ISSN: 2538-3019, EISSN: 2676-4806
DOI: 10.30479/at.2025.19867.2014
دوفصلنامهٔ اندیشهٔ معماری، نشریهٔ علمی، سال هشتم، شمارهٔ پانزدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۳، صص ۱۰۷-۱۲۱

بررسی ابعاد فلسفی و عرفانی عناصر چهارگانه در عمارت‌های کوشکی عصر صفوی

طیبه معصومی۱، محمد رعایت جهرمی۲*

تاریخ دریافت مقاله : ۱۴۰۲/۱۱/۰۲
تاریخ پذیرش مقاله : ۱۴۰۳/۰۵/۱۰

چکیده

بیان مساله: مساله اصلی نوشتار حاضر، بررسی ارتباط فلسفی و عرفانی میان عناصر چهارگانه و معماریِ عمارت‌های کوشکی عصر صفوی است که به عنوان بررسیِ موردی به عمارت *هشت‌بهشت* اصفهان توجه بیشتری شده است. معمارانِ عصر صفوی در طراحی‌های خود به مفاهیم عرفانی، بخصوص آن دسته از مفاهیمی که در اندیشه‌ی فلاسفه‌ی مسلمان، مانند *ملاصدرا* راه یافته بود توجه داشتند و در آراء فلسفی نیز، اندیشه-ی آنها بیشتر به آراء *امپدکلس* شباهت دارد. فلاسفه‌ی مسلمان و به تبع آنها معمارانِ ایرانی نیز، مانند *امپدکلس* بر آن بودند که عناصر چهارگانه توسط قدرتی دیگر تحت نظم و از هم پاشیدگی درخواهند آمد. اما نقطه‌ی اختلاف آنها با آراء *امپدکلس* در این است که معتقدند که وجود این عناصر از قدرتی بالاتر نشات گرفته است و در واقع وجودِ تمامی موجودات، اعم از بسیط و مرکب از وجودِ مطلق یا خداوند است؛ دیگر اینکه معمارن، با توجه به مفاهیمِ عرفانی‌ای همچون سلسله مراتب به خصوص سفرهای چهارگانه، برای عناصر نیز، سلسله مراتب قائل بودند؛ چنان‌که برای حفظ ارتباط منظرِ درون و بیرون، به دقت این سلسله مراتب را نشان داده‌اند.

سوال تحقیق: چه تبیینی از ارتباط فلسفی و عرفانی میان عناصر چهارگانه و معماریِ عمارت‌های کوشکی عصر صفوی می‌توان داشت؟

اهداف تحقیق: بررسی ارتباط فلسفی و عرفانی میان عناصر چهارگانه و معماریِ عمارت‌های کوشکی عصر صفوی است که به عنوان بررسیِ موردی به عمارت *هشت‌بهشت* اصفهان توجه بیشتری شده است.

روش تحقیق: روش تحقیق در این پژوهش بر اساس تحقیقات در ابعاد کوچک به صورت میدانی و کتابخانه‌ای است.

مهمترین یافته ها و نتیجه گیری تحقیق: معماران ایرانی در تمامی دوران، در طراحیِ پلان‌های خود به واسطه‌ی نقوش چلیپایی، تحت تاثیر عناصر چهارگانه بودند. این امر سبب شد که از جایگاه و مفهوم عناصر چهارگانه غافل مانده و با احداث بناها بر مبنای این نقوش، پلانی غیر از الگوهای چلیپایی را در نظر نداشته باشند. به این معنا که ما با مشاهده و کنکاش در این آثار نمی‌توانیم آنچه را که گویی در اندیشه‌ی معماران وجود داشته است دریابیم. به عنوان نمونه ما نمی‌توانیم در طراحی‌های آنها سلسله مراتب و یا نقش عناصر چهارگانه به عنوان برسازنده‌های جهان تحت القمر را مشاهده نماییم. اما در خصوص سلسله مراتب و شدت و ضعفِ وجودیِ هر عنصر در طراحیِ باغ‌ها و کوشک‌هایشان، تقریباً نهایت ذوق و قریحه قابل استنباط است.

واژگان کلیدی: عناصر چهارگانه، کوشک، ، هشت‌بهشت، چلیپا، وحدت وجود

۱. کارشناسی ارشد فلسفه، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران tayebemasumi@gmail.com
۲. دانشیار گروه فلسفه، دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره)، قزوین، ایران raayatjahromi@hum.ikiu.ac.ir

۱) مقدمه

رابطه‌ی معماری و فلسفه، تنگاتنگ و پیچیده است و درک درست این رابطه، به فهم دقیق و عمیق این دو بستگی دارد. فلاسفه‌ی یونان در جستجوی چیزی بودند که بنیاد همه چیز باشد. در حقیقت، به دنبال تعریفی از جهان به عنوان کل منظم بودند. بر همین اساس در اجرای این نظم می‌بینیم که تناسب حاکم بر ابعاد معابد یونانی، فواصل میان ستون‌ها یا ارتباط بین قسمت‌های مختلف نما با نسبت‌های حاکم بر گزاره‌های منطقی مطابقت دارد و دیگر محصول‌های فرهنگی در تمدن یونان چون موسیقی نیز ارتباط منطقی با معماری و متافیزیک پیدا می‌کند و تأمل بر این ارتباط نشان می‌دهد که چه سان، تفکر متافیزیکیِ یونان، تفکری معمارانه و منطقی بوده و چقدر متأثر از فضای معماران است. در کشاکش این رابطه‌ی دوسویه میان فلسفه و معماری، برخی از متفکرین نیز بر این عقیده‌اند که تغییر سبک‌ها و نگرش‌ها ابتدا در ادبیات و فلسفه پی‌ریزی می‌شود و سپس به معماری و شهرسازی می‌رسد. تغییرات در این کالبد به دگرگونیِ برآمده از نگاه جدید فلاسفه مربوط می‌شود. به عقیده‌ی برخی متفکرین، تاثیرپذیری معماری از فلسفه چنان بزرگ و انکار ناپذیر است، که حتی دعوی مذکور در خصوص تاثیرپذیری فلسفه از معماری در حقیقت توهمی است که ممکن است قابل اعتنا نباشد. اما حقیقت این است که، هرچند معماری بعد از حضور فلسفه در معنایی که در نزد یونانیان ایجاد شد به اوج عظمت خود رسید، به لحاظ تاریخی بی تاثیر بر ساختن و ظهور و بروز مفاهیم فلسفی نبود. با این همه، ما در این مقاله قصد داریم تا نفوذ فلسفه و عرفان در معماری کوشک *هشت‌بهشت* اصفهان، به عنوان نمونه‌ای از دیگر کوشک‌های ایرانی را بررسی نماییم. این که مفاهیمی چون وحدت وجود، عناصر چهارگانه به عنوان برسازنده‌های جهان تحت‌القمر، درک کثرت در وحدت و بر عکس و بسیاری مفاهیم دیگر، چگونه بر معماری این دوران تاثیر گذاشتند و معماران این عصر در مواجهه با این مفاهیم چه برداشت‌هایی داشتند. لازم به ذکر است، عناصر چهارگانه، که در این مقاله محوریت بحث ما است، نزد ایرانیان باستان نیز بسیار اهمیت داشت؛ چراکه مفهوم چلیپا، که در مباحث پیش‌رو از آن سخن خواهیم گفت، می‌تواند نقطه‌ی اشتراکی با فلسفه و عرفان در این خصوص باشد. در بررسی آثار معماری دوران اسلامی و عمدتاً عصر صفوی، پژوهشگران بینارشته‌ای بیشتر به تاثیر مفاهیم فلسفی از جمله وحدت در کثرت و وحدت وجود پرداخته‌اند. در این پژوهش به حضور و درک عناصر چهارگانه در ساخت پروژه‌های معماری عصر صفوی و به خصوص کوشکِ باغ *هشت‌بهشت*، که به تعبیری بهترین و پابرجاترین بنای به جا مانده در این عصر است پرداخته‌ایم. همچنین علاوه بر پرداختن به نقش مفهوم چلیپا در ظهور بناهای ایرانی و اهمیت آن به عنوان نماد عناصر چهارگانه در نظر ایرانیان و حتی برخی تمدن‌ها و فرهنگ‌های دیگر، در میان آراء فلسفی نیز به بررسی آراء *امپدکلس* و *ملاصدرا* به عنوان متفکران تاثیرگذار در این زمینه پرداخته شده است. *امپدکلس* به این جهت که در تاریخ فلسفه به عنوان چهره‌ی شاخص در طرح عناصر چهارگانه در پاسخ به پرسش از ماده‌المواد عالم شناخته می‌شود و *ملاصدرا* از آن حیث که علاوه بر همدلی با برخی آراء عرفانی و هم دوره بودن با معماران عصر صفوی، در مبحث حدوث عالم نیز به بررسی آراء *امپدکلس* در باب عناصر چهارگانه پرداخته است.

۲) پرسش‌های تحقیق

پژوهش حاضر در تلاش است تا به پرسشی های ذیل پاسخ دهد:

۱- در جهان‌بینی‌های فلسفی، چه در غرب و چه در اسلام، مفهوم عناصر چهارگانه به چه نحوی مطرح شده است؟

۲ – مفهوم عناصر چهارگانه در دیدگاه‌های عرفانیِ عرفا چگونه مطرح شده است و چه نسبتی با جهان دارد؟

۳- چه تبیینی از ارتباط فلسفی و عرفانی میان عناصر چهارگانه و معماریِ عمارت‌های کوشکی عصر صفوی می‌توان داشت؟

۳) فرضیه تحقیق

با توجه به اشارات فلاسفه و دیدگاه عرفا در باب مفهوم عناصر چهارگانه و تبیین آنان در خصوص چگونگی شکل‌گیری جهان از یک طرف و بهره‌مندیِ معماران ایرانی از نقوش چلیپایی که خود برآمده از مفهوم عناصر چهارگانه هستند از طرفی دیگر، نویسندگان این پژوهش فرض زیر را متصور هستند:

معماران ایرانی در تمامی دوران، در طراحیِ پلان‌های خود به واسطه‌ی نقوش چلیپایی، تحت تاثیر عناصر چهارگانه بودند. این امر سبب شد که از جایگاه و مفهوم عناصر چهارگانه غافل مانده و با احداث بناها بر مبنای این نقوش، پلانی غیر از الگوهای چلیپایی را در نظر نداشته باشند. به این معنا که ما با مشاهده و کنکاش در این آثار نمی‌توانیم آنچه را که گویی در اندیشه‌ی معماران وجود داشته است دریابیم.

٤) پیشینه تحقیق

در خصوص جایگاه عناصر چهارگانه و کاربرد آنها در معماری مقالات و کتبی به رشته‌ی تحریر درآمده‌اند. مقالاتی از جمله *بررسی تطبیقی کاربرد عناصر اربعه در معماری گذشته و معاصر در راستای فناوری معماری* نوشته‌ی نادره حسن آبادی، سید علی سیدیان و ورح اله رحیمی و همچنین *نقش عناصر چهارگانه (اربعه) در پایداری معماری* نوشته‌ی پژمان ناظری نائینی به درستی به اهمیت این عناصر در ساخت ابژه‌های معماری پرداخته‌اند. مقاله‌ی اول به چگونگی بهره‌برداری از این عناصر در معماری پرداخته شده است و مقاله‌ی دوم به نقش هر کدام از این عناصر با توجه به ویژگی‌های هر کدام در پایداریِ ابژه‌های معماری پرداخته شده است. در پژوهش حاضر به بررسی مفهومیِ این عناصر پرداخته شده است. به عبارت دیگر به این نکته توجه شده است که همانطور که در فلسفه و عرفان به جایگاه این عناصر در ساخت جهان مادی توجه شده است، آیا معماران نیز با بهره‌مندی از نقوش چلیپایی و حتی عموماً با آگاهی از دیدگاه‌های فلسفی و عرفانی، توانسته‌اند که این جایگاه ماده‌الموادی را در پلان‌های خود به مخاطبان نشان دهند؟

٥) روش تحقیق

روش تحقیق در این پژوهش بر اساس تحقیقات در ابعاد کوچک به صورت میدانی و کتابخانه ای است.

٦) مبانی نظری

٦-١. امپدکلس و عناصر

امپدکلس به عنوان یکی از فلاسفه‌ی پیشاسقراطی، بیشتر در پی تلفیق افکار اسلاف خود بود تا به زعم خود آن چه را که حقیقیت است بیان کند. وی هم به آراء *پارمنیدس* مبنی بر اینکه "وجود هست و آن مادی است" معتقد بود و هم به اینکه تغیر حقیقتی است که نمی‌توان آن‌را انکار کرد. بنابراین « باقی می‌ماند که راهی برای سازش دادن میان وجود تغیر و حرکت و اصل *پارمنیدس*، که به موجب آن وجود – که باید به خاطر داشت، بنابر نظر *پارمنیدس* مادی است — نه به وجود می‌آید و نه از میان می‌رود، پیدا کرد.» (کاپلستون، ۱۳۸۸: ۷۷). به زعم *امپدکلس* این سازش بر این اصل استوار است، که بنابر تجربه، اشیاء کل‌هایی هستند که بوجود می‌آیند و از بین خواهند رفت. این در حالی است که خود اشیاء از اجزایی ترکیب شده‌اند که در حقیقت فناناپذیرند و نحوه‌ی اختلاط و مبادله‌ی این جواهر (عناصر) است که سبب شکل گیری اشیاء می‌شود. *تالس* و *آناکسیمنس* معتقد بودند که نوعی ماده می‌تواند به نوعی دیگر از ماده مبدل شود. هر چند *هراکلیت* بر این عقیده پایبند نبود، اما به هر حال می‌پذیرفت که آتش سرانجام می‌تواند مواد دیگر را در خود منحل کند و در عمل سوزاندن به آتش تبدیل نماید. در این میان *امپدکلس* بر این باور بود که یک نوع ماده نمی‌تواند به نوعی دیگر تبدیل شود، بنابراین انواع اساسی و ازلی عناصر وجود دارد. که وی آنها را خاک و هوا و آتش و

آب معرفی نمود. «بنابراین طبقه‌بندی مشهور چهار عنصر اختراع امپدکلس بود. هر چند وی از آنها نه به عنوان عناصر بلکه به عنوان ریشه‌های همه چیز سخن می‌گوید.» (همان، ص ۷۸) این عناصر ازلی و ابدی هستند و همیشه نامتغیر باقی می‌مانند.

به نظر می‌رسد *امپدکلس* در بیان این دیدگاه، از تقسیم هومری جهان بهره برده باشد. چنان که آسمان را به زئوس، دریا را به پوسیدون، جهان اموات را به *هادس* (Hades) و آنچه را که بر زمین بود مشترکاً در اختیار همگان قرار داد، و سپس این تقسیم را در مورد جفت اصول مذکر و مونث، یکی بالاتر (زئوس آتش در بالا و هرای هوا) و یکی در پایین‌تر (هادس برای زمین و نستیس به عنوان آب)، به کار برد. علاوه بر این عدد چهار از توده‌های طبیعی مشهودی در شهر ساحلی سیسیل- بزرگ‌ترین جزیره در دریای مدیترانه – تشکیل شده بود: زمین زیر پا، دریای کنار، هوای بالای سر و آتش روشن در خورشید و در گدازه‌های آتش‌فشان‌ها فواره می‌کرد. در نظر *امپدکلس* این عناصر ریشه‌های مادی همه‌ی آنچه که وجود دارند هستند. حتی خدایان نیز از این عناصر تشکیل یافته‌اند. «از آنها تمامی چیزهایی که بوده و هست و پی از این خواهد بود ناشی می‌شود. درختان از آن پدید آمده‌اند، و مردان و زنان، و حیوانات و پرنده‌ها و ماهیانی که از آب تغذیه می‌کنند، و خدایانی که دیرینه هستند و بالاترین جلال و افتخار را دارند. زیرا آنها تنها چیزهای واقعی هستند و هنگامی که همدیگر را فرا می‌گیرند، شکل‌های متفاوتی می‌یابند چراکه آمیختگی آنان را به تبادل با هم وا می‌دارد» (مرتضوی، ۱۳۹۰: ۳۲۷). البته در این دیدگاهِ مادی، عناصر جایگزین جایگاه خدایان پیشین شده بودند. نحوه‌ی شکل‌گیری اشیاء از این عناصر فناناپذیر، در نظریه‌ی *امپدکلس*، نیروهایی به نام سازگاری (عشق) و ناسازگاری (نفرت) هستند که به زعم وی نیروهایی جسمانی و مادی نیستند. نفوذ عشق و نفرت به صورتی ادواری است، که گاهی عشق غلبه دارد و گاهی نفرت.

۶-۲. جهان‌بینی ایرانی و دیدگاه امپدکلس

همان‌طور که می‌دانیم اعتقاد به دو نیروی متضاد در نظام هستی که تصادم میان آن‌دو چرخه‌ی آفرینش را بـه جریان می‌اندازد، ـ یعی همان چیزی که امپدوکلس بدان باور دارد ـ از ویژگی‌های مهم و کهن جهان‌بینی ایرانی است و قدمتی بس طولانی دارد. محققان ریشه‌ی آن را در *گاهان* زرتشت ـ که دست‌کم چند قرن پیش از *امپدوکلس* بوده ـ می‌دانند. در *گاهان* چنین آمده است: «آن دو گوهر هم‌زادی که در آغاز در عالم تصور ظهور نمودند یکی نیکی در اندیشه و گفتار و کردار و دیگری بدی در اندیشه و گفتار و کردار است. از میان این‌دو، مرد دانا باید نیک را برگزیند نه زشت را هنگامی‌که این دو گوهر به‌هم رسیدند زندگانی و مرگ پدید آوردند. از این جهت است که سرانجام دروغ‌پرستان از زشت‌ترین مکان (دوزخ) و پیروان راستی از نیکوترین محل (بهشت) برخوردار گردند. (یسنای ۳۰ بند ۳و ۴ اشوزرتشت). چنان که مشخص است و محققین نیز بر این باورند، ثنویت در *گاهان* به صورتی مبهم ارائه شده است، ولی در واقع امر، این اندیشه به شعله‌یی فروزان و آتشی پهناور بدل گشته، که تمام ساحت فکر و جهان‌بینی ایرانی را در برگرفته و از ویژگی‌های بـارز و بی‌نظیر آن شده است؛ به‌طوری که از دیرباز جهان‌بینی ایرانی به ویژگی « دو انگاری» شهره است.

همان‌طور که پیشتر اشاره شد در فلسفه‌ی *امپدوکلس* نیز دو نیروی مهر و کین و درگیری میان آن‌دو است که جهان را به جنبش و حرکت درآورده است. البته باید توجه داشت که شیوهای نام‌گذاری، متفاوت ما را به این دیدگاه سوق ندهند که در اندیشه و جهان‌بینی ایرانی نام این‌دو نیرو، خیر و شر یـا اورمـزد و اهریمن است و در فلسفه‌ی *امپدوکلس*، مهر و کین. زیرا آنچه اهمیت دارد اعتقاد به وجود دو نیروی متضاد در هستی است، حال نام آن‌دو را عشق و نفرت بگذاریم یا مهر و کین یا خیر و شر یا سیاه و سفید یا اورمزد و اهریمن یا هر چیزی شبیه این‌ها. جهان‌بینی‌های کهن و اولیه ارتباطی تنگاتنگی با اسطوره دارند. در نظر *امپدکلس* و جهان‌بینی ایرانی، جریان تکوین به چهار مرحله تقسیم می‌شود، «آفرینش بنابر باورهای ایران باستان در محدوده‌ی دوازده هزار سال اساطیری انجام می‌گیرد این دوازده هزار سال به چهار دوره سه هزار ساله تقسیم می‌شود.» (آموزگار، ۱۳۸۵: ۱۳). « بنابر سنت زرتشتیِ مقبول همگان، طول تاریخ جهان دوازده

هزار سال است، نخستین سه هزار سال دوره‌ی آفرینش اصلی است؛ دومین سه هزاره بنابه خواست اورمزد سپری می‌شود؛ سومین سه هزاره دوران آمیختگی خواست خیر و شر است و در چهارمین دوره اهریمن شکست خواهد خورد. در آیین زروانی که مهمترین بدعت در دین زرتشتی است، این دوازده هزار سال به‌صورت کاملاً متفاوتی تقسیم شده است، نُه هزار سال نخستین دوران فرمانروایی شر است و سه هزار سال انجامین زمان شکست آن است. شاید این صورت اخیر سنت قدیمی‌تری باشد» (هینلز، ۱۳۸۴: ۸۶). پس از تعیین دوره‌ی دوازده هزار ساله برای آفرینش آنگاه آن را به چهار مرحله تقسیم می‌کند:

« سه هزار سال آفریدگان به مینویی (یعنی حالت تجرد از ماده) ایستادند که بیاندیشه، بی‌حرکت و ناملموس بودند... سه هزار سال همه به کام هرمزد رود، سه هزار سال در آمیختگی کام هرمزد و اهریمن هر دو رود (و) بدان فرجامین نبرد اهریمن را ناکار توان کرد و پتیارگی را از آفرینش باز داشتن. » (همان: ۳۴-۳۵). چنان‌که مشاهده شد مساله‌ی تقسیم فرایند هستی به چهار مرحله‌ی نزاع خیر و شر یا اورمزد و اهریمن در کتب کهن فراوانی با درون‌مایه‌ی فلسفی و حکمی مانند *بندهش* (Bundahishn) و *دینکرت* (Denkard) به صراحت بیان شده است. بنابراین می‌توان چنین اشاره نمود که وجوه تشابه متعدد و انکارناپذیری میان جهان‌بینی ایرانی و جهانشناسی *امپدوکلس* وجود دارد. علاوه بر این ـ بنا به اجماع مورخان فلسفه ـ *امپدوکلس* متأثر از فیثاغوریان نیز بوده است و فیثاغوریان هم ـ به گفته‌ی بسیاری از مورخان فلسفه ـ متأثر از جهان‌بینی ایرانی بوده است.

٦-٣. خوانش ملاصدرا از عناصر چهارگانه در اندیشه‌ی امپدکلس

ملاصدرا، در مبحث حدوث عالم، از هشت فیلسوف قدیمی نام می‌برد که در حقیقت استوانه‌های حکمت و فلسفه را شامل می‌شوند. « بزرگان حکمت و فلسفه نزد گروهی از حکما هشت نفر بودند. سه نفر از آنان حکمای ملطی بودند. و آنها تالس، اناکسیماندس، آغاثاذیمون هستند. و پنج نفر از ایشان یونانی بوده که عبارتند از: امپدوکلس، فیثاغورث، سقراط، افلاطون، ارسطو. از خداوند مسئلت می‌نمایم که نفوس آنان را پاک و مقدس نماید و ما را در دعای نیک و برکات آنان سهیم گرداند.» (صدرالدین شیرازی، ۱۹۸۱: ۲۰۷). عبارات *ملاصدرا* نشان می‌دهد که انوار حکمت واقعی از سوی *امپدوکلس* و دیگر استوانه‌های حکمت قدیم در عالم منتشر شده است و با تلاش این افراد علوم ربوبی در قلوب مردم جای گرفته است. (همان) بر این اساس، *ملاصدرا* به تشریح آراء *امپدکلس* می‌پردازد، که ما در این مختصر بخشِ عناصر چهارگانه‌ی این تفسیر را اشاره خواهیم نمود. به صورت کلی *ملاصدرا* معتقد است که عناصر چهارگانه در بسیاری از فرهنگ‌های انسانی وجود داشته است، بدین جهت تعجبی نخواهد داشت که در اندیشه‌ی دینی و در نزد فلاسفه و حکما نیز این عناصر مورد توجه قرار گرفته باشند.

ملاصدرا در جلد پنجم اصل اعتقاد به ترکب عالم از عناصر چهارگانه را به *امپدوکلس* نسبت می‌دهد « از امپدوکلس نقل شده که او معتقد بود عالم از عناصر اربعه ترکیب یافته است» (جوادی آملی، ۱۳۷۵: ۵۶). او معتقد است که در نظر *امپدکلس*، هیئت ترکیبی عناصر چهارگانه بدون غایت و غرض و تصادفی است. بدین معنا که عناصر اربعه به نحو اتفاقی با هم ترکیب شده و هبات اجتماع را تشکیل می‌دهند. اگر نحوه ترکیب اتفاقی این عناصر به گونه‌ای بود که شایسته بقاء بوده و صلاحیت ماندن داشت به همان ترکیب باقی می‌ماند و نسل خود را بقاء می‌داد؛ اما اگر به گونه‌ای بود که صلاحیت ماندن نداشت نسل آن هیات مرکبه نیز باقی نمی‌ماند. *امپدکلس* برای این ادعای خود براهین و استدلال‌هایی داشت. استدلال نخست این بود که طبیعت هیچ رویه واحد ندارد. پس چگونه می‌تواند برای غایت و غرض کارکند. این استدلال را می‌توان به صورت زیر نیز بیان کرد:

«- مقدمه اول: طبیعت (عناصر چهارگانه) رویه واحد ندارد.

- مقدمه دوم: هرموجودی که رویه واحد ندارد، غایت و غرض ندارد.

– نتیجه: طبیعت (عناصر چهارگانه) غایت و غرض ندارد. »(ایراندوست، ۱۳۹۵: ۴۲)

«این در حالی است که ملاصدرا استدلال‌های امپدکلس را نمی‌پذیرد. وی در توجیه این سخن می‌گوید موجودات یا مخلوق هستند یا ابداعی. و امپدوکلس عناصر اربعه را موجود ابداعی می‌دانست نه مخلوق. توضیح آنکه موجودات عالم یا "خلق من شیء = از چیزی آفریده باشد" هستند یا "خلق لا من شیء = خلق از عدم". و موجودات ابداعی مسبوق به مبدأ قابل نمی‌باشد و تنها با فاعل استناد دارد». (جوادی آملی، ۱۳۶۱: ۲۲۸)

سبزواری نیز در *شرح منظومه* به این نکته اشاره دارد و چنین می‌گوید: «از نظر ایشان جهان بدون ماده ازلی آفریده شد، یعنی موجودی ابداعی و بدون پیشینه است. تنها مبدأ و علت فاعلی داشت، و عناصر اربعه از نظر امپدوکلس ابداعی و ابتداعی است» (سبزواری،۱۳۶۰: ۲۴۴).

٦-٤. عناصر چهارگانه در عرفان

یکی از رویکردها به عناصر چهارگانه در عرصه‌ی عرفان نگاه کیهان‌شناختی به این عناصر است. در حقیقت عرفا بنا به اهمیت مفهوم وجود و سلسله مراتب آن، جایگاه این عناصر را در عالم تحت القمر مشخص کرده و برای هر کدام از آنها مشخصه‌هایی در نظر می‌گیرند. در نظر عرفا آنگاه که نور خورشید بر سطح خاک تابیده خواهد شد، آنچه که در خاک تحت تاثیر این تابش است، سطح خاک است و باطن خاک همواره تاریک و ظلمانی است. به عبارت دیگر، در زبان رمزی عرفا، خاک نمادی از عدم است. از جهتی با نگاه از لنز کیهان‌شناسی، خاک دارای طبیعتی سرد و خشک خواهد بود. می‌توان چنین گفت که در نظر عرفا، خاک در مکانت هیولایی قرار دارد. « پس خاک از نظر اهمیت کیهان‌شناختی خود آخرین حد ظهور است و پای در ظلمت عدم دارد. همین امر معنای رمزی خاک را نیز بیان می‌دارد. خاک در مقابل نور از خود نوعی انانیت کاذب نشان می‌دهد و از پذیرفتن انیّت نور و استغراق در روشنی او و تبدل کیفی خود و تحول و تعلیه‌ی خویش طفره می‌رود. این امر شاید به خوبی معنای رمزی ترک تن خاکی توسط اهل الله و سالکان طریقت نور را تبیین می‌کند.» (ربیعی، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

بنابراین، خاک در جهت رهایی از این سترونی، سردی و خشکی خود، نیازمند عنصری است که زاینده و پویاتر باشد. عنصری که در سلسله مراتب، خاک را به مراتب بالاتر هم‌بسته نماید. این عنصر در نظر فلاسفه و نیز عرفا آب است. عنصری که هم دارای ویژگی‌های عنصر خاک است و هم دارای ویژگی‌های عنصری والاتر. به عبارت دیگر هم دارای سردی خاک است و هم به لحاظ لطافت و شفافیت، به عناصر بالاتر از خود شبیه است. مهمتر این در برابر نور، که به تعبیری همان وجود اصیل است، انانیت کمتری از خود نشان می‌دهد. «آب در برابر نور کمتر از خود انانیت نشان می‌دهد و انیّت نور را به جای انیّت خود می‌پذیرد و از این رهگذر تعالی و تحول کیفی می‌یابد.» (همان: ۱۹۱)

بنابراین آب در نسبت با خاک دارای شرافتی بالاتر و به صورتی رمزی دارای وجودی والاتر است. از جهتی می‌توان چنین اشاره کرد که در نظر عرفا، آب نمادی از زندگانی و آگاهی می‌باشد؛ چرا که با نفوذ خود در خاک، حقیقت معنوی را به آن هدیه می‌دارد و از جهتی همزمان با نفوذش در خاک و ایجاد جنب و جوش در آن، خاک را جان می‌بخشد. « در حقیقت آب حقیقت معنوی را همانند روح در کالد خاک جاری می‌سازد.» (همان: ۱۹۱)

در این سلسله مراتب تلطیف، عنصر بالاتر هوا است که دارای طبعی گرم و مرطوب است. چنان که در بالا اشاره شد، هوا نیز با این دومشخصه، هم با طبع گرم به عنصر بالاتر نوعی همبستگی دارد و هم با طبع مرطوبش با عنصر آب. علاوه بر این در نگاه عرفا، این عنصر در برابر نور از انانیت کمتری برخوردار است و در ذات خود تمایل بیشتری برای تعالی بخشیدن دارد، چرا که نور در خقیقت می‌تواند سراسر پیکر آن را فراگیرد. ازجهتی هوا، با شرافت بالاتری که در نسبت با آب دارد، می‌تواند آن را نیز دگرگون نماید و گاهی که ممکن است به دلیل ارتباطی که آب با عنصر اسفل، یعنی خاک دارد، از رکود باز دارد و به حرکت وادارد. هم‌چنین زبانه‌های آتش را نیز افزون کند. ویژگی دیگر هوا که در نزد عرفا مطرح شده است، خودبنیادیِ آن است. چنان که اگر خود نمایی آن در وزش باد به هر طرف نباشد، عملاً نمودی

در برابر نور نخواهد داشت. «این نکته قابل تذکر است که هوا (یا هوی در لغت عرب) به معنای پایین افتادن، واژگون شدن، دل‌بستگی، سرسپردگی، به سوی خود کشیدن و از نزد خود و خواست خود کاری کردن است. در هر حال به معنی ازسوی خود و بنیاد نهادن خویش و خودخواهی در همه‌ی کارهاست.» (همان: ۱۹۲).

آتش به عنوان والاترینِ عناصر، نه تنها غرق در نور است، بلکه شاکله و پیکره‌ی او را نور تشکیل می‌دهد. بر این منوال و در جهت پایداری خویش و حفظ معنای نور در وجود خود، به سوی آن زبانه می‌کشد و حکایتی عاشقانه می‌سراید و با شوق فراوان به سمت بالا که از حیث رمزی به مکانت علوی اشاره دارد، حرکت می‌کند. آتش با نفوذش در دیگر عناصر آنها را به مراتب بالاترشان تبدیل می‌کند. در آنها جنبش و مرتبه‌ی وجودیشان را ارتقا می‌دهد. بنابراین از دیدگاه عرفا معنای رمزی آتش عقل و جان است. آتش همه‌ی عناصر اعم از بسیط و مرکب را تبدل می‌بخشد. به عنوان نمونه فلزات را از حالت جمود و سکونشان بیرون آورده و آنها را به رنگ خویش در می‌آورد و اینگونه سبب تبدل کیفی‌شان می‌شود. در نظر عرفا این سلسله مراتب که در حقیقت برگرفته از مفهوم وجود و سلسله مراتب آن است، نه تنها در عناصر بسیط مانند خاک و آب و هوا و آتش وجود دارد بلکه میان عناصر بسیط و مرکب و شانیت این دو و همچنین میان خود عناصر مرکب نیز وجود دارد. در واقع این تعابیر به ظاهر شاعرانه، تبیین برخی رازهای طبیعت، این مخلوق رازآمیز خداوند است. برای نمونه در طبیعت و در میان موجودات می‌توان به کیفیات سنگ‌ها و درجات شفافیت آنها در عبور نور از و همچنین نحوه‌ی رشد گیاه، که در خاک نهاده خواهد شد، آنگاه با آب و هوا و نور ادامه‌ی حیات خواهد داد نیز اشاره نمود.

۷) مطالعات و بررسی ها

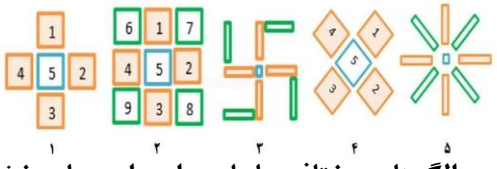
۷-۱. معماری ایرانی؛ نقش چلیپایی

معماری ایرانی ریشه در حوادث تاریخی و محیطِ بناها دارد. آداب و رسوم و اندیشه و عقاید نسل‌ها و مذاهب نیز نقش بسیار مهمی در آثار معماری ایرانی داشته است . قدمت معماری ایرانی به بیش از ۷۰۰۰ سال پیش از اسلام می‌رسد که تاکنون با توجه به حوادث فراوانی که در این کشور اتفاق افتاده تغیراتی کرده است. گفته می‌شود که اصول معماری ایرانی بر ۵ اصل بنا شده: درون گرایی، پرهیز از بیهودگی، مردم محوری، خود بسندگی و مصالح شناسی که هر کدام از این اصول دارای جایگاهی ویژه در پلان‌های سازه‌های موجود در سراسر ایران هستند. بررسی این ۵ اصل خود نیازمند تبیین دقیق و موشکافانه است که در این مقاله و بنابه هدف‌مندیِ آن فرصت و نیازی به توضیح آنها نیست. در معماری سنتی ایرانی از تزئینات زیادی استفاده شده است. در واقع تزئینات و جزئیات بخش‌های جدایی‌ناپذیر معماری ایرانی هستند. آینه‌کاری و گچبری‌های زیبا همراه با آجرکاری و کاشی‌کاری‌های هنرمندانه، زیبایی معنوی خاصی به بناها بخشیده است. صلیب یا چلیپا، واژه‌ای است آرامی که به شکل دوخط متقاطع و عمود برهم می‌باشد (یاحقی، ۱۳۷۵: ۲۷۸). چلیپا و گونه‌های مختلف آن، از دیرباز اهمیت بسزایی در هنر و معماریِ ایران داشته است. با بررسی آثار به جای مانده در اعصار مختلفِ معماری در ایران و حتی برخی آثار در دوران نوسنگی، شاهد آن هستیم که معماران و هنرمندان این اعصار، از الگوی چلیپا بهره‌های فراوانی برده‌اند. این نقوش پس از ورود اسلام نیز از جایگاهی ویژه در طراحی سازه‌ها و تهرنگ بناها برخوردار بوده‌اند. به مرور زمان و به طرق مختلف، شاهد آن هستیم که پلان‌ها و تزیینات و تهرنگ بناها بر مبنای چندین نقش مختلفِ چلیپایی از جمله چلیپای مورب، چلیپایِ شکسته، الگوهای نه بخشی و غیره شکل گرفته‌اند. این الگوها تقریباً در تمامیِ سازه‌ها از جمله مدرسه، خانه، مسجد، آتشکده، حمام، کوشک و غیره مشاهده شده است.

به طور کلی چلیپا دارای مفاهیم مختلفی از جمله: خورشید، چهارعنصر، چهار کیفیت طبیعت: گرمی، رطوبت، سردی و خشکی، همچنین نماد پیدایش و گردش چهار فصل و غیره می‌باشد که با قابلیت هرمنوتیکی فراوان، به مثابه رمزی مقدس اجازه تأویل و تفسیر را به مخاطبان خویش داده است؛ و این به آن معنا است که نمی‌توان انتظار داشت، در میان تمامی اقوام و فرهنگ‌ها، این نقوش معنایی یکسان داشته باشند. « یاکوب بوهمه، عارف قرن شانزدهم آلمانی، این نوع نقش‌ها که شبیه نقوش ماندالایی است، را "چشم فلسفی "یا آئینه فرزانگی می‌نامد». (شایگان، ۱۳۸۸،:

۸۹). «براساس یک بخش از ریگ ودا که درباره‌ی گردونه مهر سخن به میان آمده است، این نقش را گردونه مهر دانسته‌اند.» (فرهادی،۱۳۷۹: ۲۸) «در میان سرخپوستان، نمادی از چهار جهت مقدس دنیا دانسته می‌شود. در زبان سانسکریت به آن سواستیکا به معنای هستی نیک گفته می‌شود.» (بختورتاش، ۱۳۵۶: ۹۶). اما چنین تفاسیری در هنر اسلامی لزوماً نمی‌تواند درست باشد، چون بسیاری از این مفاهیم در هنر اسلامی هیچ معنایی با خود ندارند. نقل است که پیامبر، امت را از پوشیدن لباس‌هایی با داشتن نقش چلیپا بر حذر می‌داشت. با این همه ما شاهد آن هستیم که در دوران اسلامی، در ایران، تا حدودی تمامیِ بناها اعم از مکتب و خانه و مسجد و کوشک بر پایه‌ی یکی از نقوش چلیپا احداث شده‌اند. این تضاد و دوگانگی سبب ایجاد پرسش‌هایی از این دست خواهد شد که، آیا هنرمندان دوران اسلامی این طرح‌ها را بی هیچ اندیشه و تحلیل عقلی از دوران پیشین تقلید نموده‌اند و یا در به کار گیریِ این نقوش اهداف خاصی داشتند.

نفوذ اندیشه‌های فلسفی و عرفانی در دوران اسلامی و به خصوص عهد صفوی، و با توجه به اشارات بالا در این پژوهش سبب شده است تا بسیاری از مفسرین، این نقوش را جلوه‌ای از طبیعت و صفات جلال و همچنین نماد وحدت، عناصر چهارگانه، چهار جهت اصلی و فرشتگان چهار فصل در نظر داشته باشند. ولی بسیاری دیگر، این دیدگاه‌ها را براساس حدس و گمان و تفاسیری تغییر یافته از همان نگرش‌هایی که به مفاهیم نمادین این نقش در پیش از اسلام به آن اشاره شده است می‌دانند. در بررسی نقش چلیپایی می‌توان به دو جنبه توجه داشت. ابتدا جنبه‌ی صوری و سپس جنبه‌ی معنایی. جنبه‌ی صوری: همانطور که در مباحث پیشین اشاره شد، آنچه به اصطلاح به چلیپا معروف است، از دو پاره خط هم اندازه تشکیل شده است که در نقطه مرکزشان بر هم عمودند. به سبب یک اندازه بودن این پاره خطها بر جهت خاصی تأکید نشده و به سمت خاصی احساس کشیدگی ایجاد نمی‌شود. اما بیش از همه محل تقاطع آنها مورد نظراست. در واقع چلیپا دارای یک مرکز و چهار محور است (پنج بخش) چلیپای ساده، در بعضی اشکال، حالت مورب پیدا می‌کند (حالت علامت ضرب) همچنین ممکن است در تشکیل چلیپا فضاهای چهارگانه گوشه نیز دخیل باشند. چهار کنج چلیپا ممکن است تهی یا پر باشد. بنابراین چلیپا با اعداد ، ۴،۵و ۹ آمیخته است. عدد ۴، چهار جهت و یا همان محورهای چلیپا است. عدد ۵، چهار محور چلیپا به علاوه مرکز چلیپا می‌باشد. عدد ۹ نیز، نشان مرکز، چهار محور اصلی و چهار کنج است. این حالت از چلیپا الگویِ نه بخشی نام دارد. در برخی موارد چلیپا، فرمی به اصطلاح شکسته و دوار به خود می گیرد. در این حالت نیز، با اعداد ۴، ۵ و ۹ (به طور نهفته) مواجه‌ایم. این حالت از چلیپا، چلیپای شکسته یا گردونه‌ی مهر یا خورشید نام دارد. در چلیپای شکسته گویی کنج‌های الگوی نه بخشی جمع شده‌اند و شکلی دوار ایجاد می‌شود. فرم ستاره‌ای یا خورشید گونه نیز گونه‌ای دیگر از چلیپا است.



الگوهای مختلف چلیپایی، اعم از چهار بخشی، پنج بخشی و نه بخشی

جنبه‌ی معنایی: در ایران باستان، عناصر چهارگانه‌ی هستی را مقدس و آنها را گرداننده کائنات دانسته‌اند و اعتقاد داشتند که هستی از ترکیب این عناصر به نسبت معین، شکل گرفته است. اردلان معتقد است که نخستین عدد مدور، پنج، از چلیپا و مرکز پدید آمده، و از عناصر پنجگانه (چهار عنصر به علاوه اثیر) که به طور نمادین به عنوان چرخ فلک یاد می‌شود. از نظر هندسی، چلیپا موجد دایره است، یا کره که کامل‌ترین شکل‌هاست و نمادی از سبکی و تحرک کلی روح (Ardalan & Bakhtiar, 2001: 29). به طور کلی چلیپا دارای مفاهیم مختلفی از جمله: خورشید، چهارعنصر، چهار کیفیت طبیعت: گرمی، رطوبت، سردی و خشکی، همچنین نماد پیدایش و گردش چهار فصل، حالت چهارگانه ماه و چرخه‌ی هستی و غیره می‌باشد.

به نظر تیتوس بورکهارت، چلیپا در شکل اصلی خود متضمن مفهوم دایره – صور دور (گردش) خورشید — می‌باشد. این قرابت مفهومی، از دیرباز بین نقش چلیپا و

نقش‌های خورشیدی و ستاره چندپر (که در دوره اسلامی شمسه نام گرفتند) وجود داشته است. عده‌ای شمسه ها را نیز تداوم الگوی چلیپای چند پر (ستاره چند پر) که نشان خورشید بود، دانسته‌اند. اگر این دیدگاه را بپذیریم، شاید بتوان گفت که شمسه متکامل‌ترین نقش چلیپا خواهد بود؛ چرا که هم زمان علاوه بر اشاره به مفهوم عناصر چهارگانه، با جنبه‌ی دوار بودنِ خود به مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت نیز اشاره دارد.

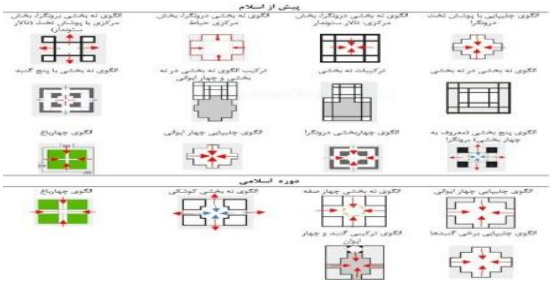
نقش‌های شمسه

نقطه مرکزی چلیپا نیز، به تنهایی واجد ویژگی‌های معنایی والایی است. در این نقطه همه تضادها رفع شده است. این نقطه برابر مقام الهی است و در اصطلاح عرفان اسلامی این مقام الهی از راه اجتماع عناصر متضاد حاصل می‌شود. (Goenon,1995:84).

۷-۲. کوشک

«کوشک مهم ترین عنصر معمارانه در باغ‌های ایرانی و نشان دهنده نهایت ذوق و هنر در ترکیب باغ و بناست. معمولاً این بناها را در فضای میانی بـــاغ و در محل تلاقی دو محور طولی و عرضی به گونه‌ای می‌ساختند که از چهار طرف دیده شده و تأثیر ترکیب هندسی چهارباغ ایرانی را دوچندان کند. اگرچه به لحاظ شکل و دسته بندی ساختاری، گونه‌های متفاوتی از این فضاها در ترکیب باغ‌های ایران دیده می‌شود. با این وجود، بناهای با تقسیمات نه قسمتی در کوشک باغ‌های ایرانی استفاده‌ای گسترده دارند.» (متدین، ۱۳۹۴ :۱). پوپ در کتاب خود تحت عنوان *سیری در هنر ایران* اشاره می‌کند: « در باغ‌های ایرانی بناهایی هست که اقامت در باغ و استفاده از مناظر زیبای آن را میسر می‌کند. در حالی که غالباً چادرها در باغ‌ها به عنوان مکان‌های سرپوشیده‌ای به کار می‌رفتند، هر باغی با هر قد و قواره‌ای، حداقل یک کوشک یا یک کلاه فرنگی دائمی با ساختمانی محکم‌تر داشت» (پوپ، ۱۳۸۷ :۱۶۵۸).

شواهد تاریخی و متون بدست آمده از سفرنامه‌های مختلف، چنان می‌نماید که ایرانی‌ها تمایل بسیار زیادی به گشت و گذار در باغ داشته و دارند و به همین جهت برای گشت و گذارهای طولانی و رفع خستگی در میانه‌ی این سیاحت‌ها خود را نیازمند احداث بناهایی می‌دیدند، که شاید ابتدا به صورت چادرهایی سیار بودند. اما به مرور زمان به احداث بناهایی با الگوهای چلیپایی در میان باغ‌ها پرداختند که امرزه ما آنها را کوشک می‌نامیم. این کوشک‌ها در تمامی اعصار ایرانی، از هخامنشیان و ساسانیان گرفته تا به صفوی و حتی امروز نیز ادامه داشته است. بیشتر این کوشک‌ها با الگوی نه بخشی و به دو صورت درون‌گرا و برون‌گرا بودند. در شکل زیر انواع پلان‌های کوشکی نشان داده شده است.



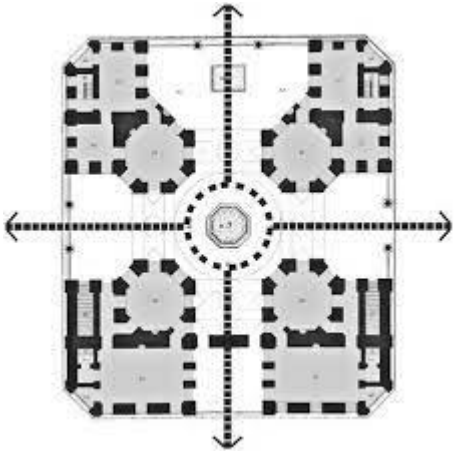
۷-۳ عمارت هشت‌بهشت

به صورت کلی همنشینی با طبیعت یکی از امور مورد توجه و مشترک در غالب فرهنگ‌ها است که به سبب بینش‌های متنوع درون‌فرهنگی، به انحای گوناگون بروز و اهمیت یافته است. توجه فرهنگ ایرانی به این موضوع را می‌توان در مظاهر آن یافت؛ از آن جمله چگونگی تعامل انسان با طبیعت، در ساحت معماری ایرانی، به‌ویژه در باغ‌سازی و معماری کوشک‌ها است. این قضیه در حقیقت وجه نظرگاهی باغ‌ها را نشان می‌دهد. در تحلیل وجه نظرگاهی، رابطه‌ای دو سویه میان باغ (به عنوان منظره) و کوشکِ آن (به عنوان نظرگاه) برقرار خواهد شد که بدون هر کدام از این دو، معماریِ بسیاری دوران، به

خصوص عصر صفوی بی معنا خواهد بود. به عبارت دیگر معنای وجودی هر کدام از این دو، به دیگری مربوط است. « غالبا چنانکه کوشکی از یک باغ را به تنهایی بنگریم، چیز زیادی درک نخواهیم کرد.» (نوایی، ۱۳۹۰: ۳۳۱). به عبارت دیگر بناهایی که با الگوی هشت‌بهشت شهرت یافته‌اند، در واقع نمونه‌ای از الگوهای نه قسمتی می‌باشند که عمارت هشت‌بهشت اصفهان نیز از این گونه است. این باغ و کوشکِ احداث شده در آن، به تعبیری نه تنها نماینده‌ی تمامی کوشک-های دوران صفوی، بلکه به دلیل پایداری و سلامت بنای آن، تا حدودی نماینده‌ی تمامی کوشک‌های معماریِ ایرانی و اسلامی – ایرانی است؛ طرح کوشک در باغ گسترده ایرانی عموماً براساس طرح چهارصفه با نقشه مربع، هشت ضلعی و نیز طرح های هشت‌بهشت و در موارد اندکی به صورت مدور است. اغلب این گونه کوشک‌ها در چهار جبهه اصلی از خصوصیت کالبدی یکسانی برخوردار هستند. در پاره‌ای از موارد، جبه‌هایی که از لحاظ نحوه جهت‌گیری اقلیمی، دید و منظر، موقعیت و برخی دیگر از ویژگی‌های کالبدی امتیاز بیشتری دارند، به عنوان جبهه اصلی بنا انتخاب می‌شد. ایوان اصلی عمارت هشت‌بهشت اصفهان بدین گونه به سمت شمال و کوشک چهلستون باز می‌شود.

کوشک هشت‌بهشت یکی ازبناهای باغهای دولتخانه‌ی صفوی دراصفهان و در میانه‌ی باغ بلبل بوده است. در وصف آن متون بسیاری وجود دارد. اما در خصوص مساله‌ی نظرگاه و بویژه باغ (منظره) می‌توان به گفته‌ای از کمپفر اشاره نمود: « باغ بلبل چنان به وفور با خیابان-های مشجر، کاخ باغچه‌ها، و فواره‌ها مجهز شده است که ظاهراً از نظر زیبایی در سراسر ایران هیچ جای دیگر به پای آن نمی‌رسد.»(هنرفر، ۱۳۵۴: ۱۲)

نقش چلیپایی پلان کوشک هشت-بهشت اصفهان



« تصور مبدأ واحدی که وجود مطلق است در برابر همهٔ موجوداتی که هرکدام دارای حدی از وجودند، موجد نظامی قطبی و جهت‌دار در عالم می‌گردد. بارزترین بازتاب نظام قطبی عالم در مکان نیز می‌تواند کیفیتی قطبی و جهت‌دار با امتدادها و جهت‌هایی آشکار و متمایز و نیز تفاوت‌هایی کیفی میان واحدهای مکانی و اجزای آن باشد.» (صالحی، ۱۳۹۳: ۱۵۳)

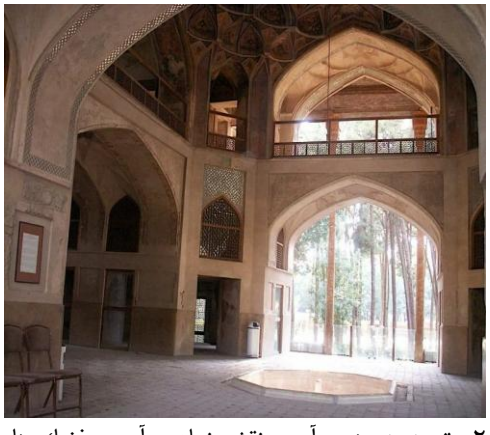
باغ بلبل و کوشک هشت‌بهشت نمونه‌ای از ظهور کمی چنین کیفیتی هستند. در کوشک هشت‌بهشت ظهور کامل جهت‌گیری به همه سو، از طریق ایوان‌های چهارگانه و تعدد گشودگی‌ها و مراتبی از جزءفضاها، ممکن شده است. در واقع این ایوان‌ها بنا بر الگوی چلیپایی در نقاطی از بنا قرار دارند که پلان این کوشک را به الگوی نه بخشی تقسیم نموده‌اند. این جهات چهارگانه در حقیقت بازتاب تفکر سنتیِ برآمده از اندیشه‌ی گذشتگانِ ما درخصوص مفهوم عناصر چهارگانه است که در الگوهایِ مختلف چلیپایی بروز پیدا کرده‌اند. « در کوشک هشت‌بهشت، معمار پس از آنکه آب را پیرامون بنا در باغ چرخانده و در جوی‌ها، حوضچه‌ها، آب نماها، و استخرها سامان داده است، آن را به بنا وارد کرده و درون کوشک جلوه‌های مختلف آن را به نمایش گذاشته است، پرتاب آب در فواره‌ی حوض مرکزی جوشش آب از روزنه‌های حوض مروارید و ریزش آب از سرسره‌ی ایوان جنوبی. همزمانی نظاره‌ی جلوه‌گری آب در درون با نظاره‌ی حوض و استخرهای

پیرامونی امری عینی حاکی از پیوستگی و تدریج در اتصال درون و برون است. نور نیز، با ورود ملموس از گذر شبکه‌ها و روزنه‌ی سقف و انعکاس در آینه‌کاری‌ها، خبر از روشنایی بیرون می‌دهد. توزیع محدود اما شکیل نور و درک اشعه‌های ورودی در زمینه‌ی نیمه‌تاریک درون، به درجات مختلف، حکایت از ارتباط عینی و ذهنی درون با بیرون در این معماری دارد.» (بینا، ۱۳۹۴: ۵۶) در حقیقت با این اتفاق، خاطره‌ی بیرون، به عنوان امر ذهنی، با ورود به داخل کوشک به امری عینی تبدیل شده است. علاوه بر حفظ خاطره‌ی بیرون در درون کوشک، ما شاهد حفظ سلسله مراتب عناصر چهارگانه در طراحی نیز هستیم. به عبارتی سلسله مراتب در وجود خود عناصر به تنهایی نه سلسله مراتب عناصر در نسبت با یکدیگر. به این صورت که سعی بر آن شده است تا از شدت وجودیِ هر کدام از این عناصر در حرکت از بیرون به درون کاسته شود. اما ما نمی‌توانیم شاهدی در ظاهر بناها، بر این امر که معماران توانسته باشند سلسله مراتبِ عناصر چهارگانه را، چنان که پیش از این و به خصوص بخش عرفان اشاره شده است پیدا کنیم؛ هر چند که به زعم نویسندگان، طراحانِ کوشک‌ها و به خصوص طراحان عصر صفوی در معرض نفوذ اندیشه‌های فلسفی و عرفانی بوده‌اند و اطلاعات مناسبی را در این باره در اختیار داشته‌اند. به عنوان نمونه شیخ بهایی، در نظر بسیاری مفسرین، می‌تواند در زمره‌ی فلاسفه نیز قرار بگیرد. به هر حال با بررسی بسیاری از آثار معماری در دوران اسلامی، ما شاهد حضور برخی مفاهیم فلسفی و عرفانی، از جمله مفهوم وجود مطلق (گنبد در مساجد و یا نقطه‌ی تلاقی و مرکزی نقوش چلیپایی)، سلسله مراتب وجود، جمع کثیر در واحد و واحد در کثیر و همچنین عناصر چهارگانه (با اعمال نقوش چلیپایی) هستیم؛ اما اینکه معماران تا چه حدی توانسته‌اند به صورتی واضح‌تر این مفاهیم را در پلان‌های خود نشان بدهند، کماکان میان مفسرین و معماران توافقی جامع حاصل نشده است. در نهایت با توجه به حضور بسیار پر رنگ نقوش چلیپایی به عنوان نماد اساسی مفهوم عناصر چهارگانه در معماری ایرانی و به خصوص اسلامی–ایرانی و همچنین وجود مفاهیم فلسفی و عرفانی و تفسیرها و تحلیل‌های بسیار در مورد این مفاهیم، نتایج پژوهش حاضر در ادامه اشاره خواهد شد.

۸) یافته های تحقیق

در مقام تحلیل و ارزیابیِ ساختار و طراحیِ باغ هشت بهشت می توان گفت:

۱- به عقیده‌ی بسیاری از مفسرین، در طراحی وساخت این کوشک، فهم عمیقی از مصالح ساختمانی و به خصوص آجر وجود دارد، که در حقیقت تبلور عنصر خاک است، این عنصر هم از دیدگاه عرفانی و اسطوره‌ای مایه‌ی تطهیر است و هم اینکه انسان را به زمین، به عنوان مبدا و منشاء زندگی پیوند می‌دهد. از آن جایی‌که آدمی در زمین (خاک) زاییده می‌شود و به آن نیز تبدیل خواهد شد به نوعی و با تعابیر رمزی می‌توان زمین را مادر انسان در نظر گرفت. لذا در این صورت معمارانِ اسلامی این مساله را در نظر گرفته و آن را نیز در طراحی‌های خود پیاده کرده‌اند چنان که در کوشک هشت‌بهشت نیز چنین است. در شکل زیر شاهد حضور آجر، به عنوان این عنصر برسازنده‌ی آدمی هستیم.



۲- توجه به عنصر آب و نقش نمادین آن در فضا؛ چنان که در شکل بالا می‌بینیم، درک آن به عنوان یکی از عناصر برسازنده‌ی جهانِ تحت القمر، نقش تطهیریِ آن و یک عنصر دارای معنا در فضا، می‌تواند اکثر حواس آدمی از جمله بینایی و لامسه را درگیر کند و ذهنیت آدمی را نسبت به مکان تعالی بخشد. چنان که در بالا نیز اشاره شد، نحوه‌ی چرخش آب بدین صورت است، که ابتدا بیرون از کوشک و در محوطه‌ی باغ در جریان است و سپس به آرامی وارد کوشک شده و جریانی پیوسته از بیرون و درون را می‌سازد. جریان هوا نیز بر همین منوال

و توضیحاتی که در بالا داده شده است دارای نقش و اهمیت بسزا و فراوانی است.

۳- خلق سلسله مراتبیِ موقعیت‌های حضور به مثابه منازل سفری است که عرفا بدان تاکید دارند چنان که در طراحی شاهد آنیم که در هر مرحله، فضا، داستان منحصر به فردی را روایت کرده و اذهان افراد را درگیر می‌کند. در این زمینه، توجه به محورهای افقی و عمودی ارتباط با بنا و آسمان یکی از اصول متقنی است که در دیگر بناهای مذهبی و تاریخی همواره مورد توجه بوده است. لذا ابتدا باید توجه داشت که معماران عصر صفوی در عین اینکه به بسیاری از مفاهیم فلسفی از جمله وحدت وجود و غیره علم و آگاهی کامل داشته‌اند، در خصوص مفهوم عناصر چهارگانه، آن‌چه که در نظرشان اهمیتی ویژه‌تری داشته است جایگاه نمادین آنهاست که در نقوش چلیپایی نهفته است. در واقع می‌توان گفت که نزدیک‌ترین دیدگاه فلسفی به آنان، دیدگاه امپدکلس و توجه به این مساله است، که این عناصر در ساخت جهانِ تحت‌القمر حضور دارند. ساختارهای نه‌بخشی و حضور چهار ایوان در اطراف کوشک از جمله بروز و تجلی این تفکر است.

بنا بر آثار و متون موجود در خصوص تفکرِ معماران عصر صفوی، می‌توان وجوه فلسفیِ دیدگاه معماران را حداقل با دقت در آراء *امپدکلس* و حتی با توجه به سنجشی که *ملاصدرا* از آراء وی دارد تطبیق داد. فلاسفه‌ی مسلمان و به تبع آنها معمارانِ ایرانی نیز، مانند *امپدکلس* بر آن بودند که عناصر چهارگانه توسط قدرتی دیگر تحت نظم و از هم پاشیدگی درخواهند آمد. اما نقطه‌ی اختلاف آنها با آراء *امپدکلس* در این است که ابتدا معتقدند که وجود این عناصر از قدرتی بالاتر نشات گرفته است و در واقع وجودِ تمامی موجودات، اعم از بسیط و مرکب از وجودِ مطلق یا خداوند است؛ در حالی که در نظر *امپدکلس*، این عناصر، خود برسازنده‌های جهان و حتی خدایان نیز هستند. دیگر اینکه معمارن، با توجه به مفاهیمِ عرفانی- ای همچون سلسله مراتب و به خصوص سفرهای چهارگانه، برای عناصر نیز، سلسله مراتب قائل بودند؛ چنان‌که برای حفظ ارتباط منظرِ درون و بیرون، به دقت این سلسله مراتب را نشان داده‌اند. در واقع، در نظر معماران این عصر، عناصر همگی تحت وجود مطلق و بنابر سلسله مراتبی که دارند برسازنده‌ی جهانند. اختلاف آنان با اندیشه‌ی امپدکلس و آراء او در این نکته است که *امپدکلس* تمام عناصر را در یک ردیف در نظر داشت در حالی‌که در اندیشه‌یِ معماران ایرانی و به خصوص عصر صفوی، با توجه به اندیشه‌های فلاسفه‌ی مسلمان، بویژه *ملاصدرا*، سلسله مراتبی را برای این عناصر در نظر داشتند. البته به زعم ما نتوانسته‌اند این ساختار سلسله مراتبی را به صورتی دقیق در سازه‌ها نشان دهند. بلکه سلسله مراتب را بیشتر در خصوص یک عنصر و شدت و کاهشِ درجه‌ی وجودی آن نشان داده‌اند. می‌توان چنین نیز ادعا نمود که به صورت تک عنصری توانسته‌اند صرفاً سفرهای چهارگانه‌ی عرفا را مثلاً در نحوه‌ی چرخش آب در پیرامون و اتصال آن به درون کوشک به روی مخاطبین بگشایند.

۹) نتیجه تحقیق

می‌توان گفت نقش چلیپا که از ایده‌های ناب ایرانیان باستان بوده، بهترین تصور و نمود کیهان‌شناسانه از عناصر چهارگانه است. هم‌چنان که گذشت مفهوم فلسفیِ عناصر چهارگانه که ابتدا در نزد یونانیان، برای پاسخ به اساسی‌ترین پرسش فلسفی، یعنی چیستی ماده- المواد عالم مطرح شد، در نزد ایرانیان باستان نیز به عنوان عناصر سازنده‌ی جهان مطرح بوده است. عناصر چهارگانه در نزد عرفا و به عنوان نمادهایی که می‌توان از طریق آنها به درک رموز طبیعت، وجود و سلسله مراتب آن پی برد نیز از اهمیتی بسیار برخوردار است. نقطه‌ی اشتراک سه مورد اخیر در این است که همگی بر مفهوم "عنصر بودن" تاکید داشتند. در واقع آنها خاک موجود و یا آب موجود در طبیعت که در صحرا و دریا مشاهده می‌کنیم اشاره نداشتند، بلکه آنها به صورت عناصری بسیط مطرح بودند که هر کدام دارای مشخصه‌های ذاتی خود بودند.

با توجه به بررسیِ آثار معماری چه در دوران قبل از اسلام و چه در دوران اسلامی-ایرانی، این مساله آشکار می‌شود که معماران در طراحی‌های خود توجهی ویژه به نقش چلیپا و به خصوص چلیپای شکسته داشته‌اند و این مقوله، نشان از آن دارد که هر چند به صورتی ذهنی و مفهومی، به سلسله مراتب در میان این عناصر باور

داشته‌اند، اما نتوانسته‌اند حداقل در ظاهر بناها آن را پیاده سازند. شاید علت این امر را بتوان در بدیهی انگاشتن جایگاه این عناصر در نظر معماران دانست؛ به این معنا که آنها چنان غرق در نقوش چلیپایی بودند که به مرور زمان گویی پلان‌هایی جز پلانِ چلیپایی در ذهن نداشتند. اما آنچه مشخص است این این است که آنها از طریق این مفاهیم، در طراحی‌هایشان سعی نموده‌اند که ارتباط و پیوستگی درون و بیرون کاخ‌ها و کوشک‌ها را در نظر داشته باشند. به عنوان نمونه در دوران صفوی و باغ هشت‌بهشت اصفهان ما شاهد آنیم که هر کدام از عناصر، با توجه به ساختار و طراحی باغ، علاوه بر نقش نمادین خود در طبیعت، با چرخشی که در محیط باغ دارند، چگونه به درون کوشک نیز انتقال می‌یابند و معمار، با این عمل برای مخاطب، منظر دورن و بیرون را با هم پیوسته خواهد کرد.

به عقیده‌ی بسیاری از مفسرین، باغ‌های عصر صفوی، با طرح استقرار فضایی خاصی ملازم نبوده‌اند، بلکه بیشتر حس پیوند با طبیعت بکر و پرداختن به فعالیت‌های اجتماعی را ممکن می‌سازند. این باغ‌ها مکانی‌هایی بودند پدید آمده با هنر که در آن می‌توانستند از کارهای مدنی در دل طبیعت دست نخورده‌ی صنع آفریدگار لذت ببرند. این در حالی است که در طراحی و احداث بناهای کوشکی به صورت اعم و بناهای کوشکی عصر صفوی به‌طور خاص، نفوذ اندیشه‌های فلاسفه و عرفا بسیار مشهود است. در آثار کم‌نظیر و شاید بی‌نظیر عصر صفوی، اندیشه‌های فلاسفه و بخصوص فلاسفه‌ی مسلمان، با تاثیری که این افراد از عرفان و عرفا پذیرفته‌اند را، می‌توان به وضوح مشاهده نمود. بخش اعظمی از این مفاهیم در تزئینات این آثار مشهود بودند و اندکی نیز در خود طراحی‌ها. به عنوان نمونه، هندسه‌ی مقدس و اهمیت کیهان‌شناختی اشکال هندسی در طراحی‌ها جایگاه ویژه دارند. مثلاً گنبد به شکل دایره ساخته می‌شد، چرا که دایره به عنوان کامل‌ترین شکل، نمادی بی‌نظیر از کثرت در وحدت و همچنین وحدت در وجود بود.

۱۰) تشکر و قدردانی

موردی از طرف نویسنده مطرح نشده است.

۱۱) پی نوشت ها

موردی از طرف نویسنده مطرح نشده است.

۱۲) منابع فارسی و لاتین

کتب

آموزگار، ژاله (۱۳۸۵)، *تاریخ اساطیری ایران*، تهران، انتشارات سمت.

https://www.iranketab.ir/book/38449-mythical-history-of-iran

بختورتاش، نصرت الله(۱۳۵۶)، *گردونه خورشید یا گردونه مهر*، تهران، نشرعطایی.

https://www.sid.ir/paper/469792/fa

پوپ، آرتور، فیلیس، اکرمن (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*، ترجمه‌ی سیروس پرهام، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

https://www.iranketab.ir/book/35848-a-survey-of-persian-art

تایلور، سی.سی (۱۳۹۰)، *تاریخ فلسفه‌ی راتلج*، ترجمه‌ی حسن مرتضوی، تهران، نشر چشمه.

https://www.iranketab.ir/book/10537-routledge-history-of-philosophy

جوادی آملی، عبدالله، (۱۳۶۱)، *پیرامون وحی و رهبری*، تهران، انتشارات الزهرا.

https://www.iust.ac.ir/book_treasure.php?mod=viewbook&book_id=19624&slc_lang=fa&sid=25

سبزواری، هادی(۱۳۶۰)، *شرح منظومه*، به تحقیق مهدی محقق، تهران، موسسه مطالعات اسلامی مک گیل.

https://www.iranketab.ir/book/51396-doroos-e-sharh-e-manzoomeh

شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، تهران، نشرامیرکبیر.

https://www.iranketab.ir/book/86304-idols-of-the-mind-and-perennial-memory

صدرالدین شیرازی، محمد(۱۹۸۱)، *الحکمه المتعالیه فی اسفار الاربعه*، بیروت، دارالحیاء التراث العربی.

https://noorlib.ir/book/info/1856/%D8%A7%D9%84%D8%AD%DA%A9%D9%85%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D9%85%D8%AA%D8%B9%D8%A7%D9%84%DB%8C%D8%A9-%D9%81%D9%8A-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B3%D9%81%D8%A7%D8%B1-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D9%82%D9%84%DB%8C%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%A3%D8%B1%D8%A8%D8%B9%D8%A9

هینلز، جان راسل (۱۳۸۴)، *شناخت اساطیر ایران*، ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران، نشر چشمه.

https://www.iranketab.ir/book/15471-persian-mythology

یاحقی، محمدجعفر(۱۳۷۵)، *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*، تهران، انتشارات سروش.

http://library.blogzz.ir/Tag/pdf-%D9%81%D8%B1%D9%87%D9%86%DA%AF-%D8%A7%D8%B3%D8%A7%D8%B7%DB%8C%D8%B1-%D9%88-%D8%A7%D8%B4%D8%A7%D8%B1%D8%A7%D8%AA-%D8%AF%D8%A7%D8%B3%D8%AA%D8%A7%D9%86%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%D8%A7%D8%AF%D8%A8%DB%8C

مقالات

ایراندوست، محمدحسین (۱۳۹۵)، *بازنمود آراء امپدکلس در گفتار ملاصدرا*، مطالعات فقهی و فلسفی، شماره ۲۴، زمستان ۱۳۹۴. صص ۵۱-۳۳

https://sanad.iau.ir/journal/aqojap/Article/524287?jid=524287

بینا، محمد جواد، اعتضادی، لادن (۱۳۹۴)، *بررسی کوشک هشت بهشت اصفهان از مقام نظر گاه، صفه*، دوره ۲۵، شماره ۳، صص ۳۵-۶۴

https://soffeh.sbu.ac.ir/article_100260.html

صالحی، ابوذر (۱۳۹۳)، *نظم مکان‌ساز؛ طرح یک نظام معیار در آفرینش و نقد معماری، در رواق نظر*، ده مقاله در معماری، تهران: فرهنگستان هنر صص ۱۴۶-۱۵۷

https://profs.aui.ac.ir/Masters/default/?action=Articles&masterID=bdb106a0560c4e46ccc488ef010af787&LaID=1&Presentation=journal

فرهادی، مرتضی (۱۳۷۹)، *مازنجیل؛ نشانه شناسی و ردیابی فرهنگی (نگاهی مردم شناختی در گلیمینه‌های کرگی)*، کتاب ماه هنر، شماره ۲۳و ۲۴، صص ۲۸-۳۲.

https://www.noormags.ir/view/fa/articlepage/267477/%D9%85%D8%A7%D8%B2%D9%86%D8%AC%DB%8C%D9%84-%D9%86%D8%B4%D8%A7%D9%86%D9%87-%D8%B4%D9%86%D8%A7%D8%B3%DB%8C-%D9%88-%D8%B1%D8%AF%DB%8C%D8%A7%D8%A8%DB%8C-%D9%81%D8%B1%D9%87%D9%86%DA%AF%DB%8C-%D9%86%DA%AF%D8%A7%D9%87%DB%8C-%D9%85%D8%B1%D8%AF%D9%85-%D8%B4%D9%86%D8%A7%D8%AE%D8%AA%DB%8C-%D8%AF%D8%B1-%DA%AF%D9%84%DB%8C%D9%85%DB%8C%D9%86%D9%87-%D9%87%D8%A7%DB%8C-%DA%A9%D9%88%D8%B1%DA%A9%DB%8C

متدین، حشمت‌اله، متدین، رضا (۱۳۹۴)، *معماری کوشک، کوشک‌های نه قسمتی در باغ ایرانی*، نشریه منظر، زمستان ۱۳۹۴، شماره ۳۳، صص ۳۹-۳۲
https://www.manzar-sj.com/article_15314.html
نوایی، کامبیز (۱۳۷۷)، *مسجد، تمثال انسان کامل*، صفه، شماره ۲۶، صص ۶۷-۵۴.

https://soffeh.sbu.ac.ir/article_99815.html

هنرفر، لطف الله (۱۳۵۴)، *باغ هزارجریب و کوه صفه (بهشت شاه عباس)* ، هنر و مردم، ش ۱۵۷، صص ۷۳-۹۴

https://ensani.ir/fa/article/69851/%D8%A8%D8%A7%D8%BA-%D9%87%D8%B2%D8%A7%D8%B1-%D8%AC%D8%B1%DB%8C%D8%A8-%D9%88-%DA%A9%D9%88%D9%87-%D8%B5%D9%81%D9%87-%D8%A8%D9%87%D8%B4%D8%AA-%D8%B4%D8%A7%D9%87-%D8%B9%D8%A8%D8%A7%D8%B3-

Ardalan, N., & Bakhtiar, L. (2001). *The Sense of Unity. (H, Shahrokhtrans.) Esfahan*: Khak Publication

https://www.amazon.com/Sense-Unity-Tradition-Architecture-Publications/dp/0226025594

Guénon R. (1995). *Symbolism of the Cross. (B Alikhani, Trans.)*. Tehran: Soroush Publication. 1. https://books.google.com/books/about/The_Symbolism_of_the_Cross.html?id=CQRWnf2JflQC

۱۳) چکیده تصویری