سقف مُقَرنَس
(تحلیل شکل هندسی دایره در دیوانِ حافظ)

مهین طهماسبی*
مربی زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شال
جواد طاهری**
استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد ابهر
(تاریخ دریافت: ۹۲/۰۲/۱۴، تاریخ تصویب: ۹۲/۰۸/۱۵)

چکیده

سبکِ معماریِ هر دوره، بازتابی از طیفِ اندیشه‌گان و گفتمانِ آن دوره است و به تَبَعِ دیگرگونیِ اوضاعِ اجتماعی و فرهنگی، دیگراندیشی و دیگربینی در تمامی سطوحِ آگاهیِ آدمی رخ می‌دهد. گفتمانِ مسلّطِ هر دوره، بینش و خوانشی دیگرگون را می‌طلبد. یکی از مواردی که در عصرِ حافظ نیازمندِ دیگرخوانی است، معماری در دفترِ حافظ است. واژگانِ معماری در دیوان حافظ دامنه‌ی گسترده‌ای دارد و جالب‌تر این که این واژگان، در زیر ساخت و روساختِ کلام هم‌نشینِ واژگان ایهامی و عرفانی شده است و این مورد، چشم‌اندازی دیگر به سویِ هنرِ حافظ می‌گشاید که تاکنون ناگشوده مانده بود. با بررسی این واژگان می‌توان با جنبه‌هایی از علوم دوره‌ی یاد شده از جمله مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی، سبک معماری و ... آشنا شد و جنبه‌هایی را که در قِبابِ ایهام قرار دارد، به سطحِ وضوح ارتقاء داد. مسلماً نمی‌توان ادعا کرد که حافظ خودآگاهانه این واژه‌گان را در کنارِ هم قرار داده است یا ناخودآگاهانه. آیا معماری را در مکتبی به درس نشسته، از اَسفار معماری سَبَق‌ها خوانده است؟ یا با روحِ زمان عجین بوده، در مکتب ناخودآگاهِ جمعی با فراستِ خود دریافته است؟ از میانِ اشکالِ هندسیِ مربع، مثلث، دایره و ... در معماری، حافظ بیش از همه به شکلِ دایره گرایش دارد که این پژوهش در صددِ علت‌یابیِ گزینشِ شکلِ هندسیِ دایره، نسبت به سایرِ اشکال در دفترِ حافظ است.

کلید واژه‌ها: *حافظ، معماری، سقف مُقَرنَس، اگزیستانسیالیسم، روح زمان.*

---

*. E-mail: M.Tahmasbi@tiau.ac.ir
**. E-mail: J.Taheri@tiau.ac.ir

۱- مقدمه

معماری و هنر، هم‌زادِ توأمان هستند و در واقع شاعر، معماری است که به زبانِ شعر معماری می‌کند و معمار، شاعری است که به زبان معماری سخن می‌گوید و می‌اندیشد. شاعر نماینده‌ی اندیشه‌ی قومی است و با عمارتِ آن، زبانی بنا می‌کند که عمری انبانه‌ی ارزش‌ها، تفکّرات، فرهنگ‌ها، گفتمان‌های جمعی و تباری را بر دوش می‌کشد که یکی از این حاملانِ تفکّر ایرانی، حافظ است. *داریوش شایگان* بر آن است که: «هر ایرانی رابطه‌ی خاصِ خود را با حافظ دارد و پاره‌ای از خویش را در او می‌یابد و به همین دلیل است که تربتِ او زیارت‌گاهِ همه‌ی ایرانیان است؛ زیرا همگان به آن جا می‌روند تا خود را دریابند و پیامِ شاعر را در خلوتِ دلِ خود بنیوشند» (به نقل از حکّاک، ۱۳۷۵: ۵۱۱).

او معمار زبان و اندیشه است و مفاهیمِ متعالی را در قالبِ واژگانِ چند ساحته ریخته است؛ ساده برای فهمِ همگان، دیریاب برای اهلِ فن و آداب‌دانان. *اندرو دلبانکو*[۱] بر آن است که: «تکان دهنده‌ترین جلوه فرهنگِ معاصر، اشتیاقِ سیراب نشده برای تعالی است» (ه. پینک، ۱۳۹۰: ۶۰). همین تعالی‌جوییِ انسان معاصر است که هر روز او را فرامی‌خواند به خوانشِ متونِ گذشته، تا شاید علومِ نهفته‌ای را که در متنِ فرهنگِ کهن درج است، به مکالمه وادارد. واژگانِ معماری در دیوان حافظ دامنه گسترده‌ای دارد و جالب‌تر این که این واژگان، در زیر ساخت و روساختِ کلام، هم‌نشینِ واژگان ایهامی شده‌اند و این مورد، چشم‌اندازی دیگر به سویِ هنرِ حافظ می‌گشاید که تاکنون ناگشوده مانده بود. به طور قاطع نمی‌توان ادعا کرد که حافظ خودآگاهانه این واژگان را در کنار هم قرار داده است یا ناخودآگاهانه؟ آیا معماری را در مکتبی به درس نشسته، از اَسفار معماری سَبَق‌ها خوانده است؟ یا با روحِ زمان[۲] عجین بوده، در مکتب ناخودآگاهِ جمعی با فراستِ خود دریافته است؟

۲- بحث و بررسی

به گفته *یونگ* «هر آفرینشِ هنری، هر تجلیِ غیبی، هرکلامِ جادویی، ریشه در دریایِ بی‌کرانِ درون دارد و به سر منزلی اساطیری پیوسته است» (Jung, 1989: 80). از این اقیانوسِ درونی است که صورت‌هایِ جاویدان خیال برمی‌خیزند و در زمینه‌هایِ گوناگون به جلوه‌گری می‌پردازند و هنگامی که جهانِ روحانی و ارزش‌هایِ معنوی، مقامِ خود را از دست داده باشند، در آفرینش‌هایِ هنری یا در رؤیاهای آدمی به فعالیت می‌پردازند و خود را از طریقِ

نمادهایی که مطابق با روحِ زمان‌هاست، نمایان می‌کنند (ترقی، ۱۳۷۸: ۶۵۷). حافظ با بهره‌مندی از ساحت اندیشگانیِ خودویژه و انبانه‌ی واژگانیِ متصل بـه ناخودآگـاه جمعـی، واژگـان معمـاری را در درونِ بیت‌های گونه‌گون با معانیِ متعدد به کار برده، سرشـتی شـناور و سـیّال بـه آن‌هـا بخـشیده است.

بنا بر گفته *باختین*: رابطه خلّاقه‌ای که هنرمند، در زمانِ خلقِ یک اثر هنـری، درگیـرِ آن اسـت، بدون آن که در روحِ خودِ هنرمند و به وسیله خودش تجربه شده باشد، در اثـرش فعلیـت مـی‌یابـد (Bakhtin, 1990:7)؛ زیرا در روندِ آفرینشِ ادبی، انسانِ دیگری، که هم از نظـرِ درونـی و هـم از نظر ظاهر با خودِ نویسنده متفاوت است، خارج از او و در مقابلِ او به وجود می‌آیـد (همـان، ۱۰۱)؛ یعنی هستیِ جدیدی در بُعدِ جدیدی از جهانْ بازآفرینی می‌شود (همان، ۱۰۲). *شمیسا* بر آن است: مولانا مسائلی چون وحی و آمدن جبرئیل و این‌گونـه امـورِ متـافیزیکی را ماننـدِ *یونـگ* مربـوط بـه ناخودآگاه جمعی ما می‌داند که به آن درون می‌گوید و برای ادعایِ خود می‌گوید آدمی فقط همـین روح و جسمِ ظاهر نیست، حال آن‌که این *فروید* بود که برای نخـستین بـار مطـرح کـرد کـه انـسان لایه‌هایِ مختلفِ روحی دارد و در نتیجه هر کسی حداقل دو نفر است و بنابراین مـا امـروزه در نقـدِ ادبی از خواننده ضمنی و بالفعل می‌گوییم:

تـــــو یکی تو نیستی ای خوش رفیق　　بلکه گردونـــــی و دریـــــایِ عمیق
آن تـــوِ زَفـــتت که آن نهـــصد تـــوست　　قُـلزُم است و غـــرقه‌گاه صد تـــوست

دفتر سوم، ب۱۳۰۲ به بعد (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۸).

باختین اما، در عین حال اذعان دارد کـه نویـسنده در جهـانِ خـدا، یعنـی فراسـویِ ارزش‌هـایِ فرهنگی، دست به آفرینش نمی‌زند؛ بلکه ویژگی‌هایِ یک اثر فقط می‌تواند بر پایه یک فرهنگ شکل گیرد (همان، ۲۰۶). در سویِ دیگر *رابلین* بـه خـودآفرینی در هنـر اعتقـاد دارد و مـی‌گویـد انـسان پیوسته بر اساسِ شخصیتِ خود خلق می‌کند (Roblind, 1979: 5)؛ بنابراین به روایتِ *مولـوی* و *یونگ*، ناخودآگاه جمعی، به روایتِ *فروید*، نویسنده درونی، به روایـتِ *بـاختین* روحِ زمـان و فرهنـگِ حاکم بر جامعه و به روایتِ *رابلین*، شخـصیت و خلّاقیـتِ هنرمنـد اسـت کـه در خلـقِ آثـار هنـری سرنوشت‌ساز می‌شود.

حافظ در سرزمینی شاعرخیز با فرهنگی غنی، در کنارِ شاهان و وزیرانی هنردوست (شاه شـجاع، شاه منصور و ...) بالیده است و در دوره‌ای زیسته که گرچه دچار هرج و مرج است و این آشفتگی تـا به حدی است که شاهی از دروازه‌ای وارد، و شاهی از دروازه‌ای دیگر خارج مـی‌شـود و پسرکُـشی و پدرکُشی مرسوم است؛ ولی هنوز روحِ هنر جاری است و هنرمندان و شاعرانِ آن تبار بـه شـعور نـور پیوسته‌اند. گلگشت مصلا و آب رکن‌آبادش عمرِ جاویدان می‌بخشد. شرابش مست است و در جنّـت، یافت می‌نشود. بنفشه در گوشه‌ای از باغِ جهان نشسته است و طرّه مفتولِ خود گره مـی‌زنـد. زمانـه

رنگ محبت را طرحی نو درمی‌اندازد. صبا از زلفِ یار نسخه برمی‌دارد و... ؛ پس او نیز زمانی که خَم و هلالِ ابرویِ یار را می‌بیند، از طبیعتِ اطراف خود گرته برمی‌دارد و خمیدگی طاق و محراب را با ابروان معشوق، همسان (Identification) می‌پندارد:

در نمازم خم ابروی تو با یاد آمد　　حالتی رفت که محراب به فریاد آمد

***

محراب (Niche): طرحِ محراب و رواق ... چیزی جز شکلِ کاملِ یک انسانِ دارای هاله‌ی نور نیست. این طرح به طورِ خاص متناسب با یک انسان کامل یا یک قدّیس است؛ یعنی کسی که معادِ جسمانی‌اش با معاد روحانی‌اش عملی گشته و در او رازِ تجلیِ خداوند محقّق گشته و با کلیسایِ سنگی نمادین شده است (شوالیه، ۱۳۸۷: ۵/ ۱۵۷).

یا در بیتِ:

پیش از این کاین سقفِ سبز و طاقِ مینا برکشند
منظرِ چشم مرا ابرویِ جانان طاق بود

سقف، طاق، مینا، منظر، چشم (چشم انداز)، ابرو، جان (جان‌پناه) و طاق، واژگان مربوط به معماری هستند.

***

و در بیتِ

«بنفشه طُرّه مفتولِ خود گره می‌زد　　صبا حکایتِ زلفِ تو در میان انداخت»

زلفِ آویخته (طُرّه) بر جبینِ معشوق را بسان برآمدگیِ (طُرّه) دیوارِ بالایِ پنجره می‌داند؛ هم‌چنین **زلف**: از انواعِ طرح‌هایِ آجری در معماریِ شوشتر در گونه‌هایی مثل زلف عروس و زلفِ صلبی و ... ،**گره**: نقوش هندسی تزئینی، محلِ تقاطعِ راه و راسته. **میان**: میدان، **در**: جزیی از ساختمان که محوطه، اتاق، فضا، قفسه یا قسمتی از محیطی را موقتاً ببندد و باز و بسته کردن آن میسر باشد، را که همه واژگانی مربوط به معماری هستند، در یک محور هم‌نشین می‌کند و چه خوش می‌نشاند و ... .

اگر چه غزلِ حافظ به ظاهر، ساختاری گسسته دارد؛ اما اندیشه‌ای پیوسته را القاء می‌کند. *داریوش شایگان* در *اقلیمِ آرمانیِ حافظ* (The Visionary Topography of Hafiz) در موضوعِ ساختارِ مضامین در غزلِ حافظ می‌گوید: «غزلِ حافظ به خواننده این احساس را می‌دهد که شاعر، چشمی چند ضلعی (an eye "with multiple facets") دارد و هر بیتِ حافظ تمامیتی است در خود که ربطِ زمانی با بیت بعد ندارد، بلکه هم‌زمانانه‌ی هم‌گوهر (synchronically consubstanantial) است و سرانجام این که هر غزل، جهانی

است در درونِ جهانیِ فراخ‌تر و این بخش جدایی‌ناپذیری است از بینشِ کیهانیِ شاعر (The cosmic vision of the poet) » (به نقل از حکاک، ۱۳۷۵: ۵۱۱). ذهن و بینشِ کیهانی، چشمِ چند ضلعی و چهره‌ی دوگانه یا ژانوسی[۳]، از حافظ، حضوری توانمند و منتشر در گستره‌ی علوم پرداخته است و سببِ بودشِ چشم‌گیرِ او در بسیاری از عرصه‌های علوم، از جمله موسیقی، نگارگری، هندسه، هنر و معماری و ... شده است. این پژوهش، هم‌نشینی واژگان معماری با واژگانِ ادبی در محورِ افقی کلام- که تلفیقِ آن‌ها با هم، فضایی توأمان ترسیم کرده است- را برمی‌رسد؛ هم‌چنین به علّتِ گزینشِ شکلِ هندسیِ دایره در آیین‌نامه‌ی معماریِ حافظ می‌پردازد.

فهم و درکِ معماری و پرداختن به آن، پایه و اساسِ درک عمیق و همه جانبه‌ی فرهنگ است. شناختِ گسترده‌ی فرهنگِ هر سرزمینی در گروِ شناختِ علوم انسانی آن جامعه از جمله ادبیات، معماری و ... است و جامعه‌ای که در این زمینه‌ها، توانمند و پویا نباشد، جامعه‌ای نابارور و ایستا است.

آدمی هماره در پی تعالی بوده است و از **بودن و ذاتِ** خود ناخرسند و در پیِ **شدن و دیگربودگی** است. او از ذاتِ راکدِ سترون که فقط در چارچوب دنیا زندگی کند، ناخشنود و درصددِ رسیدن به انسانیتِ متمایز است. «*هایدیگر* با پیوند دادنِ باشیدن و ساختن، باشیدن را شکلِ اساسیِ وجودِ انسان می‌داند» (ادگار، ۱۳۸۷: ۲۴۹).

اگر چه بحثِ اگزیستانسیالیسم به صورتِ علمی و مدوّن در فلسفه و ادبیاتِ قرنِ بیستمِ اروپایی شکوفا شد؛ ولی «شدن» همیشه در ناخودآگاهِ جمعیِ بشر وجود داشته است. یکی از خوانش‌هایِ متعدد از حافظ، خوانشِ عرفانی است. «عرفان از جنبه‌هایی، تا حدودی به تفکّرِ اگزیستانسیالیستی شبیه است؛ برای مثال هر دو وجوداندیش هستند. **وجودِ بوده** باید تبدیل به **وجودِ شده** شود. منتها اگزیستانسیالیسم به ظاهر علمی‌تر و عقلانی‌تر و به اصطلاح، امروزی‌تر است: وجودِ بوده را به وجودِ شده تبدیل می‌کنیم و ماهیت می‌یابیم؛ امّا در عرفان وجودِ بوده را از بین می‌بریم (مثلاً با ریاضت) و وجودِ دیگری می‌سازیم و به تولدِ دیگری می‌رسیم؛ امّا به هر حال در هر دو، عملِ شدن become و exist مطرح است:

در صفِ معراجیان گر بیستی — چون بُراقت می‌کشاند نیستی
نه چو معراجِ زمینی تا قمر — بلک چون معراجِ کلکی تا شکر
نه چو معراجِ بخاری تا سما — بل چو معراجِ جنینی تا نُهی
خوش براقی گشت خنگِ نیستی — سویِ هستی آردت گر نیستی

دفتر چهارم، بیت ۵۵۲ به بعد (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۵ و ۱۰۶).

شایگان بر آن است که برای انسان‌های تک بُعدی، عرفان تنها وعده‌ی رهایی است (شایگان، ۱۳۸۷: ۲۱۸)؛ اما حافظ نه تنها تک‌بُعدی نبود، بل‌که به گواهیِ دیوانش، هم‌چنین استفاده بسیارِ او از انواعِ ایهام و ... ، می‌توان به شناوری ابعادِ وجودیِ او پی برد. *شایگان* عرفان را نوعی آپوکاستاز؛ یعنی پایان، نوعی واژگونیِ همه چیز می‌داند (همان: ۱۲۳)؛ ولی حافظ با عرفان آغاز شد.

شاید بتوان گفت معماری محملی است که انسان می‌تواند به وجودِ شده دست بیابد «ساختمان‌ها بیان‌گرِ قابلیتِ انسان برای سازمان‌دهیِ محیطِ زندگیِ خود در قالبِ جایگاهی معنادار هستند؛ از این رو، قابلیتِ او را برای بیان و تعیینِ حدودِ دنیای فرهنگیِ خود نشان می‌دهند. می‌توان گفت به واسطه‌ی همین معماری است که فرهنگ‌هایِ خاص و نیز کلِ بشریت می‌توانند مقصودِ خود را بیان کنند و خود را بفهمانند. ما به واسطه‌ی مشاهده‌ی ساختمان‌ها در فرهنگ‌هایِ دیگر است که می‌توانیم دیگریّتِ آن‌ها را درک کنیم» (مهاجر، ۱۳۸۷: ۲۴۹)؛ امّا متفکّرانِ دیگری چون *میشل فوکو*، معماری را ابزاری برای کنترلِ مردم می‌دانند. قدرتِ حاکم است که طیف‌هایِ مختلفِ زندگیِ انسان‌ها را ترسیم می‌کند و گاهی نیز گفتمانِ غالبِ جامعه است که گونه‌های متفاوتی از سازمان‌بندی اجتماعی و اندیشگانی را رقم می‌زند. از میانِ اشکالِ هندسیِ مربع، مثلث، دایره و ... در معماری، حافظ بیش از همه به شکلِ دایره (حلقه، هلال، دایره، کمان و...) گرایش دارد؛ برای مثال در ابیاتِ:

تا آسمان ز حلقه به گوشان ما شود — کو عشوه‌ای ز ابروی هم‌چون هلال تو

هلالی‌شد تنم زین‌غم که با طغرای ابرویش — که‌باشد مه؟که بنماید زطاق آسمان‌ابرو

کلماتِ حلقه، گوش، هلال، طغرا، ابرو، طاق به شکلِ نیم‌دایره هستند و تداعی‌کننده‌ی گفتمان مسلّطِ جامعه‌ی دوران حافظ که به تمامیت و وحدت توجه داشت.

در قرنِ هفت و هشت که دورانِ هجومِ مغول به ایران بود، مباحثی چون رجوع کثرت به وحدت و ظهورِ وحدت در کثرت، عالمِ اصغر و اکبر، انسان صغیر و کبیر، قوسِ صعودی و نزولی، ماندالا [۴] و ... در سطرِ اوّلِ گفتمان‌ها بود. سرآغازِ تاریک‌اندیشی، دمانس(dementia)[۵] و تیرگیِ شعورِ آدمی است. در هزار توی این آشفته‌بازار، اندیشه‌ی بودن و زیستن متوقف مانده بود. انسانِ فروکاسته، با سیاحت در جغرافیایِ روح خود و وقوف بر پریشیدگیِ تکه‌هایِ وجودی‌اش، تنها راه رستگاری را در گرایش به عرفان می‌دید. او با ذهنیتی ساده‌انگار و فروکاهنده، متأمل‌ترین لحظاتِ زندگیش را می‌زیست. حاصلِ این لحظاتِ تأمل‌برانگیز، آن بود که به قلعه‌هایِ مستحکمِ درونِ خود پناه ببرد و برای گریز از تهی شدگی، عرفان، امین‌ترین راه برای بی‌اعتنایی به جهانِ فروپاشیده بود. منطقِ عقیم در این روزگار، بالنده و رونده، گستره‌ی همه‌ی اذهان را به خود

اختصاص داده بود. روندِ تمدّن، سطحی مانده بود. بی‌اعتنایی و نابخردی می‌رفت تا تاریخِ قرونِ هفت و هشتِ ایرانیِ خردمند و محافظه‌کارِ قرونِ دوّم و سوّم را رقم بزند؛ بنابراین خویش‌کاریِ انسانِ این عهد، برای جهش به سطحِ اندیشه و آگاهی، هم‌چنین رهایی از میان‌مایگی، هباء و چهل‌پارگی، یافتنِ راهی به سویِ یگانگی بود. این مهم به تحقق نمی‌پیوست مگر با روی آوردنِ صادقانه به عرفان و گرایش به وحدت. نمودِ راستینِ وحدت، شکلِ هندسیِ دایره بود که نمادِ تمامیت است. شاعر که «از آشفتگیِ زندگی ... و مرگ ارزش‌هایِ انسانی، احساسِ سرخوردگی می‌کند، ناگزیر به دنیایِ درونیِ خود پناه می‌برَد تا بلکه از این طریق بتواند مجموعه‌ی جدیدی از ارزش‌هایِ سنّت‌شکن را بیافریند» (پاینده، ۱۳۹۰: ۲۳). *لوکوربوزیه*[۶] می‌گوید: «معماری بازیِ استادانه، ظریف و باشکوهِ اجرامی است که در کنارِ هم به رویِ صحنه می‌آیند» (همان). می‌توان این تعریف را در موردِ ادبیات نیز ملحوظ داشت: ادبیات اُپرایِ استادانه، ظریف و باشکوهِ واژگانی است در صحنه‌ی متن. در ادامه به هر یک از موارد یاد شده پرداخته می‌شود و تأثیر این مباحث بر معماری دوره‌ی موردِ بحث؛ هم‌چنین تبلور آن در اشعار حافظ باز نموده می‌شود.

در آیین هندو، کائنات از دلِ *پوروشا* (Purusa)[۷] به وجود می‌آیند. پوروشا در اصلِ موجودی هزار سر، هزار چشم و هزار پاست. وقتی قربانی می‌شود همه‌ی موجودات را از یک چهارم وجودِ خویش به وجود می‌آورد؛ و سه چهارمِ باقی‌مانده، هر آن‌چه را که در بهشت جاودانی است، تشکیل می‌دهد (گواهی، ۱۳۹۰: ۶۷۶). در بسیاری از اساطیر به الگوبرداری جهان از انسان اشاره شده است؛ از این رو در حوزه‌ی معماری، الگوبرداری- که برشی از جزیره‌ی فرهنگیِ جوامعِ انسانی است- از این جهان کوچک (انسان) پُر بی‌راه نیست:

پیش از این کاین سقف سبز و طاق مینا برکشند
منظر چشم مرا ابروی جانان طاق بود

طاق مینا و سقف سبز، رونوشتی (Transcript) از ابرویِ نگار است.

در سلسله مراتبِ وجودیِ اصولِ برخاسته از پراکریتی، ماهات[۸] یا عقلِ کل نزدیک‌ترین وجود به پوروشا (روح محض) است.

ای که انشایِ عُطارِدْ صفتِ شوکتِ توست
عقلِ کلْ چاکرِ طُغراکشِ دیوانِ تو باد

ماهات، نوعی خرد (لوگوس) است که همه‌ی عقول را در بر می‌گیرد و سرچشمه‌ی زاینده‌ی اصولِ دیگری است که از او پدید می‌آیند (شایگان، ۱۳۸۷: ۱۰۲).

در این جا عقلِ کل، چاکرِ طغراکشِ انسان، این کتیبه‌ی سیال است که لحظه‌ای از تنویر باز نمی‌ایستد و پیوسته در دایره‌ی هستی در گذر است:

ماجـــرایِ من و معشوقِ مـــرا پایان نیست
هـرچه آغـــاز نـــدارد، نپـــذیرد انجام

به سیرِ دایره‌وارِ آدمی اشاره دارد. *ارنست کاسیرر* بر آن است که در فـضایِ اسـطوره‌ای سـرانجام همه‌ی نسبت‌ها و روابط به این‌همانی (Identity) یا هم‌هویتیِ آغازین متکی اسـت، یکـسانی ایـن روابط و نسبت‌ها ناشی از ایجادِ تأثیر مشابه و یکسان و یا منبعث از قانونی دینامیک نیـست؛ بـل‌کـه هم‌هویتی و این‌همانیِ آن‌ها ناشـی از یکـی بـودنِ ذاتِ اولیـه‌ی آن‌هاسـت (کاسـیرر، ۱۳۷۸: ۱۵۸). می‌توان تمامیِ این موارد را شاهدی بر تأییدِ ادعایِ خود مبنی بر نگاشتِ شـکلِ هندسـی دایـره، بـا توجه به گفتمانِ رجوع کثرت به وحدت و ظهورِ وحدت در کثرت، دانست.

عالم اصغر (microcomos) **و عالم اکبر** (macrocomos)[۹]: اصطلاح یونانی بـه معنـایِ جهان‌های بزرگ و کوچک، بدین مفهوم رایج که بین جهانِ آسمانی و جهانِ زمینی تنـاظری وجـود دارد؛ یا تناظر بین کائنات و بدنِ انسان، به نحـوی کـه مـی‌تـوان یکـی را الگـویِ دیگـری قـرار داد (گواهی، ۱۳۹۰: ۵۱۶).

از دیرباز انسان را به دلیل جامعیت، جهان صغیر و نقطه‌ی تلاقیِ قوس صعود و نزول مـی‌گوینـد و جهان را انسان کبیر.

حـــــروفِ کاینات ار بازجویی — همه در توست و تو در لوحِ اویی
(خسرو و شیرین، ۱۳۹۰: ۴)

یا *شیخ محمودِ شبستری* بر آن است که: حقیقتِ محمدیه، اصل و مبدأ انسانیتِ کاملِ مکمـل و بقیه زیرِ لوایِ اویند، چونان خورشید و پرتوهایِ آن:

ز احمد تا احـــد یک میم فرق است — جهانـــی اندرین یک میم غرق است
احـد در میمِ احمـــد گشت ظاهـــر — در این دور اوّل آمـد عیـــنِ آخِـــر

یا در شعری منسوب به امام علی (ع)، انسان این‌گونه توصیف شده است (دیوان منسوب به امـام علی، ۱۴۲۸:۲۳):

أتَـــــزعَمُ أنَّـــکَ جِـــرمٌ صغیرٌ — وَ فیـــکَ انطـــوی العالَمُ الأکبرُ[۱۰]

شبستری در *گلشنِ راز*، ایده‌ی انسانِ خداگونه یا انسان در مقامِ عالم صغیر را این‌چنـین مطـرح کرده است:

هر آن چه در جهان از زیر و بالاست — مثالش در تن و جانِ تـــو پیـــداست
جهان چون توست یک شخصِ معیّن — تـــو او را گشته چون جان، او تو را تن

نظریه‌ی انسان کامل - یعنی انسانی هم بر صورتِ خدا (homo imago Dei) هم جانِ جهان (anima mundi) که نافذ در تمامِ آفرینش است - در *فتوحات* و *فصوص‌الحکمِ ابن عربی* نیز یافت می‌شود (لویزُن، ۱۳۷۹: ۲۲۱).

جهان بر رویِ هم مانند انسان، یک شخصِ معین است؛ چنان که انسان را بدنی و روحی است و حیات و کمالِ بدن مترتب بر روح است، و بدنِ بی‌روح به مثابه جماد است، عالم نیز نسبت به انسان مانندِ بدن است و انسان روحِ او (لاهیجی، ۱۳۷۱: ۴۲۴). چون انسان جهان کوچک است، به طبع در معماری نیز از این ایده الگو برداری شده است و در ساخت بنا، شاخصه‌هایی از این جهان کوچک به کار گرفته شده است؛ برای مثال در بیت:

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم لیکن ابروی کماندارت می‌برد به پیشانی

واژگانِ چشم، گوش، ابرو[11] و پیشانی، از اصطلاحاتِ معماری است.

مردم‌واری: مردم‌واری به معنای رعایتِ تناسب میان اندام‌های ساختمانی با اندام‌های انسان و توجه به نیازهای او در کارِ ساختمان‌سازی است. معماری همیشه و همه جا هنری وابسته به زندگی بوده و در ایران بیش از هر جایِ دیگر. چنان که آرایشِ معماری نیز همواره به دستِ زندگی بوده که برنامه‌ی کارِ معماری را پی ریخته است (پیرنیا، ۱۳۸۷: ۲۶). *کاسیرر* بر آن است: اصطلاحاتِ سمت‌های فضایی مانند پیش از، پس از، بالا و پایین معمولاً از شهودِ انسان از کالبد خویش گرفته شده‌اند. کالبدِ انسان و اجزایِ آن دستگاه، مختصاتی هستند که دیگر تمایزاتِ فضایی به طورِ غیرِ مستقیم نسبت به آن‌ها صورت می‌گیرد. اسطوره هرجا کلی بیابد که به طورِ اُرگانیک مفصل‌بندی شده باشد و بکوشد که این کل را با روش‌هایِ خاصِ اندیشه‌ی اسطوره‌ای بفهمد، به این تمایل پیدا می‌کند که این کل را تصویری از کالبدِ انسان و اندام‌هایِ او بداند. برای آگاهیِ اسطوره‌ای جهانِ عینی هنگامی فهم‌پذیر می‌گردد و به قلمروهایِ مشخصی از وجود بخش می‌شود که همانندِ کالبدِ انسان پنداشته گردد و از رویِ آن نسخه برداری (=کپی) شود (کاسیرر، ۱۳۷۸: ۱۶۱).

آن‌گاه که خداوند آدم را آفرید، بخشی از گلِ او زیاد آمد و از این اضافه گِل بود که زمینی پهناور را خلق کرد و عرش را در آن‌جا قرار داد با آن‌چه محتوایِ آن بود، رواق، آسمان‌ها و زمین‌ها، جهان‌هایِ زیرزمینی همه بهشت‌ها و دوزخ‌ها؛ این مجموعه‌ی عالم ماست که یک‌پارچه در این زمین وجود دارد. چمن‌زارِ پهناوری است که در آن حکمایِ متصوف چشمانِ خویش را نزهت می‌بخشند؛ در آن متحول می‌شوند و به دل‌خواه خود رفت و آمد می‌کنند. در مجموع جان‌هایی که این خاک را تشکیل می‌دهند، خداوند جهانی به تصویرِ ما خلق کرده است. هنگامی که عارف این

جهان را تماشا می‌کند خودش است، جانِ خودش است که در آن جا سیر و تماشایش می‌کند (ابن عربی، ۱۳۲۹: ۱۲۶).

مردم‌واری در اندام (فضا)های ساختمان و اجزای آن چنین نمایان می‌شود که برای نمونه:

هلالی شد تنم زین غم که با طغرای ابرویش که‌باشد مه؟که بنماید زطاق آسمان ابرو

قوس صعودی و قوسِ نزولی: در اسلام، هنگامی‌که روح از آستانه‌ی مقدرِ قیامت صغرا گذشت و واردِ قوسِ صعودی شد، دیگر نمی‌تواند فرود آید (شایگان، ۱۳۸۷: ۱۶۶).

دایره‌ی کیهان شناختی را باید به صورتِ گذری از آگاهیِ کیهانی در قلمروِ خوابِ عمیق، عبور به قلمرو رؤیا و بازگذر از آن به روزِ کاملِ بیداری؛ سپس بازگشتِ دوباره از طریقِ رؤیا به تاریکیِ بی‌زمان، در نظر گرفت. در تجربه‌ی واقعیِ هر موجودِ زنده، در مغاکِ خواب انرژی‌ها تجدید می‌شوند و در کارِ روز، از توان می‌افتند و این اصل درباره‌ی جهانِ زنده با تمامِ شکوه و جلالش هم صدق می‌کند؛ زندگی در جهان افت می‌کند و باید تجدید شود (کمپبل، ۱۳۸۷: ۲۷۲).

ماندالا (Mandala) یا دایره‌ی جادو: تصویرِ سمبلیک جهان در نزدِ هندو است که به صورتِ دایره‌ای نموده می‌شود. معمولاً در چهارگوشه‌ی دایره، تصویرِ یکی از خدایان است (سرانو، ۱۳۸۹: ۲۷).

در دایره‌ی قسمت[۱۲]ما نقطه‌ی تسلیمیم لطف آن‌چه تو اندیشی، حکم آن‌چه تو فرمایی

که مفهوم دایره‌ی قسمت را می‌توان، به سطحِ کاملاً تازه‌ای از معنا ارتقا داد؛ یعنی از متن دایره‌ی قسمت، مفاهیمِ قوس صعود و نزول، دایره‌ی کیهان شناختی، دایره‌ی جادو و ... را به در کشید.

ماندالا عملاً یک دایره است، هر چند که طرحی پیچیده دارد و در عرصه‌ای مربع‌شکل محاط می‌شود. ماندالا همانندِ پنتره[۱۳] علامتی هندسی است، هر چند به اندازه‌ی پنتره نموداری نیست، امّا اغلب به اختصار، پیدایشِ مکان، تصویری از دنیا و در عینِ حال تحقّقِ قدرت الهی را نشان می‌دهد. از سویِ دیگر ماندالا تصویری روان‌شناختی است و کسی که آن را مشاهده می‌کند را به روشن‌شدگی و اشراق می‌رساند. ماندالا تصویری است که هم ترکیبی است و هم پویاییِ ذاتی دارد و می‌خواهد از ماورایِ تضادهای کثرت و وحدت، تجزیه و ترکیب، مشخص و نامشخص درون و بیرون، پراکنده و منسجم، مریی و نامریی، زمان و مکان و بی‌زمان و فوقِ زمان بگذرد (شوالیه، ۱۳۸۷: ۵/ ۱۱۵).

کارل گوستاو یونگ از تصویرِ ماندالا یاری می‌جوید تا از روان که جوهرِ آن برای ما ناشناخته است، تصویری نمادین عرضه کند. او و به تَبَعِ او شاگردانش بر این عقیده بودند که ماندالا به دلیل مراقبه‌ی عمیقی که برای نقش کردن و مشاهده‌ی آن لازم است، موجودیتِ درونی را مستحکم می‌کند. مشاهده‌ی یک ماندالا، آرامش ایجاد می‌کند و در کنارِ این آرامش زندگیِ معنوی درک و تنظیم می‌شود. ماندالا در رؤیایِ انسانِ امروز، که در سنّت‌هایِ مذهبیِ خود مسامحه می‌کند، به طورِ ناگهانی و خودبه‌خود همان اثر را دارد ... شکلِ مدورِ ماندالا کلاً نمادِ تمامیتِ طبیعی است، حال این‌که شکلِ مربعِ آن نشانه‌ی آگاهی از این تمامیت است. در رؤیا، صفحه‌ی مربع و لوح دایره با هم تلاقی می‌کنند و نشانه‌ی آگاهی دائمی نسبت به مرکز هستند. ماندالا دارای تأثیری دوگانه است: حفظِ نظمِ روانی فعلی، و برقراریِ این نظم در صورتی که مختل شده باشد. در موردِ اخیر، ماندالا کارکردی مشخص و خلّاق را محقّق می‌سازد (Jung, 1964: 213-215, 227).

فضاسازی: حافظ برای توصیفِ معشوقِ خود فضاسازی می‌کند و اصطلاحاتِ معماری را در خدمتِ تفسیرِ خود می‌گیرد؛ برای مثال: حافظ به جایِ این که بگوید خیالِ معشوق همیشه مقابلِ دیدگان من است، این چنین زیبا، فضاسازی می‌کند:

شاه نشینِ چشمِ من تکیه‌گهِ خیالِ توست
جایِ دعا است شاه من بی‌تو مباد جایِ تو

جا دارد دعا کنم که همیشه در جایگاهِ خودت باشی (هرگز فراموشت نکنم).

خم ابرویِ معشوق، فضایی که در ذهنِ راوی ترسیم کرده، خمیدگیِ گوشه‌ی محراب است.

حافظ ار میل به ابروی تو دارد، شاید
جای در گوشه‌ی محراب کنند اهل کلام

طغرانویسِ ابروانِ (خمیده) تو نقشی زیباتر از تصویرِ تو طراحی نکرد.

مطبوع‌تر ز نقش تو صورت نبست باز
طغرانویس[۱۴] ابروی مشکین مثال تو
تو کافردل نمی‌بندی نقاب زلف و می‌ترسم
که محرابم بگرداند خم آن دل‌ستان ابرو
در مسجد و میخانه خیالت اگر آید
محراب و کمانچه ز دو ابروی تو سازم

در ادامه ابیاتی چند از حافظ که در محورِ هم‌نشینیِ کلام، با کلماتِ معماری رابطه‌ی ایهامی دارند، ارائه می‌شود.

حوصله:

«خیالِ حـــوصله‌ی بحـــر می‌پـــزم هیهات
چه‌هاست در سرِ این قطره‌ی مُحال‌اندیش»

حوصله را که در معماری به معنایِ **مقرّ آب در تکِ حوض** (فلاح پـور، ۱۳۸۹: ذیـلِ حوصـله)، است با بحر در معنایِ ایهامی به کار برده است.

عهد:

«به یادِ چشمِ تو خود را خراب خواهم ساخت
بنایِ عهـــدِ قـــدیم استوار خواهم ساخت»

عهد به معنایِ **منزل** (لسان العرب). با بنا، خراب و استوار ایهام تناسب دارد.

کار:

«زاهـــد ار راه به رندی نبرد معذور است
عشق کاری است که موقوف هدایت باشد»

واژه‌ی‌کار، در معنایِ **راهرو قنات** (فلاح پور، ۱۳۸۹: ذیلِ کار) است. این واژه با توجه بـه بحـثِ دریدا در ذهن اشاعه می‌شود و به دلیل هم‌نشینی با واژگانِ راه و موقوف، معنای راهرویی را به ذهن می‌آورد که گذر از آن نیاز به راهنما دارد، عشق راهرویی است که بیرون‌شـدْ از آن نیـاز بـه هـدایت دارد. در این بیت، معنا از لفظ سرریز شده است و در قالبِ تنگِ الفاظ گنجانده نمی‌شـود. *دریـدا* بـر آن است: هر واژه به لحاظِ معنایی در ذهن پخش می‌شود و از هر معنیِ کهنی، معنـیِ جدیـدی هـم به وجود می‌آید (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۱۱).

- شریعت:

«مکن به چشمِ حقارت نگاه در منِ مست
کـــه آب رویِ شـــریعت بدین قـــدر نرود»

شریعت، **جویِ بزرگ** (فلاح پور، ۱۳۸۹: ذیلِ شریعت) با آب، ایهامِ تناسب دارد..

- شمع:

«چه حالت است که گل در سحر نماید روی
چه شعله است که در شمع آسمان گـــیرد»

شمع در معنای **ستون و تکیه گاهِ دیوار**(هاریس، ۱۳۹۰) است.

- طره:

«حکایتِ لبِ شیرین کلامِ فرهاد است
شکنجِ طُرّه‌ی لیلی مُقامِ مجنون است»

طره (**قسمتی که از لبه‌ی دیوارِ بالایِ پنجره پیش می‌آید**) و شکنج (**چین و شکن، طاق‌بندیِ زیر گنبد**) واژگانِ معماری نیز هستند (فلاح پور، ۱۳۸۹: ذیلِ واژه).

- **غایت**: **عَلَم و رایتِ خمّار**(منتهی الارب).

تا به غایت رهِ میخانه نمی‌دانستم ور نه مستوریِ ما تا به چه غایت باشد
کوسِ ناموسِ تو بر کنگره‌ی عرش زنیم عَلَمِ عشقِ تو بر بامِ سماوات بریم

- **فلکه**:

«گردون برای خیمه‌ی خورشید فلکه ات از کوه و ابر ساخته پازیر و سایه‌بان»

تخته‌ی مدور میانِ سوراخی که بر ستونِ خیمه نصب می‌کردند (فلاح پور: ۱۳۸۹، ذیلِ واژه).

- **پیشانی**:

«دل ز ناوک چشمت گوش داشتم لیکن ابروی‌کماندارت می‌برد به‌پیشانی»

به پیشانی بردن: با سماجت و گستاخی بردن است؛ اما در اصطلاحِ معماری به معنایِ**بدنه‌ی قائم و بدون پنجره تا لبه‌ی بام**، دیوار بی‌روزن بالای ستون‌ها تا لبه‌ی بام، قسمت تزئینی بالای ورودی (فلاح پور: ۱۳۸۹، ذیلِ واژه).

- **پناه**:

«جز آستانِ توام در جهان پناهی نیست
سرِ مرا به جز این در حواله گاهی نیست»

پناه:درِ خانه یا ساختمانِ قسمتِ رو به آفتاب، **منزلگاهِ زمستانیِ خانه**.

- **فضا**:

«چنان پر شد فضایِ سینه از دوست
که فکر خویش گم شد از ضمیرم»

فضا، اجزاء و آحاد بنا مثل اتاق‌ها، تالار، حیاط و ...، جای تهی، حجم‌های پرنشده و تو خالی، کیفیت و بنای معماری، محوطه‌ای یکسره در داخلِ ساختمان (فلاح پور، ۱۳۸۹، ذیلِ واژه).

در این بیت، **گم: نهر سرپوشیده** و **سینه**: **بیرون زدگی سطوح**، برآمدگی و خروج رج‌هایِ آجرکاری یا قوس از امتدادِ مستقیم، با فضا ایهام تناسب دارد.

- **نیرنگ** (=**بیرنگ**):

« تا چه خواهد کرد با ما تاب و رنگِ عارضت
حالیـــا نیرنگِ نقشی خوش بر آب انداختی[۱۵]»

نقشه‌ی تصویر که به زگال بر کاغذ طرح کنند، طرحِ مقدّماتی کم‌رنگی که نقاشان و ترسیم کنندگان در اوّل بار بر کاغذ می‌کشند (فلاح پور، ۱۳۸۹: ذیلِ واژه).

حافظ واژگانِ معماری را در همان اصطلاحِ رایجِ معماری نیز به کار برده است:

ســـرایِ مـــدرســه و بحثِ علـم و طاق و رواق
چـه ســود چـــون دلِ دانا و چشمِ بینا نیست

فتنه مـــی بارد از این سقف مُقَرنَس بـــرخیز
تا به میخـــانه پناه از همـــه آفـات بـــریم

به نیم جـــو نخـــرم طاقِ خانقـاه و ربـاط
مـــرا کـه مصطبه ایوان و پایِ خُم طنبی است

از این ســرایِ دو در چون ضرورت است رحـــیل
رواق طـاق معیشت چه سربلند و چـــه پست

همان منزل است ایـــــن جـــهانِ خـــراب
کـه دیـــده اســـت ایـــوانِ افـــــراسیاب

سفر به لابه‌لایِ سطورِ دفترِ شعرِ حافظ و چراغ‌گردانی در این کوچه‌ی بی‌انتها، همچنین بحث از معماری که مبحثی کلان است را به بررسیِ علتِ گزینشِ شکلِ هندسیِ دایره از سویِ حافظ فروکاستیم. به قولِ حافظ:

مشکلِ عشق نه در حـوصله‌ی دانشِ مـاســت
حـــلِ ایـن نکته بدین فکرِ خطا نتوان کـــرد

بنابراین به اندک بسنده می‌شود. نگارندگان با اذعان به علمِ مختصرِ خود:

گـریه‌ی حافظ چه سنجد پیشِ استغنـای عشـــق
کاندر ایـن دریـا نـماید هفـت دریا، شبنـمی

شمه‌ای از هنرِ حافظ در معماری را چون پایِ ملخ بـه بارگـاهِ دانـشِ سـلیمانیِ ادب‌دوسـتان بـه تحفه آوردند، بو که موردِ عنایت قرار گیرد و زمینه‌ساز پژوهش‌هایِ دامنه‌دارتری باشد.

نتیجه

معماری و ادبیـات بـه دلیـل سرشـتِ هـم‌سـان، حـوزه‌ی خـودویژه‌ای ندارنـد. گـاهی معمـاران از عرصـه‌ی ادبیـات گرتـه‌بـرداری مـی‌کننـد و تجربـه‌ی زیسـته‌ی ادبیـات را بـه وام مـی‌گیرنـد و

گاهی شاعران از حوزه‌ی معماری، واژگانی را برای ملموس کردن اندیشه‌ی خود به عاریت می‌گیرند و بر غنایِ حوزه‌ی خود می‌افزایند. به عبارت دیگر این دو، افقِ اندیشه‌گانی درهم‌آمیخته‌ای دارند.

استفاده‌ی حافظ از شکلِ هندسیِ دایره نسبت به اشکالِ دیگر، به‌دلیل شرایط اجتماعیِ قرن هشتم بود؛ زیرا در این دوره، به دلیل آشفتگی و انکسارِ بیرونی، شاعران و هنرمندان به درون گرایش داشته‌اند که نمودِ بیرونیِ آن، شکل معماری بود و گرایش افراد به شکل دایره که نمادِ تمامیت است و آرزوی بشر برای رسیدن به یگانگی و تمامیت.

همچنین در این نوشته سعی بر آن بود که معماری در دفتر حافظ بررسی شود؛ از این رو واژگانی که در معنایِ معماری به کار رفته بودند، یا در ارتباط با کلماتِ پس و پیشِ خود در محور افقیِ کلام، با واژگان معماری هم‌نشین بودند؛ همچنین واژگانی که به حالتِ تعلیق درآمده بودند و به طور قطع امکان تعیین حوزه برای آن‌ها وجود نداشت، در این مختصر ارائه شد و نتیجه‌ای که به دست آمد، نشان دهنده‌ی ارتباط عمیق ادبیات با معماری بود و شاید بتوان با کمی تسامح ادعا کرد که شاعران، ناخودآگاه با گرایش‌ها، روندها، سبک‌ها، نگرش‌ها یا اندیشه‌هایِ همانندی که در دوره‌های ویژه سر بر می‌آورند، در ارتباط هستند و این مهم در آثارشان متبلور می‌شود.

پی‌نوشت

۱. اندرو دلبانکو (Andrew Delbanco) (متولد ۱۹۵۲): مدیر مطالعات آمریکا در دانشگاه کلمبیاست. او در زمینه‌ی تاریخ ادبی و مذهبی آمریکا فعالیت گسترده‌ای دارد.

۲. روحِ زمان (Zeit Gest): گرایش‌ها، روندها، سبک‌ها، نگرش‌ها یا اندیشه‌هایِ همانندی که در دوره‌های ویژه سر برمی‌آورند. یوهانگ ات فرید هردر فیلسوف، منتقد و مورّخِ آلمانی آن را در ۱۷۶۹م. به کار برد. هگل بر آن بود که هنر نمی‌تواند بیانگرِ عواطف و احساسات و هیجانات و تفکّراتِ هنرمند باشد، مگر آن که نخست بپذیرند که هنرمند، خودْ از رمز و رازِ این احساسات و تفکّرات آگاه نیست و تحتِ تأثیرِ نیروی الهام، چیزی می‌آفریند که فرا تر از آگاهی او می‌رود و بیانگرِ روحِ زمان‌هاست.

۳. Janus : یکی از قدیم‌ترین خدایانِ رومی است. او را معمولاً با دو چهره تصویر می‌کردند که یکی از آن ها به جلو و دیگری به عقب می‌نگریست؛ یکی بالنده بود و دیگری میرنده. پاره‌ای از خصوصیات و پیشرفت‌های عصر طلایی را به ژانوس نسبت می‌دهند، مانند درستکاری کامل مردم، صلحِ پایدار و فراوانی و ... مدرنیته را، امروزه، به ژانوس تشبیه می‌کنند.

۴. ماندالا (mandala): اصطلاحی هندی برای دایره است. یک نوع yantra است. طرح‌هایی پیچیده، از لحاظ رنگ متنوع و کیهانی هستند که کلیتِ رابطه‌ی جهان اکبر را با جهان اصغرِ انسانی به نمایش می‌گذارند. این طرح‌ها نمایشِ منظم و الگومندی از سطوحِ فراوان جهان قدسی را که مجموعه‌هایی از خدایان و قدرت‌ها در آن سکونت دارند، به‌دست می‌دهند. انواع متنوعی از ماندالاها وجود دارد؛ اما مراتبِ هندسی آن‌ها نوعاً به صورتِ گسترشِ سطوحِ مختلفی از یک مرکز است که در مسیرِ محورهایِ جهت‌دار هدایت می‌شوند. هر چند ماندالاها نوعاً دایره‌ای شکل هستند، ماندالاهایِ مربعی‌شکل نیز در نمایشِ معماری معابدِ هندو و نیز در طراحیِ محل‌هایِ آدابِ تشرف در آیین تانترا به چشم می‌خورد (Cirlot, 2001: 199).

۵. دِمانس: اصطلاحِ لاتینی به معنایِ زوال عقل، که از دو جزء de (دور از، از هم جدا) و mens (ذهن) مشتق شده است و برکاهشِ فزاینده کارکرد شناختی دلالت می‌کند. نوعی اختلالِ شناختی که عملکردِ اجتماعی و / یا فعالیت‌های حرفه‌ای فرد را تحت تأثیر قرار می‌دهد. شایع‌ترین شکلِ زوالِ عقل یا دمانس، بیماری آلزایمر است (Blom, 2010: 137).

۶. لوکوربوزیه (به فرانسوی: Le Corbusier) با نام اصلی شارل ادوارد ژانره (به فرانسوی: Charles-Édouard Jeanneret-Gris) (زاده‌ی ۶ اکتبر ۱۸۸۷ - درگذشته‌ی ۲۷ اوت ۱۹۶۵) معمار، طراح، شهرساز، نویسنده و نقاش سوئیسی بود. وی به عنوان یکی از اولین پیشگامان معماری مدرن و سبک بین‌المللی مشهور است.

۷. پوروشا: واژه‌ی سانسکریت به معنایِ انسان، شخص و بشرِ آغازین است. در سنّتِ هندی، بشرِ آغازین، یعنی پوروشا وقتی با ایثار، قطعه قطعه می‌شود، کائنات از دل او به وجود می‌آیند.

۸. ماهات (Mahat): عقل بزرگ، مولود اوّل، طبیعت اولیه و بیضه‌ی زرین است که مظهرِ آفرینشی باستانی است و در ودا به آن به عنوانِ هسته یا دانه‌ای که از عدم سر برکشید و باز شد، اشاره شده است.

۹. به اعتقادِ رواقیون انسان در مقابل جهان مانند «عالم صغیر» است در مقابل «عالم کبیر» و انعکاسی است از آن. رواقیون معتقد بودند که همه‌ی انسان‌ها به یک اندازه از خرد «لوگوس» بهره‌مندند. لوگوس به مفهوم رواقی آن، نه تنها خاستگاه همه چیز، بلکه بنیاد قانونمندی رویدادهاست.

۱۰. آیا گمان می‌کنی که تو جرمِ کوچکی هستی، در حالی که جهان کبیر در تو منطوی است.

۱۱. ابرو (accolade): طاق ابرو، از انواع قوس تزئینی که به صورت پیش‌زدگی از بدنه‌ی دیوارها در طاق‌نماها به کار می‌رود، عنصری تزئینی بالایِ سر در.

۱۲. دایره‌ی هرمسی (Hermetic Circle): یعنی دایره‌ی منسوب به هرمس (ادریس) که علومِ رمزی از قبیلِ جادو و کیمیا منسوب به اوست و از این روی عبارت را به دایره‌ی جادو نیز می‌توان ترجمه کرد (سرانو، ۱۳۸۵: ۱۳).

۱۳. ینتره (yantra): شکلی هندسی با اهمیتی باطنی که در آداب و عباداتِ تانترایی و برای مقاصدِ جادویی و غیره استفاده می‌شود. ینتراها نماد کائنات و دینامیسمِ خلاقه‌ی آن، شاکتی، هستند. نیرومندترین ینترا، «شمری ینترای» است که به صورتِ تصویرِ مربع شکلی است با چهار ورودی، نمادهای مذکر و مؤنث، فضاهای مقدس و گل‌های نیلوفر.

۱۴. دبیری که هنر درست نوشتنِ خطوطِ قوسی را نیکو می‌دانسته است.

۱۵. در برخی نسخه‌ها به این گونه روایت شده است:

تا چه خواهد کرد با ما آب و رنگِ عارضت

حالیا بی‌رنگِ نقشی خود بر آب انداختی

که در این صورت کلمه‌ی «خود» در معنایِ پوششِ رویینِ گنبد دو پوسته، با کلمات بی‌رنگ و نقش، ایهام تناسب زیبایی دارد.

منابع

ابن عربی، محی الدین. (۱۳۲۹). ***الفتوحات المکیه***. ۴جلد. قاهره.

ابن منظور الأفریقی، ابی الفضل. (۱۴۲۶). ***لسان العرب***. بیروت: لبنان، مؤسسه‌ی الاعلمی للمطبوعات.

ادگار، اندرو (پیتر سج ویک). (۱۳۸۷). ***مفاهیم بنیادی نظریه فرهنگی***. ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگه.

پاینده، حسین. (۱۳۹۰). ***گفتمان نقد*** (مقالاتی در نقد ادبی). چاپ دوّم. تهران: نیلوفر.

پیرنیا، محمد کریم. (۱۳۸۷). ***سبک‌شناسی معماریِ ایرانی***. چاپ ششم. تهران: سروشِ دانش.

ـــــــــــــ . (۱۳۸۴). ***آشنایی با معماریِ اسلامی ایران***. چاپ ششم. تهران: سروشِ دانش.

ترقی، گلی. (۱۳۷۸). «بازگویی ناگفته‌ها» (آذر نفیسی). ***ایران‌نامه***، سالِ بیست و چهارم، شماره‌ی ۴.

تفسیر القرآن الکریم. (۱۳۶۶). چاپ دوم. دوره‌ی ۷ جلدی. قم: بیدار.

حافظ، خواجه شمس الدین محمّد. (۱۳۸۷). ***دیوان***. بر اساسِ نسخه‌ی علامه محمّد قزوینی، دکتر قاسم غنی. چاپ چهارم. تهران: سفیر صبح.

دیوان منسوب به امام علی(ع). (۱۴۲۸). بغداد: مطبعه الاسد.

سرانو، میگوئل. (۱۳۸۵). ***با یونگ و هسه***. ترجمه‌ی سیروس شمیسا. تهران: میترا.

ـــــــــــ . (۱۳۸۹). ***کتابِ عشقِ جادویی***. ترجمه‌ی سیروس شمیسا. تهران: میترا.

شایگان، داریوش. (۱۳۸۷). ***پدیده‌های دیدار در گفت‌وگوی تمدن‌ها***. ترجمه‌ی باقر پرهام (و دیگران). چاپ سوّم. تهران: فرزان روز.

ـــــــــــ . (۱۳۸۷). ***آیین هندو و عرفان اسلامی***. ترجمه‌ی جمشید ارجمند. چاپ سوم. تهران: فرزان روز.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). ***قلندریه در تاریخ*** (دگردیسی‌هایِ یک ایدئولوژی). تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۷). ***فرهنگِ اشارات***. ۲ جلد. چاپِ اوّل از ویرایش دوّم. تهران: انتشارات میترا.

ـــــــــــ . (۱۳۸۸). ***یادداشت‌هایِ حافظ***. تهران: نشرِ علم.

ـــــــــــ . (۱۳۹۰). ***مولانا و چند داستان مثنوی***. تهران: قطره.

شوالیه، ژان (آلن گربران). (۱۳۸۷). ***فرهنگ نمادها***. سودابه فضایلی. تهران: انتشارات جیحون.

صفی پور، عبدالرحیم بن عبدالکریم. (بی تا). ***منتهی الارب*** (۲مجلد). انتشاراتِ کتابخانه‌ی سنایی.

عطارِ نیشابوری، فریدالدین محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۸). ***اسرار نامه***. مقدّمه، تصحیح و تعلیقاتِ محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپِ چهارم. تهران: سخن.

فرهنگ لغات تخصصی معماری آریا. نشر الکترونیک پیام دانش.

فلاح پور، سعید. (۱۳۸۹). ***فرهنگ واژه هایِ معماریِ سنّتی ایران***. چاپ دوم. تهران: کاوش پرداز.

کاسیرر، ارنست: (۱۳۷۸). ***فلسفه‌ی صورت های سمبلیک***. ترجمه‌ی یدالله موقن. تهران: انتشارات هرمس.

کریمی حکّاک، احمد. (تابستان ۱۳۷۵). «زیر بار امانت حافظ». ***ایران‌نامه***. سال چهاردهم.

کمپبل، جوزف: (۱۳۸۷). ***قهرمان هزار چهره***. برگردان شادی خسرو پناه. چاپ سوم مشهد: گل آفتاب.

گواهی، عبدالرحیم. (۱۳۹۰). ***فرهنگ توصیفی ادیان***. تهران: انتشارات پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

لاهیجی، محمد (اسیری). (۱۳۷۱). ***مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز***. به کوشش محمدرضا برزگر خالقی و عفت کرباسی. تهران: زوّار.

لویزُن، لئونارد. (۱۳۷۱). ***فراسوی ایمان و کفر*** (شیخ محمودِ شبستری). ترجمه‌ی مجدالدین کیوانی. تهران: مرکز.

میبدی یزدی، قاضی کمال الدین میر حسین بن معین الدین. (۱۳۷۹). **شرح دیوان منسوب به امیر المومنین علی بن ابیطالب(ع)**. مقدمه و تصحیح : حسن رحمانی و سید ابراهیم اشک شیرین. چاپ دوّم. تهران: میراث مکتوب.

نظامی گنجه‌ای. (۱۳۹۰). ***خسرو و شیرین***. تصحیح و حواشی: حسن وحید دستگردی. به کوششِ دکتر سعید حمیدیان. تهران: قطره.

ه. پینک، دانیل. (۱۳۹۰). ***ذهنِ کاملِ نو*** (گذر از عصرِ اطلاعاتی به عصرِ مفهومی) . ترجمه‌ی رضا امیر رحیمی. تهران: کند و کاو.

هاریس، سی. ام. (۱۳۹۰). ***فرهنگ تشریحی معماری و ساختمان***. ترجمه‌ی محمدرضا افضلی و مهرداد هاشم زاده همایونی. چاپ پنجم. تهران: دانشیار.

Arthur Roblins and Linda Beth Sibly,(1976). *Reative Art Therapy*, New York, Bumner / Mazel Publhsher.

Blom, Jan Dirk. (2010*). A Dictionary of Hallucinations*, Springer New York Dordrecht Heidelberg London.

Cirlot, J.E (2001). *A DICTIONARY OF SYMBOLS, Second Edition*. translated from the Spanish by Jack Sage.London. Routledge & Kegan paul Ltd 1962.

Haddad, P.M., Benbow, S.M. (1992). *Visual hallucinations as the presenting symptom of senile dementia*. British Journal of Psychiatry.

C.G.Jung.(1989). *The Archetypes and Collective Unconcious.* Routledge & Kegan Paul, London.

_____, (1964*). L'homme et ses symbols*, Paris.

M.M.Bakhtin.(1990). *Art and Anserability: Early Philpsophical Essays, Austin, TX,* University of Texas Press.