تاریخ دریافت:۱۴۰۰/۴/۳ فصلنامه علمی عرفان اسلامی
تاریخ پذیرش:۱۴۰۰/۶/۷ سال بیستم، شماره ۷۸، زمستان ۱۴۰۲
مقاله پژوهشی

بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی (شیعی) در پدیداری الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی در معماری باغ‌های ایران

حسین مرادی‌نسب [۱]

چکیده

از دیرباز تصویر کیهان‌شناختی رایج در تفکر ایرانیان تصویری است که فضا را به‌واسطه چهار رود به چهار قسمت با محورهای عمود برهم تقسیم‌می‌کند و از آن به‌عنوان الگوی مرجع باغ ایرانی نام می‌برند. ازآنجاکه زبان عرفانی، زبان تمثیل (رمزی) در هنر اسلامی و از جمله معماری است و هندسه دستمایه همه معماران برای پیوند عالم ماده به معنا است لذا معمار اسلامی می‌کوشد با زبان تمثیل، توحید را با هندسه مرکزگرا در باغ ایرانی متجلی‌سازد، زیرا در هستی‌شناسی عرفانی ساحت عالم، مرکزی دارد که محمل حضور حقیقت است خصوصاً در دوره صفویه که دوره امتزاج تفکر شیعی با اندیشه عرفانی بوده‌است. هدف از این پژوهش بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی (شیعی) در پدیداری الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی در معماری باغ‌های ایران است. روش پژوهش تفسیری تاریخی است لذا جهت‌گیری بعضی از فرضیات مطرح‌شده تبیینی-روایتی است که تفسیر آن‌ها برپایه تحلیل محتوایی متون تاریخی توأم با استدلال منطقی انجام‌شده‌است و همچنین با توجه به شالوده نظری پژوهش که مبتنی‌بر منظومه حکمت اسلامی است از روش ترکیبی استفاده‌شد که متشکل از تحلیل محتوای کیفی و استدلال استنباطی است. در خاتمه یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهد اوج تفکر عرفانی شیعی در نظام یکپارچه حکومتی صفویه، بستر اندیشه تمثیلی مرکزگرا را در ساخت باغ ایرانی به‌صورت هندسه‌ای با دو محور متقاطع عمود برهم حول کوشک میانی را فراهم‌کرد تا همخوان با الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی باشد.

کلیدواژه‌ها: اندیشه عرفانی (شیعی)، الگوی مرکزگرای مرجع، معماری باغ ایرانی.

پرتال جامع علوم انسانی

۱- استادیارگروه معماری، واحد سمنان، دانشگاه آزاد اسلامی، سمنان، ایران. Moradinasab_h@yahoo.com

۱ـ پیشگفتار

نگاه تمثیلی و نمادین به هستی، اصلی‌ترین رویکرد دین‌های الهی و مشرب‌های عرفانی در هستی-شناسی است (نقره کار، ۱۳۸۲: ۴۲۸) البته یکی از اجزای هنر اسلامی، زبان هنر اسلامی است که زبان رمزی و اشارت است (پازوکی، ۱۳۹۲: ۸۹) کار هنرمند حقیقی نیز همین است یعنی هر اثری که دارد یک سمبل است، یک رمز است، یک تمثیل از وجود متعالی است (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۳۳) بایدگفت عرفان همواره الهام‌بخش هنرمندان ما بوده و جنبه‌های معنوی معماری ما را، چون جمله آثار هنری ما، از چشمه زلال عشق آفرین خود سیراب‌کرده (ابوالقاسمی، ۱۳۸۴: ۲۳) مانند « باغ که تمثیلی از حقیقت برتر است». (بمات، ۱۳۹۳: ۲۲۰)

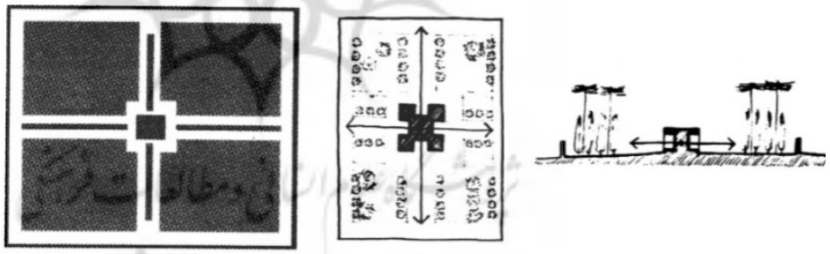
برای معمار اسلامی و به‌طورکلی هنرمند اصلی، در رأس امور وحدت و توحید مطرح است (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۴۰) بر این اساس معماران مسلمان، با آثار خود و نشانه‌ها و رمزهای نهفته در آن، سعی‌می‌کردند آثار را در راستای هدایت مخاطب به حقیقت هستی ارائه‌نمایند (رئیسی و نقره‌کار، ۱۳۹۳: ۸۲) در این هستی‌شناسی عرفانی، ساحت باطنی عالم مرکزی دارد که محمل حضور حقیقت است این ظهور مرکز به‌واسطه هندسه که دستمایه همه معماران در خلق آثار معماری است که عالم ماده را به عالم معنا پیوندمی‌دهد (ندیمی، ۱۳۸۶: ۹۲ و حجت، ۱۳۹۳: ۱۸۱) (جدول۱) به‌طوری‌که «با بررسی بیشتر روابط موجود بین عناصر باغ ایرانی می‌توان به این نتیجه رسید که تمامی خصیصه‌ها و کیفیات منتج از باغ ایرانی، در هندسه باغ ایرانی نهفته‌است» (مدقالچی و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۶). هندسه‌ای که «نوعی شکل‌دهی منظم به طبیعت تلقی‌شده درحالی‌که این خطوط به‌ویژه به ساختارهای عرفانی و مقدس جوابگو بوده‌اند» (Grimal نقل از متدین، ۱۳۸۲: ۴۱۲)

جدول ۱. نقش هندسه تمثیلی مرکزگرا در معماری ایران از نظر صاحبنظران و متخصصین. (مأخذ: نگارنده)

متخصصین	دیدگاه‌ها
نقره کار و همکاران ، ۱۳۸۷، ۶۰۳	هندسه از طریق مرکزگرایی و تقارن، گالبدساز و صورت‌پرداز است.
اردلان و بختیار، ۱۳۸۳، ۴۳	جوهره کیفی همه شکل‌های هندسی در هنر و معماری اسلامی به هدفی مرکزی گرایش‌دارد.
نصر، ۱۳۷۵، ۴۷	معماری هنری است برای نظم بخشیدن به فضا به‌مدد قطبی‌کردن

	فضا [مرکزگرایی] به‌واسطه هندسه کیفی
نوایی و حاج قاسمی، ۱۳۹۰، ۵۸	در معماری ما، حضور مرکز در بنا به فضای مرکزی شناخته‌می‌شود که محصول اندیشه مرکزگرای مسلمانان پنداشت.
نقی‌زاده، ۱۳۸۸، ۳۸۰	مرکزگرایی الهام‌بخش هنر هنرمندان ایرانی بوده که از جمله آن تقارن است.
بورکهارت، ۱۳۶۵، ۸۷ بورکهارت، ۱۳۶۹، ۱۳۶	هنرمندی که بخواهد اندیشه وحدت وجود را نمودارسازد یکی هندسه است که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گرمی‌سازد با این همه معماری اسلامی نیز نقشه متحدالمرکزی است.
کیت کریچلو، ۱۳۸۹، ۱۶	این هندسه و نقوش ریاضی به همراه ارزش فلسفی–عرفانی آن‌ها بنیان ناپیدایی را می‌سازد که بر مبنای آن هنری بنیادنهاده‌شده است که حاکی از هدایتی است که از مرکز اعمال‌می‌شود.
ندیمی، ۱۳۸۶، ۷۰	هندسه و ریاضیات در معماری اسلامی، لولای علوم مادی و علوم ماوراءالطبیعه است

در این میان می‌توان به هنر باغسازی که مثال گویا و بارزی از مرکزگرایی است (نقی‌زاده، ۱۳۸۸: ۲۸۲) اشاره‌کرد اگرچه «ساختار هندسی در باغ ایرانی در دو صورت عمده شکلی مبتنی‌بر ایجاد کشیدگی محوری و یا دو محور متقاطع عمود بر هم (مرکزگرا) است» (شاهچراغی، ۱۳۹۱: ۴۳) ولی در حالت اول نیز «احساس فضایی در ترکیب‌گرای خطی بسیار مشابه احساس فضایی در ترکیب‌گرای متحدالمرکز است» (Akkash, 2005:58) طبق تعریف الگوی مرجع در باغ ایرانی «محدوده‌ای مربع یا مستطیل شکل است که در آن سطح این محدوده با دو محور متقاطع عمود برهم به چهار قسمت تقسیم‌می‌شود و آب واقع در مرکز حوض در محل تقاطع این دو محور به چهار جوی هدایت‌می‌شود و درختان را آبیاری‌می‌کند البته اصلی‌ترین بنای باغ (کوشک) در مکان تقاطع قرارمی‌گیرد» (شاهچراغی، ۱۳۹۱: ۴۲). (تصویر۱) این همان «صورت ازلی باغ است که در طرح‌های متحدالمرکز باغ‌ها و قالی‌ها دیده‌می‌شود» (شایگان، ۱۳۸۹: ۶۳)



تصویر۱. الگوی مرکزگرا مرجع باغ ایرانی (با دو محور متقاطع عمود برهم). مأخذ: به‌ترتیب (از راست) نادر اردلان، لاله بختیار (۱۳۸۳، ۶۸) و آزاده شاهچراغی(۱۳۹۱، ۴۲).

پیشینه تحقیق

بیشتر کتاب‌های تألیفی در حوزه باغ ایرانی چون کتاب "باغ‌های ایران و کوشک‌های آن" از دونالد ویلبر و کتاب "پارادایم‌های پردیس" از آزاده شاهچراغی و کتاب "باغ ایرانی بازتابی از بهشت" از مشاور آران به حوزه‌های کالبدی و محیطی باغ ایرانی پرداخته‌اند و تنها متخصصین و صاحبنظران نیز به معرفی اصول کلی الگوی مرجع باغ ایرانی اشاره‌داشته‌اند. (جدول۲)

جدول۲. الگوی مرجع باغ ایرانی از نظر صاحبنظران . (مأخذ: نگارنده)

میرفندرسکی، ۱۳۹۶: ۲۳	در نظام استقرار دو محور اصلی عمود بر هم باغ را به چهار قسمت تقسیم‌می‌کند تقسیم بر چهار شدن دارای بار تاریخی طویلی است که شکل بارز خود را در اشاره به آبی که از روز ازل و از باغ عدن خارج‌می‌شود و به چهار گوشه جهان جاری‌می‌گردد، نشان‌می‌دهد.
مسعودی، ۱۳۹۶: ۱۵۵	الگوی مرجع و تقسیم‌بندی چهار قسمتی را می‌توان بارزترین وجه مشخص آن دانست.
Thames and Hudson, 1972	الگوی چهارقسمتی، یعنی دو جوی آب متقاطع و حوض در مرکز آن، این الگوی چهارقسمتی که چهار باغ نامیده‌می‌شود همواره به‌عنوان آرکی-تایپ باغ ایرانی قلمدادشده‌است.
اردلان و بختیار، ۱۳۸۳: ۶۸	باغ مطابق یکی از نقشمایه‌های مذهبی ایران باستان بود نمایشگر حیطه درخت‌آجین مندل‌وار که کوشکی را دربرمی‌گرفت.
پورجعفر و وثیق، ۱۳۸۷: ۲۸	در اندیشه کهن عالم وجود به چهاربخش که چهار رود آن را از هم مجزا می‌کردند، تقسیم‌می‌شد.
شایگان، ۱۳۸۱: ۷۷	از دوران قبل از تاریخ، در هنر سفالگری ایران، تصویری به قدمت خود دنیا ظاهرشده‌است؛ تصویری که فضا را به چهار قسمت تقسیم‌می‌کند و مرکز آن نقطه محور یک صلیب است.
وست، ۱۳۳۶: ۴۰۳	از افکار بسیار قدیمی آسیا در تصور عالم وجود و تقسیم آن به چهار منطقه است که معمولاً چهار رودخانه بزرگ آن‌ها را از هم جدامی‌کند.
جواهریان، ۱۳۸۳: ۲۰	سرنمون‌های معماری و باغ ایرانی، چهار باغ و چهار طاقی، دو جلوه از یک الگو واره‌اند.
POPE, 1997: 1429	یک تفکر کیهان‌شناختی وجودداشت که در آسیا بسیار قدمت داشت؛ تفکری از کیهان که به چهاربخش با چهار رود بزرگ تقسیم‌شده‌بود.
دانشدوست، ۱۳۹۴: ۸۵	ایرانیان از پیش از تاریخ باورداشتند باغی چهارگوش با چهارسو در آسمان وجوددارد.

در حوزه معنایی برخی از مقالات نیز پژوهش‌هایی در حوزه‌های نمادگرایی و حس مکان و بینش استعلایی در باغ ایرانی داشته‌اند. (جدول ۳)

جدول۳. برخی از مقالات مرتبط با نمادگرایی باغ‌های ایرانی (مأخذ: نگارنده)

نویسنده (ها)	عنوان مقاله	هدف
طوسی و امامی‌فر، ۱۳۹۰	نمادشناسی و نشانه‌شناسی عناصر باغ‌های ایرانی با توجه به عناصر باغ فین کاشان	نمادگرایی در باغ فین
گودرزی و مختاباد، ۱۳۹۲	نمادگرایی باغ ایرانی در دوره اسلامی	نمادگرایی متناظر با عناصر بهشت در باغ ایرانی
مدقالچی و همکاران، ۱۳۹۳	روح مکان در باغ ایرانی	حس مکان در باغ ایرانی
مهدی‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۴	رابطه انسان و طبیعت در باغ ایرانی از منظر معماری اسلامی	الهام‌بخشی در معماری از طبیعت
شیبانی و هاشمی-زادگان، ۱۳۹۵	باغ ایرانی، هستی نوشونده	بینش استعلایی در باغ ایرانی

اما بررسی تأثیر اندیشه تمثیلی عرفانی در پدیداری الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی در معماری باغ‌های ایران مورد پژوهش هیچ یک از نویسندگان و پژوهشگران نبوده‌است.

فرضیات و روش تحقیق

باغ ایرانی در معماری ایران موضوعی گسترده است که در آثار مکتوب در حوزه متون و اسناد تاریخی اطلاعات قابل‌توجهی دربارهٔ موضوع قابل شناسایی است. روش تحقیق تفسیری تاریخی است لذا جهت‌گیری بعضی از فرضیات مطرح‌شده تبیینی-روایتی است که تفسیر آن‌ها برپایه تحلیل محتوایی متون تاریخی توأم با استدلال منطقی انجام‌شده‌است و همچنین با توجه به شالوده نظری پژوهشی (خصوصاً فرضیه اول) که مبتنی‌بر منظومه حکمت اسلامی است از روش ترکیبی استفاده می‌شود که متشکل از تحلیل محتوای کیفی و استدلال استنباطی است که در بستر تاریخی با استفاده از شواهد تعیین‌گر به آزمون گذاشته‌می‌شود.

فرضیه اول: به‌نظرمی‌رسد تأثیر اندیشه عرفانی (شیعی) موجبات ساخت الگوی مرکزگرا مرجع باغ ایرانی (با هندسه دو محور متقاطع عمود برهم با کوشک میانی) را در باغ‌های ایرانی محقق‌ساخته‌است.

فرضیه دوم: به نظرمی‌رسد الگوی مرکزگرا مرجع در معماری باغ ایرانی از باغ پاسارگاد (قدیمی‌ترین باغ ایرانی) دوره هخامنشیان بهره‌گرفته‌است.

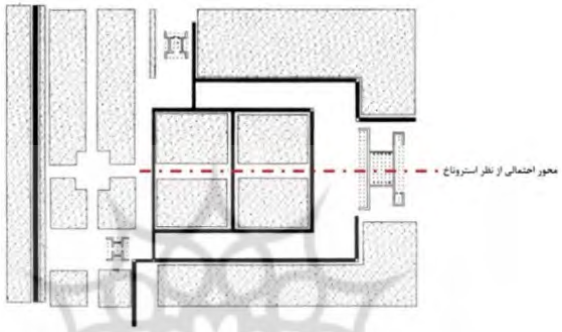
فرضیه سوم: به‌نظرمی‌رسد وجه روانی حصول آرامش در فضای باغ ایرانی، استفاده از الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی را به‌وجودآورده‌است.

فرضیه چهارم: به‌نظرمی‌رسد پاسخگویی مناسب به شرایط آسایش اقلیمی، سبب ایجاد هندسه مرکزگرای الگوی مرجع چهارباغ‌های ایرانی شده‌است.

فرضیه پنجم: به‌نظرمی‌رسد کاخ‌های اوایل دوره اسلامی بستر ساخت باغ ایرانی با الگوی مرکزگرای مرجع را در دوره‌های بعد فراهم‌آورده‌است.

بررسی فرضیات دوم تا پنجم

بررسی فرضیه دوم: به‌نظرمی‌رسد الگوی مرکزگرای مرجع در معماری باغ ایرانی از باغ پاسارگاد (قدیمی‌ترین باغ ایرانی) دوره هخامنشیان بهره‌گرفته‌است. بر اساس مطالعات کالبدی صورت‌گرفته باغ-سازی ایرانی، در قبل از اسلام از دوره هخامنشیان و بعد از آن در دوره ساسانیان قابل‌پیگیری است. این تصور پیدایش الگوی چهار باغ با کوشک مرکزی از دوره هخامنشیان مستند به اظهارات (محتمل) دیوید استروناخ۱ در پاسارگاد است. (تصویر۲)



تصویر۲. باغ پاسارگاد و محور احتمالی دیوید استروناخ. (مأخذ: استروناخ، ۱۳۷۲: ۵۷)

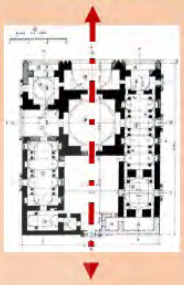
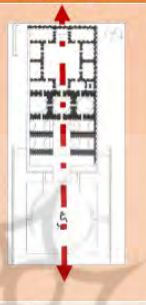
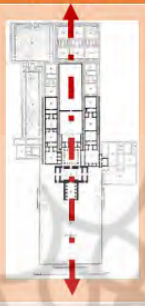
«درستی این احتمال باید با ارائه سند جدید اثبات‌شود ولی هیچ سند جدیدی دال بر چهاربخشی بودن کرت میانی باغ پاسارگاد وجودندارد» (حیدر نتاج و منصوری، ۱۳۸۸: ۲۳) و همچنین «تصاویر ژئومغناطیسی پاسارگاد هم حاکی از این است که تنها یک محور وجودداشته‌است» (همان، ۲۴) البته درباره باغ‌های دوره ساسانی (قبل از اسلام) نیز بایدگفت «باغ‌های ساسانی نیز چون کاخ سروستان، کاخ فیروزآباد فارس و قصرشیرین مبین چنین فرضیه‌ای [الگوی چهارباغ با کوشک مرکزی] نیست» (حمزه‌نژاد و همکاران، ۱۳۹۳: ۶۸)

آنچه از بررسی کاخ‌های ساسانی نیز برمی‌آید این است که در بررسی تقسیمات پلان و گشودگی-های کوشک انطباق محور اصلی بر امتداد ورودی اصلی بنا ثابت‌شده و احتمال وجود دو محور متعامد

۱-«سندی در دست نیست که بنابر اسناد مقاله استروناخ در سال ۱۹۹۰ (در شماره ۲۲ و ۲۳ مجله اثر) مشخص‌نماید که محور عمود بر کوشک اصلی در اثر شخم‌زدن زمین از بین رفته‌باشد» (حیدرنتاج و منصوری، ۱۳۸۸، ۲۳)

و چهارباغ نقض‌می‌شود (همان:۶۸) چون «هر دو کاخ ساسانی، عمارت خسرو و حوش‌کوری جهت شرقی–غربی دارند» (ابوئی و جیحانی، ۱۳۹۳: ۱۴۶) و همچنین در هر سه کاخ (سروستان، تاق کسری، فیروزآباد) نیز تفکر احترام به نور چنان است که جهت‌گیری معین ساختمان‌ها نسبت به محور شرقی–غربی است (میرفندرسکی، ۱۳۷۴: ۱۴) لذا می‌توان‌گفت همخوانی کنش اندیشه زرتشتی در دوره ساسانی جهت‌گیری محوری به سمت شرق در کاخ‌های این دوره ساسانی نیز وجود چهار باغ مرکزگرا با کوشک میانی را منتفی‌می‌نماید خصوصاً این که وجود حیاط مرکزی و فرم درونگرا کاخ‌های این دوره نشان از عدم ارتباط میان کوشک با فضای اطراف دارد. پس همانگونه که در نقشه‌های ترسیم‌شده باغ‌های پیش از اسلام دیده‌می‌شود محور تقارن طولی در این باغ‌ها قابل‌تشخیص است اما محور تقارن افقی قابل‌تشخیص نیست .(جدول۴)

جدول ۴. ویژگی‌های معماری کاخ‌های دوره ساسانی(بدون مقیاس). (مأخذ: نگارنده)

کاخ	کاخ سروستان	کاخ فیروزآباد	عمارت خسرو	کاخ ایوان مدائن
پلان				
ارتباط کوشک با محوطه	ضعیف- درونگرا از طریق ایوان	ضعیف- درونگرا از طریق ایوان	ضعیف- درونگرا از طریق ایوان	ضعیف- درونگرا از طریق ایوان
ساختار هندسی	پد جفت- پیچیده	جفت- ساده	جفت- ساده	جفت- ساده
تعداد محور	یک محور طولی	یک محور طولی	یک محور طولی	یک محور طولی
تعداد طبقات	یک طبقه	یک طبقه	یک طبقه به روی صفه	یک طبقه به روی صفه
حیاط مرکزی	دارد	دارد	دارد	ندارد
ورودی	دو ورودی از طریق ایوان	یک ورودی از طریق ایوان	یک ورودی از طریق ایوان	یک ورودی از طریق ایوان

بررسی فرضیه سوم: به‌نظرمی‌رسد وجه روانی حصول آرامش در فضای باغ ایرانی، استفاده از الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی را به‌وجودآورده‌است.

باغ ایرانی به‌واسطه اغنای حواسش با بهره‌گیری از گیاهان و آب، تلطیف محیط، طراوت و سرزندگی را به‌دنبال دارد اما نظام کاشت گاهی توأم با نظام آب با استفاده از تقارن محوری در نظام ساختار هندسی باغ توأم با چشم‌انداز اصلی به شکل مستقیم و کشیده در محورهای طولی به سمت کوشک، نقش اساسی در ایجاد نیروی برآیند محوری دارد که «این کنش میان شکل و سطح، فضایی

پاک، غرق در آرامش و خالی از هر تنش و مکان تفکرانگیز پدید می‌آورد» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۳: ۶۸) بنابراین نظام هندسی باغ ایرانی محورهای مستقیم و هدفمند را تعریف‌می‌کند که احساس آرامش، تأمل را به انسان می‌دهد اما این هندسه مرکزگرا «آن را در تضاد با خطوط منحنی‌وار و دوار هماهنگ با طبیعت در باغ‌های ژاپنی قرارمی‌دهد که این باغ‌ها [ژاپنی] نیز ابزاری برای آرامش و تفکر است» (مهدی‌زاده سراج و نیکوگفتار، ۱۳۹۰: ۴۱) پس این فرضیه نیز نمی‌تواند وجه غالب تأثیرگذار بر ایجاد الگوی مرکزگرا مرجع باغ ایرانی باشد زیرا هندسه ارگانیک با خطوط منحنی نیز می‌تواند منجر به حصول آرامش روانی در باغ باشد.

بررسی فرضیه چهارم : به‌نظرمی‌رسد پاسخگویی مناسب به شرایط اقلیمی به‌عنوان ویژگی اصلی، سبب ایجاد الگوی مرجع باغ‌های ایرانی با کوشک میانی‌شده‌است.

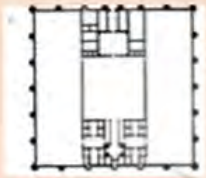
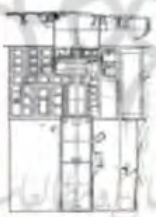
اگرچه در اقلیم گرم و خشک ایران وجود باغ‌ها به‌عنوان مکانی خنک و آرام جهت آسایش و تفریح انکارناپذیر است ولی «ایجاد باغ‌های تیموری واقع در سمرقند شامل باغ‌های: باغ دلگشا، باغ نو، باغ چنار و... که همه این باغ‌ها مربوط به دوره پادشاهی تیمور است». (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۲۴۰) وجه اقلیمی انشای الگوی مرجع باغ ایرانی را باغ‌های این دوره (تیموری) تضعیف‌می‌نماید زیرا در مقایسه با اقلیم گرم و خشک و کم‌آب، سرزمین اصلی در سمرقند آب به میزان زیادی وجودداشته‌است. «کلیه مدارک موجود حاکی بر این است که در شهر سمرقند آب فراوان بوده و کلیه نقاط آن خوب آبیاری می‌شده‌است. رودخانه زرافشان (کوهک) در سمت شمال واقع‌شده‌بود و تعداد زیادی آبرو و جوی کلیه مناطق شهر را آبیاری‌می‌کرد» (ویلبر، ۱۳۹۰: ۵۹) همین امر سبب‌شده‌بود در اطراف سمرقند «باغ‌ها و موستان‌ها آنقدر بسیارند که مسافری که به سمرقند نزدیک می‌شود کوهی از درختان می‌بیند» (کلاویخو، ۱۳۴۴: ۲۸۳) و همچنین با وجود باغ‌هایی چون باغ‌های صفوی حاشیه دریای خزر از جمله در شهرهای اشرف‌البلاد (بهشهر)، فرح‌آباد ساری، عباس‌آباد، آمل و بابل در اقلیم معتدل و مرطوب می‌توان‌گفت «نتیجتاً توجیه الگوی باغ ایرانی یکسره مبتنی‌بر اوضاع اقلیمی صحیح و کافی نمی‌نماید» (بهشتی، ۱۳۹۶: ۶)

بررسی فرضیه پنجم: به‌نظرمی‌رسد کاخ‌های اوایل دوره اسلامی بستر ساخت باغ ایرانی با الگوی مرکزگرای مرجع را در دوره‌های بعد فراهم‌آورده‌است.

بیشتر کاخ‌های اموی مبتنی‌بر طرح مجموعه‌ای است که به دور حیاط مرکزی شکل‌گرفته‌اند که گاه دارای ایوان و گنبد مرکزی می‌باشد. کاخ‌های اموی بر مبنای یک شکل هندسی واحد و از نظر معماری به‌صورت یکسان بناشده‌اند همه آن‌ها دارای دیوارهای بلند و یک حیاط داخلی است (البهنسی، ۱۳۹۱: ۲۴۱) بعد از آن در دوره عباسیان نیز به مانند دوره امویان کاخ یک بنای واحد نبوده بلکه مجموعه کاملی را تشکیل‌می‌داد که نیازهای عمومی و خصوصی دربار را برآورده‌سازد (هیلن براند، ۱۳۸۰: ۳۸۱) البته وامگیری‌هایی نیز از کاخ‌های ساسانی در کاخ‌های این دوره مشاهده‌می‌شود که به‌واسطه تغییر

مکان خلافت [اموی] دمشق به سوی مناطق شرقی یعنی تیسفون- قصر پادشاهان ساسانی ایران- به بغداد باعث‌گردید نفوذ عناصر ایرانی پیشی‌گیرد (کونل، ۱۳۸۴: ۲۸) که از جمله آن‌ها می‌توان براساس شواهد و مدارک تاریخی باستان‌شناسی آرایش چلیپایی اتاق‌های رسمی و ساخت باغ‌ها در حیاط مرکزی آن‌ها را نام‌برد (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۶: ۱۰۱) و همچنین در دوره غزنویان شواهد باستان-شناسی شلوم برژه[1] نیز نشان‌می‌دهد کاخ غزنوی لشکری بازار صحن وسیع مرکزی آن دارای طرح چهار ایوانی است (مصطفوی، ۱۳۴۶: ۶۹) که همان خصوصیات کاخ‌های قدیمی اسلامی چون المشتی و اخیضر را داشته‌است (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۶: ۳۸۷) دیگر کاخ‌های این دوره ترمذ و غزنه نیز در کاوش‌ها مشخص گردید که تمام ساختمان‌های آن دور حیاط قرارداشته‌اند (گرابار و همکاران، ۱۳۹۱: ۳۰۵) و دارای الگوی مجموعه‌ای قصرهای اولیه دوران اسلامی است (بزرگمهری و خدادادی، ۱۳۹۲: ۲۴۳) لذا همان‌طور که از بررسی‌ها برمی‌آید طرح کاخ‌های این دوره‌ها مجموعه‌ای متکی‌بر حیاط مرکزی‌اند. (جدول۵)

جدول ۵. ویژگی‌های کاخ‌های اوایل دوره اسلامی (امویان و عباسیان) (بدون مقیاس). (مأخذ: نگارنده)

	نام	الحمراء (۷۱۰م)	الحیر غربی (۷۲۷م)	الخربه المفجر (۷۴۲م)	المشتی (۷۴۴م)
دوره امویان	پلان				
	ویژگی	طرح مجموعه‌ای-دژکاخ-طراحی منظم و سلسله مراتبی	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ
		حیاط مرکزی-باغ در حیاط-چهارباغ-استفاده از عنصر آب و گیاه	حیاط مرکزی-باغ در حیاط	حیاط مرکزی-باغ در حیاط	حیاط مرکزی-باغ در حیاط
		ایوان-رواق دور تا دور حیاط	رواق-اتاق‌ها دور حیاط	تالار ستون دار-ایوان	تالار مرکزی-گنبدپوش-ایوان
دوره عباسیان	نام	اخیضر (۷۷۵م)	جوسق الخاقانی (۸۳۳م)	بلکوارا (۸۴۰م)	قصر گچین (۸۸۷م)
	پلان				
	ویژگی	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ کنار رود دجله	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ کنار رود فرات	طرح مجموعه‌ای-درّ کاخ
		حیاط مرکزی-باغ در حیاط	حیاط مرکزی-باغ در حیاط-استخر	حیاط مرکزی سلسله مراتبی چهار باغ	چهار دروازه در چهار طرف ایوان‌های رو به حیاط
		ایوان-تالار گنبدپوش مرکزی	ایوان-تالار گنبدپوش	ایوان-تالار گنبدپوش چهار صفه	چلیپا مرکزی-احتمالاً گنبد مرکزی (تختگاه)

1. Daniel shlum

رابطه اصحاب صناعات معماری با اندیشه‌های عرفانی

«رابطه تمثیلی میان تعقل شهودی و صور مادی تبیین‌می‌کند که چگونه ممکن است طریقت باطنی با حرف و صنایع به‌خصوص معماری پیوندبخورد» (شوان، ۱۳۹۰: ۴۶) البته این رابطه «با حکمت و عرفان جاری در بطن و متن فتوت‌نامه[1] از جمله فتوت‌نامه معماران و آهنگران به‌تمامی شاهد این معناست که صناعت در ظل حکمت در تمدن اسلامی رشدکرد» (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۹۸) لذا تشکیل انجمن‌های فتیان و فتوت‌نامه‌ها نقش مهمی در انتقال باورها و اعتقادات عرفانی تمثیلی به صاحبان اصناف معماری داشته‌است به‌طوری‌که هانری کربن در کتاب آیین جوانمردی(فتوت‌نامه) به این بهره-گیری تمثیلی اشاره‌می‌کند «لازم به توضیح نیست که نهان روش عملی صنف بنا به نهان روش تمثیلی بدل‌گردید» (کربن، ۱۳۸۵: ۱۱) و همچنین پرو- بیرابان[2] در مقاله "در فلسفه عربانه" معتقد است این عمل ترجمه تفکر عرفانی اسلام و نمادگرایی را صنعتگرانی که به انجمن‌های اخوت صوفیه تعلق-داشتند، انجام‌می‌دادند (نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۱۰۷) زیرا «فتوت و جوانمردی چنان با ارزش‌های معنوی اسلامی درآمیخت که امروزه تفکیک آن از مفاهیم اسلامی غیرممکن است» (ندیمی، ۱۳۸۶: ۵۴) البته، بررسی‌های تاریخی نشان‌می‌دهد اصحاب صناعات در حدود سده‌های ۱۱-۱۲ میلادی به حلقه‌های فتوت با اندیشه‌های صوفیانه پیوسته و آیین‌های اخلاقی را از این اخذکردند» (طاهری، ۱۳۸۶: ۱۹۶) به‌طوری‌که می‌توان‌گفت فتوت‌نامه‌ها بازتاب نگره‌های روحانی و عرفانی به صناعت‌اند (بلخاری، ۱۳۸۸: ۱۹۹) به‌طوری‌که امام محمد غزالی به‌عنوان یک متصوف و یک متکلم این تأثیرات باطنی را بر روی اصحاب معماری اینگونه در کیمیای سعادت اشاره‌می‌کند « کتاب نیکوی کاتب و شعر نیکوی شاعر و بنای نیکوی معمار نماینده نیکویی باطن ایشان نیز هستند» (Ettinghausen, 1947: 163)

بررسی فرضیه اول: به‌نظرمی‌رسد تأثیر اندیشه تمثیلی عرفانی شیعی موجبات ساخت الگوی مرکزگرای مرجع باغ ایرانی (با هندسه دو محور متقاطع عمود برهم با کوشک میانی) را در باغ‌های ایرانی محقق ساخته‌است. از اواسط قرن پنجم و ظهور غزالی اولین کسی است که کمر فلسفه مشاعی را در عالم تسنن شکست و جنبه استدلالی آن را ضعیف‌کرد و زمینه را برای ظهور حکمت اشراقی و نیز عرفان نظری آماده‌ساخت (نصر، ۱۳۸۲: ۱۹۹) به‌طوری‌که در این دوره مذهب تسنن به صورت شرع‌پرستی استحاله‌یافت و مذهب شیعه متبلور می‌گشت و نهفته‌های عرفانی با تجارب دل‌انگیز درون-گرایی شخصی و احساسی از مسئولیت و سازمان‌بندی اجتماعی هواداران روز افزون یافت (اتینگهاوزن و گرابار، ۱۳۸۶: ۳۶۹) با سقوط سلجوقیان که از نظر مذهب از اهل تسنن بودند و به همه وسایل

۱- فتوت که در لغت به معنای جوانمردی و جوانی یعنی مردی و مرامی است و آن یکی از مقامات عارفین و مراحل طریق و تصوف است. (کربن، ۱۳۸۵: ۱۰۷)

2. Probset-biraben

کوشیدند تا تمایلات نسبت به مذهب شیعه را ریشه‌کن‌کنند (ویلبر، ۱۳۹۳: ۳۴) بعد از آن در سده هفتم هجری قمری از یک سو حادثه ویرانگر مغول اتفاق‌افتاد و از سوی دیگر شکفتگی و گسترش تصوف به‌عنوان بعد باطنی اسلام در همه سرزمین‌های اسلامی چون ایران و ... باعث‌شد که این دوره یکی از مهمترین دوره‌های تاریخ اسلام قلمدادشود. در این دوره تصوف بیش از پیش در حیاط فردی و اجتماعی مسلمانان ریشه‌دوانید و گرایش عمومی بدان فزونی‌یافت (ملک محمد، ۱۳۹۲: ۱۷) و همچنین طی دوره ایلخانان مغول، با تقویت تشیع دوازده امامی و ظهور فزاینده تمایلات شیعی در تصوف (نجیب اغلو، ۱۳۸۹: ۱۵۱) و توأم با رشد تفکر عرفانی و افول اندیشه‌های عقلانی و میزان توجه و پیوستن اصحاب صناعات معماری به حلقه‌های فتوت و ملازمت آن‌ها با پندارهای عارفانه در این دوره (طاهری، ۱۳۸۶: ۱۹۸) زمینه استفاده از زبان رمزی و تمثیلی فراهم‌شد. خانمحمدی در مقاله «فتوت‌نامه بنایان» درخصوص شروع پیوند میان حکمت نظری و عملی در معماری اشاره‌می‌کند که نخستین جلوه‌های آشکار این آیین و در شکل جدید آن، یعنی فتوت را باید در بعد از هجوم مغول جستجوکرد (خانمحمدی، ۱۳۷۱: ۱۰)

گرایش مردم به دین و علاقه تمایل جمعی به تشیع در قرن ۹ (ه.ق) نمود بیشتری دارد (یوسفی و رضایی جمکرانی، ۱۳۸۷: ۱۸۸) و همچنین نزدیکی عرفان، فلسفه و دین از ویژگی‌های این دوره است و در این دوره گرایش به شیعه در میان عرفا شدت بیشتری یافته‌است (امینی‌نژاد، ۱۳۸۷: ۱۷۱) به‌طوری‌که برای نخستین بار در تاریخ تصوف و تشیع جنبش‌های درآمیخته در این دو ظاهرشدند (الشیبی، ۱۳۸۷: ۶۲) همجواری وابسته یکپارچگی نهادهای اسلامی مانند مساجد جامع با اعمال صوفیان از خواص دوره تیموری است این نفوذ تدریجی در عقاید عالیه اسلام آشکارا در نیازمندی‌های معماری مؤثر واقعگردید و نتیجتاً بر شکل‌های معماری تأثیرگذاشت (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ۸۱) البته پرواضح است که بنیادگذاران اعظم این نوآوری‌ها، آن گروه از معمارانی بوده‌اند که تیمور آنان را از ایران آورده‌بود (همان، ۲۵۵) تا با به‌کارگیری این هنرمندان ایرانی، تختگاه خود را [سمرقند] را به همان شکوه و زیبایی بیاراید، مثلاً می‌توان از باغ‌هایی یادکرد که به فرمان او اطراف سمرقند بنا کرد (کاوسی، ۱۳۸۹: ۱۰۲) اما ازآنجاکه اکثر باغ‌ها و نشانه‌های آن‌ها از بین رفته‌است ناگزیر هستیم با جستجو در منابع تاریخی و سفرنامه‌ها و اسناد و مدارک به‌جامانده از آن دوران (تیموریان) به ویژگی‌های آن باغ‌ها دست‌یابیم. (جدول ۶)

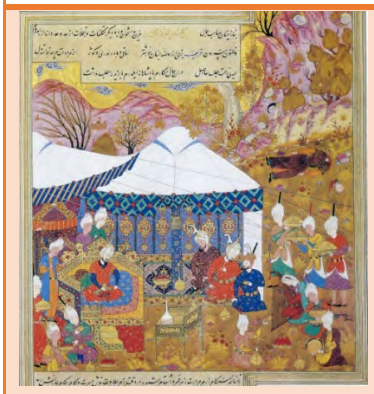
بررسی‌ها در متون و اسناد تاریخی مشخص‌می‌کند که وجود بنای مرکزی در میانه باغ امری قطعی است ولی فقدان وجود هرگونه محورهای متقاطع مرکزگرا از خصوصیات این باغ‌هاست. البته «کوشک‌هایی که در باغ‌های این دوره گزارش‌شده مصالح آن‌ها از چوب و چادر بوده است» (قلی‌پور و حیدرنتاج، ۱۳۹۵: ۸) (جدول۷)

جدول ۶. ویژگی‌های باغ نو و باغ دلگشا در سمرقند (دوره تیموری) در متون تاریخی. (مأخذ: نگارنده)

متون	سفرنامه کلاویخو، ۲۳۲ [۹]	ظفرنامه یزدی- ج۲، ۱۲۵۶ [۱۰]	مطلع سعدین، ۱۶۹
باغ نو ۸۰۷ ه.ق	دوشنبه‌ی بعد که مصادف بود با بیست و دوم سپتامبر تیمور از کاخ دلگشا به کاخ دیگری که نیز در میان باغی بود نقل کرد. گرداگرد این درختستان دیواری بلند و چهارگوش بود. در هر یک از چهار گوشه آن برجی گرد و بسیار بلند بود و دیوار نیز از بلندی و استحکام مانند برجها بود. در میان این درختستان کاخ بزرگی بود که به شکل صلیبی پی‌ریزی شده بود و حوض آب بزرگی در برابر آن کنده بودند. این کاخ با باغ بزرگی که بر گرد خویش دارد زیباترین کاخی بود که دیده بودیم و کاشیهای زرین و آبی آرایش آن بسیار زیباتر از همه جا بود. این کاخ‌ها با باغ‌های پیرامون چنانچه بیاید همه در بیرون سمرقند واقع اند این کاخ اخیر «باغ نو» نام دارد.	و پیش از این فرمان قضا جریان صدور یافته بود که در باغی که به امر واجب الامتثال در جنوب باغ شمال ساخته بودند- و طول هر یک از چهار دیوار آن قریب هزار و پانصد گز شرعی به اهتمام تمام در میان آن قصری پادشاهانه بسازند و در این والا عمارت آن به اتمام پیوست. مقصدی که از مجموع نظایر و اخوت- که بر اشارت حضرت صاحب قرآن در دیگر بساتین و باغات ساخته و برافراخته بودند- بزرگتر بود و چون زینت عمارت شام از رخام می‌باشد و آب روان در اماکن و ساکن آن دیار عموم تمام دارد بنا در آن طرف در سنگ‌تراشی و فصوص کاری و اختراع فوارات جاری به غایت ماهر می- باشند... و از ترتیب فواره بسیار نزاهت و طراوت آن بیفزودند.	و آن حضرت پیش از این به چند سال فرموده بود که در جنوب باغ شمال طرح باغی اندازند طول هر یک از چهار دیوار آن هزاروپانصد گز شرعی و بنایان شام در میان آن قصری پادشاهانه برافرازند. در این ولا آن عمارت در غایت لطافت به اتمام پیوست و چون زینت عمارت شام از رخام می‌باشد و آب روان در اماکن و مساکن عموم تمام دارد. بنایان آنجا در سنگ تراشی و فصوص کاری و فوارات جاری چنان ماهرند که ... از سنگ مرمر در آن کوشک خوش منظر کمال مهارت نمودند و از فواره بسیار نزهت آن فزودند و استادان فارس و عراق بر هنرمندان تمام آفاق غایت دقت و نهایت صناعت به جای آورده بودند.
ویژگی‌ها	کوشک در میانه باغ- باغ مربع شکل محصور با دیوار بلند- استخر مقابل کوشک	کوشک در میانه باغ- باغ مربع شکل- آب روان با فواره، محصور شده با دیوار	کوشک در میانه باغ- باغ مربع شکل- آب روان با فواره، محصور شده با دیوار

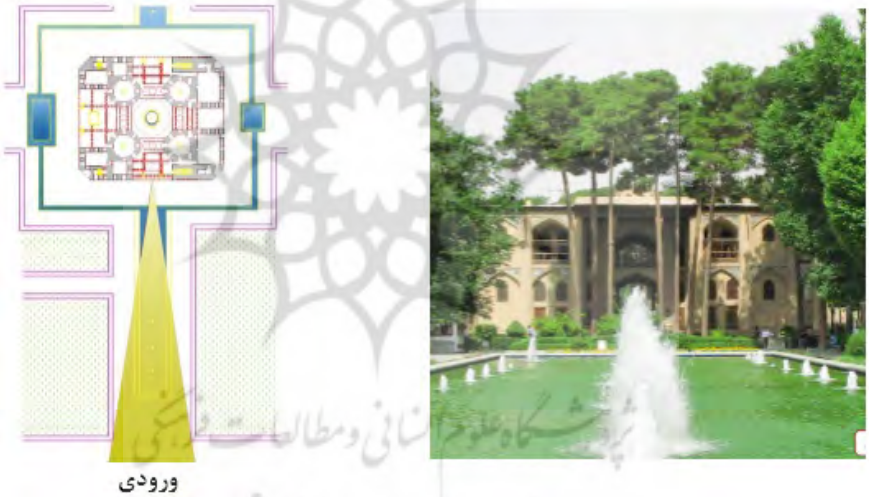
متون	سفرنامه کلاویخو	ظفرنامه شامی	ظفرنامه یزدی-زبده التواریخ- ج۲ و مطلع سعدین-ج۱-دفتر۲
باغ دلگشا ۷۹۹ ه.ق	آن کاخی که تیمور اولین بار ما را پذیرفت دلگشا نام دارد در گرداگرد این بیشه چادر بسیاری که جدار آن از مرمر یا مانند آن بود افراشته بود. ص۲۲۹ چون به حضور تیمور رسیدیم او را دیدیم که در برابر دروازه‌ای نشسته که به کاخی باشکوه و بسیار مجلل که در پشت وی واقع بود باز می‌شد وی بر روی زمین و بر روی سکویی نشسته بود که در برابر آن فواره‌ای بود و آب را به هوا می‌پراکند و در ورودی سرفواره، سیب‌های سرخی بالا و پایین می- افتادند. ص۲۲۴	چون امیر صاحب قرآن به مبارکی در مقام سلطنت قرار گرفت در سال هفتصد ونود ئه فرمود تا استادان و مهندسان را جمع کردند... کوشکی به تکلف عالی و ایوانی موسس بر بنیاد مسجد و معالی بنیاد نهادند و حوالی آن باغ و بستان پیراستند. ص۱۶۷ در این اثنا امیر صاحب قران امر فرمود تا جمیع بنایان و مهندسان و معماران اقالیم در سمرقند جمع آمده طلب داشتند و بنای باغ دلگشا نهادند و فرمان شد تا از انواع میوه‌ها درخت‌ها نشاندند و در میانه آن کوشک و سرایی پادشاهانه بنیاد کردند. ص۱۶۹	از مهندسان دانشور و بنایان... بر حسب اشارت علیه در آن محل بنیاد باغی نهادند مربع، دروازه‌ی عالی گشاده، طاق‌های آن به سقف مقرنس سپهر برافراشته شد و به انواع زینت از کاشیکاری و غیر آن نگاشته گشت... و عرصه‌ی باغ را به طریق هندسه به گذارهای مربع و چمن‌های مسدس و مثلث بخش کرده، فرمان شد که در حواشی گذارهای آن سفیدار نشانند و مسدس‌ها و مثلث‌های اطرافش به اصناف درختان میوه- دار به انواع اشجار بیارایند. ص۸۵۹ چون به نهایت خوبی و دلگشایی رسید به زبان اقبال بی انتقالش باغ دلگشا نام شد. ص۸۶۱
ویژگی‌ها	باغ محصور با سراپرده- دروازه‌ها و ورودی- های بلند کاشیکاری شده در امتداد محورهای عمود بر هم اصلی حضور آب و فواره در برابر کوشک	کوشک در میانه باغ- غرس انواع درختان میوه در اطراف کوشک	هندسه چهار باغ- چهار دروازه در میانه‌ی هر ضلع - کاخ در میان باغ- استفاده از درختان سپیدار در محور اصلی باغ- کاشت درختان میوه

جدول۷. کوشک‌های چادری در نگارگری‌های دوره تیموری (مأخذ: نگارنده)

منبع	ظفرنامه یزدی (ویلبر ۱۳۹۰، ۶۵)	ظفرنامه تیموری (رجبی ۱۳۸۴، ۸۷)	ظفرنامه تیموری (رجبی ۱۳۸۴، ۹۲)
عکس			
موضوع	**تیمور لنگ در یکی از باغ‌های سلطنتی**	**ایلچیان اروپایی پسر سلطان مراد عثمانی را به نزد تیمور آوردند.**	**تقدیم پیشکش توسط محمد سلطان به تیمور**

«یکی از مشخصه‌های تشیع در طول تاریخ این بوده که برای اعلام نظر و وجود در تنگنا بوده-است» (حجت، ۱۳۸۴: ۹۲) اما زمینه‌های مذهبی شکل‌گیری حکومت صفویه در ایران، در قالب یک دولت شیعه اثنی‌عشری را باید یکی از مهمترین فصول تاریخ و اسلام به‌شمارآورد زیرا تلاش و مبارزان شیعیان بیش از ۹ قرن ادامه‌یافت تا مذهب شیعه دین رسمی ایران شد (مزاوی، ۱۳۶۰: ۲۸) و البته از مهمترین عواملی که زمینه را برای همه‌گیر شدن تشیع در ایران فراهم‌ساخت، تصوف بود، به-طوری‌که بعضی از طریقت‌های تصوف با گرایش‌های باطنی شیعی ایران را از سرزمینی سنی‌مذهب به یک مملکت کاملاً شیعی‌مذهب تبدیل‌کردند (استیرلن، ۱۳۷۷: ۳۳۶) اگرچه چنین بینشی در دوره‌های قبل از صفویه نیز وجودداشت اما به‌دلیل نبود نظام یکپارچه و سازگار انعکاس کمتر در معماری داشت (مرادی‌نسب و همکاران، ۱۳۹۵: ۴۲) ولی در دوران صفویه که آخرین دوره شکوفایی هنر ایرانی است با رواج و بازسازی حکمت مینوی با وجود شارحان و حکیمان بزرگی چون صدرای شیرازی و آذرکیوان و بسیار کسان دیگر تجلی این عالم را در معماری و باغ‌آرایی ایران شاهد هستیم (دادبه، ۱۳۹۶: ۷۱) این تجلی در باغ ایرانی به‌گونه‌ای است که «فرم‌های معماری و باغ‌ها قطعاً از خصیصه‌ای سنتی و تمثیلی برخوردارند برای مثال باغ به‌صورت ماندالا[1] حول یک مرکز درونی شکل‌می‌گرفت و بهشت را تقلیدمی‌کرد» (نصر، ۱۳۷۵: ۷۳) زیرا هندسه و ریاضیات نردبانی است که از آن می‌توان به عالم الهی و معقولات مجرد از ماده توان رسید (المکتوم، ۱۳۰۴: ۱۳) مانند باغ هشت بهشت صفوی، نه‌تنها در نقشه سراسری‌اش بلکه در همان کوشک مرکزی‌اش، بی‌اغراق آفریننده بهشتی پویاست که در

آن ویژگی‌های منذل به تمامی بازنموده شده‌است (اردلان و بختیار، ۱۳۸۳: ۶۸) (تصویر۳) ماندالا[1] که در هنر اسلامی متکی بر هندسه مقدسی است که متکی بر مرکز است (السعید و پارمان، ۱۳۶۳: ۱۱) این اندیشه مرکزگرایی در اسلام برپایه جهان‌بینی آن یعنی توحید متجلی‌شده‌است به‌صورت دو محور متقاطع عمود بر هم است که یکی از همه‌گیرترین و پردوام‌ترین اصول حاکم بر طرح برای تأکید بر مرکز در آثار معماری اسلامی است (نوایی و قاسمی، ۱۳۹۰: ۶۱) به همین معنا شرافت‌بخشی به بنا در حکمت اسلامی از طریق مرکزیت به جایگاه رفیع آن اشاره‌دارد (وثیق و همکاران، ۱۳۹۰: ۸) زیرا در اکثر ادیانی که بیشتر به جنبه‌های عرفانی و باطنی توجه‌دارند و در پی آشکارکردن الگوهای اصیل در عالم هستند مرکز از مباحث مهم و کلیدی عرفان است. این محوربندی فضایی با رعایت سلسله مراتب از ورودی باغ به سمت کوشک مرکزی است که در آن جهت‌یافتن فضا و قطبی‌شدن کیفی آن را به‌دنبال دارد که سبب‌می‌گردد باغ‌های چهارگوشه‌ای که حول مرکزی درونی شکل‌می‌گرفتند از نوعی قداست برخوردارباشند (نصر، ۱۳۷۳: ۴۵) زیرا هنرمند معمار فراخوانده‌شده تا حقیقتی متعالی و عقیده و آرمانی معنوی را که مشحون از احساس مقدس و تجربیاتی که تا عمق ایمان و اندیشه و خاطره ازلی و سنت او نفوذ و ریشه دارند، با کشف قابلیت‌های ماده و مصالح، محدودیت و حصار فضا را شکسته و از صحت و سکون حجم و کدورت ماده هرچند به رمز هر اندازه به تمثیل فرا رود. (ملاصالحی، ۱۳۷۵: ۵۷)

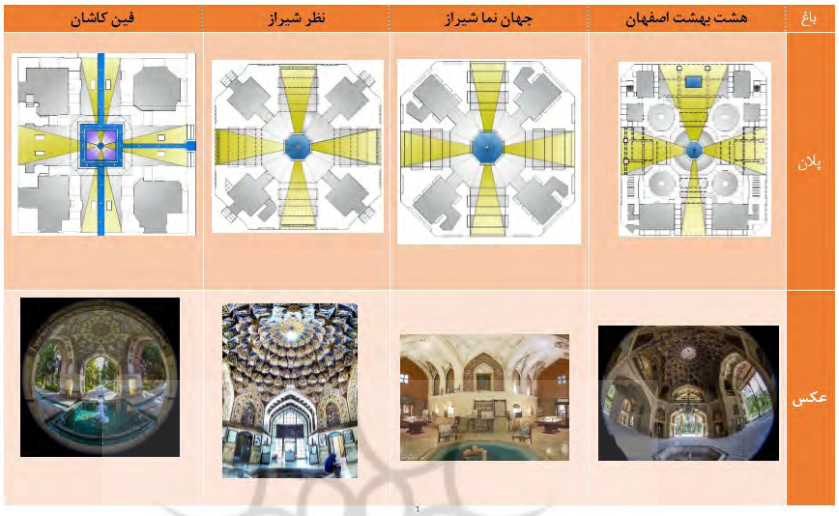


تصویر۳. محور منتهی به کوشک هشت بهشت باغ بلبل. (مأخذ: نگارنده)

۱- ماندالا (Mandala) لفظی سانسکریتی است، این لفظ از لحاظ لغوی به معنای دایره است. (ذکرگو، ۱۳۷۹: ۹۱)

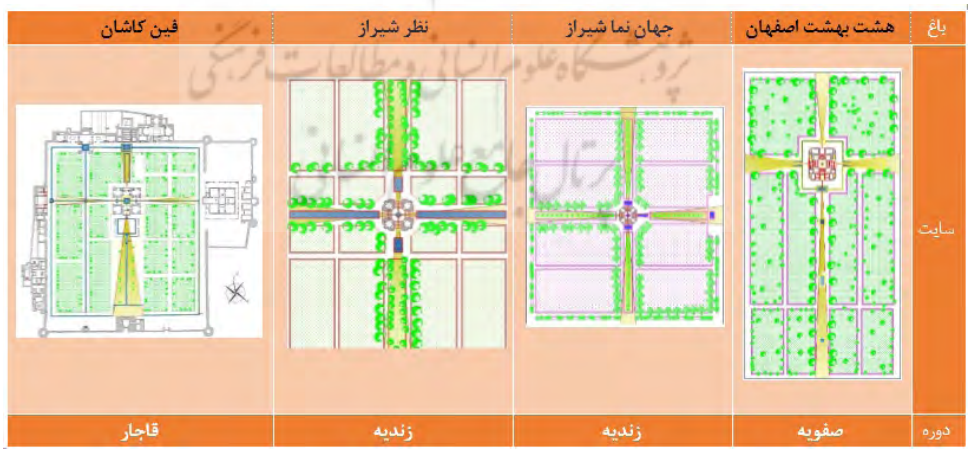
کوشک چهارطاقی باغ نیز با پیوند دایره و مربع در ماندالایش در پی فراهم‌کردن زمینه برای تجلی بی‌کرانگی نامحسوس آسمانی در قلب محسوس زمینی خود است البته «معمار ایرانی نقطه تأکیدش را در قلب بنا قرارداده‌است» (اردلان و بختیار، ۱۳۷۹: ۷۵) تعبیه حوض مربع شکل در قلب فضا با تصویر گنبد در آن مرکزی را همچون جهت مثبتی برای تخیل خلاقانه فراهم‌می‌آورد بدین‌سان که آفرینش عرضی را به علت طولی پیوندمی‌دهد. (جدول۸)

جدول ۸. مرکزگرایی در کوشک باغ ایرانی از دوره صفویه تا قاجاریه (بدون مقیاس). (مأخذ: نگارنده)



در دوره صفویه و اوج تفکر عرفانی شیعی در نظام یکپارچه حکومتی، باغسازی ایرانی به‌صورت ماندالا حول مرکز درونی (کوشک) شکل‌گرفت تا اندیشه تمثیلی را به‌وجودآورد که همخوان با هندسه مرکزگرا الگوی مرجع باغ ایرانی بود. (جدول۹)

جدول۹. الگوی مرجع باغ ایرانی با دو محور متقاطع عمود برهم با کوشک میانی از دوره صفویه تا قاجاریه. (مأخذ: نگارنده)



نتیجه‌گیری:

برای معماری اسلامی و به‌طورکلی هنرمند اسلامی، در رأس امور وحدت و توحید است بر این اساس معماران مسلمان با تمثیل و رمزهای نهفته در آن سعی‌می‌کردند آثار را در راستای هدایت مخاطب به حقیقت هستی ارائه‌نمایند. در هستی‌شناسی عرفانی شیعی، ساحت عالم، باطنی مرکزی دارد که محمل حضور حقیقت است لذا معمار می‌کوشد تا به‌واسطه هندسه مرکزگرای باغ ایرانی عالم ماده را به عالم معنا پیوندبدهد .

با رشد تفکر عرفانی و افول اندیشه‌های عقلانی و پیوستن اصحاب صناعات معماری به حلقه‌های فتوت و ملازمت آن‌ها با پندارهای عارفانه شیعی بعد از دوره مغول بستر باغسازی ایرانی با الگوی مرکزگرا به‌صورت دو محور متقاطع عمود برهم فراهم‌شد.

با گرایش بیشتر به مذهب شیعه در میان عرفا از قرن نهم هجری قمری (دوره تیموری) و حضور تأثیرگذار معماران ایرانی در دربار تیموری و علاقه وافر تیمور به باغسازی، بستر اندیشه تمثیلی مرکزگرا فراهم‌شد. با بررسی متون و اسناد تاریخی مشخص‌شد که وجود بنای (چادری) مرکزی در میانه باغ امری قطعی است اما فقدان هرگونه هندسه مرکزگرا با محورهای متقاطع از خصوصیات باغ-های این دوره است.

اوج تفکر عرفانی شیعی در نظام یکپارچه حکومتی صفویه، تجلی اندیشه تمثیلی مرکزگرا را در ساخت باغ ایرانی به‌صورت دو محور متقاطع عمود برهم حول کوشک میانی فراهم‌کرد تا همخوان با هندسه مرکزگرای الگوی مرجع باغ ایرانی باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مأخذ

۱) اعتضادی، لادن، (۱۳۷۹)، ذن و معماری ژاپن، صفه، س ۱۰، ش ۳۰، ۴۴-۶۷.

۲) ابوالقاسمی، لطیف، (۱۳۸۴)، هنر و معماری اسلامی، به کوشش علی عمرانی‌پور، تهران: انتشارات شرکت عمران و بهسازی شهری.

۳) ابوئی، رضا و حمیدرضا جیحانی، (۱۳۹۳)، مطالعات باغ اسلامی و شکل باغ ایرانی، صفه، دوره ۲۴، ش۶۶، ۱۲۷-۱۵۰

۴) اخوت، هانیه ، محمدرضا بلیان و احسان زمانی، (۱۳۹۰)، معماری و باغسازی اسپانیا در دوران اسلامی، تهران: انتشارات پیام.

۵) امینی‌نژاد، علی، (۱۳۸۷)، آشنایی با مجموعه عرفان اسلامی، تهران: انتشارات مؤسسه امام خمینی.

۶) اردلان، نادر و لاله بختیار، (۱۳۸۳)، حس وحدت، ترجمه حمید شاهرخ، تهران: نشرخاک.

۷) اعوانی، غلامرضا، (۱۳۷۵)، حکمت و هنر معنوی، تهران: انتشارات گروس.

۸) المکتوم، احمدبن عبدالله، (۱۳۰۲ق)، رساله جامع الجامعه (اخوان الصفا)، ترجمه: میرزا حمد ملک شهمیرزادی، بمبئی.

۹) استیرلن، هانری، (۱۳۷۷)، اصفهان تصویری از بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: انتشارات تندیس نقره‌ای.

۱۰) السعید، عصام و عایشه پارلمان، (۱۳۶۳)، نقش‌های هندسی در هنر اسلامی، ترجمه مسعود رجب نیا، تهران: سروش.

۱۱) اتینگهاوزن، ریچارد و الگ گرابار، (۱۳۸۶)، هنر و معماری اسلامی، ترجمه یعقوب آژند، تهران: سمت.

۱۲) البهنسی، عفیف، (۱۳۹۱)، هنر اسلامی، ترجمه محمود پورآقاسی، تهران: نشر پژوهشگاه هنر و فرهنگ اسلامی.

۱۳) استروناخ، دیوید، (۱۳۷۲)، شکل‌گیری باغ سلطنتی پاسارگاد و تأثیر آن در باغسازی ایران، ترجمه کامیار عبدی، اثر، (شماره ۲۲و ۲۳)، ۵۴-۷۶.

۱۴) بهشتی، محمد، (۱۳۹۶)، مقدمه مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی باغ ایرانی،۶-۷.

۱۵) بورکهارت، تیتوس، (۱۳۶۵)، هنر اسلامی زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: انتشارات سروش.

۱۶) بورکهارت، تیتوس، (۱۳۹۰)، هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه جلال ستاری، تهران:انتشارات سروش.

۱۷) بلخاری، حسن، (۱۳۸۸)، هندسه خیال و زیبایی، پژوهشی در آرای اخوان الصفا درباره حکمت هنر و زیبایی، فرهنگستان هنر.

۱۸) بمات، نجم‌الدین، (۱۳۹۳)، شهر اسلامی، ترجمه محمدحسین حلیمی و منیژه اسلامبولچی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وابسته به اوقاف و امور خیریه.

۱۹) بزرگمهری، زهره و آناهیتا خدادادی، (۱۳۹۲)، سیر تحول معماری ایران از آغاز دوران اسلامی تا پیش از حمله مغول، تهران: انتشارات سروش دانش.

۲۰) پازوکی، شهرام، (۱۳۹۲)، حکمت هنر و زیبایی در اسلام، تهران: فرهنگستان هنر.

۲۱) پوگا چنکووا، گالینا، (۱۳۸۷)، شاهکارهای معماری آسیای میانه، ترجمه سید داوود طباطبایی، تهران: نشر فرهنگستان هنر.

۲۲) پورجعفر، محمدرضا و بهزاد وثیق، (۱۳۸۷)، تصویر باغ و عناصر مناظر در قرآن با تاکید بر سوره الرحمن، باغ نظر، ش ۹، ۲۳-۳۴.

۲۳) تالبوت رایس، دیوید، (۱۳۹۰)، هنر اسلامی، ترجمه ماه ملک بهار، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۴) جواهریان، فریار، (۱۳۸۳). باغ ایرانی، حکمت کهن، منظر جدید، تهران: انتشارات هنرهای معاصر تهران.

۲۵) حیدرنتاج، وحید و امیر منصوری، (۱۳۸۸)، نقدی بر فرضیه الگوی چهار باغ در شکل‌گیری باغ ایرانی، باغ نظر، سال۶، ش۱۲، ۱۷-۳۰.

۲۶) حمزه‌نژاد، مهدی و پریا سعادت‌جو و مجتبی انصاری، (۱۳۹۳)، بررسی تطبیقی باغ‌سازی ایران در دوران ساسانی و اسلامی بر اساس توضیحات بهشتی، مطالعات معماری ایران، ش ۵. ۵۷-۷۷.

۲۷) حجت، مهدی، (۱۳۸۴)، تشیع و تأثیر آن بر هنر، شیعه‌شناسی، ش۱۱، ۱۸۹-۲۱۲.

۲۸) حجت، عیسی، (۱۳۹۳)، سنت و بدعت در آموزش و معماری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۲۹) خانمحمدی، علی اکبر، (۱۳۷۱)، فتوت‌نامه بنایان، صفه، س ۲، ش ۵، ۱۰-۱۵.

۳۰) دانش‌دوست، یعقوب، (۱۳۶۹)، طبس شهری که بود، تهران: انتشارات میراث فرهنگی.

۳۱) ----------، (۱۳۹۴)، پیرایش باغ آسمانی ایران، تهران: پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری کشور.

۳۲) دادبه، آریاسب، (۱۳۹۶)، باغ ایرانی و حکمت مینوی، مجموعه مقالات نخستین همایش بین المللی باغ ایرانی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، ۶۴-۷۳.

۳۳) ذکرگو، حسین، (۱۳۷۹)، تجلی ماوراءالطبیعه در هنر دینی هند، کتاب ماه هنر، ش ۴۶، ۹۰-۱۰۰.

۳۴) رئیسی، محمدمنان و عبدالحمید، نقره‌کار، (۱۳۹۳)، درآمدی بر رمز و رمزپردازی در معماری دوران اسلامی، پژوهش‌های معماری اسلامی، س۱، ش ۲، ۷۹-۹۴.

۳۵) رجبی، محمدعلی، (۱۳۸۴)، شاهکارهای نگارگری ایران، تهران: نشر وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۳۶) زانگری، لوئیجی و ماندانا نازیکا و برونلا لورنزی، (۱۳۹۱)، باغ‌های ایرانی-اسلامی، ترجمه: مجید راسخی و فرهاد تهرانی، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

۳۷) شوان، فریتهوف، (۱۳۹۰)، هنر و معنویت، درباره صورت‌ها در هنر، ترجمه انشاالله رحمتی، فرهنگستان هنر، ۴۳-۶۶.

۳۸) شاهچراغی، آزاده، (۱۳۹۱)، پارادایم‌های پردیس، تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.

۳۹) شایگان، داریوش، (۱۳۸۱)، بت‌های ذهنی و خاطره ازلی، تهران: نشرسپهر.

۴۰) ----------، (۱۳۸۹)، آمیزش افق‌ها، تهران: فرزان.

۴۱) شیبانی، مهدی، و سیدامیر هاشمی‌زادگان. (۱۳۹۵). باغ ایرانی. هستی نوشونده. باغ نظر. ش ۴۵.

۴۲) طاهری، جعفر، (۱۳۸۶)، مقدمه‌ای بر دانش ریاضیات معماری در دوره اسلامی، رساله دکتری معماری، تهران: دانشگاه شهید بهشتی.

۴۳) طوسی، معصومه، و سید نظام الدین امامی‌فر. (۱۳۹۰). نمادشناسی و نشانه‌شناسی عناصر باغ‌های ایرانی با توجه به عناصر باغ فین کاشان. نگره. ش ۱۷.

۴۴) علی یزدی، شریف‌الدین، (۱۳۸۷)، ظفرنامه، تصحیح و تحقیق سعید میرمحمد صادق و عبدالحسین نوایی، ج۲، تهران: مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

۴۵) فراوی، شیل، (۱۳۸۶)، پیدایش دولت صفوی در ایران، ترجمه یعقوب آژند، تهران: گستره.

۴۶) فقیه، نسرین، (۱۳۸۴)، باغ بابر، معماری و فرهنگ، ش ۲۱، ۱۳۴-۱۴۰.

۴۷) قلی‌پور، سودابه و وحید حیدرنتاج، (۱۳۹۵)، تأثیرات باغ‌های تیموری در سمرقند بر باغ‌های صفوی در اصفهان، باغ نظر، (س۱۳، ش ۴۰، ۵-۱۴.

۴۸) کریچلو، کیت، (۱۳۸۹)، تحلیل مضامین جهانشناختی نقوش اسلامی، ترجمه حسن آذرکار، تهران: سروش.

۴۹) کلاویخو، رویی گونسالس، (۱۳۴۴)، سفرنامه کلاویخو، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۵۰) کاوسی، ولی الله، (۱۳۸۹)، تیغ و تنبور، هنر دوره تیموریان و روایت متون، تهران: شادرنگ.

۵۱) کربن، هانری، (۱۳۸۵)، آیین جوانمردی، ترجمه: احسان نراقی،تهران:گلرنگ.

۵۲) کونل، ارنست، ۱۳۸۴، هنر اسلامی، ترجمه هوشنگ طاهری، تهران: سفید رود.

۵۳) گودرزی سروش، محمدمهدی، و سیدمصطفی مختاباد امرئی. (۱۳۹۲). نمادگرایی باغ ایرانی در دوره اسلامی. هویت شهر. ش ۱۳، ۵۵-۶۳.

۵۴) متدین، حشمت‌الله، (۱۳۸۲)، ریشه مذهبی تحول باغ‌های ایرانی، مجموعه مقالات دومین کنگره تاریخ معماری و شهرسازی ایران، ۴۰۷-۴۲۴.

۵۵) مزاوی، میشل م، (۱۳۶۰)، پیدایش دولت صفوی، ترجمه یعقوب آژند، تهران: گستره.

۵۶) مهدی‌زاده سراج، فاطمه و عاطفه نیکوگفتار، (۱۳۹۰)، بررسی تطبیقی راهکارهای دستیابی به آسایش، آرامش و تفکر در باغ‌های سنتی ایران در ژاپن، باغ نظر، س ۸، ش۱۷، ۳۱-۴۳.

۵۷) میرفندرسکی، محمدامین، (۱۳۷۴)، معماری ایرانی در سخن چهار نسل از معماران صاحبنظر، آبادی، س ۵، ش۱۹، ۱۲-۱۵.

۵۸) میرفندرسکی، محمدامین، (۱۳۹۶)، باغ ایرانی چیست، مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی باغ ایرانی، پژوهشگاه میراث فرهنگی و گردشگری، ۲۲-۳۳.

۵۹) ملک محمد، سعید، (۱۳۹۲)، صوفیه از دیدگاه علمای شیعه تا عصر صفویه، تهران: اندیشه ظهور.

۶۰) مرادی‌نسب، حسین و محمدرضا بمانیان و ایرج اعتصام، (۱۳۹۵)، بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشیکاری‌های مساجد ایران، پژوهش‌های معماری اسلامی، س۵، ش ۱۴، ۳۲-۴۸.

۶۱) مدقالچی، لیلا، و مجتبی انصاری، و محمدرضا بمانیان. (۱۳۹۳). روح مکان در باغ ایرانی. باغ نظر. ش ۲۸.

۶۲) مسعودی، عباس، (۱۳۹۶)، تجزیه و تحلیل الگوی مرجع باغ ایرانی، مجموعه مقالات نخستین همایش بین‌المللی باغ ایرانی، پژوهشگاه میراث فرهنگی، ۱۵۴-۱۶۱.

۶۳) مصطفوی، محمدتقی، (۱۳۴۶)، نگاهی به هنر معماری ایران،تهران: انتشارات سهامی سیمان تهران.

۶۴) ملاصالحی، حکمت‌الله، (۱۳۷۵)، معماری و صور جلالی، کیهان فرهنگی، س ۱۳، ش ۱۳۰ و ۱۳۱، ۵۱-۵۹

۶۵) مهدی‌نژاد، جمال‌الدین، و اسماعیل ضرغامی، و اشرف‌سادات. (۱۳۹۴). رابطه انسان و طبیعت در باغ ایرانی از منظر معماری اسلامی. نقش جهان. ش ۱.

۶۶) نقره‌کار، عبدالحمید و مهدی حمزه نژاد و علی محمد رنجبر کرمانی، (۱۳۸۷)، درآمدی بر هویت در معماری و شهرسازی اسلامی، تهران: شرکت طرح و نشر پیام سیما

۶۷) نصر، سیدحسین، (۱۳۷۲)، هنر قدسی در ایران، مجله جاودانگی و هنر، انتشارات برگ، ۳۷-۵۸.

۶۸) ----------، (۱۳۷۵)، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات دفتر مطالعات دینی.

۶۹) ----------، (۱۳۸۲)، جاودان خرد، به اهتمام سیدحسن حسینی، تهران: سروش.

۷۰) نوایی، کامبیز و کامبیز حاجی‌قاسمی، (۱۳۹۰)، خشت و خیال، تهران: سروش.

۷۱) نقی‌زاده، محمد، (۱۳۸۸)، مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی، تهران: نشر شهر.

۷۲) ندیمی، هادی، (۱۳۸۶)،کلک دوست ده مقاله در هنر و معماری، تهران:چاپ رضوی.

۷۳) ندیمی، ضحی و کاظم مندگاری و علی محمدی، (۱۳۹۳)، اطوار مرکز، تحلیلی بر مراتب مفهوم مرکز در معماری، مطالعات معماری ایران، ش ۵، ۱۱۵-۱۲۹.

۷۴) نجیب اغلو، گلرو، (۱۳۸۹)، هندسه و تنظیم در معماری اسلامی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

۷۵) ویلبر، دونالد و لیزا گلمبک، (۱۳۷۴)، معماری تیموری در ایران و توران، ترجمه کرامت الله افسر و محمدیوسف کیانی،تهران: انتشارات سازمان میراث فرهنگی کشور.

۷۶) ویلبر، دونالد، (۱۳۹۰)، باغ‌های ایران و کوشک‌های آن، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

۷۷) ویلبر، دونالد، (۱۳۹۳)، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانیان، ترجمه عبدالله فریار، تهران: نشر علمی و فرهنگی.

۷۸) وثیق، بهزاد و مجتبی انصاری و عبدالحمید نقره‌کار و محمدرضا بمانیان، (۱۳۹۰)، حکمت عناصر معماری منظر در بهشت قرآنی با تأکید بر سوره الرحمن، صفه، س ۲۱، ش ۵۳، ۵-۱۴.

۷۹) وست، ویکتوریا سکویل(۱۳۳۶)، باغ‌های ایرانی، کتاب میراث ایران (زیر نظر ا.ج. آربـری) ،تهـران: بنگـاه ترجمه و نشر کتاب.

۸۰) هیلن براند، روبرت، (۱۳۸۹)، معماری اسلامی، ترجمه باقر آیت‌الله‌زاده شیرازی، تهران: چاپ شادرنگ.

۸۱) یوسفی، محمدرضا و احمد رضایی جمکرانی، (۱۳۸۷)، تصوف تشیع‌گرا قرن نهم، مجله مطالعات عرفانی، ش۶، ۱۸۵-۲۰۱.

82) Akkash. Samar, (2005), Cosmology and ARCHITRCTURE INPREMODERN ISLAM, An Architectural Reading of Mystical, Ldeas, Stave university of New Yor

83) Ettinghausen, Richard, (1947), Ah- Ghazali on Beauty, in Art and Thoght: Issued in honour of Dr. Ananda k. Coomaraswamy. Edited by k. Bharathalyer. London: Luzac.

84) Pope, Arthur Upnam: Archerman Phylilis, (1997), A Survey of Persian Art from Prehistor Times to Present, Tehran, Sireueh Press.

85) Thames and Hudson, (1972), The Gardens of Mughul India, London, Crow Syhvia. Recognition of the Effect of Mystical (Shiite) Thought on the Emergence of the Centrifugal Model Persian garden reference in the architecture of Iranian gardens

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Recognition of the Effect of Mystical (Shiite) Thought on the Emergence of the Centrifugal Model of the Persian Garden Reference in the Architecture of Iranian Gardens

Hosein Moradinasab
Assiatant Professor, Department of Architecture, Semnan Branch, Islamic Azad University, Semnan, Iran. *Corresponding Author, Moradinasab_h@yahoo.com

Abstract

There is a cosmological thinking in the imagination of Iranians in the form of an image that divides the space into four parts by four rivers with vertical axes, which is called the reference model of the Persian garden. Algebraic geometry was considered as a kind of regular formation of nature, while these geometries were especially responsive to mystical and sacred structures. Since mystical language is the language of simile and allegory in Islamic art, especially during the Safavid period, the purpose of this study is to recognize the influence of mystical-Shiite thought on the emergence of a reference model in Iranian gardens. According to the theoretical foundation of the research, which is based on the Islamic Wisdom System, a combined method is used which consists of analysis of qualitative content and inferential reasoning which is tested in the historical context using determinative evidence and of course according to Due to the historical interpretive nature of some hypotheses, its orientation (study) will be explanatory-narrative, their interpretation is based on the content analysis of historical texts, combined with logical reasoning. In conclusion, The research findings show that the peak of Shiite mystical thinking in the unified system of Safavid government, the bedrock The centralist allegorical idea in the conclusion of the Persian garden as two intersecting axes perpendicular to each other around the middle pavilion with placement provided the pond at its heart to match the centrifugal geometry of the Iranian garden reference pattern.

Keywords: Mystical (Shiite) thought, centralist model of reference, architecture, Iranian gardens.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی