Journal of Islamic Art Studies
www.sysislamicartjournal.ir

Void Space; The Locus of Manifestation and Perception of Meaning in Islamic Architecture
(Examining the Influence of Void Spaces on the Audience, Based on the Views of Mulla Sadra)

Mahdi Baniasadi Baghmirani [1], Seyed Behshid Hosseini [*2], Azadeh Shahcheraghi [3]

[1] PhD Student in Architecture, Department of Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. m.baniasadi@srbiau.ac.ir
[*2] (Corresponding author) Professor, Department of Architecture, Faculty of Architecture and Urban Planning, University of Art, Tehran, Iran. behshid_hosseini@art.ac.ir
[3] Associate Professor, Department of Architecture, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. shahcheraghi@srbiau.ac.ir

Article Info

Research Article
Issue 53
Volume 21
Page 63 to 80

Submission Date: 2020/12/01
Review Date: 2021/02/12
Acceptance Date: 2021/04/06
Publication Date: 2024/03/20

Keywords

Void Space,
Mulla Sadra,
Perception,
Meaning,
Conscious and Unconscious Influence.

Cite this article

Baniasadi Baghmirani,M. , Hosseini,S. B. and Shahcheraghi,A. (2024). Void Space; The Locus of Manifestation and Perception of Meaning in Islamic Architecture(Examining the Influence of Void Spaces on the Audience, Based on the Views of Mulla Sadra). *Islamic Art Studies*, *21*(53), 63-80.

dorl.net/dor/20.1001.1.******.****.**.**.*.*/

dx.doi.org/10.22034/IAS.2021.259921.1447

ABSTRACT

Void spaces possess an active and powerful identity in architecture. Void spaces, by emptying themselves of matter, provide the ground for the manifestation of meaning, and the perception of meaning influences the audience. Mulla Sadra considers matter intertwined with non-existence, which includes sensory perception. He considers the senses incapable of revealing external reality. In fact, reverence for void spaces is reverence for the non-material. It is in this realm that Mulla Sadra's thoughts on perception can be aligned with architectural discussions. This research is qualitative and interdisciplinary, conducted using a comparative-analytical method and utilizing documentary studies. The results indicate that void spaces are the locus of the manifestation of meanings and can influence their audience. By comparing Mulla Sadra's perceptual perspectives with the meanings present in void space, we find that void space, due to its abstraction from matter, enables the emergence of meanings and perception; which influences the audience both unconsciously (implicitly) and consciously (explicitly). In Mulla Sadra's view, traversing void spaces is like a kind of movement from the apparent to the inward, where the audience becomes aware of a kind of implicit perception, guiding them towards meaning (perfection).

Research Objectives:

1. Explaining the semantic status of void spaces in architecture and how they exert influence on the audience.
2. Linking and aligning Mulla Sadra's philosophical views on perception with the perception of meaning in architectural void spaces.

Research Questions:

1. What are the semantic influences of void spaces on the audience?
2. How can Mulla Sadra's philosophical view on perception be aligned with the understanding of meaning in void space?

2676-7759/ © 2025 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Introduction

Among architectural spaces, there exist spaces that do not necessarily have a specific function, yet the audience feels empathy and unity with them. The perception and function of such spaces are defined by the user. Unfortunately, this type of space has lost its importance in contemporary architecture. Traditional humans live *within* space; they are neither trapped in it nor do they intend to capture and dominate it, and they can and must develop themselves beyond material realms and the boundaries of physical space and time (Naghs-e-Kar, 2018: 479). However, what has been neglected in the architecture of our time is the void space. According to Nasr, being empty and void, due to its association with divine presence and inner life, causes the sanctification of space (Nasr, 1996). Void space in Iranian architecture manifests the beauty of the truth of the world, and its main purpose is to bring humans into the presence of God (Badiei, 2002: 18). The most fundamental realm related to humans is the spiritual dimension of the world. Void spaces are among the most authentic architectural spaces, carrying meanings and concepts; which influence the audience consciously and unconsciously through the perception of these meanings.

Mulla Sadra considers the existence of any body to stem from matter and the perception of that body, a subject unfortunately overlooked in contemporary architecture (Raeeszadeh, 2004). What is expected from the perception of current architecture pertains to functional aspects, but even this functional aspect has not performed its role correctly, because function is not limited solely to material affairs, as humans are fundamentally composed of both material and spiritual dimensions simultaneously, and the spiritual dimension pertains to void space. An architectural work is successful when the space is not neutral and affects its observer consciously and unconsciously through the perception of the space's meaning. Void spaces in Islamic architecture are designed in such a way that they invite the observer to experience movement from lower to higher degrees. In this way, the stages of human perfection in Sadrian philosophy can be aligned with the stages of movement in architecture. The observer, by moving through architectural space, seeks to reach perfection.

Numerous researches have been conducted in the field of void space. Sanaati (2014), in the article "The Courtyard, the Fate of the Unbuilt," has examined the courtyard as one type of void space and believes that solid and void spaces, in a close relationship, can express both existential aspects of an artwork, namely form and content. Raeeszadeh (2004) in his book states that void spaces in architecture are those spaces which, without having any specific function, cause the transmission of various concepts to individuals in society. Nasr (1996) considers the interweaving of void and solid spaces as one of the meaningful characteristics of Islamic art and elsewhere acknowledges: Muslim

architects, who based their work on the positive meaning of void space in Islamic religious thought. Naghs-e-Kar (2014), in his book on the journey from multiplicity to unity and its 4 related principles, considers void space as one of the physical elements for creating unity in architecture.

Existing research indicates the importance of the meaning of void space in the field of architecture and its philosophical meaning in Mulla Sadra's view, but few studies have been conducted on the interaction between these two domains, especially regarding its effects on the audience. Therefore, the present research is interdisciplinary and qualitative in type, with a comparative-analytical approach, utilizing documentary studies. In the theoretical framework section, with an analytical and content-oriented perspective, the meanings present in architectural void spaces and Mulla Sadra's views on perception have been examined. In the data analysis section, based on logical reasoning, the alignment of perceiving the meaning of void spaces with Mulla Sadra's views has been undertaken, aiming to clarify the position and importance of semantic manifestation in void spaces by examining the conscious and unconscious effects of architectural void spaces on the audience. The main questions of this research are: What are the semantic effects of void space on the audience? And how can Mulla Sadra's philosophical view on perception be aligned with understanding meaning in void space?

Conclusion

It seems contemporary architecture has become so enamored with beauty that it has forsaken perfection and, accordingly, has distanced itself from wisdom. Consequently, it has remained equally devoid of content. Void space is the factor that creates content in architecture. This space manifests those concepts which are not visible yet exist. These concepts define the truth of architecture. The truth of architecture is perceivable, not when we see the physical form, but when we understand it by penetrating into void spaces and experiencing them closely, recognizing the profound concepts. Understanding void space in architecture leads to a spiritual experience that makes the audience aware of the omnipresence of the Creator and places them in the presence of the divine. Void space in Islamic architecture is like the meaningful silence of an artist. Sometimes a person says nothing to prove their state of nothingness. This is where the presence of the Truth manifests and where concepts are perceived. The Iranian architect has always sought to create a ground for contemplation, a contemplation and thought born in silence and void spaces. This thought sometimes arises in the corner of a small house's courtyard and sometimes in the void spaces between the patterns of tilework beneath a dome.

Phenomenological discussions have proven that void spaces can regulate the behavior and thoughts of individuals; an architect can elevate the knowledge and thought of their audience by simultaneously creating forms of void and solid. In Mulla Sadra's view, he does not consider matter worthy of profound perception due to its inherent potentiality (possibility of non-existence); and at its highest level, he only expects sensory perception from it. However, by introducing the term "perceptual existence," Mulla Sadra considers perception as the sum of the perceived and the perceiver; but he considers matter, due to its intertwining with non-existence, incapable of manifesting meaning. By aligning Mulla Sadra's views with void space, it can be said: void space, due to its abstraction from matter and physical form, provides the possibility for the manifestation of meanings and conscious/unconscious perception. In his view, as the observer moves through void spaces, all stages of movement from the apparent to the inward are created within the audience, and the observer's movement in architecture is a kind of embodiment of the spiritual journey (perfection); which occurs due to the non-material nature of the space, and deters human attention from perceiving non-material occurrences.

The traditional artist prevents matter from dominating their audience; they employ matter in such a way that within its pattern, a void space exists that compels the audience to contemplate, and summons them from the anxieties of the outer world to the tranquility and privacy of the inner space, so that in this praiseworthy privacy, they pay more attention to their own essence and inner self, and become prepared for the actualization of divine attributes deposited within them.

References

Quran Majid.

‘Obūdīyat, ‘A. (2007). *Darāmadī be Nezām-e Ḥekmat-e Ṣadrā'ī*. SAMT Publications. [in Persian]

Ahmadī, F. (2014). Fasl va Vasl dar Me'mārī-ye Sonnatī-ye Īrānī. In *Majmū'eh-ye Maqālāt-e Tafsīr-e Asar-e Honarī*. Farhangistān-e Honar. [in Persian]

Amīnī, M. (2015). Edrāk-e Ḥesī-ye Zībā'ī az Dīdgāh-e Mollā Ṣadrā va Tabyīn-e Ān be 'Onvān-e Ma'qūl-e Sānī-ye Falsafī. Kīmīyā-ye Honar, 15, 83. [in Persian]

Āsefī, M., Shajārī, M., & Salakhī Khasraghī, S. (2017). Harakat-e Takāmolī-ye Nafs-e Ādamī dar Fazā-ye Masjed bar Mabnā-ye Ārā-ye Mollā Ṣadrā (Nemūneh-ye Moredī: Masjed-e Kabūd-e Tabrīz). Kīmīyā-ye Honar, 22, 75. [in Persian]

Badīʿī, N. (2002). *Jaddeh'hā Ḥarīm-e Vasl* (Doctoral dissertation). University of Tehran. [in Persian]

Balkhārī, H. (2005). *Tajallī-ye Nūr va Rang dar Honarhā-ye Īrānī-Eslāmī*. Sūreh-ye Mehr Publications. [in Persian]

Bāmaniyān, M. R. (2007). Barresī-ye Naqsh-e Khodā-maḥwarī dar Me'mārī-ye Mosalmānān. Nashrīyeh-ye Beyn al-Melalī-ye 'Olūm-e Mohandesī, 5, 37. [in Persian]

Bāmaniyān, M. R., & 'Azīmī, S. F. (2010). En'ekās-e Ma'ānī-ye Mansha' az Jahān-bīnī-ye Eslāmī dar Tarahī-ye Me'mārī. Motāle'āt-e Shahr-e Īrānī-Eslāmī, 2, 39. [in Persian]

Charkhchiyān, M. (2019). Tadāʿīʿhā-ye Zehnī dar Shenākht-e Shākheṣeh'hā-ye Me'mārī-ye Eslāmī. Motāle'āt-e Honar-e Eslāmī, 35. [in Persian]

Eco, U. (1968). Function and sign: semiotics in architecture, in the city and the sign: An Introduction to Urban Semiotics, Gottdiener, m. and Lagopoulos, A. New York: Columbia University press.

Ekhwān al-Ṣafā. (1991). *Rasā'il-e Ekhwān al-Ṣafā va Khillān al-Wafā, Al-Mujallad al-Awwal, Fihrist al-Rasā'il*. Al-Dār al-Islāmīyah. [in Persian]

Eslāmī, S. G., & Shāhīn Rād, M. (2014). Bāzshenāsī-ye Asl-e Ofoq-garāʿī dar Me'mārī-ye Eslāmī. In *Majmū'eh-ye Maqālāt-e Tafsīr-e Asar-e Honarī*. Farhangistān-e Honar. [in Persian]

Ḥojjat, M. (1998). Edrāk-e Fazā, Majalleh-ye Rivāq. *Rivāq, 1*, 17. [in Persian]

Madadpūr, M. R. (1995). *Tajallīyāt-e Ḥekmat-e Ma'navī dar Honar-e Eslāmī*. Amīr Kabīr Publications. [in Persian]

Mafī-tabār, Ā., Kāteb, F., & Ḥassāmī, M. (2018). Khwānish-e Tasvīr az Manzar-e Ta'āmol-e Zohniyyat va 'Ayniyat dar Edrāk-e Dīdārī (Mored-e Motāle'ātī: Do Takteh Pārcheh-ye 'Aṣr-e Qājār). Kīmīyā-ye Honar, 27, 23. [in Persian]

Maḥbūbī, Q., Mokhtābād Amreʿī, M., & 'Aṭṭār 'Abbāsī, M. (2016). Bāzshenākht-e Hast-mandī-ye Hamzīstī-ye Darūn va Bīrūn-e Me'mārī-ye Masājed-e Īrān (Bā Ta'kīd bar Ravish-e Fāzī). Kīmīyā-ye Honar, 21, 57. [in Persian]

Maktabī, S. (2014). Ḥayāt, Taqdīr-e Nasākhteh'hā, Rivāq-e Nazar; Dah Maqāleh dar Me'mārī. Mu'asseseh-ye Ta'līf, Tarjomeh va Nashr-e Āsār-e Honarī "Matn". [in Persian]

Me'mār-zādeh, M. (2007). *Tasvīr va Tajassom-e 'Erfān dar Honarhā-ye Eslāmī*. Al-Zahrā University Publications. [in Persian]

Mīr Mīrān, S. H. (1999). Jaryānī-ye Now dar Me'mārī-ye Īrān. Majalleh-ye Me'mārī va Shahrsāzī, 50-51, 40. [in Persian]

Moa'mmarīyān, G. (2007). Morūrī bar Tafsīr-e Ma'navī-ye Me'mārī-ye Īrānī be vasīleh-ye Dānishmandān-e 'Olūm-e Ensānī, Andīsh-nāmeh: Majmū'eh-ye Maqālāt-e Mīān-reshteh'ī-ye Shahr va Me'mārī. Vezārat-e Maskan va Shahrsāzī. [in Persian]

Moe'menī, N. (2011). Arzīyābī-ye Ruykard-e Ṣadrā'ī va Eshrāqī be Farāyand-e Dīdan. Jāvīdān-e Kherad, 18, 57. [in Persian]

Mollā Ṣadrā, M. (1962). *'Arshīyah* (G. Āhanī, Ed. & Trans.). Mowla Publications. [in Persian]

Mollā Ṣadrā, M. (1981). *Al-Ḥikmat al-Muta'ālīyah (Al-Asfār al-Arba'ah)* (Vols. 1, 3, 4, 6, 7). Dār Iḥyā' al-Turāth al-'Arabī. [in Persian]

Mollā Ṣadrā, M. (1996). *Majmū'eh-ye Rasā'il-e Falsafī-ye Ṣadr al-Mota'allihīn* (H. Nājī Eṣfahānī, Ed.). Ḥekmat Publications. [in Persian]

Montazer al-Qā'em, A., & Ḥāfeẓ Forqān, Z. (2017). *Tabyīn-e Ma'ānī-ye Namādīn-e 'Anāṣer-e Me'mārī-ye Eslāmī-ye 'Aṣr-e Ṣafavī: Āsār-e Meydān-e Naqsh-e Jahān-e Eṣfahān*. Mu'asseseh-ye Pazhūheshī-ye Ḥekmat va Falsafeh-ye Īrān. [in Persian]

Morris, C.W. (1971). Writings on the General Theory, of Signs, Mouton: Den Haag.

Nacipoglu, Guelru, Al-Asad, M. (1995). The Topkapi scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture,Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanies.

Nadīmī, H. (2007). *Kolk-e Dūst, Dah Maqāleh dar Honar va Me'mārī*. Sāzmān-e Farhangī-ye Honarī-ye Shahrdārī-ye Eṣfahān. [in Persian]

Nadīmī, H. (2014). *Rivāq-e Nazar; Dah Maqāleh dar Me'mārī*. Mu'asseseh-ye Ta'līf, Tarjomeh va Nashr-e Āsār-e Honarī "Matn". [in Persian]

Naqī-zādeh, M. (2000). Vīzhagī'hā-ye Keyfī-ye Maskan-e Maṭlūb (Mabānī-ye Tarahī va Ravesh'hā-ye Taḥṣīl-e Ān). *Soffeh, 31*, 90. [in Persian]

Naqreh-kār, 'A. (2005). *Mabānī-ye Honar-e Dīnī dar Farhang-e Eslāmī* (Vol. 1). Daftar-e Nashr-e Farhang-e Eslāmī. [in Persian]

Naqreh-kār, 'A. (2013). *Ta'āmolī-ye Edrākī-ye Ensān bā Īdeh'hā-ye Fazā'ī-Hendasī dar Me'mārī*. Amīr Kabīr Publications. [in Persian]

Naqreh-kār, 'A. (2016). *Bardāshītī az Ḥekmat-e Eslāmī dar Honar va Me'mārī*. Nashr-e Ketāb-e Fekr-e Now. [in Persian]

Naqreh-kār, 'A. (2018). Ḥekmat-e Eslāmī dar Farāyandhā-ye Honarī va Me'mārī, Majmū'eh-ye Maqālāt-e Moshtarak 2. Dānishgāh-e Jahād-e Dānishgāhī-ye Qazvīn. [in Persian]

Naṣr, S. H. (1996). *Honar va Ma'navīyat-e Eslāmī* (R. Qāsemiyān, Trans.). Sūreh Publications. [in Persian]

Naṣr, S. H. (2003). *Se Ḥakīm-e Mosalmān* (A. Ārām, Trans.). 'Elmī va Farhangī Publications. [in Persian]

Pariser, David A. (1979). Two Methods of Teaching Drawing Skills, Studi Studies in Art Education, Number Three, 30-42.

Ahshtiānī, S. J. (1965). *Sharh-e Moqaddameh-ye Qeysari*. Bāstān Publications. [in Persian]

Pūr Ja'far, M. R. (2007). Honar va Me'mārī az Manzar-e Sharq va Gharb, Andīsh-nāmeh: Majmū'eh-ye Maqālāt-e Mīān-reshteh'ī-ye Shahr va Me'mārī. Vezārat-e Maskan va Shahrsāzī. [in Persian]

Barthes, R. (1982). L Obvie et L obtus, Paris.

Rahnvard, Z. (2010). *Ḥekmat-e Honar-e Eslāmī* (6th ed.). SAMT Publications. [in Persian]

Ra'īs Samī'ī, M. M. (2002). Ta'vīl va Kārbord-e Nazarī-ye Marāteb-e Vojūd dar Me'mārī, Majmū'eh-ye Maqālāt-e Ḥekmat-e Mot'ālīyeh va Falsafeh-ye Mo'āṣer-e Jahān. Bonyād-e Ḥekmat-e Eslāmī-ye Ṣadrā. [in Persian]

Ra'īs-zādeh, M. (2004). *Bī-hūdeh Sokhan: Dah Maqāleh dar Zībā-shenāsī va Honar-e Me'mārī*. Mowla Publications. [in Persian]

Ṣādeq Aḥmadī, M. (2014). Banā-ye Maḥbūb. Rivāq-e Nazar; Dah Maqāleh dar Me'mārī. Mu'asseseh-ye Ta'līf, Tarjomeh va Nashr-e Āsār-e Honarī "Matn". [in Persian]

Shajārī, M. (2009). *Ensān-shenāsī dar 'Erfān va Ḥekmat-e Mot'ālīyeh*. Dānishgāh-e Tabrīz Publications. [in Persian]

Ṭahūrī, N. (2009). Eṣfahān: Shahr-e Zomorrodīn, Majmū'eh-ye Maqālāt-e Ḥekmī-ye Honarī. Farhangistān-e Honar. [in Persian]

Ṭahūrī, N. (2013). *Malakūt-e Āyīneh'hā, Majmū'eh-ye Maqālāt dar Ḥekmat-e Eslāmī*. 'Elmī va Farhangī Publications. [in Persian]

Vakīlī, H. (2004). 'Erfān va Tafakkor-e Fāzī. Dofaslnameh-ye Falsafeh-ye Taḥlīlī, 2, 151. [in Persian]

Varkeshī, H. R., & Rezāniyā, H. R. (2011). Tabyīn-e Arzesh-e Shenākht-e Ṣadrā'ī bā Naqd-e Dāvīd Hūm. Jāvīdān-e Kherad, 19, 111. [in Persian]

Zafar-navā'ī, K. (2017). Barresī-ye Mafhūm-e 'Irfānī-ye Fazā-ye Tāhī dar Me'mārī-ye Eslāmī-ye Īrānī. Motāle'āt-e Honar-e Eslāmī, 27, 57. [in Persian]

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

فضای تهی؛ محل تجلی و ادراک معنا در معماری اسلامی
(بررسی تأثیرگذاری فضاهای تهی بر روی مخاطب، مبتنی بر آرای ملاصدرا)

محمد بنی‌اسدی باغمیرانی [۱]، سید بهشید حسینی [۲*]، آزاده شاهچراغی [۳]

[۱] دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران، m.baniasadi@srbiau.ac.ir
[۲*] (نویسنده مسئول) استاد گروه معماری، دانشکده معماری و شهرسازی، دانشگاه هنر، تهران، ایران، behshid_hosseini@art.ac.ir
[۳] دانشیار گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. shahcheraghi@srbiau.ac.ir

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۵۳
دوره ۲۱
صفحه ۶۳ الی ۸۰

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۱
تاریخ داوری: ۱۳۹۹/۱۱/۲۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۱/۰۱

کلمات کلیدی
فضای تهی،
ملاصدرا،
ادراک،
معنا،
تأثیر خودآگاه و ناخودآگاه.

ارجاع به این مقاله
بنی‌اسدی باغمیرانی، مهدی، حسینی، سید بهشید، & شاهچراغی، آزاده. (۱۴۰۳). فضای‌تهی؛ محل تجلی و ادراک معنا در معماری اسلامی (بررسی تأثیرگذاری فضاهای‌تهی بر روی مخاطب، مبتنی بر آرای ملاصدرا). مطالعات هنر اسلامی، ۲۱(۵۳)، ۶۳-۸۰.

dorl.net/dor/20.1001.1.۱۷۳۵۷۰۸.۱۴۰۳.۲۱.۵۳.۳.۷

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۱.۲۵۹۹۲۱.۱۴۴۷

چکیده

فضاهای تهی دارای هویتی فعال و قدرتمند در معماری است. فضاهای تهی با خالی‌کردن خود از ماده، زمینهٔ تجلی معنا را فراهم می‌سازد و ادراک معنا بر روی مخاطب تأثیر می‌گذارد. ملاصدرا ماده را عجین با عدم می‌داند، که ادراک حسی را شامل می‌شود. وی حواس را در عیان‌ساختن واقعیت خارجی ناتوان می‌داند. درواقع، ارج به فضاهای‌تهی، ارج به غیرماده است. در این ساحت است که می‌توان تفکرات ملاصدرا را در باب ادراک با مباحث معماری انطباق داد. این پژوهش از نوع کیفی و بین‌رشته‌ای است که با روش تطبیقی-تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعات اسنادی انجام شده است. نتایج حاکی از این است که فضاهای تهی محل تجلی معانیست و می‌تواند بر مخاطب خود تأثیر بگذارد. با تطبیق دیدگاه‌های ادراکی ملاصدرا با معانی موجود در فضای تهی، درمی‌یابیم که فضای تهی به دلیل مجردبودن از ماده، امکان بروز معانی و ادراک را فراهم می‌کند؛ که به‌صورت ناخودآگاه (ضمنی) و خودآگاه (صریح) بر مخاطب تأثیر می‌گذارد. در نظر ملاصدرا سیر در فضاهای تهی مانند نوعی حرکت از ظاهر تا باطن می‌ماند که مخاطب متوجه نوعی ادراک ضمنی است و وی را به سمت معنا (کمال) است، هدایت می‌کند.

اهداف پژوهش:

۱. تبیین جایگاه معنایی فضاهای تهی در معماری و نحوه تأثیرات‌گذاریش بر مخاطب.
۲. پیوند و انطباق آرای فلسفی ملاصدرا در باب ادراک، با ادراک معنا در فضاهای تهی معماری.

سؤالات پژوهش:

۱. تأثیرات معنایی فضاهای تهی بر روی مخاطب چگونه است؟
۲. دیدگاه فلسفی ملاصدرا در باب ادراک، به چه نحوی با درک معنا در فضای تهی قابل انطباق است؟

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

مقدمه

در بین فضاهای معماری، فضاهایی وجود دارند که لزوماً عملکرد مشخصی ندارند، اما از طرف مخاطب با آن حس همدلی و یگانگی می‌شود. نوع ادراک و عملکرد این‌گونه فضاها توسط استفاده‌کننده تعریف می‌شود. این‌گونه فضا متأسفانه در معماری امروز اهمیت خود را از دست داده‌اند. انسان سنتی در فضا زندگی می‌کند، نه در آن اسیر شده است و نه قصد اسارت‌گرفتن و چیرگی بر آن‌را دارد، و می‌تواند و باید خود را تا فراتر از ساحت‌های مادی و مرزهای فضا و زمان فیزیکی رشد دهد (نقره‌کار،۱۳۹۷: ۴۷۹). اما آنچه که در معماری زمان ما، مورد غفلت قرار گرفته شده است، فضای تهی‌ست؛ بنابر نظر نصر تهی‌بودن و خالی‌بودن به سبب ترادف با حضور الهی و حیات باطنی، تقدس فضا را باعث می‌شود (نصر،۱۳۷۵). فضای تهی در معماری ایرانی جلوگر جمال حقیقت عالم است، و هدف اصلیش کشاندن انسان به محضر خداست (بدیعی،۱۳۸۱: ۱۸). بنیادی‌ترین قلمروی مرتبط با انسان، ساحت معنوی عالم است. فضاهای‌تهی جز اصیل‌ترین فضاهای معماری بوده است که حامل معانی و مفاهیمی است؛ که مخاطب با ادراک این معانی به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد.

ملاصدرا وجود هر کالبدی را ناشی از ماده و ادراک آن کالبد می‌داند، این موضوعی است که متأسفانه در معماری امروز نادیده گرفته شده است (رئیس‌زاده،۱۳۸۳). آنچه که از ادراک معماری کنونی انتظار می‌رود، مربوط به جنبه‌های عملکردیست، اما همین جنبهٔ عملکردی درست نقش خود را ایفا نکرده است، به این دلیل که عملکرد فقط در امور مادی خلاصه نمی‌شود، زیرا اساساً انسان ناشی از دو ساحت مادی و روحی توأمان است، و ساحت روحی مربوط به فضای تهی می‌باشد. موفقیت یک اثر معماری زمانی است که فضا حالت خنثی نداشته و با ادراک معنای فضا به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه ناظر خود را متأثر سازد. فضای تهی در معماری اسلامی به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که ناظر را دعوت به تجربهٔ حرکت از درجات پایین تا به درجات عالی‌تر می‌نماید. به‌طوری‌که مراتب تکاملی انسان در حکمت صدرایی، قابل انطباق با مراحل حرکت در معماری می‌باشد. ناظر با حرکت در فضای معماری در پی رسیدن به کمال است.

تحقیقات متعددی درحوزه فضای تهی صورت گرفته است، صنعتی (۱۳۹۳) در مقالهٔ «حیاط، تقدیر ناساخته‌ها»، به بررسی حیاط به‌عنوان یکی از انواع فضاهای تهی پرداخته است و معتقدست فضای پر و خالی در رابطه‌ای تنگاتنگ می‌توانند هر دو جنبه وجودی اثر هنری یعنی فرم و محتوا را بیان کند. رئیس‌زاده (۱۳۸۳) در کتاب خویش آورده است که فضاهای تهی همان فضاهای در معماری هستند که بدون داشتن هیچ عملکرد مشخصی، باعث انتقال مفاهیم مختلف به افراد در جامعه می‌شود. نصر (۱۳۷۵) درهم‌تنیدگی فضاهای تهی و پر را یکی از ویژگی‌های هنر اسلامی می‌داند که حائز معناست و جایی دیگر اذعان دارد: معماران مسلمان که کار خود را مبتنی‌بر معنای مثبت فضای تهی در تفکر دینی اسلامی می‌ساختند. نقره‌کار (۱۳۹۳) در کتاب خود در سیر کثرت به وحدت و ۴ اصل مربوط به آن، فضای تهی را به‌عنوان یکی از عناصر کالبدی، به جهت ایجاد وحدت در معماری می‌داند.

تحقیقات موجود حاکی از اهمیت معنای فضای تهی در حوزۀ معماری و معنای فلسفی در نظر ملاصدرا می‌باشد، ولی معدود مطالعاتی در زمینۀ برهم‌کنش تعاملات این دو حوزه بر یکدیگر به‌خصوص در زمینه تأثیراتش بر مخاطب، انجام شده است. فلذا تحقیق حاضر بین‌رشته‌ای و از نوع کیفی با رویکرد تطبیقی-تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعات اسنادی انجام شده است. در بخش چارچوب نظری با نگاهی تحلیلی و محتوایی به بررسی معانی موجود در فضاهای تهی معماری و آرای ملاصدرا در باب ادراک، پرداخته شده است. در بخش تحلیل‌داده‌ها براساس استدلال منطقی، انطباق ادراک معنای فضاهای‌تهی با آرای ملاصدرا صورت گرفته است، تا با هدف بررسی تأثیرات خودآگاه و ناخودآگاه، فضاهای تهی معماری بر مخاطب، جایگاه و اهمیت تجلی معنایی در فضاهای تهی روشن شود. پرسش اصلی این پژوهش این است: تأثیرات معنایی فضای تهی بر روی مخاطب چگونه است؟ و دیدگاه فلسفی ملاصدرا در باب ادراک، به چه نحوی با درک معنا در فضای تهی قابل انطباق است؟

۱. مفهوم فضای تهی

فضا در علوم مختلف معنای متفاوتی دارد اما مفهوم فضا یکی از مفاهیم بنیادی در قالب معماریست. گسترۀ فضا، همه هستی است و فضا همان جای تهی است که می‌تواند پر شود. فضا همان مکان و جای تهی برای حضور یا عبور انسان است (نقره‌کار، ۱۳۹۵: ۲۶۷؛ ظفرنوایی، ۱۳۹۶: ۵۸). فضای تهی، از اصیل‌ترین عناصر در معماری است که در آن مفاهیم و احساساتی که قابل‌رؤیت نیست، متجلی می‌شود. فضای تهی اثر محدودکنندۀ فضای کیهانی بر انسان را حذف می‌کند، و از طریق حذف ماده و برداشتن حجاب جسم، نورالهی به درون می‌تابد و معنا از طریق صورت‌های معماری انتقال می‌یابد.

هنرمند در جامعۀ سنتی ایرانی معتقد است که عالم محضر خداست و هیچ جا خالی از او نیست. این خالی نبودن هیچ فضایی از حضور خداوند را می‌توان نمودی مفهومی از پر بودن و نبود فضای خالی و رها شده دانست (اسلامی، ۱۳۹۳: ۹۵). نصر معتقد است: «تجلیات خداوند با هیچ مکان، و یا زمانی یکسان پنداشته نمی‌شود، و حضورش فراگیر است. بنابراین تهی‌بودن در هنر مترادف با تجلی امر قدسی می‌شود» (نصر، ۱۳۷۵). در معماری ایرانی، معنای فضای تهی (بیاض) که در تقابل با فضای پر (سواد) آنچنان درهم‌تنیده شده‌اند، که یکی بدون دیگری بی‌معنی می‌شود. این‌چنین می‌توان رمزگشایی و تفسیر کرد که: خلاء یعنی آنچه از اشیاء تهی است، به این صورت اثر و پژواک حضور خداوند در نظام هستی جلوه می‌کند (نصر، ۱۳۷۵: ۱۸۰). در این نگرش، فضای پر به تعالی نمی‌رسد مگر اینکه در کنار این فضای معنادار. در الگوهای معماری ایرانی آنچنان فضای پر و تهی با هم عجین می‌شود که یکی بدون دیگری معنای خود را از دست می‌دهد. فضاهای پر هرچه دارند از نور، پوشش سبزینه، حضور آب، ارتباط فضایی و... از فضای تهی دارد. فضای تهی از طریق فضای پر محدود و تعریف می‌شود. ادراک معنا در رابطه‌ای تنگاتنگ میان صورت و معنا امکان‌پذیرست. ممزوج‌شدن این دو وحدتی را ایجاد کرده است که قابل تفکیک نمی‌باشد.

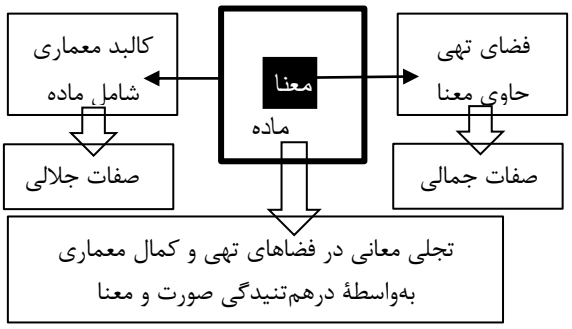
فضای تهی همان فضایی است که فارغ از اجسام و اجرام و بالطبع فارغ از حجاب صورت و هستی مادی است فضایی که اگرچه هست (هستی غیرمادی)، اما نیستی (نیستی مادی) در ذات آن نهفته است، که بودن فضاهای خالی در نبودنش محقق می‌شود. [...] هنرمند با تعین و هندسهٔ مؤثر فضای خالی، در حین گفتن، ناگفته‌های قابل‌تأملی که فرصت تفکر [و ادراک معنا] است را ایجاد می‌نماید تا حقیقت اصلی که فراتر از گفته‌های اوست در ناگفته‌هایش ظهور کند (صنعتی،۱۳۹۳: ۱۰۷).

۲. تجلی معنا در فضاهای تهی

در فرهنگ واژه‌ها لغت معنوی به امری منسوب به باطن، حقیقی، گفته می‌شود که مقابل کلمه صورت یا صوری می‌باشد. این تعریف با نظرات معناگرایان که معتقدند که یک بنا دارای دو جنبه کالبد و جسم و معانی و مفاهیم می‌باشد نزدیک است. آن‌ها بنا را دارای راز و رمز می‌دانند و هدف خود را کشف رازهای نهفته در پس کالبد بنا می‌دانند (معماریان، ۱۳۸۶: ۲۱۵). معماری در عالی‌ترین مقام خود باید علاوه‌بر حقایق به مفاهیم نیز می‌پردازد (رئیس‌سمیعی، ۱۳۸۱: ۲۳۹-۲۳۲). در معماری، هیچ‌چیز هرگز از معنی جدا نیست. در ورای کالبد معماری همواره معنایی پنهان وجود دارد که این کالبد بهانه‌ای است برای بیان و نمود آن معناست (ظفرنوایی، ۱۳۹۶: ۵۸-۵۹).

بحث معنا در فضای تهی با بحث هستی‌شناسی مرتبط است. در هستی‌شناسی، اُنتولوژی و اگزیستانسیالیسم، پدیده‌ها را از بیرون و درون مورد بررسی قرار می‌دهند. فضا، ساحتی است که در هستی پدیدار می‌شود. بنابراین از آنجا که فضا ذات و ماهیت معماری است، فهم کالبد معماری موکول به فهم فضا است و فضا واسطه‌ای است که فهم معنا را برای ما مقدور می‌سازد. هر فضایی محملی برای تجلی معانی نهفته در اندیشه است، و فضاهای تهی در معماری اسلامی از دیرباز با تکیه بر غنای تحسین‌برانگیز در فرم و معنا حامل ارزش‌های والای معنوی و محل تجلی معنا، احساسات بوده است.

در معماری ایرانی به‌شرف حضور فضای تهی است که فضاهای پر اعتلاء پیدا می‌کند، و فضای تهی و یا به تعبیری منفی، فضای طفیلی محسوب نمی‌شود. اجتماع این دو کیفیت است که چنین اعتلایی را به‌وجود می‌آورد. صورت و معنا از یکدیگر جدا نیستند، چراکه معنا برای تجلی خود نیاز به صورت دارد. مکاشفه‌ای است از صور گوناگون هستی تا حقیقت این صور را به تجسم و نمایش بگذارد (رهنورد، ۱۳۸۹). حقیقتی که در فضای تهی متحقق شده رجوع به ظهور و تجلی حق تعالی به اسم جمال دارد (مددپور، ۱۳۷۴: ۱۳۹). به تعبیری اگر فضای پر را نشان از جلال معماری بدانیم، می‌توانیم فضای تهی را به‌عنوان صفات جمالی معماری ایرانی دانسته شود. این تعبیر ما را به یاد صفات جمالی و جلالی خداوند می‌آورد، که در هنر اسلامی بسیار رایج است، و معماری با حضور فضای تهی و از طریق همین صفات، کمال می‌یابد (نمودار ۱).



نمودار۱: تجلی صفات الهی در فضا و کالبد معماری
(منبع: نگارندگان).

فضای‌تهی، حاوی معانی و مفاهیم متعالی در حوزه اندیشه می‌باشد. مثل وحدت، شفافیت، هندسه و استقلال فضایی است؛ که در ادامه به شرح آن پرداخته‌ایم:

۲.۱. وحدت (فضاهای تهی عامل اتحاد فضاها)

در هنر اسلامی فضای تهی، فضای وحدت‌بخش است و سایر فضاها حول آن نظام می‌یابد، فضاهای‌تهی پابه‌پای فضاهای پر در هویت بنا، مؤثرند و به همین خاطرست که هیچگاه رها شده و باقیمانده نیستند بلکه خود شکل کاملی داشته و در پیوند با اجزای دیگر، اثر را واجد هستی حقیقی نموده و به مرتبه‌ای برتر اعتلا می‌دهند (صنعتی، ۱۳۹۳). این وحدتی ناشی از تضادی است که در تمام هنرها ویژه در معماری جاری و ساری است. بلخاری معتقد است: در هنر اسلامی هیچگاه تضادها را حذف نمی‌کردند بلکه از طریق تعادل عناصر مختلف در کنار هم به وحدت می‌رسند (بلخاری، ۱۳۷۸). این تضاد وحدت‌بخش، در فضاهای تهی و کالبد معماری ایرانی قابل مشاهده است.

کالبدی‌ترین ردهٔ مفهومی، اصل وحدت مربوط به فضای [تهی] است. یعنی خود فضا، به غیر از شکل و فرم در معماری اسلامی دارای وحدت است و این وحدت از طریق قطبی‌شدن و جهت‌یابی تأمین می‌شود. در این نگاه، فضا [تهی] یک مقولهٔ کیفی است و معطوف به یک محور، مرکز و یا جهت خاص می‌شود (نصر، ۱۳۷۵: ۷۴). مفهوم وحدت در معماری به‌صورت انتزاعی‌ست و بهترین نمود آن به‌صورت اصالت فضای تهی در معماری اسلامی است، نمادگرایی هندسی و تمثیل‌پردازی‌های انتزاعی از دیگر راه‌های ممکن برای بیان مفهوم وحدت در معماری است (همان: ۵۲-۵۴). آنچه ظاهراً از دیده‌ها پنهان است اما هستی‌بخش کل عالم، گنج مخفی است. مرکزی که هستی از آن آغاز و بدان ختم می‌شود، چنانکه در هنر سنتی به‌صورت فضای تهی در قلب هر طرح و نقشه و سازمان‌دهی فضایی نقش دارد، فضایی خالی که همچون رشته واحدی با گرد هم آوردن فضاهای پر و ساخته شده، پیوندی ناگسستنی میان آن‌ها برقرار می‌کند که اگر نباشد همه ارتباط‌ها از هم می‌گسلد؛ فضایی که هر یک را به تنهایی دربر می‌گیرد و آن را جزئی از خود می‌کند. در این پیوند آنچه به چشم نمی‌آید اما حضور دارد، هم اوست (طهوری، ۱۳۹۲: ۱۰۴).

مفهوم وحدت موضوعی نیست که بر اجزاء و فضاها مترتب باشد بلکه به کل یک مجموعه صدق می‌کند (نقره‌کار،۱۳۹۵: ۳۳۵-۳۳۳). در این هم‌نشینی فضای پر و تهی به‌نحوی صورت می‌گیرد که فضای پر آنچنان با صلاوت و پر ابهت است، که فضای لطیف تهی، دیده نمی‌شود. به‌نظر می‌رسد، برای آنکه جلوه آب و گیاه و اطوار نور بیشتر ادراک شود، بهتر است فضاهای پر در مرتبه‌های مختلف (مقیاس، تناسبات، تزئینات، رنگ و...) قدری فروتنی و خضوع نشان دهند. در غیر این صورت هر کدام فضاهای معماری خردهایی هستند در یک شاکله.

۲.۲. شفافیت (فضای‌تهی تجلی حضور نور)

فضا جوهر معماری‌ست و در کنار شفافیت معماری؛ این فضاها به حداکثر گشادگی و سبکی خود می‌رسد (نقره‌کار، ۱۳۹۷: ۴۱۷). اصل شفافیت به معنای حرکت و تکامل هستی از کیفیت مادی به کیفیت روحی، در روند کلی معماری جهان و ویژه ایران دیده می‌شود و معماری در طول تاریخ به سمت شفافیت، کم‌کردن ماده و افزایش فضا حرکت می‌کند (همان: ۴۱۷؛ میرمیران، ۱۳۷۸: ۳۵).

«الله نور السموات و الارض...»[۱] نور در تجلی خود در معماری همچون نمادی از وجود و عقل الهی و چون جوهری معنوی است که به درون غلظت ماده نفوذ می‌کند و آن را تبدیل به‌صورتی شریف و شایسته می‌سازد که مناسب محل زندگی نفس آدمی است؛ نفسی که جوهرش در عین حال ریشه در عالم نور دارد. نقش نور شفاف‌کردن ماده و کاستن از صعوبت و سردی معماری مقدس است تا همچون قلب، مأمن و پناهگاهی برای روح گرفتار آمده در قلب ماده باشد (بلخاری، ۱۳۸۴: ۴۷). در بیانی دیگر، عنصر نور عارض بر فضا نیست؛ بلکه حقیقت فضا را هویدا می‌کند. وظیفهٔ نور فقط کارکردی و ساخت زیبایی در فضا نیست بلکه نور حقیقت فضاها را عیان می‌کند. به شرف حضور نور است که ماده تعالی پیدا می‌کند و فضا ذات و هویت خود را هویدا می‌کند. شفافیت وسیلهٔ ادراک فضا است.

در قرآن آمده است که «لیس کمثله شیء»[۲] و در جایی دیگر، به‌صورت تمثیلی «الله نور السموات و الارض» به خداوند اشاره می‌کند. الوهیت به‌صورت واقعیتی چنان متعالی و منزه و ورای امر مادی جلوه می‌کند که حضور او در این جهان فقط به مدد فضای تهی می‌توان حس کرد (نقره‌کار، ۱۳۹۲: ۱۴۲؛ بمانیان و عظیمی، ۱۳۸۹: ۴۶). بنابراین در معماری اسلامی به‌وسیلهٔ شفاف‌کردن و عیان‌کردن ذات فانی ماده، امکان حضور نور را در فضای تهی فراهم می‌سازد. از آنجایی‌که خداوند هرگز تنزیل یا تجلی مادی ندارد، حضرتش در فضاهای تهی و از طریق مفهوم شفافیت و نور در معماری، تجلی و ادراک می‌شود.

[۱] آیه ۳۵ سوره‌ی نور
[۲] آیه ۱۱ سوره‌ی شوری

۲.۳. هندسه (هندسه فضای تهی عامل نظم ساختار فضایی)

فضای مصنوع انسان، در تعاملی تعیین‌کننده، سازندۀ شخصیت وی می‌گردد. انسان چه بدانند و چه ندانند، در جاذبۀ تأثیرات عمیق فضای متکون پیرامون خویش هستند. مؤسس فضا، هندسه است (ندیمی، ۱۳۸۶: ۱۱۷). یکی از ویژگی‌های هندسی هنر اسلامی، درهم‌بافتگی نقش و زمینه است؛ به‌طوری‌که نقش تمامی زمینه را دربر می‌گیرد (نصر،۱۳۷۵). فضاهای‌تهی بخش‌هایی از زمینه اثرند که هنرمند آگاهانه با هندسه‌ای کامل و مشخص آن‌را تعریف کرده‌است. درواقع، هنرمند با تعریف نقش و نگاره سعی می‌کنند که فضاهای تهی را به‌گونه‌ای رقم بزند که علاوه‌بر تقویت فضاهای مثبت، هویت مستقل خود را داشته باشد (صنعتی، ۱۳۹۳). این دو چنان با هم عجین هستند که فضای تهی به اندازۀ فضای پر، اهمیت دارد؛ گاهی این توجه و اهمیت با جزئیات بیشتر در فضاهای تهی غلبه دارد. به تعبیر دیگر، هندسه اصلی در مرکز نظام پیرامونی خود را سازمان می‌دهد.

فضای تهی هندسۀ خالی شده از مادۀ زمینه حضور معنا را فراهم می‌سازد. در بحث ادراک معنا و تأثیر هندسه بر روی مخاطب، ابن‌خلدون معتقد است: هندسه را قادر به برانگیزاندن روح برای تعمق در مراتب عالی‌تر ادراک می‌داند (Necipoglu,Al-Asad,۱۹۹۵: ۹۱). اخوان‌الصفاء[۳] هندسه را دو قسم کرده است: هندسه محسوس و هندسه معقول (اخوان‌الصفاء،۱۳۷۰). هندسۀ محسوس را مدخلی بر صناعت و آفرینش عملی، و هندسۀ معقول را مقوم فکر و آفرینندۀ علم، و نیز هر دو را بابی برای ورود به درک گوهر حکمت و جوهر نفس دانسته‌اند و در جای دیگر، هندسه را راهی به‌سوی قوت فکر و خیال برای ادراک جوهر نفس و ذات اشیاء معرفی کرده‌اند (ندیمی، ۱۳۸۶: ۸۵).

۲.۴. استقلال فضایی (فضاهای‌تهی عامل تقویت حریم‌ها)

معمولاً آنچه در ابتدا از معماری درون فلات مرکزی به ذهن متبادر می‌شود، نوعی درهم آمیختگی و پیوستگی قدرتمند کالبدی است که بافت زیستگاه‌ها را به‌صورت یک بدنۀ واحد نشان می‌دهد. اما ازآنجاکه محصول درهم‌تنیدگی این تودۀ مادی ایجاد فضاست (احمدی، ۱۳۹۳: ۷۸)، فضای‌تهی به‌عنوان مرکزی نامتعین اما تعیین‌کنندۀ عوامل مثبت هر فضای سنتی نقطۀ اتصال و پیوند عوامل فضایی است که بدون آن ارتباط میان آن‌ها از هم می‌گسلند و هر یک به اجزای پراکنده و تک‌افتاده‌ای بدل می‌شود (طهوری، ۱۳۹۲: ۱۱۸). در معماری سرزمین ایران یکی از عملکردهای فضاهای تهی این است که افراد برای گذر از فضا به فضای دیگر آماده می‌کند و به او اذن داده می‌شود تا حرمت هرکدام از فضاها پاس داشته شود.

فضاهای تهی علاوه‌بر این که باعث استقلال فضایی می‌شوند، اما از طریق همین تغییر تدریجی در فضا، فضای نیمه‌باز را ایجاد می‌کند، که باعث اتحاد فضایی می‌شود. چگونگی استفاده از فضاهای نیمه‌باز، به اهمیت فضاهای تهی بازمی‌گردد. در این کل وحدت‌گرا فضاهای تهی و پر، میزان بسته یا باز بودن خود را به‌صورت تدریجی از دست می‌دهند.

---

[۳] در رساله دوم از مجموعه رسائل اخوان‌الصفاء

در این سیر تغییرات تدریجی به‌گونه‌ایست که کیفیت این فضاها در سیر ناظر، کیفیت خود را به نرمی تغییر می‌دهند. و این همانیست که بعضی در معماری ما آن را به سیالیت و شفافیت تعبیر می‌کنند (صادق احمدی، ۱۳۹۳: ۱۴۳).

درواقع، فاصله‌گذاری مابین عناصر و یا اجزای ساختمانی که درعین‌حال می‌تواند عاملِ وصل و اتصال باشد واجد نوعی کرشمه است (که هم وصل می‌کند و هم فصل) انفصال موجب ابزار هویت مستقل هر عنصر و یا فضا در شهر یا بنا می‌شود، درحالی‌که همان عامل با متصل‌کردن اجزا به یکدیگر، کلی درهم‌آمیخته و یکپارچه را پدید می‌آورد که به‌نوبهٔ خود دارای هویت منحصربه‌فرد درهم‌تنیده‌ای است. به تعبیر دیگر، اگرچه در مقیاس انسانی، جزءجزء بافت‌ها یا ابنیه‌ی سنتی درون فلات مستقل و واجد کارآمدی و زیبایی است، اندام کلی و یکپارچهٔ آن موجب احراز هویت متفاوت، حتی در اجزای آن می‌شود، به ترتیبی که اگر اجزا از بدنهٔ کلی منفک شوند، به دلیل طبیعت اولیهٔ آن‌ها در ترکیب معانی، کارآمدی‌شان تقلیل می‌یابد یا از دست می‌روند (احمدی، ۱۳۹۳: ۸۰).

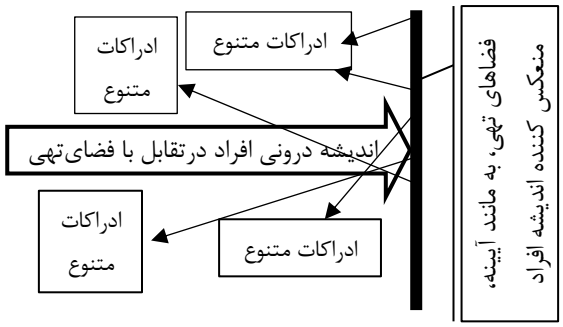
۳. ادراک در نظر ملاصدرا

در نظر فیلسوفان پیش از ملاصدرا حقیقت انطباق و کشف حکایت‌گری چیزی جز وحدت ماهوی میان ذهن و عین نیست، اما در نظر صدرا این پایان سخن نیست، بلکه انطباق ذهن با عین خود ناشی از انطباق عینی وجود برتر از ماهیت بر وجود خاص آن است. به عبارت دیگر، وحدت و اشتراک ماهوی علم و معلوم خود، ناشی از اشتراک و وحدت عینی واقعیت معلوم است[...] یعنی تطابق ذهن و عین به تطابق عوالم هستی باز می‌شود (عبودیت، ۱۳۸۶: ۱/ ۱۸۱-۱۸۳). صدرا ادراک را حاصل جمع مُدرِک و مُدرَک می‌داند، و اصطلاح وجود ادراکی برای آن به‌کار می‌برد. ملای شیرازی اذعان دارد[۴] به اینکه: خداوند به ازاء هرچه که در عالم اجسام است، صورتی ادراکی عقلی و یا خیالی، که عبارت از حیات و آیینهٔ مشاهدهٔ اوست پدید آورده و آفریده است. و اضافه می‌نماید که: وجود جسم، ادراکیِ خالص نیست، بلکه مرکب از حیثیتِ ادراکی و مادی هر دو است. و در جایی دیگر از کتابش می‌گوید: وجود دو گونه ظهور دارد: یکی ظهورِ عینی و خارجی است و دیگری ظهورِ ادراکی که اشیاء، از این جهت قابل ادراک شدن می‌باشند؛ نه از جهت ظهور عینی‌شان (رئیس‌زاده، ۱۳۸۳: ۵۹). البته ملاصدرا معتقد است: ماده و کالبد شایستگی حضور ادراکی را ندارند و بنابراین ادراک، بالذات به آن‌ها تعلق نمی‌گیرد. وی جسم و کالبد مانع ادراک می‌داند؛ چراکه ماده مبهم و جسم آمیخته به عدم و هر جزء مفروض آن از اجزای دیگر اشیاء غایب است (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۲). و می‌گوید: با برهان عقلی اثبات کرده‌ایم که علم و ادراک به جسم و اوصاف عارض بر آن تعلق نمی‌گیرد، مگر بالعرض. پس متعلق بالذات، صورتی است مجرد از ماده که به خلاقیت نفس ایجاد شده است (ملاصدرا، ۱۹۸۱: ۸/ ۱۸۲؛ ۳/ ۳۱۷-۳۶۳؛ ۲۵۶/۶-۲۵۹؛ ۱۳۴۱: ۲۳۷).

برخی از فیلسوفان تجربی‌مسلک همچون هیوم فرآیند ادراک حسی را منحصر در مرحله تجربی و حس می‌دانند و این درحالیست که به عقیده ملاصدرا تأثیرگذاری اشیاء بر روی حواس ما فقط بخشی از راه ادراک حسی است، در نظام فلسفی حکمت متعالیه حواس ناتوان‌تر از آن است که واقعیت خارجی را در صفحه ذهن منعکس و علم، ایجاد کند،

[۴] در مرحله دهم از بخش عاقل و معقول در کتاب اسفار اربعه

چراکه ماده (که ترکیبی از عدم و وجود است) به دلیل سیالیت ذاتی آن حتی از خود ناآگاه است و به‌تبع از امور غیر خود نیز غائب خواهد بود و به همین دلیل انعکاس تصویر، بر شبکیه چشم و در ادامه انتقال کدهای آن به مغز، نمی‌تواند دال بر آگاهی آن‌ها از واقعیتی در خارج باشد و این مقدار، ادراک و شناخت شمرده نمی‌شود و علائم رمزگونه که چشم به مغز مخابره می‌کند بیش از یک تصویر مات و مبهم از اشیاء نمی‌باشد (امینی، ۱۳۹۴: ۸۶). «کالبصر و السمع و سائر الحواس و لهذا لم تکن تحس بذواتها فالبصر لایحس البصر و لاالسمع یدرک السمع بل النفس تدرک البصر... و تدرک السمع»(ملاصدرا ، ۱۹۸۱، ج۶: ۱۶۶). مضاف بر آنچه گفته شد ادراک بایستی حاکی از ماهیت خارجی باشد و حال آنکه تصویر شبح‌گونهٔ اشیاء، فاقد چنین ویژگی ضروری است، زیرا اگر به شبح وجود خارجی داده شود همان شیء خارجی نخواهد شد ولی صورت ذهنی شیء همان ماهیت خارجی است (ملاصدرا ، ۱۹۸۱: ۴/ ۲۴۵). دستگاه ادراکی ما در شناخت دارد و مقدمه لازم برای آن شمرده می‌شود (ملاصدرا ، ۱۹۸۱: ۳/ ۳۰۵) ولی شرط کافی نیست و محصول مادی این حواس، ادراک ما را نمی‌سازد بلکه پس از انجام وظایف حواس و حصول صور محسوس در اعصاب مغز، نوبت به نفس می‌رسد تا با به‌کار گرفتن عنصر مهم توجه یا التفات زمینهٔ لازم مهیا گردد تا از پدیده مادی، پدیده‌ای غیرمادی به نام ادراک و شناخت یا به تعبیر ملاصدرا صورت نوریه حاصل شود (امینی، ۱۳۹۴: ۸۶).



نمودار۲: فضای تهی بازتاب اندیشه درونی افراد در ادراک فضاهای تهی
(منبع: اقتباس از رئیس‌زاده، ۱۳۸۳: ۵۸؛ حجت،۱۳۷۷، ۱۹).

ادراک بر تجرد از ماده استوار است. ماده منشأ امکان و نقصان و چه بسا مبدأ نیستی و خفای آن است و از این‌رو شایسته عامل ادراک بودن، نیست. باتوجه‌به اینکه برهان دلالت دارد بر اینکه دیدن عبارتست از حضور صورت مجرد از ماده خارجی برای نفس، آنچه ما مدعی آن هستیم اثبات می‌شود (همو، ۱۳۷۵: ۱۸۲_۱۸۳). آنچه نزد نفس ادراک کننده حاضر می‌شود باید مجرد باشد (مؤمنی، ۱۳۹۰: ۶۴). از آنجاکه فضا ذات و ماهیت معماری است، فهم کالبد معماری موکول به فهم فضا است و فضا واسطه‌ای است که فهم معنا را برای ما مقدور می‌سازد. بنابراین بنابر نظر ملاصدرا ادراک معنا معماری، از طریق فضای تهی میسر خواهد بود؛ و هر فضایی محملی برای تجلی معانی نهفته در اندیشه است، که به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه روی مخاطب خود تأثیر می‌گذارد.

صدرا به برخی از صوری که عاشق در نفس خود دارد اشاره کرده و آن‌ها را معشوق حقیقی می‌داند؛ زیرا مقصود وی همان صورت مجرد (مثالی یا عقلی) است که از راه اتحاد در مراتب مربوط محقق می‌شود و از غواشی ماده و زوال و تغیرات آن مبری است: «ان المحبوب فی‌الحقیقه...صوره روحانیه موجوده فی غیرهذا العالم» (ملاصدرا، ۱۹۸۱: ۱۷۹/۸).

۴. ادراک فضاهای تهی و تأثیراتش بر مخاطب (مبتنی بر آرای ملاصدرا)

وقتی واژهٔ فضا را به معنای کیفیت یا بیان یا تأثیر فضا استعمال می‌کنیم، به تأثیر معماری به انسان و تأثر انسان از آن عنایت داریم (حجت،۱۳۷۷، ۱۹). تقابل انسان و این فضاهای تهی معماری نتایج شگرفی در پی دارد. اوج حیرت آنجاست که هر مخاطبی در مواجه با این فضاها، باتوجه‌به نوع اندیشه خودش، معنایی برای خود از این‌گونه فضاها بازمی‌شناسد، و نوع عملکرد این فضاها را برای خود بازتعریف می‌کند. این فضاها به مانند آیینه، انعکاسی از درون افراد است؛ بنابراین برای این نوع از فضاها، ادراکات متعددی وجود دارد (رئیس‌زاده، ۱۳۸۳: ۵۸). حجت با استناد برنظر ملاصدرا، درک فضا را نوعی ادراک معنا می‌داند، که انسان خود انتزاع می‌کند. در هر ادراک، دو عنصر اصلی دخیل است: مُدرَک (ادراک شونده و آبجکتیو) مُدرِک (ادراک‌کننده یا امر سابجکتیو)، بنابراین فضا امری صرفاً عینی و خارج از ذهن انسان نیست.[۵] همچنین امری صرفاً ذهنی و کیفیتی فارغ از عینیات نیست و در عین حال هر دوی این‌هاست (حجت، ۱۳۷۷: ۱۹) (نمودار۲).

اکو[۶] ادراک معنای فضا را به دو دسته صریح و ضمنی تقسیم می‌کند. معنای صریح از طریق کالبد و معنای ضمنی که از طریق فضا و به همراه معنای صریح، تداعی شده و ادراک می‌شود (Eco, ۱۹٦۸). در نگاه چارلز موریس[۷]، معنا دارای دو سطح است. معنای ارجاعی: که در آن معنا به مصداق و عامل خارجی متکی است؛ معنای ارزشی: که معنای دریافت شده متکی بر نظام ارزشی و عوامل درونی فرد است (Morris, ۱۹۷۱). بوردیو معتقد است: ادراک معنا دارای دو سطح اولیه و ثانویه است. سطح اول: ویژگی‌های اصلی مانند رنگ، شکل و ساختار و سطح دوم: معنا نمادین آن را در برمی‌گیرد(Burdieu, ۱۹۷۷). رولان بارت[۸] ادراک معنا را در سه سطح تعریف می‌کند: سطح اول: ادراک ویژگی‌های عینی پدیده (مبتنی بر نشانه‌شناسی)؛ سطح دوم: ادراک معانی نمادین(مبتنی بر روانشناسی)؛ سطح سوم: «معانی بی‌حس یا کند» که با تغییر ماهیت معانی در طول زمان همراه‌است(Barthes, ۱۹۸۲: ٤۳-٦۱) (جدول ۱).

---

[۵] مبتنی بر «وجود ادراکی» در نظر ملاصدرا

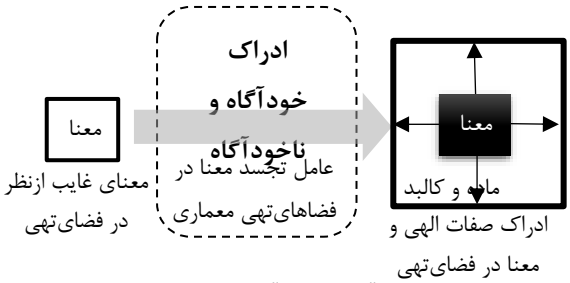
[۶] U. Eco
[۷] C.W. Morris
[۸] R. Barthes

جدول۱: انواع ادراک معنا (منبع: اقتباس از چرخچیان، ۱۳۹۸: ۷۵)

اندی‌شمند	نوع ادراک معنا
اکو	ادراک صریح - ادراک ضمنی
چارلز موریس	ادراک ارجاعی - ادراک ارزشی
بوردیو	ادراک اولیه - ادراک ثانویه
رولان بارت	ادراک عینی پدیده ادراک معانی نمادین معانی بی‌حس یا کند

آرنهایم معتقدست: هم ایجاد و هم خوانش یک مضمون بازنمایانه توسط قوانین مشترک و ذاتی این جهانی ادراک برانگیخته می‌شوند(Pariser, ۱۹۷۹: ۱۰۶). با بررسی نظریات مطرح‌شده در رابطه بامعنا در فضای‌تهی، ادراک فضاهای‌تهی در دو سطح صریح و ضمنی، و در قالب خودآگاه و ناخودآگاه صورت می‌پذیرد.

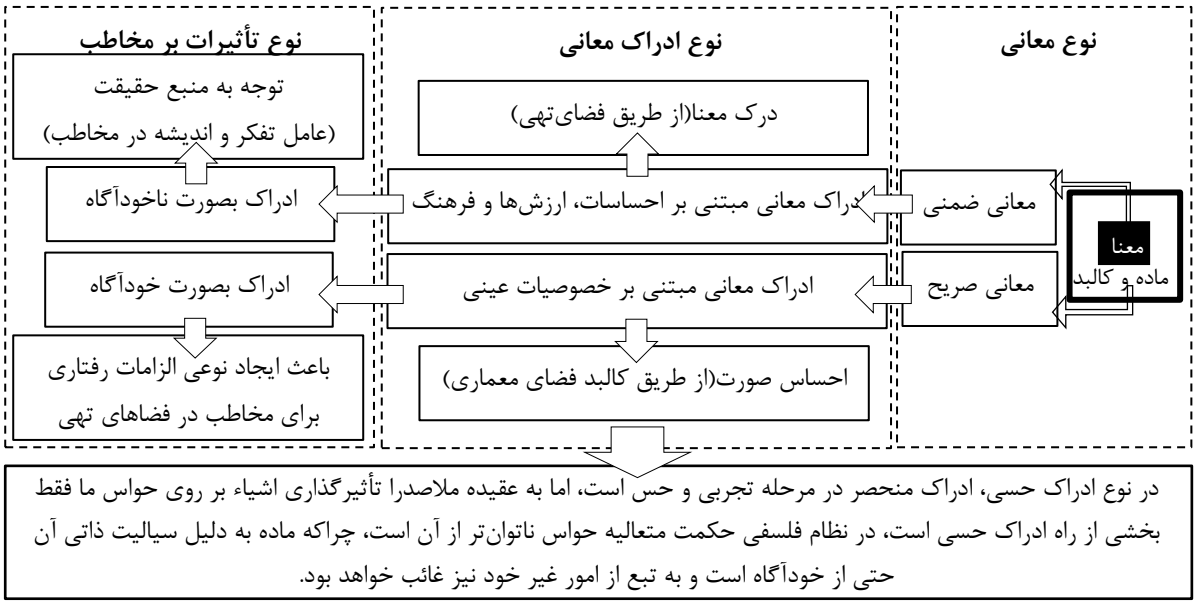
برای فهم درست نسبت به فضای‌تهی، بهتر است نگاهی بر قوانین عالم هستی بیندازیم. عالم هستی علی‌رغم وجودی مادی و صلب خود، دارای معنایی در دل خود است (شجاری، ۱۳۸۸: ۳۲۷). از آنجایی که معنا موجود در فضا نشان الوهیت دارد. انسان با ادراک معنا در فضای تهی (به‌صورت خودآگاه و ناخودآگاه) رو به کمال می‌کند، و کمال انسان در گروی ادراک صفات الهی موجود در فضاهای تهی می‌باشد (نمودار ۳).



نمودار۳: ادراک خودآگاه و ناخودآگاه در فضاهای‌تهی و عامل کمال انسانی (منبع: نگارندگان).

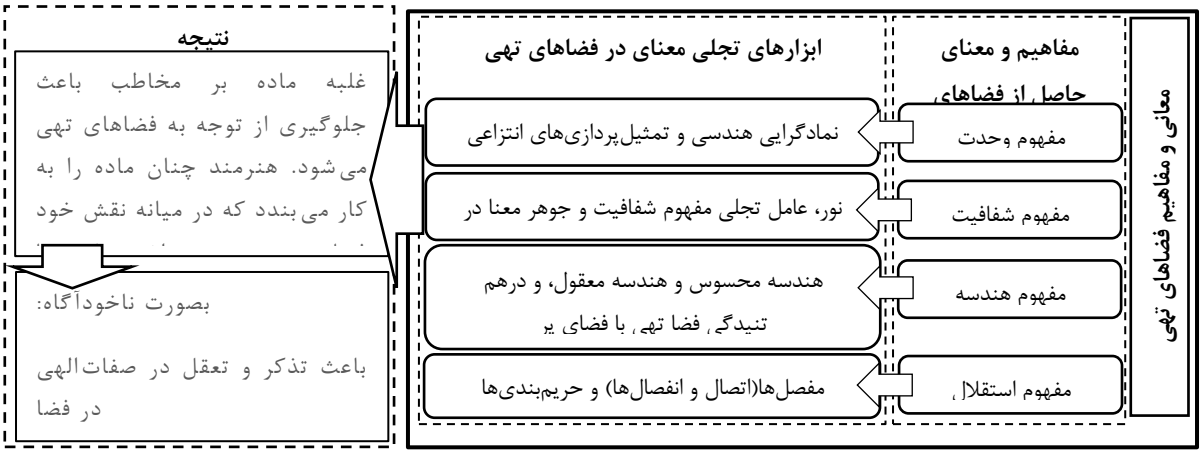
نسبت تأثیرات خودآگاه و ناخودآگاه فضای تهی این چنین است که، دنیای بیرون نیز بر دنیای درون تأثیر می‌گذارد. هرچه سطح هوشیاری پایین‌تر باشد، قدرت نفوذ دنیای بیرون بیشتر، ندای دنیای درون کمتر و پیشروی معنوی ما برای خود فهمی، ضعیف‌تر خواهد بود (وکیلی، ۱۳۸۳: ۱۶۵). به بیانی دیگر، در تأثیرات ناخودآگاه فضای تهی، ادراک از طریق توجه به حضرت حق و ادراک ضمنی، باعث تفکر در مخاطب می‌شود. در تأثیر ناخودآگاه، هر چیزی جز خدا تهی شد و او محور توجه اصلی شد و لاغیر، از وجود انسان ناپاکی‌ها دور شده و او را مرکز همه‌چیز دیده و همه توجهات به‌سوی او جلب می‌شود (بمانیان، ۱۳۸۶: ۴۰) و باعث نوعی تفکر و اندیشه در مخاطب می‌شود؛ اما در خودآگاه،

مخاطبین به عنصر کالبد معماری توجه دارند و بنابراین با بهره‌گیری از این عناصرکالبدی که ریشه در تصاویر ذهنی آن‌ها دارد می‌توان فضاها و بناهایی خلق نمود که با تداعی این معماری محملی برای انتقال معانی ارزشمند باشد (چرخچیان، ۱۳۹۸: ۷۰). در این ادراک با توجه به تداعی ذهنی از کالبد و ادراک صریح صورت می‌گیرد، که به‌صورت خودآگاه باعث رعایت نوعی از الزامات رفتاری توسط مخاطب می‌شود (نمودار ۴).



نمودار۴: نوع ادراک معانی در فضاهای تهی و تأثیرگذاری آن بر روی مخاطب (منبع: نگارندگان).

فضای‌تهی در معماری غیرقابل رؤیت بوده ولی اهمیتی بیش از عناصر تشکیل‌دهنده‌اش دارد. فضا در معماری به هیچ‌وجه خنثی نبوده و با دعوت انسان برای حضور و عبور، ابعاد جسمانی و روحانی انسان را متأثر می‌سازد. ملاصدرا در بیان حرکت جوهری، حرکت در اعراض (ظاهر) را نمایش یا جلوه‌ای از حرکت در جواهر (باطن) می‌داند. حرکت نه تنها وسیله‌ای برای فهم فضای تهی بلکه بالی برای پرواز روح و محملی برای خروج از ماده به خیال است (آصفی و همکاران، ۱۳۹۶: ۷۶). در حقیقت، با سیر در فضاهای تهی معانی ادراک می‌شود که تجلی آن را در بخش چارچوب نظری شرح داده‌ایم. این معانی از طریق حذف ماده (بنابر نظر صدرا) در فضاهای تهی، و بر روی مخاطب تأثیر می‌گذارد (نمودار۵).



نمودار ۵ : تجلی معنایی مفاهیم با حذف ماده در فضاهای تهی و تأثیراتش بر مخاطب(منبع: نگارندگان).

نتیجه‌گیری

به نظر می‌رسد معماری امروز به‌قدری دل‌بستهٔ جمال است که از کمال دست کشیده است و به همان نسبت از حکمت دور شده است. در نتیجه، به همان اندازه نیز از محتوی بازمانده است. فضای تهی، عامل ایجاد محتوای در معماری است. این فضا تجلی آن مفاهیمی‌ست، که قابل روئیت نیستند اما وجود دارند. این مفاهیم، حقیقت معماری را تعریف می‌کند. حقیقت معماری قابل ادراک است، البته نه زمانی که کالبد را می‌بینیم، بلکه زمانی درک می‌شود، که با رخنه به فضاهای تهی و تجربهٔ آن از نزدیک، مفاهیم عمیق را بازشناسی می‌کنیم. درک فضای تهی در معماری منجر به تجربه‌ای معنوی می‌شود که مخاطب خود را آگاه به حضور فراگیر پروردگار می‌کند، و او را در مواجهه با حضور الهی قرار دهد. فضای تهی در معماری اسلامی به مانند سکوت معنادار هنرمند است. انسان گاهی هیچ نمی‌گوید، تا ثابت کند هیچ بودنش را. اینجاست که محل ظهور حضرت حق است، و محل ادراک مفاهیم. معمار ایرانی هر آن در پی ایجاد زمینه‌ای برای تأمل بوده است، تأمل و تفکری که در سکوت و فضاهای تهی ایجاد می‌شود، این تفکر گاه در کنج حیاط یک خانه کوچک ایجاد می‌شود و گاه در فضاهای تهی بین نقوش کاشیکاری زیر گنبد.

در مباحث پدیدارشناسانه ثابت شده است که فضاهای تهی می‌تواند رفتار و اندیشه افراد را تنظیم کند؛ معمار می‌تواند با ایجاد فرم‌های تهی و پر به‌صورت توأمان، معرفت و اندیشه مخاطب خود را بالا ببرد. در نظر ملاصدرا ماده را به دلیل امکان ذاتی بودنش، شایسته ادراک عمیق نمی‌داند؛ و در عالی‌ترین حد خود انتظار ادراک حسی را از آن دارد. البته ملاصدرا با عنوان کردن اصطلاح «وجود ادراکی»، ادراک را حاصل جمع ادراک‌شونده و ادراک‌کننده می‌داند؛ اما ماده را به دلیل عجین‌بودن با عدم، ناتوان در تجلی معنا می‌داند. با تطبیق آرای ملاصدرا با فضای تهی، می‌توان گفت: فضای تهی به دلیل مجردبودن از ماده و کالبد، امکان تجلی معانی و ادراک خودآگاه و ناخودآگاه را فراهم می‌سازد. در نظر وی، با حرکت ناظر در فضاهای تهی، تمامی مراتب حرکت از ظاهر تا باطن در مخاطب ایجاد می‌شود، و حرکت ناظر در معماری به نوعی تجسد سیر سلوک معنوی (کمال) است؛ که به دلیل غیرمادی‌بودن فضا صورت می‌پذیرد، و توجه آدمی را از ادراک اتفاقات غیرمادی بازمی‌دارد.

هنرمند سنتی از غلبه ماده بر مخاطب خود جلوگیری می‌کند؛ او چنان ماده را به‌کار می‌بندد که در میانه نقش خود فضایی‌تهی وجود داشته باشد که مخاطب خود را به تفکر وادارد، و از تشویش‌های دنیای بیرون به آرامش و خلوت فضای درون فراخواند، تا در این خلوت ستودنی به ذات و باطن خود بیشتر توجه کند، و آماده بالفعل‌شدن صفاتی الهی باشد، که در وی به امانت گذاشته شده‌است.

فهرست منابع و مآخذ:

کتاب‌ها

قرآن کریم

آشتیانی، سید جلال‌الدین. (۱۳۴۴). شرح مقدمه قیصری. مقدمه‌ای از هانری کربن و سید حسین نصر، مشهد: انتشارات باستان.

احمدی، فرهاد. (۱۳۹۳). فصل و وصل در معماری سنتی ایرانی. مجموعه مقالات تفسیر اثر هنری، تهران: فرهنگستان هنر.

اخوان‌الصفاء. (۱۳۷۰). رسایل اخوان‌الصفاء و خلان الوفاء، المجلد الاول، فهرست الرسائل، بیروت: انتشارات الدار الاسلامیه.

اسلامی، سید غلامرضا؛ شاهین راد، مهنوش. (۱۳۹۳). بازشناسی اصل افق‌گرایی در معماری اسلامی. مجموعه مقالات تفسیر اثر هنری، تهران: فرهنگستان هنر.

بلخاری، حسن. (۱۳۸۴). تجلی نور و رنگ در هنرهای ایرانی-اسلامی. تهران: انتشارات سوره مهر.

رئیس‌زاده، مهناز. (۱۳۸۳). بیهوده سخن: ده مقاله در زیباشناسی و هنر معماری، تهران: نشر مولی.

رئیس‌سمیعی، محمدمهدی. (۱۳۸۱). تأویل و کاربرد نظریه مراتب وجود در معماری، مجموعه مقالات حکمت متعالیه و فلسفه معاصر جهان. تهران: بنیاد حکمت اسلامی صدرا.

رهنورد، زهرا. (۱۳۸۹) حکمت هنر اسلامی. چاپ ششم، تهران: انتشارات سمت.

شجاری، مرتضی. (۱۳۸۸). انسان‌شناسی در عرفان و حکمت متعالیه. تبریز: انتشارات دانشگاه تبریز.

صادق احمدی، مهدی. (۱۳۹۳). بنای محبوب. رواق‌نظر؛ ده مقاله در معماری، تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

صنعتی، سیده. (۱۳۹۳). حیاط، تقدیر نساخته‌ها، رواق نظر؛ ده مقاله در معماری. تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

طهوری، نیر. (۱۳۸۸). اصفهان: شهر زمردین، مجموعه مقالات حکمی هنری. به کوشش محمدجواد صافیان، تهران: فرهنگستان هنر.

طهوری، نیر. (۱۳۹۲). ملکوت آیینه‌ها، مجموعه مقالات در حکمت اسلامی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

عبودیت، عبدالرسول. (۱۳۸۶). درآمدی به نظام حکمت صدرایی. تهران: انتشارات سمت.

مددپور، محمدرضا. (۱۳۷۴). تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی. تهران: مؤسسه انتشارات امیرکبیر.

معمارزاده، محمد. (۱۳۸۶). تصویر و تجسم عرفان در هنرهای اسلامی. تهران: انتشارات دانشگاه الزهرا (س).

معماریان، غلامحسین. (۱۳۸۶). مروری بر تفسیر معنایی معماری ایرانی به‌وسیله دانشمندان علوم انسانی، اندیش‌نامه: مجموعه مقالات میان‌رشته‌ای شهر و معماری، تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.

ملاصدرا، محمدبن‌ابراهیم. (۱۹۸۱م). الحکمه المتعالیه (اسفار اربعه). جلد۱، ۳، ۴، ۶، ۷، بیروت: داراحیاء التراث العربی.

ملاصدرا، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۴۱). عرشیه. تصحیح و ترجمه غلامحسین آهنی، تهران: نشر مولی.

ملاصدرا، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۷۵). مجموعه رسائل فلسفی صدرالمتألهین. تصحیح حامد ناجی اصفهانی، تهران: نشر حکمت.

منتظرالقائم، اصغر؛ حافظ فرقان، زهرا. (۱۳۹۶). تبیین معانی نمادین عناصر معماری اسلامی عصر صفوی: آثار میدان نقش‌جهان اصفهان، تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران.

ندیمی، هادی. (۱۳۸۶). کلک دوست، ده مقاله در هنر و معماری. اصفهان: سازمان فرهنگی هنری شهرداری.

ندیمی، هادی. (۱۳۹۳). رواق نظر؛ ده مقاله در معماری. تهران: مؤسسه تألیف ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

نصر، سیدحسین. (۱۳۷۵). هنر و معنویت اسلامی. ترجمه: رحیک قاسمیان، تهران: انتشارات سوره، دفتر مطالعات هنر دینی.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۲). سه حکیم مسلمان. ترجمه: احمد آرام، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۸۴). مبانی هنر دینی در فرهنگ اسلامی. جلد اول (مبانی و نظام فکری)، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۹۲). تعاملی ادراکی انسان با ایده‌های فضایی_هندسی در معماری. تهران: انتشارات امیرکبیر.

نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۹۵). برداشتی از حکمت اسلامی در هنر و معماری. تهران: نشر کتاب فکرنو.

نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۹۷). حکمت اسلامی در فرآیندهای هنری و معماری، مجموعه مقالات مشترک۲. قزوین: انتشارات جهاد دانشگاهی قزوین.

مقالات

آصفی، مازیار؛ شجاری، مرتضی و سلخی‌خسرقی، صفا. (۱۳۹۶). «حرکت تکاملی نفس آدمی در فضای مسجد برمبنای آرای ملاصدرا (نمونه موردی: مسجد کبود تبریز)». کیمیای هنر، شماره ۲۲، ۷۵.

امینی، مهدی. (۱۳۹۴). «ادراک حسی زیبایی از دیدگاه ملاصدرا و تبیین آن به‌عنوان معقول ثانی فلسفی». کیمیای هنر، شماره ۱۵، ۸۳.

بمانیان، محمدرضا و عظیمی، سیده فاطمه. (۱۳۸۹). «انعکاس معانی منبعث از جهان‌بینی اسلامی در طراحی معماری». مطالعات شهر ایرانی- اسلامی، شماره ۲، ۳۹.

بمانیان، محمدرضا. (۱۳۸۶). «بررسی نقش خدامحوری در معماری مسلمانان». نشریه بین‌المللی علوم مهندسی، شماره ۵، ۳۷.

پورجعفر، محمدرضا. (۱۳۸۶). هنر و معماری از منظر شرق و غرب، اندیش‌نامه: مجموعه مقالات میان‌رشته‌ای شهر و معماری. تهران: وزارت مسکن و شهرسازی، مرکز مطالعاتی و تحقیقاتی شهرسازی و معماری.

چرخچیان، مریم. (۱۳۹۸). «تداعی‌های ذهنی در شناخت شاخصه‌های معماری اسلامی». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۳۵.

حجت، مهدی. (۱۳۷۷). «ادراک فضا، مجله رواق». شماره ۱، سازمان صدا و سیما، تهران، ۱۷.

ظفرنوایی، خسرو. (۱۳۹۶). «بررسی مفهوم عرفانی فضای تهی در معماری اسلامی ایرانی». مطالعات هنر اسلامی، شماره ۲۷، ۵۷.

مافی‌تبار، آمنه؛ کاتب، فاطمه و حسامی، منصور. (۱۳۹۷). «خوانش تصویر از منظر تعامل ذهنیت و عینیت در ادراک دیداری (مورد مطالعاتی: دو تخته پارچه عصر قاجار)». کیمیای هنر، شماره ۲۷، ۲۳.

محبوبی، قربان؛ مختاباد امرئی، مصطفی و عطار عباسی، مصطفی. (۱۳۹۵). «بازشناخت هست‌مندی همزیستی درون و بیرون معماری مساجد ایران (با تأکید بر روش فازی)». کیمیای هنر، شماره ۲۱، ۵۷.

مومنی، ناصر. (۱۳۹۰). «ارزیابی رویکرد صدرایی و اشراقی به فرآیند دیدن». جاویدان خرد، شماره ۱۸، ۵۷.

میرمیران، سید هادی. (۱۳۷۸). «جریانی نو در معماری ایران». مجله معماری و شهرسازی، شماره ۵۱ و ۵۰، ۴۰.

نقی‌زاده، محمد. (۱۳۷۹). «ویژگی‌های کیفی مسکن مطلوب (مبانی طراحی و روش‌های تحصیل آن)». مجله صفه، شماره ۳۱، ۹۰.

ورکشی، حمیدرضا؛ رضانیا، حمیدرضا. (۱۳۹۰). «تبیین ارزش شناخت صدرایی با نقد دیوید هیوم». جاویدان خرد، شماره ۱۹، ۱۱۱.

وکیلی، هادی. (۱۳۸۳). «عرفان و تفکر فازی». دو فصلنامه فلسفه تحلیلی، شماره ۲، دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات، تهران، ۱۵۱.

پایان‌نامه‌ها

بدیعی، ناهید. (۱۳۸۱). جداره‌ها حریم وصل، رساله دکتری رشته معماری، استاد راهنما مهدی حجت، دانشگاه تهران.

منابع لاتین

Barthes, R. (۱۹۸۲). L Obvie et L obtus, Paris.

Eco, U. (۱۹٦۸). Function and sign: semiotics in architecture, in the city and the sign: An Introduction to Urban Semiotics, Gottdiener, m. and Lagopoulos, A. New York: Columbia University press.

Morris, C.W. (۱۹۷۱). Writings on the General Theory, of Signs, Mouton: Den Haag.

Nacipoglu, Guelru, Al-Asad, M. (۱۹۹٥). The Topkapi scroll: Geometry and Ornament in Islamic Architecture,Santa Monica: Getty Center for the History of Art and Humanies.

Pariser, David A. (۱۹۷۹). Two Methods of Teaching Drawing Skills, Studi Studies in Art Education, Number Three, ۳۰-٤۲.