جنبه‌های عرفانی معماری و رسالت معماری سنّتی ایران در دنیای امروز

موژان خادم

بحران محیط زیست

بحران دنیای کنونی بحرانی است روحانی که نتیجه نامقدّس گرداندن مداوم کلیّهٔ جنبه‌های زندگی در جهان امروز است. آلودگی مام زمین و وفور فجایع و انحطاط اخلاقی شاعر شهیر معاصر، اخوان ثالث را بر آن داشت که فغان بر آورده بگوید:

زمین دیگر آن کودک پاک نیست
پُر آلودگی‌ها است دامان او
که خاکش بسر گر چه جز خاک نیست

هنر و معماری نیز به سهم خود مسؤل آلودگی بی حدّ بصری محیط زیست می‌باشند. صنایع متداول در جهان باعث آلودگی هوا، آب و خاک شده‌اند. معماران نیز به سهم خود صورت شهرهای جهان را با ساختمان‌های ناموزون و نامساعدی که ربطی با فرهنگ و محیط زیست جوامعی که در خدمت آنها هستند ندارند، آلوده نموده‌اند و بدین ترتیب حسّ از خود بیگانگی در جوامع مختلف بشری را تشدید نموده‌اند.

جامعهٔ مصرفی امروز با استفاده از رسانه‌های عمومی مداوماً در بوجود آوردن اشتهای کاذب برای مصرف مصنوعات غیر ضروری و غالباً مضرّ کوشا است. مصنوعاتی که تولید آنها در بسیاری موارد آسیب فراوان به محیط زیست و جوامع مصرف کننده وارد می‌کند. این اشتها با ایجاد سریع و مداوم مُدهای زودگذر تحریک می‌شود. مُدها و روندهائی که افکار را مغشوش کرده، جنجالی را زیبائی جلوه می‌دهند. جامعهٔ حرفه‌ای معماری متأسّفانه دست به دست رسانه‌های گروهی داده در ایجاداین روندهای جنجالی کوشش فراوان نموده است. فی‌المثل درطول بیست سال اخیر شاهد

مرگ و تولّد سریع سبک‌های (مُدهای) مُدرنیزم (Modernism) و فرامُدرنیزم (Postmodernism) و درهم ساختگی (Deconstructionism) و مُدرنیزم جدید (Newmodernism) و غیره بوده‌ایم.

ریشه‌های این بینش نامقدّس را از جهان آفرینش که اساس نحوهٔ زندگی کنونی اکثر افراد بشر است می‌توان در انقلاب صنعتی و حتّی قبل از آن یافت با اظهار اینکه دانش قدرت است. فرانسیس بِیکن Francis Bacon جوامع رنسانس شمالی را به آگاهی امکانات وسیع این قدرت و اعمال آن بر طبیعت و انسان‌ها واقف نمود. طبیعت که مطابق تعریف حضرت عبدالبهاء عبارت از روابط ضروری منبعث از حقایق اشیاء هست و شامل کلیّهٔ جهان مادّی و پدیده‌های آن که کیفیاتی بهم مربوط و لاینفک بوده و موجد شریف‌ترین احساسات روحانی و عاطفی انسان‌ها می‌باشند، بنام علم مداوماً از هم تفکیک شدند و جنبه‌های کیفی آنها اندک اندک به جنبه‌های کمی کاهش یافتند. آنچه به کمیّت کاهش نمی‌بایست و قابل اندازه گیری نبود، غیر علمی و بی‌اهمیّت قلمداد شد. علم که دانائی است به دانائی جنبه‌های کمّی و قابل اندازه گیری طبیعت کاهش یافت.

بدین ترتیب علم دین و هنر به سه جنبهٔ متّضاد فعّالیّت اجتماعی بشری تفکیک شدند نه سه طریق هماهنگ دانائی. علم نوین مدّعی منحصر به فرد دانائی شد نه مدّعی یکی از راه‌های دانائی جنبه‌های کمّی طبیعت. این روند تفکیک و تقلیل جنبه‌های کیفی طبیعت به جنبه‌های کمّی و قابل اندازه گیری آن منجر به ایجاد بینش نامقدّس جهانیان از دنیائی است که ما در آن زندگی می‌کنیم. دنیائی که کلیّهٔ جنبه‌ها و پدیده‌های طبیعت به صورت اشیائی ارائه می‌شوند که بازیچه‌ای بیش برای تکنولوژی بشر جهت تطمیع مقاصد مادّی و خودبینی او نیستند. این روش متضمّن فواید سرشار قدرت و ثروت برای انسان‌ها گردید و باعث شد که جوامع بشری با رغبت تمام خدای ایمان و حتّی خدای عقل و منطق دورهٔ روشنگری را با خدای تکنولوژی (فن گرائی) معاوضه نماید و کاملاً مفتون فرهنگ تکنوکراتیک (فن گرائی) شده، گذشتهٔ خود را فراموش نموده و نسبت به خود و میراث فرهنگی خود بیگانه شوند و مواجه با پدیده عجیب اجتماعی امروز که عبارت از احساس تنهائی شدید در دنیای وفور است گردند.

امروزه بسیاری از متفکّرین علماء و شعرا، حتّی سیاستمداران متوجّه این بحران روحانی معاصر شده‌اند و متوجّه شده‌اند که برای تداوم یک مدنیّت اصیل عالم بشر می‌باید بین اهداف خود و مقتضیّات طبیعت هماهنگی ایجاد نموده و جامعهٔ بشری را بر اساس تمدّنی که مقدّس و جهان

شمول می‌باشد بنا کند. این مدنیّت می‌بایست بر اساس میثاقی مقدّس بین خواسته‌های انسانی و مقتضیّات طبیعی بنا شود تا دامان مام طبیعت از آلودگی‌ها مبرّا شده، وحدت در کثرت منجر به یکنواختی نگردد. در چنین دنیائی حکمت بشری شکوفا خواهد شد نه شعور ماشینی.

تعریف معماری

عملکرد این میثاق در معماری چیست؟ به عقیدهٔ این جانب چنین میثاق مقدّسی در معماری و هنر عبارت از آگاهی معمار به مقدّس بودن طبیعت یعنی احترام به روابط ضروری منبعث از حقایق اشیاء هم در طبیعت، هم در طرح معماری است. اینک لازم است معماری را تعریف کنیم.

به عقیدهٔ این جانب، معماری عبارت از نمود خارجی حقایق نهفته در شیوهٔ زندگی و فرهنگ انسان‌ها در رابطه با محیط زیست آنها است. این حقائق نهفته عبارتند از برنامه و احتیاجات فرهنگی، مادّی و معنوی اثر معماری در رابطهٔ با طبیعتی که اثر معماری در آن احداث می‌شود.

دویست سال پیش گوته گفت معماری موسیقی منجمد است. اجازه بفرمایند این گفتار را به این صورت تغییر دهیم و بگوئیم معماری فرهنگ منجمد است ولی نه فرهنگی که در کتاب‌ها نوشته می‌شود بلکه فرهنگی که در طبیعت غرس می‌شود.

چون در دنیای امروز ارزش اکثر پدیده‌های فرهنگی و هنری مربوط به ارزش مادّی آنها می‌باشد اهمیّت این نوع تعریف از معماری مشهود نیست ولی مطالعهٔ برخی از آثار معماری باستانی در زمان‌هائی که مدنیّت مادّی تا این اندازه بر افکار و روحیّات انسان‌ها غلبه نکرده بود، اهمیّت تعریف فوق را از معماری به خوبی نشان می‌دهد. مقصود من از این گفتار این نیست که معماران امروز تقلید کارهای معماری گذشته را بنمایند زیرا تقلید کردن از گذشته، چه از آثار باستانی ایران باشد یا رومان و یونان، در خور یک تمدّن پویا و زنده نیست. تقلید از گذشته یعنی به قهقرا و سکون و مرگ پیوستن. مقصود این است که ما از آثار گذشته می‌آموزیم که چگونه به آنها جلوه‌ای نوین که سزاوار یک مدنیّت پویا و متعالی باشد بدهیم.

به جای آنکه مانند نمونه‌های معماری کنونی که هدف غائی آن نمایش تکنولوژی و عملکرد برنامهٔ طرح است (عملکرد و تکنیکی که دائماً در حال تحوّل بوده و اگر هدف نهائی معماری شود طرح را در همان زمان متشکّل شدنش عقیم می‌نماید) هدف یک معماری زنده و اصیل باید هماهنگی آن با طبیعت و نمایش روح پویای فرهنگ مصرف کنندهٔ آن باشد. در این نوع معماری

تکنولوژی زمان باید در حدّ متعالی به کار گرفته شود ولی در خدمت معماریی که اساسش معنوی و مقدّس است قرار گیرد.

بعضی از ارزش‌هائی را که از اصول معنوی معماری سنّتی بسیاری از ملل بخصوص ایران می‌توان فرا گرفت و در بسیاری از طرح‌های امروز بخصوص طرح‌های بزرگ شهری و دانشگاهی جوابگوی بسیاری از مشکلات هستند، عبارتند از:

۱- هماهنگی معماری با تمامیّت و تقدیس طبیعت و حیات

۲- فروتنی معمار و طریقهٔ کشف

۳- اهمیّت پدیده‌های کیفی طبیعت در معماری

۴- ارتباط معماری با گنجینه‌های فرهنگی گذشته و بشارت آن به گنجینه‌های شکوفای آینده

۱- هماهنگی معماری با تمامیّت و تقدیس طبیعت و حیات

در میراث هنری و ادبی ایران اصل تقدّس طبیعت و حیات و تمامیّت و بهم پیوستگی جمیع شئون آنها بسیار بارز و مشخّص است. ابتداء نظری به میراث ادبی می‌کنم. در آثار شعرائی مانند سعدی، حافظ، عطّار و مولانا جلال‌الدّین، این اصل در نهایت زیبائی ابراز شده است. فی‌المثل در منطق‌الطیر عطّار، همبستگی و مقدّس بودن کلیّهٔ شئون طبیعت و حیات به سایه‌های پَر سیمرغ که منشاء الهی جمیع کائنات است تشبیه شده است. در داستان عطّار، پرندگان که هر یک نمادی از ضعف بشری هستند در رابطه با تصمیم پُر خطر خود برای رسیدن به محضر سیمرغ جان، ابراز دو دلی می‌کنند. هُدهُد هادی برای تشویق آنها نسبت روحانی‌شان را با سیمرغ توضیح می‌دهد و می‌گوید:

این بدان آنگه که سیمرغ از نقاب — آشکارا کرد رخ چون آفتاب
صدهزاران سایه بر خاک او فکند — پس نظر در سایهٔ پاک او فکند
صورت مرغان عالم سر بسر — سایهٔ اوست این بدان ای بی‌هنر
این بدان چون این بدانستی درست — سوی آن حضرت نسب کردی درست

با توضیح آن که مرغان همه و به طور کلّی جهان خلقت چیزی غیر از سایهٔ پَر سیمرغ نیست، عطّار تمامیّت و بهم پیوستگی و تقدیس طبیعت و حیات را بیان می‌کند. شیخ اشراق سهروردی نیز در آواز پَر جبرئیل وقتی جهان خلقت را نمادی از سایهٔ بال چپ جبرئیل توجیه می‌کند همین معنی را ابلاغ می‌نماید.

این جهان بینی مبتنی بر وحدت همه چیز و ارتباط و تمامیّت و تقدیس همه چیز در معماری سنّتی ایران به نحوی بسیار زیبا منسجم است. توجّه به توضیح زیر بفرمائید:

رابطهٔ معماری را با طبیعت و فضائی که آن را در بر می‌گیرد می‌توان به دو نوع تصوّر کرد. تصوّر اوّل منتج به انفصال و جدائی می‌شود و تصوّر دوّم نتیجه‌اش اتّصال و تمامیّت است. توضیح آن که برنامهٔ هر طرح وسیع معماری شامل مجموعه‌ای است کمّی از فضاهائی که برای عملکرد برنامه طرح پیش بینی می‌شوند. معمار می‌تواند این برنامه کمّی را به صورت طرح ساختمان‌های مجزّا و جدا از هم که از بیننده نیز جدا می‌باشند ارائه نماید. نمونهٔ این نوع طرّاحی در جوامع امروزی بشری بسیار می‌باشند، مانند طرح‌های مختلف شهری و دانشگاهی و در حدّ افراطی آن آسمانخراش‌های متعدّدی که بنا شده‌اند و یا طرح‌های وسیع دانشگاهی و پزشکی و غیره که شامل ساختمان‌های مختلفی می‌باشند که هر کدام برای عملکرد خاصّی پیش بینی شده و مجزّا از هم در فضای طبیعت احداث شده‌اند.

خاصیّت فضائی این نوع معماری شیئی در فضا آن است که احتیاج به فضای قابل ملاحظه‌ای در اطراف خود دارد تا از ابنیه دیگری که آنها هم بر اساس اصل شیئی در فضا طرح شده‌اند منفصل و متمایز گردد و بدین وسیله به تنهائی بتواند برای بیننده که او هم از اثر معماری جدا بوده در فاصله‌های مختلف به آن می‌نگرد، جلوه‌گری نماید. بنابراین، این نوع معماری احتیاج به فضای زیادی در اطراف هر ساختمان جدا از هم دارد. به عبارت دیگر این ساختمان‌ها برای جلوه‌گری فضا را استثمار نموده با یکدیگر در رقابتند و حاکی از خود بزرگ بینی معمار و بخصوص صاحب طرح می‌باشند.

وقتی این اشیاء در فضا در محلّ‌هائی که فضا کمیاب است ازدیاد می‌یابند ناگزیر برای جلوه‌گری و حدّاکثر استفاده از فضا ارتفاع آنها زیاد شده تبدیل به برج می‌گردند و فاصلهٔ آنها از یکدیگر کمتر و کمتر می‌شوند. و فضاهائی که می‌باید در اطراف هر برج برای جلوه‌گری هر یک احداث شود کوچکتر و کوچکتر می‌شوند. با در نظرگرفتن احتیاجات ترافیک سواره و پیاده شهری

به جای استفاده از این فضاهای مابین برای باغ سازی و رونق بخشیدن به این اشیاء و برج‌های در فضا، فضاهای مابین را تبدیل به پارکینگ می‌کنیم. و با ازدیاد پارکینگ‌ها، برج‌ها و ترافیک، هرج و مرج شهری را بوجود می‌آوریم که در آنها هر ساختمانی در فاصلهٔ بسیار نزدیک ساختمان دیگر در حال خودنمائی و رقابت است. چنین مجموعه معماری حاکی از انفکاک و در هم گسستگی اجزاء زندگی و حیات عاری از تقدّس امروز است. اشتباه نشود، بسیاری از این اشیاء در فضا می‌توانند بسیار زیبا بوده از آثار مهمّ معماری دنیای کنونی باشند ولی در مجموعه شهری و در رابطه با بناهای دیگر حکایت از هرج و مرج هنری می‌نمایند و بر اشکالات بنیادی شهرسازی می‌افزایند.

تصوّر دیگر از رابطه معماری با فضا این است که برنامه کمّیِ طرح، بیننده را همواره در بر گرفته هیچگاه از او منفک نباشد. این نوع تصوّر فضائی در بسیاری از معماری‌های سنّتی مانند دانشگاه کمبریج در انگلیس وجود دارد ولی نمونه‌های بسیار بارز آنها را می‌توان در معماری سنّتی ایران دید. این نوع معماری همواره بیننده را درون حیاط های متعدّد و متّصل بهم در بر گرفته لازمهٔ درکش این است که بیننده در حال حرکت بوده، از حیاطی به حیاط دیگر مشی نماید تا جلوه‌های ظاهر و باطن طرح برای او شکوفا گردد. این نوع معماری دیگر معماری اشیاء در فضا نیست بلکه معماری ممتد فضاهای بسته و باز است که همواره بیننده را در بر گرفته، او را جزو اصلی و لاینفک طرح می‌نماید.

بر خلاف معماری "اشیاء در فضا" در این نوع معماری، معمار می‌باید فضاهای باز را که حقیقتاً زندگی طرح در داخل آنها می‌گذرد و شکوفا می‌شود نه به صورت حیات‌های تزئینی بلکه به صورت فضاهائی با عملکرد خاصّ برای احتیاجات کمّی و کیفی طرح احداث نماید. به عبارت دیگر معمار باید اولویّت را به طرح فضاهای باز و یا خلاءها بدهد.

مشکل بزرگ ترافیک سواره را با محدود کردن فضاهای باز داخل طرح به دنیای پیاده می‌توان بسیار کاهش داد. چنین طرحی لازماً متراکم خواهد بود که خود این تراکم از لحاظ استفاده از زمین، و رفت و آمد پیاده بسیار مشکل‌گشا می‌باشد. متأسّفانه این نوع طرّاحی برای اکثر معماران مشکل است زیرا اکثراً در مدارسی که بر اساس شیوهٔ مدرن غربی بنا شده تحصیل کرده‌اند و این شیوه بر مبانی تجزیه و تفکیک اساس طرح یعنی برنامه آن به عملکردهای مختلف و منفک از هم بنا شده است.

هر دانشجوی معماری می‌بایست از بدایت تحصیل به تفکیک عملکردها و جدا کردن اجزای طرح خو گیرد نه با وحدت اصلیّه این اجزای لاینفک از هم. اصرار بی حدّ در اهمیّت عملکرد منجر به ابراز جملهٔ معروف "شکل تابع عملکرد است" Form Follows Function شده است که فی‌الحقیقه خلاصه عقاید معماران مدرن می‌باشد. به عقیدهٔ این جانب این گفتار به صورت افراطی آن در خور معماری انسانی نیست.

البتّه درست است که برخی از احتیاجات و شکل‌گیری برنامه‌های معماری مانند آزمایشگاه‌ها و اطاق‌های عمل و تأترها تابع عملکرد خاصّ می‌باشند ولی اکثر احتیاجات برنامه نباید در حدّ افراطی در گرو عملکرد پیشنهادی از طرف برنامه‌ریزان شوند، چه که جوامع بشری مانند موریانه‌ها تابع غریزه نیستند و عملکرد برنامه‌های بشری بسیار سریع عوض می‌شود. بخصوص امروزه که حتّی آزمایشگاه‌های اختصاصی (لابراتور) را هم نمی‌توان اسیر عملکرد افراطی برنامه ریز خاصّی نمود چه که همه چیز دائماً در حال تغییر و تحوّل است. این است که به عقیدهٔ این جانب به جای جملهٔ (شعار) "شکل تابع عملکرد است" باید گفت "شکل ملهم عملکرد است" Form evokes Function.

بسیارند فضاهائی که با عملکرد خاصّی طرح نشده‌اند و حتّی بدون عملکردند نبوغ مصرف کننده برای آنها عملکردهای فوق‌العادّه جالب ایجاد کرده است و بسیارند فضاهائی که با عملکرد خاصّی طرح شده‌اند. سپس به خاطر تحوّلات فکری در زمانی بسیار کوتاه به کلّی متروک و مخروبه گردیده‌اند.

خصوصیّت دیگر این نوع معماریِ ممتد آن است که به خاطر ممتد بودنش بام نماهای آن از اهمیّت و زیبائی ویژه‌ای برخوردارند. همانگونه که حیاط‌ها و فضاهای داخلی طرح واجد زندگی خاصّ خود می‌باشند بام نماها هم که پوشش خارجی آنها هستند نماینده آن زندگی خاصّ بوده و بدین ترتیب هیچ قسمت از طرح فاقد نیروی سیّال حیات نیست. مانند نقشهٔ طرح هندسهٔ خارجی این بام نماها به سهولت قابل درک و رؤیت نیستند زیرا از بافت شهر منبعث شده و در بافت شهر ناپدید می‌گردند. این بام نماها مجموعه هنری بسیار چشمگیری را بوجود می‌آورند که با گنبدها و بادگیرهای موزون با اشکالی هندسی و سیّال و درهم آمیختگی حیرت انگیزی شهر را پوشانده، در متن زمین رنگ خود تضادّ زیبائی را به صورت حیاط‌های مُشَجّر و پُرگُل با کاشی کاری‌های زیبا و بادگیرها و مناره‌های تزئین شده به بیننده عرضه می‌کنند. این بام نماها حاکی از یک زندگی سیّال

و متنوّع و ممتد تو در تو و پویا در درون خود می‌باشند. فقدان عملکرد اختصاصی و افراطی مؤسّسات مهمّ شهری مانند مسجد که هم محلّ عبادت و هم محلّ دانش جوئی و هم کتابخانه و هم مهمانسرا و هم مرکز اجتماعات گوناگون است متقارن عدم ادراک ما از هندسهٔ خارجی‌شان است که در متن بام نماها و بافت شهری آنها ناپدید می‌شود.

۲- فروتنی معمار و طریقهٔ کشف

برای ادامهٔ این بحث لازم است مجدّداً تعریفی را که از معماری نمودیم بیاد آوریم. همانطور که گفته شد معماری نماد خارجی حقایق نهفته در زندگی و فرهنگ انسان‌ها در رابطهٔ با طبیعتی که در آن احداث شده است می‌باشد. در طبیعت شکل خارجی یک درخت که معماری آن است نمودار حقایق نهفتهٔ بالقوّه در درون تخم درخت و رابطهٔ آن با خاکی که آن را در برگرفته و آفتابی که بر آن می‌تابد و بادی که بر آن می‌وزد و بارانی که بر آن می‌بارد و دیگر شرایط طبیعی محیط زیست آن تخمه است. این روابط نهفته در تخم درخت و رابطهٔ آن با محیط زیستش منتج به حالتی توازن دائماً متغیّر می‌شود.

Dynamic Equilibrium که نماد خارجی این توازن متغیّر همان معماری درخت است به همین روال نماد خارجی این توازنِ متغیّر در اوج تکوینِ بدن انسان معماری آن است. پیکر تراش ایتالیائی جیان بولونیا Gian Bologna این حقیقت را به صورت هیکل عریان زنی که در نهایت زیبائی است عرضه کرد و نام آن را معماری گذاشت. این پیکره هم اکنون در فلورانس در زمره آثار هنری مهمّ آن شهر است.

جالب آن است که روابط ضروری منبعث از حقایق هر شیئی کاملاً بدیع و مختصّ آن شیئی است به نحوی که نمود خارجی آن که همان معماری آن است حتّی برای دو شیئی هم نوع متفاوت و منحصر به فرد است. دو درخت بلوط و یا دو گُل سرخ با هم متفاوت هستند و ما این تفاوت را در حدّ بی‌نهایت در طبیعت و در انسان‌ها مشاهده می‌کنیم. حقایق درونی یک پدیده فرهنگی و روابط ضروری بین آنها نیز مربوط به آن است که اصل تفکّر راجع به آن پدیده چه بوده (تخم پدیده)، در بطن چه فرهنگی (خاک پدیده) پرورش یافته و نیروهای سیاسی و اقتصادی و اجتماعی محیط (عوامل خارجی) چگونه بر آن حاکمیّت نموده، بدین نحو استدلال می‌نمائیم که نماد خارجی منبعث از روابط ضروری بین حقایق اشیاء، یک پدیدهٔ فرهنگی مانند یک

مؤسّسهٔ آموزشی هنری، مدنی و غیره نیز عبارت است از توازن متغیّری که در یک مقطع زمانی بین قوای مختلف و احیاناً متّضاد موجود در بطنش می‌باشند.

همانگونه که روابط ضروری بین حقایق درونی یک پدیدهٔ طبیعی منحصر به فرد است، روابط ضروری بین حقایق درونی یک پدیدهٔ فرهنگی همنوع نیز متفاوت است. روابط ضروری بین اجزاء یک طرح در بطن یک مؤسّسهٔ آموزشی در ایران با روابط ضروری بین اجزاء یک طرح در بطن یک مؤسّسهٔ آموزشی در آمریکا متفاوت است. حتّی روابط ضروری در بطن دو مؤسّسهٔ آموزشی مختلف در شهر نیویورک با هم متفاوت بوده، هر یک منحصر به فرد می‌باشند. بنابراین نمود خارجی آنها که معماری آنها است نیز لزوماً باید منحصر به فرد باشد. در غیر این صورت به فرهنگی که آن پدیده را پرورانده، ارج و اهمیّتی داده نشده است. فی‌الحقیقه اساس اختلافات زمان ما همین است که فرهنگ‌های قدرتمند، ارزش‌های فرهنگی خود را حتّی در معماری به فرهنگ‌های ضعیف‌تر، مستقیماً یا غیر مستقیم (از طریق تقلید) تحمیل می‌نمایند. با آنچه گذشت می‌توان چنین استدلال کرد:

معماریِ مطلوب برای هر پدیدهٔ فرهنگی به صورتی آرمانی و بالقوّه در عالم فکرت وجود دارد، عالمی که آن را صدرالدّین شیرازی عالم خیال می‌نامد. بنابراین وظیفهٔ معمار، کشف آن صورت آرمانی در عالم خیال است نه خلق آن بر اساس توهّمات شخصی که منبعث از خود بزرگ انگاری است. بنابراین وظیفهٔ معمار کشف کردن است نه خلق کردن. وظیفهٔ او در وحلهٔ اوّل تحقیق و مطالعهٔ زمینه‌های فرهنگی آن پدیده است و در مرحلهٔ بعد شکل دادن به آن بر اساس برنامه طرح و نیروی هنری که در وجود او به ودیعه گذاشته شده است.

میکل آنژ، پیکرساز شهیر رنساس ایتالیائی، این موضوع را خوب می‌دانست و آن طرح مطلوب را که به صورت آرمانی و بالقوّه در عالم خیال وجود دارد طرح درونی نامیده بود. او معتقد بود که او طرح درونی و یا باطنی را که در درون سنگ موجود است با تراش‌های خودش از قفس سنگ رهائی می‌بخشد. این طرز فکر فلسفی او را به خوبی می‌توان در سِری پیکره‌هائی که او تحت عنوان "برده" تراشیده است و در گالِری آکادمی فلورانس به نمایش گذاشته شده، ملاحظه کرد.

بنابراین وظیفهٔ معمار تَعَیُّن بخشیدن به آن تصوّر آرمانی است که در عالم خیال موجود است. نقش زیر نمایانگر چنین تَعَیُّن بخشیدنی است. در یک سو عالم خیال است که تصوّر آرمانی و

منحصر به فرد طرح است و حقیقت طرح پدیده مورد نظر است. در سوی دیگر عالم اعیان و مادّیات است که می‌بایست در آن تصوّر آرمانی عینیّت مادّی پیدا کند.

میر فندرسکی چه خوش می‌گوید:

چرخ گردون کین چنین نغز و خوش و زیباستی — صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی
صورت زیرین اگر با نردبان معرفت — برود بالا همان بااصل خودهمتاستی

عشق - نیروی فاعله

عالم خیال		جهان مادّی
تصوّر آرمانی = حقیقت		زیبائی
فردانیّت پدیده	جسمیّت یافتن	هنر و معماری

نیروی فاعله و محرّکه - عشق
عامل - انسان (معمار هنرمند و غیره)
روش - جستجو و کشف
مرکب - طرح

نیروی فاعله برای کشف این تصوّر آرمانی و عینیّت بخشیدن به آن، همان نیروی عشق است که حضرت عبدالبهاء آن را مغناطیس احدیّه می‌نامند. قوّه‌ای که محیط بر جمیع عوالم الهی و عالم کون و مکان است. قوّهٔ عشقی که باعث تحرّک همهٔ انسان‌ها و همهٔ کائنات است. این نیروی عشق در انسان‌ها در طلب یافتن حقیقت زیبائی را کشف می‌کند و در دنیای معماری آن را به صورت آن تصویر آرمانی مطلوب به ما ارائه می‌نماید. این نیروی عشق همان نیروئی است که مولانا جلال‌الدّین رومی درباره‌اش می‌گوید:

شاد باش ای عشق خوش سودای ما — ای طبیب جملهٔ علّت‌های ما
ای دوای نخوت و ناموس ما — ای تو افلاطون و جالینوس ما
جسم خاک از عشق بر افلاک شد — کوه دررقص آمدوچالاک شد

همچنان که گذشت در طلب حقیقت ما زیبائی را کشف می‌کنیم و به قول جان کیتز (John Keats) شاعر معروف انگلیسی:

زیبائی حقیقت است و حقیقت زیبائی است
اینست آنچه در این جهان قادر به درکش خواهی بود
و اینست تمام آنچه لازم است درک کنی

عامل این کشف انسان است. در مورد معماری، معمار است، در مورد پیکر تراش، پیکر تراش و در مورد علم، دانشمند مربوطه است و غیره.

روش این تَعَیُّن بخشیدن طلب و کشف است نه خلق کردن، زیرا همانگونه که ذکر شد آن تصوّر آرمانیِ منحصر به فرد در عالم خیال موجود است باید کشف شود. استفاده از لغت خلق کردن، عینیّت دادن به توهّمات زائیده از خود بزرگ بینی هنرمند می‌شود نه کشف نمود خارجی پدیدهٔ فرهنگی که منبعث از قوای باطنی آن پدیده است. در جوامع امروزه بشری لغت خلق کردن مانند لغت عشق مورد سوء استفاده بسیار قرار گرفته است، چنان که همه گواهند آثار ناقابل و غالباً مبتذل و ناجور را آثار خلاّقه می‌نامیم. جامعهٔ مصرفی امروز که شیفتهٔ جنجال است معماران را بر آن می‌دارد که به خاطر شهرت آثاری سطحی و جنجالی به وجود آورند.

برای تعریف این نوع آثار اصطلاح "مُد روز" را می‌توان مصرف کرد که متأسّفانه از حیاتی بسیار کوتاه برخوردار است. شاهد این نوع مُدها در کارهای پول رودولف‌ها و بروس گاف‌ها و امثال آنها بوده‌ایم که برای مدّتی بس کوتاه جلب توجّه کردند و بعد به بوتهٔ فراموشی سپرده شدند.

در فرهنگ سنّتیِ ما ایرانی‌ها لغت خلق کردن در رابطه با خداوند و مظاهر او مصرف می‌شود. زیرا لازمهٔ خلق کردن بوجود آوردن از عدم است. برای انسان‌ها کشف کردن هدفی بسیار والاتر است. این هدف در دنیای علم کاملاً پذیرفته شده است. یک دانشمند پس از مدّت‌ها مطالعه و تحقیق که از طریق محاسبات و اندازه گیری کمّی شروع می‌شود با یک جهش اشراقی که در شرح زندگانی اکثر دانشمندان مهمّ ملاحظه می‌شود کشفی جدید می‌نماید.

علم و هنر، هر دو در صدد ادراک طبیعت یعنی روابط ضروری منبعث از حقایق اشیاء هستند. فرق در این است که ارباب علوم در صدد آنند که جنبه‌های کمّی این حقایق را دریابند و روش آنان اقلاً در بدایت اندازه گیری کمّی است و ارباب هنر اصیل در صدد یافتن جنبه‌های کیفی آنها

می‌باشند. و روش‌شان غالباً اشراق و درون گرائی است بنابراین علم و هنر دو طرف یک سکّهٔ واحدند. چه بهتر است به جای لغت خلق کردن، لغت کشف کردن را مصرف کنیم که در رابطه با علم و هنر هر دو صادق است.

پرسش بعد آن است که از چه وسیله‌ای هنرمند و معمار برای عینیّت دادن به این تصوّر آرمانی در جهان مادّی استفاده می‌کنند. پاسخ آن است که وسیلهٔ عینیّت دادن آن تصویر که معماری پدیده مورد نظر است طرح می‌باشد. طرح را وسیله می‌نامیم زیرا در اکثر مجامع هنری و معماری بحث راجع به اعتلای معماری به هدف بودن طرح، نه وسیله بودن آن منتهی می‌شود. طرح نمی‌تواند هدف باشد فقط وسیله است زیرا طرح عبارت از دستور زبان معماری است و شامل هندسه و اشکال و تناسبات و رنگ‌های مختلف می‌باشد که در فرهنگ‌های مختلف به انواع گوناگون در هم ادغام می‌شوند و از آنها برای تَعَیُّن بخشیدن به آن تصویر آرمانی که در عالم خیال موجود است استفاده می‌شود.

اُلیور وندال هولمز Oliver Wendall Holmes می‌گوید: «لغات، پوست یک فکر زنده‌اند». این مطلب را مولانا جلال‌الدّین قرن‌ها پیش از او گفت:

حرف و گفت و صوت را بر هم زنم　　تا که بی این هر سه با تو دم زنم

اجازه بدهید در این گفتگو جملهٔ هولمز را به این صورت عوض کنیم "طرح پوست یک فکر زنده است". اگر به محدودیّت فطری طرح توجّه نکنیم و اولویّت تصوّر آرمانی در عالم خیال را هدف قرار ندهیم، نه تنها طرح می‌تواند شرافت و لطافت آن تصوّر آرمانی را مخدوش کند بلکه می‌تواند به صورت پوستهٔ خارج آن تصویر چنان ضخیم و غیر نفوذ گردد که آن تصوّر آرمانی ابداً نتواند از پس این پرده و یا پوستهٔ طرح هیچ نوع درخششی بنماید. در شاهکارهای هنری هدف هنرمند، آن "فکر زنده است"، آن تصوّر آرمانی در عالم خیال است نه طرح. آنگاه که آن فکر زنده آن تصوّر آرمانی هدف قرار گرفته، ملبّس به لباس طرح با تناسبات هندسی و رنگ‌ها و سطوح موزون گردد اثر هنری به وجود می‌آید که حقایق درونی آن پدیدهٔ فرهنگی مورد نظر را که آکنده از روح زمان و مکان خود است از پس پرده طرح با درخشش چشمگیر به ما نشان می‌دهد. بنابراین پوستهٔ طرح باید چنان لطیف شود که درخشش که همان زیبائی است از پس آن امکان پذیر گردد.

هرگاه من پانتئون را در رُم یا فرسک ثالوث ماساچیو را در کلیسای سنتا ماریا نوولا (Santa Maria Novella) در فلورانس و یا سر در مسجد شاه را در اصفهان می‌بینم و یا مقدّمهٔ پردهٔ سوّم اُپرای تسکا (Tosca) اثر پوچینی (Puccini) را گوش می‌کنم یا آثار عطّار و رومی را می‌خوانم، خود را رو در روی چنین درخششی که همان زیبائی است می‌بینم.

در جستجوی زیبائی عقل و عشق هر دو سهیمند. مسلماً باید کارهای هنری و علمی بر اساس عقل و منطق باشند ولی عقل فقط به عنوان راهنما، زیرا جهش نهائی کشف فقط به قوّت عشق صورت می‌گیرد. اکثر جهش‌های چشمگیر تاریخ بشر، جهش‌های عشقی بوده‌اند. عقل عاقبت اندیش غالباً ما را از درگیری با جهش‌های چشمگیر ممانعت می‌کند.

ایرج میرزا در داستان زهره و منوچهر می‌گوید:

عقل و محبّت بهم آویختند　　خون ز سر و صورت هم ریختند
چون ز سر عقل کمی خون بریخت　　جست و زمیدان محبّت گریخت

در اینجا ممکن است به من خُرده گیرید که اگر آن فکر زنده آن تصوّر آرمانی در عالم خیال موجود است و آن را با نیروی عشق و شیوه کشف و مرکب طرح می‌یابیم آزادی معمار و هنرمند برای ابراز سلیقهٔ شخصی از بین می‌رود و همهٔ معماران و هنرمندان می‌بایست یک تصویر آرمانی واحدی را کشف کنند. ولی این طور نیست. انواع متعیّن نمودن و مادّیّت بخشیدن به یک تصوّر آرمانی واحد مطابق افراد هنرمندان و معماران متفاوت و منحصر به فرد است زیرا هر یک آن را از دریچهٔ دید خود و مطابق با استعدادات خود کشف می‌نمایند.

این شعر جامی پاسخگوی این پرسش است:

اعیان همه شیشه‌های رنگین بود　　کافتاد در آن پرتو خورشید وجود
هر شیشه که بود زرد یا سرخ و کبود　　خورشید در آنهم به همان رنگ نمود

می‌توانید تصوّر کنید که هنرمندان مانند شیشه‌های رنگینی هستند و با وجود آن که آثار همه ممکن است گویای یک حقیقت باشند آن حقیقت به رنگ‌های مختلف در اثرات هنری متعدّد جلوه‌گر می‌شود.

هنرمندان و معماران سنّتی غالباً متعلّق به مکاتب مختلف عرفانی و فتوت بودند. آنها معتقد بودند که آثارشان می‌بایست متأثّر از حقایق عرفانی زندگی بوده، گواه عشقشان به معشوق حقیقی

باشد. آنها معتقد بودند در حالی که دستشان به کار است می‌بایست قلبشان متوجّه طلعت محبوب باشد. این است که شعار "دست به کار و دل به یار" وِرد زبانشان بوده.

۳- اهمیّت پدیده‌های کیفی طبیعت در معماری

هفتصد سال پیش مولانا رومی گفت:

خشک سیم و خشک چوب و خشک پوست　　از کجا می‌آید این آوای دوست

این گفته درباره معماری بسیار صادق است. چرا که آن چیست که یک ساختمان را به یک اثر هنری معماری تعالی می‌دهد؟ آن چوب و خِشت و سنگ و فلز و شیشه نیست. نه آن آوای دوست است. "آوای دوست" هنر ساختمان است و چوب و سنگ و فلز و شیشه، فنّ آن است.

ژرژ اِشنایدِر (George Schneider) می‌گوید:

«زیبائی عینیّت دادن به یک تجلّی الهی است یک درخشش است».

و فلوطین می‌گوید:

«زیبائی درخشش وحدانیّت ابدی است در پدیده‌های مادّی».

بزرگداشت آنچه کیفی است، آنچه می‌درخشد ولی قابل اندازه گیری نیست چیزی است که معماران معاصر می‌توانند از آثار سنّتی بخصوص آثار سنّتی ایرانی بیاموزند زیرا معماری سنّتی ایرانی نه تنها جوانب کمّی جهان را مورد مطالعه قرار می‌دهد بلکه جنبه‌های کیفی و همچنین عرفانی آن را نیز منعکس می‌نماید. ملاحظه بفرمائید در معماری سنّتی ایرانی چگونه جنبه‌های کمّی و کیفی نور و آب و هوا رعایت شده‌اند.

نور

پدیدهٔ نور دارای جنبه‌های کیفی متعدّد است و پدیده‌ای است که روح و فکر ایرانیان را از دوران بسیار قدیم میترائی، زردشتی و اسلامی به خود معطوف داشته است. شیخ اشراق سهروردی همه چیز را نور می‌داند که در شدّت تابش از هم متفاوتند. نور مطلق را نورالانوار می‌نامد و مقام الوهیّت را همان نورالانوار و منشاء خلقت می‌داند.

توجّه بفرمائید که شیخ فریدالدّین عطّار در منطق‌الطیر، هنگامی که حاجب لطف مرغان را به بارگاه سیمرغ می‌پذیرد محضر نورالانوار را چه زیبا تشریح می‌نماید:

چون همه در عشق او مرد آمدند | پای تا سر غرقه درد آمدند
حاجب لطف آمد و در برگشاد | هر نفس صد پرده دیگر گشاد
شد جهان بی حجابی آشکار | پس ز نورالنور در پیوست کار

نوعی که از نور و نحوهٔ تابش آن در داخل فضاهای معماری سنّتی ایران استفاده شده، بسیار آموزنده و متعالی است، از جمله مثال‌های قابل توجّه نحوهٔ استفاده از نور در داخل گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، و فضاهای داخلی عالی قاپو، و تیمچه امین‌الدوله در کاشان، و داخل گنبد بازار یزد و غیره می‌باشند. این نوع استفاده عرفانی از نور نمودهای مختلف و بدیعی در معماری ایران بوجود می‌آورد که با طرز تفکّر معاصر از نحوهٔ استفاده از نور متفاوت است. زیرا در دنیای امروز ما بیشتر متوجّه جنبهٔ کمّی نور هستیم و آن را با مقیاس "فوت کندل" Foot Candel اندازه گیری می‌کنیم و معتقدیم که برای خواندن فلان مقدار فوت کندل لازم است و برای آزمایشگاه فلان مقدار دیگر، به همین روال فضاها را بر اساس این اندازه گیری طرح می‌کنیم.

آب

معماری و محوطه سازی سنّتی ایرانی مملوّ از نمونه‌هائی است که در آن جنبه‌های عرفانی آب مورد نظر بوده است. آب فقط یک مقدار کمّی قابل اندازه گیری H_2O نیست که به وسیلهٔ تکنولوژی انسان‌ها مورد سوء استفاده قرار گیرد. در برخی از مکان‌های عمومی امروز مانند هتل‌ها شاهد نمودهای عجیبی از آب هستیم که فی‌المثل بر خلاف طبیعت آب آن را در فضائی تالار مانند و مستور به نمایش می‌گذارند، به نحوی که به نظر می‌رسد از استوانه‌ای فوّاره وار و از ارتفاعی چشمگیر در حال ریزش است، ولی با نظر دقیق‌تر انسان متوجّه می‌شود که آب با نیروی موتور از پائین استوانهٔ شیشه‌ای به بالا هدایت می‌شود، ولی به نظر می‌رسد که جریانش از بالا به پائین است. این نوع نمایش آب فقط نمایش تکنولوژی انسانی است نه بزرگداشت جنبه‌های متعالی آب.

آیهٔ "و من الماء و کلّ شیء حی" عمق کیفیّت عرفانی آب را توجیح می‌کند. وقتی سرّ آب با سرّ نور متقارن می‌شود زیبائی چشمگیر قوس و قزح پدیدار می‌گردد.

شاعر بسیار عزیز معاصر سیمین بهبهانی آن را اینگونه توصیف می‌کند:

بـر پهنهٔ ایـن آبـی پـاکیـزه مـرطـوب — آن قوس و قزح نیست که دروازه نور است
یک دسته شعـاع است نمـایـان ز پس ابـر — شایدکه مسیحااست که درحال عبوراست
این چیست امید است نشاط است هوی نیست — در هر دم و هر بار دم شادی و شور است

فریدون مشیری می‌گوید: «آب آئینهٔ عشق گذران است".

توجّه بفرمائید که آب چگونه خود را به انواع مختلف در طبیعت پدیدار می‌کند. آب ساکن، آب جاری، آب در فوران، آب چکان، آب خروشان، آب کف آلود، امواج سهمگین و غیره. نادر است که در معماری و محوطه سازی امروز، نحوهٔ استفاده از آب یادآور جنبه‌های عرفانی و اسرار آمیز و چهره‌های گوناگون ملایمت و خشونت این پدیده طبیعی باشد. در معماری و محوطه سازی سنّتی ایران بسیاری از این جنبه‌ها در نظر گرفته شده و الهام بخش معمارانِ محوطه ساز، از فین کاشان تا سرحدّ چین و از باغ‌های شالمار درهندوستان تا باغ‌های خنه رالیفِ در غرناطه بوده است.

هوا

طرح بادگیرها در معماری سنّتی ایران بسیار آموزنده‌اند. در دنیای امروز که اکثر افراد انسانی در فقر بسر می‌برند استفاده از این منبع طبیعی برای خنک کردن و تهویه محیط زیست بسیار لازم است. زیرا این افراد نه توانائی استفاده از وسائل مصنوعی خنک کردن را دارند و نه اینکه تعمیم این وسائل به تمام مناطق جهان از لحاظ عواقب وخیمش برای محیط زیست صحیح می‌باشد.

در معماری سنّتی ایران نحوهٔ استفاده از هوا و دخول آن در بادگیرها و نحوهٔ جریان آن در فضاهای داخلی بسیار آموزنده است. از مطالعهٔ نمونه‌های بادگیرهای زیبا و خوش عملکردی در شهرهائی مانند یزد و کاشان می‌توان طرح‌های نوینی به جود آورد که جریان هوا را به طور مطبوع در داخل فضاهای ساختمان و حیاط‌های آنها برای خنک کردن و تهویه هدایت کند و در استفاده از انرژي الکتریکی صرفه جوئی شود که خود این صرفه جوئی از لحاظ اقتصادی و بهبود محیط زیست در جوامع مختلف و پر تراکمی که احتیاج به وسائل تهویه و خنک کردن دارند، کمک مؤثّری می‌باشد.

۴- ارتباط معماری با گنجینه‌های فرهنگی گذشته و شکوفائی پویای آینده

شاهکارهای هنر و معماری همواره این اختصاص را دارند که نمایانگر روح زمان و مکان خود بوده. از یک سو حاکی از گذشته پر افتخار فرهنگی هستند که آن را به وجود آورده و از سوی دیگر مبشّر شکوفائی و پویائی آینده آن فرهنگ بوده، به صورت حلقهٔ اتّصالی هم گذشته را منعکس می‌کنند و هم آینده را نه تنها الهام گونه نوید می‌دهند بلکه یکی از نیروهای مهمّ ساختن آن نیز می‌باشد. بنابراین هنری که فقط نظر به گذشته دارد چیزی جز سکون و مرگ ارائه نمی‌کند و هنری که فقط نظر به آینده دارد و گذشته را بی ارزش می‌نگارد، نمایانگر ارزش‌های پوچ و خودبینانهٔ مؤلّفش می‌باشد.

حضور گذشته در آثار معماری بسیار مهمّ است، چرا که این حضور باعث استحکام هویّت فرهنگی صاحبان طرح و مصرف کنندگان آن است. استحکام هویّت فرهنگی جوامع مختلف بشری و اهمیّت دادن به ارزش والای آنها در نظام کنونی جهانی بسیار ضروری است، چرا که اگر جمیع فرهنگ‌ها اهمیّت و ارزش روحانی و مادّی خود را برای استقرار مدنیّت جهانی احراز ننمایند، صلح و سلام در دنیای کنونی امکان نخواهد داشت. اگر آنگونه که در دنیای کنونی متداول است فقط برخی از فرهنگ‌ها از هویّت والائی برخوردار باشند (فرهنگ‌های غربی) و بقیّه، به بوتهٔ فراموشی و یا بی ارزشی راجع شوند، نتیجه‌اش اختلافات و مناقشات فرهنگی است که منجر به آنچه مرسوم به "تروریسم" است می‌شود.

معماری اصیل می‌بایست حامل خاطرات فرهنگی گذشته و بارور از انتظارات و امیدهای آینده فرهنگ‌های انسانی باشد، یعنی حلقهٔ ارتباطی باشد بین گذشته و آینده. به نظر این جانب معماری و شهرسازی نقش عمده‌ای در استقرار نظام صلح آمیز جهانی دارند. همانطور که گفته شد یکی از دلائلی که باعث تنازع فرهنگی مفرط در دنیای امروز است از خود بیگانگی، فرهنگی است که در جمیع شئون زندگی و همچنین در محیط زیست و معماری و شهرسازی به چشم می‌خورد. نمونه‌اش معماری‌های بیگانه‌ای است که با مُدها وسلیقه کاملاً اجنبی و اکثراً غربی بر فرهنگ‌های غیر غربی تحمیل شده است. و آثار هنری دنیائی بیگانه را مداوماً در مدّ نظر انسان‌هائی قرار می‌دهد که احساسات درونی‌شان با آنچه هر روزه می‌بینند و در آن زندگی می‌کنند مباینت دارد.

معماری دارای جسم و روح است. جسم معماری همان هندسهٔ فضاها و عملکرد آنان و رابطهٔ آنان با یکدیگر است که مانند اعضای بدن انسان باید با وحدت و تمامیّت با یکدیگر مرتبط باشند

و مجموعه‌ای از نقشه‌های طبقات و حجم‌های گوناگون بنا را تشکیل می‌دهند و روح معماری طرّاحی سطوح این حجم‌ها و نقشه‌ها است، چه که بر روی این سطوح است که خاطرات فرهنگی و هویّت تاریخی اقوام مختلف منقوش است. روی این سطوح است که آثار هنری نقّاشی، مجسمه سازی، نقش‌های برجسته، فرو رفته حکّاکی، کاشی کاری، منبّت کاری، آئینه کاری، معرنق کاری و غیره که هر کدام نمودی از نمادهای باطنی و تاریخی قوم مربوطه می‌باشد، یافت می‌شود.

متأسّفانه در معماری متداول امروز که نتیجهٔ تحوّلات هنری دنیای غرب از بدو رنسانس و دوران روشنگری و انقلاب صنعتی می‌باشد و بر اساس هنر و ادبیات و تحوّلات سیاسی و اجتماعی غرب استوار است، طرّاحی سطوح به کلّی نادیده گرفته شده است.

پس از جنگ دوّم جهانی، فلسفهٔ غالب در معماری مدرن که در جمله "کمتر بیشتر است" Less is More خلاصه شد، هنوز هم از نفوذ قابل توجّهی در سراسر جهان برخوردار است.

بدین ترتیب هنر معماری که همیشه عبارت بود از هندسه و عملکرد فضاها و هماهنگی و ادغام آن با هنرهای نقّاشی، مجسمه سازی، خطّاطی و غیره، به صورت یک طرح جامع هنری در تحت تأثیر فلسفه مینیمالیسم یا "کمتر بیشتر" است در آمد و هنرهای نقّاشی، مجسمه سازی، خطّاطی، کاشی کاری و کلیّه هنرهای تزئینی به کلّی از صحنهٔ معماری طرد گشتند. این هنرها پس از پنجاه سال به صورت نظام‌های جداگانه هنوز در جستجوی مقرّی که فقط به نمایشگاه‌ها کاهش یافته، برای ارائه ارزش هنری خود سرگردانند. معماران مکتب مینیمالیسم اظهار نمودند که هنرهای تزئینی به خاطر سطحی بودنشان مقام والائی در معماری ندارند. در صورتی که با وجود اینکه این هنرها خود را در سطوح نشان می‌دهند در حقیقت حاکی از افکار و آرمان‌های فرهنگی عمیق و مهمّی می‌باشند.

وقتی هنرهای تزئینی به نوعی متناسب و معتدل و به شیوه‌ای هماهنگ در کارهای معماری به کار برده شوند "آن تصوّر آرمانی" و "آن فکر زنده" معماری را به نحوی فصیح‌تر، عینیّت می‌دهند و پردهٔ طرح را بر خلاف تفکّر معماران معاصر لطیف‌تر می‌نمایند و به درخشش فکر اصلی معماری از ورای پوست و پردهٔ طرح می‌افزایند. معماران و هنرمندان و همچنین شعراء و نویسندگان بزرگ شرقی و غربی مانند حافظ، سعدی، رومی، نظامی، جان کیتز، شکسپیر، تِنی‌سون و غیره از صنایع لطیف تزئینی برای رساتر نمودن افکار هنری خود استفاده مبرم کرده‌اند.

در معماری سنّتی ایرانی هنرهای تزئینی تفکّر معماری را فصیح‌تر عرضه می‌کنند و حاکی از عمق دنیای فرهنگی و درون گرانی عرفانی ایرانی هستند. در بعضی موارد به نحوی به فصاحت معماری می‌افزاید که گوئی آن اثر معماری با بیننده سخن می‌گوید. برای توضیح بیشتر این مطلب به نقوش انتزاعی طبیعی و هندسی و خطّاطی در معماری ایران توجّه بفرمائید.

نقوش طبیعی

لغت پارادیس Paradise که در غرب متداول است از لغت پارسی پردیس گرفته شده. این لغت اوّل بار توسّط زنوفون یونانی برای توصیف باغ سازی دوران هخامنشی مصرف شد. نقش حیاط ایرانی یعنی پردیس نمودار عرش است در آسمان. در معماری سنّتی ایران حدّ فاصلی بین معماری و باغ سازی وجود ندارد و این دو هنر همیشه در ادامه یکدیگر بوده، در هم ادغام می‌شوند.

همانطور که گفته شد برنامه طرح در حول فضاهائی بنا می‌شود که گاه سر پوشیده هستند (اطاق‌ها) و گاه سربازند (حیاط‌ها). سطوح معماری یا افقی هستند یا عمودی. سطوح افقی حیاط‌ها و سقف‌ها و داخل گنبدها هستند و سطوح عمودی دیوارهای حیاط‌ها و یا اطاق‌ها هستند. این سطوح افقی حیاط‌ها و اطاق‌ها ممتد و سیّال می‌باشند و غالباً ادامه تزئینات یکدیگرند. باغ سازی حیاط‌ها با اشجار و ریاحین آن توأم با نقش‌های زیبا در سطح حیاط‌ها بوده ولی در داخل فضاهای سرپوشیده به صورت تزئینات انتزاعی گُل و گیاه و کاشی کاری‌های رنگین ادامه پیدا می‌کنند و معماری و باغ سازی را با هم ادغام نموده وحدت زیبائی به وجود می‌آورند. بسیاری از تزئینات سطحی که ترکیبی هندسی یا سیّالند مربوط به نمودهای انتزاعی گُل و گیاه و پرنده بوده که اغلب به صورت عربسک و یا نقش‌های کاملاً هندسی به چشم می‌خورند. نوعی که این طرح‌های طبیعی و انتزاعی سطوح را مزیّن می‌کنند حدّ فاصلی را که در معماری سنّتی ایران بین باغ سازی و معماری تقلیل یافته، باز هم کمتر می‌کنند.

فرصتی نیست تا اینکه راجع به سمبولیزم این طرح‌های گیاهی و هندسی و نقش پرندگان صحبت شود، ولی لازم است گفته شود که وقتی به این طرح‌ها نظر می‌افکنیم افکارمان از دنیای معماری به دنیای ادبیات و شعر و فلسفه و عرفان پرواز می‌کند و در عالم خیال با عُرفا و فُضلا و شعرای فرهنگمان به صحبت می‌نشینیم. اینجاست که معماری مانند موجودی زنده با ما مکالمه می‌کند و از آن "آوای دوست" را می‌شنویم. یک بنا که عبارت است از سنگ و چوب و پوست به

یک اثر والای معماری تبدیل می‌شود. نقش‌های گیاهی، نمادها شقایق، سوسن، نرگس، سدرةالمنتهی شجرهٔ مبارکه، شجرهٔ حیات، شجرةالاشرقیّه و لاغربیّه و بسیاری دیگر از مفاهیم عرفانی و فلسفی فرهنگ ایرانی را در ذهن زنده می‌کند.

اینجاست که معماری بی‌زبان سخن می‌گوید و ما نیز در عالم فکرت بی زبان پاسخ می‌دهیم. نماد انتزاعی پرندگان نیز در سطوح این معماری ما را به یاد هُدهُد هادی و طوطی شکرشکن، سیمرغ قاف و بلبل معانی و همای تاجبخش و طاوس بهشتی و غیره می‌اندازد. آن وقت است که خود را در محضر فردوسی، عطّار نیشابوری یا حافظ شیرازی و ابن سینا و دیگر ادبای تاریخمان می‌یابیم و با آنها به صحبت می‌نشینیم.

خطّاطی

نقوش هنری خطّاطی از مهمّ‌ترین آثار تزئینی در معماری سنّتی ایران است. کلمهٔ خلاقه کن که در روز الست از فم مشیّت الهی صادر شد فی‌الحین قلم و مرکّب الهی را در عالم امر خلق نمود و به مدد آنان کلیّه اعیان و اسماء و حقایق ممکنات در لوح محفوظ ثبت گردید و عالم کثرت در یک قوس نزولی در جهان ترابی متعیّن شد.

هنر خطّاطی در معماری با سبک‌ها و اشکال مختلفش دائماً متذکّر این خلقت مداوم ازلی و ابدی کلمهٔ خلاقه کُن هست که در هر آن امکانات لانهایه خلقت را که در لوح محفوظ مستور است بر سطوح معماری منقوش می‌نماید و اثر معماری را از مجموعه‌ای از خِشت و گِل به سر حدّ ذکرالله ارتقاء می‌دهد. نه تنها آثار خطّاطی در هنر معماری ایرانی یادآور قوس نزولی خلقت است بلکه مبشّر قوس صعودی هفت شهر عشق عرفان ایرانی نیز می‌باشد. زیرا که نِي به صورت قلم که وسیلهٔ نگارش است در قوص صعودی ساز موسیقی است که نائی جان در آن می‌دمد و ما را به بازگشت به اصل روحانی خود دعوت می‌نماید.

اینجاست که مجدّداً اثر معماری ما را به محضر ملاّی روم می‌کشاند و با گوش جان ناله آتشین او را می‌شنویم که روزگار وصل خویش را باز می‌جوید و سپس ندای جمال قدم و اسم اعظم را می‌شنویم که می‌فرماید:

چون شنیدی صوت نِی نائی نگر — تا نباشی بی خبر از شه مگر
چونکه نائی در جهان اغیار دید — زان سبب نِی راحجاب خودگزید

پس تو بر در این حجابت یک زمان　　تا که جز نائی نه بینی در جهان

آواز قوس صعودی نِی جوابگوی خطّاطی قلم در قوس نزولی است که هر دو از نِی منشاء می‌گیرند و اشاره به اصل روحانی عالم خلقت در علم الهی دارند، هنگامی که طرح‌های خطّاطی با نقش‌های گیاهی و هندسی ممزوج می‌شوند ادغام بدیعی به وجود می‌آورند. وقتی در عالم فکرت به ارزش‌های رقمی و ابجدی و نمودی حروف آنها فکر می‌کنیم خود را در محضر ادبا و فضلای دیگری مانند مؤسّس مکتب حروفی و دیگر عرفا نظیر روزبهان بقلی و نجم‌الدّین کبری و سنائی و غیره می‌یابیم که هر یک راجع به معانی تو در توی حروف با ما به صحبت می‌نشینند و چون تکرار حرف الف را که نمود محبوب روحانی است در این سطوح می‌بینیم بی اختیار خود را در محضر بابا طاهر می‌یابیم که این گونه می‌سراید:

من آن بحرم که در ظرف آمد ستم　　همان معنی که در حرف آمد ستم
بهر الفی الف قدی بر آید　　الف قدم که در الف آمد ستم

در خاتمه لازم است مجدّداً متذکّر شوم که در دنیائی چنین نامقدّس، معماران و هنرمندان می‌توانند از آثار معماری‌های سنّتی بخصوص آثار ایرانی برای طرح‌های خود الهام گیرند نه به این منظور که در این دور و زمان آثار سنّتی را تجدید کنیم، بلکه به این منظور که با ارائه طرح‌هائی بدیع و در خور زندگی فرهنگی صاحب طرح‌ها، معماری جدیدی به وجود آوریم که در عین حال که کاملاً نوین است نه تنها منویّات دنیای پُر شکوه آینده را بشارت دهد بلکه فرهنگ‌های تاریخی صاحبان طرح را نیز ارج بگذارد. هم راه را برای امکانات چشمگیر آینده باز نماید و هم خاطرات و هویّت گذشته صاحبان طرح را گرامی دارد. در چنین معماری تکنولوژی در پیشرفته‌ترین مرحلهٔ تکاملش باید در خدمت معماری آن تصوّر آرمانی که در علم فکرت است، قرار گیرد نه مخدوم آن شود.