

رمزپردازی در هنر مقدس معماری اسلامی از دیدگاه سنت گرایی با تکیه بر نظریات تیتوس بورکهارت

فرهاد بردباری^{۱*}، سید رحیم خوب بین خوش نظر^۲، قاسم کاکایی^۳

تاریخ دریافت مقاله :

۱۳۹۶/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش مقاله :

۱۳۹۶/۱۲/۱۵

چکیده

نگرش معناگرایانه یکی از مهم ترین رویکردها را به هنر و معماری اسلامی ارائه می دهد و بیان می دارد که هنر و معماری اسلامی بر حقایقی که فراتر از محدوده زمان و مکان است دلالت می کند. هنر و معماری اسلامی از منظر این گروه دارای حقیقتی فراتاریخی است که در تاریخ متجلی و آشکار شده است. اندیشمندان این دیدگاه (بورکهارت، نصر و ..)

هنر و معماری اسلامی را دارای هویتی عرفانی، اشراقی می دانستند و با نگرش معناگرا و باطنی به سراغ آن می رفتند. تیتوس بورکهارت که وابسته به جریان سنت گراست ذات هنر و معماری اسلامی را رمزی و سمبلیک می دانست و عقیده داشت که رمز، علامت و نشانه ای قراردادی نیست، بلکه نشان دهنده قانون و سنت وجودی در آفرینش است و اساس هستی بر رمزپردازی می باشد. بورکهارت معماری را مهم ترین و برترین ظهور تجلی و رمزگرایی در میان هنرهای اسلامی می دانست. از منظر او تزیینات هندسی در معماری اسلامی اشاره بسیار روشنی بر اندیشه یگانگی و وحدت خداوند، فضاهای خالی در معماری اسلامی رمز حضور همه جایی پروردگار و در نهایت هیچ رمز و مظهری مانند نور به وحدت الهی نزدیک نیست. از اهداف این پژوهش شناخت و مطالعه رمزپردازی در معماری قدسی اسلام از دیدگاه جریان سنت گرایی و به خصوص تیتوس بورکهارت است که به روشی توصیفی - تحلیلی و با استفاده از کتب و مقالات معتبر مورد بررسی قرار می گیرد.

کلمات کلیدی: نگرش معناگرایانه، سنت گرایی، رمزپردازی، معماری اسلامی، تیتوس بورکهارت

* کارشناسی ارشد پژوهش هنر. farhad56@chmail.ir. شماره تماس ۰۹۱۷۱۳۰۳۰۷۷

۲ دکترای پژوهش هنر گرایش فلسفه هنر، استادیار دانشگاه سیستان و بلوچستان. rahimkhoshnazar@yahoo.com

۳ استاد فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه شیراز، gkakaie@rose.shirazu.ac.ir

مقدمه

استفاده از رویکرد و نگرش دوم، رمزپردازی را در هنر بخصوص در معماری قدسی اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت که از اصحاب سنت گرایان می باشد و به رویکرد اول تعلق خاطر دارد بررسی نمایند. در این جا ذکر این نکته لازم است که دیدگاه سنت گرایان را می توان نگرشی فراتاریخی (معناگرایانه) به هنر و معماری اسلامی دانست.

در این جا به منظور آگاهی یافتن از پیشینه مطالعاتی رمزگرایی و نمادپردازی در هنر و معماری اسلامی از پژوهشگرانی که آثار بورکهارت را در هنر اسلامی موضوع خود قرار داده اند و به طور خلاصه از آثار کسانی یاد می شود که در این حوزه مطالعاتی، تحقیقاتی را ارائه نموده اند.

گنون اندیشمند فرانسوی که می توان او را سرسلسله جریان سنت گرایی دانست در مقاله ای تحت عنوان «کلمه و نماد» در مورد سازگاری نماد (رمز) با نیازهای طبیعی بشر عقیده دارد: «به نظر ما سمبولیسم با نیازهای طبیعی بشر به نحوی کاملاً خاص سازگار است، طبیعی که صرفاً عقلانی نیست، بلکه برای ارتقاء به مراتب بالاتر، نیازمند مبانی محسوسی نیز هست. باید سرشت بشر را همان گونه دریافت که هست، یعنی به واقع پیچیده، یک و در عین حال بسیار؛ این حقیقتی است که از زمان دکارت، یعنی هنگامی که وی مدعی جدایی قاطع مطلق میان تن و روان شد، رو به فراموشی است.» (گنون، ۱۳۸۶: ۵۰ و ۴۹) مارتین لینگر نیز در کتاب «رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود»، رمز را به معنای آیه یا نشانه ای می داند که بر نیروی مؤثر برای فراخواندن چیزی به ذهن، یعنی مثال اعلایش، اشاره می کند. (لینگر، ۱۳۹۱)

دکتر سیدحسین نصر در مقاله ای با عنوان اصل وحدت و معماری قدسی اسلام، در مورد شکل

دو رویکرد و نگرش مهمی که در بررسی و تحلیل هنر و معماری اسلامی وجود دارد عبارتند از:

- ۱- نگرش تاریخی (حاصل از تحقیقات باستان شناسی و تاریخ هنر)
- ۲- نگرش فراتاریخی (معناگرایانه)

با توجه به رویکردهای ذکر شده در هنر و معماری اسلامی می توان از ریچارد اتینگها وزن، الک گرابار و ... به عنوان نمایندگان نگرش اول و از تیتوس بورکهارت، سید حسین نصر و ... به عنوان نمایندگان نگرش دوم نام برد.

محققین نگرش فراتاریخی که معروف به اندیشمندان معناگرا هستند اعتقاد دارند که شیوه بیان در هنر و معماری اسلامی رمزگونه و نمادین است. متفکرین این دیدگاه (بورکهارت، نصر، اردلان، استیرلن و ...) برای هنر و معماری اسلامی هویتی عرفانی و اشراقی قائل بودند. این گروه از اندیشمندان، هنر و معماری اسلامی را با نگاه فیلسوفان و حکمای باطن گرای اشراقی و عرفانی تأویل می کردند. در مورد معماری قدسی اسلامی همه آن ها معماری را از وجه کالبدی صرف آن مبرا دانسته و وجوهی نمادین برای آن قائل بودند؛ ایجاد محیط و فضایی متعادل همراه با آرامش و صلح برای اشرف مخلوقات از اهداف این معماری است. فضای این معماری وجد انسان را به عنوان خلیفه خداوند بر زمین به همراه دارد و او را در این فضا به مشاهده و شهود فرا می خواند.

نویسندگان این مقاله سعی نموده اند مهم ترین هدف خود را گسترش شناخت و آگاهی نسبت به رمز در معماری قدسی اسلامی قرار دهند و با



های هندسی مختلف به کار رفته در معماری اسلامی و به عنوان مثال گنبد عقیده دارد گنبد رمز آسمان و مرکز آن محور جهان است که تمام مراتب عالم هستی را با ذات واحد مربوط می‌سازد شکل خارجی گنبد رمز جمال الهی و مناره رمز جلال الهی است. (نصر، ۱۳۸۹) سیدحسین نصر در ادامه بیان می‌دارد: «توجه به جنبه‌های رمزی این اشکال، که الزاماً تمام آن‌ها در همه انواع ساختمان‌های سنتی اسلامی به کار برده نشده‌اند، مسلماً برای درک مفهوم معنوی این معماری ضروری است، چون به مدد آن‌ها است که وحدت در جهان فرم‌های معماری نفوذ می‌کند تا کیفیتی قدسی بیافریند که در آن اشکال زمینی بر حقایقی ورای این جهان خاکی دلالت دارند.» (همان، ۶۲)

نویسندگان کتاب «حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی» عقیده دارند زبانی که هنرمند معمار برای انتقال پیام‌های معنوی دنیای عرفانی خود بهره می‌گیرد، زبانی نمادین و رمزگراست. «به همان روال که زبان عادی جزئی از دانش است که به میانجی عقل استدلالی و حواس به دست می‌آید، زبان نمادها مبین دانشی است که از راه عقل حاصل می‌گردد که همانا معرفت است. نمادها خود تجلیاتی از مطلق در مقیدات هستند.» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۵)

هانری استیرلن در کتاب خود «اصفهان تصویر بهشت» بر اهمیت نمادگرایی در مساجد ایرانی تأکید می‌کند و عقیده دارد که: «مسجد ایرانی، با حیاطی که نماد باغ محصور بهشت است، و چهار ایوانی که در حکم مغاره‌های با طراوتی است که است استالاکتیت مقرنس‌های آن به عنوان سرچشمه‌های ابدی آب می‌جوشد و تشکیل چهار رودخانه بهشتی را می‌دهد، با سقف آسمانی آن

که، با انعکاس در آب‌های ازلی حوض مطهرکننده، کره‌ای فلکی دربرگیرنده تمامی گیتی را تشکیل می‌دهد، و سرانجام با گنبدی به شکل درخت زندگی، با شاخ و برگ‌های فراوان که سایه‌ای همیشگی (ظلل ممدود) و مطبوع می‌افکند، شهرهای ابدی را که مکاشفات عرفانی اسلام توصیف کرده‌اند به یاد می‌آورد.» (استیرلن، ۱۳۷۷: ۱۸۷)

«هنر دینی در آراء بورکهارت» عنوان مقاله‌ای از مجتبی‌مطهری الهامی است. به عقیده او بورکهارت هنری را دینی می‌داند که معطوف به زیبایی‌های معنوی و روحانی باشد و القای معنویت و روحانیت کند؛ نه آن‌که صرفاً موضوع آن امری قدسی و مقدس باشد. از این رو، «هنر دینی همان هنر سنتی است و در مقابل هنر دنیوی و غیرسنتی قرار می‌گیرد. در نظر او، هنر دینی مبتنی بر حکمت متعالیه و معنوی یا همان عرفان است و محتوایش نوعی حکمت ذوقی و شهودی است. لاجرم این هنر بر رمزپردازی، یعنی علم به صور و قالب‌ها، استوار است.» (مطهری الهامی، ۱۳۸۴: ۱۴۰) دکتر مهرداد قیومی بیدهندی قسمت‌هایی از کتاب خود (گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر) را به اندیشه‌های بورکهارت درباره هنر اختصاص داده است. قیومی بیدهندی درباره پژوهش خود عقیده دارد تنها در یک مقاله و یا بخش‌هایی از یک کتاب نمی‌توان نظریات و دیدگاه‌های بورکهارت را درباره موضوعاتی چون؛ هنر مقدس اسلامی، هنر مقدس مسیحی، هنر مقدس هندویی و ... توضیح و تشریح کرد، پس به ناچار باید تصویری کلی از نظام فکری و نظر او درباره هنر ارائه کرد. (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰)

در این جا نویسندگان این مقاله نیز پس از مطالعه کتاب‌ها و مقالات متعددی به اثری که به





صورت تخصصی رمزپردازی در معماری اسلامی را از منظر بورکهارت بررسی نموده باشد برخورد نکرده اند. اکثر آثاری که در مورد بورکهارت به چاپ رسیده از دو دسته خارج نبودند. دسته اول که تعداد زیادی از این آثار را به خود اختصاص داده اند ترجمه کتاب ها و مقالاتی از بورکهارت بودند و دسته دوم نیز آثاری را تشکیل می دادند که از دیدگاهی کلی به بررسی و تشریح نظریات او پرداخته بودند .

پرسش تحقیق

- ۱- راز و رمز در هنر و معماری مقدس اسلامی از دیدگاه سنت گرایان به چه معناست؟
- ۲- رمزپردازی در معماری مقدس اسلامی از منظر تیتوس بورکهارت چگونه است؟

سنت و سنت گرای

سیدحسین نصر در کتاب معرفت و معنویت سنت را این گونه تعریف می نماید: «سنت به معنایی که در این جا مراد است، غیر از سنت به معنای متعارف آن است. سنت در معنای متعارف آن، اغلب اگر هم معنایی موهن نداشته باشد، این قدر هست که امری متعلق به گذشته تلقی می شد که دورانش به سرآمده است. مراد از سنت در این جا، سنت جاویدان است که چیزی جز سنت خداوندی نیست، همان سنتی که تغییر و تبدیلی در آن راه ندارد و هرگز دورانش به سر نمی آید و در همه اعصار، حضوری زنده دارد و همگان می توانند از نور و رحمتش برخوردار شوند.» (نصر، ۱۳۸۸: ۱۹)

برای اولین بار بعد از رنسانس، در میانه های قرن بیستم جریانی در جهان مدرن پدید آمد که

ادعا داشت رستگاری انسان در بازگشت به «سنت» در همه شئون آن است. سنت گرای به عنوان یک جریان فکری و فلسفی بارنه گنون (۱۹۵۱-۱۸۸۲م)، اندیشمند و محقق بزرگ فرانسوی آغاز شد. متفکرینی چون کوماراسوامی وشوان به این جریان پیوستند. با کوشش هایی محققین برجسته ای چون تیتوس بورکهارت، مارتین لینگز، سیدحسین نصر و غیره، سنت گرای همواره ترویج و تشریح شده است به طوری که می توان این مکتب را به عنوان جریانی پویا و سرزنده در جهان امروز دانست. مباحثی که بیشتر سنت گرایان به آن پرداخته اند را می توان مباحثی نظری در مابعدالطبیعه، اخلاق، انسان، عرفان، دین و هنر دانست .

هنر ناسوتی، هنر دینی، هنر سنتی و هنر

مقدس از منظر سنت گرای

هنر ناسوتی را می توان هنری دانست که رابطه خود را با سنت قطع کرده و به جهان معنوی و روحانی که سنت تعلیم می دهد بی اعتناست. «هنر ناسوتی، هنری است بریده از عالم معنا و منبع الهام آن روان فردی بشر است که خود را مستقل می انگارد و در مملکت وجود خویش، هیچ الهام و اقتدار برتری را نمی شناسد و نمی پذیرد... هنر دینی، هنری است که تقابل آشکاری با هنر ناسوتی ندارد و حتی ممکن است از همان وضع و منظر ناسوتی دست به خلاقیت هنری بزند و تنها وجه برای دینی خواندنش، این است که به موضوعات دینی می پردازد و وظایف و تعهداتی دینی را برای خودش مقرر می دارد.» (رحمتی، ۱۳۹۰: ۹)

دکتر سیدحسین نصر در مقاله ای با عنوان هنر دینی، هنر سنتی، هنر مقدس ... که در اولین کنفرانس بین المللی هنر دینی در ایران ارائه شد در

مورد هنر دینی بیان می‌دارد: «در حقیقت، اصطلاح هنر دینی یا معادل آن در زبان‌های اروپایی فقط به عنوان مقوله‌ای در قلمرو مدرنیسم و مخصوصاً تمدن اروپایی مدرن مناسب است، که در قرون پانزدهم با برآمدن رنسانس آغاز شد، ولی مبادی آن را در قلمرو هنری می‌توان حتی در قرن چهاردهم بعد از جیوتو مشاهده کرد. در مورد تمدن‌های دیگر، چنین اصطلاحاتی، فقط پس از نشر مدرنیسم در قسمت‌های دیگر جهان در طی دو قرن گذشته و مخصوصاً در صد سال اخیر، مناسب است.» (نصر، ۱۳۸۰: ۵۲)

به عبارتی می‌توان هنر بعد از رنسانس در کلیساهای مسیحیت و همچنین هنر در دوران متجدد با رویکرد دینی را عمدتاً چنین هنری دانست.

تنها هنری که سنت‌گرایان مهر تأیید بر آن می‌زنند و آن را هنر راستینی به حساب می‌آورند که در میان انسان‌ها حق زیستن دارد هنر سنتی است. مقصود از هنر سنتی هنری است که در بستر سنت بالیده و رشد کرده است. «سنتی بودن هنر سنتی نه به دلیل موضوع آن، بلکه به دلیل روش و سبک اجراء آن و در نهایت به دلیل آن است که منبع الهام و خاستگاه این هنر از روان منفرد و مستقل بشری بسی فراتر است و در این هنر، هنرمند فقط محمل و مجرای رحمتی است که از عالم معنا منبعث شده است... هنر سنتی تنها به موضوعات و وظایف دینی نمی‌پردازد، بلکه در جای‌جای زندگی بشر حضور دارد. این هنر به تمام معنا عملی است و نظریه هنر برای هنر هرگز در عرصه آن جای ندارد. این هنر خلق نشده است تا در میان جماعت بشری اسبابی برای تجمل‌پرستی و عیاشی باشد و آدمی را سرگرم سازد و به خود مشغول دارد. در حقیقت

هنر سنتی همواره می‌خواسته است برای بشر یار شاطر باشد و نه بار خاطر؛ هم در حیات دنیایی و هم در حیات اخروی به یاری او بشتابد. حال اگر چنین هنری به موضوعات دینی بپردازد و چنین خدمتی را وظیفه خود کند، هنر قدسی است.» (رحمتی، ۱۳۹۰: ۱۰ و ۹) در حقیقت اصحاب سنت‌گرا هنر مقدس را قلب هنر سنتی می‌دانند. به تعبیر استاد نصر در کتاب هنر و معنویت اسلامی «هنر قدسی قلب هنر سنتی است و به شیوه‌ای مستقیم اصول و معیارهایی را باز می‌تاباند که به شیوه‌ای غیرمستقیم تر در تمامی عرصه‌های هنر سنتی تجلی یافته است.» (نصر، ۱۳۸۹: ۲۳)

رمزپردازی (نمادگرایی)

اگر بخواهیم معنای کلی و شاملی از رمز ارائه دهیم می‌توان گفت: «رمز عبارت از هر علامت، اشاره، کلمه، ترکیب و عبارتی است که بر معنی و مفهومی ورای آن چه ظاهر می‌نماید دلالت دارد.» (پورنامداریان، ۱۳۸۹: ۹)

نویسندگان کتاب حس وحدت از قول ابوحامد محمد غزالی در کتاب احیاءالعلوم بیان می‌دارند:

«عالم شهادت ساخته شد تا همسان عالم غیب باشد و هر چیزی در این عالم هیچ نیست جز رمز و نماد چیزی در آن عالم.» (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۳) در نوشته‌ها و متون عرفانی ما نیز واقعیت‌هایی محسوس در این جهان خاکی به مثابه نمادها و رمزهایی از حقیقت‌های معقول در آن جهان باقی‌تلقی می‌شوند. به سخن دیگر «این واقعیات «دال»ها و «نشانه»هایی دارند که به حقایق عالی‌تر از خود «اشاره» می‌کنند؛ حقایقی که در مقایسه با



این واقعیات مشهود به مثابه سرّ و رازند.» (لینگز، ۱۳۹۱: ۱۱)

می‌توان گفت رمزگرایی سنتی فرض خود را بر این قرار می‌دهد که هر چه در عالم ملکوت است ازلی می‌باشد و رمزها و نمادهای عالم خاکی انعکاس یا تصویری از آن می‌باشند؛ به طوری که جی‌سی کوپر در کتاب فرهنگ مصور نمادهای سنتی اعتقاد دارد: «ملکوت فقط ازلی نیست بلکه ابدی نیز هست و به نماد، نیرویی نامیرا اعطا می‌کند که در طی قرون مؤثر باقی می‌ماند و تا آن‌جا ادامه می‌یابد که معانی مقدس را زنده می‌سازد و به نیرویی ماورای خودش رهنمون می‌گردد.» (کوپر، ۱۳۸۰: چهار و پنج)

جلال ستاری در کتاب مدخلی بر رمزشناسی عرفانی بر ماهیت اصلی رمز تأکید می‌کند و عقیده دارد: «ماهیت اصلی رمز، پویایی است و زبان رمزی تلافی عالم غیب با عالم عین است. رمز حامل و ناقل پیامی مینویی است.» (ستاری، ۱۳۷۲: ۱۹) پس در نهایت می‌توان رمز را به معنای نشانه‌ها و آیه‌هایی دانست که بر نیروی مؤثر برای فراخواندن چیزی به ذهن انسان، یعنی مثال اعلایش اشاره می‌کند.

تیتوس بورکهارت

تیتوس بورکهارت (۱۹۰۸-۱۹۸۴) هنرشناس و اندیشمند سوئیسی — آلمانی، از جمله نویسندگان پیشتاز معتقد به حکمت جاویدان و از سنت‌گرایان مشهور در قرن بیستم بود. بورکهارت در خانواده ای اهل فضل و هنرمند در فلورانس ایتالیا به دنیا آمد. در دوران نوجوانی هم شاگردی فریتوت شوان (۱۹۰۷-۱۹۹۸) حکیم و متأله بزرگ جریان سنت‌گرایی بود. دوستی و مؤانست فکری و

معنوی آن‌ها تا پایان عمر بورکهارت ادامه داشت. در سال ۱۹۳۵ میلادی، پس از مسافرت به آفریقای شمالی و شهرهای مغرب اسلامی، در شهر فاس سکنی‌گزید و شیفته تمدن و هنر و بیش از همه معنویت اسلامی گردید و در همین جا بود که به اسلام مشرف شد و به طریقت شاذلیه در قایوه سر سپرد و از محضر مولای علی بن طیب در قاوی بهره مند شد و ابراهیم عزالدین نام گرفت. ابراهیم عزالدین در این سال‌ها به مطالعه و بررسی درباره جوانب مختلف معارف، هنر به خصوص معماری اسلامی با تعبیر و تفسیری درونی و باطنی پرداخت. او هنر دینی و قدسی، به ویژه هنر اسلامی را مبتنی بر اشراق، علم باطنی و عرفان نظری می‌دانست و عقیده داشت شیوه بیان در هنر و معماری اسلامی نمادین و رمزگونه است.

رمزپردازی در معماری اسلامی از دیدگاه

تیتوس بورکهارت

الف) جایگاه رمز در هنر مقدس

بورکهارت عقیده دارد نمی‌توان هر هنری را که موضوع آن صرفاً مذهبی باشد هنر مقدس نامید؛ چون هنر اساساً صورت است؛ پس زمانی می‌توانیم هنری را مقدس بنامیم که هم موضوع آن از حقایق معنوی و روحانی منشأ داشته باشد و هم زبان صوری آن هنر بر وجود همان منبع گواهی دهد.

«پس هر هنر مقدس مبتنی است بر دانش و شناخت صورت‌ها، یا به بیانی دیگر بر آیین رمزی ای که ملازم و دربایست صورت‌هاست. در این‌جا یادآوری کنیم که رمز، نشانه‌ای قراردادی نیست، بلکه مظهر صورت مثالی (archetype) خود رمز، به حسب قانونی مربوط به معرفت وجود و هستی



شناسی است... رمزپردازی سنتی هرگز عاری از زیبایی نیست: چه بر وفق بینش روحانی از جهان، زیبایی چیزی، جز شفافیت لفافه‌های وجودی آن چیز نیست، هنر راستین زیباست، زیرا حقیقی است.» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۸)

از منظر او شیوه بیان و اجرا در هنر مقدس نیز رمزگونه، نمادین و تمثیلی است؛ زیرا رمز امری وجودی است بر لب و اساس هستی و وجود بر رمزپردازیست.

ب) رمز تزیینات هندسی در هنر و معماری اسلامی

تزیینات هندسی در هنر و معماری اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار می‌باشند. ابراهیم عزالدین (تیتوس بورکهارت) در جای‌جای آثارش، از کتاب مهم خود (هنر اسلامی: زبان و بیان) گرفته تا مقالات خود به این مهم پرداخته است. او در مقاله ارزش‌های جاویدان هنر اسلامی به نظر کسانی که توسعه تزیینات هندسی را معلول منع تصویر در هنر اسلامی می‌دانند و اعتقاد دارند که این خلأ (نبود تصویر) باعث شده است که تزیینات هندسی جای آن را بگیرد ایراد وارد می‌نماید. بورکهارت عقیده دارد تزیینات هندسی و اسلیمی به جای تصویر به کار برده نشده اند بلکه درست عکس هنر فیگورایتو و نقص‌کننده آن هستند. «آنچه معمولاً به نام طرح اسلیمی معروف است، مرگب از بن مایه‌های نباتی‌ای است که تا آن حد به صورت سبک خاص هنر اسلامی درآورده شده است که هر گونه شباهت خود را به طبیعت از دست داده و صرفاً پیرو قوانین وزن و ریتم است... طرح اسلیمی در عین حال منطقی و موزون است [بر مبنای نسبت‌های] ریاضی و دارای ملودی‌های

[موسیقایی] است. از لحاظ روح اسلام این حقیقت دارای نهایت اهمیت است که طرح اسلیمی تعادلی است بین سُکر عشق و صحو عقل.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۰۴ و ۱۰۳)

از منظر یک هنرمند مسلمان که در جهان اسلام در تلاش بود تا یک اثر هنری و یا یک سطح در بنای معماری را تزیین کند؛ در هم‌گره خوردگی نقوش هندسی بی‌شک عاقلانه‌ترین راه برای تزیین بود؛ زیرا که این نقوش اشاره بسیار روشنی است بر اندیشه این که یگانگی و وحدت خداوند، زمینه و اساس همه گوناگونی‌های نامتناهی جهان آفرینش است.

«در واقع وحدت الوهیت در ورای همه مظاهر است، زیرا که سرشت آن که مجموع و کل است چیزی را در بیرون وجود خویش نمی‌گذارد و همه را فرا می‌گیرد و «وجود دومی» بر جای نمی‌گذارد. با این همه، از طریق هماهنگی تأیید بر جهان است که وحدت الوهیت در جهان نمودار می‌شود و هماهنگی هم چیزی نیست جز وحدت در کثرت (الوحدۀ فی الکثرة) به همان گونه که کثرت در وحدت (الکثرة فی الوحدۀ) است. در هم‌گره خوردگی بیانگر یک جنبه و جنبه‌های دیگر است. ولی باز هم این مطلب به یاد می‌رسد که وحدت زیربنای همه چیز است، یعنی آن که جهان از عامل واحدی پی‌ریزی شده است مانند یک طناب یا یک خط که در سیری بی‌کران پیوسته به خویشتن باز می‌گردد و دور می‌شود.» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۷۵)

ج) رمز نور در معماری اسلامی

خداوند در سوره نور می‌فرماید: «خداوند نور آسمان و زمین است.» (نور، ۲۴: ۳۵) بورکهارت با استناد به این آیه قرآن کریم بیان می‌نماید: «این





پرتو الوهیت است که اشیاء را از تاریکی لاجود بیرون می‌آورد. قابل دیدن شدن کنایه است از به هستی درآمدن و همان گونه که سایه چیزی بر روشنی نمی‌افزاید، اشیاء به بهره‌ای که از پرتو هستی دارند از میزان واقعیت برخوردارند.» (همان، ۱۳۶۵: ۸۸) در معماری، هنرمند سطح‌های درونی مسجدها و نمای آن‌ها را با کاشی می‌پوشاند و سطح‌های دیگر را هم با نقش‌های برجسته و مشبک آرایش می‌دهد تا به این وسیله از نور استفاده لازم را ببرد. در همین راستا می‌توان از هنر زیبای مقرنس یاد کرد که نمونه‌ای از جذب کردن و پخش کردن نور به اندازه و درجه‌ای بیار حساب شده و دقیق است.

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی در پژوهشی که بر آثار بورکهارت در زمینه هنر انجام داده است تفاوت معماری اسلامی را با معماری رنسانس و معماری گوتیک با تأکید بر نوردهی این گونه از منظر او تشریح می‌نماید:

«معماری اسلامی، بر خلاف معماری رنسانس، انسان را متوجه به کارکرد هر قسمت از بنا نمی‌کند؛ زیرا این امر از نظر اسلامی خلط بین دو مرتبه از واقعیت و به منزله نداشتن صداقت فکری و عقلی است. همچنین به رغم معماری گوتیک، سنگینی طبیعی سنگ را با نشان دادن حرکتی صعودی در سنگ مرتفع نمی‌کند؛ زیرا اعتدال و سکون لازمه بی‌حرکتی است. در معماری اسلامی، ماده سنگین و بی‌شکل را با تزیینات گوناگون سبک می‌کنند و بدان حالت غیر مادی می‌دهند؛ چندان که گویی بلوری تراشیده از نور است. گویی ماده درونی آن‌ها نه سنگ، بلکه نور الهی یا عقل خلاق است که در همه چیز منزل دارد.» (قیومی

بیدهندی، ۱۳۹۰: ۲۹۵)

به عقیده تیتوس بورکهارت در معماری اسلامی، عناصر تشکیل‌دهنده بناها را از آن جهت می‌توان به بلور تشبیه کرد که بلور کمال و نهایت جماد است؛ چرا که اعتدال و توازن و نزدیکی را با نور و از آن طرف سبکی و درخشندگی در آن به نهایت کمال رسیده است. «در میان نمادهای وحدت - که موضوع آن همواره وحدت هستی‌شناسانه عالم است و نه وحدت متعالی به معنای دقیق آن - عمیق‌ترین و آشکارترین نماد، نور است که هنرمند مسلمان به خوبی می‌داند که آن را چگونه جذب کند، عبور دهد و به هزاران طریق مختلف درخشان و مشعشع سازد.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۴)

د) رمز خلأ در معماری اسلامی

تیتوس بورکهارت نیز به مانند بعضی از سنت‌گرایان (سیدحسین نصر و ...) عقیده دارد در هنر اسلامی و به خصوص در معماری آن نوعی فضای خالی وجود دارد. در این فضا همه آشفتگی‌ها و علائق شهوانی دنیا از میان برداشته و جهانی سراسر آرامش، صلح، امنیت و پایداری جایگزین آن می‌شود. از منظر او هدف معماری اسلامی این است که فضایی پدید آورد که در آن آدمی که اشرف مخلوقات خداوند می‌باشد بتواند شرافت و عزت اصلی خودش را که پروردگار عالم در روز ازل در وجود او به ودیعه نهاده بود دریابد. «هنر اسلامی به طور کلی می‌کوشد تا محیطی به وجود آورد که در آن انسان بتواند وزن و وقار فطری و اولیه خود را بازیابد و بنابراین از هر گونه بت حتی به معنای نسبی و موقت آن دوری ورزد. هیچ چیز نباید حجاب بین انسان و حضور نامرئی خداوند قرار گیرد.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۹۶)

دکتر مهرداد قیومی بیدهندی به سه ویژگی معماری اسلامی با تأکید بر فضای خالی از منظر بورکهارت چنین اشاره می‌نماید:

«تبدیل فضا از امری صرفاً کمی به امری کیفی؛ ایجاد حال وجد در مخاطب؛ ایجاد زمینه فضایی مساعد برای تفکر و تعقل.» (قیومی بیدهندی، ۱۳۹۰: ۲۹۶)

به طور کلی می‌توان گفت از دیدگاه بورکهارت فضا در معماری اسلامی این گونه است: فضایی به ظاهر خالی؛ اما همین فضای تهی تمامی جان و دل انسان را به تسخیر در می‌آورد و نشان از حضور همه جایی پروردگار متعال دارد.

(ذ) رمز کعبه در میان مسلمانان

همه مسلمانان جهان به هنگام نماز رو به سوی کعبه می‌کنند و محراب همه مساجد مسلمین نیز بدان سو قرار دارند. خانه خدا (کعبه) دارای دوازده متر طول، ده متر عرض و حدود شانزده متر ارتفاع می‌باشد. به اعتقاد بورکهارت کعبه را تنها شیء مصنوعی می‌توان پنداشت که در عبادت‌های مسلمین جهان نقشی مهم ایفا می‌کند. در حقیقت خانه کعبه در طول تاریخ بارها خراب و دوباره ساخته شده است؛ اما نام اصلی آن که به معنای مکعب می‌باشد تضمین‌کننده و دلیلی محکم برای آن است که اساساً شکل اصلی آن تغییر نکند. از منظر بورکهارت: «اگر کعبه از نظر واقعیت اثر هنری تلقی نشود — از آن رو که جز بنایی مکعبی ساده نیست — بیشتر باید آن را از پیش از آغاز هنر انگاشت که سرچشمه معنوی آن بسته به نظر نگارنده به اساطیر یا الهام می‌رسد. این بدان معنی است که سمبولیسم درونی کعبه، در شکل و آداب باز بسته بدان، وجود جنینی و نطفه‌ای همه جلوه

های بیان شده توسط هنر مقدس اسلامی است.» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۷)

صورت باستانی برجسته حرم شهر مکه در تطابق کامل با منشأ ابراهیمی منسوب به آن است. تأثیر خانه خدا به عنوان مرکزی برای عبادت همه مسلمانان جهان وابستگی گسترده‌ای با روایت حضرت ابراهیم (ع) و از آن جا با منشأ و سرچشمه همه دین‌های توحیدی دارد. بنابه روایت قرآن کریم، کعبه توسط ابراهیم و فرزندش اسماعیل بنانهاده شده و حضرت ابراهیم (ع) بود که زیارت سالیانه را بدان بنیاد گذاشت. «مرکز و سرچشمه: در این جا دو رویه از یک واقعیت معنی‌یاب عبارت دیگر دو جنبه اساسی از هر معنویتی نهفته است. علت کلی این که مسلمانان در نماز رو به سوی کعبه — یا مکه که هر دو یکی است — می‌کنند همانا آن است که مسلمانان از یهودی که رو به سوی اورشلیم می‌کند یا از مسیحی که رو به سوی «شرق» یا جای سر بر زدن خورشید می‌کند باز شناخته می‌شود بدان که بر می‌گزیند تا «دین مرکز» را اختیار کند که مانند درختی است که از آن همه این‌ها مشتق می‌شوند.» (همان)

بورکهارت در ادامه بیان می‌دارد که این مکعب با تصویری از مرکز ارتباط دارد؛ کعبه ترکیب بلورین و شفافیتی از همه فضا است. «مرکز عالم خاکی محلی است که به واسطه «محور» آسمانی قطع می‌گردد: عمل طواف به دور کعبه به نحوی در اکثر اماکن مقدس باستانی مشاهده می‌گردد، همچون بازتولید گردش افلاک به دور محور قطبی اش است.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۵۰)

ویژگی مهم محوری بودن خانه خدا (کعبه) به واسطه یک روایت معروف و مشهور اسلامی مورد تصدیق قرار می‌گیرد. «این بیت عتیق نخستین بار



توسط آدم بنا شده است و سپس به سبب سیل ویران گردیده و توسط ابراهیم در محلی تجدیدبنا شده است که در منتهی‌الیه تحتانی محوری قرار دارد که کلیه افلاک را قطع می‌کند. در سطح هر عالمی فلکی، مکان مقدس دیگری که محل تردد فرشتگان است، حاکی از همان محور است. صورت ازلی متعالی هر یک از این اماکن مقدّس، عرش الهی است که کرّوبیان به دور آن طواف می‌کنند، از این حیث که عرش الهی محیط بر کلّ عالم است.» (همان، ۱۵۱)

در آخر بورکهارت خانه کعبه را به قلب انسان تشبیه می‌نماید که بت‌های موجود در آن بیانگر شهوات و امیالی هستند که دل آدمی را محاصره و احاطه نموده‌اند و مانع ذکر و یاد خدا می‌شوند. بنابراین «شکستن و براندازی بت‌ها و در گستره وسیع تری به کنار نهادن هر تصویری است که همچون بت‌ها به نظر می‌آید و واضح‌ترین تمثیل ممکن برای بیان «یک امر واجب» در اسلام است که آن خلوص و تطهیر قلب برای [اذعان] توحید و شهادت یا آگاهی نسبت به این امر است که هیچ خدایی نیست مگر خداوند متعال» (همان، ۱۵۴ و ۱۵۵)

رمز در معماری مساجد اسلامی

شروع معماری اسلامی با مسجد است. نخستین مسجد اسلام خانه حضرت محمد(ص) بود و اولین مسجد رسمی، یعنی مسجد پیامبر در مدینه، براساس خانه پیامبر شکل گرفت و به تعبیری تداوم آن می‌توان به حساب آورد. بورکهارت بنابر تعابیر و تفاسیری که از جهان‌شناسی اسلامی داشت در کتاب‌ها و مقالات گوناگون خود که پیرامون هنر

اسلامی نگاشت؛ بارها به تأویل معماری اسلامی پرداخت. او موضوع معماری اسلامی را محیط انسانی می‌دانست و با استناد به گفته ابن خلدون که بیشتر هنرها، از جمله درودگری، منبت‌کاری، گچ‌بری، کاشی‌کاری، خوشنویسی و ... با معماری مرتبط و دارای ارتباط است؛ جایگاهی بسیار ویژه برای معماری اسلامی و به ویژه مساجد در جهان اسلام قائل بود. در اینجا از منظر تیتوس بورکهارت به رمزپردازی بعضی از عناصر تشکیل‌دهنده مساجد (محراب، منبر و گنبد) در جهان اسلام می‌پردازیم.

محراب

از منظر ابراهیم عزالدین به طاقچه یا فرو رفتگی در دیوار مساجد محراب می‌گویند که امام جماعت در آن جا می‌ایستد و در حالی که مسلمانان پشت سر او قرار دارند حرکات او را تکرار و نماز می‌گزارند. همه محراب‌ها به سوی مکه قرار دارند و بدون هیچ تردیدی محراب از پدیده‌های هنر مقدس اسلامی است که در عمل از عوامل عادی و روزمره آداب دینی شده است؛ البته ذکر این نکته ضروری است که بدون آن هم می‌توان آداب دینی را انجام داد و «کارکرد اولیه محراب از جهت صوتی برای انعکاس الفاظی است که در آن قرائت می‌شود؛ اما در عین حال شکل آن یادآور محراب کلیسا، یعنی همان مقدس‌ترین مکان کلیسا است و شکل کلی آن را به صورت کوچک تری بازتولید می‌کند. این همانندی در ساحت نمادپردازی به واسطه چراغی که در مقابل محراب آویخته شده، مورد تأکید قرار می‌گیرد. این چراغ مشکاتی را به خاطر می‌آورد که در قرآن کریم بدان اشاره شده است. این امر مسأله‌ای است که میان نمادپردازی



مسجد، کلیسای مسیحی و کنیسه یهودی و احتمالاً آتشکده پارسیان مشترک است.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۸۱) بورکهارت شکل آن را با طاق‌های نمودار آسمان و کف آن بر زمین طاقچه با فرورفتگی که مثل غار دنیا می‌باشد تشبیه می‌کند. «غار دنیا مظهر الوهیت است، خواه در جهان بیرونی یا جهان درونی، یا غار مقدس دل.» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۷) او بیان می‌دارد که همه روایت‌های شرقی بر مهم بودن این موضوع اتفاق نظر دارند که جایگاه امپراطور در پرستشگاه‌های قدیمی رومی سرمشقی بوده است برای این پدیده که در آن امپراطور جایگزین ذات الوهیت شده بود. از سوی دیگر برای دریافت مظهریت محراب در مراسم نیایش اسلامی باید اساس و ریشه آن را در کتاب آسمانی مسلمانان جستجو کرد. «این واژه به تنهایی به مفهوم پناهگاه است. قرآن مجید به ویژه این واژه را در توصیف نهانگاهی در معبد اورشلیم آورده است که در آن مریم عزرا برای انزوا گرفتن و دعا درآمد و فرشتگان به او روزی می‌رسانیدند.» (همان)

حضرت محمد(ص) می‌فرماید که جهان آفرینش از مروارید سفیدی پدیدار شده است. صدفی که مروارید را در میان خود گرفته است مثل گوش دل است که پیامبر پروردگار را با تمام وجود می‌شنود. در واقع در محراب است که پیام خداوند پیدا و شنیده می‌شود. در آخر بورکهارت احساس شگفتی می‌نماید که پدیده‌ای مثل محراب که در هر صورت وسیله‌ای است برای مراسم نیایش مسلمانان، کانون مظهریتی غنی، عمیق و ژرف می‌شود که به علت انعکاس کلام خداوند در نماز، رمز حضور پروردگار محسوب می‌شود.

منبر

از دیدگاه بورکهارت اولین منبر در اسلام عبارت بود از مکان و جایگاهی که حضرت محمد(ص) در مسجدالنبی در شهر مدینه بر بالای آن برای مسلمانان خطبه می‌خواند و آنان را موعظه و راهنمایی می‌فرمود. در بعضی از روایت‌ها آمده است که آن منبر دارای سه پله بود که پیامبر گرامی اسلام بر سومین پله می‌نشست و پای خود را بر پله دوم می‌گذاشت. در این جا بورکهارت سؤال را مطرح می‌نماید که منبر تا چه میزان با صندلی اسقف و یا حتی تخت پادشاهان برابر است.

«در واقع منبر هیچ کدام از این‌ها نیست یا در عین حال هر دو آن‌هاست، زیرا که منبر کمابیش جلوه‌گاه وظایف پیامبر اکرم(ص) است و نیز وظایف خلفای او و بدین گونه این وسیله در خود قدرت معنوی و دنیوی را فراهم آورده است.» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۰۳)

منبر در شکل کلی خود بر شیوه سنت حضرت محمد(ص) تداوم یافته است. منبر دارای پلکانی است پیوسته باریک و با محجر که از دوره حکومت سلجوقیان این پدیده ساده دارای سرپناهی بر بالای بلندترین پله و دری در قسمت پایین‌ترین پله شده است. «این افزایش‌ها بر مظهریت منبر تأکید دارد که عبارت است از مفهوم نردبان جهان که از مرحله‌های دنیوی و روحانی می‌گذرد و به روح مطلق و پاک اورنگ، همچون پایگاه قطبی می‌انجامد. هیچ کدام از این دگرگونی‌ها چیزی بر نخستین یادگار پیامبر اکرم(ص) نیفزوده است و همه منطقیاً پیامدهای نخستین رفتار پیامبر است که در آن حضرت کرسی سه پله‌ای را برای موعظه بر مؤمنان برگزیدند.» (همان، ۱۰۴)





به عقیده ابراهیم عزالدین در بعضی از مناطق جهان اسلام بالاترین پله منبر یا اورنگ سایبان دار همیشه خالی گذاشت می شود. «شگفت یادآور تختی است که در مسیحیت و آیین بودا وجود دارد و آن جایگاه کلام خدا (Loyos) یا (Tathayata) یا به عبارت دیگر حضور غیر مرئی «پیامبر الوهیت» است. ولی این امر بی گمان پیامد نفوذی در رسیده از خارج نیست، بلکه تصادفی و حامل خصوصیت سمبولیسم و نمادگرایی جهانی است.» (همان)

گنبد

تیتوس بورکهارت در کتاب خود (هنر مقدس، اصول و روش ها) در مورد گنبد در معماری قدسی عقیده دارد: «اگر گنبد بنای مقدس، نمایشگر روح کلی است، «ساقه» یا «گریو» هشت ضلعی گنبد که زیر آن قرار گرفته، رمز هشت فرشته «حاملان عرش اند» که خود با هشت جهت «گلاباد» مطابقت دارند؛ بخش مکعب شکل ساختمان، نمودگار کیهان است که چهار رکن آن در چهار کنج بنا، به عنوان اصول و مبادی در عین حال روحانی و جسمانی، عناصر عالم محسوب می شوند.» (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۴۸)

حضرت محمد(ص) در شب معراج خود گنبد بسیار بزرگی را وصف می نماید که از صدف عظیمی ساخته شده که در چهار ستون و در چهار کنج قرار گرفته و بر آن ها چهار کلمه پروردگار در اولین سوره قرآن (الفاتحه) نوشته شده است. این چهار کلمه عبارت است از: بسم الله الرحمن الرحیم؛ و چهار رودخانه بهشتی که سرشار از آب، عسل، شراب و شیر است از آن ها جاریست. این نهرهایی هستند با سعادت ازلی و سرمدی. از

منظر بورکهارت این مثال نمایانگر الگویی معنوی و روحانی در هر بنای گنبددار است .

«صدف یا مروارید سپید، رمز روح است که گنبدش، تمام مخلوقات را دربرمی گیرد. روح کلی که پیش از دیگر مخلوقات آفریده شد، عرش الهی نیز هست که عرش المحيط است.» (همان)

ابراهیم عزالدین عقیده دارد که گنبد همیشه و در هر جایی سمبلی از آسمان است و گنبد کروی که بر روی پایه هایی مکعبی قرار گرفته است به عنوان رمزی از اتحاد آسمان و زمین است. «این مثال به نحوی مناسب نشان می دهد که نماد، امری مبهم و گنگ یا حاصل یک گرایش احساسی نیست بلکه نماد، زبان و لسان روح است.» (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۱)

نتیجه گیری

اندیشمندان و پژوهشگران معناگرا که بعضی از آن ها وابسته به جریان سنت گرا هستند عقیده دارند که هنر و معماری اسلامی بر حقیقتی که فراتر از زمان و مکان است دلالت دارد و نمی توان تنها به صرف بررسی و مطالعات تاریخی به حقیقت هنر و معماری اسلامی دست یافت. پس می توان گفت متفکرین این دیدگاه (بورکهارت، نصر و ...) برای هنر و معماری اسلامی هویتی عرفانی و معناگرا قائل بودند و شیوه بیان را در هنر و معماری اسلامی نمادین و رازگونه می دانستند. به اعتقاد معناگرایان بیان نمادین و تمثیلی در درون و ذات هنر و معماری اسلامی و هر هنر مقدس دیگری، جز طبیعت آن ها به حساب می آید. بورکهارت که از معناگرایان برجسته و وابسته به جریان سنت گرای می باشد بیان می دارد که هنری را می توان قدسی

می‌توان به عنوان رمزی از اتحاد آسمان و زمین دانست.

دانست که بازگوکننده راز و رمزهای الهی و بازتاب رمزگونه و تمثیلی صنع الهی باشد. به اعتقاد او راز و رمز از نوعی معرفت و بینش عمیق سرچشمه می‌گیرد و براساس آفرینش و وحی الهی و نگاه معنوی و روحانی به جهان و به اشرف مخلوقات، انسان یا تفسیر باطنی از آن‌هاست. از منظر بورکهارت نمادپردازی راه به جهان نامتناهی دارد و انسان را به همان مسیر هدایت می‌کند. او زیباترین و برترین ظهور و تجلی نمادگرایی و تمثیل را در هنرهای تجسمی و به ویژه در معماری می‌داند. ابراهیم عزالدین معماری را مهم‌ترین هنر اسلامی دانست و براساس تعبیر خود از جهان‌شناسی اسلامی بارها به تأویل و تفسیر معماری اسلامی دست زد.

مراجع

۱. قرآن مجید
۲. استرلین، هـ ۱۳۷۷، اصفهان تصویر بهشت، ترجمه جمشید ارجمند، تهران، انتشارات فروزان روز.
۳. اردلان، ن و بختیار، ژ، ۱۳۸۰، حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایران، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان، انتشارات خاک.
۴. بورکهارت، ت، ۱۳۶۵، هنر اسلامی، زبان و بیان، ترجمه مسعود رجب‌نیا، تهران، انتشارات سروش.
۵. بورکهارت، ت، ۱۳۸۹، هنر مقدس (اصول و روش‌ها)، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.
۶. بورکهارت، ت، ۱۳۸۶، مبانی هنر اسلامی، ترجمه و تدوین امیر نصری، تهران، انتشارات حقیقت.
۷. بورکهارت، ت، ۱۳۷۰، رمزپردازی، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش.
۸. پورنامداریان، ت، ۱۳۸۹، رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۹. رحمتی، ا، ۱۳۹۰، هنر و معنویت (مجموعه مقالاتی در زمینه حکمت هنر)، تهران، فرهنگستان هنر.
۱۰. ستاری، ج، ۱۳۷۲، مدخلی بر رمزشناسی عرفانی، تهران، انتشارات مرکز.

به اعتقاد بورکهارت درهم‌گره خوردگی نقوش و تزیینات هندسی رمز و اشاره بسیار روشنی بر اندیشه این که یگانگی و وحدت خداوند، زمینه و اساس همه‌گونگونی‌های نامتناهی جهان آفرینش است می‌باشد؛ فضای خالی و خلأ در معماری اسلامی را نماد حضور همه‌جایی پروردگار بزرگ دانسته و در نهایت هیچ‌نماد و رمزی را به مانند نور در معماری اسلامی به وحدت الهی نزدیک نمی‌داند. بورکهارت محراب را به علت انعکاس کلام خداوند در نماز رمز حضور پروردگار و کانون مظهریتی عمیق و ژرف می‌داند و در مورد منبر عقیده داشت که این وسیله در خود هم قدرت معنوی و دنیوی را فراهم آورده و هم می‌توان آن را به معنای مفهوم نردبان جهان دانست که از مرحله‌های دنیوی و روحانی گذشته و به روح مطلق و پاک و اورنگ، همچون پایگاه قطبی می‌انجامد و در نهایت گنبد را همیشه و همه‌جا سمبلی از آسمان می‌داند و عقیده داشت که گنبد کروی که بر روی ستون‌های مکعبی قرار گرفته است را



22. Burkhardt, Titus, 1997. Islamic art, language and statement, translated by Masoud Rajabnia, Tehran, pub. Soroush
23. Burkhardt, Titus, 2008, Islamic art bases, translated and compiled by Amir Nasri, Tehran, pub. Haqiqat
24. Burkhardt, Titus, 2011, holy art, translated by Jalal Sattari, Tehran, pub. Soroush
25. Burkhardt, Titus, 1992, encoding, translated by Jalal Sattari, Tehran, pub. Soroush
26. Cooper, J.C, 2002, traditional symbols pictorial culture, translated by Malihe Karbasian, Tehran pub. Farshad
27. Firoozan, Mehdi, 2002, religious art secret and code, Tehran, pub. Soroush
28. Ganoun, Rene, 2008, symbol and word translated by Saeed Binaye Motlagh
29. Linges, Martin, 2013, high example and secret, a research on existence meaning, translated by Fateme Sane'ei, Tehran, pub. Hekmat
30. Nasr, Seyyed Hossein, 2010, knowledge and spirituality, translated by Ensha-allah Rahmati, Tehran, pub. Sohrevardi
31. Nasr, Seyyed Hossein, 2011, Islamic art and spirituality, translated by Rahim Qasemian, Tehran pub. Hekmat.
32. Pour Namdarian, Taqi, 2011, secret and secret stories in Persian literature. Tehran, scientific and cultural publication
33. Qayoomi Bid-hendi, Mehrdad, 2012, some words on art and architecture history bases, Tehran Scientific and cultural publication
34. Rahmati, Ensha-allah, 2012, art and spirituality, Tehran, art culture house
35. Sattari, Jalal, 1994, an introduction to mystical encoding, Tehran, center publication
36. Stearlen, Honrry, 1999, Isfahan, Tasvir-e- Behesht, translated by Jamshid Arjmand, Tehran, pub. Forozan Rooz
۱۱. قیومی بیدهندی، م، ۱۳۹۰، گفتارهایی در مبانی و تاریخ معماری و هنر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی .
۱۲. کوپر، ج، ۱۳۸۰، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران، انتشارات فرشاد .
۱۳. گنون، ر، ۱۳۸۶، کلمه و سمبل (در مجموعه جام نو و می کهن)، ترجمه سعید بینای مطلق، به کوشش مصطفی دهقان، تهران، مؤسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی .
۱۴. لینگز، م، ۱۳۹۱، رمز و مثال اعلی: تحقیقی در معنای وجود، ترجمه فاطمه صانعی، تهران، انتشارات حکمت .
۱۵. نصر، ح، ۱۳۸۸، معرفت و معنویت، ترجمه ان شالاله رحمتی، تهران، انتشارات سهروردی .
۱۶. نصر، ح، ۱۳۸۹، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، انتشارات حکمت .
۱۷. نصر، ح، ۱۳۸۰، هنر دینی - هنر سنتی - هنر مقدس (در مجموعه: راز و رمز و هنر دینی)، تنظیم و ویرایش مهدی فیروزان، تهران، انتشارات سروش .
۱۸. مطهری الهامی، م، ۱۳۸۴، هنر دینی در آراء بورکهارت، فصلنامه فرهنگستان هنر، (خیال ۱۶) .
19. Holy Quran
20. Ardalan, Nader, Bakhtiar, Jale, 2002, union sense, mystical tradition in Iran architecture, translated by Hamid Shahrokh, Isfahan, Pub. Khak
21. Article by Mattaharri Elhami, Mojtaba, 2006, religious art in Burkhardt opinions, art culture house chapter

