مقالهٔ پژوهشی

DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486

سال هشتم، شماره دوم – پاییز و زمستان ۱۴۰۲

مطالعه تطبیقی عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ مسجد با تمرکز بر آراء هانری استیرلن و الگ گرابار

محراب اردیانی[۱]، نیّر طهوری*[۲]، آزاده شاهچراغی[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] دانشیار، گروه معماری، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۱، تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۸/۳۰)

چکیده

مطالعه و بررسی معماری اسلامی توسط نحله‌های فکری متفاوت نظیر سنت‌گرایی، تاریخی‌گری و پدیدارشناسی، اهمیت موضـوع را در نگاه محققان غربی نشـان می‌دهد. هر یک از این جریان‌های فکری، تلاش می‌کنند تا نتیجه مطالعاتشـان را درباره معماری اسلامی از وجه و منظر ویژه خود بیان نمایند. سؤال این است که هر یک از این روش‌ها چه تعریفی را از معماری اسلامی به دست داده‌اند و نیز تفاوت شیوه خوانش آنها در شناخت معماری اسلامی چه کمکی به فهم موضوع می کند؟ پژوهش حاضر با مطالعهٔ تطبیقی آراء شیوه پدیدارشناسی (هانری استیرلن) و تاریخی‌گری (الگ گرابار) به دنبال آن است که نشان دهد هر یک از این دو دیدگاه، چه تعریفی برای معماری اسلامی به دست داده‌اند و وجوه افتراق و اشتراک میان آنها چیسـت و احیاناً چه نقدهایی به یکدیگر داشـته‌اند. با این فرض که هر یک از دو پژوهشـگر تعریف متفاوتی از نسبت اسلام و معماری ارائه می‌دهند، یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که از منظر گرابار معماری اسلامی، معماری‌ای است که ربطی به دین اسلام ندارد و نسبت اسلام با معماری از نظر مذهبی بار معنایی خاصی نمی‌تواند داشته باشد و صفت اسلامی در معماری اسلامی بر آثار دین خاصی دلالت نمی‌کند. در حالی که استیرلن معماری اسلامی را برگرفته از جوهر و تعالیم دین اسلام در نظر می‌گیرد و مؤلفه دینی را عامل شکل‌گیری بنای مسجد و بیشتر عناصر آن را واجد ماهیت نمادین و ازلی می‌داند. پژوهش حاضر، به روش توصیفی- تحلیلی با رویکردی تطبیقی به مطالعه عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ مسجد از دیدگاه پدیدارشناختی هانری استیرلن و تاریخی‌گری الگ گرابار پرداخته است.

واژگان کلیدی

مسجد، هانری استیرلن، الگ گرابار، پدیدارشناسی، تاریخی‌گری.

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

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

مقدمه

نیاز به روش‌شناسی در عرصه معماری اسلامی امری اجتناب‌ناپذیر است و داوری درباره چیستی و چگونگی آن، برای پاسخ گفتن به پرسش‌هایی است که در این باب وجود دارد یا پیش می‌آید. صاحب‌نظران در این عرصه روش‌های متفاوتی را در پیش گرفته و هر یک به شیوه خاص خود به این مقوله نگریسته‌اند. هرچند نگاه به معماری اسلامی بر اساس چند روش، زوایای پنهان مسئله را آشکارتر می‌سازد و معرفت کامل‌تری را به همراه خواهد آورد، بدیهی است که به نتایج متفاوتی نیز منتهی می‌شود. پدیدارشناسی و تاریخی‌گری از جمله روش‌هایی هستند که در عرصه معماری اسلامی مورد استفاده قرار گرفته‌اند. در پدیدار شناسی موقعیت‌های مربوط به زمان و مکان نادیده گرفته می شود. در واقع این تفکر رویکرد و روشی است که با طرح شعار «به سوی خود چیزها» به نحوه پدیداری امور توجه می‌کند و پدیده‌ها را همان‌طور که خود را می‌نمایانند، نشان می‌دهد (Emami kopaei, Norouz Brazjani, & Safian, 2018). هانری استیرلن از جمله اندیشمندانی است که در تحلیل معماری اسلامی، با استفاده از روش پدیدار شناسی به تفسیر آثار اسلامی و کندوکاو در معماری دوره‌ی صفویه در شهر اصفهان پرداخته است. «او در کتاب معروف خود، اصفهان: تصویر بهشت، می‌کوشد با یاری گرفتن از آیات قرآن مجید، با شرح جزئیات و ویژگی‌های معماری و شهرسازی اصفهان صفوی، به نوعی تأویل در این باب دست یابد» (Tahoori, 2012, p. 184).

در عرصه معماری اسلامی، تاریخی‌گری به عنوان رایج‌ترین جریان روش‌شناختی، کوششی است که به جمع‌آوری شواهد و مستندات تاریخی می‌انجامد؛ که در شرح نسبت معماری و اسلام، تنها وجهی از اسلام آشکار می شود که به تعیین مکان و زمان رویدادهای تاریخی می‌پردازد (Imani, 2005). از جمله پژوهشگران صاحب‌نامی که در تحلیل معماری اسلامی، با استفاده از روش تاریخی‌گری به تفسیر آثار اسلامی پرداخته، می‌توان از الگ گرابار یاد کرد. «توجه به مستندات تاریخی از جمله مهمترین محورهای اندیشه گرابار در مواجهه با معماری اسلامی است» (Qayyoomi, 2004, p. 70).

پژوهش حاضر به دنبال یافتن پاسخی مناسب برای این سؤالات است که وجوه افتراق و اشتراک آراء و نظرات هانری استیرلن و الگ گرابار در خوانش معماری اسلامی چیست؟ همچنین هر یک از این دو با دیدگاه خاص خود، چه تعریفی برای معماری اسلامی به دست داده‌اند؟ پرداختن به موضوع معماری اسلامی از طریق مطالعه تطبیقی دو رویکرد مذکور در این باب، از آن جهت ضرورت دارد که به شناخت و درک بهتری از چیستی و چگونگی موضوع در نگاه دیگران می‌انجامد و اهمیت آن را نه تنها در فهم مسلمانان از میراث فرهنگی هنری دین‌شان، بلکه حفظ و تداوم شیوه هویتی منسوب به اسلام را نیز به آنها یادآوری می‌کند.

با توجه به اینکه بیشترین تلاش حکومت‌ها در سرزمین‌های اسلامی بر روی ساخت بنای مسجد صورت گرفته است و مسجد شاخص‌ترین بنای معماری اسلامی و نماینده موجودیت و هویت اجتماع مسلمانان بوده است، لذا در پژوهش حاضر آراء و نظرات دو پژوهشگر مذکور با تأکید بر دو مسجد جامع اصفهان مورد بررسی و تحلیل قرار خواهد گرفت.

۱. روش پژوهش

پژوهش حاضر، به شیوه‌ای کیفی و بر مبنای روش توصیفی- تحلیلی با رویکردی تطبیقی به مطالعه عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ مسجد از دیدگاه پدیدارشناختی هانری استیرلن و تاریخی‌گری الگ گرابار پرداخته است. لذا پژوهشگران پس از تحلیل، دسته‌بندی، مقایسه و ارزیابی نظریات، به تجزیه- تحلیل و نقد این دیدگاه‌ها می‌پردازند. گردآوری داده‌های پژوهش از طریق رجوع و مطالعه منابع دست اول و بررسی آثار نظری شامل کتاب‌ها، مقاله‌ها و منابع معتبر پدیدار شناسی و تاریخی‌گری در حوزه معماری اسلامی انجام شده است.

مطالعه تطبیقی شیوه‌ای است که به‌واسطه‌ی قیاس مبتنی بر شباهت‌ها و تفاوت‌های معنادار شکل می‌گیرد؛ در آن توجه به «سنخیت»، «زمینه» و «مقطع زمانی» از اهمیت بسیاری برخوردار است و به دو شیوه‌ی کلاسیک و لنزی صورت می‌گیرد. در مقاله حاضر با

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

استفاده از شیوه‌ی کلاسیک، موارد تطبیق هم‌تراز در نظر گرفته شده‌اند؛ اما در شیوه‌ی لنزی پژوهشگر به جای هم‌تراز پنداشتن دو مقوله مورد قیاس، یکی را ابزار فهم، سنجش و ارزیابی دیگری قرار می‌دهد. در واقع از دریچه‌ی پدیده‌ی «الف» به پدیده‌ی «ب» نگریسته می‌شود (Piravi Vanak, 2016). تطبیق آراء دو نظریه‌پرداز یعنی استیرلن 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 و تاریخی، داده‌های آن را تشکیل می‌دهند؛ اما به نتایج متفاوتی منتهی می‌شوند.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های موجود در باب معماری اسلامی را می‌توان به چهار دسته تقسیم نمود. دسته اول مربوط به سفرنامه‌هایی است که جهانگردان و مسافران مشاهدات خود را در بازدید از بناهای سرزمین‌های اسلامی به‌خصوص اماکن مذهبی، به صورت توصیفی ساده در نوشته‌های خود ثبت کرده‌اند. از این جمله می‌توان به آثاری از دولاواله، دون گارسیا و غیره اشاره نمود.

در دسته دوم آثار مورخان و نظریه‌پردازان معماری سرزمین‌های اسلامی قرار می‌گیرد. در این دسته می‌توان سه نحله یا جریان فکری سنت‌گرایی، تاریخی‌گری و پدیدارشناسی را نام برد که هرکدام بر مبنای مبانی فکری خود، به تشریح ویژگی‌های معماری اسلامی پرداخته‌اند. گنون، شووان، کوماراسوامی، بورکهارت، کریچلو، نصر و اردلان در نحله فکری سنت‌گرایان قرار دارند که مورد بحث پژوهش حاضر نیست. پژوهشگرانی مانند اتینگهاوزن، گرابار، آلن، بلوم، بلر، نجیب اوغلو و طبّاع، در نحله فکری تاریخی‌گران دسته‌بندی می شوند. کُربَن، استیرلن و شیمل از جمله پژوهشگرانی هستند که با روش پدیدارشناسی به هنر و معماری اسلامی پرداخته‌اند.

دسته سوم، مقالات و کتبی هستند که صرفاً به تشریح یا نقد آراء پژوهشگران این سه نحله فکری در باب معماری اسلامی پرداخته‌اند؛ که می‌توان به این نمونه‌ها اشاره کرد: «آثار و افکار الگ گرابار» (Qayyoomi, 2004)؛ «نقدی بر دیدگاه‌های مورخان هنر و معماری اسلامی» (Tahoori, 2007)؛ « سنّت‌گرایان و سنت‌گرایی معماری» (Hojjat, 2015)؛ «بررسی و نقد رویکرد پدیدارشناسی دینی هانری کربن» (Mortazavi, 2017) و غیره.

دسته چهارم، رساله‌ها و پایان‌نامه‌هایی هستند که بیشتر بر مباحث فلسفی و تبیین چیستی معماری اسلامی متمرکز شده‌اند، (جدول ۱).

جدول ۱: پایان‌نامه‌های متمرکز بر مباحث فلسفی و تبیین چیستی معماری اسلامی

ردیف	پدیدآورنده	عنوان پایان‌نامه / سال / دانشگاه	مهمترین مباحث مطرح‌شده
۱	هادی جلالی	مطالعه تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار در باب معماری اسلامی با تأکید بر بنای مسجد، (۱۳۹۹)، پایان‌نامه دکتری رشته معماری دانشگاه علوم و تحقیقات تهران	تبیین چیستی معماری اسلامی از طریق مطالعه تطبیقی آراء تیتوس بورکهارت و الگ گرابار
۲	حسین صبری	سیر تحول و تطور بناهای مذهبی اسلامی با تکیه بر دیدگاه سنت‌گرایی، (۱۳۹۵)، پایان‌نامه دکتری رشته باستان‌شناسی گرایش دورهٔ اسلامی دانشگاه مازندران	شناسایی سیر تحول و تطور بناهای مذهبی اسلامی از لحاظ ساختار ظاهری/ شناسایی تأثیر دیدگاه‌های سنت‌گرایی بر شکل بناهای اسلامی
۳	بهرام احمدخانی ملکی	«مقام نور» ارزیابی کمی و کیفی حضور نور (روز) در مساجد تاریخی تبریز با رویکرد فضاسازی معنوی، (۱۳۹۵)، پایان‌نامه دکتری رشته معماری اسلامی دانشگاه هنر اسلامی تبریز	شناخت مؤلفه‌های کالبدی تأثیرگذار بر حضور کمی و کیفی نور روز در فضاهای عبادی/ ارائه راهکارهای عملی جهت به‌کارگیری نور کیفی در معماری مساجد معاصر
۴	موسی شاکری	مبانی تجلی ذکر در فضای معماری بر پایه نگرش اسلامی (مطالعه موردی: مساجد دوره صفوی)، (۱۳۹۴)، پایان‌نامه دکتری رشته معماری دانشگاه تربیت مدرس	عوامل تجلّی ذکر در محیط جهت ایجاد فضای متذکّر بر پایه نگرش اسلامی
۵	ویدا تقوایی	بازخوانی مراتب وجودی معماری؛ با رجوع به هندسه و زیبایی، در معماری صفوی، (۱۳۸۵)، پایان‌نامه دکتری رشته معماری دانشگاه تهران	وجودشناسی توحیدی و معرفت نسبت به آن– مراتب وجودی، صورت، ریزنقش و شکل در معماری
۶	نادیه ایمانی	معماری و اسلام، (۱۳۸۳)، پایان‌نامه دکتری رشته معماری دانشگاه تهران	بررسی ابهام‌های موجود در نسبت میان معماری و اسلام

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

۳. معماری اسلامی در اندیشه پدیدارشناختی (هانری استیرلن)

شناخت معماری اسلامی از منظر پدیدارشناسی مبتنی بر حقایق ازلی و ابدی، عرفانی و الوهی است؛ به‌طوری‌که این اندیشه‌ها در همهٔ عرصه‌های تمدن و فرهنگ و در همهٔ دوران‌ها قابلیت صدق دارد. پژوهشگران این عرصه آثار معماری اسلامی را با التفات و توجه به آنها، آن‌طور که بر آگاهی ما آشکار می‌شوند و ظهور می‌یابند مورد بررسی قرار می‌دهند (Mousavi, 2015). «در شناخت معماری اسلامی از این منظر، می‌توان به سطوح عمیق‌تر و مفاهیم محوری و بنیادین در آثار هنری که ماهیت‌اش فراتر از اقلیم، محیط و زمان خاص است، دست یافت؛ عناصری که نسبت میان دین و هنر را در فرهنگ اسلامی بیان می‌دارد» (Schimmel, 2018, p. 32). جیمز دیکی از پژوهشگرانی است که با روش پدیدارشناسی به تفسیر معماری اسلامی پرداخته است. وی در تفسیر نقوش تزیینی گنبد و باغ معتقد به وجود عناصر نمادین در آنها است؛ باغ را تمثیلی از فردوس، نقوش اسلیمی عربانه را تمثیلی از درختان بهشتی و گنبد را نماد فلک می‌داند (Dickie, 2000). در چنین تفسیرهایی از معماری اسلامی سعی شده است که بهشت توصیف شده با عنوان «عدن» در سوره‌های قرآن کریم را تجسمی نمادین بخشند.

تفسیر پدیدارشناسانه از معماری اسلامی آشکارکننده عالم سازنده خود است؛ جهان و تجربه زیسته هنرمندانی که آنها را بنا نموده‌اند و این آثار تجلی هستی و جهان آن‌ها محسوب می‌گردد. در اینجا تاریخ به عنوان حقیقتی است که با بشر آغاز می‌شود و با بشر پایان می‌گیرد و نحو خاصی از وجود بشر است و چنین نیست که تاریخ و بشر دو امر مجزا به حساب آیند. «با آن‌که رخدادهای معنوی برآمده از بستر تاریخیِ خاصی هستند، پدیدار شدن آنها را نباید بر مبنای اصالت تاریخ یا تاریخی‌گری توصیف نمود. فراتاریخ (Metahistory) قلمروی نه پسا‌تاریخی (Post-Historical) که ماورای تاریخی (Trans-Historical) است» (Corbin, 1962, p. 2). «برخلاف زمان تاریخی که در آن چیزی قابل‌بازگشت نیست، پدیدارها در فراتاریخ که همبسته زمان قدسی است، بازگشت‌پذیرند» (Corbin, 1997, p. 78)؛ و همین مسئله امکان ارتباط وجودی با آن‌ها در طول تاریخ را میسر می‌سازد (Nasiri Hamed, 2022). گذشته ظاهراً به انتها رسیده است؛ اما امکان پیوند با آن همچنان در قالب تاریخ مقدس یا قدسی وجود دارد. بازنمایی چنین تاریخی بر اساس مقتضیات تاریخ متداول و با احکام تجربی صورت نمی‌گیرد. به همین دلیل هم روایت اهل باطن همچون اسماعیلیان هر اندازه هم که برای یک پدیدارشناس قابل‌توجه باشد، معمولاً برای مورخ معمول اسباب سردرگمی است (Corbin, 2007).

هانری استیرلن با بهره‌گیری از روش پدیدارشناسی به دنبال شناخت و کشف راز و رمزی است که هنرمندان مسلمان در بناهای اسلامی از خود به یادگار گذاشته‌اند. وی معماری مساجد ایرانی را تصویری دقیق و امین و متناظر از باغ‌هایی تفسیر می‌کند که به مؤمنان در قرآن مجید وعده داده شده، بهشت‌هایی پرنعمت که نهرها در آن جاری است[1]، همراه با درختان سدر پربرگ و پرمیوه و سایه همیشگی و آب پاک[2] و غیره (Stierlin, 1998). به باور او «نقش کاشی هفت‌رنگ با نگاره‌های هندسی و گل‌بته‌ای و نوشته‌های آن از مسجد، کتاب مقدسی حقیقی می‌سازد... پس تفسیر کارکرد عمیق معرق‌کاری (کاشی معرق) در فضای مساجد ایرانی را دنبال کنیم» (Stierlin, 1998, p. 159). به عقیده وی تزئینات به‌کار رفته در مساجد اسلامی نظیر رشته‌های تاک و شاخسار به هم تابیده در ترکیب با نقوش گل، یک باغ همیشه بهار می‌آفریند و مسجد را به تصویری از بهشت بدل می سازد (Stierlin, 2020). وی در کتاب هنر و معماری اسلامی، دلیل شکل خاص باغ‌های اسلامی را صورت‌هایی خیالی از بهشت معرفی می‌کند. این تعبیر در جهان اسلام بر آیاتی از قرآن متکی است که بهشت ابدی را به مؤمنان وعده کرده است. از نظر او کاخ باغ‌ها به مثابه تصویری از بهشت، نمونه‌ای متعالی از جهان آخرت بود که به صورت پردیس‌های ایران باستان، محصور میان دیوارهای بلند، تجلی یافت و فضای آن را به کمک شبکه‌ای از جویبارها به چهار قسمت یا چهار باغ بهشتی تقسیم می‌کردند (Stierlin, 2020). استیرلن تقسیم‌بندی چهارگانه باغ‌های اسلامی را با استناد به آیاتی از سوره الرحمن تفسیر می‌کند: «و هر که از مقام قهر و کبریائی خدا بترسد او را دو باغ بهشت خواهد بود[3]... در آن دو بهشت دو چشمه آب روان است[4]... ورای آن دو

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

بهشت دو بهشت دیگر است[۵]... در آن دو بهشت دیگر هم دو چشمه‌ی آب گوارا می‌جوشد[۶]» و بر این باور است که: «عدد چهار در چهار باغ بهشتی مورد اشاره قرآن، با نقشه یا طرح چهارباغ ایرانی و صحن چهارایوانی مرتبط است و تعبیری از چهار نهر بهشت را نیز تداعی می‌کند» (Stierlin, 2020, p. 270). نکتهٔ قابل‌توجه در نظرات وی این است که او مفهوم بهشت را در آثار اسلامی برخلاف بسیاری از محققان، از لذت‌های دنیوی و مفهوم ظاهری آن جدا می‌کند و به بعد باطنی و حقیقی آن می‌پردازد.

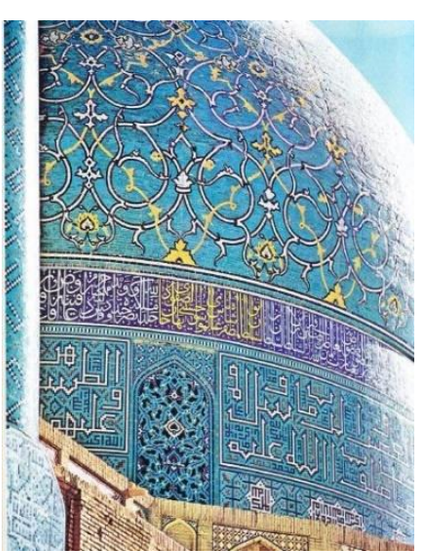
همچنین در درک معماری ایرانی، جریان‌های مهم فلسفی و عرفانی زمان ساخت بناها را مورد مطالعه و بررسی قرار می‌دهد و از دنیای اندیشه‌ی فیلسوفان این مکاتب در تفسیرهای خود بهره می‌گیرد. برای مثال در توصیف بناهای شهر اصفهان، از دنیای اندیشه سهروردی، به‌خصوص دنیای تمثیلی او بهره گرفته است و تجسّم آن را در این شهر و بناهای آن می‌بینند (Bordbari, 2012). شایان ذکر است که استیرلن علاوه بر آثار سرزمین‌های اسلامی در بررسی معماری دیگر تمدن‌ها به دنبال کشف معانی و رموز باطنی بوده است. وی در یکی از آثار خود به نام «معماری مایا» به جست‌وجوی علل شکل‌گیری معماری، ریشه‌های معماری سرزمین و کشف معانی آن پرداخته و معماری آن را متأثر از عواملی چون دین، جغرافیا و اقلیم بیان می‌کند (Stierlin, 2007).

۳-۱. خوانش عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ مسجد از دیدگاه استیرلن

در این بخش از مقاله به خوانش عناصر و مؤلفه‌های معماری مساجد جامع اصفهان از دیدگاه هانری استیرلن خواهیم پرداخت.

۳-۱-۱. گنبد

هانری استیرلن وجود گنبد در بعضی از بناهای مذهبی ایرانی، به عنوان نمونه، مسجد جامع عباسی اصفهان را (شکل ۱)، نمادی از درخت زندگی معروف در شرق می‌داند. این درخت در متن باغ بهشت که مسجد نمایندهٔ آن است، همان درخت زندگی همیشگی مشرق زمین است (Stierlin, 1998). وی با استناد به آیات قرآن کریم عقیده دارد این همان درختی است که پیامبر (ص) در شب معراج در کناره‌ی بهشت مشاهده فرموده و شرح آن در آیات ۱۳-۱۵ سوره نجم چنین آمده: «و یک‌بار دیگر رسول هم او را (جبرئیل) مشاهده کرد، در (مقام) سدره المنتهی، بهشتی که مسکن متقیان است در همان جایگاه (سدره) است[۷]»؛ بنابراین «گنبد بزرگ مرز میان این جهان و آن، در بالای محرابی واقع شده که خود نمادی از دروازه‌ی حیات ابدی است» (Stierlin, 2020, p. 270).



شکل ۱: بخشی از گنبد مسجد جامع عباسی اصفهان (Stierlin, 1998)

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

۳-۱-۲. حیاط مرکزی

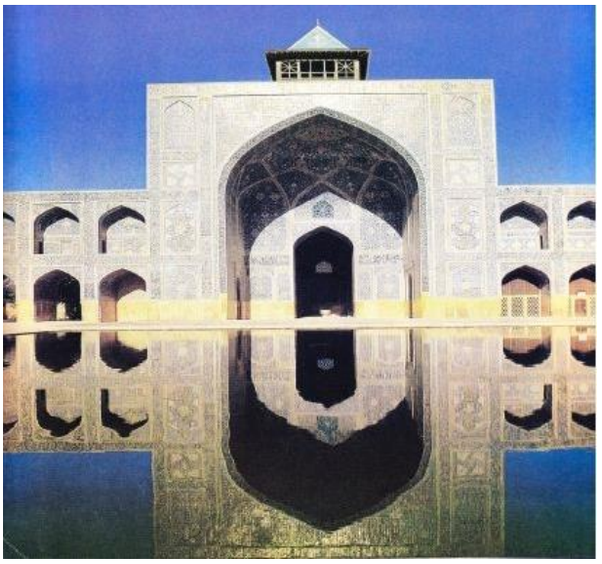
استیرلن حیاط برخی مساجد ایرانی را با باغی بهشتی مقایسه می‌کند. او در توصیف صحن مسجد جامع عباسی اصفهان می‌نویسد: «باغی حقیقی و دائمی که در تمام سطوح خود دارای غنایی از گونه‌های گیاهی است» (Stierlin, 1998, p. 160). گل‌ها و برگ‌ها چنان رنگارنگ و زنده‌اند که گویی از باغ همیشه بهار عدن آمده‌اند. خصوصاً شاخه‌های روئیده از گلدان نمایی بی‌تغییر و ابدی از زندگی جاوید را تداعی می‌کنند (Stierlin, 2020). وی حوض وسط صحن را به مانند گذرگاهی به جهان دیگر می‌داند و بر این باور است که بازتاب ایوان غربی مسجد جامع عباسی (شکل ۲) در آب حوض به همراه ایوان واقعی یک تصویر چلیپایی می‌سازد که تجسم انتقال از یک جهان به جهان دیگر است و نقطه تلاقی آن در سطح آب، محل وحدت اوج و حضیض و نمادی از رستاخیز است (Stierlin, 2020).

۳-۱-۳. ایوان

به باور استیرلن در ابتدا، مسجد ایرانی فقط یک ایوان داشت. در قرن یازدهم، در زمان ملک شاه، اصالت معماری ایرانی با ساخت مساجد و ساختمان‌هایی با حیاط‌های مرکزی و ایوان‌هایی که در چهار جهت اصلی کشیده شده‌اند (پلان همکف به شکل صلیب) ادامه یافت (stierlin, 1971). استیرلن معنای ایوان در بطن حیاط مسجد را به مانند غار باغ بهشت می‌داند. از نظر او ایوان مساجد درآمیخته با مفهوم آب است. وی چهار ایوان مسجد جامع عباسی را نیز اشاره‌ای به چشمه‌های بهشتی می‌داند که مقرنس‌های آن مثل بلور یخ به آسمان پاشیده‌اند. این اشاره در آیاتی از سوره الرحمن که پیشتر ذکر شد آمده است (Stierlin, 2020). در واقع می‌توان گفت که «کلیت طرح مسجد با طرح چهار ایوانی آن برداشتی معمارانه از متن کتاب آسمانی است» (Stierlin, 2020, p. 271).

۳-۱-٤. محراب

برخلاف عقیده برخی از پژوهشگران معماری اسلامی که محراب را نماد وجود فیزیکی حضرت محمد (ص) می‌دانند، استیرلن بر این باور است که محراب نشانگر ذات مطلق پروردگار و همچنین تأییدی بر دنیای والای الهی در این دنیای فانی و خاکی است. وی محراب را نمادی از دروازه‌ای می‌داند که به سوی حیات ابدی گشوده می شود. او همچنین بر نقش محراب به عنوان نشان‌دهنده جهت عبادت هم تأکید دارد (Stierlin, 2017).



شکل ۲: ایوان غربی مسجد جامع عباسی اصفهان (Stierlin, 1998)

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

۳-۱-۵. مناره

استیرلن عنصر مناره در ساختار مساجد ایرانی را از وجه عملکردی مورد خوانش قرار می‌دهد. وی مناره را تأکیدی بر عناصر شناختی مسجد و عنصری برای نمایش شکوه و نظم بنای مسجد می‌داند. «دو منارهٔ بزرگی که از دو طرف ایوان اصلی مسجد امام اصفهان سر برآورده و گنبد بزرگ را احاطه کرده‌اند نظم و شکوه این مسجد را با وسعت هرچه تمام‌تر به نمایش گذاشته‌اند» (Stierlin, 1996, p. 174).

۳-۱-٦. تزیینات

استیرلن در توصیف تزیینات مسجد جامع عباسی اصفهان می‌نویسد: «نماهای مزین به نقوش گل‌وبوته‌ای این مسجد که با کاشی یا سرامیک‌های الوان پوشیده شده‌اند، جهانی بسته و مکانی برای مراقبه‌ای تعالی‌بخش را در خارج از زمان پدید آورده‌اند. این مکان چیزی جز تصویری از بهشت با تزیینات درخشنده‌ای از گیاهان جاودانی نیست» (Stierlin, 2009, p. 63). در همه جای بنا رنگ سبز- آبی، نماد محمد (ص) به همراه نقوش شاخ‌وبرگ، زیباترین تزیین‌ها را پدید آورده است. تزیینات باغی جاودانی با شاخ‌وبرگ‌هایی ابدی که در واقع همان باغ بهشتی است (Stierlin, 2009). همچنین در مورد تزیینات مسجد جامع اصفهان عقیده دارد، معماران اصفهانی در عهد تیموری از کاشی‌های رنگارنگ در تزئین سطوح بناها استفاده کردند که رشته‌های تاک و شاخسار به هم تابیده در ترکیب با نقوش گل، مسجد را به تصویری از بهشت متصل می‌کرد. آثار بیشتری را هم می‌توان در ایوان جنوبی دید، جایی که گلدان‌های زیبای آن نمادی از ابدیت است (Stierlin, 2020).

به این ترتیب استیرلن ٦ عنصرِ گنبد، حیاط، ایوان، محراب، مناره و تزیین را از ویژگی‌های مسجد برمی‌شمارد که هر یک از آن‌ها تجسمی از دنیای اخروی و مظهری از جهان روحانی است. وی منشأ و سرچشمه وجوه سمبلیک و نمادین بیشتر اجزای کالبدی مسجد را عالم ملکوت می‌داند و عقیده دارد مسجد به همراه اجزاء و عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن، تصویری نمادین از باغ بهشتی است که قرآن به مؤمنان وعده داده است.

٤. معماری اسلامی در اندیشه تاریخی‌گران (الگ گرابار)

تاریخی‌گری شیوه‌ای در شناخت جهان خارج است که مبتنی بر درک جهان بر اساس حقایق غیرمطلق در بستر زمان است (Hauser, 2021). بنا بر تاریخی‌گری، هیچ تفکری خود هویت و حقیقتی ندارد، بلکه تابع اوضاع خاصی از قبیل اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و غیره است. در اینجا ما با ماهیات امور سروکار نداریم؛ اصولاً اشیاء و امور ماهیتی ندارند؛ آنچه با آنها سروکار داریم جز همین عوارض و آثار اشیا نیست (Pazouki, 2004).

تاریخی‌گران معماری اسلامی را به مثابهٔ امری تاریخی تصور می‌کنند که با بررسی زمان وقوع و عوامل (اجتماعی، سیاسی و غیره) قبل و بعد آن، تحلیل می‌گردد و از این آثار تحلیلی دنیوی و غیرعرفانی ارائه می‌دهند. پژوهشگران این عرصه در نگرش به آثار اسلامی به دنبال ردپای فرم‌ها و اسلوب‌های معماری اسلامی در دیگر تمدن‌ها هستند. از منظر آن‌ها معماری اسلامی از عناصر دیگر تمدن‌ها تأثیر پذیرفته است؛ اما در تفسیرهای خود بنیان‌های دینی و اعتقادی اسلام را که موجب شده در فرهنگ اسلامی بسیاری از این فرم‌ها و اسلوب‌های هنری اقتباس شده، متحول گردند و به ترکیبی جدید از هنر بیانجامند را مورد توجه قرار نمی‌دهند (Mousavi, 2015).

به منظور درک عمیق‌تر دیدگاه تاریخی‌گری از معماری اسلامی و شناخت بهتر وجه تمایز و اشتراک این رویکرد با دیدگاه پدیدارشناسی در این بخش از مقاله، طرح این پرسش ضروری به نظر می‌رسد که تلقی تاریخی‌گران از نقش یا جایگاه اسلام در چگونگی پدید آمدن آثار چیست؟ به دیگر سخن، تاریخی‌گران قرار گرفتن عنوان «اسلامی» را در کنار معماری چگونه تبیین

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

می‌کنند؟ « شرح تاریخی‌گران از ا سلام در عر صه هنر و معماری از حیطه حکومت، اعراب و سرزمین‌ها فراتر نمی‌رود. آن‌ها فهم خود از اسلام و تجلی آن را بر مبنای سیر تحول ظاهری عناصر و تزیینات در کالبد، با حفظ ردیف و تسلسل تاریخی- حکومتی در سرزمین‌ها قرار می‌دهند. با چنین دیدگاهی بدیهی ا ست که به حقیقت ا سلام و بعد معنایی آن توجهی نمی‌کنند. به بیانی دیگر موجودیت اسلام از سوی تاریخی‌گران در نسبت آن با معماری از وجه دینی مورد توجه قرار نمی‌گیرد» (Imani, 2004, p. 135).

مبنای دیدگاه گرابار اصول تاریخ‌باوری است که همواره اثر هنری را در بافت تاریخی خود در نظر می‌گیرد (Qayyoomi, 2004). وی از نسبت دادن معانی رمزی دینی به آثار معماری اسلامی، بدون اتکاء به شواهد و مکان و زمان و صرفاً با تکیه بر بحث نظری، گریزان است. همچنین وظیفه مورخ هنر را نه کشف معانی نهفته در آثار هنری، بلکه شناسایی صورت‌های موجود، تعیین شیوه تکامل آنها و نیز خاستگاه و ارزش هنری هر یک از آثار می‌داند (Grabar, 2017). گرابار بر این باور است که فرهنگ اسلامی به منزلهٔ یک کلِّ منسجم، هرگونه تلاش در جلب مفاهیم نمادین ویژه‌ای مشابه مسیحیت یا دین هند و در معماری را (با دلالت‌های تلویحی نمادین آن‌ها در پلان و نما و تزیین) دفع کرده است و به نقل از اتینگهاوزن بیان می‌کند که دقیقاً همین اندک بودن برخورداری از معانی نمادین در بناهای اسلامی بود که نسخه‌برداری یا تقلید از آن‌ها را در هر جای دیگر خیلی ساده می‌کرد (Grabar, 2007).

گرابار به جای واژه هنر اسلامی از هنرِ تمدن اسلامی یا هنر سرزمین‌های مسلمانان نام می‌برد (Grabar, 2007)؛ و معتقد است که: «صفت اسلامی به هنر دین خاصی اطلاق نمی‌شود...» (EL-Dessouki, 2000, p. 127). وی در توضیح تأثیرپذیری معماری اسلامی در فرم و قالب از دیگر تمدن‌ها بیان می‌کند که: «مسلمانان صدر اسلام از عناصر و صور سنت‌های دیگر هنری استفاده کردند؛ اما آنها را تغییر جهت دادند و در زمینه‌ای دیگر گذاردند» (Grabar, 2017, p. 138). او به این دسته از تغییرات، اصطلاحِ برداری (Vectorial) را اطلاق می‌کند؛ بدین معنا که گاه صورتی با تغییر موقعیتش در میان سایر صورت‌ها، بدون آنکه تغییری در آن صورت اتفاق بیفتد دلالت‌های معنایی تازه‌ای را به خود می‌گیرد. بدین ترتیب ارتباط آن عناصر با فرهنگ‌های موجود احساس نمی‌شود و ترکیب‌های تازه از آنِ فرهنگ جدید به دست می‌آید (Grabar, 1983). از این منظر گرابار اساس خلاقیت معماری اسلامی در پدید آوردن ترکیبات هنری جدید را هم‌نشینی صورت‌های کهن در زمینه‌های متفاوت عنوان می‌کند.

مهمترین نظریهٔ گرابار در مورد زیبا شنا سی و ادراک ب صری در کتاب وا سطگی تزیینات (the mediation of ornament) مطرح می شود. از نظر او بخش اعظم تزیینات در هنر و معماری ا سلامی زینت ا ست. مقصود او از وا سطه بودن این ا ست که زینت به ذات خود مت ضمن معنایی نی ست، بلکه تداعی‌کنندهٔ معنا ست؛ معنایی را به ذهن بیننده متبادر می‌کند. زینت می‌تواند ب سته به نوع بیننده‌اش حامل معانی مختلفی باشد (Qayyoomi, 2004). در نظریه‌ای که گرابار برای زینت اسلامی به دست می‌دهد، ذهن مخاطب جایگاهی ویژه دارد و سابقه ذهنی بیننده در نوع و کیفیت تداعی، نقشی تعیین‌کننده ایفاء می‌کند (Grabar, 1992).

٤-١. خوانش عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهندهٔ مسجد از دیدگاه گرابار

در این بخش از مقاله به خوانش عنا صر و مؤلفه‌های معماری م ساجد ایرانی به‌خ صوص م ساجد جامع ا صفهان از دیدگاه گرابار خواهیم پرداخت.

٤-١-١. محراب

گرابار کارکرد محراب در مساجد اسلامی را به منزله تجلیل مقام پیامبر می‌داند (Grabar, 2017). وی در بررسی مساجد ایرانی بر این باور ا ست که در بع ضی دوره‌های خاص و محدود، محراب مبیّن قدرت و ح ضور سلاطین و فرمانروایی خاص تا ح ضور پیامبر بوده است. او در تفسیر محراب اولجایتو در مسجد جامع اصفهان، عقیده دارد: «گویی این محراب متعلق به مجموعه‌ی

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

کاملی از مهرهای معماری بوده که فرمانروای مغول بر مکان‌های مقدس امپراطوری خود می‌زده اســـت و مبین قدرت و اقتدار سلاطین بوده ا ست» (Grabar, 2009, p. 124). البته بار دیگر بر این نظر خود تأکید دارد که تبیین پیامبر کار ویژه تمام محراب‌ها ا ست (Grabar, 2009). به‌طور کل گرابار در تفسیر نقش ا صلی محراب در م ساجد ایرانی، مانند سایر م ساجد ا سلامی، بر نظر پیشین خود مبتنی بر نقش تبیین پیامبر و تذکر حضور او تأکید دارد.

٤-١-٢. مناره

بنا بر دیدگاه گرابار تو سعه کاربرد مناره چیزی جز نمایش قدرت، ثروت، پیروزی و ح ضور ا سلام در سرزمین‌های غیرا سلامی مفتوحه و یا علائم راهنما برای مکان‌های مقدس نبوده اســـت و بعدها کارکرد فراخوانی نمازگزاران را پیدا کرد (Grabar, 2006). وی در بررسی مناره در مساجد ایرانی بر نقش علائم راهنما برای مکان‌های مقدس تأکید دارد و آن‌ها را به عنوان نشانه‌هایی برای دسترسی و پدیدار شدن ساختمان از راه دور معرفی می‌کند (شکل ۳) (Grabar, 2009).

٤-١-٣. ایوان

گرابار ساختار متداول م ساجد ایرانی را چهار ایوانِ معرفی می‌کند و عقیده دارد این‌که معنا و منشأ این ایوان‌ها چیست تا امروز محل مناقشه بسیار بوده است. وی در توصیف مسجد جامع اصفهان بر این باور است: «این مکان محل تجمع اهالی بود اما این تجمع، یک‌رنگ نبود، بلکه متشکل از فرقه‌هایی بود که تقسیم‌بندی بینشان قبلاً صورت گرفته بود و اینجا محل برخورد گروه‌های متفرق دینی واحد بود» (Grabar, 2009, p. 98). بنا بر فرضیه گرابار، ساختن ایوان‌ها در مسجد جامع اصفهان بدین منظور انجام گرفته است تا فضای یکپارچه‌ی مسجد بشکند و رخصت دهد گروه‌های مذهبی، جدا از هم نماز بخوانند و عبادت کنند و از مداخله دیگران در امان باشند. وی شکل‌گیری ایوان‌ها در این مسجد را واکنش و پاسخی کالبدی به جریان‌های فکری و فرقه‌ای در آن دوران می‌داند (Grabar, 2009). لازم به ذکر است که دیدگاه گرابار در مورد مسجد جامع اصفهان فقط مربوط به دوره‌ای محدود و خاص است. به‌طور کل گرابار ایوان در مساجد ایرانی را بیشتر از بعد کارکردی و بصری می‌نگرد و مساجد چهار ایوانی را نوعی پدیده‌ای نوتیپ می‌خواند. وی حتی در مورد مسجد جامع اصفهان بیان می‌کند: «استدلال من در مورد مسجد جامع این نظریه [پدیده‌ای نوتیپ] را بی‌اعتبار نمی‌کند و با آن در تضاد نیست، بلکه حرف من این است که مسجد جامع اصفهان مستقیماً تحت تأثیر آن نبود» (Grabar, 2009, p. 99).

شکل ۳: مناره‌های ایوان جنوب غربی مسجد جامع عباسی اصفهان (Emami, 2021)

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

٤-١-٤. تزیینات

از نظر گرابار تزیینات در بعضی مساجد ایرانی دارای نقش نمادین است: «در برخی موارد، احتمال نمادین بودن زینت هندسی قوی‌تر است. مثلاً با توجه به اینکه گنبد شمالی مسجد جامع اصفهان مطابق برنامه‌ای و به منظوری خاص به امر وزیر ساخته شده... طرح هندسی آن زینت نیست، بلکه نمادین است» (Grabar, 1992, p. 147). وی آیات قرآنی به‌کار رفته در مساجد ایرانی را مقدمه‌ای برای ورود شمایل‌نگاری مسلمانان شیعی در نظر می‌گیرد که اکثراً از قرن هفدهم و هجدهم باقی‌مانده است (Grabar, 2009).

٤-١-٥. حیاط مرکزی

گرابار عنصر حیاط مرکزی در معماری مساجد ایرانی را مبنای سازمان‌دهنده و نقطه شروع کل بنا معرفی می‌کند. وی عقیده دارد در مساجد ایرانی، صحن رویکرد بصری مناسبی از مسجد را تعریف می‌کند؛ زیرا نمای ساختمان که همان شروع منطقی آن باشد، همین جاست (شکل ٤) (Grabar, 2009). رویکرد گرابار در بررسی صحن در مساجد ایرانی بیشتر بر مبنای تحولات ساختاری، تاریخی، شکلی و صوری است و آن را از بُعد معنایی مورد خوانش قرار نمی‌دهد.

٤-١-٦. گنبد

بنا بر نظر گرابار گنبد در معماری مساجد ایرانی در بعضی دوره‌ها بیانیه‌ای از قدرت شاهانه و سلاطین بوده است. وی در توصیف مسجد جامع اصفهان چنین بیان می‌کند: «... گنبد جنوبی را می‌توان آغاز باز سازی مسجد تحت حکومت پیشوایان سنی پیروز جدید قلمداد کرد... اندازه گنبد و کتیبه‌هایش عظمت و ثروت حامیان جدید را به بقیه شهر اعلام می‌کرد» (Grabar, 2009, p. 88). بنا بر فرضیه‌ی گرابار این امر موضوعیتی خصوصی و مربوط و محدود به زمان خودش را داشته است؛ اما پیام اصلی آن‌که همانا گنبد مقابل محراب باشد به‌هیچ‌وجه تاریخی ندارد. او گنبد در برابر محراب را یک فرم کهن می‌داند که با معنای ضمنی اسلام بسیار آمیخته است (Grabar, 2009).

به این ترتیب گرابار در مساجد ایرانی بیشتر به عناصر صحن، ایوان و گنبد از دیدگاه ساختاری- عملکردی، به عناصر مناره و تزیین از وجه نمادین و عملکردی و محراب از دیدگاه نمادین نظر می‌افکند. همچنین بعضی از این اجزاء برای مثال گنبد را در دوره‌های خاص و محدود دارای ارزش نمادین ذکر می‌کند.

شکل ۴: صحن مسجد جامع عباسی اصفهان (Emami, 2021)

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

۵. یافته‌های پژوهش: تطبیق نظرات استیرلن و گرابار

یافته‌های پژوهش در راستای پاسخ به سؤالات اصلی تحقیق است، مبنی بر اینکه وجوه افتراق و اشتراک آراء و نظرات الگ گرابار و هانری استیرلن در خوانش معماری اسلامی بالأخص عناصر و مؤلفه‌های شکل‌دهنده بنای مساجد اسلامی چیست؟ و هریک از این دو دیدگاه چه تعریفی را از معماری اسلامی به دست داده‌اند؟

گرابار در خوانش معماری اسلامی و عناصر آن، نسبت اسلام در معماری اسلامی را، نسبت آن به فرهنگ اسلامی می‌داند؛ نه دین اسلام. در مقابل، موجودیت اسلام از سوی استیرلن در نسبت آن با معماری، از وجه دینی مورد توجه قرار می‌گیرد. هر دو پژوهشگر تجلی تصویری از بهشت در آثار معماری اسلامی را می‌پذیرند؛ با این تفاوت که گرابار مفهوم بهشت را از لذت‌های دنیوی جدا نمی‌کند. در حالی که استیرلن در خوانش تجلی بهشت در آثار معماری اسلامی، از مفاهیم ازلی و ابدی بهره می‌برد و آن را در پیوند با عالم ملکوت مورد تفسیر قرار می‌دهد.

استیرلن در بررسی آثار معماری اسلامی همانند گرابار، بستر تاریخی را مورد توجه قرار می‌دهد؛ با این تفاوت که تاریخ را نه شرط حتمی تحقق اثر، بلکه شرط فهم و تفسیر اثر معماری در نظر می‌گیرد و از هرگونه تحویل‌گرایی تاریخی یا اصالت تاریخ اجتناب می‌کند.

اشتراک دیدگاه استیرلن و گرابار در اهمیت دادن به مخاطب و ذهن او در تفسیر آثار است. اولی اثر معماری را به مثابه عالمی می‌داند که به روی مخاطب گشوده شده است و ناظر بسته به اندازه بصیرت و درکش جلوه‌هایی از معنا را در صورت متصور می‌بیند. در نظر دومی آثار معماری اسلامی دارای کارکردی تداعی‌کننده هستند که این ویژگی تصمیم‌گیری دربارهٔ طرز فهم اثر را به ناظر یا کاربر محول می‌کند.

هر دو پژوهشگر بر این باورند که معماری اسلامی از عناصر و اجزاء دیگر تمدن‌ها تأثیرپذیر بوده است؛ اما اختلاف‌نظر آن‌ها در مورد چگونگی پذیرش معنای جدیدی است که این عناصر به خود می‌گیرند. گرابار پذیرش معنای جدید را به‌واسطه قرار گرفتن در زمینه‌ای جدید می‌داند. در حالی که استیرلن پذیرش معنای جدید را تحت تأثیر دین و اعتقادات اسلامی در نظر می‌گیرد؛ به‌طوری‌که آموزه‌های اسلام منجر به شکل‌گیری آثاری گشت که تحت تأثیر مبانی عرفانی و اعتقادی مسلمانان، ویژگی متفاوتی به خود گرفت و خود را از معماری دیگر تمدن‌ها جدا ساخت. وجوه افتراق و اشتراک دیدگاه استیرلن و گرابار در مورد معماری اسلامی در (شکل ۵) آورده شده است.

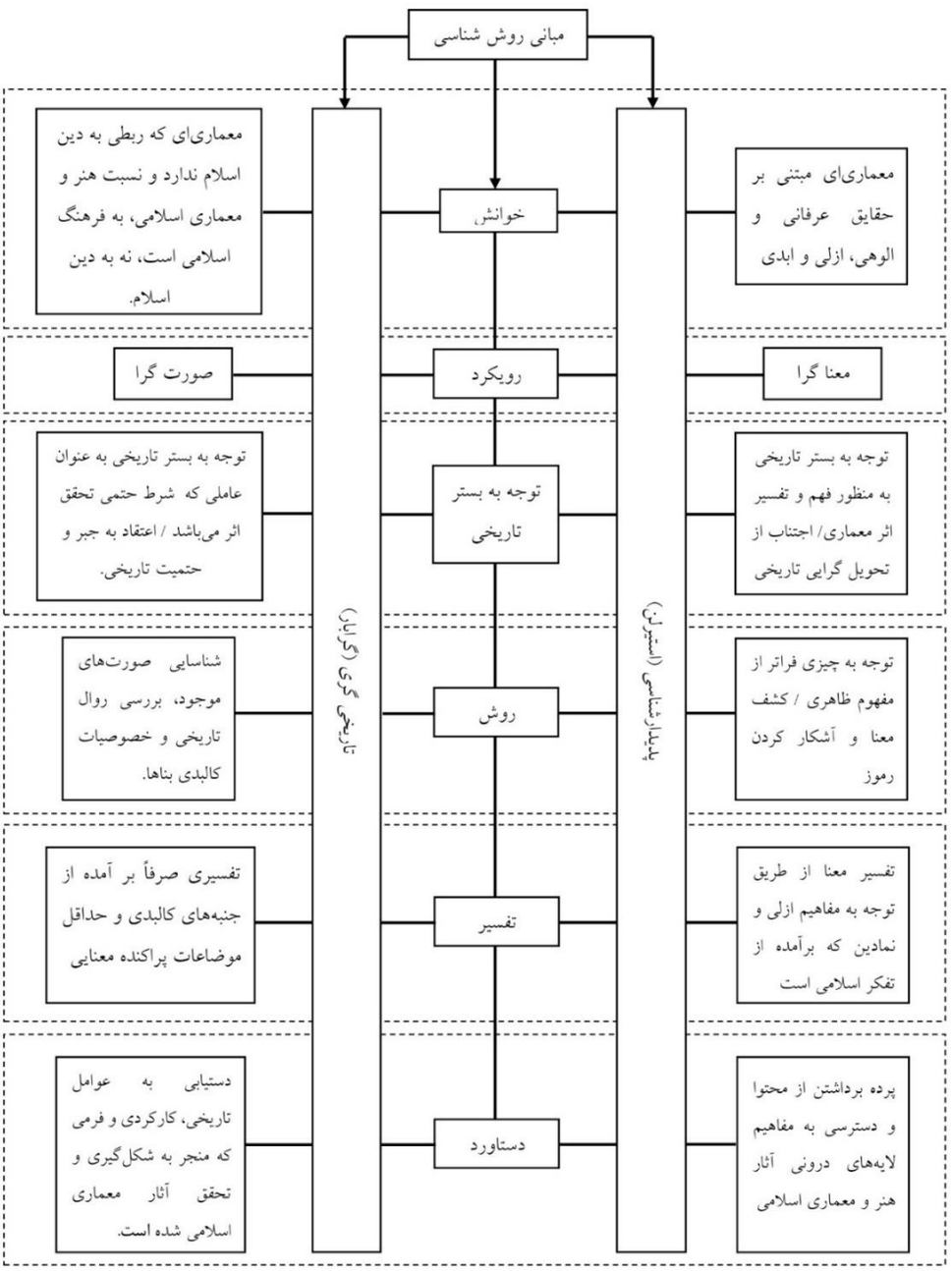
استیرلن و گرابار هر دو بر اهمیت و نقش حیاط مرکزی و ایوان در مساجد ایرانی تأکید دارند. به زعم گرابار حیاط همراه با چهار ایوان و یک در ورودی در یکی از جوانب آن از ویژگی‌های خانه‌های شخصی در شرق ایران است. در حالی که بنا بر نظر استیرلن صحن و چهار ایوان منطبق بر محورهای اصلی آن، از معماری سلطنتی ساسانیان نشأت گرفته است. تفاوت بارز دیدگاه این دو پژوهشگر در قائل شدن مفاهیم نمادین برای این عناصر در ساختار مساجد ایرانی است. استیرلن حیاط مرکزی مساجد ایرانی را نمادی از باغ بهشتی اشاره شده در قرآن کریم می‌داند. وی همچنین چهار ایوان به‌کار رفته در این مساجد را نمادی از چشمه‌های بهشتی توصیف شده در آیات قرآن مجید در نظر می‌گیرد. به زعم او حیاط مرکزی و چهار ایوان منطبق بر محورهای اصلی آن، برداشتی معمارانه از متن کتاب آسمانی است؛ اما گرابار بیشتر به حیاط مرکزی و ایوان به دیدگاه عملکردی- ساختاری و بصری می‌نگرد و این عناصر را مبنای سازمان‌دهنده به کل بنا در نظر می‌گیرد و برای آنها ارزش نمادین و معنایی قائل نیست.

گرابار بخش اعظم تزیینات در معماری اسلامی را زینت می‌خواند و عقیده دارد قصد هنرمند از پدید آوردن این زینت‌ها نه انتقال معنایی معین، بلکه بهبود بخشیدن به اثر و زیباتر کردن آن است. البته شایان ذکر است که وی تزیینات در بعضی مساجد ایرانی را دارای نقش نمادین می‌داند. از مهمترین مفروضات گرابار این است که تزیین به‌خودی‌خود واجد معنا نیست، اما معانی را تداعی می‌کند. استیرلن برخلاف گرابار، تزیینات در بناهای مذهبی را به‌خودی‌خود واجد معنای عرفانی و رمزی می‌داند. وی عقیده دارد

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

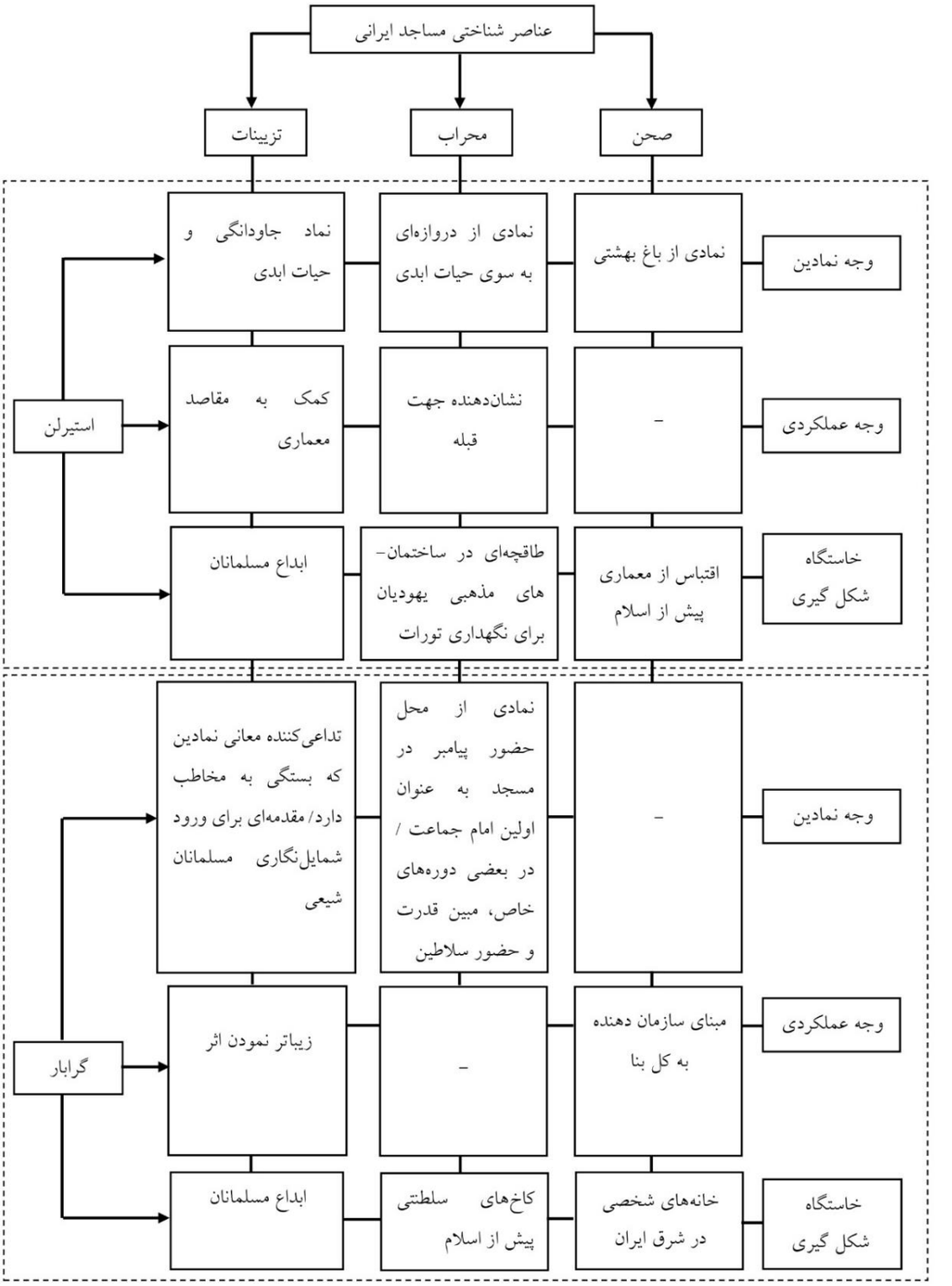
نقش‌مایه‌های انتزاعی از قبیل نقوش قطاری و به هم تابیده و اسلیمی به تدریج با نقوش گل‌دار درآمیخت و در خلق تجسمی از بهشت و جهان آخرت به‌کار رفت. استیرلن تأکید دارد که تزیینات در مساجد ایرانی علاوه بر جنبه‌های زینتی، خواص نمادینی هم دا شته ا ست و در واقع بخ شی از حرکتی به شمار می‌رفت که در انتقال مفاهیم نمادین و تفکرات عرفانی با ا ستفاده از هنر آغاز شده بود.

گرابار محراب در مساجد ایرانی را در بعضی دوره‌های خاص و محدود، مبین قدرت و حضور سلاطین می‌داند. با لحاظ این مطلب، در کل، وی کارکرد ا صلی محراب را تجلیل مقام پیامبر به عنوان اولین امام جماعت در نظر می‌گیرد. در حالی که ا ستیرلن محراب را نمادی از دروازه‌ای می‌داند که به سوی حیات ابدی گشوده می شود و تأییدی بر دنیای والای الهی در این عالم فانی و خاکی است (شکل ٦) و (شکل ٧).



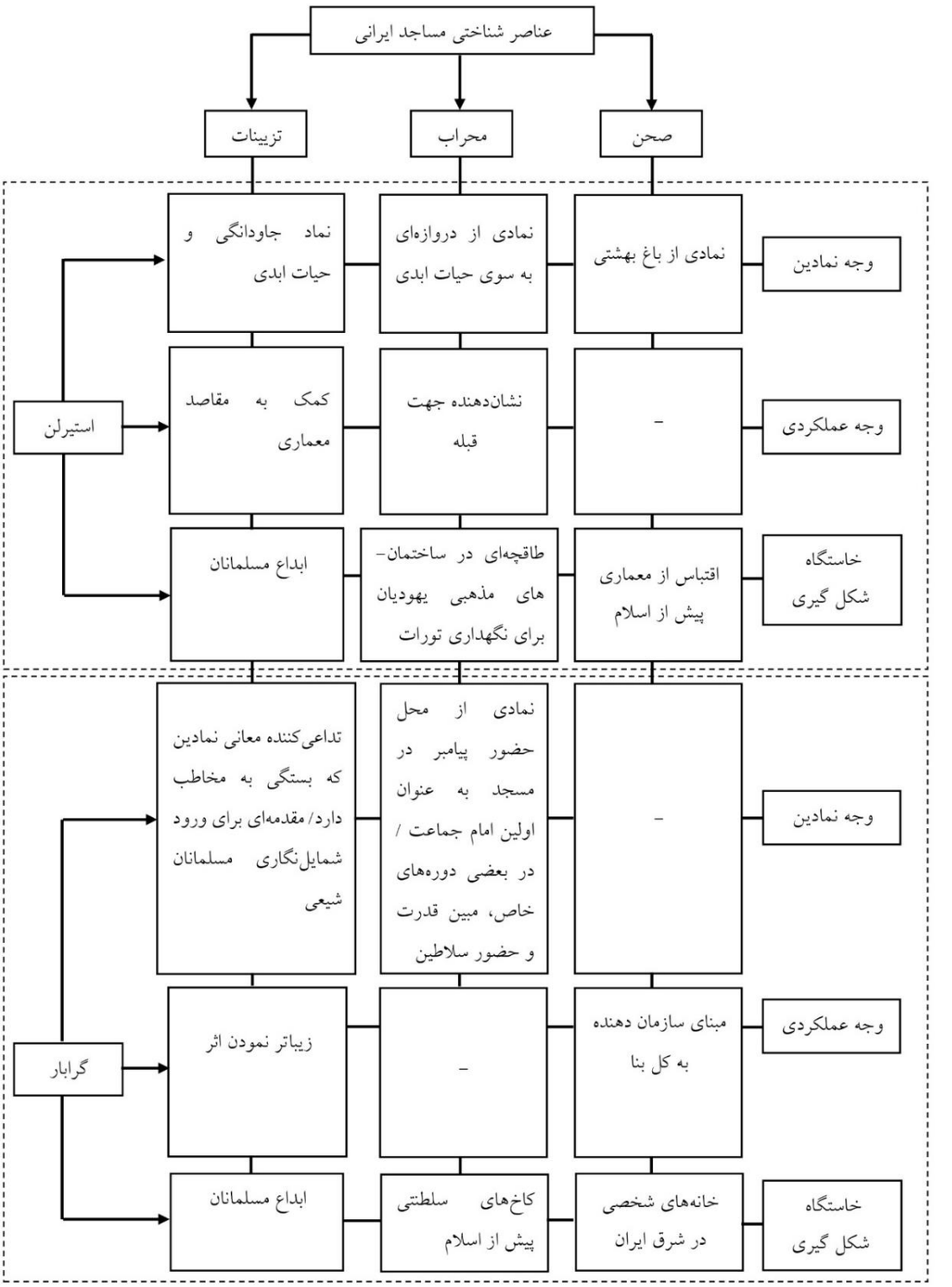
شکل ۵: تطبیق مبانی روش تاریخی‌گری و پدیدارشناسی در برخورد با معماری اسلامی

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]



شکل ۶: تطبیق عناصر شناختی مساجد ایرانی از دیدگاه استیرلن و گرابار

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]



شکل ۷: تطبیق عناصر شناختی مساجد ایرانی از دیدگاه استیرلن و گرابار

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

۵. نتیجه‌گیری

استیرلن و گرابار در تبیین دیدگاه‌های خویش از شیوه‌های روش شناسی متفاوتی بهره جسته‌اند و بر همین اساس مبانی و خوانش متفاوتی از معماری اسلامی به‌خصوص مساجد ایرانی را ارائه می‌دهند. گرابار با توجه به فلسفهٔ تاریخ هگل و آموزش‌های شرق شناسی، به مستندات تاریخی و نقش مقولات فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقلیمی توجه دارد. وی تکوین هنر اسلامی را نه ناشی از نظریهٔ خاص هنری، بلکه برآمده از نیاز به بیان هنری مستقل می‌داند و معتقد است شکل‌گیری موضع اسلام دربارهٔ هنرها، نتیجهٔ نظریه خاص و تأثیر دقیق فکری یا دینی نبوده؛ بلکه حاصل واکنش در برابر مسیحیت بوده است. استیرلن بر اساس شیوه‌ی پدیدارشناسی مبتنی بر آموزه‌های هایدگر با نگاهی معناشناسانه و فراتاریخی به دنبال یافتن نسبت میان آثار اسلامی با حقایق ازلی و ابدی است. وی معماری اسلامی را برگرفته از جوهر و تعالیم اسلام در نظر می‌گیرد و مؤلفه دینی را عامل شکل‌گیری بنای مسجد و بیشتر عناصر آن را واجد ماهیت نمادین و ازلی می‌داند. همچنین معتقد است اگرچه برای معرفی خصوصیات معماری در چارچوب سبک به زمان، مکان و شکل لازم است؛ اما اینها دلیل کافی برای نام‌گذاری آثار با عنوان اسلامی نیست و برای فهم آن باید ورای ظاهر به مفاهیم و اصول اعتقادی و مبانی دینی توجه کرد. هدف استیرلن از بررسی معماری سرزمین‌های اسلامی را می‌توان بیشتر کشف معنا و آشکار کردن رموز معرفی کرد. در حالی که گرابار بیشتر به مطالعه تغییرات شکلی و بررسی روال تاریخی اثر تأکید دارد و به شیوه‌ای صورت‌گرایانه با معماری اسلامی برخورد می‌کند.

گرابار و استیرلن هر دو صحن، ایوان، گنبد، منار، محراب و تزیینات را جزء عناصر شکل‌دهنده به بنای مساجد ایرانی می‌دانند؛ با این تفاوت که گرابار علی‌رغم اذعان به این موضوع که بسیاری از این عناصر در بناهای پیش از اسلام به‌کار می‌رفتند، بر این باور است که آنچه موجب شد، برای مثال مناره را از عناصر معماری اسلامی بدانیم، قرارگیری آن در زمینه‌ای جدید است. در حالی که استیرلن پذیرش معنای جدید و اسلامی تلقی شدن این عناصر را تحت تأثیر آموزه‌های دین اسلام و مفاهیم متعالی می‌داند. گرابار بیشتر به گنبد از وجه نشانه‌ای آن نظر دارد و در دوره‌ای خاص، در ایران آن را نمادی از قدرت سلاطین می‌داند. در حالی که استیرلن گنبد در بعضی از مساجد ایرانی را از دیدگاه نمادین (نمادی از درخت زندگی معروف در مشرق) مورد خوانش قرار می‌دهد. در مجموع می‌توان گفت که استیرلن بیشتر عناصر شناختی مساجد ایرانی را دارای ارزش نمادین می‌داند که با مفاهیم ازلی در ارتباط است. در حالی که گرابار به این عناصر بیشتر از دیدگاه عملکردی و بصری و در بعضی موارد محدود از وجه نمادین نظر دارد.

در خاتمه می‌توان عنوان نمود که پس از ظهور اسلام، آموزه‌های دینی بر اندیشه و افکار هنرمندان مسلمان تأثیر شگرفی داشت، به‌طوری‌که سبب شد این هنرمندان، شکل‌گیری آثار هنری خود را بر پایه محتوا و مضامین برخاسته از مبانی اسلامی پایه‌ریزی کنند و سعی نمایند که در طراحی بناهای مذهبی بالأخص بنای مسجد بین عناصر شناختی بنا و تفکرات و مضامین برخاسته از مبانی دینی و اعتقادی پیوند و ارتباط برقرار سازند.

سپاسگزاری

این مقاله مستخرج از رسالهٔ دکتری نویسندهٔ اول با عنوان «مطالعه تطبیقی خوانش معماری اسلامی با دو رویکرد تاریخی‌گری و پدیدارشناسی، نمونه موردی: مساجد جامع اصفهان» به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم و در دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات تهران در حال انجام است.

مشارکت نویسندگان

نیّر طهوری: مدیریت پژوهش، نظارت، بررسی و ویرایش پیش‌نویس اصلی مقاله.

محراب اردیانی: گردآوری و مدیریت داده‌های پژوهش، روش‌شناسی، تجزیه‌وتحلیل داده‌ها، نوشتن پیش‌نویس اصلی.

آزاده شاهچراغی: نظارت و بررسی پیش‌نویس اصلی

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

پی‌نوشت‌ها

۱. «جَنَّاتٌ تَجْرِی مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ» (البروج: ۱۱)

۲. « فِی سِدْرٍ مَخْضُودٍ، وَطَلْحٍ مَنْضُودٍ، وَظِلٍّ مَمْدُودٍ، وَمَاءٍ مَسْکُوبٍ، وَفَاکِهَةٍ کَثِیرَةٍ» (الواقعه: ۲۸–۳۲)

۳. «وَلِمَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ جَنَّتَانِ» (الرحمن: ٤٦)

٤. «فِیهِمَا عَیْنَانِ تَجْرِیَانِ» (الرحمن: ۵۰)

۵. «وَمِنْ دُونِهِمَا جَنَّتَانِ» (الرحمن: ٦٢)

٦. «فِیهِمَا عَیْنَانِ نَضَّاخَتَانِ» (الرحمن: ٦٦)

۷. «وَلَقَدْ رَآهُ نَزْلَةً أُخْرَى، عِنْدَ سِدْرَةِ الْمُنْتَهَى، عِنْدَهَا جَنَّةُ الْمَأْوَى» (النجم: ۱۳–۱۵)

فهرست منابع

Bordbari, F. (2012). Symbolism in Islamic art from the point of view of Titus Burkhardt. (Master's thesis in the field of art research). University of Sistan and Baluchistan. [In Persian]

بردباری، فرهاد. (۱۳۹۱). نمادگرایی در هنر ا سلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت. پایان‌نامه کار شنا سی ار شد در ر شته پژوهش هنر، دان شگاه سیستان و بلوچستان.

Corbin, H. (1962). History of Islamic philosophy. (Liadin Sherrard & Philip Sherrard, Trans.). London: The Institute of Ismaili Studies. (Original work published 1960)

_____ . (1997). Alone with the alone: creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi. Princeton: Princeton University Press.

_____ . (2007). Nasir-I Khusrau and Iranian Ismailism. Cambridge: Cambridge University Press.

Dickie, J. (2000). Fom architecture of the Islamic world. London: Thames & Hudson.

El-Dessouki, O. (2000). Translation of Islamic Culture into Arabian architecture. (Master's thesis in the field of architecture). Curtin University of technology, Perth, Australia.

Emami Kopaei, S., Norouz Brazjani, V., & Safian, M. J. (2018). Phenomenology: A Methodology for Understanding Traditional Architecture. Baghe Nazar. 15(65): 13-24. [In Persian]

امامی کوپائی، سمانه، ویدا نوروز برازجانی، و محمد جواد صافیان. پدیدارشناسی، پاسخی به مساله روش در فهم چیستی معماری (پیشامدرن سنتی). باغ نظر. ۱۵(٦۵): ۱۳–۲٤.

Emami, F. (2021). The religious architecture of Islam. Belgium: Brepols publishers.

Grabar, O. (1983). Reflections on the study of Islamic art. Muqarnas 1(1): 1–14.

_____ . (1992). the Mediation of Ornament. Princeton: Princeton university press.

_____ . (2006). Islamic art and beyond, constructing the study of Islamic art. Farnham: Ashgate publishing company.

_____ . (2007). Symbols and Signs in Islamic Architecture. (Nayer Tahoori, Trans.). Golestan Honar. 3(9): 13-25. [In Persian]

گرابار، الگ. (۱۳۸٦). نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی. ترجمه نیّر طهوری. گلستان هنر. ۳(۹): ۱۳–۲۵. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۸۰ م/ ۱۳۵۹ ش).

_____ . (2009). Great Mosque of Isfahan. (Mohammad Ali Mousavi Fereidouni, Trans.). Isfahan: Mani publishing. (Original work published 1990). [In Persian]

_____ . (۱۳۸۸). مسجد بزرگ اصفهان. ترجمه محمد علی موسوی فریدونی. اصفهان: نشر مانی. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۹۰ م/ ۱۳٦۹ ش)

_____ . (2017). the formation of Islamic art. (Mehdi Golchin Arefi, Trans.). Tehran: Hekmat Sina publishing. (Original work published 1973). [In Persian]

_____ . (۱۳۹٦). شکل‌گیری هنر اسلامی. ترجمه مهدی گلچین عارفی. تهران: انتشارات حکمت سینا. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۷۳ م/ ۱۳۵۲ ش)

Hauser, A. (2021). Philosophy of art history. (Mohammad Taghi Faramarzi, Trans.). Tehran: negah publishing. (Original work published 1959). [In Persian]

هاورز، آرنولد. (۱٤۰۰). فلسفه تاریخ هنر. ترجمه محمد تقی فرامرزی. تهران: نشر نگاه. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۵۹ م/ ۱۳۳۸ ش)

Hojjat, I. (2015). Traditionalists and Architectural Traditionalism. HONAR-HA-YE-ZIBA Memari –va– shahrsazi. 20(1): 5-16. [In Persian]

حجت، عیسی. (۱۳۹٤). سنّت گرایان و سنت گرایی معماری. هنرهای زیبا معماری و شهرسازی. ۲۰(۱): ۵–۱٦.

Imani, N. (2004). Architecture and Islam. (PhD dissertation in Architecture). Faculty of Fine Arts, University of Tehran. [In Persian]

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

ایمانی، نادیه. (۱۳۸۳). معماری و اسلام. رساله دکتری معماری، دانشکده هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

_____ . (2005). Criticism of historians' perception of Islamic architecture. Golestan Honar. 1(1): 74-80. [In Persian]

_____ . (۱۳۸٤). نقد تلقی مورخان از معماری اسلامی. گلستان هنر. ۱(۱): ۷٤–۸۰.

Mortazavi, S. R. (2017). Review and criticism of Henry Carbin's religious phenomenology approach. Journal of Religious Thought of Shiraz University. 17(2): 121-142. [In Persian]

مرتضوی، سید رحمان. (۱۳۹٦). بررسی و نقد رویکرد پدیدارشناسی دینی هانری کربن. فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز. ۱۷(۲): ۱۲۱–۱٤۲.

Mousavi Gilani, S. R. (2015). Methodology of Islamic Art. Qabasat. 20(78): 85-114. [In Persian]

موسوي، سيد رضي. (۱۳۹۴). روش‌شناسي هنر اسلامي. قبسات. ۲۰(۷۸): ۸۵-۱۱۴.

Pazouki, S. (2004). Historiography and its Relationship with the Theoretical Foundations of Art History. Khiyal. 3(10): 4-13. [In Persian]

پازوکی، شهرام. (۱۳۸۳). تاریخی‌گری و نسبت آن با بنیادهای نظری تاریخ هنر. خیال. ۳(۱۰): ٤–۱۳.

Piravi Vanak, M. (2016). Introducing criteria for comparative research based on Kerry Walk's point of view. Quarterly Journal of Comparative Art Studies. 6(11): 1-10. [In Persian]

پیراوی ونک، مرضیه. (۱۳۹۵). معرفی معیار برای تحقیق تطبیقی مبتنی بر دیدگاه کری واک. فصلنامه مطالعات تطبیقی هنر. ٦ (۱۱): ۱–۱۰.

Qayyoomi Bidhendi, M. (2004). Oleg Grabar: His Thoughts and Work. Daneshnameh. 2(3): 69-135. [In Persian]

قیومی بیدهندی، مهرداد. (۱۳۸۳). آثار و افکار الگ گرابار. دانشنامه. ۲(۳): ٦۹–۱۳۵.

Nasirihamed, R. (2022). Refusal of politics in Henry Carbon's intellectual project. Scientific Quarterly of Political and International Approaches. 13(3): 137-161. [In Persian]

نصیری‌حامد، رضا. (۱٤۰۱). امتناع سیاست در پروژه فکری هانری کربن. فصلنامه علمی رهیافت‌های سیاسی و بین‌المللی. ۱۳(۲): ۱۳۷–۱٦۱.

Schimmel, A. (2018). Deciphering the Signs of God: A Phenomenological Approach to Islam. (Abdul Rahim govahi, Trans.). Tehran: Farhang Islamic Publishing office. (Original work published 1994). [In Persian]

شیمل، آنه‌ماری. (۱۳۹۷). رمزگشایی از آیات الهی (تبیین آیات خداوند): نگاهی پدیدار شنا سانه به ا سلام. ترجمه عبدالرحیم گواهی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۹٤ م/ ۱۳۷۳ ش).

Stierlin, H. (1971). Iran of the master builders. Geneva: Editions Sigma.

_____ . (1996). Architectural art in the Safavid era. (Mansour Fallah Nejad, Trans.). Journal of art. 15(30): 169-187. (Original work published 1981) [In Persian]

استیرلن، هانری. (۱۳۷۵). هنر معماری در عصر صفوی. ترجمه منصور فلاح‌نژاد. مجله هنر ۱۵(۳۰): ۱٦۹–۱۸۷. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۸۱ م/ ۱۳٦۰ ش).

_____ . (1998). Isfahan: image of paradise. (Jamshid Arjmand, Trans.). Tehran: Farzan Rooz. (Original work published 1976). [In Persian]

_____ . (۱۳۷۷). اصفهان: تصویر بهشت. ترجمه جمشید ارجمند. تهران: انتشارات فرزان روز. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۱۹۷٦ م/ ۱۳۵۵ ش).

_____ . (2007). Maya architecture. (Alireza Placid, Trans.). Tehran: Farhangestane Honar. (Original work published 2001). [In Persian]

_____ . (۱۳۸٦). معماری مایا. ترجمه علیرضا پلاسید. تهران: نشر فرهنگستان هنر. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۲۰۰۱ م/ ۱۳۸۰ ش).

_____ . (2009). collection of articles on architecture and urban planning. Interpretation of the Shiite symbols of Imam Mosque in Isfahan with the help of the writings of the mystic cleric, Sohrvardi. Academy of Art: 61-67. [In Persian]

_____ . (۱۳۸۸). کتاب مجموعه مقالات معماری و شهر سازی. تفسیر نمادهای شیعی مسجد امام ا صفهان به کمک نو شته‌های روحانی عارف، سهروردی. نشر فرهنگستان هنر: ٦۱–٦۷.

_____ . (2017). Architecture of the Islamic world from Baghdad to Cordoba (from the 7th to the 13th century AD). (Narges Soleimani, Trans.). Tehran: Farhooshe. (Original work published 2009). [In Persian]

_____ . (۱۳۹٦). معماری جهان ا سلام از بغداد تا قرطبه (از قرن ۷ تا ۱۳ م). ترجمه نرگس سلیمانی. تهران: نشر فرهوش. (نسخه ا صلی منتشر شده در سال ۲۰۰۹ م/ ۱۳۸۸ ش).

_____ . (2020). Islamic art and architecture. (Gholamhossein Ali Mazandarani, Trans.). Tehran: Yazda. (Original work published 2002). [In Persian]

_____ . (۱۳۹۹). هنر و معماری اسلامی. ترجمه غلامحسین علی مازندرانی. تهران: نشر یزدا. (نسخه اصلی منتشر شده در سال ۲۰۰۲ م/ ۱۳۸۱ ش).

Tahoori, Nayer. (2007). Criticism on the views of historians of Islamic art and architecture. Golestan Honar. 3(7): 13-32. [In

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]

Persian]

طهوری، نیّر. (۱۳۸٦). نقدی بر دیدگاه‌های مورخان هنر و معماری اسلامی. گلستان هنر. ۳(۷): ۱۳-۳۲.

_____ . (2012). Kingdom of Mirrors: A Collection of Articles on the Wisdom of Islamic Art. Tehran: Scientific and Cultural Publications. [In Persian]

_____. (۱۳۹۱). ملکوت آینه‌ها: مجموعه مقالات در حکمت هنر اسلامی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

[DOI: 10.52547/ciauj.8.2.486]