مهرداد قیومی‌بیدهندی[1]، شبنم حاجی‌جعفری[2]

اندیشهٔ ذات ناتاریخی معماری اسلامی ایران: نقد دو دیدگاه

(«حالِ وحدت» و «خشت و خیال»)

چکیده

در میان اندیشمندان معماری ایران، کسانی قائل به ذاتی ثابت و بی‌زمان‌اند و از این ذات با عنوان «معماری ایرانی» یا «معماری اسلامی ایران» یاد می‌کنند. از نظر ایشان، این ذات در مواضع گوناگون تاریخ جلوه‌های مختلفی یافته است و امروز نیز می‌توان آن را مطابق زمانه بازساخت؛ در این صورت، معماری‌ای باهویت و متفاوت با معماری بیگانه خواهیم داشت. آنچه این ذات را مشخص می‌کند قاعده‌هایی است که معمولاً آنها را «اصول معماری» می‌خوانند. این اصول بسته به دیدگاه هریک از این اندیشمندان متفاوت است؛ اما، در هر صورت، اصولی بی‌زمان است که مراعات آنها معماری‌ای ایرانی و اسلامی و مطابق نیازها و خواسته‌های روحی و روانی و جسمی ایرانیان پدید می‌آورد. از بین این اندیشمندان، سه دیدگاه در قالب کتاب‌ها ومقاله‌های منسجم منتشر شده است: ۱. محمدکریم پیرنیا ــ اصول معماری ایرانی؛ ۲. نادر اردلان و لاله بختیار ـ حال وحدت؛ ۳. کامبیز نوایی و کامبیز حاجی قاسمی ـ خشت و خیال. پیش از این، دیدگاه نخست از حیث ماهیت اصول معماری ایرانی وارسی شده است. در این مقاله به بررسی و نقد دو دیدگاه دیگر، صرفاً از حیث قول به ذات معماری ایرانی / اسلامی و اصول بی‌زمان آن می‌پردازیم.

راهبرد این تحقیق «تاریخ فکری» و «هرمنوتیک عینیت‌گرا»، و شیوه آن نقد درونی به منزلهٔ شیوه‌ای در روش «تاریخ انتقادی» است. پرسش اصلی این تحقیق چیستی ذات معماری ایرانی در هریک از این دو متن و انسجام درونی مدعیات مربوط به ذات و اصول معماری ایرانی است. در بررسی هر یک از این دو دیدگاه، نخست هدف و مبانی نظری و سپس اصول معماری اسلامی ایران بیان می‌شود. آن گاه، آن دیدگاه در قالب گزاره‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی و گزاره‌های عملی یا هنجاری تلخیص و تبیین می‌شود. بدین نحو، نقشه آن دیدگاه پیش چشم قرار می‌گیرد و نقد منصفانه آن از منظر پرداختن به ذات و اصول معماری اسلامی ممکن می‌شود. باب آخر هر فصل، با عنوان «دشواری‌ها و ناسازگاری‌ها» به نقد درونی هر دیدگاه اختصاص دارد. در پایان، با مقایسه دو دیدگاه، نشان داده می‌شود که هردو، به رغم ادعاهای متفاوت، کمابیش مبانی نظری یکسانی دارند؛ و تفاوت آنها در رویکرد است: رویکرد اولی رمزگرایی و رویکرد دومی تحلیل صوری آثار است.

کلیدواژه‌ها: معماری اسلامی، معماری ایرانی، اصول معماری، تاریخ معماری، مبانی نظری معماری، تاریخ فکری معماری ایران

مقدمه

مدرنیته، در طی پانصد سالی که از پا گرفتن آن می‌گذرد، در فرازونشیب‌ها و اوج و فرودهایش، هم چیزهای بسیاری از انسان‌ها گرفت و هم چیزهای بسیاری به آنان بخشید.[3] میل مدرنیته به برداشتن مرزها و به‌هم ریختن بنیادهای مستقر، گاه به مدرنیسم‌های افراطی، از قبیل جنبش مدرن در معماری، انجامید و معماری را، که ناگزیر متکی بر انباشت تجربه‌های انسان‌هاست، از عقبهٔ هزاران ساله‌اش کمابیش منقطع کرد.[4] مردم سرزمین‌هایی چون ایران، که از کانون مدرنیته دور بودند و در نتیجه از پا گرفتن تدریجی آن کمتر بهره‌مند بودند، ناگهان با محیطی بی‌سروسامان عمدتاً حاصل مدرن‌سازی از بالا مواجه شدند که آرام و قرار ذهنی و عینی را از آنان گرفت. در این میانه، کسانی در پی راه‌های نو، اما مبتنی بر فرهنگ، برای حل مشکلات انسان در محیط‌های مصنوع برآمده‌اند؛ کسان دیگری در پرستش گذشته و سودای آن مانده‌اند؛ و کسانی هم در پی امتداد دادن جنبه‌های بنیادین معماری گذشته و احیای آن مطابق اوضاع زمانه بوده‌اند. گروه اخیر برای معماری روزگار پیشامدرن ایران دو لایه قایل‌اند: لایهٔ زبرینِ متغیر که با دگرگونی احوال و روزگار و سلایق و نظام‌ها و سیاق تغییر می‌کند؛ و لایهٔ زیرینِ کمابیش ثابت که زمانه و دگرگونی‌های اجتماعی و فرهنگی و سیاسی در آن اثر نمی‌کند و به رغم دگرگونی لایهٔ زبرین، می‌پاید. به نظر آنان، باید آن لایهٔ زیرین را بازشناخت و لایهٔ زبرینی متناسب با آن و سازگار با اوضاع زمانه و نیازها و خواسته‌های نو ساخت.

آن لایهٔ زیرین ــ ذاتی[5] به‌نام معماری ایرانی / اسلامی ــ مجموعه‌ای از قاعده‌ها یا اصول است که با اقلیم ایران، فرهنگ ایرانی، یا جهان‌بینی ایرانیان (و گاهی مسلمانان) پیوندی استوار دارد.[6] آنان معتقدند:

۱. در ایران پیشامدرن، چیزی واحد به‌نام «معماری ایرانی»، یا «معماری اسلامی ایران»، وجود دارد؛

۲. آن چیز کمابیش در همهٔ ایران (و گاهی جهان اسلام)، فارغ از تنوعات سرزمینی و قومی، مشترک است؛

۳. آن چیز (معماری ایرانی / اسلامی) را می‌توان شناخت؛
۴. شناختن معماری ایرانی/ اسلامی یعنی شناختن اصول آن؛
۵. می‌توان در ایران همین روزگار بر مبنای آن اصول معماری کرد و معماری‌ای پدید آورد در امتداد معماری گذشته و متناسب با این روزگار.

این گروه را «قایلان به اصول معماری ایرانی» می‌خوانیم.

در این مقاله، به بازخوانی و فهم اصول معماری ایرانی در نزد قائلان به اصول پرداخته و مفروضات و روش آنان روشن می‌شود؛ نوشته‌های ذیربط از حیث تقید به لازمه‌های سخنشان، نسبت میان مفروضات و مقدمات با نتایج، طرز استدلال، اعتبار و کفایت و اتقان منابع، و مناسبت روش و دیدگاه آنان نقد می‌گردد. نوشتهٔ حاضر از نوع نقد درونی است و در طی آن به فهم و نقد هر پاره از متن بر مبنای پاره‌های دیگر آن می‌پردازیم. بنابراین، شناخت این اقوال در سیاق[۷] فکری و فرهنگی و اجتماعی و سیاسی آن‌ها، از دامنهٔ این تحقیق بیرون است؛ اما تحقیق حاضر مقدمهٔ آن را مهیا می‌کند. همچنین هدف این تحقیق به‌هیچ‌وجه نقد همهٔ حال وحدت یا خشت و خیال نیست؛ بلکه فقط نقد پاره‌هایی از این دو کتاب است که به ذات معماری ایرانی /اسلامی و اصول پایدار آن مربوط است.

این تحقیق بخشی از تحقیقی مفصّل دربارهٔ تاریخ فکری[۸] معماری معاصر ایران است. بنابراین، راهبرد این تحقیقْ تاریخ فکری با تکیه بر اصول هرمنوتیک عینیت‌گرا/ قصدگرا[۹]، و شیوهٔ آن نقد درونی در ذیل روش تاریخ‌نگاری انتقادی[۱۰] است.[۱۱]

موضوع و منابع

قائلان به اصول معماری ایرانی طیفی گسترده دارند: از اهل طراحی و ساختن[۱۲] تا اهل نظر؛ از کسانی که معماری ایرانی را بیشتر ایرانی می‌دانند تا کسانی که آن را شاخه‌ای از معماری اسلامی می‌شمرند. در بین اهل نظر، بسیارند کسانی که اندیشه‌های خود را در مجالس درس و مصاحبه‌ها گفته‌اند و کمتر نوشته‌اند، و اگر نوشته‌اند، نوشته‌هایشان به مجموعه‌ای کمابیش جامع منجر نشده است که بر اصولی معین دلالت کند. شماری اندک از قائلان به اصول‌اند که اقوالشان در قالب نوشته‌هایی مفصل و مدون منتشر شده است: ۱. محمدکریم پیرنیا ــ اصول معماری ایرانی؛ ۲. نادر اردلان و لاله بختیار ــ حالِ وحدت؛ ۳. کامبیز نوایی و کامبیز حاجی‌قاسمی ــ خشت و خیال. شمار اندیشمندان قائل به اصول بیش از این‌هاست؛[۱۳] اما لازمهٔ هدف این مقاله در دست بودن متنی واحد و مدون است که از این سه بیرون نیست. از این سه، دیدگاه نخست، یعنی دیدگاه «محمدکریم پیرنیا ـ اصول معماری ایرانی»، پیش از این در یک پایان‌نامه و سه مقاله به‌دقت و تفصیل بررسی شده است و ما را از بررسی دوباره کفایت می‌کند.[۱۴] بنابراین، در این مقاله به دو دیدگاه دیگر می‌پردازیم. قرابت بیشترِ دو دیدگاه اخیر بر وجاهت محدود کردن دامنهٔ نقد به دو متن یادشده می‌افزاید. از شواهد قرابت بیشتر این دو دیدگاه و فاصلهٔ آن‌ها از دیدگاه پیرنیا این است که پیرنیا قایل به «معماری ایرانی» است و از اصول آن سخن می‌گوید، اما هردو دیدگاه دیگر از «معماری اسلامی ایران» و اصول آن سخن می‌گویند؛ همچنین پیرنیا، بر خلاف دو دیدگاه دیگر، از منشأ اصول معماری در عوالم بالاتر سخنی نمی‌گوید.

بدین ترتیب، متون نقد ما عبارت است از حالِ وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی،[۱۵] از نادر اردلان و لاله بختیار؛[۱۶] و خشت و خیال: شرح معماری اسلامی ایران، از کامبیز نوایی و کامبیز حاجی‌قاسمی. تفسیر و نقد هریک از دو دیدگاه بر مبنای این دو منبع انجام خواهد گرفت و منابع دیگر، از جمله دیگر نوشته‌های این دانشوران، به‌منزلهٔ منابع کمکی منظور خواهد شد. در بررسی کتاب حال وحدت، به متن اصلی کتاب به‌زبان انگلیسی نظر خواهیم داشت و ترجمه‌های آن مد نظر نخواهد بود. همچنین، به‌رغم اهمیت مبانی نظری سنت‌گرایان جدید (اصحاب حکمت خالده) در هردو منبع ما، به نقد این مبانی فقط در صورتی و به میزانی وارد می‌شویم که نقد درونی این کتاب‌ها ایجاب می‌کند و اجازه می‌دهد. به عبارت دیگر، نقد دیدگاه

سنت‌گرایی به‌نفسه در دامنهٔ این تحقیق نیست؛ و فقط به‌تبع متون محل نقد به آن خواهیم پرداخت.

پیشینه

نزدیک‌ترین نوشته به موضوع مقالهٔ حاضر مقالهٔ مشترک لیزا گلمبک و آنه‌ماری شیمل است با عنوان «مرور کتاب حالِ وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی».[۱۷] این مقاله دو بخش متمایز دارد که هر بخش را یکی از این دو نویسنده، با دیدگاه خود که متفاوت با دیگری است، نوشته است. گلمبک، در بخش اول مقاله، انتساب صورت‌های معماری ایرانی به مفاهیم عرفانی را ناتاریخی و نامستند و فاقد مبنای نظری استوار می‌شمارد. همچنین کتاب را از حیث محدودیت دامنهٔ بررسی بناها و گونه‌بناها ناقص، و تعمیم‌های آن را نامعتبر می‌داند. شیمل، در بخش دوم مقاله، با نویسندگان کتاب از این حیث که در پی نشان دادن وحدت در معماری ایرانی و برخاستن آن از تجربهٔ عمیقی دینی‌اند همراهی می‌کند؛ اما یادآوری می‌کند که تصوف مورد نظر در این کتابْ عرفانِ مابعد ابن‌عربی است؛ نه همهٔ سنت عرفانی ایران. این مقاله با همهٔ نکات ارزنده‌ای که دارد در حد مرور کتاب است و به‌علاوه معطوف به آراء دیگر قائلان به اصول نیست.

گل‌رو نجیب‌اوغلو در هندسه و تزیین در معماری اسلامی: طومار توپ‌قاپی، به نقد برخی اقوال و آثار سنت‌گرایان، از جمله کتاب حال وحدت، پرداخته و به‌ویژه نظر آنان را از حیث قول به ذات ثابت و ناتاریخی[۱۸] برای معماری اسلامی نقد کرده است.

در باب خشت و خیال، تاکنون تنها دو نوشتهٔ مروری منتشر شده است.[۱۹] یکی از آن‌ها معرفی‌ای از این کتاب است.[۲۰] دیگری نیز مقاله‌ای مروری و متکی بر مفروضات کتاب است و نویسنده به‌دنبال سنجش تطابق یافته‌های کتاب با آن مفروضات نبوده است.[۲۱]

چندین دانشور به دسته‌بندی دیدگاه‌ها و فکرها در معماری ایران پرداخته و گاه به برخی از جنبه‌های کتاب‌های موضوع مقالهٔ حاضر یا مبانی آن‌ها پرداخته‌اند. از جملهٔ آن‌ها، کتاب شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر، متعرض قائلان به اصول معماری ایران شده است؛[۲۲] اما چیزی را در جهت هدف این مقاله روشن نمی‌کند. در مقالهٔ «شناخت‌شناسی معماری ایران»، در ذکر نگرش‌های موجود در مطالعهٔ معماری ایران، از سنت‌گرایان و کتاب حال وحدت و نویسندگانش در دستهٔ «آشنایی با معماری ایران از زاویهٔ عرفان ایران» نام برده، اما به نقد آن‌ها نپرداخته است.[۲۳] در فصل نخست کتابِ تبیین معماری و شهرسازی مبتنی بر هویت اسلامی- ایرانی، ذیل الگوی پنجم، نگرش سنت‌گرایی معنوی، پس از تادائو آندو از نادر اردلان نام برده و مختصری از نظر او مطرح شده است. در فصل هفتم این کتاب، در نقد رمزگرایی سنت‌گرایان، دیدگاه نجیب‌اوغلو و محمد ارکون بازگو و نقد شده است. در مجموع، نویسندگان این کتاب با سنت‌گرایان هم‌رأی‌اند؛ و تنها جایی از کتاب که ظاهراً متضمن نقدی بر سنت‌گرایان است فقره‌ای در فصل هشتم است که تأیید مطلق همهٔ آثار دوران اسلامی را نفی می‌کند. در این کتاب، از خشت و خیال نقل‌قول و، بدون هیچ نقدی، به آن استناد شده است.[۲۴]

در این مقاله، نخست به بازخوانی هریک از دو متن (حال وحدت و خشت و خیال) از حیث اصول معماری اسلامی ایران پرداخته و هدف و دیدگاه و مبانی آن‌ها بیان می‌شود. آن‌گاه، مشخصه‌های هریک از دو دیدگاه در قالب گزاره‌هایی بیان می‌گردد تا دریافتنی‌تر شود. در این صورت، سنجیدن درونی آن‌ها، یعنی سازگاری یا ناسازگاری گزاره‌های هر دیدگاه در درون خود، و سنجیدن و مقایسهٔ آن‌ها با یکدیگر آسان‌تر و روشن‌تر خواهد شد. برخی از این گزاره‌ها به عالم خارج بازمی‌گردد، که آن‌ها را «گزاره‌های هستی‌شناختی» می‌خوانیم. برخی دیگر به شناخت ما از آن‌ها بازمی‌گردد، که «گزاره‌های معرفت‌شناختی» است. شماری دیگر به تحقق بخشیدن اندیشه‌ها و اصول در عالم خارج راجع است، که «گزاره‌های عملی یا هنجاری» است. در پی این گزاره‌ها، به دشواری‌ها و ناسازگاری‌های درونی هریک از دو متن، صرفاً از آن حیث که به ذات ناتاریخی معماری ایرانی معطوف است، پرداخته می‌شود.

بحث و بررسی

کتاب حالِ وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی در سال ۱۹۷۳ م./ ۱۳۵۲ ش. به‌زبان انگلیسی در دانشگاه شیکاگو به طبع رسید و از همان سال مورد توجه دانشوران قرار گرفت. هردو نویسنده نوشته‌های دیگری هم دارند؛ اما در موضوع این مقاله، این کتاب تقریباً حاوی همهٔ دستگاه اندیشهٔ ایشان است. کتاب با پیش‌گفتاری از سیدحسین نصر آغاز می‌شود که در روشن کردن مبانی کتاب بسیار گویاست. کتاب سه بخش دارد: بخش ۱. «ریخت‌شناسی مفاهیم»؛ بخش ۲. «مفهوم صورت‌های سنتی»؛ بخش ۳. «مراتب تحقق». در حاشیهٔ بیشتر بخش‌ها، پاره‌هایی از «متون سنتی» عرضه شده است؛ بی‌آنکه در متن مستقیماً به آن‌ها ارجاع شده باشد؛ از جمله از مثنوی مولوی، یوسف و زلیخای جامی، مصنفات افضل‌الدین کاشانی، احیاءالعلوم ابوحامد غزالی، رسایل اخوان‌الصفا، گلشن راز شیخ محمود شبستری، فصوص الحکم و رسالة الاحدیهٔ ابن‌عربی، انسان کامل عبدالکریم جیلی، و متنی نامعلوم از ابوالمواهب شاذلی است.[۲۵] مضمون همهٔ این سخنانْ ذومراتب بودن جهان و نسبت رمزیِ هریک از مراتب با مرتبهٔ بالاتر خود است. در مقدمه، نویسندگان از مبانی دیدگاه خود سخن می‌گویند، که برای فهم کتاب بسیار مهم است: جایگاه سنت در جامعهٔ سنتی و طرز انتقال آن، معناداری جهان و راه پی بردن به معانی، زبان رمز، طرز انتقال رمزها، و رمزی بودن هندسه، اصل کثرت در وحدت، جایگاه انسان در جهان‌شناسی اسلامی، هنر انسان در مقام خلیفهٔ خدا و مشارکت او در صنع، انتقال زبان رمزیِ از طریق نظام آموزش سنتی، کسب لیاقت هنرمند سنتی از طریق آیین تشرف.

عنوان نخستین فصل از بخش ۱ «فضا»ست[۲۶] و با مبحث «ساختار فضا»[۲۷] آغاز می‌شود. مقصود نویسندگان از ساختار فضا نسبت فضا با الگوی آفرینش است. در باب بعد، «جهت‌یابی در فضا»،[۲۸] باز سخن از جهات و دستگاه مختصات افلاک است. در باب «حالِ مکان»[۲۹]، سخن از ایجاد تعامل انسان سنتی بین دریافت خود از مکان جهان و عناصر طبیعت و ساختن مکان، از جمله شهر، است. در باب «تداوم فضای مثبت»[۳۰]، سخن از اهمیت فضا (در برابر شکل) در سنت معماری ایران اسلامی است. در مبحث «نظام‌های فضای مثبت»[۳۱]، پیوند میان فضاها در درون بنا و بناها در شهر را با نظام‌های طبیعی، مانند رودخانه و شاخ و برگ، مقایسه می‌کنند. در باب «فضای انسان»[۳۲]، سخن از ایجاد حریم و خلوت برای انسان در بناها و شهرهای سنتی است. سپس در باب‌های «مقارنت زمان و صورت»[۳۳] و «نواخت در زمان»[۳۴]، پای زمان را به میان می‌آورند. در اینجا، حرکت مستمر در بازار سنتی را به «خلق مدام» نفَس الرّحمن در نزد ابن‌عربی تأویل می‌کنند.

در فصل ۲، با عنوان «شکل»[۳۵] ــ در ابواب «ریاضیات و طبیعت»، «ریاضیات تناسب»، «انسان چون سنجه»، و «عدد» ــ از نسبت میان اندیشهٔ «توحید» در نزد انسان سنتی با ریاضیات سخن می‌گویند. سپس به «هندسه» می‌رسند و اینکه چگونه هندسه زادهٔ عدد است و این زایش چه مناسبتی با نظام آفرینش دارد. در مبحث «تربیع دایره»، همهٔ معماری سنتی را نتیجهٔ گسترش مضمون بنیادی تربیع دایره، یعنی تبدیل دایره به مربع از طریق مثلث، می‌شمارند. در مبحث «مَندَل» (ماندالا)، می‌گویند این شکل در همهٔ فرهنگ‌ها مظهر جهان است[۳۶] و به‌واسطهٔ عدد و هندسه، نمایندهٔ مُثُل یا اسماء و صفات الهی است.

در فصل ۳، «سطح»،[۳۷] از این سخن می‌گویند که سطح، که فضاها را محدود می‌کند، رمزی از پیوند میان عوالم پایین و بالاست. باب «مفهوم خط» مقدمه‌ای است برای پرداختن به مبحث «نقوش هندسی»، که رمز[۳۸] آشکار وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. «نقوش گیاهی» یا اسلیمی نمونه‌ای دیگر از رشد و گسترش کثرت از طرح‌هایی ساده و تک‌یاخته است. در باب «خوشنویسی»، از نسبت این هنر با کلام خدا می‌گویند و اینکه خوشنویسی در هنر اسلامی نظیر شمایل‌نگاریِ حضرت عیسی (ع) در هنر مسیحی است. کتیبه گویای این است که عالمِ صغیر بنا، همچون عالم کبیر، از کلمهٔ خدا ساخته شده است. فصل دیگر بخش ۱ «رنگ»[۳۹] نام دارد و در آن به تأویل رنگ‌ها

می‌پردازند. آخرین فصل از بخش ۱ «ماده»[۴۰] است و در آن از عناصر چهارگانه، کیمیا و استعلای ماده، و تضاد طبایع مواد می‌گویند.

بخش ۲، «مفهوم صورت‌های سنتی»،[۴۱] با توضیحی مقدماتی در این‌باره شروع می‌شود که صورت‌های مادی پلی میان این جهان و عالم خیال‌اند. از جملات بعدی معلوم می‌شود که منظور خاص ایشان از «صورت‌های نوعیِ رمزی» در معماری چیزهایی چون باغ، حیاط، سکو، ایوان، دروازه، اتاق، مناره و گنبد و چهارطاق است. ابواب بعدی هرکدام به یکی از این صورت‌های نوعی اختصاص دارد. در هریک از آن‌ها، توضیح مختصری دربارهٔ کیفیت کالبدی می‌دهند و به تأویل آن‌ها و ویژگی‌هایشان می‌پردازند.

بخش ۳، «مراتب تحقق»،[۴۲] به انواع انتظام در معماری اختصاص دارد. این بخش با دو مبحث «ترکیب صورت‌ها» و «صورت شهر» آغاز می‌شود. نخستین فصل از این بخش «انتظام طبیعی»[۴۳] است؛ با سه باب «انتظام تصادفی»، «انتظام خطی»، «انتظام خوشه‌ای». فصل «انتظام هندسی»[۴۴] با وصف چغازنبیل آغاز می‌شود که نماد کوه مقدس است و مقدمه‌ای برای شهرهای مرکزدار بعدی که موضوع ابواب دیگر این فصل است. در فصل «انتظام موزون»[۴۵]، نویسندگان به انتظام اندامینِ[۴۶] متداول در شهر ایرانی می‌پردازند. با بحث از نمونه‌های بازار، فضای عمومی کتاب از جوّ عرفانی و فلسفی به جوّ معماری نزدیک‌تر می‌شود و تأویل معماری به مفاهیم عرفانی که همهٔ کتاب را تا اینجا در سیطره داشت به حد تک‌جمله‌هایی لابه‌لای متن فرومی‌کاهد.

۱-۱. هدف و مبانی

عنوان کتاب به‌خوبی گویای محتوای آن است: حالِ وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی. از عنوان برمی‌آید که دایرهٔ سخنْ همهٔ معماری ایران در دوران اسلامی را در بر می‌گیرد. به نظر اردلان ـ بختیار، تصوفْ سنتی دارد که در معماری ایرانی ظاهر شده و حالِ واحدی در همهٔ آن ایجاد کرده است که آن را «حال وحدت» خوانده‌اند. اما این حال وحدت از کجا می‌آید؟ به‌نظر سیدحسین نصر در مقدمهٔ کتاب، معماری اسلامی نوعی از هنر اسلامی است و «هنر اسلامی چیزی جز تجلی روح در عالم ماده و بلکه چیزی جز صورتِ وحی قرآنی نیست؛ اما متأسفانه تا کنون این هنر را بسیار به‌ندرت به‌قصد فهم معنای رمزی و ماورای طبیعی‌اش مطالعه کرده‌اند»؛ اما «نویسندگان این کتاب با تحلیل عناصر معماری سنتی (رنگ و نور و ماده و نماد هریک) کوشیده‌اند که به معنای درونی معماری اسلامی سنّتی ایران راه ببرند.» برای این کار، به «فهم نگرش انسانِ سنتی به کل و جزء معماری» مبادرت کرده‌اند.[۴۷]

پس هدف نویسندگانْ فهم امری ناتاریخی در درون معماریِ سنتیِ اسلامیِ ایران است؛ و برای رسیدن به چنین فهمی به تحلیل عناصر این معماری پرداخته‌اند. این عناصرْ رمزی است؛ رمزهایی برآمده از وحی که معانی آن‌ها بر انسان سنتیِ ایرانی آشکار بوده است. باید از ظاهر این کالبدها عبور کرد و آن معانی را بازشناخت. این‌چنین به «ذات»ی دست می‌یابیم که جاویدان و همواره درست و کارآمد است.[۴۸] این ذات در یکی از مفاهیم اصلی حال وحدت، یعنی «سنت»،[۴۹] ریشه دارد.[۵۰] اردلان ـ بختیار یکسره پیرو سنت‌گرایی یا حکمت خالده[۵۱]اند.[۵۲] مقصود ایشان از سنتْ امری فرهنگی، اجتماعی، یا صنفی نیست؛ بلکه همان سنت‌الله است که در مراتب گوناگون هستی جاری است. خدا سنت را به‌واسطهٔ وحی از طریق ادیان به انسان‌ها معرفی کرده است. سنتْ حقیقتی واحد است؛ اما، در تنزل به مرتبهٔ پایینِ این عالم، در هرجا به مقتضای سیاق آن صورتی دیگر به خود گرفته است. از این روست که همهٔ فرهنگ‌های سنتی، در عین تفاوت‌هایشان، به هم شبیه‌اند. برای فهم جایگاه سنت و نیز نسبت ذات معماری اسلامی با صورت آن در دستگاه نظریِ حال وحدت، باید به نظام هستی‌شناسی مورد نظر ایشان در کتاب توجه کنیم. در مقدمهٔ کتاب، در سخن دربارهٔ انسان و جایگاه او در نظام هستی، مراتب هستی، یا حضرات الهیه، مطابق دستگاه ابن‌عربی و به نقل از سنت‌گرایان معرفی کرده‌اند.[۵۳] این مراتب هستی در طول هم‌اند؛ یعنی مثلاً هرچه در عالم طبیعت هست، در همان حال، در عالم‌های دیگر

نیز هست. هر چیزی در هریک از عوالمْ ظاهری است برای نظیر آن در عالم بالاتر. هر شیء مادّیْ ظاهری است که شش باطن در عوالم فراتر دارد؛ و چیزها در هر عالمْ رمز یا نمادی برای مرتبهٔ بالاتر یا باطنی خودند. برعکس، هر چیزی در عالمی بالاتر باطن و معنای همان چیز در عالم فروتر است. این نظام رمزیْ نظامی جهان‌شمول است و هیچ‌چیز در جهان نیست که رمزی از چیزی دیگر نباشد. به‌علاوه، پیوند رمزها با معانی‌شان پیوندی وجودی است؛ نه قراردادی.

به‌نظر نویسندگان، چون انسان خلیفهٔ خدا روی زمین است، لازمهٔ خلافتش این است که خلاقیت او در زمین مطابق نظام خلق خدا باشد. اگر با اطاعت از خدا دست به آفرینش بزند، آفرینش او مطابق نظام هستی است. سنت است که به انسان می‌آموزد چگونه چنین کند. در این صورت، اثر هنریِ انسان نیز رمزی است و بواطن و معانی‌ای دارد مطابق نظام هستی.[۵۴] چنین هنر و معماری‌ای «سنتی» است؛ یعنی هنر و معماری‌ای است محصول شهودِ عالم مثال یا تعلّم در محضر کسانی که چنین شهودی داشته‌اند.[۵۵] صورت‌های معماری دلخواه نیست؛ بلکه ورای ذهنیت فردی و سلیقه‌های شخصی، و برآمده از سنت است؛[۵۶] سنت نه‌فقط معانی و مفاهیم رمزی معماری، که صورت‌ها را نیز به‌دست می‌دهد. این مؤیَّد بودنِ صورت‌های هنر سنتی به سنتْ، مایهٔ «وحدت» در معماری سنتی است. پس معماری سنتی ذاتی واحد و ناتاریخی دارد و این ذات با نظام هستی مرتبط است. هر کار نو نتیجهٔ شهود هنرمند است؛ یا شهود خودِ او یا شهودی که به‌واسطهٔ نظام سنتیِ تعلیم و تعلم به او رسیده است. این نظام در صنوف معماران تحقق یافته بود و «استاد» هر صنف هم صوفی بود و هم صنعتگر.[۵۷] از همین رو، هنرمند سنتی برای کار هنری ناچار نیست الهیات سنت را تماماً بشناسد؛ زیرا سنتِ مبتنی بر آن الهیاتْ خودْ سرمشق‌ها و قواعد را به‌دست می‌دهد و ارزش معنوی صورت‌ها را تضمین می‌کند.[۵۸]

۱-۲. اصول معماری

به‌نظر اردلان‌ـ بختیار (به پیروی از سنت‌گرایان)، چون سنت امری بی‌زمان است، به همان اندازه که متعلق به گذشته است، به امروز تعلق دارد. پس امروز نیز می‌توان، و باید، معماری سنتی پدید آورد. ذات بی‌زمان معماری سنتی همان سنتِ نهفته در پسِ ظواهر این معماری است. عناصر تشکیل‌دهندهٔ این ذات همان اصول معماری است. بنابراین، اردلان‌ـ بختیار به اصولی برای معماری ایرانی قایل‌اند؛ اما بیشتر با تکیه بر معماری ایرانیِ پس از اسلام که آن را «معماری اسلامی» می‌خوانند. برای فهم این اصول، به تحلیل[۵۹] معماری به «مفاهیم»[۶۰]، «صورت‌ها»،[۶۱] و «ساختارها»[۶۲]ی مرکب از صورت‌ها» می‌پردازند تا معانی رمزی آن‌ها را دریابند و اصول جاویدان آن‌ها را کشف کنند. این بررسی را در سه بخش کتاب با عناوین «ریخت‌شناسی مفاهیم»، «مفهوم صورت‌های سنتی»، و «مراتب تحقق» انجام داده‌اند.

الف. اصول مفهومی

منظور از مفاهیم، در حال وحدت، عناصر بنیادین[۶۳] معماری چون فضا و شکل و سطح و رنگ و ساخت‌مایه‌هاست؛ و اصول مفهومیْ معطوف به همین‌هاست. به‌نظر اردلان‌ـ بختیار، مثلث و مربع و دایره اشکالی رهاشده در این دنیا نیستند؛ بلکه رمزی از چیزهایی در عالم بالاترند. مثلثْ رمزِ پیوند آسمان و زمین است. مربع ایستاترین و بی‌جنبش‌ترین شکل‌هاست و رمز ثابت‌ترین جنبهٔ خلقت. به همین دلیل است که مکعب را در مقیاس بزرگ رمز زمین و در مقیاس کوچک رمز انسان می‌دانند. دایره از عناصر پنجگانه‌ای تشکیل شده است که رمز چرخ فلک است. کره کامل‌ترینِ شکل‌هاست؛ رمزی است از سبُکی و حرکت کلی روح.[۶۴] کل معماری سنتی را می‌توان بسط یک نقش‌مایهٔ کلی و بنیادی دانست: تربیع دایره؛ یعنی دایره‌ای که به کمک مثلث به مربع می‌رسد.[۶۵] نمونه‌های این رمز مهم و بنیادی در معماری هخامنشی، چهارطاقی ساسانی، مقرنس سلجوقی، و عالمِ رنگارنگ معماری صفوی دیده می‌شود.[۶۶]

هریک از سطوح بنا رمزی از حقیقتی است: کف رمز زمین است؛ دیوار رمز محور قائم جهان و

نفس بالندهٔ انسان است؛ سقف رمزی از آسمان است و مقام روح.[۶۷] افزون بر این، اعتلای سطح درونی فضاها با کاشی‌کاری و نقاشی تأکید بر درون است و رمزی از اینکه حقیقت در درون نهفته است و انسان می‌تواند، با جستن درون خود، به بهشت راه یابد. رنگْ رمزِ عالم کثرت و تنوع در برابر عالم وحدت و یکرنگی و بی‌رنگی است.[۶۸] کلّ هر بنا رمز همهٔ عالم است. از این روست که بناها را، همچون عالم کبیر، از عناصر اربعه ــ آب، خاک، هوا، آتش ــ ساخته‌اند. به‌کار بردن این عناصر در نقاط عطف بناها رمزی از عالمِ ساخته از عناصر اربعه است.[۶۹]

ب. اصول صوری

صورت‌های بنا (یعنی واحدهای کالبدی آن) همه معنای رمزی دارند: باغ و حیاط رمز بهشت؛ تخت (مثل تخت جمشید و تخت طاووس و اورنگ‌های شاهی و شاه‌نشین‌های خانه‌ها) رمز کوه مقدس؛ ایوان و تالار (همچون طاق کسری و ایوان‌های مساجد و خانه‌ها) رمز راه و طریقت؛ طاق رمز کثرت؛ گنبد رمز وحدت و سراپردهٔ جهان و خیمهٔ دهر؛ و میل و منار رمز محور هستی، رمز روح طالب آدمی، رمز عدد ۱ و حرف «الف»، و نمایندهٔ خدا در زمین است.[۷۰]

ج. اصول انتظام

انتظام در معماری بر سه نوع است: طبیعی، هندسی، موزون. اردلان- بختیار انتظام طبیعی را رمز طبیعت مخلوق خدا می‌دانند که به‌دست انسانِ مأنوس با طبیعتِ بکر، در دل طبیعت و در قالب معماری روستایی ناخودآگانه به ظهور می‌رسد. انتظام هندسی را رمز وحدت در وحدت (کمال و خلوص) و انتظام موزون را رمز کثرت در وحدت از یک سو و رمز وحدت در کثرت از سوی دیگر معرفی می‌کنند.[۷۱]

۱- ۳. گزاره‌های دیدگاه

بنا بر آنچه گذشت، دیدگاه حال وحدت را می‌توان در قالب این گزاره‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی و عملی/هنجاری خلاصه کرد:

الف. گزاره‌های هستی‌شناختی

۱. ذاتی بی‌زمان به نام «معماری اسلامی» وجود دارد.

۲. معماری اسلامی نوعی از معماری سنتی است که بر سنت اسلامی مبتنی است.

۳. معماری سنتی معماری مبتنی بر سنت است. این نوع از معماری تا پیش از روزگار جدید در همهٔ جهان رایج بوده است.

۴. سنت مراتبی دارد که بالاترینِ آن‌ها وحی الهی است. وحی الهی از طریق ادیان در جوامع جاری شده و مراتب دیگرِ سنت را ساخته است.

۵. مراتب دیگر سنت است که در جوامع سنتی، صورت‌های هنر، معانی هنر، طرز نسبت میان صورت‌ها و معانی، طرز تحقق بخشیدن اندیشه‌ها در قالب هنرها، طرز تعلیم و تعلم هنرها و انتقال سنت‌های هنری را معین می‌کند.

۶. سنت‌های گوناگون در ادیان و جوامع مختلفِ سنتی با هم وحدت حقیقی دارند و همهٔ آن‌ها بر حکمت خالده مبتنی‌اند.

۷. از سنت‌های الهی این است که عالم ذومراتب است و نظام رمزی دارد. هرچیزی در هر مرتبه از عالمْ رمزِ همان چیز در مرتبهٔ بالاتر عالم است؛ و، برعکس، هر چیزی در مرتبهٔ بالاتر، معنا و باطن همان چیز در مرتبهٔ پایین‌تر است.

۸. پدید آوردن هنر و معماری سنتی بدون وقوف بر چنین نظام رمزی‌ای و عمل مطابق آن ممکن نبوده است.

۹. هنرمند سنتی، بر مبنای آنچه سنت به او آموخته است، آفرینش خود را با سنت آفرینش الهی تنظیم می‌کند و تطبیق می‌دهد. پس هنر او ذومراتب و رمزی است و به حقایق عوالم بالاتر هستی راه می‌برد.

۱۰. صورت‌های سنتی از طریق سنت، به‌واسطهٔ سنتِ تعلیم و تعلم، یا از طریق شهودِ بی‌واسطهٔ صورت‌ها در عالم مثال به‌دست می‌آید.[۷۲]

ب. گزاره‌های معرفت‌شناختی

۱۱. فهم هنر و معماری سنتی بدون وقوف به نظام رمزی هستی و پیوند هنر سنتی با آن نظام ممکن نیست.

۱۲. پس فهم معماری سنتی نیازمند تأویل است، تأویلی برای راه بردن از رمزها و صورت‌ها به معانی و بواطن، برای پی بردن از عناصر و صور به سنت‌ها.

۱۳. برای این تأویل، باید به نگاه انسان سنتی به عالم و به معماری نزدیک شد.

۱۴. این تقرب از طریق مطالعهٔ همدلانهٔ متون به‌جامانده از جهان سنتی و نیز کشف و شهود سنت در درون محقق ممکن می‌شود.

۱۵. هر انسانی از آن حیث که انسان است می‌تواند خود را برای فهم سنت مهیا کند؛ اما انسان غربی، به‌واسطهٔ فلسفهٔ دکارتی که بسیاری از مفاهیم «کیفی» را محو کرد، قادر به درک برخی از مفاهیم سنت نیست.

۱۶. این همدلی و تقرب به سنت بیشتر برای کسانی ممکن است که خودْ اهل این سنت باشند و بتوانند از درون به آن نظر کنند.

۱۷. فهم معماری سنتی سه منبع دارد: آثار معماری، آثار نوشتاریِ گواه بر دیدگاه‌ها و طرز عمل انسان سنتی، درونِ پاکیزهٔ محقق. راه فهم این منابعْ تأویل همدلانه، و ابزار این تأویل «عقل»[۷۳] شهودی و غیراستدلالی است.

۱۸. با تحلیل آثار معماری به «مفاهیم» و «صورت‌ها» و «انتظام‌ها»، می‌توان به تأویل آن‌ها پرداخت.

۱۹. در عالم سنتی، همهٔ دستگاه‌های فکری و عملی، به‌رغم تفاوت‌های ظاهری‌شان، وحدت دارند. به همین سبب، می‌توان از همهٔ آن‌ها برای فهم هنر سنتی بهره گرفت؛ فارغ از اینکه در چه تاریخی ظهور یافته باشند یا چه تعارضات ظاهری‌ای با هم داشته باشند.

۲۰. چون معماری سنتی اسلامی ایران و دیگر معماری‌های سنتی، از جمله معماری سنتی پیش از اسلام ایران، وحدت حقیقی دارند و همه مبتنی بر سنت‌اند، برای فهم معماری اسلامی ایران می‌توان به نمونه‌های دیگر معماری‌های سنتی نیز رجوع کرد.

۲۱. همین قضیه در خصوص معماری شهری و روستایی ایران نیز صادق است و برای فهم معماری سنتی می‌توان بین آن دو تردد کرد.[۷۴]

ج. گزاره‌های عملی یا هنجاری

۲۲. امروز نیز، همچون گذشته، سنت معتبر است. پس معماریِ سنتیِ امروزی نیز ممکن و لازم است.

۲۳. سنت نه‌فقط باطن‌ها و معانی، بلکه صورت‌ها را معین می‌کند. بنابراین، امروز نیز باید، از طریق فهم سنت یا از طریق شهود، به صورت‌های سنتی معماری دست یافت و آن‌ها را تحقق بخشید.[۷۵]

۱-۴. دشواری‌ها و ناسازگاری‌ها

بررسی جایگاه این کتاب در تاریخ فکری معماری ایران در چهار دههٔ اخیر نیازمند تحقیقی دیگر است. این‌قدر روشن است که این کتاب باب گفتگو دربارهٔ معماری ایرانی با عنایت به معنای آن را گشود و مدت‌ها بر عرصهٔ تفکر در معماری ایران سلطهٔ بی‌منازع داشت. همین جایگاه خطیر است که شناخت عیوب آن را، در کنار حسن‌هایش، مهم‌تر می‌کند. چنان‌که در آغاز مقاله گفته شد، قصد ما در اینجا نقد همه‌جانبهٔ این کتاب نیست؛ بلکه صرفاً سنجش مقدمات و مسیر و نتایج کتاب با هم، آن هم فقط از حیث اندیشهٔ ذات ناتاریخی معماری اسلامی ایران، است.

گفتیم که اردلان- بختیار، برای پی بردن به معنایی که از نظر ایشان در پس کالبدهای معماری نهفته است، کالبد بناها را به اجزایی تحلیل می‌کنند. از طرفی، معتقدند که معماری اسلامی را باید از درون شناخت؛[۷۶] لیکن در هیچ‌جا توضیح نمی‌دهند که این شناختن از درون در کتاب خود ایشان چگونه تحقق

یافته است. آیا شناخت از درون به منابع ایشان مربوط است، یعنی منابع ایشان منابع درون سنت معماری ایران است؟ در این صورت، کدام منابع منابع درونی سنت شمرده می‌شود؟ آیا دانشوران دیگر، از جمله دانشوران غربی، از همین منابع بهره نگرفته‌اند؟ آیا شناخت از درون به روش ایشان مربوط است؟ روش کار خود، مثلاً روش «تحلیل» ریخت‌شناختی‌ای که به‌کار برده‌اند، روشی درونی و سنتی است؟ این روش را از کدام منبع سنتی به‌دست آورده‌اند؟[۷۷] دوم، ایشان به‌تصریح و تلویح گفته‌اند که اعتبار آثار عالمان و عارفان مسلمان فراتر از زمان است؛ زیرا پیرو وحی الهی است. در جایی از کتاب معلوم نکرده‌اند که آیا این رأی شامل همهٔ عالمان و عارفان مسلمان می‌شود یا برخی از آنان. آیا آثار این عالمان و عارفان همان منابع سنت است؟ آیا خود این منابع است که تعیین می‌کند چه چیزی سنت است و چه چیزی نیست؟ در این صورت، در تشخیص سنت و امر سنتی و منبع سنت گرفتار دور نمی‌شویم؟ سوم، آیا چنان پیوند کلانی که صورت‌های معماریِ ساختهٔ انسان را در مکان‌ها و زمان‌های دور و دراز به هم و به نظام هستی مرتبط می‌کند چیزی است که به چنگ فهم انسانی بیفتد؛ یا فقط از طریق وحی یا الهام یا شهود به‌دست می‌آید؟ شواهد وحیانی این مبنای مهم در کجای کتاب ذکر شده است؟ شواهد دریافت آن از طریق کشف و شهود چطور؟ آیا شهودْ امری بین‌اذهانی است که بتوان آن را در چنین کتابی با دیگران در میان گذاشت؟

علاوه بر اینها، شیوهٔ گزینش منابع و استناد به آن‌ها نیز محل چون‌وچراست. نویسندگان روشن نکرده‌اند که بر کدام مبنا مثلاً اخوان‌الصفا، سهروردی، ابن‌عربی، یا مولوی نمایندهٔ همهٔ جهان‌شناسی اسلامی‌اند. طرز استنادها و ارجاعات کتاب این شبهه را پیش می‌آورد که ایشان شماری از معانی رمزی را از پیش درست گرفته و فقط به پاره‌هایی از منابعی استناد کرده‌اند که مؤید رأیشان باشد. به بیان دیگر، چنین نیست که در خصوص معانی یا حتی نظام مراتب هستیْ منابع را به‌روشی معتبر گزیده و آن‌ها را جُسته و نتیجهٔ آن جستجو را عرضه کرده باشند. رأیی را از پیش (با اتکا بر آموزه‌های آنری کوربَن[۷۸] و نصر و مانند آنان) اختیار، و سپس به‌شیوه‌ای خطابی، فقط به پاره‌هایی از منابعی استناد کرده‌اند که با رأیشان موافق بوده است. این مشکل آنجا بغرنج می‌شود که طرز انتساب این معانی به صورت‌ها هم بدون منبع و فارغ از توضیح خردپسند باشد. کافی است که انتساب معنایی به صورتی از صورِ معماریْ دل‌نشین و شاعرانه باشد؛ کافی است که چیزی شبیه به آن در یکی از هزاران نوشتهٔ عالم سنتی بیابند؛ دیگر نیازی به استدلال و استشهاد و استناد نمی‌بینند.[۷۹] برخی شباهت‌ها و مقارنت‌ها نویسندگان را به وجد آورده است؛ همین وجد را نشانهٔ درستی قول خود گرفته‌اند و از خواننده توقع دارند همین را یافتهٔ «عقل» بشمارد و بپذیرد.

اگر از نویسندگان بپرسیم به چه دلیلی مثلاً گنبد نشانهٔ عالم ملکوت است و پایهٔ چهارگوشِ گنبد نشانهٔ عالم ناسوت، به شباهت آن به گنبد آسمان و نمونه‌های چنین تشبیهی در متون منظوم و منثور سنتی استناد می‌کنند؛ اما از شواهد معارض آن در متون سخنی به میان نمی‌آورند. همچنین هیچ دلیلی نمی‌آورند که چنان اندیشه‌ای در نزد اندیشمندان و فرهیختگان پیشین چگونه در متن جامعه منتشر می‌شده است. در مورد اخیر، تنها از نظام اصناف سخن می‌گویند و استاد هر صنف را، بدون ذکر شاهدی، صوفی می‌شمارند.[۸۰] از این گذشته، ایشان، در نهایت تسامح، تصوف را با فتوت یکی می‌گیرند و حکم‌های مربوط به تصوف را به‌آسانی به فتوت تعمیم می‌دهند؛ بین عرفان نظری و عرفان عملی فرقی نمی‌گذارند و، بر مبنایی ناگفته و نامستدل، اندیشه‌های عرفان نظری امثال ابن‌عربی یا اندیشه‌های اشراقی را ساری و جاری در میان متصوفان و فتیان می‌انگارند.

نویسندگان در برابر این پرسش مقدّر که از کجا می‌توان نسبت میان یک صورت معین و یک معنای معین را دریافت، علاوه بر شهود و متون سنتی، از مفاهیمی چون سرنمون (کهن‌الگو)[۸۱] یاد کرده‌اند. می‌دانیم که این اصطلاح به دستگاه روان‌شناسی یونگ[۸۲] تعلق دارد که نه‌تنها سنتی نیست، بلکه برخی از اندیشمندان برجستهٔ سنت‌گرا به‌شدت با آن مخالفت

کرده‌اند.[۸۳] گزینش ذوقی و استحسانیْ منحصر به نظریه‌ها و پاره‌های آن‌ها نیست و در جنبه‌های دیگر این کتاب نیز دیده می‌شود. انتخاب بناها و شهرها معیاری اعلام‌شده ندارد. اجزای بناها نیز به‌دلخواه انتخاب شده است. از بین اجزای منتخب نیز به‌دلخواه به برخی معنا نسبت داده و برخی دیگر را در خارج از نظام رمزیِ مقدس توضیح داده‌اند؛ مثلاً ایوان و صفه را رمز کوه مقدس گرفته‌اند، اما برای گودال‌باغچه فایدهٔ کارکردی و اقلیمی ذکر کرده‌اند.

اردلان- بختیار معتقدند فهم معانی نهفته در معماری سنتی از طریق مطالعهٔ همدلانهٔ متون به‌جامانده از جهان سنتی و نیز کشف سنت در درون محقق ممکن می‌شود.[۸۴] سیدحسین نصر در مقدمه‌اش بر کتاب اظهار خشنودی می‌کند که نویسندگان کتاب خود اهل همان سنتی‌اند که به مطالعه‌اش پرداخته‌اند.[۸۵] هیچ‌یک روشن نمی‌کنند که معیار اهل این سنت بودن چیست. آیا محقق باید در دل سنتی زیسته باشد تا آن را فهم کند؟ آیا چنین چیزی برای محقق امروزی ممکن است؟ و، به چه دلیل، نویسندگان این کتاب خود اهل همین سنت‌اند و دیگران نیستند؟ خواننده از کجا می‌تواند این اهلیت را دریابد و به آن اعتماد کند؟

دایرهٔ گستردهٔ منابع و تسامحِ مفرط در تأویل گاهی موجب خطا در فهم اولیهٔ برخی از مفاهیم و اصطلاحات هم شده است. از جملهٔ آن‌ها اصطلاحی هندسی است به‌نام «تربیع دایره». گفته‌اند کل معماری سنتی را می‌توان بسط یک نقش‌مایهٔ کلی و بنیادی دانست: تربیع دایره؛ یعنی دایره‌ای که به‌کمک مثلث به مربع می‌رسد؛ و این را به سنتی در نزد ریاضی‌دانان نسبت داده‌اند که تربیع دایره خوانده می‌شود.[۸۶] بنا بر مبانی‌ای که در کتاب گفته‌اند، این قول را قاعدتاً از منابع سنت به‌دست آورده‌اند؛ اما نگفته‌اند از کدام منابع. سنجش اعتبار این سخن با آنچه در منابع ریاضی‌دانان مسلمان آمده است از دایرهٔ این مقاله بیرون است. در اینجا، همین‌قدر روشن است که، از حیث معنای اصطلاح، آنچه منظور ایشان است، یعنی تبدیل مربع پایه به دایرهٔ زیر گنبد، «تدویر مربع» است نه تربیع دایره.[۸۷]

۲. نوایی و حاجی‌قاسمی- خشت و خیال

دومین نظرگاهِ معطوف به ذات معماری اسلامی ایران متعلق به کامبیز نوایی و کامبیز حاجی‌قاسمی است و در کتاب خشت و خیال: شرحی بر معماری اسلامی ایران (۱۳۹۰) منتشر شده است. سابقهٔ این کتاب به پایان‌نامهٔ مشترک کارشناسی ارشد این دو با همین نام در سال ۱۳۵۷ باز می‌گردد؛ اما به‌گفتهٔ خود ایشان آن پایان‌نامهٔ دوجلدی و این کتاب به‌جز نامْ وجه اشتراکی ندارند.[۸۸] این اختلاف از تحول فکری ایشان در سال‌های ۱۳۵۷- ۱۳۶۰ ناشی می‌شود.[۸۹] سخن ما در اینجا ناظر به اندیشهٔ اخیر ایشان در کتاب خشت و خیال است؛ و به اندیشه‌های پیشین ایشان فقط در حدی خواهیم پرداخت که شاهدی بر آن در همین کتاب بیابیم.

کتاب ساختاری روشن دارد و خلاصهٔ محتوای آن نیز در مقدمه به‌روشنی بیان شده است و نقل مضمون آن ما را از سخن بیشتر معاف می‌کند: خشت و خیال شامل یک مقدمه («پیش‌درآمد») و نُه فصل («گفتار») است. پیش‌درآمد، با عنوان «لطیفهٔ نهانی»، حاوی هدف و مبانی نظری کتاب است. گفتار اول، «حریم و خلوت»، دربارهٔ اصل درون‌گرایی در معماری اسلامی و تأثیر آن در طرح بناها و مجموعه‌ها و بافت‌های شهری است. گفتار دوم، «نظم بلورین»، دربارهٔ اصول انتخاب شکل و حجم و فضا و ترکیب آن‌هاست، اصولی چون خلوص و کمال شکل‌ها، اهمیت مرکز، محور و جهات، تقارن و تکرار. این فصل دارای حاشیه‌ای دربارهٔ «عناصر کالبدی» است. گفتار سوم، «گوهری در درون»، به معماری درون فضاهای بسته، به‌ویژه معماری سقف‌ها (تنوع و هندسهٔ آن‌ها)، مربوط است. گفتار چهارم، «تار و پود پنهان»، دربارهٔ هندسهٔ پنهان در بناهاست. موضوع گفتار پنجم، «خاک و کیمیا»، ساخت‌مایه‌ها (مصالح) و طرز رفتار معماران با آن‌هاست. گفتار ششم، «نقش عجب»، مربوط است به نقوش هندسی و گیاهی، از جمله روش طراحی و ابداع آن‌ها. گفتار هفتم، «صدای سخن عشق»، به رنگ و اصول زیبایی‌شناختی حاکم بر انتخاب آن‌ها و تأثیر رنگ در معماری اختصاص دارد. نویسندگان در گفتار هشتم، «کلک خیال‌انگیز»، به‌طرز حضور خط در معماری اسلامی پرداخته‌اند. آخرین

گفتار، «در گلستان خیال»، دربارهٔ اصول طراحی فضای باز، مانند حیاط و باغ و محوطه‌های شهری در معماری اسلامی است.[۹۰] موضوع کتاب، «معماری اسلامی ایران» است؛ یعنی، به‌قول نویسندگان، معماری‌ای که ریشه در دیانت اسلام دارد، دامنهٔ جغرافیایی‌اش ایران بزرگ است، و دامنهٔ تاریخی‌اش از ظهور اسلام تا اواخر دورهٔ قاجاریان.[۹۱]

۲-۱. هدف و مبانی

نویسندگان کتاب می‌گویند خشت و خیال «می‌کوشد تا با ادراک تمامیت اثر، به اصل و باطن آن، به فضای مطلوب، آن گوهر نابی که در مخیّله و جان طراح وجود دارد، تقرب جوید» و «از خود اثر، یا آثار، به حکمت موجود در پس و پشت آن اتفاق و انتخاب ره برده شود» (همان، ۹). این «کشف ارزشمندِ» ناشی از توجه به معماری «به معنای کامل کلمه» ما را با «معماری غنی گذشته‌مان» مواجه می‌کند و به ما «اعتماد به نفس، شخصیت و هویت» می‌بخشد، « تا از این پس در مقابل مکاتب معماری بیگانه منفعل نباشیم و بیش از گذشته به خود اتکا کنیم تا سکونتگاه‌هایمان را رنگی از باورهای خود بزنیم».[۹۲]

نویسندگان در فصل نخست کتاب، با عنوان «لطیفهٔ نهانی»، هدف و دیدگاه و مبانی کار خود را بیان کرده‌اند. مهم‌ترین مبنای ایشان اصالت خیال در معماری است. معمار در درون خود خیالی از فضایی آرمانی دارد. او می‌داند که آن خیال در مقام تحقق باید کارکردی را در دل فرهنگ و در بستر جغرافیا و اقلیمی برآورَد. اگر او، مانند معماران سنتی ایران، کارکشته و ماهر باشد، می‌تواند همان خیال مطلوب خود را چنان در فضای معماری محقق کند که آن کارکردها را جای بدهد و به آن نیازهای مادی پاسخ بدهد و از عهدهٔ محدودیت‌ها و امکانات سازه‌ای و فناورانه هم برآید. پس آنچه «شخصیت» و «ماهیت» معماری را روشن می‌کند خیال معمار است؛ و مؤلفه‌های دیگر در حاشیه است.[۹۳] تحقیق دربارهٔ معماری اسلامی ایران باید در جهت شناخت همین فضا و خیال نهفته در آن باشد؛ در این صورت است که موجب انس خواننده با اثر معماری می‌شود. به نظر ایشان، تا کنون هیچ تحقیقی، به‌جز خشت و خیال، در این جهت نبوده؛ بلکه در جهت شناختن حواشی معماری بوده است؛ به همین سبب، ماهیت این معماری گنگ و مبهم مانده است.[۹۴] خیال و آرزوی معمار در «اثر» معماری تجسم و تجسد یافته است؛ نه در اطلاعاتِ مربوط به پیرامون اثر. پس باید برای شناخت آن به سروقت «خود اثر» رفت. مهم‌ترین راه فهم هر معماری نه شناخت فرهنگ و مفاهیم بنیادین آن و مطالعهٔ سیاقِ آثار معماری، بلکه «مطالعهٔ خود آثار» است؛ زیرا، اولاً، از معماران نوشته‌ای به‌جا نمانده که نظریات آنان و مراحل شکل‌گیری اثر را روشن کند؛ ثانیاً، برای شناخت کیفیات فضاسازی در هر معماری، چیزی موجه‌تر و موثق‌تر از خود آثار نیست.[۹۵]

به‌نظر نوایی ـ حاجی‌قاسمی، چون خیال ریشه در جهان‌بینی دارد، معماران مسلمان دارای «خیال اسلامی»اند و خیال‌های معمارانه‌شان از آن رو به هم شبیه‌اند که ریشه در «روح جهان‌بینی و دیانت اسلامی» دارند. به همین سبب است که معماری مسلمانان در سرزمین‌های گوناگون اسلامی به هم شبیه است.[۹۶] در پس همهٔ تنوعات معماری اسلامی ایران، «امری ثابت» هست که از همان خیالِ مشترک برمی‌خیزد.[۹۷] مادام که خیال انسان‌های این سرزمین مشترک و دارای اصول واحد بود، معماری‌شان نیز وحدت داشت؛ اما به‌مجرد آنکه این خیال، به‌ویژه از سدهٔ دوازدهم هجری به بعد، تغییر کرد و دچار تکثر شد، آن وحدت آثار نیز رخت بربست.[۹۸] آن خیال واحد هنوز در پیلهٔ خود زنده است و، هر وقت که زمینه آماده شود، می‌تواند از پیله بیرون بیاید و هدایت معماری زمانه را به‌دست گیرد.[۹۹] برای نیل به این مقصود، باید ابتدا آن ویژگی‌های مشترک سازندهٔ ذات واحد این معماری، یعنی «اصول معماری اسلامی ایران»، را شناخت. این اصول را بیشتر در آثاری می‌توان یافت که دست معمار برای تحقق خیال گشوده‌تر بوده است، یعنی در آثار بناشده در شهرها.[۱۰۰] به‌نظر ایشان، هرقدر محقق با فرهنگ موضوع پژوهش خود آشناتر باشد، بهتر می‌تواند آن را درک کند؛ فهم «از درونِ» هر فرهنگ برای شناخت محصولات آن فرهنگ موجه‌تر است.[۱۰۱]

۲-۲. اصول معماری

بنا بر خشت و خیال، «معماری اسلامی ایران» ذاتی ثابت و بی‌زمان است. این معماری در نقاط گوناگون تاریخ و جغرافیای ایران جلوه‌های متفاوتی داشته است؛ اما همهٔ این جلوه‌ها ویژگی‌های بارز مشترکی دارند که خاستگاهشان همان خیالِ واحد برخاسته از دیانت اسلامی است. چون آن ذات ثابت است، امروز نیز می‌توان آن را تحقق بخشید. باید آثار آن معماری را مطالعه کرد و صفات کلی آن ذات را بازشناخت؛ یعنی «اصول معماری اسلامی ایران» یا «بنیادهای طراحی»[۱۰۲] یا «شاخصه‌های اصلی» آن را.[۱۰۳] این اصول، گوشه‌ای از تصویر خیالی و مهم‌ترین صفاتی است که در آثار هر معماری وجود دارد، صفاتی که ذهن معمار را پر کرده و در آثارش بروز یافته است (همان‌جا). این اصول در آثارْ تحقق یافته؛ یعنی به شکل و صورت تبدیل شده است. بنابراین، اصولی که به‌دست می‌آوریم از جنس شکل و صورت است؛ یعنی اصولِ صوری و کالبدی‌ای است که بر ویژگی‌های اصلی صورت خیالیِ معمار دلالت می‌کند.[۱۰۴] «کلی‌ترین، مهم‌ترین و اصلی‌ترین خصوصیات یک معماری» همهٔ این اصول با هم است، نه تک‌تک آن‌ها.[۱۰۵] ممکن است برخی از آثار این معماری استثنائاً فاقد برخی از این اصول باشد؛ یا، برعکس، برخی از آثار معماری‌های دیگر دارای برخی از این اصول باشد. آنچه این اصول را اصولِ معماری اسلامی ایران می‌کند و از ذات این معماری خبر می‌دهد وجود «همهٔ آن‌ها» در «بیشتر» آثار این معماری و تأکید بر آن‌هاست.[۱۰۶] اصول مورد نظر ایشان به‌اختصار از این قرار است:[۱۰۷]

۱. درون‌گرایی: معماری اسلامی ایران معماری‌ای درون‌گرا و محجوب است.
۲. انتظام هندسی با تکیه بر خلوص شکل‌ها: در معماری سنتی، همواره از شکل‌های خالص استفاده شده است؛ یعنی شکل‌های منظم و مرکزگرا و متقارن که هیچ‌گاه در هم ادغام نمی‌شوند، بلکه در کنار هم قرار می‌گیرند.
۳. انتظام هندسی با تکیه بر انتظام مرکزی: هسته، مرکز، یا قلب مشخصی در بنا یا مجموعه هست که اجزای مختلف را به بندِ وحدت می‌کشد.
۴. انتظام هندسی با تکیه بر محور و جهت: در طرح، محوری اصلی هست که از به‌هم پیوستن نقاط مهم بنا پدید می‌آید و خودبه‌خود عناصر دیگر طرح را تحت سلطه می‌گیرد و به هم پیوند می‌دهد. این محورْ فضاهای اصلی را، که در درون خود معمولاً فاقد جهت‌اند، در جهتی به رشته می‌کشد.
۵. انتظام هندسی با تکیه بر محورهای متقاطع و جهات چهارگانه: دو محور عمود بر هم بر طرح حاکم است که در همه جای طرح اثر می‌گذارد. غلبهٔ آشکار این اصل در همهٔ بناها موجب وحدت آن‌ها می‌شود.
۶. انتظام هندسی با تکیه بر تقارن: در کل و جزء طرح، در برش افقی و به‌ویژه در نماها، تا حد امکان تقارنِ محوری مراعات می‌شود.
۷. انتظام هندسی با تکیه بر تکرار برخی از عناصر: طرح غالباً ساخته از عناصر تکرارشونده در مراتب گوناگون است؛ از واحدهای فضایی گرفته تا نقوش. در عین حال، نشستنِ عناصری متمایز در متنِ عناصرِ تکرارشونده، تضادی دل‌نشین پدید می‌آورد.
۸. اهمیت دادن به سقف: سقف مهم‌ترین عنصر درون فضاست، چندان‌که گاهی موجب می‌شود عناصر دیگر به چشم نیاید. در این معماری، انسان همیشه طاقی آراسته و منظم و یکپارچه را بر بالای سر خود احساس می‌کند که تمامی فضا را در بر گرفته است.
۹. استفاده از هندسهٔ پنهان: برای ایجاد تناسب بین اجزای بنا در برش افقی و عمودی و نما، از هندسهٔ طلایی به‌منزلهٔ زیرنقش طرح استفاده می‌کنند. معمار، با استفاده از این هندسه، معیاری دقیق برای کار پدید می‌آورد، معیاری که می‌تواند ضامن درستی طرح و اطمینان معمار باشد.
۱۰. اهمیت دادن به مصالح و ارتقای مواد: در

گزینش و کاربرد مصالح، ترکیب آن‌ها با هم، و همسویی‌شان با کل طرح دقت بسیار اِعمال می‌کنند؛ از قابلیت‌های ذاتی ماده برای کمال و تعالی بخشیدن به آن، تشریف صورت طبیعی و مادی مواد و نزدیک کردن آن‌ها به اصل و حقیقتشان استفاده می‌کنند.

۱۱. اهمیت دادن به نقش: نقش در همه جای بناها حضور می‌یابد و همهٔ سطوح را نفیس می‌کند؛ در مواد تصرف می‌کند و به آن‌ها هویت می‌دهد.

۱۲. اهمیت دادن به رنگ و نور: معماری ایران در دوره‌ای طولانی به‌شدت رنگین است. دامنهٔ رنگ‌ها محدود است و محل و طرز کاربرد هر رنگ قاعده‌ای دارد. ترکیب رنگی شخصیتی جدی و سرد دارد و معمولاً با نقش همراه است. نور را نیز طوری می‌پرورند که این لطیف‌ترین عنصر طبیعتْ همهٔ خواص ذاتی خود را آشکار کند، مثلاً با آیینه‌کاری.

۱۳. اهمیت دادن به خط: از خط به‌وفور استفاده شده، چندان که گویی بنا بافته از حروف و کلمات است. معمولاً کتیبه‌ها برای خواندن نیست؛ بلکه کلِ صورتِ خطْ معانی را به جان مخاطب القا می‌کند.

۱۴. اصول فضای باز: بر طراحی فضاهای باز نیز، از حیاط خانه‌ها و بناهای دیگر گرفته تا باغ‌ها و میدان‌ها، علاوه بر اصول یادشده، اصولی حاکم است، از جمله استفاده از حجم سبز به جای سطح سبز، ترکیب حجم سبز با آب، مراعات چشم‌انداز اتاق‌ها، ایجاد سایه.[۱۰۸]

در مقالهٔ «شاخصه‌های معماری اسلامی ایران»، از اصول دیگری هم یاد شده است: شباهت جزء به کل، توازن (وقار و اعتدال)، هم‌نشینی با طبیعت، میل به کثرت از سویی و وحدت از سویی دیگر، معماری با قصه‌ای تمام، صراحت و سلاست، معماری سهل و ممتنع، معماری شاعرانه، معماریِ آرامش جان.[۱۰۹]

۲-۳. گزاره‌های دیدگاه

بنا بر آنچه گذشت، دیدگاه خشت و خیال را می‌توان در قالب این گزاره‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی و عملی/هنجاری بیان کرد:

الف. گزاره‌های هستی‌شناختی

۱. معماری هنر است و، مانند هر هنر دیگری، مبتنی بر خیال هنرمند و محصول «بیان» خیال او برای «مخاطب» است.

۲. خیال هر معمار ریشه در جهان‌بینی او دارد؛ و خیال معمارِ مسلمان ریشه در جهان‌بینی اسلامی. پس معماری اسلامی ریشه در دین اسلام دارد.

۳. به همین دلیل، «معماری اسلامی» و «معماری اسلامی ایران» ذاتی بی‌زمان و فراتاریخی است.

۴. معماری‌ای خودی و باهویت است که دارای همین ذات باشد.

۵. آنچه این ذات را مشخص می‌کند فضای مطلوب در خیال معمار سنتی اسلامی است.

۶. این فضای مطلوبِ خیالی در صورت و کالبدِ معماری اسلامی ایران تجسم یافته است.

۷. آثار معماری اسلامی ایران، به‌رغم تفاوت‌های جزئی‌شان، پیکره‌ای واحدند.

۸. آثار شهری فاخرِ به‌جامانده بهترین نمایندهٔ آن پیکرهٔ واحد است.

۹. همهٔ متون دینی، عرفانی، فلسفی، و ادبی پدیدآمده در ایران دوران اسلامی، به‌رغم تفاوت‌های جزئی‌شان، پیکره‌ای واحدند.[۱۱۰]

ب. گزاره‌های معرفت‌شناختی

۱۰. فقط آن نوع شناخت از معماری اسلامی ایران معتبر است که موجب قرب و انس به این معماری شود.

۱۱. فقط شناختی موجب قرب و انس به این معماری می‌شود که به فهم ذات این معماری بینجامد.

۱۲. شناخت ذات این معماری فقط از طریق شناخت اصول کالبدی‌ای به دست می‌آید که در آثار این معماری تحقق یافته است.
۱۳. شناخت این اصول با انس با خود آثار و بررسی دقیق آن‌ها ممکن است؛ زیرا خیال معمار در آثار تجسم یافته است، نه در ارادهٔ بانی یا محیط فرهنگی و تاریخی اثر.
۱۴. منظور از خود اثر کالبد اثر و اصول حاکم بر آن است. منظور از فهم اثر فهم کالبد آن از حیث مطابقت با اصول طراحی معماری اسلامی است.
۱۵. بنابراین، «خودِ اثر» منبع شناخت معماری است؛ در عین حال، شناخت معماری به شناخت اثر می‌انجامد (از آن حیث که گواه خیال معمار است). پس اثر هم منبع تحقیق است و هم محصول آن.
۱۶. چون آثارِ موجود پیکره‌ای واحدند، اصول به‌دست‌آمده از برخی را می‌توان به همه تعمیم داد. همچنین است مبانی فکری‌ای که از متون اندیشمندان مسلمان به‌دست می‌آید.
۱۷. فقط کسانی قادر به شناخت خیال در پس آثارند که با این آثار انس درازمدت داشته باشند.
۱۸. راه بردن به خیال و فهم عمیق آن نیازمند شناختن نسبت اصول صوری معماری با جهان‌بینی اسلامی است. لازمهٔ این کارْ انس با فرهنگ اسلامی و متون آن و شناختن دین اسلام است.
۱۹. تحقیق و اندیشه دربارهٔ معماری آن‌گاه اصیل است که همچون حضور در فضای معماری موجب التذاذ مخاطب گردد.[۱۱۱]

ج. گزاره‌های عملی یا هنجاری
۲۰. چون اصول معماری اسلامی ایران بی‌زمان و جاودانه است، امروز نیز می‌توان آن‌ها را متناسب با زمانه تحقق بخشید.
۲۱. تنها راه رسیدن به معماری‌ای باهویت در ایران امروز وفاداری به همین اصول است.
۲۲. برای تحقق بخشیدن به این اصول در معماری امروز، نخست باید آن‌ها را با دقت و تعمق شناخت.
۲۳. برای طراحی معماری مطابق اصول معماری اسلامی، صرفِ شناختن ظاهریِ این اصول کافی نیست؛ باید این اصول را عمیقاً فهم کرد و برای طراحی مطابق آن‌ها مهارت به‌دست آورد. یک‌شبه نمی‌توان به مقام والای معمار سنتی رسید.[۱۱۲]

۲-۴. دشواری‌ها و ناسازگاری‌ها

انتشار خشت و خیال رویدادی مهم در تاریخِ تاریخ‌نگاری معماری ایران است، ولو نویسندگانش به‌درستی آن را تاریخ معماری نمی‌شمارند. به عبارت دیگر، با اینکه این کتاب در زمرهٔ تحقیق‌های تاریخ معماری ایران است، نمی‌توان آن را تحقیقی «تاریخی» یا «تاریخ‌نگاشت معماری» شمرد. با این حال، اهمیت این رویداد از این بابت است که کتاب حاوی شرح بدیع و ملموس و مبسوط دربارهٔ مهم‌ترین قواعد کالبدیِ بخشی از معماری ایران، یعنی معماری رسمی و مستقر و شهری حاشیهٔ بیابان، است. تقریباً هیچ‌یک از مواردی که با عنوان اصول معماری اسلامی ایران در کتاب بیان شده است یکسره تازه نیست؛ اما شرح آن به چنین شیوایی و روشنی همراه با تصاویر گویا و آموزنده، در کمتر نوشته‌ای یافت می‌شود. در این مقاله، بنا نداریم که همهٔ کتاب را شرح و ظرایف و محاسن و معایب آن را بیان کنیم. آنچه وظیفهٔ این مقاله است سنجش مقدمات و مسیر استدلال و نتایج، و همچنین ارزیابی اعتبار منابع و طرز انتخاب آن‌ها فقط و فقط از آن حیث است که به اندیشهٔ ذات ناتاریخی معماری اسلامی ایران و مبانی و لواحق آن مربوط می‌شود. ای‌بسا مواضع ارزنده‌ای در کتاب که در جای خود آموزنده و پرمایه است؛ اما از آن حیث که گفتیم نااستوار می‌نماید؛ و برعکس.

الف. مبنای نظری تفسیر

نویسندگان خشت و خیال بارها در این کتاب گفته‌اند که، برای فهم معماری اسلامی ایران، آنچه باید موضوع شناخت قرار گیرد «خود اثر» است و توضیح داده‌اند که منظور از خود اثر جنبه‌های کالبدی (صوری) آثاری است که از معماری اسلامی ایران به دست ما رسیده است؛ اما در هیچ‌جا توضیح نداده‌اند که خود این قاعدهٔ فهم را از کجا به‌دست آورده‌اند. به‌علاوه، نگفته‌اند که جایگاه بنیادی خیال در معماری را چگونه از خود آثار به‌دست آورده‌اند. همچنین است این عقیده که خیال معماران ریشه در جهان‌بینی آنان دارد؛ خیال معماران در قالب آثار مجسم می‌شود؛ در بررسی آثار معماری باید صورت آن‌ها را اصل گرفت و بقیهٔ جنبه‌ها را حاشیه؛ و اینکه از بررسی صورت آثار می‌توان به خیال معماران راه برد؛ ... هیچ‌یک از اینها از بررسی خود اثر، آن هم با اکتفا به صورت اثر، به‌دست نمی‌آید؛ و، اگر به‌دست می‌آید، نویسندگان توضیحی دربارهٔ آن نداده‌اند.

ب. خیال، خاستگاه و مسیر شناخت آن

مطابق خشت و خیال، مهم‌ترین کار در مطالعهٔ معماری پی بردن به «حقیقت معماری اسلامی ایران»، یعنی خیال معمار، است.[۱۱۳] بنابراین، مراجعه به اثر از باب طریق و وسیله است، نه هدف. هدفْ کشف خیال است. بر این اساس، توقع می‌رود که نتیجهٔ کتاب خشت و خیال همان خیال معمار باشد؛ اما، در واقع، محصولِ خشت و خیال مجموعه‌ای از قواعد صوری معماری است. اینها شاید «خشت»هایی مرتبط با خیال باشد؛ اما «خیال» و «آرمان» و «معنا» و «حقیقت معماری» نیست و حتی وجاهت و اعتبار آن‌ها هم موکول به این نیست که آن‌ها را آرمان و معنا و حقیقت بخوانیم. الگوی این کتاب برای شناختن خیال معمار گرفتار دور است: خیال را باید از روی آثار شناخت و آثار را از روی خیال.

از اینها مهم‌تر اینکه در کتاب روشن نمی‌شود که خیال معمار، که هم هدف شناخت است و هم علتِ محصول شناخت و هم خودِ محصول شناخت، خود چیست و چه ماهیتی دارد. سخنی هم از چگونگی پیدایی خیال، و دفعی یا تدریجی بودن آن نیست. توضیح خیال با تعابیر «صورت ذهنی و قلبی؛ تصویری مه‌آلود از مکان مطلوب در اعماق وجود هنرمند؛ جوهر اصلی و عنصر ثابت و لاینفک هر هنر؛ تصوری از فضا در کمال خود؛ مکانی برای زندگی آن‌چنان که باید باشد، نه آن‌گونه که هست؛ الگویی بی‌زمان و مکان؛ نمونهٔ مثالی و همیشگی و مطلق؛ لطیفهٔ نهانی در اعماق وجود هنرمند»[۱۱۴] مفید هست؛ اما نه‌چندان که باب تفکر و بحث دربارهٔ خیال را باز کند. نویسندگان الگوی مسیر پدید آمدن بناهای معماری اسلامی ایران را چنین تقریر می‌کنند: معمارِ متعالی از طریق مکاشفه به عالم مثال می‌رود و در آنجا صورتِ مثالی و آرمانی مکان را با قوهٔ خیال خود مشاهده می‌کند، که صورتِ مطلوب مکان است؛ یعنی تصوری از بنا آن‌چنان که «باید باشد». سپس با مهارت معمارانهٔ خود، آن صورت را با نیازها و خواسته‌ها و امکاناتِ موقعیت زمینی و مادی وفق می‌دهد و صورتی مادی پدید می‌آورد که جلوه‌ای از همان صورت خیالی است.[۱۱۵] اما در اینجا روشن نمی‌شود که اگر او آن صورت‌ها را از عالم خیال (خیال منفصل یا مثال) آورده است، آیا آن صورت‌ها با زندگی انسان‌ها در این عالم مناسبتی ماهوی دارد یا نه. اگر دارد، آن مناسبت از کجا به ذهن یا دل معمار وارد شده است؟ اگر ندارد، لابد ذهن یا دل معمار دارای مرحلهٔ دیگری هم هست که آن صورت‌های خیالی در آنجا زمینی‌تر و مادی‌تر می‌شود و با این عالم متناسب می‌گردد. آن مرحلهٔ متناسب کردن با این عالم از چه چیزهایی متأثر است؟

ج. ذوالحدّین و طرد ناقد موهوم

نویسندگان بحث دربارهٔ اصالت خیال در معماری را دوقطبی کرده‌اند: یکی نظر خود ایشان، که قایل به اصالت خیال تقریباً منقطع از سیاق عالم خارج‌اند؛ و قطب فرضی دیگری که منکر اصالت یا حتی اهمیت خیال است و می‌گوید همه چیز معماری برآمده از خواست اصحاب قدرت و بانیان و محیط و اقلیم و زندگانی معمار است. آن‌گاه این قطب دومِ فرضیِ افراطی و پوشالی را به‌سادگی رد کرده‌اند (ذوالحدّین جعلی). با این کار، خواننده گرفتار این توهم می‌شود که همهٔ نظرهای مخالف رد شده و ناگزیر نظر نویسندگان کتاب

درست است، غافل از اینکه نظرها در این زمینه منحصر به این دو قطب افراط و تفریط نیست و طرف‌های دیگری هم برای این گفتگو محتمل است؛ مثلاً آیا نمی‌توان اصالت را با خیال معمار گرفت و در طرز تکوّن تاریخی و سیاقی[۱۱۶] خیال او بحث کرد و به نسبت میان آن و سیاق پرداخت؟

د. خیال جمعی

نویسندگان کتاب گفته‌اند از آن رو می‌توانیم از معماری واحدی به نام معماری اسلامی ایران سخن بگوییم که معماران این سرزمین در طی دوران پس از اسلام خیال مشترکی داشته‌اند، یا جنبه‌های مهم خیال معماری آنان مشترک بوده است.[۱۱۷] در این صورت، خیالِ معماریْ امری جمعی است. در هیچ‌جای کتاب روشن نکرده‌اند که منظورشان از این خیال جمعی چیست و این خیال چگونه پدید می‌آید و به چه دلیل آن را جمعی می‌شمارند. اگر بپرسیم دلیل شما برای جمعی بودن خیال چیست، می‌گویند اشتراک صورت‌هایی که در آثار به‌کار رفته است؛ و، اگر بپرسیم علت اشتراک این صورت‌ها چیست، می‌گویند خیال مشترک.

ه. از بیان خیال تا خشت

گفتیم که، به‌نظر نویسندگان کتاب، معمارِ متعالی از طریق مکاشفه به عالم مثال می‌رود و در آنجا صورتِ مثالی و آرمانی مکان را با قوهٔ خیال خود مشاهده می‌کند. سپس، با مهارت معمارانهٔ خود، آن صورت را با نیازها و خواسته‌ها و امکانات و قیود موقعیت واقعی وفق می‌دهد و صورتی مادی پدید می‌آورد که جلوه‌ای از همان صورت خیالی است.[۱۱۸] اما، در مواضعی از کتاب، این مسیر را به‌نحوی دیگر تقریر کرده‌اند: معمارْ آن صورت مطلوب را در اثر خود به «مخاطب» «بیان» یا «ابلاغ» می‌کند.[۱۱۹] پیداست که گزارهٔ اخیر با تقریر قبلی تعارض بنیادی دارد: اولی کاملاً سنت‌گرایانه است و دومی کاملاً مدرن. نقاش یا معمار مدرن است که می‌خواهد حس خود را به مخاطب «بیان» کند. نویسندگان حس این‌جهانی نقاش یا معمار مدرن را برداشته و به‌جای آن شهود عالم مثال را گذاشته‌اند؛ بی‌توجه به اینکه اینها به دو دستگاهِ فکریِ متعارض تعلق دارند.[۱۲۰] از این گذشته، نویسندگان نگفته‌اند که این الگو را از کجا به‌دست آورده‌اند و مبنایشان چیست. آیا حضور انسان در بنا با حضور او در برابر تابلو نقاشی از یک قبیل است؟ آیا معمار، همچون نقاش، در اندیشهٔ مخاطب است؟ آیا اثری که فضای معماری در انسان می‌گذارد «بیان معماری» است؟ اگر پاسخ نویسندگان به این پرسش‌ها مثبت باشد، این پاره از سخن ایشان با پاره‌ای دیگر که از خیال معمار و عالم خیال سخن می‌گویند تعارض دارد.

نویسندگان، علاوه بر اینها، در این عقیده که «خود اثر» برابر است با «صورت اثر» صورت‌مدار (فرمالیست)اند. با این حال، گاهی از اصطلاحات روان‌شناسی یونگی استفاده می‌کنند، مانند «خیال جمعی برآمده از فرهنگی مشترک»؛[۱۲۱] اما اینها را با اندیشه‌ها و اصطلاحات برگرفته از حکمای اشراقی خلط می‌کنند (مثلاً «نمونهٔ مثالی»[۱۲۲]). به همین سبب است که از ذهن و روان در کنار روح و دل (شاید با این تصور نادرست که خیال در «ذهن» است) سخن می‌گویند. مخالفت با کارکردگرایی مدرن یادآور برخی جریان‌های پسامدرن است؛ و تأکید بر طراح و طرح تصوری معمار و نیز اهمیت فضا در معماری یادآور نگرش‌های مدرن. در تشبیه معماری به زبان و قول به بیان و لحن و لهجه و کلمات معماری، و نیز بیان اصول طراحی و قواعدِ نحویِ معماری تأثر از ساختارگرایی دیده می‌شود. تعابیری چون «واقعهٔ اصلی معماری» و «اتفاق معماری» و دریافت بی‌واسطهٔ آن اتفاق شاعرانه[۱۲۳] نیز آشکارا متأثر از پدیدارشناسی است. در نظر سنت‌گرایان، خاستگاه صورِ هنر دینی در عالمی دیگر است، نه در فرهنگ. به همین جهت است که سنت‌گرایان معمولاً نه از فرهنگ سخن می‌گویند و نه از خاطره‌های جمعی و مانند اینها. لیکن نویسندگان خشت و خیال به‌آسانی از این اصطلاحات استفاده کرده‌اند؛ مثلاً گفته‌اند چون خیال متکی بر جهان‌بینی و دین است، پدیده‌ای فرهنگی است؛[۱۲۴] این کتاب «متکی بر فرهنگ پرورش‌دهندهٔ این معماری» است[۱۲۵] و به فهم بهتر این حقیقت مهم کمک می‌کند که «معماری مقوله‌ای فرهنگی» است.[۱۲۶] سیر از «اصول

زیباشناسی حاکم بر آثار» به «حکمت موجود در پس آن صورت»[۱۲۷] نیز از قبیل همین مسامحه‌هاست.[۱۲۸] اصل بهره‌جویی از این نظرگاه‌ها برای نیل به هدف اشکالی ندارد؛ مشکل بر سر تردد آزادانه بین اینها و مقید نبودن به توابع و پیامدهای این دستگاه‌های فکری و، در همان حال، انکار فواید آن‌ها و نقدشان و ادعای این است که همه‌چیز از مکاشفه در خود اثر و از مؤانست با معماری و درک عالم معماران سنتی به‌دست آمده و کشف شده است و هیچ تأثری از نظریه‌ها و دیدگاه‌ها در آن نیست.

ویژگی‌های مهم مبانی نظری خشت و خیال در تعلق آن به سنت‌گرایی جای تردید نمی‌گذارد: اتصال هنرمند به عالم مثال از طریق مکاشفه و شهود؛ پیوند خیال متصل هنرمند به عالم مثال؛ تحقق بخشیدن به صورت‌های مثالی در قالب جسم بناها؛ نگاه ناتاریخی و اینکه از تاریخ فقط اطلاعاتی جنبی دربارهٔ معماری به‌دست می‌آید؛ یکی گرفتن آراء همهٔ اندیشمندان مسلمان و نادیده گرفتن تفاوت‌های بنیادی آنان؛ یکی گرفتن آراء اندیشمندان مسلمان با دین اسلام؛ آسان‌گیریِ فوق‌العاده در تعمیم؛ درآمیختن ذوق و استدلال؛ نقدگریزی از طریق حواله دادن خواننده به معیارهای عرفانی و یافتنی. پس روی‌گردانی نویسندگان از سنت‌گرایی در آغازِ تبدیل پایان‌نامه به کتاب[۱۲۹] نه روی‌گردانی‌ای اساسی، بلکه صرفاً تغییری در محل تمرکزِ نگرش بوده است. سنت‌گرایان معمولاً در بررسی هنر به همان جنبه‌های حِکمی، بر پیوند میان صورت‌های مادی با صورت‌های مثالی، تکیه می‌کنند؛ اما نویسندگان خشت و خیال بر اصول طراحیِ همین صورت‌های کالبدی تمرکز کرده و حکمت‌ها را به حاشیه برده‌اند. این اعراضِ ظاهری به آنان امکان داده است که به‌دلخواه بین مبانی و اصطلاحات سنت‌گرایان و دیگر دستگاه‌های فکری رفت‌وآمد کنند و، در مقابل هر نقد احتمالی، از یک دستگاه به دستگاه دیگر پناه ببرند.[۱۳۰]

و. خاطرهٔ سنت‌گرایی

در مقدمهٔ کتاب، می‌گویند در فاصلهٔ سه‌سالهٔ تبدیل پایان‌نامهٔ خشت و خیال به کتاب (۱۳۵۷– ۱۳۶۰ش)، دیدگاه ایشان دستخوش تحولی اساسی شد که به دگرگونی بنیادی آن پایان‌نامه انجامید.[۱۳۱] متأسفانه پایان‌نامهٔ یادشده در آرشیو دانشکده نیست تا بتوان از این تحول درکی روشن‌تر به‌دست آورد و آن را در دل تاریخ فکری معماری ایران بررسی کرد. در کتاب نیز توضیحی نداده‌اند که محتوای آن پایان‌نامه و مبانی آن چه بود و تحول محققان در چه حیطه و حدودی بود.[۱۳۲] این‌قدر معلوم است که در مقدمه و جاهای گوناگون کتاب، با تکیه بر «خود اثر» و مانند آن، هم می‌خواهند از مورخان تاریخ‌باورِ[۱۳۳] معماری فاصله بگیرند و هم انتساب خود به سنت‌گرایان را نفی کنند. با این حال، بوی سنت‌گرایی از همه‌جای کتاب به مشام می‌رسد. ایشان، در مباحثی که هیچ محتوای عرفانی ندارد، بارها از الفاظ متعلق به زبان عارفان استفاده کرده‌اند: راه بررسی آثار را «منزل به منزل» سلوک کرده و به «مکاشفه» در آثار پرداخته‌اند و به «لطیفهٔ نهانی»، «حریم و خلوت»، «گوهری در درون» راه برده‌اند. در «گلستان خیالِ» معمار سنتی گشته‌اند، به نقش عجب و کلک خیال‌انگیز او نگریسته‌اند، صدای سخن عشق را از رنگ‌هایش شنیده‌اند، و دیده‌اند که معماران چگونه «خاک را به نظر کیمیا کنند». براعتِ استهلالِ هر فصل هم بیتی با مضمون عرفانی از یکی از شاعران مشهور است.[۱۳۴] قوی‌ترین نشانهٔ «خاطرهٔ سنت‌گرایی» در خشت و خیال استشهادهای حاشیه‌ای (و گاهی متنی) به متون فلسفی و عرفانی (یادآور همین سبک در کتاب حال وحدت)، معمولاً بی‌هیچ استدلال و توضیح و بی‌هیچ تقیّد تاریخی، است. اینها هیچ‌یک به‌خودی‌خود عیب نیست؛ اما تعارض پاره‌ای از سخن با پاره‌ای دیگر از آن، نفی سنت‌گرایی در عین تقید به آن، تعارض عمل و نتیجه با ادعا، و ادعای کشف‌های بی‌سابقه بدون سنجیدن عملی کار با پیشینهٔ آن، عیب است.

در خصوص جستنِ حکمتِ نهفته در «مصادیق»، می‌گویند: «در هر گفتار در برشی خاص از این معماری مداقه کرده‌ایم؛ اما در کنار بررسی اثر همواره گوشهٔ چشمی به چشم‌انداز و جهان‌بینی اسلامی داشته‌ایم تا شاید به‌مدد این هردو بتوانیم به مقصود اصلی نزدیک شویم و راهی برای تقرب بیشتر به آن مطلوب ذهنی و لطیفهٔ نهانی معمار بازگشاییم».[۱۳۵]

با این حال، تبیین پیوند بین خشت‌های معماری اسلامی ایران با خیال‌های واقع در پس آن، یعنی تبیین حکمت‌هایی که مدعی‌اند از نقب زدن در آثار به دست آورده و لابه‌لای مطالب به‌شیوه‌ای هنرمندانه بیان کرده‌اند، هیچ‌یک نه تازه است و نه دارای بیانی نو و نه مستند به یافته‌های نو یا متکی به استدلال‌های خردپسند، از پیوند ظاهر و باطن گرفته تا تشرف مکان و هم‌نوایی با جهان و وحدت در کثرت و تمثیل باغ به بهشت.[۱۳۶] می‌دانیم که نظایر این سخنانِ استحسانی در نوشته‌های سنت‌گرایان بسیار است. بحث در درستی یا نادرستی این نسبت‌ها در دایرهٔ مقالهٔ حاضر نیست؛ بلکه مجادلهٔ ما بر سرِ نسبت نتایج کتاب با روش آن و میزان پای‌بندی‌اش به مبانی اعلام‌شدهٔ آن است.

ز. منابع

نویسندگان می‌گویند اصول معماری اسلامی ایران را از انس با دو دسته منبع و غور در آن‌ها به‌دست آورده‌اند: یکی آثار معماری اسلامی ایران؛ دیگری متون اسلامی. در تحقیق، ناگزیر آثاری را از بین هزاران اثر موجود در ایران برگزیده‌اند؛ اما از معیار این گزینش‌ها به‌کفایت نگفته‌اند. مثلاً گفته‌اند که بناهای واقع در شهرها را برگزیده‌اند، «چرا که در شهرهاست که بیشترین امکان بروز جلوه‌های غنی معماری مهیا شده است؛[۱۳۷] اما نگفته‌اند، هنگامی که هنوز اصول را به‌دست نیاورده‌اند، از کجا این را می‌دانسته‌اند. به‌عبارت دیگر، چگونه توانسته‌اند آثاری را بر مبنای اصولی برگزینند که قرار بوده از همان آثار به‌دست آورند؟ همین مشکل در خصوص برگزیدن آثار حاشیهٔ بیابان‌های نجد ایران (فلات مرکزی ایران)[۱۳۸] صادق است، یعنی مثلاً آثار موجود در اصفهان را بر آثار موجود در بوشهر و گرگان ترجیح داده‌اند؛ اما این ترجیح از اصولی به‌دست آمده است که قرار بوده محصول تحقیق باشد.

در مقدمه، گفته‌اند که دامنهٔ جغرافیایی تحقیق، سرتاسر ایران‌زمین است، از میان‌رودان تا سند، از ورارود تا خلیج فارس؛ اما آیا متن کتاب چنین ادعایی را تأیید می‌کند؟ از ۱۲۳ عنوان بنا و مجموعه و بافت در عکس‌ها و طرح‌ها، یک مورد (سمرقند) متعلق به خارج از مرزهای سیاسی ایران امروز است؛ و از ۸۲ عنوان بنا و مجموعه و بافت در نقشه‌ها، به همین نحو، یک مورد به بنایی خارج از ایران امروزی تعلق دارد. در کل متن و پی‌نوشت‌های کتاب، فقط از حدود هشت بنا یا مجموعه در خارج از مرزهای ایران کنونی نام برده‌اند که دو مورد از آن‌ها (در هند) از مرزهای ذکرشده در مقدمهٔ کتاب بیرون است.

در خصوص منابع درجهٔ اول[۱۳۹] نوشتاری، گزینشِ منابع کاملاً ذوقی است؛ و البته بیشتر با اتکا بر کتب سیدحسین نصر و حتی نقل باواسطه از آن‌ها.[۱۴۰] اما گزینش منابع گرفتار مشکلی بنیادی‌تر است: اولاً منابع دین اسلام را با آثار فیلسوفان و عارفان (بیشتر اهل عرفان نظری) یکی گرفته‌اند، بدون آنکه دلیلی بیاورند؛ ثانیاً، بنا بر ذائقهٔ سنت‌گرایان، همهٔ فیلسوفان و عارفان مسلمان را هم‌نظر شمرده‌اند و نظر یکی را نظر همه و نظر کل دیانت اسلام پنداشته‌اند؛ ثالثاً، در برقرار کردن پیوند میان خیالِ مزعوم معماری با آن حکمت‌ها نیز تقریباً یکسره ذوقی عمل کرده‌اند، آن هم ذوقی نه حاصل مکاشفه یا مطالعه (برخلاف مدعای کتاب)، بلکه نتیجهٔ برداشت‌های شتاب‌زده از کتب سنت‌گرایان.[۱۴۱] همین آسان‌گیری است که موجب شده است حروفیه را با متصوفه یکی بگیرند[۱۴۲] و تفسیر کشف الاسرار میبدی را تفسیر خواجه عبدالله انصاری بشمارند.[۱۴۳] شبههٔ خلط خیال و تخییل و عالم خیال و ادراک خیالی هم، که قراینی از آن در این کتاب و دیگر نوشته‌های ایشان دیده می‌شود،[۱۴۴] شاید ناشی از همین شتاب‌زدگی در مراجعه به منابع اصیل باشد.

در خصوص منابع درجهٔ دوم[۱۴۵] تحقیق، که «نیرویی بسیار و زمانی طولانی» صرف گردآوری اطلاعات از آن‌ها کرده‌اند،[۱۴۶] به‌ندرت معین کرده‌اند که کدام اطلاعات را از چه منبعی برگرفته‌اند. قاعدهٔ مسلط در این کتاب پرهیز از ارجاع و استناد است و موارد ارجاع به آثار دیگران نادر نزدیک به معدوم است. نمونهٔ آن بحث مفصل دربارهٔ نقوش است که، با همهٔ نوآوری و پرمایگی‌اش، از حیث اصطلاحاتْ مقید به دستگاه اصطلاحات اصغر شعرباف است، بدون آنکه به آثار او ارجاع شود.[۱۴۷] همهٔ این تدابیر مربوط به

منابع ــ یعنی مبهم گذاشتن دامنهٔ آثار؛ سخن گفتن از «کل» منابع فرهنگ اسلامی به منزلهٔ مبنای حکمت آثار، از ملک‌الشعرا بهار گرفته تا ابن‌عربی، از ابن‌سینا و اخوان‌الصفا گرفته تا عطار و عزیزالدین نسفی؛ بیان حکمت‌ها لابه‌لای مباحث صوری؛ احتراز از ذکر منبع؛ و مانند اینها ــ خواه‌ناخواه در خدمت این است که کتاب از دایرهٔ نقد ناقدان احتمالی دور شود.[۱۴۸]

ح. تعمیم نابجا

نویسندگان خشت و خیال مدعی‌اند اصول معماری را از غور در خود آثار معماری به‌دست آورده‌اند؛ اما طرز انتخاب آثار و دایره و تعداد و تنوع آن‌ها، دست‌کم آنچه در کتاب منعکس شده است، با نتیجه‌ای که می‌گیرند و تعمیمی که می‌دهند سازگار نیست. آثاری که به آن‌ها استشهاد کرده‌اند در حدی نیست که خواننده را قانع کند و آثار ناقض احکام خود را، به‌عمد یا سهو، نادیده و ناگفته گذاشته یا کم‌اهمیت شمرده‌اند. در مقدمه، گفته‌اند به‌هنگام نگارش متنِ گفتارها، اصل بر سیر از صورت به معنا بوده است، یعنی از اصول زیباشناسی اثر آغاز کرده و سپس به حکمت موجود در پس آن صورت رسیده‌اند؛ لیکن در چند جملهٔ بعد می‌گویند: «اما روش بیان مطلب، به‌جز در چند مورد، بر اساس سیر در مصادیق نبوده و از مصادیق تنها به‌عنوان شاهد مثال استفاده شده است».[۱۴۹] احتمالاً مقصود این است که هر مبحث را با مصادیق آغاز نکرده‌اند؛ اما، در بیان اصول، ابتدا جنبه‌های صوری اصول را گفته‌اند و سپس حکمت آن‌ها را. در مورد مسیر تحقیق، می‌گویند «همواره نتایج مطالعه از سیر در مصادیق حاصل شده است» (همان‌جا). بنابراین، گویی چنین مسیری طی کرده‌اند: آثار را به‌درستی و به‌تعادل در سرتاسر ایران‌زمین و دوران اسلامی برگزیده‌اند. در خود آثار، و «اتفاق» مهم فضایی و تأثیر آنی آن در روح مخاطب، تأمل کرده‌اند. از تأمل در خود آثار، دریافته‌اند که آن اتفاق نتیجهٔ مکاشفهٔ صورت مطلوب مکان در عالمی دیگر است. ویژگی‌های مشترک کالبدی همهٔ آثار را به‌دست آورده‌اند و فهمیده‌اند که پیوند میان آن ویژگی‌ها و خیال معمار و جهان‌بینی او همان است که متفکران سنت‌گرا از ابن‌سینا و اخوان‌الصفا و ابن‌عربی و مولوی و عطار نقل کرده‌اند. لزومی ندیده‌اند که نشان دهند، در هریک از اصول یا آثار، چگونه به آن پیوند معنایی پی برده‌اند. گذشته از آنکه این مسیر عقلایی نیست و قسمت‌هایی از آن سخت محل چون‌وچراست، خود کتاب آکنده از شواهد نقض بسیاری از این عبارت‌هاست. از جمله، در خصوص سیر در مصادیق، ترکیب کتاب چنان است که گویی نمونه‌هایی که از آثار در تأیید اصول ذکر کرده‌اند «مصداق» قضیه‌هایی از پیش‌معلوم است. شاید به همین سبب باشد که نویسندگان، ناخودآگاهانه، در بیشتر جاها، به‌جای «اثر» یا «بنا»، از اصطلاح «مصداق» (محل صدق قضیه) استفاده کرده‌اند. در هر مورد، از بیان شواهد ناقض قول خود طفره رفته یا، بدون بیان کامل، آن‌ها را استثناهای ناچیز شمرده‌اند.[۱۵۰]

از نمونه‌های بارز تعمیمِ نابجا در کتاب تعمیم نتایج به‌دست‌آمده از معماری نواحی حاشیهٔ بیابان در ایران به همه‌جای ایران است. در برابر شواهد متعدد نقض اصول معماری مورد نظر ایشان در شمال البرز یا زاگرس یا حاشیهٔ خلیج فارس و دریای عمان، شواهد موجود را استثنا می‌شمارند و معتقدند شواهد مؤید نظر ایشان بر اثر اوضاع نامساعد جوّی از میان رفته است.[۱۵۱] اگر این شیوهٔ استدلال پذیرفتنی باشد، به همین نحو می‌توان بر ضد این نظر استدلال کرد. از کجا معلوم که نمونه‌های باقی‌مانده از معماری شمال البرز که مشابه معماری نواحی مرکزی و واحد اصول مدنظر خشت و خیال است استثناهایی نباشد که آن‌ها را به‌تقلید از معماری پایتخت‌ها ساخته‌اند؟ مطابق خشت و خیال، بناهای شهری غیرفاخر در آن نواحی نمونه‌هایی است که فرصت و امکان تحقق «خیال» در آن‌ها وجود نداشته و در حد «استثناهایی» بر آن اصول است. گویی معماری و بافت شهری در همهٔ شهرهای ایران صورت‌هایی ناقص و نارس از شهرهای مرکزی ایران است؛ زیرا در هیچ‌جا مانند اقلیم مرکزی امکان تحقق آن اصول وجود ندارد.

ط. بنیاد نظری و تاریخی هندسهٔ پنهان

قصد ما در اینجا ارزیابی مبحث هندسهٔ پنهان در این کتاب نیست. نقد اندیشهٔ هندسهٔ پنهان و شیوهٔ نیل به آن

و نقد تاریخی مناسبت آن با کار عملی معماری در ایران به مقاله‌ای دیگر موکول می‌شود. آنچه در دایرهٔ مقالهٔ حاضر است سنجش مبحث هندسهٔ پنهان در این کتاب با منابع آن و ارزیابی مسیر و طرز استنتاج و نتایج آن است. منبع مستقیم هندسهٔ پنهان خود آثار باقی‌مانده از معماری اسلامی ایران بوده است. طبعاً ایشان هندسهٔ پنهان را در همهٔ بناهای به‌جامانده، حتی همهٔ بناهای فاخر، بررسی نکرده‌اند. خود می‌گویند معیارشان در انتخاب بناها برای مطالعهٔ هندسهٔ پنهان این بوده که نمونه‌ها از مهم‌ترین بناهای تاریخی باشند؛ به دوره‌های مختلف تعلق داشته باشند؛ از گونه‌بناهای مختلف باشند؛ و هر کل یا جزئی از بنا که مطالعه می‌شود یکباره ساخته شده باشد.[۱۵۲] در کتاب روشن نیست که از کجا دانسته‌اند مثلاً همهٔ نمای مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان، که هندسهٔ پنهان منسوب به آن را به‌زیبایی ترسیم کرده‌اند، اصیل و متعلق به دورهٔ صفویان است و در طی تاریخ، از جمله در مرمت‌های اساسی دورهٔ پهلوی اول، در آن تصرفی نشده است.

این کار دشواری نظری و روشی دیگری هم دارد که از تعارض این مبحث با مبانی و مدعیات کتاب برمی‌آید: هنگامی که از بالا و با استفاده از پلان و مقطع و نما به سروقت بنا می‌رویم و هندسهٔ آن را وامی‌رسیم، کاری یکسره مدرن می‌کنیم. یافتن هندسهٔ پنهان به این نحو کاری امروزی است و نمی‌توان آن را راهی برای نقب زدن به خیال معمار سنتی قلمداد کرد. پیداست که «رفتار از بالا» با ادعای مکاشفه و انس با بناها و هم‌نشینی و همدلی با معماران سنتی سازگار نیست.

ی. نسبت این تحقیق با تحقیق‌های دیگر

آنچه نویسندگان دربارهٔ کتاب می‌گویند با چنین تعابیری همراه است: کشفی ارزشمند که «به‌مدد بحث‌های مفصل»؛ «منابع تحقیقی بسیار»، «کتب و مقالات حاوی مباحث فلسفی عرفانی و علوم انسانی»، مشورت با «صاحب‌نظران متعدد»، تهیهٔ آرشیو تصویری جامع؛ ترسیم پردقت و طولانی نقشه‌های رایانه‌ای؛ «جستجوهای ممتد و طولانی»؛ و صرف «نیرویی بسیار و زمانی طولانی» حاصل آمده است (همان، ۲– ۶، ۱۷۸). این سخن البته از جهاتی درست است؛ اما مشکل در آنجا معلوم می‌شود که این داوری دربارهٔ خود را با داوری دربارهٔ زحمات دیگران قیاس کنیم. در مقدمهٔ کتاب آمده است که تحقیق جدید ایشان از سال ۱۳۶۰ تا ۱۳۷۰ طول کشید. پس از آن، «انتشار خشت و خیال ناخواسته نزدیک به دو دهه به تعویق افتاد.» در این فاصله، کارهای همهٔ دانشوران معماری اسلامی در جهان در طی دست‌کم بیست سال آن‌چنان یافته‌ای نداشت که تغییری در کتاب را لازم آورد؛ بلکه حتی مؤید چیزهایی بود که نویسندگان خشت و خیال سال‌ها پیش از آن دانشوران یافته، اما موفق به انتشار آن‌ها نشده بودند (همان، ۲). این بیست سال مقارن است با دههٔ ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ که از برهه‌های پرمایه در مطالعات معماری اسلامی است.

در مبحث هندسهٔ پنهان می‌گویند بر اثر انس بسیار با آثار و تأمل در آن‌ها احساس مبهمی در ذهن ایشان به‌وجود آمده که چیز مرموز دیگری هم باید در کار باشد. وجود هندسهٔ پنهان را کشف خود در نتیجهٔ جستجوها و موشکافی‌های بسیار در نمونه‌های کثیر می‌شمارند که، با «روش خاص مطالعه»، نتایجی داشته که، در مقایسه با «پژوهش‌های بالنسبه محدود و مختصر پژوهندگان دیگر»، کاری است نو. «این پژوهش تا همین‌جا [(۱۳۹۰ ش./ ۲۰۱۱ م.)] به نتایج جالب و شگرفی دست یافته است، نتایجی تا به آن اندازه اعجاب‌انگیز که ممکن است برای بعضی باورکردنی نباشد. اما، به هر صورت، این همه را باید تنها فتح بابی دانست، سرآغاز راهی که باید تا انتها پیموده شود».[۱۵۳] سپس، در پی‌نوشت، صاحبان آن کارهای مختصر را این‌طور نام برده‌اند: «اریک شرودر، آرتور آپهام پوپ، کیت کریچلو، عصام السعید و عایشه پارمان توجهی گذرا و کلی به این موضوع داشته‌اند که شاید کامل‌ترین آن‌ها مطالعهٔ اریک شرودر روی گنبد خاکی یا تاج‌الملکی مسجد جامع اصفهان در بررسی هنر ایران باشد».[۱۵۴] در خشت و خیال، هندسهٔ پنهانِ هشت بنا بررسی و معرفی شده است. کافی است بدانیم که مدحت بولاتف، محقق روس، درسال ۱۳۵۷ش/ ۱۹۷۸، یعنی در همان سال دفاع از پایان‌نامهٔ ناشناختهٔ خشت و خیال و ۳۳ سال پیش از انتشار کتاب آن، کتابی با عنوان هماهنگ‌سازی

هندسی در معماری آسیای مرکزی، سده‌های نهم تا پانزدهم (مطالعهٔ تاریخی و نظری) منتشر کرد که حاوی معرفی و تحلیل هندسهٔ پنهان ۴۵ بناست (گرچه بیشتر نقشه‌های آن به‌دقت و تفصیل نقشه‌های خشت و خیال نیست.[۱۵۵] بولاتف در کتابش صادقانه می‌گوید که او نخستین کسی نیست که به وجود هندسهٔ پنهان در معماری، از جمله معماری اسلامی، پی برده است و به‌دقت از پیشاهنگان این اندیشه نام می‌برد.[۱۵۶] در اینجا، در مقام مقایسهٔ کارهای بولاتف با مبحث هندسهٔ پنهان در خشت و خیال نیستیم؛ ادعا نمی‌شود که خشت و خیال پیرو همان شیوهٔ بولاتف در هندسهٔ پنهان است و حاوی سخن تازه‌ای در این باره نیست. چنین داوری‌ای از حیطهٔ مقالهٔ حاضر بیرون است. سخن ما بر سر ادعای نوآوری محض در خصوص اندیشهٔ هندسهٔ پنهان و نادیده گرفتن پیشینیان و یاد نکردن از ایشان است، به‌ویژه نادیده گرفتنِ دقیق منبعی که بیش از همهٔ منابعی که گفته‌اند به هندسهٔ پنهان پرداخته است. از اینها گذشته، پیشینهٔ مستقیم و آشکار خشت و خیال، کتاب حال وحدت است. در فصل بعد، به مقایسهٔ این دو پرداخته خواهد شد.

آنچه در اینجا بیان شد نقد خشت و خیال فقط از حیث موضوع این مقاله، یعنی ذات معماری اسلامی و اصول آن، بود. بررسی جنبه‌های دیگر این کتاب را به مقالات دیگر وامی‌گذاریم. خشت و خیال کتابی مهم و ارزنده و آموزنده است؛ از بابتِ بازگوییِ مفصل و دقیق و مصورِ برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های غالب صوری معماری مناطق مرکزی ایران با زبانی معمارانه، با عنایت به کلیت بنا، با فاصله گرفتن از نگاه و زبان تاریخ هنر و باستان‌شناسی؛ روشن کردن طرز طراحی نقوش با زبانی امروزی؛ و بیان دقیق و مصور برخی از جنبه‌های هندسی در معماری مناطق مرکزی ایران. این کتاب را باید با محور گرفتن همین محاسن پیراست؛ مدعیات نظری آن را زدود؛ نااستواری‌های آن از حیث طرز انتخاب منابع و استنتاج، و سستی‌های آن در برخی از مدعیات را زدود؛ باید آن را دوباره نوشت و خواند و از آن بهره‌مند شد.

نتیجه‌گیری

گفتیم که حال وحدت در دو بخش نخست، جوّی کاملاً سنت‌گرایانه دارد و بیشتر سخنان آن از جنس حکمت هنر است، با ذکر شواهدی از معماری ایرانی. اما، در بخش سوم، به‌ویژه بابی با عنوان «اصفهان»، لحن عوض می‌شود؛ ذکر حکمت‌ها به حداقل می‌رسد و نویسندگان بیشتر به تحلیل صوری و ریخت‌شناختی معماری و شهر می‌پردازند. کل خشت و خیال، از حیث جنسِ سخن، صورت بسیار بسط‌یافته و دقیق‌تر و مفصل‌ترِ باب آخر حال وحدت است؛ و، در همان حال، مباحث دیگر حال وحدت در لابه‌لای مطالب کالبدیِ معماری در خشت و خیال پخش شده است.[۱۵۷] از این رو، خشت و خیال را باید فرزند حال وحدت شمرد. مهم‌ترین تفاوت این فرزند با پدر در تأویل است: حال وحدت بیشتر به تأویل رمزی فضاها و عناصر معماری معطوف است؛ و خشت و خیال به تأویل رمزی اصول ترکیب در معماری. حتی طرز تدوین خشت و خیال، از حاشیه‌های مربوط به متون سنتی گرفته تا ختم کتاب به اصفهان، مقتبس از حال وحدت است. این فرزند، هم در وجود و هم در رشد و بسط، سخت وام‌دار پدر است. شگفت اینکه از آن پدر هیچ یاد نمی‌کند، مگر ذکر عنوان کتاب در فهرست مفصل منابع در میان ده‌ها منبع دیگر (که موضع استفاده از بیشتر آن‌ها هم در متن معلوم نیست). گویی نویسندگان مایل نبوده‌اند سابقهٔ سنت‌گرایی خود را، به‌یاد خود و دیگران بیاورند[۱۵۸] و، همچون همهٔ اندیشمندان و دانشوران بزرگ، اجازه بدهند دیگران این تحول‌ها را ببینند و از آن‌ها بیاموزند.

به‌اجمال باید گفت بسیاری از گزاره‌های هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی و هنجاری دو دیدگاه، یکسان یا مشابه است. هردو قایل به ذاتی بی‌زمان به نام معماری اسلامی ایران‌اند، ذاتی که می‌توان آن را در قالب اصولی بیان کرد، اصولی که می‌توان آن‌ها را در هر زمانی به‌کار برد و معماری سنتی یا معماری اسلامی پدید آورد. اما کانون تمرکز آن‌ها با هم فرق دارد: حال وحدت بیشتر متوجه واژه‌های زبان رمزی معماری و شهر است؛ اما نظر خشت و خیال بیشتر معطوف به اصول طراحی و ترکیب است. حال وحدت بیانیه‌ای سنت‌گرایانه دربارهٔ

معماری اسلامی ایران است و خشت و خیال بیانیه‌ای صورت‌مدارانه با روحیه‌ای سنت‌گرایانه. اگر از پنجرهٔ حال وحدت به مجموعه بناهایی بنگریم، نخست کالبد و ساختار را می‌بینیم و سپس واژه‌های سازندهٔ بنا و معنای هریک را در زبان شاعرانه و رمزپردازانهٔ سنت. اگر از پنجرهٔ خشت و خیال به همان مجموعه بناها بنگریم، نخست در پی مصداق‌های اصول معماری اسلامی از قبیل انتظام کلی فضاها، محورها، مرکز، تقارن بر می‌آییم. آن‌گاه، می‌کوشیم معانی‌ای را که حال وحدت به مفاهیم و صورت‌ها و ساختارها نسبت می‌داد به این اصول طراحی نسبت بدهیم.

پی‌نوشت‌ها

۱. دانشیار دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی. m-qayyoomi@sbu.ac.ir

۲. کارشناس ارشد مطالعات معماری ایران، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی. shabnamjfr@gmail.com

۳. برمن، تجربهٔ مدرنیته، ص ۱۴.

۴. کریر، معماری: اختیار یا سرنوشت، صص ۱۷– ۳۰.

5. essence

۶. در اینجا چیزهایی را که از نگاه این دانشوران ویژگی مشترک بیشتر آثار معماری ایران و فارغ از تاریخ و جغرافیاست و امروز نیز می‌تواند موجب احیای آن معماری شود «اصول» خوانده‌ایم، فارغ از اینکه ایشان خود از اینها با چه اصطلاحی یاد کرده‌اند.

7. context

8. intellectual history

9. objectivist/intentionalist hermeneutics

10. critical historiography

۱۱. دربارهٔ تاریخ فکری، نک: کولینی، «تاریخ فکری چیست؟»، صص ۲۹– ۴۲؛ برای ملاحظهٔ نمونه‌ای از تاریخ فکری معماری، نک: Otero-Pailo, *Theorizing the Anti-Avant-Garde*, pp. 14-18. دربارهٔ تاریخ انتقادی معماری، نک: Jarzombek, "A Prolegomena to Critical Historiography", p. 201. همچنین نقد درونی تکنیکی در مرحلهٔ «مرور نظام‌مند» در روش پژوهش اسنادی است. در این باره، نک: صادقی فسایی و ایمان‌منش، «مبانی روش‌شناختی پژوهش اسنادی در علوم اجتماعی...»، صص ۷۵– ۷۶.

۱۲. معمارانی همچون هوشنگ سیحون، کامران دیبا، حسین امانت، سیدهادی میرمیران.

۱۳. از جمله هادی ندیمی، سیدمحمد بهشتی، مهدی حجت؛ و نیز سیدحسین نصر و داریوش شایگان. گرچه علی‌اکبر صارمی نیز در کتاب ارزش‌های پایدار در معماری ایران برای معماری ایران اصولی بر می‌شمارد؛ اما از آنجا که تصریح می‌کند که زمان این معماری به‌سر آمده است در بررسی ما جای نمی‌گیرد.

۱۴. عبدالله‌زاده، فرار از مدرسه؛ قیومی و عبدالله‌زاده، «بام و بوم و مردم...»؛ قیومی و عبدالله‌زاده، «دامنی پرگل اصحاب مدرسه را...»؛ حیدری دلگرم و دیگران، «محمدکریم پیرنیا و دونالد ویلبر...».

۱۵. این کتاب با عنوان‌های حس وحدت: سنّت عرفانی در معماری ایرانی (۱۳۷۹) و حسّ وحدت: نقش سنّت در معماری ایرانی (۱۳۹۰) دو بار به فارسی ترجمه شده است. برگردان درست نام کتاب به فارسی «حال وحدت» است، نه «حس وحدت» و نه «درک وحدت». برگرداندن *The Sense of Unity* به «حس وحدت» با محتوای کتاب و مبانی آن در تضاد است، زیرا وحدت مورد نظر سنت‌گرایان «حس»کردنی نیست. برگرداندن آن به «درک وحدت» و مانند آن نیز نادرست است، زیرا درکْ امری فاعلی است، در حالی که منظور از سنس در عنوان کتاب امری است که در خود آثار معماری وجدان می‌شود؛ یعنی منظور درک نیست، بلکه امر مُدرَک و وجدان‌کردنی است. هیچ واژه‌ای در فارسی به‌قدر «حال» گویای این معنا نیست. برگردانِ عنوان فرعی کتاب نیز در هر دو ترجمه نادرست است. ذکر «سنت تصوف/ صوفیانه» (به‌جای عرفان/ عارفانه) در عنوان کتاب بابت این است که تصوف منحصراً به «عرفان اسلامی» گفته می‌شود و اخص از عرفان است. متأسفانه در هیچ‌یک از ترجمه‌های کتاب به این نکته توجه نشده است.

16. Ardalan and Bakhtiar, The Sense of Unity.

17. Golombek and Schimmel, "Review of The Sense of Unity…".

18. non-historical

۱۹. به‌علاوه، مقالهٔ «بررسی انتقادی چهار تاریخ‌نامهٔ معماری ایران»، نوشتهٔ قیومی، از حیث روش، پیشینهٔ تحقیق حاضر است.

۲۰. پورمند، «خشت و خیال».

۲۱. صیرفیان‌پور، «نقدی بر کتاب خشت و خیال».

۲۲. حبیبی و دیگران، شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی...

۲۳. حائری، «شناخت‌شناسی معماری ایران».

۲۴. نقره‌کار و دیگران، تبیین معماری و شهرسازی مبتنی بر هویت اسلامی– ایرانی. مقالهٔ «تحلیلی بر شیوه‌های نگرش به معماری اسلامی» از ذوالفقارزاده، به‌رغم عنوانش، فاقد نکته‌ای دربارهٔ شیوه‌های نگرش به معماری اسلامی است.

۲۵. بسیاری از اینها را نه از خود متون، بلکه از منابع درجهٔ دوم نقل کرده‌اند.

26. Space

27. The Structure of Space

28. Orientation in Space

29. The Sense of Place

30. Positive Space Continuity
31. Positive Space Systems
32. The Space of Man
33. Time-Form Simultanity
34. Rhythm in Time
35. Shape

۳۶. ظاهراً اینجا تنها جایی از کتاب است که در آن ذکری از «فرهنگ» به‌میان آمده است.

37. Surface
38. symbol
39. Color
40. Matter
41. The Concept of Traditional Forms
42. Levels of Realization
43. Natural Order
44. Geometric Order
45. Harmonic Order
46. organic
47. Ardalan and Bakhtiar, The Sense of Unity…, xi-xii
48. Ibid., xi-xii
49. tradition

۵۰. برای دریافتن مراد سنت‌گرایان از «سنت»، نک: امامی جمعه و طالبی، «سنت و سنت‌گرایی…»؛ Oldmeadow, "Traditionalism and the Sophia Perennis", 183-214.

51. Sophia Perennis/Perennial Philosophy/World's Wisdom/Traditionalism

۵۲. برای آشنایی با اصول و مبانی تفکر سنت‌گرایی، نک: ملکیان، «نگاهی به مبانی نظری سنت‌گرایی»؛ Oldmeadow, "Traditionalism and the Sophia Perennis" , pp. 183-214.

53. Ardalan and Bakhtiar, The Sense of Unity…, p. 7.
54. Ibid, pp. 7-9.
55. Ibid., p. 5.
56. Ibid., p. 67
57. Ibid., 5
58. Ibid., 10
59. analysis
60. concepts
61. forms
62. structures
63. fundamental elements
64. Ibid., p. 27-29.
65. Ibid.
66. Ibid., p. 31.
67. Ibid., p. 35-39.
68. Ibid., p. 48-54.
69. Ibid., p. 58-65.
70. Ibid., p. 68.
71. Ibid., pp. 87, 88, 126.
72. Ibid.
73. intellect
74. Ibid.
75. Ibid.
76. Ibid., p. xi-xv.

۷۷. دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰، که تفکر حالِ وحدت شکل می‌گرفت، روزگار اوج رونق رویکرد «ساختارگرایی» در مطالعات معماری و شهرسازی در جهان بود (اهری، «تعریف ساختار شهر اصفهان…»، ص ۱). نویسندگان در مطالعهٔ ریخت‌شناختی، تجزیهٔ معماری به اجزای آن و دوباره پیوند دادن آن‌ها و مطالعهٔ ساختار شهر و بررسی واحدهایی چون گنبدخانه، مناره، باغ، چهارطاقی به مثابهٔ واژگان معماری و به‌نوعی سخن گفتن از «صرف و نحو» زبان معماری ایرانی قویاً متأثر از ساختارگرایی‌اند، بی‌آنکه به تقید به استفاده از این روش غربی و غیرسنتی اذعان کنند.

78. Henri Corbin (1903-1978)

۷۹. عیسی حجت در مقالهٔ «سنت سنت‌گرایان و سنت‌گرایی معماران» (ص ۸) از این مورد با این عنوان که آرای سنت‌گرایان بیشتر استنباطی و کمتر استدلالی است یاد کرده است.

80. Ibid., 5.
81. archetype
82. Carl Gustav Jung (1975-1961)

۸۳. مثلاً کوماراسوامی می‌گوید: «کارل گوستاو یونگ، به‌سبب تفسیر نمادها همچون پدیده‌های روان‌شناختی و به‌دلیل طرد صریح و عمدی هرگونه دلالت مابعدالطبیعی نمادها، از معرکه پرت افتاده است» (کوماراسوامی ۱۳۸۹ب، ۴۳۴)؛ تیتوس بورکهارت می‌گوید: «نماد را تجلی بی‌واسطه و غیرنظری واقعیت معنوی تعریف کردیم. شاید می‌بایست تأکید کرد که این تعریف مطلقاً تحت تأثیر مکتب تازه‌تأسیس «روان‌شناسی ژرفا» نیست [مکتب روان‌شناختی‌ای است که توسط یونگ به وجود آمد و توسط پیروان وی دنبال شد. از دستاوردهای این مکتب می‌توان به تحلیل نمادها و کهن‌الگوها اشاره کرد (افزودهٔ مترجم)]» (بورکهارت ۱۳۸۶، ۱۱۲).

84. Ibid., 5.
85. Ibid., xi.
86. Ibid., p. 27-29.

۸۷. ریاضی‌دانان مسلمان در طی سده‌ها تلاش کردند روشی برای محاسبهٔ محیط دایره به‌دست آورند. از جملهٔ این تلاش‌ها تبدیل دایره به مربعی بود که محیط آن با محیط آن دایره برابر باشد. این کار را «تربیع دایره» می‌خواندند، یعنی تبدیل دایره به مربع. نک: معصومی همدانی، «تربیع دایره».

۸۸. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۲.

۸۹. همان‌جا.

۹۰. همان، ۳.

۹۱. همان، ۱

۹۲. همان، ۶

۹۳. همان، ۱۱- ۱۶؛ حاجی‌قاسمی، «تأملی در مفهوم معماری اسلامی…»، صص ۸، ۹، ۱۵.

۹۴. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱۰.

۹۵. حاجی‌قاسمی، «تأملی در مفهوم معماری اسلامی…»، صص ۱۲- ۱۴ و ۱۹؛ نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، صص ۱۶ و ۱۷.

۹۶. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، صص ۱۸ و ۱۹.

۹۷. همان، ۹.

۹۸. همان، ۱۲ و ۱۶.

۹۹. نوایی، گفتگوی شخصی.

۱۰۰. همان، ۲.

۱۰۱. حاجی‌قاسمی، «تأملی در مفهوم معماری اسلامی...»، ص ۱۹.
۱۰۲. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۸.
۱۰۳. حاجی‌قاسمی، «شاخصه‌های معماری اسلامی ایران».
۱۰۴. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱۷.
۱۰۵. حاجی‌قاسمی، همان، صص ۷ و ۸.
۱۰۶. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، صص ۷۶– ۷۸.
۱۰۷. در کتاب، عباراتی که برای عنوان اصول به‌کار رفته است یکدست نیست. در اینجا، با استفاده از فحوای متن کتاب، عنوان‌ها را طوری یکدست کردیم که با «اصل» بودن متناسب باشد.
۱۰۸. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال.
۱۰۹. حاجی‌قاسمی، همان، صص ۸– ۱۸.
۱۱۰. نوایی و حاجی‌قاسمی، همان.
۱۱۱. همان.
۱۱۲. همان.
۱۱۳. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱.
۱۱۴. همان، ص ۱۱.
۱۱۵. همان،صص ۱۰ و ۱۱.
116. contextual
۱۱۷. همان، صص ۱۸ و ۳۱۷.
۱۱۸. همان، صص ۱۰ و ۱۱.
۱۱۹. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، صص ۱۰ و ۱۱.
۱۲۰. بررسی مبانی اندیشهٔ خشت و خیال و تعارضات نظری و روشی آن موضوع این مقاله نیست. در اینجا فقط به برخی از این تعارضات «درونی» می‌پردازیم، یعنی مواردی که پاره‌ای از سخن پاره‌ای دیگر از آن را نقض می‌کند یا با آن تعارض دارد.
۱۲۱. همان، صص ۱۸ و ۳۱۷.
۱۲۲. همان، ص ۱۱.
۱۲۳. حاجی‌قاسمی، «تأملی در مفهوم معماری اسلامی...»، صص ۱۳ و ۱۴؛ نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، صص ۶ و ۹.
۱۲۴. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱۸.
۱۲۵. همان، ص ۲.
۱۲۶. همان، ص ۶. البته توضیحی نداده‌اند که ذکر فرهنگی بودن معماری در بستر سخن ایشان چه فایده و نتیجه‌ای دارد.
۱۲۷. همان، ص ۶.
۱۲۸. همچنین است استفادهٔ آزادانه از اصطلاحات بناهای قدیمی، آثار سنتی، مصادیق تاریخی، بناهای اسلامی ایران، حیاط سنتی، معماری اسلامی، معماری دورهٔ اسلامی، و معماری دورهٔ فرهنگ اسلامی.
۱۲۹. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱؛ نوایی، گفتگوی شخصی.
۱۳۰. در مصاحبه‌ای که از ایشان در کتاب ماه هنر چاپ شده است، نویسندگان خود از این راهکار یاد کرده‌اند (پورمند و خزائی، «نشستی پیرامون کتاب خشت و خیال»، ص ۱۰).
۱۳۱. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۲.
۱۳۲. یکی از نویسندگان در جای دیگری گفته است که ایشان در آن پایان‌نامه از متفکرانی چون سیدحسین نصر و تیتوس بورکهارت و نحلهٔ سنت‌گرایی متأثر بوده‌اند (نوایی، گفتگوی شخصی).
133. historicist
۱۳۴. این تمایل گاهی چنان قوی بوده که مانع از آن شده است که نویسندگان متوجه ناچسبی عنوان و مطلع به موضوع آن فصل بشوند. نک: «گفتار هفتم: صدای سخن عشق».
۱۳۵. همان، ص ۱۹.
۱۳۶. همان، صص ۲۵، ۴۱، ۵۸، ۶۴، ۷۴، ۸۱، ۲۷۴، ۲۸۱، ۳۴۴.
۱۳۷. همان، ص ۲.
۱۳۸. همان، ص ۱۲.
139. primary sources
۱۴۰. استفادهٔ باواسطه از متونْ دست‌کم در یک جا به خطای فاحش در ضبط نام‌ها انجامیده است، مثلاً ابن لویون (در نمایه: اب لویون) به‌جای ابن لیون تجیبی اندلسی. نام کتاب او هم نادرست ضبط شده که موجب خطا در فهم معنای آن هم می‌شود (همان، ۳۴۳).
۱۴۱. به همین جهت است که ارجاع به منابع اصلی دین، یعنی قرآن و حدیث، در این کتاب بسیار اندک است. یکی از آن موارد در بیان حکمت آب در معماری است، که به آیه‌ای از قرآن ارجاع کرده‌اند؛ اما متن آیه ناقص و ترجمهٔ آن نادرست است (نک: همان، ۳۳۵).
۱۴۲. همان، ص ۳۰۳.
۱۴۳. همان، ص ۳۵۵، پی‌نوشت ۳۲.
۱۴۴. همان، ص ۱۹؛ حاجی‌قاسمی، «تأملی در مفهوم معماری اسلامی...»، ص ۱۵.
145. secondary sources
۱۴۶. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۵.
۱۴۷. همچنین است تصاویری از کتاب تعلیم خط حبیب‌الله فضائلی، بدون ذکر مأخذ.
۱۴۸. شتاب‌زدگی نویسندگان منحصر به منابع درجهٔ اول نیست. ذکر خطاهای ایشان در برداشت از منابع درجهٔ دوم در حوصلهٔ این مقاله نیست. یک نمونه این است که پنداشته‌اند دانشوران غربی که نقوش اسلامی را «انتزاعی» می‌شمارند منظورشان یکی گرفتن آن‌ها با هنر انتزاعی یا آبسترهٔ غرب است. همچنین پنداشته‌اند که «انتزاعی» از نظر دانشوران غربی (که به‌خطا آن‌ها را «مجرد» یا تجریدی خوانده‌اند) به‌معنای منتزع از معناست (نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۲۷۴).
۱۴۹. همان، ۶.
۱۵۰. مثلاً دربارهٔ شهرها می‌گویند: ممکن است استثناهایی بر تصویری که از انتظام کلی شهرها دادیم یافت شود؛ ولی این تمایلات که گفتیم درست است. اما هیچ نگفته‌اند آن استثناها چیست و چرا خللی ایجاد نمی‌کند (نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۳۹).
۱۵۱. حاجی‌قاسمی ۱۳۹۲.
۱۵۲. نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۱۱۳ و ۱۱۴.
۱۵۳. همان، ص ۱۱۳.
۱۵۴. همان، ص ۱۴۷، پی‌نوشت ۱.

155. Bulatov, Geumetricheskaia garmonizatsiia v arkhitekture sredmnei azii IX-XV.

156. Ibid., pp. 67-69

۱۵۷. «از سوی دیگر، تلاش شد نحوهٔ بیان مطالب در کتاب به نحوهٔ بیان هنری آثار معماری نزدیک باشد و به همین خاطر مفاهیم پیچیده، تا آنجا که ممکن بود، لابه‌لای جملات ساده، به‌کنایه و اشاره، بیان شد» (نوایی و حاجی‌قاسمی، خشت و خیال، ص ۶).

۱۵۸. به‌علاوه، در هیچ‌جا از استاد راهنمای پایان‌نامهٔ یادشده، میرحسین موسوی، ذکری به میان نیاورده‌اند، با اینکه او سنت‌گرا نیست.

کتاب‌نامه

امامی‌جمعه، سیدمهدی و زهرا طالبی. «سنت و سنت‌گرایی از دیدگاه فریتیوف شوان و دکتر سیدحسین نصر»، الهیات تطبیقی، ش۷ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، صص ۳۷- ۵۶.

اهری، زهرا. «تعریف ساختار شهر اصفهان بین قرون ۱۱ تا ۱۳ هجری قمری»، نقدنامه، ش ۱ (زمستان ۹۰).

برمن، مارشال. تجربهٔ مدرنیته: هرآنچه سخت و استوار است دود می‌شود و به هوا می‌رود. تهران: طرح نو، ۱۳۷۹.

پورمند، حسنعلی. «خشت و خیال»، کتاب ماه هنر، ش ۱۸۰ (اسفند ۱۳۹۱)، صص ۱۰- ۱۷.

ـــــــ و محمد خزائی. «نشستی پیرامون کتاب خشت و خیال»، کتاب ماه هنر، ش۱۷۴ (شهریور ۱۳۹۲)، صص ۱۱- ۱۴.

حاجی‌قاسمی، کامبیز. «تأمّلی در مفهوم معماری اسلامی ایران و راه فهم آن»، صفّه، ش۵۲ (بهار ۱۳۹۰)، صص ۷ـ ۱۷.

ـــــــ. «شاخصه‌های معماری اسلامی ایران»، صفه، ش ۵۸ (پاییز ۱۳۹۱)، صص ۵- ۱۹.

ـــــــ. گفتگوی شخصی با شبنم حاجی‌جعفری. تهران، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۲ (منتشرنشده).

حائری، محمدرضا. «شناخت‌شناسی معماری ایران»، معماری و شهرسازی، ش ۵۰- ۵۱ (تیر ۱۳۷۸)، صص ۱۳- ۲۵.

ـــــــ. «ویژگی‌های معماری ایرانی»، آبادی، ش ۱۹ (۱۳۷۰).

حبیبی، محسن و دیگران. شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر با تأکید بر دورهٔ زمانی ۱۳۸۳-۱۳۵۷. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی، ۱۳۸۹.

حجت، عیسی. «سنت سنت‌گرایان و سنت‌گرایی معماران»، هنرهای زیبا، دورهٔ ۲۰، ش ۱ (بهار ۱۳۹۴)، صص ۵- ۱۶.

حیدری دلگرم، مجید، محمدرضا بمانیان، و مجتبی انصاری. «محمدکریم پیرنیا و دونالد ویلبر: تفاوت مقاصد و عناصر روایت سبکی»، مطالعات معماری ایران، ش ۱۰ (پاییز و زمستان ۱۳۹۵)، صص ۳۱- ۴۸.

ذوالفقارزاده، حسن ۱۳۹۳. «تحلیلی بر شیوه‌های نگرش به معماری اسلامی»، پژوهش‌های معماری اسلامی، ش ۳ (تابستان ۱۳۹۳)، صص ۲۹- ۴۶.

صادقی فسایی، سهیلا و عرفان ایمان‌منش. «مبانی روش‌شناختی پژوهش اسنادی در علوم اجتماعی؛ مورد مطالعه: تأثیرات مدرن شدن بر خانواده ایرانی»، راهبرد فرهنگ، ش ۲۹ (بهار ۱۳۹۴)، صص ۶۱- ۹۲.

صارمی، علی‌اکبر و تقی رادمرد. ارزش‌های پایدار در معماری ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور، ۱۳۷۶.

صیرفیان‌پور، زهرا. «نقدی بر کتاب خشت و خیال». کنفرانس ملی شهرسازی، مدیریت شهری و توسعهٔ پایدار، اسفند ۱۳۹۳.

عبداللهزاده، محمدمهدی. فرار از مدرسه: بررسی احوال و آثار محمدکریم پیرنیا از منظر تاریخ‌پژوهی معماری ایران. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران. استاد راهنما: مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی، ۱۳۸۹.

قیومی بیدهندی، مهرداد. «بررسی انتقادی چهار تاریخ‌نامهٔ معماری ایران»، خیال، ش ۱۵ (پاییز ۱۳۸۴)، صص ۴- ۳۷.

ـــــــ و عبداللهزاده، محمدمهدی. «بام و بوم و مردم: بازخوانی و نقد اصول پیشنهادی پیرنیا برای معماری ایرانی»، مطالعات معماری ایران، ش ۱ (بهار و تابستان ۱۳۹۱)، صص ۷- ۲۳.

ـــــــ و عبداللهزاده، محمدمهدی. «دامنی پرگل اصحاب مدرسه را: تأملی در آورده‌های پیرنیا برای آموزش معماری ایران»، فصلنامهٔ آموزش مهندسی ایران، ش۵۶ (زمستان ۱۳۹۱)، صص ۵۵- ۷۳.

کریر، لئون. معماری: اختیار یا سرنوشت. ترجمه زیر نظر مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: نهادگرا و روزنه، ۱۳۸۹.

کولینی، استفان. «تاریخ فکری چیست؟»، ترجمهٔ محمد غفوری، کتاب ماه تاریخ و جغرافیا، ش ۱۸۷ (آذر ۱۳۹۲)، صص ۲۹- ۴۲.

معصومی همدانی، حسین. «تربیع دایره»، دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی، ۱۳۷۶.

ملکیان، مصطفی. «نگاهی به مبانی نظری سنت‌گرایی». در فریتیوف شووان، گوهر و صدف عرفان اسلامی، ترجمهٔ مینو حجت، تهران: سهروردی، صص ۱۵- ۴۹، ۱۳۸۸.

نجیب‌اوغلو، گل‌رو. هندسه و تزیین در معماری اسلامی: طومار توپقاپی. ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: روزنه، ۱۳۷۹.

نوایی، کامبیز. گفتگوی شخصی با شبنم حاجی‌جعفری. تهران، دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۹۲ (منتشرنشده).

ـــــــ و حاجی‌قاسمی، کامبیز. خشت و خیال: شرح معماری اسلامی ایران. تهران: دانشگاه شهید بهشتی و سروش، ۱۳۹۰.

Ardalan, Nader and Laleh Bakhtiar. *The Sense of Unity: the Sufi Tradition in Persian Architecture*. Chicago: University of Chicago Press, 1973.

Bulatov, Mitkhat Sagadatdinovich. *Geumetrich-eskaia garmonizatsiia v arkhitekture sredmnei azii IX-XV* (Geometric harmonization in the architecture of central Asia from the ninth to the fifteenth century). Moscow: Nauka, 1978 (ed. 1988).

Golombek, Lisa, and Annemarie Schimmel. "Review of *The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture* by Nader Ardalan, Laleh Bakhtiar", *Iranian Studies*, vol. 8, No. 1/2 (Winter-Spring 1975), pp. 87–104.

Jarzombek, Mark. "A Prolegomena to Critical Historiography", *Journal of Architectural Education*, vol. 52, no. 4 (1999), pp. 197-206.

Oldmeadow, Harry. "Traditionalism and the Sophia Perennis", in *Journeys East: 20th Century Western Encounters with Eastern Religious Traditions*. World Wisdom, pp. 183-214, 2004.

Otero-Pailos, Jorge. *Theorizing the Anti-Avant-Garde: Invocations of Phenomenology in Architectural Discourse, 1945-1989*. PhD Dissertation in History and Theory of Architecture, MIT, 2002.