

خاک و خرد تأملی در شأن معماری در مثنوی معنوی

حمیدرضا پیشوایی*

مهرداد قیومی بیدهندی**

تاریخ دریافت: ۹۱/۰۹/۰۴ تاریخ پذیرش: ۹۲/۰۵/۲۶

چکیده

مولوی معمار یا نظریه پرداز معماری نبوده است؛ اما در مثنوی به سبب‌های گوناگون، به تصریح یا به تلویح، به عمد یا غیرعمد، به معماری توجه کرده است. این ویژگی را می‌شود در چند مرتبه مشاهده کرد: خبر دادن از عالم معماری‌ای که در آن می‌زیسته است؛ به کار بردن صورت‌های معماریانه خیال در سخن؛ برقرار کردن نسبت میان معماری و هستی؛ پیش نهادن نظرهای کلی که به معماری هم تعمیم‌پذیر است؛ دعوت به ذکر خدا به واسطه معماری. در این مقاله کوشیده‌ایم، به روش تفسیر متن با متن، شأن معماری را از خلال ابیات مثنوی دریابیم. این کار را در مراتب یادشده و در جهت پاسخ‌گویی به چند پرسش اصلی انجام داده‌ایم: نسبت معماری با هنر و صنعت و پیشه؛ تجلی معماری در زبان مثنوی؛ نسبت معمار با خیال؛ ویرانی در برابر آبادانی؛ تجلی جهان معماری مولوی در آثار و مناقب‌نامه‌هایش؛ ویژگی‌های مادی و غیرمادی مکان مطلوب؛ معماری در مقام واسطه ذکر.

کلیدواژه‌ها

مولوی، مثنوی معنوی، منابع تاریخ معماری ایران، حکمت معماری اسلامی، نظریه معماری، تاریخ معماری.

* کارشناس ارشد مطالعات معماری ایران، دانشگاه شهید بهشتی، نویسنده مسئول، h.pishvaie@gmail.com

** استادیار دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه شهید بهشتی

پرسش‌های پژوهش

۱. جایگاه صنعت و پیشه در مثنوی چیست و معماری چگونه پیشه‌ای است؟
۲. جایگاه معمار در مثنوی چیست و چه نسبتی با خیال دارد؟
۳. جایگاه مکان در مثنوی چیست و صفات مطلوب آن کدام است؟
۴. جایگاه معماری در مثنوی چیست و چه نسبتی با ذکر دارد؟

این خاک به مجاورت عاقل چنین سرایی خوب شد.

(مولوی ۱۳۸۸، ۲۱۳)

مقدمه

مکان‌هایی که انسان‌ها برای زیستن پدید می‌آورند، رنگی از اندیشه پدیدآورندگان در خود دارد. فارغ از آنکه به چه نوع رابطه‌ای میان کالبد بناها و فرهنگ و اندیشه سازندگان بناها قایل باشیم و این پیوند را چه اندازه استوار و مؤثر بدانیم، عقل بر نحوی از پیوند میان این دو گواهی می‌دهد. مطالعه این پیوند در حیطه مطالعات نظری معماری است. ساده‌ترین و البته رایج‌ترین کار در مطالعه این پیوند آن است که وجه عمده فرهنگ پدیدآورنده آثار معماری در هر قوم را نتیجه اندیشه قله‌های فرهنگی معاصر آن آثار بشماریم. مطابق این الگو، شماری اندیشمندان، از فیلسوف و عارف و عالم، در هر عصر زیسته‌اند و اندیشه رایج قوم در آن عصر برآمده و متأثر از اندیشه آنان است. در این صورت، با شناختن اصول افکار آنان می‌توان به اصول اندیشه‌ای پی برد که در پس آثار معماری آن عصر بوده است. با چنین الگویی، باید به سروقت آثار مکتوب آن اندیشمندان رفت و اصولی را که به نظر می‌رسد ربطی آشکار یا نهان، با معماری و ساختن دارد به دست آورد. بدین سبب، آثار مکتوب قله‌های اندیشه در هر عصر برای شناخت بنیادهای نظری معماری در آن عصر، یا عصرهای پس از آن، مهم‌ترین منابع است. از چنین منظری، مثنوی و دیگر آثار مولانا جلال‌الدین محمد بلخی از مهم‌ترین منابع سده هفتم و بلکه سده‌های پس از آن است. پرداختن به معماری ایران و به مثنوی معنوی از این منظر، اگر به درستی انجام گیرد، فواید و محاسنی دارد.

با این حال، می‌توان در مفروضات چنین منظری و دقت و در درستی آن‌ها — دست‌کم فراگیر بودن آن‌ها — چون‌وچرا کرد. چنین نقدی موضوع نوشتار حاضر نیست. مقصود از این نوشتار جلب توجه محققان معماری ایران به نوعی دیگر از معامله با مثنوی و دیگر متون ایرانی است. کسانی که نوشته‌هایی، با هر موضوعی، از خود به جا گذاشته‌اند، از فلسفه و طب و طبیعیات و علوم دین گرفته تا داستان و پند، همه در این دنیا بوده‌اند؛ پس ناگزیر در مکان‌هایی زیسته‌اند؛ مکان‌هایی که بیشتر آن‌ها ساخته انسان بوده است. پس در محصول «معماری» زیسته‌اند. آنان برای تعامل با خواننده یا شنونده‌شان، آگاهانه یا ناآگاهانه، به تصریح یا تلویح، کم یا بیش، از مکان سخن گفته‌اند. مورخان از زندگی انسان‌های هم‌روزگار یا پیشینیان خود گفته‌اند و بخشی از آن زندگی‌ها و گزارش ایشان از آن ناگزیر در مکان و از مکان بوده است. فیلسوفان و عارفان و عالمان اخلاق به تمثیل‌های مکان توسل کرده‌اند، تا سخن خود را درباره بنای هستی یا بنای وجود آدمی برای خواننده فهمیدنی کنند. عالمان جیل از علم‌ها و فن‌هایی گفته‌اند که بسیاری از آن‌ها به کار ساختن مکان می‌آید یا در مکان روی می‌دهد... هرچه مضمون نوشته‌ها متنوع‌تر و چندلایه‌تر باشد، مطالب مرتبط با مکان مصنوع — با معماری — در آن‌ها فراوان‌تر و پرمایه‌تر و متنوع‌تر است. می‌توان آنچه را در این متون در خصوص معماری روزگار یافت می‌شود؛ برگزید و با سیاق روزگار سنجید و سخن‌های تازه‌ای درباره تاریخ معماری گفت. می‌توان مبناهای نظری آن‌ها را برگرفت و پیوند میان آن‌ها را با معماری آن روزگار سنجید. از این بالاتر، می‌توان بنیادهای نظری مستعد برای اندیشه معماری راه، فارغ از زمان و مکان، از آن‌ها برگرفت و بر آن بنیادهای کهن، نظریه‌های نو بنا کرد.

اینها همه نیکوست؛ اما آنچه بر همه این کارهای مهم شأن مقدمه دارد، این است که خود را در معرض هر متن قرار دهیم و ببینیم آن متن در خصوص جنبه‌ها و لایه‌های گوناگون معماری خود چه می‌گوید؛ و چیزهای گوناگونی

که درباره معماری می‌گوید، با هم چه نسبتی دارند و از چه دستگاه اندیشه‌ای برمی‌خیزند. با مثنوی می‌توان چنین معامله کرد. چنین معامله‌ای خود چند مرتبه دارد:

- مرتبه اول، عالم معماری مولانا:

جلال‌الدین محمد بلخی رومی یکی از هزاران کسی است که در سده هفتم هجری در پاره‌ای از دارالاسلام، در گوشه‌ای از جهان ایرانی می‌زیستند. او مثنوی را در مکانی می‌سرود. پیش از سرودن مثنوی، در حدود پنجاه سال در مکان‌هایی^۱ در جهان ایرانی زیست و مکان‌های بسیاری را دید و از مکان‌های بسیاری شنید. در چنین مرتبه‌ای، مثنوی گواهی است بر خاطره‌های مکانی مولانا و شتوندگانش، بر محمل‌های معماری در زبان فارسی‌گونه مولانا، و مانند اینها، در پاره‌ای از زمان و پاره‌ای از مکان. در این مرتبه، مولانا را چنان می‌نگریم که همچون همه انسان‌ها عالمی دارد. این عالم مشخصه‌هایی دارد و با شناخت آن مشخصه‌ها، می‌توان از آن عالم سخن گفت. خاطره‌های مکانی و محمل‌های زبانی دال بر مکان در زمره این مشخصه‌هاست؛ مشخصه‌های عالم معماری مولانا از آن حیث که در قید سیاق^۲ زمانی و مکانی است.

- مرتبه دوم، صورت‌های معماریانه^۳ خیال:

مولانا شاعر است. مثنوی گرچه کتابی تعلیمی است نه شاعرانه، آکنده از شاعری و کلام مخیل است. مولانا در بیان خود از فنون شاعری، از اقسام صور خیال بهره می‌گیرد تا آنچه را می‌خواهد، بیان کند. برخی از این صور خیال مرتبط با مکان است؛ یعنی معماریانه است. صور خیال مولانا با خاطرات مکانی او و مخاطبانش مرتبط است؛ اما عین آن‌ها نیست. به سخن دیگر، صور خیال معماریانه مثنوی در مرتبه‌ای ژرف‌تر از مرتبه اول قرار دارد؛ زیرا چیزی از خیال مولانا، از آنچه در تخیل او می‌گذشت یا آنچه در عالم خیال و عوالم بالاتر از آن می‌دید و می‌یافت، در آن مندرج است.

- مرتبه سوم، جهان‌شناسی معماری:

مولانا می‌خواهد به یاد مخاطبان مثنوی بیاورد که از کجا آمده‌اند و در کجا می‌روند. برای این کار، از درون آدمی و بطون آن، از جهان و چیستی و آغاز و انجام سخن می‌گوید. در این سخن، خواهی‌نخواهی کار او با مکان و معماری می‌افتد. مولانا نه فقط به تمثیل‌های معماری دست می‌زند (مرتبه دوم)، بلکه به نظر دادن به معماری به منزله پاره‌ای از جهان می‌پردازد و به آن استشهد می‌کند.

- مرتبه چهارم، نظریه‌های فراگیرنده معماری:

نظریه‌هایی که مولانا درباره آدم و عالم می‌دهد فراتر از معماری است. اگرچه بسیاری از اندیشه‌های مولانا درباره جهان مستقیماً به معماری معطوف نیست، معماری را نیز شامل می‌شود. می‌توان آن اندیشه‌ها را بر معماری حمل و آن‌ها را از این منظر دوباره قرائت کرد. در این صورت، سخنان تازه‌ای از مولانا درباره مکان و معماری به دست می‌آید. برخی از این اندیشه‌ها مایه‌هایی برای پرداختن نظریه‌های معماری به دست می‌دهد؛ نظریه‌هایی که از مولانا نیست، اما از سخن و اندیشه مولانا برآمده است.

- مرتبه پنجم، معماری ذکر:

کار مولانا سخن گفتن درباره جهان و معماری و مانند آن نیست؛ بلکه یادآوری فراق از اصل و شور بازگشت به آن است. در این جهان، هر چیزی فقط از آن حیث ارزش دارد که در خدمت این یاد (ذکر) باشد و انسان را در پیمودن راه به سوی مبدأ و مقصد نهایی یاری کند. از نظر مولانا، همه مراتب و مراحل معماری، از اندیشه و خیال و غرض معمار گرفته تا بناها و شهرها، هم می‌تواند مایه غفلت باشد و هم محمل ذکر. مثنوی، بر محور دعوت پیامبرگونه مولانا، حاوی ظرایف بسیار درباره معماری غفلت و معماری ذکر است.

نوشته حاضر، مقدمه‌ای بر مثنوی معنوی برای فهم رمزگان معماری آن است. رویکرد نویسندگان در این مقاله، رویکرد تفسیری به شیوه تفسیر متن با متن است. بر این اساس، کوشیده‌ایم که مثنوی را حتی‌الامکان با خود مثنوی فهم کنیم و جز به وقت ضرورت، آن هم به قید احتیاط، به منابع دیگر مراجعه نکنیم. در این تحقیق، به سیاقی هم که مثنوی در دل آن پدید آمده است، توجهی نداشته‌ایم. به پدیدآورنده مثنوی نیز فقط از منظر خود مثنوی

پرداخته‌ایم؛ یعنی به صاحب دستگاه اندیشه‌ای که مثنوی معرف آن است. نزدیک‌ترین پیشینه این تحقیق مقاله‌ای با عنوان «درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در مثنوی معنوی» (قیومی و پیشوایی ۱۳۹۱)؛ مقاله‌ای از دکتر شهرام پازوکی به نام «مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی» (پازوکی ۱۳۸۲)؛ و یک رساله کارشناسی ارشد با عنوان *آسمان‌ها و آسمانه‌ها در مثنوی معنوی: بررسی مراتب معماری در نسبت با هستی و انسان* (پیشوایی ۱۳۹۰). همه این سوابق، به‌ویژه رساله یادشده، متضمن مطالب مرتبط با موضوع این مقاله است و در تحقیق منجر به مقاله حاضر، از آن‌ها استفاده شده است؛ اما هیچ‌یک از آن‌ها مستقیماً متکفل موضوع مقاله حاضر نیست.

برای اینکه مثنوی را با مثنوی فهم کنیم، لازم بود تا حد ممکن از هرگونه تحمیل اندیشه‌های جدید معماری بر مثنوی بپرهیزیم. برای اینکه جست‌وجوی معماری در مثنوی هم سبک‌بار از تعلقات روزگار ما باشد و هم چندان شامل و فراگیر باشد که چیزی از معماری از آن بیرون نماند، معماری را «تصرف انسان در طبیعت برای ایجاد مکان زندگی انسان» شمردیم؛ یعنی فعالیتی که به ایجاد «مکان مصنوع» یا «محیط مصنوع» می‌انجامد. افزون بر این، گاه لازم می‌آمد برخی از صفاتی را که امروزه به معماری منتسب می‌کنیم، به مثنوی عرضه کنیم تا از این راه نیز تصور خود از معماری را در چنان دستگاهی روشن و اصلاح کنیم. پرسش از مثنوی در خصوص هنر بودن یا نبودن معماری و سپس نسبت معماری با صنعت و پیشه از این قبیل است. پس از این مبحث، به صور خیال معماری، معماری و مکان در زبان مثنوی، معماری و خیال، معماری و ضد معماری، جهان معماری مولوی، تصویر مکان مطلوب در مثنوی، و نهایتاً معماری ذکر خواهیم پرداخت.

۱. هنر و صنعت و پیشه

امروزه برای معماری جنبه‌ها و وجوهی قایلیم؛ از جمله اینکه معماری را ترکیبی از هنر و فن و علم می‌شماریم. آنچه از نظر انسان امروزی شاخصه معماری است و آن را از حوزه‌های مشابه ممتاز می‌کند، هنر بودن معماری است. آیا مولانا معماری را هنر می‌داند؟ پیداست که در پرسیدن چنین پرسش‌هایی از متون کهن، باید به تطور معنایی واژه‌ها عنایت کنیم. اگر بپذیریم که هنر در معنای امروزی‌اش با دو ویژگی خلاقیت فردی و التذاد زیبایی‌شناختی شناخته می‌شود، مولانا در سخن گفتن از معماری و امثال آن، هیچ از چنین ویژگی‌هایی یاد نمی‌کند؛ به سخن دیگر، از یک طرف، لفظ «هنر» در مثنوی به معنایی جز معنای امروزی آن است؛ و از طرف دیگر در مثنوی، معنای امروزی هنر، ولو در غالب الفاظ دیگر، به معماری نسبت داده نشده است. در مثنوی، «هنر» معادل فضیلت و حسن است و متضاد عیب. هرچه دانستنش به از ندانستنش باشد و آدمیان را به کاری، ظاهری یا باطنی بیاید، هنر است. پس معماری، که دانستن آن بهتر از ندانستن آن است، هنر است؛ اما نه به معنای امروزی هنر. از این جهت، همه علوم و صنعت‌ها و پیشه‌ها هنر است. (مولوی ۱۳۸۷ الف، د ۶ ب ۲۵۰۳-۲۵۰۵)^۴

«علم» در مثنوی بیشتر معطوف بر وجه حکمی و نظری است (همان، د ۵، ب ۳۵۷۸)؛ مانند هندسه و نجوم و طب و فلسفه (همان، د ۴، ب ۱۵۱۶-۱۵۱۸). از این جهت، جنبه‌ای از تصرف در عالم برای ایجاد مکان زیست انسان که با علوم سروکار دارد، یعنی وجهی از معماری، علم است. در پیشه‌ها، بر خلاف علوم، وجه عملی غالب است (همان، د ۵، ب ۱۰۶۲). در مثنوی، صنعت و پیشه معانی نزدیک به هم دارند. صنعت/پیشه آمیزه‌ای است از علم و عمل؛ نوعی دانایی است که باید به عمل بینجامد (پازوکی ۱۳۸۶، ۹۸-۱۰۰). مولانا از بعضی از صناعات، همچون بنایی و نجاری، سخن می‌گوید (مولوی ۱۳۸۷ الف، د ۶ ب ۱۳۶۹-۱۳۷۱) و بر آن است که در خلق صناعات، غایات و حکمت‌هایی در کار است (همان، د ۶ ب ۲۸۸۰-۲۸۸۸). خداوند نیز در کار صنعت است. (مولوی ۱۳۸۷ ب، ب ۱۱۳۹) او نقاش (مولوی ۱۳۸۷ الف، د ۱، ب ۶۱۳-۶۱۱) و میناگر (همان، د ۲، ب ۶۹۵-۶۹۶) و معمار عالم (همان، د ۶ ب ۳۴۸۱) است و کارگاهش «نیستی» است (همان، د ۲، ب ۶۹۰؛ د ۳، ب ۴۵۱۶؛ د ۵، ب ۱۹۶۰؛ د ۶ ب ۱۴۶۷-۱۴۶۹). در مثنوی، «نیستی» یکی از ارکان اصلی هر صنعت، از جمله معماری است (همان، د ۶ ب ۱۳۶۹-۱۳۷۱). پس صنعتگر حقیقی از این حیث بر مثال پروردگار خویش است.

اما این یگانه شباهت صنعتگر زمینی به صنعتگر آسمانی نیست. خداوند هر روز در کاری است (همان، د، ب ۳۰۷۱) و انسان نیز، چون صانع خویش، نمی‌تواند از کار فارغ شود؛ چه منویاتش به واسطه کار آشکار می‌شود (همان، د، ب ۹۹۶-۹۹۷)، کاری که با خود حامل «غفلت‌ها» و «اندیشه‌ها» ست. هر پیشه‌ای بالقوه مایه غفلت است و از این رو، قبحی پوشیده دارد (همان، د، ب ۱۳۳۰-۱۳۳۳)؛ اما غفلت سوی دیگری هم دارد. غفلت گرچه مهلک آدمی است؛ عامل بقای کارگاه دنیاست. همین اندیشه‌ها و سودهای غافلانه آدمی است که حرفه‌های گوناگون را پدید آورده (همان، د، ب ۳۲۸-۳۱۷)؛ همان، د، ب ۳۷۲۸-۳۷۳۰) و موجب آبادانی جهان شده است (همان، د، ب ۱۰۳۴-۱۰۳۵). آدمیان دست به کار می‌برند تا هم بنیاد عالم بر جای بماند (همان، د، ب ۲۴۲۱-۲۴۲۳) و هم خود کسب روزی حلال کنند (همان، د، ب ۳۰۹۳-۳۰۹۴؛ افلاکی ۱۳۶۲، ج ۱، ۱۵۱؛ ۲۴۴-۲۴۵). اما از منظری دیگر، انتخاب پیشه خارج از تصرف انسان و واردی الهی است (مولوی ۱۳۷۹، ۱۱۸؛ شمس تبریزی ۱۳۸۵، ۳۲۳) هر کسی را بهر کاری ساختند میل آن را در دلش انداختند (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۱۶۱۸)

با آنکه آدمی شوق کار دارد، پرداختن به پیشه و دل دادن به آن تشنگی درونی او را فرو نمی‌نماید. «در آدمی عشقی و دردی و خارخاری و تقاضایی هست» که با هیچ «پیشه‌ای و صنعتی و منصبی و تحصیل علوم و نجوم و طب و غیره» آرام نمی‌گیرد؛ زیرا مقصود چیز دیگری است (مولوی ۱۳۸۸، ۵۹). پس به جای اکتفا و دل‌مشغولی به پیشه‌های غفلت‌زا، باید دریچه‌ای به سوی تجلیات الهی گشود (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۲۴۰۴-۲۴۰۵)؛ چه علم حقیقی، بر خلاف علم حیوانی، بر دل صاحب‌دل فرو می‌آید (همان، د، ب ۱۵۱۶-۱۵۲۱) و هنر حقیقی، برخلاف هنر دنیوی، حاصل مکاشفه حقیقت است (همان، د، ب ۲۵۰۰-۲۵۰۵). مولوی بارها تذکار می‌دهد که هنرهای دنیوی راه به جایی نمی‌برد (همان، د، ب ۱۱۶۷-۱۱۶۸؛ ۴، ب ۱۶۶۰-۱۶۶۲؛ ۵، ب ۴۴۸).

هر یکی خاصیت خود را نمود آن هنرها جمله بدبختی فزود
آن هنرها گردن ما را بیست زان مناصب سرنگونساریم و پست
آن هنر فی جیدنا حبل مسد روز مردن نیست زان فن‌ها مدد
(همان، د، ب ۲۹۱۰-۲۹۱۲)

می‌بینیم که مولوی گاهی پیشه‌ها را موجه می‌شمارد و گاهی مایه غفلت؛ گاهی به آن‌ها می‌خواند و گاهی از آن‌ها بازمی‌دارد. آیا این نشان پربشانی‌ای در دستگاه فکری اوست؟ چنین نیست. از دید مولانا، انسان می‌تواند با همه چیز در این دنیا دو گونه معامله کند: غافلانه و ذاکرانه؛ به سخن دیگر، مایه غفلت یا ذکر بودن چیزها در دل خودشان نیست، بلکه در قصد و طرز رفتار انسان با آن‌ها نهفته است. مولانا ما را می‌خواند که به همه چیز ذاکرانه بپردازیم؛ همه چیز را محمل ذکر بخواهیم؛ از ظاهر همه چیز بگذریم و به باطن آن‌ها برویم. گرچه هیچ پیشه‌ای در ذات خود «جای اقامت و باش نیست؛ از بهر گذشتن است» (مولوی ۱۳۸۸، ۵۹)؛ وجه ذاکرانه آن می‌تواند، همچون تسبیحی، در نهایت عمارت «آن دنیا» باشد (همان، ۸۴-۸۵). پس صناعات، به شرط داشتن چند خصوصیت، می‌تواند واسطه سلوک باشد.

نخستین شرط این است که صانع خود به این باور داشته باشد؛ یعنی پیشه‌اش را همچون طریق سلوک خود بداند (کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۱۵۱)؛ چه این دو منافی هم نیستند (شوان ۱۳۹۰، ۸۵-۸۶). شرط دیگر آن است که صانع در خلق اثر، آن را نوعی تذکار به صورت‌های ازلی و معنوی بداند. چنین صنعتی را می‌توان به کار وحی و صنعت الهی شبیه دانست (لینگز ۱۳۷۷، ۱۳). هر چیز، از جمله محصول صناعات، به میزان بهره‌اش از «حق» است (چیتیک ۱۳۸۸، ۱۷۹). هر چیز به شرطی مجلای خداست که آن را بر مبنای حقیقت ساخته باشند (کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۹۷). مولوی صانع را رسولی می‌داند که یادآور حسن الهی است (پازوکی ۱۳۸۲، ۶). صانع صاحب‌نظر همواره از صورت صنعت می‌گذرد و بر صورت‌های باطنی‌تر و لایه‌های معانی آن نظر دارد (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۲۸۸۰-۲۸۸۱). چنین صانعی «اهل هنر» است. اما توجه به این نکته مهم است که هیچ‌کس به عقل و تدبیر خویش اهل هنر نمی‌شود، بلکه باید از استادی تعلیم بگیرد که اهل الهام است (پازوکی ۱۳۸۲، ۷)؛ زیرا

فقط استاد است که بر معانی صنعت واقف است (مولوی ۱۳۸۷ الف، د ۵، ۱۴۲۲). این آخرین شرط است (همان، ۳د، ب ۵۹۰؛ ۵د، ب ۱۰۵۷): جمله پیشه‌های این عالم را باید از استاد آموخت (همان، د ۵، ب ۱۰۵۴؛ ب ۱۰۶۱-۱۰۶۲؛ شمس تبریزی ۱۳۸۵، ۶۴۰)؛ از جمله معماری را (مولوی ۱۳۸۸، ۱۹۳).

در فرهنگ اسلامی، این اعتقاد رواج داشت که همه هنرها و پیشه‌ها منشأ آسمانی دارند. در این فرهنگ، اولین نجر نوح نبی علیه‌السلام، و اولین معمار ابراهیم نبی علیه‌السلام است. مولوی، همچون بسیاری دیگر از متفکران مسلمان،^۵ برای پیشه‌ها منشأ قدسی قایل است؛ سرسلسله استادان پیشه‌ها را پیامبران الهی می‌داند که به طریق وحی این پیشه‌ها را آموخته‌اند. عقل جزئی قادر به «کشف» پیشه‌ها نیست و فقط عقل اصحاب وحی است که توانایی این «کشف» را دارد (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۴د، ب ۱۲۹۴-۱۳۰۰). «آدمی عظیم چیز است. در وی همه چیز مکتوب است»؛ اما «حُجُب و ظلمات نمی‌گذارد که او آن علم را در خود بخواند» (مولوی ۱۳۸۸، ۴۶). رسالت انبیا این است که جمله علوم از یادرفته آدمی را به یاد او آورند (همان، ۳۰، ۱۳۳-۱۳۴).

۲. معماری و مکان در زبان مثنوی

مولوی بیش از هر صنعت دیگری به معماری و محصول آن، یعنی مکان مصنوع، پرداخته است؛ زیرا معماری و مکان اساساً با زندگی انسان درآمیخته است. همچنین، مقام‌ها و منازل سلوک با مکان در تناظر است. سلوک به راهی می‌ماند که منزل‌هایی دارد. در این تمثیل، هم راه مکان مصنوع است و هم منزل‌ها. درست است که راه سلوک و منازل آن مکان مادی نیست؛ اما برای تفهیم آن‌ها از تمثیل مکان مصنوع بهره گرفته‌اند.

در دسته‌بندی‌ای کلی، سخن مولوی از معماری بر دو دسته اصلی است: نخست، سخن به تصریح؛ دوم، سخن به تلویح و در قالب صور خیال. اهمیت تصریحات روشن است؛ اما در مورد دسته دوم، باید توجه کرد که مولوی صور خیال را خودسرانه و تصادفی بر نمی‌گزیند، بلکه «هر صورت خیال که به کار می‌برد از بیرون او، و در نهایت، از خدا بر جان و ذهن او تلقین شده است» (چیتیک ۱۳۸۵، ۲۸۹). او، که همه عالم را از عظمت الهی لبالب می‌بیند، استعاره را پلی به سوی حقیقت می‌سازد (شیمل ۱۳۸۷، ۴۸-۴۹).

صور خیال «مکان» از پربسامدترین صورتهای خیال در مثنوی است. به این نمونه‌ها بنگرید:

گفت هر دارو که ایشان کرده‌اند آن عمارت نیست ویران کرده‌اند

(مولوی ۱۳۸۷ الف، ۱د، ب ۱۰۴)

تا نمیری نیست جان کندن تمام بی‌کمال نردبان نایی به بام

(همان، ۶د، ب ۷۲۴)

زین مناره صد هزاران همچو عاد درفتادند و سر و سر باد داد

سرنگون افتادگان را زین منار می‌نگر تو صد هزار اندر هزار

(همان، ۶د، ب ۱۳۵۱-۱۳۵۲)

مولوی به وجه غافلانه معماری و مکان می‌تازد؛ اما باز در سخن او، مکان این قابلیت را دارد که بارها از آن سخن بگوید و بسیاری از اندیشه‌هایش را به واسطه آن بیان کند.^۶

منیسط بودیم یک‌جوهر همه بی‌سر و بی‌پا بدیم آن‌سر همه

یک‌گهر بودیم همچون آفتاب بی‌گره بودیم و صافی همچو آب

چون به صورت آمد آن نور سره شد عدد چون سایه‌های کنگره

کنگره ویران کنید از منجیق تا رود فرق از میان این فریق

(همان، ۱د، ب ۶۸۶-۶۸۹)

حمله بردند اسپه جسمانیان جانب قلعه و دز روحانیان

تا فروگیرند بر دربند غیب تا کسی نآید از آن سو پاک‌جیب

(همان، ۴د، ب ۲۴۴۱-۲۴۴۲)^۷

بهره‌گیری مولوی از تصاویر معماری در بیان موضوعات عرفانی و روحانی دست‌کم دو پیامد دارد: نخست آن موضوعات را ملموس می‌کند؛ مثلاً در تشبیه عالم غیب به باغ، گرچه مرتبه باغ دنیا و باغ غیب سخت متفاوت است (همان، ۳، ب ۳۴۰۵-۳۴۰۷)، آن‌ها مراتبی از حقیقتی واحدند. باغ این‌جهانی مثالی از باغ غیب و بهشت است. همین نکته دومین نتیجه را در پی می‌آورد: این همه دعوت مولوی به گذار از مکان‌های معمول (چون باغ و شهر و خانه) به سوی مثل‌های اعلایشان مخاطب را نیز اهل ذکر می‌کند. هر خالق اثر معماری یا مخاطب آن که به سخن مثنوی دل بدهد و عمل کند، اهل ذکر می‌شود؛ باغ برای او یادآور غیب، شهر یادآور وطن حقیقی و مألوف، و خانه یادآور خویشتن می‌گردد؛ برای مثال در مورد اخیر، «در» یادآور مقام طلب است (همان، ۶، توضیحات ایات ۴۱۷۴ به بعد) و گشوده شدنش به معنای وصال. آنان که به مقام وصل رسیده‌اند، در «صدر» خانه جای می‌گیرند (همان، ۶، ب ۲۳۱۴)؛ و در نهایت، «بام» جایگاه عارفان بی‌قرار است (همان، ۱، ب ۳۴۱۵؛ ۴، ب ۲۱۴۶-۲۱۴۸؛ ۵، ب ۴۱۷۸-۴۱۷۹؛ مولوی ۱۳۷۱، ۱۹۴).

اهمیت مکان در مثنوی چنان است که مولوی ارکان اصلی تفکرش، یعنی هستی و انسان و خدا، را با آن در پیوند قرار می‌دهد. تمثیل «هستی» و «انسان»، که عوالم کبیر و صغیرند، مکان است؛ زیرا عالم در اندیشه انسان‌ها مکان است و محل کون. خدا با آنکه لامکان است، باز با مکان مرتبط است؛ او آفریننده مکان است؛ اوست که آدمی را از مقامی به مقام دیگر می‌برد، کیفیت جای‌ها را تغییر می‌دهد، و در نهایت، خود غایت راه سالک است. پس در مثنوی همه چیز با «مکان» پیوند خورده است. حتی خود مثنوی هم مکان است (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۲، ب ۸-۱۰؛ ۶، ب ۲۲۴۹-۲۲۵۰)؛ جزیره (همان، ۶، ب ۶۷) و باغ (افلاکی ۱۳۶۲، ۷۶۸/۲) و دکان فقر و وحدت است.

هر دکانی راست سودایی دگر مثنوی دکان فقر است ای پسر
در دکان کفشگر چرم است خوب قالب کفش است اگر بینی تو چوب
پیش بزازان قز و ادکن بود بهر گز باشد اگر آهن بود
مثنوی ما دکان وحدت است غیر واحد هرچه بینی آن بت است
(مولوی ۱۳۸۷ الف، ۶، ب ۱۵۲۵-۱۵۲۸)

۳. معمار و خیال

مولوی خیال را در مثنوی دست‌کم به سه معنا به کار می‌برد: گاه خیال را با وهم یکی می‌شمارد؛ گاه خیال را به معنای قوه خیال به کار می‌برد و گاه به معنای عالم خیال. در هر سه معنا، خیال مرتبه‌ای بینابینی است؛ چه در قوای ادراکی آدمی و چه در عوالم (زرین کوب ۱۳۸۸، ج ۱: ۵۶۱-۵۶۲). خیال متصل، که در انسان است، ممکن است زشت و فریبنده (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۳، ب ۳۰۴۳؛ ۵، ب ۲۶۴۸-۲۶۴۸) و موهوم (همان، ۱، ب ۳۶۸۱؛ ۲، ب ۱۰۷-۱۰۸؛ ۲، ب ۲۰۳۸)، یا در مقابل، جایگاه خداوند باشد: «خیال‌ها را ای بندگان من پاک کنید، که جایگاه و مقام من است» (مولوی ۱۳۸۸، ۴۵). در نزد مولوی، همه صورت‌ها مرتبه‌ای از خیال است؛ به عبارت دیگر، تجلیات حق تعالی، از نخستین صورت تا آخرین مرتبه تجلی، همگی درجاتی از خیال است (داداشی ۱۳۸۱، ۷-۵). بر همین نحو، همه اموری که از آدمیان در جهان صادر می‌شود، از خیال آنان نشئت می‌گیرد؛ نخست در خیال آنان صورت می‌بندد و آن‌گاه در عالم خارج تحقق می‌یابد. از این روست که «عالم بر خیال قایم است» (مولوی ۱۳۸۸، ۱۱۰-۱۱۱)؛ همچنان‌که بر علم الهی قایم است.

خیال در نزد مولوی از نظر صنع و هنر، چنان شأنی دارد که عالم مثل برای افلاطون در آفرینش (موحد ۱۳۸۷، ۱۴۰)، سروکار صانع یکسره با عالم خیال است؛ چه نخستین ویژگی او توانایی تخیل صورت نهایی شیئی است که می‌خواهد بسازد (کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۶۱؛ ۱۱۵). صانع از طریق دل صافی خود و به واسطه خیال متصل، به عالم خیال (خیال منفصل) راه می‌برد و صورت‌های خیال را «کشف» می‌کند (پازوکی ۱۳۸۴، ۶۷-۷۰؛ کوماراسوامی ۱۳۸۹، ۶۹). در این معنا، خیال اصل و مایه هر صنعتی، از جمله معماری است. اثر معماری در اولین مراحل شکل‌گیری‌اش در قالب صور خیال در ذهن معمار است (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۲، ب ۹۶۵-۹۷۰؛ ۶، ب ۳۷۴۰-۳۷۴۱).

مولوی از خیال معمار و مهندس یاد می‌کند؛ اما از خیال بنا سخنی نمی‌گوید. پس شاید در مراتب مشاغل معماری در مثنوی، معمار و مهندس طراح بنا باشند و بنا مجری و سازنده‌اش. اوصافی که احمد افلاکی در مناقب العارفین از معمار و ویژگی‌های او آورده، گواه این مدعاست. او بدرالدین تبریزی، معمار مقبره مولوی، را آراسته به انواع علوم و حکمت‌ها همچون «نجوم و رقوم و هندسه» می‌خواند (افلاکی ۱۳۶۲، ۱۴۱/۱)، که «در علم کیمیا و انواع حکم بدیع‌الزمان و یگانة جهان بود» (همان، ۱۹۳). خیال مهندس درباره عمارت نزدیک به حقیقت (مولوی ۱۳۸۸، ۲۱۸)، و بلکه خود حقیقت است:

مهندسی خانه‌ای در دل و رانداز کند و خیال بندد که عرضش چندین باشد و طولش چندین و صفه‌اش چندین و صحنش چندین. این را خیال نگویند، که آن حقیقت از این خیال می‌زاید و فرع این خیال است. آری، اگر غیرمهندس در دل چنین صورت به خیال آورد و تصور کند، آن را خیال گویند. (همان، ۱۱۱)

از این فقره از فیه ما فیه و نیز فقرات بسیاری از مثنوی معلوم می‌شود که خیال در نزد مولانا سه معنا دارد: یکی وهم؛ دوم، مرتبه‌ای از قوای ادراک آدمی که مابین حس و عقل است؛ سوم، مرتبه‌ای از عالم که مابین عالم ماده و عالم ملکوت است. در اینجا، مولانا می‌گوید خیال خانه در نزد مهندس خیال به معنای وهم نیست، بلکه خیالی است متصل به حقیقت و مطابق آن. هندسی (مهندس) به واسطه مهارت و قوه پرورده خیال، آن چنان خیال خانه را در دل می‌بندد که همان خیال تحقق خارجی می‌یابد. حقیقت خانه از آن خیال می‌زاید و چنان خیالی وهم نیست. باز در فیه ما فیه می‌گوید که معمار نمی‌تواند این خیال را به دیگران بیان کند؛ زیرا دیگران از تخیل آنچه او در دل می‌نگارد عاجزند؛ مگر آنکه او خیال خود را در قالب صورت‌هایی بر کاغذ بنگارد؛ یعنی خیال را به مرتبه محسوس درآورد؛ «چون مهندسی که در باطن تصور کرد خانه‌ای و عرض و طول و شکل آن. کس را این معقول ننماید الا چون صورت آن را بر کاغذ نگارد، [...] محسوس شود.» (همان، ۱۵۶)

۴. مراتب معماری، آبادانی و ویرانی

تا پیش از روزگار جدید، واژه «هنر» در زبان فارسی بر ترکیبی از زیبایی و خیر و فضیلت و گاه بر فن و مهارت و خلق زیبایی دلالت می‌کرد. مصادیق هنر نیز به دو دسته بزرگ تقسیم می‌شد: ادبیات و فنون. در این میان، معماری در زمره فنون و «پیشه‌ها» بود (قیومی ۱۳۹۰، ۹۶-۱۰۰). به بیان دقیق‌تر، معماری «صنعت»ی بود با دو وجه: وجه عملی «بنایی» و وجه نظری «ریاضیات» (نجیب اوغلو ۱۳۸۹، ۱۸۹). بخش عمده طراحی بر عهده «استاد معمار» یا «مهندس» بود، که هم در تخیل معمارانه و هندسه عملی متبحر بود و هم در ساختن بنا (قیومی ۱۳۹۰، ۹۸-۹۹). مولوی در مثنوی از سه واژه «بنایی» و «مهندسی» و «معماری» سخن گفته است. اگر در سخن او در خصوص این واژه‌ها دقیق‌تر بنگریم، درمی‌یابیم که در هر کدام از اینها معنایی غالب است. مثلاً بنایی بیشتر بر فعل و عمل ساختن دلالت دارد (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۶۶ ب ۳۴۸۱)؛ اما مهندسی بیشتر با هندسه و محاسبات علمی (همان، ۲ د، ب ۳۳۱۵؛ ۴ د، ب ۱۵۱۶) و تخیل ملازم است (همان، ۵ د، ب ۱۷۹۱). افلاکی، نویسنده مناقب‌نامه مولانا، در میان عاملانی که معماران با آنها سر و کار داشتند از نجاران سخن می‌گوید (افلاکی ۱۳۶۲، ۲۴۲/۱-۲۴۳). در میان عالمان، چنان که از تأکیدهای مولوی بر تخیل هندسی برمی‌آید، معماران بیشتر با هندسه‌دانان سروکار داشتند. پس گویی معماری در مثنوی آمیزه‌ای است از وجه عملی «بنایی» و وجه نظری «ریاضیات». در نتیجه، همه معماران بنائند؛ اما همه بنایان مهندس نیستند. چنین ترکیبی از نظر و عمل است که معماری مثنوی را «صنعت» می‌کند؛ آن چنان که مولانا آشکارا از مهارت خداوند در صنعت معماری‌اش سخن می‌گوید (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۶۶ ب ۳۵۰۷).

ماده معماری در اصل چیزی جز خاک نیست. خیال و خرد آدمی است که خاک را به بناهای نیکو مبدل می‌کند. معماری از نظر مولانا «آمیختن خاک و خرد» است: «این خاک به مجاورت عاقل چنین سرایی خوب شد» (مولوی ۱۳۸۸، ۲۱۳). معمار و اندیشه او لطیف‌تر از اثر است؛ اما این لطف در اثر متجلی می‌شود: «این بنا که خانه‌ای ساخت، آخر او لطیف‌تر باشد از این خانه [...]». اما آن لطف در نظر نمی‌آید؛ مگر به واسطه خانه‌ای و عملی که در عالم حس درآید، تا آن لطف او جمال نماید» (همان، ۲۰۳).

با این همه، مولوی در خلال بسیاری از ابیات مثنوی به معماری می‌تازد و آن‌را نتیجه غفلت می‌داند. به نظر او، آنچه اهل دنیا ظریف‌کاری هندسه و رموز معماری می‌دانند چیزی نیست مگر علم بنای آخور؛ آخوری برای زیستن وجه حیوانی انسان.

خرده‌کاری‌های علم هندسه یا نجوم و علم طب و فلسفه
که تعلق با همین دنیاست ره به هفتم آسمان بر نیستش
این همه علم بنای آخور است که عماد بودِ گاو و اشتر است
بهر استبقای حیوان چند روز نام آن کردند این گیجان رموز
(مولوی ۱۳۸۷ الف، د۴، ب ۱۵۱۶-۱۵۱۹)

مولوی با عمارت‌های بی‌تکلف موافق است و با عمارت‌های مجلل در جنگ (افلاکی ۱۳۶۲، ۱/۱-۲۴۱-۲۴۲). یکی از مظاهر دسته‌آخیر مقبره‌های پرتکلف است که آن‌ها را شایسته مردان غیب نمی‌داند؛ زیرا آبادانی حقیقی گور فقط با صفای دل به دست می‌آید (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۳، ب ۱۳۰-۱۳۳). گور کافران در بیرون پرزینت است و در درون پردود و آتش (همان، د۵، ب ۴۱۷-۴۱۹؛ د۶، ب ۱۰۵۳-۱۰۵۴). کسی می‌خواست بر مزار پدر مولانا قبه‌ای بسازد؛ مولانا او را برحذر داشت و گفت: «چون بهتر از قبه افلاک نخواهد بودن، پس بر این طاق مینا [آسمان] اختصار کن و فارغ باش» (افلاکی ۱۳۶۲، ۱/۱-۵۶۷؛ چه اولیا محتاج چنین عمارت‌هایی نیستند، گرچه خداوند برای تعظیم مرتبه‌شان همواره کسانی را واسطه عمارت تربتشان می‌سازد (مولوی ۱۳۸۸، ۱/۹۶). پس این سخن افلاکی در مناقب‌العارفین که مولوی یارانش را به بلند و فخیم ساختن مقبره‌اش توصیه کرد (افلاکی ۱۳۶۲، ۱/۴۰۹) دور از مرام و مسلک او می‌نماید؛ گرچه مطابق دنباله سخنش، خدا دوست‌دارانش را بر آن داشت که برای او مقبره‌ای عظیم بسازند (گولپینارلی ۱۳۸۴، ۱/۲۱۷).

وجه دیگر تقابل مولوی با معماری در دو مفهوم تن و روح روشن می‌شود. نزد او جایگاه تن در زمین (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۴، ب ۱۵۴۵-۱۵۴۶) و جایگاه جان آسمان است (همان، د۴، ب ۸۴۲؛ د۵، ب ۶۱۹)؛ چون اصل انسان جان اوست، دیگر چه باک که تن او در کدام مکان باشد (همان، د۵، ب ۱۷۳۷-۱۷۳۹). چنین است که گاهی دو شخص در یک مکان‌اند، اما در دو احوال متفاوت (همان، د۳، ب ۳۵۱۵)؛ زیرا راه التذاذ ذوق درونی انسان است نه مکان:

صورت شهری که آنجا می‌روی ذوق بی‌صورت کشیدت ای رَوی
پس به معنی می‌روی تا لامکان که خوشی غیر مکان است و زمان
(همان، د۶، ب ۳۷۵۱-۳۷۵۲)

پس جست‌وجوی قصرها و باغ‌ها برای نیل به حال خوش ابله‌ی است (همان، د۶، ب ۳۴۲-۳۴۲۱)؛ زیرا تا درون انسان آبادان نباشد، بهترین قصرها نیز برای او مطلوب نیست. زیبایی‌ها و لذت‌های حاصل از مکان فرع بر حقایق والا تر است؛ مثلاً دیدار مکه فرع بر زیارت کعبه است (همان، د۲، ب ۲۲۲۵-۲۲۲۶). حتی آن نیز حج حقیقی نیست، بلکه حج مردانه دیدار خداوند کعبه است (همان، د۴، ب ۱۵). مکان که در بیرون انسان است، به‌خودی‌خود بی‌اعتبار است و مهم دل انسان و خوشی درونی اوست.

مهم‌ترین حمله مولوی به معماری ترجیح ویرانی بر آبادانی است (مولوی ۱۳۸۷ ب، ج ۸۵۵/۲). نور معنی در ویرانه مجال تجلی می‌یابد (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۶، ب ۴۷۴۷-۴۷۴۸) و جای گنج نه در عمارت که در ویرانی است (همان، د۱، ب ۱۷۴۴-۱۷۴۵؛ د۲، ب ۲۱۵۳؛ د۳، ب ۲۶۰۳؛ د۵، ب ۷۱۶؛ د۶، ب ۱۵۸۱). مولانا از این هم فراتر می‌رود و این نقیضه را قوت می‌بخشد؛ ویرانی ابتدای آبادانی و مقدمه و اساس معماری عالی‌تر است (همان، د۱، ب ۳۰۶-۳۰۷؛ د۳، ب ۳۵۳۳-۳۵۳۴؛ د۴، ب ۳۳۵۰؛ د۵، ب ۱۰۶). ظاهرینانی که با ویرانی مقدم بر آبادانی مخالف‌اند، آبادانی را نمی‌شناسند. رومیان در ادب فارسی مثال آبادان‌گری‌اند و ترکان (غزان و مغولان) مثال ویرانگری. او از این تمثیل وارونه بهره می‌گیرد تا غفلت ناشی از آبادانی و آبادانی زاده غفلت را ناچیز کند و هشپاری ناشی از ویرانی و ویرانی زاده هشپاری را بر صدر بنشانند (افلاکی ۱۳۶۲، ج ۷۲۲-۷۲۱/۲). اهل عمران حریص‌اند (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۵، ب ۷۱۶) و عمارت‌های دنیا نشان غفلتشان است: «قومی را خدای چشم‌هاشان را به غفلت بست تا عمارت این عالم

می‌کنند، که اگر بعضی را از آن عالم غافل نکنند، هیچ عالم آبادان نگردد» (مولوی ۱۳۸۸، ۷۶).
 استن این عالم ای جان غفلت است هوشیاری این جهان را آفت است
 هوشیاری زان جهان است و چو آن غالب آید پست گردد این جهان
 هوشیاری آفتاب و حرص یخ هوشیاری آب و این عالم و سَخ
 زان جهان اندک ترشح می‌رسد تا نغرد در جهان حرص و حسد
 گر ترشح بیشتر گردد ز غیب نه هنر ماند درین عالم نه عیب
 (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۱، د، ب ۲۰۶۶-۲۰۷۰)

از این نقیضه‌گویی‌ها چه نتیجه‌ای می‌توان گرفت؟ آیا می‌توان گفت که مولوی با معماری و عمارت مخالف است؟ پس چرا خود در مکان می‌زید و یاران منزوی را به جمعیت و زندگی در شهر می‌خواند (مولوی ۱۳۷۱، ۷۲)؟ پس چرا گاهی معماری را حاصل خیال پالوده آدمی و عمارت را نتیجه هم‌نشینی خاک و خرد می‌شمارد؟
 مولوی خود در مکان می‌زید؛ خدا را معمار عالم می‌داند؛ برخی از بناها را واسطه ذکر می‌شمارد. او با همه جهان، از آن رو که نشان خدا و یادگار محبوب است، دوستی دارد. مولوی خاک را دوست می‌دارد و می‌پسندد که خاک از مجاورت با خرد معمار شرافت یابد و به مرتبه سرای نیکو برسد. همچنین، زیستن در این دنیا و برآوردن کار آن را مسیر آخرت می‌داند. پس اگر ویرانی را بر آبادانی ترجیح می‌دهد، لابد مقصودی دیگر دارد. پیداست که او خواهان ویرانی نیست؛ پیداست که او نمی‌خواهد آثار معماری از میان برود؛ او از انسان‌ها نمی‌خواهد که خانه و کاشانه را ترک بگویند و در ویرانه‌ها سکنا کنند؛ او ویرانگران بناها و شهرهای آباد را نمی‌ستاید.

مولانا از انسان‌ها می‌خواهد که هم تدبیرگر باشند و هم ترک تدبیر کنند. اگر انسان‌ها بدانند و این دانش را به عمل درآورند که اسباب در دست آدمی نیست و گرداننده جهان کسی دیگر است، و در همان حال، بدانند که او خواسته است که در کار خود تدبیر کنند، آن‌گاه خواهند توانست تدبیرگری و ترک تدبیر را گرد آورند. معماری نمونه بارز تدبیر و سنجیدن و مآل‌اندیشی است. آدمی باید بتواند معماری را در دل خود ویران کند و در عین این ویرانگری، عالم را به نیکویی آبادان کند. مراد او از رجحان ویرانی بر عمارت چیزی والاتر از معماری است که همان «نامعماری» است و با «نیستی» و «بی‌هنری»، که از اهم سرفصل‌های جمال‌شناسی اوست، ربط دارد.

اگر معمار سازوکارهای عقلی جزواندیشی را در درون خویش ویران کند؛ اگر بناهای آرزوهای بلند را فروریزد؛ اگر از علم‌های جزوی جاهل شود، آن‌گاه به معماری می‌پردازد بی‌آنکه تدبیرهای عقل جزوی در خدمت استوار کردن پایه‌های غفلت و برج نفسانیت در درون او درآید. معمار پیش از آنکه دست به کار خلق شود باید معماری را در درونش ویران کرده باشد؛ زیرا در این ویرانه است که گنج را می‌یابد و با آن گنج معماری و آبادانی می‌کند.

دعوت مولانا، در مقام تالی پیامبر، دعوت به آبادان کردن آن جهان است، نه این جهان؛ اما ظاهر معماری در خدمت آبادان کردن این جهان است. مولانا از آدمیان نمی‌خواهد که دنیایشان را آبادان کنند؛ زیرا ایشان بی‌دعوت هم این کار را می‌کنند. از ایشان می‌خواهد که معماری‌ای را که در خدمت غفلت‌افزایی است وانهند و ویران کنند. از ایشان می‌خواهد که آبادان کردن وطن دروغین این دنیا را مسیر آبادان کردن وطن حقیقی جهان دیگر کنند. معماری‌ای که غایتش آبادان کردن این دنیا باشد، معماری‌ای درخور سوراخ موش همین دنیا است.

زان سبب جانش وطن دید و قرار اندرین سوراخ دنیا موش‌وار

هم درین سوراخ بنایی گرفت درخور سوراخ دانایی گرفت

(مولوی ۱۳۸۷ الف، ۳، د، ب ۳۹۷۸-۳۹۷۹)

خوشی و لذت را هم که امری درونی و مستقل از مکان می‌داند نه از آن روست که مکان را بی‌اعتبار می‌شمارد. او از استعداد‌های مکان آگاه است؛ بعضی مکان‌ها را نیک می‌خواند و بعضی را زشت، برخی از صفات را در مکان مطلوب می‌شمارد و برخی را نامطلوب. قصد او دعوت به فرارفتن از صورت و کالبد مکان و گذار به معنای آن است؛ زیرا بر آن است که خوشی حقیقی در عالم معنا رخ می‌دهد. اما از آنجا که راه عالم معنا از صورت می‌گذرد، صورت مکان است که می‌تواند و باید واسطه گذار به عالم معنا شود. هستی در نزد مولانا مسبوق به نیستی است، خلق

مسیبوق به عدم است، هنر مسیبوق به بی‌هنری، و معماری مسیبوق به ویرانی.

۵. جهان معماری مولوی

از راه‌های شناخت انسان‌ها، فهم این است که آنان در کدام جهان می‌زیند. ما انسان‌ها در عین آنکه در جهانی کمابیش مشترک زندگی می‌کنیم، که همین جهان عینی بیرونی است، هریک جهانی هم در درون خود داریم. این جهان درونی ساخته جهان‌بینی و اندیشه‌ها و وسعت دید و خاطره‌ها و آرزوهای ماست. مکان و خاطره‌های مکان در جهان هرکس جایگاهی ویژه دارد. مولانا از این قاعده بیرون نیست و پیداست که جستن جنبه‌های معماریانه جهان مولانا لازمه تقرب به فهم نسبت او با معماری است. مولانا هیچ‌گاه از مکان‌هایی که دیده یا در آن‌ها زیسته آشکارا سخن نگفته است؛ اما هر سخن او که متضمن چیزی درباره مکان است ناگزیر از تجربه‌های مستقیم و غیرمستقیم او برآمده است و از مکان در جهان او حکایت می‌کند. از این گذشته، از گزارش‌های زندگی و احوال او در دو کتاب مناقب العارفین و رساله سپهسالار در مناقب حضرت خلدون‌نگار می‌توان اندکی به جهان معماری او نزدیک شد.

مکان جمع و اشتغال مکان:

اگرچه افلاکی و سپهسالار مولانا را بارها در خلوت وصف کرده‌اند (افلاکی ۱۳۶۲، ۸۲/۱، ۵۶۹؛ سپهسالار ۱۳۸۷، ۸۵). گویا بیشتر این وصف‌ها مربوط به پیش از آشنایی او با شمس تبریزی بوده است؛ زیرا پس از آن، به تبع شمس (شمس تبریزی ۱۳۸۵، ۷۲۱)، یاران را از خلوت و گوشه‌نشینی بر حذر می‌داشت (افلاکی، ۱۳۶۲، ۷۹۳/۲) و به جمع فرامی‌خواند (مولوی ۱۳۷۱، ۷۲)، که «الجماعة رحمة والفرقة عذاب» (افلاکی ۱۳۶۲، ۵۲۱/۱). او بسیاری از مکان‌ها، از جمله کعبه و جامع و مسجد و مدرسه، را از همین رو مطلوب می‌شمرد (مولوی ۱۳۸۸، ۵۹).

مولوی در هیچ مکانی از مشغولیت‌های اصلی‌اش، از قبیل «معنی گفتن»، باز نمی‌ماند؛ از خانه (افلاکی ۱۳۶۲، ۱۵۷/۱) و مدرسه (همان، ۱۱۴، ۳۵۴) و مسجد (همان، ۱۷۱/۱؛ ۷۰۹/۲) گرفته تا دکان (همان، ۱۱۱/۱) و چهارسو (همان، ۱۶۰) و حمام (همان، ۲۲۳) و باغ (همان، ۱۰۱-۱۰۲). سماع مولانا هم محدود به مکانی خاص نیست؛ از خانقاه (همان، ۶۹۳/۲) و مدرسه (همان، ۳۲۷/۱) گرفته تا خانه (همان، ۳۷۷) و باغ (همان، ۳۲۰) و حمام (همان، ۲۳۰) و میدان قونیه (همان، ۵۶۲) و حتی مسجد (همان، ۸۰۰/۲)، همه، بسته به حال مولانا، مکان سماع اوست. ابوسعید ابوالخیر می‌گفت که در روزگار ریاضت جوانی، «پیوسته در مسجد نشستیم، در بازارها نشدیم» (محمد بن منور ۱۳۸۸، ۳۳/۱)، زیرا بازار معمولاً ملازم با غفلت و محل گرد آمدن اهل دنیا است (همان، تعلیقات، ۴۸۵/۲)؛ لیکن مولانا چنین مکانی را نیز جای ذکر و احوال خوش می‌کرد و آن را به رنگ خود درمی‌آورد. حتی مکان نخستین دیدار شمس و مولوی، که باعث تحول او شد، در بازار بود: دکه خان برنج‌فروشان یا خان شکرریزان (سپهسالار ۱۳۸۷، ۱۰۶-۱۰۷). حکایت سماع بر دکان زرکوب قونیوی از مشهورترین وقایع زندگی مولانا در بازار است:

روزی حضرت مولانا در آن غلبات شور و سماع که مشهور عالمیان شده بود از حوالی زرکوبان شهر می‌گذشت، مگر آواز تق تق ضرب ایشان به سمع مبارکش رسیده از خوشی آن ضرب شوری عجب در مولانا ظاهر شد و به چرخ در آمد. همانا که شیخ [صلاح‌الدین زرکوب...] نعره‌زنان از دکان خود بیرون آمد و سر در قدم مولانا نهاده بی‌خود شد. [...] به شاگردان دکان اشارت کرد که اصلاً ایست نکنند و دست از ضرب واندارند، تا حضرت مولانا از سماع فارغ شدند. (همان، ۷۲۰-۷۲۱)

انس با مکان:

مولوی در هر مکانی، تنها یا در جمع، از بام مدرسه و باغ گرفته تا حمام، خلوت درونی خود را داشت (افلاکی ۱۳۶۲، ۸۳۱/۲؛ سپهسالار ۱۳۸۷، ۸۰، ۸۸) و هیچ مکانی نبود که او را غافل کند. در یکی از داستان‌های مثنوی، سخن از ذوقی عارف است که مدام در سفر بود و در هیچ خانه‌ای ساکن نمی‌شد؛ زیرا سکونت را مایه انس با مکان و غفلت خویش می‌دانست (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ۳، ۱۹۲۴-۱۹۲۹). مولانا خود چنین نبود. افلاکی از گفتگوی مولوی و شمس با در و دیوار مدرسه خبر می‌دهد (افلاکی ۱۳۶۲، ۱۳۹/۱؛ ۶۸۲/۲) و شمس در مقالاتش از مؤانست خود با مکان‌ها می‌گوید: «خانه نیز در من متعجب، که چون افتادی اینجا؟ تا لحظه‌ای با دیوار انس گرفتم و با قالی، زیرا یا

انس با اهل آن موضع گیرم تا توانم آنجا نشستن، یا با دیوارها و بساط» (شمس تبریزی ۱۳۸۵، ۳۳۶).
- مکان‌های محبوب:

در نوشته‌های افلاکی و سپهسالار، حضور مولوی در چند مکان، از جمله باغ و حمام و بام، شاخص‌تر است و این احتمال می‌رود که او این مکان‌ها را دوست‌تر می‌داشته است. باغ برای مولانا مکان تفرّج (افلاکی ۱۳۶۲، ج. ۱: ۶۰) و سُرو عارفانه و سماع است (همان، ۲۱۲؛ ۳۲۰؛ ۴۳۰؛ ۴۸۶؛ ۵۵۸)؛ در آنجا با درختان سخن می‌گوید و در خویش مستغرق می‌شود (همان، ۳۲۱). اما حمام مکان تذکر و ریاضت است (همان، ۴۵۳)؛ مولوی در آن رطوبت و گرمای فراوان، بسیار مکث می‌کند تا به این واسطه نفس خود را ادب کند (همان، ۲۹۳؛ ۴۴۲). حمام برای او مکان گریز از خلق و خلوت با خویشتن است (همان، ۲۳۰؛ ۳۴۴؛ ۳۵۳؛ سپهسالار ۱۳۸۷، ۸۸). گویی که در آنجا آرام می‌گیرد و به خلسه می‌رود: «یاران قالیچه و نمچین با هم می‌بردند و در سردابه می‌گسترند. وقت‌ها در آنجا آرام می‌گرفت و مُعَمَّری [مشت‌ومال] می‌کردند» (افلاکی ۱۳۶۲، ج. ۱: ۱۲۶). مکان مهم دیگر برای مولوی بام است. او بر بام معرفت می‌گوید (همان، ۳۳۰-۳۳۱) و تهجد و عبادت می‌کند (همان، ۱۹۸). برای او بام مکان وجد و سیر و طواف عارفانه است (همان، ج. ۱: ۳۳۶؛ ۳۵۴؛ ج. ۲، ۸۳۱). بام جایی نیکوست؛ زیرا گشوده است و به سقف آسمان نزدیک‌تر: اولاد مدرّس چلبی شمس‌الدین و بدرالدین، رحمهماالله، حکایت چنان کردند که در اول وهلت که مرید حضرت مولانا شدیم، از هیبت او دهشت عظیم بر ما غالب گشته مجال حرکت نداشتیم و در حجره مدرسه مبارک منزوی گشته می‌سوختیم؛ مگر جهت خداوندگار بر بام مدرسه خوابگاهی ساخته بودند و مُجَبَّر کرده؛ همانا که شبی از سر روزن ما سر مبارک را فرود آورده فرمود که بالا بیاید که در این ایام زیر سقف خفتن گرانی و کسل می‌آورد. بهتر آن باشد که سقف سماوات را تفرج کنان به خواب روید. (همان، ج. ۱: ۵۶۶)

۶. تصویر مکان مطلوب در مثنوی

در مثنوی، مکان به دو معنا به کار رفته است: یکی معطوف به کالبد و جسمانیت بناست (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۲، ب ۱۹۶۰؛ ۴، ب ۱۳۷۶-۱۳۷۷؛ ۶ ب ۳۷۴۰) و دیگری مترادف «جا»ست (همان، ۴، د ۹۳۱؛ ۳۲۵۰؛ ۶ ب ۲۱۰۴؛ ۴۷۵۵). ویژگی‌های مکان مطلوب مولانا، در این هردو معنا، را در سه دسته برمی‌رسیم: ۱. ویژگی‌های مربوط به مرتبه خلق مکان، ۲. ویژگی‌های ذاتی مکان، ۳. ویژگی‌هایی عَرَضی آن.

- ویژگی‌های مربوط به مرتبه خلق مکان:

از مهم‌ترین ملزومات در خلق مکان مطلوب تهذیب نفس معمار است. نفس پاک و نیت خالص صانع در خلّش متجلی می‌شود (لینگز ۱۳۷۷، ۱۰۱). در دستگاه معرفتی شمس و مولوی، عالم کبیر و عالم صغیر آینه هم‌اند (شمس تبریزی ۱۳۸۵، ۲۲۱، ۳۲۲-۳۲۳)؛ بنابراین، افعال و احوال انسان بر جهان بیرون او اثر می‌گذارد. درون پُرود بانیان کعبه اصحاب فیل بود که کعبه دروغین آنان را بسوخت (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۲، ب ۲۹۰۲-۲۹۰۳). باطن دوزخی سازندگان مسجد ضرار بود که آن مسجد را پلید کرد و پیامبر، به امر خدا، به ویرانی‌اش فرمود. صورت مسجد ضرار آراسته بود، اما باطن آن بر پل دوزخ؛ زیرا نیت سازندگانش پلید بود (همان، ۲، ب ۲۸۲۶-۲۸۲۷). در مقابل، ابراهیم(ع)، در ساختن کعبه و سلیمان(ع)، در ساختن مسجد اقصا نیتی پاک داشتند و این پاکی در صورت پررونق این مسجدها هم آشکار شد. مولوی می‌گوید فضل کعبه نه از کالبدش، بلکه از قلب پاک معمارش است:

آن بنای انبیا بی‌حرص بود زان چنان پیوسته رونق‌ها فرود
ای بسا مسجد بر آورده کرام لیک نبود مسجد اقصا نام
کعبه را که هر دمی عزی فرود آن زاخلاصات ابراهیم بود
فضل آن مسجد به خاک و سنگ نیست لیک در بنّاش حرص و جنگ نیست
(همان، ۴، ب ۱۱۳۶-۱۱۳۹)

- ویژگی‌های ذاتی مکان مطلوب:

در مثنوی بسیار با «دوگانه»های مکان مواجه می‌شویم - دوگانه‌هایی چون لامکان / مکان، بهشت / دوزخ، گلشن / گلخن. در این دوگانه‌ها، همواره یکی برتر از دیگری است. یکی از این دوگانه‌ها درون / بیرون است؛ و مولانا درون را برتر از بیرون می‌داند (همان، د۱، ب ۱۴۶۹-۱۴۷۰). ورود به درون رویدادی مهم است: بر در بودن مقام طلب است و به درون آمدن مقام وصال و وحدت (همان، د۱، ب ۳۰۶۲-۳۰۶۳). بیرون مقام ناپاکان است و درون مقام صافیان (همان، د۶ ب ۱۱۳۳-۱۱۳۴).

یکی دیگر از ویژگی‌های ذاتی مطلوبیت مکان گشودگی و فراخی آن است. مولوی حبس و تنگی را خوش نمی‌دارد (مولوی ۱۳۸۷، ب ۱/۴۰۵)؛ چه جسمانی و چه روحانی (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۳، ب ۳۵۴۵-۳۵۴۷). ملازم گشودگی نورانیت و روشنائی است، که از دیگر صفات مطلوب مکان است: «مرغ روز را بر مرغ شب ترجیح است؛ چندان که نور را بر ظلمت» (مولوی ۱۳۷۱، ۶۰). به عکس، تنگی ملازم تاریکی است و نامطلوب (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۲، ب ۳۱۲۹-۳۱۳۰). گلخن و آخور و زندان و گور و دخمه و چاه همگی تنگ و تاریک و نامطلوب است (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۱، ب ۱۳۰۰؛ د۳، ب ۹۷۱-۲۸۲۸-۲۸۳۰؛ د۵، ب ۱۲۶۲-۱۲۶۳؛ ۱۹۴۷؛ د۶ ب ۱۱۷۴). در مقابل، بام و باغ گشاده و روشن و مطلوب است. سقف درخور مولانا سقف پرنور و بی‌خلل آسمان است (همان، د۲، ب ۲۹۴۷). برخی از ویژگی‌های مطلوبیت ذاتی مکان معنوی و روحانی است. مولوی که در مرتبه صورت، معمور (همان، د۲، ب ۳۱۲۷؛ ۱۲۱۹) و متناسب (همان، د۲، ب ۹۶۶) و رنگارنگ (همان، د۳، ب ۷۶۸) بودن مکان را خوش می‌دارد؛ در مرتبه معنا خصوصیات دیگر را برای مطلوبیت مکان ذکر می‌کند. به جای صدرنگی و زیبایی‌های حسی، «یکرنگی» و «وحدت اجزا» را می‌ستاید (همان، د۳، ب ۳۰۲۴؛ د۶ ب ۵۶). «زنده بودن» دیگر خصلت نیکوی مکان است. مکان‌های این جهانی مرده‌اند و مکان‌های آن جهانی زنده (همان، د۵، توضیحات ابیات ۳۵۹۰ به بعد)، که بهترین نمونه‌اش بهشت است (همان، د۴، ب ۴۷۲-۴۷۹). مکان‌های بهشتی روی زمین نیز چنین است؛ برای مثال، مسجد اقصا که با حسن نیت و یاد خداوند ساخته شده است (همان، د۴، توضیحات بیت ۱۱۱۲ به بعد)، مکانی زنده و ذاکرانه و نورانی است (همان، د۴، ب ۴۶۷-۴۷۱). پیامد زنده بودن مکان «نو شدن» است، که مانع ملال می‌شود (همان، د۴، ب ۳۲۶۳-۳۲۶۴). مکان بی‌تغییر افسرده و ملال‌آور است. مولانا این ویژگی را چندان عزیز می‌دارد (مولوی ۱۳۸۷، ب ۱/۳۱۰) که آن را درباره عالم غیب هم به کار می‌برد؛ عالمی که کون و فساد در آن راه ندارد. نزد او حتی اگر بهشت و جویبارهای آن به یک حالت بماند زشت و افسرده می‌شود.

هر زمان مبدل شود چون نقش جان نو به نو بیند جهانی در عیان
گر بود فردوس و انهار بهشت چون فسرده یک صفت شد گشت زشت
(مولوی ۱۳۸۷ الف، د۴، ب ۲۳۸۱-۲۳۸۳)

دیگر ویژگی معنوی مکان مطلوب، استعداد آن برای ذکر است. مولوی همیشه و هر کجا در ذکر است؛ اما این احوال از همه کس بر نمی‌آید. مولانا گوشه‌نشینی مفرط را بد می‌شمارد و صورت متعادل خلوت را نیک؛ زیرا موجب صفای دل می‌شود (همان، د۱، ب ۱۲۹۹). خلوتگاه حجره‌ای است خالی از همه چیز (همان، د۱، ب ۶۳۳-۶۳۵)، که به واسطه همین خلأ و وجهی عبادی و ذاکرانه می‌یابد (همان، د۳، ب ۲۴۰۰؛ د۴، ب ۹۵). خانقاه نیز نمونه‌ای دیگر از مکان ذکر است، با اجزایی چون آخور (همان، د۲، ب ۱۵۶-۱۵۷) و باغچه (افلاکی ۱۳۶۲، ۱/۲۵۲) و صدر (همان، ۳۹۳) و مطبخ و صفه، که صوفیان در آن گرد می‌آیند و سماع می‌کنند (همان، ۳۳۳؛ مولوی ۱۳۸۷ الف، د۲، ب ۵۳۱-۵۲۹).

مولانا باغ را از همه مکان‌ها خوش‌تر می‌دارد؛ زیرا دارای همه ویژگی‌های مکان مطلوب است. باغ گشوده و روشن و صدرنگ (همان، د۵، ب ۲۴۹۳) و عطرآگین (همان، د۲، ب ۳۲۳۱-۳۲۳۲) و خوش است (همان، د۶ ب ۲۰۱۲؛ ۳۹۴۰). باغ چنان زنده است که حتی چرک هم در آن روینده می‌شود (همان، د۵، ب ۲۳۵۰، ۲۴۷۲)؛ اما به سبب همین سرزندگی دچار زوال می‌شود (همان، د۶ ب ۱۶۴۵-۱۶۴۷). باغ وابسته به بهار است و خزان آن را زیر و زبر می‌کند (همان، د۵، ب ۹۷۸-۹۸۰؛ د۶ ب ۱۸۰۵)؛ اما خداوند دوباره آن را رنگارنگ می‌کند (همان، د۱، ب ۳۹۱۴).

چنین است که باغ در نو شدن مدام است و برای انسان آگاه یادآور صباغ حقیقی (همان، د۱، ب۳۹۵۴) و باغ حقیقی بی‌زوال است (همان، د۱، ب۱۷۹۳-۱۷۹۴).

- ویژگی‌های عارضی مکان مطلوب:

گاه مکانی در آغاز ویژگی‌ای را ندارد و سپس آن ویژگی بر آن عارض می‌شود. این ویژگی‌ها عللی دارد که در صدر همه خواست و قضای الهی است. اگر فضایی تنگ می‌شود به سبب قضای الهی است (همان، د۱، ب۹۹؛ د۳، ب۳۸۸۲، ۳۸۱)؛ و باز به خواست اوست که مکان نامطلوب چون باغ و گلشن مصفا می‌شود (همان، د۳، ب۲۳۴۲، ۴۸۰۶-۴۸۰۹؛ د۶، ب۳۵۱۱). احوال و افعال انسان نیز در مکان اثر می‌گذارد: فعل پلید اثر پلید (همان، د۴، ب۱۷۶) و فعل نیک اثر نیک (همان، د۶، ب۲۹۲۶)؛ چنان که در دیوار بنای پاکان از وجود آن‌ها تشریف می‌گیرد (همان، د۳، ب۶۳۹؛ د۶، ب۸۷۲). حضور یار هم در کیفیت مکان مؤثر است (همان، د۱، ب۱۷۸۳، ۱۷۹۶). برای عاشق، گاهی همه مکان‌ها زشت می‌گردد و گاهی بیابان چون گلستان می‌شود (همان، د۳، ب۳۸۶۰-۳۸۶۲؛ د۴، ب۸۶۶-۸۶۵)؛ زیرا مطلوبیت مکان برای او نه به کالبد آن، که به واسطه حضور معشوق است (همان، د۳، ب۳۸۰۸-۳۸۱۱). هر مکانی به واسطه حضور یار شرف می‌یابد (مولوی ۱۳۸۷، ب۱، ۲۱۵/۱، ۳۳۳، ۵۱۷). بی‌حضور یار، هر مکانی، حتی باغ (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۳، ب۳۶۹۰-۳۶۹۲)، افسرده و بی‌روح است (مولوی ۱۳۸۷، ب۱، ۱۵۱/۱، ۱۰۶۵/۲، ۱۰۷۷) و با حضور او، هر مکان به فراتر از مکان تحویل می‌یابد (همان، د۱، ب۱۹۳/۱، ۳۹۶، ۴۳۱، ۵۶۲)؛ خانه تنگ صحرای فراخ می‌شود (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۳، ب۵۳۹)، گلخن بوستان می‌شود (همان، د۴، ب۱۹۷۶-۱۹۷۷)، زمین آسمان می‌شود (همان، د۱، ب۵۸۷؛ د۳، ب۴۵۱۱؛ د۶، ب۱۸۸)، قعر گور گلستان می‌شود (همان، د۴، ب۲۷۳۶)، و زندان جنت (همان، د۲، ب۶۲۸). مسجد خانه خداست و بهترین نمونه مکانی که با حضور یار شرف یافته است. سبب لطف مسجد و کعبه غلبه حضور حضرت حق در آن‌هاست. زیبایی هر چیز از جمله «شهرها و منزل‌ها و عجایب‌های گوناگون» (مولوی ۱۳۸۸، د۴۱) و «زمین‌ها و باغ‌ها و ایوان‌ها» جملگی تجلیات حق است که با حجاب روی نموده؛ زیرا «اگر جمال حق بی‌نقاب روی نماید، ما طاقت آن نداریم و بهره‌مند نشویم» (همان، د۳، ب۳۳).

از مصادیق یار ولی خداست. حضور او کیفیت مکان را تغییر می‌دهد و آن را نورانی می‌کند (همان، د۴، ب۴۹۶-۴۹۸؛ د۵، ب۲۴۲، ۷۲)؛ همچون شمس تبریزی که جوارش برای مولوی همچون بهشت بود (مولوی ۱۳۸۷، ب۱، ۹۰۰/۲) و حجره‌اش در مدرسه چنان عزیز بود که مولوی را بر آن داشت که به آن کس که بر دیوارش میخ می‌کوبید بگوید: «می‌پندارم که آن میخ را بر جگرم می‌زنند» (افلاکی ۱۳۶۲، ۳۶۲/۱). اما شاخص‌ترین این اولیا حضرت رسول است، صلوات‌الله علیه و آله، که با حضورش سراسر جهان متبرک شده است و مولوی به کرات از شرف یافتن مکان‌ها به واسطه حضور او سخن گفته است (مولوی ۱۳۸۷ الف، د۲، ب۲۸۳۱-۲۸۳۲؛ د۳، ب۳۴۲۴-۳۴۲۸؛ د۴، ب۳۱۱۹-۳۱۲۰؛ د۴، ب۸۱۷-۸۱۵؛ د۶، ب۱۱۶۲-۱۱۶۳، ۱۱۷۴). مولانا در ابیات ذیل، شرافت و نورانیت حطیم، در کنار کعبه، را به واسطه ولادت حضرت رسول می‌داند:

چون همی‌آورد امانت را ز بیم شد به کعبه و آمد او اندر حطیم
از هوا بشنید بانگی کای حطیم تافت بر تو آفتابی بس عظیم
ای حطیم امروز آید بر تو زود صد هزاران نور از خورشید جود
ای حطیم امروز آرد در تو رخت محتشم‌شاهی که پیک اوست بخت
ای حطیم امروز پی‌شک از نوی منزل جان‌های بالایی شوی
جان پاکان طلب‌طلب و جوق جوق آیدت از هر نواحی مست شوق
(همان، د۴، ب ۹۱۸-۹۲۳)

ولی خدا پس از مرگ نیز دستی گشاده دارد و از زائرانش دست‌گیری می‌کند. از این رو، مزار ولی خدا از جاهای حضور یار است.

حس مکان سویی دیگر هم دارد: مکین. حال آنکه در مکان قرار می‌گیرد در مکان سخت مؤثر است. مکان، هر چه باشد، چیزی بیرونی است و آدمی عکس درون خود را بر مکان می‌زند.

لطف شیر و انگبین عکس دل است هر خوشی را آن خوش از دل حاصل است
(مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۲۲۶۵)

گاهی دو کس در یک مکان دو حال متفاوت دارند؛ زیرا حال درونی‌شان متفاوت است (همان، د، ب ۳۰۴۳-۳۰۵۱؛ ب ۳۵۱۵؛ د، ب ۲۳۷۱-۲۳۷۲). کسی که هیچ‌گاه لذت زیبایی‌های عالی را در نیافته است، لطف مکان‌های نیک را در نمی‌یابد (همان، د، ب ۳۵۰۰). اگر جان آدمی آگاه باشد، مکان‌ها برایش دگرگون می‌شود (همان، د، ب ۱۵۵۷-۱۵۵۸؛ ب ۳۵۵۲-۳۵۵۵؛ د، ب ۴۳). ولی خدا بوستانی در باطن دارد که در همه جا با اوست (همان، د، ب ۱۱۰۲-۱۱۰۳)؛ پس تن او را پروای مکان نیست؛ زیرا جان او همواره در گلزار است (همان، د، ب ۱۷۳۸-۱۷۳۹). همه معامله انسان با مکان به واسطه خواست دل اوست (مولوی ۱۳۸۸، ۱۳۱)؛ «چون تو می‌خواهی که جایی روی، اول دل تو می‌رود و می‌بیند و بر احوال آن مطلع می‌شود؛ آن‌که دل بازمی‌گردد و بدن را می‌کشاند» (همان، ۱۵۷). اصل لذت در درون آدمی است، نه در مکان (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۳۴۲۰-۳۴۲۱). مکان مهم است؛ اما حال و درون انسان مهم‌تر از هر مکانی است؛ حتی اگر باغ و قصر و بهشت باشد (همان، د، ب ۶۸۶-۶۸۷).

مکان واسطه‌ای در برانگیختن احوال خوش و ناخوش است. انسان‌ها معمولاً در مکان‌ها احوال مشابه دارند. با این همه، حال درونی هرکس ممکن است بر این کیفیت معمول غلبه کند. همیشه اصل بر حال درون انسان است؛ و ای بسا کسانی که درونشان بر بیرون بتابد و مکانی ناخوش را خوش و خرابات را جایگاه نور خدا کند. این نافی اهمیت مکان نیست و همه مکان‌ها را مساوی نمی‌کند. حسن مکان به واسطه چیزی است که در انسان برمی‌انگیزد و او را از طریق دروازه ذوق و دل به عالم دیگر رهنمون می‌شود (مولوی ۱۳۸۷ ب، ۱/۴۱۷؛ ۲/۹۶۲). مثلاً در نزد مولوی، همه ارزش باغ به این است که احوال دیگری در انسان برانگیزد و از این طریق او را از این عالم به عالم دیگر ببرد.

وز قِران خاک با باران‌ها میوه‌ها و سبزه و ریحان‌ها
وز قِران سبزه‌ها با آدمی دلخوشی و بی‌غمی و خرمی
وز قِران خرمی با جان ما می‌بزاید خوبی و احسان ما
(مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۱۰۹۴-۱۰۹۶)

خوشی در باغ مراتبی دارد. در مرتبه مادی، خوشی ناشی از احساس تجانس انسان با باغ است. آدمی پیش از نیل به مرحله انسانی به عالم نبات تعلق داشته است و حضور در باغ، خاطرات وجودی او را احیا می‌کند (همان، د، ب ۳۶۳۹-۳۶۴۰). با این همه، اگر باغ در کالبد تمام شود چندان منزلتی ندارد. لذات مادی باغ خاص «تن» آدمی است و جان را متأثر نمی‌کند (همان، د، ب ۴۴۳۵-۴۴۳۸)؛ زیرا اصل خوشی از لطف حق است و منزلگاه لطف حق جان است. باغ فقط واسطه دریافت خوشی این لطف است (همان، د، ب ۲۳۲۲-۲۳۲۳). خنک آن کس که از این حجاب‌ها بگذرد و همچون آن صوفی درون باغ، به حقایق عالی برسد؛ زیرا گشایش حقیقی در صحرای دل واقع می‌شود نه صحرای گل (همان، د، ب ۵۱۴-۵۱۶). مسیر گشایش از درون آدمی می‌گذرد؛ اما واسطه آن باغ است. در این حالت، باغ، یا هر مکان دیگر، کارکرد حقیقی خود را باز یافته؛ زیرا واسطه گذار انسان به عوالم عالی‌تر شده است. نمونه دیگر این مکان واسط در مثنوی، دژ هوش‌ربا یا قلعه ذات‌الصّور است که مقصد سه شاهزاده در آخرین حکایت مثنوی است. دژ هوش‌ربا پنج در به سوی بحر (پنج حس باطنی و رازجو) و پنج در به سوی برّ (پنج حس مادی و ظاهری) دارد و رمزی از عالم برزخ مثالی است (همایی ۱۳۴۹، ۲۸-۲۵). همه جای این قلعه، رو و پشت و برج‌ها و سقف‌هایش، پر از نقش و نگار است. عاقبت همین نقش‌هاست که سه شاهزاده را بی‌قرار می‌کند. شاید اغراق نباشد اگر بگوییم مولانا در مثنوی فقط در همین جاست که مکانی چنین نزدیک به عالم خود را وصف می‌کند. آن قلعه چیزی غیر از کالبد و جسمانیت دارد؛ واجد رمز است و علاوه بر حواس ظاهری، حواس باطنی را هم به کار می‌گیرد و در نهایت، انسان را رهسپار سفر از مکان به لامکان می‌کند (مولوی ۱۳۸۷ الف، د، ب ۳۵۸۳-۳۹۸۵). پایان مثنوی آغاز راهی است که از همین دروازه شروع می‌شود. مولوی این قلعه را می‌ستاید؛ چون موافق دعوت او از صورت به معنا و از این جهان به آن جهان است. قلعه ذات‌الصّور مصداق عالی معماری ذکر است. معماری‌ای که به فراتر از خود اشاره می‌کند.

۷. معماری ذکر

در قرآن آمده است که آفرینش انسان برای ذکر خداوند است (ذاریات: ۵۶). تفکر هنری حاصل تذکر است و هنرمند بیش از آنکه اهل تدبیر و فن باشد، باید اهل یاد و تذکر باشد تا به واسطه آن‌ها به آن صورت بی‌صورت برود (پازوکی ۱۳۸۴، ۷۰). ذکر گوهری است که می‌تواند در هر عملی حلول کند و به آن جوهری روحانی ببخشد؛ پس معماری را هم می‌تواند در خدمت طی طریق الهی درآورد (قیومی ۱۳۹۰، ۵). معمار و هر صنعتگر دیگری، باید اهل تذکر و تذکار باشد. مولوی می‌گوید اعمال این جهانی را با ذکر درآمیزد تا هر دو جهانتان معمور شود (مولوی ۱۳۸۸، ۱۰۱).^۹ ذکر ممکن است به دو طریق در صنعت معمار حلول کند: اولاً در خلق بنا و ذات آن و ثانیاً در مرتبه مربوط به مخاطب و مواجهه او با بنا.

نفس مهذب معمار و نیت نیکوی او در مکان اثر می‌کند. در مثنوی، کعبه و مسجد اقصا از مصادیق نیک این قضیه است و مسجد ضرار و معبد اصحاب فیل از مصادیق بد آن. معمار باید خود را و آنچه را از او سر می‌زند، برای خدا خالص کند تا پیشه‌اش مستقل از سیر و سلوکش نباشد (قیومی ۱۳۹۰، ۱۰). در عالم نامدرن، نظام اهل فنوت با قرار دادن معمار در سلسله‌ای قدسی به زندگی او معنا می‌بخشد و او را به واسطه استاد به شیخ و از طریق آن به منشأ مقدس حرفه و در نهایت به «معمار جهان» متصل می‌کند (همان، ۱۰۶-۱۱۷). عالم «مخلوق خدا» است و اثر معماری «مخلوق معمار»؛ و این تناظر معمار اهل ذکر را به تعظیم خلقت خداوند و کوچک شمردن کار خود وامی‌دارد. او می‌داند که همه چیز جز وجه الهی نابودشدنی است؛ پس می‌کوشد اثرش رو به خدا داشته باشد (همان، ۹۸).

مواجهه مولانا با معماری و مکان بهترین الگوی چنین تذکری است. مولانا مدام به این نکته تذکار می‌دهد که وطن حقیقی آدمی جای دیگری است و معماری مطلوب باید یادآور وطن حقیقی باشد. مولوی هر مکانی را به ارکان اصلی جهان بینی‌اش (یعنی انسان و جهان و خدا) وصل می‌کند، و بالعکس. چنین است که جمله مکان‌ها را جلوه‌ای از «یار» می‌بیند (مولوی ۱۳۸۷، ب، ۹۵۰/۲). به همین قسم است تأویل او از مفهوم «صدر»، هنگامی که میان بزرگان بحثی درباره مفهوم «صدر» در گرفته است:

قاضی سراج‌الدین گفت که در مدارس علما، صدر میانه صفة است که مسندگاه مدرّس است. و شیخ شرف‌الدین هریوه گفت که در طریقه اهل اعتکاف و پیران خراسان، کنج زاویه صدر است. و شیخ صدرالدین گفت که در مذهب صوفیان، صدر در خوانق کنار صفة را گویند و آن فی الحقیقه صفّ نعال است. بعد از آن، بر سبیل امتحان از حضرت مولانا سؤال کردند که محل صدر در سنت شما کجاست. حضرتش فرمود:

آستان و صدر در معنی کجاست ما و من کو آن طرف کان یار ماست

صدر آنجاست که یار است. (افلاکی ۱۳۶۲، ۱۱۹/۱-۱۲۰)

البته در این مشاهدات، هر مکانی مدلولی معین دارد؛ مثلاً باغ غالباً رمز غیب است و غیب یادآور باغ. باغ روشن‌دلان و روشن‌دیدگان را به یاد عالم غیب (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۲، ب ۳۲۹۷-۳۲۹۹) و خداوند (همان، ۱، ب ۳۹۵۴-۳۹۵۵) و درون خویش می‌اندازد (همان، ۱، ب ۱۸۹۶-۱۸۹۹). در اینجاست که مولوی از آفاق به انفس پل می‌زند. یکی از مهم‌ترین حکایات مثنوی در این باره حکایت صوفی در باغ است که در آن، باغ برای صوفی واسطه تذکر به درون خویش می‌شود؛ و این همان وجه ذاکرانه‌ای است که مولانا از یک مکان عالی چشم دارد.

صوفی‌ای در باغ از بهر گشاد صوفیانه روی بر زانو نهاد
پس فرورفت او به خود اندر نغول شد ملول از صورت خوابش فضول
که چه خسپی آخر اندر رز نگر این درختان بین و آثار و خصر
امر حق بشنو که گفته‌ست انظروا سوی این آثار رحمت آر رو
گفت آثارش دل است ای بلهوس آن برون آثار آثار است و بس
باغ‌ها و سبزه‌ها در عین جان بر برون عکسش چو در آب روان
آن خیال باغ باشد اندر آب که کند از لطف آب آن اضطراب

باغ‌ها و میوه‌ها اندر دل است عکس لطف آن برین آب و گل است
(مولوی ۱۳۸۷ الف، ۴، ب ۱۳۵۸-۱۳۶۷)

در خانه نیز هر چیز، از در و صدر و بام، به امری عالی‌تر تذکار می‌دهد؛ مثلاً نور روزن یادآور خورشید حقیقت است (همان، ۱، ب ۳۲۶۲). پیروی از مریدش سبب ساختن روزن در خانه را جویا می‌شود. مرید درآمدن نور را علت اصلی می‌داند؛ اما پیر می‌گوید که علت اصلی شنیدن بانگ نماز و یاد خداوند است (همان، ۲، ب ۲۲۲۷-۲۲۳۰). مولانا خود از خانه‌های قونیه به یاد آسمان و از این دو به یاد اولیا و انبیا می‌افتد (افلاکی ۱۳۶۲، ۱، ۲۳۶/۱). حمام نیز واسطه ذکر است. دنیا گرمابه‌ای است؛ و مولانا آدمی را مدام به روزن فوقانی آن می‌خواند که جلوه‌گاه جمال خداوند است (مولوی ۱۳۸۷ ب، ۱، ۶۰۵/۱). پاک شدن تن آدمی در گرمابه ذاکر را به یاد ترکیب نفس می‌اندازد (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۵، ب ۲۳۰-۲۳۱). شهوت دنیا گلخن است و تقوا گرمابه (همان، ۴، ب ۲۳۸-۲۴۵)؛ شیخ چون گرمابه است و مرید باید در برابر او از همه جامه‌ها و زواید مجرد شود تا پاک و طاهر گردد (افلاکی ۱۳۶۲، ۱، ۳۲۲/۱).

انجامه

مولانا در مثنوی بسیار به معماری پرداخته است. گاهی از چیزی مربوط به زندگی انسان مثال آورده و خواهی‌نخواهی از مکان سخن گفته است. گاهی بنایی را تمثال انسان گرفته و سخن خود درباره انسان را با رمز خانه‌ای گفته است. گاه جهان را بنایی شمرده است و مقصود خود را در قالب سخن از معماری گفته است. گاهی از خداوند در تمثیل معمار جهان یاد کرده و برای نشان دادن پیوند صانع کل با جهان، به مثال صانعان و معماران با مصنوعات و بناهایشان چنگ زده است. گاهی هم انسان‌ها را خوانده است که به پیرامون خود، از جمله بناها و مکان‌ها و شهرها، چون آیات خدا و واسطه‌هایی برای گذر از صورت آن‌ها و راه بردن به حقایق عالم بنگرند.

خداوند معماری را به آدمی آموخت تا زمین را آبادان کند و در آن سکنای گزیند و یاد او را زنده بدارد. لیکن انسان‌ها واسطگی معماری را از یاد می‌برند؛ فراموش می‌کنند که صنایع مرکب‌هایی برای راه رفتن و رسیدن به وطن حقیقی است و نباید همه هم خود را صرف مرکب کرد و از راه رفتن بازماند. مولانا هشدار می‌دهد که نظر کردن به معماری و مکان به استقلال عین غفلت است. در این صورت، او انسان‌ها را به ویرانی می‌خواند. از آنان می‌خواهد که تصویری را که از جهان و از مکان ساخته‌اند ویران کنند؛ خانه نفسانیت را ویران کنند تا گنج‌های پنهان در آن را بیابند.

بناهای نیکو واسطه‌هایی است که انسان را در فرارفتن از صورت دنیا یاری می‌کند. با این حال، به همین واسطه‌های نیکو نیز دل نباید بست. مولانا به آدمیان تذکار می‌دهد که حال خوش در مکان‌ها، همان حالی که انسان را از ظواهر فرامی‌برد و لذت‌های معنوی به او می‌چشاند، در اصل از درون آدمی برمی‌خیزد. آنچه مهم است عمارت دل انسان و باغ درون اوست. درون آدمی چندان قوی است که می‌تواند نور یا تاریکی، فراخی یا تنگی خود را بر بیرون، بر مکان بتابد. تابش درون آدمی است که گور بدان راه، هرچند آراسته، زشت و ظلمانی می‌کند. باز تابش درون آدمی است که گور اولیا را، هرچند ساده و بی‌پیرایه، زیبا و نورانی می‌کند. همین درون آدمی است که کار معمار و بانی بناها را نیک و زشت می‌کند. نیت پاک معمار از درون او بر کار معماری او می‌تابد و آن راه، چون کعبه و مسجد اقصا، نیکو و ماندنی و محمل یاد خدا می‌سازد.

معماران اهل خردند. از نظر مولانا، صنعت معماری صنعت درآمیختن خرد با خاک است. معماران آموخته‌اند که چگونه مکان‌های نیکو را در خیال بسنجند. آنان خیال خود را چندان پرورده‌اند که تصور آنان از بنا واقعی است. تصور بنا در نزد آنان که معمار نیستند وهمی بیش نیست؛ اما تصور معمار از بنا حتی از عالم واقع واقعی‌تر است؛ زیرا آن خیال است که موجب تحقق بنا در عالم خارج می‌شود. معماران خردمند آنان‌اند که از عقل جزواندیش فراتر روند؛ زیرا عقل جزواندیش آنان را از آبادان کردن آخرت و از وظیفه اصلی معماری، که تذکار به عالم دیگر است، باز می‌دارد و به ساختن سوراخ‌های موش و آخورهایی درخور این دنیا وامی‌دارد. خرد آن است که خود آدمی را و دیگران را به جهان ماندنی بخواند. معمار خردمند آن است که خاک را با چنین خرد آخربین مجاور کند و سراهای نیکو برپا بدارد.

تشکر و قدردانی

از استاد بزرگوار، آقای دکتر شهرام پازوکی، سپاس‌گزاریم که نویسندگان را در فهم برخی از ابیات و مفاهیم دشوار مثنوی یاری کردند.

پی‌نوشت‌ها

۱. در این مقاله، مقصود از «مکان مصنوع» اثر معماری در همه مراتب آن است؛ از خرد تا کلان، از اجزای معماری تا شهر. از این به بعد، به جای «مکان مصنوع» به «مکان» اختصار خواهیم کرد.
۲. context
۳. در این مقاله، آنچه را به معمار مربوط است، «معمارانه» و آنچه را به معماری مربوط است، «معماریانه» می‌خوانیم.
۴. در این تحقیق، شواهد مربوط به مثنوی معنوی را با شماره دفتر و بیت معلوم می‌کنیم. پس (مولوی ۱۳۸۷ الف، ۶ ب؛ ۲۵۰۳-۲۵۰۵) به بیت ۲۵۰۳ تا ۲۵۰۵ از دفتر ششم مثنوی معنوی اشاره می‌کند.
۵. ر.ک: پازوکی ۱۳۸۴، ۴۷-۵۰؛ قیومی ۱۳۹۰، ۹۳-۱۲۴؛ همو ۱۳۸۹، ۱۷۵-۱۸۹.
۶. حتی بسیاری از توصیفات مولوی راجع به احوال خودش هم در قالب مکان است. ر.ک: مولوی ۱۳۸۷ الف، ۳، ب؛ ۲۹۳۵-۲۹۳۶ و مولوی ۱۳۷۴، ۱۷۷۵؛ غزل ۲۱۴۲؛ غزل ۲۱۴۶.
۷. همچنین است این ابیات در دیوان کبیر شمس: اگر در نگشایی ز ره بام برآیم/ که زهی جان لطیفی که تماشای تو دارد (مولوی ۱۳۸۷، ۱/۴۵۸)؛ از آتش عشق نردبان ساز/ بر گنبد چرخ نردبان نه (همان، ۲/۱۱۵۳).
۸. «ادراک آدمی بر چهار مرتبه است: حسی، خیالی، وهمی، عقلی. ادراک خیالی در مرتبه‌ای بالاتر از ادراک حسی قرار دارد. در ادراک خیالی با مفاهیم جزئی (مصادیق) سر و کار داریم که صورت یا شکل دارد. هنرمند مانند سایر آدمیان، با همه مراتب ادراک سر و کار دارد؛ اما از آن جهت که هنرمند است در آفرینش اثر هنری، با ادراک خیالی عمل می‌کند. این به لحاظ سلسله مراتب ادراک است؛ اما به لحاظ توسع آن‌ها، ادراک خیالی بالاترین نوع ادراک است» (ابراهیمی دینانی ۱۳۸۱، ۸۶).
۹. در رساله معماریه نیز محمدآقا که در پی آموختن صنعتی است از شیخ خود جواب مشابهی می‌شنود. (ر.ک: جعفر افندی ۱۳۸۹، ۶۳)

منابع

- ابراهیمی دینانی، غلامحسین. ۱۳۸۱. ادراک خیالی و هنر. مجله خیال (۲): ۱۱-۶.
- افلاکی العارفی، شمس‌الدین احمد. ۱۳۶۲. مناقب العارفین. به کوشش تحسین یازیچی. تهران: دنیای کتاب.
- پازوکی، شهرام. ۱۳۸۲. مقدماتی درباره مبادی عرفانی هنر و زیبایی در اسلام با اشاره به مثنوی معنوی. مجله هنرهای زیبا (۱۵): ۱۳-۴.
- _____ . ۱۳۸۴. حکمت هنر و زیبایی در اسلام. تهران: فرهنگستان هنر.
- _____ . ۱۳۸۶. معنای صنعت در حکمت اسلامی، شرح و تحلیل رساله صناعیه میرفندرسکی. مجله خردنامه صدرا (۴۸): ۱۰۶-۹۵.
- پیشوایی، حمیدرضا. ۱۳۹۰. آسمان‌ها و آسمان‌ها در مثنوی معنوی: بررسی مراتب معماری در نسبت با هستی و انسان. رساله کارشناسی ارشد مطالعات معماری ایران. استاد راهنما: مهرداد قیومی بیدهندی. استاد مشاور: شهرام پازوکی. تهران: دانشگاه شهید بهشتی، دانشکده معماری و شهرسازی.
- جعفر افندی. ۱۳۸۹. رساله معماریه: متنی از سده یازدهم هجری. ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (فرهنگستان هنر).
- چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۵. راه عرفانی عشق: تعالیم معنوی مولوی. برگردان شهاب‌الدین عباسی. تهران: پیکان.
- _____ . ۱۳۸۸. علم جهان، علم جان: ربط جهان‌شناسی اسلامی در دنیای جدید. ترجمه امیرحسین اصغری. تهران: اطلاعات.

- داداشی، ایرج. ۱۳۸۱. خیال به روایت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی. مجله خیال (۳): ۲۱-۴.
- زرین کوب، عبدالحسین. ۱۳۸۸. سرنی: نقد و شرح تحلیلی و تطبیقی مثنوی. تهران: علمی.
- سپهسالار، فریدون بن احمد. ۱۳۸۷. رساله سپهسالار در مناقب حضرت خداوندگار. مقدمه، تصحیح و تعلیقات: محمد افشین وفايي. تهران: سخن.
- شمس تبریزی. ۱۳۸۵. مقالات شمس تبریزی. تصحیح و تعلیق محمدعلی موحد. تهران: خوارزمی.
- شوان، فریتیهوف. ۱۳۹۰. کار در زندگی معنوی. در هنر و زیبایی در عرفان ایران: مجموعه مقالات درباره هنر و زیبایی در نشریه عرفان ایران، گردآوری و تدوین لادن اعتضادی، ۸۵-۸۶. تهران: حقیقت.
- شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۷. مولوی: دیروز، امروز و فردا. در میراث مولوی: شعر و عرفان در اسلام. ترجمه مریم مشرف، ۲۳-۷۰. تهران: سخن.
- قیومی بیدهدی، مهرداد. ۱۳۸۹. بازنگری در رابطه میان هنر و عرفان اسلامی بر مبنای شواهد تاریخی. مجله تاریخ و تمدن اسلامی (۱۲): ۱۷۵-۱۸۹.
- _____ . ۱۳۹۰. گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- _____ و حمیدرضا پیشوایی. ۱۳۹۱. درآمدی بر نسبت میان مکان و انسان در مثنوی معنوی. نشریه تخصصی مولاناپژوهی (۴): ۸۷-۱۰۶.
- کوماراسوامی، آناندا کنتیش. ۱۳۸۹. فلسفه هنر شرقی و مسیحی. ترجمه امیرحسین ذکری. تهران: مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (فرهنگستان هنر).
- گولپینارلی، عبدالباقی. ۱۳۸۴. مولانا جلال‌الدین: زندگانی، فلسفه، آثار و گزیده‌های از آن‌ها. ترجمه و توضیحات توفیق ه سبجانی. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- لینگز، مارتین. ۱۳۷۷. هنر خط و تذهیب قرآنی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهدی. تهران: گروس.
- محمدبن منور. ۱۳۸۸. اسرار التوحید فی مقامات الشیخ ابی سعید. مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگاه.
- موحد، محمدعلی. ۱۳۸۷. باغ سبز: گفتارهایی درباره شمس و مولانا. تهران: کارنامه.
- مولوی، جلال‌الدین محمد. ۱۳۷۱. مکتوبات مولانا جلال‌الدین رومی. تصحیح توفیق ه سبجانی. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ . ۱۳۷۴. کلیات شمس تبریزی. تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر. بوستان کتاب.
- _____ . ۱۳۷۹. مجالس سبعه: هفت خطابه. با تصحیح و توضیحات توفیق ه سبجانی. تهران: کیهان.
- _____ . ۱۳۸۷. الف مثنوی معنوی: بر اساس نسخه نیکولسن. به کوشش سعید حمیدیان. تهران: نشر قطره.
- _____ . ۱۳۸۷. ب. غزلیات شمس تبریز. مقدمه، گزینش و تفسیر محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
- _____ . ۱۳۸۸. فیه ما فیه: (و پیوست‌های نویافته). تصحیح توفیق ه سبجانی. تهران: کتاب پارسه.
- نجیب‌اوغلو، گل‌رو. ۱۳۸۹. هندسه و تزئین در معماری اسلامی: طومار تویقایی. ترجمه مهرداد قیومی بیدهدی. تهران: روزنه.
- همایی، جلال‌الدین. ۱۳۴۹. تفسیر مثنوی مولوی: داستان قلعه ذات‌الصور یا دژ هوش‌ریا. تهران: دانشگاه تهران.

مطالعات معماری ایران

دو فصلنامه معماری ایرانی
شماره ۳ - بهار و تابستان ۹۲