تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۸۹/۷/۲۱
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۸۹/۱۱/۲۳

ویدا تقوایی[۱]

بازخوانی صورت کاخ هشت‌بهشت اصفهان

چکیده

این مقاله در پی همزبانی و همدلی با معماری کاخ هشت‌بهشت و توجه و تذکر به حقیقت زندگی در آن است، و در نتیجه به دنبال تاریخ‌نگاری و تجزیه و تحلیل معماری آن، بر روی میز نقد هنری و محدود به علوم محض و برداشت‌های ذهنی و بدون استناد نیست. هم‌سو با روش تحقیق کیفی مقاله، حضور و تأثیرگذاری عوامل و حقایق مرتبط با وجه شاعرانه و هنری این اثر، بیش از وجه کالبدیِ ملموس و ساختاری آن در نظر گرفته شده است. این رویکرد، پرداختن به صورت و ایده و نیز ارزش‌های این بنا را اجتناب‌ناپذیر کرده است. براساس یافته‌های این تحقیق، رمز ضمن بیان پیوستگی اجزای بنا، آنها را به «صورتی» ورای قالب مادی «شکل» کاخ سوق می‌دهد. صورت نیز بدان گونه که رموز آب، نور، زمان، ماده و مرکز، در شکل معماری این بنا، شدّت تجربه‌ای خوب و ماندگار را تحقق بخشیده‌اند بررسی شده است. از این طریق، چه‌بسا بتوان ضمن تذکر آنها، در اقتباس از معماری‌های باارزش گذشته، خود را محدود به ویژگی‌های شکلی آنها نکرد و صورت و لایه‌های متعالی‌تر و تأثیربخش‌تر را برای معماری امروز کشور مورد توجه قرار داد.

کلیدواژه‌ها: صورت، شکل، رمز، فضای وصل.

۱. استادیار مجتمع آموزش عالی پیامبر اعظم (ص) و دانشکده فنی شریعتی، استان تهران، شهر تهران
E-mail: taghvaei@shariaty.ac.ir

ART University e-Journals
www.art.ac.ir

مقدمه

«بازخوانی صورت کاخ هشت‌بهشت اصفهان» به‌دنبال مفاهیمی است که روزگاری با حیات انسان و معماری‌اش هم‌خانه بود و تقرّب به راز وجود داشت. چنین مفاهیمی در مکتب اصفهان[۱] که بستر شکفتن آرای حکمی و اشراقی و عملی شد، و غنای فرهنگی پُرارزشی را به ایرانیان عرضه داشت، توانست به منصهٔ بروز و ظهور برسد.

هدف از این مقاله، رسیدن به «صورت»[۲] معماری کاخ هشت‌بهشت از پسِ «شکل»[۳] آن است. صورت چون حقایق معماری را در بر می‌گیرد، لاجرم ما را به وادی عرفان و انفس می‌کشاند. صورت در این مقاله به معنای وجود معقول قبل از واقعیت فیزیکی و کالبدی تلقی شده است. صورت، در معماری کاخ هشت بهشت حقیقت و معنایی است که در معماری با حرکت از کل به جزء تبلور می‌یابد و در معماری‌های باارزش کلامی متصل به کلمه الله را می‌نمایاند، که قبل از تبلور مادی و کالبدی در شکل معماری، در ذهن معمار نقش می‌بندد و با ساخته شدن معماری نیز از بین نمی‌رود.

چنان که در مثنوی معنوی نیز آمده است، این مرتبهٔ وجودی در معماری با عالم خیال ارتباط می‌یابد:

این خیال اینجا نهان پیدا اثر — این خیال آنجا برویاند صُوَر
در مهندس بین خیال خانه‌ای — در دلش چون در زمینی دانه‌ای
آن خیال از اندرون آید برون — چون زمین که زاید از تخم درون[۴]

به‌منظور همدلی و همزبانی با معماری‌های باارزش گذشته، پرداختن به صورت آنها اجتناب‌ناپذیر می‌نماید؛ زیرا ذات و حقیقت آن معماری‌ها صرفاً منبع و مادهٔ ابژکتیوی نیست، که چون ماده‌ای عینی در دستان دانشمندان علوم محض و در «آزمایشگاه» بتوان در مورد آنها به تحقیق پرداخت بلکه حیات و حقیقتی دارند که ـ به قول پازوکی ـ محل تأمل «محقق هنر»ند، و نه صرفاً «پژوهشگر». ای بسا کالبدشکافیِ صرفاً شکلیِ اثر معماری که مولّد تقلیدهای بی‌بنیاد است و پژوهش‌هایی چون نگاهِ سنگ‌شناس به سنگ، خود حجاب فهم حقیقت آن باشد؛ [و این] حجابی [است] که متأسفانه در روزگار ما و در بیشتر تحقیقات، اصل قرار گرفته شده است (پازوکی، ۱۳۸۳). این حجاب که انس و همدلی با اثر را موهوم می‌نمایاند، همان است که گادامر[۵] به تأسی از هایدگر[۶] در کتاب «حقیقت و روش»، آن را غلبهٔ «روش» بر «حقیقت» برشمرده است.

نگاه علمی محض، شأن و مرتبه‌ای «آفاقی» دارد؛ در صورتی که نگاه به آثار معماری ـ به خصوص در مکتب اصفهان ـ شأن و مرتبه‌ای انفسی را می‌طلبد. «آفاق» در ذیل «انفس» معنا می‌یابد، ولی انفس با پیمانه و ترازوهای آفاق تبیین‌شدنی نیست. پیداست که هدف از این مقاله نفی فواید نگاه پژوهش‌مآبانه و پوزیتیویستی[۷] به معماری و شکل آن نیست، بلکه نفی منحصربه‌فرد بودن آن است. وجه شاعرانه اثر معماری در پی حقیقت اثر و تذکر بدان است؛ و این حقیقتی است که با قرار دادن فیلتر فرهنگ مادی در مقابل خود، سایر جنبه‌های رازآلود و قدسی معماری را حذف نمی‌کند.

به بیان گادامری، در بازخوانی صورت این بنا در ابتدا باید به زبان آن معماری گوش داد و سپس آن را فراخواند. منظور آن است که اجازه داده شود که اثر در گوشِ جان نجوا کند. گوش جان همان مجلایی است که بنا به نظر عطار[۸] و عده‌ای دیگر از عرفا، حقیقت از آن عبور می‌کند. بدین وسیله می‌توان خود را به برداشت‌های شکلی محدود نکرد. پرواضح است که نگارنده ادعای حصول به چنین نتیجه‌ای را ندارد؛ فقط امیدوار است که توانسته باشد جرعه‌ای از هزاران جرعهٔ این اقیانوس معنا را چشیده و منتقل کرده باشد.

ART University e-Journals
www.art.ac.ir

رمز منکشف‌کنندهٔ صورت در معماری

دهخدا معنی «رمز» را اشاره یا ایما و دوراندیشی می‌داند (دهخدا، لوح فشرده لغت‌نامه) که ما را به نوعی فهم و دریافت حقیقت رهنمون می‌شود (لافورگ، ۱۳۷۸).

میرچا الیاده[۹] در مورد ساختار رمز معتقد است که:

«هر رمز، در هر زمینه، پیوسته مبین وحدت اساسی میان بسیاری از پدیده‌های عالمِ واقع است؛ یعنی از طرفی، رمز با تبدیل اشیا به چیزی سوای آنچه که در قالب ادراک مادی می‌گنجد، ادامهٔ دیالکتیک تجلی قداست محسوب می‌شود؛ و از طرف دیگر، اشیا با تبدیل شدن به رمز، محدودیت عینی خود را از دست می‌دهند و به جای اینکه عناصری مستقل و منفک از یکدیگر باشند، به صورت عناصر به‌هم‌پیوستهٔ یک نظام، با یکدیگر مرتبط می‌شوند و از این پس، با وجود فناپذیری و جزئی بودن‌شان، قادرند تبیین‌کنندهٔ کل آن نظام باشند.» (الیاده، ۱۳۷۶، ۴۲۰)

به اعتقاد اعوانی، از آنجا که اصلِ هر موجودیتی در عقل و علم الهی نهفته است، این اصل به شیوه و بر حسب مرتبهٔ وجودیِ آن موجودیت متظاهر می‌شود. بدین ترتیب همه‌چیز در همهٔ مراتب عالم با هم متناظرند و پیوند دارند؛ لذا وی این تناظر را مبنای حقیقی نمادپردازی دانسته است (اعوانی، ۱۳۸۲). در این معنا رموز شکل، وسیلهٔ احیای صور گم شده و فضایل حقیقی وجود هستند که در شکل ظاهر و با خِرَد جزءاندیش به دیده نمی‌آیند و پنهان می‌مانند.

گنون[۱۰] با اعتقاد به رابطهٔ صورت و شکل و مراتب آن، آنچه را که بالاتر است صورت آنچه که پایین‌تر است دانسته، و مراتب پایین‌تر را رمز مراتب بالاتر برشمرده است (گنون، ۱۳۶۵). به عبارتی، معانیِ متصوری که در حجاب شکل ظاهری عرضه می‌گردند، خویشتن را به گونهٔ رمز جلوه‌گر می‌سازند (ندیمی، ۱۳۷۸).

معماران حقیقت‌جوی مکتب اصفهان نیز شیوهٔ بیان رمزی را که وسیله تحقق و پردازش صورت بوده است، الگوی غالب کار خویش قرار می‌داده‌اند. کوشش می‌شود که در این مقاله، گوشه‌هایی از نکات یاد شده، در معماریِ کاخ هشت‌بهشت بازخوانی شود.

از رموز شکل کاخ هشت‌بهشت، تا صورت آن

هشت‌بهشت فقط تصویر زندگی رایج جهان در زمان خود نیست؛ بلکه آن تصویر را چنان اعتلا بخشیده که پیراستن ویژگی‌های زمانی و مکانی‌اش توانسته است، ارزش فراگیر و جهانی پیدا کند.

پوپ[۱۱] وجه تسمیه هشت بهشت را تشکیل شدن آن از چهار ایوان دوطبقه که بر شالوده‌ای مرمرین ساخته شده‌اند، دانسته است (پوپ، ۱۳۸۲، ۲۳۱)، که منطبق بر مفاهیم قرآنی نیز هست. در آیهٔ هفدهم سوره الحاقه چنین آمده است: «وَ آلملکُ عَلی اَرجائِها وَ یَحملُ عَرشَ رَبکَ فَوقَهُم یومَئِذٍ ثَمانیه». در هنر و معماری اسلامی، عدد هشت اشاره به هشت فرشته‌ای دارد که طبق این آیه اورنگ الوهیت را در قیامت حمل می‌کنند. بنابراین، بهشت وصف شده در قرآن هشت گوشه دارد و بر همین مبنا هشت «در» نیز برای آن قائل شده‌اند. نام «هشت‌بهشت» یا «هشت درِ بهشت» برای این کاخ، مبیّن همین مفاهیم است.

باغ این کاخ، چنان‌که از نامش برمی‌آید، باید صورتی از بهشت را در روی زمین متجلی می‌کرد. مادام دیولافوا[۱۲]، از جمله سیاحانی که از این کاخ دیدن کرده است، آن را متفاوت از سایر باغ‌های جهان می‌داند.

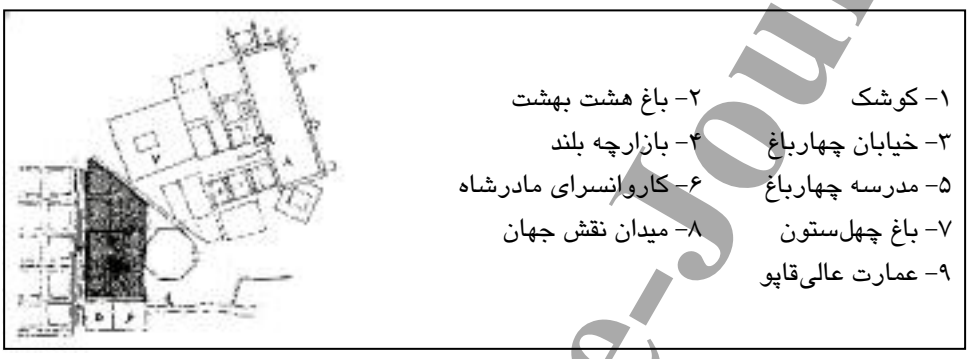
وی در سفرنامه‌اش، چنین نوشته است:

«موقع رفتن از چهل‌ستون به کاخ هشت‌بهشت باید از کنار حوضی عبور کرد که در میان دو باغ واقع

ART University e-Journals www.art.ac.ir

است. این باغ‌ها سلیقه و ذوق ایرانی را به خوبی نشان می‌دهند. نه به پارک انگلیسی که به باغچه‌های چمنزار و تپه‌های گل و درختان نشاط‌آور آراسته شده شباهتی دارد و نه به باغ فرانسه قرن هیجدهم که کاملاً بی‌نظم و تأثرآور بودند» (دیولافوا، ۱۳۶۹، ۲۶۳).

این کاخ از کاخ‌های سکونتی بسیار چشمگیر زمان خود و فرح‌انگیزتر از مجلل‌ترین کاخ‌های ممالک اروپایی بوده است (شاردن، ۱۳۴۹، ۳۰) (شکل ۱).



شکل ۱. موقعیت و کوشک هشت‌بهشت

منبع: قیومی، ۱۳۷۸، ۴۵

ورود به این باغ با سردری مجلل و دو رو همراه بود، که یک روی آن مشرف به چهارباغ و حوض بزرگ پای آن، و روی دیگرش مشرف به قصر وسط باغ بود (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۳، ۳۳۲)، که در زمان حاضر اثری از آن باقی نیست. در وصف باغ، که به نام «باغ بلبل» یا «باغ هشت بهشت» از آن یاد شده (شاردن، ۱۳۴۹، ۳۲۶ و کمپفر، ۱۳۵۰، ۲۱۲)، ذکر گردیده است که مسیرهای مستقلی برای عبور سواره دارد، و به وفور مجهز به خیابان‌های پردرخت و کاج و باغچه و فوّاره است؛ و پیاده‌روهایی با چنارها و نرده‌های زیبایی در طرفین، که به سمت کاخ کشیده شده‌اند. سلسله خیابان‌های شمالی- جنوبی را باغچه‌هایی دلربا قطع می‌کنند و جوی‌های شرقی- غربی، آبِ برگرفته از جوی چهارباغ را به استخری می‌رسانند که مرغابی‌ها و قوی‌هایی بر سطح آن شناورند (کمپفر، ۱۳۵۰، ۲۱۳-۲۱۲).

معمار ایرانی همواره زمین و زمینهٔ معماری را چونان «گستره» فهم می‌کرده است. جای‌گذاری هر ساختمانی بر نقطه‌ای از سطح این گستره، امری مقدس و همراه با مراسم و آداب خاص و قرین با شگون بوده است. در همین فضای به‌ظاهر منفی - ولی درواقع مثبت- هستی معماری خود را به حضور می‌رسانده است. در چگونگی این قرارگیری، توجه به تمامی ویژگی‌های اقلیمی و جغرافیایی محیط - با تأثیرپذیری از باد، آفتاب، باران و خاک- همواره ضرورت داشته است. با انتخاب جهت مناسب جغرافیایی با زیباترین منظر، با رو کردن به گلباد و پشت کردن به باد مزاحم، و استفاده از مصالح بوم‌آورد، در تعامل با آن گستره به بهترین شکل پاسخگو بوده است. در این کاخ نیز به همه این تمهیدات توجه شده است.[۱۳]

در این فضاها پارامترهای اقلیمی و متأثر از طبیعت در «محضر حقیقت» بودند، نه در جایگاه مادهٔ خام قابل استخراج، همراه با حداکثر بهره‌وری؛ که ضمن تکریم، هم کنترل می‌شدند و هم مورد بهره‌برداری انسان و زندگی‌اش قرار می‌گرفتند؛ انسانی که بنده و جانشین خداوند در روی زمین بود و نه بهره‌بردار مطلق از آن. درآمیختگی با لطافت نظام فضایی معماری با طبیعت، آن را هم به درون باغ و کاخ می‌کشانْد و هم در شکل دادن به نظام آن شرکت می‌داد. بدین ترتیب زمین به کمال مقدّر خویش

ART University e-Journals www.art.ac.ir

دست می‌یافت. پوپ نیز به بیان رمزگونهٔ باغ معتقد بود. در نظر وی در این باغ نیروی نهفته زمین به شکوفایی کامل رسیده و انسان را در سفرش به سوی کمال راهبر شده است (پوپ، ۱۳۸۲).

این چشم‌اندازها تجربهٔ گذری یکنواخت و عادی نبوده، بلکه چنان که شاردن[۱۴] ـ به عنوان ناظری که پوپ وی را درخور اعتماد یافته (پوپ، ۱۳۸۲، ۲۰۷) ـ بیان کرده است، تجربه‌ای حیرت‌انگیز و شگفتی‌ساز بوده است.[۱۵] چنین تجربه‌ای را نمی‌توان به سطح رفتارهای حرکتی و حسی یا دریافت‌های منطقی فروکاست. این‌گونه آفرینش‌ها پاسخ به خواست طبیعت‌اند. در این صورت است که رسیدن و ورود به بنا معنای راستین خود را می‌یابد. نظر شولتس[۱۶] در مورد اهمیت ورود و اتصال مکان‌ها این است که:

«ورود به معنای گذر از یک منطقه یا ناحیه به منطقه یا ناحیه‌ای دیگر است و هنگامی روی می‌دهد که فرد از «آستانهٔ» یک مکان عبور می‌کند» (نوربرگ شولتس، ۱۳۸۱، ۴۰).

شکل ۲. نمایی از کاخ

منبع: http://archnet.org/library

سردرِ این باغ کارکردی فراتر از دفاع از کاخ داشته است و باغ باصفای هشت‌بهشت و کاخ آن را در افق دوردست خود ظاهر می‌ساخته و بیننده را به تدریج به آن نزدیک‌تر می‌کرده است، تا اینکه سرانجام بدان وارد می‌شده است. این افق، که منطقه اتصال آسمان به زمین یا عالم ماورایی به عالم خاکی بوده، به‌عنوان رمز و نمادی از آن تلاقی میمون مطرح می‌شده است.

سردر باغ جلوه‌ای از دروازه آسمان بوده است، و اگرچه آسمان به واسطهٔ حدود وثغور باغ محدود شده ولی تمامی ویژگی‌های لامتناهی‌اش را در خود حفظ کرده است.

آب به عنوان مایهٔ حیات، که ایرانیان باستان مراسم سوگند را در برابر آن انجام می‌دادند و گذشتن از آن همچون گذشتن از آتش برای‌شان مهم بود،[۱۷] در این باغ چون مجموعه یا موزه‌ای از فواره، آبنما، آب روان و آبشار نمود و تجلّی یافته است. آب در این بنا، همچون دیگر معماری‌ها باارزش گذشته، عنصری بوده که رمز گونه باعث استحالهٔ عالم مادی در صور تمثیلی می‌شد. این عنصر مرز بین واقعیت و مجاز را از طریق یکی کردن ماده و تصویر آن در خود، از میان می‌بُرد (شکل ۲).

کوربَن[۱۸] آینه را نمودی از پدیدارشدگی می‌داند. در نظر وی، تصویر در آینه ـ که آب نیز نمودی از آن است ـ حکم عَرَضی ندارد (شایگان، ۱۳۷۱). در چنین عالمی «آنچه هست» و وجود دارد، به رمز و منکشف‌کنندهٔ صورت و بازتابِ «آنچه باید باشد» و «وجود مطلق» بدل می‌شد. چنین کیفیتی حاصل تعامل و هماهنگی کل مجموعه است و نه تأثیر تک‌تک اجزای آن. نظم و هندسه کیفی و کمی، کثرت یا چندگانگی آب، درخت، نور و زمان، باغ را قاعده‌مند و منظم ساخته و آن را به وحدت سوق داده است.

پاسکال کست می‌نویسد که هیچ چیزی زیباتر از تأثیری که نمای مجموعه این عمارت در انسان می‌گذارد وجود ندارد (کست و فلاندن، ۱۳۵۶).

شکل این بنا در تبلور فیزیکی و کالبدی صورت و نظام فضایی‌اش، تحدیدکننده فضای ساخته شده و محدود به سطوح خود بوده است. شکل، صورت متصور را می‌نمایانده است.

ماده[۱۹] در مرتبه هیولی چون موم در دست صورت متصوّر معمار و مفاهیم ماورایی و غیرمادی آن

ART University Journals
www.art.ac.ir

بود؛ و در مرتبه شکل، مواد و مصالح مختلف ساختمانی بنا را شامل می‌شد. در این فرصت چند نمونه از چگونگی تحقق آن به اختصار بازخوانی می‌شود.

سنگ در این بنا به قدر زیبایی و سختی و مقاومت آن در برابر پدیده‌های محیطی و همچنین درخشندگی‌اش ارزش یافته است. همین ویژگی‌ها به تناسب در جاها یا موضع‌های مهم‌تر، همچون مجسمه‌ای در باغ و یا چون نگینی در دل مصالح دیگر و یا در لای جرز دیوار، به عنوان کرسی ساختمان جای گرفته است. سنگ در این معماری مجبور نشده است که ـ همچون معماری یونانی ـ اَدای چوب را در بیاورد بلکه با توجه به ویژگی‌های ذاتی و وجودی‌اش نقش بسته و استقرار یافته است. انواع مرمرهای رنگین، با پرداخت شدن‌شان، هم عملکرد روکش را دارند و هم به عامل زیبایی ساختمان بدل گردیده‌اند.

شکل ۳. نمای آجری بنا

منبع: http://archnet.org/library

آجر یا همان ماده‌ای که عناصر عالم خاکی همچون خاک و آب را با کارمایه‌ای به کمک آتش و هوا از خواب بیدار می‌کند، ماده اصلی این ساختمان است. آجر به دلیل مقاومت زیاد و انعطاف‌پذیری مطلوب آن، به خوبی پاسخگوی تنش‌های محیطی بوده است. این ماده، به دلیل مقاومت کششی کم در عناصر افقی سازه‌ای، به صورت طاق و به شکل مدور به‌کار رفته است. کان[۲۰] در تأیید این نوع کاربرد چنین ذکر کرده است: «اگر از آجر بپرسی چه می‌خواهی باشی، می‌گوید من طاق را دوست دارم». (Lobell, 2002, 40) (شکل ۳). این فرم با ویژگی‌های طبیعی گل رس سازگار است و فرمی غیرتحمیلی است. ساختِ پایه‌های قطور، با توجه به همین ویژگی آجر بوده است.

کاربرد آجر به عنوان عامل تزئینی، ریشه در احترام به شرایط اقلیمی محیط نیز دارد. آجر توانسته است به مانند حروفِ الفبا در اختیار معمار شاعر قرار گیرد تا وی با آن، شعر معماری هشت‌بهشت را بسراید. در این بنا می‌توان در آمیختنِ زیبایی با ایستایی را، در استفادهٔ درست از رج‌های آجر و در پاسخ به فشارهای متغیر نیروها، مشاهده کرد.

معمار صفوی کاشی را به‌عنوان «پوشاکی» به‌کار نمی‌برد که بتوان بدون تغییرات عمده در معنای اثر، آن را حذف کرد (استیرلن، ۱۳۷۷، ۶۹)؛ و در واقع معمار کاشی را در تعامل با آجر در نمای ساختمان به کار می‌برد و ترکیب چشم‌نوازی را به‌وجود می‌آورد.

چوب به دلیل خاصیت فشاری و کششی آن، تقریباً به یک سان در ستون‌ها و سقف، نیز در پنجره و نرده و عناصر تزئینی این کاخ به کار رفته است. کمپفر درهای چوبی را با روکشی از طلا بر روی الیاف چوب‌ها توصیف کرده است. وی سپس اعتراف می‌کند که معمار ایرانی به وضع طبیعی چوب صدمه نرسانده، بلکه خصوصیات زیبای آن را نمایان‌تر ساخته است (کمپفر، ۱۳۵۰).

گچ به دلیل سفیدی و سبکی و مقاومت ناچیز آن، به سطوح بالای کار پرتاب شده و بستر مقرنس‌ها و نقش‌برجسته‌ها را فراهم ساخته است.

این بنا همانند سمفونی‌ای است که رهبری توانمند آن را هدایت کرده است. تنوع مصالح و مواد در آن، زادهٔ هوس نیست بلکه در آن به مانند طبیعت، نظمی با نظم دیگر درمی‌آمیزد و در نهایت ترکیبی چشم‌نواز را ارزانی می‌دارد. کاربرد این مصالح از پایین به بالا براساس ویژگی و سنگینی‌شان تغییر می‌کند. در قسمت پایین بنا ازارهٔ سنگی، سپس دیوار ضخیم آجری، و در مرتبهٔ بالاتر کاشی‌های رنگی و گچ به عنوان سبک‌ترین ماده ساختمانی به‌کار رفته، به گونه‌ای که آشتی عارفانه‌ای را بین نظم و تنوع

ART University e-Journals
www.art.ac.ir

ایجاد کرده است. این الگو، ضمن بیان رمز مواد و مصالح شکل این کاخ، نـه بـه تبعیـت از ریـتم و نظمـی قراردادی و خاص محدود شده است، و نه ذره‌ای از هندسه و نظامات طبیعـی و حقیقـی مـواد و مـصالح تخطی کرده است.

معمار این کاخ سعی داشته است که هر یک از مواد ساختمانی را به درستی بشناسد و بر قـوت‌هـا و ضعف‌هایش آگاهی یابد و آن را در جایی درست و به مقدار و اندازه مناسـب بـه‌کـار بـرد. «او در سـنگْ گوهر و در خاک کیمیا می‌دید، و کار خود را تنها ظاهر گردانیدن آن «خنده‌های پنهان» در ایـن «تـرش‌رو خاک» می‌دانست». (حاجی قاسمی / نوایی، ۱۳۷۷، ۳۹).

زین تُرُش‌رو خاکْ صورت‌هـا کنـیم — خنـــدهٔ پنهـــانْش را پیـــدا کنـــیم
زآنکه ظـاهر خـاک انـده و بُکاسـت — در درونش صدهزاران خنده‌هاسـت
کاشـف‌الـسّریم و کـار مـا همـین — کاین نهـان‌هـا را بـرآریم از کمـین[۲۱]

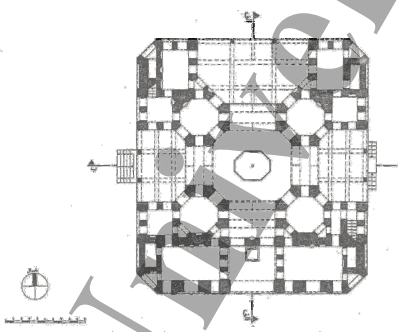
نور که عامل روشنایی‌بخش معماری و عامل معرفتی در اعتلای مُدرَکات است، در طیفی از تاریکی تا روشنایی، اشکال و فضاهای متنوع کاخ را، با رمز خود جان‌بخشی می‌کرده است. بازی و ورود آگاهانـه نور این بنا را حیاتی جاودان بخشیده است.

در این معماری، پاسخ به نیازهای عملکردی از قبیل بررسی میزان سطح بازشـوها، توجـه بـه میـزان نور مورد نیاز و توجه به عواملی چون رنگ سطوح، از ملزومات اولیه طراحی بوده است. در مرحلـه بعـد توجه به «وجودبخشی» نور طبیعی، که بسیار مهم‌تر از نور مصنوعی بوده، مورد توجه قرار گرفته است.

پنجره‌های مشبک بنا ضمن اینکه حضور کنترل شدهٔ نور را به داخل ممکن می‌سازند، ضـمن کاسـتن از کنتراست شدید تاریکی و روشنایی، نور را محتاطانه و مقتصدانه وارد فضا می‌کنند.

زمان، که ملاصدرا مؤلف بزرگ مکتب اصفهان آن را مقدار حرکت در جوهر دانسته است، نیز چه در مسیرهای حرکتی و چه در اجزای ساکن بنا همچون نما و شکل سطوح آن، مورد توجه بوده است.

در این معماری میزان زمانی که برای طی مسیر رسیدن به این بنا هزینه مـی‌شـده، مبتنـی بـر زمـان غیرخطی و انفسی بوده و مرتبت آن با لایه‌هـای وجـودی هر بخش از باغ و بنا و هماهنگ با شناخت و بینش درونی بیننده آن بوده است.[۲۲]



شکل ۴. پلان کاخ هشت‌بهشت
منبع: مرکز اسناد و تحقیقات دانشکدهٔ معماری و شهرسازی دانشگاه شهید بهشتی

اشـکال معمـاری ایـن بنـا نیـز دارای حرکـت و زمـان خاص خود بوده‌انـد. آنهـا از افقـی بـه افـق دیگـر حرکـت می‌کرده‌اند، به گونه‌ای که گذر از یکی به دیگری بـا تغییـر در حالات درونی انسان و گذر از مرتبه‌ای زمانی به مرتبه دیگر محقق می‌شده است (تقوایی، ۱۳۸۸).

همان‌گونه که در شکل مشخص است، ورود به کاخ با گذر از چند پله و قرارگیری بر سـکو و تختگـاهی مجـزا و مشرف به باغ و ایوان شمالی ممکن می‌گردید (شکل ۴).

بنا شامل چهار ایوان دوطبقه و با کیفیات متفاوت است، که سـخاوتمندانه بـه بـاغ روی گـشوده و بـه فضای مرکزی آن پشت کرده‌اند. تفاوت در ایوان‌ها به دلیل تمایل قرارگیری کـاخ مطـابق معمـول بناهـای کوشک‌ها به یک سمت است، تا ضمن قرارگیری بخش بزرگ‌تری از باغ در یک سـمت، اسـتفادهٔ بیـشتر و متنوع‌تری نیز از آن صورت گیرد. به همین دلیل ایوان شمالی که روبـه‌روی بخـش وسـیع‌تـر بـاغ اسـت، جبهه اصلی ورودی بنا تلقی می‌شود (شکل ۵). این ایوان با دو ستون بلند چوبی، که نظام طبیعـت را آرام

ART University e-Journals www.art.ac.ir

و در دل خود جای می‌داده، و با سقفی تزئین شده و حوضی معروف به مروارید، جایگاه و حدود آستانه کاخ را تعریف می‌کرده است. این مفاصل جهت‌گیری به سوی مقصد اصلی را هدف قرار می‌داده‌اند.

در این کاخ، گذر از هر مکان و ورود به مکان دیگر، افزون بر همین تجربهٔ گذر و ورود، نوعی آمادگی برای رویارویی و حضور است. قرارگیری حوزه‌ها و لبه‌ها در کنار هم مفصل‌بندی را مطرح می‌سازند. حوزه‌ها نمایندهٔ هستی و حضور در حدود و هندسه‌ای خاص‌اند و همان حد، لبه، مرز و نقاط اتصال، نشانهٔ پیوستگی و سلسله‌مراتب در معماری ایرانی به‌شمار می‌آیند. وحدت و تسلسل فضایی این کاخ در لایه‌های مختلف آن، سیلان فضایی و نوعی لیزخوردگی بصری را در آن مکشوف می‌کند و پیونددهنده عالم صغیر به عالم کبیر به واسطه رموز آن هستند. «سه فضای اصلی این کوشک ـ یعنی باغ، ایوان‌ها و فضای مرکزی ـ چنان زنجیروار در آغوشِ هم آرمیده‌اند که گویی فضای باغ به واسطهٔ ایوان‌ها از درون بنا عبور می‌کند. شکوه فضای میانی و ایوان‌های گشاده به چهار جانب چنان است که گویی بنا چیزی جز اینها نیست و سایر فضاها به ضرورت و برای ایجاد این فضای اصلی پدید آمده‌اند» (قیومی، ۱۳۷۸، ۴۹). انتظام فضایی ایوان و شکل نیم‌هشت آن با فراخنای ابتدایی و راهروی پسین، نشان از آداب و تشریفات ورود به فضای اصلی را دارد. مکان‌ها و مسیرهای انتقالی مجزا و نیمه‌مستقل‌اند و باعث می‌شوند که بیننده پس از درک هر یک از مکان‌ها وارد مکان دیگری شود و به تعامل و مواجهه با آن بپردازد.

شکل۵. ارتباط داخل وخارج کاخ هشت‌بهشت
منبع: http://archnet.org/library

ایوان جنوبی، که رو به سمت کوچک‌تر باغ دارد، به همان نسبت کوچک‌تر است و ارتباطش با فضای داخلی نیز محدودتر. در این ایوان آب از حوضی واقع در غرفهٔ فوقانی بر روی دیوار ایوان فرومی‌ریخته و پس از لغزش بر روی مرمرها، از حوض وسط ایوان سرریز می‌شده است. بازی باشکوه آب در بنا چنان بوده که کمپفر تماشای آب و شنیدن صدای آرامش‌بخشِ بازیِ آن را در این کاخ ستوده است. دو ایوان شرقی و غربی که رو به استخرهای زیبای دوطرف بنا دارند، قرینه‌اند و کوچک‌تر از ایوان شمالی هستند و به دلیل اهمیت در موقعیت قرارگیری، با کیفیاتی مشابه آن بنا شده‌اند. گسترش‌یافتگی بنا در اطراف، با بازشدن چهار ایوان در چهار جهت اصلی آن، توجه به «جهت‌گیری» را در نظام فضایی معماری ایرانی می‌نمایاند.

از رموز شکل فضای وصل مرکزی تا صورت آن

منظور از همه این مقدمات، رسیدن به فضای میانی و «وصل» است. این فضا با قاعده‌ای نزدیک به هشت و نیم‌هشت و ارتفاعی معادل دوطبقه، با گنبدی مقرنس با سبکی هر چه تمام‌تر و نورگیری هشت‌گوش در میان آن، ورود نور کنترل شده ـ و نه زننده ـ را فراهم می‌ساخته است. در پاسخ به این نورگیر، حوضی به همان شکل انعکاس آسمان را در زمین نشان می‌دهد و سطح آینه‌گونش بازتابنده آن به آسمان است و فواره‌های آن، فضا را سرشار از نظم موسیقایی می‌کنند. کمپفر[۲۳] نیز این گونه به آن اشاره کرده است:

«در یک حوض بزرگ آب با صدای دلکش در جریان است و بادگیری که در سقف تعبیه کرده‌اند دائم هوای اتاق را تازه می‌کند» (کمپفر، ۱۳۵۰، ۴-۲۱۳).

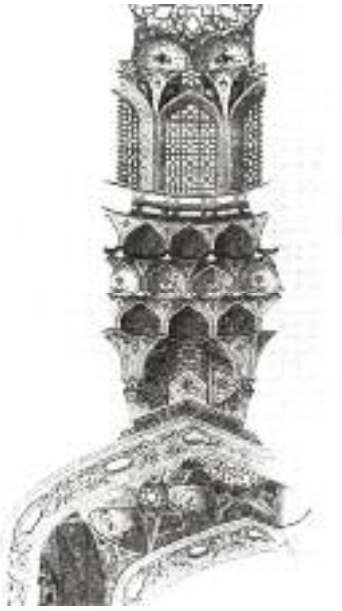
ART University e-Journals
www.art.ac.ir

هنگامی که آب از فوارهٔ حوض در هوا می‌پراکند، نیرویی پویا به وجود می‌آید، با شکل‌ها و امتدادهایی که هر دَم نو می‌شوند و گویی خستگی در آنها معنا ندارد. این امتدادها با بیدار کردن ذهن ناظر از طریق تغییر و تنوع شکل و صدا و نور، محیطی پویا را به وجود می‌آورند. در این زیباییِ معماری، نه تنها چشم انسان بلکه کل وجود او با تمامی حواس و قوای ذهنی و باطنی دخالت می‌کنند. بدین وسیله حضور رمزگونه آب و نور در مرکز این فضا، پرده از نهان و راز آن برمی‌گرفته و زایش اشراقی وجود آن عالم را، از طریق حواس و خیال و همچنین دل و جان به منصه ظهور می‌رسانده است.

شکل ۶. نور گیر سقف فضای مرکزی کاخ هشت‌بهشت
منبع: http://archnet.org/library

نور در این فضا در آشتی با «خلوت تاریکی» به عنوان عامل معرفتی در پی اعتلای مُدرَکات است؛ و در طیفی از تاریکی تا روشنایی، اشکال و فضاهای متنوع را «جان‌بخشی» می‌کند (شکل ۶).

در این معماری هنوز به بهانه مواجهه و مقابله با دوران ظلمت، برجسته کردن حضور وسیع و لجام‌گسیخته نور و تأکید بر ویژگی‌های صرفاً کمّی و فیزیکی در دستور کار قرار نگرفته بود و امکانات تکنولوژیک هنوز «حضور» نور مصنوعی را با واضح‌ترین صورت ممکن به همراه نیاورده بود. نور در این معماری چون عنصری مقدس که حضور خدا را در مراتب مختلف تجلی بازمی‌تابانْد، مقتصدانه و محتاطانه و در عین حال هنرمندانه وارد فضا می‌شد و با عامل متضاد و مکمل آن یعنی تاریکی چنان عجین می‌گردید که فضای مرکزی را در آشتیِ عارفانهٔ نور با «تاریکی»، رمزگونه برای تجلی آن صورت و زیبایی متعالی نگه می‌داشت. این نور پس از تعیّن، سرچشمه رنگ مواد و مصالح و نقوش و مقرنس‌های طاق و گنبد می‌گردید. رنگ‌های زر و لاجوردی را مستشرقانی که از این کاخ دیدن کرده‌اند، بسیار ستوده‌اند (شاردن، ۱۳۴۹، ۳۲۷).



شکل ۷. پاسکال کست، نمای جزئیات فضای داخلی گنبد کاخ هشت بهشت
منبع: میر سید علی و ژان شاردن، ۲۷، ۱۳۷۶

در این فضا نمی‌توان از حقیقت معماری بدون زمان سخن گفت. این زمان مقدار حرکت دوری فلک نبود. درک زمان دهری این فضا، هماهنگ با شناخت درونی محتوای کیفی معماری آن، با مُدرِک میسّر می‌شود. این زمان می‌توانست در «آن»های حضور متوقف گردد و «هستی انسان را به زیر بال‌های معلق خویش گیرد» (شایگان، ۱۳۸۰، ۵۵).

در این فضای مرکزی سکوت نور با نور خاموش شده در ماده و ترنم موسیقایی آب به بهانهٔ فواره، یکی از زیباترین فضاهای معماری اسلامی ایران را نمایان ساخته است. در این فضاست که رمز و مرموز، و صورتْبخشنده و صورت‌بخشیده یکی شده‌اند، و جایی است که تجلی غیبی

ART-City e-Journals www.art.ac.ir

مظهر و تجلی‌گاهی یافته، فضای مثالی محقَّق شده که تبدیل‌ناپذیر به ماده و کمیّت‌ناپذیر و ناکرانمند است (شکل ۷).

این «کل کمال‌یافته» ترکیبی از «اجزای کمال‌یافته» بوده است. این اجزا به کمک رمزی که صرفاً عملکردی اخباری دارد و فقط در خدمت برقراری ارتباط است متجلی نمی‌شود (نوربرگ شولتس، ۱۳۸۱) بلکه به‌دنبال کشف و شهود و تجسم جهانی در ذهن است که جهان خود آن رموز است. این رموز را نمی‌توان به توافق، و هدف‌شان را به برقراری ارتباط تقلیل داد. این رموز از مدل جزء به کل پیروی نمی‌کنند.

در این فضای رمزی، امر کلی از جزئی متمایز نمی‌گردید و امر ثابت از متغیر منفک نمی‌شد. هر جزئی در جایی از «مکان» استقرار می‌یافت و زیبایی همان مرتبه را به ظهور می‌رساند. این «جا» اتفاقی یا قراردادی و تغییردادنی نبود بلکه مکانی بود که بخشی از وجود و هستی آن جزء را می‌ساخت. همین تفاوت ذاتی اجزا با یکدیگر بود که به تفاوت در مکان آنها نیز منجر می‌گردید.

این مرکز میانی فضای اطراف را قطبی می‌ساخت و چونان کانونی برای پیرامون عمل می‌کرد و فضای اطراف را ضمن درجه‌بندی، در جهات مختلف می‌گستراند. از طرفی حرکت به سوی این مرکز نوعی آیین عبور و انتقال از ناسوت به لاهوت، از موهوم به واقعیت و جاودانگی، و از انسان به خدا بود.

اتاق‌ها و فضاهای گوشه‌های کاخ در دو طبقه نزدیک به بیست غرفه‌اند. این غرفه‌ها از طریق فضاهایی موسوم به غلام‌گردش و راهروهایی که حالت تعلیق در فضا را ایجاد می‌کنند، به هم متصل‌اند. از آنجا که هیچ کدام از آنها با دیگری و همزمان دیده نمی‌شوند، از حیث شکل و اندازه و تزئینات مشابه نیستند. این اتاق‌ها همگی به‌سان فضاهایی بسته و مشرف به ایوان یا باغ‌اند، که کارکردشان همان خفتن و آسودن است. اتاق‌های کوچک، اطراف فضای مرکزی را تعدیل می‌کنند. این لذت گوشه‌نشینی در فضاهای کوچک با وسعت شاهانه فضای مرکزی، جلوه‌های گوناگون وجود و آگاهی و نیاز را در آهنگ زندگی می‌نمایاند. شاید به دلیل همین مکاشفات باشد که به نظر پوپ اهمیت معماری بنا از شکوه دیوانه‌وار آن فراتر رفته است (پوپ، ۱۳۸۲). چند قفس پلهٔ مخفی ارتباط طبقه همکف را به بالا فراهم می‌سازد. قرارگیری پله در گوشه‌های مخفی پلان نشان از اهمیت سکون و خلوت در مکان میانی کاخ دارد؛ یعنی مکانی که قرار است با زمانِ متوقف شده در «آن»های حضور، و نه زمان متوالی و حرکت‌های عبوری، درک و دریافت شود. در این فضا که یادآور نظام فضایی مرکزی در معماری ایرانی است (تقوایی، ۱۳۸۵)، درک مکان را چیزی که در مرکز قرار گرفته است میسّر می‌سازد. نبودِ این مرکز، درک ما را از جهان بس دشوار کرده است (نوربرگ شولتز، ۱۳۸۶).

معماران مکتب اصفهان معماری را امری نوشتنی نمی‌دانستند؛ ولی از آنجا که همهٔ هنرهای کشور ما مظاهر فرهنگ ایرانی‌اند، لذا از مفاهیم مطرح شده در هنر شعر می‌توان برای معماری ـ که کمتر آثار مکتوب دارد ـ بهره جست.

حال در اینجا چند بیتی از شاعر دربار صفوی، خواجه عبدی بیگ نویدی[۲۴]، در وصف یکی از کاخ‌های صفوی، به‌منظور تطبیق مفاهیم رمزگونه آن معماری‌ها، با صورت الوهیتی‌شان ارائه می‌شود:

بدین زیبندگی ایوانِ شاهی — که دادم شرح اوصافش کماهی
خصوصاً گنبدی جنت‌سرشتی — که در دنیاست فی‌الواقع بهشتی
به دهر آن گنبدی را نیست مانند — که با جان خشت خشتش راست پیوند
هوایش نفخهٔ بال فرشته — گِلش از شیرهٔ جان‌ها سرشته
به سقفش شمسه از جام مصفّا — به شکلِ شمس بر چرخِ معلّی[۲۵]

ART University e-Journals www.art.ac.ir

نتیجه‌گیری

صورت کاخ هشت‌بهشت نه صرفاً نمود خارجی شکل آن، بلکه مقدم بر آن و مرتبط با مراتب بالاتر حقیقت ـ و نه نفسانیات انسان ـ بوده است. این خواست کلی‌تر از آن بود که متکی به کاربرد باشد؛ و معنی‌دارتر از آن، که حاصل و دیکته کنندهٔ شکل خاصی گردد. در معماری کاخ هشت‌بهشت رمز که منکشف‌کنندهٔ ایده‌آل، مدینهٔ فاضله و صورت معماری است، یکی از راه‌های ابلاغ حقایق است. این رمز با تبدیل پدیده‌ها به چیزی فراسوی ادراک مادی، ذره‌ذره و لایه‌لایه سیر صعودی وجود را، از شکل به صورت آن ممکن می‌گرداند.

رمز نور، آب، ماده، زمان، مرکز و نظایر اینها که در این معماری به کار رفته‌اند، دلبخواهی انتخاب نشده‌اند و عملکردی اخباری ندارند و صرفاً در خدمت برقراری ارتباط نیستند بلکه ضمن پیروی از مدل کل به جزء، جهانی را در ذهن مُدرِک مجسم می‌سازند، که جهان و مرتبهٔ وجودی خود آن رمز است و متجلی‌کنندهٔ صورت مثالی آن. رمز آب باعث استحالهٔ عالم مادی در صور تمثیلی می‌گردیده و نمادی از آینه و تجلی خداوند در عالم بوده است. ماده در مرتبه هیولی، که چون موم در دستان صورت متصوّر معمار و مفاهیم ماورای و غیرمادی آن بوده، در مرتبه شکل با متجلی کردن خنده‌های پنهان آن تُرُش‌رو خاک‌ها، مواد و مصالح مختلف ساختمانی بنا را شامل می‌شده است. نور در این فضا در آشتی با «خلوت تاریکی» به عنوان عامل معرفتی در پی اعتلای مُدرَکات بوده و در طیفی از تاریکی تا روشنایی اشکال و فضاهای متنوع را «جان‌بخشی» می‌کرده است. در این فضاها نمی‌توان از حقیقت معماری بدون زمان سخن گفت. این زمان مقدار حرکت دوری فلک نبود. درکِ زمانِ دهریِ این فضاها، هماهنگ با شناخت درونی محتوای کیفی معماری آنها، از طریق مُدرِک صورت می‌گرفت. فضای مرکزی کاخ به عنوان نمودی از مرکزیت عالم، فضاهای اطراف را قطبی می‌ساخت و درجه‌بندی و ارزش‌گذاری می‌کرد، و عملکرد آن به مثابهٔ کانون و مقصدی برای فضاهای پیرامونی بود. همان‌گونه که ذات باری به عنوان مرکز عالم، وجود خود را در دایرهٔ ممکنات جاری کرده و هر موجود بسته به ظرفیت وجودی‌اش مرتبه و جایگاه خاصی یافته است، در این فضای مرکزی که مظهر همهٔ زیبایی‌هاست، به کمک ترنم موسیقایی آب به همراه نور و ماده، درک معماری نه تنها با چشم بلکه با کل وجود و با تمامی حواس باطنی و ظاهری محقق می‌شده است.

در فضاهای این کاخ که رمز و مرموز یکی شده‌اند و وجود به مظهر و تجلی‌گاهی عینی دست پیدا کرده، فضای مثالی تحقق یافته است.

در این بنا پارامترهای اقلیمی و متأثر از طبیعت در «محضر حقیقت» بودند، نه در جایگاه مادهٔ خام قابل استخراج؛ و ضمن تکریم، هم کنترل می‌شدند و هم مورد بهره‌برداری قرار می‌گرفتند.

سردر تخریب‌شدهٔ این باغ جلوه‌ای از دروازهٔ آسمان بوده است. بنا شامل چهار ایوان دوطبقه است که سخاوتمندانه به باغ روی گشوده‌اند.

اجزا و مکان‌های مختلف در این کاخ قراردادی یا خنثی نیستند بلکه با سلسله‌مراتب خاصی در کنار یکدیگر استقرار یافته‌اند. کارکرد مسکونی و زندگی نیز در آن آمرانه یا بی‌طرفانه در نظر گرفته نشده است بلکه صورت ایده‌آلی از زندگی را در محیطی عینی و ملموس، از طریق دریچهٔ نهایی شکل آن، همراه با نوعی نظم توانسته‌اند اندازه و هندسه‌ای حقیقی ـ و نه قراردادی ـ را متجلی سازند. این مکان‌ها با زندگی حقیقی در آن روزگاران همزبان و همدل بوده‌اند.

ART University e-Journals
www.art.ac.ir

پی‌نوشت‌ها

۱. ن.ک. حبیبی، سیدمحسن (۱۳۷۷) «مکتب اصفهان در شهرسازی» مجله هنرهای زیبا، شماره سوم.
۲. Form، افلاطون فرم یا صورت را چنین تعریف کرده است: «واقعیت وجودی ابدی، که یک شیء را آنچه هست می‌سازد». نیز ن.ک. Enc. Americana, (1975), Vol. 11, Americana Corporation .
۳. Figure شکل تبلور کالبدی و فیزیکی معماری، کلام نهایی آن و دریچه‌ای است که از آن طریق می‌توان به حقیقت معماری رسید. فرهنگ انگلیسی وبستر شکل را «بازنمود فرم» دانسته است. ن.ک.
Webster's Third New International Dictionary (1976) Vol. 1, G&C. Marriam Com. P:848.
۴. مولوی، (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، به کوشش رینولد الین نیکلسون، امیرکبیر، تهران، دفتر پنجم، ابیات ۲-۱۷۹۰.
5. Gadamer, Hans Georg (1901-2002)
6. Heidegger, Martin (1889-1976)
7. Positivisty
۸. عطار نیشابوری سلسله‌مراتب ادراک را طولی می‌داند که از «حس» شروع می‌شود و بعد از گذر از «خیال»، به «عقل» می‌رسد. پس از آن به «دل» ره می‌گشاید و همه عشق و تمنا می‌شود. در این دل‌دادگی به وصل می‌اندیشد و «جان» می‌یابد. این جان یافتن است که به علم و هنرش معنا می‌بخشد. ن.ک. عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، (۱۳۵۶)، مصیبت‌نامه، به اهتمام دکتر نورانی وصال، زوار، تهران.

9. Eliade, Mircea (1907-1986)
10. Guenon, Rene (1886-1951)
11. Pope, Arthur Upham (1881-1969)
12. Dieulafoy, Jane (1851-1916)
۱۳. ن.ک. اهری، زهرا، (۱۳۸۰)، مکتب اصفهان در شهرسازی، زبان‌شناسی عناصر و فضاهای شهری، واژگان و قواعد دستوری، مشاور: دکتر سیدمحسن حبیبی، دانشگاه هنر، تهران.

14. Chardin, Jean (1643-1713)
۱۵. «نمی‌توانم از بیان این نکته خودداری کنم که به هنگام گردش در این محل آدم چنان تحت تأثیر قرار می‌گیرد که به گاهِ بیرون شدن، از خود بی‌خود می‌گردد». ن.ک. شاردن، (۱۳۴۹)، ص ۳۳۰-۳۲۹.

16. Norberg-Schulz, C. (1936-1999)
۱۷. اشاره به عبور از آتش برای اثبات بی‌گناهی، در اسطورهٔ سیاوش.

18. Corbin, Henry (1903-1978)
۱۹. ماده انواع مختلفی دارد و در هر عالمی ویژگی‌های آن عالم را می‌نمایاند. «ماده به چیزی گویند که حامل قوهٔ صورت و در ذات عاری از هر فعلیت بوده و در تحقق و وجود و فعلیت و حضور محتاج به صورت باشد.» ن.ک. صدرالمتالهین، (۱۳۵۳)، اسفار، ترجمه و تلخیص جواد مصلح، جلد ۲-۱، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران، ص. ۹۴.

20. Kahn, L.I. (1901-1974)
۲۱. مولوی، (۱۳۷۳)، مثنوی معنوی، دفتر چهارم، ابیات ۱۰۱۴-۱۰۱۲.
۲۲. نمی‌توان از چیستی وجود بدون زمان سخن گفت. ملاصدرا زمان را نه مقدار حرکت دوری فلک، که مقدار حرکت در جوهر می‌داند. قاضی سعید قمی هماهنگ متناظر با عوالم سه‌گانهٔ حس و غیب و غیب الغیوب عالم، به مراحل سه‌گانهٔ زمان ـ شامل «زمان کثیف»، «زمان لطیف» و «زمان الطف» ـ رسیده است. ن.ک. ابراهیمی دینانی، دکتر غلامحسین، (۱۳۸۲)، «قاضی سعید قمی یکی از حکمای فلسفی اصفهان»، خردنامهٔ صدرا، شماره ۳۲، ص ۱۲.

23. Kaempfer, E. (1651-1761)
۲۴. خواجه زین‌العابدین علی عبدی بیگ شیرازی یکی از پیروان مکتب ادبی نظامی در قرن ۱۶ میلادی است. وی در ۱۹ اوت ۱۵۱۵ در شهر تبریز به‌دنیا آمد. عبدی بیگ در ۱۵۳۷/۹۴۳-۱۵۳۶ نخستین منظومه خود را به نام «جام جمشیدی» پایان داد و از آن به بعد آثار بزرگ زیادی نوشت، همچون «هفت اختران»، «مجنون و لیلی» و «مظهرالاسرار» و جز اینها. وی در سال ۱۵۸۰/۹۸۸ در شهر اردبیل وفات یافت. از آنجا که بسیاری از مسائل ادبی، تاریخی، هنری زمان وی در آثار او انعکاس یافته‌اند، این آثار منابعی موثق و ارزشمند برای بررسی تاریخ و فرهنگ و تمدن قرن ۱۶ به شمار می‌آیند.
۲۵.عبدی بیگ (نویدی) شیرازی، خواجه زین‌العابدین علی، (۱۹۷۴)، دوحه‌الازهار، مقدمه، فهارس، تعلیقات و تصحیح علی مینایی تبریزی، ابوالفضل رحیموف، اداره انتشارات دانش، مسکو، ص. ۸۵. ابیات ۵۵۱ و ۵۵۴ الی ۵۵۸.

منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین (۱۳۸۲) «قاضی سعید قمی یکی از حکمای فلسفی اصفهان»، خردنامهٔ صدرا، شماره ۳۲، صص. ۱۰-۱۲.
- استیرلن، هانری (۱۳۷۷) *اصفهان تصویر بهشت*، ترجمه جمشید ارجمند، با مقدمه هانری کُربَن، فرزان روز، تهران.
- اعوانی، غلامرضا (۱۳۸۲) «مبادی هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی نگاه نمادین به جهان»، خیال ۵، صص. ۴۲-۵۳.
- اهری، زهرا (۱۳۸۰) مکتب *اصفهان در شهرسازی، زبان‌شناسی عناصر و فضاهای شهری*، واژگان و قواعد دستوری، مشاور: دکتر سیدمحسن حبیبی، دانشگاه هنر، تهران.
- الیاده، میرچا (۱۳۷۶)، *رساله در تاریخ ادیان*، ترجمه جلال ستاری، چاپ دوم، سروش، تهران.

ART University e-Journals www.art.ac.ir

- پازوکی، شهرام (۱۳۸۳) «تاریخیگری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ»، خیال ۱۰، صص. ۴-۱۳.
- پوپ، آرتور (۱۳۸۲) *معماری ایران*، ترجمه غلامحسین صدری افشار، اختران، تهران.
- تقوایی، ویدا (۱۳۸۶) «نظام فضایی پنهان و ساختار آن در معماری ایرانی»، مجله هنرهای زیبا، شماره ۳۰، صص. ۴۳-۵۱.
- حاجی قاسم، کامبیز، نوایی، کامبیز (۱۳۷۷) «از خاک تا کیمیا»، مجله رواق ۱، صص. ۲۹-۳۹.
- حبیبی، دکتر سیدمحسن (۱۳۷۷) «مکتب اصفهان در شهرسازی»، مجله هنرهای زیبا، شمارهٔ سوم، صص. ۴۸-۵۳.
- دهخدا، *لغت‌نامه*، لوح فشرده.
- دیولافوا، مادام ژان (۱۳۶۹) *ایران کلده و شوش*، ترجمه شادروان علی‌محمد فره‌وشی، چاپ چهارم، دانشگاه تهران، تهران.
- رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۳) *آثار ملی اصفهان*، انجمن آثار ملی، تهران.
- شاردن ژان (۱۳۴۹) *سیاحت‌نامه شاردن*، ترجمه محمدعلی عباسی، جلد هفتم، امیرکبیر، تهران.
- شایگان، داریوش (۱۳۷۱) هانری کربن، *آفاق تفکر معنوی اسلامی ایرانی*، ترجمه باقر پرهام، آگاه.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۰)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، امیرکبیر، تهران.
- صدرالمتالهین (۱۳۵۳) *اسفار*، ترجمه و تلخیص جواد مصلح، جلد ۲-۱، چاپ دوم، دانشگاه تهران، تهران.
- عبدی بیگ (نویدی) شیرازی، خواجه زین‌العابدین علی (۱۹۷۴) *روحه‌الازهار*، مقدمه، فهارس، تعلیقات و تصحیح علی مینایی تبریزی، ابوالفضل رحیموف، اداره انتشارات دانش، مسکو.
- عطار، نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۵۶) *مصیبت‌نامه*، به اهتمام دکتر نورانی وصال، زوال، تهران.
- قیومی، مهرداد (۱۳۷۸) «عمارت هشت‌بهشت»، مجله رواق ۳، صص. ۴۵-۵۴.
- کست، پاسکال و اوژن، فلاندن (۱۳۵۶) *سفرنامه اوژن فلاندن به ایران*، ترجمه حسین نور صادقی، اشراقی، تهران.
- کمپفر، انگلبرت (۱۳۵۰) *سفرنامه کمپفر به ایران*، ترجمه کیکاووس جهانداری، انجمن آثار ملی، تهران.
- گنون، رنه (۱۳۶۵) *سیطرهٔ کمیت و علائم آخرالزمان*، ترجمهٔ علیمحمد کاردان، نشر دانشگاهی، تهران.
- لافورگ، رنه و آلندی (۱۳۷۸) «نمادپردازی» از کتاب اسطوره و رمز، ترجمه جلال ستاری، سروش، تهران.
- مولوی (۱۳۷۳) *مثنوی معنوی*، به کوشش رینولد الین، نیکلسون، امیرکبیر، تهران.
- میر سیدعلی و ژان شاردن (۱۳۷۶) *الاصفهان*، به کوشش محمدرضا ریاضی، سازمان میراث فرهنگی کشور، تهران.
- ندیمی، هادی (۱۳۷۸) «حقیقت نقش»، مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، جلد دوم، سازمان میراث فرهنگی، تهران، صص. ۳۶۷-۳۸۱.
- نوربرگ شولتس، کریستیان (۱۳۸۱) *معماری حضور، زمان، مکان*، ترجمهٔ علیرضا سیداحمدیان، مؤسسه معمار نشر، تهران.
- نوربرگ شولتز، کریستیان (۱۳۸۶) *ریشه‌های معماری مدرن*، ترجمه محمدرضا جودت، انتشارات شهیدی، تهران.
- Enc. Americana (1975) *Americana Corporation,* Vol. 11.
- Lobell, John (2002) *Between Silence and Light, Spirit in the Architecture of Louis. I. Kahn*, Shombhala, Boston & London.
- Webster's Third New International Dictionery, (1976), Vol.. 1, G&C. Marriam Com.
- http://archnet.org

ART University e-Journals
www.art.ac.ir