حکمت هنر و معماری اسلامی

آبان ۱۳۹۲

مسجد امام واقع در میدان نقش جهان اصفهان

عبد الحمید نقره کار

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

مدیر قطب علمی معماری اسلامی

(و همکاران)

بسم الله الرحمن الرحیم

تقدیم

به منادیان حکمت توحیدی و کارگزاران عدالت نبوی و علوی

به همه ایثارگران حقیقت و عدالت از آدم تا مهدی (عج)

به همه آنها که جسم و جان ما را اسلامی پروراندند

فهرست کلی عناوین فصل های

کتاب حکمت هنر و معماری اسلامی

پیشگفتار

- فصل اول — واژه شناسی عناوین کتاب
- فصل دوم — بررسی تطبیقی از مفاهیم شناخت شناسی در معماری
- فصل سوم — دیدگاه های مکاتب زیبایی شناسی درهنر و معماری معاصر
- فصل چهارم — هنر و زیبایی شناسی در مکاتب فلسفی جهان
- فصل پنجم — زیبایی شناسی از منظر متفکرین و فلا سفه اسلامی
- فصل ششم — سرچشمه هنر
- فصل هفتم — نقش و تأثیر هنر آرمان گرای قدسی
- فصل هشتم — نگرش به طبیعت در نظریه های فلاسفه و حکمای غربی و اسلامی
- فصل نهم — معماری از مفهوم تا کالبد
- فصل دهم — نقش و تأثیرمعبود شناسی در هنر و معماری
- فصل یازدهم — فضا و کالبد در معماری
- فصل دوازدهم — اصول و ویژگیهای معماری اسلامی
- فصل سیزدهم — تأثیر آموزه های اسلام بر معماری و شهرسازی روزگار اسلامی
- فصل چهاردهم — بحران هنر در معماری معاصر

فهرست تفصیلی عناوین فصل های

کتاب حکمت هنر و معماری اسلامی

فصل اول – واژه شناسی عناوین کتاب

- مقدمه
- شناخت واژه های حکمت ، هنر و معماری
- ۱-شناخت ریشه و معانی واژه حکمت
- ۲-ریشه و معانی واژه هنر
- ۳-شناخت واژه های معماری و معمار
- ۴-شناخت ریشه و معانی واژۀ اسلام
- جمع بندی مفهوم عنوان درس
- یک توضیح اجمالی پیرامون اسلام ، مسلمین و آثار مسلمانان
- ۵-واژه و مفهوم سنت از دیدگاه اسلام
- ۶-واژه و معنای دین

فصل دوم -بررسی تطبیقی از مفاهیم شناخت شناسی در معماری

- پیشگفتار
- تعریف اجمالی از هنر معماری
- بررسی طولی مباحث این فصل
- بررسی اجمالی و تطبیقی انواع مکاتب هنری و معماری معاصر
- تحلیل و بررسی چهار نوع مکتب حُسن شناسی
- تبیین کلی شناخت شناسی در معماری
- نظریه های شناخت در معماری
- امکان شناخت از دیدگاه چهار مکتب فکری
- نقد و بررسی دیدگاه چهار مکتب فکری پیرامون شناخت شناسی
- ۱-بررسی و ارزیابی دیدگاه شک گرایان
- ۲-بررسی و ارزیابی دیدگاه نسبی گرایان
- ۳-بررسی و ارزیابی دیدگاه حس گرایان (بیرونی)
- ۴-بررسی و ارزیابی دیدگاه حس گرایان (درونی)
- ۵-بررسی و ارزیابی دیدگاه عقل گرایان دکارتی
- ۶-بررسی و ارزیابی دیدگاه مشائین
- پاسخهای اجمالی حکمای اسلامی به مکاتب شناخت شناسی

- جمع بندی اجمالی از بحث شناخت شناسی از منظر حکمای اسلامی
- تأملی بر انسان شناسی تطبیقی
- انسان در اسلام
- انسان کامل در اسلام

فصل سوم –دیدگاه های مکاتب زیبایی شناسی درهنر و معماری معاصر

- ضرورت طرح موضوع زیبایی شناسی
- واژه شناسی زیبایی(حسن و جمال Beauty)
- تعریف زیبایی شناسی در مکاتب معاصر
- نگاهی گذرا به بحران زیبایی شناسی در معماری معاصر
- مکاتب زیبایی شناسی معاصر
- ۱-زیبایی شناسی نوگرای لوکوربوزیه (Modernism aesthetics)
- ۲-زیبایی‌شناسی پست مدرن چارلز جنکز (postmodernist aesthetics)
- ۳-زیبایی‌شناسی جریان نوین پیترآیزنمن (شالوده شکنی و...)
- ۴-زیبایی شناسی جریان نوین فرانک گهری
- ۵-زیبایی شناسی ذات گرای فرانک لوید رایت(Existentialismaesthetics)
- اصول زیبا یی شناختی نوین هنر و معماری معاصر
- زیبایی شناسی کلاسیک ویتروویوس در قرن اول قبل از میلاد
- بررسیهای انتقادی نظریه پردازان اززیبایی شناسی معماری معاصر
- ۱-انتقاد کاپون از نگرش های حصری در زیبایی شناسی معاصر
- ۲-انتقاد راجراسکروتن به گرایش مطلق گرایی در زیبایی شناسی معاصر(Roger Scruton)
- ۳-انتقاد یورگ گروتر به تفکر دوگانه غرب نسبت به زیبایی شناسی
- ۴-انتقاد جانلانگ به زیباشناسی معماری بر پایه روانشناسی جدید

فصل چهارم –هنر و زیبایی شناسی در مکاتب فلسفی جهان

- ۱-منشأ هنر و زیبایی شناسی در نگاه فیلسوفان یونان قدیم
- ۲-منشأ هنر و زیبایی شناسی در نگاه فیلسوفان اروپا
- ۳-زیبایی شناسی در فلسفه وجودگرای هایدگر (Existentialism)
- ۴-زیبایی شناسیِ بر اساس نظریه هندی راسا
- ۵-نظریه قوانین ششگانه زیبایی شناسی شیاهو
- ۶-ریشه های زیبایی شناسی در اسلام و جهان معاصر
- ۷-تبیین زیبایی‌شناسی جمال الهی (perfect aesthetic)
- ۸-زیبایی شناسی در آیات و روایات اسلامی
- ۹-زیبایی شناسی از دیدگاه حکیمان مسلمان

فصل پنجم –زیبایی شناسی از منظر متفکرین و فلا سفه اسلامی

- ۱-زیبایی شناسی از منظر صدر الدین شیرازی(ملا صدرا)
- ۲-زیبایی شناسی و هنر در بستر تصوف و عرفان اسلامی
- ۳-زیبایی‌شناسی و هنر در نگاه عارفانه حافظ
- ۴-زیبایی‌شناسی و عشق در نگاه جلال الدین محمد مولوی(مولانا)
- ۵-حکمت زیبایی‌شناسی در نگاه نافذ امام خمینی
- ۶-زیبایی شناسی در دو بعد معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی

فصل ششم – سرچشمه هنر

- واژه شناسی هنر در ادبیات فارسی و انگلیسی
- واژه هنر در زبان فارسی
- واژه هنر در زبان انگلیسی
- دیدگاه های گوناگون در تعریف هنر
- تعریف هنر بر اساس نظریه سازمانی هنر (Institutional Theory)
- در آمدی بر چیستی هنر
- ۱-نظریه های الهام آفاقی هنر
- ۲-نظریه های الهام انفسی هنر
- ۳-نظریه روانشناسی هنر (Phycological Theory)
- نقد روانشناسان از نظریه روان شناسی هنر معاصر
- ۴-نظریه های ظهور و تجلی حقیقت در هنر (Aletheia Gush)
- نقد نظرات هایدگر پیرامون هنر و معماری
- ۵-گستره ی الهام های هنری
- نظریه اول : الهام های پسینی و اعتباری
- نظریه دوم : الهام های پیشینی و فرا زمانی
- نظریه سوم : الهام های جاویدان
- ۶-زیبایی شناسی علت صوری و ظاهری هنر

فصل هفتم –نقش و تأثیر هنر آرمان گرای قدسی

- ۱-ارتباط محتوا و صورت در هنر
- ۲-شکل گرایی در هنر معاصر (Formalism)
- ۳-مفهوم گرایی در هنر (Conceptualism)
- جمع بندی دیدگاه های پیرامون رابطه محتوا و صورت در هنر
- ۴- غایت محوری و آرمانگرایی در هنر معاصر
- ۵- مبانی و ارزش های هنر رحمانی و قدسی
- ۶-مهمترین اصول حاکم در روابط سه گانه هنرمند، اثر هنری و مخاطب
- ۷- تعهد و مسئولیت هنرمندان در قبال هنر ومخاطبین

- ۸-تحول در ارزش های هنری

فصل هشتم- نگرش به طبیعت در نظریه های فلاسفه و حکمای غربی و اسلامی

- نگرش به طبیعت درنظریه های فلاسفه یونان قدیم و اروپای معاصر
- ۱-دو عامل شکل دهنده معماری در دل طبیعت
- ۲-مجازی بودن طبیعت در مُثُل افلاطونی
- ۳-در دیدگاه آگوستین قدیس ، طبیعت سراسر خیر و خوبی است
- ۴-نگاه مکانیکی رنه دکارت جهان را یک ماشین می بیند
- ۵-از نظر جان استوارت میل رسالت انسان امروز تسلط و سود جستن از طبیعت است
- ۶-نقدی بر نگاه تجربه گرایانه جان استوارت میل به طبیعت
- ۷-دیدگاه لامارک و داروین در باره تأثیر تکامل طبیعت در شکل دهی و رشد انسان
- ۸-نظریه تکامل موجودات طبیعت در نگاه هربرت اسپنسر
- ۹-تکامل درونی و فطری در طبیعت از نگاه هانری برگسون اوایل قرن بیستم
- ۱۰- تکامل جهشی در طبیعت از نگاه مورگان روانشناس انگلیسی اوایل قرن بیستم
- ۱۱-طبیعت گرایی و جبر وراثت و محیط بر انسان از نگاه هو لباخ
- ۱۲-در نگاه هایدگر تکنولوژی تعرض انسان بر طبیعت است
- ۱۳-احترام به طبیعت در نظریه زیست محوری پل تیلور
- ۱۴-خویشاوندی و اتحاد انسان با طبیعت در نظریه آرنه نا اس نروژی
- ۱۵-در جهان بینی بودایی طبیعت هدف نهایی انسان است!!
- طبیعت درآیات مبارک قرآنی و سنت محمدی
- ۱- سه نظریه پیرامون طبیعت در قرآن
- ۲- پیامبر اسلام فرمودند که طبیعت مادر انسان است
- ۳-دربیان قرآن طبیعت رام انسان است تا از آن به بهترین شکل بهره مند شود
- ۴-توصیف زیبایی های آفرینش طبیعت در قرآن
- ۵-در اسلام ، طبیعت تجلی الهی است
- طبیعت از نگاه فلاسفه و حکیمان مسلمان
- ۱-در نگاه بوعلی سینا ،طبیعت نیروی الهی برای به حرکت در آوردن موجودات به نظام احسن است
- ۲- در نگاه ابوریحان بیرونی ، طبیعت دارای قدرت خلاق و برنامه منظمی است
- ۳- از نظر اخوان الصفا طبیعت ساخته دست خداوند و دارای سود و فایده برای همه است
- ۴-در نگاه ابن عربی ،انسان بر اساس حق طبیعت باید با آن ارتباط داشته باشد
- ۵- اسیر طبیعت نشدن در نگاه جلال الدین مولوی و لسان الغیب حافظ
- ۶-در حکمت صدرایی روح و حیات انسان ثمره حرکت جوهری جسم (طبیعت) است
- ۷-تسخیر طبیعت (آفاق و انفس) از نگاه نظریه پرداز خودی دکتر علامه اقبال لاهوری
- ۸-نگاه استاد شهید مطهری به برهان هدایت الهی در ذات طبیعت

- ۹-در نگاه دکتر نصر، طبیعت مقدس نیست ولی مربی اخلاقی انسان و محل آرامش اوست
- نگرش های معمارگونه دربر خورد با طبیعت از منظر تمدن ها
- ۱-همراهی معماری و شهرسازی اسلامی با طبیعت
- ۲-جدول نگرش های فلسفی به طبیعت و تاثیر آن بر معماری
- ۳-معمار بزرگ آفرینش همه را به درک عظمت جهان فرا می خواند
- ۴- مشاهده نور و ظلمت در عرصه طبیعت
- ۵- مشاهدات انسان در میان زمین و آسمان
- ۶- مشاهده در عرصهٔ گیاهان
- ۷-مشاهدات درمقایسه شکل و اندام انسان وحیوانات

فصل نهم –معماری از مفهوم تا کالبد

- ۱-تعریف و علت های ایجادی یک اثر معماری
- ۲-معماری بمثابه یک سامانه
- ۳-ارکان و ویژگی های نظم در یک اثر معماری
- ۴-سامانه های بنیادی در معماری
- ۵-چهار سامانه فروکاسته در معماری معاصر
- ۶-تحلیل و تأملی بر دیدگاه معماری حصری معاصر
- ۷-سامان شکنی معماری معاصر
- ۸- نگرش های جامع و فراگیر به معماری معاصر
- ۹-بررسی فنی و کارشناسی ابر سامانه پل خواجوی اصفهان
- ۱۰- معماری از منظر حکمت اسلامی

فصل دهم – نقش و تأثیرمعبود شناسی در هنر و معماری

- معبود شناسی در ادیان و نحله های فکری بشری
- ۱-انسان مدرنیته غربی چون با خدا زندگی نمی کند از خود بیگانه شده است!!
- ۲-سه نمونه تجلی صفات و اسماء الهی
- ۳-ظهور نمادین و تأثیر گزار معبودها در معابد و پرستشگاه ها
- ۴-سه ویژگی مشترک معبودها
- ۵-ویژگی های ارتباط و برخورد معبودها با انسان
- ۶-هستی در کنار خدا نیست بلکه تجلی صفات و افعال الهی است
- ۷-کامل ترین تعریف پیرامون معبود ، در اسلام است
- ۸-سوره های توحید ، حدید و حشر برای فهم خداپرستی مردم آخر الزمان است
- معماری از دریچه تاریخ
- ۱-نقش معبودشناسی گذشته و جامعه شناسی امروزی
- ۲-نگاه به تاریخ زندگی بشر از سه دریچه
- ۳-نظام های فلسفه در تحلیل تاریخ
- ۴-سه نظریه پیرامون سیر تاریخی جوامع بشری
- تأثیر متقابل جامعه و معماری
- ۱-سه نوع جامعه شناسی هنر
- ۲-دیدگاه های تطبیقی در مورد رابطه انسان با جامعه
- ۳-دیدگاه های تطبیقی در مورد رابطه انسانها با یکدیگر در جامعه

- ۴-دیدگاه های تطبیقی در مورد مبنای تشکیل جوامع
- امت اسلامی جامعه نمونه بشری
- ۱-امت جامعه ای نمونه بر پایه جهان بین اسلامی
- ۲-تعریف امت و ویژگی های هشتگانه آن در قرآن

فصل یازدهم–فضا و کالبد در معماری

- تعریف فضا در فیزیک و معماری
- انواع فضاهای معماری
- ۱-فضاهای ریاضی و ادراکی
- ۲-فضاهای علمی مطلق و نسبی
- ۳- فضا در نگاه اقلیدس و دکارت
- ۴-فضاهای مرکزی و خطی در معماری رومی
- ۵- دو نظریه نسبیت انیشتین و اصل عدم قطعیت در فضاهای معماری
- ۶-نگاه مجسمه ای زیگفرید گیدبون به فضا
- ۷- فضا در عصر اطلاعات
- ۸-کهن الگوهای فضاهای ایران باستان
- ۹-انتقاد از نظریه زیگفرید گیدبون در باره فضاهای معماری
- ۱-انتقاد کالینز به نظریه فضاهای معماری گیدیون
- ۲-انتقاد برونو زوی از نظریه فضاهای معماری گیدیون
- روانشناسی محیطی در عرصه های معماری و شهرسازی
- ۱-در نگاه هایدگر با سکنی گزیدن معماری ، فضا شکل می گیرد
- ۲- ابزارهای انسان در شناخت فضا
- قطبیت و تشدید حرکت کالبدی فضا
- جایگاه کالبد و فضا در فرایند طراحی معماران معاصر
- ۱-معماری مبتنی بر شکل گرایی و کالبدپردازی
- ۲-شش رویکرددرمعماراسلامی ایرانی و معماری معاصر
- ۳-فرم گرایی در معماری معاصر
- ۴-دو فضای پنهان و مشهود در معماری اسلامی
- ۵-در فضای معماری اسلامی باید معماری انسانی پدیدار شود
- ۶-نقش علم هندسه در ساماندهی فضای معماری
- نقش علم هندسه در ساماندهی فضای معماری
- ۱-هندسه علم بین اندازه ها و شکل هاست
- ۲-تعریف هندسه و تناسبات هندسی
- ۳-نوع هندسه : اقلیدسی و فیثاغورثی
- ۴-هندسه اقلیدسی که شاخه ای از ریاضیات است
- ۵-هندسه فیثاغورثی مبتنی بر مقدس بودن اعداد است

- ۶-تأثیرات هندسه بر روانشناسی انسان
- ۷-تناسبات تجربی و شهودی در معماری
- ۸-هندسه در معماری از دیدگاه آنتونیادس
- ۹-تناسب صورت و هندسه با حیثیت وجودی در نظام احسن آفرینش
- ۱۰-بکارگیری هندسه خود بنیادی در فضای معماری!!
- ۱۱-هندسه انسانی در معماری عاملی برای سیر انسان از آفاق به انفس است
- ۲۱-هندسه شهر، عاملی برای آرامش فضاهای زیست انسانی
- ۱۳-هندسه آفاقی زیربنایی برای هندسه انفسی است
- ۱۴-نتایج حاصل از نقش و تأثیر هندسه در معماری اسلامی ایرانی
- نگرش نمادین دین به هستی
- ۱-نمادهای هستی از نظر محتوا
- ۲-نمادهای هستی که پیوندی بین محتوا و شکل(زبان) دارند
- ۳-دو گروه معماران نماد پرداز ایرانی
- ۴-نمادپردازی عرفانی کوماراسوامی
- ۵-رابطه نمادین شریعت با طریقت و حقیقت
- ۶-نگرش روانشناسانه به نمادهای هستی
- ۷-نگرش فلسفی فیثاغورث و افلاطون به نمادهای هستی
- ۸-زبان نماد شناسی هستی از نظر سوسور سوئیسی
- ۹-در جهان بینی اسلامی وجود از قبیل نمود است
- ۱۰-تأثیر صور نمادین در آموزش های اعتقادی سنتی
- ۱۱-در نظر کوماراسوامی هنر حقیقی ، هنر نمایش نمادین و معنی دار است
- ۱۲-در نظر دکتر نصر وجود غیر حق ، نسبی است
- نتایج حاصل ازحکمت نگاه نمادین هستی شناسی

فصل دوازدهم—اصول و ویژگی های معماری اسلامی

- دیباچه
- سه دوره هنر معماری اسلامی
- ۱-حکمت هنر اسلامی توسط ملا صدرا و پس از او به وحدت رسید
- ۲-دگتر نصر : دوران هنر اسلامی تنها از باطن دین تغذیه می کرده است
- ۳-مدد پور: در دوره تمدن اسلامی هر دوی هنر دینی و هنر غیر دینی دیده می شوند
- چهار رویکرد صاحب نظران به معماری سنتی اسلامی ایرانکالبد پردازی در معماری سنتی ایران
- محتوا و معنا پردازی در معماری سنتی ایران
- همترازی محتوی و معنی در معماری سنتی ایران
- برتری محتوا بر کالبد در معماری سنتی ایران
- تحلیل سامانه ای خاستگاه والگوهای نخستین معماری اسلامی
- ۱-سامانه کالبدی معماری اسلامی

- ۲-سامانه سازه ای معماری اسلامی
- ۳-سامانه کارکردی معماری اسلامی
- ۴-سامانه انسانی معماری اسلامی
- مهمترین مفاهیم بنیادی در معماری دوران اسلامی
- اصل سیر از کثرت به وحدت در معماری سنتی اسلامی
- ۱-اصل محور بندی فضایی در معماری سنتی اسلامی
- ۲-اصل مرکز گرایی در معماری سنتی اسلامی
- ۳-اصل تقارن در مرکز گرایی معماری اسلامی
- ۴-اصل استقلال فضا در مرکزگرایی معماری اسلامی
- ۵-اصل سامان بندی سیال بودن فضا در معماری اسلامی
- درون گرایی و برون گرایی در معماری سنتی اسلامی
- ۱-انگیزه ها و علت های مادی (امنیّت، اقلیم و ...)
- ۲-درونگرایی به عنوان نوعی تفکر وجهان بینی
- ۳-اصل بکارگیری هندسه در معماری و شهرسازی
- مفهوم سیر از ظاهر به باطن در معماری اسلامی
- ۱-تجرید و انتزاع مبتنی بر واقعیت
- ۲-اصل نشانه گرایی
- ۳-اصالت برتری فضا نسبت به توده ساختمان
- ۴-اصل سامان بندی چشم انداز
- ۵-اصل تعامل مکمل میان معماری و طبیعت
- مفهوم رده‌بندی اهداف متعالی انسانی در معماری اسلامی
- ۱-اهداف کارکردی : چند گانگی در کارکرد
- ۲-اهداف زیبایی شناسانه : بهره‌گیری از تزیینات مثبت
- ۳-اصل نوآوری و ابتکار مناسب و پرهیز از تقلید از غیر مسلمانان
- ۴-اصل لزوم تهذیب نفس معماران و شهرسازان
- ۵-اهداف ساختاری: (رعایت دستاوردهای فنی و مهندسی)
- معماری مورد پذیرش معصومین (ع)
- ۱-تحلیل رابطه انسان – فضا در مناسک حج (در سعی صفا و مروه)
- ۲-تحلیل حرکت انسان در طواف به دور خانه کعبه
- ۳-تحلیل دو رکعت نماز درمقام ابراهیم
- ۴-رابطه شکل ومحتوی در مناسک حج
- ۵-مقایسه کالبدی «خانه کعبه»و «بت های سه گانه» (جمرات)
- نتیجه گیری

فصل سیزدهم – تأثیر آموزه های اسلام بر معماری و شهرسازی روزگار اسلامی

- ۱-آموزه هایی از بیت الله الحرام

- ۲- مسجد مکان سیر متعالی انسان
- ۳-آموزه هایی در بارهٔ معماری مسجد
- ۴-برخی از توصیه های حکمت عملی اسلام در بارهٔخانه
- ۵-مهمترین تأثیرات حکمت عملی اسلام بر طراحی خانه ها
- ۶-برخی از توصیه های حکمت عملی اسلام در مورد محله
- بررسی تطبیقی نیایشگاه های شرقی وغربی با بیت الله الحرام
- ۷-آتشکده های ایران باستان
- ۸-معابد شرقی
- معابد غاری
- معابد گنبدی
- معابد برجی
- ۹-معابد غربی
- معابد مصر
- معابد یونان
- معابد روم
- ۱۰-کلیساهای قرون وسطی
- کلیساهای صدرمسیحیت
- کلیساهای بیزانس
- کلیساهای رومانسک
- کلیساهای گوتیک
- ۱۱- کلیساهای دوران معاصر
- ۱۲-بررسی تطبیقی خانه های معاصر
- نتیجه گیری

فصل چهاردهم –بحران هنر در معماری معاصر

- سه گونه بحران هنری در معماری معاصر جهان
- نقد اندیشمندان از هنر معاصر
- ۱- ناتوانی هنر معاصر از ارضاء نیاز والای روح از نظر هگل
- ۲- فقدان هنر بزرگ بخاطر جدایی از حقیقت هستی در نگاه هایدگر
- ۳-پسینی شدن و نفی آرمان های متعالی در هنر درمنظر مارکوزه
- ۴-فقدان آرمانهای ستودنی و ماندگار ازنظر ویتگنشتاین
- ۵-نقدی بر هنر امروز از نگاه شوان
- نقد صاحب نظران از بحران هنرمعاصر
- ۱-ویکتور هوگو: افتادن در دام مصرف گرایی
- ۲-راجر اسکروتن: خطر بزرگ ورود جریان های هنر امروز به معماری
- ۳-یوهانی پلاسما : تصاویر بجای خودآگاهی انسان نشسته اند
- جمع بندی بحران
- مروری بر راه حل های مطرح شده برای بحران در معماری معاصر ایران و جهان
- هفت راه حل برای حل بحران هنر و معماری معاصر
- ۱-نوگرایی اولیه (Modernism) قرن ۱۹و ۲۰
- ۲- نوگرایی سامان شکن (*Deconstruction*)
- ۳- فرانوگرایی: تلفیق گرایی تجدد و سنت (Postmodernism)

- راه حل های چارلز چنکز در باره بحران معماری معاصر
- حل بحران های معماری معاصر از نظر چارلز جنکز
- راه حل اول: فرانوگرایی به مثابه نوگرایی اصلاح شده
- راه حل دوم: فرانوگرایی به مثابه جهان بینی جدید در دنیای آینده
- ۴- ذات گرایی (Existentialism)
- بحران معماری و راه حل آن از منظر شولتز
- راه حل های شولتز برای بحران معماری معاصر
- ۵- سنت گرایی معنوی (Traditionalism)
- عوامل بحران معماری معاصر از نگاه تادئو آندو
- راه حل تادئوآندو به برونرفت از بحران معماری معاصر
- ۶- سنت گرایی تاریخی (Historical Traditionalism)
- علل بحران در معماری معاصر از نگاه برادران کریر
- راه حل بحران معماری معاصر از نگاه برادران کریر
- ۷-حکمت اسلامی (Islamic Wisdom) علل وراه حل بحران در جهان معاصر در حکمت اسلامی
- جمعبندی راه حل ها و رویکرد حکمت اسلامی در هنر و معماری
- ریشه های بحران زایی
- ۱-در حوزه فرهنگ جهانی
- ۲-در حوزه فرهنگ ایرانی
- ۳-راه های بحران زدایی

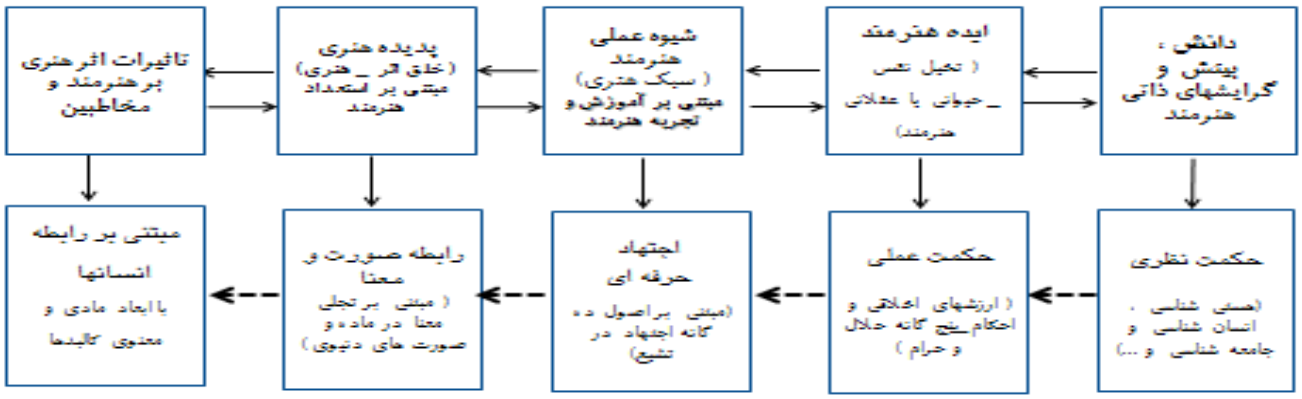
پیشگفتار

در فرایند خلق آثار هنری و معماری، پنج مرحله قابل تصور و تصدیق است:

- در مرحله اول وجود حقیقی هنرمند با میزان دانش ها ، بینش ها و گرایش های ذاتی و اکتسابی او مطرح می باشد که خالق و موجد اثر هنری است و وجوه مشترک و متمایز او را از سایر انسان ها مشخص می نماید.
- در مرحله دوم و در عالم خیال ، هنرمند انسان مختار و آزادی است که مبتنی بر یافته ها و گرایشات درونی(نفوس بهیمی یا عقلانی) خود ، ایده و ایده آلی را در ذهن خود می پروراند و آماده تولید می نماید.
- در مرحله سوم ، هنرمند با توجه به مجموع شرایط زمانی و مکانی ، آموزش ها و تجربیات خود و دیگران شیوه و سبکی را برای خلق اثر هنری بر می گزیند و به آزمایش و تجربه می گذارد.
- در مرحله چهارم هنرمند ایده خود را که ترکیبی از مفاهیم و ماده و صورت های ذهنی است از طریق روش ها و شیوه های منتخب و تجربی مبتنی بر استعداد خود به ماده و صورت های حسی تبدیل می نماید و اثر هنری خلق می کند.
- در مرحله پنجم ، که متأسفانه به آن کمتر توجه شده است تأثیرات اثر خلق شده بر خود هنرمند و در نهایت بر مخاطبین آثار هنری است که می تواند از جهات بسیار متنوع مثبت یا منفی باشد.

فرایند خلق آثار هنری ، معماری و شهرسازی

(از منظر اسلامی):



در این کتاب تلاش می نمائیم مراحل این فرآیند را در یک بررسی تطبیقی ، از منظر حکمت اسلامی مورد ارزیابی ، تفسیر و تحلیل قرار دهیم .از آنجایی که این فرآیند یک موضوع میان دانشی ، از کلی ترین مباحث هستی شناسی – انسان شناسی ، تا جزئی ترین مباحث مادی و صوری است ، با توجه به عمق فرهنگ اسلامی در نوع خود ، تجربه ای است جدید، محدود و طبیعتاً خطا پذیر است. لازم است **دانشجویان** در جهت تکمیل تحقیقات خود ، به سایر منابع مستند و اصیل نیز مراجعه نمایند. محققین خاص هر موضوع نیز لازم است ، با رویکردی میان دانشی ، منابعی را جامع تر و کامل تر در مباحث این فرایند تحقیق و ارائه نمایند.

فصل اول

واژه شناسی عناوین کتاب

مقدمه

حکمت هنر و معماری اسلامی ، چون مباحثی میان دانشی را مطرح می نماید ، بنابراین درتحقیقات این درس دانشجویان باید اصول و نکاتی را ،که به برخی از آنها اشاره میشود مورد توجه قرار دهند :

- مباحث نظری ، نظیر هستی شناسی ، انسان شناسی ، زیبائی شناسی ، و غیرو مورد اختلاف مکاتب فلسفی و دینی می باشد ، بنابراین بهتر است حتی المقدور به **صورت تطبیقی** ارائه شود.
- از آنجا بیکه در مباحث نظری ، نظیر تعریف انسان ، فقط یک گزاره می تواند صحیح و جامع و مانع باشد و بقیه گزاره ها یا ناقص و یا منحرف است ، بنابر این طرح این مباحث باید **استدلالی و منطقی و اثبات پذیر** باشد.
- **لائیک بودن استاد** به عنوان بی نظر بودن او ، امری محال است ، زیرا خود آگاه یا ناخودآگاه هر کسی در انتخاب و ارائه مطالب و منابع تحت تأثیر ذهنیات و دریافت های خویش است .
- **سکولار بودن استاد** به عنوان دخالت ندادن نظریات شخصی در انتخاب و ارائه مطالب ، یعنی عدم تعصب در طرح و توصیف نظریات دیگران و عدم تحریف آنها ، امکان پذیر است ، امّا در نهایت او نیز تحت تأثیر ذهنیات و دریافتهای خود مطالب را انتخاب ، نقد و ارائه می نماید .
- از منظر اسلامی ، مکاتب بشری قادر نیستند تعریفی جامع و مانع از هستی و انسان ارائه نمایند زیرا احاطه علمی به آنچه بوده و آنچه خواهد بود را ندارند، زیرا در خلق عالم و غایت آن نقشی نداشته و ندارند ، تنها خالق هستی می تواند در قالب وحی ، هستی را از ازل تا اید (از کجا آمده ای ، در کجا هستی و به کجا خواهی رفت) بصورت جامع تبیین و تشریح نماید.
- از منظر اسلامی ، سایر ادیان الهی در بستر زمان دچار انحرافات نظری یا عملی شده اند و تنها مکتب اسلام است که در قالب کلام الهی و کلام معصومین (قرآن و احادیث معتبر) از نقص و انحراف مبرا مانده است.
- از آنجا که دریافت مباحث نظری ، اعتباری و تقلیدی نیست ، دانشجویان محقق نیز باید مبتنی بر یافته های علمی و منطقی خود ، هر یک **مستقلاً به مباحث بیاندیشند** و با سئوالات دقیق و عمیق ، ابهامات خود را بر طرف نموده و از هر موضوع برداشت مستقلی داشته باشند.
- استاد محترم نیز لازم است ، از هر موضوع اصلی درس ، یک تحقیق اجمالی به دانشجویان توصیه نمایند ، تا آنها بتوانند با مراجعه به منابع معتبر و اصیل ، برداشتی مستقل و محققانه ای داشته باشند و در کلاس نظرات خود را ارائه نمایند.

- از آنجا بیکه طرح مباحث میان دانشی زنجیره ای از مطالب پیوسته و علت و معلولی است ، **حضور مستمر و متوالی دانشجویان در کلاسها** ، امری ضروری و اجتناب ناپذیر است .
- از آنجایی که مباحث میان دانشی در حوزه هنر و معماری در نهایت باید به ارزیای آثار هنری و معماری بپردازد ، مناسب است که هر یک از دانشجویان متناسب با موضوع رساله نهائی خود ، یا علاقمندی های شخصی **آثار یک معمار و یا سبک معماری** را در طول نیمسال تحصیلی ، با راهنمائی استاد ، از منظر حکمت هنر و معماری اسلامی مورد بررسی و ارزیابی قرار دهند .

شناخت واژه های حکمت ، هنر و معماری

۱–شناخت ریشه و معانی واژه حکمت

حکمت واژه ای قرآنی و از صفات خداوند است و از ریشه های زیر است:

برای درک واژه "حکمت" و جایگاه آن در ترکیب «حکمت هنر اسلامی» ضمن ریشخ یابی به مقایسه آن با واژه هایی که امروزه خواسته یا ناخواسته به نادرست به صورت مترادف ، آن به کار می روند می پردازیم. ادامه مسیر را هموارتر می سازد. واژه **حکمت**در جایگاه لغت از ریشه های زیر است:

- **حَکَم :**(به معنی قضاوت و داوری، منع نمودن از فساد برای اصلاح است، داوری بین خیر و شر و زشت و زیبا، شایسته و ناشایست، ظالم و مظلوم، نیک و بد، حق و باطل.)
- **حَکِمَ :**(به معنی محکم، استوار و متقن،بدون رخنه و سستی، بدون ضعف)

(قاموس قرآن ، قرشی، ۱۳۵۲، ۱۶۰– ۱۶۱)

واژه حکمت در زبان لاتین، حکمت با واژه یونانی Hegemaکه به معنی هدایت و ارشاد است می تواند هم ریشه و هم معنی باشد. شگفت اینکه واژه«حکومت» عربی نیز با واژه یونانی Hegemoniaکه در اصل به معنی هدایت و راهبری کردن است، در ریشه و معنی اشتراک دارد؛و با واژهHegemaاز یک ریشه برگرفته شده است. واژهHegemoniaدر زبانهای معاصر اروپایی نیز یافت می شود و در فارسی بیشتر به «سرکردگی» ترجمه شده است. چنانکه کلمه های Hegemonو Hegetor در زبان یونانی به معنی دلیل و هادی و مرشد می باشد.

حکمت، تشخیص و داوری امور شایسته از ناشایسته و زیبا از زشت است؛ حکیم هر امری را در رابطه با سعادت و کمال انسان نقد و ارزیابی می نماید.در سوره بقره بیان شده که «این حکمت را خدا به هر که بخواهد و ظرفیت آن را پیدا کند، میدهد و این را تنها اولواالالباب (صاحبان خرد) متوجه می شوند.»[۱]و همچنین **امام علی(ع)** می فرمایند:«حکمت گمشده مؤمن است»[۲]. این جستجو به دلیل نیاز فطری و تکوینی انسان معتقد به علم و حقیقت است.

حکیم ملاصدرا در جلد هفتم«اسفار اربعه»اینگونه به **تعریف حکمت** می پردازد: «فلسفه، تشبه به خداست به مقدار توان بشری و مفاد آن اینکه هرکه علومش حقیقی و صنایع اش، محکم واستوار و اعمالش، صالح و اخلاقش زیبا

---

[۱] يُؤْتِي الْحِكْمَةَ مَن يَشَاءُ وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا وَمَا يَذَّكَّرُ إِلاَّ أُوْلُواْ الألْبَابِ. (سوره بقره، آیه ۲۶۹)

[۲] «الحکمه ضاله المؤمن». (ورام، بی تا، ۴۶۸)

و آراء ونظراتش درست و فیض وبهره اش بر غیر خودش پیوسته ادامه دارد، قرب و نزدیکی وی به خداوند و تشبهش بدو بیشتر است. چون خداوند سبحان این گونه است[۱] (صدرالمتالهین، ۱۲۴،۱۳۷۸).«حکمت درواقع، معرفت به اشیاء است؛ آن گونه که هستند. علم به هرچیزی عبارت است از نحوهٔ وجود آن چیز. که جز مبدع و آفریننده آنها، کسی به این علم احاطه ندارد. پس درواقع حکیمی جز خداوند نیست؛ واطلاق حکمت و معرفت بر غیر او به گونه ای از مجاز و تشبیه می باشد. از این روی همگان را مورد خطاب قرار داده و فرموده: «به شما جز اندکی از علم داده نشده است.»[۲](همان).

استاد شهید مرتضی مطهری بر پایه تعریف ملاصدرا از حکمت (افضل علم به افضل معلوم و اتقان صنع)، حکمت الهی را به معنای علم به نظام خیر و علیت برای ایجاد آن و رضا به نظام احسن می داند(مطهری، ۱۳۷۸، ۴۰۲). ایشان همچنین حکمت انسان را اینگونه تعریف می نماید: «پس حکیم بودن یک انسان به این است که در انتخاب مقصد بهترین (اشرف) مقاصد و افضل غایات را انتخاب کند و برای رسیدن به آن افضل غایات و اشرف مقاصد متقن ترین راهها و بهترین وسیله ها را برگزیند. این است که در معنی حکمت هم عنصرعلم وارد میشود و هم عنصر عمل.»(همان، ۳۹۸)

از واژه هایی که امروزه به نادرست، برابر واژه حکمت بکار می روند می توان به واژه های زیر اشاره نمود:

جدوا ۱-۱ مقایسه واژهای مشابه حکمت که برای بررسی بنیادین هنر و معماری به کار می روند

علم(Science)	در عرف به دانش تجربی می گویند، یعنی (ادراک توسط حواس پنجگانه و استقرای عقلی، و چگونگی پدیده ها را توصیف می نماید)
فلسفه (Philsophy)	بینش عقلی و استدلالی (بحث از استدلالهای منطقی و چرایی ها)است
عرفان (Intuition)	معرفت حضوری، شهودی، قلبی یا درون یافت (دریافت حقایق عالم وجود بی واسطه)است
حکمت (Wisdom)	خردورزی و فرزانگی(به کار بردن همه دانشها و بینشها در جهت تحقق ارزشها و زیبایی ها است .

با توجه به این جدول می توان گفت که در حقیقت حکیم از همه دانش ها و با مناسب ترین و شایسته ترین راه ها ، زیبایی ها و خیرها را در امور و پدیده ها متجلی می سازد.

۲-ریشه و معانی واژه هنر

اصل و ریشه لفظ هنر با تعریفی که از آن در زبان و ادبیات فارسی شده است، به لفظ "سونر" و "سونره" سانسکریت(هندی قدیم) بر می گردد که در زبان اوستایی به "هونر" و "هونره" قلب شده است. "هو" یا "سو" به معنی نیک و "نر" و "نره" به معنی مرد یا زن می باشد. (مددپور،۱۳۷۴،۹۰)

---

[۱] از این تعبیر ملاصدرا برداشت می شود که الگو برداری از صفات خداوند و حتی آفرینش الهی در هنر و صنعت مهمترین رکن حکیمانه بودن هنر و صنایع است.

[۲] «و ما اوتیتم من العلم الا قلیلاً»(سوره اسراء ، آیه ۸۵)

واژه آرت نیز ایرانی است. نصر در توصیف واژه آرت می گوید: "کلمات معادل آرت در فرهنگ ایرانی خود جامعیت این مفهوم و پیوند ارگانیک آن را با دیگر وجوه حیات بازگو می کنند. آرت در فارسی معادل "فن"، "هنر" و گاه "صنعت" است. کلمات فن و هنر به معنای فعلی خود نیز به توانایی انجام کار یا ساختن چیزی به نحو صحیح اشارت دارند..." (نصر، ۱۳۷۳، ۴۱ . پیش وند (آر) در زبان فارسی قدیم نظیر (اردشیر ، اردکان) در زبان انگلیسی به (ART) تبدیل شده است و مفهوم حلول یا تجلی امر مقدس یا مفاهیم را در عالم پائین یا عالم حروف و مواد و صورتها تبیین مینماید ، مانند اسامی (حسن ، علی ، محمد)

در بیان**آیات قرآن** اعمال و آثار انسان به هنری و غیر هنری تقسیم و محدود نمی شود ، بلکه به**عمل صالح** یعنی اعمال و آثار مناسب و شایسته و **عمل غیر صالح** یعنی اعمال و آثار نامتناسب و ناشایسته تقسیم و ارزش گذاری می شود. یعنی اعمال انسان ، مستقل از جایگاه ، جهت و غایت پدیده ها ، از جمله خود انسان قابل تقسیر و ارزشگذاری نیست ، پدیده های هستی در ذیل مشیت الهی دارای استعداد ها و قابلیت هائی تکوینی هستند ، هر عمل و اثر انسانها ، که این قابلیت های بالقوه را ، فعلیت بخشیده و محقق نماید ، این عمل و اثر شایسته و عادلانه و تکاملی است. در غیر این صورت عمل و اثر ناشایسته و ناعادلانه بوده تأثیرات منفی و غیر تکاملی بر عامل و مخاطبین خواهد گذاشت .

۳–شناخت واژه های معماری و معمار

- **در زبان فارسی قدیم** از واژه های **والادگر**به مفهوم دیوار ساز و سفت کار و **رازیگر** به مفهوم استاد بنا و **مهراز** به مفهوم مهتر و بزرگ بنایان ، که مترادف مهندس معمار باشد ، استفاده ، میشود .
- **در زبان انگلیسی** نیز واژه (Architect) از دو واژه (ARCHIE) به مفهوم سرپرست ورئیس و واژۀ (Tekton) به مفهوم سازنده ، تشکیل شده است ، در مجموع یعنی رئیس سازنده ها
- **در زبان عربی** ، معماری از ریشه (عَمَرَ) به مفهوم عمران و آبادانی است .و واژه (معمار) ، صیغه مبالغۀ عَمَرَ ، به مفهوم بسیار آباد کننده است .چنانچه ملاحظه می شود ، در فارسی و انگلیسی به علت فاعلی معماری ، یعنی رئیس سازنده های بنا ، اشاره مینماید. ولی در زبان قرآنی به علت نهائی و نتیجه مطلوب کار اشاده مینماید. گوئی تلویحاً میخواهد بگوید، هر عمل و اثر انسانی موجب آبادانی و عمران محیط زیست انسانها نخواهد شد.

۴–شناخت ریشه و معانی واژۀ اسلام

واژه اسلام در لغت از دو ریشه بدست می آید :

- از ثلاثی مجرد**سَلَمَ** به مفهوم : سلام ، سلامتی ، صلح ، ایمنی و آرامش ، درودو بی گزندی است
- از ثلاثی مجرد **سَلِمَ** به مفهوم : تسلیم ، یعنی همراهی و هم آهنگی با قوانین حاکم بر هستی ، که در جهت رشد و تکامل پدیده ها است .

اسلام داوری در مورد ارزشها و حُسن هائی است ، که بی عیب باشد و صلح و سلامتی برای انسان و جامعه او به ارمغان آورد. (قاموس قرآن ، قرشی ۱۳۵۲،۳۰۵–۳۰۰)

اسلام به عنوان یک دین ، تنها مکتب الهی جامع ، خطا ناپذیر و تحریف نشده است ، که با حکمت نظری و عملی خود تبیین کننده کلیه پدیده ها از وضع موجود تا سرآمد و غایت مطلوب و مقدر آنها می باشد.از منظر اسلامی ، مکاتب بیشتری که باعقل جزئی و حسی – تجربی خود ، پدیدارها را تغییر و تبیین می نماید ، حداکثر وضع موجود و بالفعل آنها را توصیف مینمایند، فقط عقل کل یا خالق هستی و انسانهای کامل ، که خداوند آنها را از جهل و نقص و خطا ، تطهیر نموده است ، یعنی (کلام الهی و معصومین (س)) میتواند ضمن تبیین وضع موجود پدیدارها و قابلیت های بلقوه آنها و جهت ها و غایات آنها و به طور خاص انسانها را تبیین نموده ، علل تسریع و تسهیل کننده و عمل بازدارنده و تخریب کننده آنها را تشرح نمایند .

جمع بندی مفهوم عنوان درس

درس حکمت هنر معماری اسلامی باید ما را از منظر اسلامی ، به تشخیص حقیقت پدیدارها و انسانها ، جهت و غایت رشد و تکامل مثبت و منفی آنها قادر نموده و در عمل ما را در آباد ساختن محیط زیست انسانها ، آنگونه که شایسته و مناسب استعدادها و قابلیت های تکاملی آنها می باشد توانا سازد.

یک توضیح اجمالی پیرامون اسلام ، مسلمین و آثار مسلمانان

همانگونه که گفته شده اسلام مکتبی الهی ، جامع و حقیقتی خطا ناپذیر است ، امّا مسلمانان ، انسانهائی نسبی ، متغیر و خطا پذیرند و آثار مسلمانان ، که توسط انسانهای نسبی ، متغیر و خطا پذیر با توجه به مجموع مقتضیات زمانی و مکانی ایجاد شده است ، قطعاً نسبی ، متغیر ، متکثر ، خطاپذیر وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی است .نباید این سه واژه را کاملاً مترادف یکدیگر به کار برد، یعنی مسلمانان یا تمدن اسلامی را که نسبی ، متغیر ، متکثر ، خطا پذیر وابسته به شرایط زمانی و مکانی هستند،بطور مستقیم عین اسلام دانست .

۵ –واژه و مفهوم سنت از دیدگاه اسلام

سنت در اسلام و بر اساس آیات و روایات به معنای **راه، روش، آیین و نهاد** است. در متون اسلامی از سنن پسندیده یا ناپسند، ممدوح یا مذموم یاد شده است. لذا در این رویکرد تکیه بر سنتی بودن یا نبودن نیست. دیدگاه اسلام دیدگاهی حق مدار است،و بر حق و باطل بودن تأکید می‌نماید. با این رهیافت هم نظام بینشی و هم نظام ارزشی بدست می‌آید. **سنت در حکمت نظری** به روش شناخت و معرفت شناسی باز می‌گردد و از این رهگذر جهان بینی را تحت تأثیر قرار می‌دهد و **در حکمت عملی**، هنجار، رفتار و سلوک عملی فردی و جمعی را در بر می‌گیرد.[۱] خداوند درقرآن کریم از سنن پسندیده، دفاع و با سنتهای نادرست برخورد می‌نماید. از این رو است که پیامبران همواره به سنت شکنی متهم بوده‌اند.[۲] امامان معصوم (ص) نیز تأکید فراوانی بر سنت برگرفته از وحی داشته‌اند. حضرت علی (ع) در خطبه ۱۴۵ نهج البلاغه می‌فرمایند: «با پیدایش هر بدعتی،سنتی میمیرد. پس از بدعتها بپرهیزید و از راههای روشن جدا نشوید. بیگمان جریانها هرچه ریشه‌دارتر، برتر و هرچه سست‌تر و سطحی‌تر، فروتر و پست‌ترند.»(معادیخواه، ۱۳۷۳، ۴۷۸۷)بنابراین

۱– يُرِيدُ اللَّهُ لِيُبَيِّنَ لَكُمْ وَ يَهْدِيَكُمْ سُنَنَ الَّذِينَ مِنْ قَبْلِكُمْ وَ يَتُوبَ عَلَيْكُمْ وَ اللَّهُ عَلِيمٌ حَكِيمٌ. «خداوند میخواهد برای شما توضیح دهد و راه و رسم کسانی را که پیش از شما بوده اند، برای شما بنمایاند و بر شما ببخشاید و خدا دانای حکیم است. (سوره نساء، آیه ۲۶)

۲– قَالُواْ أَجِئْتَنَا لِتَلْفِتَنَا عَمَّا وَجَدْنَا عَلَيْهِ آبَاءنَا ...– آیا آمده‌ای که ما را از آئینی که پدرانمان را بر آن یافته‌ایم بازگردانی؟ (سورهیونس،آیه۷۸)

سنتهای گذشته یعنی افکار ، رفتار و آثار گذشتگان که می تواند ابعادی مثبت یا منفی داشته باشند و در مجموع با سنن الهی و ممدوح قابل نقد و ارزیابی می باشند .

۶–واژه و معنای دین

دین در لغت به مفهوم جزاء و پاداش است ، در مفهوم اصطلاحی به مجموع اعتقادات و احکامی می گویند که به نوعی با عالم غیب و ماوراء طبیعت ارتباط داشته و سر چشمه ای مافوق بشری داشته دارد، از منظر اسلامی ، دین حقیقتی است که فقط از جانب خداوند ، توسط پیامبران برگزیده به مردم ارائه شده است ، و با بعثت پیامبر اکرم (ص) ، دین حقیقی که جامع و بدون تحریف و پذیرفته شده، است و در این راستا فقط دین اسلام است که مبتنی بر کلام الهی (قرآن مجید) و سنت معصومین (پیامبر اکرم از منظر اهل سنت) و (پیامبر اکرم (ص) و امامان معصوم(س) از منظر تشیع) می باشد..

جدول (۱–۲) تعاریف محدود و کامل در رابطه با دین

تعاریف حصری دین	**به عقاید**	دین مجموعه ای از آموزه ها در مقابل جهل و ترس آدمی از ابهامات و باطن عالم بدون تکلیف عملی است
	به اخلاق	دین مجموعه ای از آداب برای سلوک اخلاقی و ارائه الگو برای زندگی متعالی بشر است
	به عرفان	دین عامل ترویج عشق و ایمان شهودی و مفاهیمی نمادین برای معنا دار کردن هستی است
	به فقه	دین مجموعه ای از مناسک برای نجات آدم است
تعریف فراگیر	**جامع**	مجموعه ای از (فقه + عرفان + اخلاق + عقاید+مصداق آفرینش + آثار معصومین + آثار مؤمنین به صورت نسبی)حکمت نظری ، حکمت عملی و مصداق عالم تکوین

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت–فصل اول)

۱) **چهار مرحله** در خلق آثار هنری را که قابل تصور و تصدیق است نام ببرید؟

۲) برای چه باید **گزاره های نظری** ، تطبیقی و استدلالی باشند؟

۳) منظور از **لائیک** –**سکولار** چیست؟ در این باره با استفاده از لغت نامه ها و منابع معتبر تحقیق نمائید؟

۴) واژه **حکمت** را از نظر واژه شناسی مورد بررسی قرار دهید؟

۵) منظور از امیرالمؤمنین علی علیه السلام که فرمودند **حکمت گمشده مؤمن است** ، چیست؟بطور مبسوط در این باره توضیح دهید؟

۶) حکیم ملا صدرا ، **حکمت** را چگونه تعریف نموده اند؟

۷) از نظر استاد شهید مرتضی مطهری **حکیم بودن** چیست؟

۸) آیا واژه **آرت**(art) ایرانی است؟ در این باره تحقیق نمائید؟

۹) در باره **لغت هنر** از لغتنامه دهخدا تحقیق نمائید؟

۱۰) واژه های **والادگر** –**رازیگر** –**مهراز** را معنی کنید؟

۱۱) ریشه **واژه معماری** در زبان انگلیسی را مشخص نمائید؟

۱۲) در زبان عربی **ریشه معماری** از چیست؟ و به چه معنی است؟

۱۳) با استفاده از کتاب قاموس قرآن قرشی پیرامون واژه **اسلام** تحقیق کنید؟

۱۴) چهار کلمه **حکمت** –**هنر** – **معماری** –**اسلامی** را با توجه به ریشه یابی آنها با هم جمع بندی و نتیجه گیری کنید؟

۱۵) **سنت** در مقابل مدرنیته و **سنت** در فقه اسلامی به چه معنی است؟ با هم مقایسه کنید؟

فصل دوم

بررسی تطبیقی از مفاهیم شناخت شناسی در معماری

پیشگفتار

در فرآیند خلق آثار هنری و معماری ، از بعد موضوعی می توان به مباحث و موضوعات زیر ، که به ترتیب دارای رابطه ای طولی می باشند، اشاره نمود

تعریف اجمالی از هنر معماری

در یک تعریف کلی و اجمالی **معماری** را که **ترکیبی از مهندسی و هنر** است ، مهندسی ساختمان بعلاوه هنر ساختمان معرفی می نمایند ، ضمن آنکه ما این تعریف را جامع نمی دانیم و در فصول بعد به آن خواهیم پرداخت ، امّا تعریف فوق از جهت اشاره به دو بُعد علوم تجربی و علوم انسانی در هنر معماری قابل اهمیت است .فرآیندهای علوم تجربی و مهندسی در ساختمان ، از آنجا که دستاوردهائی علمی و عقلانی هستند (حسی + تجربی + استقراءعقلی) ، اسلامی نیز می باشد. و نظریه های آن تا نقض نشود ، اعتبار خود را حفظ می نماید و رعایت نتایج آن برای همه معماران در جهان امری ضروری و الزامی است .امّا **برای تعریف هنر ساختمان ، باید ابتدا زیبائی را تعریف نمود**، زیرا در یک تعریف اجمالی و کلی ، هنر را تجلی زیبائی ها میدانند و برای تعریف زیبائی باید انسان و گرایش های زیبائی شناسانه او را توضیح داد و در تعریف انسان وگرایش های او به تعداد فلاسفه و ادیان و حتّی هنرمندان اختلاف نظر وجود دارد . بنابراین از بعد هنر ساختمان است که معماری و معماران ضرورتاً باید به مباحث علوم انسانی بپردازند.

بررسی طولی مباحث این فصل

در فرآیند خلق آثار هنری و معماری ، از بُعد موضوعی ، میتوان به مباحث و موضوعات زیر ، که به ترتیب دارایرابطه ای طولی می باشند اشاره نمود.

- ابتدا بررسی تطبیقی و اجمالی انواع مکاتب تأثیر گذار بر جریانها و سبکهای هنری و معماری از منظر اسلامی و از ابعاد انسان شناسی ، جامعه شناسی ، فلسفه تاریخ ، هستی شناسی و معبود شناسی خواهد بود که در نهایت مفهوم زیبائی و گرایشات زیبائی شناسانه انسانها را تبیین خواهد نمود.
- در مرحله بعد مباحث فلسفه هنر ، رابطه ایده های هنرمند با پدیدارهای او، رابطه مخاطبین با پدیدار های هنری ، رابطه هنرمند با مخاطبین و بالعکس ، حوزه های آزادی و جبر هنرمندان ، آشنائی با سبکها و آثار هنری ، تأثیر آثار هنری بر هنرمند و مخاطبین خواهد بود.
- در مراحل بعد به رابطه معماری با طبیعت و سپس تعریف جامع از معماری و عناصر اصلی آن و در نهایت به ارزیابی و نقد برخی از آثار معماری قدیم و جدید ، ایران و جهان می پردازیم .

بررسی اجمالی و تطبیقی انواع مکاتب هنری و معماری معاصر

محققین فرهنگی معاصر غرب را در سوّمین دوره اوج شکاکیت و نسبی گرایی در حوزه مباحث نظری و معرفت شناسی می دانند:

- **دورهٔ اوّل شکاکیت :**قبل از ظهور حکمای یونان باستان
- **دورهٔ دوّم شکاکیت :** اواخر قرون وسطی در اروپا
- **دوره سوّم شکاکیت :** بعد از جنگهای اول و دوم جهانی

با شکاکیت سوفسطائیان قدیم ، حکمای سه گانه یونانی (سقراط و افلاطون وارسطو) مبارزه کردند و با شکاکیت اواخر قرون وسطی ناشی از تجربیات کلیسای مسیحی ، امثال **دکارت و کانت** مبارزه کرده و می کنند ، اما از آنجا که راه حل های ارائه شده مبتنی برمکاتب بشری و محروم از وحی الهی بود ، موجب شکاکیت های جدید و نسبی گرایی معاصر درحوزه مباحث هستی شناسی ،معرفت شناسی ،انسان شناسی و در نهایت فلسفه هنر و زیبائی شناسی شده است .اگر بپذیریم که معیارهای حُسن شناسی و زیبائی وفلسفه هنر در ذات خود ، نسبی ، متغیر ،متکثر و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی است آنگاه فاجعه و مصیبت بزرگی را در تعاملات اجتماعی و فرهنگی ،هنری انسانها بوجود آورده ایم!!

بی معیاری در مباحث زیبائی شناسی عملاً موجب انقطاع رابطه هنرمند و مخاطبین شده ، تعاملات آموزشی و فرهنگی را در حوزه هنر منقطع مینماید . و نیز بی معیاری در مباحث زیبائی شنای ، عملاً موجب انقطاع رابطه هنرمند و مخاطبین شده ، تعاملات آموزشی و فرهنگی را در حوزه هنر منقطع مینماید .نتایج اجتناب ناپذیر شکاکیت و نسب گرائی در زیبائی شناسی ، پوچ گرائی (نهیلیسم) و هرج و مرج طلبی (آنارشیسم) در فلسفه هنر و موجب بحران هویت ، از خود بیگانگی انسان و غفلت از فطرت الهی و نوعی و روحانی انسانها است . امّا از آنجا که نظریات فوق ، رابطه ای حقیقی با فطریات و واقعیت های طبیعی و استعدادهای تکذیبی انسانها ندارند، عملاً در مدتی محدود اذهان را مشوش مینمایند ولی در مقابل فطرت الهی انسانها که غیرقابل تبدیل و تحویل است مقاوم نبوده و تأثیرات آن در سیر تاریخی ، غیر قابل جبران نیست . (**فطرة الله التی فطرالناس علیها لا تبدیل لخلق الله** -۳۰/ روم)

تحلیل و بررسی چهار نوع مکتب حُسن شناسی

مقدمه

در بررسی تطبیقی بین انواع مکاتب فلسفی و اعتقادی ، میتوان از موضوعات مختلفی آغاز نمود ، از آنجا که بعداز دوران رنسانس ، جریانهای مؤثر فرهنگی در غرب بر حوزه سبکهای هنری و معماری مبتنی بر نظریات دکارت و کانت از مباحث معرفت شناسی (شناخت شناسی) [۱]آغاز نموده ا ند ، ما نیز ، از همین منظر مطرح می نمائیم . البته

---

۱. بررسی تطبیقی روشهای شناخت (Ejitemel0gy)
- بررسی تطبیقی حکمت های نظری (Cosmolo gy)
- بررسی تطبیقی حکمت های عملی (ideology)

اسلام از هستی شناسی که جامع مباحث خداشناسی ، انسان شناسی ، وجود شناسی ، معرفت شناسی و..... غیره آغاز می نماید، امّا بدلیل جامعیت آن میتواند در هر موضوعی ، معیارهای کاملی در ارزیابی سایر مکاتب به ما ارائه نماید .از منظر معرفت شناسی ، یعنی انسان شناسی ، و نیز از بُعد ابزار و شیوه های خطا پذیر و خطا ناپذیر شناخت ، خاص معرفتی هر یک از آنها و در نتیجه حامل حسن شناسی و زیبائی شناسی آنها و غیره ، می توان مکاتب فلسفی و اسلامی را به چهار نوع تقسیم و به شرح هر کدام پرداخت :

نمودار شماره۲-۱: اصول و ویژگیهای گزاره های نظری و عملی

۱- شکاکان قدیم و جدید ceptesism
۲- نسبی گرایان یا انسجام گرایانrelativism
۳- نوع گرایان حصریabsolutism
۴- نوع گرایان جامع(دیدگاه سلسله مراتبی و اسلامی)

تبیین کلی شناخت شناسی در معماری[1] (Epistemology)

زیربنایی ترین مشکل بسیاری از مکاتب معاصر نقص و نارسایی در شناخت شناسی آنهاست. عمدهٔ مشکلات موجود را می توان در موارد زیر خلاصه کرد :

نظریه های شناخت در معماری

بسیاری از معماران و نظریه پردازان معاصر از **محدودیت موجود در شناخت شناسی معاصر** گلایه دارند، **لوکوربوزیه** انسانهای امروز را موجوداتی کور و کَر لقب می داد که دیگر زیبایی ها را نمی توانند ادراک کنند (اردلان، ۱۳۵۳، ۲۵-۲۶) و**جنکز** از فراگیر شدن نوعی شکاکیّت ونسبیّت در معرفت شناسی معاصر گلایه می کند(جنکز، ۱۳۷۵)، به همین غالب نظریه پردازان معاصر درهنر ومعماری مبناء و نظریه خود را بربحث شناخت شناسی می گذارند. اما **نادر اردلان** به خوبی به همین نظریه پردازان انتقاد می کند که آیا خود از این دامی که توصیف می کنند سالم خارج شده اند؟(اردلان ، ۱۳۵۳، ۲۵-۲۶). می شود ثابت کرد که حجم زیادی از معماری معاصر تنها به ساختن لانه هایی برای انسان کور و کر (با حداقل ادراک) اختصاص یافته است و عجیب نیست که چنین انسانهایی ازشناخت معماری سنتی اظهار ناتوانی می کنند.اینجاست که باید پرسید **معماری با شناخت چه نسبتی دارد**؟ معماری ظرف رفتارهای انسان را می سازد ،انسانی که موجودی مرکب است و ساحتی قدسی دارد، پس باید او و جایگاهش را شناخت.

معماری سعی دارد به شکلی نمادین جایگاه حقیقی انسان را درهستی به او یادآوری کند، به همین جهت، هستی را درکلی ترین شکل خود درمعماری بازسازی می کند وانسان رابه عنوان حاکم اصلی فضا درمیان کل هستی قرار می دهد و به این ترتیب دراین نظریه فضای معماری، نمادی از عرش سلطنت وخلافت انسان دراین عالم است که قدرت ونیروی عظیم انسانی را تحمّل می کند و همهٔ وجود انسان را درخود جای می دهد وحمل می کند. انسان با فضا

[1] معرفت‌شناسی یا شناخت‌شناسی (Epistemology) شاخه‌ای از فلسفه است که به عنوان نظریه چیستی معرفت و راه‌های حصول آن تعریف می‌شود.(طباطبایی،۱۳۵،۱۳۷۴) و (هالینگ دیل، ۱۳۷۸،۵۳)

غریبه نیست، بلکه آن را بازتابی از درون خود و سراسر وجود می داند، طبیعی است که چنین دیدگاهی نیاز به مبادی شناخت خاص خود را دارد که امروزه برای بسیاری بی معنا وغیر قابل درک است.

امکان شناخت از دیدگاه چهار مکتب فکری

یکی از مسائلی که در طول تاریخ بشریت همیشه بحران ساز بوده ، تردید نسبت به **شناخت و آگاهی خود از هستی** بوده است. امروزه چهار مکتب را دراین رابطه می توان از هم تفکیک کرد و دیدگاه های آنان را بازگو نمود :

⊙ شک گرایان Ceptisism

شکاکیت دیدگاهی را شامل می‌شود که به نحوی **امکان دست‌یابی به معرفت را انکار می‌کند**، خواه این انکار ناظر به امکان حصول معرفت یقینی باشد، خواه ناظر به موجّه بودن معرفت یا معقولیت آن و خواه ناظر به این سخن که اثبات معرفت، معقول‌تر از انکار آنیست.شکّاک هر یک از این موارد را به طور کلی یا از طریق‌خاص،همچون‌استقرا،حافظه‌و...منکرمی‌شود.(عسکری یزدی، ، ۱۳۸۱، ۱۹) . بارقه هایی از شکاکیت را می توان در تمامی حوزه های فلسفی غرب مشاهده کرد. سه دوره بزرگ شکاکیت در غرب به ترتیب، قبل از یونان باستان، اواخر قرون وسطی و پس از جنگ دوم جهانی و انقلاب صنعتی بوده است (کریم زاده، ۱۳۹۰).عدم ثبات و قطعیت و اندیشه پیوسته، در نتیجه عدم معیار ثابت در شک گرایان و نزدیکی اندیشه های بزرگان معماری شالوده شکن(Deconstruction) به این اندیشه تا حدی است که شاید بتوان شکاکیت را یکی از بنیادی ترین اصول این سبک دانست.

⊙ نسبی گرایان Relativism

این گروه، معرفت را زاییده برخورد دستگاه ادراکی با عالم خارج معرفی کرده اند . بدین معنا که شی ء خارجی در دستگاه عصبی و ادراکی بشر اثر گذاشته و موجب فعل و انفعالات ذهنی می شود ، به همین دلیل، معرفت پدیدار می گردد. بنابراین **حقیقت و معرفت حقیقی زاییده برخورد و تاثیر متقابل عالم خارج با دستگاه ذهنی و ادراکی بشر است** پس اولا، اختلاف اندیشه ها معلول اختلاف دستگاه های ادراکی بشر است . ثانیا، این امر زاییدهٔ اختلاف ظروف زمانی و مکانی است که اشیاء خارجی در آنها حضور دارند.نسبی گرایی معرفتی از یونان باستان تا کنون از سوی شخصیت هایی چون **پروتا گوراس، کوهن، بارنز، وینچ، وینگنشتاین، هارولدبراون و جک میلند** مطرح گردیده و متفکران فراوانی نیز به نقد آن اقدام کرده است. (خسروپناه، ۱۳۸۳، ۱۴)اولین روایت از نسبی گرایی معرفتی، روایت «پروتاگوراس » است که افلاطون آن را در رسالهٔ ته ئه تتوس [۱]چنین بیان می کند: (افلاطون، ۱۳۷۷، ۱۳۷۸ – ۱۴۶۶). «**آدمی مقیاس همه چیز است**، مقیاس هستی آن چه هست و چگونه است و مقیاس نیستی آن چه نیست و چگونه نیست » . (همان)

به عقیدهٔ افلاطون، معنای سخن او این است که «هر چیز برای من چنان است که بر من نمودار می شود و برای تو چنان است که بر تو نمودار می شود، زیرا من و تو هر دو آدمی هستیم . پس آن چه من ادراک می کنم برای من حقیقت است، زیرا محل این ادراک، واقعیت من است ». (همان) بنابراین دیدگاه برای گروه ها و طبقاتمتفاوت در

[۱] ته‌تتوس یکی از مکالمات افلاطون با موضوع شناخت است. افلاطون در سال ۳۶۹ ق. م. این رساله را به یاد ته‌تتوس ریاضی‌دان نوشته‌است.

زمانهای مختلف، زیبایی شناسی متفاوتی وجود دارد.این دیدگاهبه دو دسته کلی فردگرایان و جمع گرایان شامل تاریخ گرایان، جامعه گرایان و نژادگرایان وغیرو ... تقسیم می شود.معماری (پست مدرن) عمدتاً از این دیدگاه نشأت می گیرد.

⊙ نوع گرایان حصری

از دید نوع گرایان حصریشناخت و دست یابی به حقیقتو اعتبار اندیشه منحصر به یک روش است.برای برخی گاه احساسات و شهود یگانه راه معرفت بوده و گاه اندیشه استدلالی و منطقی و گاه حواس پنجگانه و روش استقراء عقلی اعتبار شناخت را فراهم کرده است(Positivism)

⊙ نوع گرایان جامع

از منظر پیروان این دیدگاه شناخت :

مبتنی بر مراتب وجود و ابزار و شیوه های متنوع ادراکی انسان ها ،وضوعی اساسی ودارای سیر عمقی است و در هر مرتبه ای می توان با ابزار و شیوه خاص آن واقعیت های آن مرتبه را ادراک نمود،. این دیدگاه سلسله مراتبی را می توان در درون برخی سنت های معنوی همچون **حکمت متعالیه ملاصدرا** مشاهده کرد. این فلسفه عمیقترین فلسفه نزدیک به اسلام است. **حکمت ملاصدرا توانسته حاصل جمعی بین تمام مکاتب معرفتی بوده و بین حواس و عقل و شهودرابطه ای طولی و عمقی ایجاد نماید** و مهمتر آنکه بین**عقل و وحی** یعنی مباحث (برون دینی) و (درون دینی) را جمع بندی نماید..به عقیده بیشتر نظریه پردازان هنر ومعماری، همچنان که درعصر مدرنیسم مطلق گرایی در علوم تجربی و زیربنای معرفت شناسی و سبک های معماری بود.

امروزه شکاکیت و نسبی گرایی همچون یک مد معرفت شناسی زیربنای غالب مکاتب فرانوگرایی (پست مدرنیسم)قرار گرفته است. اگر تفکر فلسفی و عرفانی یعنی ابزار و شیوه های خاص انسان ها و متمایز کننده آنها از حیوان ها را را کنار بگذاریم و به شهود و عرفان اعتقاد نداشته باشیم، به جهان انگاری یا جهان احساسی و حاکمیت نفس غریزی و حیوانی اکتفا کرده ایم و آنگاه دچار وهم و خیال می شویم. **آنچه هنر مفهومی وروز غرب را می سازد، توهم است.** خیال ما را به عالم حس انگاری و غریزه می برد و سورئالیسم[۱](Surrealism)را می سازد .

در ذیل جدول انواع مکاتب شناخت شناسی انسان از بُعد ابزار و شیوه های شناخت و حاصل معرفتی و زیبائی شناسی آنرا ارائه می نمائیم .

---

[۱] فراواقع گرایی، جنبشی در هنر و ادبیات که در پی شکاف در دادا، با بیانیه برتن آغاز شد(۱۹۲۴).در این بیانیه آمده بود که هدف سورئالیسم آن است که "تناقض پیشین رویا و واقعیت را در یک واقعیت مطلق، یک ابر-واقعیت، حل کند". (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۱۵)

مکاتب ازبعـــد شناخت شناسی		ابـزار وشیوه های شناخت	حاصل معرفت شناسی مکتب شناخت	حاصـــــل زیبا شناسی مکتب	فیلسوفان شاخص
بان سفسطه	سوفسطائیان[۱]	بی اعتمادی به همه تبزار ها و شیوه ها	عدم امکان شناخت حقیقت	بی معیاریدر تشخیص زیبایی و زشتی	گرگیاس
	شک گرایان				پیرهون[۲]
نسبی گرایان	فردگرایان	فردی	حقیقت فردی	معیارهای فردیزیبایی و زشتی	پروتاگوراس[۳]
	جمـــع گرایان تاریخ گرایان	بسته به دوره های تاریخی	درک حقیقت تابع دورانهای تاریخی است	تشخیص زیبایی و زشتی وابسته به شرایط تاریخی است	هگـــل
	جامعه گرایان	وابسته به شرایط طبقاتی واجتماعی است	درک حقیقت تابع شرایط فرهنگی و اقتصادی و اجتماعی افراد است	تشخیص زیبایی و زشتیمحدود به شرایط اقتصادی فرهنگیو اجتماعی	مارکس،گادامر هرمنوتیک مدرن
	نژاد گرایان	وابستـه به نژاد است	درک حقیقت ومعرفت تابع نژاد است	درک زیبایی و زشتـی وابسته به نژاد است	نیچه
نوعگرایان حصری	حس گرایان حس گرایان بیرونی	حواس پنج گانه+استقراء عقلی	محسوسات و علومتجربی	زیباییهای محسوس (ظاهری)	پزیتیویستها ، کندیاک
	حس گرایان بیرونی ودرونی	حواس پنج گانه+ احساسات نفسانی انسان	محسوسات وعلوم تجربی و حالات نفسانی و غزیزی انسان	زیبایی هـای محسوس و درونی(غریزی)	لاک[۴] هیوم[۵]
	عقـــل گرایان دکارتی	عقـل	علـوم عقلـی	زیبایی هـــای اولیه عقلی (مفهومی)	دکارت ،کانت
متفکران نوع گرای اسلامی	مشائین[۶]	حـــواس + عقـــل حـسواستنتاجعقلی	علـوم بدیهیونظـری حسی تجربـی وعقلی	زیبایی های محسوس ومعقول	ابوعلی سینا
	اشراقی و نوعرفـا	شهود قلبـی (ازطریقتزکیه درون)	معرفت حضوری به واقعیـات روحی و ملکوتی	درک واقعیت زیبایی های باطنی و ملکوتی	سهروردی ، ابن عربی
	حکمت متعالیه	علم حضوری اولیه+ حواس +عقل+شهود+ وحی وکلاممعصومین	معرفت های علوم حصولی +معرفتهای حضوری به همه مراتب وجود (تا مشاهده و جه رب) علوم حضوری	زیبایی های حسی ،عقلی و ملکوتی(تا مشاهده وجه رب)	ملاصدرا

جدول۲-۶: انواع مکاتب شناخت شناسی

با توجه به جدول فوق و طبقه بندی کلی آن به بررسی و ارزیابی دیدگاه ها از منظر اسلامی ، البته در توان این قلم متناسب با اطلاعات عمومی و تجربی مخاطبین این کتاب می پردازیم .بدیهی است تحقیقات بسیار ارزشمند و منابع بسار عمیقی توسط متخصصین و حکمای اسلامی در این مباحث از ابعاد برون دینی و درون دینی و مشترک تألیف شده است . که دانش پژوهان را برای مطالعات بیشتر به آن منابع ارجاع میدهیم .

---

[۱] در اواخر قرن پنجم قبل از میلاد جماعتی از اهل نظر در یونان پیدا شدند که جستجوی کشف حقیقت را ضروری نمی دانستند، بلکه آموزگاری فنون را بر عهده گرفته ، شاگردان خویش را در فن جدل و مناظره ماهر میساختند.

[۲] پیرهون (۳۶۵ پیش از میلاد)بنیانگذار مکتب شک‌گرایی، یکی از مکاتب عصر یونانی‌مآبی (هلنیسم) است.

[۳] مشهورترین گفتار پروتاگوراس در کتاب وی، «حقیقت یا بطلان استدلالات (اقوال) مندرجاست، دایر بر اینکه «انسان مقیاس همه چیزهاست، مقیاس هستی چیزهایی که هست و مقیاسنیستی چیزهایی که نیست.» (قطعه ۱)

[۴] جان لاک(john locke) (۱۷۰۴-۱۶۳۲) از فیلسوفان سده ۱۷ میلادی انگلستان بود. لاک از مهمترین شارحان نظریه قرارداد اجتماعی و پیروان مکتب تجربه‌گرایی است. لاک نخستین فیلسوفی بود که «خود» را از طریق استمرار «هوشیاری» تعریف کرد. او معتقد بود که انسان‌ها چون لوح پاک و دست‌نخورده و تهی از دانش زاده می‌شوند و هیچ دانسته درونی و ذاتی ندارند بلکه هر آن‌چه می‌دانند از راه مشاهده (تجربه) به دست می‌آید.

[۵] دیوید هیوم (David Hume (۱۷۱۱ - ۱۷۷۶) از فیلسوفان اسکاتلندی و از پیشروان مکتب تجربه‌گرایی بود.

[۶] در فلسفه به پیروان ارسطو گفته می شود(معین، ۱۳۸۷).

نقد و بررسی دیدگاه مکاتب فکری پیرامون شناخت شناسی

۱–بررسی و ارزیابی دیدگاه شک گرایان

- باپذیرش نوادری از خطا پذیری حواس پنجگانه در ادراک عالم طبیعت در نقطه مقابل میلیاردها تجربه واقعی هر انسان در طول زندگی خود و انسانها در مسیر تاریخ داشته و دارند که آن را از فطرت واقعیت های خارج آگاه نموده و محفوظ داشته و از فواید و لذت های آن آگاه و برخوردار نموده است.
- در صورت پافشاری شکاکان بر نظریات خود میتوان آنها را با یکی از خطرات حسی ، نظیر فرو کردن یک سوزن به بدن آنها ، یا نزدیک نمودن آنها به حرارت آتش ، واقعیت های حسی نظیر احساس درد و گرسنگی و تشنگی را به آنها یاد آوری نمود.
- از نظر منطقی نیز به شکاکان ، که می گویند : سراب را آب دیدن ، دلیل خطا ناپذیری حواس است!! ، میتوان گفت پس شما حداقل **آب** را میشناسید ، آنجا که تشخیص میدهید، **سرآب** ، آب نیست و شکاک مطلق نیستید .
- از منظر اسلامی ضمن پذیرش نوادری از خطاپذیری حواس در ادراک عالم دنیا و طبیعت خداوند متعال غیر از حواس ، درسی ، ابزار بسیار قوی تری نظیر **عقل و قلب** را به انسان داده است ، که با بهره برداری از آنها خطا پذیری میتوان خطا پذیری حواس را جبران نمود و دلایل آنرا تشخیص داد و سیر تکاملی انسان را ، از قوه به فعل تحقق بخشید و به **ادراک بدیهیات اولیه عقلی و فلسفی** ، نظیر علت داشتن هر معلولی یا بزرگ بودن کل از جزء راه یافت .
- شک به ادراکات درونی و روحی انسانها ، که حضوری و بدیهی است ، نظیر احساس غم و شادی و حیات ، نیز راه ندارد .
- نکته بسیار مهم دیگر از منظر اسلامی ، وجود دو نوع هستی است ، موجودی که هستی است ، موجودی که هستی آن بالذات است که به آن **واجب الوجود** می گویند و موجوداتی که تجلیات آن موجود هستند و به آنها **ممکن الوجود** می گویند. مانند نور خورشید و نور ماه ، که نور خورشید از ذات خودش می باشد و نور ماه تجلی و انعکاس نور آن است .
- انسان که خود بلقوه کاملترین تجلی ذات الهی میتواند باشد ، ولی بدلیل محدودیت وجودی ، نمیتواند احاطه ادراکی به وجود لایتناهی و نامحدود الهی داشته باشد ، امّا با ابزار قلب و ادراک شهودی ، میتواند در نهایت به **مشاهده وجه رب** نائل گردد. این مرتبه عالی از ادراک را عرفای اسلامی ، **مقام حیرت** مینامند . و **مقام حیرت** کاملاً ، مقابل **شکاکیت** است ، در این مقام ، عارف از ادراک و احاطه وجودی ذاتی الهی ، برخود به عالیترین مقام یقین و در عین حال حیرت ازمشاهده پروردگار خود می گردد.

۲–بررسی و ارزیابی دیدگاه نسبی گرایان

- در ارزیابی دیدگاه نسبی گرایان از منظر اسلامی میتوان گفت ، انسان دو شأن وجود دارد ، یک **وجود بالفعل و جبری** ، که وابسته به مجموع اجزاء و عناصر خارجی و زمانی و مکانی است ، از این بعد نه تنها دو انسان متشابه نبوده ، بلکه یک انسان نیز در دو شرایط زمانی و مکانی متشابه نیست . ازاین بُعد اسلام نظریات نسبی گرایان را تأئید نموده و انسان را موجودی وابسته ، نسبی ، متغیر و متکثر و در جبر مجموع عوامل محیطی در طول حیات خود میداند .از این بعد خداوند خلفت انسانها را به خاک نسبت میدهد و برای او یک سیر تکوینی و عرضی قائل است .[۱]
- اما خلقت انسان به بعد بالفعل و خَلقی او خلاصه نمی شود، بلکه از منظر اسلامی ، انسان دارای استعداد در**قابلیت بالقوه و روحانی** نیز هست ، که خداوند آن را متعلق به عالم (امر) و نفخه الهی و روحانی معرفی مینماید[۲]. در این بُعد انسانها (یک نوع) هستند و همچنانکه ذات الهی ثابت و غیر قابل تبدیل و تحویل است، ذات الهی و بالقوه انسانها نیز ، دارای حقیقتی ثابت ، پایدار ، مشترک ، نوعی و غیر قابل تبدیل و تحویل است و از این بعد انسانها یک نوع و دارای یک جهت و غایت مشخص و مشترک می باشند .
- در واقعیت های تجربی و تاریخی نیز ملاحظه مینمائیم ، **بعد نسبی متکثر انسان ها**در قالب سلیقه ها و مدهای روز ظاهر می شود ، ثابت و پایدار نیست ، امّا زیبائی شناسی و حسن شناسی اصلِ انسانها ، که در صفات اسماءالحسنی الهی ظاهر می شود ، پایدار و ثابت بوده ، رویکرد مشترک انسانها را در طول تاریخ هنر و تمدن انسانی تشکیل داد هو انتخاب آثار هنری ارزشمند تاریخی و حفظ صیانت از آثار فکری و هنری ، فرهنگهاو تمدنهای مختلف در کتابخانه ها ، شهرها و موزه ها و لذت مشترک و جمعی انسانهای تکامل یافته متخصص از آنها ، دلیل بعد نوعی و بالقوه انسانها و ضامن ارتباط و تعامل فرهنگی و هنری بین آنان می باشد.
- در واقع نسبی گرایان فقط **بعد خَلقی و بالفعل انسانها را به صورت محدود مطرح می نمایند** و از بعد خُلقی یا روحی انسانها ، که بعد بالقوه و نوعی انسانها می باشد و در حوزه خود آگاهی و آزادی و اراده انسانها قابل فعلیت و تحقق است ، غاغل می باشند. نسبی گرایان در عمل انسان را در جبر عوامل محیطی قرار می دهند و مهمرین ویژه گی و نقطه تمایز او را با حیوانات که همان بعد خود آگاهی و اراده آزاد او در تحقق استعداد ها و قابلیّت های تکاملی خویشتن روحانی خویش است نادیده می گیرند. این موضوع بسیار احساس و بنیادی را در موضوع انسان شناسی از منظر اسلامی به صورت دقیق تر وعمیق تر پیگیری خواهیم نمود. به عنوان مثال میتوان گفت از نظر ظاهری هیچ دو انسانی شبیه هم نیستند ، امّا **از نظر ساختاری ، شاکله کلی انسانها همه شبیه به هم است** و اگر انسان فقط فاقد یک انگشت باشد ، او را ناقص الخلقه مینامیم .

---

۱. لقد خلقنا الانسان من سلالة من طین (مومنون – ۱۲)
۲. ثم انشأناهُ خلقاً آخر ، متبارک الله احسن الخالقین . (مومنون ۱٤)

- در مثالی دیگر می توان گفت، هیچ دو انسانی از نظر مادی در بعد مکانی و جغرافیایی در کره زمین در یک نقطه متمرکز نمی شوند و دارای مکانهای متکثر می باشند ولی از **نظر باطنی و معنوی همه استعداد انسان کامل شدن را دارند** ، اگر خانه کعبه را قبله و مقام انسان کامل بدانیم ، همه انسانها در هر کجای کره زمین که باشند دارای غایت و سرآمد مشترکی که همان مقام انسان کامل است ، می باشند ، یعنی استعداد بالقوه و فطرت الهی مشترک امّا مبدأ و مسیرهای آنها به سوی قبله ، وابسته به شرایط مکانی آنها متفاوت است یعنی موقعیت موجود و بالفعل و متکثر آنها که نسب و وابسته به مجموع شرایط زمانی و مکانی است .بنابراین انسانها از **بعد خَلقی** و مادی نسبی و متکثر می باشند ولی از **بعدخُلقی** و روحی دارای وحدت فطری در جهت و غایت می باشند.

۳-بررسی و ارزیابی دیدگاه حس گرایان (بیرونی)

- حواس پنج گانه یکی از ابزار ادراکی انسان برای شناخت و ادراک عمومی طبیعت است و انسان دارای ابزار عقل بررسی **درک عالم معقول** و مفاهیم و ابزار قلب برای **درک عوالم ملکوتی** نیزمی باشد.
- ابزار حواس پنج گانه با خونهای متفاوت بین انسانها و حیوانات مشترک است و **نقطه تمایز انسانها با حیوانات دو ابزار عقل و قلب است** ، به همین دلیل انسانها ، بوسیله (استقراء عقلی) به دستاوردهای علوم تجربی نائل شده ند و حیوانات از آن محرو م می باشند .
- **فطرت بالقوه و الهی انسان** ، تنها از راه به کارگیری ابزار عقل (تفکر ، تعقل، تفقه و.....) و ابزار قلب (سیرو سلوک عملی) فعلیت می یابد و انسان مسیر تکامل و رشد می پیماید و اینگونه است که انسان ، آدم می شود .

۴-بررسی و ارزیابی دیدگاه حس گرایان (درونی)

- انسان علاوه بر **نفوس گیاهی و حیوانی** ، که جبری ، غریزی و بالفعل است و با حیوانات مشترک ، دارای نفوسی عقلانی و روحانی بالقوه و اختیاری است ، که با ملائکه و روح الهی اشتراک ذاتی دارد. آنچه روانشناسان مصطلع از طریق رفتار بالفعل و غریزی انسانهای معمولی استنباط ، استنتاج و جمع بندی مینمایند ، اکثراً حاصل بعد نفس حیوانی و غریزی انسانها است .
- **بُعد روحانی و اختیاری** انسانها را فقط خداوند از طریق وحی و انسانهای کامل می تواند معیارها و جهت و غایت آنرا تشریح نماید و سایر انسانها ی تکامل یافته نیز ، به میزانی که این مسیر را به صورت اختیاری و آگاهانه طی نموده اند قادر به توضیح آن می باشند.

۵–بررسی و ارزیابی دیدگاه عقل گرایان دکارتی

- مراتب وجود رابطه ای طولی و تجلی گونه دارند، **سیر ادراکی در انسانها نیز از کودکی تا بزرگسالی ، سیری از ظاهر به باطن ، از حواس به تعقل و شهود و از کثرت به وحدت است** ، بنابراین انسان از راه دریافتهای حسی به دریافتهای ذهنی وعقلی وسپس شهودی راه می یابد و تفکیک آنها از هم ،عملاً راه ادراک و اقعیت های خارجی و تکاملی ادراکی را منقطع مینماید .
- مواد و صورتهای مادی و حسی ، نماد، نشانه و تجلی مواد و صورتهای ملکوتی هستند ، با احساس مواد وصورتهای مادی و حسی ، انسان از غفلت هبوط رهائی و یاد عالم بهشت و ملکوت در انسانها زنده شده و عزم و اراده رفتن و رسیدن تکاملی را در آنها احیاء و میسر میشود.

۶–بررسی و ارزیابی دیدگاه مشائین(طرفداران ارسطو)

- **عقل ما** ، عقل بالقوه است که به تدریج از طریق حواس و تجربیات استقرائی ، قیاسی و بدیهیا ت منطقی به درجاتی از دریافتهای مفهومی و معتدل نائل می شود. ضمن آنکه به دلیل القانات درونی و بیرونی ، خطا پذیر هم می باشند . **عقل تجربی** ما احتیاج به راهنمائی دارد که قبلاَ همه مسیر را طی کرده باشد و خطا پذیر نیز نباشد ، یعنی عقل کل ، یا انسان کامل ، که از طریق (وحی الهی) ، حقایق عقلانی را به صورت خطا ناپذیر و جامع برای ما تشریح نمایند.
- غیر از ابزار عقل که ما را به دریافتهای حصولی معرفتهای با واسطه نائل میگرداند ، انسان دارای ابزار دیگری بنام **قلب** است ، که بوسیله آن و از طریق سیرو سلوک عملی تزکیه روح میتواند به معرفتهای بی واسطه و شهودی و حضوری نائل گردد و مسیر تکاملی خود را تا غایت مقدر خود ادامه دهد.

پاسخهای اجمالی حکمای اسلامی به مکاتب شناخت شناسی

پاسخهای اجمالی حکمای اسلامی به نظریه پردازان مختلف در مقوله معرفت شناسی بطور خلاصه و مفید اینگونه قابل دسته بندی می باشند:

پاسخ به شک گرایان:

- فواید فراوان حس مادی و موارد اندک خطاپذیری آن ناشی از نقص ممکن الوجودی است
- بدیهیات حسی درونی: (احساس گرسنگی، تشنگی، درد و..)
- بدیهیات اولیه عقلی و فلسفی: (معرفتهای عمیق تر و کلی تر ، نظیرعلت داشتن هر معلول، بزرگ بودن کل از جز و ...)
- حالتهای بدیهی درونی و روحی(احساس غم، شادی، حیات و ...)

پاسخ به نسبی گرایان:

- هویت فردی و کسبی انسان ناشی از مجموع شرایط وابسته به زمان و مکان و قابل تغییر است
- فطرت نوعی بالقوه در انسانها، ضامن و ارتباط عمیق وجودی و هنری بین همه انسانها است
- انسان دارای هویتی منفعل و فعال(موجودی مرکب شامل نفس گیاهی، حیوانی، عقلانی و روحانی) است

پاسخ به حس گرایان بیرونی:

- استقراء عقلی برای نتیجه گیری علمی از تجربیات حسی.
- استنتاجات عقلی و معرفتهای بی واسطه و حضوری.

پاسخ به حس گرایان(بیرونی و درونی):

- حس درونی و بیرونی ازآغاز فعلیت دارد ولی عقل و شهود باید از قوه به فعل برسد.

پاسخ به عقل گرایان:

- انسان نیازمند دریافتهای حسی و ذهنی: نیاز انسان به هردو حوزه ی عقل و حس است و از راه حس به حوزه ی عقل ورود می کند.

پاسخ به مشائین(طرفداران ارسطو):

- انسان دارای نفس روحانی برای رسیدن به معرفت حضوری: انسان دارای نفس روحانی است می تواند با شیوه تزکیه روح هم ابعاد برتر وجودی خود را بالفعل نماید.
- ضرورت ارسال پیامبران و انزال وحی برای هدایت انسانها.[۱]

پاسخ به عرفا :

- با توجه به مرکب بودن عناصر وجودی انسان و مراتب وجود، از آنجا بیکه بستر رشد و کمال معرفتی انسانها در طول زمان و به تدریج صورت می گیرد و عناصر نازل تر وجود

---

[۱]- " هو الذی بعث فی الامیین رسولا منهم ... (سوره جمعه، آیه۲)"، خود پیامبر هم نسبت به وحی الهی ابتدا امی است.
خداوند به پیامبر اکرم(ص) فرمودند:"... و علمک مالم تکون تعلم ... (سوره نساء، آیه ۱۱۳)"، خداوند به تو چیزی آموخت که نمی توانستی یاد بگیری.
خداوند به همه می فرمایند:"... یعلمکم مالم تکون تعلمون (سوره بقره، آیه۱۵۱)"، انبیا چیزی را به شما یاد می دهند(کلام وحی) که نمی توانید بدانید(نه فقط نمی دانید).

زمینه معرفت به مراتب برتر می شوند لذا معرفتهای حضوری در انسان بدون مقدمات حسی و عقلانی هم به تنهایی تحقق پذیر نیست .

- از آنجا ییکه مراتب وجود به بینهایت ذات احدیت سر می کشد بنابراین میزان معرفت عرفا به حقیقت هستیذومراتب است. لذا در تعابیر و تفاسیر آنها اختلافاتی ملاحظه می شود. به همین دلیل وجود انسان کامل که به عالی ترین درجات معرفت و یقین حضوری رسیده باشد در جهت تفسیر و تبیین وحی الهی و هدایت انسانها امری واجب و اجتناب ناپذیر تلقی می شود.

جمع بندی اجمالی از بحث شناخت شناسی از منظر حکمای اسلامی

- **ابزار شناخت و شیوه های آن** و حاصل معرفتی آنها یگانه نیست. بلکه همه ابزار و شیوه ها در طول یکدیگر می توانند انسان را از سطح هستی به عمق برتر آن و از ابعاد مادی وجود انسان به ابعاد عقلی و روحی او برسانند.
- **بعد حیوانی انسان بالفعل و بعد انسانی و فطری او بالقوه است** و بااراده خود بالفعل و محقق می شود بنابراین انسان شدن ارادی و آزادانه مطرح است و نه انسان بودن جبری و حیوانی[۱]. یعنی انسان بالقوه نوع است و بالفعل انواع.
- با توجه به جدول فوق 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 در هستی یک بعدی و یگانه نبوده بلکه برحسب مراتب وجود از سطح به عمق انواع داشته و از **زیبایی های مادی تا زیبایی های معقول و زیبایی های ملکوتی** و زیبایی های برتر سیری از ظاهر به باطن و از مادی تا معنوی و روحی را می تواند شامل شود[۲].
- **هنرمند** تاخود از همه ابزارهای معرفتی و شیوه های درک حقایق آفاقی و انفسی برخوردار نگردد و به درک همه مراتب زیبایی نائل نشود هرگز قادر نخواهد بود هنری اصیل و عالی بیافریند.
- **مسیر سیر باطنی** هنرمندان و عابدان و عالمان و زاهدان و مبتکران از هم جدا نیست و علم و مذهب و اخلاق و هنر و زیبایی از یک سرچشمه می جوشند.
- ایجاد تجزیه و تضاد بین علم و مذهب و اخلاق و هنر و زیبایی و ایجاد هنری در بعد محتوا و معنا بی هدف و شخصی و تجزیه طلب و بی معیار ، به خصوص آنچه امروز در فرهنگ معاصر غرب، توصیه و تبلیغ می شود **موجب تشدید از خود بیگانگی انسانها** و سیطره کمیت و خیال پردازی های موهوم و پوچ و ویرانگر بوده و شکست همه اصالتها را هدف قرار داده است، وتضادها و غربت ها و بیماری های مهلک و ویرانگر فرهنگی و تمدنی را باعث شده و خواهد شد.
- همانطور که در فصل قبل مشخص شد، **بشر امروز دچار یک بحران فکری و ذهنی است** و به هیچ مبنای نظری اطمینان ندارد، او همهٔ «فرا روایت ها[۳]» را حذف کرده و حاضر شده با یک دید جزئی نگر زندگی کند.(گیر، ۱۳۸۰، ۱۷) .در جهان پست مدرن **هیچ آرمان غایی و نهایی وجود ندارد** که کثرت اهداف و آرمان-های دیگر بشر را وحدت بخشد و به مثابه نقطه اتصالی باشد که همه آنها را به هم متصل کند. با نفی

---

[۱] اشاره به آیه "إِنَّا هَدَيْنَاهُ السَّبِيلَ إِمَّا شَاكِراً وَ إِمَّا كَفُوراً" ما راه را به او نشان دادیم، خواه شاکر باشد (و پذیرا گردد) یا کفران کند. (سوره انسان، آیه ۳)

[۲] برای مطالعه بیشتر به خطبه ۱ نهج البلاغه مراجعه شود.

[۳] مقصود از فراروایت اعتقاد به اصول و مبانی جهان شمول و عامی می‌باشد که برای همه انسان‌ها در همه زمان‌ها و مکان‌ها ثابت و جاودانه باشد.(حسینی بهشتی، ۱۳۷۷، ۷) برای مثال ادیان فراروایت‌هایی هستند که روایت‌ها و آرمان‌های دیگر بدان‌ها ختم می‌شوند.

فراروایت حتی عقل هم که آرمان انسان مدرن بود تاریخی می‌شود و نسبیتی تمام عیار بر آن حاکم می-گردد.(توحید فام، ۱۳۸۰، ۳۲)

- در بخش شناخت شناسی مشخص شد که اگر بشر جهان بینی ها (فرا روایت ها) را کنار بگذارد، ناچار به نوعی «جهان انگاری» و یا «جهان احساسی» حیوانی اکتفا کرده است و ظاهراً در دورهٔ کنونی همین دیدگاه است که مبنای نظری زندگی مردم را تشکیل می دهد. علت این بیاعتمادی به حکمت های نظری ناتوانی آنها درجوابگویی به پرسشهای بشر بود و جای این سئوال باقی است که اگر جهان شناسی های مختلف ناتوان از پاسخگویی به ابهامات انسان بودند، آیا باید همه ی جهان شناسی ها را کنار گذاشت. به نظر می رسد **بهترین کار یک بررسی تطبیقی درمیان حکمت های نظری است** تا از میان همه ی آنها بتوان یک مبنای نظری خدشه ناپذیر را استخراج کرد. ما این بررسی تطبیقی را براساس اصلی ترین موضوع حکمت های نظری یعنی انسان و ساحت های مرتبط با او یعنی معبود، طبیعت، جامعه و تاریخ پیش می بریم و بحث طبیعت رابه خاطر اهمیت وحجم زیاد آن در فصلی جداگانه پی می گیریم.

تأملی بر انسان شناسی تطبیقی

تقریباً هیچ معماری نیست که ویژگی انسانی بودن را درمعماری نفی کند وهمه معماران بر این ویژگی صحه می گذارند، اما تعاریف مختلف از انسان سبب اغتشاش و اختلاف در روند ها و رویکردها به معماری شده است. از جمله مدل های مطروحه در تعریف انسان عبارتند از:

- **بیشتر تعریف های معاصر پیرامون انسان ، برونگرایی است!!**

عمده تعاریف موجود از انسان، پسینی(post-priori)هستند یعنی مبتنی بر محدود نمودن معرفت ها به علوم حسی – تجربی است که تنها گزارشی از وضع موجود و بالفعل انسانها می دهندو قادر به تعریفی پیشینی یا فطری و استعدادهای بالقوه انسان ها نیستند. در چنین دیدگاهی تمامی فرهنگ سرسپرده وخادم انسان به ظاهر آزاد است که سعی دارد هرچه بیشتر آسایش و رفاه و لذت را برای خود فراهم کند. **مفهوم انسانیت**، مفهومی سیال وشناور است که در یک تکامل تاریخی رشد می کند.که آنهم مبتنی بر نظریه تکامل داروین[۱]است ، پایه این نظریه براین اصل است که انسان هم یکی از گونه های حیوانی و طبیعی است که خانه ی او هم چیزی همچون لانه ی دیگر حیوانات باشد. ویژگی خاص این گونه ی حیوانی اغلب چیزی از مقوله ی**بازی**، **لذت** و یا **مسابقه** و **رقابت** است .

- **هنر و معماری ابزاری مؤثر برای رشد انسانیت است**

این دیدگاه و تعریف از انسان به خوبی با انسان معاصر سازگار است. انسان معاصر همه چیز رابه بازی گرفته است وهمه اجزاء زندگی و فرهنگ او را باید در ذیل رقابت و یا سرگرمی تعریف کرد، او مغرور لذت ها و آسایش بیشتری است که بتواند برای خود فراهم کند.[۲] هنر ومعماری او هم در همین راستا و مقوله شکلمی گیرد وهدفی جز ارضاء هوس های دنیایی خود ندارد. اما به نظر می رسد پیش فرض تعاریف فوق به راحتی قابل اثبات نیست. از کجا می توان مطمئن شد که سیرتاریخی انسان همیشه تکاملی است و**اصولاً معیار کمال انسان در تاریخ چیست؟** نظریه ی پیشینی(priori)با طرح چنین اشکالاتی ضرورت وجود یک ساختار و تعریف اولیه و پیشینی را دروجود انسان ضروری

---

[۱] چارلز داروین (charles darawin : 1809 – 1882) در انگلستان زاده شد . و در آغاز عمر علم پزشکی و سپس علم دین آموخت [اما شوق آن نداشت بنابراین] چون آگاه شد که یکی از کشتیها سفر دور دنیا در پیش دارد ، برای سیاحت جهان از مسافران آن کشتی شد . چندین سال مطالعات علمی به عمل آورد [وقتی] پس از ۲۰ سال به کشور خود بازگشت ، در سن ۵۰ سالگی کتاب معروف خود یعنی " منشاء انواع " (origin of species : 1859) را منتشر کرد . " به نقل از : فروغی ،۱۶۰.

[۲]. چه زیبا در آیات قرآنی زندگی دنیا رابه لعب و لهو و زینت و تکاثر وتفاخر توصیف کرده اند (سوره نور ، آیه ۳۳)[۳]والتر گروپیوس (Walter Gropius) معمار برجسته آلمانی و بنیان‌گذار مدرسه مشهور باو هاوس بود

در آیه ۞ (اولئک کالانعام بل هم اضل -۱۷۹/اعراف)

در آیه ۞ (ثم قست قلوبکم من بعد ذلک فهی کالحجاره او اشد قسوه -۷۴/بقره)

می داند. اما درعین حال امکان تحول صعودی ونزولی آزادانه و اختیاری انسان ها را فراموش می کند. به نظرمی رسد اگر انسان در یک تعریف واقعی و حقیقی به طرز فراگیر واشتمالی به شکل جامع تعریف شود و سرشت و فطرت خداگونه وهمچنین امکان تحول آگاهانه و آزادانه او به سوی تکامل یا سقوط مورد تأکید قرار گیرد، آنگاه هنرومعماری کارکردی متفاوت می یابد و دراینجا **هنر ومعماری ابزاری برای تحقق کامل وجامع مفهوم انسانیت در جهت تحقق استعدادهای روحی و معنوی است** و معنای مشخص پیشینی و یا سقوط آن به مراحل پایین تر از حیوان و حتی مانند سنگ خشک و منجمد و قابلیت های تکاملی خود را از دست داده خواهد بود،

این است که امروز نه تنها در هنرومعماری، بلکه در همه ی عرصه های زندگی شاهد نمونه هایی از هردونوع این جریان ها هستیم . کلیات این نظریات را درجدول زیر می توان مشاهده کرد و به عنوان نمونه جملاتی از **آیزنمن** و **گروپیوس** را در این زمینه می آوریم. آیزنمن می گوید:«تنها به شرطی انسانیت در معماری متحقق می شود که معماری دوباره منبع واقعیت شود. آن هم نه واقعیت کهنه، بلکه واقعیت های جدید . . . به نظر من واقعیت های مذکور پیچیده اند و نیاز به معماری پیچیده و متراکمی نیز دارند.»(آیزنمن،۱۳۷۷، ۱۵) و گروپیوس[۱] معتقد است:«تمام دردها و بیماری ها از انسان ناشی می شود، او هیچ وقت زیبا و خوب نیست، هیچ وقت نیز خوشبخت نیست، مگر اینکه در مسیر تنش نیروهای مکانیکی قرار بگیرد(دیبا، ۱۳۷۴، ۵۰)». هر کس به دنبال منافع شخصی و فردی است و این منافع باعث می شود که نسبت به دیگران سودطلبی داشته باشد. پس معماری و شهر او باید مثل ماشین به کنترل این انسان خطرناک بپردازد.جدول زیر با اشاره به نحوه ی نگاه به انسان، به معرفی برخی معمارانی که دیدگاه نزدیکی به این نظریه ها دارند می پردازد.

نظریه	شکل کلی	تبیین	نظریه پرداز	معمار
انسان با تعریف پسینی (priori)	رشد نسبی ، متغیر وابسته به مجموع عوامل محیطی دارد	خلقت انسان چون لوح سفیدی است که به تدریج بر اثر مجموع شرایط زمانی و مکانبی شکل میگیرد	داروین، بودریار	فرانوگرایان: جنکز ونتوری
انسان با تعریف پیشینی (posteriori)	رشد کمال گرای مطلق دارد	انسان از آغاز با ساختار و گرایشهای خوب و متعالی خلق شده است	کانت، دکارت	نوگرایان: لوکوربوزیه
	رشد ضد کمالی شکاک دارد	خلق انسان از آغاز با ساختار و گرایشهای بد و شر خلق شده است	پچه، فروید هابز، ماکیاولی، دریدا	سامان شکنان : آیزنمن ستلارک و گروپیوس
انسان با دو بعد پیشینی و پسینی (مثبت و منفی)	دارای دو ساحت بالقوه (جبری)و بالفعل(اختیاری)	خلق انسان بالقوه با دو بعد فطری و غریزی (متعالی و حیوانی) بالفعل ظهور در ساحت فطری یا غریزی در هر لحظه	حکمت متعالیه و برخی حکمت های الهی	آندو آلتو – رایت معماران مسلمان و ...آنان که اسلامی می اندیشند

جدول۲-۷: انسان شناسی

- **انسان بخشی از طبیعت است ، جاودانگی طبیعت ، جاودانگی انسان است!**

عمده ی تعاریف انسان، او را یکی از انواع حیوان دانسته که ویژگی های خاص را دارد. تاکنون برای تعریف انسان بیش از ۹۵۰ ویژگی، ارائه شده است که می توان آنها را در دو سطح **آفاقی**(برونی)و **انفسی**(درونی)تنظیم کرد.

۱.

مهمترین ویژگی های آفاقی که در نگرش های تحویلی، انسان به آنها **فرو کاسته شده**(سقوط کرده)یا **فرا رفته**(رشد نموده)است، با نمونه هایی از مکاتب ومعمارانیکه نظریات نزدیک به آن ها دارند،در مقایسه با دیدگاه اسلامی در جدول آورده شده است و برای نمونه قسمتی از **نظریات آندو** را در اینجا می آوریم.

آندومی گوید:«ژاپنی ها از دیرباز از خویش به مثابه چیزی همپای طبیعت تعبیر کرده اند، اگر درست درک کرده باشیم آنچه در این معنی نهفته است، تلاش برای خالی کردن خویش و نزدیک کردن این خویش به طبیعت است، عبارت مصطلح طبیعی زیستن این مفهوم را خوب نشان می دهد . . . زندگی و مرگ انسان بخشی از امور طبیعت است و هنگامی که انسان طبیعت زده می شود، طبیعت اورا جذب می کند و در نتیجه او هیچ می شود»(آندو،۱۳۷۷، ۱۳).

از **نظر تادائو آندو** نهایت جاودانگی و آزادی انسان در این است که با طبیعت یکی شود. ارتباط نزدیکی که بین انسان و طبیعت در معماری کهن ژاپن وجود دارد، در همین راستاست.

	فروکاهش یا فرا روی جبری انسان	مکتب فکری	معمار
فروکاهی	انسان به جامعه انسان به تاریخ	مارکسیسم اگزیستانسیالیسم	ونتوری،جنکز، کریر
	انسان به طبیعت انسان به فنای مطلق	حکمت ذن حکمت بودیسم	معماری کهن ژاپن معماری کهن هند
فراروی	خدا به مسیح گناه کار ذاتی و ابدی	دیدگان مسیحیان	معماری دوران گوتیک
فراگیر	انسان به همه مراتب هستی(آزاد بین دو جبر)	حکمتمتعالیه(اسلام)	معماری دوران اسلامی

جدول ۲-۸: بررسی تطبیقی و حصری و آفاقی انسان از منظر اسلامی

- **آیا انسان ، خالق انسانی است؟!**

درمقابل برخی تعاریف دیگر، انسان رابه ابعاد درونی خود فرو کاسته اند که این مسئله نگرش های حصری انفسی را ایجادمی کند.**آیزنمن** مطرح کرده:"در کتاب چنین گفت زرتشت نیچه مطلبی درباره**انسان خالق** آمده است . حرف نیچه این است که انسان خالق انسانی است تنهاوهمیشه باید جدا از دیگران و احتمالاًدر مقابل عامه مردم بایستد و به یک معنا همواره با نظم موجود بیگانه است.محققین مواضع نیچه را در مقابل مواضع انحرافی در مسیحیت می دانند ، نظیر ریاضت طلبی و دنیا گریزی و تسلیم طلبی در مقابل ستمگران و مطالبه ایمان بدون عقلانیت از مردم و بخصوص تکرار الگوهای قراردادی بدون مفهوم صحیح ، نظیر نقشه تکراری و تحمیلی صلیب برای کلیساها و نماسازی های تکراری از الگوهای کلاسیک یونان ، بررسی ساختمان های جدید اروپا و آمریکاست.

- **خطر تنها بودن ، معماری زمان حاضر را بوجود آورده است!**

فکر می کنم نیچه در ادامه این سئوال را مطرح می کند که چگونه یک نفر حق خالق بودن دارد ؟ به عبارت دیگر چگونه یک فرد حق دارد تنها وجدا از دیگران باشد ؟آن کدام مجوز است که به یک نفر اجازه می دهد چنین تصوری درمورد خودش داشته باشد ؟ پاسخ من به این پرسش آن است که افراد غیر خلاق در باره این حق فکر نمی کنند آنها همواره درون اجتماع باقی می مانند. فکر نمی کنم بحث امروز ما در باره بنای نمادین ، تاریخ ، اخلاقیات وچیزهای دیگر باشد. به نظرم ما از استثنائات حرف می زنیم ، معمار ، شاعر و یا فیزیک دان هرکسی که ضرورت تنها ماندن را حس کرده ودر نتیجه اجازه این کار را پیدا کرده است کسانی که نیاز داشته اند و آن آوارگانی باشند که همواره

معنای حضور را درک می کنند. چرا که نیاز به خلق کردن همواره با حضور در آمیخته است. به اعتقاد من **عوام هرگز معمار استثنایی را دوست نداشته اند** ما امروزه وقتی ساختمانی را می سازیم نمی دانیم که آیا روح زمانه خود را آشکار کرده ایم (چرا که امری است مبهم و پیچیده) ، یا به زمان حال توجه داریم و یا اینکه به قول لئون روح ماندگاری در بنای ماست. **فکر می کنم انسان خلاق مایل است دست به خطر بزند** ، خطر تنها بودن و اقدام به بیان آن وضعیت پیچیده ، این چیزی است که معماری زمان حاضر را به وجود می آورد."[۱]

- **فلسفه ابرمرد نیچه برای پرورش نخبگانی خلاق بود**

چارلز جنکز در مقاله اش مطرح می کند:"**مدرنیسم انسان** را از مرکز جهان خارج می کند، ایده قیمومیت و کارکرد را نفی می کند و به جای آن مواجهه ای روحانی و تجزیه گر می نشاند.این نوع معماری فراکارکردی است. این معماری تجسم عالمی تهی از مقصود است که در آن انسان محصول تصادف است، از خود بیگانه شده یا به بیان معمارانه" در خانه خودش نیست". انسان محصول علتهایی است که درباره غایتی که بدان ره می برند هیچگونه نگرشی ندارند."(جنکز، ۱۳۷۰، ۱۵) .برای روشن‌تر شدن مطلب می‌توان ریشه یابی راکه **جنکس**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 دقیقا" **پرورش نخبگانی خلاق** بود و تعجبی ندارد که **لوکوربوزیه** و **والترو گروپیوس** جوان، همانند بسیاری از هنرمندان اوایل این قرن، مطابق با غیب‌گویی زرتشت پرورش یابند. « او که باید آفرینندهٔ خوب و بد باشد، به راستی باید نخست یک ویرانگر باشد و ارزشها را خرد کند .... و هر آنچه از حقایقمان می شکند، 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؟ ... » (نیچه،۱۳۸۹، ۳۰۱ و۳۰۲).

- **مظاهر هنر و معماری دهه ی بیست میلادی**

پیشگامان نقش داروینی « دگرگون سازی ارزشی تمام ارزشها » را به عهده گرفتند و لوکوربوزیه هنگام خواندن این مطالب حتی آهنگ خواندن این آیین نامه را از مرشدش اقتباس کرد. اگر به مظاهر هنر و **معماری دهه ی بیستمیلادی**نگاهی بیندازیم از برلین تا مسکو و پاریس همگی شبیه این کتاب مقدس تلگرافی می‌باشند که سبک اِوانجِلی(Evangelicalism) ایشان بر پایه ی گفتار نیچه استوار است. لوکوربوزیه می‌گوید:« دوره ی 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 براعمال واندیشه‌هایمان حکم می‌راند که ما باید روح تولید انبوه را بیافرینیم. روح ساختن خانه‌های تولید انبوه، روح زیستن در خانه‌های تولید انبوه ... . » (به سوی یک معماری نوین) . »(جنکز، ۱۳۷۵، ۴۴)

در کتاب تجربه مدرنیته مارشال برمن[۲] اشاره می کند که در دنیای مدرن نمادگرایی جدید ظاهر می شود. نشان نحوه زندگی کهنه و وهم آلود است و عریانی و برهنگی مبین حقیقتی که تازه کشف و درک شده است، درآوردن لباس و برهنه شدن یعنی رسیدن به آزادی معنوی و واقعی شدن.از نظر **لیر** آدمی زمانی با حقیقت عریان روبرو میشود

---

[۱].ترجمه امینی، مصاحبه کریر،تو معماری را ترسیم می کنی و من آنرامی سازم،مجله سوره.

[2]. مارشال برمن از نظریه پردازان مبانی معماری مدرن است که در کتاب تجربه مدرنیته انسان کامل را با عنوان"انسان عریان " معرفی می کند.

که بجز زندگی هر چیزی راکه دیگران بتوانند از او بگیرند از دست بدهد.(مارشال، ۱۳۷۹، ۱۳۰–۱۳۳) اشاره به برهنگی بمنزله استعاره ای برای حقیقت، و تفسیر عریان شدن بمنزله نوعی کشف نفس، در قرن هجدهم طنین سیاسی جدیدی یافت. بنابراین انسان برهنه نه فقط آزادتر و شادتر بلکه انسانی بهتر معرفی شده است.سرشت انسان مدرن تازه عریان شده به اندازه انسان قدیمی و محجوب، فرار و گنگ است، زیرا که دیگر توهمی در کار نخواهد بود که گویا نفسی واقعی زیر نقابها وجود دارد.بنابراین ممکن است خود فردیت نیز مثل اجتماع و جامعه در هوای مدرن دود شود و به هوا رود(همان) .

در حقیقت آنچه معماران بزرگی همچون آلوارآلتو(آلتو،۵،۱۳۷۷) و فرانک لوید رایت(رایت، ۱۳۷۲،۳۰–۳۲) به عنوان معماری انسانی مطرح کردند ، چیزی جز تأکید بر یک نگاه اشتمالی به انسان درمعماری نبوده است. اگر مکتبی بر پایه یکی از تعاریف جدول بگذاریم غفلت کرده ایم. مجموعه همه این موارد است که می تواند تعریف جامعی از انسان ارائه دهد. زیرا تمامی آنها (عمل، تجربه، درک حسی و...) در نهاد انسان وجود دارد.

جدول۲–۹: تعاریف حصری و انفسی از انسان

نوع فروکاهش انسان	مکتب فکری	مکتب هنری	معمار
انسان به عمل انسان به تجربه	پراگماتیسم آمپریسم	Functionalism عملکرد گرایی Behaviorism رفتار گرایی	لویی سالیوان جان لانگ
انسان به عقل انسان به خلاقیت	راسیونالیسم اگزیستانسیالیسم	Structuralism سازه گرایی Constructivism ساخت گرایی Deconstructivism ساخت شکنی	میس واندرروهه پوزنـــر آیزنمن
انسان به حس انسان به شهودی	پوزیتویسم اینتویشنیزم	Formalism فرم گرایی Conceptualism مفهوم گرایی	لوکوربوزیه چومی
انسان به خیال انسان به عاطفه	روانکاوی روانکاوی	Expressionism بیان گرایی Romanticism احساسگرایی	گائودی

انسان در اسلام

۱) در دیدگاه حکمت متعالیه انسان یک نوع و گونه خاص از حیوانات و یا حتی جانداران نیست بلکه کاملترین تجلی الهی است که می توان آن را **حی متأله** (جوادی آملی ، ۱۳۸۰ ، بخش اول) یعنی **زنده خداجو** تعریف کرد.

۲) در حکمت متعالیه صدرایی ، انسان نوع نیست ، بلکه انواع است (مطهری ، ۳۱۴،۱۳۷۸)، انسان خود شکل خود را تعیین می کند. چون تجلیات الهی همه سطوح هستی را در بر می گیرد. انسان باید مرتبه خود را در هستی تعیین کند.او می تواند بر اساس حرکت جوهری از پست ترین مراحل وجود تا بالاترین مرتبه را جایگاه خود بداند.ذات خود را به آن مرتبه تبدیل می کند.این شکل حرکت در حکمت متعالیه به صورت اسفار اربعه توسط صدرالمتألهین (صدرالدین شیرازی ، ۱۳۸۹) توضیح داده شده است.حضرت امیر در حدیث معروف خود یک انسان شناسی چهار لایه ای را معرفی کرده اند (حسن زاده آملی ، ۱۳۷۷) در حدیثی مزبور از حضرت علی (ع) نقل شده است که جناب کمیل از ایشان می خواهند نفس او را تشریح فرمایند. ایشان می گویند کدام نفس ؟ جناب کمیل با تعجب می گوید مگر من چند نفس دارم؟!! ایشان می فرمایند : چهار نفس.و سپس به تشریح آنها می پردازند.جدول شماره ۲–۱۰

مراتب چهارگانه نفس انسان و قوای آنها
بر اساس حدیث امام علی (ع)

نفوس انسان	سرچشمه نفس	قوای پنج گانه نفوس انسان					خواص دوگانه نفوس انسان
نفس نامی نباتی	کبد	جذب کننده	هضم کننده	دفع کننده	پرورش دهنده	نگهدارنده و کنترل کننده	کم و زیاد شدن، رشد (تحریک در مقابل اتفاقات محیطی)
نفس حسی حیوانی	قلب	شنیدن	دیدن	بوییدن	چشیدن	لمس کردن	خشنودی و ناراحتی نفس (تحریک در مقابل اتفاقات محیطی)
خرد							
نفس ناطقه قدسی	از چیزی سرچشمه نگرفته (شبیه نفس فرشتگان است)	فکر (تدبیر)	ذکر (یادآوری)	علم (دانایی)	حلم (بردباری)	تنبه(بیداری وپند پذیری)	حکمت وتزاهت (داوری و درک خوبیها و بدیها و زیباییها و زشتیها و گرایش به خوبی و زیبایی)
نفس کلی الهی	مبدا آن از خداوند است و به او نیز باز می گردد.	بقا در فنا	تنعم در سختی	عزت در ذلت	غنا در فقر	صبر در بلاء	رضایت و تسلیم (رهایی از هستی خود و جهان و تسلیم در برابر قوانین هستی

چنانچه در جدول ۲-۱۰ ملاحظه می کنید اسامی چهار نفس ، سرچشمه نفوس ، قوای پنج گانه هر یک و نتیجه و حاصل دوگانه هر یک از نفوس را حضرت امیر (ع) تشریح نموده اند. از نکات مهم مشترک بودن نفوس گیاهی و حیوانی انسان ها با گیاهان و حیوانات و نقطه متمایز و شاخص انسانها با حیوانات ، اندیشه ورزی و عقلانیت (خرد) مشخص شده است.نکته دیگر تفاوت مفهوم آزادی (لیبرالیسم) در فرهنگ غربی با مفهوم آزادی در فرهنگ اسلامی است.

چنانچه در جدول مزبور ملاحظه می شود آزادی در فرهنگ غربی ، یعنی آزادی نفس حیوانی و حسی غریزی انسان (نفس اماره) از نفس عقلانی او که به حکمت و نزاهت(نفس لوامه یا وجدان) دعوت می نماید.در صورتیکه آزادی در مفهوم اسلامی آن یعنی آزادی نفس عقلانی انسان که به خیر و زیبایی و حقیقت دعوت می نماید از نفس حیوانی او که به شر و زشتی و جهالت دعوت می نماید.نفس حسی –غریزی انسان ، اگر هدف و غایت تلقی شود مفهوم دنیا پرستی و ماندگاری در ساحت حیوانی است و در صورتی که در تحت رهبری نفس عقلانی قرار گیرد و عدالت عقلانی و حلال و حرام احکامی و ارزش های اخلاقی بر او حاکم شود وسیله و ابزاری در خدمت تکامل و تعالی انسان می تواند باشد.

نکته دیگر مفهوم چندگانه ادراک لذت و زیبایی است ، چنانچه در جدول فوق ملاحظه می شود هر یک از نفوس انسانی ادراک خاصی از هستی دارند و لذت ها و زیبایی های متنوعی را میسر می سازند.بنا بر این در حوزه انسانی چهار نوع احساس و ادراک لذت و زیبایی شناسی ارائه شده است.یعنی زیبایی انواع دارد و نازل ترین سطح آن ، زیبایی های ظاهری است .از حدیث فوق برداشت های بسیار متنوع و بسیار عمیقی در همه حوزه های فرایند خلاقیت های هنری و معماری و شهرسازی می توان داشت که در مباحث بعدی در وسع خود به بخشی از آنها اشاره می نمائیم.

۳) فلسفه ی ظهور انسان در این عالم شناخت و عبادت و عشق نسبت به خداست و در مقابل انسان خلیفه ی خدا در هستی است و همه ی هستی از طریق انسان کامل با خدا ارتباط دارد.در آیه ۱۵۶ سوره بقره (انا لله و انا الیه راجعون) یعنی ما از اوئیم و بسوی او باز می گردیم ، به این مضمون اشاره دارد.

۴) خداوند برخی خاطرات ازلی را در معرفی و شناخت انسان در هفت سوره قرآن به تأکید به او یادآوری می کند.(بقره ، حجر ، اسراء ، کهف ، ص ، اعراف ، طه) یکی از مهمترین این خاطرات ماجرای خلقت اوست ، در طی این خاطره مهم مراحل آفرینش به صورت زیر مورد تأکید است.

- **خلقت با دو دست خدا (جسم)**

اشاره به آیه ۷۵ از سوره ص (قال یا ابلیس ما منعک ان تسجد لما خلقت بیدی استکبرت ام کنت من العالمین)

- **نفخ روح خدا (روح)**

اشاره به آیات ۲۹سوره حجر ، آیه ۹ سوره سجده ، آیه ۷۳ سوره ص

- **تعلیم اسماء (علم)**

اشاره به آیه ۳۱ سوره بقره(و علم الاسماء کلها ثو عرضهم علی الملائکه فقال انبئونی باسماء هؤلاء ان کنتم صادقین)

- **آزمایش شجره منهیه و هبوط(عمل)**

اشاره به آیات ۳۴ تا ۳۹ سوره مبارکه بقره

- **تلقی کلمات (امکان تحول و تکامل**

اشاره به آیه ۳۷ سوره بقره (فتلقی آدم من ربه کلمات فتاب علیه انه هوالتواب الرحیم) تلقی به معنای آموختن به وسیله تلقین می باشد.

در قرآن کریم برخی ویژگی ها را به عنوان ره آورد های خاطره ازلی او یادآور شده و توجه همیشگی به آنها را تأکید دارد.

۱) میثاق ازلی با خدا

اشاره به آیه ۱۷۲ سوره مبارکه اعراف

۲) امانت الهی

اشاره به آیه ۲۷ سوره مبارکه احزاب

۳) خلافت الهی

اشاره به آیه ۳۰ سوره مبارکه بقره

انسان کامل در اسلام

۱) کامل ترین تجلی خدا و خلیفه ی مطلق او در همه ی هستی است . ارتباط او با همه ی آفاق همچون ارتباط او با بدن خود است.همچنانکه خداوند ظاهر و باطن همه هستی است انسان کامل هم ظاهر و باطن همه ی هستی است.جایگاه او عرش الهی است و تدبیر گر امور است و همه ی انسان ها از دو طریق سیر آفاقی و سیر انفسی می توانند به انسان کامل معرفت پیدا کنند.

۲) مطابق با حکمت اسلامی همه ی انسانها برای کمال خود در هر لحظه باید در ارتباط با انسان کامل باشند.. چرا که :

- انسان کامل به همه ی هستی نظارت دارد و زندگی همه انسان ها در هر لحظه تحت مشاهده اوست.بهمین جهت او بطور حقیقی همه ی هستی را پر کرده است ، این بخاطر خلافت مطلق الهی توسط اوست.انسان مسلمان نیاز دارد که در محیط خود به شکلی نمادین همیشه حظور انسان کامل را یاد آور شود و به آن توجه نماید و به همین جهت معماری اسلامی این وظیفه را بخوبی دنبال می کند.
- انسان کامل الگوی کاملی برای تکامل انسان ها است به همین جهت همه انسان ها باید همیشه با تسلیم و سلام به او مسیر تکامل را با هدایت او طی کنند

پرسش ها و پژوهش ها (حکمت – فصل دوم)

۱) برای **تعریف هنر** ابتدا باید چه واژه ای را تعریف نمود؟ چرا؟

۲) **دوران شک گرایی** در غرب را با تفکیک زمان بیان کنید؟

۳) **سوفسطائیان قدیم یونانی** چه کسانی و چه مشرب فکری داشتند؟ و چه کسانی با آنان مبارزه نمودند؟

۴) آیا **معماری** سعی دارد که جایگاه انسان را در جهان هستی به او نشان دهد؟در این باره توضیح دهید؟

۵) در باره **معرفت شناسی نسبی گرایان** توضیح دهید؟

۶) **نوع گرایان حصری** چه کسانی هستند؟ روش شناخت آنان چیست؟

۷) **حکمت** از منظر ملاصدرا را به اختصار توضیح دهید؟

۸) اگر **شک گرایان** بر اعتقاد خود پافشاری نمودند از چه طریقی می توان آنها را قانع نمود؟

۹) درنگاه **نسبی گرایان** را طرح نموده و به آن جواب دهید؟

۱۰) دیدگاه **حسن گرایان** را طرح نموده و به آن جواب قانع کننده ای ارائه نمائید؟

۱۱) انسان غیر از نفس گیاهی چه **نفس های دیگری** را در خود دارد؟

۱۲) در رابطه با **عقل گرایی دکارت** با توجه به کتاب سیر حکمت در اروپا که اثر محمد علی فروغی است تحقیق نمائید؟

۱۳) نقطه **نظرات مشائیان** چیست؟ بطور فهرست بیان کنید؟

۱۴) از مطالعه دیدگاه های **مکاتب معاصر** به چه جمع بندی می رسیم؟

۱۵) چرا بیشتر تعریف ها از انسان در مکاتنب معاصر **برون گرایی** است در این باره توضیح دهید؟

فصل سوم

دیدگاه های مکاتب زیبایی شناسی درهنر و معماری معاصر

در این فصل موضوع زیبایی و زیبایی شناسی از دیدگاه سبک ها و مکاتب مختلف بررسی و موضوع بحران زیبایی شناسی به عنوان یکی از ارکان بحران هویت به بحث گذاشته می شود.

ضرورت طرح موضوع زیبایی شناسی

یکی از مهمترین و تأثیرگذارترین ارکان هویت ساز در همه ابعاد فرهنگی و انسانی جامعه را باید زیبایی‌شناسی آن جامعه دانست. ویژگیهای زیبایی‌شناسانه می‌توانند هم علت و هم معلول هویت باشند و در لایه‌های بنیادین و لایه‌های ظاهری هویت تعریف شوند.از یک سو، **زیبایی‌شناسی**، یک نمود ظاهری و معرّف و معلول ارزشهای زیربنایی یک فرهنگ است که همچون فشارسنج، دلالت‌گر سمت و سوی تحولات فرهنگی و اجتماعی است.از سوی دیگر، **زیبایی‌شناسی** خود علت و عامل شکل‌دهنده به هویت آینده است و برای هر تحول فرهنگی، نقش کلیدی و زیربنایی دارد، چرا که به شکلی بی‌واسطه و بدون نیاز به آموزش تحصیلی تنها با تکرار و عادت در جامعه نفوذ کرده و آن را تحت تأثیر قرار می دهد.

در چند سده اخیر دانشی با نام **زیبایی‌شناسی** شکل گرفت که به دو شکل پیشینی (apriori) و پسینی (aposteriori)[۱] به یاری فلسفه و روانشناسی به مطالعه تجربی و مادی در مورد زیبایی می‌پردازد. این دانش همچون همه علوم جدید ماهیت علمی و کاربردی دارد و سعی دارد تا هنرمند را برای آفرینش هنری تخصصی و برتر از دوره‌های قبل یاری دهد.آشفتگی وبی مبنایی در حوزه شناخت شناسی در همه حوزه های فرهنگ از جمله زیبایی شناسی ظهور کرد.**شکاکیت ، نسبیت و مطلق گرایی سه الگوی بحران زا در این زمینه است** که سبب می شود از یک سو همه معیارهای زیبایی نفی شده ویا نسبی باشندوهیچگونه قضاوت قطعی و مطلقی پذیرفته نشود و در سوی دیگر همه اصول و معیارها به صورت مطلق مطرح شده واجازه آزادی وتنوع از هنرمند گرفته شود. در یک شناخت شناسی کامل وجامع باید به همه ابعاد مطلق و نسبی توجه داشت که در ادامه مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

موضوع هستی‌شناسی از حوزه تفکر امروز فاصله گرفته و حتی فلسفه و عرفان معاصر در پرتو معرفت‌شناسی تعریف می‌شوند. **دو معضل نسبیت و شکاکیت اجازه شکل‌گیری هستی‌شناسی مطلق و فراگیر را نمی‌دهند.** نتیجه آن است که بشر امروز تصور روشنی از آغاز و انجام هستی و مسیر تکاملی خود را ندارد یا به تعبیری کمال؛ معنای خود را از دست داده است. معمولاً نوگرایان به استقبال بحران های ایجاد شده می روند و به جای بحث **"بحران زیبایی‌شناسی"** از **"زیبایی‌شناسی بحران"** سخن می‌گویند. این منتقدان برخی هنرمندان را به خاطر توجه به بحران در هنرشان می‌ستایند.[۲] به تدریج با رشد شکاکیت در هنر و زیبایی‌شناسی، ضرورت همراهی زیبایی و هنر از بین رفت و هنر نسبت به زیبایی بی تفاوت شد وحتی در حالت تضاد قرار گرفت و جریان های هنر و معماری زشت‌گرا (uglinessism)شکل گرفت.

---

[۱] – در ادامه تفاوت های این دو رویکرد به شکل گسترده مورد توجه قرار خواهند گرفت.

[۲] – در دنیای معماری، برخی معماران مکتب شالوده‌شکنی همچون آیزنمن، کولهاوس، گه‌ری و... را بنا به گفته خودشان می‌توان معمار زیبایی‌شناسی بحران نامید. در کشور ما، چنین معماری هنوز جا نیفتاده است، ولی به خوبی می‌توان از شاعران یا سینماگران بحران سخن گفت.

شکاکان با دیدگاهی که معیار ثابتی برای سنجش درستی و غلطی نداشته و درست بودن هر گزینه ای را محتمل می دانند، لزوم زیبا بودن اثر هنری را زیر سؤال بردند و در صدد اثبات این مدعا برآمدند که **یک اثر می تواند زیبا نباشد اما هنری باشد**. به این ترتیب و با گسترش میل به این عدم زیبایی آثار هنری، جریان های به اصطلاح زشت گرا شکل گرفت.

امروزه تنها"منتقدین و نظریه پردازان هنری"منابع مجاز برای اظهار نظر در مورد زیبایی آثار هستند و عموم مردم حق ندارند راجع به آثار قضاوت کنند. منبع اصلی منتقدین هم تئوری های زیبایی‌شناسی است. منتقدین معیارهای خاص این نظریه ها را در مراکز آموزشی آموخته و ذوق زیبایی‌شناسانه خود را بر آن اساس شکل داده‌اند و به همین ترتیب تلاش دارند ذوق دیگران را هم از حالت فطری به حالت تخصصی تبدیل کنند.**می توان گفت این انحصار اظهار نظر درباره ی زیبایی باعث شد عموم مردم نیز حس زیبایی شناسی فطری خود را نادیده گرفته، هر آنچه را متخصصین زیبا می خوانند زیبا بدانند**. مانند مد شدن لباس هایی که واقعا زیبا نیستند اما از دید متخصصین طراحی لباس تأیید شده و عرضه می شوند و بعضی مردم نیز بدون در نظر گرفتن عدم زیبایی واقعی این محصولات آن ها را استفاده نموده و حتی زیبا می نامند. به تدریج با حاکم شدن چنین نگاهی به هنر، عموم مردم جرأت اظهار نظر فطری خود را از دست داده و ناگزیرند رأی نظریه‌پردازان را بدون فهمیدن و همنظریِ ذاتی تکرار کنند. در نهایت هیچ لذت واقعی از هنر گذشته خود نمی‌برند و حتی آن را زشت دانسته و از آن روی بر می‌گردانند.به گفته لسان الغیب حافظ شیرازی تو مانند یک گل زیبا چگونه می توانی نواها و آهنگ های خوش بلبل را حس کنی در حالیکه گوش و هوش خود را به سخنان هرزه و یاوه مرغان دیگر قرار داده ای !!

نوای بُلبُلت ای گل کجا پسند افتد که گوش و هوش به مرغان هرزه‌گو داری

از این بیت حافظ می توان تربیت پذیری در زیبایی شناسی را درک کرد. در عین حال، حافظ وجود شاخصه های مطلق زیبایی شناسی را با بیان نمادهای:

- **بلبل** : هنرمند واقعی که به زیبایی گل پی برده است
- **مرغ هرزه گو** : هنرمند مبتذل و نظریه پرداز دروغین هنر
- **گل**: اثر هنری شگفت انگیز که بلبل با دیدن آن زبان به تحسین گشوده است

مورد تاکید قرار داده است.در حقیقت هنری که تا این حد تخصصی شده نمی‌تواند در دسترس عموم مردم قرار بگیرد و به همین جهت از زندگی مردم فاصله گرفته و حالت تجملی و تشریفاتی پیدا می‌کند. چنین هنری یا در خدمت اشراف جامعه قرار می‌گیرد و یا به رضایت گله‌وار توده مردم که ناشی از علاقه آنها به ستاره‌های هنری است بسنده می‌کند که هر دوی آنها از متن زندگی مردم فاصله دارند. **نفوذ تفکرات شکاکانه در ذهن معماران و طراحان از دیگر حوزه های عملی بحران است**. حاصل این گونه تفکرات بی معیار شدن و عدم توانایی طراح در سنجش خوبی و بدی است که باعث از دست رفتن قاطعیت او در طراحی می شود. بی شک این بحران علاوه بر تأثیر گذاری بر خود طراح، از طریق اثر او به جامعه و مردم نیز منتقل می گردد.

واژه شناسی زیبایی(حسن و جمال Beauty)

در فرهنگ معین **زیبایی** را، **حالت وکیفیت زیبا** تعریف می‌کند و می‌نویسد: " نظم وهماهنگی‌ای که همراه عظمت و پاکی در شیء وجود دارد، وعقل وتخیل وتمایلات عالی انسان را تحریک می‌کند و لذت وانبساط پدید می‌آورد، و آن امری است نسبی."(فرهنگ معین)

از آنجا که **زبان عربی** زبان غنایی است، براساس برخی بررسی ها بیش از ۳۰۰ واژه ی همخانواده در موضوع زیبایی دارد که ۳۰ مورد آن از همه مهمترند. (جوزی، ۱۳۸۰، ۹) برخی از آنها **صباحت**، **ملاحت**، **زیب**، **طیب**، **زین** و ... است. عمده این واژه‌ها، یک ویژگی خاص مطلوب انسانی را مورد توجه قرار داده‌اند.**جمال** را به زیبایی فراوانِ ناشی از ترکیب بجا و متناسب چند چیز می‌گویند. همچنانکه واژه **جمله** به معنی ترکیب چند چیز و واژه **اجمال** به معنی خلاصه، دو رکن این معنی را نشان می دهد. **حُسن** علاوه بر دلپسندی بر نیکی و فایده رسانی و سودمندی هم دلالت دارد چنانکه در قرآن هم راجع به حوریه‌های بهشتی **"خیراتٌ حسان"** دو صفت خیر و حسن را کنار هم قرار داده و هم در مورد نحوه رفتار با پدر و مادر **حسن رفتار** را توصیه نموده است.

در مورد کلمه بهاء علاوه بر معنای دلپسندی، هوشیاری ، حیات ، اظهار زیبایی و دلربایی و ارزشمندی بکار می‌رود. در قرآن واژه **طیب** هم در مورد انتخاب همسر **"ازدواج طیبه"**و هم در مورد انتخاب مسکن **"مساکن طیبه"** بکار رفته و در هر دو مورد علاوه بر معنای اصلی که به معنای دلپسندی است به معنای پاکی و عدم آلودگی هم می‌باشد.همه این صفات ریشه در اسماء الهی دارند و به طور مطلق تنها برای خداوند سزاوارند و همانطور که در ادامه بحث زیبایی‌شناسی دوران اسلامی روشن خواهد شد، **ریشه همه صفات زیبایی به اسماء و صفات خداوند باز می‌گردد.**

معنای واژه "Beauty" در **زبان انگلیسی** در فرهنگ Websterچنین 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.[1]

در کتاب **"فرهنگ فلسفی" زیبایی** را این گونه تعریف کرده‌اند : "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) **.زیبا** را نحوه موجودیت موجود به طوری که طبع به آن متمایل باشد و جان آن را بپذیرد" تعریف می‌کند.(همان)

---

[1] -Beauty : any of those qualities of objects, sounds , emotional or intellectual concepts, behavior, etc., that gratify of arouse admivation to a high degree especially by perfection of form resulting from the harmonious combination of diverse elements in unity. (webster, 1999, 124)

جدول شماره۳-۱ : واژه شناسی زیبایی در زبان های مختلف

فارسی	زیبایی	از ریشه زیب ،زیبنده و برازنده : بجا و متناسب (عدل)
عربی	در عربی بیش از ۳۰۰ هم خانواده برای زیبایی است، که عمده آنها علاوه بر دلپسندی ، بر یک ویژگی خاص و مطلوب انسانی همچون واژه های زیر دلالت دارند	
	حسن	خیر و نیکویی و فایده رسانی = هر چیز سرور آور و بهجت آفرین
	جمال	جمله (ترکیب بجا و مناسب) اجمال (خلاصه و متراکم شده چند چیز)
	بهاء	هوشیاری ، حیات ، اظهار ، زیبایی و دلربایی ، ارزشمندی
	طیب	پاکی و عدم آلودگی ، در قرآن به مسکن طیب ، همسر طیب و بلد طیب اشاره شده است
اروپایی	Beauty	کیفیت خاصی که چیزها را مناسب و قابل استفاده می کند آمیزش هماهنگ از آواها ، احساس ها و ... که آدمی را خشنود کرده یا برمی انگیزد
	Bue	زیباییِ شکل و فرم ، خوبی

تعریف زیبایی شناسی در مکاتب معاصر

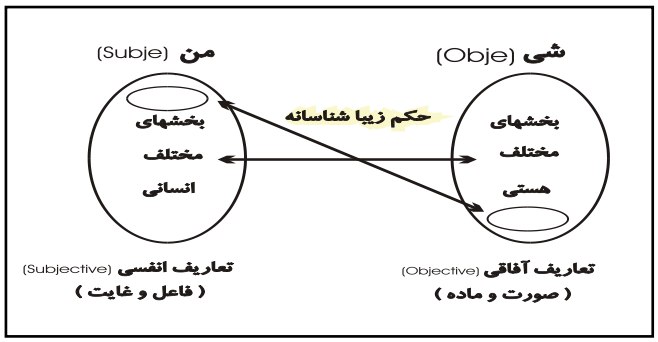
تعریف زیبایی شناسی از نگاه پسینی(آفاقی) و پیشینی(انفسی)

کلی‌ترین تقسیم بندی که می‌توان در بارهٔ مکاتب زیبایی‌شناسی مطرح کرد، برپایه ی نگاه**پسینی** یا **پیشینی** آنها به زیبایی است. این تقسیم بندی در مورد انسان شناسی و معبود شناسی و ... نیز مطرح شد و بسیاری از فلاسفهٔ غرب از جمله اسپینوزا (spinoza) آن را مطرح کرده و خود بر نظریهٔ پسینی تأکید کرده‌اند. چراکه اساساً علم و فلسفه و حتی تمدن معاصر غالباً حالتی پسینی دارد. در عین حال گاه به شکلی تفریطی حالت پیشینی و تحمیلی به خود می‌گیرد. این تقسیم بندی را درجدول زیر می‌توان مشاهده کرد.

جدول شماره ۳-۲ : تقسیم بندی مکاتب زیبایی شناسی

عنوان نظریه		تبیین	اصالت	قوه درک	علم بررسی کننده	مکتب نمونه
زیبایی شناسی پسینی	*توصیفی*	چون ما آن را می‌خواهیم پس زیبا وخوب است	اصالت زیبایی	غریزه	روان شناسی	پست مدرن
زیبایی‌شناسی پیشینی	ایجابی	چون زیبا وخوب است، پس باید آن را بخواهیم	اصالت حقیقت	سلیقه	فلسفه	مدرن
زیبایی شناسی اشتمالی	توصیفی ایجابی	آنچه می‌خواهیم زیبایی اولیه است و آنچه باید بخواهیم زیبایی ثانویه است	وحدت حقیقت و زیبایی	کنترل غریزه و رشد سلیقه	حکمت متعالیه	–

نمودار شماره ۳-۱ : تقسیم بندی تعاریف زیبایی (مکاتب غربی)



زیبایی‌شناسی پیشینی در ابتدا برخی معیارهای زیبایی را به شکلی تحمیلی ارائه می‌کند که تنها با درک آنها باید زیبایی را تشخیص داد. معمولاً این معیارها به عنوان سلیقه مطرحمی‌شود و هنرهایی که فاقد اصول تحمیلی آنها باشد را **هنر غریزه** (بدون مبانی نظری) می‌دانند. شاید به همین دلیل است که برخی **هنر دینی قرون وسطی** را هم «هنر غریزه » لقب داده‌اند،[۱] درحالی که هنر دینی مبانی نظری خود رابه شیوه‌ای درونی و حضوری در اختیار هنرمند قرار می‌دهد و هرگز اصول موضوعهٔ تحمیلی برای او ایجاد نمی‌کند.هنری دینی با در نظر گرفتن گرایش فطری انسان به زیبایی ، مبانی نظری را درونی و مشترک میان همه ی انسان ها می داند. در مقابل **آنچه را شاید بتوان هنر غریزه دانست هنر پسینیِ فراگیر شده در این روزگار است که هیچ مبناء پیشینی را بر نمی‌تابد و تنها بر مبنای غرایز شخصی طراح ،خلق می شود.**

مهمترین تقسیم بندی که مکاتب غربی از تعاریف زیبایی ارائه می‌کنند دودسته تعاریف **عین گرا**(Objective) و **ذهن گرا**(Subjective)است. به نظر می‌رسد از یک منظر کلی‌تر می‌توان این دو دسته را همان تعاریف **آفاقی و**

[۱] اساساً برخی از پژوهشگران غربی وجود مبانی نظری مدون را در بحث زیبایی شناسی امری ضروری دانسته و آن زیبایی شناسی ناخودآگاه و غیرفلسفی را از مقوله شهوات می دانند و به همین جهت به هنر و معماری قرون وسطی می تازند. (آرنولد، ۱۳۷۲، ۵۵)

انفسی دانست که درتعاریف اول قطب برون ذات و درتعاریف دوم قطب درون ذات زیبایی مورد توجه قرار گرفته است. در حقیقت حکم زیبایی شناسانه یک کنش بین هر دو قطب است و یک تعریف کامل باید به هر دو بخش توجه کافی را بنماید. در عین حال نباید از این نکته غافل بود که **حوزهٔ آفاقی و انفسی زیبایی و همچنین همهٔ این علل چهارگانه در یک ارتباط و پیوستگی منسجم و ارگانیک با یکدیگر هستند** و این بحث تنها برای دقت بیشتر و رسیدن به یک تعریف کامل واشتمالی که همهٔ چندگانگی‌ها در آن به وحدت دست پیدا می‌کنند، صورت می‌گیرد. از میان علل چهارگانه، علت فاعلی و غاییِ زیبایی بیش از همهٔ حالتی انفسی(Subjective) دارد و درمقابل علت مادی و صوریِ زیبایی به حالت آفاقی (Objective)آن مربوط است.[۱]

در طول تاریخ دو گرایش مختلف به عنوان زیربنای بحث زیبایی‌شناسی وجود داشته است. گروهی این بحث را از دل هستی‌شناسی و گروهی دیگر از دل معرفت‌شناسی بیرون آورده اند.این تفاوت بنیادین در دنیای فلسفه کهن یونان هم وجود داشته و امروز یکی از تفاوت های بنیادین بین مکاتب گوناگون فلسفی غرب همچون کانت و هایدگر است. به نظر می‌رسد راه حلی که در حکمت متعالیه صدرایی دنبال شده تلاشی است برای توجه به هر دو بُعد فوق که در همه موضوعات انسانی از جمله زیبایی جریان دارد.

تعریف زیبایی شناسی بر پایه علم حصولی(بیرونی) و علم حضوری (درونی)

برای نگاه بیرونی و تعریف بیرونی از هر شیء باید از آن فاصله گرفت و کلیت آن را در ارتباط با دیگر اشیاء در نظر گرفت و آن را تعریف کرد. چنین تعریفی معمولاً یک تحلیل از نوع علم حصولی و کسبی است اما نگاه درونی نیاز به فاصله گرفتن ندارد بلکه باید تا حداکثر ممکن به آن نزدیک و حتی با آن یکی شد و زیبایی آن را درک کرد. امروزه شکل افراط شده ی هر دو دیدگاه در تعریف زیبایی وجود دارد و نباید فراموش کرد که **این دو دیدگاه مکمل هم هستندو برای تعریف جامع و سودمند زیبایی نمی‌توان به یکی از آنها اکتفا کرد.**

نگاهی گذرا به بحران زیبایی شناسی در معماری معاصر

برای بررسی بحران زیبایی‌شناسی معماری معاصر **دو حوزه** کاملاً متفاوت با هم وجود دارد که هر یک ، اصول و معیارهائی متفاوت با دیگری را پیش گرفته اند:

- **بررسی بحران زیبایی شناسی درحوزه معماری عمومی و مردمی**

از آنجا بیکه در معماری امروز، معماران تلاش می کنند تا طرح آنها به خودنمایی وظهور بیرونی بپردازد و بساز بفروش ها با توجه به مد روز به طراحی نمای ساختمانها می پردازند و از سوی دیگر وجهه بیرونی بناها جزء حقایق اجتماعی شهروندان است، باید با اعمال نظر بیشتر مانع آشفتگی در فضاهای شهری شد. در عین حال باید توجه داشت که آئین نامه‌ها و ضوابط تحمیلی (غیر فراگیر و یکجانبه) ممکن است مشکلات را چندین برابر نمایند. برای ارائه هر نوع ضوابطی باید مطالعات همه جانبه صورت گیرد.

---

[۱] معرفی مشروح این علتها را در ادامه خواهیم داشت.

- **بررسی بحران زیبایی شناسی درحوزه معماری تخصصی (آکادمیک)**

در مقابل برخی معماران شاخص و پیشرو در سبک سازی و ایجاد جریانهای هنری و معماری، نوعی زیبایی‌شناسی شخصی و سلیقه‌ای را فرهنگ سازی می‌کنند. در این حوزه دیگر همچون معماری عمومی تعریف فراگیری از زیبایی و زشتی ساختمان وجود ندارد. معنای زشتی به معنای بی‌توجهی یا سر هم بندی شکل ساختمان نیست. بلکه معماران آگاهانه به ارائه سبکهائی می‌پردازند که از دید برخی دیگر و یا حتی خودشان زشت تلقی می‌شود.در این حوزه، امروزه به تعداد معماران راه یا بی‌راهه وجود دارد اما طبقه‌بندی آنها چندان دشوار نیست، چرا که اصول جهت‌گیری زیبایی‌شناسانه آنها را می‌توان در الگووارهای فرهنگی و هنریِ حاکم بر زندگی انسان امروز مشاهده کرد. پیش از آنکه به بررسی برخی از معماران تأثیرگذار در هر یک از این مکاتب معماری بپردازیم می‌توان مهمترین اصول و ویژگیهای زیباشناسانه این مکاتب را در مقایسه با اصول و ویژگیهای زیبایی‌شناسی حاکم بر معماری دوران اسلامی به همراه زیربناهایهستی‌شناسی و معرفت‌شناسی آنها به طور خلاصه به صورت زیر ارائه نمود.

جدول شماره ۳-۳ : مبانی هستی شناسی و معرفت شناسی در چهار مکتب زیبایی شناسی معماری

	رویکرد نوگرا Modernism	رویکرد فرانوگرا Postmodernism	رویکرد سامان شکن Deconstructivism	رویکرد ذات گرا وسنتگرای معنوی
مبنای انفسی و شناخت شناسی Epistemology	**مطلق گرایانه** قطعیت عقل گرایانه حس گرایانه تجربه گرا (پسینی)	**نسبی گرایانه** عدم قطعیت عاطفه گرایانه حس گرایانه تجربه گرا (پسینی)	**شکاکانه** عدم قطعیت شهود درونی حس گرایانه فلسفه گرا (پیشینی)	**وجود اصول مطلق و نسبی** ادراک اشتمالی (حس + عقل و شهود) تلفیق تجربه و فلسفه پیشینی و پسینی
مبنای آفاقی و هستی‌شناسی Ontology	**جهان بینی علمی:** ـ نفی هر چیز غیر مادی ـ سلطه بر طبیعت ـ اصالت لذت انسان	**جهان بینی هنری ـ علمی:** ـ پذیرش همه جهان بینی‌ها ـ نظام شبه دینی بدون دین ـ هماهنگی با طبیعت، تاریخ و جامعه ـ اصالت لذت مخاطب	**جهان بینی هنری ـ فلسفی:** ـ پوچ گرائی ـ خود معیاری ـ ضدیت با جریان تاریخ و جامعه ـ دانش طبیعت به جای طبیعت ـ اصالت لذت هنرمند	**جهان بینی حکیمانه:** ـ ذات گرائی نسبت به هستی ـ ارتباط سیستمی و همجنسی همه هستی ـ اهمیت بعد الهی انسان ـ ابعاد طبیعی مقدمه بعد الهی
توصیه های شکلی و کالبدی	ـ زیبایی گرائی هدف دوم (پس از عملکرد و استحکام)	ـ اصالت زیبایی گرائی	ـ زشتگرائی	ـ اصالت زیبایی در کنار علم سودمندی، استحکام و...
	ـ وحدت گرائی	ـ کثرت پذیری	ـ کثرت گرائی	ـ وحدت گرائی و کثرت پذیری
	ـ جهانی و همگانی (ژنریک)	ـ مردم گرا منطقه ای (پاپ)	ـ نخبه گرا	ـ هر سه
	ـ بی توجه به اصول زیبایی شناسی کلاسیک (تقارن، و..)	ـ توجه اصول زیبایی‌شناسی کلاسیک (تقارن، تعادل تناسب،)	ـ ضدیت با اصول زیبایی‌شناسی کلاسیک (تقارن، تعادل تناسب،..)	ـ عدم انحصار در اصول کلاسیک و استفاده بجا از آنها.
	ـ اهمیت کارکرد و سازه در تعیین زیبایی‌شناسی	ـ اهمیت زیبایی‌شناسی معماری کلاسیک	ـ اهمیت زیبایی‌شناسی ادبیات و سینما و فسلفه	ـ علم حضوری به زیباشناسی معماری ادبیات دین و فلسفه

	ـ نفی بیان و نمادگرائی	ـ نمادگرائی تاریخی فرهنگی	ـ نمادگرائی خودبنیاد (چند معنایی)	ـ بیان و نماد گرائی کامل
	ـ سادگی	ـ پیچیدگی	ـ ابهام	ـ سادگی در عین ابعاد چندگانه
	– یکپارچگی	ـ التقاط	ـ تناقض و تضاد	ـ بکارگیری بجا از انواع هندسه
	ـ نفی تزئین	ـ بکارگیری تزئین	ـ نفی تزئین	ـ بکارگیری بجاز از تزئین
	ـ نظم (محور، مرکز و...)	ـ نظم (محور مرکز، هماهنگی)	ـ بی نظمی (بی محوری و...)	ـ بکارگیری بجای نظم و بینظمی
نظریه پرداز معمار	لوکوربوزیه	چارلزجنکز ، ونتوری	آیزنمن گهری کولهاوس	ندیمی نصر اردلان رایت آندو

مکاتب زیبایی شناسی معاصر

۱–زیبایی شناسی نوگرای لوکوربوزیه (Modernism aesthetics)

لوکوربوزیه در طول عمر خود دو دیدگاه کاملاً متفاوت به معماری دارد.آثار لوکوربوزیه جوان با نگاهی مکانیکی وعلمی به معماری، متفاوت از لوکوربوزیه پیر ونگاه فرمالیستی او به معماری است. **گروتر** در بیان نظریات او می‌گوید :

تصویر شماره۳-۱ : لوکوربوزیه، زیبایی انتزاعی

لوکوربوزیهچنان مسحورکشتی‌های بزرگ واتومبیل‌ها وهواپیماهاست که حتی می‌گوید : خانه ما ماشینی است برای سکونت. توضیحلوکوربوزیه درمورد تصاویر ماشینها و هواپیماها که درکتابش ارائه کرده، چنین است : اگر مشکلات سکونت ومسکن همانگونه مطالعه می شد که شاسی یک اتومبیل مطالعه می‌شود، ما به زودی می‌توانستیم شاهد استحاله وبهبود خانه های خود باشیم، اگر خانه‌ها نیز مثل شاسی‌های اتومبیل با ابزار صنعتی و به روش تولید انبوه، ساخته می‌شدند، ما شاهد به وجود آمدن فرمهایی می‌شدیم شگفتی آفرین، سالم و قابل قبول و زیبایی شناختی متناسب با آنها نیز با دقتی حیرت انگیز به نگارش وتحلیل می‌رسید. این سطور را لوکوربوزیه در سال ۱۹۲۳ نگاشته است، اما در زمان محبوبیت عمومی زیباشناختی مهندسی، لوکوربوزیه شروع به ازدست دادن ایمانش به زمان ماشین کرده بود و با اطمینان می‌توان گفت که یکی از دلایل آن رکود شدید اقتصادی در سالهای دهۀ ۳۰ بود." (گروتر، ۱۳۷۵، ۱۰۶)

حال این سئوال مطرح می‌شود که **لوکوربوزیه** چگونه برحل مسئله ابهام آمیز تطبیق واژۀ معماری به مثابۀ علم و واژۀ معماری به مثابۀ هنر فائق آمد؟ در آنچه که او دراین باب گفته است پیچیدگی‌هایی نهفته است، زیرا درجایی می‌نویسد که دریک گوشی تلفن همانقدر معماری وجود دارد که در **معبد پارتنون** معماری وجود دارد، واینکه مهندسین ما « معماری » به وجود می‌آورند. چون آنها از محاسبات ریاضی که مشتق شده از قوانین موجود در طبیعت هستند، بهره می‌جویند. در حالی که درجایی دیگرکه درحقیقت جوهر مباحث او را تشکیل می‌دهد **اعلام می‌دارد که زیبایی‌شناسی مهندس با زیبایی‌شناسی معمار دو مقوله‌اند که در بنیان متفاوتند**. و اضافه می‌کند درحالی که یک مهندس از قوانین

اقتصادی الهام می‌گیرد، تنها به هماهنگی دست می‌یابد، اما یک معمار از طریق ترکیب و آرایش فرمها، نظمی را تحقق می‌بخشد که مخلوق خالص روح انسانی است، وبدین معنی این تنها راه ایجاد زیبایی راستین است، در «پارتنون» ، «مهندس» محو شده و «مجسمه ساز» ظهور کرده است و در قسمتهای دیگری از نوشتارش تأکید می‌کند که **هنر یک معمار کیفیت مجسمه‌وار اثر اوست**. (کالینز، ۱۳۷۵، ۲۰۳)

معهذا علیرغم چنین بیاناتی، نام « لوکوربوزیه » غالباً با کلمهٔ **عملکرد گرایی** تشخص یافته است. «جی.ای. بارتون» درکتاب «مقصود وتحسین» (۱۹۳۲) اعلام داشت که رواج کلمهٔ «عملکرد گرایی» عمدتاً از طریق نوشتارها و آثار «لوکوربوزیه» تحقق یافته است.**لوکوربوزیه** درکتاب **به سوی یک معماری جدید** که در سال ۱۹۲۷ به چاپ رسید، معماری را نه با واژه‌های «**ویتروویوسی**»**سودمندی، پایداری ، زیبایی** بلکه تحت واژه‌هایی **تجسمی وتحت تأثیر سایه و روشن** معرفی می‌کند، او می‌نویسد:"معماری عمدتاً بازی ظریف ودقیقی از احجام است در نور، چشم ما به گونه‌ای ساخته شده است که اشکال را در نور تشخیص می‌دهد. بنابراین، مکعب ومخروط و کره واستوانه و منشور احجامی بنیادین هستند که در نور تشخصی ویژه دارند، این احجام نه تنها فرمهایی زیبا هستند، بلکه زیباترین آنها نیز می‌باشند" (همان، ۱۵) "لوکوربوزیه هرگز ازمعماری گوتیک، خوشش نمی‌آمد، چون کلیسای اعظم قرون وسطایی برای او بر ترکیبی از کره‌ها، مخروطها واستوانه‌ها بنیان گذاشته نشده بود. پس بدین اعتبار **چندان زیبا** نبودند وبه همین منوال او بنیان‌های نظری طراحی خود را بر الگوهای یادمانهای باستانی یونانی و رُم قرار داد." (کالینز، ۱۳۷۵، ۲۰۲)

۲–زیبایی‌شناسی پست مدرن چارلز جنکز (postmodernist aesthetics)

این رویکرد در مقابل نوگرایی و به منظور رفع بحران‌های آن ایجاد شد و **جنکز** مهمترین نظریه‌پرداز آن، برخی اصول مشترک طرح شده در جدول شماره ۳–۳ را بارها تأکید کرده است ولی اکنون جنکز هم آن تأکیدات خود را رها کرده و این سبب شده که این سبک هم مانند نوگرائی حالتی تاریخی به خود بگیرد.**چارلز جنکز** منتقد رسانه‌گرا و پر سر و صدائی است که اگر چه خود را پیشتاز در جریان سازی فرهنگی می‌داند ولی در چند سال اخیر به شکلی پسینی و برونگرایی به توجیه گر و تفسیرگر سبکهای معاصر تبدیل شده است. او که پیش از این منتقد جریان شالوده شکنی در معماری بود و زیبایی‌شناسی شکاکانه آن را "لذت ناشی از نبود" (نیهیلسیم) می‌دانست امروزه پیامدهای آن زیبایی‌شناسی را ناشی از تحولات عظیم فرهنگی و زیبایی‌شناسی در دهه‌های اخیر می‌داند و این کشف خود را بارها به زبان های متعدد بیان کرده است. **مهمترین ویژگیهای زیبایی‌شناسی معماری جدید از نگاه چارلز جنکز** به قرار زیراست

تصویر شماره ۳–۲ : پیتر آیزنمن، زیبایی شناسیِ شالوده شکن، ماکس راینهارد هاس، برلین ۱۹۹۲

- **معماری جدید ، خلاق و خود تنظیم می شود**

او در کتاب **جهان در حال جهش** در توضیح این مطلب می‌گوید :«زیبایی‌شناسی جدیدی در حال پدیدار شدن است که برگرفته از روح پیچان وغلطان و موج مانند طبیعت، تپش های مولکولها و هندسهٔ ژنهاست، بازتاب آن در عرصهٔ معماری جایگزین شدنِ اشکال جدید به جای اشکال ایستای **جهان کلاسیک** است که در آن همه چیز از جمله معماری، همچون ماشین

بود. ولی **جهان معاصر** جهانی خلاق، خود تنظیم، خود تغییر، غیر قابل پیش بینی و درحال شدن است. » (صارمی، ۱۳۷۷، ۳۳)

- **معماری جدید ، خلسه آور می باشد**

جنکز به تازگی مفهومی به نام خلسه و معماری خلسه آور (Ecstatic Architecture)را مطرح کرده که بسیار حائز اهمیت است. گستره این مفهوم آنقدر وسیع است که از معماری های معنوی و آئینی گذشته تا معماری های آوانگاردامروز را می‌تواند شامل شود. امروزه گونه آئینی آن از بین رفته ولی نیاز ذاتی انسان به این گونه از زیبایی خلسه آور سبب شده بدیل جدیدی برای آن ایجاد شود [۱]. (جنکز، ۱۳۸۲، ۷۶)

- **معماری جدید ، بی‌آرمان و بر اساس لذت خواهی است**

جنکز از شکل گیری جریان "زیبایی برای زیبایی" و "هنر برای هنر" بدون هیچ غایت بیرونی در معماری معاصر سخن می‌گوید: "امروزه در معماری گزینه «زیبایی شناختی به خاطر خود و جهان درونی اش» رواج بیشتری یافته و نیز توجه به این امر که لذت پاداشی برای خود است، فراگیر شده است. بیلبائوی فرانک گهری ممنوعیتها را نادیده می‌گیرد، نه از طریق بحث و جدل که از طریق بیان معمارانه ؛ وضعی که چون رسانه های جمعی جهان آن را ستوده اند، می‌توان آن را « بیلبائوئیسم » نامید. موقعیت این بنا در این است که هنر معماری را برای خود آن تقدیر می‌کند و به افراط چنین می‌کند. با پدید آوردن بخشهای عظیمی از فضای بی مصرف و چرخان و گرداب گونه، با پیچ و تاب ایجاد کردن در بیرون و درون شبیه به اژدهائی از فولاد سیال" (جنکز، ۱۳۸۲، ۱۷۰)

۳–زیبایی‌شناسی جریان نوین پیتر آیزنمن (شالوده شکنی و...)

در میان بسیاری از معماران اخیر می‌توان گرایشات مشترکی یافت که همگی را به زیبایی نوین منسوب میکند. مهمترین ویژگیهای مشترک آنهادر جدول شماره ۳–۳ بیان شد. تبیین برخی از مشاهیر این معماری را از آن اصول می‌توان به صورت زیر مشاهده کرد.**پیتر آیزنمن** از منادیان تغییرات بنیادین در مفهوم معماری براساس پیشرفت های بشر در عصر حاضر است. او بحث گسترده ای را درباره **تغییر مفهوم زیبایی در معماری معاصر**دارد.

- **مفهوم عالی و لذت در درون زیبایی معماری معاصر عجین است**

او آغاز بی ثبات شدن مفهوم کلاسیک زیبایی به مفهوم لذت ویتروویائیِ ناشی از خوبی طبیعی و منطقی بودن را به کانت نسبت داده و می‌گوید: "زیبایی که مقوله ای دیالکتیکی است[در نگرش کلاسیک]با حالتی استثنایی و تک بنیانی درک شده است؛ این زیبایی درباره خوبی و ویژگی های طبیعی، منطقی و درست است. آنچنان که به معماران آموخته اند، آنها حالت های زیبایی را به عنوان شکلی از لذت در مفهوم ویتروویائی جست و جو می‌کنند و بروز می‌دهند.

---

[۱] "بی شک، انواع معماری خلسه آور از حالتی فراسوی تجربه روزانه الهام می‌گیرند. در غرب، دوره باروک آخرین باری بود که چنین انگیزه هایی پشتوانه ای دینی داشت.امروزه معماری خلسه آور فاقد کاربرد ضمنیِ دینی یا آیینی است؛ بر خلاف آنچه در معابد مصری معمول بود. با این همه، خواست دست یابی به نوعی معماری که شخص را از کالبد خویش خارج سازد به جای خود باقی است،..." (جنکز، ۱۳۸۲، ۷۶)

در بطن چنین اشتیاقی بود که با گذشت بیش از پانصد سال از رنسانس این شکل زیبایی، به ویژگی طبیعی معماری تبدیل شده است.... حتی در معماری مدرن هرگز چیزی جانشین آن نشده است.

در قرن هیجدهم، **امانوئل کانت**[۱] بی ثبات کردن این مفهوم استثنایی زیبایی را آغاز کرد. او گفت که برای شکل دادن مفهوم زیبایی، چیزها و شیوه هایی جز خوبی و ویژگی های طبیعی نیز می‌تواند وجود داشته باشد. او گفت که درون زیبایی چیزی دیگر وجود دارد که او آن را عالی (Sublime) نامید. پیش از کانت، زمانی که بحث عالی عنوان شد، در مخالفت منطقی با مفهوم زیبایی بود. **با کانت عقیده ای مطرح شد که عالی درون زیبایی است و زیبایی درون عالی**. حال جالب این است که عالی درون زیبایی نیز شرایطی دارد که به گونه ای قراردادی زیبایی را واپس می زند. آن شرایط، شرایطی نامطمئن، وصف ناپذیر، نابهنجار، غیر کنونی و غیر فیزیکی است. کنار هم گذاشتن اینها شرایطی را به وجود می‌آورد که وحشتناک به نظر می‌رسد؛ شرایطی که عالی درون آن قرار می‌گیرد. (آیزنمن، ۱۳۷۳، ۱۴۱)

سخن پیچیده فوق را می‌توان چنین ساده کرد که به عقیده او در گذشته زیبایی امری پست و دنیائی بود درحالی که عالی امری برتر و والاتر از زیبایی دنیایی است.کانت این دو را در هم ترکیب کرد و ثمره این ترکیب آن شد که عالی معنای زیبایی را دگرگون کرد و شرایطی نابهنجار و... به آن داد.

✸ در زیبایی شناسی معماری جدید، شگفت انگیزی وجود دارد

آیزنمن از حالت جدید زیبایی در ارتباط با عالی با نام حالت گروتسک (عجیب و غریب/ Grotesque) نام می‌برد. حالتی که در مقابل زیبایی‌شناسی کلاسیک می‌توان زشتی یا زیبایی جدید نامید. همچنین معماری همواره با بی ثباتی همراه بوده است. معماری در ابتدا یعنی داشتن یک ایده راجع به چیزهایی که آن همانا تئوریزه کردن چیزی در فضا و زمان است. همچنین معماری تنها به معنای فرمول بندی آن ایده نیست، بلکه به معنای داشتن یک موضع در برابر آن است. (جنکز،۲۰۰۱)

تصویر شماره ۳-۳: پیتر آیزنمن، زیبایی عالی و عجیب، مدل شهرفرهنگ Galicia۱۹۹۹، اسپانیا،

✸ نمایش زشتی و ناهنجاری بعنوان زیبایی در معماری معاصر

با این توضیح می‌توان نظریات زشتگرایانه او را بهتر درک کرد؛ جمله عجیب او نیاز به بررسی دقیق دارد«برای دست یافتن به تغییر درونی لازم، معمار باید شیوه های قدیمی تصور فضایی خود را تغییر دهد. پیامد این تغییر آن است که تصور خانه یا هر شکلی از اشغال فضا، فرم پیچیده تری از زیبایی را طلب می‌کند. فرم پیچیده تری که بیشتر زشتی یا معقول بودن را شامل می‌شود تا فرم های نامعقول.»(همان، ۱۴۳)از جملهٔ آخر اومی‌توان دو نکته را درک کرد، یکی اینکه ظاهراً او **زیبایی را بیشتر در خروج از**

---

[۱] – باید توجه داشت که زشتی مقوله ای مقابل با دو شکل ظهورِ کمال که زیبایی و والایی هستند می باشد .

– کانت و برک تمایز تاریخی بین زیبایی گرایی و والایی را با جمع بین آن دو حل نمودند . در میان متفکرین اسلامی این دو مفهوم با عناوین جمال و جلال عنوان گشته است و جمع بین این دو مقوله توسط متفکرین و عرفا در مباحث بعدی توضیح داده شده است .

حوزه منطق و عقل می بیند و دیگر اینکه او درجریان جدید معماری، **زشت گرایی را نیز در کنار زیبایی گرایی** یا با ترکیب آن توصیه می کند.

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 دو تایی های ارزشی «سلسله مراتبی»به «عدم قطعیت» چراکه هیچ ارزش اصیل و برتری وجود ندارد، بلکه بیشتر ساختاری از تعادل هاست.
- ایجاد یک نگاه «بینابینی» : حالتی که تقریباً این و تقریباً آن معنی می‌دهد وناشی از نگاه تقریبی و نه دقیق و روشن است.
- انکار مکان و توجه به «درون بود» (Interiority) : درونبود هیچ کاری با فضای قابل سکونت یا اندرونی ساختمان ندارد، مگر با حالتی در محدودهٔ موجود. (همان، ۱۴۶ و ۱۴۵)

آیزنمن در دهه اخیر گرایشی به سوی **سه جریانِ مجازی سازی** (الکترونیکی) ، **فولدینگ** و **بی ثباتی یا تخریب** داشته است و با زبانی ایدئولوژیک ضرورت حرکت معماری به آن سو را تاکید کرده است. جنکز با اشاره به تکرار جمله "باید معماری به سوی... برود" همگام با او این سه الگو واره را سه بخش مهم از نظریه کلان زیبایی‌شناسی معاصر جهان توجیه می‌کند (آیزنمن، ۱۳۸۲، ۱۰۸) آیزنمن اگر چه ریشه های علمی و فلسفی برای این سه استراتژی مطرح می‌کند اما به نظر می‌رسد این "بایدها" بیشتر ریشه در ماهیت ایدئولوژیک نژادی و علمی ـ تخیلی او داشته باشد.

✸ تحول فکری پیتر آیزنمن در کنگره بین المللی۲۰۰۵UIA در استانبول

به عقیده آیزنمن درسال ۲۰۰۱ جهان شاهدآن چیزی بودکه حمله به ارزشهای سرمایه داری محسوب می شد.درآن زمان این تنهاسرمایه داری نبودکه موردحمله قرارمی گرفت بلکه نمادهای این حمله ساختمانهای بلند بودند، نه زیر ساختمانها، نه اتوبانها و نه راه آهن ها.نمادهایی که بیش ازهرچیزاهمیت داشتندساختمان های بلندبودند.آیزنمن این ساختمانهای بلند رابه«ستارگان معماری»تشبیه کرده که درحال اجرای آخرین رقص خودمی باشند.

از نظر وی**الگوهای معماری تغییر کرده است** و قسمتی از این تغییر الگو که بین اوایل قرن بیستم و اواخر آن اتفاق افتاد، همان حرکت از مکانیک به الکترونیک بود. در دوران آلبرتی، وی معتقد بود که مهمترین مسئله، اساسا خود ستون و نوع آن نیست. بلکه این است که ستون شبیه به ستون باشد و اکنون برای نخستین بار در عصر الکترونیک یا دیجیتال، دیگر لزومی ندارد که ستونها به شکل ستون باشند. زیرا در عصر دیجیتال نیروهایی مطرح هستند که ارتباطشان همواره برقرار است و نیازی به نمایش تصویری آن ها نیست.بنابراین آیزنمن به دست آوردن راههای جدید برای نشان دادن نیروها و انرژی ها که دیگر مکانیکی نیستند، بلکه از متن مسئله دیجیتال استخراج شده اند را آغاز کرد، و شروع به درک شیوه تفکر جدیدی درباره معماری ، فضا و زمان کرد که بسیار متفاوت نسبت به آنچه در عصر مکانیک جریان داشت می باشد. آن چه این امکان را در اختیار همه می گذارد **طراحی کامپیوتری** است.

ازدیدآیزنمن هدف وپیشنهاداصلی برای معماری امروز آزاد شدن ازقید شبکیه retinal **و یا دید عینی** optical **است.**تاثیر دیاگرام بر کار **کولهاوس** با آغاز درک این مسئله همراه بود که می توان شرایط کاری جدیدی پیشنهاد کرد که دیگر متکی بر opticalیا دید بصری و عینی نباشد. بلکه بر انواع دیگری از روابط متکی باشد که همان جدایی عملکرد از تداوم فضایی کار است. اینکه فضا و زمان می توانند متفاوت از یکدیگر باشند.**به اعتقاد آیزنمن آنجاکه جسم،ذهن وچشم باهم پیوندحاصل کرده ودیگرتحت سلطه چشم قرارندارند معماری تبدیل به رسانه ای ازهرحیث تاثیرگذارترخواهدشد.**

به عقیده آیزنمن امروزهم اداریم توسط نمایش خفه می شویم. هرروزکامپیوتربازیهای بیشتروبیشترکه تنهابااستفاده ازبرنامه های کامپیوتری تصاویرنمایشی بیشتروبیشتری تولیدمیشود. درحالیکه هیچگونه پیشرفت وغایت اجتماعی وجودندارد. هیچ ایده ای جزتغییر وجود ندارد .به اعتقاد وی،مادرحال سقوط ازسراشیبی لغزنده ای به سوی«هیچ»هستیم.آیزنمن در کنفرانس خود توصیه کرد که مردم دوربین ها، تلفنها و هر آن چه به آنها مربوط می شوند را دور بیندازند. چون مردم درحال مصرف کردن هستند و آیزنمن مخالف مصرف بیشتر مردم از نمایش و ستارگان معماری است.زیرا هر چه بیشتر مصرف کنند آنها بیشتر تکثیر می شوند. پیشنهاد وی این است که مردم رویکرد دیگری را در نگرش و اندیشیدن در معماری آغاز کنند که به واقع این طور نیست که صرفا خود دچار تغییر شود بلکه در اهداف تغییر کند. منظور هدفی مشابه آن چه در مدرنیسم وجود داشت نیست. زیرا **مسائل تغییر کرده است و موضوعات دیگری وجود دارند که نیازمند اهداف اجتماعی هستند و مهم است که مطرح شوند.**(نورانی، پور اسماعیل، ۱۳۸۴)

۴ –زیبایی شناسی جریان نوین فرانک گهری

فرانک گهری سرآمد معماری ضدکلاسیک جدید است. در کارهای او هیچ یک از اصول زیبایی‌شناسی کهن باقی نمانده اند **و به تعبیر خود او معماری تا بالاترین حد به مجسمه سازی و فرمالیزم سینمائی نزدیک شده است.**او از زیبایی‌شناسی سینما و مجسمه سازی بیش از فلسفه و حتی ادبیات در معماری بهره برده است. همچنین به هیچ وجه خود را به عملکرد و سازه و... محدود نمی‌کند و لحظه حقیقت یافتن معماری را، لحظه تصمیم زیبایی شناسانه برای فرم می‌داند.مهمترین اصول حاکم بر زیبایی شناسی کارهای او را می‌توان به صورت زیر معرفی کرد :

- **هنر و نقاشی در معماری جدید بیشترین اهمیت را دارد**

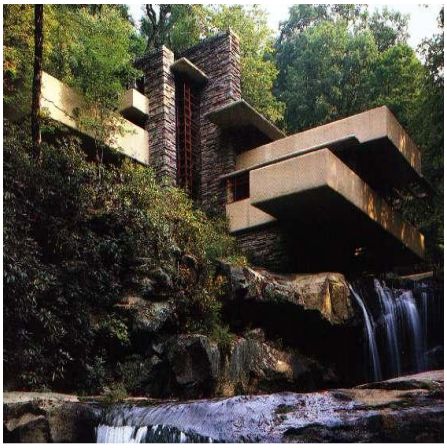
گهری بیش از آنکه خود را به معماران نسبت دهد، خود را با هنرمندان همزبان میداند به گفته او :" نظر من این است که ساختمانهای ما یا در واقع ایده هایی که از ساختمانهای ما بیرون می آیند، ریشه در هنر دارند."**در حقیقت مهمترین هنرهایی هم که مورد توجه اوست، صرفاً تجسمی و نمایشی است.** او بیان می دارد که : "من بسیار علاقه مند به مجسمه سازی‌ام. نقاشان در نزد من بیشترین اهمیت را دارند.... این دو هنر در دنیای من و در زندگی‌ام نقش عمده و حیاتی داشته‌اند حتی شاید بیش از ادبیات. (گهری، ۱۳۸۲، ۹۸)

⊙ فرم ساده معماری جدید ، لحظه حقیقت است

این دو اصل برخاسته از تاکید فراوان او بر جنبه هنری و خصوصاً مجسمه سازی در معماری است. به گفته او :"من همیشه در جستجوی موضوعی بودم که نیازهای عملکردی اش بسیار ساده باشد تا دانشجویان به جای اینکه زمان زیادی را صرف ساماندهی این عوامل نمایند، بتوانند بیشتر به فرم بپردازند. **من فرم را لحظه حقیقت** (Moment of truth) **می نامم**. لحظه حقیقت زمانی است که شما درباره شکل، فضا و زیبایی شناختی ساختمان تصمیم می‌گیرید"او در طراحی اصلاً کاری به موضوع ندارد و بیش از آن به دنبال معرفی خود و منیت خود در پروژه است. [۱]

⊙ در معماری جدید ، تاریخ مهم نیست

به عقیده گهری، تاریخ هم خود چیز مداومی نیست و دائماً ساختار خود را تغییر داده‌است. به گفته او "من تاریخ را ورق زدم. اما وقتی که در فرانسه به شارتر رفتم، منکر همه چیز شدم. در آنجا بسیاری از چیزها، انکار تاریخ بود. عجبا، در شارتر از فرط زیبایی آن واقعاً گریستم. من از دست استادانم جداً عصبانی بودم آدم باید چه چیزهایی را تحمل کند."(جنکز،۱۳۸۲،ب، ۶۶)



ارگانیک، فرانک شناسی تصویر شماره ۳-۵: زیبایی لویدرایت، خانه آبشار

⊙ معماری جدید ، بدون گرایشات دینی شکل می گیرد!!

یکی از ویژگیهای هنر معاصر حالت بی هویتی و بی دینی آن است، به طوریکه سعی دارد از هر نوع وابستگی به دین و هویت خاص فاصله بگیرد. **جریان هنری سامان شکنی** اگرچه با دین یهود رابطه ای تنگاتنگ یافته است، اما **فرانک گهری** تلاش دارد رابطه آنها را آزاد بداند. او از ایده های مسیحی بکار گرفته شده برای یک کارفرمای یهودی متعصب سخن می‌گوید. به گفته او "هنگام کار روی پروژه مکزیک من داشتم به تابلوی«عزرا و فرزند» اثربلینی که در دفتر کارم است، فکر میکردم. هنگامی که ماکت آن را به کارفرماها (که از مذهبی های یهودی و به نام ریچ منز بودند) نشان دادم و گفتم منبع الهام من این نقاشی بوده و آن را هم نشان دادم، آنها نگاهم کردند و گفتند :« داری شوخی می‌کنی » من رفتار چندان خوبی با آنها نکردم. اگرچه من هم از ایل و تبار آنها هستم [یهودیم] اما با بنیادگرایی شان هرچه هم که باشد، جور درنمی آیم." (همان)

⊙ معماری جدید ، عجیب در ظاهر و عظیم در کالبد

عجیب بودن و مقیاس های بسیار عظیم 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. بعضی آن را شبیه کشتی دکل دار،برخی شبیه سطل آشغال له شده ویا جعبه کارتون های مقوایی غیر قابل سکونت بی خانمان هاو... توصیف کرده اند.**جنکز** خطاب به آنان که برایشان این اژدهای فلزی جذابیتی ندارد می گوید:"این بهای پلورالیسم به معنای واقعی

---

[۱] "یکی از برداشتهای نادرست در مورد کار من این است که می گویند من فقط قال را میسازم ولی در درون آن چیزی نیست. مردم همیشه همین را می گویند من نمیدانم از کجا چنین چیزی به ذهنشان می‌رسد.... خوب چون من ماکت میسازم ظاهر قضیه این گونه است که ما داریم کاغذ پاره می کنیم.... اما این گونه نیست. موضوع خیلی دقیقتر از این حرف هاست. ما در واقع بیشتر از درون به بیرون کار می‌کنیم وقت زیادی هم میبرد. شبیه به آن است که آدم خشک شدن رنگ را نگاه کند." (گهری، ۱۳۷۷، ۱۱۸)

است. معماری یک جامعه شفاف و باز باید به اندیشه های مخالف اعتبار بخشد و به هر دو طرف گوش فرا دهد." (جنکز، ۱۳۸۲، ب، ۶۶)

۵ – زیبایی شناسی ذات گرای فرانک لوید رایت(Existentialismaesthetics)
[زیبایی‌شناسی ارگانیک (Organic Aesthetics)]

لوید رایت تمامی مطالعات شکل‌گرا و سطحی نگر را در قالبهای مختلف طبیعت‌گرا، تاریخ گرا و ... نقد می‌کند از آن جمله می‌توان دیدگاههای مشهور کلاسیک از ویتروویوس گرفته تا معماران بزرگ دوره رنسانس را نام برد در مقابل مهمترین نکات مورد تاکید در زیبایی شناسی او را می‌توان در موارد زیر دانست.

- **ذات گرایی به هستی**
- **اهمیت فراوان به طبیعت** (به جای تاریخ وجامعه یا معبود)
- **زنده بودن اثر**

به گفته **رایت** :

" اگر ذات نگر باشیم، باید بدانیم که برای معمار هنرمند هیچ منبع زیبایی‌شناختی به اندازهٔ درک قانون طبیعت، بارآور و الهام بخش ومفید نیست. با آنکه قرنهاست سمت وسوی فعالیت ما عمدتاً پشت کردن به طبیعت و جستجوی الهام درکتابها و چسبیدن کورکورانه و برده وار به فرمولهای خشک و مرده بوده است، اما **گنجینهٔ الهامات طبیعت تمام ناشدنی است وچنان غنی که هرچه از آن بردارند بازپایانی ندارد**؛ می‌دانم به محض آنکه کسی هنرهای زیبا را به طبیعت مربوط می‌کند همگان با چه سوء ظنی نگاهش می‌کنند. می‌دانم معمولا" بازگشتی که به طبیعت می‌شود از سرکج فهمی است، چرا که معمولاً طبیعت را درمعنای بیرونی و مشهودش می پذیرند، یعنی طبیعتی که مسخّر آنان شده است. طبیعت در پسِ اشکال مشهودترش، مکتبی عملی دارد که وقتی وینیولا و ویتروویوس عاجز می مانند همان طور که باید چنین باشد، می‌توان به مدد آن تناسب را درک کرد وآن را در خود پروراند. معمار می‌تواند در همین مکتب درکی از واقعیت را در ذهنش پرورش دهد که وقتی آن را عملاً درکار خود پیاده می‌کنند، فراتر از واقع‌گرایی در هنر خود می‌رود، در آنجا احساسی به او الهام می‌شود که هرگز تا حد احساساتی‌گری رقیق تنزل نمی‌کند و یاد می‌گیرد که با دستی مطمئن‌تر، مرز بسیار گیج کنندهٔ میان چیزهای عجیب و چیزهای زیبا را ترسیم کند." (رایت، ۱۳۷۱، ۱۸)

کالینز می‌گوید : "چنین اقبال زیبایی شناسانه‌ای به طبیعت به خاطر موج طبیعت گرایی بود که در اواخر قرن نوزدهم مطرح شد. درچنین فضایی آثار زیست شناسان معروفی همچون داروین و اسپنسر شدیدا" مورد مطالعه قرارگرفت. رایت خود ازمطالعات استاد خود، لویی سولیوان، بر اندیشه های اسپنسر خبر داده‌است و **شکل گیری نظریهٔ معماری ارگانیک** او باید محصولی از مجموعهٔ این افکار باشد. " (کالینز، ۱۳۷۵، ۱۹۰)

در عین حال رایت جریان انحرافی در طبیعت گرایی شکلی و ظاهری را هم نقد کرده و ضرورت یک مطالعه دقیق در طبیعت را تاکید میکند. به گفتهٔ رایت : "همهٔ اشیاء ساختهٔ دست انسان از زندگی برخوردارند. زیبایی این اشیاء در همین نهفته است، این اشیاء گواه کیفیت زندگی کسانی هستند که از آنها استفاده می‌کردند. برای نیل به این مقصود، عشق در ساخت آنها مداخله می‌کند. این عشق که به این اشیاء جان می‌بخشد، می‌تواند کیفیت تمدنِ سازندهٔ این اشیاء

را اثبات یا نفی کند. **هنرمندان خلاق، پیشه‌ورانی که عشق به ساختن آنان را عاشق ساخته‌هایشان کرده بود، به این ساخته‌ها زندگی بخشیده‌اند و هزاران سال پس از مرگ انسانهایی که عشقشان به زندگی ودرکشان ازآن در این اشیاء جلوه‌گر شده است، باز به زندگی خود ادامه می‌دهند**(رایت، ۱۳۷۰، ۲۵)

رایتدستورالعملی راازآغازکارخوددردفترسالیوان (۱۸۹۴) تنظیم کردکه به طورجزئی نحوه تحقق این اصول رادرطرح هایش نشان می‌دهد. ازمهمترین آنهامی‌توان سادگی وآرامش،پرهیزازجزئیاتِ تزئینی صرف، وجود تنوع در طرحها، توجه به طبیعت مصالح و ....را نام برد. به طور مثال او می‌گوید :"

- **سادگی و آرامش** از خصوصیاتی هستند که ارزش راستین هر اثر هنری را تعیین می‌کنند. ...
- یکی از عیوب انسان **عشق مفرط به جزئیات** است که بیش از هر عیب دیگری هرچیز را که از دید هنری یا از منظر زیبایی شناسی زندگی زیباست، نابود کرده است؛ عشقی که ابتذالش لاعلاج است...
- **دکوراسیون خطرناک است**، مگر آنکه فرد آن رابه درستی وکمال درک کند.
- **عاشق تزئین هستیم**، عیوب طرحمان را با تزئیناتی می پوشانیم که زمانی در خدمت تلطیف حواس انسان بود، اما امروزه فقط به کار ارضای نیازهای پیش پا افتاده و فاقد معنویات می آید، تزئین در یک بنا باید اساسی باشد، یعنی جزء طبیعت ساختار باشد که از نقشهٔ زمینی آغاز می شود.
- **ظاهر ساختمان** بایدچنان باشد که انگار به راحتی از دل زمین زیربنا سربرآورده است...
- مرغزار زیبایی خاص خود را دارد و **ما باید این زیبایی طبیعی و سطح آرام آن را بشناسیم** و بپذیریم و برجسته ترش کنیم، سقفهای با شیب ملایم، ابعاد کوتاه، خطوط خارجی ملایم، دودکشهای سنگین مخفی ازچشم و سرپناههای جلو آمده، ایوانهای کوتاه و دیوارهای بیرونی که حیاط های خصوصی را از هم جدا می‌کند، همگی بر بستر همین واقعیت شکل گرفته اند.
- **طبیعت مواد** را بیرون بکشید، بگذارید طبیعت آنها صمیمانه در طرحتان راه یابد.....
- **طبیعت چوب وگچ و آجر یا سنگ** را در طرحهای خود جلوه دهید، این مواد همگی ذاتا" صمیمی و زیبایند.
- **خانه ای که هویت دارد**، احتمال آنکه با گذشت زمان ارزشش افزایش یابد، بیشتر است، حال آنکههخانه ای که باب روز ساخته شده، حال این مد زمانه هرچه هم باشد، درمدت کوتاهی از مد می افتد وکهنه می شود وبه صرفه هم نیست. بناها هم مثل آدمها باید پیش از همه صادق و بی غل و غش باشند ودرحد امکان زیبا ودوست داشتنی"(رایت، ۱۳۷۱، ۲۸ و ۲۰و ۱۹)

اصول زیبا یی شناختی نوین هنر و معماری معاصر

اگر بخواهیم اصول حاکم بر زیبایی‌شناسی معاصر معماری را نام ببریم، بهتر است با بهره گیری از نظریه پردازی برخی معماران همچون آیزنمن و یا تحلیل گرانی همچون گروتر از دوگانه ها استفاده کنیم. چرا که معماری معاصر غالباً دریک حرکت افراط و تفریطی به یک سوی دوگانه تمایل دارد. آیزنمن ادعای فراروی از دوگانه ها را دارد در حالیکه خود در بسیاری موارد در یکی از آنها باقی مانده است. تاکنون تلاش های متعددی برای تنظیم این دوگانه ها صورت گرفته که یکی از ساده ترین نمونه‌های آن را با بهره گیری از علل چهارگانه زیبایی به صورت زیر است که معمولاً در میان مکاتب مختلف، تاکید بر صورت و ماده ی زیبایی از همه بیشتر است که در جدول ۴-۳ به آن پرداخته شده است(جدول شماره ۴-۳)

جدول شماره ۳–۵: تقسیم بندی زیبایی شناسی ازدیدگاه کاپون؛ حصر گرایی در اغلب مکاتب معماریِ معاصر

علت فاعلی :	*زشت گرایی*	*زیبا گرایی*
علت مادی :	مردم گرا	نخبه گرا
	طبیعت گرا	ماشین گرا
	گذشته گرا	آینده گرا
علت صوری :	ظرافت	عظمت
	تقارن	ازاد
	ساده	پیچیده
علت غایی :	عملکرد گرا	فرم گرا

زیبایی شناسی کلاسیک ویتروویوس در قرن اول قبل از میلاد

دردنیای غرب بحث تخصصی زیبایی‌شناسی بعد از شعر وادبیات درمعماری توسط ویتروویوس در قرن اول قبل از میلاد مطرح شد و در طول این سالیان دراز بسیاری از معماران نظریه پرداز همچون پالادیو و آلبرتی و ... هریک به شرح وتوضیح مباحث ویتروویوس پرداختند. امروزه مباحث او توسط بسیاری از معماران مورد نقد قرار گرفته و بسیاری ازمشکلات موجود در فرهنگ مدرن را ناشی از همان اشکالات کهن دانسته اند.

ویتروویوس زیبایی‌شناسی معماری کلاسیک یونانی را مدوّن کرد. او زیبایی را یک اصل درکنار دو اصل دیگرِ عملکرد واستحکام بنا معرفی کرد و سه گانه ی مهمی را درمعماری تعریف کرد، درحقیقت یک معمار از دید او باید علاوه بر مهارت سازه و برنامه ریزی عملکردی، فرم پردازی هنرمندانه ای هم از بنا داشته باشد. **او مفهوم زیبایی را درخوش آیندی بنا می‌داند و شرایط ششگانه ای را برای ایجاد آن بیان می‌کرد:**

- تناسب جزء و کل
- نظم و تقارن بین جزء و کل
- ظرافت در جزء و کل
- مدول و پیمون از جزء تا کل
- تجهیزات لازم عملکردی
- برنامه ریزی مناسب هزینهٔ ساخت

به نظر می‌رسد نگاه ویتروویوس به زیبایی، از دریچه عقل گراییِ تجربی است که اگر چه ارزش هایی را در بردارد اما به تدریج زمینه را برای گرایش های زیبایی‌شناسی حصری(Reductive) فراهم می‌کند، ضمن آنکه توجهی هم به جنبه های نمادین زیبایی‌شناسی و یا درک حضوری انسان از هستی ندارد. به طوری که دانش او نسبت به همهٔ هستی‌شناسی ها وتفکرات کاملاً خنثی و بی طرف است. زیبایی‌شناسی او برخاسته از فلسفهٔ جزیی نگر است وهرگز ریشه در فرهنگ الهی و دینی ندارد.

بررسی های انتقادی نظریه پردازان اززیبایی شناسی معماری معاصر

در دهه های اخیر پژوهشهای نظری مفصلی در مورد زیبایی‌شناسی معماری صورت گرفته است و معمولاً نظریه پردازان با ارزیابی مباحث پیشین به تئوری های جدید می‌رسند. این تحلیل ها را در برخی کتب عمومی نظریه پردازانی همچون برونوزوی و پیتر کالینز و بروس آلسوپ و ... می‌توان دید اما پژوهشهای مستقیم تری هم وجود دارد.

۱–انتقاد کاپون از نگرش های حصری در زیبایی شناسی معاصر

دیوید اسمیت کاپون در جلد اول پژوهش گستردهٔ خود با نام **تئوری معماری**[۱] به شکلی گسترده به تحلیل «مغالطهٔ ویتروویایی» پرداخته است. او **تئوری ویتروویوس** را قبول دارد و آن را دارای ریشه های طبیعی وانسانی برخاسته از فلسفهٔ اخلاق ارسطویی می‌داند. به تعبیر او در این تئوری بین خوبیهای انسان و معماری تناظری برقرار شده است، **او مشکل اصلی فرهنگ معاصر را در گرایش حصری موجود در زیبایی‌شناسی همه مکاتب می‌داند**، به گونه ای که تنها به یکی از اصول اهمیت می‌دهند و آن را مطلق می‌دانند، کاپون در این پژوهش تلاش کرده این مسئله را در بیشتر مکاتب معماری معاصر نشان داده و آنها را در شش دستهٔ اصلی به صورت زیر طبقه بندی کند.

شکل	عملکرد	معنی	جهت (ساخت)	زمینه	*اراده*
Formalism شکل گرایی (فرمالیسم)	Functionalism کارکرد گرایی	Historicism تاریخ گرایی	Constructivism ساخت گرایی	Contextualism زمینه گرایی	Modernism مدرنیسم
Minimalism کمینه گرایی	Utilitarianism سود گرایی	Academicism گرایشهای آکادمیک	Arts and Crafts جنبش صنایع دستی	Regionalism منطقه گرایی	Futurism آینده گرایی (فوتوریسم)
Mannerism شیوه گرایی (منریسم)	Brutalism زبرگرایی (بروتالیسم)	Post Modernism (پست مدرنیسم)	Organic (گرایشهای ارگانیک)	Neovernacularism نوبومی‌گرایی	Utopianism آرمانشهر گرایی
Structuralism ساختار گرایی	Rationalism عقل گرایی	Symbolism نماد گرایی	Neo Gothic گوتیک نو	Picturesque تصویر گرا	Radicalism افراطگرایی
Intellectualism زبده گرایی	System Theory نظریهٔ سیستمی	Surrealism فراواقعگرایی	Metabolism زیستساختگرایی		Avant-guard پیشرو
			HighTech تکنولوژی برتر		

[۱]– این کتاب در سال ۱۹۹۹ در دو جلد در لندن به چاپ رسیده است و کل جلد اول آن به بررسی مغالطه ویتروویایی در عصر حاضر پرداخته است، ماخذ اصلی دارای شناسنامه زیر است:

"Architectural Theory", David Smith Capon, 2v, John Wiley and Sons Ltd, 1999.

طبیعی است که از دید او راه حل در بازگشت به یک تعریف همه جانبه از زیبایی در معماری است.

۲–انتقاد راجراسکروتن به گرایش مطلق گرایی در زیبایی شناسی معاصر(Roger Scruton)[۱]

یکی از بهترین تحلیل های انتقادی از زیبایی‌شناسی **نوگرا** و **فرانوگرا** را باید در نوشته های اسکروتن دنبال کرد. به عقیده او **اساس انحراف جدید در شکل گیری فردگرائی و مطلق گرائی بود**. این گرایشات تحولات عظیمی را در جریان تاریخی معماری ایجاد کرد که ثمره آن وضعیت هرج و مرج گونه امروز است. اساس مباحث اسکروتن به شرح ذیل است:

- **هرج و مرج در زیبایی شناسی معاصر!**

به عقیده او نوگرایی به پشتوانه پژوهش های مطلق گرایش، تلاش کرد برخی اصول عینی را به فرهنگ زیبایی‌شناسی بشری تحمیل کند.انحراف در زیبایی‌شناسی نوگرا، فرزندان شورشی و ناخلفی ایجاد کرد که ویژگی انفعالی آنها هرج و مرج زیباشناسانه بود"پژوهش و کوشش برای قانونمند کردن ذوق بر مبانی عینی غالبا دشمن قضاوت زیبا شناختی بوده است. اصرار متولیان امر بر موجه جلوه دادن این کوشش نابجا، فرزندانشان را برآنها می‌شوراند. فرزند شورشی که در مقابل زورگویی یک قانون ایستاد اندرز هیچ قانون دیگری را نمی پذیرد و به جای اینکه باردیگر آموزه ای را که برایش تحمل ناپذیر شده است بپذیرد یک زیباشناسی بی قانون را ترجیح می‌دهد." (اسکروتن،۱۳۸۱، ۵)

- **بی اعتنائی نسبت به معماری شهرهای قدیمی!**

اسکروتن در توضیح و نقد زیباشناسی مدرن بیان می دارد که یگانگی انسان در شهر مدرن معلول خیلی عوامل دیگر غیر از معماری است. اما چه کسی می‌تواند منکر شود که معماری مدرن با تحمیل لجوجانه ی اشکال، احجام و تناسباتی که میانه ای با عادات زیبا شناختی ما ندارند و متفرعنانه در مقابل فرزانگی و دستاورد گذشته می‌ایستند، نقش خاص خود را در ایجاد آن بازی کرده است؟آنها مانند جانیان روانیِ بی‌احساس، تشنه قدرت و بی اعتنا به همه آداب شهرهای قدیمی ما در آنها عرض اندام می‌کنند. به اعتقاد اسکروتن، اهتمام نوگرائی برای آموزه، تنها خصوصیت تبرئه کننده اش بود. اما آن آموزه ای درباره چیزهای نادرست بود و از ما می خواست که فرزند زمان خود باشیم.

- **پشت کردن به همه دستاورد های معماری گذشته!!**

"پست نوگرائی واکنشی است به ممنوعیت های مدرنیستی که جزئیات کلاسیکی و گوتیکیِ ممنوع شده توسط پدر سختگیرش را بازی می‌گیرد و از آخرین بقایای معنی تهی شان می سازد. این نه بازیابی تاریخ بلکه فروپاشی آن است. نوگرائی لعنت تاریخ را برای خود خرید اما پست نوگرائی نه لعنت کسی را می خواهد و نه ادعای لعنت کردن کسی را دارد. جزئیاتی که با آنها بازی می‌کند آن تزئیناتی نیستند که تاریخ می پنداشت، معنی آنها در نظام متبلور در آنهاست و کاربردشان بدون اعتقاد به آن نظام، ضایع کردن دستاورد قرون است. چنین عملی به منزله سربلند کردن دوباره روح نیست. در مقابل راست کیشیِ

---

[۱]–**راجر ورنون اسکروتن** (متولد ۲۷ فوریه ۱۹۴۴) نویسنده و فیلسوف بریتانیایی؛ استاد فلسفه و زیبایی‌شناسی است. او به سبب دیدگاههای محافظه‌کارانه شهرت دارد.

بی انعطاف نوگرائی، روی پیشخان شوخی با فضیلت ها انواع سبک های زندگی برای انتخاب ما چیده شده است. اما اثر تخریبی این تمرد از اثر تخریبی سخت گیری پدرانه ای که الهام بخش آن بود کمتر نیست. فاصله ما با آموزه ؛در عین آزادی که نیازمند آنیم؛ اکنون حتی بیشتر شده است."(همان)

- **زشت گرایی سامان شکن دومین فرزند ناخلف نوگرایی است!!**

فرانوگرائی اگر چه به سودای احیای زیبایی آمد اما به گفته اسکروتن راه دستیابی به آن را دشوارتر کرد. اما پس از پست نوگرائی مسیر دستیابی به زیبایی بدتر شد و به دشمنی صریح با زیبایی رسید. زشتگرائی که امروزه در جریان های سامان شکن مورد تاکید است، دومین فرزند ناخلف نوگرائی است.

"ارزش های زیبا شناختی در معماری دشمنان زیادی داشته است. فایده گرایان، ساخت گرایان، مارکسیست های دو آتشه و هنر ستیزان. من بر سر این عقیده ایستاده ام که فهم زیباشناختی واقعاً قابل حذف از زندگی ما نیست. دفاع از آنچه من گفته ام مستلزم دفاع از کل یک فرهنگ و شیوه زندگی پرورش یافته با آن است. من نمی‌توانم با کسانی که از آن بیزارند، یا کسانی که به کلی احساس شان را نسبت به اعتبار آن از دست داده‌اند، حرفی داشته باشم اگر آنها فرهنگ آبا و اجدادی خود را از دست داده‌اند وظیفه خودشان است که فرهنگ دیگری جایش بگذارند.

وظیفه من نیست که متقاعدشان کنم در اشتباهند. این وظیفه ای است که منتقدان تمدن هرگز انجام نداده‌اند. گفتمان های بزرگ معماری ـ توسط آلبرتی، سرلیو، پالادیو و راسکین ـ از درونِ فرهنگی نوشته می شد که ما اکنون وارث آنیم. گفتمان های سنت شکنانی همچون لوکوربوزیه، هانس مه یر و گروپیوس نه منادی فرهنگی دیگر یا دستگاه عالی تری از ارزش ها بلکه منادی نوعی سرگشتگی و نوعی فرهنگ زدایی اند که هر چند به کمک نظریه تحکیم شده باشد، هیچ حجتی علیه سنتی که می کوشد تخریبش کند، ندارد..." (همان، ۷)

- **مادی و دنیایی شدن علم ،عامل انحراف معماری معاصر**

در حقیقت ریشه یابی اساسی راجر اسکروتن را باید در تحلیل او از سیر رو به گسترش سکولاریزم و قداست زدائی از حوزه معماری و زیبایی‌شناسی عنوان کرد. به گفته او:

"در اروپا و امریکای قرن نوزدهم کوشش عجیبی صورت گرفت که ارزش های فرهنگ ما را در قالب یک علم دنیوی بریزند و آن علم را بدون کمک محراب و منبر از نسلی به نسل دیگر منتقل کنند. در هیچ عرصه ای این فرایند به اندازه عرصه معماری موفق نشد. رساله های سخت کوشانه ی احیاگران سبک های گوتیک یونانی و کلاسیکِ ناقدان و مربیانِ سبک های تلفیقیِ بوزار (مدرسه هنرهای زیبا) همه حاوی یک دغدغه اساسی و فوری بودند: اینکه مبادا جزء بنیادی دانش از دست برود. اینکه مبادا نسل هایی که ایمانِ معنی دهنده دیگر در قلبشان نمی تپد نتوانند ودیعه معنی راحفظ و جاودانی کنند و با مشاهده معماری قرن نوزدهم اروپا و آمریکا چه کسی می‌تواند منکر توفیق کوشش آنها بشود." (همان، ۵)

- **نبود هویت و تعالی در فضای زیستی که در خور انسان باشد**

تبیین او از مشکلات به خوبی ما را به سوی راه حل هدایت می‌کند. او راه حل را «دستیابی به ثابت های زیبایی‌شناسی» می‌داند.به گفته او "مسئله ما این است که یک معمار با توانایی متوسط با چه آموزه ای می‌تواند شایستگی های زیبا شناسانه را کسب کند؟ پاسخ را می‌توان در ثابت های زیباشناختی جست که ارزش های آنها برای هر کس که دنبال کارِ برآوردنِ بنا باشد قابل درک است." (همان، ۷) اما به زعم او راه دست یابی به ثابتهای زیباشناختی فلسفه نیست بلکه مهم ترازآن فرهنگِ معنا دهنده ای است که اوباعنوان پارسائی ازآن نام می‌برد چیزی که پیش ازاین،اوآن راگمشده امروزدانسته بود. به این ترتیب اسکروتن مهمترین نقش زیبایی‌شناسی را هویت بخشی و تعالی فضای زیست در خور انسان می‌داند که سخنی بسیار ارزشمند است.

راه حل های اسکروتن برای حل معضلات معماری معاصر

اسکروتن برای تبیین دقیق نظریه خود ۱۱ اصل نظری و در پس آن ۱۱ اصل عملی برای بهبود وضعیت معاصر معماری توصیه می‌کند. در اصول نظری او با اشاره به ۱- قضاوت انسان براساس معانی انسانی ۲- اهمیت صورتها و شکلها در معماری ۳- ضرورت ایجاد فضائی با عملکرد تغییرپذیر ۴- اهمیت حوزه های عمومی شهر ۵- اهمیت هر دو بعد حیوانی و انسانی وجود انسان ۶- ضرورت اعتقاد جامعه به یک نظام ارزشی و اخلاقی، به ۵ اصل زیبایی‌شناسی خود به صورت زیر می‌رسد:

- **تجربه زیباشناختی**، پیرایه ای اختیاری بر دستگاه ذهنی ما نیست. برعکس نتیجه قهری توجه مابه نمودهاست. من اشیاءرامی بینم. امامعنی آنها را هم می فهمم. و معنا می‌تواند تجربه را سرشار کند. بنابراین نمود همان جایی است که تماشا و خودیابی درآنجا آرام و قرار می یابد.
- **زیباشناسیِ زندگی هر روزه** عبارت است از فرایند دایمی تطابق بین نمودهای اشیاء و ارزش های مردمی که آنها را می سازند و تماشا می‌کنند. همین که لازمه سعادت ما تلاش مشترک در راه یک اخلاق عمومی است، بزرگترین دلیل است بر لزوم تلاش مشترک در راه ذوق عمومی. فهم زیباشناختی باید در همه کوشش های عمومی ما از طریق وفق دادن جهان با عواطف ما و عواطف ما با جهان، مثل دستی شکل دهنده عمل کند تا بر هر چیز وحشی (unheimlich)، که در ورای ماست غلبه کند. پس نباید هرگز از تلاش برای یافتن اشکالی که هماهنگی اخلاقی جامعه را به صورت معانی قابل مشاهده نمایش می‌دهند دست برداریم.
- **زیبایی، شیئی زیبا برای رابطه اش با این یا آن میل نیست**. از آن خوشمان می آید برای اینکه سرشاری زندگی انسانی را به خاطرمان می‌آورد تا بالاتر از میل، به مرتبه رضایت نایل شویم. به عبارت دیگر، با ما در سفر روحانی مان همراه است و ما با همان احساس همبستگی موجود در زندگی اخلاقی با آن یکی می‌شویم.

- بنابراین، ذوق، **قضاوت و نقد، اجزاء لایتغیر فهم زیبا شناختی اند**؛ اینگونه نگاه کردن به دنیا که معنا را در خود نمود بجوییم، همان درخواست به رسمیت شناختن عمومی چیزی است که می بینیم. این کار شرکت جستن در بحث عقلیِ جامعه و درخواست قبول و همدلی از همنوعان است.
- پس **هر معماری جدی باید نیازهای ذوق را برآورد** و زبانی عمومی برای شکل عرضه کند که به کمک آن مردم بتوانند بناهای خود را نقد و ارزیابی کنند، درباره نمودهای درست و غلط به توافق برسند و به این وسیله قلمروی عمومی یی بنا کنند که منعکس کننده طبیعت اجتماعی آنها باشد." (همان، ۷)

اما ۱۱ اصل بعدی او کالبدی تر و مصداقی ترند در اینجا او به مفاهیمی همچون، **نظم، تکرار، مصالح، خطوط عمودی و افقی، هندسه، تزئین، مقیاس، نما و پلان، آموزش معماری** و... می‌پردازد.به طور مثال در مورد ضرورت توجه به زیبایی **نما** می‌گوید: "نوگرائی نه فقط اصول قدیمی مقیاس را نابود کرد بلکه مفهوم درستِ رو ، در بنا را هم از بین برده. جلوه زیباشناختی در«روها» متمرکز است. بنای مدرنیستی نه جهتی دارد، نه گرایشی به ممتاز بودن و نه نقطه شروعی به سوی محدوده اش. به چیزی رو نمی‌کند، به چیزی خوش آمد نمی‌گوید. نه لبخندی می زند و نه سری تکان می‌دهد چگونه می‌توانستیم از خود بیگانه نشویم." (همان، ۷)

۳ –انتقاد یورگ گروتر به تفکر دوگانه غرب نسبت به زیبایی شناسی

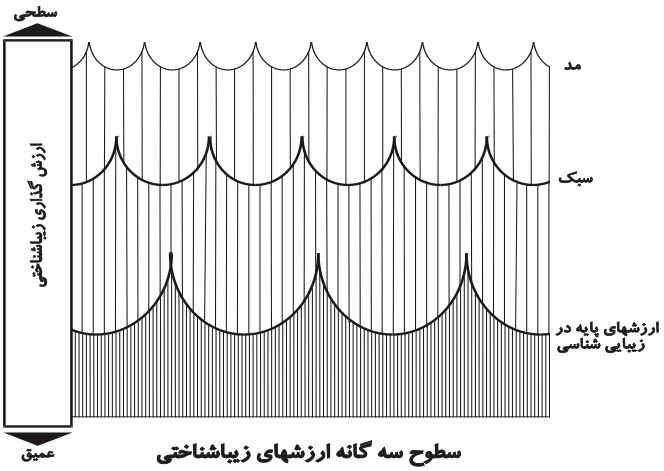
گروتر به شکلی ویژه دقیقاً به موضوع زیبایی شناسی در معماری و ابعاد گسترده آن پرداخته است و سعی کرده تا مبانی و معیارهای تعریف زیبایی و نقد زیباشناسانه را مطرح کند.او از آراء اندیشمندانی چون هگل،فروید و... استفاده کرده و به دیالکتیک بین زیبایی طبیعی و زیبایی مجرد هندسی می پردازد؛ **گروتر** تأکید دارد که این ثنویت، یک ویژگی تفکر غربی است که دنیای شرق آنرا در یک راستای واحد قرار داده‌است.

" **افلاطون** معتقد به دونوع زیبایی طبیعی وهندسی بود و رشته این ثنویت درمفهوم زیبایی تا امروز نیز گسسته نشده است. فلسفهٔ زیباشناختیِ هگل نیز بر بنیان ثنویت زیبایی طبیعی و هنری است، اگر چه الفاظ کمی تغییر کرده‌اند و **زیبایی هندسی افلاطون** را هگل «**زیبایی هنری**» و لوکوربوزیه «**زیباشناختی مهندسی**» می نامند، اما مفهوم ومحتوای آنها همچنان به جای مانده اند. این تقابل نمودار تنش بین انسان است با لوازمی که دراختیار دارد، وامروزه ما آن را در تقابل تکنیک با نیروهای طبیعت باز می یابیم. شایان ذکر است که این طرز تفکر منحصر به غرب است، فلسفه های شرقی این ثنویت را نه درمقابل با هم که در تکامل یکدیگر می بینند. مثلاً یکی از خواست های اصلی درمکتب بوداییِ ذن سرپوش گذاشتن روی این طرز تفکر دوگانه است.**آنچه هنری است یعنی آنچه به دست بشر و یا ازطریق تکنیک ساخته شده است، نبایستی درتقابل با طبیعت باشد، بلکه بایستی با آن یگانه شود.** این قاعده کلی همچنین یکی از خواسته های اصلی گروه اصلاح طلبی بود که بر سر آن بودند که از طریق معماری دَین خویش را در از بین بردن تنش بین تکنیک و طبیعت ادا سازند. (گروتر، ۱۳۷۵، ۱۰۲)

پیشنهادات یورگ گروتر در حل معضلات معماری بر اساس نظریه اطلاعات

اگر چه گروتر در بحث زیبایی شناسی فوق مانند بحث طبیعت خود جانب دیدگاه شرقی را میگیرد و به وضعیت غرب انتقاد دارد، اما ساختار کلی راه حل او وابسته به **نظریه اطلاعات** است که چندان ارتباطی با دیدگاه شرقیِ مطرح شده ندارد. این نظریه، شکل تجربی نظریه های معرفت‌شناسی غربی است و گروتر با تشریح گسترده آن در آغاز

پژوهش، آن را پایه مطالعات خود قرار داده‌است. **نتیجه زیبایی‌شناسی نظریه اطلاعات**را می‌توان در سه نکته زیر خلاصه کرد:



گروتر دیدگاه زیباشناختی از ارزشهای گانه سه نمودار شماره ۳-۲: سطوح

از بحثهای بسیار جالب گروتر ، بحث ذیل است که با استناد به سخنان پیتر اسمیت به تشریح آن می‌پردازد؛ به گفتهٔ او :

"**پیتر اسمیت** Peter F. Smith معتقدبه سه سطح برای ارزشهای زیباشناختی است، تغییرات در زیباشناختی براساس روندی خاص انجام می‌شود که قابل قیاس با تغییرات آب در اقیانوس‌هاست. در سطح آب امواج بسیاری وجود دارند با بسامد زیاد و دامنهٔ کم و در زیراین امواج، امواج بزرگ وعمیق تری وجود دارد که درواقع امواج بالایی را بر روی خود حمل می‌کند، در زیر تمام این امواج در عمق اقیانوس جریانهای دریایی وجود دارند که توده های بسیار عظیم آب در آنها جریان دارند وتمام آنچه در سطح می گذرد، کوچکترین اثری بر آنها ندارد، در قیاس ما امواج ریز، سطحی ونمایان مُد هستند وامواج بزرگتری که حمل کنندهٔ امواج بالایی هستند، نمایانگر سبکها در دوره‌های مختلف فرهنگی ودر زیرتمامی این امواج ارزشهای بنیادی زیباشناختی هستند که با آرامش در تغییر هستند." (همان، ۱۱۰)

پیش از این، تأکید **گروتر** را بر نظریهٔ اطلاعات نشان دادیم، **گروتر** بحث زیبایی‌شناسی خود را هم در پرتو همین نظریه بررسی می‌کند. او در توصیف جایگاه بحث زیبایی دراین نظریه می‌گوید : " مبنای استدلالِ لزوم زیبایی از دیدگاه نظریهٔ اطلاعات تشکیل طرح واره است. با تشکیل طرح واره، ادراک، نظم پیدا می‌کند. **وقتی که اطلاعات زیباشناختی یک پیام به حد مشخصی برسد، ما جسمی را که پیام از آن به ما رسیده است، زیبا تشخیص می‌دهیم.گروتر** در این رابطه به تحقیقات مفصل **بیرکهوف** اشاره می‌کند : " براساس نظریهٔ بیرکهوف اندازه زیباشناختی برابر حاصل قسمت نظم O بر پیچیدگی C است. M= O⁄C ، پس براین اساس **یک شیء وقتی خیلی زیبا است که با کمترین علامات ممکن بیشترین نظم ممکن را عرضه کند.** اما بایستی توجه داشت که این به این معنی نیست که یک سوژه هر چه منظم تر باشد، زیباتراست "(همان، ۱۱۸)

۴–انتقاد جانلانگ به زیباشناسی معماری بر پایه روانشناسی جدید

جان لانگ را باید یکی از نظریه پردازانی دانست که تلاش در جمع بندی و دسته‌بندی‌نظریه های تجربی و کاربردی زیبایی‌شناسی محیط براساس معرفت‌شناسی و روان شناسی را بدون توجه به هستی‌شناسی در نظر دارندو در عین حال نسبت به وضع موجود مکاتب معماری کاملا بی تفاوت اند. اهمّ نظرات او در این خصوص به این شرح است: او از آغاز تئوری های زیبایی‌شناسیِ معماری را دارای دو رویکرد اثباتی و هنجاری معرفی می‌کند که می‌توان آنها را معادل با دو رویکرد پسینی و پیشینی دانست. رویکرد هنجاری از دید او وابسته به یک جهان‌بینی علمی یافلسفی

پیشینی است وحال آنکه**درنظریه های اثباتی بیشتربابهره گیری از روانشناسی سعی درکشف یک زیبایی‌شناسی تجربی می‌شود.**(لانگ، ۱۳۸۱، ۲۰۵)اورویکرداثباتی (پسینی) روانشناسی ادراک (معرفت‌شناسی) رامبنای کتاب خود قرارداده‌است.او چهار جریان مهم فلسفی قرن اخیر غرب که در بحث زیبایی‌شناسی وارد شده‌اند را در چند جمله کوتاه به صورت زیر معرفی می‌کند.

جریان فلسفی	تبیین
۱ـ فلسفه تاویلی (هرمنوتیک)	محیط به مثابه متن
۲ـ فلسفه پدیدارشناسی (فنومنولوژی)	شناخت بدیهی و حضوری از محیط
۳ـ فلسفه وجود گرا (اگزیستانسیالیسم)	ارتباط وجودی بامحیط
۴ـ فلسفه اجتماعی (مارکسیسم)	جلوه ستیزطبقاتی درمحیط

لانگ انبوهی از دیدگاههای موجود نظریِ روانکاویِ معماری را با استفاده از رده بندی استیفن پیر در ۴ طبقه به شکل زیر معرفی می‌کند.

جدول شماره ۳-۷: نظریات چهارگانه ی زیبایی شناسی طبق دسته بندی لانگ

نظریه	نظریهپرداز	تبیین	توضیحنظریهپرداز
۱ـزیبایی‌شناسی ماشینی (mechanistic)	جرج سانتیانا (۱۸۹۶)	توجه ماشینی به اشیاء	زیبایی لذت ناشی ازاحساس که می‌تواندانواع سه گانه ی حسی، فرمی و نمادین باشد.
۲ـ زیبایی‌شناسی زمینه گرا (Contextualistic)	جاندوی (۱۹۳۴)	توجه به زمینه های اجتماعی،تاریخی،فرهنگی و... زیبایی	زیبایی برخواسته اززندگی روزمره
۳ـزیبایی‌شناسی فرم گرا (Formalistic)	رودولفآرنهایم (۱۹۷۷)	توجه به دلپذیریِ روانی فرم ها	زیبایی ذاتی فرموم عانیفرم هابراساس روانشناسی گشتالت
۴ـزیبایی‌شناسی ارگانیک (organismistic)	بوناردبوسانکوئت (۱۹۳۱)	توجه به باطن وساختاراشیاء	زیبایی ترکیب یازروح وجسم (معناو ماده) واحساس وبیان (شاعرانه)

لانگ از برخی نظریات که تمایلی به آنها ندارد همچون زیبایی‌شناسی ارگانیک به سرعت می گذرد؛ به نظر می‌رسد**برای او دیدگاه اول (دیدگاه ماشینی) از همه قدیمی تر و در عین حال جامع تر و ماندگار تر است و پایه شکل گیری همه نظریات دیگر بوده است.**

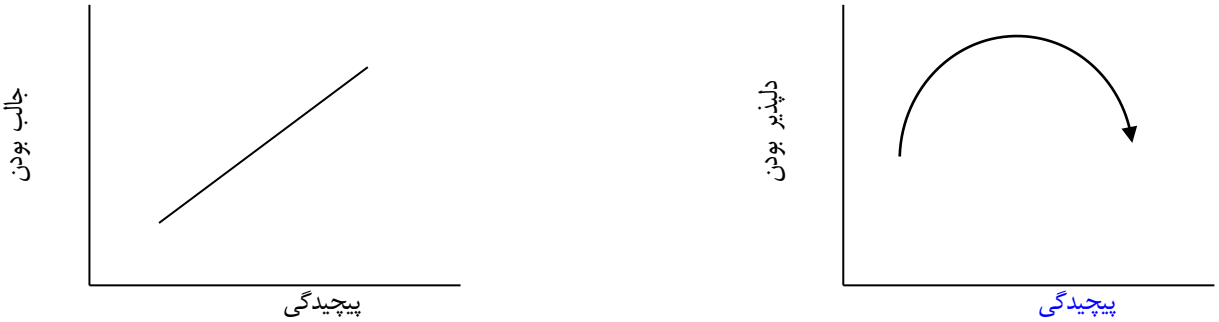
منظور او از زیبایی حسی، لذت حسی به ویژه حواس نازله (بویایی چشایی و لامسه) است؛ درحالیکه زیبایی فرمی را درک نظم ساختاری و **لذت عقلیه**به یاری حواس دیداری و شنیداری می داند. **زیبایی نمادین** را نیز درک بیانی پیام ها و اطلاعات موجود در اثر می داند که آن هم یک لذت عقلی است، ولی **لذت فرمی** بی واسطه و لذت نمادین با واسطه است. به هر حال همه این نظریات دیدگاههای پسینی و به دنبال ارائه تبیین های روانشناسانه برای خوشایندی و لذت بخشی محیط معماری هستند که خود لانگ آن را **تجمل گرائی ادراکی** می نامد.

آنچه از دید **لانگ** مهمتر است رویکرد تجربی به زیبایی‌شناسی است که از **نظریات استیفن پیر** کاربردی ترو مفیدترند. لانگ چهار رویکرد اصلی این جریان را به صورت زیر معرفی می‌کند

جدول شماره ۳-۸ : چهار رویکرد تجربی به زیبایی شناسی طبق تبیین لانگ

نظریه	نظریه پرداز	تبیین
۱ـ نظریه اطلاعات Information theory	آبراهام مولس (۱۹۶۶) رودولف آرنهایم (۱۹۷۱)	توجه به میزان اطلاعات ارائه شده توسط شکل ظاهری اثر (خوانائی، جزئیات و نظم)
۲ـ نظریه معنا شناسی Semantic theory	نوربرگ شولتز (۱۹۶۵) و...	توجه به زبان ارائه اثر و درک معانی نهفته در آن زبان
۳ـ نظریه نشانه شناسی Semiotic theory	فرنینا دو سوسور (۱۹۱۵) برادبنت (۱۹۸۰)	توجه به نشانه ها و اشاره گری آنها به معانی مرتبط
۴ـ نظریه روان شناسی زیست شناسی Theorypsychobiological	برلین (۱۹۷۴)	توجه به سازگاری و انگیزندگی محیط طبیعی با ساختار روانی وجود انسان.

او هرگز درصدد ارزشگزاری و جمع بندی این دیدگاهها براساس پذیرش یک مبنای هستی‌شناسی یا انسان شناسی مشخص نیست بلکه **به دنبال یافتن روش های انگیزش** است. او در **حوزه آفاقی** به ویژگیهای انگیزشیِ صورت اشیاء ودر**حوزه انفسی** به دلپذیری روان انسان به شکلی گسترده پرداخته است.به طور مثال با استفاده از نظریه اطلاعات و مباحث آرنهایم به تأثیر پیچیدگی شکلی برانگیزش انسان می‌پردازد و دو حالت انگیزشیِ جذابیت و دلپذیری را از هم جدا می‌کند. پیچیدگی اگر زیاد شود ممکن است جذاب باشد اما دلپذیر نخواهد بود.



نمودار شماره ۳- ۴ : ارتباط جذابیت و دلپذیری با پیچیدگی از دیدگاه لانگ

پرسش ها و پژوهش (حکمت –فصل سوم)

۱) در حوزه شناخت شناسی **الگوهای بحران زا** کدام است؟

۲) بحران زیبایی شناسی با **زیبایی شناسی بحران** چه تفاوتی با هم دارند؟ هر دو نقد کنید؟

۳) آیا همه زیبایی ها به **اسماء و صفات الهی** بر می گردد ؟ چند مثال در این زمینه بیاورید؟

۴) **زیبایی شناسی** مبتنی بر هستی شناسی با زیبایی شناسی مبتنی بر معرفت شناسی چه تفاوتی با هم دارند توضیح دهید؟

۵) این سخن لوکوربوزیه را که گفت : **خانه من ماشینی است برای سکونت**.را نقد کنید؟

۶) **زیبایی شناسی پست مدرن** چارلزجنکز را توضیح دهید؟

۷) منظور کانت از این تعبیر چیست؟ **عالی درون زیبایی است و زیبایی درون عالی** است.

۸) **مهم ترین اصول** حاکم بر زیبایی شناسی مکتب معماری فرانگ گهری چیست؟

۹) **دستور العمل های فرانک لوید رایت** در طراحی الهام از طبیعت چیست؟

۱۰) **اصول ششگانه زیبایی شناسی** معماری گلاسیک یونان از دیدگاه ویتروویوس را بیان کنید؟

۱۱) چرا بر اساس **نظریه کاپون**تمام مکتب زیبایی شناسی معماری معاصر دارای گرایش حصری هستند؟

۱۲) **نظام ارزشی و اخلاقی پنجگانه اسکروتن** در زمینه حل معضلات زیبایی شناسی معاصر کدام است؟

۱۳) این شعار در مکتب بودایی را تجزیه وتحلیل نمائید؟ **آنچه هنر است باید با طبیعت یگانه باشد.**

۱۴) زیبایی شناسی **نظریه اطلاعات** یورگ گروتر را توضیح دهید؟

۱۵) جان لانگ گونه **زیبایی شناسی** معماری معاصر را بر **پایه روانشناسی** جدید تبیین می کند؟

فصل چهارم

هنر و زیبایی شناسی در مکاتب فلسفی جهان

۱ –منشأ هنر و زیبایی شناسی در نگاه فیلسوفان یونان قدیم

مطالعه دقیق این موضوع خود امری گسترده تر و پیچیده تر از بحث کاربردی زیبایی شناسی معماری است. در اینجا به اختصار به مقایسه آراء سه اندیشمند بزرگ یونانی و یافتن تاکید هر یک در تعریف زیبایی می‌پردازیم.

فیثاغورث زیبایی ماده را از عالم ملکوت و اعلی می دانست

همان گونه که ویل دورانت نشان داده آغاز بحث مدوّن از زیبایی را در یونان باستان باید در فیلسوف اعداد و هندسه،**فیثاغورث** دید. در بحث های او **ماده ، زیبایی مربوط به عالم ملکوت و افلاک است و صورت آن از تناسبات و قواعد ریاضی منظم پیروی می‌کند**. بحث اصلی او در مورد موسیقی بود و ظهور نغمه های لطیف افلاک را در موسیقی نشان می داد. (دورانت، ۱۳۷۸) بحث او هم پایگاه هستی‌شناسی و هم پایگاه معرفت‌شناسی و ادراکی دارد و به همین جهت حالتی اشتمالی از آفاقی و انفسی را داراست.بهترین منبع برای آشنائی با اندیشه های او، مراجعه به اندیشه های اخوان الصفاست که خود را شارح نظریات او می‌دانند.

در نظر افلاطون همه حقایق در عالم بالاست

پایهٔ تفکر دو فیلسوف مهم و مکتب سازِ بعد از او، **افلاطون وارسطو** را باید در اندیشه های او دنبال کرد. افلاطون مادهٔ زیبایی یعنی مُثُـــل و صورت های آرمانی و ایده های ملکوتی فیثاغورس را گرفت و بیشتر پرورش داد ودر مقابل شاگرد افلاطون، **ارسطو**، که استاد، نام عقل را برایش انتخاب کرده بود، بر علت صوریِ زیبایی یعنی تناسبات ریاضی و نظم تأکید داشت.بنا بر نظریه **مُثُل افلاطون، حقیقت و ذات همه پدیده ها در عالم مُثُل قرار دارد**. عالمی که در آن تغییر و تبدّل راه ندارد و همه چیز رو گرفتنی از آن است. بنا بر بینش اسطوره ای، انسان جوامع باستان، برای تمام اعمال خود سر مشق هایی دارد تا آنجا که افسانه ها به او می گویند که هر چیزی که وی انجام می دهد و یا قصد انجام آن را دارد در آغاز زمان و در زمان ازل انجام شده است و به همین دلیل است که انسان جوامع باستان به آیین هایی که او را به زمان آغازین وصل می کنند و قدرت تقلید و آفرینش را در او پدید می آورند، اهمیت می دهد. برای او جهان محسوس بدون شناسنامه و هویت نیست. این جهان کار خدایان است. برای او نمونه آرمانی نخستینی وجود دارد که همه چیز در آن مقدس، کامل و بارور است. این نخستین عالم است که مهم و معتبر است.

برای انسان باستان ،کمال همیشه در آغاز است

بودن کمال در آغاز به معنای این است که قرن طلایی و بهشت گم شده را باید در گذشته جستجو کرد. این مسئله هم در اساطیر هم نزد افلاطون یکی از مسائل بنیادی است. در تفکر اسطوره ای از آنجایی که کمال در آغاز و از دست رفته است، باید به فواصل معین با اجرای آیین و مراسم آن را جبران کرد. **اصولا برای انسان باستان، کمال همیشه در آغاز است**. در نزد افلاطون این کمال آغازین را باید در نظریه مُثُل جست. شاید بتوان عالم مثل افلاطونی و عالم اقدس الصور (archetypes) یونگ را همان آغازین اسطوره ها دانست. زیرا هر سه این نظریات در پی یافتن امری هستند که زمانی و تاریخی نمی باشد. اما افلاطون در نظریه مثل بر حقایق مستقر در عالم مثل تاکید می کند نه سرگذشتهای ماورایی و خدایی. به این دلیل به تعبیر **میرچاالیاده**، بازگشت به قهقرا با اجرای مراسم عبادی به دست نمی آید بلکه با بازگشت اندیشه صورت می گیرد. **در اساطیر آن چه مهم است جستجو برای اصل پیدایش است**. در فلسفه اصل اول یا علت اول همین نقش را دارد. اما گاه به جای افسانه ی پیدایی عالم وجود ، مساله وجودشناسی برتری می یابد. (سلیمانی، ۱۳۷۹،۵۰)در مقابل **ارسطو هنر را نتیجه خرد انسان دانسته است**، یعنی آن را به برداشت عقلانی از جهان و واقعیت مرتبط کرده و به همین دلیل نیز از نظر او باید تقلید هنری را در باز آفرینی و بازسازیِ بخردانه جای داد، و نه در رونویسی و نسخه برداریِ مکانیکی. می توان گفت هنر آفرینش عقلانی چیزی است بنا به هدفی(احمدی،۱۳۷۴،۶۷).

زیبایی شناسی افلاطون بیشتر به فلسفه مسیحی ، یهودی و مسلمان رنگ داد

در هریک از تعاریف سه حکیم از «هماهنگی جزء و کل»، تأکید بر یکی از اجزاء این تعریف است؛ به هرحال افلاطون بیشتر زیبایی‌شناسی را در ذیل علم اخلاق قرار می داد و ارسطو آن را مرتبط با علم ریاضیات و هندسه در معنای عام آن می‌دانست. به همین جهت بحث افلاطون بیش از همه درمیان ادیان مورد پذیرش قرار گرفت وبه فلسفه های مسیحی ویهودی ومسلمان رنگ داد.**پایگاه بحث زیبایی‌شناسی افلاطون بیشتر هستی‌شناسی و پایگاه سخن ارسطو بیشتر معرفت‌شناسی است**؛ در عین حال به قول نیچه و هایدگر نخستین و بزرگترین خطای افلاطون در اختراع همین عالم ایده هاست. عالمی فراتر از حس که همه زیبایی‌های مادی، سایه ها و تقلیدهائی از آن عالم است. اما افلاطون شک نداشت که برای شناخت و مقایسه زیبایی‌های مادی باید با یک مرتبه مجرد آن را مقایسه کرد و همین سبب می شد که او در معرفت‌شناسی هم نوعی تکامل ادراکی را، لازمه زیبایی‌شناسی بداند. به این ترتیب مهم ترین رکن در تعریف ذکر شده از دید افلاطون فهم «کل» است که همان ایده هاست. اما سخن ارسطو از شناخت تناسبات اجزاء آغاز می‌شود.

غالب فیلسوفان رسیدن به غایت زیبایی را در پالایش درون می دانند

در دنیای فلسفه اسلامی اگر چه مشائیان به پیروی از ارسطو و اشراقیان به پیروی از افلاطون معروفند اما خواهیم دید که چگونه زیربنای **بحث همه فیلسوفان اسلامی، هستی‌شناسی، آن هم به عمیق ترین شکل آن یعنی معبود شناسی است**و انسان شناسی و معرفت‌شناسی به سان ساقه ای به آن ریشه اند و میوه های متعدد از جمله زیبایی شناسی را ایجاد می‌کنند در هر حال اگر چه به تعبیری، بسیاری از این حکیمان را باید جزء پیامبران یا شاگردان پیامبر دانست.

بخش مشترک همهٔ این فیلسوفان در جنبهٔ عینی، واقعی و مطلق زیبایی است. غالب آنها هم غایت زیبایی را در تلطیف و پالایش روح (کاتارسیس) می‌دانند.

۲–منشأ هنر و زیبایی شناسی در نگاه فیلسوفان اروپا

◆ **معرفت شناسی محور اصلی تفکر غرب!!**

با رسیدن به دوره جدید به عقیده همه صاحبنظران یک تحول بنیادین در ساختار تفکر رخ داد که بر روی همه بخش های فرهنگی تأثیر گذاشت و آن سیطره معرفت‌شناسی برفلسفه و تفکر به جای هستی‌شناسی بود. **کروچه** می‌گوید: فلسفه جدید و علم زیبایی شناسی در یک موقع با هم بوجود آمده‌اند، تاریخ شروع این علم اخیر را می‌توان بین قرن هفدهم و هجدهم قرار داد یعنی هم زمان با مکتب سوبژکتیویسم (subjectivism) و می افزاید: زیبایی شناسی و سوبژکتیویسمِ جدید به اندازه ای به یکدیگر وابسته اند که می‌توان آن ها را یک چیز دانست(ندیمی،۱۳۷۸، ۴۹).به تعبیر **ندیمی**: "این سبقت ویرانگر معرفت‌شناسی برهستی‌شناسی یا به قول **کروچه** فلسفه روح باعث شد تا معرفت‌شناسی را به فن غور در معضلات کاذب و تهی سوق دهد. در قرون وسطی معرفت مسئله عمده فلسفه نبود و کسی در این امرمسلم شبهه ای نداشت که جهانی که آدمی در پی شناخت آن است به واقع شناختنی است. لذا معضل یافتن معرفت دردوره بعد دلالت بر این داشت که آراء مردم درباره چیستی انسان و اشیایی که آدمی طالب شناختن آنهاست عوض شده است." (ندیمی،همان)

◆ **به تعداد پژوهشگران هنر ، نظریات زیبایی شناسی وجود دارد!!**

عنوان **استتیک** به معنای شناختِ حسی زیبایی که برای دانش نوین **زیبایی پژوهی** نهاده اند، بسیار روشنگر است. به عقیده ویل دورانت،**باومگارتن** در آغاز نام ترس آور **استتیک** را با عذرخواهی و خجلت و شرمساری در میان مباحث فلسفی آورد. با نگاهی به لغت آن به خوبی زیربنای معرفت شناسانه ی تک ساحتیِ حاکم بر این نظریه کاملا آشکار است(همان، ۱۱۸) .**امروزه به تعداد پژوهشگران هنر، نظریات زیبایی‌شناسی ایجاد شده است**. هدف این علم این نیست که به هنرمند در آفرینش هنری یاری دهد بلکه تنها به او قدرت تحلیل و ارزیابی می‌دهد. **تولستوی** در یک دسته‌بندی کلی میان **تمام تعاریف استتیکی زیبایی** آنها را به دو دسته اصلی تقسیم کرده که یکی بر پایه **هستی‌شناسی** و دیگری بر پایه **معرفت‌شناسی** شکل گرفته‌اند. او اولی را کلاسیک و سنتی و دومی را امروزی و متجدد معرفی می‌کند. به گفته او: " معنی واژه **زیبایی** پس از ۱۵۰ سال بحث که یکهزار دانشمند درباره آن کرده‌اند، هنوز به صورت معمایی باقی است". (تولستوی،۲۱،۱۳۶۰)

◆ **زیبایی تجلی اراده خداوند است**

اگر به تعاریف **زیبایی** که سراپا نادرست است و مفهوم هنر را دربر ندارد ـ تعاریفی که زمانی **زیبایی** را در **سودمندی** و گاهی در **زیبندگی** و گاهی در **قرینگی** ،...مستقر می‌پندارد ـ توجه نکنیم، اگر این مجاهدات بیهوده را که برای تعاریف عینی زیبایی به عمل می‌آید در نظر بگیریم ـ تمام تعاریف استتیک **زیبایی** به دو استنباط اساسی خلاصه می‌شوند : نخست آنکه **زیبایی، چیزی است که فی نفسه وجود دارد** و یکی از تجلیات «کامل مطلق »یعنی روح و اراده خداوند است. و دیگر آنکه، **زیبایی لذتی است ویژه که ما آن را در یافته ایم** و واجد هیچ گونه قصد انتفاع شخصی نیست.

(همان، ۴۶) . قسمت اعظم مردم تحصیل کرده زمان ما، پای بند همین « استنباط اول » تعریف عینی و عرفانی زیبایی‌اند؛ چنین استنباطی از « زیبایی » مخصوصاً در میان افراد نسل گذشته، رواج بسیار دارد. « استنباط دوم » از زیبایی، یعنی : لذت مخصوص که از زیبایی می‌بریم و هدفش هیچ گونه سود شخصی نیست، در میان زیبایی شناسان انگلیسی شیوع فراوان دارد و مورد قبول بخش دیگر افراد جامعه ما به ویژه جوانان است. (همان، ۴۷)

◆ **از نظر هگل و کانت هنر زاده روح الهی انسان است**

از میان نظریه‌پردازان تأثیرگذار قرن ۱۹ و ۲۰ مهمترین مصادیق سخن **تولستوی** را باید **هگل** و **کانت** دانست که هگل به دسته نخست و کانت به دسته دوم نزدیک‌تر است. اگر چه این دو فیلسوف نیز با انتقاد از این واژه استفاده کرده و آن را واژه فلسفیِ مناسبی نمی‌دانند. **هگل** در انتقاد از واژه (Aesthetics) اظهار می دارد که **محصور کردن زیبایی در دایره ادراکات حسی کاری است عبث و بی حاصل، چرا که هنر زاده روح الهی انسان است، برای رسیدن به آن ادراک، باید از مرحله احساس ساده عبور کرده و به مرحله شهود روح مطلق** (Absolute Spinit) **رسید**. (ندیمی،۱۳۷۸،۴۹). این دو فیلسوف را می‌توان جانشینان ارسطو وافلاطون در عصر حاضر دانست که به شکلی گسترده دنیای فلسفی بعد از خود را شکل دادند. تفکر هگلی درفلسفهٔ غرب به دو دستهٔ هگلی های راست وچپ تقسیم شد. هگلی های راست خود به دو دسته هگلی های آزاد و سنتی تقسیم شدند. فیلسوف معروف هگلی های آزاد، نیچه و هگلی های سنتی، هایدگر است.هگلی های راست جریان بزرگ اگزیستانسیالیسم را شکل دادند و هگلی های چپ در مارکسیسم متجلی شدند.[۱]

۳ – زیبایی شناسی در فلسفه وجودگرای هایدگر (Existentialism)

❖ **جهان بینی وجود گرایی بر مبنای هستی شناسی است**

قرن بیستم جریان فلسفی اگزیستانسیالیسم به میزان زیادی مورد توجه قرارگرفت و تفسیرهای مختلفی از آنصورت گرفت و بسیاری از گرایش های هنری با صورت‌هایی که گاه با هم متعارض بودند، به این جریان منسوب شدند. از میان این نظریات برخی از آنها شباهت‌هایی با مباحث حکیمان اسلامی پیدا کرد و این مسئله بسیار قابل توجه است. علت این مسئله آن است که این متفکران برخلاف جریان فلسفی غرب پایگاه بحث خود را به جای معرفت‌شناسی بر مبنای هستی‌شناسی قرار دادند در عین حال با انتقاد از هستی‌شناسی های یک جانبه ی خنثی و یا شهودیِ محض و مدل های تجرید گرایانه ی افلاطونی، تلاش در ارائه هستی‌شناسیِ فراگیرتری دارند.به طور مثال گفته‌های هایدگراز این جهت همگونی را با بیان‌های برخی حکیمان صدرایی همچون امام خمینی(ره) نشان می‌دهد و به همین جهت لازم است تا شباهت‌ها و تفاوتهای این دو نظریه به دقت بررسی شوند. البته موضوع بحث اصلی هایدگر زیبایی نیست و به تعبیری هایدگر بحث زیبایی شناسی را مطرح نکرده است، اما در بحث گسترده‌ای که از سرچشمهٔ هنر دارد به زیبایی هم می‌رسد. به گفتهٔ او:

---

[۱]. اساس این تقسیم بندی را داریوش مهرجویی در مقدمهٔ کتاب بعد زیبایی شناختی مارکوزه و براساس مباحث او ارائه کرده است. اگر چه همهٔ عناصر این تقسیم بندی همچون خود مارکوزه آلمانی اند، اما نمی توان منکر شد که بخش عظیمی از جریان فلسفی زیبایی شناسی قرن ۱۹ و ۲۰ در آلمان پرورش یافت. مجریان فلسفهٔ تحلیلی انگلیس و فلسفه فرانسه هرگز تا این حد به موضوع زیبایی شناسی اهمیت نداده اند. با این حال این تقسیم بندی تاحدودی در مدرنیزم باقی مانده است. با کمی کلی نگری می توان گفت همچنانکه فلسفهٔ آلمان زیربنای مدرنیزم را تعریف کرد، در فلسفهٔ فرانسه نیز زیر بنای پست مدرنیزم شکل گرفت، در عین حال فیلسوفان پست مدرن بحث روشن ومشخصی از زیبایی ارائه نکرده اند.

❖ **بر اساس نظریه هایدگر ، زیبایی لازمه تحقق حقیقت است**

" همواره دیده‌ایم که « هنر» را با « زیبایی » و چیز زیبا توصیف کرده‌اند و هرگز رابطه‌ای بنیادین بین « هنر » و « حقیقت » را نشناخته اند. « هنر » در این معنا در تمایز با هنرهای دستی و ابزار قرار می‌گیرد و آن را هنرهای زیبا نامیده اند. در هنر زیبا هم این «هنر» نیست که زیبا است، بلکه « زیبایی » را عرضه می دارد." (هایدگر، ۱۳۸۱، ۸۶) . هایدگر همچنین می‌گوید "زیبایی نه امری است در عرض حقیقت و نه همراه آن. حقیقت چون در کار تحقق می یابد، زیبایی نمایان می‌شود.... لذا **زیبایی لازمهٔ تحقق حقیقت است**[۱]. زیبایی نه امری است که به پسند بسته باشد، .... زیبایی مربوط به صورت است.... » (هایدگر، ۱۳۷۹، ۶۰)

و در بیان دیگر همین موضوع می‌گوید:"حقیقت عبارت از «حقیقت وجود» است که خود را در نور مقام می بخشد. زیبایی (حُسن) در قرب این « حقیقت » فرا روی نمی آید. به هنگامی که «حقیقت» خود را در اثر هنری مقام می بخشد، ظهور می یابد. این ظهور به عنوان این وجودِ حقیقت، در اثر هنری و به عنوان اثر هنری عبارت از زیبایی (حُسن) است. پس امر زیبا به پیوندِ حقیقت تعلق دارد. امر زیبا فقط به طور نسبی وابسته به عرضه شدن و موضوعیت یافتن نیست. امر زیبا از صورتی ناشی می‌گردد، اما این آن صورتی است که روزگاری برخاسته از «وجود»چونان«موجودیت موجود» بوده و خود را در «نور حضور» قرار بخشیده است. " (هایدگر، ۱۳۸۱، ۹) «چنین «نوری» نمود خویش را به اثر هنری می بخشد. این نمود در اثر هنری همان «زیبایی» است. (حُسن) زیبایی (حُسن) طریقی است که چگونه «حقیقت» به عنوان «عدم حجاب» ظهور می یابد." (همان، ۶۵)

جدول شماره ۳-۹: ارتباط مکاتب فلسفی معاصر غرب با مکاتب معماری

فیلسوفان اصلی		کانت	نیچه-هگلی های راست	هایدگر-هگلی های راست	هگل	هگلی های چپ
مکتب فلسفی		**روشنگری**	**اگزیستانسیالیسم آزاد**	**اگزیستانسیالیسم سنتی**	–	**مارکسیسم**
آفاقی	علت صوری	–	بی نظمی	بی نظمی	–	**نظم**
	علت مادی	طبیعت	(وجود) انسان	(وجود) انسان	تاریخ	جامعه
انفسی	علت فاعلی (قوه نظری و عملی)		حس – عقل – لذت – هیجان – تعجب			
	علت غایی (درونی و بیرونی)		لذت – کمال تاریخی اجتماعی			
مکتب معماری		نوگرایی لوکوربوزیه	سامان شکنی آیزنمن	آندو	فرانوگرایی: جنکز	فرانوگرایی: ونتوری

[۱]. مقصود هایدگر از حقیقت مفهوم کهن یونانی aletheia است. A پیشوند منفی ساز است و Letheia به معنی پنهانی و بطون است، به این ترتیب Aletheia به معنی نانهانی و ظهور است همین حالت را درمورد واژهٔ عزم وارادهEntschlossenheit می توان نشان داد.Entپیشوند منفی ساز است و Schlossenheit به معنی بسته بودن و نهانی است و کل واژه به معنی آشکاری در عین نهانی است.

۴ – زیبایی شناسیِ بر اساس نظریه هندی راسا

- **نظریه هندی راسا زیربنای بیشتر نظریه های عرفان شرقی است**

پژوهشهای انجام شده برروی زیبایی‌شناسی شرقی هم راست است وزیربناییبیشتر آنها، نظریه هندی «راسا» است. "پیشینه کامل ترین نظریه جمال شاید مقدم بر سده پنجم میلادی باشد و خود آن نیز از منابع کهن تر اشتقاق می یابد." (کوماراسوامی، ۱۳۸۳، ۴۸). "در نظریه هنر هندی مهم ترین اصطلاح **راسا** است که گاهی به **زیبایی برین** برگردانده شده؛ ولی معنای لفظی آن «محلول تعفین» (ممزوج شده) یا عصاره و افشره است، و عموماً در سیاق کنونی به «طعم» ترجمه می‌شود. از تجربه زیبایی شناختی به چشیدن طعم یا فقط «ذوق» تعبیر می‌کنند؛ صاحب ذوق را**راسیکه** و اثر هنری را**راساوت** (آکنده از ذوق) می خوانند." (همان، ۴۳)

- **معرفت زیبایی شناسی یک امر فطری است**

واتسایان با تاکید بر این نظریه در توضیح آن می‌گوید که **سوامی** به خاطر اهمیتی که **تعریف تجربه زیباشناختیِ راسا** دارد عین عبارت کتاب را با ترجمه تحت اللفظی و روان به دو شکل زیر آورده است:

- **ترجمه تحت اللفظی زیبایی شناسی راسا** : طعم (راسا) را کسانی می چشند که معرفتی فطری به ارزشهای مطلق دارند. در اوج سرور، آگاهی محض همچون حقیقتی پر نور و تابناک، در مقام توأم سکر و صحو، عاری از تماس با چیزهای دانستنی، برادر دو قلویی برای ذوق برهمایی، که ظهورش چون آذرخش رخشان فوق مادی، همچون جنبه ای ذاتی در فردیت فرد است.
- **ترجمه روان زیبایی شناسی راسا** : تجربه زیباشناختیِ ناب از آن کسانی است که در آنان، معرفتِ زیباییِ برین، امری فطری است. این (معرفت) به طور شهودی در وجدی عقلانی، بدون همراهی صورت های ذهنی، در بالاترین مرتبه هستی هشیار وخودآگاه دانسته می‌شود. ظهور و بروز این معرفت، که همزاد بصیرت الهی است، گویی همچون آذرخشی تابناک با منشا دنیوی است که هر چند نمی‌توان آن را تحلیل کرد در شاکله هستی مان جای دارد." (سوامی، ۱۳۸۳، ۴۳)

- **ذوق هنری (راسا) در شخص به میزان صفای درون بستگی دارد**

سوامیبر ضرورت اهلیت بیننده تاکید دارد و این تا حدی است که آن را به نظریه های ذهن‌گرا (subjective)نزدیک‌تر کرده است. به گفته **سوامی** :"قوه درونی شخصِ نظاره گر است که علت ذوق (هنری) است، این ملکه ثابت و همیشگی به سبب میزان حظ و بهره شخص نظاره‌گر از ذوق، یعنی همان «راسا»، در او پدید می‌آید؛ آنانی که از این ظرفیت یا قوه مطلوب بی‌بهره‌اند، بر سنگ و چوب به کار رفته در ساختمان نگارخانه هیچ برتری ندارند. از این رو، تجربه زیبایی شناسانه در دسترس کسانی است که اهل‌اند. اهلیت نیز به خلوص و صفای دل و به منش باطنی یا خوی طاعت، (که به قطع توجه از پدیده های خارجی می‌گراید) وابسته است. این منش و خوی، از راه تعلیم صرف حاصل نمی‌شود، بلکه یا فطری است یا از راه ممارست و مواظبت به دست می آید."(همان، ۴۵)

- **لحظه بهجت و آزادی هنرمند زمانی است که کل بی صورت را تجربه کند**

به گفته واتسایان : "این دید که نفس یا روح انفرادی یعنی آتمان پیوسته در هوای وصل به برهمن است، برای همه این مفاهیم، اساسی محسوب می‌شود. حرکت از خشن به لطیف، از فیزیکی به متافیزیکی یا از مادی به متعالی، از حس به

روح، نه به صورت قطب بندیهای مختلف بلکه تصور دگردیسی و ترادگردیسی یا دگرگوهری ماده به انرژی و انرژی به ماده بر آورد منطقی اینهاست." (واتسایان، ۱۳۷۹، ۳)

واتسایان در توضیح ادراک و یکی شدن با الوهیت برهمن، از درک بی صورت یا فراصورت و آوردن آن به ساحت صورت سخن می‌گوید. به گفته او : "پدیده‌های زندگی هر موجود از تجربه متراکم، بی‌صورت درون تخم آغاز می‌شود و به صورتهای وابسته ی چندگانه جوانه می‌زند و بعد از آن به حالتی فراصورت می انجامد واژه های سانسکریت**آرتا** =بدون صورت، **ریتا**= صورت و **پاراریتا**= فراصورت در همه مکاتب رخ می نمایند. از نگاه بنده نظریه زیباشناسی از مفاهیم کلیدی یوگا یعنی درون نگری، به هم مقید کردن، حرکت درونی، و بیان نظام مند آئینی، حرکت بیرون سو بی صورتی، شکل یا صورت و فراصورت تشکیل می‌شوند. **لحظه‌ای که هنرمند، کل بی صورت را تجربه می‌کند، لحظه بهجت، رهایش و آزادی است**. برخلاف هر تجربه ی تجریدگرا، این تجربه فرا زمینی است. هر گونه دوگانگی ذهن و عین از میان بر می خیزد. زمان و مکان فیزیکی از بین می‌رود، نهایت و بی نهایت در هم می آمیزند. کار هنر پل ارتباطی است از امر بی صورت، از طریق صورتهای چندگانه با فراصورت. **در واقع هنر عمدتاً نقش ارتباطی دارد، بین هنرمند، جهان بزرگ هستی** و جهان کوچک یا تماشاگر..." (همان، ۵)

۵–نظریه قوانین ششگانه زیبایی شناسی شیاهو

در کنار نظریه راسا در فرهنگ چینی و ژاپنی می‌توان به نظریه زیبایی‌شناسی «قوانین ششگانه شیاهو» هم اشاره کرد. قوانین ششگانه شیاهودرخصوص نقاشی،نخستین باردرسده پنجم انتشاریافت .شاید غلط نباشد اگر جایگاه این قوانین در چین و هند و ژاپن را مانند جایگاه ویتروویوس در یونان و رم بدانیم. روایتی از این قوانین را به صورت مختصر زیر می‌توان ارائه کرد:

- ⊙ به جریان افتادن یا شوریدن روح در هم آوایی یا هم نوایی با حرکت حیات.
- ⊙ به نمایش درآوردن استخوان بندی (شاکله جوهری) به وسیله قلم مو.
- ⊙ پدید آوردن صورت مطابق با خود شیء.
- ⊙ کاربرد یا توزیع رنگ، مطابق با «نوع» (صورت مثالی).
- ⊙ ترکیب بندی درست، یا «طراحی متناسب با جایگاه هر چیز ».
- ⊙ شیوه سنتی «ترسیم بر مبنای الگو یا روش مأثور».

جمع بندی زیبایی شناسی در نظریه هندی راسا

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

- ☒ **تجربه زیباشناسانه** وجدی است که کنه آن تعریف ناپذیر است؛ ولی تا جایی که می‌توان آن را تعریف کرد، گشایش و لذتِ قوه عاقله است.
- ☒ اینکه **اثر هنری** همچون محرکی برای گشایش و برای رهایی روح از همه بازدارنده‌های بصیرت عمل می‌کند، فقط در مقام چیزی است که برای نیل به غایات خاص به خدمت گرفته

شود. ملکوت و ناسوت در این قیاس هنری به وحدت می‌رسند. همان هنری که حس را به صورت عقل انتظام می‌بخشد و به کمالی غایی می‌گراید که در آن، بیننده همه آنچه در خود او به تصویر درآمده، درک می‌کند." (سوامی، ۱۳۸۳، ۵۰)

۶– ریشه های زیبایی شناسی در اسلام و جهان معاصر

مهمترین ویژگی این متفکران نقدهای بنیادینی است که بر دوره نوگرایی و وضعیت معاصر دارند. نقد آنان بر تمدن معاصر اشکالات ظاهری نیست. آنان زیربنای هستی‌شناسی، انسان‌شناسی و معرفت‌شناسی امروز را دچار بحران دانسته و همه بحران‌های دیگر را پیرو اینها می‌دانند.

- **زیبایی از منظر اسلامی تجلی حقیقت کلی و جهانی است**

بورکهارت‌ریشه‌های زیبایی‌شناسی نوین را درارثیه فرهنگ یونانی یعنی فردگرایی و نسبی‌گرایی می‌داند و می‌گوید : « بررسی علمی هنر در دورهٔ جدید غالباً معیارهای زیبایی شناختی خود را از هنر یونانی و مابعد قرون وسطایی اخذ می‌کند. صرفنظر از تحولات اخیر دراین زمینه، همواره فرد به عنوان خالق آثار هنری مطرح بوده است. از این دیدگاه، اثری **"هنری"** تلقّی می‌شود که نقش فردیت هنرمند را جلوه‌گر سازد. حال آنکه **ازمنظر اسلام، زیبایی ذاتاً تجلّی حقیقت کلی وجهانی است.** به همین دلیل نباید تعجب کرد که علم جدید در بررسی هنر اسلامی اغلب به قضاوتی منفی بسنده می‌کند. » (بورکهارت، ۱۳۷۳،۱۴)

به عقیده**شوان** اشکال اصلی مربوط به معرفت‌شناسی نسبی و وابسته به ذوق فردی در فرهنگ معاصر است. به گفته او: « **زیبایی هنری، مانند هر نوع زیبایی دیگری، عقلانی است نه عاطفی**و از این رو می‌تواند با عقل کشف شود ونه با "ذوق". ذوق مسلماً برحق است، اما فقط تا همان حد که ویژگی‌های فردی برحق هستند.» (شوان، ۱۳۷۷،الف، ۱۲۹)

تیتوس بورکهارت در مقاله" ارزش های جاویدان هنر اسلامی **"خلقت انسان بر صورت الهی را به شباهت کیفی میان خدا و انسان تفسیر می کند، زیرا انسان دارای قوایی است که مظاهر هفت صفت شخصی خداوند است؛ یعنی حیات و علم و اراده و قدرت و سمع و بصر و کلام**.(بورکهارت، ۱۳۷۸)

- **فقط در جهان متجدد است که زشتی ،هنجار تفسیر می شود**

نسبیت، ناشی از نگاه غیر ذاتی و تجمل گرایانه به زیبایی است و چنین دیدگاهی در مقابل خود، زشتی را هم امری غیر انسانی نمی‌داند و گاه به زشتی در هنر اصالت می‌دهد. به گفتهٔ **شوان** : « **فقط درجهان متجدّد است که زشتی، چیزی شبیه به یک هنجار یا اصل شده است**، فقط دراینجاست که زیبایی به صورت یک ویژگی، (اگر نگوییم یک تجمل)، ظاهر می‌شود، خلط همیشگی زشتی با سادگی، درهمهٔ سطوح، از همین جا نشأت می‌گیرد» (همان، ۱۲۷)« عدم احساس زیبایی یک نوع نقص است که بی ارتباط با زشتیِ اجتناب ناپذیر عصر ماشین (که توسط نهضت صنعتی گسترش فراوان یافته است)، نمی باشد. از آنجا که امکان فرار از صنعت ماشینی، جدید نیست، مردم این نقص را تبدیل به یک فضیلت کرده، به زیبایی واحتیاج به زیبایی اهانت می‌کنند، چنانکه در ضرب المثل عامیانه آمده است:" گربه دستش به گوشت نمی‌رسید، می گفت بو می‌دهد." » (همان)

❋ به بحران کشاندن ذات انسان باعث شد که زشتی ها ، هنر تلقی شوند

انسان به سمت آنچه زیبا می پندارد تمایل می یابد و همین سبب شده که هنر و زیبایی‌شناسی معاصر ذات انسانیت را عوض کرده و به بحران کشانَد.به گفتهٔ **شوان:**« انسان وقتی که زیبایی را منفعلانه احساس می‌کند و وقتی که آن را درعالم خارج با روشی فعالانه یا باطنی پدید می‌آورد، در می‌یابد که خودش چه باید باشد ودرحقیقت خودش را متحقق می‌کند. وقتی که انسان در بی‌تناسبی‌های هنری که منحرف شده، محاط می‌شود، چگونه هنوز می‌تواند ببیند که چه باید باشد؟ او درمعرض این خطر است که آنچه می بیند، باشد و خطاهایی را پذیرا شود که صورتهای خطا آمیزی که درمیان آنها زندگی می‌کند، القا می‌کنند. » (همان، ۱۳۰) چنین محیطی، انسانها و هنرمندانی را پرورش می‌دهد که از ارزشهای انسانی و به تبع آن از ارزشهای زیباشناختی محرومند.

۷– تبیین زیبایی‌شناسی جمال الهی (perfect aesthetic)

♣ همه زیبایی ها و ستایش ها از آن خداوند است

از بعد هستی‌شناسی تاکید سنت گرایان برکمال موجود در هستی مطلق یا خداوند، به عنوان سرچشمه همه زیبایی‌هاست :در این باره **بورکهارت** می‌گوید : « **پیغمبر اکرم (ص)**فرمودند: «**ان الله کتب الاحسان علي کل شي**». کمال یا زیبایی شیء در حمد و ثنای آن از پروردگار است، یا به عبارت دیگر یک شیء، کامل یا زیباست تا حدی که یک صفت الهی را متجلّی می‌سازد. پس ما نمی‌توانیم کمال هیچ شیء را دریابیم، مگر اینکه بدانیم چگونه آن شیء می‌تواند آئینه صفت خداوند باشد. » (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۷۵)

♣ ذات و حقیقت زیبایی، نشان دهنده حضور معنوی است

دکتر سید حسین نصر هم درهمین راستا در بارهٔ وجه الهی زیبایی و کارکرد آنمی‌گوید :« **ذات و حقیقت زیبایی این است که حضور معنوی راجذب خود کند**، یا به زبان نو افلاطونیان، درنفس عالم (جان جهان) سهیم شود و بنابراین، ازنگاه عرفانی، کارکرد زمینی زیبایی، هدایت انسان به سوی سرچشمهٔ این زیبایی زمینی یعنی هدایت او به قلمرو اصیل هستی است. **صورت‌های زیبا موجبی برای یاد آوری ذوات** به معنای افلاطونی کلمه‌اند. آنها وسائطی هستند برای یاد آوری حقیقت انسان و سرای ملکوتی‌ای که انسان از آن فرود آمده است، و هنوز در ژرفای هستی‌اش آن را با خود دارد.»(نصر، ۱۳۸۰)

♣ خاستگاه هنر سنتی اسلامی جلوه جمال الهی است

هنر سنتی حاوی حقایق سنتی است که در بستر آن منبعث شده است، لذا خاستگاه هنر سنتی صرفاً خاستگاهی بشری نیست. هنرور سنتی در ذوب من نفسانی خویش در انیت الهی از هرگونه خودبینی و خودکامگی می پرهیزد. هنر سنتی هنری است برای انسان خلیفه الله و در نهایت هنری است برای خدا و هنری است که در حیات انسان به کار می آید تا ذکری باشد برای حق. هنر سنتی جلوه جمال الهی است و مفید است زیرا وصول به معرفت الهی و ظهور حقیقت بندگی را تحقق می بخشد. زیرا دین یک کیان را نه فقط در معنا بلکه در صورت نیز متعالیاً تکوین می بخشد.(شوان، ۱۹۵۹)

♣ هنر،زمانی فضیلت معنوی است که هنرمند تهذیب نفس داشته باشد

به شرط آنکه قابلیتهای انفسی لازم در وجود انسان فراهم باشد، زیبایی می‌تواند مسیر برتری برای معرفتهای برین باشد و این معارف را با سرعت و عمق بیشتری منتقل کند. به گفته نصر :«زیبایی به این معنا، وسیله‌ای برای دستیابی به شناخت و برای برخی انسانهای مخصوصاً پراحساس نسبت به زیبایی، وسیله اصلی شناخت است.... هرگونه آفرینش هنر سنتی می‌تواند در یک لمحه، مقام مکاشفه و مراقبه را متبلور سازد، ومیزانی از معرفت شهودی را به بار آورد که طی دوره‌ها مطالعه و تحقیق حتی تصور آن ناممکن است. البته مشروط به این که شخص مورد بحث پیش از این، نفس خویش را تهذیب و به جمال فضایل معنوی آراسته باشد.»(نصر، ۱۳۸۰، ۴۴۷)

♣ حقیقت همیشه با زیبایی همراه است

زیبایی بازتابی از برکت الهی است و از آنجا که خدا حقیقت مطلق است، بازتاب برکتش، آمیزه‌ای از بهجت وحقیقت خواهد بود که در همهٔ زیباییها یافت می‌شود.**دکتر سید حسین نصر** دراین باره تأکید می‌کند که حقیقت برای ظهور خود، همیشه از زیبایی ظاهر هم، یاری می‌گیرد و تجلّی حقیقت همیشه در قالب زیبا رخ می‌دهد:« بیان حقیقت همیشه با زیبایی همراه است. همهٔ بیانات عمده از مابعدالطبیعه به جامه جمال آراسته شده‌اند، خواه به زبان صورت های تجسمی، نقاشی، ادبیات یا صداها باشد... آن چه در واقع مابعدالطبیعه و عرفان را از فلسفهٔ ناسوتی متمایز می‌سازد، تنها مسئله حقیقت نیست، بلکه زیبایی نیزهست. تنها در عرفان یاعلم قدسی است که صلابت منطق وحلاوت شعر باهم جمع می‌شوند، زیرا این علم با حقیقت سروکار دارد.»(نصر، ۱۳۸۰)

♣ زیبایی منعکس کننده بهجت و حقیقت است

این نکته به این معناست که زیبایی لازمه حقیقت و حقیقت لازمه زیبایی است و این دو از هم انفکاک ناپذیرند.به گفتهٔ **شوان** :« 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 بگوئیم، آنها راچنان با هم می‌آمیزد که صورت واقعی را سرشار از لذت و لذت واقعی را سرشار از صورت می‌کند. » (شوان، ۱۳۷۷الف، ۱۲۹) .در حالی که زیبایی‌شناسی امروز بهجت را به لذت و حقیقت را به علم تبدیل کرده است. **شوان**، برای وصول به حقیقت معنوی، زیبایی را به عنوان وجه ایجابی حق و رحمت الهی، در برابر ریاضت که وجه سلبی و قاهر حق است، می نهد. لذا آدمی در مقام زهد و پیراستن خویش از صورت های محیط در عالم، نباید تا بدانجا رسد که ستودن زشتی را پیشه کند.(شوان، ۱۹۵۹)

♣ زیبایی از طریق نظم و قاعده و رمز و راز نشان دهنده کمال است

به گفتهٔ **شوان** :« زیبایی از آن حیث که یک تجلی از کمال [مطلق] است، مقتضی کمال است وکمال ازطرفی برحسب اطلاق وازطرف دیگر برطبق عدم تناهی متحقّق می‌شود. بدین گونه که زیبایی در منعکس ساختن مطلق، نحوه‌ای از نظم وقاعده را به وجود می‌آورد ودرمنعکس ساختن نامتناهی، نحوه‌ای از رمز و راز را ایجاد می‌کند. دراین صورت، زیبایی با وصف کمال، نظم وقاعده، و رمز و راز است، و از طریق این دو صفت است که تأثیر می‌کند و درعین

حال موجب تسکین و آرامش عقل و احساس ملایم با عقل می‌شود. » (شوان، ۱۳۶۶).«در هنر مقدس ممکن است که رمز و راز بر نظم و قاعده غلبه کند، یا برخلاف آن، نظم وقاعده بر رمز و راز فائق آید، ولیکن هردو عنصر همواره حضور دارند، وتوازن آنها موجد کمال می‌شود. »(همان)

شوان ارکان هر **باطنی گری** را استوار بر چهار رکن می داند؛ **وجوه نظری**، **ارادی** و **عملی**، **اخلاقی** و **زیبایی**. معرفت زیبایی که مؤدی به هنر و رمزپردازی از هر دو حیث عینی و ذهنی است. از حیث ظاهر، زیبایی، شعفی مشروع یا نامشروع ناشی از رمزپردازی الهی است و از حیث باطن ابزاری معنوی برای مراقبه و ذکر است.زیبایی در منعکس ساختن مطلق، نحوه ای از نظم را محقق می کند و در منعکس ساختن نامتناهی، نحوه ای از راز را. (شوان،۱۹۵۹)

♣ زیبایی زمینی ما را به بت و زیبایی معنوی ما را به جمال الهی می رساند

دو بعد کمالی زیبایی، که دو ساختار متفاوت در آن ایجاد می‌کند، سبب دو رویکرد متفاوت تنزیه و تشبیه هم می‌شود. وجه تشبیهی، **نظمی مطلق و کامل** را نمایش می‌دهد و وجه تنزیهی **حالتی رازآمیز و نمادین** را. در عین حال باید توجه داشت که « از وجه تنزیه، هیچ چیز واقعاً زیبا نیست. زیرا خداوند به تنهایی [اصل] جمال است، واز وجه تشبیه، هر زیبایی واقعا" زیباست، زیرا از آن خداوند است. از این مسئله این نتیجه عاید می‌گردد که هر زیبایی، هم دری بسته است وهم دری باز، به بیان دیگر هم یک مانع است وهم یک وسیله. یعنی اینکه زیبایی، یا ما را از خداوند جدا می‌سازد، (زیرا درذهن ما کاملاً با محمل زمینی آن یکی است) که دراین صورت درحکم یک بت است، و یا ما رابه قرب خداوند می‌رساند (زیرا که در آن طنین وصلای سعادت جاودان وعدم تناهی ای را می‌یابیم)[۱] که ازجمال الهی افاضه می‌شود. »[۲] (همان، ۲۸) . شوان در جایی دیگر می‌گوید : « زیبایی چیزی بی‌کرانه است که با یک حد جلوه‌گر شده است. زیبایی به یک معنا، همواره بیش از آن چیزی است که می‌دهد، اما به معنای دیگری، همواره بیش از آنچه هست می‌دهد. به معنای اول، ذات همچون پدیدار جلوه‌گر می‌شود، به معنای دوم، پدیدار بیانگر ذات است. »(شوان، ۱۳۷۷، الف، ۱۲۹)

جدول شماره۳ –۸ : مقایسه برخی ویژگی‌های دوگانه معین و نامعین زیبایی (از دید شوان)

ابعاد دو گانه زیبایی	نحوه ظهور	مقایسه با زیبایی مطلق	رابطه با حقیقت	میزان ظهور محتوی در صورت
بعد مطلق و معین زیبایی	ظهور با نظم و قاعده	با دید تشبیهی هر چیزی زیباست	زیبایی، مانع درک حقیقت	بیشاز آنکه می‌دهد هست
بعد بی‌کرانه و نامعین زیبایی	ظهور با رمز و راز	با دید تنزیهی هیچ چیزی زیبا نیست	زیبایی، نشانه حقیقت	بیش از آنکه هست می‌دهد

[۱] – این بیان شوان تفسیر نکته‌ای است که حضرت امیر در نهج البلاغه بارها به آن تاکید دارند که : «خداوند درون اشیاء است ولی با آنها یکی نیست و بیرون اشیاء است ولی از آنها جدا نیست. » این بیان به شکلهای گوناگون در خطبه‌های زیر از نسخه آقای دشتی آمده است : (خطبه ۱۶۳، بند ۴ و ۲)، (خطبه ۱۷۹، بند ۱)، (خطبه ۱۸۶، بند ۴ و ۱۴) که هر یک ظرافت خاصی را مطرح نموده است.

[۲] – **شوان** همین رویکرد را درمورد فضائل اخلاقی هم دارد و می گوید : **"** آنچه که گفته ایم به نحوی نامعهود و خارق اجماع، در مورد فضایل نیز صادق است و صوفیان نیز برآن پای می فشارند. زیبایی های اخلاقی همانند زیبایی های جسمانی، هم مؤید هستند و هم مانع مؤید هستند به دلیل ماهیت ذاتیشان که از نظروجودی، به خدا انتساب دارند ومانع هستند از آن حیث که انسان آنها را در حکم قابلیت و شایستگی هایی به خود نسبت می‌دهد. درحالی که آنهادرتاریکی عجز وناتوانی ما تنها مفاتیح ابواب الهی هستند. فضیلتی که جدا ازخداوند است، غرور می شود. همچنانکه زیبایی‌ای که جدا از خداوند است، بت می‌شود و فضیلتی که وابسته به خداوند است، پاک و مقدس می‌شود وهمچنانکه زیبایی که پیوسته به خداونداست، از شعائر دینی می شود.**"** (شوان، ۱۳۶۶)

۸ –زیبایی شناسی در آیات و روایات اسلامی

❍ توصیف زیبایی در آیات قرآنی

دسته‌بندی‌های گوناگونی در مورد توجه قرآن به زیبایی‌ها انجام شده است که در کتب مربوطه قابل بررسی است. در اینجا تنها به چهارنکته مهم که از آیات برداشت شده، اکتفا می‌کنیم.

۱)در قرآن سرچشمه زیبایی‌ها خداوند و صفات اوست و زیباترین زیبایی صادر شده از او، انسان است. پس از انسان، سراسر طبیعت نشانه‌هائی زیبا از زیبای مطلق هستند. به زبان قرآن راز زیبا شدن حقیقی، رنگ خدا گرفتن است.

(**صبغة الله و من احسن من الله صبغة**– ۱۳۸/بقره)

همه جا به رنگ خدا است و چه کسی رنگش زیباتر از رنگ خدایی است؟

۲)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 دارائیها و کشاورزی و فرزندان و همسران و... را برای او در زندگی دنیا زینت داده شده می‌داند[۱] اما در جائی که از زیبایی‌های حقیقی انسان نام می‌برد از رنگ خدائی ایمان نام می‌برد. به تعبیر حضرت امام خمینی این از بیچارگی انسان است که با ابریشم و پشم که از فضولات حیوانات است و سنگ و چوب و... به تفاخر می‌پردازد و آنها را مایه زیبایی خود می‌داند. (امام خمینی، ۱۳۷۸، ۸۸)

(**انا جعلنا ما علي الارض زينة لها**-۷/**کهف**)

ما آنچه را که روی زمین است از زیبایی‌های زمین قرار دادیم.

۳)قرآن هرگز هیچ چیز را در عالم به تنهائی فقط برای زیبایی معرفی نکرده است بلکه پیش و بیش از آن سخن از سودمندیها و بهره‌مندیهای فراوان دیگر آن دارد. بهترین جلوه این مسئله را می‌توان در آیات ۵ تا ۸ سوره مبارکه 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 بسیارنمی‌توانید 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 مسئله را در چند آیه بعد در مورد فرآورده‌های دریائی هم یادآوری می‌شود. نکته مهم در حالت سامانه‌ای اهداف است که تامین زیبایی هم یکی از اهداف چندگانه آن است.

(**لَامة مؤمنة خيرٌ من مشركة و لواعجبتكم** –۲۲۱/بقره)

یک کنیز با ایمان بهتر از زن مشرکه است، هر چند زیبایی او شما را به شگفت آورد.

این آیه در مورد ازدواج است که زیبایی ظاهری بدون توجه به سایر مؤلفه های سامانه زیبایی، خطرناک است و باید درچنین مواردی با معیار قرار دادن باطن از ظاهر پرهیز نمود. قرآن نمونه‌های فراوانی از اقوام مشرک نقل می‌کند

---

[۱] – سوره مبارکه آل عمران، آیه ۱۴ : زُيِّنَ لِلناس حبّ الشهوات من النساءِ و البنين و القناطير المقنطره من الذهب و الفضّه و الخيل المسوّمه و الانعام و الحَرث ذلک متاع الحيوه الدنيا و الله عنده حسن المآب.

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.

❍ توصیف زیبایی در روایات اسلامی و سنت نبوی

هرگونه پژوهشی در زمینهٔ روایات نیاز به تخصص‌های ویژه‌ای دارد که این کار را مشکل می‌کند. در چند پژوهشی که در زمینه زیبایی‌شناسی اسلامی انجام گرفته، معمولاً این مهم به کوتاهی برگزار شده است. بخش مهمی از این بررسی مربوط به توصیف زیبایی خداوند است که در نیایش های معصومین (س) به عنوان کمال و جمال مطلق، توصیف و تقدیس شده است[۱] که از بهترین نمونه‌های آن می‌توان دعای جوشن کبیر، دعای سحر و مناجات شعبانیه را نام برد.اما بخش دیگر روایاتی است که در مورد مفهوم زیبایی انسانی مطرح شده‌اند. به تعبیر **استاد شهید مطهری**در قدیمی‌ترین کتابهای روایی‌ای که در دست داریم، مانند اصول کافی که یادگار هزار سال پیش است، بحثی تحت عنوان « باب تجمل و الزینت » وجود دارد.

از **پیامبر اکرم (ص) و امیر المؤمنین علی** علیه السلام نقل شده که :

ان الله جمیل ویحب الجمال

« خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد. »

امام صادق (ع) فرمودنده است : « خداوند زیبا است و دوست دارد که بنده‌ای 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 »، به آن حضرت گفتند چگونه اثر نعمت خدا نمایان گردد؟ فرمودند : « به اینکه جامهٔ شخص نظیفباشد، بوی خوش استعمال کند، خانهٔ خود را با گچ سفید کند، بیرون خانه را جاروب کند، حتی پیش از غروب چراغها را روشن کند که بر گستردگی روزی می‌افزاید. »

اسلام به کوتاه کردن و شانه کردن مو وبه کار بردن بوی خوش و روغن زدن بر سر سفارشهای اکید کرده است. روزی پیغمبر اکرم(ص)شخصی را دید درحالی که موهایش ژولیده و جامه‌هایش چرکین بود و بدحال می نمود.فرمودند : من الدین المتعه، یعنی« تمتع و بهره بردن از نعمت‌های خدا جزو دین است » همان حضرت فرمودند : بئس العبد القاذوره، « یعنی بدترین بنده، شخص چرکین وکثیف است »(مطهری، مسئله حجاب، ۱۴۸) در این باره **استاد شهید مطهری**دست کم به پنج روایت اشاره کرده‌اند که همه را از باب « زینت وتجمل» کتاب شریف « وسائل الشیعه» بازگو فرموده‌اند.

۹–زیبایی شناسی از دیدگاه حکیمان مسلمان

حکیمان مسلمان بطور غیر مستقیم به زیبایی شناسی پرداخته اند

اگر چه درمیان حکیمان و فیلسوفان اسلامی هرگز بحثی پردامنه و خاص در حوزهٔ زیبایی‌شناسی مطرح نشده است، اما همچنان که به همهٔ موضوعات انسانی توجه کرده‌اند، به مبحث زیبایی‌شناسی هم پرداخته‌اند. این موضوع را بیش از ما، غربیان مورد مطالعه قرار داده‌اند ومقالات متعددی در مورد زیبایی‌شناسی برخی فیلسوفان، متکلمان و حکیمان ازجمله ابن سینا، فارابی، غزالی و ... ارائه کرده‌اند. اما نکته مهم آن است که این علوم ماهیت تجربی ندارند و هرگز تلاش نکرده‌اند که به شکلی تحصّلی مبانی نظری هنر بنویسند.

---

[۱] – برای بررسی نمونه هایی از این نوع می توان به کتاب « هنر و زیبایی در اسلام » از **علامه جعفری**، صفحات ۲۶۸ و ۲۶۹ مراجعه کرد.

هنرمندحکیم با انس به قرآن با روح انسان کامل یکی می شود

آنچه که مبانی نظری هنرمند را در مسیر آفرینش هنری اش شکل می‌دهد، علم حضوری، شهودی و درونی است که به زیبایی پیدا کرده است و برای این کار لازم است که درون خود را زیبا کرده باشد. اینجاست که اخلاق جایگاه مهمی در فلسفهٔ هنر پیدا می‌کند ومبانی نظری هنر به تدریج در فرآیند تزکیهٔ اخلاقی در درون هنرمند شکل می‌گیرد.اما غیر از این سیردرونی، راه کسب بیرونی نفی نمی‌شود. هنرمند بیش از آنکه بخواهد برای کسب مبانی نظری، فلسفه بخواند و آثار فیلسوفان را مطالعه کند با خود آثار هنری ارتباط برقرار می‌کند ومبانی هنر را به طور شهودی وحضوری بر اثر زندگی با این آثار به دست می‌آورد. **محیط هنرمندانه ومعماری حکیمانه خود بستر مناسبی را برای این درک حضوری در دوره‌های گذشته فراهم می‌کرد.**

امروزه این بهره‌مندی بسیار مشکل شده است، چرا که محیط بیش از آنکه فرهنگ اصیلی ایجاد کند، بحران را در ذهن هنرمند تقویت می‌کند. **تنها هنری که تا حدودی هنوز به شکل اصیل خود باقی است و به شکل روشنتری این مبانی نظری را منتقل می‌کند، ادبیات عرفانی است.** اشعار حافظ و مولوی و... نمونه‌های هنری هستند که اگر به شکل علوم تحصلّـــی با آنها مواجه نشویم، بر اثر انس و ارتباط درونی با آنها می‌توان حکمت درونی آنها را یافت. مرحلهٔ کامل تر و نابتر این مسئله قرآن کریم است. **هنرمندِ حکیم** می‌تواند براثر اُنس با قرآن کریم، به درک درونی وشهودی از قرآن دست یابد و خود با روح قرآن که انسان کامل و پیامبر اکرم است یکی کند و همین را در هنرش ظهور دهد.

زیبایی ظاهری (کثرت)و زیبایی جوهری (وحدت) از نگاه ملا صدرا

مهمترین بحثی که مکاتب فلسفی دوران اسلامی را از هم تفکیک می‌کند **تفکیک هویت‌ها به وجود و ماهیت** و تشخیص بخش اصیل و تأثیرگذار و حقیقی هویت درمقابل بخش اعتباری آن است.[۱] وجود، بخش همگانی هویت‌هاست و اگر این بخش اصیل باشد، بنابر نظریهٔ وحدت وجود، هندسه، نظم و زیبایی همهٔ هستی در یک ارتباط سیستمی تعریف می‌شود و در نتیجه زیبایی هم چیزی فراگیر در همهٔ هستی خواهد بود. اما ماهیت بخش تمایز دهندهٔ هویت‌هاست و مجموعه‌ای از عرضیات زائد بر ذات یک شیء است که آن را تعریف کرده و از دیگر چیزها جدا می‌کند. اگر ما زیبایی را جزء ماهیت شیء بدانیم پایگاه آن را بر کثرت گذارده‌ایم. هرچیز، زیبایی خاص خود را دارد که عامل تعیین کنندهٔ زیبایی آن، هندسه، رنگ، جنس، آرایش و تزئین و دیگر عرضیات آن خواهد بود. چنین زیبایی به مجرد **هر تغییر کوچک در ظاهر جسم تغییر می‌کند** و می‌توان آن را یک زیبایی ظاهری دانست، درحالی که از جنس وجود،**زیبایی به این سرعت تغییر پذیر نیست** و حرکت آن یک حرکت جوهری است.[۲]

البته حکیمان و فیلسوفانِ قائل به اصالت ماهیت، هرگز به اصالت زیبایی ظاهری ونفی زیبایی باطنی حکم نمی‌کنند. بلکه ویژگی مشترک همهٔ حکیمان اسلامی در تفکیک این دو سطح از زیبایی و اعتباری دانستن زیبایی

---

[۱]. به تعبیر شهید مطهری تفکیک دو مشرب فلسفی اصالت وجود یا ماهیت از ابتکارات فلسفه در دوران اسلامی است چرا که تا این زمان چنین موضوعی در فلسفه بحث واقع نشده بود. طرح این بحث در میان فیلسوفان مشاء اولیه همچون فارابی و ابن سینا شکلی کم رنگ دارد و حالت تکامل یافته این بحث را باید در فلسفه صدرایی بررسی نمود. (مطهری، ۱۳۷۸، ج ۹، ۵۹)

[۲]. امروزه این تفکیک را بسیاری از متفکران و حتی معماران غربی هم انجام داده اند، به طور مثال لویی کان تأکید دارد که در بسیاری از موضوعات از جمله نظم، هندسه، فرم، زیبایی شناسی و ... باید دو مرتبهٔ وجودی و ماهوی آنها را از هم تفکیک کرد. (بورتون، ۱۳۸۴)

ظاهری و ضرورت نگاه آیه‌ای به آن و قناعت و پرهیزگاری وتقوی در توجه به زیبایی ظاهری است، اما 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 درعین اینکه اصالت را به وجود داده‌است **این دوگانگی را در یک حرکت پویا جمع کرد و در طی اسفار چهارگانهٔ خود تلاش کرد مسیر دینامیک دو طرفه‌ای از کثرت به وحدت و از وحدت به کثرت برای انسان توصیف کند**، شکل خلاصه‌این سه مکتب را می‌توان در جدول زیر مشاهده کرد.

جدول شماره ۳-۱۰: مکاتب مختلف زیبایی شناسی اسلامی

	زیباشناسی ماهوی : اشراق			**زیبایی‌شناسی وجودی : مشاء**		**زیبایی‌شناسی جامع: حکمت متعالیه**		
نظریه پردازان	غزالی	سهروردی	اخوان الصفا	فارابی	ابن سینا	ملاصدرا	امام خمینی	سنت گرایان (نصرو ...)
بستر زیبایی‌شناسی	کمالات	انوار	اعداد	وجود		سلسله مراتب وجود		
علت فاعلی	حس، عقل، خیال، شهود سلسله مراتب لذت و بهجت							
علت مادی	صفات وجودی حق تعالی							
علت صوری	تناسبات عرضی و طولی (فرهی)							
علت غایی	کمال ماهیتی از کثرت به وحدت			کمال وجودی از وحدت به کثرت		تکامل ماهیتی و وجودی سیر بین کثرت و وحدت		

در اینجا مناسب است به عنوان نمونه یک مورد از هریک از مکاتب فوق را به اجمال مرور کنیم:

✂ غزالی می گوید موجودی زیباست که به کمال برسد

در مورد زیبایی‌شناسی غزالی پیش و بیش از همه پژوهشهای **کوماراسوامی** قابل توجه است. **اتینگهاوزن** هم تحت تأثیر او مقاله ای با همین عنوان ارائه کرده است (اتینگهاوزن،۱۳۶۳)، منبع اصلی این پژوهشها، دو کتاب **کیمیای سعادت و احیاء علوم دین** است. اینان تأکید دارند که این کتب اخلاقی بسیار مورد مطالعهٔ هنرمندان مسلمان بوده و قطعاً در هنر آنها تأثیر گذار بوده است. تأکید اصلی غزالی بر تلازم کمال با زیبایی است، به تعبیر او: "معنی نیکویی آن بود که هر کمال که به وی لایق بود حاصل بود. هرچیزی دارای کمال ویژهٔ خود است که اگر آن کمال حاصل شود، زیبایی هم به وجود می آید. کمال اسب با کمال انسان فرق دارد و کمال خطّ با کمال آواز فرق می‌کند. " (غزالی، ۱۳۵۸، ۸۳۵ غزالی زیبایی را در دو مرحلهٔ ظاهری وباطنی تفکیک کرده و ریشهٔ زیبایی‌های باطنی را همان صفات و ویژگی های الهی می‌داند. از بین متفکرین معاصر بیشترین شباهت را با این نظریه می‌توان در مباحث علامه جعفری یافت. ایشان

زیبایی را به صورت**نمود نگارینی که برکمال پوشیده شده** تعریف می‌کنند و **کمال** را **قرار گرفتن هر چیز در مجرای بایستگی ها و شایستگی هایش**می‌دانند. (جعفری، ۱۳۷۸، ۲۴۹)

زیبایی شناسی در نگاه ابونصر فارابی معلم ثانی

ابو نصر فارابی معلم ثانی از فیلسوفانی است که درعین تقدم زمانی اش، فلسفه ای بسیار غنی وکامل ارائه کرده است. فارابی خود دستی در هنر داشته است و خصوصاً در باب موسیقی تحقیقات ارزشمندی ارائه کرده است. ارزش فلسفهٔ او دراین است که تنها در حوزهٔ نظری باقی نمی ماند و به حوزهٔ عملی هم پرداخته است. این سبب شده که به مباحث شهر و شهروندی هم به شکلی گسترده ای بپردازد.از دید فارابی "**زیبایی و جمال و آرایش در هر هستی بسته به آن است که سرشت در نوع خود به سوی هستیِ بالاتر در حرکت باشد و به پایان کمالی که هدف اوست، برسد** و با توجه به این که هستی پدید آورندهٔ نخست برترین هستی است، پس جمال و زیبایی او برتر و با فضیلت تر از هر زیبایی و جمال خواهد بود ". (فارابی، ۱۳۷۶، ۸۶)

هنر موسیقی از نگاه ابونصر فارابی معلم ثانی

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 در کتاب احصاء العلوم، معماری را از مقوله علم الحیل می‌داند که مجموعه‌ای از علم وهنر است. (همان)

شهر فضیلت از نگاه ابونصر فارابی معلم ثانی

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 وهستی‌شناسیِ 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)

شهر رذیلت(مدینه جاهله) از نگاه ابونصر فارابی معلم ثانی

درمقابل، فارابی به شکلی گسترده به تشریح **شش گونه اصلی نادان شهرها (مدینه جاهله)** می‌پردازد. او در ابتدا تأکید می‌کند که شکل نادان شهرها هم کاملاً تدریجی و آهسته است و این گونه‌ها را به صورت زیر نام می‌برد:

- نادان شهر ضرورت (تنها به ضروریات زندگی مادی توجه دارد.)
- نادان شهر ثروت
- نادان شهر لذت
- نادان شهر قدرت

- نادان شهر شهرت (جوانمردی و کرامت)
- نادان شهر حریت (آزادی)

مباحث او به میزان زیادی برای نقد و ارزیابی فرهنگ معاصر قابل توجه است. به راستی بسیاری از شهر فرهنگ های بزرگ امروز را می‌توان مظهر نادان شهر حرّیت دانست که مظهر اعلای آن در فرهنگ غربی 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 بوته نقد و سنجش می‌کشد. (همان، ۲۷۰ تا ۲۹۰)

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت –فصل چهارم)

۱) نظر فیثاغورث در باره **ماده و صورت** چیست؟

۲) نظر نیچه و هایدگر پیرامون **مُثُل افلاطون** چیست؟

۳) بحث **فیلسوفان مسلمان** بر هستی شناسی است یا بر معرفت شناسی است؟چرا؟

۴) **تولستوی** زیبایی شناسی هنر را بر چه اساسی تقسیم می کند؟

۵) بر اساس مارتین هایدگر **رابطه حقیقت و هنر** چیست؟

۶) در نظریه هندی راسا **ذوق هنری** به چه عاملی بستگی دارد ؟ چرا؟

۷) در فرهنگ چینی و ژاپنی **قوانین ششگانه زیبایی شناسی شیاهو** کدام است؟

۸) بورکهارت **زیبایی را از منظراسلامی** در چه چیزی می دانست؟

۹) به عقیده **شوان** چرا زیبایی هنر عقلانی است نه عاطفی ؟

۱۰) به نظر شما چرا در هنر غربی معاصر ، **زشتی یک هنجار** تلقی می شود؟

۱۱) مشخصات **خاستگاه هنر سنتی** چیست؟

۱۲) **در باره زیبایی در قرآن** غیر از آیاتی که در متن درس حکمت آمده است چه آیات دیگری را می شناسید، تحقیق کنید؟

۱۳) **زیبایی ظاهری** و **زیبایی جوهری** در نگاه ملاصدرا چیست؟

۱۴) در **نظر امام محمد غزالی** چه موجودی زیباست؟ توضیح دهید؟

۱۵) **شهر فضیلت** (مدینه فاضله) از نگاه ابونصر فارابی دارای چه مشخصاتی است

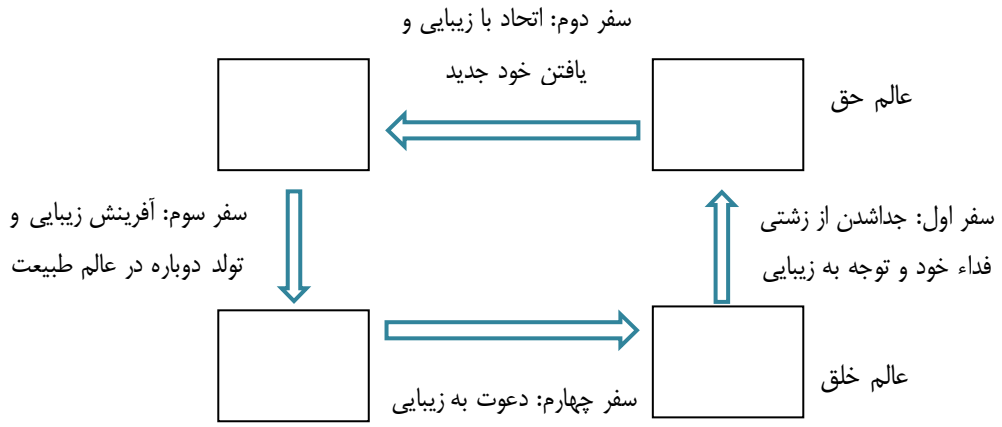
فصل پنجم

زیبایی شناسی از منظر متفکرین و فلا سفه اسلامی

۱–زیبایی شناسی از منظر صدر الدین شیرازی

سفرهای چهارگانه صدرایی در زیبایی شناسی

اگر چه امروز انتقادهای تندی از سوی برخی روشنفکران به ملاصدرا می‌شود و گاه او را آغازگر بحران معاصر می‌دانند، اما آنچه غالب آشنایان با فلسفه وحکمت اسلامی ازجمله **حضرت امام** و **شهید مطهری**و برخی حکمت پژوهان همچون سید حسین نصر و هانری کربن بر آن تأکید دارند تأسیس شکل جامع و بدیع حکمت اسلامی توسط ملاصدرا است.



نمودار شماره ۳–۵ : سیر چهارگانه صدرایی، مراحل مختلف
تکامل انسان با تأکید بر زیبایی شناسی صدرایی

نقطهٔ کلیدی فلسفه او نظریهٔ اصالت وجود واستخراج احکام وجود است. زیبایی‌شناسی وجودی صدرا که امروزه کمتر مورد پژوهش قرار گرفته، یک **زیبایی‌شناسی چهار مرحله‌ای** است که در آن با یک سیر پویا (دینامیک) انسان ابتدا 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 ایجاد می‌کند که همهٔ مکاتب دیگر فلسفه اسلامی را در درون خود جمع می‌کند. اگر بخواهیم سیر چهارگانهٔ صدرایی را به شکل دقیق تر و روشن تری ببینیم، می‌توان از نمودار شماره ۳–۵ بهره گرفت. ملاصدرا شاید تنها فیلسوف درعالم اسلام باشد که **هنر** را به عنوان صنعت شناخته و در عین حال با دیدی زیبایی شناسانه به هنر ، آن را به **صنایع لطیفه** تعبیر کرده است. (امامی، ۱۳۸۸، ۹۵)

پیوند حکمت هنر با حکمت متعالیه

در حکمت متعالیه ، خداواجد نگاه و فاعل تصویر است. نگاه خداوند همانا علم اوست و این همه نقوش و تصاویر که عوالم را رقم زده است، تجلی علم اوست.(همان، ۹۹)ملاصدرا در ابتدای جلد هفتم کتاب اسفار همه این عوالم را از یک جهت صورت و تصویر و از جهت دیگر کلام و کتاب می داند و در حقیقت گفتار و نوشتار خداوندی به شمار می آورد.(همان، ۱۰۰). از نظر ملاصدرا عالم خیال هویت امری دارد. یعنی علم و اراده در این عالم به عینه همان

ایجاد کردن و خلق کردن است.شما می توانید در عالم ذهن خود هر چیزی را با هر شکلی و خصوصیتی خلق کنید.به مجرد اینکه شما اراده کنید، آن چیز، صورت وجود پیدا می کند و موجود به وجودِ ذهنی می شود. پس عالم ذهن نیز عالم "کن فیکون" است. یعنی هویتِ امری دارد.به این ترتیب ملاحظه می گردد که ملاصدرا **حکمت هنر** را با حکمت متعالیه پیوند داده است.

صورت معشوق به مثابه اثری هنری در ذهن عاشق است

استحسان در عبارت ملاصدرا به معنای طلب، دریافت و شناخت زیبایی های نهفته در انسانی است که واجد آنهاست. استحسان یعنی تلاش انسان برای انکشاف زیبایی های نهفته در فردی که با او مواجه شده است.ملاصدرا نظریه ای پیرامون عشق مطرح می کند مبنی بر اینکه **عشق همانا افراط در شوق به اتحاد است** (همان، ۱۲۱)مراد از اتحاد عشاق و معشوق، اتحاد نفس عاشق است با صورت معشوق که متدرع در ذات عاشق می باشد و این همان حضور دائمی معشوق نزد عاشق است.**صورت معشوق به مثابه اثری هنری طی مراحلی طولانی شکل نهایی خود را در ذهن عاشق پیدا می کند**.اینجاست که همه زیبایی های شکلی و معنوی در محبوب استحسان شده است.

همه این زیبایی هایی که در محبوب کشف شده، در یک فرایند ترکیبی، یکپارچه می شوند و در یک صورت واحد، تمثل پیدا می کنند.صورت معشوق در نزد عاشق تصویری تمثیلی است که حاصل استحسان و تمثل است.پس استحسان شمایل معشوق و تمثّل صورت معشوق لازمه یک حس هنری و زیبایی شناسانه است.(همان، ۱۲۳)**ملاصدرا تصویر معشوق را نزد عاشق تصویری تمثیلی می داند**، اما تمثیل در نگرش وی معطوف به جنبه های خلاق خیال است.(همان، ۱۲۷)

۲–زیبایی شناسی و هنر در بستر تصوف و عرفان اسلامی

هنر در عالم عرفانی اسلام

در حکمت اسلامی، بنیاد مبانی نظری هنر بر علوم حضوری و شهودی به زیبایی است و به همین جهت عرفان که درصدد دستیابی به چنین لایه‌ای 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 و تلاش کرده‌اند تا با دقت به تشریح مبانی برهانی عرفان اصیل اسلامی بپردازند، اما 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 و آنچه در این میان نقش واسطه را ایفا کرده است، عرفا وحکمای هنرمندی هستند که این حکمت وعرفان ناب را در قالب هنر و به زبان ساده و همه فهم ارائهکرده‌اند.

هنر در عالم اسلام در بستر تصوف و عرفان رشد کرده است، فتوت نامه ها بهترین مستندات در این رابطه هستند.توجه به دو تقسیم بندی سه گانه ی عرفا از دین ضروری است.در تقسیم بندی نخست، **دین دارای سه جنبه ی شریعت، طریقت و حقیقت دانسته می شود** که به ترتیب به ظاهر، باطن و باطنِ باطن اشاره دارند. از نگاه عرفانی در این تقسیم بندی، هنرمند اهل طریقت است و آنچه اساساً موضوعیت دارد، نه شخص هنرمند، که اصناف هنرمندان است.در مقابل، در دیدگاه مدرن، اثر هنری در واقع به دلیل بیان هیجانات درونی و احساسات شخصی هنرمند اهمیت دارد و از همین جنبه بیانگری و نمایش به آن نگریسته می شود.

عرفا در تقسیم‌بندی دیگری، دین را دارای سه مقام اسلام، ایمان و احسان دانسته اند که در اینجا هم باز آن ترتیب سه گانه ی ظاهر، باطن و باطنِ باطنِ دین برقرار است.این بار باید در مقوله احسان به دنبال بحث زیبایی بگردیم.**سعید الدین فرغانی، در این زمینه می گوید: معنی جمال و حقیقت او، کمال ظهور است به صفت تناسب و ملایمت.**هم چنین عشق، بیان عرفا از ایمان است. مفهوم بعدی عرفا در باب هنر، مفهوم تشبیه است که اگر نباشد، هنر اساساً معنا پیدا نمی کندو آخرین مطلب، زبان رمزی هنر اسلامی است. به این صورت که **رمزها و نمادهای به کار رفته در زبان عرفانی هنر، قراردادی نبوده و دارای ارتباط ذاتی با مدلول های خود دانسته می شوند.** (پازوکی، ۱۳۷۸)

✂ هنر عرفانی به زبان مردم

مهمترین تقسیم بندی در حوزهٔ عرفان اسلامی دو دستهٔ عارفان **هشیار و سرمست** (سکریه و صحویه) هستند. از هرگروه عرفای زیادی را می‌توان نام برد.از جمله ی کسانی که توانستندعرفان را در زبان عموم مردم و در قالب هنر ارائه کنند، می‌توان به حافظ و مولویاشاره نمود.توجه به مجاز 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.[۱]

✂ نقدی کوتاه بر دیدگاه عرفانی

انتقاد اصلی به هوشیاران به خاطر توجه به عشق مجازی است و 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 آن حد مجاز گویی را که سبب می‌شود بسیاری در مرحله ظاهری باقی بمانند و حقیقت موضوع را درک نکنند، نمی‌پسندند.اما در مقابل به سرمستان هم انتقادات فراوانی صورت گرفته است. چرا که آنان هوشیاری لازم را برای توجه به مسائل واقعی اجتماعی ندارند و عموماً حالتی آشفته و بی‌توجهِ به ظاهر پیدا می‌کنند. به همین جهت بسیاری از روشنفکران (همچون دکتر شریعتی) به انتقادات شدیدی از مولوی پرداخته‌اند و نه تنها او را الگوی سازنده تمدن اسلامی نمی‌دانند بلکه آغاز افول و ستوه این تمدن را در همین نگاه می‌دانند!! حقیقت این است که انسان علاوه بر سکر(مستی) و بیش از آن به آرامش و هوشیاری (صحو) نیاز دارد و به همین جهت است که همهٔ انسانهای کامل خود را به هوشیاری و صحو رسانده‌اند و به همهٔ عرصه‌های زندگی انسان توجه دارند.

هرگز کسانی همچون هوشیاران تا این حد بین حقیقت و مجاز فاصله نیانداخته اند. به همین جهت صحیح تر آن است که ما در پرتو تعالیم انسانهای کامل که عارفان حقیقی‌اند به این مباحث توجه کنیم و درعین حال از ظواهر سخن این بزرگان گذشته و به حقیقت سخن آنان دست پیدا کنیم و این مسیری است که به تعبیر شهید مطهری، عرفان در تکامل هزار ساله خود پس از ملاصدرا با ظهور عارفی همچون امام خمینی به آن دست یافت.

۳ – زیبایی‌شناسی و هنر در نگاه عارفانه حافظ

عکس روی تو چو در آینهٔ جـــــام افتـــــاد　　عـــارف از پرتو می در طمـع خـام افتاد
حسن روی تو به یک جلوه که در آینه کـــرد　　این هـــــمه نقـــش در آئینه اوهـــام افتـاد
این همه عکس می و نقش نگارین کـه نمود ی　　ک فـروغ رخ ساقی است که درجام افتاد

---

[۱] – در این رویارویی اوحدالدین در تبیین مجاز گرائی خود می‌گوید که من ماه را در آب نهر می‌بینم و شمس در جواب می‌گوید اگر در گردنت آسیبی نیست چرا سربلند نمی‌کنی تا خود ماه را بی‌پرده در آسمان ببینی.

حافظ عـــروس طبـــــع مرا جلوه آرزوســـت　　آئینـــه ای نـــــدارم از آن آه می کشم

در اینجا **حافظ همهٔ نقشها و صورتها را حاصل یک جلوهٔ فروغ رخ ساقی می‌داند** که در آینه اول یعنی همان آئینه جام جهان بین (که قلب انسان کامل یا قرآن است) افتاد. هنرمند اگر وجود خود را صیقلی کرده باشد، به عنوان آینهٔ دومی است که حسن را منعکس می‌کند و به همین دلیل به دنبال آینهٔ سومی می‌گردد که قابلیت حمل این جمال را داشته باشد.حسن در قوس نزول است و عشق، در قوس صعود. به این معنا که در مقام حسن،خداوند در مخلوقات خویش تجلی می کند و آنگاه، کسی که این تجلی را در عالم در می یابد به مقام عشق می رسد و اهل نظر به شمار می آید.حتی اگر مولف آثار هنری، هنرمند، به بیان امروزی، نباشد؛ چنانکه حافظ می گوید:

وجه خدا،اگـــــر شودت منـــظر نظر　　زین پس شکی نماندکه صاحب نظر شوی

گر در سرت هوای وصال است حافظا　　باید که خـــــــاک درگه اهل هنر شوی

صاحب نظر در این معنا، همان کسی است که **عاشق** است و به معنای عرفانی، **اهل هنر**.

از بتان آن طلب ارحسن شناسی حافظ　　این کسی گفت که درعلم نظر دانا بود

در اینجا **آن** به عنوان معیار حسن شناسی مطرح شده که برای شناخت آن هم باید به علمنظر دست یافت. تعبیر **آن** همچون **هو** ، ضمیر مبهم اشاره است و در میان سخن عارفان رایج است به تعبیر **ابن عربی**ظهور این معیار، نشانه بودن شرطِ**هویت** داشتن یک اثر است. یعنی **او بودگی** را باید بتوان در کار دید،تا اثر هویت الهی پیدا کند.

حافظ گاه در توضیح آن،**مفهوم ملاحت و نمک** را مطرح می‌کند که همراه ضروری **حسن** است (حسنّت به اتفاق ملاحت جهان‌گرفت...) و گاه از مفهوم تری (آب) با تعابیر شعر تر، یا چکیدن آب لطف از نظم، بهره می‌گیرد. این آب همان آب حیات معروف است که آن را تنها از طریق انسان کامل مقام خضر (مقام حیات سبز) می‌توان کسب کرد و حافظ آن را در وقت سحر شب قدر، در ظلمت شب از دست پیر مغان کسب کرده است. به این ترتیب عمیق‌ترین معنای همه این ضمایر اشاره، یا معشوقه‌های مجازی، پیر و انسان کاملی است که هدایتگر انسان است.

دوش وقت سحر از غصه نجاتـــــم دادنـد　　وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند

چه مبارک سحری بود و چه فرخنـده شبی　　آن شب قـدر که این تازه براتم دادنـد

بعد از این روی من و آینهٔ حسـن و جمـال　　که در آنجـا خبر از جلوهٔ ذاتم دادنـد

آن روز بر رخم در معنـــــا گشـــاده شد　　کز ساکن‌ـان درگه پیر مغـــــان شدم

حافظ به ظاهر شعر و هنرش اهمیت فراوان می‌دهد و قافیه اندیشی را هم لازم می‌داند و از شعرش به خوبی برمی آید که کاملاً پرداخت و بازنویسی شده است. او حتی به ظاهر خودش هم ارزش می‌دهد. پیراهن با تراز زرکش به تن می‌کند و سوزها را درون پیرهن پنهان می‌کند وهمواره به پشمینه پوشان ومرقع پوشان خرده می‌گیرد. نمونهٔ اشعاری که اشاره به زیبایی‌های ظاهری معشوق مجازی دارد در اشعار حافظ فراوانند که درحقیقت این ابیات را باید با نگاه فوق بررسی وتفسیر وتأویل کرد. **حافظ خود در ظاهر زیباست و زیبایی ظاهری را هم دوست دارد.**

من خواستار روی خوش و موی دلکشم　　مدهوش چشم مست جوانان مهوشم

از نکات بسیار زیبای حافظ تأکید بر غیرت‌مندی جمال حقیقی است. کسی که خود را به هرزه بینی عادت می‌دهد، هرگز جمال حقیقی نمی‌بیند.**برای رسیدن به زیبایی حقیقی، آداب و تشریفات خاصی لازم است که هنرمند حقیقی باید به تدریج آنها را کسب کند.**

تقوی و صبر:

نوای بلبـــــلت ای جان کجا پسند افتـد　　تویی که گـوش به مرغان هرزه گو داری

این همه شهد وشکر کز سخنم می ریـــزد　　اجر صبری است کزآن شاخه نباتم دادنـد

عشق و رندی:

بلبل از فیض گل آموخت سخن ورنه نبود — این همه قـــول و غزل تعبیه در منقارش
مـــرا تا عشـــق تعلیـــم سخـــن کرد — حـــــدیثـــم نکتـــهٔ هـــر محفلی بود
عشق و شبـاب و رندی مجموعهٔ مرادست — چون جمع شد معانی گوی بیـان توان زد

۴ – زیبایی‌شناسی و عشق در نگاه جلال الدین محمد مولوی

از آنجا که عرفان سرمستان بر پایهٔ سکر ناشی از تجلی است، زیبایی را مایهٔ سرمستی و سرمستی را مایهٔ زیبایی می‌دانند و چندان آرامش خردمندانه را نمی‌پسندند. به همین جهت **زیبایی‌شناسی آنها بیش از آنکه ریشه در آرامش داشته باشد، ثمرهٔ جوشش و حرکت است.**

عاشقم من بر فن دیوانگی سیرم از فرهنگی و فرزانگی

درتعابیر ملای رومی**خوش شدن** به عکس حافظ بیشتر ریشه در آتش و جوشش درونی دارد.

تیـــزدوم تیـــز دوم تـــا به ســـواران برسم — نیست شوم نیست شـــوم، تا بر یاران برسم
خوش شده ام خوش شده ام پاره ای آتش شده ام — خانـــــه بسوزم بـــروم تا به بیابان برسم
خون چومی‌جوشد منش از شعر رنـگی می زنـم — تا نه خـــون آلوده گردد جامه خون آلایـی
خـون ببین در نظم شعرم، شعر منگر بهر آنـــک — دیده و دل را به عشقش هست خون پالایـی
مانه زآن محتشمانیم کـــــه ساغـــر گیـرند — ونـــه زان مفلســـکان که بزلاغر گیرند
ما از آن سوختگانیم که از شـــــدت ســـوز — آب حیوان بهلند و پـــی آذر گیـــرند

ازمهمترین بحث‌های مولوی،که در بسیاری از داستانهای مثنوی به آنها پرداخته است، **ارتباط صورت و معنای زیبایی‌می باشد.** برخی از آنها به این قرار در این جدول آمده است :

رابطه پوشش :	روبه معنی کوش ای صورت پرســت بت پرستی چون بمانـــی در صـــور	زانکه معنابرتن صورت پـــــرست صورتش بگذار و درمعنی نگـــــر
رابطه ظرف و مظروف :	زین قدحهای صـــور کم باش مست از قدحهای صور بگـــذر مـــــایست	تا نگـــــردی بت تراش و بت پرست با ده درجام اسـت لیک از جام نیست
رابطه محرک و حرکت :	پیش معنی چیست صورت بس زبـــون گفت المعنـی هـــــوالله شیـــح دین	چرخ را معنـــــی اش می دارد نگون بحر معنی های رب العـــــالمیـــــن
رابطهٔ ذکر :	دان که هرگز مست تصویر وخیـــــال ذکر جسمانه خیال ناقـــــص اســـت	درنیابـــــد ذات مـــا را بـــی مثال وصف شاهانه از آنها خالص اســـت
رابطه پدر و فرزندی :	کل عالم صورت عقـــــل کـــل است من که صلحم دائماً با ایـــــن پـــدر هر زمان نو صـورتی و نو جمـــــــال	کو ست بابای هر آن اهل قل اســـت این جهان چون جنتستـــــــم در نظر که زنو دیدن فرو مـــــــی رد ملال
رابطه محیط زیست :	صورت از معنـــی چوشیر از بیشـه دان	یا چو آواز و سخـــن زاندیشـــــه دان

مولوی تأکید فراوانی بر **بی‌توجهی به قالب شعری** خود دارد. به عنوان مثال می‌گوید :

رستـــم از این نفـس وهوا، زنده بلامرده بلا — زنده ومرده وتنم، نیست به جز فضـل خدا
رستم از این بیـــت وغزل، ای شه دیـوان ازل — مفتعـــلن مفتعلن مفتعلـــــن کشت مرا
قافیه و مغاطه را، گـــــو همـــــه سیلاب ببر — پوست بود پوست بود، درخور مغز شعـرا

درجای دیگر تعبیر هوشمندانهٔ **خارِ دیوار** را برای **حرف** بیان می‌کند که نقش محافظ را برای باغ درون ایفاء می‌کند.

قافیـــــه انـــــدیشم و دلـــدار من — گـــــویـــــدم مندیش جز دیدار من
حرف چه بود تا تـــو اندیشـــــی از آن — حرف چه بود خـــار دیـــــوار رزان

در این ابیات نظر مولوی آن است که که جهان ابتدا شبیه یک جعبه پر از گنج بود و در جایی پنهان شده بود و چون از عشق الهی و محبت او پر شده بود شکافته شد و خود را نشان داد و حاصل آن این جهان شد که می بینید. این **عشق است که خاک را به اوج خود رسانده است** و انسان با این ترکیب شگفت انگیز یکی از آن شگفتی های خلقت است که تحت تأثیر عشق الهی در کنار سایر پدیده های عالم که تنها او را تسبیح می کنند شکل گرفته و به کمال رسیده است.

قطره ای از دجلـــهٔ خـــــــوبی اوست — کـــــــــان نمی گنجد زپری زیر پوست
گنج مخفی بُد زپری چـــاک کـــــرد — خاک را تابـــــان تـــــر از افلاک کرد
گنـــج مخفـــــــی بد زپری جوش کرد — خـــــــــاک را سلطان اطلس پوش کرد

سیری که مولوی برای آفرینش بیان می‌کند از حوزهٔ الهی که او گاهی نام آن را عدم می نهد شروع می‌شود. بعد به **جهان عقل و فکر**، سپس **صورت** ودرنهایت نوبت به **اعراض** می‌رسد و گاه در جای دیگر این سیر را به ترتیب **عدم**، **خیال**، **هستی** و**اعراض** معرفی کرده است.

ایـــــن جهان از بی جهت پیدا شده است — کـــه زبی جایی جهان را جا شده است
جای دخل است این عـــدم از وی مَـــرم — جای خـرج است این وجود بیش و کم
آن عرض ها از چه زایـــــد از صـــور — واین صور هـــــــم از چه زاید از فکر
این است از عـــقل کل جهان یک فکرت — عقل چون شاه است و صورت ها رسل

۵ – حکمت زیبایی‌شناسی در نگاه نافذ امام خمینی

زیبایی شناسی امام خمینی ،همان زیبایی شناسی صدرایی است

از آنجایی که امام خمینی از حکیمانی است که توانست در عصر حاضر حکمت عملی را احیاء کند و آن رابه درجه اجرایی و حکومت و برنامه‌ریزی اجتماعی برای زندگی مردم برساند، جا دارد زیبایی شناسی ایشان را در بخشی جداگانه و مستقل و به شکلی مفصل تر تبیین نماییم؛ اگرچه بنیان های **زیبایی شناختی اما م خمینی ، برخاسته از بنیانهای زیبایی شناختی صدرایی می باشد**. کار بزرگ این حکیم در اجتهاد حکیمانه از مبانی صدرایی و ارائه یک نظام جامع برای همه شئون انسانی متناسب با تکامل اوست. خلاصه مباحث او را در عناوین زیر مرور می‌کنیم.

زیبایی خاصیت ذاتی شئ است

از آنجا بیکه بستر مباحث ایشان حکمت صدرایی است، تأکید دارند که از **بدیهیات حکمت اسلامی این است که زیبایی، صفت یا ویژگی عارض برچیزی نیست، بلکه خاصیت ذاتی شیء است** و در مقایسه ی زیبایی‌ها، درحقیقت مراتب وجودی اشیاء مقایسه می‌شوند. (امام خمینی، ۱۳۷۳، ۶۴)به این ترتیب زیر بنای علم زیبایی‌شناسی (Aesthetic)، علم

وجود شناسی (Ontology) خواهد بود و تمامی نظریه‌های حاکم بر وجود (همچون اصالت وجود، وحدت وجود، تشکیک وجود، حرکت جوهری و ...) بر زیبایی هم حاکم خواهد بود.

دو مرحله مهم در زیبایی‌شناسی امام خمینی که به نوعی متناظر با دو سفر اول صدرایی است را می‌توان به صورت زیر معرفی کرد :

- مظهر شناسی : **شناخت مظاهر جمال** ، زیبایی‌شناسی نظری وتحصیلی
- محضر شناسی : **شناخت حضوری جمال** ، زیبایی‌شناسی عملی و وجودی

این گفته‌ها در عین شباهت با گفته‌های هایدگر یک تفاوت اساسی را نشان می‌دهد و آن اینکه در این دیدگاه، کمال وجودی، امری کاملاً متعین و مشخص است و این انسان است که باید با سفر وجودی خود را به آنجا برساند، اما در دیدگاه هایدگر، وجود تعینی ندارد و سیر کاملاً آزادی را دنبال می‌کند و به هر سو که بخواهد می‌رود. هایدگر تنها سطحی‌نگری و ظاهربینی را نفی می‌کند، اما نور حقیقت وجود که مطرح می‌کند، امری متعین و مشخص نیست.

زیبایی شناسی با رعایت تقوی و پرهیزگاری

مهمترین نگرانی حضرت امام در بُعد زیبایی مادی، از جهت تأثیر دراخلاق انسانی است. چرا که ایشان مهمترین رکن حرکت دهندهٔ وجودی آدمی را اخلاق و معرفت می‌دانند و به همین جهت در مورد زیبایی مادی همچون غالب علمای اخلاق به تقوی و پرهیزگاری در برخی موارد توصیه می‌کنند. به تعبیرایشان از آنجا که قلب عموم انسانها ضعیف است و به مجرد دستیابی به زیبایی‌های عارضی، آنها را حقیقی و ذاتی خود می‌پندارد، باید در به کارگیری زیبایی‌ها در موارد زیر پرهیزگار بود.[۱]

زیبایی شناسی و هنر با رعایت شریعت اسلامی

- زیبایی مواد و مصالح فاخری که در لباس و مسکن ماست اگر جمال و کمالی را نشان دهد، جمال و کمال طبیعت است و انسان که فخر کائنات، است نباید زیبایی‌های پائین‌تر از خود را فخر خود سازد.
- پرهیز از برخی مواد و مصالح که مورد نهی شریعت است.
- پرهیز از اسراف و زیاده روی و استفادهٔ نابجا از مواد و مصالح.

---

[۱]. اصل سخن امام در این مورد چنین است : « از لباسهای فاخر که ماده و جنس آن سنگین قیمت و هیئت برش آن جالب توجه و انگشت نما است باید احتراز کرد. زیرا زیرا قلب ما بسیار ضعیف و سخت بی‌ثبات است، به مجرد فی‌الجمله امتیاز و تعینی می‌لغزد و از اعتدال منحرف می‌شود چه بسا باشد انسان بیچاره ضعیفی که از تمام مراحل شرف و انسانیت و عزت نفس و کمال آدمیان عاری و بری است به واسطه دو سه زرع پارچه ابریشمی و یا پشمی که در برش و دوخت آن تقلید از اجانب کرده یا آنکه با چندین ننگ و شرف فروشی آن را تحصیل نموده، بر بندگان خدا به نظر حقارت و کبر و ناز نگاه و هیچ موجودی را به چیزی نشمرد و این نیست جز با نهایت ضعف نفس و کوچکیِ ظرفیت که فضولات کرم و لباس گوسفند را مایه اعتبار و شرف خود پندارد.

بالجمله باید دانست که ماده و جنس لباس و پرقیمت و پرزینت بودن آن را در نفوس تاثیر است. از این جهت حضرت امیر (درود خدا بر او) فرموده – چنانچه قطب راوندی علیه الرحمه روایت کرده – : « کسی که لباس عالی بپوشد، لابد است از تکبر و لابد است برای متکبر، آتش. » (مستدرک الوسایل، ابواب احکام الملابسریال باب ۱۶، حدیث ۵) (امام خمینی، ۱۳۷۹)

زیبایی شناسی و هنر با رعایت هویت جامعه مسلمین

در هنر سنتی طبیعت و ذات مواد اولیه، نه ابعاد عرضی اشیا، برای پذیرش صورت جدید از سوی هنرور، دقیقاً مورد توجه قرار می گیرد. **هنرمند سنتی در کاربرد مواد و مصالح به اهمیت کیهان شناختی آنها توجه ویژه ای دارد.** (مثلاً آهن متخاصم ، متعرض و بدطینت است؛ در حالیکه چوب گرم، زنده و دوست داشتنی است.)

در نظریه کیهان شناختی ارسطویی زمین یا کره خاک در درون کره آب و آن دو درون کره هوا و همگی درون کره اثیر یا آتش قرار دارند. (شوان، ۱۹۵۹)

- پرهیز از هیأت و شکلی که مخالف با هویت جامعه اسلامی است وتشبه به کفار ایجاد می‌کند.
- پرهیز از هیأت و شکلی که تشخص و شهرت (در دو جهت فاخر بودن یا بی‌ارزشی) ایجاد می‌کند.
- براساس روایات متواتر باید در امر مسکن و خوراک تأکید اصلی بر سادگی و عدم زیباسازی ظاهری و تجمل باشد، هر چند در مورد لباس تا حدودی بر زیبایی آن تأکید شده است. (امام خمینی، ۱۳۷۸، ۸۸)

۶–زیبایی شناسی در دو بعد معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی

❖ زیبایی شناسی از بعد علوم انسانی

این بعد زیبایی تا حدودی در بسیاری از مکاتب بشری سابقه دارد. در بسیاری از مکاتب کهن گستره ادراکات انسان و همچنین زیبایی‌های او بسیار وسیع‌تر بود. امروزه علی رغم پیشرفت‌های علمی در عرصه تفکر فلسفی، بشر، ادراکات خود را محدودتر تعریف نموده است و تنها به حواس و عقل خود بسنده می‌کند.

جدول شماره ۳–۱۱ : انواع زیبایی از منظر مکاتب مختلف و ارزیابی آنها از دیدگاه حکمای اسلامی

دیدگاه‌ها		مکتب مربوطه	نقد و ارزیابی
۱	مفهوم زیبایی قابل تعریف نیست.	شکاکان و ... سکولارها و ...	ارتباط زیبایی شناسانه انسانها و تعامل فکری و عملی هنرمند ، اثر هنری و مخاطبرا بکلی تعطیل می نماید
۲	قابل تعریف فطری و نوعی نیست . نسبی و متفاوت و متغیراست.	نسبی گرایان و... کثرتگرایان و...	فقط وجه اعتباری و عارضی انسانها را که متغیر و تربیت پذیر است لحاظ می کند و لذا با نادیده گرفتن وجه ثابت انسان ها (فطرت)، تعامل فکری و عملی انسانها را محدود می نماید.
۳	فقط با برخی از مصادیق و عناصر مادی آن تعریف می شود.	حس گرایان و صورت پرستان	مفهوم زیبایی را مقید و محدود و جزیی وتقلیدی و تکراری می نماید. نفس حیوانی انسان را مطلق می نمایند.

۴	با برخی از صفات حسن توصیف می شود.	عقلگرایاندکارتی ذهن گرایان	یا در برخی از صفات حسن محدود می شود و یا در صورتهای وهمی و مجرد مانده و بروز و ظهور عینی و مادی نمی یابد.
۵	فقط با عوالم برتر وجود تبیین می شود (عالم ملکوت)	عرفان شرقی درویش مسلکی	زیبایی هستی را فقط در یک لایه تبیین نموده ضمن نفی لایه های زیرین ، حرکت طبیعی و فطری از کثرت به وحدت را قطع می نماید.
۶	مفهوم زیبایی را مترادف کل وجود و به نسبت نور و قوت آن می دانند و در ذیل صفات حسن.	دیدگاه ناب اسلامی	ضمن نداشتن کلیه اشکالات فوق مجموعاً همه مراتب زیبایی را در بعد صفات و انواع و به صورت فطری همه انسانها تبیین می نمایند.

❖ زیبایی شناسی از بعد هستی شناختی

بسیاری از مناقشات بر سر همین صفات در تعریف زیبایی است که می‌توان آنها را در **چهار گروه** زیر دسته‌بندی کرد :

- ❖ گروهی زیبایی را نامعین و غیر قابل تعریف دانسته و هیچ صفتی برای آن مطرح نمی‌کنند.
- ❖ گروهی دیگر صفات زیبایی را معین ولی نسبی و متغییر می‌دانند. این گروه معمولاً این صفات را ویژگی‌های کالبدی و شکلی در نظر می‌گیرند و آرمانهای آنها نیز مادی است.
- ❖ گروهی دیگر صفات زیبایی را معین و مطلق ولی محدود در چند صفت خاص توصیف می‌کنند.
- ❖ فراگیرترین تعریف، آن است که این صفات در جامع‌ترین شکل خود به هستی و وجود مطلق نسبت پیدا کنند و طبیعی است که هرچه هست به میزان بهره‌اش از هستی دارای زیبایی خواهد بود.

نمونه‌های رویکردهای بالا به خصوص گروه دوم و سوم در میان مکاتب معاصر، فراوانند. به طور مثال **در مکتب نوگرایی، تنها، صفت نو و بدیع بودن مورد تأکید قرار گرفته** و گاه در برخی مکاتب ، چند ویژگی کالبدی همچون استفاده از هندسه ی راستگوشه خالص و یا ... مورد تاکید بوده و بسیاری از صفات دیگر رها شده است. **در فرانوگرایی، صفات پیچیدگی و تضاد و در سامان شکنی، صفات تناقض، بی‌سامانی و..** به آنها اضافه شد. حتی **در اندیشه‌های کلاسیک کهنی** همچون ویتروویوس، این حصرگرایی و تاکید بر سه صفت خاص **استحکام، زیبایی** و **عملکرد** را می‌بینیم.

براساس مبانی برگرفته از حکمت اسلامی،**فراگیرترین حوزه تعریف** این صفات را باید حوزه صفات و اسماء الهی دانست. این صفات که اصلی‌ترین آنها در قرآن در یکصد صفت مطرح شده‌اند، به شکلی گسترده، همه صفات مطرح شده در مکاتب مختلف را در خود جای می‌دهند. به طوریکه نمی‌توان خارج از آنها ادعایی را در میان مکاتب موجود یافت.به این ترتیب با بهره‌گیری از این دو بعد انواع و صفات که اولی برگرفته از معرفت‌شناسی و قطب درون ذات و دومی برگرفته از هستی‌شناسی و قطب برون ذات است، **می‌توان جدول جامع زیر را به عنوان جامع‌ترین معیار**

ارزیابی زیبایی معرفی نمود که در آن میزان بهره‌گیری هر اثر از یک صفت خاص بررسی و انواع و مراتب ظهور آن صفت، ارزیابی شده و ارزش نهایی آن مشخص می‌گردد

نمودار شماره ۳-۶ : مدلی جامع در جهت ارزیابی آثار هنری و معماری (از منظر اسلامی)

در بیشتر مکاتب هنری ویژگیهای زیبایی عمدتاً به طور حصری و محدود مورد بحث قرار گرفته است. این مسئله، هم در تئوری های کهن و هم در مکاتب امروز به وفور دیده می‌شود. **مطابق با حکمت اسلامی یک وجود کامل باید هم زمان، صدها ویژگی کمالی را با هم داشته باشد. یعنی در عین سودمندی، برانگیزاننده، زنده، استوار، محکم و... باشد.** این نگرش سیستمی به صفات کمالی در برخی مکاتب شرقی هم دیده می‌شود ولی تنها در مکتب اسلامی به بهترین وجه قابل دستیابی است.

❖ زیبایی شناسی و هنر رحمانی و شیطانی

این مسئله از موضوعات مختص تفکرات دینی است و بسیاری از تفکرات شرقی و غربی از جمله افلاطون برآن تاکید دارند. در عین حال مکاتب فلسفی و هنری امروز، همچون انسان امروز، حاضر به پذیرش تأثیر شیطان در بسیاری از امیال و خواسته‌هایش نیستند.باید توجه داشت جذابیت زیبایی، سبب تمایل و پذیرش و حرکت ذاتی به سوی شیئی زیبا می‌شود، در حالی که معلوم نیست که زیبایی همیشه همراه با حقیقت باشد و چه بسا زیبایی ، پوششی بر یک زشتی و یا مفهومی باطل باشد. **به تعبیر ابن سینا عیب زیبایی آن است که اشکالات موجود را از دید ما پنهان می‌نماید.** و

گاه باطل را جذاب و دوست داشتنی می کند. به همین جهت همه متفکرین اسلامی نسبت به بسیاری از مظاهر زیبایی با نگاهی پرهیزگارانه می‌نگرند.

با توجه به هشدار قرآن نسبت به وجود تزئین و زیبانماییِ شیطان به نظر می‌رسد، باید **زیبایی** و به تبع آن **هنر** را به دو دسته **رحمانی و شیطانی** تقسیم کرد که هر دو حالت زیبایی جنبه هدایتگر را دارد. گاه زیبایی هدایتگر حقیقت وگاه گمراه کننده 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 اما همچنان که برخی حکیمان همچون حضرت امام توضیح داده‌اند می‌توانند مانعی برای 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.

❖ لایه های زیبایی شناسی از فرمایشات امیرالمؤمنین علی (ع)

همچنان که در مباحث انسان شناسی براساس حدیثی از حضرت امیر **وجود انسان در چهار ساحت گیاهی، حیوانی، ملکی و الهی تعریف شد**، برای هر یک از این ساحات هم جذابیت و زیبایی‌های ویژه‌ای وجود دارد که این بسته به فعال بودن آن ساحت در وجود انسان است. آنچه در میان همه انسانها فراگیر هست، لایه گیاهی و حیوانیِ وجود انسان است. امروزه ثابت شده که گیاهان هم نسبت به برخی از اصوات زیبا حساسند و آهنگ زندگیشان تغییر می کند. اما 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. این ها معمولا مربوط به حواس پنجگانه و امیال غریزی حیوان است و انسانها هم همین لایه از زیبایی را به شکلی فعال دارند.اما آنچه در همه انسانها فعال نیست **زیبایی‌شناسیِ ملکوتیِ بالاتر** است که از آنِ بُعد الهی است وبرای فعال شدن چنین لذائذی انسان باید تکامل وجودی پیدا کند. خلاصه‌ای از بحث فوق را می‌توان در جدول شماره ۳-۱۲ مشاهده کرد.

جدول شماره ۳-۱۲ : لایه های زیبایی‌شناسی انسانی (براساس حدیث حضرت امیر)

احساس زیبائی و لذت / نفوس انسان	نوع ادراک زیبائی و لذت ناشی از آن
۱. نفس گیاهی	ادراک حیات فیزیکی و مکانیکی و زیستی(لذت حیات و رشد)
۲. نفس حیوانی	ادراک از طریق حواس پنج گانه و لذتهای غریزی
۳. نفس عاقله	ادراک از طریق تفکر و تعقل و لذت از فهم و درک حقایق هستی
۴. نفس روحانی	ادراک از طریق جان و روح -لذت ناشی از تکامل وجود

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت –فصل پنجم)

۱) **سیر سفرهای چهارگانه صدرایی در زیبایی شناسی** را بر اساس نمودار شماره ۳-۵ را تشریح نمائید؟

۲) چگونه در فلسفه صدرایی **حکمت هنر با حکمت متعالیه** پیوند داده می شوند؟

۳) **استحسان** در نظر ملاصدرا چیست؟

۴) **هنر** در چه بستری در ایران رشد کرده است ؟ **فتوت نامه ها** از چه چیزی سخن می گویند؟

۵) در نگاه عارفانه حافظ **حسن و زیبایی** چگونه به انسان می رسد؟

۶) **زیبایی شناسی مولوی** را بطور اختصار توضیح دهید؟

۷) از جدول مربوط به ارتباط **صورت و معنای زیبایی** در نظر مولوی به چه جمع بندی می رسید؟

۸) **حکمت اسلامی** در باره زیبایی چگونه می اندیشد؟

۹) **دو مرحله مهم در زیبایی شناسی** از نگاه امام خمینی چیست؟

۱۰) حضرت امام خمینی رضوان االله تعالی **چه رابطه ای** بین زیبایی شناسی وهنر و شریعت قائل شده اند؟

۱۱) در باره **جدول شماره ۳–۱۱** که انواع زیبایی را حکمای اسلامی بیان داشته اند چه نظری دارید؟ پس از بررسی و تحقیق اظهار نظر نمائید؟

۱۲) گروه هایی که **زیبایی شناسی را از بعد هستی شناسی** بررسی کرده اند به چند گروه تقسیم می شوند؟

۱۳) چه تفاوتی بین زیبایی شناسی **نو گرایی** وزیبایی شناسی **فرانوگرایی** وجود دارد؟

۱۴) **زیبایی شناسی** در نگاه هنر رحمانی و هنرشیطانی چیست؟

۱۵) **لایه های زیبای شناسی** از فرمایشات امیر المؤمنین علی علیه السلام را بیان نموده وتوضیح دهید؟

فصل ششم

سرچشمه هنر

واژه شناسی هنر در ادبیات فارسی و انگلیسی

۱–واژه هنر در زبان فارسی

اصل و ریشه ی واژه هنر با تعبیری که از آن در زبان وادبیات فارسی شده است ، به لفظ **سونر** و **سونره**سانسکریت (هندی قدیم) برمی گردد. سونر وسونره در زبان اوستایی به **هونر** و **هونره** قلب شده اند. **هو** یا **سو** به معنی نیک و **نر** و **نره** به معنای مرد و زن آمده است .(مدد پور، ۱۳۷۴،۹۰) . و جالب است که **واژه آرت**(ART)هم ایرانی است.**دکتر سید حسین نصر** در توصیف واژه ی **آرت** می گوید : «کلمات معادل **آرت** در فرهنگ ایرانی، خود، جامعیت این مفهوم و پیوند ارگانیک آن را با دیگر وجوه حیات بازگو می کنند. کلمه **آرت** در فارسی معادل **فن** ، **هنر** و **گاه صنعت** است. کلمات فن و هنر به معنای فعلی خود نیز به توانایی انجام کار یا ساختن چیزی به نحو صحیح اشاره دارند ....»(نصر، ۱۳۷۳،۴۱)

۲–واژه هنر در زبان انگلیسی

در یونان باستان درمورد هنر از واژه ی Tekhne استفاده می کردند که به هردو معنای امروزیِ فن وهنر به کار می رفت. جالب است که این واژه در تبدیل و تبدّل های فراوان، به Technic می رسد. واژه ی لاتین Ars نیز تمایزی میان فن وهنر را نشان نمی داد. مصدر لاتین Artem به معنای گرد هم آوردن بود. هر دو واژه ی Ars و Art در دوران نوزایی (رنسانس) به معنای چیزهای آموختنی مورد استفاده قرار می گرفتند. ... دراین ایام این واژه، بیشتر در مورد بیان نوع خاصی از حقیقت یعنی **حقیقت تخیلی** به کار می رفت[۱](احمدی، ۱۳۷۵،۲۷) و نیز بسیاری از نظریه پردازان همچون نصر و مددپورو ... **ریشه ی کهن این واژه را اوستایی و سانسکریت** می دانند. به گفته مسعود گلستان حبیبی، ریشه لاتین Art یعنی Artus به معنی متصل کردن و مرتبط کردن است و ریشه کهن هند و اروپایی **آر**(AR) هم به همین معنی است. کلمه ARTA در اوستایی به معنی امر مقدس از همان ریشه**آر** آمده است، چرا که امر مقدس عامل اتصال همه عالم است. او نتیجه می گیرد که ریشه کلمه Art به معنی متصل کردن و پیوند دادن با وساطت امر مقدس است(حبیبی، ۱۳۸۰،۹–۱۰)

دیدگاه های گوناگون در تعریف هنر

بابک احمدی در مقاله ی مبسوطی به نام **هنر و آزادی**موافق با نظر کسانی است که می گویند،**تعریف هنر دست نیافتنی است یا لااقل تلاش برای پاسخ به آن بیهوده است**، هرچند معتقد است، اندیشیدن به جوانب آن، به دقت نظری فلسفی نیازمند است که در این زمانه به آن سخت نیاز مندیم. (احمدی، ۱۳۷۷،۱۸۴)

پیترکیویدرکتاب **فلسفه های هنر** در دسته بندی رویکردهای جدید در مقابل تعاریف کلاسیک هنر می گوید:"در سالهای اخیر، وبه دور از رویکرد سنتی تعریف هنر، دو مسیرمختلف پیموده شده است که نخستین آنها به نفی پروژه ی تعریف هنر انجامیده است. این همان راهی است که طرفداران نظریه ویتگنشتاین طی کرده اند. مدعای ایشان آن است

---

۱. متأسفانه ملاحظه می شود که در ترجمه ها ونوشته های بعضی از معاصرین، بدون تعریف درستیاز حقیقت و خیال و وهم وانواع واقعی ومجازی آن، هرنوع تخیلی به عنوان (حقیقت تخیّلی) مطرح وتبلیغ می شود.

که واژه ی هنر، منطق خاص خود را دارد و برای استفاده از آن، به معیارهایی منطقی نیاز است که با معیارهای "ویژگی مشترک" که در روش سنتی مفروض است، تفاوت دارد. مسیر دیگر را که به نظر من مسیر دشوارتر، مفیدتر و هیجان انگیزتر است، **آرتور دانتو** پیموده است. در رویکرد مورد استفاده ی دانتو، روش سنتی به طورکامل کنار گذاشته نشده است، بلکه مفهوم نوعی ویژگی که در روش سنتی به دنبال آن هستیم، دستخوش تغییر عمیق شده است".(کیوی، ۱۳۸۰،۴۲)

تعریف هنر بر اساس نظریه سازمانی هنر (Institutional Theory)

یکی دیگر از نظریه های مهم و بحث برانگیز قرن بیستم که مبنای تعریفی نوین درباره ی هنر قرار گرفته،**نظریه نهادی** است که **آرتور دانتو** و **جورج دیکی** آن را وضع کرده اند. این نظریه دامنه ی بسیار گسترده ای دارد، وبه گونه ای تدوین یافته که بتواند همه ی هنرهای متعارف وغیرمتعارف و همه مکاتب قدیم و جدید،(از باروک و کلاسیسم گرفته تا رومانتیسم، رئالیسم، سورئالیسم، کوبیسم، دادائیسم وجزاینها) را در شمول خود قرار دهد.[۱](رامین، ۱۳۷۷،۱۲)

تصویر شماره ۴-۱ : جعبه های بریلوی وارهول، نمونه ای از هنر قراردادی (نظریه دانتو درباره هنر قراردادی)

مأخذ:http://www.tavoosonline.com

ویژگی ِمحوری ِ این نهاد، عرضه کننده ی(Presenting) آثار خاص هنـــری است و این عرضه کنندگی یا "اعطـــای شأن"(Conferring of status) است که چیزی را به اثر هنری تبدیل می کند. آثار هنری در همین خاصیت است که اشتراک دارند و می توان مفهوم هنر را براساس آن تعریف کرد.(هنفلینگ ،۱۳۷۷، ۳۰)

از دیگر پیشروان این نظریه، باید آرتور دانتو را نام برد که کتابهای جدید فلسفی هنر، گاه تا حد اغراق نظریات او را طرح می کنند.**پیترکیوی** عصرکنونی را **دوران دانتو** لقب داد و البته سعی کرد آغاز عصر بعدی را با مباحث خود طرح ریزد.[۲]

هنفلینگ درمورد نظریات دانتو از عنوان مهم کتابش به نام "دگردیسی اشیاء معمولی"استفاده می کند و طبق نگرش دانتو اذعان می دارد که از این طریق است که شیئی معمولی تبدیل به یک اثر هنری می شود.(همان، ۳۷)

---

[۱]. تبیین گسترده این نظریه را امروزه در غالب کتب فلسفه هنر از جمله کتاب « آفرینش و آزادی » **بابک احمدی**،« چیستی و هنر » **هنفلینگ** و « فلسفه های هنر » **کیوی**می توان بررسی نمود.

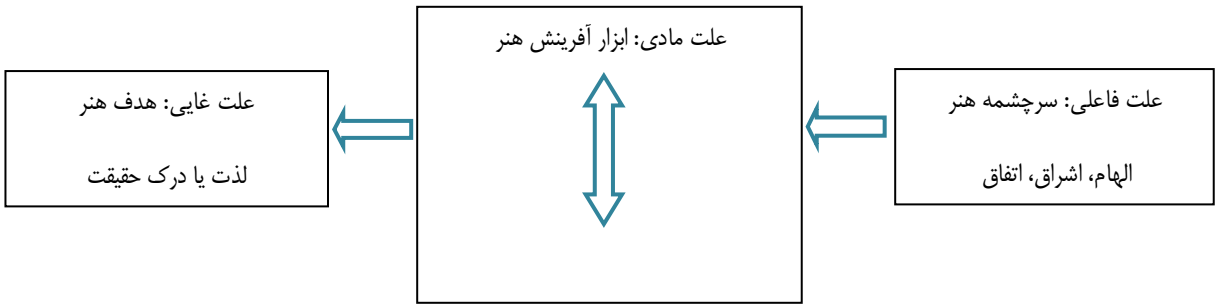
[۲]. رئیس انجمن زیبایی شناسی آمریکا در سخنرانی پنجاهمین سالگشت تأسیس این انجمن در پاییز ۱۹۹۲ این نام گذاری را انجام داد. کتاب « فلسفه های هنر » او اخیراً ترجمه شده و به چاپ رسیده است ، نظریات او را در صفحات قبل به اجمال مرور کردیم ، او همچنانکه ازعنوان کتابش برمی آید ، بیشتر به تفاوت رشته ها و قالب های هنری و کثرت ناشی از آنها توجه دارد تا وحدت بخشی به معنا و محتوی آنها و ارائه تعاریف کلاسیک.[۳]. Andy Warthol (۱۹۲۸ – ۱۹۸۷) نقاش، گرافیست وفیلم ساز آمریکایی ، این هنرمند با استفاده از جعبه ها یا کارتنهای مواد غذایی ، صابون ، نوشابه وغیره (ازجمله جعبه های صابون بریلو) آثار هنری به وجود آورد و از سال ۱۹۶۲ به عنوان شخصیتی برجسته در هنر پاپ آمریکایی اشتهار یافت.

دانتو می گوید: "جعبه های بریلوی وارهول[۱] (Danto, The transfiguration of commonplace cambridge)آثار هنری محسوب می شوند، ولی نظایر معمولی آنها که در انبارهای سوپرمارکت ها روی هم چیده شده اند... آثار هنری نیستند". (Danto)

بینکلی درمقاله ی دیگری از نقش هنرمند در اندکس کردن[یا نمایه سازی] شیء مورد بحث، سخن می گوید و می نویسد: **"برای آنکه چیزی قطعی هنری باشد، باید فقط به وسیله ی هنرمندی به عنوان اثر هنری اندکس شود.** صرف مقوله بندی مجدد یک پدیدار که شبهه ای در باره اش نباشد، کفایت خواهد کرد"[۲](همان).

در آمدی بر چیستی هنر

آنچه به طور کلی در آغاز این بررسی می توان گفت این است که هر تعریفی از هنر ناگزیر است ماهیت و آغاز و انجام هنر را تشریح کند، یعنی مشخص کند که هنر چیست، ازکجا آغاز می شود وچه هدفی را دنبال می کند.باید گفت که‌هنر با یک الهام آغاز می شود. آنگاه این الهام در یک فرایند به نام خلاقیت (آفرینش)، شکل زیبا پیدا می کندو اثر هنری پدیدار می شود و این پدیداری بی گمان هدف و آرمانی را دنبال می کند. در حقیقت هنر، یک چیز بیش نیست و این **چهار گام** در یک ارتباط سامانمند با هم از پی هم رخ می دهند و به هم وابسته هستند. به گونه ای که هریک از این گامها ، سه گام دیگر را تعریف می کند. در نتیجه این گامها تنها برای روشن ساختن **چیستی هنر و فرآیند آفرینش آن و زمینه سازی برای مقایسه رویکرد های گوناگون درباره ی هنر است**. این دیدگاه ها و مکاتب را در مقایسه پاسخ هایی که به پرسش های گوناگون درباره ی هنر داده اند، می توان دسته بندی کرد. متناظر این پرسشها را در علل چهارگانه ارسطویی نیز می توان یافت.



نمودار شماره ۴-۱ : چیستی هنر و علل چهارگانه ی ارسطویی

بر پایه این نمودار ، ما بحث خود را درباره ی**چیستیِ هنر** در دنبال می کنیم:

---

۱. Andy Warthol (۱۹۲۸ – ۱۹۸۷) نقاش، گرافیست وفیلم ساز آمریکایی ، این هنرمند با استفاده از جعبه ها یا کارتنهای مواد غذایی ، صابون ، نوشابه وغیره (ازجمله جعبه های صابون بریلو) آثار هنری به وجود آورد و از سال ۱۹۶۲ به عنوان شخصیتی برجسته در هنر پاپ آمریکایی اشتهار یافت.

۲. **بینکلی** شرح می دهد که چگونه هنگامی که از یک نمایشگاه «هنر مفهومی» دیدن می کرده یک دفتر یادداشت قهوه ای رنگ سیمی نظرش را جلب کرده است. آیا این دفتر یادداشت ، یکی از اقلام به نمایش گذاشته شده و اثری هنری محسوب می شده است؟ سپس نوشته ای با این عنوان توجهش را جلب می کند "از اقلام نمایشگاه نیست" ، واکنش اولیه اش این بوده است که دفتر یادداشت را همچون چیزی فاقد ارزش نادیده انگارد ، ولی بعد با خود می اندیشد که آیا ممکن نیست این دفتر یادداشت ، با وجود آن نوشته ، یکی از آثار هنری نمایشگاه باشد ؟ آیا امکان ندارد که این راه دیگری باشد که هنرمند نابغه ای در برابر قراردادهای موجود و مرسوم، اختیار کرده است و خواسته است که از رهگذر آن چیزی بسیار بدیع پدید آورد ؟ بینکلی نتیجه می گیرد که قصد پدید آوورنده باید معیار بنیادین « شأن هنر» باشد. " اینکه دشوار می توانیم بگوئیم که آیا دفتر یادداشت ، اثر هنری هست یا نه ، به دلیل آن است که مقاصد پدید آورنده یا پدید آورندگان آن در مورد شأن هنری [این کار] روشن نیست وبنابراین تشخیص موضوع دشواراست و برای آنکه بتوانیم این کار را انجام دهیم ، باید از قصد پدید آورنده آگاه شویم ، آنگاه به هیچ چیز دیگر نیاز نخواهیم داشت ". (هنفلینگ ، ۱۳۷۷، ۴۱).

♣ **سرچشمه ی الهام:**

از **جهت محتوا** که از کجا بر گرفته می شود؟ از درون خود **الهام انفسی**، واقعیتی بیرون از خود **الهام آفاقی**، یا رویدادی اتفاقی«**الهام آزاد**».

از **جهت گستره** آن که آیا محدود به زمان و مکان است یا نه؟ الهام نسبی یا عصری **الهام پسینی**، در برابر الهام مطلق و فرا زمان **الهام پیشینی**، مطرح هستند.

♣ **خلاقیت:** به معنای فرآیند دستیابی به شکل هنری است که به دو قسم تقسیم می شود:

خلاقیت وهمی که در گزینش شکل هنری، هنرمند رها از هر نوع واقعیت خارجی، اثری را خلق می کند و ارتباط ذاتی میان شکل و محتوا وجود ندارد.

خلاقیت آیه ای که صورت ها به شکل نمادین و نسبی با محتوا (واقعیت های برتر وجودی) رابطه برقرار می نمایند.

♣ **آرمان و ایده ها:** از جهت **محتوای آن**، که به کجا می رسد؟ به هدفی درونی(هنرمند)، یا به هدف بیرونی یا بدون هدف؟ که به ترتیب **آرمان انفسی** ،**آرمان آفاقی** و **بی آرمانی** نامیده می شوند. از جهت **پیرو بودن**آرمان پسینی، یا پیشرو بودن آرمان پیشینی نامیده می شوند.

علت فاعلی و سرچشمه های هنر

گروهی از جریانهای هنری، منکر سرچشمه و غایتی خارج از هنر، برای هنر می باشند و سرچشمه ی هنر و حتی غایت آن را هم درون صورت و ماده ی آن یعنی شکل و یا خلاقیت و بازی با هندسه ها و اشکال تعریف می کنند. این همان **دیدگاه هنر برای هنر** است که هنر را چیزی جز خلاقیت شکلی و ظاهری نمی داند. در اینجا حقیقت، یک جعل و بدعت جدید است و هنر تنها به این معنا برای آنان حقیقت دارد. این تئوری را در بسیاری نظریات همچون نظریه نهادی می توان دید. سایر نظریه های مربوط به الهام و علت فاعلی هنر به شرح زیر می باشد که در ادامه به آنها می پردازیم.

۱-نظریه های الهام آفاقی هنر
۲-نظریه های الهام انفسی هنر
۳-نظریه روان شناسی هنر
۴-نظریه های ظهور و تجلی حقیقت در هنر

۱ – نظریه های الهام آفاقی هنر

⊙ **نظریه بازنمایی و تقلید هنر (Representation Theory)**

کهن ترین تعریف هنر، براساس نظریه ی بازنمایی (نسخه برداری از طبیعت)شکل گرفته است.بر این اساس،**هنر عبارت است از تقلید یا نسخه برداری از طبیعت، که به دست آدمی انجام می شود**. این تعریف منسوب به افلاطون و ارسطو است که آغاز گر تأملات فلسفی درباره ی آثار هنری اند. فیلسوفان متأخّر ، نظریه ی تقلید را نظریه ی بازنمایی (Representation Theory) خوانده اند و گفته اند که هر اثر هنری موضوعی از طبیعت جاندار و بی جان را منعکس می کند، یا باز می نمایاند. براساس این نظریه ، ارزش هنری هراثر به دقت و ظرافت و ریزبینی هنرمند در امر بازنمایی بستگی دارد. قوت و ضعف این نظریه ، و شمول ودلالت آن بر رشته های مختلف هنر، به ویژه موسیقی ، زمینه ساز مناقشات و مباحثات مفصلی بوده است که فصل مهمی از آثار مربوط به فلسفه هنر رابه خود اختصاص می دهد.(رامین ، ۱۳۷۷،۹)

⊙ **افلاطون و پیروان او**

بحث زیبایی شناسی افلاطون در پرتو مُثُل و در بحث اخلاق مطرح می شد و به نوعی مورد استقبال بسیاری از متفکران تاریخ بوده است. اما در مقابل، بحث فلسفه هنر او و نقد او از هنرمندان بسیار بحث برانگیز بوده است.دلیل اصلی بی ارزش شدن هنر نزد افلاطون را باید در دور بودن هنر از سرچشمه های هستی، یعنی مُثُل افلاطونی دانست. او دلیل این مسئله را دو مرحله ی**سایه سازی** و **تقلید** می داند . **اهم اشکالاتی که افلاطون به هنرمندان وارد کرده**، عبارتند از:

- ❖ شاعران بی علم و دانش می باشند.
- ❖ شعر شاعر فهم مخاطب را ضایع می کند.
- ❖ شاعر در شعر خود دروغ می گوید .
- ❖ شاعر چهره ی الهی را خراب می کند .
- ❖ تشویش و رخوت درمخاطب ایجاد می کنند.
- ❖ مخاطب را افسون کرده و فریب می دهد.
- ❖ شعر برای مقاصد تعلیم وتربیت زیان آور است.(سلیمانی، ۱۳۷۹،۶۰-۷۰)

همه ی این دلایل سبب می شود که او هنرمندان را در شهر فاضله ی خود با احتیاط کامل و تحت نظارت، راه بدهد. چنانکه در **رساله جمهوریت** می گوید : "باید صاحبان همه هنرهارا هم تحت نظر بگیریم و مواظبت کنیم که چه در نقاشی و حجاری، چه درمعماری، چه در صنایع، دیگر چیزی نسازند که اخلاق نکوهیده و افراط کاری و فرومایگی و زشتی را مجسم کند واگر کسی این قواعد را نتواند به کار بندد، باید وی را از اشتغال در شهر خود ممنوع سازیم. زیرا نمی خواهیم که جوانان ما درمیان آثار فساد پرورش یابند، ... و بدین طریق بدون آن که خود متوجه شده باشند، فسادی عظیم در نفس خویش راه دهند، بلکه می باید درجستجوی هنرمندانی باشیم که مستعد درک زیبایی و لطافت باشند، زیرا در آن صورت جوانان ما مانند سکنی در شهری صحّت بخش از محیط سالم استفاده خواهند نمود."(همان، ۷۶)

یکی از مهمترین اشکالاتی که افلاطون به همه ی هنرمندان می گیرد ، همان **دور شدن از اصل حقیقت** یاایده های مثالین است که براثر تقلید ایجاد شده است. افلاطون تنها اولین مرحله ی تقلید ازخود مثال را هنری پسندیده ونیکو می داندکه دراین تقلید نوعی صانعیّت و سازندگی هم وجود دارد که افلاطون آن را با صفت «دمیورژ» بیان کرده است. دمیورژ تنها مقیّد به مُثُل است و براساس آنها صناعت می کند. بقیه ی هنرمندان از جمله نجار ونقاش و ... تقلیدِ تقلید می کنند وبه همین جهت از حقیقت چند مرحله دور می شوند. رونق گرفتن چنین هنری درمیان مردم به غفلت و بی توجهی آنها می انجامد. (همان، ۱۲۸)به همین دلیل است که افلاطون اجازه ی چنین هنری را نمی دهد.

⊙ **تفسیر سنت گرایان از نظریه عارفانه افلاطون در هنر**

سنت گرایان مهمترین گروهی هستند که به شکلی گسترده مباحث افلاطون را تشریح می کنند و نصر، بورکهارت، سوامی، شوان و بینا مطلق را باید از آن جمله دانست.

بینا مطلق در تشریح بیشتر این دوره می گوید : "افلاطون در دوره ی از هم پاشیدگی سنت یونان می زیسته و از این رو زمان او به زمان ما بسیار شبیه است. با این تفاوت که در زمان ما، این مسئله بین المللی شده، از این رو افلاطون، برخلاف فیثاغورث که تعلیمات عرفانی را اکیداً سرّی نگه می داشت ، برای حفظ آن تا جایی که ممکن بود ، آن رابه رشته ی تحریر در آورد. سبک کاملاً خاص افلاطون حاکی از همین مطلب است . درنتیجه برای درک کامل افلاطون دراصل باید به تأویل متوسّل شد وگفته ای از او را در پرتو گفته های دیگرش فهم کرد. جدا کردن یک جمله از متن آن، جز تصویری نادرست، چیزی به دست نمی دهد."(بینا مطلق ، ۱۳۷۸،۲۴۶)

او تأکید دارد که در مواجهه با مفهوم بحث برانگیز تقلید، افلاطون دو معنای مختلف را بکار برده است.**تقلید مذموم** که مربوط به محسوسات است و **تقلید حقیقی** که ناشی از دو مراتب بودن هستی است و تنها باید نسبت به مثل و ماهیت انجام شود. این کار دمیورژ یا آفریننده هستی است و همه باید همچون او به مُثُل مراجعه کنند.او با اشاره به رساله جمهوری افلاطون،**نفس انسان رابه صورت مجموعه ای از یک اژدها ویک شیر ویک انسان می داند که پوستی برهر سه ی آنها کشیده باشند.**[۱] بینا این سه وجه را متناظر با **نفس اماره** ، **نفس لوّامه** و **نفس مطمئنه** دانسته که توجه به هریک از آنها یک نوع زندگی ویک نوع هنر را برای انسان به ارمغان می آورد؛ این سه نوع هنر را **بینا مطلق** به شکل زیر توضیح می دهد :

- **شعر و شاعری ملهم از خدایان** : این شعر تحت جذبه ی خدایان است وعامل آن جنون الهی است و افلاطون هومر را یکی از همین مجذوبان می داند.(همان،۲۵۳)
- **شعر و شاعری همراه با علم وتفکر** : این شعر به عنوان ابزاری برای ترویج موازین اخلاقی است و افلاطون شاعرانی مثل تئوگنیس را از این جمله می داند.(همان)
- **شعر وشاعری تقلیدی به معنای مذموم** : این همان هنری است که سه مرتبه از حقیقت، دوراست وافلاطون به عنوان نمونه نقاشی را نام می برد که یک تخت را به صورت تقلیدی ترسیم می کند.
- افلاطون معتقد بود **هنر نوعی محاکات (انتقال از) عالم مُثُل است**. این عجیب نیست که هم در هنر سنتی هند و هم در هنر سنتی ایران، کار هنرور، شهود صور قدسی و ملکوتی و محاکات این صور در قالب صورت های مادی بوده است. شهود صورت های قدسی در عالم ملکوت همان شهود جمال الهی در مراتب علوی است. هنرور سنتی جمال را از اسماء الهی و جمیل را صفتی الوهی می داند که علی الاطلاق به حضرت حق، جل شأنه، تعلق دارد و زیبایی در سایر مراتب وجود جلوه و انعکاس همان زیبایی و جمال الهی است. حدیث مروی از رسول اکرم(ص) که می فرماید: **ان الله جمیل و یحب الجمال** دقیقاً این آموزه دینی را بیان می دارد.

⊙ **انتقاد نظریه پردازان لیبرال از تعریف افلاطونی هنر**

ژیل دلوز اساس نظریه ی افلاطون را درتفکیک دو ساحت ظاهر و باطن می داند و تأکید می کند که درعصر امروز از کانت گرفته تا هگل و نیچه همگی، این دوگانه ی ظاهرها و باطن ها را باطل اعلام کرده اند و به این دلیل **به هیچ وجه نمی توان ریشه وعلت فاعلی ظاهر را در باطن دانست!!**(دلوز ، ۱۳۷۸،۶۴)به راستی معلوم نیست این ادعای بزرگ را دلوز چگونه به کانت و هگل نسبت داده است. دلوز برای توضیح بیشتر نظر خود، مراتب سه گانه ی موجود در نسبت بین این عالم وعالم مُثُل را نام می برد. او این مراتب را عالم الگوها یا مثل ، عالم رونوشت و یا سایه ها(**طبیعت**) و عالم وانموده ها یا سایه واره ها(**هنر ومصنوعات**) می داند(همان،۶۷).از دید افلاطون فاصله ی سایه واره با مُثُل زیاد است، و برای همین افلاطون آن را نفی می کند.

اما دلوز در همین جا با انتقاد به افلاطون،در سرکوب کردن سایهواره ها و تضمین پیروزی سایه ها(طبیعت) بر سایه واره ها تردید دارد. و سعی می کند تا درهم آمیختگی این سه مقوله را به تفصیل ثابت کند و به این ترتیب مبانی نظری هنرهای انتزاعی نوینی همچون «پاپ آرت» را بیابد که ریشه در الگوها وسایه ها ندارند(همان،۸۰) هنرهایی که براساس منهدم ساختن الگوها و رونوشت ها و برپاکردن آشوبی که وانموده ها به راه می اندازند وشبحی را برپا می کنند، بنا شده است. دلوزاین انهدام را معصوم ترین انهدام ها، یعنی انهدام افلاطون گرایی می خواند. این دیدگاهها عمدتاً براساس نگرش نسبی گرا و فردگرا و لیبرال به انتقاد از افلاطون برخواسته اند.

---

۱. همچنانکه در رسالهٔ فائدروس انسان رابه مثابهٔ ارابه متحرکی دانسته که اسب سیاه و اسب سفید و ارابه رانی در آن وجود دارند ، وهریک از آنها متناظر با یکی از وجود سه گانه فوق در آدمی ویکی از مراتب هنر هستند (بینا، ۱۳۷۸، ۲۵۱).

⊙ **انتقاد نظریه پردازان اصالت وجود از تعریف افلاطونی هنر**

مددپور در مورد نگرش افلاطون به شاعران می گوید که آنها از روی عقل و دانش سخن نمی گویند؛ و شاعران را آشفته و پریشان می خواند. وی در سلسله مراتب ارواح و عقول انسانی، برای روح شاعر جایی در مرتبه ی نهم، بین مرتبه ی اهل رموز و اهل صنعت معیّن می کند و صدر مراتب را بلافاصله بعد از مرتبه ی خدایان، به فلاسفه وحکما وا می گذارد و **شاعران را محکوم می کند که آنان نسبت های دروغ و ناروا به خدایان و قهرمانان می دهند و مردم را از جهان پس از مرگ می ترسانند** و درآخر اضافه می کند که کار شاعران در شهر باید زیر نظر حکما باشد(مددپور، ۱۳۷۴،۵۱).

داوری در این باره می گوید، از نظرافلاطون هنر با حقیقت سروکاری ندارد. حقیقت عالم غیب ومثال است و فارغ از اشیای محسوس.این عالم، ظلِّ حقایق است. هنرمند تصویراین عالم واشیای این جهان رابه ما نشان می دهد. بنابراین اثر وکار او نه فقط حقیقت نیست، بلکه سایه ی حقیقت است، یعنی نسبت به حقیقت درمرتبه ی سوم قرار دارد. عالم مثال یعنی عالم معقول و حقایق ازلی. کاری که هنرمند می کند، گرته برداری و تقلید ازاین سایه هاست. لفظ یونانی«Mimesis» در اثر بزرگ ارسطو یعنی «فن شعر» بارها آمده است. این Mimesis راقدمای ما«مُحاکات» ترجمه کردهاند (که ترجمه ی خوبی بود) و متأخران به تبع غربی ها که آن را Imitation ترجمه کردند، به معنای تقلید دانستند، بنابراین گفته اند که **هنر، تقلید است. نظر افلاطون هم این بود که هنرمندان مقلّداند** ...افلاطون درکتاب دهم «جمهوری» بخش مفصّلی را در باب هنرها آورده است. افلاطون که خود شاعر بوده در سن ۲۰ سالگی پس از دیدن سقراط دفتر شعرش را پاره می کند و به سقراط می پیوندد.(داوری ،۱۳۷۴، الف، ۱۸)شاعری را ترک می کندو به شاعران حمله ور می شود.[۱] شاعر، مقلد معرفی می شود. اما چه کسی مقلد نیست؟ اگر حافظ در کودکی مرده بود، دیوان حافظ هیچ گاه به وجود نمی آمد (حتی یک بیتش). ما چیزی را که اصلاً تکرار نمی گردد و قابل تقلید نیست، چگونه تقلید بخوانیم(داوری ، ۱۳۷۴، ب،۴۰).

به عقیده ی داوری،**موضع افلاطون در بیان هنر،ذات هنر نبوده است، بلکه منظور او نفی ونقد هنر موجود بوده است**،داوری درجایی دیگر با اشاره به آیه ی ۲۲۴ سوره ی شعراء که می فرماید: «**والشعراء یتبعهم الغاوون** » یعنی«مردم جاهل وگمراه، شاعران را پیروی می کنند» می گوید: در قرآن هم بعد از این حکم اولیه ای که مربوط به اکثریت هنرمندان است،استثنا دارد و برخی را جدا کرده است (داوری ، ۱۳۶۶، ۱۵۷). البته او نگرش فلسفی و قرآنی را در نقد هنر کاملاً متفاوت می داند. او هنر مطرود درآیه ی فوق را هنر شیطانی می داند. درحالی که در فلسفه هرگز چنین بحثی مطرح نیست.

نوعی انضمام گراییِ کاذبِ مبتنی بر مذهب اصالت حس و اگزیستانسیالیسمِ ناقص، **معتقد است که در نگرش سنتی و روح رمزپرداز، ظواهر وجود ندارند** و لذا از این بُعد اساسی و بنیادین غفلت می ورزد و به رمزپردازی روی می آورد. انسان ادوار نخستین، بیشتر یا کمال را در آینه کمتر یا نقص می دید. در واقع عالم مادون انسان، انعکاس ملکوت است و به زبان وجود، رسالتی الهی را که در عین حال هم کثیر و هم وحید است، می گذارد(شوان، ۱۹۸۱).

۲–نظریه های الهام انفسی هنر

✸ **نظریه ی فرانمایی هنر Expression Theory**

دسته ای دیگر ازنظریه ها وتعاریف هنر، منشأ اصلی هنر را درونی می دانند. اینان یکی از غرائز وعواطف وحالات انسانی را به عنوان منشأ هنر درنظر می گیرند. ریشه های چنین تعریفی را از یک طرف در نظریه های

---

[۱]. **داوری** این اقدام افلاطون رانقد کرده وناشی از بی توفیقی **افلاطون** در دنیای شعر می داند ومی گوید: "این چه حادثه ای بوده کـه یـک شـاعر، اسـتاد و فیلسـوفی را می بیند و می گویدما از شاعری خداحافظی می کنیم ویکسره ملازم سقراطیم. این معنایی بیش از صرف وصف حال و اتوبیوگرافی دارد. آیـا آدمـی بـه دلخـواه شـاعری را ترک گوید؟ و یا این که شعر می آید و می رود، شعر موهبت بود و به افلاطون داده شده بود. من نمی دانم چگونه این موهبت از افلاطون گرفته شـد ؟ آنچـه مـی خـواهم بگویم و شاید برای برخی از شما گران بیاید ، این است که شاعر به اختیار شعر را ترک نمی کند ، اختیار شاعر در شاعری است ، در شعراست ، شـاعر بـر شـعرش مسـلط نیست ، شعرابژهٔ شاعر نیست ، شعر داشتهٔ شاعر به مفهوم وسیع لفظ است ، اما داشته به معنای مِلک شاعر نیست." (همان) . در مقابل این اقـدام افلاطـون، در فرهنـگ ما این نکته قابل توجه است که بزرگترین عرفای ما ضمناً شاعر بوده اند و یا بزرگترین شاعران ما عارف نیز بـوده انـد و در فرهنـگ اسـلامی ارتبـاطی عمیـق بـین هنـر وعرفان وجود دارد.

روان شناسی ناخودآگاه و ازطرف دیگر در **نظریه های بیان گرا** می توان یافت. **علی رامین** در خصوص این نظریه می گوید، تعریف دیگر که بر نظر **کروچه** و**کالینگوود** تکیه می کند، هنر را بیان گویای احساسات و عواطف آدمی با استفاده واسطه های مختلف هنری تعریف می کند. بدین صورت که هنرمند وقتی دستخوش عواطف و احساسات می شود، تلاش می کند تا تصوری روشن از احساساتش داشته باشد و این احساس را در قالب کلام، رنگ، صوت و یا هر واسطه دیگر هنری به گونه ای گویا و شفاف ابراز کند(رامین، ، ۱۳۷۷، ۱۰). کالینگوود می گوید : **آفرینش هنر راستین عبارت از احساس یک عاطفه و ابراز(یا فرانمایی) آن است**، به گونه ای که در مخاطب همان تجربه (یا حال) زیباشناسانه را ایجاد کند که برهنرمند گذشته است ؛

تولستوی نویسنده شهیر روس نیز که با پیروان نظریه ی فرانمایی هنر همدلی دارد، درکتاب هنر چیست،می گوید: "هنر سرایت دادن و اشاعه ی احساسات وعواطف است، هنرمند از طریق هنر خود مخاطبان خویش را به احساس هایی مبتلا می کند که خود تجربه کرده است"(همان)به گفته تولستوی ، کارهنر این است که، آنچه را ممکن است در قالب استدلال وتعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همه ی مردم قرار دهد(تولستوی، ۱۳۶۰، ۱۱۵).به نظر تولستوی،**مُسری بودن، علامت مشخص هنراست،**و میزان سرایت، تنها معیار ارزش هنر(همان، ۱۱۵). به نظر او هنگامی که مخاطب با روبرو شدن بااثر بدون هرگونه تغییر در نظر و افکارش، دچار حالت روحی خاصی شود که او را با خالق اثر و دیگر مخاطبان اثر که موضوع هنر را دریافته اند، متحد سازد، این موضوع هنر است[۱].تعاریف کروچه ، کالینگوود و تولستوی از هنر، جزء تعاریفی است که درغالب کتب فلسفی هنر، به نحوی مورد تحلیل و نقد قرار گرفته اند. (همان، ۱۶۷)

- **انتقاد نظریه پردازان لیبرال و نسبیت گرا به نظریه هنری تولستوی**

هربرت رید درکتاب **معنی هنر** با مقایسه ی نظریه ی تولستوی و ماتیس می گوید، ماتیس هم مانند **تولستوی هنر را در قالب بیان احساس تعریف می کند**؛میان تولستوی و ماتیس توافق زیادی وجود دارد، اختلاف ممکن است به یک کلمه محدود باشد. تولستوی می گوید هنرمند احساسات خود را بیان می کند و آنها را نیز، منتقل می کند که این اشتباه بزرگ تولستوی است، زیرا احتمالاًمنظور تولستوی از مخاطبانش تمام مردم می باشد، که در اینصورت، هنر باید برای همه قابل فهم باشد، پس بدرود، ای اوریپیدس، دانته، تاسو، میلتون، شکسپیر، باخ، بتهوون، گوته درواقع بدرود، ای همه ی آثار هنری، غیر از داستانهای کتاب مقدس و ترانه ها و افسانه های عامیانه. اصلاحی که او به تولستوی پیشنهاد می کند تا با گفته ی ماتیس موافق شود، و مهمتر آن که با واقعیات موافق شود،این است که عمل هنر فقط نقل احساس نیست، به طوری که دیگران نیز همان احساس را تجربه کنند. این فقط عمل خام ترین اقسام هنر است(رید ، ۱۳۷۴،۲۲۲).

ویتگنشتاین فیلسوف معروفِ تحلیل زبانی نیز، نظر تولستوی را به نقد می کشد و می گوید که وقتی مردم اثر هنری را درک میکنند با آن هماهنگ و همصدا می شوند. یا به عبارتی به آن واکنش نشان می دهند. می توان گفت اثر هنری فقط در پی القای خود است و نه چیز دیگری(ویتگنشتاین، ۱۳۷۴،۳۴۹).

۳–نظریه روانشناسی هنر(Phycological Theory)

از مهمترین الهامهای انفسی باید به روانشناسی اشاره نمود که در سبکهایی همچون سورئالیسم و اکسپرسیونیسم اهمیت یافته اند.روان شناسان از احساس های لحظه ای فراتر می روند و به احساسات ناخودآگاه اعماق وجود می رسند که در هنر ظهور می کند. اگرچه واضع بزرگ روانشناسی،**فروید** هم، مانند افلاطون، هنرمندان را بیمارانی می دانست که بیماریشان آنها را به چنین ادراکاتی رسانده است. **امیر حسین آریان پور**اصلی ترین رویکردهای آنان را در سه گرایش تنظیم کرده است:

---

۱. تولستوی خود چندین مثال را نقل می کند که به خاطر همین خاصیت و با همین معیار هنر هستند ، به طور مثال می گوید : «اخیراً شرحی در بارهٔ تئاتر مردم وحشی و گل خواندم؛ موضوع درام این است که صیاد در پی گوزن و بچه ی اوست. ... بچهٔ گوزن قدرت فرار ندارد ، خودش را به مادرش می چسباند ، ومادر زخمش را زبان می زند. .. تنها از خواندن شرح نمایش احساس کردم که این یک اثر حقیقی هنری بود.»

- **هنر ناشی از غریزه ی بازی** است. خود اینان نیز **دو غایت** مختلف را برای این غریزه تنظیم می کنند و آن دو غایت چنین است:
  - ✓ **بازی** تنها برای یک احساس خوشی و دفع مازاد نیروهای انسانیوعدم وجود هدفی بیرونی.(اسپنسر، لانگه و شیلر)
  - ✓ **بازی**، مقدمه ای برای آموختن اعمال حیات.(کارل گروس)(آرین پور، ۱۳۵۴،۴)

- **هنر ناشی از غریزه ی جنسی** وتناسلی.هنر وسیله ی ایجاد جاذبه برای جلب جفت و یا ارضای نیروی درونی جنسی ولذت بردن(فروید و داروین). (۱۳۵۴، ۸)
- **هنر ناشی از غریزه ی جمال دوستی** و زینت خواهی.جمال پرستی و زیبا دوستی غریزی و فطریبدون هیچ چشمداشتی به سود شخصی است(مثل کانت).

در کل آریان پور هرسه نظر را رد می کند. حتّی دیدگاه سوم راکه هنر راجزء فطرت ملکوتی آنان می دانست، به پنج دلیل رد می کند. از آن جمله اینکه هنر بدویان هرگز بویی از ملکوت و درون نداشت انسان می دانست وکاملاًجنبه اجتماعی دارد نیز رد می کند. او به طور کلی منشأ هنر را فطرت و غریزه نمی داند. **دکتر آریان پور** براین نظراست که "تجهیزات طبیعی فردی از پس تبیین هنر برنمی آیند، پس لزوماً باید منشأ هنر را امری اجتماعی بدانیم، واعتقاد داشته باشیم که عامل مبیّن هنر، روابطی است که در دنیای خارج میان افراد انسانی برقرار می شود"(همان،۱۰).

نقد روانشناسان از نظریه روان شناسی هنر معاصر

این دیدگاه امروزه توسط بسیاری از نظریه پردازان از جمله پدیدارشناسان(هوسرل و...)، وجود گرایان(هایدگر و...)، سنت گرایان (گنون،نصر و...)و حتی لیبرالها (پوپر و...) مورد نقد قرار گرفته است. مددپور به برداشت نادرستی که فروید و یونگ از الهام هنری دارند، اشاره می کند. چرا که از دید آنها، الهام، ظهور دفعی وناگهانی قسمتی از ضمیرناخودآگاه(Inconscience) در سطح ضمیر آگاه (Conscience) است. از دید این افراد، هنرمند **همچون یک بیمار عصبی (**neurotic**) تلقی شده، که احوالات خویش را نشان می دهد و ناخودآگاه خود را به ظهور می رساند.**(همان)

۴–نظریه های ظهور و تجلی حقیقت در هنر (Aletheia Gush)

بهترین تبیین این تئوری امروزه از **هایدگر** ارائه شده و به نظر می رسد اساس آن را در فلسفه صدرائی بتوان یافت. اصلی ترین مقاله هایدگر در رابطه با هنر، تحت عنوان **سرچشمه اثر هنری** یا به تعبیری **علت فاعلی هنر** است.**او سرچشمه ی هنر را حقیقت می داند؛ اما حقیقتی که مربوط به وجود ذاتی شئ است** و در اثر هنری به قرار آورده شدن شئ را هنر می داند.حال با توجه به این تعریف به چند موضوع از دیدگاه هایدگر فیلسوف آلمانی پیرامون تجلی حقیقت در آثار هنری می پردازیم :

ارتباط هنر و حقیقت در نظر هایدگر

هایدگر بحث گسترده ای در یافتن سرچشمه ی حقیقت دارد.اوریشه ی حقیقت را هرگز مانند بسیاری فلسفه پردازان درواقعیت نمی داند، بلکه آن را به حوزه ی عدم می کشاند. به نظر او حقیقت، دائماً ونوبه نو باید از عدم زائیده شود. این کاملاً متفاوت با نظریه ی معروف کنونی است که حقیقت را تطابق با واقع می انگارد. ثمره ی این نگرش کنونی، شکل گیری مکاتبی است که به واقع گرایی ظاهری وتقلید ازعالم خارج روی آورده اند و خود را هماهنگ با حقیقت هم می پندارند.از تعابیر هایدگر این گونه برمی آید که **ماهیت وعمق درونی هروجودی، عدم است**. نور در ظلمت ریشه دارد و حقیقت به ناحقیقت (عدم) می رسد.البته باید به دقت توجه داشت که ناحقیقت وعدم هرگز به معنای پوچ و تهی نیست، بلکه عدم مربوط به حوزه ای از وجود است که ظهور نیافته و باطن و پنهان است و بیشتر به عدم ظهور بر می گردد. ناحقیقت هم بیشتر به معنای آشکار نبودن به کار رفته است.

هایدگر اصطلاح **واژه عرضه کردن حقیقت** را برای هنر آوردهو خود سه مفهوم را برای آن برشمرده است و می گوید : "ماهیت هنر عبارت از **شعر** است ، اما **ماهیت شعر** عبارت از **عرضه ی حقیقت** است و عرضهحقیقت را دراین جا سه گونه می فهمیم :

- عرضه حقیقت به عنوان**عطا**
- عرضه حقیقت به عنوان **بنیاد**
- عرضه حقیقت به عنوان **آغاز**

اما این « طرح وعرضه» هرگز عبارت از ساخته ای دلخواهانه نیست ، « طرح حقیقی شعری » عبارت از « فتوح » چیزی است که وجود انسانی در آن به عنوان تاریخیِ خود،مطرح شده است."(آرین پور، ۱۳۵۴،۸)در جملات فوق دو نکته را باید به دقت مورد توجه قرار داد:

- یکی اینکه هایدگر به یک معنا، آغاز و بنیاد حقیقت را هم در اثر هنری می داند و حتی گاهی تأکید می کند که اگر اثر ایجاد نشود، حقیقتی هم وجود نخواهد داشت،
- و از طرفی از آنجا که ممکن است اشتباهاً از این عبارت، مفهوم نسبیّت حقیقت برداشت شود، سریعاً تذکرمی دهد که هرگز این تحقّق ساخته ای دلبخواهانه ندارد.

او بیشتر بستراین حقیقت را دروجود انسان درتاریخ می بیند. ولی به هرحال ازتعابیر فوق می توان هر دو تبیین سوبژکتیو و ابژکتیو(درونی و برونی بودن) از هنر را مشاهده کرد.

نماد (فرا شیئیت) در هنر از دیدگاه هایدگر

اگرچه توجه به شیئیت دراثر هنری خود اهمیت فراوان دارد، اما باقی ماندن در آن،شئ را به شئ محض تبدیل می کند. باید به لایه های فراتر از شیئیت در درون اثر هنری ، توجه کرد. این همان چیزی است که هایدگر با بهره گیری از زبان یونانیان کهن آن را سمبل ونماد می نامد و می گوید، اثر هنری با یک «دیگر چیز» شناخته می شود که فراتر از «شیئیت » می باشد، که در قرب اثر هنری است و حقیقت ذاتی هنر را نشان می دهد(هایدگر،۱۳۸۱،۲۱)

اثر هنری آن **دیگر چیز** را آشکار می کند و آن یک « **نشانه** » است، که نمایانگر آن چیزی است که «**غایب**» است.اثر هنری بجز آنکه یک شئ ملموس باشد، چیز دیگری را با خود گرد می آورد، که یونانی ها آنرا(Symballein) می نامند، که عبارت است از « **نشانه** »، «**راهنما**»، «**سمبل**» و از این دست(همان).

شعر و معماری در نگاه هایدگر

شعر از دید هایدگر مهمترین مقام را درمیان همه ی هنرها داراست، او اساساً مفهوم شعر را یک ویژگی مشترک درمیان همه ی هنرها می داند و می گوید : "**شعر در معنای دقیق خود، مقامی ممتاز را در بین هنرها داراست؛چرا که هر « هنری » در ماهیت خود « شعر » است**، بنابراین باید هنر معماری، نقاشی، و موسیقی، ریشه در شعر داشته باشند. « شعر » عبارت از تخیّلات وخیال پردازی نیست، آنچه که « شعر » را به عنوان « هادی » برای «عدم حجاب» عرضه می دارد و درحد فاصلِ «هیأت» آن را طرح می نماید، عبارت از «ظهوری» است که رخصتِ وقوع آن را می بخشد"(همان،۸۲).یک اثر هنری اجازه می دهد که خدا در آن حضور یابد و وقتی خدا در حقیقت خود باشد با شعر ارتباط می یابد. (همان،۵۱)

اینکه او می گوید **تحقق اثر هنری است که سبب می شود خدا درحقیقت خود باشد**، همان معنای سوم او از عرضه ی حقیقت است. یعنی خدا بودنِ خدا، درهمین تحقق هنراست واگر آن نباشد، خدایی درک نمی شود. او درتوضیح همین مطلب می گوید : "بنای هنری یک معبد، «هیأت خدایی» را درخودجمع می آورد و رخصت می دهد تا این « هیأت » در چنین خفایی در « حوزه ی قدسی » ظهور کند. « خدا » از طریق این « معبد » در « معبد » حضور می یابد. این « حضور خدا » فی نفسه عبارت از گستره و محدوده ی این « حوزه » به عنوان امری قدسی است، ولی این « معبد » و حوزه ی آن به « امرنامتعیـن » محدود نمی شود. این بنای هنری، راهها و نشانه هایی را در خود

وحدت می بخشد که نمایانگر ماهیت انسانی در تقدیر خویش است. (مثل تولد ومرگ، پیروزی وشکست ، اقتدار و سقوط).

وی در مورد بنای هنری «**آکروپولیس یونان**» می گوید که این بنا، قسمتی از صخره را که بنیان ندارد، مهار می زند و آنرا در قدرت خویش آشکار می سازد و با نور خورشید، گستره ی آسمان و ظلمت شب، آنرا به نمود حقیقی خویش در می آورد و فضای غیر قابل نمودش آشکار می شود و موجودات درچنین معبدی است که هیأت حقیقی خویش را می یابند. یونانیها به چنین چیزی (به هیأت حقیقی خویش رجعت یافتن) Phisis می گفتند. این مفهوم به علاوه به آن چیزی نور می باشد که «انسان» به روی آن و در آن سکنای خویش را بنیاد می نهد، ما آن را « زمین » می نامیم.معنای زمین درعصر ما درتطابق باتوده ای مادی و سیاره ای در فضا است؛این معنا از «زمین» موجب قرار گرفتن معنای بنیادین آن در حجاب است. «زمین» به عنوان «حاجب» در چنین بنیادی است که به «حضور» می آید. بنای هنری با قرار خویش، «عالمی» را می گشاید و آن را به روی «زمین» قرار می دهد؛ زمینی که خود به عنوان بنیاد خانگی برمی آید(همان،۵۰).

نقد نظرات هایدگر پیرامون هنر و معماری

برخلاف برخی تعاریف (مثل تعریف دیکی و دانتو) ازهنر که دغدغه ی فراگیرندگی برهمه ی هنرهای معاصر را دارند،تعریف هایدگر برهنر معاصر قابل تطبیق نیست.او بااستناد به سخنان هگل می گویدکه معنای هنری جاودان و ارزشمند در روزگار ما کاملاً از میان رفته است و ماهیت آن توسط انسان زدوده شده است. **هگل** در یکی از آثار خویش به نام «نظراتی در باره ی علم استحسان» از دیدگاه متافیزیک به ماهیت هنر می نگرد و به نوعی پایان یافتن دوران هنر و یا مرگ هنر را اعلام می نماید.

وی دراین اثرمی گوید، **هنر دیگر به عنوان برترین راهی نیست که حقیقت دراین راه به قطعیت وجود خویش دست یابد. هرچند می توان امید داشت که بیش از پیش اوج گیرد و تکامل پیدا کند، اما دیگر نمی تواند برترین نیاز روح ما باشد.** هایدگر با نقل این جملات می گوید: "اعتبار کلام هگل، هنگامی برچیده می شود که هنر با «حقیقت موجود» قرین گردد. تاآن هنگام، کلام هگل همچنان معتبر خواهد بود."(همان، ۸۹)

۵–گستره ی الهام های هنری

روشن شد که سرچشمه ی اصلی هنر، الهام وکشفی است که توسط عقل یا خیال تا مرحله شکل و صورت مادی نازل می شود. از آنجا که صورت هنر در طول زمانها تغییرات مشهودی دارد، بحث گسترده ای در مورد سرچشمه ی این صورت های متنوع وجود دارد که آیا آنها هم متنوع وعصری اند و یا ریشه ای فرا زمانی دارند. این موضوع اساساً در میان متفکران دینی و خصوصاً مسلمین، بیشتر مطرح بوده ودر تفکر غرب، کمتر روی آن بحث صورت گرفته است. در این راستا **سه نظریه** از هم قابل تفکیک شده در باره الهام های هنری وجود دارد.

نظریه اول در باره الهام های هنری : الهام های پسینی و اعتباری
نظریه دوم در باره الهام های هنری : الهام های پشینی و فرازمانی
نظریه سوم در باره الهام های هنری : الهام های جاویدان

☐ نظریه اول : الهام های پسینی و اعتباری

این دیدگاه اگرچه لازمه ی یک فرهنگ وتمدن است، اما امروز همه میدان ها و فضاهای هنری را در بر گرفته وجایی برای هنر فرا زمان و معنوی باقی نگذاشته است؛ چراکه دست یابی به این سرچشمه ها آسان تر وامکان پذیرتر است در حالیکه برای رسیدن به سرچشمه های بی زمان، باید از رنگ زمانه فاصله گرفت واز افقی فرازین به زمانه نگریست. از میان نظریه پردازان، آنان که تعریفی پسینی از فرهنگ وتمدن دارند وتکامل فرهنگی را وابسته به گسترش ارتباطات واطلاعات و پیشرفت دانش و فناوری و اعتباریات و فرضهای مجازی فراگیر اجتماعی می دانند، همین نظر را دارند. آنان هنر راسرچشمه تمدن، و اعتباریات راسرچشمه هنر، و خلاقیت وتخیل مجاز ساز را ماده ی آن می دانند.

اینکه هنر سرچشمه تمدن است و تمدن با عنصر اعتبار سازی، سرچشمه ی هنر بعدی می شود؛ به این ترتیب هنر با فرهنگ و تمدن زمانه اش رابطه ای دو سویه دارد. این باعث می شود ویژگی های آنی هنر، بسیار وابسته به فرهنگ و تمدن اعصار باشد. همه علل چهار گانه این هنر از تمدن وابسته به آن تأمین می شود. هنر رامی توان ریشه ی یک تمدن، و به طبع آن فرهنگ و تمدن هم ریشه هنرِ وابسته به خود هستند. در این نظریه، عنصر مجاز و ارتباطات، واسطه ی ارتباطی این دو هستند و به همین دلیل هنر و از جمله سرچشمه ی آن اعتباری و نسبی هستندو وابسته به ویژگی های عصریِ فرهنگ خواهد بود. سروش همچنین دو تئوری بنیادین خود یعنی قبض و بسط و کثرت گرایی را مطرح کرده است، و تحولات عصریِ فرهنگ را زیر بنایی میداند که همه عرصه های زندگی انسان را با خود دگرگون می کند.

☐ نظریه دوم : الهام های پیشینی و فرازمانی

این دیدگاه حالتی پیشرو و غیر مردمی دارد ودر برخی مکاتب به شکل آوانگارد و خط شکن وجود دارد. بسیاری از دیدگاههای شرقی ودینی هم به این دیدگاه نزدیکند.در اینجا **تکامل فرهنگ و تمدن، وابسته به تکامل انسان است** و از آنجا که در تعاریف دینی، روح انسان موجودی مجرد و تبعید شده به عالم ماده است،درد غربتِ اسارتِ روح در این عالم و شوق ارتباط وانس با حوزه مجرد وجود، الهامات و مکاشفاتی را فراهم می کند که مایه و سرچشمه ی اصلی هنر را می سازد.**محمد مدد پور** درکتاب «تجلیات حکمت معنوی درهنر اسلامی» می گوید، علت مادی هنر،تخیل ومحاکات(گزارش) است، اما علت فاعلی آن غیر از محاکات است. دراینجا آدمی با معرفت والهام وجذبه که مبدأ معرفت است سروکار دارد.**جذبه حالتی است که در آن شعور و وجدان فردیِ انسان تحت تأثیر واستیلای القائاتی قوی وعالی فرو ریخته، ووجود خود را در وجودی متعالی مستغرق بیابدو احساس بهجت و سعادت کند. درواقع غلبه واستیلای حالتِ انفعالیِ مخصوصی است که در آن شخصیت و تعیّن هویتِ انسان به کلی محو می گردد وجای خود رابه حالت یا احوال روحانی غیر متعینی که بر وجود انسان تسلط یافته است وا می گذارد.** بنابر شدت وضعف جذبه، اثرهنری، هویتِ هنرمند را کم و بیش نشان می دهد(مدد پور، ۱۳۷۴، ۲۴).

محمد رجبیدر تعریف هنر به شکلی بیان گرایانه می گوید که هنر، شناخت حقیقت اشیاءاز طریق صورتهای خیالی و استعاری وابزارهای موجود است (رجبی، ۱۳۷۸، ۹۹). او این شناخت را با استفاده از سه ساحت حسی، عقلی وشهودی متناظر با فطرت اول، دوم و سوم انسان می داند وتأکید دارد که هنر به معنای معرفتی آن، اساساً در ساحت سوم و فطرت ثالث (شهودی)انسان متحقق می شود، که هرگز اعتباری نیست. **هنر چه رحمانی باشد وچه شیطانی، چون معطوف به مکاشفه است، هنر است وهنرمندان، انکشاف خود را محاکات و گزارش می کنند**(همان، ۱۰۳).

دکتر مهدی حجت نیز مایه ی اصلی آفرینش هنری را، درد درونی هنرمند می داند(حجت ، ۱۳۶۲،۵۲)و فاصله میان واقعیت و حقیقت را، محرک انسان در خلق و تغییر می داند و درد هنرمند را، درک همین فاصله می بیند(همان، ۴۵-۴۶).**شهید مرتضی آوینی** نیز به تأکید، هنر را یاد بهشت ونوحه انسان در فراق می داند.(آوینی، ۱۳۷۷،۱۳-۱۴)وجه مشترک همه نظرات فوق در آن است که سرچشمه ی هنر را به عرصه ای مطلق، آرمانی و بی زمان می کشاند.

☐ نظریه سوم : الهام های جاویدان

گسترده ترین مباحث در این زمینه را باید در میان برخی سنت گرایانبه ویژه **بورکهارت**، **شوان** و **نصر** یافت. **دکتر سید حسین نصر**، سرچشمه ی هنراسلامی را درخود اسلام،وریشه ی هنر را در ابعاد باطنی دین اسلام جستجو می کند. در ابتدا به انتقادات او نسبت به سرچشمه هنر در عصر حاضر می پردازیم و بعد دیدگاه اورا بیان می کنیم.

سرچشمه هنر را باید در دین اسلام پیدا نمود

دکتر سید حسین نصر می گویداین دیدگاه را می توان از منظر متافیزیک والهیات اسلامی که خداوند را منشأ تمام فرمها می داند، به سادگی رد کرد؛ چرا که اوست کهبرهمه چیز، عالِم است و بنابراین، ذوات و صور همه ی اشیاء، حقیقت خود را مدیون «خرد الهی» اند. تفکّر اسلامی، تنزّل اعلی به اسفل، عقلانی به جسمانی، یا قدسی به این جهانی

را مجاز نمی داند.به اعتقاد او،صرفنظر ازهرگونه پیوند میان هنروالهام اسلامی، منشأ صدور این آثار نمی تواند تحولات سیاسی – اجتماعیِ ناشی از ظهوراسلام باشد. درواقع پاسخ را باید در خود دین اسلام پیدا کرد(نصر، ۱۳۷۵،۱۱).

هنر معماری نیاکان ما با ابدیت پیوند داشت

در ادامه این بحث، او نظریه ی اصالت تاریخ و ادوار تاریخی را هم نقد کرده و خصوصاً در حوزه ی معماری اسلامی با انتقاد نسبت به طرفداران تجدّد مدرن درمعماری که سرچشمه ومبانی نظری خود را از ویژگیهای عصر جدید می گیرند، می گوید:سبک سنتی معماری محصول « دوره » یا « زمانه » نیست، بلکه از مواجهه ی شیوه ی روحانی مذهبی خاص با ذوق و قریحه ی پیروان آن مذهب نتیجه می شود. از این رو، مادام که آن مذهب و قوم خاص برخوردار از هستی است، این سبک نیز تداوم می یابد. معماری اسلامی ایران نمونه ی بارزی از این واقعیت است. نیاکان ایرانی ما 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 بدانند، انگیزه ی ایجاد تحول در سبک معماری مسجد زائیده ی به اصطلاح « مقتضیات زمانه » نیست. بلکه از این واقعیت نتیجه می شود که طرفداران این گونه تحولات، خود از سنّت اسلامی، دور مانده اند وحتّی نسبت به نبوغ قومی ایرانیان بیگانه گشته اند و صورت و معنای مذهبی را که مادراین سبک معماری است، در نیافته اند و حتّی ریشه های فرهنگی عمیقتر مردم خود را، که این معماری را در طی اعصار در دامان خود پرورش داده و شکوفا ساخته اند، نمی شناسد (نصر، ۱۳۷۳،۵۳).

هنر سنتی یک شهود تعقلی و یک پیام ذوقی است

همچنین او با طرفداران نظریه ی الهامات روانیِ خودآگاه و ناخودآگاه فردی وجمعی هم موافق نیست، ومی گوید : "هنر سنتی محملی برای یک شهود تعقّلی و یک پیام ذوقی است که هم ازفرد هنرمند و هم از روان جمعی ملتی که هنرمند متعلق به آن است، فراتر می رود. برعکس، هنرانسان گرا فقط قادر است، الهام های فردی و یا اگر بخت یاری کند، چیزی از آن روان جمعی را که فرد هنرمند متعلق به آن است نشان دهد ، ولی هرگز یک پیام تعقّلی یعنی همان حکمت ذوقی مورد بحث ما نیست، منتقل کند. این هنر، به دلیل جدایی اش از آن قوانین کیهانی و حضور معنوی که وصفِ بارز هنر سنتی اند، هرگز نمی تواند سرچشمه ی معرفت و یا رحمت شود"(نصر، ۱۳۸۰،۴۳۱).

روح هنرمند تحت تأثیر فضائل قرآن و سنت شکل می گیرد

نصر، سرچشمه ی هنراسلامی را درابعاد باطنی دین اسلام دنبال می کند، نه در حوزه های عملی همچون شریعت. به عقیده او، هنراسلام نمی تواند از شریعت الهی منبعث شده باشد، چون شریعت در واقع رابطه ی میان خدا و فرد و جامعه را در ساحت عمل مشخص می دارد. شریعت دراصل حاوی احکامی عملی برای مسلمین است و نه در برگیرنده ی دستورالعملهایی برای خلق چیزی. نقش شریعت در هنر، سوای ایجاد زمینه ی اجتماعی کلّی، شکل دادن به روح هنرمند از طریق القای شیوه های رفتاری و فضایل خاص منبعث از قرآن و حدیث وسنّت پیامبر است(نصر ، ۱۳۷۵،۱۲).

هنر اسلامی را باید در باطن اسلام جستجو کرد

نصر، منشأ هنراسلامی و سرشت این نیروها واصول آنرادر جهان بینی اسلام و وحی اسلامی می یابد، و یکی از جلوه های آن را بی واسطه، هنر قدسی اسلام، و با واسطه، هنر اسلامی درکلیّت خویش،می نامد. نصر می گوید، ارتباط ارگانیک میان هنر و پرستش اسلامی، میان تفکّر و تعمّق در باره ی 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 رابطه ی علّی میان وحی و هنراسلامی است، اگر این هنر به نزدیک ترین وجه ممکن با صورت ومعنای دین اسلام پیوند نداشت، هرگز نمی توانست از عهده ی انجام این وظیفه ی معنوی برآید؛ درحقیقت برای یافتن سرچشمه ی هنراسلامی

باید به باطن دین اسلام که در طریقت مستتر بوده و حقیقت، آن را روشن ساخته است رجوع کرد[۱]. منشأ هنراسلامی را باید درحقایق درونی قرآن، که حقایق اصلی عالم هستی و حقیقت معنوی ذات نبوی است و « برکات محمدیّه » از آن نشأت می گیرد، جستجو کرد.در حقیقت این دو منبع و سرچشمه ی مهمی که نصر به عنوان منشأ هنر اسلامی بر شمرده است، بیان دیگری از ثقلین هستند.

حکمت هنر اسلامی از تحصیل فضائل حاصل می شود

در هرحال منابع وسرچشمه های اصلی هنر اسلامی علم و حکمتی است که باید آن را درمیان قرآن و سنت جستجو کرد. این همان علم مهم و بنیادینی است که همه ی متفکران سنتی آن را لازمه ی ضروری هنر دانسته اند. به گفته ی نصر: "این گفته ی قدّیس توماس که **هنر بدون علم پوچ است** در مورد همه ی سنت ها صدق می کند و علم مورد نظر دراینجا همان علم قدسی و کاربردهای جهان شناختی آن است که درست همانطور که علم سنتی یک هنر است، هنر سنتی نیز اساساً علم است"(نصر، ۴۳۹،۱۳۸۰).

او در تشریح بیشتر مفهوم این علم می گوید: آن علم، علمی است در باره ی هماهنگی کیهانی، در باره ی‌تطابق ها، در باره ی واقعیت ذوابعاد صور، در باره ی هماهنگی میان صور زمینی و تأثیرات آسمانی، در باره ی رابطه ی 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 علاوه بر این به لحاظ سرشت خود با علم جدید متفاوت است، ... تفاوت میان این علم و علم جدید در آن است که این علم به جز از طریق شهود تعقّلی حاصل نمی شود و این شهود تعقّلی نیز یک شرافت واصالت ذاتی خاص وتحصیل فضایلی را می طلبد. ..."(همان، ۴۴۱).

نصر ادامه می دهد که:**این علم پردامنه همان چیزی است که استادان سنتی هنر اسلامی، آن را حکمت نام نهاده اند و آمیزه ای از خردورزی و شهود بنیاد آن را شکل می دهد**[۲]. حکمتی که هنر اسلامی بر آن استوار است، چیزی جز جنبه ی خردمندانه ی خودِ روحانیّت اسلامی نیست. ... این هنر برعلمی باطنی مبتنی است که به ظواهر اشیاء نظر ندارد، بلکه ناظر برحقیقت درونی آنهاست، هنراسلامی به مدد این علم وبه واسطه ی برخورداری از برکت محمدی، حقایق اشیاء را که در « خزاین غیب » قرار دارد، درساحت هستی جسمانی متجلی می سازد. اگر به سردر بنایی چون مسجد شاه دراصفهان، با آن نقوش هندسی و اسلیمی شگفت انگیزش بنگریم، درحالی که تجلّی جهان معقول را در دنیای اشکال محسوس پیش رو داریم، براین حقیقت گواهی می دهیم"(نصر، ۱۳۷۵، ۱۵).

---

۱. **نصر** نه تنها در مورد دین اسلام ، بلکه در مورد تمام سنت های معنوی همین قانون را بیان می کند و هنر آنها را ثمرهٔ حکمت های عرفانی و باطنی آنها می داند ، به طور مثال در مورد هنر ژاپنی و چینی می گوید : "در ژاپن آیین « ذِن » است که بزرگترین شاهکارهای هنر ژاپنی را از باغهای صخره ای گرفته تا پرده های نقاشی، پدید آورده است. درحالی که آن نقاشی های سونگی که از بزرگترین شاهکارهای عالم هنر محسوب می شوند، فرآورده آیین دائو هستند ونه فرآورده جنبهٔ اجتماعی سنت چینی که با اخلاق کنفوسیوسی مرتبط است ، همان طور که **وانگ یو** ، نقاش چینی گفته است « نقاشی ، هرچند تنها یکی از هنرهای زیبا(ظریفه) است ، [ولی] دائو را در برمی گیرد » ، هر هنری دائوی خود ، یعنی اصل خود را دارد که با اصول حاکم برعالم هستی مرتبط است ، درحالی که نقاشی که درچین، هنر سنتی به معنای کامل کلمه است ، دائو را به مستقیم ترین وجه منعکس می سازد. نقش آفرینی بر طبق دائو نه به معنای سرمشق قرار دادن اصول ظاهری اشیاء ، بلکه به معنای سرمشق قرار دادن اصول باطنی آنها است ، نیز از همین رو است که دانشی که به مدد آن نقاش چینی به عمق همان ذات صور طبیعی دست می یابد ، ذاتاً با ساحت باطنی سنت مرتبط است. ثمره و کاربرد چنین علم درونی به عالم همانا نقاشی سونگی ، معبد هندو ، مسجد یا کلیسای جامع و یاهمهٔ دیگر شاهکارهای هنر سنتی است که مستغرق درجمالی دارای منشأیی ملکوتی اند وحال آنکه کاربرد یک علم ظاهری و برونی شده در بارهٔ طبیعت ، که به محض افول ساحت باطنی سنت مسیحی علیه این سنت سربه شورش برداشت ، راه آهن زیرزمینی و آسمان خراش است. حتی زمانی هم که عنصری از جمال در آثار پدید آمده از طریق کاربردهای این علم وجود دارد ، چنین عنصری دارای سرشتی ناقص و جسته گریخته است و فقط درگوشه و کنار جلوه گر می شود؛ زیرا جمال یکی از جنبه های واقعیّت است و فقط می تواند در هر زمان و مکانی که چیزی واجد درجه ای از واقعیّت وجود دارد ، متجلّی شود." (نصر ، ۱۳۸۰، ۴۴۲).

۱. **نصر** همیشه تأکید کرده که بخش عظیمی از این علم بنیادین در همهٔ سنتها به شکلی زنده درمیان هنرها و آداب و رسوم عادی آنها متجلی است و نیازی نیست این علم حتماً شکلی مکتوب ومکتبی به خود بگیرد؛ او می گوید "آدمی این ذکاوت خارق العاده را ندارد که دریابد در طبل کوبی های یک قبیلهٔ سنتی در آفریقا ، دانش و درواقع « غذای فکری » بسیار بیشتری وجود دارد تا در بسیاری از کتب فلسفهٔ جدید. هیچ دلیلی در دست نیست براین که چرا یک نقاشّی چینی از یک منظره ، نباید حامل پیام مابعدالطبیعی ، مستقیم تر و گویاتری باشد تا یک رساله فلسفی مابعد الطبیعه ستیز ، بلکه حتی رساله ای که مابعدالطبیعه را تحسین می کند ولی در اثر ضعف منطق یا ضعف زبان ، حقیقت افکار مابعدالطبیعی به زحمت در آن قابل تشخیص است."(نصر، ۱۳۸۰، ۴۳۶).

۶– زیبایی شناسی علت صوری و ظاهری هنر

ظاهری ترین رکن شکل دهنده به هنر، معیارهای زیبایی شناسیِ صورت آن است و طبیعی است که هیچ هنری نمی تواند بدون آن به ظهور برسد. در تمدن معاصر، هنر غالباً در همین شأن خود فرو کاسته شده است و از آنجا که مطابق مباحث پیشین زیبایی شناسی، صورت هم، خود به حداقل جذابیت های لحظه ای فرو کاسته شده، در نتیجه هنر دچار یک فرو کاستگی مضاعف گردیده است. هیچ شکی نیست که ریشه ی این مسئله را باید در سرچشمه ی هنر معاصر یعنی نفسانیات و روح لذت گرایانه یآنها دانست. سرچشمه های اشتمالی، صورت کاملی از هنر را فراهم می آورد. چرا که ریشه ی تفاوت صورت ها را در تفاوت محتواها و به تعبیر دقیقتر، در تفاوت سرچشمه های هنری (علت های فاعلی هنر) می توان دانست.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت–فصل ششم)

۱) **آرت** چیست؟ وچه کلماتی در فارسی معادل آن هستند؟
۲) **سرچشمه های هنر** از کجاست؟ در این باره توضیح دهید؟
۳) چه اشکال اساسی افلاطون نسبت به **هنرمندان** وارد می سازد؟
۴) **تقلید مذموم و تقلید حقیقی** از نگاه افلاطون کدام است؟
۵) این جمله افلاطون را معنی کنید که معتقد بود : **هنر نوعی مُحاکات عالم مُثُل است**.؟
۶) نظر افلاطون در باره **شاعران** دوره یونان چه بود؟
۷) **نظر قرآن در باره شعراء چیست؟** با توجه به آیه مربوطه در باره آن تحقیق کنید ؟
۸) **تولستوی** هنر را چگونه معنی کرد؟
۹) **نظر هایدگر** در باره هنر چیست؟ او هنر در رابطه با حقیقت را چگونه تحلیل می کند ؟
۱۰) آیا **تکامل فرهنگ و تمدن** وابسته به تکامل انسان است؟ نظر شما چیست؟
۱۱) **هنر رحمانی و هنر شیطانی** را توضیح دهید؟
۱۲) در نظر دکتر نصر **منشأ صدور هنر** ، تحولات سیاسی و اجتماعی است ؟چرا؟
۱۳) دکتر نصر **هنر سنتی** را چگونه توصیف می کند ؟
۱۴) **روح هنرمند** و الهامات او در صدور یک اثر هنری از کجا سرچشمه می گیرد؟
۱۵) این سخن توماس قدیس که گفت :**هنر بدون علم پوچ است**. به چه معنی است؟

فصل هفتم

نقش و تأثیر هنر آرمان گرای قدسی

۱–ارتباط محتوا و صورت در هنر

ماده ی هنر مربوط به فرآیندی است که سرچشمه ی هنر را به صورت آن می رساند که آن هم از طریق خلاقیت، با تخیل و یا عقل و ... است.به نظر می رسد معنای صحیح **خلاقیت** آفرینش متناسب کالبد با محتوا و معنی است و واسطه رسیدن از محتوا به کالبد را **ایده** می نامند. ایده آن شکل مثالین و نمادینی است که با آن معنا متناسب است.دو نظریه اصلی را می توان درباره تعریف این رابطه یافت.این دیدگاه رابطه ذاتی و ارگانیکی بین شکل اثر و محتوای آن قائل نیست؛ به بیان دیگر **محتوا** آنقدر بی تعیّن و کلی تعریف می شود که به هر شکل و قالبی قابل بیان است. این نظریه به خوبی با برخی مکاتب عرفانی شرقی همچون بودیسم و یا دیدگاه برخی صوفیان سازگار است. مبنای این فکر می تواند به دو نظریه باز گردد

گروهی با تاکید بر مجرد بودن و بی صورتی محتوا، سیر از محتوا به صورت را بی معنا می دانند چرا که نسبت همه صورتها با محتوا را نسبتی یگانه می دانند و به همین جهت به کثرت گرائی اشکال (Pluralism in Form) دست پیدا می کنند. این نظریه در کشور ما بیش از همه توسط سروش مطرح شده است. او با استناد به قول مولوی که می گوید:

صورت از بی صورتی آید برون　　باز شد که انا الیه راجعون

تأکید می کند که منشأ همه صورتها، یک بی صورتی محض است که هیچ مزاج وتعلقی به هیچ یک از صُور ندارد و می گوید خداوند بی صورت است ونسبتش با همه ی صورتها مساوی است.در نتیجه، قطعاً باید **پلورالیزم** را بپذیریم، یعنی قطعاً باید معتقد باشیم که خداوند به چند صورت تجلّی می کند وهمه ی صورتها هم با او نسبت مساوی دارند(سروش ، ۵۷، ۱۳۸۰) .

به نظر می رسد نگرش برخی نظریه پردازان به این دومقوله، تحویل گرایانه است. یعنی تنها، کالبد و یا محتوای صِرف را مد نظر داشته وارائه می کنند و به نوعی محتوا را به کالبد و یا کالبد را به محتوا فرو می کاهند. در این نظریات هیچ مسیر مشخصی برای ارائه یک مفهوم در یک فرم سپری نمی شود و این کار به شکل کاملاً مستقیم و بی واسطه صورت می گیرد و مخاطب هم آزاد است که هر برداشتی می خواهد داشته باشد. هردونمونه ی آن در هنرهای معاصر یافت می شوند. و **هنرهای مفهومی**(Conceptual Art) و**هنرهای فرمال** (Formal Art) را می توان به عنوان دو مثال روشن ذکر کرد. محتواگرایان این گروه، یک محتوای مشخص دارند و سعی می کنند آن را در قالب شکلی خاص به صورت خام و تکامل نیافته به نمایش بگذارند و فرم گرایان برعکس، فرم خاصی را ارائه می کنند وتعیین محتوای آن را به عهده ی مخاطب می گذارند و مخاطب می تواند هر محتوایی را که دوست دارد ، به صورت تأویلی (Hermenotic) به آن نسبت دهد.

۲–شکل گرایی در هنر معاصر (Formalism)

"فرمالیسم می گوید گوهر هنر را باید در فرم آن یافت؛ و این نظریه ی مهم دیگری است که اساس تعریف تازه ای از هنر می شود؛ بسیاری از نقدهایی که در باره ی هنر صورت گرفته اند، براهمیت فرم تأکید کرده اند و کیفیات

فرمی آثار را محور توجّه قرار داده اند ... در نیمه ی دوم قرن نوزدهم ونیمه نخست قرن بیستم تأکید بر فرم به صورت نظریه ی مهمی مدوّن می شود؛ ادوارد هانسلیک مؤلف کتاب زیباییهای موسیقی، و دو منتقد حرفه ای هنرهای بصری، یعنی **کلایوبل** و **راجر فرای**، که موضوع فرم معنادار را مطرح می کنند، ازجمله بانیان اصلی این نظریه اند" (رامین ، ۱۳۷۷،۱۱). پیتر کیوی در کتاب فلسفه های هنر بحث گسترده ای در این زمینه کرده است. او با اشاره به تعاریف متنوعی که از شکل گرایی شده، وجه مشترک همه یآنها را در نظریه «عدم توضیح در مورد اثر» میداند و مبانی فلسفی این نظریه را از کانت آغاز کرده و تا برخی از نظریه پردازان معاصر همچون برادلی نشان می دهد.

❍ دیدگاه فرمالیسم هنری برادلی

او می گوید در موسیقی، صوت در یک ظرف، و معنا در ظرف دیگر نیست و فقط صوتِ بیانگر وجود دارد. در یک نقاشی هم معنایی غیر از رنگ وجود ندارد و در یک شعر هم، نه معنایی واقعی و نه شکلی واقعی وجود دارد و نه می توان آنهارا جدای از هم تصور کرد.(کیوی، ۱۳۸۰،۱۱۹)استدلال اصلی برادلی مربوط به لحظه ی آفرینش و یا ادراک اثرهنری است؛ او می گوید: "در همه ی این حالات ما نمی توانیم آفرینش فرم را از آفرینش محتوا و یا ادراک آنها را از هم تفکیک کنیم"(همان،۱۲۳).

❍ نقد نظریه فرمالیسم هنری برادلی

کیوی در نقد بحث برادلی می گوید: "به نظر من مصرّانه ترین دلیل **برادلی** برای دفاع از نظریه ی یگانگی، شکل محتوا در مورد شعر، یعنی عدم امکان شرح محتوا، کاملاً بی اساس است"(همان،۱۱۴). "به نظر من نظریه ی یگانگیِ شکل و محتوا، به تمامی هنرها ویژگی ای را نسبت می دهد که هیچ یک ندارند، و آن «محتوای غیر قابل بیان» است" (همان،۱۲۰).اما **کیوی** با وجود تفکیک محتوا از کالبد، آنها را بی ارتباط نمی داند، بلکه ارتباط بسیار قوی ای را بین آنها توصیف می کند. "به گمان من درما اعتقاد عمیقی به این وجود دارد که **درهنر، میان شکل ومحتوا رابطه ای بسیار نزدیک برقرار است**، که در شکلهای دیگر دیده نمی شود. این اعتقاد تا حدودی درست است ونظریه ی یگانگی شکل ومحتوا، پاسخی برای همین باوراست. دلیل نادرست بودن این پاسخ آن است که رابطه ی میان شکل ومحتوا را با یگانگی اشتباه می گیرند؛ بدیهی است که رابطه ی یاد شده، رابطه ای بسیار نزدیک است، این که بتوان از این نتیجه گیریِ افراط کارانه اجتناب کرد، یعنی بشود رابطه ی خاص و نزدیک میان شکل ومحتوا را نشان داد، اما تمایز میان آنها را هم از یاد نبرد، زیرکی بسیار می خواهد؛ نظریه ی یگانگی شکل ومحتوای این زیرکی را ندارد" (همان،۱۲۴).کیوی با نقد فرمالیسم، به تبیین نماد پردازی پرداخته و از میان انبوه تعاریف آن، به تعریف آیه ای نزدیک تر شده است.

۳ –مفهوم گرایی در هنر (Conceptualism)

شاید مهمترین جنبش محتواگرا در عالم هنر غربی، جنبش هنر مفهومی (Conceptual Art) باشد[۱] که در اوایل دهه ی هفتاد میلادی برای مشخص کردن آثاری نامیده شد که به گفته ی **سول له ویت**"عمدتاً به منظور جذب ذهن بیننده به وجود می آید و نه جذب چشم و احساسات وی"(هانترو جاکوبوس ، ۱۳۸۰،۱۹–۵۶)

روند هنر مفهومی تا کرانه های افراط پیش می رود. کسانی مانند **له ویت**، **لوسی لیپارد** و **جان چاندلر** به ماده زدایی هنر (Dematerialization of art) دل می بندند. یعنی هرچه شیء به محصول نهایی وکاملاً خالص نزدیکتر شود، تعداد بیشتری از هنرمندان تمایل خود رابه تکامل مادی یا فیزیکی اثر از دست می دهند. چنین گرایشی کم کم باعث ماده زدایی ژرف در هنر می شود و با ادامه این روند، امکان دارد منجر به مهجور و منسوخ شدن کامل شئ گردد؛ (لیپاردو چاندلر) یا ایده ها به تنهایی می توانند آثار هنری باشند. لزومی ندارد که تمام ایده ها به صورت عینی به وجود آیند.

---

۱. رویکرد هنرمفهومی چهل سال پس از شروع به تازگی درایران مورد توجه قرارگرفته است . در تابستان سال ۱۳۸۰، نمایشگاه بزرگی از آثار هنرمفهومی در موزه هنرهای معاصر تهران برگزار شد که مورد استقبال برخی ونیز خشم برخی دیگر از منتقدان و مردم واقع گشت.

⊙ نظر دکتر نصر پیرامون رابطه محتوا و صورت در هنر

دکتر سید حسین نصر برای توضیح **مفهوم صورت** درهنر سنتی وارتباط آن با **عرصه های بی صورت غیبی** که می توان آنها را محتوا نامید، از دونظریه ی صورت وماده ارسطو، و مُثل افلاطون بهره می گیرد و بااشاره به شکل بسط یافته ی این نظریات در فلسفه ی اسلامی، آن را با تعبیر نظریه ی الهام وتجلّی که در فلسفه ی عرفان اسلامی بیشتر مطرح شده است، تکمیل می کند.

برخی صورت را حالتی عرضی و اعتباری می دانند که وجود را محدود می کند و به همین جهت آن را مخالف با عرفان متعالیه می دانند. اما **نصر** می گوید که اهمیت صورت به عنوان دربردارنده واقعیت شئ در علمِ کمیت نگرتقریباً از دست رفته است.**یک شئ، مرکب از ماده و صورت است؛ به طوری که صورت منطبق با امر بالفعل، وماده منطبق با امر بالقوه، در شئ مورد بحث است.** صورت، چیزی است که یک شئ به موجب آن، همانی است که هست (قاعدی فلسفی شیئیّت الشیء بصورته)، صورت برای آن شئ، خواه آن شی طبیعی باشد، خواه ساخته دست انسان، عرضی نیست(نصر،۴۳۳،۱۳۸۰).

باچنین دیدگاهی هرگز نباید اهمیت فراوان صورت را نادیده گرفت؛ چرا که تنها راه ممکن برای مواجهی با بی صورت محض است. به تعبیر **دکتر سید حسین نصر، آدمی برای نیل به امر بی شکل و صورت، نیازمند صور است**، معجزه ی صورت مقدس درحقیقت در قدرت این صورت نهفته است تا به انسان برای فراتر رفتن از خود صورت یاری رساند. بی اهمیت شمردن صور نتیجه نفهمیدن معنایی است که درمابعدالطبیعه سنتی مدّ نظراست(همان).

صورت به عنوان بازتاب یک واقعیت مثالی، دروازهایست که به طرف باطن و «به طرف بالا» به ذات بی شکل و صورت گشوده می شود.وحی برخی رمزها، صور وتصاویر را تقدّس می بخشد تا بتوانند «حاملان» این حضور قدسی باشند. سه وحی عظیم حضرت حق یا **سه تجلّی الهی** یعنی **جهان یا عالم کبیر**، **انسان یا عالم صغیر**، و **دین**، همگی متشکل از صورت هایی هستند که به امر بی شکل و صورت می انجامند. ولی تنها تجلّی سوّم (یعنی دین) به انسان امکان می دهد تا به عالم ماورای صورت نفوذ کند. فقط صور قدسیِ برخوردار از موهبتِ قدرتِ دگرگون ساز امر قدسی از طریق وحی و لوگوس که محمل وحی است، می توانند قدرت رؤیت خدا در هرجایی را به آدمی ببخشند[۱](همان).

منشأ صور درعالم طبیعت، عقل کل است،که ذهن هنرمند را سرمشق اعضای یک مکتب خاص قرار می دهد و هنرمند، صورت را به ماده می افکند و بدین صورت، وی، طبیعت را سرشت خویش می سازد، نه صورتِ ظاهری آنرا.(همان،۴۳۹)

⊙ نظر بورکهات پیرامون رابطه محتوا و صورت در هنر

بورکهارت از افرادی است که به تفصیل، رابطه ی صورت ومحتوا را تشریح کرده است، از دید او: "هر قالب و صورتی نمودار یک کیفیت و حال خاص وجود است. صورت ومعنا با یکدیگر تناسب و شباهت کامل دارند. یک رؤیت باطنی بر حسب ضرورت به وساطت یک زبان صوری بیان می شود؛ اگر این زبان وجود نداشته باشد وهنرِ به اصطلاح دینی صورت و قالب خود را از یک هنر غیر دینی به عاریت گیرد، آن وقت دیگر بینشی معنوی از چیزها وجود ندارد"(بورکهارت ، ۱۳۴۹،۳).در مورد عنوان « هنردینی » باید گفت که هنر، اساساً قالب و صورت است واین امر که موضوع یک هنر از حقیقتی روحانی مایه گرفته باشد، برای دینی نامیدنش کافی نیست، بلکه باید زبان صوریِ آن هنر نیز از

---

۱. دررابطه با درک مفهوم مُثل و وحی والهام وتجلی، بسیار باید دقت کرد که دچار ذهن گرایی و توهمات نشد ، نصر بارها این مسئله را هشدار می دهد ، چرا که متأسفانه به طرز شایعی امروزه این مشکل وجود دارد ، او می گوید : انسان متجدّد که بصیرت خود به مُثُل افلاطونی را از دست داده است ، واقعیت انضمامی چیزی را که در نظر علم قدسی همان مثال است ، با مفهوم ذهنی خَلط می کند و سپس امر انضمامی را به مرتبهٔ مادی تنزل می دهد. در نتیجه امور طبیعی ومادی به طور قهری امر انضمامی را تداعی می کنند. درحالی که مُثُل ، افکار و همه ی آن چه کلی است ، ازجمله حتی خود الوهیت، تداعی کننده امر انتزاعی می شوند. به لحاظ مابعدالطبیعی ، چنین رابطه ای درست عکس این است که خداوند به تمام معنا واقعیّت انضمامی است ، ودر قیاس با او هر چیز دیگر امر انتزاعی است ، و دریک مرتبه نازل تر، عالم مثال ، واقعیت انضمامی است و عالم مادونِ آن، عالمی انتزاعی است. همین رابطه ادامه می یابد تا می رسد به عالم وجود مادی که دراین عالم صورت ، به تعبیری نسبی ، امری انضمامی، وماده انتزاعی ترین هویت است.

همان سرچشمه سیراب شده باشد تا بتوان آنرا دینی خواند. هنر مذهبی دوران « رنسانس » یا« باروک » به هیچ وجه دارای چنین وضع و حالتی نیست ، زیرا این هنر مذهبی از لحاظ شیوه وسبک، با هنرِکاملاً غیردینی و عرفیِ آن دوران، تفاوتی ندارد. تنها، هنری که صورت و قالب آن روشنگر رؤیت باطنی یک مذهب خاص باشد، شایسته ی این صفت است(همان).

بورکهارت دو ادّعای مختلفی را که برای نفی حکمت صورت ها بیان شده مورد تحلیل قرار می دهد؛

- **اولین مسئله**،«تاریخ مندیِ صورتها» است. بورکهارت می گوید:"شاید کسی بگوید هنر از اشکال و صور ترکیب یافته،و چون صورت، محدود است، پسمحدود به زمان، و زوال پذیراند و به ناچار،علم آن، علمی تاریخی است؛اما همین امر می تواند محمل حقیقتی ابدی قرارگیرد. بدین طریق، فرم نه فقط در پیدایش خویش از وجهی به ساحت معنا تعلّق دارد، بلکه در دوام و بقای خود، لااقل تا حدودی از شرایط ومقتضیات تاریخی رها می شود، و به واسطه ی معنای جاودانه ی خود با وجود همه ی تحولات، در دوران خویش باقی می مانند و معنای سنت دقیقاً همین است.(بورکهارت ، ۱۳۷۳،۱۴)
- **دومین مسأله** «بی صورتیِ محض روحانیت و آزادی کامل روح» است، که بورکهارت به آن نیز می پردازد.

⊙ **هنرمند از طریق تهذیب باطن به درک تجلیات محتوای هنری می رسد**

نصر، نفی صورت را در دو سطحِ فراتر از صورت (آنچنان که عرفای بزرگ همچون مولوی مطرح کرده اند) و فروتر از آن (آنچنانکه در مکاتبی همچون هنر مفهومی مطرح شده)از هم تفکیک میکند و می گوید، در هنر سنتی، از سطح پدیداری گذشته و به واقعیتِ نفس الامری رسیده اند که در آن، خداوند را از طریق صور و نه در قالب صور دیده اند، و این فرق می کند با انکار هنر سنتی به نام یک واقعیت انتزاعی خیالی که در ورای صورتگرایی قرار گرفته است.

راهی که نصر برای آماده شدن هنرمند برای درک تجلیّات بی صورت مطرح می کند، همان مراقبه وتهذیب باطنی است، ومی گوید فقط از این طریق است که هنرمند می تواند آن بصیرت فرشته خویانه راکه منبع تمامی هنرهای سنتی است، به دست آورد، زیرا در سرآغاز سنت، نخستین آثار هنر قدسی، اعم از هنرهای تجسمی و صوتی، به دست خود فرشتگان یادواها خلق شده اند(همان،۴۳۷).

در طول تاریخ اسلامی، هنرمندان، یا خود با طی کردنِ این راه، به الهام و شهود عرفانی دست یافته اند و یا درمحضر کسانی که چنین شهوداتی دارند، خود را پرورش داده اند، که این امرنمی تواند صرفاً بر اساس الهام یا خلاقیت فردی به منصه ظهور رسد؛**تنها امر کلی وجهانی است که می تواند اثری کلی وجهانی به وجود آورد**(بورکهارت ، ۱۳۷۵).

⊙ **زیبایی شناسی علم شناخت عمیق صورت های هنری است**

صورت و کالبد نزد بسیاری از نظریه پردازان هرگز حالتی عرضی و اعتباری ندارد بلکه در ارتباطی تنگاتنگ با ذات و نمونه اعلی (مثل) آن قرار دارد. به عقیده اینان **زیبایی شناسی حقیقی، علم شناخت عمیق صور است** که یک علم کیفی و در عین حال کاملاً دقیق و عینی است و در آن نحوه انتشار صورت از بی صورت، کاملاً مشخص است. این فرآیند که مهمترین مرحله آفرینش هنری و علت مادی آن است با کمک قوای خلاقه تخیل و تعقل صورت می گیرد و حکمای اسلامی معمولاً آن را در ارتباط با بحث تجلّی که سرچشمه ی هنر است، مطرح می کنند . **تجلی به معنای جلوه گری باطن در ظاهر است**.

می توان گفت که اصلی ترین موضوع مطرح در حکمت اسلامی همین ارتباط است و شعرای حکیمی همچون حافظ و مولوی به شکلی گسترده آن را توضیح داده اند. جلال الدین محمد مولوی صاحب مثنوی معنوی ارتباط بی صورت و صورت را در داستانهای مختلف به شکلهای گوناگون توضیح می دهد که مهمترین آنها این موارد است :

«ارتباط ظرف و مظروفی، ارتباط پدر و فرزندی، ارتباط حرکت و متحرک، ارتباط هدف و وسیله و ارتباط زیستگاهی»؛ به طور مثال در بیان مورد اخیر می گوید:

صورت از معنی چو شیر از بیشه دان یا چو آواز وسخن زاندیشه دان

(بورکهارت ، ۱۳۷۵، ۱۳۶)

هر یک از این ارتباط ها می تواند به شکل دو طرفه مطرح باشد به طور مثال مولوی تاکید می کند که معنا، محیط زیست صورت است و صورت در درون معنا به تدریج شکل می گیرد؛ اما به عکس می توان گفت صورت هم محیط زیست معناست و معنا را در درون خود حمل کرده و زنده نگاه می دارد.

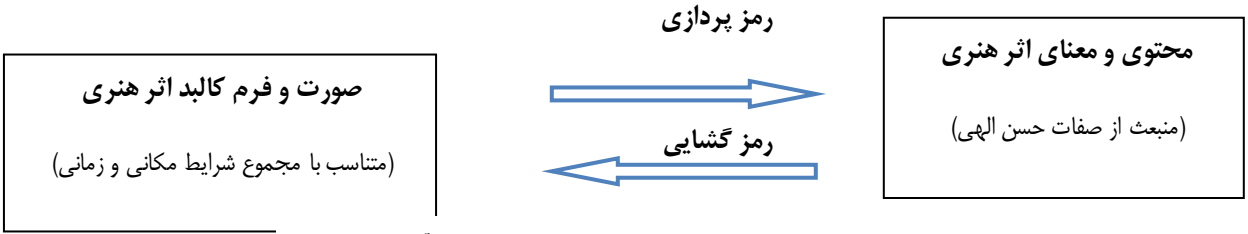
- **دیدگاه شهید مطهری پیرامون رابطه محتوی و صورت در اسلام**

به نظر می رسد دیدگاه شهید مطهری را هم باید از همین مقوله دانست. به گفته ی او ، اسلام به شکل ظاهر وصورت زندگی نپرداخته که وابستگیِ تام به میزان دانش بشر دارد. **دستورات اسلامی مربوط است به روح ومعنی وهدف زندگی.** اسلام با قرار دادن هدفها در قلمرو خود و واگذاشتن شکلها وصورتها وابزارها در قلمرو علم و فن، از هرگونه تصادفی با توسعه فرهنگ وتمدن پرهیز کرده است. دراسلام یک شکل یا وسیله ی ظاهری نمی توان یافت که جنبه ی تقدس داشته باشد. اسلام نه برای کفش و لباس، مد خاصی آورده، ونه برای ساختمانها سبک واستیل معین کرده است. **قوانین اسلامی به مثابه ی شاخص هایی هستند که از طرفی، هدف ومقصد رانشان می دهند و ازطرفی دیگر، از انحراف و سقوط جلوگیری می کنند**(مطهری، ۱۳۷۸).

اسلام به شکل و قالب نپرداخته، اما نمی گوید شکل و صورت مهم نیست، و یا هرصورتی می تواند بکار گرفته شود. اسلام به شکل، ظاهر و پوسته، اهمیتِ روح، باطن ومغز را نمی دهد، چون صورت و قالب را امری دگرگون شونده می شمرد؛ و تنها با وضع قوانین کلی جهت اصلی را حفظ می کند.

جمع بندی دیدگاه های پیرامون رابطه محتوا و صورت در هنر

- **مفهوم و محتوای اثر هنری** منبعث از اندیشه ها، تمایلات و اعمال(بینش و گرایش و منش) هنرمند و خصوصاً تصویر و تصور معرفت او از «خدا» و «انسان» است.
- **معنا و مفهوم آثار هنری** ریشه در مکتب فکری و اعتقادی هنرمند دارد.
- **شکل و کالبد اثر هنری** بستگی به ذوق و استعداد عملی و تجربی هنرمند دارد و در این راه، هنرمند علاوه بر اندیشه ها و اعتقادات و معرفت های صحیح، باید از ذوق و تجربه کافی و عملی در کار بر خوردار باشد.
- از آنجا که **معانی و مفاهیم در نهایت** به صورت صفت بوده و مجرد از شکل و صورت مادی می باشد، بنابراین به صورت رمزی و آیه ای (سمبلیک) می تواند در اشکال و صورت ها متجلی شود.
- **هر مفهوم یا صفات حسن الهی** نظیر (زیبا، مفید، بر انگیزاننده، نو و ...) می تواند در بینهایت شکل و صورتِ متفاوت و تازه و به صورت نسبی و آیه ای تجلی یابد.
- **محتوای آثار باید حقیقی باشد**، یعنی از سرچشمه ی صفات الهی(حسن ها) منبعث شده باشد و کالبد ها به صورت آثار، از آنجا که در عالم ماده و شرایط مکانی و زمانی تحقق می یابند، باید عادلانه باشد، یعنی بجا، متناسب و با شرایط خاص خود و نیاز های مخاطبینش خلق شده باشد.



نمودار شماره ۴-۲ : چگونگیِ ارتباط صورت و معنا در آثار هنری

- با الهام از فرمایش حضرت علی (ع) در نهج البلاغه که پیرامون **ارتباط خداوند با پدیدار ها**،میفرماید«خداوند در درون اشیا است و با آنها یکی نیست و بیرون اشیا است و از آنهاجدا نیست»؛ رابطه صورت و معنا مانند رابطه انسان و تصویرش در آینه است.

۴ – غایت محوری و آرمان گرایی در هنر معاصر

یکی از مهمترین عللی که وجود یک چیز را توجیه می کند هدف وغایتی است که برای آن ایجاد شده است . در مورد هنر هم می توان از این بابت به آن پرداخت که هنر برای چه هدفی به وجود می آید . نظریه هایی که در این باره ارائه شده اند، فراوانند که می توان آنها را به سه دسته اصلی تقسیم کرد:

- نفی آرمانگرایی در هنر
- آرمانگرایی اجتماعی هنر
- آرمانگرایی فرهنگی هنر

◆ دیدگاه پوپر نسبت به جامعه لیبرال بدون آرمانگرایی

امروزه **جامعه ی لیبرال**، به شدیدترین وجهی به مخالفت با علت غایی می پردازد. ولی حقیقت آن است که اعمال انسانی هرگز نمی تواند بدون غایت باشد. تنها می توان گفت که امروزه غایتی فراتر از مادیّت و نیازهای مادی انسان، دیگر مطرح نمی شود و هنر در پی ارضای امیال انسانی برآمده است. **دیدگاه پوپر** دراین رابطه بسیار قابل توجه است؛ او بسیاری از گرایش های فکریِ غایت طلب (هرچند غایت های دنیایی ومادی) را با اصطلاحاتی همچون رادیکال و ایدئولوژیک نفی می کند و تلاش دارد تا هرگونه تعهد آرمانی را از ساحت زندگی انسان و خصوصاً هنر او بزداید. مهمترین مکاتب مورد انتقاد او،آرمان گرایی افلاطون و مارکس و .... است که او نام آن را مهندسی ناکجاآبادی می گذارد و در مقابلِ الگوی دیگری که مهندسی تدریجی نام دارد، مطرح می نماید. وی **مهندسی تدریجی** را در مقابل مهندسی ناکجاآبادیِ افلاطون قرار می دهد و به نوع نگاه افلاطون خرده می گیرد که شهر آرمانی وی وقتی روی سعادت خواهد دید که طراحان آن هنرمندانی باشند که عالم الهی را سرمشق قرار می دهند و فکر می کنند، آنها هستند که جامعه را خوب می شناسند و هدف غایی را به عنوان کمال به جامعه تحمیل میکنند.

در این مهندسی، حکمت در سایه قدرت، به زندگی و هنر انسانها جهت می دهد. او نسبت به اصطلاحاتی همچون «تصفیه فرهنگی» و «پاک کردن جامعه» که در فلسفه افلاطونی و یا مارکسیستی مطرح می شود، بسیار حساس و نگران است و حالتی دیکتاتوری را پشت این ادعا مشاهده می کند و می گوید این ادعا ناشی از هیجانات و احساسات است، نه عقلانی. در شیوه ی مهندسی تدریجی وی، روشی اختیار می شود برای جستجو و مبارزه با بزرگترین و عاجلترین بدیهای گریبانگیر جامعه، و نه جستجو و مبارزه در راه بزرگترین خیرنهایی برای آن. **در این روش باید به هر کس، در صورت تمایل فرصتی داده شود که خود زندگی خویش را شکل دهد**(پوپر، ۱۳۷۷،۳۶۷). سخن پوپر این نیست که زیبایی را نباید پیشتاز فرهنگ قرار داد. بلکه می گوید آنرا در حوزه نسبی آن به صورت مهندسی تدریجی در جلو روانه کرد و نگذاشت تا به شکلی مطلق حالتی ناکجاآبادی به خود گیرد. اما آیا در جامعه ی لیبرال که به ارزشهای عام فطری تأکید نمی شود، ناکجاآبادی توهمی و هپروتی، جایآرمانشهر انسانی را نمی گیرد؟

◆ دیدگاه بابک احمدی نسبت به هنر بی مرز و آزاد

به طور خلاصه می توان این جریان لیبرال را همان چیزی دانست که در شکل افراطی آن به مسئله هنر برای هنر می انجامد. پیروان این دیدگاه درمیان متفکرین ایرانی کم نیستند وبه عنوان نمونه می توان از **بابک احمدی** نام برد. احمدی درمقاله ای تحت عنوان «هنر و آزادی» به تفصیل به این موضوع پرداخته ومی گوید که یک اثر هنری را در مقام اثر، هنری در نظر می گیریم که آنرا در جهان قیاس های بخردانه و منطقی، یعنی در دنیای چند و چون ها

جای نمی دهیم، بلکه در قلمرو بی مرز آزادیش قرار می دهیم. یعنی دنیایی که هنرمند درآن به چیزی که خواهان آن است، به آرمان هایش، خواسته هایش و به آینده اش شکل می دهد(احمدی، ۱۹۸،۱۳۷۷).

به این ترتیب از دید احمدی،**رسالت هنر در هر عصر، آن است که آرزوهای آینده رابه شکلی کاملاً آزاد تصویر کند.** هنر در هر دوره دائماً این آرزوها را به عقب می راند و ما رابه دنبال آرمانهای موهوم در طول تاریخ به جلو می کشد(همان، ۲۲۵).

◆ **دیدگاه شهید اهل قلم مرتضی آوینی نسبت به هنر ناشی از جوشش درونی و عرفانی**

گروهی با مشرب لیبرال دنبال بی غایتی در هنر هستند. شکل افراطی این گرایش آن است که به خاطر حذف همه ی غایت های شخصی از هنر، به **اتفاق و تصادف** تن می دهد. در سده ی بیستم، در نقاشی، سبک هایی شکل گرفته است که با عنوان Happening سعی داشتند هنری این گونه پدید آورند. کارهای کسی چون **جکسون پولاک** دراین زمینه قابل توجه است. **این افراد با پاشیدن رنگ بر روی بوم واستفاده از کارهای انتزاعی وتصادفی سعی می کنند تا هر گونه هدفی را در هنر نادیده بگیرند**(تصویر شماره ۴-۲).

با **نگرش عرفانی** هم می توان به موضوع **بی غایتی هنر** پرداخت.در اینجا بی غایتی به معنای نفی اغراض ومنیت های شخصی هنرمند است، که غایاتی در لایه های برتر، به آن شکل میدهند.

تصویر شماره ۴-۲: جکسون پولاک،Happening ، نفی هنر آرمانگرا

در وادی هنر وقتی **شهید بزرگوار اهل قلم سید مرتضی آوینی می گوید:**"هنر جوششی خودبه خود و یا از سر بیخودی و شیدایی است که هرگز از آغاز با قصد تأثیر برخی مخاطبان خاص وجود پیدا نمی کند"(آوینی، ۱۳۷۴،۱۱) همین منظور را دارد، چرا که بارها تأکید می کند که: "انسان عین تعهد است وهنر نیز به مثابه ی جلوه ی انسان نمی تواند از تعهد فارغ باشد"(آوینی، ۱۳۷۷،۱۲۲). بر پایه ی این دیدگاه، هنرمند، تنها، واسطه ی انتقال یک حقیقت از عالمی به عالم دیگر است وهیچ دخل وتصرفی در آن نمی کند. به همین جهت بیش از آنکه هنر زائیده هنرمند باشد، هنرمند زائیده هنراست. هنرمند نمی تواند قصد خاصی را درهنر خود دنبال کند، بلکه هنراست که با جهت مهار نشده ای که می گیرد، به هنرمند شکل می دهد (جهت در هنر تابع کشف والهام است ونه خود هنرمند)، پس غایت خاصی نمی تواند در هنر دنبال شود؛ به تعبیر**دکتر داوری:** "اثر هنری تابع هنرمند نیست، بلکه با اثر هنری است که هنرمند پدید می آید، هنرهمان اثر هنری است، ... هنرمندان متعلق به آثار خود هستند، نه اینکه آثار به آنها تعلق داشته باشند. حتی کانت که تفکر را سوبژکتیو می دانست واثر هنری را به نبوغ نسبت می داد، آن را با روان شناسی ونفسانیات هنرمند یکی نمی دانست"(داوری ، ۱۳۷۴،۲۳-۲۴).

◆ **دیدگاه کارل مارکس نسبت به آرمان گرایی اجتماعی هنر**

ازمیان متفکرین بزرگ چند سده ی اخیر غرب، بیش از همه، **کارل مارکس** است که بر وجود اهداف ایدئولوژیک در هنر تأکید دارد و به همین جهت مورد انتقاد شدید جریان های لیبرال قرار گرفته است. به تعبیر احمدی: مارکس وانگلس، هنرمندانی سوسیالیست بودند و در کارهایشان آرمان ها بسیار مهمتر ازجنبه ی هنری آن بود(احمدی ، ۱۳۷۴،۱۸۹).برهمین اساس مارکس درکتاب سرمایه (Capital, 1976, V1, 284) به شکلی افراطی،کار بدترین معماران راازکارماهرانه‌ی‌زنبورها در ساختن کندوها مهمتر دانسته، چون حتی یک معمار ناشی و نابلد هم از آغاز می داند که می خواهد به چه چیزی شکل دهد. اما این دیدگاه مطلق مارکس نیست، بلکه در آثار مارکس هم نوعی دوگانگی یافت می شود که شاید به تعبیری وابسته به دوره های زندگی او باشد.احمدی می گوید: می توان **در آثار مارکس و انگلس دو**

گرایش متفاوت در مورد هنر یافت[۱]. بنا به گرایش نخست، نیّت مؤلف مهم است، وبنابه گرایش دوم، ارزش هنری، کمتر به نیت ومقصود هنرمند، و بیشتر به انعکاس موقعیت تاریخی واجتماعی در اثر وابسته است(همان،۱۹۰).

◆ **دیدگاه مارکوزه نسبت به هنر فرهنگی**

مارکوزه هدف هنر را عمدتاً درحوزه ی فرهنگ و تمدن می داند و باتعریفی آرمانی که از فرهنگ می کند، مهمترین راه دستیابی به این آرمان فرهنگی را هنر می داند.**هدف هنر ارائه تمدنی جدید است** و برای این کار باید به هدف اولیه ای یعنی نقد وتخریب و شورش بروضع موجود دست یافت. "می توان نوشته های مارکوزه در زمینه ی فلسفی هنر را بیانگر دو گرایش متضاد در زیبایی شناسی دانست. او همواره از دو امکان یا دو کارکرد که هنر و زیبایی در زندگی مدرن پدید آورده اند، یادکرد. یکی از این دو کارکردِ متضاد هنر در توجیه نظم موجود است، و دیگری در ضدیت با آن"(همان،۲۴۸).

◆ **دیدگاه تولستوی نسبت به هنر ناشی از شعور دینی**

گروه سومی همچون **تولستوی** تلاش می کنند تا بین این جریان ها جمع کنند و ضمن عدم قبول نهاد دینی، ضرورت ارتباط تنگاتنگ هنر را با شعور دینی زمان تاکید کنند.**به قول وی هیچ چیز کهنه تر و مبتذل تر و پیش پا افتاده تر از «لذت» و هیچ چیز فزونتر از احساساتی که ناشی از «شعور دینی یک زمان معلوم» باشد، شاداب و نو نیست**(تولستوی،۸۳،۱۳۶۰).انسان به یاری کلام، افکار خویش، وتوسط هنر، احساسات خود را به دیگری انتقال می دهد(همان،۵۵)؛ هر هنری فی نفسه، خاصیت متحد ساختن انسانها را دارد.هنر این نتیجه را دارد، آنان که احساسات هنرمند را (احساساتی راکه هنرمند انتقال می دهد) می گیرند، نخست روح خود را با روح هنرمند، و در ثانی با ارواح تمامی افرادی که همان تأثیر هنری را گرفته اند، متحد می سازند(همان،۱۷۶).**کاری که هنرصورت می دهد، اتحاد محبت آمیز انسان هاست**. (همان، ۱۷۷) آزادی شخصیت، یعنی رهایی شخصیت انسان منفرد از قید عزلت وتنهایی؛ ودراین اختلاط واتحاد شخصیت فرد با شخصیت افراد دیگر است که **نیروی اساسی جذبه** و **صفت برجسته هنرنهفته است**(همان، ۱۶۷).

اما نکته ی جالب مباحث تولستوی در آنجاست که پای دین را به عنوان معیار ومنبع احساسات به میان می کشد. او ارزش هنر را ارزیابی احساساتی که هنر انتقال می دهد، در گرو درک مفهوم «حیات» توسط انسان ها، می داند (تولستوی،۶۰،۱۳۶۰).دریک جامعه، «**شعور دینی**» همچون مسیر آب جاری است؛ اگر آب جریان داشته باشد، جهتی نیز برای جریان آن وجود دارد؛ اگر جامعه ای زنده باشد، در آن یک «**شعور دینی**» وجود دارد و جهتی راکه تمامی افراد آن جامعه کمابیش آگاهانه به آن سو تمایل دارند، تعیین می کند (همان،۱۷۱) و **در نهایت دین را عامل ترقی و پیشرفت می داند** (همان،۱۷۴).تولستوی نسبت به دو شکل گوناگون توجه به هدف هنر، که به تائید کامل هنر به خاطر محاسنش، و نفی کامل هنر به خاطر خطراتش می انجامد، انتقاد دارد. دیدگاه اول را ویژگی هنر معاصر می داند که مورد انتقاد گسترده اوست. او به شکلی عجیب دیدگاه دوم را به بسیاری از مکاتب دینی و فلسفی شرقی و غربی و اسلام نسبت می دهد ومی گویدبرخیازآموزگاران بشریت، نظیر افلاطون درکتاب جمهوری خویش و مسیحیان نخستین، و مسلمانان و بودائیان، بارها تمام هنر را بخاطر اینکه بدیشان سرایت می کند، رد می کنند (تولستوی،۵۹،۱۳۶۰). اما به نظر می رسد که تلقی او از این ادیان وحتی افلاطون تلقی درستی نباشد!!

---

۱. برای درک دقیق جایگاه هدف در فلسفه هنر **مارکس** باید منظور مارکس را از هنر مشخص کنیم **احمدی** در توضیح همین مطلب می گوید : "هنر از نظر مارکس وجه خاصی است از بیان آگاهی اجتماعی ، این جنبه ی خاص نتیجه ی جدایی نسبی ومحدود ذهن هنرمند است ، از سطح آگاهی اجتماعی دورانش. تأکید اینجا بر واژه ی نسبی است ، یعنی فاصله ی هنرمندان از سطح آگاهی اجتماعی روزگارشان همواره در یک حد نیست ، اما خواست ها و اشتیاق های آنان در بیشتر موارد یکسان در تضاد با عقاید اجتماعی روزگارشان قرار می گیرد، وهمواره نیزجنبه ی بخردانه ندارد ، یا از سوی جامعه چنین ارزیابی نمی شود. همانطور که ادراک هنرمند از طبیعت با ادراک علمی متفاوت است ، شناخت اجتماعی او نیز درکی است خاص ، و در موارد زیادی پیش تر از دورانش ، هنرمند تولید کننده است ، به همین دلیل درجامعه ی سرمایه داری با شماری ازدشواری های تولید کنندگان مستقیم کالاها روبروست" (احمدی ، ۱۳۷۴، ۱۸۶) .

◆ **تهذیب و پالایش درون در تأثیر گزاری هنر**

ریشه ی اصیل تر وعمیق تر بحث غایت هنر را باید بعد انفسی آن دانست که از دوران کهن در هنر شرق و غرب مطرح بوده است. در غرب مفهوم عمیق وکهن یونانی «کاتارسیس» ،**هدف اخلاقی است که هنر دنبال می کند**و در شرق حالات اخلاقی متعالی چون «نیروانا» ثمره ادراک هنر مقدس قرار می گیرد.همه این اهداف در پرتو انسان شناسی متعالی است که امروزه به جای آن اهداف متعالی، اهداف نفسانی و لذت طلبانه هنر را فرا گرفته است، که ریشه در انسان شناسی مادی و در سخن بزرگان اندیشمند غربی چون کانت دارد.

آنچه که توسط ارسطو وافلاطون تحت عنوان پالایش (Katharsis) طرح می شد، نوعی هدف درونی وبرونی بود که برای هنر در نظر می گرفتند. درحقیقت نظارت وکنترل شدیدی که افلاطون برهنر اعمال می کند ناشی از توجه به غایت هنر است؛**او می خواهد از هنر برای بستر سازی تربیت جوانان کمک بگیرد** وبه همین جهت همه ی هنرمندانی که مزاحم این تربیت باشند را از شهر خارج می کند.

از نظر احمدی،مفهوم **پالایش**(Katharsis) مفهومی است ناروشن که حتی در کلی ترین صورتش نمی توان به دقت روشن کرد که چه می تواند باشد.از نظر وی مفهومپالایش جان که ارسطو پیش کشیده، مفهومی است اخلاقی– سیاسی که فقط در قلمرو نسبی نگریِ فرهنگی مطرح وباز شناخته می شود. پیشنهادهایی برای زندگی بهتر و درست تر، جز تأویل هایی از زندگی امروزنیست. کجا می توان فهمید و پذیرفت که جانی براثر رویارویی با اثرهنری (با پیام آن) دگرگون یا بهتر شده است؟ ابزار شناخت و بیان این دگرگونی یا بهبودی چیست؟ مفهوم پالایش دشواری ساز است!!(احمدی ، ۱۳۷۷،۲۲۲-۲۲۳).

به نظر می رسد مشکل احمدی و پوپر ودیگر نظریه پردازان لیبرال دراین است که دیدگاه روشنی نسبت به هدف انسان وتعریف انسانیت ندارند و به همین جهت به خاطر فرار از هرگونه استبداد احتمالی از پذیرش هرمعیار محدود کننده ی هنر می گریزند ومفاهیمی همچون پالایش روح و روان را هم نسبی ومتکثّر می دانند.

از نگرش دینی پالایش روح هم نمی تواند هدف اعلای هنر باشد. غایاتی که افلاطون وارسطو برای هنر متصورند، مبتنی بر ملاکهای هنر یونانی کلاسیک است، حال آنکه در هنر ماقبل یونانی، صِرف پالایش نفسانی از عقده ها، نمی توانست مقصد واقعی هنر باشد. در هنر دینی، هنرمند درمقام سالک، پیام آور عالم غیب است وهنر دینی همچنان که برای هنرمند واسطه یتقرب به حق است، مخاطب را نیز متذکر می کند. پس **هنرمند دینی متعهد است تا مردم را دعوت به حق وحقیقت کند و این علت غایی هنر دینی است**(مدد پور، ۱۳۷۴،۵۶).

◆ **نگاه علامه جعفری به آرمانگرایی و تمدن سازی هنر**

بحث غایت مندی هنراز دو منظر متفاوت مورد توجه قرار گرفته است. گروهی غایت هنر را در رابطه با وضع موجود و خواست فعلی مردم تعریف می کنند. لیبرال هایی که غایت هنر را نفی می کنند، عملاً چنین غایتی را در هنر دنبال می کنند؛در مقابلِ این گروه، افرادی هستند که برای وضع موجود، اصالت مطلق قائل نیستند، اینان به دنبال دستیابی به وضع مطلوبی هستند و هنرِ آنها، تنها در آن راستا شکل می گیرد. بهترین توصیف و دسته بندی از این دو گروه، کار **علامه جعفری** است که این دو گرایش را به عنوان **هنر پیرو** و **هنر پیشرو** نام گذاری کرده اند.

این هنر به دنبال انسان، جامعه وتمدن موجود حرکت می کند. مهمترین هدف مطرح شده در این عرصه،**لذت، جذابیت** و **مطلوبیت** است. مخاطب نقش اصلی را در شکل دهی به این هنر دارد.علامه جعفری نوع تعهد به وضع موجود را در موارد زیر نیز به نقد می کشد:

- ❖ وقف در حد متوسط فهم ها
- ❖ ایستایی و فرسودگی
- ❖ عدم ایجاد وحدت میان ابعاد حیات انسانی
- ❖ عدم امکان استفاده از اندیشه های والاتر

- ❖ تحکیم طبیعت گرایی
- ❖ پایبندی به وضع موجود

در این دیدگاه، سخن از رسالت تمدن سازی هنر است.نظریه پردازان بر اساس تعریفی که از فرهنگ وتمدن آرمانی خود دارند، از هنر کمک می گیرند و به سوی آن تمدن حرکت می کنند.این تعاریف می تواند کاملاً حصری و یک جانبه باشد.

◆ **نگاه بورکهارت به هنر دینی تأثیر گزار**

بورکهارت در تبیین هدف هنر می گوید:**"هدف هنر عبارتست از بهره ور ساختن محیط انسان –جهان تا آنجا که به دست انسان ساخته و پرداخته شده تا روح او از کثرت آشفتگی بخشِ چیزها قطع علاقه کند و به سوی وحدت نامتناهی روی آورد"**(بورکهارت ،۱۳۴۹،۷). هدف غایی هنر دینی تذکار احساسات یا انتقال تأثرات نیست. هنردینی یک رمز و نماد است، اصلی آسمانی و ملکوتی دارد و با تکرار آفرینش یا «صنع الهی» در قالب تمثیلات، نشان دهنده ذات رمزی و نمادی جهان است و اینگونه روح انسان را از وابستگی به «وقایع مادی» رهایی می بخشد(همان، ۵).

◆ **نگاه دکتر نصر به هنر اسلامی در نشان دادن ارزش ها و ضد ارزش ها**

به عقیده ی دکترسید حسین نصر، درحالی که دیگر متفکران اسلامی چند اصل را عاملی برای بستر سازی حیات معقول وتمدن الهی می دانند،**هنراسلامی در صدد ایجاد ذکر و یادآوری جلوه گری الهی و به این ترتیب برکت دراین تمدن است و اگر به وضع موجود هم نگاه می کند درهمین راستاست. این هنر موظف است نسبت به وضع موجود انسان ها و سیر زندگی آنها ارزیابی نموده و ارزشها وضد ارزشهای آن را درمعرض دید همگان قرار دهد.**از آنجا که غایت زندگی انسان چیزی جز معرفت و قرب الهی نیست، غایت هنر را نیز در همین حوزه باید جستجو کرد. به این ترتیب هنر باید:

- o از نظر زیبایی شناسی کامل باشد
- o حداکثر قدرت انتقال به مخاطب را داشته باشد.

امروزه یکی از شایسته ترین جنبه های پیام روحانی هنر اسلامی توانایی آن برای عرضه ی باطن اسلام به شیوه ای بی واسطه تر و قابل فهم تر از بسیاری شروح به ظاهر محقّقانه است،و مؤثرتر و بی دردسرتر از اغلب توصیفات دین شناختی اسلام عمل می کند.البته کسانی هستند که چنین وظیفه ای برای هنر اسلامی قائل نبوده، این گروه نه تنها شامل بسیاری از مورخان غربی هنر، بلکه گروه به مراتب فزون تری از مسلمانان امروزی است که خود را نوگرا یا اصلاح طلب معرفی می کنند. کار این گروه اخیر مؤید دیدگاههای آن دسته از محققّان غربی مورد اشاره است که اهمیت معنوی هنر اسلامی را ناچیز می شمارند و کل این سنت را به عنوان تصادفی تاریخی تلقّی می کنند، که با زشت ترین فرآورده های تمدنهای صنعتی فرقی ندارد، یا واجد ارزشی والاتر از آنها نیست؛ بعلاوه، این گروه از فرآورده های تمدن صنعتی، با آغوش باز استقبال می کنند و فراموش می کنند که با این کار دین اسلام را از یکی از مهم ترین پشتوانه های آن در این دنیا محروم می سازند و امّت اسلام را از یکی از بارزترین شواهد معنویّت دینی خود دور می کنند.(نصر)

دکتر نصر، هنر را پیشتازترین بخش هر سنت وتمدن می داند که مقدمه و بستر لازم برای شکل گیری نظام های عظیم علمی وعرفانی را فراهم می آورد. این خود بسیار قابل توجه است که **حکمت برای دکتر نصر، هم علت فاعلی هنر و هم علّت غایی آن است.**در دید او وظیفه ی هنر، بستر سازی است. خصوصاً هنر معماری درمیان همه ی هنرها دراین امر جایگاهی ویژه دارد. واین مسئله را دربسیاری از تمدنها و خصوصاً تمدن اسلام می توان دید. به عقیده ی او، **سنت از طریق هنرش فضایی را پدید می آورد که در آن انسانها در عالمی سرشار از معنا در موافقت با واقعیت آن زندگی می کنند**. سنت پیش از بسط مبانی فلسفی اش، هنر قدسی اش را پدید می آورد؛ مانند پیکر تراشی درآیین بودا، یا مساجد اولیه اسلامی و ... . از آنجا که بیشتر انسانها نسبت به صورت های مادی پذیراتر هستند تا افکار و اندیشه ها،

نخستین چیزی که به دست سنتِ مورد بحث خلق می شود «هنر سنتی» است(این معنا علی الخصوص درمورد هنر قدسی ای که درعین حال در سرآغاز سنت موجود است، صدق می کند)، زیرا این هنر مبتنی بر آن اعمال عبادی آیین است که مستقیماً از وحی صادر می شود. قرائت (= با صوت خوانی) قرآن با خود پیامبر اسلام (ص) آغاز شد. نقش هنر سنتی درایجاد یک نگرش خاص و پدید آوردن حال وهوایی که در آن مکاشفه ژرف ترین حقایق مابعدالطبیعی امکانپذیرمی شود، **هم برای فهم ماهیت هنر سنتی و هم برای فهم ساحت ذوقی خود سنت، امری اساسی و بنیادی است**(نصر، ۱۳۸۰، ۴۲۷).

نصر همین دیدگاه را به طورمعکوس درمورد زوال تمدن و انسانیّت هم دارد؛ به عقیده ی او،**یکی از پیشتازترین عوامل انحطاط که نقش محوری در هبوط انسانیّت وتمدّن اصیل ایفا می کند، هنر است**(همان ،۴۲۹). به عقیده ی او : "به هیچ روی اتفاقی نیست که درهم شکستن وحدت سنتی مسیحی در جهان غرب با ظهور «اصلاح دینی» مقارن بود ونیز اتفاقی نیست که شورشهای فلسفی و علمی علیه جهان بینی قرون وسطی با تخریب نسبتاً کامل هنر مسیحی سنّتی و نشستن یک هنر عاصیانه و انسان گرا به جای آن، هم زمان بودند. هنری که خیلی زود رو به ضعف نهاد و به آن بلای هنر دینی باروکی(پرزرق وبرق) و روکوکویی (پر از ریزه کاری ها و خطوط خمیده) نامفهوم تبدیل شد که بسیاری از مؤمنان خردمند را از کلیسا بیرون راند"(همان، ۴۳۰).

◆ **نگاه شوان در تبیین جهانشمولی هنرهای عینی و ذهنی**

اما نکته ای که در ادامه باید به آن پرداخت جایگاه قالبهای مختلف هنری دراین تحولات است. کدام هنر در رساندن یک جامعه به کمال وتمدن پیشتاز است وکدام هنر بیشتر می تواند زمینه را برای زوال وانحطاط تمدنها فراهم آورد؟ **شوان** برای این منظور **هنرها رابه دو دسته ی ذهنی وعینی تقسیم می کند** و می گوید: "معماری، نقاشی ومجسمه سازی هنرهایی عینی و پایا هستند، این هنرها عمدتاً بیانگر صورتهایند، وجهان شمولیشان در رمز پردازی عینیِ این صورتها نهفته است. شعر، موسیقی و رقص هنرهایی ذهنی و پویا هستند، این هنرها، در درجه اول، بیانگر ذواتند و جهان شمولیشان در واقعیت ذهنیِ این ذوات نهفته است"(شوان ، ۱۳۷۷، ۱۳۲).

او با قبول این تقسیم بندی در هنر، نظریه ی جالبی را مطرح می کند. **به عقیده ی او، وقتی جامعه ای مسیر زوال راپیش بگیرد، اولین هنری که به خوبی این زوال در آن نمود پیدا می کند، هنرهای عینی همچون معماری ونقاشی اند.** درصورتی که شاید موسیقی وشعر آنها تا مدتها اصالت خود را نگهدارند. علّت این مسئله هم دراین است که هنرهای عینی نمودی از عقلانیّت و شهودند، درحالی که از دید او هنرهای ذهنی بیشتر مربوط به تجلّی حالات نفسانی هنرمند هستند.

◆ **دیدگاه امام خمینی** رحمة الله علیه **پیرامون هنر آرمانی متعهد و سازنده**

اظهار نظر پیرامون آرمان گرایی در عرصه هنر را به وضوح می توان درمیان مباحث حضرت امام مشاهده نمود. ایشان در پیام تاریخی خود به هنرمندان، جنبه ی آرمان گرایانه ی هنر را درموارد زیر مورد تأکید قرار دادند.

- ارزیابی وانتقاد نسبت به انحرافات و معضلات انسان امروز که در بسیاری از مکاتب فکری وعملی در عرصه های اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و... دیده می شود.
- ارزیابی و انتقاد نسبت به تفسیرهای غلطی که از اسلام به شکل «اسلام آمریکایی» و ... می شود.
- ترسیم روشنی از ارزشهای انسانی والهی همچون عدالت، شرافت، کرامت، انصاف و...

در نهایت رسالت هنر را نیز می توان در میان بیانات ایشان جستجو کرد که**هنر باید در راستای هدفی باشد که برای حیات بشر جنبه ی سازندگی داشته باشد**، در غیر این صورت، این هنر فایده ای نخواهد داشت.(امام خمینی، ۱۳۷۸، ج۲۱، ۱۴۶)

۵ – مبانی و ارزش های هنر رحمانی و قدسی

✸ **دو نوع هنر : رحمانی(قدسی) و شیطانی!!**

درمیان انبوه تلقی های مختلف از هنر، دوگونه ی اصلی درهمه ی آنها از هم قابل تفکیک است. این تفکیک تنها از نظر موضوع نیست، بلکه بیش از آن مربوط به سرچشمه وغایت و صورت و ماده ی هنراست. این دوگونه را می توان هنر قدسی وهنر آزاد (سکولار) دانست. لازم به ذکراست که موضوعی همچون هنر دینی به تنهایی مبهم است

واین هنر می تواند در یکی از دو قالب فوق قرار گیرد و تنها با تعیین موضوع یک هنر وبدون توجه به شکل وصورت آن نمی توان گونه ی آن را تشخیص داد.

ریشه ی این تقسیم بندی ناشی از تعالیم ادیان وخصوصاً قرآن کریم است. در آنجا هنر قدسی ناشی از القائات رحمانی دانسته شده و در مقابل، هنر آزاد ناشی از القای شیطان معرفی شده است. به همین جهت می توان از هنر رحمانی و شیطانی سخن گفت.در قرآن کریم در آیات فراوانی سخن از وحی والقای شیطان درذهن دوستانش آمده و در نتیجه، به خطرِ ایجاد هنرِ مذموم هشدار داده است :

(**رب بما اغويتني لازينن لهم ما في الارض ولاغوينهم اجمعين الا عبادک منهم المخلصين**–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 امروزِ غرب، شیطان و دیو را فراموش کرده والقائات او را نادیده می گیرد و به همین جهت خود اسیر شیطان شده است.

فلسفی کو دیو را منکر بود درحقیقت فتنه دیوی شود

نکته مهم دراینجاست که ریشه ی ثنویت رحمان و شیطان هم، در وحدت است. درحقیقت شیطان چیزی اصیل نیست و صورت وغایت خود را از معوّج ومعکوس کردن صورت و غایت حقیقت به دست می آورد. **شیطان، تنها واسطه ای است که حقیقت رابه شکلی که مطلوب لذائذ نفسانی باشد تغییر شکل می دهد**.بنابراین از دیدگاه هنر اسلامی، هنری مذموم است که انسان را در سبکها و روشها و زیبایی های صوری نگه داشته و به زیبایی های معقول نپردازد، هنری که در خدمت کمال انسان نباشد. **هر چیز که در جهت کمال انسان باشد تقدس پیدا می کند و هر چه از شکوفایی استعدادهای بالقوه او ممانعت 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.

تعریفی که اندیشمندان مسلمان از هنر قدسی و به طور خاص، هنر اسلامی ارائه می دهند، تعریفی متناظر با وجود وحقیقت وجودیِ اشیاء است.این اندیشمندان، آغاز وپایان هنر را از آغاز و پایان زندگیحقیقی انسان می گیرند وبر آن اساس آداب مربوط به صورت و ماده هنر را هم مشخص می کنند. دو اصل برتر مطرح شده در این حوزه ذات گرایی و نماد گرایی است.هنر به واسطه نماد پردازی همچون کیمیا، ذات اشیا را دگرگون میکند و در آنها حرکت جوهری ایجاد میکند.

- **تعریف و تأثیر هنر قدسی از نگاه دکتر نصر**

هنر در بینش اسلامی **"**شرافت بخشیدن به ماده**"** است.(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 (همان،۴۱).

در تبیین نصر از هنر سنتی، دو واژه ی معرفت و رحمت، جایگاهی خاص دارند. **برای دکتر نصر، حکمت که زائیده معرفت و رحمت است، هم آغاز هنر است و هم پایان آن، هم علّت فاعلی آن است وهم علّت غایی آن**.(نصر ، ۱۳۸۰،۴۲۴)در هر حال، دکتر سید حسین نصر معتقد است که **اصولاً حیات انسان بدون هنر متصور نیست**. انسان در ادوار گوناگون تاریخ و در همه فرهنگ ها و تمدن های متعددی که روی زمین ظهور کرده است، همواره، ایجاد کننده هنر بوده و از خود آثاری به وجود آورده که نماینده قدرت خلاقیت و صنع و صورت سازی است که ایزد متعال به او ارزانی داشته است. اصلاً حیات انسان بدون هنر متصور نیست، چه آن هنر تجلی بخش حقایق عالم بالا باشد و چه نمودار لایه های تاریک نفس اماره (نصر،۱۳۷۸)

سنت گرایان و به ویژه نصر، به دلیل سوء استفاده فراوانی که از واژه ی هنر دینی می شود، برتمایز بین هنر قدسی و دینی تأکید فراوانی دارند.نصربه نقاشیهای مریم یا مسیح که در رنسانس و پس از آن کشیده شده است، اشاره می کند و آنرا از نوع هنر دینی می داند، نه هنر مقدس؛به نظر وی حتّی واتیکان نیز بنایی دینی است، نه معماری مقدس.(نصر، ۱۳۷۸، ۵۳)

- **ویژگی هنر قدسی (سنتی) از دید گاه دکتر نصر**

به گفته ی او "هنر سنتی، سنتی است، نه به دلیل جستارمایه و موضوع آن، بلکه به دلیل انطباق وهماهنگی اش با قوانین کیهانی صور، با قوانین رمز پردازی، با نبوغِ صوریِ آن جهان معنوی خاصی که در آن خلق شده است ونیز به دلیل سبک کاهنانه این هنر، انطباق وهماهنگی آن با طبیعت مواد اولیّه مورد استفاده و سرانجام انطباق و هماهنگی اش با حقیقت در آن ساحت خاصِ واقعیت که به آن اهتمام دارد(نصر،۱۳۸۰، ۴۲۴).**مهمترین معیارها و ویژگی های هنر قدسی** از دیدگاه نصر به قرار زیراست:

- توجه به طبیعت ذاتی اشیا به جای ویژگی های عَرضی 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 درمعنای جامع آن مربوط به همه ی ابعاد وجود انسان (نصر،۱۳۷۳، ۴۴)

- **هنر قدسی اسلامی از دیدگاه بورکهایت**

تعریف بورکهارت از هنر مطابق با حکمت اسلامی مطرح شدهاست؛ او هم با تأکید بر رسالتِ واقع نمایی هنر می گوید:**هنر عبارت است از ساختن وپرداختن اشیا، مطابق با طبیعت وفطرت آنها که بالقوه زیباست، چون از دست خداوند آمده است؛ هنر یعنی ماده را شرافت و اصالت بخشیدن.**(بورکهارت ، ۱۳۴۹،۲۵)هنراسلامی عنصر بیگانه ای رابه اشیایی که نقش می دهد، نمی افزاید، بلکه تنها صفات و کیفیت های ذاتی آنان رابه ظهور می رساند، هنراسلامی بالذات ابژکتیو(غیر شخصی)است. (بورکهارت ، ۱۳۷۳،۳۰)

- **هنر قدسی و کامل از دیدگاه شوان**

به تعبیر **شوان**،هنرکامل توسط **سه معیار اصلی** شناخته می شود:

- ❖ شرافت و اصالت محتویات آن که این یک شرط معنوی است که بدون آن، هنر حق وجود داشتن ندارد.
- ❖ دقت جنبه ی رمزی و تمثیلی، یا اقلاً درمورد هنرِ با موضوع غیر دینی هماهنگی در ترکیب آن .
- ❖ خالص بودن سبک یا ظرافت خطوط و رنگها.

(شوان، ۱۳۷۶،۱۱۵)

شوان در برخی آثار خویش هنر را یکی از ارکان چهارگانه هر دین حقیقی نامیده است؛ به عبارتی هنر یکی از مقوّمات دین است. کتب آسمانی و تمثیل و تأویل وفق آموزه های شیعی و نیز تصوف، به درجات مختلفی از وحی سرچشمه می گیرد؛ **"برای دین به طور کلی اهمیت هنر تقریباً به اندازه تفسیر و تأویل کتاب آسمانی است**، از آنجا که دین نمی تواند ظهور و تجلی کند مگر توسط اشکال و تصاویر" (شوان،۱۹۵۹).

- **مراحل ششگانه آفرینش یک اثر هنری در قرآن مجید**

در آیه ی۲۴ سوره حشر چگونگی به وجود آمدن خلقت (هنر الهی) بیان شده است:

(**هو الله الخالق البارئ المصوّر له اسماء الحسني**-۲۴/حشر)

- **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 مرتبه تعیّن الهی و طبیعت همه اسماء
- **خالق** مرتبه فعل؛ که به واسطه ی آن، هستی از درون نیستی شکل می گیرد
- **باریء**مرتبه فعل؛ هستی متعیّن می شود و ویژگی های خاص هر موجود تعریف می شود
- **مصوّر** مرتبه فعل؛ صورت و شکل برخورد متناسب برای هر موجود ایجاد و به او تعلق پیدا می کند. به طوری که وابستگی با ذات آن موجود دارد.
- **له اسماء الحسنی** مرتبه بازگشت از کثرت به وحدت 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 معرّفی گر عالم غیب در دنیای مادی است.

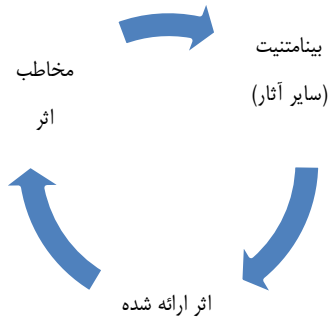
۶–مهمترین اصول حاکم در روابط سه گانه هنرمند، اثر هنری و مخاطب

دراین رابطه **سه نظریه اصلی** وجود دارد:

- **نظریه اول: تنها مخاطب است که به اثر هنری ارزش و معنی می بخشد!!**

این نظریه بیش از همه امروزه توسط برخی شالوده شکنان همچون **دریدا** مورد استقبال قرار گرفته است. چراکه با نفی رابطه ی ذاتی بین هنرمند و مخاطب، نسبیت و آزادی در فهم و تفسیر آثار را ایجاد می کند.این نظریه، الگوواره ی حاکم بر هنر معاصر است. در اینجا رابطه ی ذاتی بین مخاطب و هنرمند یا بین صورت اثر هنری با معنی و محتوای مشخصی برقرار نیست. **در اینجا مخاطب است که مهم است و به اثر معنا می دهد**، که بر اساس آن، جهان بینی مخاطب قابل تغییر است. **فمینیست هایی** همچون لوسه ایرگاری، نقش جنسیت و مارکسیستهایی همچون لوکاچ، نقش طبقه اجتماعی را مطرح می کنند؛ برخی همچون گادامر، ریکور، دریدا و ... تأثیر عوامل فراوان اجتماعی، تاریخی را در متنوع بودن این ادراک تأکید می کنند. **بولتمان، وجود کتاب مقدس در همه اعصار را نفی می کند و برای هر دوره، معنایی تازه را جستجو می کند.**(احمدی، ۱۳۷۵،۳۸۹)

شالوده شکنان معنای نهایی متن و یا اثر را رد می کنند و دعوت آنان به قلمرو بی معنایی است. البته نه بی معنایی محض بلکه منظور آنان جهانی مبهم است.(احمدی، ۱۳۷۵،۵۰۰)**دریدا** از **پراکندگی معنا** در متن یا **معنای نامتعین** سخن می گوید، که سبب می شود مخاطب هرگز در درک مفهوم مطمئن نباشد. لذا طبق این دیدگاه، اثر هنری **غیر قابل فهم** یا **غیر قابل خواندن** است. یعنی فهمِ منشِ درونیِ متناقض از متن (احمدی، ۱۳۷۵،۵۰۰).



نمودار شماره ۴–۳ : دور هرمنوتیکی و دست نیافتنی بودنِ معنای نهایی اثر طبق دیدگاه اول (نفی ارتباط ذاتی هنرمند، مخاطب و اثر)

لذا به رغم برخی تمایزات که بین زیرشاخه های مختلف این دیدگاه (نظیر شالوده شکنی، هرمنوتیک فلسفی و ...) وجود دارد، **همه آنها به ممکن نبودنِ تعریفِ معنایی نهایی برای اثر هنری اصرار دارند.** یکی از مهمترین دلایل این اصرار، مفهومی تحت عنوان **بینامتنیّت** است که به رابطه ی هر اثر با سایر آثار و در نتیجه ارتباط معنای آن با معانیِ سایر آثار اشاره دارد. برپایه ی مفهوم بینامتنیّت، متون بخشی از یک منظومه اجتماعی، فرهنگی، تاریخی محسوب می شوند که فهم هر یک از آنها مستلزم دسترسی به شبکه موجود در منظومه مزبور می باشد"(ضیمران، ۱۳۸۳، ۱۷۳). لذا **معنای واژه ها، وابسته به متن و شرایطی است که در آن مطرح می شوند** و معنا از طریق فرایند تعاملیِ قوانین متعارف و بازی هایی که با زبان انجام می دهیم تولید می شود (وود، ۱۳۸۳، ۲۷). بر این اساس، معنای اثر همواره در نظام دُور هرمنوتیکی، غیر قطعی و دست نیافتنی خواهد بود. چرا که به دلیل ارتباط آثار و پدیدارهای مختلف با هم، هرگونه

تغییری در یک اثر، به تحوّل در سایر آثار منجر می گردد و ازاین رو،یک اثر، در درون نظامی از متون و آثار دیگر، گرفتار و همچون گرهی است در دل شبکه ای(Foucault,1974,23) که این امر، قطعیت معنای آن را مخدوش می نماید. چگونگیِ این «دُورِ هرمنوتیکی» که منجر به مبهم بودن معنای نهایی اثر می گردد را می توان در نمودار شماره ۳-۴ مشاهده نمود.

- **نظریه دوم :گذشت ایام بین هنرمند ، اثرهنری و مخاطب فاصله نمی اندازد**

طبق این دیدگاه، فهم اثر ارتباطی به موقعیت تاریخی ندارد. نحوه ارتباط با اثر در یک سطح فرا تاریخی انجام می شود. یعنی مثلاً درک ما از شاهنامه فردوسی با درک هم عصرانش هیچ تفاوتی ندارد. از نظریه پردازان آن احمدی، دانتو، ریچارد ولهایم و نلسون گود من را می توان نام برد(احمدی، ۱۳۷۵،۳۸۸).

تولستوی از مدافعان قابل توجه این نظریه است او با نقد دیدگاه هنر نخبه گرا و غیر قابل فهم برای عموم مردم می گوید: سخن از **نامفهومی هنر** می گویند،لیکن، اگر هنر انتقال احساساتی است که از «شعور دینی انسانها» سرچشمه می گیرد، چگونه ممکن است احساسی که بر «دین» یعنی بر رابطه انسان با خداوند، استوار است نامفهوم باشد؟ ... او می گوید**برای درک آثار هنری باید مردم را تربیت کرد** (همان، ۱۱۴).تولستوی این ویژگی را برای کسانی که ذوق سلیم دارند عنوان می کند اما در مورد مردمی که تعلیم و تربیت ذوق آنان را تباه ساخته دیگر هنر برای آنان قابل درک نیست.از دید ایشان هنر در هر دوره باید به دنبال زبان جدید باشد و این زبان جدید در آغاز نیاز به جا باز کردن در میان مردم دارد و این کاملا متفاوت با ارزشگزاری محتوائی آن است .علامه جعفری با استناد به نمونه هائی از هنر آونگارد و آثار امپرسیونیستیِ فرانسوی که جزء شاهکارهای هنر معاصرند ،دیدگاه تولستوی را نقد می کنند.

- **نظریه سوم : همزبانی نسبی بین هنرمند، اثر هنری و مخاطب**

هردو نظریه ی فوق بر اساس دیدگاه انسان شناسی اسلامی، به شکل زیر قابل جمع اند:

- **حق یا باطل بودن اساس روابط بین هنرمند و اثر هنری را تعیین می کند**

در مباحث هستی شناسی و انسان شناسی(حکمت نظری) که حوزه ی مباحث عقلی و فلسفی است، مبنا بر اساس حق و باطل و صحیح یا ناصحیح بودن گزاره های ارائه شده می باشد. بنابراین، حوزه ی وحدت کلمه ی همه ی انسانها فارغ از مجموع شرایط زمانی و مکانی است. یعنی گزاره های این حوزه فارغ از زمان، مکان، اراده و خواست، ویا تشخیص و فهم انسان، برای همیشه یا درستند یا غلط و پذیرفتن و نپذیرفتن انسانها تفاوتی در صحیح یا اشتباه بودن آنها ندارد. ضمانت صحیح بودن گزاره های این حوزه، حقیقت و واقعیت هستی و آفرینش جهان و هویت و ذات فطری و نوعی انسانهاست و ضمانت تفاهم و درک متقابل انسانها نیز در طول تاریخ و عرض جغرافیا (هنرمند و مخاطبان) در همین ذات فطری و نوعی آنهاست(اگرچه این بعد از وجود انسان بالقوه باشد و انسان از آن در غفلت به سر برد و حقیقت را بیمارگونه یا متعصبانه نپذیرد).

- **اصول پنجگانه احکام شرعی عامل پیوند بین هنرمند و مخاطب**

در بحث شیوه ها و روشها و سیره ی عملی هنرمند (حکمت عملی) که حوزه ی مسائل اخلاقی و بایدها و نبایدهای احکامی می باشد، ضمن ارائه ی**اصول پایدار و جاودانی پنجگانه(حلال، مستحب، مباح، مکروه و حرام)** از آنجا که این اصول، مبتنی بر اراده و عمل انسانی است و اراده و عمل انسان، در مجموع شرایط زمانی و مکانی تحقق می پذیرد، بنابراین وابسته به شرایط شخصی انسان و مجموع شرایط اجتماعی او قرار می گیرد و تابع احکام اولیه و ثانویه و اضطراری و مصلحتی و ... می گردد. بنابراین، داوری در این حوزه و درک متقابل هنرمند و مخاطب، مبتنی بر دو پایه است: اول اصول ثابت پنجگانه (حلال و حرام) و دوم در نظر گرفتن مجموع شرایط فردی و اجتماعی هنرمند و مخاطب در زمان و مکان خاص هر یک.

◈ صورت ها به شکل رمز گونه ارتباط بین هنرمند و مخاطب را بر عهده دارند

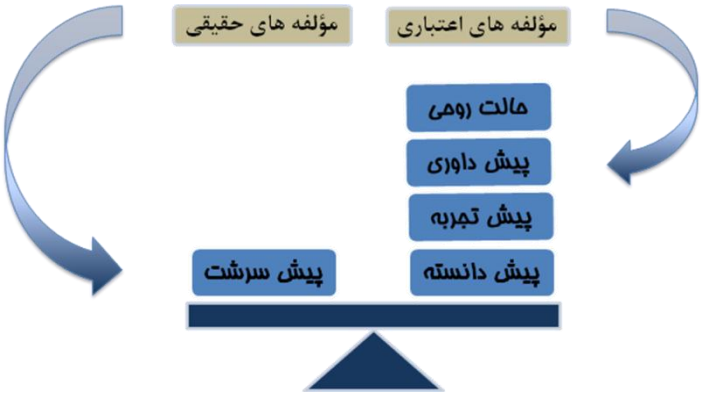
آثار هنری که در عالم ماده، طبیعت، شکل، صورت، رنگ و هندسه و ... تحقق می پذیرند، هرگز نمی توانند مفاهیم عقلانی و مشاهدات و ادراکات عرفانی هنرمند را که از مراتب عالی ترِ وجود او و ابعاد متعالی تر هستیِ بالقوه ی او منشأ یافته اند، مستقیما بیان نموده و به ظهور رسانند. بلکه صورتها می توانند حداکثر به صورت آیه ای، رمزگونه و تمثیلی، مفاهیم عقلانی و عرفانی را برای مخاطبِ رازآشنای خود، متجلی نموده و واسطه ی ذکر و یادآوری شوند.

◈ رابطه ی هنرمند با اثر هنری

هنرمند در **دو حوزه** با اثر هنری خود رابطه دارد:

اول : شرایط فطری و نوعی و انفسی هنرمند، سرچشمه ی لایزالی 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 سدرة المنتهی، زیبایی مطلق، رضایت و لذت بی پایان را جذب و دعوت می نماید.

دوم : شرایط کسبی، فردی و آفاقی هنرمند واقعیاتی است ناشی از مجموع شرایط زمانی و مکانی، و تجربیات و خاطرات هنرمند که او واثر او را برخوردار از تشخص فردی و وابستگی های متکثر و متعلق به مجموع عوامل تاثیر گذار بر زندگی فردی و اجتماعی اش می نماید. هر چه محتوای این واقعیت های آفاقی در اثر هنری با 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(بالعکس اثر هنریِ غیر اصیل، تحت تاثیر هواپرستی ها و غرایز حیوانی و تعصبات جاهلی و ... هنرمند خواهد شد.)



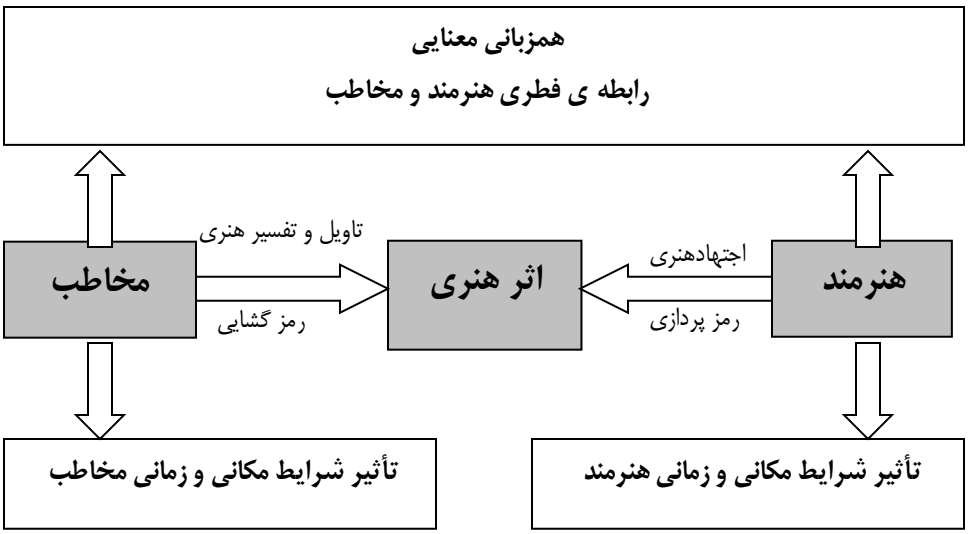
نمودار شماره ۴-۴ : مؤثر بودن هر دودسته مؤلفه های حقیقی (ثابت) و اعتباری (نسبی) در ارتباط میان هنرمند، مخاطب و اثر هنری

◈ رابطه ی مخاطب با اثر هنری

مخاطب نیز در **دو حوزه** با اثر هنری رابطه برقرار می نماید:

اول : شرایط کسبی، فردی و آفاقی 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، تفسیرها ،تعبیر و تأویل یا به عبارتی قرائت شخصی و آفاقی او را از اثر تشکیل می دهد.

دوم : شرایط فطری و نوعی و انفسی مخاطب در صورتی که از قوه به فعل تحقق یافته باشد و بتواند ادراکات آفاقی و تجربیات



نمودار شماره ۴-۵ : چگونگیِ ارتباط میان هنرمند، اثر هنری و مخاطب از منظر اسلامی

و خاطرات شخصی خود را تعدیل نماید و عقلِ راز گشا و دلِ راز آشنا داشته باشد، به همان نسبت می تواند خارج از محدودیت های کسبی و اعتباری و شخصی، از مفاهیم عقلانی و تجلیات عرفانیِ به ظهور رسیده در اثر هنری ، رمز گشایی و پرده برداری و درک متناسب داشته باشد. در غیر این صورت مخاطب، چهره ی شخصی خود را در اثر، دیده و هواها و تعصبات جاهلی خود را بازبینی خواهد نمود.

لذا **در مجموع می توان چنین گفت که برای تحلیل درست ارتباط میان اثر هنری، مخاطب و هنرمند، بایستی به هر دو دسته مؤلفه ی حقیقی یا ثابت (نظیر فطرت و پیش سرشت) و اعتباری یا نسبی (نظیر پیش دانسته ها و پیش تجربه های مخاطب) توجه نمود** (نمودار شماره ۴-۴) و نظریاتی که این ارتباط را به یکی از این دو دسته فرو می کاهند فاقد اتقان و اعتبار لازم می باشند. نمودار شماره ۴-۵ بیانگر چگونگیِ این ارتباط می باشد.

۷ – تعهد و مسئولیت هنرمندان در قبال هنر ومخاطبین

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 (دیدگاه های لیبرالیستی و سکولاریستی و بی معیاری هم در نظر و هم در عمل).
- هنرمندان نسبت به هر اصل نظری و حتی کالبدی برای همیشه و مطلقاً مقید و مسئولند (مطلق گرایی در اصول نظری و اشکال کالبدی، مقید بودن نظری و عملی).
- هنرمندان نسبت به شناخت قوانین موجود در هستی «متعهد» و در خلق اثر «آزاد» هستند، اما نسبت به تأثیر آثار خود «مسئول» می باشند (دیدگاه اسلامی که آزادی انسان را در میان دو جبر تعریف می نماید: حق گرایی در نظر و عقل گرایی در عمل).باتوجه به مجموع روایات و آیاتی که از متون اسلامی استخراج گردیده، چنین استنباط می گردد که این دیدگاه از منظر اسلامی دارای وجاهت و اتقان بیشتری می باشد.

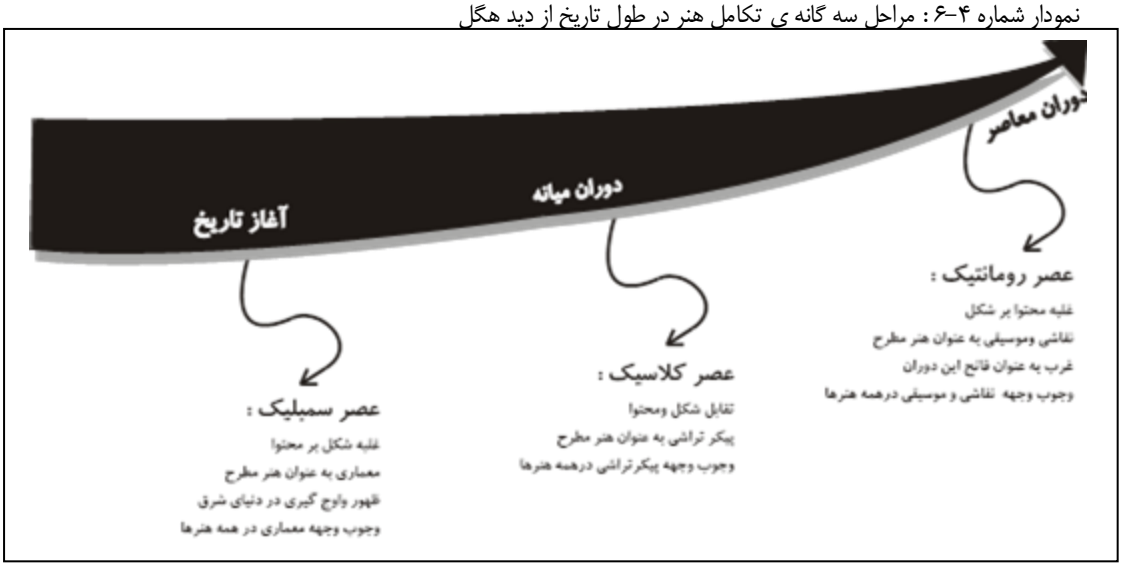
۸ –تحول در ارزش های هنری

همان طور که نشان دادیم، تفاوت درحوزه های انسان شناسی، معبود شناسی ، طبیعت شناسی، جامعه شناسی ومفهوم تاریخ، به شکل روشنی به تفاوت در صورت ها وشکل های هنری می انجامد.این موضوع در سه حوزه ی اول، چندان در دنیای فکری معاصر غرب مورد پژوهش قرار نگرفته است. چرا که این مفاهیم در هر جامعه ای در طول تاریخ بیشتر حالتی ثابت و استوار دارند وکمتر دچار تحول می شوند.در فضای فکری هنر سکولار، خبری از ارزش های پایدار و بی زمان انسانی والهی و طبیعی نیست و بیشتر ترجیح می دهند به جای نظام های ارزشی فوق، به مطالعه بر روی تحولات ارزشهای زیبایی شناسی در فرهنگ جوامع بپردازند. در آنجا بیش از همه، ماده ی تاریخی و اجتماعیِ زیبایی است که مورد پژوهش قرار گرفته است. سرچشمه و غایتی هم که در تحلیل صورت و ماده ی زیبایی دنبال می شود، غالباً به مفهوم تمدن های تاریخی واجتماعی بشراست. این مطالعات را در **دو عرصه تاریخی واجتماعی**می توان نشان داد.

☯ عرصه اول تحول ارزش های هنری

این مطالعات پیش از همه توسط **هگل** شروع شد. کسی که اهمیت تاریخ را در فلسفه تا حد الهیات در دوره ی قرون وسطی بالا برد. پس از او بسیاری از شاگردانش به گسترش نظریات او پرداختند. اساس نظریه ی او به یک تقسیم سه گانه ی حاکم بر کل تاریخ وهمچنین هرتمدنی است. او این سیر را رو به کمال دانسته وتحولات ارزش های هنری را به طور خلاصه، طبق نمودار شماره ۴-۶ توضیح می دهد.

نمودار شماره ۴-۶ : مراحل سه گانه ی تکامل هنر در طول تاریخ از دید هگل



مأخذ: (سورکین، ۱۳۷۷)

سوروکین درمطالعات جامعه شناسی تاریخی، بیش از ده نمونه از تحلیل های شاگردان هگل را نشان داده است(سوروکین،۱۳۷۷،۲۸). همه ی آنهاسیرتاریخی یک تمدن را از شروع تا زوال به دو یا سه مقطع تفکیک کرده وارزشهای جاودانه ی فرهنگی حاکم براین دوره ها را که درتمدن های مختلف قابل بررسی است نشان داده اند؛ یکی ازمهمترین این مطالعات **نظریه ی پل لیجتی** است. کتاب اصلی او با عنوان «راهی برای خروج از هرج ومرج» در سال ۱۹۳۱ درمونیخ به چاپ رسید وازعنوان کتاب به خوبی برمی آید که او از طریق این مطالعات به دنبال راهی برای خروج از بحران است. تأثیر پذیری او از هگل کاملاً مشهود است.**او تمدن ها را به سه مقطع شکوفایی ، اوج و زوال تقسیم می کند** و با مطالعه ی نمونه های مختلف سعی دارد نشان دهد که این سه دوره به ترتیب، بستر مناسبی برای مطرح شدن هنر معماری، پیکر تراشی و نقاشی هستند. برای فهم بیشتر نظریه ی او باید ویژگی های این سه هنر را از دید او مطالعه کرد.

ویژگیهای هنر معماری	ویژگیهنر مجسمه سازی	ویژگیهای هنر نقاشی
۱- سازنده ی جمعی		۱- سازنده ی فردی
۲- مخاطب جمعی		۲- مخاطب فردی
۳- هدف و پیام جمعی		۳- هدف و پیام فردی
۴- عظیم ، حجیم ، اصیل		۴- پندار ذهنی صرف
۵- مواد ومصالح خشن		۵- نمایش محض
۶- بدون تظاهر ، حرکت و سبکی	حالت بینابینی	۶- تظاهر سه بعد در دو بعد
۷- قاطع و صریح		۷- توهمی وغیر واقعی
۸- بدون فریب		۸- فریبی ازتحرک ، سه بعدیو...
۹- آرمان گرا		۹- لحظه ای
۱۰- عدم تقلید از چیز دیگر		۱۰- تقلید از مظاهر
۱۱- اهمیت فراوان نظم وقانون		۱۱- آزاد و بی قاعده
۱۲- شهود اکسپرسیونیستی		۱۲- دیدار امپرسیونیستی

جدول شماره ۴-۲ :ویژگیهای سه هنر از دیدگاه پل لیجتی

مأخذ: (سوروکین،۱۳۷۷،۲۸)

این ویژگی ها سبب می شود که در هریک از این دوره ها، ارزش های فرهنگی خاصی بر هنر حاکم باشد.

آغاز فرهنگ: اوج گرفتن معماری	بلوغ فرهنگ : اوج گرفتن پیکرتراشی	انحطاط فرهنگ : اوج گرفتن نقاشی
۱- روح جمعی		۱- فرد گرایی
۲- سخت کوشی و نظم وانضباط		۲- ظرافت زنانگی
۳- عزم واراده ی قوی و آرمان طلب		۳- لذت جو ، مُسرِف ، شهوت ران
۴- ایده آلیسم اخلاقی ، لذت ستیز	حالت بینابینی	۴- ماده گرا وشک گرا و منتقد علمی
۵- ایمان گرا با تعالیم مذهب و اخلاق	⟷	۵- غلبه عقل برایمان و روشنفکر مآب
۶- اهمیت نظم ، آرامش و ثبات		۶- اهمیت ، آزادی ، تنوع ، بی نظمی
۷- حمایت نجیب زادگان با انگیزه های اجتماعی ، مذهبی ، اخلاقی و...		۷- حمایت اشراف ، پولداران و لیبرال ها
۸- مبتنی بر کشاورزی وپیشه وری		۸- مبتنی بر تجارت و ماشین
۹- بیداری معنوی وروحی		۹- زوال ارزشهای معنوی و اخلاقی
منبع اصلی : پل لیجتی : « راهی برای خروج از هرج ومرج » ، مونیخ ، ۱۹۳۱ Ligeti, " Der weg aus dem, chaos " munich - 1931 , p1-34		

جدول شماره ۴-۳ : ویژگیهای فرهنگی دوره های همسان در تمدنهای مختلف از دید لیجتی مأخذ:(سوروکین، ۱۳۷۷)

نمی توان درهمه ی موارد با **پل لیجتی** همراه شد. به طور مثال او، دوره ی اول تمدن را دوره ی مردانه و عصر زوال تمدنها را، دوره ی زنانه می داند. این مسئله اگر به معنی ظهور فمینیسم در دوره های زوال باشد، قابل قبول است، و گرنه دریک فرهنگ کامل، جنبه های مردانه و زنانه ی هنر نقش مکمل را برای هم ایفا می کنند.
از میان مثالهای زیادی که او برای نظریه ی خود نقل کرده ، نمونه های ذکر شده در جدول شماره ۴-۴ قابل توجه است:

	آغاز فرهنگ اوج گرفتن معماری	بلوغ فرهنگ ، اوج گرفتن مجسمه سازی	انحطاط فرهنگ ، اوج گرفتن نقاشی
اروپا	معماری قرون وسطا	پیکرتراشی رنسانس	نقاشی مدرن
یونان	قبل از (۵۱۰ ق م) ساخت معابد یونانی	بین (۵۱۰ ق .م) تا (۳۹۰ ق.م) کارهای هارمودیوس ، پریکلس ، میرون ، فیدیاس	بعد از (۳۹۰ ق . م) توجه به تزئین ونقاشی
مصر	فراعنه ی کهن : (اهرام وکاخها)	فراعنه ی میانه : تندیسهای عظیم ابوالهول	فراعنه ی متأخر: کارهای تزئینی ونقاشی

جدول شماره ۴-۴ : ویژگی های فرهنگی دوره های همسان در تمدنهای مختلف

مأخذ: (سوروکین،۲۷،۱۳۷۷)

☯ عرصه دوم تحول ارزش های هنری

جامعه شناسی هم در قرن ۱۸ و ۱۹ اروپا جانشین دیگری برای الهیات شده بود و همه تلاش می کردند که مبانی نظری هنر یا علم خود را درمطالعات جامعه شناسی بیابند. این مطالعات را می توان در دو دسته طبقه بندی کرد:

دسته اول : برخی جامعه شناسان دریک مطالعه ی تطبیقی، گونه های مختلف جوامع را بررسی کرده ونقش هنر را درهریک از آنها نشان داده اند. به طور مثال می توان به مطالعات ژان دو وینیو درکتاب جامعه شناسی هنر اشاره کرد.(دووینو،۱۲۰،۱۳۷۹-۱۴۰) به گفته ی او، **هنرمند، جامعه ای نامرئی را درون اثرش قرار می دهد و او روح جامعه ی آینده را دراثرش به نمایش می گذارد.** او دریک گونه شناسی هفتگانه، ویژگی های معینی را برای هنر درجوامع مختلف معرفی می کند که در جدول شماره ۴-۵ قابل مشاهده می باشد.

تیپ کلی	انواع جامعه	گرایش اجتماعی هنر	کارکرد هنر
جوامع سنتی	جوامع عشیرتی و طایفه ای	هنر اجتماعی	هنر، جایگاه تجمع ها و گردهمایی ها
	جوامع دین سالار (مذهب و جادو)	هنر مذهبی	هنر ، واسطه بین زمین و آسمان
	جوامع پدر سالار	هنر سیاسی	هنر، ابزار وحدت از دست رفته در جامعه
	جوامع فئودالی	هنر عوام (فولکلور)	هنر، معطوف به زندگی
جوامع مدرن	شهر – کشورها	هنر اشرافی	هنر، تجلی گاه ثروت
	جوامع متمرکز بورژوایی-لیبرال	هنر خواص	هنر به مثابه مسیری مخالف با سنتهای اجتماعی
	جوامع صنعتی	هنر برای هنر	هنر به مثابه کالای سرگرم کننده

جدول شماره ۴-۵ : جامعه شناسی هنر از دیدگاه دو وینیو

مأخذ: (ژان دو وینیو، ۱۳۷۹، ۱۲۰)

اگر چه او حجم زیادی از مطالعات خود را به توصیف ویژگی های جهانی هنر اسلام اختصاص داده است، اما به نظر می رسد خلاصه کردن هنر اسلام در هنر زندگی و جدا کردن آن از هنر دینی ناشی از ناآشنایی و بی توجهی باشد. چراکه به خوبی می توان نشان داد که مهمترین ارزشهای حاکم برهنر این دوران را، ارزشهای دینی و اسلامی تشکیل داده است.

دسته دوم :درمقابل می توان به مطالعات جامعه شناسی طبقاتی جوامع هم اشاره کرد. دراین مطالعات نحوه ی توجه طبقات مختلف مردم و سرچشمه، غایت، صورت وماده ی هنرِ هریک از این طبقات، مورد توجه قرار گرفته است. یکی از بهترین این مطالعات توسط**هاوزر** در کتاب **فلسفه تاریخ هنر** ارائه شده ا ست. او سه گونه ی مختلف همبستگی اجتماعی را تفکیک کرده است. پیش از این، هنر بیشتر به شکل قومی ظهور می کرد**، هنر در دو قالب هنر توده ای(پاپ) و هنر تخصصی مسیرخود را ادامه می دهد.** او ویژگی های این سه قالب هنر را طبق جدول ۴-۶ معرفی می کند.

۹-بسترهای رشد هنری در فرهنگ های گوناگون

بورکهارت و**شوان** دریک بررسی تطبیقی سعی دارند تا نشان دهند که چگونه تفاوت های ظریف درون سنتهای معنوی، بستری برای رشد قالب های مختلف هنری شده اند به طور مثال فرهنگ **بودیسم**، بستری برای پیکرتراشی شد. در**فرهنگ ذن** این مسئله بیشتر درنقاشی و خط جلوه گر شد ودر**فرهنگ مسیحیت**، شکل دیگری از نقاشی دیواری براساس متون مقدس مطرح شد که بسیاربه کلیسا ها شکل دهنده بود. درحالی که **هندوئیسم**، اهمیت اصلی را به هنر زنده ی موسیقی و رقص داد.

ویژگی ها	هنر مردمی یا توده ای (Popular)	هنر قومی (Folklike)	هنر تخصصی (Academic)
فرد یا جمع	توده گرایی شدید (رفتار دسته جمعی)	جمع گرا (رفتار قومی)	منزوی (رفتار فردی)
تولید یا مصرف	کمک کننده به مصرف	کمک کننده به تولید	بی توجه به تولید و مصرف
هویت سازی	نماد هویت مدگرا	نماد هویت جمعی	نماد هویت شخصی
فعالیت اجتماعی	سرگرمی	نمایشی	بی غایت
آرایش و تزیین	تقلیدی (آرایشی یا خالص)	آرایشی	خالص
ابداع و تقلید	تقلید از کار متخصصین	همراهی ابداع و تقلید	ابداع
معیار زیباشناسی	معیار مد و سلیقه مردمی	معیارهای علمی زندگی	معیارهای علمی زیباشناسی
سرعت تحولات	متوسط	کند	سریع
میزان و نحوه تولید	ماشینی و تولید انبوه	محلی و عمومی و محدود	شخصی و منحصر به فرد
میزان و نحوه آگاهی در هنگام آفرینش	آفرینش آگاهانه و غیر اختیاری	پیدایش فرعی و ناآگاه	آفرینش آگاهانه
نحوه بهره گیری از قوا و استعدادها	طبیعت لذت طلب	کودکانه و طبیعی و فطری	عالمانه و فراتر از فطرت و استعداد
تأثیر پذیری	منفعل محض	انعطاف پذیر	کاملاً فعال و خلاق
ارزش مادی	ارزان قیمت	ارزان قیمت	گران قیمت
توجه به سبک	سبک گرا و مدگرای افراطی	بی توجه به سبک	سبک گرای تلویحی
قابلیت فهم	روشن ولی غیر قابل فهم	همه فهم	انتزاعی و فهم خواص

جدول شماره ۴-۶:مقایسه ویژگیهای گونه های مختلف هنر از دیدگاه هاورز

درهمه ی این فرهنگ ها، هنرهای دیگری هم وجود داشته که در پرتو این هنر اصلی شکل می گرفتند.این تفاوت ها را نباید اتفاقی دانست.به نظر میرسد **در مسیحیت و بودیسم مهمترین عامل تأثیر گذار را باید اندیشه ی انسان کامل دانست که حتی جای خدا را هم می گیرد و مایه ی اصلی تقدس هنر و زندگی می شود.** در **ذن** این نقش به **طبیعت** واگذار شده است. این مبانی با هنر هایی همچون مجسمه سازی و نقاشی بسیار هماهنگ هستند. در حالیکه در هندوئیسم بیش از همه،**شیوا** است که زمینه ساز هنر مقدس موسیقی و رقص عبادی (و نه موسیقی رقص دنیایی وبازاری امروز)شده است.

این مطالعات می تواند از دو سو دنبال شود. از یک سو با مطالعه بر روی پدیدارها وماده و صورت هنر ویافتن ریشه هایآنها درسرچشمه ی هنر،نهایتاً به مبانی الهی و انسانی وطبیعی فرهنگها برسیم. همچنین به عکس می توان همین سیر را از مفاهیم به سوی صورت های هنری دنبال کرد. این سیر بین کثرت و وحدت از هردو سو لازم است.

این متفکرین معمولاً هنر اصلی تأثیر گذار در هنر اسلامی را معماری آن می دانند. و دیگر هنرها را در پرتو معماری تعریف می کنند. علت اصلی این موضوع در تأکید اسلام، درتجرد ونفی هرگونه تمثال سازی برای هستی است. این سبب شد که **مجردترین وانتزاعی ترین هنر دینی یعنی معماری، دراین فرهنگ، رشد فراوانی پیدا کند.** اگراین موضوع را درکنار **مطالعات لیجتی** قراردهیم به خوبی روشن می شود که اسلام ، بستر ساز گونه ای از تمدن و فرهنگ بود که در آن هنر معماری نقش مهم وحساسی درایجاد یک هویت دینی همگانی و متعالی دارد.این مسئله درتصمیم گیری برای وضعیت معماری در آینده ی فرهنگی جوامع اسلامی هم بسیار قابل توجه و راه گشا است.

پرسش ها و پژوهش ها (حکمت – فصل هفتم)

۱) این سخن دکتر نصر را تشریح کنید : **آدمی برای نیل به امر بی شکل و صورت ، نیازمند صور است**؟

۲) **نظر شهید مطهری** در باره صورت و شکل در اسلام چیست؟

۳) در نظر پوپر **مهندسی ناکجاآباد و مهندسی تدریجی** چه مفهومی دارند؟ تشریح نمائید؟

۴) بابک احمدی **هنر و نقش هنر** را چگونه تعریف می کند؟

۵) شهید اهل قلم **سیر مرتضی آوینی** هنر را چگونه تعریف می کند؟

۶) به گفته دکتر داوری : **اثر هنری تابع هنرمند نیست**.چرا؟ تشریح کنید؟

۷) مارکوزه **عرصه هنر** را در چه چیزی می داند؟

۸) اندیشه تولستوی نویسنده روسی درباره **لذت و شعور دینی** چیست؟

۹) در نگاه علامه جعفری **هنر پیرو و هنر پیشرو** چیست؟

۱۰) دکتر نصر **اهداف هنر اسلامی** را چگونه تشریح می کند؟

۱۱) از نظر **شوان** چرا هنرهای نقاشی و مجسمه سازی پایا و عینی هستند؟

۱۲) در باره **هنر سازنده در زندگی انسان** از منظر امام خمینی چه می دانید؟ این دیدگاه را تشریح کنید؟

۱۳) **مراحل ششگانه** آفرینش یک اثر هنری در قرآن را بیان کنید؟

۱۴) **فمنیست ها** چه کسانی هستند و در باره هنر چگونه می اندیشند ؟ پس از تحقیق تشریح نمائید؟

۱۵) چگونه **حق یا باطل** می تواند روابط بین هنرمند و اثرِ هنری را تعیین کند؟

فصل هشتم

نگرش به طبیعت در نظریه های فلاسفه و حکمای غربی و اسلامی

نگرش به طبیعت درنظریه های فلاسفه یونان قدیم و اروپای معاصر

۱–دو عامل شکل دهنده معماری در دل طبیعت

انسان در طول تاریخ همواره تلاش نموده است تا به نحوی، با طبیعت ارتباط برقرار کند. **این کوشش گاه به گونه ای بوده است که موجب تخریب محیط گشته و گاه نیز همگام با آن حرکت کرده است**. سرچشمه تفاوت رویکرد به طبیعت در باغسازی و معماری جهان- از باغسازی های انگلیسی تا فرانسوی در غرب و باغسازی ایرانی و ژاپنی در شرق و تا دوره های متأخر مدرن و پست مدرن–را می توان در محدودیت های مادیو نظری این دیدگاه ها جستجو نمود.هر**دو عامل** فوق سبب شکل گیری معماری محیط هایی متفاوت در دل طبیعت می شود:

عامل اول :هر اقلیم و جغرافیایی توصیه های عملی خاصی را برای تأمین حداقل های آسایش در معماری پیشنهاد می کند و همین امر یک معیار هویت بخش وتفاوت آفرین در معماری وباغسازی جهان می گردد. این لایه را می توان **لایه ی روبنایی و کالبدی هویت معماری** دانست.

عامل دوم :تاحدودی پنهان تر است. در اینجا علت **تفاوت های کالبدی معماری های گوناگون در تفاوت نگاه آنها به انسان، طبیعت و ماوراء طبیعت جستجو می شود.** به نظر می رسد با توجه به تاثیری که فلسفه و فضای حاکم بر جامعه در ادوار گوناگون بر معماری دارد، پاسخ این تفاوت های کالبدی را در فلسفه و عرفان بتوان یافت. لیکن در ابتدا مروری بر تعاریف فلسفی طبیعت داشته سپس بطور خلاصه به بیان معماری و باغسازی جهان می پردازیم.

۲–مجازی بودن طبیعت در مُثُل افلاطونی[۱]

شناخت نظریه افلاطون نسبت به طبیعت مستلزم شناخت نظریه مُثُل اوست که آن را در کتاب جمهوریت مطرح می کند. او می گوید که **تصور، مربوط به عالم محسوس است و معرفت مربوط به عالم نامحسوس.** افلاطون جهان را چنین مجسم می کند:"جهان به منزله ی غاری است که جمعی در آن اسیرند و پشت به دهانه ی غار پای در زنجیر.اینان از بیرون غار بی خبرند و از آنچه در آن می گذرد،غافل.کسانی که با خود چیزهایی دارند،از برابر دهانه ی غار می گذرند و سایه هاشان بر دیواره ی غار می افتد.اسیران که جز این دیواره را نمی بینند سایه ها را حقیقت پنداشته،آن سایه ها را موجودات حقیقی تصور می کنند".(آصفی،۳۹،۴۰، ۱۳۷۰) افلاطون تنها به ذکر مُثُل قانع نیست و هر مثالی را تابع مثال کلی تری می داند

---

[۱] افلاطون (۴۲۸ –۳۴۸ م) دومین فیلسوف از فیلسوفان بزرگ سه‌گانه (سقراط، افلاطون و ارسطو) یونانی‌استکه در میان این سه، او بود که پایه‌های فلسفی فرهنگ غرب را بنا گذاشت.

که سرآمد همه ی مثل، خیر مطلق است.(همان،۴۰)اوگرچه اصل وحدت را در عالم مثل جستجو می‌کند و طبیعت را بعنوان نقش،سایه،تظاهر و تقلید عالم علوی می داند ولی از جهت رابطه معنوی میان بودونمود به اصل وحدت درطبیعت درعین ملاحظه کثرت معترف است.(حنایی کاشانی،۱۳۷۸،۴۷)

علاقه ی افلاطون به نظم طبیعت در جهان که بوسیله ی خدا آفریده شده است، تنها به ماده ی اشیا محدود نمی شود بلکه به صوری که در آن اشیا منعکس کننده هستند، معطوف است. **این صور هستند که از طریق روح عالم که در جسم تمام دنیا جاریست به طبیعت نظم می بخشند.**(نصر،۱۳۸۴،۱۴۸)اوبا تأکید بر اصالت عالم مُثل و سایه بودن و اعتباری بودن عالم طبیعت، نظریه طبیعت گریزی را گسترش داد. نظر او را می توان تلاشی برای مقابله با طبیعت پرستی ها و خرافه گویی های یونان پیش از سقراط دانست.

پس از افلاطون، **نو افلاطونیان و صوفیان** این مفاهیم را گسترش دادند و هر چه بیشتر عناصر مابعد طبیعی را در آن داخل کردند چنانکه دیگر جهان محسوس یکباره نفی شد و توجه به امور دنیوی، بیهوده و عبث بشمار آمد.(آصفی،۱۳۷۰،۴۱)

۳–در دیدگاه آگوستین قدیس ، طبیعت سراسر خیر و خوبی است

در دوران قرون وسطی، **زندگی عقلی** که به واسطه ی بحران ها و هجوم های ملل وحشی حالت تجزیه پیدا کرده بود، به مراکز اجتماع مسیحیان و صومعه ها پناه می برد و **حیات دینی** چه از لحاظ مادی و چه از لحاظ معنوی، تمام حالت حاضر و آینده ی فلسفه را در آغوش می گیرد.(دوکاسه،۱۳۶۷،۴۹) از این به بعد تصویر جهان در ایمان و عقیده منعکس می شود. سنن دینی از هر لحاظ با فلسفه آمیخته می شود (همان،۵۰)و فلسفه شامل تجسساتی می شود که مقصود آنها انسان است.

آگوستین قدیس[۱] که از نخستین فیلسوفان بزرگ مسیحی است،نظریه ی طبیعت گرایی افلاطون را مردود شمرده وپایان عالم را در ماورای دنیا و نظم طبیعت را ناشی از عالم ماورای طبیعت می داند و عمیقاً مجذوب اهمیت عالم طبیعت می شود.وی معتقد است که تمام عالم با همه ی تنوعات بی نهایتش مخلوق خداست. (نصر،۱۳۸۴،۱۰۱)"ملکوت آسمانها ملک خداونداست واو زمین رابه بنی آدم اعطا می کند."(آگوستین،۱۳۸۰،۳۹۲) **طبیعت مفهومی جز ادراک هر شی به همان نوع که هست، نمی باشد و هر طبیعتی تا آنجا که طبیعت است،خوبی و خیر است.**(نصر،۱۳۸۴،۱۰۱)

آگوستین میان مخلوقاتی که در خلقت ظاهری خود لایتغیرند و پدیده هایی همچون نباتات، حیوانات و پیکر انسان که به صورت سلول است و رشد می کند، تمایز قائل است. وی این سلول ها را **خرد علّی یا دلایل خلقت** می نامد و متذکر می شود که **آفرینش از همان آغاز که همه ی موجودات با هم آفریده شدند،کامل بود.** تمام مخلوقات با قدرت خلاقه ی خدا رشد می کنند با این حال طبیعت در هبوط آدم مشارکت داشته است زیرا"پس از آنچنان بی نظمی ها که از طبیعتی که از خداوند شکل و نظم گرفته ، چه می ماند؟"بدی و شر تنها در گناهی بود که ازآدم سر زد اما ازآن پس تا امروز شر آن گناه نه به آدم بلکه به

---

[۱] آگوستین قدیس(Saint Augustin(430-358 نخستین فیلسوف مسیحی باختر زمین نویسنده ی کتابهای شهر خدا و اعترافات.

طبیعت نسبت داده شده و در نتیجه از آن زمان طبیعت دون و شر جای طبیعت خوبی و خیر را فرا گرفته است.(نصر،۱۰۲،۱۳۸۴و۱۰۳)

در اواخر قرون وسطی نفس سلطه ی عقل گرایی در خلال این دوره تعادلی را که طی این قرن برقرارشده بود، از بین برد و در قرن چهاردهم به حمله ای علیه عقل جزیی یا استدلالی و شکاکیتی که نشانه ی برجسته ی پایان قرون وسطی بود، منجر شد و بدین ترتیب **قرون وسطی در حال و هوایی به پایان رسید که در آن، نگاه رمز آلود و معنوی به طبیعت به میزان زیادی جای خود را به یک نگاه عقل گرایانه داده بود.**(نصر،۷۶،۱۳۷۹) پس از قرون وسطی شروع شک و تردید فلسفی و سکولاریزه شدن در غرب آغاز گردید.

۴ –نگاه مکانیکی رنه دکارت جهان را یک ماشین می بیند

رنه دکارت[۱] با اعلام طرح یکسانی عالم جسمانی و انکار مراتب هستی و تقسیم آن به ناسوت و لاهوت و ... به عقیده رایج کلیسای قرون وسطی مبنی بر وجود عالم سفلی و علوی و تفاوت آنها از یکدیگر پایان داد : « اجسام آسمانی و اجرام زمینی از یک جنس اند و عالم سفلی و عالم علوی تفاوت ندارند زیرا که حقیقت همه بعد است و به طور کلی عالم جسمانی امر واحد است و اجسام مختلف اجزاء یک کل اند. به عبارت دیگر هر جسم قسمتی است محدود از فضای نامحدود و امتیاز اجسام از یکدیگر تنها به شکل وضع آنها است .»(فروغی،۱۳۴۰، ۱۹۲)بنابراین **جهان در نگاه او متشکل است از ذرات مادی بدون رمز و راز و کاملاً قابل پیش بینی.**اگر چه بعدها اعتقاد به وجود نوعی حرکت تکاملی درونی در موجودات عالم در میان فلاسفه و دانشمندان غرب رایج شد اما دکارت حرکت را چیزی جز نقل مکان جسمنمی دانست.(همان، ۱۹۲) .

جمله معروف رنه دکارت: « **بُعد و حرکت را به من بدهید، جهان را می سازم** »(همان،۱۹۱) بیانگر نگرش فیزیکی و ریاضی او به جهان است. دکارت صاحب نگرش فلسفی مکانیک گرا به طبیعت بود : « **جهان مانند یک دستگاه کارخانه است و اجزای آن مانند چرخها و آلات دستگاه می باشند** . به طور کلی عالم جسمانی با دو مشخصه یعنی بعد هندسی(طول ، عرض وارتفاع) و حرکت تبیین می شود... اجسام جاندار نیز تابع قواعد اجسام بی جان می باشند و جان داشتن مستلزم وجود امری زاید بر خواص جسم(بعد و حرکت) نیست. **انسان جز ماشین چیزی نیست جز اینکه انسان نفس یا روانی هم دارد** که مایه حس و شعور و تعقل اوست. اما جانوران دارای روان نیستند و به این سبب حس و شعور عقل ندارند .»(همان ، ۱۹۶ – ۱۹۰)او بر خلاف غایت گرایان، بی توجه به علت غایی و مقصود ذاتی در طبیعت بود : « علت غایی امور عالم بر انسان معلوم شدنی نیست و بشر نباید مدعی باشد که در مشورت خانه خدا راه یابد. پس **در علم و حکمت(و طبیعت) دنبال علت غایی امور نباید رفت و فقط چگونگی و اسباب علتهای فاعلی آنها را باید جست**»(همان، ۱۹۱-۱۹۰). بنابراین تفسیر آنچه در طبیعت مورد مطالعه و مداقه علمی قرار می گیرد ، نظم فاعلی و رابطه علی و معلولی (فاعلی و مفعولی) میان پدیده ها و اشیا است نه نظم غایی.

---

[۱] رنه دکارت (Rene Descartes : 1650 – 1596) فیلسوف شهیر آلمانی است که می توان او را از ارکان اصلی شکل گیری مدرنسیم و خرد گرایی در اروپای جدید به شمار آورد .

۵–از نظر جان استوارت میل رسالت انسان امروز تسلط و سود جستن از طبیعت است[۱]

جان استوارت میل،فیلسوف انگلیسی قرن نوزدهم مدافع سلطه ی فناورانه و صنعتی بر طبیعت و مداخله در وضعیت طبیعی و مقابله با دشمن خویی آن است.مقاله **طبیعت** نوشته میل، یکی از معدود مقالات کلاسیک در فلسفه محیط زیست و یکی از ۳ مقاله او در باب مذهب است. او می خواهد این نظر را که عمل طبیعت خود دلیل روشنی بر اعتقاد به وجود خالق است را رد کند. او همچنین ادعای خوب بودن طبیعت(که یک ادعای مذهبی است) را به عنوان مانعی برسر راه کوشش در بهبود طبیعت می داند. در این مقاله میل دومعنی برای واژه طبیعت تشخیص می دهد و استدلال می کند که بر اساس هیچ یک از آن دو، پیروی انسان از طبیعت، به عنوان راهنمای عمل، معقول و منطقی نیست.»(میل،۱۳۸۲،۲۶۹)

طبق گفته میل کلمه **طبیعت** دو معنی اصلی دارد: **یا به معنی تمام نظام اشیاء به انضمام مجموعه تمام خصوصیات آنها و یا به معنی چیزها ، آنطور که هستند و فارغ از دخالت بشر می باشد**. درارتباط با **مفهوم اول** این عقیده که انسان بایستی از طبیعت پیروی کند بی معنی است، زیرا بشر هرگز توان آن را ندارد که جز پیروی از طبیعت کاری کند. تمام اعمال او از طریق یک یا بسیاری از قوانین فیزیکی یا فکری طبیعت و در اطاعت از آن صورت می گیرد. در **مفهوم دوم** نیز عقیده ای که می گوید انسان بایستی از طبیعت پیروی کند، یا به عبارتی شیوه خود بخودی اشیاء را الگوی اعمال ارادی خود قرار دهد به همین اندازه غیر معقول و غیر منطقی است.(میل،۱۳۸۲،۲۸۴)

طبق نظر میل، **در گذشته پیروی از طبیعت، اصل بنیادین اخلاقی در بسیاری از مکتبهای به شدت تحسین شده فلسفی بوده و دخالت در طبیعت، دخالت در کار خدا محسوب می شده است**.(میل،۱۳۸۲،۲۷۸) اما از نظر او امروزه اصلاح زمین یکی از مهمترین رسالت های انسان محسوب می شود . اما امروزنیکوترین مردمان همواره عقیده دارند که دین در ذات و جوهره ی خود بالاترین رسالت انسان در زمین را اصلاح خویش قرار داده است. اما به جز خلوت نشینان تارک دنیا همه در پس فکر خویش این رسالت جدید را نیز به آن افزوده اند »(همان، ۲۷۸)وظیفه انسان همکاری با نیروهای سودمند در جهت بهبود مداوم روند طبیعت است نه تقلید از آن و وادار کردن آن بخشی از طبیعت که قابل کنترل است به انطباق بیشتر با معیارهای بالای عدالت واحسان.(همان، ۲۸۵)

۶–نقدی بر نگاه تجربه گرایانه جان استوارت میل به طبیعت

اگر چه این نگرش(میل) به طبیعت که ناشی از بینش فلسفی او**تجربه گرایی** است با توجه به شرایط زمانی وی امری عادی و برای بعضی مقبول است[۲] ، اما در تضاد شدید با نظریات زیست گرایان امروز قرار دارد. آنها این دیدگاه را عامل تخریب طبیعت دانسته وانتقادات زیر را به آن وارد می کنند:

---

[۱] جان استوارت میل(John Stuart Mill:1806-1873)متفکر بزرگ و سیاستمداربریتانیاییقرن نوزدهم که درفلسفهقائل به اصالت تجربهو اصالت سودبود.

[۲] –« احتمالاً یک دلیل این که میل طبیعت را به عنوان راهنمای رفتار انسان رد می کند آن است که او در دورانی می نویسد که کشفیات مهم بخصوص در عرصه علوم زیستی صورت نگرفته بود، همان کشفیاتی که دانش ما را از طبیعت، دقیقاً در آن زمینه هایی که بیشتر از همه به درک ما از انسان و رابطه اش با سایر گونه ها مربوط است متحول کرد . مقاله طبیعت او در بین سالهای ۱۸۵۰ و ۱۸۵۸ پیش از چاپ کتاب « منشا انواع» داروین(۱۸۵۹) نوشته شده است. » به نقل از: همان، ۱۳۴

- دفاع سر سختانه از فن آوری و تمدن(یا طبیعت انسانی شده) و تقابل آن با طبیعت(بکر یا وحش)، گر چه او به ماهیت ضعیف و کم بنیه ی ما اذعان دارد اما می پذیرد که بشر از نیروی خود بایستی تا سر حد امکان استفاده کند. **این گونه رحجان او برای طبیعتی که به مدد سعی انسانی دگرگون شده و تایید آشکار او بر تلاش در جهت طبیعتی انسانی شده به عنوان هدف محوری زندگی انسان، در تقابل شدید با تمایل امروزی محیط زیست گرایان قرار می گیرد که خواستار حداقل دخالت انسان در نظام طبیعت هستند.**
- اصرار او بر این که در خصلت انسان تنها آن چیزهایی با ارزش است که با تغییر ارادی طبیعت حیوانی(غریزه) ما به وجود آمده باشد. **لذا بر این نکته تایید دارد که موجودیت ما جدا از طبیعت است واین با یکی دیگر از مضامین نوشته های زیست محیطی امروز درتقابل است که از تعلق ما به طبیعت سخن می گوید.**(همان، ۱۳۵ و ۱۳۴)

۷–دیدگاه لامارک و داروین در باره تأثیر تکامل طبیعت در شکل دهی و رشد انسان

فلسفه تکامل گرایی معاصر متاثر از اکتشافات زیست شناسان قرن نوزده است که رسماً از لامارک[۱] و داروین[۲] آغاز شد و در فلسفه قدیم نیز آن را منتسب به ارسطو می دانند : « تکامل گرایی از قوه به فعل ارسطو آغاز شد.**ارسطو توانست سیر تکاملی هستی را دریابد و به صورت تحولات تدریجی از قوه به فعل بیان کند** ... این دید استثنایی ، زاده آن بود که ارسطو با زیست شناسی آشنایی داشت » .(رادکریشنان،۱۳۸۲، ۳۴۹)

لامارک عنوان می کند:موجود جاندار در آغاز بسیار ساده و در مرتبه پست بوده و سپس کم کم متحول شده و تنوع، طول و تفصیل یافته است و تاثیر محیطی علت اصلی این تحول بوده است . [همچنین] کیفیات محیط در ساختمان بدن اثر می گذارد و احتیاجات نو و [نیازهای عملکردی جدید] ایجاد می کند .... [سپس] ساختمان بدن برای رفع احتیاجات تغییر یافته و شکل تازه اختیار می کند ، [فرم از عملکرد تبعیت می کند و خود را منطبق بر آن می کند][۳] .... این احوال در توالد و توارث با ارث منتقل گردیده و به این طریق از یک نوع به نوعی دیگر تحول دست داده وتنوع پیدا شده است . (فروغی ،۱۳۴۰، ۱۷۰– ۱۵۹)

لامارک تاثیر محیط را [سبب تکامل] می دانست. **داروین** این تحقیق را تکمیل کرد به ویژه اینکه موجودات جاندار برای زندگی و بقای شخص و نوع خود کوشش می کنند و در این کوشش آنها که مستعدتر و مجهزترند کامیاب می شوند و باقی می مانند."[طبق اصل تنازع بقا و انتخاب طبیعی] ، مانند آن است که طبیعت آنها را که شایسته ترند برای بقا انتخاب می کند و به این طریق موجودات رو به کمال می روند و البته در این کامیابی و انتخاب طبیعی محیط [دخالت] دارد ، زیرا که هیچ موجودی در مخالفت با مقتضیات طبیعی

---

[۱] ژان باپتیست لامارک (Jean-Baptiste Lamarck :1744-1829)زیست شناس فرانسوی که اولین بار نظریه تکامل را ارائه کرد. وی واضع دیدگاه لامارکیسماست.

[۲] چارلز داروین (Charles darawin : 1882 – 1809) در انگلستان زاده شد . و در آغاز عمر علم پزشکی و سپس علم دین آموخت [اما شوق آن نداشت بنابراین] چون آگاه شد که یکی از کشتیها سفر دور دنیا در پیش دارد ، برای سیاحت جهان از مسافران آن کشتی شد . چندین سال مطالعات علمی به عمل آورد[وقتی] پس از ۲۰ سال به کشور خود بازگشت ، در سن ۵۰ سالگی کتاب معروف خود یعنی "منشاء انواع " (origin of species : 1859) را منتشر کرد . "به نقل از : فروغی ،، ۱۳۴۰۱۶۰ [۳] گفته معروف سالیوان از بنیانگذاران معماری ارگانیک و شعار مکتب معماری مدرن .Identification [۴]

[۳] گفته معروف سالیوان از بنیانگذاران معماری ارگانیک و شعار مکتب معماری مدرن .Identification [۴]

نمی تواند باقی بماند. پس آن موجوداتی که باقی می مانند، ساختمانشان با مقتضیات زمانی و مکانی و کیفیات دیگر متناسب است."(همان)

عده ای**تکامل گرایی داروین** را مکانیک گرا می خوانند چون در پی علت فاعلی بوده است نه کشف غایت تکامل و اینکه این حرکت رو به کدام سو دارد. اکتشاف داروین عامل ایجاد دو موج با طول و دامنه ای وسیع اما متضاد بر فضای علمی و فلسفی شد:

- **اول اینکه :**او ریشه بسیاری از انواع را یگانه می دانست و این سبب« همذات پنداری »[۱] صمیمانه ای میان انسان و دیگر انواع بود و موجی مثبت تلقی می شد
- **دوم اینکه:** طبق اصل تنازع بقاء که سبب ایجاد کثرت و تنوع میان گونه ها بود – سلامت خواهی، رأفت و رحمت خلاف طبیعت بود

۸–نظریه تکامل موجودات طبیعت در نگاه هربرت اسپنسر

هربرت اسپنسر[۲]معتقد بود که **قاعده ای کلی بنام تکامل بر همه امور عالم حاکم است** « [او] با مفهوم تکامل کوشید تا همه کاینات را تحت فرمول یگانه ای قرار دهد و توجیه کند . مطابق این فرمول:

- **وهله اول :** همه موجودات جاندار و حتی بیجان از صور ساده ای پدید می آیند و تدریجاً از یکدیگر تفکیک می شوند و فردیت می یابند. اسپنسر، این وجه را که پیش از او **شلینگ آلمانی** نیز دریافته بود، برای تبیین تکامل کاینات کافی ندانست .
- **وهله دوم :** بیان نمود که موجودات در جریان تکامل، همچنان که به انفراد می گرایند ، از تجانس و وحدتی کاملتر برخوردار می شوند. به عبارت دیگر در جریان تکامل، تفکیک به وسیله جامعیت و تفاوت به وسیله وحدت و پیشرفت به وسیله نوعی انحلال تعدیل می شود.

به زبان اسپنسر، **تکامل، وحدت یابی ماده است**. ماده در طی جریان تکامل از وضعی نامعین و متجانس به وضعی معین و نامتجانس سیر می کند ." (رادکریشنان،۱۳۸۲، ۳۵۰)می توان **نظریه اسپنسر** را اینگونه تشریح کرد که **روند تکامل در دو مرحله صورت می گیرد :**

---

[۱] Identification

[۲] هربرت اسپنسر (Herbert spencer : 1903 – 1820) بزرگترین فیلسوف انگلیسی درسده نوزدهم شمرده می شود (که مدون فلسفه ای جامع و منظم در کشور خویش بود) و معلومات فراوانش را بیشتر به مشاهدات و تحقیقات شخصی کسب کرده بود .... از تحقیقات لامارک و داروین نیزدر فلسفه ترکیبی – که از راه علمی یعنی مشاهده و تجربه و استقرا و استنتاج فراهم آمده – خود بهره برد " به نقل از : فروغی ، ۱۳۴۰۸ – ۱۷۶

[۳] «هانری برگسون (Henri Bergson : 1941 – 1859) –این فیلسوف فرانسوی مانند بسیاری از فلاسفه ی هم عصر خویش نظریه اش را بر زیست شناسی و روان شناسی جدید استوار کرد . برگسون در کتاب معروفش : " تکامل خلاق " : (creative Evolution) به نقد و شرح نادرستی های فلسفه مکانیستی – همچون فلسفه تکاملی اسپنسر – می پردازد . به دیده ی او ، اسپنسر در شناخت تکامل ، پوست را به جای مغز گرفته است . اسپنسر واقعیت را به صورت موجود مورد توجه قرار می دهد ، به اجزایی تقسیم می کند و سپس آن اجزاء را به یکدیگر پیوند می دهد و تصور می کند که با این پیوند اجزاء ماهیت کل را یافته است . شاید تلاش اسپنسر را بتوان کاری علمی محسوب داشت ولی این کار به هیچ وجه تلاش فلسفی به شمار نمی آید (زیرا) فیلسوف بر عهده دارد که در بیان تکامل حیات بیرون را نادیده گیرد و به عامل نهایی درونی [همان که برگسون نامش را شور فطری یا محرک تکامل طبیعی می خواند] توجه ورزد و از این راه نیروی حیات را ازدرون بیازماید و بشناسد » . به نقل از: راداکریشنان ۱۳۸۲ ۳۵۲ و ۳۵۱ ، ۳۵۰

[۴] کانوی لوید مورگان(Conwy Lloyd morgan) (1852-1936 : روانشناس انگلیسی که رویکرد تجربی به روانشناسی حیوانات داشت.

[۵] Natural این اصطلاح از nature به معنای طبیعت و پسوندism به معنای گرایش ترکیب شده است.(فهیمی فر،۱۱۱،۱۳۷۴)

مرحله اول : جمع شدن عناصر در یکجا

« اجزاء و عوامل پراکنده یک جا فراهم می آیند، با هم ترکیب و در هم فشرده می شوند ، چنانچه در شکل گیری خورشید و نیز گیاهان ، جانوران و انسان ، به این روش است که اجزاء و عناصر پراکنده از اطراف فراهم می آیند و اندام آن موجودات را تشکیل می دهند ... این گرد هم آمدن و به هم پیوستن به این صورت است که حرکات شدید و تندی که در اجزا بود کم کم کند و خفیف می گردند و به سکون نزدیک می شوند و در ضمن ، ارتباط و بستگی آنها به یکدیگر همواره افزون می شود . [مانند محدود شدن حرکت آزادانه فردی در ضمن شکل گیری اجتماع در پی تقید به هنجارهای جامعه] ولی این گرد هم آمدن و متراکم شدن تنها در مجموع اجزاء نیست بلکه در درون آنها هم این عمل واقع می شود و کم کم مجموع های کوچکتر در درون مجموعه بزرگ صورت می بندد ... [بدین ترتیب] تشابه و یکسانی که در آغاز و در کل وجود داشت بدل به اختلاف و تنوع [می شود] » (فروغی ،۱۳۴۰، ۱۷۰– ۱۵۹)

مرحله دوم : به نظم در آمدن و رشد یافتن

« تحول ... تکاملی همه این نیست که اجزای پراکنده جمع شوند و از همجنسی به ناهمجنسی بیایند، بلکه باید در این ضمن از بی نظامی به نظام برسند و این امر از لوازم تکامل – قاعده کلی وجود – است ، خواه [موجود] جاندار باشد و خواه بیجان ، چه باشعور و چه بی شعور [بدین صورت که] اجزای جهان از حالت همجنسی ، پراکندگی و بی سامانی کم کم و به طول زمان به حالت ناهمجنسی و اجتماع و سامان می آید و این سیر تکامل تحت تاثیر نیروهاییست که بر عالم حکمفرماست و بنیادش اصل محفوظ بودن نیروهاست » .(همان ، ۱۸۵)

۹–تکامل درونی و فطری در طبیعت از نگاه هانری برگسون اوایل قرن بیستم

در میان فیلسوفان تکامل گرا ، هانری برگسون[۱] از کسانی است که تحولی تازه و عمیقی در نظریه تکامل ایجاد کرد. او نیز مانند دیگر تکامل گرایان «تغییر» را اساسی ترین واقعیت و قانون عالم می داند اما معتقد است این تحول کاملاً خلاق صورت می گیرد نه مکانیکی.

« پیش از [برگسون]، در فلسفه اروپایی تکامل پویشی ماشینی به شمار می رفت و تطابق موجود زنده با محیط شرط بقا محسوب می شد. تغییرات انواع پیشین به وسیله محیط توجیه می پذیرفت و از نقش ذهن و غرض و هدف در تکامل انواع سخنی نمی رفت... [او] در مقابل مکانیک گرایان، مدعی شد که مکانیسم در پهنه جانداران بی نتیجه است ... [سپس] برگسون به این نتیجه می رسد که **موجودات به اقتضای شور فطری**

---

[۱] «هانری برگسون (Henri Bergson : 1859 – 1941)این فیلسوف فرانسوی مانند بسیاری از فلاسفه ی هم عصر خویش نظریه اش را بر زیست شناسی و روان شناسی جدید استوار کرد . برگسون در کتاب معروفش : " تکامل خلاق " : (creative Evolution) به نقد و شرح نادرستی های فلسفه مکانیستی – همچون فلسفه تکاملی اسپنسر – می پردازد . به دیده ی او ، اسپنسر در شناخت تکامل ، پوست را به جای مغز گرفته است . اسپنسر واقعیت را به صورت موجود مورد توجه قرار می دهد ، به اجزایی تقسیم می کند و سپس آن اجزاء را به یکدیگر پیوند می دهد و تصور می کند که با این پیوند اجزاء ماهیت کل را یافته است . شاید تلاش اسپنسر را بتوان کاری علمی محسوب داشت ولی این کار به هیچ وجه تلاش فلسفی به شمار نمی آید (زیرا) فیلسوف بر عهده دارد که در بیان تکامل حیات بیرون را نادیده گیرد و به عامل نهایی درونی [همان که برگسون نامش را شور فطری یا محرک تکامل طبیعی می خواند] توجه ورزد و از این راه نیروی حیات را ازدرون بیازماید و بشناسد » . به نقل از: راداکریشنان ۱۳۸۲ ۳۵۲ و ۳۵۱ ، ۳۵۰ [۲] کانوی لوید مورگان Conwy Lloyd morgan) (1852-1936 : روانشناس انگلیسی که رویکرد تجربی به روانشناسی حیوانات داشت. [۳] Natural این اصطلاح از nature به معنای طبیعت و پسوندism به معنای گرایش ترکیب شده است.(فهیمی فر،۱۱۱،۱۳۷۴)

راه تکامل می سپارند وی این شور را نشاط حیاتی (élan vital) می خواند و برای تعیین تکامل کافی می شمارد ... نشاط حیاتی راه زندگانی را می گشاید و محرک تکامل طبیعی می شود ...

هانری برگسون هدفی برای تکامل نمی شناسد، بلکه تکامل را جریانی باز و آزاد از مسیرهای قبلی می پندارد ... و برای تکامل جهات متعدد قایل می شود و آن را به انفجار گلوله ای که هر تکه آن به تکه های فراوان تقسیم و درجهات نامعلوم پخش می شود، تشبیه می کند ... چگونگی این انفجار وابسته است

- **اول** به ماده انفجار درون گلوله.
- **دوم** به مقاومتی که گلوله در مقابل آن ماده دارد .

در **تکامل** نیز دو عامل درکارند :

- **یکی** نیروی جهنده « نشاط حیاتی » که می کوشد در ماده رخنه کند.
- **دیگری** مقاومت ماده در برابر آن ».(رادکریشنان،۱۳۸۲، ۳۵۱)

جهان بینی و طبیعت شناسی برگسون، مبتنی بر قوه ی شهود مستتر در غریزه است و از آنجا که غریزه نیز خود یک مسیر تدریجی به سوی تکامل دارد و دائماً در حال تحول است. اینگونه شناخت نیز همواره دستخوش تغییر و بی ثباتی است و در مرحله ناپختگی غریزه، ناقص و خام است.(رادکریشنان،۱۳۸۲،۳۵۲-۳۵۳)

۱۰- تکامل جهشی در طبیعت از نگاه مورگان روانشناس انگلیسی اوایل قرن بیستم

نظریه «تکامل درونی و فطری» برگسون ، عامل ایجاد تحولاتی بنیادین در زمینه تکامل گرایی و نفوذ بر دیگر متفکران این عرصه از جمله کانوی لوید مورگان[۱]، پایه گذار فلسفه تکامل دفعی[۱۱] یا خیزشی شد .

« نظریه مورگان متضمن سازش تکامل گرایی [مکانیکی] داروین و تکامل گرایی خلاق برگسون است. به نظر مورگان در تکامل دو نیرو راه دارد : یکی زاده حوادث گذشته است و دیگری خیزش یا جهشی است که گاه به گاه و بی مقدمه رخ می نماید. اولی همان است که داروین و اسپنسر می گویند و دیگری که در حکم اعتراضی است به مفاهیم مکانیکی تکامل، از برگسون نشات گرفته است ... **مورگان** می گوید که تکامل به تحریک دو اصل [مذکور] - اصل استمرار گذشته و اصل جهش ناگهانی – صورت می گیرد، به اقتضای **اصل اول** آنچه به طور بالقوه در کمین حوادث وجود دارد رفته رفته بالفعل می شود؛ و مطابق **اصل دوم** در پاره ای از مراحل بحرانی طبیعت دگرگونیهایی ناگهانی و بر کنار از حوادث مستمر گذشته روی می دهد .

جهش ناگهانی قابل پیش بینی نیست و هرگز نمی توان از مطالعه وضع گذشته و حال به امکان آن پی برد. اما به نیروی همین جهش است که زندگی برتارک ماده هویدا می شود و ذهن [یا روان که مقدم بر ماده و سامان بخش آن است] از دل زندگی می جوشد ... **تکامل دفعی مورگان، میانجی دید علمی داروین و دید عرفانی برگسون است.**»(رادکریشنان،۱۳۸۲،۳۵۴-۳۵۳)

---

[۱] کانوی لوید مورگان(Conwy Lloyd morgan) (1852-1936) : روانشناس انگلیسی که رویکرد تجربی به روانشناسی حیوانات داشت. [۲] Natural این اصطلاح از nature به معنای طبیعت و پسوندism به معنای گرایش ترکیب شده است.(فهیمی فر،۱۳۷۴،۱۱۱)

۱۱–طبیعت گرایی و جبر وراثت و محیط بر انسان از نگاه هو لباخ

طبیعت گرایی[۱] در فلسفه قدیم به معنایی به کار می رفت که **مادیگرایی و لذت جویی و هر گونه دین گریزی** را در بر می گرفت. معنی اصلی آن تا قرن ها همین بود. طبیعت گرایی قرن۱۸ که پرداخته ی **اولباک(هولباخ)**[۲] اندیشمند فرانسوی بود، دستگاهی فلسفی بود که انسان را صرفا ساکن جهانی از پدیده های قابل درک می دید. عالمی تهی از نیروهای متعالی یا الهی.(فورست و اسکرین،۱۱،۱۳۷۶)**در رشد ناتورالیسم بی گمان نظریه ی داروین مهمترین عامل شکل دهنده است**. برعکس آرمان پردازی رمانتیک ها درباره ی انسان، ناتورالیست ها تعمداً او را تا سطح حیوان پایین می آورند.(همان،۲۵)در نگاه آنان انسان حیوانی است که سرنوشت او را جبر طبیعی(وراثت و محیط) تعیین می کند. این تفکر معلول ظهور دانشمندان و فلاسفه ای از قبیل **آگوست کنت، دنیس دیدرو، کارل مارکس، انگلس، دالامبر**و...در اروپای آن زمان است. این اندیشمندان در جهت تحلیل و تبیین مکانیسم های هستی بر ابزارهای طبیعی تکیه کرده و بطور کلی از دیدگاهی مادی به حقایق امور نگریسته و در شکل گیری فرآیند هستی منکر نیروی ماوراء طبیعت شده اند.(فهیمی فر،۱۱۲،۱۳۷۴)

۱۲–در نگاه هایدگر تکنولوژی تعرض انسان بر طبیعت است

مارتین هایدگر در زمره فیلسوفان وجودگرا[۲۰] است که نگرش ذات گرایانه به هستی داردو در پی شهود رموز طبیعت و کشف حقیقت وجود در عالم موجود است.[۳] در میان اندیشمندان معاصر غرب ، اندیشه هایدگر گام بلندی به سوی حقیقت برداشته و بسیار به آن نزدیک شده است . تکنولوژی شکل خاصی از نسبت برقرار کردن و ارتباط آدمی با جهان است. تکنولوژی یک نحو انکشاف است. به اعتقاد هایدگر تکنولوژی در گذشته در پی به نظم آوردن طبیعت در عین مراقبت و نگهداری از آن بود، اما تکنولوژی جدید که بر علوم جدید بنا شده، در پی تعرض و تسخیر طبیعت است :

" **انکشاف حاکم در تکنولوژی جدید نوعی تعرض است** ، تعرضی که طبیعت را در برابر این انتظار بیجا قرار می دهد که تأمین کننده انرژی باشد تا بتوان انرژی را از آن حیث که انرژی است ، از دل طبیعت استخراج و ذخیره کرد ... قبلاً کشت کردن و به نظم درآوردن هنوز به معنای مراقبت و نگهداری بود . اما اکنون حتی کشت زمین زراعی هم گرفتار مفهوم کاملاً دیگری از به نظم درآوردن شده است : **به نظم درآوردن به مفهوم با طبیعت در افتادن . در افتادنی که خود به معنای تعرض به طبیعت است** .... اکنون هوا مورد تعرض قرار می گیرد تا نیترون خود را عرضه کند ، زمین مورد تعرض قرارمی گیرد تا مواد معدنی خود را عرضه کند ، مواد معدنی هم برای مثال ، به عنوان منبع اورانیوم مورد تعرض واقع می شود ، و اورانیوم هم به

---

[۱] Natural این اصطلاح از nature به معنای طبیعت و پسوندism به معنای گرایش ترکیب شده است.(فهیمی فر،۱۱۱،۱۳۷۴)

[۲] پل هانری هولباخ(poal henri holbach:1789-1723)فیلسوف آلمانی که از اصحاب ماده گرای دایره المعارف است.مهمترین کتابش نظام طبیعت است که بوسیله حکومت فرانسه سوزانده شد.

[۳۰] « مارتین هایدگر (martin Heidegger : 1976 - 1889) فیلسوف وجود گرای آلمانیست . وجود گرایی یا اگزیستانسیالیسم (existentialism) از پر نفوذ ترین جنبش های اندیشه معاصر اروپایی یست . این فلسفه در آغاز در برابر طبیعت گرایی و انگار گرایی (ایده آلیسم) بود.
هایدگر میان ماهیت و وجود فرق فاحش می بیند . به نظر او وقتی می خواهیم بدانیم که یک شی چیست ، خواستار ماهیت یا چیستی آنیم . اما پس از این مرحله اگر بخواهیم بدانیم که آیا آن چیز وجود دارد ، خواستار شناخت وجود آن هستیم ؛ از این رو باید گفت که ماهیت مشتمل بر وجود نیست . فیلسوفان وجود گرا همگی مدعی تقدم وجود بر ماهیت هستند .» به نقل از : راداکریشنان ، ۱۳۸۲ ،۴۱۹ – ۴۱۶

[۲۱] « [از نظر هایدگر] انسان شبان هستی است . ما باید خود را به روی هستی بگشاییم و به ندای آن گوش فرا دهیم . » . به نقل از : شیرازی ۸۳ ،۱۳، ۲۴

عنوان منبع انرژی اتمی ، همان انرژی که ممکن است برای انهدام یا مصارف مسالمت آمیز از آن بهره برداری شود ..تعرض به این صورت به وقوع می پیوندد که انرژی نهفته در طبیعت اکتشاف و حبس می شود و حاصل این روند ، تغییر شکل می یابد ، و این امر تغییر شکل یافته انبار می شود ، و آنچه انبار شده است از نو توزیع می شود ،و آنچه توزیع شده است ، ازمداری به مدار دیگر جریان می یابد.[اینها] **انحاء انکشاف** هستند . اما این انکشاف هیچگاه امری صرفاً پایان یافته نیست.ولی عاقبتش هم امری نامعین نیست همه جا همه چیز در حال آماده باش است تا بلافاصله مهیا شود و هر زمان که لازم باشد از نو سفارش داده شود » (اعتماد، ۱۳۷۷ ، ۱۸ و ۱۶ ،۱۱)

نتیجه نگرش از منظر علوم جدید به جهان – که طبیعت را به عنوان شبکه ای از نیروهای محاسبه پذیر دنبال و محصور می کند – که همه ابعاد هستی کشف شده و یا قابل کشف است این است که انسان می تواند متکبرانه بر کرسی سلطنت خداوندی تکیه زند.« بشر امروز هیچ کجا خود را، یعنی ماهیت خویش را نمی بیند .» **به نظر هایدگر ، راه نجات – که در خود خطر نهفته است – رجوع به اصل و ماهیت است بر پایه تفکر معنوی و شاعرانه دیدن اشیاء**[۱]. یعنی برقراری رابطه ای آزاد و اصیل – غیر ابزاری – با عناصر طبیعت. « تنها در این صورت است که آدمی از چیز انگاری تکنیکی اشیاء رهایی یافته و باطن لطف آمیز مستور تکنیک برایش منکشف می شود . » و می رسد به مقام «وارستگی به سوی اشیاء» و « فتوح راز».

طبیعت سرشار از ناشناخته هاست و آدمی به مدد اختیار و آزادی والای انسانی همان گونه که آرام آرام ماهیت خود را می سازد ، رازها و آهنگ جهان را کشف می کند و با آن هم نوا می شود، پس طبیعت یک شبکه کاملاً قابل پیش بینی نیست. اگر چه همه عالم – در نگاه اگزیستانسیالیستی – ماهیتش قبل از وجود آن شکل گرفته اما همین شکل ثابت ماهیت طبیعت بر انسان یکباره هویدا نشده وسرشار است از رازهای نامکشوف که می بایست شاعرانه انکشاف یا متجلی شود .

۱۳– احترام به طبیعت در نظریه زیست محوری پل تیلور

کتاب تیلور[۲]به نام **احترام به طبیعت** نظریه پیرامون اخلاق محیط زیست (۱۹۸۶) »[۳] یکی از کاملترین و به لحاظ فلسفی قوی ترین نظریات اخلاق محیط زیست است که تاکنون نوشته شده است. (بنسون، ۱۳۸۲، ۱۲۴)

---

[۲] پل دبلیو تیلور Paul w .Taylor - فیلسوف آمریکایی که در زمینه اخلاق زیست محیطی شناخته شده است.۱۳اگر چه کتاب تیلور سالها پس از انتشار نظریه تکاملی داروین چاپ شده اما تاثیر اکتشاف داروین بر نظر او مشهود است:

[۲] پل دبلیو تیلور Paul w .Taylor - فیلسوف آمریکایی که در زمینه اخلاق زیست محیطی شناخته شده است.۱۳اگر چه کتاب تیلور سالها پس از انتشار نظریه تکاملی داروین چاپ شده اما تاثیر اکتشاف داروین بر نظر او مشهود است:

۱۳اگر چه کتاب تیلور سالها پس از انتشار نظریه تکاملی داروین چاپ شده اما تاثیر اکتشاف داروین بر نظر او مشهود است:

" از دیدگاه تکاملی ما خود را با سایر گونه هایی که منشاء مشترک دارند شریک می پنداریم... بنابراینبقای فیزیکی ما به حیث موجود زنده توسط همان قوانین و نظریاتی توجیه می شود که بقای فیزیکی سایر گونه ها... ما نیز همچون آنها جزء جدایی نا پذیر جهان طبیعت هستیم". به نقل از: بنسون۱۳۴،۱۳۸۲

[۴] قال رسول الله : « تحفظوا من الارض فانها امکم و لیس فیها احد یعمل خیرا او شرا الا وهی مخبره به » –بحار ، جلد ۷ ، ص ۹۷

تیلور از جمله اندیشمندان **زیست–محور** است که برای طبیعت یک وضعیت احترام قایل است. در واقع زیست – محوری، نقطه مقابل انسان – محوری است که متضمن اعتقاد به ارزش ذاتی برای طبیعت و درنظر گرفتن جایگاه اخلاقی مستقل برای اجزای آنست به این معنا که اعتبار و ارزش آنها در گرو میزان سود بخشی به انسان نباشد.

اصول چهارگانه زیست– محور ی پل تیلور نسبت به طبیعت و محیط زیست شامل ۴ رکن است:

- **رکن اول زیست محوری :"** انسان عضوی از جامعه زیستمندان زمین است درست به همان مفهوم و بر همان مبنا که موجودات زنده اعضای این جامعه اند.
- **رکن دوم زیست محوری :** گونه انسان همراه با تمام گونه های دیگر موجودات زنده، عناصر جدایی نا پذیر یک سیستم به هم پیوسته اند(به طوری که بقا و فنای آن ها و محیطشان به هم وابسته است).
- **رکن سوم زیست :** محوری :تمام موجودات زنده مراکز « غایت شناختی » حیات اند به این معنی که منسجم و هدفمند در جهت حفظ حیات وتحقق خیر وکمال خویش گام بر می دارند.
- **رکن چهارم زیست محوری :** انسانها بذات برتر از دیگر موجودات زنده نیستند".(همان، ۱۰۹)

نگاه زیست– محوری در عین نگرش سیستمی به طبیعت، منکر مرتبه سیستمی ومحوریت انسان در سامانه آفرینش است زیرا رویکرد انسان– محور به طبیعت به عنوان یک ابزار می نگرد. تنها با درنظر گرفتن یک جایگاه اخلاقی مستقل برای طبیعت است که از گزند انسان در امان می ماند.به نظر **تیلور**، رفتارهای طبیعی، خود الگوهای مناسبی برای تبیین رابطه انسان– طبیعت هستند: "ساختار و عملکرد اکوسیستم زمین خود رابطه درست بین ما و جهان طبیعت را بر ما روشن می کند. **موازنه بوم شناختی بین موجودات زنده و بین آنها و محیط زیست شان در یک اکوسیستم سالم بایستی راهنمای ما در شکل گیری یک فرهنگ انسانی هماهنگ با نظام طبیعت باشد.** نتیجه یی که از این ملاحظات حاصل می شود آن است که علم بوم شناسی الگوی قابل تقلیدی در قلمرو اخلاق محیط زیست است".(همان، ص ۱۳۵)

۱۴–خویشاوندی و اتحاد انسان با طبیعت در نظریه آرنه نا اس نروژی

همذات پنداری[۱۴] و ناخویشتنی ،[۱۵] ایده هایی پیرامون یگانگی[۱۶] و تمامیت[۱۷]، **آرنه نا اس**[۱۸] ، فیلسوف نروژی و یکی از **بنیانگذاران فلسفه محیط زیست** است که ایده هایش همواره الهام بخش نهضت بوم شناسی عمیق[۱۹] بوده است. او شرح میدهد که چگونه همذات پنداری گسترده ی ما با انواع حیات غیر انسان به توجه و دقت در رفاه آنها منجر می شود که چگونگی اش با توجه به رفاه خودمان یکسان است؛ **طبیعت متعلق به تمام ساکنانش اعم از انسان،حیوان، گیاه و ... است و انسان نه مالک بلکه تنها جزیی از طبیعت است**(بنسون، ۱۳۸۲، ۲۹۴)

«یک مضمون مشترک در این دیدگاه آنست که دیدگاه غربی بر مبنای این اعتقاد شکل گرفته که انسان جزیی از طبیعت نیست و لذا بررسی **نفس یا خود انسان مقدم برهر کوششی در جهت ایجاد اخلاق محیط زیست است**... یک جنبه کلیدی دیدگاه غرب از طبیعت که در عرصه اخلاق کاملاً نادیده گرفته می شود ، توجه

به **طبیعت به عنوان کاملاً مجزا یا به لحاظ هستی شناختی منفصل از عرصه تعلق انسان است**.این خود به پیدایش دیدگاهی می انجامد که انسان را مجزا از طبیعت یا بیرون از آن ومعمولاً ارباب یا کنترل کننده خارجی آن می داند» .(همان،ص۱۴۶)

نااس همذات پنداری و اتحاد با طبیعت را رویکردی نجاتبخش برای آن و در مقابل ، نا خویشتنی و بیگانگی را عامل تخریب آن می داند.در واقع همذات پنداری، اعتقاد انسان به همبستگی عمیق و گسترده با دیگر موجودات، همدلی، اهمیت واحترام به جایگاه و ارزش ذاتی آنان و در نتیجه یافتن نوعی همبودی با طبیعت است. (همان،ص۱۵۴-۱۵۳)**ناخویشتنی یا از خود بیگانگی نیز که ناشی از(نوعی) تکنولوژی می شود همه چیز را صرفاً به اشیایی که می توان آنها را به دلخواه دستکاری کرد تقلیل می دهد**.از فرآیند همذات پنداری، یگانگی و وحدت سرچشمه می گیرد و چون وحدت، ماهیت کل نگر دارد ؛ لذا تمامیت حاصل می شود... هر چند درک ما از همبودی با سایر موجودات بیشتر(باشد) همذات پنداری بزرگتر و در نتیجه مراقبت از آنها بیشتر می شود.

۱۵-در جهان بینی بودایی طبیعت هدف نهایی انسان است!!

یکی از جریان های مهمفکری که هند به بشریت ارائه داده، آیین بوداست که در سده ی ع‍ق.م به وسیله شاهزاده ای به نام **گوتاما** در جنوب نپال بنیان گرفت.(آصفی،۱۱۰،۱۳۷۰)**جهان شناسی بودایی** بر این اساس قرار دارد : جهان هستی منشا درد و رنج بی پایان است.همه چیز در گذر است و دست خوش تغییر و تبدیل و هیچ چیز ثابت ،باقی و ابدی نیست.(همان،۱۱۲) بودا با فلسفه ی آفرینش، مبدا و معاد و کون و فساد کاری ندارد. در این دیدگاه باید کوشید تا برتر از زمان و مکان و بر فراز زندگی و با غلبه بر رنج ذاتی زندگی دنیوی به مقام نیروانا(شادی یا نور مطلق) رسید.در چهارچوب سرزمین ژاپن، دین بودایی در واقع تارک دنیا نبوده بلکه خود را در عالم طبیعت متجلی می کرد.(نصر،۸۷،۱۳۸۴)تا جایی که حکیمی همچون **سایاگیو** به خاطر اهمیت وافری که به طبیعت نسبت می داد موجب ظهور نوعی تاویل شد که به نسبت دادن نقش نجات بخش به عالم طبیعت انجامید.(همان،۸۷)

ذن تکامل اندیشه بودایی در چین است.(پاشایی،۱۳،۱۳۷۶)در ذن دوگانگی انسان و طبیعت در کار نیست ،این طور نیست که یک سو ما باشیم و سوی دیگر چیزها یا به طور کلی طبیعت. ذن ما را به عالم یکتایی می برد یعنی زمانی که هنوز چیزها و رویداد ها آغاز نشده اند.(همان،۵۳) **یگانگی با طبیعت** برای آن است که رهرو به"طبیعت بودایی" خود بینا شود. طبیعت بودایی آن است که حالت بودا شدن را می سازد.(همان،۵۵)در این دیدگاه از انسان گرفته تا گیاه و سنگ ،**همه طبیعت بودایی دارند؛**چرا که طبیعت از پیش، انسان است چه اگر جز این می بود هیچ انسانی از آن پدید نمی آمد.(همان،۵۶)یگانگی با طبیعت بودیزم و ذن تا مرحله ی فنا در طبیعت پیش میرود چرا که طبیعت هدف نهایی انسان به شمار میرود.

طبیعت در آیات مبارکه قرآنی و سنت محمدی(ص)

در اندیشه اسلامی همچون بسیاری از نگرش های الهی، سامانه و دیدگاه کل گرایانه به طبعیت وجهان مطرح است که ریشه درآموزه‌های قرآنی و روایات اسلامی دارد.در اینجا به بررسی نظریات چند تن از اندیشمندان اسلامی و ریشه های قرآنی آن اشاره مختصری می کنیم:

۱– سه نظریه پیرامون طبیعت در قرآن

به نظر می رسد سه نظریه ظاهراً متناقض در قرآن درباره طبیعت مطرح شده است.؛ که آنها را باید سه رکن مکمل هم در یک نظریه کامل دانست. هریک از نظریات فلسفی گذشته یکی از آنها را تاکید می کند. چنین تبیین فراگیری از ارتباط با طبیعت آموزه ای الهی است که در قرآن و برخی دیگر از تعالیم الهی به گستردگی تبیین شده است. این سه نظریه عبارتند از :

[نظریه ۱] : طبیعت بستر لازم برای شکل گیری بعد جسمانی وروحانی وبه تعبیری **مادر انسان** است.

(**هو انشأکم من الارض**– ۶۱ /هود)

خداوند شما را برای عمارت و آباد کردن زمین بر گماشت

[نظریه ۲] : ارزش طبیعت از لحاظ وجود شناسی **پایین تر** از بعد روحانی انسان است.

(والتین و الزیتون، وطور سینین، وهذاالبلد الامین، لقد خلقنا الانسان في احسن تقویم ، ثم رددناه اسفل سافلین -۴/تین) .

قسم به انجیر و زیتون و قسم به طور سینا و قسم به این شهر مکه که در امن و امان است ما انسان را در احسن تقویم بیافریدیم و سپس به کیفر گناهانش به اسفل السافلین برگرداندیم

این آیات به تنهایی علاوه بر آنکه سند مهم این نظریه است می توان اشاره هایی به ابعاد دیگر این رابطه را هم در آن مشاهده کرد. 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.

[نظریه ۳] : انسان **وظیفهٔ آباد نمودن و تسخیر طبیعت** را دارد .

(**استعمرکم فیها**–۶۱/هود)

شما را برای عمارت و آباد کردن زمین بر گماشت

(**سخر لکم ما فی السموات و ما فی الارض جمیعاً**–۱۳/جاثیه)

هر چه در آسمان و زمین است در تسخیر و رام شما قرار داد

(**هو الذي جعل لکم الارض ذلولاً فامشوا في مناکبها و کلوا من رزقه**–*۱۵/ملک*)

او آن خدایی است که زمین را برای شما نرم و هموار گردانید پس شما در پست و بلندی آن حرکت کنید و روزی او خورید و شکرش گوئید.

۲– پیامبر اسلام فرمودند که طبیعت مادر انسان است

سخنان گوناگون و متعددی از پیامبر اکرم می توان یافت که زمین را به عنوان مادر انسان معرفی نموده اند.به طور مثال فرموده اند:"خودتان را از زمین حفظ کنید چرا که **زمین مادر شماست** و هیچکس نیست که کار خوب یا بدی در آن بکند مگر آنکه او با خبر است(و واکنش نشان می دهد.)"[۱] همچنین وقتی کسی در حضور حضرت با عصایش به زمین می زد تا آن را برای نشستن مناسب تر کند ، حضرت فرمود : زمین را نزن ، که او مادر شماست و به شما مهربان است .[۲] در روایات تیمم که برای طهارت به مسح و تماس با زمین دستور داده شده ، همین تعبیر « مادر شماست و به شما مهربان است » ، به عنوان دلیل ذکر شده است .

---

[۱] قال رسول الله : « تحفظوا من الارض فانها امکم و لیس فیها احد یعمل خیرا او شرا الا وهی مخبره به » –بحار ، جلد ۷ ، ص ۹۷

[۲] قال رسول الله : « فاقبل یضرب الارض بعصا فقال رسول الله لا تضربها فانها امکم و هی بکم بره » –بحار،جلد ۵۷ ، ص ۹۴

واژه لاتین "Nature" از ریشه "Nat" به معنی **زادن و زاده شدن** گرفته شده است و این خود همین مفهوم کهن زایندگی طبیعت و فرزندی ما را تایید می کند.(نصر ،۱۳۷۹ ، ۲۱۰)اما واضح است که در تعالیم اسلامی این **مادر بودن طبیعت** به شکل مطلق آن نیست، بلکه انسان اساسا مربوط به عالم دیگری بوده و به طور موقت به این عالم تبعید شده است، اما در عین حال در این دوران از دل طبیعت برمی خیزد و با آن رشد می کند، **دکترنصر** با توجه به همین تفاوت در مفهوم مادر بودن طبیعت نکته لطیفی را یاد آوری می کند و می گوید: **مایه کمال شگفتی است که هر جا در سراسر جهان که آدمی خود را همچون کسی تبعید شده بر روی زمین تصور می کرده، با طبیعت در حال صلح و آرامش می زیسته است و تو گویی زمین جایگاه ابدی او بوده است و آن گاه که به این توجه کرد که خود را آفریده خاکی و زمینی محض و زمین را جایگاه نهایی خود بشناسد. به ویران کردن جایگاه خود با سُعیتی بی سابقه پرداخته است!!**.(همان ، ۲۱۰)

دقیقاً به همین دلیل است که در قرآن کریم مسئله **مادر بودن طبیعت** را کنار **اجازه بهره برداری از آن** آورده و هر دو را تحت اراده الهی معرفی می کند و می گوید: **"هوانشأکم من الارض واستعمرکم فیها"**[۵] در حقیقت جنبه زایندگی طبیعت حقوقی را برای آن ایجاد می کند که انسان موظف به ادای آن خواهد بود و معنای حفظ محیط زیست چیزی جز این نیست. دکترنصر این مسئله را تعادل و تعامل بین انسان و طبیعت می داند که اصل مهمی در فلسفه طبیعت در اسلام است، به عقیده او:در فرآیند مبادله میان انسان مسلمان و طبیعت این احساس وجود دارد که به صورت مداوم چیزی به دوره گردش طبیعت باز پس داده می شود تا تعادل ترازوی زندگی محفوظ بماند.(همان ، ۲۳۲)این همان اعمال نیروی خلافت الهی در زمین است که سبب می شود انسان به اقتضائات حقیقی طبیعت توجه کند و آنها را در مسیر رشد هدایت کند.

۳–دربیان قرآن طبیعت رام انسان است تا از آن به بهترین شکل بهره مند شود

بیان دیگر قرآن در این رابطه بحث تسخیر است، چنانکه می فرماید: (**الم تر ان الله سخر لکم ما في السموات و الارض-۱۳/جاثیه**)[۲]در معنای کلمه **تسخیر** باید خوب دقت کرد و آنرا از مفهوم قسر و قهر جدا نمود. به تعبیر آیت الله جوادی آملی**تسخیر در جایی است که فعل ملایم با طبع فاعل است و موجود برای انجام آن کار خلق شده است و ما آنچه را که مقتضای طبیعت اوست، خردمندانه از او طلب می کنیم**.اگر انسان آن خاصیت را شناخت و آنرا درست تنظیم و رهبری کرد، در حقیقت آن موجود را تسخیر کرده است، فاعل فائق، فاعل تسخیر شده را به گونه ای هدایت می کند که بهره احسن را از آن ببرد، مثل باغبان که آب را با حرکت طبعی آن به گونه ای سوق می دهد که به هم درختان برسد، نه اینکه به صورت قسری و خلاف طبع بخواهد آب را در جهت بالا و به صورت فواره سوق دهد.(جوادی آملی،۱۳۸۰ ، ۹)در ادامه ایشان متذکر می شوند که تسخیر کننده ی بالذات خداوند است که طبیعت را مسخر انسان کرده است.(جوادی آملی،۱۶۶،۱۳۸۸)

۴–توصیف زیبایی های آفرینش طبیعت در قرآن

قرآن بارها و بارها انسان را به سیر آفاقی و مظاهر فراوانی از طبیعت را توصیف و زیبایی آن را برشمرده و ارتباط متقابل آن را با خدا و انسان نشان داده است که به اجمال و اشاره مروری بر آنها خواهیم داشت:

---

[۵].او شما را از زمین پدید آورد و از شما طلب آبادانی کردن در آن را خواست-هود،۶۱

[۲].آیا ندانستید که خدا آنچه در آسمانها و آنچه در زمین است مسخر شما قرار داده است؟-لقمان،۲۰

- **آسمانها و زمین:** بارها ازآنها یاد شده و از شروع و نحوه آفرینش آنها (سوره دخان) تا نحوه برچیدن آنها در قیامت (فرقان) مورد بحث قرار گرفته آسمانها که تعدادشان ۷ مورد دانسته شده جایگاه تدابیر امور و غیره دانسته شده اند.(معارف قرآن، ج۱مصباح یزدی، ،ص ۲۳۴)
- **خورشید، ماه، زمین و شب و روز:** بحث شب و روز و تبدیل آنها به هم یا تعابیر متفاوتی از جمله **ایلاج، تقلیب، تکویر، اغشاء** و... بارها در قرآن به کار رفته است. **زمین** هم در قرآن با تعابیری همچون «**بساط**»، «**فراش**»، «**مهاد**»، «**کفات**»، «**ذلول**» توصیف شده است.(همان، ۲۵۶)
- **کوهها، راهها:** کوه با تعابیری همچون «رواسی» (لنگرها) و یا «اوتاد» (میخها) توصیف شده است. جالب است که در قرآن راهها (سبل) از نشانه های طبیعی و مخلوقات الهی توصیف شده اند.(همان، ۲۵۸)
- **باد، ابر، رعد و برق و باران:** بادها (ریاح) در بسیاری از سور قرآنی توصیف شده اند و اصناف متفاوت آنها دسته بندی و معرفی شده اند. **رعد و صاعقه** نیز به عنوان دو مورد از آیات تسبیح گر الهی معرفی شده اند. **ابر و باران** نیز دو نشانه دیگر الهی است که به طور گسترده ای در قرآن توصیف شده است.(همان، ۲۶۴)
- **دریاها، نهرها و چشمه ها:** که معمولا با تعابیر انهار، عیون و بحار در قرآن بارها توصیف شده اند، از جمله مواردی که قرآن در این مورد برمی شمرد وجود **کشتی** هاست. قرآن این مسئله را به عنوان یکی از نشانه های مهم خداوند بارها نام می برد.
- **جانوران، گیاهان و پرندگان:** قرآن علاوه بر آن که با تعابیر کلی انعام، دابه یا طائر از حیوانات و پرندگان سخن می گوید، گاه به طور ویژه به **ضان** (میش)، **معز** (بز)، **ابل** (شتر)، **بقر** (گاو)، **خیل** (اسب) **بغال** (قاطر)، **حمیر** (الاغ) توجه می کند. قرآن به زیبایی گله های گوسفندان توجه دارد و آن را جزء مناظر زیبای طبیعت می داند. همچنین به زیبایی سوارکاری و مرکب سوار به عنوان مظاهر خوبی از طبیعت اشاره دارد.
- **حشرات:** از حشراتی که در قرآن به آنها اشاره شده **عنکبوت**، **مورچه**، **پشه** و **زنبور** هستند. قرآن به تفصیل به زنبور عسل می پردازد و بارها به محصول رنگارنگ او یعنی عسل و انواع آن توجه وافر می نماید.(همان، ص۲۸۰)
- **دو الگوواره باغ های بهشتی در قرآن** باغها در قرآن خود بحثی مفصل دارد.گاه از آنها تعبیر به جنات می‌کند که معمولا" باغهای منظم میوه هستند و می‌توانند « **معروشات** » (داربستی) یا **غیرمعروشات** باشند و گاه تعبیر« **حدائق و غلب** » به عنوان باغهای انبوه و در هم.درختانی همچون« **قضب**» باشاخه‌هایی بلند و آویخته(بیدمجنون) وعلوفه‌های حیوانی باعنوان« **اَبّ** » در قرآن توصیف شده‌اند. در قرآن شکل مرتب خوشه‌های میوه (لها طلع نضید) و یا دانه‌های متراکم (حبا متراکبا ") و یا **شکل گندم زارها** و. .. به عنوان نشانه‌های خداوند توصیف شده‌اند. از میوه‌های مهمی که در قرآن نام برده شده‌اند، می‌توان **انار**، **انگور**، **انجیر**، **زیتون**، **گندم**، **خرما** و... را نام برد..(همان، ۲۷۲)

۵–در اسلام ، طبیعت تجلی الهی است

در اسلام طبیعت جلوه گاه خداوند است، اما هرگز تقدس الوهیت را به خود نمی گیرد. جالب است که یکی از نام های الهی "**محیط**" است و این نام همراه با توصیف طبیعت در سوره نساء بیان شده که "آنچه در آسمانها و آنچه در زمین است، از آن خداوند است و خداوند بر همه چیز محیط است."(نساء، ۱۲۶)این تناظر از اهمیت فوق العاده ای برخوردار است، انسان مسلمان همواره در محیط الهی غوطه ور است و بحران محیط زیست معلول استنکاف انسان جدید از دیدن خدا به منزله محیط واقعی است که او را احاطه کرده و مقوم حیات اوست.(نصر،۱۳۷۹، ۲۱۷) از آنجایی که انسان به خداوند اتصال دارد و این اتصال از همه جهت آدمی را احاطه کرده، پس **طبیعت راه مواجهه با خداوند و به نوعی همان وجه الهی است**، به همین جهت است که برخی اهل عرفان از آن تعبیر به **کتاب تکوینی الهی** می کنند. به این ترتیب تناظری بین قرآن و طبیعت در نگرش اسلامی برقرار می شود. نتیجه این تناظر **نگاه آیه ای** به طبیعت است. قرآن دقیقا لفظ آیه را برای طبیعت هم به کار می برد و این نشان آن است که طبیعت گرایی اسلامی هرگز آخرین مرحله هستی شناسی نیست، بلکه آن هم جنبه ای نشانه ای و نمادین دارد تا ما را به مراتب بالاتر هستی و مانوس تر با ذات باری تعالی نزدیک نماید.(همان، ۲۱۶) پیش از این تاکید **آیت الله شاه آبادی** را نشان دادیم که می فرمودند:طبیعت مشتبک و شاخه مشتبکی از خداوند رحمان است. ایشان تاکید دارند که طبیعت متعلق به عرش رحمان است و ذیل آن قرار گرفته است.[۱]

قرآن **طبیعت** را تجلی الهی می داند که هم می تواند خداوند را مکشوف سازد و هم می تواند او را محجوب سازد و این تقابل اهمیت فراوان دارد. برای درک عمیق طبیعت باید با زبان آن آشنا بود. **طبیعت همان قدر که می تواند انسان را به خدا برساند، می تواند مانع رسیدن آدمی به خدا شود**. شاید تاکید قرآن بر وجود طبیعت در بهشت و جهنم اشاره به همین امر باشد. در لسان قرآنی هم در بهشت و هم در جهنم درخت هایی وجود دارد.اما طبیعت بهشتی که منشا رحمانی دارد توصیفات وسیعی در قرآن یافته و حال آنکه درخت جهنمی که ریشه و ثمره شیطانی دارد و در میان جهنم می روید هرگز آن توصیف وسیع و تجلیات گوناگون راندارد.(صافات، ۶۴)**این درخت جهنمی تجلی نگاه ناروا به طبیعت و عدم درک حقیقت آن است**. در یک نگاه کلی می توان پیام مهم معنوی نمادهای طبیعت را در همان پیام مهم دینی یعنی نشان دادن کثرت در پرتو وحدت مطلق، معرفی کرد.(همان، ۲۰۷) اما درسهای طبیعت در این خلاصه نمی شود، **یکی از درسهای مهم طبیعت، مسلمانی آن است، طبیعت به معنای حقیقی کلمه مسلمان است، چرا که یک قانون و سنت الهی در طول تاریخ بر آن حاکم بوده و طبیعت نیز همیشه تسلیم آن بوده است.**(نصر،۱۳۷۴، ۵۷) در نصوص اسلامی مرز قاطعی بین انسان، طبیعت و ماوراء طبیعت وجود ندارد، در حقیقت آنچه ماوراء طبیعت باید باشد، در عمق آن قرار گرفته است.(نصر،۱۳۷۹، ۲۱۶) به همین جهت در آیاتی مانند آیه ۲۷ سوره فاطر بیان می کند که:

---

[۱].الطبیعه شجنه من الله و شجنه من الرحمن – آیت الله شاه آبادی، م۸۷،۱۵

... واز کوهها، رگه ها و لایه های رنگین سفید و سرخ و بسیار سیاه (پدید می آوریم) و همچنین مردم و جانوران و چهارپایان هم همانگونه رنگهایشان مختلف است.از میان بندگان خدا، تنها دانایانند که از او می ترسند.(فاطر، ۲۷)

از این آیه به خوبی استنباط می شود که انسان با دیگر اجزاء طبیعت آمیخته است و تفاوت ظاهری آنها تنها در رنگ است، **آنچه در میان همه آنها مایه برتری انسان می شود، همان نگرش عالمانه اوست که موجب ایجاد خشیت و تواضع درونی او در مقابل خداوند می شود.** اما در مقابل همین غرق شدن انسان در طبیعت نگرش مقابلی هم در قرآن به تفکیک این دو ساحت می پردازد و در آن آفاق و انفس را به عنوان دو نشانه متفاوت الهی بیان می کند. آیه ۵۳ سوره فصلت مهمترین آیه ای است که نگرش آیه ای به طبیعت و وجود آدمی را از هم تفکیک کرده و به اهمیت هر دو تاکید می کند: به زودی آیات خود را در آفاق (طبیعت) و انفس (درون انسان) به آنها نشان می دهیم تا آنکه بر آنان آشکار شودکه او حق است اما آیا تنها همین مسئله کافی نیست که خداوند بر هر چیزی شهود می شود.[۷]

طبیعت از نگاه فلاسفه و حکیمان مسلمان

۱–در نگاه بوعلی سینا ،طبیعت نیروی الهی برای به حرکت در آوردن موجودات به نظام احسن است[۱]

ابن سینا اساسا" یک فیلسوف در رابطه با امر وجود است. وی تحقیقات فلسفی را مبتنی برمباحث وجود بنا نهاده و **علم بر هر شیء را عبارت از علم به وجود آن شیء می‌داند.** از دیدگاه او عالی‌ترین مرحلهٔدانش، علم به وجود است که آن را از ریاضیات و طبیعیات برتر می‌شمارد. وجود مطلق، مبدأ هستی همهٔ موجودات عالم است. واقعیت هر شیء، وجود آن شیء است وتمام فضایل مانند نیکی و زیبایی اشیاء ازجنبهٔ وجودی آنها سرچشمه می‌گیرد.(نصر ،۱۳۷۷ ، ۲۹۹)ابن سینا کلمهٔ **طبیعت** را به چند معنی به کار برده است که مهمترین آن نیرویی است که موجب حرکت عناصر است. **طبیعت** به این معنی در دیدگاه بوعلی، یک عنصر را اگر در حیـــّز طبیعی خود باشد، در سکون نگاه می‌دارد و درغیر این صورت آن رابه سوی حیـــّز طبیعی خود به حرکت درمی‌آورد.(همان ، ۳۱۲)

در بحث در بارهٔ رابطه بین حرکت و طبیعت، **ابن سینا** به کلی‌ترین بحث در بارهٔ تغییر و تحول پرداخته است. همهٔ اشیاء این عالم یا باید به وسیلهٔ یک نیروی خارجی به حرکت در آید، مانند گرم شدن آب، و یا به وسیلهٔ نیرویی که در درون آن نهاده شده است، مانند تحول یک هستهٔ به گیاه یا یک نطفه به حیوان. **شیخ همچنین طبیعت را به معنی اصل حافظ نظام جهان بکار برده است.**(همان ، ۳۱۴)بنابراین طبق نظر بوعلی سینا، طبیعت مانندنفوس مختلف یکی از قوایی است که باعث حرکت دراین عالم می‌شود. وانگهی وظیفهٔ آن نه فقط تحریک است، بلکه تدبیر وتنظیم نیز هست؛ به این نحو که **طبیعت نه تنها علت تغییرات و حرکات کیفی و کمّی**

---

[۷].سنریهم آیاتنا فی الافاق و فی انفسهم حتی یتبین لهم انه الحق اولم یکف بربک انه علی کل شیء شهید–سوره فصلت، ۵۳

[۱] بوعلی حسین بن عبدالله بن سینا، مشهور به ابوعلی سینا زاده۳۵۹ ه.ش در بخارا- درگذشته۲ تیر ۴۱۶ در همدان، پزشک مسلمان ایرانی و مشهورترین و تاثیرگذارترینِ فیلسوفان-دانشمندان جهان اسلام است که به ویژه به دلیل آثارش در زمینه فلسفه ارسطویی و پزشکی اهمیت دارد.

هر شیء است، بلکه همچنین نیرویی است که شیء را در سکون و ثبات حفظ می‌کند وباعث می‌شود که آنچه هست باشد وبماند.

در فلسفهٔ طبیعت بوعلی روشی که برای تحقیق درجهان طبیعت اتخاذ می‌شود باید با هدف و غایت جهان طبیعت هماهنگ باشد. در فلسفهٔ او طبیعت قلمرویی است از واقعیت که برای هدف و غایت خاصی خلق شده وهمه پدیده‌های آن دارای معنی است وحکمت خالق آن همه جا هویدا است. **طبیعت طبق تدبیر و نظام الهی به وجود آمده و غایت آن به تحقق رسیدن نظام احسن است.طبیعت همه چیز را با یک قصد طبیعی حرکت می‌دهد و قصد وهدف، رسانیدن موجودات به نیکی وکمال است به شرطی که موانعی سر راه طبیعت قرار نگیرد.**(همان ،۳۵۷)

۲– در نگاه ابوریحان بیرونی ، طبیعت دارای قدرت خلاق و برنامه منظمی است[۱]

ابوریحان جهان را حادث می‌دانست. وی معتقد بود که عالم توسط حق تعالی از عدم به وجود آمده و این مظهر قدرت و ارادهٔ خداوند می‌باشد.(نصر ،۱۳۷۷،۱۸۴)**بیرونی** کتابهای آسمانی را مأخذی برای علم برخلقت عالم می‌داند و باکمک این مراجع، عقیدهٔ خود مبنی برحدوث عالم را بیان می‌دارد. وی برخلاف نظریهٔ علوم جدید که شرایط فعلی طبیعت را همیشگی دانسته و قوانین و آثار طبیعت را یکسان و بدون تغییر می‌پندارد، معتقد بوده است که محیط جهانی و طبیعی و جامعهٔ انسانی دارای ویژگیها و قوانینی است که متعلق به دورهٔ خاص آن محیط می‌باشد و قوانین و شرایط عالم طبیعت، در طی تاریخ تغییرات فراوانی به خود دیده است.(همان ، ۱۸۷)

درنظر وی، طبیعت ضمن دارا بودن قدرتی خلاقه(که صُور را به وجود می‌آورد) دارای نظم و برنامه‌ای مشخص نیز هست.بیرونی قائل به تدبیر در طبیعت بود واین نظریهٔ را با نظریهٔ هدف بینی وغایت طلبی در طبیعت توأم نموده **و معتقد بود که نیرو و اعضای هرموجودی را خداوند مناسب با غایت مخصوص آن موجود ودر هماهنگی او با سایر موجودات خلق کرده است**.(همان ، ۱۹۵)« ستایش می کنم خدای را که خلقت را با نظم، و هر شیء رابه بهترین وجهی خلق کرده است.»(همان ، ۱۹۶)

با پذیرش **وجود نظم و تدبیر در طبیعت**، وی افراط و تفریط در دستگاه الهی را نفی می‌کند ومعتقد است که تصوری که فکر بشری از تکامل و نظم دارد، نمی‌تواند هماهنگی و غایت نظم عالم را که امری است الهی، تعیین کند. در این طرز تلقی، فکر بشری هیچ گاه جانشین حکمت الهی نمی‌گردد. زیرا که درک نظم طبیعت با معیار فکر بشری میسّر نیست و انسان فقط با درک عجز وناتوانی خود و تسلیم شدن به ارادهٔ الهی می‌تواند به هماهنگی و زیبایی طبیعت پی‌برد، نه با اکتفای به تصورات محدود فکر بشری.(همان ، ۱۹۸)

ابوریحان بیرونی در مطالعات خود پیرامون رابطهٔ انسان و جهان، **قائل به انطباق بین انسان و عالم کبیراست** که وابسته به سلسله مراتب وجود جهانی است. اما از آنجا که حیوانات نیز حواس پنجگانه را دارند، این حواس وجه امتیاز بشر نیستند. بلکه عقل انسان او را از سایر موجودات عالم مشخص نموده و او را به مقام

---

[۱] ابوریحان محمد بن احمد بیرونی(۳۵۲–۴۲۷)دانشمندبزرگ و ریاضی‌دان، ستاره‌شناس، تقویم‌شناس، انسان‌شناس، هندشناس و تاریخ‌نگار ایرانی سده چهارم و پنجم هجری است. بیرونی را بزرگ‌ترین دانشمند مسلمان و یکی از بزرگ‌ترین دانشمندان همه اعصار می‌دانند .همین‌طور او را پدر علم انسان‌شناسی و هندشناسی می‌دانند.

خلیفه خدایی می‌رساند. براین اساس، چون انسان خلیفة الله است، عالم با نظر به احتیاجات او تنظیم یافته و به او قدرت داده شده تا برجمیع عالم حکفرمایی کند. انسان با این هدف در عالم استقرار یافته که برجمیع موجودات حکمفرمایی کند. برای این حکمفرمایی وی باید با کمک عقل خود مشاهده‌گر و درک کنندهٔ آیات پروردگار در آفاق، باشد و نیز واسطه بین مخلوقات و خالق عالم باشد.(همان ، ۲۴۴)

از دیدگاه بیرونی، مطالعه و تحقیق دربارهٔ جهان خلقت برای انسان، امری طبیعی و از شریف‌ترین و پرارزش‌ترین اعمالی است که انسان می‌تواند انجام دهد.تا زمانی که نیروی عقلی انسان به اصل کلی خود، مرتبط و در ظـّل فیض و پرتو آن قرار می‌گیرد، تمام فعالیتهای فکری و ذهنی انسان یک جنبهٔ مقدس دارد.وی همچون عرفا و حکما، هرعملی را با نظریهٔ ایجاد ارتباط بین جزیی و کلی و جمع کثرت در وحدت می‌نگریست.(همان ، ۲۴۵)

۳ – از نظر اخوان الصفا طبیعت ساخته دست خداوند و دارای سود و فایده برای همه است

جهان در نظر اخوان، حقیقتی است واحد که طبقات و قسمتهای آن در نتیجهٔ تشابه و انطباقی که بین آنها وجود دارد، به هم پیوسته است. به قول ایشان:« چنان که یک شهر یا یک حیوان یا یک انسان، واحد است، عالم نیز واحد است.»طبقات اسفل عالم مانند اعضاء بدن به طبقات اعلی پیوسته‌اند و نیز به کلمهٔ الهی باقی‌اند و هستی خود را از آن کسب می‌کنند.(نصر ، ۱۳۷۷ ، ۷۶)

از تمثیلات متعددی که **اخوان الصفا** بهکار برده‌اند، بدون شک تمثیل اعداد از همه پراهمیت‌تر است. زیرا به **وسیلهٔ اعداد می‌توان کثرت را به وحدت پیوست و هماهنگی جهان را نمودار ساخت**. اخوان در توضیح ارتباط عدد و طبیعت می‌گویند: «چنین به نظر می‌رسد که آنچه فطرتا" و با روش منظمی در عالم قرار داده شده است، چه جزیی و چهکلی، به وسیلهٔ حکمت و علم خالق همهٔ موجودات در انطباق با اعداد، معین و مرتب شده است. زیرا طرح عالم از ازل مانند نقشه اولیه‌ای به وسیله سیطره و تسلط اعداد در عقل خداوند خالق جهان استوار شده بود و این اعداد از معقولات بود و از هرجهت از خصائص عالم جسمانی تجّرد داشت. به این نحو که با توسل به آنان مانند مراجعه به یک نقش هنری تمام موجودات از زمان و حرکت و افلاک و کواکب و تحولات گوناگون به وجود می‌آیند. »(همان ، ۸۳)

عالم در نظراخوان الصفا، دستگاهی است عظیم که با هدف و غایت معینی ساخته شده و در آن خداوند متعال هیچ چیز را بدون نفع و فایده خلق نکرده است. در این عالم مراحل و مراتب بسیار و تشبیهات و تمثیلات بین این مراتب، فراوان است. ارواح و نفوس در آن در حال صعود و نزول‌اند و جریان تجزیه و ترکیب در طبقات آن حکمفرما است. **عالم همان شهر الهی و حقیقتی است واحد که اجزاء آن همه به هم پیوسته و در فعل و انفعال محتاج به یکدیگرند**. تمام این نظام از لحاظ وجود و بقاء محتاج و تابع مبدأ عالم است که خالق و مخترع و مبدع و مصُور جمیع کائنات جهان خلقت است. (همان ، ۹۳)

در نظریهٔ **اخوان الصفا** نفس کلی منشأ تمام افعال درعالم هستی است. عقل و نفس کلی، اصل فعل و انفعال عالم را که به وسیلهٔ آن می‌توان فعالیتهای گوناگون جهان را تجزیه و تحلیل کرد، در بردارند. **عقل کلی** در برابر حق تعالی، منفعل است، و فقط می‌تواند از مبدأ، فیض برده و استفاده کند. **نفس کلی** به نوبهٔ خود

نسبت به عقل کلی منفعل است، و جنبهٔ قابلیت دارد. در حالی که عقل نسبت به نفس دارای جنبهٔ فاعلیت است. همچنانکه روح انسان بر بدن او سلطه دارد، عالم نیز در سیطرهٔ نفس کلی قرار دارد.(همان ، ۹۵)

یکی از قوای نفس کلی علت همهٔ تغییرات و تبدیلات و فعالیتهای عالم تحت القمر[۱] است. این قوه که عامل حرکت و تغییراست، طبیعت نامیده شده است.**اخوان الصفا** معتقدند که درک علوم طبیعی مستلزم پی‌بردن به وجود چنین قوه‌ای است که عالم تحت القمر را به قوای نفس کلی پیوسته و یگانگی و اتحاد اجزای عالم را به این نحو حفظ می‌کند. بعلاوه عالم جسمانی را تحت نفوذ عالم علوی قرار می‌دهد، همانطور که اعضای بدن انسان، تحت ارادهٔ نفس او قرارگرفته است.(همان ، ص ۱۰۰)دو اصل مهم فلسفی " تشابه بین عالم صغیر و کبیر" و همچنین "سلسله مراتب عالم" که با یکدیگر پیوستگی دارند، از اصول مهم فلسفی **اخوان الصفا** هستند.

تصور سلسله مراتب جهانی که از عدد واحد که نشانهٔ مبدأ است آغاز می‌شود و به عدد نُه که نشانهٔ عالم مرکبات است پایان می‌یابد، حاکی از مفهوم سلسله مراتب وجود نیز هست. مقصود از سلسله مراتب وجود این است که **کلیه موجودات عالم مانند حلقه‌های زنجیر یا پله‌های نردبانی به هم‌پیوسته و بدون طفره، از وجود محض تا عدم صرف در یک سلسلهٔ منظم قرار گرفته‌اند** و مقام هریک در این سلسله، بستگی به درجهٔ شدت و ضعف مرتبهٔ وجودی آن دارد. هر چه یک موجود به مبدأ هستی که مخزن کلیهٔ کمالات و صفات عالم است نزدیکتر باشد، کمالات او افزایش یافته و او در سلسلهٔ مراتب وجود صعود می‌کند و مرتبهٔ او ارتقاء می‌یابد و هرچه موجودی از مبدأ فیض الهی دورتر شود، کمالات او کمتر می‌شود و مرتبهٔ او تنزّل می‌کند. (همان ، ص ۱۱۴)

انسان رابه علت موقعیت خاص او در این عالم می‌توان حلقهٔ مرکزی زنجیر وجود محسوب داشت. حلقه‌ای که مادون آن عالم حیوانات و نباتات وجمادات، و برفراز آن عالم عقول و ملائکه قرار گرفته است. **اخوان‌الصفا** معتقدندکه هرموجود باید خود را با محیط خود منطبق سازد، و محیط در ساختمان بدن و رشد و نموّ او مؤثر است.یعنی هر موجودی در این عالم غایتی دارد و هدف نهایی، بازگشت کثرت به وحدت است که بالاخره در عالی‌ترین مرتبهٔ انسانی که مرتبهٔ اصفیا و اولیاست، انجام می‌پذیرد و تقّدم و تأخر موجودات بر یکدیگر نیز نسبت به این هدف غایی است.تمام موجودات دیگر خلق شده‌اند تا این وصال انسان با خالق عالم دست دهد و لحظه‌ای که این وصال در موجودی که نام او انسان است، دست داد دیگر حاجتی به خلقت موجود جدیدی نیست.(همان ، ص ۱۱۹)

۴–در نگاه ابن عربی ،انسان بر اساس حق طبیعت باید با آن ارتباط داشته باشد[۲]

تناقض مراتبی که ابن عربی برای موجودات در نظر می گیرد با نظریات دیگر عرفا،جالب توجه است. وی **در طبقه بندی خود پس از مقام حق تعالی ، ابتدا جماد و بعد از آن گیاهان را قرار داده است. و مقام**

---

[۱] یکی از اصطلاحات فلسفی باستانی اصطلاح : از آنجا که فلک قمر نزدیکترین فلک به زمین می باشد، افلاک و یا پدیده های **فوق القمر(افلاک) و تحت القمر sublunary** میباشد. که گفته شده شده است که حکمای یونانی نخستین مبدعین این نظریه هستند که بعدها توسط فلاسفه ایرانی و اسلامی نیز مورد استفاده قرار گرفت.

[۲] محی‌الدین ابن عربی (۵۶۰ ه.ق.–۶۳۸)معروف به شیخ اکبر عارف مسلمان عرب اندلسی است.

حیوانات و انسان ها را پس از آن دو قرار داده است. ابن عربی در شعری که در فص اسحاقیه در رابطه با توضیح ذبح شدن گوسفند در ازای خواب حضرت ابراهیم بیان می کند، گوسفند را که حیوانی رام و اهلی ،مظهر نفس انسان می داند که باید آنرا ذبح کرد تا به مرتبه ی بالاتر رسد. به این ترتیب حیوان که نفس دارد، از گیاه برتر نیست.(ابن عربی، ۱۳۷۸، ۱۶۹)او در بخشی از همین شعر به طور روشن از مراتب وجود که به طور شهودی برایش آشکار شده، این طور سخن می گوید:

- ♣ پس هیچ خلقی برتر از جماد نیست و بعد از آن بر اساس مرتبه ارزش و منزلتشان، گیاه است.
- ♣ و بعد از گیاه حیوان است و همه عارفند به آفریننده خودشان از روی کشف و برهان واضح.
- ♣ و پس از آن انسان مقید به عقل و فکر و قلاده ی ایمان است.
- ♣ آنچه درباره ی مولدات گفتیم **سهل ابن توستری** و هر محققی مثل ما می گوید زیرا ما و ایشان در منزل احسانیم یعنی در مقام مشاهده و کشفیم. اشاره است به حدیث شریف رسول الله و از ائمه نیز روایت شده است که: **الاحسان ان تعبد الله کانک تراه .**
- ♣ پس هر کس که حقایقی را که من مشاهده کردم در غیب الهی مشاهده کرد در پنهان و آشکار حرف مرا می زند.
- ♣ و به گفته محجوبان که مخالف گفته ماست توجه نکن و تخم حرف حق در زمین دل مردگان نیفشان. آنها کران و گنگانی هستند که معصوم (نبی) در نص قرآن برای ما از آنها حکایت کرده است. (همان، ۱۷۰)

ابن عربی در جای دیگری از کتاب خود، به نوع دیگری از مراتب وجود در کشف نبوی اشاره می کند و به تحلیل اهمیت باران برای پیامبر می پردازد:" رسول الله (ص) خود را در هنگام نزول باران در باران نگاه می‌داشت و سرش را برهنه می‌کرد که باران به او اصابت کند و **می‌فرمود که باران حدیث عهد به رب خود است**، بنگر به این معرفت به خدا از این پیغمبر که تا چه اندازه جلیل و عالی و روشن است. پس باران از جهت قرب به رب خود افضل بشر را تسخیر کرد . پس باران مثل رسولی (یعنی ملکی که فرستاده خداوند بود و واسطه نزول وحی) که وحی به پیغمبر نازل می‌نمود بود.پس **باران** به لسان حال و ذات خود رسول را به سوی خود خواند . پس رسول الله خود را در معرض باران قرار داد تا به آنچه که باران از جانب رب خود آورده است(که عبارت از حیات و علم و رزق و غیرذلک) اصابت کند. پس اگر برای رسول از باران فایده الهیه‌ای از لطایف علوم و معارف نمی‌بود رسول به سوی باران بارز و ظاهر نمی‌شد.پس این(دعوت مطر افضل بشر را به آنچه که از جانب رب خود آورده است) رسالت آب است که خداوند هر چیز زنده را از آب قرار داده است. پس فهم کن*." (همان، ۵۳۵)

---

*کان رسول الله (ص) یبرز بنفسه للمطر اذا نزل ویکشف رأسه له حتی یصیب منه و یقول اِنّه حدیث عهد بربّه. فانظر الی هذه المعرفه بالله من هذا النبیّ ما أجلّها و ما أعلاها، و أوضَحَها. فقد سخّر المطر أفضل البشر لقربه من ربّه فکان مِن ربّه فکان مِثلَ الرسول الذی ینزل اِلیه بالوحی. فدعاه بالحال بذاته فبرز الیه لیصیب منه ما أتاه به من ربّه. فلولا ماحصلت له منه الفائده الالهیه بما أصاب منه، مابرز بنفسه الیه.

هم چنین ابن عربی با توضیح ۳ نحوه ارتباط با سایرین ارتباط با خدا، ارتباط با سایر انسان ها و ارتباط با عالم،بیان می کند آنجا که **انسان می خواهد با خدا ارتباط بر قرار کند** باید یک پارچه فقر و نیاز و احتیاج باشد، **ارتباط انسان با خودش** باید بر اساس صورت الهی اش باشد. یعنی باید وقوف داشته باشد که او بر قالب و صورت الهی خلق شده است .و آنجا که **انسان می خواهد با بیرون از خود** به ایجاد ارتباط با سایر انسان ها و اشیاء بپردازد نه می بایست بر اساس فقر ذاتی خود عمل کند، چرا که موجب شکستگی او می شود و نه می بایست بر اساس صورت الهی خود عمل کند، چون موجب سرکشی و تمرد انسان می شود و موجب جفای به دیگران می شود، بلکه باید بر اساس حق دیگران عمل کند. اینجاست که ابن عربی مفهوم حق را مطرح می کند. **انسان وقتی می خواهد با بیرون از خود، چه با انسان ها و چه با اشیای این عالم و طبیعت ارتباط بر قرار کند، باید بر اساس حق آن ها این ارتباط را بر قرار کند. باید حق طبیعت را مدنظر داشته باشدوبرای ادای حق طبیعت بایدهدف از آفرینشآن را دانست.**

پیرو بحث حق و خلق، ابن عربی ضرورت تعالیم پیامبران را مطرح می کند. او می گوید هدف خلق اشیا را تنها خالق آنها می شناسد. **هیچ انسانی قدرت ندارد خلقت اشیا رابشناسد و در نتیجه نمی تواند حق اشیا را بشناسد و سر انجام آن ها را تخریب می کند** .(حکمت،۱۳۸۷، ۱۳و۱۲)

۵ – اسیر طبیعت نشدن در نگاه جلال الدین مولوی و لسان الغیب حافظ

بررسی جایگاه **طبیعت** در عرفان اسلامی مستلزم شناخت معنای طبیعت و استعمال آن در گذشته و نه به معنای ویژه و گزینش شده ای(کوه،دریا،جنگل...) که امروزه به کار می بریم، می باشد. علاوه بر کاربرد طبیعت به معنای این عالم و پست ترین منزلی که خدا آفریده و برای تکامل باید از آن عبور نمود،استعمال این واژه به معنای طبع و بستری برای ظهور افعال انسانی ،غیر انسانی و حتی اشیا نیز به کار می رفته است.

نیش عقرب نه ازره کین است اقتضای طبیعتش این است

بنابراین بی مهری عارفان به طبیعت را می توان این گونه توجیه نمود که قائل شدن به طبیعت اشیا، دست خداوند را در خلقت می بندد. چونانکه اراده ی خداوند می تواند طبع را تغییر دهد:[۱]

از قضا سر کنگبین صفرا فزود روغن بادام خشکی اش می نمود

یا به تعبیر دیگری از مولانا جلال الدین **مولوی**:

بیشتر احوال بر سنت رود گاه قدرت خارق سنت شود

در **نگاه مولانا** جهان روپوشی است که بر افعال الهی کشیده شده است . با پرده دری و نگاه عمیق همه چیز از خداوند ریزان و جاری می شود . عمیق تر دیدن طبیعت و دیدن باطن اشیا بارها یادآوری شده است:

ای تو در کشتی تن رفته به خواب آب را دیدی نگر در آبِ آب

(مثنوی معنوی ،دفتر سوم، بخش ۴۹)

فهذه رساله ماء جعل الله منه کل شیء حیّ فافهم.

از دید **شهید مطهری** یکی از منابع مهم تفکر در قرآن ، بحث طبیعت است، ولی این توجه در مکاتب عرفانی بسیار کمرنگ است. در این نگاه انسان همواره اسیر طبیعت است، در نتیجه کمال انسانی رسیدن به آزادی و رهایی از قید و بند طبیعت است.(مطهری ، ۱۳۶۹، ۲۱۲)

جمله مهمانناددر عالم ولی　　کم کسی داند که او میهمان کیست

یا در جای دیگری **مولانا** بیان میکند :

خوان کرم گسترده ای مهمان خویشم برده ای　　گوشم چرا مالی اگر من گوشه ی نان بشکنم

نی نی منم سر خوان تو سرخیـــــل مهمانان تو　　جامی دوبرمهمان کنم تا شرم مهمان بشکنم

(غزلیات دیوان شمس شماره ۱۳۷۵)

البته اشکال **شهید مطهری** به تصویر اسارت گونه ی طبیعت ونوعی طبیعت گریزی به نمونه هایی از شعر مولوی نیز می باشد که :

مرغ باغ ملکوتم نیم از عالم خاک　　چند روزی قفسی ساخته اند از بدنم

می توان از **لسان الغیب حافظ** نیز اشعاری بدین مضمون نقل کرد:

پاک و صافی شو و از چاه طبیعت به درآی　　که صفایی ندهد آب تراب آلوده

(حافظ،غزل۴۲۳)

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　　کجا به کوی حقیقت گذر توانی کرد

(حافظ،غزل۱۴۴)

در اینجا **طبیعت** مقدمه ای دانسته شده که برای رسیدن به مرحله حقیقت باید بطور کامل آن را پشت سر گذاشت.او ریشه این دیدگاه عرفا را در اندیشه های شرقیان انزوا طلب و غربیانی همچون افلاطون می داند. چراکه **افلاطون با طرح نظریه عالم مُثُل به اسارت روح انسانی در دنیا قایل بود.**(همان، ۲۱۲) به گمان ما دیدگاه مولوی یا دیگر عرفا چنانکه پیشتر نیز اشاره شد در همین اندیشه خلاصه نمی شود . با یک بررسی بیشتر می توان دیدگاه همه جانبه تری را در عرفان اسلامی و به تبع آن در حکمت مکتعالیه معرفی کردکه ریشه در قرآن کریم دارد و می توان آن را نظریه تکمیل طبیعت دانست.

در سخنان عرفا هم می توان تنوع سه دیدگاه قرآنی مادر بودن ،تسخیر و اختلاف شان را مشاهده کرد بحث طبیعت گرایی و مادر بودن طبیعت بحثی پردامنه در عرفان اسلامی است. از بهترین نمونه های این دیدگاه باید به سخن عمیق **مولوی** توجه کرد:

این جهان همچون درخت است ای کرام　　مـــا برو چون میوه های نیم خام

سخت گیـــــرد خامـــها مـــر شاخ را　　زانـــکه در خامی نشاید کاخ را

چون پخـــت و گشت شیرین لـب گزان　　سست گیرد شاخـــها را بعد از آن

سختگیـــــــری و تعـصب خـامی است تا جنینـی کار خون آشامی است[1]

(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 است.شهید مطهری در توضیح این اشعار میگوید"میوه تا روی درخت است تابع نظام درخت است. رشد او، تغذیه او به وسیله درخت است. به همین صورت انسان هم از درخت طبیعت جهان زاییده شده است و تا در این دنیاست باید هماهنگ با آن باشد.(مطهری، ۱۳۶۹، ۱۴۱)

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 گـــل تا از درخت نکته توحیـــــــد بشنوی

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

آیت الله شاه آبادی استاد عرفان حضرت امام در بحث تحقیقی مبسوط خود در رابطه با **"انسان و فطرت"** نظری در همین راستا مطرح کرده اند، ایشان احادیث صله رحم را نقل کرده و با بحثی تحلیلی نشان داده اند که یکی از مفاهیم عمیق رحم پرورش دهنده ماست و به همین جهت است که با استفاده از روایات باید گفت **طبیعت متعلق به عرش رحمان است، "الطبیعت شجنه من الله و شجنه من الرحمن"** یعنی طبیعت شاخه مشتبکی و هیئتی مشتبک از خداوند رحمان است. ایشان به تفصیل راجع به ضرورت وصل شدن با طبیعت می فرمایند: چون طبیعت واسطه است برای انشاء روح و حصول ، **ولد روحانی** بایدوساطت خود را در حضانت ولد روحانی و تکامل آن حفظ نماید و این معنی وقتی رخ می دهد که نگاه به طبیعت نگاه آلی باشد، یعنی طبیعت را برای وصول روح به کمالاتش اداره نماید و با این نگاه صله پروردگار می شود. **اما اگر نگاه استقلالی به طبیعت باشد موجب اتلاف ولد روحانی است، و این همان قطع رحم است که موجب قطع از پروردگار هم هست.**

(آیت الله شاه آبادی ،۱۳۸۷، ۱۷، ۱۵)

۶–در حکمت صدرایی روح و حیات انسان ثمره حرکت جوهری جسم (طبیعت) است

در میان حکیمان دوران اسلامی **بهترین تبیین نظریه در باب طبیعت** را باید در حکمت متعالیه صدرایی یافت. زیر بنای انسان شناسی صدرایی نظریه بدیع**جسمانیـــة الحدوث و روحانیـــة البقا** بودن انسان است. روح ثمرهٔ جسم است و در آغاز رشد خود مانند مادر به طبیعت نیاز دارد.**به تعبیر صدرایی طبیعت را باید رحم و جنین شکل گیری روح به حساب آورد و تکامل روحی نمی‌تواند با فاصله گرفتن از طبیعت فراهم شود.** این مسئله حقوقی را برای طبیعت ایجادمی‌کندکه شاید مهم‌ترین آنها این باشد که انسان نباید آن را به فراموشی بسپارد. درعین حال طبیعت نمی‌تواند همهٔ نیازهای روح را ارضاءکند و برای یک روح تکامل یافته می‌تواند نقش حجاب را هم داشته باشد. مرتبهٔ وجودی پایین طبیعت سبب می‌شود انسان نقش اداره کننده طبیعت (نه فقط تسلیم و هماهنگی) را داشته باشد و آن را درجهت منفعت مشترک خود و طبیعت بکار بگیرد. تفاوت استعمار با

[1]

نگرش سلطه جو در این است که در استعمار به استعدادهای فطری و ذاتی طبیعت توجه می‌شود و هر چیز در هماهنگی با ویژگی‌های ذاتیش بکار گرفته می‌شود.

۷–تسخیر طبیعت (آفاق و انفس) از نگاه نظریه پرداز خودی دکتر علامه اقبال لاهوری

اقبال نظریه پرداز فلسفه خودی دراوایل قرن بیستم خطاب به مسلمانان جهان در سروده مثنوی اسرار و رموز خودی در رابطه با طبیعت و تسلط بر آفاق و انفس (جهان برون و جهان درون) چنین می گوید:

دُلدُل اندیشه ات طـــوطی پرست — آن که گـامش آسمـان پهناور است
احتیاج زندگـــــــــی میراندش — بر زمیـــن گردون سپهرگـــرداندش
تا زتسخیر قوای این نظـــــام — ذو فنو نیهای تـو گـــــردد تمام
نایب حق در جهـــان آدم شود — بر عناصـرحکـــــم او محکم شود
تنگیت پهنا پذیرددر جهـــــان — کار تو انـدام گـــــــیرد در جهان
خویش را بر پشت باد اســـوارکن — یعنی این جمـــــــازه را ماهارکن
دست رنگین کن زخون کـــوهسار — جـــــــوی آب گوهر از دریا برآر
صد جهان دریک فضا پوشیده اند — مهـــــر ها در ذره هـا پوشیـــده اند
از شعاعش دیده کـــــن نادیده را — وانما اسرار نـــافهـــــــــمیده را
تابش ازخورشید عالم تاب گـــــیر — برق طـــــــــاق افروزازسیلاب گیر

(کلیات دیوان اقبال –مثنوی اسرا ر و رموز خودی)

۸–نگاه استاد شهید مطهری به برهان هدایت الهی در ذات طبیعت

استاد شهید مطهری با نگاه فلسفی به طبیعت درصدد یافتن ذات هستی و اثبات هدفمندی طبیعت و حرکت تکاملی آن به غایت[۱] خویش است. به همین جهت او نظم(طبیعت) را در ارتباط با علت غایی[۲] توضیح میدهد، یعنی پس از تقدیر برهان نظم به بیان **برهان هدایت** می پردازد:

خداوند اشیا را آفریده و برای اشیا کمالاتی قرار داده است و توجه به این کمالات را در درون این اشیا قرار داده که اسمش هدایت است:

(ربنا الذي اعطي كل شيء خلقه ثم هدي-۷۸/شعرا)

پروردگار ما کسی است که چون به همه موجودات موهبت خلقت را اعطا کرد. سپس ایشان را هدایت نمود.

اصل هدایت نشان می دهد که طرز کار اشیاء نتیجه جبری[ساختار] آنها نیست، باز یک جاذبه و کششی کاری وجود دارد که همان جاذبه و کشش است که اشیاء را در مسیرهایی که می روند هدایت می کند:

طبایع جز کشش کاری ندارند — طبیبان این کشش را عشق خوانند

---

[۱] – غایت داشتن طبیعت به جهت وجود ماورای طبیعت است چرا که عالم ماورای طبیعت، طبیعت را به سوی خود جذب می کند. به نقل از: نصری، عبدالله ، حاصل عمر: سیری در اندیشه های فلسفی و کلامی استاد مطهری، دفتر نشر فرهنگ اسلامی، ۸۳–۱۳۸۲، ص ۸۲

[۲] – – نقطه مقابل نظم تصادف است که به دو معنا به کار می رود: یکی به معنای نفی علت فاعلی و دیگری به معنای نفی علت غایی. نظم به معنی وجود علت فاعلی در جهان مورد توافق الهیون و مادی گرایان است اما از نظر استاد مطهری تنها فرض وجود علت فاعلی برای پیدایش جهان طبیعت کافی نیست(بلکه) نظم موجود در جهان مبتنی بر علت غایی است.

[بر خلاف نظر دکارت] ساختمان عالم بیش از ساختمان یک ماشین است و مکانیسم نمی تواند تمام پدیده های عالم را توجیه و تفسیر کند.(مطهری، ۱۳۷۸، ۴۳۲ و۱۱۲ ، ۹۴)**در واقع، برهان هدایت است که پرده از راز آفرینش بر می دارد، و گرنه برهان نظم به کشف مرموزیت عالم می انجامد** ، چنانکه نیوتن جاذبه را کشف کرد اما هر گز نتوانست علت غایی آنرا بفهمد.

از دیدگاه مطهری **برهان هدایت الهی نمودهایی در جهان طبیعت دارد** که به اختصار در سه اصل بیان می شود:

- **اصل اول –انطباق با محیط**:گاه موجود زنده در طبیعت به خاطر نامساعد بودن شرایط محیط با وضعیت فیزیکی اش دست به تغییراتی در ساختمان خود می زند و آنرا برای ادامه حیات با محیط منطبق می کند و گاه این هماهنگی و انطباق به ایجاد عضوی در موجود می انجامد.(همان)
- **اصل دوم –ترمیم ساختمان وجودی**:اگر قسمتی از اعضاء آسیب ببیند یا به هر نحو مقدارش از میزان تعادل خارج شود (به عنوان مثال خراشیدگی پوست یا در صد گلبولهای سفید) بدن نسبت به ترمیم آن اقدام می کند.
- **اصل سوم – ابتکار، انتخاب و هوشمندی**: ماده از خود قوه ابتکار ندارد اما رفتار موجود ذی حیات در شرایط مختلف از جمله هنگام تصمیم گیری درباره نحوه انطباق با محیط حاکی از قدرت انتخاب و هوشمندی اوست.

۹–در نگاه دکتر نصر، طبیعت مقدس نیست ولی مربی اخلاقی انسان و محل آرامش اوست

دکترنصر[1] نه تنها بشر را رویاروی طبیعت نمی‌داند، بلکه او را برای طبیعت مجرای فیض و رحمت می‌داند.(نصر ، ۱۳۷۱ ، ۱۲۵) به باور او:وقتی که امروز درون بشر به سوی تاریکی و بی‌نظمی و آشفتگی میل کرده، طبیعت نیز ازهماهنگی و زیبایی، به سوی عدم تعادل و بی‌نظمی رفته است. بشر در طبیعت همان چیزی را می‌بیند که خودش هست و فقط در صورتی به درون معنای باطنی طبیعت نفوذ می‌کند که قادر باشد تا به اعماق درون هستی خود نفوذ کند و از اینکه تنها به حواشی وجود خویش تکیه کند، دست بردارد.(همان ، ص ۱۲۵)

دکترنصربراین باوراست که عنصر**روان** آدمی که امروزه کمتر از سوی علوم رسمی بدان پرداخته می‌شود، باید دوباره مورد توجه قرار گیرد. با اینکه دانشمندان کمتر بدان می‌پردازند، اما جامعه به نحو شگفتی به دنبال هر آن چیزیکه به گونه‌ای از روان و روح، آگاهی بدست دهد، می‌باشد. افزایش تعداد انجمن‌ها و نشریات مرتبط با « روح باوری » نمونهٔ آن است.« بشر عصر جدید، جوهر روانی موجود در طبیعت را به همان‌اندازه دیگران در زمانهای دیگر تجربه نکرده است. »«بی اعتنایی به این دانش متافیزیکی**[علوم کهن]** موجب شده تا آنها خرافی و مخالف عقل و استدلال به نظر آیند. ولی چنین نیست.» (همان ، ۱۵۵)« **طبیعت باید به عنوان تصدیق کننده و مدد کار حیات معنوی و حتی وسیله فیض و رحمت دیده شود، طبیعت باید دگر باره به وسیله‌ای برای یادآوری بهشت و حالت برکت وسعادتی که بشر طبیعتا" به دنبال آن است تبدیل شود.**»(همان ، ۱۵۸)

دکتر نصر براین باوراست که علوم جدید با دانش جزیی سروکار دارند و متافیزیک با دانش غایی پدیده‌ها و این دو می‌توانند مکمل هم باشند.**او معتقد است که طبیعت واجد ماهیتی قدسی و معنوی است** و برای حفظ حیاتی معنوی و با آرامش و صلح برای انسان روی کرهٔ خاکی، باید این نگاه به طبیعت که از خصوصیات جامعهٔ سنتی است دگر باره احیاء شود.او در پیشگفتار **کتاب انسان و طبیعت** می‌گوید:« جز و فادار ماندن انسان به این‌اندیشه که وجودی انعکاسی از چیزی است که از قلمرو صرفا" انسانی وی فراتر و متعالی‌تراست، راهی برای اینکه از انسانیّت خویش دفاع کند و به واسطهٔ اختراعات و ابداعات و حیله‌های فکری خویش دچار مسائل فروآدمی نشود، وجود ندارد... .(همان ، ۱۶۲) او با خطرناک خواندن از بین رفتن ارزش قدسی طبیعت می‌گوید: برای اصلاح این وضع، **معرفت متافیزیکی طبیعت باید از نو احیاء شده و ماهیت قدسی طبیعت دوباره بدان بازگردانده شود**، خود آموزهٔ مسیحی نیز باید توسعه داده شود تا حدی که اعتقاد و آموزه‌ای راجع به اهمیت معنوی طبیعت را نیز در برگیرد، کاری که به کمک سنتهای اعتقادی دینی و متافیزیکی شرقی که هنوز در آنها چنین اصولی زنده هستند، ممکن است.»(همان ، ۳۰)

دکترنصر منشأ قوانین سازنده نظم و هماهنگی در طبیعت را خداوند می‌داند و معتقد است که تمام جنبه‌های طبیعت از این قوانین تبعیت کامل می‌کنند و این تبعیّت را درسی بزرگ برای انسان می‌داند که همانند طبیعت در برابر ارادهٔ خالق باید تسلیم باشند، تا بدانجا که اشکال طبیعت بکر را نمایانگر تقدس می‌داند و آنان را مسلمانانی کامل« به معنای تسلیم بودن در برابر امر الهی» می‌داند.**دکترنصر** اهمیت زیادی برای این تسلیم بودن در برابر طبیعت قائل است. در عین حال او معتقد است که جنبهٔ آموزشی و درسهای اخلاقی این تسلیم، نمایانگر اهمیت معنوی آن است.**وی معتقد است که تلقی طبیعت به عنوان مربی اخلاقی انسان، جهان شمول است و ویژگی مشترک ادیان مختلف است.**(نصر ،۱۳۷۹ ، ۲۰۲)

نگرش های معمارگونه دربر خورد با طبیعت از منظر تمدن ها

اینک با مروری که بر تعاریف فلسفی طبیعت داشتیم به بررسی نتایج این اندیشه ها در عرصهٔ ی معماری می پردازیم . **نگرش های فلسفی به طبیعت را در ۴ الگوی کلی** می توان دسته بندی کرد:

عنوان مکتـــــــب	توصیه ی راهبردی (حکمت عملی)
مکاتب طبیعت ستیز	تضاد (رودررویی با طبیعت)
مکاتب طبیعت گریز	بی ارتباطی (جدایی از طبیعت)
مکاتب طبیعت گرا	هماهنگی (یکی شدن با طبیعت)
مکاتب طبیعت ساز	تکمیل (نظریه اشتمالی)

- **نگرش اول معمارگونه با طبیعت :طبیعت ستیزی و رویارویی با آن**

ریشهٔ این دیدگاه در دوره های کهن و خصوصاً اندیشه ی جزءگرایی(اتمیسم) یونانی درنزد متفکرانی همچون **دموکریت** (قرن پنجم قبل از میلاد)، و**اپیکور**(قرن چهارم قبل از میلاد) قرار دارد. دراین **دیدگاه طبیعت سرشتی اتفاقی دارد** ، وعلت وهدف خاصی را دنبال نمی کند.پدیده های عالم نتیجهٔ یبرخورد و واکنش اتفاقی اتمهایی است که می توانند جسمی یا روحی باشند.(فرشاد،۱۳۶۲)

مهمترین دیدگاه هایی که پس از قرون وسطی به شکلی بی سابقه ظهور کردند ، **دیدگاه سکولار** بود. به طوری که هیچ گاه طبیعت به اندازه ی دوران صنعتی مدرن، به تسخیر انسان درنیامده بود. این روحیه ی تسخیر گری و مهار طبیعت را به وضوح در هنر و معماری این عصر می توان دید. **دکتر نصر**، سیر این **تحول و رسیدن به نگرش سکولار جدید را در دو مرحله** توضیح می دهد : (نصر،۱۳۷۹)

- **مرحله اول :**مرحله ی تبدیل " کیهان شناسی و طبیعیات همراه با تفاسیر نمادین وابعاد معنوی " به "مُـدل سازی وکیهان نگاری ظاهری و صوری بدون وجود آن تفاسیر" در آغاز رنسانس.
- **مرحله دوم :**مرحله ی عقل گرایی قرن ۱۷ که اصالت را بر سودمندی مادی انسان گذاشت و بشر را به استثمار طبیعت تشویق کرد. این دیدگاه همچنانکه **دکارت** نشان داد ، وجود روح را برای حیوانات هم مُــنکر شد و کل طبیعت غیر از انسان را همچون متاعی در خدمت انسان تعریف کرد.(نصر،۱۳۷۹)

گروتر باغ فرانسوی را مصداق تقابل با طبیعت می داند. ویژگی اصلی باغ فرانسوی را باید در حالت کالبد پردازانه و تندیس وار، (objective) این باغ دانست . استفاده ی گسترده از مجسمه در این باغها و پرداخت و تزیین درختان تا حد مجسمه و بکارگیری سطوح چمن گسترده و تک درختان در آنها نمونه فراوان دارد.

سامان شکنی یکی از مهمترین رویکردهایی است که خاستگاهی غیر طبیعی و اساساً مقابله جو با طبیعت دارد.به گفته ی**آیزنمن**معماران تنها نباید برتری از طبیعت را نمایان سازند ، بلکه باید به طبیعت نیز فایق آیند.

French formal garden of the 'Chateau de Villandry' in the Loire Valley

تزیین گیاهان تندیس وار ،نمونه ای از طبیعت ستیزی

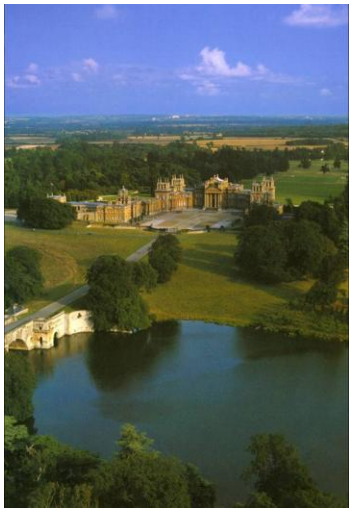
- **نگرش دوم معمارگونه با طبیعت: طبیعت گریزی و جدایی از طبیعت**

این دیدگاه همچون گرایش قبل توصیه ای بر مهار وسلطه بر طبیعت نمی کند. زیر بنای نظری این دیدگاه را هم در عرفان وهم در فلسفه می توان یافت .در یک تقسیم بندی کلی، گرایشات فلسفی وعرفانی را می توان به دو دسته ی آفاقی وانفسی تقسیم کرد که این دو گرایش متناظر با دو دیدگاه طبیعت گرا و طبیعت گریز می باشند. 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 وهمچون 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) با طبیعت است. زیر بنای حکمت عملی این مکاتب براصل بی اعتنایی یا مخالفت با طبیعت پی ریزی شده است.

درغرب :چنانکه پیشتر توضیح داده شد نظریه افلاطون با تاکید بر عالم مُثُل و نیز اندیشه های مسیحیت در قرون وسطی، مسئله ی طبیعت را از کانون توجه کنار گذاشت.

در شرق : مکاتبی همچون هندوئیزم به این دیدگاه نزدیکند و دراین جا هم طبیعت و ماده، نازل ترین سطح عالم کیهان است، که باید به مدد ریاضت ها از آن فاصله گرفت.

به عقیده ی گروتر، باغسازی انگلیسی را نمونه ای از مقابله ی انسان با طبیعت ذکر کرده است. او این باغسازی در مقابل دیدگاه قبل، در حالتی طبیعت گرایانه تلاش دارد، هندسه و فرمی خاص را به باغ و درختان آن تحمیل نکند. این معماری به تضاد ذاتی بین معماری و محیط طبیعت اعتقاد دارد و به همین جهت دو هندسه ی کاملاً متضاد با هم را در کنار هم جمع می کند و هرگز تلاش نمی کند هندسه ی معماریش ارتباطی با هندسه ی طبیعت داشته باشد.



- **نگرش سوم معمارگونه با طبیعت: طبیعت گرایی و هماهنگی با آن**

این نگرش به طبیعت در**شرق**هم وجود دارد :

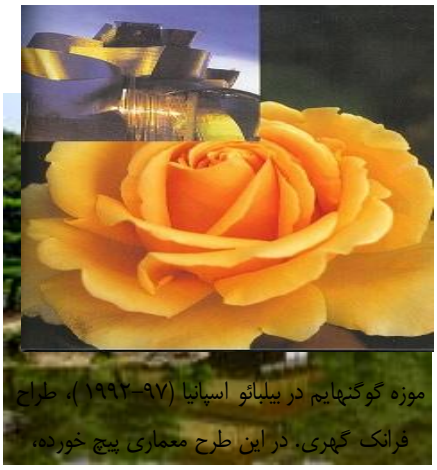
- مکتب **ذن و بودیسم** که با توصیه ی طبیعی زیستن و یکی شدن با طبیعت همراه است. در آیین شینتو در ژاپن تأکید می شود که روح هر کس با طبیعت اطرافش پیوستگی دارد و به همین جهت برای مرگ راحت، توصیه می شود در همان محیط طبیعی زندگی خود بمانیم تا بمیریم(ناس ،۱۳۴۹)

- فرهنگ **ایران باستان**(زرتشت) یکی از معقول ترین ادیان طبیعت است و بخش عظیمی از اوستا در ستایش طبیعت، نیروهای طبیعت، 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.

خانه آبشار، فرانک لوید رایت ، ۱۹۳۷ ، این گفته رایت « هیچ خانه ای نباید روی تپه باشد، بلکه باید جزئی و برآمده از طبیعت باشد، متعلق به آن باشد، تا تپه و خانه بتوانند با هم زندگی کنند و خوشحالی هر یک به لحاظ وجود دیگری باشد "

در **غرب** با پایین آوردن شأن الوهیت ، خدایان را به رنگ طبیعت در آورده اند(دورانت،۱۳۶۲)که به عنوان نمونه می توان مکاتب زیر را نشان داد. در یونان باستان پیش از افلاطون، طبیعت، کوه، دریا، جنگل و.. جایگاه زیست و افسانه های خدایان بود. واین دیدگاه را در اندیشه های برخی حکیمان همچون **طالس** می توان دید . آب و باد و خاک و آتش، به عنوان تفاسیر هستی شناسانه معرفی شده و فراتر از سطح فیزیکی مورد توجه بودند.(نصر ،۱۳۷۹)

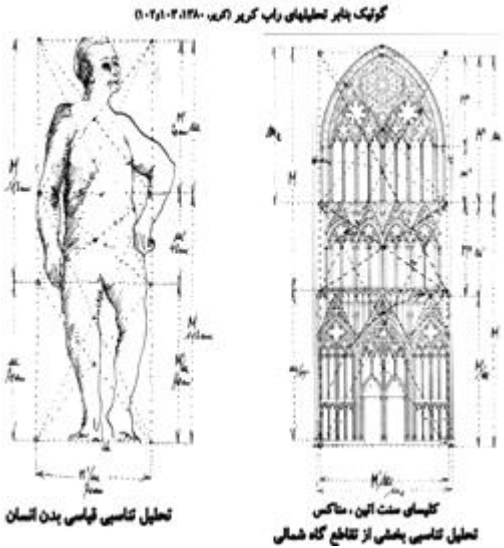
- پس از جریانات اصلاح طلب افلاطونی **، ارسطو** شاگرد او، تلاش کرد دوباره به طبیعت گرایی توجه کند. او درمقابل استاد، عالم فراطبیعی مُثُل را نفی کرد و ریشه قدرت وحیات خداوند را در ذات طبیعت معرفی کرد. (دورانت،۱۳۶۲)
- در عصر جدید پس از سیطرهٔ ی دو گرایش طبیعت گریز و طبیعت ستیز دوباره گرایشی احساسی وعاطفی به طبیعت در شکل ناتورالیسم و رومانتیسیسم، رونق پیدا کرد. در این دیدگاه انسان با همهٔ ی آزادی هایش ساختهٔ ی طبیعت و محدود به خواسته های آن 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 ، سنگها و آبها سخن می راند ، هر چند سخن او احساسی بوده وعقلانی نبود..(نصر ،۱۳۷۹)



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 همانند گلبرگ های گل در حال شکفتن است .

طبیعت گرایی ژاپنی دست بردن به طبیعت و دخل و تصرف در آن را ناشایست می داند. و طبیعت را به عنوان الگوی انسان می داند.

رویکرد رمانتیک قرن ۱۹ در اروپا و آمریکا نسبت به **طبیعت در کنار فلسفه ی آمیخته با زیست شناسی حاکم بر این دوران،** زیر بنای فکری معماری ارگانیک را تشکیل می داد. این معماری در قرن ۱۹ در آمریکا توسط لویی سالیوان و فرانک فرانس شکل گرفت و در قرن ۲۰ در کارهای رایت به اوج رسید. (قبادیان،۱۰،۱۳۷۹)



تحلیل تناسبی قیاسی بدن انسان

کلیسای سنت اتین ، متاکس
تحلیل تناسبی بخشی از تقاطع گاه شمالی

ردّپای معماری ارگانیک را در اروپا می توان درنظریات و کارهای افرادی چون ، گائودی ، آلتو ، شارون ، هارینگ ، گوته ، استاینر و نظایر آن مشاهده نمود .(Pearson,2001)

کارها و توضیحات افرادی همچون **بنوا مندلبرات و مایکل بتی و پل لانگلی** در فراگیر کردن این جریان تأثیر به سزا داشت. بنیاد دیدگاه آنان،**الگوبرداری هندسه از برخی اَشکال پیچیدهٔ ی 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 ی کوه و... باشد. باید توجه داشت که هندسه ی فراکتال، یکی از وجوه هندسه ای است که در طبیعت موجود است، نه در کل آن.

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 ی همه ی اجزای طبیعت وخصوصاً بدن انسان، سعی می کردند تا اصول و تناسبات زیبایی شناسانهٔ ی آن را که معمولاً بر پایهٔ ی تناسبات زرین هستند، استخراج کنند و هنر ومعماری خود را براساس همان تناسبات بسازند.

آلبرشت دورر[۱] یکی از مهمترین نظریه پردازان روزگار نوزایی است که در ۱۵۲۸ حاصل ۳۰ سال پژوهشهای خود را دربارهٔ تناسبات انسان به چاپ رساند.در روزگار کنونی **لوکوربوزیه** کتابی به نام **" مدولار"** نوشت که بر نسبت های طلایی کرد اما بعد از او تحلیل های **کریر** را می توان یکی از مهمترین نمونه های این پژوهشها دانست. (کریر ، ۱۳۸۰)

باغ فین کاشان،نمونه ای از باغ سازی

- **نگرش چهارم معمارگونه با طبیعت : طبیعت سازی و تکمیل آن**

این ادعا را بسیاری از مکاتب طبیعت ستیز ، طبیعت گریز و طبیعت گرا، می توانند داشتهباشند، که برای شناخت آن باید بسیار دقیق بود.در اندیشه ی اسلامی همچون بسیاری از نگرش های الهی سامانه‌ای(سیستمی)و دیدگاه کل گرایانه به طبیعت وجهان مطرح است که چنانکه پیشتر گفته شد،ریشه در آموزه‌های قرآنی و روایایی اسلامی دارد.

۱–همراهی معماری و شهرسازی اسلامی با طبیعت

توصیف دکتر نصر در مورد رویکرد خاص طبیعت گرایانه ی این معماری قابل توجه است. به نظر او : « امروزه بسیار سخن از آن می رود که معماری را به صورتی در آورند که چشم انداز ساخته های بشری هماهنگ با طبیعت باشد.روستاها و شهرها در جهان اسلام همچون تمدن های سنتی دیگر، مدتها پیش این هدف را تأمین کرده بوده اند... چگونه بافت شهرها وروستاها به صورت جزیی از چشم انداز کلی طبیعت در آمده وتوقفگاههایی برای انسانها فراهم آمده است که در عین زیبایی و کارآمدی، به جای آنکه با محیط طبیعی در حال ناسازگاری و مبارزه باشد، با آن، کمال هماهنگی و موازنه را داشته باشد. **شهر اسلامی** درعین

---

[۱] – دورر نظریه پرداز آلمانی که در سال ۱۵۲۸ فوت کرد. او به مدت ۳۰ سال مطالعات گسترده ای بر روی تناسبات بدن انسان انجام داده است. او پیکره ی ۸مرد و زن را با تناسبات گوناگون مطالعه کرده و از جهت قیافه شناسی و زیبا شناسی ، اندام آنها را تحلیل نموده است.

آنکه تا حدی به علت ساخت دست بشربودن از طبیعت جدا مانده است،پیوسته توانسته است تعادل خود را با محیط طبیعی ونیروهای طبیعی وعناصری همچون آب ، خاک ، هوا و نور که زندگی آدمیزاد وابستهٔ به آنها است، محفوظ نگاه دارد.**معماری وشهرسازی اسلامی** هرگز با مبارزه با طبیعت و بی اعتنایی نسبت به آن همراه نبوده است. استفادهٔ از بادگیر در شهرهای مرکزی ایران همچون یزد ، کاشان وکرمان به صورت خاص آموزنده است ونشان می دهد که چگونه دانش آدمی برای بهره برداری هرچه بیشتر از عوامل موجود طبیعی، برای ایجاد یک معماری که درعین حال که هم زیبا وکارآمد است و هم اصول اسلام را منعکس می کند، با طبیعت نیز درحال هماهنگی است، مورد استفاده قرارگرفته است» (نصر ، ۱۳۶۶)

۲–جدول نگرش های فلسفی به طبیعت و تاثیر آن بر معماری

انواع نگرش ها به طبیعت		ارتباط انسان و طبیعت	ارتباط خدا با طبیعت	مکاتب نظری	حکمت عملی	رابطه معماری و طبیعت	نمونه ها و سبک های معماری
چیره جویی بر طبیعت	نگاه سلطه جویانه غربی	طبیعت چون ماشین: کالایی دست انسان	طبیعت مخلوق جدا شده ی خدا	اومانیزم و مدرنیسم(دکارت،میل)	به بند کشیدن طبیعت	تضاد	باغ فرانسوی* ،ساختار شکنی
	نگاه تکاملی به موجودات	انتخاب طبیعت :آنکه شایسته تر است	–	داروین،لامارک،اسپنسر	تنازع برای بقا		
طبیعت گریزی	نگاه درونگرای شرقی(عرفان انفسی)	طبیعت زندان انسان(اصالت روح)	طبیعت عرصه ی خارج حوزه الهی و پست و بی ارزش	صوفیزم و هندوئیزم	فرار به خارج طبیعت،درون خویش	تقابل	معابد غاری هند باستان
	نگرش بی تفاوتی غربی	عدم ارتباط ذاتی(اصالت عالم مثل)	–	افلاطون ،نئوکلاسیک، قرون وسطی	–		باغ سازی انگلیسی،کلاسیک و نئوکلاسیک
طبیعت گرا	نگاه برونگرای شرقی(عرفان آفاقی)	طبیعت هدف نهایی انسان	طبیعت جایگاه حلول خدا	ذن،بودیزم،ایران باستان،یونان باستان،سرخپوستان بومی	هماهنگی تا حد فنا	تجانس	باغ سازی ژاپنی
	طبیعت گرایی غربی	طبیعت منبع الگوی انسان–جبرطبیعی تعیین کننده سرنوشت بشر	طبیعت بهترین مخلوق خدا	ناتورالیزم،روماتیزم،تیلور،آرنه نااس	بهره گیری ملاطفت آمیز تا همذات پنداری	همشکلی،آمیختگی،ارتباط اجزاگونه	ارگانیک،فراکتال،معماری سبز،
تکامل گرایی	فراگیر و آیه ای	بستر رشد و جایگاه خلافت لو	طبیعت تجلی گاه خدا	حکمت متعالیه(ملاصدرا)	رشد متقابل انسان و طبیعت	تکامل	معماری اسلامی و ایرانی،

*منظور از باغ سازی فرانسوی و انگلیسی برخورد معماری بنا با طبیعت است که در نگاه پیره جو و طبیعت گریز بدان ها اشاره شده لیکن اصل باغ سازی نمایانگر نگاه طبیعت گراو لزوم توجه به آن می باشد.

۳–معمار بزرگ آفرینش همه را به درک عظمت جهان فرا می خواند

معمار خبیر و خلاق هستی، انسان را به تماشا و توجه و عبرت از پدیده‌های متنوع و سرشار طبیعت و آفرینش دعوت می‌نماید و در جهان هستی، مغزها و اندیشه‌ها را به داوری و قضاوت می‌خواند.

(ان في خلق السماوات و الارض و اختلاف اليل و النهار لايات لاولي الالباب–۱۹۰/آل عمران)

براستی که در آفرینش آسمان‌ها و زمین و اختلاف شب و روز، نشانه‌هایی برای خردمندان هست.

(**سنريهم آياتنا في الآفاق و في انفسهم حتي يتبين لهم انه الحق**–۵۳/فصلت)

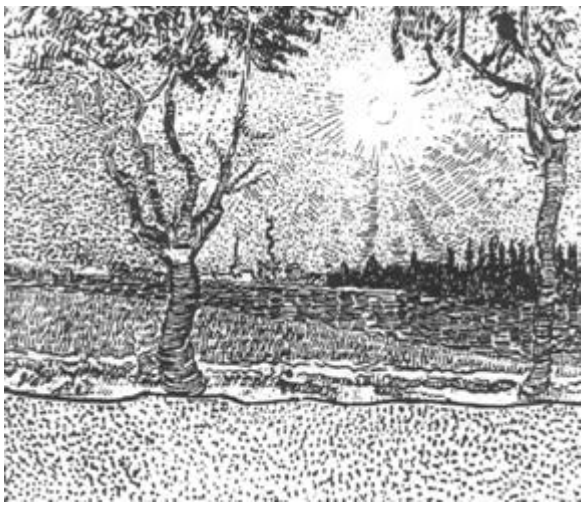
بزودی به آنها نشانه‌های خود را در سراسر گیتی و در خود ایشان بنمایانیم تا برای آنها روشن شود که او حق است.

ماه،جانشین خورشید در شب (مظهر انسان کامل و جانشین خدا در زمین)

۴– مشاهده نور و ظلمت در عرصه طبیعت

تأثیرطبیعی نور و ظلمت ازعوامل بسیار مؤثر و فراگیر در ساحت حیات مادی است. توالی و تسلسل نامتناهی شب و روز، اختلاف عظیم نموداری در عناصر واجزاء طبیعت، شکلها و رنگها و.... در پرتو نور و نیستی و محو فراگیر آنها در سایهٔ ظلمت، مفاهیم عظیمی را برمی‌انگیزاند. در پرتو « **نور** » که یکی از نامهای خداوند است.(**الله نورالسموات و الارض**–۳۵/نور) همه چیز هست و اگر نور «او» نباشد هیچ چیز نیست.آنچه به سمت نور است، درکمال ظهور و بروز است و به میزانی که از نور فاصله می‌گیرد، یا پشت می‌کند، نیست می‌شود.

انوار در جهان هستی، سراسر اجزاء و عناصر کثیر طبیعت و اقیانوس بیکران آسمان را به وجد و شوق ظهور و حیات آورده است، و آسمان و زمین، در روز همه از یک منبع از قرص تابناک و کامل خورشید هست می‌شوند. قرص کامل و یگانه «دایره» خورشید از خود فیضان وجوشش دارد، ومظهر آن ذات یگانه هستی بخش می‌شود.شکل منظم و منحصر به فرد دایره در میان اشکال منظم، جزء ناپذیر، وحدت بخش،و تمرکزگرا، گسترش یابنده، رویش‌پذیر ودربرگیرنده، خودجوش.



ونسان ونگوک:همه ذرات هستی از وجودی از منبع خورشید از خود فیضان و جوشش دارد، ومظهر آن ذات یگانه هستی بخش می شود.

آیااینها نشان از واجب الوجود ندارد؟

آیا می‌توان گفت با چنین نشانه‌ای(دایره خورشید) ادراک یکی بودنخالق و فهم توحید چندان دشوار نیست؟

آیا ماه در برابر خورشید، نشانی از ممکن الوجود ندارد؟ماه به تدریج، به میزانی که رو به خورشید می‌برد و از خورشید نور می‌ستاند، خود قرص کامل و نورانی می‌شود. یعنی مظهر

زمین و آسمان معراج گاه انسان به سوی کمال می باشد

انسان کامل و جانشین خدا در زمین (ماه،جانشین خورشید روز در شب تاریک) و روشنی بخش انسانها در شب ظلمانی زمین، مظهر هدایت و ولایت انسان کامل برخلق؛ و در عین حال نماد صیرورت و مراحل تکاملی همهٔ انسانها، که با روکردن به وجه الله و سیر الی الله به سوی انسان کامل تقرب می‌جویند.

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 در زمین وجود ندارد؟

۵– مشاهدات انسان در میان زمین و آسمان

در زیر پای انسان، زمینِ سخت و منجمد و کدر، و راه بن بست، وخاک و شن و سنگ در ظاهر تصادفی می‌نمایند. بی‌شکل و نامنظم، رها، بی‌هویت که هرچه به داخل فرورفته شود ظلمانی ترند، و امکان حیات کمتر، و در عمق آن آتش سوزان همیشه مذاب وجوشان زندگی برانداز. درمقابلِ انسان در افق، زمینه‌ای به ظاهر بی‌انتها، تازه و نو، دعوت کننده، اما هر چه که می‌روی، عرصه‌ها کم و بیش یکنواخت (جلوه‌های گوناگون از عرصهٔ تنگ مادی، نهایتاً یک مدار بسته، پیرامون یک دایره، از هرکجا آمده‌ای به همان جا برمیگردی) .

در آسمان بالای سرانسان: در آسمان، عمقی دست نایافتنی، شکل ناپذیر، نامتعیّن و نامتناهی، هرگز قدرت خیال بلند تو نمی‌تواند بر آن قالب زند و حد تعیین کند، از نظر شکلی توصیف ناپذیراست، اما خیال‌پرور وجاذب..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 برگیرندهٔ عرصه‌هایی کم و بیش تکراری و یکنواخت و آسمان با ابرهایی نرم وپر 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 سیردرانفس (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؟

۶– مشاهده در عرصهٔ گیاهان

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 ازکاشت 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 ازخاک شیره گرفته با سختی و تلاش دل تیره و جامد خاک راشکافته، به فلاح می‌رسد و به عرصهٔ حیات ملکوتی آسمان سربرمی‌آورد، از هوا و نور تغذیه می‌کند، در آسمان به میوه و ثمر می‌رسد و از یک دانه،

صد دانه تحفه به همراه می‌آورد. این سیر، گویای حقیقت سیر آفاقی و انفسی انسان از حیات دنیوی و میرای او تا حیات اخروی و جاودانه او از عرصه جسم خاکی تا تجلّی روح ملکوتی می‌تواند باشد.

سیر تکاملی هسته گیاهان دیده شده در سایت
http://konikay.com/picture۸۹/mehr/۱۶۷/giah.jpg

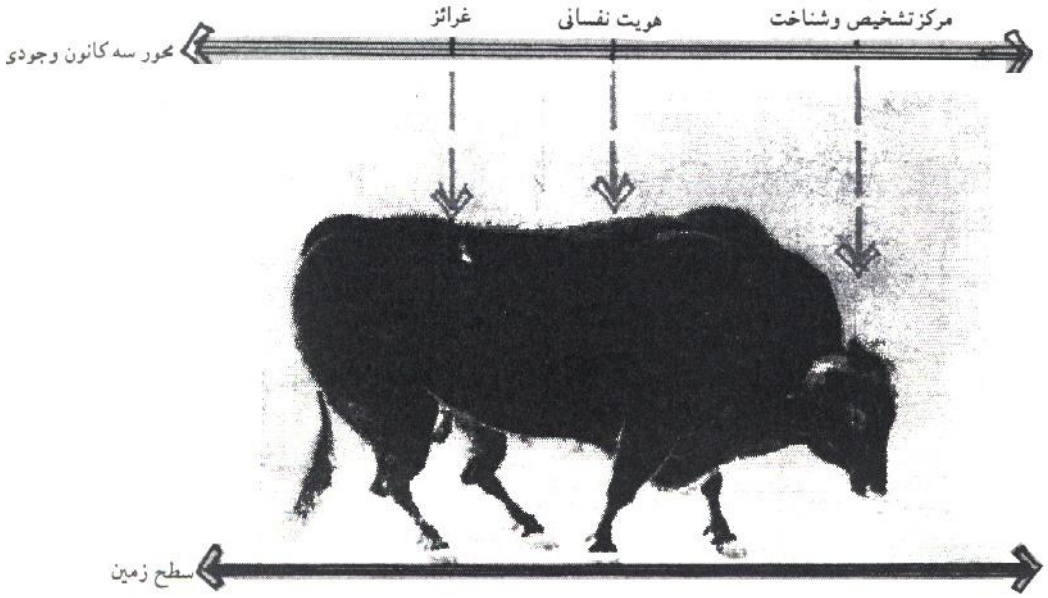
آیا این سیر نمایشی از حقیقت سیر آفاقی و انفسی انسان از حیات دنیوی تا حیات اخروی و از عرصع جسم خاکی تا تجلی روح ملکوتی او نیست؟

آیا این نمایش سحرانگیز و امید بخش، سیرت باطنی انسان و صراط فلاح و رستگاری را متجلی نمی‌کند؟

آیا در این نمایش تکراری و زیبا حقیقت عظیمی انسان را متوجه و بیدار نمی‌کند؟

۷–مشاهدات درمقایسه شکل و اندام انسان وحیوانات

در اکثر حیوانات نظیر 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 عضومغز و دل و شکم هرسه در امتداد یک خط و به موازات خط زمین و در طول هم قرار می‌گیرد.

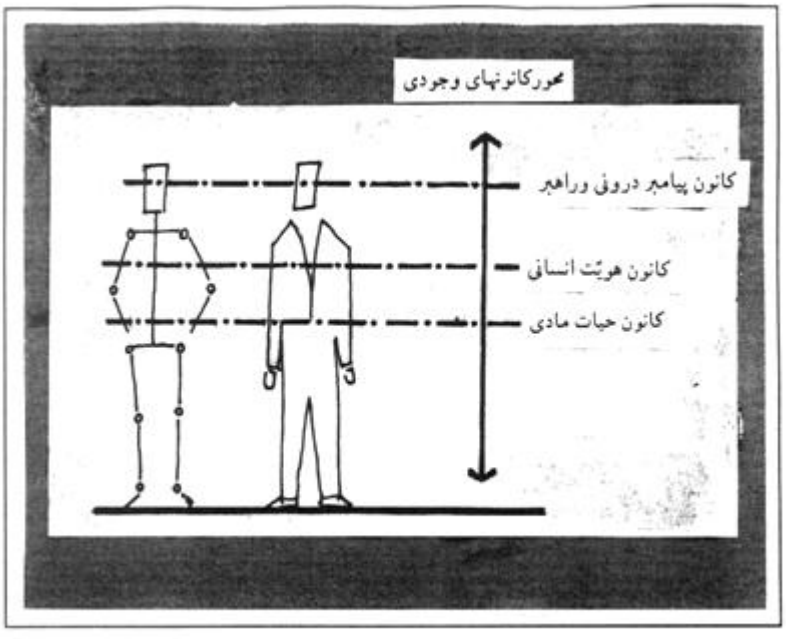


قرارگیری سه کانون غرائز، هویت نفسانی و مرکز تشخیص بر روی یک محور به موازات سطح زمین می تواند نمودی از ظرفیت رشدی و تکاملی جانوران و سیر آنها همتراز غرائز ون برتزر و فراتر از آن باشد.

ز قرار گرفتن انسان، بر روی زمین روابط زیر مشاهده می‌گردد:

کف پا، ساقها ورانها، 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 ازطرفی 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. دراین سلسله مراتب فیزیکی، انسان طبیعی کسی است که مغزش(عقلش) بر همه‌اندامش حاکم باشد، و انسان و ارونه ومسخ شده کسی است که هواهای نفسانی او و غرائزش او را به سوی جاذبه زمین بخوانند و در زمین مخلّد گردانند.



محور کانونهای وجودی انسان

آیا این صورت‌ها با مفاهیم انسان شناسی اسلامی رابطه‌ای آیه‌ای وتجلی گونه ندارند؟

در این میان **نکته‌های جالب و هوشیارکننده‌ای** 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.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت – فصل هشتم)

۱) **رنه دکارت** جهان را چگونه تعریف می کند؟
۲) طبیعت از نظر **استوارت میل** چند معنی دارد؟
۳) **لامارک** تکامل موجودات را چگونه تصویر می کند؟
۴) **هنری برگسون** در باره تکامل موجودات چگونه می اندیشد و آن را ناشی از چه چیزی می داند؟
۵) دو نیرویی که **مورگان** آن را علت تکامل دفعی موجودات می دانست کدامند؟
۶) در نگاه **هایدگر** تکنولوژی جدید بدنبال چه چیزی است؟
۷) در نظر **هایدگر** انسان چه موقع به رازهای طبیعت پی خواهد برد؟
۸) اصول چهارگانه **پل تیلور** نسبت به طبیعت و محیط زیست را نام ببرید؟
۹) **جهان بینی بودایی** بر چه اساس قرار دارد ؟
۱۰) **بر اساس آموزش های قرآنی** سه نظریه پیرامون طبیعت و انسان چیست؟
۱۱) منظور **حضرت رسول اکرم (ص)** از اینکه فرمودند طبیعت مادر شماست چیست؟
۱۲) نظر **آیت الله شاه آبادی** در باره طبیعت چیست؟
۱۳) از نگاه **ابوعلی سینا** قوانین طبیعی بر عالم می توانند حکومت کنند؟
۱۴) ایا **ابوریحان بیرونی** قوانین طبیعت را ثابت یا متغییر می داند ؟ نظر او چیست؟
۱۵) به تعبیر **ملاصدرا** طبیعت چیست؟

فصل نهم

معماری از مفهوم تا کالبد

۱ – تعریف و علت های ایجادی یک اثر معماری

گستردگی و تنوعی که در آثار معماری معاصر به وجود آمده و تناقضی که گاه میان آنها دیده می شود نشان از گم شدن تعریف بدیهی معمار ی در طی ۱۰۰ سال گذشته (پس از شروع نوگرایی) دارد .مشکل اصلی در ارایه تعاریف معماری، یکجانبه و حصری (Reductive)بودن آنها است .به شکلی که معماری تنها به یک بعدخود خلاصه شده است.بابررسی نمونه‌هایی از تعاریف معماری نشان خواهیم داد که این تعاریف به جنبه‌های محدودی از ماهیت معماری می‌پردازد. مانند:

- **تعریف معماری در دایرة المعارف بریتانیا**

"ساختمان سازی در ترکیب صنعت و هنر" (دایره المعارف بریتانیکا ذیل واژه Architecture) چندان گره گشا نیست، چرا که تنها سه رکن معماری را بدون بیان ارتباط آنها بیان نموده است . تعریف معروف" **سازماندهی فضا**" تعریف بهتری است که بسیاری از آثار بی توجّه به فضا را از معماری خارج می کند. ولی انسان گرایی و کمال گرایی در این تعریف نیست و همچنین جایگاه مباحث فنی و اقلیمی و... در آن مشخّص نشده است.

میس وندروهه می گوید: **"معماری چیزی جز تمنای زمان برای فضایی زنده متغیر و جدید نیست**. درست است که معماری بر روی حقایق مسلم بنا گردیده است اما زمینه کار اساسی آن تسلط معانی است. معماری، اراده زمان است که به فضا تبدیل شده است. زنده، شاداب و جدید" (Conrads, 1970, 74). این تعریف نیز به نوع با مبنایی هگلی بعد زمان و نوآوری تاریخی در معماری را مطرح می کند و بر بعد انسانی معماری تأکید دارد.همچنین جمله معروف لوکوربوزیه که: **"معماری، بازی استادانه، صحیح و باشکوهی از احجام ترکیب شده در زیر نور می باشد. معماری، فرهنگ عمومی است"**(le corbusier ,1927, 59).نیز بیانی هنری و شاعرانه از معماری است که بعد هنری آن را آن هم در بیانی تندیس گرایانه و ناصحیح مطرح کرده است.تعاریفی مانند آنچه ذکر شد نتوانسته‌اند به تعریف جامعی که فاقد هرگونه ابهام باشد دست‌یابند.

- **تعریف معماری بر اساس هفت رکن**

به این ترتیب می توان این تعریف را برای معماری پیشنهاد نمود که :**"معماری بازآفرینی و ساماندهی فضا** به عنوان بخشی از محیط طبیعی، تاریخی و... با استفاده از عوامل مادی و قوانین علمی حاکم بر آنها و صورتی متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان و در جهت کمال آنهاست"

این تعریف دارای ۷ رکن مهم است که با مطرح کردن هر رکن گروهی از آثار معماری یک جانبه ازتعریف خارج می شوند:

- ❖ **دو رکن اوّل** ذات معماری را بیان می کند که در ادامه در دو بخش پیاپی بررسی خواهیم نمود.
- ❖ **پنج رکن دیگر** این تعریف را می توان با استفاده از چهار علّت فلسفی توضیح داد و آنها را علّت های شکل دهنده به اثر معماری دانست[۱].

در ادامه خواهید دید که چگونه این چهار علّت، چهار زیر سامانه اند که **ابرسامانه معماری** را تشکیل می دهند. از میان این چهار علّت، **دو علّت صوری‌و مادی** روبنایی ترند و به خود اثر نزدیک ترندو به نوعی معلول دو مورد دیگرند و از آن **دو علّت زیر بنایی، علّت غایی**، ریشه در **علّت فاعلی**داشته و به همین جهت همه علل معماری نهایتاً به علّت فاعلی آن باز می گردند.

- **علت های چهارگانه در خلق و ایجاد یک اثر معماری**

برای ایجاد یک اثر معماری **چهار علت** شرکت دارند:

- **علت فاعلی:**علت فاعلی مولّد و سرچشمه ایجاد و بقاءِ اثر است. طبیعی است منظور ما از اثر معماری، خشت و گل و مادّه ساختمان نیست بلکه آن ویژگیهایی است که این مواد را تبدیل به معماری کرده است. مهمترین این ویژگیها آن است که انسانها متناسب با نیازها که بخشی از آن را محیط و بخشی دیگر را ویژگیها و آرمانهای مادی و معنوی خودشان برایشان فراهم کرده به ساخت آنجا دست زده اند. به این ترتیب **علّت فاعلی معماری** را می توان در دو بخش تقسیم کرد:
  - ♣ **فاعلیت انسان:** جسم و روح انسان ویژگیهای خاصی دارد و معماری بودن یک اثر بسته به میزان هماهنگی آن با همه شرایط انسانی است.
  - ♣ **فاعلیت محیط:** محیط به انواع تاریخی، اجتماعی، اقلیمی و .... تقسیم می شود که از همه تأثیر گذارتر محیط اقلیمی است. بدیهی است آغاز و تداوم اثر وابسته به بقایشرایط آسمان و زمین و زلزله خیزی و تغییرات جوی و.... است و هر لحظه بقای اثر هم به همه این شرایط بستگی دارد. در مورد موجودات طبیعی، این دو عامل، ژن و اقلیم هستند که می توان آنها را فاعل درونی و بیرونی اثر دانست.
- **علت غایی :**غایت معماری همان هدف انسان از ساختن بناست . اوّلین هدف بنا کارکرد آن است . امّا همان گونه که نیازهای انسان سطوح مختلف دارد، اهداف بنا از مادی ترین تا معنوی ترین نیازها همچون هویت تاریخی و اجتماعی، بستر سازی برای ایجاد فرهنگ و اخلاق و هویت الهی است .
- **علّت صوری :** هر اثر معماری حاصل فکر و ایده و اندیشه ای است که به صورت یک طرح و شکل خاص درآمده است که علّت صوری آن را تشکیل می دهد. این علّت مهمترین و آشکارترین نمود اثر معماری است و معمار باید برای دستیابی به آن همه علل سه گانه دیگر را به خوبی مطالعه کند. به بیان دیگر این علّت برای اینکه بهترین گزینه باشد باید، معلول سه علّت دیگر باشد.
- **علّت مادی:** اگر مادّه ساختمان مصالح ساختمانی باشد ، علّت مادّی معماری ، ساختار و سازه و میزان مقاومت مصالح و بارگذاری ساختمان خواهد بود. طرحی از استقرار مواد بر روی هم که هم در ایجاد و هم در تداوم بنا نقش دارد علّت مادی آن را تشکیل می دهد که می توان آن را طرح سازه ای یا تعیین مواد و مصالح آن

---

۱ – لازم به ذکر است که ازنظر فلسفی معلول نیازمند به علّت خود است و فقر ذاتی به آن دارد و اگر یک لحظه علّت از بین برود نابود می شود. همچنین بین علّت و معلول باید سنخیت وجود داشته باشد و این دو مورد سبب وحدت ذاتی بین علّت و معلول می شود.

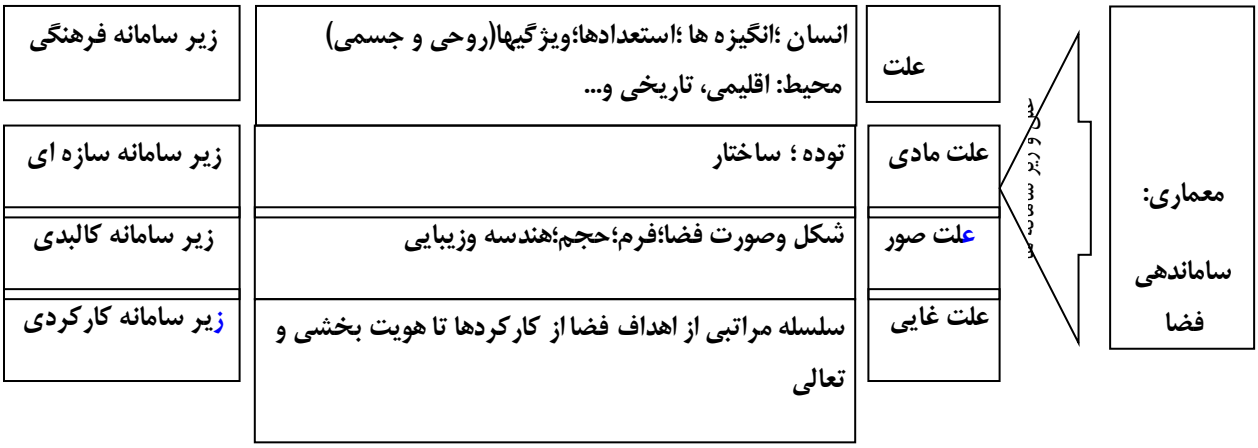
دانست. درحقیقت علّت صوری که خود معلول دو علّت پیشین است برای ظهور خود نیاز به علّت مادی دارد. بهتر است با استفاده از نظریه سامانه ها روابط این علل را بهتر توضیح داد.

۲– معماری بمثابه یک سامانه

◆ چهار سامانه ایجادگر یک اثر معماری

در نیمه قرن بیستم گروهی از نظریه پردازان برای حل مشکل یک جانبه گرایی، نظریه عمومی سامانه ها را مطرح کردند تا به یاری آن تعریفی همه جانبه از هر چیز صورت گیرد. با چنین نگرشی، معماری با همه عرصه های دیگر انسانی همچون علوم، صنایع، هنرها و همچنین همه اجزاء طبیعت و هستی یک ویژگی مشترک دارد و آن سامانه بودن آن است . ارکان مهم هر سامانه در ادامه بررسی خواهد شد امّا در اینجا یادآور می شود که علل چهارگانه فلسفی را می توان به عنوان **چهار زیر سامانه ایجادگر** معرفی نمود. در حقیقت رابطه علّت و معلول یک رابطه ساده سازی شده است. علّت یک سامانه هیچگاه یک جزء منفرد نیست بلکه یک یا چند سامانه دیگر است و با ترکیب آنها سامانه جدیدی زائیده می شود. این سامانه ها مانند علّت ها در یک رده نیستند و از اهمیت و تأثیرگذاری های متفاوت برخوردارند.سامانه های واقعی در طبیعت و هستی بسیارند. همه آنها را معمار جهان، خداوند پدید آورده است و ما نیاز داریم که با تحلیل چگونگی ساماندهی عناصر و اجزاء این سامانه ها، به ویژگی های بنیادی یک سامانه برسیم.

نمودار شماره ۶–۱: شناسایی عوامل وعناصرسازنده سامانه معماری



◆ مفهوم سامانه در یک اثر معماری

تصویر ۶–۱– سامانه هدفمند منظومه شمسی، آرشیو

یک سامانه (system)، مجموعه ای از اجزاء و عناصر است که به گونه ای ویژه با هم هماهنگ شده و همکاری می کنند تا یک هدف برآورده گردد.دراین تعریف دو مفهوم بنیادی به کار گرفته شده است.یکی **هدفداری** ودیگری **هماهنگی و همکاری**، که هردودر نگرش ما به نظم، بسیار مهم و اساسی هستند. برای نمونه

منظومه شمسی یک سامانه می باشد که در آن همه اجزا با همکاری به هدف مطلوب خود می رسند که آن عدم ایجاد بی نظمی است ودر آن منظومه همه سیارات با نظمی خاص و دقیق حول محور خود و دیگر سیارات می چرخند.ولی مفهوم نظم از کجا و چگونه در ذهن شکل می گیرد؟

◆ **ویژگی های یک معماری سامانه ای**

هر سامانه از دو بخش بنیادی پدید می آید: **اول** : عناصر واجزاء و **دوم** :ارتباط میان اجزاء. بدین گونه روشن می شود که برای پدید آمدن یک سامانه باید چند ویژگی زیر موجود باشد:

تصویر۶-۲- مسجد جامع اصفهان، تکمیل تدریجی کالبد مسجد در عین حفظ وحدت کلی آن.

- هدفداری
- هماهنگی و همکاری
- وحدت
- ترکیب ویژه اجزاء
- حذف عوامل مزاحم

به توضیح مختصری درباره هر یک می پردازیم:

هدفداری

یک سامانه هرگز نمی تواند بدون هدف و غایت پدید آید. هر سامانه معلول دو علت اساسی است. همکاری وهدفداری. پس نمی توان به صرف همکاری میان اجزاء به یک سامانه دست یافت. **ویژگی های سه گانه** ای که برای هدف برشمردیم را،این گونه تشریح می کنیم :

- **هدف سامانه**، فرآورده گزینش عناصر و اجزای ویژه ای است. از آغاز، این گزینش، برای دستیابی به هدف مذکور انجام می شود. پس اگر هدف روشن نباشد، گزینش مناسبی وجود ندارد ، پس نمی توان سامانه ای هم داشت.
- **یک مجموعه** را نمی توان یک سامانه دانست چنانچه یک عنصر حذف شود ولی هدف برآورده شود. در یک سامانه هدف نیازمند تمام اجزاء است و هیچ عنصر بیهوده ای وجود ندارد.
- **هدف مجموعه** باید بتواند نقش وکارکرد همه عناصر را تبیین کند. یعنی جایگاه هر عنصر در سایهٔ آن معنی پیدا کند.

همکاری و هماهنگی

هر سامانه معلول دو علت است :همکاری وهدفداری. هدفداری به معنی دستیابی به هدف است، نه تنها داشتن هدف.این بدین معنی است که همکاری اجزاء تنها علت پدید آمدن سامانه نمی تواند باشد. چون به همان اندازه که سامان داشتن نیازمند به علت است، بی سامانی و بی نظمی هم علت دارد و در پدید آمدن بی نظمی هم عناص وعواملی دست اندرکارند.

سامانه	
تعریف سامانه (system)	مجموعه ای از اجزا دارای **وحدت** که با **ارتباطی ویژه** و با **همکاری و هماهنگی** ، **هدف ویژه‌ای** را تامین نمایند.
گزینشهای لازم برای پیدایش یک سامانه	۱-گزینش عناصرواجزای ویژه ۲-گزینش اندازه وچگونگی ویژه ای از عناصر ۳-گزینش نحوه خاص ارتباط وپیوند میان عناصر با هم
ابرسامانه	مجموعه ای بزرگ از اجتماع سامانه ها که با هماهنگی وسازگاری، سامانه ای در رده بالاتر تشکیل دهند.

نمودار شماره ۶-۲ :تعاریفی درباره سامانه

وحدت

ویژگی سوم که شاید مهمترین ویژگی در یک سامانه است، ما رابه درک کامل مسئله «**وحدتدرکثرت**» می رساند. همهٔ سامانه ها دارای ویژگی وحدت در کثرت هستند. بدین معنی که تعداد کثیری از عناصر گوناگون در یک همکاری و هماهنگی با هم، وحدت را نمودار می سازند. عناصر، واحدند و پس از پدید آمدن سامانه هم هویت خود را از دست نمی دهند. و چون هدف واحدی دارند، پس «وحدت» دارند. پس وحدت اجزاء به هیچ روی به معنی یکپارچگی و هم شکلی(Uniformity)[۱] نیست، بلکه به معنی (Unity) و داشتن یک هدف واحد و هماهنگ و همراستا با هم کارکردن است.

ترکیب ویژه اجزا

اجزای هر سامانه به صورتی با یکدیگر ترکیب می‌شوند که در پی برآوردن هدف سامانه باشند.

حذف عوامل مزاحم

یک مجموعه برای اینکه یک سامانه تلقی شود باید از وجود هرگونه عامل مزاحم مبرا باشد.عوامل مزاحم با ایجاد خلل در کارکرد دیگر عناصر، در مجموعه ناهماهنگی ایجاد می‌کنند.در نتیجه رسیدن به هدف نیز تأثیر این عوامل قرار می‌گیرد

۳ –ارکان و ویژگی های نظم در یک اثر معماری

تعریف نظم در یک اثر معماری

تعریف دقیق نظم چنین است:«**نظم در مقابل هرج و مرج و آشفتگی قرار می‌گیرد**. همکاری و هماهنگی میان

[۱]- برای بحث بیشتر در مورد تفاوت وحدت به معنای Unityو Uniformity به کتاب «سیطره کمیت و علائم آخرالزمان» از رنه گنون،ترجمه علی محمد کاردان،۱۳۶۵ ،نشر دانشگاهی تهران مراجعه شود.

اجزاء وعناصر واندام های یک مجموعه برای دستیابی به یک هدف ، به گونه ای که این هدف دارای سه ویژگی زیر باشد :

- **این هدف** ، دستاورد و نتیجهٔ ناگزیر ومنطقی این مجموعه از اجزاء باشد.
- **برای بقاء و برجاماندن** سامانه و دستیابی به هدف ، همهٔ اجزاء شرکت داشته باشند.
- **این هدف** بتواند جایگاه همهٔ اجزاء را در دستیابی به هدف روشن کند و به کل مجموعه وحدت ببخشد.

⊙ **انواع نظم در یک اثر معماری**

نظم را در ساده ترین تقسیم می توان **دو گونه** دانست:

☯ **آرایش و انضباط شکلی عناصر و اجزاء(Arrangement):**

این درک از **نظم به معنی مرتّب سازی و ساده سازی است** که معمولاً آدمیان درساخته های خود ایجاد می کنند و بیشتر ارتباطات اجزاء آن ارتباطی قراردادی و یا ماشینی است همچون چینش اعضاء در ارتش، تیم فوتبال، طراحی خانه ها با الگوی پیش ساخته و انبوه سازی و... اگر این نظم به تنهایی به کار گرفته شود نشان از **مرتبه پائین سامانه ای** آن دارد.

☯ **پیکره بندی ناشی از همکاری اجزاء در راستای هدف(Design):**

درک این نظم به سادگی مورد قبلنیست وتنها با شناخت عمیق هدف و شیوه همکاری اجزاء است که می توان آن را کشف کرد. **کامل ترین مرتبه شناخت این نظم** با علم حضوری(تعریف علم حضوری: در علم حضوری قوه مخصوص و آلت مخصوصی دخالت نمی کند بلکه عالم با ذات و واقعیت خود ، واقعیت معلوم را می یابد.) به آن ایجاد می شود. در حالی که **نظم آرایشی** با علم حصولی(تعریف علم حصولی : یک قوه مخصوصی از قوای مختلف نفسانی که کارش صورت گیری و تصویرسازی است دخالت می کندو صورتی تهیه می نماید و نفس با وساطت آن قوه عالم می شود.)(فنائی اشکوری،۱۳۷۵،۱۴۶) به راحتی قابل درک است. تفاوت دیگر این نظم با نظم پیشین در حیات و هوشمندی آن است. در یک نظم هوشمند، تطابق و انعطاف پذیری با محیط وجود دارد و این سبب تحرّک در نظم آن می شود و حتی تا حدودی پیش بینی پذیری رفتارها را نیز کم می کند .چراکه عوامل گوناگون تأثیرگذار را نمی توان همیشه مدنظر قرار داد. درصورتی که نظم آرایشی، نظمی خشک، مرده و ایستاست و به همین جهت غیر تطابقی است و به راحتی می توان آنراپیش بینی کرد.

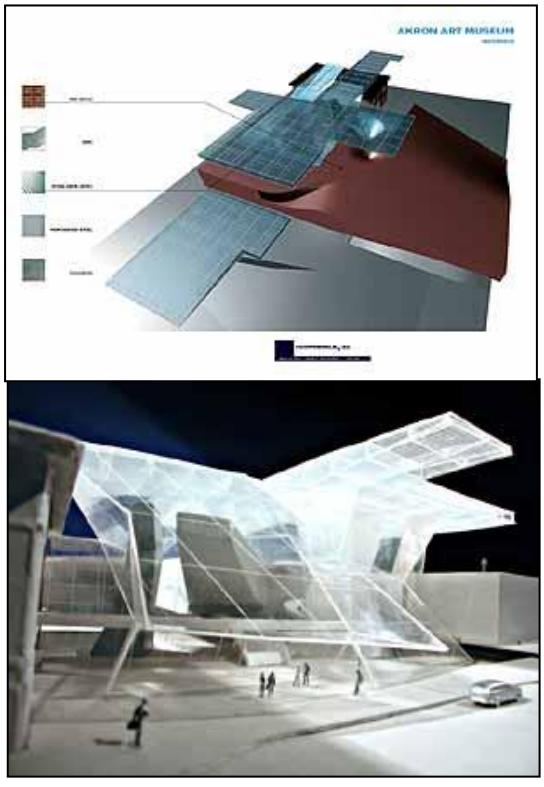
آنچه که درتئوری پیچیدگی و فراکتال جدید با نام تئوری آشوب(Chaos theory) مطرح می شود ،به معنی بی نظمی نیست بلکه چنین نظم متحرک و پیشرفته ای را مدّ نظر دارد. این نظم نشان دهنده مرتبه پیشرفته سامانه است و بیشتر نظم طبیعت از این نوع است.تمام تلاش دانشمندان درک و کشف همین نظم پنهان طبیعت و فرمولبندی آن است تا زبان ارتباط بین ما و طبیعت برقرار شود. هر قانون علمی یک کلید ارتباطی و یک نظم کشف شده است . هنرمندان و معماران نیز به شکلی دیگر نیاز به کشف این نظم دارندو این چیزی است که به خوبی در دوران گذشته در میان انسانها به صورت فطری و حضوری وجود داشت. تنها در دوره جدید بود که نظم آرایشی بر هنر و معماری انسان حاکم گشت . امروزه برخی جریان های معمار ی تلاش در احیاء این نظم در معماری دارند.

تصویر ۶–۵ : الگو برداری از سامانه طبیعت، وحدت در عین کثرت. آرشیو شخصی

⊙ تعریف بی نظمی و بی سامانی در یک اثر معماری

واژه **بی نظمی به دو حالت**جدا از هم گفته می شود :

- **حالت اول:** هنگامی که توده ای از عناصر بدون ارتباط با یکدیگر باشند. مانند یک تل سنگ، مجموعه ای از اجزای پراکنده که البته هیچ هدفی را هم برآورده نمی کنند.
- **حالت دوم:** که بسیار مهمتر است و بیشتر روی می دهد، حالتی است که در آن سامانه های گوناگون دست اندرکار برآوردن هدف های ویژه خود هستند، این اهداف برآورده می شوند، اما چون هیچ گونه هماهنگی با هم ندارند، دستاوردهای یکدیگر را از میان می برند و پیامدهای هم را خنثی می کنند.



تصاویر ۶–۳ و ۶–۴ : بی سامانی در معماری، موزه هنرهای معاصر akron، کوپ هیمل بلاو ، www.arcspace.com

ممکن است گمان شود نظم و بی نظمی درکنار هم همزمان پدیدار می شوند. ولی باید دانست این دو مفهوم منطقا" نقیض هم هستند ونمی توانند درکنار هم جمع شوند.

دراینجا دو پرسش بنیادی مطرح شده است. **یکی اینکه** چگونه می توانیم ثابت کنیم یک سامانه چه هدفی را دنبال می کند؟ **دوم اینکه** آیا هرنتیجه و دستاوردی را می توان

هدف یک سامانه به شمار آورد؟ ما می توانیم با انجام سه آزمون روشن سازیم که این هدف، دستاورد این سامانه هست یا نه؟

- **آزمون اول :** برخی از اجزاء وعناصر را ازمیان برداریم و حذف کنیم.
- **آزمون دوم:** در اندازه و چگونگی (کمیت وکیفیت) برخی عناصر دگرگونی پدیدآوریم.
- **آز مون سوم:** چگونگی روابط میان عناصر را تغییر دهیم.

در هرکدام از این آزمون ها، اگر در برآوردن هدف خلل رخ دهد، آنگاه ما با یک سامانه روبرو هستیم و اگر به همان هدف برسیم در آن صورت سامانه ای وجود ندارد.

جهان ، دارای یک رده بندی از سامانه هاست که هرکدام هدف هایی را برآورده می سازند. این هدف ها خود در یک رده بالاتر، عناصر یک سامانه بزرگتر هستند و الی آخر. پس به باور ما ، نتیجه ای هدف به شمار می آید که بتواند عنصری برای یک رده بالاتر از سامانه ها باشد. اگر نتیجه ای در رده بندی ویژه خود آشفتگی پدید آورد وباهدف های دیگر ناسازگار باشد هرگز نمی تواند خود رابه رده بالاتر برساند.

⊙ الگو برداری نظم یک اثر معماری از سامانه طبیعت

به باور ما آنچه را که ازجهان هستی و مراتب انسانی آن در می یابیم و می شناسیم، مجموعاً می تواند الگو و منبع الهام مناسب ما برای هرگونه آفرینش و خلاقیت وسازندگی باشد. **در نگرش توحیدی بر جهان، ما هستی را یک ابرسامانه طولی می‌دانیم** که همه اجزا و عناصر آن با هماهنگی و همکاری خود، نمودار «وحدت در عین کثرت» هستند. ومنظومه ای راتشکیل می دهد که خود آن منظومه یک جزء از یک منظومه بزرگتراست. این منظومه ها متشکل از کثیری از اجزاء گوناگون هستند و آنچنان یکنوا با هم «کار می کنند» که انگار یک چیزند. از این رو است که ما آنها را «وحدت یافته» تلقی می کنیم.

ما هرگاه بتوانیم در ساماندهی و خلاقیت ها به چنین سامان مندی و انتظامی که خداوند در آیه های خود (مخلوق خدا) به ما نشان داده نزدیک شویم ، می توانیم بگوئیم از آفرینش خداوند الهام گرفته ایم. اساسا" خلاقیت را دردیدگاه ابر سامانه ای، درانواع فنی وهنری ومعمارانه آن باید به همین گونه تعریف کرد.

⊙ خاستگاه طبیعی و فرا طبیعی نظم معماری

معماری برای برآوردن نیازهای زیستی و فرازیستی انسان در پی آفرینش فضای مصنوع، پدیدار شده است. معماری پاسخی است به ایندو نیاز بنیادی بشر و برای برآوردن آنها کالبد مادی پیدا می‌کند. چنین کاربردی وانتظاری از معماری هنگامی که از مرزهای فردیت و جنبه‌های شخصی پا فراتر می‌نهد،آنرا نیازمند اصول وقواعد جامع‌تر و عمومی-تری می‌کند.

الهام از نظم طبیعت شاید برای برآوردن نیازهای نخستین آدمی کافی بوده است و هدف از این بهره گیری، هماهنگی بیشتر با محیط و پایداری بیشتر، سطح سامانه ای بالاتر و جوابگویی بهتر به نیازهای انسانی است. اما او نیازهای بنیادی‌تری نیز داشته که هیچ موجود دیگری در طبیعت دارای آنها نبوده است. نیاز به فهم و درک خود، درک

هستی و جایگاهی که او در هستی داشته و غایت وهدفی که از زیستن می‌پنداشته، ونیازهایی از این دست، پندار او را به درک **نظم فرا طبیعت** می کشانده است.

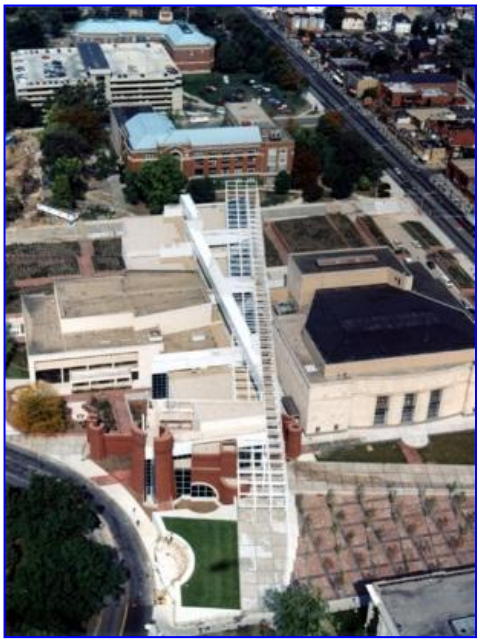
بدین گونه معماری از مرزهای نیازهای زیستی ساده فراتر می رفت وبه تلاشی برای تجسم یک اندیشه، و یک جهان بینی تبدیل می‌شد که ماده و صورت و شکل وحجم و فضا داشت، وبه گونه‌ای نهفته شکل کامل و کمال شکل را القاء می‌کرد. برای سده‌های طولانی از تاریخ تمدن بشر، در میان فرهنگ‌های گوناگون انسان بر پایهٔ تفسیر وپنداشتی که از نظم طبیعت و فرا طبیعت وخود(که حاصل جمع آن دو است) داشت، برداشت‌های گوناگون را از ساماندهی فضای زیست خود در قالب معماری پدید آورد.

۴ –سامانه های بنیادی در معماری

چهار سامانهٔ بنیادی درمعماری از گذشته های دور همواره مطرح بوده است که بر پایه آنها می توان میزان هماهنگی و نظم را در آثار ارزیابی کرد که عبارتند از:

- سامانهٔ معماری **کارکردی** (علت غایی)
- سامانهٔ معماری **سازه ای** (علت مادی)
- سامانهٔ معماری **کالبدی**(علت صوری)
- سامانهٔ معماری **انسانی** (علت فاعلی)

هر یک از این سامانه ها در ارتباط با علل چهارگانه ای که برای معماری در ابتدای فصل مطرح شد، قابل بررسی هستند. سامانه کارکردی متناظر با علت غایی، سامانه سازه ای متناظر با علت مادی، سامانه کالبدی متناظر با علت صوری، سامانه انسانی متناظر با علت فاعلی است.



تصویر۶-۶- معماری و پیکر تراشی، موزه وکسنر، آیزنمن، معمار۱۳۸۱,۱۶هجری شمسی

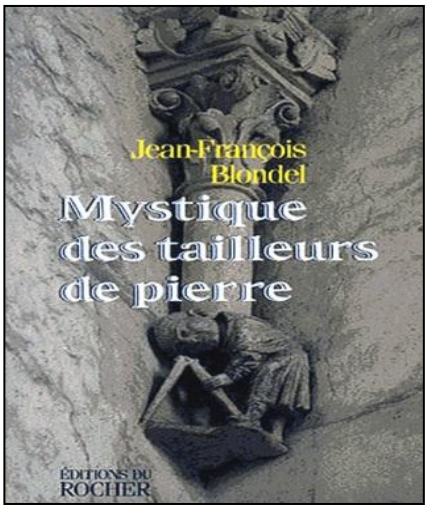
- **سامانه کارکردی:**چگونگی ساماندهی فضاها درکنار هم برای برآوردن کارکردهایی ویژه با ایجاد انواع ارتباطات میان فضاهاست و تأمین کنندهٔ یک برنامه کالبدی است که در آن هیچ کارکردی هنگام برآورده شدن، با دیگر کارکردها تداخل پیدا نکند.
- **سامانه سازه ای:**چگونگی استخوان بندی یا ساختار کالبدی ساختمان و انتقال نیروها از بالا به پایین در یک شبکه همگن از اجزاء سازه ای است که در آن همه قسمت ها به شکل مناسب دست اندرکارند و هیچ جزیی بیکار نیست.
- **سامانه کالبدی:** چگونگی ساماندهی کالبد ساختمان با ساختمایه (مصالح) مناسب، با بکارگیری انواع روابط بصری و زیبایی شناسانه و پدید آوردن ضرباهنگ (ریتم)، وزن و هماهنگی در کالبد ونمای درون و بیرون ساختمان است که به خوبی سامان مند بودن کل معماری را به نمایش می گذارد.
- **سامانه انسانی:** همانطور که گفته شد، علت فاعلی خود برگرفته از دو سرچشمه انسان(اندیشه ها وآرمان ها واهداف وانگیزه ها استعدادها) و نیز محیط(طبیعت ،تاریخ و ...) می باشد.

در برخی از ساختمان ها که این چهارسامانه در پرتوآن ابر سامانه اصلی،بطور همزمان پدیدار می شوند، می توانیم باور کنیم که با یک اثر عالی و اصیل معماری روبرو هستیم. برای واضح تر شدن موضوع ابتدا نمونه هایی از رویکرد های

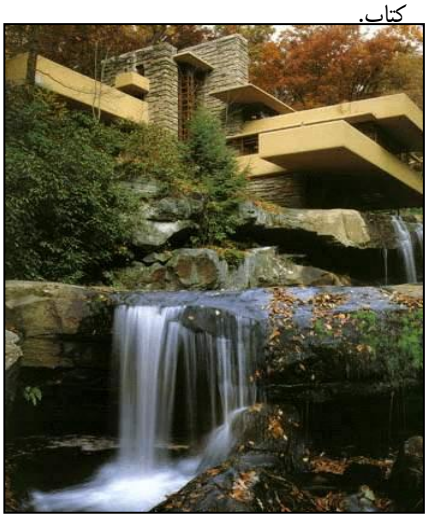
یک جانبه به معماری را بررسی کرده و سپس نمونه ای کامل و همه جانبه از معماری گذشته همچون **پل خواجو** مورد مطالعه قرار می گیرد.

۵ –چهار سامانه فروکاسته در معماری معاصر

در تعریف هایی که ازمعماری شده و می شود، طیف گسترده ای از اهداف وغایات و انگیزه ها می توان یافت که گاه بسیار محدود و فروکاهنده و گاه بسیار فراگیر و گسترده از حوزه ای که معماری در آن می تواند پدیدار شود وتأثیر گذار باشد، ارایه می‌شوند. از میان دیدگاهها و تعاریفی که در مورد معماری شرح داده‌می‌شود، نمونه‌هایی را می‌توان یافت که آن را به یکی از چهارسامانه **انسانی**، **کارکردی**، **کالبدی**(زیبایی شناسی)، **ساختاری** فروکاسته می توان تقسیم نمود.



تصـویر ۶–۷– معمـاری و شـعر، تصـویر روی کتاب.



تصویر ۶–۸– معماری و موسیقی، خانه آبشار، رایت.

◆ دیدگاه فروکاهی در معماری معاصر

نظریه پردازان، معماری را قادر به هماهنگ کردن و پیوند دادن و همچنین مفهوم کاربردی و زیبایی شناختی دادن به سایر رشته های هنری می دانند.ازدید آنها **معماری هنر خلق فضا است**. درچنین برداشتی جایگاه تزیینات بسیار برجسته خواهد بود و معماری به سطح آرایه بندی فضا تقلیل داده می‌شود. این سیر نسبت به تجرد حالت صعودی دارد و از تشبیه معماری به مجسمه در نهایت به موسیقی می رسد که مجرد ترین هنر است.

◆ معماری مجسمه ای معاصر

برخی معماری را این گونه تعریف می کنند که «تعریف صحیح معماری به نحوی که از پیکرتراشی متمایز شود، تنها چنین چیزی می تواند باشد: هنر طراحی مجسمه برای مکانی معین و قرار دادن آن مجسمه در آن جا بر پایهٔ متعالی ترین اهداف ساختمان سازی». یا اینکه **معماری مجسمه ای قابل سکونت است**.فرمالیسم در معماری طیف بسیار وسیعی را دربرمی گیردکه ازبرخی معماران مدرن همچون **لوکوربوزیه** تا بیشتر معماران پست مدرن را شامل می شود. آیزنمنرا بی هیچ تردید باید پیرو فرمالیسم دانست و فرمالیسم او تا حدی است که جنکز معماری او را معماری برای معمار لقب داده است. اما فرمالیسم او به شکلی «**عاطفی و انتقادی**» ومتفاوت با دیگر رشته های هنری است.بی شک بنای **اپرای سیدنی** را می‌توان یکی از مثال‌های بارز معماری فرمالیستی دانست.به شکلی که معمار بسیاری از اصول ساخت ساختمان اپرا را فدای ایده‌های فرمالیستی خود می‌کند.

◆ معماری ادبی و شعرگونه معاصر

گروهی از نظریه پردازان مهمترین کارکرد هنر را جنبهٔ بیانی آن می دانستند و به این ترتیب توصیه می کردند که همهٔ هنرها باید فصاحت بیان پیدا کنند. امروزه در بسیاری از مکاتب معاصر، معماری هم جزء مقولهٔ فراگیر زبان

تعریف شده است .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. درچنین دیدگاهی اصطلاحاتی همچون الفبای معماری و یا زبان جدید معمارانه یا «گرامر طراحی» بسیار شایع است. (تصویر ۶-۷)

◆ **معماری هماهنگ با موسیقی معاصر**

از معروف ترین رویکردها در این زمینه جملهٔ شلینگ(f.w.j. schelling)،فیلسوف آلمانی است که معماری را «موسیقی جامد» معرفی می کند. به زعم او زیربنای هنری معماری کاملا" هماهنگ با موسیقی است و تنها تفاوت این دو هنر قالب مادی معماری است. از دید **رایت**، **نزدیکترین هنر قابل مطالعه درمعماری، موسیقی است و دورترین آنها ادبیات (خصوصا" به شکل امروز آن) است**. او تأثیر سوء ادبیات را در معماری یاد آور شده است. شاید علت این امر در این باشد که موسیقی به شکلی تجریدی وغیرمستقیم مفاهیم معنوی را منتقل می کند، درحالی که ادبیات به طور مستقیم به آن می پردازد و طبیعی است که درمعماری آن شیوهٔ غیرمستقیم بیشتر کارآیی دارد. (تصویر ۶-۸)

۶-تحلیل و تأملی بر دیدگاه معماری حصری معاصر

❖ **فروکاهی معماری به سامانهٔ کارکردی**

ضد هنری ترین شکل این مکتب در **مدرسهٔ باهاوس** پدید آمد که بر پایهٔآن، همه چیز دراین جهان محصول فرمول کارکرد و اقتصاد می باشد و بنابراین هیچ چیزی درنتیجه هنر نیست. همهٔ هنر عبارت است از مجموعه ای از ترکیب هاو بنابراین چیزی عبث است. تمامی زندگی، کارکرد است وبنابراین زندگی امری غیر هنری است.**گروپیوس** به عنوان مدیر مدرسه باوهاس تکنولوژی را موضوع مستقل از هنر نمی‌دانست و بر این نظر بود که در تکنولوژی و تولیدات صنعتی زیبایی و هند وجود دارد.از نظر وی و همفکرانش زیبایی هواپیما در پرواز و دستگیره، در باز کردن در است.(قبادیان،۱۳۸۸،۵۲)

ولی برخی هم بر این باورند که طرح های برگرفته از این دیدگاه، اغلب از آن جهت بیش از اندازه کارکردگرا به نظر می رسند که تصور می شود معنی کارکرد یک محیط مصنوع، به معنی روابط درونی میان فضاها و فناوری است. اما اگر دیگر اهداف بشری که می بایست به وسیلهٔ محیط مصنوع برآورده شوند، را در نظر بگیریم، آن گاه چنین طرح هایی به اندازهٔ کافی کارکرد گرا نخواهند بود. این اهداف شامل نیاز به هویت، تأمین امنیت، نیاز به تظاهر فردی وکم و بیش کارکرد زیباشناسانهٔ معماری می باشند . ... نتیجه این بود که اگر چه نهضت مدرن مدعی خدمت به مردم بود، اما علاقه غریزی آن بیشتر به قابلیت ها و پیوند های درونی اجزاء ساختمانی معطوف شده بود تا توجه به طیف وسیع نیازهای انسانی.

تصاویر ۶-۹ و ۶-۱۰- فرو کاهش معماری به کارکرد، خانه گروپیوس،مدرسه باهوس، گروپیوس،www.bahaus.com

از دید **والتر گروپیوس** فرمبه مثابهٔ محصول تئوری علمی استنباط شده از ذات بنا است. یک ساختمان مدرن ، می بایست معنی معمارانه اش را تنها از طریق قدرت و تناسبات ارگانیک درونی اش پیدا کند و باید حقیقت را به خودش بگوید. ولی افسوس که این نوع حقیقت سنجی به قیمت از دست دادن حقایق بی شمار دیگری حاصل می شود. چکیدهٔ این مکتب در **شعار معروف سالیوان** بود که **فرم از عملکرد تبعیت می کند**. درحقیقت از دید افراط گرایان این گروه ، همه چیز معماری به عملکرد مادی آن فروکاسته شد. (تصاویر ۶-۹ و ۶-۱۰)

❖ فروکاهی معماری به سامانهٔ ساختاری

این گرایش با حالت افراطی و ضد هنری از سوی **میس وندرروهه** معمار سده بیستم پی گرفته شد. شعار معروف او «کمتر بیشتراست»، علاقهٔ او به تقلیل ، فروکاهش و ساده سازی معماری را نشان می دهد. او هیچ رابطه ای بین معماری و ابداع فرم های تازه نمی دید . همچنین معماری را مرتبط با ذوق و سلیقه شخصی نمی دانست ، زیرا معماری موضوعی بود که مطابق با روح عصر و دوره ای که در آن زندگی می کنیم نظام می گرفت. اصلی ترین توجه میس در معماری به مسئله فناوری ساخت خلاصه می شد. چنین دیدگاهی از سوی او سبب می شود که برخی روش او را یک روش غیرانسانی بدانند. (تصویر ۶-۱۱)

❖ فروکاهی معماری به تعاریف دو سامانه ای

این گرایش جامعیّت بیشتری نسبت به مکاتب فروکاهندهٔ پیشین دارد. به همین جهت بسیاری از نظریه پردازان همین ادعا را داشته اند. لوکوربوزیه به صراحت **دو هدف را در ساخت خانه** لازم می دانست،

- **اول :** اینکه خانه همچون ماشینی برای زندگی باشد وانجام زندگی را تسهیل نماید،
- **دوم :** اینکه از لحاظ احساس زیبایی شناختی هماهنگ با عواطف انسانی باشد.

او از یک سو به شکلی گسترده ، معماری را با ماشین ارزیابی می کند و شباهت های معماری و شاسی یک ماشین را بررسی می کند و از سوی دیگر دیدگاه تندیس وار خود را از معماری مطرح می کند. برای نمونه کلیسای رنشان لوکوربوزیه مثال بسیار مناسبی است. در این کلیسا به دو اصل زیباشناسی و عملکرد گرایی بسیار توجه شده است. ولی این کلیسا فقط از لحاظ فرمالیستی و سیر آفاقی انسان که کاملاً با عملکرد کلیسا در تضاد است، آفریده شده است. این دو سامانه(سامانه کالبدی و سامانه کارکردی) در معماری متناقض و متضاد هستند. (تصویر ۶-۱۲)

تصویر۶-۱۱- فرو کاهش معماری به سازه، برج اداری،
www.arcspaceمیس وندروهه،

تصویر ۶-۱۲- فروکاهی معماری به تعاریف دو
سیستم ای، کلیسای رنشان، لوکوربوزیه،
www.arcspace.com

۷–سامان شکنی معماری معاصر

اَبَر معماری(HyperArchitecture)

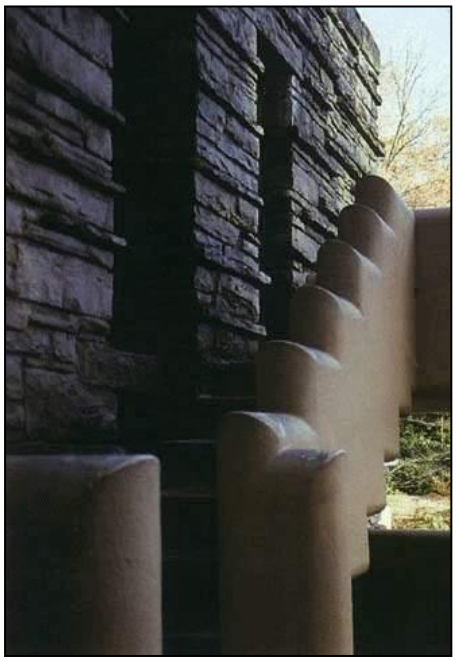
به باور برخی ، معماری همپای دیگر اجزای تمدن تحول یافته و به معنای متعالی تری ارتقاء یافته است که گاه از آن با تعبیر **اَبَر معماری** (HyperArchitecture) نام برده می شود.**آیزنمن** از مدعیان این دیدگاه بارها تاکید می کند که مدرنیسم به معنای از خود بیگانگی در همهٔ عرصه های علوم و هنرها غیر از معماری رخ داد. ولی فضای معماری هنوز در معنای کلاسیک قرار دارد. او خود را پیشتاز جریان از خود بیگانه کردن معماری و آموزش آن می داند. چرا که به عقیدهٔ او مفهوم انسانیت امروزه معنای تازه ای یافته است و معماری باید فضایی در خور انسان امروز ارائه کند.

تصاویر۶–۱۳ و ۶–۱۴– ابر معماری، مرکز سینمایی Busan، هیمل بلاو، www.arcspace.com

برخی با طرح بحث ارتباطات و الکترونیک، شکل گیری فضاهای ارتباطاتی و سایبرنتیکی (Syber Space) را نوید می دهند و گروهی دیگر باتوجه به فضای مجازی واستعاره ای، نوعی معماری مجازی و وهمی را فراهم می آورند.شکی نیست که عرصه های متعالی و فراتر از ماده وجود دارند و درارتباطی عمیق با معماری قرار دارند. اما همانطور که **گنون** به خوبی این مسئله را نشان داده است، مدعیان این مسئله امروزه به شکلی وارونه و کاذب آن را طرح کرده اند وبه جای گسترش معماری به سوی عرصه های فراتر، آن را به عرصه ای فروتر از حد خود فروکاسته اند. (نوذری ، ۱۳۷۹)فرم گرایی و تمرکز بر ابرسامانه ای که آیزنمن در این قسمت تعریف کرده است با تعاریف حصری به معماری ، که همانا فروکاهش معماری به سامانه کالبدی است، بسیار متفاوت است. در ابر سامانه فرم گرایی و کمپوزوسیون تحت هیچ سامانه ای نیست و همه چیز فقط به خاطر تعریف جدید از انسان خلق می شود ولی در زمینه فرم گرایی آیزنمن، او شکل گرایی در کارهایش را بر حسب یک سامانه انجام میدهد، هر چند آن سامانه فرو کاهش معماری برای معمار است.(تصاویر ۶–۱۳و۶–۱۴)

۸– نگرش های جامع و فراگیر به معماری معاصر

نظریه پردازان ومنتقدانی همچون **برونوزوی** و **شولتز** با تحلیل دیدگاه معماران، خود به شکلی مشابه، دیدگاهی جامع را تشریح کرده اند. **زوی** بیشتر با تحلیل آثار رایت به این نتیجه رسیده است و **شولتز** با مقاله ای تحت عنوان «کان، هایدگر و زبان معماری»(رومالدو ، ۱۳۷۷) ،**کان** را بهترین مظهر درک پدیدار شناسی عالم دانست و معماری او



تصویر ۶-۱۵- نگاه فراگیر به معماری، خانه آبشار رایت، رایت، آرشیو شخصی

را **معماری ذات گرا** معرفی کرد که برخواسته از شهود نسبت به وجود است. از معماران امروزی، بهترین مصداقی را که می توان در این جایگاه قرار داد **تادائو آندو معمار ژاپنی** است که براساس نگرش **ذن و شینتو** تفسیر ویژه ای از معماری ارائه کرده است. به همین جهت به خوبی می توان او را مطابق با برخی تحلیل ها به تفسیر پدیدار شناسی هایدگری [۱] از معماری نزدیک دانست.

- **در دیدگاه رایت معماری روح زنده ای است**

رایت دیدگاه خود را با نقد تعریف معماری یونانی وکلاسیک شروع کرد.او این ادعا را با توجه به وجود این ویژگی درمعماری سنتی نقد کرد. به باور او معماری در بارهٔ خود و در درون خود دروغ می گوید و چنین می شود که سر و کلهٔ معماری به خاطر معماری پیدا می شود، سخن یاوه ای برخاسته از احساسات آبکی منظور از این نوع «معماری»، همان ساختمان هایی است که زمانی ساخته شد که آدم ها پیشه ور بودند و مصالح وابزار هم متفاوت بود و نمی فهمند که معماری همان روح با عظمت و زنده ای است که پشت همهٔ این بناها حضور دارد. روحی زنده که به یمن آن این اشکال (ساختمانها) چون سند والای زمانه بذرافشانی و خرمن دیگری متفاوت با زمانهٔ ما، در گذر زمان بر ساحل برجای مانده است... پنداشته اند که خانه ماشینی است که زندگی در آن انجام می شود، اما به واقع معماری آن زمانی آغاز می شود که چنان پنداری خاتمه می یابد. (رایت، ۱۳۷۰، ۲۴،۲۷،۳۰)(تصویر ۶-۱۵)

- **در دیدگاه زوی معماری با فضای داخلی انسان را تربیت و به معنویت سوق می دهد**

زوی برداشت های فروکاسته شده را درمعماری در سه دستهٔ ۱-محتواگرا، ۲-صورت گرا ۳-برداشت جسمی - روانی دسته بندی می کند. **به باور زوی معماری خوب، معماری ای است که دارای فضای داخلی باشد وانسان را جذب کند**، او را تربیت کند و او رابه لحاظ معنوی رام کند. معماری بد، معماری ای است که فضای داخلی اش انسان را ناراحت کند و او را گریزان سازد. آنچه فضا ندارد، معماری نیست. فضا وخلا، عامل اساسی درمعماری هستند ودراصل مسئله ای طبیعی به شمار می روند، زیرا معماری فقط هنرنیست، تنها تصویری از زندگی تاریخی یا از زندگی ای که ما گذرانده ایم و یا دیگران گذرانده اند، نیست. بلکه بیش از هرچیز دیگر، **نوعی محیط است، نوعی صحنه است، جایی است که زندگی ما درآن جریان می یابد.**(زوی ، ۱۳۷۶ ، ۲۲)

- **در دیدگاه کان ، فرم تابع عملکرد است**

از دید کان، نظم مفهومی است که به وجود، اهمیت و معنا می دهد. نظم مفهومی فراگیر است که در طبیعت ذاتی اشیاء باید آن را یافت. کان نظم را از خواست جاودانهٔ وجود استخراج می کند. از نظرکان، ساختمان فقط به معنای

---

[۱].پدیدار شناسی بنا به گفته هایدگر، بهنحوه تقرب به اشیاء می‌پردازد. رویکرد پدیدارشناسی - با کمک به رفع حجاب - می‌گذارد آن چه که پنهان یا مختفی است، نـزد مـا آشکار شود. پدیدارشناسی مخالف تحمیل [هرنوع] ساختاری برای فهم است و در صدد است تا بگذارد، چیزها، خود را آشکار سازند. هایدگر، پدیدارشناسی را بـه منزلـهٔ راه رسیدن به فهم، بسط می‌دهد؛ رهیافتی که تفهم را نیازمند سوژه‌ای که می‌بایست برابر با ابژه فهم قرار بگیرد، نمی‌داند.(ahmadfaridi.com)

بیان نیروها (ساختار گرایی) یا تجسم ویژگی های محیطی (نگرش ارگانیک) نیست، بلکه کشف نظم ذاتی جهان نیز هست. ساختمان آن چیزی نیست که ما می خواهیم، بلکه آن چیزی است که درنظم اشیاء که به ما می گویند چه چیزی را طراحی کنیم، می توان احساس کرد. (گروتر ، ۱۳۷۴ ، ۸۳۷)

رویکردهایی همچون کارکردگرایی و یا شکل گرایی را بسیار سطحی درمعماری می داند. به باور او تحت شرایط خاصی این گفته معتبر است که فرم تابع عملکرد است. عملکرد آن چیزی نیست که مارا مجهز به وسیله ای کند که با آن بتوانیم یک عکس العمل روانی ایجاد کنیم. اختلاف این دو مثل اختلاف روح با شعور مخاطباست .عملکرد شعور است، اما روح چیزی نیست که کسی بتواند آن را برحسب نیاز تنظیم کند.

- **معماری آندو ی ژاپنی تلفیق مدرنیسم با عرفان شرقی است**

از دیگر معماران معاصر است که برخی او را بهترین تجلی اندیشه های شهودی و پدیدار شناسی هایدگری می دانند. **تادائو آندو** معمار معروف ژاپنی است. اندیشهٔ او نمونهٔ خوبی از نظریات ترکیبی است که تلاش دارد به گونه ای فرهنگ مدرن را با نظام عرفان شرقی تفسیر کند. او از مخالفین بسیار جدی جنبش پست مدرن و یا مباحث جهانی سازی و ... است.از دید او در شرایط کنونی معماری از مفهوم اصیل خود خارج شده و به چیزی همچون کالا یا فرآورده تبدیل شده است.**آندو** گوشزد می کند: (آندو ، ۱۳۸۱) (تصویر۶-۱۶)

- اگر تمدن رایانه ای بیش از این گسترش یابد وجهانی سازی تا آخرین حد خود رشد کند دیگر چیزی ازمعماری

تصویر ۶-۱۶- باغ هنرهای زیبا، تادائو آندو.

www.arcspace.com

تصویر ۶-۱۸- ابر سامانه پل خواجو، اصفهان.

www.wikipedia.org

اصیل به معنای قدیم آن باقی نمی ماند، چرا که **معماری مفهومی وابسته به فرهنگ است** و درچنین شرایطی مفهوم فرهنگ به شدت آسیبمی بیند. چرا که معماری تنها به کار بردن فرم ها نیست

- **معماری خلق فضا و بالاتر از همه ساختن یک مکان است** که همانند شالودهٔ فضا عمل می کند. معماری باید حامل معنای دوگانه باشد یعنی می بایست در ابتدا فضای زندگی روزمره باشد و عملکردهایی را که لازم است در خود جای دهد و در عین حال فضایی نمادین باشد.
- **پاسخ به کارکرد، ظاهری ترین سطح معماری است.** هستهٔ آفرینش معماری عبارت است از تغییر واقعیت، ازمنطق شفاف به نظام فضایی، این عمل نوعی تجرید حذف کننده نیست، بلکه کوششی است در سازماندهی واقعیت پیرامون دیدگاهی درونی، تا به آن واسطهٔ قدرت تجرید نظام بخشد. (فوریاما ماسائو ، ۱۳۸۰)

نمودار شماره ۶-۳: دسته بندی تعاریف حصری معماری (تک سامانه ای و دو سامانه ای)

رویکرد	تبیین معماری	کلید واژه ها	نظریه پردازان
سامان شکنی (تاکیدبرسامان دهنده) ظهور معنی جدیدی از معماری پیشرو (Hyper Architecture)	شکل گیری فضایی جدید بر اساس تعریف اطلاعاتی از انسان و پیشروی معماری همسو با عصر الکترونیک	فرافضا سایبرنتیک معماریمتا	واینر- پوگلیسی- ساجیو- لالوانی- آیزنمن دریدا
سامانه کالبدی:هنر گرایی Artistic Architecture)(	معماری عاملی برای تلطیف احساسات است و ظرفی است برای هنرهای تصوری و تجسمی	تزئین- زیبایی	ونتوری –لوکوربوزیه
سامانه سازه 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	تکنولوژی - سازه حداقل	میس و ندر روهه
سامانه کارکرد ی :کارکردگرایی 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 میر آدولف لوس گروپیوس –سالیوان
معماری التقاطی(دوسامانه ای) Eclectical 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 Conclusive)(Architecture(	معماری به تحقق و ظهور یافتن استعدادهای انسان و طبیعت کمک می کند و از دل عرصه های ذاتی آن ها زاییده می شود.	فضا- ماهیت ذات	رایت-لویی کان- آندو- برونو زوی

۹–بررسی فنی و کارشناسی ابر سامانه پل خواجوی اصفهان

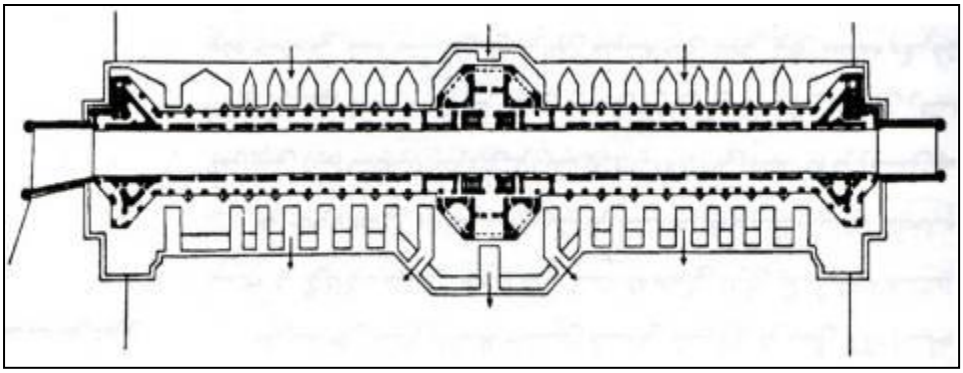
به گمان ما یکی از نمونه های بسیار ارجمند درمعماری سنتی ایران که براستی آن را می توان نمونه ای از **اَبر سامانه**دانست ، **پل خواجو** در اصفهان است . دراین پل ، خلاقیت در همه نظام کارکردی ، سازه ای، کالبدی و انسانی در خدمتنیازهای مادی و روحی انسان به اوج رسیده است. این ساختمان را با توجه به ویژگی های هرچهار سامانه بررسی می کنیم.(تصاویر ۶–۱۷و۶–۱۸)

- **سامانه کارکردی پل خواجو**

- این پل مانند هر پل دیگری ، دو سمت رودخانه زاینده رود را به هم پیوند می دهد. ساختمان پل دارای گذرگاهی بر پهنای رودخانه است.
- دیوارهای پل ، همچون دست انداز ، از افتادن مردم به رودخانه جلوگیریمی‌کنند.
- این پل دارای سه گذرگاه است .یک **گذرگاه میانی** برای عابرین سواره و پیاده‌ای که قصدشان رسیدن به جانب دیگر رود است.**دو رواق** در دو سوی آن برای گذر عابرین پیاده ای است که از سر تفنن و گردش و در حال نگریستن به چشم انداز شهر و رودخانه از این مسیر عبور می نمایند.**گذرهای کناری** کوچکتر و سرپوشیده است تا بتوان در آن درنگی کرد و چشم انداز رود را نگریست.
- از ساختمان های دو سو ومیانی پل می توان بر پایهٔ نیاز برای کارکردهای ویژه ایبهره گیری کرد. همانطور امروزه در یکی از ساختمان ها چایخانه ای بر پا شده است.

- **سامانه سازه ای پل خواجو**

- ساختار پل از پایین به بالا به گونه ای منطقی از سنگینی به سبکی می رسد. پایه های سنگی پایدار در آب ، پل را در برابر جریان آب استوار می سازند . سپس پایه های آجری به چـَفد(قوس)های آجری و گذرگاه پل می رسند. در بالا ، چَـفدها کوچکتر و جرزها نیز نازک تر می شوند.
- پایه های پل در آب از هر دو سو دارای آب برهایی هستند که با پیش آمدگی تیز خود فشار آب را به دو سو می شکنند و آنرا به سوی گذرگاه های تنگ میان سکوها در زیر پایه ها راهنمایی می کنند.
- این آب برها افزون برآن همچون پشت بندهایی ، پایداری پل را افزایش داده وازرانش آن پیشگیری می کنند.
- پهنای سکوها در پایین ، پهنای رودخانه را تنگ می کنند و جوی های باریکی پدید می آورند. برای اینکه از سویی از نظر ایستایی پل ، پایه های آجری می بایست بر بستری پهن تر می نشستند. از سوی دیگر ، تنگ شدن گذرگاه آب ، باعث شده جریان کند آب زاینده رود شتاب گیرد و در سوی دیگر پل با



تصویر۶–۱۷– ابر سامانه پل خواجو، اصفهان، (از پوپ)

فشار بیرون زند. اگر این پل و سی و سه پل همچون آب بند کارنمی کرد ، شاید جریان کند آب، گل و لای بیشتری را ته نشین می کرد و جلوی جریان آب را می گرفت. پس بدین گونه این جوی ها به جریان آب یاری می رسانند.

- پایه های سنگی با پل های کوچک سنگی به هم دسترسی دارند تا مردم بتوانند در هنگام گذر از جوی ها از آنها بگذرند.
- درمیان هر جرز یک تاق نما ساخته شده که هم کارکرد دارد وهم پل را سبک تر می کند.
- سکو های سنگی به گونهٔ پلکانی همراستا با راستای فشار وزن پل بر زمین بر بستر رودخانه نشسته اند . از این پله ها نیز مردم بهره می برند تا به آب رودخانه دسترسی داشته باشند.
- دیوارهای دوسوی گذرگاه بالایی پل ، فشار لازم را بر شانه های تاق زیرین وارد می آورند و آنها را پایدارتر می کنند.
- این دیوارها خود دارای یک رواق هستند که به گونه ای به پایداری آنها یاری می کنند. چون چفَدهای آن عمود بر راستای دیوار زده شده اند و مانند پشت‌بند عمل می‌کنند.اگر تنها یک دیوار ساده روی گذرگاه بود، شاید با نیروی باد ویران می شد. ولی این دیوارها دولایه دارند و همین امر پایداری آن را افزایش داده است.
- همهٔ چَــفد (قوس) ها باربر هستند وبه خوبی نیروهای وارده را ، به زمین انتقال می دهند.

سامانه کالبدی پل خواجو

- کالبد پل دارای سه بخش است ، دو سر آن و بخش میانی که به گونه یک نیم هشت از هر دو سوی پل مشرف به رودخانه است و در هر پهلوی آن ایوانی زیبا بر آب گشوده می شود. بر خلاف سی وسه پل که ساده است ، پل خواجو دارای یک نقطهٔ اوج در میان و دو نقطهٔ پرش در دو سوی خود است.
- وزن و ضرباهنگ (ریتم) تاق بندی در زیر پل با پایه های ضخیم تر وتاق هایی با دهانه بزرگتر، و در روی پل در دیوارها با تاق های کوچکتر (برابر نیمی از تاق زیرین) باعث شده یک نمای زیبا وهمنوا پدید آید.
- پیش آمدگی میانی پل همچون یک نقطه عطف ، دارای نمود بصری بسیار نیرومند است و کاملاً چشمها رابه سوی خودجلب می‌کند.
- دیوارهای دو سوی گذرگاه بالایی، عابرین را درمیان گرفته واحساس امنیت پدید آورده است.
- سلسله مراتب کالبدی سکوهای سنگی ، سپس جرزهای آجری و بعد دیوارها و رواق ها دارای هماهنگی کامل هستند. تناسبات هندسی و عددی در نما را می توان دید و مشاهده کرد . اندازه ها سازوار ومتناسب هستند و هندسهٔ کامل بر اندام ها چیره است.

سامانه انسانی پل خواجو

- هم زیر پل وهم روی پل یک مکان انسانی ارزشمند شهری شمرده می شود. مکانی بسیار دلپذیر و دارای جاذبه های زیبای شهری و انسانی.
- پل فقط وسیله حرکت بین دو طرف رودخانه نیست بلکه خود جایگاهی برای سیر در طبیعت و شناخت بهتر برای سیر آفاقی و انفسی می باشد. سکوهای پلکانی پل در زیر پایه ها جایگاهی شایسته برای نشستن ونگریستن ولذت بردن فراهم آورده اند. آنچنان که مردم از زیر پل ، همچون یک جایگاه تفریحی بهره می برند . همنشینی با آب توفنده ، گذر از میان پایه ها می تواند بسیار لذت بخش باشد.
- بخش زیرین پل ، درمیان پایه ها جایگاهی دنج و خنک برای آسودن واستراحت درگرمای تابستان را

فراهم کرده است. آب از گذرگاههایی با دهانه کوچکتر میان پایه ها به تندی گذر می کند و با ایجاد کوران ، هوا را خنک می کند. تاقچه و سکوی درون ستبرای پایهها نیز جایگاهی برای نشستن نیز فراهم آورده است.

- در دیوارهای دو سوی پل ، تاق نماهایی هست که می توان در آنها نشست و اندکی آسود. برخی تاق نماها کور و بسته هستند و برخی دیگر رو به رودخانه باز می شوند ، این بازشوها چشم انداز شهر را در قاب زیبایی پیش چشم بیننده قرارمی دهند.همچون یک تالار هنری که قاب هایی را بر دیوار خود دارد. هرچشم انداز،از دیگری متمایز است. بدین گونه چشم انداز یکدست رودخانه وشهر،تبدیل به چندین اثرو قاب زیبا میشود.
- تزئینات در این پل نمادهایی برای سیر آفاقی و از طریق آن رسیدن به سیر انفسی است، و همچنین این پل می تواند برای رسیدن به کمال انسان را یاری کند زیرا این پل هم نیازهای مادی و هم نیازهای معنوی انسان را تامین می کند. نماد در این پل خود نشانه ای برای رسیدن به حضور توسط سیر آفاقی در آن تزئینات است. تزیینات در این بنا عاملی برای سیر آفاقی بنا می‌باشد.

در میان تعاریفی که از معماری می شود، می توان نمونه هایی را یافت که معماری را به یکی از سامانه های معماری ،کارکردی، کالبدی(زیبایی شناسی)، ساختاری، انسانی فروکاسته است و یا یکی از سامانه های آن را فروگذارده است. پس از بررسی دیدگاه ها درباره هر یک از سامانه ها، در بخشهای بعدی به توضیح این تعاریف خواهیم پرداخت.

۱۰ – معماری از منظر حکمت اسلامی

از دیدگاه اسلامی اهداف و غایات تنها براساس اصول و مبانی دین اسلام برگزیده می شود. اساساً معماری اسلامی در تعریف دقیق خود، معماری ای است که بر پایهٔ اهداف و مبانی دین اسلام پدید آمده باشد. همچنین علت فاعلی معماری، یعنی معمار، خود باید با این اهداف و مبانی ارزشی اسلام آشنایی کامل داشته ونیز بدانها ایمان داشته باشد. آموزه های دینی نه تنها می توانند اهداف کلی را برای ساماندهی فضا به دست دهند، بلکه با کاوش و موشکافی در آنها می توان سلسله مراتب اهداف را از کل به جزء و از جزء به کل برای کار سازماندهی فضا استخراج کرد.

دیدگاه مکتب اسلام پیرامون معماری و شهرسازی نمونه و شایسته

در مکتب اسلام که هرکدام از**منابع ومراجع چهارگانه ای** (قرآن ، سنت ، عقل و اجماع خبرگان) که مسائل نظری را تشریح نموده ومورد تأیید بوده اند مصداقها و نمونه های عملی ای را به وجود آورده اند که می تواند کاملاً مورد استفاده والهام هنرمندان قرار گیرد. این مصادیق عبارتند از :

- **کتاب آفرینش** که طبیعت محل زندگی انسان است.
- کارهایی که به دست یا با **تأیید معصومین (ص)** انجام شده است.
- **معماری اصیل دوران اسلامی ایران** وکارهایی که توسط معماران برجسته ساخته شده است.
- بهره برداری مستقیم از **تجربیات گذشته خود هنرمند ومعمار**.
- **بر اساس عدالت** هر چیزی در جای خودش باشد: مهمترین اصلی که ابرسامانه عظیم و پهناور هستی، باتوجه به انواع بی شمار مخلوقات وعناصر واجزاء متفاوت آنها را در یک نظام هماهنگ ومتوازن ومتعادل قرار داده و

امکان رشد وتعالی را برای آنها فراهم می نماید، اصل **عدالت** است. یعنی هرچیز در جای متناسب خودش و در یک جریان قانون مند مناسب قرار گرفته است. **این اصل در هر فرآیند هنری دو وجه دارد :**

- **تناسب وتوازن در بعد مادی:** معمار وشهرساز باید بتواند با توجه به شناخت مجموع عوامل مادی از قبیل خواص مواد ومصالح، شرایط اقلیمی، عوامل تکنیکی، فنی، اجرایی، مسائل اقتصادی، اجتماعی و ... توجه جامع به نیازهای مادی انسانها، عناصر واجزاء و متدهای اجرایی خود را انتخاب و طرح مناسب را پیشنهاد نماید.
- **تناسب وتوازن در بعد معنوی و محتوایی** : معمار وشهرساز باید بتواند علاوه برتأمین نیازهای مادی انسان، نیازهای روحی ومعنوی انسان را نیز شناخته و درک نموده، فضا را همچون بستر و زمینه ای مناسب برای رشد وتعالی انسان طراحی نماید، فضای مورد طراحی نهایتاً باید فضای خودآگاهی انسان و فضای سیر و صیرورت متعالی او باشد. فضای تفکر ، تأمل ، توجه ، تدبر ، تفقه ، تعقل ، ذکر ، حضور ، زیارت و... باشد نه فضای از خود باختگی ، غفلت ، بازی ، سرگرمی ، دل مشغولی ، وهم ،خیال بافی ، ابهام ، از خود بیگانگی ونهایتاً رابطه دو بعد کمی وشکلی فضا در رابطه با بعد کیفی ومحتوایی آن باید رابطه وسیله با هدف و مزرعه با گیاه یا رابطه بین جسم و روح انسان باشد.
- **پرهیز از اسراف و بیهوده کاری**:برپایه اصل مفید بودن هر نوع کار باید گفت، بسیاری از آیات و احادیث ما را از کار بیهوده و بی فایده ، اسراف وتبذیر درکار یا خودنمایی وجلوه فروشی درکارها پرهیز داده و به کار مفید ومورد نیاز توصیه نموده است. در این رابطه توجه دقیق به واقعیتها ومعرفتهای ناب والهامات تقوایی توصیه وتأکید شده واز توهم و خیال بافی های پوچ و الهامات فجوری درکار هنری برحذر داشته اند.

تعریف معماری مبتنی بر فرهنگ اسلامی

با توجه به مجموع مطالب ارائه شده، می توان **تعریف ذیل از معماری مبتنی بر فرهنگ اسلامی را می توان نسبتاً جامع دانست**. [بازآفرینی و ساماندهی حکیمانه و عادلانه ، فضای زینت انسان ها با عوامل طبیعی و مصنوعی تأمین کننده نسبی نیازهای مادی و بستر ساز نیازهای روحی آنها.یا متناسب با نیازهای مادی و در جهت نیازهای معنوی آنها.]

اصول و مبانی حکمت معماری اسلامی

- معماری یک سامانه چند بعدی است.
- علت غایی اثر معماری وحدت بخش و تبیین کنندگی آن است.
- حکمت هنر اسلامی از چرایی ها سخن می گوید نه فقط از چگونگی ها
- عناصر فضا و هندسه در معماری به دلیل تجرد بیشتر، کمتر وابسته به شرایط زمان و مکان هستند. (عناصر مناسبتری برای مقایسه آثار هستند.)
- گزاره های نظری، حقیقی و گزاره های عملی و زیباشناسانه، اعتباری و گزاره های نقادانه، نسبی– اعتباری هستند.
- مهمترین اصل در گزاره های نظری، حق بودن آن ها و در گزاره هایی که از آثار سخن می گویند ، اصل عدل به معنی به جا و متناسب بودن آن ها است.

- مفاهیم زیبایی شناسانه، صفات حسن قابل تعیین به صورت کامل در عالم ماده نیستند بلکه عالم برتر در کالبدها به صورت آیه ای و رمزی تجلی می یابند.
- مخاطب اثر هنری باید نگاه آیه بین داشته باشد تا رمز پردازی هنرمندان را در اثر هنری رمزگشایی و تأویل نماید.
- غیر از زیبایی های عینی و مادی، آنچه کار هنری را واجد ارزش های فرازمانی و فرامکانی می نماید، رابطه فطری و نوعی هنرمندان و مخاطبین است.

پرسش و پژوهش (حکمت –فصل نهم)

۱) **تعریف معماری** بر اساس هفت رکن کدام است؟
۲) در خلق یک اثر هنری ، **فاعلیت محیط** چه نقشی دارد؟
۳) برای پدید آمدن یک سامانه معماری باید **چند ویژگی** موجود باشد؟
۴) در یک اثر معماری **چند نوع نظم** داریم؟ توضیح دهید؟
۵) **بی نظم** یدر یک اثر هنری و معماری چگونه اتفاق می افتد؟
۶) در باره این سخن تحقیق کنید: **در نگرش توحیدی بر جهان ، ما هستی را یک ابر سامانه طولی می دانیم؟**
۷) **چهار سامانه بنیادی در معماری** را نام برده و آنها را تشریح نمائید؟
۸) اهدافی که لوکوربوزیه در ساخت **خانه** لازم می داند نام برده و پیرامون هر کدام توضیح دهید؟
۹) رایت پیرامون **یک اثر هنری و معماری** چگونه می اندیشد و آن را ناشی از چه چیزی می داند؟
۱۰) در نگاه زوی **چه نوع معماری** مطلوب است؟
۱۱) **نوع معماری** آندوی ژاپنی چیست؟ در باره جهان بینی او چه چیزی می دانید؟
۱۲) آیا **پل خواجو** یک لبرسامانه است؟ در این باره اجزای پل را بر اساس این فرضیه تشریح نمائید؟
۱۳) بر اساس حکمت اسلامی مصادیقی که **مورد الهام هنرمندان** هستند، کدام است؟
۱۴) **ابر معماری** را توضیح دهید؟
۱۵) **تعریف جامع** از معماری مبتنی بر فرهنگ اسلامی چیست؟

فصل دهم

نقش و تأثیرمعبود شناسی در هنر و معماری

معبود شناسی در ادیان و نحله های فکری بشری

۱–انسان مدرنیته غربی چون با خدا زندگی نمی کند از خود بیگانه شده است!!

به نظر می رسد گزارش **نیچه** در رابطه با «مرگ خدا[۱]» برای انسان امروز سخن درستی بود و این مسئله را به خوبی می توان در زندگی امروز مشاهده کرد. **میشل فوکو**[۲] به سخن نیچه این گفته را افزود که انسان امروز، با کشتن خدا در واقع خود را کشته است. **دلیل اصلی انسانی نبودن فرهنگ و تمدن امروز ما، الهی نبودن آن است**.

پیش از این معبود انسان مجموعه ای از آرمانها واهداف او بود که همراه، دوست و مراقب همیشگی او بود. **خدا در همه ی زندگی انسان حتی در پیش پا افتاده ترین امور حضور داشت** وبه همین جهت همه ی 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 همه ی مردم همیشه با آن مأنوس بودند. انسان با جهان بینی الهی ،خدا را پرکننده ی همه ی هستی می بیند و فاصله ی خود را با خدا نزدیکتر از رگ گردن و یا درمیانه ی بین خود و قلب خود می بیند.[۳]

اما انسان مدرن خود را گم کرده است و به همین جهت دیگر هیچ آدرسی از خدا ندارد و نمی داند چگونه باید به دنبال خدا بگردد.[۴] **انسان مدرن در حضور نیست، او با خدا زندگی نمی کند و از او بیگانه است** و رابطه ی او با خدا محدود به ساعات خاصی درهفته 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 و حداکثر 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 نتیجه این بیگانگی با معبود، شکلی از هنر و معماری در دوره مدرن در غرب رخ داد که نتوانست در بلوک شرق حتی در چین با تکنولوژی قوی تر از غرب ظهور پیدا کند. چرا که در آئین هندو، تائوئیسم و کنفوسیوس هرگز کارهای خدا با نظم و منطقی نیست، بلکه خدای پیچیده، مبهم و پر رمز و رازی است که باید رمز گشایی شود. زندگی مدرن، خدای منطقی و منظمی دارد که نزدیک به بینش یونانیان است. تفاوت موجود بین این دو معبود مانع از شکل گیری مدرنیسم در شرق شد. **هنر آزاد وهنر معطوف به معبود** را به طور خلاصه می توان به شکل زیر خلاصه کرد.

هنر آزاد	جزیی نگر ، بی آرمان ، دارای اهداف آزاد و پسینی ، کاملاً شکل پذیر وتابع شرایط ، بی بند و بار
هنر آرمانی و معبود گرا	کل گرا، آرمان گرا، دارای اهداف مشخص پیشینی و پسینی ، هماهنگ با هستی درجهت بستر سازی کمال انسانها

جدول ۲–۱۱ : هنر آزاد وهنر معطوف به معبود

---

[۱] «مگر هیچ سخنی تا بحال از های و هوی گورکنانی که خداوند را دفن می کنند به گوشمان نرسیده است؟ خدایان نیز رو به تباهی و تلاشی می‌روند. خداوند مرده است و مرده خواهد ماند. ما خداوند را کشته‌ایم.» (نیچه، ۱۳۸۹)

[۲] پُل میشِل فوکو Paul Michel Foucault(۱۹۲۶ – ۱۹۸۳) فیلسوف، تاریخدان و متفکرمعاصرفرانسوی است.

[۳] .اشاره به دو آیه « نحن اقرب الیه من حبل الورید» سوره ق آیه ۱۶ و «انه یحول بین المرء و قلبه» سوره انفال آیه ۲۴.

[۴] .به تعبیر حافظ: سالها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می کرد

۲–سه نمونه تجلی صفات و اسماء الهی

مهمترین اثرمعبودها را باید در ویژگیهای آرمانی آنها دانست، **این ویژگیهای آرمانی، مهمترین عوامل تعیین کننده نظام های زیبایی شناسی هستند** و هرچه این ویژگیها دریک اثر وفعالیت انسانی بیشتر جلوه گر شود، پیوند اثر و معبود بیشتر خواهد شد.به همین جهت کمال انسان دراین است که مظهری از این معبود و ویژگی ها و صفات او شود. **ظهور این صفات را در سه شکل مختلف** می توان بررسی کرد:

- **سیر تاریخ ظهور اسماء الهی است:** مطابق تحلیل بسیاری از نظریه پردازان و حکمای دینی، سیرتاریخ را می توان صحنهٔ ظهور ادواری اسماء و صفات الهی دانست[۱] و فرهنگ ها وتمدن ها را براساس این اسماء الله بازشناسی کرد[۲]، اما بشر امروز ناآگاهانه خود را اسیر درجبر تاریخ و جبر سبک های تاریخی می انگارد و از حقیقت امر آگاه نیست.
- **انسان می خواهد با صیقل دادن درون به خدا برسد:** انسان کمال طلب در تلاش برای نزدیک کردن خود با ویژگی های الهی است و آنقدر خود را صیقل می دهد تا بتواند بازتابی ازویژگی های او را پیدا کند، به این ترتیب می تواند مظهر صفات و افعال الهی شود و صفت «خلاق» یا «بدیع» یا «مصور» یا «باعث» یا «حی» را پیدا کند.
- **خانه خدا تجلی صفات خداست:** بهترین نمونه ای که می توان ظهور ویژگی های معبود ها را در آن دید معابد و عبادتگاهها است. خانه ی هرموجودی متناسب با ویژگی های او طراحی می شود و خدای خانه نیز تجلی صفات خداست؛ بنابراین با بررسی تطبیقی معبودها می توان به بررسی تطبیقی معابد رسید (و برعکس).

۳–ظهور نمادین و تأثیر گزار معبودها در معابد و پرستشگاه ها

مهمترین ویژگی معابد ظهور نمادین معبودها در آنها است، درمعماری امروز حتی در بناهای مذهبی آن هم بیشتر به معما گفتن تمایل پیدا کرده است و نمونه های فراوانی را می توان نام برد که کلیساها براساس ایهام هایی از خرچنگ و مرغابی وکلاه راهبه (کلیسای رنشان[۳]) تاخوردگی های توپوگرافی و زلزله (کلیسای ۲۰۰۰ آیزنمن) و یا استخوان های دایناسور(کلیسای ۲۰۰۰ کالاتراوا) و ... ساخته شده اند. (جنکز، ۱۳۸۳، ۶۴)

آیا معبود انسان امروز طبیعت شده است؟ جارلز جنکز در مقاله ای با عنوان **"گفتگوی طبیعت با طبیعت"**می گوید:" استدلالی وجود دارد که توسط آلفرد نورث وایتهد[۴] فیلسوف ارائه شده که به موجب آن، علم مدرن به این علت یک بار و فقط یک بار در غرب (و نه در چین یعنی جایی که فناوری بسیار پیشرفته تری داشت.) اختراع شد که متفکران غربی تمایل به این عقیده داشتند که خدا، هر چند تمام قوانین پیچیده را وضع کرده ولی یک هندسه دان منطقی و دارای بینش ریاضی است. کارهای خدا، همان طور که انیشتین گفته" هوشیار و دقیق است ولی بدخواه نیست" و پس از کار ابداعی می توان آن را درک کرد.

آیین هندو و تائوئیسم، اسلام، آیین کنفوسیوس و تمام ادیان دیگر به رمز گشایی جهان و نمایش آن به صورت معادلات منطقی عقیده ندارند.مذهب، هنر و علم و معماری در غرب ، اواخر قرون وسطی و اوایل رنسانس

---

[۱] برای مطالعه بیشتر به حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی،نوشته دکتر محمد مددپور انتشارات سوره ی مهر مراجعه کنید.

[۲] استاد مطهری در کتاب فلسفه تاریخ به این نکته اشاره می کند که ،نظریه ی دوری بودن تاریخ هیچ ارتباطی به دین‌ندارد. با این حال می توان صفات الهی را که در هر دوره ای پر رنگ تر است مشاهده نمود.

[۳] کلیسای نوتردام دو هو در رونشان اثر لوکوربوزیه(۱۹۵۰–۱۹۵۵)

[۴] Alfred North Whitehead

تحت تاثیر انگیزه تلاش برای یافتن حقایق اساسی طبیعت صرف یا قوانین تجریدی و باز نمایی آنها قرار داشت.در چنین قرائتی، این دوگانگی نمایانگر جنگ بین علم و مذهب است که از قرن هفدهم به بعد بر دنیای معاصر حاکم بوده است.(همان)

۴–سه ویژگی مشترک معبودها

اگر بخواهیم مروری برتعاریف موجود از معبودها داشته باشیم سه دسته تعریف در آغاز مشاهده می شود :

عنوان نظریه	تبیین			نتیجه		نمونه
معبود پسینی	معبود به عنوان محصول فرهنگ			عتقاد به معبود حقیقی	تحریف خدا	یهودیت و مسیحیت موجود
	ویژگی‌های آثارفرهنگی	←	ویژگی‌های معبود	عدم اعتقاد به معبود حقیقی	توجیه خدا	مارکسیسم و ...
معبود پیشینی	معبود به عنوان مولد فرهنگ			تعریف خدا با صفاتش		ادیان الهی
	ویژگی‌های معبود	←	ویژگی‌های آثار فرهنگی			
معبود پیشینی و پسینی	معبود به عنوان مولد و محصول فرهنگ			توصیف صفاتی و شهود مراتب عالی تر هستی		عرفا و انسان های بار یافته
	ویژگی‌های معبود	⇄	ویژگی‌های آثار فرهنگی			

جدول۲–۱۲ :انواع شناخت معبودها

معبودها را در سه سطح می توان معرفی کرد. چیستی **ذات– ویژگی ها وصفات –کارها وافعال** حوزۀ ذات، بخش مشترک همه معبود ها است؛ این حوزه همواره به شکل مبهم غیب مطلق و الوهیت مطرح می شود. برای بررسی تطبیقی باید نگاهی به صفات و افعال خدایانداشت. برخی ادیان همچون یهود دست خداوند را برای انجام هر کاری بسته است. خدای یهود تنها در آغاز خلقت نقش داشته وامروز تنها به نظاره ی هستی نشسته است[۱]. اسلام تأکید فراوانی برویژگی ها (صفات) و کارها (افعال) الهی دارد وبه شدت به دیدگاههای غلط یهودی و مسیحی انتقاد می کند[۲].

۵–ویژگی های ارتباط و برخورد معبودها با انسان

اگر بخواهیم ویژگی های معبودها را در فرهنگ های مختلف بررسی کنیم، مهمترین دسته بندی که می توان در ویژگی های آنها لحاظ کرد، نحوه ی مواجهه ی آنها با انسان است:

- برخی از معبودها چهره ای گشاده و دوست داشتنی و جمالی برای انسانها دارند و رابطه ی بین آنها با انسانها از نوعی رحمت و علاقه و انس است
- درمقابل معبودهای دیگری هستند که دارای جبروت و عظمت و هیبت هستند و انسان تنها کوچکی خود را می بیند وبه اطاعت وتعظیم می پردازد!!

و ویژگی های نوع اول را" جمالی" ونوع دوم را" جلالی" می نامند. هرکدام از این ویژگی ها سبب شکل گیری ساختار خاصی در دین مربوطه و درنتیجه روابط اجتماعی انسانها می شود. ویژگی های جمالی معبود را همچون پدر ومادری نزدیک و دوست داشتنی می داند که شباهت با معبود هم شباهت پدر و فرزندی است، در این مکاتب بحث فرزند داشتن خدا و یا حلول او درانسانها فراوان مطرح می شود که مهمترین نمونۀ آن مسیحیت است. درمقابل معبودهای جلالی بیشتر حالت فرمانروا و پادشاه دارند که احکامی را تشریع می کنند و برای دفع عقوبت و کسب رضایتشان باید به فرامینشان توجه کرد، مهمترین نمونۀ این مکتب یهود است. **در اسلام به صورت جامع خداوند به هر دو وجه (جمالی) و**

---

[۱] اشاره به آیه ۶۴ از سوره مبارکه مائده.

[۲] آیات سوره آل عمران و مائده به شکلی گسترده همین موضوع را بررسی نموده اند.

(جلالی) توصیف شده که درعین حال وجه جمالی آن در رابطه با انسان غالب می باشد. پیامبر اسلام فرمود: "عیسی خدا را با یک چشم می دید، موسی با چشم دیگر و من با هر دو چشم."

خداوند نیز به شیطان می فرماید: چرا به چیزی که با دو دستم آفریدم سجده نمی کنی؟[۱] منظور این است که در وجود انسان صفات جمال و جلال خداوند هر دو موجود است. در وجود زن جمال آشکارتر و در وجود مرد جلال واضح تر است.

۶–هستی در کنار خدا نیست بلکه تجلی صفات و افعال الهی است

از مهمترین مسائلی که در معبود شناسی تطبیقی و تأثیر آن برهنر مورد توجه است، ساختار عددی مربوط به معبود است، در بسیاری از ادیان این نظام به شکلی کاملاً کثرت گرا در دو صورت عرضی و یا طولی تبیین شده که مهمترین آنها نظام های سه گانه و دوگانه هستند. حتی برخی مکاتب اسلامی هم به نوعی کثرت هفت گانه اعتقاد دارند. درمقابل می توان مفهوم بودیستی تهی و یا صفر را به عنوان ساختار الهی مطرح کرد. توحید از ارکان اصلی تفکرات شیعی است و در هر سه ساحت ذات، صفات وافعال او سرایت دارد. مهمترین نکته در اینجا آن است که نباید خدا را یک موجود درکنار دیگر موجودات تصور کرد، چرا که وحدت او عددی نیست، بلکه وحدت احدی است **یعنی او تنها وجود در هستی است و همه چیز در حقیقت جلوه ای از اوست، همه ی صفات وافعال درهستی هم جلوه هایی از صفات وافعال اوست.**

۷–کامل ترین تعریف پیرامون معبود ، در اسلام است

در تاریخ بشری ، خدا را در قالب یک بت (خدای آفتاب، باران و...) می بینیم که با آثار و افعالش توصیف می شود. در نهایت با تکامل عقل انسان خدا با صفاتش توصیف می شود: عظمت، قدرت، رحمت و... . با جمع بندی این موارد توصیف تقریبا کاملی می توان داشت (توحید ذات-صفات- افعال). شناخت معبود ها در طول تاریخ بشری همراه با تکامل ادیان درحوزه ی صفات وافعال کاملتر شده است. هر پیامبری به میزان عروج خود وشناخت خود از معبودش، او را برای انسانها معرفی می کرد به همین جهت **کاملترین معرفی معبود در دین اسلام صورت گرفته است.** در اسلام تأکید فراوانی در معرفی ویژگی های معبود است، به طوری که هیچ مکتبی را نمی توان یافت که به اندازه ی اسلام بر اسماء و صفات الهی تأکید داشته باشد. بیشتر آیات قرآن با یک یا دو اسم خداوند تمام شده اند وبارها این اسماء به عنوان ویژگی های برتر (اسمای حسنی) مورد تأکید بوده اند که مجموعه تعداد آنها ۹۹ اسم است .

۸–سوره های توحید ، حدید و حشر برای فهم خداپرستی مردم آخر الزمان است این ویژگیها شامل صفات جمالی و جلالی می شوند.**سوره هایی همچون توحید ، حدید وحشر که براسماء الهی تأکید دارند خداوند را برای فهم مردم آخرالزمان توصیف کرده اند وعلت آن است که هرچه عقل بشر تکامل پیدا کند ، درک او از خداوند ونیاز به یافتن اسماء و صفات او بیشتر می شود.** از میان همه اسماء الهی **هفت صفت** را به عنوان مادر دیگر اسماء می دانند که عبارتند از**متکلم ، قادر، مرید ، حی ، سمیع ، بصیر، علیم.**[۲] مجموعه ی مباحث فوق را می توان در جدول زیر مشاهده کرد. سایر علوم

۲– سوره ص، آیه ۷۵.

[۲] .به گفته آیت الله شاه آبادی (استاد عرفان حضرت امام) این اسماء سبعه اولین مرتبه ظهور کثرت در عالم امکان است که مقام واحدیت یا مقام اسماء و و صفات را شکل می دهد.(آیت الله شاه آبادی،محمدعلی،رشحات البحار ،۱۳۶۰،انتشارات زنان مسلمان ۱۴۹)

مانند معبود شناسی از کثرت به وحدت حرکت می کنند. همچنانکه با انجام صدها آزمایش علمی تنها به یک قانون علمی یا فرمول می رسیم، با شناخت صدها صفت خداوند، حقیقت واحد ذات او را درک می کنیم.

معماری از دریچه تاریخ

۱–نقش معبودشناسی گذشته و جامعه شناسی امروزی

با حذف آرمانهای معنوی و الهی از زندگی انسان امروز مهمترین عاملی که تا حدودی درد بی اصالتی او را تسکین می دهد، تاریخ است وبه همین جهت تأکید فراوان فلسفه های معاصر را دراین باره می توان درک کرد. به نظر می رسد در بیان جایگاه تاریخ در هویت انسان امروز دو نحوه ی نگاه به تاریخ وفلسفه های تاریخ قابل بحث هستند.در غرب معبود کنار گذاشته شده و انسان شناسی نیز به شکاکیت و نسبی گرایی رسیده است، فلسفه تاریخ و جامعه شناسی جای معبود و انسان شناسی را پر می کرده استو فیلسوفان غرب به جامعه شناسی و فلسفه تاریخ روی آورده و بر آن تاکید می کنند[۱]؛ در حالیکه **در گذشته هر سه بخش انسان، تاریخ و جامعه در ذیل معبودشناسی مطرح می شد.هاوزر**[۱] در

خدایان بی تعین مقام احدیت	نام مکتب	نام خدا	نحوه ظهور	صفات اصلی مقام واحدیت	کار مشیت	ارتباط با او	سازمان عددی	هنراصلی تاثیر گذار درمعماری
	بودیسم (هند)	_[۱]		رفع رنجها (آسایش)	عدم	ریاضت (بودی ساتوا)	۰،۱و چندگانه[۱]	مجسمه سازی
	ذن (ژاپن)	بی نام	تنزیه مطلق نفی صفات	سکون محض (پایه حرکت درعالم)	حلول	عدم شدن (ساتوری)	تهی (صفر)	نقاشی وخط[۱]
	دائوییسم (چین)	دائو		تجلی دوگانه (یین ویاتگ)	حلول	رسیدن به دائو		نقاشی وخط
خدایان جلالی مقام احدیت واحدیت	یونان	زئوس(طاغوت) خدایان المپ	تشبیه مطلق	زندگی انسان	فرمانروا	اطاعت	تعدد سلسله مراتبی	مجسمه سازی[۱]

	یهودیان	یهوه	تنزیهی، جلالی	ده سفیروت [۱]: کتر حکمه بینا هسد یتساه دین نیفره هود سود شخینا	خالق ، حاکم	اطاعت [۱]	وحدت سه گانه	کم توجه به هنر [۱]
خدایان جمالی مقام احدیت واحدیت	هندوییسم	ساگونه برهمن [۱]	تشبیه مطلق	تثلیث مقدس [۱]: برهما: ایجاد شیوا [۱]: فنا ویشنو [۱]: ابقا	مدیر، خالق	معرفت(جنانا مارگه) عمل(کارما مارگه) پرستش و عبادت (بهکتی مارگه) [۱]	بی شمار [۱]	رقص
	زرتشتیان	اهورامزدا اهریمن	تشبیه جمالی	امشا سپندان ۶ گانه(هاورز، ۱۳۶۳، ص۱۴) بهمن، اسفند، اردیبهشت، خرداد، مرداد: شهریور	مربی، خالق	عبادت ومحیت	وحدت دوگانه	نقش برجسته
	مسیحیان	اقنوم های سه گانه	تنزیه جمالی	پدر: وجود پسر: علم روح القدس : حیات	پدر، خالق	عبادت ومحبت	وحدت سه گانه	نقاشی [۱]
خدا در اسلام مقام: احدیت واحدیت مشیت	اسلام (تشیع)	الله	تجلی	صفات صدگانه قرآنی (وحدت ذاتی، صفاتی ،افعالی)	،مربی و حاکم	اطاعت، عبادت، محبت	وحدت احدی	معماری خوشنویسی [۱]

[۱] به عقیده گوردن گراهام این شاخه از فلسفه از دل مطالعات مذهبی تاریخ (خصوصا مسیحیت و یهودیت)، پس از تغییر و تحولاتی زاده شد.

[۱] arnold havzer

کتاب فلسفه تاریخ هنر می گوید" اکنون ما در روزگار تفسیر جامعه شناختی دستاوردهای فرهنگی زندگی می کنیم. این روزگار ابدی نخواهد بود و حرف آخر نیز از زبانش شنیده نخواهد شد.او می گوید: " **جامعه شناسی امروزی** مانندالاهیات در سده های میانه، فلسفه در سده ۱۷ و اقتصاد در سده ۱۸، به رشته ای چنان محوری تبدیل شده که کل جهان نگری سده کنونی بر آن بنیان گرفته است(هاوزر، ۱۳۶۳، ۱۴).

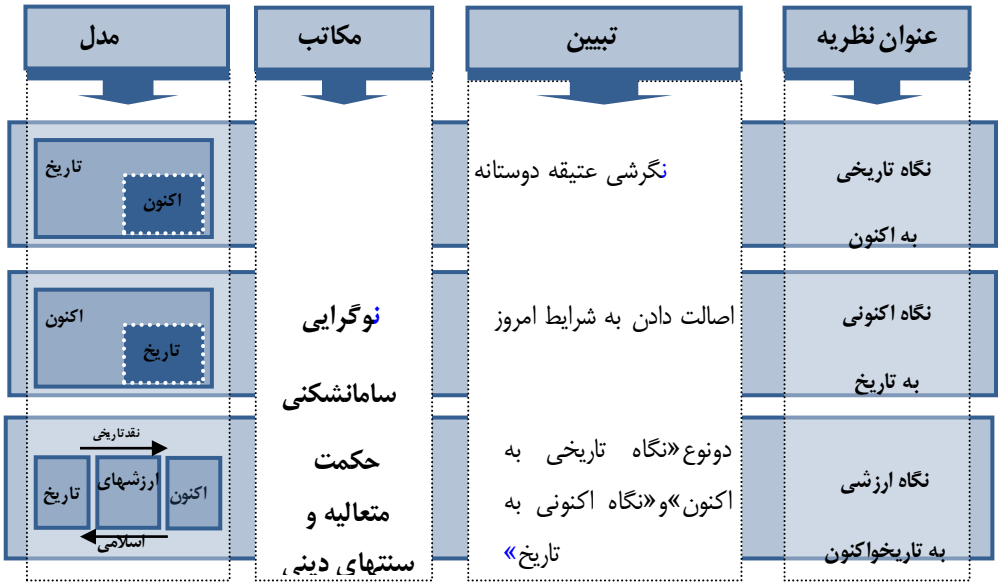
۲–نگاه به تاریخ زندگی بشر از سه دریچه

ارزش تاریخ را نحوه ی نگاه به آن تعیین می کند و دراین رابطه می توان به سه گرایش مختلف که نسبت به تاریخ وجود دارد اشاره کرد:

- **نگاه تجاری به تاریخ** : برخی با نگرشی عتیقه پرستانه و یادبودی به بیان تفاخرات تاریخی می پردازند و حتی آن را به عنوان معیار سنجش وضعیت معاصر در نظر می گیرند که می توان آن را «نگاه تاریخی به اکنون» نامید.
- **نگاه نقادانه به تاریخ** : برخی با اصالت دادن به شرایط امروز، نگاهی نقادانه به تاریخ دارند و بی محابا به محاکمه ی تاریخ می نشینند که می توان آن را «نگاه اکنونی به تاریخ» نام گذاشت. چنین دیدگاهی در میان نوگرایان قابل دستیابی است.
- **نگاه ارزشی به تاریخ**: درمنابع اسلامی (قرآن و سنت) بارها تأکید فراوانی برمطالعه ی تاریخ صورت گرفته است و هر دو نوع «نگاه تاریخی به اکنون» و «نگاه اکنونی به تاریخ» نفی نمی شود، اما مهمتر از هر دوی اینها «نگاه ارزشی به تاریخ واکنون» است که امروز کمتر مورد توجه است و اسلام بر آن تأکید دارد[۱] زیرا ارزشها، معیارهای جاودانی و غیروابسته به زمان و مکان هستند و همیشه شایستگی ها را سامان می بخشند[۲]

جدول زیر خلاصه ای از نظریات مختلف نگاه به تاریخ و مکاتب معماری نزدیک به آن را بیان می کند:

جدول۲-۱۴: نحوه نگاه به تاریخ



[۱] اشاره به آیات۱۱ سوره یوسف، ۱۵ سوره قمر،۲۶سوره نازعات.

[۲] برای مطالعه بیشتر به وصیت نامه امیر المومنین(ع) به فرزند خود امام مجتبی(ع) در نامه ۳۱ نهج البلاغه، ترجمه سیدجعفر شهیدی مراجعه شود.

۳–نظام های فلسفه در تحلیل تاریخ

اهمیت فراوان بحث تاریخ به خاطر آن است که به عقیده ی بیشتر مکاتب معاصر، تاریخ به شکل جبرگرایانه به سرنوشت انسانها حکومت می کند و انسان ها اسیر درجبرتاریخ هستند و کارآنها تنها این است که به جهت سیر تاریخ آگاه باشند. اصلی ترین **نظام های فلسفه تاریخ جبری** را می توان دردو نظریه حصری خوشبینی (optimism)و بدبینی (pessimism) تاریخی مشاهده کرد.که در مجموع سه نظام فکری در تحلیل تاریخی می توان نشان داد:

- **جبر گرایی حاکم بر تاریخ** : تاریخ اصالت حقیقی و جبری دارد. انسانها و جوامع در جبر دورانهای تاریخی هستند(کنفورت،۱۳۵۸ ، ۳۱–۳۲).این نظریه با مطلق نمودن تأثیر شرایط محیط اجتماعی و تاریخی، انسان را بازیچه و دستاویز جامعه و روند تکاملی عینی آن می‌داند و لذا اراده انسانی را درتحولات اساسی تاریخی نادیده می‌گیرد.
- **آزادی انسان در تاریخ** : تاریخ فاقد اصالت حقیقی و جبری است. انسانها و جوامع کاملا از موقعیت تاریخی خود آزاد و رها هستند. هر انسان جدا از جبر تاریخ خود را می سازد.
- **حرکت و نقش آگاهانه انسان در تاریخ**: از نظر مادی انسان در جبر تاریخ قرار می گیرد، اما از نظر معنوی آزاد است. انسان با شناخت سنن جاریه تاریخ، حرکت آگاهانه و مسیر تکاملی خود را پی می‌گیرد. (مطهری،۱۳۵۶، ۱۳). انسان از مراحل اولیه با آمیزش و آمیختگی انسان و جامعه آغاز می‌شود. در این عصر جایی برای "من " فردی نیست ولی به تدریج انسان توان مقابله با نظم اجتماعی را در خود احساس می کند(راسل،۱۳۶۲، ۷۳–۷۴). انسان موجودی آزاد و انتخاب‌گر است و به دلیل همه جانبه بودن تکامل‌اش، تدریجاً از وابستگی‌اش به محیط طبیعی و اجتماعی کاسته و به نوعی وارستگی از شرایط بیرونی و اتکاء به خود دست می‌یابدکه این "خود" دارای مفهومی فرهنگی عقیدتی،ایمانی و ایدئولوژیک می‌باشد(مطهری،۱۳۵۶، ۳۴و۴۸). از دیدگاه شهید مطهری، جامعه مثل فرد انسان در عین مرکب حقیقی بودن با نظامات و قوانین تابع اراده فردی انسان است.(مطهری، ۱۳۷۸، ۲۳۹) آنچه اصالت حقیقی دارد انسان است و جامعه و تاریخ بسته به انسانها اصالت اعتباری دارند. خداوند در قرآن می فرمایدقومی را تغییر نمی دهد مگر آنکه افراد آن قوم خود تغییر کنند.[۱]

۴–سه نظریه پیرامون سیر تاریخی جوامع بشری

بر اساس نظریات موجود سیر اتاریخی را به سه دسته می توان تقسیم نمود:

☯ نظریه سیر صعودی و تکامل خطی تاریخ

این نظریه را می توان گوهر **مدرنیسم**دانست که **قائل به تکامل خطی بشر در طول تاریخ است**، نظریه پردازان معروفی همچون ارسطو (در فلسفه)، فیوره ای[۲] (در الهیات)، هگل، اسپنسر[۳]، اگوست کنت[۴] و... را می توان مدافعان آن دانست. مهمترین انتقاد به آنان این است که هیچ دلیلی وجود ندارد که

---

[۱]– " ان الله لایغیر ما بقوم حتی یغیر ما بانفسهم"، سوره رعد، آیه ۱۳.

[۲]Joachim De Fiore (۱۱۴۵–۱۲۰۲)از راهبان معروف ایتالیایی بود که در شهر فیوره در ساحل مدیترانه کلیسایی ساخت(تیلیش، ۱۳۷۸، ۱۰۷)

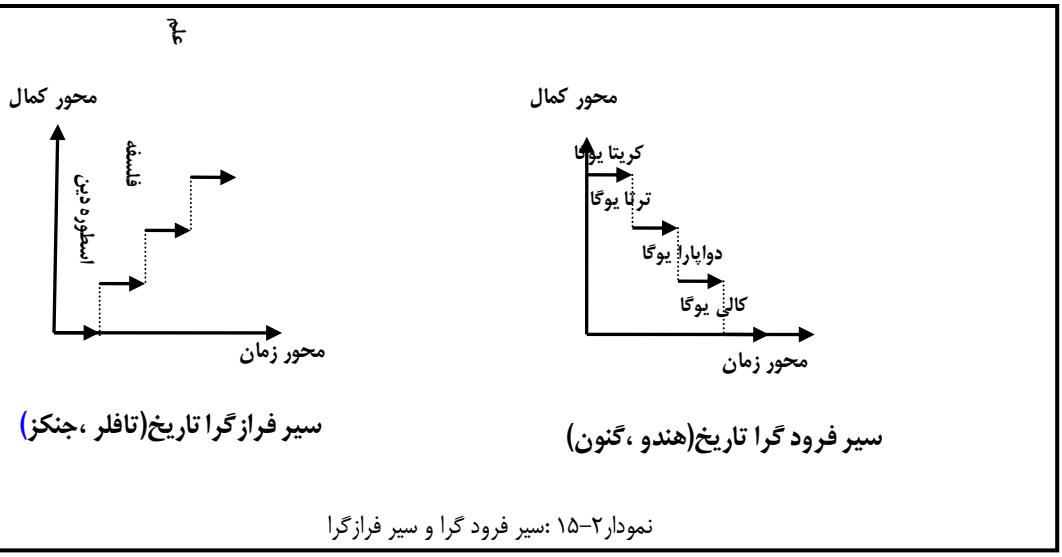
[۳]هربرت اسپنسر، یکی از بزرگ‌ترین فیلسوفان سده نوزدهم به شمار می‌رود. او با ارایه اصولی که از فرضیه تکامل برگرفته بود، فلسفه تاریخ را از دیدگاه خود تشریح کرد.

[۴]اگوست کنت (۱۷۹۸ – ۱۸۵۷) فیلسوف فرانسوی است که به عنوان واضعِ نامِ جامعه شناسی (Sociology) و بنیانگذارِ جامعه‌شناسیِ نوین و دکترین پوزیتیویسم (که یکی از بنیان های مدرنیسم است)شناخته شده‌است.

معنویت و کمال انسان، هنر و آفرینشهای هنری آنبه طور حتم ناقص تراز مشابه آن درعصر حاضر باشد، اگر چه بر پیشرفتهای علوم تجربی، به طور طبیعی بر آنچه در گذشته بوده است، افزوده می شود.

☯ نظریه سیر نزولی تاریخ

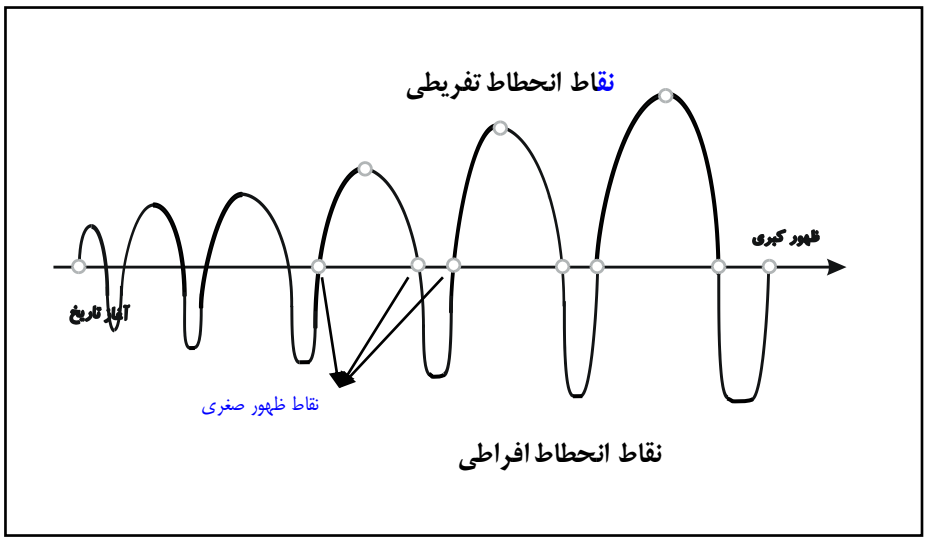
این نظریه در بسیاری از سنن شرقی همچون بودیسم و هندوئیسم بسیار مطرح است. مطابق این نظریه کمال انسانی بیشتر در آغاز تاریخ قابل دستیابی است و هرچه به آخرالزمان نزدیک می شویم، بشر به مرحله ی پایین تری سقوط می کند.به عبارتی تاریخ در یک سیر چهار مرحله ای و جبری هزار ساله(یوگا) در هر مرحله یک پله به سوی انحطاط نهایی سقوط می نماید.



نمودار۲-۱۵ :سیر فرود گرا و سیر فرازگرا

☯ نظریه نقش انسان در کمال یا انحطاط

در این بستر به تدریج از دو سوی مختلف هم انسانهای بیشتری به کمال مقدر خود می رسند و هم در نقطه مقابل افراد بیشتری دچار سقوط می گردند و فلسفه ی انتظار، آماده شدن برای نقطه عطف تکامل بشراست. تاریخ نیز همچون انسان موجود مرکبی است که عناصر ترکیب شونده ی آن یعنی انسانها و جوامع هویت مستقل خود را در طول تاریخ حفظ می کنند و کمال یا هبوط آنها مستقل از زمان تاریخی است.(همان) بنابراین **کمال یا سقوط کیفی انسانها و جوامع سیر ثابت و وابسته به زمان تاریخی ندارد** و نیز سیر صعودی و کمی جوامع از بعد علوم تجربی بدیهی فرض می شود(مطهری، ۱۳۷۵، ۲۷ و۲۸)



نمودار ۲-۱۶ : نگرش اسلام به سیر تاریخی

تأثیر تقابل جامعه و معماری

۱-سه نوع جامعه شناسی هنر

درکنار تاریخ منبع اصلی دیگری که ارزشها وآرمان های بشر امروز را تعیین می کند، جامعه است و این مسئله را می توانر پژوهشهای گوناگون در رابطه با جامعه شناسی هنر دنبال کرد. در این راستا سه دیدگاه مطرح میشود.مکاتب نزدیک به این اندیشه ها نیز در جدول زیر آورده شده است.

نظریه عنوان	تبیین	هنر گونه	مکاتب	مدل
مردم گرایی (عوام زدگی)	ارزشهای هنری ازجامعه به هنرمندارائه میشود،نگاه به جامعه نگاهی گله واروتوده ای است.	هنرپیروو‌خادم هنربازاری هنرپیشروومخدوم Avant-garde Art هنرآکادمیک غیردموکراتیک	فرا نوگرایی	جامعه / فرد
فردگرایی ومردم گریزی	ارزشهای هنری ازهنرمندبه جامعه ارائه می شود.و مردم گرفتارروزمرگی وزندگی عوامانه اند.		سامان شکنی	فرد / جامعه
نگاه اشتمالی	جامعه ی که ویتکلی حقیقی،با اجزایی - باهویت جزیی که ارزشهای دینی واسطه کنترل کننده آن هااست هویت حقیقی است .			خلاقیتهابفردی / هسته / هویت / هویت / هویتپذیریازاجتماع

جدول۲-۱۷ : نحوه ی نگاه به جامعه

۲–دیدگاه های تطبیقی در مورد رابطه انسان با جامعه

- **اصالت جبری جامعه** : جامعه هویت و اصالت جبری و حقیقی دارد. (انسان در جبر نوع جامعه خود است.)
- **آزادی انسان در جامعه** : جامعه فاقد هویت و اصالت جبری و حقیقی است. (انسانها از موقعیت اجتماع خود کاملا آزادند).
- **تأثیر متقابل انسان بر جامعه:** جامعه نیز همچون انسان موجود مرکبی است که عناصر ترکیب شونده آن هویت مستقل خود را حفظ می نمایند، یعنی انسانها ضمن تاثیر پذیری از هویت جامعه خود، در سیر معنوی مثبت یا منفی خود آزادن

۳–دیدگاه های تطبیقی در مورد رابطه انسانها با یکدیگر در جامعه

- جنگ و برخورد تمدنها[۱] و اصطکاک قدرت و منافع انسان ها که در این روابط جوامع با یکدیگر رابطه گرگ و میش است.و منافع انسانها در عرض هم هستند نه در طول هم.
- صلح کلی، مسیحیت لفظیکه در ایندیدگاه بی تفاوتی در برابر ظالم و مظلوم. در این دیگاه همه جوامع با هر هویتی برادر و برابرند.
- انسانها از ابتدا و خَلقا برادرند ولی خُلقا (اعتباری، ارزشی، فکری) بر حسب افکار و اعمالشان دوست یا دشمن هستند. امام علی(ع) می فرمایند:" اگر دیگران برادر خَلقی تو نیستند، برادر خُلقی تو هستند."[۲] (وحدت سرشت– مودت و دوستی) یعنی اگر از یک پدر و مادر نیستید ولی از نوع انسانید.

۴–دیدگاه های تطبیقی در مورد مبنای تشکیل جوامع

در تعریف جوامع یک یا چند مورد از اشتراکات زیر را مبنا قرار می دهند:

- زبان
- نژاد
- جغرافیای
- حکومت
- رنگ پوست
- طبقه اقتصادی
- طبقه تولیدی

امت اسلامی جامعه نمونه بشری

۱–امت جامعه ای نمونه بر پایه جهان بین اسلامی

طبق دیدگاه اسلامی هویت حقیقی یک جامعه، جهان بینی و ایدئولوژی مشترک(دین و فرهنگ) در هر دو حوزه نظر و عمل است. هویت انسان از دو جنبه حقیقی و اعتباری در تعریف جامعه نقش دارد. هویت اعتباری انسان متغیر و اکتسابی است که شامل موارد بالا می شود. اما **هویت حقیقی انسان در نظر و عمل، فطرت خودآگاه اوست.** اصالت ضمن حفظ هویت اعتباری، با هویت حقیقی انسان است.

---

[۱] برخورد تمدن ها تئوری مطرح شده توسط متخصص علوم سیاسی ساموئل هانتینگتون می‌باشد که مطابق این تئوری پس از پایان جنگ سرد فرهنگ و هویت مذهبی سرچشمه همه در گیری‌ها خواهد بود.

[۲] – نامه ی ۵۳ نهج البلاغه، نامه به مالک اشترفرماندار مصر**(عهدنامه مالک)**.

تحقیقاً هنر درجوامع مختلف براساس نظام هنجارین مستقر در آن جایگاه متفاوتی پیدا می کند و بر اساس اقلیم فکری خود، توجه متمایزی به هنر و رشته های مشخصی از آن را دارد. برخی از نظریه پردازان با گونه شناسی جوامع و بررسی کارکرد هنر درهر گونه به تفسیر هنر در فرهنگ های مختلف پرداخته اند . برای مثال جوامع اسلامی ومسیحیت قرون وسطی را جوامع فئودالی دانسته وهنر آنها را هنرعوامانه فولکلور[۱] و معطوف به زندگی توصیف کرده اند. به نظر می آید چنین دیدگاه هایی گرفتار حصرگرایی ومطلق گرایی شده اند و به خصوص در تفسیر هنر جامعه ی اسلامی به بیراهه رفته اند. برای آشنایی دقیق با کارکرد هنر درجامعه اسلامی باید به دقت ساختار این جامعه را شناخت.

۲–تعریف امت و ویژگی های هشتگانه آن در قرآن

تعبیر بدیع اسلام درمورد **جامعه** را باید در مفهوم قرآنی « **امت** » دنبال کرد. در بیان لغوی این واژه مفاهیمی همچون اراده و تصمیم ، حرکت ، جهت جلو و هدف داشتن قرار دارند. **امت گروهی از انسانهای هم هدف و هم آرمان هستند که با هم تصمیم گرفته اند که تحت هدایت یک امام به سوی آرمانهای خود حرکت کنند** ، درتعابیر قرآنی برخی از **مهمترین ویژگی های امت** را می توان به قرار زیر دانست :

- مهمترین ویژگی امت دارای جهان بینی و ایدئولوژی مشترک عقلانی و الهی، آن است که همه نسبت به آن **اعلام ایمان و تعهد** می نمایند.
- **قطب درونی یک امت امام است** و تمامی جامعه جهت خود را نسبت به او تنظیم می کند. درعین حال امام هم در ارتباط مستقیم با جامعه وهمراه با آن حرکت می کند.
- نسبت درونی افراد امت با هم **نسبت اخوت و برادری** است و این نسبت حقوق وتکالیفی را برای افراد امت فراهم می آورد ودرعین حال اتحاد و انسجام قوی به آنها می دهد[۲].
- **نقد پذیری دائمی درونی** با عنوان « امر به معروف و نهی از منکر » دائماً درحال انجام است و امت را از شیوع آفات حفظ می کند[۳]. و صیرورتی استکمالی فراروی آن به تصویر می کشد.
- ضمن تلاش برای **همزیستی مسالمت آمیز**، نسبت به جوامع کفر{که عداوت پیشه گنند} موضعی شدید وغلیظ دارند ودرمقابل یکدیگر رحمت ورأفت درونی می ورزند[۴].
- **تقوی وعبادت** کاملاً درمیانشان نمود بیرونی و شکل اجتماعی دارد.
- **رشد وخودکفایی** از اهتمامات اصلی امت اسلامی است (مطهری، ۱۳۶۸، ۶۳).
- **امت اسلامیبه عنوان الگویی الهی**، سند و دلیل و شاهد خدا نسبت به دیگر جوامع است.

ویژگی های هشتگانه ی فوق سبب می شود که نه تنها نمی توان هنر اسلامی را عوامانه و تنها معطوف به زندگی دانست بلکه این هنر، نقش و کارکرد بسیار مهمی درجامعه دارد. درعین حال هرگز اسیرجامعه نمی شود وبه آرمانها وارزشهای خود پای بند است. **بسیاری از نظریه پردازان براین اعتقادند که علت اصلی توجه فراوان مسلمین به هنرمعماری را باید در همین ساختار اجتماعی اسلام دانست.**

---

[۱] فولکلور (Folklore) یا باور عامیانه را می‌توان مجموعه‌ای شامل افسانه‌ها، داستان‌ها، موسیقی، رقص، تاریخ شفاهی، ضرب‌المثل‌ها، هزلیات، باورهای عامه، رسوم دانست.فولکلور از دو کلمه انگلیسی فولک به معنی توده و لور به معنی دانش تشکیل شده است.

[۲] اشاره به آیه ۱۰ سوره حجرات.

[۳] اشاره به آیه ۱۱۰ سوره آل عمران.

[۴] اشاره به آیه ۲۹ سوره فتح.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت –فصل دهم)

۱) در نظر **میشل فوکو** چرا فرهنگ و تمدن جهان معاصر انسانی نیست؟

۲) چگونه **ازخود بیگانگی** انسان روی هنر و معماری معاصر اثر گذاشته است؟

۳) **سه نمونه برجسته** که نشان می دهد که زیبایی شناسی از اسماء و صفات الهی تجلی نموده است ، کدام است؟

۴) بطور کلی **معبودها** چه ویژگی های مشترکی با هم دارند؟

۵) در سوره های **توحید ، حدید و حشر** درباره معبودشناسی اسلاممی چه مطالبی ذکر شده است که در حد فهم مردم آخر الزمان است؟

۶) **نظام های فلسفه تاریخ جبری** را به چند نظریه می توان تقسیم نمود ؟ هر کدام را توضیح دهید؟

۷) پیرامون **سیر تاریخی جوامع بشری** چند نظریه وجود دارد ؟ هر کدام را تشریح نمائید؟

۸) **دیدگاه های تطبیقی** در مورد رابطه انسان با جامعه را نام ببرید؟

۹) **در مبنای تشکیل یک جامعه** چند مورد را می توان نام برد؟

۱۰) در قرآن **مهمترین ویژگی های یک امت اسلامی** کدام است؟

فصل یازدهم

فضا و کالبد در معماری

تعریف فضا در فیزیک و معماری

مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در معماری است. معنی عام فضا یک جای تهی است، مانند هوا اگرچه ، در لغت نامه‌های کهن، هوا و فضا یکسان نیستند. **گسترهٔ فضا، همهٔ هستی است و فضا همان« جای تهی» است که می‌تواند پر شود.** فضا همان مکان و جای تهی برای حضور یا عبور انسان است. به گمان ما هر برداشت حسی، کاربردی ، فیزیکی ، شهودی ، فرا طبیعی(متافیزیکی) و عرفانی از فضا، باید سرآغاز آن بر پایهٔ همین تعریف ساده از فضا باشد. با توجه به تأکیدی که بر «جای خالی» می شود، درعالم واقع، فضا به معنی خالص آن، در معماری معنی ندارد. گرچه شاید چنین فضای کاملا" تهی میان کهکشان‌ها وجود داشته باشد. فضای معماری فضای خنثی نیست بلکه فضایی در ارتباط با انسان است که برای روشن شدن این مسئله باید انواع فضا را تشریح نمود.

انواع فضاهای معماری

۱ –فضاهای ریاضی و ادراکی

گروتر ویژگی‌های دو گونه فضا را به نام فضای ریاضی و فضای ادراکی معرفی می کند. می‌توان دریافت که مقصود از **فضای ریاضی** او، فضایی است که درعالم ذهن به صورت مجرد وجود دارد و البته هم دارای ویژگی‌های کمی و هم کیفی است و **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. بنابراین فضای معماری بدون کالبد آن یعنی بدون عناصر مادی که آنرا به گونه ای شکل داده باشد و به قول مشهور، فضا را تعریف کرده باشد و بدون درنظر گرفتن تأثیر آن بر حضور انسان، بی معناست. در اصل فضای معماری را می توان تعبیر به مکان کرد. یعنی فضایی که کالبد دارد و انسانی شده است.

نمودار شماره ۶-۴: فضای علمی غیر وابسته به انسان

انواع فضا علمی غیر وابسته به انسان	ویژگی ها	فلسفه کلاسیک	فلسفه مدرن	زبان فیزیک	معماری
فضای ریاضی دکارتی، اقلیدسی	مطلق غیرقطبی همگن همسان و بی محور Isotrope بدون ارتباط با زمان	افلاطون اقلیدس	دکارت	نیوتون بطلمیوس	میس وندروهه گروپیوس اسکیدمور
فضای ریاضی غیر دکارتی، نااقلیدسی	نسبی چند قطبی محوری میدانی غیرهمگن unisotrope بدون ویژگی‌های کیفی	ارسطو	کانت	انیشتین هایزنبرگ	گیدئون پیتر آیزنمن فرانک گهری

۲-فضاهای علمی مطلق و نسبی

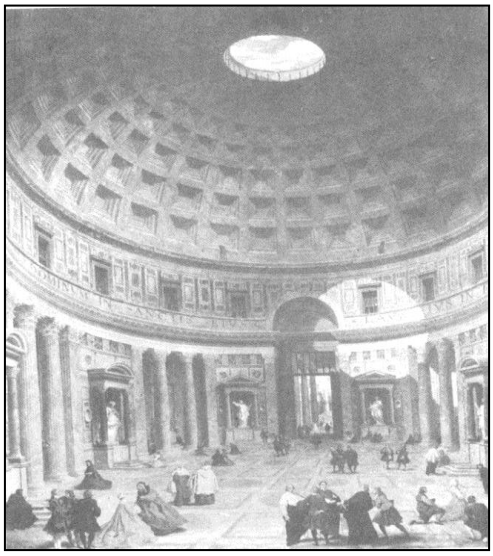
از زمان یونان باستان دوگانگی در تعریف فضای علمی بین **افلاطون و ارسطو** وجود داشت و امروزه به زبانی دیگر همین بحث بین **دکارت و کانت** وجود دارد. اساس سخن آنان بر این است که آیا فضا واقعیتی مطلق و ثابت در خارج از ذهن انسان است یا ویژگی‌های فضا براساس ذهن انسان‌ها، متفاوت شکل می گیرد. **ارسطو فضا را با ظرف مقایسه می کند و آن را جای خالی می داند که بایستی پیرامون آن بسته باشد تا بتواند وجود داشته باشد ودرنتیجه همواره برای آن نهایتی وجود دارد.** جیوردانو برونو(giordano bruno) در قرن شانزدهم نظریه هایی در مقابل نظریه ارسطو عنوان کرد. او با استناد به نظریه کپرنیک **بی نهایت** را پایه اصلی فلسفه اش قرار داد. به عقیده او فضا از طریق آنچه در آن قرار دارد درک می شود و به فضای پیرامون تبدیل می گردد.

فضا مجموعه ای است از روابط میان اشیاء و آنگونه که ارسطو بیان داشته حتماً نمی بایست که از همه سمت محصور باشد و بدین سان لازم نیست که همواره نهایتی داشته باشد. همچنین همواره ارتباطی میان ناظر و فضا وجود دارد و یک نسبت نظم یافته این دو را به یکدیگر مربوط می سازد فقط چیزی از پیش تعیین شده و ثابت نیست **بلکه این موقعیت مکانی شخص است که فضا را تعیین می کند و بنا به نقطه دید وی به صور مختلف قابل ادراک می باشد.**محیط ساخته شده به دست انسان یا به عبارتی معماری، مجموعه ای است کم و بیش پیچیده از سیستم های فضایی که بر یکدیگر تأثیر می گذارند، یکدیگر را می پوشانند، در یکدیگر تداخل می کنند و یا با یکدیگر به رقابت می پردازند. (گروتر ، ۱۳۸۳ ، ۱۸۷الی ۱۹۰)

تصویر ۶-۱۹- اهرام ثلاثه که نشان دهنده معماری کـه فقـط به برون توجه شده است،از دیدگاه گیدیون اینترنت

مشابه همین تفسیرهای دوگانه دردنیای ریاضی و فیزیک هم وجود دارد فضای نیوتنی فضایی مطلق و ثابت است درحالیکه انیشتین فضا را نسبی و میدانی تعریف نمود. تعریف جدید انیشتین بودکه ضرورت ایجاد زبان ریاضیات جدید نااقلیدسی را برای فضای جدید ایجاد کرد. در دنیای معماری غرب بهره گیری از تعاریف فضایی در معماری ، سابقه ای تا یونان باستان دارد و امروزه هم بسیاری از مکاتب معماری غرب سعی در ارائه معماری براساس آنها دارند.(گروتر، ۱۳۸۳، ۲۲۴-۲۲۲)می توان دو الگوی معماری مدرن و معماری شالوده شکن را به این دو دیدگاه نسبت داد.

۳ – فضا در نگاه اقلیدس و دکارت



تصویر ۶-۲۰- توجه به فضای داخل و خارج،معبد پانتئون،رم از دیدگاه گیدیون

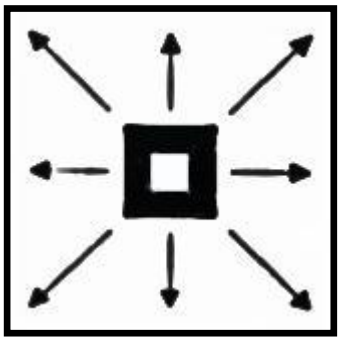
مفهوم **فضا** یکی از مفاهیم بنیادی در هستی شناسی است و از این رو سیر تاریخی آن در گذر زمان می تواند قابل بررسی باشد. به گمان ما مهمترین نکته بررسی تحوّل نگاه از کیفی به کمّی در مورد فضای معماری است. آغاز برخورد کمّی به فضا در یونان باستان از سوی اقلیدس روی داد. هندسهٔ او بهره‌های زیادی از کیفیت‌های ارزشی داشت، اما کار او در مقوله فضا را شاید بتوان همسنگ کار ارسطو در مقولهٔ زمان دانست، چرا که هر دو تلاش کردند تا بسیاری از کیفیت‌های رازگونه، اساطیری و مبهم را از فضا و زمان بگیرند و آن را تبدیل به موضوعی ساده برای مطالعه و پژوهش کنند (و نه مکان و محیطی برای زندگی). نتیجهٔ **تفکرات اقلیدس آن بود که انسان به جای آمیخته بودن با فضا و یکی بودن با آن، از آن فاصله گرفت و به مطالعه و بررسی آن پرداخت**، چنان که ارسطو هم ریشه‌های یک نگاه خطی و پیشرفت گرا را که عاری ازکیفیت‌های زمانی است، در غرب ایجاد کرد.

تصویر ۶-۲۱- توجه به درون و برون از دیدگاه گیدیون که مربوط به عصر حاضر است و در گذشته وجود نداشته است،ویلا ساووا ،آرشیو تخصصی

در دوران رنسانس همزمان با دگرگونی‌های بزرگ در نگرش‌ها، اندیشمندانی پدیدار شدند که شاید بدون آنکه خود بخواهند در نگرش کمی به فضا مؤثر بودند.کار **دکارت** تکمیل این حرکت بود. در تبیین هندسی او هر نقطه متناظر با یک عدد و کمیّت محض شد و برای ارائه شناسنامهٔ هویتی هر نقطه، تنها باید مختصات آن را تعیین کرد. **در این نگرش نقاط فضا کاملا" هم ارز و همگون هستند. این سامانه بهترین ابزار برای تبیین سامانه یکپارچهٔ مکانیکی عالم بود که بعدها نیوتن به**

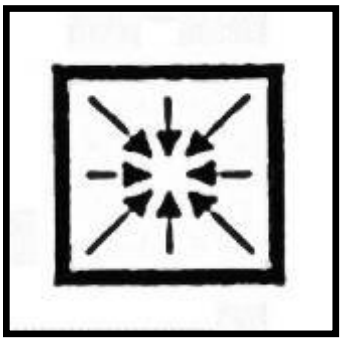
بهترین شیوه از آن بهره برد .پس به این ترتیب چند گام مهم در راه کمّی کردن فضا در طول تاریخ به وجود آمد. اما در تحلیل دو تن از مشهورترین نظریه پردازان معماری غرب یعنی گیدیون و گروتر این سیر به گونه ای دیگر و بصورت تکاملی تا عصر نوین توضیح داده شده است و بهترین نوع ارتباط انسان با فضا مطابق با کشفیات نوین علمی دانسته شده است. گیدیون در کتاب فضا–زمان سه گام تکاملی فضای معماری را به صورت زیر توضیح می دهد:

گیدئون در توضیح نظریه سوّم می گوید «سومین تصور فضایی که شاخص مرحله سوم است با پیدایش انقلاب اپتیکی



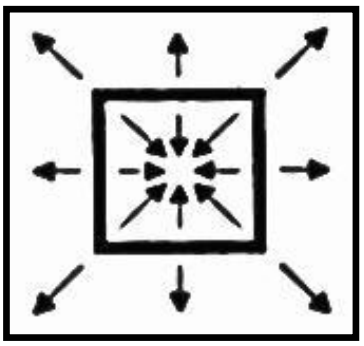
مرحله نخستین که ترکیب احجام مختلف با یکدیگر است و معمار به فضای داخلی توجهی ندارد.

نمونه:



در دومین مرحله توجه به فضای داخلی معطوف شد. این مرحله تا آخر قرن هیجدهم ادامه یافت.

نمونه:



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

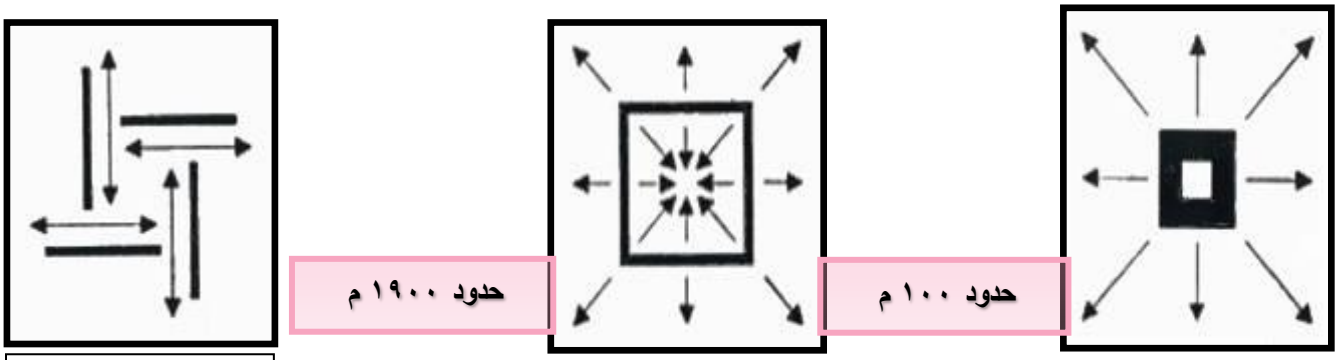
تصویر ۶-۲۲: مراحل سه گانه تکامل فضا از دیدگاه گیدئون

بوجود آمد که نتایج عمیق اساسی برای معماری و شهرسازی داشت. با پیدایش ماشین، حرکت جزء جدایی ناپذیر معماری گشت. این‌ها همه عواملی هستند که تصور کنونی فضا–زمان را در معماری بوجود می آورند و سنتی جدید را پایه می ریزند .» (گیدیون، ، ۱۳۸۱، ۲۲–۲۰)

۴–فضاهای مرکزی و خطی در معماری رومی

گروتر در بیان این سیر تاریخی باز هم از یونان باستان و کالبد گرایی آن شروع می کند و آن را نخستین دیدگاه از سه نگرش به فضا در معماری اروپا می شمرد. او نگرش دوم را به معماری رومی نسبت می دهد و معتقد است که این دیدگاه تا پایان قرن نوزدهم ادامه یافت. نکتهٔ مهم نوشتهٔ او معرفی دو گونه «**فضای مرکزی**» و «**فضای خطی**» در **معماری رومی** است. نمونهٔ مهم فضای خطی در معماری رومی «**باسیلیکا**» و نمونهٔ مهم فضای مرکزی ساختمان **پانتئون** است.(گروتر، ۱۳۸۳، ۱۹۱ –۱۹۰)اما گام نهایی گروتر بیان ایده فضایی سده اخیر است که از دید او درون و برون بنا با هم آمیخته میگردد بیان خلاصه این سه مرحله را در نمودار زیر می توان دید:

تصویر ۶-۲۳:مراحل سه گانه تکامل فضا از دیدگاه گروتر



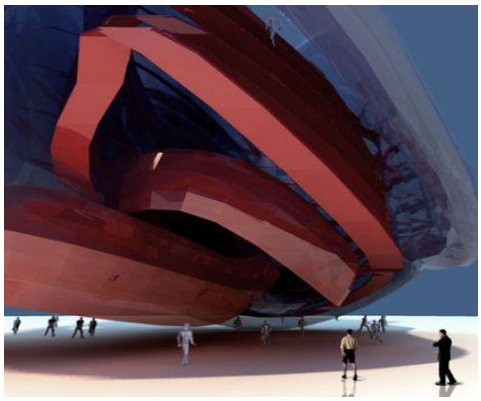
در این دوره معماری به صورت مجسمه بوده عدم توجه به فضای داخلی در این دوره به عنوان نقش ثانوی

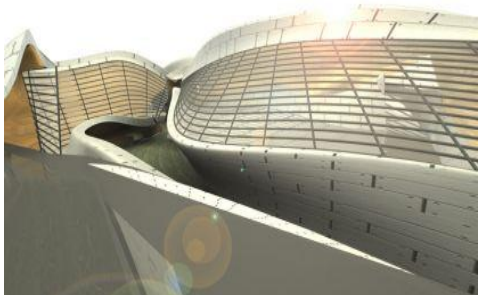
تبدیل معماری رومی به فضاسازی در نظر گرفتن فضاهای متفاوت برای کاربردهای گوناگون فضای داخلی پرداخته تر و فعال تر و دارای نقش اول در معماری

تبدیل فضا به یک حوزه یا پهنه تحول رابطه بین فضای داخل و فضای خارج پیدایش فضای نیمه باز، تنها در معماری قرن ۲۰

۵ – دو نظریه نسبیت انیشتین و اصل عدم قطعیت در فضاهای معماری

با گذشت زمان به تدریج بشر از کمیت صرف خسته شد و به دنبال تعریف پیچیده و ناهمگونی از فضا رفت. ولی باز هم به راستای اصلی برنگشت و از فضای اصیل اندام وار (ارگانیک) که ویژگی فطری و ذاتی دارد دور ماند و گرفتار فضای ناهمگن خیالی شد، چیزی که به قول گئون تصویر معکوس و وارونهٔ فضای اصیل در آخرالزمان بود. از طرفی ذهن‌گرایی (ایده آلیسم) کانتی و هگلی و از طرف دیگر انتقادات فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و خصوصا" نیچه و هایدگر در دنیای مدرن و اصالت دادن به آزادی و ارادهٔ انسان ، شیء گرایی و تصادفی دانستن جریان تاریخ و... اصلی‌ترین نقش را در شکل گیری مفهوم جدید فضا داشتند.





تصاویر۶-۲۴و۶-۲۵- نمونه هایی از معماری مجازی و طراحی با استفاده از کامپیوتر، طرح هایی که بدون کامپیوتر نمی توان حجم آن را کشید.

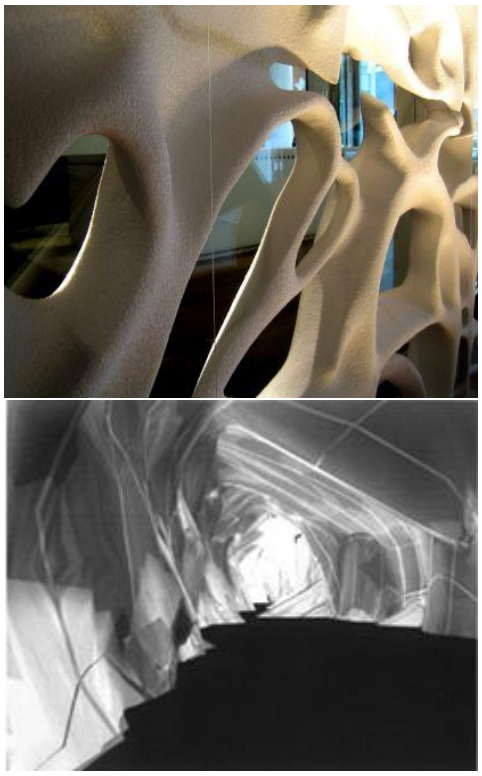
اما بیش و پیش از فلسفه، دانش فیزیک و علوم طبیعی بود که نگاه به فضا را تغییر داد. همچنانکه ساختار خود آن ها بر همان اساس تغییر کرد. **دو نظریه مهم فیزیکی اصلی‌ترین تأثیرات را داشتند : یکی اصل نسبیت خاص و عام انیشتین، و دوم، اصل عدم قطعیّت هایزنبرگ**. در حالی که خود فیزیکدان‌ها در فهم *پیامدهای* این اصول

www.Arcspace.com

و جایگاه آن ها بحث‌های فراوانی داشتند، هنرمندان به طور سطحی از ظاهر این اصول برداشت هایی کردند و سخن از ویژگی‌های نوین فضایی در معماری مطرح شد.

۶–نگاه مجسمه ای زیگفرید گیدیون به فضا

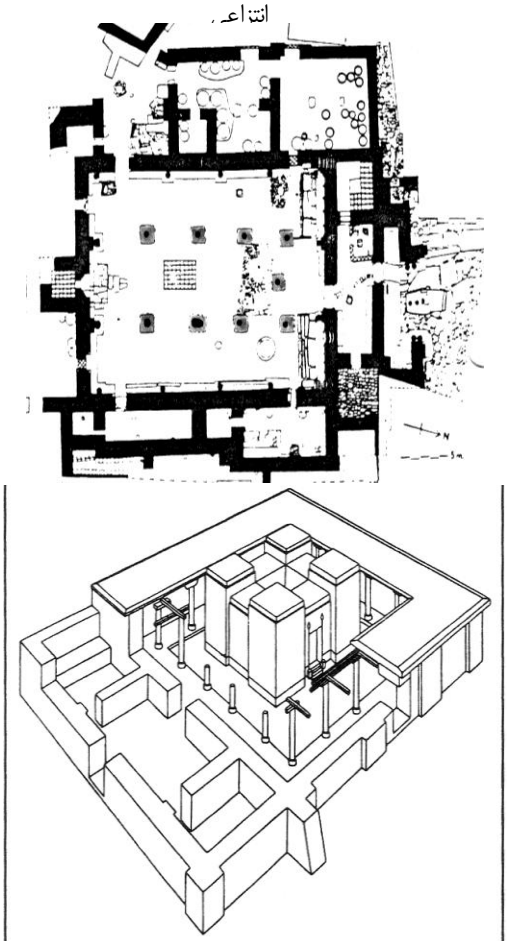
زیگفرید گیدیون در تحلیل مشهورش از «فضا–زمان» در کتاب «فضا، زمان و معماری» این مفهوم را به عنوان اساسی ترین عنصر معماری معاصر برشمرد. او با بررسی جنبش‌های هنری اوایل سده بیستم که همگی به دنبال درهم شکستن قالب‌های کهن در عرصه‌های هنری بودند، آن ها را با این مفهوم به هم پیوند زد. دیدگاه‌های **گیدیون** ما را به این گمان می اندازد که **وی گویی اثر معماری را همچون یک مجسمه بزرگ می بیند، مجسمه ای که به هرحال ناظر بر آن اشراف دارد و کمابیش می تواند همهٔ ابعاد و گوشه‌های آنرا در یک نگاه در یابد.**



تصاویر۶–۲۶و۶–۲۷– ادامه این تفکر در معماری و استفاده از کامپیوتر برای طراحی مجسمه وار، احجامی کاملاً انتزاعی

۷– فضا در عصر اطلاعات

در اواخر سدهٔ بیستم، **دو پدیده دیگر** هم در کنار مباحث فلسفی و فیزیکی روز قرار گرفت و داعیهٔ تعریف جدیدی از فضا را سر داد، یکی گسترش دانش الکترونیک و به دنبال آن ایجاد سامانه‌های اطلاعاتی و رایانه‌ای (کامپیوتری) و سرانجام کاربرد و کمک آن ها برای شبیه سازی، طراحی و ایجاد فضاهای مجازی بود که به عنوان نمونه می‌توان **نظریهٔ فضای اطلاعات و ارتباطات پیچیده** را نام برد و دوم، **مطالعات جدید ریخت‌شناسی**(Morphology) بر روی طبیعت و تفسیرهای روز آمد ازآن بود که نظریه‌هایی همچون آشوب، اغتشاش و فراکتال و... نمونه‌های آن هستند. همهٔ این **چهار نوع تعریف فضا**(فلسفه– فیزیک، نظریه اطلاعات، مورفولوژی زیستی) مشترکات فراوانی دارند و درصدد تعریف یک فضای هوشمند، اَبَرفضا HyperSpace و یا یک فضای مجازی (Virtual space) هستند که ویژگی‌های کلی آن سیالیّت، ابهام، پیچیدگی، ناهمگونی، عدم تجانس و... می باشد. (تصاویر۶–۲۴ تا ۶–۲۷)



تصاویر۶–۲۸و۶–۲۹: بی توجهی گروتر و گیدین به فضا های درونگرا ی ارارتویی (سده هفتم پیش از میلاد)

۸–کهن الگوهای فضاهای ایران باستان

گیدبون و گروتر سیرتاریخی فضا را از غرب و یونان باستان، حداکثر شکل تحریف یافته ای از مصر آغاز کرده اند، در حالیکه در شرق و خصوصاً ایران از ۶۰۰۰ سال قبل چنین آثاری وجود داشته است. که به خوبی الگوی درونگرایی و برون گرایی و سامان دهی خطی و مرکزی را دنبال کرده اند وآن ها را باید کهن الگوی کاملی برای معماری غرب دانست. نمونهٔ کهن فضای درونگرای خطی ایرانی طرحی تقریبا" همانند باسیلیکا دارد که البته پیشینهٔ آن چند سده کهن تر از پیدایش باسیلیکاهای یونان و روم است و در نیایشگاه‌های مهرپرستان و قوم اُرارتو در شمال غرب ایران بازشناسی شده است. نمونهٔ مهم فضای میانی را باید آتشکده هایی شمرد که دارای یک چهار تاقی گنبد دار هستند و در ایران نمونه‌های کهن فراوانی از آن ها شناسایی شده است. اما کهن ترین نمونه فضای درونگرای با الگوی مرکزی در ساختمان های تپه حسنلو مربوط به قوم ارارتو (سده هفتم پیش از میلاد)است که بعدها در کوشک های کورش و کاخ های تخت جمشید به کامل ترین شکل خود ظهور کرد. در معماری سنتی ایران این سیر تحوّلات چندان با افت و خیز همراه نبوده است.و می توان نمونه های با ارزشی از الگوی فضایی را نشان داد که در سراسر تاریخ وجود داشته اند . (تصاویر۶–۲۸و۶–۲۹)

انتقاد از نظریه زیگفرید گیدبون در باره فضاهای معماری

تصویر ۶–۳۰و۶–۳۱– توجه به برون بیشتر از درون و نگریستن به معماری همچون یک مجسمه زیبا که در کارهای لکوربوزیه می توان آن را دید. معماری از سامان دهی فضا به سامان بندی احجام تبدیل شده است. تأکید بر فضاهای بیرونی، این نگاه حجم گرا را، آشکار می کند

این ویژگی ها که گیدیون معیار تفکیک دوره‌های تاریخی قرا داده است معیارهای درستی نیستند. اگرچه **معماری یونانی بیشتر برون گراست** اما درون گرا بودن معماری رومی هم جای تأمل دارد چون درون آن هم، فضایی آفاقی است و همان حالت برون گرایی معابد یونانی در آن دیده می شود و هنوز نیاز درون گرایی و انفسی انسان را جوابگو نیست. فضای درونگرا لازم است کمترین تشخیص کالبدی را در جداره ها و سطوح درونی خود داشته باشد. نقش سطح آنها در حد تعریف فضا و بسترسازی برای تقویت حالات روحی انسان است و نباید تندیس وار نمایشگاهی برای توجه انسان ایجاد کند.

معیار اصلی برای تفکیک معماری‌ها باید پاسخگویی آن ها به دو دسته نیازهای آفاقی و انفسی انسان باشد. اگر این پاسخگویی مدنظر ما باشد دیگر این سیر تاریخی یک سیر پیشرفت گرایانه نخواهد بود. اگر بپذیریم بهترین دوره‌های فضایی معماری دوره‌هایی است چنین معماری ای را باید در هزاره‌های کهن در شرق یا غرب دید. و معماری در طول تاریخ تاکنون به تدریج از این دیدگاه دورتر شده است حال آنکه معماری کهن بهتر این نیاز را برطرف می نمود.

مبنای گیدیون در شکل گیری این تئوری، نظریه نسبت انیشتین است و تلاش می کند این الگوواره علمی را به معماری وارد کند. در صورتیکه بنظر می رسد فضای معماری در چهارچوب ادراک انسانی تعریف می شود و تعاریف مجرد علمی نمی تواند مبنای آن قرار بگیرد. بنظر می رسد دیدگاه گیدیون نشانهٔ گونه ای سهل انگاری نسبت به جهان علم و شیفتگی نسبت به جسارت هنرمندان پیشرو (آوانگارد) در طرد هرچه که مربوط به گذشته است می باشد. در ادامه خواهیم دید که برخی صاحبنظران معتقدند که تلاش‌های مجدانه گیدیون نتوانسته است ارتباطی بین کار برخی معماران مدرن با آنچه که اینشتین در بارهٔ فضا – زمان مطرح کرده برقرار نماید.

۱–انتقاد کالینز به نظریه فضاهای معماری گیدیون

کالینز انتقادات خود را به تحلیل گیدیون چنین ارائه می کند: « این مفهوم، یعنی فضا –زمان با واقعیت قیاس پذیر نیست، در جاهایی گیدیون خود نیز این ارتباط را گسسته است. فضایی که انیشتین از آن صحبت می کرد با فضایی که هنرمندان مطرح می کردند کاملا" متفاوت بود و هیچ ربطی هم به یکدیگر نداشتند، بلکه توسعه روشی جبری در هندسه بود که به حل مسائل دینامیک منتهی می شد. افزون بر آن، با وجودی که تئوری عمومی نسبت انیشتین (که در بارهٔ حرکت‌های شتاب یافته است) درگیر مقولهٔ هندسه غیر اقلیدسی است، تئوری فضایی نسبیت او این گونه نیست. بنابراین هنگامی که گیدیون از هندسه غیر اقلیدسی سخن می گوید، به گمان خود به بعد چهارم می پردازد (چون هندسه اقلیدسی بر مبنای سه بعد است) او از چیزی که برای انیشتین قابل فهم باشد، سخن نمی گوید، انیشتین هرگز نگفته بود که فضا بیش از سه بعد دارد، یا نگفته بود برای درک راستین از فضا، بیننده بایستی خود را درمیان آن قرار دهد، کاری که هنرمندان کوبیست و دیگران می کردند و با نشان دادن چند زاویهٔ دید از یک موضوع در یک تابلوی دو بعدی، به ادعای گیدیون، موفق به نشان دادن عامل زمان در کنار فضا شده اند...

به عقیدهٔ من حقیقت آنچه که به عنوان مفاهیم فضا– زمان یا بعد چهارم و غیره عنوان شده است، چیزی نیست مگر توسعه و کشف مجدد مفهوم «پارالاکس» (Parallax) **پدیده پارالاکس** که به معنی جابجایی عناصر و اشیاء به هنگام تغییر نقطهٔ دید است، و سابقهٔ آن به ساخته شدن اولین کلنادها و ردیف ستون‌هایی که سقفی را نگه می داشته اند، باز می گردد. این مفهوم شامل همه فضاهای وسیعی است که به وسیلهٔ ردیفی از ستون ها حاصل می شوند. (کالینز،۱۳۷۳، ۳۶۵)

در تحلیل جنبش‌های هنری سده بیستم همچون کوبیسم و نئوپلاستی سیزم و امثال آن، باید گفت مهمترین تأثیر آن ها در معماران مدرن و از جمله در لوکوربوزیه، سوق دادن آن ها به دیدگاه «**ساختمان همچون تندیس (مجسمه)**» بود. یعنی نوعی بازگشت به دیدگاه یونانی از معماری. بزرگترین تأثیر کارهای «تئو وندوسبرگ» در معماری، پدید آوردن گرایشی به حجم بازی و فراموش کردن فضا بوده است. بی جهت نیست که بیشترین گرایش‌های تندیس گرایانه در معماری را پس از این دوران شاهد بوده ایم. **کوبیسم و مطرح شدن تأثیر احجام بر یکدیگر تنها به بی اعتنایی به فضا منجر شده است.**

مبنای زیبایی شناسی چنین اندیشه‌ها و آثار در عالم هنر، همانگونه که در فصل سوم بیان شد**، محو شدن و غرق شدن در زیبایی های ظاهری و مادی است** و هنرمند به عرصه‌های زیبایی‌های معقول وارد نشده و از زیبایی های ملکوتی نیز محروم بوده است. اگرچه در حوزه زیبایی‌های ظاهری و مادی به گسترش و بیان‌های تازه ای راه یافته

است، ولی در مقابل، خود و مخاطبین را از عمق نگری و معناخواهی باز داشته و هنر را از تعهدات و رسالت‌های پیامبرگونه خود خالی نموده و انسان را در وادی پوچی، بازی، سرگرمی و بیهودگی به نیهیلیسم سوق داده است.

اینگونه بخش وسیعی از زیبایی شناسی و معماری از بُعد فلسفی و انسان شناسی نیز، تنها به ساحت حیوانی و غریزی انسان پرداخته است و حقیقت عقلانی و روحانی انسان که ممیز انسان و حیوانات است مورد غفلت و فراموشی قرار گرفته و خود و مخاطبین را به وادیِ تباهِ از خود فراموشی و خدا فراموشی کشانده است. آنچه که بسیار اهمیت دارد این است که در بیشتر این تحلیل ها، معماری و فضا مستقل از تأثیر آن بر روی ابعاد روحی و معنوی انسان ارزیابی می شود، و ساختمان همچون یک شیء نظیر سایر موجودات مادی و فیزیکی شمرده می شود و انسان همچون موجودی یک بعدی منفعل و تماشاچی. هنر جدید، مبنای خود را در نقش پر رنگ مخاطب در هنر و معماری قرار داد و به این ترتیب به تدریج تعهد خود را به حقیقت از دست داد.

۲–انتقاد برونو زوی از نظریه فضاهای معماری گیدیون

زوی تحلیلی تاریخی گروتر گیدئین را در دو مرحله اوّل قبول دارد. او به نقد معماری یونان و حتی عصر حاضر به خاطر فرم پردازی می پردازد و به شکل گسترده ، ارزش های فضایی معماری رم را معرفی می کند. به گفته او: « فضا عامل اساسی در معماری است، تا زمانی که نیاموخته ایم، جایگاه نظری آن را بفهمیم و آن را به مثابه عنصری اساسی در نقد معماری بکار بریم، تاریخ معماری و بنابراین لذت بردن از معماری تنها به گونه ای مبهم وجود خواهد داشت، بطوری که با همان زبان نقد نقاشی و مجسمه سازی که بناها مورد نقد قرار می گیرند، به مشاجره خواهیم پرداخت معماری خوب، معماری ای است که دارای فضای داخلی باشد و انسان را جذب کند. او را تربیت کند و به لحاظ معنوی رام کند. معماری بد، معماری ای است که فضای داخلی اش انسان را ناراحت کند و او را گریزان سازد. اما مسئله مهمتر این است که آنچه فضا ندارد، معماری نیست.... فضای معماری با مفاهیم و معانی نقاشی و مجسمه سازی تعریف شدنی نیست. فضا پدیده ای است که تنها در معماری مشخص می شود و برمبنای فضاست که معماری ویژگی‌هایش را کسب می کند.»(زوی، ۱۳۷۸، ۲۲–۱۵)

روانشناسی محیطی در عرصه های معماری و شهرسازی

برخی معماری را براساس تأثیری که فضای معماری بر روان انسان از آن می گذارد، تعریف می کنند. هنگامی فضای پیرامون ما با ما ارتباط برقرار می کند که با پیشینهٔ ذهنی و روانی ما درگیر شده و بر پایهٔ محتویات ذهنی وتجربیات گذشته آن را درک کرده باشیم. اگر هیچ شناختی وجود نداشته باشد، طبعاً تجربه ای هم رخ نمی دهد. این بدان معناست که در ساماندهی فضا یا در معماری، ما باید سابقهٔ ذهنی شرکت کننده و بهره گیرنده از فضا را شناخته باشیم و برآن مسلط باشیم، وگرنه فضا را بر او تحمیل خواهیم کرد. البته سابقهٔ ذهنی بهره گیرنده از فضا را نباید به نحوی مطلق نمود که بُعد فطری، نوعی و آرمانی آن مورد غفلت و بی توجهی قرار گیرد. تاریخ و ایده های سنتی نباید قداست ذاتی پیدا کنند. بلکه به همان اندازه که حامل مفاهیم و ارزشهای قدسی باشند، قداست پیدا می کنند.

اساساً روانشناسی علمی و تجربی زائیده قرن بیستم است و شاخه ای از آن با نام **روانشناسی محیطی** در عرصه های معماری و شهرسازی گسترش فراوانی داشت. به جز برخی جریان های تندرو همچون آیزنمن، گهری، لیبسکیند و ... که روانکاوی را وارد عرصه معماری کردند. این علم را تفسیر جدید همان یهودیت خود دانسته و به یک محافظ هویتی تبدیل نمودند. برخی معماران متعادل تر همچون لویی کان و نظریه پردازانی همچون رودولف آرنهایم(پویه شناسی معماری) جان لانگ(آفرینش نظریه معماری) و شولتز (هستی، فضا،معماری) این علم را راهی برای انسانی تر کردن معماری دانستند. شولتز در "هستی ،فضا ،معماری" با توجه به نظر ژان پیر پیاژه درباره فضای ادراک کودک ، مراتب تکاملی ادراک فضا را به پنج مرتبه تقسیم می کند :

فضای ادراکی ژان پیر پیاژه	۱- فضای رفتاری (رفتار فیزیکی) ۲- فضای ادراکی (جهت یابی) ۳- فضای هستی (تصویر از جهان) ۴- فضای شناخت (فضای علمی) ۵- فضای تجریدی (روابط منطقی)

این تقسیم بندی تنها پنج مرحله درک مجرّد فضا را ازهم جدا کرده و توجّهی به مفهوم انسان ، کمال او و اینکه انسانی کردن فضا به چه معناست و فضای نمادین و قدسی و ... ندارد همین نقایص باعث شد شولتز درمطالعات دو دهه پایان قرن بیستم خود آن مباحث را کنار گذاشت و ناکار آمد دانست و برای تعریف فضایی با هویت انسانی به

	ویژگیها	فلسفه وجودی	روانشناسی	جامعه شناسی	معماری
فضای وابسته به انسان (فضای ادراکی)	قطبی نسبی تابع زمان unisotropeغیرهمگن	هایدگر	ژان پیر پیاژه	گاستون بشلار	نوربرگ شولتز

نمودار شماره ۶-۵: فضای ادراکی وابسته به انسان

سراغ فلسفه وجودی هایدگر رفت. (شولتز،...،۲۳)در حقیقت در طول قرن بیستم نقد دیدگاه روانشناسی توسط بسیاری از جریان های

فکری همچون سنت گرایان ،پدیدارشناسان،مارکسیست ها و...به شکل جدی دنبال شد . در عین حال دو جریان فرا نوگرایی و سامان شکنی مهمترین ترویج گران آن بودند. در تمامی این نگرشها نکات قابل توجه و ارزشمند چه در نقد و چه در بهره مندی از نگاه روانشناسی وجود دارد که به تدریج در خلال بحث های آینده باید مورد توجه قرار گیرد.

۱-در نگاه هایدگر با سکنی گزیدن معماری ، فضا شکل می گیرد

مارتین هایدگر فضا را با توجه به مفهوم هویت انسان به صورت مکان تعریف می کند. به گفته او : « **فضا در اصل آن چیزی است که مکان برای او ساخته شده است و به محدوده خود راه یافته است فضاها بودن خود را از مکان می گیرند و نه از خود** (هایدگر،۱۳۸۱، ۱۶)... 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 (همان، ۱۹)... **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... (همان،۲۰).»

معماری، هنر به نظم درآوردن فضاست. خاصیت معماری همین است که جایی را تبدیل به مکان کند، این به معنی به فعل در آوردن محتوای بالقوه محیط است به گفته لویی کان "ذات فضا چیزی را باز می نمایاند که فضا می

خواهد باشد.(گروتر، ۱۳۸۳ ص ۱۸۷) **مکان ساختاری**، یعنی بیش از حد اشغال مقید شده: مکان ضعیفی است و فضا هر چه انعطاف پذیر باشد امکان پیدایش مکان های غنی تری را فراهم می آورد کمیت فضا به مجموعه عملکردها، کیفیت فضا به اراده و نیت انسان های مصرف کننده و تلقی آن ها از جهان هستی و از خود وابسته می باشد. (هایدگر، ۱۳۸۱، ۲۰-۱۶)

۲- ابزارهای انسان در شناخت فضا

در باره ابزارهایی که انسان توسط آنان می تواند به شناخت و درک اشیاء برسد به چند نکته می توان اشاره نمود:

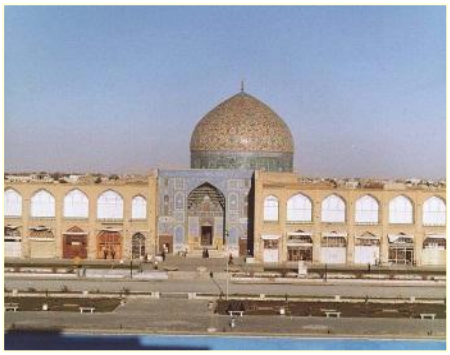
- **حواس پنج گانه** با شیوه آزمایش مکرر: برای مراحل حیات گیاهی و حیوانی
- **خیال و عقل** با شیوه تخیل و تفکر: برای مرحله حیات عقلانی
- **دل و روح** با شیوه شهود حضوری: برای مرحله حیات روحانی

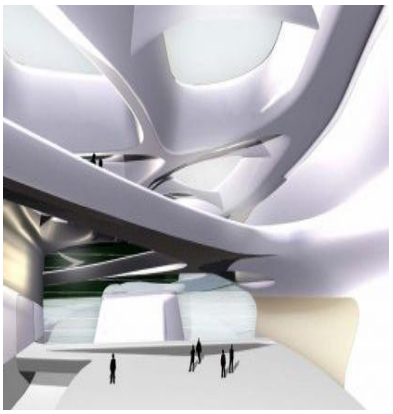
منظور از ثبات و تحرک انسان در این بحث از بعد مادی و مکانیکی است. ثبات مکانیکی مقدمه پویایی و حرکت روحی و معنوی فرض شده است

نمودار شماره ۶-۶ : ابزارهای ادراکی انسان

<table>
<tr><td rowspan="3">انسان</td><td>حیات گیاهی</td><td rowspan="2">فضا و هندسه مناسب برای سیر در آفاق</td><td rowspan="2">نقطه دید متحرک</td><td>انسان ثابت</td><td rowspan="2">فضا و هندسه و معماری آفاقی</td></tr>
<tr><td>حیات حیوانی</td><td>انسان متحرک</td></tr>
<tr><td>حیات عقلانی</td><td rowspan="2">فضا و هندسه مناسب برای سیر در انفس</td><td rowspan="2">نقطه دید ثابت</td><td>انسان متحرک</td><td rowspan="2">فضا و هندسه و معماری انفسی</td></tr>
<tr><td>حیات روحانی</td><td>انسان ثابت</td></tr>
</table>

حرکت از کثرت به وحدت در معماری





تصاویر ۶-۳۵و ۶-۳۶- قطبیت فضا و وجود نظم تمرکزآفرین با محورسازی و قرینه سازی در معماری سنتی ایران برای ایجاد حس سکون و حضور، تصویر بالا مسجد شیخ لطف ا.. ،اصفهان و تصویر پایین مسجد مدرسه آقا بزرگ،کاشان آرشیو شخصی

تصویر ۶-۳۳و ۶-۳۴- استفاده از انواع هندسه‌های خطی و موجی، نامنظم، بدون محور و شکلهای نامتعین و امتدادهایخارج شده از نقطه دید در آفاقی کردن فضا و تشدید انگیزه حرکت و عبور در انسان.

www.arcspace.com

فضاها از منظرویژگی های آفاقی و انفسی

اگر بخواهیم نیازهای انسان را براساس مباحث انسان شناسی دیدگاه اسلامی از فصل‌های قبل دسته بندی کنیم می توان آن را به **دو دسته آفاقی و انفسی** تقسیم کرد. فضای آفاقی فضایی است که پاسخگوی نیازهای متکثر، تنوع طلبانه و زندگی جمعی و پرتحرک انسان است. در مقابل چنین فضایی، انسان نیاز به فضای آرامش، خلوت و تفکر نیز دارد ، فضایی که در آن خود را باز یابد. اما این تحلیل‌ها، فضای معماری را در یک مشابه انگاری نادرست به رفتار و قانونمندی‌های فیزیکی و مکانیکی اشیاء تعبیر و تحویل می نمایند، و انسان را شیء زده و از خود بیگانه نموده و فضای زیست انسان را که می تواند مکمل فضای طبیعی بوده و در جهت بستر سازی نیازهای روحی، معنوی و انفسی انسان طراحی شده باشد، تبدیل به یک فضای صرفاً آفاقی می نمایند.

بحث گونه شناسی فضای انسانی از زوایای دیگری نیز قابل طرح است و روانشناسان و برخی عرفای گذشته در مورد شخصیت و صفات فضا و تأثیر مستقیم و غیر مستقیم آن در شخصیت انسان تحت عنوان این همانی ویکی شدن انسان با شخصیت محیط سخن می گویند. بر آن اساس می توان از فضاهای جمالی و جلالی، شاد و غمگین، انس و هیبت و ... سخن گفت. اگر بر اساس برخی آموزه ها فضا را زنده و دارای هویت متغیر و تکامل پذیر بدانیم آنگاه چنین فضایی همچون هویت های متغیر انسانها می تواند از شیطانی ترین تا الهی ترین هویت را داشته باشد. فضا یا

مکان شیطانی جایی است که زمینه ساز رفتار شیطانی است و فضا یا مکان قدسی و الهی جایی است که به خاطر هویت های قبلی قابلیت رفتار قدسی در آن زیاد است. اثبات چنین قابلیت ها و امکاناتی برای فضا نیاز به مقدمات فلسفی، عرفانی و قرانی ویژه ای دارد که از هدف این نوشتار خارج است.

مهمترین ساحت‌های فضایی را می توان با استمداد از آیه ۵۳ سوره فصلت[۱] در دو بخش زیرتقسیم کرد :

- **فضای آفاقی** : این فضا با الهام از فضای پر جاذبه طبیعت، وجهه طبیعت گرایانه، مادی، متکثّر و تنوع طلب انسان را ارضاء می کند و عموما" در ساحت عمومی و بیرونی نمود دارد.
- **فضای انفسی** : این فضا زمینه ایجاد خلوت و حضور درونی آدمی است که حالت خودیابی و خودآگاهی را برای انسان فراهم می کند و عمدتا" در فضاهای درونی مورد توجه بوده است.

قطبیت و تشدید حرکت کالبدی فضا

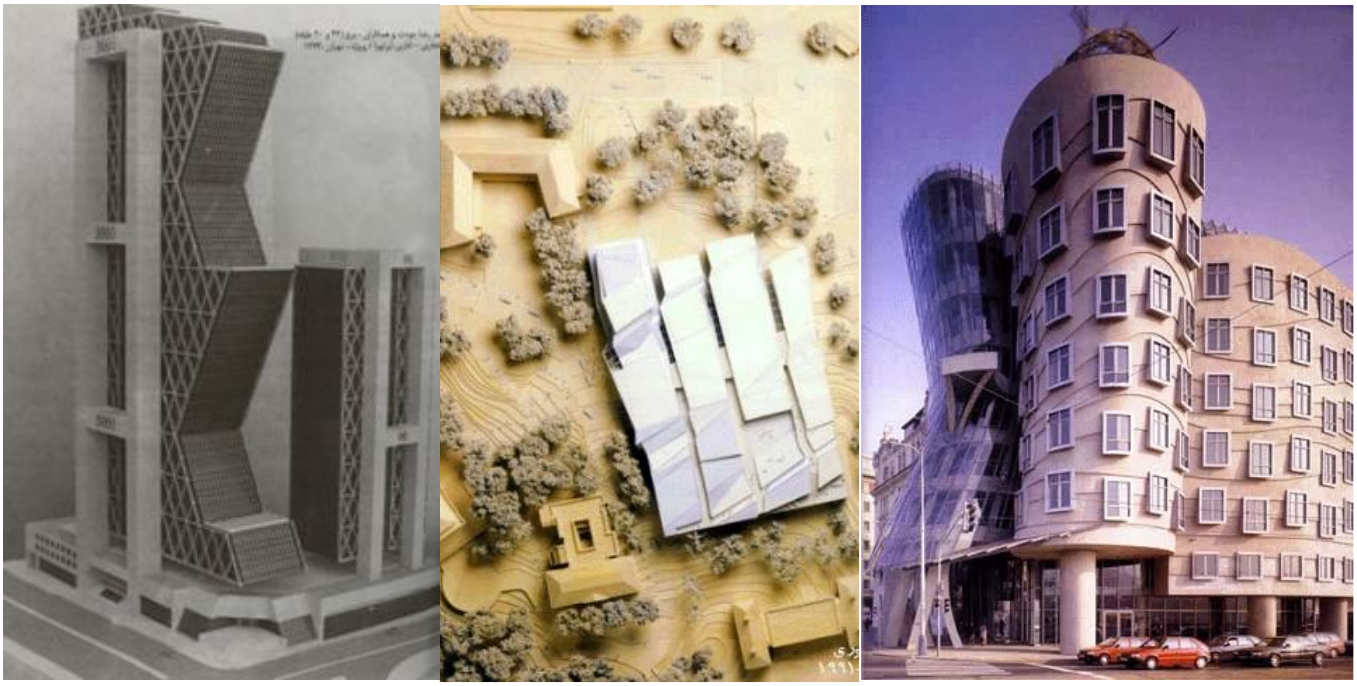
تفکیک این دو حوزهٔ فضایی از مسائل بسیار مهم در فهم ساختار فضایی معماری گذشته است. نهایتاً «علت صوری» و «مادی» این تفاوت را باید در ویژگی‌های کالبدی فضا جستجو کرد که معمار، آگاهانه برای ایجاد این کیفیّت‌های فضایی وابسته به ارزشهای انسانی به آن ها توجه داشته است. این ابزارهای محدود را می توان مواردی همچون هندسه، شکل، بافت، 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. از اصولی که به طور مشخص در انفسی کردن فضا نقش مهمی دارد، مسئله **قطبیّت فضا** (Polarization) است. قطبیت یا جهت مندی در هر معماری و فضاسازی با تأکید بر جهت های خاص نگاه، نور، حرکت، توجه و ... شکل پیدا می کند. در معماری سامان شکن با توجه به پیچیدگی شکلی فضا، قطبیت و جهت مندی پیچیده و برنامی ریزی نشده ای ایجاد می شود. در حالیکه قطبیت یکی از مهمترین ابزارهای ایجاد کیفیت و ارزش معنایی در فضاست و هرنوع نظم تمرکز آفرین با محور سازی و قرینه سازی و تنظیم تناسبات فضا که با مربع، مکعب یا مکعب مستطیل شدن به فضا جهت می دهد می باشند که جزء مهمترین عوامل کیفی کردن فضای انفسی است.

اصل دیگری که به ویژه در آفاقی نمودن فضا نقش بنیادی دارد، **تشدید حرکت کالبدی** (مکانیکی و فیزیکی) است. به گونه ای که عناصر تشکیل دهنده فضای معماری در انسان، انگیزه حرکت و عبور را تشدید و تشویق نمایند. انواع هندسه‌های خطی و موجی، نامنظم، بدون محورو مرکز، قرینه و... شکل های نامتعین و امتدادهایی که از نقطه دید خارج می شوند در آفاقی کردن فضا مؤثرند.

---

[۱] – سنریهم آیاتنافی الافاق و فی انفسهم و حتی یتبین لهم انه الحق» به زودی نشان خواهیم داد نشانه‌هایمان را در آفاق و در جان هایشان تا روشن شود برای آن ها که او حق است.(سوره فصلت،آیه۵۳) از این آیه به خوبی برمی آید که دو زمینه مورد توجه انسان آفاق هستی (طبیعت) و وجود خودش هستند، در ادامه ٬آیه ضرورت وجود نگاه شهودی در هر دو زمینه مطرح شده است که ما در مراتب عمقی فضا به آن خواهیم پرداخت.

به گفته **دکتر حجت**: « وقتی واژۀ فضا را به معنای کیفیت یا بیان یا تأثیر فضا استعمال می کنیم، به تأثیر معماری بر انسان توجه داریم. به عبارت دیگر فضا در این معنا نوعی ادراک است، زیرا کیفیت معماری، ادراکی است که



تصاویر ۶-۳۷و۶-۳۸و۶-۳۹- نمونه هایی از کار معماران کالبد پرداز که توجه اصلیشان در طراحی، فرم ساختمان می باشد،۳۷ از مجله معمار، ۳۸ و۳۹ از:

http://www.atlasy.ir

انسان از خود بنا انتزاع می کند. بنابراین فضا امری صرفا" عینی و خارج از ذهن انسان نیست. همچنین امری صرفا" ذهنی و کیفیتی فارغ از عینیات نیست و در عین حال هر دوی این ها است**. فضا کیفیتی است که انسان تحت تأثیر کالبد معماری در می یابد** و تصویر فضای عینی و خارج از ذهن، در آینۀ دل و ذهن انسان است و از آنجا که این آینه‌ها رنگ شخصیت هر انسان را بر خود دارند، تصویری که در آنها ایجاد می شود، حاصل ترکیب امر عینی و بیرونی (مُدرَک) و صفات (مُدرِک) است.»(حجت، ۱۳۷۷، ۱۹)

تعابیر گوناگونی که در بسیاری از مکاتب بر دو گونه نیاز فضایی انسان اشاره دارند ، همگی بیان های مختلفی از همین دو ساحت آفاقی و انفسی وجود انسان و فضاهای وابسته به آن است.

خلاصه ای از تعابییر گوناگون مکاتب از فضا و هندسه را در جدول زیر می توان مشاهده کرد

نمودار شماره ۶-۷- تعابیر گوناگون از فضا و هندسه در نظام های علمی مختلف

	مبنای بررسی	نوع فضا	نوع هندسه	نظریه پرداز	نمونه معماری
معماری مجرد ازانسان	علوم تجربی	مختصاتی و مطلق همگن	اقلیدسی	نیوتن ، دکارت	میس وندروهه
		قطبی و نسبی ، نا همگن	نا اقلیدسی	انیشتین	لوکوربوزیه جنکز
معماری انسانی	روانشناسی	رفتارگرایی	هندسه رفتاری	جان لنگ	جان لنگ
		ناخودآگاه جمعی	ناخودآگاه	یونگ	لویی کان، آرنهایم
		گشتالت	گشتالت	ایتن، ناگی	مدرسان مدرسه باوهاس
		ناخودآگاه، روانکاوی	ناخودآگاه	فروید	آیزنمن
	فلسفه هستی گرا	مکان با توجه به هویت ذاتی	هندسه ذاتی	هایدگر	شولتز
		مکان با هویت جدید و سازنده	هندسه جدید	دریدا	استیفن هال
	یونان کهن	نسبی، آزاد و طبیعی	هندسه طبیعی	غیر فلسفی	شهرهای یونانی
		مطلق و مادی	هندسه طلایی	ارسطو	معابد یونان
		مثالین و نسبی	هندسه قدسی	افلاطون فیثاغورس	گوتیک و معابد یونان
	حکمت اسلامی	فضای انفسی	هندسه انفسی	متون دینی	خانه و مسجد
		فضای آفاقی	هندسه آفاقی	متون دینی	بازار و شهر

جایگاه کالبد و فضا در فرایند طراحی معماران معاصر

۱–معماری مبتنی بر شکل گرایی و کالبدپردازی

امروزه معماری معاصر غرب به نحو جدّی به سوی معماری شکل گرایی و کالبد پردازی (Formalism) گرایش پیدا کرده است. به گونه ای که همهٔ وجوه معماری مانند کارکرد و یا حتی سازهٔ ساختمان هم پیرو شکل آن شده است. بعضی از معماران امروز، معماری را به هنرهایی همچون مجسمه سازی و نقاشی فرو کاسته اند و از این رو مهم ترین جایگاه را در معماری، به سامان بندی پیکر ساختمان و نمونک (ماکت) آن داده اند.بسیاری از معماران مطرح شده و مشهور در مجلات دنیا در حقیقت گرافیست یا مجسمه ساز هستند که ماکت‌های خود را با مقیاس‌های کلان می سازند. درحالیکه به نظر می رسد **کالبد و فضا** در دو مرتبه از ادراک محیط پیرامون درک و دریافت می شوند.[۱] به این گونه که **کالبد، در روند «ادراک آفاقی و بیرونی» درک می شود و فضا در روند «ادراک انفسی و درونی».** طبیعتاً فرهنگ هایی که به ادراک آفاقی، پدیداری ومحسوس اهمیت بیشتری می دهند، به اصالت کالبد و شکل گرایش پیدا می کنند و در برابر آن، فضا برای فرهنگ های انفسی، دیداری و شهودی مهم خواهد بود. درنتیجه به خاطر همین انفسی بودن درک فضا، انسان به یک **«این همانی با فضا»** می رسد و هویت خود را در آینه فضای پیرامونش می بیند. عموم مردم به طور عینی در میان هویت خود زندگی می کنند و با آن این همانی دارند.

نمودار شماره ۶–۸: مقایسه گرایش ها درباره تقدم کالبد و فضا در طراحی معماری

	گرایش ها	معماران و پژوهندگان	معمار خارجی	نمودار روابط
کالبد گرا	**کالبد پرداز (محض)** Formalism	جودت ، صارمی ، شیردل	گهری آیزنمن	شکل گیری اتفاقی فضا کالبد → انسان
	کالبد پرداز مفهومی Conceptualism	میرمیران ، افشارنادری	لوکوربوزیه	کالبد → فضا انسان
فضا گرا	**فضا گرای عملکردی** Functionalism	شریعت زاده ، کامران دیبا	سولیوان کریستوفر الکساندر	شکل گیری خودبخودی کالبد فضای کمی (عملکرد) → کالبد
	فضا گرا مفهومی Spatialism	نصر ، اردلان	آندو	کالبد ← فضا انسان
موازنه کالبد و فضا	**بر هم کنش کالبد و فضا**	زین الدین ، داراب دیبا	رایت	کالبد ↔ فضا انسان

[۱] در ادراک اشیاء متحرک یا رویداد یا کالبد بیرونی هر بنا مشاهده گر یک ناظر بیرونی است، یعنی مشاهده گر در یک سو و موضوع در سوی دیگر است و ویژگی های متحرک و مشاهده گر را می توان جدا یا در ارتباط متقابل بررسی کرد، اما در ادراک فضا، ادراک کننده خود بخشی از محیط مورد مشاهده است و نقشی موثر در تعریف حدود و دیگر ویژگی ها می یابد. (شهرناز مرتضوی، روانشناسی محیط)

	دیدگاه فراگیر Inclosive			انسان منفعل انسان فعال فضا ↔ کالبد

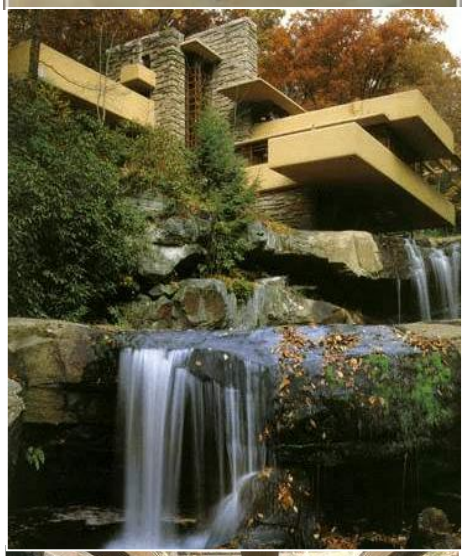
۲–شش رویکرددرمعماراسلامی ایرانی و معماری معاصر

درباره شیوه توجه به کالبد یا فضا در آغاز شکل گیری هر طرح معماری می توان سه دیدگاه اصلی را از هم تفکیک کرد که هریک از آن ها را می توان در دو شکل مختلف مشاهده نمود **به این ترتیب می توان ۶ رویکرد گوناگون را در میان معماران ایرانی و خارجی همچون جدول بالا مشاهده کرد.**

۳–فرم گرایی در معماری معاصر

فرم‌گرایان طراحی معماری را از **شکل** شروع می کنند و دیگر بخش‌ها را به صورت خود به خود و فرعی طراحی می کنند. به همین جهت کار طراحی آن ها با **ماکت** آغاز می شود و در بسیاری از موارد در مراحل اولیه طراحی نیازی به طراحی پلان احساس نمی کنند (برخی خانه های آیزنمن).

برخی از شکل گرایان اگر چه از شکل شروع می‌کند ولی به فضا و تأثیر آن بر انسان توجه دارند به طور مثال میرمیران در بسیاری از کارها همچون کتابخانه ملی، ورزشگاه رفسنجان اگرچه از فرم شروع کرده اما به فضا هم بی توجه نیست.فضاگرایان معماری را چیزی جز فضا ندانسته و طرح خود را با پرداختن به فضا شروع می کنند. ولی گاه فضا تنها براساس کارکرد آن مورد تقسیم قرار می گیرد و معماری فضاگرای کارکردی که در مدرنیزم مورد توجه بود چنین مبنایی دارد. فضاگرای مفهومی مرتبه ای عمیق تر از کارکرد را مدنظر قرار داده و به تأثیر نمادین فضا بر انسان تأکید دارد همچنانکه نصر در مقاله «اهمیت فضای خالی» تا حدودی اهمیت آن را مطرح کرده است. اما اگر اردلان از فضای مثبت و منفی یا فعال و منفعل سخن می گوید که در مقابل کالبد و شکل فعال و منفعل قرار می گیرد. او قصد دارد نشان دهد که فضا ندارد. فضا تنها در تعامل با کالبد معنی پیدا می کند.



تصویر ۶–۴۱ – معماری فضاگرای مفهومی نمونه هایی از کارهای آندو که به فضا و تأثیر آن بر انسان در کارها اهمیت می دهد.

تصاویر۶–۴۲و۶–۴۳–کارهای رایت که در آن به فضا و فرم و تأثیر آن بر انسان توجه شده است، برهم کنش کالبد و فضا، خانه آبشار.

به این الگوها یک انتقاد وارد است. در آن ها انسان موجودی پذیرا و منفعل پنداشته شده است که از فضا و شکل تأثیر می‌پذیرد. اما معمولا" در فرهنگ اسلامی چه بسا فضا و شکل، هویت خود را با انسان درون آن ها بیابد و محیط، با شخص این همانی کند که حالتی بسیار عمیقتر از برعکس آن را دارد. دستاورد این روند، فراگیرترین دیدگاه دربارهٔ این مسئله در معماری خواهد بود که تأثیر«مکین» بر «مکان» فراموش نمی‌کند.[۱] در این باره در ادبیات عرفانی ما مضامین بسیار عمیقی است وجود دارد که می‌توان از آن ها بهره برداری نمود:

من یـار همی جویم و او جلوه گه یار　　او خانه همی جوید و من صاحب خانه
مقصود من از کعبه و بتخانه تویی تو　　مقصود تـــویی کعـبه و بتخانه بـــهانه
(شیخ بهایی)

۴–دو فضای پنهان و مشهود در معماری اسلامی

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 پیامبر (ص) که : «مومن در مسجد، مانند ماهی است در آب، و منافق در مسجد، مانند ماهی است در بیرون آب.» (بحار الأنوار ج ۷۵، ص ۹۰) در این حدیث، اعتبار اصلی به نوع، کالبد و فضای معمارانه مسجد داده نشده است، بلکه به وضع روحی و معنوی انسان استفاده کننده اعتبار داده شده است. از دیدگاه حکمت اسلامی، «فضا» یک پدیده در جهان و یکی از آفریده‌های خداوند با ویژگیهای خاص خود است. مفهوم فضا در این دیدگاه، یک جنبه تجریدی و بدون ارتباط با انسان دارد که در برگیرندهٔ ویژگی‌های کمی و کیفی فضا بدون ارتباط با ادراک انسان است و می توان آنرا «**فضای پنهان**» نام نهاد، همچنین یک جنبهٔ مهمتر و اصلی تر در ارتباط با انسان دارد که به نام «**فضای مشهود**»، جایگاه زیست و رشد و تعالی انسان است.

۵–در فضای معماری اسلامی باید معماری انسانی پدیدار شود

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 می کند. انسان سنتی در فضا زندگی می کند، نه در آن اسیر شده است ونه قصد به اسارت گرفتن و چیرگی بر آن را دارد و می تواند و باید خود را تا فراتر از ساحت های مادی و مرزهای فضا وزمان فیزیکی رشد دهد. آنچه بسیار مهم است این که خداوند آن فضای کالبدی و ریاضی ای را که علوم تجربی آن را به ما سیال وناهمگن معرفی می کنند، به گونهٔ آرام و متعادل و با معنی در چشم و احساس انسان معرفی می کند، آن گونه که سیرکمالی خود را درون آن بگذراند و مهمتر از آن فضای مصنوع را در کنار فضای طبیعی با عنوان «خانه» یا

---

[۱]–« *شرف المکان بالمکین* » « شرافت مکان به شخص داخل آن است . » (باور بر این است که این عبارت روایتی از معصوم باشد ، اما مولف سند مستقیمی از آن نیافته است . علامه مجلسی در بحارالانوار گاه این عبارت را بیان کرده است ، شاید این عبارت میان علما به عنوان یک تعبیر مقبول ، مصطلح بوده است) در بحثهای عرفا و فلاسفه راجع به مکان مقدس این بحث وجود دارد که آیا فضا و مکان به خودی خود می تواند واسطه انتقال قداست به انسان باشد یا اینکه انسان انتقال دهنده قداست به مکان است. (بطور مثال رجوع شود به رساله ازمنه و امکنه عین القضات همدانی).

«بیت» معرفی کرده که باید آرامش بخش باشد، «**والله جعل لکم من بیوتکم سکنا**»[۱] و بتواند سیر در انفس و رسیدن به خود آگاهی روحی و معنوی را آسان ساخته و انسان را در جا زدن و جمود و تحجّر در ساحت حیوانی و فضاهای سیر در آفاقی رهایی داده و ارتقاء بخشد.

فضای ریاضی، در حوزه مهندسی ساخت برای ساختن و آفرینش فضایی، شایستهٔ «**انسان معنوی**» لازم است ولی مخاطبان عام هرگز نمی توانند به این فضا دست پیدا کنند، مگر اینکه در طراحی فضا با مؤلفه‌ها و ویژگی‌های بنیادی وابستگی‌ها و رابطهٔ انسان معنوی با فضا را مد نظر قرار داد. 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 (درود خدا بر او) فضای آفرینش، محضر خداست و ما انسان‌ها در آن از سوی او آزموده می شویم. زمین، آسمان و آنچه میان آن ها است، یعنی همان فضای زندگی ما، می تواند و باید به گونه ای ساماندهی شود که ما را دراین آزمون یاری کند.(خمینی، ۱۳۷۳) یعنی از سویی بتواند تأمین کننده نیازهای فیزیکی و مادی ما باشد و از سوی دیگر برای سیر و سلوک ارادی، اختیاری، عقلانی و روحانی ما، با ایجاد فضایی کیفی و آرامش بخش بستر سازی و زمینه پردازی 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.

نقش علم هندسه در ساماندهی فضای معماری

۱–هندسه علم بین اندازه ها و شکل هاست

یکی از دانش‌هایی که از دیرباز برای ساماندهی به شکل و کالبد فضا به کار گرفته می‌شده، **هندسه** 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. 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. از گذشته های دور بسیاری از ادیان و مکاتب فکری اهمیت ویژهای به هندسه داده اند. چرا که صفت مهندس پیش از همه صفت خداست و اوست که که عالم را با هندسه های ویژه آفریده است. سخن مهم افلاطون بر بالای سر در مدرسه اش « هر که هندسه نمی داند به این مدرسه نیاید» اهمیت والای این علم را در فلسفه و فهم جهان هستی به خوبی نشان می دهد**. ابوریحان بیرونی هندسه را به معنای« دانستن اندازه‌ها و خاصیت صورت‌ها و شکل‌ها که اندر جسم موجود است» تعریف کرده است.** [۲]

---

[۱] و خدا برای سکونت دائم شما منزلهایتان را و برای سکونت موقت سفر از پوست چهارپایان خیمه ها برای شما قرار داد تا وقت حرکت و سکون سبک وزن و قابل انتقال باشد و از پشم و کرک و موی (گوسفند و شتر) اثاثیه منزل و متاع و اسباب زندگانی و لباسهای فاخر برای شما خلق فرمود تا در حیات دنیا از آن استفاده کنید (آیه ۸۰ سوره نحل)

[۲] – 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+ قانون + ساختن « دا » به معنی قانون است و واژه‌هایی مانند دادار به معنای قانون گذار و داد به معنی عدالت و قانون از همین ریشه است دهخدا سک و سکیدن را به معنای 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.

۲–تعریف هندسه و تناسبات هندسی

هندسه، دانشی است که به ویژگی ها و روابط میان شکل ها واندازه ها می پردازد. زمینهٔ این دانش، دو مفهوم وابسته به هم می باشد، **عدد و شکل**. این دانش وابستگی تامی به دانش ریاضیات دارد و گاه این دو با هم یکی گرفته می شوند و تعبیر ریاضیات عدد و ریاضیات شکل به کار برده می شود.

سنجش میان اندازهٔ دو چیز، یک نسبت را پدید می آورد و سازواری یا تناسب، به برابری این نسبت ها گفته می شود. هر دستگاه سامان یافته و متناسب، دارای نسبت های ویژه ای است که میان بخش ها با هم و نیز هر بخش با کل بر پا است. بنیاد طبیعت وچیزهایی که در آن هستند، بر پایهٔ تناسبات ویژه ای پی ریزی شده است و بشر از گذشته های دور در پی کشف این تناسبات بوده است، تا هم به کنجکاوی خود پاسخ دهد و هم از این تناسبات در آفریده های خویش بهره گیری کند. به طور کلی بهره گیری از **هندسه وتناسبات در ساماندهی فضای معماری** می تواند با کاربردهای زیر انجام شده باشد :

- طراحی جزء فضاها هماهنگ با نیازهای انسانی و تأثیراتی که بر انسان دارند.
- در چگونگی چیدن و سامان بندی مجموعهٔ فضاها و نحوهٔ پیوند و ارتباط و دسترسی آن ها با هم.

امروزه در هندسه و تناسبات در معماری نسبت به گذشته بسیار کم توجهی می شود. در عین حال لازم است اصول کلی هندسه و تناسبات انسانی که ریشه در مبانی نظری و پیشینی دارد، مورد توجه جدی قرار گیرد.

۳–دو نوع هندسه : اقلیدسی و فیثاغورثی

دانش هندسه، مانند بسیاری از دانش های بشری که پیشینهٔ کهنی دارند، دارای دو وجه حسی و عقلانی– شهودی است و مانند سرنوشت بیشتر دانش ها در جهان امروز، از وجه عقلانی و شهودی آن غفلت شده است. بدین گونه، ما دو شاخه از دانش هندسه را از هم باز می شناسیم.

۴–هندسه اقلیدسی که شاخه ای از ریاضیات است

نام شاخه‌ای از ریاضیات است که به بررسی موجودات ریاضی مثل نقطه و خط می‌پردازد و بر پایه‌هائی که اقلیدس ریاضی‌دان یونانی در کتاب خود به‌نام اصول عرضه کرده، بنا شده است. بررسی مفاهیم هندسه اقلیدسی در دو بعد را «هندسه مسطحه» و در سه بعد «هندسه فضائی» می‌نامند. این مفاهیم را به ابعاد بالاتر از سه نیز می‌توان تعمیم داد و همچنان آن را هندسه اقلیدسی نامید. اقلیدس ، دستگاه هندسی خود را بر پایه پنج فرض و پنج اصل متعارفی تعریف کرد. **پنج اصل هندسه اقلیدسی** عبارتند از:

- هر دو نقطه را می‌توان با یک خط به‌هم وصل کرد.
- هر پاره خط راست را می‌توان بینهایت از دو طرف ادامه داد.
- با داشتن یک پاره خط ، دایره‌ای می‌توان رسم کرد که مرکزش یک انتهای پاره خط و شعاعش طول پاره خط باشد.
- تمام زاویه‌های قائمه هم‌نهشت‌اند.
- اگر دو خط را چنان رسم کنیم که خط سومی را به نحوی قطع کنند که مجموع زاویه‌های داخلی یک سمت کمتر از دو قائمه باشد آنگاه این دو خط یکدیگر را قطع می‌کنند. (www.wikipedia.org)

براساس یافته های جدید کیهان شناسی و نظریه نسبیت و سست شدن ۵ اصل فوق شکل گرفت. هندسه ای با تعاریف پایه متفاوت که در آن از دو نقطه بی نهایت خط می‌گذرد. این هندسه بر پایه سطوح منحنی و فضایی شکل می‌گیرد و سه نوع بیخودی و .... و سهوی را دارد. معماران در چند دهه اخیر با علاقه به تبیین پیچیده از ساختار هستی به این زبان هندسی روی آوردند و علاقمند شدند.

۵–هندسه فیثاغورثی مبتنی بر مقدس بودن اعداد است

اخوان الصفا و برخی سنت گرایان معاصر، آن را **هندسه فیثاغورثی** –**ابراهیمی** نامیده اند. از دید آنان هر عدد دارای ذات قدسی و ملکوتی است و حقیقتی از عالم غیب را در عالم ظاهر باز می‌نماید . کار عارفانه پیامبران تشریح این زبان ملکوتی برای بشر بود چرا که برای باز گرداندن بشر به ملکوت باید از همان زمان استفاده کرد. البته **اندیشه های اخوان الصفا** توسط برخی فیلسوفان دیگر اندیشه اسلامی همچون ابن سینا مورد نقدهای جدی قرار گرفت . ولی بسیاری از عرفا همچون ابن عربی و فیلسوفان متأخری همچون ملاصدرا با دگرگونی هایی آن را تشریح نمودند. به نظر می‌رسد استفاده گسترده ای که سنّت گرایان معاصر از این زبان دارند و آن را در قالب شکل و هندسه مقدس معرفی می نمایند، نیاز به بازنگری دارد.

تقدس بخشیدن به اشکال خاص اگرچه اندیشه ای کهن در بسیاری از ادیان دارد، اما چندان مورد پذیرش اسلام نیست در اینجا حداکثر می توان از عدم تناسب برخی از اشکال و مفاهیم سخن گفت.مفهوم حقیقی هندسهٔ عقلانی شهودی 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 عقلی زندگی می کنیم و شاید تنها به خاطر آنکه ریشه ها و سرچشمه های آن بیشتر در ناخودآگاه ما بوده و همچون هندسه منطقی در خود آگاه، بدان توجه نمی کنیم.

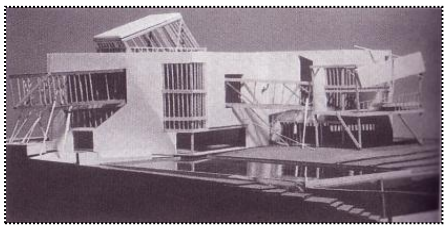
۶–تأثیرات هندسه بر روانشناسی انسان

روانشناسان معیارهای دیگری را برای انتخاب هندسه انسانی توصیه می کنند که با معیارهای قدسی نگرش قبل تفاوت هایی دارد. **خاستگاه مطالعات آنان در کشف هندسه عالم ماده است**. آن ها به کمک روانشناسی و عوامل تأثیر گذار در حساسیت انسان سعی می کنند تا به طرحی دست یابند که با رفتارهای خاص فضا هماهنگی بیشتری داشته و همچنین جذابتر و چشم نواز و روح نوازتر باشد. این قوانین علاوه بر روانشناسی یک یک اشکال ، به روانشناسی ترکیب بندی اشکال و قوانین خاص ترکیب بندی می پردازد.

۷–تناسبات تجربی و شهودی در معماری

دربارهٔ تناسبات و بهره گیری از آن درمعماری ، همچون ریاضیات و هندسه، می توان دو گونه رویکرد را از هم جدا کرد:

- **تناسبات معماری تجربی:** تناسباتی که جنبهٔ آزمون وتجربه دارد و با اندازه گیری و یافتن آن ها در طبیعت وانسان،در معماری بکار می رود تا پاسخگوی نیاز «انسان» و ارضا کننده خاطر او اشد.
- **تناسبات معماری شهودی:** تناسباتی که بازتاب حقایقی در ساختار پدیده های عالم و جلوه ای از پدیدآورندهٔ این جهان است این تناسبات به منزلهٔ قوانین کیهانی هستند.



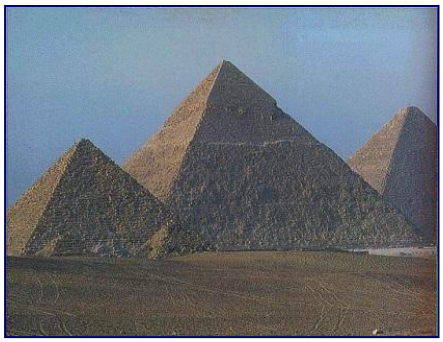
تصویر ۶۴۶– هندسه نا اقلیدسی، خانه فمیلین در کالیفرنیا –فرانک گری، مجله معماری شهرسازی جلد ۱۷، ۱۳۸۱ هجری

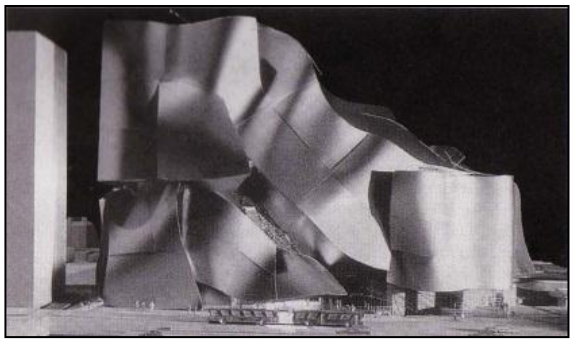
هر دو دیدگاه به تناسبات در ساختار طبیعت و وجوه اشتراک میان پدیده های طبیعی وکالبد انسان اذعان دارند. وجوه افتراق آن ها در اهداف این دوگونه دانش ،یافت می شود. در **تناسبات تجربی** ، انسان به خودی خود اصالت دارد و همه چیز بر پایهٔ خواست و نیاز او پدیدار می شود ولی در **تناسبات شهودی**، انسان ، به خودی خود معیار شمرده نمی شود، از همین رو است که برخلاف تناسبات تجربی در اینجا کالبد انسان تنها یکی از معیارهای تناسب شمرده می شود. چون انسان نیز یکی از پدیده های طبیعت وهستی است، در اینجا انسان خود را در برابر هستی بسیار بزرگتری می یابد و از طریق همنوایی با آن است که می تواند خود را درجایگاه خود حس کند. در**دیدگاه تناسبات تجربی** انسان، تناسبات را از دیدگاهی که در بارهٔ هستی وکیهان دارد، کشف نمی کند، بلکه آن ها را بر پایهٔ شناخت خود از کالبد انسان وتجربهٔ ساختمان، می سازد و برای آن مبنا همگانی (استاندارد) مشخص می کند درحالی که در**دیدگاه تناسبات شهودی**، تناسبات، امری قراردادی نیستند و آدمی آن ها را از قوانین کیهانی کشف و برداشت می کند.

۸ – هندسه در معماری از دیدگاه آنتونیادس

آنتونیادس نموداری را ارائه داده است که در آن هندسه را به **سه دسته** تقسیم می کند. وی این تقسیم بندی را از تعریف انسانی و حالاتی که هر انسانی به آن نیازمند است و یا با حضور در آن هندسه نیازهای خود را رفع می کند، تعریف می کند. وی برای هر دو نوع تعریف برای انسان، چه انسان آفاقی و چه انسان انفسی هندسه هایی را در نظر می گیرد :

- **نوع اول** : را هندسه های الوهی و یا افلاطونی می نامد که مناسب تعریف آفاقی انسان است
- **نوع دوم** : و در دسته بندی دیگر هندسه را آزاد می نامد که مناسب تعریف پسینی انسان است
- **نوع سوم**: هندسه ترکیبی ، عنوان دیگری است که وی هم به سیر آفاقی و هم انفسی انسان توجه دارد و از این جهت به دیدگاه انسان شناسی حکمت اسلامی نزدیک می شود . اما شیوه این ترکیب نکته بسیار مهمی است. در این نظریه سیر آفاقی انسان باید بستری مناسب برای سیر انفسی وی به حساب آید. (تصاویر ۶-۴۷و۶-۴۸





تصاویر ۶-۴۷و۶-۴۸- هندسه الوهی، هندسه آزاد، اهرام مصر، موزه هنر مدرن سامسونگ سئول، ۱۹۹۵، فرانک گری .

www.arcspace.com

۹–تناسب صورت و هندسه با حیثیت وجودی در نظام احسن آفرینش

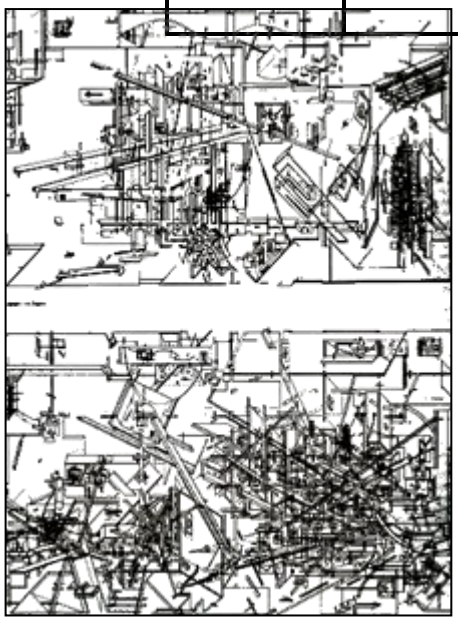
از بعد نظری و زیبایی شناسی و کلی همه شکل ها و صورت ها و به عبارتی همه تناسبات و هندسه‌ها در جای خود زیباست و طبیعت **از آنجا که نظام احسن است، همه شکل ها و صورت ها و هندسه‌ها را در خود پذیرفته و متجلی نموده است** و احسن بودن آن حکمتی است که وحدت را با کثرت و اصول ثابت را با بداعت و خلق جدید توأم نموده است. بنابراین در ابتدا همه شکل ها و صورت ها و تناسبات و هندسه‌ها بصورت نسبی زیبا هستند و آنچه به آنها تمایز و تشخص و زیبایی و نازیبایی می‌بخشد، مانند همه آنچه در عالم وجود تحقق پذیرفته است ، صفت (عدالت) است، و **عدالت در نظام آفرینش یعنی بجا بودن و متناسب بودن آن ها. بدین معنی که هر صورت و هندسه‌ای باید متناسب حیثیت وجودی خود در ابرسامانه هستی به ظهور رسیده باشد.**(تصاویر۶–۴۹و۶–۵۰) با توجه به مقدمه فوق ما **دو نوع کاربری هندسه را در معماری** از هم تفکیک می‌نماییم

نمودار شماره ۶–۸: تقسیم بندی هندسه از دیدگاه آنتونیادس

نمونه ها	خواص	توضیح	انواع
شهرهای فیلادلقیا ، ملیتوس ،جورجیا،	قابل پیش بینی غیر شخصی	شکل آشنا و صریح احجام افلاطونی نشانه غلبه بشر بر طبیعت و چیرگی کیفیت های الهی	شکل الوهی
شهرهای کوهپایه مدیترانه و ایتالیا	پیش بینی ناپذیر فردگرایانه ونفی وحدت مردمی ترسیم مشکل واجرای مشکل تر.	مبتنی بر تصمیم گیری شخصی طراح (منحنی های نا معین و اشکال ناآشنا)	شکل آزاد
	همسان کردن پیچیدگی های صوری معماری	ترکیب فرم الوهی و فرمهای آزاد.	شکل ترکیبی

۱۰–بکارگیری هندسه خود بنیادی در فضای معماری!!

برخی از معماران بی توجه به نیازهای مادی و روحی انسان ها، هندسه معماری خود را یا با بازی با اشکال گرافیکی و یا به صورت تصادفی و یا حداکثر از اجزاء طبیعت الهام گرفته و تقلید می‌نمایند و این خود از مهمترین عوامل ایجاد **بحران در معماری معاصر** است. در بسیاری از سبک های معماری معاصر نظیر فولدینگ، فراکتال، موجی، آشوب، تصادف، سامان شکنی و ... هندسه بدون توجه به انسان و نیازهای کاربری با یک سری قانون های خشک طراحی می شوند و در واقع



تصویر ۶–۵۱– در جامعه وفور نعمت، معماری و طراحی زیر فشارند که از شالوده سود و فایده مندی فاصله گرفته و به سوی هنر مستقل روی آورند.

تابوی معمار شده و بت گونه تکرار می‌شود. این چنین توجیه می شود که هندسه آن از طبیعت گرفته شده است.

این رویکرد نشان از خود بنیادی ، خود محوری و خودکامگی معمار در تحمیل یک هندسه نامناسب و نابجا به فضای معماری است که باید به صورت انعطاف پذیر در تکمیل فضاهای طبیعی، در خدمت نیازهای مادی و روحی انسان های مخاطب خود باشد. ما این نوع رویکرد برخی از معماران را به هندسه و ایجاد سبک در معماری، نوعی جهل مرکب می‌دانیم، از آنجا که انتخاب و تقلید و محدود نمودن شاکله یک جزء از عناصر طبیعت برای فضای زیست انسانی که تمامی ساحت‌های وجود را پر نموده است، فروکاهی و حقیر نمودن شأن انسانی و فضاهای زندگی اوست. در یک قالب و زندان محدود و از طرفی نوع هندسه‌های انتخاب شده در این سبک ها، بلااستثناء، هندسه‌هایی است که انسان را منفعل و تماشاچی نموده و به حرکت مکانیکی و سیر در آفاقی، تشویق می‌نماید، در حالیکه **فضای مصنوع باید مکمل فضای طبیعت باشد** و احساس آرامش و سکون را در انسان برانگیزاند و مقدمه‌ای باشد برای سیر در انفس ، تفکر ، حضور قلب ، حال نیایش ،دعا ، بعثت وجودی و صیرورت جوهری در جهت کمال انسانی. همچنان که معمار آفرینش فضای روز را مناسب حرکت و کار و سیر در آفاق طراحی نموده است و فضای شب را آرامش بخش و ساکن برای تفکر و تأمل و سیر در انفس.

لیبسکیند در ده طرح انتزاعی و گرافیکی که به اسم micromegas به عنوان الگوهای شهری ارائه داده است چنین رویکردی را مطرح نموده اند. این هندسه در حقیقت نوعی توجه حصری به هندسه است.(دیدگاه هندسه نسبت به هندسه).به این معنا که یک شهر و الگوی شهری فقط از روی چندین خط که به صورت گرافیکی ترسیم شده اند، ساخته می شود و این خود بی توجهی را نسبت به ارائه صحیح معماری از دید حکمت هنر اسلامی نشان می دهد. **جوبانی پلاسما** در نقدی که نسبت به micromegas های **لیبسکیند** داشته است، آن را نشانه ای بر جامعه مصرف گرا دانسته است. (پالاسما ، ۲۲)

۱۱-هندسه انسانی در معماری عاملی برای سیر انسان از آفاق به انفس است

با توجه به انواع ابزار ادراکی انسان و شیوه‌های ادراکی او می‌توان انواع هندسه‌های مناسب را برای هرکدام مورد بررسی و ارزیابی قرار داد. حواس ظاهری انسان با شیوه آزمایش مستقیم و مکرر، ادراک و لذت‌های حسی را برای انسان فراهم و میسر می‌نماید. برای مثال حس بینایی انسان از یک نقطه و جهت ثابت، فقط یک منظره ثابت را می‌تواند مشاهده نماید. حال اگر انسان و جهت نگاه او متحرک باشد و نقطه دید او متنوع و متحرک، حس بینایی او حداکثر برخورداری را خواهد داشت. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت، در فضای معماری هندسه‌ای که هر چه بیشتر انسان را به حرکت و تغییر جهت تشویق نماید و نقطه دید او نیز مرتب تغییر نماید، هندسه مناسبی برای حواس پنج گانه انسان و سیر در آفاق او خواهد بود.

بستر مناسب برای باروری ادراکات عقلانی انسان یعنی تفکر ، تامل ، دانایی ، بیداری و ... تا سر منزل دست‌یابی انسان به حکمت و نزاهت ، ادارک زیبایی و زشتی ، تشخیص نیکی و بدی و گذار از حیات حیوانی به حیات انسانی آنچنان که در حدیثی از حضرت امیر (ع) درباره نفوس انسان مطرح شد. هندسه ای ساکن ، آرامش بخش و ایستاست. مطابق این بیان فلسفی که سکوت مقدمه تفکر است باید گفت سکوت مقدمه آرامش ، سکون فیزیکی و مکانیکی انسان و آرامش و سکون فیزیکی و مکانیکی می‌تواند زمینه مناسبی برای انبعاث فکری و پرواز اندیشه به ساحت ذکر ، دانایی و بیداری انسان باشد. **بنابراین می‌توان گفت هندسه‌ای که مشوق ادارک حواس پنج گانه نباشد می‌تواند زمینه مناسبی برای گذار انسان از سیر در آفاق به سیر در انفس را فراهم آورد.**

تصاویر ۶-۵۲و۶-۵۳- هندسه انسانی، تصویر بالا موزه گوگنهایم،رایت،تصویر پایین، میدان نقش جهان،معماران ایرانی تحت مکتب اسلام.

www. hamshahrionline.ir

۱۲-هندسه شهر، عاملی برای آرامش فضاهای زیست انسانی

آنچه در تمامی مکاتب عرفانی بعنوان امری بدیهی و تجربه شده تلقی می‌شود آن است که برای ایجاد تمرکز روحی و حضور قلب، سکون مادی و گذار از حواس پنج گانه و حتی تفکر بیرونی، امری الزامی و اجتناب ناپذیر است. برای ادارک قلبی و الهامات و القائات ربانی باید از هرچه که غیر اوست خالی شد و به وحدت درونی رسید و دل را مهبط امر قدسی و ربوبی نمود و از نفخه الهی تغذیه و استنشاق کرد و حیات طیبه یافت و به مرحله رضایت و کرامت رسید. در حقیقت صیرورت یا تکامل روحی نتیجه تمرکز و تفکر است و برای تحقق آن باید محیط کاملا آرامبخش و ساکن باشد.

با توجه به مباحث فوق و از آنجا که معماری و شهرسازی مجموع فضای زیست انسان را بازآفرینی و ساماندهی می‌نماید و با توجه به نیازهای متنوع انسان ها و ضرورتا" عملکردهای متنوعی که در طراحی عناصر شهری باید مورد توجه معماران قرار گیرد، لازم است مبتنی بر نوع عملکرد هر فضا، هندسه آن توسط معمار بصورت منطقی و هنرمندانه بنحوی انتخاب و طراحی شود که با نیازهای انسان در هر مورد هم‌آهنگ و متناسب باشد. از آنجا که در شبانه روز انسان ها سیری از کثرت به وحدت و از آفاق تا انفس را از طریق عملکردهای عبور و مرور ، کار ، صنعت ، کشاورزی و تجارت تا امور آموزشی ، فرهنگی ،سکونت و عبادی را پیگیری می‌نمایند، هندسه شهر نیز، باید ترکیبی از آفاقی ترین تا انفسی ترین هندسه ها و فضا ها را فراهم آورد.

۱۳- هندسه آفاقی زیربنایی برای هندسه انفسی است

از اعجاب انگیزترین ابعاد هنر معماری در دوران اسلامی، شیوه انتخاب و نوع هندسه‌ای است که معماران تحسین برانگیز آن در طراحی‌های خود بکار گرفته‌اند. در یک تحلیل و ارزیابی دقیق و عمیق از معماری و شهرسازی

این دوران ملاحظه می‌نماییم که بطور شگفت انگیزی نوع هندسه انتخاب شده و با نوع عملکرد فضا و نیازهای مادی و روحی انسان ها کاملا" مناسب و هماهنگ و زیبنده و سازگار است.[۱] در نوع اول هندسه ای که از طریق تعقل و احساسات پنج گانه درک می شود را **هندسه آفاقی** می گویند و آنچه که باعث حضور قلب در فضا می شود را **هندسه انفسی** می گویند و در حقیقت هندسه آفاقی زیربنایی برای هندسه انفسی می باشد. عمق مفهومی و زیبایی‌های شگفت انگیز صوری این هندسه در جایگاهی است که انسان خبره اعتراف می‌نماید جز با الهامات ربوبی و مشاهدات عرفانی، دستیابی به این حد از توانایی هندسی و خلق صورت های بی‌بدیل و اعجاب انگیز امکان ناپذیر بوده است. **و صد افسوس که امروز حتی بعد از گذشت سال ها از پیروزی انقلاب اسلامی هنوز قواعد این هندسه که خود علم بسیار عظیم و وسیعی است و یادگیری آن برای یک معمار بعنوان مهمترین و ضروری‌ترین ابزار طراحی، اجتناب ناپذیر است، هنوز در دانشکده‌ها نه تنها تدریس نمی‌شود بلکه هر کاری که رنگ و بوی هندسه دوران سنتی را داشته باشد مورد بی‌توجهی و نفی و طرد بسیاری از استادان قرار می‌گیرد!!**

اگر به این نکته رسیده باشیم که فصل ممیز انسان از حیوان و نفس حیوانی از نفس انسانی همان قوه تعقل و نفس روحانی اوست و اگر مباحث هندسی فوق و مناسبت های آنرا دریافته باشیم، لاجرم باید اذعان نمود که بعنوان یک تحول بزرگ و انقلابی از ماجرای سبک های سطحی و مبتذل معماری کنونی، هیچ راهی نیست مگر آنکه علاوه بر خودسازی معماران از بعد هندسی نیز علم هندسه معماری و شهرسازی دوران اسلامی را بطور کامل و جامع به آن ها آموزش دهیم تا بر مبنای سلوک عمیق و استوار آن بسوی ابداعات و خلاقیت های جدید و اصیل پر گشایند.

۱۴- نتایج حاصل از نقش و تأثیر هندسه در معماری اسلامی ایرانی

نتایجی که در باب کاربرد هندسه و تناسبات هندسه در معماری باید بدان ها توجه کرد به این قرار است:

- **هدف غایی وحقیقت هنر و نیز هنر معماری**، پدیدآوردن زمینه مناسب برای رشد و به ظهور رساندن عالی ترین استعدادهای عقلی و روحی انسان است تا بتواند مسیر رشد و تکامل معنوی و سیر الی الله را بپیماید. پس باید بتوان از هندسه و تناسبات برای هموار کردن این مسیر به بهترین گونه بهره گیری کرد.
- **یکی از معیارهای انتخاب هندسه و تناسبات** در معماری را می توان کاربرد و سود آن برای انسان دانست، بررسی و تحلیل آنها از جنبه های ریاضی و علمی در حوزه معماری نمی گنجد.
- **در روند تکامل معنوی**، همه پدیده ها در برابر نیت و اراده انسان ،حکم وسیله و زمینه را دارند.بنابراین معماری و عوامل آن از جمله هندسه، تنها در حد آماده ساختن زمینه مناسب برای این روند می توانند سودمند شمرده شوند. این رویکرد، هنر برای هنر را نفی کرده و بر رویکرد هنر در خدمت تعالی انسان تاکید دارد.
- از دیدگاه اسلام، **هر آنچه درعالم طبیعت تجلی می یابد**، یک واقعیت آیه ای و اعتباری دارد ، در عین حال متعلق به عالم کثرت و تنوع می باشد ومجموع شرایط زمان ومکان در تحقق آن دخالت دارند. همچنین انسان ها نیز از بعد معنوی و جوهری در درجات متفاوتی از مراتب وجود محقق شده اند. بنابراین شیوه های معماری برای همه آن ها درعین داشتن تنوع صوری وشکلی، در یک راستا و اصول مفهومی ومعنوی می توانند قرارگیرند.

---

[۱] در فصل آینده برخی از ارزشهای هندسی فضایی معماری و شهرسازی گذشته با دقت و جزئیات بیشتری مورد بحث قرار خواهد گرفت.

- **طبیعت و آفرینش، دستاورد برترین معمار و احسن الخالقین است**. پس الهام از ساختار فضایی و هندسی طبیعت و ابعاد آیه ای وتمثیلی آن برای هنر مندان و معماران ،بهترین سرچشمه فیاض و الهام بخش است.
- **هندسه فضای مصنوع در عین حال باید مکمل هندسه طبیعت باشد**. در قرآن مجید خداوند، فضای مصنوع زیست انسان را با تأکید بر ویژگی آرامش و سکون توصیف نموده است. پس هندسه در فضای مصنوع باید نسبت به هندسه در فضای زیست طبیعی که روان و پرتحرک و سیردر آفاقی است، ساکن و آرامش بخش و سیردر انفسی باشد.

نگرش نمادین دین به هستی

نگرش نمادین به هستی و پدیدهٔ های آن از گذشته های بسیار دور و در فرهنگ ها وجهان بینی های کهن مطرح بوده است. به ویژه در نگرش های دینی که اساساً هستی را بسیار گسترده تر از جهان ماده و محسوس می دانستند ، سرچشمهٔ آن را در ماورای ماده و در پس این طبیعت می جستند. نماد بیان محتوا در یک زبان ویژه، فراتر از این کاربردی و روزمره است. به همین جهت از هر دو بعد (محتوا و شکل یا صورت و معنی) می توان انواع آن را مورد بررسی قرار داد.

۱–نمادهای هستی از نظر محتوا

محتوا از روی ابعاد هستی شناسی مشخص می شود و مهمترین محتواهای نماد به قرار زیر است:

- **معبود:** معبود **آرمان همه انسان ها و فرهنگ ها است** . به همین جهت در همه ادوار گذشته مهمترین نوع نمادها از این نوع بوده است. امروزه به حذف معبودگرایی در زندگی بشر نمادپردازی الهی و معنوی بسیار کمرنگ شده و به نظر می رسد مهمترین ریشه بحران را باید در این عرصه جستجو کرد.
- **انسان:** پس از معبود ، انسان ، آرمان ها و دست نیافتنی های او، مرگ و زندگی او، شادی و غصه های او موضوع بسیاری از نمادپردازی ها است. در مطالعات جدید، روان ناخودآگاه او در روانشناسی مورد توجه قرار گرفت. **به گفته روانشناسان، غرایز سرکوب شده انسان همیشه به شکل نمادین در زندگی او ظهور می کنند.**آنان یکی از مهمترین این غرایز را امیال جنسی می دانند و نمونه های آن را در بسیاری از فرهنگ ها نشان می دهند.
- **طبیعت :** طبیعت مهمترین مظهر الهی است و محیط فراگیری است که همه زندگی و مرگ انسان را در برگرفته است. **بشر همیشه به مثابه مادری به آن نگریسته و برای آن ارزش والایی قائل است**. همچنین با توجه به هزاران سال تکامل طبیعت کامل ترین موجودات باقی مانده اندکه قابلیت درس گیری و بهره فراوان دارند.
- **تاریخ :** در معماری یکی از مهمترین گونه نمادهایی که دردوره های گذشته وجود داشته نماد تاریخی بوده است. چرا که برای **انسان ها ارتباط با گذشته و تداوم سنت پدران اهمیت ویژه ای داشته است**. در دوره مدرن این نوع نماد به طور صریح کنار رفت و از دوره پست مدرن اشکال ناکاملی از آن ظهور کرد.
- **جامعه :** هویت اجتماعی همیشه موضوع مهمی برای همه جوامع بوده است و **مردم به دنبال نشانه هایی برای ارتباط و وحدت و هویت جمعی هستند**. زبان، لباس، هنر و معماری وسیله های بسیار مهمی برای ایجاد این هویت هستند. معمولاً بعد اجتماعی و تاریخی در ارتباط با هم تعریف می شوند .در عین حال در دوره مدرن با حذف تاریخ تنها هویت اجتماعی باقی ماند.

۲–نمادهای هستی که پیوندی بین محتوا و شکل(زبان) دارند

همه محتواهای ذکر شده باید در یک زبان کالبدی ظهور پیدا کند و مکاتب گوناگون از جمله روانشناسی، عرفان، فلسفه به توضیح این زبان پرداخته اند. نکته مهم آن است که در برخی مکاتب ارتباط محتوا و شکل ، قراردادی است و در برخی مکاتب ذاتی و حقیقی است. مهمترین مظاهر این زبان در معماری عبارتند از:

- **هندسه و تناسبات :** هندسه یک زبان مجرد بیان مفاهیم است و بیشتر مکاتب معماری گذشته، مفاهیم خود را در قالب هندسه عرضه می نمودند. گاه اعداد در ارتباط با مراتب هستی قرار می گیرند و با مبنا قرار دادن دایره هر تقسیم آن به سه ، چهار، پنج و .... مظهری از یک حقیقت خواهد بود. به همین ترتیب تناسبات ویژه ای در خلقت هستی و طبیعت به کار رفته که آن هم در زبان آثار هنری ظهور یافته است. روانشناسی و عرفان بیش از همه سعی در تشریح این زبان دارند
- **رنگ :** رنگ ها نیز تناسب ویژه ای با حقایق هستی و حالات درونی انسان دارند و به وسیله آن ها می توان حقایق را به نوعی آشکار نمود.
- **نور، آب و عناصر طبیعت:** هر یک از عناصر طبیعت می تواند براساس ویژگی خاص خود نمایانگر مراتب و عناصری از هستی باشد. نور و آب به دلیل قدرت نفوذ، سیالیت، بی رنگی، حیات بخشی، انرژی زایی و ... در سراسر تاریخ مظهری از خدا یا انسان کامل بوده اند.
- **مصالح:** عناصر طبیعت همچون چوب، سنگ، خاک ، خشت و ... گاه می توانند به عنوان مصالح اصلی ساختمان بکار روند. همچنانکه گاه از عناصر جدیدی همچون بتن و آهن استفاده می شود. هر یک از این عناصر احساسات گوناگونی در انسان ایجاد می کنند و معماران ارگانیک همچون رایت و آلتو نسبت به انتخاب آگاهانه مصالح بسیار تأکید دارند.
- **تزئینات:** تزئین عامل تلطیف و معنابخشی به فضاست. در دوره معاصر زمانی که نمادپردازی و مفهوم و معنا کنار گذاشته شد، تزئین هم جنایت تلقی شد و با حذف تزئینات گذشته، نوعی ا زتزئینات لذت جویانه در دوره فرا مدرن معمول شد.

۳–دو گروه معماران نماد پرداز ایرانی

در میان معماران معاصر ایرانی، رویکردهای متفاوتی به مسئله نماد پردازی دیده می شود:

- **گروه اول نماد پردازان معمار** : دسته نخست معماران نوگرا چندان اعتنایی به نماد پردازی ندارند وتفسیرها وبرداشت هایی که دراین باره برای هنر ومعماری سنتی ایران ارائه می شود را برنمی تابند. این گروه اساساً معماری را تنها در حوزه کالبدی و عملی و بی ارتباط با مفاهیم می دانند و حداکثر نمونه هایی از نمادهای شکلی، تاریخی یا طبیعت را دارند. (بیشتر معماریان نوگرا همچون شریعت زاده، صارمی و... از این گروه هستند).
- **گروه دوم نمادپردازان معمار** : معماران فرانوگرایی هستند که به گونه هایی از مفاهیم در معماری بهره می برند. رویکردهای روانشناسی ، فلسفه ، تحلیل زبان و ساختارگراها مهمترین مکاتب نظری هستند که در ترجمه مفاهیم معماری مورد استفاده قرار می گیرند.

بعضی از معماران همچون فرهاد احمدی را می توان نمونه ای از گروه معمارانی دانست که در آثار خود به انواع نمادپردازی توجه می کند. او آثاری با گرایش عرفانی تا آثار شکلی و مدرن را در کارنامه معماری خود جمع آوری نموده است.

۴–نمادپردازی عرفانی کوماراسوامی

به باور ما **در رویارویی دو نگرش سنتی و مدرن به نمادگرایی**، نمی توان درباره کاستی های هر دو، بی اعتنایی کرد. تا هنگامی که به شیوه ای روشن و روشمند به مسئله نمادپردازی همچون رویکردی که از سوی **کوماراسوامی**(coomaraswamy) ارائه شده بود، نپردازیم، نمی توانیم از دیگران انتظار داشته باشیم که با نگرش عرفانی و صوفیانه به هستی ومعماری بنگرند و مفاهیم را تفسیر و تأویل کنند. او برای فهم و بررسی نماد و نماد پردازی ، ما رابه کاوش در ریشه ها و ساختارهای ثابت و دیرپا که شالودهٔ نمادها هستند، همچنین کشف علت وجودی اجزاء تشکیل دهندهٔ آن ها و منطق روابط آن ها فرا می خواند. **کوماراسوامی** دراین روند پژوهشی خود تلاش نمی کند از عالم عرفان و تصوف دلیل و مدرک ارائه کند. او با نگرشی از بیرون به نماد ،کارخود را انجام می دهد. به گفتهٔ دیگر، زمینهٔ پژوهش او همان اصول ومبانی ای است که برای همگان پذیرفتنی است. او از ما نمی خواهد که نخست به همهٔ جهان بینی عرفانی باور داشته باشیم و آنگاه به بررسی نماد بپردازیم.

۵–رابطه نمادین شریعت با طریقت و حقیقت

یکی از پیروان نگرش عرفانی در میان معماران **اردلان** است. او براین باور است که انسان سنتی زندگی اش را طبق قوانین شریعت راه می برد و افزون بر آن، حقیقت را از خلال طریقت می جوید که همچون ساحت درونی شریعت است. (بویلستون ۱۳۸۷، ۸۱) **رابطهٔ میان حقیقت ، طریقت و شریعت** را به بهترین وجه می توان با نماد دایره نشان داد.

- **شریعت**، محیط دایره است
- **طریقت** ، شعاع هایی است که به مرکز وصل می شود با مرکزیت،
- **حقیقت**. بررسی از شعاع ها آغاز می شود.

هرچند باید در نظر داشت که این شعاع، بین شریعت و حقیقت قرار گرفته اند و بدون محیط ، طریقتی نخواهد بود و بدون مرکز حقیقتی. فرض بنیادی طریقت آن است که در همه چیز معنایی نهان وجود دارد. **هرچیزی دارای معنایی برونی و درونی است. مکمل هر صورت خارجی، واقعیتی درونی است که ذات نهانی و درونی آن است**. برای شناخت کامل مظاهر و تجلیات الهی از درونی و بیرونی باید بتوانیم آن ها رابه اصلشان بازگردانیم که همان تأویل است. **تأویل پلی است میان ظاهر وباطن**. برای تأویل به فلسفه نبوی و معرفت نیاز است. راهی که به یاری تأویل پیموده می شود تنها با میانجی گری عقل پیمودنی است، عقل سنتی، عقل منور از الهام و مکاشفه یا عقل الهی.(اردلان ، ۱۳۸۰ ، ۳۷۱)

۶–نگرش روانشناسانه به نمادهای هستی

در نگرش علمی، معمولا به نماد همچون زبانی ویژه برای انتقال مفاهیم نگریسته می شود.**کارل گوستاو یونگ** (یونگ ، ۱۳۵۹ ، ۲۴) درکتاب «انسان و سمبل هایش» به زبانی می پردازد که به گفتهٔ او در رؤیاهای ما نمودار می شود و ناخودآگاه ما را آشکار می کند. او نخست به نمادهای قراردادی می پردازد و سپس زبان سمبلیک رؤیا را فراتر از نمادپردازی قراردادی می شمرد.پس به گفته یونگ چون روان ناخودآگاه ما توانایی این را دارد که به باطن و ورای مفاهیم و معانی نیز نایل آید، از این رو آن معانی دست یافته را با زبان سمبلیک که نزدیک تر به دنیای بیداری ماست، برایمان نمودار می سازد.

اریک فروم، نیز برپایهٔ نگرش علمی رابطهٔ اختصاصی بین سمبل وچیزی که مظهر آن به شمار می رود را بررسی می کند. او **سه نوع سمبل اصلی** را از یکدیگر باز می شناسد :

- ☒ **سمبل های متعارف :** که بیشتر همان سمبل های قراردادی هستند، زبان، علائم.
- ☒ **سمبل های تصادفی:** که یک چیز به طور تصادفی در زندگی شخصی ما، معرف یک پدیده یا احساس می شود.
- ☒ **سمبل های همگانی :** که در آن سمبل رابطه ای ذاتی با مدلول خود دارد. (فروم ،۱۳۶۶، ۱۴)

نتیجه گیری ای که می توان از نگرش علمی در بارهٔ نمادپردازی بدست داد این است که در آن هر دو وجه نماد درنظر گرفته شده است، نماد، هم بازنمود حقیقتی در روان ماست و هم مانند یک زبان بکار می رود. ولی با این همه حوزه نماد پردازی در نگرش علمی کاملاً محدود به حوزهٔ نمادهایی است که علوم تجربی می توانند آن ها را شناسایی کنند و در بارهٔ آنها داوری کنند. پس این نگرش در برابر نگاه نمادین به هستی که مبنایی کاملاً فلسفی و عقلانی دارد، ناچار است که سکوت کند. گرچه بر پایهٔ گفتهٔ استاد مطهری، روانشناسان چه بپذیرند و چه نپذیرند اغلب پا را از حوزه روش علمی و تجربی در بررسی روان ناخودآگاه فراتر گذارده اند و با روش عقلانی پیش می روند. (فروغی،۱۳۴۰، ۲۴)

۷–نگرش فلسفی فیثاغورث و افلاطون به نمادهای هستی

در بسیاری از هستی شناسی های کهن وبه ویژه اساطیری می توان نگرش های نمادپردازانه را یافت. تنها برخی از این هستی شناسی ها، پشتوانهٔ مبانی و اصول فلسفی ویژه دارند. یکی از کهن ترین هستی شناسی ها **دیدگاه فیثاغورث** است. به باور او آنچه با روش منظمی درعالم قرار داده شده، چه جزیی و چه کلی، به وسیله حکمت وعلم خالق همه موجودات، با انطباق با اعداد، معین و مرتب شده است. **افلاطون** هم عالم مشهود را یک دنبالهٔ وهمی و گذرا و نامعتبر عالمی دیگر می دانست و آن عالم را بخش واقعی و ثابت و پایدار می شمرد که همانا عالم مثال یا صُور است. هر شیء، پدیدار و مظهر و رمزی از حقایق برتر ورای خود است و باید از این رمز یا نماد یا پدیدار به آن حقیقت یا دیدار رسید. این عبور با بازگرداندن شیء به اصل و اول آن، تأویل یا هرمنوتیک افلاطونی است.

۸–زبان نماد شناسی هستی از نظر سوسور سوئیسی

از نظر سوسور[۱]، جهت رسیدن به ماهیت زبان به منزله یک سامانه می توان زبان را مانند دیگر نظام های نشانه ای فرض کرد. آئین های اجتماعی نشانه های مشترکی را در فرهنگ های گوناگون پدید آورده است. ویژگی مشترک تمام نظام های نشانه ای از جمله نظام زبان وجود دو جزء جدایی ناپذیر، دال و مدلول می باشد. در واقع نشانه، حلقه ارتباط یک مدلول با الگوی آوایی یا همان دال است. **دال و مدلول از راه تداعی در ذهن گوینده و شنونده، به طرز جدایی‌ناپذیری مرتبط‌اند**. از نظر سوسور زبان، مبین واقعیت عینی اشیاء یا مصداق‌های موجود در جهان واقع نیست، بلکه باید گفت معنا در زبان از راه تفاوت‌های مفهومی و واجی ساخته می‌شود. **در واقع زبان نوعی نظام دلالتی است که از راه رابطه با نشانه و نه از راه ارجاع کلمات به واقعیت موجود یا کیفیتی ذاتی، معناسازی می‌کند**. از این حیث می‌توانیم بگوییم زبان نظامی از تفاوت‌هاست که در آن هر دال و مدلولی به نحوی سلبی از سایر دال‌ها و مدلول‌ها متمایز می‌شوند. همچنین رابطه بین دال و مدلول از نظر سوسور کاملاً قراردادی است. وی دو شاخه هرمنوتیک یعنی:

- **هرمنوتیک رمانتیک :**که حقیقت مطلق است.
- **هرمنوتیک مدرن :**که بسیار نسبی است را معرفی می نماید که در قبلاً مورد بررسی قرار گرفته اند..

۹–در جهان بینی اسلامی وجود از قبیل نمود است

در جهان بینی اسلامی و بر پایه بسیاری از آیات قرآنی، جهان وهرچه در آن است نمود و مظهر خداوند است. ذات حق را به صورت پدیده ای از پدیده های جهان و یا به صورت موجودی در منتهی الیه مکان و یا به صورت موجودی که نقشش این بوده که جهان را در لحظه ای آغاز کرده است نباید تصور نمود. اساساً وجود اشیاء با مقایسه با وجود خداوند، وجود حقیقتی نمی باشد، بلکه از قبیل «نمود» و «ظهور» ای است که پیش از آنکه خود را نشان بدهد «او» را نشان می دهد. حقیقت از راه تنزیل به مرتبهٔ مظهر می رسد. پس باید با پیمودن مسیر عکس تنزیل که بدان «تأویل» می گویند، به اصل و اول حقایق بازگشت. این تأویل فقط از حکمت الهی برمی آید. اخوان الصفا جهان مشهود را تمثیلی ازعالم غیب می دانستند آن ها با آن زبان تشابه بین مراتب عالم و پیوستگی طبقات آن و رابطهٔ بین خالق و مخلوق را بیان کرده اند. **زبان تمثیل وتشبیه از دید آنها اعداد است**. (نصر ، ۱۳۵۹ ، ۷۷)

۱۰–تأثیر صور نمادین در آموزش های اعتقادی سنتی

سنت گرایان معاصر را باید به حق زنده کننده نگرش عرفانی به نماد ونماد پردازی دانست و نگرش نمادین به هستی یکی از مهمترین آموزه های آن ها بوده است. یکی از مهمترین این اندیشمندان **رنه گنون** است که افکارش در سنت گرایان پس از خود بسیار تأثیر گذار بوده است. او اهمیت صور نمادین را در انتقال آموزه های اعتقادی سنتی می داند.(گنون ، ۱۳۸۲ ، ۷۸)ا برپایه 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.(مطهری ، ۱۳۶۹)

---

[۱] فردینان دو سوسور (زاده ۱۸۵۷ درگذشته ۱۹۱۳) زبان‌شناس سوئیسی، در شهر ژنو زاده شد. او پژوهش‌های خود را به دو زبان فرانسه و آلمانی انجام می‌داد. او با نگرش به ساختار زبان به عنوان اصل بنیادین در زبانشناسی، آن را شاخه‌ای از دانش عمومی دانست. عموماً سوسور را پدر زبانشناسی قرن بیستم می‌دانند. (www.wikipedia.org)

۱۱–در نظر کوماراسوامی هنر حقیقی ، هنر نمایش نمادین و معنی دار است

کوماراسوامی مهمترین **رسالت هنر مقدس** را یادآوری طبیعت حقیقی والهی انسان به خود او می دانست. او براین باور بود که بر هنر است که حقیقت نخستین را دریابد، ناشنیدنی را شنیدنی کند، جهان نخستین را بیان کند و تصاویر نخستین را بازنماید و گرنه هنر نیست. به سخن دیگر، هنر حقیقی هنر نمایش نمادین ومعنی دار است، نمایش چیزهایی که نمی توان آن ها را جز با عقل دید. 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. هر قدر هم که نمادی درمورد معینی به صورت نامفهوم به کار رفته باشد، مادام که قابل تصدیق است، هرگز نمی توان آنرا نامفهوم خواند. مفهوم بودن برای اندیشهٔ نماد، جوهری است، و حال آنکه فهم در بیننده عَرضَی است.

۱۲–در نظر دکتر نصر وجود غیر حق ، نسبی است

از دیدگاه نصر اشتباه محوری انسان متجدد این است که مبنای نظام فکری خویش را واقعیت جهان خارجی قرار داده است وبه دنبال آن آنچه غیر مادی است مردود شمرده است. برعکس درتمام سنت ها محور اصلی، واقعیت خداوند به مثابهٔ حق است. بر این اساس، هرچه غیر از اوست، تنها واقعیتی نسبی دارد، به تعبیر دیگر واقعیت، مراتبی دارد که از واقعی‌ترین موجود (خداوند) شروع می شود وبه فروترین مرتبه واقعیت که عالم طبیعت باشد، می رسد . (نصر ، ۱۳۷۹ ، ۱۱)

نتایج حاصل ازحکمت نگاه نمادین هستی شناسی

از دیدگاه حکمت هنر اسلامی 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 می دهد، هرگز نمی تواند در عرض دانش علمی باشد و نمی توان این دو را با هم قیاس کرد.

در وجه انسان شناسی، همه انسان ها فطرتاً و ذاتاً حقیقت، عالم ملکوت و جلوه های اسماء و صفات الهی را در ضمیر ناخودآگاه می شناسند و به تعبیر بهتر، «حی متأله» هستند و فطرتاً عاشق و شیدای تجلیات صفات و جلوه های حضرت حق هستند و از آن خاطره ازلی دارند .همچنین تجلیات الهی همهٔ هستی را پر نموده واز نازل ترین و پست ترین درجه آن درعالم ماده ظهور و بروز عینی و محسوس حواس پنج گانه ما به صورت بالفعل شده است.

پس عناصر مجرد درعالم طبیعت مثل ریاضیات وهندسه ونور و درنهایت کلام می توانند آیه و نشانه و عامل ذکر و یادآوری برای قوای برتر از حواس انسان مثل عقل و روح که به صورت بالقوه در انسان وجود دارند،شوند وآنها را بیدار و بالفعل نمایند.

- **اول** : هنر برای ورود به عرصه معنا و محتوی جز رمز پردازی و آیه سازی و شیوه های نماد گرایانه وتمثیلی راه دیگری ندارد.
- **دوم**: برای کمال انسان و از قوه به فعل درآمدن استعدادهای انسانی «عقل و روح» وسیله ای در عالم ماده جز ذکر و یاد و یادآوری نیست.

خداوند نخست، طبیعت مادی را با نام «آیات» خود می شناساند و علاوه بر پیامبر درونی یعنی «عقل»، با استفاده از مجردترین عنصر درعالم طبیعت، یعنی«کلام»، پیام مکمل و حجت کامله خود را به صورت «وحی» برای کمال نهایی انسان ها نازل نموده است و با تولد وظهورانسان کامل و معصوم درعرصه هستی، کلیه اصول فوق را عملاً تصدیق و تضمین نموده است. درنتیجه :

- همه عناصر و اجزاء طبیعت، نماد و آیه، حقیقت و ملکوت درونی خود می باشند و باطن آن هاست که ظاهر آن ها را نمود بخشیده و نه بالعکس.
- هنرها و پدیده های مصنوع را نمی توان مستقل از رابطه آن ها با معرفت های روحی ومعنوی وازلی هنرمند ومیزان تأثیر آن ها و یاد و یادآوری آن ها برانسان مخاطب که دارای همان معرفت ها حداقل در ضمیر ناخودآگاه خود می باشند، موردتوجه قرار داد.

هرچه ابزارهای بیان هنری، مجردتر باشند و بیشتر بتوانند انسان را از برون (یا سیر در آفاق) آزاد نموده و او را به درون (سیر درانفس) که تنها راه ارتباط با عوالم برتر یا ماوراء الطبیعه است، هدایت نمایند و ایجاد زمینه کنند، هنرناب تر واصیل تر وانسانی تری را می توانند پدید آورند، وگرنه، موجد هنر شیطانی و مذموم خواهند بود.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت – فصل یازدهم)

۱) **فضا** را تعریف کنید؟
۲) **دکارت و کانت** فضا را چگونه تعریف می کنند؟
۳) **تفکرات اقلیدس** در باره فضا چگونه بود؟
۴) در فضاهای رومی **باسیلیگا و پانتئون** چه نوع فضاهایی هستند؟ در این باره توضیح دهید؟
۵) در **شناخت فضا** در عصر حاضر کدام نظریه ها مؤثر بودند؟
۶) چرا فضاهای یونان قدیم **برون گرا** بودند؟
۷) **پدیده پارالاکس** در معماری را توضیح دهید؟
۸) **هایدگر** فضا را چگونه تعبیر می کند؟
۹) انسان با چه ابزارهایی می تواند **فضا** را بشناسد؟فقط نام ببرید؟
۱۰) در آیه مبارکه ۵۳/فصلت **چند نوع فضا داریم**؟ برای هر کدام دو مثال بزنید؟
۱۱) **اشکال هندسی** در معماری بر روانشناسی انسان چه تأثیری دارد؟
۱۲) **نتایج حاصل** از نقش و تأثیر هندسه در معماری اسلامی ایرانی کدام است

فصل دوازدهم

اصول و ویژگی های معماری اسلامی

دیباچه

برای **بازیابی هویت اسلامی در مصادیق معماری و شهرسازی** باید بتوان به دو پرسش بنیادی زیر پاسخ داد :

- **آموزه ها و حکمت عملی اسلام** چه هدف ها و راهبردهایی را برای فضای زیست فرد و جامعه معین می کند و چه روشهایی را سفارش می کند؟
- **معماری وشهرسازی دوران اسلامی**، چه تجربه ها و دستاوردهایی دراین زمینه به بار آورده و چه آموزه هایی برای امروز ما دارد؟

پاسخ **پرسش نخست** را می توان در بررسی های زیر بدست آورد :

- بایستگی ها و شایستگی ها درباره فضای زندگی از دیدگاه قرآن و روایات معصومین .
- درس هایی که می توان از معماری مورد پذیرش معصومین (ع) بدست آورد.
- برداشت ها و تفسیرهایی که از دو سرچشمه بالا از سوی اندیشمندان ارائه شده است.

و اما پاسخ **پرسش دوم** را در بررسی های زیر باید جست :

- بررسی آثار و ساختمان های برجسته تمدن اسلامی و تحلیل کالبدی و فضایی آنها.
- کتب و نوشته هایی که در زمینه ساختمان و فنون پایه و کاربردی وابسته یافت می شوند.
- نوشته و سفرنامه و دیوان شعر و هر موردی که بتوان از آن آگاهی هایی به دست آورد.

برای بهره گیری از تجربه ها و دستاورد های دوران اسلامی باید بتوان به سه پرسش زیر پاسخ داد :

- معماری وشهرسازی در جوامع اسلامی چگونه آغاز شد و نمونه های نخستین آن از کجا الگو گرفته بودند؟
- روند دگرگونی ها وگسترش ها در آن چگونه بود و سرانجام به چه اصول و ویژگی های پایداری رسید؟
- کدامیک از این اصول و بنیادها از دیدگاه اسلامی، قابل پذیرش هستند و یا مثبت شمرده می شوند و چه رهنمودهایی از آنها برای جهان کنونی اسلام و به ویژه ایران بدست می آید ؟

سه دوره هنر معماری اسلامی

ازآنجاییکه هنر و معماری دوران اسلامی در غیبت انسان های کامل (پیامبران وامامان) و بدون نظارت آنها رشدکرده است نمی توان راجع به اسلامی بودن آن به طور مطلق حکم کرد. این بحث هم درحوزه مباحث نظری و هم در حوزه آثار هنری قابل طرح است. **مددپور** برای مطالعه این مسئله مطالعه ای همه جانبه در سیر همه علوم خصوصا حکمت وفلسفه اغاز می کند . به گفته او :"تاریخ نظریه های حکمی و فلسفی هنر بعد از صدراسلام ، سه دوره را سپری کرد:

- **دوره اول** (دوره عقل گرایی و فقدان نظریه هنری) : اندیشه های فلسفی حلقهٔ بغداد و اخوان الصفاو اسماعیلیه ، ابن سینا و فارابی ، واستمرار آن در آراء و اندیشه های خواجه نصیر طوسی و ابن رشد مشخص می شود .
- **دورهٔ دوم** (آغازتفکرهنری در اسلام) : با اندیشه های سهروردی و نفوذ اندیشه های عرفانی و اشراقی دینی
- **دوره سوم** (اوج تفکرهنری در اسلام) : با اندیشه حکمای اشراقی عصر مغول آغاز می شود و در صفویه به اوج خود می رسد".(مددپور ۷:۱۳۸۰)

۱ــحکمت هنر اسلامی توسط ملا صدرا و پس از او به وحدت رسید

دوره اول و دوم از دید مدد پور در حقیقت دورهٔ غربت نظریه های هنراست. چرا که عقل گرایی آن هم در شکل مشایی و یونانی آن مجال نظریه پردازی را برای هنر نمی گذاشت . او با انتقاد نسبت به این اعصار می گوید : "فلاسفه و برخی متکلمین متأثر از تفکر یونانی ، کارِ یَدی[دستساز] هنرمندان را شایسته تأمل ندیدند و چونان ارسطو و افلاطون بیشتر به شعر وحکمت شعری نظر کردند و فلسفهٔ هنر آنان نیز در واقع فلسفهٔ شعر بود تا فلسفهٔ صنایع مستظرفه و هنرهای زیبا وفنون جمیل، واین فلسفه نیز بیشتر ترجمه فن شعر ارسطو بود و کم وبیش یونانی زده ماند ". (مددپور،۱۲۱:۱۳۷۴)

اما نظر **نصر و بورکهارت** کمی با این نظر متفاوت است ، به عقیدهٔ آنان برای یافتن **حکمت هنراسلامی** ، باید مستقیما" به اساس و عصارهٔ باطنی سنت اسلامی مراجعه کرد و در مراجعه به علومی همچون منطق و کلام و فقه ، حداکثر آن است که حدود و ثغور هنر تعیین می شود و هرگز به آفرینش هنر ومحتوای آن توجه نمی شود ، به عقیده نصر:"**آن علم که با هنر سروکار دارد ، با ساحت باطنی سنت مرتبط است ، نه با ساحت ظاهری آن**.... عمیق ترین تبیین ازماهیت هنر اسلامی را در اثری چون مثنوی جلال الدین رومی می توان یافت ، نه در کتب فقه یا کلام که با وجود همهٔ اهمیتی که دارند ، به اعمال انسان وعقاید دینی اهتمام می ورزند ، نه به اصول یک هنر درونی ساز که انسان رابه سوی ذات یکتا باز می برد. همچنین رساله هایی با ماهیتی « نهانی » وجود دارد که به هنرهایی می پردازند که فقط در پرتو طریقت باطنی قابل فهم اند" (مددپور،۷۱:۱۳۸۰).

این دوتفکر به دوتفسیرمتفاوت ازهنردوران اسلامی می انجامد برای جمع بندی این دو نظر می توان گفت که در طول دوران اسلامی تفکر مسلمین دارای یک حرکت تکاملی بوده است. در آغاز شکل گیری اسلام با ورود تفکرات فرهنگهای مختلف به تدریج گرایش ها وجریان های حصری شکل گرفت که چندان سرسازگاری با هم را نداشتند این مسئله را درمیان عرفا، فلاسفه، فقها، شعرا و. . . می توان دید. که بهترین نمونه آن را می توان در ملاصدرا وحکیمان پس از او دید. به طور کلی از این دوره به بعد حکیمانی را می توان یافت که عرفان و فقه وفلسفه وحدیث وقرآن وشعر و. . . را درخود جمع کرده وبه وحدت رسانده اند. (مطهری)

۲–دگتر نصر : دوران هنر اسلامی تنها از باطن دین تغذیه می کرده است

تصویر ۷–۱ – دوتفسیرازاسلامییاغیراسلامی بودن چنین آثار فاخر هنراسلامییرخی همچون نصر اینآثاررامظهرعرفاناسلامی دانسته وبرخی همچون مددپور آثار را ناشی از تفاخرات حاکمان دانسته اند ،مسجدجامعورامین،panoramio.com

تصویر ۷–۲ –ازدیدنصر،ترکیب هنردرباریودینییه آفرینششاهکارهاییهمچونمسجدشیخلطفاللهوگوهرشادمیانجامدولیه نظرمیرسد،نگاهتجملیوشاهانهچهبساسببافراطیگریودوریازاصولوساد گیهایموردتأکیددینباشد، مسجد شیخ لطف الله، niyaresh.cim

شبیه به همین دسته بندی در بحث تأییدآثارهنراسلامی نیزوجوددارد. بر اساس دودیدگاه موجود برخی نسبت این آثارراباسلام عمیق و زیاد دانستندوبرخی نسبت آنها را به اسلام مورد تردیدقرارمی دهند: گروهی از نظریه پردازان همچون **نصر و ندیمی** ارتباط تنگاتنگی را بین اسلام وهنر اسلامی می دانند و به عقیدهٔ آنان دراسلام دین ودنیا چندان از هم جدا نیست و حکام تلاش داشتند اندیشه های دینی را درتصمیم گیری ها مد نظر قراردهند. درعین حال اگر سیر حکومت ها و. . . در برخی دوره ها هم به بیراهه رفته باشد از آنجا که **هنر تنها ازجنبه باطنی دین تغذیه می کند،** هنرمندان با بهره گیری از حلقه های عرفانی ومعنوی حکیمان وعالمان، روح هنراسلامی را درک و ارائه می کردند و پس به جرات می توان گفت که بسیاری از مظاهر هنراسلامی همچون قطعه ای خوشنویسی یا یک محراب و گنبد و... جلوه تجسم یافته حقیقت اسلام اند. "برخی از این خوانندگان احتمالاً خواهند پرسید که اگر بین هنر و معنویت اسلامی چنین رابطه ای هست .

چرا برخی از قالبهای هنراسلامی هرگز ازحمایت مقامات مذهبی یا" مسجد" بهره مند نبوده و فقط به حمایت در بار ، طبقات حاکم ، یا تجار و بازرگانان که معمولاً درتاریخ اروپا با امور دنیوی سروکار دارند ، پشتگرم بوده اند. در پاسخ به این پرسش ابتدا باید به این نکته اشاره شود که دراسلام چنین دوگانگی و تعارضی میان دین و دنیا ، به گونه ای که درغرب به آن قائل هستند، وجود ندارد. قدرتها یا عناصر به اصطلاح دنیوی درجامعهٔ سنتی اسلامی ، همواره در چارچوب فراگیر شریعت الهی همان قدر اهمیت مذهبی داشته اند که عناصر مذهبی به معنی اخص کلمه. در ثانی ، درمسئله حمایت ، کاربرد و وظیفهٔ این هنرها ، رابطهٔ ظریف تری نهفته است ، رابطه ای مبتنی بر نقش تکمیلی متقابل میان آنچه اجمالاً می تواند " مسجد " و " دربار" خوانده شود" (نصر،۱۹:۱۳۷۵).

دکتر نصر البته تفاوت دستاوردهای هنری مورد حمایت دین مداران و حاکمان را قبول دارد و آنها را با دو صفت هنرهای مردانه و زنانه توصیف می کند. ولی حضور عرفان و تصوف را عاملی فراگیر در همهٔ آنها می داند. **نصر با عرفان همه هنر گذشته ما را چه در حوزه دربار و چه در حوزه دین، در چهارچوب هنر قدسی طبقه بندی می کند.** و می گوید"مسجد و در بار به واسطهٔ ارتباط تکمیلی متقابل و درونیشان به خلق قالبهای هنر اسلامی که ماهیتاً مکمّـــل یکدیگرند ، مدد رساندند و درمواردی مشترکاً آثار منفردی نظیر مساجد شاهانه به وجود آوردند که برخی از آنها در زمرهٔ شاهکارهای هنر اسلامی محسوب می شوند. (همان،۲۰)

او درحقیقت اسلام را همان هنراسلامی می داند ومی گوید : "اگر سؤال شود که اسلام چیست ، در پاسخ می توان به محراب مسجد قرطبه دراسپانیا، صحن مسجد سلطان حسن در قاهره یاگنبد مسجد شاه دراصفهان اشاره کرد، البته مشروط براینکه پرسش کننده قادر باشد پیام نهفته دراین بنا ها را دریابد. ... یا در مرتبه ای باطنی تر، سماع صوفیان را می توان مثال آورد که طی آن انسان مستقیماً در محضر پروردگار می ایستد و با جان ، ذهن وجسم خود نام مبارک او را ثناء می گوید"(همان،۱۹۰).

البته این نکته مهمی است که نصر، رسالت هنر را چنان می داند که باید آینهٔ تمام نمای دین باشد ، اما در سراسر بررسی او ، نکتهٔ مهمی را فراموش کرده است و آن اینکه اگر چه در اسلام دین و سیاست کاملاً به هم آمیخته اند ، اما این هرگز ربطی به حاکمان تاریخ اسلام ندارد، چرا که بیشتر حاکمان درتاریخ اسلام بویی از اسلام نبرده بوده اند واین واقعیت ، فاصله ای میان هنر درباری با هنراسلامی پدید آورده است .

۳–مدد پور: در دوره تمدن اسلامی هنر دینی و هنر غیر دینی دیده می شوند

درمقابل گروهی دیگر همچون **مدد پور** با نگاهی انتقادی به این ارتباط می نگرند و به عقیدهٔ او سیطره دین در دوران اسلامی بسیار کمتر از سیطرهٔ آن در دوران مسیحیت است وبه همین جهت میزان مسیحیت هنر مسیحی بیش از میزان اسلامیت هنراسلامی است. او به وضوح دو جریان هنر دینی وهنر سکولار را دردوران اسلامی تشریح می کند.(مددپور،۱۳۷۴:۱۲۱)

در قرون وسطی تفّوق از آن کلیسا بوده و بدین معنی سیاست و دین انفکاک ذاتی و تباین نداشته اند ، به عبارت دیگر جدایی مطروحه در روایات انجیلی صرفاً نوعی تفکیک نظری و نه عملی را به همراه داشته ، درحالی که در تفکر اسلامی در روایات مأثوره و آیات قرآنی وتاریخ اسلام ، عکس این امر اتفاق افتاده ، بدین معنی که هیچگونه تفکیکی از لحاظ نظر و ماهیت میان سیاست و دین مطرح نگردیده ، اما درعمل دیانت از سیاست و سیاست از دیانت و به عبارت دیگر ، ولایت دینی از ولایت و حکومت و سیاست و قدرت دنیوی جدا شده است و حتی دو مرجع دینی و دنیوی واجد قوایی متوازن ومتعادل در برابر یکدیگر چون تشکیلات کلیسایی در برابر تشکیلات حکومتی نبوده است."

از این رو او درباره هویت اسلامی در هنر ومعماری دوران اسلامی پرسشهایی بنیادی را پیش می کشد : " آیا هنر موجود در تمدن اسلامی با تذکر به اینکه برخی از شئون آن در بُعد و دوری از حقیقت اسلام متحقّق شده است چه وضعی پیدا کرده ؟ آیا این هنر بالتمامه در قرب و وَلایت حقیقی به حق و حقیقت اسلامی ظهور کرده یا در بی وَلایتی ؟ آیا شعر ، موسیقی ، نقاشی ، صنایع مستظرفه و معماری موجود در تمدن اسلامی همه منشأ دینی واسلامی دارند؟ آیا شعر ابونواس و موسیقی فارابی و نقاشی رضا عباسی ، فرشها و فلزکاری سلجوقی و مسجد جامع دمشق وکاخ الحمراء

همه در نسبت و قرب با حقیقت اسلام متحقّق شده اند؟ و همه مظهر ولایت اسلامی هستند یا نشانه ای ازغفلت از این حقیقت؟(مددپور،۱۳۷۴،۱۲۲) "

تصاویر ۷-۳و۷-۴ – اگرچه خانه های مجلل اشراف الگوی صحیحوکاملی از خانه بر اساس آموزه های اسلامی نیستند ولی بسیاری از اصول و قوانین معنوی همچون حریم وعدم تظاهرراحفظ نمودهاند. تصویر سمت راست خانه بروجردیها،کاشان،تصویر سمت چپ خانه تیزنو،دزفول،اینترنت.

او **دوگانگی موجود درهنراسلامی** را یادآور می شود و در کنار هنر حقیقی اسلامی ، نوعی هنر غیردینی (سکولار) را هم نشان می دهد. در بارهٔ انگیزهٔ آن می گوید : " ارتباطی که تشکیلات رسمی روحانیت عیسوی با آثار هنری داشته اند ، در اسلام اتفاق نیافتاده است وهمین دوری روحانیت اسلامی به هنرموجود درتمدن اسلامی در بعضی جهات وجه غیر دینی بیشتری به آن داده است ، تا آنجا که ازنمونهٔ حقیقی مورد تأیید متفکران اسلامی درحوزه های تجسمی ومعماری کمتر می توان سراغ گرفت" (همان،۱۲۸).

به نظرمی رسد که نباید به طور مطلق هنر دوران اسلامی را تقدیس نمود چرا که مظاهر و بقایای امروزی آن عمدتاً حاصل روحیه رفاه طلبی برخی اشراف وشاهزادگان است. به طور مثال امروزه وقتی صحبت از خانه اسلامی می شود همه به سراغ خانه بروجردی ها وخانه طباطبایی ها می روند وتوجه نمی کنند که این خانه ها تنها توسط برخی از افراد خاص ساخته شده اند. اما این نکته قابل توجه است که فضای حاکم براین جوامع رعایت بسیاری از قواعد هنر قدسی را درهمین آثار فراهم می کرده ا ست که مهمترین آنها می توان در عدم تظاهر بیرونی، توجه به حریم ها، بهره گیری از هندسه و تزئینات مناسب، توجه به اقلیم باشند.

چهار رویکرد صاحب نظران به معماری سنتی اسلامی ایران

در یک نگاه کلی می توان چهار رویکرد را در میان دیدگاه هایی که از سوی پژوهندگان در باره معماری سنتی ایران پس از اسلام ارائه شده، از هم جدا ساخت، که در ادامه به معرفی آنان پرداخته می شود

۱) **کالبد پردازی** در معماری سنتی ایران
۲) **محتوی و معنا پردازی** در معماری سنتی ایران
۳) **همترازی محتوی و معنی** در معماری سنتی ایران
۴) **برتری محتوی بر معنی** در معماری سنتی ایران

۱–کالبد پردازی در معماری سنتی ایران

گروهی ازمعماران ایرانی براین نظرند که اساس شکل گیری معماری هر سرزمین و ازجمله ایران چه ازنظراصول بنیادی و چه از نظر خاستگاه والگوهای نخستین در شکل گیری و تداوم برخی از فرم هاست. درک زیبا شناسانهٔ این فرم ها تنها براساس یک همدلی که در سیر زمان ایجاد شده تحقق می پذیرد. آنها معماری را به مجسمه سازی تحویل می کنند و سعی دارند هویت معماری های مختلف را به وسیلهٔ نظام های فرم گرا تبیین کنند. دیدگاه آنها برخلاف دیدگاه اصول گرایانی است که می انگارند درمعماری سنتی، محتوای ثابت می تواند در کالبدها و مصادیق گوناگون پدیدار شود. مثلاً اصل وحدت درکثرت که به گونه های گوناگون هم در کالبد وهم در آرایه های ساختمانها نمودار می شود. این گروه از پژوهندگان که بیشتربه جنبه صوری و کالبدی و تزیینی معماری به صورت توصیفی پرداخته اند و درباره مفهوم و محتوای آن و تأثیرماهوی فرهنگ اسلامی بر هنر و تمدن اسلامی به کلی غافل بوده،خود را به غفلت زده اند ویا تنها به اشاراتی کوتاه در این مورد مهم بسنده کرده اند.

نظریه پردازانی هم چون **مارتین**، **کونل**، **شوازی**، **هوگ** و **پاپادولو** خاستگاه معماری اسلامی را در کالبد معماری گذشته و خصوصاً بیزانس وساسانی می دانند، که در زیر نظریات آنها بررسی می شود:

۱–هنری مارتین: «هنراسلامی هنری نیست که خود به خود به وجود آمده باشد، بلکه حاصل آمیختگی هنر شرقی و هنر کشور های فتح شده است.»(مارتین،۱۹۳:۱۳۷۵)

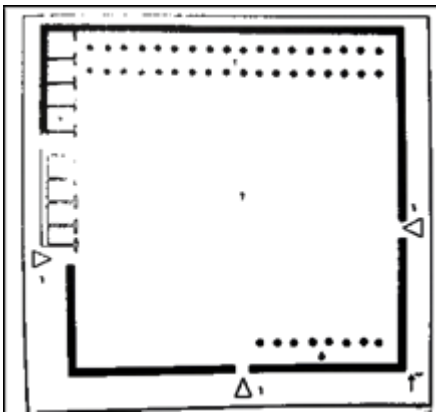
۲–ارنست کونل: «تغییرمکان خلافت اموی از دمشق به بغداد باعث گردیدکه نفوذعناصرایرانی نسبت به عناصر عربی در فرهنگ و هنر شرقی پیشگیرد .رشته ای که در دوره نخست باعث پیوند تمدن اسلام با تمدن عتیق یونان شده بود،سست گردیده و به کمک بزرگان ایرانی که در دربار خلفاء به قدرت رسیده بودند،پیوندجدیدی با سنت های قدیم ساسانی که هنوز دربین النهرین رواج داشت،زده شد»(کونل،۳۸:۱۳۵۵)

۳–اگوست شوازی: «به طورمسلم،نوشته هاگواهی می دهندکه ایرانیان وبیزانسین ها هم کاری خودرا دراحداث مساجد اولین دوران استیلای عرب به ظهور رسانده اند» تنهاوسیله برای توصیف اختلاف های سبکی،آن است که قبول کنیم که درفاصله لااقل یک قرن بین ورود اعراب ودوره شکفتگی معماری آنها،یک مکتب هنری درهرسرزمین شکل گرفته که تشکیلاتی منظم داشته وازیک حیات بهره مند بوده است. (شوازی،۱۹۲:۱۳۸۱)

۴–جان هوگ : هوگ نیز در بررسی آثار معماری اسلامی با نگاهی کالبدگرایانه به توصیف بناها و ارزیابی آنها می پردازد. او ویژگی های معماری در روزگار اسلامی را به طور کلی در معماری مسجد ها و کاخ ها خلاصه می بیند.(هوگ،۲۰:۱۳۷۵) هوگ طرح ونقشه مسجد را یکی از دو الگوی ساختمان های تمدن اسلامی می شمرد، مانند مدرسه سنتی. ولی طرح کاروانسرا و خانه ها را متأثر از طرح کاخ ها می داند.هوگ در توصیف ساختمان «**قبةالصخره**» می نویسد: ترتیب هندسی بنا وارتفاع آن احساس نوعی هماهنگی جالب رادرانسان برمی انگیزد. هماهنگی ای که با نوعی از تزئینات غنی و رنگارنگ مرمرکاری،برنزکنده کاری شده و موزائیک همراه است. این مسجد همانطور که به هیچ وجه یک اثر سبک عرب نمی باشدکاملا بیزانسی هم به نظرنمی رسد.(هوگ،۲۷: ۱۳۷۵)

تصویر ۷-۵ –توصیف کالبدگرایانه هوگ از قبۀالصخره:ترتیب هندسی بناوارتفاع آن احساس نوعی هماهنگی جالب را درانسان برمی انگیزد. هماهنگی ای که بانوعی ازتزئینات غنی ورنگارنگ مرمرکاری،برنزکنده کاری شده وموزائیک همراهاست. این مسجد همانطورکه به هیچ وجه یک اثرسبک عرب نمی باشدکاملابیزانسی هم به نظرنمی رسد. قبۀالصخرۀ،اورشلیم،wikimedia.org

۵–پاپادوپولو: در کتاب خود عناصر و اجزاء و الگوهای نخستین معماری اسلامی را بررسی می کند، او تحت عنوان « **منشأ مسجد**» پس از یادآوری جایگاه مسجد درمیان مسلمانان و سادگی مناسک اقامه نماز و اشاره به اینکه هرکجا نمازگزارده شود همانجا مسجداست،به این نتیجه می رسد که: «ازاینرو ملاحظه می شود که در آغاز پیامبر(ص) هیچ نیازی به معماری یا شکلهای نمادی نداشت ».(پاپادوپولو،۸:۱۳۶۸) پاپادوپولو در ادامه مباحث متناقض ومتعصبانه خود تحت عنوان «نقش بیزانس وسنت مدینه » می نویسد: «هیچ بنایی بیشترازمسجدمدینه ... که در ۷۰۶ م،به فرمان ولید درجای خانه پیامبر ساخته شد، نشانگر یک طرح بسیار ساده وصریح متاثرازمعماری بیزانسی نیست »(همان ،۱۵). نویسنده به این موضوع که طرح این مسجد درحقیقت همان مسجدکهن پیامبر بامقیاسی بزرگتر است اشاره ای نمی کند.



تصویر ۷-۶ –اگرچه سادگی وضرورت گرایی صدراسلام دراین نقشه نشان داده شده است ولی درتنظیم روابط حجرات بامسجداشتباهاتی شده که بسیاری رابه این گمان انداخته که مسجد،حیاط وصحن خانه پیامبراست، مسجد النبی با ترسیم کرسول، (پیرنیا،۱۳۸۳:۱۳۶)

۶–هیلن براند: رابرت هیلن براند در کتاب خود « **معماری اسلامی** » برای توجیه کاربرد همین واژه می‌نویسد : « واژۀ اسلامی کاربردی شایسته نیز دارد. چرا که معماری اسلامی تا حد زیادی دارای کیفیت متمایزی است ولو آنکه آن کیفیت را نتوان به راحتی تبیین کرد... این فردیت، ربطی به قالب‌ها یا فرم‌های معماری ندارد.... **تزیینات آن از تندیس‌های تجسمی و جزییات پردازی‌های کلاسیک پرهیز داشتند**. درحالی که اینها درغرب دو محصول عمده تزیینات معماری به شمارمی‌آیند. در عوض (درمعماری اسلامی)معماران از طریق سنگ، آجر، چوب، گچ و کاشی‌کاری در زمینه‌های متضاد،دست به هنر نمایی زدند و هماهنگی‌های رنگی بی پایانی به وجود آورده اند. خواه آشکار و خواه نهان مضامین انتزاعی هندسی واسلیمی را به اوج رساندند، و

کتیبه‌هایی با سبک‌های بسیار متفاوت اجرا کردند که این امر چنان اهمیت بصری به آنها بخشید که درهیچ سنت معماری دیگری وجود ندارد. ».(هیلنبراند،۴۵:۱۳۷۵)

نویسنده ناخشنودی خود را از برخی تفسیرهای معنا گرایانه‌ای که امروزه درباره هنر و معماری اسلامی مطرح است، این گونه باز می‌نمایاند:می‌توان دغدغه‌های پایدار معماری اسلامی و به تبع آن علائق زیبایی شناختی آنرا از خود ساختمان استنتاج کرد. البته چنین امری می بایست ظریف و با ذهن باز بدون توجه به ادعاهای جزمی گرایانه‌ای که اخیراً در مورد معانی مذهبی و به ویژه صوفی گرایانهٔ اغلب آثار معماری اسلامی متداول شده است، انجام شود(همان).

هیلن براند به دو جنبه کالبدی و فضایی در سلسله مراتب اشاره می‌کند : در سلسله مراتب کالبدی او چگونگی تبدیل یک گنبد خانه چهارگوشه به گریو دایره گنبد را مثال می‌زند ودر سلسله مراتب فضایی به نحوه جایگیری فضاها در کاروانسرا که هر دو مورد از مصادیق سلسله مراتب هستند اشاره می کند. هیلن براند این دو وجه را هم ارز می‌بیند که و به دنبال آن تلاشی برای توضیح و تبیین سلسله مراتب فضایی، دلایل وانگیزه های آن نمی‌کند که به نظر خالی از اشکال نیست. او تنها دلیل آنرا « کارکردگرایی » می‌داند. ولی روشن است که نمی‌توان رده‌بندی فضایی در ساختمان‌های سنتی را صرفاً با کارکرد، توجیه کرد، گرچه به نحو بسیار هوشمندانه‌ای به کارکردها پاسخ داده شده است. هیلن براند عمداً از تبیین‌های معنا گرایانه پرهیز می‌کند وچندان ارزشی برای آنها قائل نمی‌شود. او درجایی از اینگونه توجیهات ناخشنودی خود را نشان داده که پیش از این بدان اشاره شد.

هیلن براند درباره نمادگرایی درمعماری اسلامی آنرا قابل قیاس با نمادگرایی دینی مسیحیت سده های میانه نمی‌داند :موضوع نمادگرایی درمعماری اسلامی پیچیدگی بیشتری دارد و به دلیل موجود نبودن منابع نوشتاری پشتیبانی کننده دارای مشکلات خاص خود است. جهان اسلام هیچ معادلی برای مجذوبیت مسیحیت قرون وسطایی نسبت به نمادگرایی دینی ندارد. مجذوبیتی که به خوبی توسط تصاویر جانوری درکارهای معرق ودرمعماری روحانی به نمایش درآمده است.... معماری دینی اسلامی ... تقریباً از تمامی این ابزار بیانی محروم بوده و مجسمه‌سازی و دیگر انواع تزیینات تجسمی را مردود می‌دانسته و ظاهراً هیچ ارتباطی بین نوعی خاص از نقشه یا نما و معنایی نمادگرایانه و عمیق‌تر نداشته است. قابلیت تغییر عملکرد دریک نوع خاص از بنا شاهد دیگری براین مدعا است. در غرب وضع بسیار متفاوت بود ،جایی که شکل صلیبی کلیساهای مسیحی طبعاً از باورهای مسیحیت سرچشمه می‌گرفت، اسلام هیچگونه معادلی برای آن نداشت(همان، ۵۴).

به گمان ما **هیلن براند** ناتوانی خود را از درک کیفیت تجریدی نمادپردازی در هنر ومعماری اسلامی دراینجا فاش می‌سازد. او تنها گونه سرراست نمادپردازی درهنر ومعماری مسیحی را می‌پسندد که درمجسمه‌ها و نقاشی‌ها و ناشیانه‌ترازهمه درنقشهٔ‌کلیساها نمودار می‌شود. او چندان تلاشی هم برای درک معانی ومفاهیم نهفته در پس این هنر ومعماری نمی‌کند. کتاب او سرشار از بررسی‌ها وتحلیل‌های کالبدی و فضایی

ساختمان‌های ویژه معماری اسلامی است. اما او پا را از این فراتر نمی‌نهد و برای شناخت معماری اسلامی نیازی به درک فرهنگ و جهان بینی اسلامی نمی‌بیند.

۷–گروبه : یکی از منصف ترین و متعادل ترین تبیین ها از نگرش کالبدی را باید در نوشته های گروبه دنبال کرد. او بیش از توصیف کالبدی ارزش های فضایی معماری اسلامی را همراه با زیر بناهای فرهنگی اجتماعی آن (نه ماورایی و معنایی) تا حد قابل قبولی ارائه کرده است[۱]. گروبه در نوشتهٔ خود به نام« معماری اسلامی چیست؟» به گفتهٔ خودش« عناصر گونه نمای»(تیپیک) معماری اسلامی را بازشناسی می‌کند و نمودهای فرهنگ اسلامی راکه به طور بنیادی با سایر خلاقیت‌های معماری غیر اسلامی متفاوت هستند، تبیین می‌کند.گروبه نخست می‌پرسد : « آیا اصلاً چیزی به نام « معماری اسلامی » وجود دارد؟ آیا اگر تعبیر اسلامی، صفتی برای تعریف ویژگی‌های یک دین نباشد، می‌توان آنرا اصطلاحی دانست که اشاره به نوع ویژه ای از معماری داشته باشد، یعنی معماری تمدنی که قابلیت‌ها و ویژگی‌های خاص موجود در اسلام رابه مثابه یک پدیدهٔ فرهنگی بازتاب می‌دهد ومشخص می‌نماید؟ اصلاً چنین معماری‌ای وجود دارد؟ آیا معماری‌ای وجود دارد که بتوان آنرا متفاوت از سایر معماری‌های خارج از اسلام دانست؟».(میشل،۱۳۸۰: ۱۰) .نویسنده سپس ویژگی‌های بنیادی این معماری را این گونه برمی‌شمرد :

- توجه و تمرکز بر معماری داخلی
- وابسته نبودن شکل وکارکرد به یکدیگر
- پنهان بودن جهت وکانون ساختمان
- پنهان سازی ساختار وعناصر کالبدی در زیر پوشش آرایه ها

برخی از پژوهشگران ایرانی نیز در توصیفات خود بیشتر به جنبه کالبدی توجه داشته اند. برای نمونه می توان علی اکبر صارمی،و مهندس جودت برخی دیگررانامبرد که گوشه ای از نظریات صارمی درذیل ارائه گردیده است:

تصویر ۷-۷ –برخی از کالبد گراها به صراحت معماری را به مجسمه‌سازی تحویل می‌کند و سعی دارند که هویت معماری‌های مختلف را به وسیلهٔ نظام‌های فرم‌گرایی تبیین کند، اهرام ثلاثه،مصر

۸–صارمی: صارمی براین باور است که اساس شکل‌گیری معماری هر سرزمین و از جمله ایران در شکل‌گیری وتداوم 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 ومشخصی ندارد.... ما نمی‌توانیم از فرم بگذریم وبه 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)

[۱] -تحلیل های گروبه از معماری اسلامی قابل توجه است، ولی نقد های جدی نیز به آنواردشده است. از جمله می توان به نقد سمیر عکاش در نشریه صفه ۲۸ در مقاله ای با عنوان نظم جهانی و نشانه برداری از آن در معماری سنتی اسلامی یاد کرد.

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. درمصر این مجسمه هرم است، در چین شهر ممنوع است و در ایران پشت بام ها. 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، ازخاک. در حالی که مفهوم، آن چنان کلی است که هزاران جواب می‌توان برای آن داشت. » (همان)

برخی از معماران ایرانی علاوه بر تشریح فرم و ویژگیهای فرمی معماری ایرانی و اسلامی به جنبه های عقل گرایانه (محاسبات و عملکرد) و جنبه های عرفانی و شهودی معماری هم پرداخته اند. با اینکه نمی توان اهمیت کالبدها و شکلها را درمعماری نادیده انگاشت، ولی کم توجهی به مفاهیم ومعانی نهفته در پس آنها موجب اصالت یافتن خود شکل ها می شود و همواره این خطر وجود دارد که معماری از معنا تهی شود. می توان از ویژگی های کالبدی و فضایی معماری سخن گفت، ولی این گریز از مفاهیم، هر اندازه که تجریدی و ناملموس باشند چه توجیهی دارد؟

۲–محتوا و معنا پردازی در معماری سنتی ایران

برخی از معماران واندیشمندان معماری از مفاهیمی سخن می گویند که به سادگی نمی توان متناظر کالبدی آنها را بازشناخت. از این رو جا برای برداشت و تفسیر در آنها گسترده است. توجه به جنبه های معنایی، مفهومی و محتوایی، همراه با توجیه عناصر و فضاها و تزئینات به یاری اصول و مبانی حکمت عملی اسلام و همچنین توجه به تاثیرگذاری این معماری بر دیگران، بر نمادپردازی و انتزاع گرایی از مفاهیم قابل بحث در این حیطه است. معنا گرایان خاستگاه های مصداقی و تاریخی بومی را برای معماری اسلامی نفی نمی کنند اما پیشاز آن اصلی ترین خاستگاه مصداقی را نمونه های ساخته شده بدست خود پیامبران (خانه کعبه و مسجدالحرام)می دانند و پس از آن بر خاستگاه فکری این معماری تأکید دارند مانند بورکهارت ،گنون ،نصرو ... که مباحث این اندیشمندان را درقسمت های مختلف کتاب مورد بررسی قرارداده ایم.

۱–گنون:گنون درباره نمادگرایی گنبد می‌نویسد : « تمام بنا از بالا به پایین بیانگر گذار از اصل وحدت است که در آن نقطه مرکزی یا قله گنبد با اصل وحدت منطبق است و تمام گنبد گویی فقط توسعه آن می‌باشد تا تجلی اجزای چهارگانه و برعکس. از پایین تا بالا رجعتی است از تجلی به سمت وحدت ... مهم این است که مرکز زمین که فضای ساختمان آنرا اشغال کرده، یعنی نقطه‌ای که مستقیماً در زیر قله گنبد واقع شده است، باید بالقوه با مرکز دنیا تطبیق داشته باشد و این درحقیقت « مکان » از نقطه نظر لغوی و توپوگرافیک نیست. ولی می‌تواند با حسی متعالی و متکی به اصل در هر مرکزی که با قاعده بنیان گذاری و تقدیس شده است، محقق شود و این به سبب لزوم آداب و رسوم مذهبی است که ساختار یک بنا را تقلیدی واقعی از آرایش دنیا می‌سازد. » (گنون، ۱۳۷۹: ۱۲)

۲–هادی میرمیران: هادی میرمیران سرشت معماری ایران را«مفهومی بودن» آن دانسته و می گوید:«به نظرمن معماری ایران معماری مفهومی است. معماری همه جا، اینطورنیست. بسیاری از تمدن ها این مسیررا نرفته اند. من زمانی که شعر ژاپنی می خواندم، اینرافهمیدم. شعر ماشعری کاملا مفهومی است که ظاهری دارد و باطنی. در حالی که شعر ژاپنی اینطورنیست،همانی است که به زبان می آید،اگراین استدلال درست باشد پس میان جهان بینی ما و ژاپنی ها تفاوتی بسیاربزرگ وجوددارد»(میرمیران،۱۳۷۵: ۳۳).

او **سه ویژگی شاخص معماری ایرانی** را چنین برمی شمرد:«شاخص ترین ویژگی معماری ایران،شفافیت آن است که از **یک اصل** مهم هستی شناسی،یعنی حرکت همیشگی و تکامل هستی از یک کیفیت مادی به یک کیفیت روحی نشأت می گیرد وتجسم آن درتاریخ معماری ایران سیردائمی و تکاملی کاهش ماده و افزایش فضاست. **اصل دوم** ،تواضع است که به صورت یک حضورمطمئن افقی تجلی می کند. هم در اسلام هم در پیش ازاسلام. **اصل سوم** شادبودن معماری ایران برپایه دیدگاه و جهانبینی مثبت ایرانی است».(میرمیران،۱۳۷۵: ۳۵)

او **اصول معماری ایرانی** را در سه ردهٔ **شکل (فرم)، الگو و مفهوم** از هم جدا می کند که این سه رده از زمان پذیرترین تا ماناترین اصول را شامل می شوند. مهمترین و بی زمان ترین آنها مفاهیم است. اوسه مفهوم شفافیت، تواضع و شادبودن را مطرح می کند که هیچکدام اشاره ای به کالبدی ویژه در معماری ندارند. علاوه بر آن نمی توانند وصف هر گونه کالبد پردازی هم باشند و نشانه های عینی دقیقی هم ندارند. لذا به دشواری می توان مرز بندی روشنی برای آنها ارائه کرد.(میرمیران،۱۳۷۸:۴۶)

۳–همترازی محتوی و معنی در معماری سنتی ایران

یکی از ویژگی های مهم معماری ایرانی، دوآلیسم یا نوسان بین کیفیت های متضاد در گرایشهای زیبا شناختی، نحوه کاربری و خصوصیات ساختاری فضا دانسته شده است. تعدادی از مهمترین این دوگانه های مطرح شده، تقابل های زیر هستند : وحدت/کثرت ، نظم/بی نظمی، ساده/ پیچیده، درون/ بیرون، یکنواختی/ تنوع ، ساختارگرا/ شکل گرا. از جمله معمارانی که معماری ایرانی را دوالیته می داند، **افشار نادری** است. پیامد این نگاه آن است که همهٔ این ویژگیها (حتی متضاد با هم) را می توان درمعماری ایرانی یافت. اما این ویژگی ها، کاملا" عَرْضی و موازی با هم هستند، یعنی یک اثر معماری ممکن است یک ویژگی را داشته باشد و اثر دیگر ویژگی متضاد با آن را داشته باشد و به همین جهت تلقی «ویژگی و مشخصهٔ معماری ایرانی» به آنها قدری سست می شود.

۴– برتری محتوا 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 پژوهش‌های بیشتر بر روی آثار معماری، پذیرش آن نیز برای گروه بیشتری میسر می‌شود.

این دسته از افراد،نخست براین باورند که معماری ایران در گذر زمان با اتکاء به باورهای بنیادین دینی و ارزش‌های فرهنگی به پیش رفته است و مانند هر معماری دیگر، بازتاب آن باورها وارزشهاست. پژوهش و جستجوی ارزش‌ها و معانی ومفاهیم نهفته در فضاها و کالبدهای این معماری، امر بدیهی و واجب شمرده می‌شود. به هر اندازه که فردی که با این فضاها و کالبدها روبرو می‌شود درک و دریافت بهتری از سامانهٔ مفاهیم و معانی داشته باشد و بر بنیادهای فرهنگی جامعه تسلط داشته باشد، بینش ژرفتری از معماری خواهد یافت و معانی بلندتری رابرداشت 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 رامی‌توان نام برد که علاوه بر تشریح فرم و ویژگی‌های فرمی معماری ایرانی واسلامی به جنبه‌های عقل گرایانه (محاسبات و عملکرد) و جنبه‌های عرفانی و شهودی معماری هم پرداخته است.(ابوالقاسمی، ۱۳۶۶: ۳۵۹)

ویژگیهای معماری ایرانی- اسلامی

علی اکبرصارمی (کالبد پرداز)

-هرگزنبایدبه دنبال بیان اصل‌هاوویژگی‌های مشخصه‌معماری ایرانی رفت.

-معماری معنای ثابت ومشخصی ندارد،نمی‌توانیم ازفرم بگذریم وبه معنا بپردازیم.

- احساسات زیباشناسی ملل ناشی ازیک همدلی درونی آنهاست که غیرقابل بیان است وهرگزبه ضابطه‌درنمی‌آید.

- آثارمعماری،مجسمه‌های بزرگ کره زمین‌اند.

-معماری تا اول قرن ۱۴ شمسی ، بیشتر چگونگی ترکیب عناصر موجود بود تا دستکاری آنها.

-در معماری گذشته ، محتوای گوناگون در فرم‌های ثابتی متجلی شده اند.

-فرم پوشش هامهمترین فرم شکل دهنده به معماری اسلامی است.

افشارنادری

وحدت/ کثرت، نظم/بی نظمی، ساده/ پیچیده، درون/بیرون،یکنواختی/تنوع،ساختارگرا/فرمالیسم

میرمیران(محتوا ومعناپرداز)

- هنرومعماری ایرانی مفهومی است اماهنربسیاری ازجوامع هم چون ژاپن مفهومی نیست.

– دریک فرهنگ عمومی مهمترین کار،میزان خلاقیت هنرمندان در وام گرفتن ازمفاهیم است.

– هریکازعناصرمعماری ایرانی رامی‌توان درسهم رتبه فرم،الگوومفهوم مورد بررسی قرارداد.

به عنوان مثال حیاط مرکزی	فرم	فرم حیاط مرکزی باشکل خاص مربع یامستطیل آن
	الگو	الگوی قرارگیری یک فضای خالی دروسط وجهت‌گیری فضاها نسبت به آن
	مفهوم	مفهوم مرکزگرایی

– شاخص‌ترین ویژگی‌های مفهومی معماری ایران عبارتند از: ۱ – شفافیت ۲ –تواضع (حضور مطمئن افاقی)۳ –شادبودن برپایه دیدگاه وجهانبینی مثبت ایراتی

بورکهارت (محتوا ومعناپرداز)

کعبه نخستین منبع الهام هنر اسلامی است.شکل و نوع پوشش و از همه بهتر حدیثی که خانه کعبه را در نقطه‌ای از محور وجود احاطه کرده است که نهایتاًبه عرش الهی می‌رسد،بنیادو اسلامی را پدید می‌آورد.

گروبه (کالبد پرداز)

اهداف پژوهش: شناسایی عناصر«گونه‌نمای» (تیپیک) معماری اسلامی

دسته بندی ساختمان‌هادردومقوله شهری وغیرشهری

ویژگیهای بنیادی معماری اسلامی : ۱ – معماری پنهان وفضای پنهان۲ – وابسته نبودن شکل وکارکردبه یکدیگر ۳ – نفی جهت وکانون درمعماری اسلامی ۴ – کارکردآرایه‌هاوتزئینات درمع

هیلنبراند (کالبد پرداز)

خاستگاه‌های نظری: (۱ – دین اسلام ،۲ – زیبایی‌شناسی ناشی از ،۳ – عدم پذیرش میراث کلاسیک، ۴ – عدم پذیرش مبانی صوفیانه اسلامی)

مراتب ، تناسبات و هندسه: (الف – سلسله مراتب کالبدی، ب – سلسله مراتب فضایی، ج –کارکرد گرایی د –کاربرد تناسبات)

نمادگرایی در معماری اسلامی:

– نمادگرایی در معماری اسلامی قابل قیاس با نمادگرایی دینی مسیحیت سده‌های میانه نیست.

– نمادگرایی در معماری اسلامی پیچیدگی بیشتری دارد .

– معماری اسلامی برهیچ ارتباطی بین نوع خاص از نقشه یا نما تاکید نمی کند و معنایی نمادگرایانه و عمیق‌تر داشته است.

کارکرد گرایی:

– میان فرم و عملکرد ساختمان رابطه‌ای مستقیم وجود ندارد.

– هدف از خلق فرم‌های جدید بهسازی فرم‌های موجود یا افزایش تزئینات می باشد..

– فرم‌ها الزاماً هویت ساختمان را مشخص نمی‌کنند و برای شناخت اسلامی بودن کافی نیستند.

تزئینات در معماری اسلامی:

۱ – تزئینات آن از تندیس‌های تجسمی و جزئیات پردازی‌های کلاسیک پرهیز دارد.

۲ – مضامین انتزاعی هندسی را به اوج رسانده و کتیبه‌هایی با سبک‌های بسیار متفاوت اجرا کردند..

نمودار ۷–۱ – ویژگیهای معماری ایرانی – اسلامی از دیدگاه نظریه پردازان مختلف

تحلیل سامانه ای خاستگاه والگوهای نخستین معماری اسلامی

بی گمان معماری یک ابر سامانه جامع و ترکیبی است و بخش های مختلف آن در نسبت با اسلام و یا زمینه های بومی وابستگی های متفاوت دارد. بدین سبب سامانه کالبدی و سازه ای معماری روزگار اسلامی در آغاز از تأثیر معماری ساسانی و معماری رومی بیزانسی بدور نبوده است. در سده های بعد، اسلام به هرکشوری که راه می یافته، پدید آورندۀ هنری بوده که در خود عناصری بومی و خودی را نهفته داشته است. اما هنرمندان وسازندگان مسلمان، به گواه تاریخ، هیچ گاه در ساماندهی فضا، که پایۀ معماری است و نسبت به جنبه های ساختاری و آرایه ای که در درجه اول اهمیت است ، مقلد والگو بردار نبوده اند. آنها به شیوه ای کاملاً آگاهانه، عناصر واندام های معماری رابه کار گرفته وساختمان هایی را پدید می آوردند که درعین اینکه اندام هایی آشنا و با پیشینه ای تاریخی داشت، نوآورانه و ابتکاری بوده است.

۱–سامانه کالبدی معماری اسلامی

همانگونه که در بسیاری از نوشته ها و پژوهشها آمده، بیشتراندام ها وعناصر معماری روزگار اسلامی، دارای پیشینه ای قبلی می باشند. اما در باره آرایه ها وتزیینات ساختمانی که در بستری از میراث گذشته رشد کرد و در سده های پس از آن به شکوفایی و اوج جلوه گری رسید ، هنرمندان مسلمان نوآوری های بسیاری داشتند که همانند آن در گذشته هرگز پدید نیامده بود. معماری دوران اسلامی در آغاز، بگونه ای ساده و در عین حال اصولی با گسترش ویژگی های بنیادی خانه و مسجد پیامبر(ص) به الگوی همه مساجد رسید و نیازی به الگو برداری از جای دیگری نداشت. در دوران گرایش به تزئینات و دنیاگرایی خلفای اموی و عباسی، الگوبرداری از کاخ های ساسانی در معماری کاخ ها و ساختار و سازه های ساسانی و بیزانسی آغاز شد. معماری دوران اسلامی هیچ الگویی برای ساخت کاخ ها و خانه های اشراف نداشت، چرا که هیچ اعتقادی به این نوع معماری نداشت و آن معماری تجملی را طرد می کرد. پس در این باب از معماری های دیگر الگو برداری شد.

۲–سامانه سازه ای معماری اسلامی

تمدن اسلامی به طور طبیعی مانند هر تمدن دیگری عناصر کالبدی خود را نخست با بهره گیری از تجربیات موجود شکل داد و سپس برحسب لزوم، آنها را متکامل نمود و ماهیت آنها را بر پایۀ فرهنگ خود دگرگون ساخت. این تمدن با توجه به شرایط جغرافیایی خود و گسترش مرزهای شمالی و شرقی وغربی با تمدن های کهن آن زمان یعنی ایران، بیزانس و مصر ارتباط برقرار نمود و از تجربیات فنی آنها بهره گیری کرد.

درایران به طور کلی در شرق، ساختمانها براساس شیوه های ساسانی ساخته می شدند. و در کشورهای همسایه بیزانس، براساس شیوه های روم شرقی الگو برداری شده است. چگونگی ساختمان سازی و به ویژه ساخت پوششها و سقفها کاملاً از این دو سرچشمه الگو برداری شده بود. گرچه شیوه های محلی همواره کاربرد داشت. ولی هنگامی که حاکمان اموی وعباسی دست اندرکار اجرای ساختمانی می شدند، بیشتر معماران برجسته محلی را به کار می گرفتند و آنها نیز شیوه های مرسوم خود را به کار می بستند.

بیشتر مسجدهای ساخته شده در سده‌های نخست اسلام درغرب نیز از روش‌های تاق زنی مرسوم بهره‌گیری می‌کردند. نخستین مسجد ایرانی که به گفته استاد پیرنیا، **مسجد فهرج** باشد، باشیوه 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 ازتاق 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 درمعماری بعد از اسلام ایران وکمتر درمعماری دیگر کشورهای اسلامی دنبال شد. بدین گونه که از سده سوم و چهارم به بعد، معماران توانمند ایرانی با پشتوانه قوی سازه‌ای ازمعماری پیش از اسلام، به نوآوری‌های ارجمندی نائل شدند که درجهان بی‌مانند بود. شیوه‌های تاق زنی « آهنگ » که درگذشته 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 تُـرنُـبه به روش فیلپوش و سِکُـنج[۱] بودند. نمونه آنها گنبد بازهٔ هور در خراسان با گوشه‌سازی چوبی، گنبدهای آتشکده فیروزآباد به روش فیلپوش وگنبد 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»[۲] به ویژه در زمان سلجوقیان پیشرفت‌های شگفت‌آوری کرد و به جای ترنبه فیلپوش، ترنبه‌های پَتکین (دردامغان) واز 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 ومعماران جهان را شگفت‌زده کرده است. گنبدهای زیبای دوازده امام یزد و دشتی در شرق اصفهان، و اردستان ودیگر نمونه‌ها همگی دراوج زیبایی و استحکام هستند و هنوز بی‌هیچ آسیبی برجامانده‌اند و دارای گوشه‌سازی با ترنبه پتکانه هستند. جالب است که 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 رانمی‌توان در چند جمله گنجاند. به هرحال، همانگونه که آوردیم، نظام سازه‌ای ساسانی، تنها زمینه‌ای برای پرش و پیشرفت بود ومعماران 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 درمعماری جهان دارند.

---

[۱] به گمان ما واژهٔ سکنج را نباید ساخته شده از « سه + کُنج » دانست. این واژه بر پایهٔ فرهنگ معین، به معنی « شیار » است و آنرا می‌توان به شیاری نسبت داد که در این گونه گوشه‌سازی، در وسط آن می‌افتد

[۲] به گفتهٔ استاد پیرنیا، چَپیره سازی همان تبدیل مربع زیر گنبد به دایرهٔ گریوآن است که دو بخش دارد : گوشه سازی و شِکَنج. گوشه‌سازی مربع رابه هشت ضلعی تبدیل می‌کند و شکنج، هشت ضلعی را به دایره.

۳–سامانه کارکردی معماری اسلامی

یکی از مهمترین وارجمندترین نوآوری ها درمعماری روزگار اسلامی، در این بخش رخ داده است. تمدن اسلامی بر پایهٔ نظام دینی و اجتماعی خاص خود، کارکردهای تازه ای را درجامعه اسلامی پدیدار ساخت که تا پیش از آن نمونه ای نداشت. مهمترین این کارکردها در زمینه عبادت و نیایش بود. نحوه خاص نیایش دراسلام با همه قواعد و مناسک آن که در هیچ دینی بدینگونه مطرح نبود، به فضای ویژه و درخور نیاز داشت.

نخستین نمونـهٔ این فضا که درهمان آغاز برای جامعه اسلامی آماده بود، خانه کعبه و فضای پیرامون آن بود که در آن مناسک حج به جا آورده می شد. واما مراسم نماز جماعت که برای نخستین بار مسجدی ساده و بی پیرایه توسط پیامبراکرم (ص) و یارانش در مدینه ساخته شد، فضایی دیوار بست (محصور) که بخشی از آن سرباز و بدون آسمانه وبخشی دیگر برای جلوگیری از تابش آفتاب، سرپوشیده بود. یعنی زمینی با میانسرایی درون آن ویک شبستان ستون دار در سوی قبله. این طرح ساده، الگوی همه مسجدهای سده های نخست و پس از آن، درهمه کشورهای مسلمان نشین شد.

درایران با این الگو مسجدهای فهرج، تاری‌خانه دامغان، جامع ساوه، جامع نایین و اردستان، واصفهان وشوشتر 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 براین است که کارکردهای تازه درتمدن 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 درتاریخ 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، وبه دنبال همین خطا، تاریخ معماری، آکنده از تجزیه وتحلیل‌ها درباره اندام‌ها وعناصر و آرایه‌ها وتزییناتی است که تنها ظاهر و لاشه معماری را مطرح می‌نمایند.

حتی دوره‌بندی‌های تاریخیی که درکتب تاریخ معماری در دوران اسلامی ارائه می‌شود برهمین 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 رابه این اشتباه انداخته باشد. ولی به این مهم توجه نشده است که ساماندهی فضایی این عناصر واندام‌ها گرچه مشترکاتی با هم دارند، اما از وجوه تمایز کاملاً بارزی برخوردارند. چرا که کارکردهای مختلفی دارند، کارکرد مسجد با مدرسه سنتی و کاروانسرا وخانه با هم متفاوت است درعین حال ممکن است در همهٔ آنها فضاهایی ویژه در گرداگرد یک میانسرا ساماندهی شوند. این امر درمعماری روزگار اسلامی نمونه‌های فراوانی دارد. اما ساده‌انگاری و کمال بی‌دقتی است که همه این ساماندهی ها را یکی بشماریم و به وجوه تمایز آنها بی‌اعتنا باشیم.

یکی از ویژگی‌های بنیادی وشگفت معماری روزگار اسلامی درهمین نکته است که با بکارگیری چند فضای مشخص وتعریف شده، مانند گنبد خانه، ایوان، میانسرا، رواق، دالان، هشتی و... نمونه‌های گوناگونی را از انواع ساماندهی فضایی برای انواع کارکردها پدید آورده است که هرکدام از دیگری متمایز است و درعین حال به شایستگی پاسخگوی عملکرد مورد نیاز می‌باشد.

از این مهمتر وشگفت‌آورتر ظهورانواع ساماندهی فضایی برای یک کارکرد خاص است. تنها برای مدرسه‌های سنتی درمعماری ایرانی که همگی دارای یک کارکرد خاص هستند، سه گونه متمایز از ساماندهی فضایی را می‌توان از هم بازشناخت یادربارهٔ مساجد،باهمه همانندی درکارکرد،هیچ دومسجدی رانمی‌توانی گفت که ازدیدکالبدی یکسان باشند. دربرابرآن می‌توان به معماری کلیساها اشاره کردکه بیش ازهزارسال صدها نمونه ازان با کالبدصلیبی تکرارمی شوند.برای کسانی که معماری روزگار اسلامی را آکنده از تکرار بی‌پایان عناصر واشکال ونگاره‌ها می‌شمرند، باید افسوس خورد و در پاسخ گفت این معماری آکنده از خلاقیت و نوآوری در زمینه ساماندهی فضا و آرایه‌هایآناست که همانندش در هیچ شیوه معماری درجهان پدیدار نشده است.

۴–سامانه انسانی معماری اسلامی

آنچه بیش از همه موردتاکیداسلام بود،تعریف کاملی از انسان، ارزشها وآرمانهای اوست. همچنین رابطه انسان باخدا،طبیعت،جامعه وتاریخ به گونه ای نوین وکامل موردتعریف قرارگرفت،که این مفاهیم درفصل دوم مورد بررسی قرارگرفت. بطور مثال: مفهوم جدید(انسان کامل یا امت یامعبود ...) این مفاهیم الگوهای زیباشناسی نوینی ایجادمی کنند، وبه نمادپردازی متفاوتی می انجامد.چیزی که کیفیت فضایی جدیدی را نیاز دارد ومی توان آن را، فضای قدسی اسلامی نامید.بطورمثال: ویژگی خاصی که در معابد اسلامی دیده می شود، کاملا متفاوت از معابد مسیحی یا هندو و ... است وبخش عمده ای از این تفاوت ها به تعاریف گوناگون آنها ازمعبود وانسان و ..

بررسی سامانه ای خاستگاه و الگوهای نخستین معماری اسلامی	
سامانه کالبدی	–بهره‌گیری از نگاره‌های گیاهی وهندسی باتوجه به معماری ساسانی وبیزانسی –انتزاع وهندسه مجردترباتوجه به دیدگاه اسلامی –اوج نقش پردازی‌های هندسی
سامانه سازه‌ای	–ادامه تکاملی ساخت پوش‌هاوسقف‌هاازشیوه ساسانی وبیزانسی –ساخت مسجد فهرج وتاریخانه دامغان به شیوه ساسانی –ساخت بناها در شام به روش تاق زنی رومی –نظام سازه‌ای ساسانی وبیزانسی تنهازمینه پیشرفت راآماده می کردند ومعماران ایرانی باپشتوانه قوی سازه‌ای دست به نوآوری دند. –به روش تاق وتویزه که از الگوی ساسانی (ایوان کرخه) الگوبرداری شده بود روش‌های کجاوهوخوانچه پوش .. اضافه شد. –نوآوری درگنبدسازی به حالت رنبه،فیلپوش،ترنبه‌های پتکین و پتکانه در گنبدهای سلجوقی ساخته شد.
سامانه کارکردی	–معماری اسلامی بابکارگیری چندفضای مشخص وتعریف شده انواع سازماندهی فضایی برای انواع کارکرد را پدیدمی‌آوردکه به طور چند منظوره پاسخگوی عملکردهای موردنیازباشد. –ظهورانواع ساماندهی فضایی برای یک کارکردخاص باحفظ اصول محتوائی آن
سامانه انسانی	– مفهوم جدید(انسان کامل یا امت یا معبود ...) این مفاهیم الگوهای زیبا شناسی نوینی ایجاد می کنند، وبه نماپردازی متفاوتی می انجامد، چیزی که کیفیت فضایی جدیدی را نیاز دارد که می توان، فضای قدسی اسلامی نامید.

جدول۷-۲- بررسی سامانه ای خاستگاه و الگوهای نخستین معماری اسلامی: معماری تازه تولد یافته اسلامی در حوزه کالبدی و سازه ای تا حدودی از خاستگاههای بومی هر منطقه بهره برده است و در عین حال نوآوریهای قابل توجهی داشته است. ولی از بعد کارکردی و انسانی سراسر بدیع و نوظهور است. برای مطالعه گسترده در این زمینه به مقاله رویکرد بینامتنی و ترامتنی به هنر اسلامی از بهمن نامور مطلق در مجموعه مقالات جستارهایی در چیستی هنر اسلامی، ۱۳۹۰، انتشارات فرهنگستان هنر مراجعه شود.

اصول ومفاهیم بنیادی در معماری اسلامی

معماری پس از اسلام، چه ویژگی هایی دارد؟ آیا می توان برای دستاورد چهارده سده معماری، قاعدهٔ و نظریه پردازی کرد؟ آیا ویژگی های مشترکی را می توان یافت که در گذر زمان کما بیش برجای مانده باشند و به گونه ای در آثار معماری آشکار شده باشند؟، این ویژگی ها 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 می کرده اند؟ چه اندازه از آنها برگرفته شده یا تأثیر پذیرفته اند؟ در ابتدا بنظرمی رسد که دوگانگی و اختلاف دید گاه ها برسر اصول باشد. ولی در بیشتر موارد چنین نیست. بلکه بر سر پنداشتی است که از مفاهیم وجود دارد. نمونه های فراوانی را می توان بدست داد که مفا هیم تنها مشترک لفظی هستند. ما باید بر خود فرض شماریم که تا آنجا که ممکن است نخست مفاهیم را روشن و واضح کنیم و درباره آنها به اشتراکاتی برسیم.

مفاهیم و ویژگی ها در حوزهٔ معماری، گاه برگرفته شده از وجوه عینی کالبدی– فضایی هستند و برای همگان کمابیش یکسان رخ می نمایند. بنابراین قابل درک و ارزیابی بوده و به روش های علمی هستند . از این رو در بارهٔ آنها کمتر انتظار اختلاف می رود مانند اصل محورگرایی. ولی در این میان، مفاهیم و اصولی برگرفته شده از وجوه معنوی و باطنی فرهنگ هستند که برجنبه های ملموس و مادی هنر و معماری تاثیر گذاشتنه اند.این اصول ازآنجاکه مفهومی و پنهان هستند ، ممکن است مورد تفسیرهای متفاوت قرار گیرند.

مهمترین مفاهیم بنیادی در معماری دوران اسلامی

به نظرمی رسد، از میان مفاهیم اسلامی، **سه مفهوم بنیادی** به عنوان پایه ای در نظر گرفته می شوند که هنرومعماری با راههای گوناگون به بیان کالبدی آن مفاهیم می پردازند. این سه مفهوم به این شکل قابل بازگویی هستند:

- **مفهوم سیرازکثرت به وحدت ،**که شعار معم توحید و خداپرستی است
- **مفهوم سیر از ظاهر به باطن** که شعار مهم معاد در اسلام است .
- **مفهوم سیر به اهداف متعالی زندگی** که هر دو جنبه فوق را در بر می گیرد.

می انجامد. این سه مفهوم را می توان با اصول معماری زیر به این شکل تشریح نمود :

- **مفهوم سیر از کثرت به وحدت در معماری اسلامی**
  - اصل مرکزگرایی
  - اصل محوربندی فضایی
  - اصل رده بندی (سلسله مراتب) فضایی
  - اصل استقلال فضاها درعین وحدت آنها
  - اصل سامان بندی حرکت درون فضا
  - اصل برتری درون گرایی بر برون گرایی
  - اصل سیر از هندسه آفاقی شهر به هندسه انفسی معماری

- **مفهوم سیر از ظاهر به باطن در معماری اسلامی**
  - اصل انتزاع گرایی
  - اصل نشانه گرایی
  - اصل برتری فضا بر توده ساختمان
  - اصل سامان بندی چشم انداز
  - اصل تعامل مکمل میان معماری و طبیعت
- **مفهوم رده بندی اهداف وتعالی انسانی در معماری اسلامی**
  - اهداف ساختاری : دستاوردهای فنی ومهندسی
  - اهداف کاربردی : چندگانگی در کارکرد
  - اهداف زیبایی شناسانه: بهره گیری از تزیینات مثبت
  - اهداف هویت ساز: اصل نو آوری شایسته و پرهیز ازتقلید کورکورانه
  - اهداف کمال جویانه: اصل تاثیر تهذیب نفس معمار در معماری(توجه به شأن انسانی مخاطب)

اصل سیر از کثرت به وحدت در معماری سنتی اسلامی

این اصل، بنیادی‌ترین اصل درهنر و معماری سنتی از سوی بسیاری از پژوهندگان شمرده شده و برداشت های 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 ومعماری، حوزه بسیار گسترده‌ای پدید می‌آید که زمینه را برای انواع برداشت‌ها فراهم کرده است.

مشکل اصلی بیشتر دیدگاه‌ها در آمیختن دو مفهوم Unite و Uniform یا وحدت حقیقی و وحدت ظاهری است. به عقیدهٔ گنون مشکل اصلی مدرنیزم در گرفتاری آن در دام Uniform وعدم تمایز این دو مفهوم است. گنون در راستای نظریهٔ معروف خود که آخر الزمان را همزمان با وارونه شدن سنت وهمه مفاهیم سنتی می‌داند، Uniform را هم وارونه مفهوم Unite می‌داند. مظاهر این اصل جدید در یکسان انگاری همه انسانها، ماشینی شدن و متحد الشکل شدن همهٔ امور، رونق امور پیش ساخته واستاندارد و رونق گرفتن سبک‌های بین‌المللی و ارائه نسخه‌های جهانی و... بوده است.(گنون، ۱۳۶۵: ۵۹) او تأکید می‌کند که «**هرچه درعالم متحد الشکل‌تر وهمسان‌تر 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 ومطلق کردن یک اصل خاص است ودرحالی که وحدت حقیقی اگر چه تقسیم ناپذیر اما به همان اندازه پیچیده است.(همان، ۹۰) اساساً باید دانست وحدت، صفت اجزاء یک سامانه نیست. درمعماری، وحدت هرگز صفت یا ویژگی فضایی و کالبدی آنها نمی‌تواند باشد. **وحدت صفتی است که یکباره بر کل سامانه چیره می‌شود. وحدت همواره صفت کل است نه جزء.** به باور ما بهره‌گیری از هندسه وتناسبات و تکرار

تصویر ۷-۹- وحدت وهماهنگی بین اجزاء کثیر سازنده یک محله –محله ای از شهر یزد،

عناصر هرگز نباید به معنی وحدت داشتن تلقی شود. ما هندسه و تناسبات را با قواعد دستور زبان مقایسه کردیم. گرچه تفاوت‌هایی درمیان آندو هست، اما نتیجه بهره‌گیری ازآنها 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 درمعماری بسیار بهره‌گیری می‌شود.

نکته بسیار مهم و کلیدی در درک درست مفهوم وحدت به باور ما این است که« **وحدت»تنها در سایه «هدفداری» یک سامانه در یک مجموعه از سامانه‌ها به نام « 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 می بخشد. 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 واز کثرت اجزاء، به سوی وحدت حرکت کنیم. این کار درمعماری به روشهایی ویژه انجام می‌شود و شده است، که ما در ادامه بدان می پردازیم.

تصویر ۷-۱۰- اجزاءگوناگون معماری درکنارهم به گونه ای قرارگرفته اند،که به یک وحدت درفضارسیده اند. میدان نقش جهان،اصفهان.

نادر اردلان در کتاب معروفش« حس ِوحدت» با مطالعه تلاشهای انسانی برای پدیدار شدن این اصل درمعماری، **سه نظام** متفاوت را که دستاورد آفرینش‌های بشری بوده‌اند، ازهم تفکیک می‌کند و آنها را **نظام طبیعی، نظام هندسی ونظام 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 واساسی** هستند که به وسیله آنها انسان محیط پیرامونی خود را شکل می‌دهد وهریک از آنها هرگز مانع ومزاحم دیگر روشها نیست، به طوری که حتی امروزه نمونه‌هایی از هر سه شیوه ارائه می‌شود.»[۱](همان، ۱۸)

- **نظام طبیعی**، دستاورد و رابطه ناخود آگاه انسانی است که دراثر انس زیاد با طبیعت، هماهنگ با آن بروز می‌کند وبه همین جهت این نوع وحدت در زندگی روستاییان و بیابان نشینان بیشتر به چشم می خورد. (همان)
- **نظام هندسی**، دستاورد و آفرینش آگاهانه طرحهای ناآگاه نظام طبیعت است و آن از ویژگی‌های قدیمی‌ترین شهرهای انسان است و نمودار ظهور« وحدت دروحدت» است.»

[۱] سه مرحله‌ای که اردلان به عنوان سه گرایش درتجلی وحدت در معماری بر شمرده، دقیقاً شبیه ومتناظر با سه مرحله‌ای است که نیتشکه هم در مورد معماری سنتی ژاپن معرفی کرده است. (نیتشکه، ۱۳۷۵، ۱۱)

- **نظام هماهنگ** که به اجمال می‌توان آن را ظهور«وحدت درکثرت» نامید با استفاده ازاشکال هندسی موجود در طرحهای طبیعی که در قالب هندسه‌ای فراتر از جهان آگاهی سامان یافته است، ارائه می شود.»(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. **بورکهارت ریشه وحدت حاکم برهنراسلامی را در شهود و معرفت و مبانی معنوی عالم می داند** .به نظراو :«شایدتنهاهنربودایی است که همانند هنر اسلامی در برابر گوناگونی های قومی و پراکندگی های اقلیمی و جغرافیایی،دارای همسازی و پیگیری و مداومت باشد، ولی برای یگانگی هنر بودایی می توان توجیهی منطقی قائل شد که در نمایش شمایل بودا در حالات گوناگون،گلنیلوفرآبی و ماندالا نمودار می شود.»(بورکهارت،۱۳۶۸: ۲۲). دکتر نصر نیز همین دیدگاه را تکمیل می‌کند. (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷۹) به عقیدهٔ او:«وحدت درمعماری قدسی اسلام به نحوی غیر مستقیم، حضور الهی را در فضاهای معماری پر می‌کند و انسان رابه عنوان جانشین پروردگار مستقیماً در پیشگاه جلال احدیّت قرار می‌دهد.» (همان،۵۹)

این جملات **دکتر نصر** می‌رساند که دراین دیدگاه بین جمال الهی و کثرت هم تناظری برقرار است و به این ترتیب هم توجه به عالم کثرت اهمیت دارد وهم توجه به عالم وحدت، وآنچه مهم است حرکت از یک تجلّی الهی به تجلّی دیگر اوست. به نظر نصر نمود وحدت درمعماری به صورتی کاملا" تجریدی وانتزاعی است و بهترین نمود آن به صورت «اصالت فضای خالی» درمعماری اسلامی تجلّی می یابد. اما استفاده از نمادگرایی (سمبلیسم) هندسی وتمثیل پردازی های انتزاعی از دیگر راههای ممکن برای بیان این مفهوم در معماری است که گاه به صورت تزئینات، سطح بنا را می پوشاند و گاه درعناصر کالبدی بنا به صورت نمادین قرار می گیرد **، به طور مثال گنبد، مشهورترین واصلی ترین نماد برای وحدت درمعماری اسلامی است**.(نصر،۱۳۷۵: ۵۲ و ۴۵) **ردّه دوم این مفهوم درک وحدت موجود درهستی، کیهان وعالم طبیعت است**.به عقیدهٔ نصر تمام معماری‌های سنتی ارتباط عمیقی با سنت کیهان شناسی مربوط به خود دارند. (همان، ۶۱) و درک خود را ازهستی درمعماری خود بروز می‌دهند.

اما کالبدی‌ترین ردهٔ مفهومی اصل وحدت مربوط به فضای معماری است. یعنی **خود فضا،به غیر از شکل و فرم درمعماری اسلامی دارای وحدت است** واین وحدت از طریق قطبی شدن وجهت‌یابی تأمین می‌شود. دراین نگاه فضا یک مقولهٔ کیفی است و معطوف به یک محور، مرکز ویا 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 وجهت‌گیری وساختار مناسب، خود را با طبیعت، عالم هستی و باطن هستی یعنی خداوند هماهنگ می‌کند واصل سیر از کثرت به وحدت را درخود متجلّی می کند.ترجمان این اصل را درکالبد و فضاهای معماری در اصول زیر بررسی می‌کنیم.

۱–اصل محور بندی فضایی در معماری سنتی اسلامی

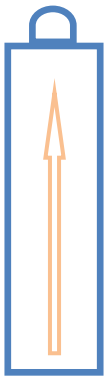
مفهوم بنیادی «وحدت» که متکی به اصل توحید در جهان بینی اسلامی می باشد، پدید آورندهٔ اصل «**حرکت از کثرت به وحدت**» بوده است. این اصل هنگامی که به **زبان معماری و شهرسازی** ترجمه می شود و در نمونه ها ومصادیق فضایی– کالبدی آشکار می شود، خود را در اصول زیر معرفی می کند:

- **سازواری و تناسب و همکاری وهماهنگی** عوامل و پدید آوردن یک سامانه از عناصر کالبدی و فضایی.
- **تأکید بر جفت سازی یا تقارن** و محور بندی فضایی – کالبدی.
- **جایگیری فضاهای اصلی** روی محورهای اصلی.
- **جایگیری فضاهای فرعی** و ارتباطی روی محورهای فرعی.
- **جایگیری فضاهای میانجی** و میاندر در دو سوی محورهای اصلی.

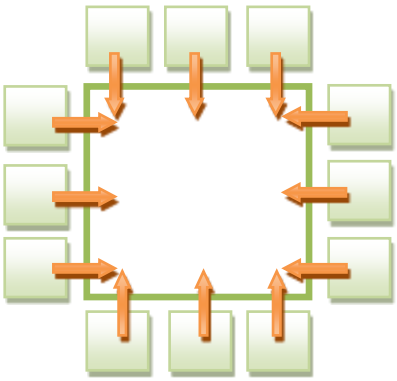
همه اصول یاد شده به گونه ای در پدید آمدن اصل حرکت از کثرت به وحدت مؤثرهستند. این اصول گاه از سوی برخی به گونه ای پراکنده و بی ارتباط با هم عنوان می شوند. ولی به گمان ما همهٔ آنها بسیار به هم وابسته و در ارتباط با هم هستند. و باید گفت وجوه متعدد یک پدیده هستند.

۲– اصل مرکز گرایی در معماری سنتی اسلامی

هرگاه کانون فضادرمیان وقلب فضاقرارداشته باشدوهمه فضاهادراطراف آن بگونه ای سازماندهی شوندکه محورآنهابه سمت کانون میانی فضاباشد،فضای اصلی رامرکزگرا می نامند.اصل محورگرایی در برخی معابد ادیان غربی مانند کلیسا بسیار پررنگ تر است و اصل مرکز گرایی در ادیان شرقی شایع تر می باشد.



تصویر۷– ۱۲– محورگرای یکه دربرخی ازمعابد مانند کلیساها به چشم



تصویر –۷–۱۱– درفضای مرکزگراکانو نفضادرمیان وقلب فضاقراردارد.

در مساجد **دو اصل محور گرایی و مرکز گرایی** مشاهده می شود.

این اصل به زبان معماری خود را با اصول زیر معرفی می کند:

- ❖ تأکید بر کانون و مرکزیت فضایی – کالبدی با گرایش به الگوهای ساماندهی مرکزی.
- ❖ تأکید بر مرکزیت در آرایه سازی ها و نگاره های اسلیمی.

۳– اصل تقارن در مرکز گرایی معماری اسلامی

یکی از گرایشهای مهم در این معماری تقارن است. بسیاری از الگوها مانند چهارایوانی، چهار صفه، هشتی و ... بر مبنای تقارن ساخته شده اند. تقارن، نیز مانند بسیاری ازجنبه های معماری ایران از قدیمی ترین انتظام های فضایی شناخته شده توسط بشر است و ریشهٔ آن به شناخت ابتدایی بشر از اندام خویش و سایر پدیده های طبیعی باز می گردد.

برخی از اندیشمندان تقارن را لازمهٔ استواری و قوام در یک فرهنگ می دانند. برخی تقارن را در سه حوزهٔ تقارن در سطح پلان، تقارن در حجم وتقارن در نما ازهم تفکیک می کنند. تقارن سطحی می تواند یک محوری (دوطرفه) ویا دومحوری (چهار طرفه) و یاچهار محوری (هشت طرفه) باشد. تقارن معماری کلیسایی عمدتا یک محوری است و حال آنکه معماری اسلامی، گاهی تقارن سطحی دو و یا چهار محوری هم دارد. مقصود از تقارن حجمی درمعماری اسلامی بیشتر تقارن فضایی داخلی است، اما مسئله تقارن کالبدی در این معماری بیشتر از طریق نما سازی می باشد.

تصویر ۷-۱۳- اصل تقارن در بنای شمس العماره ،تهران،قاجاریه.

نمودار۷-۳- اصول محوربندی، تقارن، و مرکزگرایی از دیدگاه برخی نظریه پردازان

اصول محور بندی،تقارن و مرکزگرایی		
برخی ازنظریه پردازان	**جایگاه تقارن در معماری**	**نظریات**
کامران افشارنادری	- تقارن ازقدیمی‌ترین انتظام‌های فضایی وفرمان بشراست. - تقارن نظمی ای ست او ادراک بصری هدایت شده ای ایجاد میکند - تقارن جزءگرایش‌های شاخص زیباشناختی ایران است که به افراط کشیده شده است.	گرایش افراطی
داراب دیبا	-قرینه سازی اوج یک تفکراستواراست که بااحکام ودستورالعمل‌های روشن وباآهنگی منظم به جلومی‌رود.	لازمه استواری و قوام درفرهنگ اسلامی
حسین شیخ زینالدین	- مشخصه معماری ایران،کامل بودن جزءوکامل بودن کل است. - اگردرجایی تقارن وجودنداردسعی شده تاتعادل حفظ شود.	تکامل هندسی به جای تقارن
نوایی وحاج قاسمی	- تقارن مهمترین مفهومی است که فضاراانسانی ، متعالی ، آرام و بی‌حرکت می‌کند. - معماری اسلامی به بهترین وجه ممکن برای ظهور وحدت در کثرت و کثرت در وحدت از آن استفاده کرده است. - تقارن درپلان ، نما وحجم،قوانین وانواع مخصوص به خوددارد.	مهمترینمفهومدرنظام فضاسازی
محمدکریم پیرنیا	درمعماری ایران درمواردی که نیاز به ایجادشکوه وسنگینی و ... بوده است ازجفت،ودرخانه هاوکوشک‌هاکه بایدیکنواختی وسنگینی رابه هم زدوتازگی ایجادکردازپادجفت استفاده می‌کردند.	جفت وپادجفت درمعماری ایران
دیدگاه فراگیر	اصول محوربندی،تقارن ومرکزگرایی درروندطراحی معماری مراحل اوج حرکت ازکثرت به وحدت وهندسه آفاقی به هندسه مناسب سیردرانفس می‌باشد.	مراحل اوج هندسی درسیرازکثرت به وحدت

معماران اسلامی از این شیوه هندسی حداکثر استفاده را بیشتری درباره این مفهوم، آن را مطلق نمی کنند و به جای تقارن از تکامل هندسی سخن می گویند. به باور آنها کامل بودن جزء و کامل بودن کل، بدون ایجاد محدودیّت برای کل، مشخصه مهم معماری ایرانی است. بنابر این در فضاهای معماری ایرانی ما همواره با یک نظام هندسی کامل روبرو هستیم که اگر در جایی تقارن کامل نداشته باشد، حداقل به صورت متعادلی همخوانی دارد و هر فضا با فضای دیگرش، با انعطاف بیشتری ترکیب می شود(نمودار۷-۳)

۴–اصل استقلال فضا در مرکزگرایی معماری اسلامی

این اصل متکی به اصل استقلال پدیده ها درعین وابستگی به هم در اَبر سامانه جهان می باشد. همه پدیده های جهان دریک نظام پیچیده و رده بندی شده در ایجاد سامانه ها شرکت دارند و در هر رده، هر سامانه ای، یک جزء برای سامانه ای در رده بالاتر می شود واین مرتبه تا اَبر سامانه ادامه می یابد.

در این نظام پدیده ها در عین داشتن هویتی مستقل به هم وابسته هستند، نه به معنی وابستگی علت ومعلول، بلکه برای دستیابی به یک هدف و رفتن به درجه ای بالاتر از سامانه ها و تشکیل سامانهٔ تازه، نیاز به همکاری با یکدیگر دارند، ولی در هم مستهلک و آمیخته نمی شوند.

این اصل در ترجمان معماری آن بدین گونه دیده می شود که همهٔ فضاها در معماری سنتی در خود کامل هستند و نیازی به یک مکمل ندارند. آنها به تنهایی هم، هویت ویژه خود را دارا هستند ولی برای دستیابی به یک سامانه بالاتر در کنار یکدیگر با هم همکاری می کنند. این امر بدین گونه در معماری سنتی ما انجام پذیر شده است:

- مرز بندی فضاها با کالبدهای تعریف شده و روشن بودن مرز میان فضاها
- بهره گیری از فضاهای واسط و فاصله انداز به نام « میاندر» میان فضاهای اصلی
- پرهیز از یکپارچگی کامل و بدون قاب بندی های ویژه میان فضاها و کالبدها
- داشتن ویژگی ها و تمایزات کمی و کیفی هر فضا برای متمایز شدن و تفرد در بین فضاهای دیگر

تصویر ۷–۱۴–حرکت ازفضایی به فضای دیگر،بدون انفصال درحجم،مسجد و مدرسه آقابزرگ،کاشان،دوره قاجاریه.

۵–اصل سامان بندی سیال بودن فضا در معماری اسلامی

تحرک و سیال بودن فضایی را به معنی ابهام و آشکارنبودن مرزها و حدود فضایی دانسته اند. گفته شده که در لابلای بدنه های معماری ایران، فضا هیچ گاه با قاطعیت مشخص نمی شود و ابهام ترکیبات پیچیده آن به دلیل غنا بخشیدن به منظره ای است که نمی توان آن را دریک قالب محدود و تمامیّت یافته تفسیرکرد. این فضا حامل پیام از پدیده ای است که پدیدهٔ دیگری دردرون خود دارد و حرکت به سوی آن، حرکت به سوی بخش دیگر فضا، با کلیت وجامعیتی گسترده است.در مقابل ، کسانی هم براین باورند که عناصر فضایی معماری ایران مانند اتاقها، تالارها، حجره ها و حیاط همه مرزهای بسیار مشخصی دارند و میل به تعریف وتأکید بر حاشیه ومرز در همهٔ هنرهای تصویری ایران از جمله قالی بافی و مینیاتور به چشم می خورد.

در اثبات پیوستگی واتصال فضایی کل ساختار شهر و همچنین درون هرمجموعه معماری از مفهوم «فضای منفصل» بهره گیری شده است. این انفصال ها در درون یک شبکه متصل وکامل سبب می شود که انسان را از زندگی عادی و روزمره جدا کند و وارد یک « فضای منفصل» با ویژگیهای خاص خود کند. توجه به اتصال و انفصال فضایی و سیلان و تصلّب آن، ظرافت های ویژه ای دارد که بی توجهی به آن، درک کامل این کیفیات را دشوارمی باشد.

با توجه به مطالب مذکور نظریه پردازان دیدگاههای مختلفی در مورد سامان بندی حرکت در فضا دارند که بطور خلاصه در جدول ۷-۴ مطرح شده است

نمودار۷-۴-اصل سامان بندی حرکت درون فضا : (استقلال فضاهادرعین وحدت فضائی) از دیدگاه برخی نظریه پردازان.

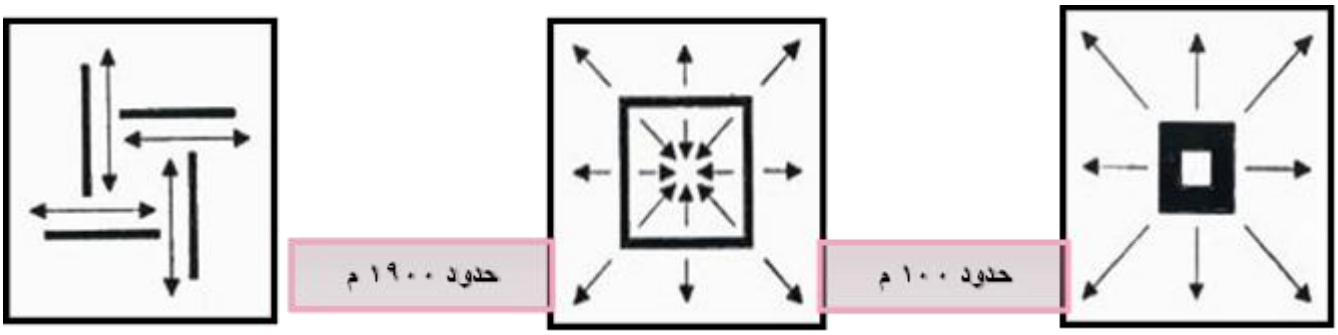
اصل سامان بندی حرکت درون فضا : (استقلال فضاهادرعین وحدت فضائی)		
برخی ازنظریه پردازان	**سامان بندی حرکت درمعماری**	**نظریه**
کامران افشارنادری	– عناصرفضایی درمعماری ایران مرزهایی کاملاًمشخص دارندوهرفضاکاملاًدارای حاشیه ومرزوتعریف مشخص است.	حداقل سیالیت فضا
داراب دیبا	– ابهام وعدم قاطعیت حدودفضایی،فضای سیال حامل پیام ازپدیده‌ای است که پدیده‌دیگری دردرون خوددارودوحرکت به سوی آن،حرکت به سوی بخش دیگرفضاست. باکلیت وجامعیتی گسترده.	پیوستگی داستان گونه فضا
سید هادی میرمیران	– فضاهادرمعماری ایران ضمن این که محدوده وشخصیت خودرادارنددریک ترکیب کاملاًواحدقرارمی‌گیرندودردرون هم حرکتی سیال ولغزنده دارند.	سیلان ولغزش فضاهامثل مسجدامام اصفهان کوشک هشت بهشت اصفهان
محمدرضاحائری	درمعماری ایرانی نه فرم منفصل ونه فضای منفصل ومنقطع دیده می‌شود. – فضاهای بازوبسته تاحدودی درهم نفوذمی‌کنندتافضاهای متوالی ومتقاطع ایجادکنند.	سیلان فرم وفضا
نادراردلان	– فضاهای مثبت درمعماری ایرانی کاملاًزنده ومتحرک است ومجموعه‌ای پیوسته وناگسسته را فراهم می‌کندکه هیچ مانعی درمسیروحرکت انسان ایجادنمی‌کند – درخلال این مجموعه فضاهای منفصلی ایجادمی‌شودکه انسان راازززندگی عادی وروزمره جدا می‌کند.	فضاهای متصل و منفصل
دیدگاه فراگیر	۱ – مرزبندی فضاهاباکالبدهای تعریف شده وروشن بودن مرزمیان فضاها ۲ – بهره گیری از فضاهای واسط و فاصله انداز به نام میاندر میان فضاهای اصلی ۳ – پرهیزازیکپارچگی کامل وبدون قاببندی های ویژه میان فضاها وکالبدها ۴ – داشتن ویژگی ها و تمایزات کمی و کیفی هر فضا برای متمایز شدن و استقلال در بین فضاهای دیگر (حول مرکزدرونی) ۵ – وحدت فضاهاحول محورهای طولی وعرضی ونقطه عطف مرکز بیرونی	استقلال فضاهادرعین وحدت فضائی

درون گرایی و برون گرایی در معماری سنتی اسلامی

نظریه های بسیاری درباره مفهوم و روند برون گرایی و درون گرایی در معماری وجود دارد. گیدئون در مورد تحولات طراحی فضا در طول تاریخ سه مرحله زیر را بیان می کند(به تصاویر فصل ششم رجوع شود)

- **برونگرایی در معماری :** مثل معماری های تمدنهای مصر, یونان وسومر
- **درونگرایی در معماری:** مثل معماری های تمدنهای روم تا قرن ۱۹

❖ **درون گرایی و برون گرایی در معماری:** مثل معماری های دوران معاصرولی همانطورکه می دانیم معماری مصرازدرونگراترین معماری هاست ودرمعماری سومری،زیگورات ها انسان را به درون دعوت می کند، بنابراین نمی توانند به عنوان معماری برون گرا تلقی شوند. در مورد معماری رومی، پانتئون را داریم که معماری استوانه ای با سر در ورودی است و این نیز تنها نمی تواند درونگراباشدوگروتردرتأییدوتکمیل این نظریه ۳ مرحله رابه شکل زیربیان می کند:



تصویر ۷- ۱۵-نظریه فضایی گروتر(برداشت های بنیادی سه گانه فضا، (گروتر، ۱۳۸۳: ۱۹۰)

درواقع معماری درونگرا معماری ای است که در آن ارزش واقعی به جوهر و هستهٔ باطنی آن داده شده است و پوسته ظاهری، صرفا" پوششی مجازی است که از حقیقتی محافظت می کند . غنای درونی و سربستهٔ بنا، تعیین کننده جوهر و هستی راستین آن است و قابل قیاس با وجوهات و فضای بیرونی نیست. درونگرایی در جستجوی حفظ حریم محیطی است که در آن شرایط کالبدی باپشتوانهٔ تفکر، تعمق وعبادت به منظور رسیدن به اصل خویش ویافتن طمأنینه خاطر و آرامش اصیل در درون، به نظمی موزون ومتعالی رسیده است.(دیبا،۱۳۷۸ :۹۸)

تصویر ۷-۱۶- درونگرایی ودعوت کنندگی به درون این بنا، و داشتن نمایی ساده در بیرون از ویژگی های معماری ایرانی است. مسجد و مدرسه آقابزرگ ،کاشان، دوره قاجاریه.

بیشتر کسانی که به بررسی معماری اسلامی و معماری ایرانی (پیش و پس از اسلام) پرداخته اند بر توجه خاص در این معماری به اصل درون گرایی تأکید کرده اند، که البته علل و انگیزه های متفاوتی را برای آن برشمرده اند.

۱-انگیزه ها و علت های مادی (امنیّت، اقلیم و ...)

برخی اندیشمندان بر ویژگی درونگرایی درمعماری ایرانی واسلامی تأکید می کنند، اما آن را از ویژگیهای عام معماری می دانند که جدای از اقلیم و یا جهان بینی و یا ... همیشه رو به درون دارد. سیدرضاهاشمی در باره معماری مسکن،همیننظررادارد.: «اساس اهدف ازایجادخانه،یک فضایی غیرازبیرون است ومفهوم خانه تلازم ذاتی با مفهوم درون دارد . به این ترتیب درونگرایی یک ویژگی همه معماری هاست و اگر می خواهیم درباره درونگرایی معماری ایرانی

سخن بگوییم،بایدنحوه توجه ایرانیان به این اصل رادرک کنیم که چگونه ایرانیان بیرون راهم به درون آورده اند.و این مسئله ممکن است ناشی از اقلیم وجهان بینی باشد.»(هاشمی،۱۳۷۵: ۲)

برخی دیگراین اصل را یکویژگی همگانی در دنیای کهن می دانند که برای ایجاد امنی توهم چنین مصونیت های اقلیمی دنبال می شده است.گفته های افشار نادری به این دیدگاه نزدیک است.اومی گوید:«درشهرایرانی همواره تضادی بین بیرون ودرون وجوددارد‌که ریشه آن به هزاران سال قبل وساخت شهرهای نخستین بازمی گردد که به گفته هرالد،آنهابه دلیل امنیت وصرفه جویی خانه ها را در کنار هم قرار می دادند.»(افشار نادری،۱۳۷۴: ۷۰).

تصویر۷-۱۷- درونگرایی ودعوت کنندگی به درون این بنا،وداشتن نمایی ساده درییرون ازویژگی های معماری ایرانی است،تخت جمشید،شیراز،دوره پارسی

این نوع نگرشهاوتبیین های حصری مدت هاست که جای خود را به دیدگاه های فراگیرتر واشتمالی داده اند که در آنها به جنبه های مختلف مسئله وپیچیدگی فراوان شکل گیری یک موضوع توجه می شود.

۲- درونگرایی به عنوان نوعی تفکر وجهان بینی

برخی دیگر از اندیشمندان افزون بر علل بالا، علل دیگری همچون فرهنگ، تفکر و جهان بینی را هم در جهت گیری ساختمان به سوی درون یا برون مؤثر می دانند. برخی از معماران ایرانی با نگاهی فراگیر، درونگرایی را از ویژگیهای نوع تفکر عرفانی شرق می دانند که درمعماری اسلامی نیز ظهور کرده است. ولی به طور مطلق نمی توان این اصل را شرقی دانست، چرا که نمونه هایی ازمعماری های بت واره و مجسمه گونه درمعماری هند کم نیست. ضمن اینکه درمعماری خانه های ژاپنی نیز انواعی ازمعماری نیمه باز و آمیخته با زندگی همسایگان قابل مشاهده است.

تصویر۷-۱۸- معابد شرقی به شکل کاملا برونگرا می باشند،

اما به هرحال چه ریشهٔ این اصالت درون در عرفان ایرانی باشد وچه درعرفان شرقی، باید پذیرفت که بازتاب این مفهوم درتمدن اسلامی، به گونهٔ افراط و تفریطی نبوده وترکیب متعادل ومناسب درونگرایی و برونگرایی در معماری وشهرسازی دوران اسلامی تجلی یافته است.

دکتر نصر دو بحث روحی قبض و بسط را که مربوط به حالات مختلف سلوک عرفانی است، به گونه های معماری اسلامی می کشاند و آنها را دستاورد نبود جسمانیّت و توجه به فضای مثبت می داند. به عقیدهٔ او معماران و طراحان شهری مسلمان که کار خود را مبتنی بر معنای مثبت فضای خالی در تفکر دینی اسلامی، می ساختند، با به کارگیری ماهرانهٔ فضای منفی می توانستند فضایی خلق کنند که در آن صرف غیاب جسمانیت ، یا به درونگرایی وتفکر منتهی می شود که نمونهٔ آن را در بنای باغهای ایرانی شاهد هستیم، یا به انبساط ونشاطی روحانی می انجامید که در فضاهای مساجد بزرگ مشرف به فضای بسته ومنفی بازار وخیابانهای شهرهای سنتی اسلامی احساس می کنیم. این دوحالت

متناظر با دو تجلی و جلوه گری آفاقی وانفسی خداوند نیز هستند وبه هر شکل بیانگر ظهور هر دوگونهٔ معماری در دنیای اسلام است.(نصر،۱۳۷۵، ۱۸۴)

در نمودار ۷–۵ دیدگاههای چند تن از نظریه پردازان درباره اصل برتری درونگرایی بر برونگرایی عنوان گردیده است:

اصل برتری درونگرایی بر برونگرایی			
نظریه پردازان	**دیدگاه**	**علتاصلی**	**تبیین**
سیدرضاهاشمی	ویژگی معمارها	ذاتمعماری	مفهومآنتلازم ذاتی با مفهوم درون دارد
کامران افشارنادری	ویژگیمعماری دنیای کهن	راه تامین امنیت و اقلیم درمعماری	درونگرایی ناشی از تدافع مهاجمین وشرایط صحت اقلیتی است.
محمد کریم پیرنیا	ویژگی ایرانی	عوامل متعدد	تنها معماری ایران است که بر اساس مجموعه‌ای از عوامل (اقلیم ، امنیت ، فرهنگ ، اعتقادات و عرفان) درونگراست واین مسأله درمعماری غرب (یونان) ودرمعماری شرق (ژا
حسین شیخ زینالدین	ویژگی شرقی	عواملمتعدد عرفانشرقی	درونگرایی بااقلیم هم خوانی داردوبامسئله اشراف وجدایی بیرون ودرون هماهنگ است.
داراب دیبا	ویژگی عرفان اسلامی ضرورت توأم درون وبرون	عوامل متعددعرفان شرقی	ریشه درونگرایی یک خاصیت فطری است که بافرهنگ وجهان بینی تقویت می شودوهماهنگی آن بامسایل محیطی واقلیمی معنای نهایی رابرای آن ایجادکرده است.
نوایی وحاج قاسمی	چیرگی تفکراسلام	عوامل متعدد اسلامی	حفظ درونگرایی ذهنی درعین برونگرایی اشاره به تفکراسلامی –خداوندهم درون همه اشیاست و هم برآنها احاطه دارد و محیط بر آنهاست -دارد.
اردلان	ویژگی شرقی وفطری	عوامل متعددعرفان اسلامی	معماری ازنمود سازی مجزاوجامداجتناب می‌کندودرعوض سیلان وفضاسازی به هم پیوسته‌ای رامی‌جوید. –نمادهای برونگراهمچون مناره وگنبدتنهانشانه‌ای ازفضای منفصل درونی هستند. –تاکیدوتوجه به درون وباطن درسیرمرکزگرایی انسان به سوی روح،درمعماری ودرآفریده‌های طبیعت جلوه‌گرشده‌است.
نصر	ویژگی عرفان اسلامی ضرورت توأم درون و برون	عوامل متعدد عرفان اسلامی	نمایان ساختن فضایی که با فضای عادی عالم مادی و جسمانی متفاوت است ، متضمن وجود چیزی بین این فضا و فضایی است که بشر به آن خو گرفته است. –معماران مسلمان با بکارگیری فضای منفی فضایی خلق می‌کردند که در آن صرف غیاب جسمانیت یا به تفکر و درونگرایی منتهی می‌شود یا به انبساط و نشاط روحانی می
شهید مطهری	اسلام ، ضرورت توام درون و برون	عوامل متعدد حکمت نظری و عملی اسلامی	بشر غالبا در حالت افراط یا تفریط است و در نقطه وسط کمتر می ایستد، قرنها غرق در موجهای درونگرایی بودیم و اعراض از بیرون گرایی می کردیم و من حس می کنم برون گرایی می شویم و در حال اعراض از درون هستیم ، آن هم به عنوان این که در اسلام چنین مسایلی مطرح نیست .

نمودار۷–۵–اصل برتری درونگرایی بر برونگرایی از دیدگاه برخی نظریه پردازان

۳–اصل بکارگیری هندسه در معماری و شهرسازی

حرکت ازکثرت به وحدت در ساختار فضایی وهندسی یک شهربدین گونه انجام می شود:

در کلی ترین ودورترین نماد یک شهر، یک روستا، درکنار اندام متنوع و متکثر فضاهای مختلف مسکونی و خدماتی، فضاهای (طبیعی و مصنوع)، نمادهای مذهبی، یعنی گنبد ومناره ها،

تصویر ۷–۱۹– فضای زیر سر در ورودی، فضایی با حس دعوت کنندگی بسیار.مسجد جامع، کرمان،دوره قاجاریه.

کشیده تر از سایر فضاهای شهری، حرکت از کثرت و تنوع فضاهای شهری را به سمت وحدت فضا و نماد مذهبی وحیات ماورایی سامان می دهد. از نمادهای متنوع و دوگانه مذهبی، یعنی گنبد ومناره ها، گنبد هیأتی وحدت بخش و واحد و درونگرا دارد و انسان رابه فضای داخلی دعوت می نماید (مظهر خودسازی و سیر در انفس می شود) ودرمقابل، مناره ها که واحد نیستند و سربه آسمان و روی به شهر گشوده اند، در واقع مبین سیر در آفاق و دعوت جماعت می شوند (مظهر جامعه سازی و سیردر آفاق).

از نظر ساختار هندسی در بافت شهری، هندسه راهها و مسیرهای عبوری کاملا" نامنظم وانعطاف پذیر و هماهنگ با اُفت و خیز طبیعی زمین ، جویبارها ، نهرها و مسیر طبیعی عبور شکل گرفته است. محدوده زمینها و بدنه سازی بناها نیز تابع همین واقعیت طبیعی وکثرت گراست. این نوع هندسه از آنجا که

تصویر ۷-۲۰-در عناصر مسجد گنبد مظهرخودسازیو سیر در انفس، ومناره ها مظهر جامعه شناسی وسیر به آفاق می باشد.مسجد امام، اصفهان.

هم انسان در مسیر آن درحال حرکت است، وهم زاویه دید انسان متغیر و متنوع می شود، بهترین حالت برای سیر در آفاق و نگاه کثرت طلب رهگذران است، اما معماری برای زمینه سازی روحی ومعنوی انسان راهی می یابد و درهندسه کثرت گرای طبیعی غرق نمی شود.

تصویر۷–۲۲- نقوش هندسی مسجد جامع

تصویر ۷-۲۱-آرایه های تجریدی زیر گنبد نشان از هندسه و مهارت معماران دوران اسلامی دارد. مسجد و مدرسه آقابزرگ

مفهوم سیر از ظاهر به باطن در معماری اسلامی

دو مفهوم ظاهر و باطن از مفاهیم بنیادی در حکمت اسلامی می باشند. ما در بحث نماد پردازی روشن ساختیم که در رده بندی مراتب وجود چگونه ظاهر، نشانه و نماد باطن می شود. در ترجمان معماری، ساماندهی اجزاء، همواره با رویکرد سیر کردن از ظاهر پدیده ها و یادآور شدن باطن آنها همراه می باشد.

برای دسته بندی انواع حرکت ظاهری انسان و شناخت امکانات لازم برای سیر وحرکت باطنی ومعنوی او و انواع آن دوحالت حرکت و سکون را می توان زمینه ساز مناسبی برای دو حرکت باطنی یعنی سیر در آفاق و انفس قرار داد. **چهار حالت** زیر را **نسبت به وضعیت انسان در فضای معماری** می توان 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 یک محور یک بنا
- **انسان در حال سکون، نقطهٔ دید ساکن** مانند انسان در حال نماز و نیایش، انسان در فضایی که جاذبه حرکت ایجاد نمی کند.

تصویر۷– ۲۴–نشانه گرایی، انسان آگاه رازصورت به معناهدایت می کند.

تصویر۷–۲۳- نقوش اسلیمی گنبد مسجد شیخ لطف الله، اصفهان

این مراتب چهارگانه به ترتیب زمینه سازی از آفاقی ترین حالت حرکت تا انفسی ترین حالت سکون ظاهری تنظیم شده است و هرچه به مراتب پایین تر نزدیک می شویم امکان حرکت ظاهری کمتر، وامکان حرکت عمقی وباطنی بیشتری فراهم است.

۱– تجرید و انتزاع مبتنی بر واقعیت

از ویژگی های بنیادی هنر و معماری دوران اسلامی، گرایش به تجرید بویژه در نگاره ها و بهره گیری از هندسه ناب است. در سده های نخست، بهره گیری از نگاره های گیاهی و هندسی که در معماری ساسانی و بیزانسی رواج داشت، ادامه یافت و سپس با توجه به دیدگاه فرهنگ اسلامی درباره مجسمه سازی و نگارگری از جانداران، این روند به سوی انتزاع و تجرید کشیده شد. ولی هنگامی که فراتر از این انگیزه منع تصویر سازی، هنرمندان مسلمان توانستند با بهره گیری از این نگاره پردازی انتزاعی، به نمایش مفاهیم و معانی بنیادی در هستی شناسی اسلامی بویژه بینش نمادین بپردازند، این هنر به اوج توانایی خود در این زمینه رسید.

تیتوس بورکهارت برانتزاعی بودن هنر اسلامی تأکید دارد. « وحدت، با آنکه یک حقیقت کاملاً عینی است، به نظرانسان یک مفهوم ذهنی وانتزاعی جلوه می‌کند.... اسلام مبتنی برتوحید 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 درمساجد.

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، درحالی که طرحهای نباتی نشانهٔ ترسیم وزن است وچون 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)

۲– اصل نشانه گرایی

انواع نمادگرایی را می توان به گونه زیر دسته بندی کرد :

- **نماد گرایی قراردادی**.
- **نمادگرایی شبیه سازی و تخلیصی** (استیلیزه)
- **نمادگرایی شکلی وصوری**.
- **نمادگرایی محتوایی و مفهومی** : درنماد گرایی محتوایی ومفهومی که اغلب درتمدن اسلامی به کارگرفته می شود، همه عناصر طبیعی مظهر وتجلیات صفات واسماء الحسنی الهی تلقی می شوند و هر بیننده خردگرا و اندیشمند از هر برگ سبز ، دفتری از آیات و صفات آفریننده ای مدبر وحکیم و حیات بخش را درک می کند وعلاوه بر برخورداری های مادی از طبیعت، مضامین فکری ومعنوی آن توشه سیر و سلوک عرفانی او می شود.

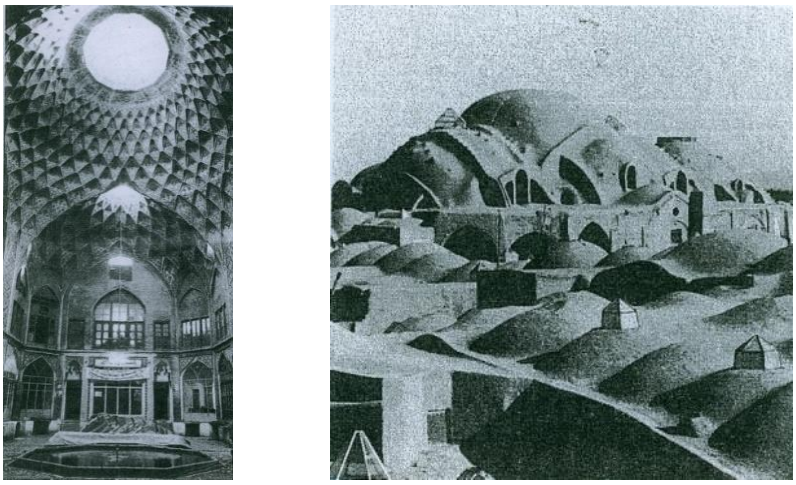
برگ درختان سبز در نظر هوشیار هرورقش دفتری است معرفت کردگار

معمار عارف با توجه به حضورخود در عالم معنی و درک معانی ناب، معانی را بصورت فرم، هندسه، رنگ و .. متجلی کرده و به نمایش می گذارد.

در یک تقسیم بندی کلی می توان **انواع مکاتب هنری را از بعد رابطه مفهوم و معنی با صورت و کالبد** به این گونه دسته بندی نمود :

تصویر۷–۲۵– درمعماری ایرانی باایجادمناسب فضاهای خالی به فضاه ای معماری می رسیم.خانه بروجردی ها ،کاشان،دوره قاجاریه.

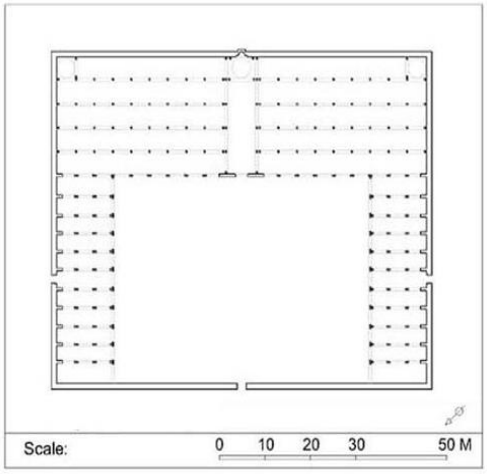
- **مکاتب هنری** که در آنها **ماده و کالبد از روح و معنی تهی شده است** (صورت بی معنی) مانند آثار معماری دوران کلاسیک یونان و روم.
- **مکاتب هنری** که در آنها **ماده و کالبد اثر بر روح و مفهوم آن تسلط دارد** (تسلط صورت برمعنی)، مانند هنرهای مسیحی و بودایی که مطالب روحی و معنوی در نمادهای مادی نظیر صلیب یا مجسمه ها و نقاشی های حضرت مسیح (ع) و حواریون و یا بودا متجسد و متبلور شده است.
- **مکاتب هنری** که در آنها **معنا و خیال و توهمات بر صورت و کالبد غلبه دارد** (غلبه معنا برصورت). مانند اغلب هنرهای رمانتیک و هنرهای به اصطلاح مفهومی معاصر.
- **مکاتب هنری** که در آنها **روح و معنا با کالبد وصورت تعاملی متناسب و دو رویه دارند** (تعامل متناسب صورت با معنی) مانند اغلب هنرها در تمدن اسلامی مثل ادبیات عرفانی، مینیاتورها، معماری و تعزیه و سایر هنرها.



تصویر– ۷–۲۶– اصل برتری اصالت فضا، تصویر راست: ساختار پشت بام کاهگل اندود، تصویر چپ: نمای داخلی (سطوح درونشهرهمچون پوست،که ساختارزیرین خودراهم مخفی وهم آشکارمی سازد،یاهمچون سطح صافی کانر،گسترش می یابند. عیناًبه همین شکل،غنای ساختارشهری فقط روی سطوح درونی اش تجلی می یابد؛آنجاکه دانه های تردحیات یاشورنگ واقعی اش نهفته اند،کاشان. تیمچه امین الدوله، (اردلان، ۱۷)

–اصالت برتری فضا نسبت به توده ساختمان

فضا در معماری وشهرسازی در نسبت با سطوح داخلی فرمهای محیط بر آن و نه در نسبت با شیء مثبت تعریف می شود . فضا فی نفسه منفی است و با نماد معنوی فضای خالی مستقیماً مرتبط است. دیوارهای داخلی باغ است که فضای داخلی باغ ایرانی را تعریف می کند. 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 باز را تشکیل می دهد.



تصویر ۷–۲۷–کاهش توده، با وسعت بخشیدن به فضای خالی وایجاد حس سبکی.پلان مسجد جامع

اردلان،فضاراعامل پیدایش صورت وآفرینندگی درمعماری می داند ونه شکل و در این باره می گوید : " با نمایان شدن جنبه های کیفی فضا، بی درنگ کاربردهای کمی شان به دست می آیند. بدینسان برداشت مثبت و زنده وار از فضا، بانی تمام آفرینندگیهای معماری ست. این برداشت– که فضاست، نه شکل، که می باید به پیدایش صورت راهبر شود– اساسِ درکِ سنتِ معماریِ ایران اسلامی ست. علاوه بر رکن باطنی، ملاحظات دیگری هم هستند که نقش اصلی فضا را خاطر نشان می سازند. مقدم بر همه شرایط اقلیمی ست که حیاط–مداری را در معماری، برای زندگی سالم در این منطقه واجب می گرداند" (اردلان،۱۳۸۰: ۱۵). وی حاصل نظامهای فضایی مثبت را یک معماری درون گرایِ جدایی ناپذیر از بافت منظر شهر می داند: " حاصل کار، یک معماری درونگراست جدایی ناپذیر از بافت منظر شهر، معماری ئی حاکی از اینکه عمل خلاقه به احجام درون فضا کمتر کار دارد تا به حفظ خود فضا. درست همچنانکه روح تعین بخش عالمی ست که نفس در آن سیر می کند، انسانِ مقیم نیز شکلهایی می آفریند که فضاهایی را در میان می گیرند که نفسِ گوهرینِ انسان می تواند درونشان دم زند.(اردلان، ۱۷) (تصاویر ۷– ۲۵ و ۷– ۲۸)

۴– اصل سامان بندی چشم انداز

شفافیّت (Transparency)نیز از مفاهیمی است که برداشت های ناهمگونی ازآن وجود دارد. رکن اصلی این مفهوم درامکان وقابلیت دید از وراء است و این سبب می شود 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 برخی درون گرایی و پوشیدگی را نقطه مقابل شفافیت می شمرند و درنتیجه معماری اسلامی را غیر شفاف می دانند. اما این برداشت، درست نیست.درادامه به بررسی دلایل موجود پرداخته خواهد شد.

دیبا شفافیت را با دو مفهوم سلسله مراتب و تداوم وابسته می داند و پدیدآوردن شفافیت منظر را نتیجه این تداوم فضایی می شمرد.(دیبا،۱۳۷۸، ۱۰۳) **میرمیران** شفافیّت را یکی از اصول حاکم بر هستی می داند و معنای آن را حرکت همیشگی و تکامل هستی از کیفیت مادی به کیفیت روحی می داند. به عقیدهٔ او معماری جهان نیز هماهنگ با اصل شفافیت، پیشرفت کرده است.(میرمیران،۱۳۷۸، ۹۵)

کسانی که با حکمت هنراسلامی آشنایی بیشتری دارند، شفافیت را گستردگی دید می دانند، ولی اصلی ترین دید انسان را دید معنوی و باطنی او می دانند وبه این ترتیب شفافیت در نزد آنان امکان نفوذ از ظاهر آن اثر به باطن ومحتوای آن یا تجلی ملکوت عالم در موجودیت مادی آن است. بورکهارت دراین زمینه می‌گوید : « مطابق بینش روحانی جهان، زیبایی یک چیز همان شفافیت پوششهای وجودی ومادی آن چیز است. » (بورکهارت، ۱۳۷۶، ۸۲)

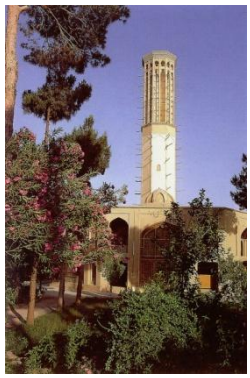
تصویر۷–۲۸– استفاده ازفضای طبیعی بدون صدمه بهآن،،حشمه علی دامغان

شفافیت، یک مفهوم وسیع است که اصولی همچون نماد پردازی در پرتو آن قرار می گیرند. بنابراین در یک دسته بندی کلی، شفافیت یا به تعبیر بهتر دلبازی ، سبکی و صفای فضاهای معماری در دوران اسلامی دارای دو ویژگی اصلی است، یکی کاهش از جرم وتوده ساختمان و افزایش فضای خالی آن و

دیگریملکوتی مواد ومصالح با شگردهای گوناگون به یاری نور ، بازتاب آن ، نقوش ، بافت ، رنگ ، خط و روش های دیگری که یکی از نمونه های ارزشمند آنرا می توان در آینه کاری های مراکز زیارتی یافت که درنوع خود درمعماری جهان بی مانند است.

۵ – اصل تعامل مکمل میان معماری و طبیعت

تمثیل‌هایی که از فضای بهشت در قرآن آمده است، سرشار از عناصر سرزنده و حیات بخش طبیعی است و معمار موحد با الهام از آنها سعی دارد بهشتی زمینی را درکنار مفاهیم اعتقادی و قدسی ومذهبی به گونه‌ای سامان دهد که انسانها



تصویر- ۷-۲۹- تعامل میان فضا و طبیعت در معماری ایران ، تصویر سمت چپ: باغ دولت آباد یزد (استفاده از باد جهت تهویه و خنک سازی فضا؛ تصویر سمت راست: باغ فین کاشان(استفده از آب و گیاهان).

ضمن برخورداری از مواهب طبیعت از سیر و سلوک الی الله و رشد وتعالی روحی ومعنوی نیز باز نمانند. درجهت تحقق این منظور بناها وشهرها درتمدن اسلامی ضمن برخورداری از باغها وکوشکها وحیاط‌های سرسبز و آبهای روان و چشمه های جوشان، همیشه تمرکزها و محورهای اصلی بناها درمحلات وشهرها بر روی عناصر ومراکزی است که جنبه قدسی و معنوی ومذهبی دارند. در تک بناها نیز محل حضور و نزول انسان است.برای مثال درخانه‌ها، فضای نشیمن و پذیرایی.

تعبیرچهارباغ ایرانی دارای دومضمون صوری ومعنایی می‌تواندباشد.معنای صوری آن روشن است. اغهایی که دارای گذرگاه‌های پیاده وفضاهای سبزهمراه باآبنماهاهستند. درحیاط خانه‌هانیزچهارباغچه صورت قرینه درچهاسوی آبنمای مرکزی جای می‌گیرند.

مفهوم رده‌بندی اهداف متعالی انسانی در معماری اسلامی

اصل کمال‌گرایی و تلاش مستمر در جهت رشد و فلاح فرد و جامعه از ارزش‌های بنیادی در حکمت عملی اسلام است. در ترجمهٔ معماری وشهرسازی 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 :

اسلام رعایت کلیه مبانی ومعیارهای فنی و مهندسی و منطقی حاصل از دستاوردهای علومتجربی را هموارهدرکارساختمان سازی توصیه و تأکید می‌نماید.آنچه از تجربیات تاریخی در دوران تمدن اسلامی ایران دریافتمی شود، درنظر گرفتن شرایط زمین درایجاد بنا، بهره‌وری کامل از شرایط متنوع اقلیمی و محیط زیست، ابتکارات و خلاقیت دراستفاده وترکیب مواد ومصالح مختلف ومقاوم سازی و بهینه‌سازی آنها، بکارگیری فنون اجرایی منطقی و شگفت انگیز با مصالح ساده وسهولت و سرعت اجرا، دوری از هرنوع اسراف و تبذیر و رعایت اصل صرفه‌جویی و اقتصاد در کار و

درعین حال تأمین مناسب کلیه نیازهای مادی و طبیعی انسان است . برای هرکدام مثالها و نمونه‌های متعددی دراین تمدن و انواع هنرها و صنایع آن قابل طرح وتحقیق است که از شرایط این بررسی خارج می‌شود. به طور کلی تمدن اسلامی ومکتب هنری آن از این جهت دارای وجوه مشترک با کلیه تمدن‌ها ومکاتب هنری است که منطقی ،عقلانی و واقع‌گرا می‌باشند.

تحقق این اصل به باور ما 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 وشهرسازی و در ساماندهی فضا برمی‌گزینیم و دنبال می‌کنیم، خودشان یک سامانه را باید تشکیل دهند. بدین معنی که خودشان در پی دستیابی به یک اَبر هدف، در یک مجموعه سامان داده شده باشند وهیچ کدام نتایج یکدیگر را خنثی نکنند. به تعبیر درست‌تر، دریک 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:

تصویر ۷-۳۰- حکمت عملی اسلام درمجموع رعایت کلیه مبانی و معیارهای فنی و مهندسی و منطقی حاصل از دستاوردهای علوم تجربی را درکارساختمان سازی توصیه و تأکید می نماید. ،مسجدنصیرالملک،شیراز،

۱-اهداف کارکردی : چند گانگی در کارکرد

دراین معماری تلاش فراوانی درجهت پاسخ به کارکردهاوخلق فضاهایی چندکارکردی انجام شده است. نکتهٔبسیارمهم دراین باره همین است که هیچگاه سامانده ی فضایی برپایهٔ«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.

۲-اهداف زیبایی شناسانه : بهره‌گیری از تزیینات مثبت

اندیشه اسلامی تزیین رابه طور کامل نفی نکرده است، بلکه تعظیم و تزیین آنچه را که معنوی و الهی وموجب 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 ومعنوی را به بیننده القا نمایند، در تزیین فضای مصنوع خود کمال بهره‌برداری را نموده‌اند. مانندااستفاده از خطوط با مضامین بسیار عالی از آیات و احادیث واشعار عرفانی وخطوط بسیار متنوع وجالب کهبا انواع فنونو مواد ومصالح متنوع ومختلف، فضا را از عطر و بوی معنا ومفهوم سرشار نموده‌اند. همچنین با استفاده از خطوط واشکال و نقوش هندسی انتزاعی در سطوح و احجام بنا(بدنه‌سازی‌ها وتقاطع حجمها

سرستونها و شبکه‌ها و نرده‌ها و...) و در ساختار هندسی فضا توانسته‌اند بدون اشغال فضا از عناصر وجاذبه‌های مادی از سنگینی و صلبیت عناصر معماری کاسته و فضایی سیال و سبک ودرعین حال نگارین و بسیط و نامتناهی را القاء نمایند و ذهن را به حقایق ملکوتی متوجه سازند.

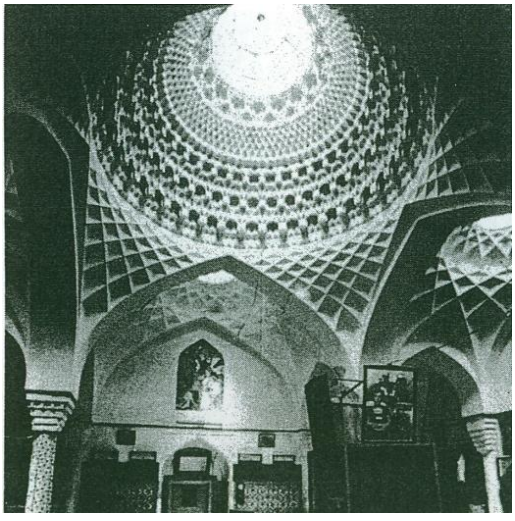
۳–اصل نوآوری و ابتکار مناسب و پرهیز از تقلید از غیر مسلمانان

از آنجا که خداوند خود را خلاق (خالق) ،نوآفرین (بدیع) ، متنوع‌آفرین (بارء) ونقش‌آفرین (مصور) می داند، هنرمند موحد نیز باید صفات الهی را در خود و کارهنری خود متجلی سازد. (تخلقوا باخلاق الله) از این رو است که معماران ما توانسته‌اند ضمن رعایت مبانی و اصول ومعیارهای محتوایی ومعنوی کار که غیر وابسته به شرایط زمان و مکان می‌باشد، اِنگاره‌های معمارانه خود را درانواع هندسه‌ها و عناصر و اجزاء تازه وبدیع پدیدآورند. در مقایسه با برخیمکتبها و سبکهای موجود هنری زودگذر وغیر اصیل که از نظر معنا ومفهوم گاه با هم متناقض وغیر واقعی و نفسانی اند، ، هنر و معماری دوران اسلامی با حفظ مبانی انسانی وکمال جوی خود، تنوع‌پذیر،بدیع ودرعین 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 وشهرسازی گذشته وحال اقوام و ملل غیر مسلمان شده است.

۴–اصل لزوم تهذیب نفس معماران و شهرسازان

هنر و معماری کمال جو و ارزشمند، دستاورد کارمعماران 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، درخود رشد داده و با ایمان و تهذیب نفس و دوری از هواهای نفسانی و منیت‌ها دست به کار آفرینش می‌زنند. در غیراین صورت باید گفت همه آن اصول پیشین هم نمی‌توانند تضمین کننده ارزشمندی یک کار باشند، و بلکه باید اذعان داشت هنگامی چنین ضمانتی پاینده است که بهره‌گیرنده از آن اصول،با پایبندی به ارزش‌های اصیل اخلاق اسلامی در این راه گام برداشته باشد.

۵–اهداف ساختاری: (رعایت دستاوردهای فنی و مهندسی)



تصویر ۷– ۳۱– بکارگیری فنون و دستاوردهای علمی و مهندسی در معماری ایران معمول بوده است و در واقع فنون و زیبایی بهم آمیخته بودند، باغ کریم،فضای داخلی حمام، کرمان.

باتوجه به ویژگی همه جانبه بودن حکمت عملی اسلام و رهبانیت گریزی در آن وتوجه به نیازهای مادی انسان در همه زمینه ها،توجه و تأکید به دوری از کارهای لغو و لهو و انجام کارهای مفید،عقلانی و متقن، کامل بودن و ضرورت علم آموزی، لزوم مشورت با خبرگان درکار وبهره برداری از تجربیات گذشته و حال آنها، باید گفت که حکمت عملی اسلام درمجموع رعایت کلیه مبانی ، معیارهای فنی، مهندسی و منطقی حاصل از دستاوردهای علوم تجربی را درکارساختمان سازی توصیه و تأکید می نماید

آنچه از تجربیات تاریخی در دوران تمدن اسلامی ایران دریافتمی‌شود، درنظر گرفتن شرایط زمین درایجاد بنا، بهره‌وری کامل از شرایط گوناگون اقلیمی و محیط زیست، ابتکارات و خلاقیت دراستفاده وترکیب مواد ومصالح مختلف ومقاوم سازی و بهینه‌سازی آنها، بکارگیری فنون اجرایی منطقی و

شگفت انگیز با مصالح ساده وسهولت و سرعت اجرا، دوری از هرنوع اسراف و تبذیر و رعایت اصل صرفه‌جویی و اقتصاد در کار و درعین حال تأمین مناسب کلیه نیازهای مادی و طبیعی انسان که برای هرکدام مثالها و نمونه‌های متعددی دراین تمدن و انواع هنرها و صنایع آن قابل طرح وتحقیق است که از شرایط این بررسی خارج می‌شود. به طور کلی تمدن اسلامی ومکتب هنری آن از این جهت دارای وجوه مشترک با کلیه تمدن‌ها ومکاتب هنری است که منطقی وعقلانی و واقع‌گرا می‌باشند. بعنوان مثال یکی از این دستاوردها کاربندیها(رسمی بندی ها) می باشد که کارکردهای متنوعی دارند و مرحوم پیرنیا وظایف ذیل رابرای کاربندی می شمرد:

- ❖ مردم وارکردن فضاهای داخلی وایجاد تناسباتی درانسان
- ❖ فراهم کردن امکان اجرای طرحهای استاندارد وهندسی وسه بعدی پیش فکرشده دردهانه هاوابعادمتفاوت فضا
- ❖ ایجادروکش (آمود) مناسب برای (پوشش) اصلی
- ❖ عایق کردن فضای داخلی ازنقطه نظرحرارتی
- ❖ به نظم در آوردن فضاهای داخلی
- ❖ تنظیم نوروگاه صدادرداخل بنا
- ❖ مرتبط ساختن خطوط عمودی به خطوط منحنی شکل هماهنگ وچشم نواز
- ❖ سرعت بخشیدن به ایجاد ساختمانها وتولیدآن به این طریق که درساختمانهایی که اجرای کاربندی مطرح است امکان داردپس ازاتمام سفت کاری وبهره برداری از بنابه تدریج بافراهم آوردن امکانات مالی ونیروی انسانی مبادرت به اجرای آن نمود.
- ❖ رها شدن معمار از محدودیت های ساختمان به علت آنکه غالباً کاربندی ها از نقطه نظر تحمل بار نقش عمده ای ندارند(پیرنیا،۱۳۸۵: ۹-۱).

کلیاتی از حکمت عملی اسلام

۱-معماری مورد پذیرش معصومین (ع)

از آنچه که معمار اصلی خانهٔ کعبه،خداوند، در بارهٔ شکل ومحتوای کار خود می فرماید، می توان نتیجه گرفت که [۱] :

- طراح ومعمار ساختمان، خداوند متعال است.
- کالبد آن مکعب وفضای درونی آن نیز فضای درونی یک مکعب است.
- کارکرد ساختمان، خانه (فضای محصور وامن) است.
- کیفیت و ویژگی معنوی ساختمان، که خانه مقدسی است و انجام هرکاری در آن مجاز نیست.
- هدف و غایت آن که زمینه ومایهٔ قیام، رشد وتعالی انسان است
- نه تنها برای گروهی خاص، بلکه برای همه انسانها ساخته شده است.
- از بابت زمانی، اولین خانه است.
- از بابت مکان، در جایگاه مشخصی یعنی مکه قرارگرفته است.

---

[۱] - برای آگاهی بیشتر در این مورد آیات شریفه ۹۷ سوره مائده، ۱۲۵ سوره بقره، ۹۶ و ۹۷ آل عمران، ۲ سوره مائده رجوع شود.

- از بابت دامنهٔ تأثیر آن، برجهان شمولی وتاریخ شمول بودن آن تأکید شده و متعلق به همه انسانها می باشد.

۲–تحلیل رابطه انسان – فضا در مناسک حج (در سعی صفا و مروه)

حرکت انسان در سعی بین صفا و مروه در حرکتی است رفت و برگشتی بین دو کوه صفا ومروه که انسان در راستای یک محور طولی و یک خط مستقیم دردامن طبیعت ، یک مسیر را تکرار می کند. از این حرکتنکاتزیررامی توان بدست آورد:

تصویر ۷–۳۲– انسان در راستای یک محور طولی و یک خط مستقیم دردامن طبیعت ، مردمدرهنگام سعی صفا و مروه یک مسیر رفت وبرگشت را انجام می دهد،مسجدالحرام،مکه.

- دراین حرکت خطی، انسان متحرک است. زاویهٔ دید انسان، به سمت افق است و میدان دید او نیز که عرصه طبیعت مقابلاست ، متنوع ، متغیر ومتحرک است.
- دراین حرکت، رسیدن مادی به نقطه دید، هدف می باشد.
- مقصد این حرکت، یک موجود مادی یعنی آب بوده که درحقیقت، سراب است.
- در این مسیر با سرعت دادن به حرکت انسان، تنوع و تحرک میدان دید، بیشتر می شود.
- هفت بار تکرار رفت و برگشت این حرکت به منزله کثرت و بی نهایت تکرار شوندگی تلقی می شود.

۳–تحلیل حرکت انسان در طواف به دور خانه کعبه

دراین حرکت دورانی، انسان پیرامون یک فضا با حجم مکعب (خانه کعبه) یک مسیردایره ای را درحالی طی می کند 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.

تصویر ۷–۳۳– در حرکت دورانی طواف، انسان پیرامون یک فضا با حجم مکعب (خانه کعبه) یک مسیردایره ای را درحالی طی می کند که سمت راست او طبیعت (عالم

- دراین 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 مدور پیرامون یک دایره، انسان از نظر مادی، به نقطه اولیه باز می گردد و رسیدن مادی به نقطه دید (خانه کعبه) ممکن نیست و رابطه ای نامریی (جاذبه) مطرح است. نقطه دید یک توجه ذهنی و درونی وقلبی را می طلبد.

- هدف از این گردش گرداگرد یک کانون، یعنی خانه کعبه یاخانه خدا، دسترسی مادی به آن یا حضور مادی در آن نیست. بلکه هدف از آن، مشاهده وتوجه به این خانۀ محترم و رسیدن به مبارکی هدایت ونهایتاً قیام انسانها است.
- دراین گردش، با سرعت بخشیدن به حرکت انسان، بخاطر وجوه و یالهای یکنواخت یک مکعب گوناگونی و دگرگونی ویژه ای در راستای دید پدید نمی آید و راستای دید ثابت می ماند.
- هفت بار طواف نیز به منزله کثرت حرکت وتداوم تکرار شونده می باشد ومفهوم یک سیردائمی را القا می کند.
- این گردش با گفتن عباراتی چون:«لبیک، اللهم لبیک، لاشریک لک لبیک، لک الحمد و لک الشکر، لا شریک لک لبیک»، همراه است که سیر از «امر محسوس مادی» به «درک و فهم عقلی» و سپس افزایش ایمان قلبی را آسان تر می کند.

تصویر۸-۳۴- با توقف هر حرکت مادی، با ذکر و یادآوری آگاهانه مفاهیم ومعانی والا، سیر از ظاهر به باطن وعروج معنوی انسان امکان پذیر و میسر می شود. نمازپشت مقام ابراهیم، مکه

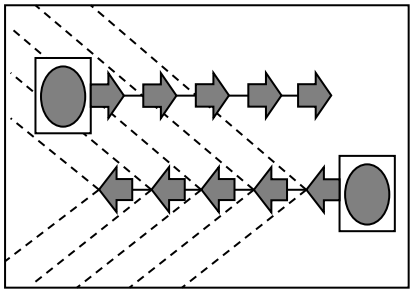
۴ – تحلیل دو رکعت نماز درمقام ابراهیم

واژۀ نماز به معنی مهار کردن ودر بند نمودن آتش است. در بررسی ویژگی های آن، می توان دریافت که :

- انسان و راستای دید او هر دو ساکن هستند.
- راستای دید برای همه انسانها ثابت است، یعنی سمت خانه خدا و خانۀ قیام انسانها است.
- جابجایی مادی در آن انجام نمی شود، بلکه در یک نقطه با آرامش برگزار می شود.
- دسترسی مادی به نقطه دید، عملاً تأمین شده و هدف، تسهیل معرفت های حضوری و مراتب عرفانی است.
- با توقف هر حرکت مادی، با ذکر و یادآوری آگاهانه مفاهیم ومعانی والا، سیر از ظاهر به باطن و عروج معنوی انسان امکان پذیر و میسر می شود.
- جایگاه برگزاری این مراسم، در پشت محل مقام حضرت ابراهیم (ع) است، یعنی پشت سر رسول وامام، برگزار می شود.

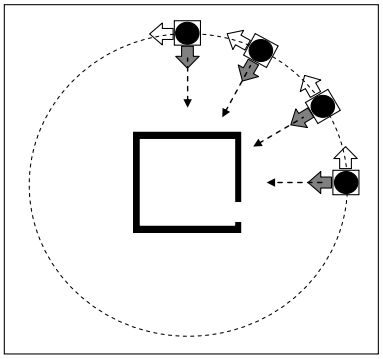
۵–رابطه شکل ومحتوی در مناسک حج

پس رابطۀ شکل و محتوا را در مناسک حج چنین ارزیابی می کنیم.



تصویر۷–۳۵– حرکت انسان درسعی بین کوههای صفاومروه

- حرکت خطی انسان دردامن طبیعت (حرکت سعی) بهترین زمینه ای است که انسان را در زمان معین هرچه بیشتر با پدیده ها وعناصر گوناگون بجز خودش مرتبط می کند و در برابر درک از راه حواس پنجگانه قرار می دهد. 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



تصویر۷–۳۶– دیاگرام حرکتی طواف به دور خانه کعبه

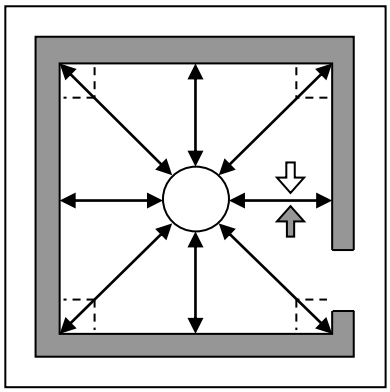
ومنظم است، آن هم در یک زمینه طبیعی و آزاد، کاملاً برانگیزاننده و متمرکز کنندۀ توجه بوده است. این حرکت به یاری عبارات و مفاهیم، مشوق تأمل، تفکر، تعقل وتذکر انسان است و همه این ویژگی ها مقدمۀ سیردرونی انسان خواهد بود.

- در مراسم عبادی نماز، انسان و نقطه دید او «ساکن» است ودرمجموع با طمأنینه و آرامش همراه است، یعنی حواس او متمرکز می شود و با بیان و درک مفاهیم والا باید شرط قبولی نماز یعنی «حضور قلب» را کسب کند.

در یک نگاه کلی به این دستاورد می رسیم که تجربه « فضایی–حرکتی » انسان در مجموعه « هندسی–فضایی» بیت الله الحرام به صورت یک سامانۀ (سیستم) جامع و کامل، زمینه ساز سیرانسان از جهان کثرت به جهان وحدت و از حیات دنیوی ، سیردرآفاق و حرکت عرضی به حیات روحی ، سیردرانفس و حرکت جوهری می باشد. روشن است که نبود هرکدام از عناصر این سامانه، دسترسی به هدف را مخدوش خواهد کرد.

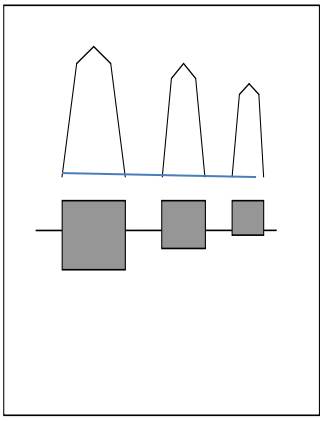
۶–مقایسه کالبدی «خانه کعبه»و «بت های سه گانه» (جمرات)

به باور ما خانۀ کعبه، فضای تهی و شایسته حضور انسان است. او را از نظر کالبدی آرام و آسودهنگه می دارد. حجم آن با همه نیروی نوآوری و ابتکارو اندیشه ای که درخلق و طرح آن به کار رفته (حجم یک مکعب، در طبیعت) تنها به عنوان پوشش و وسیله ای است برای نگهداریو صیانت از فضایی که برای حضور انسان آرامش بخش است و این سکون مادی می تواند مقدمه پویایی و قیام روحی و باطنی انسان باشد.

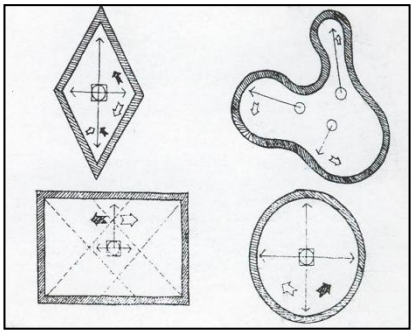


تصویر۷–۳۷– خانه کعبه، فضایی کاملا متعادل، متوازن، ساکن و آرام

مرکز کانون و گرانیگاه فضای درونی خانۀ کعبه و برخوردگاه محورهای اصلی آن، یک نقطه نادیدنی و تهی می باشد که انسان رابه سوی خود دعوت می کند. انسان هویت بخش به فضا و نقطه حماسی و اوج آن و هدف از ساخته شدن آن می گردد. در این معماری الهی باز آفرینی و ساماندهی فضا، «وسیله» و رشد و تعالی انسان، «هدف» قرار می گیرد. در برابر آن، سه واحد جسم توپر (جمرات) هستند که حجم ونمود خارجی آن اصل می شود و فاقد فضای درونی هستند. از جایگاه طبیعی خود درهستی بدر آمده و به گونۀ یک پدیده بسامان و کامل در برابر انسان، یک هویت جدا و دروغین را به نمایش گذاشته اند. به جای وسیله بودن برای انسان، هدف شده اند و تعداد آنها نیز نشان دهندۀ جهان کثرت و عرصه دلفریبی و دل مشغولی انسان وغفلت و از خودبیگانگی او می باشد. چون عناصر واجزاء این معماری خود را مستقلاً به نمایش می گذارند و تثبیت می نمایند، به انسان طعنه می زنند و موجب دلفریبی او می گردند. حجم و جسم این معماری بدون حضور انسان در خود کامل و تمام می نمایاند.



تصویر ۷-۳۹-جمره‌های سه گانه و مناسک رمی جمرات : جمره های سه گانه سه واحد حجم توپر هستند که حجم و نمود خارجی آن اصل شده و از جایگاه اصلی خود خارج گردیده و در برابر انسان، یک هویت جدا و دروغین را به نمایش گذاشته است. تعداد آنها نیز نشان دهنده جهان کثرت و عرصه دلفریبی و دل مشغولی انسان، و غفلت و ازخود بیگانگی او می باشد.



تصویر۷- ۳۸- تعادل فیزیکی موجود در شکل مربع در سایر اشکال هندسی منظم یا نامنظم

جمع بندی و نتیجه گیری

نتیجه اینکه معماری باید درمجموع تأمین کننده نیازهای مادی انسان و زمینه ساز رشد روحی ومعنوی او باشد. اگر امروز در شهرسازی و معماری ما، ساختمان ها همچون بت ها و توتم ها، احجام و اشیایی مقدس شده می باشند و انسان را به تماشای اجسام دلخوش می نمایند و ازخود بیگانه و غافل، اگر حجم ها و نقشه های کف به گونه ای طراحی می شوند که انسان فقط بیننده باشد و رهگذر، نقشه های از هم گسیخته ای که انسان را از فضاهای حضوری می گریزانند، اگر در شهرها فضاهای عبوری اصل می شوند و برفضای حضوری تسلط پیدا می کنند و سواره بر پیاده برتری می یابد ودرمجموع انسان درمیان اجسام و اشیاء مضطرب و هراسان، منفعل و سطحی وگریزان و از خود بیگانه و مسخ می شود، قطعا" ناشی از رسوخ فرهنگ و باورهایی است که دیدگاه های نظری خود را برجوامع انسانی تحمیل نموده اند.

برای ابداع معماری وشهرسازی شایستهٔ انسان ، یک راه بیش نیست. معماران و شهرسازان ما باید به مفاهیم و ارزشهای مطرح شده در حکمت نظری اسلام ایمان آورند و شیوه های تحقق معماری وشهرسازی مناسب انسان را از حکمت عملی اسلام تجربه و راهبرد نمایند تا بتوانند در مجموع هم نیازهای مادی انسان را تأمین کنند و هم هماهنگ با نیازهای روحی و درجهت رشد و تعالی او طراحی نمایند.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت – فصل دوازدهم)

۱) **سه دوره** هنر اسلامی در ایران را نام ببرید؟
۲) **ارسطو و افلاطون** در میان هنرهای موجود به کدام هنر بیشتر نظر داشتند؟
۳) ایا هنر اسلامی با **ساحت باطنی سنت** ارتباط دارد؟ نظر شما چیست؟
۴) رویکرد های صاحب نظران در باره **معماری اسلامی ایران** کدام است؟
۵) **آیا هنر اسلامی** ناشی از تلفیق دو معماری ساسانی و بیزانسی است؟ نظر شما چیست؟
۶) **ویژگی های معماری اسلامی** از نگاه میشل گروبه چیست؟
۷) اظر میرمیران **سه ویژگی شاخص معماری ایرانی** چیست؟
۸) بیشتر مساجد ساخته شده در سده های نخست اسلام از **چه سبک های معماری** ساخته می شدند؟
۹) **سه مفهوم بنیادی و اساسی** که انسان بر محیط پیرامون خود را شکل می دهد کدام است؟
۱۰) **در نظر نادر اردلان** سه روش بنیادی و اساسی که انسان محیط پیرامون خود را شکل می دهد کدام است؟
۱۱) **معماری اسلامی** را از نظر درون گرایی مورد بررسی و اظهار نظر قرار دهید ؟
۱۲) در معماری اسلامی از **مفهوم سیر از ظاهر به باطن** چگونه است؟
۱۳) رابطه **بین انسان و فضا** در سعی بین صفا و مروه را چگونه تحلیل می کنید؟

فصل سیزدهم

تأثیر آموزه های اسلام بر معماری و شهرسازی روزگار اسلامی

۱–آموزه هایی از بیت الله الحرام

تأثیرات فضایی – هندسی مجموعه بیت الله الحرام برمعماری و شهرسازی دوران اسلامی ایران را می توان در زمینه های زیر بررسی کرد .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 ، هرکدام در جای شایستهٔ خود بهره گیری شده است.
بدین گونه که :

- **فضاهای عبوری** همچون راهها وگذرها، کوچه ها و بازارها، پیاده و سواره، بایک هندسه خطی ونامنظم، هماهنگ ودر پیوند با طبیعت، با پیچ وخم های لازم و ضروری، سبکبال و پرتحرک انسان را به هدف های فرهنگی، اجتماعی واقتصادی خود می رساند و زمینه مناسب برای « سیر در آفاق» او را پدید می آورند.
- **تمرکز و توجه و دعوت به فضای درونی** با طراحی محورهای شاخص درنماها و حجم های خارجی و ایجاد نظم و قرینه سازی در طراحی سردرها و ورودی ها، ایوانها وگلدسته ها وگنبدها و قاب بندی بدنه های خارجی، انسان را متوجه نقاط عطف ومحورهای شاخص می نماید، از سرعت حرکت او کاسته و او رابه آرامش، سکون، حضور در فضای داخلی دعوت می کند.
- **فضاهای حضوری و درونی** از فضاهای بیرونی و عبوری، با بهره گیری از مفصل بندی های متعدد و متنوع کاملاً جداسازی شده اند. این معماری با ایجاد درون گرایی ومحرمیت کامل و ایجاد محورهای مناسب طولی وعرضی و ایجاد مرکزیت در تلاقی آنها و درمیان آبنما و با تأمین فضای باز داخلی توانسته است فضای محصور، مطلوب وآرام را ارائه نماید.
- **جدا سازی واستقلال هستهٔ فضاهای داخلی** از یکدیگر ضمن ارتباط همه جانبه آنها و به کارگیری هندسه ای خاص و منظم وقرینه در طراحی نقشه های کف و طراحی محوطه، آنچنان که هرچه بیشتر القاء حرکت کالبدی و جنبشی در انسان به حداقل ممکن برساند و با ضرب آهنگ پنجره ها و قاب بندی ها ، این حس آرامش وسکون را تشدید می نماید.
- **توجه به تأمین مجموع نیازهای انسان** در طراحی فضاها.
- استفاده بجا از هر سه نوع هندسه «**خطی، تمرکزی و آرام**» درمحل متناسب خود.
- **رده بندی در سلسله مراتب** فضاهای شهری و فضاهای معماری.

تصویر۷–۴۰ – اسلام، جایگاه ویژه‌ای برای نیایش ندارد و در روی زمین و در زیر آسمان همه جا می‌توان نیایش خدا را به جا آورد. نمازگزاران درعرشه کشتی

۲– مسجد مکان سیر متعالی انسان

نیایش وعبادت در اسلام چیزی هم تراز دیگر کارهای انسان نیست، بلکه همانگونه که درمعارف اسلامی آمده، هدف از آفرینش انسان، عبادت است.پرستش وسیرکمال و تعالی انسان در اسلام، بطور کلی با **سه قیام وتعهد**

بنیادی انجام می‌گیرد:

- **خودسازی**
- **جامعه سازی**
- **امام شناسی**

و این سه گام به دو شیوهٔ سیر در آفاق و سیر در انفس و به تعبیر دیگر،حرکت عرضی وحرکت جوهری با هدایت و رهبری انسان کامل پیمودنی می‌شود.

درمتون اسلامی این امر مطرح شده که اسلام، جایگاه ویژه‌ای برای نیایش ندارد و در روی زمین و در زیر آسمان همه جا می‌توان نیایش خدا را به جا آورد. جایگاه نیایش، «**مسجد** » به معنی«**سجده‌گاه** » نام گرفته است. که اشاره به حالت تسلیم و فروتنی در برابر خداوند متعال هنگام نیایش دارد، وبه شکل و کالبد ومکان ویژه‌ای اشاره نمی کند، از این رو می‌توان گفت هرجایی روی زمین و هرهنگام از زمان که انسان به حالت تسلیم و فروتنی برسد، آنجا جایگاه نیایش ونیایشگاه اوست.

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 درجایی که زمین کافی باشد وافق های اطراف آن باز، میل به نظم دارد و تا حدی قرینه سازی برای ایجاد حجم و فضایی بدیع و مکمل فضای طبیعت است. در مجموع انسان در طبیعت نمادهایی از عناصر وجود مادی وگیاهی وحیوانی 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 درجهت 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.

۳– آموزه هایی در بارهٔ معماری مساجد

تصویر۷-۴۱- معمار ایرانی با هر زمینی، هندسهٔ لازم را سامان می دهد، بدنه‌های خارجی را، استوار ومتین و هماهنگ با بدنه‌های سایر ساختمان‌های شهری و ازمین قیام کرده می سازد،مسجدامام،اصفهان،دیدازکاخ عالی قاپو

◆ تابعیت حجم خارجی مسجد در ابعاد و نقشه زمین از بافت شهر وامکانات

حجم خارجی مسجد هر شکل می‌خواهد باشد، در ابعاد و نقشه زمین تابع بافت شهر وامکانات 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، بدنه‌هایخارجی را، استوار ومتین 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، وکتیبه‌ها 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 وهواکشها و روزنها را دور از دسترس دید ومنظر انسان و بر بلندا می‌سازد و با شبکه‌ها از غلظت و شدت نور آن می‌کاهند. در مجموع نماسازی بدنه‌ها ساده، بی پیرایه و درحدی که جدار خارجی از حد یک پوشش و حفاظ برای فضاهای داخلی خارج نشود و چهره بیننده را به سوی ورودی بازگرداند.

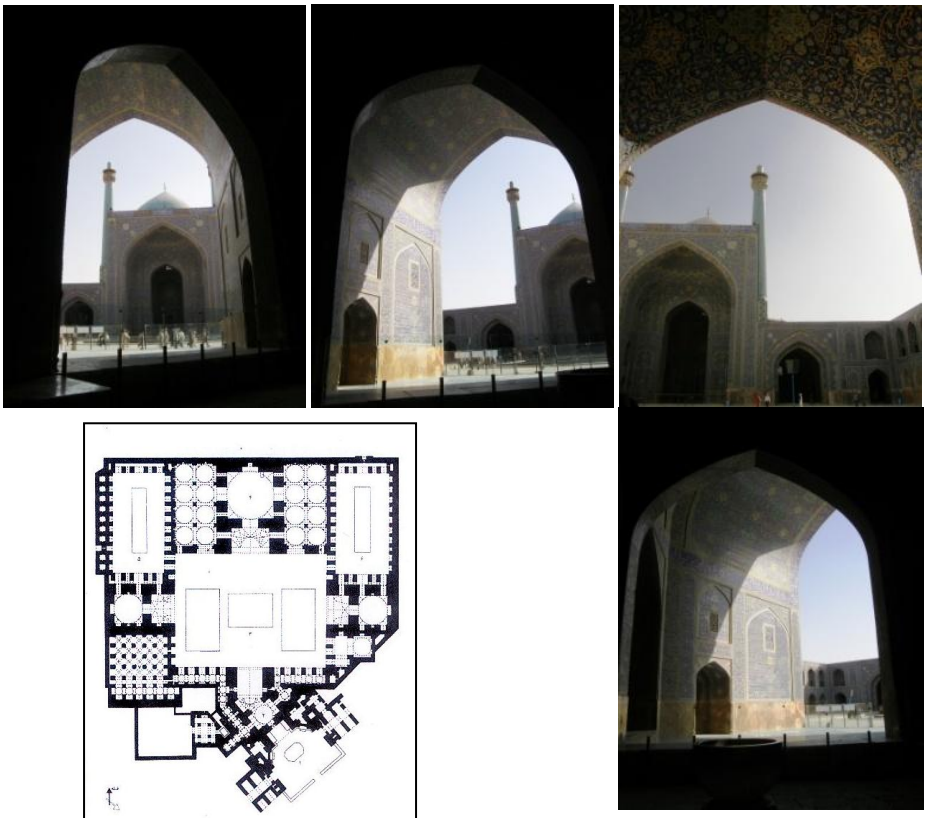
تصویر ۷–۴۲- مسجد با هندسه کهکشانی رسمی ها ومقرنس‌ها، فضا را ازجهان کثرت تا ابدیت و از زمین تا آسمان تمثیل می‌کند،مسجدامام،اصفهان

◆ ورودی مسجد

اگر چه بدنهٔ خارجی ساده و بی‌آلایش باقی می‌ماند، اما همه جلب توجه وجاذبه خود رابه ورودی مسجد می‌بخشد. فضای ورودی چون چتری دلپذیر و چون شاخساری سربرهم آورده، برای دعوت و تعظیم حضور انسان آغوش برگشوده است. خط صاف زمین ومیلی به شیب دارد و قطره انسانی را به دریا می‌خواند.ساقهای آن برآمده ومتناسب با حالت قیام انسان است و قوس سر در مظهری از بی‌نهایت آسمان می شود، سردر از خط آسمان بدنه‌های مسجد سری برآورده و برپیکر 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 ومقرنس‌ها، فضا را ازجهان کثرت تا ابدیت و از زمین تا آسمان تمثیل می‌کند و این همه چتری می‌شود زیبا و شاخسار و سایه بانی پرشکنج که بر سرانسان خیمه زده است و درمجموع مهمان‌پذیر، دعوت کننده، امنیت بخش و سلامی به مهربانی لبخند و لطف با خود دارد و صفات جلال وجمال حضرت حق را با هم متجلی نموده است.

◆ حریم

حریم‌ها و مفصل‌های متعدد وگوناگون این شگرد تحیرانگیز را در طراحی معماری ظاهر می‌سازد. علاوه بر دیوارهای قطور درمیان ایوان ورودی مسجد ارتفاع کوتاه و قاب متناسب و قطرکافی درگاه‌های چوبی حریم داخل را حفاظت می کنند، هشتی‌ها و راهروهای متعدد تاریک و نیمه تاریک، و پیچ وخمهای مسیر آنها به سوی صحن جداسازی کامل فضای بیرونی و درونی را بعهده دارند.



تصویر۷-۴۳هشتی ها و راهروهای متعدد تاریک و نیمه تاریک، و پیچ وخمهای مسیر آنها به سوی صحن جداسازی کامل فضای بیرونی و درونی را بعهده دارند، مسجد امام، اصفهان

تصویر۷-۴۴- مسجد امام اصفهان
وجهت یابی فضاها رو به قبله

◆ جهت گیری مسجد

اگر جهت‌گیری هندسی در فضاهای عبوری تابع نشیب و فراز زمین و دامنه پرموج ونامنظم طبیعی است واین بـی‌نظمی وکثرت گوناگون جهت‌ها و حتی قطعه بندی‌های زمین را نیز بی‌نصیب نگذاشته است و تابع هیچ مرکز وجهت واحدی نیست ونگاه را به هر طرف می‌کشاند و می‌گریزد و سیردر آفاق را برای انسان تسهیل می‌بخشد و زمینه تغییر وتنوع و تکثر دید را فراهم می‌نماید.

در مسجد جهت تغییر می‌کند واین خود برغنای هندسی بافت می‌افزاید، جهت واحد می‌شود وتمام هسته‌های فضایی را به نظمی بر گرد محور خود فرا می‌خواند. پلان نظم می‌یابد و گرد محور قبله تعادل می‌گیرد و ورودی‌ها وایوانها و فضاهای اصلی وفرعی برحول این محور ارزش گذاری می‌شوند. این سرآغاز جداسازی نظم فضایی داخل ازخارج 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.

◆ تنوع عملکردها و عرصه ها در فضای داخلی

عرصه‌های داخلی از دو فضای اصلی سرباز و سرپوشیده تشکیل یافته، وقتی بدنه‌ها از خارج حریم می‌یابند و روزن ها وپنجره‌های 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 می آورد.فضاهای سرپوشیده محدودیتی ندارند و هرآنچه را که نیازهای مذهبی، فرهنگی و سیاسی واجتماعی جماعت طالب باشد و ظرفیت‌ها وامکانات بپذیرند و درموارد مشخصی منع شرعی و کراهت نداشته باشد درجامع قابل جمع است. مدرس‌ها، حجره‌ها، کتابخانه‌ها، حسینیه‌ها و ... مجموع فضاهای مورد نیاز برای امور خدماتی و بهداشتی وغیره....دراین معماری هستند.

◆ درجه بندی و اولویت گذاری برای فضاهای داخلی

فضاهای داخلی برحسب ارزش و جایگاه خود درجه بندی شده و در نقشه همکف مکان یابی می شوند. محراب و فضاهای عبادی، ایوانهای اصلی که محل ورود به شبستان ها و گنبد خانه ها می باشند درکانون محور اصلی حیاط و رو به قبله قرار می گیرند، دربها وایوانهای فرعی تر و رواق ها و ورودی های سایر فضاهای داخلی در محور عرضی حیاط و اطراف آنها قرار می گیرند. فضاهای خدماتی و ارتباطی در کنج ها و در دورترین نقطه از محور مرکزی مکان یابی می شوند. دراین نظم و آرامش هندسی آنچه که بیش از همه به چشم می نشیند، ایوانهای اصلی و شبستانهای عبادی است.

◆ هندسه به کار برده شده در نقشه کف شبستانها (مناسب با جسم انسانی)

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 ونامنظم 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 وهمچون پنج ضلعی یا دایره یا اشکال نامنظم انسان را تشویق به حرکت نمی‌کند و دوم، از آنجا که برآیند طول وعرض واقطار آن دریک نقطه و در مرکز قرار می‌گیرند در انسان هیچ نوع جاذبه و حرکت وتوجه به اطراف ایجاد نمی‌کند و باحضور انسان در مرکز فضا، انسان قطب وکانون فضای داخلی می‌شود.

تصویر۷-۴۵-اگر زیر پای انسان صاف بود و هموار، آنچنان سقفها تخیل برانگیز و اندیشه‌زا می‌شود که کف پامی‌طلبد، فضای کهکشانی سقفها تخیل برانگیز و اندیشه‌زا می‌شود، مسجد امام اصفهان

تناسبات اصلی، عناصر فضایی شبستان مسجد همیشه به تأثیری که شکل مربع بر انسان دارد، نزدیک می شود و اگر شکل دیگری که حداکثر مستطیل می‌باشد اتفاق افتد با استمداد از جرز بندی‌های توازن بخش در جهت طول مستطیل وهندسه فضایی مناسب در سقفها، معمار سعی می کند در فضا به تأثیر شکل مربع نزدیک شود. ودرمجموع فضا را از نظر کالبدی آرام و متعادل گرداند. دراین توسعه و گسترش همیشه هر هستهٔ فضایی استقلال خود را باز می یابد. درحالی 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

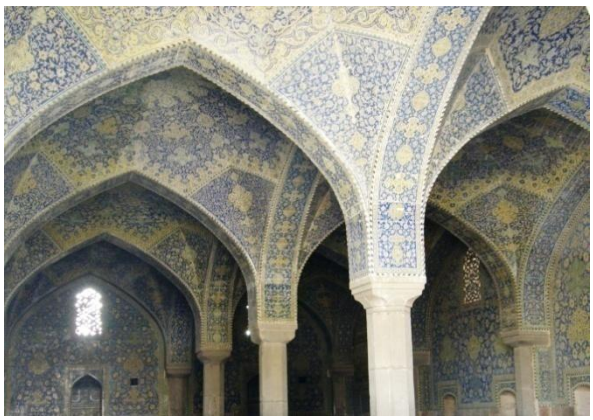
ایجاد می‌نماید، ولی مبنای آن برای نمازگزار در اتصال انسان به جماعت وامام است و هرجا که دراین حلقه، پشت سرامام ودراتصال جماعت ودرجهت قبله، درآمدی به حضور بار یافته‌ای ودرمحضر حضرت حقی، فقط امام باید خاشع‌تر باشد و در فرودین‌ترین نقطه زمین سر بر سجده گذارد.

هر عنصر فضایی که بر پایه مربع قد می افرازد ، تا ارتفاع نزدیک به یک مکعب (تساوی طول وعرض و ارتفاع) روی جرزها و ستونها بالا می رود. ارتفاع این عناصر فضایی از مقیاس انسانیتا طول وعرض وارتفاع بزرگترین گنبد خانه هاپا می گیرد ، اما همیشه سقف آنها آسمانی باقی می ماند.

◆ هندسه به کار برده شده درسقف ها (مناسب اندیشه و روح انسانی)

سقفها تمثیلی از فضای لایتناهی و کهکشانی آسمانها می‌شوند وفضایی که همچون ذات حق نه به تصویر می‌آید و نه به تصور وچون خیمه حضرت موسی (ع) سینه در انحنای آسمان می‌گشایند [۱] و دامن و چتری بر زمین، در هرحال مرکز ثقل فضا رابه داخل برمی‌گردانند.

اگر زیر پای انسان صاف بود و هموار، آنچنان که کف پا می‌طلبد، فضای کهکشانی سقفها تخیل برانگیز و اندیشه‌زا می‌شود ومجموعاً در هر عنصر فضایی کفها همچون زمین هموار و دست یافتنی. بدنه‌ها همچون طبیعت بر زمین قیام کرده و سقفها تمثیلی از آسمان می‌شود وهماهنگ با شکل وهندسه اندام انسان. در سطح همه چیز تقریباً قرینه و درارتفاع هیچ شکلی با هم قرینه نیست و این تنوع وکثرت نهایتاً به خورشیدوحدت زا و دایره شمسه ختم می‌شود. یابه 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 بی وجود او ظلمات شب، سیراز ظاهر به باطن، از زمین به آسمان، از محدود و کثیر به نامحدود و واحد تمثیلی از سیر مخلوق به خالق وحرکت جوهری انسان تلقی می شود که وجه مشترک سیر وسلوک همه مؤمنان از عالمان وعابدان وهنرمندان وصنعتگران و سایر صنوف می‌باشد.



تصویر۷-۴۶- نیاز به گشایش سقفها ودلبازی آن که سقفها را پردامنه و محدب نموده است، خود بهترین وسیله‌ای می‌شود که نیروهای عمودی از کانون مرکزی به شکلی قرینه و متوازن ومتعادل به سوی چهار ضلع ختم شود و هرجا که تداخل فضاهای داخلی ایجاب نماید، متقابلاً با قوسی دیگر از روی اضلاع مربع بهسمت نقاط تقاطع برگردند وباکمترین تراکم در حجم پرساختمان وبه کمک ستونهایی ظریف وتوانمند شبستانی یک پارچه و فراگیر و مقاومدر کف ایجاد نمایند..

◆ ویژگی های سازه ای مساجد

واقعیت‌پذیری، استحکام، صرفه‌جویی ومفید بودن اجزاء وعناصر ساختمان از مهمترین اصولی است که ساختار سازه و پیکر بنا را سامان داده است. قدرت خلاق و اعجاز انگیز فنی ومهندسی، معمار را آنچنان توانا نموده که با کمترین امکان یعنی ازتوده خاک، خشت و

[۱] 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.

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 درخدمت این مفهوم که هر عنصر فضایی باید درمجموع مستقل، وحدت‌بخش و تمرکزآفرین باشد و معمار را در ساختن فضای داخلی برحول محورهای مرکزی آن به شکل قرینه هدایت می‌نماید. این امر بهترین زمینه را برای انتقال طبیعی و متوازن ومتعادل کلیه نیروهای ساختمان فراهم می‌کند. نیاز به گشایش سقف ها ودلبازی آن که سقفها را پردامنه و محدب نموده است، خود بهترین وسیله‌ای می‌شود که نیروهای عمودی از کانون مرکزی به شکلی قرینه و متوازن ومتعادل به سوی چهار ضلع ختم شود و هرجا که تداخل فضاهای داخلی ایجاب نماید، متقابلاً با قوسی دیگر از روی اضلاع مربع به سمت نقاط تقاطع برگردند وباکمترین تراکم در حجم پرساختمان وبه کمک ستونهایی ظریف وتوانمند شبستانی یک پارچه و فراگیر و مقاوم در کف ایجاد نمایند. واقعیت‌های التزام آور وانتقال نیروها در سقف وشاهکار معمار در هماهنگی هنر طراحی با فن ساختمان درهمین نکته نهفته است.

درمجموع استخوان‌بندی و ساختار بنا در پوشش خارجی تابع مقیاس اطراف آن ونیاز طراحی شهری ومسائل گوناگون اقلیمی و هنری است و از داخل تابع مقیاس فردی وجمعی انسان وتعادل طولها و عرضها با ارتفاع مناسب آنهاست. مهمترین ویژگی در استخوان‌بندی وسازه بنا، تنوع، حالت‌پذیری، نوآوری وقدرت 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 دوشکل بسیار نامتجانس مربع ودایره را در فضا با ظرافت کامل ترکیب نماید وخطوط و سطوح عمودی را با زیباترین حالت با خطوط وسطوح منحنی سقف پیوند دهد ودرمجموع ضمن حفظ استخوان‌بندی وساختار کلی فضا راه را برای هرنوع ابداعوابتکار مناسب تا بی‌نهایت باز بگذارد.

تصویر ۷-۴۷-معمار مسلمان سعی می‌کند که با استفاده از عناصر کاملاً تجریدی مانند کتیبه بندی وایجاد بافت‌های گوناگون هندسی ونقوش اسلیمی و به کمک رنگ و نور و شفافیت وایجاد ابداع و تنوع درساختار کلی واستخوان بندی بنا، کدورت ومحدودیت عناصر به کار بردهشده در سفت کاری را از بین برده وضمن برخورداری متناسب از زیبایی های مادی، فضا را سبک، بسط یابنده و وحدت بخشو بی‌وزن نموده و فضایی رها از زمان ومکان ازلی وابدی بوجود آورد، مسجد امام، اصفهان

◆ تزئینات مناسب در مسجد

اگر شیطان تعهد نموده است که با تزیین کردن آنچه زمینی است و آنچه در زمین است، زخارف دنیا را درمقابل انسان بیاراید و انسانها را با دلباختگی به دنیا بفریبد و او را اسیر و زندانی حصار تنگ دنیا زدگی گرداند، اما معمار ما از خداوند الهام می‌گیرد که آسمان تاریک رابه 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 وایجاد بافت‌های گوناگون هندسی ونقوش اسلیمی و به کمک رنگ و نور و شفافیت وایجاد ابداع و تنوع درساختار کلی واستخوان بندی بنا، کدورت ومحدودیت عناصر به کار برده شده در سفت کاری را از بین برده وضمن برخورداری متناسب از زیبایی‌های مادی، فضا را سبک، بسط یابنده و وحدت‌بخش و بی‌وزن نموده و فضایی رها از زمان ومکان ازلی وابدی بوجود آورد.

دراین فضای خیال‌انگیز و برانگیزاننده وآسمانی، معمار با استفاده از زیبایی‌های معقول درکلام خدا وکلام معصوم انسان رابه توجه و تأمل وتذکر می‌خواند تا به سرمنزل تعقل نشیند و درعرصه لایتناهی زیبایی‌های معقول، محرم راز شود و لایق حضور، دیده بردل نشاند و برای وصال درحضرت یار به نماز آید.

۴–برخی از توصیه های حکمت عملی اسلام در بارهٔخانه

- توصیه به گزینش همسایگان پیش از گزینش جای خانه.
- توصیه به حریم داشتن خانه.
- پرهیز از اشراف متقابل خانه ها.
- پرهیز از هرنوع مزاحمت همجواری بین خانه ها و فضاهای عبوری و عمومی.
- توصیه هایی درمورد وسعت خانه، ارتباط با طبیعت ونگهداری بعضی ازحیوانات اهلی درخانه، ارتفاع خانه، جهت گیری خانه، نور درخانه، تزیینات درخانه، استحکام و ایمنی خانه، رعایت بهداشت پاکیزگی و بوی خوش درخانه.
- پرهیز از هرنوع خودنمایی و تظاهر و اسراف درخانه سازی ورعایت حد اعتدال ونیاز.
- ضرورت ایجاد فضاهای مناسب برای عبادت، پذیرایی از مهمانان، و حمام.
- توصیه به زیبا سازی و زیبایی دوستی.
- توصیه به دور از چشم بودن فضاهای بهداشتی و خدماتی.
- توصیه هایی در مورد ابعاد معنوی خانه ، نظیر شرف و برکت خانه، مبارکی خانه، لزوم حلال بودن مواد ومصالح درخانه سازی.
- توصیه به اینکه خانه باید محل آرامش باشد ودراین خصوص در قرآن، خانه مترادف همسر و شب مطرح شده است و در نقطه مقابل و مکمل آن، روز، زمین و یا طبیعت معرفی شده است. شب مکمل روز، خانه مکمل طبیعت.خانه حضرت رسول الگوی موارد گفته شده می باشد. این بنا پلان مربعی دارد و در داخل فضا, برای ایجاد فضاهای خصوصی تر (حجره) ،بر حسب نیاز فضا را سرپوشیده کرده اند .در ساختن این خانه به اصول صرفه جویی و عدم اسراف و تجمل گرایی توجه ویژه شده و ایجاد فضا به ساده ترین شکل صورت گرفته است

۵–مهمترین تأثیرات حکمت عملی اسلام بر طراحی خانه ها

- داشتن حریم کامل ازخانه های اطراف و فضاهای عبوری وعمومی.
- متانت، سادگی و هماهنگی بدنه های خارجی بناها با یکدیگر.
- هم آوایی و همراهی بدنه ها با هندسه فضاهای عبوری و راهها ونهرها و غیره.
- تشخص بخشیدن به خانه ها با ایجاد سردرهای زیبا و سایه اندازها و زینت بخشیدن به آنها با یاد و نام خدا.
- جدا سازی کامل بامفصل بندی های متعدد ومناسب نظیر هشتی وراهرو و حیاط بیرونی ، بین فضای خارجی وحریم داخل.

- برخورداری هر خانه از فضای سرباز و طبیعی «حیاط» و فضاهای نیمه باز «ایوانها» و فضای سربسته، برای استفاده در فصول مختلف و ساعات مختلف روز (حداکثر استفاده از تأسیسات طبیعی)
- ارتباط آزاد ومستقل با طبیعت (برخورداری از آب و گیاه و حیوانات اهلی) در فضای خصوصی خانه.
- برخورداری از فضاهایی کاملا" 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.
- عرصه بندی فضاهای مختلف داخلی، به نحوی که برای همهٔ افراد هم امکان فضای کاملا" خصوصی خواب و مطالعه وعبادت را درکنار فضای خانوادگی اتاق نشیمن و بازی بچه ها و هم فضای پذیرایی از مهمان را همزمان با کمترین مزاحمت در کنار هم فراهم می نماید.
- محور بندی و ارزش گذاری فضاهای داخلی به نحوی که مهمترین فضاهای خانه «نظیر پذیرایی و نشیمن خانوادگی» درمحور اصلی وسپس فضاهای خصوصی درمحورهای فرعی تر ونهایتا" فضاهای خدماتی ، راهروها ، پله ها و فضاهای بهداشتی در فرعی ترین محورها ومحلها قرار می گیرند.

۶–برخی از توصیه های حکمت عملی اسلام در مورد محله

- توصیه اکید به خوشرفتاری و همنشینی با همسایگان «برادران دینی و خلقی» با توجه به اینکه تاحدود چهل خانه از هر محور همسایه تلقی شده است «همبستگی عملی درواحد همسایگی»
- توصیه به تعظیم شعائر اسلامی و ساختمان مسجد وشرکت درجماعت مسلمین.
- ارزش گذاری فضاهای یک محله «بهترین محل برای نشستن، مساجد و بدترین آن، بازارها و راههاست» یا «محبوب ترین فضاها در نزد خداوند مساجد و بدترین جاها بازارهاست».
- پرهیز از مزاحمت سواره بر پیاده و قوی بر ضعیف.
- پرهیز از هرنوع مزاحمت متقابل فضاهای عمومی وخصوصی، حتی مزاحمت منار مساجد برای خانه ها.
- توصیه به رعایت تقوا بین زنان و مردان در فضاهای عمومی.

بررسی تطبیقی نیایشگاه های شرقی وغربی بابیت الله الحرام

ماندگارترین آثار از گذشته که بیشترین ارتباط را با مباحث فکری و معنوی انسانها در طول تاریخ دارد ، نیایشگاه ها و معابد می باشد .

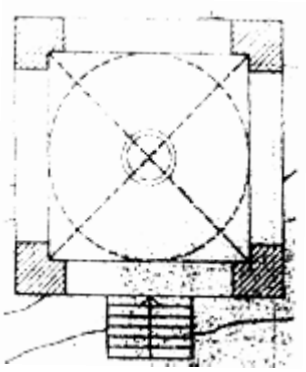
۷- آتشکده های ایران باستان

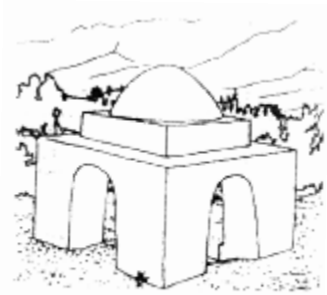
اگرخاستگاه های کالبدی مسجد آتشکده ها هستند با ورود اسلام به ایران بسیاری از معابد و آتشکده های کهن که به ساختمانی بی استفاده تبدیل شده بودند ناگزیر باید به مسجدتغییرکاربری می دادند،مهمترین مساجدی که احتمالا آتشکده بودند،مسجدجامع بروجرد،حیدریه قزوین،مسجد یزدخواست[۱] و...این مساجدتغییرماهیت داده اگرچه شایدالگوی اصیل نبوی مسجد را به نمایش نگذارند ولی در موارد زیادی اصلاح شده و به الگوی مسجد نبوی نزدیک گردیدند به طوری که به تدریج سبک جدیدمساجد رازی که منشاء ایرانی بیشترداشت راشکل دادند.

[۱]-(یزدخواست روستایی کوچک درابتدای استان فارس در کنار جاده اصفهان شیرازاست واین مسجد درقلعه قدیمی آن قرار دارد.)

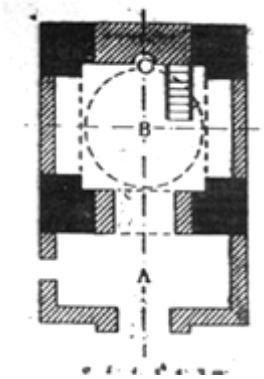
درآتشکده های چهار طاقی ،، پلان از چهار طرف بازمی باشدوآتش در مرکز آن قرار می گیرد. با توجه به نزدیکی مکتب زرتشت به اسلام ، الگوی آتشکده درمسجدهای چهارطاقی ، مثل مسجد یزد خواست نیزوجود دارد بدین صورت که بابستن محراب در سمت قبله و همچنین ایجاد یک فضای واسط بین گذر و فضای داخل، از آتشکده استفاده شکلی شده و در عین حالت تغییر ماهیت هم داده است .

در آتشکده مردم وارد فضا نمی شوند و فضا کاملاً برون گراست و ، مجمر آتش (که واسطه بین انسان و خدا می باشد) در قلب فضا قرار می گیرد. از طرف دیگر این بنادرخارج از بافت بوده وجنبه طبقاتی هم داشته است(مثلاًبرای پادشاهان, نظامیان, موبدان دین یو ...)(تصویر ۷-۴۸) ولی درمساجد, با بستن طرف قبله ودوطرف آن ، فضایی درونگرا به وجودمی آید که در داخل آنچیزی نیست و اعتقاد دارند ،آتشی که هرگزنمی میرددردل خود آنهاست. علاوه بر این مساجد بر خلاف آتشکده ها ، در درون بافت شهر هستند و برای عموم مردم قابل استفاده می باشند .یک مفصل





تصویر۷-۴۸-نمونه آتشکده،مردم وارد فضا نمی شوند و فضا کاملاً برون گراست ،نقشه و سه بعدی چهارطاقی،ساسانی.



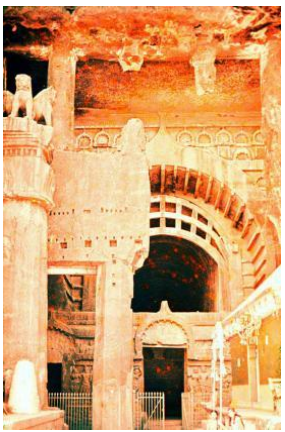
تصویر۷-۴۹ - با بستن طرف قبله و دو طرف فضایی درونگرا به وجودمی آید ،چهارطاقی، مسجد یزد

(حیاط داخلی) بین گذر و فضای داخل ، برای ایجاد آمادگی روحی نیزدر نظر گرفته می شود.(تصویر ۷-۴۹)

۸-معابد شرقی

سه کانسپ کلی برای معابد شرقی وجود دارد :

- **معابد غاری**
- **معابد گنبدی**
- **معابد برجی**



تصویر ۷–۵۰ –این معابد که در ابتدا بسیار ساده بود، زمانی از آن سادگی و بی پیرایگی اولیه خارج شد و سعی کردندباقرار دادن رواق هایی در دور فضا عمق غیر طبیعی بیشتری به فضا بدهند،معابدغاری،معبدکارلی،اینترنت.

❖ معابد غاری

معابد غاری در خارج از شهر قرار گرفته اند و فقط برای قشر خاصی می باشند، افراد در آن لباسهای خاصی می پوشند و همه زندگی شان در معابد خلاصه می شود. این معابد در دل صخره به وجود آمده اند، و از آنها فقط سردری پیداست . در ابتدا بسیار ساده بودند و غیر از ایوان ورودی ، ارتباط معبد با بیرون، فقط با یک در صورت می گیرد، به طوری که فضای داخل فاقد نور و جریان هوای مطلوب بوده و سکون و تاریکی مطلق بر فضا حاکم می باشد به این ترتیبه مرور زمانتنها سر درها اهمیت بیشتری پیدا می کنند .

معماری داخلی این معابد که در ابتدا بسیار ساده بود،زمانی آنها را از آن سادگی و بی پیرایگی اولیه خارج می کنند وبا قرار دادن رواق هایی در دور فضا ، عمق غیر طبیعی بیشتر ،و با زیاد کردن ارتفاع سقف (در جایی که می توانست قوس ملایمی داشته باشد)، ابهت بیشتریبه فضا می دهند . در مراحل بعد آن را با انواع مجسمه می آرایند تا جایی که به معبد هزار بوداتبدیل می شود . در اینجا انسانی که همه چیز را ترک کرده ، رهگذر است و صدها شمایل و نقش برجسته را می بیند و نهایت دستاورد این فضاها سیر در آفاق می باشد.(تصویر ۷–۳۷)

❖ معابد گنبدی

در همان کشور هند، معابد گنبدی به وجود آمد که نمونه آن را در تصاویر مشاهده می کنیم، این معبدها در چهار جهت

نای سانچی دارای چهار سر در است که فقط یک در ورودی به فضای داخلی معبد می رود که چرخشی ۱۸۰ درجه برای ورود ایجاد شده می کند این بدان مفهوم است که در توان از هر ۴ جهت وارد شد.. مرکز فضای داخلی معبد ، پر است ازین رو حرکت دورانی در چنین فضای دایره ای شکلی تشدید می شود، است وپای سانچی، هند

جغرافیایی سردر دارد، شکل بیرونی معبد یک حجم اقلیدسی ساده است که پرچین سنگی آن را احاطه می کند ، این معابد، برخلاف معابد غاری، در دل بافت شهر قرار گرفته اند. در معابد غاری ورودی روی یک محور تعریف می شد . ولی در اینجا ۴ سر در وجود داردکه فقط یک دروردی به فضای داخلی معبدمیرود، بنابراین چرخشی تا ۱۸۰ درجه برای ورود ایجاد شده است. این بدان مفهوم است که در عالم ماده (آفاق) می توان از هر ۴ جهت وارد شددر حالی که(در

عالم معنا و حرکت به سوی کمال یک راه بیشتر وجود ندارد). مرکز فضای داخلی معبد ، پر است ازین رو حرکت دورانی در چنین فضای دایره ای شکلی تشدیدمیشود. (تصاویر ۷- ۳۸ و ۷-۳۹)

❖ **معابد برجی**

معابد برجی از نظر شکل بیرونی کاملاً شبیه به مجسمه هستند و شاید بتوان گفت موزه ای از هزاران نقش برجسته را تشکیل داده اند و همانند یک مجسمه انسان را به خود می خوانند. میزان توده ساختمانی به فضای خالی که جای انسان است بسیار زیاد می باشدو عمدتا" داخل فضا، به فضاهای عبوری اختصاص داده شده است و شاید محل حضور انسان هم نباشد . این معابد به معابد یونانی که خانه رب النوع هاست نزدیک می شود.

تصویر۷- ۵۲- معابد برجی از این معابد هستند که نسبت فضای خالی به کل حجم ساختمان بسیار کم شدهاست و این عنصر معماری هر چه بیشتر سیر در آفاق را تشدید می کند. به گونه ای که با قرار دادن تعداد زیادی طبقات کاذب، صرفا" ارتفاع و توده ساختمان را افزایش می دهند و هر چه بیشتر انسان را تحقیر می کنند، پاگودای چوبی پنج طبقه "هور یوجیاین" ،ژاپن

بنا از ارتفاع زیادی برخوردار است و ورودی در ارتفاعی حدود سه چهار برابر ارتفاع قد انسان قرار گرفته و دسترسی به آن با تعداد زیادی پله تامین می شود.همانطور که در تصویرمشاهده می کنیم ، پلان به صورت مربعی در آمدهو تزئینات از اهمیت زیادی برخوردار شده است حجاری های بسیار ظریفی روی بدنه ها انجام شده که هر یک از آنها می تواند اتاق یک موزه را اشغال کند.

حجاری ها به گونه ای است که جزئیات آن از دور قابل رویت نیست و برای مشاهده از نزدیک هم ، وقت قابل توجهی می طلبد. تا جایی که کم کم شکل ظاهری انسان مطرح می شود و معماری از شأن خود خارج شده و کاملا تبدیل به مجسمه می شود. (سیر در آفاق)

معابد چینی نمونه ای از این معابد هستند که نسبت فضای خالی به کل حجم ساختمان بسیار کم شده است و این عنصر معماری هر چه بیشتر سیر در آفاق را تشدید می کند. به گونه ای که با قرار دادن تعداد زیادی طبقات کاذب، (که محل حضور انسان هم نمی باشد) صرفا" ارتفاع و توده ساختمان را افزایش می دهند و هر چه بیشتر انسان را تحقیر می کنند.

توجه به بیرون و سیر در آفاق تا آنجا پیش می رود که دیگر به یک بنای معبد هم قانع نیستند و بحث عالم تکثر پیش می آید و حتی ۲ یا ۳ بنای شبیه به هم، در فاصله نزدیکی از هم، برای معبد ساخته می شود.

در تمدن اسلامی چنین برخورد برونگرایانه ای در مزارها بطور قابل توجهی وجود دارد. باغ مزارها همچون تاج محل فضایی آفاقی- انفسی و برونگرا-درونگرا عرضه می کنند. با این همه می توان میل مزارها را بعنوان نمونه های مشابه معابد برجی مشاهده کرد. میل مزارها علاوه بر مزار کارکرد نشانه شهری نیز دارند.

تصویر ۷-۵۳-درتمدن اسلامی چنی برخورد برونگرای انهای درمزارهابطورقابل توجهی وجوددارد. باغمزارهاهمچون تاج محل فضایی آفاقی- انفسی وبرونگرا-درونگرا عرضه میک نند، تاج محل، هند

۹- معابد غربی

معابد غرب را می توان به سه دسته کلی تقسیم بندی کرد:

- **معابد مصر**
- **معابد یونان**
- **معابد روم**

◆ معابد مصر

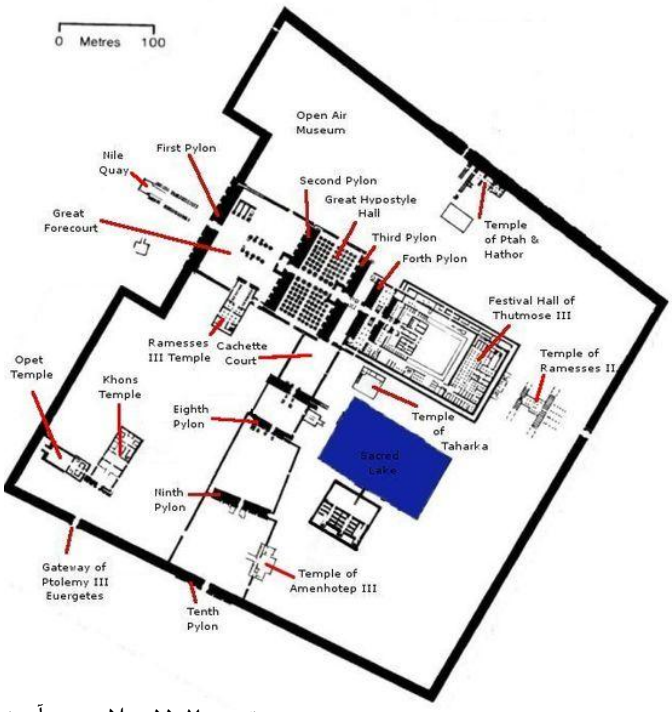
معمولا معابد مصری (که معبد آمون نمونه بزرگ آن است) دارای محوطه بیرونی بودند که به آسمان گشوده می شود؛ اما ستون های اطراف آنها مانند راهرویی سرپوشیده است. سپس در پی آن دوباره اتاق هایی قرار دارد که پیش تر ، کاهنان در آنها زندگی می کردند و به برنامه ریزی جشن ها می پرداختند. اتاق مرکزی این مجموعه درونی ، زیارتگاه یا محل مقدس به حساب می آمد(بانی مسعود،۱۳۸۷ :۱۹).

تصویر ۷-۵۴- تالار ستون دار و نحوه قرار گیری سر ستون های گل نیلوفر

مقدس ترین مکان محلی بود که مجسمه های نیایش در آنجا نگهداری می شد.اتاق ها معبد دیدی

به سوی محوطه درونی داشتند و ستون هایی از نور خورشید که از سوراخ کوچکی در سقف مسطح نفوذ می کردند، محوطه ی درونی را روشن می ساختند (همان،۱۹).

دیوار های صحن مقدس هیچ پنجره ای نداشتند. علاوه بر این دیوارها دو جداره بودندو بنابراین تمام معبد به وسیله راهرویی امن که سارقان و مردم عادی به آن دسترسی نداشتند، محصور شده بود. تمام ستون ها و دیوارها با تصاویر حجاری شده و نوشته های هیروگلیف ، در مدح خدایان و فرعون پوشیده شده بودند (همان،۱۹).در امتداد خیابان ، ورودی حیاط و محوطه ستون دار به حالت تقارن در یک راستا طراحی شده بود. راهروی اصلی، برای مثال، دارای سردرهایی است که بسیاری از آنها ماهرانه و محتاطانه طراحی شده اند. جفت ستون ها از ویژگی های برجسته ی معبد مصری هستند. ناظر از طریق مسیری که به صورت متقارن طراحی شده بود و تحت تاثیر عظمت سردر ، در طول مسیر که از خیابان قوچ ها تا حیاط بیرونی و از حیاط تا تالار ستون دار امتداد داشت ، هدایت می شد..(همان،۲۲)

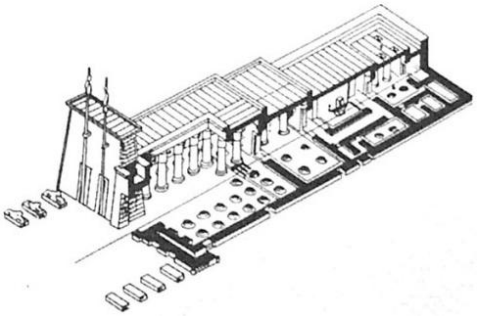


تصویر ۷-۵۵- پلا ن معبدآمو نافضاهای جانبی

برخی نقدها که بر معابد مصری از جمله معبد خونسو در کارناک وارد است عبارتست از :

- **اصالت دادن به تاریکی معبد** : در اینجا هر چه فضا قداست پیدا می کند، تاریکتر می شود.
- **تأکیدافراطی برسلسله مراتب وعدم حضورعموم مردم درمراتب مقدس ترفضا** : بزرگترین فضاها در بیرونی ترین مکان بودند و هر چه فضاها مقدس تر شوند فضا کوچکتر، ارتفاع کمتر و گنجایش محدودتر دارند.
- **آمیختن مفهوم معبدومزار:** با توجه به اعتقادات مصریان مبنی بر پرستش فراعنه، بعد از درگذشت فراعنه، مزار آنها به معابد تبدیل می شد.
- **ستونهای عریض** نسبت به فضاهای انسانی در درون معابد

تصویر۷-۵۶- دیوارهای معبد آمون با تصاویر حجاری شده و نوشته های هیروگلیف ، در مدح خدایان و فرعون پوشیده شده بودند.



تصویر۷- ۵۷- معبدخونسوکارناک۱۱۰۰ق.م.

◆ معابدیونان:

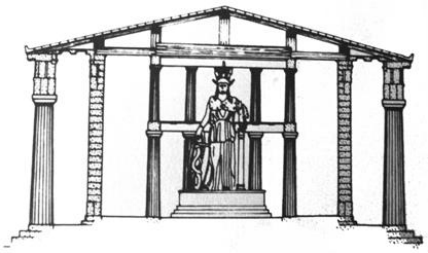
با توجه به نگرش یونانیان به ارتباط میان انسان و خدایان ،آنها سعی می کردند معابدشان بسیار باشکوه و مجلل باشد؛ البته نه از این دید که بخواهند مردم را به آنجا جلب کنند بلکه آنها اعتقاد داشتند که این معابد نماد مکان خدایان است و خدا در آنجا حضور پیدا می کند . حتی چند نمونه از خدایان را به صورت پیکرهای تراشیده از سنگ درون معابد قرار می دادند. طرح اصلی معابد به شکل مکعب مستطیل بود که سلا (مقصوره) نامیده می شد و قسمت ورودی آن دارای یک هشتی با دو ستون بود که بین دیواره های کناری احاطه می گردیدند. این ترکیب در سایر اشکال معماری آن دوران به عنوان پایه و اساس دیده می شود. (بانی مسعود،۱۳۸۷،۳۶)

تصویر۷-۵۸- چشم اندازسایتاکروپلیس،آتن

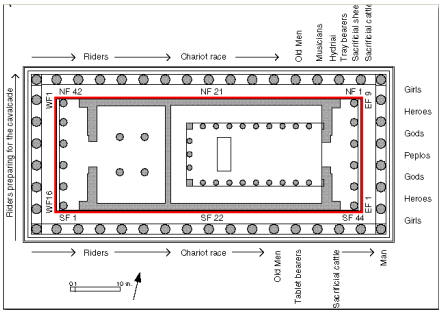
تصویر ۷-۵۹- ریتم های ثابتی تکرار می شود، حال و هوای مجسمه ای و بی تفاوت نسبت به بیرون دارد،پارتنون،آتن.

معبدپارتنون (Parthenon) معبدی در آکروپولیس(به معنای شهر روی بلندی) آتن که پریکلس آن را در سده پنجم پیش از میلاد بنا کرد. معبد پارتنون، پرستشگاه یکی از الهه های یونان به نام آتناست که در قرن ۵ قبل از میلاد توسط مردم آتن ساخته شد. این معبد مهم ترین بنای باقیمانده از یونان باستان است و غالباً به عنوان نقطه اوجی در پیشرفت دوره معماری دوریس شناخته می شود.

پارتنون در تمام جهات به جز نمای غربی ، به وسیله صخره هایی با شیب عمودی احاطه می شود. بنا در قرن پنجم منحصرا به مرکزی فرهنگی– مذهبی تعلق داشت. فضای داخلی پارتنون به وسیله ستون های خارجی تعریف شده بود . پلان ستون های دو ردیفی میانی ، به جای یک راهروی مستقیم ، به انتهای بنای سلا(مقصوره) هدایت می شود .(بانی مسعود ۱۳۸۷،۴۰)



تصویر ۷–۶۱– برش عرضی از معبد پارتنون
(همان،۴۲)



تصویر ۷–۶۰- پلان معبد پارتنون

سیمون آنوین در تجزیه و تحلیل معابد یونانی می گوید : «یک معبد قدیمی صرفا یک معبد نیست بلکه در اصل یک ایده است. معبد پناهی در مقابل اقلیم ایجاد می کند تا محتوای خود را که مجسمه خدای یونانی است حفظ کند. البته فرم آن ، از انجا که به طور مستقل در محدوده ای باز قرار دارد، کمی در معرض نیروهای طبیعت است. مصالح معبد به فرم ها انتزاعی و هندسی در آمده اند و با دقت تراشیده ، قالب گیری، تسطیح و نقاشی شده اند. مقیاس معبد وابسته به مقیاس یک انسان نیست بلکه وابسته به مقیاس مجسمه بزرگ درون آن است که به آن وقف گردیده است. مدولی که ساختمان بر اساس آن ایجاد شده است تنها در ابعاد ساختمان دیده می شود.

معبد سیستم تناسبات مخصوص کالبد خود را دارد و این، معبد را از دنیای اطراف متمایز کرده است. به عنوان خانه خدا، معبد نیازها و عملکردهای انسانی را فراهم نمی کند. نه تنها معبد قائم به ذات است و به دیگر معماری ها پاسخ نمی دهد بلکه به نظر می رسد سایر معماری ها به آن معطوف می گردند. معبد ارائه دهنده یک مرکز ایستاست.گرچه به سایر معماری ها پاسخ نمی دهد ممکن است با یک محور به چیزی در فاصله ای دور و غیر معمول وابسته باشد. مثلا مکانی مقدس از کوهی دور یا یک ستاره یا خورشید در حال طلوع. معبد به عنوان یک مکان مقدس عملکردی ساده دارد که با نیازهای ساختاری بغرنج نمی شود. فرم آن ایده ال است و با هندسه و تقارن محوری تعیین شده است نا با ترکیب فضاهایی که برای عملکردهای متفاوت مورد نیازند. »(آنوین،۱۱۲،۱۳۸۶)

درغرب، معابد یونانی خانه رب النوع هاست و خانه نیایش انسان با خدا نیست این معابد در شهر قرار می گیرد. بلکه بر بالای بلندی شهرها ساخته می شود ،مراسم آئینی و نیایش در اطراف معبد انجام می شود و بنای این معابد قدرت را نمایش می دهد. برون گرایی (ورودی مشخص ندارد) ، ریتم های ثابت و تکرار شونده وتندیس گون بودن از ویژگی های این نوع معابد است . در حالیکه در شرق ظرافت و انتقال عواطف و احساسات انسانی و رازها و رمزهای اسطوره ای روحی نمایان تر بوده ومعماری مظهر صفات جمال خداوند است.

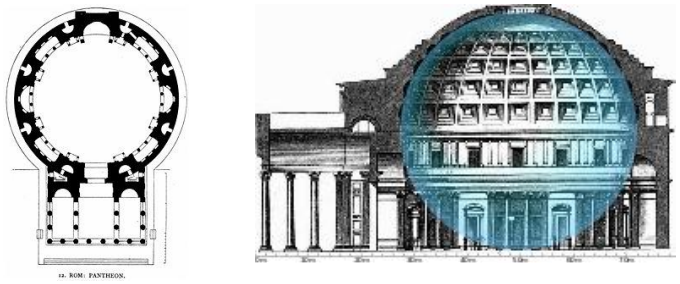
تصویر۷-۶۲- مجسمه آتنا

در تیپولوژی پلان معابد یونانی همانگونه که مشاهده می شود هر چه جلوتر می رود با افزایش تعداد ستون ها در اطراف معبد ، بنا برونگراتر شده و مناسب سیر در آفاق می شود. از طرف دیگر با کشیده شدن به فضای درونی و ستون گذاری در راستای طول آن، فضای داخلی معبد رفته رفته عبوری تر می گردد.دراین معابد ستون گذاری ریتم ثابتی دارد و همین دعوت کنندگی به درون معبد ر ا از بین می برد. برخلاف معماری شرقی که بر ورودی تاکید می شود . در معماری شرقی ریتم وسط بزرگتر است و دعوت کنندگی به حضور انسان دردرون بنا را ایجاد می کند.

در بعضی موارد حتی بر روی محور اصلی فضای داخلی هم یک ردیف ستون دیده می شود که فضای داخل را هر چه بیشتر عبوری می کند و نمی تواند حس تمرکز در آن ایجاد کند و با ایجاد حالت هایی در سقف، همانند یک مجسمه با بنا برخورد شده است.

در مجموع نقدهای زیر بر معابد یونانی وارد است:

- **اصالت فضای برون** : بدین معنا که ستون بندی در بیرونی ترین قشر بنا فشرده بوده، بطوریکه دور معبد عبادت می کردند. همچنین فضای داخلی بسیار کوچک و محدود است.
- **دور بودن از فضای زندگی اجتماعی**: معیار مکانیابی فضای عبادی، محیطهای طبیعی خاص و ویژه بوده است، بطور مثال دره یا کوهی که رعب آور باشد یا جایی که چشم تند از زیبا داشته باشد و یا دیگر خصلت های طبیعی



تصویر- ۷-۶۳- پلان و برش طولی معبد پانتون،رم

◆ **معابدروم:**

تصویر۷-۶۴- معبدپانتون، رم

معماری معابد روم شدیداً وابسته به الگو های معماری یونان بود. عناصر اصلی معابد عبارتند از : نقشه محوری ، قرار گیری سه سلا (مقصوره) در روی محور اصلی ، جایگاه رب النوع ، ورودی ستون دار پر عمق ، یک سنتوری با تزیینات ، سکوی قرار گیری معبد و در نهایت پله هایی که روی محور اصلی طراحی شده اند و جهت را برای عابران تعیین می کنند. از مشخصات معابد رومی ، طراحی معبد روی سکو و تعیین مسیر به وسیله پله هایی بود که روی محور اصلی معبد در نظر گرفته می شد . (بانی مسعود،۱۳۸۷،۸۴)

تصویر۷-۶۵-توجه انسان درداخل بنای پانتون به بدنه ومجسمه هاست ودرچنین فضایی انسان به هر کاری غیر از عبادت می پردازد، پانتون، رم

معبد پانتئون یکی از معروف ترین بناهای گنبدی رومی و شکل هندسی آن به صورت کروی است. در اینجا گنبد بزرگی دیده می شود که به انضمام قسمت های پایینی اش بر روی بنای سنگی استوانه ای شکل قرار دارد. گنبد پانتئون که از بزرگترین گنبد های روی زمین است ، نوعی حالت بی نظیر از یگانگی فضا را در برابر انسان مجسم می کند و هیچگونه قطع شدگی در حجم یکپارچه آن دیده نمی شود . امتداد فضای درونی بنا به داخل ضخامت دیوارها به وسیله هفت طاقچه یا فرو رفتگی های محراب مانند که فاصله به فاصله قرار گرفته اند نمایانده شده است . سطح زیرین گنبد به صورت ذوزنقه هایی شکل بندی شده است . این ذوزنقه ها به صورت حلقه های افقی قرار گرفته اند و با فواصل منظمی به وسیله خطوطی که از یک سوراخ مرکزی پرتووار به اطراف پراکنده می شوند ، قطع شده اند . این سوراخ مرکزی به شعاع ۳۰ فوت (حدود ۹ متر) است که در مرکز گنبد قرار دارد و روشنایی تمام بنا را تامین می کند. قاب بندی های صندوقچه ای داخل این ذوزنقه ها در اطراف سطح داخلی گنبد و در هر کدام از حلقه های افقی تکرار شده اند.(بانی مسعود،۱۳۸۷،۸۶)

در معبد پانتئون رم ، وسط فضای داخلی خالی است و پوسته ساختمان هم نسبت به حجم فضا کمتر می باشد و بر درون گرایی تأکید بیشتری دارد ولی باز هم همانطور که در تصاویر دیده می شود بدنه های درونی فضا همانند نمایشگاهی است که در آن مجسمه هایی عظیم از امپراطورها به نمایش گذشته شده و توجه انسان در داخل هر چه بیشتر به بدنه ها است و انسان در چنین فضایی به هر کاری غیر از عبادت می پردازد. این فضا نیز مانند معابد یونانی

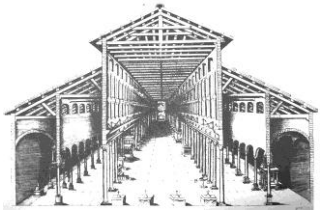
سیر در آفاق را منجر می شود. با این تفاوت که در اینجا سیر در آفاق بیشتر با بدنه های درونی و در آنجا با بدنه های بیرونی تشدید می شود .

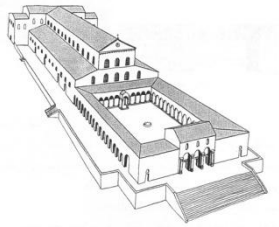
بطورخلاصه **نقدهایی که بر این معبد واردست** این است که :

- در این **بنا** مقیاس انسانی نیست.
- **درون فضا** با قرار دادن تندیس حالتی برون گرایانه و نمایشگاهی و آفاقی پیدا کرده و مخل آرامش مورد نیاز در عبادت می باشد.
- **هندسه دایره**، حالت حرکت ایجاد می کند و ذهن را به حالت آفاقی نزدیک می سازد.

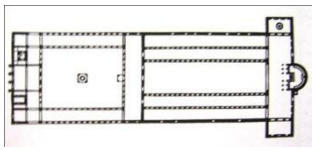
۱۰ – کلیساهای قرون وسطی

از دیگر آثار ماندگار در غرب، که بیشترین ارتباط را با مباحث فکری و معنوی





انسانها در طول تاریخ دارد ، کلیساها می باشند. **کلیساهای قرون وسطی به ۴ دوره تقسیم بندی می شوند :**



تصویر۷-۶۶-پلان، فضای داخلی، دید هوایی کلیسای سنپیترو (بانی مسعود،۱۳۸۷: ۱۰۸)

- **صدر مسیحیت**
- **بیزانس**
- **رومانسک**
- **گوتیک**

کلیساهای صدر مسیحیت

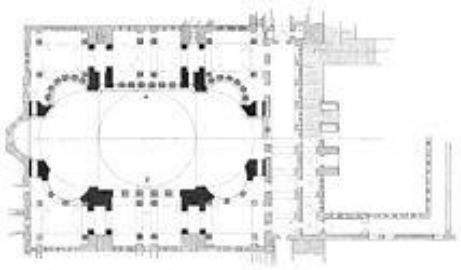
یکی از نخستین بناهای کلیسای مسیحی ، کلیسای قدیمی سنت پیترو در رم است و مهم ترین طراحی را در تاریخ معماری کلیسا دارد. تشخیص ابعاد آن از روی طراحی های قدیمی دشوار است . طول و ارتفاع صحن یا تالار مرکزی آن دو برابر صحن یک کلیسای جامع بزرگ است. نقشه کلیسا به

فرمی مانند مرکزی و راهروهای جانبی به صورت بیرون زده است. نحوه شکل گیری چنین فضاهایی و ترتیب و جایگزینی بنیادی این اجزا در معماری مسیحی دوره های بعد نیز مورد استفاده قرار گرفت. (بانی مسعود،۱۳۸۷:۱۰۸)

◈ کلیساهای دوره بیزانس

از کلیساهای دوره بیزانس می توان به کلیسای سن مارکو در ایتالیا و کلیسای ایا صوفیه در ترکیه اشاره کرد.

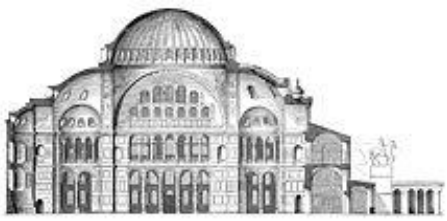
کلیسای ایاصوفیه:



تصویر۷- ۶۷- کلیسای ایاصوفیه، ترکیه

کلیسای ایاصوفیه مستطیلی وسیع و بزرگ با ابعاد حدود ۶۷ ×۷۶ متر ، همراه با یک ایوان درونی و بیرونی با هشتی سرپوشیده است که قبلا یک اتاق بزرگ یا جلوخان نیز داشته است . قسمت اصلی کلیسا شامل راهروهایی طاقدار و با عرض حدود ۱۵ متر است . این راهروها از فضی مرکزی به وسیله ردیف های بسیار زیبایی از ستون ها جدا شده است. هر ستون از یک بدنه مرمرین منفرد تشکیل گردیده است. راهروها فضای مرکزی عبادی را به ابعاد حدود ۷۶ متر کاهش می دهند. قطر گنبد حدود ۳۲ متر است ، ولی فضایی که پوشش می دهد به وسیله نیم گنبد های بزرگی، به سمت شرق و غرب گسترش یافته است. گنبد اصلی بر روی یک مربع واقع شده است ، که به وسیله چهار پایه ی سه گوش و چهار طاق بزرگ حمایت می شود و بین چهار طاق از شرق و غرب به وسیله نیم گنبدهایی که توصیف شد، محافظت می گردد. از شمال و جنوب نیز چهار ستون بسیار بزرگ به شمال و جنوب به چشم می خورد و از خارج در یالای سقف راهروها ظاهر شده اند. همه این نظم و ترتیب ها فقط با رجوع به پلان و نمودار می توان درک کرد. اینها به انبوهی از حباب های صابون که از دل یکدیگر بیرون می آیند ، تشبیه شده است. در داخل بنا نیز قرارگیری ۴۰ پنجره در قاعده گنبد ، سبکی و روشنایی بیش از حدی به داخل ساختمان می دهد. نورهای تاکید شده زیر گنبد تلالو و درخشش را در کاشی کاری های آبی و طلایی ایجاد می کند.

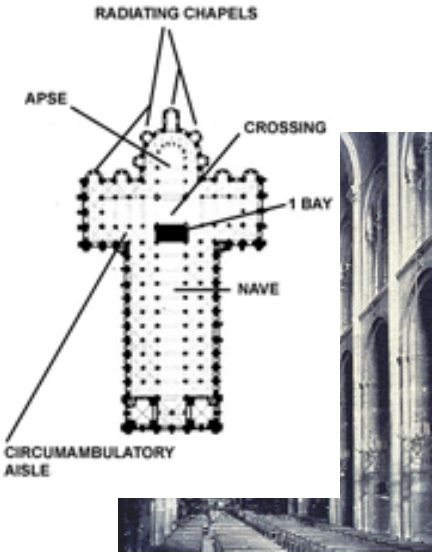
هدف اصلی طراحان بنا ، ساخت یک فضای داخلی سیال با عملکرد خاصی بود. فضاهای این کلیسا از جمله تالار ها ، راهروها ، گنبدخانه و طاق ها همگی به بیرون و به سمت بالا باز می شوند. اینها در یک نظر حالتی کشیده به طرف بالا دارند و همه چیز مرموز و پنهان است؛ ولی در عین حال همه چیز آشکار و معلوم به نظر می رسد (بانی مسعود،۱۳۸۷،۱۱۵).



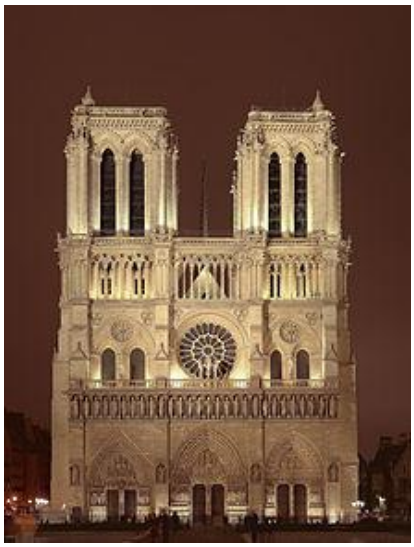
تصویر۷-۶۸- پلان و برش طولی کلیسای

◈ کلیساهای دوره رومانسک

کلیسای سنت سرنین واقع در تولوز در قرن یازدهم بعد از میلاد مسیح ساخته شده است و یکی از تاریخی ترین بناهای نوع خود در سبک رومانسک است. این کلیسا به عنوان مجموعه ای از قسمت های مختلف طرح ریزی شده است، هر یک از این قسمت ها با طرح کلی بنا مرتبط است ولی با آن در نیامیخته و یکی نشده است و هر قسمت فردیت خاص خود را حفظ می کند(همان،۱۳۴).



تصاویر۷ –۶۹- پلان، فضای داخلی و خارجی کلیسای سنتسرنین ۱۰۸۰-۱۱۲۰



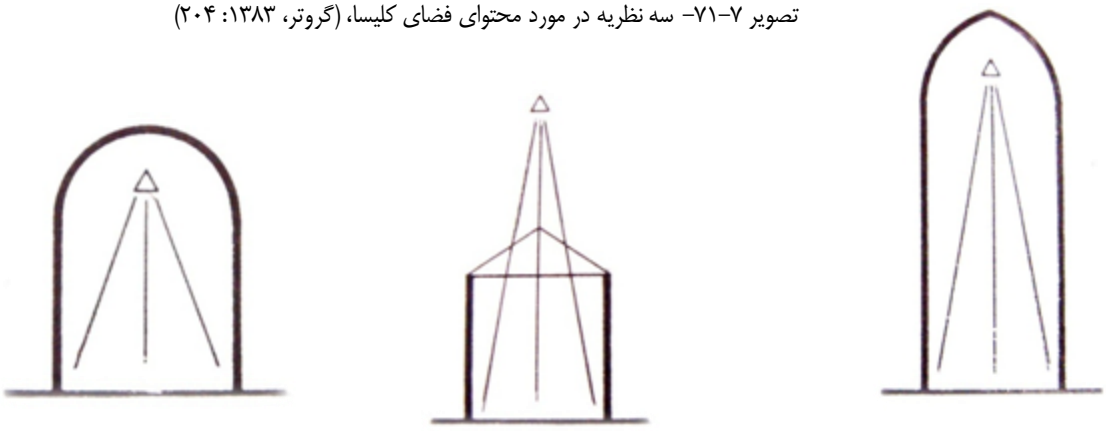
تصویر۷–۷۰–دراین کلیساسردرنمای قدیمی به صورت بخش بندی درفواصل میانی طبقات به صورت ردیفی ازکنده کاریهاوپیکره هاطراحی شدهاست. دراینجادرهابزرگترندواصولاًدهانه های ورودی هم به وسیله رویه یاریب وپخی به دهانه های ورودی بناتاکیدبیشتری می دهندوزمینه ای به دست می دهندبرای کنده کاری وپیکرتراشی دردورتادوردرهای ورودی

◈ کلیساهای دوره گوتیک

کلیسای نوتردام پاریس ، از جمله کلیساهای دوره گوتیک محسوب می شود. در این کلیسا سردر نمای قدیمی به صورت بخش بندی در فواصل میانی طبقات به صورت ردیفی از کنده کاری ها و پیکره ها طراحی شده است. در اینجا درها بزرگترند و اصولا دهانه های ورودی هم به وسیله رویه ی اریب و پخی به دهانه های ورودی بنا تاکید بیشتری می دهند و زمینه ای به دست می دهند برای کنده کاری و پیکر تراشی در دور تادور درهای ورودی. پنجره ها نیز دارای اطرافی با رویه ی اریبی اند و بزرگتر از پنجره های بناهای رومانسک هستند. (بانی مسعود،۱۵۲،۱۳۸۷)

سه نظریه در مورد محتوای فضای کلیساوجوددارد ، ابتدای مسیحیت انسان در روی زمین خدایی را که در آسمان است عبادت می کند . در رومانتیک، خدا نزد بشر در روی زمین است و در گوتیک آسمان ها را بر زمین فرود آورده اند . همانطور که در تصاویر نیز دیده می شود ارتفاع فضای درونی کلیسا بیش از اندازه زیاد شده است.

تصویر ۷-۷۱- سه نظریه در مورد محتوای فضای کلیسا، (گروتر، ۱۳۸۳: ۲۰۴)



ابتدای مسیحیت : انسان در روی زمین، خدایی که در آسمان است عبادت می کند. (دوگانگی

رومانسک :

خدا نزد بشر در روی زمین

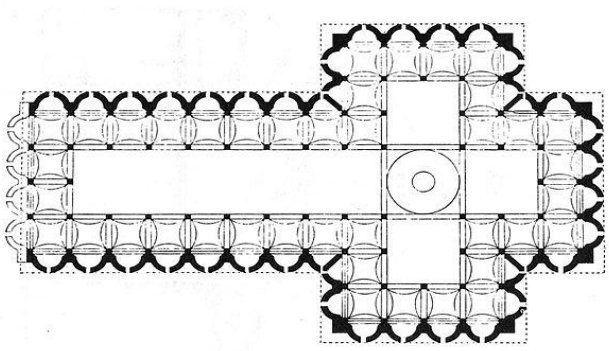
گوتیگ :

آسمانهابرزمینفرودآمدها

درکلیساهای دوران مسیحیت نیزکه شبیه به معابد غاری می باشندگاهی یک ردیف ستون در محور طولی قرار دارد که فضای داخلی را هر چه بیشتر عبوری می کند. گاه از تناسبات انسان با صلیب (از نمادهای نامناسب که در معماری استفاده می شود) استفاده شده در حالی که استفاده از صلیب ، بدین صورت در پلان و حتی حجم احساس نمی شود .

درکلیسای صلیبی با ستون گذاری در گرداگرد فضای درونی فضا بسیار خرد شده و در عین حال این فضا های خرد شده عبوری هستند و محل سکون و سیر در انفس نمی باشد .

درفضای داخلی کلیساها تناسبات ارتفاع و پلان همخوانی ندارد و نیز فضای بسیار زیادی برای محراب که محل اجرای مراسم توسط یک نفر کشیش می باشد در نظر گرفته شده است وهر چه بیشتر به نمای ساختمان توجه شده و مرکز توجه نقطه برخورد قطرهای نما می باشد که با دایره ای نشان داده شده است و بیانگر اهمیت دادن به توده ساختمان و سیر آفاق می باشد.



تصاویر۷-۷۲ -کلیسای صلیبی با ستون گذاری در گرداگرد فضای درونی فضا بسیار خرد شده و در عین حال این فضا های خرد شده عبوری هستند و محل سکون و سیر در انفس نمی باشد،کلیسای مریم مقدس، Atlantaitaliano.it

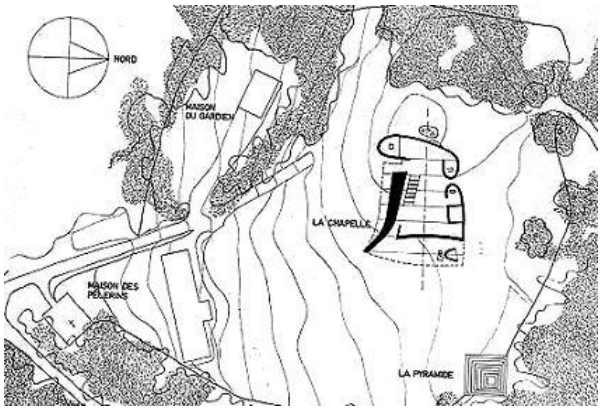
در غرب ، ساختار کلیساهای مرکزی از ترکیب کلیساهای مسیحیت اولیه (ایاصوفیه) و باسیلیکاهای غربی ایده گرفته شده، در صورتی که کلیساهای مرکزی از رم شرقی (بیزانس) سرچشمه گرفته شده و از دل کشورهای شرقی از

دوران ماد و هخامنشی ایده کلی فضاهای مرکزی در اثر تبادل تمدن ها به غرب رفته است ولی همانگونه که می دانیم در فضاهای مرکزی شرق فضاهای جنبی استقلالشان را حفظ می کنند و انسان تشویق به حرکت افقی نمی شود ، هندسه ها تمرکز آفرین است درصورتیکه در این کلیساها فضاهای حاشیه ای به صورت حاشیه در آمده اند و جنبه حرکتی دارند ، استقلال ندارندو یکدستی فضا هم از بین می رود .در معماری ما سعی بر این است که گنبد به عنوان یک عنصر واحد و وحدت بخش باشد ولی استفاده از گنبد در معماری غرب بر محتوا پایدار نیست به عنوان مثالدرتصویر، پنج گنبد هم حجم و هم اندازه داریم که فقط اسمش گنبد است و هرگز آن نوع ارتباط ادراکی وحدت بخش را با انسان برقرار نمی کند . یا بنای ایاصوفیه که علی رغم اینکه بر یک گنبد تاکید بیشتری شده ولی باز هم آنقدر حجم شلوغ و پر کار است که سیر در آفاق را تشدید می کند . درمرز اروپا و آسیا یک حالت التقاطی دیده می شود (تصویرمسجد سلطان احمد) که عظمت بیرونی آن بیشتر انسان را به خود جذب می کند چه به لحاظ ارتفاعی ، چه از نظر حجمی و به کار گیری رنگهای فراوان .

۱۱ – کلیساهای دوران معاصر

○ کلیسای نوتردام دوهودر رونشان

در دوران معاصر نیز بناها در غرب تفاوتهای محتوایی با شرق دارند.به عنوان مثالکلیسای نوتردام دو هو در رونشان، اثر لوکوربوزیه، از کلیساهای دوران معاصر است که در فاصله سال های ۱۹۵۰ تا ۱۹۵۵ساخته شد و اثری تندیس واره است



تصویر۷- ۷۳- سایت پلان کلیسای نوتردام دوهو،رونشان

دراین کلیسابرای اولین بار بایدگفت برخلاف سنت ومعماری همیشگی کلیساها،ازاحجام وخطوط متضاد(منحنی وشکسته) استفاده شده است **ولوکوربوزیه** به کمک نیروی قرینگی درپلان سعی داشته است تااین تضاد باسایرکلیساها رابه تعادل برساند. سازه کلیساازجنس بتن است،نورکلیساازسقف ودیوارهای اطراف سالن کلیسا ودوبرج استوانه ای تأمین می شود. این کلیسا درستایش وتحت تأثیرمعماری آکروپلیس یونان،ازیک شیب پایین به بالامی آید واین امرباعث می شود ساختمان به صورت تندی سگونه به نظربیاید.

تصویر۷-۷۴-فضای خارجی و پلان کلیسای نوتردام دوهو،رونشان

سید هادی میرمیران از فضای درونی نمازخانه رونشان ، به فضایی با معنی عمیق و اسرار آمیز یاد می کند. و آن را برجسته ترین اثر معماری نیمه قرن بیستم می داند. و بر این عقیده است که آنچه این نمازخانه کوچک را در چنین سطحی از کنش فضایی قرار می دهد، روحی است که بر این فضا حاکم است. گویی قطعه ای است از فضای قدیم الهی که در این نمازخانه به ودیعت گذاشته شده است. (میر میران،۱۳۷۵: ۱۰۶)

نقدی که به کلیسای رونشان وارد است ، این است که این کلیسا به جای آنکه در دل بافت روستا باشد همانند یونان باستان که معابد دور از بافت بودند در بالای تپه قرار گرفته ، می باشد . این کلیسا قبل از آنکه ورودی خود را نشان دهد و دعوت کننده باشد یک کمپوزیسیون زیبایی را به نمایش می گذارد (همانند معابد یونانی). از نظر اقتصادی و سهولت اجرا (زیبایی معقول) این ساختمان جوابگوی خوبی نیست . با قرار دادن پنجره های کوچک سعی شده که ساختمان درونگرا باشد ولی ابداً در داخل درونگرا نیست و فردی که نشسته همانطور که در پلان هم دیده می شود با تحدب هایی روبرو است و عدم ایجاد تمرکزگرایی سیر در آفاق می کند چرا که چشم تحدب ها را دنبال می نماید . حتی در سقف هم حرکتی محدب ایجاد شده که باز هم انسان را به بیرون متوجه می کند . چنین حجمی می توانست یک نمایشگاه هنری باشد و در نوع خود هم یکتا باشد ولی به عنوان یک کلیسا ، سیر در انفس و تمرکز را ایجاد نمی کند ، رونشان چه از بیرون و چه از داخل سیر در آفاقی است . این کلیسا نماد مناسبی نیست زیرا نماد باید عالم معنا را در شکل و صورت تجلی ببخشد .

○ کلیسای روی آب آندو

کلیسای روی آب آندو در جلگه ای در دامنه کوههای شمال شرقی یوباری رنج در هوکایدو قرار گرفته است. از دسامبر تا آوریل منطقه از برف پوشیده شده و فضای وسیع سپید بسیار زیبایی را به وجود می آورد.آب از رودخانه ی نزدیکی منشعب گردیده و تشکیل یک آبنمای ۴۵×۹۰ متر را می دهد. عمق آب نما و ریزش آب به گونه ای دقیق طراحی گردیده است که با وزش باد ملایم و حتی نسیم، صدای حرکت آب به آرامی به گوش می رسد. (سپهری، ۱۳۸۴: ۲۴۳)

تصویر ۷-۷۵- در این بنا اصل ساختمان شده نه بیننده ای که می خواهد از سیر در آفاق وارد سیر در انفس شود،کلیساروی آب،آندو

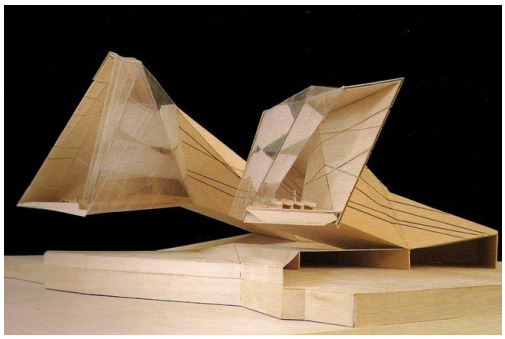
دو مربع ، یکی به ابعاد ۱۰ متر و در یکطرف و دیگری به ابعاد ۱۵ متر در طرف دیگر ، در قسمتی از پلان آب نما با یکدیگر مشترک هستند . یک دیوار بتنی به شکل آزاد L نیز آنها را در بر گرفته است. کسانیکه در امتداد ضلع خارجی دیوار قدم می زنند، نمی توانند آب نما را ببینند و هنگامیکه طول دیوار را طی می کنند و ۱۸۰ درجه بر می گردند، برای اولین بار از فضایی که باز است می توانند آب نما را مشاهده نمایند(همان،۲۴۴).همراه با دید به آب نما و شیب ملایم، فضایی که از چهار طرف به وسیله شیشه احاطه شده است، به چشم می خورد. جعبه ای از نور، در زیر آسمان و با چهار صلیب مجزا قرار گرفته است. دید مستقیم به سوی قاب های شیشه ای، آسمان آبی و غرق در نور طبیعی وجود دارد.از اینجا یک پله منحنی در فضای تاریک، انسان را به کلیسا هدایت کرده و یک آب نمای وسیع روشن، به همراه صلیبی در درون آب به چشم می خورد (همان ،۲۴۶).

تادائو آندو می گوید: « ... نمای شیشه ای کلیسا به سوی آب نما باز شده، ارتباط مستقیم با طبیعت برقرار گردیده... خش و خش برگها، صدای آب، آواز پرندگان به همراه یکدیگر محیط آرامی را به وجود می آورد . آهنگ ها و مناظر دلنشین و متفاوتی به وسیله نور و آب خلق می گردند که این آهنگها تا سالهای بعد که می آیند، ادامه خواهند داشت. هنگام طراحی کلیسا ، درباره طبیعت فضای مقدس فکر می کردم و آنچه می تواند به این قدرت ببخشد. بهر صورت من عقیده دارم که یک فضای مقدس بایستی به نحوی با طبیعت در ارتباط باشد. درک من از طبیعت ، متفاوت از طبیعت آنطور که هست می باشد. به عقیده من ، طبیعت که فضای مقدسی است، بایستی با طبیعتی که به دست انسان ساخته می شود و یا طبیعتی معمارانه ارتباط پیدا نماید. همچنین عقیده دارم ، هنگامیکه گیاه، آب، نور یا باد از طبیعت آنطور که هست به میل انسان جدا می شوند، به تقدیس نزدیک تر می گردند... » (همان،۲۴۶).در این بنا اصل ساختمان شده نه بیننده ای که می خواهد از سیر در آفاق وارد سیر در انفس شود.

○ کلیسای سال ۲۰۰۰ آیزنمن

کلیسای سال ۲۰۰۰ آیزنمن که هم از نظر داخلی و هم از بیرون تنها به سیر در آفاق منتهی می شود، با این دیدگاه منطبق می شود که انسان فاقد هر گونه معنویت و سیر در انفس است . زمانی که انسان فقط مادی فکر می کند ، به تدریج اصالت فرم، اصالت حجم ، معماری برای معماری ، هنر برای هنر

و نهایت خود بیگانگی انسان و مسخ او پیش می آید که چنین تفکری نتیجه ای جز نهیلیسم و آنارشیسم ندارد . سپس انسان به تضاد و دو گانگی با خودش و جامعه اش دچار می شود و چنین فضایی با توجه به استفاده افراطی از خطوط و فرم های شکسته و تیز به هیچ وجه تمرکز آفرین و سیر در انفس نیست و موجب ناآرامی و بیقراری و تنش می گردد.



تصاویر ۷-۷۶- عدم توجه به انسان در طراحی های معاصر و تنها توجه به سیر در آفاق،کلیسای ۲۰۰۰ آیزنمن،کلیسای ۲۰۰۰،اینترنت

○ کلیسای ارتدکس رایت

در انتها می توان به کلیسای معروف رایت اشاره کرد. این کلیسا در یک پارک واقع شده ، دارای هندسه اقلیدسی منظم است و تأکید خاصی روی محور قرینه دارد. دراین کلیسا بر عکس کلیسای رونشان لوکوربوزیه که ورودی گم می باشدبر ورودی تاکید شده است. رایت به این موضوع توجه داشته که در کجا از هندسه اقلیدسی و منظم و در کجا از هندسه آزاد استفاده کند؛بعنوان مثال او در موزه گوگنهایم از ترکیب خطوط منحنی و احجام استوانه ای و مخروطی شکل استفاده کرده است. این بنا با توجه به عملکرد ان کاملاً درونگرا می شود و با دعوت به درون، یک مرکزیت خیلی قوی برای احساس حضور دردرون ایجاد می کند. این مرکزیت با حرکتی که در سقف ایجاد شده بیشتر تقویت می شود . حرکت دوار در درون موزه سیر در آفاق القاء می کند که برای عملکرد موزه مناسب به نظر می رسد هر چند که رمپ آن با کاهش قدرت تمرکز به موضوع مشکلاتی را به وجود آورده است.در صورتیکه لوکوربوزیه کلیسا را با هندسه آزاد و خانه را با هندسی منظم و اقلیدسی و طراحی کرده است که این خودجای بحث بسیاردارد.

تصویر ۷–۷۷ – دارای هندسه اقلیدسی منظم است که سیرآفاقی را القا می کند، کلیسای ارتدکس،رایت،اینترنت.

تصویر ۷–۷۸– فضاهای داخلی و خارجی موزه گوگنهایم،حرکت دوار در درون موزه سیر در آفاق القاء می کند که برای عملکرد موزه مناسب به نظر می رسد هر چند که رمپ آن با کاهش قدرت تمرکز به موضوع مشکلاتی را به وجود آورده است. رایت، اینترنت

۱۲–بررسی تطبیقی خانه های معاصر

علاوه بر معابد و نیایشگاهها و کلیساها می توان بناهایی با کاربری های مختلف،از جمله خانه ها و ویلاها، را نیز با توجه به عملکردشان مورد بررسی قرار داد.

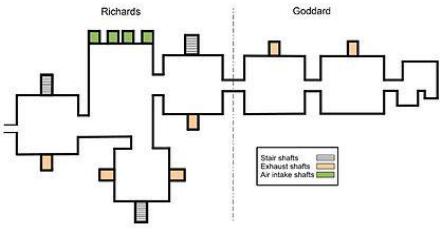
ویلا ساووالو کوربوزیه

ویلا ساووای لوکوربوزیه در دره رودخانه سن در خارج از پاریس ساخته شده است.لوکوربوزیه این ویلا را در میان طبیعت اما جدا از آن ساخت.

تصاویر ۷–۷۹– فضاهای بیرونی ویلاساووا،لوکوربوزیه،اینترنت

طرح او جوابی بر خواست صاحب این خانه بود که از شلوغی شهر به تنگ آمده بود، می خواست خانه اش دور نمایی وسیع از طبیعت داشته باشد.

ویلا ساووا به شکل مکعبی است که بر ستون هایی ساخته شده؛ اما این مکعب کامل نیست بلکه در جانب جنوب شرقی و جنوب غربی قسمتی از آن برداشته شده تا آفتاب به جای آنکه فقط بر دیوارهای خارجی بتابد به تمام داخل آن نفوذ یابد. ورودی خانه نیز در جانب شمال غربی آن است.(گیدئین ،۱۳۷۴: ۴۲۹)ایرادی که ونتوری به لوکوربوزیه می گیرد این است که وی معماری را بس ساده کرده و صرفا به فرمهای اصلی مانند مکعب و مخروط و استوانه توجه داشته است.(مزینی ،۱۳۸۴: ۷۵) در ویلا ساووا که جعبه ای نتیجه ملاحظات منطقی معمار است و با توجه به پیش ساخته های تکنولوژیکی و نیاز های ساکنین آینده این ویلا ساخته شده، متجلی می شود. این خانه بنا به گرایش مورد علاقه لوکوربوزیه، بر پیلوتی ساخته شده و نیز دارای حیاط بر بام است که این هر دو به آن تنوع می دهند . اما غیر از اینها چند جنبه این ساختمان آن را از خشکی مهندسی به در می آورد. یکی آنکه پنجره های کشیده ای که در سمت راست نما به دیده می آید در واقع گشودگی است که در دیوار حیاط بام خانه تعبیه شده و به آن تنوع می بخشد. البته در نما نقش این گشودگی جز وسیله ای برای تامین پیوستگی و وحدت نما نیست، ولی اهمیت آن هنگامی آشکار می شود که شخص بر بام خانه و از درون آن و از طریق این گشودگی به تماشای مناظر اطراف بپردازد. نه تنها پیلوتی ها فضای خارج خانه را به درون آن راه می دهند، بلکه بر بام نیز از این طریق این گشودگی ، فضای خارج خانه بدان راه می یابند. (همان، ۷۵)

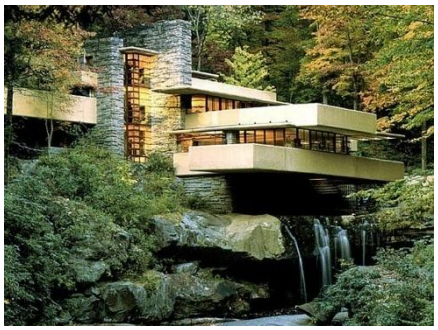


همانطور که دیده می شود لوکوربوزیه خانه را در قالب حجمی ساده و محکم و استوار طراحی کرده و با قرار دادن پنجره های سرتاسری به منظور ایجاد دید به طبیعت و رابطه با آن ، خانه را برون گرا کرده است .

تصویر ۷-۸۰-از ویژگی های مهم آثار کان می توان به پلان های کاملاً درونگرا اشاره کرد ولی ایندرونگرایی ارتباط ادراکی مطلوبی را با انسان

مرکزتحقیقات پزشکی دانشگاه پنسیلوانیا لوئی کان

لوئی کان از دیگر معماران برجسته دوران پست مدرن می باشد.از ویژگی های مهم آثار کان می توان به پلان های کاملاً درونگرا اشاره کردولی این درونگرایی ارتباط ادراکی مطلوبی را با انسان برقرار نمی کند . ورودی در آن شاخص نیست و بدون هیچ برجستگی و مقدمه ای وارد فضا می شوند . پنجره ها یک سری سوراخ های باریک هستند و فضا ، فضایی درونگرا و بسته است . فضا ها به شکلی خرد شده گرداگرد فضای اصلی چیده شده اند و یک راهروی طویل و تاریک حد فاصل این فضاها است و هیچ ارتباطی به هم ندارند . در نما هم بدنه های خارجی صلب و بدون هیچ گونه تزیین می باشند .



تصویر ۷-۸۱- توجه به ارتباط باطبیعت در طراحی،خانه آبشار،رایت،اینترنت

خانه آبشار و خانه روبی فرنک لوید رایت

موارد قابل تأمل در معماری معاصر غرب وجود دارد که نمونه آن خانه

آبشار رایت می باشد که در دل طبیعت قرار گرفته و به نحو خوبی با طبیعت ارتباط برقرار کردهاستاین بنا از مصالح طبیعی و ترکیب مناسب و بجای آنها به نحو مطلوبی استفاده و با تراس های پیش آمده در طبیعت و توپوگرافی تلفیق شده است .

کار **رایت** این بود که ساکنان را در ارتباط با دره تنگ ، درختان، برگ ها و گل های وحشی قرار دهد. در هر کجای ساختمان شکوه طبیعت دیده می شد و جزئی مهم از زندگی روزانه بود. طبقه اصلی در سه جهت چشم انداز دارد. یک تراس به سمت بیرون و تراس دیگری به سمت رودخانه باز می شود. پیش آمدگی های دیگر خانه به سمت صخره ها و آبشارهای کوچک هستند. (بروکس،۱۳۸۹، ۵۳)

تصویر ۷-۸۲- فضای درونی،خانه آبشار،رایت،اینترنت

در خانه آبشار رایت عوامل طبیعی مانند سنگ و درخت و گیاه و گل از درون طبیعت می شکفد و اصالت و قوت آن نیز در همین از درون شکفتگی و طبیعی بودن آن است . از این رو در این نوع معماری هیچ تصنعی وجود ندارد و معماری همان است که باید باشد. (مزینی ، ۱۳۸۴ ، ۶۹)

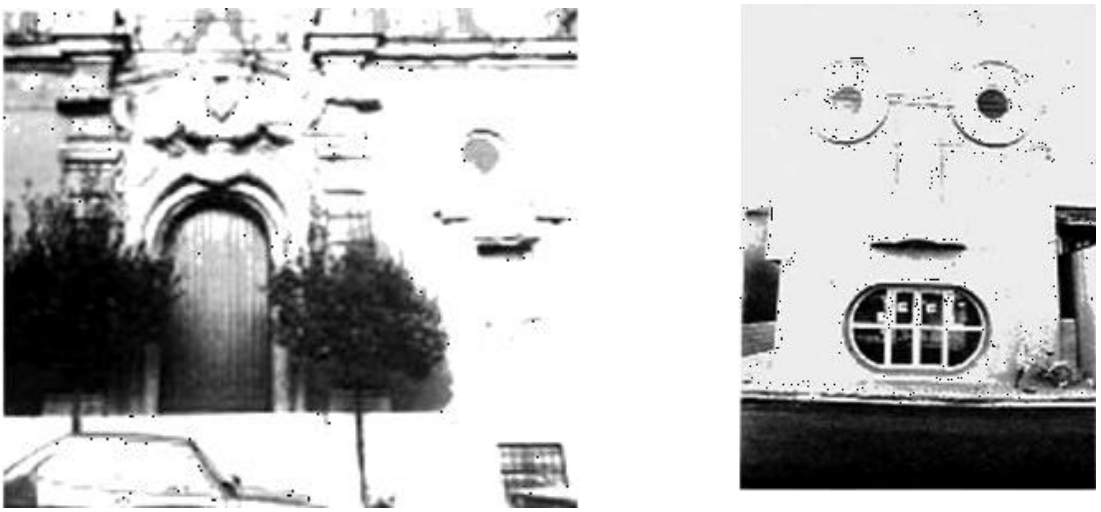
از خانه آبشار رایت به عنوان یک مثال متعالی معماری ارگانیک می توان یاد کرد. آنچه در این خانه مفهوم ارگانیک را از مستدل بودن هر جزء یا فرم آن فراتر می برد، نخست پیوستگی طبیعی تمام اجزای آن است و سپس آمیختن آنها با مظاهر طبیعت که این خانه به راستی جزئی از آن شده است. وجود آبشاری روان در دل این ساختمان نه تنها آن را شگفت انگیز و تماشایی می کند بلکه آن را جزئی از طبیعتی می کند که این ساختمان در میان آن بنا شده است.(همان ، ۶۹)

تصویر ۷-۸۳-درونگرایی خانه و هندسه ، فرم و حجم در اثر نیازهای انسان شکل خاصی پیدا می کنند ،خانه روبی،رایت.

نمونه دیگر خانه روبی رایت می باشد که برخلاف خانه آبشار، در بافت شهری (کنار پیاده رو عمومی) قرارگرفته ، این کار خیلی درونگراتر می شود.اطاق خواب ها به فضای عبوری پشت می کنند و جنبه خصوصیبه فضا می دهند که نسبت به موقعیت بسیار مناسب طراحی شده استزیراهمیشه هندسه ، فرم و حجم در اثر نیازهای انسان شکل خاصی پیدا می کنند .

در پلان های خانه رایت فضاهای نسبتا کوچک و گاه تنگ و تاریک معماری قدیمی جای خود را به فضاهای یکسره پیوسته ای می دهد که معمولا شومینه ای با آجرهای کم ارتفاع یا سنگ های نخراشیده در آنها نقطه ی تأکیدی پدید می آورد یا به آنها کانون مرکزی می بخشد. کوتاهی سقف آنها با دالهای گسترده ای که از لبه بام فراتر می رود و ورود نور به فضای داخلی خانه ها را محدود می کند باعث تاریکی می شد. ولی این نقشه ها نسبت به نقشه های معماری های قدیمی تر از پیوستگی، یکپارچگی و آزادی بیشتری برخوردارند (مزینی ،۷۲).

انتقاد معمول بر خانه های رایت –مثل خانه روبی در شیکاگو (۱۹۰۸) –این است که داخل آنها تقریبا تاریک است ، بام ها در جلوی خانه ها بیش از حد پیش می آید، طول اتاق ها زیاد است و سقفشان کوتاه. انسانی بودن بناازمواردیگری است که درسیرتوجه به آن انحرافاتی دیده می شود مثلا" گاه به صورت ظاهری از نماد چهره انسان در نما برای انسانی کردن بنا استفاده شده همانگونه که می دانیم مسیر انسانی کردن بنا باید در مفاهیم و معانی کار نهفته باشد و نه در صورت ظاهریآن .

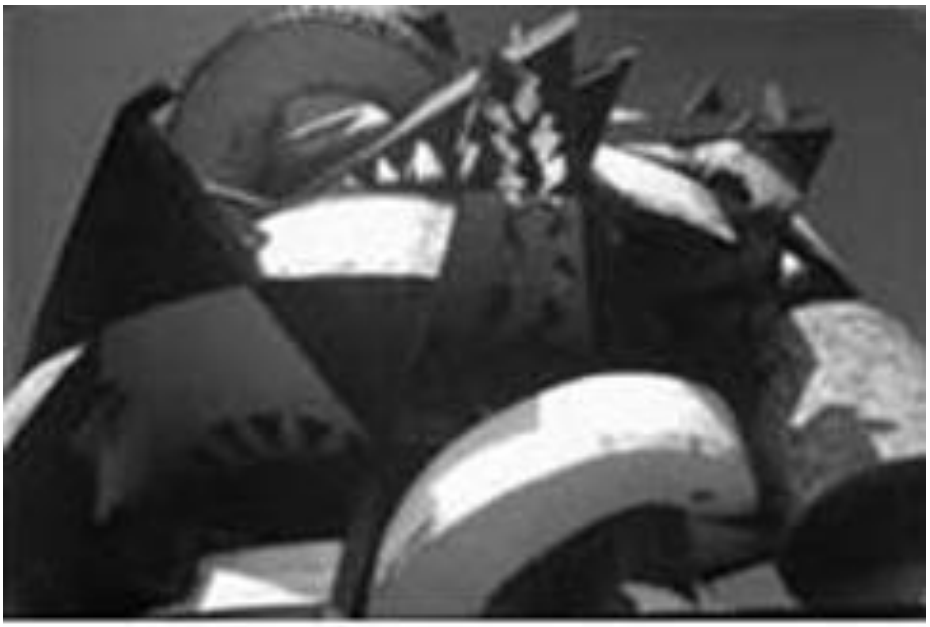


تصویر –۵۳–استفاده ازنمادپردازی سیردرانفس رانشان می دهد

دنیایی که در بینش مادی گرا شده و هندسه اش هندسه خود بنیاد است نهایتاً یک نوع نگرش فرمالیستی دارد که ممکن است یک تعبیر روشنفکرانه ای هم پشتش باشد .

تصاویرخانه ای در فلسطین اشغالی نشان می دهند که معمار اسرائیلی در این خانه نهایت سیر در آفاق و توجه به بیرون را دارد و با قرار دادن حجم های متفاوت و نامناسب و غیر مرتبط با هم و با موضوع طرح (خانه) خواسته تنها بنایی متفاوت و چشمگیر ایجاد کند حال آنکه پله این خانه بر عکس مفهوم کلی پله که فضایی ارتباطی می باشد و می تواند سیردرآفاقی باشد ، منظم ترین قسمت ساختمان است

تصویر۷-۹۷-خانه ای شکل گرفته براساس هندسه خودبنیاد،نهایت سیردرآفاق ، خانه در فلسطین اشغالی ،معماراسرائیلی



جمع بندی و نتیجه گیری

دریک نگاه کلی معماری و شهرسازی ما، خلق فضا متناسب با نیازهای مادی و روحی انسان ها ودر جهت کمال آنهاست. با این تعریف:

- فضای معماری ما تقلید وتکرار فضای طبیعی نیست و بلکه مکمل آن است.
- عصاره وجوهر یک معماری ناب، طراحی فضای آن است و معماری، مجسمه سازی و نقاشی نیست، بلکه عناصر معماری نظیر حجم و سطح و فرم و نقش و نگار آن درواقع پوسته و لباس فضای معماری تلقی می شوند.
- فضاها درمجموع به گونه ای طراحی می شوند که با حرکت از ظاهر به باطن واز کثرت به وحدت، هم نیازهای مادی و سیر در آفاق انسان را برآورده سازند و هم نیازهای معنوی و سیر درانفس انسان را تأمین نمایند و نهایتا" فضاها دارای هدفی والا و تعالی بخش بوده و معراج ومحل عروج انسان تلقی می گردد.

پرسش ها و پژوهش ها(حکمت–فصل سیزدهم)

۱) آیا **مجموعه بیت الله الحرام** از نظر فضایی –هندسی بر معماری و شهرسازی دوران اسلامی ایران تأثیر داشته است آن تأثیرات کدامند؟ نام ببرید؟

۲) در متون اسلامی **مساجد** چه جایگاهی است و برای چه منظوری بنا می شوند؟

۳) **ورودی های مساجد** دارای چه ویژگی هایی هستند و روی انسان چه تأثیری دارند؟

۴) **مساجد از نظر سازه ای** دارای چه ویژگی هایی هستند؟

۵) برخی از توصیه های حکمت عملی اسلام را در باره **خانه** بیان کنید؟

۶) **برای طراحی خانه ها** در حکمت عملی اسلام چه ویژگی هایی ذکر شده است؟

۷) **برای طراحی محله ها** در جکمت عملی اسلام چه ویژگی هایی ذکر شده است؟

۸) در صدر اسلام **آتشکده ها** چگونه و با چه تغییری به مساجد تبدیل شده اند؟

۹) **معابد شرقی** به چند دسته تقسیم شده اند هر کدام باختصار توضیح داده شود؟

۱۰) **کلیساهای دوران معاصر** از چه نوع معماری هایی تبعیت ممی کنند ؟ نام برده و توضیح دهید؟

فصل چهاردهم

بحران هنر در معماری معاصر

سه گونه بحران هنری در معماری معاصر جهان

امروزه هر یک از گرایشهای اصلی حاکم بر معماری معاصر جهان تعریف متفاوتی از جنبه هنری معماری ارائه می‌دهند. **معماری نوگرا** (مدرن) با کنار گذاشتن جنبه هنری معماری و یا دست کم گرفتن آن در برابر شرایط کارکردی و ساختاری، آن را به یک حرفه فناورانه محض تبدیل کرد. این امر به پدیدار شدن گونه‌ای معماری منجمد و بی‌روح انجامید. در پی آن **رویکرد فرانوگرا** (پست مدرن) رخ نمود که در آن، وجه هنری معماری به پیروی از خواست عمومی مردم و جامعه تبدیل شد؛ چیزی که می‌توان آن را « هنر پیرو » یا « پسینی » یا پاپ نامید. رویکردهای جدیدتر، معماری را به سوی **هنر نخبه‌گرا** و پیشرو (پیشینی) که به جای پیروی از جامعه، به فرهنگسازی در جامعه می‌پردازد، سیر دادند.

اکنون اگر چه هر دو جریان معماری پیشرو و پیرو فعال هستند، ولی با این همه در حوزی معماری و فرهنگ، ما با بحران فراگیری روبرو هستیم. آنچه معماری پیشرو امروز فرهنگ سازی کرده و آنچه معماری پیرو امروز از جامعه گرفته و در معماری ارائه می‌شود مایه ی اصلی بروز این بحران هستند. امروز نظریه پردازانی از هر دو حوزی هنر و اندیشه می‌توان یافت که بر این بحران گواهی داده و حتی مرگ هنر و معماری و یا نبود اندیشه و مرگ معنا و معنویت را در این نوع از معماری‌ها مطرح نموده‌اند.

هنر بودن ویژگی خاص به معماری می دهد و آن فرهنگسازی است که از هردو جهت تکامل فرهنگی یا زوال فرهنگی، قابل توجه است. هنر معاصر نیز نشانی است از بحران فرهنگی معاصر؛ بحران معماری نیز ریشه در مکاتب هنری معاصر دارد. گرچه ریشه های بحران معاصر روشن شده است، اما برای اصلاح زیر ساخت های فرهنگی فراموش شده است که باید از هنر و معماری متعالی کمک گرفت.

نقد اندیشمندان از هنر معاصر[۱]

در حوزه تفکر فلسفی بسیاری از اندیشمندان سده‌های اخیر، بحران و مرگ هنر و معماری را در عصر حاضر تأکید نموده‌اند. **هگل** متفکر ایده آلیست، **هایدگر** فیلسوف اگزیستانسیالیست، **مارکوزه** متفکر حلقه انتقادی فرانکفورت و **ویتگنشتاین** اندیشمند فلسفه تحلیل زبان و بسیاری دیگر از اندیشمندان بر این نکته تاکید نموده‌اند. حتی بسیاری از آوانگاردها با انتقادات تند خود مرگ هنر را اعلام کرده اند، مانند **ژان بودریار** فیلسوف فرانسوی که " کل هنر پس از رنسانس را یاوه می داند" چرا که حالت تقلیدی و یاوه گرا پیدا کرده و از انتزاع دور شده.(احمدی، ۱۳۷۵، ۴۴)

همچنین **مارسل دوشان** هم بحث پایان هنر را مطرح کرده و با ارائه هنر حاضر و آماده اش تلاش دارد تا به پایان رسیدن عصر هنر را به اثبات برساند. (برامان، ۱۶،۱۳۸۰)

۱– ناتوانی هنر معاصر از ارضاء نیاز والای روح از نظر هگل

هگل قبل از شکل گیری وضعیت پر تحول هنر در سده اخیر اعلام کرده بود که هنر به پایان راه خود رسیده و دیگر نباید به دنبال هنر بزرگ گشت، در بهترین حالتش هنر به تکرار گذشته می پردازد. (همان ۱۳۸۰، ۱۵) او می گوید شرایط کلی روزگارمان برای هنر مساعد نیست. " اثر هنری نمی تواند دیگر نیاز مطلق ما را برآورده کند"،" هنر دیگر

---

۱. به تازگی خانم نیر طهوری پایان نامه ارزشمند دکترای خود را در دانشگاه تهران با راهنمایی دکتر پازوکی با نام "مرگ هنر" به پایان رسانده اند و چند مقاله در نشریه رایانه و معماری شماره های ۴و۵و۶و۷ ارائه نموده اند که در تکمیل مباحث فوق بسیار سودمند هستند.

به عنوان والا ترین راهی که حقیقت در آن هستی خود را به دست می آورد اعتبار ندارد."(احمدی، ۱۳۷۵،۱۱۵) احمدی سعی می کند با استناد به رونق فراوان هنر در عصر اخیر غلط بودن نظریه هگل را ثابت کند، غافل از آنکه تعریف هگل از هنر یک تعریف پسینی نیست که هر آنچه صاحبان آن هنر بخوانند هنر باشد. او بر اساس تعریف امروز هنر و رونق آن، نظریه پیش از مدرن هگل را نقد می کند.

۲– فقدان هنر بزرگ بخاطر جدایی از حقیقت هستی در نگاه هایدگر

مارتین هایدگر هنری را «هنر بزرگ» می نامد که بازتاب ظهور حقیقت در بستر تاریخ باشد و از آنجا که هنر مدرن براساس یک زیبایی شناسی مقتدر شکل گرفته و کاملاً جدای از تاریخ است بدین جهت مدرنیته با مرگ هنرِ بزرگ، زاده شده است، هنر از ساختن جدا شد و در خود اعتبار یافت و به همین جهت، دیگر این هنر بزرگ نبود. چرا که راز هستی را کشف نمی کرد، مگر در مواردی سخت کمیاب. (همان،۵۳۶)

۳–پسینی شدن و نفی آرمان های متعالی در هنر درمنظر مارکوزه

مارکوزه پسینی شدن هنر و نفی آرمانها و اهداف متعالی از هنر و فرهنگ معاصر را مایه مرگ و بحران هنر و معماری می‌داند. او اظهار می‌دارد که :" تمدن ما وظیفه اساسی هنر را به عنوان میانجی این دو قلمرو حذف کرده است. اثر هنری به عنوان جایگزین واقعیت زمینی خلق می‌شود، نه آن که ما را نسبت به ابعاد ماوراء طبیعی نهفته در زندگی روزمره به آگاهی رساند". (پلاسما، ۱۳۷۶،۲۱)

به گفته او نوآوری ظاهری طرحهای بازاری نباید ما را گمراه سازد. این نوآوری به جای تحریک پندارها و رویاهای اصیل ما جایگزینی تصنعی و مشروط را به دست می‌دهد. مارکوزه حتی فرومایگی و بی‌فرهنگی جنسی و همین طور خشونت شهرهای ما را با ناتوانی معماری در برانگیختن تخیلات شورانگیز جنسی مرتبط می‌داند.(همان) شگفت است که مارکوزه هم مانند فروید اهداف جنسی را برای معماری ذکر می‌کند و نبود آنها را مایه بحران معماری می‌داند.

۴–فقدان آرمانهای ستودنی و ماندگار ازنظر ویتگنشتاین

ویتگنشتاین به گونه ی سرراست‌تری در مورد معماری سخن گفته است. چرا که دوستی نزدیکی با آدولف لوس معمار معروف مدرن داشت و شخصا" گاهی تجربیات طراحی را هم دنبال می‌کرد. به همین جهت نوشته‌های او را باید با دقت بیشتری مورد توجه قرار داد. به گفته او : " معماری چیزی را ماندگار و ستایش می‌کند. از این رو جایی که چیزی برای ستایش شدن وجود ندارد، معماری هم نمی‌تواند وجود داشته باشد". (همان)

بازتاب جنجال برانگیز این اندیشه فلسفی به طور ضمنی بیانگر آن است که اساساً مضمونِ تجلی یافته معماری، چیزی فراتر از خود معماری است : "معماری، بیان هنری ویژگی‌های پنهان و آرزوهای جامعه است. بنابراین با زایل شدن جنبه معنوی و آرمانی تمدن، کیفیت معماری نیز محو می‌شود. " (همان ،۱۳۷۶،۱۸) ویتگنشتاین اعتقاد دارد که بی‌تردید ناپدید شدن کیفیت معماری در محیط ما بر اثر از دست رفتن تفکر و ذهنیت گروهی ست که می‌تواند موجب تعالی هنر معماری باشد. زوالی این چنین، اصولا جامعه را به حامی بسیار مشکوکی برای معماری تبدیل می‌کند. به اعتقاد وی معماری در جامعه مصرفی به جای معماری جوهر به معماری ادا و اصول تبدیل می شود.

۵–نقدی بر هنر امروز از نگاه شوان

یکی از مهمترین منتقدان هنر نوین را باید مجموعه سنت گرایان و پیش از همه شوان دانست. " این روزها تعاریف هنر هرچه بیشتر تحریف می‌شوند، چه از طریق سوء استفاده از نسبت دادن خصوصیات یک هنر به هنر دیگر، و چه از راه وارد کردن عناصر کاملاً خود سرانه، مانند تمایل به امروزی بودن در تعریف یک هنر یا همه ی هنرها". (شوان، ۱۳۷۷،۱۳۲)" مفهوم جدید هنر غلط است، تا آن حد که قوّه خیال خلاّق و یا صرف انگیزی خلق کردن را جایگزین صورت به معنای کیفی آن می‌سازد و یا تا آن حد که یک ارزیابی ذهنی و مبتنی بر حدس جای یک ارزیابی عینی و معنوی را

می‌گیرد. انجام چنین امری یعنی استعداد را چه واقعی باشد و چه وهمی، جایگزین مهارت و صنعتگری کردن است، امری که باید به اجبار در نفس تعریف هنر جای داشته باشد **".(** شوان، ۱۳۷۶، ۱۱۹)

در نتیجه شالوده ی تعریف جدید هنر، نو بودن و حرکت ایجاد کردن شده است. ملاک و معیار هنر، دیگر ارزشها نیستند. به گفته **شوان** هنر امروزه تبدیل شده است به صرف حرکت و به مرحله‌ای رسیده که در آن آثار هنری فقط با نظر به آثار دیگر قضاوت می‌شود و دیگر به معیارهای عینی و ثابت توجه نمی‌شود. نقادان هنر به دنبال آثاری هستند که «نو» و با صداقت باشد و بتواند نقطه اندازه‌گیری برای حرکتی قرار گیرد که در واقع یک سقوط به سوی پایین و به طرف انحلال است. «ارزش کیفی» هنر در این وضع فقط در حرکت و نسبت‌های آن با آثار دیگر دیده می‌شود. ... نسبیّت هنری نقش مفهوم هنر را از بین می‌برد، همانطور که نسبیّت فلسفی مفهوم حقیقت را از بین می‌برد و نسبیّت از هر نوع که باشد عقل و ذکاوت را به قتل می‌رساند. آنکه از حقیقت تنفّر دارد، نمی‌تواند با منطق صحیح، نفرت خود را از حقیقت به صورت حقیقت قلمداد کند.**(** همان،۱۲۱)

این نسبیت بی باکانه قربانگاه مفهوم حقیقت و هنر است. دیگر هیچ ملاکی برای هنر باقی نمی ماند و همه چیز و همه کس هنرمند تلقی می شود و به تعبیر وی دیگر نه «هنر» نه «هنرمند» معنا نخواهند داشت. «آزاد» کردن هنری از این یا آن «تعصّب» یا «آداب و رسوم» یا «محدودیّت» در حقیقت آزاد کردن هنر است از طبیعت خود، همانطور که توسط اعدام، جسمی از حیات ساقط می‌شود.**(** همان،۱۲۴) .در چنین هنری اصلی ترین رویکرد، ارائه جنبه هایی مبهم و نامفهوم در هنر است که همه از فهم آن عاجزند، که همین نفهمیدن، خود یک ملاک و اصل می شود. «فهمیدن» از طریق یک سوء استفاده در زبان به «پذیرفتن» تبدیل می شود و رد کردن به نفهمیدن.

نقد صاحب نظران از بحران هنرمعاصر

۱–ویکتور هوگو: افتادن در دام مصرف گرایی

یوهانی پلاسما با اشاره به پیشگویی هوگو می‌گوید اینکه معماری، به عنوان مهمترین پیام فرهنگی، جایگاه خود را از دست می‌دهد، درست از آب درآمده است. جایگاه معماری در معرض تغییر بوده، ...اکنون ایدئولوژی‌ها، پندارها و اسلوب ها در جامعه مصرفی امروز جنبه کالا پیدا کرده‌اند. معماری به طور ناامیدکننده‌ای به صورت وسیله و ابزاری ناهنجار برای مصرف توده‌ای اطلاعات یک بار مصرف درآمده است (همان،۲۰)

۲–راجر اسکروتن: خطر بزرگ ورود جریان های هنر امروز به معماری

به عقیده اسکروتن وادی هنر، امروزه آنقدر دارای تحولات پر سرعت و آشوب است که تهدیدی برای دنیای معماری به شمار می رود.

۳–یوهانی پلاسما : تصاویر بجای خودآگاهی انسان نشسته اند

"برچسب زدن‌ها و طبقه‌بندی‌های بی‌تأمل در مجلات، جوانه‌های معماری جدید را پیش از آن که بارور شود و مجالی برای به ثمر رسیدن داشته باشد، از بین می‌برد. مجلات معماری، طراحان خلاق را از صحنه بیرون رانده‌اند." (همان) .به گفته پلاسما : " ... ارزش‌ها و مفاهیم در خودآگاهی انسان جایگاه ویژه و محوری خود را در مقابل تصویر چیزهای نو و مصرف‌گرایی مطلق باخته است. امروزه تصاویر انحطاط و پوسیدگی، خواستاران زیادی دارد. "(همان، ۲۱)

مشکل، تنها وقتی حل می‌شود که هنر و معماری، شأن پیشرو و فرهنگ سازی خود را باز یابد. به گفته پلاسما تن دادن به خواست صریح کارفرما، از بدفهمیِ ماهیت آفرینش هنری ناشی می‌شود. این نگرش، عمل گراست، و به نابود سازی بُعد هنری طراحی می‌انجامد و هنر معماری را در حد مد روز و سرگرمی پایین می‌آورد.

"معماری با واقعیت عملی و اجتماعیِ ساختمان سازی گره خورده است. اما بعد هنری آن در سطح ذهنی مستقلی صورت می‌گیرد. بیان معمارانه در دو سطح اتفاق می‌افتد: **سطح آشکار** نیات و نمادهای آگاهانه، و **سطح زیرین** آرمان‌ها و پندارهای ناخودآگاه. اعتقاد به این که پیام و کیفیت هنری معماری از برآوردن کامل نیازهای عملکردی، فنی و اقتصادی نشأت خواهد گرفت، نادرست است. **معماری، ساختمان سازی نیست. معماری از همان عناصر معنوی و والایی که در شعر، موسیقی، نقاشی و ادبیات وجود دارد تشکیل شده است.** وظیفه معماری فقط ارتقا و انسانی کردن دنیای واقعیتهای روزمره ی 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 ی ما شاعر می‌شویم." (همان، ۲۰)

پلاسما چندان به آینده ی معماری معاصر خوش بین نیست. به گفته او :در جامعه ی وفور نعمت ما، هستی شناسی و ماهیت معنوی معماری چه در ذهن فرد عامل و چه در نظر معمار، مخدوش شده است. در جامعه تنها به کارایی و بازدهی مادی حرمت می‌نهند؛ در نتیجه معماری اصیل، از کاربردِ سودمند خود باز می‌ماند و مجبور می شود برای ادامه حیات، خود را انکار کند.

معماری، پراکنده خلق می شود و ملزم به انعکاس ماهیت همان جامعه سفارشی می شود. عنوان کتاب ریچارد سنت «سقوط همگانی بشر» به طور ضمنی به سقوط معماری به عنوان یک مظهر جمعی اشاره دارد.

هنر، به حس هستی ما تجربه‌ای وصف ناپذیر و با معنا اعطا می‌کند و ما را قادر می‌سازد تا دنیا و زندگی خاکیمان را در سطحی از شدت، بیان و عمق تجربه کنیم که بدون وجود آنها قادر به تجربه و درک آن نبودیم. معماری، ما را یاری می‌دهد که بدانیم و به خاطر آوریم که، که هستیم؟ همان گونه که نوئل آرنود می‌گوید : « "من فضایی هستم که در آن قرار دارم". معماری برای فتح دوباره جایگاهش در هنر، باید بار دیگر مفاهیم سودمندی، کارآیی و لذت (سه اصل ویتروویوس) را درنوردد و از آنها فراتر رود. معماری باید وظیفه‌اش را به عنوان میانجی انسان با جهان هستی، باز جوید.

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)

جمع بندی بحران در هنر و معماری

چون هنر از دل فرهنگ بر می خیزد، درونمایه و باطن فرهنگ و تمدن و مسیر حرکت آنرا به ظهور می رساند. اگر فرهنگ و تمدنی به شرایط بحرانی دچار شود، این بحران در هنر آن نمود پیدا می کند. در نتیجه، بررسی هنر می تواند وضعیت فرهنگی جامعه را به خوبی نشان دهد.

- **هنر، پیشتاز در ساختن یا تخریب فرهنگ:**علاوه بر این نمود، باید توجه داشت که هنر به خاطر ارتباط با عموم مردم، جنبه ی پیشتاز نسبت به دیگر عرصه های فرهنگ و تمدن دارد و در هر دو سیر کمال یا انحطاط، نقش هدایتگر یا گمراه کننده را به عهده می گیرد. پیش از آنکه در هر تمدن، حوزه های عقلی، علمی و فلسفی آن شکل بگیرد، جنبه های هنری آن شکل می گیرد. همچنانکه در عرصه زوال و انحطاط هم، هنر جلوتر از دیگر عرصه ها بقیه را به دنبال خود به انحطاط می کشد.[۱] این ویژگی رسالت مهمی را به همه هنرها و از جمله معماری در ارتباط با فرهنگ و تمدن انسانی می دهد.
- **هنر پسینی و پیشینی:** اما از آنجا که در مورد انسان و تکامل انسانی و همچنین زیبائی و... هم دو تعریف پسینی و پیشینی وجود دارد، هنر هم در کلی ترین تقسیم بندی خود به همین دو دیدگاه تقسیم می شود. در حقیقت در هر مکتبِ پسینی یا پیشینی، ابتدا هنرِ آن است که به شکل پسینی یا پیشینی در می آید و یا به تعبیر دیگر گونه های انسان شناسی، پیش و بیش از همه چیز در هنر آنها ظهور می یابد.

---

[۱]. از میان حکیمان مسلمان، سید حسین نصر به شکلی گسترده این موضوع را روشن کرده است . در دنیای غرب هم اگر چه برخی بر مقدم بودن و زمینه بودن علوم تحصیلی نسبت به هنر حکم کرده اند، اما غالبا این جنبه ی پیشتاز هنر را می پذیرند .

آن دو گونه هنر و شکل جامع را می توان در جدول شماره ۴-۱ مشاهده کرد.

گونه های هنر	نوع زیبایی شناسی	ویژگی ها		مصداق	مابه ازای معماری
هنر پسینی	زیبایی شناسی پسینی	هنر پیرو	هنر خادم : هنر در خدمت انسان	هنر نهادی	فرا نوگرایی
هنر پیشینی	زیبایی شناسی پیشینی	هنر پیشرو	هنر مخدوم : انسان در خدمت هنر	هنرآونگارد هنر برای هنر	نوگرایی
هنر جامع	زیبایی شناسی جامع	هنر پیشرو و پیرو	خدمت متقابل انسان وهنر	هنر دوران اسلامی	برخی آثار ناب معماری اسلامی

جدول شماره ۴-۱ : گونه های مختلف هنر و ویژگی های هریک از آنها

مهد اصلی تمدن پسینی و به تبع آن هنر پسینی را باید فرهنگ امریکایی دانست. در این فرهنگ هر آنچه که بشر امروز انجام می دهد اصالت دارد و هر چه را که او هنر بداند، هنر است. به همین جهت پسینی ترین تعریف تاریخی هنر در چند سال اخیر در امریکا به شکل بسیار گسترده ای مطرح شده است. در تئوری نهادی، هنر بودن نیاز به ویژگی خاص در اثر ندارد، بلکه کافی است که دنیای هنر (نهاد یا سازمان یا حتی شخص هنرمند) آن را به قصد هنر ارائه کرده باشد. در اینجا هنر یک قرارداد صرف است.

در مقابل، در عصر اخیر در اروپا نمونه هایی از تعریف پیشینی هنر هم ایجاد شد. این نظریات بر اساس فلسفه ای ذهنی و نظری، ابتدا تعریفی از هنر را ارائه می دهند و سپس به بررسی مصادیق و تشخیص هنر از غیر هنر می پردازند. بهترین نمونه های این گونه تعاریف را می توان در سبک هایی همچون کوبیسم و سوررئالیسم و ... مشاهده کرد.

- **اصالت یافتن هنر خود بنیاد:** چارلز جنکز در این مورد می گوید که روزگاری دین برای مردم جهان بینی ساز بود و معنای زندگی مردم را تعیین می کرد. اما دین دچار بحران شد و جهان بینی علمی جای جهان بینی دینی را گرفت. در آغاز قرن بیستم علم نیز دچار بحران شد و در دوره جدید آنچه برای مردم جهان بینی سازی کرده و معنای زندگی آنها را تعیین می کند، هنر است.
- **نیاز به ظهور هنر بزرگ:** به گفته واگنر، تنها «هنری بزرگ»، می تواند نجات بخش تمدن معاصر باشد. تفاوت این هنر با هنرهای دیگر در این است که هنر بزرگ، هنرمند بزرگ می خواهد (انسان کامل). هنرمند بزرگ کسی است که ادراکات هستی شناسی و عرفانی خود را رشد داده باشد. پس همه چیز در بزرگی به انسان و کمالات او مرتبط است.

الگو واره معماری	معمار		بحران و عوامل آن ایجاد	راه حل
نوگرایی اولیه Modernism	**صارمی، جودت، افشارنادری، هاشمی**	**لوکربوزیه گروپیوس**	– بی جرأتی عدم خلاقیت عدم شناخت پیشرفت های جهانی عدم بحران هویت بحران پیشرفت جدایی از هویت تاریخی و عدم دستیابی به هویت جدید	متفاوت باگذشته پیوستن به معماری جهانی
نوگرایی سامان شکنی deconstruction	**شیر دل**	**آیزنمن گهری**		متضاد با گذشته ایجاد یک معماری کاملا نوین
نو گرایی تلفیقی (تاریخ، جامعه و...) Postmodernism	**داراب دیبا، میرمیران، شیخ زین الدین**	**جنکز ونتوری**		همراه با گذشته تلفیق شیوه های جدید وکهن
ذات گرا و ارگانیک Exsistencialism	**پاسبان حضرت**	**شولتز،الکساندر رایت**	بحران مصرف گرایی عدم آگاهی به هستی سلطه تکنولوژی و ماشین	الگو برداری از طبیعت
سنت گرایی تاریخی Historic Traditionalism	**پیرنیا، لرزاده شعرباف و...**	**کریر حسن فتحی**	گسستن از بنیادهای تاریخی تشویش در سیر تاریخی به دلیل تهاجم فرهنگی غرب	سنت تاریخی کامل
سنت گرایی معنوی Traditionalism	**اردلان (شکل قدسی)**	**آندو کان (شکل مدرن)**	گسستن از بنیادهای معنوی تشویش در نظام فکری به دلیل تهاجم فرهنگی غرب	احیاء بنیادهای معنوی در دو شکل ۱–نوین ۲– قدسی
حکمت اسلامی Islamic wisdom	**ندیمی، حجت**		بحران همه جانبه گسستن از بنیادهای دینی تشویش در نظام فکری به دلیل تهاجم فرهنگی غرب	بهره گیری از آثار هریک از جریان های فوق به نسبت توجه آنها به ارزشهای انسانی

نمودار۱–۴– هفت الگوواره از تبیین بحران و راه حل های پیشنهادی برای معماری معاصر در ایران و جهان.

مروری بر راه حل های مطرح شده برای بحران در معماری معاصر ایران و جهان

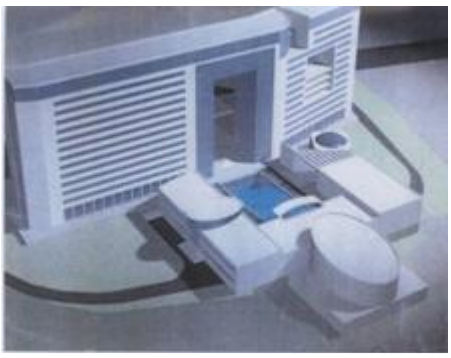
امروزه معماران معاصر در برابر بحران هویت و ناهماهنگی ها و ناسازگاری های موجود رویکردهای گوناگونی را در پیش گرفته اند. چه در سطح جهان و چه در ایران ظهور بحران در هویت معماری، به ویژه "هویت اسلامی در معماری"، بر اثر مشکل فراگیر تحویل یا فروکاستن ارزش های عام انسانی، به نام هویت فرد یا جامعه و به تبع آن هویت معماری، به یکی از اجزاء سامانه بوده است. رویکرد دین به مسئله هویت نگاهی فراگیر (اشتمالی) است، و اگر بخواهیم رویکرد دینی را مبنا قرار دهیم لازم است برداشت های گوناگون از اسلام و دین و نقش آن در زندگی در بین معماران ایرانی به یک نتیجه واحد بینشی وارزشی ختم شود تا دین بتواند راهکارهای خود را بازگوید. در سال های اخیر از میان راه حل های مطرح در جامعه حرفه ای راهبرد دین و حکمت برای احیای هنر و معماری به تدریج رونق بیشتری یافته است.

هفت راه حل برای حل بحران هنر و معماری معاصر

با پذیرش وجود بحران، گام نخست دسته بندی و طبقه بندی دیدگاه های موجود و خصوصاً راه حل هایی است که جهت رهایی از این بحران توصیه شده است. در این جا هفت راه حل گوناگون در این باره طبقه بندی شده که هرکدام از آنها تعریف خاصی از معماری اسلامی یا معماری آرمانی توصیه شده برای آینده ایران دارند. جدول مربوط به این رویکردها زیر آورده شده است

۱–نوگرایی اولیه (Modernism) قرن ۱۹و ۲۰

تجددگرایان بر این باورند که نه تنها معماری و هنر، بلکه اندیشه های امروز ما نسبت به گذشته تغییرات 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 تکنولوژی امروزی قرار دارد. باید باور های محدود کننده قدیمی را شکست و فرهنگ جدیدی را که بر اساس ماهیت علم و یک فرهنگ جهانی و بی مرز است پذیرفت. **مهمترین ویژگی معماران ایرانی این گروه، کنار گذاشتن الگوهای گذشته و الگوگیری از معماری نوین غرب است.** ازمیان سردمداران این تفکر می توان **لوکوربوزیه** را با شعار **"به سوی یک معماری نوین"** نام برد. و تز معماران ایرانی می توان به صارمی و شریعت زاده اشاره نمود.

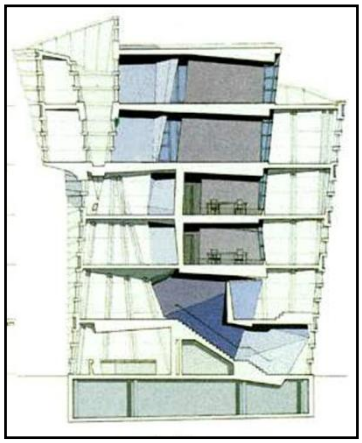


تصویر۱–۳– نوگرایی اولیه– بهره گیری از دستاوردهای نوین، متفاوت با گذشته– وزارت آموزش و پرورش– صارمی

تصویر۱–۲– نوگرایی اولیه–بهره گیری از دستاوردهای نوین. متفاوت با گذشته– وزارت آموزش و پرورش– شریعت زاده.

تصویر۱–۱– نوگرایی اولیه–بهره گیری از دستاوردهای نوین، متفاوت با گذشته–

۲–نوگرایی سامان شکن (*Deconstruction*)

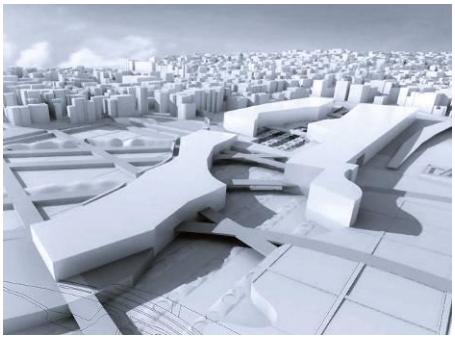


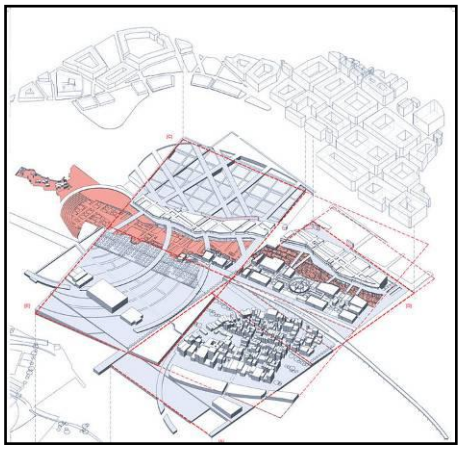
تصویر ۱–۴– نوگرایی فراگیر و از خود بیگانگی واقعی در معماری. پیتر آیزنمن. خانه ایمندروف. برلین آلمان. ۱۹۹۳.

تفاوت این جریان با نوگرایی اولیه آن است که گروه نخست با مطلق گرایی و به پشتوانه علم، به دنبال دستیابی به الگویی آرمانی و جهانی برای معماری بودند. ولی **تجددگرایان نوین به مطلق گرایی علم هم بی اعتماد بوده، به همین جهت به یک فرهنگ** شکاکانه **بسنده نموده اند.** از دید این گروه تجدد در همه ابعاد آن در معماری ظهور نیافته است. به همین این معماران تلاش کردند تا معماری کاملاً جدیدی را عرضه نمایند. این جریان نه تنها در معماری ایران امکان ظهور جدی نیافته، بلکه از آنجا که نظام شکلی خاصی بر آن حاکم نیست الگوبرداری های صورت گرفته از آن نیز مستقیماً شکلی نمی باشد. این جریان همزمان با مکتب سامان شکنی آغاز شد و تا فراکتال و فولدینگ امروز ادامه پیدا کرده است. از معماران ایرانی و خارجی این جریان می توان به **بهرام شیردل، خانم فرشید موسوی**و **پیتر آیزنمن** اشاره نمود.

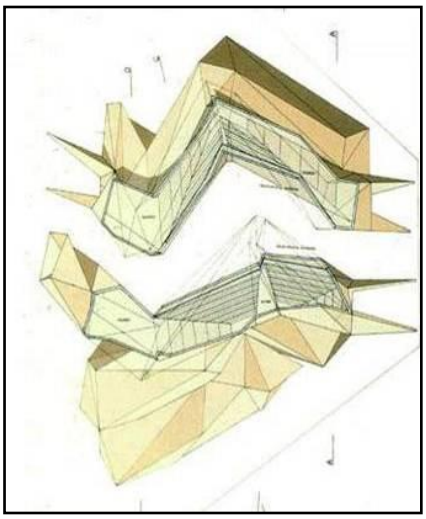
بحران در معماری معاصر از نگاه پیتر آیزنمن

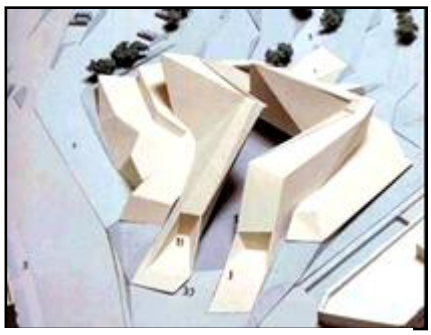
آیزنمن از معماران و نظریه پردازان معماری سامان شکنی بیش از توصیف و تحلیل مشکلات بحران‌های معاصر به راه حل های آن پرداخته است. ظاهراً او مشکل اصلی را در **عدم درک واقعیت‌های جدید** می‌داند که ثمره آن باقی ماندن در شرایط کهنه و به ارث رسیده از تاریخ است.





تصاویر۱-۵، ۱-۶ و ۱-۷ واکاوی ساختارهای تاریخی-کالبدی و طراحی براساس شبکه های گوناگون مفهومی، پیتر آیزنمن، ینیکاپی، استانبول، ترکیه ۲۰۱۲.





تصاویر۱- ۸ و ۱-۹- کلیسای ۲۰۰۰، پیتر

مکتب کلاسیسیم عامل بحران در معماری معاصر

او در گام نخست یعنی نفی دنیای سنتي، با نوگرایی کاملاً همداستان بوده و در جستجوی ارزش های کلاسیک نمی باشد. او آن را ضد زنان، ضد نژاد سامی و یهودیت، کلام محور، سلسله مراتب، انسان گرا، گذشته گرا می خواند. ظاهراً او با نگاه به گذشته اسف بار یهودیت در طول تاریخ، کل دنیای تاریخی را ضد یهود، ضد سامی و ضد زنان و... می‌داند.

راه حل بحران معماری معاصر از نگاه ایزنمن

تفکرات و عقاید زیر را مبنای راه حل ارائه شده توسط آیزنمن است :

- **نو گرایی فراگیر**: وی بر این باور است که ازخود بیگانگی در نوگرایی در همه حوزه‌ها همچون فلسفه، فیزیک، الهیات و... به جز معماری جاری است. به باور وی تنها معماری است که هنوز نتوانسته به معنای عمیق آن، از خود بیگانه و یا نوگرا شود. او خود را انجام دهنده این کار می‌داند. این همان فرآیندی است که او با کمک شیوه سامان شکنی (دیکانستراکشن) دنبال می کند و در آن جا به دنبال تعریف جدیدی از معماری می‌گردد.
- **متافیزیک** یا مابعد الطبیعه(روانکاوی، فلسفه و...):شاخه ای از فسلفه است که به پژوهش درباره چیستی و کنه وجود، زندگی و جهان به عنوان یک کل می پردازد. آیزنمن برای یافتن راه حل رو به مکاتب متافیزیکی می‌آورد. به تعبیرجنکز: «آیزنمن به گونه‌ای خستگی ناپذیر از یک شاخه متافیزیک به شاخه دیگر می‌پرد.» (جنکز، ۱۳۷۸، ۹۸)
- **روانکاوی** (حرکت از ظاهر به باطن): که آیزنمن را درحرکت از ظاهر به باطن یاری کرده است. او در دهه 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 کرد(همان، ۱۳۲).
- **نقش یهودیت**: خودیابی برای او برخی ارکان ناخودآگاه جمعی انسانها را روشن کرد و از جمله ریشه‌های یهودیت را در ناخودآگاه جمعی نشان داد. او اساساً خود علم روانکاوی را هم پدیده‌ای یهودی می‌داند.[۱]
- **نظریه عدم قطیت در فیزیک معاصر**: او در کارهای متأخر خود به مفهوم عدم قطعیت توجه داشته است. مثلا" در تحلیل خانه ۱۱a خود می‌گوید: «خانه ۱۱a وضعیت عدم قطعیت را به عنوان نقطه عزیمت‌اش در نظر می‌گیرد... ما در عصری از شناسه‌های ناتمام زندگی می کنیم... کل عالم مملو از حفره است. (همان، ۱۳۰).

---

۱ آیزنمن می گوید:«روانکاوی تا حدی پدیده‌ای است یهودی و برای مردمی که نیاز دارند با وجود روان‌شناسی خود تماس داشته باشند فهمیدنی است. من می توانم دلیل بیاورم که در وجود همه‌مان کمی یهودی‌گری وجود دارد. یهودی‌گری در ضمیر ناخودآگاه ماست. نیز به همین دلیل است که ضد سامی‌گرایی وجود دارد. زیرا نمی‌خواهیم با ضمیر ناخودآگاه خود روبرو شویم. نمی‌خواهیم با سایه خود رودر رو شویم. یهودی مظهر آن سایه است. ما نمی‌خواهیم با بی‌ریشگی مواجه شویم.» (همان، ۱۵۵)

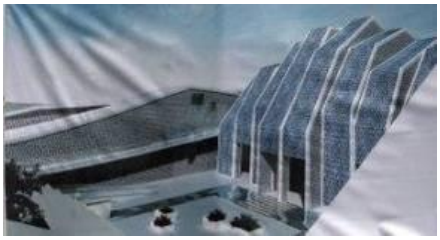
- **سامان شکنی** : به باور آیزنمن سامان شکنی در حقیقت تنها به ایدئولوژی مربوط می شود و زمانی که به صورت سبک و شیوه های عملی در آید، می توان آن را به شدت مورد انتقاد قرار داد (آیزنمن، ۱۳۷۲، ۱۶۶).
- **شک‌گرایی و پوچگرایی**: در حقیقت اگر شالوده زیبایی‌شناسی فرانوگرا بر کثرت‌گرایی باشد، شالوده زیبایی شناسی شالوده‌شکنی بر شک‌گرایی و حتی پوچ‌گرایی است. برای بسیاری از کارهای آیزنمن 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. اینجاست که جنکز لذت سامان شکنی را لذت ناشی از فقدان می‌نامد و آیزنمن را یک پوچ‌گرای مثبت (نیهیلیست پوزیتیویست) می‌داند.

○ مبانی عملی آیزنمن در حل بحران معماری معاصر

آیزنمن در نهایت برمبنای مبانی نظری عنوان شده، راه حل های عملی زیر را پیشنهاد می دهد:

- **تغییردرآموزش های معماری** : به باور وی برای پاسخ‌گویی به مشکلات حاضر، هم معماری و هم مواد درسی آن باید تغییر کنند. پژوهش در ارزشهای ذاتی سنت، که معماری را به سمت نوعی ورشکستگی دربرابر واقعیت امروز هدایت کرده، دیگر کفایت نمی‌کند. ما همه به سنت و آثار تاریخی احتیاج داریم، ولی ماهیت آن بناها و سنن در ارتباط با مباحث حاکم بر جهان امروز ما باید تغییر کند (آیزنمن، ۱۳۷۵،۱۴۳).
- **رسیدن به خودآگاهی جدید**: 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[1] را ایجاد می‌کرد که همه بخش های آن خود ارجاع دهنده[2] بودند (همان، ۱۳۸).
- **پدیده ها باید جدای از انسان مطرح شوند**: آیزنمن با استفاده از الگوی تفکر زیربنایی یا شمایل شناسی برای هر دوره 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 «ضد ها» (جابجا شدن انسان، به دور از هسته اصلی جهان خود) سوق داده شده است. بدین ترتیب[انسان] دیگر به عنوان عامل آغازین در نظر گرفته نمی‌شود. پدیده‌ها[3] 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).

Copyright © 2005-2012 MemarbashiBlogsky.Com



تصاویر۱-۱۰و۱-۱۱- الگوبرداری شکلی از معماری سامان شکن در ساخت مسجد- مسجد

- **به طبیعت نباید دیالکتیکی و زیستی نگریست**: به گفته آیزنمن: «دیدن رابطه انسان– طبیعت به مثابه چیزی بنیادین که تنها در سیستم کلاسیک نظم به چشم می‌خورد، همانا تداوم بخشیدن به رکود فطری این نظم است. بدین ترتیب باید رابطه انسان– طبیعت را به گونه‌ای دیگر نگریست. نخست شاید به شکلی غیر دیالکتیکی با طبیعت، دوم شاید

1 Solipsistic
2 Self refering
3 Objects

اینکه دیگر نباید در ایجاد فرم از انسان یا طبیعت به مثابه تمثیل‌های انسان گونه یا زیست گونه استفاده کرد.»(آیزنمن، ۱۳۷۷، ۱۴)

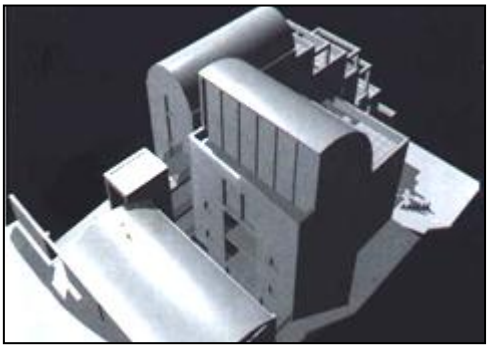
- **نگاه روانکاوی به تاریخ**: روانکاوی، نگاه آیزنمن را به تاریخ دگرگون کرد. او در نگاه به معماری کلاسیک سعی می‌کند به تعبیر خود همچون افعی آن را بفشارد و عصاره سرکوب شده آن را بیرون بکشد. آیزنمن درباره حضور تاریخ در معماری خود تعبیر«ضد خاطره» را به کار برده و می‌گوید: «ضد خاطره پیشرفت را جست و جو نمی‌کند، 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 گذشته به یاد داشته‌اش به دست می‌آورد، درگیر است.»(جنکز، ۱۳۷۸، ۱۳۴)
- **نگاه به مشکلات خودی**: وی در این باره می‌گوید: «روانکاوی در اینکه خودم بشوم، برای من خیلی مهم بود. پیش از درمان، جانور آراسته‌ای بودم که همواره در برابر فشار توده مردم واکنش نشان می‌دادم. پس از درمان برای اولین بار واقعا" 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)

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.

در رویکردی نوین آیزنمن از پایان دوره پسامدرن در سال ۲۰۰۱ می داند و **فرو ریزی برج های مرکز تجارت جهانی را سرانجام پست مدرنیزم قلمداد می نماید**. ویژگی این دوره پایان دوره نمایش بصری از طریق رسانه ها نیز می باشد. از نظر آیزنمن معماری امروز بایستی با رسانه مقابله کند و امکان درک فضا را بغیر از بینایی با حواس دیگر میسر سازد. اینکه مردم به کوهنوردی و اسکی روی کردند نیاز به تجارب حسی غیر از حس بینایی می باشد. کسانی که از کامپیوتر استفاده می نمایند تنها تصاویر نمایشی تولید می کنند که هیچ هدف اجتماعی را به دنبال ندارد. وی می افزاید : «بار دیگر به زبان معماری بیاندیشیم و نوعی تحول و ایده جدید در باره روابط معماری با اجتماع و سیاست ایجاد نماییم». (آیزنمن، ۱۳۸۴، ۹۴)

۳ – فرانوگرایی: تلفیق گرایی تجدد و سنت (Postmodernism)

به تدریج گروهی بر این نظر شدند که تجدد کامل و همه چیز گذشته را کنار گذاشتن جواب مطلوبی برای معماری نیست و به راه حل تلفیقی روی آوردند. تلفیق با سنتی که معماری را کامل کند. این سنت در یک گرایش تاریخی است همچون استفاده از شکل های کالبدی و مصالح گذشته و در گرایشی دیگر طبیعت است. گرایش دیگر آن



تصویر۱-۱۲- تغییر یافته ای از فن آشنای بادگیر و خانه های تـراس بندی شده گذشته- مجموعه مسکونی- (شیخ زین الدین)

سنت های اجتماعی است که معمار دیگر خود مختار نیست و مردم گرا شده است. جریان مردم گرا در معماری یک نوع

تصویر۱-۱۳- دروازه ای با چندین ایده سنتی تغییر شکل یافته: برج، دروازه، کاربندی و... میدان آزادی. (حسین امانت)

تصویر۱- ۱۴- تغییر شکل یافته کاربندی و طاق قوس های و برج مقبره های سنتی تئاتر شهر. (علی سردارافخمی) ۱۳۴۶.

تصویر ۱-۱۵- ایده بادگیر و حیاط مرکزی و رنگ کهنه آجر و کاهگل با شکل تغییر یافته، موزه هنرهای معاصر. (کامران دیبا) ۱۳۵۶.

تصویر۱-۱۷- بازگشت به ایده سنتی کلبه با سقف شیروانی، رابرت ونتوری. خانه مادر معمار. ۱۹۶۲.

تصویر۱-۱۶- تغییر یافته فروم. رواق های آمفی تئاترها و معابد رومی. چارلز مور. میدان ایتالیا، نیواورلئان، آمریکا. ۱۹۷۸

تلفیق گرایی است.

◆ راه حل های چارلز چنکز در باره بحران معماری معاصر

او از نظریه پردازان بنام معماری غرب است و در دو دهه اخیر نوشته‌ها و مباحث فراوانی درباره معماری امروز ارائه کرده و به بسیاری از چالش‌ها دامن زده است. اما متاسفانه در دو دهه اخیر از جایگاه تحلیلگری فعال و پیشرو که با جسارت به ارزیابی مکاتب می‌پرداخت به سوی انفعال نزول کرد، به گونه ای که امروز او خود را در میان معماران پیشرو می‌بیند و تنها به توصیف و نظریه‌سازی برای آنها اکتفا می‌کند. تحلیل او از بیان مشکلات و راه حل ها به قرار زیر است:

✹ بحران جایگزینی علوم بجای دین

ظهور علوم نوگرا (مدرنیسم) : چارلز جنکز بحث خود را در مورد بحران معاصر غرب با تحلیل ظهور نوگرایی آغاز می‌کند. جایگاهی که به قول جنکز **دین جای خود را به علوم داد** و این مسئله بحران‌های فراوانی برای بشر ایجاد کرد. «می‌توان مدرنیسم را نخستین واکنش فکری بزرگ نسبت به بحران اجتماعی و فروپاشی دین مشترک دانست. در مواجهه با یک جامعه "پس- مسیحی"، اندیشمندان و نخبگان خلاّق، نقشی تازه برای خویش رقم زدند که 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، زمینه فکری- زیبایی شناختی را برایش مهیا سازند.» (جنکز، ۱۳۷۵، ۳۲)

✹ بحران عدم اعتماد به علوم

بحران علوم نوگرا، ظهور هنر فرا نوگرا : 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 عقیده او: «دین و علم هیچ کدام نتوانستند در شرایط جدید کلیت جهان بینی خود را حفظ کنند و به سرعت دچار بحران شدند.»(جنکز، ۱۳۷۹، ۴۰)

مقصود او از ناکارآمدی جهان‌بینی دینی سستی‌های مدل جهان‌شناسی مسیحی در قبال علوم جدید (دستاوردهای کپرنیک و گالیله و...) و مقصود او از ناکارآمدی جهان بینی علمی عدم جوابگویی سیستم‌های علمی نیوتنی و اینشتاینی به یافته‌های جدید فیزیک عدم قطعیت است.

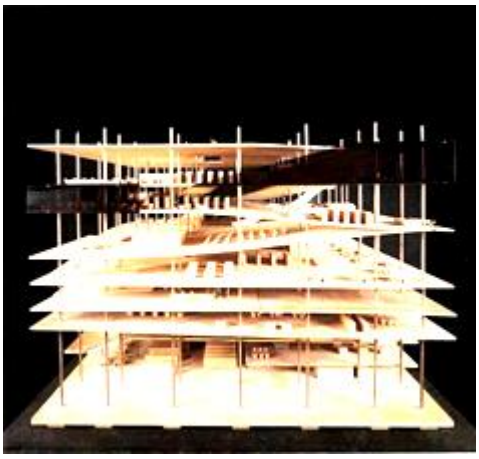
حل بحران های معماری معاصر از نظر چارلز جنکز

وی با توجه به عرصه های ذکر شده ی بحران، راه حل های عملی زیر را پیشنهاد می دهد:

راه حل اول: فرانوگرایی به مثابه نوگرایی اصلاح شده

جنکز برای رهایی از وضعیت کنونی از فرانوگرایی سخن می گوید. که به گفته او با مکاتب «نئو مدرن»و «لیت مدرن» بسیار متفاوت است. وی این موضوع را چنین مطرح می نماید: «من راه حل را پست مدرنیست دیدم و آن را این گونه تعریف می کنم :

- اول از همه اینکه«پست مدرن» بودن، برتر بودن، بیش از مدرن، مدرن بودن است.
- دوم آنکه این واژه مفاهیم متضادی دارد: برای برخی سنت گراها تداعی «ضد مدرنیسم» و برای دیگر سنت گرایان «ادامه مدرنیست در قالبی نو» است.
- سوم اینکه مفاهیمی وهم آور دارد، مثل اینکه در آن سوی زمان در نوعی سرزمین عجایب متناقض نما یا فوق فضای فیزیک پیشرفته قرار دارد یا نوعی معادل پیوسته زمانی برای ضد ماده محسوب می گردد.



تصویر۱-۱۸- سطوح یکپارچه و ممتد. کتابخانه ژوسیو، پاریس، رم کولهاوس، ۱۹۹۲.

- چهارم امکان ایجاد پیوند میان مدرن و باوری دیگر می باشد و یا ادامه گزینشی و منتقدانه مدرنیسم و فرای آن بودن است»(جنکز، ۱۳۷۵، ۷۱).

مهمترین ویژگی فرانوگرایی کثرت گرایی است. فرانوگرایی جنکز اهل دشمنی و ناسازگاری نیست و زندگی خود را در بودن مخالفان خود می‌بیند و شعار «زنده باد مخالف» سر می‌دهد. جنکز به شکلی دوگانه ضرورت توجه خاص به کثرت‌گرایی[1] 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 عقیده جزمی واحدی بر جامعه غرب حاکم نیست... اگر چیزی در این جامعه حکمفرما باشد، همان کثرت‌گرایی است و این«گرایی» قادر به حکمرانی نیست، زیرا اصل و اساسش ترویج اصل انتخاب است...درعصر اطلاعات فرهنگ‌های متعدد با هم رقابت می‌کنند و اصلاً هیچ سبک فرهنگی با نظام ارزشی غالب وجود ندارد.»(جنکز، ۱۳۷۴، ۴۷). همچنین جنکز درباره آفات فراوان گسترش یافتن این کثرت‌گرایی هشدار می‌دهد. چرا که در شرایط کثرت مطلق امکان انتخاب سلب می‌شود و معماری در حقیقت به بن بست می‌رسد. نمونه‌های فراوانی را از طرح‌های معماری جهانی می‌توان نام برد که در طول چند سال چندین طرح را عوض کردند و باز هم سرانجام به مرحله ساخت نرسیدند.

راه حل دوم: فرانوگرایی به مثابه جهان بینی جدید در دنیای آینده

ایجاد شبکه های ارتباطی و پیوستن لحظه به لحظه همه فرهنگ های جهان سبب حذف اصالت فرهنگ های متکثر و جهانی شدن و آمیختگی همه آنها می شود. به گفته جنکز: «اکنون تقریباً تمام فرهنگ ها در ارتباط آنی با یکدیگر می باشند»(جنکز، ۱۳۷۵،۴۹). در چنین شرایطی کثرت گرایی و نسبیت به شکل خاصی مهم و جدی می شود. علوم تجربی به کمک این جریان آمده و وضعیت معاصر را دارای سامان های آشوبی و بحرانی توصیف می کند و مدعی است که اساساً کل هستی چنین ساختاری دارد. این جاست که به تدریج معماری و هنر بحران هم اصالت پیدا کرده و ظهور می کند. جنکز از برخی مکاتب معماری همچون فولدینگ، فراکتال و معماری سبز به عنوان نمونه های بسیار خوبی از توجه به جهان بینی جدید یاد می کند.

جنکز برخی از **ویژگی های معماری مطلوب معاصر** که درهماهنگی با جهان بینی امروز باشد را به شکل زیر عنوان می کند:

1 Pluralism

- نزدیکی به طبیعت و شناخت زبان طبیعت
- الهام گرفتن از حقیقت و روح جهانی
- دارا بودن خصیصه چند معنایی و عمق
- منعکس کردن واقعیت چند گانگی ها، تفاوت ها و تقابل ها و تغییر دائم که ذات جهان امروز است.
- نشان دادن زمان و مکان با در نظر گرفتن اکولوژی و شرایط اجتماعی، سیاسی و بومی
- توانایی ایجاد زبانی برای محیط های انسانی که حس زیبایی شناسی و ادراک ذهنی را همزمان برانگیخته و اقناع کند.
- توجه موکد به علوم جدید(صارمی، ۱۳۷۸، ۳۴).

در حقیقت همه اصول فوق ارزشمند و مفیدند و آنچه محتوای همه آنها را جهت می دهد اصل هفتم و سمت و سوی علوم جدید است که ویژگی های متفاوتی را برای هنر و معماری همگام با علوم جدید ایجاد می کند.

۴ – ذات گرایی (Existentialism)

ذات گرایان گروه دیگری هستند که به معماری نوگرا خرده می گیرند و آن را متناسب با کمال انسانی می دانند. از دید آنها **برای اینکه معماری به مسیر کمال خود باز گردد، باید به ذات انسانیت و به ذات هستی و رابطه انسان با هستی توجه نماید.** تنها در گرو چنین نگاه فراگیری به هستی است که می توان به یک معماری جامع و همه جانبه دست یافت. در این معماری انسان مرکز عالم قرار می گیرد و فهم اوست که باید از طریق معماری کامل شود. معماری به انسان کمک می کند تا خود و هستی را بهتر بشناسد و ارتباطی کامل با هستی برقرار کند. از بهترین معماران پیرو این دیدگاه می توان رایت و آندو و از اندیشمندان آن، شولتز (که پیرو دیدگاه های فلسفی هایدگر است) را نام برد. تفاوت دیدگاه ذات گرایان با سنت گرایان معنوی در آن است که ذات گرایان چندان در بند مبانی دینی و معنوی نیستند و بیشتر به ذات اشیا و طبیعت اهمیت می دهند. ولی سنت گرایان معنوی اگر چه ذات گرا هم هستند ولی تاکیدشان بر نگاه دینی، معنوی به هستی است. اینان سرشتی الهی برای عالم قائل هستند و رکن اصلی بحث سنت گرایان معنوی، خداوند و معنویت است.

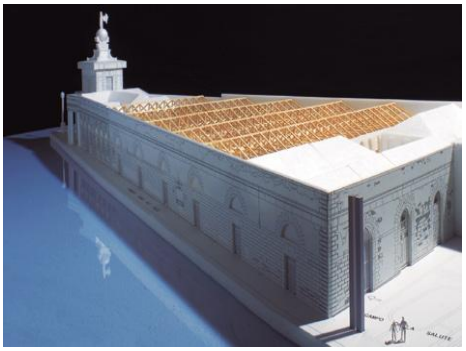
❖ بحران معماری از منظر شولتز

وی از مدافعان بزرگ پدیدار شناسی در معماری است و با کنکاش در آرای متفکر بزرگ معاصر مارتین هایدگر، بر مبنای مقاله «ساختن، سکونت گزیدن و اندیشیدن» تصویری نوشتاری و مصور ارائه می دهد. به عقیده شولتز، ما علی رغم پیشرفت های به دست آمده در دانش، شیوه های تحلیلی و ابزار فناوری، دچار بحران شده ایم و مشکلاتمان چند برابر شده است. تغییرات سیاسی و اقتصادی و انقلاب ها کمکی نمی کنند. بحران، عمومی و فارق از نظام سیاسی است. وی معتقد است سرچشمه های بحران امروزی به خوبی تشخیص داده نشده است. **وی سر چشمه این ها را در دو سده گذشته ی غرب می داند**، زیرا پیشرفت علوم باعث انتقال تکیه گاه بشر از بیرون به درون خویش شد:

- **تخریب تاریخ، طبیعت، انسانیت...**: به باور وی دنیای مدرن دچار بحران بسیار پیچیده ای شده است. محیط زیست تخریب شده و قربانی آلودگی و بهره برداری بی رویه گردیده و با وجود بشر، عموماً به عنوان ماده انسانی رفتار شده است (شولتز، ۱۳۸۲، ۹).
- **بی معنایی و بدبینی در زندگی نسل جوان**: به باور شولتز در گذشته سالهای جوانی، سالهای تهاجم و اشتیاق و فعالیت شاعرانه بود. سالهای کشف معانی و بنای عالم هر فرد از طریق خیال بود. ولی امروز اغلب جوانان ناامید و بی باور 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(همان، ۲۱ و۲۹).
- **استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات**: استوار ساختن فلسفه طبیعت بر بنیان ریاضیات با گوهر کمی که در نتیجه به تسلط بر 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 شدن انسان از طبیعت آغاز و با مطرح شدن ذهنیت انسان به عنوان معیار هستی، مطرح گردید و مظاهر گوناگون هستی به عنوان ابزار، مورد استفاده و متعلق به معرفت او در نظر گرفته شدند و به این طریق حقیقتی به نام طبیعت در مقابل انسان قرار گرفت.
- **نگرش جزء گرایانه مادی به هستی**: امروزه شیوه مناسب مطالعه پدیده ها روش تحلیلی و جزء نگرانه شمرده می شود تا رویکرد ترکیبی و کل نگرانه. در واقع در این شیوه موجودات، جدا و مستقل از هم شمرده می شوند. در ورای دنیای علم یعنی دنیایی که با حواس ما آشکار می شود، محال است جهان دیگری وجود داشته باشد. اگر نشود آن را به محک تجربه آزمود بی معنا است. در این شیوه جایگاهی برای معنا وجود ندارد و اصالت به جای کیفیات به کمیات داده می شود. این بی توجهی به معنا باعث بی خانمانی بشر می شود.
- **ساختار آموزشی نادرست:** شولتز بر این باور است که بحران جهان ریشه های آموزشی دارد. هنگامی بهبود حاصل می شود که تغییر در نگرش آموزش پدید آید. اگر بخواهیم دنیای بهتری داشته باشیم باید انسان را اصلاح کنیم. باید به جای تربیت کردن صرف متخصصان تحصیل کرده، تمامی انسان ها را آموزش دهیم.
- **کارکردگرایی:** شولتز می گوید کارکردگرایی درواقع مسئول بی مکانی کنونی است.ما از این که صرفاً ساختمان هایی را کارکردی بسازیم خشنود نمی شویم؛ بلکه آنها باید با معنا باشند. این کارکردگرایی جایگاه تمام اجزاء هستی را به اجسام بی معنا پایین آورده است. شاید این مطلب برای بسیاری متقاعد کننده باشد؛ چراکه دیگر به معماری به صورت تصاویر فکر نمی کنیم و مدتی است که توجه خاص خود را به کارکرد و سازه معطوف ساخته ایم. بدون تصاویر، محیط ما در ظرف فضایی تنزل می یابد. بنابراین از چیز هایی که دنیای روزمره ما را تشکیل می دهد محروم شده ایم.

❖ **راه حل های شولتز برای بحران معماری معاصر**

- **مطالعات روانشناسانه و اجتماعی**: به باور وی این مطالعات در تامین پایه ای برای معماری شکست خورده است.



تصاویر۱-۱،۲۰-۲۱و ۱-۲۲-توجه به معانی و مفاهیم منبعث از بستر طراحی و نمود آن در فضای معماری. بازسازی پونتا دلا داگونا، ونیز، ایتالیا، تادائو آندو. ۲۰۰۹.

- **تحلیل نشانه شناختی:** به باور وی این تحلیل، شکل معنا را به یکی از سطحی ترین وجوهش تنزل داده است.نشانه شناسی براستی با معنا مربوط نیست و فقط درباره برخی روش های ارتباطی بحث می کند.
- **درک هستی شناسانه:** از دید شولتز، در اینجا هایدگر به نجات ما می آید. زیرا از نظر وی 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 است.
- **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. در واقع مشکل از اینجا نشات می گیرد که ما با همه مسائل به طور علمی برخورد می کنیم. ولی 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 معمولا پدیده های پیچیده ای را که خود به خود کلیت هایی ترکیبی هستند 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 برای بدست آوردن نتیجه ای کلی و قوانین طبیعی از واقعیتی معلوم دوری می گزیند. ولی هدف ما نشان دادن هرچه واضح تر نهاد و ذات پدیده ها به صورت بی واسطه است. از این رو 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 می داند. او دستیابی به آن را از طریق بازگشت به خود چیزها، یعنی

پدیده های ملموسی که در کنارمان هستند، و فهمیدن معنای اصلی آنها، 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 باور وی می باید بصیرت شاعرانه را در خود استحکام بخشیده و جهان را به جای کمیت ها با کیفیت هایش در نظر آورد.

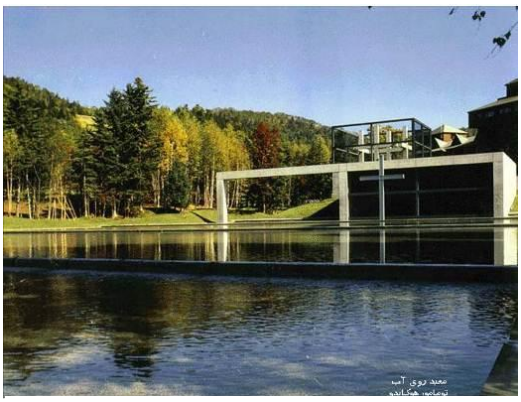
۵– سنت گرایی معنوی (Traditionalism)

سنت گرایان معنوی گروهی دیگر از منتقدان نوگرایی هستند و بر این باورند که ریشه مشکلات نوگرایی در بی توجهی به ذات هستی، خداوند می باشد. برای اصلاح بحران های نوگرایی باید به حقیقت هستی توجه شود. ایشان سخن از معماری قدسی به میان می آورند و آن را نجات بخش می دانند. به باور 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 معماری معاصر از نگاه تادئو آندو

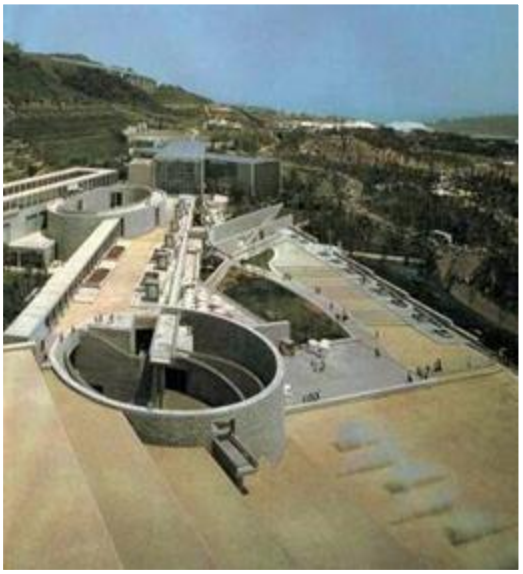
تادائو آندو را باید از جمله معمارانی دانست که از جهات مختلف نسبت به وضعیت معاصر معماری بسیار نگران است. در زیر به نگرانی های وی اشاره می شود:

- **از بین رفتن معنای فرهنگ و معماری:** اصلی‌ترین موردی که توجه آندو را به خود جلب کرده، این است که مفهوم معماری معنای خود را از دست داده است. 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، منطق و یا اقتصاد و فناوری (تکنولوژی) و... یافت.
- **چیرگی رایانه‌ها:** به گفته او: «اکنون وضعیت بحرانی شده است. چرا که معماران شروع به انجام پروژه‌هایی کرده‌اند که با رایانه‌ها، و فقط بر پایه الگوهای منطقی رایانه فهمیده و 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. ولی 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)

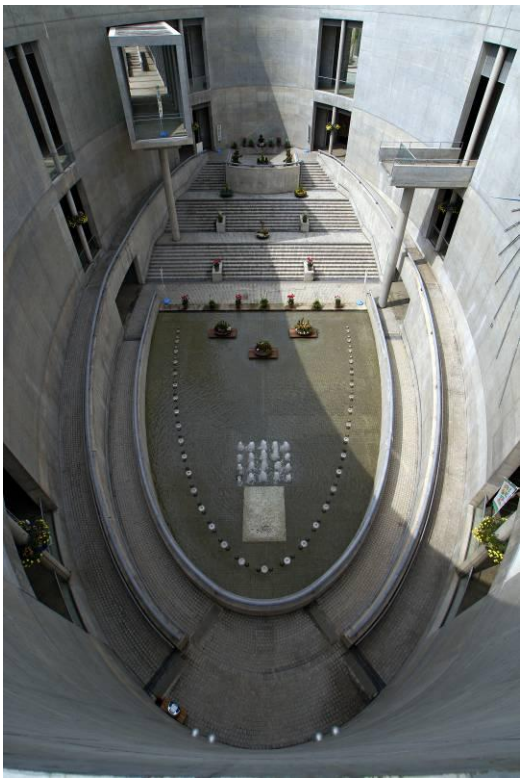


تصویر۲۵- استفاده از فرم های انتزاعی، منعکس کننده مفاهیم تجریدی، کلیسای آب. تادائو آندو. ۱۹۹۱

جهانی سازی معماری: آندو معماری را وابسته به فرهنگ و متفاوت با حوزه تمدن می‌داند و به همین جهت با جنبش‌هایی چون جهانی سازی و یا عمومی سازی و یا استاندارد سازی که وابسته به حوزه تمدنها هستند،کنار نمی‌آید: «امروزه جهانی سازی[۱] 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[۲] و استاندارد سازی[۳]، این امر برای تمدن مفید می‌نماید. ولی برای فرهنگ، ستیز گرایانه[۴] 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.»(همان، ۶۷)



گم شدن ارزش های انسانی: آندو گمشده امروز معماری را مفهوم انسانیت و ارزشهای انسانی می‌داند و می‌گوید: «در واقع انسانیت از مکان ربوده شده و در 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 فردیتشان تاب نمی‌آورند، انسان و زمینه شهری فراموش می‌شود و معماری صرفاً



تصاویر۱-۲۳، ۱-۲۴ و ۱-۲۵- پیشرفت به فراسوی مدرنیسم با استفاده از فرم های انتزاعی، موزه گیاهان ، تادائو آندو. ۲۰۰۷.Awaji yumebutaiحادوبر:

به اعمال آسایش طلبی[۱] تبدیل می‌گردد. چنین ویژگی سبب می‌شود معیارهای ارزشی سست شده و زمینه‌های بحران بسیار برجسته شوند.»(همان، ۹۰) 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، ولی 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، قلمرویی وجود دارد که شخص آفریننده به ناگزیر در آن قلمرو کار می‌کند. »(همان، ۶۷)

- **تاریخ گرایی سطحی پست مدرن:** 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، ولی خود به بحرانی عمیق تر از گذشته فرو رفت. به همین جهت به هیچ وجه نمی‌توان به راه حلهای فرانوگرا اعتنا کرد.[۲]

☐ راه حل تادئوآندو به برونرفت از بحران معماری معاصر

- **نوگرایی تفکر برانگیز:** به اعتقاد وی امیدوار کننده‌ترین راهی که به روی معماری معاصر گشوده شده، پیشرفتی از میان مدرنیسم 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 سده بیست و یکم خواهد رسانید. آفریدن نوعی معماری که قادر باشد نیرویی تازه به روح انسانی بدمد، راهی را از میان تنگنای کنونی معماری باز و نمایان خواهد کرد.(همان، ۷۰)
- **بهره‌گیری از تجربیات تاریخی:** سیری که آندو در طول زندگی حرفه‌ای خود طی کرده قابل توجه است. او در بیان تحولات 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 معماریم 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. ولی 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)

---

۱ Self Indulgence

۲ به گفته او: «به نظر من پسا مدرنیسم با بکار 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)

- **ناامیدی به مسیر حرکت جهانی:** 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.»[۱]

۶– سنت گرایی تاریخی (Historical Traditionalism)

سنت گرایان تاریخی نیز گروهی از منتقدان معماری نوین هستند و ریشه مشکلات را در بی توجهی به تاریخ می دانند. از دید آنها الگوهای معماری گذشته بهترین پاسخ هایی هستند که هم با مبانی نظری و هم با اقلیم هماهنگی دارند و کالبد یک فرهنگ و شناسنامه ذهنی افراد یک جامعه را تشکیل می دهند. به همین علت فراموش کردن و کنار گذاشتن آنها جامعه را دچار بحران های گوناگون و آشفتگی و هرج و مرج می کند. از دید آنها راه حل مسائل زنده کردن و به کارگیری الگوهای تاریخی در معماری است. از معماران داخلی این سبک می توان به **پیرنیا** و برخی آثار معماران دیگر مثل **حجت**، و از معماران خارجی به **حسن فتحی** و **برادران کریر** می توان اشاره کرد.

☒ علل بحران در معماری معاصر از نگاه برادران کاریر

برادران کریر از معماران و شهرسازان مشهور دنیای امروز هستند که طی دهه گذشته به خوبی توانسته اند راه حلی متفاوت در قالب نئوکلاسیسم وپست مدرنیسم برای معماری و شهر سازی توصیه کرده و جای خود را در میان شهر سازان دنیا باز کنند. آنها بحران معماری و شهرسازی امروز را ناشی از عوامل زیر می دانند :

- **زمانمند شدن ارزش های زیبا شناختی:** به باور 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. بناها و شهر ها استفاده های دراز مدت دارند زیرا ارزش ها و مفاهیمی را دربردارند که به وضعیت انسان بستگی دارد (لئون کریر، ۲۰۰۱، ۵۴).

تصاویر۱–۲۶ و ۱–۲۷– مقایسه کالبدی مسجد دانشگاه شریف (بالا، اثر مهدی حجت) و مسجد حکیم (پایین). اصرار بیش از حد بر تاریخ گرایی از آسیب های مهم این نگرش می باشد.

❖ **نفی تاریخ و آرمان ها**: بشر با آزمون و خطا زندگی می کند و گاه دست به خطاهایی می زند که مقیاس عظیم و سرنوشت ساز دارند. مدرن گرایی‌معماری و شهرسازی، مانند کمونیسم به آن دسته از خطاهایی تعلق دارد که از آنها چیز بسیار اندکی می توان آموخت.خطای بنیادی مدرن گرایی این است که خود را چونان پدیده ای عالم گیر و اجتناب ناپذیر می 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.(همان، ۵۲)

تصویر۱-۲۸- شبستان مسجد جامع اصفهان.

☒ **راه حل بحران معماری معاصر از نگاه برادران کریر**

◎ **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 وجود 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.»(همان، ۵۷)

◎ **وارد نکردن نابسامانی ها در تعریف معماری**: «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.»

◎ **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 است. روش های این معمار در کتاب "فضای شهری"[1] منتشر شد. راب کریر با نگاه به فرایند شکلی، کتاب "ترکیب معماری"[2] را در واقع تکمیل نگاه وی در مقیاس شهری- معماری بود عرضه نمود که هدف اصلی این معمار و محقق پی بردن به درک سنتی از پدیده معماری و شهرسازی بود. به باور او در شهرهای مدرن، اروپاییان این درک را از دست داده اند 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 میداند(معمارین، ۱۳۸۴، ۷۰).

---

[1] Urban Space

2 Architectural Composition

۷–حکمت اسلامی (Islamic Wisdom)

در عصر اخیر امام خمینی(ره) و برخی اسلام شناسان معاصر، در پاسخ به درخواست مردم برای احیای ارزش های اسلامی در سطح جامعه تلاش نمودند. این گروه از اسلام شناسان که شهید مطهری یکی از مهمترین نظریه پردازان آن می باشد، مبنای تحلیل های خود را اندیشه های اسلامی قرار دادند. این دیدگاه در ایرانِ امروز ملاک عمل است و توسط بسیاری از کشورهای اسلامی برای الگو برداری مورد توجه قرار گرفته است. اهم نظرات آنها در مورد بحران و علل آن در ذیل بیان می شود:

تصویر۱–۲۹– توسعه درونزای معماری گذشته که تفکر اسلامی را احیا نموده و در عین حال از تقلید بی چون و چرا از معماری گذشته پرهیز نموده است. مرکز فرهنگی دزفول، فرهاد احمدی

♣ علل وراه حل بحران در جهان معاصر در حکمت اسلامی

این دیدگاه بحران را در غربزدگی و فراموشی خود و خدا می داند و بر این باور است که بشر امروز با پایین آوردن مرتبه خود تا حد یک حیوان، که تنها نیازهای مادی و غریزی خود را تامین می کند در واقع انسانیت را تحقیر کرده است. او 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.

تصویر۱–۳۰– نگاه معنا گرایانه و مبتنی بر فرهنگ و تاریخ که می تواند ویژگی های اصیل تکامل و نوگرایی را با خصیصه های سنتی به وحدت رساند. ساختمان میراث فرهنگی، حسین امانت.

راه حل پیشنهادی این گروه عبارت است از احیای سنتهای صحیح و حکمت،و شریعت اسلام و در عین حال استفاده از فناوری و دستاورد های علمی امروز جهان. اینان معتقدند که دستاوردهای غرب و حتی اندیشه های آنان تا زمانی که لطمه ای به باورهای دینی و اعتقادی نزند مفید است. در این دیدگاه مبانی ذات گرایی طبیعت، الگوهای ذات گرایی، تاریخ گرایی، سنت گرایی معنوی و حتی نوگرایی محترم است. این گروه سعی می کند جمع بندی از همه الگوهای فوق ارائه دهد. به این ترتیب که با یک دید فراگیر نکات ارزشمند هر مکتب را انتخاب و آنها را در معماری خود به ظهور می رساند. به باور این گروه در اسلام به هیچ فرم یا شکل خاصی توجه ویژه نشده و هیچ فرمی قداست ندارد. معمار برای طراحی در انتخاب فرم آزاد است؛ ولی باید به الگوهای ذاتی و تاریخی و معنوی توجه کند و در عین حال که نوگرایی نیز می تواند در اثرش مشهود باشد.

♣ جمعبندی راه حل ها و رویکرد حکمت اسلامی در هنر و معماری

ریشه های بحران زایی

همان طور که اشاره شد آراء مختلف در بحث ریشه های بحران زدایی، نوعی جزئی نگری درباره اصل مفهوم هویت دارند. برخی بر اصالت و تداوم، برخی بر خلاقیت و پویایی، گروهی به محتوا و اندیشه و گروهی به کالبد نظر دارند و در ساختار هویت تنها یک مسئله جزئی را رکن اصلی می شمارند (اقلیم و جغرافیا، تاریخ، نژاد، فرهنگ، دین و...). غافل از آنکه در حقیقت بحران هویت معماری به ویژه هویت اسلامی در معماری به همین معضل یعنی فروکاهش یک کل سامانمند بنام هویت به یکی از اجزاء سامانه باز می گردد.

هویت عام مشتمل بر ویژگی های به وحدت رسیده ای است که در کلیت خود نقش آفرین بوده و در نبود جامعیت بحران زا می شوند. از این رو ریشه های بحران را در پراکندگی و کشمکش بین نظریه پردازان، اهل فن و مردم و اتکاء هر یک به عاملی جزئی از عوامل سازنده هویت می توان یافت.

۱- در حوزه فرهنگ جهانی

ریشه همه بحران ها را می توان بحران هویت انسانی دانست؛ به طوری که هویت فردی و جمعی، نظری و عملی انسان که تعریف کننده بخش های مختلف فرهنگ وتمدن هستند، هیچ تعریف واحدی نداشته و هر کس به دلخواه خود تعریفی از آنها ارائه می کند.بطور خلاصه ریشه بحران ها را در حوزه فرهنگ جهانی عبارتند از:

- بحران هویت انسانی در ابعاد گوناگون
- عدم تعریف روشن و صریح از مفاهیم سازنده فرهنگ و تمدن
- گم شدن ارزشها و گسیختگی بین حوزه اندیشه و عمل
- قرار گرفتن عناصر اعتباری و روبنایی در رأس مکاتب و نادیده گرفته شدن عناصر اصیل

۲–در حوزه فرهنگ ایرانی

بخش اصلی بحران در کشور ما بر اثر سلطه فرهنگ جهانی بر فرهنگمان سرایت کرده است. این سلطه را می توان همان تهاجم و جنگی دانست که در سطح فرهنگ بیش از سطح تمدن جدی است. نتیجه این تهاجم ایجاد حالتی از خود بیگانگی، دور شدن از حقیقت ادیان و منشأ الهی انسان و ظهور نوعی خود بنیادی در قالب سکولاریزم، لیبرالیزم و... است. آنچه سبب شد بسیاری از متفکرین ما نتوانند این تهاجم فرهنگی را تشخیص دهند و منفعلانه تسلیم آن شدند، جمود و جهالت و عدم تفکر فعال است. بطور خلاصه ریشه بحران ها را در حوزه فرهنگ ایرانی عبارتند از:

- سلطه فرهنگ جهانی که خود چنانکه ذکر شد بحران زده می باشد.
- سرایت این فرهنگ وایجاد از خودبیگانگی برگرفته از پذیرش بی چون و چرا و یا حداقل گزینشگر تنها بر پایه سودمندی عملی.
- نپرداختن به ریشه های زیربنایی، که این امر ما را از ریشه های حقیقی و راستین فرهنگ خودی دور می نماید.
- عدم پویایی و فعالیت در حوزه های عملی و کالبدی

۳- راه های بحران زدایی

❖ ویژگی اصلی انسان نسبت به سایر موجودات اراده و اختیار او در هویت سازی است. هویت انسان از اعلی علیین تا اسفل سافلین شکل پذیر است و تنها عامل تعیین کننده آن، عزم و اراده و اخلاص او

	اندیشمند	بحران	راه حل	
نوگرایی اولیه Modernism	کانت–هگل– مارکس تقی زاده	مواجهه سطحی با غرب حاضر جوابی به مشکلات نیاگونگی و فانائیسم سلطه تصوف و عرفان و فقه	**تجدد کامل** (متفاوت با تاریخ)	اجتهاد شالوده شکن خانه تکانی فرهنگی نقد سنت مطالعه عمیق مکاتب غربی تحلیل حرکت از سنت به مدرنیته
نوگرایی سامان شکن Deconstruction	احمدی– طباطبایی دلوز–دریدا		**تجدد کامل** (متضاد با تاریخ)	
نوگرایی تلفیقی تجدد و سنت Postmodernism	سروش– شایگان بوبر		**تجدد با زبان تاریخ**	
سنت گرایی تاریخی Historic Traditionalism	زرین کوب باستان گرایان	گسستن از بنیادهای تاریخی	**سنت تاریخی** احیاء الگوهای گذشته و تداوم پویای آن	
ذات گرایی Existencialism	داوری– فردید مددپور – هایدگر	غرب زدگی و الیناسیون– تفسیر غلط از اسلام – انحطاط و رکود فکری	**ویژگی های ذاتی سنت با زبان تجدد** شناخت عمیق از باطن غرب و غرق نشدن در ظاهر آن	
سنت گرایی معنوی Sacred Traditionalism	نصر– بوکهارت– گنون– شوان	اومانیسم– فردگرایی–اصالت نیازهای مادی– کثرت گرایی	**سنت کامل** احیای حکمت معنوی و تجربیات مادی گذشته	
اسلام گرایی Islam	امام خمینی شهید مطهری	غرب زدگی– فراموشی خود و خدا– تحقیر انسان– تحریف ادیان– تعصب بر گذشته و تقلید از نوگرایی	**احیای سنتهای صحیح** توجه به دستاوردهای تجدد– احیای حکمت اسلام تصفیه فرهنگی– نگاه گزینشی و نقادانه به غرب	

نمودار۱–۵– علل بحران فکری و فرهنگی معاصر و راه حل های آن از دید نظریه پردازان گوناگون داخلی و خارجی.

برای دستیابی به راه کمال می باشد. توجه به این امر که انسان دارای قوای اختیار و اراده است و هر کس توانایی خارج شدن از بحران فرهنگی را دارد، می تواند مهمترین مبنا برای بحران زدایی باشد.

❖ مهمترین رکن مقابله با تهاجم فرهنگی تفکر آزاد از شرایط موجود و مبتنی بر فطرت برای رسیدن به خودآگاهی و خدا آگاهی است. برای آنکه نیازها و استعدادهای فطری انسان دچار سردرگمی و بحران نباشند، باید در راستای احیاء نظری وعملی اسلام در بُعد فردی و اجتماعی آن باشد.

❖ استفاده از فناوری و دستاوردهای کالبدی تمدن غرب به صورت محتاطانه و کمینه باشد؛ زیرا تکنولوژی وارد شده، فرهنگی را پشت سر خود دارد که ممکن است با فرهنگ ما همخوانی نداشته باشد. به همین منظور لازم است به شکلی فعال به نقد و تحلیل آثاری که قصد استفاده از آنها را داریم بپردازیم.

- ❖ تا رسیدن به توسعه درونزا بخشی از معماری گذشته که سامانه فکری اسلامی را همراه دارد احیاء شود.
- ❖ تکاپو و فعالیت در حوزه های تجربی و عملی در راس برنامه ها قرار گیرد تا به تدریج فناوری بومی برخاسته از نیازهای واقعی شکل گیرد.

پرسش ها و پژوهش ها (حکمت –فصل چهاردهم)

۱) **سه گونه بحرانی** که در هنر و معماری معاصر ایجاد شده است کدام است؟
۲) از نظر **هگل** چرا هنر دوره معاصر به پایان راه خود رسیده است؟
۳) در نگاه هایدگر **هنر بزرگ** چیست؟
۴) وقتی **بحران های عرصه هنر و معماری** را جمع بندی کنیم به چه نتایجی خواهیم رسید؟
۵) فلسفه نوگرایی اولیه در قرن های ۱۹ و ۲۰ **چه تأثیری بر هنر و معماری ایرانی** داشته است؟
۶) آیزنمن **برای حل بحران های معماری معاصر** چه راه حل هایی را پیشنهاد می دهد؟
۷) در نگاه چارلز چنکز **علوم جای دین** چه بحران هایی را در هنر و معماری ایجاد کرده است؟
۸) **برای برون رفت از بحران های معماری معاصر** چارلز چنکز چه راه حل هایی را پیشنهاد می دهد؟
۹) **ریشه های بحران های هنر معماری معاصر** از نظر شولتز کدام است ؟
۱۰) **برای خروج از بحران های هنر و معماری معاصر** چه راه حل هایی توسط تادئو آندو بیان شده است؟

منابع و مآخذ کتاب حکمت هنر و معماری اسلامی

آلتو،آلوار،۱۳۷۷،"انسانی کردن معماری" ،مجله معمار ش ۱ ،۵.

آندو، تادائو .۱۳۷۷،نامه به پیتر آیزنمن .مجله معماری و شهر سازی شماره ۴۶و۴۷ ، ص ۱۲.

آندو، تادائو۱۳۸۱،شعرفضا،محمد رضا شیرازی، تهران،غزال.

آوینی ، سید مرتضی ، ۱۳۷۷ ، آیینه جادو ، ساقی، تهران.

آوینی ، سید مرتضی ، ۱۳۷۴ ، مبانی نظری هنر ، نبوی.

آیت الله شاه آبادی. رشحات البحار ، ۱۷، ۱۵.

آیزنمن، پیتر، ۱۳۷۷، نامه به تادائو آندو، ، مجله معماری و شهرسازی، ش۴۶.

آیزنمن ، پیتر ، ۱۳۷۲ ، گفتگو با چارلز جنکز ، گفتگو با چارلز جنکز ، جودت و همکاران ، پیام.

آیزنمن،پیتر. ۱۳۷۳ ،مجموعه مقالات نومدرنها کجایند ؟ ، مقاله ی ترس از پایداری ، به دنبال اشکال عجیب. نشر معانی .

آیزنمن. پیتر، نامه به تادائو آندو، ۱۳۷۷، مجله معماری و شهرسازی، ش۴۶، ص۱۵.

آیزنمن پیتر. ۱۳۸۴. کنگره UIA استانبول. ۲۰۰۵ واقعه مهم فرهنگی. ترجمه مسعوده نورانی و فرشید پور اسماعیل. در معماری ایران (ما). شماره ۲۰. ۸۷ تا ۹۴.

احمدی ، بابک ، ۱۳۷۴ ، حقیقت و زیبایی ، مرکز / تهران.

احمدی ، بابک ، ۱۳۷۷ ، مدرنیته واندیشه انتقادی ، مرکز / تهران.

احمدی ، بابک ، ۱۳۷۷ ، آفرینش و آزادی ، مرکز / تهران.

اریک فروم ، 1366 ، زبان از یاد رفته ، ترجمه ابراهیم امانت.

آگبرن و نیم کف. ۱۳۵۲. زمینه جامعه شناسی. ترجمه امیرحسین آریان پور. تهران: سهامی کتاب‌های جیبی (با همکاری فرانکلین).

اتینگهاوزن،ریچارد، ۱۳۶۳،" زیبایی از دیدگاه غزالی"ترجمه دکتر سعید حنایی، مجله فصلنامه هنر/ شماره ۲۷.

احمدی،بابک، ۱۳۷۴، "حقیقت و زیبایی، درسهایی از فلسفه هنر"، نشر مرکز .

اردلان.نادر، ۱۳۵۳، "آفریدن نو"، مجله هنر و معماری، دومین کنگره معماری و شهرسازی .

اردلان،بختیار، ۱۳۸۰،حس وحدت ،حمید شاهرخ،نشر خاک ،۳۷۱.

استیر لن، هنری.اصفهان تصویر بهشت.ص۱۶۰.

اسکروتن، راجر، ۱۳۸۱، اصول معماری در عصر نیست انگاری، ترجمه د. سمرقند، مجله معمار، شماره ۱۷

افشار نادری ،کامران ،۱۳۷۴، "همنشینی اضداد در معماری ایرانی"،مجله آبادی، ش ۱۹،۷۰.

افشار نادری،کامران.۱۳۷۹،تکنیک های خلاقیت .معمار ۹ ، ص ۶.

افلاطون،۱۳۷۷، چها رساله : منون، فدروس، ته تتوس، هیپیاس بزرگ، ترجه محمود صناعی، تهران، انتشارات هرمس، صفحه ۱۳۷۸ – ۱۴۶۶.بورکهارت،تیتوس.۱۳۷۳،ارزش های جاویدان هنر اسلامی،جلد ۲.

بوکهارت، تیتوس، ۱۳۴۹، ارزش های جاویدان در هنر اسلامی، مجله مباحثی در هنر دینی، ج۲، ترجمه سید حسین نصر، چاپخانه سکه، تهران.

بویلستون، نیکلاس. ۱۳۸۷. "آناندا کوماراسوامی و تفسیر نمادها". ترجمه محسن فخری. در پژوهشنامه فرهنگستان هنر. تهران: فرهنگستان هنر. ۸۱–۹۳.

بینامطلق ، محسن ، ۱۳۷۷ ، سنت از دیدگاه گنون ، نقد ونظر / ۱۵ و ۱۶

پاپادوپلو، الکساندر،۱۳۶۸ ، معماری اسلامی،حشمت جزنی، نشررجاء.، قم.

پازوکی،شهرام.۱۳۷۸،مقاله تبیین ماهیت هنر اسلامی .

پاکباز، رویین، ۱۳۷۸، دایره المعارف هنر، تهران، انتشارات فرهنگ معاصر، چاپ اول:تابستان ، صفحه ۳۱۵.
پالاسما، جوبانی، "تعهد اجتماعی و معمار خود مختار"، مجله معماری و شهرسازی شماره ۳۸و ۳۹ ، ص۲۲ ترجمه امینی، مصاحبه کریر،تو معماری را ترسیم می کنی و من آنرامی سازم،مجله سوره.
پوپر ، کارل ریموند ، ۱۳۷۷ ، جامعه باز و دشمنانش ، عزت ا... فولادوند ، خوارزمی.
توحید فام، محمد، ۱۳۸۰،گفتمان اخلاق وسیاست در پارادایم مدرنیته وپسا مدرنیته، مجله دانشکده حقوق وعلوم سیاسی،دی ماه ، شماره ۵۴، ص ۳۲.
تولستوی ، لئون ، ۱۳۶۰ ، هنر چیست ، ترجمه کاوه دهقان.
تیلیش، پل، ۱۳۷۸، آینده ادیان، دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
تیواری، کدارنات،۱۳۸۱،ترجمه مرضیه شنکایی، دین شناسی تطبیقی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها(سمت).
جنکز، چارلز، ۱۳۷۰، "رستاخیز و مرگ نو مدرنها"، مجله علمی معماری و شهرسازی.
جنکز، چارلز، ۱۳۷۵، پست مدرنیسم چیست، ترجمه فرهاد بیضایی، نشر مزیدی.
جنکز، چارلز، ۱۳۸۲،"گذر از جهان مکانیکی به جهان الکترونیکی"،مجله معماری و شهرسازی، شماره ۷۰-۷۱
جنکز، چارلز. ۱۳۸۲. معماری پرش کیهانی. ترجمه وحید قبادیان و داریوش ستارزاده. تبریز: دانشگاه آزاد اسلامی.
جوادی آملی،عبداله،انتظار بشر از دین ،۱۳۸۰، مجله پاسدار اسلام،ش۲۳۵، نشر رجاء.

جوادی آملی، عبدالله، ۱۳۸۹، انسان از آغاز تا انجام، نشر اسرا، بخش اول.

حسن زاده آملی.حسن، ۱۳۷۷، هزار و یک نکته، تهران، انتشارات گلشن.
حسن پور و نوروزی طلب, محمد و علیرضا، مرداد ۱۳۹۰،خوانش عکس به مثابه هرمونتیک امر خصوصی، نشریه هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، دوره ۲ ،شماره ۴۳.
حسینی بهشتی، سید علیرضا، ۱۳۷۷،پساتجددگرایی و جامعه امروز ایران، تهران، نشر فرهنگ اسلامی، چاپ اول، ص۷.
حجت، مهدی ،۱۳۶۲، واقعیت، ریشه آفرینش اثر هنری، فصلنامه هنر، ش ۳،(۴۲-۶۱).
حجت ، مهدی ، ۱۳۷۷ ، ادراک فضا ، رواق / ۱.
خسروپناه، عبدالحسین،۱۳۸۳، استاد مطهری و نقد نسبی گرایی،قم، ماهنامه پگاه حوزه، اردیبهشت ، شماره۱۲۸، صفحه۱۴.
خمینی، روح اله۱۳۷۳، شرح دعای سحر،ترجمه احمد فهری زنجانی، انتشارات اطلاعات.
خمینی، روح اله، ۱۳۷۳، شرح دعای سحر.

خمینی، روح الله ، ۱۳۷۸ ، انسان از دیدگاه امام خمینی ، دفتر آثار حضرت امام (ره).
داوری اردکانی ، رضا ، ۱۳۷۴ ، هنر وحقیقت ۱ و ۲ ، فصلنامهٔ هنر / ۲۸ و ۲۹ .
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.
دووینو،ژان. ۱۳۷۹ ،جامعه شناسی هنر.ترجمه مهدی سحابی،نشر مرکز.
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،ش۵۱،۵۰،۱۰۳،۹۸.
راسل، برتراند،۱۳۶۲، مرجع قدرت و فرد، ترجمه منصور مشکین پوش رازی،نشر رازی.
رامین ، علی ، ۱۳۷۷ ، مقدمه چیستی هنر ، نشر هرمس ، تهران.
رایت،فرانک،۱۳۷۲، "سبکها و معماران".مجله آبادی ش ۸ .
رایت،فرانک،۱۳۷۰معماری و ماشین.
ربیعی،هادی.۱۳۹۰،جستارهایی در چیستی هنر اسلامی(مجموعه مقالات و درس گفتارها).انتشارات فرهنگستان هنر.

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.
سروش ، عبدالکریم ، ۱۳۷۷ ، خشونت وتمدن ، کیان / ۴۵.
سلیمانی،بلقیس،۱۳۷۹، "هنر و زیبایی از دیدگاه افلاطون"، انتشارات گوهر منظوم.
سوروکین،پیتریوم الکساندر، ۱۳۷۷، نظریه های جامعه شناسی و فلسفه های نوین تاریخ،انتشارات حق شناس.
شاه آبادی ، محمد علی ، رشحات البحار ، نهضت زنان مسلمان/ تهران.
شریعتی،علی.تاریخ ادیان.
شوازی،اگوست،۱۳۸۱ ،تاریخ معماری،لطیف ابوالقاسمی،دانشگاه تهران.
شوان،فریتوف.۱۹۵۹،اصول و معیارهای هنر جهانی.
شوان،فریتوف.۱۹۸۱،روح نمادپرداز.
شوان ، فریتیوف ، ۱۳۷۷ ، زیبایی شناسی و رمزپردازی در هنر وطبیعت ، نقد و نظر / ۱۵ و ۱۶.
شولتز، کریستین، ۱۹۸۲،مفهوم در معماری غرب،
صدرالمتألهین،۱۹۸۱،الاسفارالاربعه.دارالاحیاء التراث.
صدرالدین شیرازی، محمدبن ابراهیم،۱۳۸۹، ترجمه محمد خواجوی، حکمت متعالیه در اسفار اربعه، نشر مولی، باب اول تا چهارم.
ضیمران، محمد، ۱۳۸۳، درآمدی بر نشانه شناسی هنر، تهران، نشر قصه ترجمه عارف نظری،فائزه، سخنرانی پیتر آیزنمن در کنگره ۲۰۰۵ UIA در استانبول.
طباطبایی، سید محمد حسین،۱۳۷۴، اصول فلسفه و روش رئالیسم، با مقدمه و شرح مرتضی مطهری، ناشر: انتشارات صدرا، چاپ چهارم، جلد اول، صفحه ۱۳۵.
عسکری یزدی، علی،۱۳۸۱، شکاکیت؛ نقدی بر ادله قم، بوستان کتاب، ص ۱۹، به نقل از: دائرةالمعارف روتلیج.
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.
قبادیان ، وحید .۱۳۷۹، فرانک لوید رایت و معماری ارگانیک .مجله ی فضا ، شماره اول،ص ۱۰.

کالینز، ۱۳۷۳ ، دگرگونی آرمان ها در معماری.
کریر،راب. ۱۳۸۰، تناسبات در معماری .ترجمه ی محمد احمدی نژاد .نشر خاک.

کریر ،تو معماری را ترسیم می کنی و من آنرامی سازم، ترجمه امینی ،مجله سوره.
کریم زاده، طاهر، شک گرایی در غرب، ماهنامه معرفت، آبان ۱۳۹۰، شماره ۱۲۸.
کنفورت، موریس،۱۳۵۸ ،ماتریالیسم تاریخی، نشر ایران.
کونل،ارنست،۱۳۵۵،هنر اسلامی.
کیوی ، پیتر ، ۱۳۸۰ ، فلسفه های هنر ، محمد علی حمید رفیعی ، نشر دفتر پژوهش های فرهنگی ، تهران
گنون،رنه"۱۳۸۲،کلمه و نماد"،فرزانه طاهری،فصلنامه خیال، ش ۵ ،۷۸.
گیدیون، زیگفرید ، ۱۳۸۱ ، فضا، زمان، و معماری.
گروتر یورگ ؛۱۳۷۴،زیبایی شناختی در معماری ؛انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
گیر، آرن . ای،، ۱۳۸۰، پسا مدرنیسم و بحران زیست محیطی، ترجمهٔ عرفان ثابتی، تهران، نشرچشمه، چاپ اول، ص ۱۷.
لانگ ، جان ، ۱۳۸۱ ، آفرینش نظریه معماری ، علیرضا عینی فرد ، نشر دانشگاه تهران ، تهران.
مارشال برمن،ترجمه فرهاد پور ،۱۳۷۹، تجربه مدرنیته، انتشارات طرح نو .

مارتین،هنری،۱۳۷۵ ، هنر معماری در سرزمینهای اسلامی، پرویز ورجاوند،نشرعلمی و فرهنگی.
محمدی ریشهری. 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، ۱۳۸۴ ، حکمت انسی و زیبایی شناسی عرفانی هنر اسلامی، انتشارات سوره ی مهر.
مددپور، محمد، ۱۳۸۰ ، مباحثی در حکمت هنر اسلامی ، موسسه اندیشه و فرهنک و دین.
مطهری، مرتضی. ۱۳۶۲. خدمات متقابل ایران و اسلام. تهران: صدرا.
مطهری،مرتضی. ۱۳۶۹،انسان کامل.

مطهری، مرتضی، ۱۳۵۶ ، قیام و انقلاب مهدی (عج) از دیدگاه فلسفه و تاریخ، ،تهران، انتشارات صدرا.
مطهری، مرتضی، ۱۳۶۸ الف، اسلام و مقتضیات زمان، جلد۱،تهران، انتشارات صدرا.
مطهری، مرتضی، ۱۳۷۸،مجموعه آثار شهید مطمری، جلد ۲ ، انتشارات صدرا.
مطهری، مرتضی، ۱۳۷۵، ده گفتار، تهران، انتشارات صدرا.
مطهری ، مرتضی ، ۱۳۶۱ ، اصول فلسفه و روش رئالیسم ، انتشارات صدرا.معماری و فرهنگ، شماره ۱۷.
مطهری ، مرتضی ، ۱۳۷۰ ، انسان کامل ، صدرا / تهران.
مطهری ، مرتضی ، ۱۳۶۹ ، فلسفه تاریخ ، صدرا / تهران.
معماری و فرهنگ، شماره ۱۷، صفحه ۶۴ تا ۷۱.
معماری و فرهنگ، شماره ۱۷، ترجمه سولماز زعم دار، بهار۱۳۸۳.
معین، محمد، ۱۳۸۷، فرهنگ معین(فارسی) ، تهران، نشر زرین.
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 ؛
ندیمی،هادی. ۱۳۷۸، حقیقت نقش.دومین کنگره ارگ بم ، جلد ۲. انتشارات میراث فرهنگی.

ندیمی ، هادی ، ۱۳۷۸ ، حکمت وهنراسلامی ، سخنرانی در دانشکده معماری دانشگاه علم وصنعت ایران
نصر ،سید حسین. ۱۳۶۶،علم در اسلام .ترجمه ی احمد آرام .انتشارات سروش.
نصر،سید حسین.۱۳۷۳، هنر قدسی در فرهنگ ایرانی.انتشارات برگ .

نصر ، سید حسین . ۱۳۷۵،هنر و معنویت اسلامی.ترجمه رحیم قاسمیان.حوزه هنری.
نصر،سید حسین. ۱۳۷۹،انسان و طبیعت (بحران معنوی انسان متجدد).ترجمه ی دکتر عبدالرحیم گواهی.دفتر نشر فرهنگ اسلامی،چاپ اول.
نصر،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، ۱۳۷۸،پیام به کنگره هنر،سنت و سنت گرایان.
نصر،سید حسین. ۱۳۸۴،دین و نظام طبیعت .ترجمه ی دکتر محمد حسن فغفوری. انتشارات حکمت.
نوایی و حاج قاسمی ، پژوهش خشت و خیال.
نوذری حسینعلی،۱۳۷۹، پست مدرنیته وپست مدرنیسم، ، نقش جهان، تهران.
نهج البلاغه، نامه به مالک اشتر.
نیچه، فریدریش ویلهلم، ۱۳۸۹،حکمت شادان، ترجمه سعید کامران، جمال آل احمد، حامد فولادوند، نشر جامی، بند۱۲۵.

نیچه، فریدریش ویلهلم، ۱۳۸۹،چنین گفت زرتشت، ترجمه رحیم غلامی ، نشر زرین ، ص ۳۰۲و۳۰۱.

واقعیت، ریشه آفرینش اثر هنری. ۱۳۶۲،فصلنامه هنر، ش ۳،.۴۴.

ورام، مسعود بن عیسی. بی تا. تنبیه الخواطر و نزهه النواظر. قم: مکتبه الفقیه.

وود، پال، ۱۳۸۳، هنر مفهومی، ترجمه مدیا فرزین، نشر هنر ایران.
هاورز،۱۳۶۳، فلسفه تاریخ هنر، ص۱۴، نشر نگاه.
هایدگر، کتاب شعر،۱۳۸۱، زبان و اندیشه رهایی.
هنفلینگ ، اسوالد ، ۱۳۷۷ ، چیستی هنر ، ترجمه علی رامین ، نشر هرمس ، تهران.
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.

Conrads, Ulrich (ed) (1970) Programs and Manifestoes on 20th-century Architecture, Cambridge, MIT Press.Foucault, Michel, 1974, The Archeology of Knowledge, London, Tavistock

Le corbusier. (1927) Towards a New Architecture. New York: Dover Publications.

http://archidose.blogspot.com

http://laura-carter.com

http://www.e-architect.co.uk

http://www.tavoosonline.com

www.fa.wikipedia.com

http://www.britannica.com