# A Comparative Study of Traditionalism and Historiography in the Explanation of Mosque Architecture by Focusing on the notions of Titus Burckhardt and Oleg Grabar's Model

**Seyed Hadi Jalali [1]; Nayer Tahoori [2*]; Iraj Etessam[3]**

[1] Ph.D. Candidate in Architecture, Department of Architecture, Science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[2] Assistant Professor, Department of Art, Science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

[3] Professor, Department of Architecture, Science and research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

(Received 21 Oct 2021, Accepted 1 Jan 2022)

Serious efforts to understand the nature of Islamic art and architecture in the West began with the formation of the Age of Enlightenment in the eighteenth century and culminated in the nineteenth century. In the first half of the nineteenth century, researchers and historians looked at Islamic art with an ethnographic approach, emphasizing the role of climate, local geography, and racial characteristics as determining factors in the formation of art and architecture. In the second half of the century, they investigated Islamic art to find and determine general, universal, transhistorical, and timeless rules and ignoring climatic elements and ethnic characteristics. In the late nineteenth, Hegelian thought came to dominate the writing of art history, and Islamic art and architecture, based on the philosophical teachings of Hegel's history, were examined based on historical algebra and certainty. This approach emphasizes the unity of history and considers art and all human intellectual and cultural manifestations to come from a single spirit. Therefore, with such an approach, the works of Islamic art and architecture are considered as the continuation of Byzantine and Sassanid art based on the chronological sequence. From the middle of the twentieth century, in addition to the Sassanid and Byzantine roots of Islam art, the role of Islam and its connection with the works of art and architecture was also considered. Some researchers of Islamic art have considered it to be influenced by the ontology of Islam and have given its elements a religious and transcendent meaning. An example is Titus Burckhardt who explained the common values and characteristics of the traditional originated art, especially the Islamic tradition from the standpoint of religious revival called the traditionalism school; And the path of modern historians in the context of Orientalism, such as the Grabar model, which denies traditionalists disbelief in history and the existence of purely transhistorical truths in Islamic art. Now, since the mosque is the first and most important manifestation of Islamic buildings in which Islamic art has been formed; most of the studies by researchers and historians are about building a mosque. The present study deals with the comparative study of mosque architecture in the views of Titus Burckhardt of the traditionalist movement and Oleg Grabar of the historians. Despite the methodological differences in Burckhardt and Grabar's approaches and their interpretation and explanation of the architectural principles and elements of the mosque building, they explain Islamic architecture, especially elements of the mosque according to the role of religious component and both believe that the mosque is built on the foundations of other religions. Now the question is what influence their views have on the definition of Islamic architecture? Findings show that Burckhardt believes that the formation of architecture and its elements have been derived from the Islamic traditions while Grabar refers to Islam as a cultural component along with historical and social ones. The aim of this study is to find commonalities and differences between these two perspectives in Islamic architecture according to their specific approach.

**Keywords:** Sophia Perennis, Traditionalism, Historiography, Titus Burckhardt, Oleg Grabar.

[*] Corresponding author E-mail: n-tahoori@srbiau.ac.ir

*Copyright© 2021, the Authors | This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and .Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms*

مقالهٔ پژوهشی

DOI: 10.52547/ciauj.6.2.113

سال ششم، شماره دوم – پاییز و زمستان ۱۴۰۰

# مطالعهٔ تطبیقی سنت‌گرایی و تاریخی‌گری در تبیین معماری مسجد با تمرکز بر آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار *

سیدهادی جلالی [۱]، نیّر طهوری [۲]**، ایرج اعتصام [۳]

۱. دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲. استادیار، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۳. استاد، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۲۹، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱۰/۱۱)

## چکیده

پژوهش حاضر به مطالعهٔ تطبیقی دو شیوهٔ فلسفی–حکمی سنت‌گرایی و تاریخی‌گری در باب معماری مسجد با تمرکز بر آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار می‌پردازد. با مفروض دانستن اینکه اختلاف بنیادهای نظری سبب می‌شود یک امر واحد علی–رغم داشتن مبنای خاصِ یکسان در شکل‌گیری، به شیوه‌های متفاوت تعریف و تبیین شود، باوجود تفاوت مبانی فکری دو رویکرد سنت‌گرایی و تاریخی‌گری، بورکهارت و گرابار هر دو به نقش مبانی حکمت اسلامی در شکل‌گیری هنر و معماری منسوب به آن توجه ویژه‌ای دارند. حال که شکل‌گیری هنر و معماری‌اسلامی در کامل‌ترین نمونهٔ آن یعنی مسجد مدّنظر است، سئوال پژوهش این است که ایشان اصول معماری مسجد را از منظر خاص خود چگونه تعریف کرده و حکمت اسلامی را منشأ کدام عناصر در شکل‌گیری آن دانسته‌اند؟ یافته‌ها نشان می‌دهند با اینکه هر دو، آثار سنن پیشین را مبنای شکل‌گیری مسجد بیان می‌کنند؛ بورکهارت توسعهٔ معماری مسجد را براساس جوهره و تعالیم اسلام و تمام عناصر آن را واجد ماهیت معنوی و نمادین و تجلی عینی اسلام می‌داند؛ در حالی‌که گرابار نیازهای عملکردی را عامل توسعهٔ اجزای شناختی مسجد می‌داند و با ردّ تأکید انحصاری بر نقش اسلام، اظهار می‌دارد که برخی عناصر عاریتی آن، بعدها تحت تأثیر مبانی اعتقادی اسلام، ماهیتی نمادین و هویتی یافته‌اند. شیوهٔ تحقیق توصیفی–تحلیلی با رویکرد مطالعهٔ تطبیقی است.

## واژگان کلیدی

حکمت خالده، سنت‌گرایی، تاریخی‌گری، تیتوس بورکهارت، الگ گرابار.

* این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار در باب معماری اسلامی با تأکید بر بنای مسجد» به راهنمایی دکتر نیّر طهوری و مشاورهٔ دکتر ایرج اعتصام است؛ که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران از این رساله دفاع شده است.

** نویسنده مسئول مکاتبات: n-tahoori@srbiau.ac.ir

حق نشر متعلق به نویسنده(گان) است و نویسنده تحت مجوز Creative Commons Attribution License به مجله اجازه می‌دهد مقاله چاپ شده را با دیگران به اشتراک بگذارد منوط بر اینکه حقوق مؤلف اثر حفظ و به انتشار اولیه مقاله در این مجله اشاره شود.

## مقدمه

در میان رویکردهای مختلف پژوهش، دو رویکردِ مهم «سنت‌گرایی» با نگرشی فراتاریخی و «تاریخی‌گری» با نگرشی پوزیتیویستی، با اختلاف در به‌کار بردن شیوه‌های متفاوت معرفت‌شناختی در مواجهه با هنر و معماری اسلامی، به تبیین ویژگی‌های شکلی، معرفتی و نحوهٔ شکل‌گیری آن پرداخته‌اند. از آن روی که بنیان فکری سنت‌گرایان، برپایهٔ مفاهیم معنوی و عرفانی دین اسلام استوار است، تیتوس بورکهارت شکل گیری معماری مسجد را در قالب قواعدی فراتاریخی و فرازمانی، متأثر از جوهرهٔ اسلام می‌داند. در مقابل، الگ گرابار با رویکرد تاریخی‌گری –که بر فلسفهٔ تاریخ هگل مبتنی است– قائل به تحلیل و تفسیر آثار معماری اسلامی به‌خصوص بنای مسجد، براساس مقتضیات و جبریات زمانی و مکانی، با استناد بر شواهد و مدارک تاریخی است؛ هر چند که از اسلام و تأثیرات آن به عنوان مؤلفه‌ای فرهنگ‌ساز سخن به میان می‌آورد. اگرچه هر دو به نقش مؤلفهٔ دینی در شکل‌گیری و توسعهٔ معماری اسلامی، به ویژه در مهم‌ترین تجلّی آن یعنی بنای مسجد توجه ویژه‌ای دارند؛ اما چنان که خواهیم دید، رویکرد متفاوت آنان منجر به تبیین متفاوتی از نقش اسلام در شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی و تحقق هویت اسلامی در عناصر فضایی و اجزای شناختی آن شده است. از اینجا است که پرداختن به چنین موضوعی از طریق تبیین و قیاس تطبیقی این دو رویکرد ضروری به نظر می‌رسد.

از طرفی، نخستین مکانی که مسلمانان برای نماز گرد هم آمدند، حیاط خانهٔ پیامبر در مدینه بود که فاقد بنا بود و در گسترش‌های بعدی، مکانِ سادهٔ برگزاری نماز، به تدریج با افزوده شدن سایبان‌هایی متشکل از شاخه‌های درخت بر روی تنه‌های درختان نخل به عنوان ستون نگاه‌دارنده، شکل ساختمانی و معماری به خود گرفت. همین توسعهٔ بنای مسجد در ادوار مختلف است که آن را نخستین و مهم‌ترین نمود معماری اسلامی ساخت؛ که دیگر هنرها عمدتاً در آن شکل گرفتند. ساختمان مسجد از جهت بنا و موضع، حدّ میانی کنیسه و کلیسا است؛ از نظر طرد و نفی هر نوع نمایشِ تشبیهی از مقام الوهیت، مشابه کنیسه و از نظر سرمشق‌گیری از بناهای ممتاز محلی و بسط و توسعهٔ آن در جهت ایجاد سبک‌های ساختمانی و تزئینات خاص خود، مشابه کلیسا است و از آنجا که بنای پرستشگاه با دین و اعتقادات حاکم بر جامعه رابطهٔ مستقیمی دارد، تلاش حاکمان در سرزمین‌های اسلامی و مفتوحه، همواره بر ساخت مساجد معطوف بوده است. از این رو بنای مسجد از سدهٔ‌های اولیهٔ ظهور اسلام، نمایندهٔ موجودیت و هویت اجتماع مسلمانان بوده و به عنوان مهم‌ترین محمل تجلّی هنر و معماری اسلامی، مورد توجه بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته است.

پژوهش حاضر به مقایسهٔ آراء حکمی بورکهارت از نحلهٔ سنت‌گرایان و دیدگاه‌های الگ گرابار بر مبنای روش پوزیتیویستی تاریخی‌گری (مبتنی به مدارک و مستندات تاریخی) و به بیان اصول معماری مسجد و عناصر هویت‌بخش آن می‌پردازد و با مفروض دانستن این که علی رغم تفاوت روش‌شناختی، نقش مؤلفهٔ دینی در معماری مسجد مورد توجه هر دوی ایشان بوده است؛ این پرسش را مطرح می‌کند که اولاً چه تعریفی از معماری اسلامی به دست داده‌اند و ثانیاً چه عناصری را ناشی از حکمت اسلامی و جزو اصول مسلم اسلامی در بنای مسجد می‌دانند؟ پژوهش، به شیوه‌ای توصیفی–تحلیلی صورت گرفته است؛ که ابتدا به بیان مبانی حکمی رویکرد سنت‌گرایی، با تمرکز به نظرات بورکهارت و سپس به مبانی فلسفی تاریخی‌گری از منظر گرابار می‌پردازد؛ و درنهایت، در پاسخ به سئوالات پژوهش، رهیافت‌های نظری ایشان را به شیوه‌ای تطبیقی مورد قیاس و تحلیل قرار می‌دهد.

## ۱. پیشینهٔ پژوهش

براساس بررسی‌های نگارنده، مطالعهٔ تطبیقی دیدگاه‌های بورکهارت و گرابار به‌ویژه در خصوص معماری اسلامی به شیوهٔ آنچه در این پژوهش صورت گرفته، تاکنون مورد توجه قرار نگرفته است. از این منظر می‌توان پیشینهٔ پژوهش را به دو قالب کلی دسته‌بندی کرد. نخست، آثاری است که به فراخور مبانی فکری افراد به توصیف و تبیین هنر و معماری

اسلامی از منظر سنت‌گرایی و تاریخی‌گری پرداخته‌اند. از جمله آثار سنت‌گرایان نظیر گنون، شووان، بورکهارت، لینگز، نصر، چیتیتک و ...؛ یا تاریخی‌گرایانی مانند اتینگهاوزن، گرابار، نجیب‌اوغلو، طبّاع، بلر، بلوم و دیگران. دستهٔ دیگر، شامل آثاری است که در راستای تدقیق آراء و یا نقد اندیشه های سنت‌گرایان و تاریخی‌گران انجام گرفته است. مانند سلطانی (۱۳۹۲) بررسی تطبیقی آراء سه اندیشمند مسلمان، فارابی، ابن‌خلدون و بورکهارت در جهت یافتن وجوه اشتراک و افتراق در خصوص خاستگاه اجتماعی و انسان شناختی هنر سرزمین‌های اسلامی. چارئی و دیگران (۱۳۹۹) بررسی خوشنویسی به مثابهٔ هنر قدسی و نقش آن میان سایر هنرهای اسلامی براساس اندیشه‌های بورکهارت و نصر. مازیار (۱۳۹۱) بررسی نسبت میان هنر اسلامی و اندیشهٔ اسلامی، تشریح مفهوم سنت از منظر سنت‌گرایان و دستیابی به معنای هنر اسلامی و در نهایت نقد آراء سنت‌گرایان. لگنهاوزن (۱۳۸٦) نقد آراء و اندیشه‌های سنت‌گرایان. مهدوی‌نژاد و ایمانی (۱۳۹۸) بررسی چیستی هنر اسلامی براساس بررسی دیدگاه‌ها و گرایش‌های بازشناسی شده در خصوص هنر اسلامی. پورمند و جعفری (۱۳۹۵) بررسی آموزه‌های معنوی مؤثر در شکل‌گیری هنر اسلامی، بررسی معناگرایانهٔ معماری اسلامی و نقش معنای حاصل از فلسفه و حکمت در آثار معماری و درنهایت، نقد جریان فکری تاریخی‌نگری در مواجهه با هنر اسلامی. حسینی (۱۳۹۵) بررسی جریان فکری گرابار و بازشناسی آن در کتاب شکل گیری هنر اسلامی. سلمانی و چتربحر (۱۳۹۵) ارزیابی دیدگاه سنت‌گرایان و تاریخی‌نگران به معماری اسلامی، به ویژه در خصوص محراب، جهت دستیابی به زوایای پنهان روش‌شناسی‌های موجود در مطالعهٔ هنر اسلامی و آثار افرادی همچون تری (۱۳۸۵)، پازوکی(۱۳۸۳،۱۳۹۳)، طهوری (۱۳۹۱، ۱۳۹۹)، مازیار (۱۳۹۱)، قیومی‌بیدهندی (۱۳۸۳)، تیمومی (۱۳۸٤)، ایمانی (۱۳۸٤)، منصوری و تیموری (۱۳۹٤) که در طول بحث، به آن‌ها اشاره خواهد شد.

## ۲. روش پژوهش

این مطالعه با روش قیاس تطبیقی به شیوه‌ای تحلیلی صورت گرفته است؛ که نوعی قیاس پدیده‌ها با یکدیگر است که در آن هر چیزی با هر چیز دیگر قابل مقایسه نیست، بلکه دو چیز را در صورتی با یکدیگر می‌توان قیاس کرد و به مطالعهٔ تطبیقی آن‌ها پرداخت که نسبت «الف» به «ب» در یکی، مشابه نسبت «ج» به «د» در دیگری باشد. در بحث حاضر، تبیین معماری اسلامی که در بنای مسجد نمود می‌یابد، فصل مشترک دیدگاه‌های سنت‌گرایان و تاریخی‌گرایان است. تطبیق میان آراء دو نظریه‌پرداز یعنی بورکهارت و گرابار در این پژوهش که رابطه‌ای قیاس‌پذیر دارند، ویژگی‌های بنیادی یک مطالعهٔ تطبیقی را به دست می‌دهد. قیاس‌پذیری و تناسب تشبیهی میان این دو، به روشی در مقایسه رهنمون می‌شود که گرچه مشاهدات عینی وتاریخی، داده‌های آن را تشکیل می‌دهند، اما به نتایج متفاوتی منتهی می‌شود. داده‌های تحقیق مبتنی بر شیوهٔ گردآوری کتابخانه‌ای و تمرکز بر محتوای متون با تحلیل محتوایی و نظام‌مند آراء بورکهارت و گرابار در خصوص نقش اسلام در شکل‌گیری اصول معماری مسجد و عناصر فضایی و اجزای شناختی آن است که بدان هویت اسلامی می‌بخشند.

## ۳. مبانی حکمی و عرفانی آراء سنت‌گرایان (بورکهارت)

سنت‌گرایی یکی از مهم‌ترین جریان‌های دینی- فلسفی است که در سدهٔ بیستم پایه‌گذاری شد. این نحله با ردّ مبانی مقدماتی مدرنیته معتقد هستند «در دوران تجدد با فراموشی و غفلت از معنای سنت، بشر وارد عصر ظلمت شده است» (Mansouri and Teimouri 2015). سنت‌گرایان با تکیه بر حکمت خالده و حقایق فرازمانی و فرامکانیِ ادیان، که خاستگاهشان در فرهنگ و تمدن شرقی است، به تفسیر عرفانی از ادیان و وحدت متعالی میان آن‌ها اهتمام ورزیده‌اند. سنت‌گرایان، کیفیت باطنی مشترک در ادیان را «دین جاوید» و معرفت به آن را «جاودان خرد» می‌نامند و تفکر خاص خویش را با عنوان «حکمت جاویدان» یا «حکمت خالده»

معرفی می‌کنند. مراد ایشان از حکمت خالده نه یک رویکرد، بلکه طریقی برای دستیابی به حقایق و مجموعهٔ مابُعدالطبیعه ای است که به شکلی تکامل یافته در ادیان وجود دارد و حقیقتی الهی را تصدیق می‌کند و اصولی است پیرامون خداوند، ویژگی‌های خلقت و انسان، و معرفتی است دارای ماهیتی ازلی، ابدی، جهان شمول که همواره همراه بشر است؛ که در اعصار مختلف به گونه‌های مختلفی تجلی یافته و راه دستیابی به معرفت در آن صرفاً شهود عقلی است (Nasri 2003; Schuon 1980).

اولین کسی که راه حکمت الهی و عرفان را به سوی مغرب زمین گشود و پس از قرن‌ها فراموشی این مطالب، بار دیگر حکمت خالده را در غرب شناساند، رنه گنون است؛ که در اثر ارتباط مستقیم با آیین هندو و سپس اسلام، توانست به سرچشمه‌های اصیل این ادیان دست یابد. در پی او، متفکران و اندیشمندان دیگری با استفاده از منابع حکمت و عرفان شرقی، به شناساندن تفکر دینی اصیل شرق و احیای تفکر دینی در غرب پرداختند. از جمله تیتوس بورکهارت که آثار مهمی دربارهٔ عرفان اسلامی و نیز هنر و صنایع شرقی و به خصوص اسلامی نگاشته است و اولین کسی است که فصوص‌الحکم ابن‌عربی و قسمت اول الانسان الکامل عبدالکریم جیلی را ترجمه کرده است (Nasr 2003). مسئلهٔ عرفان در دیدگاه سنت‌گرایی از اهمیت بسزایی برخوردار است و بیشتر مستندات و مراجع اصلی فکری ایشان، آثار عرفا است. زیرا سنت‌گرایان معتقد هستند دین دو جنبه دارد: یک جنبهٔ ظاهری که از آن به Exoteric تعبیر می‌کنند و دیگری جنبهٔ باطنی که Esoteric خوانده می‌شود. به همین دلیل برای رمزپردازی (Symbolism) دینی اهمیت قائل هستند. در این راستا، بورکهارت معتقد است هنرمندان مسلمان، آگاهانه یا ناآگاهانه، عناصر معنوی و حکمی اسلام را در آثار خود متجلی ساخته‌اند. از این رو آثار هنری به وجود آمده از جانب آنان را ظهور و بیانی از مؤلفه‌های معنوی و عرفانی سنت اسلامی می‌دانست (Pazouki 2014).

بورکهارت با استناد به آراء ابن‌عربی، جزو اندیشمندانی است که مبانی نظریِ معرفت‌شناسی خویش در خصوص هنر و معماری اسلامی را در مفاهیم دینی و عرفانی بنیان نهاده است و با تعمق در آموزه‌های اسلام، به معماری اسلامی از منظری معنایی می‌پردازد و خصیصه‌ها و ویژگی‌های ظاهری و باطنی آن را در ماهیت دین اسلام می‌جوید. زیرا در هر دین اصیلی، پیام الهی از طریق وحی با مفهومی به نام «سنت» انتقال می‌یابد و از طریق کارکردهای اجتماعی و هنری متجلّی می‌شود (Burkhardt 2010). سنت از نگاه سنت‌گرایان، مترادف مفاهیمی مانند عرفِ رایج یا عادتِ عمومیت یافته نیست (Guenon 2004)؛ بلکه مجموعه‌ای از میراث عقلی و نقلی و مفهومی فرادینی و فرافرهنگی است که «بر حقیقتی مطلق، امری جاودانه و مفهومی ازلی دلالت داشته و از وجه زمانی بر تمام تمدن‌ها و ادیان تقدم دارد» (Chittick 2009). از این رو، اساس کار بورکهارت، تامّل در محتوای باطنی دین اسلام به منظور تبیین نحوهٔ تجلی مبانی آن در آثار هنری جامعهٔ مسلمان است و به همین دلیل جوهرهٔ هنر و معماری اسلامی را اعتقاد به مفهوم توحید و شهود حاصل از آن می‌داند. تفکر توحیدی و مفهوم احدیت، ریشه در قاعده‌ای بنیادین در اسلام یعنی لفظ «لااله‌الاالله» دارد؛ که در معنایی جامع نشان دهندهٔ تمایز خداوند از هر چیز است. چنان که نمی‌توان هیچ چیز را در چارچوب نظامی قیاسی با آن در نظر گرفت (Burkhardt 2010). مفهوم توحید دو جنبه دارد. یکی وحدانیت و متعالی بودن خداوند و دیگری این که هر موجودی ضرورتاً از هستی خداوند، هستی می‌گیرد. بنابراین فقط یک هستیِ واحد وجود دارد؛ که به شیوه‌های متفاوتی تجلی می‌یابد. از این رو براساس ساختار سلسله مراتبی عالم در قرآن، وحدت در کثرت و کثرت در وحدت یکی از بنیادی ترین اصول سنت‌گرایی است و همین دلیلی است تا لزوماً منشأ معماری اسلامی را در مفهوم توحید و وحدت اصیل و باطنی اسلام بجویند (Burkhardt 2009a).

بورکهارت همچون دیگر سنت‌گرایان معتقد به اصالت صورت (Formalism) است. آن چه صورت را در خصوص تجلی مفاهیم متعالی حائز اهمیت می‌کند، وجود همین ظرفیت در آن است (Burckhardt 1971). به نظر بورکهارت، هنر و معماری اسلامی با برخورداری از ماهیتی عینی

(Objective)، به دنبال تجسّد صفات ذاتی و کیفیات درونی خویش در قالب اشیا است (Burckhardt 2009b) و شریعت اسلام نه از طریق تعیین صور خاص هنری، بلکه از طریق تعیین حدود مشخص در بیان صور، بر هنر و معماری اسلامی تأثیر گذاشته است (Burckhardt 1991). او معماری اسلامی را برگرفته از معماری سرزمین‌های مفتوحه می‌داند که با جرح و تعدیل، بسط و توسعه یافته و درنهایت، منجر به شکل‌گیری اثری شده که صورتش نمایانگر تجلی سیر کثرت به وحدت است (Burckhardt 1990). این بسط و توسعه با تغییر در آثار ممتاز سرزمین‌های مفتوحه در جهت‌گیری بنا به سوی کعبه و اصلاحات در پلان و تغییر ابعاد آن در بنای مذهبی سایر ادیان، صورت گرفت و «فضا از حالتی کمّی به واقعیتی کیفی بدل شد» (Burckhardt 1991). چنین نگرشی نشان می‌دهد بورکهارت میان هنر و معماری اسلامی و معنویت پیوندی عمیق می‌بیند و اظهار می‌دارد که چنین هنری باید منشأیی باطنی داشته باشد که در آن بصیرت عقلانی به کیفیتی روحانی تبدیل می‌شود ( Burckhardt 2009c). به زعم وی، معماری اسلامی والاترین جلوهٔ تجلی حقیقتی متعالی در کالبدی زمینی و مادّی است ( Brend 1992). بر همین اساس وی معتقد است با رجوع به بنای مسجد و تأمل در معماری آن می‌توان به چیستی اسلام پی برد؛ زیرا اساساً معماری اسلامی بی‌هیچ کم و کاست و ابهامی تجلی مفهومی است که از نامش برمی‌آید ( Burckhardt 1986) و از آنجایی که جوهرهٔ معماری اسلامی را متأثر از مفهوم توحید در اندیشهٔ اسلامی می‌داند، مسجد را به مثابهٔ مکانی مقدس تبیین می‌کند که دلالت بر تجلی امر قدسی و مقامات حکمت دارد (Lings 2012). از این نظر، مسجد دارای اجزایی شناختی است که براساس نظم مکانی برای القای حضور الوهیت، در کنار یکدیگر قرار گرفته و برهم کنش تمام اجزای آن، حائز وجهی متعالی و نمادین است. مهم‌ترین این اجزاء عبارت هستند از:

الف. محراب، نخستین عنصر شاخص مسجد و مهم‌ترین نماد معماری اسلامی و مهبط اشراق الهی است (Burckhardt 1986). محراب، قدس‌الاقدس مسجد است و با استناد به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور و نیز پژواک کلام خداوند حین نماز در آن، نمادی از حضور همیشگی پروردگار تفسیر می‌شود؛ که کیفیتی معنوی و متعالی به فضا می‌بخشد. پایهٔ معماری محراب، براساس مظاهرش به قرآن باز می‌گردد. بورکهارت، برای اثبات این گزاره، به داستان زکریا و مریم اشاره می‌کند و آن را با مفهوم ملجأ و پناه بودن، پیوند می دهد. ارتباط محراب با کعبه و تأکید بر قرارگیری در جهتی خاص، در فضای مسجد، قطبیت ایجاد می‌کند. فرم طاق مانندش، به مثابه نمادی از آسمان که انتهای آن بر زمین قرار دارد، نماد ارتباط با ملکوت است. فرو–رفتگی محراب نمادی از غار دنیا، مظهر الوهیت و دروازه‌ای به بهشت است؛ خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی. بورکهارت علاوه بر وجوه نمادین و تأکید بر تجلی مقام الوهیت در محراب، به تجلی «حقیقت محمّدیه» نیز اشاره می‌کند و یکی از کارکردهای محراب را برجسته ساختن محل حضور پیامبر در مسجد تبیین می‌کند (Burckhardt 1990).

ب. فضای تهی دومین عنصر مسجد است که ریشه در تعالیم اسلام دارد و در حیاط مرکزی و فضای نمازگزاری زیر گنبد تحقق می‌یابد. بورکهارت، تحت تأثیر آموزه‌های ابن‌عربی که تأکید می‌کند نیستی به شکلی مستمر در کل عالم سریان دارد و تنها حقیقت در عالم، ذات باری تعالی است؛ فضای تهی در مسجد را تأکید آگاهانهٔ مسلمانان در بیان تفکر توحیدی دین اسلام بیان می‌کند. در نظر بورکهارت فضای تهی، ریشه در متافیزیک دارد و حامل معنایی نمادین است؛ که در معماری اسلامی نه به جهت عدم کاربرد عناصر تزئینی، بلکه برای از میان برداشتن وسوسه‌های مادی و دنیوی پدید آمده است. همچنین با استناد بر مفهوم «لااله‌الاالله»، فضای تهی را مملو از نور الهی توصیف می‌کند و از این‌رو باید اهمیت معنوی معماری اسلامی را در فضای تهی جست. زیرا لفظ «لااله‌الاالله» به عنوان بنیادی‌ترین اصلی که مسلمانان به آن قائل هستند، فضایی خالی است، که مظهر تعالی و حضور پروردگار در همه چیز به شمار می‌رود (Brend 1992). وی همچنین با استناد بر حدیث گنج پنهان ، بر اهمیت عنصر فضای تهی در بنای مسجد اشاره می‌کند. گنج پنهان مرکز

نامتعیّن و هستی‌بخش عالم تعریف شده است؛ که هستی از آن آغاز و بدان ختم می‌شود. این فضا در آثار معماری با گردهم آوردن فضاهای پر و ایجاد پیوندی لاینفک میان‌شان، آن‌ها را جزئی از خود می‌کند و کیفیت واحدی به آن‌ها می‌بخشد. این فضای نامتعیّن، در تعیّنِ ساختاری و مفهومی فضا نقش دارد و با نبود آن، ارتباط فضاها با یکدیگر از میان می‌رود. در واقع، فضای تهی عنصری است که به چشم نمی‌آید، و آنچه حضور دارد و ناپیدا است، هم اوست (Tahoori 2012).

ج. گنبد، سومین جزء مهم مسجد با استناد بر روایتی از معراج پیامبر است که مطابق آن از گنبدی ثقیل از جنس صدف سپید یاد شده است. گنبدی استوار بر چهار پایه در چهار کنج که بر هر یک کلامی از فاتحه‌الکتاب تحریر شده و چهار جوی آب، عسل، شیر و شراب در زیر آن‌ها به نشانهٔ سعادت ازلی و سرمدی جریان دارد. وی بنای قبه‌دار را انعکاسی نمادین از احدیت خداوند در نظام کیهان بیان می‌کند. این روایت نشان دهندهٔ معنای روحانی هر بنای گنبددار است. زیرا صدف، رمز روح کلی است که سایر مخلوقات را در بر می‌گیرد (Burckhardt 1990). همچنین با اشاره به قوانین تناسب که غالباً بر مبنای تقسیم دایره به اشکال منظم محاط در آن حاصل می‌شود، دایره را نمادی آشکار از وحدت وجود بیان می‌کند. از آنجا که تمام نسبت‌های موجود در یک بنا محصول قوانین تناسب است، بنابراین، دایره و فرم مدوّر، تمام اشکال ممکن هستی را در بر می‌گیرد (Burckhardt 1991).

د. هندسه یکی دیگر از اجزای بنای مسجد و از ارکان مهم نمایش مفاهیم قدسی است؛ که بورکهارت با استناد بر جهان‌بینی اسلام که هر هنری را علم و هر علمی را هنر می داند، بر این موضوع تأکید می‌کند که هندسه، علمی است که هنرمند به واسطهٔ آن امکان خلق صور و طرح‌های هماهنگ و موزونی را در بیان زیبایی الهی به دست می‌آورد (Burckhardt 2009a). به تعریف شووان، هندسه حقیقت درونی موجود است که در مراتب متفاوت، در اجزاء و عناصر مختلف تجلی می‌کند؛ بدون آن که وحدت آن حقیقت متعالی از بین رود(Schuon 1984) . هندسه، زبانی برای بیان تجلی حقیقت الهی در کثرت و شیوه–ای برای ترکیب اجزاء به کل و تجزیهٔ کل به اجزاء است. هندسه، بهترین شیوه برای نمایش تمثیل و مفاهیم پیچیدهٔ درونیِ رمزنگاری و نمادگرایی مسلمانان است که در جهت انتقال مفهوم وحدت از طریق سیر از کثرت به وحدت و بالعکس عمل می‌کند (Burckhardt 1967b). کثرت کاربرد اشکال هندسی و عناصر تزئینی به واسطهٔ نمایش پیچیدگی نامتناهی در آن، بر کیفیت فضای تهی می‌افزاید و ذهن مخاطب را از هر عنصر خارج از خود دور و به یک شکل منفرد متمرکز و محدود می‌کند (Burckhardt 1999).

هـ. خوشنویسی یکی از اصیل‌ترین هنرهای اسلامی و عناصر مهم بنای مسجد است (Burckhardt 2009c) و از آن جهت که نمود مرئی کلام الهی است، هم‌تراز با شمایل‌نگاری در مسیحیت تلقی می‌شود (Burckhardt 1990). گرچه خوشنویسی فرمی نوشتاری است، اما به دلیل غلبهٔ معنا بر صورت، توانسته در معماری اسلامی جای شمایل‌نگاری در مسیحیت را بگیرد (Burckhardt 1999). از آنجایی که نوشتن منشأ الهی دارد و با توجه به خط و زبان عربی که حامل وحی است، کتیبه‌های خوشنویسی شده در عناصر معمارانهٔ فضای داخلی و خارجی مسجد، نقش ویژهٔ هویتی دارند (Burkhardt 1967a). بورکهارت، همچون آنه‌ماری شیمل، خوشنویسی را جزو شریف‌ترین هنرهای اسلامی معرفی می‌کند و جایگاه آن را در هنر اسلامی، همچون شمایل‌نگاری در هنر مسیحی می‌داند، زیرا مهم‌ترین نمونهٔ تجلی روح اسلامی است (Tahoori 2020). مارتین لینگز از دیگر چهره‌های مشهور سنت‌گرایان نیز، خوشنویسی اسلامی را پاسخی به پرسش از «هنرقدسی» می‌داند و اعلام می‌کند که نتیجهٔ وحی، تولد سبک جدیدی در معماری بود؛ که در سیمای کلی خود، از همهٔ سبک‌های ماقبل، خود را مستقل کرد و در مدت کوتاهی «بناهای شاخصی پدید آورد که کمتر نظیری داشته» است. این تقدیر که تمدن پیامبر اُمّی «در هنر کتابت سرآمد شد»، جمع اضداد نیست (Schimmel 1970؛ Lings 1998). بورکهارت در این باره می‌نویسد: اگر کسی

بخواهد هنر مسیحی را با هنر اسلامی مقایسه کند، نباید نمونه‌های هنر پیکرنما (Figurative) را برگزیند، بلکه باید عناصری از معماری مقدس نظیر مسجد قُرطبه را انتخاب کند که دربردارندهٔ «هندسه، اسلیمی‌ها و خوشنویسی مقدس است» یا برتر از این، «فضای کلی حاصل از معماری را برگزیند که کامل‌ترین دستاورد هنر اسلامی است» (Burkhardt 1999).

و. منبر، مقصوره و مناره نیز جزو اجزایی از بنای مسجد هستند که در هویت‌بخشی اسلامی بدان نقش مؤثری دارند. بورکهارت، منبر و پله‌های آن را مشابه نردبان جهان می‌داند که حائز درجات و مراحل دنیوی و روحانی است و مناره، رمز تصویر الهی و نشان دهندهٔ رهایی از کثرت و حرکت به سوی وحدت محسوب می‌شود (Burckhardt 1986).

## ٤. مبانی فلسفی تاریخی‌گری (گرابار)

موضع تاریخی‌گری با توجه به آموزه‌های فلسفهٔ تاریخ هگل، در بستر شرق‌شناسی با استناد بر ویژگی‌های تسلسل تاریخی به دنبال تبارشناسی هنر و معماری اسلامی است. فلسفهٔ تاریخ هگل با رویدادهای مشخص تاریخی سر و کار دارد که سرآغاز راه جدیدی در فلسفهٔ غرب بود. زیرا هیچ یک از فلاسفهٔ بزرگ پیش از او، «تاریخ یا فلسفهٔ تاریخ را دارای اهمیت تلقی نمی‌کرده–اند» (Magee 1988). او به همهٔ مفاهیم مهم از دیدگاه تاریخی می‌نگریست؛ که مطابق یک سیر تکاملی رو به جلو، «فرآیندی همیشگی است و هیچ‌گاه ساکن نیست» (Hegel 1977).

هگل، سیر تکاملی تاریخ را فرایند دیالکتیکی یا «دیالکتیک تاریخی» می‌خواند. به تعبیری، فلسفهٔ او، نوعی فلسفهٔ تاریخ، شمرده می‌شود. در دستگاه منطقی هگل، از مواجههٔ تز (برنهاده، وضع) با آنتی‌تز (برابر نهاده یا وضع مقابل) باید به سنتز (باهم نهاده یا وضع مجامع) رسید. در این فرایند، سنتز، خود به تزِ جدیدی تبدیل می‌شود که آنتی‌تزِ دیگری در مقابلش به وجود می‌آید و این سیر ادامه می‌یابد. مفهوم دیالکتیک، کلیدِ پی بردن به راز فرایند تاریخی است که علّتِ دگرگونی را در همه چیز توجیه می‌کند. این نگرش، به این پرسش که چرا همه چیز همواره در دگرگونی است، چنین پاسخ می‌دهد: به دنبال تز، همیشه و بدون استثناء، آنتی‌تز می‌آید و در تعقیب آن، سنتز، تز جدیدی می‌شود و این روند ادامه می‌یابد (Magee 1988).

از اواخر سدهٔ نوزدهم و اوایل سدهٔ بیستم، رویکرد پوزیتیویستی بر علم تاریخ سایه افکند و اقبالی همگانی نسبت به آن پدید آمد. اصل ضرورت حفظ میراث فرهنگی مورد حمایت واقع شد و متخصصان این حوزه از جمله سندشناسان، باستان‌شناسان، مدیران موزه‌ها و کتابخانه‌ها تحت پوشش دولت‌ها درآمدند که تحول مهمی بود. مورخان این دوره بیش از هر کس، تحت تأثیر نظریهٔ اگوست کنت، بودند که عقیده داشت مرحلهٔ نهایی تطوّر جامعهٔ انسانی، مرحلهٔ علمی و پوزیتیویستی است که در آن «انسان، دیگر به جستجوی امور مطلق، مبدأ و غایت هستی» نمی‌پردازد و تنها نقش او دریافتن قوانین حاکم بر پدیده‌ها با استفاده از علوم تجربی است. اسناد مکتوب، در این شیوه از اهمیت بسیاری برخودار است و تلاش می‌شود که گزارش ارائه شده از حوادث، با عینیت و بی‌طرفی همراه باشد که در آن رویداد تاریخی چندان تفاوتی با تجربهٔ آزمایشگاهی دانشمندان علوم طبیعی ندارد (Al-Teymomi 2015). بر همین اساس «مبنای تاریخی‌گری نفی امور فراتاریخی و فرامادّی است» (Hegel 1977). بنیان‌های فکری تاریخی‌گری، مبتنی بر شیوه‌ای از قرائت است که براساس آن همهٔ پدیده‌ها به صورت تاریخی تعیّن می‌یابند و وابسته به عصر خود و مجموعهٔ پدیده‌های زمان خویش هستند (Hauser 2003). در سدهٔ نوزدهم، به واسطهٔ شکل‌گیری زیبایی‌شناسی–که توسط بومگارتن در سال ۱۷۵۰ میلادی وضع شد– و فلسفهٔ هنر مدرن –واکنش هگل در برابر استتیک (Hegel 1998)– «هنر، زیبایی و معرفت هنری» حقیقتی را که در گذشته داشت، از دست داد و با تقلیل فهم هنر به فهم تاریخ هنر، نوشتن تاریخ هنر بر اساس نگرش نقد تاریخی به هنر آغاز شد؛ که در آن جنبهٔ قدسی، راز و حقیقتِ هنر، محلی از اعراب ندارد (Pazouki 2004).

روش تاریخی‌گری، اسلام را پدیده‌ای فرهنگی و زادهٔ بستر

تاریخی خود می‌داند و حقیقت فراتاریخی و فرامادّی آن را که از بستر معیّنی تأثیر پذیرفته باشد، انکار می‌کند. «اینکه اسلام حقیقتی دارد و آن حقیقت ناشی از وحی به پیامبر است و این که آن حقیقت با دل و جان مسلمانان چه کرده است، از نظر تاریخی‌گری منتفی است». تاریخی‌گری بر «پوزیتیویسم و عقلانیت خشک عصر روشنگری» بنیاد گرفته و در آن چیزی حقیقی است که تحقق و تحصّل علمی و یقینی خارجی داشته باشد، یعنی حصول خارجی آن با یقین به معنای مطابقت با خردگرایی دکارتی، قابل تأیید باشد. بنابراین، اموری مانند «راز، ساحت قدس، سرّ، عالم معنا و عوالم هنری» در آن جایی ندارد. در این دیدگاه، آنچه از اسلام باقی می‌ماند، به آداب اجتماعی، تاریخ و فرهنگ اسلامی محدود و کلّ اسلام به متفرقات تاریخی بدل می‌شود. در تاریخی‌گری، گذشته امری عینی، یعنی «ابژه»ای علمی است که می‌توان با روش‌های علمی نظیر یافتن منابع یا متون، درباره‌اش تحقیق کرد. توجه به چنین ضعف‌هایی در تاریخی‌گری، نگرش پدیدارشناسی را پیش آورد. هدف فلاسفهٔ پدیدارشناسی مانند دیلتای، هایدگر و گادامر گذر از نقد تاریخی بود که آن را مانع فهم اثر می‌دانستند. تلقی هرمنوتیکی از تاریخ که در ادیان و سنن شرقی وجود داشت و دیلتای آن را مطرح کرد، از دیگر روش‌هایی بود که در برابر روش تاریخی‌گری شکل گرفت. در روش هرمنوتیک، تاریخ، «انفسی» است، به این معنی که «تاریخ در ماست، نه ما در تاریخ» (Pazouki 2004). تلقی هرمنوتیکی از تاریخ، ورود به حوزهٔ پدیدارشناسی است که خود گذر از تاریخی‌گری محسوب می‌شود، یعنی پشت سر گذاشتن تاریخ و اعتباری برای آن قائل نشدن.

در مجموع، تاریخی‌گری در تبیین هنر و معماری اسلامی کوششی است که از طریق گردآوری شواهد، مدارک و مستنداتی به طبقه‌بندی آثار در چارچوب سبک‌شناختی آثار می‌انجامد. از این رو، مهم‌ترین محورهای اندیشهٔ گرابار در مواجهه با معماری اسلامی، توجه به زمینهٔ تاریخی است که اثر در آن شکل می‌گیرد و با استناد بر تسلسل تاریخی، به تبارشناسی هنر و معماری اسلامی منتهی می‌شود. آراء وی مبتنی بر اصول تاریخی‌گری و درک جهان براساس حقایق غیرمطلق در بستر زمان است و بر این موضوع تأکید دارد که همهٔ پدیده‌های یک دورهٔ تاریخی، به مجموعه مؤلفه‌های اجتماعی و فرهنگی عصر خویش وابسته است؛ که در بستر تاریخ، تعیّن یافته‌اند و نمی‌توانند از حد و مرزهای دوران خویش فراتر بروند. همین حدود است که محدودیت‌های هنرمند در خلق اثر را تعیین می‌کند (Hauser 2003). از این منظر، تحول آثار معماری با گذر زمان و تغییر مقتضیات تاریخی، صورت می‌گیرد و دارای ماهیت ثابتی نیست که از امر نامتغیّری همچون حقیقت اسلام سرچشمه گرفته باشد (Qayyoomi 2004).

گرابار از تاریخی‌گری به عنوان شیوه‌ای روش‌شناختی برای گردآوری شواهد، مدارک و مستندات تاریخی و نهایتاً طبقه‌بندی آثار معماری اسلامی در چارچوب سبک‌شناختی، بهره می‌گیرد (Imani 2005) و هدفش از بررسی و تبیین مبادی تحقق آن و مشخصاً بنای مسجد، کشف ردّ پای فرم و ساختار آن براساس روند تکامل تاریخی در تمدن‌های دیگر است (Mousavi 2015). به زعم او، هنر و معماری اسلامی «هنری است که ربطی به دین اسلام ندارد و نسبت هنر و معماری اسلامی، به فرهنگ اسلامی است، نه به دین اسلام». از این رهگذر آن را با هنر گوتیک و هنر رنسانس قابل قیاس می‌داند، نه با هنرهای دینی مانند هنر مسیحی یا هنر بودایی (Terry 2006). در هیچ یک از آثار وی سخنی از نسبت گوهر دین اسلام و معماری در سرزمین‌های اسلامی وجود ندارد (Imani 2005)؛ زیرا معتقد است «صفت اسلامی به هنر خاصی که برگرفته از مذهب است دلالت نمی‌کند» و اگر اثر ساخته شده برگرفته از دین اسلام و باورهای ناشی از آن باشد، «در شمار وسیعی از آثارِ موجود، چنین چیزی صدق نمی‌کند» (El-Dessouki 2000). بنابراین همواره به جای واژهٔ هنر یا معماری اسلامی از تعابیری مانند هنر تمدن اسلامی، هنر مسلمانان یا هنر سرزمین‌های مسلمان نام برده است (Grabar 2007). به نظر گرابار، در شرح نسبت معماری و اسلام، تنها وجهی از اسلام آشکار می‌شود که به تعیین زمان و مکانِ رویدادهای تاریخی می‌پردازد، و چنین مواجهه‌ای،

نیاز به درک ماهیت اسلام و تأثیر آن در معماری را برآورده می‌کند (Imani 2005).

گرابار در پاسخ به چگونگی شکل‌گیری معماری مسجد، آن را تلاش برای یافتن عوامل تأثیرگذارِ تاریخی، فکری، کارکردی و صوری بیان می‌کند (Grabar 2000)، که امری تطوّری و محصول آزمون و خطا است. ترکیبی از مجموعهٔ عناصر عاریتی تمدن‌های پیش از اسلام که صرفاً به واسطهٔ اسلام معنایی تازه یافته‌اند، معنایی که در زمان خود یا پیشتر از آن نداشته‌اند (Sabri and Avani 2019). همچنین در خصوص شکل‌گیری مسجد، دو انگیزه بیان می‌کند: نخست واکنش جامعهٔ مسلمان به سنن هنری پیشین، به ویژه هنر بیزانس و دیگری تأثیر مداوم حضور بدنهٔ عظیم اجتماعی که مکرراً شکل‌های هنری مختص خود را پدید می‌آوردند (Grabar 2000). از آنجایی که مسلمانان می‌باید فضاهای خاص خود را در پهنهٔ وسیع سرزمین‌های مفتوحه می‌ساختند، مسجد در طول سدهٔ اوّل اسلام به عنوان ساختمانی منحصر به فرد با تیپ‌شناسی خاص خود شکل گرفت (Grabar 2012) و از این رهگذر توسعه و گسترش بنای مسجد، مهم‌ترین و مشخص‌ترین دستاورد صدر اسلام در حوزهٔ معماری است (Ettinghausen and Grabar 2017). توسعهٔ مسجد، صرفاً به دلیل رفع نیاز عملکردی مسلمانان جهت انجام فریضه‌ای واجب به نام نماز صورت گرفت. علی‌رغم اینکه قرآن به وجوب اقامهٔ نماز اشاره کرده است، اما تبدیل آن از یک فریضهٔ انفرادی و شخصی به یک فریضهٔ اجتماعی و نیز اشکال عملی‌ای که نماز بعدها به خود گرفت، دیگر مخلوق قرآن نبود، بلکه محصول زندگی اجتماعی مسلمین در سال‌های ۶۳۲-۶۲۲ م. بود و چنین بود که مسجد در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی، به کانون مرکزی زندگی دینی و اجتماعی مسلمانان تبدیل شد؛ اما ساخت بنای آن طبق دستورالعمل واحدی که برآمده از قرآن و یا آموزه‌های دین اسلام باشد، نبود و دلیل این مدّعا ساختار غیرواحدی است که بنای مسجد در سراسر سرزمین‌های مفتوحه دارد. هر چند که ساختمان مسجد بر گونه‌ای بنای خاص و جدید دلالت دارد (Grabar 2000). عناصر ساختمان مسجد و توسعهٔ آن در صدر اسلام پدیدار شد که چنین تبیین و تفسیر می‌شود:

الف. ساختار ستاوندی یکی از عناصر مهم بنای مسجد است و رواج آن در چهار فرضیه بسط می‌یابد. الگوی ستاوندی در معماری مصر باستان و هخامنشیان، پیش از شیوه‌های به اصطلاح خاورمیانه‌ایِ متکی بر ستون که در ساختمان مساجد دیده می‌شود، وجود داشته است. گردهم آوردن جمعیت کثیری از آحاد جامعه در یک محل خاص به منظوری مشابه در میادین عمومی، در روم وجود داشته است و الگوی ستاوندی مساجد در دوران اولیهٔ اسلامی متأثر از آن است. خانهٔ پیامبر با تعدادی تنهٔ نخل و سایه‌بانی از شاخسار آن تبدیل به مسجد شد و الگوی ساخت مساجد در ادوار متمادی قرار گرفت. براساس این فرضیه، خانهٔ پیامبر نخستین نمونهٔ بنا با شیوهٔ سقف متکی بر ستون است که در توسعه با هر اسلوب ساختمانی‌ای که در نواحی مفتوحه وجود داشت، انطباق یافت. آخرین فرضیه این است که در بافت شهرها به نقطه‌ای کانونی نیاز بود تا بتواند برای اجتماعات، جمعیت قابل توجهی را در خود جای دهد. از این رو شیوه‌ای بومی و خودجوش به منظور برپا کردنِ آسانِ فضایی بزرگ با سقفی مسطح ابداع شد. گرابار معتقد است از آنجایی که هیچ اندیشهٔ قبلی‌ای در مورد طبیعت ساختمانِ بنا وجود نداشت، مسلمانان با ابداع شیوهٔ سقف متکی بر ستون، نوع خاصی از نیاز عملکردی‌شان را که نیاز به محل اجتماع افراد جامعه بود، مرتفع ساختند. در واقع، ابتدا توجه به رفع نیازهای اولیه عملکردی بود و سپس با گذشت زمان نشانه‌های نمادین مانند محراب در مسجد تعبیه شد و جامعهٔ اسلامی با چنین ابداع نشانه‌شناختی‌ای، موجودیت اجتماعی خاصی را برای خود ایجاد کرد؛ که به الگویی نمونه در ساخت ابنیه با تأکید بر موجودیت اجتماعی و هویت اسلامی، به ویژه در نشانه های نمادین، همچون محراب و منبر منجر شد. ازاین رو است که گرابار شیوهٔ سقف متکی بر ستون در ساختمان مسجد را اصیل‌ترین ابداع مسلمانان می‌داند (Grabar 2000). در آغاز، نقشهٔ مساجد با الگوی عربی (تالار ستون‌دار) به طور نسبی با استقبال عمومی مواجه شد، اما در نهایت، معماری

مسجد به انعکاسی از معماری خانه‌های هر یک از موجودیت‌های قومی یا منطقه‌ای تبدیل شد. در یکایک این موارد، اشکال مسجد با ایده‌های برگرفته از معماری پیش از اسلام منطقه، تقویت و با استفاده از برخی ملاحظات فنی خاص، پیچیده‌تر شد. بنابراین، در سیر تکاملی مسجد، نیازهای دینی کمترین دخالت را داشت و تفاوت‌های بنای مسجد با بناهای پیش از اسلام صرفاً در پیچیده‌تر شدن بنای مساجد بود. در واقع، بنای مساجد نمایانگر شکل نهایی تجلیات معمارانهٔ پیش از خود است (Ettinghausen 2011). گرابار توضیحی برای دلیل پیچیده‌تر شدن بنای مساجد ندارد.

ب. مناره مهم‌ترین ویژگی بنای مسجد، پس از ساختار ستاوندی است؛ که ابتدا کارکرد نمادین داشت؛ سپس حائز کارکرد دینی شد. در واقع، به‌زعم او، کارکرد نمادین مناره، مقدم بر کارکرد دینی آن است. زیرا توسعهٔ کاربرد مناره، چیزی جز نمایش قدرت، ثروت، پیروزی و حضور اسلام در سرزمین‌های غیراسلامی مفتوحه و یا علائم راهنما برای مکان‌های مقدس نبوده است و بعدها کارکرد فراخوانی نمازگزاران را پیدا کرد (Grabar 2006؛ Grabar 2000). این دیدگاه گرابار حقیقتاً عجیب و خالی از استدلال مشخصی برای اثبات آن به نظر می‌رسد.

ج. محراب سومین جزء مشخص بنای مسجد است و گرچه خاستگاه شکل فرورفته در دیوار را می‌توان در آثار یهودیان جُست، اما از مهم‌ترین ویژگی‌های نوآورانه مربوط به بنای مسجد است. تورفتگی مقعّر در امتداد ستون‌ها از رایج‌ترین زمینه‌ها برای نمایش فضایی پرطمطراق در دنیای کلاسیک محسوب می‌شود؛ که در اسلام اولیه نیز از این تمهید استفاده شده است. گرابار عقیده دارد محراب در گذر زمان، به صورت ویژگی اصلی مساجد در آمد که ماهیتی خود به خودی داشت و این دلیل مهمی است که وی با استناد بر آن، کارکرد محراب را در دین اسلام با معنایی نمادین یا عبادی تعریف کند. وی براساس یافته‌هایش، بر این فرضیه استناد می‌کند که پیدایی محراب به منظور تذکر حضور پیامبر به عنوان اولین امام بود، نه مشخص کردن جهت برگزاری نماز! از این رو است که تکرار چنین عنصری در مساجد دیگر نشان‌دهندهٔ جایگاه مقدس محراب است. گرابار در ردّ متداول‌ترین دلیل برای وجود محراب که مشخص کردن جهت برگزاری نماز است؛ سه دلیل می‌آورد: نخست اینکه بنابر استدلال تاریخی، در هیچ یک از مساجد اولیه، محرابی وجود نداشت. دوم اینکه تمام مساجد براساس ویژگی‌های ساخت‌شان در جهت قبله قرار داشتند و سومین دلیل اینکه با توجه به ابعاد محراب، از بیشتر نقاط مسجد نمی‌توان آن را رؤیت کرد و نیز ابعاد آن تناسبی با کارکردی که برای آن مفروض است، ندارد (Grabar 2000). نکتهٔ قابل توجه اینکه دیوار قبله که بعداً محراب در آن جای گرفت، مشخصاً جهت قبله را در مکان نماز نشان می‌دهد، ولو اینکه کل بنا رو به قبله ساخته شده باشد. همچنین دلیلی بر وجوب دیدن امام در نماز جماعت نیست. بنابراین استدلال گرابار در این زمینه نمی‌تواند مورد قبول باشد.

د. هندسه و تزئین، ویژگی دیگری است که او نیز همچون بورکهارت بر آن انگشت تأکید می‌گذارد. گرابار ویژگی‌های شاخص تزئینات در اوایل دورهٔ اسلامی را پوشش کامل برای اجتناب از خالی ماندن سطوح در بنا، ارتباط میان اشکال، کاربرد نقش‌مایه‌های هندسی، و امکان گسترش نامحدود و آزادی در انتخاب مضامین تزئینات تبیین می‌کند ( Grabar 2000). همچنین تزئینات مساجد را نه تنها آرایندهٔ فضا، بلکه کمکی برای تبیین مقاصد معماری می‌داند. به زعم او، هندسه و تزئین از نظر نمادین، دو هدف عمده در مسجد دارد. نخست، نشان دادن اهمیت بخش‌های گوناگون مسجد با تکرار تزئینات در جای جای آن، به دلیل تأکید بر بخش‌هایی از مسجد که به دلایل عملی یا نمادین متمایز از قسمت‌های دیگر ساخته شده و دیگری امکانِ قائل شدنِ معنای تصویرشناختیِ قطعی برای تزئینات. وی در تأیید این مدّعا به استفاده از خط که متداول‌ترین نقش‌مایهٔ تزئینات اسلامی در مسجد است، اشاره می‌کند. معنای تصویرشناختیِ حاصل از کاربرد خط، مضمون مخصوص جوامع مسلمان یا جوامع تحت سلطهٔ آنان بود که از این طریق معنایی واقعی را بیان می‌کرده‌اند (Grabar 2000). آشکار است که هنر غیرتصویری، غیرتجسمی و ترجیح به کار بردن تزئینات

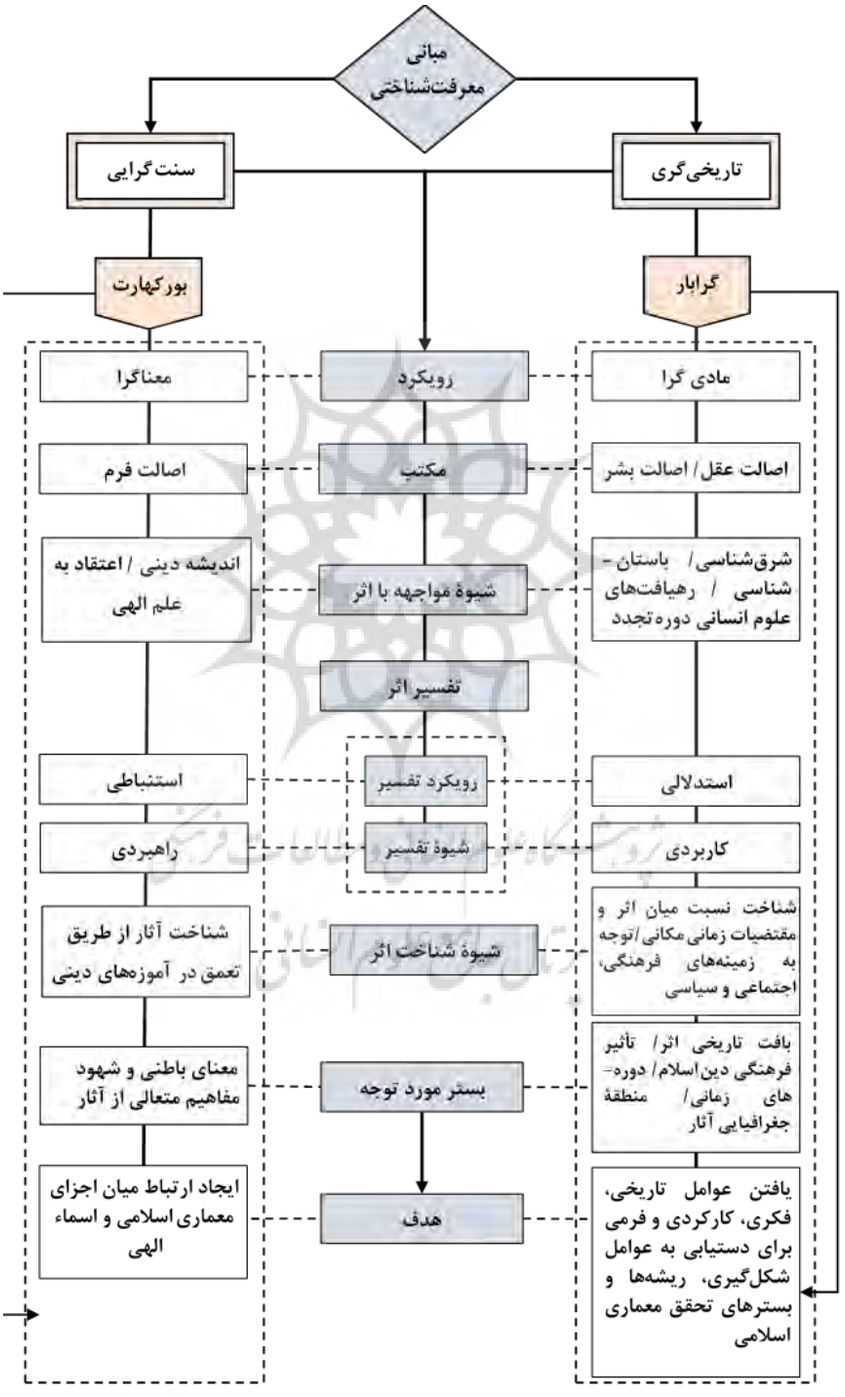
هنری و خیالی گل و گیاه با تبلیغ اسلام آغاز نشد (Irwin 2009). اما به عقیدهٔ گرابار مهم‌ترین ویژگی اساسی تزئین اسلامی نحوهٔ برخورد مسلمانان با اشکال جدید مانند خوشنویسی یا اسلیمی است؛ که این نحوهٔ برخورد، ریشه در جهان‌بینی و نوع نگاه هنرمند مسلمان به مفهوم آفرینش دارد. در جهان‌بینی اسلامی، حقیقت عبارت است از خدا و جهان، مشکاتی از انوار اوست و تمامی حقایق به حقیقت او بر می گردد. جهان‌بینی‌ای که هنرمند مسلمان را وا می‌دارد تا به دنبال نمایش وحدت الهی در هماهنگی و توازن با عالم کثرت در اشکال تزئین اسلامی باشد. از این رو است که تزئینات اسلامی ضرورتاً در جهت پیوند میان هنر و حکمت و بر مبنای تفکر اسلامی شکل گرفته‌اند و اثرِ حاصل، سیر از ظاهر به باطن و نمودی از عبادت و بندگی هنرمند است. از این رهگذر «تزئینات اسلامی بیشتر اندیشه، ساختار یا اسلوب است تا نوعی سبک». بنابراین باید به جای تلاش برای فهم آن به مثابهٔ گونه‌ای از صورت، آن را مانند یک ایده بررسی کرد (Grabar 2000).

## ۵. یافته‌های پژوهش: مواضع اشتراک و افتراق مبانی نظری بورکهارت و گرابار

گرابار استفاده از شیوهٔ تاریخی‌گری را در شناخت هنر و معماری اسلامی مناسب می‌داند، زیرا می‌توان از طریق آن به شناخت صوری آثار هنری و نیز نسبت هنراسلامی با دین اسلام در قالب‌های زمانی و مکانی پرداخت (Terry 2006). بورکهارت شیوه‌های تاریخی‌ای را که با رویکردی تحلیلی به هنر و معماری اسلامی می‌پردازند، شیوه‌هایی ناکارآمد در فهم و تفسیر می‌داند؛ چرا که پدیده‌ها و مظاهر تمدنی را به حوادث و مقتضیات تاریخیِ صرف تقلیل می‌دهند و عنصری را که در ورای زمان جاری است و ماهیت هنری قدسی مانند هنر و معماری اسلامی را تشکیل می‌دهد، نادیده می‌گیرند. به بیانی دیگر، این آثار در رویکرد تاریخ هنر همانند سایر پدیده‌های تاریخی، متولد می‌شود، تکامل می‌یابد و در نهایت امر به زوال می‌گراید و از بین می‌رود. نقطهٔ افتراق اندیشهٔ بورکهارت و گرابار در همین راستا است. بورکهارت با اشاره به این که با توجه صرف تاریخی به پدیده‌های یک تمدن، نمی‌توان به فهم درست و تفسیر واقعی از آن‌ها پرداخت، اظهار می‌دارد که رویکردهای تاریخ هنر به نیمی از واقعیات موجود اشاره می‌کند و نیم دیگری که نزد سنت‌گرایان از اهمیت وافری برخوردار است، نادیده انگاشته می‌شود. همچنین در باب شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی از عناصر معماری پیشین مانند معمای بیزانس، ایران، هندو و مغولی، اشاره می‌کند، علی‌رغم این که معماری اسلامی بر پایهٔ اقتباس هایی از معماری سایر تمدن‌ها و ادیان دیگر شکل گرفته است، اما گرابار «به ماهیت نیرویی که این عناصر مختلف را جذب و در ترکیبی بی‌نظیر متشکّل ساخته»، اشاره نکرده است (Burckhardt 1991).

بورکهارت تاریخی‌گری را به دلیل اینکه در امتداد فلسفهٔ اصالت بشر است و معماری اسلامی را به حوادث و مقتضیات زمانی تقلیل می‌دهد و عنصر بی‌زمانی را که معماری اسلامی منبعث از آن است، نادیده می‌انگارد. بنابراین این شیوه را در دستیابی به شناخت و محتوای معنوی آن ناکام می‌داند و تأکید می‌کند تنها راه شناخت صحیح معماری اسلامی، تعمق در مفاهیم و معنویت اسلام است (Burckhardt 2009b). سیدحسین نصر در موافقت با بورکهارت می‌نویسد: در واقع «اقتباس‌های تاریخی در زمینهٔ صور و قالب‌ها برای شناخت هنر قدسی و تأثیر و کارآیی آن در زمینه‌های گوناگون به هیچ وجه برای شناخت هنر و معماری اسلامی کفایت نمی‌کند و باید علاوه بر آن، به شناخت قالب‌ها و الگوهای رموز آن دین خاص پرداخت و بدین وسیله به شناخت آن هنر نائل شد» (Nasr 1991). گرابار روش‌شناسی بورکهارت را به دلیل تأکید بیش از حد و انحصاری بر اعتقادات دینی و توجیه وقایع تاریخ هنر به کمک اصولی ثابت و فراتاریخی، ناکارآمد می‌داند. زیرا این نوع مواجهه، سبب می‌شود تا سایر مؤلفه‌ها و عوامل مؤثر در شکل‌گیری آن مورد توجه قرار نگیرد. همچنین آراء او را به این دلیل که داده‌هایش کمیت‌پذیر در زمان و فضا نیستند و هیچ ارتباط واضح و قابل استنادی میان داده‌ها و تفاسیر وی وجود ندارد، رد می‌کند (Grabar 2007). شکل‌گرایی

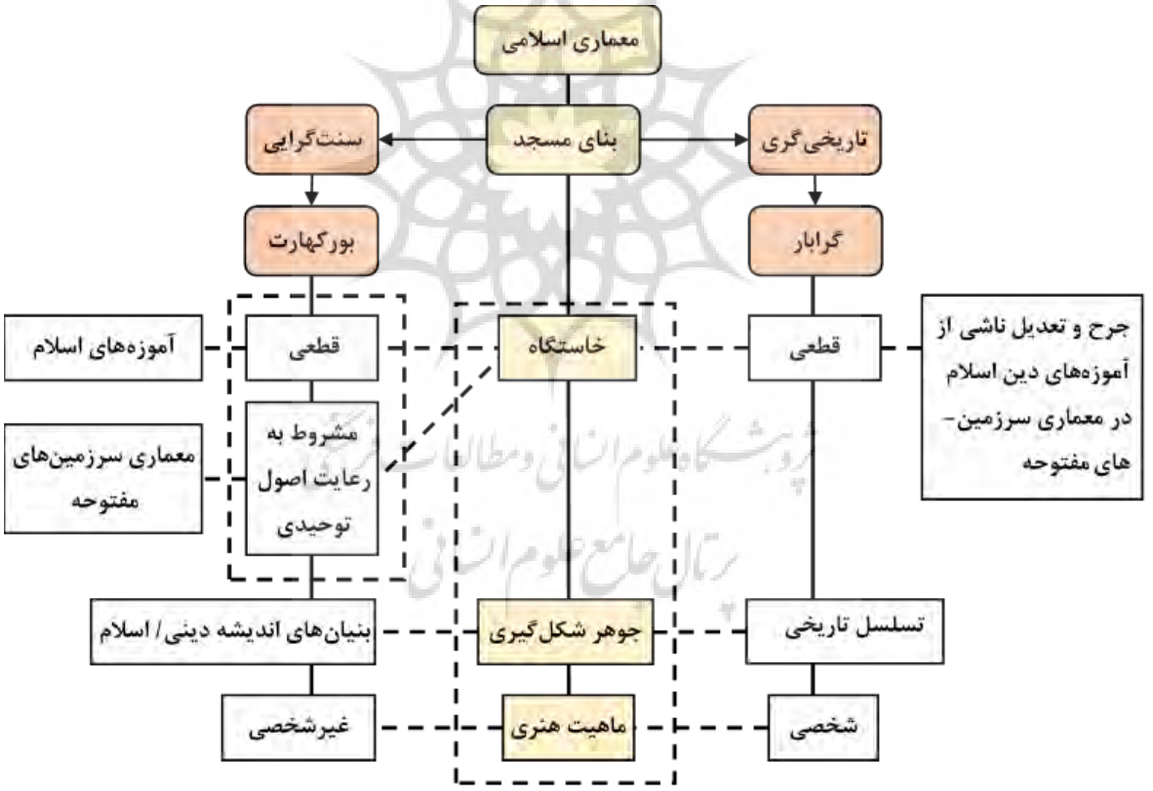
بورکهارت و تأکید بر ویژگی‌های فرمی و تلاش در جهت تبیین نسبت «زبان صوری معماری اسلامی با وحی اسلامی» و بهره جستن از آن در اطلاق قدسی و ناقدسی بودن معماری در جوامع مختلف وجه دیگری از نقد گرابار به بورکهارت است. چنان که گرابار معتقد است قدسی دانستن صورت و تعمیم مفهوم قداست به صور گوناگون با چنین الگویی، فهم درستی از چیستی معماری اسلامی را به دست نمی‌دهد. زیرا تنها مفاهیم معنوی دین اسلام نیست که بر ویژگی‌های فرمی آثار، تأثیر دارد (Maziar 2012) (تصویر ۱).




تصویر ۱: مدل تطبیقی مبانی معرفت‌شناختی سنت‌گرایی و تاریخی‌گری (نگارنده)

Fig 1: Epistemological Comparative Model of Traditionalism and Historiography

از دیگر وجوه نقد بر سنت‌گرایان و از جمله بورکهارت که مبنای افتراق ایشان با تاریخی‌گری است، تأکید بر وجود نسبتی میان جوهر معماری اسلامی و باورهای متافیزیکیِ عام شمول، بدون هر گونه استدلال اثباتی است. این تأکید، تمام ارزش-گذاری‌ها و نظام ارزشیابی‌ها را بر بستری بنیان می نهد که ریشه در مابعدالطبیعه دارد و بر همین اساس، نمی توان معادل یا جایگزینی برای آن یافت. ارزش‌گذاری‌های جزم‌اندیشانه، تفاسیر معماری اسلامی را نه به صورت تحلیل مستقل اثر، بلکه به سمت تحلیل مبتنی بر پیش‌فرض و کلی گویی سوق می‌دهند. بنابراین از آن جهت که این پیش‌فرض‌ها به آثار تعمیم داده شده‌اند، با همهٔ مصادیقی که بدان اشاره می‌کند، منطبق نیست (Legenhausen 2000). گرابار در نقد چنین رویه‌ای، آن را نادرست و ناکارآمد می‌داند. زیرا معتقد است صرفاً باید واقعیت‌ها را به رویکردها و رویه‌های فکری تعمیم داد نه برعکس. چنان که خود همواره به دنبال کشف ارتباط میان هنر و معماری اسلامی و زمینه‌های تاریخی شکل‌گیری آن و روش‌های تولید آن‌ها بوده است (Lyman 2012). بنابراین وجه مهم افتراق ایشان، نفی تأثیر عناصر تاریخی، جغرافیایی و سلایق فردی و جمعی در اندیشه‌های بورکهارت است. چنانکه او معتقد است اسلام ذاتاً دارای هنری است که در تمدنِ شکل‌گرفته از آن جلوه‌گر شده است و هر اثری تجلی آن است. به زعم او، عناصر تاریخی و مؤلفه‌های جغرافیایی اموری عارضی هستند و توجه صرف به آن‌ها را دلیلی بر نادیده انگاری گوهر معماری اسلامی می‌داند (Burckhardt 1987) (تصویر۲).




تصویر ۲: مدل تطبیقی معماری بنای مسجد از دیدگاه گرابار و بورکهارت (نگارنده)

Fig 2: Comparative Model of Architecture of the Mosque from the Perspective of Grabar and Burckhardt

نقد دیگر بورکهارت به آراء گرابار در خصوص چیستی معماری اسلامی است. بر اساس نظر گرابار، هر چیزی که مستقیماً در منابع اسلامی یعنی وحی و سنت کلامی و فعلی پیامبر وجود نداشته باشد، به لحاظ اسلامی قابل پذیرش نیست. به همین دلیل وی اندیشهٔ اسلامی را مؤید هیچ نوع زیبایی‌شناسی و هنر نمی‌داند. در واقع، به زعم وی، چیزی به

نام هنر یا معماری اسلامی وجود ندارد. زیرا اسلام هنری خلق نکرده است و آن چه از آن به عنوان هنر و معماری اسلامی یاد می‌شود، صرفاً هنر قومیت‌های مسلمان در امتداد هنر رایج اعراب پیش از اسلام است؛ که تحت تأثیر آموزه های اسلامی، به منظور دستیابی به هنر دینیِ مختص به خود، در آن جرح و تعدیل صورت گرفته است و لاغیر. بورکهارت در نقد این گزاره اشاره می‌کند که هنر و معماری اسلامی، هنر اقوام مسلمان نیست، بلکه عمیقاً در روح اسلامی ریشه دارد (Grabar 2000؛ Burckhardt 2009a).

تنها وجه اشتراکی که در خصوص مبانی فکری و فلسفی این دو صاحب‌نظر می‌توان یافت، این است که هر دو تبار مسیحی دارند و از منظر نحله‌هایی که در دل مدرنیسم شکل گرفته است، به اسلام و آثار هنری آن نگریسته‌اند و هر دو قائل به تأثیر اسلام در بسط و توسعهٔ آثار هنری هستند؛ با این تفاوت که بورکهارت این آثار را برگرفته از گوهر دین اسلام و آموزه‌های آن می‌داند؛ در حالی که گرابار از نقش اسلام به عنوان مؤلفه‌ای فرهنگ‌ساز در کنار سایر مؤلفه‌های اجتماعی، سیاسی و غیره نام می‌برد. بورکهارت و گرابار، هر دو، معماری مسجد را برگرفته از معماری سرزمین‌های مفتوحه می‌دانند که با جرح و تعدیل توسعه یافته است (Burckhardt 1987؛ Grabar 2000) و اذعان می‌کنند که این توسعه از طریق ایجاد تغییر در جهت‌گیری بنا به سوی قبله و نوع و ابعاد پلان در بنای کنیسه یا کلیسا صورت گرفته و نهایتاً فضای حاصل، از حالتی کمّی به واقعیتی کیفی بدل شده است (Burckhardt 1987). بورکهارت برخلاف گرابار معتقد است عناصر معنوی و اعتقادی اسلام منجر به شکل‌گیری معماری اسلامی شده است (Burckhardt 1987). در حالی که گرابار اشاره می‌کند، آنچه هنراسلامی تلقی می–شود، بر پایهٔ هنر سنت‌های پیشین با جرح و تعدیل و گاه همراه با اضافاتی در آن‌ها توانست شکل بگیرد (Grabar 2000). در حقیقت ایجاد بنای مسجد با اجزا و متعلقات آن، پیشینهٔ بیزانسی دارد (Irwin 2009)؛ اما مسجد نبوی در مدینه با ساختاری ساده و ستاوندی، الگوی ساخت مسجد در ادوار بعدی شد (Al-Rifai 2012) و سپس در روند توسعهٔ مسجد در ادوار متمادی، مسجد ستاوندی جای خود را به سایر انواع مسجد داد؛ که ساختمانی پیچیده‌تر داشتند (Irwin 2009). علی‌رغم نظر بورکهارت که تمام اجزاء و عناصر ساختمان مسجد را برگرفته از تعالیم متعالی اسلام می‌داند، گرابار جز در مواردی خاص، مانند ساختار ابتدایی بنای مسجد (ساختار سادهٔ متکی بر ستون، هندسه، کاربرد مقرنس و اسلیمی و تزئینات، خوشنویسی)، موافق چنین نظری نیست و اذعان می‌کند، آنچه می‌توان به صراحت در خصوص شکل‌گیری نوعی معماری بر اساس تعالیم اسلامی اشاره کرد، کلیّتِ بنای مسجد و تزئینات است؛ که مخلوق اصیل ادوار اولیهٔ اسلام هستند؛ چنان‌که در سراسر پهنه‌ای که اسلام آوردند، به گونه‌های متفاوتی گسترش یافت (Grabar 2000). البته باید به نکتهٔ مهمی که در اصطلاح «کلیّت بنای مسجد» وجود دارد، توجه داشت؛ زیرا گرابار معتقد است اگر به عناصر مسجد به طور منفرد و جدا از نقشی که در ترکیب با سایر عناصر ایفا می‌کنند، بنگریم، خواهیم دید که هیچ کدام از آن‌ها ابداع مسلمانان نیست (Grabar 2000).

هر دو پژوهشگر معتقد هستند که در شکل‌گیری معماری اسلامی در دوره‌های اولیه، عناصر و جزئیات ابتدا به ساکن، خاستگاه عملکردی داشتند. با این تفاوت که به زعم گرابار نیاز عملکردی بعدها به دلیل اضافه شدن عناصری مانند محراب یا گنبد حائز مفاهیم نمادین شده‌اند. در حالی که بورکهارت نفسِ ماهیتِ عملکردی را به دلیل رفع نیازهای دینی جامعهٔ مسلمین، برگرفته از تعالیم اسلامی می‌داند. همچنین هر دو قائل به این گزارهٔ مهم هستند که در ابتدای بنای مسجد، مسلمانان به دنبال ایجاد تمایز با موجودیت‌های فرهنگی سایر بناهای مذهبی به ویژه مسیحیت بودند. اما گرابار اهمیت یافتن مسجد را به عنوان فضایی مقدس، منوط به تغییر اهمیت و موضع آن از ابزار سیاست حاکمان، به محلی صرفاً عبادی می‌داند؛ که ویژگی خاص اسلامی به مسجد بخشیده است. در حالی که بورکهارت مسجد را از ابتدای شکل‌گیری آن واجد ارزشی معنوی و نمادین می‌داند (Grabar 2000).

به نظر گرابار، اسلام به دلیل محدودیت‌هایی که از نظر استفاده از تصویر بر خود تحمیل کرده است، تمام اهتمام خویش را بر استفاده از موارد تزئینی متمرکز کرده است. از این رو جزئیات اضافه شده به بنا به عنوان تزیین، تبدیل به مضمون اصلی سنت هنری اسلامی شد و با رشد و توسعهٔ این سنت، تمام نقش‌مایه‌های جدید، مانند استفاده از خط، مفهومی تزیینی یافت (Grabar 2000). هندسه و تزیین، تلاشی است برای پر کردن فضای خالی‌ای که به دلیل تحریم و طرد شمایل‌نگاری در بنای عبادی مسلمانان حاصل شده است (Grabar 2006)؛ در حالی که بورکهارت، دلیل به کارگیری هندسه و تزئینات بسیار را صرفاً نفی و نقض هنر تصویری، تأکید بر عنصر فضای تهی و نمایش نمادینِ سیر از کثرت به وحدت و بالعکس تبیین می‌کند ( Burckhardt 1991). به عقیده‌ی بورکهارت، مسئلهٔ تحریم تصویر در اسلام فقط مربوط به تصویرنگاری خدا است و دقیقاً به دیدگاه توحیدی ادیان ابراهیمی بازمی‌گردد؛ که اسلام آن را تجدید کرد. یگانه‌پرستی مستقیماً در برابر چند خدایی مشرکانه قرار می‌گیرد. هرگونه تجسّم الوهیت مطابق دیالکتیک تاریخی و الهی، نمودی از اندیشهٔ نادرست شناخت وجود مطلق از طریق موجود ناقص یا شناخت خالق از طریق مخلوق است (Burckhardt 1970). گرابار اظهار می‌دارد که در سده‌های اولیهٔ اسلامی، غیبت شمایل‌نگاری به معنای غیاب نمادها یا طرد منفی بازنمایی نیست، بلکه بر توسعه و ارتقای اشکال دیگر بصری مانند خوشنویسی، تزئینات گیاهی، هندسه و الگوهای انتزاعی به سطح فرم‌های معنی‌دار دلالت می‌کند. در واقع، مخالفت با طرح‌های پیکرنما سبب شد تا استفاده از سایر اشکال، معقول و مقبول واقع شود. از این رو است که معماری اسلامی، به ویژه در بنای مسجد، سرشار از تزئینات گیاهی، هندسی و خوشنویسی بسیار است (Grabar 2006).

گرابار، مقرنس را نیز همچون شیوهٔ ستاوندی ابداع مسلمانان می‌داند؛ که به عنوان یک استعارهٔ بصری از واقعیت در دیدگاه اسلامی، حامل پیام‌های انتزاعیِ معادل کلام است. علی‌رغم موارد مذکور، می‌توان گفت نهایتاً بنای مسجد در معماری اسلامی روشی منحصر به فرد برای ایجاد معماری‌ای شد که به دلیل ساختار متمایز و منحصر به فردش، بر رابطهٔ انسان و ساختمان تمرکز می‌کند و نه بر رابطهٔ ساختمان‌ها و ساختمان ها یا معماران و ساختمان‌ها (Grabar 2006).

گرابار به نمونه‌هایی از مساجد ایرانی قرن ششم هـ ./ دوازدهم م. اشاره می‌کند، از جمله «برجسته‌ترین و معروف ترین»شان، «مسجد جامع عتیق اصفهان» با دو گنبد اصلی و چهار ایوان است (Grabar 2000). مهم‌ترین بخش‌های این مسجد، حیاط مرکزی همراه با چهار ایوان و یک گنبد در پشت ایوان است که در دیگر مساجد هم به مثابهٔ الگویی مشابه دیده می‌شود، از جمله در مسجد جامع زوّاره. او می‌افزاید که حیاط همراه با چهار ایوان و یک در ورودی در یکی از جوانب آن، از ویژگی‌های خانه‌های شخصی در شرق ایران بوده است. همان‌طور که در مطالب پیشین بیان شد، او با اشاره به «شاخهٔ فرعی بی‌نظیر و غنی عرفان اسلامی، به خصوص ایرانی» بیان می‌کند که بزرگانی همچون هلموت ریتر و جانشین او هانری کربن، آنه ماری شیمل، آرکون و... بر روی آن مطالعه کرده‌اند. اما آثار بورکهارت (Burckhardt 1967a) را که عمیقاً از فرهنگ ایرانی متأثر نیست، مورد انتقاد قرار می‌دهد و نتیجه‌گیری‌هایش را «ناپخته» می‌یابد (Tahoori 2020). در حالی بورکهارت مشخصاً از ویژگی منحصر به فرد قوس ایرانی یاد می‌کند و قوس‌های جناغی گوتیک را به طور غیرمستقیم مأخوذ از هنر اسلامی می‌داند؛ که حرکتی رو به بالا دارد. «در میان قوس‌های به کار رفته در معماری اسلامی، قوس ایرانی بخشنده و دلپذیر است و همچون شعلهٔ آتشی که از جریان وزش باد محافظت شده، بی‌هیچ کوششی به سمت بالا می‌رود» (Burckhardt 1967c) (تصویر۳).

تصویر ۳: مدل تطبیقی عناصر شناختی مسجد از منظر گرابار و بورکهارت (نگارنده)

Fig 3: Comparative Model of Cognitive Elements of the Mosque from the Perspective of Grabar and Burckhardt

## نتیجه‌گیری

بورکهارت و گرابار در تبیین اندیشه‌های خویش از شیوه‌های معرفت‌شناسی و روش‌شناسی متفاوتی بهره جسته‌اند و بر همین اساس اصول معماری و عناصر ساختمان مسجد را به نحو متفاوتی تفسیر و تبیین می‌کنند. با این حال در نکته‌ای مهم متفق‌القول هستند و آن نقش اسلام در شکل‌گیری آثار سرزمین‌ها و تمدن‌های اسلامی است. بورکهارت با اعتقاد به مبانی حکمت خالده، عرفان و تصوف و اندیشه‌های شرقی، تبیین متفاوتی از هنر اسلامی و تاریخ آن ارائه می‌کند؛ که نقطهٔ مقابل چیزی است که تاریخ هنر به شیوهٔ تاریخی‌گری ارائه می‌دهد. بورکهارت بر صور اشکال، توجه به بواطن آیین ها، کارکردهای سنت در جوامع و سریان امر قدسی در هنر و معماری اسلامی تأکید می‌کند و فهم و دستیابی به آن را سبب تعالی و رشد معنوی هنرمند و مخاطب مسلمان می داند. به زعم وی، محملی که امرقدسی و مفاهیمی والا را متجلی می‌کند، نمادپردازی است. ماحصل دیدگاه‌های وی به این امر منتهی می‌شود که هنر و معماری اسلامی برگرفته از جوهره و تعالیم اسلام است، چنان که مؤلفهٔ دینی را عامل توسعهٔ مسجد، و تمام عناصر آن را واجد ماهیت معنوی و

نمادین می‌داند. گرابار اما باتوجه به فلسفهٔ تاریخ هگل و آموزه‌های شرق‌شناسی، به مستندات تاریخی و نقش مقولات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و جغرافیایی توجه دارد. براساس روش‌شناسی تاریخی‌گری، گرابار توجه بسیاری به وحی اسلامی و آموزه‌های ناشی از آن و فعل و گفتار پیامبر دارد اما هنر و معماری اسلامی را محصول آموزه‌های معنوی اسلام نمی‌داند، بلکه آن را پدیده‌ای محصول جبر و حتمیت تاریخی (Historical Determinism) می‌داند. او بیان می‌کند که اسلام صرفاً به عنوان مولفهٔ فرهنگ‌ساز در کنار سایر مؤلفه–های تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و مقتضیات و جبریات زمانی و مکانی در بسط و توسعه و یا تعدیل کاربرد عناصر هنر اقوام سرزمین‌های اسلامی، نقش دارد. بنابراین، او نیازهای عملکردی را عامل توسعهٔ مسجد می‌داند که برخی از عناصر عاریتی در مسجد و نه تمام آن‌ها، علاوه بر ماهیت کارکردی، تحت تأثیر مبانی اعتقادی اسلام، ماهیتی نمادین نیز یافته‌اند.

با مداقّه در آنچه آمد، چنین استنباط می‌شود که بورکهارت و گرابار هر دو قائل به تأثیر جهان‌بینی دین اسلام و آموزه‌های آن در شکل‌گیری هنر اسلامی هستند. اما نوع نگاه‌شان به چنین تأثیری متفاوت است. همچنین هر دو قائل به این امر هستند که مسجد بر شالودهٔ معابد سایر ادیان بنا شده است. یکی از مهم‌ترین وجوه تمایز آراءشان تأکید گرابار بر ابداعی بودن شیوهٔ ستاوندی در مساجد نخستین است. در حالی که بورکهارت آن را ادامهٔ اندیشهٔ چادرنشینی اعراب می‌داند. همچنین هر دو، محراب، منبر، مناره، مقصوره، هندسه و تزئین را جزو عناصر شکل‌دهندهٔ بنای مسجد و عناصر مسلّم اسلامی بودن آن می‌دانند. با این تفاوت که بورکهارت علی رغم اذعان به این موضوع که معماری مسجد برگرفته از معماری ممتاز بناهای مذهبی سایر ادیان است و عناصر عاریتی، بعدها با آرایش و پیرایشِ مبانی اعتقادی اسلام در بنای مسجد تحقق یافته‌اند؛ اما ماهیت معنوی و نمادین تمام این عناصر را بدون در نظر داشتن سابقهٔ تاریخی‌شان منتسب به آموزه‌های دین اسلام و مفاهیم متعالی و حقایق ازلی می داند. در حالی که گرابار برخی از این عناصر را جزو عناصری می‌داند که بدان هویت اسلامی بخشیده‌اند؛ هر چند مبادی شکل‌گیری و دلایل به کارگیری آن‌ها را نیز براساس تسلسل تاریخی، شناسایی و تبیین می‌کند.

## پی نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار در باب معماری اسلامی با تأکید بر بنای مسجد» به راهنمایی دکتر نیّر طهوری و مشاورهٔ دکتر ایرج اعتصام است؛ که در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران از این رساله، دفاع شده است.

۲. «اللَّهُ نُورُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ...»؛ «خدا نور آسمان‌ها و زمین است...».

۳. حقیقت محمدیه در اصطلاح عرفا همان عین ثابت محمدی است؛ که در رأس همهٔ اعیان ثابته واقع شده و با تجلی برتر الهی تحقق یافته است. بنابراین، واسطهٔ ظهور همهٔ خیرات و برکات در عالم هستی است. این اصطلاح یکی از ارکان عرفان اسلامی محسوب می‌شود؛ که در عرفان نظری ابن‌عربی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است.

٤. از احادیث قدسی در جواب داوود نبی که پرسید: «یا رَبِّ لماذا خَلَقْتَ الخَلْق؟»، «پروردگارا برای چه خلق را آفریدی؟» و پاسخ آمد: «کُنْتُ کَنزا مَخفیًا فَاَحبَبْتَ اَن اُعْرَف فَخَلَقْتُ الخلقَ لأعرَف»، «گنجی پنهان بودم، دوست داشتم که شناخته شوم، پس خلق را آفریدم تا مرا بشناسند».

۵. مبدأ پدید آمدن اصطلاح معماری‌اسلامی را می‌توان به آغاز جریان شرق‌شناسی نسبت داد و نخستین خاستگاه پیدایش اصطلاح معماری اسلامی شیوهٔ تاریخی‌نگری است. نک به: ایمانی، نادیه. (۱۳۸٤): ص ۷۵.

## فهرست منابع

اتینگهاوزن، ریچارد. ۱۳۹۰. هنر در جهان اسلام. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: نشر بصیرت.

اتینگهاوزن، ریچارد، و گرابار، الگ. ۱۳۹٦. هنر و معماری‌اسلامی ۱۲۵۰–٦۵۰. ترجمه یعقوب آژند. تهران: نشر سمت.

اسـدی جعفری، ندا، و پورمند، حسـنعلی. ۱۳۹۵. بررسـی تطبیقی ارزش‌های پایدار هویت حکمت و هنراسـلامی در خلق آثار تعالی‌بخش معماری. حکمت معاصر. ۷(۲)، ۱۱۹-۱۵۱.

الرفاعی، انور. ۱۳۹۱. تاریخ هنر در سرزمین‌های اسلامی. ترجمه عبدالرحیم قنوات، مشهد: انتشارات جهاد دانشگاهی.

ایروین، رابرت. ۱۳۸۸. هنراسلامی. ترجمه رویا آزادفر. تهران: نشر سوره مهر.

ایمانی، نادیه. ۱۳۸٤. نقد تلقی مورخان از معماری اسلامی. گلستان هنر، شمارهٔ ۱، ۷٤-۸۰.

برند، باربارا. ۱۳۸۳. هنراسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مطالعات هنراسلامی.

بورکهارت، تیتوس. ۱۳٤٦. روح هنراسلامی. ترجمه سیدحسین نصر. هنر و مردم، شماره‌ی ۵۵، ۲-۷.

_____ . ۱۳٦۵. هنراسلامی: زبان و بیان. ترجمه مسعود رجب‌نیا. تهران: انتشارات سروش.

_____ . ۱۳٦۹. هنرمقدس: اصول و روش‌ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: انتشارات سروش.

_____ . ۱۳۷۰. ارزش‌های جاویدان در هنراسلامی: جاودانگی و هنر. ترجمه سیدمحمد آوینی. تهران: نشر برگ.

_____ . ۱۳۷٤. هنرعربی یا اسلامی. ترجمه امیرحسین رنجبر. فصلنامهٔ هنر، شماره‌ی ۲۸، ۵۳-۵۹.

_____ . ۱۳۷۸. نظری به اصول و فلسفهٔ هنراسلامی. ترجمه غلامرضا اعوانی. هنر دینی، شمارهٔ ۲، ٦۷-۷۸.

_____ . ۱۳۸۸. جهان‌شناسی سنتی و علم جدید. ترجمه حسین آذرکار. تهران: انتشارات حکمت.

_____ . ۱۳۸۸. نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام: سه رهیافت به حکمت هنراسلامی. ترجمه سید محمد آوینی. تهران: نشر سوره مهر.

_____ . ۱۳۸۹. درآمدی بر آئین تصوف. ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات مولی.

پازوکی، شهرام. ۱۳۸۳. تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر. خیال، شمارهٔ ۱۰، ٤-۱۳.

_____ . ۱۳۹۳. عرفان و هنر در دورهٔ مدرن. تهران: نشر علم.

تری، آلن. ۱۳۸۵. تصویر بهشت در هنراسلامی: نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنراسلامی. ترجمه امینه انجم شجاع. گلستان هنر، شمارهٔ ٤، ٦٦-۵۱.

تیمومی، هادی. ۱۳۸٤. تاریخی‌گری در واکنش به تاریخ‌نگاری تحصّلی. ترجمه مهران اسماعیلی. روش شناسی علوم انسانی، شماره‌ی ٤۲، ۱۱٤- ۱۳٤.

چیتیک، ویلیام. ۱۳۸۸. علم جهان، علم جان: ربط جهان شناسی اسلامی در دنیای جدید. ترجمه سیدامیرحسین اصغری. تهران: انتشارات اطلاعات.

حسـینی، سـلیمه سـادات. ۱۳۹۵. بررسـی رویکرد گرابار در تحلیل تاریخ هنراسـلامی با تمرکز بر کتاب شـکل‌گیری هنراسـلامی، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، رشتهٔ فلسفه‌ی هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر تهران.

خندقی، جوادامین، و موسوی‌گیلانی، سیدرضی. ۱۳۹٤. نقد دیدگاه سنت‌گرایان در باب هنر سنتی، هنر مقدس و هنر دینی. معرفت ادیان، شمارهٔ ۳، ۱۰۷- ۱۲۸.

سلطان زاده، حسین. ۱۳۹۲. بررسی دیدگاه فارابی، ابن‌خلدون و بورکهارت درباره هنرهای اسلامی، نامه انسان‌شناسی، ۱۱(۱۸)، ۴۳-٦۸.

سلمانی، علی، و چتربحر، حمیدرضا. ۱۳۹۵. روش شناسی تطبیقی مطالعهٔ هنر اسلامی با تأکید بر نمونهٔ موردی محراب. پژوهش‌های باستان شناسی ایران، شمارهٔ ۱۱، ۱۷۷-۱۹۰.

شووان، فرتیتوف. ۱۳۸۱. گوهر و صدف عرفان اسلامی. ترجمه مینو حجت. تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

شیمل، آنه ماری. ۱۳۸۱. خوشنویسی اسلامی. ترجمه مهناز شایسته‌فر. تهران: مؤسسه مطالعات هنراسلامی.

صبری، حسین، و اعوانی، غلامرضا. ۱۳۹۸. مبانی سنتی هنرهای اسلامی. جاویدان خرد، شمارهٔ ۳۵، ۱۲۱-۱۳۸.

طهوری، نیر. ۱۳۹۱. ملکوت آینه‌ها: مجموعه مقالات در حکمت هنراسلامی، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

_____ . ۱۳۹۹. تحقق هویت اسلامی در هنر و معماری مسجد. پنجمین کنفرانس ملی علوم انسانی و مطالعات مدیریت. تهران. COI: SPCONF05_346.

قیومی بیدهندی، مهرداد. ۱۳۸۳. آثار و افکار الگ گرابار. دانشنامه، شمارهٔ ۳، ۶۹–۱۳۵.
گرابار، الگ. ۱۳۷۹. شکل‌گیری هنراسلامی. ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
ـــــــــ . ۱۳۸۶. نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی. ترجمه نیّر طهوری. گلستان هنر، شمارهٔ ۹، ۱۳–۲۵.
ـــــــــ و دیگران. ۱۳۹۱. معماری‌اسلامی. ترجمه اکرم قیطاسی. تهران: نشر سوره مهر.
لگنهاوزن، محمد. ۱۳۸٤. سیاحت اندیشه در سپهر دین. ترجمه جمعی از مترجمان. قم: مرکز انتشارات مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).
لیمن، اولیور. ۱۳۹۱. درآمدی بر زیبایی‌شناسی اسلامی. ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
لینگز، مارتین. ۱۳۹۱. رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود. ترجمه فاطمه صانعی. تهران: انتشارات حکمت.
ـــــــــ . ۱۳۷۷. هنر خط و تذهیب قرآنی، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: انتشارات گروس.
مازیار، امیر. ۱۳۹۱. نسبت هنراسلامی و اندیشهٔ اسلامی از منظر سنت‌گرایان. کیمیای هنر، شمارهٔ ۳، ۷–۱۲.
مگی، برایان. ۱۳۷۲. فلاسفهٔ بزرگ. ترجمه عزت‌الله فولادوند. تهران: انتشارات خوارزمی.
منصوری، سیدامیر، و تیموری، محمود. ۱۳۹٤. نقد آرای سنت‌گرایان معاصر در زمینه هنر و معماری اسلامی با تکیه بر مفهوم سنت در معماری اسلامی. فیروزه اسلام(پژوهه معماری و شهرسازی اسلامی)، شمارهٔ ۱، ۱– ۱۵.
موسوی گیلانی، سیدرضی. ۱۳۹٤. روش‌شناسی هنراسلامی. قبسات، شمارهٔ ۷۸، ۸۵–۱۱٤.
مهدوی‌نژاد، محمدجواد، و ایمانی، الهه. ۱۳۹۸. مقایسه تطبیقی نظریه‌های شاخص در چیستی هنراسلامی. اولین کنگرهٔ بین‌المللی علوم انسانی اسلامی، ۱٤۵–۱٦۸.
نصر، سیدحسین. ۱۳۷۰. هنر قدسی در فرهنگ ایران. ترجمه سیدمحمد آوینی. مطالعات هنرهای تجسمی شمارهٔ ۱۰، ٦۹ – ۵۸.
نصر، سیدحسین. ۱۳۸۲. جاودان خرد. مجموعه مقالات به اهتمام سیدحسن حسینی. تهران: انتشارات سروش.
نصری، عبداله. ۱۳۸٦. انسان‌شناسی حکمت خالده به روایت سید حسین نصر. قبسات، شمارهٔ ٤٤، ۸۷–۱۰٦.
هاوزر، آرنولد. ۱۳۸۲. فلسفهٔ تاریخ هنر. ترجمه محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات نگاه.
هگل، گئورگ‌ویلهلم‌فردریش. ۱۳۹۹. پدیدارشناسی روح. ترجمه سیدمسعود حسینی و محمدمهدی اردبیلی. تهران: نشر نی.

## منابع انگلیسی

Al-Rifai, A. 2012. History of Art in Islamic Lands. (A. Qanawat, Trans.). Jahad-Daneshgahi publication. [In Persian]
Al-Teymomi, H. 2015. Historiography in Response to Acquisitive Historiography. (M. Esmaeili, Trans.). Journal of Methodology of Social Sciences and Humanities (MSSH). 11(42), 114-134. [In Persian]
Asadi jafari, N., and Pourmand, H. 2016. A Comparative Study on Perennial Values of the Identity of Islamic Wisdom and Art in the Creation of Enlightening Architectural works. Contemporary Wisdom, 7(2), 119-151. [In Persian]
Brend, B. 1992. Islamic Art. (M. Shayesteh-Far, Trans.). Institute of Islamic Art Studies Publications. [In Persian]
Burckhardt, T. 1967a. Sacred Art in East and West, translator. (L. Northbourne, Trans.). Perennial Books, London.
Burckhardt, T. 1967b. Perennial Values in Islamic Arts. Studies in Comparative Religion. Vol. 1. No. 3.
Burckhardt, T. 1967c. The Spirit of Islamic Art. (S.H. Nasr, Trans.). Art and People journal. 55, 2-7. [In Persian]
Burckhardt, T. 1970. The Void in Islamic Art. Studies in Comparative Religion. Vol. 4. No. 2.
Burckhardt, T. 1971. Arab or Islamic Art? (A.H. Ranjbar, Trans.). Art Journal. No. 28. 53-59. [In Persian]
Burckhardt, T. 1986. Art of Islam: Language and Meaning. (M. Rajabnia, Trans.). Soroush Publications. [In Persian]
Burckhardt, T. 1987. Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art. State University of New York Press.
Burckhardt, T. 1990. Sacred Art: Principles and Methods. (J. Sattari, Trans.). Soroush Publications. [In Persian]
Burckhardt, T. 1991. Perennial Values in Islamic Art. (S.M. Avini, Trans.). in: Immortality and Art. Barg Publication. [In Persian]
Burckhardt, T. 1993. Fundamentals of spiritual art: a collection of essays by Henry Corbin and others. Islamic Development Organization Press. [In Persian]
Burckhardt, T. 1999. A Review of the Principles and Philosophy of Islamic Art. (G. Avani, Trans.). Honar-eDini. No. 2, 67-78. [In Persian]
Burckhardt, T. 1999. Degrees of Symbolism in Islimic Art. trans. (W. Stoddart Trans.). in: Sophia. Vol. 5. No. 2. 107- 111.
Burckhardt, T. 2009a. Traditional Science and Sacred Art. (H. Azarkar, Trans.). Hekmat Publications. [In Persian]
Burckhardt, T. 2009b. The Role of Fine Arts in Moslem Educaion. (S.M. Avini, Trans.). In: Three Approaches to the Wisdom of Islamic Art. Surah Mehr Publication. [In Persian]
Burckhardt, T. 2009c. Art of Islam, Language and Meaning. Commemorative Edition. World Wisdom Inc.

Burckhardt, T. 2010. Introduction to Sufi Doctrine. (Y. Ajand, Trans.). Moula Publication. [In Persian]
Chittick, W. 2009. Science of the Cosmos, Science of the Soul: The Pertinence of Islamic Cosmology in the Modern World. (S.A. Asghari, Trans.). Ettelaat Publications. [In Persian]
El-Dessouki Omer, M.A. 2000. Translation of Islamic Culture into Arabian Architecture. Thesis in Curtin University of Technology.
Ettinghausen, R. 2011. Art in the world of Eslam. (M. Vahdati Daneshmand, Trans.). Basirat Publishing. [In Persian]
Ettinghausen, R., and Grabar, A. 2017. Islamic Art and Architecture: 1250-650. (Y. Azhand, Trans.). Samt Publishing. [In Persian]
Grabar, O. 2000. The Formation of Islamic Art. (M. Vahdati Daneshmand, Trans.). Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]
Grabar, O. 2007. Symbols and Signs in Islamic Architecture. (N. Tahoori, Trans.). Golestan Honar. No. 9. 13-25. [In Persian]
Grabar, O. 1976. Islamic Art and Archaeology. The Study of the Middle East Press.
Grabar, O. 2006. Architecture as Art. in: Islamic Art and Beyond. Vol. 3. Constructing the Study of Islamic Art.
Grabar, O., and others. 2012. Islamic Architecture. (A. Gheitasi, Trans.). Surah Mehr Publications. [In Persian]
Grabar, O. 1983. Symbols and Signs in Islamic Architecture. in: Renata Holod and Dart Radtorfer (eds.). Architecture and Community. New York, Aperture.
Grabar, O. 2006. Architecture as Art. in: Islamic Art and Beyond. Vol. 3. Constructing the Study of Islamic Art.
Guenon, R. 2004. The Reign of Quantity and the Sign of the Times. Sophia Perennis Press.
Hauser, A. 2003. The Philosophy of Art History. (M. Faramarzi, Trans.). Negah Publications. [In Persian]
Hegel, G. W. F. 1998. Aesthetics, Lectures on Fine Art. (T. M. Knox Trans.). Clarendon Press. Oxford, New York, vol. 1.
Hosseini, S. 2017. Grabar's Approach in Analyzing Islamic Art History: A Study Focused on his Book the Formation of Islamic Art. Master of Arts Thesis in Philosophy of Art. University of Art, Tehran. [In Persian]
Imani, N. 2005. Critique of Historians' Perception of Islamic Architecture. Golestan-e-Honar. Vol.1. 74-80. [In Persian]
Irwin, R. 2009. Islamic Art. (R. Azadfar, Trans.). Surah Mehr Publication. [In Persian]
Khandaghi, J.A. and Mousavi Gilani, S.R. 2015. Critique of traditionalists' views on traditional art, sacred art and religious art. Marifat-e-Adyan. Vol. 3. 107-128. [In Persian]
Legenhausen, M. 2000. Contemporary Topics of Islamic Thought. Imam Khomeini Educational and Research Institute Publication. [In Persian]
Lings, M. 2012. Symbol & Archetype: A Study of the Meaning of Existence. (F. Sanei, Trans.). Hekmat Publications. [In Persian]
Lings, M. 1998. The Quranic art of calligraphy and illumination. (M. Qayyoomi Bidhendi, Trans.). Garoos Publications.
Lyman, O. 2012. Islamic Aesthetics: An Introduction. (M. Abolghasemi, Trans.). Mahi Publishing. [In Persian]
Mahdavinejad, M.J. and Imani, E. 2019. Comparitive Study of Theories in Explanation Islamic Art. The International Congress on Islamic Humanities. [In Persian]
Mansouri, S.A. and Teimouri M. 2015. Criticism on the Opinions of Contemporary Traditionalists in Islamic Art and Architecture; Based upon the concept of the tradition in Definition of Islamic architecture. CIAUJ. 1 (1) .1-14. [In Persian]
Magee, B. 1988. The great philosophers: an introduction to western philosophy. (A. Fouladvand, Trans.). Kharazmi Publications. [In Persian]
Maziar, A. 2012. Traditionalists on the Relationship between Islamic Thought and Islamic Art. Kimiya-ye-honar. 1(3). 7-12. [In Persian]
Mousavi Gilani, S.R. 2015. Methodology of Islamic Art. Qabasat. 20(78). 85-114. [In Persian]
Nasr, S.H. 1991. Sacred Art in Iranian Culture. (S.M. Avini, Trans.). Journal of Visual Art Studies. 10, 58-69. [In Persian]
Nasr, S.H. 2003. Philosophia Perennis. (H. Hosseini, Trans.). Soroush Publishing. [In Persian]
Nasri, A. 2003. Anthropology of Philosophia Perennis narrated by Seyed Hossein Nasr. Qabasat. 44. 87-106. [In Persian]
Pazouki, Sh. 2004. Historiography and its Relationship with the Theoretical Foundations of Art History. Khiyal. 10. 4-13. [In Persian]
Pazouki, Sh. 2014. Mysticism and Art in the Modern Era. Elm publications. [In Persian]
Qayyoomi Bidhendi, M. 2004. Oleg Grabar: His Thoughts and Work. Daneshnameh. 3. 69-135. [In Persian]
Schimmel, A.M. 1970. Islamic Calligraphy. (M. Shayesteh-Far, Trans.). Institute of Islamic Art Studies Publications. [In Persian]
Sabri, H., and Avani, G. 2019. Traditional principles of Islamic arts, javidankherad. 35 (16). 121-138. [In Persian]
Salmani, A., and Chatrbahr, H.R. 2016. An Adaptive Methodology of the Islamic Art Studies: Case Study: Mihrab. pazhoheshha-ye Bastan shenasi Iran. 6(11). 177-190. [In Persian]
Schuon, F. 1980. Sufism: Veil and Quintessence. (M. Hojjat, Trans.). World Wisdom. [In Persian]
Soltanzadeh, H., 2013. A Study of the Views of Farabi, Ibn Khaldun and Burckhardt on Islamic Arts. Iranian Journal of Antheropology. 11(18). 43-68. [In Persian]
Tahoori, N. 2020. Realization of Islamic Identity in the Art and Architecture of the Mosque. 5th National Conference on Humanities and Management Studies. COI Code: SPCONF05_346. [In Persian]
Tahoori, N. 2012. Malakut of Mirrors: A Collection of Articles on the Wisdom of Islamic Art. Elmifarhangi Publications. [In Persian]
Terry, A. 2006. Images of Paradise in Islamic Art: A Critique of the Non-Historical Approach to Islamic Art. (A. Anjum Shoja, Trans.). Golestan Honar. 4. 51-66. [In Persian]