کدفایل:قطب علمی معماری اسلامی-تالیفات قطب علمی

# مبانی نظری معماری

(با تجدید نظر و ویراستاری جدید)

شیراز، باغ ارم


**مهندس عبد الحمید نقره کار**

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

مدیر قطب علمی معماری اسلامی


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


تابستان ۱۳۹۲

فهرست عناوین کلی کتاب

# " مبانی نظری معماری"


- **پیشگفتاری بر مبانی نظری معماری**
- **فصل اول..... مبانی نظری و فرایند خلق معماری**
- **فصل دوم ..... بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه معماری**
- **فصل سوم ..... بررسی تطبیقی در حوزه معبود شناسی**
- **فصل چهارم ..... بررسی تطبیقی آرمان گرایی در زیبایی شناسی هنر و معماری**
- **فصل پنجم ..... زیبایی شناسی از دیدگاه اندیشمندان و حکیمان مسلمان**
- **فصل ششم ..... زیبایی شناسی در مکتب اسلام**
- **فصل هفتم ..... بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه هنر**
- **فصل هشتم ..... بررسی تطبیقی رویکردها در حوزه معماری و طبیعت**
- **فصل نهم ..... نمادپردازی ، فضا و تناسبات هندسی در معماری**
- **فصل دهم ..... بررسی تطبیقی رویکردهای معاصردر آثارمعماری**
- **فصل یازدهم ..... تعریف معماری در بررسی تطبیقی صاحب نظران معماری معاصر**
- **فصل سیزدهم ..... معماری مساجد در تمدن اسلامی**
- **فصل چهاردهم..... اصول و ویژگی ها ی هویت اسلامی معماری**

فهرست تفصیلی عناوین کتاب

# "مبانی نظری معماری"

## فصل اول– مبانی نظری و فرایند خلق معماری


- ۱-نقش و تأثیر مبانی نظری در معمار
- ۲-عوامل مؤثر بر فرایند بیرونی خلق معماری
- ۳- عوامل مؤثر در فرایند درونی خلق معماری
- ۴-ارکان چهارگانه در فرایند خلق معماری
- ۵- تعریف معماری از دیدگاه مکتب اسلام


## فصل دوم– بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه معماری


- **بررسی تطبیقی در حوزه شناخت شناسی**
- شناخت شناسی و آفرینش هنری
- معیار و ملاک شناخت و آفرینش هنری
- جهت گیری شناخت باید به عالم بالا باشد
- شناخت شناسی از دیدگاه اندیشمندان مسلمان
- ۱- پرسش های بنیادین در شناخت شناسی
- ۲-چهار نظریه کلی پیرامون ابزار های شناخت
- ۳- سه روش کلی شناخت شناسی
- ۴-آگاهی های محسوس و معقول
- ۵- پاسخ حکمای اسلامی به روش های گوناگون شناخت شناسی
- **بررسی تطبیقی در حوزه انسان شناسی**
- ۱-سه نگرش انسان شناسی
- ۲-ساختار مادی و معنوی هویت انسان
- ۳-ویژگی های پایدار و ناپایدار هویت انسان
- ۴-در نظر ملاصدرا انسان تنها موجودی ایت که بین او و ماهیتش تفاوت است
- ۵-سه شاخصه کلی هویت انسانی
- **سیمای انسان در مکتب اسلام**
- ۱-مراحل مهم آفرینش آدم در قرآن
- ۲-بر پایه حکمت اسلامی انسان ها برای سیر در کمال به انسان کامل نیاز دارند
- ۳-کثرت پذیری انسان ها


## فصل سوم–بررسی تطبیقی در حوزه معبود شناسی


- **بررسی تطبیقی در حوزه معبود شناسی**
- ۱-جایگاه معبود در هنر و معماری معاصر
- ۲-سه نگرش گوناگون به معبود ها
- ۳-مراتب ظهور معبودها
- ۴-سیر تحول تاریخی در شناخت معبودها
- **بررسی تطبیقی در حوزه سیر تاریخ**
- ۱-اصل اصالت پیشرفت در سیر تاریخی
- ۲-اصل اصالت انحطاط در سیر تاریخی
- ۳-اصل اصالت انسان در مکتب اسلام
- **بررسی تطبیقی در حوزه جامعه**
- ۱- تأثیر پذیری متقابل فرد و جامعه در نگاه جامعه شناسی

- ۲-شالوده و قوام تشکیل دهنده جوامع بشری
- ۳-ویژگی‌های امت اسلامی
- ۴-نیاز تحول در آرمان گرایی هنرمندان و معماران
- ۵- تأثیر پذیری آثار هنری و معماری از یک مکتب فکری
- ۶-اصول و محورهایی که در خلق آثار هنری مؤثر است
- ۷-گستره وسیع دانایی محوری و حقیقت مداری انسان در اسلام
- ۸-خط سیر عدالت محوری هنرمندان و معماران و شهرسازان
- ۹-اصول و قواعد راهنمای ده گانه برای هنرمندان و معماران و شهرسازان
- **زیبایی شناسی از منظر جهان بینی توحیدی**
- ۱-در جهان بینی توحیدی هستی در نظام احسن و در مراتب و کمال زیبایی است
- ۲-در جهان بینی توحیدی هستی تجلی مستمر زیبایی خداوند است


## فصل چهارم–بررسی تطبیقی آرمان گرایی در زیبایی شناسی هنر و معماری


- از دیدگاه حکیمان مسلمان بحث زیبایی شناسی همراه با غایت هستی مطرح می شود
- رابطهٔ سامانه ای بین زیبایی شناسی و مبانی فرهنگی
- مفهوم واژه زیبایی در فرهنگ های معتبر بین المللی
- **حقیقت زیبایی شناسی در نگاه صاحب نظران**
- ۱-زیبایی در نظر افلاطون ، هماهنگی جزء با کُل استچ
- ۲-زیبایی در نظر ارسطو ، دستاورد هماهنگ یک سامانه (مجموعه) است
- ۳-زیبایی در نظر کانت ، امری ذهنی است که لذتی را در کسی پدیدآورد
- ۴-زیبایی از نظر هگل ، امری عینی است که ذهن از هماهنگی یک سامانه(مجموعه) دریافت می کند
- **گونه های زیبایی شناسی در نگاه صاحب نظران**
- ۱-گونه های زیبایی شناسی از نگاه افلاطون
- ۲- گونه های زیبایی شناسی از نگاه کانت
- ۳-گونه های زیبایی شناسی از نگاه هگل
- دو گونه صورت های زیبایی در هنر و معماری
- **زیبایی شناسی از منظر هستی شناسی**
- ۱-مکاتب گوناگون تعریف زیبایی را از هستی شناسی می گیرند
- ۲-انسان از طریق قوای نظری خود به زیبایی شناسی می رسد
- ۳-در حکمت اسلامی ، زیبایی برای تعالی انسان است
- ۴-جمع بندی و جدول دیدگاه های زیبایی شناسی اندیشمندان غربی
- **دو گانه های دیدگاه اندیشمندان غربی پیرامون زیبایی شناسی**
- ۱-زیبایی شناسی از دیدگاه عین گرایی و ذهن گرایی
- ۲- زیبایی شناسی از دیدگاه درونی و بیرونی
- ۳-زیبایی شناسی از دیدگاه پسینی و پیشینی
- ۴-زیبایی شناسی از دیدگاه شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی


## فصل پنجم–زیبایی شناسی از دیدگاه اندیشمندان و حکیمان مسلمان


- آیا در فرهنگ اسلامی تعریفی برای زیبایی شناسی وجود دارد؟!
- **زیبایی شناسی از دیدگاه اندیشمندان و حکیمان مسلمان**
- ۱-در دیدگاه زیبایی شناسی ابن هیثم ، زیبایی زاده تناسب است
- ۲-از دیدگاه زیبایی شناسی غزالی، هر جا کمال باشد زیبایی هم هست
- ۳-از دیدگاه زیبایی شناسی حکیم فارابی ، زیبایی مربوط به سرشت وجودی اشیاء است
- ۴-از دیدگاه زیبایی شناسی اخوان الصفا، زیبایی ناشی از تناسبات موزون است
- ۵-از دیدگاه زیبایی شناسی حکیم سهروردی، زیبایی دریافت حقیقت و کمال اشیاء است
- ۶-از دیدگاهزیبایی‌شناسی ملاصدرا ، زیبایی چهار مرحله دارد
- ۷- از دیدگاه زیبایی شناسی شوآن، زیبایی منعکس کننده بهجت و حقیقت است
- ۸-از دیدگاه زیبایی شناسی علامه جعفری، زیبایی در پنج مرحله صورت می گیرد

- ۹-از دیدگاه زیبایی شناسی استاد مطهری، زیبایی با طهارت روح دریافت می شود
- ۱۰-زیبایی شناسی از نگاه حکمت اسلامی
- ۱۱-جمع بندی دیدگاه های زیبایی شناسی از دیدگاه حکمیان اسلامی


## فصل ششم –زیبایی شناسی در مکتب اسلام


- **مفهوم واژه زیبایی در زبان های فارسی و عربی**
- دو روش برای شناخت واژه زیبایی
- ۱- روش اول در شناخت واژه زیبایی
- ۲- روش دوم در شناخت واژه زیبایی
- تعریف زیبایی ازنگاه امام خمینی رحمه الله
- سرچشمهٔ زیبایی در اسلام زیبایی شناسی در قرآن و روایات اسلامی
- جمع بندی و نتیجه گیری مبحث زیبایی شناسی در مکتب اسلام
- جدول تطبیقی مکاتب در باره زیبایی شناسیاسماء و صفات الهی در قرآن کریم
- **ریشه پیدایش و مراتب مفهوم زشتی**
- زیبایی رحمانی و زیبایی شیطانی
- جایگاه حسن شناسی و زیبایی در تحقق آثار هنری
- **زیبایی شناسی در معماری**
- زیباشناسی از مفهوم به مصداق
- دیدگاه های صاحب نظران معاصر پیرامون زیبایی شناسی
- ۱-شش عامل تقارن در پدید آمدن زیبایی از نگاه ویترورویوس
- ۲-استواری ، سودمندی و زیبایی،عوامل اصلی معماری از نظر پیترکالینز
- ۳-نگرش های ششگانه به زیبایی شناسی دیوید اسمیت کاپون
- ۴-شش درونمایه برای ثبات زیبایی و ثبات معماری از نظر یوهانی پالاسما
- ۵-ثابت های زیبایی شناسی معماری از نظر راجر اِسکروتِن
- ۶-جنبه های فضایی زیبایی شناسی معماری از نظر برونو زِوی
- ۷- زیبایی شناسی معماری بر اساس نظریه اطلاعات یورگ گروتر
- ۸-زیبایی شناسی بر اساس روانکاوی معماری جان لانگ
- زیبایی شناسی از مصداق به مفهوم
- ۱-زیبایی شناسی مکانیکی لوکوربوزیه
- ۲-زیبایی شناسی معماری لذت چارلز جنکز
- ۳-زیبایی شناسی نامعقولانه(زشتگرایی) پیترآیزنمن
- ۴- زیبایی شناسی فرم گرایی فرانک گهری
- ۵-زیبایی شناسی الهام از طبیعت فرانک لوید رایت
- جمع بندی و نتیجه گیری


## فصل هفتم –بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه هنر


- **رابطه هنر و معماری**
- سه نظریه در باره تعریف هنر
- ۱-نظریه اول : نظریهٔ بازنمایی هنر
- ۲-نظریه دوم : نظریهٔ فرانمایی هنر
- ۳- نظریه سوم : نظریه اصالت وجودی هنر
- نگاه صاحب نظران معاصر اسلامی به حوزه هنر
- **اهداف هنر**
- ۱-دو گونه دسته بندی اهداف کلی هنر
- ۲-بی آرمانی هنر از نگاه لیبرال ها
- ۳-هنر در خدمت طبقه کارگر از نگاه کارل مارکس
- ۴-هنر در خدمت همبستگی انسان ها از نگاه تولستوی
- ۵-هنر زمینه ساز پالایش روح و تربیت جوانان،از نگاه افلاطون

- ۶-هنر ناشی از شیدایی انسان ، از نگاه مرتضی آوینی
- ۷-هنر عاملی برای ادامه هستی انسان ، از نگاه دکتر شریعتی
- ۸-هنر برای رساندن انسان به وحدت نامتناهی ، از نگاه بورکهارت
- ۹-هنر عاملی برای دستیابی به حقیقت ، از نگاه دکتر نصر
- ۱۰-هنر برای برای رساندن انسان به حیات معقول ، از نگاه علامه جعفری
- **سرچشمه هنر**
- ۱-سرچشمه هنر در گذر تأثیر زمان
- ۲- سرچشمه هنر در راستای فرازمانی
- ۳- سرچشمه هنر برخاسته از وحی و سنت محمدی(ص)
- **گونه های مختلف گرایشات هنری**
- ۱- هنر آزاد
- ۲-هنر قدسی
- **رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب**
- ۱- نبود رابطه بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب
- ۲- وجود رابطه بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب
- ۳-رابطه نسبی بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب
- **رابطه هنرمند و مخاطب**
- ۱- همراهی کامل در هستی شناسی هنرمند و مخاطب
- ۲- نسبی بودن شرایط هنرمند و مخاطب
- رابطه هنرمند با اثر هنری
- رابطه مخاطب با اثر هنری
- تعهد و مسئولیت هنرمندان در قبال هنر و معماری
- نتیجه گیری در مبحث : رابطه هنر با معماری


## فصل هشتم–بررسی تطبیقی رویکردها در حوزه معماری و طبیعت


- **ارتباط انسان با طبیعت**
- چهار گونه ارتباط انسان با طبیعت
- ۱- ارتباط یکسویه انسان با طبیعت
- ۲- ارتباط دو سویه انسان با طبیعت
- ۳- ارتباط سامانه‌ای انسان با طبیعت
- ۴- ارتباط ستیز جویانه انسان با طبیعت
- باغ سازی فرانسوی ، نمونه رویکرد طبیعت ستیزی
- معماری سامان شکن با رویکرد طبیعت ستیزی
- دو گرایش آفاقی(طبیعت گرایی ) و انفسی(طبیعت گریزی)
- باغ سازی انگلیسی نمونه طبیعت گریزی
- **رویکرد ارگانیک به طبیعت**
- ۱-رابطه طبیعت و ماوراء طبیعت در دیدگاه شرقی
- ۲-رابطه طبیعت و ماوراء طبیعت در دیدگاه غربی
- ۳-باغ ژاپنی نمونه ای از گرایش به طبیعت
- **معماری ارگانیک**
- ۱-معماری ارگانیک نوعی تقلید از طبیعت
- ۲-سه اصل بکار رفته در ساخت خانه روی شیب توسط فرانک لوید رایت
- ۳-مشخصات معماری ارگانیک فرانک لوید رایت
- معماری فراکتال و آشوب
- معماری طبیعت گرای شکلی
- **رویکرد معماری با نگرشی در تکمیل طبیعت**
- ۱-گرایش به طبیعت در آموزه های قرآن

- ۲-در نگاه مولوی طبیعت مانند درختی انسان را که میوه اش می باشد،رشد و پرورش می دهد
- ۳-در نگاه حافظ باید از سیر طبیعت به حقیقت رسید
- ۴-در فرضیه اصالت وجود ملاصدرا ، طبیعت مادر روح انسان است
- ۵-رابطه انسان با طبیعت از دیدگاه امیر المؤمنین علی علیه السلام
- ۶-معماری و باغ سازی دوران اسلامی با رویکردی در تکمیل طبیعت


## فصل نهم– نمادپردازی ، فضا و تناسبات هندسی در معماری


- **نماد پردازی به هستی و پدیده های آن**
- نگرش های گوناگون نمادپردازی
- ۱-در نگرش علمی ، نماد همچون زبانی ویژه است
- ۲-درنگرش‌های فلسفی، نماد بازتاب حقیقت است
- ۳-در نگرش اندیشمندان مسلمان، نماد، بازتاب حقیقت با یک زبان ویژه است
- **نظر سنت گرایان معاصر پیرامون نمادپردازی**
- ۱-در نگاه رنه گنون اهمیت صور نمادین در انتقال آموزش های اعتقادی است
- ۲-در نگاه کومارا سوامی جهان ما جهان نمادهاست
- **اقسام نماد پردازی برخی از معماران معاصر ایران**
- ۱-داراب دیبا از معماران با گرایش عرفانی
- ۲-علی اکبرصارمی از معماران با گرایش بی طرفانه
- ۳-یورگ گروتر از معماران بدون گرایش به نمادپردازی
- نماد پردازی عدد و شکلنتیجه‌گیری
- **مفهوم و کارکرد فضا در معماری**
- ۱-سودمندی تعریف فضا
- ۲-تعریف فضا در فرهنگ معین
- ۳-فضا همان جای تهی است
- ۴-چهار مفهوم از کاربرد واژه فضا در معماری
- **بررسی دیدگاه های گوناگون صاحبنظران در باره فضا**
- ۱-تعریف فضا در دائرةالمعارف آمریکانا
- ۲-تعریف فضا در عصر یونان باستان
- ۳-دو دیدگاه در رابطه با نسبت فضا و کالبد
- ۴-فضای مختصاتی دکارت
- ۵-تعریف فضا در معماری مدرن
- **اقسام فضاها در معماری**
- ۱-فضاهای ریاضی و ادراکی
- ۲-پنج رکن فضاهای ادراکی کودک در نظر ژان پیاژه
- ۳-تأثیر انواع فضا بر زندگی انسان
- ۴-نقدی بر دیدگاه فضا از منظر معماری مدرن
- ۵-در نگاه دکتر حجت، فضا بین ماهیت ذهن و ماهیت بیرون قرار دارد
- ۶-در نگاه ادموند بیکن، معماری برای تعالی زیستن است
- ۷-ساحت های فضاهای ادراکی در قرآن مجید
- ۸-مفهوم فضای معماری از دید حکمت اسلامی
- **کالبد در ارتباط با فضای معماری**
- ۱-مفاهیم و مواد دو ابعاد تشکیل دهنده یک اثر معماری
- ۲-پنج تعریف از فرم و شکل در معماری
- ۳-مفهوم واژه کالبد در فرهنگ معین
- ۴-مفهوم واژه سامان بندی در معماری
- ۵-دیدگاه فلاسفه غربی در باره کالبد
- ۶-دیدگاه حکیمان اسلامی در باره کالبد

- ۷-مفهوم کالبد در فرهنگ اسلامی
- **نقش تناسبات هندسی در معماری**
- ۱-تعریف هندسه و تناسبات
- ۲-تعریف ابوریحان بیرونی از دانش هندسه
- ۳-تعریف ابن خلدون از دانش هندسه
- ۴-هدف بنیادی نظریه های تناسبات در کار هنر
- **پیشینهٔ هندسه و تناسبات در ایران**
- ۱-سومریان از شمال ایران دانش هندسه را پی ریزی کردند۲
- ۲-یونانیان در زمان اسکندر دانش هندسه را از ایران گرفتند
- ۳-از گذشته های دور ایرانیان از هندسه و تناسبات آن در معماری بهره مند می شدند
- ۴-ایران پس از اسلام روزگار درخشش ریاضیات مهندسی بود
- پیشینه دانش هندسه و تناسبات آن در غرب
- ۱-یونانیان دانش هندسه را تدوین و گسترش دادند
- ۲-درنظرکریربدن انسان نمونه ارزشمندی در بررسی ترکیب درمعماری است
- ۳-غرب تناسبات هندسی را از مصر کهن اخذ نمود
- ۴-برای اولین بار خیام هندسه را با زبان عدد تحلیل نمود
- **چگونگی کاربرد هندسه و تناسبات در معماری**
- ۱-تناسبات طلایی در هندسه معماری ایرانیان
- ۲-کاربرد شکل و اندازه در معماری ایرانی
- ۳-هندسه و تناسبات عقلانی
- **تأثیر متقابل هندسه معماری با هندسه طبیعت**
- ۱- معماری بر اساس الگوبرداری تناسبات زیبایی شناسانه طبیعت
- ۲-معماری در جایگاه تضاد با طبیعت
- ۳-معماری در هماهنگی و مکمل با طبیعت
- **کاربرد هندسه از دید فرهنگ اسلامی**


## فصل دهم–بررسی تطبیقی رویکردهای معاصردرآثارمعماری


- دسته بندی رویکردهای معماری معاصر
- **الگو واره نخست : نوگرایی اولیه (Modernism)**
- ۱-هوشنگ سیحون
- ۲-علی اکبر صارمی
- ۳-کامران افشار نادری
- ۴-هاشمی
- ۵-محمد رضا جودت
- **الگوواره دوم : نوگرایی پسین (Deconstruction)**
- پیتر آیزنمن معمار یهودی آمریکایی
- شیوه سامان شکنی کاناراجیوی ونیز
- بهرام شیردل
- **الگوواره سوم : تلفیق گرایی تجدد و سنت (Postmodernism)**
- چارلز چنکز از معماران پیشرو
- در نگاه حسین شیخ زین الدین سنت یک ثروت است
- در نگاه داراب دیبا ،کثرت گرایی عامل اصلی بی هویتی معماری تهران است
- **الگوواره چهارم : ذات گرایی (Existentialism)**
- شولتز از پیروان پدیدار شناسی در معماری معاصر
- **الگوواره پنجم : سنت گرایی معنوی (Traditionalism)**

- عوامل بحران آفرین فرهنگی در معماری معاصر از نگاه تادائو آندو
- در نگاه نافذ نادر اردلان نبود معنویت عنصر اصلی در بحران معماری معاصر است
- **الگوواره ششم: سنت گرایی تاریخی (Historical Traditionalism)**
- در نگاه برادران کریر معماری باید در دراز مدت باقی بماند
- **الگوواره هفتم: حکمت اسلامی (Islamic Wisdom)**
- از نگاه هادی نعیمی رشد معماری در گستره نظام آموزشی است
- در نگاه دکتر مهدی حجت، نادیده گرفتن هویت دینی بحران در معماری را پدید آورده است

## فصل یازدهم–تعریف معماری در بررسی تطبیقی صاحب نظران معماری معاصر

- **دسته‌بندی رویکردها در تعریف معماری**
- ۱-تعریف معماری بر اساس اهداف گوناگون انسانی
- ۲- تعریف معماری بر اساس انگیزه های روانی یا کالبدی انسان
- ۳- تعریف معماری بر اساس صورت های حاکم بر معماری
- ۴-تعریف معماری بر اساس رویکرد فرانگر
- ۵-تعریف معماری بر اساس فضای متا (ابرمعماری )
- **تعریف معماری بر اساس رویکرد نقاشی ، پیکرتراشی ، موسیقی و شعر**
- ۶- تعریف معماری بر ساس رویکرد نقاشی و پیکر تراشی
- ۷-تعریف معماری بر اساس رویکرد شعری
- ۸-تعریف معماری بر اساس رویکرد موسیقایی
- ۹-تعریف معماری بر اساس فرمول معماری یعنی هنر و ساختمان
- ۱۰--تعریف معماری بر اساس فرمول ارتباط با زندگی و شکوفایی طبیعت
- ۱۱-تعریف معماری بر اساس تقسیم بندی معماری خوب و معماری بد
- -۱۲تعریف معماری بر اساس معماری یعنی تجسم بخشیدن محیط و کشف نظم جهان
- ۱۳-تعریف معماری بر اساس رابطه معماری یعنی فضای زندگی و فضای نمادین
- ۱۴-تعریف جامع از معماری  نتیجه گیری و جمع بندی

## فصل دوازدهم–بازشناسی معماری شایسته  از دیدگاه فرهنگ اسلامی

- **آیات الهی قرآن سرچشمه فیاض شناخت اسرار روز و شب**
- ۱-در نگاه آیات قرآن زمین محلی برای رشد و آسایش انسان هاست
- ۲-از منظر آیات قرآن آسمان سقفی رفیع و دلباز و دلگشا برای زندگی انسان هاست
- **صحنه های روشن و خاموش زندگی انسان**
- ۳-خداوند روز روشن را برای حرکت،کسب روزی و سیر در آفاق قرار داد
- ۴-خداوند شب را سراپرده ای برای آرامش ،تفکر و عبادت و سیر در انفس قرار داد
- **ویژگی های نمادین در شکل گیاهان و اندام انسان و حیوان**
- ۱-شگفتی های رشد یک گیاه در عرصه زمین
- ۲-تجزیه و تحلیل سه کانون وجودی انسان و حیوان
- در قرآن خانه ،حریم امنیت ، سکونت ، رشد و عبادت انسان است
- **آموزه هایی از معماری خانه کعبه**
- ۱-اولین خانه ای که برای هدایت عالمیان استقرار یافته است
- ۲-تفاوت ویژگی های خانه کعبه با نیایشگاه های بت پرستان
- ۳-مقایسه کالبدی خانه کعبه و بت‌های سه گانه (جمرات)
- ۴-تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان
- ۵-تأثیر فضای درونی کعبه بر انسان
- ۶-تأثیر کالبدی بتهای سه گانه  بر انسان ( کالبد ضد معماری)
- ۷- مقایسه دو نماد معماری الهی و معماری شیطانی
- ۸-چگونه معماری الهی و معماری شیطانی جایگزین هم می شوند
- ۹-آموزه هایی از آیین حج

- ۱۰- تحلیل حرکت انسان در سعی بین کوه های صفا و مروه
- ۱۱-تحلیل حرکت انسان در طواف به دور خانه کعبه
- ۱۲-تحلیل دو رکعت نماز در مقام ابراهیم
- ۱۳-رابطه شکل و محتوا در انجام مناسک حج
- ۱۴-آموزه هایی از معماری مسجدالنبی
- ۱۵-آموزه‌هایی از معماری بیت الله الحرام


## فصل سیزدهم –معماری مساجد در تمدن اسلامی


- تبدیل فضاهای معماری آتشکده ها به مساجد
- **ویژگی های مساجد اسلامی ایران**
- ۱-ویژگی های فضاهای مساجد
- ۲-ویژگی های سازه ای مساجد
- ۳-ویژگی آرایه ها در مساجد
- ۴-اصول پیشنهادی برای معماری مساجد
- ۵-راهبردهایی برای معماری مساجد
- ۶-برنامه‌های کارکردی برای معماری مساجد
- ۷-توصیه‌های کالبدی برای معماری مساجد
- **معماری مسکن و محله مطلوب**
- ۱-برخی از ویژگی های مسکن شایسته در احادیث
- ۲-برخی از ویژگی های محله شایسته در احادی
- ۳-معماری محله ها در شهرهای سنت
- ارزیابی آثار معماری دوران اسلامی
- نخستین تجلی تمدن اسلامی در ساختمان مساجد نمودار شد
- **خاستگاه معماری مساجد روزگار اسلامی**
- ۱-ارزیابی کالبدی معماری مساجد روزگار اسلامی
- ۲-ارزیابی سازه‌ای معماری مساجد روزگار اسلامی
- ۳-ارزیابی کارکردی معماری مساجد روزگار اسلامی
- **دیدگاه معماران ایرانی به معماری سنتی ایران**
- دسته اول معماران : گرایش به کالبد گرایی درمعماری سنتی ایران
- دسته دوم معماران : گرایش به معنا گرایی در معماری سنتی ایران
- دسته سوم معماران : گرایش به همترازی معنا و کالبد در معماری سنتی ایران
- دسته چهارم معماران : گرایش به برتری معنا بر کالبد در معماری سنتی ایران


## فصل چهاردهم– اصول و ویژگی ها ی هویت اسلامی معماری


- ۱-اصل حقیقت محوری وعدالت مداری
- ۲-اصل سیر از کثرت به وحدت
- ۳-اصل مرکزگرایی و ایجاد آرامش فضایی
- ۴-اصل رده‌بندی یا سلسله مراتب فضایی
- ۵-اصل استقلال فضاها در عین وحدت آنها
- ۶-اصل سامان بندی حرکت در درون فضا ( سیالیت )
- ۷-اصل تقدم درونگرایی بر برونگرایی
- ۸-اصل هماهنگی نیازهای انسان با فضاهای معماری
- ۹-اصل سیر از ظاهر به باطن
- ۱۰-اصل انتزاع گرایی
- ۱۱-اصل نشانه گرایی انواع مکاتب هنری و معماری
- ۱۲-اصل برتری فضا بر توده ساختمان
- ۱۳-اصل سامان‌بندی چشم انداز
- ۱۴-اصل تعامل مکمل میان معماری و طبیعت

- ۱۵-اصل رده‌بندی اهداف کمی و کیفی
- ۱۶- اصل لزوم تهذیب نفس معماران و شهرسازان
- **نتیجه گیری و جمع بندی**
- ۱-هنرمند باید خود را در معرض الهامات حقیقی قرار دهد
- ۲-باید بین هنرمند و مخاطب یک رابطه وجودی و ماهیتی برقرار شود
- ۳-هنرمند و مخاطب در ذات و ماهیت انسانی یکی هستند
- ۴-محقق و مدرس معماری نباید ترجمه ای بیندیشد و تدریس کند
- ۵-فراموشی ارزشها منجر به قطع ارتباط بین هنر و حسن شناسی می شود

## پیشگفتاری بر مبانی نظری معماری

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؟ بطور 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 تقسیم بندی تنها برای روشن ساختن چیستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه‌سازی برای مقایسهٔ رویکردهای گوناگون دربارهٔ هنر است. دیدگاه‌ها و مکاتب را در مقایسهٔ پاسخ‌هایی که به پرسش‌های بنیادی دربارهٔ هنر داده‌اند می‌توان دسته‌بندی کرد.

از دیدگاه انسان شناسی اسلامی، همه انسان ها فطرتاً و ذاتاً حق آگاه و حق مدار هستند. به تعبیر بهتر «حی مُتَأَلِه»، یعنی «زنده خداجوی» هستند و فطرتاً خواستار تجلیات صفات و جلوه‌های حضرت حق بوده و از آن خاطره ازلی دارند. تجلیات الهی، همهٔ هستی را پر نموده و نازل‌ترین و پست‌ترین درجه آن در عالم ماده ظهور و بروز عینی و محسوس یافته و حواس پنج گانه 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.

**هنرمند** نیز تا خود از همه ابزارهای معرفتی و شیوه های 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 می جوشند. 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 خیال پردازی های موهوم و پوچ و ویرانگر بوده و تضادها و بیماری های مهلک و ویرانگر فرهنگی وتمدنی را باعث شده و خواهد شد.

چگونگی نگرش ما به **زیبایی** به گونه ای صریح و روشن در آفرینش اثر هنری و معماری تأثیرگزار 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 دیدگاه ها 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 دگرگونی های فرهنگی و اجتماعی است و با مطالعه آن می‌توان سیر فرهنگی جامعه را ارزیابی کرد. زیبایی شناسی به گونه ای مستقیم و بی نیاز به آموزش، تنها با تکرار و عادت دادن، گونه ای نگاه و لذت بردن از زندگی را برای انسان ها تعریف کرده و آنها را با یک جهان بینی خاص وابسته به خود تربیت می‌کند. پس اگر ارزش های زیبایی‌شناسانه دچار بحران شود کم کم همه ابعاد جامعه به سوی بحران حرکت می‌کند. می‌توان نشان داد که مهمترین ویژگی های معماری معاصر جهان و ایران از رویکرد های زیبایی‌شناسانه چیره بر سبکها و ذهن معماران سرچشمه می گیرد. 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 بکار 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.

**فرهنگ غرب** از یونان باستان تا امروز بدلیل نبود داوری جامع همواره فاقد ثبات نظری در مقوله هستی شناسی و انسان شناسی بوده است. مکاتب غربی نیز در پی آن به افراط و تفریط و یک بعدی نگری دچار بوده اند در عرصهٔ هنر و معماری تا پیش از روزگار نوگرایی ( مدرنیسم ) و تا آن زمان که اندیشه‌های کلاسیک دربارهٔ هنر و زیبایی هنوز مورد توجه بود چندان خبری از رویارویی اندیشه‌ها به میان نبود. هنر و زیبایی تعاریف مشخص و ویژگی‌های بی‌چون و چرایی داشت که بیشتر هنرمندان و معماران پیرو آن بودند. ولی پس از آن با پدیدار شدن دگرگونی‌های بنیادی در فرهنگ غرب بویژه در سدهٔ چهاردهم میلادی هنرمندان بر پایهٔ رویکردهای تازه، دیدگاه‌های تازه‌ای دربارهٔ 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 سدهٔ بیستم با ظهور

هنر مدرن به معنای ویژهٔ 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

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 سوال قرار می گیرد. آیه « لا یکلف الله نفسا الا وسعها» همین را می گوید. تفاوت ظاهری افراد خدشه ای در مسیر تکامل از نتیجه انسانی آنها وارد نمی کند. بحث رایج در معماری امروز ، معماری انسان گراست؛ معماری ای صرفاً متوجه انسان و خواسته های او. بدون اینکه رنگی از معبود در آن باشد. غافل از اینکه تعریف انسان مستقل از خدا، نمی تواند تعریف دقیق و کاملی باشد و همه ویژگی های او را مورد توجه قرار دهد.

**ساختمان زیستگاه انسان‌ها است** و انسان‌ها بجز نیازهای مادی، مهم‌تر از آن نیازهای روحی و معنوی نیز دارند. از این رو معماری نیز مانند دیگر هنرها، باید هماهنگ با نیازهای روحی و عاطفی انسان‌ها جلوه‌های هنرمندانه داشته باشد. معماری باید بتواند افزون بر آبادانی جنبه‌های مادی زندگی انسانها، پاسخگوی ابعاد متنوع نیازهای روحی و معنوی انسان‌ها نیز باشد و انگیزه‌های حسن طلبی و کمال جویی آنها را نیز استغنا بخشد و زمینه سازی کند.

**در تعریف جامع از معماری** می توان گفت که 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 ما در دام فروکاهی و گرداب جزء نگری و سطحی بینی فرو نغلطیم، باید با امداد از کلام الهی ابرسامانه هستی را آنگونه که هست در کلی ترین 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. 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.

**معماری شایسته** آن است که بتواند جایگاه حقیقی انسان را در هستی به او یادآوری کند، و هستی را در کلی‌ترین شکل خود در معماری بازسازی کند و انسان را به عنوان حاکم اصلی فضا در میان کل هستی قرار دهد. به این ترتیب، فضای معماری، نمادی از عرش سلطنت و خلافت انسان در این عالم است که همهٔ وجود انسان را در خود جای می‌دهد و حمل می‌کند. انسان با فضا غریبه نیست، بلکه آن را بازتابی از درون خود و سراسر وجود می‌داند. طبیعی است که چنین دیدگاهی نیاز به مبادی شناخت خاص خود را دارد که امروزه برای بسیاری بی‌معنا و غیر قابل درک است

برای بازشناسی معماری شایسته از دیدگاه فرهنگ اسلامی به کدام سرچشمه‌ها باید رجوع کرد؟ این **پرسشی بنیادی** است که امروزه با پدیدار شدن بحران ها و آشفتگی ها در دنیای معماری به پاسخ آن نیاز داریم. بطور روشن ، می پرسیم که فرهنگ اسلامی چگونه می تواند ما را در گذر از بحران ها یاری رساند و در باره معماری چه دارد به ما بیاموزد؟ پرسش را شاید بتوان به دو بخش کرد:

۱-آموزه‌ها و حکمت عملی اسلام چه اصول و ویژگی هایی را برای فضای زیست فرد و جامعه برمی شمرد؟

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 :

در زمینهٔ 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. 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 بیت الله الحرام» و دیگری «مسجد پیامبر اکرم (ص)» می‌باشند.

**پاسخ پرسش دوم** را به ترتیب اهمیت در سرچشمه‌های زیر باید جست :

**فرهنگ و تمدن اسلامی** در پهنه گستره‌ای 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 بجز 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.

نوشته‌های بازمانده از سوی دانشمندان مسلمان در زمینه علوم و فنون نیز در شمار سرچشمه های مهم هستند. خوشبختانه کتب و نوشته هایی 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 دربارهٔ جنبه‌های کاربردی آنها برای زمینه‌های گوناگون معماری و شهرسازی انجام نشده است.در واقع، چگونگی کاربرد آنها در معماری و ساختمان‌سازی و زمینه های وابسته به آن چندان روشن نیست.همچنین نمونه هایی 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 باستان شناسانه و نه بیش از آن، انجام گرفته است.

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 روش ها را آموزش می بینند، ترجمه می کنند، تحت تأثیر آنها تحقیق و تألیف نموده ، و متون ترجمه شده را در کلاسهای خود تدریس می نمایند. آثار و نتایج نامناسب و ناشایست این رویکردها را می توان در برنامه ریزی ها، تدوین قوانین و طراحی ها و ساخت و سازها یافت . در این باره بر چند نکته اساسی، مجدداً تأکید و توصیه میشود:

۱) معماری علاوه بر مهندسی ساختمان، هنر است و از بعد علت فاعلی و علت غایی آن با انسان، آنهم لطیف ترین عواطف انسانی سروکار دارد، بنابران مقوله معماری و شهرسازی از بعد هنری و محتوایی و هویت ساز آن در حوزه علوم انسانی است. بنابراین هر محقق و مدرسی باید بدواً موضع و مبنای مکتبی خود را صریح و روشن مطرح نماید.

۲) محقق و مدرس مباحث هنر و معماری یا باید خود فیلسوف مؤسس باشد یا پیامبر مُرسل. بجز اینها باید ضمن معرفی مکتب مورد اعتقاد خود، مبنای تعاریف و استنتاجات و استنباطهای خود را مبتنی بر مکتب معرفی شده بصورت مستند و از متون اصلی و تأیید شده آن مکتب ارائه نماید.

۳) مباحث علوم انسانی، استدلالی است؛ پس محقق و مدرس باید در یک بررسی تطبیقی، جامع و مانع بودن تعاریف مکتب خود را درمقایسه با سایر مکاتب مطرح جهان، اثبات نماید.

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 ذی صلاح) صحت استنباط ها و استنتاجات خود را با محک و معیار کلام الهی و معصومین(ع) مورد سنجش و داوری قرار دهد.

۵) از آنجا که از منظر شناخت شناسی اسلامی، عالم ظاهر آیه و تجلی عوالم باطنی است، محقق و مدرس مسلمان می تواند در تأیید تحلیل ها و استنتاجات عقلی و فلسفی و عرفانی خود، از وجوه تمثیلی عالم طبیعت نیز مثال آورد. همچنان که میتواند ضمن نظریه پردازیهای فلسفی و عرفانی، از تجربیات میدانی نیز بهره برداری نماید و روشهای کمی و کیفی تحقیق را مبتنی بر کلام وحی و کلام معصومین(ع) در طول یکدیگر و مؤید هم بداند؛ نظیر روشی که در قرآن مجید ارائه شده است.

۶) رعایت اصولی که در تفکیک گزاره های نظری، عملی و مصادیق مطرح شد در تحلیل ها و ارزیابی ها و استنباط ها و استنتاجات، بسیار مهم و اساسی است؛پس معیارهای ارزیابی اصول مربوط به حسن–شناسی و زیبایی که امری وجودی و حقیقی است با اصول مبتنی بر سبکها و شیوه های خلق آثار هنری و مصادیق که اموری اعتباری و نسبی و ... هستند، را باید از هم تفکیک نمود.

**عبدالحمید نقره کار**

# فصل اول

# مبانی نظری و فرایند خلق معماری

## ۱- نقش و تأثیر مبانی نظری در معماری

واژه « **معماری**» در نوشته ها و گفتارها معمولاً به دو وجه وابسته به هم اشاره دارد:

- اول : **کار و عمل معماری** ، یا « معماری کردن» که به چگونگی فرایند خلق معماری ، یـا بـه گفتـه روشـن تـر، « فرایند[1] طراحی معماری» می پردازد.
- دوم : **دستاورد (اثر) معماری**[2] که فرآوردهٔ آن فرایندی است که پاسخگوی نیازهای انسان ها می باشد.

فرایند خلق معماری را می توان از ارجمندترین دستاوردهای بشری دانست ؛ چرا کـه در پیمـودن آن هـر **سـه وجـه بنیـادین معماری،** یعنی **علم، فناوری، و هنر** بکار گرفته می شوند. به گفتهٔ دیگر فرایند خلق معماری دستاورد هر سهٔ این حوزه ها می باشد. عوامل بسیاری در فرایند به گونه ای مستقیم یا غیر مستقیم دخالت دارند که هنر یک معمار در ساماندهی و تنظیم همه این عوامل برای دستیابی به هدف ساماندهی فضا می باشد. از داده های محیطی، فرهنگی ، اجتماعی وضع موجود، تا داده های مربوط به نیازها و خواسته هـا و ... پس عواملی که در فرایند خلق معماری مؤثر هستند.

## ۲-عوامل مؤثر بر فرایند بیرونی خلق معماری

عواملی که از بیرون بر فرایند تأثیر دارند و شرائط موجودی هستند که زمینه ساز فرایند برای دستیابی به شرائط مطلـوب مـی شوند و در دو دسته جای می گیرند:

- **عوامل طبیعی** : ویژگی های زمین نگاری ( جغرافیایی )،آب و هوایی( اقلیمی) و مانند آنها.
- **عوامل انسانی** : ویژگی های فرهنگی و اجتماعی جامعه که به گونه ای بر نیازسنجی و شـرائط و محـدودیت هـای طرح مؤثر هستند. و نیز ویژگی های فردی، استعدادها، توان علمی، فنی و مهارتی طراح یا طراحان.

## ۳- عوامل مؤثر در فرایند درونی خلق معماری

اینها عواملی هستند که در ساختار فرایند خلق معماری سهیم هستند. کار معماری، پیمودن یک فراینـد اسـت کـه دارای چهـار گزینه می باشد:

- **آغاز** : نیازها
- **پایان** : گزینه نهایی
- **روش** پیمایش
- **مسیر** پیمایش، از آغاز تا پایان

می باشد. پس هر فرایند چهار پرسش پیش رو دارد: چرا؟ به کجا؟ از چه راه؟ چگونه؟ پاسخ این پرسش های بنیادی همگی در پرتو « مبانی» یا « شالوده نظری » یافته می شود. پس **مبانی نظری** روشن می کند که فرایند برپایه چه دیـدگاه و بینشـی پیمـوده مـی شود؛ نیازهای انسانی را چگونه می بیند؛ و چه هدف و غایتی از پاسخگویی به نیازها دارد.

## ۴-ارکان چهارگانه در فرایند خلق معماری

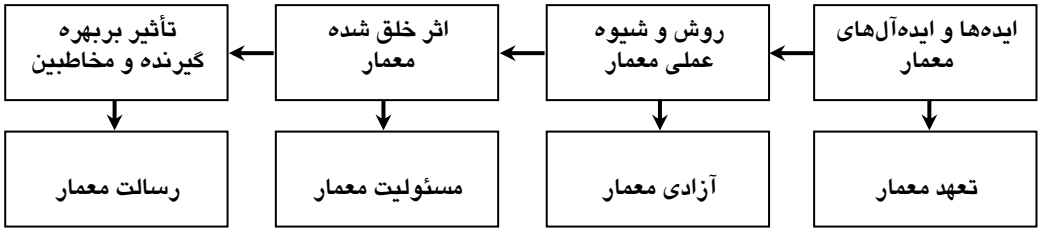
شایان توجه است که فرایند خلق آثار هنری و به ویژه آثار معماری و شهرسازی، کاری هنری، اجتماعی، اقتصادی، اجرایی است و در مجموع مخاطب- محور است. این فرایند، از آغاز تا پایان دارای چهار رکن بنیادین، متمایز و نیز وابسته به هم است:

---

[1] **Process**

[2] **Product**

**نمودارشماره ۱: چهار مرحله در فرایند طراحی**




این **ارکان چهارگانه** را می‌توان در پیمودن راهی که یک مسافر از مبدأ تا مقصد از آن می گذرد نیز یافت. در آغاز مسافر باید مقصد خود را به عنوان هدف از مسافرتی که اراده نموده است، نیت کند؛ یعنی بداند به کجا می‌خواهد برود. وگرنه دچار تردید، سر درگمی، پوچی و بیراهه رفتن می‌شود. این مرحله را می‌توان همتراز مرحله شناخت آغاز و انجام راه دانست که در ذهن هنرمند از ایده‌ها و ایده‌آل‌های او تشکیل می‌شود.

در مرحله بعد مسافر برای انتخاب بهترین راه برای رسیدن به مقصد باید مجموع شرایط زمانی و مکانی حاکم بر خود و محیط را در نظر بگیرد تا بتواند با سرعت، سهولت، آسایش و بدون مواجه شدن با مشکلات اجتناب ناپذیر به مقصد برسد. این مرحله متناظر با روش و شیوه‌ای است که هنرمند معمار برای خلق اثر خود به کار می‌گیرد.

دو مرحله پیش ضامن موفقیت و کامیابی یا شکست و ناکامی مسافر در رسیدن به هدف یا مقصد است. اگر در مرحله اول، مسافر، مقصد و محل مناسب، واقعی و مطلوب را برای عزیمت خود انتخاب نکرده باشد و یا در مرحله دوم امکانات خود، مقتضیات مسیر و تجهیزات لازم را فراهم نکرده باشد، قطعاً شرایط زیر (که متناظر رویارویی با اثر هنری و معماری است) پدید می‌آید :

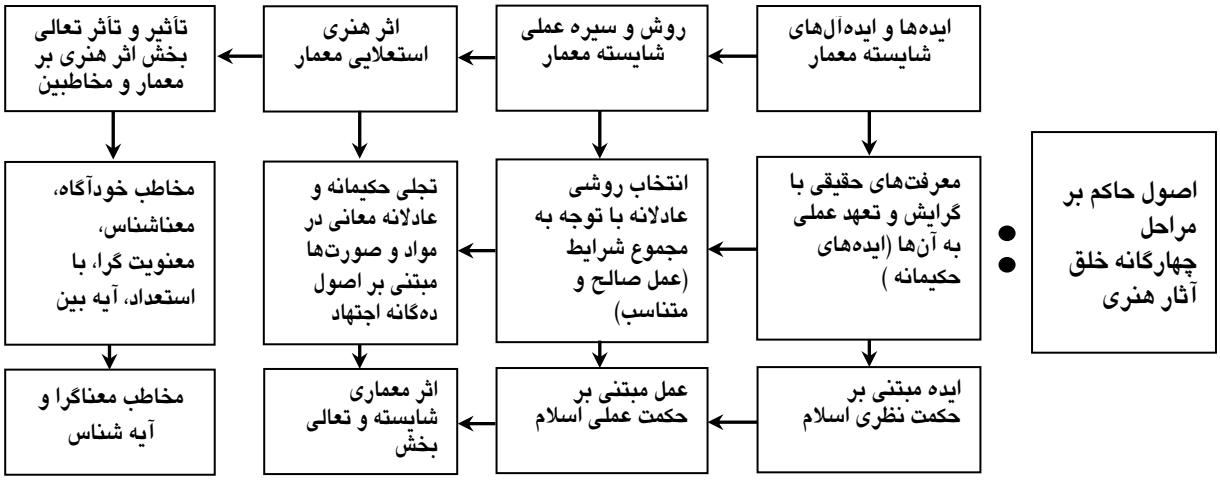
- اگر **انتخاب مقصد واقعی و آگاهانه نباشد** مسافر به مکان موهوم، ناشناخته و غیر قابل پیش‌بینی وارد می‌شود.
- اگر **انتخاب مقصد واقعی بوده**، اما محل انتخاب شده نامناسب و نامطلوب بوده باشد، مسافر به جایی وارد می‌شود که ناهنجار و مشکل آفرین است.
- اگر انتخاب مقصد واقعی، آگاهانه و مطلوب بوده، اما مسافر شرایط زمانی و مکانی حاکم بر خود و **مسیر سفر را درست تشخیص نداده** و مناسب انتخاب ننموده باشد، اصلاً به مقصد نمی‌رسد و در بین راه سرگردان و سرگشته می‌شود.
- اگر انتخاب مقصد واقعی، آگاهانه و مطلوب بوده و مسافر شرایط زمانی و مکانی حاکم بر خود و مسیر سفر را نیز درست تشخیص داده باشد، اما **تجهیزات لازم را فراهم نکرده** و از وسایل و مسیرهای مناسب برای رفتن به مقصد استفاده نکرده باشد، ممکن است مسافر به مقصد برسد، ولی با مشکلات بسیار زیاد؛ و با ناهنجاری‌ها و ضرر و زیان‌هایی که قابل پیش بینی و پیشگیری بوده، مواجه می‌شود.

این مثال نشان می دهد که **در فرایند خلق آثار هنری و معماری** باید به دو اصل زیر توجه داشت:

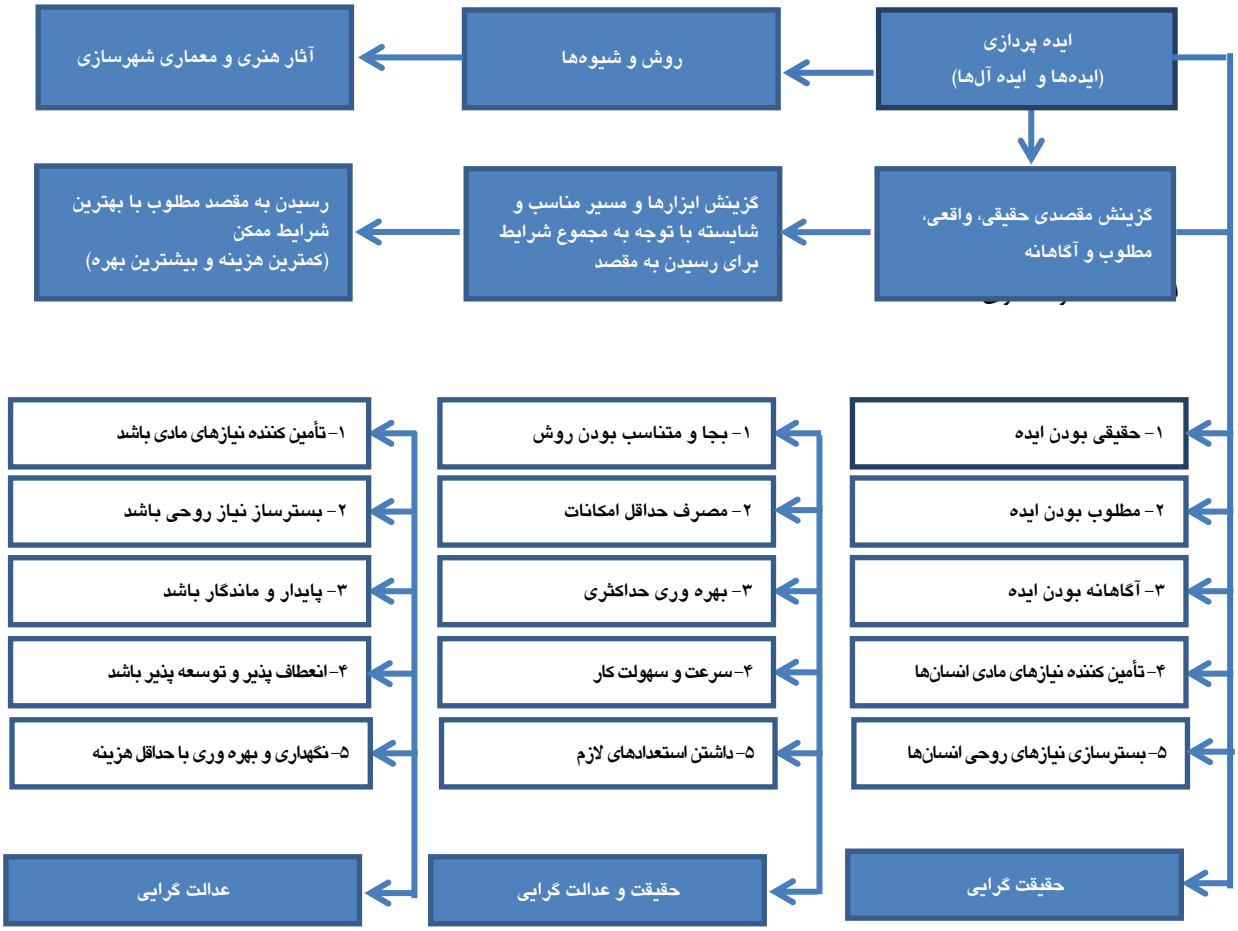
- ✓ **ایده‌ها و ایده‌آل‌های معماران** در خلق هر اثر معماری و شهرسازی باید پاسخگوی مجموع نیازهای مادی و معنوی مخاطبین و بهره‌وران باشد. این نیازها باید حقیقی عالمانه، آگاهانه، واقع‌گرایانه، مناسب و مطلوب در نظر گرفته شود.
- ✓ **شیوه و روش** تبدیل ایده به پدیده یا روش‌های اجرایی و علمی تبدیل معنا به صورت باید مبتنی بر مجموع امکانات زمانی و مکانی به صورت عادلانه، مناسب، بجا و شایسته انتخاب شود.

اسلام دینی است که برای تعالی و سیر کمالی انسان و جامعه انسانی به همه وجوه توجه کافی داشته است. در بحث های آینده روشن خواهد شد که دیدگاه اسلام در باره هر یک از مراحل چهارگانه و شئون آنها چگونه است و از چه اصولی پیروی می کند. در نگاهی کلی می توان این اصول را در نمودار زیر نشان داد:

نمودارشماره ۲: مراحل چهارگانه در فرایند خلق آثار معماری شایسته از دیدگاه اسلام




نمودار شماره ۳: معیارهای ارزیابی برای مراحل چهارگانه فرایند




«**معمار**» و «**معماری**» واژه هایی عربی به مفهوم عمران و آبادانی هستند. معماری یعنی آباد نمودن محیط زیست انسان ها. در زبان فارسی مترادف معمار، « **مِهراز**» ، به مفهوم « **بزرگ و استاد بنایان**» و در زبان انگلیســـی مترادف آن (Architect) ، به مفهوم

« **رئیس سازندگان**» است. نکتـه قابل توجه در این نام ها آن است که در زبان عربـــــی و قرآنی به علـّت غایی و نتیجه و محصول کار که همان عمران و آبادانی محیط زیست انسانها است توجـّه شده؛ ولی در فارسی و انگلیسی به علت فاعلـــــی و مُجری ساختمان اشاره شده است.

**معماری**، مجموع «**مهندسی ساختمان**» و «**هنر ساختمان** » است. این تعریف مبتنی بر دو مفهوم اساسی است: **مهندسی ساختمان،** که مفهومی مادی و عام است که عقل بشری (حسـّی- تجربی+ استقراء عقلی ) همه انسانها قادر به تجربه، درک و پذیرش آن می باشند. امّا هنر به مفهوم تجلـّی حُسن ها و زیبایـــی ها است و مبتنی بر مکاتب مختلف هستی شناسی، انسان شناسی و زیبایـــی شناسی معیارهایی متفاوت و گاه متضاد دارند.

معماری در یک گزارهٔ کلی « **مجموع صنعت و هنر ساختمان** » تعریف می‌شود. این گزاره تاکید بر بُعد مادی ساختمان می‌کند که از مجموع دستاوردهای علوم تجربی و مباحث فنی و مهندسی بهره می برد. از این رو باید گفت شکل‌گیری و ترکیب این عناصر و اجزاء، پیش از هر چیز پیرو قوانین حاکم بر عالم ماده می‌باشد و معمار باید به کمک همکاران متخصص خود این قوانین را کاملا بشناسد و سپس حاصل و برایند آنها را در ساختمان سازی و پاسخ به نیازهای فضایی مخاطبین خود به گونه‌ای متناسب و بجا رعایت نماید. پس در عرصه عمل یک ساختمان باید بیشترین بهره‌وری و پایداری را داشته و اجزاء و عناصر آن همچون یک دستگاه دقیق، کاربردها و کارکردهای مورد نیاز را با هماهنگی و همکاری شایسته پدیدار سازند. ولی ساختمان تنها یک دستگاه نیست، **ساختمان زیستگاه انسان‌ها است** و انسان‌ها بجز نیازهای مادی، مهم‌تر از آن نیازهای روحی و معنوی نیز دارند. از این رو **معماری نیز مانند دیگر هنرها، باید هماهنگ با نیازهای روحی و عاطفی انسان‌ها جلوه‌های هنرمندانه داشته باشد**. معماری باید بتواند افزون بر آبادانی جنبه‌های مادی زندگی انسانها، پاسخگوی ابعاد متنوع نیازهای روحی و معنوی انسان‌ها نیز باشد و انگیزه‌های حسن طلبی و کمال جویی آنها را نیز استغنا بخشد و زمینه سازی کند.

## ۵- تعریف معماری از دیدگاه مکتب اسلام

از معماری تعریف های بسیاری شده که گاه بگونه ای فروکاسته شده و حصری و محدود ارائه شده است و معماری تنها در یک وجه خودخلاصه شده است. تعریف کلّی «**ساختمان سازی در ترکیب صنعت و هنر**» چندان گره گشا نیست؛ چرا که تنها به سه عامل معماری بدون توجه به ارتباط آنها اشاره دارد. «**سازماندهی فضا**» تعریف بهتری است که بسیاری از آثار بی توجّه به فضا را از معماری بیرون می کند. ولی این تعریف هم به هدف معماری توجهی ندارد.

از دیدگاه اسلامی، ضمن پذیرش و تأییـــد دستاوردهای علوم تجربی و مهندسی ساختمان که با تجربیات جدید نقض نشـــده باشد، می‌توان مبتنی بر فرهنگ اسلامی، تعریف نسبتاً جامع زیر را پیشنهاد نمود : « **بازآفرینی و ساماندهی حکیمانـــــــه و عادلانه فضای زیست انسان ها، با اجزاء و عناصر طبیعی و مصنوعی، متناسب با نیازهای مادی و معنوی انسان ها و در راستای سیر کمالی آن ها** ».

عناصر این تعریف به شرح زیر توضیح داده می‌شوند:

- مفهوم « **بازآفرینی**» بیان این حقیقت است که معمار، در کار معماری خود، یک خلق جدید نمی‌کند؛ بلکه اجزاء و عناصر موجود را در صورت‌ها و ترکیب‌های جدید ساماندهی می‌کند.
- مفهوم « **ساماندهی**» برابر دستیابی به ترکیبی است که اجزاء و عناصر آن با یکدیگر هماهنگ بوده و برای نیل به اهداف معینی همکاری نمایند و فاقد اجزاء و عناصر اضافی و مزاحم باشند.
- واژه « **حکمت**» از ریشه «**حَکَمَ**» و به مفهوم حُکم و داوری است. حکیم، انسان فرزانه‌ای است که با بهره‌برداری از همه معرفت‌های ممکن علم و جهل، خیر و شر و زیبایی و زشتی را از یکدیگر تشخیص داده و در هر فرایندی، در جهت تحقق علم و خیر و زیبایی، حُکم نموده و عمل می‌نماید. ریشه دیگر کلمه حکمت **حَکَمَ** می‌باشد؛ به مفهوم هر کار متقن، صحیح و پایدار.[۳] بنابراین معمار حکیم، انسانی است که در حوزه تخصصی خود، همه علوم لازم و مربوطه را فرا گرفته و استعدادهای خود و انسان‌ها را شناخته و در بعد عملی نیز، تکامل وجودی یافته است. چنین

[۳]- با بهره گیری از قرشی، علی اکبر. قاموس قرآن. زیر واژه حکمت.

کسی صلاحیت بازآفرینی و ساماندهی شایسته و مناسب فضای زیست انسان‌ها را پیدا می‌نماید. اگر در حوزه نظر، حکمت ضامن شناخت جامع و مانع پدیده هاست، در حوزه عمل اصل «**عدالت**» یعنی « **قراردادن هر چیز در جای مناسب و مطلوب خود**»[۴] ضامن خلق آثاری شایسته و اصیل می‌تواند باشد.

- **عصاره و ماحصل معماری** ایجاد فضایی است که انسان‌ها در آن حضور می‌یابند؛ یا از آن عبور می‌نمایند. همه اجزاء و عناصر معماری و همه عوامل محیطی برای مناسب‌سازی این حضور، اعتبار و سامان می‌یابند.
- **معماری از اجزاء و عناصری بسیار متکثر**، از مواد و مصالح طبیعی و مصنوعی ترکیب شده است. بنابراین یک معمار باید همه این اجزاء عناصر را به طور کامل و علمی بشناسد و در موارد لازم از متخصصین مربوطه یاری و همکاری بخواهد.
- **نیازهای مادی انسان‌ها** به بهره گیری از علوم تجربی قابل تشخیص و به طور نسبی قابل تأمین است. در روش علوم حسی- تجربی و نتایج آن اختلاف چندانی میان اندیشمندان جهان نیست و معرفت‌شناسی اسلامی نیز آن روش را تأیید می‌کند.

**در باره نیازهای معنوی (عقلانی و روحانی) انسان‌ها** می توان گفت :

- **اول :** از دیدگاه اسلامی، انسان‌های نسبی و بالفعل که عقل جزئی و حسی- تجربی دارند و در غفلت و هبوط از عالم عقل کل و روح الهی به سر می‌برند، نمی‌توانند تمام استعدادهای فطری و بالقوه و غایت سیر تکاملی خود را تبیین نمایند. بنابراین **تنها خداوند متعال قادر است همه نیازهای معنوی و روحی انسان‌ها و سیر متعالی آنها را تشریح نموده و راه‌های وصول به آن مراتب را بیان نماید**. خداوند این ضرورت اجتناب ناپذیر را از طریق ارسال پیامبران و کلام وحی تحقق بخشیده است. از منظر اسلامی مکاتب فلسفی که توسط انسان‌های نسبی و بالفعل مطرح شده و می‌شود یا ناقص‌اند یا ناصحیح. مذاهب و مکاتب الهی غیر اسلامی نیز یا ناقص‌اند و یا به دلایل مختلف تحریف شده‌اند. تنها مکتب اسلام که آخرین دین الهی است، به دلیل عدم تحریف کتاب قرآن و مکتوب شدن بلاواسطه آن، به صورت جامع نیازهای معنوی و روحی انسان‌ها و صیرورت تکاملی آن‌ها را تا انتها و بی‌کم و کاست تبیین نموده است.
- **دوم :** تکامل معنوی (عقلانی و روحانی) انسان‌ها امری اختیاری است. اگر تمام اجزاء و عناصر و عوامل محیطی کاملاً مناسب باشد، **اگر فرد مایل نباشد و نخواهد این تکامل هرگز صورت نمی‌گیرد** و رشد روحی و معنوی حاصل نمی‌شود. اما در عین حال اجزاء و عناصر و عوامل محیطی، نقش مهم و اساسی در بسترسازی و مناسب سازی برای تأمین نیازهای معنوی و روحی انسان‌ها و تسهیل رشد آن‌ها، می‌توانند ایجاد و آماده کنند.
- **سوم :** عبارت « در راستای سیر کمالی» تأکیدی است بر **نقش هر عمل انسان از جمله معماری و شهرسازی، که باید با قوانین حاکم بر هستی هماهنگ و هم جهت باشد،** تا مناسب و پایدار باشد. از دیگاه اسلامی خداوند، زمین و آسمان را برای انسان، و انسان را برای تکامل اختیاری و ارادی خلق نموده است.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل اول )

۱) معمولاً **واژه معماری** در گفتارها و نوشته ها به کدام وجوه اشاره دارد ؟ نام ببرید؟

۲) در خلق **یک اثر معماری** چه عواملی تأثیر دارند؟ در این رابطه توضیح دهید؟

۳) **ارکان چهارگانه** در خلق یک اثر معماری را نام ببرید؟

۴) **نمودار شماره ۲** را تجزیه و تحلیل نمائید؟

۵) **معمار و معماری** به چه معنی است توضیح دهید؟

۶) واژه های **بازآفرینی ، ساماندهی ، حکمت** را معنی کنید؟

---

[۴]- حضرت علی(ع) در نهج‌البلاغه در مورد تعریف عدالت می‌فرمایند: « العدل وضع کل شیء فی موضعه». یعنی « عدالت، قراردادن هر چیز است در جای مناسب خود. »

۷) به نظر شما آیا انسانها دارای **نیازهای معنوی** هم هستند؟ در صورت مثبت بودن ، نام ببرید؟

۸) چرا **معماری** مجموعه مهندسی ساختمان و هنر ساختمان است ؟ نظر شما در این باره چیست؟

۹) **تعریف جامع معماری** از دیدگاه اسلام چیست؟

۱۰) چرا **بارعایت عدالت** در هنر می توان آثار ارزشمندی را بوجود آورد؟

**فصل دوم**

# بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه معماری

## بررسی تطبیقی در حوزه شناخت شناسی

مهمترین مشکل بسیاری از مکاتب معاصر هنر و معماری معاصر نقص و نارسایی در شناخت شناسی آنهاست. ریشه این کاستی، آشفتگی در حوزهٔ نظری آنها و پیامد آن درحوزهٔ عملی است. برای ارائه یک تحلیل تطبیقی سه حوزه زیر در میان مکاتب بررسی می شوند:

- بررسی تطبیقی **شناخت شناسی[۵] ها**
- بررسی تطبیقی **جهان شناسی[۶]ها** (حکمت های نظری)
- بررسی تطبیقی **روش شناسی[۷] ها** (حکمت‌های عملی)

در مکاتب مختلف دیدگاه های گوناگونی دربارهٔ چگونگی ارتباط این سه موضوع مطرح شده است. با آن که بیشتر مکاتب معاصر ادعای بیطرفی دارند، اما آنچه مسلم و گریزناپذیر است این است که **هنرمند، خودآگاه یا ناخودآگاه، امیال و نیات و خواسته های خود را در اثر خود آشکار می‌سازد.** به طور کلی شناخت شناسی و جهان شناسی مکاتب معاصر **پسینی** است. بدین معنی که آنها به ویژگی ها و خواست های انسان امروز نگاه می‌کنند و آنچه را که می‌بینند مبانی نظری کار او می‌دانند. این رویکرد رویاروی دیدگاه های گذشتگان است که این سیر را به عکس و به صورت پیشینی دنبال می‌کردند. شاید دیدگاه جامع، تأکید بر تأثیر دوسویه این حوزه ها باشد.

شکی نیست که بسیاری از مشکلات شناخت و خلاقیت بشر امروزه به خاطر منش عملی نادرست او ایجاد شده است. او به دست خود بسیاری از راههای شناخت خود را از بین برده و خود را کور و کَـر کرده است. بسیاری از معماران و نظریه پردازان معاصر از محدودیت موجود در شناخت شناسی معاصر گلایه دارند؛ **لوکوربوزیه** انسان های امروز را موجوداتی کور و کَر لقب می‌داد که دیگر زیبایی‌ها را نمی‌توانند ادراک کنند و **جنکز** از فراگیر شدن نوعی شکاکیّت و نسبیّت در معرفت شناسی معاصر گلایه می‌کند. از این رو بیشتر نظریه پردازان معاصر در هنر و معماری پایه نظریه خود را بر بحث شناخت شناسی می‌گذارند. **می‌شود ثابت کرد که حجم زیادی از معماری معاصر تنها به ساختن لانه‌هایی برای انسان کور و کر ( با حداقل ادراک ) اختصاص یافته است** و عجیب نیست که چنین انسانهایی از شناخت معماری سنتی اظهار ناتوانی کنند. اینجاست که باید پرسید معماری با شناخت چه نسبتی دارد؟ معماری به تعریف محیط برای انسان می‌پردازد و باید دید که چه محیطی را برای چه انسانی تعریف می‌کند. از طرف دیگر معماری ظرف رفتارهای انسان را می‌سازد و به آنها شکل می‌دهد. **طبیعتاُ انسان باید بتواند همهٔ رفتارهای شایسته خود را در آن انجام دهد** و معماری نباید او را محدود کند و آزادی عمل را از او بگیرد.

**معماری شایسته آن است که بتواند جایگاه حقیقی انسان را در هستی به او یادآوری کند**، و هستی را در کلی‌ترین شکل خود در معماری بازسازی کند و انسان را به عنوان حاکم اصلی فضا در میان کل هستی قرار دهد. به این ترتیب، فضای معماری، نمادی از عرش سلطنت و خلافت انسان در این عالم است که همهٔ وجود انسان را در خود جای می‌دهد و حمل می‌کند. انسان با فضا غریبه نیست، بلکه آن را بازتابی از درون خود و سراسر وجود می‌داند. طبیعی است که چنین دیدگاهی نیاز به مبادی شناخت خاص خود را دارد که امروزه برای بسیاری بی‌معنا و غیر قابل درک است.

**بحران شناخت شناسی معاصر در غرب بگونه‌ای مستقیم یا غیر مستقیم در پدید آمدن مکاتب و گرایش‌های جدید هنر و معماری موثر بوده‌اند.** اگر تا پیش از روزگار نوزایی ( رنسانس ) قدرتهای مذهبی و سیاسی تاثیر گذار بر هنرمندان بوده، اکنون نظام‌های اطلاع

---

[5] **Epistemology**

[6] **Cosmology**

[7] **Ideology**

رسانی و رسانه ای این مهم را به عهده گرفته‌اند. در فاصلهٔ این دو زمان که نظریات علمی دانشمندان، یکی پس از دیگری در روزگار خود شگفتی آفرین می شد، هنرمندان نیز برای دورنماندن از کاروان پیشرفت و به روز ماندن، به تعبیر و تأویل‌های تخیلی–علمی دست زده و به سبک سازی‌های مداوم و پیوسته پرداخته‌اند. اگرچه سبک‌های جدید منجر به گونه گونی ابزار و روشهای نوین آفرینش آثار هنری شد ولی به دنبال آن دیدگاه‌های حصری و جزئی نگر در علوم تجربی و هستی شناسی‌ها و انسان شناسی‌های سطحی و یک بعدی، مکاتب هنری و معماری یک بعدی نیز با رویکردی سطحی و کالبدگرایانه ( فرمالیستی) پدیدار شدند.

**چهار شیوه شناخته شده در معماری سدهٔ بیستم**، بدین گونه پیامد رویکرد های شناخت شناسانه هستند:

- **شیوه معماری نوگرا**[8] و به طور کلی سبک‌های پس از انقلاب صنعتی پیامد رویکرد حس گرایی[9] هستند.
- **شیوه معماری نوگرای پسین**[10] پیامد رویکرد شک گرایی[11] است.
- **شیوه معماری فرانوگرا**[12] پیامد رویکرد نسبی‌گرایی[13] است.
- **شیوه معماری سامان شکنی**[14] پیامد هر دو دیدگاه نسبی گرایی و شک‌گرایی و پوچ‌گرایی[15] است.

روشن است که برای برون رفت از بحران معاصر و دستیابی به مکتب هنری جامع ودر شان انسان، هنرمندان و معماران معاصر نیاز به یک شناخت شناسی جامع دارند.

## شناخت شناسی و آفرینش هنری

شناختن و فرایند خلاقیت برای انسان دو وجه دارای مراتب هستند که هیچ‌گاه پایان نمی‌یابند. ولی بسیاری از مکاتب آن را در ظاهری‌ترین لایه ها محدود کرده‌اند. برخی نیز یک سلسله مراتب طولی و تاریخی را در شناخت مطرح می‌کنند. به گمان آنها شناخت در طول تاریخ و یا در طول زندگی انسان کامل می‌شود.

به راستی آیا بشر امروز بیشتر از بشر دیروز خود را و جهان را می‌شناسد؟ آیا انسان های بزرگ بیشتر از کودکان می‌شناسند؟ به نظر می‌رسد این هم یکی از گمان های انسان نوگرا است. او غافل است که در بسیاری از ساحت‌ها شناخت او بسیار کمتر از پیشینیان است. بشر امروز راهی به علم حضوری ندارد. چرا که اصلاً در حضور نیست و به همین دلیل کودکان در برخی موارد نسبت به بزرگترها شناخت عمیق‌تری دارند. علت این امر آزاد گذاشتن هوس ها و امیال است و هیچ شکی نیست که این عامل سبب انسداد ادراکات درونی می‌شود. به این ترتیب هیچ حکم مطلقی در مورد شناخت تاریخی نمی‌توان داد و تنها می‌توان گفت ابزار شناخت بشر در طول تاریخ تا حدودی کامل‌تر شد. آنچه مهمتر است این است که مراحل شناخت و خلاقیت را به طور عمقی طبقه‌بندی کنیم چهار مرتبهٔ زیر در این رابطه قابل تفکیک است :

---

[8] **Modernism**

[9] **Positivism**

[10] **Late-Modernism**

[11] **Ceptisism**

[12] **Postmodernism**

[13] **Relativism**

[14] **Deconstruction**

[15] **Nihilism**

**جدول شماره ۱ : انواع و مراتب شناخت و خلاقیت**

| انواع و مراتب شناخت | انواع و مراتب جهان بینی | انواع و مراتب خلاقیت هنری |
|---|---|---|
| ۱- احساس | ۱- جهان احساسی ( گیاهی ) | ۱ |

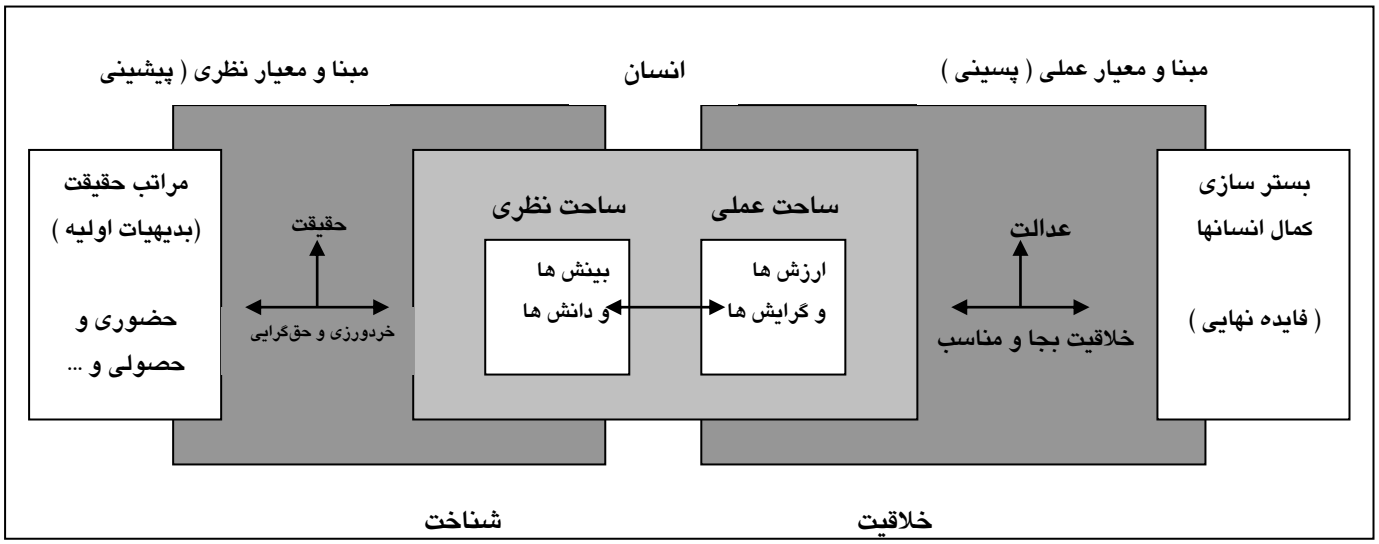
| | | |
|---|---|---|
| ۱ـ تاریخی | | |
| ۲ـ تاریخی و همه | ۲ – جهان انگاری ( حیوانی ) | ۲- خیال، وهم و گمان |
| ۳ـ تاریخی و قیاسی | ۳ – جهان شناسی علمی یا فلسفی ( انسانی ) | ۳ – علم، دانش و حکمت<br>Science, Knowledge, Wisdom |
| ۴ـ | ۴ – جهان شهودی ( انسان و ملکوت ) | ۴ – شهود Intuition |

| | |
|---|---|
| | تعقلی شهودی |

## معیار و ملاک شناخت و آفرینش هنری

بیشتر شکاکان و نسبی گرایان دغدغهٔ حقیقت یابی ندارند و ملاک و معیاری برای درستی شناخت و خلاقیت خود قائل نیستند. بسیاری از مکاتب معاصر نیز معیار صحت شناخت خود را نتیجه داری و سودمندی عملی آن می‌دانند؛ و به گفته دیگر معیار پسینی برای ارزیابی شناخت دارند. باید توجه داشت اگرچه مقدمات درست، همیشه نتایج درست به بار می آورند، اما عکس آن قابل اثبات نیست و نمونه‌های زیادی هم بر نادرستی آن یافت می شود. نمونه آن بسیاری از نتایج درستی است که از الگوهای نادرست علمی جهان شناسی گرفته شده است. (مانند شناخت بطلمیوس از نجوم)

**جدول شماره ۲: معیار و ملاک شناخت و خلاقیت**



**رویکرد درست شاید این باشد که هر دو گونه معیار پسینی و پیشینی در شناخت و خلاقیت مهم دانسته شوند.** گرچه در شناخت شناسی، معیار اصلی هماهنگی با حقایق و بدیهیات اولیه حصولی و حضوری است که اهمیت بیشتری دارد و در خلاقیت عملی معیار، صحت، عدالت و کمال در نتایج عملی و فایده و بهرهٔ بیرونی آنهاست.

## جهت گیری شناخت باید به عالم بالا باشد

از دستاوردهای بدیع و ارزشمند حکمت صدرایی، نظریهٔ « **اتحاد علم و عالم و معلوم** » یا یگانگی وجود انسان با ذهن و شناخته های او است. بنیاد این نظریه بر آن است که وجود انسان پیوسته در حال دگرگونی و تحول است و شکل آن متناسب با محتوای آن تغییر می‌کند. پس شناخت شناسی یک فرآیند پویا است که در طی آن وجود انسان به سوی موضوع شناخت تحول می‌یابد. به همین جهت هر چیزی برای انسان ارزش شناخت ندارد، چرا که ممکن است وجود او را فرو بکاهد. زیرا در این نظریه، هستی دارای مراتبی است از عالم ماده تا عوالم برتر؛ و جهت‌گیری شناخت ما باید به سمت عوالم بالاتر باشد تا ما را به سوی برتری سوق دهد.

## شناخت شناسی از دیدگاه اندیشمندان مسلمان

شناخت شناسی بدان گونه که امروزه به عنوان دانشی ویژه و شالوده همه بینش‌ها و مکتب‌های فکری شمرده می‌شود بطور مستقل نزد اندیشمندان گذشته مطرح نبوده است. ولی زمینه‌ها و پرسش‌ها و پاسخ های بنیادی آن همواره در جهان فلسفه ومکاتب 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 به دست آمده را باید ارزش گذاری کرد؟ چگونه آگاهی به دست می‌آید؟ و چگونه می‌توان به آگاهی یقینی دست یافت؟ و ... شناخت شناسی را می‌توان بر پایه پرسش‌های بنیادینی که در این زمینه مطرح می‌شود دنبال کرد. این پرسش‌ها چنین هستند:

**۱- پرسش های بنیادین در شناخت شناسی**

- **امکان شناخت** : آیا می توان چیزی را شناخت؟ آیا شناختن و یافتن آگاهی شدنی است؟ و اگر شدنی است، آیا دریافت شناخت یقینی و بی‌چون و چرا امکان دارد؟
- **ابزار شناخت :** به چه وسیله می‌توان چیزی را شناخت؟ چه ابزاری را انسان در اختیار دارد؟
- **روش شناخت** : این ابزار چگونه بکار گرفته می‌شود؟ به چه روشی می‌توان به شناخت رسید؟ و کدام روش به یقین نزدیکتر است؟ ویژگی‌های هر روش کدام است؟
- **مراحل شناخت**: در این روش ها، چه مراحلی تا دستیابی به شناخت باید پیموده شود؟
- **سرچشمه شناخت**: سرچشمه و منبع شناخت کدام است؟ ما آگاهی‌های خود را از کجا به دست می‌آوریم؟
- **موضوع شناخت:** چه چیزهایی را می‌توان و باید شناخت؟ از چه چیزهایی می‌توان چگونه شناختی به دست آورد؟
- **محتوای شناخت:** چندگونه آگاهی وجود دارد؟ و هر گونه چه ویژگی‌هایی دارد؟
- **ملاک شناخت:** ملاک درست یا نادرست بودن یک آگاهی کدام است؟ ملاک حقیقت چیست؟
- **معیار شناخت:** ما از چه راهی می‌توانیم به حقیقت دست یابیم؟
- **انواع شناخت:** شناخت، کلاً بر چند گونه است؟ و ویژگی‌های هر کدام از شناخت‌ها چیست؟
- **ثبات و تغییر در شناخت**: آیا شناخت، امری ثابت است و پس از دریافت آن هیچ تغییری نمی‌کند؟
- **تکامل شناخت**: آیا شناخت، مطلق است یا در حال تکامل؟ و می‌توان شناختی مطلق داشت؟
- **درجات شناخت:** آیا شناخت، امری مرتبه دار است؟ و چه درجاتی دارد؟
- **انگیزه شناخت**: شناخت برای چه انجام می‌گیرد؟ (مطهری، مجموعه آثار. ج ۱۳، ۴۵۶)

**۲–چهار نظریه کلی پیرامون ابزار های 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 یقین آورتر یا مهمتر می‌دانند، می‌توان آنها را به **چهار دسته** کرد:

- **دسته اول** :حس گرایان که تنها به ابزار حس ظاهری می‌پردازند و عقل و شهود درونی را نمی‌پذیرند..
- **دسته دوم**: عقل گرایان که تنها به عقل تکیه دارند.
- **دسته سوم**: شهودگرایان که نه حس و نه عقل را قابل اعتماد نمی‌دانند و تنها راه شناخت یقینی را شهود درونی و راه قلب می‌دانند.
- **دسته چهارم:** افرادی 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.

**۳– سه روش کلی شناخت شناسی**

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

- **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.
- **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 یقین آور می‌دانند.
- **روش شهودی** : 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 بدون انکار راه عقل در شناخت 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.

**۴–آگاهی های محسوس و معقول**

آگاهی‌ها و شناخت‌های ما به چند گونه هستند؟ بیشتر اندیشمندان با آنکه برخی از آگاهی‌ها را یقینی نمی‌دانند، اما به طور کلی به **دو گونه آگاهی محسوس و معقول** باور دارند. اندیشمندان مسلمان در یک تقسیم بندی کلی شناخته‌ها و معرفت و علم را به دو دسته کرده اند:

- ✓ **آگاهی 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.
- ✓ **آگاهی 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.

**۵- پاسخ حکمای اسلامی به روش های گوناگون شناخت شناسی**

پاسخ حکمای اسلامی به اندیشمندان گوناگون در باب شناخت شناسی را می توان به طور خلاصه، چنین ارائه کرد:

| مکاتب در وجه شناخت شناسی | ابزار شناخت | روش شناخت | حاصل معرفتی شناخت | حاصل زیبایی شناسی شناخت | فیلسوفان شاخص |
|---|---|---|---|---|---|

- **پاسخ حکمای اسلامی به شک گرایان**
  - **حواس پنج گانه انسان برای درک مرتبه مادی هستی** همواره ابزار مفید و مؤثری بوده است؛ چرا که می تواند اگر خطا بکند خود آن را دریابد. در فهم واقعیت هستی نیز این یک حقیقت مهم است که غیر از ذات احدیت ( واجب الوجود )، دیگر پدیده ها ممکن الوجودند و واقعیتی اعتباری و آیه ای دارند.
  - انسان می تواند واقعیت های مادی حس شدنی را از **راه حواس پنج گانه** دریابد.
  - همچنین انسان می تواند از راه **بدیهیات اولیه عقلی** به آگاهی های بیشتری دست یابد.
  - افزون بر آگاهی های حسی و عقلانی ، انسان می تواند به **حالت های درونی و روحی خود** آگاهی بی واسطه حضوری داشته باشد. آگاهی هایی مانند غم ، شادی ، حیات ، عظمت ، قدرت ، دانایی و . . . .
- **پاسخ حکمای اسلامی به نسبی گرایان**
  - هویت فردی و شخصی انسانها ناشی از مجموع **شرایط وابسته به زمان و مکان می باشد**؛ مانند وراثت ، تربیت ، شرایط تاریخی و طبقات اجتماعی و نژادی . این هویت، کسب شدنی، اعتباری، ثانوی، بالفعل و نیز قابل دگرگون شدن است.
  - انسان غیر از این هویت ، دارای یک **ذات و فطرت نوعی، بالقوه، و ثابت نیز می باشد**. این ذات مشترک، ضامن تفاهم و درک متقابل و ارتباط عمیق وجودی میان همهٔ انسانها در طول تاریخ بوده و می تواند باشد. تفاوت عمیق رابطه انسانها با یکدیگر و با دیگر پدیده ها در این وجه است .
  - انسان دارای **چهار وجه است: وجه گیاهی ، حیوانی ، عقلانی و روحانی**؛ و دارای ویژگی هایی که وابسته به هر کدام از این وجوه هستند. با همه اینها، انسان موجودی است آزاد؛ و خود می تواند 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 می یابد؛ ولی در وجه اراده و عقلانیت و خودآگاهی روحی ، می تواند فطرت انسانی و نوعی خود را بالفعل ، محقق کند.
- **پاسخ حکمای اسلامی به حس گرایان**
  - برای نتیجه گیری علمی از تجربیات حسی دانشمندان عملاً از **استقراء عقلی** بهره می گیرند.چون بدون آن تعمیم تجربیات حسی امکان پذیر نیست .
  - حواس پنج گانه برای درک مرتبهٔ نازلی از هستی که عالم طبیعت باشد مفید است. برای درک کلی تر و عمیق تر مراتب وجود ، نیاز به بهره برداری از استعدادهای والاتر انسان ، یعنی **استنتاجات عقلی و نهایتاً معرفت های بی واسطه و حضوری** می باشد.

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| ۱ | شک گرایان و سوفسطاییان افراطی | هیچ ابزاری قابل اعتماد نیست و همه خطا پذیرند. | هیچ روشی قابل اعتبار نیست.(بی نتیجه است) | شناخت حقیقت وجود میسر نیست یا حقیقتی وجود ندارد و ما هیچ نمی دانیم. | معیاری برای زیبایی و زشتی وجود ندارد | سوفیستها مانند گرگیاس شکاکان مانند پیرهون |
| ۲ | نسبی گرایان: فرد گرایان تاریخ گرایان جامعه گرایان نژادگرایان | ابزارها فردی، وابسته به هر دوره تاریخی، شرایط طبقاتی و اجتماعی افراد و یا نژادهای مختلف است. | روش های هر فرد، هر دوره تاریخی، هر طبقه و اجتماع و یا هر نژاد با دیگران متفاوت است. | حقیقت و معرفت برای هر قرد، اجتماع و طبقه، دوره تاریخی و نژاد با دیگران متفاوت است. | معیارهای زیبایی و زشتی کاملا فردی، وابسته به شرایط طبقاتی و اجتماعی و اقتصادی، تاریخی و یا نژادی است و عمومی نیست. | پروتاگوراس هگل مارکس و قائلین به هرمنوتیک فلسفی مانند گادامر، نیچه |
| ۳ | حس گرایان بیرونی و درونی | حواس پنج گانه حواس پنج گانه + احساسات درونی | حس و تجربه بیرونی و درونی | محسوسات و علوم تجربی و پدیده های نفسانی | زیبایی های محسوس و درونی | لاک ، هیوم، پوزیتیویسم |
| ۴ | عقل گرایان | عقل | تحلیل معقولات فطری | علوم عقلی | زیبایی های اولیه عقلی | دکارت ، کانت |
| ۵ | مشائین | حواس + عقل | حس و استنتاج عقلی | علوم بدیهی و نظری حسی، تجربی و عقلی | زیبایی های محسوس و معقول | بوعلی سینا، فارابی |
| ۶ | اشراقیون و عرفا | شهود قلبی | احاطه اشراقی نفس از طریق تزکیه درون | معرفت حضوری به واقعیات | درک واقعیات زیبایی | سهروردی |
| ۷ | حکمت متعالیه | حواس+ عقل+ شهود | حس و تجربه + استنتاج عقلی + اشراف بی واسطه 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 | فهم ذهنی زیبایی های حسی و عقلی + درک بی واسطه زیبایی های باطنی + دستیابی به زیبایی های برتر | ملاصدرا |

جدول شماره ۳: بررسی تطبیقی مکاتب فکری و اعتقادی در حوزه شناخت شناسی

- افزون بر پاسخ های بالا باید گفت انسان یک موجود یک بعدی و تک ساحتی نیست؛ بلکه پدیده مرکبی است که استثنائاً عناصر ترکیب شونده وجود او ، استقلال خود را حفظ کرده اند . از این رو **تمایلات و انگیزه ها 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 می شود. بلکه او موجود آزادی است که می تواند بـا اسـتمداد از اسـتعدادهای بـالقوه عقلانـی و روحانی خود مراتب هستی را کشف کند و همه ابعاد وجودی خود را محقق سازد.

- **پاسخ حکمای اسلامی به عقل گرایان**

انسان در آغاز زندگی خود ، پس از آگاهی های حسی، می تواند آگاهی های معقول و دریافتهای ذهنی و عقلانی داشته باشـد. پس او به هر دو روش شناخت نیازمند است و با هر دو روش، به تناسب ویژگی های آنها می تواند آگاهی ها و دریافتهایی داشته باشد. در ضمن اینکه حقایقی در عالم وجود دارند که تنها با استمداد از قوای عقلانی بشر قابل تفسیر و توجیه نیسـتند و درک آنهـا نیـاز بـه دیگـر روش شناخت، یعنی روش شهودی دارد .

- **پاسخ حکمای اسلامی به طرفداران ارسطو**
  - دریافتهای حسی و عقلی ، با ارتباط باواسطه با عالم خارج بدست می آیند از گونـه «علـوم حصـولی» هسـتند. ولـی انسان با **وجه روحانی** خود می تواند با روش تزکیه روح ، هم ابعاد برتر وجودی خود را بالفعل نماید و هم بـه عـوالم برتر وجود، معرفت بی واسطه و حضوری داشته باشد.
  - عقل در نهایت، یقین و معرفت باواسطه و حصولی ایجاد می کند ، نه یقین و معرفت بی واسطه و حضوری. بـا ایـن همه دریافتهای حضوری و عرفانی نیز مستلزم طی مراحلی است و سرانجام با این روش هم نمی تـوان بـه حقـایق برتر هستی دست یافت. به همین دلیل **ارسال پیامبران و فروفرستادن وحی برای هدایت انسانها** ، ضرورتی اجتنـاب ناپذیر شمرده می شود.[۱۶]

- **پاسخ حکمای اسلامی به عارفان**
  - با توجه به آنچه گفته شد، رشد و کمال معرفتی انسانها در طول زمان و به تدریج روی مـی دهـد؛ بـدین گونـه کـه وجوه نازل تر وجود او زمینه نیل به مراتب برتر می شوند. ولی همان گونه که گفته شد ، **معرفت های حضوری هم به تنهایی برای درک حقایق هستی کافی نیست** .
  - میزان معرفت عارفان به حقیقت هستی مرتبه مند است. مراتب وجود هم تا مرتبه بی نهایت ذات احدیت می رسد. می دانیم که عارفان در انتقال معرفت های حضوری خود به ما از تفسیر و تأویل استفاده می کنند و در تفاسیر آنهـا نیز ناهمگونی هایی یافت می شود. به همین دلیل است **که وجود انسان کامل که به عالی ترین درجـات معرفـت و یقین حضوری رسیده باشد در جهت تفسیر و تبیین وحی و هدایت انسانها امری واجب و اجتناب ناپذیر شـمرده مـی شود.**

باتوجه به جدول دسته بندی باید گفت که نه تنها ابزار شناخت و شیوه های معرفت و حاصل درک و شعور انسان هنرمند، یگانه نیست و ساختاری طولی دارد؛ به همین ترتیب زیبایی ها نیز تک بعدی و یگانه نیستند. بلکه برحسب مراتب وجود، از سطح به عمق انواع داشته و از زیبایی های مادی تا زیبایی های معقول و زیبایی های ملکوتی و تا زیبایی های برتر سیری از ظـاهر بـه بـاطن و ازمـادی تـا معنوی و روحی را می توانند شامل شـوند. **هنرمند نیز تا خود از همه ابزارهای معرفتی و شیوه های درک حقایق برخوردار نگـردد و بـه درک همه مراتب زیبایی نایل نشود هرگز قادر نخواهد بود هنری اصیل و عـالی بیافرینـد**. پـس سـیر و سـلوک و درک و شـهود بـاطنی 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 مـی جوشند. 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

---

۱. « هوالـذی بعـث فـی الامیـین رسـولاً مـنهم» ( ۶۲/۲ ). خـود پیـامبر هـم نسـبت بـه وحـی الهـی ابتـدائاً اُمـی اسـت . خداونـد بـه پیـامبراکرم « ص » فرمود : « و علمک مالم تکـون تعلـم (۲/۲۶۸) ». « خداونـد بـه تـو چیـزی آموخـت کـه نمـی توانسـتی یـاد بگیـری». خداونـد بـه همـه مـی فرمایـد : « یعلمکـم مـالم تکون التعلمون». انبیاء چیزی را به شما یاد می دهند ( کلام وحی ) که نمی توانید بدانید، نه فقط نمی دانید.

سیطره کمیت و خیال پردازی های موهوم و پوچ و ویرانگر بوده و تضادها و بیماری های مهلک و ویرانگر فرهنگی وتمدنی را باعث شده و خواهد شد.

## بررسی تطبیقی در حوزه انسان شناسی

### ۱–سه نگرش انسان شناسی

امروزه نگرش های انسان شناسانه را می توان در یکی از دسته بندی های زیر جا داد :

- **انسان موجودی با هویت پسینی است**. بسیاری از اندیشمندان امروزی از انسان، تصویری پسینی (بَعدی) ارائه می دهند؛ به گفته دیگر تنها گزارشی از وضع موجود انسانها داده و به ارزش های پیشینی (قبلی) و فطری برای انسان باور ندارند. این نگرش ها ، انسانیت را مفهومی آزاد، سیال و شناور می دانند که در روند تکامل تاریخی رشد می کند. چنین نگرشی بسیار تحت تأثیر فرضیه تکوین انواع داروین شکل گرفته و جزیی از « داروینیسم اجتماعی » بشمار می آید. **این نگرش انسان را نیز مانند دیگر گونه های جانوران، اما با توانمندی های بیشتر بررسی می کند**. 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 به تدریج و بر اثر شرایط شکل می گیرد و همچون سیر تاریخی فیزیولوژی اش ، به لحاظ شخصیت انسانی هم در طول تاریخ در حال تکامل است.
- 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 گرایش های پیشینی است. برخی از طرفداران این نظریه انسان را دارای گرایش های ذاتی و اولیه خوب دانسته و برخی دیگر او را دارای گرایش های ذاتی بد می دانند.
- 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 می فرماید بر فطرتی الهی سرشته شده است .«فطره الله التی فطر الناس علیها». پس نمی تواند هویت اولیه نداشته باشد. **از آنجا که این فطرت، الهی است پس می توان انسان را دارای گرایش های اولیه الهی و خوب دانست. ولی در ساحت فعل، اسلام انسان را موجودی آزادی بر می شمرد که در شکل دادن به خود آزاد است** و می تواند بین اعمال و ارزش های 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 می سازند. قرآن کریم نیز انسان را با هر دو نوع ویژگی خوب و بد معرفی کرده است

**جدول شماره ۴: دسته بندی دیدگاه ها در باره انسان**

| نظریه | تبیین | نظریه پرداز |
|---|---|---|
| ۱- انسان موجودی با هویت پسینی | انسان لوح سفیدی است که به تدریج براثر شرایط شکل می گیرد و معنای انسانیت در طول تاریخ در حال تکامل است | متأثر از فرضیه داروین |
| ۲و ۳- انسان موجودی با هویت پیشینی | انسان از آغاز با ساختار وگرایش های خوب خلق شده است.<br>انسان از آغاز با ساختار و گرایش های 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 شکل های گوناگون خوب و بد پیدا می کند. | بسیاری از اندیشمندان اسلامی |

برخی **انسان را یکی از حیوانات دارای ویژگی های خاص شمرده اند** ؛ که آنها را می توان در دو سطح درونی و بیرونی دسته بندی کرد.

- **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 کاسته اند و انسانیت انسان را برگرد آن تعریف کرده اند.

**جدول شماره ۵: فروکاهش تعریف انسان به وجوه آفاقی**

| فرو کاهش انسان به وجه زیر: | | مکتب فکری |
|---|---|---|
| انسان ← | جامعه و طبقه اجتماعی | مارکسیسم |
| انسان ← | تاریخ و زمان | اگزیستانسیالیسم |
| انسان ← | طبیعت | حکمت ذن |
| انسان ← | فنای مطلق | حکمت بودیسم |

- **فروکاهش انسان به ابعاد درونی** : در برابر آن ، برخی دیگر انسان را به وجوه درونی اش فروکاسته اند و انسانیت وی را برگرد یکی از وجوه درونی‌اش تبیین کرده اند .

**جدول شماره ۶: فروکاهش تعریف انسان به وجوه انفسی**

| فروکاهش تعریف انسان به وجوه انفسی | | | | |
|---|---|---|---|---|
| فروکاهش انسان به ... | مکتب فکری | | تأثیرگذار در مکتب هنری | |
| انسان به ⟵ عمل | پراگماتیسم | | کارکرد گرایی | Functionalism |
| انسان به ⟵ تجربه | آمپریسم | | رفتار گرایی | Behaviorism |
| انسان به ⟵ درک و نیاز حسی | پوزیتیویسم | | کالبد گرایی | Formalism |
| انسان به ⟵ درک و نیاز شهودی | اینتیشنیسم | | مفهوم گرایی | Conceptualism |
| انسان به ⟵ فکر / عقل | راسیونالیسم | | سازه گرایی | Structuralism |
| انسان به ⟵ خلاقیت | اگزیستانسیالیسم | | ساختار گرایی | Constructivism |
| | | | سامان شکنی | Deconstructivism |
| انسان به ⟵ خیال | روانکاوی | | ابراز گرایی | Expressionism |
| انسان به ⟵ عاطفه و احساس | روانکاوی | | احساس گرایی | Romantisicm |

## ۲-ساختار مادی و معنوی هویت انسان

به طور کلی **هویت انسان** را می‌توان در دو وجه بررسی کرد :

- **وجه کالبدی و مادی و ظاهری** که به جنبهٔ گیاهی و جانوری انسان و ویژگی‌های کمی و کیفی او می‌پردازد.
- **وجه روانی و غیر مادی و باطنی** که به جنبهٔ ویژه و روحی او می‌پردازد.

این دو وجه همواره با هم در ارتباط بوده و بر هم تأثیر گذارند. افزون بر دو وجه مادی و غیر مادی هویت، دو وجه « اندیشه» و« کردار» یا نظر و عمل را نیز می‌توان دربارهٔ هویت مطرح کرد. **جهان اندیشه خود دو بخش بنیادی دارد :**

- آگاهی‌ها، بینش‌ها و دانشها و به گونه‌ای سامان یافته‌تر« **جهان بینی**» ها، که«**حکمت نظری**» نامیده می‌شود.
- انگیزه‌ها، گرایش‌ها، ارزشها و بگونه‌ای سامان یافته‌تر «باید و نبایدها»، آرمان‌ها و اهداف بنیادی و عملی زندگی که « **حکمت عملی** » نامیده می‌شود.

هویت انسان چگونه و بر چه شالوده‌ای ساخته می‌شود و شکل می‌گیرد؟ به بیان دیگر بینش‌ها و گرایش‌ها و ویژگی‌های دیگر هویت از کجا سرچشمه می‌گیرند؟ چه عواملی در آن مؤثر هستند؟ و چگونه بر آن تأثیر می‌کنند؟ برای پاسخ به این پرسش‌ها، باید بدین واقعیت توجه کرد که پرسش از هویت، اساساً ازخود آگاهی آدمی سرچشمه می‌گیرد و هر **دو وجه خودآگاه و ناخودآگاه آدمی دستاورد سه رابطه بنیادی هستند :**

- رابطه فرد با خودش
- رابطه فرد با افراد دیگر
- رابطه فرد با جهان پیرامون و طبیعت.

هر کدام از این سه رابطه بنیادی بر روابط دیگر نیز تأثیر می‌گذارند، ولی می‌توان **برای هرکدام دستاوردی ویژه را برشمرد :**

- **دستاورد رابطهٔ فرد با خودش** گونه‌ای آگاهی و شناخت است که او را به خود، آگاه می‌کند.
- **دستاورد رابطهٔ فرد با افراد دیگر**، پدیدار شدن جامعه و انواع روابط اجتماعی است. همه فرآورده‌های بزرگ جوامع بشری این گونه به دست آمده‌اند، زبان، خط، تمدن و فرهنگ و سنت‌ها و هنجارهای جمعی.

- **دستاورد رابطه فرد با جهان پیرامون**، گونهٔ دیگری از آگاهی و شناخت به دست می‌دهد. همه فرآورده‌های اندیشه و دست انسان، این گونه بدست آمده‌اند، جهان فلسفه و علم و تجربه و صنعت و فناوری ( تکنولوژی ) و ...

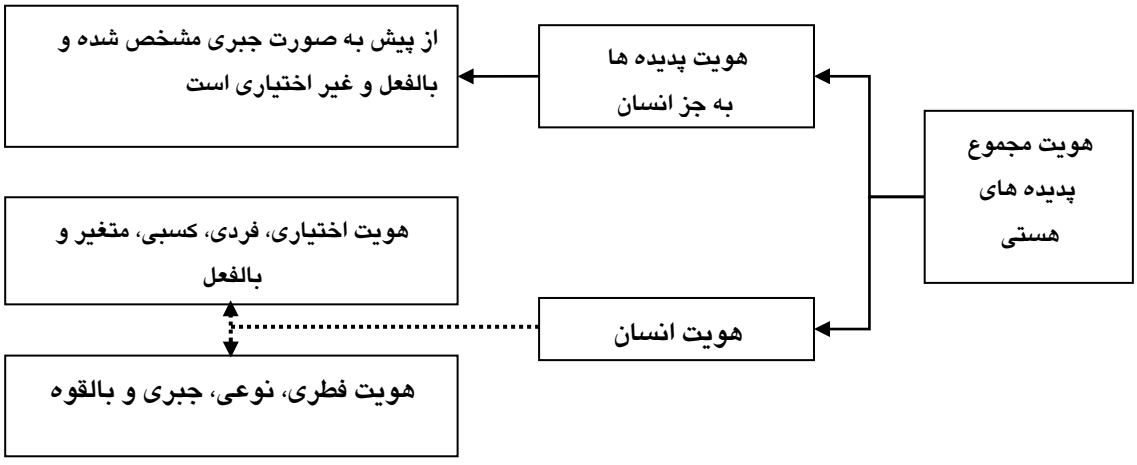
هویت دستاورد این سه رابطه بنیادی است. به گفتهٔ دیگر، هویت دستاوردِ دستاوردهای این سه رابطه است و هر کدام از آنها به گونه‌ای بخشی از هویت فرد و جامعه را می‌سازند. هویتی که ساخته می‌شود دارای یک یا چند ویژگی ذاتی و بنیادی و پایدار و چند ویژگی عرضی و ناپایدار می‌باشد.

## ۳–ویژگی های پایدار و ناپایدار هویت انسان

اندیشمندان درباره ویژگی‌های بنیادی هویت آدمی دیدگاه‌های گوناگونی دارند، که در جای خود بدانها پرداخته می‌شود. ولی درباره ویژگی‌های عرضی و ناپایدار و دگرگون شوندهٔ هویت، اشتراک نظر بیشتری یافت می‌شود. گر چه تأثیر هر کدام از این ویژگی‌ها و ابعاد در ساختار کلی هویت امری است که دربارهٔ آن یگانگی دیدگاه وجود ندارد. آنچه که در این باره برای اندیشمندان اهمیت بسیار دارد و آراء گوناگون درباره آن ارائه شده این است که آیا هویت آدمی امری همواره دگرگون شونده است؟ یا می‌توان برای آن دو وجه پایدار و ثابت، و وجه ناپایدار در نظر گرفت؟ وجه پایدار آن چه ویژگی‌هایی دارد و اساسا چرا پایدار می‌ماند؟ وجه ناپایدار آن چه؟ از همه مهمتر، چگونه می‌توان از ماهیت چیزی سخن گفت که همواره همه شئون آن در حال دگرگونی باشد؟ **از دیدگاه اسلام ، هویت انسان دارای دو وجه پایدار و ناپایدار می‌باشد**. وجه پایدار آن، همان ویژگی‌های ذاتی و به تعبیر دینی، فطری است که در همه انسانها یکسان است و وجه ناپایدار آن است که در برابر دگرگونی‌ها قرار می‌گیرد و بر حسب شرایط ممکن است تغییر کند.

از گذشته‌های دور در نگاه اندیشمندان و فیلسوفان، انسان با ویژگی‌های خاص خود در میان دیگر پدیده‌های جهان پدیده‌ای متمایز بوده است. همگان پذیرفته‌اند که هویت یا کیستی انسان بسیار پیچیده‌تر از دیگر پدیده‌هاست. اندیشمندان در طول تاریخ اندیشه به وجوه تمایز گوناگونی میان انسان و چیزهای دیگر اشاره کرده‌اند و در بررسی‌های مربوط به انسان شناسی آورده‌اند. **هویت انسان از سویی دارای ویژگی‌های همانندی با دیگر جانداران است و از سویی تمایزات بنیادینی با آنها دارد**. ویژگی‌هایی چون حفظ و صیانت ذات و تولید مثل، میان انسان و جانوران مشترک است، ولی هر کدام از جانداران افزون بر غرایز همانند، صفات و رفتارهای ویژه خود را نیز دارا هستند. تا آنجا که برای انسان ممکن بوده و جانوران را شناسایی کرده، توانسته بر پایه چگونگی واکنش جانوران در برابر انگیزه‌های بیرونی، شیوه لانه‌سازی، چگونگی دستیابی به خوراک و نگهداری آن و... و زندگی فردی و گروهی داشتن آنها پی به برخی ویژگی‌های آنان ببرد و همانندی‌ها و ناهمانندی‌ها را از هم بازشناسد. ولی انسان، آنگونه که تاکنون خود را شناخته، هویتی همتراز با دیگر هویت‌ها ندارد و تمایز او مانند تمایز یک جاندار با جاندار دیگر در طبیعت نیست.

نمودار شماره ۴– ساختار هویت انسان



**۴–در نظر ملاصدرا انسان تنها موجودی است که بین او و ماهیتش تفاوت است**

هویت انسان افزون بر ویژگی‌های همانند با دیگر جانداران ویژگی‌های خاص خود را دارد و واجد برخی استعدادها و قابلیت‌هاست که گاه می‌تواند خود هویت خود را دگرگون کند. چنین قابلیتی را هیچ پدیده دیگری ندارد و همین امر مورد توجه برخی از اندیشمندان قرار گرفته است. اندیشمندانی که دریافته‌اند بسیاری از مسائل اساسی انسان مانند آزادی و اختیار و... مربوط به همین ویژگی انسان است **استاد شهید مطهری** درباره وجه تمایز هویت انسان با دیگر پدیده‌ها چنین می‌گوید :

« انسان در نحوه وجود و واقعیت خود با همه موجودات دیگر، اعم از جماد و نبات و حیوان، متفاوت است. از این نظر که هر موجودی که پا به جهان می‌گذارد و آفریده می‌شود، همان است که آفریده شده، یعنی ماهیت و واقعیت و چگونگی‌هایش همان است که به دست عوامل خلقت ساخته می‌شود. اما انسان پس از آفرینش، تازه مرحله اینکه چه باشد و چگونه باشد آغاز می‌شود، به عبارت دیگر **هر چیزی از نظر ماهیت، که چیست و از نظر کیفیت، که چگونه باشد « بالفعل » آفریده شده، اما انسان از این نظر « بالقوه » آفریده شده است. یعنی بذر انسانیت در او به صورت امر بالقوه موجود است، که اگر به آفتی برخورد نکند آن بذرها تدریجاً از زمینه وجود انسان سربرمی آورد و همین‌ها فطریات انسان هستند و بعدها « وجدان » فطری و انسانی او را می‌سازند.**... هر موجودی غیر از انسان، میان خودش و ماهیتش، تصور جدایی غیرممکن است. مثلاً میان سنگ و سنگی، میان درخت و درختی و... انسان تنها موجودی است که میان خودش و ماهیتش جدایی و فاصله است. یعنی میان انسان و انسانیت. ای بسا انسان ها که به انسانیت نرسیده و در مرحله حیوانیت باقی مانده اند.چگونه ممکن است میان شیء و ماهیت خودش جدایی بیفتد؟ بدیهی است که ماهیت، لازمه وجود است، اگر وجودی بالفعل باشد، ماهیتش به تبع آن بالفعل است. وجود بالقوه است که ماهیت شایسته خود رافاقد است. » (مطهری، مجموعهٔ آثار، ج ۲، ۳۱۳)

شهید مطهری در جایی دیگر، دیدگاه ملاصدرا را در این باره چنین آورده‌است: « ملاصدرا معتقد است انسان ها این تفاوت را با غیر انسان دارند که هر چیزی افرادش با هم یکسان هستند، ولی انسان ها [ افرادشان ] با هم تفاوت دارند و بلکه **یک انسان، خودش در طول عمر، انواع متفاوت خواهد بود، یعنی وجودش بین ماهیت‌ها لغزان است** و این خود انسان است که چهره مشخصی را به دست خودش برای خود رسم می‌کند. ملاصدرا اصلاً بحث را از انسان فراتر برده و روی تمام اشیاء عالم به بحث پرداخته است. » (مطهری، مجموعهٔ آثار، ج ۱۳، ۲۷۳) شهید مطهری این دیدگاه ملاصدرا را دستاورد نظریه اصالت وجود او می‌داند. «آنچه اگزیستانسیالیسم به نام «اصالت وجود» می‌نامد و مدعی است که انسان، یک وجود بی‌ماهیت است و خود با انتخاب راه خود، به خود ماهیت می‌بخشد، توجیه فلسفی‌اش همین است. فلاسفه اسلامی، بالخصوص صدرالمتألهین تکیه فراوان به همین مطلب دارند و از اینرو **ملاصدرا گفته است: انسان نوع نیست، انواع است، بلکه هر انسان، خود احیاناً هر روز نوعی است غیر روز دیگر**. از اینجا روشن می‌شود که انسان زیست شناسی، انسان بیولوژیکی، ملاک انسانیت نیست، انسان زیست شناسی، تنها زمینه انسان واقعی است و به گفته فلاسفه، حامل استعداد انسانیت است، نه خود انسانیت، و هم روشن می‌شود که بدون اصالت روح، دم از انسانیت زدن، معنی و مفهوم ندارد. » (مطهری، مجموعه آثار، ج ۲، ۳۱۳ و ۳۱۴)

**۵–سه شاخصه کلی هویت انسانی**

از آنجا که دو بـُعد هویت ساز مکاتب فکری و اعتقادی تنها در حوزه آگاهی‌های انسان قرار می‌گیرند، تا با اراده عملی و آزادانه انسان همراه نشوند نمی‌توانند هویت ساز باشند. بنابراین **هویت انسانی را باید دارای سه شاخصه کلی زیر دانست:**

- ❖ جهان بینی یا اندیشه انسان درباره هستی و انسان ها ( حکمت نظری )
- ❖ ارزش ها و باید و نبایدهایی که انسان برای نیات و اعمال خود قائل می‌شود.( حکمت عملی )
- ❖ اراده انسان در مقام عمل به مبانی فوق و صبر و پایداری و مقاومت او در تحقق نیات خود ( التزام عملی و پایدار به ارزش ها و بایدها )[۱۷]

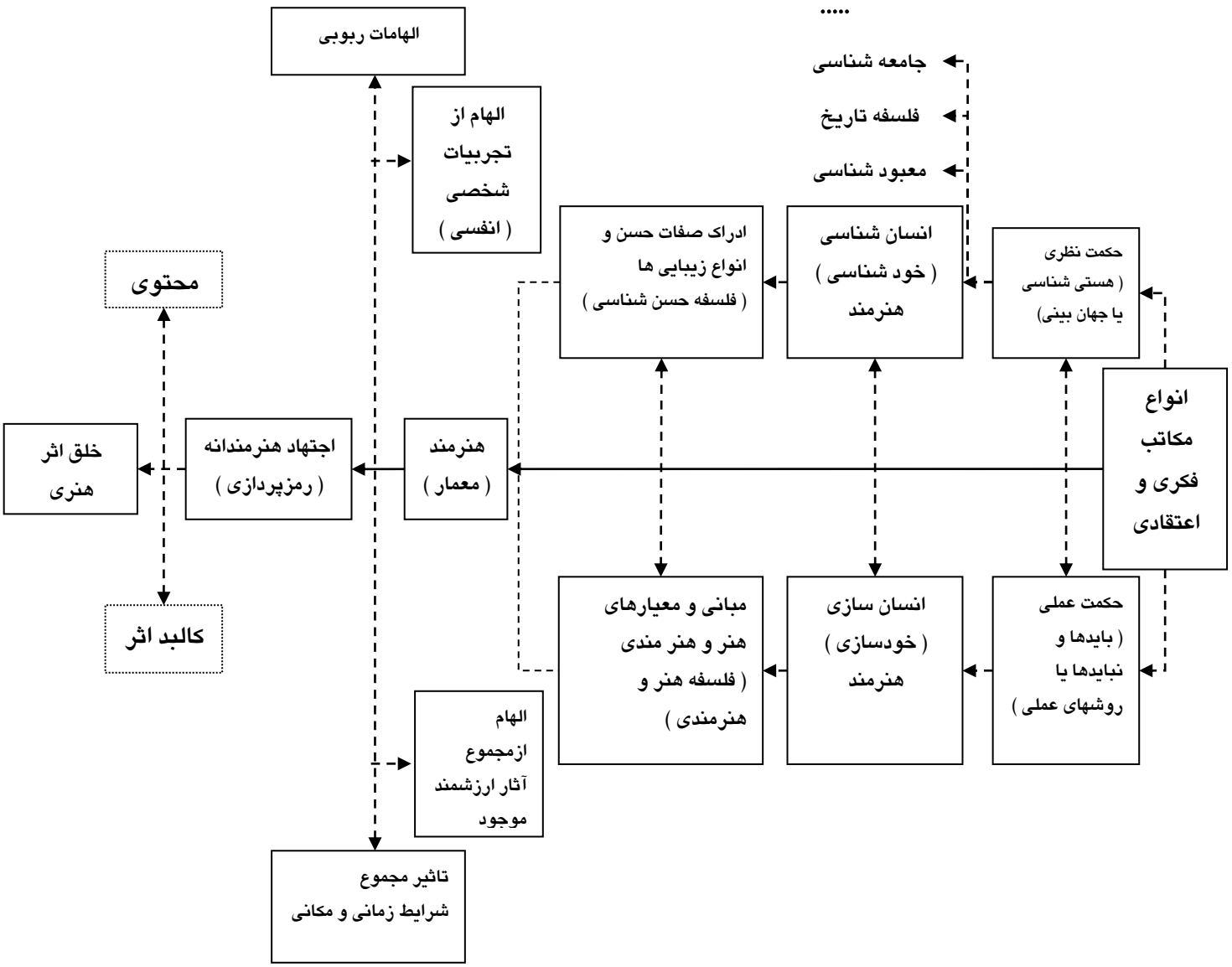
[۱۷] دو وجه بالا علی رغم اینکه یکی معرفت‌های نظری و دیگری معرفت‌های عملی است، ولی ماهیتاً هر دو از مقوله شناخت و معرفت می‌باشند و تا در مقام عمل ظهور نداشته باشند نمی‌توانند هویت ساز باشند. زیرا هویت، دستاورد دو بال جدایی ناپذیر ( آگاهی + عمل ) می‌باشد. به همین دلیل دین نیز با دو وجه ایمان و عمل صالح و استمرار و گسترش آن، یعنی توصیه به حق و توصیه به صبر در اسلام معرفی شده است و در قرآن در سوره عصر این دو وجه با هم متضمن رستگاری انسان شمرده شده است.

آنچه که انگیزهٔ رفتار و کردار انسان می‌شود، باور به مجموعه‌ای از گرایش ها 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. هنگامی که مجموعه هست‌ها و بایدها در جهان اندیشه، بسامان می‌شود و انسجام منطقی پیدا می‌کند سامانه‌ای ( سیستمی ) را در کالبد یک « مکتب » ارائه می‌کند.

**حکیمان مسلمان نیز حکمت را به دو بخش نظری و عملی تقسیم می‌کرده‌اند. حکمت نظری، مجموعه بینش‌های سامان یافته درباره جهان، و حکمت عملی، مجموعه‌ای بسامان از گرایش ها و ارزش‌ها است.** بنابراین هر مکتب فکری یا اعتقادی و از جمله اسلام، به طور کلی دارای دو بعد کلی جهان بینی یا حکمت نظری و ایدئولوژی یا حکمت عملی می‌باشد. حکمت عملی بر پایه حکمت نظری شکل می‌گیرد و حکمت نظری، خود دارای مبانی‌ای است که « شناخت شناسی» نامیده شده است.

مجموع مباحثی را که یک مکتب فکری یا اعتقادی در دو حوزه نظری و عملی و در شکل‌گیری هویت انسانی ( هویت

**نمودار شماره ۵- رابطه مکاتب فکری و اعتقادی با خلق آثار هنری**




هنرمندان )، تا خلق آثار هنری آنها نقش دارد، در نمودار شماره ۵ نشان داده شده است.

## سیمای انسان در مکتب اسلام

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

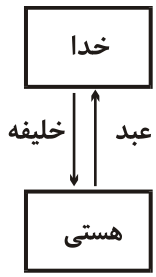
در حکمت متعالیه صدرایی ، انسان نوع نیست ، بلکه انواع است. انسان خود شکل خود را تعیین می کند. چون تجلیات الهی همهٔ سطوح هستی را در برمی گیرد **، انسان باید مرتبهٔ خود را در هستی تعیین کند. او می تواند بر اساس حرکت جوهری از پست ترین مراحل وجود تا بالاترین مرتبه را جایگاه خود دانسته، خود را به آن مرتبه برساند . این شکل حرکت در حکمت متعالیه به صورت اسفار اربعه (سفرهای چهارگانه) از سوی صدرالمتألهین 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 مارکسیست ها) 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. در حالی که از دیدگاه اسلام، انسان در آغاز تولد، « بالقوه و به نحو امکان استعدادی، خواهان و متحرک به سوی یک سلسله دریافت ها و گرایش هاست و یک نیروی درونی (با کمک شرایط بیرونی) او را به آن سو سوق می دهد و اگر به آنچه بالقوه دارد، برسد؛ به فضیلتی که شایسته اوست و « انسانیت » نامیده می شود 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 می کند، نوعی انسان شناسی چهار وجهی را معرفی کرده اند.(مشکینی، ۱۴۰۶، ۲۲۲) **استاد شهید مرتضی مطهری در این رابطه می گوید انسان موجود مرکبی است برخلاف سایر موجودات مرکب که عناصر ترکیب شونده، هنگام ترکیب، خواص خود را از دست می دهند عناصر ترکیب شونده او ، وجود و خواص خود را از دست نمی دهند.**

**جدول شماره ۷: انواع نفوس**

| انواع نفوس انسان و قوا و خواص هریک از آنها منقول از امیرالمومنین (ع ) | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| انواع نفوس انسان | قوای پنج گانه نفوس | | | | | خواص دوگانه آنها |
| ۱ – رشد کننده گیاهی | جذب کننده | هضم کننده | دفع کننده | پرورش دهنده | نگهدارنده و مهار کننده | کم و زیاد شدن (تحریک در برابر رویدادهای محیط) |
| ۲– حس کننده حیوانی | شنیدن | دیدن | بوییدن | 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 پند پذیری ) | حکمت و نزاهت (فهم خوبی ها و بدی ها) ،عدم تحریک در مقابل محیط |
| ۴– ملکه الهی | بقا در فنا | تنعم در سختی | عزت در ذلت | فقردر غنا | صبر در بلا | رضایت و کرامت |




فلسفهٔ ظهور انسان دراین عالم، شناخت و عبادت و عشق نسبت به خداست و در مقابل انسان خلیفهٔ خدا در هستی است و همهٔ هستی از طریق انسان با خدا ارتباط دارند.

**۱–مراحل مهم آفرینش آدم در قرآن**

خداوند برخی خاطرات ازلی را در معرفی وشناخت انسان به تأکید به او یادآوری می کند. یکی از مهمترین این خاطرات ماجرای خلقت اوست. **مراحل مهم آفرینش آدم** چنین بوده :

- **خلقت انسان در حضور ملائک** و با مشیت خداوند : خلقت انسان در حضور ملائک و به وسیلهٔ دو دست خداوند انجام می‌شود. (ص/ ۷۵). از دیدگاه ابن عربی « این جزء اختصاصات و شرافت‌های ویژهٔ 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 تقابلند. 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 متجلّی شده‌اند. (حسن زادهٔ آملی، ۱۳۷۸، ۵۰)
- **دمیدن روح خدا در کالبد انسان** : « ... انّی خالق بشراً من صلصالٍ من حماءٍ مسنون فاذا سَوَّیته و نفخت فیه من روحی فقعوا له ساجدین » (حجر/۲۸ و ۲۹) « من بشری را از سفالی از گل سرشته شده خلق می کنم. هنگامیکه او را بسامان کردم و از روح خود به او دمیدم همه به او سجده کنید. »
- **تعلیم کل اسماء و خلافت الهی** : مرحله بعد از نفخه روح، تعلیم اسماء الهی است. « و عَلَّمَ آدم الاسماءَ کلَّها » (بقره/۳۲) نشانه خلیفت الهی انسان نیز آنجا در قرآن آمده است : « و اذ قالَ ربکَ للملائکه انی جاعلٌ فی الارض خلیفه ...(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.
- **آزمایش با درخت منهیه و هبوط** : شیطان که عامل اصلی کفرش، حسادت به انسان و مقام اوست، انسان را به خوردن از درخت منهیه تشویق می کند 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.
- **تلقی کلمات و توبه انسان** : انسان پس از هبوط از طریق تلقی کلمات از سوی خداوند، به سوی خداوند توبه می-کند.(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.
- **قبول امانت الهی از سوی انسان** : یکی از ویژگی های 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 دیدگاه های 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 بهاء الدینی (ره) و حضرت امام(ره) نیز با اندک تفاوتی با ان نظریه همداستان هستند.

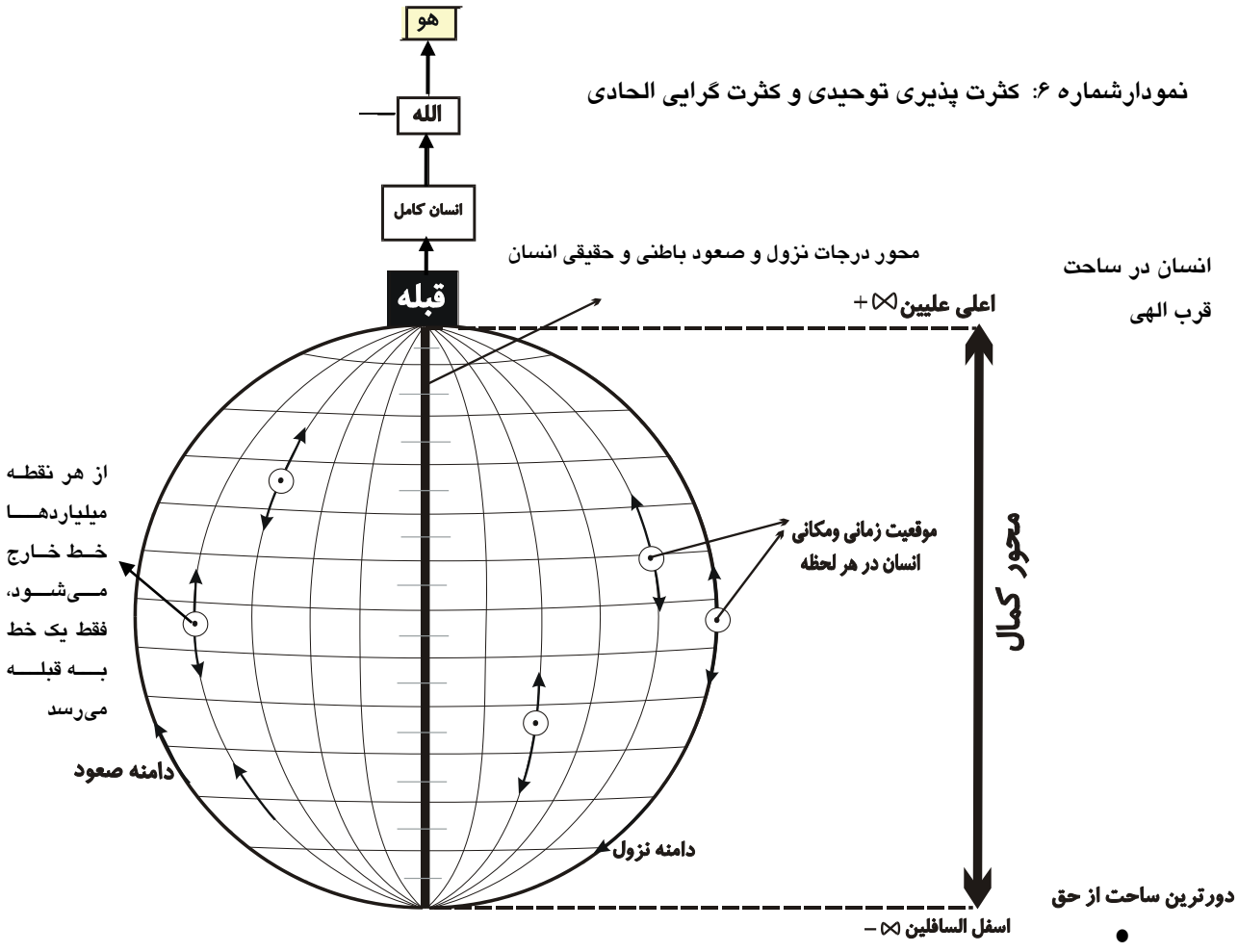
**۲–بر پایه حکمت اسلامی انسان ها برای سیر در کمال به انسان کامل نیاز دارند**

انسان کامل، کاملترین تجلی خدا و خلیفهٔ او در همهٔ هستی است. ارتباط او با همهٔ آفاق همچون ارتباط او با بدن خود است. همچنانکه خداوند ظاهر و باطن همه هستی است، انسان کامل هم ظاهر و باطن همهٔ هستی است. جایگاه او عرش الهی است و تدبیرگر

امور است. **همهٔ انسان ها از دو طریق سیر آفاقی و سیر انفسی می توانند 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 انسان ها 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 می کنند این است که از آنجا که انسان ها در شرایط مختلف زمانی و تاریخی ، اجتماعی ، نژادی و ... متولد می شوند نمی‌توان الگوی خاصی برای همه انسان ها 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: اگر چه 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.** اگر چه تلاش افراد مختلف با شرایط متفاوت در راه کمال ظاهراً در بسترها و مسیرهای متفاوتی صورت می گیرد، اما در باطن همه این امور نمودی روی خط مستقیم الی الحق پیدا می کنند و واجد مرتبه ای از مراتب کمال می شوند. اسلام ضمن پذیرش مراتب و درجات افراد در عالم، دو نوع الگوی کامل و نسبی را تائید می کند 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.




**نمودارشماره ۶: کثرت پذیری توحیدی و کثرت گرایی الحادی**

**۳-کثرت پذیری انسان ها**

در باره نمودار **کثرت پذیری توحیدی در برابر کثرت گرایی الحادی** باید گفت:

- **کثرت پذیری انسان ها نسبت به مکان و زمان :** هیچ دو انسانی در موقعیت مکانی و زمانی یکسان نیستند. انسان ها از این حیث در جبر زمانی و مکانی هستند.
- **کثرت پذیری انسان ها به نسبت دوری و نزدیکی به انسان کامل :** انسان ها بر حسب جایگاه و رتبه‌ای که در بدو تولد دارند از انسان کامل دور یا به او نزدیک اند. این جایگاه و رتبه به دلایل وراثتی برای انسان ایجاد شده و انسان از این بابت مختار نیست.
- **اختیار و آزادی انسان ها در انتخاب مسیر :** هر انسانی در انتخاب مسیر و جهت آزاد است و می تواند انتخاب ها، اعتقادات و مسیرهای متفاوتی را برگزیند.
- **صراط مستقیم هدایت الهی** : برای هر انسان تنها یک راه مستقیم برای رسیدن به جایگاه انسان کامل وجود دارد. صراط مستقیم دارای هدف ثابتی است. سایر راهها برحسب زاویه انحراف از موقعیت انسان کامل دور می شوند.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل دوم )

۱) چرا مشکل اصلی مکتب هنر و معماری در **بخش شناخت شناسی** است؟در این زمینه تحقیق و ارائه دهید؟

۲) **معماری شایسته** چیست و چه نقشی دارد؟

۳) چهار شیوه شناخته شده **معماری سده بیستم** را نام ببرید؟

۴) از **جدول شماره ۲** در رابطه با ملاک و معیار شناخت به چه نتیجه ای می رسید؟

۵) منظور صدرالمتألهین از **اتحاد عالم و علم و معلوم** چیست؟

۶) **پرسش های بنیادی** در شناخت شناسی را نام ببرید؟

۷) **حس گرایان** در باره شناخت از چه ابزارهایی استفاده می کنند؟

۸) ابزار **عقل گرایان** در شناخت کدام است؟

۹) **روش شهودی** در شناخت شناسی را توضیح دهید؟

۱۰) **آگاهی و علم حضوری** دارای چه ویژگی هایی است؟

۱۱) به کدام علم و **آگاهی حضوری** می گویند؟دو مثال برای آن ذکر کنید؟

۱۲) پاسخ حکیمان اسلامی به **شک گرایان** چیست؟بازگو نمائید؟

۱۳) **جدول شماره ۳** در پیرامون مکاتب شناخت شناسی را مورد بررسی قرار دهید؟

۱۴) چرا تنها معرفت های حضوری برای **درک حقایق** کافی نیست؟ نظر شما در این باره چیست؟

۱۵) ساختار مادی و معنوی **هویت انسان** چیست؟

۱۶) **جدول شماره ۴** در باره ساختار هویت انسانی را تجزیه و تحلیل و بررسی کنید؟

۱۷) **هویت کلی انسان** دارای چن شاخصه می باشند؟توضیح دهید؟

۱۸) **ویژگی های مراحل آفرینش** آدم را در قرآن نام ببرید؟

۱۹) چه تفاوتی بین **کثرت پذیری توحیدی** و **کثرت پذیری الحادی** وجود دارد ؟

**فصل سوم**

# بررسی تطبیقی در حوزه معبود شناسی

## ۱–جایگاه معبود در هنر و معماری معاصر

مسئله معبود شناسی نسبت به شناخت شناسی و انسان شناسی مسئله خاص تری 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 آزادی آزار دهنده (زندگی بدون ارزش و ضد ارزش) دچار شده است. به نظر می رسد 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 معبودِ انسان، مجموعه ای از آرمانها و اهداف او بود که همراه و دوست همیشگی او بود. او در همهٔ زندگی انسان، حتی در پیش پاافتاده ترین امور حضور داشت. به همین جهت همهٔ فعالیت های انسانی به شکلی نمادین این حضور را نشان می دادند. این نماد الهی هرگز چیزی تصنعی و یا قراردادی نبود، بلکه حقیقتی بود که همهٔ مردم همیشه با آن مأنوس بودند.

**انسان دینی ، خدا را پرکنندهٔ همهٔ هستی می بیند و فاصلهٔ خود را با خدا نزدیکتر از رگ گردن و یا درمیانهٔ بین خود و قلب خود می بیند**. اما انسان مدرن خود را گم کرده است و به همین جهت دیگر هیچ نشانی از خدا ندارد و نمی داند چگونه باید به دنبال خدا بگردد. انسان مدرن در حضور نیست ، او با خدا زندگی نمی کند و از او بیگانه است و رابطهٔ او با خدا محدود به ساعات خاصی در هفته است. او خدا را نمی بیند و تنها از دور گاهی خدایا می کند. خدا دیگر برای او نام «محیط» و یا «حاضر» و یا «ناظر» حتی هیچ اسمی دیگری ندارد؛ او خالقی 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 نمی بیند و به شکل ابزاری بی جان به عالم نگاه می کند.

**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 سوال قرار می گیرد. آیه « لا یکلف الله نفسا الا وسعها» همین را می گوید. تفاوت ظاهری افراد خدشه ای در مسیر تکامل از نتیجه انسانی آنها وارد نمی کند. بحث رایج در معماری امروز ، معماری انسان گراست؛ معماری ای صرفاً متوجه انسان و خواسته های او. بدون اینکه رنگی از معبود در آن باشد. غافل از اینکه تعریف انسان مستقل از خدا، نمی تواند تعریف دقیق و کاملی باشد و همه ویژگی های او را مورد توجه قرار دهد.

## ۲–سه نگرش گوناگون به معبود ها

نگرش های موجود در باب معبود به سه دسته می شوند :

- **نگرش پسینی به معبود :** معبود چیزی است که در هر دوره زمانی مورد توجه مردم قرار می گیرد. در واقع معبود از فرهنگ برگرفته می شود؛ در نتیجه ویژگی آثار فرهنگی و شرایط اجتماعی است که معبود پسینی را تعریف می کند . 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 می کنند. از جمله اینکه خدا موجودی مفید است که در طول تاریخ بشر به او نیاز داشته است و **نیاز انسان به وجود او تا زمانی است که بشر به مرحله ای از تکامل برسد** که به تنهایی قادر به رفع همه مسائل خود باشد . برخی هم خدا را موجودی اساطیری و برگرفته از افسانه ها و خیالبافی های بشر می دانند .
- **نگرش پیشینی به معبود:** 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 آفریده ها جاری و متجلی است. پس وجود معبود ، مولد و عامل ایجاد فرهنگ است نه محصول آن .**
- **نگرش به معبود از مجموع دو دیدگاه پسینی و پیشینی :** 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 می

دهد ، می توان با مشاهده آیات الهی در عالم که همه یک صدا سرود حضور او را سر می دهند به وجود معبود نزدیک شد و سیری از کثرت به وحدت داشت . این مرحله تنها در انسان های متعالی که به شهود باطنی دست یافته اند رخ می دهد.

**جدول شماره ۸: انواع معبودها**

| عنوان نظریه | تبیین | نتیجه | | نمونه |
|---|---|---|---|---|
| معبود پسینی | معبود به عنوان محصول فرهنگ<br>سیر از عمل به نظر | اعتقاد به معبود حقیقی<br>عدم اعتقاد به معبود حقیقی | تحریف خدا<br>توجیه خدا | یهودیت و مسیحیت تحریف شده موجود، مارکسیسم و ... |
| معبود پیشینی | معبود به عنوان مولد فرهنگ<br>سیر از نظر به عمل | تعریف خدا با صفاتش | | ادیان الهی |
| معبود پیشینی و پسینی | معبود به عنوان مولد و محصول فرهنگ<br>سیر از نظر به عمل | توصیف صفاتی و شهود مراتب عالی تر هستی | | عارفان |

**۳–مراتب ظهور معبودها**

معبودها را در سه سطح می توان معرفی کرد :

- **سطح اول :** چیستی ذات،
- **سطح دوم :** ویژگی ها و صفات،
- **سطح سوم:** کارها و افعال .

**حوزهٔ ذات**، بخش مشترک همهٔ فرهنگ ها است. این حوزه همواره به شکل مبهم غیب مطلق و الوهیت مطرح می شود. پس برای بررسی تطبیقی باید به سراغ صفات و افعال معبود رفت . در برخی از فرهنگ ها 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 بسته اند. خدای آنها تنها در آغاز خلقت نقش داشته و امروزه تنها به نظارهٔ هستی نشسته است. اسلام تأکید فراوانی بر ویژگی ها ( صفات ) و **کارها ( افعال )** الهی دارد و به شدت از دیدگاه های غلط یهودی و مسیحی انتقاد می کند.

**۴–سیر تحول تاریخی در شناخت معبودها**

شناخت معبود ها در طول تاریخ بشری همراه با تکامل ادیان در حوزهٔ 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 ویژگی های معبود شده است؛ به گونه ای که هیچ مکتبی را نمی توان یافت که به اندازهٔ اسلام بر اسماء و صفات الهی تأکید داشته باشد. بیشتر آیات قرآن با یک یا دو اسم خداوند تمام شده اند و بارها این اسماء به عنوان ویژگی های برتر (اسمای حسنی ) مورد تأکید بوده اند. مجموع آنها ۹۹ اسم است . این ویژگی ها هم شامل هر دو نوع صفات جمال و جلال می شوند و سوره هایی همچون توحید ، حدید و حشر که بر اسماء الهی تأکید دارند را برای فهم مردم آخرالزمان توصیف کرده اند. علت آن است **که هر چه عقل بشر تکامل پیدا کند ، درک او از خداوند و نیاز به یافتن اسماء و صفات او بیشتر می شود**. از میان همه اسماء الهی هفت صفت به عنوان مادر دیگر اسماء دانسته شده که عبارتند از ، **متکلم ، قادر، مرید ، حی ، سمیع ، بصیر، علیم**.

**جـدول شـمـاره ۹: انـواع معبودهـا در ادیـان**

| | نام مکتب | نام خدا | نحوه ظهور صفات | صفات اصلی مقام و احدیت | کارهای اصلی مقام ارتباط با او مشیت | سازمان بندی |
|---|---|---|---|---|---|---|
| خدایان بی تعین مقام احدیت | بودیسم (هند) | نارما | | | | |
| | ذن (ژاپن) | بی نام | | | | |
| خدایان جلالی مقام احدیت و احدیت | داتوئیسم (چین) | تاو | | | | |
| | یونان | | | | | |
| مقام احدیت و احدیت | یهودیان | یهوه | | | | |
| خدایان جمالی مقام احدیت و احدیت | هندوئیسم | برهمن | | | | |
| | زرتشتیان | | | | | |
| | مسیحیان | | | | | |
| خدا در اسلام مقام احدیت و احدیت مشیت | اسلام اشعری | الله | | | | |
| | اسلام معتزلی | الله | | | | |
| | اسلام شیعی | الله | | | | |

## بررسی تطبیقی در حوزه سیر تاریخ

رابطه انسان و تاریخ، از جمله دغدغه‌های همیشگی اندیشمندان بوده است. یکی از پرسش های 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 انسان ها و جوامع را در جبر دورانهای تاریخ محصور می دانند. در مقابل اندیشمندانی هستند که تاریخ را فاقد اصالت حقیقی دانسته و انسان ها و جوامع را کاملاً از موقعیت تاریخی آزاد و رها می دانند. **اسلام، در مقابل این دو رویکرد ، برای تاریخ هویتی مرکب و حقیقی قائل است که عناصر آن یعنی انسان ها و جوامع، خود دارای هویتی حقیقی و جزئی هستند**. مسأله دیگر، جایگاه تاریخ نسبت به اکنون است. به گفته دیگر این پرسش مطرح است که بین «اکنون» و «تاریخ» (یا گذشته) چه نوع رابطه ای برقرار است. در این باره سه نگرش کلی وجود دارد:

- **نگرش گذشته محوری به تاریخ :** برخی تاریخ و گذشته را معیار سنجش وضعیت معاصر می‌دانند و از زاویه دید تاریخ اکنون را مورد نقد قرار می دهند.
- **نگرش اکنون محوری 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 می انجامد.
- **نگرش ارزش محوری به تاریخ** : در منابع الهی، ارزش ها و معیارها مفاهیمی جاودانه اند و وابستگی به زمان و مکان ندارندکه بتوا۲۰ن 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.**

یکی از نکات مهم در بحث فلسفه تاریخ، نگاه جبرگرایانه است که در برخی مکاتب به مقوله تاریخ وجود دارد.

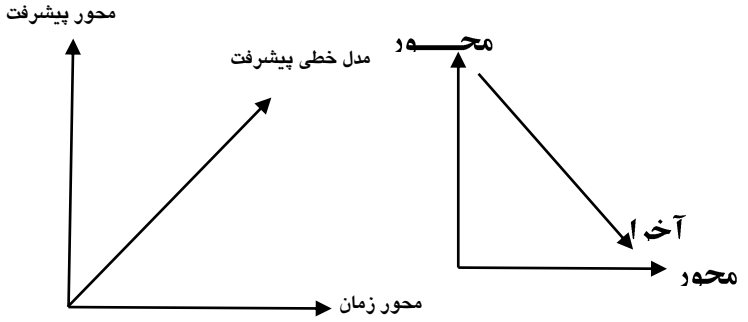
### ۱–اصل اصالت پیشرفت در سیر تاریخی

این نظریه که از ویژگی های اندیشه مدرن به شمار می رود، قائل به تکامل بشر در طول تاریخ است. اندیشمندان معروفی چون ارسطو و هگل (در فلسفه) و یواخیم فیوره ای (در الهیات) هربرت اسپنسر و اگوست کنت (در علوم اجتماعی) را می توان از جمله مدافعان این نظریه دانست.

اصلی ترین پرسشی از این دسته اندیشمندان می توان مطرح کرد و بی پاسخ مانده است، این است که به کدام دلیل می توان انسان امروز را در ارزش های اجتماعی، کمال انسانی و توانایی های 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 حوزه ها تسرّی داده و گمان کرده است که در بقیه حوزه‌ها نیز پیشرفت کرده است.

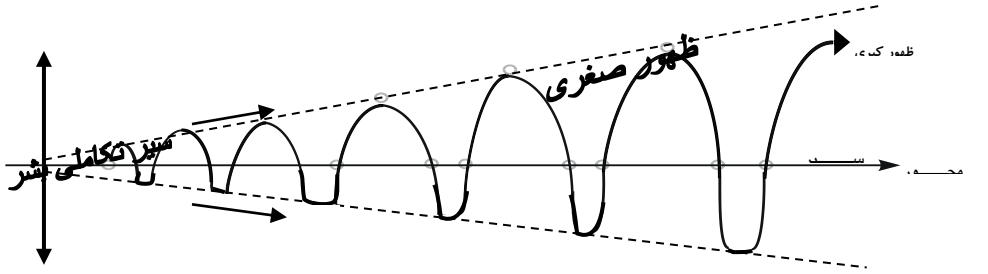
### ۲–اصل اصالت انحطاط در سیر تاریخی

این نظریه که در سنن شرقی از جمله آیین هندو مطرح است. سیر کلی تاریخ را رو به انحطاط می داند و معتقد است هرچه به آخرالزمان نزدیک می شویم ، بشر به مرحلهٔ پایین تری سقوط می کند.



### ۳–اصل اصالت انسان در مکتب اسلام

اسلام، تاریخ را بستر کمال و انحطاط انسان می داند و معتقد است این بستر در طول زمان امکانات گسترده تری را هم برای هبوط و هم برای صعود انسان فراهم می آورد. در این شرایط، «انتظار»، آماده شدن برای نقطه عطف یعنی ظهور کبـری انسـان کامـل است.




| عنوان نظریه | تبیین | مکاتب | مدل |
|---|---|---|---|
| نگاه تاریخی به اکنون | ●نگرشی عتیقه دوستانه و یادبودی و بیان تفاخرات تاریخی تاریخ به عنوان معیار سنجش وضعیت معاصر | سنت گرایان تاریخی | تاریخ / اکنون |
| نگاه اکنونی به تاریخ | ●اصالت دادن به شرایط امروز، استنطاق و محاکمه‌ی بی‌محابای تاریخ | نوگرایی سامان شکنی | اکنون / تاریخ |
| نگاه ارزشی به تاریخ و اکنون | ● دو نوع نگاه تاریخی به اکنون و نگاه اکنونی به تاریخ نفی نمی شود اما معیار نهایی، ارزیابی اکنون و تاریخ براساس ارزشهاست. | حکمت متعالیه و سنتهای الهی | نقد: تاریخ / ارزشهای اسلامی / اکنون |

**جدول شماره ۱۰: انواع نگرشها به تاریخ**

## بررسی تطبیقی در حوزه جامعه

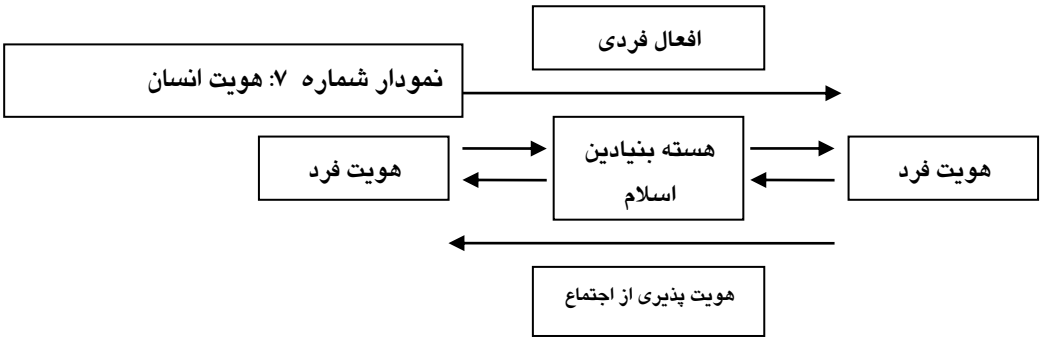
جامعه شناسی که در شمار علوم اجتماعی محسوب می‌شود، در روزگار ما بسیار مورد توجه قرار گرفته و گرایش‌های تخصصی فراوانی در درون آن بوجود آمده است که از میان آنها می‌توان به « **جامعه شناسی هنر** » نیز اشاره کرد. از آنجا که جامعه، متشکل از افراد است، یکی از اولین پرسش‌هایی که در جامعه شناس مطرح می‌گردد، نوع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

**۱– تأثیر پذیری متقابل فرد و جامعه در نگاه جامعه شناسی**

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

- **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.
- **اصالت کامل جامعه** : « بنا بر این نظر، هر چه هست روح و وجدان و شعور و اراده جمعی است. شعور و وجدان فردی نیز مظهری از شعور و وجدان جمعی است و بس. »(مطهری، ۱۳۷۸، ج۲، ۳۳۹)
- **اصالت فرد و جامعه :** این نظریه، فرد و جامعه را توأمان دارای اصالت می داند. 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 الاجتماعی است. (همان)

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 (المیزان. ج۴،۱۰۲.). خداوند در قرآن برای اجتماع نوعی از حیات را برمی شمرد که حیات اجتماعی است : « و لکلّ امه.... 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 : « زَینا لِکُلِّ امَّهٍ عَمَلهم » « 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 ایهاالذین آمنوا علیکم انفسکم لایضُرُّکم مَن ضلَّ اِذَا اهتدیتم » (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 .

**۲–شالوده و قوام تشکیل دهنده جوامع بشری**

در باره شالوده تشکیل جوامع و عنصر قوام دهنده به آنها، دیدگاه های گوناگونی ابراز شده است. مهمترین آنها را چنین بر شمرده اند: زبان مشترک، نژاد، جغرافیا، حکومت، رنگ پوست، طبقه اقتصادی ، وطبقه 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 گزینه ها را نمی‌توان بصورت 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 بینش ها 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** .

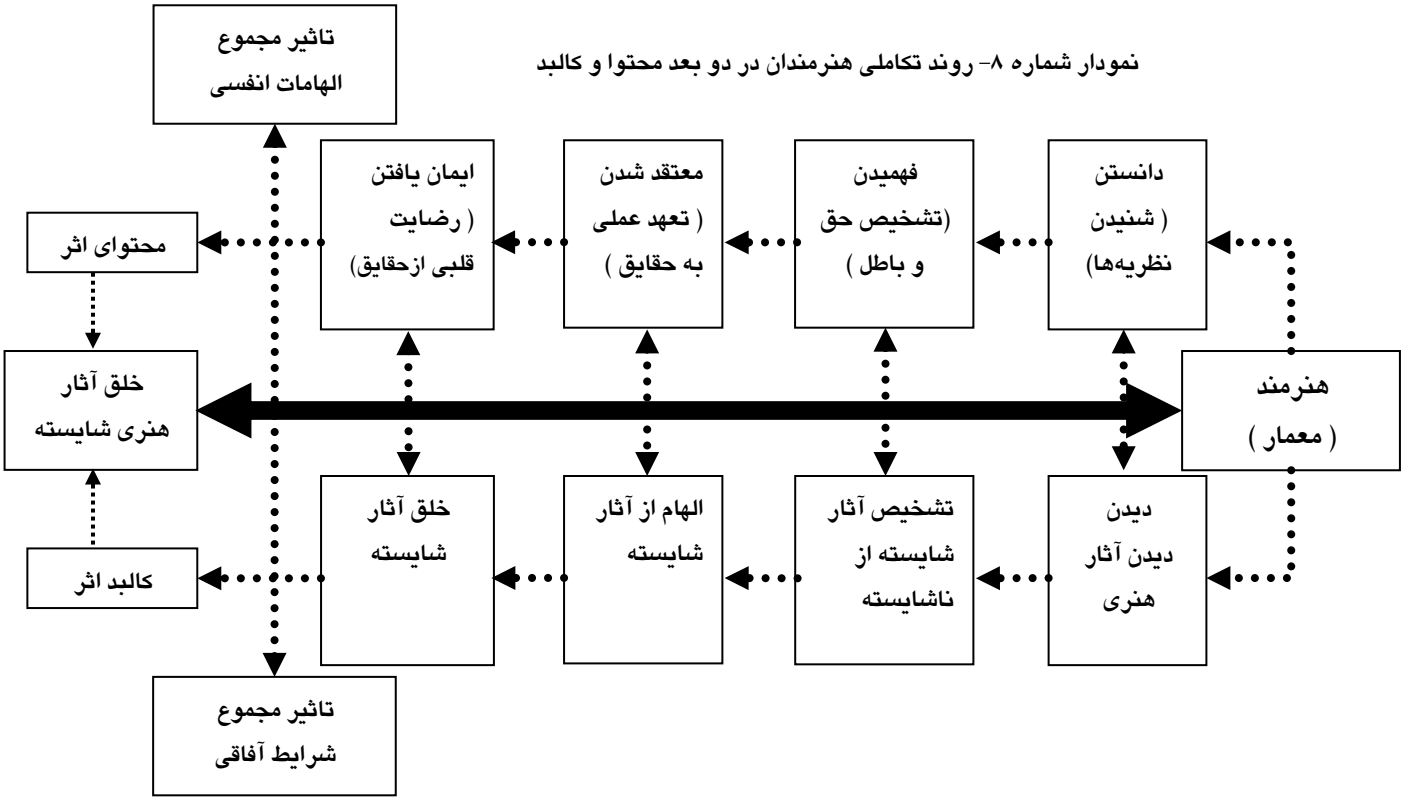
**۳–ویژگی‌های امت اسلامی**

- 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 امربه 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.

**۴–نیاز تحول در آرمان گرایی هنرمندان و معماران**

با توجه به نمودار شماره ۶ می توان گفت که هنرمندان برای پرورش ایده ها و ایده آل های خود و رشد و تکامل آنها، باید در یک بررسی تطبیقی، با شنیدن دیدگاه های مختلف بخصوص کلام الهی و کلام معصومان (س) (انسان کامل و عقل کل)، ابتدا فهم و درک خود را از استعداد ها و فطریات خویش بالا ببرند، یعنی فقط به شنیدن دیدگاه ها پر کردن حافظه خود قناعت ننمایند، بلکه با محک زدن آنها به تشخیص حق و باطل و صحیح و نا صحیح برسند. سپس ادراکات و فهم ها و ایده آل های 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 سپس خودآگاه یا ناخودآگاه در آثار هنری آنها تجلی می یابد.

در حوزه عمل نیز، معماران که عناصر و اجزاء طبیعی و شکل ها و رنگ ها و نقوش آنها سرو کاردارند باید ابتدا حافظه بصری خود را از صورت ها و رنگ های متنوع طبیعی و دیدن اجزاء آثار معماری پر کنند و با تمرین های طراحی آنها را به حافظه بصری خود بسپارند و ذخیره نمایند. سپس به تدریج به تشخیص جنبه های مثبت و منفی آثار هنری بپردازند و آثار هنری را به کمک استادان خود مورد نقد و ارزیابی قرار دهند. آنگاه می توانند از جنبه های مثبت آثار هنری الهام گیرند. در نهایت وقتی حسن شناسی و زیبایی شناسی آنها درونی و انفسی و متکامل شد و در عمل نیز مراحل لازم را تجربه نموده بودند، با خودآگاهی و مخاطب آگاهی می توانند آثار هنری اصیل و ارزشمند و بدیع خلق نمایند.. در مجموع می‌توان با توجه به رابطه متقابل نظر و عمل، روند تکاملی هنرمندان را در نمودار زیر تعیین نمود.




نمودار شماره ۸- روند تکاملی هنرمندان در دو بعد محتوا و کالبد

**۵- تأثیر پذیری آثار هنری و معماری از یک مکتب فکری**

در هویت سنجی یا هویت آفرینی هر اثری از جمله آثار معماری و شهرسازی، صورتها، کالبدها و کاربردها تابعی از اصول راهبردی بوده ،وراهبردها نیز تابعی از ساختار و سامانه سنجشی است که شالوده و حکمت نظری آن مکتب، معیارها و مبانی ارزش شناسی و زیبایی شناسی آنرا تشریح نموده باشد. پس در خلق آثار هنری و معماری، بین « نظر، عمل و اثر و نتایج آن» ،یا « ایده، شیوه و پدیده» و تأثیرات آن بر هنرمند و مخاطبین ، رابطه‌ای منسجم و درونی وجود دارد. **تحقّق هویّت انسانی و اسلامی در عالم ظاهر مانند همان شجره طیبه قرآنی است که اصل آن یعنی فطرت الهی انسان و معیارهای تکامل و صیرورت انسانی که دستگاه سنجش ما را در فرهنگ اسلامی تشکیل می‌دهد**، همچون ریشه درخت ثابت و استوار است؛ و از میان آن روشها و سبک‌های طراحی و آثار متنوّع و متعدّد هنری (معماری و شهرسازی) همچون تنه و شاخ و برگ‌ها و نهایتاً میوه‌های متعدّد از آن تولید و خلق می‌شوند. بنابراین یک رابطه و انسجام ذاتی، حقیقی ، تکوینی، درونی و منطقی بین ظاهر و باطن، ایده و پدیده و صورت و معنای هر اثر هنری، یعنی بین ایده هنرمند، سبک او و اَثر او مشابه رابطه علّت و معلول، نیّت و عمل، ریشه و ساقه وجود دارد که بدون تفسیر، تأویل و تحلیل این روابط نمی‌توان هیچ اثری را مورد نقد و ارزیابی جامع قرار داد.

**۶-اصول و محورهایی که در خلق آثار هنری مؤثر است**

**در فرایند خلق آثار هنری و به خصوص آثار معماری و شهرسازی**، مبتنی بر آیه شماره ۲۵و ۲۴ از سوره ۱۴ می‌توان با رویکرد مثبت و منفی با ممدوح و مذموم قیاس کرد. رویکرد ممدوح آن مانند درخت پاکی است که، اصل و ریشه آن، مبتنی بر فطرت الهی انسان مثبت و ثابت است و فرع یا تنه و شاخ و برگ و بر آن، یعنی روش عملی و اثر خلق شده ضمن آنکه متکثر و به صورت نسبی و ظاهری متنوعی می‌باشند ولی تأثیر آن بر مخاطبین همواره می‌تواند تعالی بخش باشد.[۱۸] آنچه در طول این فرایند چند مرحله‌ای، ثابت و پنهان

[۱۸]. « أَلَمْ تَرَ كَيْفَ ضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا كَلِمَةً طَيِّبَةً كَشَجَرَةٍ طَيِّبَةٍ أَصْلُهَا ثَابِتٌ وَفَرْعُهَا فِي السَّمَاءِ» (سوره: إبراهيم، آیه:۲۴) آیا ندیدی خدا چگونه مثل زده سخنی پاك که مانند درختی پاك است که ریشه‌اش استوار و شاخه‌اش در آسمان است.

بوده و در عین حال همواره جریان داشته و تجلیات مختلفی از خود نظیر تنه، ساقه، برگ و در نهایت میوه ارائه نموده است، همان هسته و بذر واحدی است که در زمین کاشته شده است.این بذر واحد در طول تجلیات متنوع و متکثر خود، ضمن حفظ یگانگی، یعنی به طور مثال: اگر هسته کاشته شده، هسته گردو بوده است، تنه، ساقه، شاخه و میوه آن درخت نیز، همه منتسب و تجلی همان هسته می‌باشند. پس تنه، ساقه و میوه درخت گردو.در خلق آثار هنری نیز، ایده و ایده‌آل خودآگاه هنرمند، همین نقش را باید ایفا نماید، یعنی روش‌ها و سیره عملی او می‌توانند متنوع و متکثر باشد و مواد و صورت آثار او نیز می‌توانند متنوع و متکثر باشند، اما نه هر روشی و نه هر ماده و صورتی، بلکه آن روش‌ها و صورت‌هایی که متناسب و در جهت تجلی ایده و ایده آل هنرمند باشند. از منظر اسلامی اصل ثابت انسانی همان فطرت الهی و غیر قابل تبدیل و تحویل انسان است.[۱۹] این فطرت نغمه الهی و متعلق عالم امر بوده مستقیماً به خداوند متعال منتسب می‌باشد.[۲۰]

**نمودارشماره ۹: مراحل چهارگانه در قیاس با اصول و فروع آن**

| | | | |
|---|---|---|---|
| نتیجه اثر عمومی | مصرف کنندگان | = | مخاطبین اثر هنری |
| فرع یا اجتهاد عملی و اثر هنرمند | میوه درخت | = | اثر و ابعاد مختلف اثر هنری |
| | شاخه درخت | = | روش‌ها و سیر و سبک هنرمند |
| | تنه درخت | | |
| | هسته | = | پوسته= بعد مادی و بالفعل هنرمند |
| | ریشه | | ایده و ایده‌آل‌های خودآگاه و بالفعل |

مغز= بعد روحی و بالقوه

بنابراین **فطرت**، هم حق است و هم شامل همه صفات حسن الهی یعنی عالمانه، حکیمانه، خیرخواهانه، زیبایی گرایانه و بدیع و مفید، وحی و قیوم و .... پس :

- **اول :** هنرمند باید سیر و صیرورت وجودی داشته و بتواند فطرت الهی خود را آگاهانه و با اختیار و آزادی از قوه به فعل و از ناخودآگاهی به خودآگاهی تبدیل کند. این وجه ثابت، لازم و اجتناب ناپذیر هر اثر هنری و به طور کلی هر فعل انسانی است، که باید عالمانه و آگاهانه باشد.[۲۱] و [۲۲].
- **دوم :** آنگاه در مراحل بعدی در صورتی که استعداد و تجربه لازم را داشته و کسب کرده باشد، روش‌ها و صورت‌های مناسب را با توجه به مجموع شرایط متنوع و متکثر زمانی و مکانی، مبتنی بر اصول دهگانه اجتهاد در تشیع می‌تواند اجتهاد نموده و خلق نماید. نقش آگاهی و اراده مخاطب در تعامل با اثر هنری، استقلال خود را حفظ می‌نماید.

---

[۱۹]. «فِطْرَةَ اللَّهِ الَّتِي فَطَرَ النَّاسَ عَلَيْهَا لَا تَبْدِيلَ لِخَلْقِ اللَّهِ»(سوره: الروم، آیه ۳۰)، فطرت الهي، همان فطرتي است که انسان‌ها برآنند، فطرت الهي تبديل شدني نيست.

[۲۰]. « فَإِذَا سَوَّيْتُهُ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِي فَقَعُواْ لَهُ سَاجِدِينَ» (سوره: الحجر، آیه:۲۹)، (پس وقتی آن را درست کردم و از روح خود در آن دمیدم پیش او به سجده درافتید)

[۲۱]. پیامبر(ص) : «اَلْعِلمُ إمامُ الْعَمَلِ وَالْعَمَلُ تابِعُهُ يُلهَمُ بِهِ السُّعَداءُ وَ يُحْرَمُهُ الأَشْقياءُ؛ دانش پیشوای عمل و عمل پیرو آن است. به خوشبختان دانش الهام می‌شود و بدبختان از آن محرومند. (الأمالی، طوسی، ص ۴۸۸، ح ۳۸)

[۲۲]. پیامبر(ص) : «إنّما الأعمال بالنيات» هر عملي بستگي به نيت دارد و بهرة هر كس مطابق نيتي است كه درعمل دارد.

بدیهی است آنچه در چهار مرحله از فرایند خلق اثر هنری، همچون استعداد فطری و بالقوه همه موجودات زنده در همه مراحل رشد حضوری باطنی و تعیین کننده دارد، همان مفهوم ارادی و آگاهانه‌ای است که در ایده و ایده‌آل هنرمند موجود بوده است، تنها در مرحله چهارم، یعنی تعامل معنوی مخاطب با اثر، سطح آگاهی، معناشناسی و استعداد و اراده استقلالی او، تأثیر نهایی را خواهد گذاشت. یعنی عناصر محیطی، از جمله آثار هنری، نظیر معماری و شهرسازی، با همه تأثیر گذاری خود بر محیط انسانی. اما در بعد معنوی به مرز جبر و سلب آزادی تام مخاطب منجر نمی شوند و در نهایت این اداره مخاطب است، که میزان تأثیر و تأثر از اثر را تعیین می‌کنند.[۲۳]اما در بعد مادی تأثیر اثر بر مخاطب در آثار معماری و شهرسازی امری جبری و اجتناب ناپذیر می‌باشد، مگر آنکه مخاطب از حوزه تأثیرات مادی اثر خود را خارج نماید. نظیر تأثیرات گرمایی و سرمایی، نور و تاریکی و کوچکی، بزرگی و غیره که جبراً بر حواس ظاهری مخاطبین اثرگذار می‌باشد. مگر آنکه مخاطب از حوزه تأثیرات مادی اثر خود را خارج نماید. نظیر تأثیرات گرمایی و سرمایی، نور و تاریکی و کوچکی و بزرگی و غیره که جبراً بر حواس ظاهری مخاطبین اثر گذار می‌باشند.

**۷–گستره وسیع دانایی محوری و حقیقت مداری انسان در اسلام**

اسلام بر مبانی و ارزش‌های زیر تأکید و توصیه می‌نماید: انسان موجودی است که ذاتاً قابلیـــّت درک حقایق عوالم وجود را تا آخرین مرحله دارد. امّا از بهشت عقلانیـــّت و حقیقت، با هبوط در زمین دچار غفلـــت و جهالت شده است. او می‌تواند با **ابزار ادراکی** متنوّع خود یعنی ( حواس پنج گانه، عقل و قلب ) با **شیوه‌های ادراکی** (حســی- تجربی و استقرائی) و ( عقلی- منطقی و فلسفی ) و (قلبی- عرفانی و شهودی ) به کشف و ادراک عوالم وجود از مرتبه مادّی تا عالی‌ترین مراتب روحی نائل گردد. در این سیر معنوی و تکاملی، علاوه بر آیات الهی در هنر آفرینش، کلام الهی در قرآن و احادیث معصومین چراغ راهنما و هدایت بخش او در تشخیص و داوری بین (علم و جهل)، (خیر و شــّر) و ( زیبا و زشت) خواهد بود.

**۸–خط سیر عدالت محوری هنرمندان و معماران و شهرسازان**

عالم تکوین در سطح و درعمق و درظاهر و باطن، کثیــر و متنوّع و نسبی است. آنچه عالم وجود را خلقت احســن نموده است، اصل عدالت است ، یعنی قرارگرفتن هر چیز در جای مناسب و شایسته خود، آنچنان که در هنر آفرینش و عالم ظاهر مشاهده می شود. تنوّع پایان ناپذیر موجودات و شکل ها، رنگها، بافت ها، حجم ها، نقوش، مواد و مصالح آنها پدیده‌هایی هستند که علی رغم تکثــّر اعجاب انگیز، در یک هماهنگی و تعامــل زیبــا و پایدار آفریده شده و رشد می‌یابند. در بهره‌برداری از طبیعت هر جا قوانین عادلانه هستی نادیده گرفته شده، بحران و ناپایداری فضای زیست انسان ها را به خطر انداخته است. بنابراین معماران و شهرسازان در حوزه عمل باید در همه موارد از این اصل بنیانـــی (عدالت محوری) در طراحی و اجرای آثار خود بهره برداری نمایند

**۹–اصول و قواعد راهنمای ده گانه برای هنرمندان و معماران و شهرسازان**

در فرهنگ تشیــّع برای تحقّق اصل عدالت در عمل و جمع بین حقیقت و واقعیت، با توجــّه به شرایط بسیار متنوع زمانی و مکانی اصول راهنمای ده گانه ای پیش بینی شده است. این اصول هنرمندان، معماران، شهرسازان و همه دست‌اندرکاران اقدامـــات اجتماعی را قادر می‌سازد ایده‌ها و ایده‌آلهای نامتناهـــی و حقایق دست نایافتنی را با توجــّه به مجموع واقعیت‌ها و نسبیـت های موجود در شرایط زمانی و مکانی با حفظ جهت تکاملی آن، به صورت نسبی محقّق سازند. **اصول ده گانـــه اجتهاد عملی** عبارتند از :

۱) **قاعدهٔ ملازمه عقل و شرع:** ابزار اجتهاد، عقل است و احکام عقلی همان احکام شرعی است. (همچنین: رک: پیوست ۱، اصل ۱۰- اصول تفصیلی مشترک جاری بر گونه های مختلف فضا)
۲) **قاعدهٔ بقای اصول:** اصول نظری و عملی بیان شده توسط سنت نبوی برخاسته از فطرت، و بی زمان هستند.
۳) **قاعده تفریع:** فروع و جزئیات، در پرتو اصول ثابت، با تفریع عقلی قابل استنتاج هستند.
۴) **قاعده نسبیت:** فروع براساس مقتضیات زمان و مکان، کاملاً نسبی هستند.
۵) **قاعده جامعیت و وسطیت:** فروع باید همه جوانب و ساحات مختلف انسانی را درنظر بگیرند.
۶) **قاعده اولویت:** فروع باید با توجه کامل به اولویت‌ها و مصلحت‌ها شکل بگیرند.

---

[۲۳]. پیامبر(ص): «شرف المکان بالمکین»، یعنی شرافت و هویت تأثیرگذار عناصر محیطی وابسته به انسان مخاطب است.

۷) **قاعده هماهنگی با قوانین حاکمه:** فروع نباید معارض با قوانین حاکمه و اصولی که حق وتو دارند باشند.
۸) **قاعده حوزه‌های آزاد:** فروع نباید حوزه‌هایی را که خداوند انسان را آزاد گذاشته محدود کنند. (حلال و مستحب و مباح و مکروه و حرام)
۹) **قاعده احکام خمسه تکلیفیه:** فروع باید برای اجراء، بر اساس احکام خمسه تعیین اولویت و ضرورت کنند.
۱۰) **قاعده احکام ثانویه و حکومتی:** فروع و حتی اصول می‌توانند زیر نظر و اختیار والی به طور موقت تغییر شکل دهند.

## زیبایی شناسی از منظر جهان بینی توحیدی

**۱–در جهان بینی توحیدی هستی در نظام احسن و در مراتب و کمال زیبایی است**

در جهان بینی توحیدی همه هستی، تجلیات حقیقت مطلق و یگانه ای است، زیبا و زیبا آفرین، که بر ذاتش در مقام هــو، احاطه ای نیست، امّا از طریق آثار، صفات و افعالـــش می توان او را شناخت ، و چون او زیبا آفرین شد.

- **رابطه خداوند با پدیده ها** را حضرت علی (ع) در گفتاری از خطبه اول نهج البلاغــه مطرح نموده اند:« خداوند درون پدیده ها و موجودات است ولی با آنها یکی نیست و بیرون از آنها است ولی از آنها جدا نیست.»
- بنابراین **پدیده‌های طبیعی، آثاری هنری هستند دارای صورت و معنا** و می‌توانند بستر سیر انسان‌ها از ظاهر به باطن، از کثرت به وحدت، از عالم خلق تا عالم امر و مرتبـه روح الهی و اعلی علیین را فراهم نمایند.
- **انسان‌ها ( هنرمندان، معماران و شهرسازان ) در مرتبه شناخت ظاهری باید با بکارگیری حواس پنج گانه حافظه خود را هر چه بیشتر از اجزاء و عناصر طبیعی، همچون گنجینه‌ای پایان ناپذیر اشباع نمایند** تا در مرحله عَمل و خلق آثار معماری و شهرسازی بتوانند مُبتنی بر اصل عدالت و الهام از سایر صفات حُسن، هر شکل و صورت، رنگ و نقش، هندسه و بافت، بوها و نواها و غیره را در قــوّه (حافظه) خود همچون گنجینه ای محافظت نمایند و سپس با بهره برداری از سایر قوای پنج گانه باطنـــی خود یعنی قوای (مشترکه، متصرفه، وحی، و واهمه) فرایند خلق آثار هنری را با موفقیـّت کامل و ایجاد آثاری اصیل و مطلوب طی نمایند.

در جهان بینی توحیدی، هستی مرتبه بندی شده است، بنابراین زیبایی انواع گوناگون دارد. یعنی **زیبایی‌های حسی و ظاهری، زیبایی‌های عقلی و مفهومی، زیباییهای قلبی و ملکوتی؛** و انسان‌ها با **ابزار حس، عقل و قلب** می‌توانند همه مراتب زیبایی از ظاهر تا باطن را ادراک نموده و از آنها لذّت برند. مجموع یکصد صفت حسنی که در قرآن برای خداوند قائل شده است، کامل‌ترین ساختار زیبایی شناسی را از بــُعد صفات مطرح نموده است .

**۲–در جهان بینی توحیدی هستی تجلی مستمر زیبایی خداوند است**

در **جهان بینی توحیدی** خدای زیبا و زیبا آفرین در همه مراتب وجود تجلــّی یافته است و **تعریف زیبایی در این مکتب عبارت است از «وجود به نسبت قوّت آن»**. بنا براین درک آن چه در **صورتهای مادی و حسی** ( که سرتاسر عالم ظاهر را اشباع نموده است) و چه در **صفات مفهومی و عقلی** ( که تفکیک و تبیین یکصد صفت، برای مفهوم زیبایی، نهایت ظرفیت ذهنی انسان است ) و چه با **معرفت حضوری و قلبی** ( که معرفت الهی را تا سدرهٔ المنتهی و وَجْهُ رَبِّکَ الاعلی[1] ) برای انسان میسّر شده است. پس می‌توان گفت:

- **اول** : حقیقت و جوهر زیبایی امری فطری و وجودی است مبتنی بر سلسله مراتب وجود.
- **دوم** : ساختار جامع زیبایی شناسی در جهان بنی اسلامی مطرح شده و همه انسان ها و هنرمندان برای سیر در مراتب زیبایی که در عین حال سیر تکاملی آنها و آثار هنری آنهاست، متعهد و مسئول می‌باشند. معماران و شهرسازان باید اولاً با حواس پنج گانه ظاهری حافظه خود را از صورتهای حسّی اشباع نمایند. ثانیاً با شیوه ادراک ( حسی بعلاوه استقراء عقلی) خواص فیزیکی و شیمیایی کلیه پدیدارها را بشناسند، ( مجموع دستاوردهای علوم تجربی و مهندسی).

- **سوم** : با صیرورت وجودی، صفات الهی را درک و در وجود خود نهادینه نمایند تا بتوانند ضمن زیبا نمودن خود ( و کسب مقام خالقیــّت الهی)، آثار معماری و شهرسازی آنها نیز هماهنگ با هنر آفرینش، نیازهای مادی انسانها را تأمین کند و بستر ساز رشد و تعالی روحی آنها باشد. هنرمند و معمار و شهرساز مسلمان نباید در سطح موجود زیبایی شناسی خود یا جامعه و حتّی بیشتر جامعه و مُدهای روز متوقف و ماندگار شود، بلکه باید پیامبرگونه با تعهد ذاتی به فطرت الهی خود و ساحـَت متعالی انسان، زمینه ساز تکامل خود و دیگران باشد.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل سوم )

۱) تفکرات یک **انسان دینی** در باره معبود چیست؟

۲) منظور از **نگرش پسینی** به معبود چیست؟

۳) چه نظری پیرامون جدول شماره ۸ در رابطه با **انواع معبودها** دارید؟آن را بررسی و تجزیه و تحلیل نمائید؟

۴) تعداد **اسماء حسنی** چیست؟ و اسماء جمال و جلال الهی برای مردم آخرالزمان در کدام سوره های قرآن آمده است؟

۵) **چند نگرش نسبت به تاریخ** داریم؟ دو مورد از آنان را توضیح دهید؟

۶) در نگاه جامعه شناسان **فرد و جامعه** به چند دسته تقسیم می شوند؟**دیدگاه اسلامی** در این باره چیست:؟

۷) **ویژگی های امت اسلامی** را نام ببرید؟

۸) چرا تحقق **هویت اسلامی** و **انسانی** در عالم ظاهر همان شجره طیبه قرآنی است؟

۹) **چهار اصلی** که در خلق یک اثر هنری مؤثر است کدام است؟

۱۰) **اصول و قواعد** راهنمای هنرمندان و معماران و شهرسازان را نام ببرید؟

۱۱) در **نظام توحیدی** ، هستی با چه نگاهی مورد ارزیابی قرار می گیرد؟**هنرمندان** از این جهان بینی چه برداشتی می توانند داشته باشند؟

**فصل چهارم**

# بررسی تطبیقی آرمان گرایی در زیبایی شناسی هنر و معماری

در دنیای غرب در چند سدهٔ اخیر، دانشی به نام «**زیبایی شناسی**» پدید آمده که به بررسی تعریف و جایگاه زیبایی و ویژگی های آن و رابطه **هنر زیبایی شناسی** می‌پردازد. با رسیدن به دوره جدید به گفته بیشتر اندیشمندان، یک دگرگونی بنیادین در ساختار این اندیشه رخ داد که بر روی همه بخش های دیگر تأثیر گذاشت و آن **چیرگی معرفت‌شناسی بر هستی‌شناسی بود**. علم نوین «زیبایی پژوهی» را که حدود دو سده از پدیدارشدن آن می گذرد 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.

## از دیدگاه حکیمان مسلمان بحث زیبایی شناسی همراه با غایت هستی مطرح می شود

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 دربارهٔ هستی و هرآنچه نیک شمرده می‌شود و باید شمرده شود، تبدیل می‌گردد. **از دیدگاه اندیشمندان مسلمان :**

- ✓ **اول :** اینکه **بحث زیبایی، جدا از سرچشمهٔ و غایت و هدف آن نمی تواند در نظر گرفته شود** و اساساً هیچ چیزی جدا از بستر و زمینه و تکیه‌گاه و مبدأ و منشأ خود دیده نمی‌شود.
- ✓ **دوم :** اینکه **زیبای حقیقتی عینی است** که در باره همه موجودات صدق می کند. از این رو این بحث را نزد آنها باید در خلال بحث های فلسفی، عرفانی و ... که در نوشته‌های مختلف و در اشعار و رساله‌های آنها آمده است یافت و این مسئله هیچ‌گاه به گونهٔ 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 بحث هایی رو می‌آورد.

## رابطهٔ سامانه ای بین زیبایی شناسی و مبانی فرهنگی

چگونگی نگرش ما به زیبایی به گونه ای صریح و روشن در آفرینش اثر هنری و معماری تأثیرگزار 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 دیدگاه ها 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 دگرگونی های فرهنگی و اجتماعی است و با مطالعه آن می‌توان سیر فرهنگی جامعه را ارزیابی کرد. زیبایی شناسی به گونه ای مستقیم و بی نیاز به آموزش، تنها با تکرار و عادت دادن، گونه ای نگاه و لذت بردن از زندگی را برای انسان ها تعریف کرده و آنها را با یک جهان بینی خاص وابسته به خود تربیت می‌کند. **پس اگر ارزش های زیبایی‌شناسانه دچار بحران شود کم کم همه ابعاد جامعه به سوی بحران حرکت می‌کند**. می‌توان نشان داد که مهمترین ویژگی های معماری معاصر جهان و ایران از رویکرد های زیبایی‌شناسانه چیره بر سبکها و ذهن معماران سرچشمه می گیرد.

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 بکار 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.

## مفهوم واژه زیبایی در فرهنگ های معتبر بین المللی

واژه زیبایی در زبان پارسی برابرهای چندی دارد که بسته به موصوف آن در جاهای گوناگون بکار می‌رود. در لغت نامه دهخدا« زیب» که ریشهٔ **واژه زیبایی** است، به نقل از لغت‌نامه‌ها و فرهنگ‌های معتبر، برابرِ واژگان زیر آورده شده است: « **زیبایی، خوبی، زینت، نیکویی، آرایش، حسن، جمال، زیور، حلیه، ملاحت ، لطیف، و جمیل**» (دهخدا) واژه «زیب» به مفهوم «زیبنده» و« برازنده» به وجه بجا بودن و متناسب بودن و شایسته بودن مفهوم زیبایی اشاره می کند. همچنین واژه « زیبا» که صفت فاعلی است به معنای زیبنده، نیکو، خوب، جمیل، صاحب جمال، خوشنما، آراسته، شایسته، ملیح، قشنگ، خوشگل، و سیم و خوبروی 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 نیکی 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 حسّان** » 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 بدست آمده و از آمیزش هماهنگ عناصر گوناگون، آدمی را به درجات بالایی خشنود کرده یا برمی‌انگیزد.»( webster, 1999, 124) تولستوی می‌گوید : « در تمامی زبان های اروپایی، کلمات beau، schon، beautiful، beue در حالی که 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 به طور عام خوشایند و بدون مفهوم (concept) است » تعریف شده و در تعریفی دیگر، زیبایی « آنچه مربوط است به بعضی هنجارهای تعادلی، شکل پذیر(پلاستیک)، تناسب‌های هماهنگ، کمال در جنس خود و دیگر کیفیت‌های مشابه» دانسته شده است. (لالاند، 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.

## حقیقت زیبایی شناسی در نگاه صاحب نظران

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 جهان بینی خود پاسخ‌هایی به این پرسش‌ها داده‌اند. از کهن ترین دیدگاه ها در باره زیبایی دیدگاه اندیشمندان یونان باستان است. بحث مدون از زیبایی در یونان باستان از فیثاغورس آغاز شد. (دورانت، ۱۳۷۸، ۲۱۹)

### ۱–زیبایی در نظر افلاطون ، هماهنگی جزء با کُل است

"افلاطون زیبایی را نمود یک حقیقت مطلق می دانست که در این جهان پدیدار می شود. بر پایهٔ نظریه او اصل و حقیقت آنچه دراین جهان پدیداراست دریک 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 فلسفهٔ اسلامی به «**مثال**» ترجمه شد. معیاری که افلاطون برای زیبایی یک پدیده بدست می‌دهد این است که هرچه بیشتر با سرمشق خود برابری کند. (همان، ۵۶) ولی خود زیبایی چیست؟ او در بازگویی ازگفته های سقراط حکیم اشاره به ویژگی های زیبایی می کند و می گوید که اینها هیچ کدام، خودِ زیبایی نیستند. پس خودِ زیبایی چیست ؟ « **زیبایی عبارت است از هماهنگی اجزاء با کل.** » (همان، ۵۶) شهید مطهری در انتقاد از این تعریف می‌گوید : « 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 نمی‌توان آنرا تعریف کرد. »(مطهری، آشنایی با قرآن، ج ۲، ۱۹۹و ۱۹۸)" بدین گونه از دید شهید مطهری، افلاطون زیبایی را با تناسب می‌شناساند؛ اما نمی‌گوید خود تناسب با چه شناخته می‌شود.

از دید افلاطون ادراک و فهم زیبایی امری ذهنی نیست؛ چرا که او برای دستیابی به آن راه سیر و سلوک را نشان می‌دهد. او دستیابی به هرگونه آگاهی را یکسره « **یادآوری** » می‌شمرد، نه کشف حقیقت. چون روح انسان پیش از این زندگی، همهٔ آنها را می‌دانسته و هنگامی که به این جهان آمده آنها را فراموش کرده است. اما پس از یادآوری هم هنوز علم ما به کمال، و سیر و سلوک ما به انجام نرسیده است.

**۲–زیبایی در نظر ارسطو ، دستاورد هماهنگ یک سامانه (مجموعه) است**

از دید ارسطو زیبایی، دستاورد هماهنگی و تناسب و سازواری اجزاء در یک سامانه ( سیستم ) شمرده می شود که در آن همهٔ اجزاء لزوماً وحدت یافته هستند. زیبایی طبیعت که چنین است. شرط زیبا شدن یک پدیده دست ساخت بشر و فرآورده هنری، نیز همین هماهنگی وتناسب می باشد.ولی باید دانست که معیار تناسب و هماهنگی چیست؟

**۳–زیبایی در نظر کانت ، امری ذهنی است که لذتی را در کسی پدیدآورد**

از دید کانت زیبایی اساساً امری ذهنی است و به تصور و پندار ذهن درک کنندهٔ 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.

**۴–زیبایی از نظر هگل ، امری عینی است که ذهن از هماهنگی یک سامانه دریافت می کند**

"هگل دریافت و ادراک زیبایی را امری کاملاً وابسته به ذهن، آنگونه که کانت می گفت نمی شمرد. بلکه آن را به ویژگی خاص هماهنگی اجزاء طبیعت و یگانگی ساختاری آن وابسته می داند 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 می شود 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 افلاطون 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 افلاطون 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، شالودهٔ یک سامانه را پدید می‌آورد و دقیقاً همان ویژگی‌هایی را که هگل بر می‌شمارد، می‌باید داشته باشد.

می توان برای هرکدام از صفات هماهنگی و تناسب کمابیش تعریفی بدست داد. می توان هماهنگی را چنین تعریف کرد که اگر اجزاء یک مجموعه به گونه ای بهم پیوند یافته باشند که به کاربرد ونقش یکدیگر یاری رسانند وهیچ کدام در دیگری هضم نشده باشند ، هماهنگی بدست می آید. می توان **تقارن وتوازن** را نیزکمابیش تعریف کرد.آنگاه اگر پرسیده شود خود زیبایی چه ویژگی دارد ؟ می توان چنین پاسخ داد که **زیبایی ، دستاورد این ویژگی هاست**.

## گونه های زیبایی شناسی در نگاه صاحب نظران هنر

**۱–گونه های زیبایی شناسی از نگاه افلاطون**

"از گفته **افلاطون** در باره ویژگی بنیادی زیبایی یعنی«حقیقت» شاید بتوان اینگونه برداشت کرد که **زیبایی از دید او هدفمند است و اگر کسی نداند که هدفِ آفرینندهٔ زیبایی چه بوده است نمی تواند در بارهٔ 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 فریفتهٔ جمال می‌شود

.(فروغی، ۱۳۳۹، ۴۲)" "بر پایهٔ آنچه دربارهٔ دیدگاه افلاطون گفته شده می‌توان چنین برداشت کرد که او ظاهراً **سه گونه زیبایی** را از هم جدا می‌کند : **زیبایی مطلق که به مُثُل مربوط است، زیبایی طبیعت، و زیبایی هنری**. "(احمدی، ۱۳۷۴، ۵۸)

**۲- گونه های زیبایی شناسی از نگاه کانت**

**کانت** چون زیبایی را اساساً امری ذهنی می‌داند و آن را وابسته به ذهن درک کننده آن می‌شمرد طبعاً هیچ هدف 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 می گوید چیز زیبا متعلق یک رضایت بی غرض و علاقه است مقصودش این است که همگان از آن رضایت دارند، یا باید داشته باشند. فردی که آن را زیبا می داند معتقد می شود که حق دارد به دیگران هم رضایتی مشابه با آنچه خود احساس کرده نسبت دهد. زیرا این رضایت بر پایهٔ تمایلات شخصی او نبوده و بنابراین از زیبایی چنان سخن می گوید که گویی زیبایی خصوصیت عینی آن چیزاست.

بر پایهٔ **دیدگاه کانت**، زیبایی می تواند به دوگونه باشد: **زیبایی طبیعی و زیبایی دست ساخت بشر**؛که این دومی دارای یک غایت و هدفی است و نمی تواند تنها لذت بخش باشد.گرچه به گفتهٔ کانت زیبایی دست ساخت ، باید دارای این ویژگی باشد که گویی حاصل و مولود طبیعت است. منظورش این بوده که میان این دوگونه زیبایی ویژگی های مشترکی هست.بدین گونه باید چنین برداشت کرد که ویژگی های زیبایی های طبیعی بگونه ای در زیبایی های دست ساخت نمودار می شود. اساساً زیبایی طبیعت است که پایه زیبایی های دست ساخت قرار می گیرد. این گفته برخلاف دیدگاه هگل است که زیبایی های طبیعی را به مراتب پایین تر از زیبایی های هنری می شمرد.

**۳-گونه های زیبایی شناسی از نگاه هگل**

**هگل همچون دیگران به زیبایی حسی و عقلی باور دارد.** ( ستیس.۱۳۵۷. ۶۲۰) زیبایی طبیعت دارای مراتبی از پست تا والاست که بسته به پیچیدگی اندام ها و ساختارهای سامانه‌های طبیعی درجه‌بندی می‌شود و هرچه یگانگی در اندام ها 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 دهندهٔ توجه عمیق هگل به ماهیت زیبایی طبیعت است. اساساً دیدگاه هگل به روح مطلق و مثال متوجّه است. این دیدگاه که جزء ساختار جهان بینی هگلی است، بر تعریف او از زیبایی نیز اثر گذارده است. ولی او به زیبایی طبیعت بی‌اعتنا نیست.

پس بطور خلاصه **از دید هگل**، زیبایی به طور کلی به دوگونه 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 دوگونهٔ 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 :

- **اول :** صنعت **ساختمان** 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 همهٔ صنایع دیگر است، و آنچه از معانی آنها همه دارند، او تنها دارد. » (فروغی، ۱۳۳۹، ۱۲۹)"

## دو گونه صورت های زیبایی شناسی در هنر و معماری

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

- **نظم :** ایجاد تناسب و تقارن و تعادل در ترکیب بندی.
- **بی‌نظمی** : آزادی در ترکیب‌بندی و نفی تقارن و تعادل و تناسب درآن.

به گمان ما در یک تعریف فراگیر باید جایگاه هریک از آنها مشخص شود. همچنین آنچه به عنوان تناسب و تعادل مطرح می‌شود معمولاً یک تناسب عَرَضی است. در صورتی که در فرهنگ‌های عرفانی از **تناسبات فَرَّهی و وِلایی** صحبت می‌شود که از نوع تناسبات طولی است. به این معنا که نه تنها ابعاد مادی کالبد اثر باید متناسب باشد؛ بلکه به طور کلی صورت اثر باید با سرچشمه آن و غایت آن که همان معنا و باطن اثر است تناسب داشته باشد.

## زیبایی شناسی از منظر هستی شناسی

### ۱–مکاتب گوناگون تعریف زیبایی را از هستی شناسی می گیرند

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

- **طبیعت :** زیبایی طبیعت اولین و ساده‌ترین زیبایی مورد ادراک همه انسان هاست. 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.** »
- **جامعه:** هر جامعه‌ای به تدریج براساس شیوه‌های زندگی‌اش نظام زیبایی‌شناسی را پی می‌ریزد. قرآن کریم این نسبیّت اجتماعی را تا حدودی پذیرفته و حتی به خدا نسبت می‌دهد و می‌فرماید:«**برای هر امتی کردار خودشان را آراستیم.** »
- **تاریخ :** سنت گذشتگان و شیوهٔ زندگی و عمل نیاکان، یکی از سرچشمه های پدید آمدن زیبایی در همهٔ فرهنگها بوده است.
- **انسان :** زیبایی انسانی از مهمترین سرچشمه های 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 به طور جداگانه در نظرگرفت.
- **معبود :** ویژگی‌های آرمانی معبود آخرین مرحله‌ای است که بسیاری از مکاتب و حکمت‌های شرقی زیبایی‌شناسی خود رابه آن مستند می‌کنند. در نظریهٔ افلاتون هم «مُثُـــل» 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 جمله اراده، حیات، تکلم و ... در قرآن کریم بیان شده‌اند و همهٔ 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 به طور ناخواسته و ناآگاه هر از چندی یکی از این ویژگی ها را پایهٔ 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 ارگانیک ریشه در صفت «**حیات**» دارند.
- **وجود :** فراگیرترین دیدگاه درمورد ماده زیبایی را می‌توان در **نظریه اصالت وجود** یافت. در این دیدگاه همهٔ مراتب بالا در موضوع«وجود» به وحدت می‌رسند و مراتب وجود، مراتب زیبایی را ایجاد می‌کند. در دیدگاه صدرالمتألهین 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 تعریف های دیگر را در برمی‌گیرد.

**۲–انسان از طریق قوای نظری خود به زیبایی شناسی می رسد**

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 انسان به شناخت زیبایی می‌انجامد و همهٔ بحث‌های شناخت‌شناسی از همین جا وارد حوزهٔ زیبایی‌شناسی می‌شوند.** همین جاست که شکاکیّت و نسبیّت به زیبایی‌شناسی راه پیدا می‌کند. ولی برخی قوای انگیزش عملی هم به عنوان سرچشمهٔ 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.

**۳–در حکمت اسلامی ، زیبایی برای تعالی انسان است**

زیبایی می‌تواند سلسله مراتبی از غایات را داشته باشد که نهایی ترین 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 دستهٔ اصلی طبقه‌بندی کرد:

- **دسته اول :** زیبایی در صدد تعالی انسان به حوزهٔ الوهیت است؛ در این حالت انسان درخدمت زیبایی است و زیبایی اصیل و پیشینی است.
- **دسته دوم :** زیبایی در صدد تأمین لذائذ و بهره‌های انسان است، در این حالت زیبایی در خدمت انسان است و زیبایی اعتباری و پسینی است.

**۴–جمع بندی و جدول دیدگاه های زیبایی شناسی اندیشمندان غربی**

دیدگاه اندیشمندان غربی را می توان به گونه زیر خلاصه کرد:

**جدول شماره ۱۱:رویکردها در باره زیبایی**

| | افلاتون | ارسطو | کانت | هگل | هایدگر |
|---|---|---|---|---|---|
| تعریف | هماهنگی اجزاء با کل | هماهنگی اجزاء با کل | هرچیزی که لذت آفرین باشد. | مجموعه ای از اجزاء که مکمل هم هستند | حقیقت |
| هدف | رسیدن به کمال مطلق | | بی هدفی | پیوند با روح مطلق، نمودار سازی وجهی از ذات مطلق | ظهور حقیقت در کار هنری |
| ویژگی | برابری با مثال خود،تناسب، تقارن | تناسب | ستودنی بودن، لذت بخش بودن | هماهنگی ، وحدت | حقیقت نمایی، عدم حجاب |

| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ها | | | | | |
| چگونگی درک | عینی و بیرونی | عینی و بیرونی | ذهنی و درونی | عینی و درک ذهنی | عینی |
| گونه ها | ۱- زیبایی مطلق<br>۲- زیبایی طبیعت<br>۳- زیبایی هنری | ۱- زیبایی طبیعت<br>۲- زیبایی هنری | ۱- زیبایی طبیعت<br>۲- زیبایی دست ساخت | ۱- زیبایی هنری<br>۲- زیبایی طبیعت | ۱- زیبایی طبیعت<br>۲- زیبایی دست ساخت |

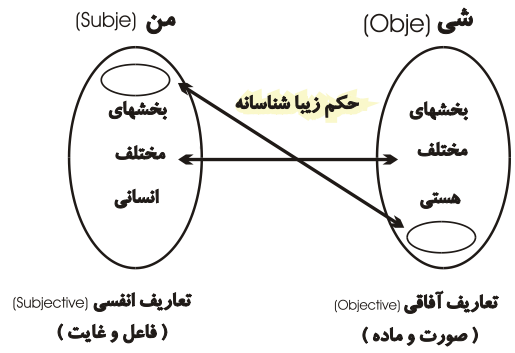
## دو گانه های دیدگاه اندیشمندان غربی پیرامون زیبایی شناسی

در این میان لازم است در باره ویژگی های بنیادی دیدگاه های بالا توضیح بیشتری داده شود. هر کدام از این دیدگاه ها را می توان در یکی از دوگانه های زیر گنجاند:

**۱–زیبایی شناسی از دیدگاه عین گرایی و ذهن گرایی**

همان گونه که گذشت ، بسته به اینکه زیبایی چیزی بیرونی و صفتی واقعی برای چیزهای دیگر دانسته شود یا چیزی درونـی و ذهنی که ما آنرا می یابیم و به چیزهای دیگر نسبت می دهیم؛ دو گونه برداشت پدید می آید: عین گرایی و ذهن گرایی در زیبایی. بیشتر اندیشمندان غربی این دو گونه رویکرد را به پدیدهٔ زیبا داشته‌انـد : **رویکرد عین‌گرا** Objective ، و **رویکرد ذهن‌گـرا** Subjective. شاید بتوان این دو رویکرد را با دو رویکرد «**آفاقی**» و « **انفسی** » یکی دانست. در رویکرد نخست، به وجه برونی و در رویکـرد دوم، بـه وجه درونی پدیدهٔ زیبایی توجه می‌شود.**کانت** در ردیف نمونه رویکرد نخست، و **ارسطو** در ردیف نمونه رویکرد دوم هستند.

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 انسان ها از آن رو است که ما به گونه ای هستیم و ساخته شده ایم که می توانیم آن زیبایی را درک کنیم. پس زیبایی نه صرفاً بیرونی و نه صرفاً درونی است. 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.




نمودار شماره ۱۰: تعاریف آفاقی و انفسی

**۲- زیبایی شناسی از دیدگاه درونی و بیرونی**

به طور 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 رابطهٔ آن با دیگر چیزها سخن گفت. ما هرچه به پدیده‌ای نزدیکتر شویم، کمتر می‌توانیم همهٔ وجوه آنرا ببینیم و باید بپذیریم که هنگام توصیف، نگاه ما احتمالاً تحت تأثیر جاذبه اجزائی از آن پدیده قرار خواهد گرفت.

**آگاهی ای 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 **آگاهیی 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 بدست 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 تک سویه و مکانیستی به جهان دارد. بدین گونه **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. بدین گونه **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. به طور منطقی ما می‌توانیم و باید خود را نیازمند هر دوگونه نگاه به پدیده‌های هستی بدانیم. چرا که هرکدام اعتبار و ارزش ویژه خود را دارند و مجموع آنها می‌توانند شناختی جامع 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.**

**۳-زیبایی شناسی از دیدگاه پسینی و پیشینی**

دسته‌بندی دیگری که می‌توان در بارهٔ دیدگاه ها به زیبایی مطرح کرد، دیدگاه پسینی یا پیشینی آنها دربارهٔ زیبایی است. در زیبایی‌شناسی پسینی، امیال و خواسته‌ها و آرزوهای انسان اصل می‌شود و تعریف و معیارهای زیبایی بر پایهٔ 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.

**جدول شماره ۱۲: تقسیم بندی مکاتب زیبایی شناسی**

| عنوان نظریه | ویژگی | تبیین | اصالت | قوه درک | مکتب نمونه |
|---|---|---|---|---|---|
| زیبایی شناسی پسینی | توصیفی | چون ما آن را می‌خواهیم پس زیبا و خوب است. | اصالت زیبایی | غریزه (احساس خام) | زیبایی شناسی پست مدرن |
| زیبایی‌شناسی پیشینی | ایجابی | چون زیبا و خوب است، پس باید آن را بخواهیم. | اصالت حقیقت | سلیقه (احساس پرورده شده) | زیبایی شناسی مدرن |
| زیبایی شناسی 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 |

### ۴-زیبایی شناسی از دیدگاه شناخت‌شناسی و هستی‌شناسی

در طول تاریخ دو رویکرد در زیبایی‌شناسی مطرح بوده است: در رویکرد نخست، شالوده زیبایی شناسی در هستی‌شناسی و جهان بینی، 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 هستی شناسانه پرسیده می شود که چه چیزی زیباست؟** و **در رویکرد معرفت شناسانه پرسیده می شود که زیبایی چگونه چیزی است؟** و آیا اصلاً هست یا ما چنین می پنداریم که زیباست؟ پس در رویکرد نخست، زیبایی واقعیتی جدا از ماست و ما با شناخت هستی آن را می یابیم؛ ولی در رویکرد دوم، زیبایی، چیزی است وابسته به درک و شناخت ما از هستی، و ما آن را این گونه برداشت می کنیم.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل چهارم )

۱) در سده های اخیر **برتری معرفت شناسی بر هستی شناسی** چه آثاری در اندیشه های غربی بجا گذاشت؟

۲) **حکیمان مسلمان** بحث زیبایی شناسی را بر چه اساسی مطرح می سازند؟بررسی و پاسخ دهید؟

۳) **واژه زیبایی** در لغت نامه دهخدا به چه معانی آمده است؟نام ببرید؟

۴) **نظر افلاطون و ارسطو پیرامون زیبایی** را با هم مقایسه و نتیجه گیری نمائید؟

۵) **نظر کانت و هگل پیرامون زیبایی** را با هم مقایسه نموده و نتیجه گیری نمائید؟

۶) **انواع هنر از نظر هگل** را نام برده و مورد تجزیه و تحلیل قرار دهید و نظر خود را در باره آن بگوئید؟

۷) منظور از **تناسبات فرهی و ولایی** که در فرهنگ های عرفانی بحث می شود، چیست؟

۸) مکاتب هنری مفهوم و **تعریف زیبایی شناسی** خود را از کدام یک از موارد هستی شناسی می گیرند؟

۹) **در حکمت اسلامی** اهداف زیبایی به چند دسته تقسیم می شود؟نام ببرید؟

۱۰) **در جدول شماره ۸** که یازده رویکرد زیبایی شناسی در آن آمده است ، چه نظری دارید، بیان کنید؟

۱۱) **چه تفاوتی** بین نگاه کانت و ارسطو نسبت به زیبایی شناسی وجود دارد؟

۱۲) در جدول شماره ۱۲ مکاتب زیبایی شناسی را **نقد و بررسی** نمائید؟نظر شما در این زمینه چیست؟

۱۳)  به نظر شما زیبایی شناسی از دیدگاه **هستی شناسی** با زیبایی شناسی از دیدگاه **معرفت شناسی** چه تفاوتی با هم دارند؟

**فصل پنجم**

# زیبایی شناسی از دیدگاه اندیشمندان و حکیمان مسلمان

## آیا در فرهنگ اسلامی تعریفی برای زیبایی شناسی وجود دارد؟!

همانگونه که در آغاز فصل آمد در فرهنگ اسلامی دانشی جداگانه بنام زیبایی شناسی هیچگاه پدیدار نشده است و این امر دلایلی دارد.آنچه که در این باره می توان یافت این است که « در متون فقهی بحث زیبایی و هنر به صورت مستقل طرح نمی شود.تنها می توان گفت که در احکام فقهی به صورت ضمنی مباحثی در باره موسیقی، غنا، نقاشی و مجسمه سازی طرح شده است. اما اینها بحث های زیبایی شناسی و فلسفه هنر نیست. در متون کلامی اساساً چنین مواردی طرح نمی شود. می ماند آثار حکمی و عرفانی. در آثار فلسفی مثلاً در آثار **فارابی** ، **ابن سینا** یا **سهروردی** و **ملاصدرا** و از جهتی دیگر در آثار **ابوحیان توحیدی**، می توان اشاراتی در باره زیبایی و بعضی هنرها دید. در آثار عارفانی مثل **ابن عربی** و **مولوی** اشارات بیشتری یافت می شود؛ ولی وقتی همه این اشارات را یکجا جمع کنیم هیچ چیزی به صورت سیستماتیک که بتوان آن را فلسفه هنر یا زیبایی شناسی اسلامی نامید، از آنها در نمی آید.»( پازوکی.۱۳۸۴,۱۲)

ولی پس چگونه هنرمندان عالم اسلام در طول سده ها دست بکار خلق چنین آثار ارزشمندی بوده اند؟ آیا می توان بدون درک و شهود شئون زیبایی و هنر چنان خلاقیتی را پدید آورد؟ پاسخ در این است که اساساً جهان بینی اسلامی اقتضای پدیدآمدن چنین دانشی را به طور مجزا نداشته است. بر پایه دیدگاه اندیشمندان مسلمان آنچه که مبانی نظری هنرمند را در مسیر آفرینش هنری اش شکل می‌دهد علم حضوری، شهودی و درونی ای 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 فلسفهٔ هنر پیدا می‌کند و مبانی نظری هنر به تدریج در فرآیند تزکیهٔ اخلاقی در درون هنرمند شکل می‌گیرد.پس باید توجه داشت که **ویژگی بسیار مهم زیبایی شناسی اندیشمندان مسلمان این است که این دانش فقط ماهیت ظاهری و**

**تجربی ندارد، بلکه لایه های 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 خودِ 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 کامل تر و نابتر آن انس با قرآن است. **هنرمند حکیم می‌تواند بر اثر اُنس 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.**

## زیبایی شناسی از دیدگاه اندیشمندان و حکیمان مسلمان

### ۱–در دیدگاه زیبایی شناسی ابن هیثم ، زیبایی زاده تناسب است

یکی از دانشمندان نامدار جهان اسلام ابو علی حسن بن هیثم(تولد ۳۵۴هجری –بصره) است. او در شمار بزرگان علمی سدهٔ 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 لازمهٔ فهم رخدادهای فرهنگ هنرهای بصری در دوران اسلامی آن زمان است.به گفته نویسنده مقدمه« کتاب المناظر»:« 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. بیست عامل دیگر جزء مقولهٔ 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 نوشتهٔ 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 حُسنِ شکل جملهٔ اجزاء، و هم حسنِ اندازه، و هم ترکیبشان و هم تناسب اجزاء به لحاظ شکل و اندازه و مکان، و هم جمله دیگر اعراض، لازمهٔ تناسب باشد. و زیادت براین چون اجزاء با شکل و اندازه کل صورت، متناسب باشد، آن خود **حسنِ 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 جملهٔ مشهودات را بررسی کنیم دریابیم که حسن بیش از آنکه نتیجهٔ هر یک از اعراض خاص باشد، یا از پیوند اعراض خاصی بر آید که در آن صورت ( نیکو ) در جوار یکدیگر آمده‌اند، زادهٔ 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، زادهٔ اعراض خاصی است، لکن تمامیّت و کمال آن تنها زادهٔ 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 نظمِ 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 گفتهٔ ابن هیثم 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، سرچشمهٔ فرجامین زیبایی تصویری ( منبع غایی جمال بصری ) و لازمهٔ دیدن است. زیرا « جملهٔ اعراض مشهود را تنها از صوری ادراک می‌توان کرد که به وسیله اشکال رنگ و نور و چیزهای مشهود در چشم حاصل می‌گردد. » (همان، ۲۵۹)

**۲–از دیدگاه زیبایی شناسی غزالی هر جا کمال باشد زیبایی هم هست**

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 محسوسی 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 پایهٔ تعریف غزالی، حُسن هر چیز در این است که کمالِ سزاوار و ممکن خود را دارا باشد**. پس اگر چیزی دارای همه کمالاتِ 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 ولکن 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 طمعی 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 جمالِ 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 ویژهٔ 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، لازمهٔ کمال است، و **هر جا کمال وجود داشته باشد، زیبایی نیز هست.** و علاوه برآن، زیبایی‌ها براساس تعداد و کمال در هر شیء متعدد است. این تعریف شامل همهٔ انواع زیبایی می‌شود، چه محسوس، چه معقول، چه مادی و چه معنوی. (جلال الدین کشفی، هنر اسلامی، فصلنامه هنر، شماره ۱۱) .بر پایهٔ آنچه گفته شد **دیدگاه غزالی دربارهٔ جمال 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 گفتهٔ 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 نماندی. 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 حاسهٔ چشم، در صورتهای نیکوست، و در سبزه و آب روان و مثل این، لاجرم این را دوست دارند و لذت گوش در آوازهای خوش است، و موزون و لذت شَم در بوی‌های خوش و لذت ذوق در مطعمها 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 گفتهٔ غزالی لذتی که از حواس پنجگانه بدست می‌آید میان آدمی و جانوران یکسان است. ولی لذتی دیگر هست که ویژهٔ آدمی است. «

**اکنون بدان که حاسه‌ای هست در دل آدمی که آنرا عقل گویند و نور گویند و بصیرت گویند. هر عبارت که خواهی می‌گوی. 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 بنماند، ولکن 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 میسّر شدن کرّ 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 خُلق است از همه ارزشمندتر و محبوب‌تر است، ولو اینکه آن را به چشم نمی‌توان دید و شکل و رنگ ویژه‌ای هم ندارد. به گفتهٔ 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 وعلم محبوب است از آنکه نیکوتر و شریف است. هر چند علم، بیشتر و معلوم، شریف‌تر ] باشد [ آن جمال بیشتر ] است [ . شریف‌ترین علم ها، معرفت خدای تعالی است.» (غزالی، همان، ۷۷۸)

**۳–از دیدگاه زیبایی شناسی حکیم فارابی ، زیبایی مربوط به سرشت وجودی اشیاء است**

معلم ثانی حکیم ابونصر فارابی(متولد ۲۶۰ هجری فاراب خراسان) بحث زیبایی و زینت و جمال را در فصل هشتم کتاب سیاسة المدینة تحت عنوان « شناخت پدید آورندهٔ اول و صفات او » می‌آورد و زیبایی هر چیزی را در نزدیک شدن به او معرفی می‌کند. به گفتهٔ او : « **زیبایی و جمال و آرایش در هر هستیی 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 پدیدآورندهٔ 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 آورندهٔ نخست، هم به خویشتن است و این زیبایی به دریافتی است که او از گوهر خویش خواهد داشت.** » (فارابی، ۱۳۷۶، ۸۶)

فارابی از اندیشمندان متقدّم فلسفه اسلامی است. او خود دستی در هنر داشته و خصوصاً در باب موسیقی پژوهش های ارزشمندی ارائه کرده است. ارزش فلسفهٔ او در این است که تنها در حوزهٔ نظری باقی نمانده و به حوزهٔ عملی هم پرداخته است. این سبب شده که به مباحث شهر و شهروندی هم به شکلی گسترده بپردازد. در کتاب «الموسیقی الکبیر»، **او هنر موسیقی را در سه مرتبهٔ 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 رذیلت است. **شهر فضیلت** ویژگی های فراوانی دارد که مهمترین آنها عبارتند از :

- **تدریجی بودن** شکل‌گیری شهر فضیلت
- **پذیرش وجود** سرشتهای گوناگون
- **وجود بینش اجتهادی** در برخی افراد ویژه

- **ضرورت فرمانروایی** مجتهدان فرزانه
- **وجود حکمت نظری** و هستی‌شناسی کامل خردمندانه یا نمادین در میان همه اعضاء

از بحث‌های بسیار زیبای فارابی موضوع نماد پردازی در شهر فضیلت است. به عقیدهٔ او از آنجا که همهٔ 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 (مدینه های جاهله) می‌پردازد. او در ابتدا تأکید می‌کند که شکل گیری 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 نحوهٔ انتخاب حاکمان و برنامه‌ریزی و... تحلیل کرده و خصوصاً مفهوم جمهوریت را به بوتهٔ نقد و سنجش می‌کشد. (همان، ۲۷۰ تا ۲۹۰)

**۴–از دیدگاه زیبایی شناسی اخوان الصفا، زیبایی ناشی از تناسبات موزون است**

اخوان الصفا **شنوایی و بینایی** را که مهمترین حواس پنجگانه‌اند قابل‌ترین ابزار برای انتقال حس بهره مندی 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 برینِ جهان مادیِ 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)

اخوان الصفا 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 شالودهٔ مشترک همه فنون است، و هیچ فنی نمی‌تواند بدون پشتوانهٔ دانش نسبتها و تناسبات به کمال شایستهٔ 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 شعراست » 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. اخوان الصفا از نقاشان می‌خواهند که برای در انداختن صورتهای نیکو در رنگها و اشکال و اندازه تصاویر، تناسبات صحیح را مراعات کنند. (همان، ۲۵۷)

اخوان الصفا مشهودات را به شرطی زیبا می‌دانند که در بردارندهٔ 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 یاد آور سخن فلوتین است که می‌گفت : « جمال اثر هنری مادی از صورتهای مثالی در ذهن یا نفس هنرمند نشأت می‌گیرد که خود تابع جمال معنوی است. » (همان)

**۵–از دیدگاه زیبایی شناسی حکیم سهروردی زیبایی دریافت حقیقت و کمال اشیاء است**

حکیم شهید شهاب الدین سهروردی در رسالهٔ « صفیر 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 متلذّذ 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

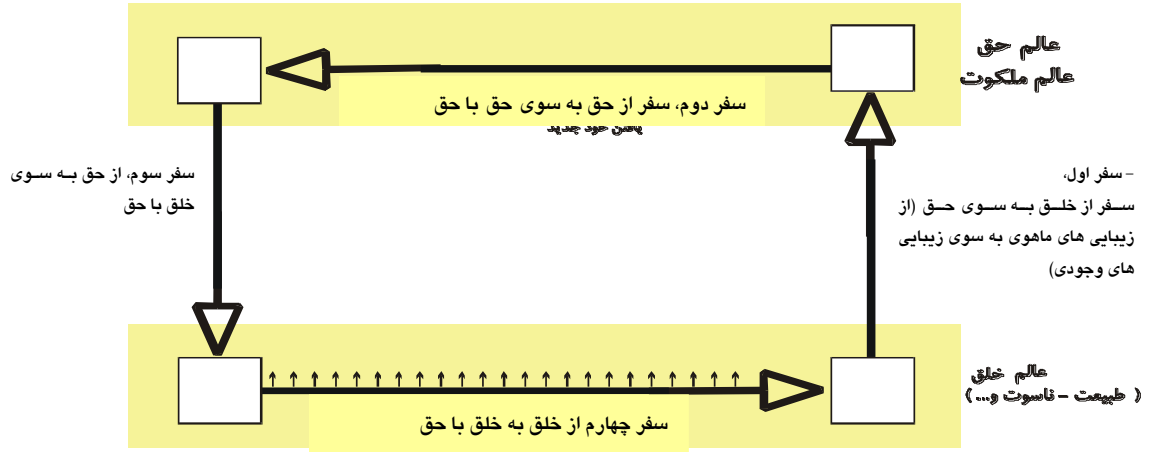
که ادراک وی شریف‌تر است و شریف‌ترین دریابندگان نفس انسان است. و حق، عظیم‌ترین معلومات است. پس لذت انسان کامل‌تر و وافرتر بود. ولکن کودک را از لذت وقاع خبر نبود. و اگر نیز شنود که مردان را از آن قسط تمام است و خوش گفته است آن مرد پیر: « من لم یذق لم یعرف ». و این سخن اثبات لذت و محبت است. » (دینانی، ۱۳۷۹، ۶۱۳)

از مهمترین نکاتی که در جمال شناسی سهروردی اهمیت فراوان دارد، تبیین و تشریح عالم مثال است. او همچون افلاطون عالم مثال را در ورای این جهان می‌داند که تنها با خیال و تخیّل حقیقی می‌توان آن را دریافت. ولی عالم مثال او به مُثُل افلاطونی بسنده نمی‌کند. او بسیاری از حوزه‌های مثالین را بدان می‌افزاید و براین باوراست که اینها در مثل افلاتونی نیست. (هروی، ۱۳۶۳، ۱۸۸)

**۶–از دیدگاهزیبایی‌شناسی ملاصدرا ، زیبایی چهار مرحله دارد**

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 حوزهٔ زیبایی‌های حقیقی وارد می‌شود؛ آنها را کسب کرده و سپس دوباره به همین عالم باز می‌گرداند. این سلوک چهار مرحله ای پایگاه مهمی را پدید می آورد که همهٔ مکاتب دیگر فلسفه اسلامی را در درون خود جمع می‌کند.

- **سفر اول :** 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 ماهیت گرا است که زیبایی را یک ویژگی و حالت اضافه شدنی بر ذات اشیاء می‌دانست. دید ماهیت گرا 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 می بیند 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 می‌نشاند و از قوه به فعل محقق می کند و با آن یکی می‌شود. از اینجا به بعد علم او به حقیقت زیبایی و مراتب آن و به تعبیری همهٔ هستی علم حضوری و شهودی است؛ یعنی همهٔ 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 چشمهٔ 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، مرحلهٔ چهارم مرحلهٔ 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 می شود.




**نمودار شماره ۱۱: سیر کمالی انسان از دید ملاصدرا**

### ۷- از دیدگاه زیبایی شناسی شوآن، زیبایی منعکس کننده بهجت و حقیقت است

فریتهوف شوان با بهره گیری از نگرش سنتی، ریشه و خاستگاه مفهوم زیبایی را در معنویت، مخصوصا 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 نقطهٔ 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 » 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 تعابیر گوناگونی نشان می‌دهد. یکی از تعابیر مهم او تجلّی 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 زیبایی ها یافت می‌شود. **زیبایی، منعکس کننده 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 راچنان 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 موجد کمال می‌شود. » (همان)

شوان این دو وجه ظاهری و باطنی زیبایی را در سرچشمهٔ 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 متمثل کننده ( ارائه دهنده ) 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 تجلّی 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 موسیقی‌دان نیز بدانیم. » (همان)

**۸–از دیدگاه زیبایی شناسی علامه جعفری، زیبایی در پنج مرحله صورت می گیرد**

استاد علامه جعفری باتوجه به دو سرچشمهٔ بیرونی و درونی در پدیدار شدن زیبایی، که یکی واقعیت بیرونی است و دیگری محتوای ذهنی دریافت کننده و درک کنندهٔ زیبایی است، دو مرتبهٔ زیبایی را از هم تفکیک می‌کند: **زیبایی فی نفسه** ( در خود)، **زیبایی لغیره**(برای دیگران) .وی توضیح می‌دهد که چگونه مکتب واقع‌گرایی ( رئالیسم ) با اصالت دادن به زیبایی فی نفسه و وجه برون ذات و مکتب ذهن گرایی ( ایده آلیسم ) با اصالت دادن به زیبایی لغیره و وجه درون ذات، به مسیر انحراف از حقیقت افتادند. از این میان نقد نظریهٔ دوم اهمیت بیشتری دارد، چرا که به گفتهٔ 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 :

- **نگاه یا تماس سطحی** ( احساس نخستین ) : در این مرحله تنها ارتباطی بین دو وجه درونی و برونی برقرار شده ولی وجه درونی هنوز غیر فعال است و به همین جهت هیچ واکنشی نشان نداده است.
- **تماشا** ( نگاه دقیق ) : در این مرحله وجه درون ذات با ذهنیّت 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.
- **نظارهٔ داوری** (نظر و تحلیل ) : در این مرحله عقل با کمک « قطب درون ذات » ( ذوق حس و شهود ) به تطبیق و مقایسهٔ زیبایی با محتویات خود می‌پردازد و آن را مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌دهد.
- **نظارهٔ با احساس دوم** ( بصیرت و دریافت کلی ) : در این مرحله، این زیبایی جزیی 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.
- **گذر از زیبایی به کمال** ( شهود ) : این نگاه، نافذترین مشاهده است که عمق زیبایی را تا سرچشمهٔ آن می‌کاود و چنین نگاهی از عهدهٔ قطب درون ذات مردم عادی خارج است. » (همان، ۲۵۸–۲۵۵)

**۹–از دیدگاه زیبایی شناسی استاد مطهری، زیبایی با طهارت روح دریافت می شود**

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 خودِ زیبایی، همیشه یکی از اهداف انسان بوده است. به گفتهٔ وی: « مسئله ای امروز مطرح است که آیا هنر وعلم 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 بالغیر.** » (مطهری، فطرت، ۸۲). علت این امر همان فطری بودن ریشهٔ هنر و زیبایی و علم است. « در انسان **گرایش به جمال و زیبایی** چه به معنی زیبایی دوستی و چه به معنی زیبایی آفرینی که نامش هنر است، به معنی مطلق وجود دارد. این هم خود یک گرایشی است در انسان و هیچ کس نیست که از این حس فارغ و خالی باشد.(مطهری.۱۳۸۰وحی و نبوت.۲۰) « **زیبایی معقول** یعنی زیباییی که فقط عقل انسان آن را درک می‌کند، یعنی نه حس انسان آن را درک می‌کند و نه قوهٔ 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 افلاطون 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 به عنوان کلی « میانه روی » 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 غائیت 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 درتفریط 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 وتربیت، ۱۲۵ ) .به نظر او اینکه زیبایی و زشتی امری متغیر در میان انسان ها 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 تاکید کرد . **از دید استاد مطهری فعالیت حیوانات است که عمدتاً با هدف التذاذی است و انسان ها 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 انسان ها 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 نوخواهی 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.

**۱۰–زیبایی شناسی از نگاه حکمت اسلامی**

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 مرتبه ای 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 داشته اند و تلاش کرده‌اند تا با دقت به تشریح مبانی برهانی عرفان اصیل اسلامی بپردازند. ولی از آنجا که حوزهٔ اندیشهٔ این بزرگان تخصصی است و نیاز به سالها مطالعهٔ فلسفی دارد کمتر در طول تاریخ مورد استفادهٔ 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 دسته بندی در حوزهٔ عرفان اسلامی دو دستهٔ عارفان هشیار و سرمست (صحویه و سکریه) هستند. از هرگروه **مهمترین نمونه‌هایی که توانسته اند عرفان را در زبان عموم مردم و در قالب هنر ارائه کنند، حافظ و مولوی هستند** را نام برد. توجه به مَجاز و تشبیه در میان عارفان هوشیار بیشتر است و همین است که اشعار حافظ را دارای تفاسیر متعدد کرده است. در حالی که 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 آیت الله 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 نمی دهند 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 انسان های تکامل یافته سرمستی و هوشیاری جدایی ناپذیر است و در سیر و سلوک های ناقص و مراتب پایین تر از هم جدا می شوند. آنچه مغایرت تلقی می شود، نحوه بیان هنرمند عارف است. برخی شیوه سرمستانه را بر می گزینند؛ مانند مولانا و برخی شیوه بیان هوشیارانه و مجازگویی را، مانند حافظ. **صحیح تر آن است که در پرتو تعالیم انسان های 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 بنیانگزار جمهوری اسلامی ایران بدان دست یافته است.**

### ۱۱–جمع بندی دیدگاه های زیبایی شناسی از دیدگاه حکمیان اسلامی

اگر چه در میان حکیمان و اندیشمندان مسلمان بحثی پردامنه و خاص و در شأن منابع اسلامی در حوزهٔ زیبایی‌شناسی، بطور مستقیم مطرح نشده است؛ ولی همچنان که به همهٔ موضوعات انسانی توجه کرده‌اند، به **مبحث زیبایی‌شناسی هم در زیر 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 زیبایی‌شناسیِ 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 هنری اش شکل می‌دهد، علم حضوری، شهودی و درونی ای است که شکل زیبایی پیدا کرده است. برای این کار لازم است که هنرمند درون خود را زیبا کرده باشد**. اینجاست که اخلاق جایگاه مهمی در فلسفهٔ هنر پیدا می‌کند و مبانی نظری هنر به تدریج در فرآیند تزکیهٔ اخلاقی در درون هنرمند شکل می‌گیرد.**پس باید توجه داشت که ویژگی بسیار مهم زیبایی شناسی اندیشمندان مسلمان این است که این دانش فقط ماهیت ظاهری و تجربی ندارد بلکه لایه های 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 خودِ 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 پایهٔ نظریهٔ وحدت وجود، هندسه، نظم و زیباییِ همهٔ هستی در یک ارتباط سامانه ای تعریف می‌شود و در نتیجه زیبایی هم امری فراگیر در همهٔ هستی خواهد بود. ولی ماهیت، بخش متمایز کنندهٔ هویت‌هاست و مجموعه‌ای از عرضیات زائد بر ذات یک شیء می باشدکه 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 زیباکنندهٔ آن، هندسه، رنگ، جنس، آرایش و دیگر عرضیات آن خواهد بود. چنین زیبایی ای با هر تغییر کوچک در ظاهر جسم تغییر می‌کند و می‌توان آن را یک زیبایی ظاهری دانست.نمودار زیر مبین این رابطه می تواند باشد.

**ولی اگر زیبایی از جنس وجود دانسته شود، آنگاه دگرگونی پذیر نیست و تغییر آن بر پایهٔ حرکت جوهری است**. البته حکیمان قائل به اصالت ماهیت، هرگز به اصالت زیبایی ظاهری و نفی زیبایی باطنی حکم نمی‌کنند. بلکه ویژگی مشترک همهٔ 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 مطالعهٔ 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 چهارگانهٔ خود تلاش کرد مسیر دو سویه ای از کثرت به وحدت و از وحدت به کثرت برای انسان توصیف کند.**

**جدول شماره ۱۳: مکاتب زیبایی‌شناسی**

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

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل پنجم )

۱) در آثار کدام یک از **حکیمان و اندیشمندان مسلمان** در باره زیبایی شناسی بحث و اظهار نظر شده است؟

۲) در نگاه **ابن هیثم** فیلسوف و فیزیکدان مسلمان قرن چهارم هجری ،زیبایی چه تعریفی دارد؟در این باره تحقیق کنید؟

۳) نظر شما در یاره این سخن **امام محمد غزالی** که گفته است : هر جا کمال است زیبایی هم هست ، چیست؟

۴) **معلم ثانی ابونصر فارابی** حکیم و فیلسوف اسلامی قرن سوم هجری در باره زیبایی چگونه می اندیشیده است؟

۵) نظر **اخوان الصفا** موسیقی چگونه تعریف شده است؟

۶) **حکیم شهید شهاب الدین سهروردی** ، زیبایی را در چه چیزی می داند؟ نظر شما چیست؟

۷) چهار مرحله ای را که **حکیم ملاصدرا** در رابطه با زیبایی گفته است ، به اختصار بیان کنید؟و جدول شماره ۱۱ را بررسی نمائید؟

۸) **ویتهوف شوان** زیبایی را در چه چیزی می داند؟

۹) منظور **علامه جعفری** در باره **زیبایی فی نفسه** و **زیبایی لغیره** ، چیست؟

۱۰) منظور **استاد شهید مرتضی مطهری** که فرمود زیبایی با طهارت روح دریافت می شود، چیست؟توضیح دهید؟

۱۱) بنیاد **مبانی نظری هنر** بر چه اصولی استوار است؟

۱۲) در باره نکلاتی که در **جدول شماره ۱۳** در باره مکاتب زیبایی شناسی آمده است با دوستان خود به مباحثه بگذاریدو نتیجه گیری کنید؟

**فصل ششم**

# زیبایی شناسی در مکتب اسلام

### مفهوم واژه زیبایی در زبان های فارسی و عربی

واژه زیبایی در فرهنگ فارسی کاربردهای فراوان دارد، و صفت زیبا برای موصوف‌های گوناگون و در زمینه‌های گوناگون به کار رفته است. همه صفاتی را که همراه و در کنار زیبایی بکار رفته‌اند می‌توان از خانواده صفات « نیک » شمرد. و در زبان عربی واژه‌هایی که به معنی زیبایی بکار رفته‌اند بسیارند. گفته شده : « در زبان عربی، بیش از سیصد واژه هست که همه به معنی زیبایی است، و سی واژه از آنها مهمتر از بقیه است. در زبان فارسی هم کلماتی که به معنی زیبایی بکار می‌روند وجود دارد. البته وسعت معنی در زبان عربی بیش از پارسیی است که امروزه بکار می‌بریم. » ( جوزی، زیبایی و الفاظ وابسته، نشریه اشارت، ۹)

به گمان ما این واژه‌ها را باید هم خانواده نامید. بطور کلی نمی‌توان میان یک خانواده از واژه‌ها، برتریی برای واژه‌ای قائل شد و همه را منسوب به یک واژه شمرد. مگر اینکه بتوانیم نشان دهیم که وجه مشترک همهٔ آن واژه‌ها در این یک واژه نهفته است. در بحث زیبایی شاید بتوان وجه مشترک همهٔ واژه‌های هم خانواده را « **خوبی** » دانست، نه « **زیبایی** ». آنها را خانوادهٔ صفات « **خوب** » نامید. خانوادهٔ مفهومی، نه لفظی. برابر واژه زیبایی در عربی واژهٔ « **حُسن** » است. با این سخن اکنون دیگر چندان شگفت نمی‌نماید که صفات هم خانواده زیبایی، سیصد واژه 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.

## دو روش برای شناخت واژه زیبایی

به گمان ما معنی واژهٔ زیبایی یا حُسن را می‌توان به دو روش بدست آورد :

### ۱– روش اول در شناخت واژه زیبایی

بر پایهٔ 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 ریشهٔ 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 پایهٔ 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 از آن پدیده قرار گیرد.

اما این دیدگاه یک مورد استثناء مهم دارد و آن، **کلام مبارک خداوند در قرآن مجید است**. واژه‌هایی که خداوند برای رساندن پیام خود به انسان ها 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 شیوهٔ مفسر کبیر علامه طباطبایی در تفسیر المیزان برای تفسیر آنها از دیگر آیات یاری گرفت. همچنین گفتار ائمه معصومین (ع) که بیشتر آنها بر پایهٔ همان دستگاه واژگانی قرآنی ارائه شده است.

دربارهٔ شیوه ریشه‌یابی گفته شده است « ما در زبان فارسی و عربی تعابیر و اصطلاحاتی داریم که به معنای زیبایی است. تفاوت و تمییز این کلمات برای ما روشن نیست.... تعابیری مثل جمال، بهاء، حُسن، صِباحَت و ملاحت و کلماتی از این دست که در فرهنگ لغات وجود دارند، و در فارسی در لفظ زیبایی و در عربی در لفظ حُسن تجلّی می‌یابند. برای رسیدن به تمییز کلمات، بهتر است به منابعی مراجعه کنیم که اهل فکر و نظر، سخنوران حقیقی و شاعران نگاشته‌اند و در رأس آنها قرآن کریم قرار دارد. البته شعرا و نویسندگان زیاد در بند این نیستند که کلمه‌ای را در معنای خاصی بکار 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؟ اینجاست 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 زبان شناسانه، جایی در فلسفه 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 در شناخت واژه زیبایی**

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 بکار می‌روند به طورکلی به معنایی دست یابیم. درواقع اعتباریات پیشین، مبنای یک اعتبار تازه می‌شوند.

قرشی نویسنده قاموس قرآن می‌گوید: « هر دومعنی زیبایی و نیکی را می‌توان بر پایهٔ آیات قرآن پذیرفت. »(قاموس قرآن، علی اکبر قرشی) همچنین در قاموس آمده که « **راغب اصفهانی در کتاب مفردات قرآن خود گوید: حُسن، عبارت است از هر چیز سرور آور و خوش آیند.** » و گفتهٔ 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، واژهٔ« **حسُن** » است. معنای این واژه همهٔ 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 بطور 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.( **ولله الاسماء الحسني فادعوه بها**-۱۸۰/اعراف) « 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. (۱+۹۹) این صفات جامع‌ترین بیان از زیبایی را بدست می دهد که از مجموع مکاتب زیبایی‌شناسی و کتب آسمانی غیر از قرآن مجید قابل استنتاج و استنباط نمی‌باشند.

یکی از واژه‌هایی که در قرآن برابر زیبایی بکار رفته واژهٔ « **جمال** » است. این واژه یک بار بکار رفته، ولی از هم خانواده‌های دیگر آن نیز در قرآن یافت می‌شود. در سورهٔ نحل آمده که« ما چهار پایان را برای شما آفریدیم و برای شما در آنها « جمال است ». در **تفسیر کشف الاسرار میبدی** 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 آنرا 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 خشنود می‌کند.

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

حضرت امام خمینی (ره) در کتاب ارجمند « شرح دعای سحر » دربارهٔ تمایز دو واژه **بهاء و جمال**، گفتاری لطیف آورده‌اند. ایشان می‌فرمایند : « **بهاء،** آن نور و زیبایی است که جهت و سرچشمهٔ 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، ۳۱و۴۳)

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 سرچشمهٔ نور، خورشید است و سرچشمهٔ 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. محدودهٔ نگاه انسان عادی در دیدنِ همان ظاهر و صورت یک پدیدهٔ زیباست. او پشت به خورشید دارد و روبه آن پدیده، ولی در محدودهٔ نگاه انسان عارف، هم پدیدهٔ 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)

## تعریف زیبایی ازنگاه امام خمینی رحمت الله علیه

حضرت امام خمینی (ره) در تعریف مفهوم زیبایی و به دنبال این عبارت از دعای سحر می‌فرمایند : « **اللهم اني اسئلك من بهائك بابهاه و كل بهائك بهي. اللهم اني اسئلك ببهائك كله**».« 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 مسئلهٔ 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 اولیه ) 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 تنزلّ آن قرار گرفته اسفل‌السافلین 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 ازگورستان 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)

بدین گونه تعریف زیبایی از دیدگاه امام این است:« **زیبایی مساوی است با وجود، به نسبت قوت آن**».این تعریفی بسیار فراگیر است وگسترده‌ترین ظهور و حضور زیبایی را باور دارد. وانگهی مفهوم زیبایی را با چند صفتِ 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.

## سرچشمهٔ زیبایی در اسلام

از دیدگاه اسلام و قرآن سرچشمهٔ همه چیز از خداست و پایان همه چیز نیز به سوی اوست. او جهان را آفریده و ما انسان ها را نیز چنان آفریده که می‌توانیم جهان را درک کنیم و دریابیم. پس او سرچشمهٔ و پدیدآورنده همهٔ حسُن‌هاست و همهٔ زیبایی‌های محسوس آفریده او هستند. همچنین سرچشمهٔ همهٔ 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. بدین گونه 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 حکیم شهاب الدین سهروردی شناختِ سرچشمهٔ 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 انسان ها، عشق به کمال مطلق را بسرشت 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 صِرْف و علم و قدرت و دیگر کمالات ... به جز در ذات باری تعالی یافت نمی‌شود.... **پس انسان به جمال الله، عاشق است، وحقیقت 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، درباره 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.

## زیبایی شناسی در قرآن و روایات اسلامی

### زیبایی های محسوس و نامحسوس در قرآن

در آیات قرآن صفات جمال وحُسن، هم به زیبایی‌های محسوس نسبت داده شده و هم به زیبایی‌های نامحسوس . پس باتوجه به اینکه انسان **ابزار های حس و عقل و دل** را برای شناخت در اختیار دارد می تواند چند گونه زیبایی را نیز بشناسد:

- با **حواس پنجگانه** و با شیوهٔ آزمایش و تجربه مستقیم، زیبایی‌های محسوس را درک کند.
- با **نیروی خیال** و یا شیوهٔ تخیل زیبایی‌های خیالی را درک کند.
- با **نیروی عقل** و با شیوه‌های فلسفی و منطقی زیبایی‌های معقول را درک کند.
- با **قلب یا دل** و با شیوهٔ تزکیه نفس و سیر و سلوک عرفانی زیبایی‌های ملکوتی و زیبایی‌های برتر را کشف و شهود کند.

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

### خداوند سرچشمه حسن ها و زیبایی‌ها

(**صبغة الله و من احسن من الله صبغة** –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. (**ولله الاسماء الحسني فادعوه بها**–۱۸۰/ اعراف) «نامهای نیکو برای خداست. پس با آنها بخوانیدش.»

### مراتب زیبایی متناسب با ذات هر موجود

(**انا جعلنا مافي الارض زينة لها**–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 دارایی ها و کشاورزی و فرزندان و همسران و.. را برای انسان در زندگی دنیا زینت داده شده می‌داند.. ( **زُيِّنَ لِلناس حبّ الشهوات من النساءِ و البنين و القناطير المقنطرة من الذهب و الفضّة و الخيل المسوّمة و الانعام و الحَرث ذلك متاع الحيوة الدنيا و الله عنده حسن المآب** –۱۴ /آل عمران ) ولی در جایی که از زیبایی‌های حقیقی انسان نام می‌برد از رنگ خدایی ایمان نام می‌برد.

**مفهوم زیبایی در پرتو مفهوم گسترده حسن**

در قرآن گرایش های ذاتی و فطری انسان ها در مفهوم زیبایی(جمال)خلاصه و محدود نمی شود و تمامی نیکویی ها (اسماء الحسنی) وجود مطلق و زیبایی مطلق را در بر می گیرد. هستی تجلی همه نیکویی ها است و انسان نیازمند همه آنها . یکی از جلوه های این مسئله را می توان 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 رئوف 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 تامین زیبایی هم یکی از اهداف چندگانه آن است.

**مراتب زیبایی و برتری زیبایی های باطنی بر ظاهری**

« **لَاَمة مؤمنة خیرٌ من مشرکة و لو اعجبتکم** -بقره/ ۲۲۱)« یک کنیز با ایمان بهتر از زن مشرک است، هر چند زیبایی او شما را به شگفت آورد». بنابراین اولاً زیبایی برحسب مراتب وجود دارای مراتب است؛ ثانیاً وجودهای برتر زیبایی غنی تر و برتری دارند و از حسن های بیشتری برخوردار می باشند. زیبایی ظاهری گاه خطرناک می شود 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 زیبایی ها در آیات قرآن** اشاره می شود:

- **توجه و تأیید زیبایی های مادی و ظاهری**

( **والانعام خلقها لکم فیها دفء و منافع و منها تاکلون**- نحل. آیات ۵ تا ۸) که ترجمه آن آمد.

- **توجه و تأیید زیبایی های معقول**

(**افلا ینظرون الي الابل کیف خلقت**-۱۷/غاشیة) آیا به شتر نمی نگرند که چگونه خلق شده است

(**انه لا یحب المسرفین**-۳۱/اعراف) خداوند اسراف کنندگان را دوست نمی دارد.

(**ان الله لا یحب من کان مختالاً فخورا**-۳۶/نساء )همانا خدا کسی را که خود پسند و فخر فروش است دوست نمی دارد.

- **توجه و تأیید زیبایی های معنوی و اخلاقی**

**(فاصبر صبراً جمیلا**-۵/ معارج**)** پس شکیبایی کن شکیبایی نیکو

هنوز پژوهشی درخور در زمینه زیبایی در روایات انجام نگرفته است. بخش مهمی از آن بررسی ها مربوط به توصیف زیبایی خداوند است که در نیایش های معصومین(س)به عنوان **کمال و جمال مطلق**، توصیف و تقدیس شده است.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 ویحب 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 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.

**جمع بندی و نتیجه گیری مبحث زیبایی شناسی در مکتب اسلام**

در نتیجه گیری از همه مباحثی که در این فصل با عنوان زیبایی در فرهنگ اسلامی مطرح شد می توان گفت که چون این دیدگاه ها جز در مواردی جزئی مؤید و مکمل هم و در طول یکدیگرند و استنباط های فردی اندیشمندان، تأویل و تفسیر کلام الهی و

کلام معصومین(ع) بوده؛ از این رو به گونه ای هماهنگی رسیده است.پس به گمان ما می توان این دیدگاه ها را به جمع بندی واحدی رساند و آن را مبین فلسفه حسن شناسی و زیبایی شناسی در فرهنگ اسلامی دانست.

**ثبات مبانی نظری حسن شناسی**، با همه گوناگونی و تکثر سبکها و مصادیق آثار هنری با حفظ اصالتها و ارزشهای زیبا شناسانه ناشی از موهبت فرهنگ توحیدی، مبتنی بر کلام تحریف نشده وحی الهی و کلام معصومین(ع) و هستی شناسی و انسان شناسی جامع این مکتب الهی است.

**جدول شماره ۱۴: بررسی تطبیقی مکاتب زیبایی‌شناسی**

| 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 می شود؛ که پیامد آن نوعی پوچ انگاری و هرج و مرج طلبی در حوزه هنر است. |
| ۲- نسبی گرایان (فردی یااجتماعی و یا تاریخی) | زیبایی قابل تعریف نیست و بر حسب افراد یا طبقات اجتماعی و یا دوران های تاریخی متفاوت و متغیر تعریف می شود. | تعاریف آنان حقیقی و فطری و بر پایه مراتب وجود نیست و گرایش های ماهیتی و اعتباری و کسبی و متغیر و تربیت پذیر انسان مطلق شده و اصیل شمرده می شود. |
| ۳- حس گرایان بیرونی | زیبایی در صورتهای مادی و کالبدی تعریف می شود. | حقیقت لایتناهی زیبایی در صورتهای کالبدی آن محدود و ناقص تعریف می شود. |
| ۴- حس گرایان درونی | زیبایی با لذتهای غریزی و انفعالی مربوط به نفس انسان تعریف می شود. | حقیقت لایتناهی زیبایی در لذت ناشی از گرایش های غریزی و حیوانی انسان محدود و ناقص تعریف می شود. |
| ۵- عقل گرایان دکارتی | زیبایی را با مفاهیم ذهنی و با صفات محدود تعریف می نمایند. | زیبایی شناسی 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) بصورت جامع و مانع تعریف شده و هم در عوالم برتر بر پایه مجموع صفات حسن که در قرآن مجید آمده تبیین شده است. |

**فرهنگ غرب از یونان باستان تا امروز بدلیل نبود داوری جامع همواره فاقد ثبات نظری در مقوله هستی شناسی و انسان شناسی بوده است. مکاتب غربی نیز در پی آن به افراط و تفریط و یک بعدی نگری دچار بوده اند**؛ از این رو زیبایی شناسی 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 شک گرا و نسبی گرا در حوزه هستی شناسی و بطور خاص انسان شناسی نظری و تعریف ناقص و محدود و یک بعدی از انسان و ابزار و شیوه های ادراکی او و مراتب نفس او باعث پدیدآمدن مکاتب ناقص و فروکاسته شده(حصری) در مقوله زیبایی شناسی شده و طبعاً پیامد آن بر آثار هنری، بحران در رویکرد های هنری معاصر است. در این بخش به برخی از اشکالات این مکاتب از منظر اسلامی و پاسخ های آن می پردازیم .

در تعریفی که از زیبایی داده شده، زیبایی هم در وسیع ترین و عمیق ترین 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 عـالم مـاده و طبیعـت، در تمـامی صـوَر و عناصر آن تبیین کالبدی شده و از سوی دیگر زیبایی مبتنی بر مراتب وجود و انواع ابزار و شیوه های ادراکی انسـان شـده اسـت.همچنین تعریف زیبایی در مراتب سطحی و نازل هستی متوقف و محدود نگشته و زیبایی های عوالم معقول و ملکوتی و شهودی نیز تبیـین شـده است.بنابراین می توان گفت در فرهنگ اسلامی زیبایی و حسن در شکل جامع خود تبیین شده است. با توجه به این امر مـا زیبـایی را از دیدگاه اسلامی این گونه تعریف می کنیم:« **زیبایی، وجودی است حقیقی، که در عالم ماده با صورت های مادی بوسیله حواس و در عـالم معقول با صفات مفهومی بوسیله عقل و در عالم ملکوت بوسیله دل(روح)، به نسبت قوه و ظهور وجود و ظرفیت مخاطبین ادراک می شود .**»

## جدول تطبیقی مکاتب در باره زیبایی شناسی

در زمینه صفات حسن و گرایش های فطری و زیبا خواهی انسان ، کسانی هستند ماننـد **ساختار شکنان**، کـه اصـولاً زیبـایی را قابل تعریف نمی دانند. دیگران هم یا زیبایی شناسی خود را در توصیف چند جزء و عنصر طبیعی و مادی و صوری محدود می کنند؛ مانند **رویکردهابی به هندسه موجی و فراکتال، ویا آشوب در معماری**؛ و یا با چند صفت مفهومی، بصورت ناقص و محـدود تعریـف مـی کننـد؛ مانند سادگی در **نوگرایی** (مدرنیسم) ، پیچیدگی و ابهام در **فرانوگرایی** (پست مدرنیسم).

جدول شماره ۱۵: انواع زیبایی از منظر مکاتب مختلف و ارزیابی آنها از دید حکمای اسلامی

| دیدگاه / انواع مکاتب | دیدگاه های زیبایی شناسی (انواع زیبایی) | نقد و ارزیابی دیدگاه ها |
|---|---|---|
| ۱- شکاکان و سکولارها | مفهوم زیبایی قابل تعریف و تبیین نیست | منکر ادراک زیبایی و لذتهای ناشی از آن می شوند .(ارتباط زیبایی شناسانه انسانها و تعامل هنرمندان، آثار هنری و مخاطبان را منکر می شوند) . |
| ۲- نسبی گرایان (فردی، طبقات اجتماعی و نژادی یا دوره های تاریخی و ...) | ادراک زیبایی قابل تعریف فطری و نوعی، انسانها نیست.<br>ادراک زیبایی، نسبی، متفاوت و متغیر است. | با عدم اعتقاد به فطرت نوعی انسانها، وجه اعتباری و عارضی و متغیر و تربیت پذیر انسانها را مطلق می کنند.<br>منکر تعامل هنری انسانها در طول تاریخ و بین طبقات اجتماعی می شوند. |
| ۳- حس گرایان بیرونی | فقط زیبایی های مادی را که از طریق حواس ادراک می شود می پذیرند . | انواع زیبایی و ابزار ادراکی انسان را در عالم ماده و حواس پنجگانه محدود می کند. |
| ۴- حس گرایان درونی | فقط زیبایی های غریزی را که از طریق انفعالات نفس انسانی است می پذیرند. | انواع زیبایی و ابزار ادراکی انسان را در نفس بهیمی انسان و انفعالات غریزی محدود می نمایند. |
| ۵- عقل گرایان دکارتی | فقط زیبایی های ذهنی و مفهومی را مورد توجه و تأکید قرار می دهند. | انواع متنوع زیبایی را فقط در زیبایی های فهمی و ذهنی محدود و ناقص مطرح نموده اند. |
| 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 می دانند برای زیبایی انواع قایل هستند . | با طرح مراتب وجود و انواع ابزار ادراکی انسان، متناسب با آن مرتبه وجودی و در نتیجه طرح انواع زیبایی ها، توانسته اند سیر انسان را از زیباییهای ظاهری به سوی زیبایی مطلق تبیین و توصیه نمایند. |

برپایه 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 صفات قابل تصور یکجا گردآورده شده است.ترکیبات این صفات در دعای جوشن کبیر به هزار صفت تبدیل می شود.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 زیبایی شناسی مکتبی است که از نظر وجودی انسان را جهان اصغر (شامل همه مراتب وجود) می داند و از سویی بر آن است که "خداوند در زمین و آسمان نمی گنجد، اما در قلب مؤمن حضور می یابد."

## اسماء و صفات الهی در قرآن کریم

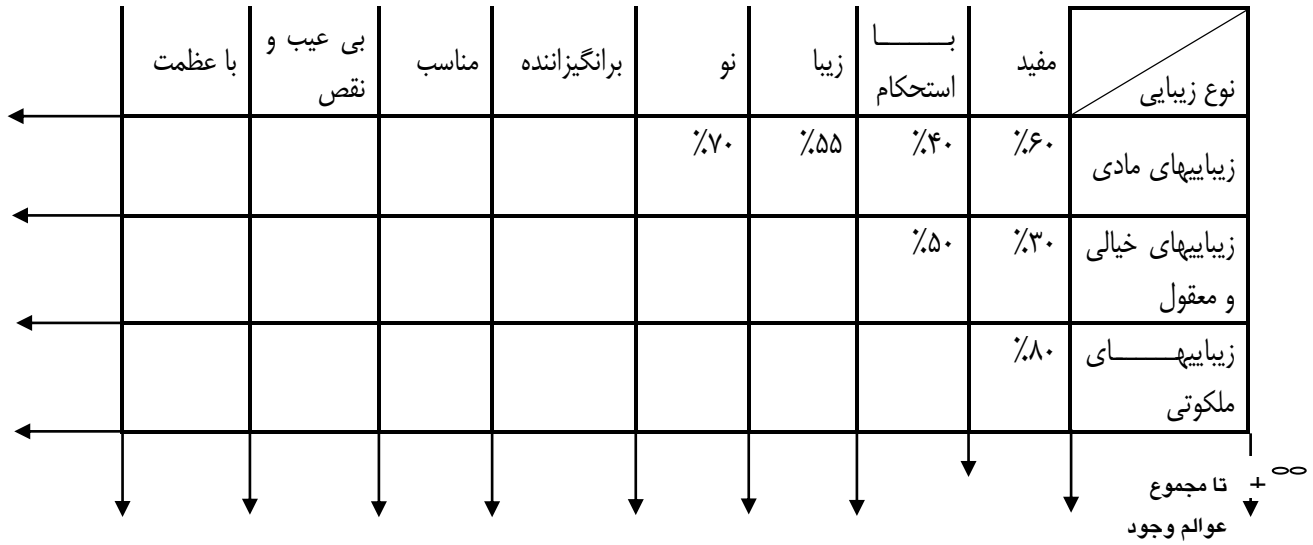
| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| ۱- | **هو** | او(آن معبود وصف ناپذیر که جانها در هوای اوست) | ۲- | **الله** | آن معبود جامع صفات کمال آن معبود آشنای دلها |
| ۳- | **احد** | یگانه در ذات و صفات (وحدت) | ۴- | **واحد** | تنها،بی شریک(هماهنگی،هماوایی، همبستگی) |
| ۵- | **اول** | ازلی، آنکه از نخست بوده است. | ۶- | **آخر** | ابدی، آنکه همیشه خواهد بود. |
| ۷- | **ظاهر** | پیدا و نمایان | ۸- | **باطن** | نهان، انکه 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** | آرامش بخش ، ایمن کننده |
| ۱۵- | **صمد** | توپر، نفوذ ناپذیر 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 وعده ها |
| ۲۳- | **مهیمن** | 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، روشنایی و مایه روشنایی |
| ۲۹- | **وارث** | ارث برنده، بازستاننده، همه چیز به او باز می گردد | 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 ضمایر و اندیشه ها |
| 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، سپاس پذیر | ۴۲- | **شاهد** | ناظر، گواه دهنده |
| 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- | **محصی** | حسابگر و حسابرسنده | ۵۰- | **ودود** | دوستدار |
| ۵۱- | **خالق** | آفریدگار پدیده ها از نیستی به هستی | ۵۲- | **باری** | آفریدگار پدیده ها که از هم ممتازند |
| ۵۳- | **باعث** | برانگیزاننده | ۵۴- | **باسط** | بسط دهنده، گسترش دهنده |
| ۵۵- | **بدیع** | نوآور،آفریدگار پدیده ها تازه | ۵۶- | **تواب** | توبه پذیر ، عفو کننده |
| ۵۷- | **جامع** | کامل | ۵۸- | **حسیب** | حسابرس |
| ۵۹- | **حافظ** | نگهبان، حفظ کننده | ۶۰- | **رازق** | روزی دهنده |

۶۱- **رافع** رفعت دهنده، بلند کننده
۶۲- **رشید** بسیار رشد دهنده ، بسیارکامل کننده
۶۳- **ستار** پوشاننده، پنهان کننده
۶۴- **ضار** زیان زننده عقاب کننده بدکاران
۶۵- **عادل** قراردهنده هر چیز به صورت متناسب و موزون و بجا
۶۶- **فتاح** بازگشاینده
۶۷- **لطیف** با ملاحت و ریز بین
۶۸- **مانع** منع کننده، جلوگیری کننده
۶۹- **مبدء** آغاز کننده، شروع کننده
۷۰- **مجیب** روا دارنده، برآورنده
۷۱- **محی** زنده کننده ، حیات بخش
۷۲- **مذل** خوار کننده ، رها کننده، ترک کننده
۷۳- **مصور** صورت بخش، پدید آرنده صورتها و نقشهاو شکلهای مختلف
۷۴- **معز** برتر، ارجمند، پرتوان، نیرومند
۷۵- **مغنی** بی نیازکننده
۷۶- **قاسط** تقسیم کننده با عدالت
۷۷- **مقیت** نگهبان،حافظ
۷۸- **ممیت** میراننده
۷۹- **نافع** سود دهنده، مفید
۸۰- **منعم** نعمت بخشنده ، انعام کننده
۸۱- **واسع** فراگیر، گشایش دهنده، محیط بر همه چیز
۸۲- **والی** یاری دهنده و سرپرستی کننده (وال = دوست و نگهدار)
۸۳- **وکیل** نماینده، مرجع همه امور، پیش برنده کارها
۸۴- **وهاب** خیلی بخشنده و کریم
۸۵- **هادی** راهنما، راهبر، پیدا کننده
۸۶- **قیوم** پایدار، بی زوال، پاینده به ذات خود، نگهدار همه هستیها
۸۷- **متقن** استوار و محکم
۸۸- **کافی** کفایت کننده
۸۹- **حفی** مهربان، نوازشگر
۹۰- **حمید** ستوده شده ، شایسته
۹۱- **مولی** یار، دوست، سرپرست
۹۲- **صانع** سازنده، ایجادکننده
۹۳- **مالک** صاحب، دارا
۹۴- **نصیر** مددکار ، یاور
۹۵- **شفیع** واسطه خیر، فیض رسان به مخلوقات بدون واسطه
۹۶- **صادق** درست گفتار، راستگو
۹۷- **خیر** نیکوکار، امدادرسان
۹۸- **باقی** پابنده، ابدی
۹۹- **قریب** بسیار نزدیک

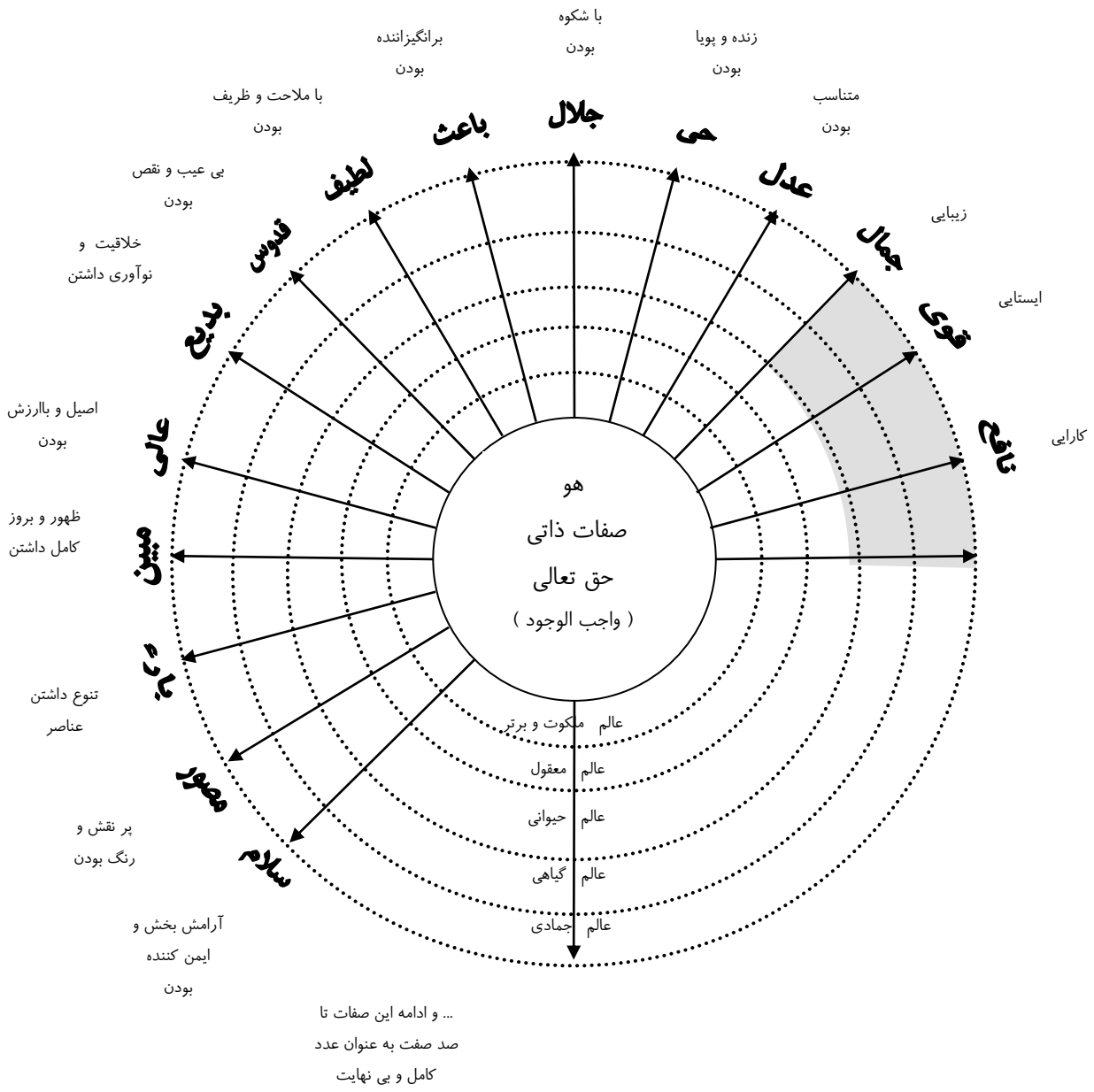
در این جدول میزان بهره‌گیری هر اثر از یک صفت خاص بررسی و مراتب ظهور آن صفت در انواع زیبایی ها ارزیابی شده و ارزش نهایی آن را بطور نسبی می توان جمع بندی و مشخص نمود.(نمودار زیر)

**جدول شماره ۱۶: ارزیابی آثار هنری و معماری از بعد انواع و صفات حسن**

| صفات حسن و زیبایی | نافع | قوی | جمیل | بدیع | باعث | عدل | قدوس | جلیل |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| تا مجموع اسماء الحسنی ∞+ | | | | | | | | |


نوع زیبایی
مفید
با استحکام
زیبا
نو
برانگیزاننده
مناسب
بی عیب و نقص
با عظمت
زیباییهای مادی
٪۶۰
٪۴۰
٪۵۵
٪۷۰
زیباییهای خیالی و معقول
٪۳۰
٪۵۰
زیباییهای ملکوتی
٪۸۰
تا مجموع عوالم وجود
+ ∞

**نمودار شماره ۱۱: نمادی جامع از زیبایی شناسی اسلامی مبتنی بر صفات حسن و عوالم وجود**




دوایر نمودار : نمایه انواع مراتب وجود و متناظر انواع مراتب ظهور زیبایی ها یا مراتب طولی و عمقی حسن و زیبایی است.

شعاع های 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 واجب الوجود ) نزدیک تر می شویم، 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 وسیع تر و همه جانبه تری برخوردار است.

۳- کمترین زیبایی یک پدیده وقتی است که زیبایی او متعلق به عالم جمادات و فقط در یک صفت ( مثلا 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...

## ریشه پیدایش و مراتب مفهوم زشتی

زشتی از جنس نیستی و نبود است. این زشتی نیز در عالم انسانی بروز و ظهور پیدا می کند. بطور 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 آنها 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 ومورد بحث 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 تعین یافته، وقتی به زیبایی های سطحی و غریزی قناعت می کند و راضی می شود و از صیرورت وجودی و ادراک زیبایی های برتر باز می ماند، زشتی ظاهر می شود. در این مقوله، **زشتی یعنی نابجا و نامناسب و ناشایست**. بنابراین مفهوم زشتی یعنی:

- ✓ **مفهوم زشتی از بعد هستی شناسی:** به مفهوم نیستی و نبود وجود. مانند تاریکی در برابر نور.
- ✓ **مفهوم زشتی از بعد مقایسه دو موجود:** به مفهوم وجود نازلتر نسبت به وجود برتر، یا زیبایی کمتر
- ✓ **مفهوم زشتی در مقوله حسن شناسی** : ،به مفهوم عدم برخورداری پدیده ها از برخی صفات حسن به معنای ناقص و ناکافی
- ✓ **مفهوم زشتی در مقوله انسانی:** به مفهوم غفلت از زیبایی های برتر و راضی شدن به زیبایی های ظاهری و غریزی یعنی (نابجا و نامناسب و ناشایست)

## زیبایی رحمانی و زیبایی شیطانی

این مسئله از موضوعات ویژه گرایش های دینی است و بسیاری از گرایش های شرقی و غربی از جمله افلاطون 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 خواسته هایش نیستند. باید توجه داشت جذابیت زیبایی سبب تمایل و پذیرش و حرکت ذاتی به سوی شیئی زیبا می شود، در حالی که گاه زیبایی ظاهری زشتی ها را از دید ما پنهان می نماید و گاه باطل را جذاب و دوست داشتنی می کند. به همین جهت همه اندیشمندان مسلمان نسبت به بسیاری از مظاهر زیبایی با نگاهی پرهیزگارانه می نگرند.

با توجه به هشدار قرآن نسبت به تزیین و زیبانمایی شیطان به نظر می **رسد باید زیبایی و به تبع آن هنر را به دو دسته رحمانی و شیطانی تقسیم کرد**. گاه زیبایی هدایتگر حقیقت وگاه گمراه گر 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 همچنان که 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 می دارد و یا انسان مقهور زیبایی ها و لذایذ غریزی شده و از کمال مقدر خود غافل و از خود بیگانه می شود.**

## مراتب زیبایی انسانی برپایه گفتار امیر المؤمنین علی (ع)

همچنان که در مباحث انسان شناسی براساس 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 انسان ها 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 لذائذ غریزی برای آنها وجود دارد که دلپسند است. اینها معمولا مربوط به حواس پنجگانه و امیال غریزی حیوان است و انسان ها هم همین لایه از لذت ها و ادراک زیبایی را به شکلی فعال دارند.

ولی آنچه در همه انسان ها فعال نیست **زیبایی‌شناسی عقلانی**،و بالاتر از آن روحانی است که برای فعال شدن چنین لذائذی انسان باید تکامل وجودی پیدا کند. در واقع حقیقت انسان و نقطه تمایز او با سایر حیوانات نیز از این نفس آغاز می شود که قوای آن (تفکر و تذکر و ....) است و نتیجه فعالیت این قوا انسان را به «حکمت و تزکیه » یعنی داوری بین نیک و بد و زشت و زیبا و گرایش به سوی نیکی و زیبایی می رساند. نفس روحانی نیز با قوای پنج گانه خود انسان را به رضایت و کرامت نایل می نماید؛پس انسان عملاً از تحقق کامل استعدادهای ذاتی خود و ادراک زیبایی و حیات مطلق (معبود خود) سرشار از لذت و بهجت و رضایت می شود. چنین موجودی ذاتاً فیاض است و سرچشمه فیض و کرامت می گردد. هنرمند در این مقام، خودآگاه و ناخودآگاه منبع سرشار خلاقیت و رحمت و برکت هنری برای خود و مخاطبین می گردد. خلاصه‌ای از بحث بالا را می‌توان در نمودار زیر مشاهده کرد:

**جدول شماره ۱۷: انواع ادراک زیبایی و لذت از بُعد نفوس چهارگانه انسان (بر پایه گفتار حضرت علی(ع)**

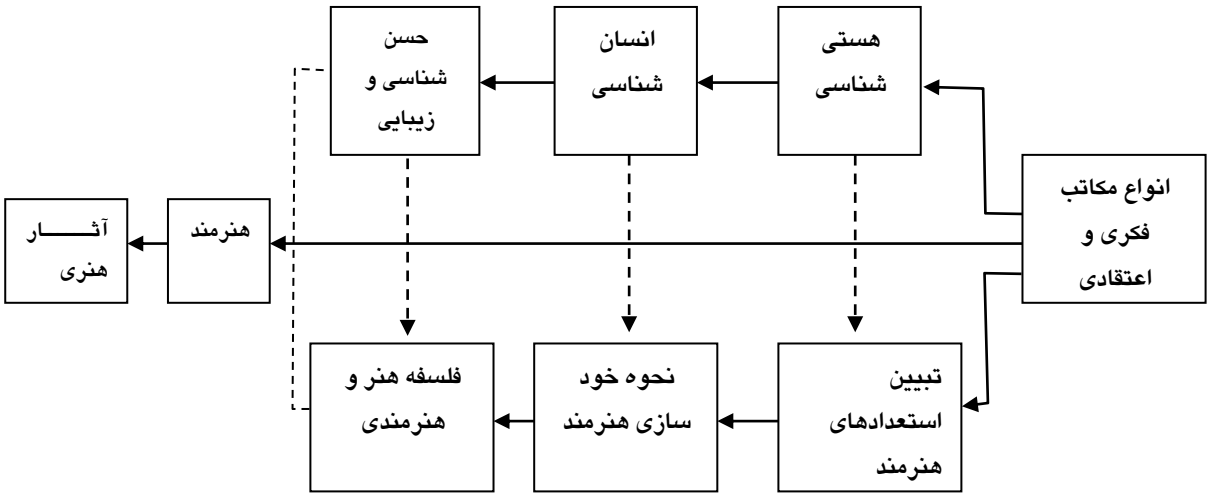
| احساس زیبایی و لذت / انواع نفوس انسان | ادراک زیبایی و لذت ناشی از آن (سلامتی و اعتدال مربوطه) | ادراک زشتی و اندوه ناشی از آن (بیماری و ظلم مربوطه) |
|---|---|---|
| ۱. نفس گیاهی | لذت حیات و رشد (ادراک حیات گیاهی و زیستی) | اندوه خشکی و رکود (عدم ادراک حیات و رشد) |
| ۲. نفس حیوانی | لذتهای غریزی بوسیله حواس (ادراک لذتهای غریزی از طریق حواس پنج گانه) | محرومیت حواس از مطلوبات غریزی (عدم ادراک مطلوبات غریزی حواس پنج گانه) |
| ۳۳. نفس عقلانی | لذت ناشی از ادراک حسنها و زیبایی های معقول(لذت ناشی از ادراک خوبی ها و بدی ها زیبایی ها و زشتی ها و گرایش به نیکی و زیبایی) (حکمت و نزاهت) | 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 |
| ۴۴. نفس روحانی | لذت بی واسطه و حضوری از ادراک زیبایی های مراتب والاتر وجود و انکشاف و انبساط و صیرورت وجودی و جوهری خود (رضایت از تحقق استعدادهای فطری خود و کریم شدن به مفهوم فیضان وجود برتر آمده)، (تحقق خلیفه اللهی انسان و ادراک زیبایی مطلق) | غفلت از استعدادهای بالقوه و روحی خود (معطل و راکد ماندن استعدادهای عظیم و روحانی (خلیفه اللهی) انسان و مهجور ماندن و دوری از حقیقت و زیبایی مطلق) |

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

## جایگاه حسن شناسی و زیبایی در تحقق آثار هنری

با توجه به آنچه که در فصل قبل گذشت سیر معرفت های نظری هنرمند به صورت طولی از هستی شناسی و انسان شناسی (معرفت النفس) سرانجام به فلسفه حسن شناسی و زیبایی می رسد. از سوی دیگر سیر عملی هنرمند از استعدادهای ذاتی و تجربه عملی او شروع و سرانجام به فلسفه هنر و جایگاه هنرمند منتهی می گردد.

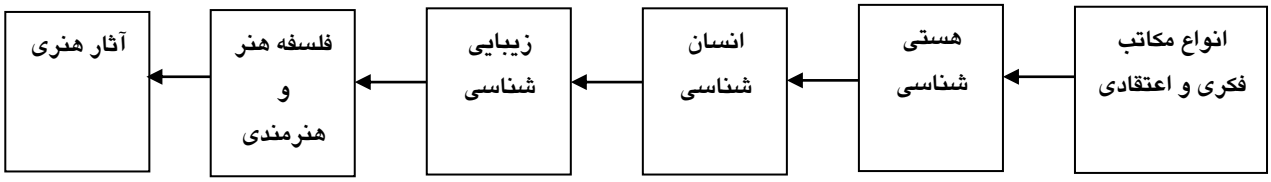
**نمودار شماره ۱۲: رابطه مکاتب فکری و اعتقادی هنرمند با مباحث زیبایی شناسی هنر و آثار هنری او**




در یک تبیین عرضی رابطه هستی شناسی هنرمند با استعدادهای او و رابطه انسان شناسی هنرمند با تجربیات خود سازی او و رابطه زیبایی شناسی او با فلسفه هنر و هنرمندی او رابطه گزاره های حقیقی با اعتباری است. به گفته دیگر ما تا گرایش های حسن و زیبایی شناسی انسان را که حقایقی وجودی و واقعی است تعریف نکرده باشیم، هرگز نمی توانیم از هنر و هنرمند سخنی به میان آوریم. زیرا زیبایی و حسن سرچشمه و منشأ آثار هنری می باشند. نمودار شماره ۱۲ این رابطه را نشان می دهد:

تمام اصولی که در فصل گذشته برای گزاره های نظری مطرح شده (حقیقی، کلی، مفهومی، قطعی و غیر وابسته به زمان و مکان و ... بودن)، و برای گزاره های 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 می توان به صورت طولی و علت و معلولی با نمودار زیر نشان داد:

**نمودار شماره ۱۳: رابطه طولی بین مکتب فکری و اعتقادی هنرمند با آثار هنری او**



## زیبایی شناسی در معماری

از میان وجوه سه‌گانه‌ای که در فرهنگ غربی از زمان ویتروویوس مبنای کار معماری شمرده می‌شود؛ یعنی پایداری، کارکرد و زیبایی، بیش از همه در بارهٔ زیبایی بحث و جدل شده و دیدگاه های گوناگونی از سوی اندیشمندان مطرح شده است. سرچشمهٔ این گوناگونی را باید در هستی‌شناسی‌ها و بویژه انسان شناسی‌های گوناگون پیدا کرد.

در عرصهٔ هنر و معماری تا پیش از روزگار نوگرایی ( مدرنیسم ) و تا آن زمان که اندیشه‌های کلاسیک دربارهٔ هنر و زیبایی هنوز مورد توجه بود چندان خبری از رویارویی اندیشه‌ها به میان نبود. هنر و زیبایی تعاریف مشخص و ویژگی‌های بی‌چون و چرایی داشت که بیشتر هنرمندان و معماران پیرو آن بودند. ولی پس از آن با پدیدار شدن دگرگونی‌های بنیادی در فرهنگ غرب بویژه در سدهٔ چهاردهم میلادی هنرمندان بر پایهٔ رویکردهای تازه، دیدگاه‌های تازه‌ای دربارهٔ 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 سدهٔ بیستم با ظهور هنر مدرن به معنای ویژهٔ 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.

## زیباشناسی از مفهوم به مصداق

در جهان اندیشه در غرب نظریه پردازی درباره زیبایی در معماری پیشینه‌ای کهن دارد. «از آغاز دو نوع زیبایی وجود داشته است و این دوگانگی تا امروز همچنان حفظ شده است. **افلاطون** 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 می کند و معمار وسیله بیان زیبایی های ریاضی می شود، ساخته شده بر بنیان هماهنگی ، تقارن و نظم.( گروتر.۱۳۷۵..۹۹) نمونه‌های کهن اندیشهٔ 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 ، سودمندی و زیبایی**. به گفته او :« در ساختمان سازی 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.»

## دیدگاه های صاحب نظران معاصر پیرامون زیبایی شناسی

### ۱–شش عامل تقارن در پدید آمدن زیبایی از نگاه ویتروویوس

«منظور ویتروویوس از تقارن چیزی است که ما امروز تناسب می‌گوییم. او شش عامل را در پدید آمدن زیبایی کارساز می‌دانست :

- **نسبت اندازه‌های** اجزای ساختمان با یکدیگر و با کل ساختمان.
- **ارتباط بین اجزای ساختمان** و نظم آنها در کل ساختمان.
- **ظرافت ظاهری** هر کدام از اجزاء و کل ساختمان.
- **تناسب بین تک تک اجزاء** و کل ساختمان به طوری که بتوان کوچکترین واحد را در همه جای ساختمان دید.
- **تجهیز ساختمان** به ترتیبی که متناسب با نوع استفادهٔ بنا باشد.
- **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:

- از عامل اول : « **هندسه و تناسبات**»
- از عامل دوم : « **چگونگی ساماندهی فضایی**».
- از عامل سوم : « **جزئیات ساختمان**»
- از عامل چهارم : « **پیمون بندی(مدولاسیون)**»
- از عامل پنجم : «**کارکرد**»
- از عامل ششم : « **اقتصادی بودن طرح**»

بدینگونه 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 نظمی خاص. چنانکه کنسیتیناس، یعنی بالاترین قانون مطلق طبیعت،آن را می‌خواهد. » (همان)

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

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

**۲–استواری ، سودمندی و زیبایی،عوامل اصلی معماری از نظر پیترکالینز**

پیترکالینز توضیح می دهد که چگونه این دیدگاه ها در روزگار مدرنیسم دگرگون شدند و از آنها تفسیرهای تازه ای پدید آمد. در هر دوره ای یکی از آن مفاهیم سه گانه بیشتر جلوه کرد و اصالت یافت و مفاهیم دیگر در سایه قرار گرفتند. او می‌گوید : « واضح است که هیچ یک از این **عوامل سه گانه (استواری ، سودمندی و زیبایی)** تشکیل دهندهٔ 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 سه گانه 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 معمارانهٔ 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 نیمهٔ 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 به عنوان 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 تجلی 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)

**۳–نگرش های ششگانه به زیبایی شناسی دیوید اسمیت کاپون**

دیوید اسمیت کاپون در پژوهش خود با نام « **تئوری معماری** » از زاویهٔ دیگری به نظریهٔ 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 گفتهٔ ارسطو در رسالهٔ 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 فلسفهٔ 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 مقولهٔ اولیه و ثانویه جدول‌بندی می‌شود. » (همان)

او بیشتر دیدگاه های 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) می چیند

**جدول شماره ۱۸: نگرشهای فروکاهنده در مکاتب معماری معاصر غرب از**

**۴-شش درونمایه برای ثبات زیبایی و ثبات معماری از نظر یوهانی پالاسما**

| شکل | عملکرد | معنی | جهت ( ساخت ) | زمینه | اراده |
|---|---|---|---|---|---|
| *Formalism* *شکل گرایی* | *Functionalism* *کارکرد گرایی* | *Historicism* *تاریخ گرایی* | *Constructivism* *ساخت گرایی* | *Contextualism* *زمینه گرایی* | *Modernism* *نوگرایی* |
| Minimalism کمینه گرایی | Utilitarianism سود گرایی | Academicism گرایشهای آکادمیک | Arts and Crafts جنبش صنایع دستی | Regionalism منطقه گرایی | Futurism آینده گرایی |
| Manneris m شیوه گرایی | Brutalism زبرگرایی | Post Modernism فرا نوگرایی | Organic گرایشهای ارگانیک | Neovernacularism نوبومی گرایی | Utopianism آرمانشهر گرایی |
| Structuralism ساختار گرایی | Rationalism عقل گرایی | Symbolism نماد گرایی | Neo Gothic گوتیک نو | Picturesque تصویر گرا | Radicalism رادیکالیسم |
| زبده گرایی | System Theory نظریهٔ سامانه ای | Surrealism سورئالیسم | Metabolism متابلیسم | | Avant-guard پیشرو |
| | | | HighTech فناوری برتر | | |

یوهانی پالاسما از روزگار کنونی معماری خرده گیری می کند. 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 فن شناسی و اقتصاد و چه سیاست و حتی جنگ، به صورت زیبایی‌شناسی محض در می‌آید. » (پالاسما، ۱۳۷۳، ۱۶) به گفته او دستاورد این دیدگاه ها در زیبایی‌شناسی، به زشت‌تر شدن معماری و شهر امروز انجامیده است. (همان) چاره کار از دید پلاسما یک انقلاب فرهنگی است. شش درونمایه‌ای که از دید او نبود آنها مایه تباهی معماری امروزند این ها هستند :

- **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)
- **نگاه سه بعدی به معماری :** « معماری به هنر تصویر چاپی 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)
- **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)

- **اصالت و هویت :** « هنگامی که توده‌ای از اطلاعات بی‌زمان و مکان تجانس تجربه وجودی ما را از میان بر می‌دارد، از سرچشمه‌های سنتی هویت خویش جدا می‌افتیم. وظیفه معماری این است که برای درک وجود خویش در جهان، و سرانجام درک خودمان، افقی فراهم سازد. » (همان)
- **آرمان سازی :** «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)
- **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 فردی همه جا را آکنده است.

**۵–ثابت های زیبایی شناسی معماری از نظر راجر اِسکروتِن**

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)

**۶–جنبه های فضایی زیبایی شناسی معماری از نظر برونو زِوی**

برونو زوی نسبت به مفاهیم سه گانه ویتروویوس نگرشی انتقادی دارد. « هر چند شعار سه وجهی ویتروویوسی کلید مناسبی برای فهمیدن معماری فراهم نیاورده، با این حال اغلب نظریه پردازان و مورخین از **آلبرتی** تا **بانیستر فلچر** و **لوییس‌هانکور** 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. بطوری که نمی‌توان قضاوتی معقول و متین دربارهٔ بناهای یادبودی ارائه داد. » (خویی، ۱۳۷۸، ۳)

پس **زوی** نه تنها آن مفاهیم سه گانه (استواری ، سودمندی و زیبایی) را برای معماری بسنده نمی داند،بلکه به دلیل نادیده گرفته شدن **وجه درونی زیبایی** و احساسی که باید در فرد برانگیزد، آنها را مکانیکی و خشک می شمرد. برای زوی بیش از همه چیز فضا و هماهنگی کیفیت های 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 نمی توانند ارزش های معماری ویژه ای برای ساختمان تعریف کنند و ما باید برای تبیین آنها به جنبه های فضایی بیشتر توجه کنیم.

**۷– زیبایی شناسی معماری بر اساس نظریه اطلاعات یورگ گروتر**

با نگاهی به نوشته گروتر درباره زیبایی‌شناسی در معماری درمی‌یابیم که شالوده پژوهش او مبانی ادراک و شناخت‌شناسی است.او در مقدمه کتاب بحث گسترده‌ای را در باره« **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 افلاطون و ارسطو و فلوتین 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. گروتر 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. (گروتر، ۱۳۷۵، ۱۰۲) .گروتر سپس این اندیشه‌های فلسفی سه نکتهٔ وابسته به نظریه‌های جدیدتر فلسفهٔ هنر را با گستردگی بیشتری طرح کرده است که شاید بتوان آنها را زیربنای زیبایی‌شناسی او دانست. این نکات برگرفته از نظریهٔ ارتباطات هستند.

**۸-زیبایی شناسی بر اساس روانکاوی معماری جان لانگ**

جان لانگ را باید یکی از آخرین نظریه‌پردازانی دانست که تلاش در جمع‌بندی و دسته‌بندی نظریه‌پردازان تجربی وکاربردی زیبایی‌شناسی محیط براساس معرفت شناسی و روان‌شناسی (و بدون توجه به هستی‌شناسی) دارند. وی در عین حال نسبت به مکاتب دیگرکاملاً 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** ( معرفت شناسی) را شالوده کتاب خود کرده است.لانگ انبوهی از دیدگاه‌های نظری موجود روانکاوی معماری را با استفاده از رده‌بندی استیفن پیپر در چهار طبقه به شکل زیر معرفی می‌کند.

**جدول شماره ۱۹: 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 زمینه گرا (Contextualistic) | جان دوی (۱۹۳۴) | توجه به زمینه‌های اجتماعی، تاریخی، فرهنگی و... زیبایی | زیبایی- برخاسته از زندگی روزمره |
| ۳- زیبایی‌شناسی فرم گرا (Formalistic) | رودولف آرنهایم (۱۹۷۷) | توجه به دلپذیری روانی فرمها | زیبایی- ذاتی فرم و معانی فرمها براساس روانشناسی گشتالت |
| ۴- زیبایی‌شناسی ارگانیک (organismistic) | بونارد بوسانکوئت (۱۹۳۱) | توجه به باطن و ساختار اشیاء | زیبایی- ترکیبی از روح و جسم (معنا و ماده) و احساس و بیان (شاعرانه) |

**لانگ** از برخی نظرات همچون **زیبایی‌شناسی ارگانیک**؛ که بدان ها 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 تقسیم‌بندی سانتایانا به سه فصل زیبایی حسی، فرمی و نمادین شکل گرفته است.**منظور او اززیبایی به سه شکل زیر است:

- **زیبایی حسی :** لذت حسی؛ خصوصاً حواس نازله ( بویایی چشایی و لامسه ) است.
- **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.

## زیبایی شناسی از مصداق به مفهوم

### ۱–زیبایی شناسی مکانیکی 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 ویترووویوسی ( استواری ، سودمندی ، زیبایی ) بلکه با واژه‌هایی تجسمی وتحت تأثیرسایه 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 ومخروط و کره و استوانه و منشور احجامی بنیادین هستند که درنور تشخصی ویژه دارند.این احجام نه تنها فرم هایی زیبا هستند، بلکه زیباترین آنها نیزمی‌باشند.»(کالینز، ۱۳۷۵، ۱۵)

### ۲–زیبایی شناسی معماری لذت، 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 هندسهٔ ژنهاست. بازتاب آن در عرصهٔ 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 پیش بینی 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** » 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.

### ۳-زیبایی شناسی نامعقولانه(زشتگرایی) 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 ویترووویایی ناشی از خوبی طبیعی و منطقی بودن) را به کانت نسبت می دهد. (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** » 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 جابجایی معماری چهار جابجایی زیر را ضروری می‌داند :

- «**جابجایی نقش معمار به روند طراحی :** چرا که شهود معمار هرگز نمی‌تواند حالتی از عدم قطعیت ایجاد کند.

- **جابجایی ارزشی « سلسله مراتبی » به « عدم قطعیت » :** چرا که هیچ ارزش اصیل و برتری وجود ندارد، بلکه بیشتر ساختاری از تعادل‌هاست.
- **ایجاد یک نگاه « بینابینی» :** حالتی که تقریباً این و تقریباً آن معنی می‌دهد و ناشی از نگاه غیر دقیق است.
- **انکار مکان و توجه به( درون بود) :** « درون بود »، هیچ کاری با فضای قابل سکونت یا اندرونی ساختمان ندارد، مگر با حالتی در محدودهٔ موجود. » (همان، ۴۵ و ۴۶)

آیزنمن در دهه اخیر گرایشی به سوی **سه جریان مجازی سازی الکترونیکی، فولدینگ و بی‌ثباتی یا تخریب** داشته است. او با زبانی ایدئولوژیک ضرورت حرکت معماری به آن سو را تأکید می‌کند. جنکز با اشاره به تکرار جمله « باید معماری به سوی ... برود » همگام با او این سه اِنگاره (پارادایم) را سه بخش مهم از نظریه کلان زیبایی‌شناسی معاصر جهان می‌داند. (آیزنمن، ۱۳۸۲، ۱۰۸) آیزنمن اگر چه ریشه‌های علمی و فلسفی برای این سه راهبرد (استراتژی) مطرح می‌کند اما به نظر می‌رسد این « بایدها » بیشتر ریشه در ماهیت ایدئولوژیک نژادی و علمی ـ تخیلی او داشته باشد.جنکز در نوشته‌های اولیه خود آیزنمن را دچار یک شکاکیت سیستماتیک دانسته و زیبایی‌شناسی بی‌قاعده و غیر معین او را منتقدانه رد می‌کرد. در حالی که امروزه به شکلی گسترده به تفسیر و توجیه دیدگاه او می‌پردازد.

**۴– زیبایی شناسی فرم گرایی فرانک گهری**

فرانک گهری سرآمد معماری ضدکلاسیک جدید است. در کارهای او هیچ یک از اصول زیبایی‌شناسی کهن بجا نمانده‌اند و به گفته خود او **معماری تا بالاترین حد به تندیس سازی و شکل گرایی سینمایی نزدیک شده است.** او از زیبایی‌شناسی سینما و ادبیات بیش از فلسفه در معماری بهره برده است. همچنین به هیچ وجه خود را به عملکرد و سازه و ... محدود نمی‌کند. او لحظه حقیقت یافتن معماری را لحظه تصمیم زیبایی‌شناسانه برای فرم می‌داند. (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 آوربودن و مقیاس‌های بسیار بزرگ برخی از کارهای جدید او دو نظر کاملاً متفاوت ایجاد کرده است. گروهی با علاقه آن را هیجان انگیز دانسته و گروهی دیگر آن را زشت و بدقواره معرفی کردند. (جنکز، ۱۳۸۲، ب، ۶۶)

**۵–زیبایی شناسی الهام از طبیعت فرانک لوید رایت**

دیدگاه رایت در مورد زیبایی‌شناسی را به شکلی گسترده می‌توان در نوشتهٔ « برای اعتلای معماری » یافت. او در آنجا می‌گوید: «اگر ذات نگر باشیم باید بدانیم که برای معمار هنرمند، هیچ منبع زیبایی‌شناختی به اندازهٔ درک قانون طبیعت، بارآور و الهام بخش 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 برده وار به فرمول‌های خشک و مرده بوده است، اما گنجینهٔ الهامات طبیعت تمام ناشدنی است و چنان غنی که هر چه از آن بردارند باز پایانی ندارد. » (رایت، ۱۳۷۱، ۱۸)

گروتر در تحلیل زیبایی‌شناسی طبیعت گرایانه رایت می‌گوید : « فرانک لوید رایت از زیبایی در ارتباط با گل ها سخن می‌گوید و آنها را چنین وصف می‌کند : « بافت طبیعی از فرم کلی خود به سوی بافتی خاص تکامل می‌یابد تا آن شکوفاییی 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)

**جمع بندی و نتیجه گیری**

دو شیوه کلی در میان دیدگاه های انجام شده در زمینه زیبایی‌شناسی معماری دیده می‌شود : برخی در یک بستر مجرد نظری به تحلیل زیبایی شناختی 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 سبک سازی و ایجاد جریانهای هنری و معماری، نوعی **زیبایی‌شناسی شخصی و سلیقه‌ای** را پدید آورده اند. 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 نظر سنجی انجام شده آمریکا در مورد زشت‌ترین ساختمان های چند سال اخیر جهان، ده مورد نخست، نمونه‌هایی از کارهای نخبگان جامعه معماری از جمله « گنبد میلینیوم »، اثر ریچارد راجرز « موزه گوگنهایم بیلبائو » اثر فرانک گهری، « موزه هنرهای معاصر نیویورک » اثر ماریو بوتا" و ... بودند. (مجله معماری و شهرسازی شماره؟، ؟) این معماران خود درپی دگرگون کردن ذائقه زیبایی‌شناسی مردم بوده اند و ناپذیرفتن گروهی از مردم را چندان غیر منتظره نمی‌دانند. به این ترتیب دگرگونی های پرسرعت و تعارض ها و بحران‌ها از ویژگی های 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 ویژگی های زیباشناسانه این مکاتب را در مقایسه با اصول و ویژگیهای زیبایی‌شناسی حاکم بر معماری دوران اسلامی به همراه زیربناهای هستی‌شناسی و معرفت‌شناسی آنها به طور خلاصه به صورت زیر ارائه نمود.

جدول شماره ۲۰: مبانی هستی شناسی و معرفت شناسی در چهار مکتب زیبایی شناسی معماری

| | رویکرد نوگرا | رویکرد فرانوگرا | رویکرد سامان شکن | رویکـرد ذات گـرا و سـنت گرای معنوی |
|---|---|---|---|---|
| مبنای انفسی و شناخت شناسی | مطلق گرایانه<br>قطعیت<br>عقل گرایانه<br>حس گرایانه<br>تجربه گرا(پسینی) | نسبی گرایانه<br>عدم قطعیت<br>عاطفه گرایانه<br>حس گرایانه<br>تجربه گرا (پسینی) | شکاکانه<br>عدم قطعیت<br>شهود درونی<br>حس گرایانه<br>فلسفه گرا (پیشینی) | وجود اصول مطلق و نسبی<br>ادراک اشتمالی (حس + عقل و شهود)<br>تلفیق تجربه و فلسفه پیشینی و پسینی |
| مبنای آفاقی و هستی‌شناسی توصیه های شکلی و کالبدی | جهان بینی علمی:<br>ـ نفی هر چیز غیر مادی<br>ـ سلطه بر طبیعت<br>ـ اصالت لذت انسان | جهان بینی هنری ـ علمی:<br>ـ پذیرش همه جهان بینی‌ها<br>ـ نظام شبه دینی بدون دین<br>ـ هماهنگی با طبیعت، تاریخ و جامعه<br>ـ اصالت لذت مخاطب | جهان بینی هنری ـ فلسفی:<br>ـ پوچ گرایی<br>ـ خود معیاری<br>ـ ضدیت با جریان تاریخ و جامعه<br>ـ دانش طبیعت به جای طبیعت<br>ـ اصالت لذت هنرمند | جهان بینی حکیمانه:<br>ـ ذات گرایی نسبت به هستی<br>ـ ارتباط سیستمی و همجنسی همه هستی<br>ـ اهمیت بعد الهی انسان<br>ـ ابعاد طبیعی مقدمه بعد الهی |
| | ـ زیبایی گرایی هدف دوم (پس از عملکرد و استحکام)<br>ـ وحدت گرایی | ـ اصالت زیبایی گرایی<br>ـ کثرت پذیری | ـ زشتگرایی<br>ـ کثرت گرایی | ـ اصالت زیبایی در کنار علم سودمندی، استحکام و...<br>ـ وحدت گرایی و کثرت پذیری |

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| | ـــ جهـانی و همگـانی (ژنریک)<br>ـــ بـی توجـه بـه اصـول زیبایی شناسی کلاسـیک (تقارن، و..)<br>ـ اهمیت کارکرد و سازه و در تعیین زیبایی‌شناسی<br>ـ نفی بیان و نمادگرایی<br>ـ سادگی<br>– یکپارچگی<br>ـ نفی تزیین<br>ـ نظم (محور، مرکز و...)) | ـ مردم گرا منطقه ای (پاپ)<br>ـ توجه اصول زیبایی‌شناسی کلاسـیک (تقـارن، تعـادل تناسب،.)<br>ـــ اهمیـت زیبـایی‌شناسـی معماری کلاسیک<br>ـــ نمـادگرایی تـاریخی فرهنگی<br>ـ پیچیدگی<br>ـ التقاط<br>ـ بکارگیری تزیین<br>ـــ نظـم (محـور مرکـز، هماهنگی) | ـ نخبه گرا<br>ـــ ضـدیت بـا اصـول زیبـایی‌شناسـی کلاسـیک (تقارن، تعادل تناسب،..)<br>ـ اهمیت زیبایی‌شناسی ادبیات و سینما و فسلفه<br>ـ نمـادگرایی خودبنیـاد (چنـد معنایی)<br>ـ ابهام<br>ـ تناقض و تضاد<br>ـ نفی تزیین<br>ـ بی نظمی (بی محوری و...) | ـ هر سه<br>ـــ عـدم انحصـار در اصـول کلاسـیک و اسـتفاده بجـا از آنها.<br>ـ علم حضوری به زیباشناسی معماری ادبیات دین و فلسفه<br>ـ بیان و نماد گرایی کامل<br>ـــ سـادگی در عـین ابعـاد چندگانه<br>ـــ بکـارگیری بجـای انـواع هندسه<br>ـ بکارگیری بجای تزیین<br>ـــ بکـارگیری بجـای نظـم و بینظمی |
| نظریـه پـرداز، معمار | لوکوربوزیه | چارلزجنکز | آیزنمن، گری، کولهاوس | اردلان، رایت، آندو ، نصر |

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی –فصل ششم )

۱) در باره **دو روشی که در بیان مفهوم زیبایی وجود دارد** نظر خود را بیان کنید؟

۲) **در قرآن** واژه زیبایی به چه نامی آمده است؟ معنی دقیق آن با توجه به نظرات میبدی در تفسیر کشف الاسرار چیست؟

۳) نظر امام خمینی رضوان الله علیه در باره **بهاء** و **جمال** چیست؟

۴) منظور امام خمینی که فرمودند: **زیبایی مساوی است با وجود به نسبت قوت آن** ، چیست؟

۵) مفهوم این سخن شهاب الدین سهروردی را بیان کنید: (**شناخت سرچشمه لذت مهم تر از شناخت ماهیت لذت است**) ؟

۶) با در دست داشتن ابزارهای حس ، عقل و دل به **چند نوع تعریف زیبایی** می توان رسید؟

۷) در قرآن **سرچشمه زیبایی** از کجاست؟ دو آیه از قرآن ذکر کنید؟

۸) برای هر کدام از **زیبایی های مادی ، معقول و معنوی** در قرآن یک آیه ذکر کنید ؟

۹) **براساس جدول شماره** ۱۵ در باره مقایسه انواع مکاتب زیبایی شناسی به چه نتیجه ای می توان رسید ؟

۱۰) **ده صت از صفات الهی** را ذکر نموده و معنی کنید؟به نظر شما از این اسامی در هنر و معماری چه استفاده ای می توان نمود؟

۱۱) **نمودار شماره** ۱۱ بیان کننده چه حقیقتی است؟چه استفاده ای از این جدول در باره هنر و معماری می شود نمود؟

۱۲) معانی مختلف **زشتی** را بیان کنید ؟

۱۳) منظور از **زیبایی رحمانی** و **زیبایی شیطانی** چیست؟

۱۴) **حضرت مولی الموحدین امیر المؤمنین** زیبایی را چگونه تعریف کردند؟

۱۵) چه رابطه طولی و تأثیر گزار بین **هنرمند و آثار او** وجود دارد ؟

۱۶) از نگاه ویروویوس **تقارن در زیبایی** به چند عامل بستگی دارد نام ببرید؟

۱۷) در نظر **پیترکالینز** زیبایی به عامل تقسیم می شود ؟نام ببرید؟

۱۸) **نگرش ششگانه دیوید اسمیت کاپون** نسبت به زیبایی را تبیین کنید؟

۱۹) **شش درونمایه یونای پلاسما** پیرامون ثبات در زیبایی را شماره نمائید؟

۲۰) **نظریه اطلاعات** یورگ گروتر چگونه می تواند پایه نظریه زیبایی شناسی و معماری باشد؟

۲۱) **مفهوم زیبایی** از نظر لانگ چند شکل دارد ؟

۲۲) **زیبایی مکانیکی** ای که لوکوربوزیه از زیبایی هنر و معماری دارد چیست؟

۲۳) منظور چارلز جنکز از **معماری خلسه آور** و **معماری لذت** چیست؟

۲۴) **گروتسک** که همان زشتی به معنی زیبایی جدید است در **نگاه پیتزآیزنمن** به چه معنی است؟و چه تأثیری بر هنر و معماری معاصر داشته است؟

۲۵) زیبایی شناسی فرانگ گهری که به **تندیس سازی و شکل گرایی سینمایی** نزدیک شده است را توضیح دهید؟

**فصل هفتم**

# بررسی تطبیقی آرمان گرایی در حوزه هنر

## 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 پالاسما :**« معماری به واقعیت عملی و اجتماعی ساختمان سازی گره خورده است. اما بُعد 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 وا 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؟ بطور 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 تقسیم بندی تنها برای روشن ساختن چیستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه‌سازی برای مقایسهٔ رویکردهای گوناگون دربارهٔ هنر است. دیدگاه‌ها و مکاتب را در مقایسهٔ پاسخ‌هایی که به پرسش‌های بنیادی دربارهٔ هنر داده‌اند می‌توان دسته‌بندی کرد.

## سه نظریه در باره تعریف هنر

از هنر تعریف های بسیار گوناگون داده شده و در فرهنگ های گوناگون ، حتی با جهان بینی های همانند، از چیستی هنر ، و هدف و سرچشمه آن تعبیرها و تفسیر های بسیار شده است. از میان آنها تنها به برخی از مهمترین دیدگاه ها پرداخته می شود. دو دیدگاه در میان دیدگاه ها در فلسفهٔ هنر غرب در این باره بیش از همه مطرح است.

- **نظریه بازنمایی هنر :** یکی سرچشمه را بیرون از هنرمند می‌داند و نقش هنرمند را همچون آینه‌ای می‌داند که بازتاب دهنده هنر از سرچشمهٔ آن است. این نظریه عمدتاً **شکل بیرونی و عینی** ( ابژکتیو ) به سرچشمه هنر می‌دهد و می‌توان آن را « **نظریهٔ بازنمایی**»(تقلید) نامید.
- **نظریه فرانمایی هنر :** در برابر آن «**نظریهٔ فرانمایی**» است که سرچشمهٔ هنر را در درون هنرمند معرفی می‌کند و هنرمند را شخصی می‌داند که حالات و ویژگی هایی را در درون خود کشف کرده و آنها را به دیگران منتقل می‌کند. این نظریه بیشتر **شکلی ذهنی** ( سوبژکتیو) دارد.

- **نظریه اصالت وجودی هنر :** امروزه برخی اندیشمندان معاصر غرب از جمله **هایدگر** دیدگاهی در باره سرچشمهٔ اثر هنری دارند که شاید دربرگیرنده هردو دیدگاه بالا باشد. او **سرچشمهٔ هنر را « وجود » و یا « حقیقت » می‌داند که مفهومی فراگیر نسبت به جهان درون و بیرون هنرمند است**.

**۱–نظریه اول : نظریهٔ بازنمایی هنر** [۲۴]

کهن‌ترین تعریف هنر براساس «**نظریهٔ بازنمایی**» یا «**نسخه برداری 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 افلاطون و ارسطو است که آغازگر تأملات فلسفی در بارهٔ آثار هنری‌اند. فیلسوفان متأخّر، نظریهٔ تقلید را نظریهٔ 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 ریزبینی هنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد. » (رامین، ۱۳۷۷، نُه)

از دید افلاطون « **هنر با حقیقت سروکاری ندارد. حقیقت عالم غیب و مثال است. حقیقت مفارق از اشیای محسوس است.حقیقت در عالم ما نیست. این عالم ظلّ 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 سایهٔ حقیقت است. یعنی نسبت به حقیقت در مرتبهٔ سوم قرار دارد. عالم مثال یعنی عالم معقول و حقایق ازلی.کاری که هنرمند می‌کند، گرته برداری از این سایه‌هاست. تقلید این سایه‌هاست.**»( داوری .۱۳۷۴. الف . ۱۸)

نظریه بازنمایی، امروزه به دو گونهٔ افراطی و تفریطی مطرح است. گونهٔ افراطی آن شالودهٔ هنر رئالیستی و ناتورالیستی است که در آن به بازنمایی از طبیعت رو آورده می شود. **شارل باتو** اصل مشترک همهٔ هنرهای زیبا را « **بازنمایی طبیعت زیبا** » معرفی می‌کند. (هنفلینگ، ۱۳۷۷، ۱۱) همهٔ خرده گیری‌های افلاطون از همین گونه هنر تقلیدی است.

رویکرد انتزاعی‌تر به نظریه بازنمایی ، دیدگاه هگل در باره هنر است. هگل «مثال »های افلاطونی را به «روح تاریخ» تبدیل کرد و تقلید و بهره گیری از این روح را به شکلی کاملاً مبهم و توهمّی توصیف کرد. **به گفتهٔ هگل، فلسفه و دین و هنر سه جلوه از روح مطلق زمانه‌اند.**

«هگل زیبایی را شکل ظهور ایده می‌داند. به **عقیدهٔ او زیباییِ هنری برتر و والاتر از زیباییِ طبیعی است**. چرا که زادهٔ روح سوبژکتیو 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 هنریی 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)

**۲–نظریه دوم : نظریهٔ فرانمایی هنر** [۲۵]

در این دیدگاه غرائز و عواطف و احساسات انسانی منشأ هنر شمرده می شود. 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 گویایِ 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 تصوری روشن از احساسات خویش داشته باشد و سرانجام آنها را در قالب کلام، رنگ، صوت یا هر واسطهٔ**

---

[24] **Representation Theory**

[25] **Expression Theory**

**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 عینیّت می‌یابد.» (رامین، ۱۳۷۷، ده) این نظریه که بتازگی بدان توجه بسیار می‌شود ارزیابی آثار هنری را دچار نسبی‌گرایی می‌کند. از این رو بسیاری از نظریه پردازان بر آن خرده گرفته‌اند.

اما در برابر این نظریه، نظریاتی هستند که با رویکرد روان شناسانه به تعریف هنر می‌پردازند و تلاش دارند خاستگاه درونی هنر را در ژرفای روان انسان بکاوند. **آریان پور** در دسته بندی خود رویکردهای آنان را در سه گرایش می داند. 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**. ( آریان پور، ۱۳۵۴، ۴) این دیدگاه امروزه توسط بسیاری از نظریه پردازان از جمله پدیدارشناسان ( هوسرل و ... )، اگزیستانسیالیت‌ها ( هایدگر و ... )، سنت گرایان ( 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[۲۶] در سطح ضمیرآگاه[۲۷] است. از دید این افراد هنرمند همچون یک بیمار عصبی[۲۸] تلقی شده که احوالات خویش را نشان می‌دهد و ناخودآگاه خود را به ظهور می‌رساند. (همان، ۲۷)

**۳– نظریه سوم : نظریه اصالت وجودی هنر**

دیدگاه هایدگر دربارهٔ هنر به برداشت او از حقیقت وابسته است و مفهومی که **هایدگر** آن را با تعابیری همچون نور و وجود پیوند می‌دهد. **در زیبایی‌شناسی او زیبایی چیزی جز حقیقت وجود شیء نیست**. در اینجا شأن هنر، تحقق و عرضهٔ حقیقت و یا نور وجود در اثر هنری است. از برخی از تعابیر هایدگر 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 می گردد. ناحقیقت هم بیشتر به معنای نا آشکارگی و احتجاب به کار رفته است. او می‌گوید : « « حقیقت » چیست؟ علم ما دربارهٔ ماهیت حقیقت بسی اندک و سطحی است. همواره « حقیقت » را همچون این یا آن حقیقت منظور داشته‌اند. در حالی که 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 مقولهٔ 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 دربارهٔ وجود تعیّن می‌پذیرد. هنر را نه از حوزهٔ فرهنگ باید دانست و نه از مظاهر روان، بلکه باید آن را به رویداد[۲۹] متعلق دانست که از آن معنای وجود معین می‌شود. این که هنر چیست، یکی از آن پرسشهایی است که در رسالهٔ فوق هیچ پاسخی به آن داده نشده است. » (هایدگر، ۱۳۷۹، ۶۳) .رساله هایدگر در باب هنر با پرسش از سرچشمهٔ هنر آغاز می‌شود. او برای تبیین سرچشمهٔ هنر به یک دور سه گانه می‌رسد و می‌گوید : « پرسش از سرچشمهٔ اثر هنری، پرسش از خاستگاه ماهوی آن است. اثر هنری بنا به تصور رایج برخاسته از کنش و فعالیت هنرمند است و از چشمهٔ 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 تعیّن یابد.« **هنرمند** » **سرچشمهٔ اثر هنری است، و** « **اثر هنری** » **نیز سرچشمهٔ هنرمند است**. هر یک بدون دیگری بی‌محمل است. در عین حال هر یک محمل دیگری است، هنرمند و اثرهنری 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)

---

[26] **Inconscience**

[27] **Conscience**

[28] **neurotic**

[29] **Ereignis**

این سه کانون (**هنرمند ، اثر هنری ، هنر**) می‌توانند سرچشمه‌ای برای یکدیگر باشند. با این همه بر پایهٔ دیدگاه هایدگر شالودهٔ همهٔ 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 « اثرهنری » 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 درچنین « دایرهٔ » بنیادینی سیر کند. » (همان، ۱۸) « اثرهنری در طریق خویش« وجود موجود » را مفتوح می‌دارد. این « فتوح » در اثری هنری وقوع می‌یابد. یعنی پردهٔ 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 نُه 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 تعریف هایدگر 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.

## نگاه صاحب نظران معاصر اسلامی به حوزه هنر

بسیاری از اندیشمندان مسلمان نیز به نسبت هنر و حقیقت پرداخته اند. برخی از آنها بیشتر بر شناخت حقیقت تأکید می کنند و برخی دیگر بر ارائه و بیان حقیقت.

**۱–دکترمحمد رجبی** : 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. » نکتهٔ 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 مقدمهٔ هنر باشد، اما هر گزارشی هنر نیست، چون ممکن است دستاورد یک شناخت حقیقی نباشد.**

**۲–دکتر اعوانی :** از اندیشمندانی که بر بیان حقیقت در هنر تأکید دارند **دکتر اعوانی** است که هنر را نوعی از سازندگی که با زیبایی توأم باشد می داند 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 جرگهٔ اندیشمندانی که هنر را بیان حقیقت می‌دانند می‌پیوندد. (همان، ۳۲۰)

**۳– خاتمی :** خاتمی هم هنر را ، **هنراسلامی را وسیلهٔ نفوذ به معنویّت و حقیقت می‌داند** و می‌گوید : «هنر در اسلام، وسیلهٔ 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 ... وسیلهٔ نیل به واقعیت باشد، وسیلهٔ 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، وآن 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)

**۴–آیت الله جوادی آملی:** ایشان نیز با بیان این مطلب که: «ما تلاشمان در هنرها باید این باشد که ... معقول را محسوس بکنیم، 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)

**۵–امام خمینی (ره) :** امام خمینی نیز دربارهٔ نسبت هنر و حقیقت بحث گسترده ای دارند.اگر چه میان دیدگاه هایدگر و این اندیشمندان گونه ای همانندی دیده می شود 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 می کند**. به همین ترتیب حقیقتی که‌هایدگر مطرح می کند از نوع ابداع و ایجاد است و همچون این اندیشمندان خاستگاه فطری و الهی ندارد.

## اهداف و تعالی هنر

### ۱–دو گونه دسته بندی اهداف کلی هنر

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

- **هدف هنر** خلق اثر هنری است. هدفی بیرون از آن برای هنر نیست.
- **هدف هنر** چیزی بیرون از آن است که هنر برای دستیابی به آن خلق می شود.

این اهداف می تواند موارد زیر هم باشد :

- **هدف بیرونی هنر:** هدف ایدئولوژیک (مارکس)، یا وسیله انتقال احساسات و پیوند میان انسان ها ( تولستوی).
- **هدف بیرونی و درونی هنر:** وسیله انتقال پیام به دیگران که زمینه آن از پالایش روح و پارسایی هنرمند شروع می شود.(افلاطون)

### ۲–بی آرمانی هنر از نگاه لیبرال ها

آرمان گرایی و هدفمندی در هنر ریشه در تمامی فرهنگ های قدیم و اصیل، اعم از مذهبی و غیر مذهبی دارد و به نوعی همهٔ 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 مادیّت 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 غایت های ابدی و بی زمان را به باد انتقاد می‌گیرند. آنها دیدگاه خود را رویاروی همهٔ کسانی طرح می‌کنند که گونه ای آرمان و هدف را برای هنر برمی شمرند.از نمونه های این دیدگاه، **کارل پوپر** است. او بسیاری از گرایش‌های فکری غایت طلب ( حتی غایت‌های دنیایی و مادی ) را با واژه هایی 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، خواستهایش، 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 آرمان های موهوم در طول تاریخ به جلو می‌کشد.

شکل افراطی این گرایش برای حذف همهٔ غایت‌های شخصی از هنر، به « اتفاق و تصادف » تن می‌دهد. در سدهٔ 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–هنر در خدمت طبقه کارگر از نگاه کارل مارکس**

از میان متفکران بزرگ چند سدهٔ 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 ازجنبه‌ی هنری. » (احمدی، ۱۳۷۴، ۱۸۹)

**۴–هنر در خدمت همبستگی انسان ها از نگاه تولستوی**

نمونه مطلوب‌تر و پسندیده‌تر رویکرد هنر متعهد را می‌توان در **دیدگاه تولستوی** یافت. او می گوید: « کار هنر این است؛ آنچه را که ممکن است در قالب استدلال وتعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همهٔ مردم قرار دهد. معمولاً وقتی انسان تأثری 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 مشخصهٔ 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 وسیلهٔ ارتباط انسان هاست**، برای حیات بشر، و برای سیر به سوی سعادت فرد و جامعهٔ انسانی، موضوعی ضرور و لازم است، زیرا افراد بشر را با احساساتی یکسان، به یکدیگر پیوند می‌دهد.(همان)

**۵–هنر زمینه ساز پالایش روح و تربیت جوانان،از نگاه افلاطون**

آنچه که توسط ارسطو و افلاطون تحت عنوان پالایش[۳۰] طرح شده نوعی هدف درونی و برونی است که برای هنر در نظر گرفته شده است. نظارت شدیدی که **افلاطون** بر هنر اعمال می‌کند ناشی از توجه او به هدف هنر است. **او می‌خواهد از هنر برای بستر سازی تربیت جوانان کمک بگیرد**، و به همین جهت همهٔ هنرمندانی که مزاحم این تربیت باشند را از شهر خارج می‌کند. گرچه نباید همهٔ مصادیقی راکه افلاطون در مورد مهارکردن هنر ذکر کرده تأیید کرد؛ و شاید برخی از آنها هم قابل توجیه 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 کنندهٔ هنر می‌گریزند و مفاهیمی همچون پالایش روح و روان را هم نسبی و مبهم می شمرند . ولی **انسان ها 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 ونه به استبداد وخودمختاری برخی افراد تن می‌دهد.**

**۶–هنر ناشی از شیدایی انسان ، از نگاه مرتضی آوینی**

گروهی دیگر از دیدگاه عرفانی به هنر می نگرند. برای نمونه شهید آوینی می‌گوید : « هنر جوششی خود بخود و یا از سر بی خودی 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 مثابهٔ جلوه انسان نمی‌تواند از تعهد فارغ باشد. » (آینه جادو، ج ۱، ۱۲۲)

در باره این بی‌غایتی ظاهری باید دانست این همان چیزی است که در نزد عرفا تحت عنوان فیضان و جوشش و تجلّی مطرح می‌شود .بر پایهٔ این دیدگاه هنرمند هیچ نقشی در هنر خود ندارد. او تنها واسطهٔ انتقال یک حقیقت از عالمی به عالم دیگر است و هیچ

---

[۳۰] Katharsis

دخل و تصرفی در آن نمی‌کند. به همین جهت بیش از آنکه هنر زاییده 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.

**۷–هنر عاملی برای ادامه هستی انسان ، از نگاه دکتر شریعتی**

هنر از دید دکتر شریعتی « تجلی قدرت آفریدگاری انسان در جبران و تزیین و ادامهٔ هستی است. » (شریعتی، ۱۳۷۸، ۲۹–۱۹)

**۸–هنر برای رساندن انسان به وحدت نامتناهی ، از نگاه بورکهارت**

بورکهارت نیز در اهمیت و تأثیر هنر و غایت آن می‌گوید : « هدف هنر عبارتست از بهره ور ساختن محیط انسان – جهان تا آنجا که به دست انسان ساخته و پرداخته شده، از نظامی که مستقیم ترین جلوهٔ پرتو وحدت الهی است. هنر دنیا را روشن و صاف می کند و روح را یاری می‌دهد تا از کثرت آشفتگی بخش چیزها قطع علاقه کند و به سوی وحدت نامتناهی روی آورد. » (بورکهارت، ۱۳۴۹، ۷)

**۹–هنر عاملی برای دستیابی به حقیقت ، از نگاه دکتر نصر**

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 وظیفهٔ خود را در مقام حامی و پشتیبان وحی قرآنی برای دستیابی به غایتی که اسلام به واسطهٔ آن الهام شده است، تحقّق می‌بخشد. آن غایت، تجلّی خدای یگانه از خلال زیبایی مسحور کنندهٔ آن فرمها، رنگها و اصوات است که به مثابهٔ جلوه‌های خدا، ظاهراً صوری محدودند، اما از درون به لایتناهی گشوده می شوند؛ و محملی برای دستیابی به حقیقتی هستند که هم جلال است و هم جمال. »(نصر، ۱۳۷۵، ۱۹۳)

**۱۰–هنر برای برای رساندن انسان به حیات معقول ، از نگاه علامه جعفری**

علامه جعفری وضع مطلوب را در اسلام « حیات معقول » می‌نامد. « حیات معقول، تکاپویی است آگاهانه ...که شخصیت انسانی راهبر این تکاپوست. آن شخصیت که لطف ازلی سرچشمهٔ آن است و گرویدن در بی‌نهایت گذرگاهش و ورود در جاذبهٔ 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 به طور مطلق امضاء نمی‌کند و آن را بطور مطلق طرد نمی‌نماید، بلکه آنچه هست را به سود آنچه باید بشود تعدیل می‌نماید. » (همان، ۲۹)

## سرچشمه هنر

سرچشمه اصلی هنر یعنی منبع الهام وکشفی که توسط عقل یا خیال رخ می دهد و تا پدیدار شدن شکل و صورت پیش می رود. 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 می آید. آیا این سرچشمه‌ها هم گوناگون هستند و بر آنها زمان می گذرد؟ و یا ریشه‌ای فرازمان دارند؟ این موضوع اساساً در میان متفکران دینی و خصوصاً مسلمان بیشتر مطرح بوده و در تفکر غرب کمتر دربارهٔ آن بحث شده است .

در این باره **سه دیدگاه** از هم جدا می شوند :

- سرچشمه هنر در گذر تأثیر زمان
- سرچشمه هنر در راستای فرازمانی
- سرچشمه هنر برخاسته از وحی و سنت نبوی

**۱–سرچشمه هنر در گذر تأثیر زمان**

در این دیدگاه ارزش ها و اعتباریات جامعه و فرهنگ، سرچشمه هنر است. شاید برای اینکه دستیابی به این سرچشمه ها آسانتر و امکان پذیرتر است؛ ولی برای رسیدن به سرچشمه های بی زمان 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 می دانند این دید را دارند .**آنان هنر را سرچشمه تمدن، و اعتباریات را سرچشمه هنر، و خلاقیت وتخیل مجاز ساز را ماده هنر می دانند.**

امّا این فرایند مانند همه فرآیندهای انسانی یک سویه نیست. به این معنا که همچنان که هنر به واسطه اعتبارسازی سرچشمه تمدّن است ،تمدّن هم با عنصر اعتبارسازی سرچشمه هنر بعدی می شود. بدین ترتیب **هنر با فرهنگ و تمدّن زمانه خود رابطه ای دوسویه دارد و با آن داد وستد می کند.** آن را می سازد و از آن شکل می گیرد. این سبب می شود که ویژگیهای این هنر بسیار وابسته به فرهنگ و تمدّن زمانه باشد.

**۲- سرچشمه هنر در راستای فرازمانی**

در این دیدگاه، هنر از الهام های فرا زمان از معبود، روح، ملکوت، طبیعت، انسان یا...سرچشمه می گیرد. **در این دیدگاه کامل فرهنگ وتمدن 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 وانس با حوزه مجرد وجود ، الهامات و مکاشفاتی را فراهم می کند که سرچشمه اصلی هنر را می سازد.

**مدد پور** می گوید:« علت مادی هنر تخیل و محاکات است. اما علت فاعلی آن غیر از محاکات است. دراینجا آدمی با معرفت و الهام وجذبه 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 می یابد و احساس بهجت و سعادت می کند. در واقع غلبه واستیلا حالت انفعالی مخصوصی است که در آن شخصیت و تعین هویت انسان به کلی محو می گردد و جای خود رابه حالت یا احوال روحانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است وا می گذارد. بنابر شدت وضعف جذبه، اثرهنری گسترهٔ هویت هنرمند را کم و بیش نشان می دهد.»( مدد پور، ۱۳۷۴، ۲۴)

**دکتر مهدی حجت نیز مایه اصلی آفرینش هنری را درد درونی هنرمند** می داند : « هنر را زاییده درد درونی هنرمند می دانم. یعنی اگر افرادی شروع کنند به درک مفاهیمی پنهان که آن مفاهیم چنان در آنها غلیان داشته باشد که به سوی گفتن راهی بجوید ازاینجا کم کم هنر شروع می شود.»(حجت ، ۱۳۶۲، ۵۲) او فاصله میان واقعیت و حقیقت را محرک انسان درخلق وتغییر می داند و می گوید : « به نظرمن نه تنها برای هنرمند، بلکه هیچ فاعلی صرف واقعیت مبدأ حرکت نمی تواند بشود. یعنی فقط واقعیت بدون وجودیک حقیقت یا بدون وجود ایده آل هایی ناممکن است هیچ انسانی را به حرکت در بیاورد. »(همان) می توان دریافت که او درد درونی هنرمند را در درک همین فاصله می داند. چون می گوید : «بر همین اساس **ما هنرمند را در این جایگاه می بینیم که بین غیب وشهادت 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، ۴۶و۴۵)

شهید آوینی نیز هنر را یاد بهشت و نوحهٔ انسان در فراق می داند : « **هنر یاد بهشت است و نوحهٔ انسان در فراق**. هنر زبان غربت بنی آدم است در فرقت دارالقرار و ازهمین روی همه با آن انس دارند ... هنر زبان بی زبانی است و زبان همزبانی ... مایهٔ اصلی هنر این درد غربت است. غربت آدمی که با خطاب « اهبطوا» از دریای جوار بدین کرانهٔ تشنه فرو افتاده است تا « تشنگی عشق » را دریابد. » (آوینی ، ۱۳۷۷، ۱۳و۱۴) وجه مشترک همه این سخنان در آن است که سرچشمه هنر را به عرصه ای مطلق، آرمانی و بی زمان می کشانند.

**۳- سرچشمه هنر برخاسته از وحی و سنت محمدی(ص)**

در این دیدگاه به دانش فرا زمان وتکامل پذیر برخاسته از وحی و سنت نبوی توجه می شود.گسترده ترین مباحث در این زمینه را باید در میان برخی سنت گرایان به ویژه **بورکهارت، شوان** و **نصر** یافت. به گفته نصر «برخی از نظریه پردازان معاصر ممکن است به وجود معنویّت در هنر اسلامی هم اذعان داشته باشند. اما منشأ هنر اسلامی را در شرایط اجتماعی- سیاسی ناشی از ظهوراسلام جستجو کنند. این دیدگاه حتی اگر مقبول گروهی از مسلمانان هم باشد باز دیدگاهی کاملاً متجدّد و غیر اسلامی است. چون منشأ امر باطنی را در ظاهر می داند و هنر قدسی و نیروی جاذبه و هاضمهٔ خاص آن را به شرایط بیرونی واجتماعی محض و یا همچون مورخان مارکسیست ، به عوامل اقتصادی صرف تقلیل می دهد. این دیدگاه را می توان از منظر متافیزیک والهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام فرمها می

داند به سادگی رد کرد. چرا که اوست که برهمه چیز عالِم است و بنابراین ذوات و صور همهٔ 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 نمونهٔ 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 نمی یافت و به زودی منسوخ می شد .آنان به **خلق هنری«بی زمان»** پرداختند که با ابدیّت 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 بهتراست به این سئوال بیندیشند که چرا « **زمانه** » یا« **دورهٔ** » آنان باید نسبت به زمان ها و دوره های دیگر که رشد و توسعه سبک های سنتی معماری اسلامی را موجب شدند متفاوت باشد یا مهمتّر تلقّی شود.» ( نصر، ۱۳۷۳، ۵۳)

**نصر منشأ هنراسلامی و سرشت این نیروها و اصول آنرا در جهان بینی اسلام و وحی اسلامی می یابد.** او یکی از جلوه های آن را بی واسطه، هنر قدسی اسلام و با واسطه را هنر اسلامی درکلیّت خویش می داند . افزون بر آن ارتباط ارگانیک میان هنر و پرستش اسلامی، میان تفکّر و تعمّق در بارهٔ 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 ونقشی که هنرهای تجسمی و شنیداری در زندگی هر مسلمان به طور خاص و امت اسلامی به طور عام ایفاء می کند؛ مؤید رابطهٔ علّی میان وحی و هنر اسلامی است.

«هنر اسلامی بدون این دو سرچشمه و منشأ (یکی قرآن و دیگری برکت نبوی) به عرصهٔ وجود پا نمی نهاد. **هنر اسلام فقط از آن رو اسلامی نیست که مسلمین موجد آن بودند؛ بلکه این هنر همچون شریعت و طریقت از الهام اسلامی نشأت می گیرد.**این هنر حقایق درونی الهام اسلامی را درجهان شکل ها متبلور می کنند و چون از وجه باطنی اسلام ناشی می شود انسان را به خلوت درونی الهام الهی رهنمون می گردد. هنر اسلامی از نظر پیدایش ثمرهٔ روحانیّت اسلامی و از نظر شناخت مبدأ یا بازگشت به آن ، نوعی یاور ، مکمّل و حامی حیات معنوی است. » ( نصر، ۱۳۷۵، ۱۳و۱۱)

**به یک بیان منبع و سرچشمه هنر اسلامی علم و حکمتی است که باید آن را درمیان قرآن و سنت جستجو کرد.** این همان علم مهم و بنیادینی است که همهٔ متفکران سنتی آن را لازمی ضروری هنر دانسته اند. آن علم که بدون آن هنر به هیچ نمی ارزد فقط نوع دیگری از فیزیک که دست بر قضا آن را فراموش کرده ایم (تکنیکهای سنتی) نیست. آن علم علمی است در بارهٔ هماهنگی کیهانی ، در بارهٔ تطابق ها، در بارهٔ واقعیت ذوابعاد صور، در بارهٔ هماهنگی میان صور زمینی و تأثیرات آسمانی ، در بارهٔ رابطهٔ نزدیک میان رنگها، جهت یابی ها، ترکیب ها، 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 می تواند به عقل کل از حیث جلوه بشریش امکان فعلیّت 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 تعقلّی نمی تواند حاصل شود. **شهود تعقلّی** نیز شرافت و اصالت ذاتی خاص وتحصیل فضایلی را می طلبد که در بافت سنتی و در شیوه تعلیم هنرها و علوم سنتی ازجانب استاد به شاگرد کسب می گردند و از معرفت جدایی ناپذیرند. البته موارد استثنایی هم وجود دارد. ولی این فقط از آن رو است که « روح الاهی هرجا بخواهد می وزد». ( همان ، ۴۴۱)

## گونه های مختلف گرایشات هنری

درمیان انبوه برداشت های گوناگون از هنر، دوگونهٔ اصلی درهمهٔ آنها مطرح است. این دسته بندی تنها از دید موضوع هنر نیست، بلکه بیش از آن مربوط به سرچشمه و هدف هنراست. این دو گونه را می توان **«هنر قدسی»** و **«هنر آزاد»** دانست. گاه از هنر دینی نیز یاد شده ؛ ولی باید یادآور شد که موضوعی چون هنر دینی به تنهایی مبهم است. این گونه هنر می تواند در یکی از دو دسته بالا قرار گیرد. تنها با تعیین موضوع یک هنر و بدون توجه به شکل وصورت آن نمی توان گونهٔ آن را تشخیص داد.

**۱– هنر آزاد**

ریشهٔ این دسته بندی ناشی از آموزه های 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 : «می خواهید بدانید که شیطان ها بر چه کسی نازل می شوند . بر هر فرد دروغگوی گناهکار نازل می شوند. بیشتر آنها گوش می دهند، ولی به دروغ نقل می کنند. و همچنین شاعران که پیشوای گمراهان اند. آیا ندیده اید که آنان در هر وادی سرگردانند. و چیزهایی می گویند که خود انجام نمی دهند جز کسانی از آنها که ایمان دارند و کارهای شایسته می کنند و خدا را بسیار یاد می کنند و در مقابل ظلم به دنبال یاری هستند...– ۲۲ تا ۲۲۷ شعرا) و نیز در آیات دیگر:

**(ان الشّیاطین لیوحون الي اولیائهم لیجادلوهم-۱۲۱/انعام)**

شیاطین به دوستانشان وحی می کنند تا فتنه وجدال به پا کنند

**(رب بما اغویتني لازیّنن لهم ما في الارض و لاغوینّهم اجمعین الّا عبادک منهم المخلَصین** –۳۹–۴۰/حجر)

خدایا چون مرا فریفتی من هم برای آنها آنچه را در زمین است تزیین می کنم و همه را به جز بندگان پاک سرشتت ، گمراه می کنم.

**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 می کند و نمی گذارد که به زیبایی های روحی برسد. دنیای فلسفه وتمدن امروز غرب شیطان و دیو را فراموش کرده و القائات او را نادیده می گیرد و به همین جهت خود اسیر شیطان شده است.

فلسفی کو دیو را منکر بود  در حقیقت فتنه دیوی شود

نکته مهم دراینجاست که این دوگانگی در هنر اصالت ندارد. چون شیطان یا اهریمن، وجودی هم عرض رحمان ندارد. شیطان تنها وسوسه کننده و واسطه ای است که حقیقت رابه شکلی که مطلوب لذائذ نفسانی باشد تغییر شکل می دهد.

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

**۲–هنر قدسی**

تعریفی که اندیشمندان مسلمان از هنر قدسی و به طور خاص هنر اسلامی ارائه می دهند ، تعریفی متناظر با وجود و حقیقت وجودی اشیاء است. دو اصل مطرح شده در این حوزه «ذات گرایی» و «نماد گرایی» است که برپایهٔ هستی شناسی و معرفت شناسی فراگیر خود شکل می گیرند. نصر می گوید:«**هنر در بینش اسلامی** « **شرافت بخشیدن به ماده** » است.... اسلام از طریق کیمیا گری وعلوم جهان شناختی مشابه فضایی ایجاد نمود که هم در صورت وهم در معنا اسلامی بود. فضایی که در آن، اصول دینی و روحانی در ماده تجلّی می کرد و بر محیط زندگی روزمره انسان که تأثیری چنین عمیق بر گرایشهای فکری و روحی او دارد ، نقش می نهاد. » (نصر، ۱۳۷۳، ۴۴) « زیبایی بخشیدن به ماده ، زدودن کدورت آن و تبدیل آن به مظهری از مراتب برتر هستی که هدف هنر قدسی و فی الواقع هنر سنتی می باشد مستلزم سنت روحانی زنده و پویایی است تا تصّور عالم معقول را میسّر سازد و راه را برای شناخت سرّ درونی نماد یا سمبل هموار نماید.» (همان ، ۴۱)

در تبیین نصر از هنر سنتی دو واژهٔ «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 می کند و همین دو ساحت را ارائه کرده و پرورش می دهد. (نصر ، ۱۳۸۰، ۴۲۴)

**مهمترین معیارها و ویژگی های هنر قدسی از دیدگاه نصر** را می توان به صورت زیر خلاصه کرد:

- توجه به **طبیعت ذاتی اشیاء** به جای ویژگی های عَرضَی آن

- ❖ توجه به **سلسله مراتب هستی** (وجود)
- ❖ توجه به **محوریت انسان** درعالم وارتباط او با خدا
- ❖ توجه به **قوانین حاکم** درنظام هستی
- ❖ توجه به **قوانین حکیمانه** رمز پردازی (ظهور مراتب برتر درمراتب پایین تر)
- ❖ توجه به نظام **صورت های وابسته** به سنت معنوی مربوطه
- ❖ توجه به **عمل و کارکرد** درمعنای جامع آن مربوط به همه ابعاد وجود انسان
- ❖ توجه به فایده و سود در معنای جامع آن مربوط به همه ابعاد وجود انسان. ( نصر، ۱۳۸۰، ۴۲۴)

پس همچنانکه مهمترین الگوی مادی هنر قدسی، مخلوقات الهی هستند مهمترین الگوی معنوی آن، صفات الهی و قداست آن وابسته به ظهور قداست الهی یا اسماء وصفات او در هنر است. در بسیاری از آیات قرآنی می توان 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 الحسني**-۲۴/حشر) .

در این آیه **شش مرتبه تنزّل از غیب مطلق تا آثار پدید آمده در هستی توصیف شده** است که عبارتند از:

- **«هو»:** مرتبه ذات نامتعین الهی که تنها با ضمیر مبهم می توان به آن اشاره کرد. مرتبه غیب مطلق که تنها با اشاره و نماد به آن توجه می شود.
- **«الله»:** مرتبه صفات و ویژگی ها. اولین نرتبه تعین الهی و طبیعت همه اسماء.
- **«خالق»:** مرتبه فعل. که به واسطه آن هستی از درون نیستی شکل می گیرد.
- **«بارِء»:** مرتبه فعل. هستی متعین می شود و ویژگی های خاص هر موجود تعریف می شود.
- **«مُصَوِّر»:** مرتبه فعل.صورت و شکل برخورد متناسب برای هر موجود ایجاد و به او تعلق پیدا می کند. به طوریکه وابستگی با ذات آن موجود دارد.
- « **اسماء الحسنی»:** مرتبه بازگشت از کثرت به و حدت است.

در اینجا تنها معیار های زیبایی شناسی به عنوان اسماء و صفات خداوند معرفی می شود.این **مراحل شش گانه در آفرینش هر اثر**، در نظام سنتی و قدسی طی می شود و ثمره آن ظهور این مراتب به صورت نمادین و ذاکرانه در آثار هنری است که یاد آور و معرفی گر عالم غیب در دنیای مادی است.

**تعریف هنر را می توان چنین پیشنهاد کرد :« هنر، تجلی عادلانه حُسن‌ها است در پدیدارها ، به میزان ظهور آنها و متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان ها »**

## رابطه هنرمند، اثر هنری و مخاطب

یکی از بحث های مهم و پردامنه فلسفه هنر، وابستگی و رابطه میان هنرمند با مخاطب به وسیله 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:

- ✓ **نبود رابطه** بین هنرمند ، اثر هنری و مخاطب
- ✓ **وجود رابطه** بین هنرمند ، اثر هنری و مخاطب
- ✓ **رابطه نسبی** بین هنرمند ، اثر هنری و مخاطب

### ۱- نبود رابطه بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب

این دیدگاه چیره بر هنر معاصر است که در آن هیچ رابطه ای میان مخاطب و هنرمند، ومیان صورت اثر هنری با معنی و محتوای آن نیست. نه تنها هنرمند (یا مؤلف) و نیت خاص او، بلکه خود اثرهنری هم مرده است و مخاطب است که اثر را زنده می کند و روح معنا را در آن می دمد. هر بار رویارویی و خواندن تازه اثر، زایندهٔ معنایی تازه برپایهٔ جهان بینی مخاطب است. گرایش های گوناگونی این دیدگاه را دارند. مانند فمنیست هایی همچون لوسه ایریگاری که نقش جنسیت را در معنای اثر مهم می دانند. برخی مارکسیستها همچون لوکاچ تأثیر طبقه و موقعیت اجتماعی افراد را مطرح می کنند و بسیاری از نظریه پردازان دیگر همچون گادامر، ریکور، دریدا و ... تأثیر عوامل فراوان تاریخی و اجتماعی را در متنوع بودن این ادراک تأکید می کنند .(احمدی، ۱۳۷۵،۳۸۹)

به تدریج اندیشمندان هرمنوتیک مدرن نه تنها نیت هنرمند، بلکه اساساً معنای نهایی داشتن اثر را نوعی جزم گرایی مشکل ساز 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 تأویل های گوناگون معناهای تازه ای پیدا کند که چه بسا دور از نیت آفریننده آن باشد . پس آشکارا نقش بزرگی به عهده مخاطب است و بحث از جنبه های مهمی به توان های فرهنگی و فکری او باز می گردد. کشف این نکته را به بهترین شکلی گادامر در کتاب «حقیقت و روش» و ریکور در کتاب «زندگی در دنیای متن» به خوبی نشان داده اند.(همان ، ۴۰۶)

شالوده شکنان( دیکانستراکتیویست ها) نیز وجود معنای نهایی متن و یا اثر را رد می کنند. ولی دعوت آنان به قلمرو بی معنایی، فراخوانی است به جهانی مبهم و ناروشن؛ و نه به این یقین که هیچ گونه معنایی وجود ندارد.( همان، ۵۰۰) دریدا از «پراکندگی معنا» در متن یا «معنای نامتعین» سخن می گوید و همین سبب می شود 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 می خواهد 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 تفسیر ها و تأویل ها از اثر هنری می انجامد که همگی به یکباره مطرح هستند.

**۲– وجود رابطه بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب**

این دیدگاه به رویکرد «هرمنوتیک رمانتیک» معروف است. برپایه آن فهم اثر ارتباطی به موقعیت تاریخی آن ندارد و چگونگی ارتباط با اثر در یک سطح فرا تاریخی انجام می شود. یعنی در درک شاهنامه فردوسی و یا یک تابلوی نقاشی از رافائل و داوینچی هیچ فرقی میان درک ما با درک هم عصران آنها نیست. بر این دیدگاه نسبت به دیدگاه قبل کمتر تأکید شده است. برای نمونه تولستوی به همزبانی درونی به یاری هنر باور دارد. به گفته او هنر باید معنایی را که هنرمند مد نظر داشته به طور یکسان به همه انسانهایی که ذوق آنها آلوده نشده منتقل کند. (تولستوی.۱۱۶)

علامه جعفری با این نگرش تولستوی موافق نیست و در نقد آن می گوید: « تولستوی اصرار می ورزد که هنر باید برای مردم عادی قابل فهم باشد ...ولی ما معتقدیم که قضاوت یک« آماتور هنر» درجهان کنونی می تواند 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 کاملا متفاوت با ارزشگذاری محتوایی آن است .علامه جعفری با استناد به نمونه هایی از هنر آونگارد و آثار امپرسیونیستی فرانسوی که جزء شاهکارهای هنر معاصرند ، دیدگاه تولستوی را نقد می کنند.

**۳–رابطه نسبی بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب**

آثار هنری که در عالم ماده و طبیعت و شکل و صورت و رنگ و هندسه( ویا صوت و کلام و ...) تحقق می پذیرند، هرگز نمی توانند مفاهیم عقلانی و مشاهدات و ادراکات عرفانی هنرمند را که از مراتب عالی تر وجود او و ابعاد متعالی تر هستی بالقوه او منشا یافته اند مستقیماً بیان نموده و به ظهور رسانند. بلکه صورتها می توانند حداکثر به صورت آیه ای و رمزگونه و تمثیلی مفاهیم عقلانی و عرفانی را برای مخاطب رازآشنای خود متجلی نموده و واسطه ذکر و یادآوری شوند.

## رابطه هنرمند و مخاطب

دو دیدگاه بالا را می توان در یک دیدگاه انسان شناسی اسلامی با هم جمع کرد. در این باره باید چند حوزه را از هم جدا کرد:

**۱- همراهی کامل در هستی شناسی هنرمند و مخاطب**

هستی شناسی و انسان شناسی(حکمت نظری) حوزه مباحث عقلی و فلسفی است . گزاره های این حوزه فارغ از زمان ومکان 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 گزاره های این حوزه حقیقت و واقعیت هستی و آفرینش جهان و هویت و ذات فطری و نوعی انسان هاست و ضمانت تفاهم و درک متقابل انسان ها در طول تاریخ و عرض جغرافیا (هنرمند و مخاطبان) در همین ذات فطری و نوعی آن هاست. 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**

شیوه های زندگی هنرمند و مخاطب (حکمت عملی) مربوط به حوزه مسائل اخلاقی و بایدها و نباید های احکام می باشد. 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 واجتماعی اوست و تابع احکام اولیه و ثانویه و اضطراری و مصلحتی و ... می گردد. داوری در این حوزه و درک متقابل هنرمند و مخاطب مبتنی بر دو پایه است:

- **اول:** اصول ثابت پنجگانه ( حلال و حرام ، واجب ، مکروه ، مباح)
- **دوم:** در نظر گرفتن مجموع شرایط فردی و اجتماعی هنرمند و مخاطب در زمان و مکان خاص هر یک.

## 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 تشخص فردی و وابستگی ها می نماید. هر چه محتوای این واقعیت های بیرونی در اثر هنری یا حقایق فطری و انفسی( عقلی و روحی) هنرمند نزدیکتر 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.

## رابطه مخاطب با اثر هنری

مخاطب نیز در دو حوزه با اثر هنری رابطه دارد:

- **شرایط کسبی، فردی وبیرونی 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 برداشتها 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 ،

رمز گشایی 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.

## تعهد و مسئولیت هنرمندان در قبال هنر و معماری

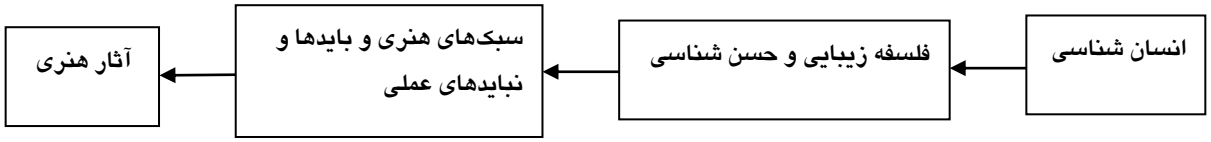
انواع دیدگاه ها در مورد تعهد و مسئولیت هنرمندان به شرح زیر است:

- 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.
- هنرمندان نسبت به هر اصل نظری و حتی کالبدی برای همیشه و مطلقاً مقید و مسئولند. این **دیدگاه مطلق گرایی** در اصول نظری و اشکال کالبدی، و مقید بودن نظری و عملی است.
- هنرمندان نسبت به شناخت قوانین موجود در هستی،متعهد؛ و در خلق اثر، آزاد؛ اما نسبت به تأثیر آثار خود ، مسئول می باشند. **دیدگاه اسلامی** آزادی انسان را در میان دو جبر تعریف می نماید. «**حق گرایی**» در نظر و «**عدل گرایی**» در عمل.

## نتیجه گیری در مبحث : رابطه هنر با معماری

در آغاز هر گونه ارزیابی و تحلیل سبک‌ها و آثار هنری و هنرمندان، نیاز است که مبانی و معیارهای زیبایی شناسی(حسن شناسی) 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 شماره ۱۴: رابطه طولی بین انسان شناسی ، فلسفه زیبایی، هنر و آثار هنری**



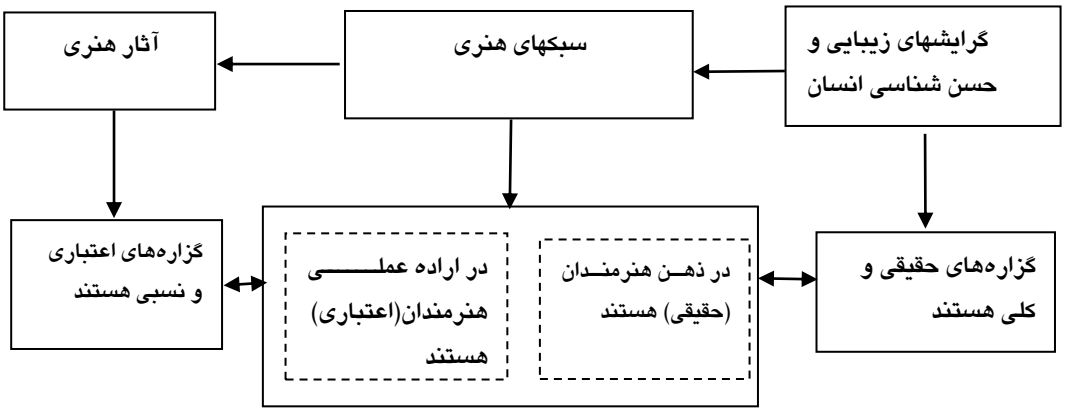

**در فرهنگ غرب،شکاکیت و نسبی گرایی در حوزه نظری**(هستی‌شناسی و انسان‌شناسی) و برداشت های فروکاهنده از انسان، مستقیماً وارد فلسفه زیبایی شناسی شده و مبنا و معیارهای داوری و ارزیابی سبک‌ها و آثار هنری را لرزان و عملاً تباه نموده و فلسفه هنر معاصر را به سوی پوچ گرایی (نیهیلیسم) و هرج و مرج گرایی (آنارشیسم) کشانده است. ولی **در حوزه فرهنگ اسلامی** بدلیل پایندگی 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 می درخشد و در میدان تحلیل و استدلال و عرفان خدشه ناپذیر باقی مانده است. بنابراین با توجه به ثبات مبانی و معیارهای حسن شناسی و زیبایی در فرهنگ اسلام، می‌توان در میدان عمل سبک‌ها و آثار هنری را به سمت آرمان های مطلوب و استعلایی و روشن هدایت نمود.

همچنین باید گفت که جدانکردن گزاره های 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 **گزاره های نظری در مورد انسان و گرایش های حسن شناسی و زیبایی شناسی او**، حقیقی، کلی، قطعی، نوعی، فهمی، بالقوه، غیر قابل تبدیل و تحویل و غیر وابسته به شرایط زمانی و مکانی هستند. به گفته دیگر، **انسان ها نوعاً و ذاتاً دارای گرایش های زیبایی شناسی مشترک می باشند که تجربیات تاریخی و استدلالهای فلسفی و عرفانی آن را تأیید می‌نمایند.** وگرنه عملاً معیار داوری آثار و تفاهم نسبی هنرمندان و مخاطبان و جهت گیری استعلایی و تکاملی آثار هنری، با هنرمندان و مخاطبان از دست می روند 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؛ مغالطه ها و نابسامانی های بزرگ در عرصه فلسفه هنر پدید می آیند.

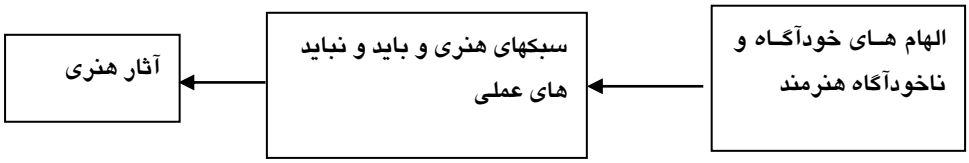
- **اصول برگرفته از گزاره‌های عملی گزاره‌هایی برزخی و واسط هستند**؛ به گونه ای که از سویی در ارتباط با هست‌ها (یعنی در ذهن هنرمند) گزاره های حقیقی شمرده شده و از سوی دیگر در ارتباط با اراده و عمل هنرمندان و شرایط زمانی و مکانی تحققشان، (یعنی در اراده عملی او) نسبی و اعتباری می‌شوند. همچنین این گزاره ها ،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، تربیت پذیر و اجتهادی؛ که نباید در مورد آنها مطلق گرایی نمود.
- به گفته دیگر بر **پایه مبانی و معیارهای حسن شناسی و زیبایی شناسی نوعی و فطری انسانها**، می‌توان هزاران سبک جدید و هزاران اثر هنری متنوع و بدیع و اصیل و استعلایی خلق نمود که هر کدام بصورت نسبی می توانند حسن‌ها و زیبایی‌ها را متجلی سازند.(نمودار زیر)

**نمودار شماره ۱۵: 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 می پردازیم.

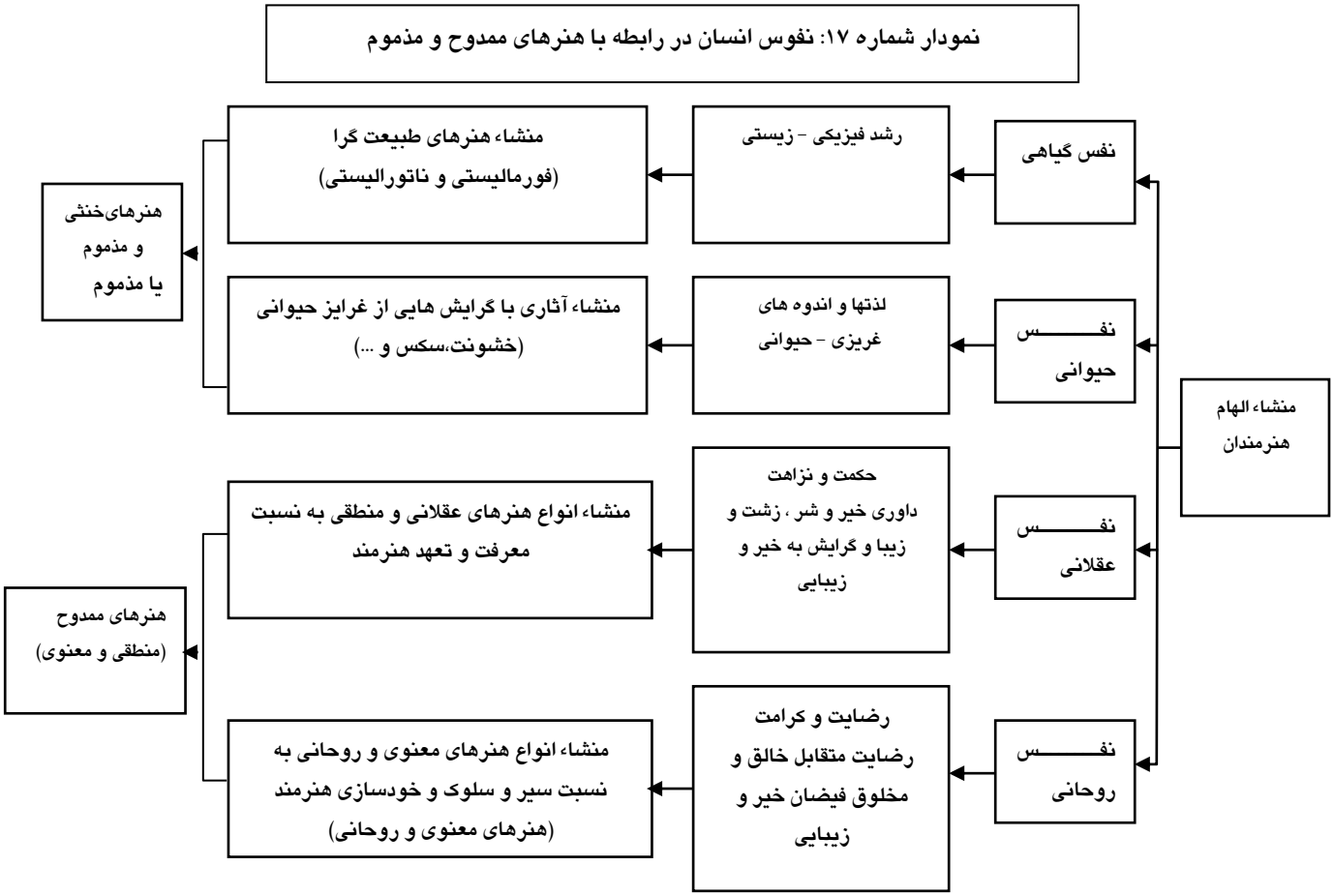
**نمودارشماره ۱۶: رابطه طولی میان ایده های هنرمندان و سبکها و آثار آنان**




- اگر همچنانکه در مباحث انسان شناسی مطرح شد، ما انواع نفوس انسان که درگفتار حضرت علی(ع) آمده را در نظر نگیریم و **مرجع الهام هنرمندان را صرفاً نفس گیاهی یا نفس حیوانی او بدانیم، طبیعتاً معیارهای ما در گرایشهای حسن شناسی و زیبایی ها معیارهایی حیوانی خواهد بود**.بدین گونه آثار هنری، دیگر نمی توانند حاصل نفوس عقلانی و روحانی انسان،یا «حکمت و نزاهت» «رضایت و کرامت» باشند .همچنین توان داوری بین هنرهای ممدوح و هنرهای مذموم را از دست می دهیم. شاید بتوان گفت این موضوع از مهمترین عوامل بحران در فلسفه هنر معاصر غرب است.
- **توجه و تأکید مطلق به ناخودآگاه هنرمندان و خلاقیت های غیر اصیل و غیر عالمانه در خلق آثار هنری**، باعث عدم توجه به آموزش های فرهنگی و تخصصی و تلاش هنرمند برای رشد در حوزه های 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 برگیرد، از این سرچشمه دوزخی، الهامات کثیری که شامل گرایشها و انگیزه های غریزی همه حیوانات میتواند باشد، می جوشد و روح هنرمند را تسخیر میکند و او را بسوی لذت های غریزی ـ حیوانی، برمی‌انگیزاند و در نتیجه **هنرهای مذموم** خلق میشود.در نقطه مقابل اگر هنرمند الهام‌ها و الگوهای خود را از نفس عقلانی و روحانی والهامات ربوبی برگیرد، 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)

**نمودار شماره ۱۷: نفوس انسان در رابطه با هنرهای ممدوح و مذموم**




## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل هفتم )

۱) **سه نظریه ای** که در باره هنر وجود دارد چیست؟

۲) **نظریه بازنمایی هنر** که از افلاطون و ارسطو است به چه معنی است؟

۳) **در نظریه فرانمایی هنر** چه اصلی را محور شناخت خود از هنر قرار داده است؟

۴) **تعریف هایدگر** از هنر چیست؟

۵) **دکتر رجبی** هنر را چگونه تعریف می کند؟

۶) در **نگاه دکتر اعوانی** چه رابطه ای بین زیبایی و حقیقت وجود دارد؟

۷) منظور از آیت الله جوادی آملی که فرمودند: **هنر یعنی که معقول را محسوس کنیم** ، چیست؟

۸) **در گرایشات لیبرالی غرب** ، هنر چگونه تعریف می شود؟

۹) از **نگاه تولستوی** چرا هنر عامل ارتباطی بین انسان هاست؟

۱۰) **شهید اهل قلم مهندس مرتضی آوینی** هنر را چگونه تعریف می کند؟

۱۱) در نگاه علاکه جعفری **حیات معقول** که در هنر باید به آن رسید ، چیست؟

۱۲) سه دیدگاهی که در رابطه با **سرچشمه های هنر** وجود دارد چیست؟

۱۳) **دکتر حجت** چه تعریفی از هنر ارائه می دهد؟

۱۴) دکتر نصر **هنر اسلامی** را در چه چیزی می داند؟

۱۵) **هنر آزاد و هنر قدسی** را تعریف نموده و برای هر کدام از آنها حداقل دو مثال بزنید؟

۱۶) **به نظر شما** بین هنرمند واثر آن چه رابطه اصولی وجود دارد در این باره تحقیق نموده و حاصل آن را ارائه دهید؟

۱۷) **طبق نمودار شماره** ۱۴ چه رابطه طوطی بین انسان شناسی و آثار هنری است؟

**فصل هشتم**

# بررسی تطبیقی رویکردها در حوزه معماری و طبیعت

**ارتباط انسان با طبیعت**

چگونگی ارتباط انسان با طبیعت به عنوان زیستگاه خود و سرچشمهٔ بهره‌وری مادی و معنوی از آن، به دیدگاه او و تفسیر او از طبیعت و نمودهای آشکار و وجوه پنهان آن دارد. به طور کلی بر پایهٔ جهان بینی‌های گوناگون، می‌توان رویکردهای گوناگونی به طبیعت داشت. شناخت طبیعت همواره یکی از شالوده‌های هستی شناسی انسان بوده است. شالوده‌های دیگر آن، شناخت خداوند و خود انسان هستند. این سه شناخت در همه جهان بینی‌ها 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 برپایهٔ آنها بررسی و دسته‌بندی را انجام داد. مهمترین ملاک، توجه به ماهیت انسان و ماهیت طبیعت است و دسته‌بندی ها نیز بر این پایه انجام می‌شود. به این ترتیب نشان داده می‌شود که **چگونه بر پایهٔ یک دیدگاه و تفسیر از طبیعت، برخورد و رفتار انسان در رابطه با آن نیز متمایز می‌شود**.پس این بحث دو وجه بنیادی پیدا می کند:

- **وجه اول – رابطه انسان با طبیعت:** چگونگی دیدگاه انسان به طبیعت و نوع رابطه ای که انسان و طبیعت با هم دارند.
- **وجه دوم –رابطه انسان ، طبیعت و معماری :** چگونگی رفتار انسان با طبیعت و نوع برخوردی که انسان با طبیعت دارد؛ بویژه در معماری و در ساختن.

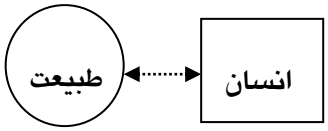
## چهار گونه ارتباط انسان با طبیعت

باید توجه داشت که طبیعت همچون مجموعه ای بسیار بزرگ از اجزاء و عناصر است که با هم روابط متقابل دارند. و نیز هر کدام از انسان ها همچون مجموعه ای کوچکتر از اجزاء و عناصرند و هر دو گونه این مجموعه ها برای دستیابی به هدف هایی چنین سامان یافته اند. پس انسان ها و طبیعت سامانه (منظومه ) هایی هستند که باهم روابط متقابل دارند و می‌توانند چهار گونه ارتباط با هم داشته باشند :

- **ارتباط یکسویه** انسان با طبیعت
- **ارتباط دو سویه** انسان با طبیعت
- **ارتباط سامانه ای** انسان با طبیعت
- **ارتباط ستیزه جویانه** انسان با طبیعت

**۱– ارتباط یکسویه انسان با طبیعت**

در این ارتباط، انسان تنها در جستجوی بهره‌برداری از طبیعت و چیرگی بر آن است؛ پس ارتباط، مصرفی و یک سویه است. بسیاری از نظریه پردازان بر این باورند که ارتباط دنیای امروز غرب با طبیعت به این‌گونه است و ریشهٔ بحران امروز طبیعت در جهان نیز در همین نوع ارتباط نهفته است.

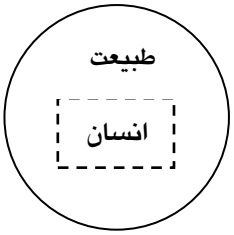


**۲- ارتباط دو سویه انسان با طبیعت**

این ارتباط خود بر دو گونه است :

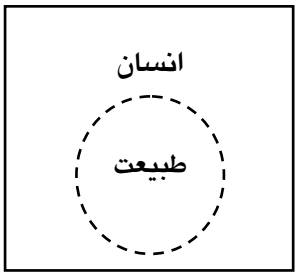
- **طبیعت، پایهٔ هویت انسان**

در این نگرش، طبیعت همچون یک سامانهٔ 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.




- **انسان، پایهٔ هویت طبیعت**

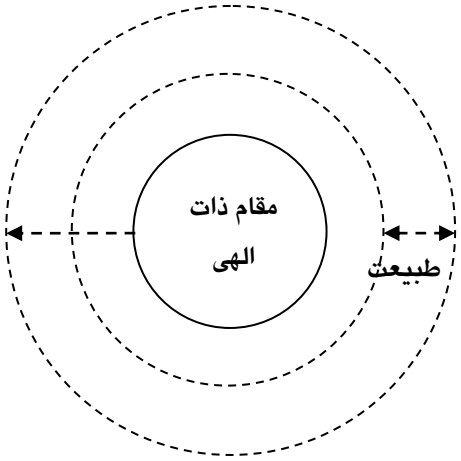
در این نگرش عظمت وجودی انسان چیزی فراتر از طبیعت است و به جای آنکه انسان از طریق طبیعت تعریف شود و طبیعت گونه باشد، طبیعت است که به عنوان یک جزء، ساختار انسان گونه دارد و هویت خود را از طریق انسان و خصوصاً انسان کامل کسب می‌کند. ارزش طبیعت در هماهنگی و هم سنخی آن با سرشت انسان است و به همین جهت کاملاً 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 اقناع نمی‌کند و انسان در آن به تنهایی و غربت می‌رسد. در این دیدگاه شالودهٔ انسانیّت 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.




**۳- ارتباط سامانه‌ای انسان با طبیعت**

در این نگرش آنچه که هم سنخی 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 سامانهٔ هستی را دارد. یا به تعبیری انسان به تنهائی 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 می توان چهار رفتار بنیادی در ارتباط انسان با طبیعت برشمرد

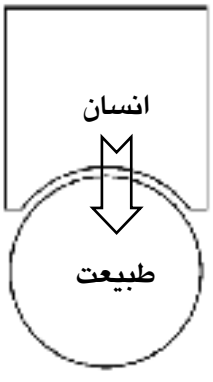
**نمودار شماره ۱۸: رویکردهای انسان در ارتباط با طبیعت**

| عنوان رویکرد | توصیف سامانه ای(حکمت نظری) | توصیه راهبردی(حکمت عملی ) |
|---|---|---|
| رویکرد طبیعت ستیز | بی سامانی | تضاد ( رودررویی با طبیعت ) |
| رویکرد طبیعت گریز | سامانهٔ گسسته (مکانیکی) | بی ارتباطی ( جدایی از طبیعت ) |
| رویکرد طبیعت گرا | سامانهٔ پیوسته) (ارگانیکی | هماهنگی ( یکی شدن با طبیعت ) |
| رویکرد طبیعت ساز | فرا سامانه | تکمیل ( نظریه فراگیر ) |

### ۴- ارتباط ستیز جویانه انسان با طبیعت

در این رویکرد انسان و طبیعت هیچ رابطه ای با عالم متافیزیک و غیب ندارند و انسان دراین مدت کوتاه حضور خود در این عالم ترجیح می دهد تا هرچه بیشتر از طبیعت به عنوان کالای موجود، بهره و لذت ببرد. (نمودار زیر)

نمودار رویکرد طبیعت ستیز
معماری



ریشهٔ این دیدگاه را باید در روزگاران کهن و بویژه دیدگاه «جزء گرایی»(اتمیسم) یونانی در نزد اندیشمندانی همچون دموکریت ( سده پنجم پیش از میلاد)، و اپیکور( سده چهارم پیش از میلاد ) یافت. دراین دیدگاه نمی توان برای طبیعت یک هویت کلی در نظر گرفت. طبیعت سرشتی اتفاقی دارد و علت و هدف خاصی را دنبال نمی کند. پدیده های عالم نتیجهٔ برخورد و واکنش اتفاقی اتمها است.( فرشاد، ۱۲،۱۳۶۲)

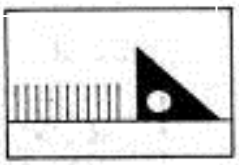
پس از چیرگی دراز مدت دیدگاه طبیعت گریز در سده های میانه مهمترین دیدگاه، دیدگاه سکولار در کنار دیدگاه طبیعت گرا (ناتورالیسم) بود؛ به گونه ای که هیچگاه طبیعت به اندازه دوران صنعتی مدرن به تسخیر انسان درنیامده بود. این روحیه تسخیرگری و مهار طبیعت را به وضوح در هنر و معماری این عصر می توان دید. ویژگی اصلی این روزگار دگرگونی در ارتباط میان انسان و طبیعت بود. انسان به جای تفسیر طبیعت و اصالت دادن به آن(که در روزگار سده های میانه رواج داشت)، به تغییر طبیعت و اصالت دادن به ذهن خود پرداخت.

### ○ باغ سازی فرانسوی ، نمونه رویکرد طبیعت ستیزی

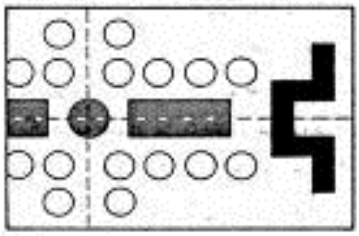
گروتر باغ فرانسوی را نمونه رویکرد طبیعت ستیز می داند. ویژگی باغ فرانسوی در حالت کالبد پردازانه و تندیس وار ( objective)آن است. استفاده گسترده از تندیس در این باغها و پرداخت و تزیین درختان تا حد مجسمه و بکارگیری سطوح چمن گسترده و تک درختان در آنها نمونه فراوان دارد. از لحاظ هندسی اگر در برخی زمینه ها همگونی میان باغ فرانسوی و ایتالیایی با باغ ایرانی وجود دارد، به عقیده برخی نظریه پردازان، ناشی از تاثیر مستقیم باغ ایرانی در خلال داد و ستدهای فرهنگی بوده است.

این تاثیر در یک مرحله در فتوحات یونان کهن نسبت به ایران و در مرحله دیگر با تاثیر پذیری 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 می پرداختند، 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،۳۴۲،۱۳۶۲)

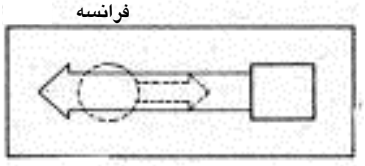
**نوع باغ سازی فرانسوی**



**مقابله**



**فرانسه**



**نمونه ای از طراحی منظر فرانسه، پاریس**

**نمونه ای از باغ سازی فرانسوی – تزئین درختان تا حد مجسمه**

## ○ معماری سامان شکن با رویکرد طبیعت ستیزی

سامان شکنی یکی از مهمترین رویکردهایی است که خاستگاهی غیر طبیعی 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 می خورد، همانا تداوم بخشیدن به رکود فطری این نظم است..... همچنین انکار اینکه اصولاً چیزی می تواند بنیادین باشد اهمیت دارد. بنیادین به عنوان چیزی که بنیادی تر است یا ارزش بیشتری دارد، آغاز تفکر سلسله مراتبی در هر یک از سیستم های کلاسیک نظم به شمار می آید. **آندم که تصور سلسله مراتب به کنار نهاده شد، آنگاه ایده بنیادین سر برون می آورد** ... بدین ترتیب باید رابطه انسان – طبیعت را به گونه ای دیگر نگریست. نخست شاید به شکلی غیر دیالکتیکی با طبیعت، دوم شاید اینکه دیگر نباید در ایجاد فرم، از انسان یا طبیعت به مثابه تمثیل های انسان گونه یا زیست گونه استفاده کرد.

**معماری** به تعبیری همواره کیهان شناسی را در خود منعکس کرده (یا استعاره ای از آن بوده) است. کیهان شناسی غربی از زمان رنسانس به این سو درباره انسان (خرد)، یعنی به عبارتی دانش و فنآوری امروز و همچنین غلبه بر چیزهای طبیعت بوده است.

در **کیهان شناسی** نیز نوعی دگرگونی به وجود آمده است: دانش های امروز، همچون زیست شناسی،فیزیک، علم وراثت، بوم شناسی، همه و همه بر چیزهای مسئله دار و پیچیده طبیعی استوار بوده اند. اکنون آنچه با دانش امروز سروکار می یابد به سوی مسائل اطلاعاتی چرخیده است ... دیگر مانند اول به آنها نگریسته نمی شود و بدین ترتیب دیگر نیازی به نیروی استعاره ای و نمادین معماری ندارند. **برای من دیگر معماری نباید تنها استعاره ای از خرد انسانی باشد و بنابراین نباید تنها به نمادی از چیرگی بر طبیعت بدل شود**» (آیزنمن.۱۲)

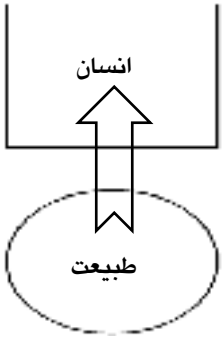
آیزنمن در مقاله ای با عنوان «وحشت پایدار،به دنبال اشکال عجیب و غریب» با استناد به سخنان یک کارفرمای دانشمند خود تاکید می **کندکه معماری در پانصد سال اخیر، در پرتو علم به دنبال چیرگی انسان بر طبیعت بود** و این کار را از طریق ارائه کاری منطقی ،سودمند و درست انجام می داد و نهایتا آثار معماری، ویژگی های طبیعی خود را به عنوان زیبایی ارائه می کردند**. در حقیقت این معماری تنها تلاش می کرد 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 ساده ای نیست که فقط موضوع را منتقل کنند و بگویند غلبه به طبیعت دیگر مسئله ای نیست؛چون در آن صورت مسئله غلبه بر طبیعت همچنان به صورت مشکلی باقی می ماند...برای تحقق این امر باید جایگاه سخن معماری تغییر یابد. موضوع صرفا 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 می یابد. 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.

**رویکرد سامان شکن در طراحی منظر باغ گام های گمشده کاستل وکیو ، ایتالیا ، آیزنمن**

به بیان دقیقتر چون سخن معماری کانون خود را از طبیعت به سوی دانش تغییر می دهد، موضوع شناسایی به مراتب پیچیده تری نمایان می شود که خود صورت پیچیده تری از واقعیت معماری را حکم می کند.چراکه دانش به عنوان ضد طبیعت نمود فیزیکی نداردزمانی که دانش به صورت غالب در آمده باشد نمود آن در شکل فیزیکی چگونه چیزی است؟

معمولا طبیعت تعریفی(بینشی) شعوری و محدود دارد.طبیعت در این جهانِ انسان محوری عصر روشنگری و اطمینان به از دست دادن خدا مورد مکاشفه قرار می گیرد . ویژگی های طبیعی اشیاء خاستگاه ارزشمندی شدند؛هم مفید برای توجیه استعاره ای جهان و هم چون روندی موضوعی که سرمشق شده باشد. از این رو معماری قصد داشته که غلبه به طبیعت را بنمایاند. این امر منطقی تر از اندیشیدن به دانشی است که آن هم می توانست نمایان گردد. عدم قطعیتی که در چیزی شعوری کنترل می شود به یقین می تواند جزیی از بیان انسان در حال غلبه به دانش باشد.» (آیزنمن ،۱۳۷۳، ۱۴۰ و۱۴۱) .این رویکرد نیز رابطه انسان با طبیعت را گسسته می بیند؛ ولی همچون گرایش پیشین، توصیه ای به چیره شدن و مهار طبیعت نمی کند و آنها را دارای دو ساختار متفاوت می داند. شالوده این دیدگاه را هم در عرفان و هم در فلسفه می توان یافت.

نمـــودار نگـــرش هـــای طبیعت گریز

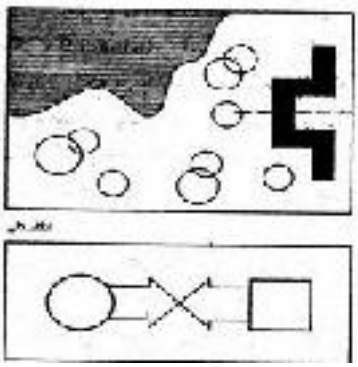


باغ بلنهایم – نمونه ای از طراحی منظر انگلیسی

## دو گرایش آفاقی(طبیعت گرایی ) و انفسی(طبیعت گریزی)

**در یک دسته بندی کلی گرایش های فلسفی و عرفانی را می توان به دو دسته آفاقی و انفسی تقسیم کرد** که این دو گرایش متناظر با دو دیدگاه طبیعت گرا و طبیعت گریز می شوند. در **عرفان انفسی** از آنجا که عالم اصیل و حقیقی فراتر از این عالم توصیف می شود؛ طبیعت، مزاحم و حجابی برای رسیدن به عالم ماوراء طبیعت و همچون زندانی است که انسان را از رسیدن به حقیقت عالم محروم می کند و راه دستیابی به آن عالم حقیقی، بی اعتنایی وگاه مخالفت(ریاضت) درمقابل طبیعت است. شالوده حکمت عملی این گرایش ها بر اصل بی اعتنایی یا مخالفت با طبیعت پی ریزی شده است.

نمـــودار باغســـازی نـــوع انگلیسی



**درغرب افلاطون** با تأکید بر اصالت عالم مُثل و سایه بودن و اعتباری بودن عالم طبیعت این نظریه را گسترش داد. **نظر او را باید تلاشی برای مقابله با طبیعت پرستی ها و خرافه گویی های یونان پیش از سقراط دانست**. مسیحیت در دوره سده های میانه با ترکیب نظریه افلاطون و اندیشه رهبانیت شکل حادی از طبیعت گریزی را به نمایش گذاشت و این ویژگی ها بود که دو گرایش طبیعت گرا و طبیعت ستیز دورهٔ جدیدِ غرب را درمقابل خود پرورش داد.

**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 ریاضت ها از آن فاصله گرفت . هنر هم راهی دیگر است که می تواند ما را از اسارت طبیعت خارج کند.

در مبانی انسان شناسی این دیدگاه ها بر پایه اصالت روح است. آنها انسان را «**روحانیـة**

**الحدوث و روحانیـة البقاء»** می دانند. **حقیقت انسان همان روح اوست** که پیش از خلق طبیعت آفریده شده و تنها برای دوره ای محدود درعالم 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 می کند؛ چرا که طبیعت حجابی دور کننده از خداوند است!!

## باغ سازی انگلیسی نمونه طبیعت گریزی

گروتر با ارائه الگوی زیر باغسازی انگلیسی را نمونه ای از دوری انسان از طبیعت آورده است. به گفته او در این باغسازی هندسه و ریختی ویژه به باغ و درختان آن تحمیل نمی شود. **این رویکرد ، میان معماری و محیط و طبیعت تضاد می بیند.** از این رو دو هندسه کاملاً متضاد با هم را در کنار هم می آورد و هرگز تلاش نمی کند 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 می شود. بطور مثال، کارکرد و سازه و ... هندسه آنرا تعیین می کنند.

به گفته گروتر:« 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 ومنطقی خود در رویارویی با محیط طبیعی ، مفهوم دو جزء هم ارزش را به ذهن القاء می کردند.تحمیل یک هندسهٔ مصنوعی به عنوان امری « غیر طبیعی » مردود شمرده می شد. این شیوهٔ اندیشه به معنی ابزار مخالفتی با تبعیّت محیط از ساختمان و بیان دیدگاه جدیدی نسبت به طبیعت بود، ژوزف آدیسون (Jcseph Addison) نویسنده و دولتمرد ، این دیدگاه کلی را چنین بیان می دارد: من شخصاً ترجیح می دهم که یک درخت را در لباس شکوهمند شاخه ها و برگ هایش ببینم تا اینکه باقیمانده ای از آن را به صورت یک فرم هندسی هرس شده مشاهده کنم» (گروتر۱۳۷۴..۱۵۰)

**باغ بلنهایم نمونه ای از باغ انگلیسی ،لانسولت براون .**

**وجود دو هندسه متفاوت در طبیعت و معماری،هندسه آزاد و منظم در کنار هم**

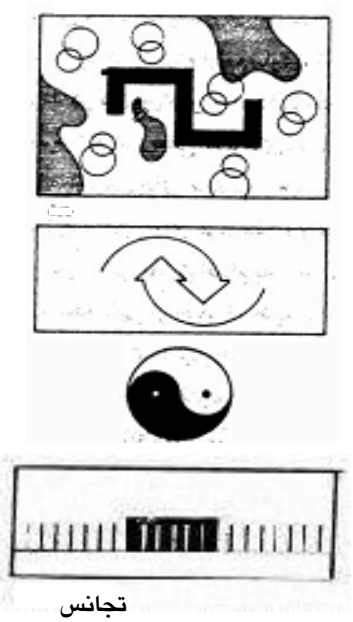
**حفظ وضع موجود طبیعت و وجود درختان به صورت هندسه آزاد**

## رویکرد ارگانیک به طبیعت

دراین رویکرد بیش از همه دیدگاه های پیشین بر رابطه سامانه ای انسان با طبیعت تاکید می شود. اگر چه پیشینه این دیدگاه در مکاتب شرقی بسیار کهن است؛ ولی امروزه شکل تازه ای از طبیعت گرایی کالبدی و شکلی پدیدار شده است که رابطه انسان و طبیعت را بیشتر غیر ساختاری و ظاهری می بیند و آنرا ارگانیک نمی داند.

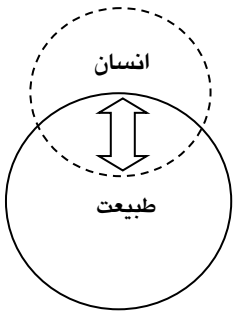
مهمترین رویکرد را در این زمینه بایدرویکرد ارگانیک دانست. در این رویکرد هیچ جایی خارج از طبیعت نیست که دارای اصالت بیشتری در ساختار وجود انسان باشد و انسان را از طبیعت دور کند. هر ساحت ماورایی که باشد در باطن همین طبیعت است و تنها راه رسیدن به آن پیوستن و یکی شدن با طبیعت است. این یگانه روش رسیدن به پایداری و آرامش و امنیت است. **زیر بنای انسان شناسی در طبیعت شناسی است و طبیعت به مثابهٔ مادر انسان است. انسان از طبیعت برخاسته و به طبیعت باز می گردد؛ و دو باره در طبیعت ظهور می کند.**

باغسازی در معماری ژاپن



تجانس

نمودار نگرش های طبیعت گرا




نظریهٔ تناسخ در بستر همین رویکرد مطرح می شود. برپایه آن نظریه روح، زاییده جسم است و پس از تکامل باز هم در ماده طبیعت باز می گردد. پس انسان (**جسمانیة الحدوث و جسمانیــة البقاء**) است . در بیشتر دیدگاه هایی این چنین، انسان کامل به عنوان الگویی از انسان یکی شده با طبیعت اهمیت ویژه ای می یابد .

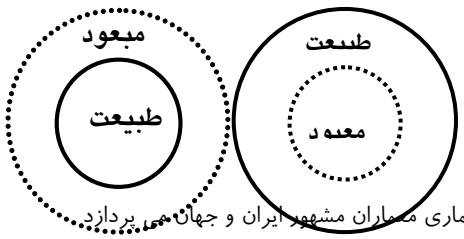
این دیدگاه را در مکاتبی همچون آیین بودایی و ذن و زرتشت نیز می توان یافت . بنیاد حکمت عملی این مکاتب دوستی، بهره مندی و صمیمیت با طبیعت است.از این رو به حقوق طبیعت اهمیت داده و آداب و دستورهای خاصی در برابر طبیعت به عنوان تقوای طبیعت ضروری دانسته می شود. هر چند در برخی گرایش های جدید آن این آداب و حقوق در یک حد احساسی و عاطفی باقی می ماند. رابطهٔ طبیعت و ماوراء طبیعت در این دیدگاه شایان بررسی است.

**۱–رابطه طبیعت و ماوراء طبیعت در دیدگاه شرقی**

در شرق با بالا بردن شأن طبیعت تا مرتبهٔ الوهیت و تقدس دادن به آن به پرستش آن روی می آورند که می توان آنها **را ادیان طبیعت گرا** نام نهاد. مهمترین نمونه های آن را می توان موارد زیر دانست :

- **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 می شود. **در آیین شینتو در ژاپن تاکید می شود که روح هر کس با طبیعت اطرافش پیوستگی دارد و به همین جهت برای مرگ راحت توصیه می شود درهمان محیط طبیعی زندگی خود بمانیم تا بمیریم.**(ناس،۱۳۴۹،۲۲۶) همچنانکه در دیدگاه تائویی در چین به هوشمندی طبیعت نسبت به اعمال انسانی تاکید می شود. چرا که طبیعت خود آگاهانه رفتارهای نادرست را نابود و به رفتارهای درست یاری می رساند

دو شیوه ارتباط طبیعت و معبود در شرق و غرب باستان



. 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 می برد.( نمودار شماره ۱۱۵)
حال آنکه بسیاری از طبیعت گرایان دیگر در غرب و یا حتی ایران درون وجود خود را پناهگاه خود می دانند و حالتی انفسی دارند. به همین جهت هنر طبیعت گرایانه برای شرقیان پناهگاه روح است. (شریعتی،تاریخ ادیان، ۱۵۸) یک نقاشی از یک صحنه طبیعت اگر برای یک غربی لذت احساسی ایجاد می کند؛ برای شرقیان بیشتر نمادی از ارتباط با حقیقت متعالی است.(نصر.۱۰۸,۱۳۷۹) در دیدگاه آنها کاری را کار کامل می گویند که بدون خودبینی و با اصالت دادن به ارزشها، اصول و آهنگ طبیعت انجام بگیرد. تنها دراین حالت است که شادی و خوشحالی ذاتی برای انسان فراهم می شود. (همان، ۱۰۸)

- **فرهنگ ایران باستان** یکی از معقول ترین ادیان طبیعت گرا است. بخش بیشتری از اوستا در ستایش طبیعت و نیروهای طبیعت و جشن های طبیعت و آداب مواجههٔ با طبیعت است.
- **نمونه هایی از فرهنگ کهن سرخپوستی** که کاملاً بومی و طبیعی است را می توان در همین رده قرار داد. **نصر** در توضیح طبیعت گرایی آنها می گوید:« با وجود تفاوت های 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 می کنند. به آسمان به عنوان پدر روحانی و به زمین به عنوان مادر مقدس احترام می گذارند.» ( نصر، ۱۳۸۴، ۳۴۸ ) « از این روست که امتناع سرخپوستان را در تفکیک نظام انسانی از نظام طبیعی بدرستی « طبیعت گرایی معنوی » نامیده اند. این طبیعت گرایی معنوی در عین حال باور دارد که همه پدیده ها 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، ۱۳۸۴،۶۷)

نمونه هایی از طراحی منظر در باغ ژاپنی

**۲–رابطه طبیعت و ماوراء طبیعت در دیدگاه غربی**

در غرب با پایین آوردن شأن الوهیت، خدایان را به رنگ طبیعت در آورده اند [۳۱] که به عنوان نمونه می توان از مکاتب زیر یاد کرد :

- ✓ **در یونان باستان پیش از افلاتون** طبیعت ، کوه و دریا و جنگل و.. جایگاه زیست و افسانه های خدایان بود. و این دیدگاه را در اندیشه های برخی حکیمان همچون طالس می توان دید. آب و باد و خاک و آتش تفاسیر هستی شناسانه 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 طبیعت گرایی توجه کند. او درمقابل استاد، عالم فراطبیعی مُثُل را نفی کرد و **ریشه قدرت وحیات خداوند را در ذات طبیعت معرفی کرد.**(دورانت،۵۹۴)
- ✓ **در عصر جدید** پس از چیرگی دو گرایش طبیعت گریز و طبیعت ستیز دوباره گرایشی احساسی و عاطفی به طبیعت در شکل ناتورالیسم و رومانتیسیســـم رونق پیدا کرد. در این دیدگاه انسان با همهٔ آزادی هایش ساختهٔ طبیعت و محدود به خواسته های طبیعت است؛ و به شکلی که طبیعت او را هدایت می کند ،حرکت می کند. **جان راسکین** طبیعت را مانند پدیده ای الهی می دید و از قدرت معنوی هوا ، سنگ ها و آب ها سخن می راند ، هر چند سخن او احساسی و نه عقلانی بود.(نصر،همان،۹۰)

[۳۱] دورانت.(۱۳۶۲ ۳۴۲۰ ) به عقیده ویل دورانت معبود شناسی خاص یونانی سبب می شد که خدایان را مظاهر طبیعت بداند 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 درخدمت انسان در آوردند که سپاهیان اسکندر آداب و رسوم ایرانی را با خود به یونان بردند.

موزه برلین، آلمان، دانیل لیبسکیند، نمایش گسترش غیر خطی،آشفتگی و جهش در معماری غیر خطی بخش الحاقی یهودی به این

نمونه هایی از طراحی منظر در باغ ژاپنی

**۳-باغ ژاپنی نمونه ای از گرایش به طبیعت**

تادائو آندو به شکل خوبی از تأثیر آیین شینتو بر باغ سازی ژاپنی سخن گفته است. نقدی که آندو بر نظام سنتی ارتباط با طبیعت در ژاپن پس از تبیین آن ارائه می دهد ، تمایلی را به سمت باغ سازی اسلامی و ایرانی نشان می دهد. او در نامه به پیتر آیزنمن می گوید : «ژاپنی ها از دیرباز از «خویش به مثابه چیزی همپای« طبیعت » تعبیر کرده اند. اگر درست درک کرده باشم آنچه در این معنی نهفته است،**تلاش برای خالی کردن « خویش» و نزدیک تر کردن این « خویش » به « طبیعت» است.** عبارت مصطلح ژاپنی، « طبیعی زیستن » شرایط مطلوبی را درپیش روی ما می نهد 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 « طبیعت زده » می شود، طبیعت او را جذب می کند و در نتیجه او« هیچ » می شود. من اعتقاد دارم که این شکل بودیستی هیچ انگاری است که « موجوکان » نامیده می شود.»

«**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 می توان گفت که در ژاپن تمامی اشکال اعمال معنوی عرفاً در زمینه ای از تعامل انسان با طبیعت انجام گیرد. این نوع حس مندی، فرهنگی را شکل داده است که مرز فیزیکی میان اقامتگاه و طبیعت پیرامون را از اهمیت می اندازد و در عوض آستانه ای معنوی را بوجود می آورد. این آستانه در عین حال که حایل محل سکونت انسان از طبیعت است؛ طبیعت را نیز به درون می کشاند. **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 می باید در فراهم آوردن مکان های معمارانه که در آن مردم حضور طبیعت را احساس کنند»( آندو، معماری وشهر سازی،ش ۴۶و۴۷؛۱۲)

**آندو** پس از تبیین مدافعانه، برای همزبانی 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 می کنم که چنین دیدگاه سنتی راجع به طبیعت به خودی خود کفایت نمی کند. خودت بهتر می دانی که ما دیگر در ژاپن سنتی زندگی نمی کنیم. آنچه در گذشته به عنوان یکی شدن با طبیعت مطلوب می نمود، اکنون از واقعیت بس دور افتاده است.

همان گونه که تمدن و فرهنگ دگرگون شده اند، طبیعت نیز شده است. محیطی که من در آن زندگی می کنم ،از برخی جنبه ها همان محیطی است که تو در آن زندگی می کنی. من فکر می کنم که در چنین دورانی رابطه میان انسان و طبیعت باید بی چون 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 می یابد . درک من این است که بر طبق سنت غرب، معماری نوعی استفاده برای خرد بشری بوده است**. من همچنین می اندیشم 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 رابطه ای تفاوت میان بشر و طبیعت داریم هدف من در راز و نیاز کردن با طبیعت به همین شکلی که هست خلاصه نمی شود، **بلکه می کوشم 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 می دهد؛ انسان رابطه تازه ای را با طبیعت کشف خواهد کرد. به جای اینکه انسان، طبیعت را متلاشی کند و آن را با بی نظمی به زیر سلطه خود درآورد؛ **من دوست دارم که انسان و طبیعت همراه و همسو با یکدیگر شوند و تنش ها را برای حفظ یکدیگر بکارگیرند**. من می خواهم 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 می یابد. طبیعت از طریق دخالت انسان می تواند جلوه ای را از خود بروز دهد که فراتر از زیبایی شناسی معمول باشد و در این صورت فرصتی پدید می آید که علت وجودی انسان را پاسخگو باشد. این همان چیزی است که امیدوارم از طریق معماری به آن دست یابم.»( آندو. معماری وشهر سازی.ش ۴۶و۴۷؛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 باغ سازی اسلامی نزدیک است.** درعین حال ابهامی که آیزنمن در مقابل توصیف آندو بیان می دارد قابل توجه است :« تو می گویی که دیدگاه سنتی درباره طبیعت به خودی خود کفایت نمی کند، و اینکه طبیعت دگرگون شده است. بنابراین رابطه میان انسان و طبیعت نیز باید دگرگون شود. این برای تو به معنی منتزع و مجزا کردن طبیعت از طریق معماری است. وقتی جهت گیری این باشد، این پرسش را هم برمی انگیزد که منظور تو از این انتزاع و مجزا بودن چیست. » (همان.۱۲)

**موزه گوگنهایم در بیلبائو اسپانیا (۹۷-۱۹۹۲ )، طراح فرانک گهری. در این طرح معماری پیچ خورده، مواج، استمرار نرم و منقطع از درون هسته مرکزی به ادعای معمار همانند گلبرگ های گل در حال شکفتن است.؟! شکفتن است .**

## معماری ارگانیک

### ۱–معماری ارگانیک نوعی تقلید از طبیعت

رویکرد ارگانیک به ضرورت تقلید هنر از طبیعت ، در جهت فراهم نمودن زمینه 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 زیست شناسی حاکم بر این دوران زیر بنای فکری معماری ارگانیک را تشکیل می داد . این معماری در سده نوزدهم در آمریکا توسط لویی سالیوان و فرانک فرانس شکل گرفت و در سده بیستم در کارهای رایت به اوج رسید.(قبادیان، فضا،ش اول ،۱۰،۱۳۷۹) ردّپای معماری ارگانیک را در اروپا می توان درنظریات و کارهای افرادی چون گاودی، آلتو، شارون، هارینگ، گوته ، استاینر و نظایر آن مشاهده نمود .[۳۲]

**اوج معماری ارگانیک را می توان در خانه های ویلایی فرانک لوید رایت مشاهده کرد** که به دو صورت « دشت مسطح » و« تپه های شیبدار » دیده می شوند. خانه های دشت مسطّح غالباً در حومه شهر شیکاگو و در تلفیق و هماهنگی با دشت های مسطّح و سر

---

[۳۲] 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 کار گیری احجام نامتقارن در طراحی پیکرهٔ بنا نبوغی خاص داشت و توانست به کمک نور طبیعی و بکار گیری رنگ ها به فضا سیالیتی تغزّلی بخشد. همچنین در کارهای او با استفاده از مصالح طبیعی بخصوص چوب به شیوه ای نوآورانه و خلّاقانه به مصالح اجازه داده می شد تا خود را ابراز کنند.

**Pearson ,David, new organic architecture , the breaking waves , university of California press, Berkeley and los Angeles , 2001,p8**

سبز این نواحی طراحی گردیده اند .از مشخّصه های بارز این ساختمانها می توان تاکید بر خطوط افقی با پنجره های سرتاسری، پیش آمدگی بام و نمایش افقی آن به موازات سطح زمین اشاره نمود. از جمله شاخص ترین این بناها خانه روبی در شیکاگو می باشد.

**۲–سه اصل بکار رفته در ساخت خانه روی شیب توسط فرانک لوید رایت**

در مقابل خانه آبشار نمونه ای از خانه روی شیب است که در آن حجم ساختمان همچون مجموعه ای از لایه های سنگی است که روی هم قرار دارند . این خانه 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 :

- **حدّاقل دخالت در محیط طبیعی** و تلفیق حجم ساختمان با محیط به گونه ای مکمّل.
- **تلفیق فضاهای داخلی با خارج** با نصب پنجره های سرتاسری ، حذف گوشه و ایجاد فضاهای نیمه باز.
- **استفاده از مصالح محیط طبیعی** مانند صخره ها 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 تلقّی نمی نمود. او از ستونهای باربر کوچک برای آزاد کردن فضا استفاده نمی کرد.دیوارهای باربر علاوه بر نقش سازه ای، تعریف کننده فضاها و کانون طرح می باشند. مهمترین 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 برون می رود و در هماهنگی با شرایط وجودی خود در حال رشد است** ؛ درمقابل گونه ای از معماری که بدون توجّه و هماهنگی با محیط شکل گرفته است» .[۳۳]

وی در سال ۱۹۱۴ در مورد هدف معماری می گوید :« یک فرم ارگانیک ، ساختار ( سازه ) خود را از شرایط موجود بیرون می کشد . همانطور 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 کلّ مجموعه دور انداخته می شوند. هر جزء متناسب با وظیفه ای که برای انجام دادن آن شکل گرفته است شکل پیدا می کند. همینطور 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 بخش ها و اجزا به گرد هم مخالف بود و آن را ارگانیک محسوب نمی نمود. (همان)

**۳–مشخصات معماری ارگانیک فرانک لوید رایت**

وی در سال ۱۹۵۳ در تالیسین [۳۴] **معماری ارگانیک** را مشخّصاً در نُه عبارت تعریف نمود :

- **طبیعت:** فقط شامل محیط خارج مانند ابرها ، درختان و حیوانات نیست بلکه شامل داخل بنا و اجزا و مصالح آن نیز می باشد .
- **ارگانیک:** به معنای همگونی و تلفیق اجزا نسبت به کل و کل نسبت به اجزا است
- شکل تابع کارکرد : به جای کارکردگرایی خشک، تلفیق فرم و کارکرد و استفاده از ابداع و قدرت تفکّر انسان در رابطه با کارکرد .
- **لطافت:** تلطیف و تکمیل مصالح و سازه سخت ساختمان را با صورت و فرم های دلپذیر و انسانی همچون پوشش درخت و گل و برگ برای ساختار شاخه ها
- **سنّت:** تبعیت و نه تقلید از سنّت ( تاریخی یا طبیعی ) .
- **تزئینات:** بخشی جدایی ناپذیر از معماری است . رابطه تزئینات به معماری مانند گلها به شاخه می باشد.
- **روح:** روح باید در درون آن فضا وجود داشته باشد و از داخل به خارج گسترش یابد.
- **بعد سوم:** آثار ارگانیک علاوه بر گرافیک دو بعدی دارای ضخامت و عمق است که به واسطه آن ذاتش آشکار می شود .
- **فضا** : شالوده پنهانی که تمام سیستم های ساختمان باید از آن منبعث شوند و در آن جریان داشته باشند.

---

[۳۳] **مقاله ارگانیک گرایی – کریستین هوبرت** http://www.christianHubert.com

[34] **Taliesin**

**لویی سالیوان** نیز اعتقاد بسیاری به فرمهای طبیعی و سبک ارگانیک داشت .سالیوان به روشی معتقد بود که مشابه روند بوجود آمدن در طبیعت بود.او برای نخستین بار شعر« **فرم ، تابع کارکرد**» را بیان نمود و چنین عنوان کرد « بعد از مشاهده مستمر طبیعی به این نتیجه رسیدم که فرم تابع کارکرد است . »[۳۵] یعنی سالیوان این موضوع را در فرایند رشد و حرکت طبیعی می دید . اگرچه مدرنیستهای نیمه اول سده اخیر نیز « فرم ، تابع کارکرد » را شعار اصلی خود می دانستند؛ ولی آنها این رابطه را در ماشین و تکنولوژی می دیدند . همانگونه که فرم هواپیما تابع کارکرد آن است ، فرم معماری نیز باید تابع کارکرد آن باشد . (قبادیان،همان،۱۰)

## معماری فراکتال و آشوب

یکی از دیدگاه های تازه در هنر معاصر که ریشه در ریاضیات آشوب و بی نظمی دارد دیدگاه فراکتال است. **بنیاد دیدگاه آنان الگو برداری هندسه از برخی اَشکال پیچیدهٔ طبیعت و زیبا دانستن آن است**. این الگو برداری می تواند از مسیر حرکت یک حشره درفضا تا خط ساحلی یک دریا و یا امتداد یک رودخانه و یا لبهٔ کوه و .... باشد. در گیاهان هم بافت رشد سرخسها و میوه هایی همچون گل کلم نمونه های مشهوری هستند ، باید توجه داشت که هندسه فراکتال یکی از وجوه هندسه ای است که در طبیعت موجود است ونه کل آن.

در این دیدگاه برای ساده تر کردن الگو برداری از هندسهٔ طبیعت، یک اصل مهم هست و آن « تکرار همگون از جزء تا کل» است؛ به گونه ای که ریخت کل جسم با اجزاء آن بسیار همانند است و هر مجموعه از ترکیب اجزاء همگون با کل ساخته می شود. به این ترتیب اصالت با جزء است،به گونه ای که کل تابعی از جزء است؛ منتها نه تابع عینی ، بلکه تابع تصادفی و به صورت غیر قابل پیش بینی.

از منظر حکمت اسلامی در **هندسه فراکتال**، تنها معیار همگونی کل با جزء است. ولی در **رشد ارگانیک** اگر چه اجزاء فعالند و رشد می کنند؛ ولی همواره یک کل مهار کننده ومتعادل کننده وجود دارد. در **نظام ارگانیک** منطق، تنها ریاضی نیست؛ بلکه منطق حِکمی برقرار است و اجزاء در یک رشد هوشمند هر لحظه خود را با کل مجموعه تطابق می دهند .

به گمان ما، هندسه فراکتال شاید یکی از وجوه هندسهٔ طبیعت است که بدان دست یافته شده و نمی توان به گونه ای فروکاهنده، آنرا تنها گونهٔ هندسه موجود در طبیعت شمرد و پایه و شالودهٔ تمام هندسهٔ کاربردی کرد.

## معماری طبیعت گرای شکلی

از زمان های کهن برخی نظریه پردازان هنری، طبیعت را دارای ساختار متعالی و قابل مطالعهٔ هندسی ومنظم شدنی می پنداشتند.این هنرمندان با مطالعه همه اجزاء طبیعت وخصوصاً بدن انسان سعی می کردند تا اصول و تناسبات زیبایی شناسانهٔ آن را که معمولاً بر پایهٔ تناسبات زرین هستند ، استخراج کنند و هنر ومعماری خود را بر بنیاد همان تناسبات بسازند. دراین دیدگاه مبانی نظری هنر و معماری، انسان شناسی و طبیعت شناسی است. اما انسان و طبیعت در ساختار و کالبد آن خلاصه می شود و تنها به مطالعه هندسه و تناسبات ریاضی آن پرداخته می شود . **آلبرشت دورر** یکی از مهمترین نظریه پردازان روزگار نوزایی است که در ۱۵۲۸ حاصل ۳۰ سال پژوهشهای خود را در بارهٔ تناسبات انسان به چاپ رساند. تحلیل های 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 درعصر جدید نامیده است. او می گوید: « لوکوربوزیه اولین کسی است که نسبت های 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 تحلیل های کریر را می توان یکی از مهمترین نمونه های این پژوهشها دانست. اوعیب نظام لوکوربوزیه‌ای را تأکید زیاد از حد آن برنسبت های طلایی می داند.( همان، ۱۲۲) ولی درعین حال او گرایشهای معاصر را که طبیعت را پیچیده می دانند نمی پذیرد و می نویسد :« به نظر من نوشته هایی از قبیل کار **روبرت ونتوری** درمورد پیچیدگی های معماری ، ابلهانه است. چرا که تاکنون حتی کوچکترین مسائل مطرح شده در آن برای کسی قابل فهم نبوده است. اگر پیشرفت بی امان علم ، سیاره ما را زودتر به نابودی نکشاند، ( در سیر طبیعی ) چیزی تباه نمی شود.» ،( همان، ۳۱)

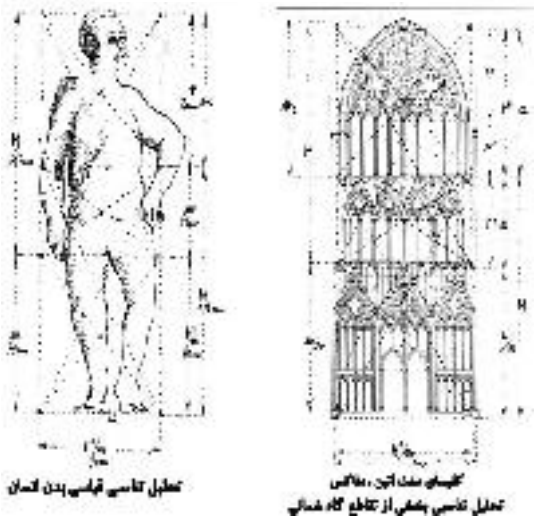
کار اصلی او مطالعه بر روی بدن انسان و طبیعت است. اوتأکیدمی کند که : « **بدن انسان همواره نمونهٔ ارزشمندی برای بررسی ترکیب درمعماری بوده است**. یک سازندهٔ با تجربه ، در اندام انسان، فرم هماهنگ آرمانی را می یابد... استخوان ها ، اندام ها ،

[35] **Mark Mumford. The Origins of American Organic Architecture. JAE 42/3. Spring 1989. P.34**

عضلات و بافت ها نه تنها به منظوردست یافتن به بهترین وضعیت کارکردی ،بلکه برای تحقق جوانب زیبایی شناسی ،سازمان یافته اند.»(همان،۳۱)

او با تصاویری نظام تناسبات را در اندام انسان ها و در ساختمان ها بررسی و ارائه کرده است.او همین بررسی ها را درمورد برخی دیگر از موجودات طبیعی مثل گیاهان و جانوران دنبال می کند. بررسی ای که او بر روی برگ انجام داده به خوبی تفاوت دید او را با بررسی های معتقدان به هندسه فراکتال نشان می دهد. او به رابطهٔ جزء وکل از لحاظ شکلی کاری ندارد و تنها به تناسبات کالبدی بسنده می کند. به نظر کریر :«هندسه درمعماری تنها کنترل کنندهٔ کمی هماهنگی بناست واگر چنین نبود بنا نامفهوم باقی می ماند و مبهم تعریف می شد . دراین تحلیل های هندسی شمّ ما محرک ماست و ما را مانند خواب گردها به سمتی می کشاند که باید درجایی توجیه عقلی داشته باشد.» ( همان،۲۰). و یا درجای دیگر می گوید :« تناسبات نه یک موهبت الهی است و نه قوانینی است که مد پرستی های بدون انگیزه بر آنها حاکم است.هیچ قانون تناسبی( هرچند که تصحیح شده باشد) نمی تواند مسیر مستقیمی به سوی ترکیب روابط ابعاد (چهار چوب ترکیبی) ترسیم کند.»( همان ، ۱۲۱)

او همچنین به دیدگاه هایی می پردازد که شکل معماری را به طور مستقیم از شکل بدن انسان برداشت می کند. برای نمونه در تحلیل های دی جورجیو ، هماهنگی بدن انسان با شکل چلیپا ، به عنوان زمینهٔ ای برای نقشهٔ کلیسا. و در ازای کالبد انسان برای طراحی ستونها در ساختمان ارائه شده است.[۳۶] (زوی، ۱۴۱، ۱۵۰)




**همسانی تناسب بدن انسان با نمای سر در یک کلیسای گوتیک بنا بر تحلیل های راب کریر ( کریر ، ۱۰۲،۱۰۳،۳۸۰)**

تحلیل های خود کریر هم به نمونه هایی از این دست می رسد. برای نمونه او **نمای کلیسای سنت اتین** را تحلیل کرده و آن را کاملاً هماهنگ با نظام تناسبات قامت یک انسان دانسته است.

## رویکرد معماری با نگرشی در تکمیل طبیعت

شاید بتوان هر سه رویکرد پیشین معماری (**معماری ارگانیک ، معماری آشوب ، معماری طبیعت گرای شکلی** ) را اگر چه با هم ناسازگار می نمایند، به گونه ای رده بندی شده در روند تکاملی انسان، درست و قابل جمع دانست. **رویکرد چهارم** (تکمیل طبیعت)که رویکردی فراگیر است ، سبب شده که هریک از رویکرد های پیش دیدگاه تکمیل طبیعت را به خود نسبت دهند. به گمان ما چنین تبیین فراگیری از ارتباط با طبیعت آموزه ای الهی است که قرآن به گستردگی تبیین کرده است.

### ۱-گرایش به طبیعت در آموزه های قرآن

در قرآن آیاتی را در اشاره به هر یک از سه رویکرد پیشین می توان یافت :

- **رویکرد اول :** انسان وظیفهٔ استعمار و تسخیر طبیعت را دارد :

( **استعمرکم فیها** -۴۳/هود)

(**سخر لکم ما فی الارض** -۶۵/حج)

(**هو الذي جعل لكم الارض ذلولاً فامشوا في مناكبها و كلوا من رزقه**-۱۵/ملک)

---

[۳۶] - نمونه های شکل گرایی ظاهری در معماری پست مدرن فراوان است. مثلاً فرانک گری در توجیه شکل ماهی رستوران معروف کوبه می گوید : « اگر کسی بگوید که کلاسیسیسم کمال مطلوب است ، پس من هم می گویم که فرم ماهی کمال مطلوب است. بنابراین چرا ماهی را تقلید نکنم» . ( جنکز ، ۱۳۷۸، ۱۰۲). بسیاری از کارهای دیگر مثل آثار کوروکاوا و .... را باید در همین دسته بندی جای داد.

❖ **رویکرد دوم :** ارزش طبیعت از لحاظ وجود شناسی پایین تر از بعد روحانی انسان است.
(**والتین و الزیتون، وطور سینین، و هذاالبلد الامین، لقد خلقنا الانسان في احسن تقویم ، ثم رددناه اسفل سافلین** -۴/تین) .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.

❖ **رویکرد سوم:** طبیعت بستر لازم برای شکل گیری بعد جسمانی و روحانی انسان است به تعبیری مادر اوست.
(**هو انشأکم من الارض** -۴۳/هود)

**۲-در نگاه مولوی طبیعت مانند درختی انسان را که میوه اش می باشد،رشد و پرورش می دهد**

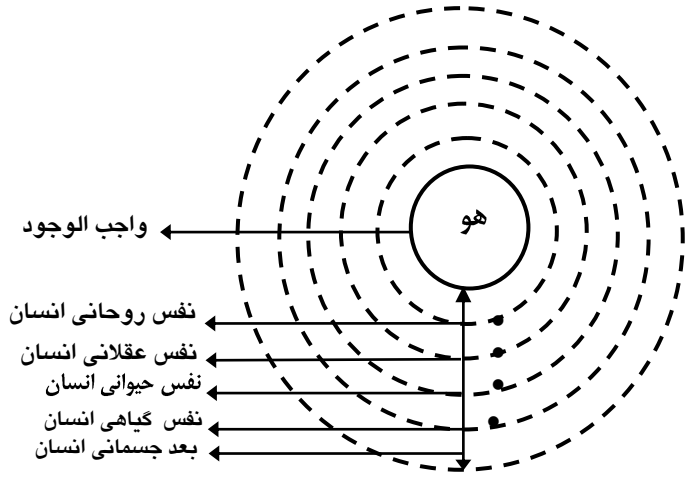
در سخنان اندیشمندان هم مانند قرآن هم می توان گونه گونی سه دیدگاه را یافت که ناشی از سیر تکاملی اندیشه آنان است. پیش از آنکه انسجام این سه دیدگاه را در دیدگاه بی مانند ملاصدرا بررسی نماییم می توان به نمونه هایی از اندیشه های پیش از او که زمینه ساز شکل گیری اندیشه اوست اشاره کرد. از بهترین نمونه های این دیدگاه باید به سخن عمیق مولوی توجه کرد:

این جهان همچون درخت است ای کرام — ما برو چون میوه های نیم خام
سـخت گیـرد خـامـها مـر شـاخ را — زانـکه در خامـی نشایـد کاخ را
چون بپـخت و گشـت شیرین لـب گزان — سست گیرد شاخها را بعد از آن
سـخت گیـری و تعصـب خـامـی اسـت — تا جنینی، کار خون آشامی است

(مثنوی معنوی. دفتر سوم بیت ۱۲۹۳)

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 رابطهٔ او با درخت سست و ضعیف و کم کم قطع می شود. این دیدگاه نوعی طبیعت گرایی تعدیل شده و معنوی ا

**نمودارشماره ۱۹: رابطه روحی انسان با سایر مراتب وجود (طبیعت)**




□
□

**۳-در نگاه حافظ باید از سیر طبیعت به حقیقت رسید**

لسان الغیب حافظ از زاویه ای دیگر طبیعت گرایی 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 — می خواند دوش درس مقامات معنوی
یعنی بیا که آتش موسی نمود گـل — تا از درخـت نکتـه توحیـد بشـنوی

به گفته او طبیعت بهترین کتاب برای بیان مقامات معنوی و نکات توحیدی است .

در مقابل اشعار و سخنانی از آنها می توان دید که نوعی طبیعت گریزی را نشان می دهد. برای نمونه شعر معروف مولوی را می توان 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 ته نشین شده پیدا می کند و شرط بیرون رفتن از این چاه جدایی روح (آب) از آلودگی های طبیعت (خاک) دانسته شده است. همچنان که در جایی دیگر می گوید:

تو کز سرای طبیعت نمی روی بیرون  چگونه به کوی حقیقت گذر توانی کرد

در اینجا طبیعت مقدمه ای دانسته شده که برای رسیدن به مرحله حقیقت باید بطور کامل آن را پشت سر گذاشت.

**۴–در فرضیه اصالت وجود ملاصدرا ، طبیعت مادر روح انسان است**

در میان حکیمان دوران اسلامی بهترین تبیین این رویکرد را باید درحکمت متعالیه ملاصدرا یافت. شالوده انسان شناسی او نظریه بدیع «**جسمانیة الحدوث و روحانیة البقاء**» انسان است. **به باور او روح ثمرهٔ جسم است و در آغاز رشد خود مانند مادر به طبیعت نیاز دارد.**به تعبیر صدرایی **طبیعت را باید زهدان (رحم) شکل گیری روح به حساب آورد**؛ و تکامل روحی نمی تواند با فاصله گرفتن از طبیعت فراهم شود. این مسئله حقوقی را برای طبیعت ایجاد می کند که نباید انسان آن را به فراموشی بسپارد. درعین حال طبیعت نمی تواند همهٔ نیازهای روح را ارضا کند و برای یک روح تکامل یافته می تواند نقش حجاب را هم داشته باشد. مرتبهٔ پایین وجودی طبیعت سبب می شود انسان نقش اداره کننده طبیعت (نه فقط تسلیم و هماهنگی) را داشته باشد و آن را درجهت 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 می شود و هر چیز در هماهنگی با ویژگی های ذاتیش بکار گرفته می شود.

**۵–رابطه انسان با طبیعت از دیدگاه امیر المؤمنین علی علیه السلام**

امام علی (ع) انسان را دارای **چهار نفس** دانسته اند:**نفس گیاهی، نفس حیوانی، نفس تدبیرگر قدسی و نفس ملکه روحانی**. در حدیث دیگری ( در خطبه اول نهج البلاغه ) حضرت رابطه خداوند را با پدیدارها و عناصر طبیعت، چنین بیان می فرماید: « **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 می نمایند .

خداوند متعال در سوره انعام آیه دوم یکبار خلقت انسان را به خاک نسبت می دهد: (**هو الذي خلقكم من طين-۲/انعام**) و در آیه ای دیگرخلقت انسان را به روح خود نسبت می دهد: ( **فاذا سويه و نفخت فيه من روحي -۲۹/حجر**) پس می توان گفت، همچنان که حکمای اسلامی گفته اند؛ **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 ) می تواند 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 می توان گفت رابطه انسان با طبیعت در واقع رابطه بُعدروحی 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 می نماید .**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 بی توجهی و تخریب وجود خود .

## ۶–معماری و باغ سازی دوران اسلامی با رویکردی در تکمیل طبیعت

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 می دهد: «تولیدات معماری به طور خاص ، خصوصاً در گذشته که رفتار انسان به فطرتش نزدیکتر بود ، تضاد با طبیعت را نشان می دهد. زیگوراتهای بین النهرین، کوههای مصنوعی در سرزمینی اند که کاملاً مسطح است. به همین صورت مناره های شهرهای مرکزی ایران ، خطوط افقی کویر را به مصاف می خوانند . **رنگهای درخشان وغلیظ کاشیها ، فرشها و لباسهای بومی مردم این مناطق ، تلاشی برای جبران کمبود رنگ محیط است.**» ( افشار نادری، ۱۳۷۹، ب،۶) البته او تذکّر می دهد که: « تضاد ، مثلاً تضاد رنگ چیزی جدای از طبیعت نیست ، وبه لحاظ زیبایی شناسی ارزش هرعنصر ادراکی در مقابل متضادش به نمایش درمی آید. تضاد باعث افزایش ارزش می شود.» (همان) او اساساً هندسه را عامل سلطهٔ بر طبیعت در دنیای گذشته معرفی می کند.

گمان می رود در اینجا بین مفهوم تضاد و تکمیل اشتباهی رخ داده است. بیشتر معماران سنت گرا در این جایگاه قرار دارند. ندیمی دراین باره می گوید: «**طبیعت محسوس و هندسهٔ پنهان و شگفت انگیز آن که رمز گشای صورت مثالی می باشد، منبع الهام معمار مسلمان است.** وی با شهود این رمزها و برگرفتن آن با عمق جان و پرگشودن در فضای خیال ، نقش پرداز حقیقت می گردد. الهام معمار سالک از طبیعت ، الهام از نقش پنهان آن است که هندسهٔ وجدانی خود را از پس تکثّرات وتنوعاتش پیش چشمان شهود وی قرار می دهد.» ( ندیمی ، ۱۳۷۸، ۳۷۹)

الهام از طبیعت و نگرش شهودی به آن و استفاده از نقش پنهان آن، نکته ای بس ظریف است. شالوده این الهام در بسنده نکردن به ظاهر طبیعت و درک نظم پنهان آن است. همان که بسیاری از معماران سنت پژوه همچون **اردلان** و یا حکمت آشنایانی همچون **نصر** و... بر آن تأکید کرده اند. **نوایی و حاج قاسمی** در همین رابطه با اشاره به حدیث معروف حضرت علی( ع) بحث زیبایی را مطرح کرده اند: «درحدیثی منسوب به حضرت علی (ع) آمده است که « **محمدٌ بشرٌ لا کالبشر بل هو کالیاقوت بین الحجر**»« محمد (ص) بشراست. لکن نه مانند بشرهای دیگر ، بلکه مانند یاقوت بین احجار»( نوایی وحاج قاسمی،۱۳۷۰، ۱۴۱)

در این روایت در میان بخشهای مختلف طبیعت ، بین سنگ که ساختاری غیر بلورین وغیر منظم و به همین جهت غیر شفاف دارد، با یاقوت که ساختاری بلورین، منظّم و شفاف دارد، فرق گذاشته شده است.انسان کامل ساختار درونی وجود خود را همچون بلور یاقوت منظم ساخته وبه همین جهت به شفافیت رسیده و نور الهی را از خود عبور می دهد و معماری اسلامی نیز درمیان ساختار ارگانیک شهر حالتی بلورین ومنظم همچون یاقوت به خود می گیرد و نماد انسان کامل را با نظم یافتن درخود متجلّی می کند. به همین جهت ، همان گونه که پیش از این هم گفتیم، **مرحلهٔنظم گیری و شکل گیری نقشهٔ کف درمعماری اسلامی در دل طبیعت را می توان مرحلهٔ تبلور یا « بلوری شدن» نامید و برای تبلور طبیعت و نظام یافتن آن باید به قول دکتر سید حسین نصر طبیعت را مطهّر یافت و جنبه های باطنی آن را مشاهده کرد.**

این ثمرهٔ دو گانهٔ نزول شخص پیامبر و همچنین کلام وحی در دنیای طبیعت است که مایهٔ تطهیر زمین و فضای زیست انسان را فراهم می کند.(نصر، ۱۳۷۵، ۴۶ و ۴۴) در حقیقت پس از تطهیر وجود سالک است که پاکی طبیعت ونظم پنهان ومثالین آن آشکار می شود. نصر اشاره می کند که:« تحقیقات جدید از سوی تنی چند از محققان که به مدد میکروسکوپ های الکترونیکی و تکنیکهای امروزی انجام گرفته است، شباهت های خیره کننده بین نقشهای هندسی اسلامی و ساختار درونی و نظم مولکولی موجودات جاندار و بی جان نشان داده است.» ( همان ، ۵۲ و ۵۱)

اما هیچ گاه معمار سنتی به سبک فیزیک و ریاضی امروز، ماده طبیعت را مورد بررسی قرار نمی داد 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 می گوید : « آنچه در پایین ترین سطوح قرار دارد ، نمادی است از آنچه در عالی ترین سطوح است.»( همان ) او همچنین در جایی دیگر می گوید :

«**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، باز تابنده 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 نمونه هایی از معماری و باغسازی اسلامی وایرانی کار دشواری نیست. این باغسازی در عین آنکه در برخی ویژگی ها با هریک از مکاتب پیش اشتراکاتی دارد با هیچ یک از آنها یکسان نیست. جالب است که معماری خانه ها و معابد را هم در این دیدگاه می توان الگوبرداری از باغهای بهشت یا به تعبیر هنری استیرلن « **ابر باغ**» نامید :

« از دیدگاه شهرسازی ایرانی دیدیم که باغچه ها و باغهای خانه ها درحکم « **چاه** » هستند. براین اساس و به حکم تشابه می توان حیاط مسجد را به باغی حقیقی و دائمی تشبیه کرد. بدین ترتیب در مسجد شاه بیننده ملاحظه می کند 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 وحاشیه از همهٔ گامهای رنگی، از سبزها گرفته تا آبی ها و فیروزه ای ها که بسیار نزد ایرانیان عزیز است انتخاب شده است. تجمل و شکوه نگاره های گل و بته ای وغنای گونه های گیاهی که دیوارهای حیاط را پوشانده نشانهٔ فراوانی نعمات این باغ ابدی است.چاهی از طراوت وتازگی است، درمیان اقیانوس ریگ های روان و خاکهایی که پوشش سقف های آجری خانه های مسکونی را تشکیل می دهد. افزون بر این وجود حوض وسط حیاط نقش موازی چشمهٔ باغ را نیز یادآوری می کند. این آینه آبی سرچشمهٔ نمادین وجود گیاهانی است که چفته وار دیوارهای حیاط را پوشانده اند. پس مسجد « **اَبَرباغ**» ی است که نقش تجسم نمادین بهشت توصیف شده با عنوان « **عدن را در سوره های قرآن برعهده دارد.**» ( استیرلن ؛اصفهان ؛۱۶۰)

توصیف دکتر سید حسین نصر در مورد رویکرد **خاص طبیعت گرایانه این معماری** قابل توجه است . به نظر او :« امروز بسیار سخن از آن می رود که معماری را به صورتی در آورند که چشم انداز ساخته های بشری با طبیعت هماهنگ باشد. روستاها و شهرها در جهان اسلام همچون تمدن های سنتی دیگر مدتها پیش این هدف را تأمین کرده بوده اند. کافی است در امتداد دره های سرسبز مازندران یا در دامنه های کوههای شکوهمند البرز و هندوکش که از آناطولی شرقی تا افغانستان ممتد است سفری بکنیم تا ببینیم چگونه بافت شهرها و روستاها به صورت جزیی از چشم انداز کلی طبیعت در آمده و ماندگاه هایی برای انسان ها 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 وابستهٔ به آنها است محفوظ نگاه دارد.

**معماری و شهرسازی اسلامی هرگز با مبارزه با طبیعت و بی اعتنایی نسبت به آن همراه نبوده است**. معماران سنتی مسلمان بر خلاف بسیاری از مسلمانان در جهان معاصر اسلامی هرگز نمی کوشیدند تا پنجره های بزرگ شیشه ای 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 خانه های خود بهره گیرند. **خانه و مسجد و خیابان و بازار و همهٔ اجزای دیگر زندگی شهر چنان طرح ریزی می شد که از عواملی که طبیعت در اختیار آدمی گذاشته است به حداکثر بهره برداری شود**. آنجا که بیابان های داغ داشته کوچه ها باریک است تا از تلف شدن هوای خنگ شبانگاهی درهنگام روز جلوگیری شود. در آنجاها که همچون در اطراف کویر مرکزی ایران درجهٔ حرارت بالاست ، زیرزمین ها و بادگیرها برای زندگی تابستانی فراهم آمده و آب انبارهای ژرف برای دسترس داشتن به آب سرد ساخته شده است. استفادهٔ از بادگیر در شهرهای مرکزی ایران همچون یزد،کاشان وکرمان به صورت خاص آموزنده است و نشان می دهد 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 می کند و درعین حال با طبیعت نیز درحالت هماهنگی است ، مورد استفاده قرارگرفته است.» ( نصر، ۱۳۶۶ ؛۳۴)

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل هشتم )

۱) چند گونه ارتباط **بین انسان و طبیعت** وجود دارد ، بیان کنید؟

۲) **ارتباط سامانه ای انسان با طبیعت** چگونه است، در این باره توضیح دهید؟

۳) چه نظری در باره **جدول شماره** ۱۸ دارید؟تقسم بندی انسان با طبیعت به نظر شما چقدر منطقی و درست است؟

۴) چرا معماری سامان شکن با طبیعت در حالت **ستیزه جویی** بسر می برد؟

۵) **گرایشات آفاقی و انفسی** را توضیح دهید؟و برای هر یک دو مثال بزنید؟

۶) آیا **باغ سازی ژاپنی** یک رویکرد ارگانیک به طبیعت است؟ موضوع را از روی اشکال کتاب توضیح دهید؟

۷) **مکاتب ذن و بودایی** نسبت انسان با طبیعت چه گرایش و نظری دارند؟

۸) در **معماری ارگانیک** در رابطه با طبیعت از چه اصولی پیروی می شود؟

۹) مشخصات **معماری فرانک لوید رایت** را بیان کنید؟

۱۰) منظور از **معماری فراکتال و آشوب** چیست؟ نظر شما در این ارتباط چه می باشد؟

۱۱) در باره **معماری طبیعت گرای شکلی** چه چیزی می دانید بیان کنید ؟

۱۲) قرآن مجید در باره **گرایش به طبیعت** و ارزش آن چه نظری دارد؟

۱۳) نمودار **شماره ۱۹** را تشریح نمائید؟

۱۴) در فرضیه اصالت وجود ملاصدرا **انسان با طبیعت** چه رابطه ای دارد؟

۱۵) حضرت امیر سلام الله علیه **در باره طبیعت** چه فرموده است؟

۱۶) **باغ سازی و معماری دوران اسلامی** چه رابطه ای با طبیعت برقرار کرده است؟

**فصل نهم**

# نمادپردازی ، فضا و تناسبات هندسی در معماری

## نماد پردازی به هستی و پدیده های آن

نگرش نمادین به هستی و پدیده های آن از گذشته‌های بسیار دور و در فرهنگ‌ها و هستی‌شناسی‌های کهن مطرح بوده است. به ویژه در هستی شناسی 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 دین های الهی و مشرب‌های عرفانی در هستی‌شناسی است و از بعد تنزیهی در معبود شناسی آنها سرچشمه می‌گیرد.**

نگاه نمادین به عالم و به عبارت دیگر هستی شناسی 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)

### نگرش های گوناگون نمادپردازی

نمادپردازی را در سه دیدگاه علمی، فلسفی و دیدگاهی فراگیر و جامع می توان بررسی کرد:

- **نگرش علمی** به نماد پردازی
- **نگرش فلسفی** به نماد پردازی
- **نگرش اندیشمندان مسلمان** به نمادپردازی

### ۱–در نگرش علمی ، نماد همچون زبانی ویژه است

در نگرش علمی معمولا 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 ما 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 آن صور 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 می کند **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 سئوال 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 :

- **سمبول‌های متعارف :** که بیشتر همان سمبول‌های قراردادی هستند، زبان، علائم.
- **سمبول‌های تصادفی:** که یک چیز به طور تصادفی در زندگی شخصی ما، معرف یک پدیده یا احساس می‌شود.
- **سمبول‌های همگانی ( جهانی ) :** که در آن سمبول رابطه ای ذاتی با مدلول خود دارد.

اریک فروم 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 دربارهٔ ضمیر ناخودآگاه، نه پیرو فروید است و نه پیرو یونگ**.

نتیجه‌گیری ای که می‌توان از نگرش علمی دربارهٔ 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 حوزهٔ نمادهایی است که علوم تجربی می‌توانند آنها را شناسایی کنند و دربارهٔ 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 می‌دارند 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 پایهٔ 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.

**۲–درنگرش‌های فلسفی، نماد بازتاب حقیقت است**

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 مردم شناسان 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 آوازها را می‌سازد و گردش آنها نیز نغمه‌ای ساز می‌کند که روح عالم است** و آنرا گوش مردم به واسطهٔ عادت یا عدم استعداد درک نمی‌نماید و همچنان که اجسام، هر یک عددی هستند، ارواح نیز اعدادند و جزیی 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 درجهٔ خویش پست‌تر یا بالاتر می‌روند، یا به جای خود می‌مانند. (فروغی، ۱۳۴۰، ۲۴)

همان گونه که می‌دانیم افلاطون عالم مشهود را یک دنبالهٔ وهمی و گذرا و نامعتبر عالمی دیگر می‌دانست و آن عالم را بخش واقعی و ثابت و پایدار می‌شمرد که همانا عالم مثال یا صُور است. **لولر** در این باره می‌نویسد : « **افلاطون هندسه و عدد را به عنوان 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. فلاسفهٔ یونانی مفهوم این سطوح را که برای اندیشمندان ماتا به این حد مفید است، همانا فرق نهادن بین « **مثال** » و « **مثال اعلی** » دانسته‌اند.» (لولر، ۱۳۶۸، ۸)

نماد پردازی و به گفتهٔ نویسنده هنر تمثیلی، اساساً تنها مربوط به جهان بینی سنتی 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.

**۳–در نگرش اندیشمندان مسلمان، نماد، بازتاب حقیقت با یک زبان ویژه است**

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 جزیی 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 منزه واحد و مطلق خداوند است.** به جز او هرچه که هست نشانه‌هایی از او هستند. در جهان بینی سنتی عالم امکان از ماده تا تجرد 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 نیز جهان مشهود را تمثیلی از عالم غیب می‌دانستند، زبانی که به توسط آن اخوان تشابه بین مراتب عالم و پیوستگی طبقات آن و رابطهٔ 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 نتیجهٔ تشابه و انطباقی که بین آنها وجود دارد، به هم پیوسته است.**

**اخوان الصفا** دانستن هندسهٔ حسی را برای درک وجوه نمادین در هندسه عقلی لازم می‌دانند و می‌نویسند : « آنچه گفتیم قسمتی از هندسهٔ حسی بود و اکنون به بیان قسمتی از هندسهٔ عقلی می‌پردازیم که یکی از هدفهای حکمای استوار در علوم الهی و پرورده شدهٔ 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)

**نظر سنت گرایان معاصر پیرامون نمادپردازی**

سنت‌گرایان معاصر را باید به حق زنده کننده نگرش سنتی به نماد و نماد پردازی دانست. آنها در نوشته‌های خود به تفصیل تلاش کردند تا تفسیرهای روشن‌تری از نگرش سنتی بدست دهند. نماد پردازی و نگرش نمادین به هستی یکی از مهم‌ترین آموزه های آنها بوده است. یکی از مهم‌ترین این اندیشمندان رنه گنون است که افکارش در سنت‌گرایان پس از خود بسیار تأثیر گذار بوده است.

**۱–در نگاه رنه گنون اهمیت صور نمادین در انتقال آموزش های اعتقادی است**

**رنه گنون** اهمیت صور نمادین را در انتقال آموزه‌های اعتقادی سنتی می‌داند. « اولاً به نظر ما نمادپردازی به طور اخص با نیازهای سرشت انسان سازگار شده است. زیرا طبیعت انسان منحصراً 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 بدان گونه 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 نماد پردازی 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 همین طورند، 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 به گمان ما و بر پایه دیدگاه استاد مطهری، ما ناچار نیستیم برای پذیرش نماد پردازی، روش علمی و فلسفی را از پایه به کناری نهیم و تنها به روش شهودی تکیه داشته باشیم.

**۲–در نگاه کومارا سوامی جهان ما جهان نمادهاست**

**گری هنری** در نوشته‌اش دربارهٔ 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 گفتهٔ 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 اندیشهٔ نماد، جوهری است، و حال آنکه فهم در بیننده عَرضَی است. کوششی باید به کار برد تا بتوان این زبان را خواند، به طور کلی ما اشتباه می کنیم 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 نوشتهٔ خود از اصولی یاد می‌کند که کوماراسوامی در نوشتهٔ خود به نام « تفسیر نمادها » آنها را برشمرده است. « کوماراسوامی می‌گفت برای فهم دقیق نماد :

- باید **ترکیب یا ساختمان یا امر ثابتی** را که هزاران سال در سراسر نقاط جهان همواره پایدار مانده است، توضیح دهیم.
- باید سعی کنیم که « **علت وجودی** » این اجزاء تشکیل دهنده و منطق روابط آنها را کشف کنیم.
- باید حتی الامکان **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، ۲۲۵)

شیوه‌ای که کوماراسوامی برای فهم دقیق نمادها ارائه می‌کند، جالب توجه و ارزشمند است و می‌توان آنرا در همهٔ 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 شیوهٔ اصولی برای فهم و ارزیابی نمادها برمی‌خوریم. به گفتهٔ 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 دربارهٔ نماد پردازی از این نظر دیدگاهی شایان توجه می‌باشد.

**۳–در نگاه تیتوس بورکهارت نمادپردازی برای تفسیر هنر قدسی است**

تیتوس بورکهارت نیز از کسانی است که بر اهمیت نمادپردازی بسیار تأکید دارد. او در نوشتهٔ خود به گونه‌ای بیان هنر قدسی را تفسیر می‌کند که ما را به نماد پردازی می‌رساند. بورکهارت برجهان بینی 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)

## اقسام نماد پردازی

مفهوم نماد در یک تعریف ساده اشاره به یک سر رابطه‌ای دارد که در آن بر پایهٔ 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. واژهٔ « **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 )

بطور کلی همان گونه که در دیدگاه‌های علمی و فلسفی دربارهٔ نماد نشان خواهیم داد، **اندیشمندان دربارهٔ 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 جنبهٔ حقیقت نمایی‌اش نگریسته شده است و فیلسوفان کمتر از آن به عنوان یک زبان بهره برده‌اند. اما در نگرش سنتی و سپس سنت گرایانهٔ امروزین 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 سرچشمهٔ 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 پایهٔ آیات قرآن، هر دو دلالت حسی و عقلی را متکی به« دلالت 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« تدبّر » را همین می‌دانند.« تدبر یعنی چیزی را مورد مطالعه قراردادن و در دُبُر آن یعنی پشت سر آن، چیز دیگری را دیدن، معنای کلمه تعمق هم همین است. » (مطهری، ۱۳۶۱، ۱۲۷)

آنچه که استاد مرتضی مطهری در این باره فرموده امری کلی و مورد پذیرش بسیاری از اندیشمندان است و مبنای شناخت شناسی از دیدگاه اسلامی را تشکیل می‌دهد. اما استاد مطهری در جای خود به تفصیل ثابت می‌کنند 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 با واسطه**

- **نمادهای وضعی :** که واسطه آن، همان قراداد و وضع می‌باشد مانند برخی علائم رانندگی.
- **نمادهای طبعی :** که واسطه آن، تجربه و آثار و نشانه‌ها می‌باشد مانند نشانه‌های تجرید شده.
- **نمادهای منطقی :** که واسطهٔ آن قیاس منطقی است، نشانه دود بر آتش و اثر بر مؤثر.

**۲–نمادهای بی‌واسطه**

- **همهٔ پدیده‌های هستی** به عنوان **آیات خداوند**، نگرش ویژه در حکمت اسلامی.
- **مفاهیم و صُور ذهنی** ما نسبت به **مصادیق خود**.
- **عکس** نسبت به **صاحب عکس**.

بر پایهٔ گفتار استاد شهید مرتضی مطهری ذهن ما 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 مباینتی ندارد،** بلکه با علم گرایی 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. (همان، ۹۷۷)

## دیدگاه برخی از معماران معاصر ایران

در میان معماران معاصر رویکردهای متفاوتی به مسئله نماد پردازی دیده می‌شود. برخی پیرو نگرش اندیشمندان مسلمان هستند و با دنبال کردن دیدگاه معنویت گرایانی که نظر آنها را آوردیم، و برشمردن مصادیق بیشتری از نمادپردازی در هنر و معماری ایرانی، گرایش ویژه‌ای را تشکیل داده‌اند.

- **دسته اول از معماران با گرایش عرفانی :** 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 سئوال ببرند. چون با این اصول همخوانی ندارد
- **دسته دوم از معماران با گرایش بی طرفانه:** و برخی دیگر شکاف میان نمادپردازی سنتی و مدرن را چندان عمیق نمی‌بینند و تلاش می‌کند در برخورد با آراء و آثار، با توجه به سرچشمه و پشتوانهٔ نظری آنها، ارزیابی خود را ارائه دهند.
- **دسته سوم از معماران بدون گرایش نمادپردازی:** کسانی هستند که چندان اعتنایی به نماد پردازی ندارند و تفسیرها و برداشت‌هایی که در این باره برای هنر و معماری سنتی 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.

### ۱–داراب دیبا از معماران با گرایش عرفانی به نمادپردازی

داراب دیبا در نوشتهٔ 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 هندسهٔ هنر این سرزمین ( ایران ) بسیار مهم می‌داند و می‌گوید : « جهت‌گیری اخیر هندسه جهان هم به این جهت است که مثلاً **کیث 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 مرحلهٔ 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[۳۷] از کریچلو ارائه می‌کند که **نادر اردلان** و برخی دیگر از آنها در نوشته‌های خود بهره برده‌اند (اردلان، ۱۹۷۶، ۲۳) و (۷۵، ۱۹۸۶، Critchlow) گرچه گفتار دیبا چندان روشن به نظر نمی‌آید و او دقیقاً مقصود خود را از هندسهٔ 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 تحصلی 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، اجازهٔ این حصول را می‌دهد و یا فقط آرزوی معماران در تعالی بخشیدن به مقام خویشتن است؟ » (گفتگوی اردلان– دیبا، ۱۳۷۸، ۱۷۳) همچنین دیبا 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 دیبا از معماری سنتی ایران ارائه کرده، نشان از تسلط او بر این نگرش است.

---

[۳۷] Islamic Pattern

**۲–علی اکبرصارمی از معماران با گرایش بی طرفانه به نمادپردازی**

صارمی در نوشته‌های خود رویکرد نمادپرداز را در معماری سنتی باور دارد، ولی آنرا نقد می‌کند. او مدعی است کـه بـا نگـرش عرفانی به نماد آشناست، ولی تأکید دارد که « داعیه پرداختن بدان را ندارد. » (صارمی، ۱۳۷۶، ۱۹) **صارمی نیز به دو گونه رویکـرد بـه نماد در نوشته خود اشاره دارد** که هر دو به گفتهٔ او دارای انگیزه « کمال گرایی » هستند، یعنی تلاش برای رسیدن به الگـو و نمونـه‌ای 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 سـلوکی عرفـانی 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 می‌گـذارد و **رویکرد دوم را دنبال می‌کنـد**. او آن را این گونه توضیح می‌دهد : « معمار هنرمند باید در ذهن خود تصوری آرمانی از آن جمال و زیبایی بی‌نظیر داشته باشد و صـناعت خـود را در جهت رسیدن به آن بپروراند. » (همان،۱۹۰) صارمی برای نمونه درباره معماری باغ ایرانی به الگوی خیالی بهشت اشاره مـی‌کنـد. بـه نظر نمی‌رسد که بتوان فاصله میان این « الگوی خیالی » را با « اعیان ثابته » و « حقایق ازلی » مورد نظر سنت‌گرایان پیرو عرفـان، بـه هیچ رو نادیده گرفت. وانگهی شأن « عالم خیال » نیز در نگـرش عرفـانی از سـوی صـارمی نادیـده گرفتـه شـده اسـت. در حـالی کـه سنت‌گرایان، الگوهای مثالی را واجد حقیقتی بسیار روشن‌تر از همین عالم طبیعت پیش روی چشم ما می‌دانند، او این الگوها را برخاسـته از آرزوها و آرمان‌های متعالی می‌داند.

به گمان ما فاصلهٔ 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 عرصهٔ نظری است و آنها چندان تلاش نمی‌کنند که مصادیق آنرا نیز عرضه کنند. اما بحـث صـارمی در عرصـهٔ 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 عـالم عرفـان و معـانی متعـالی آن و... نسـبت دهنـد. بلکـه ایـن 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 دربـارهٔ نمـاد پـردازی است. آنجا که دربارهٔ ناخودآگاه جمعی مردم سخن می‌گوید : « بناهایی مانند کاخ هشـت بهشـت و مسـجد شـیخ لطـف الله ... عصـاره و چکیده‌ای از دیدگاه مردم است. آرزوهای نهفته‌ای که در ناخودآگاه جمعی مردم در مورد معبد و خانه بود به دست هنرمندان عینیـت پیـدا کرد. » (همان،۱۴۰)

**۳–یورگ گروتر از معماران بدون گرایش به نمادپردازی**

یورگ گروتر نمادگرایی را دقیقاً هم تراز ایهام و« جای تفسیر داشتن » معنی مـی‌کنـد : « بـین میـزان پیچیـدگی و محتـوای 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 درروهه** از طریق نظمی که در خود دارد پیامش را صریح و روشن می‌رساند. اما پیچیـدگی و از ایـن طریق ایهام در معماری ونتوری سئوالها را بی‌جواب و پاسخ آن را به عهده بیننده می‌گذارد. » (گروتر، ۱۳۷۵، ۶۴)

تعریفی که گروتر در کتابش از نشانه و نماد به دست می‌دهد کمابیش با تعاریف یونگ همخوانی دارد. گروتر هر نشانه را دارای دو دسته ویژگی می‌داند : « **ویژگی‌های ظاهری آن**[۳۸] مثل شکل و اندازه و رنگ که قابل درک برای گیرنده نشانه می‌شـود و **ویژگی‌های معنایی و محتوایی آن**[۳۹] که درک آن هنگامی ممکن است که گیرنده قبلاً مفهوم آن را آموخته باشد. » (همان، ۵۰۲)

---

[۳۸] Syntaktic

[۳۹] Semantic

گروتر 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 گروتر 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. گروتر 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 نمایهِ نمادین هستند. » (گروتر، 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 برانسان 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 مرمر 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 شالودهٔ نمادها هستند، فرا می‌خواند. همچنین کشف علت وجودی اجزاء تشکیل دهندهٔ آنها و منطق روابط آنها. (گری 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 همهٔ جهان بینی 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.

## نماد پردازی عدد و شکل

دربارهٔ هندسه و تناسبات و بهره‌گیری از آن در معماری می‌توان دو گونه رویکرد را از هم جدا کرد. یک رویکرد جنبهٔ 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 آورندهٔ این جهان می‌داند و خود را ملزم به رعایت آن می‌داند. این تناسبات از دید او به منزلهٔ 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 منزلهٔ قوانین کیهانی می‌شمرد.** « انتظام تناسب به منزلهٔ قوانین کیهانی هستند و بر عهدهٔ 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 گنجینهٔ غنی کلاسیک جای بسی تأسف است. ولی دسترسی به مبانی گونه شناسی و عناصر کلاسیک هنوز امکان پذیر 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 بربست، بنابراین امروز باید دوباره از نو آغاز کنیم. » (کریر، ۱۳۸۰، ۳۱)

در ریشه یابی 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 هندسهٔ فلسفی [ نام دیگری که می‌توان بر هندسهٔ عقلانی گذاشت ] هر شکل نامتقارن را از درون شکل پیشین خود دوباره بیرون می‌کشد و این طریقی است که به وسیلهٔ 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 ضربهٔ الوهیت آغازین بیرون می‌جهد، می‌تواند به وسیلهٔ هندسه ترسیم گردد و از طریق تمرین هندسه، تجربه شود. » (لولر، ۱۳۶۸، ۱۶)

جدا از وجوه اشتراک میان این دوگونه 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 پایهٔ 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 استانده ( استاندارد) کردن اجزاء ساختمانی، تناسبات و پیمون بندی ( مدولاسیون) کاربرد بسیار می‌یابد.

و اما دربارهٔ **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 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 دربارهٔ هستی وکیهان دارد کشف نمی‌کند، بلکه آنها را بر پایهٔ شناخت خود از کالبد انسان و تجربهٔ 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.

**نتیجه‌گیری**

**از دیدگاه انسان شناسی اسلامی، همه انسان ها فطرتاً و ذاتاً حق آگاه و حق مدار هستند. به تعبیر بهتر «حی مُتَأَلِه»، یعنی «زنده خداجوی» هستند** و فطرتاً خواستار تجلیات صفات و جلوه‌های حضرت حق بوده و از آن خاطره ازلی دارند. تجلیات الهی، همهٔ هستی را پر نموده و نازل‌ترین و پست‌ترین درجه آن در عالم ماده ظهور و بروز عینی و محسوس یافته و حواس پنج گانه 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.

- نخست اینکه **هنر برای ورود به عرصه معنا و محتوی** جز رمز پردازی و آیه‌سازی و شیوه‌های نماد گرایانه 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 کلمهٔ « آیات » یعنی نشانه‌ها معرفی می کند و کلام خود یعنی «

وحی » را نیز با کلمهٔ 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 می کنند 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.
- 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.
- **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 ماوراء الطبیعه 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 ما 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 خشگی مواد و مصالح مادی از آرایه‌هایی از خط و کلام و هندسه برای ایجاد ادراکات معنوی و روحی در فضای معماری بهره برداری می‌شود.

بطور کلی نتایجی که در باب **کاربرد هندسه و تناسبات** باید بدانها توجه داشت در نکات زیر خلاصه می‌شوند :

- **هدف غایی هنر و معماری**، پدیدآوردن زمینه مناسب برای رشد و به ظهور رساندن عالی‌ترین استعدادهای عقلی و روحی انسان است تا بتواند مسیر رشد و تکامل معنوی و سیر الی الله رابپیماید. پس باید بتوان از هندسه و تناسبات برای هموار کردن این مسیر به بهترین گونه بهره‌گیری کرد.
- **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 حوزهٔ فضای معماری می‌شوند.
- **برای ارزیابی آنها در معماری گذشته** نیز باید به تاثیراتی که بر هر یک از عناصر ادراکی انسان و بر روند رشد انسانها و جامعه انسانی داشته، توجه کرد.نه بصورت مستقل و خودبنیاد.
- **انسان در نگرش اسلامی**، موجودی است مرکب از جسم و چهار نفس گیاهی، حیوانی، عقلانی، روحانی. با توجه به مفهوم حدیث « الدنیا مزرعه الاخره ». یعنی «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 [۴۰]ایجاد شود، یعنی ضمن تامین نیازهای مادی انسان زمینه ساز برای رشد معنوی او باشد.
- **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 تاکید دارد.

---

[۴۰] قال رسول الله (ص) : « بالعدل قامت السموات و الارض » زمین و آسمان بجا و متناسب (بالعدل) برپا شده است.
قال علی (ع) : « العدل وضع کل شیء فی موضعه » عدل، قرار دادن هر چیز در جای خودش می‌باشد.

- **انسان در زندگی روزانه خود نیازهای متنوع مادی و معنوی دارد** که در دو عنوان کلی « سیر در آفاق » یا برون گرایی و « سیر در انفس » یا درون گرایی خلاصه می‌شود. بنابراین مفهوم « عدل » ایجاب می‌نماید که معماران و شهرسازان، متناسب با نیازهای متنوع انسانها در فضای معماری ( سیر آفاقی یا سیر انفسی )، مجموعهٔ عناصری را که می‌توانند مناسب و هماهنگ با آن نیازها باشد، پدید آورند.
- **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 می‌نمایدکه تنوع و تکثرپذیر است و می‌تواند زمینه مناسبی برای همه انسانها و در راستای کمال آنها باشد.
- **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.

## مفهوم و کارکرد فضا در معماری

### ۱–سودمندی تعریف فضا

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در معماری است. دربارهٔ 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 دربارهٔ معماری، « **ساماندهی فضا** » است. بحث و کنکاش دربارهٔ مفهوم فضا از سوی نویسندگان و نظریه‌پردازان به طور کلی امری سودمند است. چرا که ابعاد گوناگون فضا و ویژگی‌های آن و چگونگی تأثیر آن بر آدمی، مطرح شده و شکافته می‌شود و این ما را در درک عمیقتر از فضا یاری می‌کند. اما از سوی دیگر باید توجه داشت که بحث و گفتگو که با هدف درک عمیقتر و چیرگی ذهنی برمفاهیم آن انجام می‌شود، به آشفتگی و پریشانی بیشتر نیانجامد. این آشفتگی با ارائه انواع تعاریف ناسازگار با هم و یکسونگری و... بیشتر می‌شود.

### ۲–تعریف فضا در فرهنگ معین

در فرهنگ معین واژهٔ فضا چنین معنی شده است :

- "**مکان وسیع ، زمین فراخ، ساحت ،**
- **مکانی که کرهٔ زمین در منظومهٔ شمسی اشغال می‌کند.**"(معین)

### ۳–فضا همان جای تهی است

در هر دو تعریف، واژهٔ 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.گسترهٔ فضا، همهٔ هستی است و **فضا همان « جای تهی » است** که می‌تواند پر شود. این تعریف با همه سادگیش به گمان ما می‌تواند شالودهٔ بحث فضا قرار گیرد و بر پایهٔ آن می‌توان به بررسی دیدگاه‌های گوناگون پرداخت.

ولی برخی برآن هستند که گروه های 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. **افلاطون و ابن سینا و دکارت و اینشتین هر کدام تعریفی از فضا کرده و مشخصاتی برای آن قائل شده‌اند.** لیکن به نظر نمی‌رسد تعبیر ایشان از فضا با معنایی که معماران از آن اراده می‌کنند، اشتراک و انطباق چندانی داشته باشد. به عبارت دیگر فضای معماران و فضای فلاسفه و ریاضیدانان بیشتر مشترک لفظی است تا

معنوی و اگر چه ممکن است تأمل در تلقّی و تعریف ایشان در فضا به تعمق بیشتر در مفهوم معمارانه فضا کمک کند، ارتباط مستقیمی با آن ندارد و شاید پرداختن به آن در محدودهٔ 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 واژهٔ « 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، فضا، رواق، ش ۱، ۱۳۷۷، ۱۸)

این گفته مانند این است که گفته شود واژهٔ « طبیعت » برای فیزیک دانان و شیمی دانان 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 می آید**. فضا، نام یک پدیدهٔ خارجی است و نه یک مفهوم ذهنی که با برداشت‌های گوناگون از آن، به مشترک لفظی تبدیل شود. **فضا در خارج همان است که هست،** ولی البته هرکس به گونه‌ای آن را درک می‌کند 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 هستی شناسی خود تفسیر و تعبیری از آن داشته باشد.

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

**پس فضا هنوز هم همان مکان و جای تهی برای حضور یا عبور انسان است.** البته فیزیکدانان دربارهٔ ذرات معلق در آن و میدانهای جاذبه و... پژوهش می‌کنند، شیمی دانان دربارهٔ گازهای تشکیل دهندهٔ آن، فیلسوفان دربارهٔ متناهی یا نامتناهی بودن آن و شاعران دربارهٔ آن شعر می‌سرایند و معماران، آن را شکل می‌دهند و محصور می‌کنند تا بتوان در آن شرایط فضای طبیعی را برای زیست انسان متعادل‌تر و مناسب‌تر نمود.

### ۴–چهار مفهوم از کاربرد واژه فضا در معماری

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

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

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 برما می‌گذارد، توجه کرده‌ایم. نکتهٔ 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 پایهٔ همین تعریف ساده از فضا باشد.

## بررسی دیدگاه های گوناگون صاحبنظران در باره فضا

**۱–تعریف فضا در دائرةالمعارف آمریکانا**

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در هستی شناسی است و از این رو سیر تاریخی آن در گذر زمان می‌تواند شایان بررسی باشد. در **دائرة المعارف** آمریکانا دو تعریف اساسی از فضا آمده است:

- **دیدگاه اول :** « 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 جهانِ ماده است و هر چیز دیگر از جمله فرم، نسبت به وجود آن فضای مطلق تعریف می‌شوند.** این کتاب از اندیشمندان کهن، افلاطون را، و از اندیشمندان جدیدتر، دکارت، نیوتن، حتی برتراند راسل را نزدیک به این دیدگاه شمرده است .
- **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 در نظر گرفتن موقعیت اشیاء نسبت به هم و جهت و فاصله و... بین اشیاء و وقایع تعریف می‌شود.** در این دیدگاه، فضا در رتبه و جایگاهی بعد از مادیّت جهان است و از خواص و توابع آن، نه به عنوان ظرفی که ماده درون آن قرار گیرد. (353,99, 1975, Americana)

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

**۲–تعریف فضا در عصر یونان باستان**

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 :

- **تعریف افلاطونی فضا** که فضا را همانند یک هستی ثابت و از بین نرفتنی می بیندکه هر چه بوجود آید در داخل این فضا جای دارد.
- **تعریف ارسطویی فضا** 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** از فضا 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 برفیزیک 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** دربارهٔ **مفهوم کلاسیک فضا** می‌نویسد : « آنچه که برای نظریه‌پردازان کلاسیک حائز اهمیت بود، در زمانی که معماری به مثابهٔ هنر ساختمان سازی تعریف می‌شد، مفهوم ساختار[۴۱] بود و این مفهوم هرگز ضرورتاً فضای در برگرفته شده توسط ساختار را معنی نمی‌کرد، بلکه گویای کلیتی بود که جسمیت داشت؛ مثل یک ستون سنگی یا یک طاق پیروزی (که در این ساختارها، فضای

[۴۱] دربارهٔ نوشتهٔ بالا نخست باید گفت که کاربرد واژهٔ « ساختار » که در این جا بکار رفته چندان درست نمی‌نماید و بیشتر، همان کالبد است که جسمیّت دارد. ساختار تنها به معنی چگونگی بر پا داشته شدن و استخوان‌بندی ساختمان و سازمان است. مادهٔ ساختار و آنچه ساختار از آن پدید می‌آید، « 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 سازهٔ 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 می‌شوند. وگرنه در بیشتر ساختمانها کالبد، هم در برگیرندهٔ سازه و هم عناصر و ساختمایه ( مصالح ) ای است که بدان افزوده می‌شود و توسط سازه بر پا نگه داشته می‌شود.

داخلی به تعبیری وجود نداشت یا قابل چشم پوشی بود. ) مجموعه‌های پیچیده مرکب از حیاط‌های داخلی بـه هـم پیوسـته بـا ارتباطـات فضایی از پیش تعریف شده کمتر توسط معماران دورهٔ کلاسیک ساخته شدند. » (کالینز، ۱۳۷۵، ۳۵۶) کالینز بـه مفهـوم کلاسـیک فضـا انتقاد دارد؛ چون درآن فضا هیچ‌گونه اصالتی نداشته و گاه اصلاً اعتنایی بدان نمی‌شده است. او در برابر آن به حیاط، به عنوان یک فضای تعریف شده توجه دارد.

**گروتر** نیز می‌گوید : « در زبان یونانیان باستان واژه‌ای برای فضا وجود نداشت. آنها به جای فضـا از لفـظ« **مـابین** » اسـتفاده می‌کردند. عناصر به وجود آورنده فضا به مراتب مهمتر از خود فضا بوده‌اند. **برای ارسطو فضا محتوای یک ظرف بود** و به این ترتیب، تعریف واحدی برای آن وجود نداشت. فضا چیزی بود مرکب و تابع عناصر تشکیل دهنده و نیز عملکرد و کاربرد آن. البته این نگرش نسـبت بـه فضا همواره با آرزوی یکی شدن مجدد بشر و طبیعت در ارتباط بوده است. اثر مشترک این دو عامل این بود که فضای داخلی در معماری یونان باستان نتواند دارای نقش اصلی باشد. »( گروتر. ۱۹۱) « برعکس **معماری یونان که نوعی«مجسمه سازی » بـود، معمـاری رومـی تبدیل به « فضا سازی » گردید. فضای داخلی پرداخته‌تر و فعال‌تر گردید و از این طریق نقش اول را در معماری برعهده گرفت.** » (گروتـر، ۱۹۰)

گفته **ادموند بیکن** چندان با دیدگاه گروتر همراه نیست : « فضا می‌تواند خود ویژگی‌های بسیار بارزی پیدا کنـد. یونانیـان ایـن نکته را دریافته بودند و فضا در هنر و دین آنان عنصری مهم بود. برای همین باغها و دره‌هایی را به ارواحی خاص اختصاص مـی‌دادنـد و سرزمین‌ها و تپه‌هایی را مقدس می‌شمردند و آنها را وقف خدایانی می‌کردند که تجسم صفات انسانی بودند. بخش اعظم معمـاری یونـان به قصد دمیدن روح در فضا و پیوند دادن انسان و جهان از طریق برقراری رابطه‌ای استوار با فضای طبیعی تحقق یافته اسـت. » (بـیکن، ۱۳۷۶، ۱۷)

می توان برپایه آنچه این نویسندگان می گویند نمونه معماری برای دیدگاه نخست را نیایشگاه های یونانی دانسـت. **برونو زوی** ساختمان پارتنون را نمونه‌ای از فراموش شدن فضا در معماری می‌داند و می‌گوید : « کسی که معبد یونانی را از لحاظ معماری و بـیش از هر چیز، مفهوم فضایی آن بررسی می‌کند، نمی‌تواند با خشم از آن دور نشود، و با غضب به عنوان اثری غیر معماری به آن اشـاره نکنـد... **معبد یونانی به مفهوم خانه‌ای برای باورداران [ مؤمنین ] در نظر گرفته نشده بود، بلکه به مثابه مسکنی بود برای خدایان و جایگاهی بـود که ورود به داخل آن امکان نداشت....** به این ترتیب، تمدن یونانی خود را خارج از فضای داخلی و مسکن انسانی و خارج از حتـی معابـد 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 معمـاری اروپـا مـی‌شـمرد. او نگـرش دوم را بـه معماری رومی نسبت می‌دهد و معتقد است که این دیدگاه تا پایان قرن نوزدهم ادامه یافت.

**۳–دو دیدگاه در رابطه با نسبت فضا و کالبد**

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 می شود وجود دارد:

- **دیدگاه اول : برتری فضا بر کالبد( توده)**
- **دیدگاه دوم : برتری کالبد بر فضا**

گروتر دو گونه « فضای مرکزی » و « فضای خطی » در معماری رومی را معرفی می کند که نمودار برتـری فضـا بـر کالبـد هستند. **نمونهٔ اصلی فضای خطی در معماری رومی، همانگونه که همگان آنرا می‌شناسند، « باسیلیکا » است که ساختمان دادگاه عالی شـهر آتن بوده و این واژه هم یونانی است.** پس از ظهور مسیحیت و همه گیر شدن آن در سدهٔ چهارم و پس از آن، فضای باسیلیکای رومی، از آن زمان تاکنون مهمترین الگوی فضایی برای کلیساهای مسـیحی بـوده اسـت : فضـایی کشـیده کـه در درازای آن در دو سـو دو رواق ستون‌دار بدان پیوسته است. نمونهٔ اصلی فضای مرکزی نیز همانگونه که شناخته شده، ساختمان پانتئون است : یک نیمکره کـه بـر روی استوانه‌ای قرار گرفته که قطر نیمکره با بلندای سقف، برابر می‌باشند.

باید توجه کرد که این دو گونه فضا پیشینهٔ کهن تری هم در معماری سنتی ما دارد. در معماری کهن ایرانـی نیـز چنـد الگـوی بنیادی ساختمانی وجود داشته و دارد که دوتای از آنها همین الگوی فضای خطی و الگوی فضای میانی هستند. نمونهٔ کهن فضای خطی،

طرحی تقریباً همانند باسیلیکا دارد که البته پیشینهٔ آن سده ها کهن‌تر از باسیلیکا است و در نیایشگاه‌های اُرارتویان در شمال غرب ایـران بازشناسی شده است. یکی از کهن‌ترین این نیایشگاه‌ها در تپه حسنلوی ارومیه شناسایی شده اسـت. **نمونهٔ اصلی فضـای میـانی را بایـد آتشکده‌هایی شمرد که دارای یک چهار تاقی گنبددار هستند و در ایران نمونه‌های کهن فراوانی از آنها شناسایی شده است. به گفتهٔ اسـتاد پیرنیا کهن‌ترین آنها چهارتاقی بازه هور در خراسان است که در میانـــهٔ 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 بـا افـت و خیز همراه نبوده است. در روزگار نوزایی( رنسانس ) الگوهای فضایی کهن غربی بازیابی و شناسایی شدند و همـراه بـا دگرگـونی‌هـایی از سوی برخی معماران بزرگ روزگار به کار گرفته شدند.

**۴–فضای مختصاتی دکارت**

همزمان با دگرگونی‌های بزرگ در نگرش‌ها، اندیشمندانی پدیدار شدند که شاید بدون آنکه خود بخواهند در نگـرش کمّـی بـه فضا مؤثر بودند. « **کار دکارت تکمیل این حرکت بود. در تبیین هندسی او هر نقطه متناظر با یک عدد و کمیّت محض می‌شود و برای ارائـه شناسنامهٔ هویتی هر نقطه، تنها باید مختصات آن را تعیین کرد.** در این سامانه ( سیستم ) هم فضـا کـاملاً هـم ارز و همگـون اسـت. ایـن سامانه بهترین ابزار برای تبیین سامانه یکپارچهٔ مکانیکی عالم بود که بعدها نیوتن به بهترین شیوه‌ای از آن بهره برد. **در حقیقت برای فهم فضای معماری مدرن باید با دیدگاه دکارت به خوبی آشنا بود، چرا که شیوهٔ طراحی معماری در آن 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 شبکه‌هـای عمود بر هم در الگوهای شهرسازی نمونه‌ای دیگر از این تأثیراست. » (همان)

**۵–تعریف فضا در معماری مدرن**

در سده بیستم دانش فیزیک و علوم طبیعی نگاه به فضا را تغییر داد. همچنانکه ساختار خود آنها بر همان اساس تغییر کـرد. دو نظریه مهم فیزیکی اصلی‌ترین تأثیرات را داشتند :

- **نظریه اول فیزیک : اصل نسبیت خاص و عام اینشتین**
- **نظریه دوم فیزیک : اصل عدم قطعیّت هایزنبرگ**

در حالی که خود فیزیکدانها در باره پیامدهای این اصول و جایگاه آنها بحثهای فراوانی داشتند، هنرمندان بـه طـور سـطحی از ظاهر این اصول برداشت هایی کردند و سخن از ویژگی‌های نوین فضایی باب روز شد. گیدیون در کتابش تصوّر فضایی عصر ما را چه در علوم و چه در هنرها برخاسته از تمدن جهانی معاصر دانسته است. (گیدیون، ۱۳۷۸، ۸ )

پیتر کالینز دربارهٔ اهمیت فضا در معماری مدرن می‌گوید : « تمامی آنچه که به تثلیث ویترویوسی 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 والایـی برخـوردار است. » (کالینز، ۱۳۷۵، ۱۳). در اواخر سدهٔ بیستم که دو پدیده دیگر هم درکنار مباحث فلسفی و فیزیکی روز قرار گرفت و داعیهٔ **تعریـف جدیدی از فضا** را سرداد :

- **تعریف اول از فضا : گسترش دانش الکترونیک** و به دنبال آن ایجاد سامانه ( سیستم ) هـای اطلاعـاتی و رایانـه‌ای ( کامپیوتری ) و سرانجام کاربرد و کمک آنها برای شبیه‌سازی و طراحی و ایجاد فضاهای مجازی بود کـه بـه عنـوان نمونه می‌توان نظریهٔ فضای اطلاعات و ارتباطات پیچیده[۴۲] نام برد
- **تعریف دوم از فضا : مطالعات جدید ریخت شناسی**[۴۳] بر روی طبیعت و تفسـیرهای هماهنـگ بـا روز از آن بـود کـه نظریه‌هایی همچون آشوب، اغتشاش و فراکتال و... نمونه‌های آن هستند.

همهٔ این چهار نوع فضا مشترکات فراوانی دارند و درصدد تعریف یک فضای هوشمند، **اَبَرفضا**[۴۴] و یا یـک **فضای مجـازی**[۴۵] هسـتند کـه ویژگی‌های کلی آن **سیالیّت، ابهام، پیچیدگی، ناهمگونی، و عدم تجانس** و... می‌باشد.

---

[۴۲] **Sybernetic space**

[۴۳] **Morphology**

با همهٔ ابهامات فراوان در این نگرش‌های فضایی و عدم تناسب آنها با نیازهـای روحـی انسـان در فضـای مسـکون، برخـی از مدعیان معماری پیشرو ( آوانگارد )، به طور سطحی نسبت به این موضوعات اقبال فراوانی نشـان داده‌انـد. ایـن بحـث‌هـا را در مجـلات 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 صـورت همزمـان دارای ابعاد فیزیکی و متافیزیکی است.... فضا یا مدل ساختاری، ابداع رابطه‌ای است غیر ممکن میان پدیده‌ها و بنـابراین قضـاوت پـذیر است، و معیار آن بدعت آن است. » ( معماری و شهرسازی شماره ۵۳ ، ۳۷)

نویسنده نمونهٔ این توجه میدانی به فضا را در رویکرد اخیر آیزنمن بـا نـام (Ungraunded Architecture) یـا **نفـی شیءگونگی در معماری** می‌داند که در آن نگاه میدانی فضایی و فرمی نامرئی مطرح شده است و « در حقیقت هرچه پـیش مـی‌رویـد بـه 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 نمی توان برداشت کرد . نویسنده می افزاید : « شهرهای تاریخی ایران هم براساس همین تئوری میدانی فضا سازماندهی شده‌اند و آنها را باید براساس نظریه شیء نامرئی بررسی کرد نه به مثابهٔ شیء بر روی زمین، یعنی رابطه شیء و زمینه، در ایـن معمـاری در درجـهٔ اهمیت قرار ندارد و به همین جهت همهٔ تلاش‌های تقلید شکلی از آن تصنعّی و بی‌نتیجه‌اند. » (همان)

چنین نوشته‌هایی در میان مقالات و مجلات امروز ما کم نیست. **وحدت گریزی و عدم آرامش و سکون ویژگی بارز و مشـخص چنین برداشت هایی از فضا است.** « تلاش برای دستیابی به فضای ناهمگن، در قالب استفاده از هندسـهٔ توپولوژیـک، فولـد، فراکتـال‌هـا، 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 علـوم بشـری مـی‌رونـد و تـلاش دارنـد معماری امروز را متناسب با آنها توجیه کنند، و ادعای استقلال معماری از حوزه‌های دیگر که توسط برخی از معماران امروزه مـورد تأکیـد قرار می‌گیرد (شکوفی، ۱۳۷۸، ۴۳) ادعایی بیش نیست که خود مدافعان آن هم هرگز به آن پای بند نیستند. هدف آنها همانطور که خـود 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 همچـون یـک شیء فیزیکی برخورد و گفتگو دارند، نه در رابطه با تأثیر فضا بر انسان.

## اقسام فضاها در معماری

### ۱–فضاهای ریاضی و ادراکی

امروزه از سوی برخی اندیشمندان و بویژه روانشناسان به مسئله « چگونگی درک فضا » جدای از خود فضا توجه ویژه ای می شود. چنین رویکردهایی را باید پیامد روزگار نوگرایی و اهمیت یافتن درک انسان و چگونگی نگاه او به هستی و جهان ذهنـی او دانسـت. **یورگ گروتر** دو گونه فضا را به نام **فضای ریاضی** و **فضای ادراکی** از هم جدا می‌کند، و فضای ریاضی را فضـایی بـا ویژگـی‌هـای کمّـی معرفی می‌کند. او ویژگی‌ها و تمایزات آن دو را چنین برمی‌شمرد :

- **در فضای ریاضی تمامی نقاط در یک درجه از اهمیت قرار دارند** و هر جهتی را به دلخواه می‌توان در آن یک محـور 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.

---

**Hyper Space** [۴۴]

**Virtual Space** [۴۵]

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

می‌توان دریافت که مقصود از فضای ریاضی او، فضایی است که در عالم خارج به عنوان 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 بعلاوه حضور انسان در آن.

**۲–پنج رکن فضاهای ادراکی کودک در نظر ژان پیاژه**

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 می توان 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)

- **فضای پراگماتیک و رفتار فیزیکی** ، که بشر را با محیط طبیعی در می آمیزد
- **فضای ادراک** و توجیه آنی ، که اساس شناخت و هویت بشر به صورت یک فرد است.
- **فضای هستی** یا بوجودآورنده تصور دائمی بشر از محیطش.
- **فضای قابل شناخت دنیای فیزیکی** که انسان در آن قادر به تفکر در باره فضا است.
- **فضای تجریدی** روابط منطقی محض که وسیله ای برای تشریح و توصیف فضاهای دیگر است. »

**۳–تأثیر انواع فضا بر زندگی انسان**

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

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

اشکال این گفته در این است که در آن مبنای دسته بندی گاهی عنصر ادراک شونده است و گاهی ادراک کننده، یعنی انسان؛ و آنها همتراز هم می نشاند. در حالی که این گونه ها 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 فضاست** و برای این کار باید نخست، انسان فعلیت‌های زندگی خود را به نظم در آورده باشد و به زندگی سامان داده باشد. » (افشارنادری، معمار، ش ۶، پاییز ۷۸) این سخن هم می‌تواند پیش درآمد معماری با گرایش به فضا و مکان باشد و هم مقدمه **معماری کارکردگرا** که **نادری** نوشتهٔ خود را به قصد ردکردن آن ارائه کرده است. **افشارنادری** مکان را بخشی از فضای طبیعی یا فضای ساخته شده می‌داند که به لحاظ مفهومی یا مادی دارای محدوده‌ای مشخص باشد. او از **شولتز** بازگو می‌کندکه : « خاصیت معماری همین است که جایی را تبدیل به مکان کند، این به معنی به فعل در آوردن محتوای بالقوه محیط است. » (همان)

جدول شماره ۲۱: سه رویکرد در تعریف فضای معماری و مبانی علمی و فلسفی آنها

| | ویژگیها | فلسفه وجودی | روانشناسی | جامعه شناسی | معماری |
|---|---|---|---|---|---|
| فضای وابسته به انسان ( فضای ادراکی ) | نسبی،قطبی،unisotropeغیرهمگن تابع زمان | هایدگر | ژان پیر پیاژه | گاستون بشلار | کریستین نوربرگ شولتز |

| | | ویژگیها | زبان فلسفی کلاسیک | زبان فلسفی مدرن | زبان فیزیک | معماری |
|---|---|---|---|---|---|---|
| فضای غیر وابسته به انسان ( فضای علمی) | فضای ریاضی دکارتی، اقلیدسی | مطلق، غیرقطبی، isotropeهمگن بدون ارتباط با زمان، همسان و بی محور | افلاتون اقلیدس | دکارت | نیوتون بطلمیوس | میس وندر روهه والتر گروپیوس اسکیدمور |
| | فضای ریاضی غیر دکارتی، نااقلیدسی | نسبی چند قطبی و محوری unisotropeغیرهمگن بدون ویژگی های کیفی میدانی | ارسطو | کانت | انیشتین هایزنبرگ | زیگفرید گیدئون پیتر آیزنمن فرانک گهری زاها حدید |

به گمان ما نیز معماری هنر ساماندهی فضاست؛ ولی شرط نخست ساماندهی فضا همواره این نیست که انسان فعالیت‌های زندگی خود را به نظم در بیاورد تا برای آن فضایی را طراحی کند. چون نتیجهٔ آن شاید همان شود که نادری در انتقاد از کارکردگرایی آن را « معماری برای ساختن لانه جانوران » تعبیر کرده بود. **انسان، نخست نیاز به معنا برای زندگی و فعالیت‌های آن دارد.** ما نیاز داریم که معنایی درست و قانع‌کننده برای زندگی و فعالیت‌های آن داشته باشیم. ساماندهی و نظم دادن به زندگی، تنها به معنی همسو کردن فعالیت‌های زندگی برای دستیابی به هدف و معنای ویژهٔ آن است و نه به معنای به ترتیب کردن و ردیف کردن فعالیت‌ها.

**۴–نقدی بر دیدگاه فضا از منظر معماری مدرن**

از دیدگاه ما(نویسنده) این تعریف‌ها دارای اشکال بنیانی و اساسی است:

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

**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 اجازهٔ تأثیر ندهد و برای این دست فعالیت، یک فضا طراحی کند. اساساً در روند استاندارد سازی در زمینهٔ فضای معماری در غرب، بسیاری از عوامل، عمداً یا غیر عمد نادیده گرفته شده و به شمار نیامده است. **مقوله استاندارد سازی 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** » می دانیم. بدین گونه فضای معماری به جای اختصاص داده شدن به یک کارکرد ویژه به مجموعه‌ای از فعالیت‌ها و کارکردهایی که به گونه‌ای به هم مربوطند یا بالقوه امکان انجام آن در فضا وجود دارد، اختصاص داده می‌شود. پس کمیت فضا به مجموعه عملکردها و کیفیت آن به اراده و نیت انسانهای مصرف کننده و تلقی آنها از خود و جهان هستی وابسته می‌باشد. نادری خود نمونه‌هایی از فضاهای سنتی ما را مثال می‌زند که فعالیت‌های گوناگونی را می‌شد در آن انجام داد. او این امر را ناشی از « توجه به مکان » به جای « توجه به کارکرد » در فضا سازی می‌داند.

**۵–در نگاه دکتر حجت، فضا بین ماهیت ذهن و ماهیت بیرون قرار دارد**

فضای معماری، یعنی فضای موثر 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 استقلالی به نوع فضا، مربوط به فضای ریاضی و فیزیکی است و با حوزه فضای معماری به صورت مستقیم و مستقل قابل طرح نیست. برخی نویسندگان در همین راستا نوشته اند: « وقتی واژهٔ فضا را به معنای کیفیت یا بیان یا تأثیر فضا استعمال می کنیم، به تأثیر معماری بر انسان و تأثر انسان از آن عنایت داریم. به عبارت دیگر فضا در این معنا نوعی ادراک است، زیرا کیفیت معماری، ادراکی است که انسان از خود بنا انتزاع می‌کند. در هر ادراک دو عنصر اصلی دخیل است : **مُدرَک** ( ادراک شونده یا امر عینی و ابژکتیو ) و **مُدرِک** ( ادراک کننده یا امر سوبژکتیو. )

بنابراین **فضا امری 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 می یابد و تصویر فضای عینی و خارج از ذهن، در آینهٔ دل و ذهن انسان است و از آنجا که این آینه‌ها رنگ شخصیت هر انسان را بر خود دارند، تصویری که در آنها ایجاد می‌شود، حاصل ترکیب امر عینی و بیرونی ( مُدرک ) و صفات مُدرِک است. » (حجت، فضا، ۱۹) « پس فضا و کیفیت فضایی نه صرفاً از ماهیت عینی و کالبدی فضا برمی‌آید و نه صرفاً از شخصیت و وجود ادراک کنندهٔ آن. بلکه حاصل تعامل و ترابط این دو است، به عبارتی « امر بین امرین » است. ما معمولاً به اهمیت مُدرَک و کالبد فضا واقفیم و به همین سبب است که می‌بینیم در مدارس و مقالات و کتب معماری، اعم از داخلی و خارجی، به همهٔ وجوه کالبدی فضا می‌پردازند و آنها را به شایستگی تحلیل می‌کنند. اما از اهمیت مُدَرک و تأثیر او بر امر فضا غافلیم. » (همان)

**۶–در نگاه ادموند بیکن، معماری برای تعالی در زیستن است**

« یکی از هدفهای اصلی معماری، تعالی بخشیدن به واقعهٔ 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 فضاست، به نحوی که در شرکت‌کننده تجربه‌ای معین از فضا در ارتباط با تجارب پیشین و آتی او ایجاد کند. » (بیکن، ۲۱) در اینجا بیکن معماری را براساس تأثیری که فضای معماری بر بهره گیرنده از آن می‌گذارد، تعریف می‌کند. ما می‌دانیم هنگامی یک رویداد ساده در پیرامون ما به یک تجربهٔ معین تبدیل می‌شود که به راستی با پیشینهٔ ذهنی ما درگیر شده و ما بر پایهٔ 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 سابقهٔ 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 سابقهٔ 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 پایهٔ رویدادهای انسانی که در آن و با آن رخ داده شکل می‌گیرد و فضا با آن رویداد، « این همانی » پیدا می‌کند. همچنین مرتبهٔ وجودی هر انسان، کیفیت و هویت فضای اطراف او را تعریف می‌کند. هر عمل انسان که درون یک فضا انجام می‌شود، هویت فضا را متأثر می‌کند و از این رو بر پایهٔ ارزش آن عمل، فضاها ماهیتی ملکوتی یا شیطانی می‌یابند.

### ۷–ساحت های فضاهای ادراکی در قرآن مجید

مهم‌ترین ساحت‌های فضای ادارکی را در نسبت با انسان می‌توان با استمداد از آیه ۵۳ سوره فصلت[۴۶] در دو بخش زیر تقسیم کرد :

- **فضای آفاقی :** این فضا با الهام از فضای طبیعت، وجهه طبیعت‌گرایانه و مادی و متکثّر و تنوع طلب انسان را ارضاء می‌کند و عموماً در ساحت عمومی و بیرون نمود دارد و مناسب سیر در آفاق انسان می‌باشد.
- **فضای انفسی :** این فضا زمینه ایجاد خلوت وحضور 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 حوزهٔ 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 کیفیّت‌های ارزشی به آنها توجه داشته است. این ابزارهای محدود را می‌توان مواردی همچون هندسه، شکل، بافت، نقش، رنگ، تزیین، و... دانست. همچنین تنظیم ساختار ارتباطات فضایی متناسب با عملکردهای مختلف فضا نیز جهت دیگر توجه معمار برای دستیابی به مقاصد کیفی است.

برای نمونه از مهم‌ترین اصولی که به طور مشخص در انفسی کردن فضا نقش مهمی دارد، مسئله قطبیّت فضا[۴۷] و هرنوع نظم تمرکز آفرین با محورسازی و قرینه‌سازی مجموع تناسباتی که به مربع و مکعب نزدیک شود، می‌باشد که به گفتهٔ نصر و اردلان جزء مهمترین عوامل کیفی کردن فضای انفسی است. (نصر، ۱۳۷۵، ۴۷) و (اردلان، ۱۳۶۶، ۱۱)

از مهمترین اصولی که به ویژه در آفاقی نمودن فضا نقش بنیادی دارد، تشدید حرکت کالبدی ( مکانیکی و فیزیکی ) است. به گونه‌ای که عناصر تشکیل دهنده فضای معماری در انسان، انگیزه حرکت و عبور 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.

---

[۴۶] « سنریهم آیاتنا فی الافاق و فی انفسهم حتی یتبیّن لهم انه الحق »« به زودی نشانه‌هایمان را در آفاق و در جانهایشان نشان خواهیم داد تا روشن شود برای آنها که او حق است. » از این آیه به خوبی برمی‌آید که دو زمینهٔ مورد توجّه انسان آفاق هستی ( طبیعت ) و وجود خودش هستند. در ادامهٔ آیه ضرورت وجود نگاه شهودی در هر دو زمینه مطرح شده است که ما در مراتب عمقی فضا به آن خواهیم پرداخت.

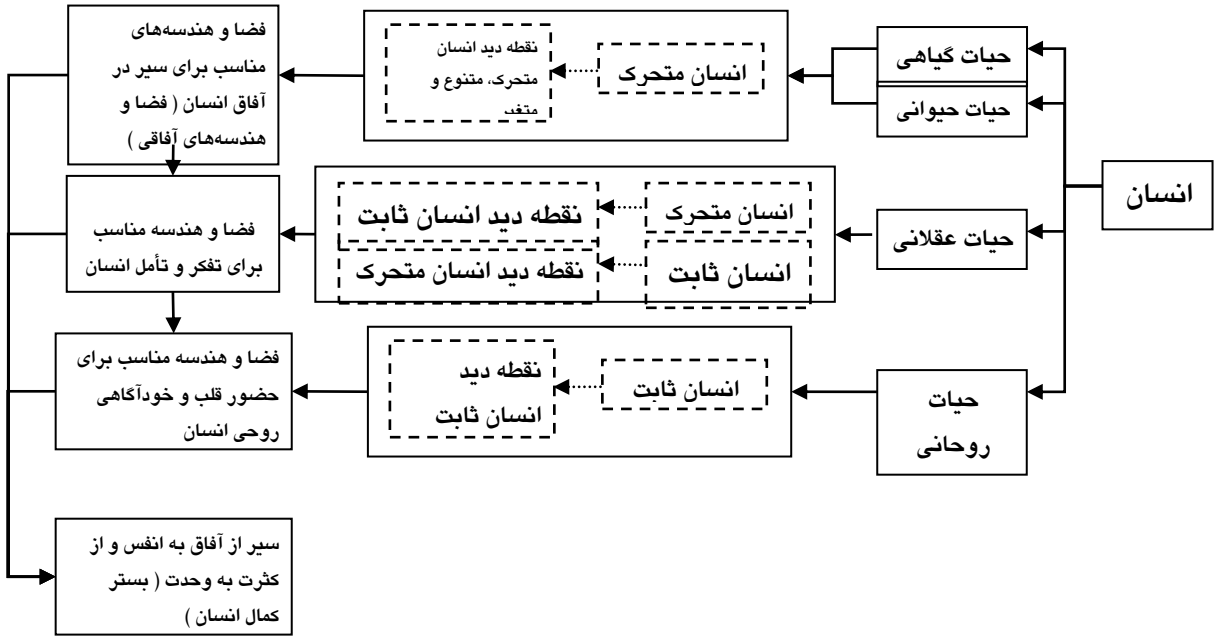
[47] **Polarization**

**۸–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 ( ارگانیزم ) و ساختار خاص خود را دارد و البته که در نظام و شبکه‌ای سامان‌مند ( سیستمی ) با همه اجزاء طبیعت ارتباطی عمیق دارد. مفهوم فضا در این دیدگاه، یک جنبه تجریدی و بدون ارتباط با انسان دارد که در برگیرندهٔ ویژگی‌های کمی در مراتب مختلف وجود و فضا بدون ارتباط با ادراک انسان است و نیز یک جنبهٔ 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 سنتی در فضا زندگی می‌کند، نه در آن اسیر شده است و نه قصد به اسارت گرفتن و چیرگی بر آن را دارد و می‌تواند و باید خود را تا فراتر از ساحتهای مادی و مرزهای فضا و زمان فیزیکی رشد دهد.

**نمودارشماره ۲۰: تاثیر 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 گونهٔ آرام و متعادل و با معنی در چشم و احساس انسان معرفی می‌کند، آن گونه که سیر کمالی خود را درون آن بگذراند و مهم‌تر از آن فضای مصنوع را در کنار فضای طبیعی با عنوان« خانه » یا « بیت » معرفی کرده که باید آرامش بخش باشد، « **والله جعل لکم من بیوتکم سکنً** »، و بتواند سیر در انفس و رسیدن به خود آگاهی روحی و معنوی را آسان ساخته و انسان را از در جا زدن و جمود و تحجّر در ساحت حیوانی و فضاهای سیر در آفاقی رهایی داده و ارتقاء بخشد. به گفتهٔ اردلان « تفاوت فضای کمّی با فضای کیفی در این است که فضای کمّی، 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 شایستهٔ « **انسان معنوی** » بهره ببریم. از سویی ما هرگز نمی‌توانیم به این فضا دست پیدا کنیم، مگر اینکه با مؤلفه‌ها و ویژگی‌های بنیادی وابستگی‌ها و رابطهٔ انسان معنوی با فضا آشنا شده باشیم. آنچه که بر آن باید تأکید داشت این است که این مؤلفه‌ها، در راستای هدف بنیادی از زندگی باید باشد، چرا که به گفتهٔ امام خمینی (ره) فضای آفرینش، محضر خداست و ما انسانها در آن از سوی او آزموده می‌شویم. زمین، آسمان و آنچه میان آنهاست، یعنی همان فضای زندگی ما، می‌تواند و باید به گونه‌ای ساماندهی شود که ما را در این آزمون یاری کند. یعنی از سویی بتواند تأمین کننده نیازهای فیزیکی و مادی ما باشد و از سوی دیگر برای سیر و سلوک ارادی و اختیاری و عقلانی و روحانی ما، با ایجاد فضایی کیفی و آرامش‌بخش بسترسازی و زمینه‌پردازی نماید. در این حوزه فضای معماری باید سکوی پرواز و تعالی ما باشد نه قفس ماندگاری و هبوط ما در حوزهٔ حیات مادی و حیوانی.

## کالبد در ارتباط با فضای معماری

### ۱–مفاهیم و مواد دو ابعاد تشکیل دهنده یک اثر معماری

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 بعد است**، که عبارتند از :

- **مفاهیم** و موضوعاتی که جنبه مادی و ملموس ندارند.
- **مواد** و خصوصیاتی 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 وکاربردی اثر توجه دارد. مواد و مصالح، خصوصیات عملکردی، فناوری، اندازه‌ها و تناسبات، موضوعات این مطالعه هستند.» (شیخ زین الدین، ۱۳۶۸، ۱۶۷)

### ۲–پنج تعریف از فرم و شکل در معماری

- **تعریف اول از فرم** :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 دوم از فرم :** تعریف دیگری که از فرم می‌شود تأکید بر جنبهٔ غیر محتوایی آن دارد و به چیزی که حواس ما مستقیماً در معرض آن قرار می‌گیرد، اطلاق می‌شود.
- **تعریف سوم،از فرم** : 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.
- **تعریف چهارم از فرم:** 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 همهٔ کارهای بشر در آن عالم است و انسان برای رسیدن به آن کمال فقط قادر به تقلید از آنهاست.

- **تعریف پنجم از فرم** : فرم عبارت است از تعریفی که ذهن قادر است برای ما بسازد که به وسیلهٔ 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 همهٔعوامل پدید آورنده اشاره می‌کند.

- **تعریف نخست:** به چگونگی روابط میان اجزاء اشاره دارد.
- **تعریف دوم :**به خود اجزاء اشاره می‌کند
- **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 واژهٔ « **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 رابطهٔ میان اجزاء ». در یک رویکرد سامانه‌ای ( سیستمی ) به معماری هر دو وجه بسیار مهم هستند.

**۳–مفهوم واژه کالبد در فرهنگ معین**

واژهٔ دیگری هم هست که فراگیرتر از این، می‌تواند جنبه مادی معماری را دربرگیرد. واژهٔ « **کالبد** »[۴۸] که به چند معنی آمده است : کالو یا تنه و بدنه، ریخت و شکل و پیکر، کالب یا قالب و نمونه یا الگو( فرهنگ معین). اگر همهٔ این معانی را با هم در نظر بگیریم، می‌توانیم به هر دو جنبه مادی و صوری معماری بپردازیم.

- **توده** یا ساختمایه ( مصالح ) سازنده تنه و بدنه ساختمان، کالو.
- **فرم** یا شکل بیرونی و نمای دو بعدی ساختمان که حد و مرز بیرونی آنرا روشن می‌دارد، ریخت.
- **حجم** یا شکل بیرونی و نمای سه بعدی ساختمان یا همان قالب یا کالب.
- **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. بدین گونه 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، واژهٔ 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)

**۴–مفهوم واژه سامان بندی در معماری**

یکی دیگر از واژه‌هایی که با این تعاریف گفته شده از فرم، باید بدان پرداخت «**سامان‌بندی**»[۴۹] (ترکیب‌بندی) است. هر فرمی دارای یک سامان‌بندی ویژه‌ای است.آنچه شکل را بخصوص در یک کالبد سه بعدی و معماری سرپا نگه می‌دارد، ساختار آن است و ساختار هر شکل نشان دهندهٔ سامان‌بندی آن است و آنچه شکل را پدیدار می‌سازد، خط، سطح، حجم، رنگ و بافت چهره بیرونی و درونی آن است.

---

[۴۸] این واژه در زبان پهلوی، « کالپَـد » بوده است. (فره وشی، فرهنگ فارسی به پهلوی) و در زبان سانسکریت، « کِلُوپ »، (لاریجانی، محمد علی، ۱۳۶۲) و به زبان یونانی رفته و « کَلُوپذین » (Kalopothion) شده است. (رَمپیس، ۱۳۶۸) واژهٔ قالب، برگرفته از همین واژهٔ کالبد است.

[49] **Composition**

**۵–دیدگاه فلاسفه غربی در باره کالبد**

در مباحث فلسفی در غرب و از زمان یونان باستان به این موضوع توجه خاصی شده است. « **افلاطون** اولین کسی است کـه در آنجا با طرح موضوع ایده به عنوان الگوهای ( فرم ) ابدی و یا صورتهای مثالی به آن پرداخت. در مورد نظریات سایر فرهنگها در این مورد احتیاج به مطالعات گسترده‌تری می‌باشد. به عقیدهٔ او فرم ابدی[۵۰] جوهر تغییر ناپذیری بود که تنها می‌توانست به وسیلهٔ چیزهـای مـادی و محسوس دریافت و تقلید شود. » (ظفرمند، ۱۳۷۴، ۲۲) « اما شاگرد او **ارسطو** این برخورد تجریدی با شکل را بـه هـم ریخـت و دربـارهٔ 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 ( فـرم ) را شرط پدیدار شدن یک شیء دانست که شیء نمی‌تواند بدون آن پدید آید. بر پایهٔ دیدگاه ارسطو فرم، نظام و سازمانی است که عناصر مادی یک شیء، بر پایهٔ 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 فلاسفهٔ غرب بسیار گسترده شد. در نزد **کانت** شکل یک خاصیت از فکر و ذهن بود. وی معتقد بـود کـه شـکل از تجربـه 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 حـس تشخیص برمی‌شمرد. (279, Volum7, 1975,Britanica ) چنین دیدگاهی امروزه بازتاب فراوانی در فلسفه و هنر غرب دارد. بـه عنوان نمونه می‌توان کتاب « احساس و فرم » نوشته سوزان لانگر را نام برد که به موضوع چگونگی ادراک و احساس فرم پرداخته است. (لقایی، ۱۳۷۸، ۷۱)

**۶–دیدگاه حکیمان اسلامی در باره کالبد**

اندیشمندان اسلامی معمولاً از واژهٔ شکل و صورت بهره‌گیری می‌کرده‌انـد. **در نزد آنها صورت از مواهب الهی به اشیاء شـمرده می‌شود** و صفتِ اصلی « مُـصوِر » تنها از آن خداوند است و برای همین است که این صورت، هم نوایی با مصور خود یافته و تصویری از حقیقت می‌شود. حدیثی از حضرت صادق (ع) بازگو شده است که : « **حقیقة الشيء بصورة لابمـادة** » یعنی ذات هر شیء و شیئیت آن به صورت آن است نه به ماده آن[۵۱] (نوروزی طلب، ۱۳۷۳، ۱۶) بر این پایه، صورت، همان حقیقت هـر چیـز اسـت و خداونـد *سـبحان* « *صورت الصور* » و « *حقیقت الحقایق* » است. (همان) ظاهراً مقصود از شیئیت الشیء و یا حقیقت الشیء همان مفهوم ماهیـت در فلسـفه است که چیستی هر شیء را روشن می‌سازد و تمایز شیء را از دیگر اشیاء مشخص می‌کند

**۷–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 بـدون توجـه بـه فضـا سخن می‌رانند. از دیدگاه آنها انسان به گونه‌ای در برابر فرم و کالبد، منفعل است و از ویژگی‌های آن متأثر می‌شود. برای آنها بازتاب ایـن 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 نقاشـی فـرو 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 : « به طور کلی معماری از دو عنصر اصلی توده و فضا تشکیل یافته است. جوهر اصلی طراحی رابطه متقابل این دو عنصر است. در فرهنـگ ما معمولاً فقط توده در نظر گرفته می‌شود، تا آنجا که بسیاری از طراحان کورفضا شده‌اند. آگاهی از فضا تنها منوط به فعالیت مغز نیسـت، بلکه کلیه حواس و عواطف انسان در آن دخالت دارد. برای ادای دین به فضا باید « خود » انسان به تمام و کمـال در آن درگیـر شـود. » (بیکن، ۱۳۷۶، ۱۵)

---

[50] **Eternal Form**

[۵۱] جمله‌ای مشابه همین مضمون در فلسفهٔ صدرایی طرح شده است که « شیئیت الشیء بصوره لابماده » و گویا این بحث را او به این حدیث مستند کرده است.

برخی معماران نظریه پرداز ایرانی نیز برداشتهایی از معماری ارائه می کنند 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 به صورت ناآگاه با ابهام می‌پیمایند و از این رو کار آنها گاه به تندیس‌سازی نزدیک می‌شود.

دیدگاه دکتر نصر و بسیاری از اصول‌گرایان ما را به این سمت راهنمایی می‌کنند که کالبد فضا را در دو مرتبه از ادراک محیط پیرامون دریافت کنیم. به این گونه که **کالبد**، در روند « ادراک آفاقی و بیرونی » درک می‌شود و **فضا** در روند« ادراک انفسی و درونی ». به گفتهٔ دیگر می‌توان کالبد را دستاورد رویارویی پدیداری[۵۲] با محیط دانست و فضا را حاصل از برخورد دیداری.[۵۳] طبیعتاً فرهنگ‌هایی که به ادراک آفاقی، پدیداری و محسوس اهمیت بیشتری می‌دهند، به اصالت کالبد و شکل‌گرایش پیدا می‌کنند و در برابر آن، فضا برای فرهنگهای انفسی، دیداری و شهودی مهم خواهد بود. 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 به طور عینی در میان هویت خود زندگی می‌کنند و با آن این همانی دارند. به این ترتیب خانه پدری، مدرسه، مسجد، بازار، و همهٔ 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 : « **مومن 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.

## نقش تناسبات هندسی در معماری

### ۱–تعریف هندسه و تناسبات

معماری ساماندهی فضاست 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 گرفته می‌شده، **هندسه**[۵۴] است. **هندسه دانشی است که به ویژگی‌ها و روابط میان شکلها و اندازه‌ها می‌پردازد.** توجه به ریشهٔ واژه هندسه که از« هندازه »و« اندازهٔ » 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 زمینهٔ 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.

### ۲–تعریف ابوریحان بیرونی از دانش هندسه

**ابوریحان بیرونی** هندسه را به معنای « دانستن اندازه‌ها و خاصیت صورت‌ها و شکل‌ها که اندر جسم موجود است. » تعریف کرده است. (بیرونی، التفهیم، ۳)

---

[۵۲] Phenomonologic

[۵۳] Nomenologic ؛ راجع به نگاه دیداری و شهود و یا « دیداربینی » مهمترین منبع کتابی با همین عنوان از دکتر مدد پور است که به نحوی بدیع و جالب، این موضوع را تشریح کرده‌اند. پیش از این دیدیم که افشار نادری هم در بحث‌های سنت گراتر خود همین مطلب را به گونه‌ای دیگر مطرح کرده است. از دید او فرم پدیده‌ای عینی و بیرونی Objective و فضا احساس درونی و ذهنی و Subjective است.

[۵۴] این واژه از« هندازه » و هنداچک پهلوی برگرفته شده است که به معنی اندازه است. همچنین گفته شده این واژه از هَن + 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 برپاکردن. دهخدا آنرا استوار کردن و یا کندن زمین دانسته است. پس معنای کلی آن باید چیزی همچون « قاعده کلی ساختمان » باشد. این واژه سپس به زبان عربی رفته و به صورت هَندسه در آمده و واژهٔ مهندسی را از آن ساخته‌اند. مهندس یا مهندز کسی است که با توجه به اندازه و مقیاس چیزی بسازد.

**۳–تعریف ابن خلدون از دانش هندسه**

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 آنرا دانشی تعریف می‌کند که « دربارهٔ اشکال و قطوع اجسام مخروطی شکل » گفتگو می‌کند. (همان) او فایدهٔ آنرا 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 )[۵۵] و منجنیق 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، هندسهٔ 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 بر این است که ادراک بصر به واسطهٔ مخروطی شعاعی است که رأس آن مخروط، نقطهٔ 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 گفتهٔ او نشان می‌دهد که دانش دورنمایی ( پرسپکتیو ) نزد ابن خلدون کاملاً شناخته شده بوده و ابن هیثم دربارهٔ آن کتاب هم نوشته بوده است.

**۴–هدف بنیادی نظریه های تناسبات در کار هنری**

سنجش میان اندازهٔ 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 رابطهٔ میان اندازه‌ها و شکل‌ها پی برده و تلاش کرده با اندازه‌ها به شکل‌ها برسد یا با شکل‌ها، اندازه‌ها را نشان دهد. شالودهٔ دانش هندسه و زمینهٔ بنیادی آن، شکل‌ها و اندازه‌ها هستند. بنیاد طبیعت و چیزهایی که در آن هستند، بر پایهٔ 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 همهٔ نظریه‌ها دربارهٔ تناسبات در کار هنری**، پدید آوردن احساس نظم و سامان‌مندی میان بخش‌های یک آمیزهٔ 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 آورندهٔ حس زیبایی شود.

## پیشینهٔ هندسه و تناسبات در ایران

**۱–سومریان از شمال ایران دانش هندسه را پی ریزی کردند**

به گفتهٔ بیشتر پژوهندگان کهن‌ترین پیشینهٔ 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 ( بین النهرین ) 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 برجامانده و در کتاب تاریخ هنر جنسن بررسی و تحلیل شده است نشان دهندهٔ بهره‌گیری سومریان از خواص هندسه در ساخت فضاهای راست گوشه و گونیا می‌باشد (دو خط عمود بر هم ، زاویه نود درجه ، زاویه قائمه). همچنین آثار معماری برجا مانده در شوش ایلامیان نیز نشان دهندهٔ آگاهی آنها به ریاضیات و هندسه کاربردی است.

« در سرزمین شوش از حدود چهار هزار سال پیش از میلاد، تمدن‌هایی بر پا بوده و میان آن فرهنگ‌ها با فرهنگ سومری درکنار خود مراودات وتماس های فرهنگی قوی برقرار بوده است. در شوش نیز همانند سومر نیازهای عملی به تقسیم زمین، شمارش

[۵۵] واژهٔ 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.

آجرها، حسابداری میزان محصول، گاهشماری روزها و فصول سال، حسابداری معاملات و بهره تجاری و مانند اینها از دیر باز وجود داشته است. »(فرشاد۱۳۶۴. ۴۹۰)

**۲–یونانیان در زمان اسکندر دانش هندسه را از ایران گرفتند**

ابن خلدون نیز در مقدمه مشهور خود در فصل « توجهٔ 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 می دادند و دایرهٔ آن علوم در کشور ایشان توسعه یافته بود. زیرا دولت‌های ایشان در منتهای پهناوری و عظمت بود و هم گویند که این علوم پس از آنکه اسکندر، دارا را کشت و بر کشور کیانیان غلبه یافت، از ایرانیان به یونانیان رسیده است. » (همان، ۱۰۰۲)

**۳–از گذشته های دور، ایرانیان از هندسه و تناسبات آن در معماری بهره مند می شدند**

همانگونه که گذشت از گذشته‌های دور بهره‌گیری از تناسبات در فضا، نقشهٔ کف، و نمای ساختمانها رواج داشته است. در کهن‌ترین فرهنگ‌های آدمی یعنی تمدن ایلامی در ایران باستان، هند باستان و سومریان در میانرودان، بکارگیری هندسه و تناسبات به روشنی در بازمانده‌های ساختمانی آنها پیداست. بهره‌گیری از کالبدهای راست گوشه با اندازه‌های ویژه در نیایشگاه‌ها ( به ویژه زیگورات‌ها ) را می‌توان از ویرانه‌های بر جای مانده دریافت.

گمان می‌رود بهره‌گیری از تناسبات به گونهٔ هندسی در ایران، پیش از پدیدار شدن مفهوم « عدد » و دانش اعداد رخ داده باشد. در دنیای باستان، ریاضیات به گونهٔ 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، کُنج ( 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 پیمون بندی شده هستند. تهرَنگ ( زمینهٔ 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.

**۴–ایران پس از اسلام روزگار درخشش ریاضیات مهندسی بود**

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 دربارهٔ 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 پایهٔ 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 نظریه پردازان غربی دربارهٔ کاربرد هندسه نگرش‌های مطلق گرایانه‌ای ابراز داشته‌اند. او بدین اشاره دارد که هندسه در جهان اسلام رهنمودهای کلی‌ای را بدست می‌داد. نه این که اصول مشخص طراحی را قانون‌مند کند. او می‌نویسد : « نظریه پردازان سنن معماری غرب عموماً نگرش انحصاری را در قبال بکارگیری 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 انعطاف پذیرتر 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 مفتاح الحساب، جزوه‌ای در توضیح اصول هندسی، مباحثی راجع به طراحی گنبد، شبستان و سقف‌های مقرنس مطرح می‌کند و یک بخش را به شیوهٔ 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 هندسهٔ 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 زمینهٔ ریاضیات و هندسه زدند که در تاریخ این دانش‌ها ماندگار شد. بر پایهٔ 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 اخوان الصفا در زمینهٔ عدد و تناسبات در سدهٔ 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 شیوهٔ رازی و یا ساماندهی‌های پیچیده‌ای چون« رباط شرف » از شیوهٔ رازی، شاهکارهای بهره‌گیری از هندسهٔ شکل و تناسبات هستند.

**در روزگار پس از تیمور در شیوهٔ آذری کاربرد تناسبات به اوج خود رسید**. به ویژه که کار ساختمان سازی رونق فراوان داشت و برای پرهیز از آشفتگی و ناهمسازی در ساختمان‌ها، تناسبات و اندازه‌هایی استانده ( 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 همهٔ 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 جنبهٔ یادآوری دارد. مثلاً ساختمان مدرسهٔ غیاثیه خَرگرد از دورهٔ تیموریان نمونهٔ اعلای کاربرد هندسه در هر بخش از کالبد ساختمان است. از دیگر نمونه‌های ارزشمند بهره‌گیری از هندسه می‌توان از حمام گنجعلی خان در کرمان و مدرسهٔ 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.

## پیشینه دانش هندسه و تناسبات آن در غرب

### ۱–یونانیان دانش هندسه را تدوین و گسترش دادند

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.« افلاطون هندسه و عدد را به عنوان 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 مشاهدهٔ حرکت دوری است، رشته‌های عمدهٔ 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 مکـانی و سیر زمانی روی زمین را تعیین می‌نمود.»(همان، ۸)

**۲–درنظرکریربدن انسان نمونه ارزشمندی در بررسی ترکیب درمعماری است**

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 انسـان همـواره نمونهٔ ارزشمندی برای بررسی ترکیب در معماری بوده است. یک سازندهٔ 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 حیرت آور 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، کنترل کنندهٔ کمی هماهنگی بناسـت، کـه اگـر 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 : « اشـاره بـه شکلهای نمادین و عرفانی در بناهای مقدس و مذهبی می‌تواند قابل توجیه باشد، ولی این امر با خانه‌های معمولی چه ارتباطی دارد؟ » بـا این همه او گرایش به این هندسهٔ مبهم را توجیه پذیر می‌داند و می‌گوید : « معبد اگر چه تجلی گاه پروردگار است، ولی چیـزی بـیش از صورت مجلل خانهٔ جاودانگان نیست. هر کس معبد را در حالت فیزیکی آن، فرم بی‌نظیری می‌داند که در ماندگاری، متمـایز و در جـوهره نمونه مطلوبی از یک خانه در فرم اولیه است. از طرفی این خانه در مقیاس غیر قابـل پـیش بینـی منطقـی و کـارکردی و در عـین حـال 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 نمونهٔ آرمانی یک معبد باشد. » (همان، ۲۰)

**۳–غرب تناسبات هندسی را از مصر کهن اخذ نمود**

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، آنـرا بـه اوج خـود 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 دنبـال شـد، ولـی در شـیوهٔ گوتیـک، جایگاه خود را از دست داد. تا اینکه در روزگار نوزایی ( رنسانس ) بار دیگر با تلاش‌های معماران ارجمنـدی چـون برونلسـکی، آلبرتـی، 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 پیمون بندی، کارهای زیادی کردند.

دسته‌هایی از تناسبات یا سامانه‌های معماری هر یک با هویت، گونه‌گونی و اسطوره‌های ویژه خود در معماری پدیدار شـده‌انـد. درک این تناسبات راه ورود به ادراک پیشینیان است. اگر چه کسی نمی‌تواند مدعی شود که همهٔ آنها را دانسته است. دستگاه‌های تناسبات روش‌هایی معمارانه برای آفرینش هماهنگی در جهان آشفته هستند.

**۴–برای اولین بار عمر بن ابراهیم خیامی هندسه را با زبان عدد تحلیل نمود**

**فرشاد** در نوشتهٔ خود به **تفاوت دیدگاه یونانیان و ایرانیان دربارهٔ هندسه و ریاضی** اشاره دارد: «ریاضـیات یونـانی، اساسـاً رنـگ هندسی داشته و حتی ضرایب معادلات در راه حل یونانی، سرشت هندسی داشته و از نوع « قطعه خط» بودند. در جبر خیام ایـن ویژگـی تغییر می‌کند و جای خود را به جوابهایی که سرشـت عددی (و نه هندسی) دارند می‌دهد. بدین سان عمر خیـام در راه تلفیـق هندسـه و عدد گام برمی‌دارد. وی با تعریفی که از علم جبر کرده است، راه را برای امتزاج هندسه و جبر هموار می‌سازد، راهی کـه دکـارت گامهـای فراتری در آن برداشت.» (فرشاد.۱۳۶۴. ۵۳۳)

## چگونگی کاربرد هندسه و تناسبات در معماری

### ۱–تناسبات طلایی در هندسه معماری ایرانیان

در معماری ایران بهره گیری از تناسبات ویژه همواره برجا بوده است. شاید بتوان گفت که کهن ترین تناسبات در بازمانده های ارزشمند معماری ایران یافت می شوند. در معماری ایلامی و زیگورات چغازنبیل و در معماری بجا مانده از مادها و به ویـژه در معمـاری هخامنشیان نمونه هایی از تناسبات یافت می شوند. **نمونه هایی از تناسبات نام آور** که هم در معماری ایران و هم در معماری اروپا بکار رفته اند اینگونه هستند:

- نام آورترین تناسبات در معماری جهان، **تناسب طلایی** است که با عدد ۱/۶۱۸ نشان داده می‌شود.
- تناسب دیگر $\sqrt{2}$ =۱/۴۱۴ است که امروزه بسیار کاربرد دارد. از نمونـه‌هـای نـام آور کـاربرد آن را مـی‌تـوان در کاخ‌های تخت جمشید، بویژه در کوشک آپادانا یافت. میان اندازه درازای تالار میانی و درازای تالار همراه بـا یـک ستاوند ، از تناسب $\sqrt{2}$ بهره‌گیری شده است.به گفته دیگر مربعی که همه کوشک در آن جای می گیـرد ۱/۴۱۴ برابر مربعی است که تالار میانی در آن جای می گیرد.
- تناسب دیگر ۱/۷۳ = $\sqrt{3}$ است که استاد پیرنیا آن را « **تناسب طلایی ایرانی** » می‌نامد. این تناسب، میـان درازا و پهنای یک مستطیل درون یک شش پهلوی منتظم یافت می شود. نمونه آن در تالار بلند میانی کـاخ کسـری در تیسفون یافت می شود.
- 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 ۱/۱۱۸ است. این تناسب را می توان در بسـیاری از سـاختمان هـا یافـت. از نمونـه هـای شگفت آن، تناسب درازا به پهنای دو کاخ مهم ساسانی،کاخ سروستان و کاخ کسری می باشند که هـر دو تناسـب ۱/۱۱۸ دارند؛ با آنکه کالبد کاخ کسری بسیار بزرگ تر کاخ سروستان است. شگفت آورتـر اینکـه درازا بـه پهنـای حیاط مرکزی درون کاخ سروستان نیز همین تناسب را دارد.

یکی از نمونه های شگفت آور دیگر تناسبات در بزرگترین کوشک پاسارگاد است. در نقشه این سـاختمان سـه تناسـب نـام آور ۱/۴۱۴ و ۱/۷۳ و ۱/۱۱۸ همراه هم بکار گرفته شده اند. این ساختمان نزدیک به نیم سده پیش از ساختمان پارتنون ساخته شده که نمونه نام آور تناسب ۱/۶۱۸ در معماری اروپاییان می باشد. 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 ۱/۴۱۴ است ؛ دو بخش تورفته ساختمان ، در دو سوی این تالار دارای تناسـب ۱/۱۱۸ می باشند؛ و سرانجام اینکه اندازه درازای بال غربی ساختمان ( یک ستاوند+ دو اتاغ کناری ) به پهنای آن (یک تالار میـانی + دو ستاوند در دو سوی آن) دارای تناسب ۱/۶۱۸ می باشد.

در معماری روزگار اسلامی نیز نمونه های شگفت بسیار یافت می شوند.مسجد گوهرشاد، رباط شرف، گنبـد کـاووس ، مدرسـه غیاثیه خرگرد، آرامگاه خواجه ربیع مشهد و مجموعه شاه نعمت اله ولی در ماهان ، و کوشک های هشت بهشت و چهل سـتون آکنـده از تناسبات گفته شده هستند.

### ۲–کاربرد شکل و اندازه در معماری ایرانی

چگونگی کاربرد شکل و اندازه هندسی در معماری به طور کلی و بویژه در معماری ایران بدین گونه می باشد :

- **بهره گیری از واحدهای اندازه گیری سنتی** در اندازه ها وبه ویژه در بدست دادن پیمون ( مدول ) که این اندازه ها از یک سامانه ( سیستم ) یگانه اندازه گیری پیروی می کردند وهمهٔ آنها با هم نسبت عددی داشتند .
- **طراحی وساماندهی فضا در یک شبکهٔ چهارخانه** ( شطرنجی) که بر پایهٔ یک پیمون پایه انجـام مـی شـده اسـت . بدین گونه همهٔ اندازه ها در کالبد و فضا از یک پیمون یگانه پیروی مـی کردنـد و اخـتلاف و گونـاگونی در انـدازه گیری از میان می رفت.

- **بهره گیری از تناسبات ویژه** در کالبد و فضای ساختمان.
- **بهره گیری از دایرهٔ پایه درکانون طرح و ساختمان** و بویژه برای میانسراها(حیاط مرکزی)

**خانم گلرو نجیب اوغلو** نمونه های کهن بهره گیری از شبکه چهارخانه را در طراحی یادآور می شود.« از پلان هایی که از عهد عثمانی بر جا مانده و بر روی کاغذ شطرنجی ترسیم شده و از قدیمی ترین نمونه هاست که می توان به اواخر قرن نهم و قرن دهم نسبت داد ونیز از مینیاتوری مربوط به قرن دهم که بابر ، امیر کورگانی هند را درحال وارسی طرح باغی نشان می دهد ، می توان به وجود چنین نقشه هایی[ 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 شبکه ای شطرنجی کشیده اند و می خواهد طرح باغی راست گوشه بر آن ترسیم کند. کاربرد روش ترسیم طرح بر روی زیرنقش 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 ، ش ۱، ۱۳۷۷)

**عصام السعید** پیشینهٔ شطرنجی کردن را به روزگار مصریان کهن رسانده است:«نقشه کشی روی زمین با اصطلاح گستردن یا پهن کردن تور نقشه بیان می شد که همانا اشاره ای باشد به گستردن خط های شبکه ای درمحلی که برای ساختمان در نظرگرفته شده بود . تشریفات پی نهادن و گستردن تور در روزهای سعدی که تعیین آنها با فرعون بود ، انجام می گرفت.» (السعید ، ۱۳۷۷، ۱۲۹)

برای بدست آوردن تناسبات دقیق در فضاها و خطوط راهنما در نماهای گرداگرد میانسرا. مهندس مولوی در پژوهشی که در این باره کرده ، بدین دستاورد رسیده که دایره ای که به قطر پهنای میانسرا زده می شود و مربع های محاطی آن ونیز دایره ای که محاط در این مربع محاطی زده می شود، و دایره ها و مربع های کوچکتر که به همین منوال درون آن رسم می شوند؛ می توانند خطوط راهنما را بدست دهند. بدین گونه که از مرکز دایرهٔ پایه به نقاط برخورد خطوط دوایر و مربع ها خطی کشیده می شود و دنبال می شود تا به گرد میانسرا برسد. همچنین اگر راستای اضلاع مربع های بدست آمده به سوی گرداگرد میانسرا دنبال شود، می تواند بخش بندی های نمای گرداگرد آن را روشن بدارد. این راستاها می توانند پهنای اتاق میانی، یا ایوان میانی، و بخشهای دو سوی آن را آشکار کنند.

### ۳–هندسه و تناسبات عقلانی و شهودی

**دانش هندسه** مانند بسیاری از دانش های بشری که پیشینهٔ کهنی دارند، **دارای دو وجه ریاضی و حسی و وجه غیر حسی 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 ومبانی هندسه و ریاضیات کمّی وتناسبات وابسته به فرهنگ و زمان ومکان ویژه ای نبوده وانسان، بیشتر کشف کنندهٔ آنها بوده است. از این رو این دانش حسی در گذر زمان همواره رو به رشد وپیشرفت بوده و چون دارای شالوده ای روشن و بدیهی وعقلی و منطقی بوده ، از سوی همهٔ آدمیان و در همهٔ فرهنگ ها و در گذر زمان پذیرفتنی بوده است. ولی تنها در فرهنگهایی که دانش عقلانی و شهودی اعتبار داشته ، می توان هندسه شهودی را یافت.بدین گونه ما دو شاخه از دانش هندسه را از هم باز می شناسیم:

- ✓ **نوع اول دانش هندسی :** یکی بر پایهٔ اصول و قواعدی پی ریزی شده که « اصل موضوعه» نام دارد و قابل اثبات منطقی بر پایهٔ برهان های هندسی هستند واز اصول ریاضیات کمی پیروی می کنند و درتمام فرهنگها یکسان هستند؛
- ✓ **نوع دوم دانش هندسی :** که آنرا « هندسهٔ عقلانی » بر پایهٔ نام گذاری اخوان الصفا می نامیم. این هندسه بر پایهٔ نگرش نمادین به هستی، از ظاهر در می گذرد و به باطن عدد و اندازه و شکل و تناسبات رخنه می کند و به ظاهر بسنده نمی کند.

شایان توجه است که هندسهٔ عقلانی اساساً وابسته و متعلق به یک دنیای کهن و پر از رمز و راز وغیر قابل فهم نیست ، بلکه همواره همراه ما بوده و هست و ما با آن زندگی می کنیم. همچنانکه با هندسه حسی زندگی می کنیم و شاید تنها به خاطر آنکه ریشه ها و سرچشمهٔ آن بیشتر در ناخودآگاه ما بوده و نه همچون هندسه منطقی در خود آگاه ، بدان توجه نمی کنیم.

در ریشه یابی پدیدار شدن این گونه هندسه، باید گفت همانند همه دانشها، این دانش هم به انگیزه دستیابی به حقیقت ودرک راز و رمز اشکال وتناسبات فراهم آمده است .به گفته لولر« برای روح بشر که درجهان گردنده و در جریان درهم وبرهم رویدادها و شرایط محیط و آشوب درون گرفتار آمده ، جستجوی حقیقت همانند جستجوی لایتغیر بوده است . اعم از اینکه این گمشده ، صور اشکال ،

مـُثُـُل اعلی ، اعداد یا خدا نامیده شود ، ورود به معبدی که تماماً از قرینه های هندسی لایتغیر ساخته شده ، به معنای ورود به منزلگـاه 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 می شود. در یکی ، انسان به خودی خود اصالت دارد و همه چیز بر پایهٔ خواست ها ونیازهای او پدیدار می شود. تناسبات نیـز به کار برده می شود تا ساختمان ، مقیاسی انسانی داشته باشد ، چون معماری برای انسان شکل می گیرد و باید فضایی امن و آسوده برای انسان بسازد. اجزاء ساختمانی نیز متناسب ساخته و فرآورده می شوند تا به سادگی به کار روند و به سادگی نیز تولید شوند.از همین روست که در استاندارد کردن اجزاء ساختمانی، تناسبات و پیمون بندی( مدولاسیون ) کاربرد بسیار می یابد.

ولی در بارهٔ **تناسبات شهودی** که در آن انسان به خودی خود معیار شمرده نمی شود ، از همین رو است کـه بـرخلاف **تناسـبات تجربی** که در آن ریشه وخاستگاه همهٔ تناسبات کالبد انسان است ، در اینجا کالبد انسان نیز یکی از معیارهای تناسب شـمرده مـی شـود. چون انسان نیز یکی از پدیده های طبیعت وهستی است ، در اینجا انسان خود را در برابر هسـتی بسـیار بزرگتـری مـی یابـد و از طریـق همنوایی با آن است که می تواند خود را در جایگاه خود حس کند. پس این تناسبات را انسان از دیدگاهی که در بارهٔ هستی وکیهان دارد کشف نمی کند ، بلکه آنها را بر پایهٔ شناخت خود از کالبد انسان وتجربهٔ ساختمان، می سازد و استاندارد می کند. در حـالی کـه از دیـدگاه شهودی، تناسبات اموری قراردادی نیستند وآدمی آنها را از قوانین کیهانی کشف و برداشت می کند.

## تأثیر متقابل هندسه معماری با هندسه طبیعت

مکاتب مختلف براساس تعریف و دیدی که از طبیعت دارند روی به گونه‌ای هندسه می‌آورند. برخی بـه همـاهنگی بـا هندسـه طبیعت می‌گرایند 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 دسـته ارزیـابی کرد :

- **دسته اول :** معماری بر اساس **الگوبرداری** تناسبات زیبایی شناسانه طبیعت
- **دسته دوم :** معماری در جایگاه **تضاد** با طبیعت
- **دسته سوم :** معماری در **هماهنگی و مکمل** با طبیعت

### ۱– معماری بر اساس الگوبرداری تناسبات زیبایی شناسانه طبیعت

از زمان های کهن برخی نظریه پـردازان هنـری، طبیعـت را دارای سـاختار متعـالی و قابـل مطالعـهٔ هندسـی و مـنظم شـدنی می‌پنداشتند. این هنرمندان با مطالعه همه اجزاء طبیعت و خصوصاً بدن انسان سعی می‌کردند تا اصول و تناسبات زیبایی شناسانهٔ 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 نظـری هنر و معماری، انسان‌شناسی و طبیعت شناسی است. اما انسان و طبیعت در ساختار و کالبد آن خلاصه می‌شود و تنها به مطالعه هندسـه و تناسبات ریاضی آن پرداخته می‌شود. **آلبرشت دورر** یکی از مهم‌ترین نظریه پردازان روزگار نوزایی اسـت کـه در ۱۵۲۸ حاصـل ۳۰ سـال پژوهشهای خود را دربارهٔ تناسبات انسان به چاپ رساند. تحلیل‌های او از اندام انسان و طبیعت، هنوز هم از سوی معاصرین مـورد توجـه است.

در روزگار کنونی **لوکوربوزیه** کتابی به نام « **مدولار** » نوشت که راب کریر آن را **کتاب مقدس هندسه در عصـر** جدیـد نامیـده است. بعد از او تحلیل‌های کریر را می‌توان یکی از مهم‌ترین نمونه‌های این پژوهشها دانست. او عیب نظام لوکوربوزیه‌ای را تأکید زیـاد از حد آن بر نسبت‌های طلایی می‌داند.(اسلامی .۱۳۷۹. ۱۲۲)

به نظر **کریر** : « هندسه در معماری تنها کنترل کنندهٔ کمی هماهنگی بناست و اگر چنین نبود بنا نامفهوم باقی می‌ماند و مبهم تعریف می‌شد. در این تحلیل‌های هندسی شمّ ما محرک ماست و ما را مانند خواب گردها به سمتی می‌کشاند که بایـد در جـایی توجیـه عقلی داشته باشد. » (همان،۲۰) و یا در جای دیگر می‌گوید : « تناسبات نه یک موهبت الهی است و نه قوانینی است که مد پرستی‌هـای

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 مطالعهٔ وجوه پیچیدهٔ 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 اَشکال پیچیدهٔ 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 لبهٔ 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.

واژهٔ « **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 نظریه پردازان برای ساده‌تر کردن الگو برداری از هندسهٔ 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 پیش بینی.

باید توجه داشت که هندسه فراکتال یکی از وجوه هندسهٔ طبیعت است که بدان دست یافته شده و نمی‌توان به گونه‌ای فروکاهنده و حصری، آنرا تنها گونهٔ هندسه موجود در طبیعت شمرد و پایه و شالودهٔ تمام هندسهٔ 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.

**۲–معماری در جایگاه تضاد با طبیعت**

تضاد با هندسهٔ طبیعت در عصر مدرن و پست مدرن چندان دور از انتظار نیست. اما برخی با ارجمند شمردن تضاد، معماری سنتی را در جایگاه تضاد با طبیعت برمی‌شمرند. **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 بین النهرین، 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 یاداور می شود: « تضاد، مثلاً تضاد رنگ چیزی جدای از طبیعت نیست، و به لحاظ زیبایی شناسی، ارزش هر عنصر ادراکی در مقابل متضادش به نمایش درمی‌آید. تضاد باعث افزایش ارزش می‌شود. » (همان) لوکوربوزیه 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 آنرا تحسین کرده و منبع الهام خود در معماری دانسته است.

**۳–معماری در هماهنگی و مکمل با طبیعت**

غالب معماران سنت‌گرا معماری را در هماهنگی و مکمل طبیعت می‌شمرند. ندیمی می‌گوید : « طبیعت محسوس و هندسهٔ پنهان و شگفت انگیز آن که رمز گشای صورت مثالی می‌باشد، منبع الهام معمار مسلمان است. وی با شهود این رمزها و برگرفتن آن با عمق جان و پرگشودن در فضای خیال، نقش پرداز حقیقت می‌گردد. الهام معمار سالک از طبیعت، الهام از نقش پنهان آن است که هندسهٔ وجدانی خود را از پس تکثّرات 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 هیچ گاه معمار سنتی 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.

## کاربرد هندسه از دید فرهنگ اسلامی

معماری و شهرسازی مجموع فضای زیست انسان را بازآفرینی و ساماندهی می کند ، پس بهتر است بر پایهٔ نوع عملکرد هر فضا، هندسه آن توسط معمار بصورت منطقی و هنرمندانه به گونه ای 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 بپیماید. از این رو در هر هسته فضایی لازم است معمار هندسه‌ای را انتخاب نماید تا زمینه این سیر برای انسان فراهم شود.

از نمونه های جالب در معماری دوران اسلامی،انتخاب نوع هندسه‌ای است که معماران آن را در طرح‌های خود بکار 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.

**جدول شماره ۲۲: هندسه‌های مناسب در معماری با توجه به چهار ساحت نفسانی**

| مراتب نفس انسان | قوای پنج گانه نفس | خواص دوگانه نفس | هندسه مناسب هر یک از نفوس |
|---|---|---|---|
| ۱- نفس گیاهی ( رشد کننده گیاهی ) | جذب کننده- هضم کننده دفع کننده- پرورش دهنده کنترل کننده | کم و زیاد شدن ( خشک و سبز شدن ) | هندسه‌های ممتد و خطی ( از زمین به آسمان ) |
| ۲- نفس حیوانی ( حس کننده حیوانی ) | شنیدن- دیدن- بوییدن- چشیدن- لمس کردن | لذت و الم ( خشنودی و ناراحتی ) | انسان متحرک- نقطه دید متنوع و متحرک و متغیر ( هندسه های موجی و نا متعین و . . . |
| ۳- نفس عقلانی ( تدبیرگر قدسی ) | تفکر- ذکر – علم- حلم- تنبه | حکمت و نزاهت | انسان ساکن- نقطه دید ساکن یا متحرک<br>انسان متحرک- نقطه دید ساکن<br>( مقدمه‌ای برای تفکر و . . . )<br>(هندسه های محور دار و قرینه سازی 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<br>( مقدمه‌ای برای تمرکز روحی و حضور قلب )<br>(هندسه های دارای چند محور و یک مرکز ) |

**جدول شماره ۲۳: هندسه‌های مناسب در معماری با توجه به ابزار و شیوه‌های ادراکی انسان و حاصل زیبایی شناسی**

| ابزارهای ادراکی انسان | شیوه‌های ادراکی انسان | هندسه مناسب هر یک از ابزار و شیوه‌های ادراکی انسان | حاصل زیبایی و حسن شناسی |
|---|---|---|---|
| ۱ – حواس پنج گانه | آزمایش های مستقیم و مکرر | انسان متحرکت – نقطه دید متحرک و متنوع | زیبایی های مادی |
| ۲ – عقل | آزمایش مستقیم+ استنتاجات منطقی | انسان ساکن- نقطه دید ساکن یا متحرک<br>انسان متحرک- نقطه دید ساکن | زیبایی های معقول |
| ۳- روح ( دل، جان، قلب ) | تمرکز روحی و حضور قلب ( شهود ) | انسان ساکن – نقطه دید ساکن | زیبایی های 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 وکوچه باغهای مواج 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 تمرکزی 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 می کنند.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل نهم )

۱) **نمادپردازی** در این درس از چند روش مورد بررسی قرار گرفته است؟

۲) اریک فروم **زبان سمبولیک** را چگونه تعریف می کند؟

۳) **در نگرش فلسفی** نماد ناشی از چیست؟

۴) فیلسوفان اخوان الصفا **جهان** را چگونه تفسیر می کردند؟

۵) رنه گنون **صورت های نمادین** را چونه تعریف می کند؟

۶) در نگاه کوماراسوامی **جهان همانا جهان نمادهاست**. این نظریه را تحقیق نموده و برای آن مصداق هایی پیدا کنید؟

۷) در نظر کوماراسوامی **برای شناخت نمادها** از چه مسیری باید رفت؟

۸) نظر تیتوس بورکهارت در باره **نماد پردازی** چیست؟

۹) برای رسیدن از **نماد** به مفهوم **مدلول** آن چند روش وجود دارد؟

۱۰) منظور از **نمادهای باواسطه و بی واسطه** چیست؟

۱۱) معماران ایرانی در رابطه با **گرایش به نمادپردازی** در معماری ، چند دسته اند؟

۱۲) در باره نظریه **علی اکبر صارمی** در رابطه با نمادپردازی توضیح دهید؟

۱۳) نظر اردلان در باره **تناسبات** چیست؟

۱۴) **تناسبات تجربی و تناسبات شهودی** در رابطه با کالبد انسان چه تفاوتی با هم دارند؟

۱۵) در مرحله نتیجه گیری از مباحث هندسه ، **کاربرد هندسه و تناسبات** در چند اصل قابل بیان است؟

۱۶) در فرهنگ معین **فضا** چگونه معنی شده است؟

۱۷) چهار مفهوم از **کاربرد فضا** در معماری را بیان کنید؟

۱۸) در **دائرۀ المعارف آمریکانا** فضا چه معنی دارد؟

۱۹) افلاطون و ارسطو در باره **فضا** چه تعریفی داشتند؟

۲۰) کالینز ، گروتر ، بیکن در باره **فضا** چگونه می اندیشیدند؟

۲۱) در رابطه با **فضا و کالبد** چند دیدگاه وجود دارد بیان شود؟

۲۲) **فضای مختصاتی دکارت** را توضیح دهید؟

۲۳) در **نگاه فیزیک مدرن** فضا چگونه تعریف می شود؟

۲۴) **چند نوع فضا** در معماری داریم؟

۲۵) در نظر ژان **پیاژه پنج نوع فضای ادراکی کودک** را بیان کنید؟

۲۶) **دکتر حجت** فضا را چگونه و از چه زاویه ای تعریف می کند؟

۲۷) ساحت های **فضاهای ادراکی** در قرآن را توضیح دهید؟

۲۸) فضا در **حکمت اسلامی** چه مفهوم و تعریفی دارد؟

۲۹) دو ابعاد تشکیل دهنده **اثر معماری** را بیان کنید؟

۳۰) پنج تعریف از **فرم و شکل** در معماری را بطور مختصر تشریح نمائید؟

۳۱) مفهوم واژه **کالبد در فرهنگ معین** چیست؟

۳۲) اندیشمندان اسلامی در باره **کالبد در معماری** چگونه می اندیشیده اند ،

۳۳) **ابوریحان هندسه** را چگونه تعریف می کند؟

۳۴) اولین بار در ایران چه کسانی **دانش هندسه** را بنا نهادند؟

۳۵) **ریشه تناسبات** هندسی در غرب از کجاست؟

۳۶) نمونه ای از **تناسبات نام آور** در معماری ایران و جهان چیست؟

۳۷) **کاربرد شکل و فرم** در معماری چیست؟

۳۸) **دانش هندسه** بر چند دسته است هر کدام را تشریح کنید؟

۳۹) معماران از نظر **هماهنگی هندسه با طبیعت** چند دسته می باشند؟

**فصل دهم**

# بررسی تطبیقی رویکردهای معاصر در آثار معماری

## دسته بندی رویکردهای معماری معاصر

امروزه معماران معاصر در برابر ناهماهنگی ها و ناسازگاریهای موجود، رویکردهای گوناگونی را پیش گرفته اند. درحقیقت بحران در هویت معماری و به ویژه « **هویت اسلامی درمعماری** » چه در سطح جهان و چه در ایران بر اثر مشکل فراگیر تحویل یا فروکاستن یک کل سامان مند به نام هویت فرد یا جامعه وبه تبع آن، **هویت معماری** به یکی از اجزاء سامانه بوده است.

با پذیرش وجود بحران، گام نخست دسته بندی دیدگاه های موجود و خصوصاً راه حل هایی است که معماران برای رهایی از این بحران توصیه می کنند. در این پژوهش **هفت راه حل گوناگون** در این باره دسته بندی شده که هرکدام از آنها تعریف خاصی از معماری اسلامی یا معماری آرمانی را توصیه می کنند.

### الگو واره نخست : نوگرایی اولیه (Modernism)

تصویر شماره ۲- وزارت آموزش و پرورش - شریعت زاده

تجددگرایان بر این باورند که نه تنها معماری و هنر، بلکه نگاه امروز ما نسبت به گذشته تغییر بنیادی نموده است. آنها جهان بینی دینی را ناتوان از تبیین دستاوردهای جدید علمی دانسته و معتقدند که باید از یافته های نوین علم غربی استفاده کرد. چرا که بنیاد زندگی امروز در علم و فناوری امروز قرار دارد. باید باور های محدود کننده قدیمی را شکست و فرهنگ جدیدی که بر اساس ماهیت علم و یک فرهنگ جهانی و بی مرز است را پذیرفت.

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 می پردازیم.از میان سردمداران این تفکر می توان **لوکوربوزیه** را به عنوان سردمدار شعار « **به سوی یک معماری نوین** » نام برد. اکنون به بررسی نظریات برخی از معماران ایرانی که در این دسته قرار می گیرند می پردازیم:

**۱-هوشنگ سیحون**، نفی سنت‌های گذشته را جبر زمان تلقی می‌نماید و بر سنت‌های جاری و آتی تأکید می‌نماید، چیزیکه متکی بر فناوری جدید ااست. آنچه از معماری ملی در اندیشه او می‌توان سراغ گرفت بیشتر جنبه اقلیمی دارد.( سیحون، ۱۳۴۹، ۲۳۴ و ۲۳۳)

**۲-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 کثرت گرایی در جهان در حال دگرگونی و پویایی است. **صارمی از جمله کسانی است که پذیرای اصول مشخص برای معماری نمی‌باشد.**

تصویر شماره ۳- وزارت آموزش و پرورش-۰ صارمی

نقد و تردید در همه چیز مشی مقبول غربی از نظر وی تلقی می‌گردد.( صـارمی، ۱۳۷۶، ۸؛ ۱۳۷۳، ۲۰؛ ۱۳۷۵، ب، ۳۵، همـان، ج، ۳۵ و ۲۹)

**۳–کامران افشار نادری :** راه حل کامران افشار نادری بیشتر بـر **نفی هویت خودی و همگامی با معماری جهانی نهفته اسـت**. وی ریشـه بحران را آغاز خودآگاهی می‌داند. افشار نادری تقلیل معماری به سطح زبان را با معماری ملی قرین می‌داند و معماری بمثابـه اندیشـه را در حیطه معماری جهانی به حساب می‌آورد. او پراکندگی ایده‌ها ( بحران) را رویارویی کثرت گرایی سازنده آنها ( خود آگاهی) می‌نشاند و از این رو بر « خلاقیت » به عنوان یک راه حل تأکید می‌نماید. افشار نادری معتقد است بحث از هویت را بایـد کنـار گـذارد و مسـائلی همانند فضا و ساماندهی فضایی را به پیش کشید.( افشار نادری، ۱۳۷۷، د، ۶؛ ۱۳۷۴، ۶۱)

**۴–هاشمی :** آراء هاشمی پیش از این دو بستر حرفه و فرهنگ معماری را در بر می‌گرفت. از این رو **برای ماهیـت معمـاری اسـلامی و ایرانی و اصولاً هنر دینی اهمیت قائل می‌گشت**. وی تنزل فرهنگی در معماری را بگونـه‌ای تنـزل از« معمـاری روشـمند و آیینـی » بـه «معماری رویدادی» تلقی می‌کرد که در این صورت نقد و تحلیل را به شبه نقدهای لفاظی تبدیل می‌نمـود. هاشـمی در نقـد و تحلیـل حرکت یکصد ساله اخیر اظهار می‌داشت:« ما دچار از هم گسیختگی شدید فرهنگی هستیم که در اثر خودباختگی یکصد ساله در مقابـل تمدن غربی در ما ظهور کرده است.» وی راه حل را در تاسیس تمدنی در خدمت دین می‌دانست.( هاشمی، ۱۳۷۰، ج ۲؛ ۱۳۷۰، ب، ۳)

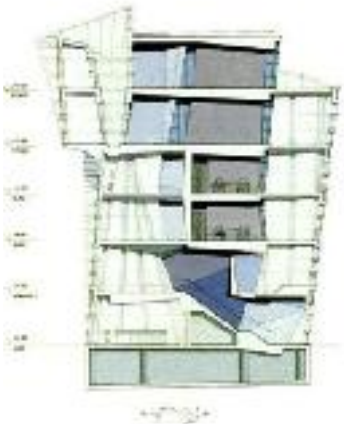
راه حل پیشنهادی وی برای معماری در افقی فراتر از مقوله معماری، در فرهنگ، استقرار داشت. ولی در مـورد بحـث نسـبت دین با فرهنگ و تمدن به لحاظ تکیه بر پیشه‌ها و هنرهای دارای ریشه دنیوی و معیشتی به عنوان عامـل تشـکیل دهنـده هنـر، دچـار نوعی ناسازگاری می‌گردد.( هاشمی، ۱۳۷۳، د، ۳؛ ۱۳۷۰، ج، ۳ ) ریشه مشکل وی در ارتباط دو حیطه نظر و عمل و نفی زیـر بنـا بـودن نظر نهفته است. او قائل بر این است که هیچ نظری جدای از عمل و مسبوق نسبت به آن وجود ندارد.(هاشمی، ۱۳۷۷، ۲ )

**۵–محمد رضا جودت :** 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 می نگـرد. **وی معتقد به آغازی از صفر، بدون نگرش به پشـت سـر می‌باشد. وی هیچ اصل ماندگاری در معماری را نمی‌پذیرد.**( جودت، ۱۳۷۷، ۷؛ ۱۳۷۷، ج، ۲؛ ۱۳۷۹، ب، ۹)

او با استناد به جمله ای از **ژان نوول** می‌گوید:« انفجـار اولیـه سـالهای پـیش صـورت گرفتـه و رابطـه‌هـا بطـور کلـی قطـع 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، گونه ای عریانی می‌داند که حجاب‌های تربیتی انسان را می‌درد....( جودت، ۱۳۷۹، الف، ۵)

وی با پذیرش بحران در نوگرایی، آنرا متوجه تکیه افراطی فردگرایی و پیشرفت گرایی از خود بیگانگی انسان به لحاظ شـیء پنداری وی می‌نماید.( همان) و در عـین حـال وی جریـان نـوگرایی را « بازگشـت ناپـذیر » ارزیابی می‌نماید. وی در رابطه سیاسی شدن معماری، ارتباط سیاست و معماری را ایـن چنـین ترسیم می‌نماید:« اگر بخواهیم مسائل سیاسی را در عمل حل کنیم، در واقـع بایـد بـه دنبـال زیباشناسی باشیم. چون آزادی از راه زیبایی بدسـت می‌آید.»(جودت، ۱۳۷۸، الف، ۱۶۳ ) جودت به تأثیر معماری در تغییر فرهنگ نیز قائل اسـت و در ایـن باره می‌گویـد:«**مهمترین نقش معماری دگرگونی در زمینه فرهنگی است.**» (همان)



تصویر شماره ۴- پیتر آیزیمن Imendurf

تصویر شماره ۵- پیتر آیزیمن، معمار امریکایی، پیرو سبک سامان شکن

**الگـــــوواره دوم :**

**نوگرایی پسین** (Deconstruction)

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 نموده اند. 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؛ الگوبرداری ها 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 می توان به **شیردل و آیزنمن** اشاره نمود.

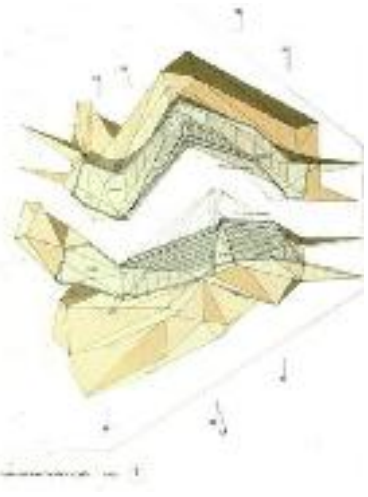
**۱–پیتر آیزنمن معمار یهودی آمریکایی**

آیزنمن معمار یهودی آمریکایی، بیش از توصیف و تحلیل مشکلات بحران‌های معاصر، به راه حلها پرداخته است. ظاهراً او مشکل اصلی را در عدم درک واقعیت‌های جدید می‌داند، موقعیتی که ثمرهٔ آن باقی ماندن در شرایط کهنه و به ارث رسیده از تاریخ است عامل بحران: کلاسیسیم و ارکان آن

وی **ویژگی های کلاسیسم** را اینگونه بیان می کند: ضد زنان، ضد نژاد سامی و یهودیت، کلام محوری، سلسله مراتب، انسان گرایی، گذشته گرایی. او در گام نخست یعنی نفی دنیای سنتی با نوگرایی کاملاً هم داستان است و نگاه ارزش جویانه‌ای به دنیای کلاسیک ندارد. به گفتهٔ **جنکز** : «**آیزنمن** در مناظره با **کریر** با اشاره به حضار گفت: هر زنی که به کلاسیسیسم صحه گذارد، این نوعی خودانکاری(Self Denying) است.کلام محوری،انسان مداری، ( Anthroposentrism) سلسلهٔ مراتب، ضد نهضت آزادی زنان، ضد سامی گرایی و حسرت به گذشته، همه با هم چون توپی واهی غلتانده شدند و به سمت **کریر** پرتاب گردیدند.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۲)

تصویر شماره ۶- پیتر آیزنمن / خانه

ظاهراً او با نگاه به گذشتهٔ 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 جزیی از دنیای کلاسیک هستم. من احساس می‌کنم که **مدرنیسم زاییدهٔ فرهنگ از خود بیگانه و بدون ریشه‌های لازم بود.**»( آیزنمن، ؟، ۱۵۳) بعداً خواهیم دید که او یهودی بودن را جزء ناخودآگاه همهٔ انسانهای تاریخ می‌داند. ولی به عقیدهٔ او آنچه در تاریخ ظهور یافته فرهنگی یهودی ستیز بوده است.



تصویر شماره ۸- پلان کلیسای ۲۰۰۰، پیتر آیزنمن

**۲–در نظر پیتر آیزنمن معماری ادامه سنت کلاسیک است**

آیزنمن 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 سئوال 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 )

آیزنمن تحقق ازخود بیگانگی نوگرایی را در همهٔ 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 انجام دهندهٔاین کار می‌داند.

این همان فرآیندی است که او با کمک شیوهٔ سامان شکنی دنبال می‌کند و در آن جا به دنبال تعریف جدیدی از معماری می‌گردد. «مدرنیسم از خود بیگانه می‌تواند در مذهب و فلسفهٔ افرادی مثل نیچه وجود داشته باشد، ولی چیزی شبیه به آن در مدرنیسم معماری دیده نمی‌شود. در معماری، هرگز نوعی مفصل بندی از نظریهٔ 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 انجـام مـی‌دهـم. **مدرنیسمی که شما از آن سخن می‌گویید، در واقع ادامهٔ همان سنت کلاسیک است.**»( آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۴۸ )

تصویر شماره ۷- ماکت کلیسای ۲۰۰۰، پیتر آیزنمن

آیزنمن از درون نوگرایی بر جنبهٔ فرمالیستی آن در مقابل جنبهٔ عملکـردی آن تأکید دارد. به گفتهٔ مزینی: «آیزنمن بر خلاف تمام انتقادات معمـاری مـدرن، مشـکل را چنین ذکر کرد که این معماری به مسائل فرم، مستقل از برنامهٔ ساختمان توجهی نـدارد. وی گفت که اگر برنامـــه، عامل تعیین کننده در معماری باشد، راه به جـایی نمـی‌بـرد 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 )

**۳–طرح جنبش سامان شکنی آیزنمن**

آیزنمن برای یافتن راه حل رو به مکاتب متافیزیکی می‌آورد به تعبیـر جنکـز: «آیزنمن به گونه‌ای خستگی ناپذیر از یک شاخهٔ متافیزیک بـه شـاخهٔ دیگـر مـی‌پـرد.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۹۸ ) جنکز این امر را در مناظرهٔ خود بـا آیـزنمن بـه او گوشـزد کـرده و می‌گوید: « تو یک روز روی موارد خاصی دربارهٔ پسا مدرنیسم پا فشاری می‌کنی و روز دیگر روی موارد دیگـر. پـس موضـع تـو کـاملاً روشن نیست... هیچ نوع قانون بازی وجود ندارد. اگر از لغزیدن شروع کنی، اگر بتوانی ادعا کنی که هـم پسـا کـارکرد گـرا و هـم پسـا مدرنیست هستی، دیگر همه چیز را می‌توانی توجیه کنی. تو بعضی اوقات آنها را در یک ردیف قرار می‌دهی، گـاهی آنهـا را از چیزهـای دیگر متمایز می‌کنی و گاهی هم آنها را در شیوهٔ خود ساخته خاصی به فعالیت وا می‌داری. من آن را نوعی لغزش ضـد فلسـفی و دقیقـاً فرصت طلبی محض آراسته به سلاح خفیف می‌یابم.»( جنکز، ۱۳۷۲،؟)

آنچه آیزنمن را در حرکت از ظاهر به باطن یاری کرده است، روانکاوی بوده است. او در دههٔ هشتاد مدتی را از دوستان و حتی همسر و فرزندش دوری جست و به روانکاوی خود پرداخت تا نهایتاً **جنبش سامان شکنی** را در کاملترین شکل خود مطرح کـرد.( جنکـز، ۱۳۷۸، ۱۳۲)

**۴–به عقیده آیزنمن یهودیگری در ضمیر ناخودآگاه ماست!!**

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 بـرای مردمـی که نیاز دارند با وجود روان‌شناسانه خود تماس داشته باشند فهمیدنی است. من می توانم دلیل بیاورم کـه **در وجـود همـه‌مـان کمـی یهودی‌گری وجود دارد. یهودی‌گری در ضمیر ناخودآگاه ماست**. نیز به همین دلیل اسـت کـه **ضـد سـامی‌گرایـی وجـود دارد**. زیـرا نمی‌خواهیم با ضمیر ناخودآگاه خود روبرو شویم. نمی‌خواهیم با سایهٔ خود رو در رو شویم. یهودی مظهر آن سایه است. ما نمی‌خواهیم با بی‌ریشگی مواجه شویم.»( همان، ۱۵۵)

او در کارهای متأخر خود به مفهوم نظریه عدم قطعیت هایزنبرگ توجه داشته است. مثلاً در تحلیل خانهٔ a۱۱ خود می‌گویـد: «خانهٔ a۱۱ وضعیت عدم قطعیت را به عنوان نقطهٔ عزیمت در نظر می‌گیرد... ما در عصری از شناسه‌های ناتمام زندگی می‌کنیم ... کـل عالم مملو از حفره است.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۰)

**۵–در نگاه آیزنمن ، فرانوگرایی جریان راست و سامان شکنی جریان چپ معماری معاصر است**

به گفتهٔ او: «دیکانستراکشن (نو گرایی پسین یا پسا مدرنیسم )هیچ ربطی به سبک ندارد، بلکه به ایدئولوژی مربوط می‌شـود. **عیب پسا مدرنیسم این است که با ایدئولوژی مخالف است**. دوسـت دارم نشـان دهـم کـه نمـایش فیلیـپ [ جانسـون ] اساسـاً نمایشـی ایدئولوژیک است. فکر می‌کنم آن نمایش می خواهد نشان دهد که بعضی از مردم سبک‌گرا هستند و برخی دیگر ایدئولوگ... به گمـان من در درون هر چیزی نوعی ایدئولوژی نهفته است . ممکن است بسیاری از مردم دوست نداشته باشند با چنین چیزی روبرو شوند، فکر

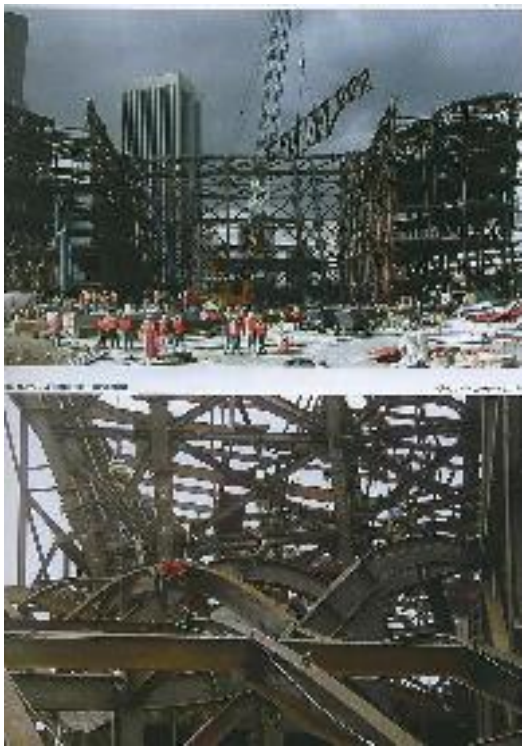
می‌کنم لحظه‌ای که دیکانستراکشن به صورت سبک و مد در آید، زمانی خواهد بود که همهٔ ما بتوانیم به آن حمله کنیم.»( آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۶۶)

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، لیبسکیند و ... می‌داند. کسانی که به قول او «محبوب بچه‌ها در جهان هنر هستند.»( آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۷۳) این تعبیر را او به خاطر حالت انقلابی و پیشروانه ای (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.

**۶–شک گرایی و پوچ گرایی اساس معماری سامان شکن آیزنمن یهودی است**

در حقیقت اگر شالودهٔ زیبایی‌شناسی فرانوگرا بر کثرت‌گرایی باشد، شالودهٔ زیبایی شناسی 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 زمانهٔ 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 مجموعهٔ تکان دهندهٔ 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 جذابیّت و زیبایی را برای مرد یا زنی که قصد زندگی در آن فضا را دارند ایجاد می‌کند؟



تصویر شماره ۹- سازه هایِ غول پیکر در کالبد موزه گوگنهایم بیلبائو- فرانک گهری

**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 جنبهٔ 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)

تصویر شماره ۱۰- پارک دو لاویلت / برنارد چومی

**۷–در نگاه آیزنمن باید در آموزش ها و سنت های گذشته معماری تغییر حاصل شود**

تحت تاثیر روانکاوی، آموزه (دکترین) او شکل گرفته است. چنانکه پاسخ‌گویی به این مشکلات، پژوهش در ارزشهای ذاتی

بر اساس تغییر در معنای معماری در روزگار کنونی در گفتگو با کریر می‌گوید: «به اعتقاد من برای معماری و نیز مواد درسی آن باید تغییر کنند. سنت،که معماری را به سمت نوعی ورشکستگی در

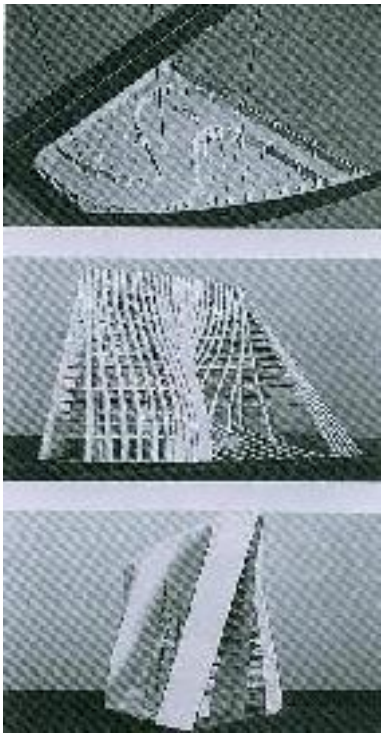
برابر واقعیت امروز هدایت کرده، دیگر کفایت نمی‌کند. ما همه به سنت و آثار تاریخی احتیاج داریم، اما ماهیت(Nature )آن بناها و سنن در ارتباط با مباحث حاکم بر جهان امروز ما باید تغییر کند.»( آیزنمن، ۱۳۷۵، ۱۴۳)

**۸–معماری بدون انسان و طبیعت در نگاه آیزنمن**

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 همهٔ بخش‌های آن خود ارجاع دهندهٔ(Self referring) بودند. «در مقیاس داخلی ( خود مقیاسی ) ما دربارهٔ از دست دادن خدا، نبود ایمان به تجسد و نیاز به یک میانجی مجسم صحبت می‌کنیم. ما دربارهٔ از دست دادن خود ... صحبت می‌کنیم.... ولی البته غیاب خدا پایان تمامی این کار تمرکز گریز به شمار نمی‌آید.»( همان، ۱۳۸)

جنکز درتوصیف «اپیستمهٔ حاکم بر نوگرایی» (به تعبیرفوکو فیلسوف فرانوگرای فرانسوی) از دید آیزنمن می‌گوید: «آیزنمن با استفاده از ایدهٔ الگوی تفکر زیربنایی یا شمایل شناسی، برای هر دورهٔ فوکو، عصر جدید را به چشم دوره‌ای ضد انسان‌گرا می‌نگرد که به گونه‌ای سبک شناسانه به یک سری « نا – ها» انجامیده و از لحاظ فلسفی به یک چند«ضد ها» (جابجا شدن انسان، به دور از هستهٔ 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 به طور کلی جدا شوند.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۱۲۹)

جنکز در مقالهٔ «رستاخیز و مرگ نومدرنها» در توصیف بیشتر این موضوع می‌گوید: «پیتر آیزنمن در مقاله «فرا کارکرد گرایی» در مجله اپوزیسیون در سال۱۹۷۷ ظهور ضد انسان‌گرایی در مدرنیسم نو را اعلام نمود. مدرنیسمی که انسان را از مرکز جهان خارج می‌کند، ایده قیمومیّت 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 واساز گرایانه [شالوده شکسته ] بر اساس این فلسفهٔ جدید طراحی کند. همین علت وجودی خانه‌های مرکز زدایی شدهٔ 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 برنمی‌تابد، ( به علت تعهد متافیزیکی‌اش به عالم مرکز زدایی 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 )، بی مرکزی(Decentering)، ناپیوستگی (Discontinuity) و ... برشمرد.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۹۸)



تصویر شماره۱۲- بهرام شیردل و عبدالحسین جلوه / بانک توسعه صادرات

جنکز به خاطر همین جنبه‌های سلبی است که **زیبایی شناسی او را یک زیبایی شناسی پوچ‌گرا و نیهیلستی و لذت ناشی از نبود می‌داند که جلوه‌ای از نیهیلسم نهفته در نوگرایی است**. آیزنمن در پاسخ نامهٔ 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 به عنوان چیزی که اساسی‌تر است یا ارزش بیشتری دارد آغاز تفکر سلسله مراتبی در هر یک از سیستمهای کلاسیک نظم به شمار می‌آید. آن دم که تصور سلسله مراتب به کنار نهاده شد، آنگاه ایدهٔ بنیادین سر برون می‌آورد.»( آیزنمن، ۱۳۷۷، ۱۴)

به گفته آیزنمن: «دیدن رابطهٔ **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 رابطهٔ انسان– طبیعت را به گونه‌ای 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 انسان گونه یا زیست گونه استفاده کرد.»( همان ، ۱۴)

**۹–آیزنمن: معماری کلاسیک را باید با روش جراحی دگرگون کرد نه با روش جادوگری**

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 عصارهٔ سرکوب شدهٔ آن را بیرون 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 شیوهٔ 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 بیایید این چیزها را دور نیاندازیم، بیایید دریابیم که چرا می‌خواهیم آنها را دور بیاندازیم.»( همان، ۱۵۵)

**تصویر شماره ۱۱- پیتر آیزنمن / Imendurf**

راه حل 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 رنشان** 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) سروکار دارد.»[۵۶]

**۱۰–در نگاه آیزنمن تاریخ و جامعه نقشی در معماری ندارند**

آیزنمن دربارهٔ حضور تاریخ در معماری خود تعبیر «ضد خاطره» را به کار برده و می‌گوید: «ضد خاطره پیشرفت را جست و جو نمی‌کند، محک نمی‌زند. هیچ ادعایی نسبت به آینده‌ای بهتر یا نظمی 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 گذشتهٔ به یاد داشته‌اش به دست می‌آورد، درگیر است.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۴)

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 تودهٔ 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.»( آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۵۳)

**۱۱–نمونه آثار آیزنمن بر اساس دیدگاه سامان شکنی**

**پارک دولاویلت آیزنمن** : آیزنمن در طرح این پارک، **دریدا فیلسوف یهودی و نظریه پرداز دیکانستراکشن** را با خود همراه کرد. خود او می‌گوید: «آن یک گروه کر بود که غیر از ما دو نفر اعضاء غیر مشخصی مثل افلاطون و چومی هم در آن بودند... نوعی تشریک مساعی دریدا و آیزنمن 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 آیزنمن می‌گوید: «آیزنمن می‌خواهد که این خل بازی یعنی «فولی‌ها» را به عنوان نوعی وضعیت روشنفکرانهٔ ناب که آغازی است برای اشراف بر کار، زندگی و حالت ذهنی‌اش، نمایش دهد... بنابراین ما در لاویلت در میان بعضی

---

**[۵۶] (Presentness) 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 همهٔ آرمانها را در اکنون دنبال می‌کند.**

کارهای واقعاً خیلی احمقانه قرار گرفته‌ایم.»( جنکز، ۱۳۷۸، ۱۴۱و۱۳۲) آیزنمن در جایی دیگر در توضیح این مطلب می‌گوید: «ما سایت را مثل پالیمپسست[۵۷] به کار گرفتیم. جایی برای نوشتن، پاک کردن و دوباره نوشتن [تاریخ]. ساختمان ما فرآیند سایت را کـه سـاختمان [پسامدرنیسم] از خود در می‌آورد، وارونه می‌کند. ساختمان ما سایت را ابداع می‌کند.»( آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۳۸)

آیزنمن در توضیح روند کار می‌گوید: « شکست این کار تا حدودی بدان دلیل بود که من فرا نگرفته بـودم کـه بـا توجـه بـه موضع خودم، در موضع جدیدی ایفای نقش کنم. ژاک متن ناتمامی را از تیمائوس افلاطون که روی آن کار می‌کرد، ارائه داد. مـا آن را به عنوان برنامه در نظر گرفتیم... ژاک را وادار کردیم که چیزی بکشد. او هم شکل ساز چنگ را کشید، که هم شـکل و هـم چـارچوب سایت از کار در آمد.»( همان، ۱۶۱)

**خانـهٔ شـماره ۱۰ آیـزنمن :** بـه گفتـه جنکـز: «خانـهٔ ۱۰، ۱۹۷۸ آخـرین کـار فرمالیسـتی و نخسـتین کـاربرد تجزیـه یـا از هـم پاشیدگی(Decomposition) است که نوعی مخالفت با فرایند منطقی تغییر شکل به شمار می‌آید. این ساختمان با عناصـر کـاهش یابنده و یک سری فرایندهای مکانیکی طراحی شده بود که خیلی چیزها را نابود می‌کـرد: مرکـز خانـه، تمرکـز زدایـی، مقیـاس انسـان گونه(Scaling) و عادت‌های مرسوم [ مثلاً ] دیوار شیشه‌ای چون کف ساختمان به کار گرفته شده و در فضا کنسول شـده اسـت.»( همان، ۱۲۸ )

**خانه شماره ۱۱ آیزنمن** : به گفته آیزنمن: «در خلال درمان روانکاوی توانستم به ضمیر ناخودآگاه خود وارد شوم، دیگر نسـبت بـه آغـاز، جهت‌گیری کمتری داشتم. این جریان تغییر و تحولی را در معماری من سبب گردید. افکارم متوجه زمین شد، منظورم خانهٔ a ۱۱، خانـهٔ El Even Odd و Find Out House است که تمام این طرحها به زمین توجه داشتند. به این معنی کـه آنهـا در حـال کاویـدن ضمیر ناخودآگاه بودند و همین امر در طرحهای کانارجیو و برلین هم وجود داشت. آنها همه طرحهای به زمین نشسته بودند. قبـل از آن هیچ یک از خانه‌های من ربطی با زمین نداشت، آنها همه در هوا بودند. بله، تغییر و تحول در سال ۷۸، زمانی کـه مـن روان درمـانی را شروع کردم پیش آمد. من نیاز داشتم هویت دیگری برای خودم به وجود آورم. فکر می‌کنم مسئله هویت برای من چیـزی بـود کـه در خلال درمان، آن را بسیار پیچیـده و غـامض یـافتم. ایـن جریـان چنـد سـال بـه طـول انجامید.»( همان، ۱۵۱)

**تصویر شماره ۱۳- تئاتر شهر**
**(عبدالعزیز فرمانفرمایان)**

**۱۲–شیوه سامان شکنی کاناراجیوی ونیز**

طرح کاناراجیوی ونیز، به شیوه سـامان شـکنی کـار شـده و برخـی از اصـول فرانوگرایی همچون زمینه گرایی (Contextualism) وارونه شـده اسـت. بـه همـین جهت جنکز این کار او را آغاز «نا- فرانوگرایی» یا ضدیت با فرانوگرایی می‌داند. به گفتـهٔ جنکز: «آیزنمن در پاسخ به زمینـــــه گرایی هم بافت و هم تاریخ ونیز را انکار می‌کنـد... این طرح تمجیدی صریح از «نا – ها» (ناتقلیدی، ناگزارشی و ناتداومی ) است.»(جنکـز، ۱۳۷۸، ... )

**۱۳–بهرام شیردل**

بروز هویت ایرانی را ناخودآگاه وذاتی می داند و می گوید: «من امروز فرزند آباء واجداد ایرانی خود هستم. از نوادگان بزرگان قاجار و خوی ایرانیّت در وجود من است ... هویت ایرانی همین است که ایرانیان امروز آن را می خواهند.»(شیردل، ۱۳۷۸،۱۷ ) او تأکیـد می کند که« نباید آینده را برای گذشته فدا کرد».( شیردل، ۱۳۷۳،۴۶) او درباره تداوم در معماری گذشته اظهار تردید می کند ودر اشاره به گسست های تاریخی، میدان نقش جهان را که از آن دوران پس از اسلام است با تخت جمشید که از آن دوران تمدن پس از اسـلام است می سنجد و نتیجه می گیرد این دو رابطهٔ چندانی با هم ندارند و تعجب می کند که چه شده که حال به دنبال حفـظ ارتبـاط بـا

[۵۷] پالیمپسست ( palimpsest )به صفحاتی از جنس پوست می‌گویند که برای نوشتن یا بازی نقاشی و طراحی سریع کودکـان اسـتفاده مـی‌کننـد و بعد از هر بار ترسیم به سرعت پاک می‌شود و دوباره روی آن شکل دیگری ترسیم می‌شود. این واژه شاید با واژهٔ پارسی پَلمـه بـه معنـی لـوح و صـفحه وابسـتگی داشته باشد.

گذشته هستیم؟!( همان.۳۹) در حالیکه یافتن ویژگی های معمارانه و عناصر معماری مشترک میان تخت جمشید و میدان نقش جهان چندان هم دشوار نیست. گرچه ظاهراً همانند هم نباشند.[۵۸]

البته او هم وضعیت کنونی معماری ما را دچار بحران می داند،اما خرده گیری او به جریان پریشان نوگراست که با آشفتگی مسیرخود را می پیماید. **از دید او این بحران ناشی از بی مبالاتی و به اصطلاح او « دلقک بازی » برخی ازمعماران معاصر است که اجازه نمی دهد 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 رابطهٔ معماری معاصر با پیشینهٔ آن این پراکندگی فراهم نشده است؟!!

**الگوواره سوم : تلفیق گرایی 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 با سنتی که معماری را کامل کند. این سنت تنها با گرایش به تاریخی رخ می نماید؛ همچون استفاده از کالبدها و ساختمایه های (مصالح) گذشته و در گرایشی دیگر، به طبیعت هم توجه می شود. گرایش دیگر آن سنت های اجتماعی است که معمار دیگر خود مختار نیست و مردم گرا شده است. جریان مردم گرا در معماری یک نوع تلفیق گرایی است.

**تصویر شماره ۱۴- میدان آزادی- حسین امانت**

**۱-چارلز جنکز از معماران پیشرو**

چارلز جنکز از نظریه پردازان 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. متاسفانه او در دو دهه اخیر از حالت تحلیل گری فعال و پیشرو که با جسارت به ارزیابی مکاتب می‌پرداخت به سوی انفعال رفت؛ به گونه ای که امروزه او خود را در میان معماران پیشرو می‌بیند و تنها به توصیف و نظریه‌سازی برای آنها اکتفا می‌کند.

**تصویر شماره ۱۵- میس ون دررو / پاویون بارسلون**

**۲-در نگاه جنکز مدرنیسم عکس العمل فروپاشی دین مشترک است**

چارلز جنکز 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 خلاّق 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)

---

[۵۸] از دید این نوشته، ویژگی های معمارانه مشترک این دو ساختمان را می توان چنین برشمرد:

۱- اصل محورگرایی و ایجاد تقارن های دو محوره در طرح کف و در نماهای ساختمان ها .

۲- اصل محصوریت فضایی با ایجاد فضاهای سر باز و دیواربست (محصور).

۳- طرح فضاهای باز و بسته بر پایهٔ گوشه های گونیا (عمود بر هم) و محورهای اصلی.

۴- اصل سلسله مراتب دسترسی از بیرون به درون در همه ساختمانها ، در آپادانا ، کاخ هدیش، گنجینه (موزه) تخت جمشید و ... و در عالی قاپو و مسجد شیخ لطف الله و ...

۵- الگوی طراحی معماری بر پایهٔ 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 . نمونهٔ آن کاخ آپادانا ، وگنجینه تخت جمشید و نیز طبقات بالای ساختمان عالی قاپو است.اما یکی از فضاهای مشترک میان این دومجموعه، ستاوند ( ایوان ستوندار ) است که هم در آپادانا و کاخ هدیش و گنجینه دیده می شود و هم در عالی قاپو در ایوان اصلی آن که هر دو رو به فضای باز ساخته شده اند.

تصویر شماره ۱۶- چارلز مور / میدان ایتالیا در شهر نیو ارلیان

برای روشن‌تر شدن مطلب می‌توان ریشه یابی 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 «اَبَرمرد» 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 می نویسد: «او که باید آفرینندهٔ خوب و بد باشد، به راستی باید نخست یک ویرانگر باشد و ارزش ها 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 اَبَرمرد را زنده داریم ... ای اَبَرمرد! 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 «دگرگون سازی 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 دههٔ بیست نگاهی بیندازیم از برلین تا مسکو و پاریس همگی شبیه این کتاب مقدس تلگرافی می‌باشند که سبک اِوانجِلی ایشان بر پایهٔ گفتار نیچه استوار است. لوکوربوزیه در کتب به سوی یک معماری نوین می‌گوید: «دورهٔ بزرگی آغاز شده است. روحی جدید وجود دارد. صنعت که همانند سیلابی ما را مغلوب ساخته به سوی اهداف مشخصش می شتابد 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...»( جنکز، ۱۳۷۵، ۴۴)

تصویر شماره ۱۷- خانه فرانک گهریِ

**۳-در نگاه جنکز پست مدرنیسم نوعی رشد است**

«احتمالاً واکنشهای مشابهی را می‌توان در تمامی علوم و هنرها یافت. هنوز هم بسیاری از فیزیک دانها واقعیت بنیادی اصل عدم قطعیت، تئوری بی نظمی و دیگر جلوه‌های علم پست مدرن را قبول نمی‌کنند. آنها در کنار آینشتاین که نمی‌خواست جهان بینی مدرن را که بر پایهٔ کیهانی منظم، هدفدار و مشخص استوار است کنار بگذارد در نظر خود مصرند که خدا برای ادارهٔ جهان تاس نمی‌اندازد... اهمیت ویژهٔ این واقعیت که نظریه‌های پست نیوتنی و پست داروینی به روشی بهتر می‌توانند حوزهٔ گسترده‌تری از پدیده‌ها را توضیح داده و نظریات پیشین را در خود جا دهند، مورد توجه قرار نگرفته است.»( همان، ۶۵ )

«می‌توانیم پیش بینی کنیم که بیشتر جهان برای بیست سال آینده باخوشحالی به مدرنیزه کردن ادامه دهد... پست مدرنیسم یک «مرحلهٔ 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)

**۴-در نگاه جنکز علت شکل گیری فرهنگ های فرانوگرا ، ناکارآمدی دین و علم است**

اگر در آغاز نوگرایی تنها دین بود که مورد تعرض قرار گرفت و بشر برای ساختن جهان بینی 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 جهان بینی‌های دینی و علمی می‌داند. به عقیدهٔ او: «دین و علم هیچ کدام نتوانستند در شرایط جدید کلیت جهان بینی خود را حفظ کنند و به سرعت دچار بحران شدند.» به گفتهٔ او: «علم و دین دو دستمایهٔ 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 جهان شناسی مسیحی در قبال علوم جدید (دستاوردهای کپرنیک و گالیله و ...) و مقصود او از ناکارآمدی جهان بینی علمی عدم جوابگویی سیستم‌های علمی نیوتنی و اینشتاینی به یافته‌های جدید فیزیک عدم قطعیّت 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 شاعرانهٔ 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 جهان بینی در حال تکوین ناتوان بوده‌اند، فرصتی برای دیگران با زمینهٔ 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)

**تصویر شماره ۱۹- خانه مادر معمار- رابرت ونتوری**

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 « پنداره‌هایی از خدا: تسلی توهمات گمشده» در۱۹۸۵ انسانها را به اخذ معنویتی مترادف که بر پایهٔ یک پاسخ ذهنی و در ضمن دنیایی به خود طبیعت است فرا می‌خواند. پست مدرنیسم او همانند پست مدرنیسم من به دنبال یک «نظام مشترک نمادین» از نوعی که دین ارائه می دهد، 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 کلمهٔ «مدرن» حداقل دو معنی مستتر است. نقش شفادهندهٔ 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 تفرقه انداز» 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 آنارشیسم 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 مدرنیزم) و نوگرایی متأخر (لیت مدرن) را نمودهای همین بحران می‌داند، چیزی که مهمترین نمود نهایی خود را در سبک شالوده شکنی ارائه می‌کند.

**۵-نقد نوگرایی ستیزه گر و شالوده شکن از نگاه جنکز**

«برای بعضی‌ها هیچ چیز اعتبار این «خلاء عظیم» را ندارد و جدیتی که با آن برخی نیویورکی‌ها این «پوچی» را دنبال می‌کنند، در مرکز منهتن از (محلات بسیار شلوغ نیویورک ) واقع است. اما از هنگامی که چنین فرض شده که معماری هنری ساختاری همراه با شالودهٔ 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 خانهٔ 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 جهان بینی مدرن را می‌شنویم. انسان محصول علت‌هایی است که دربارهٔ غایتی که بدان ره می‌برند هیچ‌گونه نقشی ندارند. خاستگاه، رشد، آرزوها و امیدها، عشقها و باورهایش چیزی جز محصول آرایش تصادفی اتمها نیست... همهٔ اینها چنان بدیهی می‌نماید که هیچ فلسفه‌ای نمی‌تواند منکرشان شود. این پیام اندوهناک متافیزکی(تصویر داروینی جهان) نهضتی نیهیلیستی؛ در کار آیزنمن؛ وکسنر سنتر در اوهایو می‌توان دید.» (جنکز، ۱۳۷۰، ۱۳)

**۶–از نظر جنکز معماری تنها نباید به تکنولوژی تکیه کند**

تصویر شماره ۲۰- فیلیپ جانسون / آسمان خراش **AT&T** / در نیویورک

وجهٔ دیگر نقد او به جریان اصالت فناوری (تکنولوژی) است که توسط گروهی از افراط گرایان نوگرایی دنبال می‌شود. «اصل قراردادن 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 واهداف با یکدیگر بسیار فرق می‌کنند.» (جنکز، ۱۳۷۲، ۲۴)

**۷–تعریف ویژگی‌های فرانوگرایی از نگاه جنکز**

جنکز برای رهایی از وضعیت کنونی از فرانوگرایی سخن می‌گوید. فرانوگرایی که به گفتهٔ او بسیار متفاوت با مکاتب «نئو مدرن» و «لیت مدرن» است. او می‌گوید: «من راه حل را پست مدرنیسم دیدم و آنرا اینگونه تعریف می‌کنم:

- **اول** : از همه اینکه «پست مدرن» 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 «ادامهٔ 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 پیوستهٔ زمانی برای ضد ماده محسوب می‌گردد
- **چهارم :** برای بسیاری از طرفداران آن و از جمله من، حاکی از امکان ایجاد پیوند میان مدرن و باوری دیگر می‌باشد و یا ادامهٔ گزینشی و منتقدانهٔ مدرنیسم و فرایِ آن بودن است. بی‌شک این معانی پرتداعی و در ضمن تا حدی متناقض، توضیحی پیرامون منطق و دلیل کاربرد فراگیر و شهرت آن می‌باشد.»

**۸–در نگاه جنکز،دوران پست مدرنیسم دوران کثرت گرایی و انتخاب مداوم است**

ولی در عین حال فرانوگرایی جنکز اهل دشمنی و ناسازگاری نیست و زندگی خود را در بودن مخالفان خود می‌بیند و شعار «زنده باد مخالف» سر می‌دهد. «**پست مدرنیست‌های راستین واقعاً به میدان کشش و تنش، به لزوم شکوفا شدن شیوه‌های سنتی و مدرن اعتقاد دارند**. چون می‌خواهند همهٔ معناهایشان 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)

«**دورهٔ 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 دورهٔ پست مدرن می‌پردازیم. بهایی به سنگینی تعصب، یکنواختی و فقر دورهٔ مدرن.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۹)

**به نظر جنکز با شکل‌گیری فرهنگ فرانوگرا و گسترش آن، همهٔ زمینه‌های فعالیت انسان دچار تحول می‌شوند. این تحولات حتی در شناخت شناسی و علوم طبیعی و انسانی هم کاملاً محسوس است**. به گفتهٔ او: «تغییر در شناخت شناسی، 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 نسبیّتی مطلق را نمی‌پذیرد. ادعا می‌کند که یک نظریهٔ علمی به خوبی دیگری است یا همانطور که ژان فرانسوا لیوتار مطرح ساخته است، بدبینی کامل و خط پایانی برای تمام بزرگ باورها و اَبَر روایتها است. در عوض از مطلق نسبی یا کلیّتی 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)

**تصویر شماره ۲۱- مرکز تجارت جهانی- دانیل لیبسکیند**

«علم استاندارد و الهیات تاریخی به نحوی دگرگون شده‌اند که می‌توانند پسا مسیحیت و پسا مدرن نامیده شوند. زیرا آنها به طور یکسان خارج از مسیحیت و مدرنیسم توسعه می‌یابند. خود مدرنیسم جنبشی پسا مسیحیتی بود. اما بر اساس علم ماشین انگارانه و این نگرش که جهان به طور 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، نظریهٔ اغتشاش، دینامیک غیر خطی و خود «نظریهٔ پیچیدگی» آنها با دست به دست دادن ماهیتی را به تصویر می‌کشند که بیشتر شبیه سازوارهٔ پویاست تا ماشین مرده، و ماهیتی که مانند جهان بینی مسیحیت، هدف یا غایتی دارد.» (جنکز، ۱۳۷۹، ۴۱) «هیچ روح زمان واحدی برای پست مدرنیسم وجود ندارد...اگر چیزی در روند جهان تعیین کننده باشد فرهنگ خواهد بود که به عبارتی خودش نامعین است.» (همان، ۶۹)

### ۹–در نگاه جنکز در جریان معماری پیشرو، همه در حال رقابت هستند

همچنین **در علوم و هنرها جریان پیشرو (آوانگارد) و خط‌شکن حذف می‌شوند**. به گفتهٔ جنکز: «دیگر به مفهوم سنتیِ 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 دهکدهٔ 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 وحدت گرا 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 عقیدهٔ جزمی واحدی بر جامعهٔ غرب حاکم نیست... اگر چیزی در این جامعه حکمفرما باشد، همان کثرت‌گرایی است و این«گرایی» قادر به حکمرانی نیست، زیرا اصل و اساس 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 منطق این نظریه خدشه ناپذیر 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 آنرا دارا نبودند.» (همان، ۶۲)

«در این شرایط پیشرفت ناممکن نیست. فقط باید دانست که هنرمند هم در دورهٔ مقبولیّت 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 بخواهد پیشرفت کند. باید حضور نظام جهانی رسانه‌ها و تازگی سوار بر چرخ و فلک آنرا به رسمیت بشناسد.» (همان، ۵۳)

جنکز دربارهٔ 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 مرحلهٔ ساخت نرسیدند. به گفتهٔ 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 ساختمان سازی منتهی شود و باعث طراحی دوباره و دوباره گردد. توسعه« نَشنـــال گالری» لندن یا موزهٔ «ویتنی» 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.»[۵۹]

**۱۰–در نگاه جنکز فرانوگرایی یک جنبش فرهنگی است**

جنکز از آنجا که می‌گوید: «من پست مدرنیسم را یک جنبش فرهنگی و دورهٔ 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 پایهٔ 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 خاطرهٔ اهمیتی حاشیه‌ای دارد یا خیر.» (همان، ۶۷)

**۱۱–جدول ویژگیهای سه مکتب نوگرایی،نوگرایی متأخر،فرانوگرایی ازنظرجنکز**

نوگرایی، نوگرایی متاخر ( لیت مدرنیسم ) و فرا نوگرایی: جنکز جدول معروفی 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 نظریهٔ طراحی** به شکل زیرتنظیم کرده است:(جدول شماره ۲۴)

**جدول شماره ۲۴– مقایسه سه مکتب نوگرایی، نوگرایی متاخر و فرانوگرایی از نگاه**

[۵۹] جنکز اگر چه 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)

| دیدگاه‌ها | نوگرایی (۶۰-۱۹۲۰) | نوگرایی متاخر (۱۹۶۰) | فرا نوگرایی (۱۹۶۰) |
|---|---|---|---|
| مفاهیم ایدئولوژیک | سبک جهانی | سبک ناخودآگاه | سبک مبهم |
| | کمال طلب (آرمانی) | واقع بین | مردم پسند |
| | فرم جبری عملکردی | فرم آزاد | فرم نشانه‌ای |
| | روح زمان | کاپیتالیسم (اقتصاد) | سنتها( گزینشی) |
| | هنرمند پیامبر | هنرمند در خدمت کارفرما | اشتراک هنرمند و کارفرما |
| | نخبه‌گرا | حرفه گرا | شرکت جویی عموم |
| | تمامیت گرا | تمامیت گرا | جزیی‌گرا |
| | معمار نجات دهنده | معمارخدمت گر | معمار نمایندهٔ کارفرما و فعال |
| ویژگی‌های سبکی | صراحت | پرزرق و برق و تکنیک | بیان دورگه |
| | سادگی | سادگی پیچیده | پیچیدگی |
| | فضای ایزوتروپ: (چندمنظوره) | فضای به شدت ایزوتروپ ( چند منظوره) | فضاهای گوناگون و شگفت ( نا منتظره ) |
| | فرم انتزاعی | فرم تندیسگون معما گونه | فرم معمول انتزاعی |
| | خلوص | تکرار و خلوص | خوشه چین |
| | ناآراسته ناشمرده | شمرده و آراسته | جدا و شمرده همراه با نشانه |
| | زیبایی ماشینی و منطقی | زیبایی ماشینی درجه ۲، منطق و سازه | معیارهای گوناگون زیبایی: محتوی زبانی |
| | ضد تزیین | ساختمان و سازه تزیینی | تزیین آلی (طبیعی) و کاربردی (ساختگی) |
| | ضد نشانه | تجسم منطق منجمد | نشانه گرا |
| | ضد تمثیل | ضد تمثیل | تمثیل گرا |
| | ضد تاریخ | ضد تاریخ | تاریخ گرا |
| | ضد طنز | طنز ناخواسته | طنز گرا |
| | ضد نماد | نماد گرا ناخواسته | نماد گرا |
| ایده های طراحی | شهر در پارک | یادمانها در پارک | شهر زمینه‌گرا |
| | جدایی عملکردی بخشهای ساختمان | تمام عملکردها در یک فضا | آمیختگی عملکردها |
| | 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، فرم سرتاسری، جزء نماد کل | فضای نامتقارن و درحال توسعه |
| | اشکوب سازی، برج | ساختمان‌های صاف خطی | خیابان سازی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | شفافیت | شفافیت کامل | ابهام |
| | غیر قرینگی و نظم | قرینگی، انعکاس آینه گون | قرینگی غیر منظم |
| | انسجام هماهنگ | توازن به شکل بسته و اجباری | کلاژ و اختلاط عناصر گوناگون |

**۱۲–جنکز : معماری معاصر متأثر از جهانی شدن است**

جنکز برخی از نوشته‌های تازهٔ 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 متکثـــّر 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)

**۱۳–جنکز : جهان پست مدرن دهکده واحد جهانی اطلاعات است**

«ما اصولاً داریم به دورهٔ جدیدی از نظام فرهنگی و اجتماعی وارد می‌شویم. آنچه که دَنیل بِل در ۱۹۶۷ آن را جامعهٔ فراصنعتی نامید و دیگران آنرا 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 می برد تغییر خواهد داد.» (همان، ۶۲)

او جهان بینی جدید را همراه با توصیف عصر جدید به شکل زیر توضیح می‌دهد: «جهان بینی 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 جدیدما کاملاً منحصر به فرد است. ما نخستین نسلی هستیم که سن تقریبی جهان، احتمالاً سرچشمهٔ آن، خطوط اصلی تاریخ آن، و اصل بنیادین پیچیدگی فزایندهٔ 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 کشف ها 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 پیش بینی 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)

تصویر شماره ۲۲– رم کولهاوس،کتابخانه

**جنکز** براساس همین جهان بینی 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 پیش بینی 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 جبههٔ دانش و علوم جدید قرار گیرد ناگزیر است در این زمینه به تجربه بپردازد.» (صارمی، ۱۳۷۸، ۳۳)

**۱۴–معماری بحران. از نگاه جنکز**

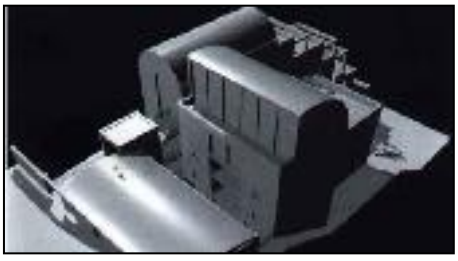
جنکز از برخی مکاتب معماری همچون **فولدینگ**، **فراکتال** و **معماری** سبز به عنوان نمونه‌های بسیار خوبی از توجه به جهان بینی جدید یاد می‌کند و در معرفی آنها می‌گوید: «ما به ازای علمی زبان معماری فولد، نظریات بحران و تداوم است. بحران یا فروپاشی در تبدیل سریع از حالتی به حالت دیگر، مانند آب به یخ یا بخار تجلی می‌کند. بحران یا به دوپاره شدن می‌انجامد یا به پیچیده شدن، درهم فرو رفتن و درهم تنیدن که مضمون **معماری بحران** است. در این معماری که گویی درحال فرو ریختن و کج شدن است ترکیب پلان، نما و مقطع با هم اشکال ابهام آمیزی همانند کریستالها می‌آفرینند. این بازی را فرانگ گه ری 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 پس ماندهٔ معماری مرد سالار و تابع روابط ارباب و رعیتی مردود شمرده است.» (همان، ۳۴)

**۱۵–ویژگی های معماری مطلوب معاصر از نگاه جنکز**

جنکز در پایان کتاب برخی از ویژگی‌های معماری مطلوب معاصر را که در هماهنگی با جهان بینی امروز باشد به شکل زیر توضیح می‌دهد:

- « نزدیکی به طبیعت و شناخت زبان طبیعت.
- الهام گرفتن از حقیقت و روح جهانی.
- دارا بودن خصیصهٔ چند معنایی و عمق.
- منعکس کردن واقعیت چند گانگی‌ها، تفاوت‌ها و تقابل‌ها و تغییر دائم که ذاتی جهان است.
- نشان دادن زمان و مکان با در نظر گرفتن اکولوژی و شرایط اجتماعی، سیاسی و بومی.
- توانایی ایجاد زبانی برای محیط‌های انسانی که حس زیبایی شناسی و ادراک ذهنی را همزمان برانگیزد و اقناع کند.
- توجه موکّد به علوم جدید.» (همان)

**۱۶– در نگاه حسین شیخ زین الدین سنت یک ثروت است**



تصویر شماره ۲۳- مجموعه مسکونی-(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 ناقص الخلقه، 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 امروزین نمی‌توان خرج کرد.

با این دیدگاه شیخ زین الدین 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 اینکـه **در بستر دهکده جهانی علاوه بر فراوانی اطلاعات، تبادل، داد و ستد و نقـش آفرین دانستن دیگران به مثابه سرچشمه های دستیابی به آگاهی، حائز اهمیت است.** از این رو معتقد است آینـده معمـاری ایـران از آتیـه معماری جهان جدا نیست و ما باید در تمدن جهانی نقشآفرین باشیم. او مسئله همکاری و مشارکت جهانی بدون خودبـاختگی را مطـرح می‌سازد.

**شیخ زین الدین کثرت گرایی را جزو بافت غیر قابل انکار فضای فرهنگ جهانی محسوب می‌نمایـد.** واقعیتـی کـه نبایـد از آن رنجید؛ بلکه باید آن را سرآغاز ساخت زبانی مناسب و جدید دانست. مفاهیم بومی باید با زبان جهـانی انطبـاق یابـد. او مـی‌گویـد زبـان کالبدی معماری ما در آینده زبان واحدی نیست، بلکه زبانی کثرتگرا است. پیشنهاد او در زمان حاضـر سـود بـردن از اصـول بـی زبـانی معماری به عنوان نقطه آغاز است. او همواره یکی از مهمترین اصول حاکم بر معماری سنتی را سیر از کثرت به وحدت مـی‌دانـد. 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 عمیـق فرهنگی ترمیم شده، راه بجایی نخواهیم برد. (شیخ زین الدین، ۱۳۷۸، الف، ۱۵۴؛ ۱۳۷۸، د، ۳۹؛ ۱۳۷۶، ۴۶؛ ۱۳۷۱، الف، ۲۰)

**۱۷–در نگاه داراب دیبا ،کثرت گرایی عامل اصلی بی هویتی معماری تهران است**

در آثار گذشته خود، فرهنگ و ارزشهای غربی را رویاروی فرهنگ متعالی اسلام می دانست و با مهاجم شمردن فرهنگ غربی تأکید داشت که این دو فرهنگ مربوط به دو دنیای متفاوت هستند و آمیختگی آنها گونه‌ای دوگـانگی فرهنگـی پدیـد مـی‌آورد. ( دیبـا، ۱۳۷۱، ۱۶؛ ۱۳۷۳، ۲۱؛ ۱۳۷۴، ۴۷).

وی بر این باور بود کـه **امروزه می‌توان شاهد زشت‌ترین کالبدهای معمـاری در تـاریخ کشـور بـود. او تهـران را یکـی از بی‌هویت‌ترین شهرهای دنیا محسوب نمود.** او می گفت اگر چه همه می‌کوشند که حیثیت فرهنگی خود را در قالب‌هـای معمـاری حفـظ کنند، اما برای قالب بخشیدن به فرهنگ و هویت خودمان، نه فرمولی داریم و نه الگویی و نه شیوهای خاص. از این رو در نزد او دهکده جهانی تله‌ای خطرناک بود.

آثار و گفتار جدید دیبا دگرگونی آرامی را در وی نشان می‌دهد. او مقولاتی چون غربزدگی و تجـدد طلبـی را در حـال حاضـر دارای رنگ دیگری می‌انگارد که متعلق به چند دهه قبل است. غرب اکنون خود دچار بحرانهای گوناگون است. او در مقابـل ارزشـهای اخلاقی جامعه سنتی، ارزشهای جدید جامعه مدرن چون آزادی بیان، عدالت اجتماعی، مساوات و ... را مطرح می‌نماید**. او کثرت گرایی را سبب افزایش ظرفیت ادراکی دانسته و عامل به زیر سئوال بردن احکام گذشته می‌انگارد.** به نظر او ارتباطات اجتماعی گسترده، برخـی از ارزشهای فرهنگی را جابجا می‌نماید. در گفتار او ردپای ابهام و دوگانگی میان جهانی شدن و تأکید بر هویت هنوز به چشم می‌خـورد. 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 هویـت قرار دارد و در پی راه حلی برای این مسئله است.

**الگوواره چهارم : ذات گرایی** (Existentialism)

ذات گرایان گروه دیگری هستند که به معماری نوگرا خرده می گیرند و آن را متناسب با کمال انسانی می داننـد. **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 تنهـا در گـرو چنین نگاه فراگیر به هستی است که می توان به معماریی همه جانبه دست یافت.** در چنین معماریی انسان مرکز عالم قرار می گیرد و فهم اوست که باید از طریق معماری کامل شود. معماری به انسان کمک می کند تا خود را و هسـتی را بهتـر بشناسـد و ارتبـاطی کامـل بـا هستی برقرار کند.

تصویر شماره۲۴- خانه آبشار
آمریکا، فرانک لوید رایت

بهترین معماران این دیدگاه را می توان **رایت** و **آندو** و از اندیشمندان مـی تـوان **شولتز** را که پیرو دیدگاه های فلسفی هایدگر است، نـام بـرد. تفـاوت دیـدگاه ذات گرایـان، سنت گرایان معنوی در آن است که **ذات گرایان خیلی، مبـانی دینـی و معنـوی را بـرای خودشان توضیح نمی دهند** و بیشتر به ذات اشیا و طبیعت اهمیت می دهند در حالیکـه **سنت گرایان معنوی اگر چه ذات گرا هم هستند اما تاکیدشان بر نگاه دینی، معنوی و قسـمتی بـه هستی است.** اینان سرشتی الهی برای عالم قائل هستند و رکن اصلی بحـث سـنت گرایـان معنوی، خداوند و معنویت است.

**۱– شولتز از پیروان پدیدار شناسی در معماری معاصر**

وی از مدافعان بزرگ پدیدار شناسی در معماری است و با کنکاش در آرای متفکر بزرگ معاصر، مارتین هایدگر بـر مبنـای مقالـه «سـاختن، سـکونت گزیـدن و اندیشـیدن» تصویری نوشتاری و مصور ارائه می دهد.

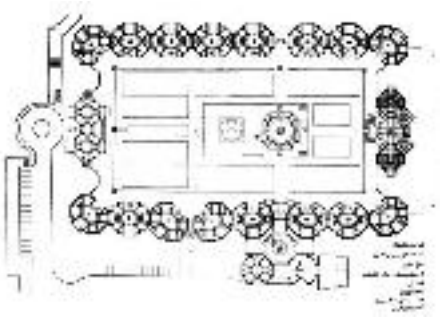
**۲–ریشه های بحران عصر جدید در نگاه شولتز**

به عقیده شولتز علی رقم پیشرفت دانش، شیوه های تحلیلی و ابزار فن آوری، ما دچار بحران شـده ایـم و مشـکلاتمان چنـد برابر شده اند. تغییرات سیاسی و اقتصادی و انقلاب ها کمکی نمی کنند. بحران، عمومی و فارق از نظام سیاسی است. وی معتقد اسـت سرچشمه های بحران امروزی به خوبی تشخیص داده نشده است. وی این سر چشمه ها را در دو سده گذشته در غرب می داند چراکـه پیشرفت علوم باعث شد که تکیه گاه بشر از خارج به درون خودش انتقال یابد.

- **تخریب تاریخ، طبیعت، انسانیت...**: به عقیده وی دنیای مدرن بحران بسیار پیچیده ای را متحمل شده است. زیست جهان تاریخی به سرعت تخریب شده. محیط طبیعی قربانی آلودگی و بهره برداری بی رویـه گردیـده و بـا وجـود بشری عموماً به عنوان ماده انسانی رفتار شده است. (شولتز، ۱۳۸۲، ۹)
- **بی معنایی و بدبینی در زندگی نسل جوان :** به اعتقاد شولتز در گذشته سالهای جوانی، سالهای تهاجم و اشـتیاق و فعالیت شاعرانه بود، سالهای کشف معانی و بنای عالم هر فرد از طریق خیال بوده است. اما امـروز اغلـب جوانـان ناامید و بی اعتقاد شده اند که این امر از ویژگی های 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 و۲۹)
- **استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات :** استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات با گوهر کمی کـه در نتیجه به تسلط طبیعت، به مفهومِ به کار گرفتن و تحت اختیار درآوردن تمامی قوای موجود در آن منجر شد.
- **جدایی و استقلال سه حوزه علم، اخلاق و هنر :** دست یافتن به چنین مقوله هایی با جدا شـدن انسـان از طبیعـت آغاز شد و با مطرح شدن ذهنیت انسان به عنوان معیار هستی مطرح گردید و مظاهر گوناگون هسـتی بـه عنـوان ابزار، مورد استفاده و متعلق معرفت او در نظر گرفته شدند و به این طریق حقیقتی به نام طبیعت در مقابـل انسـان قرار گرفت.
- **نگرش جزء گرایانه مادی به هستی :** امروزه منا سب ترین طریقه مطالعه پدیده هـا روش تحلیلـی و جـزء نگرانـه است تا رویکردی ترکیبی و کل نگرانه. در واقع در این فلسفه موجودات جدا و مستقل اند و در ورای دنیای عـادی علم یعنی دنیایی که با حواس ما آشکار می شود، محال است جهان دیگری وجود داشته باشد و هـر صـورتی کـه نباید یا نشود آن را به محک تجربه آزمود محمل است. در این دید جایگاهی برای معنا وجود نـدارد و اصـالت بـه جای کیفیات به کمیات داده می شود و این بی توجهی به معنا باعث بی خانمانی بشر می شود.

- **ساختار آموزشی نادرست :** شولتز اعتقاد دارد بحران جهان ریشه های آموزشی دارد و همچنین بهبود در صورتی میسر می شود که تغییر در نگرش آموزش پدید آید**. اگر می خواهیم دنیای بهتری داشته باشیم باید انسان را اصلاح کنیم.** باید به جای تربیت کردن صرف متخصصان تحصیل کرده تمامی انسان ها را آموزش دهیم.
- **عملکردگرایی :** شولتز می گوید عملکردگرایی در واقع مسوول بی مکانی کنونی است. ما از این که صرفاً ساختمانهایی را عملکردی بسازیم خشنود نمی شویم، بلکه آنها باید با معنا باشند. این عملکردگرایی شان تمام اجزای هستی را به صورت اجسام بی معنا کاهش داده است و شاید این مطلب برای همه متقاعد کننده باشد چراکه دیگر به معماری به صورت تصاویر فکر نمی کنیم و مدتی است که توجه خاص خود را به عملکرد و سازه معطوف ساخته ایم. بدون تصاویر، محیط ما در ظرف فضایی تنزل می یابد بنابراین از چیز هایی که دنیای روزمره مارا تشکیل می دهد محروم شده ایم.

**۳–خروج از بحران های معاصر از نگاه شولتز**



تصویر شماره ۲۵- دانشگاه امام صادق – تهران- اردلان

- **مطالعات روانشناسانه و اجتماعی:** به اعتقاد وی این مطالعات در تامین پایه ای برای کار معماری شکست خورده است
- **تحلیل نشانه:** شناختی است که به عقیده وی شکل معنا را به یکی از سطحی ترین وجوهش تنزل داده است.نشانه شناسی واقعاً با معنا مربوط نیست و فقط درباره برخی روش های ارتباطی بحث می کند
- **درک هستی شناسانه:** در واقع در اینجا از دید شولتز، هایدگر به نجات ما می آید زیرا وی می اندیشد که تحلیل نشانه شناختی 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 می باشد.
- **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 می شوند شامل نمی شود. در واقع مشکل از اینجا نشات می گیرد که ما با همه مسائل به طور علمی برخورد می کنیم. در واقع علم نوعی نماد پردازی است. علم از طریق انتزاع و عمومیت بخشیدن قوانین عینیت هایی را توصیف می کند که در یک نظام منطقی سامان یافته اند ولی ما در زندگی اکثراً پدیده های پیچیده ای را که خود به خود کلیت هایی ترکیبی اند را تجربه می کنیم. البته این مشکل شناخت برای انسان اولیه وجود نداشت. وی هرگز از محیط جدا نبود و نمی توانست وجود مجزای آن را متنوع سازد.
- **نگرش پدیدارشناسی به هستی و انسان:** برای توصیف ساختار این عالم رهیافت جدیدی لازم است. از مفاهیم علمی نمی توان استفاده کرد زیرا علم به عنوان اصلی مادی و برای به دست آوردن نتیجه ای کلی و نیز قوانین طبیعی از واقعیتی معلوم دوری می گزیند اما هدف ما نشان دادن هرچه واضح تر نهاد و ذات پدیده ها به صورت بی واسطه است. لذا توصیفات می باید عینی باشد، نه به صورت نظری و انتزاعی. این شیوه توصیف را پدیدارشناسی می گویند. موضوع پدیدارشناسی محیطی طبیعت و ساختار مکان در پیوند با زندگی است. آسمان و زمین همراه با هم سرزمین بکر را به وجود می آورند که شکل اصلی فضای واقعی است.
- **نگرش شاعرانه به انسان و معماری:** در واقع شولتز راه حل خروج از بحران کنونی را بازگرداندن بعد شاعرانه زندگی به انسان ها دانسته و دستیابی به آن را از طریق بازگشت به خود چیز ها یعنی آن پدیده های ملموسی که در کنارمان هستند و فهمیدن معنای اصلی آنها را ممکن می داند. شولتز در پردازش راهکار خود برای رهایی از بحران معاصر، به پدیدارشناسی

محیط روزمره مبادرت کرد و با به کار بردن مفاهیم اصلی اندیشه هایدگر درباره بنیادهای عالم زیست طرح نظریه خود را عنوان کرده است. به اعتقاد وی می باید بصیرت شاعرانه را در خود استحکام بخشیده و جهان را به جای کمیت ها با کیفیت هایش در نظر آورد.

**الگوواره پنجم : سنت گرایی معنوی (**Traditionalism**)**

اینان گروهی دیگر از منتقدان نوگرایی هستند و می گویند ریشه مشکلات نوگرایی در بی توجهی به ذات هستی که خداوند است می باشد. برای اصلاح بحران های نوگرایی باید به حقیقت هستی توجه بشود. آنها سخن از معماری قدسی به میان می آورند و آن را نجات بخش می دانند. به اعتقاد آنها در صورت تحقق این شرایط، بحران هایی همچون محیط زیست، گسست نسل ها، گسست تاریخی و بی روح شدن معماری حل می شود.

**عوامل بحران آفرین فرهنگی در معماری معاصر از نگاه تادائو آندو**

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 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.

**۱– چیرگی رایانه‌ها در طراحی معماری معاصر**

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 حسابگری 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 بپوشاند. »(آندو، ۱۳۸۱، ۴۱)

**۲– جهانی سازی معماری معاصر**

آندو معماری را وابسته به فرهنگ و متفاوت با حوزه تمدن می‌داند و به همین جهت با جنبش‌هایی همچون جهانی سازی و یا عمومی سازی و یا استاندارد سازی که وابسته به حوزه تمدن ها هستند به هیچ وجه کنار نمی‌آید: « امروزه جهانی سازی (Universalization) پدیده‌ای فراگیر است. انتشار و پیشرفت تمدن بی‌شک به وسیله نوعی همکاری عمومی ویژه ممکن گشته است. با این حال، جهانی سازی مفهوم دیگری است. برای عمومی سازی(Generalization ) و استاندارد سازی، (Standardization) این امر برای تمدن مفید می‌نماید، اما برای فرهنگ، ستیز گرایانه (Antagoistic) است. چرا که فرهنگ تنها در مقابله با عمومی سازی و استاندارد سازی 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 پس زمینه‌ای از تاریخ، سنت، اقلیم و دیگر نیروهای طبیعی به وجود می‌آید. جهانی سازی در صدد ویران کردن این بنیادهاست.»( آندو، ۱۳۸۱، ۶۷)

**۳– نگاه مادی و اقتصادی به معماری معاصر**

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، به ویژه در این کشور ناتوان می‌سازد. وقتی معماران هیچ مقاومتی را در جهت بیان فردیت شان

**تصویر شماره ۲۷- تادائو آندو / Awaji yumebutai**

تاب نمی‌آورند، انسان و زمینه شهری فراموش می‌شود و معماری صرفاً به اعمال آسایش طلبی (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 ، ۶۷)

**۴–پست مدرنیسم (فرانوگرایی) در بحرانی بزرگ**

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 عمیق تر از گذشته فرو رفت . به همین جهت به هیچ وجه نمی‌توان به راه حلهای فرانوگرا اعتنا کرد.[۶۰]

**راه حل های آندو در برونرفت از بحران های معماری معاصر**

**۱–آفریدن یک نوع معماری که در آن رشد انسانیت باشد**

به اعتقاد وی امیدوار کننده‌ترین 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– گرایش به معماری سنتی ژاپنی که در آن ارتباط انسان با طبیعت ارائه شده است**

سیری که خود آندو در طول زندگی حرفه‌ای خود طی کرده قابل توجه است. او در بیان دگرگونی های 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 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 برمی انگیزند.» (همان، ۶۷)

**۳– شاید افرادی که در حاشیه تمدن غرب هستند نجات دهندگان آن باشند؟!!**

در عین حال با تمام راه حل‌های محتاطانه‌ای که آندو ارائه کرده است، گاهی او به شکلی بدبینانه به تمدن معاصر نگاه کرده و نجات دهندگان 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 نجات دهندگان انسانیت باشند.»( همان)

---

**۶۰ به گفته او: «به نظر من پسا مدرنیسم با به کار بردن تزیینات نوستالژیک تنها به صورت شرابی کهنه در بطری‌های نو ظاهر می‌گردد. از این رو باور ندارم که راه حلی بنیادین را ارائه کند.» (همان)**

**در نگاه نافذ نادر اردلان نبود معنویت عنصر اصلی در بحران معماری معاصر است**

نادر اردلان در پژوهشهای پیشین خود نکات بسیار جالبی از **ریشه های عرفانی معماری سنتی** را نشان می‌دهد که هم اکنـون نیز نو هستند؛ ولی وی مباحث جدیدی را مطرح ساخته است که تامل برانگیز می‌باشد. اردلان زیربنای معماری را آمیخته‌ای از فرهنـگ و طبیعت منطقه مربوطه به شمار می‌آورد و از این رو بحران هویت موجود در معماری معاصر را هم در همین دو شاخه ارزیابی می‌کنـد. او نادیده انگاشتن ابعاد روحی و معنوی را مسبوق به مشکلات محیطی می‌داند و **نبود معنویت را زیربنایی‌ترین عنصـر بحـران‌سـاز در معماری معاصر تلقی می‌نماید**. اردلان در عین کوشش بر حفظ مواضع پیشین خویش، بر بحران اکولوژی تأکید می‌نماید. بحرانی کـه از نظر وی مسئله‌ای جهانی، فرافرهنگی و علمی است.از مباحث مهم مورد نظر اردلان موضوع هویت سنتی معماری و موضوع دگرگونی‌ها و دگرگونی های جدید فناوری در متن آن است. او تفکر سنتی ایرانی را از اندیشه مادی در معماری متمایز می‌سـازد. خلاقیـت 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 بـی زمان حاکم بر ذات انسان سنتی، از آفرینشی پیوسته سخن به میان می‌آورد که هرگز تکراری در تجربه عالم هستی ندارد.

اردلان **در خصوص دگرگونی های جدید در جهان** اظهار می‌دارد :« در دنیای امروز ما با نوعی دگرگونی عظیم روبرو هسـتیم. 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. نظریه پردازیها باید با تامل و تساهل باشـد.» ( اردلان، ۱۳۷۸، ۱۷۴و ۱۷۳) اردلان در عین اینکه به نوآوری‌های جهان معماری از قبیل بهره گیری از الگوهـای مـوجی( Waves Pattern) می‌اندیشد، همچنان، مقولات وحدت، توجه به الگوهای ازلی و ضرورت سیر و سفرهای عاشقانه را مورد تأکید قرار می‌دهـد. وی می‌گوید اگر به جوهر وجودی زندگانی پی نبریم حتماً در جزییات گم خواهیم شد .(همان)

**الگوواره ششم: سنت گرایی تاریخی (**Historical Traditionalism**)**

آنها نیز گروهی از منتقدان معماری نوین هسـتند و **ریشه مشکلات را در بی توجهی به تاریخ می دانند**. از دیـد آنهـا الگوهـای معماری گذشته، بهترین پاسخ هایی هستند که هم با مبانی نظـری و هـم بـا اقلـیم هماهنگی دارند و کالبد یک فرهنگ و شناسنامه ذهنی افراد یک جامعـه را تشـکیل می دهند. به همین علت فراموش کردن و کنار گذاشتن آنها جامعه را دچـار بحـران های گوناگون و آشفتگی و هرج و مرج می کند. راه حل مسـائل از دیـد آنهـا زنـده کردن و به کارگیری الگوهای تاریخی در معماری است. از نمونه معماران این سبک می توان به **پیرنیا** و برخی آثار معماران دیگر مثل **حجت** اشـاره کـرد و بـرای نمونـه های خارجی می توان از **حسن فتحی** و **برادران کریر** نام برد.

تصویر شماره ۲۸- مسجد دانشگاه شریف مهدی حجت

- **در نگاه برادران کریر معماری باید در دراز مدت باقی بماند**

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 شهر سازی توصیه کرده و جای خود را در میان شهر سازان دنیا بـاز کننـد. آنهـا بحران معماری و شهرسازی امروز را ناشی از عوامل زیر می دانند:

به اعتقاد آنها یک معماری زیبا که امروز آفریده می شود باید دویست سال دیگر نیز زیبا باشد. این معماری نمی تواند همچون شیئ معمولی پس از استفاده دور انداخته شود. بنا ها و شهر ها استفاده های دراز مدت دارند زیرا ارزش ها و مفاهیمی را در بر دارند کـه به وضعیت انسان بستگی دارد. (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۴) .بشر با آزمون و خطا زندگی می کند و گاه دسـت بـه خطاهـایی مـی زنـد کـه مقیاس عظیم و سرنوشت ساز دارند. مدرن گروی معماری و شهرسازی چونان کمونیسم، به آن دسته از خطاهایی تعلـق دارد کـه ازآنهـا چیز بسیار اندکی می توان آموخت...خطای بنیادی مدرن گروی این است که خود را چونان پدیده ای عـالم گیـر و اجتنـاب ناپـذیر مـی نمایاند و به شکلی موجه راه حل های سنتی را کنار می زند. شهرسازی جدید آرمان گرایانه نیست بلکه در عوض موجبات تنوع بی پایان بلند پروازی های بشر را برای ساخت محیط های همگون فراهم می سازد. (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۲)

- **راه حل های برادران کریر در خروج از بحران های معماری معاصر**

راه حل عملی در خروج از بحران های معماری معاصر از نگاه برادران کریر اینگونه است :

**۱– استفاده مطلوب از زمین**

لئون کریر در جواب به این سوال که فشار های جمعیت ساخت بناهای بلند مرتبه را در کشور های جهان سوم ناگزیر می سازد، گفته است:« هیچ ارتباطی بین فشار جمعیتی و ساختمان های بلند مرتبه و جود ندارد. اگر از آسمان به این قاره ها نگاه کنیم، می بینیم که این موضوع افسانه ای ساختگی بیش نیست. مشکل در استفاده نادرست از زمین است که آن هم ناشی از شهرسازی نادرست است.» (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۷)

**۲– بهبود بخشیدن به معماری خانه های مسکونی شهری**

«در حال حاظر مشکل برای ما معماران این نیست که فرم های کاملاً نا شناخته ای 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**. موقعیت ها تغییر کرده اند.ظاهراً همه چیز تغییر کرده است ولی هنوز مردم از نظر بیولوژیکی تغییر نکرده اند.»

تصویر شماره۲۹ - مرکز فرهنگی دزفول (فرهاد احمدی)

**۳– بازگشت به تاریخ در معماری**

راب کریر به نقش تاریخ معماری در طراحی تاکید ورزیده آن را مرجعی مهم برای درک فضا و معماری اعلام نموده. روش های این معمار در کتاب ًفضای شهریً( Urban Space) آمده است. راب کریر با نگاه به فرایند شکلی، کتاب ًترکیب معماریً( 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 آنرا به دست بیاورند. دلیل این امر را تعریفی که از حس تاریخ در دوره معاصر رخ داده می دانند. کریر این تز را دروغ محض می داند و به فقر کشیده شدن شهرسازی سده بیستم را به دلیل عدم رجوع به شهرسازی گذشته اروپا می داند. (معماریان، ۱۳۸۴، ۷۰)

**الگوواره هفتم: حکمت اسلامی (**Islamic Wisdom**)**

معتقدان این الگوواره بحران را در غربزدگی و فراموشی خود و خدا می دانند و معتقدند که بشر امروزی مرتبه خود را تا یک حیوان که فقط نیازهای مادی و غریزی خود را تامین می کند 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 انسان ها نیست.

**راه حلی که این گروه پیشنهاد می کنند** ادراک آگاهانه **هستی شناسی توحیدی**( اسلامی)، بخصوص **انسان شناسی عمیق** و خاص آن به عنوان گزاره هایی حقیقی و عقلانی و غیر وابسته به مجموع شرائط زمانی و مکانی ، در عین حال **اعتباری است و نسبی دانستن شیوه ها و سبک های هنری** و آثار معماری و وابسته به داشتن آنها به مجموع شرایط زمانی و مکانی و اجتهاد پذیر بودن آنها. در جهت گیری فوق باید سیر از ظاهر به باطن یا از صورت به معنا، یا از کثرت به وحدت را بعنوان اصل بنیانی مطرح نمود و بهره برداری از مجموع دستاوردهای علوم تجربی و فنی مهندسی و فرایندهای روزآمد آنرا بعنوان اصلی بدیهی و عقلانی پذیرفت. شاخص برجسته رویکرد فوق نگاه آیه ای و سمبلیک به کالبدها و صورت ها است.در این نگاه، ایده های ذهنی و نظری می تواند بصورت نسبی در شکلها و صورتهای متنوع و بدیعی ظاهر شوند، یعنی نه تقلید و تکرار اجتناب ناپذیر است و نه هر صورتی می تواند مظهر و تجلّی ایده و معنای مورد نظر هنرمند باشد؛ بلکه ایده های هنرمند میتواند در صورتهای خاصی بصورت نسبی و رمز پردازانه مفاهیم و معانی مورد نظر هنرمند را متجلی سازند.

تصویر شماره ۳۰- سازمان میراث فرهنگی - حسین امانت

اکنون به بررسی نظریات برخی از معماران ایرانی که در این دسته قرار می گیرند می پردازیم:

**۱–از نگاه هادی نعیمی رشد معماری در گستره نظام آموزشی است**

هادی ندیمی وجود بحران هویت را در تمامی گستره‌های فرهنگی همواره مورد تأکید قرار می دهد. وی ساخت و ساز معمارانه در کشور را در حال گذار از دوران سخت بحران هویت می‌داند. ریشه بحران از نظر او، آنچنان که به آراء گنون نیز توجه می‌دهد، بر، گسیختگی فرهنگی استوار است. این انقطاع اگر چه 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 در گستره های فرهنگی را از هم جدا می‌کند:

- **در رده نخست**: شرایط و رویدادها از دو بعد اجتماعی و سیاسی بر معماری اثر می گذارند.

جدول شماره ۲۵: دسته بندی رویکردهای معاصر در معماری

| رویکردهای معماری | برخی از معماران | بحران و عوامل ایجاد آن | راه حل |
|---|---|---|---|
| نوگرایی اولیه<br>Modernism | لوکربوزیه. گروپیوس و.... | بی جرأتی عدم خلاقیت<br>عدم شناخت پیشرفت های جهانی | تجدد کامل<br>پیوستن به معماری جهانی<br>هویت شکل پذیر آزاد |
| نوگرایی پسین<br>سامان شکنی<br>deconstruction | آیزنمن و.... | عدم بحران هویت<br>بحران پیشرفت | تجدد کامل<br>ایجاد یک معماری کاملا نوین و<br>متفاوت از گذشته |
| تلفیق گرایی<br>تجدد و سنت<br>(تاریخی،طبیعی و...)<br>Postmodernism | جنکز و... | تداوم نیافتن پویای شیوه های کهن و گسست نسبت به آنها<br>بحران جهانی جدایی از هویت تاریخی و عدم دستیابی به هویت جدید | سنت تاریخی +تجدد کالبدی<br>تدوین شیوه های جدید و<br>تلفیق با شیوه های کهن<br>هویت شکل پذیر ترکیبی (ملی –جهانی) |
| ذات گرایی<br>Exsistencialism | شولتز، رایت، آندو و... | بحران سطحی نگری، مصرف گرایی<br>عدم آگاهی به هستی ، سلطه فناوری و ماشین | ذات طبیعت +تجددکالبدی |
| سنت گرایی تاریخی<br>Historic Traditionalism | کریر و... | گسستن از بنیادهای تاریخی ، بحران تاریخی<br>تشویش در سیر تاریخی به دلیل تهاجم فرهنگی غرب | سنت تاریخی کامل<br>احیاء بنیادهای تاریخی<br>هویت شکل پذیر تاریخی |
| سنت گرایی معنوی<br>Traditionalism | کان و.... | گسستن از بنیادهای معنوی وتشویش فکری بحران معنوی ،تشویش در نظام فکری به دلیل تهاجم فرهنگ یغرب | سنت فکری و کالبدی<br>احیاء بنیادهای معنوی<br>هویت شکل پذیر فرهنگی |

| | | | |
|---|---|---|---|
| حکمت اسلامی<br>Islamic wisdom | معماران مسلمان و متعهد و .... | گسستن از بنیادهای اسمانی و انساتی<br>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 |

- **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 کلی تر و وحدتگرا را نشانه می‌گیرد.

در این حیطه فرهنگهای معماری براساس انسان شناسی ارزیابی می‌گردد. انسان شناسی مورد نظر، خود در دو ساحت هستی شناسی 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 مدرنیزم** 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 فطریً به عنوان 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 سلایق فردی پنهان می‌ماند. ریشه بلاتکلیفی 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 می رود 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؛ بگونه‌ای که از بنیادهای ژرف در دین خویش جدا می‌افتند و باعث گسست فکری و شکلی در جامعه می‌گردند.

ندیمی از ارائه هرگونه راه حل 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 دراز مدت 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، ۰؛ ۱۳۷۸، ب، ۴؛ ۱۳۷۸، الف، )

دیدگاه او را ما با تقسیم راه حل به دو حوزه نظری و عملی نقد می کنیم.در حوزه نظر می توان نسخه داد ، این نسخه چیزی جز فرهنگ توحیدی نمی تواند 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 بهره برداری از تجربیات عظیم و غنی تاریخی دعوت می کنیم.

### ۲–در نگاه دکتر مهدی حجت، نادیده گرفتن هویت دینی بحران در معماری را پدید آورده است

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 برخواسته 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 هم باید در تعاریف انسان جستجو کرد.

به عقیده او جوامع نوگرا، امروزه بر سر « **تعریف حداقلی انسان** » یعنی شناسایی او در پست ترین رده هستی همنوا بوده‌اند.

دستاورد این پذیرش به دست 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** » به عنوان 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 امروزین است.

**بنیاد هویت دینی،** در شناختی است که از« انسان » و« هستی » و ارتباط آنها بدست 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 زیر را راه نیل به این هدف می‌داند:

- ارتباط انسان با خود،
- ارتباط انسان با دیگران
- ارتباط انسان با طبیعت،
- ارتباط انسان با خداوند.

در حقیقت **عدم توجه به هویتی معنوی و دینی** در معماری معاصر سبب **ایجاد بحران انسانیت** گردیده است.

ذکتر حجت علیرغم اینکه مشارکت در دهکده جهانی را نفی نمی‌کند؛ولی هشدار می‌دهدکه نقش و وظایف ما نسبت به سایر اعضاء باید روشن گردد. او از تلاش جهت دستیابی به هویت عمیق دینی، ملازم با یافتن طعم های ملی را که ضرورت شرکت در دهکده جهانی است با عنوان « جهاد فرهنگی » یاد می‌کند. (حجت، ۱۳۷۷، ۱۸ و ۱۹؛ ۱۳۷۸، ۵؛ ۱۳۷۴، ۳۴)

با تفکیک مباحث نظری و عملی می توان گفت **دهکده جهانی در بخش نظری نظری یا هستی شناسی توحیدی امکان پذیر خواهد بود؛** چون مباحثی فارغ از زمان و مکان است و طعم ملی و بومی در حوزه عمل ( سبک ها و شیوه های عملی و آثار هنری ) تجلی خواهد یافت. چون عمل انسان در عالم ماده رخ می دهد و عالم ماده وابسته به مجموع شرائط زمانی و مکانی است.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی –فصل دهم )

۱) **هویت اسلامی** در معماری چیست؟

۲) چه ارتباطی بین هویت **معماری خودی** و **معماری جهانی** وجود دارد؟

۳) جودت **مهم ترین نقش معماری** را در چه چیزی می داند؟ چرا؟

۴) در نظر آیزنمن **ریشه و پیدایش مدرنیسم** در اروپا ناشی از چه چیزی بود؟

۵) در باره **طرح سامان شکنی آیزنمن** در معماری چه می دانید؟چه اصول و ایده هایی در این طرح دخالت دارند؟

۶) این سخن آیزنمن را نقد کنید که گفته است: **تاریخ و جامعه نقشی در معماری ندارند؟**

۷) نظر شما در باره **خانه های شماره ۱۰ و** ۱۱ آیزنمن چیست؟ تحقیق و بررسی و اظهارنظر کنید؟

۸) **در نظر جنکز** چرا مدرنیسم عکس العمل دین مشترک است؟

۹) در **جدول شماره ۲۴** سه مکتب مدرنیسم را با هم مقایسه کنید؟

۱۰) در باره **معماری بحران** توضیح دهید؟

۱۱) **مشخصات معماری مطلوب** از نظر جنکز را تشریح کنید؟

۱۲) آیا طبق نظر داراب دیبا **کثرت گرایی عامل بی هویتی تهران است**؟نظر شما در باره بی هویتی تهران چیست؟

۱۳) **بحران در معماری عصر جدید** از نظر شولتز چیست؟

۱۴) شولتز در باره **برونرفت معماری از بحران معاصر** چه راه حل هایی را ارائه نموده است؟

۱۵) **جهانی شدن معماری** چه حسن یا زیان هایی می تواند برای مردم این عصر داشته باشد؟

۱۶) برادران کریر برای **خروج از بحران کنونی معماری معاصر** چه راه حل هایی را پیشنهاد می دهند؟

۱۷) در نگاه حجت **چه عاملی بی هویتی معماری** را پدید آورده است؟

**فصل یازدهم**

# تعریف معماری در بررسی تطبیقی صاحب نظران معماری معاصر

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.

## دسته‌بندی رویکردها در تعریف معماری

### ۱–تعریف معماری بر اساس اهداف گوناگون انسانی

**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 برجنبه‌هایی از معماری دنبال می‌کنند و طبعاً معماری را به آن جنبه‌ها فرومی‌کاهند. او آشکارا بیان می‌دارد که نباید معماری را 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 :

- **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 فناورانه پدید می‌آید که نمونه‌های آن در سده نوزدهم و بیستم فراوان است.(زوی، ۱۳۷۶، ۱۶)

### ۲– تعریف معماری بر اساس انگیزه های روانی یا کالبدی انسان

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 پدیدار سازی حالات روانی خاصی انجام می‌پذیرد.

جدول شماره ۲۶: رویکرد های فرو کاهندهٔ موجود در معماری از دیدگاه برونو زوی

| | |
|---|---|
| برداشت های محتوا گرا Contentional | ۱- تعبیر سیاسی: تطابق معماری با دوره های سیاست<br>۲- تعبیر فلسفی- مذهبی: معماری بازتاب اندیشه های فلسفی و مذهبی<br>۳- تعبیر علمی: معماری بازتاب یافته های علمی<br>۴- تعبیر اقتصادی- اجتماعی: وابستگی معماری به وضعیت اجتماعی و اقتصادی<br>۵- تعبیر مادی گرایانه و طبیعت گرایانه: معماری بازتاب هماهنگی انسان با محیط<br>۶- تعبیر فنی: معماری مهارت انسان در ساخت سرپناه |
| برداشت های انسان گرایانه جسمی- روانی Physically-Mentally Humanism | معماری شرایط روحی را در فرم های ساختمانی بازنگری می کند و بازتاب ناخودآگاه انسان است.<br>۱- تعبیر تناسب ها : تناسب ها عامل زیبایی شناسی معماری<br>۲- تعبیر هندسی- ریاضی : مورد توجه قرار دادن مدولاسیون<br>۳- تعبیر آنامورفیک : تناسبات بنای معماری با توجه به تناسبات بدن انسان |
| برداشت های صورت گرایانه Formalism | تحقق معماری وابسته به مفاهیم زیبایی شناسی (وحدت، تعادل، تضاد و...) |

**۳- تعریف معماری بر اساس صورت های حاکم بر معماری**

در این برداشت، معماری با هدف پدیدار سازی مفاهیمی پدید می‌آید که از «صورت» آن سرچشمه گرفته‌اند. « زیبایی شناسی‌های سنتی یک سلسله قوانین، کیفیت، نظم و اصول خسته کننده‌ای را که باید به ترکیب معماری جواب دهد به این شرح فهرست می‌کنند : **وحدت، 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 می شوند، ولی می‌توانند در شکل ها و صورت های 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)

**۴-تعریف معماری بر اساس رویکرد فرانگر**

یکی از دسته‌بندی‌های مفید در این زمینه کار کاپون است.[۶۱] او با رویکردی فرانگر[۶۲] در کار بررسی مقولات بنیادی معماری و دسته بندی آنهاست. وی در این راه با یاری گرفتن از مقولات دهگانه ارسطویی و کاستن از آنها به شش مقولهٔ « **جوهر، نسبت، کم، کیف، فعل و انفعال** » آنها را به ترتیب با « **ساخت، زمینه، شکل، معنی، کارکرد و اراده** » همتراز می‌کند. آنگاه برخی سبک ها وگرایشهای معماری را بر پایهٔ **شکل،کارکرد، معنی، ساخت، زمینه، اراده** دسته‌بندی می‌کند.(نمودار شماره ۱۲۴)

[۶۱] عنوان اصلی کتاب این است : **Architectural Theory, David Smith Capon, 2 V, John Wiley & Sons Ltd, 1999**

[62] **Inclusive**

**ساختمان MIT بوستون- فرانک گهری**

**جدول شماره ۲۷: رویکردهای فروکاهنده در سبک های معماری از دیدگاه کاپون**

| شکل | عملگرا | سنتی | بهره / ساخت ا | زمینه | اراده |
|---|---|---|---|---|---|
| Formalism<br>شکل گرایی | Functionalism<br>کارکرد گرایی | Historicism<br>تاریخ گرایی | Constructivism<br>ساخت گرایی | Contextualism<br>زمینه گرایی | Modernism<br>نوگرایی |
| Minimalism<br>کمینه گرایی | Utilitarianism<br>سود گرایی | Academicism<br>گرایشهای آکادمیک | Arts and Crafts<br>جنبش صنایع دستی | Regionalism<br>منطقه گرایی | Futurism<br>آینده گرایی |
| Mannerism<br>شیوه گرایی | | Post Modernism<br>فرانوگرایی | Organic<br>انداموار | Neovernacularism<br>نوبومی گرایی | Utopianism<br>آرمانشهر گرایی |
| Structuralism<br>ساختار گرایی | Rationalism<br>عقل گرایی | Symbolism<br>نماد گرایی | Neo Gothic<br>گوتیک نو | Picturesque<br>تصویر گرا | Radicalism<br>رادیکالیسم |
| | System Theory<br>نظریهٔ سامانه ای | Surrealism<br>سورئالیسم | Metabolism<br>متابولیسم | | Avant-guard<br>پیشرو |
| زبرگرایی<br>Brutalism | | | HighTech<br>فناوری برتر | | |

### ۵–تعریف معماری بر اساس فضای متا (ابرمعماری) [۶۳]

در میان تعریف هایی که از معماری می شود می‌توان گرایشهای گوناگون به یکی از دو مقوله فن و هنـر را بازشـناخت. گـاه معماری به مقوله فن و صنعت نزدیک می‌شود و طبعاً اهداف وغایات و انگیزه هایی را دنبال می‌کند که در علوم تجربی دنبال می‌شود؛ و گاه به مقوله هنر، که طبعاً ویژگی‌ها و مؤلفه های هنر را برمی‌تاباند. درمیان دیدگاه ها و تعـاریفی کـه از معمـاری مـی‌شـود، مـی‌تـوان نمونه‌های بسیاری را یافت که معماری را به یک یا چند بعد از ابعاد آن فروکاسته‌اند، و مهمتر از آن تحت تأثیر رویکردهای شک‌گرایانـه و پوچ انگاری معاصر، معماری را به نامعماری یا ضد معماری تعریف نموده‌اند.

امروزه گروهی به شکل‌های مختلف سعی در گسترش حوزهٔ معماری کرده‌اند. به عقیدهٔ آنان معماری هم همپای دیگر اجزای تمدن تحول یافته و به معنای متعالی ارتقاء یافته است که گاه از آن با تعبیر « **اَبَر معماری**» نام می‌برند. دیدگاه آنها به گونه ای است که گاه گمان می رود تلاش دارند ارزش‌های متعالیی 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 اسـت**، مـدعیان ایـن مسـئله 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.**

تصویر شماره ۷۱- یادمان یهود - برلین - پیتر آیزنمن

گرایش‌های مختلفی در این حوزه وجود دارند کـه ایـن موضـوع را دنبـال می‌کنند، برخی با طرح بحث ارتباطات و الکترونیک، شکل‌گیری فضاهای ارتباطـاتی و سایبرنتیکی[۶۴] را نوید می‌دهنـد و گروهـی دیگـر بـا توجـه بـه فضـای مجـازی و استعاره‌ای، نوعی معماری مجازی و وهمی را فراهم می‌آورند.

برای نمونه **لالوانی معمار آمریکایی** زیر عنوان «**معماری متا**» می‌گویـد:« معماری متا براساس تحلیل اطلاعات سـازمان یافتـه طبـق اصـول مورفولـوژی، بـا استفاده از الگوریتم‌ها وکدهای ژنتیک شکل گرفته است که بـه محـدودهٔ فـرم‌هـای معماری وسعت تازه‌ای می‌بخشد.

تصویر شماره ۷۰ - فضای داخلی موزه یهود - برلین- دانیل لیبسکیند

این فرم‌ها در نوعی دنیای جدید شکل شناسـی کنـار هـم قـرار گرفتـه و **فضای متا** را بوجود می آورنـد. **فضایی که بیش از سه بعد دارد و گونه‌های گذشته، حـال 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 مـی‌شـود. ایـن کـد همـان **اصل مورفولوژی جهانی است که به عنوان عامل پیدایش، تغییر، سـاخت و انتقـال معماری در مقیاس‌های زمانی کوتاه مدت و بلند مدت عمل می‌کنـد**. همچنـین ایـن کـد ژنتیکی مصنوعی امکان رشد، سازگاری، تکامل و تکثیر سـاختمانها را فـراهم مـی‌کنـد و معماری را به مرحله‌ای می‌رساند که خود قادر به طراحی خودش باشد و از وابسـتگی بـه معمار رهایی یابد، در این زمان با آغاز « **خود معماری** » عمر معمـاری امـروز بـه پایـان خواهد رسید. » (لالوانی، ۱۳۷۹، ۱۹)

در یک تحلیل اجمالی می‌توان گفت این گونه رویکرد های شک گرایانه و پوچ انگارانه، نه تنها فروکاهی حقیقت و واقعیـت و ارزشهای فنی و هنری معماری است بلکه سامانه معماری را در نسبت با نیازهای مادی و روحی انسانها به گرداب پوچ انگاری و آشوب ( نیهیلیسم و آنارشیسم ) و ضد معماری فرو می‌غلطانند.

---

[63] **Hyper Architecture**

[64] **Syber Space**

**تعریف معماری بر اساس رویکرد نقاشی ، پیکرتراشی ، موسیقی و شعر**

در این رویکرد سامان‌بندی شکلی و زیبایی ظاهر و کالبد مهم‌ترین عامل شمرده می‌شود. از این رو جنبهٔ صوری معماری بعنوان 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 تجدّد گرایان لیبرال و فردگرا از آن حمایت می‌کنند.در نوشته‌های **برونو زوی** این شعار دیده می شود که« **معماری، هنر فضا است** ». در چنین تلقیی از هنر، گاه جایگاه کارهای تزیینی بسیار برجسته می شود 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 مجسمه سازی**» 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 فروکاهی در **سه قالب هنری نقاشی و پیکر تراشی، موسیقی و شعر** نمودار شده است :

**۶– تعریف معماری بر اساس رویکرد نقاشی و پیکر تراشی**

اگر چه در برخی دیدگاه‌های بالا معماری به عنوان 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. به گونه‌ای 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 بوده اند. شکل نوگرایانه و لیبرال این نظریه در گرایش‌های شکل‌گرایی ( فرمالیسم ) در معماری قابل دستیابی است.

فرمالیسم و شکل گرایی 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. **آیزنمن** 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 قراردادن 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.

**۷–تعریف معماری بر اساس رویکرد شعری**

امروزه در بسیاری از مکاتب معاصر، معماری جزء مقولهٔ فراگیر زبان تعریف شده است. به گفته پیتر 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 پیشهٔ ساختمان سازی، 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.**اگوست پره** : « ساختن » زبان مادری یک معمار است، **معمار شاعری است که به زبان [ معماری ] سخن می‌گوید و می‌اندیشد**. » (همان)

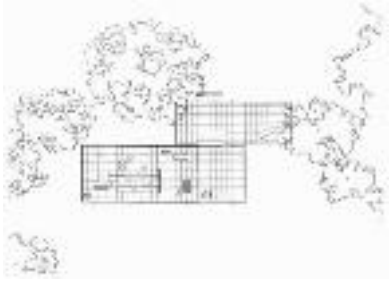
**۸–تعریف معماری بر اساس رویکرد موسیقایی**

از معروف‌ترین رویکردها در این زمینه جملهٔ **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 گفتهٔ او : « موسیقی شاید همیشه و همه جا دوستی دلسوز برای معمار باشد که حتی اندرزها و احکام و طرحهایش در اختیار او قرار دارند و نباید از استفاده از آنها بیمی به دل راه داد. »(رایت، ۱۳۷۱، ۲۶)

**جدول شماره ۲۸: رویکردهای فروکاهنده کالبدی به معماری**

| رویکرد | تبیین | کلید واژه‌ها | نظریه پردازان |
|---|---|---|---|
| ۱- پیکر تراشی | معماری به مثابه فرمی بدیع، جالب و جذاب مخاطب را به سمت خود می کشاند. معماری در ارتباط مستقیم با نقاشی و مجسمه سازی است. | مدل سازی معماری برای معمار (نگاه از بیرون به معماری) | برونکوزی- آیزنمن- لوکور بوزیه - گهری |
| ۲- شعر | معماری هنری بیانی است و ایده هایش را به واسطه یکسری علایم بصری القاء می کند. | گرامر طراحی زبان معماری | کروچه- بلوندل- لدو |
| ۳- موسیقی | معماری همچون موسیقی به شکل تجریدی و غیر مستقیم مفاهیم معنوی را منتقل می کند. | آهنگ فضا- ملودی فضا | رایت- شلینگ |



**تصویر شماره ۷۴ - خانه فارنزورث - پلان - میس واندرروهه**

افراطی‌ترین شکل این مکتب در مدرسهٔ با**هاوس** پدید آمد. خصوصاً در دوره‌ای که **هانس مـــه یر** سعی در پیاده کردن اصول مارکسیسم در آن مدرسه را داشت.چکیدهٔ این مکتب را باید در شعار معروف سولیوان یافت : « فرم از عملکرد پیروی می‌کند » از دید افراط گرایان این گروه همه چیز معماری به عملکرد مادی آن فروکاسته شد.

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**» علاقهٔ 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.

**۹–تعریف معماری بر اساس فرمول معماری یعنی هنر و ساختمان**

این گرایش جامعیّت بیشتری نسبت به مکاتب فروکاهندهٔ پیشین دارد.از این رو بسیاری از نظریه پردازان ادعای آنرا داشته‌اند. **نیکلاس پوزنر** هر چیزی که سبب می‌شود فضا تنها بر پایهٔ ابعاد ضروری برای سکونت انسان شکل بگیرد را از مقولهٔ ساختمان سازی می داند. لیکن **به باور او مقولهٔ معماری تنها آن زمان به ساختمان تعلق می‌گیرد که طلب زیبایی اساس کار طراحی باشد.** (خویی،۳) **آلبرتو پرزگومز معماری را کاری شاعرانه می داند**؛ 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 کـه فاصـلهٔ بـین معماری و ساختمان می‌تواند به صورت زیر جمع بسته شود : **معماری = هنر + ساختمان** (همان)

اما این مسئله در میان کارهای معماری هیچ کس به اندازهٔ لوکوربوزیه نمود نداشت. لوکوربوزیه بـه صـراحت **دو هـدف 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 )

**۱۰–تعریف معماری بر اساس فرمول ارتباط با زندگی و شکوفایی طبیعت**

رایت در مقالهٔ« معماری و ماشین» ظهور مکتب معماری به خاطر معماری را تشریح کرده و ادعای آنها را مبنی بر وجود ایـن ویژگی در معماری سنتی نقد می‌کند.(رایت،۱۳۷۰، ۲۷) او نقدی بر دیدگاه ماشینی لوکوربوزیه و گروپیوس 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 مـی‌یابـد. »او تأکید دارد که: « معماری تمرین هنرمندانهٔ سرهم بندی کردن و بالا بردن بنابر اساس یک نقشهٔ زمینی از پیش معلوم نیست. » (رایـت، ۱۳۷۱، ۲۴)

او دو وظیفهٔ درونی و بیرونی معماری را به این شکل توضیح می‌دهد : «عالی‌ترین وظیفهٔ 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 مأمنی مطمئن برای زندگی بدل شود.» (همان، ۲۸)«همهٔ ارزشهای نهفته در معماری براساس مبانی فکری است کـه بـه عنوان پشتوانهٔ آن عمل می‌کنند.» «معماری هنـری اسـت علمـی و داشـتن مبنـایی اندیشـمندانه همیشـه ضـامن کـار معمـار خواهـد بود.»(همان) (نمودار شماره ۱۲۷ )

**جدول شماره ۲۹: دسته بندی تعاریف حصری از معماری و تعریف جامع**

| رویکرد | تبیین معماری | کلید واژه‌ها | نظریه پردازان |
|---|---|---|---|
| سامان شکنی (تاکید برسامان دهنده) ظهـور معنـی جدیـدی از معماری معماری خود محور پیشرو Hyper Architecture | شکل گیری فضایی جدید بر اساس تعریف اطلاعاتی از انسان و ادعای پیشروی معماری همسو بـا عصـر الکترونیک | فرافضـا–فضـای اطلاعـاتی سـایبرنتیکی– معماری متا | واینـر– پوگلیسـی– ساجیو – لالوانی– آیـزنمن– دریدا |
| سامانه کالبدی تأکیـد بـر جنبـه هنـری معماری Artistic Architecture | معماری به استناد به یکی از تعاریف هنر عاملی برای تلطیف احساسات است و ظرفی است برای هنرهـای تصوری و تجسمی | تزئین– زیبایی | ونتـوری – لوکوربوزیه |
| سـامانه سـازه ای ساختار گرایی Structural Architecture | معماری در اصل مهارت ایجاد یک سرپناه با حداکثر تداوم و آسایش و حداقل هزینه است. تقلیل و ساده سازی در معماری سریع سازی و انبـوه سازی | تکنولوژی – سازه حداقل – تولید انبوه سریع سازی | میس وندر روهه |

| | | | |
|---|---|---|---|
| سامانه کارکردی کارکرد گرایی Functional Architecture | کارکرد یک محیط مصنوع به معنی روابط درونی و فن آوری صرف است. اصول مارکسیستی باید در معماری حضور یابند. | برنامه- کارکرد | هانس مه یر - گروپیوس - لویی سالیوان - آدولف لوس |
| معماری دو سامانه‌ای Eclectic Architecture | معماری حاصل توجه توأمان به جنبه هنری- احساسی و منطقی انسان است. باید هر دو حوزه زندگی را مد نظر قرار داد. | هنر علم- فضا | جان راسکین- ویلیام موریس- لوکور بوزیه |
| معماری همه جانبه( جامع و مانع) Conclusive Architecture | معماری به تحقق و ظهور یافتن استعدادهای انسان و طبیعت کمک می کند و از دل عرصه‌های ذاتی آنها زاییده می شود. توجه توامان به همه نیازهای انسان | تأمین نیازهای مادی انسانها ، بستر سازی نیازهای روحی انسان ها اهمیت فضای درونی برون تجلی درون | دیدگاه اسلامی و برخی از نظریات رایت- کان- آندو - زوی و معماران مسلمان |

**۱۱–تعریف معماری بر اساس تقسیم بندی معماری خوب و معماری بد**

**برونو 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**، معماریی 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**، معماریی 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 شماره ۲۱: 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

رابطه فضا و انسان

هنگامی که از انسان سخن می گوییم گویی انسان در یک سو قرار دارد و فضادر 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 فضاچیزی 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 می‌آید. فضا نوعی « هیچ » است. ( یک نفی خالص از جامد ) به خاطر همین است که ما به آن توجه نمی‌کنیم. با وجود این هر قدر که ما به آن توجه نکنیم فضا روی ما اثر می‌گذارد و روحمان را تسخیر می‌کند. (همان، ۱۷۳) **زوی** معماری را بدون حضور انسان رد می‌کند. او چنین معماریی را بی‌محتوا می‌شمرد. گرچه او به این نمی‌پردازد که منظور او از انسانکدام تعریف از انسان است؟ تعریف انسان به عنوان یک نوع، یا انواع، انسان بالقوه یا انسان بالفعل، و یا انسان کامل با همه ابعادش؟

**۱۲–تعریف معماری بر اساس معماری یعنی تجسم بخشیدن محیط و کشف نظم جهان**

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

از نظر کان، ساختمان به معنای بیان نیروها ( ساختارگرایی ) یا تجسم ویژگی‌های محیطی ( نگرش ارگانیک) نیست، بلکه کشف نظم ذاتی جهان نیز هست. کان می‌گوید : «ساختمان آن چیزی نیست که شما می‌خواهید، بلکه آن چیزی است که در نظم اشیاء که به شما می‌گویند چه چیزی را طراحی کنید. می‌توان احساس کرد. این نظم خود انسان را در برمی‌گیرد و بنابراین با « نهادها » یا فرم‌های پایهٔ موجود در جهان درک می‌شود.» (شولتز، ۱۳۸۰، الف، ۱۶۸)

این جملات کان به بهترین وجهی می‌تواند ذات باوری و ماهیت‌گرایی نظری کان را نشان دهد : « در واقع من« ماهیت چیز » را می‌جویم. زمانی که به « مدرسه‌ای معین » پرداخته‌ام می‌کوشم که مسئله « مدرسه » را حل کنم، نه اینکه مسئله « یک مدرسه » را حل کنم».

تصویر شماره۷۷ - جزیره آواجیشیما - تادائو آندو

**۱۳–تعریف معماری بر اساس رابطه معماری یعنی فضای زندگی و فضای نمادین**

از دیگر معماران معاصر که برخی او را بهترین تجلی اندیشه‌های شهودی و پدیدار شناسی هایدگری می‌دانند تادائو آندو است. **اندیشهٔ او را می‌توان نمونهٔ خوبی از نظریات ترکیبی دانست که تلاش دارند به گونه‌ای فرهنگ مدرن را با نظام عرفان شرقی تفسیر کنند.** او از مخالفین بسیار جدی فرانوگرایی(پست مدرنیسم) و یا مباحث جهانی سازی 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 جهانی سازی تا آخرین حد خود رشد کند دیگر چیزی از معماری اصیل به معنای قدیم آن

باقی نمی‌ماند. چرا که معماری مفهومی وابسته به فرهنگ است و در چنین شرایطی مفهوم فرهنگ به شدت آسیب می‌بیند.

به گفته او معماری تنها به کار بردن فرم‌ها نیست؛علاوه بر این معماری ساختن فضا؛ و بالاتر از همه ساختن یک مکان[۶۵] است که چونان شالودهٔ فضا عمل می‌کند.(آندو، ۱۳۸۱، ۸۵) «معماری باید یک معنای دوگانهٔ را در برداشته باشد؛ یعنی می‌باید در ابتدا **فضای زندگی** روزانه باشد و عملکردهایی را که لازم است در خود جای دهد و در همان حال **فضایی نمادین** باشد.» (همان، ۵۲)

رویکرد اصلی او در تعریف معماری، رویکردی شهودی و پدیدار شناسانه است.« شاید این نکته همان‌گونه که گاستون باشلار[۶۶] می‌گوید درست باشد که معماری دارای نوعی ساختار شاعرانهٔ بنیادی است و به ساختار بنیادین فضاها نمی‌توان نمودی فیزیکی داد. اما از آنجا که مشخصات محیطی که در آن کار می‌کنیم کم مایه و بی‌معناست و چون درک ما از هستی خود چندان روشن نیست، امیدوارم که معماری را با حسی واقعی که از طریق تماس با ژرف‌ترین وجوه طبیعت انسانی حاصل می‌شود، درآمیزیم. » (همان، ۴۶)

آندو در باره نقش شینتای در شکل‌گیری معماری می‌گوید : « انسجام جهان از طریق معماری در واقع انسجام جهان به واسطهٔ اعمالی است که انسانِ نوعی انجام می‌دهد. کالبد، جهان را منسجم می‌سازد و در همان حال خود نیز از طریق جهان انسجام می‌یابد. وقتی که « من » بتن را سرد یا سخت می‌یابم، « من » کالبدم را چیزی گرم یا نرم دریافته‌ام. بدین طریق کالبد در نسبت پویای خود با جهان تبدیل به شینتای می‌گردد. در این معنا، تنها شینتای است که معماری را می‌سازد یا آن را درک می‌کند. شینتای موجودی دارای ادراک و احساس است، که نسبت به جهان واکنش نشان می‌دهد. » (همان، ۷۸)

**۱۴–تعریف جامع 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 ما در دام فروکاهی و گرداب جزء نگری و سطحی بینی فرو نغلطیم، باید با امداد از کلام الهی ابرسامانه هستی را آنگونه که هست در کلی ترین 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**. 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.(در این تعریف دقت شود)

**نتیجه گیری و جمع بندی**

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
- **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 مواجهه 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.

---

[۶۵] Place

[۶۶] Gaston Bachelard

- **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 بصورتی 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 جهت گیری آرمانی می پردازند و کار آنان نوعی برخورد ریشه ای 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 می گیرد. 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 زا 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.

بررسی آراء گوناگون که در باب بحران هویت معماری (با همه ضعف و قوت آراء) ارائه شد، در مجموع حکایت از نوعی جزیی نگری درباره اصل مفهوم هویت دارد. هر یک از ایین نظریات، گذشته از مقوله اسلامیت و ایرانیت موضوع، گرایش و یا زاویه دید خاص و محدودی را کم و بیش برگزیده‌اند که جامعیت و فراگیری ابعاد مسئله را در نظر نمی آورند.

از این رهگذر در باره **هویت معماری** :

- برخی بر **اصالت و تداوم**
- و برخی دیگر بر**خلاقیت و پویایی** تکیه نموده‌اند.
- گروهی آنرا **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، دین باوری و** ... سراغ گرفته‌اند.
- **هویت فردی** در نزد عده ای بر **هویت جمعی** تفوق داشته
- و کسانی این رابطه را **برعکس** تصور نموده‌اند.
- صاحب نظرانی نظام‌های **ابرهویتی** چون هویت جهانی و مفهوم جهانی شدن را حائز اهمیت برشمرده‌اند
- و دیگران **ریزهویت‌های بومی و خرده فرهنگ‌ها** را به عنوان هسته‌های اصلی و اولیه معرفی نموده‌اند.
- هستندکسانیکه حوزه بررسی را به **بینش‌های 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 روش شناسی و متدلوژی تحلیل مسئله می‌گردد قابل بازبینی و تامل 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 می‌گـردد. **هویت، مفهـوم عـام 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 می‌آیـد بجـای بحـران زدایـی، بحران افزایی 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. آنسان 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 خردورزانـه اسلام شناسان برجسته را به مدد گیرند. در نتیجه مفهوم فروکاسته هویت در تعریف اشتمالی خویش یعنـی هویـت اسـلامی بـه تنزلـی مضاعف دچار می‌گردد. در حالی که 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 هستی شناختی در پیوند با حقیقت هستی، خداونـد، و ارزشـهای 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 نظریه پرداز اهل فن در پیوند قرار می‌داد؛ زیرا هر دو با پیمانه‌ها ویژه هستی خویش از عمق فراگیر سرچشمه‌های اصیل می‌نوشیدند و در کلیت امر آشنای هم بودند. ولی امروزه چنین نیسـت و از ایـن رو، ریشه‌های بحران را در ریشه این 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 مـی توان عناصر اصلی هویت ساز یعنی وجود و ماهیت را در آثار هنری ومعماری متناظر معنا و مفهوم یا «ایده اثر هنری » و صورت و مـاده آن یا « کالبد» اثر هنری دانست.

پس **هویت یک اثر هنری و معماری** متضمن سنجش و ارزیابی مجموع عناصر زیر است :

- **ارزیابی عمق و جامعیت ایده هنرمند** و نسبت آن با ایده کلی (خداوند و مقام انسان کامل)
- **ارزیابی استعداد و توان هنرمند** در تجلی دادن ایده های خود در خلق اثر هنری بصورت بجا و شایسته
- **ارزیابی کیفیت اجتهاد هنرمند** نسبت به درنظر گرفتن مجموع شرایط زمانی و مکانی در خلق اثر

در نتیجه بحران هویت یا ناشی از ایده های سطحی و انحرافی هنرمندان ومعماران است و یا ناشـی از عـدم توجـه آنهـا بـه مجموع شرایط زمانی و مکانی خلق اثر هنری است و یا نهایتاً ناشی از خلق آن معماری توسط افرادی اسـت کـه تـوان و اسـتعداد لازم برای آفرینش آثار اصیل و ارزشمند را ندارند.البته معیارهای فوق چه در حوزه فردی و چه در حوزه اجتماعی و تاریخی قابل تعمیم اسـت.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی –فصل یازدهم )

۱) براساس اهداف انسانی ،**معماری** را به چند دسته می توان تقسیم کرد؟

۲) **جدول شماره** ۲۶ پیرامون رویکردهای فروکاهنده معاصر معماری را بررسی و پیشنهاد بدهید؟

۳) در باره **فضای متا** (ابر معماری) چه اطلاعاتی دارید؟منظور از آن در معماری معاصر چیست؟

۴) مقصود از **خود معماری** چیست؟ آن را نقد کنید؟

۵) سه نفر از معماران معاصر را نام ببرید که از **مکتب فرمالیسم** طرفداری می کنند؟

۶) معماری براساس **رویکرد مجسمه سازی** را تشریح کنید؟

۷) به نظر شما چگونه **یک معمار می تواند شاعری باشد** که به زبان معماری سخن بگوید و بیندیشد ؟

۸) منظور از **موسیقی منجمد** چیست؟

۹) فرمول (**معماری =هنر +ساختمان** ) را بررسی و صحت و سقم آن را بیان کنید؟

۱۰) **جدول شماره ۱۹** در باره دسته بندی تعاریف حصری از معماری چقدر نزدیک به صحت است؟

۱۱) اگر بخواهیم یک **تعریف جامع از معماری** داشته باشیم از چه عبارتی استفاده خواهیم کرد؟

۱۲) بطور کلی (**هنر اسلامی با هنر مسیحی** ) و (معماری اسلامی با معماری مسیحی ) چه تفاوتی با هم دارند؟

۱۳) برای **خروج از بحران های معاصر معماری** چه نظراتی وجود دارد ؟

۱۴) **هویت یک اثر هنری و معماری** متکی به چه اصولی می تواند باشد؟

**فصل دوازدهم**

## 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 بحران ها و آشفتگی ها در دنیای معماری به پاسخ آن نیاز داریم. بطور روشن ، می پرسیم کـه فرهنـگ اسـلامی چگونه می تواند ما را در گذر از بحران ها یاری رساند و در باره معماری چه دارد به ما بیاموزد؟ پرسش را شاید بتوان به دو بخش کرد:

- **آموزه‌ها و حکمت عملی اسلام** چه اصول و ویژگی هایی را برای فضای زیست فرد و جامعه برمی شمرد؟
- **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 :

در زمینهٔ 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 کـه تلاش‌های بسیاری در سراسر کشورهای مسلمان‌نشین نیز انجام شده باشد که دیگر کشورها از آن آگاه نشده باشند.

در این زمینه می‌توان به آثاری مراجعه کرد که معصومان (ع) در جریان ساخت آنها بوده، یا آنها را پذیرفته یا تأیید نمـوده‌انـد. دو نمونه از آنها، یکی «ساختار فضایی بیت الله الحرام» و دیگری «مسجد پیامبر اکرم (ص)» می‌باشند.

آیات و روایات دریای بی‌کرانی هستند که نه تنها حوزه‌های حکمت عملی و اجتهاد فقهی با اسـتنباط فـروع از اصـول از آنهـا بهره‌ها می‌برند، بلکه همه اندیشمندان و هنرمندانی که بر پایه باورهای اسلامی خود می‌اندیشند و هنر آفرینی می‌کنند نیز در طول ایـن چهارده سده از این سرچشمه بی‌پایان فیض ها برده‌اند.

یادآور می‌شویم که آیات و روایات تنها جنبه فقهی ندارند و توانسته اند و می‌توانند تأثیرات ژرف تری را در حوزه‌هـای فضـای مصنوع و معماری و جنبه‌های وابسته به آن مانند آرایه‌ها ( تزیینات ) و ... برجـای گذارنـد. از همـین رو اسـت کـه ایـن بررسـی بایـد زمینه‌هایی چون کلام، عرفان، ادبیات و حوزه‌های وابسته به آنها را در بربگیرد.

**پاسخ پرسش دوم** را به ترتیب اهمیت در سرچشمه‌های زیر باید جست :

**فرهنگ و تمدن اسلامی** در پهنه گسترده‌ای از زمین از شمال آفریقا تا کرانه‌های شرق آسـیا و چـین و سـرزمین‌هـای جنـوب شرقی آسیا دارای ویژگی‌های مشترک و متمایزی در زمینه فضای زیست و معماری می‌باشد. جنبه‌های بسـیار ارجمنـد ایـن فرهنـگ 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 بجز روزگار پیامبر اکرم (ص) و حضرت علی (ع) در هیچ جای جهان حکومت اسـلامی بـه مفهوم واقعی آن تشکیل نشده و جمهوری اسلامی ایران نیز در سرآغاز این راه است. اما به همان اندازه که فرهنـگ اسـلامی در میـان اقشار مردم گسترش یافته، به همان نسبت تأثیر آنرا می‌توان در هنر و معماری آن کشورها مشاهده کرد. به همین دلیـل هنرهـا هرچـه فردی‌تر و مردمی‌تر بوده‌اند، خالص‌تر و اصیل‌تر بوده‌اند و هرکدام که نیاز به دخالت تشکیلات حکـومتی داشـته‌انـد ماننـد شهرسـازی و خدمات شهری و یا در خدمت حاکمان غیر متدین بوده‌اند، مانند ساختن کاخ‌ها و مراکز حکومتی، ناخالص‌تر و بی‌هویت‌تر شده‌اند.

**نوشته‌های بازمانده از سوی دانشمندان مسلمان** در زمینه علوم و فنون نیز در شمار سرچشمه های مهـم هسـتند. خوشـبختانه کتب و نوشته هایی از این دست در فرهنگ و تمدن اسلامی ناشناخته نیستند؛ ولی با این همه به یک بررسی و تحلیـل گسـترده بـرای نزدیک‌تر کردن محتوای این نوشته‌ها با جهان معماری نیاز است.هنوز هیچ کار پژوهشی دربارهٔ جنبه‌های کاربردی آنها برای زمینه‌هـای گوناگون معماری و شهرسازی انجام نشده است.در واقع، چگونگی کاربرد آنها در معماری و ساختمان‌سازی و زمینه های وابسـته بـه آن چندان روشن نیست.همچنین **نمونه هایی از کاربرد این علوم در معماری و ساختمان‌سازی در تمدن اسلامی** نیـز چنـدان مـورد پـژوهش قرار نگرفته است؛چرا که شناسایی آثار معماری، معمولاً با جنبه‌های باستان شناسانه و نه بیش از آن، انجام گرفته است.

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 گفتهٔ استاد پیرنیا در سفرنامه ناصرخسرو برخی ساختمان‌ها آنچنان دقیق توصیف شده اند که می توان 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 اصول گرایان 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 اندازهٔ مقدور به این پرسش‌ها پاسخ‌هایی داده شود.

## آیات الهی قرآن سرچشمه فیاض شناخت اسرار روز و شب

**آیات و روایات سرچشمه پایان ناپذیر معرفت و خلاقیت برای دلسپردگان به آن است**. در یک بررسی کلی می توان درس هایی را از معمار آفرینش ( احسن الخالقین ) و ویژگی هایی که برای زمین، آسمان، شب، روز، و خانه برشمرده است فرا گرفت :

**۱–در نگاه آیات قرآن زمین محلی برای رشد و آسایش انسان هاست**

۱) « **الم تکن ارض الله واسعة، فتهاجروا فیها** »(نساء، ۹۷)

مگر زمین خداوند وسیع و گسترده نبود تا در آن هجرت کنید؟

۲) « **الذي جعل لکم الارض فراشاً** » (بقره، ۲۲)

« همان خدایی که برای شما زمین را فرشی گسترده کرد. »

پس خداوند زمین زیر پای انسان را وسیع و گشوده طراحی نموده است.

۳) « **هو الذي مد الارض و جعل فیها رواسي و انهاراً** »(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.

۴) « **الم نجعل الارض مهادا** » (نباء، ۶)

« آیا زمین را[ همچون] گهواره‌ای ( جنبنده) نکردیم؟ »

خداوند زمین را برای انسان همچون گهواره، در برگیرنده و نوازشگر طراحی نموده است.

۵ ) « **و جعلنا فیها فجاجاً سبلا** » (انبیاء، ۳۱)

« و در آن ( زمین ) راههایی فراخ پدیدآوردیم. »

خداوند در زمین راه هایی فراخ و دلباز پدید آورده است.

۵) « **الله الذي جعل لکم الارض قراراً** » (غافر،۶۴)

« خدا همان کسی است که برای شما زمین را قرارگاه کرد. »

۶) « **والله جعل لکم الارض بساطا لتسلکوا منها سبلاً فجاجا** » (نوح، ۲۰)

« خدا برای شما زمین را بستری[گسترده] گردانید تا راههای گشوده آنرا بپیمایید. »

**۲–از منظر آیات قرآن آسمان سقفی رفیع و دلباز و دلگشا برای زندگی انسان هاست**

۱) « **وجعلنا السماء سقفاً محفوظا** » (انبیاء،۳۲)

« آسمان را [ همچون ] پوششی نگاهدار پدید آوردیم. »

۲) « **و الي السماء کیف رفعت** » (غاشیه، ۱۸)

« و به آسمان که چگونه افراشته شد. »

خداوند سقف آسمان را رفیع و دلباز 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 کاملا متفاوت است و هر کدام متناسب با نیازهای گوناگون انسان طراحی و

خلق شده است.در زیر پای انسان، **زمینِ** سخت و منجمد و کدر، و راه بن بست، و خاک و شن و سنگ در ظاهر تصادفی می‌نمایند. در مقابلِ انسان در افق، زمینه‌ای به ظاهر بی‌انتها، تازه و نو، دعوت کننده است.

**در آسمان**، عمقی دست نایافتنی، شکل ناپذیر، نامتعیّن و نامتناهی. از نظر شکلی توصیف ناپذیراست، اما خیال‌پرور و جاذب.ابرها برخلاف صخره‌ها و کوهها، لطیف، پرتحرک، انعطاف‌پذیر، زنده و خیال برانگیز. آبی روشن و عمق لایتناهی آسمان، آرامش‌بخش، مهربان، دربرگیرنده، تامل برانگیز. آیا در این آیات پیامی و تذکری از مراتب وجود نیست؟

**زمین** سخت و منجمد به ظاهر بی‌شکل و نامنظم نمودی از حیات مادی که در زیر پای انسان گسترده شده، افق مشوق حرکت و تلاش و جاذبه‌های طبیعی، اما در برگیرندۀ عرصه‌هایی 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 خیال‌انگیز، 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 حیرت‌انگیز است که طبیعت را در مجموع معراج گاه انسان به سوی کمال مطلوب خود نموده است.

اگر بخواهیم محدودیت، شکل‌پذیری، تکثر و ... مخلوقات مادی را به نمایش گذاریم، چه تصاویری گویاتر از بستر طبیعت؟اگر بخواهیم تمثیلی از مفاهیم بی‌نهایت، شکل‌پذیری، وصف‌ناپذیری و توحید خالق یکتا را متذکر شویم، چطور؟

## صحنه های روشن و خاموش زندگی انسان

توصیفاتی که در آیات الهی از روز و شب شده چنین هستند :

**۳–خداوند روز روشن را برای حرکت،کسب روزی و سیر در آفاق قرار داد**

۱) « **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.

۲) « **وجعل النهار نشوراً** » (فرقان، ۴۷) « و روز را زمان برخاستن [ گردانید ]. »
خداوند روز روشن را بر خلاف شب برای برخاستن و حرکت و کار طراحی نموده است.

۳) « **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.

۴) « **و جعلنا النهار معاشاً** » (نباء، ۱۱) « روز را برای [ دستیابی به ] روزی [ شما ] پدید آوردیم. »
خداوند زمین گسترده و روز روشن را برای حرکت و تلاش و تامین نیازهای نیازهای زندگی طراحی نموده است.

**۴–خداوند شب را سراپرده ای برای آرامش ،تفکر و عبادت و سیر در انفس قرار داد**

۱) « **هوالذي جعل لكم الليل لتسكنوا فيه** » (یونس،۶۷) « او کسی است که برای شما شب را پدید آورد تا درآن بیارامید. »
خداوند فضای تاریک شب را در مقابل روز برای آرامش و سکون شما طراحی نموده است.

۲) « **هوالذي جعل لكم الليل 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.

۳) « **ومن الليل فاسجد له و سبحه ليلاً طويلا** »(دهر، ۲۶) « پس در بخشی از شب در برابر او سجده کن، و شبهای دراز او را به پاکی ستایش کن. »
خداوند فضای نیمه تاریک شب را برای تفکر و عبادت و سیر در انفس و صیرورت انسان در مقابل فضای روشن روز طراحی نموده است.

دیده می شود که معمار آفرینش خودبنیاد طراحی نمی‌کند، بلکه متناسب با نیازهای گوناگون مادی و روحی انسان، فضای مناسب آنرا 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 رازگونهٔ خداوند برای انسان است. پس **فضای روز عرصهٔ حواس پنجگانه است** و آزمایشگاه تجربهٔ مستقیم دیدنی‌ها و شنیدنی‌ها و لمس کردنی‌ها. رفتار عملی و **فضای شب، عرصهٔ تعقل است با خیال، با محاسبهٔ 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 سایهٔ ظلمت، مفاهیم عظیمی را بر می‌انگیزاند. در پرتو « نور » که یکی از نامهای خداوند است. « الله نورالسموات 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 خلیفه الله شدن، در زمین وجود ندارد؟

## ویژگی های نمادین در شکل گیاهان و اندام انسان و حیوان

### ۱–شگفتی های رشد یک گیاه در عرصه زمین

یک هستهٔ 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 مزرعهٔ زمین ( جهان مادی ) و پس از مراقبت و نگهداری، پوسته پیر و فرسوده درخاک 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 میرایی او تا حیات اخروی و جاودانه او از عرصه جسم خاکی تا تجلّی 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؟

### ۲–تجزیه و تحلیل سه کانون وجودی انسان و حیوان

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) هرسه 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، ( تأمین کنندهٔ 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 جاذبهٔ 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 مسخ شده کسی است که هواهای نفسانی او و غرائزش او را به سوی جاذبه زمین بخوانند و در زمین مخلّد گردانند. آیا این صورت‌ها با مفاهیم انسان شناسی اسلامی رابطه‌ای آیه‌ای و تجلی گونه ندارند؟

در این میان نکته‌های جالب و هوشیار کننده‌ای را می‌توان یادآور شد :

- ◻ 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.**

- **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.
- 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.
- 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 تنوع و تحول دیده می‌شود.
- **استخوان‌بندی شکلی و حجمی انسانها و ساختار کلی آنها در مجموع تقریبا یکنواخت و شبیه است** و در عین حال هیچ دو انسانی در تمام جهان و تاریخ کاملا 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 کِلک خیال‌انگیز باشد. در عین حال، ظاهر طبیعت نیز خود گنجینهٔ عظیم و پایان ناپذیری از رنگها، نقوش و بافتها، حجمها و شکلها و ترکیبات گوناگون و بدیع و فضاهای دلپذیر را در جهان هستی آنچنان به نمایش آورده است که برای همیشه منبع آموزش و الهام همهٔ هنرمندان بوده و هست و خواهد بود.

**در قرآن خانه ،حریم امنیت ، سکونت ، رشد و عبادت انسان است**

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 همهٔ مردم، همان خانه کعبه است که فضای محصوری است مکعبی 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 ( بیت الله ) و هم خانه تولد انسان کامل، حضرت علی (ع) و هم خانهٔ قیام همه مردم « وضع للناس » یا « قیاماً للناس ».

۱) « **والله جعل لکم من بیوتکم سکناً** » (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.

۲) « **و لیس البر ان تأتوا البیوت من ظهورها و لکن البر من اتقي و اتوا البیوت 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.

۳) « **یا ایها الذین آمنوا لاتدخلوا بیوتا غیر بیوتکم حتي تستأنسوا و تسلموا علي 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.

۴) « **فاذا دخلتم بیوتا فسلموا علي انفسکم تحیه من عندالله مبرکه طیبه** » (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 معنوی انسان را فراهم آورد.

۵) «**وجعلوا بیوتکم قبله و اقیموا الصلوه و بشر المومنین** » ( 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.

۶) « **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 نـه نیازهـای مـادی انسـان را تامین می نماید و نه می‌تواند مناسب نیازهای روحی و معنوی انسان باشد. علاوه بر تار و پود سست، خانـه عنکبـوت در فضا رها شده، و بدون حصار و حریم و فضای درونی است. بنابراین ویژگی‌های خانه مناسب، نقطه مقابـل ویژگـی‌هـای خانها عنکبوت است.

این بررسی اجمالی تذکاری است برای بهره‌برداری وسیع‌تر و عمیق‌تر از آیات و بطور خاص از روایات معصـومین(ع) کـه بـه شکلی گسترده و همه جانبه می‌تواند مورد بهره برداری محققین حوزه و دانشگاه قرار گیرد و البته نیاز به همکاری مشترک دارد.

## آموزه هایی از معماری خانه کعبه

دومین منبع و سرچشمه آفرینش نمونه‌های ارزشمند معماری و شهرسازی، کارهای معصومین (ع ) می‌باشند. کارهایی کـه یـا به دست خود یا با تأیید آنها در زمینه معماری انجام شده است. روشن است که این کارها از نظر تعداد، بسیار اندک هستند، ولـی از نظـر کیفی و ارائه اصول بسیار ارجمند بوده و شایسته بررسی و تحلیل عمیق می‌باشند.

**۱–اولین خانه ای که برای هدایت عالمیان استقرار یافته است**

معمار اصلی خانهٔ کعبه دربارهٔ شکل و محتوای کار خود می‌فرماید« **ان اول بیت وضع للناس للذي ببکه مبارکاً و هدي للعالمین فیه آیات بینات مقام ابراهیم و من دخله کان امناً** » (آل عمران/ ۹۵و۹۶) « همانا نخستین خانه‌ای که برای مردم ساخته شده همان است که در مکه است، که فرخنده و مایهٔ هدایت برای جهانیان است. در آن نشانه‌های تابناک است، مقام ابراهیم و کسی کـه بـه آن درآیـد، ایمن خواهد بود. » نکاتی که از این آیه دریافت می‌شود به این ترتیب است :

- از بابت زمانی، **اولین خانه** است.
- از بابت مکان، در **جایگاه مشخصی** یعنی مکه قرارگرفته است.
- از بابت مصرف کنندهٔ فضا، برای همه مردم جهان **بی‌هیچ وابستگی به قوم و نژاد و قاره** ساخته شده است.
- از بابت کارکرد آن، خانه ( بیت )، یعنی **فضای محصور و محل امن و آرامش** است.
- از بابت هدف و غایت آن، **این خانه مبارک و فرخنده و هدایت بخش است**، و در رستگاری انسان نقش دارد.

از بابت دامنهٔ تأثیر آن، بر جهان شمول بودن و تاریخ شمول بودن آن و برای همه انسانها بودن تأکید می‌شود.

در آیه‌ای دیگر نیز خداوند دربارهٔ معماری خود چنین می‌فرماید : « **جعل الله الکعبه البیت الحرام، قیاماً للناس** » (مائده / ۵/۹۶) « خداوند، کعبه آن خانه محترم را مایهٔ قیام مردم گردانیده است.» نکاتی که از این آیه برگرفته می‌شود چنین هستند :

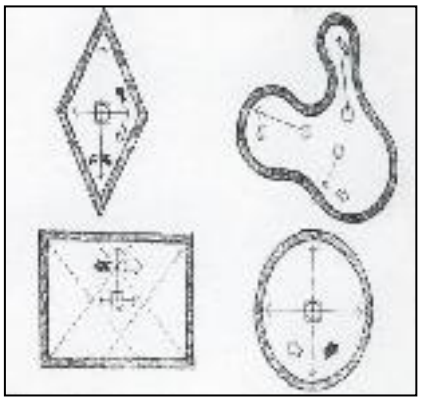
- **طراح و معمار ساختمان:** خداوند متعال است.
- **شکل و حجم و فضای ساختمان :** کالبد آن مکعب وفضای درونی آن نیز فضای درونی یک مکعب است.
- **کارکرد ساختمان:** خانه که فضایی محصور و امن است.
- **کیفیت و ویژگی معنوی ساختمان:** خانه محترم و یا مقدسی است که انجام هر کاری در آن مجاز نیست.
- **هدف و غایت ساختمان :** زمینه و مایهٔ قیام و رشد و تعالی انسان است.
- **خانه ای برای همه :** نه تنها برای گروهی خاص، بلکه برای همه انسانها ساخته شده است.

**۲–تفاوت ویژگی های خانه کعبه با نیایشگاه های بت پرستان**

با توجه به آنچه گذشت می‌توان گفت خانه کعبه اولین خانه‌ای است که به امر خداوند و به دست اولـین پیـامبر حضـرت آدم (ع) ساخته شده است. خداوند طراحی آنرا به خود نسبت داده و سازندگان آن پیامبران بوده‌اند و برای همه انسانها طراحی شده است آنـرا محترم و مبارک و هدایت کننده و مایهٔ قیام برای همه عالمیان قرار داده است. نکته بسیار جالب آن که خداوند گاهی آنرا « خانه خـدا »

( بیت الله الحرام ) و زمانی آن را « خانه مردم » ( وضع للناس ) و خانه قیام آنها می‌نامد. این خانه دارای ویژگی‌های استثنایی و فوق العاده 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 خلاقانه 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 نمی شود.**

- **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 بیت الله الحرام ( 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.

**۳-مقایسه کالبدی خانه کعبه و بت‌های سه گانه (جمرات)**

این دو پدیده کالبدی، سیر پرستش انسان از« حضیض شرک » تا « قله رفیع توحید» را به نمایش می‌گذارند. مظهر بدوی‌ترین نوع پرستش در تاریخ، عبادت بتها و توتم‌های سنگی و مظهر والاترین گونهٔ عبادت توحیدی، خانه کعبه است.

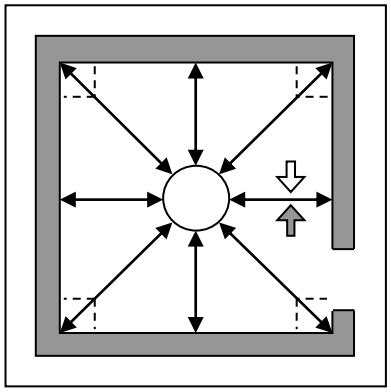
کعبه در آیات الهی با نام« بیت» به معنی خانه معرفی شده است. در قرآن چند چیز مایه آرامش و آسایش معرفی شده است: « خانه، همسر و شب » که به گمان ما اینها مایهٔ آرامش مادی می‌باشند و از سوی دیگر، یاد خدا مایهٔ آسایش و اطمینان قلبی و روحی معرفی شده است. « الا بذکرالله تطمئن القلوب » آرامش مادی بیشتر وابسته به عوامل بیرونی است و آرامش معنوی به عوامل درونی و اراده و انتخاب انسان وابسته می‌باشد.

**۴-تأثیر کالبدی فضایی خانه کعبه بر انسان**

این تأثیر از دید بیننده بیرونی چنین ویژگی‌هایی دارد :

- **این کالبد با حجم مکعبی شکل**، در دامن و زمینه طبیعت دست نخورده و نمودهای نابسامان آن، به عنوان یک پدیده دست ساخت و بسامان، یک ابداع و نوآوری بی‌مانند شمرده می‌شود.
- **وجوه و یالهای این کالبد** ( بویژه با وجود یک در )، پوسته و پوششی برای فضای درونی آن شمرده می‌شود و انسان را به درون می‌طلبد.
- **برابر بودن تقریبی سه بعد** ( درازا، پهنا و بلندا ) و داشتن زوایا و یال‌های قائم و وجوه متشابه و سادگی یکنواختی و هماهنگی حجمی، این کالبد شایسته‌ترین کالبد برای پدید آوردن تعادل، توازن، آرامش و سکون در انسان بوده که مقدمه ورود به عالم معقول است و هر چه بیشتر انسان را به فضای داخلی آن جذب می‌نماید.

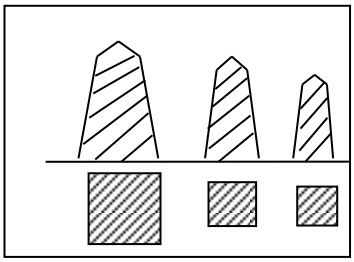
**۵–تأثیر فضای درونی کعبه بر انسان**



**تصویر شماره۱۱۶ – خانه کعبه، فضایی کاملا متعادل، متوازن، ساکن و آرام**

- در میان بی‌نهایت اشکال منظم و نامنظم در نقشه کف، **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.
- **فضای درون آن** دارای یک کانون و گرانیگاه نادیدنی است و تهی به نظر 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 )
- 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.

**۶–تأثیر کالبدی بتهای سه گانه بر انسان ( کالبد ضد معماری)**



**تصویر شماره ۱۱۷–جمره‌های سه گانه**

- 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 مجسمه سازی )(تصویر شماره ۱۱۷)
- جسم آنها از سنگ و خاک است که از پست‌ترین هستی و کمترین بها و زیبایی برخوردار است که 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 سامان یافته و مقدس شده بروز و ظهور پیدا می‌کند، در حالی که در خانهٔ کعبه همین سنگ و خاک به عنوان وسیله حفظ و مصونیت و آرامش انسان به کار رفته است.

- 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.
- در طبیعت، گیاهان و جانوران و به ویژه انسان که از مراتب بالاتری از هستی برخوردار می‌باشند، دارای شکلهای کامل و منظم، گرداگرد محورهایی قرینه هستند. در اینجا بروز و ظهور جماد بدین گونه در برابر انسان یک بروز و ظهور غیر طبیعی، غیر عادلانه و نابجا و کاذب شمرده می‌شود.
- تعداد آنها سه عدد می‌باشد و سه، نشانهٔ 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، در حالی که فضای خانه کعبه یگانه بود، به نشانهٔ 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، 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 سه گانه در رابطه با انسان، به دلیل غافل نمودن او از هویت انسانی و سیر و صیرورت روحی‌اش، به عنوان بت و مظاهر شرک و شیطان شمرده شده و مورد طرد و هجوم او باید باشند، 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.

**۷– مقایسه دو نماد معماری الهی و معماری شیطانی**

خانهٔ کعبه، فضای تهی و شایسته حضور انسان است. 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 به عنوان پوشش و وسیله‌ای است برای نگهداری و صیانت از فضایی که برای حضور انسان آرامش بخش است و این سکون مادی می‌تواند مقدمه پویایی و قیام روحی و باطنی انسان باشد.

**مرکز، کانون و گرانیگاه فضای درونی خانهٔ 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 باز آفرینی 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 مزرعهٔ شایستهٔ 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 می‌شود و فاقد فضای درونی هستند. از جایگاه طبیعی خود در هستی بدر آمده و به گونهٔ یک پدیده بسامان و کامل در برابر انسان، یک هویت جدا و دروغین را به نمایش گذاشته‌اند. به جای وسیله بودن برای انسان، هدف شده‌اند و تعداد آنها نیز نشان دهندهٔ 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 می‌نمایاند. 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.

**۸–چگونه معماری الهی و معماری شیطانی جایگزین هم می شوند؟**

مثال تاریخی در این باره می‌تواند این دو مورد باشد : **ما مظهر معماری شایسته رشد و تعالی انسان را خانهٔ 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 :

- **استخوان‌بندی و هندسه اصلی و ساختار ساختمان** فرقی نکرده است. اما اشیاء و جماداتی به صورت غیر طبیعی خود و غیر مفید برای انسان و مقدس شده ( عبث و موجب لهو و لعب ) و مزاحم و تحریف کننده راه رشد و سعادت حقیقی، بَر دیوار بیرونی کعبه و دیوارهای درونی آن نصب شده است که بتها و اشیاء نامناسب تزئینی بودند.
- **بدنه‌ها و دیوارهای بیرونی ساختمان**، به جای آن که پوسته‌ای برای محصور نمودن و نگهدارندهٔ فضای درونی و فضای حضور انسان باشند، خود اصل شده و انسان را به تماشای خود دعوت می‌نمایند.
- **فضای داخلی** به جای آنکه با آن هندسه آرامش بخش 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 ازخود بیگانگی و مسخ انسان می‌شوند.

**۹–آموزه هایی از آیین حج**

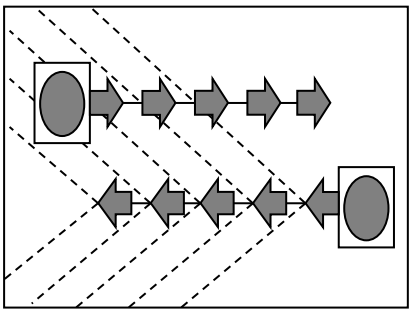
در این رابطه، نخست کلی‌ترین وجوه نیازهای انسان در مسیر تکامل و غایت متعالیش از دیدگاه اسلام در سه وجه زیر و نتایج آن بدست داده می‌شود.

- ☒ حرکت عرضی، بیرونی و مادی : **سیر در آفاق**
- ☒ حرکت جوهری، درونی و معنوی : **سیر در انفس**
- ☒ **نیاز به رهبری‌های الهی و پیامبران درونی و بیرونی**

از نظر معارف ما این سه وجه از نیازها و نتایج آن کلی‌ترین وجوهی است که یک انسان یا جامعه انسانی برای رشد و تعالی و سعادت جاودانی خود نیاز دارد و باید زمینه هر سه آنها در کنار هم فراهم باشد تا انسانها در حیات دنیوی و در واقعیت زمان و مکان، سیر کمالی داشته باشند. وگرنه از شمول فطرت و سنت‌های الهی « **شجره طیبه** » خارج و مشمول کلمهٔ « **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)**



تصویر ۱۱۹- حرکت انسان در سعی بین کوه های صفا و مروه

**۱۰– تحلیل حرکت انسان در سعی بین کوه های صفا و مروه**

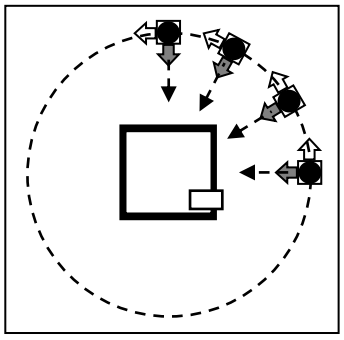
در حرکتی که بین دو کوه صفا و مروه انجام می‌گیرد انسان در راستای یک محور طولی و یک خط مستقیم در دامن طبیعت، یک مسیر رفت و برگشت را انجام می‌دهد. از این حرکت نکات زیر را می‌توان بدست آورد :

- ☒ در این **حرکت خطی**، انسان، متحرک است. زاویهٔ دید انسان، به سمت افق است و میدان دید او نیز که عرصه طبیعت روبرو باشد، گوناگون و متغیر و متحرک است.چ
- ☒ در این حرکت، **رسیدن مادی به نقطه دید**، محل رؤیت سراب، ممکن می‌باشد.
- ☒ **مقصد این حرکت، یک موجود مادی یعنی آب** بوده که در حقیقت، سراب است
- ☒ در این مسیر با سرعت دادن به حرکت انسان، **تنوع و تغییر و تحرک میدان دید**، بیشتر می‌شود.
- ☒ هفت بار تکرار رفت و برگشت این حرکت به **منزله کثرت** و بی‌نهایت تکرار شونده تلقی می‌شود.

**۱۱–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.

- 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.
- 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 نامریی ( جاذبه ) مطرح است. نقطه دید یک توجه ذهنی و درونی و قلبی را می‌طلبد. مانند رابطهٔ اقمار با خورشیدها و عاشق با معشوق و عابد موحد با معبود حقیقی.
- **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 خانهٔ محترم و رسیدن به مبارکی هدایت و نهایتاً قیام انسانها است.
- 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.



تصویرشماره ۱۲۰–حرکت طواف به دور خانه کعبه

- **هفت بار طواف** نیز به منزله کثرت حرکت و تداوم تکرار شونده می‌باشد و القاء یک سیر دائمی می‌کند.

این گردش با گفتن عباراتی چون : « **لبیك، اللهم لبیك، لاشریك لك لبیك، لك الحمد و لك الشكر، لا شریك لك لبیك** » 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 :

- **حرکت**، پیرامون یک دایره انجام می‌گیرد.
- **کانون دید،** یک پدیده مصنوع و واحد، و یک فضا با شکل یک مکعب است
- **با افزایش سرعت حرکت**، کانون دید، تنوع و کثرت و تحرک نمی‌یابد.
- **با تداوم حرکت و افزایش سرعت**، رسیدن مادی به کانون دید محال است.
- **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.

**۱۲–تحلیل دو رکعت نماز در مقام ابراهیم**

واژهٔ 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 :

- **انسان و راستای دید** او هر دو تقریباًساکن هستند.
- **راستای دید برای همه انسانها ثابت است**، یعنی سمت قبله و خانه خدا و خانهٔ قیام انسانها است.
- **جابجایی مادی در آن انجام نمی‌شود**، بلکه در یک نقطه با طمأنینه و آرامش برگزار می‌شود.

- **دسترسی مادی به نقطه دید**، عملاً تأمین شده و هدف، تسهیل معرفت‌های حضوری و مراتب عرفانی است.
- **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.
- **جایگاه برگزاری این مراسم**، در پشت محل مقام حضرت ابراهیم (ع) است، یعنی پشت سر رسول و امام، برگزار می‌شود.

**۱۳–رابطه شکل و محتوا در انجام مناسک حج**

با توجه به بررسی‌های انجام شده مفاهیم و ارزشهایی که در فرهنگ غنی و سرشار اسلامی چه از نظر تاریخی و چه از نظر آیات و روایات می‌شناسیم، رابطهٔ شکل و محتوا را در مناسک حج چنین ارزیابی می‌کنیم:

- **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.
- **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 متمرکزکنندهٔ توجه بوده و به یاری عبارات و مفاهیم، مشوق تأمل، تفکر، تعقل، و تذکر انسان است. و همه این ویژگی‌ها مقدمهٔ سیر درونی انسان خواهد بود.
- **در مراسم عبادی نماز**، انسان در جای خود « ساکن » است و نقطه دید او نیز « واحد و ساکن » و در مجموع با طمأنینه 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 » بیت الله الحرام و حج ظاهر به صورت یک سامانهٔ ( سیستم ) جامع و کامل، زمینه ساز سیر انسان از جهان کثرت به جهان وحدت و از حیات دنیوی و سیر در آفاق و حرکت عرضی به حیات روحی و سیر در انفس و حرکت جوهری می‌باشد و انسان در این مناسک آنرا تمرین می‌نماید. روشن است که نبود هر کدام از عناصر این سامانه، دسترسی به هدف جامع را مخدوش خواهد کرد.

**۱۴–آموزه هایی از معماری 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 مسجد النبی** 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 خانهٔ 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.

**۱۵–آموزه‌هایی از معماری بیت الله 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 بیت الله الحرام هر کدام در جای شایستهٔ 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 پیچ و خمهای 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 هستهٔ فضاهای داخلی از یکدیگر** ضمن ارتباط همه جانبه آنها و به کارگیری 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.
- **بکار بردن دو نوع هندسه کاملاً متمایز در نقشه‌های کف و در برشها،** آنچنانکه در برشها هر هستهٔ فضایی علی رغم هندسه نقشهٔ 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 شمسه مرکزی منتهی می‌گردد و در مجموع نشان دهندهٔ 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. ( تصویر شماره ۱۲۱

- **استفاده بجا 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.
- **رده بندی در سلسله مراتب فضاهای شهری و فضاهای معماری**[۶۷] از جنبهٔ « حضوری 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 محورهای 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 چشمهٔ آب زمزم قدمگاه حضرت اسماعیل و از جایگاه نماز و مقام حضرت ابراهیم (ع) و به معجزه می‌جوشد.[۶۸]

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل دوازدهم )

۱) در نگاه قرآن **زمین** چه جایگاهی برای انسان است؟غیر از آیات درس ایا می توانید حداقل دو آیه دیگر در این زمینه بیاورید؟
۲) آیات قرآن ، **آسمان** را چگونه تشریح نموده است؟
۳) **آفرینش روز** برای چه منظور و اهدافی برای انسان بوده است؟
۴) **شب** به چه منظوری پدید آمده است؟
۵) **سه کانون وجودی انسان و حیوان** را با هم مقایسه کنید؟
۶) به نظر شما **انسان طبیعی** و **انسان وارونه** چه کسی است؟نظر شما چیست؟
۷) خانه (**محل سکونت** ) چه جایی برای انسان در قرآن تصویر شده است؟
۸) بر اساس آیه مبارکه ۹۵-۹۶ آل عمران ، **بنای خانه کعبه** بر چه اصولی استوار است؟
۹) **خانه کعبه با نیایشگاه های بت پرستان** چه تفاوت ماهوی دارد؟ بررسی و تجزیه و تحلیل نمائید؟
۱۰) در مقایسه کالبدی بین **خانه کعبه و بت های سه گانه** به چه نتیجه ای می رسیم؟
۱۱) **کالبدهای بت های سه گانه** چه تأثیری روی انسان دارند؟
۱۲) از دو **معماری الهی** و **معماری شیطانی** به چه اصولی دسترسی خواهیم یافت؟
۱۳) در انجام **مراسم حج** به چه نیازهای انسان حج گزار پاسخ داده می شود؟
۱۴) **در سعی بین صفا و مروه** که حاجی انجام می دهد چه تحلیلی دارید؟
۱۵) تحلیل شما از **حرکت بدور کعبه** در مسجد الحرام چیست؟
۱۶) **انجام دو رکعت نماز** در مقام ابراهیم در کنار کعبه دارای چه ویژگی هایی است؟
۱۷) **چه ارتباطی بین شکل و محتوی** در مراسم حج وجود دارد؟
۱۸) از **معماری مسجد النبی** چه آموزه هایی در دست دارید؟
۱۹) از **معماری مسجدالحرام** چه آموزه هایی را آموخته اید؟

---

[۶۷] از ائمه معصومان (س) : « بهترین محل در شهرها نزد خداوند مسجدها و بدترین آن بازارهاست. »

[۶۸] مطالب مطرح شده صرفاً نمونه‌هایی از وجه هندسی است، در صورتی که مجموع معارف و مناسک اسلامی از وجه های مختلف تأثیرات عمیقی بر معماری و شهرسازی دوران اسلامی ما داشته است. برای نمونه حرمت نگاه به خانهٔ دیگران، حرمت هر نوع مزاحمت همجواری محدودیت ارتفاع خانه‌های مسکونی، لزوم اجازه برای ورود به خانه غیر و دیگر موارد.

**فصل سیزدهم**

# معماری مساجد در تمدن اسلامی

**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. و 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 مظهری 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 و 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 پیام رسانی و جامعه سازی ( 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 توسعهٔ مسجد، علی رغم 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 قرینه سازی 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 به طور کلی و فضای مسجد به طور خاص مکمل فضای طبیعت و مناسب تعقل و تمرکز روحی و حضور قلب انسان طراحی می‌شود.

## تبدیل فضاهای معماری آتشکده ها به مساجد

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 آنرا کاملاً براساس اعتقادات توحیدی خود منقلب و دگرگون ساختند. مسلمانان آتش و **آتشدان** را از مرکز و کانون فضای داخلی برداشتند و **فضای اصلی** برای حضور جمعی انسانها خالی شد. مردمی که درخارج از فضا، نقش نظاره‌گر و منفعل و تماشاچی را داشتند، خود قهرمان داستان و حماسه ساز حادثه شدند، **فضا کاملاً متعلق به آنها شد** در واقع معبد و خانه خدا با خانه انسانها و خانه قیام آنها یکی شده بود. آنهاضلعی 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**. چون 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 آنجایی 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 بدین صورت 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. 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 شدتا هر چه بیشتر حالت جذب و دعوت‌کنندگی خود را نسبت به جماعت و توده مردم افزایش دهد و از یک عنصر تزیینی 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 صیرورت انسان درآید.

## ویژگی های مساجد اسلامی ایران

### ۱-ویژگی های فضاهای مساجد

حجم خارجی مسجد هر شکل می‌خواهد باشد، در ابعاد و نقشه زمین تابع بافت شهر و امکانات موجود است، هرجا که لازم شد و از هر طرف که امکان بود بر سطح مسجد افزوده می‌شود. هندسه مقهور دستان توانای معمار و اصول انعطاف‌پذیری است که هر فرم سرکش را رام می‌نماید.

او با هر زمینی، هندسهٔ 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 می‌کاهند. در مجموع نماسازی بدنه‌ها ساده، بی‌پیرایه و درحدی که جدار خارجی از حد یک پوشش و حفاظ برای فضاهای داخلی خارج نشود و چهره بیننده را به سوی ورودی بازگرداند.

اگر چه بدنهٔ 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 مظهری 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 رسمی ها 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 بعهده دارند.

اگر **جهت‌گیری هندسی** در فضاهای عبوری تابع نشیب 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 نظمی 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، وقتی بدنه‌ها از خارج حریم می‌یابند و روزنها و پنجره‌های خارجی به حداقل ممکن می‌رسند، معمار خود را از منظر آسمان و ظهور و روشنایی 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. مدرس‌ها، 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.

**هندسه 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 و 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 و 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 هستهٔ فضایی استقلال خود را باز می‌یابد. در حالی که با تمام وسعت لازم با سایر فضاها هماهنگ و هم بستر و هم آغوش و وحدت بخش است. اگر چه صیغه مسجد شرایطی را از نظر حقوق شرعی برای زمین مسجد ایجاد می‌نماید، ولی مبنای آن برای نمازگزار در اتصال انسان به جماعت و امام است و هر جا که در این حلقه، پشت سر امام و در اتصال جماعت و در جهت قبله، 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، بنحوی 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 علی رغم استقلال فضایی خود به صورت منظم از هر طرف گسترش می‌یابند. از این بعد طولانی‌تر شدن محور موازی قبله رجحان می‌یابد، با توجه به رعایت دو بعد فوق که در دو جهت مخالف می‌باشند، بر آیند 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 علی رغم واحد بودن مکانش یعنی خانه کعبه که در فاصله بعید است، و نمود مادی و حضوری ندارد باعث شده است هندسه همکف از تمرکز حول یک نقطه محدود رها شده و حول محورهای عمود بر هم با

سرزندگی و آزادی به هر طرف که ضرورت یابد گسترش گیرد و بر استقلال هسته‌های فضایی و تقدس همنوای مجموع فضاهای شبستان بیافزاید.

هر **عنصر فضایی** که بر پایه مربع قد می‌افرازد، تا ارتفاع نزدیک به یک مکعب ( تساوی طول وعرض و ارتفاع ) بر پیکر جرزها و ستونها قیام می‌نماید. ارتفاع این عناصرفضایی از مقیاس انسان دست برافراشته پا می‌گیرد تا طول و عرض و ارتفاع بزرگترین گنبد خانه‌ها اما همیشه سقف آنها می‌خواهد آسمانی باقی بماند.

**سقف ها** تمثیلی از فضای لایتناهی و کهکشانی 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 [۶۹] و دامن و چتری بر زمین، در هر حال مرکز ثقل فضا را به داخل برمی‌گردانند.

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 شمسه 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.

**۲–ویژگی های سازه ای 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 نقشهٔ 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 و 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

---

[۶۹] وقتی اعراب از پیامبر اکرم (ص) خواستند برای رفع مزاحمت آفتاب و باران برای شبستان مسجد النبی سقفی ساخته شود، ایشان فرمودند همچون چادر برادرم موسی (ع) برافراشته باشد.

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.

**۳–ویژگی آرایه ها 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 دنیا زدگی گرداند، اما معمار ما ازخداوند 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، با الهام از قرآن تلاش می‌کند که شعائر الهی را بزرگ دارد. اما کراهت 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 کتیبه بندی 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 استخوان بندی 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.

**۴–اصول پیشنهادی برای معماری مساجد**

در اینجا به عنوان نتیجه گیری اصول **معماری برای مساجد** امروز در سه بخش ارائه می شود :

- راهبردها
- برنامه‌های کاربردی
- توصیه‌های کالبدی

**۵–راهبردهایی برای معماری مساجد**

- مساجد و مراکز مذهبی باید قلب و **کانون روح بخش و معنویت آفرین** و تفکر برانگیز شهرها و محلات باشد
- مساجد و مراکز مذهبی در کنار نهادهای فرهنگی باید **با شکوه ترین و برجسته‌ترین نماد شهرهای اسلامی** بوده و در عین حال عظمت را با لطافت و سادگی توأم نماید
- محورهای عبوری، تجاری، خدماتی و اصلی شهر نیز همانند **محلات مسکونی نباید از نمادهای مذهبی و نیایشی برجسته و ارزشمند خالی باشد.**
- از آنجا که در وضعیت موجود مکان‌یابی و احداث مساجد از توازن و تعادل لازم و بر حسب تعداد جمعیت و طول دسترسی برخوردار نیست، **ساختن مساجد در نقاط مورد نیاز از اولویت برخوردار می‌باشد.** ( طول دسترسی به مسجد حدوداً به شعاع ۴۰۰ متر )
- از آنجا 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 اولیت برخوردار است.**
- **مکان‌یابی مساجد** تا آنجا که ممکن است در مرکز محلات و با دسترسی آسان و امن عابرین پیاده و دسترسی
- بدون مزاحمت عابرین سواره پیش‌بینی شود.
- **مکان‌یابی مساجد در محورهای عبوری و خیابان‌های اصلی** به گونه ای 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.

- **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–برنامه‌های کارکردی برای معماری مساجد**

- ☒ **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 ....
- ☒ **داشتن یک کتابخانه و قرائت‌خانه** و امکانات لازم و متناسب با شرایط و نیازهای محلی از اولویت برخوردار است.
- ☒ **داشتن فضاهای آموزشی** و در صورت لزوم کارگاه‌های هنری و کارآموزی متناسب با نیازهای محلی و برای اقشار مختلف ضروری است.
- ☒ **داشتن یک نمایشگاه و فروشگاه محصولات فرهنگی– هنری و تبلیغات مذهبی** با دسترسی مناسب از خارج و داخل مسجد.
- ☒ **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.
- ☒ **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.
- ☒ **تالار چند منظوره** برای مراسمی مانند : ختم و بزرگداشت درگذشتگان، جشنها، نمایش فیلم یا تأتر برای خردسالان و نوجوانان، همایش‌ها و سخنرانی‌ها و سایر نیازهای محلی، بویژه در مناطقی که تالار اجتماعات مناسب ندارند.( این تالار می‌تواند نیاز مدارس همجوار را نیز تا آنجا که ممکن است تأمین نماید. )
- ☒ **فضای چند منظوره**، مناسب برای نمایشگاه‌های مختلف و تبلیغات و انتخابات در کنار فضای ورودی یا فضاهای انتظار.
- ☒ **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 آبریزگاه ها 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.
- ☒ **آبدارخانه متناسب با وسعت شبستانها** و با دسترسی مستقیم به داخل شبستانها و ورودی آن از خارج شبستانها.
- ☒ **آشپزخانه در صورت نیاز در زیرزمین**، با دسترسی مستقیم از خارج با فضای ورودی با کیفیت لازم و تامین نیازهای ضروری مانند : بارانداز و بالابر، انبار وسائل، انبار مواد خشک و تر و سردخانه، فضای آماده‌سازی و ... با تجهیزات و تهویه مناسب.
- ☒ **کفش‌کَن در کنار ورودی شبستانها** با وسعت مناسب و دسترسی آسان و تهویه لازم .
- ☒ **فضای زندگی خادم** مناسب برای یک خانواده جوان با اشراف به فضای ورودی و حتی‌المقدور مستقل و دور از چشم مراجعین.
- ☒ **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 گونه ای که بتوان از آن برای مراسمی خاص مانند تعزیه‌داری، پرده‌داری، نمایشهای مذهبی و ... استفاده نمود.

☒ **درمجتمع‌های زیستی بزرگ**(برجهای مسکونی)که دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از شبستانهای چند منظوره استفاده نمود.

☒ **درمجتمع‌های تجاری بزرگ** که امکان دسترسی مناسب به مساجد فراهم نباشد می‌توان از فضای نمازخانه بهره‌برداری نمود.

☒ **داشتن آبنما 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.

**۷–توصیه‌های کالبدی برای معماری مساجد**

- **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 آنرا بازسازی نمود و پیامبر خاتم (ص) آنرا از وجود بت‌ها و بدعت‌ها پاکسازی نمود و انسان کامل مولای متقیان(ع) در آن متولد شد.
- سایر مساجد اصیل دوران اسلامی، مانند مسجد قباء و مسجد النبی و ... از قواعد و اصول این مصداق ارزشمند الهام گرفته و می‌گیرند
- **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 اُنس با معبود است فضای مناسب سیر در انفس، در مقابل فضای طبیعت که مناسب سیر در آفاق است. در طراحی مساجد حفظ حریم فضاهای داخلی از خارجی و رفع هر نوع مزاحمت همجواری آنها باید پیش‌بینی شود.
- **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.
- **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.
- **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 تمرکز آفرین 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

## معماری مسکن و محله مطلوب

### ۱–برخی از ویژگی های مسکن شایسته در احادیث

دربارهٔ ویژگی‌های یک مسکن و خانهٔ شایسته روایاتی از امامان معصوم(ع) در دست است که با موشکافی در آنها می‌توان آموزه‌هایی ارزشمند برای کار معماری بدست آورد.[۷۰] برخی از آنها را در زیر می‌آوریم :

- 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، جهت گیری خانه، نور در خانه، تزیینات 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 زیبا سازی 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)
- هم آوایی بدنه‌ها با هندسه فضاهای عبوری و راهها و نهرها و غیره– تشخص بخشیدن به خانه‌ها با ایجاد سردرهای زیبا و سایه اندازها و زینت بخشیدن به آنها با یاد و نام خدا.
- جدا سازی کامل با مفصل بندی‌های متعدد و مناسب مانند هشتی و راهرو و حیاط بیرونی و بین فضای خارجی و حریم داخل.

---

[۷۰] – در بسیاری از کتب روایی بحثی با نام "باب احکام المساکن و مایتعلّق بها" وجود دارد که چند مورد از مهمترین آنها، معرفی می‌شوند : ۱) بحار الانوار علامه مجلسی (۱۱۰ تا ۱۰۳۷) چاپ پیروت، ۱۴۰۴ دوره ۱۱۰جلدی، جلد ۷۳، ده باب درباره مسکن صفحات ۱۴۸ تا ۱۷۸. ۲) مکارم الاخلاق علامه طبرسی (قرن۶) ترجمه شده، انتشارات شریف رضی قم، ۱۴۱۲، صفحات ۱۲۵ تا ۱۷۵. ۳) وسائل الشیعه شیخ حّر عاملی (۱۱۰۴ تا ۱۰۳۳) چاپ آل البیت قم ۱۴۰۹، دوره ۲۹ جلدی، جلد ۵، صفحات ۲۹۹ تا ۳۴۱. ۴) مستدرک الوسائل محدّث نوری (۱۳۲۰– ۱۲۵۴) چاپ آل البیت قم ۱۴۰۸، دوره ۱۸ جلدی، جلد۳، 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 ری شهری 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.

- 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.
- بهره برداری 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 همجواری.
- 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 گونه ای که برای همهٔ 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.
- محور بندی و ارزش گذاری فضاهای داخلی به گونه ای 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 آبریزگاه ها روی محورهای فرعی قرار می‌گیرند.

**۲-برخی از ویژگی های محله شایسته در احادیث** [۷۱]

- توصیه به زندگی اجتماعی و در شهرهای بزرگ به دلیل برخورداری بیشتر از دین و دانش.
- 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.
- ارزش گذاری فضاهای یک محله« بهترین محل برای نشستن، مساجد و بدترین آن، بازارها و راههاست» یا «محبوب‌ترین فضاها در نزد خداوند مساجد و بدترین جاها بازارهاست. »
- 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.

**۳-معماری محله ها در شهرهای سنتی**

از بررسی **معماری محله‌ها در شهرهای سنتی**، مهمترین تاثیراتی که از بایدها و نبایدهای حکمت عملی اسلام در آنها می‌توان دریافت به شرح زیر هستند :

- **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 پیش بینی فضاهای باز داخلی از طریق رعایت ارتفاع موزون بدنه‌های داخلی باعث شده است که دسترسی سریع انسان به هر دو عرصهٔ فضایی و برخورداری کامل از آنها، مزاحمت‌های هر یک بر دیگری را به حداقل برساند.

---

[۷۱] - **منابع در صفحه ۴۳۵ ارائه شده است.**

- **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 فضاهای مذهبی و زیارتی و آموزشی هستند که همچون قطب و کانون و قلب تپنده محله‌ها و شهرها با شکل نمادین و پر جاذبهٔ 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 هندسهٔ آنها دریافت : بگونه‌ای که راهها، هماهنگ با خطوط شیب زمین و جاری نهرها، هندسه‌ای مواج و پردامنه می‌یابند و نقاط دیدی گوناگون و متکثر را 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 قرینه سازی سردرها، 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 فضاهای عمومی رها شده و بدون نظارت جمعی، که می‌تواند محل بروز بزهکاری‌های اجتماعی باشد، به حداقل ممکن برسد و فضاهای خصوصی کاملاً حفاظت شده‌اند و فضاهای عمومی نیز یا 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 همهٔ شهروندان از مجموع خدمات عمومی، تا آنجا که به تودهٔ مردم مربوط بوده است، و حکومت‌ها دخالت نداشته‌اند، با توجه به فرهنگ اسلامی به طور گسترده و بلا استثناء برای همهٔ اقشار وجود داشته است و هیچ نوع تبعیض و جداسازی به چشم نمی‌خورد و مگر آنجا که حکمرانان تحمیل نموده‌اند.
- **پیش بینی 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 خسته کننده 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.

## ارزیابی آثار معماری دوران اسلامی

ظهور اسلام در سدهٔ هفتم میلادی در شبهٔ 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، دامنهٔ 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.

## نخستین تجلی تمدن اسلامی در ساختمان مساجد نمودار شد

**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 همهٔ 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 کار پژوهشی 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 به طور کوتاه به پاسخگویی به **سه پرسش** زیر می‌پردازیم :

- ☒ **معماری و شهرسازی در جوامع اسلامی** چگونه آغاز شد و نمونه‌های نخستین آن از کجا الگو گرفته بودند؟
- ☒ **روند دگرگونی‌ها و گسترش‌ها** در آن چگونه بود و سرانجام به چه اصول و ویژگی‌های پایداری رسید؟
- ☒ **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 به ویژه ایران بدست می‌آید؟

## خاستگاه معماری مساجد روزگار اسلامی

بی‌گمان معماری روزگار اسلامی و بویژه مساجد در آغاز از تأثیر کالبدی از معماری ساسانی و معماری رومی بیزانسی بدور نبوده است. در سده‌های بعد، اسلام به هر کشوری که راه می‌یافته، پدید آورندهٔ 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 پایهٔ 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 کاملا متفاوت بود.در این رابطه سه ارزیابی را می توان مطرح نمود:

- ✂ **اول : ارزیابی کالبدی** معماری مساجد روزگار اسلامی
- ✂ **دوم : ارزیابی سازه ای** معماری مساجد روزگار اسلامی
- ✂ **سوم : ارزیابی کارکردی** معماری مساجد روزگار اسلامی

### ۱–ارزیابی کالبدی معماری مساجد روزگار اسلامی

همانگونه که در بسیاری از نوشته‌ها و پژوهشها آمده بیشتر اندام‌ها و عناصر معماری روزگار اسلامی دارای پیشینه‌ای از پیش از اسلام می‌باشند. برخی از آنها هم به اقتضای نیازهای تازه در همان دوره و به تدریج پدید آمده‌اند که در جای خود بدان خواهیم پرداخت. اما درباره آرایه‌ها و تزیینات ساختمانی که در بستری از میراث گذشته رشد کرد و در سده‌های پس از آن به شکوفایی و اوج جلوه‌گری رسید. در این باره هنرمندان مسلمان نوآوری‌های بسیاری داشتند که همانندش در گذشته هرگز پدید نیامده بود.

در سده‌های نخست بهره‌گیری از نگاره‌های گیاهی و هندسی، که در معماری گذشته ساسانی و بیزانسی رواج داشت، ادامه یافت و **سپس با توجه به دیدگاه فرهنگ اسلامی در حرمت مجسمه‌سازی و نقاشی، این روند به سوی انتزاع و هندسه مجردتر کشیده شد.** آنگاه در سده‌های ششم و هفتم و هشتم هجری به اوج نقش پردازی هندسی رسید. در ایران که تا پیش از اسلام نقش‌پردازی تنها با گچ‌بری انجام می‌شد، پس از اسلام و بویژه در زمان سلجوقیان به اوج کار نقش پردازی با آجر رسید و پس از آن در روزگار مغولان و

تیموریان بهره‌گیری از کاشی نیز به گچ‌بری و 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.

**۲–ارزیابی سازه‌ای معماری مساجد روزگار اسلامی**

تمدن اسلامی به طور طبیعی مانند هر تمدن دیگری عناصر کالبدی خود را نخست با بهره‌گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس برحسب لزوم، آنها را متکامل نمود و ماهیت آنها را بر پایهٔ فرهنگ خود دگرگون ساخت. این تمدن با توجه به شرایط جغرافیایی خود و گسترش مرزهای شمالی و شرقی و غربی با تمدن‌های کهن آن زمان یعنی ایران و سومر و آشور و کلدانی و بیزانس و مصر ارتباط برقرار نمود و از تجربیات فنی آنها بهره‌گیری کرد.

در ایران به طور کلی در شرق، ساختمان‌ها براساس شیوه‌های ساسانی ساخته می‌شدند و در کشورهای همسایه بیزانس، براساس شیوه‌های روم شرقی. چگونگی ساختمان سازی و به ویژه 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 دست اندرکار 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 غرب نیز از روش‌های تاق زنی مرسوم بهره‌گیری می‌کردند. نخستین مسجد ایرانی که به گفته استاد پیرنیا، مسجد فهرج باشد، با شیوه سازه‌ای کاملاً ساسانی ساخته شد. همچنین مسجد تاری خانه دامغان که پس از آن با همین شیوه ساخته شد. در شام و سپس در سرزمین‌های دیگر اسلامی، بیشتر از **تاق سازی رومی** بهره‌گیری شد. اما **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. بدین گونه که **از سده سوم و چهارم به بعد، معماران توانمند ایرانی با پشتوانه قوی سازه‌ای از معماری پیش از اسلام، به نوآوری‌های ارجمندی نائل شدند** که در جهان بی‌مانند بود. 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 خانهٔ 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 فیلپوش و سِکُنج بودند. نمونه آنها گنبد بازهٔ هور در خراسان با گوشه‌سازی چوبی، گنبدهای آتشکده فیروزآباد به روش فیلپوش و گنبد کاخ سروستان به روش سکنج ساخته شده بودند. یکی از نخستین گنبدهای برجا ماندهٔ پس از اسلام، گنبد آرامگاه امیر اسماعیل سامانی است که به روش سکنج ساخته شد. پس از آن روش‌های گوشه‌سازی و « چَپیره سازی » بویژه در زمان سلجوقیان پیشرفت‌های شگفت‌آوری کرد و به جای ترنبه فیلپوش، ترنبه‌های پَتکین ( در دامغان ) و از آن زیباتر، ترنبه پَتکانه در بسیاری از گنبدهای سلجوقی ساخته شد.

شاهکار این گونه چپیره‌سازی در زیر گنبد تاج الملک در بخش شمالی مسجد جامع اصفهان هنوز دست نخورده برجاست و همهٔ هنر دوستان و معماران جهان را شگفت‌زده کرده است. گنبدهای زیبای دوازده امام یزد و 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 در همان زمانها، گنبد مسجد جامع یزد، 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 ایرانی 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.

**۳–ارزیابی کارکردی معماری مساجد روزگار اسلامی**

ما بر این باوریم که مهم‌ترین و ارجمندترین نوآوری‌ها در معماری روزگار اسلامی در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایهٔ نظام دینی و اجتماعی خاص خود، کارکردهای تازه‌ای را در جامعه اسلامی پدیدار ساخت که تا پیش از آن نمونه‌ای نداشت. مهم‌ترین این کارکردها در زمینه عبادت و نیایش بود. نحوه خاص نیایش در اسلام با همه قواعد و مناسک آن که در هیچ دینی بدینگونه مطرح نبود، به فضای ویژه و در خور نیاز داشت.

نخستین نمونهٔ این فضا در همان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، خانه کعبه و پیرامون آن که در آن مناسک حج به جا آورده می‌شد. ولی مراسم نماز جماعت که برای نخستین بار مسجدی ساده و بی‌پیرایه توسط پیامبر اکرم (ص) و یارانش 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 میانسرایی 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، تاری‌خانه دامغان، جامع ساوه، جامع نایین و اردستان، و اصفهان و شوشتر و بسیاری جاهای دیگر ساخته شد. این الگو همچنان پایدار ماند و هرگز کنار گذارده 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 باستان شناسان و مورخین هنر انجام می‌گیرد و نه توسط معماران و طراحان باطن‌گرا، و 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 ای 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 اندام ها 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 همهٔ 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 ان 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.

## دیدگاه معماران ایرانی به معماری سنتی ایران

برخی معماران ایرانی تلاش کرده اند با بررسی گذشته معماری ایرانی آنرا تحلیل کرده و اصول و یا ویژگیهای بنیادی آنرا برشمرند. استاد پیرنیا نیز اصول مشهور خود را بازگو می‌کند : « مردم‌داری، درونگرایی، خودبسندگی، پرهیز از بیهودگی و نیارش.»

**۱–یعقوب دانش دوست**

**یعقوب دانش دوست** 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 پیوند دهندهٔ معماری با نظام آفرینش است، حرکت‌دار، زنده و حکایت‌گر... درونگرا است.... تزیین، 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)

**۲–نادر اردلان**

**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.

- **بینش نمادین:**این معماری در پی بیان و برانگیختن حس عمیق معانی ازلی« تعالی معنوی » و « وحدت کل موجودات عالم » در بیننده است.
- **انطباق محیطی :** معماری ایرانی با طبیعت و زمینهٔ اقلیمی خاص خود، رابطه‌ای هماهنگ و پایدار دارد.
- **الگوی مثالی باغ بهشت :** باغ همواره الهام بخش صورت اصلی « حس مکان » در معماری بوده است. در ظاهر باغ، و در باطن حیاط.
- **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.
- **مکمل بودن :** کیمیای رنگ و ماده و خط، این معماری را لبریز کرده است.
- **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.
- **نوآوری** – نوآوری در فنون ساختمانی، تاق، گنبد و کاشی » (همان)

به گفتهٔ حائری در معماری ایران: «هر فضا، تعریف و کران‌مند شده و با درجه محصوریتی ویژه به سه گونه دیده می‌شود، باز، بسته و سرپوشیده. آمیختگی فضا با ارتباط، اتصال، بسط، تسلسل، تداخل، تداوم فضا مد نظر بوده است. هر دوره ترکیبات خاص آفریده است که بر پایهٔ 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. سیالیت و شناوری فضا و درهم آمیختگی آنها » (همان)

**۳–داراب دیبا**

**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 مقالهٔ خود « حصول زبانی برای معماری امروز ایران » می‌نویسد : « در مطالعه معماری ایران، به مفاهیمی مانند درون گرایی، 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 لزوما 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 سنتی در سر راه است. » (دیبا، ۱۳۷۸، ۳۴)

**۴–هادی میرمیران**

**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)

در نظریه‌پردازی‌هایی که دربارهٔ 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 تنشی را میان گذشته و اکنون نمی‌پذیرد. معتقدان به این گرایش می‌گویند کسانی که نمی‌توانند ارزش‌های گذشته را دریابند، ناچار به رویارویی با آن می‌پردازند.

## دیدگاه های معماران ایرانی به معماری سنتی ایران

ارزش ها 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:

- رویکرد اول : گرایش به **کالبد گرایی** در معماری سنتی ایران
- رویکرد دوم : گرایش به **معنا گرایی** در معماری سنتی ایران
- رویکرد سوم : گرایش به **همترازی معنا و کالبد** در معماری سنتی ایران
- رویکرد چهارم : گرایش به **برتری معنا بر کالبد** در معماری سنتی ایران

**دسته اول معماران : گرایش به کالبد گرایی درمعماری سنتی ایران**

گروهی از پژوهندگان که بیشتر به جنبه‌های کالبدی و تزیینی معماری بصورت 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 صورت گرای ایرانی می توان 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 شناسانهٔ این فرم‌ها تنهابراساس 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 معنا بپردازیم. مثلا 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 درجهٔ 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 وسیلهٔ نظام‌های فرم‌گرایی تبیین کند و می‌گوید: « آثار معماری مجسمه‌های بزرگ کرهٔ زمین‌اند. در مصر این مجسمه هرم است، در چین شهر ممنوع است و در ایران پشت بامها. همهٔ اینها ارزشمندند و می‌توان از آنها یاد گرفت و حتی تکرارشان کرد. ولی به صورت فرم، به صورت مجسمه، به صورت توده‌ای عظیم ازگل، از خاک. در حالی که مفهوم، آن چنان کلی است که هزاران جواب می‌توان برای آن داشت. » (همان)

رویکرد صورت پرستی 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.

**دسته دوم معماران : گرایش به معنا گرایی در معماری سنتی ایران**

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 ردهٔ 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 نظریهٔ 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. گو اینکه نمی‌توانند وصف هر گونه کالبد پردازی هم باشند. آنها نشانه‌های عینی دقیقی هم ندارند. گرچه میرمیران می‌تواند آثار معماری خود را به عنوان 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 کـه یـک ویژگـی عینـی 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 تنـگ و کم ارتفاع و ... باشد. هنوز هم می‌توان برداشت‌ها و نمونه‌های دیگری برای آن برشمرد.

**دسته سوم معماران : گرایش به همترازی معنا و کالبد در معماری سنتی ایران**

دسته سوم پژوهندگان کسانی هستند که در میانهٔ دو دسته پیشین جای می‌گیرند. آنها، هـم بـه الگـو بـرداری هنـر و معمـاری روزگار اسلامی از دیگر فرهنگ هاو تمدن‌ها اذعان دارند و هم به توانمندی فرهنگ اسلامی در همان سده‌های نخستین بـرای آفـرینش 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 مفـاهیم مـاهوی کـه از سرچشـمه اندیشـه‌هـا 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 اغلـب کتابهای ترجمه شده از باستان شناسان و مورخین هنر، ما شاهد هستیم که به نحوه پدید آمدن اندام‌ها و اجزاء معماری و بویژه آرایـه‌هـا و تزیینات و سیر تحول آنها توجه بسیار می‌شود. در واقع با دقت موشکافانه‌ای به تجزیـهٔ معماری پرداخته می‌شود و عناصر بـه طـور مجـزا 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 نادیـده گرفتـه و آثـار را از محتـوا و مفـاهیم انسـانی آن خـارج 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 به عنوان 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 نظـر روح و محتـوای آثـار از هـم کـاملاً متمـایز می‌نماید و به سادگی نیز قابل انتقال نیست، نحوه بکارگیری عناصر کالبدی در یک اَبرسامانه است کـه ضـمن تـأمین متناسـب نیازهـای مادی انسانها، بتواند در جهت رشد و کمال آنها نیز زمینه‌سازی نماید. تنها با یک معیار مکتبی و انسانی است کـه مـی‌تـوان بـه تحلیـل 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 همتـراز هـم مـی‌شـمرند، و برخی دیگر به برتری محتوا بر کالبد باور دارند. این دو را باید از هم متمایز کرد.

**دسته چهارم معماران : گرایش به برتری معنا بر کالبد در معماری سنتی ایران**

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 پژوهش‌هـای بیشـتر بـر 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 فرهنگـی به پیش رفته است و مانند هر معماری دیگر، بازتاب آن باورها و ارزشهاست. پژوهش و جستجوی ارزش‌هـا و معـانی و مفـاهیم نهفتـه 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 سامانهٔ مفاهیم و معانی داشته باشد و بر بنیادهای فرهنگی جامعه تسلط داشته باشد، بینش ژرفتری از معماری خواهـد 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 عقل گرایانه ( محاسبات و عملکرد ) و جنبه‌های عرفانی و شهودی معماری هم پرداخته است. (ابوالقاسمی، ۱۳۶۶، ۳۵۹)

با همهٔ 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 دربارهٔ 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 نیز کمابیش یافت می‌شود. 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 شیوه های یکسان شده است یا نه؟ و نیز وجوه تمایز و هویت معماری اسلامی در کجاها بروز می‌کند؟ ...

**به گمان ما در معماری اسلامی، این ویژگی‌ها بر شمرده شده همگی در یک اَبرسامانهٔ 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 رساند. مهم‌ترین وجه تمایز میان هنر و معماری روزگار اسلامی با سبک‌های هنر و معماری پس از نوزایی در همین وجه است.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی –فصل سیزدهم )

۱) **مهم ترین نماد کالبدی** مساجد اسلامی چیست؟

۲) **آتشکده های زرتشتی** چگونه و با چه تغییراتی به مساجد تبدیل شدند؟

۳) در باره **ویژگی های فضاهای مساجد** چه چیزی می دانید به اختصار توضیح دهید؟

۴) **ویژگی های اصلی سازه ای** مساجد چیست؟

۵) برای معماری مساجد چه **راهبردی** در نظر گرفته شده است نام ببرید؟

۶) **برنامه های کارکردی** برای معماری مساجد چیست؟ به اختصار بیان کنید؟

۷) **توصیه های کالبدی** برای معماری مساجد چیست؟

۸) ویژگی های **مسکن شایسته** در احادیث معصومین سلام الله علیهم را نام ببرید؟

۹) **ویژگی های یک محله شایسته** از نگاه مبارک معصومین علیهم السلام چیست؟

۱۰) **معماری های محلات سنتی ایران** دارای چه ویژگی هایی است؟

۱۱) آیا به نظر شما **معماری دوران اسلامی** از معماری رومی بیزانسی یا ساسانی پیروی می کرد؟تاریخ در این زمینه چه قضاوتی دارد؟

۱۲) **معماران مسلمان** تقریباً از چه سده هایی دست به ابتکار در معماری اسلامی ایرانی زدند؟

۱۳) در نگاه **یعقوب دوست** معماری ایرانی چیست؟

۱۴) **نادر اردلان** دیدگاه خود را در باره معماری سنتی ایران در چند اصل بیان داشته است؟

۱۵) **مشخصات معماری ایرانی** در تاریخ از نظر داراب دیبا چه مشخصاتی دارد؟

۱۶) **هادی میرمیران** معماری ایرانی را با چه مشخصاتی بیان می کند؟

۱۷) در باره معماری سنتی ایران **چند رویکرد** وجود دارد؟نام ببرید؟

**فصل چهاردهم**

# اصول و ویژگی ها ی هویت اسلامی معماری

معماری پس از اسلام چه ویژگی‌هایی دارد؟ آیا می‌توان برای دستاورد چهارده سده معماری، قاعدهٔ و نظریه پردازی کرد؟ آیا ویژگی‌های مشترکی را می‌توان یافت که در گذر زمان کمابیش برجای مانده باشند و به گونه‌ای در آثار معماری آشکار شده باشند؟

پرسش بعدی باید این باشد که این ویژگی‌ها و قواعد ( اگر وجود داشته باشند ) چه نسبتی با متن دین اسلام دارند و همچنین چه نسبتی با باورهای دینی ای 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.

**۱–اصل حقیقت محوری وعدالت مداری**

از منظر اسلامی در مباحث نظری،« حقیقت مداری» و در خلق آثار هنری،« عدالت مداری» بعنوان اصل بنیانی و سامان دهنده سایر اصول پذیرفته شده است، زیرا آنچه که در عالم ماده و طبیعت به دست انسان ها ایجاد می شود ، باید اولاً متناسب و بجا ومنطبق با نیازهای متنوع و متغیر انسان ها 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 می کند . 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 می شود .

**۲–اصل سیر از کثرت به وحدت**

این اصل، بنیادی‌ترین اصل در هنر و معماری سنتی از سوی بسیاری از پژوهندگان شمرده شده و برداشت‌های نه چندان گوناگونی از آن هم بدست داده شده است. این اصل که یادآور جنبه‌های مابعدالطبیعی و فلسفی معماری است، در نگاه نخست امری به شدت تجریدی و انتزاعی جلوه می‌کند.

از این رو در توصیف بازتاب آن در جهان هنر و معماری، حوزه بسیار گسترده‌ای پدید می‌آید که زمینه را برای انواع برداشت‌ها فراهم کرده است. مشکل اصلی بیشتر دیدگاه‌ها در آمیختن دو مفهومUnite و Uniform یا وحدت حقیقی و وحدت ظاهری است. به عقیدهٔ گنون مشکل اصلی مدرنیزم درگرفتاری آن در دامUniform و عدم تمایز این دو مفهوم است. گنون در راستای نظریهٔ معروف خود که آخر الزمان را همزمان با وارونه شدن سنت و همه مفاهیم سنتی می‌داند،Uniform را هم وارونه مفهومUnite می‌داند. مظاهر این اصل جدید در یکسان انگاری همه انسانها، ماشینی شدن و متحد الشکل شدن همهٔ امور، رونق امور پیش ساخته و استاندارد و رونق گرفتن سبک‌های بین‌المللی و ارائه نسخه‌های جهانی و... بوده است. (گنون، ۱۳۶۵، ۵۹) او تأکید می‌کند که « هرچه در عالم متحد الشکل‌تر 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 ثمرهٔ ساده سازی و ساختن نظام فکری و مطلق کردن یک اصل خاص است و در حالی که وحدت حقیقی اگر چه تقسیم ناپذیر اما به همان اندازه پیچیده است. (همان، ۹۰)

اساساً باید دانست وحدت، صفت اجزاء یک سامانه نیست. در معماری، وحدت هرگز صفت یا ویژگی فضایی و کالبدی آنها نمی‌تواند باشد. **وحدت صفتی است که یکباره بر کل سامانه چیره می‌شود**. وحدت همواره صفت کل است نه جزء. 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 آندو هست، اما نتیجه بهره‌گیری از آنها یکی است. یعنی همانگونه که اتکاء صرف به دستور زبان به خلق اثر ادبی منجر نمی‌شود، رعایت هندسه و 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 این است که « **وحدت» تنها در سایه « هدفداری» یک سامانه در یک مجموعه از سامانه‌ها به نام « اَبرسامانه » 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 کتابش « 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 تحقّق برخی اصول دیگر همچون تعادل و... نیز تسّری 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، به طوری که حتی امروزه نمونه‌هایی از هر **سه شیوه** ارائه می‌شود. » (همان، ۱۸)

- ☒ « **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 بیابان نشینان بیشتر به چشم می‌خورد. (همان)
- ☒ **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. »
- ☒ **نظام هماهنگ** که به اجمال می‌توان آن را ظهور « وحدت در کثرت » نامید با استفاده از اشکال هندسی موجود در طرحهای طبیعی که در قالب هندسه‌ای فراتر از جهان آگاهی سامان یافته است، ارائه می‌شود. » (همان) این دیدگاه اگر چه هر سه روش را اصیل دانسته، اما به خوبی نقش مراتب مختلف آگاهی در آن مشهود است.

**بورکهارت وحدت را محوری‌ترین نکتهٔ زیبایی شناسی اسلامی در مقابل دیگر مکاتب زیبایی شناسی می‌داند** و به تفصیل آن را با زیبایی شناسی پنج سنت بزرگ جهانی مقایسه می‌کند. نصر نیز همین دیدگاه را تکمیل می‌کند. (نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۹) به عقیدهٔ او:«وحدت در معماری قدسی اسلام به نحوی غیر مستقیم، حضور الهی را در فضاهای معماری پر می‌کند و انسان را به عنوان جانشین پروردگار مستقیماً در پیشگاه جلال احدیّت 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 تجلّی الهی به تجلّی دیگر اوست.

**ردّه دوم این مفهوم درک وحدت موجود در هستی، کیهان و عالم طبیعت است.** به عقیدهٔ نصر تمام معماری‌های سنتی ارتباط عمیقی با سنت کیهان شناسی مربوط به خود دارند. (همان، ۶۱) آنها درک خود را از هستی در معماری خود بروز می‌دهند.

اما کالبدی‌ترین ردهٔ 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 مقولهٔ 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 متجلّی می‌کند. ترجمان این اصل را در کالبد و فضاهای معماری در اصول زیر بررسی می‌کنیم.

با جمع‌بندی آنچه گذشت به اینجا می‌رسیم که مفهوم بنیادی « **وحدت** » که متکی به اصل توحید در جهان بینی اسلامی می‌باشد، موجد و پدید آورندهٔ اصل « **حرکت از کثرت به وحدت** » بوده است. این اصل هنگامی که به زبان معماری و شهرسازی ترجمه می‌شود و در نمونه‌ها و مصادیق فضایی کالبدی آشکار می‌شود خود را در اصول زیر نمودار می‌سازد :

- **تناسب**،همکاری، هماهنگی عوامل، و پدید آوردن یک سامانه از عناصر کالبدی و فضایی.
- **تأکید بر مرکز فضایی–کالبدی** با گرایش به الگوهای ساماندهی مرکزی.
- **تأکید بر تقارن** و محور بندی فضایی – کالبدی.

- **تأکید بر مرکزیت** در آرایه‌سازی‌ها و نگاره‌های اسلیمی.
- **جایگیری فضاهای اصلی** روی محورهای اصلی.
- **جایگیری فضاهای فرعی** و ارتباطی روی محورهای فرعی.
- **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 همهٔ 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 هیئتی 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 جامعه سازی و سیر در آفاق. همچنین هیأت ساختمانها، ارتفاع آنها، مواد و مصالح آنها، رنگ، نقش و تزیین 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 کثرت آفرین. معمار هنرمند این کثرت گوناگون را با حفظ همه جاذبه‌های آن در هندسه‌ای منظم و قرینه سازی 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 حیات آفرین 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.

**۳–اصل مرکزگرایی و ایجاد آرامش فضایی**

از مفاهیم مطرح در معماری ایران مرکز گرایی می‌باشد که ارزیابی‌های متفاوتی از آن صورت گرفته است.برخی از اندیشمندان تقارن را لازمهٔ استواری و قوام در یک فرهنگ می‌دانند.

**تمرکز آفرینی و ایجاد آرامش فضایی با محور بندی کردن فضاهای باز و نیمه باز و بسته** انجام می‌گیرد. هسته‌های فضایی که برحسب شأن فضایی و نوع عملکرد آنها در ساختار هندسی بنا سامان می‌یابند. برای مثال، فضاهای اجتماعی و خانوادگی مانند نشیمن و پذیرایی بر فضاهای شخصی و فردی خواب و کار، و فضاهای نشیمن و خواب نسبت به فضاهای خدماتی و بهداشتی و نهایتاً فضاهای عملکردی بر فضاهای عبوری، یعنی راهروها و پله‌ها اولویت می‌یابند.

در نماها و بدنه‌سازی‌ها و ضرباهنگ ستون‌گذاری و پنجره‌سازی‌ها، اغلب تقسیمات به صورت اعداد فرد یعنی سه و پنج و هفت تقسیم بندی 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 تشکیل دهنده 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 کـه اغلـب بزرگتـر و بـا اهمیت‌تر طراحی می‌شود و نمای فضای اصولی‌تر را پوشش می‌دهد، به وحدت و هماهنگی می‌رسد.

**۴–اصل رده‌بندی یا سلسله مراتب فضایی**

اصل رده‌بندی یا سلسله مراتب فضایی را می‌توان در سه سطح آشکار دید :

- **رده‌بندی فضایی** میان درون و بیرون که بر مرزبندی حریم‌های فضایی تأکید دارد.
- **رده‌بندی کالبدی** میان کالبدهای جزء و کالبدهای کل برای نمایش سیر از جزء به کل و از ساده به پیچیده.
- **رده‌بندی در نگاره‌ها و آرایه‌ها** از نگارهٔ مبنا تا نگارهٔ کل.

**۵–اصل استقلال فضاها در عین وحدت آنها**

این اصل متکی به اصل استقلال پدیده‌ها در عین وابستگی به هم در اَبرسامانه جهان می‌باشد. در این نظام پدیـده‌هـا در عـین داشتن هویتی مستقل به هم وابسته هستند، نه به معنی وابستگی علت و معلول، بلکه برای دستیابی به یک هـدف و رفـتن بـه درجـه‌ای بالاتر از سامانه‌ها و تشکیل سامانهٔ تازه، نیاز به همکاری با یکدیگر دارند، ولی در هم مستهلک و آمیخته نمی‌شوند.

این اصل در ترجمان معماری آن بدین گونه دیده می‌شود که همهٔ فضاها در معماری سنتی در خود کامل هسـتند و نیـازی بـه یک مکمل ندارند. آنها به تنهایی هم، هویت ویژه خود را دارا هستند، ولی برای دستیابی به یک سـامانه بـالاتر در کنـار یکـدیگر بـا هـم همکاری می‌کنند. این امر بدین گونه در معماری سنتی ما انجام پذیر شده است :

- **مرزبندی فضاها** با کالبدهای تعریف شده و روشن بودن مرز میان فضاها.
- **بهره‌گیری از فضاهای واسط** و فاصله انداز به نام « میاندَر » میان فضاهای اصلی.
- **پرهیز از یکپارچه کردن فضاها** یا از میان بردن مرزهای آنها.
- **داشتن ویژگی‌ها و تمایزات کمی و کیفی هر فضا** برای متمایز شدن و تفرد در بین فضاهای دیگر.

**۶–اصل سامان بندی حرکت در درون فضا ( سیالیت )**

از مفاهیم مهمی که به عنوان ویژگی معماری سنتی نام برده می‌شود، تحرک و سیالیّت فضایی است. داراب دیبا آن را به معنی ابهام و عدم قاطعیت حدود فضایی در نظر می‌گیرد و می‌گوید : « در لابلای بدنه‌های معماری ایران، فضا هیچ‌گاه بـا قاطعیـت مشـخص نمی‌شود و ابهام ترکیبات پیچیده آن به دلیل غنا بخشیدن به منظره‌ای است که نمی‌توان آن را در یـک قالـب محـدود و تمامیّـت یافتـه تفسیر کرد. این فضا حامل پیام از پدیده‌ای است که پدیدهٔ دیگری در درون خود دارد و حرکت به سوی آن، حرکتی به سوی بخش دیگـر 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 همهٔ 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،۹۶و ۹۵) او حتّی این سیالیّت را بـین فضـاهای داخلی و محوطه پیرامونی هم می‌یابد و بهترین نمونه‌های آن را بنای چهل ستون و یا کوشک هشت بهشت معرفی می‌کند.(همان، ۹۶)

در نظر اردلان، صرف حرکت و تصور متحرک در درک گونه‌هایی از معماری اسلامی ( همچون بازار ) ضروری است، زیـرا کـه 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 دیگـری بایـد در کنـار آن توجه کرد و آن مفهوم « فضای منفصل » است که هم توسط اردلان و هم توسط نصر مورد تأکید قرار گرفته اسـت. ایـن انفصـال‌هـای درون یک شبکه متصل و کامل سبب می شود که انسـان را از زنـدگی عـادی و روزمـره جـدا کنـد و وارد یـک « فضـای منفصـل » بـا ویژگی‌های خاص کند .(نصر، ۱۳۷۵، ۱۷۲) به این ترتیب مشاهده می‌شود که توجه به اتصال و انفصـال فضـایی و سـیلان و تصـلّب آن، ظرافت‌های ویژه‌ای دارد که بی‌توجهی به آن، درک کامل این کیفیات را دشوار می‌کند.

**۷–اصل تقدم درونگرایی بر برونگرایی**

در معماری‌های درونگرا، نمای بیرونی بسیار ساده‌ای کار می‌شود، به گونه‌ای که با گذشتن از گذرگاه‌های بیرونی، هویت ویـژهٔ هر ساختمان به آسانی بازشناخته نمی‌شود. اما در ساختمان‌های برونگرا، به نماهای بیرونی بسیار توجـه شـده و در آنهـا پرداخـت صـورت

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.

### □ انگیزه های درونگرایی در معماری اسلامی ایرانی

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 جهان بینی 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 مصونیّت‌های اقلیمی دنبال می‌شده است. (افشار نادری، ۱۳۷۴، ۷۰) این نوع نگرش‌ها و تبیین‌های حصری مدتهاست که جای خود را به دیدگاه‌های فراگیرتر و اشتمالی داده‌اند که در آنها به جنبه‌های مختلف مسئله و پیچیدگی فراوان شکل‌گیری یک موضوع توجه می‌شود. چرا که بسیاری از نظریات حصری دیگر را می‌توان یافت که با نظریات بالا سازگار نیست. به طور مثال به نظر برخی متفکران مسئله 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.

### □ درونگرایی به عنوان نوعی تفکر و جهان بینی

برخی دیگر از اندیشمندان افزون بر علل بالا، علل دیگری همچون فرهنگ، تفکر و جهان بینی را هم در جهت‌گیری ساختمان به سوی درون یا برون مؤثر می‌دانند. اما خود این گرایش هم انواع گوناگونی دارد، برخی آن را به طور خاص ویژگی معماری ایرانی می‌دانند، برخی دیگر ویژگی دنیای شرق و برخی دیگر از مشخصات معماری دنیای اسلام که شاید صحیح‌ترین نظر این باشد که همهٔ این تفکرات بهره‌های کم یا زیاد، از این اصل برده‌اند.

پیرنیا ریشه‌ها را نیز استخراج می‌کند. یکی از اصلی‌ترین این عوامل همان عامل اقلیم است که درونگرایی را ضروری می‌کند. (پیرنیا،۳۰) اما عامل دیگر عامل فرهنگی، اجتماعی است. چرا که مفهوم خانوادهٔ ایرانی در شکل‌گیری فضای خانهٔ ایرانی سهم مهمی دارد. (پیرنیا، ۱۳۵۰، ۲۳)

با همهٔ 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 فضاست. » (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. (نیتشکه، ۱۳۷۵، ۲۲) اما به هر حال چه ریشهٔ این اصالت درون در عرفان ایرانی باشد و چه در عرفان شرقی، باید پذیرفت که بازتاب این مفهوم در تمدن اسلامی، به گونهٔ 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 گفتهٔ نوایی و حاج قاسمی این ساختمانها به خوبی نشان می‌دهد که چگونه هنگامی که انسان با ذهنیتی درونگرا به نظارهٔ دنیای بیرون می‌پردازددر عین برون نگری، درونگرایی ذهنی خود را حفظ می‌کند. این مسئله متناظر با همان تفکر اسلامی است که خداوند در درون همهٔ اشیاء است، ولی با آنها یکی نیست. و در بیرون اشیاء است و از انها جدا نیست. (نوایی و حاج قاسمی، ۱۴۵)

نمونهٔ دیگر، راستهٔ 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 پایهٔ دیدگاه بالا درک کرد. چرا که کل مجموعهٔ بازار و پیرامون آن نیز از یک جهت درون هستند و به مثابهٔ 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 عقیدهٔ افشار نادری در این موارد شباهتهای زیادی بین معماری ایرانی با برخی معماری‌های

اروپایی وجود دارد. مثلاً ساختمان جبل سنگ کرمان( دورهٔ سلجوقی ) را به راحتی می‌توان با آرامگاه تئودوریک در راونا ( ایتالیا، قرن ۶ میلادی ) مقایسه کرد. (همان) در جمع بندی کلی می توان گفت، ابر اصل عدالت محوری، یعنی بجا و مناسب بودن هر کار بر اساس نیازهای متنوع انسانها در این اصل نیز رعایت می شده است و یک رابطه طولی بین درون و بیرون ساختمان برقرار بوده است، به نحوی که بیرون تجلی واقعیت های درونی باشد.

**۸–اصل هماهنگی نیازهای انسان با فضاهای معماری**

انتخاب و کاربرد هندسه در معماری و شهرسازی کاملاً متناسب و هماهنگ با نیازهای انسان و نوع عملکرد و نقشی است که این عنصر معماری و شهرسازی در زندگی روزمره انسانها بعهده دارد.

شکستن محورهای ورودی تا فضای اصلی برای تشدید محرمیت 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 جرزها هندسه آرام و ساکن نقشه کف را به هندسه سیال و قیام کرده بدنه‌ها و در نهایت به هندسه کهکشانی و آسمانی سقفها پیوند می‌زند. بکار بردن شبکه‌های منظم و ریز و پنهان هندسی(پیمون) باعث شده که علی رغم تناسبات بسیار گوناگون و ضرباهنگ‌ها و اشکال بسیار مختلف، یک هماهنگی و وحدت باطنی و نامریی و قدسی بین همهٔ اجزاء و عناصر متفاوت هندسی ایجاد شود، همانند آنچه در رابطه تار و پود قالی‌ها ملاحظه می‌شود.

در فضاهای شهری نیز علی رغم انواع هندسه‌ها و حجم‌های گوناگون و متکثر به کار برده شده در ساختار فضاهای شهری، از یک طرف این شریان های 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 باطن گرایی 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 فضاسازی‌ها شده است.

**چگونگی بکارگیری 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 گرم قالی‌ها و کف سازی‌ها 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 نقطهٔ پیوند انسان با جهان ماوراء، و بستر عروج ملکوتی او می‌شود. این خلاء مادی، درگاه همیشه گشوده‌ای است که انسان را به صیرورت 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 آب نما 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 قرینه سازی شده با محوریت و مرکزیت آب نما 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.

**۹–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 می شود. 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 تفّرق و حرکت بررسی کنیم. بدین گونه **چهار حالت** زیر نسبت به وضعیت انسان در فضای معماری می‌توان برشمرد :

- **انسان در حال حرکت**، نقطه دید متحرک : مانند حرکت در یک بازار یا کوچه
- **انسان در حال سکون**، نقطه دید متحرک : مانند قرار گرفتن در یک فضای پر جاذبه و پرآرایه
- **انسان در حال حرکت**، نقطهٔ دید ساکن : مانند حرکت در محور یک بنا.
- **انسان در حال سکون**، نقطهٔ 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 هستی شناسی 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 می کند 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 می گردد، 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، نشانه گرایی 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 دل آگاه 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.

**۱۰–اصل انتزاع گرایی**

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 می کند.... اسلام مبتنی بر توحید است و وحدت را نمی‌توان با هیچ تصویری نمودار ساخت و بیان کرد.» (بورکهارت، ۱۳۷۳، ۵۳) به گفتهٔ 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 آنرا در طرحهای اسلیمی در دو گونه« طرحهای هندسی درهم بافته و طرحهای نباتی» توضیح می‌دهد : « طرحهای درهم بافته اساساً نمودار تفکر هندسی است، در حالی که طرحهای نباتی نشانهٔ ترسیم وزن است و چون از صُور و اشکال مارپیچ ترکیب یافته است، شاید بتوان گفت کمتر از گیاه واقعی اخذ شده تا از یک شیوهٔ 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)

**۱۱–اصل نشانه گرایی**

انواع نشانه گرایی را می‌توان به گونه زیر نیز دسته‌بندی کرد :

- **نشانه گرایی قراردادی** : مانند علامات راهنمایی و رانندگی یا حروف مورس یا اعداد ریاضی و حروف‌ها در نوشتار و اصوات در زبان که رابطه دال و مدلول یا رابطه نماد و موضوع مورد اشاره یک رابطه قراردادی است.
- **نمادگرایی شبیه سازی و تخلیصی(استیلیزه):** مانند آنچه در هنر نقاشی و مجسمه سازی، یا نقوش در قالی‌ها و گچبری‌ها که صورت حیوانات و گیاهان را خلاصه و ساده می‌نمایند.
- **نمادگرایی شکلی و صوری :** الهام گرفتن یا تقلید و نسخه برداری اغلب هنرمندان نقاش و مجسمه ساز، از شکل و حجم و صورت مادی حیوانات و گیاهان و مجموعاً عناصر و اجزاء طبیعی و مصنوعی برای ایجاد خاطره و یادآوری صورت آن عنصر.
- **نشانه گرایی محتوایی و مفهومی :** در نشانه‌گرایی محتوایی و مفهومی که اغلب در تمدن اسلامی به کار گرفته می‌شود، همه عناصر طبیعی مظهر وتجلیات 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.

## انواع مکاتب هنری و معماری

در یک تقسیم بندی کلی می‌توان انواع مکاتب هنری را از بعد رابطه مفهوم و معنی با صورت و کالبد به این گونه دسته‌بندی نمود :

- مکاتب هنری که در آنها **ماده و کالبد از روح و معنی تهی شده است** (صورت بی‌معنی) مانند آثار معماری دوران کلاسیک یونان و روم. ( صورت گرایی )
- 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. ( تجسد گرایی )
- 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. ( مفهوم گرایی )

- مکاتب هنری که در آنها **روح و معنا با کالبد و صورت رابطه‌ای تجلی گونه دارنـد**، ماننـد اغلـب هنرهـا در تمـدن اسلامی مثل ادبیات عرفانی و مینیاتورها و معماری و تعزیه و سایر هنرها. ( نشانه گرایی )

**۱۲–اصل برتری فضا بر توده ساختمان**

در این معماری بر خلاف معماری کلاسیک غربی و بویژه معماری امروز آنها اصالت با فضای تهـی و جایگـاه حضـور و عبـور انسان است و نه توده و کالبد ساختمان. به گفته نصر « در معماری غربی ادوار مختلف چه دورهٔ کلاسیک، قرون وسطا یـا عصـر حاضـر، فضا با شکل مثبتی چون ساختمان یا مجسمه تعریف می‌شود. شیء است که فضای اطراف خود را تعریف می‌کند و به ایـن فضـا معنـا و هدف خاصش را می‌بخشد. در معماری اسلامی فضا حسی منفی دارد، فضا نه با شیء مثبت، بلکه با عـدم حضـور جسـمانیت یـا مادیـت 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 مثبـت محسوس. فضا فی نفسه منفی است، و با نماد معنوی فضای خالی مستقیماً مرتبط است. دیوارهای داخلی باغ است که فضای داخلی بـاغ 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، بـه وضـوح در چهـار بخش به صورت زیر توضیح می‌دهد : « ممیزات و صفات متعالی سطح‌ها در هر یک از طرق زیر جلوه‌گر می‌شود :

- ☒ اصالت ذاتی و غنای موادی که به کار گرفته می‌شود.
- ☒ شکل و هیأت سطح.
- ☒ زینت و آرایش آن.
- ☒ ترکیب اثر تزئین و به کارگیری مواد اصیل و عالی. » (همان، ۱۶)

او می‌گوید : « به هنگام تصّور مکان در آغاز یک فضای مرکزی به تصور می‌آید که با محصور کردن آن در درون چنـد دیـوار آفریده می‌شود. این شرایط محصور کننده ممکن است به دیوارهایی « قابل استفاده » و قابل زیست دگرگـون شـود کـه دارای فضـاهای 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 اسـت. » (همان، ۱۴) نصر از زاویهٔای دیگر بر اهمیت فضای خالی در هنر اسلامی تأکید می‌کند. او این امر را هم در نگاره‌هـا و هـم در فضـای معماری تبیین و توجیه می‌کند و آنرا از نتایج اصل توحید می‌شمارد. (نصر، همان)

**۱۳–اصل سامان‌بندی چشم انداز**

شفافیّت از مفاهیمی است که برداشت‌های ناهمگونی از آن وجود دارد. برخی آن را از مفاهیم جدید معماری می‌داننـد کـه بـه یاری فناوری‌های جدید و ساختمایه‌های تازه به معماری وارد شده و حال آنکه برخی دیگر آن را یکی از مهمترین ویژگـی‌هـای معمـاری 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 ریشهٔ این بحث به مفاهیمی همچون ارتباط درون و برون، تداوم و یکپارچگی و سبکی و سرانجام به نورانیت برسد. به همین جهت است که برخـی درون‌گرایـی و پوشـیدگی را در رویـاروی شفافیت می‌شمرند 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 مـی‌شـود. (دیبـا، ۱۳۷۸، ۱۰۳) نمونهٔ الگویی این اصل را میرمیران در الگوی گنبد خانه نشان می دهد که به طور مستقیم بـا پیشـرفت فنـاوری ( تکنولـوژی ) امکانـات مناسب برای شفاف کردن فضا در آن فراهم شد و از تودهٔ مادی بنا کاسته و به فضای زیر گنبد افزوده شده و گشودگی‌ها وسیع‌تـر شـد و

نوعی سیلان و وحدت فضایی ایجاد شد. نمود دیگر اصل شفافیت در معماری ایرانی بهره‌گیری خارق العاده از نور است. به عقیدهٔ میرمیران : « نور در این معماری تنها یک وظیفهٔ 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 شیخ لطف الله را نقل می‌کند که : « نور توانسته است که کیفیت مادی بنا را تا ماوراء ماده برساند و مصالح زمینی را آسمانی کند و ماجرایی بیافریند که هدف عمیق معماری یعنی تبدیل ماده به نور تجسم پیدا کند. » (همان)

نهایتاً او همهٔ 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 « انگارهٔ 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 بینش 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 نشانه‌گرایی 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 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.

**۱۴–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 سلوک الی الله 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 و شهرها بر روی عناصر و مراکزی است که جنبه قدسی و معنوی و مذهبی دارند. در تک بناها نیز محل حضور و نزول انسان است. برای مثال در خانه‌ها، فضای نشیمن و پذیرایی.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 بصورت قرینه در چهاسوی آب نمای مرکزی جای می‌گیرند.

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 ارائه کرد. بدین گونه که :

- **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 مانوسی را برای ارتباط با طبیعتی دست ساز و دلخواه می‌تواند فراهم آورد.
- 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 هر گونه مزاحمت همجواری مناسب و متناظر نفس حیوانی انسان و تغذیه کننده آن تعبیر می‌شود.
- **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 می آورد. با سقفی از آسمان، رازگونه، خیال

پرور، و... این نوع هندسه و فضاسازی سکون آفرین، زمینه‌ای برای تفکر و تامل و تذکر پدید می‌آورد. پس می‌تواند متناظر با نفس عقلانی انسان شود.

- ❖ **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 تعابیر 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 مرابت وجود و هستی انسان را پاسخ می‌دهد.

**۱۵-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 ترجمهٔ معماری و شهرسازی آن، این اصل به گونه کارکردگرایی و داشتن منطق کاربردی همه عناصر و فضاها و کالبدها و پرهیز از بیهودگی جلوه می‌کند. رده‌بندی اهداف در معماری گذشتهٔ ما این چنین بوده است :

- ✹ **اهداف ساختاری** در معماری سنتی ایران
- ✹ **اهداف کارکردی** در معماری سنتی ایران
- ✹ **اهداف زیبایی شناسانه** در معماری سنتی ایران
- ✹ **اهداف هویت ساز** در معماری سنتی ایران

**☒ 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، بکارگیری فنون اجرایی منطقی و شگفت انگیز 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. به طور کلی 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 ما بپذیریم اهدافی که در معماری و شهرسازی و در ساماندهی فضا برمی‌گزینیم و دنبال می‌کنیم، خودشان یک سامانه را باید تشکیل دهند. یعنی خودشان در پی دستیابی به یک اَبر 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.

**☒ اهداف کارکردی : چند گانگی در کارکرد**

در این معماری تلاش فراوانی در جهت پاسخ به کارکردها و خلق فضاهایی چند کارکردی انجام شده است. نکتهٔ بسیار مهم در این باره همین است که هیچگاه ساماندهی فضایی بر پایهٔ « 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.

**☒ اهداف زیبایی شناسانه : 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.

**☒ اهداف هویت ساز : نوآوری و ابتکار مناسب و پرهیز از شباهت ظاهری**

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، اِنگاره‌های 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 و به اعتباری پیرو القائات نفسانی موجدین آنهاست، و زودگذر و غیر اصیل است، 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.

## 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، و بلکه باید گفت هنگامی چنین ضمانتی پاینده است که بهره‌گیرنده از آن اصول، با پایبندی به ارزش‌های اصیل اخلاق اسلامی در این راه گام برداشته باشد.

## نتیجه گیری و جمع بندی

**۱–هنرمند باید خود را در معرض الهامات حقیقی قرار دهد**

هنرمند، چه مسلمان و غیر مسلمان باشد، آزاد است و می تواند در هر لحظه یکی از نفوس خود را منبع الهام و ایده های هنری خود قرار دهد. بنابراین هنرمندان و ایده های هنری آنها در هر لحظه مبتنی بر نیت و اراده آنها، می تواند متفاوت و مختلف باشد. هنرمند تا هنگامی که ایده ها و گرایشهای خود را از نفس بهیمی الهام می گیرد، 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 می سازد در کلیه شئون هنری، حقیقت را از باطل، خیر را از شر و زیبایی را از زشتی تشخیص داده و ایده ها 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.

آنگاه که هنرمند پس از معرفتهای عقلانی با استمداد از معرفتهای حضوری و اولیه خود و سیر از خلق به سوی حق و صیرورت 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 می رسد و هم آثار هنریش بازتاب و تجلی گاه رضایت و

کرامت و سلامت و امنیت و سرور و بهجت می شود و هم مخاطبین به نسبت قابلیت خود از آن تجلیات برخوردار می شوند.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، مسلمان¬تر شوند و آثارشان نیز تجلی مسلمانی آنها باشد.

**۲-باید بین هنرمند و مخاطب یک رابطه وجودی و ماهیتی برقرار شود**

رابطه هنرمند و اثر هنری و مخاطب در برخی از رویکردهای متأخر (پست مدرن) با مبنای شکاکیت و نسبی گرایی 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 تأویل ها و تعبیرات گوناگون (هرمنوتیک اثر هنری) میان هنرمند و مخاطب با اثر هنری صحبت می شود و قرائتهای مختلف و تکثرگرایی در ارزیابی آثار هنری بدیهی و مطلق شمرده می شوند. این امر موجب بسیاری از بدفهمی ها در حوزه های فلسفه هنر و معماری شده است. با توجه به مباحث فصول گذشته و نتایج آن فصول و نمودار زیر در پاسخ به این بدفهمی ها بر وجود و رابطه بین هنرمند و مخاطب تأکید می شود، رابطه وجودی(فطری ـ نوعی) و رابطه ماهیتی(نسبی ـ اعتباری).

**۳-هنرمند و مخاطب در ذات و ماهیت انسانی یکی هستند**

هنرمند و انسانهای مخاطب از بعد ذاتی و وجودی، یک نوع شمرده می شوند و دارای ابزار و شیوه های ادراکی و گرایشهای زیبایی شناسانه مشترک می باشند. بنابراین به میزان صیرورت جوهری و به خودآگاهی رساندن استعدادهای باطنی شان، از ساحت های وجودی یکدیگر و از حسن ها و زیبایی های متجلی در آن ساحات، درک متقابل داشته و آشنای ذاتی و وجودی هم هستند.

- به میزانی که **هنرمند** توانسته باشد درک حسن شناسی و زیبایی خودآگاه خود را در اثر خود متجلی سازد، اعم از زیبایی های ظاهری و معقول و ملکوتی و ...(مجموع صفات حسن)، **مخاطب** نیز به میزان ساحت وجودی خود می تواند آن مفاهیم و حسن ها را درک نموده و سرشار از لذت و ابتهاج شود.
- **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 ... می باشند. 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.
- **حقیقت جاودانی انسان بعد روحی اوست**. این برداشت را شاید بتوان از فرمایش حضرت علی(ع) در بارهٔ رابطه خداوند (واجب الوجود) با دیگر موجودات (ممکن الوجود) 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 رابطهٔ نفس روحانی انسان با جنبه های دیگر نفوس او، و جنبه وجودی و فطری او با جنبه ماهیتی و تجربی او تبیین شده است. از آن می توان چنین استنباط کرد که روح انسان تحت تأثیر شرایط زمانی و مکانی شأن و شخصیتی فردی و تجربی پیدا می کند. اما این شخصیت، متغیر و تربیت پذیر است و نمی تواند ذات او و گرایشهای او را برای همیشه متحول و متبدل یا از خودبیگانه و استحاله نماید. بنابراین هنرمندان نباید شخصیت های فردی و تجربی و حساسیت ها و احساسات موضعی و سلیقه ای 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 انسانی تر و ماندگارتر و اصیل تر و با ارزشتر خواهد بود.

**۴-محقق و مدرس معماری نباید ترجمه ای بیندیشد و ترجمه ای تدریس کند**

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 روش ها را آموزش می بینند، ترجمه می کنند، تحت تأثیر آنها تحقیق و تألیف نموده ، و متون ترجمه شده را در کلاسهای خود تدریس می نمایند. آثار و نتایج نامناسب و ناشایست این رویکردها را می توان در برنامه ریزی ها، تدوین قوانین و طراحی ها و ساخت و سازها یافت . در این باره بر چند نکته اساسی، مجدداً تأکید و توصیه میشود:

- **معماری علاوه بر مهندسی ساختمان، هنر است** و از بعد علت فاعلی و علت غایی آن با انسان، آنهم لطیف ترین عواطف انسانی سروکار دارد، بنابران مقوله معماری و شهرسازی از بعد هنری و محتوایی و هویت ساز آن در حوزه علوم انسانی است.در علوم انسانی نیز برپایه مکاتب مختلف فلسفی و اعتقادی تعاریف گوناگون و متضادی از انسان و گرایشهای او مطرح می باشد. بنابراین هر محقق و مدرسی باید بدواً موضع و مبنای مکتبی خود را صریح و روشن مطرح نماید.
- **محقق و مدرس مباحث هنر و معماری** یا باید خود فیلسوف مؤسس باشد یا پیامبر مُرسل. بجز اینها باید ضمن معرفی مکتب مورد اعتقاد خود، مبنای تعاریف و استنتاجات و استنباطهای خود را مبتنی بر مکتب معرفی شده بصورت مستند و از متون اصلی و تأیید شده آن مکتب ارائه نماید.
- **مباحث علوم انسانی، استدلالی است**؛ پس محقق و مدرس باید در یک بررسی تطبیقی، جامع و مانع بودن تعاریف مکتب خود را درمقایسه با سایر مکاتب مطرح جهان، اثبات نماید.
- **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 ذی صلاح) صحت استنباطها و استنتاجات خود را با محک و معیار کلام الهی و معصومین(ع) مورد سنجش و داوری قرار دهد.
- از آنجا که از منظر شناخت شناسی اسلامی، **عالم ظاهر آیه و تجلی عوالم باطنی است**، محقق و مدرس مسلمان میتواند در تأیید تحلیل ها و استنتاجات عقلی و فلسفی و عرفانی خود، از وجوه تمثیلی عالم طبیعت نیز مثال آورد. همچنان که میتواند ضمن نظریه پردازیهای فلسفی و عرفانی، از تجربیات میدانی نیز بهره برداری نماید و روشهای کمی و کیفی تحقیق را مبتنی بر کلام وحی و کلام معصومین(ع) در طول یکدیگر و مؤید هم بداند؛ نظیر روشی که در قرآن مجید ارائه شده است.
- **رعایت اصولی که در تفکیک گزاره های نظری، عملی و مصادیق مطرح شد** در تحلیل ها و ارزیابی ها و استنباط ها و استنتاجات، بسیار مهم و اساسی است؛پس معیارهای ارزیابی اصول مربوط به حسن–شناسی و زیبایی که امری وجودی و حقیقی است با اصول مبتنی بر سبکها و شیوه های خلق آثار هنری و مصادیق که اموری اعتباری و نسبی و ... هستند، را باید از هم تفکیک نمود.

**۵–فراموشی ارزشها منجر به قطع ارتباط بین هنر و حسن شناسی می شود**

**اختلاف نظرهایی که در بحث رابطه هست ها با بایدها (دانش و ارزش) مطرح شده** ، و طرح جدایی و عدم ارتباط آنها با یکدیگر به قطع رابطه میان حسن شناسی و فلسفه هنر و هنرمندی منجر خواهد شد. این امر از بحرانزا ترین مباحث فرهنگی در هنر و معماری معاصر و از مغلطه انگیزترین رویارویی ها در این حوزه می باشد. در این باره با ارائه نمودار شماره ۱۵۴ بر چند نکته تأکید می شود:

- **در حقیقی بودن گزاره های 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.
- **در مورد حقیقی بودن یا اعتباری بودن گزاره های عملی** با توجه به اختلاف ظاهری نظر علامه طباطبایی و شهید مطهری در این مورد ، به استنباط این محقق درحقیقت میان این دو دیدگاه با توجه به شاکله گزاره های عملی،که برزخی میان هست ها و مصادیق آثار هنری می باشند، 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، هست ها و بایدها یا ادراکات و گرایش های انسانها در ذهن هنرمند و ایده های او ممزوج و فطری و حقیقی هستند.اما از آنجا که ایده های هنرمند برای تحقق در عالم مادی و با توجه به مجموع شرایط زمانی و مکانی که همه نسبی و

اعتباری هستند. به سبک و باید و نبایدهای عملی تبدیل می شود و از آنجا که راه حلهـای سـبکی در عمـل یگانـه نیستند بنابراین اعتباری و نسبی خواهند بود .

- **ایده ها و گرایش های زیبایی شناسانه** می توانند در سبکهای مختلف به صورت نسبی و اعتباری متجلی شوند. ولی در عین حال هر سبکی و هر باید و نبایدی نمی تواند ایده ها و گرایش زیبایی شناسی خاصی را تحقق بخشد. برای مثال با وسائل و از طرق مختلف از نظر سرعت و سهولت می توان به خانه کعبه رسید. ولی از میلیونها خطی کـه از هر نقطه عزیمت انسان می گذرد، تنها خطوطی که در نهایت خانه کعبه را هدف گرفته اند، بـه آن خواهنـد رسـید. البته خط مستقیم با سرعت بیشتر و خطوط غیر مستقیم با سرعت کمتر و خطوطی که از ابتدا انحرافی بـوده و بعـداً نیز جهت خود را اصلاح ننمایند هرگز نخواهند رسید.

## پرسش ها و پژوهش ها(مبانی -فصل چهاردهم )

۱) **اصل عدالت محوری با معماری اسلامی** چه ارتباطی دارد؟در این باره نظر شما چیست؟

۲) در معماری اسلامی **وحدت** در کجا و چگونه معنی و مفهوم می یابد؟

۳) **کثرت در وحدت** در معماری اسلامی در کدام نماد مسجد خود را نشان می دهد؟

۴) **بورکهارت** چه نظری پیرامون وحدت در معماری اسلامی دارد؟

۵) **سه شیوه ای** که نادر رادلان در تحقق وحدت در معماری اسلامی می داند کدام است؟

۶) **اصولی** که کثرت در وحدت را در معماری اسلامی جلوه گر می سازد کدام است؟

۷) **کثرت در وحدت** در یک باغ ، خانه ، محله ، مسجد و شهر چگونه خود را نشان می دهد؟

۸) **اصل رده بندی فضایی** در معماری اسلامی را در چند سطح می توان آشکار ساخت؟

۹) **استقلال فضاها** در معماری سنتی ایران بر چه اساسی شکل گرفته است؟

۱۰) **منظوراز اصل تقدم** فضاهای درونگرایی بر فضاهای برون گرایی چیست؟

۱۱) آیا به نظر شما **درونگرایی** در معماری نوعی جهان بینی است؟

۱۲) چگونه **دانش هندسه** بر اساس اصل حرکت از کثرت به وحدت تحقق می یابد؟با مثال جواب دهید؟

۱۳) منظور از **اصل سیر از ظاهر به باطن** در معماری چیست ؟ در این باره دو مثال بزنید؟

۱۴) در بیان **حرکت از ظاهر به باطن** برای انسان چند حالت در نظر گرفته می شود ؟

۱۵) انواع **نشانه گرایی** را به چند دسته می توان تقسیم نمود؟

۱۶) انواع **مکاتب هنری و معماری** را به چند دسته می توان تقسیم نمود؟

۱۷) باغ ایرانی با توجه به باغ بهشت بر اساس چه توصیه هایی باید ساخته شود؟

۱۸) **رده بندی اهداف** در معماری گذشته ایران چیست؟

۱۹) چرا **یک محقق و مدرس** نباید ترجمه ای فکر کند و ترجمه ای تدریس نماید؟!!

۲۰) **فراموشی ارزش ها** و نادیده گرفتن آن در عرصه های هنر و معماری ما را دچار چه مشکلاتی خواهد نمود؟

## منابع و مآخذ


اتینگهاوزن،ریچارد، ۱۳۶۳،« زیبایی از دیدگاه غزالی». ترجمه دکتر سعید حنایی، مجله فصلنامه هنر/ شماره ۲۷
اردلان.نادر، ۱۳۵۳، «آفریدن نو»، مجله هنر و معماری، دومین کنگره معماری و شهرسازی
اردلان،بختیار، ۱۳۸۰،حس وحدت، ،حمید شاهرخ،نشر خاک ،۳۷۱.
افشار نادری ،کامران ،۱۳۷۴، «همنشینی اضداد در معماری ایرانی»،مجله آبادی، ش ۱۹،۷۰.
آلتو،آلوار،۱۳۷۷.«انسانی کردن معماری» ،مجله معمار ش ۱ ،۵.
آیزنمن. پیتر، ۱۳۷۷نامه به تادائو آندو، ، مجله معماری و شهرسازی، ش۴۶، ص۱۵
آندو، تادائو۱۳۸۱،شعرفضا،محمد رضا شیرازی، تهران،غزال
پاپادوپولو، الکساندر،۱۳۶۸ ،معماری اسلامی،حشمت جزنی،نشررجاء،. قم
پالاسما، یوهانی، «تعهد اجتماعی و معمار خود مختار»، مجله معماری و شهرسازی شماره ۳۸و ۳۹ ، ص۲۲
جنکس.چارلز، ۱۳۷۰، «رستاخیز و مرگ نو مدرنها»، مجله علمی معماری و شهرسازی،
جنکس. چارلز، ۱۳۷۵، پست مدرنیسم چیست، ترجمه فرهاد بیضایی، نشر مزیدی،
جوادی آملی،عبداله،۱۳۸۰انتظار بشر از دین ،، مجله پاسدار اسلام،ش۲۳۵، نشر رجاء
حسن زاده آملی.حسن، ۱۳۷۷، هزار و یک نکته، تهران، انتشارات گلشن
خمینی، روح اله، ۱۳۷۳، شرح دعای سحر،
دورانت، ویل، ۱۳۷۸، لذات فلسفه، ، ترجمه عباس دریاب خویی، نشر علمی فرهنگی، فصل زیبایی شناسی
دورانت ویل؛۱۳۶۲، تاریخ تمدن یونان باستان؛ انتشارات علمی و فرهنگی؛
دیبا. داراب،۱۳۷۴، «مروری بر معماری معاصر جهان و مسأله هویت»، مجله هنرهای زیبا،
دیبا،داراب،۱۳۷۸ ،«حصول زبانی نو برای معماران ایران»،مجله معماری و شهرسازی،ش۱۰۳،۹۸،۵۱،۵۰.
رایت،فرانک،۱۳۷۲، «سبکها و معماران».مجله آبادی ش ۸ ،
رایت،فرانک،۱۳۷۰معماری و ماشین، ،
رومالدو جورگولا، ۱۳۷۷ تحلیل آثار اندیشه ها و دیدگاههای فلسفی، نشر خاک،
زوی،برونو، ۱۳۷۶چگونه به معماری بنگریم، ،فریده کرمان،۲۲.
سروش، بیتا، ۱۳۷۲، نهاد آرام جهان
سوروکین،پیتریوم الکساندر، ۱۳۷۷، نظریه های جامعه شناسی و فلسفه های نوین تاریخ،انتشارات حق شناس
شوازی،اگوست،۱۳۸۱ ،تاریخ معماری،لطیف ابوالقاسمی،دانشگاه تهران.
شولتز، کریستین، ۱۹۸۲،مفهوم در معماری غرب،
فرشاد، مهدی،۱۳۶۲، نگرش سیستمی، موسسه انتشارات امیرکبیر،تهران
فروغی، محمد علی، ۱۳۴۰ ، سیر حکمت در اروپا، ج۱و۲ ،، کتاب جیبی، ۲۴.
فوریاما ماسائو، ۱۳۸۰، تادائوآندو، مترجمین نشر خاک، تهران ، خاک
کونل،ارنست،۱۳۵۵،هنر اسلامی.
گنون،رنه.۱۳۸۲،« کلمه و نماد»،فرزانه طاهری، فصلنامه خیال، ش ۵ ،۷۸.
گروتر یورگ ؛۱۳۷۴،زیبایی شناسی در معماری ؛انتشارات دانشگاه شهید بهشتی ؛
مارشال برمن،۱۳۷۹، تجربه مدرنیته . ترجمه فرهاد پور ، انتشارات طرح نو ،
مارتین،هنری،۱۳۷۵ ، هنر معماری در سرزمینهای اسلامی، پرویز ورجاوند،نشرعلمی و فرهنگی
محمدی ری شهری. محمد،۱۳۷۷ میزان الحکمه، باب ۱۰۴۰،جلد ۳،انتشارات دار الحدیث،
مددپور، محمد، ۱۳۷۴ ، تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی ،امیر کبیر ، ایران.
مددپور، محمد، ۱۳۸۰ ، مباحثی در حکمت هنر اسلامی ، موسسه اندیشه و فرهنک و دین.
مطهری، ۱۳۷۸،مجموعه آثار شهید مطمری، جلد ۲ ، ص ۲۳۹، انتشارات صدرا.
میرمیران،هادی،«جریانی نو در معماری ایران»، ۱۳۷۸ ، مجله معماری و شهرسازی،ش۵۰-۵۱ ،۹۵.
ناس ، جان ، ۱۳۴۹، تاریخ ادیان ، ترجمه علی اصغر حکمت؛؛انتشارات علمی ؛

نصر، سید حسین،۱۳۷۵ ، «هنر و معنویت اسلامی»،فصلنامه هنر،ش ۲۸ ،۱۸۴.
نصر، سید حسین، ۱۳۵۹ ، نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت، ،نشر خوارزمی،۷۷.
نصر،سید حسین، ۱۳۷۹ ، نیاز به علم مقدس ،،نشر طه،۱۱.
نصر سید حسین ۱۳۶۶؛علم در اسلام ؛ترجمه احمد آرام ؛؛انتشارات سروش؛
نصر ، سید حسین ، ۱۳۷۹ ، انسان و طبیعت ، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ،
نصر ،حسین ۱۳۷۳،هنر قدسی در فرهنگ ایرانی،انتشارات برگ
نصر ؛ سید حسین ۱۳۷۹ ، انسان و طبیعت ، دفتر نشر فرهنگ اسلامی ،
نوذری حسینعلی،۱۳۷۹، پست مدرنیته وپست مدرنیسم، ، نقش جهان، تهران
هاورز،آرنولد ،۱۳۶۳. فلسفه تاریخ هنر، ص۱۴، نشر نگاه.
هایدگر،مارت ین. کتاب شعر،۱۳۸۱، زبان و اندیشه رهایی،
هوگ، جان،۱۳۷۵ ،هنر معماری در سرزمینهای اسلامی، پرویز ورجاوند،نشرعلمی و فرهنگی.
هیلن براند،رابرت، ۱۳۷۵ ، معماری اسلامی، ایرج اعتصام ،شرکت پردازش.
یونگ، کارل، ۱۳۵۹ ، انسان وسمبلهایش، ،ترجمه ابوطالب صارمی ،پایا ،۲۴.

کدفایل:قطب علمی معماری اسلامی-تالیفات قطب علمی