جاویدان‌خرد، شماره ۳۷، بهار و تابستان ۱۳۹۹، صفحات ۸۵- ۱۰۶

مطالعه تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار در باب معماری اسلامی[۱]

سیّد هادی جلالی*
نیّر طهوری**
ایرج اعتصام***

چکیده

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

با توجّه به شکل‌گیری جریان‌های شناخت‌شناسانهٔ متفاوت در شناخت هنر اسلامی، به نظر می‌رسد از آنجا که حکمت معنوی اسلام در صورت و معنای هنرهای آن متجلّی است، پژوهشگران درتبیین چیستی معماری ا سلامی از وجوه مختلف آن غافل مانده‌اند. پژوهش حا ضر با هدف مطالعهٔ تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ‌گرابار به دنبال تبیین چیستی معماری اسلامی است. سنّت‌گرایان با رویکردی معناگرا، معماری اسلامی را در قالب قواعدی فراتاریخی و فرازمانی، متأثر از جوهرهٔ اسلام می‌دانند و تاریخ‌باوران با توجّه به آموزه‌های فلسفهٔ تاریخ هگل، معماری اسلامی را ادامهٔ هنر بیزانسی و ساسانی می‌شمارند. با مفروض دانستن اینکه علیرغم تفاوت روش شناختی در رویکرد ایشان، معماری ا سلامی را با توجّه به نقش مؤلفهٔ دینی تبیین می‌کنند؛ سؤال این است تفاوت دیدگاه آنان چه تأثیری در تعریف‌شان از معماری اسلامی دارد؟ یافته‌ها نشان می‌دهد بورکهارت،

*دانشجوی دکتری معماری، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: s.h.jalali8@gmail.com تهران، ایران.
** استادیار، گروه هنر، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ntahoori@gmail.com
***استاد، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ietessam@hotmail.com
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۲/۲ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۶/۲۶

شکل‌گیری معماری و عناصر آن را برگرفته از سنّت‌های دین اسلام می‌داند؛ اما گرابار از اسلام به عنوان مؤلفه‌ای فرهنگ ساز در کنار مؤلفه‌های تاریخی و اجتماعی یاد می‌کند.

کلیدواژه‌ها: معماری اسلامی، سنّت‌گرایی، تاریخ باوری، مسجد، تیتوس بورکهارت، الگ گرابار

مقدمه

علیرغم ارتباط غربیان با سرزمین‌های اسلامی در طول سالیان متمادی، توجّه جدّی به هنر و معماری اسلامی برای شناخت ماهیت آن به دنبال پا گرفتن نهضت روشنگری[۲] در سدهٔ هجدهم آغاز شد (مجد موسی، ۱۳۸۵: ۲۵). در این دوره، با پا گرفتن نهضت رمانتیک، علاقه به شناخت سرزمین‌های ناشناخته افزایش یافت و تزئینات هنر اسلامی در کنار هنر گوتیک، مورد توجه پژوهشگران رمانتیک قرار گرفت (نجیب اوغلو، ۱۳۸۹: ۸۷) و در سدهٔ نوزدهم به اوج خود رسید. در نیمهٔ نخست آن، مورّخان و محقّقان با تأکید بر نقش اقلیم و ویژگی های نژادی به عنوان عوامل تعیین کنندهٔ هنر و معماری، به هنر اسلامی نگریستند. ساختار نظری و شیوه‌های روش‌شناختی در این دوره رویکردی قوم شناختی[۳] بود. در نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، با هدف یافتن و تعین قواعدی عام، جهان شمول، فراتاریخی و فارغ از زمان برای هنرها، به‌ویژه هنر اسلامی برآمدند و توجه به عناصر قومی تقلیل یافت (قیّومی،۱۳۸۳: ٦۹ ؛ قیّومی، ۱۳۸٤: ۵). در اواخر سدهٔ نوزدهم اندیشهٔ هگلی در نوشتن تاریخ هنر حاکمیت یافت. این رویکرد قائل به وحدت تاریخ بود. یعنی هنر و تمامی مظاهر فکری و فرهنگی بشر برآمده از روحی واحد است (نجیب اوغلو،۱۳۸۹: ۹۳). اوایل سدهٔ بیستم نوع و دامنهٔ مطالعات هنر و معماری اسلامی تغییری بنیادین کرد و مجموعه‌ای از اطلاعات بسیار ارزشمندی که حاصل شرق‌شناسی، باستان‌شناسی و غیره بود، به دست آمد و از اواسط این سده با تشکیل دول ملی‌گرا در کشورهای عربی و با استناد بر مجموعه اطلاعات به دست آمده از کاوش‌های باستان شناختی، علاوه بر ریشه‌های ساسانی و بیزانسی هنر اسلامی، به پیوند آن با دین اسلام نیز توجّه شد. برخی محققان هنر اسلامی آن را متأثر از هستی شناسی اسلام دانستند و برای عناصر آن معنا قائل شدند. این توجه در دو مسیر کاملاً متفاوت به ظهور رسید. اولی مسیر پدیدار شناسانی چون هانری کُربن و آنه ماری شیمل و توشی هیکو ایزوتسو بود و دیگری افرادی مانند تیتوس بورکهارت که از موضع احیاگری دینی

موسوم به مکتب سنّت‌گرایی[٤] به تبیین ارزش‌ها و ویژگی‌های مشترک هنرِ برخاسته از سنّت، به ویژه سنّت اسلامی پرداخته‌اند؛ و دیگری مسیر تاریخ باوران جدید در بستر شرق شناسی مانند الگ گرابار است؛ که منکر عقاید جریان سنّت‌گرا در بی‌اعتنایی به تاریخ و وجود حقایق فراتاریخیِ محض در هنر اسلامی می‌باشند (قیّومی، ۱۳۸۳: ۷۰-٦۹؛ قیّومی، ۱۳۸٤: ۷).

در واقع دو رویکرد مهم فراتاریخی و تاریخی در مواجهه با هنر و معماری اسلامی وجود دارد؛ که در نقطهٔ مقابل هم قرار دارند و به نقد روش شناسی و دستاوردهای آن در آراء یکدیگر می‌پردازند. ریشهٔ اختلاف در آراء این پژوهشگران، اختلاف در به کار بردن شیوه‌های متفاوت معرفت‌شناختی است. بنیان فکری سنّت‌گرایان با دید فراتاریخی بر پایهٔ مفاهیم معنوی و عرفانی دین اسلام، با رویکرد معناگرایانه است. در حالی که تاریخ باوران با دید تاریخی، قائل به تحلیل و تفسیر آثار معماری اسلامی به خصوص بنای مسجد از طریق استناد بر شواهد و اسناد تاریخی هستند. از آنجا که حکمت معنوی اسلام در صورت و معنای هنرهای آن متجلّی است، به نظر می‌رسد که مورّخان و پژوهشگران در تعریف و تبیین معماری اسلامی از وجوه مختلف آن غافل مانده‌اند. بنابراین، پرداختن به چیستی معماری اسلامی از طریق تبیین و قیاس تطبیقی این دو رویکرد ضروری می‌نماید. از طرفی با توجّه به این موضوع که معبد و پرستشگاه مستقیماً با دین ارتباط دارد و بیشترین تلاش حکومت‌ها در سرزمین‌های اسلامی بر روی ساخت مسجد صورت گرفته؛ لذا ساختمان آن، جزو بناهایی است که از صدر اسلام موجودیّت و هویّت اجتماع مسلمانان را نمایانده است. در واقع مسجد شاخص‌ترین بنای اسلامی و معماری مهم‌ترین هنر آن است. از آن جهت که مسجد مورد توجّه و تحقیق بسیاری از صاحب‌نظران هنر و معماری قرار گرفته است؛ پژوهش حاضر از میان رویکردهای موجود، به دو رویکرد مهم قرن بیستم و به تبع آن به آراء دو مورّخ و پژوهشگر شاخص به سبب آثار متعدد و راهگشا و تأثیری که در شیوه‌های معرفت به هنر و معماری اسلامی گذاشته‌اند، پرداخته است. بر همین اساس پژوهش حاضر با مفروض دانستن اینکه علیرغم تفاوت روش‌شناختی در دیدگاه‌های بورکهارت و گرابار، معماری اسلامی را با توجّه به نقش مؤلفهٔ دینی تبیین می‌کنند؛ به دنبال پاسخ برای این سؤال است که تفاوت دیدگاه بورکهارت و گرابار چه تأثیری در تعریف آنها از معماری اسلامی دارد؟ همچنین چه وجوه تمایز و تشابهی در آراء تیتوس بورکهارت

و الگ گرابار نسبت به مؤلفه‌ها و عناصر شکل دهندهٔ معماری اسلامی بالاخص بنای مسجد وجود دارد؟ در روند پژوهش ابتدا به تبیین مبانی فکری این دو رویکرد و آراء بورکهارت و گرابار در خصوص ویژگی‌های مسجد به شیوه‌ای توصیفی_ تحلیلی پرداخته و نهایتاً در پاسخ به سؤالات پژوهش، رهیافت‌های نظری ایشان به شیوه‌ای تطبیقی تشریح می‌شود.

پیشینهٔ تحقیق

براساس مطالعات نگارنده پیشینهٔ پژوهشی را می‌توان در سه دستهٔ کلی بیان کرد. دستهٔ نخست آثار افرادی است که جزوی از نحله‌های فکری مذکور بوده‌اند. در این آثار هر کدام به فراخور مبانی فکری‌ای که دارند صرفاً به تشریح رویکرد خویش و تبیین مبادی و ویژگی‌های معماری اسلامی پرداخته‌اند. از جمله کتب و مقالات افرادی مانند گنون، شووان، کوماراسوامی، الیاده، بورکهارت، ریتر، کُربن، شیمل، آرکون، کریچلو، نصر، اردلان و سایر سنّت‌گرایان و یا افرادی مانند اتینگهاوزن، گرابار، تری، نجیب اوغلو، طبّاع و سایر تاریخ‌گرایان اشاره کرد. دستهٔ دوم مقالات، کتب و رسائلی هستند که صرفاً به تشریح یا نقد آراء سنّت‌گرایان یا تاریخ‌گرایان پرداخته اند. مانند قیّومی بیدهندی (۱۳۸۳) آثار و افکار الگ گرابار؛ پازوکی (۱۳۸۳) تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر؛ قدیریان (۱۳۹۵) بررسی و نقد آراء طباع و نجیب اوغلو دربارهٔخوشنویسی اسلامی؛ حسینی (۱۳۹۵) بررسی رویکرد گرابار در تحلیل تاریخ هنراسلامی با تمرکز بر کتاب شکل‌گیری هنراسلامی؛ حجّت (۱۳۹٤) سنّت‌گرایان و سنّت‌گرایی معماری؛ طهوری (۱۳۸٦) نقدی بر دیدگاه‌های مورّخان هنر و معماری اسلامی؛ ایمانی (۱۳۸٤) نقد تلقّی مورّخان از معماری اسلامی؛ تری (۱۳۸۵) تصویر بهشت در هنر اسلامی: نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنر اسلامی؛ لگنهاوزن (۱۳۸٦) چرا سنّت‌گرا نیستم (نقدی بر آراء و اندیشه‌های سنّت‌گرایان)؛ منصوری و تیموری (۱۳۹٤) نقد آراء سنّت‌گرایان معاصر در زمینه هنر و معماری اسلامی، با تکیه بر مفهوم سنّت در تعریف معماری اسلامی و غیره. دستهٔ سوم منابعی هستند که به تفاوت‌های نظری این دو نحلهٔ فکری صرفاً در خصوص هنر اسلامی پرداخته‌اند. مانند موسوی گیلانی (۱۳۸۸) نقد و بررسی نظریه‌های مختلف دربارهٔ هنراسلامی و نیز (۱۳۹۰) درآمدی بر روش‌شناسی هنر اسلامی؛ کاظمی(۱۳۹۸) مطالعهٔ تطبیقی نقوش هنراسلامی

از دیدگاه سنّت‌گرایی و تاریخی‌نگری بر اساس آراء کیت کریچلو و گلرو نجیب اوغلو و غیره.

روش تحقیق

پژوهش حاضر از منظر رویکرد، پژوهشی کیفی است؛ که مبتنی بر شیوهٔ گردآوری کتابخانه ای و تمرکز بر محتوای متون از طریق روش توصیفی-تحلیلی به تحلیل محتوایی و نظام‌مند آراء بورکهارت و گرابار پرداخته است. نهایتاً داده‌ها با توجّه به اهداف پژوهش به صورت مطالعهٔ تطبیقی بررسی شده است.

سنّت‌گرایی و رهیافت‌های آن

سنّت‌گرایی به عنوان یک جریان احیاء تفکّر دینی اسلام، در اوایل سدهٔ بیستم با رنه گنون آغاز شد و پس از او توسط پژوهشگران و متفکّران دیگری همچون بورکهارت با اهتمام در شناخت جنبه‌های جهان شناختی تمدن‌های سنّتی، بسط و تداوم یافت. این پژوهشگران بعدها اصحاب مکتب جاویدان خرد[۵] یا سنّت‌گرایان نام گرفتند (بورکهارت الف، ۱۳۸۸: ۱۹). سنّت‌گرایی پدیده‌ای مدرن و رویه‌ای غیر سنّتی است؛ که نگاه بیرونی، علمی و مدرن به سنّت دارد و سنّت‌گرا، سنّت‌گرایی را به عنوان گرایشی از گرایش‌های عصر مدرن برمی‌گزیند (حجّت، ۱۳۹٤: ۷-٦). بنیادی‌ترین امری که در آموزه های سنّت‌گرایان باید مورد توجّه قرار گیرد، تلقّی خاص ایشان از مفهوم سنّت است (مازیار، ۱۳۹۱: ۸). سنّتی که سنّت‌گرایان از آن سخن می‌گویند، مترادف با مفهوم عرف[٦] یا عادت[۷] نیست (Guenon,2004: 211)؛ بلکه مجموعه‌ای از میراث عقلی و نقلی‌ای است که بر حقیقتی مطلق، امری جاودانه و مفهومی ازلی دلالت داشته و از وجه زمانی بر تمام تمدّن‌ها و ادیان تقدّم دارد. بنابراین در منظر ایشان سنّت مفهومی فرادینی و فرافرهنگی است؛ که خودِ دین و فرهنگ به عنوان بخشی از آن به‌شمار می‌روند (چیتیک، ۱۳۸۸: ٤۰). در واقع سنّت مورد نظر ایشان از آسمان نزول می‌یابد و مبنای متافیزیکی دارد و با اخذ، انتقال و کاربست امر قدسی از طریق ابزارهایی به شیوه‌های مختلف، حائز کیفیتی مرئی و ملموس می‌شود (نصر، ۱۳۸۵: ۲۹۰).

سنّت گرایان معتقد به اصالت صورت‌اند[۸] (مازیار، ۱۳۹۱: ۹) و صورت را به دلیل ظرفیتی که در رمزنگاری و نمادپردازی دارد و نیز با استناد بر قاعده‌ای در فلسفهٔ اسلامی که می‌گوید: «شیئیة الشیء بصورته و لا بمادته، آن چیزی که به یک شیء هویّت می‌بخشد

صورت آن ا ست؛ نه ماده‌اش» فرم – صورت– را بـسیار ارز شمند می‌دانند (کربن، ۱۳۸۹: ۸٦).

آراء تیتوس بورکهارت

بورکهارت جزو اندیـ شمندانی ا ست که مبانی نظریِ شناخت خویش از هنر و معماری ا سلامی را در اندیـ شهٔ دینی و اعتقاد به علم الهی بنیان نهاده ا ست. در واقع با تعمّق در آموزه‌های دینی، معماری اسلامی را از منظری معناگرا می‌نگرد و ریشهٔ تمام خصوصیّات و ویژگی‌های ظاهری و باطنی آن را در دین ا سلام می‌داند. برا ساس دیدگاه او هر دین اصیلی ریشه در وحی دارد و این ودیعه‌ای الهی است؛ که از طریق مفهومی به نام سنّت به ما منتقل شده و پیام الهی از طریق کارکردهای اجتماعی و هنری آن ظهور کرده است. از این رو ا ساس کار وی را جنبه‌های هنری و فرهنگی تمدن‌های سنّتی تـشکیل می‌دهد (بورکهارت الف، ۱۳۸۸: ۲۰). بورکهارت معتقد است که شریعت اسلام نه از طریق تعیین یا توصـیهٔ فرم خاص هنری، بلکه از طریق تعیین حدود مشـخّص در بیان فرمی بر هنر و معماری ا سلامی تأثیر گذا شته ا ست. وی با پرداختن به هنر و معماری ا سلامی به دنبال تبیین ماهیتی ازلی و متعالی است که ویژگی وحدت در عناصر مختلف این هنر را شکل می‌دهد. به زعم او عامل درونی‌ای که سبب این ویژگی می‌شود، اصل توحیدی است که هنر و معماری اسـلامی از آن منبعث شـده اسـت (بورکهارت،۱۳۷۰: ۱۳). از این رو هنر و معماری ا سلامی را دارای ماهیّتی غیر شخصی[۹] تبیین می‌کند؛ که به دنبال تجسّد صفات ذاتی و کیفیّات درونی خویش در قا لب اشـیاء اسـت (بورکهارت ب، ۱۳۸۸: ۵۷) و دستاوردهای حاصل از بررسی معماری اسلامی بر اساس مکتب اصالت عقل را ناکافی می‌داند؛ چرا که جوهرهٔ منطقی و عقلانی معماری اسلامی را همواره غیرشخصی و کیفی می‌داند (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳۳).

بورکهارت قائل به مکتب ا صالت صورت ا ست. زیرا از نظر او « صورت به لحاظ جوهرِ کیفیتش در عالم محسوسات، همتای حقیقت است در مرتبهٔ معقولات» (بورکهارت، ۱۳۷٦: ۸). از این رو است که وی فرم را زبان معماری تبیین می‌کند؛ زیرا در ساحت هنر، حقایق ازلی و باطنی از طریق وا سطی به نام فرم بیان می شوند (معتمدی، ۱۳۹۰: ۱۸۳). در نظر او معماری اسلامی برگرفته از معماری سرزمین‌های مفتوحه می‌باشد؛ که با جرح و تعدیل توسـعه یافته اسـت (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳۷). این توسـعه از طریق ایجاد تغییر در جهت‌گیری بنا، پلان و ابعاد در بنای کنیسـه یا کلیسـا صـورت گرفت و فضـا از حالتی

کمّی به واقعیتی کیفی بدل شـــد؛ که به صـــورت کیفیتی موجود، توســـط مخاطبِ خود تجربه می‌شود (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۹-۱۸).

بورکهارت مبادی شکل‌گیری معماری اسلامی را جهان‌بینی حاصل از آموزه‌های دین اسلام، به ویژه تأثیر بنیادی‌ترین محور آن یعنی اصل توحید و مفهوم احدیت می‌داند و بر همین اســـاس فقدان تصـــاویر در آثار هنر و معماری اســـلامی را احتیاجات و استدلال‌هایی تبیین می‌کند که در الهیات اسلامی مطرح شده است (بورکهارت، ۱۳۷٤: ۵۷). از آنجا که محور اصلی دین اسلام احدیت و مفهوم وحدانیت است و اندیشهٔ اسلامی قائل به غیرقابل تقلید بودن مقام الوهیت اســـت؛ لذا هیچ تصـــویری را یارای بیان آن نیست. به همین دلیل استدلال بورکهارت چنین است که اصل پرهیز از شمایل‌نگاری ریشه در یگانه‌پرستی ابراهیمی دارد (بورکهارت، ۱۳٦۵: ٤۰ ، بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳۱). وی با اشاره به روایت فتح مکه توسط پیامبر و از بین نبردن تصویر مریم و فرزندش عیسی، استنباط می کند که اصطلاح شمایل‌شکنی اسلامی اصطلاح صحیحی نیست و باید از اصـــطلاح عدم گرایش به شـــمایل‌نگاری ســـخن گفت (بورکهارت، ۱۳۷۸: ۷۳). در واقع رویکرد اسلام نسبت به هنر و معماری رویکرد عدم گرایش به شمایل‌نگاری[۱۰] است و فقدان شـــمایل در آثار هنر و معماری اســـلامی صـــرفاً جنبه‌ای ســـلبی ندارد؛ بلکه واجد ارزشـــی مثبت اســـت؛ زیرا هنرمند به‌جای متجلّی ســـاختن روح خویش در قالب کالبد تصـــویری، تجلّی روح خویش را در درون خود، جایی که هم خلیفه اســـت و هم بندهٔ خدا می‌بیند. از این رو انگیزه های فردی و نفســـانی را مورد توجّه قرار نمی‌دهد (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۹-۱٦).

مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌گیری مسجد از نظر بورکهارت

بورکهارت در کتاب *هنر اسلامی* با استناد به این موضوع که هنر اسلامی بی هیچ ابهامی نمودار همان مفهومی است که از نامش برمی‌آید؛ اشاره می‌کند که می‌توان با ارجاع به آثار شاخص معماری مساجد، به چیستی دین اسلام پی برد (بورکهارت، ۱۳٦۵: ۱٦). وی معماری اســـلامی و اســـاساً معماری مســـجد را منطبق بر اندیشـــهٔ چادرنشـــینی می‌داند. نخستین مسجد مسلمانان تالار وسیع ستاوندی[۱۱] با بام مسطح با گسترش افقی، تداعی کنندهٔ نخلستانی از ستون بود. همچنین فضای قبّه‌دار با قاعدهٔ مربع به دلیل اختصار و درهم فشردگی شکل، با روحیهٔ چادرنشینی قرابت دارد (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳٦). به عقیدهٔ او هر بخش از بنای مســـجد حائز وجهی نمادین و فرازمینی اســـت؛ که نشـــان دهندهٔ

ارتباطی متناظر با مفهومی به نام کل است. در واقع مسجد از برهم کنش تمام اجزایی که منشأ الهی و مفهوم قدسی دارند، شکل گرفته است و در نهایت نمایشی است از اصل وحدت در کثرت (سلمانی و چتربحر، ۱۳۹۵: ۱۸٤-۱۸۱). در واقع مسجد به مثابهٔ مکانی مقدّس دلالت بر تجلّی امر قدسی و مقامات حکمت دارد (الیاده، ۱۳۸۰: ٤۳ ، لینگز، ۱۳۹۱: ۱۳۳).

بورکهارت محراب را قدس الاقدس مسجد می‌داند و با استناد به آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور، آن را نمادی از حضور پروردگار تفسیر می‌کند (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱٤۹). از نظر او محراب نخستین عنصر شاخص مسجد و مهم‌ترین نماد معماری اسلامی و مهبط اشراق الهی است؛ که محل شاخص نمودن حضور پیامبر می‌باشد. همچنین با اشاره به داستان ذکریا و مریم، معماری محراب را مظهری از پناه بودن می‌داند؛ که برای فهم چنین مظهریّتی باید آن را در آداب نیایش مسلمانان که برگرفته از آموزه‌های قرآن است،جست. لذا مظهر پناه بودن محراب به این دلیل که کارکرد اصلی آن تکرار کلام وحی است و این تکرار نماد حضور دائمی خداوند به‌شمار می‌رود، به فضا کیفیتی فرا زمینی می‌دهد. همچنین حضور محراب در فضای مسجد نه تنها آن را واجد کیفیّتی معنوی و متعالی می‌کند، بلکه به جهت ارتباط با کعبه و تأکید بر جهتی خاص، در آن قطبیت ایجاد می‌کند (بورکهارت، ۱۳٦۵: ۹۷).

بورکهارت با استناد بر حدیت گنج مخفی، یکی از عناصر مهم در مسجد را عنصر فضای تهی می‌داند. گنجی که مرکز نامتعیّن و هستی‌بخش عالم است و هستی از آن آغاز و بدان ختم می‌شود. فضای تهی در آثار معماری با گردهم آوردن فضاهای پر و ایجاد پیوندی لاینفک میان‌شان، آنها را جزوی از خود می‌کند و کیفیت واحدی به آنها می‌بخشد. این فضای نامتعیّن در تعیّن ساختاری و مفهومی فضا نقش دارد و با نبود آن تمام ارتباط‌ها از میان می رود. در واقع فضای تهی عنصری است که به چشم نمی‌آید؛ آنچه حضور دارد و ناپیداست، هم اوست (طهوری، ۱۳۹۱: ۱۰۵-۱۰٤). او تحت تأثیر آموزه های ابن‌عربی با تأکید بر این موضوع که فقط یک حقیقت وجود دارد و آن حقیقت، ذات باری تعالی است، فضای تهی در مسجد را تأکیدی آگاهانه در بیان تفکّر توحیدی مسلمانان می‌داند. تهی بودن و نیستی به شکلی مستمر در کل عالم سریان دارد و تنها حقیقتی که وجود دارد، خداوند است و باقی خیالی بیش نیست. لذا فضای تهی

در مسجد براساس این مفهوم متافیزیکی، مقدّس تلقّی می‌شود (شهبازی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۳۳-۲۳۲).

عنصر دیگر گنبد است. بورکهارت بنای قبه‌دار را انعکاس نمادی از احدیت خداوند در نظام کیهان می‌داند (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱٤۷). گنبد نمادی از اتحاد آسمان و زمین محسوب می‌شود. این معنای نمادین اساساً برگرفته از روایت نبی اسلام از شب معراج است؛ که اشاره به گنبدی ثقیل از صدف سپید بر روی چهار پایه در چهار کنج است؛ که بر روی هر پایه کلامی از سورهٔ فاتحة الکتاب تحریر شده بود و چهار جوی آب، عسل، شیر و خمر که نشانهٔ سعادت ازلی و سرمدی است از زیر آنها جاری بود. این روایت نشان دهندهٔ معنای روحانی هر بنای گنبددار است. زیرا صدف رمز روح کلی است؛ که سایر مخلوقات را در بر می‌گیرد (شهبازی و همکاران، ۱۳۹۱: ۲۳٤-۲۳۳). بورکهارت همچنین منبر و پله‌های آن را مشابه نردبان جهان می‌داند؛ که حائز درجات و مراحل دنیوی و روحانی است (بورکهارت، ۱۳٦۵: ۱۰٤).

بورکهارت وجود حیاط و درون‌گرایی در بناهای اسلامی به ویژه مسجد را تمثیل بهشت می شمارد و حیاط با چشمهٔ آب را به باغی محصور که چهار جوی از مرکز آن جاری است، تشبیه می‌کند. چرا که قرآن از باغ‌هایی با سعادت سرمدی که در آنها چشمه‌هایی جوشان است می‌گوید. از طرفی ریشهٔ درون‌گرایی مسجد را در مفهوم مستوری طبیعت جستجو می‌کند و معتقد است اقتضای طبیعت بهشت سرّی بودن آن است و از این طریق با قعر روان و دنیای باطن در ارتباط است؛ بنابراین هنرمند مسلمان سعی می‌کند تا حیاط داخلی بنا را بر اساس چنین تشابهی بسازد (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱٤۸-۱٤۷).

بورکهارت با استناد بر جهان‌بینی اسلام که هر هنری را علم و هر علمی را هنر می‌پندارد، به هندسه به عنوان یکی دیگر از عناصر مهم مسجد اشاره می‌کند (بورکهارت ب، ۱۳۸۸: ٦۳) و آن را بهترین شیوه برای نمایش تمثیل و پیچیدگی درونی رمزنگاری و نمادگرایی مسلمانان در جهت انتقال مفهوم وحدت از طریق سیر از کثرت به وحدت و بالعکس بیان می‌کند (بورکهارت، ۱۳٤٦: ۵)؛ زیرا خیر و تناسب که جوهرهٔ بنیادین زیبایی است، در هندسهٔ مقدس، مبدأ شکل‌گیری هر نوع هنر و تصویری است؛ که آشکار کنندهٔ جمال احدی است (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۳۳). از طرفی هندسه در هنر و معماری اسلامی مبنایی جهان‌شناختی دارد و به باطن جهان که عین حقیقت است، اشاره می‌کند. لذا

هندسه در آثار هنر و معماری اسلامی با حقیقت پیوند و ارتباط دارد (کریچلو، ۱۳۸٤: ۳۷۰). هندسه و تزئین یکی از ارکان مهم در نمایش مفاهیم قدسی و متعالی در بنای مسجد است. همچنین او خوشنویسی را جزو اصیل‌ترین هنرهای اسلامی معرفی می‌کند (بورکهارت ب، ۱۳۸۸: ۵۷)؛ که هم‌تراز با هنر شمایل‌نگاری در مسیحیت است؛ چرا که آن را نمود مرئی کلام الهی می‌داند (بورکهارت، ۱۳٦۹: ۱۵۰) و معتقد است خوشنویسی گرچه فرمی نوشتاری است، اما محتوا و معنای آن غالب بر صورت است و بر همین اساس تواند ست در اسلام جای شمایل‌نگاری در مسیحیت را بگیرد (بورکهارت، ۱۳۷۸: ۷٤-۷۳). نکتهٔ حائز اهمیت در خصوص دیدگاه بورکهارت این است که او تمام عناصر را در هم‌سویی و کمال نسبت به یکدیگر در جهت بیان مفاهیم روحانی و متعالی تبیین می‌کند.

تاریخ باوری و رهیافت‌های آن

تاریخ باوری[۱۲] یا اصالت تاریخ، شیوه‌ای در شناخت جهان خارج و پدیده‌هاست که مبتنی بر درک جهان براساس حقایق غیرمطلق در بستر زمان است و بر این نوع فهم از جهان تأکید دارد که همهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به عصر خود و مجموعه عناصر اجتماعی و فرهنگی زمان خویش وابسته و به صورت تاریخی، تعیّن یافته‌اند و همیشه اوضاع تاریخی ویژه‌ای محصوریت و محدودیت هنرمند را تعیین می‌کند، که هیچ‌گاه نمی‌تواند از حد و مرزهای دوران خویش گامی فراتر نهد (هاوزر، ۱۳۸۲: ۱٤۹). مطابق این شیوه، تاریخ به واسطهٔ قوانین ثابت و ساختارهای اصیلِ تاریخ‌مند تعیّن می‌یابد؛ نه براساس عوامل انسانی. بنابراین «هر دورهٔ تاریخی اعتقادات و ارزش‌های خاص خود را دارد؛ که صرفاً با در نظر گرفتن زمینهٔ تاریخی خود قابل فهم است» (عرب صالحی، ۱۳۸۹: ۲٤-۲۳). لذا حقایق فراتاریخی را مردود و پدیده‌ای را مقبول می‌داند که در تاریخ مشهود و محسوس ناظر باشد و شکل‌گیری آن در امتداد پدیده‌های دیگرِ متقدم بر خود و هم زمانِ خود است و مناسبت حقایق با هم یا منشأ مشترک آنها در عالمی فراتر از زمان و مکانَ معنا ندارد و باید هر چیزی را فقط با شناختن بستر و زمینهٔ تاریخی‌ای که در دل آن پدید آمده است شناخت (پازوکی، ۱۳۸۳: ۱۲-۵). از این رو هر انسان و هر اثری محصول دوران تاریخی، وضعیت اجتماعی و جامعهٔ خاص خود است (قیّومی، ۱۳۸۳: ۷۰) و اگر یک اثر هنری را از ارتباط آن با سایر عناصر تاریخی جدا کنیم، قابل شناخت نیست (موسوی، ۱۳۹٤: ۹۳-۹۰).

در معماری اسلامی، تاریخ باوری به عنوان جریانی روش‌شناختی کوششی است که به گردآوری شواهد، مدارک و مستندات تاریخی و نهایتاً به طبقه‌بندی آثار در چارچوب سبک شناختی می‌انجامد؛ که در شرح نسبت معماری و اسلام، تنها وجهی از اسلام آشکار می شود که به تعیین زمان و مکان رویدادهای تاریخی می‌پردازد و از نظر ایشان چنین روندی نیاز به درک ماهیت تأثیر اسلام در معماری را برآورده می‌کند (ایمانی، ۱۳۸٤: ۷۹-۷٦).

آراء الگ گرابار

توجه به تاریخ از جمله مهم‌ترین محورهای اندیشهٔ گرابار در برخورد با معماری اسلامی است و از آنجا که مبنای نظر وی مبادی و اصول تاریخ باوری است، بنابراین همواره اثر هنری را در بافت تاریخی خود و در ارتباط با مکان شکل‌گیری آن در نظر می‌گیرد (قیّومی، ۱۳۸۳: ۷۰). به همین دلیل در بررسی و تبیین عوامل، ریشه‌ها و بسترهای تحقّق هنر اسلامی به دنبال ردّ پای فرم و قالب‌های هنر اسلامی در تمدن‌های دیگر است (موسوی، ۱۳۹٤: ۹۱). او معماری اسلامی را در پهنهٔ جغرافیایی جهان اسلام به فراخور دورهٔ زمانی و منطقهٔ جغرافیایی بررسی کرده و در پاسخ به چگونگی شکل‌گیری هنر اسلامی، به دنبال یافتن عوامل تاریخی، فکری، کارکردی و فرمی است (گرابار، ۱۳۷۹: ۷). گرابار شناخت اثر هنری را منحصر به شناخت نسبت‌های آن اثر با اوضاع زمانی و مکانی و زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی می‌داند. به عقیدهٔ او هنر اسلامی هنری است که ربطی به دین اسلام ندارد و نسبت هنر اسلامی به فرهنگ اسلامی است؛ نه به دین اسلام. از این رو آن را با هنر گوتیک و هنر رنسانس قابل قیاس می‌داند؛ نه با هنر مسیحی یا هنر بودایی (آلن، ۱۳۸۵: ۵۲-۵۱). وی عقیده دارد هنر امری است که با گذر زمان و تغییر شرایط تاریخی دچار تحوّل می‌شود و این‌گونه نیست که دارای ذاتی ثابت باشد که از امری تغییرناپذیر همچون اسلام سرچشمه گرفته باشد. لذا گرابار در تعریف هنر اسلامی آن را مانند هنر گوتیک مربوط به دوره‌ای خاص می‌داند، اما بعدها در کتاب شکل‌گیری هنر اسلامی، بیان می‌کند که هنر اسلامی سبکی دوره‌ای نیست (قیّومی، ۱۳۸۳: ۷۰). بنابراین در هیچ کجای آثار گرابار سخنی از نسبت ماهیت اسلام و معماری در سرزمین‌های اسلامی وجود ندارد (ایمانی، ۱۳۸٤: ۷۸) و به جای واژهٔ هنر اسلامی از هنرِ تمدن اسلامی، هنر مسلمانان یا هنر سرزمین‌های مسلمانان نام می‌برد (سلمانی و چتربحر، ۱۳۹۵: ۱۷۸)؛ زیرا وی معتقد است که «صفت اسلامی به هنر خاصی که برگرفته از مذهب

است دلالت نمی‌کند. چنانچه اگر چیزی که ساخته شده است برگرفته از دین اسلام و باورهای ناشی از آن باشد، در شمار وسیعی از آثار موجود، صدق نمی‌کند» (El-Dessouki,2000: 127-128). این عقیدهٔ گرابار برگرفته از آموزه‌های محقّقان هنر اسلامی در نیمهٔ نخست قرن بیستم است؛ که آثار موجود در سرزمین‌های اسلامی را غالباً با صفاتی مانند «معماری مسلمانان»،[۱۳] «هنر مسلمانان»،[۱٤]«هنر تزئینی محمدی»،[۱۵]«سارسنی»[۱٦] و «هنر عرب»[۱۷] توصیف کرده‌اند. مبدأ پدید آمدن اصطلاح معماری اسلامی را می‌توان به آغاز جریان شرق‌شناسی نسبت داد (ایمانی، ۱۳۸٤: ۷۵). البته نخستین خاستگاه پیدایش اصطلاح معماری اسلامی شیوهٔ تاریخ باوری است (ایمانی، ۱۳۸۳: ۲٦٤).

مؤلفه‌ها و عناصر شکل‌گیری مسجد از نظر گرابار

مهم‌ترین دستاورد صدر اسلام در حوزهٔ معماری، توسعه و گسترش مسجد بود (اتینگهاوزن و گرابار،۱۳۹٦: ۵). دین اسلام فریضهٔ وجوب اقامهٔ نماز را برای تمام مسلمانان تعیین کرد؛ که از نظر تاریخ مسجد بسیار مهم است. گرابار معتقد است با وجود اینکه قرآن فریضهٔ وجوب اقامهٔ نماز را تبیین کرده است، اما اَشکال عملی‌ای که نماز به خود گرفت و نیز تبدیل آن از یک فریضهٔ انفرادیِ شخصی به یک فریضهٔ اجتماعی، دیگر مخلوق قرآن نبود؛ بلکه محصول زندگی اجتماعی اسلامی در ٦۳۲-٦۲۲ م. بود (گرابار،۱۳۷۹: ۱۱٦-۱۱۵). هر چند مسجد در سرتاسر سرزمین‌های اسلامی، تبدیل به کانون مرکزی زندگی دینی و اجتماعی مسلمانان شد؛ اما فاقد ساختار واحدی است که در همه‌جا یکسان اجرا شده باشد و چیزی با نام «مسجد اسلامی» وجود ندارد (اتینگهاورزن،۱۳۹۰: ۲۸)؛ با این حال بر نوعی بنای خاص و جدید اسلامی دلالت دارد (گرابار،۱۳۷۹: ۱۱٤). در طول سدهٔ اول اسلام، مسجد به عنوان ساختمانی منحصر به فرد با تیپ‌شناسی خاص خود شکل گرفت که این امر ماحصل فتح سرزمین‌های بسیاری بود، که مسلمانان می‌باید فضاهای خاص خود را می‌ساختند (گرابار،۱۳۹۱: ۲۱). هرچند که ایجاد ساختمان مسجد یا ساختار و متعلقات و جزئیات آن پیشینهٔ بیزانسی دارد (ایروین،۱۳۸۸: ۳۹-۳۸)؛ اما مسجد نبوی در مدینه با ساختاری ساده و ستاوندی‌ای که داشت، الگوی ساخت مسجد در ادوار بعدی شد (الرفاعی،۱۳۹۱: ۵۲-۵۱) و سپس در روند توسعهٔ مسجد در ادوار متمادی، مسجد ستاوندی جای خود را به سایر انواع مسجد داد که ساختمانی پیچیده‌تر داشتند (ایروین،۱۳۸۸: ۹۵).

به عقیدهٔ گرابار یکی از ویژگی‌های بنای مسجد، ساختار ستاوندی آن است. وی در توضیح این مسأله که استفاده از شیوهٔ ستاوندی در اوایل دورهٔ اسلامی چگونه رواج یافت چهار فرضیه را مطرح می‌کند. نخست اینکه شیوه‌های خاورمیانه‌ای متکی بر ستون که در مساجد دیده می‌شود، در معماری مصر باستان و هخامنشیان وجود داشته است. فرضیهٔ دوم وجود میادین عمومی در روم است؛ که به منظوری مشابه یعنی گردهم آوردن جمعیت کثیر شکل گرفته‌اند. براساس این تفسیر الگوی ستاوندی مساجد در دوران اولیهٔ اسلامی از اشکال مشابه در روم باستان تأثیر پذیرفته است. سومین فرضیه این است که خانهٔ پیامبر با تعدادی تنهٔ نخل که از قبل در محل موجود بود تبدیل به مسجد شد. این ساختار الگوی مساجد در ادوار مختلف بعدی شد. به عقیدهٔ گرابار خانه پیامبر احتمالاً نخستین نمونهٔ بنا با شیوهٔ سقف متکی بر ستون است؛ که بعدها در عراق توسعه یافت و در پی آن با هر اسلوب ساختمانی که در نواحی فتح شده وجود داشت، انطباق یافت. آخرین فرضیه‌ای که گرابار مطرح می‌کند این است که در عراق و اساساً شهرهای جدید الاحداث آن به نقطه‌ای کانونی نیاز بود تا بتوان حین اجتماعات چنین جمعیتی را در خود جای دهد. بنابراین شیوه‌ای محلی و خودجوش به منظور سهولت در برپا کردن فضایی بزرگ با سقفی مسطح و متکی بر ستون‌ها ابداع شد (گرابار،۱۳۷۹: ۱۲۸-۱۲۷).

به عقیدهٔ او توسعهٔ عناصر مسجد و اساساً ساختمان مسجد بر مبنای پنج ویژگی آن صورت گرفته است؛ که در صدر اسلام پدیدار شدند. اولین ویژگی «مناره» است (گرابار،۱۳۷۹: ۱۲۹). گسترش مناره در اصل عبارت بود از نمایش قدرت، ثروت، پیروزی و حضور اسلام در محیط‌های غیر اسلامی مفتوحه و یا علائم راهنمایی در مکان‌های مقدس؛ و سپس کارکردی به عنوان فراخوانی نمازگزاران پدیدار شد (Grabar,2006: 80-82). مناره ابتدا ماهیت نمادین داشت؛ سپس حائز کارکردی دینی شد. گرابار کارکرد نمادین را مهم‌تر از کارکرد دینی آن می‌داند. زیرا بر اساس بیانی نمادین، حضور اسلام را نشان می‌دهد. وی پس از مناره، مهم‌ترین ویژگی نوآوری در ساختمان سنّتی مسجد را محراب معرفی می‌کند (گرابار،۱۳۷۹: ۱۳۲-۱۳۱). برخلاف عقیدهٔ برخی از پژوهشگران هنر و معماری اسلامی که محراب را ویژگی‌ای شاهانه می‌دانند؛ که جایگاه خلیفه در مسجد را متمایز از سایر اقشار جامعه کند؛ او 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 گرابار با استناد بر آن، کارکرد محراب را استفادهٔ صرف خلفا نمی‌داند. به عقیدهٔ او محراب در دین اسلام معنایی نمادین یا عبادی داشته است و با استناد بر یافته‌هایش، بر این فرضیه اشاره دارد که پیدایی محراب به منظور تذکر حضور پیامبر به عنوان اولین امام بود و تکرار چنین عنصری در آثار مذهبی بعدی می‌تواند توجیه مناسبی برای تزئیناتی باشد که در محراب به‌کار برده می‌شود (گرابار،۱۳۷۹: ۱۳۳-۱۳۲). سومین ویژگی، مقصوره است. مقصوره محوطه‌ای محصور در نزدیکی محراب است؛ که برای خلیفه می ساختند (گرابار،۱۳۷۹: ۱۳٤-۱۳۳). ویژگی مهم دیگر منبر است. منبر در دورهٔ حیات پیامبر بر مجموعهٔ ساختمان مسجد افزوده شد (الرفاعی،۱۳۹۱: ۵۱). به عقیدهٔ گرابار از میان این ویژگی‌ها، سه ویژگی مناره، محراب و منبر ساختار مساجد اولیه را تو سعه بخ شیدند و به صورت ن شانه‌های همی شگی مسجد، با انواع معانی کارکردی نمادین یا هنری درآمدند (گرابار،۱۳۷۹: ۱۳۵-۱۳٤). ویژگی دیگر هند سه و تزئین است. به عقیدهٔ او خصیصهٔ بنیادی تزئین اسلامی هرگز در خلق اشکال جدید نبوده است؛ بلکه در نحوهٔ برخورد با اشکال جدید مانند اسلیمی است؛ که ریشه در جهان‌بینی و نگرش هنرمند مسلمان به مفهوم آفرینش دارد. بنابراین تزئینات اسلامی بیشتر اندیشه، ساختار یا اسلوب[18] است تا نوعی سبک[19] (گرابار،۱۳۷۹: ۲۲۵). پر واضح است که موضوع عدم نمایش موجودات زنده، یعنی هنر غیرتصویری، غیرتجسمی و ترجیح به کار بردن تزئینات هنری و خیالی گل و گیاه با تبلیغ اسلام آغاز نشد (ایروین،۱۳۸۸: ۳۸-۳۷). در سده‌های اولیهٔ اسلامی، غیبت شمایل‌نگاری به معنای غیاب نمادها یا طرد منفی بازنمایی نیست، بلکه بر توسعه و ارتقای اشکال دیگر بصری مانند خطاطی، تزئینات گیاهی، هند سه و الگوهای انتزاعی به سطح فرم‌های معنی‌دار دلالت می‌کند. در واقع مخالفت با طرح‌های پیکرنمایی که نشان دهندهٔ موجودات زنده است سبب شد تا استفاده از سایر اشکال، بیشتر معقول و مقبول شود. از این رو معماری اسلامی به ویژه در بنای مسجد سرشار از تزئینات گیاهی، هندسی، خوشنویسی و حتی مناظر فاقد پیکره است (Grabar,2006: 55). زیرا تمام توان بالقوه‌ای که در دیگر فرهنگ‌ها پراکنده بودند، در فرهنگ اسلامی به مجرایی واحد یعنی هندسه و هنرهای تزئینی هدایت شدند (اتینگهاوزن،۱۳۹۰: ۲٦) و نهایتاً شکل‌گیری چنین هندسه و تزئیناتی نشان‌دهندهٔ این موضوع است که چگونه می‌توان نقش و نگارها را از هم تفکیک کرد و برای آنها معنا تعیین نمود (Grabar,1976: 17).

نقد گرابار بر آراء بورکهارت

گرابار شیوهٔ تاریخ باوری را در شناخت هنر و معماری اسلامی مناسب می‌داند. زیرا می‌توان از طریق آن به شناخت صوری آثار هنری و نیز نسبت هنر اسلامی با دین اسلام در قالب‌های زمانی و مکانی پرداخت (تری، ۱۳۸۵: ۵۲). از این رو شکل‌گیری معماری اسلامی را امری تطوّری و براساس آزمون و خطا می‌داند؛ که ترکیبی از عناصر عاریتی پیش از اسلام است و به واسطهٔ اسلام حائز معنایی شده است که در آثار معاصر یا پیشین وجود ندارد (صبری و اعوانی، ۱۳۹۸: ۱۲٤). بورکهارت در نقد این موضوع اشاره می‌کند که تاریخ باوران در شکل‌گیری هنر و معماری اسلامی، به نیرویی که تمام عناصر عاریتی متباین آن را در ترکیبی واحد متحد کرده است، توجّهی ندارند (بورکهارت، ۱۳۷۲: ٦٥).

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 که سبب غفلت از توجه به سایر مؤلفه‌های مؤثر در شکل‌گیری هنر هر سرزمین می‌شود را ناکارآمد می‌داند (چتربحر و سلمانی، ۱۳۹۵: ۱۷۸-۱۷۷) و آراء او را به این دلیل که داده‌هایی که ارائه می کند کمیت‌پذیر و قابل اندازه‌گیری در زمان و فضا نیستند و هیچ ارتباط واضحی میان داده‌ها و تفاسیر وی وجود ندارد و نیز عدم توجه به تغییرات آثار معماری اسلامی در طول تاریخ منطبق با سلایق رایج و عدم تبیین ویژگی‌های «صورتِ ویژهٔ اسلامی» در معماری به جز خوشنویسی، دارای نقص می‌داند (گرابار، ۱۳۸٦: ۱٦). بورکهارت تاریخ‌باوری را به دلیل اینکه در امتداد فلسفه اصالت بشر است و معماری اسلامی را به حوادث و مقتضیات زمانی تقلیل می‌دهد و عنصر بی‌زمانی که هنر و معماری اسلامی منبعث از آن است را نادیده می‌انگارد، در دستیابی به شناخت و محتوای معنوی هنر و معماری اسلامی ناکام می‌داند و تأکید می‌کند تنها راه شناخت صحیح معماری اسلامی تعمق در مفاهیم و معنویت اسلام است (بورکهارت، ۱۳۸۸: ٥٤-٥۳ ، بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱٤).

گرابار منتقد برتری شکل‌گرایی در اندیشه‌های بورکهارت است. در واقع بورکهارت با تأکید بر مشخصات تکنیکال و فرمی سعی در تبیین نسبت صور و زبان صوری معماری اسلامی با وحی اسلامی دارد و از آن در تبیین قدسی و ناقدسی بودن معماری

در جوامع اسلامی بهره می‌برد. در حالی که گرابار معتقد است با صرفِ پرداختن به صورت و تعمیم مفهوم تقدس بدان، نمی‌توان به فهم درستی از چیستی معماری اسلامی دست یافت. زیرا به‌جز مفاهیم معنوی دین اسلام، موارد دیگری بر فرم تأثیر بسزایی دارند (مازیار، ۱۳۹۱: ۹).

نقد دیگری که تو سط لگنهاوزن بر سنّت‌گرایان و بورکهارت وارد شده، ا ستناد بر داده‌های متافیزیکی‌ای است که مورد باور عموم واقع شده‌اند و بدون هیچ توجیه و اثباتی تأکید بر وجود منا سبت میان این داده‌ها و ماهیت و باطن معماری ا سلامی شده است. بورکهارت با تأکید بر باطن‌گرایی، تجلّی حقایق ازلی و نیز ماهیت قدسی معماری اسلامی، آراء خویش را برپایهٔ نظام زیبایی‌شناسی‌ای بنا می‌کند که ریشه در مابعدالطبیعه دارد، چنانکه هیچ شیوهٔ جایگزینی برای آن وجود ندارد و بنابر تعمیم نادرست نظریه‌اش، نتایج تفاسیر معماری اسلامی در هاله‌ای از ابهام، کلی‌گویی و افراط قرار می‌گیرد. از طرفی آراء او مبتنی بر پیش‌فرض هایی از مابعدالطبیعه است، نه تحلیل مستقل آثار. بنابراین از آن جهت که این پیش‌فرض‌ها به آثار تعمیم داده شده‌اند، با همهٔ مصادیقی که بدان اشاره می‌کند، منطبق نیست (لگنهاوزن، ۱۳۸٦: ۱۵ ، خندقی و موسوی، ۱۳۹٤: ۱۲۵-۱۱٤). گرابار در نقد چنین نگرش افراطی‌ای، آن را «گناه شرق شنا سانهٔ تعمیم نـ سنجیده» می‌نامد. زیرا معتقد ا ست نمی‌توان اندی شه و رویکردها را به واقعیات تعمیم داد، چنانکه در پژوهش‌های خود صرفاً به کشف ارتباط میان هنر و معماری ا سلامی و زمینه‌های تاریخی شکل‌گیری آن و روش‌های تولید آنها بسنده کرده ا ست (لیمن، ۱۳۹۱: ۲٤). گرابار همچنین به نقد نفی تأثیر عناصر تاریخی، جغرافیایی و سلایق فردی و جمعی در اندیشه‌های بورکهارت می‌پردازد و آن را به دلیل عدم ارائهٔ فهم درست از معماری اسلامی ناکارآمد می‌داند. اما بورکهارت برخلاف او معتقد است اسلام ذاتاً دارای هنری است که در تمدن مبتنی بر آن جلوه‌گر شده است و عناصر تاریخی و جغرافیایی به مثابهٔ اموری عارضی هستند، به‌طوری که اشاره می‌کند هنر اسلامی به تأثیرات روان‌شناختی وابسته نیست و ماهیتی آبجکتیو دارد و عنا صر معنوی و اعتقادی اسلام منجر به شکل‌گیری معماری اسلامی شده است و توجه صرف به تاریخ و مؤلفه‌های جغرافیایی را دلیلی بر نادیده‌انگاری ماهیت و گوهر معماری اسلامی می‌داند (Burckhardt, 1987: 226-227).

یافته‌های پژوهش

یافته‌های پژوهش در پاسخ به چیستی معماری اسلامی با این سؤال که تفاوت دیدگاه بورکهارت و گرابار چه تأثیری در تعریف آنها از معماری اسلامی دارد؟ همچنین چه وجوه تمایز و تشابهی در آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار نسبت به مؤلفه‌ها و عناصر شکل دهندهٔ معماری اسلامی بالاخص بنای مسجد وجود دارد، نشان می‌دهد هر دو مؤلفه‌های محراب، منبر، مناره، مقصوره، هندسه و تزئین، ساختار ستاوندی را جزو عناصر شکل‌دهنده به بنای مسجد می‌دانند. با این تفاوت که گرابار محراب را با ریشه‌ای یهودی و صرفاً برای نمایش جهت نمازگزاران به سوی کعبه تعریف می‌کند؛ که با گذر زمان حائز ماهیتی نمادین شده است. در حالی که بورکهارت آن را از نظر ارتباط با کعبه مهم‌ترین عنصر در نمادپردازی اسلامی در مسجد می‌داند؛ که به فضا کیفیتی فرازمینی می‌دهد. این نظر مطابق آیات قرآن صحیح است و می‌توان گفت که هویت مسجد به جهت‌گیری قبله وابسته است. بورکهارت منبر و پله‌های آن را مشابه نردبان جهان می‌داند و حرکت صعودی در آن را وجهی نمادین از حرکت به سوی تعالی توصیف می‌کند، اما گرابار معتقد است منبر در دورهٔ حیات پیامبر به مجموعهٔ ساختمان مسجد افزوده شد و صرفاً جنبهٔ کارکردی داشته است. بورکهارت مناره را رمز تصویر الهی و نشان دهندهٔ رهایی از کثرت می‌داند؛ اما گرابار آن را عنصری معرفی می‌کند که پیش از اسلام وجود داشته است و ماهیتی نمادین از حضور مسلمانان در جوامع مفتوحه دارد و سپس کارکرد آن به عنوان جایی برای اذان گفتن مطرح می شود! بورکهارت هندسه را محملی برای بیان مفاهیم رمزگونه و متعالی می‌داند؛ در حالی که گرابار تو سعهٔ هندسه، خطاطی و ترجیح به کار بردن تزئینات هنری و خیالی گل و گیاه در معماری اسلامی را تلاشی برای پر کردن فضای خالی به دلیل عدم شمایل‌نگاری در اسلام می‌داند. همچنین بورکهارت تحت تأثیر آموزه‌های ابن‌عربی یکی دیگر از عناصر مهم مسجد را عنصر فضای تهی می‌داند و فضای خالی در مسجد را تأکیدی آگاهانه در بیان تفکر توحیدی مسلمانان می‌شمارد. در حالی که چنین توجهی در آراء گرابار به چشم نمی‌خورد. بورکهارت در تفسیر گنبد آن را نیز مربوط به مفاهیم نمادپردازانه می‌داند. اما گرابار گنبد و شیوهٔ گنبدسازی را برگرفته از تأثیر معماری ساسانی قلمداد می‌کند.

نتیجه

بدیهی است که اختلاف آراء بورکهارت و گرابار در تفاوت شیوه‌های روش شناسی‌ای است که اتخاذ کرده‌اند. بورکهارت براساس شیوهٔ سنّت‌گرایی با نگاهی معناکاوانه و

فراتاریخی مبتنی بر آموزه‌های فلسفهٔ هوسرل به دنبال تبیین پدیدارها براساس یافتن نسبت میان آثار هنری مربوط به دوره‌ها و مکان‌های گوناگون با حقایق ازلی و ابدی و مفاهیمی مقدس و متعالی و با طرح مباحث ایجابی از رمزگرایی، نمادپردازی و باطن‌گرایی به دنبال تشریح معماری اسلامی است. گرابار از منظر تاریخ باوری براساس آموزه‌های فلسفهٔ تاریخ هگل، معتقد به جبر و حتمیت تاریخی[۲۰] است. بنابراین در بررسی معماری اسلامی و مشخصاً بنای مسجد صرفاً به مؤلفه‌های تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی و مقتضیات و جبریات زمانی و مکانی می‌پردازد. او پس از مدتی نه تنها منتقد جریان سنّت‌گرایی بود، بلکه منتقد جریان شرق‌شناسی و رهیافت‌های آن نیز شد و آن را در تبیین چیستی معماری اسلامی ناکافی و ناکارآمد دانست. از این جهت، رو سوی استفاده از رهیافت‌های حوزهٔ علوم انسانی مانند زبان شناسی و ساختارگرایی گذاشت. گرابار از آن دسته پژوهشگرانی است که نه تنها معماری اسلامی را در بستر رخدادهای تاریخی و الزامات اجتماعی و جغرافیایی بررسی کرد، بلکه توجه بسیاری هم به وحی اسلامی و آموزه‌های ناشی از آن و فعل و گفتار پیامبر داشت.

به نظر می‌رسد گرابار نیز مانند بورکهارت به عنوان فردی از قلمرو غیرمسلمانان که به معماری اسلامی پرداخته است، دارای عقاید دینی است. بدین معنی که قائل به تأثیر جهان‌بینی دین اسلام و آموزه‌های آن در معماری اسلامی و مشخصاً بنای مسجد است. اما نوع نگاه‌شان به تأثیر دین در شکل‌گیری معماری اسلامی متفاوت است. بورکهارت معماری اسلامی و عناصر آن را برگرفته از تعالیم دین اسلام و آموزه‌های عرفان و تصوف می‌داند و نسبت معماری اسلامی و اسلام را از نوع نسبت میان نماد و معنا می‌داند؛ لذا هر اثر شکل گرفته در تمدن اسلامی را اثری مقدس تلقی می‌کند. در حالی که اگرچه گرابار به قرآن و سنّت پیامبر توجه دارد و از اسلام و تأثیرات آن به عنوان مؤلفه‌ای فرهنگ ساز در کنار مؤلفه‌های تاریخی، منطقه‌ای، سیاسی و غیره یاد می‌کند، اما نسبت اسلام در معماری اسلامی را نسبت آن، به فرهنگ اسلامی می‌داند؛ نه دین اسلام. از طرفی به حضور معانی نمادین در معماری اسلامی قائل است؛ اما برخلاف بورکهارت نسبت معماری اسلامی به اسلام را نسبت میان واسطهٔ تداعی معنا و معنا بیان می‌کند؛ نه نسبت میان نماد و معنا.

پی‌نوشت‌ها

۱. این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «چیستی معماری اسلامی براساس مطالعهٔ تطبیقی آراء صاحب‌نظران با تأکید بر مساجد جامع ایران» به راهنمایی دکتر نیّر طهوری و مشاورهٔ دکتر ایرج اعتصام است؛ که در دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات تهران در حال انجام می‌باشد.

۲. Age of Enlightenment

۳. Ethnologic

٤. Traditionalist School

٥. Perennials School

٦. Mores

۷. Usage

۸. Formalism

۹. Objective

۱۰. Aniconism

۱۱. تالار وسیع ستون‌دار که سقفی مسطح متکی بر آنها می‌باشد.

12. Historicism
13. Muslim's Architecture
14. Muslim's Art
15. Muhammadan Decoration Art
16. Saracenic
17. Arab Art
18. Mode
19. Style
20. Historical Determinism

منابع و ماخذ

- اتینگهاوزن، ریچارد، *هنر در جهان اسلام*، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند، نشر بصیرت، تهران، ۱۳۹۰.
- ـــــــ و گرابار، الگ، *هنر و معماری اسلامی: ۱۲۵۰-٦٥٠*، ترجمه یعقوب آژند، نشر سمت، تهران، ۱۳۹٦.

- الرفاعی، انور، *تاریخ هنر در سرزمین های اسلامی*، ترجمه عبدالرحیم قنوات، انتشارات جهاد دانشگاهی مشهد، مشهد، ۱۳۹۱.
- ایروین، رابرت، *هنر اسلامی*، ترجمه رؤیا آزادفر، انتشارات سوره مهر، تهران، ۱۳۸۸.
- الیاده، میرچا، *مقدس و نامقدس*، ترجمه بهزاد سالکی، نشر خرد ناب، تهران، ۱۳۸۰.
- ایمانی، نادیه، *معماری و اسلام*. رساله دکتری معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ۱۳۸۳.
- _____، نقد تلقی مورخان از معماری اسلامی، گلستان هنر، شماره ۱، ص ۷٤-۸۰، ۱۳۸٤.
- بورکهارت، تیتوس، روح هنر اسلامی، ترجمه سید حسین نصر، هنر و مردم، شماره ۵۵، ص ۲-۷، ۱۳٤٦.
- _____، *هنر اسلامی: زبان و بیان*، ترجمه مسعود رجب نیا، انتشارات سروش، تهران، ۱۳٦۵.
- _____، *هنر مقدس: اصول و روش ها*، ترجمه جلال ستاری، انتشارات سروش، تهران، ۱۳٦۹.
- _____، *ارزش های جاویدان در هنر اسلامی*، ترجمه سید محمد آوینی، در: جاودانگی و هنر، نشر برگ، تهران، ۱۳۷۰.
- _____، *مبانی هنر معنوی*، در: مقالاتی از هانری کربن و دیگران، به‌کوشش دفتر مطالعات دینی هنر، تهران، ۱۳۷۲.
- _____، هنر عربی یا اسلامی، ترجمه امیرحسین رنجبر، فصلنامه هنر، شماره ۲۸، ص ۵۳-۵۹، ۱۳۷٤.
- _____، *نظری به اصول و فلسفه هنراسلامی*، ترجمه غلامرضا اعوانی، هنر دینی، شماره ۲، ص ٦۷-۷۸، ۱۳۷۸.
- _____،الف، *جهان شناسی سنّتی و علم جدید*، ترجمه حسین آذرکار، انتشارات حکمت، تهران، ۱۳۸۸.
- _____،ب، *نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام*، ترجمه سید محمد آوینی، در: سه رهیافت به حکمت هنر اسلامی، انتشارات سوره مهر، تهران، ۱۳۸۸.
- پازوکی، شهرام، تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر، خیال، شماره ۱۰، ص ٤-۱۳، ۱۳۸۳.
- آلن، تری، تصویر بهشت در هنر اسلامی: نقدی بر رویکرد غیرتاریخی به هنر اسلامی، ترجمه امینه انجم شجاع، گلستان هنر، شماره ٤، ص ۵۱-٦٦، ۱۳۸۵.

- چیتیک، ویلیام، *علم جهان، علم جان: ربط جهان شناسی اسلامی در دنیای جدید*، ترجمه سیدامیرحسین اصغری، انتشارات اطلاعات، تهران، ۱۳۸۸.
- حجت، عیسی، سنّت سنّت‌گرایان و سنّت گرایی معماری، نشریه هنرهای زیبا معماری و شهرسازی، دوره ۲۰، شماره ۱، ص ۵-۱۶، ۱۳۹٤.
- خندقی، جوادامین و موسوی گیلانی، سیدرضی، نقد دیدگاه سنّت گرایان در باب هنر سنّتی، هنر مقدس و هنر دینی، معرفت ادیان، شماره ۳، ص ۱۰۷- ۱۲۸، ۱۳۹٤.
- سلمانی، علی و چتربحر، حمیدر ضا، روش شنا سی تطبیقی مطالعه هنر ا سلامی با تأکید بر نمونه موردی محراب، پژوهش‌های با ستان شنا سی ایران، شماره ۱۱، ص ۱۷۷-۱۹۰، ۱۳۹۵.
- شهبازی، مجید، میرزایی، قاسم و محمدی کیا، محمد، نقش عناصر طبیعت و نمادپردازی در عرفان و هنر اسلامی، فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، سال هشتم، شماره ۳۲، ص ۲۲۳-۲٤۲، ۱۳۹۱.
- صبری، حسین و اعوانی، غلامرضا، مبانی سنّتی هنرهای اسلامی، دوفصلنامه جاویدان خرد، شماره ۳۵، ص ۱۲۱-۱۳۸، ۱۳۹۸.
- طهوری، نیر، *ملکوت آینه‌ها: مجموعه مقالات در حکمت هنراسلامی*، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۹۱.
- عرب صالحی، محمد، *فهم در دام تاریخی نگری: گادامر و تاریخ مندی فهم*، سازمان انتشارات فرهنگ و اندیشه اسلامی، تهران، ۱۳۸۹.
- قیّومی بیدهندی، مهرداد، آثار و افکار الگ گرابار، دانشنامه، شماره ۳، ص ٦۹-۱۳۵، ۱۳۸۳.
- ـــــــ، بررسی انتقادی چهار تاریخ‌نامه معماری ایران، خیال، شماره ۱۵، ص ٤-۳۷، ۱۳۸٤.
- کربن، هانری، *معبد و مکاشفه*، ترجمه انشااله رحمتی، نشر سوفیا، تهران، ۱۳۷۹.
- کریچلو، کیت، نقش و جهان شناسی، ترجمه مهرداد قیّومی بیدهندی، در جام نو، می کهن: مقالاتی از اصحاب حکمت جاویدان، به کوشش مصطفی دهقان، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی، تهران، ۱۳۸٤.
- گرابار، الگ، *شکل گیری هنر ا سلامی*، ترجمه مهرداد وحدتی دانشمند، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ۱۳۷۹.
- ـــــــ، نمادها و نشانه‌ها در معماری اسلامی، ترجمه نیر طهوری، گلستان هنر، شماره ۹، ص۱۳-۲۵، ۱۳۸٦.

- _____ و دیگران، *معماری اسلامی*، ترجمه اکرم قیطاسی، انتشارات سوره مهر، تهران، ۱۳۹۱.
- لیمن، اولیور، *درآمدی بر زیبایی شناسی اسلامی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، نشر ماهی، تهران، ۱۳۹۱.
- لینگز، مارتین، *رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود*، ترجمه فاطمه صانعی، انتشارات حکمت، تهران، ۱۳۹۱.
- مازیار، امیر، نسبت هنر اسلامی و اندیشه اسلامی از منظر سنّت گرایان، کیمیای هنر، شماره ۳، ص ۷-۱۲، ۱۳۹۱.
- مجدمو سی، محمد الا سد، نیم قرن تحقیق در هنر ا سلامی، ترجمه رم ضانعلی روح اللهی، گلستان هنر، شماره ٤، ص ٢٤-٣٤، ١٣٨٥.
- معتمدی، احمدرضا، سمبولیسم از نظر هگل و سنّت گرایان، قبسات، شماره ٦٠، ص ١٦٥-١٩٠، ١٣٩٠.
- موسوی گیلانی، سیدرضی، روش شناسی هنر اسلامی، قبسات، شماره ۷۸، ص ۸۵-۱۱٤، ۱۳۹٤.
- نجیب اوغلو، گلرو، *هندسه و تزیین در معماری اسلامی*، ترجمه مهرداد قیّومی بیدهندی، نشر روزنه، تهران، ۱۳۸۹.
- نصر، سید حسین، *در جستجوی امرقدسی*، ترجمه مصطفی شهرآئینی، نشر نی، تهران، ۱۳۸۵.
- هاورز، آرنولد، *فلسفه ی تاریخ هنر*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، انتشارات نگاه، تهران، ۱۳۸۲.

- Burckhardt, T., *Mirror of the Intellect: Essays on Traditional Science and Sacred Art*, State University of New York Press, 1987.
- El-Dessouki Omer, M.A., *Translation of Islamic Culture into Arabian Architecture*, Thesis in Curtin University of Technology, 2000.
- Grabar, O., Islamic Art and Archaeology, The Study of the Middle East, 1976.
- _____, Architecture as Art, in: Islamic Art and Beyond, Vol. 3, Constructing the Study of Islamic Art, 2006.
- Guenon, R., *The Reign of Quantity and the Sign of the Times*, Sophia Perennis Press, 2004.