DOI: 10.22034/jaco.2024.448039.1407

ترجمهٔ انگلیسی این مقاله نیز تحت عنوان:
An Introduction to the Views of Traditionalists on Islamic Art and Architecture through the Critique of Titus Burckhardt
در همین شماره مجله به چاپ رسیده است.

مقالهٔ پژوهشی

آشنایی با آرای سنت‌گرایان در باب هنر و معماری اسلامی با نقد نظرات «تیتوس بورکهارت»

شهره جوادی*
استادیار گروه مطالعات عالی هنر، دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸ تاریخ انتشار: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰

چکیده
اکثر سنت‌گرایان، متفکرینی با مشی اسلام صوفیانه و با تأکید بر رمز و راز هستند که به حقیقتی فراطبیعی مشترک و جهانی در بطن سنت‌های دینی باور دارند. این جریان با رنه‌گنون آغاز و با بورکهارت، شوان، کوماراسوامی، لینگز و... تداوم یافت و بر دین‌شناسی تطبیقی معاصر تأثیرگذار بود. این امر در جهان اسلام با نحله‌های عرفانی و از طرفی دیگر با آیین‌های شرق دور گره خورده است. این طیف از نظریه‌پردازان آرای خود را در قالب معماری و هنر اسلامی بیان کرده و با مباحث غیرمنطقی و احساسی چنان ایجاد شبهه و ابهام نموده‌اند که سالیانی است جامعهٔ فرهنگی-هنری ایران را دچار سردرگمی و پریشانی کرده‌اند. نقد آرای بورکهارت در زمینهٔ مبانی نظری هنر و جلوه‌های هنر و معماری اسلامی، پرده از تقدس‌گرایی و گریز از عقل‌گرایی برداشته و تلاشی برای معرفی و ارزیابی واقعی و منطقی در زمینهٔ هنرهای جهان اسلام است. سنت‌گرایان با تأکید بر خرد جاویدان، معتقد به سنتی ثابت و مقدس و رمزآلود درتمامی ادیان بشری هستند و اسلام، مسیحیت، یهود و آیین‌های شرقی آسیا را دارای سنت مشترک می‌دانند. متأسفانه تعریف ایشان از سنت با تعریف سنت در اسلام و قران کریم خلط‌شده که انحراف فاحش از همین‌جا سرچشمه یافته و منجر به تعبیر و تفسیرهای غیرعلمی و خلاف واقع در زمینه‌های مختلف و به‌ویژه هنر و معماری اسلامی شده است.

واژگان کلیدی: *سنت‌گرایان، نقد، بورکهارت، هنر، معماری اسلامی.*

مقدمه
پس از پیروزی انقلاب اسلامی و تغییر و تحولاتی سریع در جامعه که تأثیرگذار بر وضعیت هنری و فرهنگی ایران بود، در دههٔ شصت و هفتاد ترجمه و نشر آرای سنت‌گرایان در باب هنر و معماری اسلامی شکل گرفت و چنان سریع اشاعه یافت که محافل هنری و دانشگاه‌های هنر و معماری را تحت‌تأثیر قرارداد؛ (البته پیش از انقلاب اسلامی این حرکت توسط دکتر نصر با نشر آثاری دربارهٔ امر قدسی، حکمت جاویدان و ... آغاز شده بود) به‌گونه‌ای که این مباحث احساسی و غیرمنطقی صرفاً به جهت «نو»بودن در زمینهٔ هنر و معماری و با شعارهای اسلامی و استفاده از مثال‌هایی از قرآن کریم و احادیث، جامعهٔ هنری-احساسی ایران را دچار حال و هوایی کرد که تاکنون پیامدهای مهلک آن گریبان‌گیر مجامع فرهنگی و هنری است.

متفکرین سنت‌گرا در تعریف و مصداق سنت دچار اشتباه و انحراف شده‌اند؛ چراکه به سنت کهن و مشترک بین تمام ادیان جهان از اسلام، مسیحیت، یهود و ادیان شرقی آسیا باور دارند و آن را «جاویدان خرد» نامیداند، درحالی‌که این تعریف مغایر تعریف سنت در اسلام و قرآن است. چنان‌که در سنت بودا، مفهوم خدا انسان‌وار بوده اما در ادیان ابراهیمی چنین نیست. وحدت متعالی و خرد جاویدان با هدف نزدیک‌کردن تفکر و باورهای ادیان مختلف امری ستوده و ضروری است. اما این وحدت در ادیان غیرالهی و الهی به‌ویژه در اسلام و مبانی قرآنی یکسان نیست. تفاوت‌های شگرفی میان ادیان بودایی و هندو، مسیحیت و یهودیت و اسلام وجود دارد که تبیین آن مجالی دیگر را می‌طلبد. آنچه در آرای بورکهارت آمده و از نقد و بررسی آن برمی‌آید، جای بسی شگفتی و تأسف است که روش‌شناسی و قضاوت‌های تاریخی در آثار ایشان و تمامی سنت‌گرایان به‌اندازه‌ای مبهم است که نسل‌های بعدی را دچار سردرگمی و تناقض کرده است و متفکرانی مانند جلال ستاری بدون نقد، مطالب سراسر خلاف واقع و احساسی از این دست را ترجمه کرده و از سویی‌دیگر سیدحسین نصر با برنامهٔ حساب‌شده به نشر این مباحث و ترجمهٔ آنها اقدام کرده و نسل‌های پیرو ایشان هم‌چنان در این جو مسموم جولان می‌دهند.

خوشبختانه در سال‌های اخیر مقالات و کتبی در نقد آرای این طیف از نظریه‌پردازان به رشتهٔ تحریر درآمده که زنگ خطر و آغازی بر بطلان انحرافات پیشین بوده است. البته از دههٔ هشتاد و نود تاکنون جریان دیگری که نوگرایی و هنر مفهومی را به تقلید از غرب

* نویسندهٔ مسئول: shjavadi@ut.ac.ir، ۰۹۱۲۳۳۵۷۲۸۶

وارد ایران کرده تا حدی موجب انزوای سنت‌گرایان شده است. این نوشتار کوششی جهت تحلیل منطقی و ابهام‌زدایی از ساحت هنر و معماری غنی دوران اسلامی در ایران و جهان بر پایهٔ مستندات تاریخی و آثار و شواهد موجود هنری است. در این نوشتار آرای تیتوس بورکهارت در باب هنر و معماری اسلامی معرفی و نقد و تحلیل شده است.

پیشینهٔ پژوهش

مقالات و کتب «نقد آرای سنت‌گرایان و رموز نهفته در هنر اسلامی» از اولیائی (۱۴۰۰)، « نگاه و نقدی ساختاری و محتوایی به مقالهٔ شکل‌گیری فضا در اثر پیوند مفهومی «موسیقی- ریاضی» و معماری (مطالعهٔ موردی: جلوخان و آسمانهٔ گنبدخانهٔ مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان)» از بکان (۱۴۰۰) و کتاب «امکان و ضرورت هنر اسلامی، بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان» از قنبری (۱۳۹۵)، مقالهٔ «معرفی و بازنشانی نقش اسلیمی در تزئینات دوران اسلامی براساس نقد کتاب اسلیمی و نشان‌ها» از خسرویانی و جوادی (۱۴۰۰)، از جمله مطالب استدلالی در زمینهٔ روشنگری و نقد نظرات سنت‌گرایان است.

رشیدی (۱۳۹۶) در پژوهشی عمیق و تحلیلی به نقد آرای سنت‌گرایان پرداخته و سنت‌گرایی را در تداوم شرق‌شناسی استعماری ذکر کرده که به نقل از ادوارد سعید و دیگر متفکران نکاتی نو و نقدی چند وجهی را به آرای احساسی و بی‌منطق در باب هنر و معماری اسلامی وارد کرده است. این پژوهش با مطالبی نو و روشی جدید که پیش‌تر در جایی ذکر نشده، پس از معرفی مکتب سنت‌گرایی منحصراً به نقد پاره‌ای از آثار بورکهارت پرداخته و مترجمین و مروجین مطالب انحرافی را به‌ویژه دکتر نصر، موردانتقاد قرار داده است؛ چراکه در سالیان پس از انقلاب اسلامی فضای جامعهٔ هنری- فرهنگی و محافل دانشگاهی در زمینهٔ هنر را آلوده و تاکنون ابهامات و شبهات وارده از جانب ایشان ضربهٔ مهلکی بر پیکر هنر معماری و مبانی نظری آن در جهان اسلام و به‌ویژه ایران وارد کرده است. در حال‌وهوای دههٔ شصت و هفتاد اکثر آثار سنت‌گرایان غربی به‌ویژه بورکهارت ترجمه و چاپ شد که متفکرانی مانند دکتر نصر و دکتر جلال ستاری نیز در این امر سهم به‌سزایی داشتند که شوربختانه تداوم این جریان به‌دست جمعی دیگر در گذر بیش از سه دهه تعبیر و تفسیرهای احساسی و نادرست دامن‌گیر هنر و معماری اسلامی شد و تاکنون عواقب آن برجا است. مکتب سنت‌گرایی با رویکرد انتقادی به مدرنیته و فلسفهٔ جدید غرب، دانش مقدس و سنت‌های معتبر دینی را مطرح می‌کند و اشاره به خرد جاویدان دارد که مبنی بر حضور حقیقتی فراطبیعی مشترک و جهانی در بطن سنت‌های دینی است. «سیدحسین نصر هنر قدسی را چاره‌ای برای رهایی از مدرنیته می‌داند اما از ظرفیت‌های مدرنیته نباید غافل بود، چنان‌که بعضاً قابلیت حمایت از سنت‌ها را دارد» (سید موسی دیباج، ۱۴۰۲، مصاحبهٔ شخصی).

این مکتب بر دین‌شناسی تطبیقی در دورهٔ معاصر تأثیر بسیاری داشته و در جهان اسلام پیوند این مکتب با تصوف و نحله‌های عرفانی پیوند یافته و از طرفی با دین و آیین‌های شرق دور گره خورده است. متفکران برجستهٔ این مکتب در قرن بیستم، رنه گنون (عبدالواحد یحیی)، انانداً کوماراسوامی، فریتهوف شوان (عیسی نورالدین احمد)، تیتوس (ابراهیم) بورکهارت، مارتین لینگز (ابوبکر سراج‌الدین) و سید حسین نصر هستند. نسل دوم و سوم سنت‌گرایان ایرانی در پی آرای نامبردگان در زمینهٔ هنرهای دوران اسلامی شامل معماری، نقاشی و موسیقی، مباحثی را مطرح کرده‌اند.

«سنت‌گرایی تفکر و جریانی معاصر و اساساً بر عنصر (رمز) استوار و از دید سنت‌گرایان جهان هستی نظامی است رمزآلود از نشانه‌های متکثر الهی که هر یک در اوج کثرت مظهری واحد و منحصربه‌فرد از حقیقت ذات الهی هستندکه افرادی خاص و انگشت‌شمار با این تفکر و با ادعای اتصال به عالم والا، به سیر و سلوک عمیق و متعاقباً تحولی شگرف نائل شده و هم‌اکنون در حکم وارثان، ناقلان و مفسران رموز هنری متعالی به نشر دانش الهی و روشنگری می‌پردازند» (اولیائی، ۱۴۰۰، ۵). بدیهی است که انحصاری‌کردن درک و فهم حقایق الهی آغاز انحراف، شبهه و ابهام است، به‌ویژه اگر این مفسران فرقه‌گرایانی با اعتقاداتی التقاطی و برداشت‌هایی سوفیانه و احساسی از اسلام و قرآن کریم باشند.

این جماعت با تکیه بر فلسفه و عرفان معتقد به حکمت خالده و خرد جاویدان بوده‌اند و ادیان بزرگ جهان مانند اسلام، مسیحیت، یهود و آیین‌های شرقی آسیا شامل بودا، جین، شین‌تو و تائو را دارای حقیقت مشترک می‌دانند. از این‌رو در مکتب سنت‌گرایان امر باطنی واحد و مشترک در تمام ادیان را «دین جاوید»، حکمت و معرفت مربوط به آن را «جاودان خرد» نامیده‌اند. «یکی از مسائل مهم در سنت‌گرایی نوعی آموزهٔ پیچیده و ادراکی چرخه‌ای از زمان است که به‌طور مستقیم از آیین هندوئیسم وام گرفته شده است» (همان، ۶).

ترجمهٔ کتب و مقالات این افراد در ۳۰-۴۰ سال اخیر در ایران و رواج آن با شکل‌گرفتن جمهوری اسلامی بود که مباحثی مانند معماری اسلامی، شهر اسلامی، هنر اسلامی، همچنین فلسفه و عرفان اسلامی و ربط آن به هنرها حتی در موسیقی و انواع هنرهای تصویری و تجسمی را دربر گرفت. بازار این مباحث چنان گرم شد که تلویزیون، مجامع هنری-فرهنگی و مراکز آموزشی- دانشگاهی را تحت تأثیر قرار داد. تدریس و تبلیغ این موارد چنان حال‌وهوایی ایجاد کرد که مباحث احساسی و بی‌منطق جای هرگونه پژوهش تاریخی و مستند و نقد تحلیل را گرفت که تاکنون شاهد آن هستیم! ازآنجاکه در ایران همه چیز و از جمله فرهنگ و هنر تابع مد روز است، به‌گونه‌ای که اساتید و متفکران بزرگ نیز از این امر مستثنی نیستند، عباراتی مانند: هنر و معماری اسلامی و حکمت هنر اسلامی چنان جذاب و حساسیت برانگیز

شد که هنرمندان و روشن‌فکران و متأسفانه بسیاری از هنرجویان درگیر این مباحث انحرافی در این باب شدند. مرتضی آوینی (۱۳۷۲، ۱۰) در پیش‌گفتار کتاب «مبانی هنر معنوی» می‌نویسد: «باید اذعان داشت که در باب هنر دینی نیز پیشگامی با هنر غربیان است با بزرگانی چون بورکهارت، شوان و... و می‌گوید: «هنر امروز به‌طور یقین هنر دینی نیست». این حکم کلی و مطلق یعنی چه! «هنر دینی نتیجهٔ تاریخیِ تقربِ انسان به حقیقت مطلق است و هنر امروز نتیجه تاریخیِ روی‌گرداندن بشر از حق و فروافتادنش از بهشت مثالی وجود خویش».

آوینی که خود دانش آموختهٔ هنر است چنان شیفته شده و سراپا احساس قلم‌فرسایی کرده است که گویا بورکهارت و شوان پیامبران هنر اسلامی هستند! از این‌رو بر آن شدیم تا با نقد و تحلیل علمی و منطقی و ارائهٔ آثار و شواهد بارز و آشکار به شفاف‌سازی و برخورد منطقی و استدلالی در باب هنر اسلامی و حکمت هنر اسلامی بپردازیم.

«از جمله کسانی که از دیدگاه سنت‌گرایان به‌طور مستقیم بهره جسته‌اند یا به‌گونه‌ای دیدگاه ایشان را بازتاب داده‌اند می‌توان به لاله بختیاری، نادر اردلان، کیت کریچلو و لویی ماسینیون اشاره کرد که وجه اشتراکشان در ارجاع به سخنان ابن عربی و تصوف متأثر از اوست. البته به‌نظر می‌رسد دیدگاه ابن عربی و تصوف او اختصاص به هنر سنتی ندارد و در هرجا می‌توان چنین دیدگاهی را بازیافت درحالی‌که او کمتر به تفسیر هنری دست زده است. مورخینی همچون نجیب اوغلو با وجود خرده‌گیری از سنت‌گرایان در باب هنر، اما در فرجام به‌نوعی در مقابل این دیدگاه سپر انداخته‌اند. این موضوع در فصل آخر کتاب تحلیل مضامین جهان‌شناختی نقوش اسلامی نجیب اوغلو یافتنی است» (قنبری، ۱۳۹۵).

«باید افسوس خورد که در دورهٔ احیای اسلام ناب دوباره گروهی به‌دنبال ویژگی‌های غیرهدایتی، درویش‌بازی و عرفان‌بازی‌هایی افتاده‌اند که یک‌باره اسلام حق‌طلب و عدالت‌خواه را به اسلام قبرستانی و فردی تبدیل کرد. زمانی که صرف پاسخ به این ادعاهای خود بنیاد می‌شود (که به‌دلیل قدرت آنها در جامعهٔ امروز ایران ضروری است)؛ می‌توانست صرف تبیین مبانی نظری کمال‌خواه و ناب‌محمدی شود» (سیدامیر منصوری، ۱۳۹۸، مصاحبهٔ شخصی).

تیتوس (ابراهیم) بورکهارت، آلمانی، سوئیسی تبار، ۱۹۰۸-۱۹۸۴، پژوهشگر در زمینهٔ هنرهای اسلامی، معماری و تمدن اسلامی است، که پس از دیدار با شوان به سنت‌گرایان و اصحاب حکمت خالده پیوست. در این نوشتار به نقد آرای بورکهارت پرداخته شده است. برای آشنایی بیشتر با تفکر سنت‌گرایی و نقد و تحلیل آرای ایشان دربارهٔ هنر و معماری به اولیائی (۱۴۰۰)، بکان (۱۴۰۰)، قنبری (۱۳۹۵) و رشیدی (۱۳۹۶) رجوع شود.

بورکهارت کتاب‌های بسیاری به انگلیسی، فرانسه و آلمانی نوشته که برخی به فارسی ترجمه شده است. پدرش کارل مجسمه‌ساز و پدربزرگش یاکوپ پژوهشگر تاریخ بود. تیتوس در سال ۱۹۳۵ پس از مسافرت به شمال آفریقا در شهر فاس- مراکش سکنی گزید و به اسلام ایمان آورد و در محضر علی ابن طیب درقاوی به طریقت شاذلیه درقاویه سر سپرد و ابراهیم عزالدین نام گرفت.

پس از این مقدمه به نقد آرای سنت‌گرایان با تکیه بر نظرات بورکهارت می پردازیم.

فرضیهٔ پژوهش

سنت‌گرایان با تفکر صوفیانه و بینش انحرافی، تعبیراتی رمزآلود و مقدس‌مآبانه را در زمینهٔ مبانی نظری هنر و معماری ارائه کردند که حقیقت و واقعیت هنر و معماری جهان اسلام را در هاله‌ای از شبهه و ابهام غرق کرده است. نقد آرای این نظریه‌پردازان حرکتی در جهت ابهام‌زدایی از ساحت هنر و معماری دوران اسلامی و ارائهٔ آرای منطقی بر پایهٔ مستندات تاریخی - فرهنگی و شواهد موجود است.

هنر اسلامی

عمدهٔ آثار هنری در خصوص گفتمان هنر اسلامی نتیجهٔ پژوهش‌های شرق‌شناسانهٔ پژوهشگران غربی است. گفتمان شرق‌شناسی که پایهٔ شکل‌گیری مطالعات پسااستعماری است، «نشان می‌دهد چگونه این آثار، شرق را از طریق تصاویر خیالی (برای مثال رمان‌ها)، توصیفات به ظاهر واقعی (در گزارش‌های مطبوعاتی و سفرنامه‌ها) و ادعای دانش دربارهٔ تاریخ و فرهنگ (کتاب‌های تاریخ، مردم‌شناسی و غیره) می‌سازند» (برتنز، ۱۳۸۸، به نقل از رشیدی، ۱۳۹۶، ۲۵۹-۲۶۰).

ابداع هنر اسلامی از سوی محققان غربی تقریباً ابداعی بی‌اساس بوده و کاستی اصلی چنین مطالعاتی، عدم‌ارائهٔ تعریف روشن با مواضع نظری مشخص در خصوص چنین موضوعی است (همان، ۱۹)، مطالعات باطنی و عرفانی هنر اسلامی از اساس مطالعهٔ ضدفرهنگی و ضدتاریخی است زیرا این دیدگاه قائل به این نیست که وقتی صحبت از گفتمان اسلام می‌کنیم در واقع در سطحی پویاتر و وسیع‌تر، مقصود ما فرهنگ اسلامی در ملل مختلفی جریان دارد که در ابتدا دارای تفاوت‌های فرهنگی و اجتماعی بارزی هستند (همان).

در نوشتاری از بورکهارت (۱۳۷۲د) با عنوان «مدخلی بر اصول و روش هنر دینی»، دربارهٔ سنت هنری و تداوم آن مطالبی ارائه شده که تصادفاً درست و منطقی است و سیر تاریخی هنر نیز بر آن صحه گذاشته است، بدین قرار که «ممکن و حتی لازم نیست که هر هنرمند یا صنعت‌کاری که به یک هنر دینی اشتغال دارد از این هنر الهی که در درون صور و قوالب موجود است، آگاه باشد. عملاً او فقط بعضی از جنبه‌های این قانون یا برخی از موارد کاربرد آن را در محدودهٔ حرفه‌اش که تابع قوانین خاصی است می‌شناسد. این قواعد حرفه به وی امکان می‌دهد که شمایلی نقاشی کند، جامی دینی بسازد، یا به‌شیوه‌ای که از لحاظ آیین درست و معتبر باشد،

به خوشنویسی بپردازد. بی‌آنکه الزاماً معنای عمیق نهادهایی را که به‌کار می‌برد، بداند و بشناسد. این سنت است که با منتقل‌کردن نمونه‌های معنوی و قواعد کار از نسلی به نسل دیگر ضامن اعتبار روحانی صور و قوالب است. سنت دارای نیرویی مرموز و پنهانی است که سراسر یک تمدن را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و حتی تعیین‌کنندهٔ حرفه‌هایی می‌شود که بی‌واسطه و بلافصل هدف خاص دینی ندارند.

قدرت سنت، آفرینندهٔ سبک تمدن سنتی است. این سبک که از خارج نمی‌توان آن را تقلید کرد، از دولت قدرت روحی و معنوی خویش بی‌هیچ زحمت و کوششی تقریباً به صورتی حیاتی دوام می‌یابد و پاینده و پایدار می‌ماند» (همان، ۸۲ و ۸۳). همان‌گونه که ذکر شد بخش اول تعریف بالا به سنت هنری اشاره دارد که مقصود سنت دینی و جاویدان است اما تأکید بر اینکه هنرمند لزوماً به آن آگاه نیست و صرف تقلید و بهره‌گیری از سنت یا سبک هنری مدنظر است، استدلال درستی است. البته همین نویسنده و دیگر سنت‌گرایان بارها اشاره کرده‌اند که هنرمندان مسلمان و بعضاً شیعیان آگاهانه و آگاه به فلسفه وعرفان زمان به هنرآفرینی پرداخته‌اند که این ادعا در تضاد مطلب کنونی است.

بورکهارت (۱۳۷۲ج، ۶۵) در ابتدای مقالهٔ «ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی» نوشته است: «دربارهٔ پیدایش هنر اسلامی از عناصر قبلی از قبیل منابع بیزانسی و ایرانی و هندو و مغولی مطالب فراوان نگاشته شده است. لکن دربارهٔ نیرویی که تمام این عناصر متباین را در ترکیبی واحد جمع کرد، بسیار کم سخن رفته است. هیچ کس نمی‌تواند وحدت هنر اسلامی را منکر شود؛ چه در زمان و چه در مکان. هنر اسلامی فقط روشی است برای شرافت روحانی‌دادن به ماده و به مستقیم‌ترین وجه، وحدت در کثرت را نمودار می‌سازد». «با حذف هرگونه تصویر بشری اقلاً در قلمرو دینی، هنر اسلامی به انسان کمک می‌کند تا کاملاً خودش باشد. به‌جای اینکه روح خود را به خارج از خود افکند انسان در مرکز وجودی خود باقی می‌ماند. آن‌جا که او در عین‌حال خلیفه و عبد خداوند است. هنر اسلامی به‌طور کلی می‌کوشد تا محیطی به‌وجود آورد که انسان بتواند وزن و وقار فطری و اولیهٔ خود را بازیابد، بنابراین از هرگونه بت دوری می‌ورزد حتی به معنای نسبی و موقت آن هیچ چیز نباید حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قرار گیرد» (همان، ۶۹).

«چه انسان به مشاهدهٔ مسجد قرطبه بپردازد و چه در مدرسهٔ بزرگ سمرقند تأمل کند، چه مزار عارفی را در مغرب ببیند و چه در ترکستان چین، گویی یک نور و فقط یک نور در تمام این آثار متجلی است. پس باید پرسید خصلت و ماهیت این وحدت چیست» (همان، ۶۵).

هنر دینی پنداری بیش نیست زیرا موضوع واقعی‌اش غیرقابل‌بیان است، هنر دینی، اصلی آسمانی و ملکوتی دارد زیرا نمونه‌های هنر دینی جلوهٔ حقایق لاهوتی است. هنر دینی با تجسد و تکرار آفرینش یا صنع الهی به‌صورت مجمل در قالب تمثیلات، نشان‌دهندهٔ ذات رمزی و نمادی جهان است و بدین‌گونه روح انسان را از قید وابستگی به وقایع مادی خام و گذرا رهایی می‌بخشد.

تمامی این تعابیر ادبیات و جمله‌پردازی است و ادعایی که اثبات‌ناپذیر است. باید اذعان داشت که آنچه مخاطب از یک اثر هنری درک می‌کند و تأثیری که بر روح و روان و تفکر او غالب می‌شود، تعیین می‌کند که هنر دینی است؟ و هنرمند با آفرینش اثر آیا در ابلاغ پیام دینی موفق بوده یا خیر؟

القصه صرف صورت اثر هنری که هندسی و گیاهی و تمثیل‌گرا باشد، حامل فلسفه، عرفان، حقایق اسلام و سنت نیست. در ضمن مطلب مذکور در مورد سنت هنری صادق است و نه سنت اسلامی و روحانی که مدنظر سنت‌گرایان است. سنت هنری و تکرار و تقلید آن که در گذر زمان بدون آگاهی و صرف تکرار و تقلید بوده در تمامی هنرها و بین اقوام و ملل گذشته وجود داشته است. به‌گونه‌ای که در هنر باستانی ایران، مصر، هند، چین و حتی از دیوارنگاره‌های غارها تا دوران جدید و هنر مدرن شاهد آن هستیم. چه در هنرهای روایتگر شاهانه که ردپای مذهب و آیین آشکار است و چه در هنر مسیحی و اسلامی، سنت هنری آشکار است که پیگیری این مهم به گواهی آثار موجود از معماری، تزئینات و هنرهای تصویری و تجسمی، تداوم هنرها را در گذر زمان نشان می‌دهد بنابراین بسیاری از موارد را که بورکهارت برگرفته از قرآن و سنت اسلامی برشمرده، مورد شک و تردید قرار گرفته و غالباً مردود است.

یکی از این موارد «عبارت حکمت هنر اسلامی» است که در ایران با ذوق و شوق پذیرفته شده و بر این اساس رهنورد (۱۳۷۸) در کتابی با عنوان «حکمت هنر اسلامی» با افتخار اعلام کرد که بورکهارت برای اولین‌بار عبارت حکمت هنر اسلامی را مطرح کرده است. به‌قول معروف: خلق را تقلیدشان بر باد داد! ایران در گذر زمان با وجود فرهنگ و هنری غنی متأسفانه تابع مد بوده و از خودبیگانگی تیشه به ریشهٔ این قوم متمدن زده است. رهنورد در این اثر ترکیبی از آرای بورکهارت را با نظرات خویش در باب هنر اسلامی ذکر کرده که غالب آنها احساسی و فاقد تحلیل منطقی است، حتی به جهت تاریخی و آثار و شواهد موجود در ایران جهان بدون اعتبار است (نقد کتاب مذکور مجالی دیگر را می طلبد).

تزئینات

• اسلیمی

در مورد اسلیمی نیز بورکهارت افاضاتی به شرح ذیل دارد: «اسلیمی به‌جای تصویر به‌کار برده نشده بلکه درست عکس هنر تصویری و ناقص آن است. یا مبدل‌ساختن یک سطح به بافتی الوان و یا در نقاشی از نور و ظلمت، تزئین مانع این می‌شود که ذهن بیننده برروی صورت خاصی که به من می‌گوید، متمرکز شود، چنان‌که یک تصویر می‌گوید «من» مرکز طرح اسلیمی همه‌جا هست و هیچ جا نیست، هر ثبات یک نفی به‌دنبال دارد و هر نفی ثباتی»

(بورکهارت، ۱۳۷۲ج، ۷۴). این تعریف از اسلیمی به چه معناست!؟ بورکهارت همچون بسیاری از محققین شرقی و غربی در مورد اسلیمی برداشت اشتباه دارد به شرح ذیل:

«آن‌چه معمولاً به نام طرح اسلیمی معروف است، دو نوع طرح اسلیمی متداول وجود دارد: یکی از آن‌ها طرح‌های در هم پیچیده است که از مقدار کثیری ستاره‌های هندسی که شعاع‌های آن‌ها در طرح‌های لطیف و بی‌پایان به‌هم‌پیوسته و ترکیب یافته است. این نوع طرح اسلیمی یک رمز گیرا از مقام شهودی انسان در مرتبه‌ای است که وحدت را در کثرت و کثرت را در وحدت مشاهده می‌کند. آنچه معمولاً به نام طرح اسلیمی معروف است مرکب از اشکال نباتی است که تا آن حد به‌صورت یک سبک خاص هنر اسلامی در آورده شده است. که هر گونه شباهت خود را به طبیعت از دست داده و صرفاً پیرو قوانین وزن است که هر خط آن در دوره‌های مکمل یکدیگر در حال موج‌زدن است و هر سطح، سطح مقابل خود را دربر دارد. طرح اسلیمی در عین‌حال منطقی و دارای وزن ، ریاضی و دارای موسیقی است. از نظر روح اسلام این حقیقت دارای نهایت اهمیت است که طرح اسلیمی تعادلی است بین سکر عشق و صحو عقل. رمز گیرا از مقام شهودی انسان در مشاهدهٔ وحدت در کثرت و کثرت در وحدت». در ادامه می‌گوید: «اشکال نباتی که هرگونه شباهت خود را به طبیعت از دست داده و طرح اسلیمی تعادل بین سکر عشق و صحو عقل [است]» (همان). تماماً عبارات و تعبیرات نامفهوم و گنگ؟!

در کتاب «هنر مقدس» نیز بورکهارت (۱۳۹۰، ۱۴۷) تعریف نادرستی از اسلیمی ارائه کرده است: «حرکت حلزونی یا اسلیمی صرفاً برای تزئین انواع مختلف سطوح از بنا، کتاب و صنایع دستی و اشیاء نیست، بل نشانه‌هایی به همراه دارد. در اصل ویژگی ریتم و تصویر عناصر ذکر، حرکت و سلوک عارفانه مفهوم دینی و مقدس نقوش تزئینی است. تزئین می‌تواند بیان نمادهای مقدس باشد. به‌گفتهٔ ماتیس، بیان و تزیین یک چیزاند و این سخنی است که او از شرق و به طور خاص از اسلام الهام گرفته چون در آنجا جذابیت اصلی آثار هنری و بناهای اسلامی در تزئین‌شان نهفته است».

نویسنده مانند بسیاری از کسانی که به نقوش و تزئینات اسلامی پرداخته‌اند، اسلیمی را نمی‌شناسد و آن را معادل عربانه-آرابسک[1] یا اسلامی گفته است! که این اشتباه نیز جای بحث و اصلاح دارد. بورکهارت (۱۳۷۲ب، ۵۸) در مقالهٔ «روح هنر اسلامی» می‌نویسد: «در طرح‌های اسلیمی یا زخرف (ارابسک) که یک ساخته مختص اسلام است». باید توجه داشت که اسلیمی و سایر نقوش هندسی گیاهی مختص اسلام نیست و در تزئینات ساسانی اسلیمی‌های ساده وجود داشته اما رواج و تنوع و گستردگی این نقش در دوران اسلامی به‌ویژه صفویه بوده است (ر.ک. به خسرویانی و جوادی، ۱۴۰۰). «در طرح‌های اسلیمی یا زخرف (آرابسک) که یک ساخته مختص اسلام است، نبوغ صحراگردی توأم شده است. زخرف یک نوع جدل تزئینی است که در آن منطق با پیوستگی زنده وزن توام شده و از دو عنصر ترکیب یافته است، طرح‌های درهم‌بافته و طرح‌های نباتی. طرح‌های درهم‌بافته اساساً نمودار تفکر هندسی است» (همان).

زخرف- ارابسک که تعادل طرح‌های اسلیمی گفته شده ترجمه و تعریف کاملاً غلط از اسلیمی است. آن‌جاکه زخرف به معنای اصلی زر- طلا و اصطلاحاً به چیز باارزش گفته می‌شود، نمی‌تواند با معنی خاص اسلیمی برابر باشد و ارابسک ترجمهٔ عربانهٔ اصطلاحی کلی برای تمام نقوش هندسی و گیاهی در تزئینات اسلامی است که سنت‌گرایان بدون شاخت دقیق از این نقوش آن‌چه را در سرزمین‌های عربی دیده‌اند تعبیر به اسلیمی و عربانه کرده‌اند! در اسلیمی (عربانه) که آفرینش نوعی و نمونه‌وار اسلامی است، قریحهٔ هندسی با طبع چادرنشینی ترکیب می‌شود (بورکهارت، به نقل از قنبری، ۱۳۹۵، ۱۶۵). نویسنده به تأثیرپذیری تزئینات و نقوش اسلامی از هنر سکاها نیز اشاره دارد و آن اشکال یا کهن‌الگوها را که شاخه و برگ‌های پیچان دارد و می‌گوید: آن اشکال و صور به‌طور ضمنی، در حکم رجعت آگاهانه اسلام به نظام والای اشیا و امور، یعنی دین‌الفطره است. اسلام این کهن‌وش را جذب کرده، به انتزاعی‌ترین و کلی‌ترین نسخه متداول‌شان تبدیل و تأویل می‌کند و خصایص جادویی و سحرانگیز را از آن‌ها می‌گیرد. و در مقابل بصیرت عقلانی نوینی که واجد شرافت روحانی است بدان می‌بخشد.

کونل نیز زیبایی‌شناسی را مبتنی بر اسلیمی می‌داند و بر این باور است که «مخالفت با طبیعت‌گرایی آن‌چنان در دل هنرمندان مسلمان جای گرفته بود که از پیشرفت آزادانهٔ نقاشی و مجسمه‌سازی و گرایش به واقعیت در آثار هنری جلوگیری می‌کرد و هر اندازه نقوش بر اثر دگرگونی‌ها از شکل طبیعی خود دور شده به همان نسبت نزدیکی بیشتری با احساس زیبایی‌شناسی در مفهوم اسلامیش داشت» (همان، ۱۶۴).

مگر در هنر سکاها و سایر اقوام چادرنشین معنویت و حقیقتی نبوده؟ و اینکه این میراث به هنر دوران اسلامی رسیده، اثری بدیهی است زیرا هیچ تمدن، فرهنگ و هنری بدون زمینهٔ قبلی شکل نمی‌گیرد. اسلام نیز آنچه پیش‌تر بوده گرفته و پس از پالایش مواردی را نگه داشته و گسترش داده و مابقی را که با تفکر و دین جدید سازگار نبوده حذف کرده است. اما اصرار بورکهارت و دیگر سنت‌گرایان بر اسلامی و قرآنی‌بودن این موارد است که کاملا انحرافی و به دور از منطق و واقعیت بوده که داستان‌سرایی‌ها و قلم‌فرسایی، عبارات احساسی و به ظاهر معنوی و عرفانی در این باب جایی ندارد و فقط ایجاد شبهه و انحراف می‌کند.

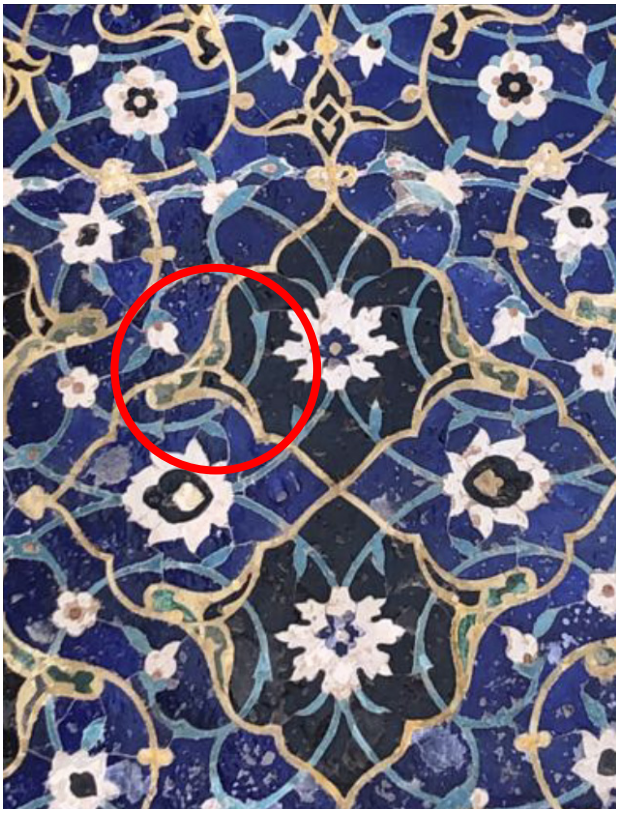
مترجمین فیلسوف و عارف نیز به این موهومات دامن زده‌اند. به‌نظر اینجانب که تاریخ هنر و ادیان شرق تدریس می‌کنم و تمامی مطالب مذکور را در باب هنر اسلامی از سنت‌گرایان مطالعه کرده‌ام، بسیار در شگفتم که مترجمین و مدرسین ایرانی و مسلمان چگونه برمی‌تابند که دربارهٔ اسلام و هنر دوران اسلامی این‌چنین

اشتباهات فاحش از جانب مسلمانان غربی عارف مسلک مطرح شود و هیچ نقد و نظری در پی آن نباشد؟! مگر این که خود پیرو ایشان بوده که این خطاهای مهلک را پذیرفته‌اند! به‌طورکلی جماعت سنت‌گرایان بیشتر عرفان‌زده هستند تا عارف حقیقی و نظرات ایشان بسیار دور از واقعیت، عقل و منطق است. شیفتگانی که از دل فرقه‌گرایی‌ها و عرفان انحرافی برخاسته‌اند (تصویر ۱).

مدعیات بورکهارت درباب معماری اسلامی

در یک مسجد فرد مؤمن فقط یک شاهد و ناظر نیست بلکه می‌توان گفت او در خانهٔ خود قرار دارد، گرچه در اینجا خانه به معنای عادی آن نیست، هرگاه او توسط وضو خود را تطهیر کرد به این نحو از تحولات و دگرگونی‌های عرضی رهایی یافته باشد و سپس به قرائت کلمات نازل‌شدهٔ قرآن بپردازد به‌نحوی رمزی به مقام حضرت آدم که در مرکز جهان است، بازمی‌گردد. بنابراین همهٔ معیارهای اسلامی می‌کوشیدند تا فضایی به‌وجود آورند که کاملاً متکی به خود است و همه‌جا در تمام مقامات خود کلیهٔ صفات و کیفیات فضا را متجلی می‌سازد (بورکهارت، ۱۳۷۲ج، ۷۰).

بورکهارت (همان) نخستین مسجد را تالار وسیعی با ستون‌ها قریب به محیط چادرنشینی می‌داند، بعد اضافه می‌کند معماری اسلامی نقشهٔ متحدالمرکزی هست و آن مرقد با سقف گنبدی که رمز اتحاد زمین و آسمان است بدین معنی که پی و قاعده مستطیل شکل عمارت، با زمین مطابقت دارد و قبه مروی با آسمان. طبق



تصویر ۱. نقش اسلیمی در کاشی معرق، قبه سبز کرمان. مأخذ: آرشیو نگارنده.

این تعریف مساجد و بناهای مقدس و دینی ایران که گنبد دارند و روی‌چارتاقی بنا شده‌اند یا شبستان مستطیل با تاق گهواره‌ای شامل این تقدس زمین و آسمان نمی‌شوند؟![۲]

جای دیگری می‌گوید: قوس ایرانی به شکل تبرته یا حمال کشتی و قوس مغربی به شکل نعل اسب با نقطه‌ای کمابیش کشیده شده است. هر دوی این قوس‌ها دو صفت مذکور در فوق یعنی آرامش ثابت و سبکی را توأم می‌سازد قوس ایرانی در عین‌حال فراخ و موزون است و بدون کوشش و تقلا مانند شعلهٔ یک مشعل نفتی که از باد مصون باشد، صعود می‌کند، اما قوس مغربی که عرض فوق‌العاده آن توسط یک چارچوب مستطیل تعدیل می‌شود، ترکیبی است از ثبات و وسعت؛ در آن یک نوع تنفس بدون حرکت وجود دارد و آن تصویری است از فضایی که توسط فیضان برکت الهی به سوی درون بسط می‌یابد. طبق کلام قرآن « أَلَمْ نَشْرَحْ لَکَ صَدْرَکَ» (سورهٔ انشراح، آیهٔ ۱) یک رواق ساده که طبق اندازه‌گیری‌های درست ساخته شده باشد، این اثر را دارد که فضا را از یک واقعیت صرفاً کمی به یک واقعیت کیفی مبدل سازد. فضای کیفی صرفاً بعد و امتداد نیست بلکه به‌عنوان مرتبه‌ای از وجود در حال وجد، تجریدی می‌شود. معماری سنتی انسان را به مشاهده و شهود سوق می‌دهد (همان، ۷۱ و ۷۲) و آنچه قوس گوتیک می‌نامند غیر مستقیم از هنر اسلامی اخذ شده و دارای حرکت صعودی است.

در این باره باید گفت که انواع قوس‌ها در مساجد جهان اسلام هست که شکل آنها مربوط به پیشینهٔ معماری و تزئینات در مناطق مختلف جهان اسلام است بنابراین داستان‌سرایی‌ها و جملات احساسی و بی‌منطق و حتی تمسک جستن به آیهٔ «أَلَمْ نَشْرَحْ لَکَ صَدْرَکَ» (سورهٔ انشراح، آیهٔ ۱) در این مقوله جایگاهی ندارد. در یک مسجد انسان احساس نمی‌کند که آسمان از بالا نزول می‌کند، چنان‌که در ایاصوفیه احساس می‌شود و نیز میل به صعود که در کلیساهای گوتیک دیده می‌شود، وجود ندارد. به‌دلیل سکون و عدم‌حرکت است که محیط مسجد از همهٔ اشیای فانی ممتاز است. در مسجد انسان در آرامشی و استراحتی است که از هر سیاق و میل رهایی یافته است؟

آیا در کلیسا آرامش و رهایی از قیود مادی نیست، که نویسنده این امر را فقط به مسجد نسبت می‌دهد؟!

این توصیفات و آنچه در ادامه آمده چه ربطی به معماری اسلامی و ضوابط آن دارد؟

در سطور بعدی آمده: به‌درستی گفته شده که معماری مسجد فاقد هرگونه کشش بین زمین و آسمان است (همان، ۷۰). باید پرسید این گفته از کیست؟ و این چه تعبیری است از معماری مسجد؟ بورکهارت در این تفسیرها دچار خطای تاریخی شده است.

«نمازخانهٔ اسلامی برخلاف کلیسا یا معبد، مرکزی ندارند که عبادتگران بدان رو کنند. اجتماع مؤمنین به دور یک مرکز که مشخصهٔ جماعات مسیحی است، در اسلام فقط به هنگام زیارت مکه، در نماز جماعت دورادور کعبه، به چشم می‌خورد. مؤمنین

هرجا که باشند، به هنگام اقامهٔ نماز، رو به سوی این مرکز دوردست، بیرون از دیوارهای مسجد دارند. اما حتی کعبه هم نمودار مرکزی سری و مقدس قابل‌قیاس با محراب مسیحی نیست؛ و نیز حاوی رمزی نیست که محمل و تکیه‌گاه بی‌واسطهٔ عبادت باشد، زیرا خالی است. این خصیصهٔ اساسی وجه نظر روحانی اسلام است (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۳۶). بورکهارت دربارهٔ گنبد، می‌نویسد: اگر گنبد بنای مقدس، نمایشگر روح کلی است، ساقه یا گریو هشت ضلعی آن که زیر گنبد هست رمز هشت فرشته حاملان عرش‌اند که با هشت جهت گلباد مطابقت دارند. بخش مکعب شکل ساختمان نمودگار کیهان است که چهار رکن آن در چهار کنج بنا، به‌عنوان اصول و مبادی در عین‌حال روحانی و جسمانی عناصر عالم محسوب می‌شوند. در مورد مسجد نیز این گونه می‌بافد که هر مسجد معمولاً دارای حیاطی است با چشمه یا چاه آب تا مؤمنان وضو بگیرند. حیاط با چشمهٔ آب مانند باغ محصوری که چهار جوی از مرکزش جاری و تمثیل بهشت قرآنی و چشمه‌هایی که اقامتگاه حوریان است (همان، ۱۴۸). بورکهارت دچار خطا در شناخت فرم مسجد شده است.

ایاصوفیه کلیسا و هم مسجد است. سایر مساجد عثمانی نیز با همین الگو ساخته شده‌اند. تعبیرات بورکهارت از مسجد، کدام مسجد است؟ مساجد چین کلاً برگرفته از معابد است در این مورد چه تعبیری مدنظر ایشان است؟ مسجد جامع قرطبه در اسپانیا با آن شکوه و عظمت و جامع دمشق که هر دو قبلاً کلیسا و معبد بوده‌اند، آیا این تفسیرها و جملات احساسی و بی‌منطق صدق می‌کند؟! نکته‌ای بس عجیب و غریب در پانویس بخش دیگری از این مقاله آمده که جای تأسف فراوان است که نویسنده و مترجم چگونه تا این حد به داستان‌سرایی پرداخته و عقل و درک خویش را به فراموشی سپرده‌اند؟!

الگوی مذکور در مورد مسجد که بورکهارت به آن اشاره کرد، قبلا در نیایشگاه‌های ایران باستان وجود داشته و در دوران اسلامی به مسجد، آرامگاه (باغ‌مزار)، خانه، باغ و کاروانسراها نیز منتقل شده است (ر.ک. به جوادی و منصوری، ۱۳۹۹).

در مورد پیدایش گنبد نیز لغزش و انحراف در اظهارات بورکهارت دیده می شود: «حضرت رسول (ص) در روایت معراج خویش گنبد عظیمی را توصیف می‌کند که از صدف سپید ساخته شده و بر چهار پایه در چهار کنج قرار گرفته و بر آنها چهار کلام اول سورهٔ فاتحه نوشته شده: بسم الله الرحمن الرحیم، و چهار جوی آب، شیر، عسل و خمر که انهار سعادت ازلی و سرمدی (بهشتی) است، از آنها جاری بود. این مثال نمایشگر الگوی روحانی هر بنای قبه دار است. صدف یا مروارید سفید رمز روح است که گنبدش تمام مخلوقات را دربرمی‌گیرد» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۴۷).

بدیهی است که گنبد در مسیحیت نیز بوده و پیش‌تر در ایران دوران مادها و سپس گنبدهای عظیم اشکانی و ساسانی، سپس گنبدهای دورهٔ سلجوقی. بنابراین نسبت‌دادن گنبد و روحانیت بناهای قبه‌دار به روایت پیامبر امری غیرمنطقی است که به جهت تاریخی نیز صدق نمی‌کند. چنان‌که نسبت‌دادن محراب در مسجد به محل حرب و جنگ! درحالی‌که محراب در نیایشگاه‌های مهری-میترایی وجود داشته، بعد به محراب کلیسا و سپس به محراب مسجد می‌رود در زمان پیامبر و خلفای اولیه محراب نبوده و بعداً ظاهر می‌شود (ر.ک. به سجادی، ۱۳۷۶).

بورکهارت و هم‌فکران ایشان در بسیاری از تحلیل، تفسیر و تعابیر دچار تناقض‌گویی و داستان‌سرایی شده‌اند و مطالبی را به هنر و معماری اسلامی نسبت می‌دهند که هیچ جایگاه منطقی و عقلانی ندارد. آنان در این مباحث به فلسفه، عرفان و آیات و روایات نیز متوسل شده‌اند. نتایج انحرافی و گمراه‌کننده و به دور از واقعیت و حقیقت اینان سالیانی است که دامن‌گیر محافل هنری شده و هنرمندان و هنرجویان و اصحاب فکر و فلسفه نیز در این وادی غرق شده‌اند؟! متأسفانه سردمداران این جریان بعضاً اساتید و متفکران مذهبی و متشرع هستند و که با احساسات مذهبی به تبیین این مباحث پرداخته‌اند.

• کعبه

بورکهارت در مورد نقش کعبه در هنر اسلامی می‌گوید: رمز و تمثیل درونی کعبه، هم در شکل آن و هم در آداب و شعائری که با آن ارتباط دارد هر چیزی را که در هنر مقدس اسلام بیان شده است، چون نطفه دربرمی‌گیرد (بورکهارت، ۱۳۷۲الف ، ۳۵). این عبارت دربارهٔ کعبه، که «همهٔ آن‌چه را که در هنر مقدس اسلام هست دربرمی‌گیرد»، کلی‌گویی بدون تحلیل و مثال یعنی چه ! ؟ دربارهٔ کعبه و تقدس عدد چهار و چهاروجهی‌بودن کعبه می‌نویسد: عددی که سنت‌گرایان بر آن تأکید می‌ورزند عدد چهار است (همان، ۳۵-۴۱).

نصر (به نقل از قنبری، ۱۳۹۵) می‌نویسد: انسان‌ها به‌لحاظ نژاد و قوم نیز از یکدیگر متمایز می‌شوند، چهار نژاد زرد، سرخ، سیاه و سفید همانند طبقات اجتماعی چهارگانه وجود دارند.

چهار در این دیدگاه رمز ثبات است و به نوعی وحدت را منعکس می‌کند. بعید نیست که چهار مرتبه وجود (جسم، روح، نفس و جان) نیز از دید سنت‌گرایان در ارتباط با تقدس عدد چهار باشد.

نصر (به نقل از همان، ۱۷۱) همچنین نوشته: نماد تمدن اسلامی کعبه است، نه رودخانه‌ای سیال. کعبه نمادی است از ماهیت ثابت دین اسلام. بورکهارت نیز در باب تقدس عدد چهار و اهمیت آن را در هنر اسلامی به چهار فریضهٔ نماز، روزه، زکات و حج اشاره می‌کند که به فریضهٔ پنجم یعنی شهادت مرتبط‌اند و تا جایی پیش می‌رود که به چهار خلیفه راشدین و اختیارکردن چهار همسر در دین اسلام اشاره می‌کند و خانه‌های اعراب که چهار ایوان داشته و چهار وجه یا مکعب خانهٔ کعبه را مطرح می‌کند (همان، ۱۷۲). تعبیر دیگری از مدرسهٔ سلطان حسن در قاهره دارد که چهار شبستان آن را با چهار فرقهٔ اهل تسنن مربوط می‌داند. بورکهارت (۱۳۹۰، ۱۲۹): «گل لوتوس در سطح آب می‌شکفد و

آب در این جا به معنی امکانات متمایز از یکدیگر است که حالتی است انفعالی و کارپذیر، همچنان که به گفتهٔ قرآن: عرش الهی بر آب قرار داشت».

نویسندهٔ فیلسوف، عارف، هنرشناس و اسلام‌شناس! چه تعبیرات غیرمنطقی و عجیب دارد! ایشان در کتاب «مبانی هنر اسلامی» (بورکهارت، ۱۳۸۷) می‌نویسد: هنر بر وفق ملی‌ترین بینش اسلامی از هنر، فقط روشی برای شرافت روحانی‌دادن به ماده است. ذهنیات اسلامی در پایهٔ روحانیت با ذهنیات چادرنشینان کوچنده در مرتبهٔ نفسانیات، قرابت دارد. معرفت و وقوف حاد به ناپایداری و بی‌استواری جهان، ایجاد و فشردگی فکر و عمل، طبع و قریحهٔ وزن، صفات چادرنشین کوچ‌رو است. نشانه‌های ذهنیات چادرنشینی حتی در معماری نیز که به فرهنگ یک‌جانشینی متعلق و مربوط است به‌چشم می‌خورد. «چنان‌که عناصر ساختمانی از قبیل ستون‌ها، تاق‌ها و درگاه‌ها به‌رغم آن‌که مجموعه‌ای برخوردار از وحدت فراهم می‌آورند، نوعی استقلال نیز دارند یعنی پیوستگی اندام‌واری میان اجزای یک بنا وجود ندارد. به یقین خاطره‌هایی از اثاثیهٔ چادرنشین که مشتمل بر قالی و چادر بود در مقرنس‌های گچ‌اندود که از سطوح درونی تاق‌ها و قوس‌ها آویخته‌اند و در شبکه‌های اسلیمی که دیوارها را مفروش می‌کنند، باقی مانده است».

بورکهارت دربارهٔ گنبد می‌نویسد: «گنبد در معماری اسلام به‌عنوان نمادی از آسمان است و این گنبد کروی که بر پایهٔ مکعبی قرار گرفته است به‌عنوان نمادی از اتحاد آسمان و زمین محسوب می‌شود. این معنای نمادین اشاره به روایتی از حضرت رسول در شب معراج می‌کند ... «ساقه» با «گریو» هشت ضلعی گنبد که زیر آن قرار گرفته، رمز هشت فرشتهٔ حاملان عرش هستند که خود با هشت جهت «گلباد» مطابقت دارند؛ بخش مکعب شکل ساختمان، نمودار کیهان است» (بورکهارت، ۱۳۹۰، ۱۴۷).

بورکهارت (همان، ۱۵۶) مطرح می‌کند: «ماهی و مروارید با گوش انسان و کلام الهی متناظر است». گوش ماهی یا صدف که مروارید در آن نهفته است. از نمادهای الهه‌های آب هستند که در ایران به آناهیتا نسبت داده شده و هر آنچه مربوط به آب است به این ایزد بانو منسوب است. اما ارتباط گوش با گوش‌ماهی تعبیری عجیب است!

در زبان اروپایی کلمهٔ گوش‌ماهی به صدف الحاق نمی‌شود و این اصطلاح در زبان فارسی جایگاه دارد. بنابراین انتساب گوش‌ماهی به گوش و کلام الهی انسان که نویسنده گفته، بسیار غریب است! اما چگونه مترجم متوجه این سفسطه نشده است؟! (تصویر ۲). یا احتمالاً چنین اشتباهی در ترجمه رخ داده است.

صدف پیچاپیچ یا حلزونی دریایی که تعدادی از قدیم‌ترین محراب‌ها با آن تزئین شده و در واقع به‌عنوان عنصر معماری، منبعث از هنر یونانی‌مآب است که ظاهراً به رمزپردازی بس کهن که صدف پیچاپیچ را به گوش، و مروارید را به کلام الهی مانند می‌کند بازمی‌گردد (همان). باید گفت: که صدف حلزونی چنانچه به گوش شبیه باشد و مروارید کلام الهی همان‌گونه که ذکر شد تعبیری غریب است و نسبت‌دادن آن با محراب‌هایی که با صدف حلزونی تزئین شده‌اند، دلیلی بر رمزپردازی مذکور نیست. محراب‌هایی به شکل صدف هستند مانند تصویر مقابل که این شکل صدف در معابد پیش از مسیحی و پس از آن در کلیساها و بعد در محراب‌های قدیمی در قلمروی امپراطوری روم ظاهر شده است.

تزئین برخی از محراب‌ها با صدف حلزونی بوده که به‌صورت سنت و شیوهٔ تزیینی رایج شده است؛ چنان‌که در قلمرو امپراطوری روم تزیین موزاییک رسم بوده و بعد در تزئینات معماری اسلامی نیز رایج شده است؛ محراب با تزیین صدف حلزونی گاه در شمال آفریقا دیده می‌شود. مانند سنت موزاییک‌های تزیینی در محراب‌های مسجد کوردوبا، و سقف ایاصوفیه دیده می‌شود. در تمام سرزمین‌های جهان اسلام آن‌چه پیش‌تر بوده، تداوم یافته است. این قضیه در مورد فلسفه و عرفان اسلامی نیز صادق است. جورج مارسیهٔ تأثیر سنت‌های ایرانی و یونان را در طرح‌های تزئینی اسلامی نشان می‌دهد. دیماند از نقش‌مایه‌های تزئینی ساسانی و بیزانسی باهم در بناهای اولیه اسلامی سخن می‌گوید. این تأثیرات را در قصرالمشاته، مسجد قیروان و سرستونی در سوریه نشان می‌دهد. چنان‌که گدار نیز «نخستین تزئینات اسلامی را به دورهٔ عباسیان و در کاخ‌های مشاته و العمره با تأثیر از تزئینات ساسانی و بیزانس ویونانی می‌داند» (بورکهارت، به نقل از قنبری، ۱۳۹۵، ۱۶۵).

معماری اسلامی بیشتر در بلاد مغرب اسلام نبوغ خاص خود را

تصویر ۲. راست: مروارید درون صدف نماد پاکدامنی و منسوب به آب، که از این رو به دوشیزهٔ آناهیتا ایزدبانوی آب‌های پاک و باروری، زایش و نجابت است، وسط و چپ: صدف حلزونی که در تزیین برخی از محراب‌ها کاربرد داشته است. مأخذ: آرشیو نگارنده.

حفظ کرده است، در الجزیره، مراکش و اندلس معماری به یک مرتبه تکامل بلوری رسیده است، که درون مساجد و قصرها را مبدل به یک واحه طراوت و تازگی می‌کند و آن را به صورت جهانی در می‌آورد. بورکهارت (۱۳۷۲ب) در مقالهٔ «روح هنر اسلامی» به معماری اسلامی در هند، مغرب عربی و اندلس پرداخته و قلم‌فرسایی بدون مقایسه با آثار دوران اسلامی ایران بزرگ صاف و روشن و حتی می‌توان گفت دارای احساس سعادت جاویدانی که در یک مزار وجود دارد. در این نوشتار برخی از ابنیهٔ اسلامی هند را در زمرهٔ کامل‌ترین بناها که تاکنون ساخته شده برشمرده است، البته کدام بناها ذکر نشده؟! بدیهی است که بسیاری از آثار معماری و به‌ویژه تزئینات در دوران اسلامی از ایران به سایر نقاط جهان اسلام رفته است، از هند تا مغرب عربی و اندلس- اسپانیا. نویسنده مقرنس‌ها و باغ الحمرا و... را دیده و با شیفتگی به توصیف و تعبیر و تفسیر پرداخته درحالی‌که تنوع و تبحری که در معماری و تزئینات وابسته به آن به ویژه آجرکاری، کاشی‌کاری و انواع مقرنس، کاربندی، گنبد ومناره و... در ایران از اوایل اسلام تا دوران سلجوقی و ایلخانی و پس از آن در عصر صفوی و قاجار در سراسر ایران مشاهده می‌شود، گواه این ادعاست. البته مقصود ایران بزرگ یا خراسان و ماوراءالنهر است که باشکوه‌ترین و ارزشمندترین آثار از دوران ایلخانی و تیموری در تاجیکستان و ازبکستان است که روزگاری در قلمرو ایران بوده و تاکنون هیچ یک از سنت‌گرایان که در باب هنر و معماری اسلامی داستان‌سرایی می‌کنند به این میراث باارزش اشاره‌ای نداشته‌اند.

مسألهٔ اسلام و هنر دوران اسلامی در قلمرو جهان اسلام چیزی نیست که با چند بنا در چند نقطهٔ جهان معرفی و تعبیر و تفسیر شود، آن هم تفاسیری خالی منطق و واقعیت؟! چنان‌که غلط‌هایی مصطلح دیرزمانی است اذهان هنرشناسان و اصحاب فرهنگ را به بی‌راهه و انحراف برده! از آن جمله این‌که دوران صفوی را عصر زرین فرهنگ و هنر ایران برشمرده‌اند! که این شعار و ادعایی بی‌جاست. چرا که بزرگنمایی صفویه دلیل سیاسی و مذهبی -جهت مقابلهٔ امپراطوری شیعه در برابر امپراطوری سنّی عثمانی و نه در زمینهٔ هنر و معماری- داشت (ر.ک. به جوادی، ۱۳۸۵).

هنر خوشنویسی از دیدگاه بورکهارت

خوشنویسی در هنر اسلامی عنصری وحدت‌بخش به‌شمار می‌آید، نام خداوند «الله» در سرآغاز هر سورهٔ قرآن آمده است و نیز نام پیامبر اسلام از نقش‌مایه‌های بسیار رایج است و باید توجه داشت که نام مقدس محمد (ص) که بر گرد یک ستارهٔ پنج‌پر در چرخش است، نشانگر ارتباط بین نمازهای پنجگانه، تکرار صدا و اعداد مهم فضا است. در واقع چنین ادعاهایی با مقولهٔ هندسه‌پردازی بر مبنای اعدادی خاص است که این اعداد به امور متعالی منسوب شده که در مورد غالب هنرهای سنتی به این اعداد اشاره دارد (قنبری، ۱۳۹۵، ۱۷۰).

بدیهی است که این ادعاهای موهوم و انحرافی تقدس‌مآبی را ترویج می‌کند. نصر (به نقل از همان، ۱۹۶ و ۱۹۷) می‌نویسد: «براساس یک گفتهٔ قدیمی خوشنویسی اسلامی هندسهٔ روح است. خوشنویسی به‌عنوان تجسم‌بخش کلمهٔ «الله» به مسلمانان کمک می‌کند تا براساس استعدادهای معنوی خود در این حضور سهمی داشته باشند... و خوشنویسی را وجهی درنظر می‌گیرد که تناظرهای کیهانی را فاش می‌کند، برای «الف» در کلمهٔ «الله» کیفیت معانی را درنظر می‌گیرد که نمایشگر وحدت است».

خط عربی از راست به چپ نوشته می‌شود، یعنی کتابت عربی از میدان عمل به سوی قلب باز پس می‌نشیند. از میان کتاب‌های آوایی که معمولاً منشأ سامی دارند، کتابت عربی بیش از همه، از لحاظ بصری از کتابت عبری متمایز است، کتابت عبری مانند سنگ الواح شریعت، ساکن است، درحالی‌که سراسر از آتش مختفی حضور گرمی می‌گیرد. ولی کتابت عربی با وسعت دامنهٔ وزنش، نمودگار احدیت است و هر چه دامنهٔ آن وزن گسترده‌تر باشد، وحدتش واضح‌تر می‌شود.

اگر از راست نوشتن فضیلت دارد و به سوی قلب بازمی‌گردد، فارسی و عبری هم از راست نوشته می‌شود. دربارهٔ همه چیز عجیب و غریب و بی‌منطق قلم‌فرسایی شده است!

هنر مینیاتور از دیدگاه بورکهارت

بورکهارت (۱۳۷۲الف، ۴۵) دربارهٔ مینیاتور ایرانی می‌نویسد: «هنر مینیاتور نمی‌تواند هنری مقدس باشد. ولی تا آن‌حد که به صرافت طبع با آنچه که می‌توان مفهوم حیات و جهان‌شناسی اسلامی نامید، تلفیق یافته است، کم‌وبیش خواه به شکل ظهور و بروز فضائل و یا ضمناً به‌صورت منعکس‌ساختن یک شهود عرفانی، یک نوع جو معنوی دارد. آنچه موردنظر ماست مینیاتور ایرانی و نه مینیاتور بین‌النهرین تحت‌عنوان مکتب بغداد یا نقاشی عربی است». این جملات ادعا و جمله‌پردازی است که هیچ نکتهٔ مفهومی و عقلانی در آن نیست.

در این آثار نوعی اغراق و مبالغه در حرکات، علاقهٔ مفرط به اسلیمی‌های خطی (اسلیمی‌های خطی در مینیاتور یعنی چه؟!) در دوران سلجوقی نقاشی‌هایی با موضوعات تمثیلی که دارای ویژگی‌های ترکی-مغولی هستند در همهٔ هنرهای فرعی، در ایران و عراق تا حدی به‌چشم می‌خورد. هنر واقعی مینیاتور که بی‌گفت‌وگو کامل‌ترین هنر تمثیلی در عالم اسلام است. مینیاتور ایرانی بر پایهٔ نقاشی چینی با تلفیق کامل خط و تصویر بنا نهاده شده است (همان). مینیاتور ایرانی چه آنکه بورکهارت از نقاشی‌های مکتب بغداد می‌گوید و چه پس از آن همه در یک غالب کلی می‌گنجند که سبک و سیاق ویژه‌ای دارند و تفاوت‌ها جزئی است و اما این اظهار که مینیاتور ایرانی که بر پایهٔ نقاشی چینی است کاملاً در اشتباه است.

نقاشی ایرانی برخی از عناصر از جمله سیمرغ و اژدها و ابرهای

پیچان و صخره‌ها را از نقاشی چینی اقتباس کرده است.
«آنچه که به مینیاتور زیبایی تقریباً بی‌نظیری می‌بخشد آن‌چنان که گمان می‌رود صحنه‌ای که تصویر می‌کند نیست، بلکه شکوهمندی و سادگی جو شاعرانه‌ای است که در سراسر آن جریان دارد» (همان، ۴۷).
«در مینیاتور چشم‌انداز بی‌سایه (نبودن Perspective) که در آن هر چیزی از جوهری به غایت لطیف و پر ارج ساخته شده است و در آنجا هر درخت و گلی در نوع خود بی‌نظیر، درست مانند گیاهانی که دانته در بهشت زمینی خود بر کوه اعراف قرار داده است، به‌طوری‌که بذرهای آنها به‌وسیلهٔ بادی جاودانه که بر قلهٔ کوه می‌وزد، به اطراف برده می‌شود تا همهٔ گیاهان روی زمین را به وجود آورد. چیزی را که مینیاتور به‌نحو غیرمستقیم توصیف می‌کند. ماهیات ازلی و اعیان ثابتهٔ اشیا است، به‌طوری که در آن یک اسب صرفاً فرد خاصی در یک نوع نیست، بلکه اسب به مفهوم مطلق است. هنر مینیاتور درصدد فهم و ادراک صفات نوعی است» (همان). داستان سرایی و نسبت‌دادن حال‌وهوای مینیاتور به عالم غیرواقعی! درحالی که صحنه‌های مینیاتور در باغ و بوستان روی داده و عناصر آن واقعی است. گل و گیاه، درخت، حوض آب در باغ و حیاط ایرانی، اتاق، ایوان، سراپرده و پنجره‌ها همه واقعی و حکایت از معماری و فضاهای باغ و حیاط دارد.
نویسنده در این مقاله ادامه می‌دهد: «مینیاتور ایرانی، به‌دلیل خصوصیات معیاری آن می‌تواند برای بیان شهود عرفانی مورداستفاده قرار گیرد. این کیفیت خاص تا اندازه‌ای ناشی از جو شیعی است که در آن حد فاصل میان شریعت و الهام به مراتب کمتر از عالم تسنن است. نظر ما در اینجا مینیاتورهای خاصی است که موضوع دینی دارد، مثلاً مینیاتورهایی که علی‌رغم ضوابط سنتی، معراج پیغمبر را به آسمان نشان می‌دهد» (همان، ۴۹). جو سنی و شیعی؟! مینیاتورها تا دوران صفوی که حکام و سفارش‌دهنگان همه سنّی بودند، چگونه در تعبیرات فوق می‌گنجد و چه توجیهی دارد؟ در عصر صفوی و قاجار نیز تفاوت‌ها در نژاد افراد از ترک مغولی به ترک آذری و تغییر لباس‌ها انجام گرفت اما سایر عناصر در مینیاتور تابع طبیعت و واقعیت بود. مینیاتور به‌طورکلی هر سوژه‌ای که داشته باشد، در باغ و حیاط ایرانی و در دل طبیعت جلوه‌گر شده است (ر.ک. به جوادی، ۱۳۸۳).
«بهشت بهاری است، جاودانه باغی است، پیوسته شکوفا که از آب‌های زنده پرطروات می‌شود. بهشت همچنین مقامی است فسادناپذیر و نهایی به مانند سنگ‌های معدنی گران‌بهای بلور و طلا. هنر ایرانی و به‌ویژه تزئینات مساجد دوران صفوی این دو صفت بهشتی را با یکدیگر تلفیق می‌کند» (بورکهارت، ۱۳۷۲الف). مساجد پیش از صفوی از این بهشت جاودانه و پر طراوت و غیره عاری بوده‌اند! حالت بلورین، در صاف‌بودن خطوط معماری و هندسهٔ کامل سطوح طاق‌دار و تزئیناتی که شکل خط مستقیم را دارد، بیان شده است ولی بهار آسمانی آن در گل‌ها و رنگ‌های تازه، غنی و آرام کاشی‌ها شکوفه می‌کند. عباراتی شعرگونه و توصیفی که در معرفی و تحلیل هنر ایرانی و زیبایی و تقدس جایگاهی ندارد. در توصیف بهشت از درختان گلابی، سیب، انار، انگور و انجیر یاد شده در حالی‌که حتی در یک مینیاتور درختان و میوه‌های مذکور دیده نشده مگر به‌ندرت که درخت انار با میوهٔ طلایی و گل آن به رنگ سرخ است. (تصویر ۳).
«هنر مینیاتور ایرانی در دوران صفویه راه انحطاط را پیمود،

تصویر ۳. ستایش حضرت علی (ع) توسط جبرئیل در حضور پیامبر (ص)، مکتب شیراز قرن نهم هجری. مأخذ: Gray, 1995, 107.

درحالی‌که به علت ارتباط پیرامونی آن با اسلام و ویژگی منحصراً درباری آن پایه‌های محکمی نداشت، با اولین برخورد خود با هنر اروپایی آن دوران تسلیم شد» (همان، ۵۰). در بالا گفته شد هنر شیعی دورهٔ صفوی، پس چرا در این دوره و اقتدار حکومت شیعه چنین اتفاقی افتاد که متأثر از اروپا شد؟ پاسخ این است که شیعه و سنّی ربطی به مینیاتور و معماری دوران اسلامی ندارد بلکه ارتباط با غرب یا شرق تأثیراتی بر فرهنگ و هنر ایران داشته که بدیهی است و پیش از صفویه در عصر ایلخانان نیز کمابیش این تأثیرپذیری بوده است اما از شرق (همان، ۵۰-۴۵).

نتیجه‌گیری

سنت‌گرایان متفکرینی هستند که با تکیه بر آیین و طریقت‌های صوفیانه مباحثی را در مبانی نظری هنر و معماری اسلامی و آثار هنری جهان به گونه‌ای احساسی و دور از منطق تبیین کرده‌اند. این جماعت غالباً در شمال آفریقا و مصر، از طرفی در هند و شرق دور نمونه‌هایی از معماری و هنر اسلامی را دیده و به تفسیر و تعبیرهایی دست زده‌اند که غالباً مطابق واقع نیست. سنت‌گرایان هرگز به مقایسه و تحلیل هنر جهان اسلام با نمونه‌های آن در ایران به‌طور دقیق نپرداخته‌اند. در زمینهٔ مسجد و محراب، تزئینات معماری، مینیاتور و... آنچه گفته‌اند رمز و تمثیل و تقدس‌مآبی است که جایگاه عقلانی ندارد. ابداع هنر اسلامی از سوی محققان غربی تقریباً ابداعی بی‌اساس بوده و کاستی اصلی چنین مطالعاتی، عدم‌ارائهٔ تعریف روشن با مواضع نظری مشخص در خصوص چنین موضوعی است. نقد بخشی از آرای تیتوس ابراهیم بورکهارت زمینه‌ای است جهت ابهام‌زدایی و پرده‌برداشتن از تقدس‌گرایی و تعبیرات احساسی و شعرگونه.

سنت‌گرایان در تعریف و مصداق سنت دچار اشتباه و انحراف شده‌اند، چراکه به سنت کهن و مشترک بین تمامی ادیان جهان از اسلام مسیحیت یهود و ادیان شرقی آسیا باوردارند و آن را خرد جاویدان نامیده‌اند، درحالی‌که این تعریف مغایرتعریف سنت در اسلام است. آنچه از نقد ارای بورکهارت برمی‌آید جای بسی شگفتی و تأسف است که چگونه متفکر فیلسوف و سنت‌گرای ایرانی و مسلمان -دکتر نصر- با ترجمه و اشاعهٔ این مطالب انحرافی و سراسر شبهه‌انگیز و مبهم سالیانی است مجامع هنری-فرهنگی ایران اسلامی را آلوده کرده و نسل‌های پیرو ایشان همچنان در این جو مسموم جولان می‌دهند. نقد و تحلیل‌های علمی و منطقی چندی است که آغاز شده و دیر نیست جامعهٔ هنری و محافل روشنفکری ایران اسلامی از این انحراف و شبهه خطرناک پاک شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. عربانه-اسلیمی، این کلمات معنی و مفهوم اسلیمی نیست. بلکه تمامی نقوش هندسی و گیاهی انتزاعی از طبیعت تعبیر به عربانه شده زیرا این نقوش در تزئینات بناهای دوران اسلامی مربوط به کشورهای عربی مدنظر نویسندگان بوده است.

۲. در نمادشناسی یونگ مربع نماد زمین و دایره نماد آسمان است، «تفاوتی که بین یونگ و سنت‌گرایان وجود دارد در انحصاری است که سنت‌گرایان برای نمادها یا سمبل‌ها در سنت قائل‌اند و منشأ این ناخودآگاهی جمعی را همان سنت می‌دانند. در این مقوله گنون چنان افراط می‌کند که در جامعهٔ سنتی اساساً همه چیز را غیرانسانی می‌داند و حتی مناسک و زبان را اساساً سمبولیک یا نمادین می‌داند (قنبری، ۱۳۹۵، ۱۶۲).

فهرست منابع

• آوینی، مرتضی. (۱۳۷۲). پیشگفتار. در علی تاجدینی، *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک. کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی)* (ج. ۱) (ص. ۹-۱۰). دفتر مطالعات دینی هنر.

• اسکندرپور خرمی، پرویز. (۱۳۹۷). *اسلیمی و نشان‌ها*. وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

• اولیائی، سید وحید. (۱۴۰۰). نقد آرای سنت‌گرایان در باب حکمت و رموز نهفته در هنر اسلامی. *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۳)، ۵-۱۰. https://doi.org/10.22034/jaco.2021.290571.1205

• بکان، علی. (۱۴۰۰). نگاه و نقدی ساختاری و محتوایی به مقالهٔ «شکل‌گیری فضا در اثر پیوند مفهومی «موسیقی- ریاضی» و معماری (مطالعهٔ موردی: جلوخان و آسمانهٔ گنبدخانهٔ مسجد شیخ لطف‌الله اصفهان). *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۳)، ۱۱-۲۰. https://doi.org/10.22034/jaco.2021.300931.1213

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۹۰). *هنر مقدس* (ترجمهٔ جلال ستاری). سروش. (اثر اصلی منتشرهٔ ۱۹۶۷)

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۲الف). نظری به اصول و فلسفهٔ هنر اسلامی (ترجمهٔ غلامرضا اعوانی). در علی تاجدینی، *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک. کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی)* (ج. ۱) (ص. ۳۱-۵۰). دفتر مطالعات دینی هنر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۲ب). روح هنر اسلامی (ترجمهٔ سیدحسین نصر). در علی تاجدینی، *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک. کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی)* (ج. ۱) (ص. ۵۱-۶۱). دفتر مطالعات دینی هنر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۲ج). ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی (ترجمهٔ سیدحسین نصر). در علی تاجدینی، *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک. کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی)* (ج. ۱) (ص. -۶۳-۷۷). دفتر مطالعات دینی هنر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۷۲د). مدخلی بر اصول و روش هنر دینی (ترجمهٔ جلال ستاری). در علی تاجدینی، *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک. کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی)* (ج. ۱) (ص. ۷۹-۸۷). دفتر مطالعات دینی هنر.

• بورکهارت، تیتوس. (۱۳۸۷). *مبانی هنر اسلامی* (ترجمهٔ امیر نصری). حقیقت.

• تاجدینی، علی. (۱۳۷۲). *مبانی هنر معنوی: مجموعه مقالات (هانری کربن، فریتهوف شووان، تیتوس بورکهارت، آناندا ک.*

کوماراسوآمی و ت. د. سوزوکی) (ج. ۱). دفتر مطالعات دینی هنر.
• جوادی، شهره. (۱۳۸۵). بررسی جایگاه هنر دورهٔ صفوی. باغ نظر، ۳(۵)، ۶-۱۸. https://www.bagh-sj.com/article_76.html
• جوادی، شهره. (۱۳۸۳). منظره‌پردازی در نگارگری ایران. *باغ نظر*، ۱(۱)، ۲۵-۳۷. https://www.bagh-sj.com/article_1492.html?lang=fa
• خسرویانی، نگین و جوادی، شهره. (۱۴۰۰). معرفی و بازنشانی نقش اسلیمی در تزئینات دوران اسلامی براساس نقد کتاب «اسلیمی و نشان‌ها». *هنر و تمدن شرق*، ۹(۳۴)، ۱۵-۲۸. https://doi.org/10.22034/jaco.2021.299546.1211
• رشیدی، صادق. (۱۳۹۶). *هنرپیرااسلامی: تحلیل انتقادی گفتمان‌های مسلط در مطالعات هنر اسلامی*. علمی و فرهنگی.
• رهنورد، زهرا. (۱۳۷۸). *حکمت هنر اسلامی*. سمت.
• سجادی، علی. (۱۳۷۶). *سیر تحول محراب در معماری اسلامی ایران از آغاز تا حملهٔ مغول*. سازمان میراث فرهنگی کشور.
• قنبری، حسین. (۱۳۹۵). *امکان و ضرورت هنر اسلامی، بررسی و نقد دیدگاه سنت‌گرایان*. نگاه معاصر.
• منصوری، سید امیر و جوادی، شهره. (۱۳۹۹). *سه‌گانهٔ منظر ایرانی: پژوهشی در جوهر فضای معماری و شهر ایرانی*. پژوهشکدهٔ هنر، معماری و شهرسازی نظر.
• Gray, B. (1995). *La peinture persane* [Persian Painting]. Skira. (original work published 1930)

COPYRIGHTS
Copyright for this article is retained by the author(s), with publication rights granted to journal of Art and Civilization of the Orient. This is an open-access article disributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution License (http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

نحوه ارجاع به این مقاله
جوادی، شهره. (۱۴۰۳). آشنایی با آرای سنت‌گرایان در باب هنر و معماری اسلامی با نقد نظرات «تیتوس بورکهارت». *مجلهٔ هنر وتمدن شرق*، ۱۲(۴۵)، ۴۸-۵۹.

DOI: 10.22034/jaco.2024.448039.1407
URL: https://www.jaco-sj.com/article_206345.html