

الگوهای ادراک و تعامل در معماری اسلامی با الهام از آراء عبدالقاهر جرجانی در بلاغت^۱

زکيه السادات طباطبایی لطفی^۲

محمد تقی پیربابایی^۳

چکیده

این جستار با نظر به آرای عبدالقاهر جرجانی در بلاغت، به طرح الگوهایی از تعامل و ادراک انسان در معماری برآمده است. در این نگاه، حضور، ادراک و تعامل معمار، بنا و مخاطب به عنوان یک مجموعه‌ی واحد مورد توجه قرار گرفته است. در این راستا، با استناد به آرای عبدالقاهر جرجانی در بلاغت مبتنی بر وحدت لفظ و معنا، و کنکاشی در نظریات او در آفرینش و انتقال معنا، مباحث نظم و صور خیال او به عنوان منبع الهامی در تبیین الگوهای ادراکی در معماری اسلامی برآمده و مبتنی بر این الهام، سه سطح از ادراک و تعامل را به مثابه الگوهای معمارانه پیشنهاد و تبیین نموده است. الگوهای ادراک و تعامل در معماری در این نگاه، متناظر با سه الگوی تمثیل، استعاره و تخییل در معماری، مبتنی بر سه سطح از الگوی ادراک و تعامل حصولی، خلاق، و حضوری تعریف می‌شود که در تناظر با آنها، مؤلفه‌های معمارانه‌ی فرم، عملکرد و معنا به عنوان مؤلفه‌های مقدم و برجسته

۱. این پژوهش، مأخوذ از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «نسبت معماری و زبان در اندیشه‌ی اسلامی» است که با راهنمایی نگارنده دوم در دانشگاه هنر اسلامی تبریز به انجام رسیده است.

۲. دانشجوی دکتری معماری اسلامی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز؛ z.tabatabaei@gmail.com.

۳. * (نویسنده مسئول). دانشیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر اسلامی تبریز؛ pirbabaei@tabriziau.ac.ir.

در تعامل ادراکی می‌باشند. این رویکردها بر اساس کارکردهای متفاوتشان در امکان‌پذیری درک تفصیلی و اجمالی از فضا به عنوان الگوها و سطوح مختلف آفرینش و خوانش معنا در معماری تبیین شدند.

▲ کلیدواژه‌ها

معماری اسلامی، ادراک، تمثیل، استعاره، تخییل، عبدالقاهر جرجانی

۱- مقدمه

معماری از سویی آفریده و برساخته‌ی تفکر و نحوه‌ی زندگی انسان بر زمین، و از سویی دیگر، بستر حضور و تعامل او در بیشترین لحظات و در حالات مختلف زندگی‌اش می‌باشد. نحوه‌ی حضور انسان در فضا بر مبنای نحوه‌ی ادراک او از آن و اراده و عمل برخاسته از آن تبیین می‌شود. در این جستار معماری اسلامی در مقام آنچه باید باشد، مبتنی بر فضای شکل گرفته در راستای نحوه‌ی حضور و سیرانسان در عالم، بر اساس آنچه از اسلام می‌توان برداشت کرد نگریسته شده است. این سیر و مراحل ادراک و تعامل او با هستی مبتنی بر الگوی معرفت‌شناختی صدرایی مورد بررسی قرار گرفته است.

از سوی دیگر می‌توان به زبان به عنوان آینه‌ای برای بازشناسی اندیشه‌ی متناظر با زندگی انسان بر زمین نگریست. درک انسان از هستی و اراده و تعامل برخاسته از آن مبتنی بر ساحت‌های گوناگون وجودی او با زبان و در زبان ظاهر می‌شود. (داوری اردکانی، ۱۳۹۰، ص ۱۵۶-۱۵۷) معماری نیز همچون زبان، در ساحتی زمینی‌تر، بستر ظهور نسبت انسان و هستی و وقوع رویدادهای زندگی انسان در جهان است. بازشناسی این ظهور مبتنی بر وقوف بر رابطه‌ی میان لفظ و معنا در زبان یا صورت و معنا در زبان معماری می‌باشد که مبتنی بر پویایی و تحول‌پذیری نفس انسان و ادراکات او در تناظر با مراتب عالم رابطه‌ای متغیر و در حال رشد می‌باشد. یکی از اندیشمندان در باب زبان که بر این رابطه نظر داشته و پویایی آن

را بر مبنای اندیشه‌ی گوینده و حال مخاطب در نظر گرفته است عبدالقاهر جرجانی دانشمند علم بلاغت و محقق زبان قرآن و زبان شعر در قرن پنجم است. جرجانی در نظریه‌ی نظم خود، یک اثر بلیغ همچون شعر را به صورت یک کل واحد بر ساخته از وحدت لفظ و معنا، در نسبت با اهداف مؤلف و وجوه روان شناختی ادراک مخاطب از اثر می‌نگرد. به نظر می‌رسد که نگاه او به شرایط و بستر انتقال معنا مبتنی بر اندیشه و ادراک مؤلف و مخاطب و نقش لفظ در انگیزش تخیل مبتنی بر پرداخت معنا در قالب صور خیال می‌تواند به عنوان الگویی مبتنی بر شناخت ساز و کار زبان در ادراک و تعامل انسان و هستی در بستر معماری مورد توجه قرار گیرد. بر این مبنا این جستار، با مقدمه‌ای از آرای عبدالقاهر جرجانی، نظریه‌ی نظم و مبانی صور خیال او را در طرح امکانی برای تبیین الگوهای ادراک و تعامل در معماری مورد توجه قرار داده و به انطباق راهبردهای بلاغی وی در آفرینش و انتقال معنا با مقتضیات سیر ادراکی انسان در محیط پرداخته است. بدین ترتیب روش تحقیق در این جستار از نوع استدلال منطقی است که مبتنی بر برقراری رابطه‌ی منطقی و عقلانی از حیث صوری و محتوایی میان مطالب یا مطالعه‌ی تطبیقی مبتنی بر تفاسیر کلامی و تطبیقی می‌باشد.^۱

۲- الگوهای پرداخت و ادراک معنا با الهام از آرای عبدالقاهر جرجانی

عبدالقاهر جرجانی مؤسس و نظریه پرداز بلاغت در سده‌ی پنجم هجری و نویسنده‌ی دو کتاب مهم دلائل الاعجاز و اسرار البلاغه در علم بلاغت است. آراء او در این دو کتاب مبتنی بر بررسی زبان قرآن و شعر است که بیش از هر چیز در نظریه‌ی نظم وی مشتمل بر وحدت لفظ و معنا و اهمیت معنا در کنار نظم و نیز اهمیت شرایط و بستر انتقال پیش روی مؤلف و مخاطب اهمیت پیدا می‌کند. (ابودی، ۱۳۹۴، ص ۱۶۷)

۲-۱ نظریه‌ی نظم

شاید بتوان از مهم‌ترین آرای جرجانی در بلاغت را قول او در صحبت از وحدت لفظ و معنا در چینش خاص نحوی کلمات دانست. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۴؛ ۱۴۰۴، ص ۴۱۰، ۴۱۲، ۴۱۶) نظم، نحوه‌ی چینش عبارات و بهترین رابطه‌ی نحوی برای به رشته کشیدن کلمات در

بیان مقصود می‌باشد. (ذوالفقاری و محمدی بدر، ۱۳۸۹، ص ۱۸) در نظریه‌ی نظم جرجانی، رابطه‌ی لفظ و معنی از سطح رابطه‌ی دال و مدلول فراتر می‌رود. (سامقانی، ۱۳۹۳، چکیده) هر نظم و ترتیب ویژه‌ی زبانی، معرف بینش خاصی است که نشان از فکر و روان نویسنده‌ی آن دارد. در این نگاه، بیش از دستوری بودن جمله‌ها، پذیرش یا عدم آنها در بافت معین مورد توجه است و توجهی خاص به حال متکلم و مخاطب و نقش آن در چینش کلمات و تأثیر آن بر بار اطلاعاتی کلام شده است. در حقیقت، جرجانی در عین این که ساخت و نظم را عامل مهم آفرینش ادبی می‌داند، معنا را جوهر آن و متحد با آن می‌داند. یک وجه این نگاه رد نظریه‌ی قدما مبنی بر جدایی لفظ و معناست. از نظر جرجانی معنی جز در جامه‌ی الفاظ، بیان و ابراز نمی‌شوند و انسان برای بیان معانی، راهی جز به کار بردن الفاظ ندارد. (فلاحتی و اشرف، ۹۴، ص ۲۳) وجه دیگر این نگاه این است که الفاظ در راستای بیان معانی مخصوصی نظم پیدا می‌کنند و از این جهت قواعد دستوری و ساختاری در بلاغت، بدون در نظر گرفتن مقاصد معنایی قابل بررسی و ترویج نیستند. (دانشنامه جهان اسلام، ۹۳) در راستای همین دیدگاه، جرجانی تصویرپردازی توسط کاربرد خاص الفاظ را به عنوان عنصری از ساخت، در ایجاد وحدت در آفرینش هنری تأثیرگذار می‌خواند. کمال ابودیب با اشاره به بررسی‌های مختلف جرجانی از صور خیال، شعر را در نگاه او دارای وحدتی اندام‌وار می‌داند. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۳۸-۲۳۹، ۴۳۸-۴۳۹)

۲-۲ صور خیال

نظریات عبدالقاهر جرجانی در باب صور خیال و تصویرپردازی شاعرانه یکی دیگر از وجوه برجسته‌ی دیدگاه او در بلاغت است. جرجانی تصویرپردازی را عنصری از ساخت می‌داند. (جرجانی، ۱۴۰۴، ص ۳۹۳) او شیوه‌های مختلف تصویرپردازی را از نوع بیان غیر مستقیم می‌داند که در آن معنا نه به مجرد لفظ و ظاهر آن، بلکه بر اساس آنچه جایگاه لفظ اقتضا می‌کند انتقال می‌یابد. وی این دیدگاه را در دو کتاب اصلی خود یعنی اسرار البلاغه و دلائل الاعجاز با مثال‌های متعدد، برگرفته از قرآن، شعر و نثر می‌پروراند. (جرجانی، ۱۴۰۴، ص ۲۶۲) وی در بررسی صور خیال، برخلاف نگاه سنتی صوری و زینت‌نگر، همگام با

ناقدان امروزی که تصویرپردازی را عنصری نقش مند می‌شمارند، به ماهیت معنا در آفرینش شعری نظر دارد. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۱۱۱-۱۱۲، جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۶-۲۷) در این نظریه، به رابطه‌ی صور خیال با بافت در حکم یک کل، و تمام عناصر بیان و صور خیال شعری به مثابه کنشی اندام وار و رویکردی مدون به وحدت در آفرینش شعری نگاه می‌شود. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۱۱۳، ۴۳۹)

جرجانی در معرفی صور خیال به تشبیه، تمثیل، استعاره و تخییل اشاره دارد. از نظریه شباهت، علت وجودی صور خیال است و سه صورت اول تصویرپردازی مبتنی بر رابطه‌ی تشبیه است. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۱۱۴) از نظر او تشبیه خود قیاس است، و مبتنی بر درک مشابهت و آشکار کردن آن می‌باشد. اما این تشبیه در صور مختلف خیال انواع و درجاتی دارد. وی صور مختلف خیال را بر اساس این درجات و روابط موجود میان عناصر تجربه‌ی شعری در تخیل شاعر طبقه‌بندی می‌کند. در ادامه به بررسی سه عنوان از مهم‌ترین عناصر صور خیال معرفی شده توسط جرجانی می‌پردازیم.

۲-۲-۱ تمثیل

یکی از رایج‌ترین صور خیال که جرجانی به شرح آن می‌پردازد عنصر تمثیل است که مبتنی بر کشف تشبیه و بازنمایی آن توسط ارتباط دادن یک عنصر با عناصر دیگر است. از نظر جرجانی، قدرت تمثیل بیش از هر چیز در «بازنمایی تفکر به شکلی حسی» است. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۱۴۵) وجه شباهت در تمثیل پیچیده، چندبعدی و مبتنی بر ارتباط چند عنصر با یکدیگر است. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۴۰؛ جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۵۹-۲۶۰) با در نظر گرفتن معانی مجرد و مصادیق مادی به عنوان دو وجه ممکن در تشبیه در اثر هنری، انتخاب و چینش مؤثر الفاظ در کنار هم در جهت بیان این تشابه می‌تواند در انگیزش ادراک مخاطب در درک آن مؤثر واقع گردد. تمثیل مبتنی بر شباهتی قیاسی است که نه از طریق دریافت حسی بلکه از طریق عمل ترکیبی تخیلی قابل دریافت است. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۳۷) یکی از انواع تمثیل، تشبیه محسوس به معقول است. بازنمایی حاصل کشف این تشابه را می‌توان به عنوان وجهی از تنزیل معنا در ماده تلقی نمود.

از نظر جرجانی معنا هرچه ظریف‌تر باشد و سخت‌تر و پس از جستجوی بسیار به دست آید، نزد جوینده دلپذیرتر و ارزشمندتر است و تأثیر آن نیز ناب‌تر خواهد بود. از دیدگاه او، «ابهام، پیچیدگی، معما و تلاش‌های عمدی برای مبهم کردن معنا باعث آفرینش اصالت و ویژگی‌های منحصر به فرد در بیان شعری می‌شود.» (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۴۱۵-۴۱۶) در فرآیند ادراکی در سطح تمثیل، مخاطب، طی یک فرایند استدلالی، پس از ابهام و پوشیدگی به آشکارگی می‌رسد. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۱۲۱) با توجه به فرایند انتقال معنا و ابتدای آن بر چینش عناصر مختلف و درک رابطه‌ی میان آنها، می‌توان سطح ادراک و تعامل در تمثیل را نوعی ادراک حصولی برشمرد.

۲-۲-۲ استعاره

با وجود ابهام و پیچیدگی در تمثیل، در نهایت معنای مورد نظر مؤلف با توجه به رابطه‌ی شباهت بازنمایی شده قابل حصول است. اما جرجانی از تصویرسازی دیگری صحبت به میان می‌آورد که در آن با کمرنگ شدن تشبیه توسط انتقال و جایگزینی مشابه به جای مشابه، این ابهام و معماگونه‌ی درجه‌ای فزون‌تر می‌یابد و درک و آفرینش آن مبتنی بر نوعی تصور خلاقانه است. این خصوصیات ناظر به استعاره است که از سوی جرجانی به صورت مفصل و منحصر به فردی بحث و تحلیل و طبقه‌بندی شده است. جرجانی استعاره را به مثابه کنشی تخیلی طرح می‌کند که «دو هستی را در ضمیر آگاه شاعر با هم یگانه می‌کند و صفاتی از آنها را که به موقعیت شعری و بافت صور خیالی مرتبط است در هم می‌آمیزد.» (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۷۱) در این تعریف، استعاره نه به معنای انتقال یک نام (واژه) برای استفاده در معنای دیگر بلکه عاریت گرفتن معنا و امتزاج معناهای دو هستی بر مبنای رابطه‌ی تشابه برخی از اوصاف آنها می‌باشد. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۸۳، ۲۷۴)

کاربرد شاعر در استعاره در حقیقت فراهم ساختن بستری برای فعال‌سازی خیال مخاطب در ادراک محسوسات در جهت معانی مورد نظری می‌باشد. استعاره مبتنی بر خلق عناصری با معناهای دوگانه است که هم در معنای رایج و معنای استعاری خود روا هستند. این اتفاق با امتزاج دو افق معنایی صورت می‌گیرد. اگر این افق‌ها را در تناظر با مراتب ادراکی اعم حس

و عقل در نظر بگیرییم، می‌توان این امتزاج افق را با مبانی معرفت‌شناسی صدرایی تطبیق داد که در آن ادراک خیالی به عنوان واسطه‌ای میان دو افق حس و عقل عمل می‌کند. از نظر ملاصدرا «نفس در مواجهه با اشیای خارجی ایجاد صورت می‌کند» و در تمامی مراحل ادراکی و حتی در ادراکات حسی، مدرک، عقل یا نفس متفکراست که همه‌ی کمالات قوه‌های دیگر را دارد. با این وصف، نقش ادراک نفس در مرتبه‌ی حس و خیال بیشتر نزدیک به نقش فاعل مبدع است تا قابل. (اله‌بداشتی، ۱۳۸۰، ص ۵۴-۵۶) انسان مبدع یا هنرمند اگر در ادراک مفهومی به مرتبه‌ی عقل رسیده باشد، با داشتن کمالات مراحل قبل می‌تواند هم محسوس را در عالم خیالی اش مشاهده کند و هم معقول را در صوت تنزل یافته‌اش، و بدین صورت با تلفیق هر دو معنایی جدید به محسوس دهد. این وصف بر تعریف استعاره قابل انطباق است. کاربرد استعاره با ایجاد خلاقانه‌ی تصویری خیالی از یک چیز می‌تواند با کمک به سیر ادراک از ادراک حسی به ادراک خیالی، تعامل با محسوس را در جهت معنا و مقصود خیالی میسر سازد.

۲-۲-۳ تخییل

عنصر دیگری که جرجانی در باب صور خیال مطرح می‌کند تخییل است. جرجانی جوهر تخییل را در بازنمایی آشکار تصویر به مثابه واقعیتی می‌داند که تشبیه مورد نظر در آن پنهان است. این بازنمایی در تمرکز بر عبارت یا عنصر معرفی شده، از فرآیند تخیلی استعاره فراتر می‌رود، و در آن هیچ رابطه‌ی زبانی که بر وجود عنصر اصلی دلالت داشته باشد وجود ندارد. تخییل را می‌توان در دو نوع طبقه‌بندی نمود: نوع اول که بر وجه استدلال است، در حقیقت صورت تقویت شده‌ای از تشبیه است. (ابودی، ۱۳۹۴، ص ۲۴۲، ۲۴۵) نوع دوم صورت آشکارتری از عمل وانمود کردن به فراموشی تشبیه است. در این نوع گذر از استعاره روشن‌تر اتفاق می‌افتد، و جوهرش بازنمایی یک چیز یا عنصر در ساخت زبانی بدون هیچ ردی از فرآیند استعاری است. در این نوع تخییل «شاعر در تخیلش تمام آگاهی‌اش را از وجود استعاره و مجاز از دست می‌دهد» و در آفرینش خود چنان عمل می‌کند که گویی با خود اثر به صورت ملموس مواجه شده و آن را واقعیتی فیزیکی دیده است. (ابودی، ۱۳۹۴،

ص ۲۴۵-۲۴۶، جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۳۰۲، ۲۶۷) الگوی ادراک و تعامل در سطح تخییل با الهام از توصیفات جرجانی را می‌توان بر خلاف ادراک حصولی قیاسی در تمثیل، و قیاس خلاق حسی و خیالی در استعاره، با تعبیر ادراک و تعامل حضوری قرین نمود و بر اساس نوعی شهود دانست که در آن دعوی قابل اثباتی نیست. (نک. جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۷۵) بار دیگر با در نظر گرفتن ماده و معنا در دو سمت رابطه‌ی تشبیه، تخییل را می‌توان در سلب توجه از کثرت و تفصیل مادی و وقوف آن بر اجمال و وحدتی معنایی تبیین نمود.

در حالی که جرجانی از استعاره و تخییل در مقام صور خیال در شعر سخن می‌گوید، پردازش استعاره و تخییل را با تکیه بر نظریه‌ی روح معنا می‌توان در راستای تحول ادراکی انسان از ماده به معنا، و از ظاهر به باطن تبیین نمود.^۲ بر اساس تقریر ملاصدرا از این نظریه، درک روح معنا در صورتی میسر می‌شود که عقل از تعلق به قوای حسی رها شود تا آن را مجرد از مزاحمت و هم درک کند. چرا که شخص مقید به در عالم صورت در ابتدای مفهوم سکنی می‌گزیند و از زادگاه نخست خود سفر نمی‌کند. (شیواپور و کاملان، ۱۳۹۰، ص ۹۶) بدین ترتیب، عنصر استعاره و تخییل در کار بست میان لفظ و معنا نه به صورت تزیینی، یا گمراه کننده و انحرافی، بلکه مبتنی بر سیر به سمت وقوف بر حقیقت معنایی ماده قابل تعبیر خواهند بود.

۲-۳ تطبیق و تحلیل

جرجانی طبقه‌بندی‌های رایج سنتی را که صور خیال را سه صنعت ادبی با قواعد زبانی مختلف و در عین حال قابل تبدیل به یکدیگر می‌خوانند رد می‌کند و میان آنها بر اساس ماهیت متفاوت روابط موجود در تخیل شاعر میان عناصر تجربه‌ی شعری او اعم از قرابت‌های آشکار و پنهان، و روانی و جسمانی، ساده یا پیچیده بودن، آمیزش کامل یا ناقص اشیا از هم، رساندن مخاطب به درک استدلالی در مقابل انگیزش خیالی، مبتنی بر انتقال بودن یا نبودن، و ... تمایز قائل می‌شود. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۲۳، ۲۲۴) با توجه به تمایزات و کارکردهای مختلف صور خیال در جهت وحدت کارکردی و معنایی در شعر، می‌توان سطوح مختلف از پرداخت صور خیال را با سطوح مختلفی از علم و ادراک انسان تطبیق داد و در نهایت یک

شعر کامل را دارای مراحل مختلفی از پرداخت معنا بازشناخت که سیرانتقال معنا در آن با استفاده از صور خیال مختلف از انگیزش خیال در توجه تفصیلی به محسوس تا همراه کردن مخاطب و رساندن او به وحدتی مبتنی بر معنا می باشد.

جرجانی تمثیل را اغلب کنار تشبیه می آورد و آن را نوعی تشبیه می خواند. از سوی دیگر تشبیه را منشأ استعاره می خواند. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۰، ۹۵، ۲۳۹) تمثیل بر ادغام گروهی از عناصر برای به وجود آوردن مشبه به مبتنی است؛ در حالی که عمل تخیل در استعاره بر مشبه بهی عمل می کند که یک عنصر منفرد است. (ابودی، ۱۳۹۴، ص ۲۴۰) این تعریف از تمثیل مبتنی بر تلاش برای رساندن یک مفهوم توسط مجموعه ای از عناصر و نسبت آنها با هم را می توان با مفهوم «بیان»، همسو دانست.^۳ بدین ترتیب، تمثیل را می توان مبتنی بر تفصیل دانست. همچنین، جرجانی استعاره را مبتنی بر تمثیلی می داند که در آن مبالغه، اختصار و ایجاز صورت گرفته است. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۳۹) با معنا یافتن تمثیلی کلمات در پرداخت تفصیلی معنا، در پرداخت و کاربرد استعاری کلمات، مفاهیم و معانی همراه آنها، در واژه‌ی منفرد جایگزین شده وارد زبان روزمره شده و به کار بسته می شوند. چنانچه جرجانی نیز درک استعاره را مبتنی بر وجود تشابهی از پیش تعریف شده (توسط تمثیل های عرفی) و یا ذکر تمثیل پیش از استعاره در تشبیه های جدید می داند. بدین ترتیب، در سیرانتقال معنا، تمثیل گام اول و استعاره و تخیل گام های بعدی به شمار می روند. در مرحله ی تخیل خود وجه شبه در موطن اصلی و صورت بسیط آن مورد توجه قرار می گیرد که در حقیقت به نوعی مشتمل بر بیان و ادراکی اجمالی از معنا می باشد.^۴

از سوی دیگر، از نظر جرجانی درک تمثیل مبتنی بر نوعی از استدلال است و برخلاف استعاره که که با عنصرانتقال از تمثیل متمایز می شود، در تمثیل خیال چیزی به مثابه چیزی اتفاق نمی افتد و انتقالی صورت نمی گیرد. (ابودی، ۱۳۹۴، ص ۲۳۸-۲۳۹؛ جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۳۶) بر این اساس می توان تمثیل را به مثابه الگویی از ادراک معرفی نمود که در آن درک تشابه به صورت حصولی بر اساس قیاس میان دو امر صورت می گیرد که به صورت عینی یا خیالی در مقابل هم قرار گرفته اند. اما در استعاره یک حالت رفت و برگشتی میان ادراک حسی و خیالی وجود دارد که مبتنی بر کشف خلاقانه ی رابطه ی تشابه در ذهن است. در

تخییل با پنهان شدن مجاز و به خصوص در نوع دوم آن یعنی فراموشی مجاز، استدلال به طور کلی کنار می‌رود و می‌توان آن را به مثابه الگویی از ادراک برشمرد که در آن امکان اتحاد عالم و معلوم در مرحله‌ی ادراک حضوری میسر می‌شود.

بدین ترتیب در یک نگاه کلی می‌توان گفت که سیر علم و ادراک میان تفصیل و اجمال (وحدت و کثرت) با پرداخت مختلف صور خیال از تمثیل تا استعاره و تخییل قابل حصول است. در این نگاه، می‌توان نوع ادراک در تمثیل را نوعی ادراک حصولی، و استعاره را در کاربرد ماده و جایگزینی خلاق آن در قبال معنا و عمل مبتنی بر آن، و تخییل را گامی در جهت ادراک حضوری و وقوف بر معنا برشمرد. (نک. جدول شماره ۱)

۳- یافته‌های تحقیق: بازخوانی صور خیال شاعرانه به مثابه الگوهای ادراک و تعامل در معماری اسلامی

همچنان که جرجانی بلاغت را به معنای شیوه‌ی مؤثر انتقال معنا، حاصل وحدت معنا در اندیشه‌ی مؤلف، لفظ و ساختار، و توجه به وجوه روان‌شناختی ادراک مخاطب از بیان می‌خواند، معماری به مثابه بیانی متشکل از عناصر و مصالح به مثابه الفاظ معمارانه در نظم و ترکیب فضایی و هندسی در راستای مقصود و اندیشه‌ی معمار و در توجه به حضور مخاطب می‌تواند بستری برای انتقال معنا شناخته شود. در این راستا صور خیال با توجه به وجوه ادراکی متمایزشان می‌توانند به عنوان منبع الهامی برای تبیین الگوهای ادراک و تعامل معمارانه بر اساس سطوح مختلف پرداخت و ادراک معنا در فضا مورد توجه قرار گیرند. در ادامه هر یک از صور خیال به عنوان یک الگوی ادراک و تعامل در معماری اسلامی مورد بررسی قرار گرفته است.

۳-۱ تمثیل در معماری اسلامی

مفهوم رایج تمثیل در ادبیات معماری اسلامی در تبیین پرداخت معنا در معماری اسلامی مبتنی بر نمادپردازی مبتنی بر بازنمایی مفاهیم قدسی در فضای معمارانه و عناصر

و ملحقات آن است که اکثراً با تعبیر بازنمایی معقول در محسوس همراه است. (به عنوان مثال نک. مددیور، ۱۳۸۷، ص ۳۳۲ و ۱۳۸۸، ص ۱۳۷؛ بورکهارت، ۱۳۶۵، ص ۷۵، ۸۶-۸۷). پیدایش معماری اسلامی در این رویکرد مبتنی بر تجلی و مظهریت و در راستای سیر نزولی هستی و متأثر از وحی و الهام تفسیر شده است که بیشتر نظریه پردازان هنر و معماری اسلامی از جمله تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر، حسن بلخاری، و... به آن اشاره کرده و برخی از وجوه معماری اسلامی را به آن نسبت داده‌اند.^۵ در این نگاه هندسه و تناسبات، رنگ، نور، آب و عناصر طبیعت، مصالح و تزیینات در معماری به عنوان نمادهای هستی تلقی می‌شوند. (نقره کار، ۱۳۹۴، ص ۳۰۱-۳۰۲) به عنوان مثال، در مطالعات متعددی گنبد نمادی از وحدت تلقی شده است.^۶ رویکرد تمثیلی به اعداد مقدس در هندسه معماری^۷ یا تجسم و تجسد مستقیم توصیفات قرآنی از بهشت در تزیینات^۸ و یا عناصر به کار گرفته در باغ ایرانی و عمارت‌های آن^۹ از دیگر موارد ذکر شده در ادبیات نظری مبتنی بر پرداخت تمثیل در معماری اسلامی هستند.

در این مطالعات، با نظریه تمثیل به عنوان امری قدسی، رابطه‌ی مشبه و مشبه به، رابطه‌ای ذاتی و مشهود تلقی گردیده که تحقق هنر اسلامی را بر مبنای آن مستلزم بازپرداخت فرم‌ها و عناصری می‌کند که وجود این شباهت از پیش در آنها مطرح شده است. (نقره کار، ۱۳۹۴، ص ۳۰۶-۳۰۷) با این وصف، به نظر می‌رسد که این رویکرد در طرح بحث وجود رابطه‌ای معنادار میان دو وجه تمثیل متوقف شده و در این عرصه نیز در مصادیق موجود متوقف شده از ارائه‌ی قاعده و راهبردهایی برای نمادپردازی پویا مبتنی بر شرایط زمان و مکان ناتوان است و با اطلاق این موضوع به امر قدسی از تبیین نقش انسان و اراده‌ی او در این رابطه باز می‌ماند.^{۱۰} همچنین در این رویکرد جایی برای بازشناسی وجوه شباهت مفاهیم و معانی قدسی در مصالح و عناصر و ترکیبات جدید وجود ندارد. رجوع به آرای جرجانی در تعریف تمثیل می‌تواند منبع الهامی برای رفع این کاستی باشد.

جرجانی از یکسوی تأکید بر بافت و مبحث همنشینی و اهمیت نقش گوینده و مخاطب در درک معانی مراد شده از الفاظ، به کارگیری تمثیل را منحصر به کاربرد الفاظی مشخص نمی‌داند و اساساً تمثیل را در جهت به وجود آوردن مشبه، مبتنی بر ادغام گروهی از عناصر

می‌خواند. (جرجانی، ۱۴۱۲، ص ۲۳۸) از سوی دیگر با وجود روابط مشخص میان اجزای متکثر در بیان تمثیلی، کثرت به وجود آمده همچون کثرت‌گرایی پست‌مدرن به آشفتگی معنایی نمی‌انجامد؛ بلکه همچون خصلت خود بیان در رساندن معانی با اضداد، در راستای القای معنا و مفهوم مورد نظر عمل می‌کند. این امر با ادغامی هدفمند میسر می‌شود که می‌تواند در کشف و بازنمایی تشابه‌های پنهان میان عناصری که پیش از این شباهتشان مورد توجه قرار نگرفته نیز مؤثر واقع شود، و راهی را در به کارگیری عناصر تازه و گوناگون به مقتضای زمان و مکان و در ترکیبی مشخص در جهت القای مفاهیم جاودانه و بی‌زمان و مکان پیش روی معمار بگذارد. پرداخت تمثیل‌های جدید در معماری می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای شکل‌گیری و ورود استعاره‌های جدید در زبان رایج معماری.

۳-۲ استعاره در معماری اسلامی

مفهوم استعاره در معماری با رویکردهای مختلفی مطرح گردیده است. در این میان شاید آنچه با رویکرد این رساله هماهنگ باشد نظریه استعاره‌ی مفهومی لیکاف و جانسون است که زندگی انسان را بر مبنای استعاره می‌خواند و مبنای نظریه‌پردازی افرادی چون پالاسما بر اساس آن در معماری و تلقی فضای معماری به مثابه استعاره‌ی زیسته گردیده است. (نیلی‌پور، ۱۳۹۱، ص ۱۷-۱۹)

با توجه به مبانی طرح شده، استعاره را می‌توان گامی فراتر از تمثیل برشمرد. تمثیل در حقیقت اولین مرحله در پرداخت معانی و مفاهیم در معماری اسلامی است که با بیان نسبتاً آشکار تشبیه، به صورت تمثیلی محسوس از مفاهیم و معانی و مکشوف، و جلب توجه به آن ظهور می‌یابد. درک مخاطب از تمثیل نیز مبتنی بر ادراکی خودآگاهانه و قیاسی میان ماده و معنا می‌باشد. اما استنتاج معنا تنها به عنوان مقدمه و پیش‌نیازی برای حضور و ادراک توأمان حسی و معنوی انسان و در حقیقت سکونت او در فضا می‌باشد. تصرف در معماری که آینه‌ی حالات انسانی و بستر سلوکی اوست، در سطحی دیگر در صدد اختصار و ایجاز در بیان تشبیه و تکیه بر انتقال، برای امکان‌پذیری کاربرد آن در گفت و گو و تعامل روزمره‌ی انسان و فضا می‌باشد. این توصیف با خصوصیات استعاره از دید جرجانی منطبق است.

ادراک و کاربرد استعاره نیازمند ادراکی خیالی از محسوس در جهت معنی مورد نظر می‌باشد. براساس معرفت‌شناسی صدرایی، ادراک حسی صرف نمی‌تواند منشأ عمل باشد. در حقیقت، آن چیزی که انسان را به عمل و تعامل با محیط خود می‌خواند، اراده و عشقی است که با ادراک مجرد (خیالی و عقلی) او از محسوسات برانگیخته شده و او را بر مبنای آن ادراک، به تعامل با آنها وامی‌دارد. تعامل انسان حاصل اراده‌ی او و اراده‌ی او در حقیقت همان شوقی است که در نفس او حاصل گردیده است. (ملاصدرا، ۱۳۶۸، ج. ۷، ص ۱۷۹، ۱۸۶-۱۸۷) تعامل انسان با فضا و محیط را نیز می‌توان مبتنی بر درکی انتزاعی و خیالی دانست که او از محیط پیرامون خود دارد و موجب میل او به تعامل با آن و اراده‌ی او در انتخاب نوع تعامل می‌گردد. به عنوان مثال، این ادراک خیالی مبتنی بر تمثیل و استعارات موجود در زمینه‌ی فرهنگی، اجتماعی و تاریخی بنا میسر می‌شود.

در این راستا، کاربرد استعاره با توجه به مبتنی بودن وجه تشابه در آن بر خصیصه‌ی غالب میان دو چیز، تمرکز بر یک مفهوم است که نتیجه‌ی آن انتقال ادراک حسی به ادراک مفهومی می‌باشد. در این مرحله، انسان از توجه مادی، حسی و قیاسی فراتر می‌رود و نگاه و ادراک او از حالت منفعلانه به صورت خلاق در می‌آید. معنابخشی ذهنی او به جهان، و سپس تصرف در آن در جهت غالب نمودن آن معنا در محیط زندگی، علاوه بر تأسیس بنیان سکونت و استقرار او در عالم کثرات، مبنایی برای نقش‌آفرینی وی در تکمیل سیر صعودی هستی می‌گردد.^{۱۱}

در حالی که بسیاری از عناصر معمارانه در زمان‌ها و فرهنگ‌های مختلف با استعارات مشترکی به کار گرفته شده‌اند، برخی از استعاره‌ها خاص یک فرهنگ هستند که مبتنی بر بنیان‌های تمثیلی آن فرهنگ شکل گرفته‌اند. در عین حال، در حالی که هر فرهنگ می‌تواند در تناظر با وجوه زندگی برجسته در آن، فضاهای مخصوص به خود داشته باشد، فضاهای مشابه در فرهنگ‌های مختلف می‌توانند کارکرد استعاری متفاوتی داشته باشند. به عنوان مثال، خانه، در فرهنگ زبان معماری مدرن، با استعاره‌ی «ماشینی برای زندگی» معرفی شده است. (le Corbusier, ۱۹۸۶, p. ۴, ۲۵) این استعاره در طراحی معماری مدرن و تعامل با فضا در فرهنگ زندگی مدرن مشهود بوده و شروح بسیاری بر آن نوشته شده است. اما در

فرهنگ اسلامی، خانه، مبتنی بر مفهوم سکونت، استعاره‌ای از توقف و آسایش است. چنانچه در قرآن، خداوند خانه را با مفهوم و کارکرد آرامش و سکون معرفی می‌کند: ﴿وَاللَّهُ جَعَلَ لَكُمْ مِنْ بُيُوتِكُمْ سَكَنًا وَ...﴾ (۱۶: ۱۲/۸۰) بر این اساس، کارکرد استعاری خانه در فرهنگ اسلامی را می‌توان با بررسی ریشه‌ی لغوی «سکن» تفسیر نمود. در التحقیق معنای لغوی این کلمه به مثابه خلاف حرکت و اضطراب آمده است. (مصطفوی، ۱۳۸۸، ج ۵، ص ۱۹۶) و از آن به مفهوم استقرار، اعم از مادی و روحی است. استقرار معنوی به مثابه طمأنینه در مقابل اضطراب و تشویش استناد شده است. آنچه در مورد این کلمه قابل تأمل است آن است که برخلاف برخی از مفاهیم مانند خلود، که معنای دوام را به همراه دارد و یا بعضی از مفاهیم دیگرکه منافی با دوام نیست؛ مانند لبث، مکث و اقامه، این مفهوم جزء مفاهیم است که طبق ادعای بعضی از اهل تفسیر منافی دوام بوده و مستلزم انقطاع است. یعنی «سکنی» منقطع‌الآخر بوده و مستلزم خروج ساکن از مسکن مألوف است؛ چنانکه اصطلاح سکنی در برابر قبی و عمری در فقه چنین است؛ زیرا در سکنی خانه مورد اسکان، ملک ساکن نیست و او باید مسکن را پس از مدتی رها کند. (جوادی آملی، ۱۳۸۰) ۱۳

در مثالی دیگر، می‌توان به مسجد و جایگاه آن در شهر نظر نمود. در دو حدیث از پیغمبر ﷺ و حضرت صادق عَلَيْهِ السَّلَام، مسجد به مثابه خانه‌ی خدا توصیف شده است که با کارکرد به ملاقات خدا رفتن همراه شده است. (محمدی ری شهری، ۱۳۸۹، ج ۵، ص ۱۴/۲۱۸) همچنین با کنار هم گذاشتن دو آیه از قرآن کریم در باب مساجد می‌توان به این تعبیر دست یافت. در آیاتی از سوره‌ی نور، مساجد به مثابه خانه‌هایی توصیف شده‌اند که خداوند اجازه داده تا ذکر و یاد اسم او در آنها در صبح و شام صورت پذیرد: ﴿فِي بُيُوتٍ أَذِنَ اللَّهُ أَنْ تُرْفَعَ وَيُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَالْآصَالِ﴾ (۲۴: ۳۶) همچنین در جای دیگر می‌فرماید: ﴿وَأَنَّ الْمَسَاجِدَ لِلَّهِ فَلَا تَدْعُوا مَعَ اللَّهِ أَحَدًا﴾ (۷۲: ۱۸) بنابراین می‌توان مساجد را به مثابه خانه‌های خدا خواند. مسلماً این استعاره، نه به معنای آن است که خداوند در مسجد استقرار یافته و معاذالله وجود او قابل محدود شدن به فضای مسجد می‌باشد، بلکه مبتنی بر کارکردهای ذکر شده برای آن در قرآن و دو حدیث یاد شده به این معناست که همچنان که برای دیدار کسی به خانه‌ی او می‌روید برای دیدار خدا و تازه شدن یاد او به مساجد بروید. آداب مسجد

رفتن همچون لباس پاک پوشیدن و همراه کردن زینت‌ها این استعاره را مؤثر می‌سازد. بدین ترتیب، در کاربست استعاری فضاها و عناصر و وجوه معمارانه، نقش آنها از صرف پاسخ به یک نیاز عملکردی و یا بازنمایی نمادین یا قراردادی یک مفهوم فراتر می‌رود. پیوند دو وجه معنا و عملکرد در استعاره، انسان را در سیر تنزیهی از ماده به معنا و ادراک حسی به ادراک مفهومی همراهی می‌کند.

مثال دیگر را در این رابطه می‌توان در تبیین قبله در شریعت اسلام و مفاهیم و عملکردهای وابسته بدان بازشناخت. در حالی که جهت قبله با مناسک و عملکرد مشخصی تعریف شده و حتی وجوه تمثیلی در آن همچون رو به سوی یک وجود عینی و ملموس یعنی کعبه نمودن، پررنگ بوده و در مساجد نیز با هندسه و عناصری همچون محراب تقویت گشته است، با پیوند قوی این عملکرد در تعالیم قرآنی با مفهوم و معنای مورد نظر نقش قبله را در فضا سازی اسلامی به نقشی استعاری تبدیل نموده است. در قرآن، در ضمن اشاره به لزوم رو به قبله نمودن برای نماز بر وجه مفهومی و سلوکی قبله تأکید شده است، چنان که می‌گوید: «وَلِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ فَأَيْنَمَا تُوَلُّوا فَئِنَّ مَوْجَهَ اللَّهِ إِنَّ اللَّهَ وَاسِعٌ عَلِيمٌ» (۲: ۱۱۵) به این معنی که «و خاور و باختر فقط از آن خداست؛ پس به هر جا روی کنید، آن جا وجه خداست. این بدان جهت است که خدا بر همه چیز و بر همه جهات احاطه دارد و از توجّه شما به هر سوی آگاه است.» و یا این که: «لَيْسَ الْبِرَّ أَنْ تُوَلُّوا وُجُوهَكُمْ قِبَلَ الْمَشْرِقِ وَالْمَغْرِبِ وَلَكِنَّ الْبِرَّ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَالْمَلَائِكَةِ وَالْكِتَابِ وَالنَّبِيِّينَ وَ...» (۲: ۱۷۷): «نیکی آن نیست که [هنگام عبادت] روی خود را به سوی مشرق و مغرب بگردانید و آن را به عنوان قبله تلقی کنید، بلکه نیکی آن است که انسان به خدا و روز واپسین و فرشتگان و کتاب‌های آسمانی و پیامبران ایمان آورده و...»^{۱۵}. بدین معنا اهمیت جهت قبله در کمک کردن به انسان در تمرکز بر عبادت و روی کردن به خداست و فارغ از این ارزشی نخواهد داشت. در حقیقت، تأکید بیش از اندازه بر رویکرد تمثیلی در مورد قبله و بسیاری دیگر از مفاهیم دینی می‌تواند خود به صورت مانع و یا حجابی برای سلوک باشد. در رویکرد استعاری با پیوند معنا و عملکرد، به کارگیری ماده در جهت معنا میسر می‌شود، اما در اینجا نیز پدیده‌ی عادت و تبدیل استعارات به استعاره‌های مرده می‌تواند موجب تشدید غفلت و دور شدن انسان از غایت مطلوب زندگی اسلامی مبتنی بر

ذکر گردد. در این راستا، می‌توان از راه‌بردهای جرجانی در بلاغت، همچون خلاف آمد عادت و ابهام و تکیه بر تشابه‌های دور و پیچیده مدد گرفت و از این طریق به راه‌بردهای فعال‌سازی خیال و امتزاج میان محسوس و معقول در صورت‌های خیالی پرداخته شده و تعامل انسان در محیط براساس آن صور خیالی راه برد. (نک. ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۲۶۱-۲۶۲، ص ۴۱۴-۴۱۵) همچنین می‌توان با ساز و کار تنزیهی زبان از غلبه‌ی وجه مادی و عملکردی بر معنا در معماری کاست. الگوی تخییل را می‌توان به عنوان مرحله‌ای فراتراز تشبیه و استعاره، گامی در جهت تنزیه برشمرد.

۳-۳ تخییل در معماری

چنان‌چه در بخش تطبیق و تحلیل صور خیال ذکر گردید، تخییل را می‌توان به عنوان مرحله‌ای پیشرفته در خیال‌پردازی شاعرانه برشمرد که در آن دلالت‌های استعاری و تشبیهی پنهان شده و ادراک قیاسی جای خود را به نوعی ادراک حضوری می‌دهد. در این مرحله از ادراک که مبتنی بر حصول ادراکی اجمالی و کلی، و عمل مبتنی بر آن است.^{۱۶} نیاز به استدلال و تفکر خودآگاهانه‌ی دائم مخاطب به دلالت زبانی معماری و عناصر و اجزای آن از بین می‌رود، بلکه معنا در ادراک و تخییل شهودی مخاطب از محسوس نزد او حاضر است. در این مرحله از ادراک، تعامل انسان با محیط، نه در توجه تفصیلی به اجزا و عناصر فضا، بلکه مبتنی بر معنای واحد و کلی هر فضا که نزد انسان حاضر است صورت می‌پذیرد؛ و این معنا و هدف غایی فضا است که نوع تعامل انسان را با فضاهای مختلف هر بنا مشخص می‌کند. در این مرحله، به نظر می‌رسد که سکونت انسان به مرحله‌ی کمال خود رسیده و انسان، با پشت سرگذاشتن پیچ‌وخم‌های تمثیلی و استعاری معنایی و معنابخشی به محیط پیرامون خود، به نوعی آرامش می‌رسد که ناشی از شکل‌گیری و تثبیت هویت یک فضا در نسبت با معنا و مفهومی مشخص برای اوست. در حالی که در استعاره و تشبیه، توجه به محسوس برجسته و فعال است، در تخییل معمارانه این معناست که برجسته و مقدم است.

مهم‌ترین عامل در امکان این سطح از ادراک و تعامل، تعالی نگاه انسان است، که بر اثر ممارست و استمرار در ارتباط با یک فضا در رابطه با معنا و عملکردی مشخص حاصل

گردیده است. در این سطح، بر اساس همت و نوع تعامل انسان و نیز تکرار حضور در یک محیط خاص در نسبت با معنایی خاص، مفاهیم بدون واسطه‌ی تشبیه و یا تصور خیالی چیزی در نسبت با چیز دیگر نزد مُدرک (اعم از معمار و مخاطب) به صورت حضوری حاضر هستند، و این نگاه است که خود نحوه‌ی تعامل با فضا را رقم می‌زند و می‌تواند منشأ تصرف در محیط و آفرینش‌های معمارانه‌ی دیگر در همراهی با این نگاه گردد. حضور این مفاهیم مجرد برای انسان می‌تواند در ایجاد شوق و اراده‌ی و تعامل متناسب با آن مؤثر واقع شود. تقریرات ملاصدرا در باب عشق بر این بیان صحه می‌گذارد. از نظر ملاصدرا آنچه محبوب انسان واقع می‌شود از سنخ مادیات نیست بلکه صورت مجردی است که از مشاهده و ادراکات حسی به صورت خیالی در نفس انسان حاصل گردیده و با آن متحد می‌شود و با ارتقاء انسان به مرتبه‌ی عقل، آن صور خیالی به مرتبه‌ی بالاتر به صورتی میرا از تغییر و تحول با جان عاقل متحد می‌شوند (ملاصدرا ۱۳۶۸، ج. ۷، ص ۱۸۶-۱۸۷). بدین معنا تخیل می‌تواند به عنوان سطح تکاملی سیر ادراکی مخاطب و پیوند ادراک حسی، خیالی و عقلی با یکدیگر شناخته شود که موجب سکونت و زندگی حقیقی انسان در هر فضا متناسب با اهداف و وجوه معنایی و عملکردی آن، و معماری حقیقی هر بنا متناسب با غایت آن می‌گردد. این تعبیر را می‌توان از تفسیر آیه‌ای از قرآن درباره‌ی معماری مساجد برداشت نمود که در آن معماری مساجد، مضاف بر تعمیر از حیث ساختمان، به ایمان و عبادات و اقامه‌ی نماز نسبت داده شده است. (مصطفوی ۱۳۸۸، ج. ۸، ص ۲۶۶): «إِنَّمَا يَعْمُرُ مَسَاجِدَ اللَّهِ مَنْ آمَنَ بِاللَّهِ وَالْيَوْمِ الْآخِرِ وَأَقَامَ الصَّلَاةَ وَآتَى الزَّكَاةَ وَلَمْ يَحْشَ إِلَّا لِلَّهِ فَعَسَىٰ أُولَٰئِكَ أَنْ يَكُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِينَ»: «منحصراً تعمیر مساجد خدا به دست کسانی است که به خدا و روز قیامت ایمان آورده و نماز به پا دارند و زکات مال خود بدهند و از غیر خدا نترسند، پس امید است که از هدایت یافتگان راه خدا باشند.» (۹: ۱۸)

نسبت دادن وجه تخیل به همت و تعالی انسان البته مانع از ذکر خصوصیات معمارانه برای امکان‌پذیری این سطح از ادراک و تعامل نمی‌گردد. این خصوصیات در نسبت با فضاهای مختلف متفاوت خواهد بود. اما خصوصیات هم‌چون انسجام و پیوستگی و هماهنگی در فضا می‌تواند در جهت ایجاد پیوندی میان فضاهای مختلف و حصول

معنایی کلی و واحد از فضا در ذهن مخاطب مؤثر باشد. با توجه به تمرکز ادراک بر معنا در سطح تخییل شاید به نظر برسد که ساده‌ترین فضاها با کمترین میزان تزئین و پیچیدگی، با توجه به کمترین میزان اختلال حواس مخاطب در توجه به ماده بهترین بناها از نظر تخییلی باشند. اما باید به این امر توجه نمود که وجود عناصر معنابخش، مقدمه و پیش فرضی برای مرحله‌ی تخییل هستند. این عناصر که در حقیقت به فراخور امکان‌پذیری ادراک تمثیلی و استعاری پرداخته شده‌اند، با توجه به عملکرد هر فضا ممکن است موجب ایجاد تمرکز خاص حسی و خیالی در فضا گردند. اما هماهنگی و انسجام می‌تواند در ایجاد یک وحدت معنایی و امکان‌پذیری حضور و خلوت و به بیانی دیگر تعامل تخییلی مؤثر باشد. چنانچه مثلاً در مساجد دوران صفوی، فضاهایی که پرداخت الگوهای تمثیلی یا استعاری در آنها متضمن کثرت نقوش و عناصر و فرم‌های گردیده است، پوشش نقوش هندسی و اسلیمی در تمامی جداره‌ها و ادامه‌ی آن در سقف و گنبد، و نیز پوشش اتصالات دیوار و سقف با عناصری همچون مقرنس به برقراری نوعی هماهنگی میان جداره‌ها و ایجاد کیفیت وحدت فضایی و عدم تمرکز و توجه بصری به عناصر خاص معمارانه می‌انجامد که توانسته است تعامل تخییلی و حضور متناسب با نمازگزار در مسجد را که مبتنی بر حضور معنوی انسان در فضا و خلوت و تأمل در نماز می‌باشد، میسر نماید.

عدم توجه به وجه تخییل در مراتب ادراک مخاطب می‌تواند در حقیقت مانع تحقق اهداف اصلی و غایی فضا در معماری اسلامی گردد. چه بسا، عدم توجه به نحوه‌ی انتخاب و چینش و ترکیب نقوش در مساجد سنتی در توجه به اصل حضور معنوی انسان در فضا، و تقلید و تکرار فرمی بدون در نظر گرفتن اقتضائات سلوکی فضا در نسبت با بافت و بستر مکانی و زمانی و مخاطبان آن، و عدم توجه به تناسبات و رنگ بندی و ترکیب مؤثر آرایه‌ها و عناصر تزئینی در جهت ایجاد کیفیت وحدت فضایی و القای مفاهیم مورد نظر، باعث شود که همین نقوش خود محمل توجه و باعث ایجاد اختلال در عبادت گردند.

از دیگر خصوصیات مؤثر در تخییل عدم جلوه‌نمایی پیکره‌ای بنا در مقابل مخاطب و توجه بیشتر بر سلسله مراتب فضایی در ورود به یک فضا، توأمان با استفاده از ریتم جهت القای حس حرکت از فضای باز به فضای بسته می‌باشد، که موجب سوق دادن مخاطب به

حرکت همزمان با تحول ادراکی او متناسب با تغییر عملکرد معنوی فضاها می باشد. در مورد مسجد یا خانه این سلسله مراتب، به سیر ادراکی انسان از جلوت به خلوت کمک می کند. برای فهم بهتر تخییل، به نمونه ای از بازتاب نگاه تخییلی به فضا در شعر می پردازیم. مخمس معروف بهاء الدین عاملی با مطلع «تا کی به تمنای وصال تو یگانه»، که با تضمین ابیاتی از خیالی بخارایی سروده شده است، نمونه ای بارز بر ادراک تخییلی انسان در نسبت با محیط و تسری آن به معماری است. (شیخ بهایی، ۱۳۷۵، ص ۷۶-۷۷) ۱۷ این شعر با رویکرد عرفانی در سبک و مضامین، آینه ای از اندیشه های سلوکی زمان شیخ بهایی است که شوق و شیدایی برای رسیدن به معشوق را در سلوک عاشقانه ی وی نشان می دهد؛ و در آن، تمامی مکان ها و عناصر آشنای زمینی به عنوان بهانه و نشانی از دوست تلقی شده است.^{۱۷} در این شعر به جای تمام آن چه در نگاهی تشبیهی و تمثیلی به عنوان جلوه و یاد از معشوق بنا شده است به خود معشوق توجه شده است. در اینجا تخییل در ذهن و روان شاعر، به مثابه یک مخاطب متعالی فضای معماری صورت گرفته و در زبان شعر به صورت گزارشی از تعامل شاعر با محیط خود بر مبنای این نگاه تنزیهی بیان شده است. این اتفاق، یعنی سیر از تمثیل به تخییل و جستن صاحب خانه به جای خود خانه، همان مقصدی است که به عنوان هدف غایی سلوکی معماری اسلامی قابل پیگیری است؛ که می توان آن را ذیل اندیشه ی تنزیهی و قوس صعودی سلوک انسان و هستی معنا نمود. این سیر در حقیقت مبتنی بر تحول باطنی انسان و تغییر توجه نگاه و ادراک مخاطب از محسوس به معقول و از ماده به معنا می باشد.

۴- بلاغت معمارانه

مهم ترین وجه در سخن از چگونگی پرداخت معنا در معماری، توجه به کاربرد ترکیبی عناصر در نسبت با یکدیگر است. طبق قاعده ی نظم جرجانی، واژه ها در انزوا هیچ مزیتی ندارند و قدرت بیانی همه ی اشکال تصویر وابسته به معنایی فراتر از معنای بلا فصلشان مبتنی بر جایگاهشان در صورت بندی ادبی می باشد. (ابودیب، ۱۳۹۴، ص ۱۰۷) در معماری نیز عناصر، مصالح، و فرم ها به تنهایی ارزشمند نیستند و انتخاب آنها و ترکیب آنها با یکدیگر است که در تولید معنا و امکان پذیری ارتباط مؤثر و دوسویه میان مخاطب و فضا مؤثر می باشد.

خود این انتخاب و ترکیب نیز به عنوان یک قانون ثابت قابل تبیین نیست، بلکه بر مبنای کارکرد و مقصود معنایی یا عملکردی فضا، مشخصات جغرافیایی، فرهنگی و تاریخی اثر، و اقتضائات ادراکی مخاطب در آن قابل تبیین است.^{۱۸} هر اثر معماری، مستعد تمامی مراحل ادراک و تعامل خواهد بود که تحقق آنها در طی یک توالی زمانی در تعامل انسان و اثر صورت می‌پذیرد. البته ممکن است پرداخت برخی با توجه به عملکرد فضا برجسته‌تر باشد و نیز میزان ادراک و تعامل آن از سوی مخاطب نیز متأثر از شرایط محیطی و ذهنی خود مخاطب می‌باشد. در این سیر ادراکی، تخییل مسبوق به استعاره، و استعاره مسبوق به تمثیل است و غایت سلوکی معماری عبور از ماده به معنا، از تفصیل به اجمال و از پریشانی خاطر به خاطری مجموع با سیراز تمثیل به استعاره و از استعاره به تخییل می‌باشد.

در این راستا در حالی که تأکید بر نمونه‌های معمارانه‌ی تمثیل، مبتنی بر کلید خوردن اولیه‌ی یک مفهوم در مقابل یک عنصر یا فضای یک فرآیند استدلالی و قیاسی در مقیاس یک اثر یا در بناهای خاصی در مقیاس شهر برای درک مقدماتی وجه تشابه و یادآوری منشأ آن ضروری است، سکنی‌گزیدن حقیقی انسان و تعامل او با فضا مستلزم تبدیل این وجه شباهت به استعاره و تخییل است؛ بدین معنا که انسان در تقابل با فضا به جای توجه به وجوه مادی و حسی آن، بر وجوه معنایی و غایت عملکردی آن سوق داده شود.^{۱۹} در این میان استعاره، با جمع عملکرد و معنا، بستر تعامل روزمره انسان با فضا می‌باشد که به تمامی فضاها و عموم مردم در تعامل با فضاهای مختلف قابل اطلاق است. تخییل، در سطحی پیشرفته‌تر در صدد تحقق اهداف غایی معنوی فضا و تثبیت آن تعریف می‌شود. در یک تحلیل کلی از رابطه‌ی میان ماده و معنا در صور خیال، می‌توان درک تمثیلی را مبتنی بر نوعی ادراک حصولی دانست که در آن توجه به فرم و ماده مقدم بر درک معنا و عمل است؛ و استعاره را در تعامل عملی و کاربرد ماده در پرتو توجه به معنا با رویکردی خلاق در انتخاب این جایگزینی، و تخییل را گامی در جهت عبور از ماده و توجه به معنا و نزدیک شدن به ادراک و تعامل حضوری برشمرد. این تفسیر، در انطباق با مطالب پیشین در قالب یک جدول خلاصه شده است. (جدول شماره‌ی ۱)

↓ جدول شماره ۱: الگوهای ادراک و تعامل در معماری اسلامی

مؤلفه‌های معماری برجسته در ادراک	شیوه‌ی ادراک	ساز و کار بیان	الگوهای ادراک و تعامل
فرم (معنا- عملکرد)	حصولی	تفصیل	تمثیل
عملکرد (معنا- فرم)	جایگزینی خلاق	تفصیل و اجمال	استعاره
معنا (فرم- عملکرد)	حضور	اجمال	تخیل

۵- نتیجه

پرداخت معنا در یک فضا می‌تواند در انطباق با مراحل سیر ادراکی انسان، صورت‌های مختلفی به خود بگیرد. این جستار، با تبیین متفاوتی از تمثیل و استعاره در نسبت با این سیر، و با تعریف تخیل به عنوان الگویی برای برجسته‌سازی معنا و امکان‌پذیری ادراک حضوری، باب جدیدی در ادبیات معماری اسلامی در جهت تبیین نسبت آن با مراتب سیر ادراکی انسان می‌گشاید. بر مبنای این انطباق، سیر ادراکی انسان میان تفصیل و اجمال با پرداخت مختلف الگوهای تمثیل، استعاره و تخیل و کارکرد آنها در تعامل با هم قابل حصول است. در این نگاه، می‌توان تمثیل را در راستای معنا بخشی تفصیلی، و ادراک آن را نوعی ادراک حصولی ذیل توجه به فرم و ماده، و استعاره را در نگاهی مبتنی بر کاربرد ماده در جایگزینی خلاق آن در قبال معنایی خاص و تعامل عملی با فضا و عناصر آن بر مبنای این جایگزینی، و تخیل را گامی در جهت عبور از ماده و توجه و تمرکز بر معنا و ادراک حضوری برشمرد.

با استفاده از الگوهای تمثیل، استعاره و تخیل، در کنار تکیه بر وجوه تشابه آشنا در حافظه‌ی جمعی یک جامعه می‌توان عناصر و مصالح جدید را با تقویت وجه شباهتشان با معنای مورد نظر در ترکیب و چنیش خاص فضایی در جهت غایت سلوکی فضا به کار

گرفت و بدین طریق زبانی زنده و پویا برای معماری اسلامی رقم زد که با زبان معماری روز و معماری جهان تعامل داشته باشد. استفاده از عناصر معماری گذشته نیز مبتنی بر برقراری وجه تشبیه آنها با مفهوم و مقصود مورد نظر و مبتنی بر زنده‌سازی استعارات با استفاده از اصولی همچون خلاف آمد عادت و تکیه بر تشابه‌های پیچیده در راستای معنابخشی به فضا مؤثر است. این دیدگاه می‌تواند مبنایی برای رد دیدگاه‌هایی باشد که راه معماری اسلامی را در جهان معاصر، در پرهیز از مصالح و عناصر معماری غرب و استفاده‌ی انحصاری از مصالح و عناصر معماری سنتی و یا بالعکس می‌دانند؛ و در عین حال رویکرد تلفیقی توجه به سنت و تجدد در معماری را از منجلاب آشفتگی معنایی نجات دهد.

پی‌نوشت‌ها

۱. برای آشنایی با مشخصات روش استدلال منطقی در پژوهش معماری نک. میرجانی، ۱۳۸۹، و گروت و وانگ ۱۳۸۴، ص ۳۰۱-۳۴۰.

۲. نظریه روح معنا قول رایج درباره‌ی این که الفاظ ابتدا بر معانی محسوس به صورت حقیقی وضع شده‌اند و کاربرد آنها در معانی معقول مجاز است را رد می‌کند و در حقیقت مدعی آن است که الفاظ متشابهی که در قرآن به کار رفته‌اند اساساً بر معنی معقول و غیبی به نحو حقیقی و نه مجازاً وضع شده‌اند و دلالت آنها بر امور محسوس از باب مجاز است. (شیواپور، کاملان، ۱۳۹۰، ص ۸۷). این نظر بر دیدگاه جرجانی در خلاقانه بودن پردازش صور خیال حتی در تشبیه و تمثیل و نقش مؤثر هنرمند در آفرینش اثر هنری و امکان اختلاف صورت‌ها و مصادیق بر اساس شرایط زمان و مکان صحه می‌گذارد.

۳. کلمه‌ی بیان به عنوان آنچه خداوند پس از خلقت انسان به او آموخت آمده است: «خَلَقَ الْإِنْسَانَ* عَلَّمَهُ الْبَيَانَ» (۵۵: ۳-۴) این عبارت از ریشه‌ی «بین» به معنای انکشاف و وضوح بعد از ابهام و اجمال، به واسطه‌ی تفریق و فصل می‌باشد. همچنین مفاهیم فصل و وصل، و تفریق و انکشاف از دوگانه‌هایی هستند که در معنی بیان آمده‌اند. از خصوصیات اصلی بیان، فصل و انفصال به معنای تبیین معانی کلمات به واسطه‌ی جایگاهشان در نسبت با دیگر کلمات و در جمله می‌باشد. (مصطفوی، ۱۳۸۸، ج ۱ ص ۳۹۵-۳۹۶)

۴. تعریف تفصیل و اجمال در اینجا مبتنی بر تعریف حکمی (و نه اصولی) است. در این تعریف، تفکیک این دو علم مبتنی بر یقین و تردید نیست، بلکه علم و ادراک انسان در رویکرد تفصیلی «علم به اشیاء

متعدده با صورتهای متمایز و منفصل از یکدیگر است ولی علم اجمالی عبارت از دانستن این اشیاء به صورت واحد است به طوری که صور شخصیه‌ی آنها از یکدیگر متمایز نباشد.» (خمینی، ۱۳۸۱، ج ۱، ص ۳۹۰)

۵. در این رویکرد، معماری اسلامی صورتی تنزل یافته از باطنی شریف و ملکوتی است که با واسطه‌هایی همچون هندسه، روشنائی، هماهنگی و ... به صورت محسوس درآمده است. (به عنوان مثال، نک. بورکهارت، ۱۳۶۵، ص ۷۵-۸۶، ۸۷، ۱۲۷؛ بلخاری، ۱۳۸۴، ص ۵۱۲؛ نقره‌کار، ۱۳۹۴، ص ۳۳۱-۳۳۲؛ نوایی و حاجی قاسمی، ۱۳۹۰، ص ۱۴۶)

۶. به عنوان مثال نک. نصر، ۱۳۷۵؛ گنون، ۱۳۷۹. آناندا کوماراسوامی نیز در مقاله‌ای با عنوان نمادگرایی گنبد وجوه تمثیلی گنبد را در پرستشگاه‌های مختلف بررسی می‌کند. (Coomaraswamy، ۱۹۹۷)

۷. در این رویکرد هندسه و اعداد به مثابه زبان مجردی برای بیان مفاهیم تلقی می‌شوند. (نقره‌کار، ۱۳۹۴: ۳۰۱) به عنوان مثالی بر این رویکرد می‌توان به نگاه اخوان الصفا در مورد اعداد نگاه کرد که در آن اعداد، زبانی برای تشبیه و تمثیل تلقی می‌شود. (نصر ۱۳۵۹، ص ۷۷) عدد ۴ در هندسه‌ی چهارگوش فضاها به عنوان تمثیلی از عرش الهی یا چهاررکن اسلام (ن. ک. بلخاری، ۱۳۸۴: دفتر دوم: ص ۵۵۵-۵۶۱؛ و یا طاهری و ندیمی، ۱۳۹۳)، یا عدد ۱۲ در تعداد ستون‌ها به عنوان تمثیلی از تعداد امامان معصوم، (رئیس زاده و مفید، ۱۳۸۴، ص ۱۰۴) را می‌توان به عنوان نمونه‌هایی از این رویکرد ذکر نمود.

۸. به عنوان مثال نک. پرویزی و پورمند، ۱۳۹۱.

۹. این وجه تمثیلی در عنوان کتاب باغ ایرانی، بازتابی از بهشت (خوانساری و دیگران، ۱۳۹۴) و بسیاری از مقالات مرتبط با باغ ایرانی با استناد به آیات قرآن تبیین گردیده است، که به خصوص برای باغ‌های دوره‌ی صفوی با توجه به نظم خاص باغ‌ها در سطح شهر اهمیت ویژه‌ای یافته است. خلاصه‌ای از وجوه مشترک این مطالعات در کتاب پارادایم‌های پردیس آمده است. (شاهچراغی، ۱۳۸۹: ص ۱۱۴-۱۱۵)

۱۰. بیشتر مطالعات موجود در این رویکرد در توصیف ساز و کار این بازنمایی و صورت‌های مختلف آن قاصرند و اغلب بر ادبیات دوگانه‌ی عالم ماده و ملکوت تکیه دارند، و در موارد اشاره به عالم خیال نیز، از تبیین دقیق نقش قوه‌ی خیال در تناظر با آن و چگونگی ادراک خیالی هنرمند و مخاطب در سیر رفت و بازگشتی میان ماده و معنا و ساز و کار فعال کردن آن در معماری باز می‌مانند. به عنوان مثال می‌توان به آرای تیتوس بورکهارت در کتاب هنر اسلامی، زبان و بیان اشاره نمود که در آن هنر اسلامی

را به مثابه هنرمقدس با استناد آن به وحی و الهام بر مبنای امر قدسی تبیین می‌نماید. در این بیان، هنر اسلامی نه از طریق اراده‌ی هنرمند، و نه در تبعیت از عوامل اجتماعی و تاریخی، بلکه در پی تجلی اصول و پیام‌های دین اسلام و به مدد وحی و الهام تحقق می‌یابد. (بورکهارت، ۱۳۶۵، برداشت از صفحات ۱۲۷، ۱۴۶، ۱۴۸، ۱۴۹)

۱۱. ملاصدرا عالم آخرت را بر ساخته از صورت اعمال انسان بر روی زمین می‌داند. با توجه به تفاوت بهشت مبدأ و بهشت مقصد انسان از منظر او می‌توان تعامل انسان با فضا و تصرف معمارانه‌ی او را علاوه بر سیر نزولی معنا در ماده، مبتنی بر عمل متناظر با معنا در نسبت با فضا، در سیر صعودی ماده به معنا بازخواند. (نک. ملاصدرا، ۱۳۹۱، ص ۴۱۹)

۱۲. مفهوم جعل در برخی از موارد در قرآن به معنای خلق آمده است، اما حقیقت آن با مفهوم تقدیر بعد از خلق و تکوین و تحول چیزی به حالتی خاص قرین است. (مصطفوی، ۱۳۸۸، ج ۲، ص ۱۰۵) با توجه به تعریف استعاره و جمع مفهوم و کارکرد در آن، می‌توان مفهوم جعل در این نمونه‌ها را برابر کارکرد استعاری آنها در نگاه قرآنی دانست. در جاهای دیگری از قرآن نیز به جعل برخی از چیزها در عالم در نسبت با مفهوم و کارکرد خاصی اشاره شده است. به عنوان مثال می‌توان به این آیه اشاره کرد: «الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ الْأَرْضَ فِرَاشًا وَالسَّمَاءَ بِنَاءً ...» (۲: ۲۲) در آیات دیگری در مقابل عبارت جعل ارض، از واژه‌های دیگری همچون «مَهْدًا» (۲۰: ۵۳)، «ذُلُولًا» (۶۷: ۱۵) و «كِفَاتًا» (۷۷: ۲۵) استفاده شده است که نشان‌دهنده‌ی خصایص و کارکردهای مختلف زمین در تشابه با عبارات یاد شده است.

۱۳. برگرفته از سایت شهید آوینی: <http://www.aviny.com/quran/tasnim/jeld-tasnim/۰۷-۳>

6#aspx

۱۴. حدیث اول: رسول الله صلى الله عليه وآله: في التَّوْرَةِ مَكْتُوبٌ أَنْ يُبَوِّتَ فِي الْأَرْضِ الْمَسَاجِدُ، فَطُوبَى لِعَبْدٍ تَطَهَّرَ فِي بَيْتِهِ ثُمَّ زَارَنِي فِي بَيْتِي، أَلَا إِنَّ عَلَى الْمَزُورِ كِرَامَةَ الزَّائِرِ، أَلَا بَشِيرَ الْمَسَائِينَ فِي الظُّلَمَاتِ إِلَى الْمَسَاجِدِ بِالنُّورِ السَّاطِعِ يَوْمَ الْقِيَامَةِ. [بحار الأنوار: ۳۷/۳۷۳/۸۳]. در تورات نوشته شده است که: خانه‌های من در روی زمین مسجدهایند. پس، خوشا بنده‌ای که در خانه اش خود را پاکیزه کند و سپس در خانه من، به دیدارم بیاید. بدانید! بر میزبان است که میهمان را گرمی دارد. هان! آنان را که در تاریکیهای شب به مساجد می‌روند، بشارت بادا به نور درخشان در روز رستاخیز.

حدیث دوم: الإمام الصادق عليه السلام: عَلَيْكُمْ بِإِتْيَانِ الْمَسَاجِدِ؛ فَإِنَّهَا تُبَوِّتُ اللَّهُ فِي الْأَرْضِ، وَ مَنْ أَنَاهَا مُتَطَهِّرًا طَهَّرَهُ اللَّهُ مِنْ ذُنُوبِهِ وَ كُتِبَ مِنْ زُورِهِ فَأَكْثَرُوا فِيهَا مِنَ الصَّلَاةِ وَ الدُّعَاءِ. [الأمالي للصدوق: ۵۸۴/۴۴۰]. بر شما باد رفتن مساجد؛ زیرا مساجد خانه‌های خدا در روی زمینند. هر که پاک و

پاکیزه وارد آنها شود خداوند او را از گناهانش پاک گرداند و در زمره زایران خود قلمدادش کند. پس، در مساجد نماز و دعا بسیار بگزارید.

۱۵. ترجمه‌ی محمدرضا صفوی بر اساس تفسیرالمیزان.

۱۶. شیخ محمد رشیدرضا در مقدمه‌ی کتاب اسرارالبلاغه جرجانی نیز درک انسان را مبتنی بر تعلیم و تعلم می‌خواند که با بیان مرتبط است. وی بر دو نکته در باب تعلیم اشاره می‌کند: اول آن که علم صورت معلومی است که به واسطه‌ی ادراک آن حاصل شده است و می‌تواند به صورت معنی متنوع از جزئیات و به صورت قانونی کلی باشد که قاعده است و یا صورتی در تناسب و نزدیکی به آن از فهم که مثل است. دوم آن که قاعده‌ی کلی صورت اجمالی معلومات جزئی است و امثال و شواهد صورت‌های تفصیلی آن. (رشیدرضا، ۱۴۱۲، ص ۹، ۱۴).

۱۷. تا کی بتمنای وصال تو یگانه / اشکم شود از هر مژه چون سیل روانه / خواهد بسراید شب هجران تو یا نه؟ / ای تیرغمت را دل عشاق نشانه / جمعی به تو مشغول و تو غایب ز میانه / رستم بدر صومعه عابد و زاهد / دیدم همه را پیش رخت راکع و ساجد / در میکده رهبانم و در صومعه عابد / گه معتکف دیرم و گه ساکن مسجد / یعنی که تو را می‌طلبم خانه به خانه / روزی که برفتند حریفان پی هر کار / زاهد سوی مسجد شد و من جانب خمار / من یار طلب کردم و او جلوه‌گه یار / حاجی بره کعبه و من طالب دیدار / او خانه همی جوید و من صاحب خانه / هر در که ز من صاحب آن خانه تویی تو / هر جا که روم پرتو کاشانه تویی تو / در میکده و دیر که جانانه تویی تو / مقصود من از کعبه و بتخانه تویی تو / مقصود تویی، کعبه و بتخانه بهانه .

۱۸. برای شواهد و استنادات بیشتر بر اندیشه‌ی تنزیهی شیخ بهایی نک. نجمی و روستا، ۱۳۹۰.

۱۹. همچنان که وحدت معنایی و عملکردی یک اثر مستقل معماری را انتخاب و چینش هدفمند عناصر و فضاهای مختلف در مجاورت و ترکیب خاص با یکدیگر رقم می‌زند، رویکرد معماری در فضاهای مختلف و بناهای مختلف در شهر نیز می‌تواند متفاوت باشد و ترکیب مؤثرترین فضاها در شهر است که بستر سلوک مخاطب خود در حالات مختلف وی قرار گرفته به تکمیل و استمرار سلوک او کمک می‌کند.

کتاب‌شناسی

قرآن کریم

۱. ابودیپ، کمال (۱۳۹۴)، صور خیال در نظریه جرجانی، ترجمه‌ی فرزانه سجودی و فرهاد ساسانی، تهران: نشر علم
۲. اله‌بداستی، علی (۱۳۸۰)، انسان‌شناسی صدرالمتألهین، پژوهش‌های فلسفی کلامی، دوره ۳، شماره ۹-۱۰، ۴۵-۶۵
۳. بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۴)، مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، (دفتر دوم) کیمیای خیال، تهران: [برای] پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی، سوره مهر.
۴. بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۵)، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه‌ی مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.
۵. پرویزی، الهام و حسنعلی پورمند (۱۳۹۱). «تجلی عالم مثال در تزئینات معماری عصر صفوی، نمونه موردی: مسجد امام اصفهان». آرمانشهر. (۹)۵: ۳۱-۴۴
۶. جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۱۲ ه.ق)، اسرار البلاغه (چاپ اول)، تصحیح محمد شاکر، محمود، جده: ناشر دارالمدنی.
۷. جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۰۴ ه.ق)، دلائل الإعجاز. تصحیح محمود محمد شاکر. (۱۹۸۴ م) قاهره: مکتبه خانجی
۸. جوادی آملی، عبدالله. ۱۳۸۰. تسنیم، قم: نشر اسراء. با رجوع به سایت شهید آوینی. دسترسی در ۲۰/۰۷/۹۶.
۹. <http://old.aviny.com/quran/tasnim/fehrest.aspx>
۱۰. خمینی، سید روح‌الله (۱۳۸۱)، تقریرات فلسفه امام خمینی قدس سره. به کوشش عبدالغنی اردبیلی. ۳ جلد. جلد ۱، شرح منظومه (۱). تهران: موسسه تنظیم و نشر آثار امام خمینی (س)
۱۱. خوانساری مهدی مقتدر محمدرضا یآوری مینوش (۱۳۹۴) باغ ایرانی: بازتابی از بهشت (The Persian Garden, Echoes of Paradise)

۱۲. داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۰)، هنر و حقیقت، به ضمیمه ویتگنشتاین متفکر زبان. تهران: نشر رستا.
۱۳. دانشنامه جهان اسلام (۱۳۹۳)، زیر مدخل «دلایل الاعجاز» دسترسی در <http://rch.ac.ir/> : ۹۵/۰۳/۰۸ : ۱۱۴۷۵=article/Details?id
۱۴. ذوالفقاری، داریوش، محمدی بدر، نرگس (۱۳۸۹)، «نقد بلاغی بیت معروفی از شاهنامه»، کهن‌نامه ادب پارسی، سال اول - شماره ۲، ۱۵-۲۸.
۱۵. رشید رضا، محمد. (۱۴۱۲.ه.ق.)، مقدمه بر اسرار البلاغه. نوشته‌ی عبدالقاهر جرجانی. تصحیح محمود محمد شاکر. جده: ناشر دارالمدنی. ۳-۳۰.
۱۶. رئیس زاده، مهناز، مفید، حسین (۱۳۸۴). احیای هنرهای از یاد رفته: مبانی معماری سنتی در ایران به روایت استاد حسین لرزاده. چاپ دوم. تهران: مولی چاپ اول: ۱۴۱۵.ق.
۱۷. شاهچراغی، آزاده (۱۳۸۹)، پارادایم‌های پردیس: درآمدی بر بازشناسی و بازآفرینی باغ ایرانی، تهران
۱۸. شجاری، مرتضی، طباطبایی لطفی، زکیه‌السادات (۱۳۹۵)، «خلاقیت در معماری با الهام از حکمت متعالیه»، حکمت معاصر، دوره ۷، شماره ۲، مقاله ۲، صفحه ۲۳-۴۴.
۱۹. شجاری، محمدعلیزاده (۱۳۹۱)، «ارتباط مراتب انسان با مراتب هستی از دیدگاه ملاصدرا»، انسان پژوهی دینی، دوره ۹، شماره ۲۷، صفحه ۵-۲۷.
۲۰. شیخ بهایی، محمدبن حسین (۱۳۷۵)، کلیات اشعار و آثار فارسی شیخ بهائی، مقدمه و شرح حال توسط سعید نفیسی، ترجمه حسن ظارمی (آیات احادیث و لغات عربی) و ویراستاری علی کاتبی، (چاپ اول: ۱۳۷۳) تهران: نشر چکامه.
۲۱. شیوپور، حامد؛ کامران، محمد صادق (۱۳۹۰)، «صدرالمآلهین و نظریه روح معنا در تفسیر مفردات متشابه قرآن»، خردنامه صدرا، شماره ۶۳، ۸۳-۱۰۲.
۲۲. طاهری، جعفر و هادی ندیمی (۱۳۹۳)، «بعد پنهان در معماری اسلامی ایران». ص ۲۴ (۶۵): ۵-۲۴.
۲۳. فلاحتی، صغری و اسماعیل اشرف (۱۳۹۴)، «بازخوانی نظریه نظم عبدالقاهر جرجانی». صحیفه‌ی مبین، مقاله ۳، ۱۹(۵۴): ۹-۲۶.
۲۴. محمدی ری‌شهری، محمد، (۱۳۸۹). میزان الحکمه، جلد پنجم، ترجمه حمیدرضا شیخی، قم: مؤسسه علمی فرهنگی دارالحدیث، سازمان چاپ و نشر.
۲۵. مددپور، محمد (۱۳۸۷)، حکمت انسی و زیبایی‌شناسی عرفانی هنر اسلامی، [به سفارش] پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی. تهران: شرکت انتشارات سوره مهر
۲۶. مصطفوی، حسن (۱۳۸۸)، التحقیق فی کلمات القرآن الکریم: بی‌بحث عن الاصل الواحد فی کل کلمه، و تطوره، و تطبیقه علی مختلف موارد الاستعمال فی کلماته تعالی، تهران: مرکز نشر آثار علامه المصطفوی؛ بیروت: دارالکتب العلمیه، (۱۴۳۰ ق. = ۲۰۰۹ م.).

۲۷. ملاصدرا (صدرالدین شیرازی)، محمدبن ابراهیم (۱۳۹۱)، الشواهد الربوبیه فی المنهاج السلوکیه. ترجمه و تفسیر جواد مصلح، تهران: سروش (انتشارات صدا و سیما)
۲۸. ملاصدرا (صدرالدین شیرازی)، محمدبن ابراهیم، (۱۳۶۸)، الحکمه المتعالیه فی الاسفار الاربعه العقلیه (اسفار)، ۹ ج، قم. مکتبه المصطفوی، (با استفاده از کتابخانه دیجیتال نور. دسترسی در ۹۷/۴/۱۱:
۲۹. <https://www.noorlib.ir/View/fa/Book/BookView/Image/۴۰۱۲>
۳۰. نوایی، کامبیز، حاجی قاسمی، کامبیز (۱۳۹۰)، خشت و خیال، شرح معماری اسلامی ایران، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.
۳۱. نجمی، شمس الدین، روستا، جمشید (۱۳۹۰)، «شوق به وصال معشوق و بیزاری جستن از این سرای خاکی»، در نظم و نثر شیخ بهائی (ره)، نثر پژوهی ادب فارسی، شماره ۳۰، ۳۴۱-۳۵۹.
۳۲. نصر، سید حسین (۱۳۵۹)، نظرمفکران اسلامی درباره‌ی طبیعت، تهران: نشر خوارزمی
۳۳. نقره‌کار، عبدالحمید (۱۳۹۴)، برداشتی از حکمت اسلامی در هنر و معماری، چاپ اول، تهران: کتاب فکرنو.
۳۴. نیلی‌پور، رضا. (۱۳۹۱)، «معرفت‌شناسی و استعاره‌ی مفهومی از دیدگاه زیان‌شناسی شناختی». در زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی. نوشته‌ی رضا داوری اردکانی، رضا نیلی‌پور، علیرضا قائمی‌نیا، آنتونی جی‌ان‌جاج و لطف‌الله یارمحمدی. ۱۳۹۱. تهران: هرمس
35. Coomaraswamy, A 1997 'The symbolism of the dome', in *The door in the sky: Coomaraswamy on myth and meaning*, by Ananda K. Coomaraswamy, selected and with a preface by Rama P. Coomaraswamy, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1998, pp. 192-242
36. Le Corbusier. (1986), *Towards a New Architecture*. Translated by Frederick Etchells. London: J. Rodker, 1931. Reprint New York: Dover Publications

