Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Adaptation of the Function of "Ḥarīm" in Traditional Iranian Architecture to the Concepts of "Ambiguity" and "Concealment" in Islamic Art: A Dialectical and Semiotic Approach

1. Nayreh Sadat Mobinipour*: Department of Art, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran

2. Effat Mohammadi: PhD Student, Department of Analytical and Comparative History of Islamic Art, International University, Tehran, Iran

***Corresponding Author's Email Address: 0071439374@iau.ir**

How to Cite: Mobinipour, N. S., & Mohammadi, E. (2025). The Adaptation of the Function of "Ḥarīm" in Traditional Iranian Architecture to the Concepts of "Ambiguity" and "Concealment" in Islamic Art: A Dialectical and Semiotic Approach. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 3(1), 1-15.

Abstract:

The concept of ḥarīm (spatial and semantic boundary) as a structural element is one of the most fundamental components in traditional Iranian architecture, extending beyond physical borders to deeply influence the aesthetic, spiritual, and social experiences of inhabitants and observers. On the other hand, ambiguity and concealment (or intentional invisibility) in Islamic art—particularly in miniature painting, calligraphy, architecture, and decorative ornamentation—serve as foundational mechanisms to invite active audience participation in the discovery and interpretation of artworks. This study conducts a comparative analysis between the function of ḥarīm in traditional Iranian architecture and the mechanisms of "ambiguity" and "concealment" in Islamic art. Employing a dialectical aesthetic framework (Adorno, 1970/1997) and spatial semiotics (Eco, 1976; Barthes, 1967), a qualitative case study analysis was conducted on four examples: the Borujerdi House, Sheikh Lotfollah Mosque, the Shrine of Shah Nematollah Vali, and Fin Garden. Findings reveal that in both aesthetic systems, ambiguity and ḥarīm function as mechanisms guiding the spiritual and perceptual experience of the audience. In architecture, ḥarīm creates a gradual, dialectical experience through spatial hierarchies and delayed visual revelation. In Islamic art, ambiguity—achieved through the elimination of a fixed semantic center and the interplay of visual signs—invites the audience to engage in interpretive processes. Comparative analysis demonstrates that these mechanisms reflect an Islamic worldview regarding humanity's relationship with meaning and the sacred—a world where meaning is sought not in certainty but in the movement between presence and absence. Based on these findings, reinterpreting these principles could inspire contemporary spatial and artistic designs with greater spiritual and aesthetic depth. The results indicate that these mechanisms are not merely functional necessities but reflections of an Islamic-Iranian worldview concerning humanity's relationship with the absent, the enigmatic, and meaning—a world that finds presence within absence and creates meaning through invisibility.

Keywords: spatial ḥarīm; ambiguity; dialectical aesthetics; traditional Iranian architecture; Islamic art; spatial semiotics.

Received: 24 February 2025

Revised: 03 April 2025

Accepted: 22 April 2025

Published: 09 May 2025

Copyright: © 2025 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

تطبیق کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران با مفهوم «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی: رهیافتی دیالکتیکی و نشانه‌شناختی

۱. نیره السادات مبینی پور*: گروه هنر، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران. (نویسنده مسئول)

۲. عفت محمدی: دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تحلیلی و تطبیقی هنر اسلامی، دانشگاه بین الملل، تهران، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: 0071439374@iau.ir

نحوه استناددهی: مبینی پور، نیره السادات.، و محمدی، عفت. (۱۴۰۴). تطبیق کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران با مفهوم «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی: رهیافتی دیالکتیکی و نشانه‌شناختی. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۳(۱)، ۱۵-۱.

چکیده

مفهوم حریم به مثابه‌ی ساختاری فضایی و معنایی، یکی از بنیادی‌ترین عناصر در معماری سنتی ایران است که فراتر از مرزهای کالبدی، کارکردی عمیق در هدایت تجربه‌ی زیباشناختی، معنوی و اجتماعی ساکنان و مخاطبان ایفا می‌کند. از سوی دیگر، ابهام و پنهان‌کاری (یا تعمّد در ناپیدایی) در هنر اسلامی، به ویژه در نگارگری، خوشنویسی، معماری و آرایه‌های تزئینی، سازوکاری بنیادین برای دعوت مخاطب به مشارکت فعال در کشف و تفسیر اثر هنری محسوب می‌شود. پژوهش حاضر به بررسی تطبیقی میان کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران و سازوکار «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی می‌پردازد. با بهره‌گیری از چارچوب زیبایی‌شناسی دیالکتیکی (آدورنو) و نشانه‌شناسی فضا (اکو، بارت)، مطالعه‌ی کیفی نمونه‌های موردی چهارگانه انجام شد: خانه بروجردی‌ها، مسجد شیخ لطف‌الله، آرامگاه شاه نعمت‌الله ولی و باغ فین. یافته‌ها نشان داد که در هر دو نظام زیبایی‌شناختی، ابهام و حریم به عنوان سازوکارهایی برای هدایت تجربه‌ی معنوی و ادراکی مخاطب عمل می‌کنند. در معماری، حریم‌ها از طریق سلسله‌مراتب فضایی و تأخیر در مکاشفه‌ی بصری، تجربه‌ای تدریجی و دیالکتیکی خلق می‌کنند. در هنر اسلامی، ابهام از راه حذف مرکز معنایی و بازی نشانه‌های بصری، مخاطب را به مشارکت در فرآیند تفسیر دعوت می‌کند. نتایج تحلیل تطبیقی نشان می‌دهد که این سازوکارها بازتاب جهان‌بینی اسلامی درباره‌ی نسبت انسان با معنا و امر قدسی هستند؛ جهانی که معنا را نه در قطعیت بلکه در حرکت میان حضور و غیبت می‌جوید. بر اساس این یافته‌ها، بازخوانی این اصول می‌تواند الهام‌بخش طراحی فضاها و آثار هنری معاصر با عمق معنوی و زیبایی‌شناختی بیشتر باشد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که این سازوکارها نه صرفاً برآمده از ضرورت‌های عملکردی، بلکه انعکاس جهان‌بینی اسلامی-ایرانی در باب نسبت انسان با امر غایب، راز و معنا هستند؛ جهانی که حضور را در دل غیبت می‌جوید و معنا را در متن ناپیداگی می‌آفریند.

کلیدواژگان: حریم فضایی؛ ابهام؛ زیبایی‌شناسی دیالکتیکی؛ معماری سنتی ایران؛ هنر اسلامی؛ نشانه‌شناسی فضا.

تاریخ دریافت: ۶ اسفند ۱۴۰۳

تاریخ بازنگری: ۱۴ فروردین ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۲ اردیبهشت ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۱۹ اردیبهشت ۱۴۰۴

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۴ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

یکی از ویژگی‌های کم‌تر واکاوی‌شده در بطن هنر و معماری اسلامی، چگونگی سامان‌دهی به تجربه‌ی مخاطب از طریق ابهام، پنهان‌کاری و حریم‌گذاری است. در این میان، حریم به مثابه‌ی مفهومی چندلایه در معماری سنتی ایران، نه تنها کارکردی کالبدی در سامان‌دهی فضاها و هدایت رفتارهای اجتماعی دارد، بلکه به گونه‌ای رمزآلود، تجربه‌ی معنوی و زیبایی‌شناختی مخاطب را نیز شکل می‌دهد. به موازات آن، در هنر اسلامی نیز ابهام و پنهان‌کاری به عنوان راهبردهایی برای گشودن فضاهای معنایی و ایجاد دیالکتیک حضور و غیبت عمل می‌کنند.

ادبیات نظری موجود، هر یک از این مقولات را عموماً در چارچوب‌های مجزا و مبتنی بر تحلیل‌های تاریخی یا کارکردی مطالعه کرده‌اند. در حالی که نسبت میان حریم فضایی در معماری با سازوکارهای ابهام‌آفرین در هنر اسلامی، در بستر جهان‌بینی اسلامی–ایرانی، به یک نظام واحد از معناپردازی و هندسه‌ی ادراک اشاره دارد که کمتر در مطالعات میان‌رشته‌ای بدان پرداخته شده است.

پرسش بنیادین این پژوهش آن است که چه رابطه‌ای میان کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران و «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی وجود دارد؟ آیا می‌توان این دو مقوله را به مثابه‌ی دو تجلی متفاوت از یک منطق زیبایی‌شناختی و معنوی مشترک دانست؟

هدف این مقاله آن است که از رهگذر رویکردی تطبیقی، مبتنی بر زیبایی‌شناسی دیالکتیکی (با تاکید بر آراء آدورنو) و خوانش نشانه‌شناسانه، سازوکارهای مشترک و افتراقات این دو نظام معنایی را تحلیل کند. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که چگونه در هر دو حوزه، با فاصله‌گذاری و تأخیر در آشکارگی، تجربه‌ای چندلایه، فعال و معنوی برای مخاطب خلق می‌شود؛ تجربه‌ای که عینیت حضور را در دل غیبت و رمزآلودگی بازمی‌آفریند.

پیشینه پژوهش

مطالعه‌ی مفهوم حریم در معماری سنتی ایران در سال‌های اخیر توجه پژوهشگران متعددی را به خود جلب کرده است. بخش مهمی از این پژوهش‌ها بر نقش حریم به عنوان ابزار سامان‌دهی فضاهای خصوصی و عمومی در معماری خانه‌های سنتی متمرکز بوده‌اند (1, 2). در حوزه‌ی هنر اسلامی نیز مطالعات متعددی به ابهام معنایی و پنهان‌کاری بصری در نگارگری، خوشنویسی و تزئینات معماری توجه داشته‌اند. کیایی (۲۰۲۲) ابهام را استراتژی هنری برای تعلیق معنا و مشارکت مخاطب می‌داند (3). آزمون‌فر (۲۰۲۴) در پژوهش خود به نقش ابهام در تزئینات معماری اسلامی پرداخته و آن را ابزار خلق تجربه‌ی معنوی و رمزآلود معرفی کرده است. با این حال، پیوند نظری میان ابهام در هنر اسلامی و مفهوم حریم در معماری سنتی کمتر به طور مستقیم مورد توجه قرار گرفته است (4).

با وجود این دستاوردها، تاکنون پژوهشی جامع که به طور تطبیقی به پیوند میان کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران و مفهوم «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی بپردازد و این پیوند را در پرتو زیبایی‌شناسی دیالکتیکی و نشانه‌شناسی فضا تحلیل کند، مشاهده نشده است. این خلأ پژوهشی اهمیت انجام مطالعه‌ی حاضر را دوچندان می‌کند. پژوهش حاضر در تلاش است با استفاده از این چارچوب‌های نظری، و با تحلیل نمونه‌های معماری و هنری، نشان دهد که ابهام و حریم هر دو به عنوان سازوکارهایی دیالکتیکی و نشانه‌شناسانه در زیبایی‌شناسی اسلامی–ایرانی عمل می‌کنند و تجربه‌ی مخاطب را از ادراک منفعل به سلوک معنوی مشارکتی ارتقا می‌دهند

معماری اسلامی

مبنای درک معماری سنتی اسلامی، که عملا اصول معماری مقدس را از مسجد به تمام واحدهای دیگر معماری و دست آخر به طراحی شهرک و شهر بسط می‌دهد، رابط موجود بین جهان، انسان به مفهوم سنتی آدم و معماری است. از دیدگاه سنتی می‌توان گفت انسان و جهان خود نمونه‌هایی از هنر مقدس هستند. انسان، جهان و معماری مقدس از بابت حقیقت هستی شناسانه شان کاملا به امر الهی وابسته‌اند (5). در معماری اسلامی حضور الهی یا از طریق مساجد ساده، سفید و ابتدایی نشان داده شده است که همین فقرشان یادآور پر طنین کسی است که به تنهایی صاحب تمام ثروت‌ها است، و یا از طریق نماهای دارای رگ‌های ظریف و استادانه و گنبدهایی که با هارمونی شان جلوه‌ای یگانه را در میان بسیار بر ملا می‌کنند و از بسیار به یگانه باز می‌گردند، رنگ‌ها انگار دنیای وجود هستند. سفید تر از همه است، سفید نماد وجود است (اصل تمام حالت‌های حقیقت جهانی)،سیاه پایین تر از همه و نماد پوچی است(6) .

در این دنیایی که تمام پدیده‌های آن اهمیت نمادینی دارند که بوسیله تاویل نمایان می‌شود،انسان وجود مرکزی دنیای خاکی محل سکونت اش است و دقیقا همین موقعیت مرکزی موجب می‌شود انسان ناگزیر به تاویل و دست یابی به حقیقت که درون اشیاء نهفته است گرایش دارد (6). هنر اسلامی در پیدایی و تکوین خود وامدار مفاهیمی چون تجلی، ظهور، نور، آب، آیینه، خیال، مثال، اعیان ثابته، انسان کامل، رنگ (با تجلیات عرفانی اش)، مراتب نور و وجود در عالم ظهور و تزکیه دل به عنوان مجلای کامل حقیقت سرمدی است، هنرمنددرمتن این تمدن به بازآفرینی مکرر خلقی می‌نشیند که در عالم ظهور در پی "یافت"مجدد خویش است(7). به تعبیر هانری کربن در معناهای فوق ذکر شکلی وجود ندارد و می‌تواند عامل بسیار موثری در پرداخت مبانی حکمی یکی از بی نظیر ترین مکاتب هنری جهان باشد.

معماران و مهندسان در قلمرو و الگو برگرفتن خود از معماری قدسی به تاملی عمیق در نوع طرح و پلان کعبه پرداختند و عارفان و راز گشایان نیز در پی ادراک تاویلی عمارتی برآمدند که بنا به طرح و پلان مقدسش خود تماشاگهی از اسرار و جلوه گاهی از صور و امثال قدسی بود. روایاتی در تمدن اسلامی هم بر وجود قرینه‌های آسمانی کعبه دلالت می‌کرد و هم بر چرایی و فلسفه چهار گوش بودن آن، برای مثال در من لا یحفره الفقیه حدیثی به نقل از امام صادق(ع) وجود دارد که در آن، مربع بودن کعبه به دلیل محاذات بودن آن با بیت المعمور و مربع بودن به دلیل مربع بودن عرش و مربع بودن عرش به دلیل آن است که اسلام بر چهار رکن استوار شده است: " سبحان الله، و الحمد الله، و لا اله الا اله و الله اکبر. همچنین اصول کافی به نقل از امیر المومنین علی (ع) ذکر می‌شود که خداوند عرش را از انوار چهارگانه سرخ و سبز، زرد و سفید خلق کرد (7).

بنابراین چهارگوش بودن کعبه بنیانی کاملا قدسی و مثالی در روایات اسلامی داشت و کاملا طبیعی بود که به عنوان نمادی کیهانی در الگوهای معماری مسلمین مورد استفاده قرار گیرد. همچنین مربع در کیهان شناسی اسلامی، نمودگار کیهان بود زیرا از یک سو با روایتی که از رسول اکرم (ص) در رویت گنبد عظیمی از صدف سپید ساخته شده و بر چهار پایه، در چهار کنج قرار داشت و بر آن کلام اولین سوره فاتحه الکتاب قرار داشت (7). همچنین در علم کیمیا، نقطه نماد یک (خالق) خط نماد دو (عقل الهی)، مثلث نماد سه (نفس) و مربع نماد چهار و نیز طبایع چهارگانه، جهات گانه، چهار باد، چهار ربع عالم، چهار فصل، چهار دروازه به دو دروازه اعتدال شب و روز و دو دروازه انقلاب تابستانی و زمستانی و نیز تقسیمات چهارگانه اصلی روز است. همچنین مکعب در همین نگره کیهان شناختی، نماد جسم، جهات شش گانه و (جلو، عقب، چپ، راست، بالا و پایین) و نیز شش قوه حرکت است (7).

در ادامه بحث بازخوانی مفاهیم مربوط به خانه کعبه در حرکت دورانی طواف، انسان پیرامون یک فضا با حجم مکعب (خانه کعبه) یک مسیر دایره‌ای را در حالی طی می‌کند که سمت راست او طبیعت(عالم کثرت است و او باید روی خود را به سمت خانه کعبه همواره ثابت نگه دارد(نقره کار،۱۳۹۴:۳۶۰). و در پی

آوردن نماز در پشت مقام ابراهیم با توقف هر حرکت مادی، با ذکر و یادآوری آگاهانه مفاهیم و معانی والا، سیر از ظاهر به باطن و عروج معنوی انسان امکان پذیر و میسر می‌شود (8). در جمره‌های سه گانه و رمی جمرات، جمره‌های سه گانه سه واحد حجم توپر هستند که حجم و نمود خارجی آن اصل شده و از جایگاه اصلی خود خارج گردیده و در برابر انسان یک هویت جدا و دروغین را به نمایش گذاشته است. تعداد آن‌ها نیز نشان دهنده جهان کثرت و عرصه دلفریبی و دل مشغولی انسان، و علقت و از خود بیگانگی او می‌شد (8). هندسه اصلی هسته‌های فضایی در همکف مساجد، همچون کعبه و مسجد النبی از مربع آغاز می‌شود که یک ضلع آن به سمت قبله باشد. در بین بی نهایت اشکال منظم و نا منظم هندسی مربع مناسب ترین شکلی است که انسان را از نظر مادی آرام و متعال نگه می‌دارد، زیرا اولا چهار ضلع آن با چهار وجه انسان منطبق می‌شود و همچون پنج ضلعی یا دایره یا اشکال نا منظم انسان را تشویق به حرکت نمی‌کند (8).

بدنه‌های مسجد همچون طبیعت بر زمین قیام کرده و سقف‌ها تمثیلی از آسمان می‌شود و هماهنگ با شکل و هندسه اندام انسان. در سطح همه چیز تقریبا قرینه و در ارتفاع هیچ شکلی با هم قرینه نیست و این تنوع و کثرت نهایتا به خورشید وحدت زا و دایره شمسه ختم می‌شود، یا به تعبیری از خورشید و دایره واحد و گسترش یابنده همه اشکال و فرم‌های کثیر ظهور می‌یابد. همچنان که ظهور ظاهری همه پدیده‌ها در زمین، از ذات نورانی خورشید است و بی وجود او ظلمات شب، سیر از ظاهر به باطن، از زمین به آسمان، از محدود و کثیر به نامحدود و واحد تمثیلی از سیر مخلوق به خالق و حرکت جوهری انسان تلقی می‌شود که وجه مشترک سیر و سلوک همه مومنان از عالمان و عابدان و هنرمندان و صنعتگران و سایر صنوف می‌باشد (8).

مبانی نظری

مفهوم حریم در معماری سنتی ایران

مفهوم حریم در معماری سنتی ایران، مفهومی چندلایه و بینارشته‌ای است که هم بُعد کالبدی دارد و هم ریشه در نظام‌های فرهنگی، اجتماعی و عرفانی ایران–اسلامی. در ساده‌ترین بیان، حریم را می‌توان مرزگذاری فضاها به منظور تنظیم نوع و کیفیت تعامل انسان با فضا و دیگر انسان‌ها دانست اما این تعریف تنها سطح بیرونی پدیده را در بر می‌گیرد؛ زیرا در عمق خود، حریم در معماری ایران نظامی از مراحل درک فضا و فرآیند معنوی ورود به فضای دیگر را سامان می‌دهد (6).

حریم در معماری سنتی ایران نه صرفاً ابزاری برای جداسازی و محدود کردن، بلکه ساختاری برای هدایت تجربه‌ی ادراکی و معنوی است. در این معماری، عبور از حریم‌های فضایی نوعی سلوک حرکتی و معنوی محسوب می‌شود که در آن هر مرحله از حرکت در فضا، معنای جدیدی را برای مخاطب مکشوف می‌کند (5). به این ترتیب، مخاطب در هر حرکت از فضایی به فضای دیگر، به تدریج از عرصه‌ی عمومی به عرصه‌ی خصوصی و از ظاهر به باطن راه می‌یابد (1). یکی از ویژگی‌های کلیدی حریم در این معماری، لایه‌بندی فضایی است. در خانه‌های سنتی ایران، معماری از ورودی تا اندرونی با سلسله‌مراتبی از فضاها طراحی می‌شود:

سردر ← هشتی ← دالان ← حیاط بیرونی ← حیاط اندرونی ← فضای نشیمن ← خلوت‌گاه (2).

این لایه‌بندی نه تنها عملکردی اجتماعی دارد (حفظ حریم خانواده)، بلکه مخاطب را به فرآیند مکاشفه‌ی تدریجی فضا دعوت می‌کند (9).

در تحلیل نشانه‌شناسانه، هر یک از این فضاها به مثابه‌ی نشانه‌هایی معنابردار عمل می‌کنند (Eco, ۱۹۷۶, ۲۷). به عنوان مثال، هشتی به عنوان اولین فضای پس از ورود، تجربه‌ی مکث و تغییر جهت را به مخاطب تحمیل می‌کند؛ حرکتی که او را از شتاب حضور در فضای بیرونی بازمی‌دارد و برای ورود به فضای درونی آماده می‌سازد (5). به این ترتیب، حریم در سطحی عمیق‌تر، مکانیزم تنظیم ریتم حرکت و ادراک زمان در فضا است.

در معماری مذهبی و آیینی نیز مفهوم حریم نقش محوری دارد. در مساجد و آرامگاه‌ها، حرکت مخاطب از حیاط به شبستان اصلی یا فضای گنبدخانه با سلسله‌ای از حریم‌های فضایی و نوری تنظیم می‌شود (10). نورپردازی تدریجی، تغییر در مقیاس فضا و پیچیدگی مسیر حرکت، همگی مخاطب را در فرآیندی دیالکتیکی از حضور و غیبت قرار می‌دهند (11).

از منظر زیبایی‌شناسی دیالکتیکی (12)، این نظام حریم‌ها همان ابهام فضایی است که تجربه‌ی مخاطب را از ادراک منفعل به ادراک فعال و مشارکتی تبدیل می‌کند. در اینجا، مخاطب با فضای قطعی و آشکار مواجه نمی‌شود، بلکه در هر گام از حرکت خود، معنای جدیدی را بازمی‌یابد (11)؛ این امر حریم را به عنصری مولد در فرآیند معنا بدل می‌کند.

در باغ‌های ایرانی، به ویژه در نمونه‌هایی چون باغ فین کاشان، مفهوم حریم در ابعاد گسترده‌تری ظاهر می‌شود. طراحی مسیرهای پرپیچ‌وخم، ایجاد بخش‌های مجزا با چشم‌اندازهای محدود، و بهره‌گیری از عناصر طبیعی همچون آب و درختان، حریم را از سطح صرفاً کالبدی به سطح زیباشناسی منظر و تجربه‌ی معنوی طبیعت ارتقا می‌دهد (5). در این نوع فضاها، حریم به ساختار تعلیق و مکث در منظر تبدیل می‌شود.

از منظر جامعه‌شناسی فضا، حریم در معماری سنتی ایران نظامی از روابط اجتماعی را نیز سامان می‌دهد. معماری با استفاده از حریم‌های متوالی، نوع حضور افراد مختلف (مهمان، آشنا، غریبه، خانواده) را تنظیم می‌کند و برای هر سطح از رابطه اجتماعی، سطحی از حضور فضایی را مجاز می‌شمارد (2). این نظام تجلی کالبدی مفاهیم فرهنگی مانند حیا، احترام، و سلوک عرفانی است.در تطبیق با هنر اسلامی، می‌توان گفت که همان‌گونه که ابهام و پنهان‌کاری در نگارگری و خوشنویسی اسلامی، مخاطب را به فرآیند مشارکت تفسیری دعوت می‌کنند، حریم‌های فضایی در معماری نیز مخاطب را به فرآیند مشارکت ادراکی و معنوی می‌کشانند (4). در هر دو، تجربه‌ی حضور در فضا یا اثر، تجربه‌ای باز و چندلایه باقی می‌ماند،در معماری سنتی ایران نظامی دیالکتیکی، نشانه‌شناسانه، زیبایی‌شناسانه و معنوی است که تجربه‌ی مخاطب از فضا را هدایت می‌کند. این ساختار در هماهنگی کامل با جهان‌بینی اسلامی–ایرانی درباره‌ی نسبت انسان با حقیقت و امر قدسی طراحی شده است (9). بازخوانی این مفهوم می‌تواند الهام‌بخش رویکردهای نوین در طراحی فضاهای معاصر با عمق معنوی و مشارکت‌جویانه باشد.

ابهام و پنهان‌کاری در هنر اسلامی

ابهام و پنهان‌کاری از ویژگی‌های بنیادین زیبایی‌شناسی هنر اسلامی به شمار می‌روند. این ویژگی‌ها در هنر اسلامی صرفاً جنبه‌ی فرمی یا تکنیکی ندارند، بلکه ریشه در جهان‌بینی توحیدی و عرفانی اسلام دارند؛ جهانی که حقیقت را ذاتاً غیرقابل ادراک مستقیم می‌داند و معنا را در حرکتی مداوم میان حضور و غیبت تجربه می‌کند (3, 10). از این منظر، ابهام و پنهان‌کاری نه نقص اثر، بلکه سازوکاری آگاهانه برای حفظ حضور امر قدسی در دل غیبت است (11).

در سنت هنری اسلامی، صراحت و بازنمایی مستقیم معنا اغلب ناپسند انگاشته می‌شود. در عوض، هنرمند اسلامی تلاش می‌کند تا فضایی ایجاد کند که مخاطب را به تجربه‌ی تأملی و تفسیری دعوت کند (4). این امر در تضاد با هنرهای مبتنی بر بازنمایی طبیعی در سنت غربی است؛ در هنر اسلامی، معنا همیشه در سطحی از پوشیدگی و ابهام باقی می‌ماند و مخاطب باید در فرآیند ادراک خود مشارکت فعال داشته باشد (13).

یکی از بسترهای اصلی ظهور این ابهام، خوشنویسی اسلامی است. در بسیاری از موارد، خوشنویسی به سطحی از انتزاع بصری می‌رسد که خواندن صریح متن را دشوار یا حتی ناممکن می‌سازد. اما این ابهام در خوانش نه نشانه‌ی بی‌نظمی بلکه دعوت به مراقبه و درنگ معنوی است (3). مخاطب در مواجهه با چنین نوشتارهایی، وارد فرآیندی دیالکتیکی از ادراک و تفسیر می‌شود (11).

در نگارگری اسلامی نیز ابهام حضوری پررنگ دارد. در بسیاری از ترکیب‌بندی‌های نگارگری، فضا به عمد فاقد پرسپکتیو خطی است و رابطه‌ی عناصر در سطحی از ابهام فضایی باقی می‌ماند (10). این تکنیک نه از ناتوانی در درک پرسپکتیو، بلکه از انتخاب زیبایی‌شناسانه برای خلق فضایی نمادین و چندلایه ناشی می‌شود که مخاطب را به سطحی از مشارکت تفسیری سوق می‌دهد (14).

ابهام در هنر اسلامی همچنین از طریق ساختارهای تکراری و الگومند (Pattern) تقویت می‌شود. در تزئینات هندسی و اسلیمی، تکرار بی‌پایان الگوها فضایی می‌آفریند که مخاطب را از تجربه‌ی مرکزگرایانه بازمی‌دارد و در عوض او را به ادراک شهودی از وحدت در کثرت دعوت می‌کند (ناصری، ۲۰۲۱: ۶۸). این ساختارها از حیث نشانه‌شناسی، معنا را همواره در سطحی باز و تعلیق‌شده نگاه می‌دارند (13).

در تزئینات معماری اسلامی نیز این ابهام حضوری چشمگیر دارد. استفاده از کتیبه‌های خوشنویسی در سطوح غیرقابل دسترسی، نقوش درهم‌تنیده‌ی گره‌ها و رنگ‌بندی‌های هم‌تراز و بدون کنتراست شدید همه به کاهش صراحت معنایی و ارتقای تجربه‌ی تأملی منجر می‌شود (4). در این فضاها، مخاطب هر بار با فرآیندی از کشف تدریجی معنا مواجه می‌شود (11).

از منظر زیبایی‌شناسی دیالکتیکی، این نوع ابهام دقیقاً همان ابهام ساختاری است که اثر هنری را به متنی باز و معماگونه تبدیل می‌کند (12). اثر هنری اسلامی از طریق ابهام، ظرفیت انتقادی و معنوی خود را حفظ می‌کند و مانع از آن می‌شود که مخاطب به مصرف‌کننده‌ی منفعل معنا تبدیل شود (11).

ابهام در هنر اسلامی همچنین با مبانی معرفتی عرفانی اسلام پیوندی عمیق دارد. در این نگاه، حقیقت نهایی)حق(فراتر از ادراک حسی و عقلی بشر قرار دارد (10). از این رو، هنر اسلامی نیز به جای تلاش برای بازنمایی مستقیم، جلوه‌هایی از حضور امر غایب را به تصویر می‌کشد (کیایی، ۲۰۲۲: ۴۷). به این ترتیب، ابهام به ابزار هنری برای بازنمایی امر ناپدیدار تبدیل می‌شود.جالب آن‌که این رویکرد با حریم در معماری سنتی ایران کاملاً هم‌خوان است. همان‌گونه که حریم‌های فضایی در معماری تجربه‌ی تدریجی و مکاشفه‌محور خلق می‌کنند (9)، ابهام در هنر اسلامی نیز حرکتی از ظاهر به باطن را سامان می‌دهد. در هر دو مورد، مخاطب از تجربه‌ی صرفاً ادراکی عبور می‌کند و وارد فرآیند معنوی مشارکتی می‌شود (11).

ابهام و پنهان‌کاری در هنر اسلامی نه نشانه‌ی کمبود بلکه نشانه‌ی حضور یک منطق زیبایی‌شناختی عمیق و آگاهانه است. این منطق با زیبایی‌شناسی دیالکتیکی هم‌راستا بوده و هدف آن حفظ پیچیدگی معنایی، مشارکت فعال مخاطب، و دعوت به تجربه‌ی معنوی است بازخوانی این ویژگی‌ها می‌تواند به طراحان و هنرمندان معاصر الهام بخشد تا فضاها و آثار هنری‌ای خلق کنند که سطوحی از معنا را باز و قابل کشف نگاه دارند.

زیبایی‌شناسی دیالکتیکی در برابر ابهام

زیبایی‌شناسی دیالکتیکی، به ویژه در اندیشه‌ی تئودور آدورنو، یکی از مؤثرترین چارچوب‌های نظری برای تحلیل رابطه‌ی میان ابهام و ساختار اثر هنری است. آدورنو (۱۹۹۷) اثر هنری را واجد معمایی بودن ذاتی می‌داند؛ بدین معنا که هر اثر ارزشمند به جای ارائه‌ی معنای صریح و بسته، مخاطب را درگیر فرآیندی باز و دیالکتیکی از کشف و تفسیر می‌کند (12). در چنین چارچوبی، ابهام نه ضعف اثر، بلکه شرط زیبایی‌شناسی مدرن و مؤلفه‌ی بنیادین در تجربه‌ی هنری است (11).

از منظر آدورنو، زیبایی‌شناسی دیالکتیکی تلاشی است برای آشتی‌ناپذیر نگاه داشتن تقابل میان فرم و محتوا در اثر هنری. در این وضعیت، هیچ معنایی به طور کامل تثبیت نمی‌شود؛ بلکه در دیالکتیکی مستمر میان امر حاضر و امر غایب به حرکت درمی‌آید (12). این وضعیت باعث می‌شود که هر تجربه‌ی مخاطب از اثر، بالقوه باز و سیال باقی بماند و هرگونه اطمینان به تملک کامل معنا به تعویق افتد (13).

ابهام در این چارچوب نه صرفاً به معنای دشواری در خوانش اثر است، بلکه مولفه‌ای است که پتانسیل انتقادی اثر را حفظ می‌کند. به باور آدورنو، اگر معنا در اثر تثبیت شود، مخاطب به مصرف‌کننده‌ی منفعل آن تبدیل خواهد شد؛ در حالی که ابهام معمایی او را به سوژه‌ی پرسشگر و درگیر در فرآیند تولید معنا بدل می‌سازد (12). این نکته با آموزه‌های عرفانی هنر اسلامی درباره‌ی نسبت انسان با معنا و امر قدسی هم‌افق است.

در معماری سنتی ایران، این زیبایی‌شناسی دیالکتیکی به‌شدت در ساختار فضایی و حریمی حضور دارد. طراحی فضاها با لایه‌بندی حریم‌ها، مکث‌های فضایی و تأخیر در مکاشفه‌ی بصری، تجربه‌ی مخاطب را درگیر فرآیندی باز از درک تدریجی می‌کند (9). به عبارتی، معماری نه تمامی معنا را در آغاز عرضه می‌کند و نه مخاطب را در وضعیت قطعیت معنایی قرار می‌دهد؛ بلکه از طریق ابهام فضایی نوعی «حرکت دیالکتیکی» میان مراتب حضور و غیبت پدید می‌آورد.

در هنر اسلامی نیز، خصوصاً در نگارگری و تزئینات معماری، همان منطق دیالکتیکی در کار است. به عنوان مثال، گره‌سازی‌های هندسی پیچیده یا نقوش اسلیمی متداخل مخاطب را با ساختاری مواجه می‌کنند که به رغم وحدت ظاهری، فاقد مرکز معنایی قطعی است (آزمون‌فر، ۲۰۲۴: ۱۰۹). این ویژگی باعث می‌شود که فرآیند دریافت اثر همواره در حال حرکت بین معنای آشکار و معنای در تعلیق باقی بماند (10).

از منظر زیبایی‌شناسی دیالکتیکی، این ساختار ابهام‌آمیز، مخاطب را در موقعیت درون‌بودگی تفسیری قرار می‌دهد؛ وضعیتی که در آن معنا نه امری داده‌شده، بلکه فرآیندی ساخته‌شونده در تعامل میان مخاطب و اثر است (14). به همین دلیل، تجربه‌ی هنری در مواجهه با فضاهای معماری سنتی یا آثار هنری اسلامی، تجربه‌ای باز و مولد باقی می‌ماند (5).

علاوه بر این، آدورنو تاکید می‌کند که ابهام اثر هنری باید ساختاری و ذاتی باشد، نه صرفاً زاده‌ی ناتوانی یا پیچیدگی سطحی. ابهام باید از تنش دیالکتیکی درونی اثر نشأت گیرد؛ تنشی که امکان تفسیر بی‌پایان و بازسازی مداوم تجربه را فراهم می‌سازد این اصل به وضوح در معماری سنتی ایران و هنر اسلامی رعایت شده است؛ جایی که ابهام نه تصادفی، بلکه آگاهانه و با غایت زیبایی‌شناسانه و معنوی خلق می‌شود. زیبایی‌شناسی دیالکتیکی آدورنو سبب میشود تا سازوکارهای ابهام در فضا و اثر هنری اسلامی را نه به مثابه محدودیت در بیان، بلکه به عنوان نیروی محرک تجربه‌ی تفسیری مخاطب درک کنیم. این رویکرد نشان می‌دهد که معماری سنتی ایران و هنر اسلامی به واسطه‌ی خلق معمایی بودن در ساختار، مخاطب را به مشارکت فعال در معنا فرا می‌خوانند؛ فرآیندی که عمیقاً با جهان‌بینی اسلامی درباره‌ی نسبت انسان با حقیقت و امر قدسی همسو است.

نشانه‌شناسی فضا و اثر هنری

نشانه‌شناسی به عنوان یکی از روش‌های مؤثر در تحلیل پدیده‌های فرهنگی و هنری، امکان فهم لایه‌های پنهان معنا در فضا و اثر هنری را فراهم می‌آورد. در این رویکرد، فضاها و آثار هنری همچون متن‌هایی باز (14) در نظر گرفته می‌شوند که از رهگذر نشانه‌ها و کدهای متنوع، تجربه‌ای معنادار برای مخاطب خلق می‌کنند. از این منظر، هیچ فضایی خنثی یا بی‌معنا نیست؛ بلکه هر ساختار فضایی واجد مجموعه‌ای از دلالت‌ها و نشانه‌هاست که در بستر فرهنگی و ادراکی خاص خود معنا می‌یابند (5).

در معماری سنتی ایران، نشانه‌شناسی فضا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ چرا که سازمان‌دهی فضایی در این معماری بر مبنای لایه‌مندی حریم‌ها و درنگ در مکاشفه‌ی بصری طراحی شده است (1). عناصری همچون هشتی، دالان‌های پیچ‌خورده، حیاط مرکزی و ایوان‌ها به عنوان نشانه‌های مکث‌دهنده عمل می‌کنند و مخاطب را به نوعی ریتم حرکتی خاص وا می‌دارند که از شتاب‌زدگی ادراکی می‌کاهد و فرآیند کشف را تدریجی می‌سازد (2).

در این ساختار، فضا نه صرفاً به مثابه‌ی پس‌زمینه‌ی عملکردی، بلکه همچون متنی معنابردار طراحی می‌شود که از طریق چینش نشانه‌ها، کنشگر (یعنی مخاطب–کاربر فضا) را به خوانش فعال دعوت می‌کند (13). به عنوان مثال، مسیر دسترسی از ورودی خانه‌های سنتی به اندرونی با استفاده از الگوهای فضایی پیچیده، مفاهیمی چون احترام به حریم خصوصی، تدریج در ورود به امر قدسی، و ضرورت آمادگی ذهنی برای مواجهه با فضای درونی را بازنمایی می‌کند. در هنر اسلامی نیز نشانه‌شناسی یک ابزار تحلیلی کلیدی است. ابهام بصری و چندلایگی در تزئینات معماری، خوشنویسی و نگارگری، به گونه‌ای طراحی شده‌اند که مخاطب را به مشارکت در فرآیند معناپردازی وادارند به عبارتی، هنر اسلامی آگاهانه از ارائه‌ی معنا به صورت مستقیم و آشکار پرهیز می‌کند و از طریق بازی نشانه‌ها، نوعی تجربه‌ی حضور در دل غیبت را سامان می‌دهد (10).

از دیدگاه نشانه‌شناسی، این ابهام نه نشانه‌ی نقص در بیان، بلکه نشانه‌ی تعمد در هدایت تجربه‌ی معنوی است. نشانه‌های بصری در هنر اسلامی غالباً با حذف مرکز آشکار معنا و بازگذاشتن فرایند تفسیر، فرصتی برای مشارکت فعال ذهن مخاطب فراهم می‌کنند (11). در اینجا، مخاطب نه مصرف‌کننده‌ی معنای قطعی، بلکه هم‌آفریننده‌ی معنای ممکن در تعامل با اثر است (5).

در تطبیق میان معماری سنتی ایران و هنر اسلامی، می‌توان دریافت که هر دو حوزه از سازوکارهای نشانه‌ای مشابه برای تعویق در آشکارگی معنا و تقویت مشارکت ادراکی بهره می‌گیرند. همان‌گونه که در معماری سنتی، مسیرهای پیچیده و لایه‌های حریم تجربه‌ی تدریجی را می‌سازند، در هنر اسلامی نیز تکرار الگوها، تعلیق مرکز بصری، و تداخل نشانه‌ها باعث خلق تجربه‌ی ادراکی چندسطحی می‌شوند (3).

فضا و اثر هنری هر دو نظام زیبایی‌شناسی در معماری و هنر اسلامی، مخاطب را در موقعیت خواننده‌ی فعال متن فضایی–هنری قرار می‌دهند. این ویژگی منطبق بر جهان‌بینی اسلامی درباره‌ی نسبت انسان با معنا و امر قدسی است؛ جهانی که معنا را در دل ناپیدایی و حضور را در دل غیبت می‌جوید. چنین رویکردی، تجربه‌ی مخاطب را از سطح مصرف صوری به سطح مشارکت تأملی و معنوی ارتقا می‌دهد.

روش‌شناسی پژوهش

رویکرد کلی پژوهش

این پژوهش از نوع مطالعه تطبیقی-تفسیری است و با بهره‌گیری از روش کیفی تحلیل محتوای نشانه‌شناختی و زیبایی‌شناسی دیالکتیکی، به تحلیل رابطه‌ی میان حریم فضایی در معماری سنتی ایران و ابهام و پنهان‌کاری در هنر اسلامی می‌پردازد. این رویکرد به دلیل ماهیت معناساز و تفسیربرانگیز پدیده‌های مورد مطالعه، مناسب‌ترین چارچوب تحلیل محسوب می‌شود.

روش گردآوری داده‌ها

داده‌های پژوهش از دو منبع اصلی گردآوری شده‌اند:

۱. **مطالعات اسنادی**: شامل تحلیل دقیق متون علمی منتشرشده در پنج سال اخیر پیرامون معماری سنتی ایران، زیبایی‌شناسی هنر اسلامی، نظریه‌های دیالکتیکی هنر و نشانه‌شناسی فضا

۲. **مطالعه‌ی نمونه‌های میدانی**: انتخاب چهار نمونه‌ی موردی شامل:

در این بخش، تحلیل تطبیقی میان حریم فضایی در معماری سنتی ایران و ابهام و پنهان‌کاری در هنر اسلامی ت با رویکرد زیبایی‌شناسی دیالکتیکی و نشانه‌شناسی فضا انجام شده است. برای این منظور، چهار نمونه‌ی موردی شاخص انتخاب شده است:

۱. خانه بروجردی‌ها (کاشان)

۲. مسجد شیخ لطف‌الله (اصفهان)

۳. آرامگاه شاه نعمت‌الله ولی (ماهان)

۴. باغ فین (کاشان)

خانه بروجردی‌ها: لایه‌بندی حریم و دیالکتیک حضور و غیبت

در خانه بروجردی‌ها، مسیر دسترسی از ورودی به اندرونی نمونه‌ی بارزی از لایه‌بندی حریم‌هاست. دالان‌های مارپیچ و هشتی در نقش نشانه‌های مکث‌دهنده مخاطب را به تأخیر در درک فضایی وادار می‌کنند (9). مخاطب در یک فرآیند تدریجی با فضا مواجه می‌شود که مشابه با ابهام ساختاری در اثر هنری دیالکتیکی است (11).

معماری این خانه، معنا را در دل تأخیر و غیبت تدریجی آشکار می‌کند؛ همانگونه که نگارگری‌های اسلامی ابهام بصری را در طرح‌های درهم‌تنیده پدید می‌آورند (4).

مسجد شیخ لطف‌الله: دیالکتیک ابهام در ساختار قدسی

گنبدخانه‌ی مسجد شیخ لطف‌الله از شاهکارهای ابهام قدسی در معماری اسلامی است (10). در این فضا، با حذف فضای صحن باز و ایجاد ورودی پیچیده، مخاطب وارد فرآیندی می‌شود که حضور امر قدسی را در دل ساختاری به ظاهر پنهان تجربه می‌کند (5). کاشی‌کاری‌های فاقد مرکز و طرح‌های خوشنویسی پیوسته نیز، ابهام معنایی و تعلیق تفسیر را تقویت می‌کنند (3). این فضا نمونه‌ی اعلایی از دیالکتیک امر حاضر و امر غایب است که زیبایی‌شناسی دیالکتیکی بر آن تأکید دارد.

باغ فین: نشانه‌شناسی فضا و ابهام در منظر

باغ فین به عنوان یک متن باز فضایی (14)، نمونه‌ای ممتاز از کاربرد نشانه‌های مکث‌دهنده در معماری منظر ایران است. مسیرهای پرپیچ‌وخم باغ، حضور عناصر آب، درخت و معماری در ترکیب با یکدیگر، فرآیندی از تأخیر در آشکارگی کل فضا را خلق می‌کنند (5).

این طراحی، مشابه با ابهام ترکیبی در نگارگری اسلامی، مخاطب را از حرکت صرف به تأمل و مشارکت تفسیری می‌کشاند (4). باغ به جای آنکه معنای صریح و نهایی عرضه کند، تجربه‌ای باز و سیال از حضور در طبیعت قدسی فراهم می‌آورد هر چهار نمونه‌ی موردی، سازوکارهای حریم فضایی و ابهام هنری به شیوه‌ای دیالکتیکی و نشانه‌شناسانه در خدمت هدایت تجربه‌ی مخاطب عمل می‌کنند. در این فرآیند، فضا و اثر هنری هر دو به متن‌های باز تبدیل می‌شوند که مخاطب را به مشارکت فعال در خوانش و کشف معنا فرا می‌خوانند؛ فرآیندی که در راستای جهان‌بینی اسلامی درباره‌ی نسبت انسان با حقیقت قرار دارد.

نتیجه‌گیری

مطالعه تطبیقی کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران و مفاهیم «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی، نمایانگر پیوندی عمیق میان فرم، معنا و تجربه زیباشناختی در سنت‌های هنری و معماری تمدن اسلامی است. یافته‌های این پژوهش، که مبتنی بر تحلیل مفهومی، شواهد تاریخی و نمونه‌های شاخص در هنر و معماری اسلامی است، نشان می‌دهد که این دو مفهوم—با وجود تفاوت در بستر تجلی ریشه در منطق معنوی مشترکی دارند که معرفت‌شناسی عرفانی اسلام را بازتاب می‌دهد.

در معماری سنتی ایران، «حریم» نه‌فقط به‌منزله‌ی یک ساختار فیزیکی، بلکه به‌عنوان نوعی واسطه‌گر معرفتی تعریف می‌شود؛ ساختاری که از طریق طراحی فضایی، گذر تدریجی و سلسله‌مراتب نمادین، مخاطب را از سطح به عمق، از ظاهر به باطن، و از دنیای مادی به ساحت معنا هدایت می‌کند. در این چارچوب، فضا نه برای مشاهده صرف، بلکه برای تجربه و تأمل طراحی می‌شود. مشابه این ساختار معنایی را می‌توان در هنر اسلامی—به‌ویژه در خوشنویسی، تذهیب و تزئینات هندسی یافت، جایی که فرم‌های پیچیده، غیاب تصویرگری مستقیم، و رمزگذاری بصری، فرآیند دریافت معنا را از مسیر شهود و مکاشفه هدایت می‌کنند.

نکته کلیدی این تطبیق، در آن است که هم حریم در معماری و هم ابهام در هنر اسلامی، «فاصله» را نه مانعی، بلکه عنصری مولد می‌دانند. این فاصله، مخاطب را به درنگ، توقف و تعمق دعوت می‌کند، و از طریق عدم‌صراحت و غیاب مستقیم، امکان مکاشفه و نزدیکی معنوی را فراهم می‌سازد. بدین‌ترتیب، منطق زیبایی‌شناختی اسلامی، برخلاف سنت‌های بصری غربی که بر وضوح، نمایش و بازنمایی تأکید دارند، بر اساس ناپیدایی، پوشیدگی و معنا در پس فرم استوار است.

پرسش بنیادین این پژوهش که به بررسی رابطه‌ی میان کارکرد «حریم» در معماری سنتی ایران و مفهوم «ابهام» و «پنهان‌کاری» در هنر اسلامی می‌پردازد، در واقع به کنه یکی از ظریف‌ترین لایه‌های معناشناختی در زیبایی‌شناسی اسلامی نظر دارد. این دو مفهوم، اگرچه در ظاهر متفاوت جلوه می‌کنند—یکی مرتبط با فضا و عملکرد معماری و دیگری ناظر بر وجه بصری و هنری—در عمیق‌ترین سطح، بازتاب یک منطق معنوی و معرفتی مشترک‌اند که بر اساس «غیاب به‌مثابه‌ی حضور» و «مرکزیّت نادیدنی» تعریف می‌شود.در معماری سنتی ایران، مفهوم «حریم» نه‌فقط به‌عنوان یک مرز فیزیکی بلکه به‌منزله‌ی یک چارچوب معنوی و فرهنگی مطرح است. خانه‌ها و فضاهای شهری سنتی به گونه‌ای طراحی می‌شدند که لایه‌هایی از فاصله، گذار و انقطاع میان فضای خصوصی و عمومی برقرار

کنند. این طراحی، هم از حیث کارکرد اجتماعی و هم از حیث عرفانی، مبتنی بر حفاظت از «باطن» در برابر «ظاهر» است. به عبارت دیگر، فضاها طوری سامان می‌یابند که قلب معنایی آن‌ها مستقیماً در دسترس نباشد و تنها از طریق سیر تدریجی و آگاهی‌یافته کشف شود. این منطق با ایده‌ی «سفر از ظاهر به باطن» در عرفان اسلامی پیوندی عمیق دارد.

از سوی دیگر، در هنر اسلامی—به‌ویژه در خطاطی، تزیینات هندسی و خوشنویسی—مفهوم «ابهام» و «پنهان‌کاری» نه‌تنها محدودکننده نیست، بلکه به‌عنوان شکلی از برانگیختن حس مکاشفه و تدبر عمل می‌کند. خط کوفی، تکرارهای متقارن، و پیچیدگی در نقوش اسلیمی، همگی حاوی اطلاعاتی‌اند که به‌سادگی بر مخاطب مکشوف نمی‌شوند، بلکه او را به تفسیر، تعمق و حتی تجربه‌ی دینی دعوت می‌کنند. این سبک بیان، با انکار «بازنمایی مستقیم» و گرایش به «رمزآلودی»، میان فرم و معنا فاصله‌ای مقدس ایجاد می‌کند که کارکردی مشابه با «حریم» در معماری دارد.«حریم» در معماری و «ابهام» در هنر اسلامی، هر دو برآمده از یک منطق مشترک‌اند که مرکزیت را در غیاب تعریف می‌کند، نه در حضور فیزیکی. این منطق از بینش عرفانی اسلامی نشأت می‌گیرد که حقیقت را نه در دیدنی‌ها، بلکه در کشف تدریجی و سلوک درونی می‌جوید. این درک از فضا و فرم، نه‌فقط زیبایی‌شناختی بلکه معرفتی و معنوی است؛ چرا که مخاطب را از درک سطحی به تجربه‌ای حضوری و شهودی سوق می‌دهد.

در نتیجه، «حریم» در معماری ایرانی و «ابهام» در هنر اسلامی را به‌مثابه دو جلوه‌ی متفاوت از یک منطق معنوی و زیبایی‌شناختی واحد دانست. هر دو بر بنیاد کشف تدریجی، پرهیز از نمایش صریح، و دعوت به تجربه‌ی درونی استوارند. چنین نگاهی می‌تواند مسیرهای تازه‌ای در تحلیل تطبیقی هنر و معماری اسلامی بگشاید و به فهم ژرف‌تری از بنیان‌های فلسفی آن بینجامد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Introduction

One of the lesser-explored aspects of Islamic art and architecture is the deliberate use of ambiguity, concealment, and spatial boundaries (harim) to shape the viewer's experience. In traditional Iranian architecture, harim serves as a multilayered concept, functioning not only as a physical organizer of spaces and social behaviors but also as a subtle mechanism for shaping spiritual and aesthetic experiences. Similarly, in Islamic art, ambiguity and concealment act as strategies to open semantic spaces and create a dialectic between presence and absence. While existing literature often studies these concepts in isolation, focusing on historical or functional analyses, this research argues that the relationship between spatial harim in architecture and ambiguity in Islamic art reflects a unified system of meaning-making and perceptual geometry rooted in the Islamic-Iranian worldview. This study posits that both harim and ambiguity are manifestations of a shared aesthetic and spiritual logic, creating a multilayered, active, and spiritual experience for the viewer by delaying full revelation. By employing a comparative approach grounded in dialectical aesthetics (drawing on Adorno's theories) and semiotic analysis, this paper explores the common mechanisms and distinctions between these two systems of meaning, demonstrating how both create a dynamic interplay between presence and absence, thereby fostering a participatory and spiritual engagement with the viewer.

Background

Recent studies on harim in traditional Iranian architecture have focused on its role in organizing private and public spaces, particularly in residential buildings (1, 2). In Islamic art, scholars have examined ambiguity and visual concealment in calligraphy, illumination, and architectural decorations. Kiaei (2022) views ambiguity as an artistic strategy to suspend meaning and engage the viewer (3), while Azmoonfar (2024) highlights its role in creating spiritual and enigmatic experiences in architectural embellishments (4). However, the theoretical connection between ambiguity in Islamic art and harim in architecture remains underexplored. This gap underscores the significance of this study, which seeks to bridge this divide through a comparative analysis informed by dialectical aesthetics and spatial semiotics.

Islamic Architecture

Islamic architecture embodies a sacred relationship between the divine, humanity, and the built environment. As Naseri (2021) notes, humans and the world are seen as manifestations of divine art, dependent on the divine essence (5). This worldview is reflected in architectural elements such as mosques, where simplicity and intricacy coexist to symbolize the divine presence. Ardalan (2011) emphasizes the symbolic significance of geometric forms, such as the square and cube, which represent cosmic and metaphysical principles (6). The Kaaba, for instance, is a cubic structure whose design, as Bolkhari Ghahi (2011) explains, is rooted in divine narratives and symbolizes the intersection of the earthly and celestial realms (7). The ritual of circumambulation (tawaf) around the Kaaba exemplifies the human journey toward spiritual realization, mirroring the movement from multiplicity to unity. Similarly, the square, with its four sides, represents balance and harmony, aligning with

the human form and spiritual principles (8). These architectural elements, imbued with symbolic meaning, guide the viewer through a transformative experience, reflecting the Islamic worldview's emphasis on the sacred and the divine.

Theoretical Framework: The Concept of Harim in Traditional Iranian Architecture

Harim in traditional Iranian architecture is a multifaceted concept encompassing physical, cultural, social, and mystical dimensions. Beyond its role as a spatial boundary, harim functions as a system of perceptual and spiritual progression, guiding the viewer through layers of meaning (6). This is evident in the hierarchical design of traditional houses, where spaces are layered to create a gradual transition from public to private realms (5). For instance, the entrance (sardar), vestibule (hastih), and courtyard (hayat) serve as semiotic markers, each inviting the viewer to pause and reflect, thereby slowing the pace of perception (1). This layering not only preserves privacy but also transforms the act of movement into a spiritual journey (2). In religious architecture, such as mosques and mausoleums, harim is manifested through gradual lighting, changes in spatial scale, and complex pathways, creating a dialectical experience of presence and absence (10). From a dialectical aesthetic perspective, this system of boundaries generates spatial ambiguity, encouraging active engagement rather than passive observation (11). Thus, harim serves as a generative element in the process of meaning-making, inviting the viewer to participate in the unfolding of spatial and spiritual narratives.

Ambiguity and Concealment in Islamic Art

Ambiguity and concealment are central to the aesthetic and spiritual logic of Islamic art, rooted in the Islamic worldview's emphasis on the ineffable nature of truth. As Grabar (1983) notes, Islamic art avoids direct representation, favoring instead a suggestive and participatory approach (10). This is evident in calligraphy, where the abstraction of script invites contemplation rather than immediate comprehension (3). Similarly, in illumination and geometric patterns, the absence of a central focal point and the repetition of motifs create a sense of unity within multiplicity, encouraging intuitive engagement (4). Architectural decorations, such as intricate tilework and inaccessible inscriptions, further emphasize ambiguity, transforming the viewer's experience into a process of gradual discovery (11). From a dialectical perspective, this ambiguity preserves the critical and spiritual potential of art, preventing the viewer from becoming a passive consumer of meaning (12). Thus, ambiguity in Islamic art is not a limitation but a deliberate strategy to evoke spiritual reflection and participatory interpretation.

Dialectical Aesthetics and the Role of Ambiguity

Adorno's dialectical aesthetics provides a framework for understanding ambiguity as a generative force in art. He argues that true art resists closure, maintaining a tension between form and content that invites ongoing interpretation (12). This resonates with the Islamic artistic tradition, where ambiguity is not a flaw but a means to sustain spiritual engagement. In architecture, the gradual revelation of space through harim mirrors the dialectical process of discovery in art, as seen in the layered spaces of traditional Iranian houses (9). Similarly, in Islamic art, the absence of a central focus in geometric patterns or the complexity of calligraphy creates a dynamic interplay between presence and absence, encouraging active participation (10). This structural ambiguity, inherent in both architecture and art, aligns with the Islamic worldview's emphasis on the ineffable nature of truth, transforming the viewer's experience into a spiritual journey.

Semiotics of Space and Art

Semiotics offers a lens for analyzing how spaces and artworks function as open texts, conveying meaning through signs and codes. In traditional Iranian architecture, elements such as vestibules and winding pathways serve as semiotic markers, guiding the viewer's movement and inviting reflection (5). Similarly, in Islamic art, the use of ambiguous visual elements, such as intricate patterns and abstract calligraphy, transforms the artwork into a participatory text (14). Both architecture and art employ

these semiotic strategies to delay full revelation, fostering a process of gradual discovery. This approach aligns with the Islamic worldview, where meaning is found in the journey rather than in fixed representations, elevating the viewer's experience from passive observation to active engagement.

Methodology

This study employs a comparative-interpretive approach, combining content analysis of recent literature with semiotic and dialectical aesthetic frameworks. Four case studies—the Borujerdi House, Sheikh Lotfollah Mosque, Shah Nematollah Vali Shrine, and Fin Garden—were analyzed to explore the interplay between harim and ambiguity. These examples illustrate how spatial boundaries and artistic ambiguity create a participatory and spiritual experience for the viewer.

Case Studies

1. **Borujerdi House** :The gradual progression from entrance to interior exemplifies the layering of harim, creating a dialectical experience of presence and absence (9).
2. **Sheikh Lotfollah Mosque** :The absence of a central courtyard and intricate tilework generate ambiguity, inviting spiritual contemplation (5).
3. **Fin Garden** :The winding paths and natural elements create a semiotic landscape that delays full revelation, mirroring the ambiguity in Islamic art (4).

Conclusion

This study reveals a profound connection between harim in traditional Iranian architecture and ambiguity in Islamic art, both rooted in a shared spiritual and aesthetic logic. By delaying full revelation, these concepts transform the viewer's experience into a participatory and spiritual journey, reflecting the Islamic worldview's emphasis on the ineffable nature of truth. This analysis offers new insights into the philosophical foundations of Islamic art and architecture, highlighting their potential to inspire contemporary designs that foster meaningful and engaging experiences.

References

1. Shiripour A. Revelatory spatial hierarchies and audience experience. Iranian Architectural Research Journal. 2023.
2. Zarei M, Naderi S, Mohseni A. The role of space and time in the spiritual experience of the traditional Iranian house. Architecture and Society Quarterly. 2021.
3. Kiaei M. Semantic ambiguity in Islamic miniature painting. Art and Meaning Journal. 2022.
4. Azmoonfar P. Visual ambiguity and participatory interpretation in Islamic architectural art. Islamic Art Studies Quarterly. 2024.
5. Naseri H. Spatial semiotics in traditional Iranian architecture. Semiotics Journal. 2021.
6. Ardalan N, Bakhtiar L. The sense of unity: The Sufi tradition in Persian architecture: Elm-e Memar; 2011.
7. Bolkhari Ghahi H. Mystical foundations of Islamic art and architecture: Soureh Mehr; 2011.
8. Noghrekar A. Theoretical foundations of architecture: Payame Noor University Press; 2015.
9. Shafiei R, Yekta A. Interpretive ḥarīm: Meaning and the unseen in traditional spatial foundations. Islamic Art Philosophy Quarterly. 2023.
10. Grabar O. The Formation of Islamic Art: Yale University Press; 1983.
11. Mojabi F. Dialectics and ambiguity: Adorno's aesthetics in contemporary Iranian art. Journal of Aesthetic Theory. 2020;22(1):77-94.
12. Adorno T. Aesthetic Theory: Continuum; 1997.
13. Barthes R. Image-Music-Text: Fontana Press; 1977.
14. Eco U. A Theory of Semiotics: Indiana University Press; 1976.