معماری و ادبیات

فاطمه زینلی پور[[1]](#footnote-1) - مهدیه ملاشاهی[[2]](#footnote-2)

دانشجوی کار شناسی- کارشناسی ارشد

چکیده

معماری سنتی ایران دارای مفاهیم و معانی خاص به خود است . به گونه ای که اینجانب معتقد می باشم حتی کوچکترین جزء شکل دهنده ، در یک اثر معماری دارای مفهوم و معنی خاص به خود است . از اینجا بود که تصمیم گرفته شد معانی را در معماری ایرانی درک نماییم . زیرا دلیل ضعف ما در سده های اخیر ، معلولی بوده ناشی از فراموشی مفاهیم ، معانی و هر آنچه که گذشتگان ما برای ما به ارث نهاده اند . و در نهایت استفاده ی فکر نشده و لجام گسیخته از فرهنگ معماری غربی. ورود به مبحث پدیده های هنری - فرهنگی و یافتن بنیادهای مشترک و ارتباط بین این پدیده ها نیز سابقه دیرین بین اندیشمندان دارد و متناسب با تکامل هر یک ، رویکرد نقادان و مفسران ، بسیار گوناگون و حتی نقیض یکدیگر است.مطالعه تطبیقی بین معماری و ادبیات ( علی الخصوص شعر ) ، مستلزم ورود به هر دو عرصه است و سپس ارائه وجوه یگانگی و بعضاً افتراق ایندو . به گمان برخی ، مطالب لازم برای شکافتن موضوع آنچنان وسعت دارند که در مجال کوتاه ، فقط عنوان مطالب میتواند مطرح شده و نیز ضروری است که شواهد و نمونه های بسیار برای روشن شدن آنان نشان داده شود.«ادبیات و معماری » از جذابیتی برخوردار است که نگارنده را به وجد می آورد تا بیشتر و عمیقتر وارد شود و اگر عمری بود ، ماحصل را به اهالی عرصه معماری پیشکش نماید . نقداً طوماری از سرفصل ها را - هرچند پراکنده - تقدیم میدارم و اصل مطالب میماند برای وقتی دیگر .

کلیدواژه

معماری سنتی - پدیده های هنری - فرهنگی - ادبیات و معماری - پدیده ها - مفهوم و معنی خاص

مقدمه

اززمانهای بسیار دور نقش نقاشی و نگارش وشعر در زندگی انسانها جایگاه ویژ ه ای داشت .از سنگ نوشته های بدست آمده مشخص گردیده که انسانهای اولیه واقعیات و الهامات درونی خود را در سنگی نقش می بستند که این روند در طول ایام بصورت کامل تری انجام که در نهایت کتبیه ها و لوح های بدست آمده می باشد.در کتیبه های بدست آمده برخی شامل شرح وقایع وفتوحات و برخی دیگر دل نوشته و یا اشعاری با نغز بوده است .دستیابی انسان در طول تاریخ به بیان مکتوب برروی سنگ و پوست حیوانات و سپس کاغذ دگرگونی بسیار در پیدایش فرهنگ وشیوه زندگی بشر بوجود آمد.واژه های عاشقان ویا داستانهای حماسی از زبانی به زبان دیگر و از دهانی به دهان دیگر منتقل و در نهایت برروی سنگ و یا چوب و کاغذ نقش بست وحاصل آن مجموعه های اشعارحماسی و عاشقانه می باشد..با توجه به مطالب فوق که در مورد ادب در دنیای معنوی انسان ها بطور اختصار بیان شد لازم است حوزه و عملکرد آن مشخص گردد .ادب دانان ادب را در سه زمینه شعر و محاوره ونگارش تقسیم نموده که هریک دارای جایگاه خاصی میباشد .هر مطلب ویا شعری دارای تعاریف و مفروضات و آرایش مخصوص بخود است سبکهای مختلف شعر از نظر معنا و وزن و سایر موارد بسیارند که فقط شعرشناسان آن را درک میکنند ومیدانند.بیان مطالب شعر در یک مجموعه ویا یک کوتاه ویا بلند با نظم وترتیب سخن گفته میشودوهریک ازاشعارسروده شده دارای محتو ای کلامی و مفهومی مخصوص به خود میباشد . زمانیکه حافظ و یا سعدی و یا فردوسی و یا دیگر شعرا شعر میگویند هریک برای شعر خود حوزه ای را معین نموده اند . باید معانی و مفاهیم کلامی و استعاره های شاعر را شناخت تا بتوان سعدی ویا خواجه عبداله انصاری و یا فردوسی و یا مولوی و سایر شعرای صاحب نام گذشته ویا سبکها واشعار جدید را شناخت .برخی از شعرا از ادب فارسی کلامی ویا فرهنگ عامه و برخی دیگر از ادب کتابی ودنیای عرفان سخن گفته اند اشعار خواجه عبداله انصاری و حافظ به تعریف ادب دوستان وصاحب نظران عرفانی و اشعار فردوسی حماسی است.این شعرا وسایر شعرا دارای سبک وسیاق خاص میباشند . شاعران در اشعار خود هر یک فضایی میسازندو در آن فضا کاخها و وادی ها و باغات و کوه ها وطبیعت خلق میکنند .نویسنده ای راز دل میگشاید و دل دلبر میبرد ودردل صحرای بیکران رهایش میکند و دیگری در گلستان و باز دیگری در دنیای عرفان و خطیبی شرح بیان دل .معماری علاوه برسه بعد هندسی دارای زندگی و حرکت است.اصولی که در معماری رعایت میشود : موضوع ( کانسپت ) - ریتم - سکون - حرکت ... گورستان ها یا آرامستان ها محلی دارای سه بعد هندسی وپر از سکوت وفاقد زندگی هستند پس در مقوله معماری جایگاه ندارند واگر مقبره ای احداث می شود آن بنای یاد بود برای چند زندگی تمام شده است و آن را معماری نمادین معراج می نامم ادب با توجه به مطالب فوق یکایک با اصول کلی معماری سنجیده و تشابهات ذکر میشود .در هر شعری شاعر هدف و مقصودی را با قافیه مخصوص به خود دنبال میکند. گاه مرادو مقصود وجودی و مادی وگاه معنوی و عرفانی است.در اشعار خواجه حافظ و یا خواجه عبدالله انصاری و یا مولانا علاوه بر رعایت موازین لازمه در شعر معمارگونه طرح هدف میکنند و خواننده را به آن دنیا وارد میکنندو دنیای عرفان به دیده دل گشوده میشود .نویسندگان معماران ادب میباشند وآنان هستند که هم به عرفان و هم به دنیای مادی مینگرند و مطالب را در قالب نوشتاری برروی کاغذ میآورندبا هدف معین و ریتمی خاص / نوشته هایی که از دل برآیند نوشته میشود و گاه این نوشته ها با آرزوی بزرگ دنیوی ویامعنوی همراه است.شایان ذکر است که برخی اوقات آثارنوشتاری بعضی از نویسندگان به سناریو وفیلم تبدیل شده و برروی پرده نقره ای مشاهده میشود .سخنوری نیاز به دانش و ادب دارد و سخنور در هنگام سخنرانی از پیش گفتار سخن گفته و با هدفی شرح مطلب میگوید وبا سکونی در کلام نتیجه گیری میکند . به سخن بی هدف یاوه و به سخن کامل سخنی پر مغز و پر محتوی حکمت گفته میشود و سخنوران یاوه سرایی نکنندو حکمت برزبان آورند.با توجه به مطالب فوق که بسیار فشرده بیان شد مشخص میشود که ادب و معماری هم عرض بوده و هر دو دارای جایگاه ویژه ای در زمینه هنری میباشند . دنیا بی ادب بی لطف صفا و بی معماری گورستان است .برخی اوقات معماران از شعرا و یا سخنوران و یا نویسندگان الهام میگیرند و آن کاخ شاهی را در طرح های خود ترسیم می کنندو یا از معماری داستانهاو اشعار سروده میشود.تمام امور در دنیای زندگی انسان نیاز به معماری داردکه مهمترین و شاخص ترین آن ادب و فرهنگ و هنر هر جامعه و یا ملت است . ادب و فرهنگ و هنر پایه های اصلی تمدن میباشند .

ادبیات و معماری

فضا

فضا چیست ؟درشعر و معماری چه تعریفی دارد ؟ چه روابطی را می توان بین فضای شعر و معماری بر قرار نمود ؟ تعریف ما از فضا چیست ؟ آیا فضا جایی نیست که در آن زندگی می کنیم یا جایی که در خیال خود می پرورانیم ؟ فضا خیال و خیال فضا است . هر چیزی که انسان به آن فکر می کند و یا در خیال خود می پروراند دارای فضایی است . فضا وجود مادی ندارد ولی این قابلیت را دارد که در وجود خود عناصری مادی و یا معنوی را جای دهد . انسان تنها زمانی قادر است حالتی خاص، مثلاً ناراحتی یا خوشحالی را به فردی دیگر منتقل نماید که فضایی غمگین یا شاد ایجاد کرده باشد و این فضا نیز توسط دیگران قابل درک باشد .باید نکته ای را در اینجا ذکر نمود : « فضا جایی نیست که اشیاء در آن حضور پیدا می کنند بلکه وسیله ای است که به واسطه ی ذات خود زمینه حضور اشیاء را در خود فراهم می سازد . » برای درک این مفهوم کافی است به این نکته توجه داشته باشیم که فضا عنصری غیر مادی است ولی دارای ذاتی خاص ، که می تواند اشیاء را در خود جای دهد . یا می توان به این صورت گفت که این اشیاء نیستند که فضایی را شکل می دهند ، بلکه این ذات فضاست که اشیائی خاص را در خود جای می دهد و به آنها شکل و شمایلی خاص می بخشد .حال می خواهیم از تعاریف و توضیحات فوق استفاده نماییم و به تعریفی از فضا در شعر و معماری برسیم تا بتوانیم از پس آن شباهتها و تفاوتهای این دو را بررسی کنیم . ( عاصی، مصطفی: از پیکرهٔ زبانی تا زبان‌شناسی پیکره‌ای، در نشریهٔ «پژوهشگران»،مرداد وشهریور ـ مهروآبان ۱۳۸۵، شماره ۸ و ۹)

شعر و فضای آن :

در پیش در آمد این گفتار ذکر کردیم می توان فضا رابه عنوان وسیله ای در نظر گرفت تا انسانها از طریق آن عواطف ، احساسات ، تفکرات و ا ندیشه های خود را به دیگران منتقل نمایند . تا انسانی نتواند فضای ذهن خود را که در قالب تفکر یا احساسی خاص به وجود آمده است به تصویر بکشد هیچ فرد دیگری نمی تواند آن را درک نماید . تمامی هنرها وجود خود را از طریق ایجاد فضا به دست آورده اند . فضایی که هنرمندی با نگرشی خاص نسبت به دنیای پیرامون خود آن را خلق کرده است . شاعر کیست و شعر چیست ؟ شاعر هم فردی مثل سایر انسانهاست . او در زندگی خود به نگرشی خاص می رسد . او می خواهد سایرین را از این نگرش آگاه کند بنابران نیاز دارد تا فضایی را ایجاد نماید .شعر ، فضای اوست . و شعر در خود کلماتی منظوم ، دارای وزن و ریتم را جای داده است .تمامی شعرا شعر می گویند و نگرش خاص خود را از طریق فضای شعر خود به دیگران منتقل می نمایند . و چون انسانها دارای قالبهای فکری مختلف می باشند هر کدام نگرشی خاص به خود را دارند . نتیجه این امر ایجاد زبانهای گوناگون در شعر است که هر کدام تنها مختص به یک فرد می باشد و به راحتی می توان آنها را از هم تمیز داد.در مورد شعر هر شاعر می توان گفت ، فضایی خاص به خود را برای مخاطب پدید می آورد . فضایی که زمینه بروزش را در ذهن مخاطب و به شکل خیالی در خاطر وی به دست می آورد . در اصل فضای شاعر به شکل خیال برای مخاطب قابل درک است و مخاطب نمی تواند آن را به صورت بصری درک کند .البته درک فضای مورد نظر تمامی شعرا به راحتی برای تمامی افراد میسر نیست . زیرا همانطور که ذکر شد فضای شاعر به شکل خیال در ذهن مخاطب بروز می کند . و مخاطبی که شعری را می خواند دارای سطحی خاص از اطلاعات و دانش می باشد ، در اینجا این احتمال وجود دارد خیال وارد شده در مخاطب سطحی یا عمقی باشد ، که در هر صورت ممکن است با فضای مورد نظر شاعر در شعرش تفاوت داشته باشد . (سر كاراتي، 1378: 71-72)

فضا در معماری :

فضای معماری نیز به وجود آمده است ؛ تا علایقی خاص ، احساساتی ناب و تفکری برتر را به تصویر بکشد . فضای معماری فضایی کالبدی است که به صورت بصری قابل درک می باشد . گرچه همیشه این امکان وجود دارد یا شاید هدف برخی از فضاها در معماری اینچنین بوده است ؛ که فکر را به سویی خاص و به فضای خیالی دیگری معطوف نمایند . نظیر آنچه که در باغ ایرانی مشاهده می کنیم که هدف آن فرار از فشارها و روزمرگیها و سوق دادن فرد به سوی زیبایی های طبیعت و در نهایت به تصویر کشیدن بهشت بوده است .معماری یعنی خلق و ساماندهی فضاها ، فضاهایی که ممکن است هر کدام القا کننده حالتی خاص در مخاطب خود باشند . منتهی مسئله ای که در مورد درک از فضاهای معماری مهم می نماید این نکته می باشد که بیشترین درک از فضای معماری به وسیله چشم صورت می گیرد البته نقش سایر حواس هم در درک برخی از فضاها اهمیت دارد .معمار یک بنا ایده ای خاص را در سر می پروراند و برای اینکه بتواند این ایده را به تصویر بکشد نیاز به خلق فضا دارد . و این فضای اوست که تعیین می کند کدام دیوار از چه نوع مصالحی و به چه رنگی در کجای فضای او ظاهر شود . شاید خیلی از مردم به غلط این برداشت را داشته باشند فضای معماری را دیوار ها ، ستونها و سقفهایی که محصورش کرده اند به وجود آورده است . در صورتی که این برداشت نسبت به فضای معماری کاملاً غلط می باشد چون همانطور که در پیش درآمد ذکر شد این ماهیت فضاست که تعیین می کند کدامین عنصر در کجا قرار گیرد .معمار می خواهد فضایی خاص را با هدفی خاص خلق کند ؛ مثلا در مساجد ، او فضایی را شکل می دهد که احساس تقدس ، توحید و هرآنچه که انسان را به خالق خود نزدیک تر می کند در ذهن مخاطب رسوخ کند . نظیر مسجد شیخ لطف الله درمیدان نقش جهان اصفهان که حتی فردی مسیحی نیز آنجا احساس تقدس و سبکی روح می کند و این امر به دلیل فضای خاص خلق شده در آن مسجد است .آنچه که می توان در مورد فضای معماری به اختصار بیان نمود به شرح زیر می باشد :- فضای معماری فضایی کالبدی است و از طریق بصری درک می شود .- فضای معماری هدفی خاص را دنبال می کند که القاء هدف آن در تمام افراد جامعه و در سطوح فکری مختلف تقریباً یکسان می باشد . ( نظیر مسجد شیخ لطف الله ) - فضای معماری فضایی است که در دل خود عناصری مادی را جای داده است .- فضای معماری دارای روح است و در ذهن انسان رسوخ می کند و خیالاتی خاص را پدید می آورد . ( لغت فرس، به كوشش دبير سياقي، 46؛ تقي زاده، 1920، 12 تا 14.)

دیباچه :

فرازهای پیشین گوشه ای بود از آنچه که شعر و معماری خود را به وسیله آن معرفی می نمایند و آن چیزی جز فضا نیست ؛ چون همانطور که ذکر شد هر تفکر ، خیال و اندیشه ای برای اینکه خود را معرفی نماید نیاز به خلق فضا دارد و این اولین تشابه معماری و شعر است . البته فضایی که شعر خلق می کند با فضای معماری تفاوت دارد زیرا فضای معماری فضایی مادی است و لی فضای شعر فضایی معنوی می باشد که در خیال شکل می گیرد . فضای شعر تنها زمانی قابل درک است که فردی شعری را بخواند و این امر به فرد بستگی دارد ، یعنی فرد آزاد است که شعری را بخواند یا نخواند . ولی همین فرد هنگامی که از خیابان یا کوچه ای عبور می کند بناهای مختلفی را می بیند ؛ که هریک باهم و در تقابل بایکدیگر نیز فضاهایی را ایجاد نموده اند . در اصل فرد خواسته یا ناخواسته ناچار به درک فضاهایی است که توسط معماران به وجود آمده است . و لی در مورد شعر این طور نیست او تنها زمانی فضای یک شاعر را درک می کند که خود بخواهد و اشعار او را بخواند . شعری که شاعر می گوید ممکن است دو پهلو باشد و معانی مختلفی از آن درک شود . این مسئله مستقیماً به سطح فکری و اندیشه ای مخاطب مربوط می شود که در سطح آگاهیهای خود چه برداشتی از شعر شاعری خاص دارد . ولی در معماری به این شکل نیست درک از فضاها در غالب موارد بین تمامی سطوح فکری و اندیشه ای فقط یکی می باشد . نظیر احساس سبکی که در مسجد شیخ لطف الله برای هر ناظری پیش می آید . آنچه که در این گفتار ذکر شد هدفی خاص را دنبال می کند . حال که ما می دانیم تمامی هنرها و از آن میان شعر و معماری وجود خود را مدیون خلق و درک فضا هستند ؛ و خلق و درک هر فصا نیازمند ابزارهایی خاص به خود است بنابراین گفتار های بعدی حول رابطه ها و تشابهات ادبیات و معماری در این زمینه خواهد بود . (ریاحی، ۱۳۶۷ : ۳۷)

حرکت

مفهوم حرکت چیست ؟در شعر و معماری چگونه مطرح می شود ؟ آیا حرکت در شعر و معماری از یک مفهوم سرچشمه می گیرند ؟

حرکت و مفهوم آن :

در فیزیک حرکت زمانی اتفاق می افتد که جسمی از نقطه ای به نقطه دیگر تغییر مکان یابد . ولی شاید مفهوم فیزیکی حرکت تنها جزئی از مفهوم حرکت در هنر باشد . حرکت در هنر وسیله ای است برای درک فضا همانطور که در گفتار اول ذکر شد تمامی هنرها وجود خود را از طریق خلق فضا به دست می آورند . حال که این فضا خلق شده است وسیله ای لازم است تا آن را درک نماییم و حرکت اولین چیزی است که در این میان خود نمایی می کند.حرکت در فیزیک یعنی جابجایی یک جسم در یک محیط که تماماً از جنس ماده است ؛ جسمی مادی در محیطی مادی از نقطه ای مادی به نقطه ی مادی دیگری انتقال می یابد . اما حرکت در هنر یعنی پرواز روح ، یعنی خروج از دنیای ماده و سفر به دنیای خیال ؛ خیالی که می تواند در محیطی مادی اتفاق بیفتد . انسانها متولد می شوند ، رشد می کنند و می میرند . و این ذات هستی است . در اصل آنها از ابتدایی خاص به انتهایی خاص می رسند .تمام هستی در حرکت است و ما نیز جزئی از آن به شمار می رویم . فضای هستی وجود خود را مدیون حرکت است . سیاراتی که به دور ستارگان می چرخند و منظومه هایی را تشکیل می دهند و آنها نیز به دور خود در چرخش هستند و الی آخر .می توانیم بگوییم حرکت جوهره ی درک هر فضایی است . حرکت می تواند به شکل فیزیکی ، بصری و یا خیالی با شد .حرکت فیزیکی : یعنی جابجایی جسم فرد در فضایی که توسط عناصر مادی قابل درک شده اند. (صفا، ۱۳۵۵، ج۶۸:۱)حرکت بصری : حتی وقتی که در نقطه ای از فضا به صورت ثابت ایستاده ایم . چشمها حرکت داشته و از نقطه ای به نقطه دیگر تغییر مکان دهند.حرکت خیالی : گاهی روح انسانها درفضای خاصی از تن جدا می شود و خیالاتی را در ذهن متبادر می نماید و در اصل انسان را از جهانی به جهانی دیگر سوق می دهد و این حرکت ، حرکت خیالی است.باید نکته ای را ذکر نمود ، هر حرکتی در ذات خود دارای سکونهایی نیز می باشد . به زبان ساده تر سکون و حرکت در کنار یکدیگر بوده و و در کنار هم است که هر کدام معنی پیدا می کنند . حرکت بی سکون و سکون بی حرکت معنایی ندارد . آیا می توان گفت پایانی بی آغاز یا آغازی بی پایان داریم ؛ حرکت تغییر حالتی است که ابتدا و انتهایش سکون است.آنچه که در این چند خط ذکر شد خلاصه ای از مفهوم حرکت بود . و یا شاید تغییر دیدگاهی نسبت به آن . در اصل در این مورد می توان گفت هرگاه ذهن انسان از فضایی خاص جدا گردد و به فضایی دیگر ورود نماید ؛ این حرکت بوده است که چنین تغییر مکانی را امکان پذیر کرده است . حرکتی که می تواند از جهانی مادی به جهانی مادی و یا غیر مادی . یا از جهانی غیر مادی به جهانی مادی و یا غیر مادی رخ دهد.هر هنرمندی از طریق ایجاد فضا قصد دارد احساسات ، اندیشه ها و نگرش خاص به خود را در موردی خاص در معرض دید عموم قرار دهد . نگرش او به دنیا را حرکت ایجاد کرده است پس فضایی که او شکل می دهد تنها از طریق حرکت قابل درک است . آنچه در ادامه می آید مفهوم حرکت در شعر و معماری و نحوه بروز آن در این دو می باشد ، تا در ادامه تشابهات و تفاوتهای این دو را بررسی نماییم . (سلمان ساوجی، ۴۲۵:۱۳۶۷)

حرکت در شعر :

هر هنرمندی به واسطه حرکت به نگرش خاص خود می رسد ( سیر آفاق و انفس ) . و به همین دلیل است که باید برای درک فضای وی در آن حرکت کنیم . شاعر فردی مثل سایر انسانها دارای تخیل ، احساسات و تفکرات خاص به خود می باشد . او در فکر خود را ه می رود یا شاید فکر خود را راه می برد ؛ به سویی خاص به آنجایی که می خواهد در موردش شعر بگوید . مثلاً می خواهد فضای کشته شدن سهراب به دست رستم را به شعر تبدیل کند ، او فضا را ایجاد کرده است و خود را در آنجا قرار داده است حال در آن فضا شروع به حرکت می نماید تا احساس واقعی خود را به تصویر بکشد :پس تا به اینجا می دانیم فضایی که شاعر به وسیله حرکت درک و ایجادش می کند تنها با حرکت نیز قابل درک است . منتهی همانطور که قبلاً نیز گفته شد حرکت بدون سکون معنایی ندارد و هر آغازی را پایانی و هر پایانی را آغازی است.ما شعر شاعر را می خوانیم . هر کدام از ما روحیات خاص به خود را داریم و ممکن است در زمانی که می خواهیم شروع به خواندن شعر وی نماییم در سر خود خیالاتی خاص داشته باشیم . به بیان دیگر در فضایی دیگر باشیم ؛ حالا قرار است فضای شاعر را درک کنیم . او ما را به این کار دعوت می نماید ، پس باید امکانات این دعوت را نیز مهیا کرده باشد . و دقیقاً همینطور است : او قصد دارد ما را از فضای ذهن خودمان خارج نماید و به فضای ذهن خود وارد کند . بنا براین بین فضای ما و او مکث یا سکونی وجود دارد.خواننده این شعر حرکت خود را در شعر آغاز نموده است او در فضای شاعر راه می رود ، همانطور که گفتیم هر آغازی را پایانی است . و شاعر باید این حرکت را در جایی به پایان برساند جایی که معمولا نتیجه هر آنچه که گفته است در آن هویدا می شود.پس می دانیم شاعر حرکت خود را با سکون آغاز می نماید و با سکون نیز به پایان می رساند . و دقیقاً این حالت در ذهن خواننده اثر وی نیز به وجود می آید . او هم از سکون حرکت و از حرکت سکون می سازد . شاید این مفهوم را در نحوه خواندن شعر توسط افراد نیز دیده باشیم ابتدا با لحنی آرام کم کم اوج می گیرند و باز هم با لحن آرام به پایان می رسانند.حالا به درک درستی از مفهوم حرکت در شعر رسیده ایم و می توانیم آن را به این شکل بیان نماییم :حرکت وسیله ای است که شاعر به کمک آن فضای خیالی خود را درک می کند و شعرش را می آفریند و با حرکت دادن خواننده در شعر خود است که فضای مورد نظرش را به وی القا می نماید . (ضیایی، ۵۴:۸۱).

معماری و حرکت :

براساس گفته های قبلی فضای معماری نیز بر اساس نگرش خاص یک معمار به پیرامون خود به وجود آمده است . او ذهنش را به حرکت وا می دارد تا تفکر کند و فضایی مطابق با آنچه که در ذهن می پرواند خلق نماید.فضای او در ذهنش خلق شده است ، او در فضای ذهنی اش حرکت می کند تا آنچه که قصد خلق کردنش را دارد به خوبی شکل دهد . معمار دست به کار می شود اندیشه های خود را روی کاغذ می کشد او این کار را با حرکت دستش انجام می دهد . در پی همین حرکتها او فضای مورد نظرش را به کمک مصالح شکلی کالبدی می بخشد . تا دیگران نیز آن را درک نمایند .حرکت در معماری را می توان به شکل سه خاصیت فضایی مشاهده نمود :الف ) پویایی : فضایی را که القاء کننده حس حرکت فیزیکی ( جابجایی ) در فرد باشد فضای پویا می گوییم . نظیر آنچه در باغ ایرانی مشاهده می نماییم .ب )سیالیت : فضایی که حرکت را برای چشم ایجاد می کند نه جابجایی در فضا را . در فضای سیال این چشمهای ناظر هستند که حرکت می کنند و فضا را درک می نمایند نه پاهای وی . - نکته : هر فضای پویایی سیال نیز می باشد زیرا به صورت ناخودآگاه حرکت چشم را نیز ایجاد می نمایدج ) مکث : در ابتدا ذکر شد هر حرکتی در ذات خود دارای سکون می باشد و آغاز و پایان هر حرکتی را سکون تشکیل می دهد . در معماری نیز از این اصل استفاده شده است . در صورت اعمال شدن هرگونه تغییر در حرکت و یا حالت آن ، فضایی به عنوان فضای مکث در نظر گرفته شده است .وصل ، گذر و اوج در فضای معماری ، در قالب همین سه خاصیت یعنی سکون ( مکث ) ، پویایی ( حرکت فیزیکی ) ، سیالیت ( حرک بصری ) شکل می گیرند.نمود عینی وصل ، گذر و اوج را می توان در مسجد امام اصفهان مشاهده نمود . (صفا، ۱۳۶۹، ج ۱۹۲:۲) آنجایی که سردر این مسجد به دلیل تناسبات و تزئینات خود حس ورود را به فرد القا می کند . و فرد برای ورود از خارج به داخل مکثی می کند ( وصل ) سپس وارد فضا می شود و به صورت کاملا غیر ارادی به سوی گنبد پیش می رود و با چشمان خود تزئینات و کاشی های روی دیوارهای حیاط را مشاهده می نماید ( وصل) تا به گنبد خانه برسد ، مکث می کند و با چشمان خود تزئینات داخل گنبد را می ببیند ( اوج).او با مکثی قبل از ورد ، حرکت و مجدداً مکث ، فضای مسجد امام اصفهان را درک کرده است. ( سکون ، حرکت فیزیکی ، حرکت بصری – وصل ، گذر ، اوج )نکته : علاوه بر آنچه که در باب حرکت در فضای معماری ذکر شد . فضای معماری قادر است حرکتی را ، به سوی خیالی خاص در انسان پدید آورد . نظیر احساس سبکی و تقدسی که در مساجد ایرانی به فرد القا شده و باعث آزادی او از دنیای مادی و پرواز به سوی دنیایی غیر مادی می گردد .آنچه در مورد حرکت در معماری گفته شد را می توان به این شکل خلاصه نمود : حرکت در معماری وسیله ای است که معمار با استفاده از آن فضای ذهن خود را خلق و درک می نماید . و ناظر بر این اثر نیز به وسیله حرکت فضا را درک خواهد نمود . و در پایان این ذات حرکت در فضا است که باعث حرکت ذهن به سوی خیالاتی خاص می شود . (گل محمدی، ۱۳:۱۳۶۶)

دیباچه :

تمام آنچه که در باب حرکت ذکر شد در این کلام خلاصه می شود که حرکت وسیله ای برای درک فضا است . وجود شعر و معماری مدیون خلق فضا و درک فضا مدیون حرکت می باشد . حرکتی که در هر کدام به شکل خاص خود بوده ولی در ذات ، دارای یک ریشه می باشد .حرکت در شعر یعنی خواندن کلمات و ایجاد خیال در ذهن و حرکت در معماری یعنی راه رفتن در میان دیوار ها ، ستونها ، سقفها و سایر عناصر بصری و ایجاد خیال در ذهن .در نهایت هدف نهایی هردو ایجاد خیال است با این تفاوت که حرکت در شعر از خیال به خیال و حرکت در معماری از ماده به خیال می باشد . و این کلام به این معنی است که حرکت خیالی در شعر به واسطه عناصر مادی و بصری به وجود نمی آید ولی در معماری به وسیله عناصر مادی وبصری شکل می گیرد . (افسری کرمانی، ۸۱:۱۶)

هندسه چیست ؟وجود هندسه در ادبیات و معماری چگونه است ؟آیا خاصیتی که هندسه به فضا می بخشد درادبیات و معماری مشترک است ؟

هندسه :

«ابزار اولیه ای که ما با توجه به توان خود آن را ترکیب می نماییم و از این طریق شکل منظم یا نا منظم را می آفرینیم ، نقطه است ؛ و فاصله است ؛ و اندازه است ؛ و خط و سطح است و حجم که به نوبه خود ، تناسب و مرتبت و منزلت را به دست می دهد . » ( دکتر محمد منصور فلامکی )هندسه مطالعه انواع مختلف اشکال و خصوصیات آنهاست. همچنین مطالعه ارتباط میان اشکال، زوایا و فواصـل است. هندسه علمی است که ابزارهایی خاص را در اختیار هنرمند قرار می دهد تا احساسات ، عواطف و تفکرات خود را به وسیله آن به سایرین منتقل نماید . در اصل پایه هندسه را عینیات تشکیل می دهد . و این بدان معناست که هندسه بر پایه قرار داد نظیر اینکه 2 به علاوه 2 مساوی 4 نیست . اساس شکل گیری هندسه بر پایه موجودیت اشیاء است . و هستی هم موجودیتی عینی دارد نه قرار دادی.ولی منظور بحث ما از هندسه آنچه گفته شد نیست ؛ ذات هر شکلی از نقطه به وجود آمده است ولی آیا تمام اشکال دارای یک معنا می باشند ؟ در ابتدا ذکر کردیم که هنرمند می تواند با استفاده از هندسه احساسات ، عواطف و تفکرات خود را به سایرین منتقل نماید . به همین دلیل لازم می نماید تا هندسه را به صورتی دیگر یعنی در معنا نیز کنکاش نماییم برای این کار به دو نظریه کلی هندسه یعنی هندسه اقلیدسی و نا اقلیدسی خواهیم پرداخت . (مجاهدی، ۱۳۷۹: ۱۳)

هندسه اقلیدسی :

پایه شکل گیری هندسه اقلیدسی بر این فرض حاکم است که شکلها دو نوع می باشند :الوهی : شامل سه شکل پایه و اصلی یعنی مربع ، مثلث و دایره آزاد : سایر اشکال که از ترکیب سه شکل بالا به وجود می آیند.حال هرکدام از این اشکال ماهیتی خاص دارند و القا کننده حالتی خاص می باشند ؛ مربع نشان دهنده تعادل و استواری ، مثلث القاکننده هیجان و خطر ، و دایره نشان دهنده حرکت و پویایی . البته ترکیب این اشکال با یکدیگر می تواند ماهیت آنها را مورد تغییر قرار دهد نظیر دایره ای در میان یک مربع قرار دارد در این حالت دایره دیگر نماد پویایی نیست و می توان آن را به عنوان نمادی از سکون به حساب آورد . (يار شاطر، 1368: 526)

هندسه نا اقلیدسی :

«من از همیشه بیشتر متقاعد شده ام که نیاز هندسه دوران ما اثبات شدنی نیست ، یا حداقل نمی تواند به دست انسان و برای فهم انسان اثبات شود . شاید در زندگی دیگری بتوانیم به بینشی در جوهره فضا دست یابیم که در زمان حال دست یافتنی نیست . » « کارل فردریش گوس ریاضی دان مشهور قرن هجدهم میلادی . »ریشه های هندسه نا اقلیدسی تقریباً از قرن هجدهم میلادی به بعد به وجود آمده است . انسان جویای علم و دارای اندیشه و فکر در راستای تحقق خواسته هایش به بلند پروازی ها و ساختار شکنی هایی دست می آلاید که این موضوع در وادی هندسه نیز منجر به ایجاد هندسه ای فراتر و خیالی به نام هندسه نا اقلیدسی شده است.پایه و اساس هندسه نا اقلیدسی را این فرضیه تشکیل می دهدکه هر شکلی دارای هندسه می باشد . حتی اگر جزء هیچیک از شکلهای الوهی و آزاد هم نباشد . هندسه اقلیدسی بر پایه سه شکل اصلی و ترکیبهای آنان به وجود آمده است ولی در هندسه نا اقلیدسی هیچ قانون ی که شکل را محدود نماید وجود ندارد . می توان گفت هندسه نا اقلیدسی نقطه مقابل هندسه اقلیدسی است مثلا اگر در هندسه اقلیدسی دو خط موازی هیچگاه به یکدیگر نمی رسند در هندسه نا اقلیدسی فرض براین قرار دارد که دو خط موازی در بینهایت به هم می رسند . و در یک کلام هندسه اقلیدسی در قید اشکال و فرمهای خاصی نمود و بروز پیدا می کند و هندسه نا اقلیدسی به شکلی آزادتر و کاملا بی شکل (البته از دید اقلیدسی ) نمود عینی دارد.تا اینجا با مفهوم هندسه و خواص آن آشنا شده ایم حال می خواهیم این دانسته ها را در شعر و معماری پیگیری نماییم و در ادامه به شباهتهایی که هندسه میان این دو برقرار کرده است اشاره نماییم . (اخسیکتی، ۲۷:۱۳۳۷)

هندسه در ادبیات :

گفته شد هندسه علم بررسی اشکال و روابط بین آنهاست . که این اشکال و روابط می توانند منظم یا نا منظم باشند . بنا براین گفته ، ما نیز ادبیات را به دو قسمت نظم و نثر تقسیم می نماییم و از این میان هندسه را در نظم بررسی خواهیم کرد . زیرا به نظر می آید نمودهای عینی هندسه در شعر بیشتر و بهتر قابل درک هستند . (امامی، ۶۰:۱۳۶۹).

هندسه اقلیدسی در شعر :

در گفتار اول توضیح داده شد که شعر فضای شاعر است و شاعر کلماتی را که فضای وی را معرفی می نمایند در آن می چیند . در اصل کلمات در قالبهایی از پیش تعیین شده حضور و بروز پیدا می کنند تا فضای شاعر را به تصویر بکشند . قالبهایی نظیر مثوی ، غزل ، چهار پاره ، قطعه و الی آخر که هر کدام خاصیت و شکل خاص خود را دارند و بر همین اساس است که به هر شعر فرمی خاص را ارزانی می دارند . گذشته از وزن در تمام این فرمها و قالبها عنصری مشترک وجود دارد و آن عنصر قافیه است.قافیه ای که آن را سلطان شعر می گویند ، خود به تنهایی دارای فرم و قوانین خاص به خود است . بنابراین لازم می نماید در این قسمت از کلام پیرامون هندسه قافیه و اثر آن در هندس? شعر سخنی را آغاز نماییم :اساس شکل گیری قافیه بر پایه یک حرف است که به آن حرف « روی » گویند . این حرف در تمام قافیه های یک شعر تکرار می شود . و وجودش لازم است تا بتوانیم کلامی منظوم را شعر بنامیم . پیش از هر حرف روّی چهار حرف با نامهای تاسیس ، دخیل ، قید و ردف و بعد از آن چهار حرف به نامهای وصل ، خروج ، مزید و نایره وجود دارد.گفته شد که هندسه وجود خود را مدیون نقاط است زیرا این نقاط هستند که اشکالی با فرمهای مختلف را به وجود می آورند تا هر کدام از این فرمها بیان کننده حالتی خاص باشند . پس ما باید نقطه را در شعر پیدا کنیم با توجه به خواصی که از قافیه ذکر شد می توانیم حرف روّی موجود در هر قافیه را به عنوان یک نقطه در نظر بگیریم . (آرین پو، ۱۳۸۲، ج ۷:۱)

مثنوی :

مثنوی قالبی است که در آن مصرعهای یک بیت هم قافیه می باشند . و به همین دلیل این قابلیت را دارد که تعداد بیشماری بیت را در خود جای دهد . فضای شکل یافته توسط مثنوی ابعادی بسیار بزرگ دارد . ولی نکته مهم علاوه بر فضای بزرگ تعادل موجود در آن است . زیرا حتی باتوجه به ابعاد بزرگ متزلزل و شکننده نیست ، و استوار ایستاده است . بنابراین باید به دنبال هندسه ای خاص در آن بود که چنین تعادلی را در آن پدید آورده است . گفتیم کار خود را با حرف روّی پی می گیریم . در هر بیت دو حرف روّی وجود دارد . اگر هر حرف روّی را در هر مصرع یک بیت یک نقطه فرض کنیم داریم.از وصل کردن هر نقطه در هر بیت یک خط تشکیل می شود و همانطور که قبلا گفته شد از تکرار خطوط صفحه به وجود می آید . صفحه ای که اینجا شکل می گیرد به مستطیل می ماند . و مستطیل از تکرار مربع به وجود آمده است . پس مشاهده می کنیم ذات شکل گیری مثنوی بر پایه مربع است و این مربع سر منشأ تعادل در مثنوی است . البته می توان سایر اشکال را نیز در این قالب جستجو کرد همانطور که قبلا گفته شد در هندسه اقلیدسی یک شکل می تواند از ترکیب چند شکل پایه دیگر به وجود آمده باشد.نکته دیگری که در زمینه هندسه مثنوی قابل درک است . پویایی و حرکت موجود در آن است ، سر منشأ حرکت در هندسه دایره است و دایره از تعداد زیادی نقطه تشکیل شده است . پس داریم : تعداد زیاد نقاط در مثنوی بیانگر دایره بودن آن نیز می باشد و این حالت هندسی علاوه بر تعادل موجود باعث پویایی ، درک و ایجاد حرکت در مثنوی می شود . درپایان می توانیم مثنوی را ترکیبی از دو شکل دایره و مربع فرض نماییم ؛ که ترکیب این دو شکل به وجود آورنده تعادلی پویا در قالب مثنوی می باشد . (حجازی، ۱۳۷۵، ج ۱۱۱:۲)

غزل

تعداد ابیات در غزل محدود و مصرع اول با تمام مصرعهای دوم شعر هم قافیه است . بنابراین داریم.غزل را می توان قالبی مرکز گرا دانست زیرا در سیری که در ابیات خود دارد به یک چیز می اندیشد و می خواهد یک مورد را به نحو احسن به تصویر بکشد . بنابراین در هندسه آن باید به دنبال شکلی مرکز گرا بود و کدام شکل مانند دایره می تواند مرکز گرا باشد . حرف روّی بیت اول مرکز دایره و سایر نقاط محیط دایره را تشکیل می دهند. در مثنوی ، ما در بیرون دایره قرار داریم به همین دلیل است که از آن حرکت را برداشت می کنیم . ولی در مورد غزل ما در درون دایره ایم به همین دلیل مرکز گرایی آن را درک می نماییم.دو بیتی کوتاهترین قالب شعری است که در آن سه مصرع هم قافیه وجود دارد . بنابراین داریم : قبلا گفته شده است برای به وجود آوردن هر فضایی حداقل نیاز به سه نقطه نیاز داریم ، که یکی از آنها در راستای دو نقطه دیگر نباشد . نکته قابل توجه در اینجاست که کوچکترین قالب شعری برای به تصویر کشیدن فضای خود دارای سه نقطه است که یکی از آنها در راستای خط میان دو نقطه دیگر نیست . و فضا را به این شکل ایجاد کرده است . اما از جهت دیگر دوبیتی بسیار کوتاه است و فضای خود را بسیار سریع می سازد و به نتیجه می رساند . بنابراین می تواند با حالتی از هیجان و سرعت همراه باشد در ضمن داری سه نقطه است این دو خاصیت را می توان در مثلث جستجو کرد که مثلث از سه نقطه تشکیل شده است و نماد هیجان و گذر سریع است . (قطران، ۱۳۳۳ : ۳۶۸)

تناسبات در شعر :

تا کنون در مورد شکل و فرم در شعر صحبت شده است حال می خواهیم به یکی دیگر از خواص هندسه در شعر توجه کنیم این خاصیت قادر است القا کننده حال خاص شاعر در زمان سرودن شعر باشد . خاصیت مذکور چیزی جز وزن نیست . وزن یک شعر علاوه بر معنای کلمات می تواند القا کننده شادی و شعف یا درد و غم باشد . بر اساس گفته های قبلی تناسبات موجود در فضای یک اثر می تواند القا کننده حالتهایی خاص باشد . وزن یک شعر همان تناسبات فضای شعر است که در کل یک اثر ثابت است . و از قطعات کوچکی به نام هجا شکل می گیرد و این قطعات کوچک به سه شکل کوتاه ، بلند و کشیده با نظمی خاص در شعر تکرار می شوند و فضای شعر را دارای وزن و آهنگ خاص به خود می نمایند . می توان هجاها را به عنوان واحدی برای تناسبات در شعر به حساب آورد که در ترکیب با یکدیگر و با نظم خاص خود ، فضای شعر شاعر را به بهترین نحو به تصویر می کشند . در صورتی که در سیر خواندن یک شعر حرفی از وزن خود خارج شود به سرعت قابل درک خواهد بود زیرا در تناسبات آن خللی وارد شده است.در باب رابطه هندسه اقلیدسی با شعر داریم : قالبهای مختلف شعری نشان دهنده فرم و شکل خاص یک شعر ، و وزن آن معرف تناسبات یا به بیان بهتر حال و هوای فضای شکل گرفته در یک شعر است . (غزنوی، ۱۵۸:۱۳۶۲)

هندسه نا اقلیدسی :

توضیح داده شد در هندسه نا اقلیدسی هر فرمی را هندسی می گویند . و هر خیالی که ایجاد کننده فضایی باشد دارای هندسه نیز هست . عصر حاضر سرشار از هنجار شکنی های مختلف در قالب هر آنچه که گذشتگان به عنوان قوانین غیر قابل تغییر برای ما به یادگار گذاشته اند است . این هنجار شکنی ها در تمامی هنرها باعث به وجود آمدن سبکها و روشهای نوین و جدید شده است . در وادی ادبیات نیز چنین ساختار شکنی هایی زمینه ساز بروز اشعار نیمایی و سپید شده اند.در شعر نیمایی قافیه وجود دارد ولی می تواند در هر جایی بیاید یا در چند جا حذف شود و مجدداً به کار گرفته شود . بنابراین از وجود آن نمی توان فرمی خاص نظیر مربع ، مثلث یا دایره را برداشت نمود . در اشعار نیمایی همچون اشعار کلاسیک وزن به چشم می خورد منتهی دراشعار کلاسیک وزن در طول یک شعر غیر قابل تغییر است در نقطه مقابل وزن در یک شعر نیمایی قابل تغییر است . شعر نیمایی ظاهری به شکل نا اقلیدسی دارد ولی به دلیل وجود وزن در آن دارای هندسه اقلیدسی است . پس می توانیم اشعار نیمایی را به عنوان واسط میان هندسه اقلیدسی و نا اقلیدسی به حساب آوریم . یا به بیان بهتر در ظاهر بی نظم است ولی بر پایه نظم پایه گذاری شده است.در اشعار سپید قافیه ، ردیف و وزن خاصی به چشم نمی خورد . بنابراین به هیچ عنوان نمی توان ساختاری خاص برای آن در نظر گرفت به همین دلیل است که می توان آن را به صورت مطلق نا اقلیدسی دانست.- تذکر : تمام آنچه در باب هندسه اقلیدسی و نا اقلیدسی در ادبیات آورده شد بر اساس دیدگاه هندسی اینجانب حاصل شده است که جای بحث و مطالعات بیشتر را دارد . (سوزنی سمرقندی، ۴۵:۱۳۳۸)

هندسه در معماری:

حتی می توان گفت که معماری بدون هندسه غیر قابل درک خواهد بود.معماری یعنی خلق و سازماندهی فضا و گفتیم که بیشترین درک از فضای معماری به وسیله چشم می باشد . زیرا فضای معماری خود را به وسیله فرم به بیننده عرضه می دارد . و فرم زاده هندسه است که در خود شکل و تناسبات را جای داده است . معماری با استفاده از هندسه خواص فضایی خود را که بر خاسته از نگرش ، احساسات و تفکرات خاص یک معمار است به تصویر می کشد . هندسه خاص یک فضا می تواند القا کننده حرکت یا سکون باشد .هر آنچه در مورد هندسه و معماری می توان گفت در ابتدای همین گفتار ذکر شده است ، بنابر این همانند قسمت قبل به بررسی هندسه اقلیدسی و نا اقلیدسی در معماری می پردازیم . (هاشمی، ۷:۱۳۷۶)

هندسه اقلیدسی :

ما می دانیم هندسه اقلیدسی بر پایه دو نوع شکل به وجود آمده است . آنچه در معماری گذشته ما از کوچکترین جزء فضا تا مقیاس کلان شهری به چشم می خورد چیزی جدا از هندسه اقلیدسی نیست . از این میان می توان به چفت آویز ایوانهای ورودی ، رسمی بندی های موجود در گنبد مساجد ، شبستانها ، اتاقها ، باغها ، مساجد ، خانه ها ، کوچه ها ، خیابانها و ارتباط میان هریک از این عناصر اشاره کردکه تماماً بر پایه هندسه اقلیدسی به وجود آمده اند . در این مورد علاوه بر فرم و شکل فضا عواملی دیگر نظیر نیارش ، پنام و سایر موارد مشابه نیز مورد نظر بوده اند.در زمینه نیارش می توان به رسمی بندی موجود در گنبدها اشاره نمود که به دلیل تحمل بار سقف و انتقال آن به ستونها و دیوارها به این شکل قرار داده شده اند . که علاوه بر تحمل بار گنبد ، فضایی خاص را نیز شکل می دهند.به عنوان نتیجه داریم : هندسه علاوه بر شکل دهی فضا از نظر بصری و روانی در زمینه های سازه ای و تا سیساتی در معماری گذشته ی ایران زمین نقشی بی بدیل را دارا بوده است ، به صورتی که گفته می شود ، حتی اگر در اندازه یکی از عناصر موجود در چفت آویز ایوانها تغییری ایجاد شود نیارش آن مورد تحدید قرار می گیرد و امکان تخرب شدنش وجود دارد .به صورت خلاصه : معماری سنتی ایران وجودش را چه از نظر کالبدی و چه از نظر شناختی از هندسه به دست آورده و معمار ایرانی به وسیله هندسه فرم مورد نظرش را خلق کرده است .( ابن‌حسام خوسفی قهستانی (۱۳۶۶)، دیوان ابن حسام،چاپ اول، تهران: حج و زیارت).

هندسه نا اقلیدسی:

هندسه نا اقلیدسی در معماری ایران را می توان در ساخت و سازهای اخیر به روشنی دریافت . در این هندسه هر شکلی را هندسی می گویند ، بناها بدون اینکه روابط فضایی آنها با سایر عناصر محیطی در نظر گرفته شوند ساخته می شوند ، نتیجه ، نمی توانیم در کلیت فضای شهری هندسه ای مشخص را مشاهده نماییم . شاید هرکدام از این بناها به تنهایی هندسه ای اقلیدسی داشته باشند اما در کلیت شهر و در ارتباط با یکدیگر از هندسه اقلیدسی بی بهره اند . بنابراین می توان گفت شهر سازی اخیر ما بی نظم است بنابراین دچار هندسه نا اقلیدسی شده است .( بهار، مهرداد، 1369. بندهش، تهران: توس.)

دیباچه :

در مورد هندسه و خواص آن در شعر و معماری نکاتی ذکر شد ، به صورت خلاصه داریم :- ساختار کالبدی شعر و معماری چه ازنظر فرم ظاهری و چه از نظر استخوان بندی توسط هندسه به وجود آمده است نظیر قالبهای مختلف شعری و رسمی بندی گنبدها در معماری.- با توجه به اینکه هندسه در ذات خود اشکال ، تناسبات و روابط میان آنها را جای داده است . می توان با بکار گیری هریک از این ابزارها فضایی خاص را القا نمود.و به عنوان نتیجه ای کلی داریم : هندسه در شعر و معماری از یک ذات نشأت می گیرد .( فراست‌خواه، مقصود (۱۳۷۷)، «هرمنوتیک عاشورا»، روزنامه ایران، ۲۶ و ۲۷ خرداد).

معماری، شعر و سیاست

معماری و فن شعر

باید دانست كه هم شعر و هم نثر كار خود را با واژگان انجام می دهند، نه با معانی. معانی نسبت به واژگان، ثانوی هستند. واژگان بنیادین هستند.(ابن خلدون) بنابراین ضروری است كه معنای شعر بر صورت آن غالب نشود و كاركرد آن را از بین نبرد. به عكس، شعر همان صورت شعر است؛ به عبارت دقیق تر بازتولید آن به مثابه یك بازنمود منحصربه فرد و ضروری از یك وضعیت؛ یا به بیان دیگر قدرت شعر همان اندیشه‌ای است كه در خواننده ایجاد مي‌كند.(پل والری)الگ گرابر در كتابش با عنوان «صورت‌بندی هنر اسلامی»، اظهار می كند كه یكی از ویژگی های اولیه هنر جهان اسلام چندگانگی و ایهام در كاربرد دال ها است. گرابر مي‌نویسد به نظر مي‌رسد عناصر اولیه معماری واجد هیچ معنایی در بافت معماری خود نیستند. آنچه یك عنصر معماری را سرشار از معنا می كند، كاربرد انسان است. بر این اساس، گرابر تقدم حیات انسانی-اجتماعی را در کشف معنای هنر در جوامع اسلامی مسلم فرض می كند. با این حال آیا مناسب تر نیست این ایهام نشانه شناسانه را همان چیزی بدانیم كه یاكوبسن عدم تعین معنای شعری مي‌خواند؟ به نظر من، با توجه به هندسه محوری، تزیین گرایی و انعطاف پذیری معماری اسلامی، تأكید بر جنبه شعری زبان معماری مناسب تر از دریافت گرابر است. در واقع باتای نیز جنبه شعری زبان معماری را بدین صورت مطرح می کند: این هنر به آنکه محصول سخاوتمندانه و لذت بخش فرم و صورت از طریق انهدام معنا باشد، تمایل دارد. مسلما تعریف كاركرد شعری در اینجا در درجه اول اهمیت قرار دارد. یاكوبسن در پاسخ به این سؤال كه «معیار زبانی تجربی كاركرد شعری چیست؟» می گوید: تنظیم رفتار زبانی دارای دو گونه بنیادین است كه باید در اینجا بدانها توجه كنیم؛ گزینش و تركیب.. اگر «كودك» موضوع پیام باشد، متكلم یك چیز را از این موجود انتخاب مي‌كند كه كم و بیش شبیه هم اند؛ اسامي‌ای چون كودك، بچه، طفل و كوچولو كه همگی در نسبت معینی، معادل هم اند. بنابراین او مي‌تواند برای اظهار نظر كردن درباب این موضوع، یكی از افعالی را که از حیث معناشناسانه مشابه اند اختیار كند؛ مثل به خواب رفت، چرت زد، خوابید و... دو كلمه منتخب در زنجیره گفتار تركیب مي‌شوند. (طهماسبی؛ شماره 476 ، تیر 1368)این گزینش بر مبنای هم ارزی همانندی؛و ناهمانندی؛ ترادف و تضادحاصل مي‌شود؛ حال آنكه تركیب؛ ایجاد زنجیره بر مبنای مجاورتاست. كاركرد شعری اصل هم ارزی را از محور گزینش به محور تركیب انتقال می دهد. هم ارزی به ابزار تشكیل دهنده این زنجیره مبدل مي‌شود.یاكوبسن سپس تأیید مي‌كند كه مقیاس شعری، یا نظم شعری، «مبنای ساختار» هر نمونه واحد شعر را تشكیل می دهد. آیا این جالب نیست كه مفاهیم معماری بدینسان در تحلیل شعر به كار برده شود؟ آیا اثر معماری همین مكانیسم انتقال اصل هم ارزی - از محور گزینش - به محور تركیب را به كار نمی گیرد؟ آیا نظریه تناسب هاو ریاضیات آن، برهانی قاطع برای این مكانیسم نیستند؟ و آیا نظریه معماری تناسب، به نحوی با الگوی مشابه موسیقایی شعر موزون؛ نسبت ندارد؟زیبایی شناسی معماری را نمی توان به كاركرد شعری معماری؛ به مثابه هنری زبانی، تقلیل داد. كاركرد شعری تنها كاركرد نیست، بلكه شكل برجسته آن است. در آثار معماری، همه كاركردها باهم موجودند. یاكوبسن این نظریه را با اشاره به دیدگاه والری درباره شعر به مثابه «تذبذب بین صوت و معنی»، توضیح می ¬دهد. بر اساس دیدگاه والری «تفوق كاركرد شعری بر كاركرد دلالی، دلالت را معدوم نمی كند، بلكه آن را دارای ایهام می كند». او برای اینكه موضعش را بیشتر تشریح كند، ایپسون را یادآور می شود كه می گوید: «زمینه‌چینی برای ایهام میان بسیاری از ریشه های شعر موجود است».به همین شكل، در معماری، برتری كاركرد شعری اهمیت دیگر كاركردها را نفی نمی كند. (عبادیان ، 1372 ، ص 28)زمینه‌چینی برای كاركرد شعری صرفا باعث ایجاد ایهام در كاركردهای دیگر می شود. این برداشت به وضوح با كاركردگرایی در معماری بیگانه است، زیرا در كاركردگرایی در معماری، مكان اساسا نامفهوم و دارای ابهام است. اما در معمارانه ترین سنت ها، مكان، همان گونه كه رودلف ویتكوور در معماری كلاسیك شاهد بوده و همان گونه كه رابرت ونتوری اشاره كرده، دارای ایهام و[در عین حال] سرشار از معانی است و بنابراین این ایهام تعمدا درون طرح گنجاده شده است. اگر حكم كنیم كه در معماری جهان اسلام، مضمون اجتماعی به تنهایی تولیدكننده معنا است، شاخص ترین ویژگی آن را نادیده گرفته‌ایم. بنابراین، صرفا یك رهیافت شعری -رهیافتی كه ایهام و بعد شعری آفرینش و صورت معماری را انعكاس می دهد- می تواند ما را قادر به فهم كامل تر معماری جهان اسلام، و كاربرد ایهام آمیز آن از دال‌ها كند. (صفا ، 1354 ، 358 : 2)

معماری و سیاست

... نمی توان از هیچ چیز زیبایی بي‌عدالتی آمیخته به آن را حذف كرد.(تئودور آدرنو) كاركرد سیاسی معماری در اوایل تاریخ اسلامی همواره پذیرفته شده و مورخین هنر آن را تبیین کرده اند. این كاركرد ابتدا در معرفی نقش سلسله پادشاهی اعمال شده، مثلا در آثار گئورگ ماركایز، كه او در آنها سبك ها را به سلسله های پادشاهی مرتبط می كند، بعدها یك رهیافت ظریف تر که مبتنی بر تصویرگری و گواه متنی بود، به تحلیل سیاسی زیباتری از این معماری منجر شد. مورخان هنر بناهای تاریخی را به مثابه اظهارات سیاسی تحلیل كردند كه پادشاهان آنها را برای در بوق و كرنا كردن پیروزی و برتری باورهای رسمی جدید(گرابر)، و-یا پیروزی یك سلسله پادشاهی(رابات) به كار مي‌بردند. اخیرا، تحلیل گران تعادلی را بین عناصر سبكی معماری جهان اسلامی و نظام سیاسی شاهنشاهی مطرح كرده اند. تالیف و تركیب موفق فنون مختلف، ماده و سبك ها در دوره اموی با خدمت اجباری پیوند یافت و نظام سیاسی پادشاهی، خلفا را قادر می ساخت مبالغ زیادی پول برای تحقق برنامه های ساختمانی شان اختصاص دهند. بدینسان فهم نسبت سیاست و معماری به شكل روزافزونی متنوع تر شده است. با این حال[بعضی] تحلیل‌گر ها همواره معماری را به صرف موضوع تامل بر روی قدرت سیاسی تقلیل می دهند، یك نظام هرمی كه در آن حاكم بر اعضای زیردست سلطه دارد و بر آنها امر و نهی می كند. (شفیعی کدکنی ، 1378 ، ص 45).این برداشت از قدرت، طبیعتا، ایستا است و نه می تواند تغییر سیاسی را تبیین كند و نه اینكه چگونه و چرا قدرت خود را به مثابه یك ساختار حفظ می كند. برداشت صحیح تر از قدرت به مثابه نظامی پویا با عوامل متفاوت كه هم با حفظ و هم با تغییر آن در تعامل است، نه تنها برای تبیین تكامل و تحولات قدرت بلكه همچنین برای اینكه به نقادی اجتماعی بهایی دهیم؛ یعنی بی عدالتی ای كه اثر معماری تلویحا حاكی از آن است، و مبارزاتی كه فعالیت های عمارتی سلطنتی را فراگرفتند، مناسب تر است. البته بدنه نسبتا مهمی از ادبیات، كه عبارت است از هجو(یك نوع نقادانه شعر)، و شروح انتقادی، به ویژه درباره معماری اموی - وجود دارد.شاید، مي‌باید معماری را به مثابه شیوه‌ای برای اعمال قدرت در نظر بگیریم-یعنی، مجموعه خط مشی های مخارج عمومی، سبک کار و نشانه شناسی فضا- و نه به مثابه نمود معنایی مشترک از قدرت. فیلیبرت دی لُرم؛ یک معمار رنسانس فرانسوی در مقدمه رساله اش می نویسد:از شما مي‌خواهم بگویید انسان چه خیری و چه نیكوكاري‌ و پرهیزگاري‌ای مي‌تواند بیابد عظیم‌تر و بزرگتر از تهیه غذا برای شمار كثیری از مردم فقیر به وسیله بنّایی؛ كه در غیر این صورت برای نان شبشان به گدایی دچار مي‌شوند؟ چه نفعی ممكن است در یك قلمرو یا در یك استان یا در یك شهر، بزرگتر از استخدام؛ ایجاد كار و اشتغال برای كثیری از مردان، زنان و نوجوانان باشد؛ كسانی كه در غیر این صورت بي‌كار و احتمالا ولگرد و سارق خواهند شد، من فقط درباره شهرها و روستاها سخن نمی گویم بلكه همچنین درباره كل یك كشور، همان گونه كه ارسطو در استدلال زیبایش در كتاب سیاست مطرح مي‌كند.. معماری بهترین راه است برای استخدام توده های عظیم كارگران، فعال كردن اقتصاد، ایجاد موفقیت، حفظ آرامش اجتماعی به وسیله نبرد با سرگردانی و خمودی و بالاتر از همه، باقی گذاشتن آثار تاریخی بزرگ برای آیندگان. من مدعی هستم كه صرفا دریافت این ماهیت پیچیده معماری است كه ما را قادر به فهم مسأله پساكلاسیك آدرنو مي‌كند: هنر چیست؟ و نسبت بین زیبایي‌شناسی، قدرت و خشونت چیست؟ درگیری بنیادین آنها؛ نیروی دگرگون شونده هنر، به مثابه امكان تصور و خلق دوباره جهان. (صبور، 1370، ص 475)

معماری و معنا

غیاب آثار مکتوب اختصاص یافته به هنر و معماری در قرون اولیه تاریخ اسلام نمایانگر چالشی با مورخان هنر است؛ كسانی كه سعی داشته اند دیدگاه های زیبایی شناسانه ای كه هنر و معماری این دوره را شكل داده اند، كشف كنند. پاپادوپولو، در میان دیگران، مدعی شده است كه احتمالا دو نظام فلسفی به شكل دهی هنر و زیبایی شناسی معماری یاری رسانده اند. بر این اساس بعضی محققان هم به تأثیر فلسفه یونان(به ویژه اتمیسم)، و هم به تأثیر الهیات توحیدی اشاره كرده‌اند. لوئیس ماسینیون تأیید می كند كه هنر جوامع اسلامی مبتنی بر نظریه‌ای درباره جهان است كه بر اساس آن اشكال و صور به معنای دقیق كلمه وجود ندارند زیرا فقط خدا دارای دوام است. همین طور، او می گوید كه نزد مسلمانان، طبیعت وجود ندارد زیرا طبیعت صرفا سلسله ای از اتم‌ها و اعراض بدون دوام است. بنابراین هنر در جوامع اسلامی نفی دوام شكل و صور است.گرابر نشان داده است كه چگونه تز لوئیس ماسینیون «بدون آگاهی از تكامل تاریخی و تغییرات در طی زمان» به کار رفته است(كه این تغییرات در معرفی واقعیت فیزیكی در «هنر قرون ابتدایی اسلام» بازتاب باوری الهیاتی است درباره ناپایداری جهان مشهود). البته، طبیعت نظری تز او بررسی های بیشتری را طلب مي‌كند. در واقع به نظر نمی آید كه خود ماسینیون تزش را محدود به هنر دوره خاصی كرده است. (صادقی، 1358، ص 5) او مقاله اش را با مثال هایی همچون شعر متنبی(قرن دهم)، موسیقی مراکشی اندولسی قرون متأخر، و حتی توصیفات جدیدتر از باغ های اكدال، توضیح می دهد. به نظر می آید كه مقاله او در نظر دارد بر «خصیصه فرا-تاریخی» هنر در جوامع اسلامی تأكید كند.مسلما، این مسأله مهمی است که چگونه می توان خط سیر تحول هنر جهان اسلام را تبیین کرد؛ خط سیری که از كاربرد مقدماتی بسیار متنوع اشكال در نقاشی، تا نمودهای انتزاعی تر آن را در قرون متأخر دربرمی گیرد.ماسینیون مقاله خود را با استدلال علیه این ایده مشترک که جوامع اسلامی فاقد هر شکلی از هنرهای تجسمی هستند، آغاز مي‌کند. او استدلال خود را با بحث از مساله صورت گری شروع می کند. ماسینیون بعد از ذکر اینکه قرآن صراحتا هنر صورت گری را محکوم نمی کند، از نقش احادیث پیامبر بحث می کند، و یک حدیث معروف منسوب به ایشان را نقل می کند: «مجازات هنرمندان و تصویرگران در روز جزا چنین است که از آنها خواسته می شود کار غیرممکن اعطای زندگی به تصاویری که آنها خلق کردند را به انجام رسانند.» بدینسان، ماسینیون همگام با دیگر مباحث رهیافت اجتماع اولیه اسلامی نسبت به هنرها، مقاله اش را در زمینه ممنوعیت تصویرگری موجودات زنده تدوین می کند. همان طور که پیشتر اشاره شد، این مبتنی است بر برداشت کلاسیک از هنر به مثابه تصویرگری بدن انسان. این قلمرو هدف مفروض هنر در جهان اسلام برای کشف «جایگزین های ابداعی برای نمایش تصویری» را محدود کرده است و مانع وقوع اکتشاف معنادار رهیافت خاص اسلامی نسبت به هنر و مقررات[محدودکننده] بسیار شده است. به نظر من فقط معرفت به تکامل دریافت از هنر و معماری در جوامع اسلامی می تواند مبنایی مناسب برای مطالعه معنای آن فراهم کند و بدینسان ما را قادر می سازد دیدگاه های نظری مبتنی بر تاریخ توصیفی دسترس پذیر را مطرح سازیم. (امین‌پور، 1363، ص76)

عرفان دریچه ای به هویت

الف\_ در عرفان شرق و در نفس کشی بودا که به صورت یک فرهنگ در کل شرق از هند تا ژاپن در آمده هرچند در بعضی از کشورها یا ایالتها مردم مسیحی یا تابع دیگر ادیان و یا دوران کمونیسم را سپری کرده اند اما متوجه دنیای محسوسات اند زیرا فرهنگ از طریق زبان از گذشته چند هزار ساله انتقال تکامل می یابد و هنرهای ظریفی که در شرق شاهد آن هستیم سادگی در زندگی و در نگرش به دنیای بیرون حاصل این عرفان است و نماد تداعی کننده آن در ذهن معمولا خط افق یا یک دایره می باشد.ب\_ فرهنگ و عرفان یونان در سایه سه فیلسوف بزرگ آن نمود پیدا می کند که به نظر من بیشتر جنبه اساطیری دارند تا فلسفی زیرا در هر جامعه ای در صورت مطرح شدن ارزشهای فرهنگی یونان این روند تکرار می شود. سقراطی که خرافات را کنار می زند و در قالب دیالکتیک به دنبال حقیقت می گردد اما آنچنان در یک و دو کردنهای دیالکتیکی غرق می گردد که حسرت ماهیت انسانی را بر دل پیروان خود می گذارد و بنیان گذار تفکر مبارزاتی و ادبیات مبارزاتی می شود در ادامه افلاطونی از این رهگذر که تشنه روح و ماهیت انسانی شده ایدئال را از رئال جدا می کند و به سمت عالم مثل و عالم شهود و نه خیال می رود و در اوج مدینه فاضله و تعریفی از هنر ارائه می دهد هدف هنر را بیان کننده ارزشهای اخلاقی برای رسیدن به مدینه فاضله می داند. (فزوه ، 1373 ، ص 15)و سپس در این جستجوی مدینه فاضله و ارزشهای اخلاقی رهروان فرهنگ یونانی را به سمت علت و معلول و عالم زمینی می کشاند و دوباره پا بر روی زمین می گذارند تا به ارزشهای اخلاقی در جهت رسیدن به مدینه فاضله دست یابند و ارسطویی در این میان زاده می شود و ارسطو در نگاه علت و معلولی دریچه باز افلاطونی به عالم هنر و شهود را بر روی انسان می بندد و در اوج شیدایی دیگر شاعران و هنرمندان قادر نیستند از عالم خیال پا را فراتر بگذارند و به شهود برسند.مرتبه عقل تا عقل معاش پایین می آید و زوال معمول جامعه را در بر دارد که در قالب منحنی در جامعه شناسی مطرح می گردد تا کی دوباره سقراطی زاده شود و فرهنگ یونانی را در قالب به ظاهرادیان مختلف به پیش ببرد. نماد فرهنگ یونان آسمان و عدالت و حقیقت است که با خطوط عمود بر زمین تفکر ارسطویی که حاصل آن است مشخص می شود.پ\_عرفان مسیحی که برگرفته از فرهنگ رمی می باشد با یک خط عمود بر زمین و یا صلیب به نشانه انسان مختار که به نفس خود میدان می دهد و به جنبه وجودی خود می پردازد مشخص می گردد. انسانی که با نفس خود زندگی می کند برای آرام کردن وجدان در این میدان دادن به نفس محتاج مصلوب است تا بی گناهی و معصومیت خویش را در فرزند مصلوب خدا به کمال برساند.ت\_ فرهنگ یهود به زندگی و حیات می اندیشد. (کاکایی ، 1369 ، صص8-7)یهود به دنبال پایداری در حیات است و نماد پایداری در ذهن سه ستون به عنوان سه کنج مثلث است.د\_ عرفان ایرانی که دورانهای مختلفی بر خود دیده است از حکمت خسروانی بر آمده و مانند مراحل تکامل بشر از توتم پرستی تا خدای نادیدنی پیشرفته و در نهایت با اسلام آمیخته است و تا قرن ششم آنچنان که ما می شناسیم نمود دارد و در رباعیات خیام و وجدان بیدار بیهقی و عرفان سنایی و داستانهای اسطوره ای شاهنامه به اوج خود رسیده است. عرفان ایرانی به تعادل می اندیشد تعادل میان عناصر چهارگانه بیرون و چهار حالت مزاج در درون و تعادل میان نفس و روح وعقل و قلب که به کمک نمازهای روزانه سعی در تثبیت حال خود هر ایرانی دارد و حاصل این تعادل شادی و سرور و در حال زندگی کردن و خردمندی و عقل نه در معنای شهودی آن تنها و نه در مرحله کاسبکارانه آن بلکه در کلیتی که با خودیت او ارتباط دارد و این خودیت از تعادل بر آمده است و نتیجه آن آزاداندیشی و روشن بینی به دور از شیدایی عنان گسسته است. (جنکینز، 1381 :5 ) به گونه ای که در غزلیات سنایی به خصوص غزلیاتی که بعد از سفر حج خود و بعد از دوران شباب سروده است تعادل میان عقل و قلب مشهود است و نماد آن چهار ستون و یا مربع می باشد که هشتی شکل تکامل یافته آن است و در ذهن همان تعادل را به همراه وسعت اندیشه متبلور می سازد.در میدان آزادی تهران یا شهیاد قدیم نماد فرهنگ ایرانی را می توان دید. گویی مهندس امانت تنها به سنبل فرهنگ و تمدن ایرانی در این اثر می اندیشیده و نام شهیاد تنها بهانه ای برای ساختن آن بوده است. دو کبوتر سفید بی دم که بالهایشان بر روی زمین کشیده شده چهار ستون استواررا می سازند از تعادل در فرهنگ ایرانی می گویند و در قوس بالهای دو کبوترکه تا بالای برج ادامه دارد نماد آزادی و آزاداندیشی ست و سرور و شادی را به خصوص در شش ضلعی پنجره های بالهای برج که به دانه های انار می ماند می توان دید. شادی و فرحبخشی در این برج به خوبی مشهود است همچنین جدول بندی خانه زنبوری کف که به سوی بالای برج در حرکت است و برج از آنها برآمده یادآور اتحاد اقوام مختلف ایرانی ست که در سایه تعادل عناصرچهارگانه معنا پیدا می کند و امروز با نیمه شدن استانهای مرزی نیمی از این اقوام در خارج از مرزها قرار گرفته اند. (اشرف، 1383 :133)

ادبیات محصول

در طی قرون بارها در بن بست فکری و فرهنگی عرفانها و فرهنگهای مختلف با هم آمیخته است و از این میان شاعران و هنرمندان بزرگی سر برآورده اند. دوگانگی حادث هنر جدید و شعر نو و سبک جدید است اما این حاصل تنها محصول می باشد از خود هویت یا خودیتی مستقل ندارد. گاه تابع زمان است و بعد از مدتی کنار گذاشته می شود و گاه محدودیتهای فکری به همراه دارد و در یک رشته خاص معنا پیدا می کند یا در یک ضرورت تاریخی حادث می شود تا بشر را از بن بست فکری و فرهنگی برهاند که در زیر به شرح آن خواهم پرداخت.\_عرفان عطار از آمیخته گی عرفان ایرانی با اندیشه های سهرودی و فرهنگ یونانی و افلاطونی سر بر می آورد عطار در دیوان غزلیات و مختارنامه خود به کمک عالم مثل افلاطونی سعی می کند تمام اعتقادات و باورها را به ادراک و ضرب آهنگ کلمات بدل سازد و راهی عاطفی به عالم معنا بگشاید. او دیگر صحبت از عالم مثل نمی کند بلکه عالم خود را عالم نیستی و روح می داند.عطار پا بر روی زمین ندارد. (میرمحمدی، 1385 :26 ). ارزشهای او از عقلانیت و تعادل ایرانی پا را فراتر می گذارد حتی خودیت او تنها جنبه ایدئالیستی دارد هرچند عطار را به خاطر اینکه از عرفان سنایی بر آمده غزلش از نظر عاطفی به خود نزدیک می بینیم . درنهایت نغمه ها در اوج استحکام و توانمندی ست که نمی شود یک کلمه آنرا عوض نمود و شما را به عالم هنر رهنمون می کند. غزل و رباعیات عطار یک تجربه است که هر هنرمند و معماری باید آنرا از سر بگذراند تا به ادراک معانی دست یابد.عطار در پشت همه تشبیه ها و استعاره ها و تمثیلهای خود سعی دارد از عالم روح و از اعتقادات دینی پرده بر دارد و آنها را به ادراک و عواطف نزدیک سازد. موسیقایی دورنی و بیرونی غزلیات عطار و تشبیه هایی که برای هر موضوع به کار می برد گویی بر روی شیئی نامرئی همچون روح رنگ می پاشد تا قادر به رویت و ملموس ادراک گردد.اما باید ترسید که در این رهگذر به توهم دچار نگردید و تعادل روان خود را از دست ندهید زیرا عطار مراحل معمول دریافت عاطفی را در غزلهای خود که گاه طامات است رعایت نمی کند. هر دریافت عاطفی محتاج گذر زمان و ترشح غدد جنسی ست یا به قول فروید سکس والیته است نه سکس زیرا سکس و الیته ترشح غدد در هنگام عواطف معمول است تا به باور و آرامش برسیم اما عطار در ریاضت بی وقفه خود صد جسمانی را می شکند: " من نمی میرم چون که بی جان می زیم/سرنهاده در بیابان می زیم". غزلهای طامات او و درسهای عاشقیش که همچون بوته گیاه به سوی آسمان در پیچ تاب است. (چامسکی. 1377) گذر از جان و هستی را از خواننده خود می خواهد اما در این رهگذر عطار مانیفستی برای هنر ارائه می دهد که قابل تامل است که مبحثی جداگانه ای را می طلبد و در اینجا بیش از این نمی شود درباره آن گفت.اگر در دوره صفویه معماری ما به اوج خود رسید و توانست موسیقایی و هارمونی اشعار را به حجم بدل سازد تنها در سایه منش فرهنگ معمارانی بود که به این حال عرفانی عطار و غزلهای او توجه داشتند. هارمونی و موسیقایی احجام از قوائد سر بر نمی آورد همانگونه که ابعاد طلایی را نمی شود تنها در قوائد ریاضی خلاصه کرد. این موسیقایی ست که میان احجام ارتباط بر قرار می کند و حتی قوائدی جدید یا ریاضیاتی دیگرگونه برای ابعاد فراتر از ابعاد طلائی ارائه می دهد.من شرمنده ام که در دورانی زندگی می کنم که معانی و قوائد حدود آسمان هنر را مشخص می کنند نه موسیقایی و ضرب آهنگ کنار هم قرار گرفتن احجام رنگها و کلمات و صداها و آوا ها. بزرگترین موهبت هنر تازگی آن است دری به دنیای نو می گشاید و بن بست های فکری را که بشر در طول تکامل خود گرفتار آن می شود کنار می زند و جریان زندگی را به تازگی رهنمون می کندیا به قول مولانا: "یک سخن تازه بگو تا دو جهان تازه شود".وقتی به این نگاه و ادراک دست یافتید قادر خواهید بود بدانید چرا گل سرخ سنبل اخلاق محمدی ست و غنچه گل سرخ سنبل عرفان عطار و تصوف اوست و گنبد مزار عطار را به شکل یک غنچه گل سرخ معمار صفویه ساخته است زیرا صوفی در راه خدا به فنا و شادی دست می یابد و تداعی کننده شادی غنچه بسته گل سرخ است و مهندس سیحون که به این ادراک رسیده بود و مزار کمال الملک را به شکل یک دسته گل نیلوفر ساخت تا هم خوانی با مزار عطار داشته باشد همچنین رنگها و هارمونی مزار کمال الملک شما را در اوج مدرن بودن به دوران مظفرالدین شاه و هنر بی آلایش آن زمان می برد.\_سعدی با آمیختن تفکر ارسطویی همانند ابن سینا با فرهنگ ایرانی و توجه به آرایه های ادبی شاهنامه فردوسی به عنوان یک شاعر متولد گردید. این کنفسیوس ایرانی در گلستان خود با آن نثر روان و آموزشی خود به برسی جهان اطراف با نگاه علیت گرای ارسطویی می پردازد. ورودی بنای او در باغ سعدی در شیراز با دو ردیف ستون که تداعی کننده خطوط عمود بر زمین و نشان عدالت در نگاه ارسطویی است همانند ساق گنبد ابن سینا با توجه به نگاه ارسطویی ابن سینا در کتاب شفا ساخته شده است. (باطنی،1369) با این تفاوت که آن ساق گنبد به خاطر ارتفاعش تداعی کننده سفرها و گریزهای همیشه و استقامت ابن سیناست و ورودی عمارت سعدی از نگاه علیت گرای سعدی در گلستان می گوید.بعد از عبور از ورودی عمارت به مزار سعدی می رسیم گنبد مزار مانند گنبد مزارعارفان کشیده نیست و ملالی در خود دارد زیرا غزلهای عاشقانه سعدی از عالم خیال پا فراتر نمی گذارد و به شهود و عرفان نمی رسد. سعدی به عقل در مرحله معاش قناعت می کند و همیشه از خداوند به عنوان دوست یاد می نماید در دوستی خطوط موازی هستند و هیچگاه به هم نمی رسند و در عشق خطوط با هم تداخل پیدا می کنند و گرایش سعدی به امانیسم اخلاقی یا همنوع دوستی در آثار او مشهود است.همچنین سعدی همانند نظام الملک به قوائد زندگی اجتماعی و روابط انسانی می پردازد او هم از سنایی بهره می برد اما خودیت سعدی در واقعیت گرایی خلاصه گشته و در این تنگنا ادبیات او بیشتر جنبه آموزشی دارد و کلیت و خودیت روشن سنایی را ندارد.در ادامه به نگار خانه رو به باغ می رسیم که با پنجره های با سر طاق به شکل نیم دایره که نشانه آرزو و رویاست مواجه می شویم. اینجا جهان ایدئال سعدی ست و حوضی که در بیرون قرار دارد و گلدانهای پشت پنجره ها به خوبی بیانگر کتاب بوستان سعدی ست که جهان ایده ئال سعدی به شمار می آید و در انبار کنار عمارت می توان به مزاح هجویات سعدی را در نماد دید. (نیلی پور1 138 )\_مولانا یا مولای روم در مجاورت فرهنگ غرب و انسان غربی می زیست همچنین شاهد بحرانها و خراش های روحی دوران حمله مغول بود. تلاش او در وجودیت بخشی به عرفان ایرانی و جنبه وجودی آنرا برسی نمودن از موقعیت حیات جغرافیایی او در مجاورت غرب برونگرا حکایت می کند. او همانند یک سرباز که الینه و جن زده قهرمان جنگ است برای ساختن ادبیات مبارزاتی الینه شمس می باشد. مولانا از خود در دیوان غزلیات ماهیتی نشان نمی دهد نگاه فرمالیستی او الهام بخش هنرمندان و شاعران فرمالیست امروز است و چون به عرفان ایرانی در جنبه وجودی انسان همانند فرهنگ غرب پرداخته مورد توجه به خصوص امریکایی هاست.غزلیات مولانا و حتی نحوه تفکر او بسیار شبیه سنایی ست با این تفاوت که خودیتی از خود ندارد. شیدایی اش عنان گسسته است اما از غزلیات سنایی بهره زیادی می برداین تکرار و شبیه سازی غزلها بارها دیده می شود اما دیگر قلب از عقل جلو زده و عقل را پشت سر نهاده است.حقیقت این است فرهنگ یونانی باعث شد زبان فارسی شیواتر و موسیقایی و ریتم قرار گیری کلمات روانتر شود اما در عوض وجدان اجتماعی و انسانی نسبت به قبل از قرن هفتم کم رنگ شد و آزادی به مرور جای خود را به ارزشهای زیبا شناختی بخشید و از خودیت در این محصولات فرهنگی که حاصل آمیزش دو فرهنگ یونانی و ایرانی ست جز بلاغت و موسیقایی بالا اثر چندانی از آزاد اندیشی و خودیت ایرانی به درخشانی قبل باقی نماند.مولانا همچون سقراط در جستجوی حقیقت وجودی یا ماهیت انسان است اما زبان او و ارزشهای انسانی او و عواطفش نزدیک به سنایی ست گویی از خودیت خود می گذرد تا ترجمان فرهنگ ایرانی در مجاورت فرهنگ وجود گرای غرب باشد.از اوسط دهه پنجاه تا پایان دهه شصت آثار معماری در ایران تحت تاثیر مولانا و موسیقایی کلام و شعر او و نگاه اگزیستانسیالیستی که نگاه سقراطی جدید بود ساخته شد.(ویگوتسکی،1962) به همین خاطر آثار این دوره ریتم و موسیقایی فرم گرا همانند مسجد میدان هفتم تیرتهران دارند اما همانند غزل مولانا ماهیتی ایرانی از خود بروز نمی دهند و از احساس تهی هستند. تنها مانند هنرمندان فرمالیست فرمها را از ضرب آهنگ و موسیقایی الهام می گیرند و در تکنیک و بیان احساس گویی مولاناست که با ضرب آهنگ مس گران قونیه بدون توجه به ماهیت ایرانی و انسانی خود و ارزشهای معماری ما قبل می رقصد و موسیقایی بیرونی با تکرار در آنها نمایان است.\_حافظ تکرار اندیشه های خیامی ست او به حکمت خسروانی و سنایی چشم دارد و به جای ریاضیات میان عرفان شرق و عدالت غرب انطباق بر قرار می سازد پای حافظ همانند سعدی بر روی زمین است و به سبک سعدی وفا دار است. گاه شعر سیاسی می گوید و گاه بازگوی درون خود و روزگارش هست اما ریاضی دانی نابغه است اشعار او یک دسته معادلات معکوس می باشند که طامات صوفیانه را در این بازتاب چون پایش بر روی زمین است به شرح عاشقی بدل می سازد.در این نگاه تکنیکال گویی آسمان سوراخ می شود و کلمات یک به یک به زمین می ریزند علت آن این است وقتی صوفی طامات می بافد همانند عرفان بودا خط افق به روشنی در ذهن نماد پیدا می کند و در این معکوس نمودن از طامات به شرح عاشقی روشنایی از حاشیه به مرکز تصویر ذهن انتقال می یابد و بدینگونه حافظ می تواند بین زمین و آسمان انطباق بر قرار سازد.مزار او کاملا تداعی کننده یک بنای رمانتیک و عاشقانه و در عین حال الهی ست و عشقی که به پای اصول دینی و خدا ریخته می شود زیرا شرح عاشقی او به گونه ای بر گردان طامات و شطهیات صوفیان زمانه اوست. در این برگردان ریاضی وار زهر شیدایی عنان گسسته کلمات که مخصوص عرفان شرق و غرب است گرفته می شود و به اصول سنایی در غزل یا تعادل عقل و قلب ولی در کمال شیوایی وفادار می ماند و به گونه ای رمانتیک عاشقانه الهی می سراید. (فورستر و مایکل،.1997).

ادبیات و معماری پیش مدرن

همانگونه که صادق هدایت ساده نویسی را پیش گرفت و به مدرنیته مانند هر جریان تازه ای دل بست آثار معماری ما نیز چهره دکارتی و هندسی مکعب یا مستطیل یافت. در برابر هر جریان فکری تازه ای معمولا دو گروه وجود دارند: دلبندان به جریان و کسانی که در برابر جریان می ایستند. پیش قراولان محکوم به فنا هستند و آنها که ایستاده اند به مرور سر تعظیم فرود می آورند و گرنه شرط بقا خود را از دست می دهند.دلبندانی چون صادق هدایت چشم خود را بر روی ارزشهای اصیل خویش برای گسترش جریان نو می بندند و ما تا به اعتقاداتمان نتوانیم نگاهی ادراکی پیدا کنیم نمی توانیم وارد جریان حاضر مدرنیته شویم. صد سال است در آستانه مدرنیته ایستاده ایم اروپا از کافکا گذشت و کافکا جزو تاریخ هنر شد اما صادق هدایت هنوز در ایران زنده است و هر روز داستانهای او در کوچه و بازار تجربه می شود و به قول شاملو آگاهی که پرنده ای سایه گسترده است و ترا جز مرگ از او گریزی نیست.شعر مدرن ما وزن خود را از نظم و نثر و زبان گفتار تاثیر می پذیرفت اما هر نثری و هر نظمی یا هر گفتاری شعر نمی شود هرچند وزن گفتار داشته باشد. شعر ماده ایست لغزنده که کلمات را با موسیقایی خاص خود به هم ارتباط می دهد. آشناست زیرا تکه ای از جان شاعر در یک مقطع از جریان زندگی ست. محبت خداوندی در اوست اما نمی شود آنرا آیات مقدس نامید. تنها شعر است که می ماند من در گفتار آینده سعی دارم نشان دهم میدان آزادی تهران و اثر خیام مهندس سیحون بیش از آنکه یک اثر معماری باشد یک شعر سپید است که شاعران این عصر نتوانستند با هویت خود به درستی ارتباط بر قرار سازند و به زیبایی آنها بسرایند.\_نیما به خوبی پیام مدرنیته را فهمید و نظم مدرن را به زیبایی بنیان نهاد زیرا تحصیلات او در مدرسه ای با ارزشهای مدرن بود. بیشتر اساتیدی که به فرمالیسم و ادبیات فرمالیستی دل می بندند در مکتب خانه ها \_حروف الف با را آموخته اند. (یاکوبسون،1376)در مکتب خانه کلمات را شنیداری و به کمک شعر منظم یاد می دادند و امروز در دفاع از اخوان ثالث به سپید سراها هر چه می خواهند می گویند زیرا یادگیری ادبیات آنها دیداری و نوشتاری نبوده بلکه شنیداری بوده است.نیما وزن نظم خود را از گذشته نمی گیرد. بند در شعر او جانشین مصرع و بیت می شود. قافیه ها گاه یکسان نیست و گاه کلمه ای مشخص است. بندها کوچک و بزرگ می شوند. آثار نیما را می شود به دو دسته مدرن که با حالتهای درونی او ارتباط بر قرار می کند و پیش مدرن که سعی در انعکاس آنچه در بیرون و درون او می گذرد تقسیم کرد. موسیقایی بیرونی خاصی بر شعر حاکم است اما نگاه نیما در این دوره نگاه ابژه و سوژه است و موسیقایی داخلی در کارهای بعدی اش که واقعا مدرن می باشد ضعیف است و بندها با بخیه و گاه با مشکلی به یکدیگر ارتباط بر قرار می کنند.نیما در نظم خود تصویری از آنچه می بیند ارائه می دهد. نیما را در بعضی از شعرهایش می توان نوعی نقاش امپرسیونیست البته با کلمات دانست:هم زمان با نیما معماری ما کم کم تقارن را که همانند تکرار بیت و قافیه بود به فراموشی می سپارد و همانند نیما در شعر بند ها را و قافیه ها را که ضرب آهنگ اثر را مشخص می کند از فضای کلی شعر می گیرد یعنی در یک جا می طلبد یک بند بلندتر و در جایی دیگر کوتاه تر شود وقافیه های غیر یکسان یا یکسان گاه کار مکث در اثر را انجام می دهند. (نیلیپور، 1381)

نتیجه

قافیه ها را در آثار معماری در حوضی که به یکباره آشکار می شود یا فضایی غیر ضروری که گاه مکث به همراه دارد در معماری این عصر می توان مشاهده نمود. البته این پیوند بین معماری و شعر هنوز به الگو برداری کامل از یک دیگر نرسیده است زیرا مفاهیمی چون ریتم تکرار و فرم در معماری با تعاریف آن در شعر نیمایی کاملا یکسان نیست و تنها تداعی کننده آن در آثار معماری ست زیرا موسیقی داخلی که جان شعر را می سازد در شعر نیمایی به خاطر مطرح بودن نظم به عنوان پایه وزن شعر در کل اشعار نیما ضعیف است.خود می گوید شعر آینه زندگی ست زیرا به موسیقایی درونی شعر چندان توجهی ندارد و هنوز نگاه او نگاه دکارتی ست و آثار معماری دوران پهلوی اول که به کپی برداری از دوران هخامنشی و آثار معماران خارجی را به خاطرمان می آورد. البته ضعفی که در آثار این دوران وجود دارد بی توجهی به مرحله تاریخی با کپی برداری صرف از کاخهای هخامنشی است. دوران هخامنشی دوران انتقال مقدسات از توتم و تابو به اجداد و انسان است به همین خاطر موجودات نیم انسان هستند و نیم دیگر حیوان می باشند هرچند دین یکتا پرستی ست اما فرهنگ عمومی در آن حدود سیر می کند حتی اهورا مزدا نیم انسان و نیم پرنده است و امروز هم شاهد این اشتباه توسط معماران برای ارتباط با گذشته باستانی خود هستیم در حالی می توان با چند قوس ناآشکار ارتباط با آن دوران را به کمک نقاشی اکسپرسیونیسم به تقلید از معماران صفویه تداعی نمود.معمار صفویه گنبد امام حسین را به شکل یک قطره اشک یا شعله شمع ساخت . همه ائمه مان که تحت نظر بودند یا در زندان به سر می بردند ساق گنبد بلندی دارند که تداعی کننده استقامت و صلابت آنها در اسارت است و قوس گنبد یک احساس تدبیر و عقلانیت در تنگنا را القا می کند. گنبد امام علی فراخ و گسترده است و رواق ورودی عرض بسیار زیادی نسبت به ارتفاع بنا دارد. اقتدار علی را در طول حیاتش بازگو می کند که کافر و مسلمان در برابر روح بزرگ مولا سر تعظیم می گذاردند.یک معمار تا به ادراک نرسد معمار نیست و نقاشی اکسپرسیونیسم و شعر و غزل در این راه برای تداعی موسیقایی احجام رهنمای اوست.

منابع

ابن‌حسام خوسفی قهستانی (۱۳۶۶)، دیوان ابن حسام،چاپ اول، تهران: حج و زیارت.

ابوالحسنی،سیدرحیم(1388)،تعیین وسنجش مولفهای هویت ایرانی،تهران:پژوهشکده تحقیقات استراتژیک.

احمدپور، مریم و قادرزاده، امید (1389)، «تعامل درفضای سایبرو تأثیرآن بر هویت دینی جوانان»، فصلنامه پژوهش جوانان، فرهنگ و جامعه، شماره 5

احمدی بیرجندی، احمد (۱۳۷۹) مناقب اهل بیت، چاپ دوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

احمدی، حمید(1386)، «مدخلی بر واکاوی پدیده قوم گراییدر سپر جهانی شدن»، مجله سیاست داخلی، سال اول، شماره 3.

احمدی،حمید(1381)،«جهانی شدن، هویت قومی یا هویت ملی؟»،فصلنامه مطالعات ملی،سال سوم، شماره 11، 1381.

احمدی،حمید(1386)،قومیت وقوم گرایی در ایران -افسانه و واقعیت،تهران:نشر نی.

اخسیکتی: اثیرالدین (۱۳۳۷)، دیوان اثیرالدین اخسیکتی، تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، چاپ اول، تهران.

اخلاقی ، زکریا ، تبسم‌های شرقی ، قم ، محراب اندیشه ، 1372 ش.

اسلوین، جیمز (1380)، اینترنت و جامعه، ترجمه عباس گیلوری و علی رادباوه، تهران: نشر کتابدار.

اسمیت، آنتوتی. دی(1383)، ناسیونالیسم: نظریه، ایدئولوژی، تاریخ،تهران: موسسه مطالعات ملی.

اشرف، احمد (1383)،بحران هویت ملی و قومی در ایران، تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

امین‌پور ، قیصر ، تنفس صبح ، تهران : حوزه هنری ، 1361 ش.

انسانی، علی (۱۳۸۲)، چراغ صاعقه، چاپ سوم، تهران: نشر جمهوری.ايران به كوشش دكتر مصطفي عاصي. تهران: دانشگاه تهران. 1384

اورت، ام. راجرز و شومیکر، فلوید (1376)، رسانش نوآوری‌ها: رهیافتی میان‌فرهنگی، ترجمه عزت‌اله کرمی و ابوطالب فنایی، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

ایپکا و دیگران ، تاریخ ادبیات ایران ، ترجمه کیخسرو کشاورزی ، ویراسته بهمن ، حیدری، تهران ، گوتنبرگ ، جاویدان خرد ، 1370 ش.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۸۲)، از صبا تا نیما، چاپ هشتم، تهران: نشر زوار.

آزاد ارمکی، تقی(1386)، فرهنگ و هویت ایرانی و جهانی شدن، تهران: انتشارات تمدن ایرانی.

آشوری داریوش ، بازاندیشی زبان فارسی، چاپ سوم، نشر مرکز، ۱۳۸۲.

آقا گل زاده. ف. ( 1381 ). زبان و فرهنگ. ارائه شده در دومین همایش فرهنگی دانشگاه خواجه نصیرالدین طوسی، تهران.

آموزگار ژاله و احمد تفضلی زبان پهلوی و دستور آن، انتشارات معین، چاپ هفتم، ۱۳۸۹،

آیتی بیرجندی، آیت‌الله (۱۳۳۷)، مقامات الابرار، چاپ اول، تهران.

بابافغانی شیرازی (۱۳۶۲)، دیوان اشعار، مصحح احمد سهیلی خوانساری، چاپ سوم، تهران: اقبال.

باطنی، م. ر. ( 1369 ). زبان و تفکر، فرهنگ معاصر: تهران.

بوربورحسین بیگی، مریم­ (1383)، بررسیرابطهاینترنتوشکافارزش­هادربیندونسل، رساله کارشناسی ارشد، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

بویل ، ج ، آ : تاریخ ایران کمبریج ، ترجمه حسن انوشه ، جلد 5 ، تهران : شرکت مؤلفان و مترجمان ، 1362 ش.

بهار، مهرداد، 1369. بندهش، تهران: توس.

بهار، مهرداد، 1375. پژوهشي در اساطير ايران، ويراست دوم، به كوشش كتايون مزداپور، تهران: آگاه.

بهار، مهرداد، 1385. جستاري در فرهنگ ايران، تهران: اسطوره.

بهجتی محمد حسین: مجموعه ( شعر جنگ ) ، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ، سال 1362 .

بیدل دهلوی، عبدالقادر (بی‌تا)، دیوان اشعار، به کوشش خلیل‌الله خلیلی، چاپ دوم، تهران: نشر بین‌المللی.

بي جن خان، محمود. "نقش پيكره هاي زباني در نوشتن دستور زبان: معرفي يك نرم افزار رايانه اي". مجلة زبا نشناسي سال نوزدهم. 1383 . 67 - شمارة دوم.

پاستر، مارک (1377)، عصر دوم رسانه­ها، ترجمه غلامحسین صالحیار، تهران: مؤسسه ایران.

پای لوسین ، و دیگران(1380)، بحران ها و توالی ها در توسعه سیاسی، ترجمه غلامرضا خواجه سروی، تهران: انتشارات پژوهشکده مطالعات راهبردی.

تاجیک، محمدرضا (1388)،«هویت در ایران امروز»، پژوهشنامه پژوهشکده تحقیقات استراتژیک مجمع تشخیص مصلحت نظام، شماره 46.

تتوی ملا احمد ، آصف خان قزوینی. تاریخ الفی. ج. اول. تهران: شرکت انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۸۲.

تورن، آلن (1380)، نقد مدرنیته، ترجمه مرتضی مردی‌ها، تهران: گام نو.

جنکینز، ریچارد (1391)، هویت اجتماعی، ترجمه تورج یاراحمدی، تهران: نشر شیرازه.

چامسکی، ن. ( 1377 ). زبان و مسایل دان ش(ترجمۀ ع. درزی). تهران: نشر آگه.

حاجیانی ، ابراهیم(1380)،"تحلیل جامعه شناختی هویت ملی در ایران و طرح چند فرضیه"،فصلنامه مطالعات ملی،شماره 5،1380.

حاجیانی، ابراهیم (1388)، جامعه‌شناسی هویت ایرانی، تهران: پژوهشکده تحقیقات استراتژیک.

حاجیانی، ابراهیم(1388)، «هویت ملی ایرانیان: مبانی و مولفه ها»،پژوهشنامه هویت اجتماعی، شماره 49، 1388.

حاجیانی، ابراهیم(1388)، جامعه شناسی هویت ایرانی، تهران: پژوهشکده تحقیقات استراتژیک.

حجازی، سیدعلی (۱۳۵۷) حسین در آیینه فارسی، مقالات کنگره‌ی عاشورا، ج ۲، تهران: نشر آثار امام.

حدادی، محمدحسین. ارنست یونگر و ادبیات جنگ. نشریه پژوهش زبانهای خارجی، شماره ۸۱، پاییز 1383

حميديان، سعيد، 1372. درآمدي بر انديشه و هنر فردوسي، تهران: مركز.

خلقتی، مرضیه (1387)، بحران­هایهویت­هایمجازیدرگمنامیچت، درس مدیریت بحران، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران.

دبیرمقدم، م. ( 1378 ). زبانشناسی نظر . ی تهران: انتشارات سخن.

دبيرمقدم‌، محمد (1383) زبان‌شناسي‌ نظري‌: پيدايش‌ و تكوين‌ دستور زايشي‌. ويرايش‌ دوم‌. تهران‌: سمت‌.

در جي. آ. بويل؛تاريخ ايران از سلوكيان تا فروپاشي دولت ساساني (ج 3، قسمت اول)، تهران: اميركبير.

دوستخواه، جليل، 1370. اوستا، كهن ترين سرودها و متن هاي ايراني،تهران: مرواريد.

راهنمای زبان‌های ایرانی، جلد اول: زبان‌های ایرانی باستان و ایرانی میانه، رودیگر اشمیت، ترجمه آرمان بختیاری و دیگران، انتشارات ققنوس، چاپ اول، زمستان ۱۳۸۲،

راهنمای زبان‌های ایرانی، جلد دوم: زبان‌های ایرانی نو، رودیگر اشمیت، ترجمه آرمان بختیاری و دیگران، انتشارات ققنوس، چاپ اول، ۱۳۸۳

ربیعی، علی ­(1387)، «رسانه­های نوین و بحران هویت»، فصلنامه مطالعات ملی، سال نهم، شماره 4 :

رحمانی، صادق (۱۳۷۳)، «شعر و شرع و شیعه»، مجله پاسدار اسلام، سال سیزدهم، شماره‌های ۲ تا ۵.

رفعت جاه، مریم و علی شکوری (1387)، «اینترنت و هویت اجتماعی»، فصلنامه جهانی رسانه، شماره 5 :

ریاحی، محمدامین (۱۳۶۷)، کسایی، اندیشه و شعر او، تهران: توس.

ژیلبر لازار: ریشه‌های زبان فارسی ادبی. در: مجله «ایران‌نامه»، پاییز ۱۳۷۲ - شماره ۴۴.

ساپیر، ا. ( 1376 ). زبان : درآمدی بر مطالعه سخن گفت ن(ترجمۀ م. ع.). تهران: انتشارات سروش.

ساروخانی، باقر و رضایی‌قادی (1391)، «اینترنت و هویت ملی در میان کاربران»، فصلنامه فرهنگ ارتباطات، سال دوم، شماره 5:

سبزواری حمید ( در حریم وحی ) مجموعه ( شعر شاعران معاصر ) ، سروش ، چاپ اول 1369

سبور ، داریوش ، آفاق غزل فارسی ، چاپ دوم ، تهران : گفتار ، 1370 ش

سر كاراتي، بهمن، 1357. سايه هاي شكار شده، تهران: قطره.

سنایی، ابوالمجد (۱۳۶۸)، حدیقه الحقیقه سنایی غزنوی ، تهران: نشر دانشگاه تهران.

سنایی، مجدالدین (۱۳۶۲) کلیات، به کوشش مدرس رضوی، ج ۳، تهران نشر کتابخانه سنایی. تهران.

سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸)، دیوان سوزنی سمرقندی، به اهتمام ناصرالدین شاه‌حسینی، چاپ اول، تهران

سیدبن طاووس (۱۳۸۰)، لهوف، ترجمه سیدابوالحسن میرابوطالبی، قم: نشر دلیل ما.

شفیعی کد کنی ،( صور خیال در شعر فارسی ) چاپ ششم ، ص 324 .

شفیعی کدکنی ، ادوار شعر فارسی ، از مشروطیت تا سقوط سلطنت ، تهران : توس ، 1359 ش.

شفیعی کدکنی ، از بودن و سرودن ، چاپ دوم ، تهران : توس ، 1357 ش

شفیعی کدکنی ، شاعر آینه‌ها ، تهران : آگاه ، 1366 ش.

شفیعی کدکنی ، شاعری در هجوم منتقدان ، نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی، تهران : آگه ، 1375 ش.

شفیعی کدکنی ، محمدرضا ، مفلس کیمیافروش ، نقد و تحلیل شعر انوری ، تهران : سنجش ، 1373 ش.

شفیعی، جهان(1382)،«جنبش های اجتماعی در ایران، زمینه ها و چالش ها»، فصلنامه مطالعات راهبردی، سال 6، شماره 1382.

شمیسا ، سیروس ، سیر غزل در شعر فارسی ، چاپ دوم ، تهران : فردوس ، 1369 ش

صادقی ، عباس (پدرام) ، غزل خون ، تهران : کتاب زمان ، 1358 ش.

صادقی مهر رضا ، تجربه‌های زبان فارسی در علم، مجموعه مقالات سمینار زبان فارسی، زبان علم، چاپ اول، مرکز نشر دانشگاهی، ۱۳۷۲.

صالح،فروغ(1388)، «هویت ملی، هویت قومی و وفاق ملی»، پژوهشنامه هویت اجتماعی، شماره 49، 1388.

صدري افشار،غلامحسين و نسرين حكمي؛نسترن حكمي. فرهنگ معاصر فارسي(يك جلدي).تهران: فرهنگ معاصر. چاپ سوم. 1381

صفا ، ذبیح‌الله ، تاریخ ادبیات ایران ، چاپ چهارم ، جلد 3 ، تهران : فردوسی ، ادیب ، 1363 ش

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۵)، تاریخ ادبیات در ایران، چاپ دهم، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۵۵)، گنج سخن، چاپ سخن، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

صفوي‌، كورش‌ (1379) درآمدي‌ بر معني‌شناسي‌، تهران‌: پژوهشگاه‌ فرهنگ‌ و هنر اسلامي‌.

صفوي‌، كورش‌ (1382) «بحثي‌ درباره‌ طرح‌هاي‌ تصويري‌ از ديدگاه‌ معني‌شناسي‌ شناختي‌»، نامه‌ فرهنگستان‌، شماره‌ 21،

صنیع اجلال، مریم(1384)، درآمدی بر فرهنگ و هویت ایرانی، تهران: موسسه مطالعات ملی.

طهماسبی قادر متخلص به فرید ، برگرفته از : ( مجله سروش ) شماره 476 ، تیر 1368

عاصی، مصطفی (1373) «طرحی برای تهیه فرهنگ های تخصصی با کمک کامپیوتر»، در: مجموعه مقالات دومین کنفرانس زبان شناسی نظری و کاربردی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

عاصی، مصطفی (1376) «پایگاه داده های زبان فارسی»، در: مجموعه مقالات سومین کنفرانس زبان شناسی، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی و پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

عاصی، مصطفی و محمد عبدعلی (1375) واژگان گزیده زبان شناسی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

عاملی، سعیدرضا (1382)، «دو‌ جهانی‌شدن­ها و جامعه جهانی اضطراب»، نامه علوم اجتماعی، شماره 21:

عبادیان ، محمود ، تکوین غزل و نقش سعدی ، تهران ، 1376 ش

عباسی‌قادی، مجتبی؛ خلیلی‌کاشانی، مرتضی (1390)، تأثیر اینترنت بر هویت ملی، تهران: پژوهشکده مطالعات راهبردی.

عدلی‌پور، صمد (1391)، تحلیل جامعه‌شناختی پیامدهای شبکه‌های اجتماعی مجازی بر هویت اجتماعی کاربران جوان شهر اصفهان، رساله کارشناسی ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه اصفهان.

عظیمی ، محمد ، از پنجره‌های زندگانی ، تهران : آگاه ، 1369 ش

علوی مقدم، سید محمد: زبان و ادبیات فارسی: «وجود چند واژه بیگانه به زبان فارسی گزندی وارد نمی‌سازد». در: مجله «حافظ»، نیمه دوم مرداد ۱۳۸۵ - شماره ۳۳.

عمان سامانی (۱۳۵۵) گنجینه الاسرار؛به کوشش محمدعلی مجاهدی، چاپ اول، تهران: لاهوت.

غزنوی، سیدحسن (۱۳۶۲)، دیوان اشعار، به کوشش مدرس رضوی، چاپ چهارم، تهران: اساطیر.

فراست‌خواه، مقصود (۱۳۷۷)، «هرمنوتیک عاشورا»، روزنامه ایران، ۲۶ و ۲۷ خرداد.

فولادی، کیاندخت. زیباشناختی باروک در جاده فلاندر اثر کلودسیمون. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، 1382

قزوه ، علیرضا ، از نخلستان تا خیابان ، چاپ پنجم ، تهران : حوزه هنری ، 1373 ش.

قطران تبریزی، شرف الزمان (۱۳۳۳)، دیوان قطران، به اهتمام محمد نخجوانی، چاپ اول، تبریز.

قيومي، مسعود. پي شبيني واژه در پردازش رايان هاي زبان فارسي. رسالة كارشناسي ارشد. تهران. دانشگاه آزاد اسلامي. 1383

کاستلز، مانوئل (1380)، عصراطلاعات:اقتصاد،جامعهوفرهنگ، ترجمه چاووشیان، جلد2، تهران: طرح نو.

کاکایی ، عبدالجبار ، گل غزل گلوله، تهران : بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس ، 1374 ش

کاکایی ، عبدالجبار ، مرثیه روح ، تهران : حوزه هنری ، 1369 ش

کاویانی راد، (1389)، ناحیه گرایی در ایران از منظر جغرافیای سیاسی،تهران:پژوهشکده مطالعات راهبردی.

کورنفورت، م. ( 1357 ). نظریه شناخت (ترجمۀ ف. نعمانی، و نساجیان). تهران: انتشارات امیرکبیر.

کوهی، کمال و حسنی، محمدرضا (1391)، «رابطه استفاده از رسانه‌های نوین با ابعاد هویتی در نوجوانان و جوانان 14 تا 29 ساله شهر تبریز»، فصلنامه پژوهش‌های ارتباطی، سال نوزدهم، شماره : 109-130.

کیانوش حسن ، واژه‌های برابر فرهنگستان ایران، انتشارات سروش، ۱۳۸۱.

گزارش راهبردی (1385)،بررسی بحران هویت درایران،تهران:مرکزتحقیقات استراتژیک،معاونت پژوهش­های فرهنگی.

گل محمدی، .احمد (1386)،جهانی شدن، فرهنگ، هویت،تهران:نشرنی.

گل‌محمدی، (۱۳۶۶)، عاشورا در شعر فارسی، تهران: نشر اطلس.

گودرزی، حسین(1384)، گفتارهایی درباره جامعه شناسی هویت در ایران، تهران: موسسه مطالعات ملی.

گودرزی، حسین(1385)، مفاهیم بنیادین در مطالعات قومی، تهران: انتشارات تمدن ایرانی.

گیبینز، جان و ریمر، بو (1388)، سیاست پست مدرنیته، ترجمه منصور انصاری، تهران: نشر گام نو.

گیدنز، آنتونی (1386)، جامعه‌شناسی، ترجمه حسن چاوشیان، تهران: نشر نی.

مجاهدی، محمدعلی (۱۳۷۹)، شکوه شعر عاشورایی، چاپ اول، قم: پژوهشکده تحقیقات اسلامی سپاه

مجتهدزاده، پیروز(1377)، «هویت ایرانی در آستانه سده 21»، اطلاعات سیاسی-اقتصادی، سال 12، شماره 130-129.

مردانی ، نصرالله ، خون‌نامه خاک ، تهران : کیهان ، 1364 ش

مردانی ، نصرالله ، قیام نور ، چاپ دوم ، تهران :‌ حوزه اندیشه ، 1360 ش

مسکوب، شاهرخ. هویّت ایرانی و زبان فارسی. باغ آینه، ۱۳۷۳.

مشكوةالديني، مهدي. سير زبان شناسي مشهد: انتشارات دانشگاه فردوسي. 1373

معصومی همدانی،حسین: واژه‌گزینی زبان فارسی. مجله«نشر دانش»،سال20،بهار ۱۳۸۲- شماره ۱.

معینی‌علمداری، جهانگیر (1384)، «هویت و مجاز: تأثیر هویت اینترنتی»، فصلنامه مطالعات ملی، شماره 4 :

منصور صادقی گیلانی، محمدرضا. مارگریت دوراس نویسنده جنگ. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، 1381

مهدی‌زاده،شراره و عنبرین، زینب (1388)، «بررسی رابطه میزان و نحوه استفاده از اینترنت و هویت فرهنگی جوانان»، فصلنامه انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، شماره 17 :

مهرداد جعفر ، تطور زبان فارسی در آموزش فیزیک، فصل‌نامه رشد آموزش فیزیک، شماره ۳۰ و ۳۱، پاییز و زمستان ۷۱.

میرمحمدی،داود(1383)، گفتارهایی درباره هویت ملی در ایران، تهران: موسسه مطالعات ملی.

نیاز جوشقانی (۱۳۶۲)، دیوان نیاز، به کوشش احمد کرمی، چاپ اول، تهران: نشر ما.

نیر تبریزی، حجه الاسلام (۱۳۴۷)، دیوان اشعار نیر،چاپ اول، تبریز: مکتب شیعیان.

نیلیپور، ر. ( 1381 ). بازنمایی شناختی و پردازش زبان در مغز، در مجموعه خلاصه مقالات دومین کنفرانس بینالمللی علوم شناختی، 5 تا 7؛اسفند، تهران.

نیمایوشیج ، ارزش احساسات ، چاپ سوم ، تهران ، مروارید ، 1373 ش

واعظ کاشفی، ملاحسین (۱۳۴۱)، روضه الشهدا، به تصحیح محمد رمضانی، تهران: کتاب فروشی اسلام

وحشی بافقی (۱۳۶۱)، کلیات وحشی بافقی، به همت محمد عباسی، چاپ اول، تهران: فخر رازی

وطواط، رشیدالدین (۱۳۳۹)، دیوان رشیدالدین وطواط، تصحیح سعید نفیسی، چاپ اول، تهران.

هاشمی، محمد قاسم (۱۳۷۵)، «از صاحب بن عباد تا محتشم»، مکتب اسلام، شماره‌های ۴ و ۵ تیر و مرداد. امامی، عفت. ژیرودو و جنگ. پایان نامه کارشناسی ارشد دانشگاه تهران، 1382

یاکوبسون، ر. ( 1376 ). روندهای بنیادین در دان ش(ترجمۀ ک. صفوی). تهران :انتشارات هرمس.

یحیی پور، مرضیه. بررسی موضوع جنگ و پیامدهای آن در داستان سرنوشت

يار شاطر، احسان، 1368. "تاريخ ملي ايران" ، تهران: اميركبير.

1. بلوار بزرگمهر،نرسیده به پیام نور،علوم قرآنی زاهدان، موبایل:09136224201،پست الکترونیک: f@gamil.com. 3222 shahid

   2 زابل- دانشکده علوم قرآنی-موبایل:09154643932پست الکترونیک: gmail.com @71m.mollashahi.z [↑](#footnote-ref-1)
2. [↑](#footnote-ref-2)