



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

## واکاوی سیر حرکتی هنر و معماری اسلامی با رویکرد شناخت جایگاه هنر از منظر زیبایی شناسی در معماری اسلامی

امیرحسین شریفان<sup>۱\*</sup>، دکتر لیلیا زارع<sup>۲</sup>

۱- باشگاه پژوهشگران جوان و نخبگان، واحد تهران غرب، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۲- استادیار عضو هیات علمی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب، گروه معماری، تهران، ایران.

### چکیده

از آن جا که حکمت هنر اسلامی پیرامون هنر دینی (به طور خاص اسلامی) سخن می گوید و اغلب متفکران در ارتباط دین، هنر و تجربه زیباشناختی به عنوان کیفیت درونی در هنر هم عقیده اند و از طرفی زیبایی می تواند سعادت و حقیقت را منعکس سازد و در راستای آن، انسان (به عنوان ناظر و مخاطب معماری اسلامی) همواره تشنه ی رسیدن به حقیقت، سعادت و جاودانگی است. این سوال مطرح می شود که ارتباط دین و هنر چیست و جایگاه هنر در معماری اسلامی کجاست؟ در این پژوهش با پیش فرض قرار دادن این فرضیه که: دین، هنر و تجربه ی زیبایی شناسی به عنوان کیفیت درونی مطرح می شوند و با تکیه بر نظریه ردلف اتو، که بیان می کند، امر مقدس و امر متعالی زیباشناسی (هنر)، هر دو غیر قابل توصیف می باشند و از طرفی تنزل و تعالی را برای ناظر فراهم می کنند، به دنبال پاسخی برای سوال مطرح شده، ابتدا سیر حرکتی هنر و معماری اسلامی را از صدر اسلام و در دوره های مختلف به منظور شناخت ویژگی های درونی هر عصر مورد واکاوی قرار می گیرد و در مرحله دوم با بیان تعریف هایی مستند از ماهیت هنر به عنوان امر متعالی و معرفی و بررسی مولفه ی درونی آن که به عنوان زیبایی شناسی مطرح می شود، امر متعالی و بعد درونی آن را بررسی خواهد شد و در ادامه با مرور آرا متفکران شرق و منابع اسلامی در باب هنر (امر متعالی) و زیبایی (حاصل ادراک زیبایی شناسی)، به شناخت ادراک عمومی و تفاسیر موجود از امر متعالی (هنر) توجه می شود و در پایان با توجه به این که امر مقدس و امر متعالی در بسیاری از حالات بسیار نزدیک به هم هستند انتظار می رود، روند پژوهش، به این جواب برسد که زیبایی شناختی هنری، برای برانگیختن تجربه ی دینی (رساندن مخاطب به ادراک، سعادت و تعالی) به کار میرود.

واژه های کلیدی: هنر، هنر اسلامی، معماری اسلامی، زیبایی شناسی



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معمار ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

## ۱- مقدمه

معماری هنری است برای نظم بخشیدن به فضا و معماری قدسی هم، به مدد تکنیک های مختلف و با بهره گیری از ساحت معنایی هنر دینی - اسلامی - هدف اصلی خود را در قرار دادن انسان، در محضر پروردگار از طریق تقدس بخشیدن به فضایی که با محوریت جمال و زیبایی شناختی به عنوان پلی برای رساندن انسان به بعد درونی و ازلی خود می سازد و بدان نظم میدهد، تحقق می بخشد بنا براین با توجه به اساسی بودن موضوع، هر گونه تلاشی برای درک هنر و معماری اسلامی به مفهوم کلی تا زمانی که در یک چهارچوب تاریخی بررسی نشود، خطر آمیخته شدن به تحریف را به دنبال خواهد داشت بررسی هرچند جزئی هنر قرون اولیه ی اسلامی به جهت تاثیر آن بر هنر دوران متاخر لازم به نظر می رسد. معماری و هنر اسلامی از همان آغاز همان طور که در ادامه بررسی خواهد شد به نقطه ی اوجی رسید که تا زمان ما ادامه یافته است، و این ویژگی شاید در طول تاریخ هنر بی نظیر باشد. سبک سنتی معماری همان که بر پایه هنر قدسی و معنایی استوار است و جلوه ای از زیبایی شناختی کمال گرا و معنا محور می باشد، مخلوق خدای دروغین عصر حاضر، یعنی دوره یا زمانه نیست، بلکه از مواجهه ی روحانی مذهبی خاص، با ذوق و قریحه ی پیروان آن مذهب نتیجه می شود. هنر در معماری اسلامی از بارزه های بسیار مهم با محوریت زیبایی و زیبایی شناختی مطرح می شود که در دنیای مغشوش امروز جایگاه خود را گم کرده و این پژوهش با معرفی تاریخ هنر و هنر اسلامی، هنر و مفاهیم آن، زیبایی شناسی و هنر اسلامی قصد دارد تا جایگاه گم شده ی هنر و زیبایی را در معماری اسلامی متذکر شود، تا شاید در این بی تفاوتی ها تلنگری باشد برای تعالی بخشیدن به روند پیش روی جامعه اسلامی.

## ۲- بررسی سیر حرکتی هنر و معماری اسلامی از آغاز پیدایش تا دوره شکوفایی

در این بخش از پژوهش، هنر و معماری اسلامی در سه دوره نخست، میانی و دوره جدید، به منظور بررسی آن چه با پیدایش اسلام در هنر و معماری - با شاخصه دین محوری - اتفاق افتاد و چگونگی رشد یا افول آن در ادامه تاریخ تا عصر حاضر بررسی می شوند. این بخش از پژوهش، به صورت مرور بر مستندات با شیوه ی استناد مستقیم، پیش خواهد رفت تا رهگشای بخش های بعدی باشد.

### ۲-۱- هنر اسلامی دوره نخست

#### الف - صدر اسلام

وقتی به هنر تعبیر "اسلامی" اطلاق می شود به اقوامی اشاره می کند که زیر نظر حکام مسلمان می زیسته اند و یا در فرهنگ ها و جوامعی زندگی میکردند، که به شدت متأثر از ویژگی های خاص حیات و اندیشه اسلامی بوده اند. اما تعبیر "اسلامی" برخلاف تعبیر "مسیحی" نه تنها به یک دین، بلکه به یک فرهنگ عمومی هم اطلاق می شود، زیرا در اسلام جدایی دین از دولت، حتی به گونه ی نظری، معنا و مفهومی ندارد. افزون بر این، دین اسلام، برخلاف مسیحیت، در آغاز به وسیله افرادی معدود گسترش نیافت بلکه با ایجاد دولتی عظیم که پیروانش با آن بیگانه بودند توانست به شمار پیروانش خود بیافزاید و به تدریج خصیصه های فکری و هنری خویش را دامنه بخشد و پس از چند سده تبدیل به امپراتوری شکوفایی شود و از این رهگذر هنر و فلسفه و آموزه های اجتماعی خاص خود را پدید آورد این تحولات در چند دهه سده های اول / هفتم و دوم / هشتم صورت گرفت. (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۱)؛ نکته ی قابل بحث این است که، پیغمبر و جانشینان اولیه او که از هرگونه تجمل بیپوده صرف نظر می کردند، به هیچ وجه نخواستند از قدرت روز افزون سیاسی و مذهبی خویش، جهت ایجاد کاخ های عظیم و عبادت گاه های مجلل استفاده نمایند. (کونل ۱۳۸۷، ۱۱)

در صدر اسلام به علت گسترش فتوحات، ظهور هنر اسلامی از دین و دولت جدید به تدریج و گام به گام با سنت هایی نبود که در مناطق گشوده شده وجود داشت، بلکه روند آن شتاب آمیز و هم چون ظهور خود دین و دولت اسلامی، ناگهانی



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معمار ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

بود؛ زیرا همه آن چه بر شکل گیری و تزیین عمارات صدر اسلام تاثیر گذاشت خاص مسلمانان بود و این تاثیرات در خدمت اهدافی قرار گرفت که در پیش از اسلام بدان شکل و صورت وجود نداشت. مهم ترین دستاورد صدر اسلام در عربستان در قلمرو معماری توسعه و گسترش مسجد "اسلامی" بود. - مسجد "سجده گاه" منشا پیش از اسلامی دارد، عرب های پیش از اسلام در مراسم نسبتا ساده ی مذهبی، نمادی از الوهیت<sup>۱</sup> را در خیمه ای قرار میدادند "حاکمی از نوعی قبه<sup>۲</sup>" و یا معمولا به پارچه ای گنبدی شکل می پیچانند که تقریبا به نقش برجسته های معروف پالمیری شبیه بود- یا مثلا محراب که بعد ها جزئی از مساجد شد، بخش توخالی و مجوفی از یک بنای مذهبی ی غیر مذهبی بود(اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۳-۵).

در روزگار رشد و گسترش اسلام، تصاویر و اصنام در تقابل با سده های نخستین، مفهومی فراتر از مفهوم ارزشی خود در مقام یک اثر هنری پیدا کردند؛ این ها جلوه ای از نماد و رمز اندیشه های عرفانی، الهی، سیاسی، سلطنتی و فکری شدند و در خارج از خود ما به ازای عملی و فردی پیدا کردند و افراد و رفتاری را در بر گرفتند(اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۷).

در دوره اسلامی، دیگر خبری از تصویرگری و پیکر تراشی نبود چرا که قرآن در مورد زیبانشناسی این موارد سکوت کرده و در آیاتی ذکر شده، خداوند خالق است "سوره ۳۹، آیه ۶۳ - الله خالق کل شیء... و حدیثی داریم مبنی بر اینکه "هنرمندی که موجود زنده ای را از نمایی کند مقلد خداست، از این رو در آن دنیا باید بتنواند به آن موجود زنده روح و جان بخشد"، یکی از آیاتی که این حدیث را تاکید میکند "سوره ۳، آیه ۴۳" است. در نتیجه در زمان ساخت نخستین بناهای اسلام از گرایش به بازنمایی پیکره انسانی و حیوانی پرهیز شد. این گرایش بی درنگ در پرهیز از هرگونه کاربرد پیکره نگاری در هنر مذهبی جلوه یافت و به جای آن از کتیبه نگاری آیات قرآنی استفاده شد و نتیجه آن شروع خوشنویسی و خطاطی را حاصل شد که مادر هنر در آن زمان شناخته می شد(اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۸-۹).

از مهمترین عناصر شکل گیری هنر اسلامی در دوره ی ده ساله هجرت تا وفات پیامبر: ۱- برگزاری نماز در یک مسجد  
۲- شکل گیری خانه محمد (ص) در مدینه به عنوان نخستین مسجد اسلامی ۳- پرهیز از بازنمایی مودات زنده ۴- تثبیت قرآن در مقام ارجمند ترین منبع معارف اسلامی (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۹).

## ب - امویان

در سال ۶۶۱ میلادی تغییری اساسی به وجود می آید و خلافت به خانواده امویان می رسد و محل خلافت از مدینه به دمشق منتقل می گردد. این جا، در پایتخت قدیمی سوریه، به زودی ایجاد عبادتگاه هایی برای مذهب فاتح، آغاز می شود که از نظر تجمل، در مقایسه با معابد کفار و کلیسای مسیحیت، چیزی کسر ندارد و برای آن که از نظر تشریفات درخشان درباری، پایین تر از حکومت بیزانس نباشد، میبایستی فعالیت شدیدی را در این زمینه شروع کند. به این ترتیب در زمان حکمروایی این حکومت جدید، فعالیت های ساختمانی زیادی آغاز میشود. با دادن وسایل لازم و کارگر که از سرزمین های تابعه می رسد و به کمک استادکاران یونانی، سوری و ایرانی بر شدت این فعالیت افزوده می شود و اصول تزیینی عهد عتیق<sup>۳</sup>، که شکل شرقی به خود گرفته تا سرحد امکان مراعات می گردد. سران نظامی و فرمانداران خلیفه، افکار جدید ساختمانی و طرح های تزیینی خود را در کشور هایی که به کمک قرآن فتح کرده بودند، رسوخ دادند و وقتی که در سال ۷۵۰ میلادی سلسله عباسیان سقوط میکند، این عناصر هنر، در منتهی الیه غرب، یعنی در اسپانیا آن چنان ریشه دوانده، که پس از تشکیل دولت جدید امویان در آن جا، ادامه فعالیت های هنری تضمین میگردد، در حالی که در شرق، تکامل هنری راه کاملا دیگری را می

<sup>۱</sup> - فرهنگ فارسی معین

(أَلْی) [ع. ا] (مص جع.)، خدایی، مقام الهی.

<sup>۲</sup> - فرهنگ فارسی معین

(قُبَّ) [ع. قِبْ] (ا.) برآمدگی، بنایی که سقف آن برآمده و گرد باشد. ج. قباب.

<sup>۳</sup> - لغت نامه دهخدا

عتیق. [ع. ع] (ص) دیرینه و کهنه. (اقراب الموارد) (از آندراج). || آزاد. (اقراب الموارد) (منتهی الارب) (آندراج). ج، عُتْق، عُتْقَاء، یقا ...



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معمار ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

پیماید. قرطبه در تضادی آگاهانه نسبت به بغداد احساس می کند که باید هنوز ۳ قرن تمام، سنت های دمشق را در هنر رعایت کند و موفق می شود در این زمان طولانی که نیروی خلاقه به بن بست رسیده است. آثار هنری بسیاری بیافریند، که ما امروز آن ها را جزو درخشان ترین آثاری می شناسیم که تمدن اسلامی عرضه کرده است (کونل ۱۳۸۷، ۱۱-۱۲).

امویان و هنر آن ها - در این دوره (۶۵۰-۷۵۰م) تاثیر فلسفه یونانی و عرفان مسیحی در علم و کلام چهره نمود و بدون اینکه چهره ی دین را مخدوش کند، دو جریان اندیشه عقلانی و شورشهودی<sup>۱</sup> را که، در تحولات آینده حیات مذهبی اسلام نقشی در خور داشت، پدید آورد. در قلمرو دیگر، نمادهای شاهانه و عادات خاص آن، رابطه ساده بین شاه شیخ گونه و پیروان او، بین خلیفه و مومنان، بر پایه الگوی باستانی بیزانس و کردارهای ساسانی به صورت آیینی و پیچیده در آمد. در نتیجه تمدن امویان در عین حال که تازه بود، سنتی و کهن نیز بود. امویان با گزینش الگوهای خود، نه تنها آن ها را به روش خلاق در هم آمیختند بلکه به تدریج آن ها را بهبود بخشیدند و شالوده ای محکم برای تحولات آینده جهان اسلام پدید آوردند (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۱۹)؛ امویان با تختهگاشان در دمشق و لشکرکشی های متعدد علیه بیزانس، بهتر از هر حکومت دیگر با گذشته ی مسیحی خاور نزدیک آشنا بودند و نیز می دانستند که حکمرانان امپراتوری وسیعی هستند و بخش شرقی امپراتوری آن ها یعنی ایران و آسیای مرکزی، بیشترین غنایم را در اختیار آن ها قرار دادند و دیدگاهی از روشن ترین نمودها و تاثیرات هنری جهانی جدید و دلفریب را پیش روی آن ها گشودند. از این رو هنر امویان را باید زمینه ای از خلاقیت فعال برای ایجاد حالتی جدید از زندگی بر پایه الگوهای کهن و رابطه سازمان یافته ولی آگاهانه از چند فرهنگ باستانی برنگریست (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۱۹-۲۰)

ساختمان مساجد - مراکز اجتماعی مذهبی مسلمانان در ابتدا هدفی غیر از این نداشت که برای دسته جات کوچک و بزرگ، حفاظتی در مقابل تغییرات شدید جوی به هنگام نماز جماعت باشد. گزاردن نماز با حرکات منظم در ردیف های یکسان انجام می گرفت و خصوصیات چنین عبادتی میبایستی در موقع تقسیم بندی مراعات می شد. علاوه بر این، می بایست حوضی بزرگ برای شستشو و وضو گرفتن موجود باشد و تمام بنا و متعلقاتش در جهت قبله قرار گیرد. اولین بناهایی که به این شکل ساخته شد بسیار حقیر بود و از دیواری گلی و چند تنه خرما تشکیل می شد که سقف آن ها را به وسیله شاخه های درخت خرما پوشانده بودند. ولی به زودی احتیاج به داشتن بناهایی مستحکم و پابرجا، احساس گردید. امری بدیهی است که این تکامل ساختمانی ابتدا در جهت ایجاد بناهای عظیم به جنبش افتاد و کلیسای مسیحی، که تعداد زیادی از آن ها را در سوریه به مسجد مبدل کرده بودند، به عنوان سرمشق قرار گرفت. این تبدیل کلیسا به مسجد با تغییر دادن جهت آن از شرق به طرف جنوب صورت گرفت، به طوری که ایوان طویل ستون دار آن به حرم عریضی مبدل گشت. برای ساختن محراب در جهت دیوار مکه بی شک طرح کلیسا به عنوان سرمشق قرار گرفته، ولی ایجاد مناره به عنوان برج دیدبانی موذن بیشتر تحت تاثیر برج های قدیمی آذیر صورت گرفته است تا برج کلیسای که در سوریه وجود داشته، وقتی که پایه ی این ابداعات نهاده شد و ضروری بودن آن ها مورد قبول قرار گرفت، به دلایل زیبایی شناسی در معماری نتایج دیگری نیز در این زمینه به دست آمد: مثلا تعریض رواق مسجد که در جهت محراب قرار گرفته و تغییر مکان دادن مناره به مرکز دیوار بنا. اغلب مساجدی که به دست امویان در شرق و غرب ساخته شده با طرحی که به آن اشاره شد مطابقت دارد. پس از تغییرات و تبدیلات زیادی که در خانه ی پیامبر داده شد، مسجد مدینه بوجود آمد. این مسجد جهت عبادت کافی به نظر می رسید ولی بعد ها در سال ۷۱۲ میلادی به وسیله ولید خلیفه امویان تغییراتی اساسی در آن داده شد و از آن پس به عنوان مسجدی ستون دار، نمونه خوبی

<sup>۱</sup> - کشف و شهود باهمان "مکاشفه و مشاهده" که عده ای آن را از جمله مراتب و مراحل سیر و سلوک برشمرده اند، به مرتبه ای از طریق سالک گفته می شود که در آن پرده های حجاب از دیدگان کنار رفته و سالک بر باطن امور آگاهی می یابد. محی الدین عربی می گوید: «عالم، همواره در غیب است و هرگز ظاهر نشده است و حق تعالی همیشه ظاهر است و هرگز غایب نشده است پس آنچه در دار تحقق و وجود و در محفل غیب و شهود است، چه در ظاهر و چه در باطن، چه در اول و چه در آخر، هر چه هست، همه حق است و به جز او همه بافته وهم و ساخته خیال است». (امام خمینی، مصباح الهدایه، ترجمه احمد فهری، ص ۱۴۶)



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

برای سایر مساجد گردید و به خاطر زیارتگاهی بودنش تاثیر زیادی بر توسعه و پیشرفت معماری گذاشت (کونل ۱۳۸۷، ۱۲-۱۴).

نخستین مساجد جامع امویان- این بناهای مذهبی ساده بودند و یک حیاط بزرگ و عمومی و فضایی با یک رواق عمیق داشتند که سمت قبله را نشان میداد و در واقع تالار سرپوشیده ای برای برگزاری نماز بود؛ بعد ها رواق های کم عمق تری به سه جانب دیگر حیاط افزوده شد و در اثر آن، حیاطی پدید آمد که با رواق ها محصور شده است. در ابتدا از پایه های قدیمی برای حفظ بخش های سرپوشیده استفاده کرده اند. و سپس آن ها را بر روی ستون ها و پایه های خاص استوار ساخته اند. این پلان ساده برپایه خانه محمد (ص) در مدینه است که الگویی برای شهرهای جدیدالتاسیس شد. با اینکه اجرای دو هدف ترکیبی سکونت و عبادت، دیگر امکان پذیر نبود و یا مفهومی نداشت، این مساجد همواره در جوار قصر حاکم برپا میشد و در کنار آن ساختمان کوچکی وجود داشت که خزانه امت مسلمان شمرده میشد. مفهوم مساجد به لحاظ شکل و کارکرد از خانه پیامبر در مدینه اقتباس نشد چون آن ها با همه سادگی و بدویت، تالار ستوندار خاورمیانه را به عنوان یکی از اشکال شاخص معماری بازآفرینی کردند. این کار، در واقع دگرگونی آگاهانه الگوهای کهن آپادانای ایرانی، فرای رومی و یا معابد مصری نبوده؛ این برخاسته از ترکیب دو نیاز بوده - نیاز به فضاهای بزرگتر در شهرهای جدید التاسیس - نیاز به پیروی از الگوی نخستین خانه محمد (ص) در مدینه؛ در عین حال دسترسی به بخش های متروک ساختمان، هم چون ستونها، نیز در این شیوه معماری بی تاثیر نبود. مهمترین ویژگی تالار ستوندار احیا شده، ارتباط عمومی آن با فضای باز درونی بود که دست کم در این مراحل نخستین، اجزا آن به دلخواه قابل تکثیر و افزایش بود (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۲۶).

نخستین نمونه های دو ویژگی مسجد در سوره و مصر پدید آمد که با روشی متفاوت و درجاتی گوناگون، سهمی عمده در تاریخ آن داشت. ویگی نخست " مقصوره<sup>۱</sup> " است، یعنی محوطه ای خاص در وسط دیوار قبله که برای عبادتگاه شاه در نظر گرفته می شد. منشا و تاریخ ظهور آن هنوز شناخته نشده، ولی باید با قضیه ترور و قتل و جدایی خلیفه از پیروانش رابطه داشته باشد. مقصوره فقط در مساجد اعظم ایجاد شده است. دومین ویژگی که باز دارای خاستگاهی مبهم است، از ویژگی های همیشگی منظر پردازی مساجد اسلامی است: مناره. کارکرد آن روشن است: موزن از بالای آن مومنان را در ساعات مقرر به نماز فرا میخواند به هر جا که اسلام پا گذاشت، مناره هم به دنبال آن بود و تقریباً در همه جا شکل یک برج بلند بالاتر از مسجد و یا شهر و روستا را پیدا کرد. نکته ی مهم درک این مطلب است که مناره کارکردی دو وجهی داشته: یکی برای نیاز دینی بوده و دیگری از موقعیت مسلمانان در ممالک مفتوحه حکایت میکرده است (اتینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۲۷-۲۸).

هم چنین، کهن ترین بقایای محراب مقعر، در مسجد دمشق مشاهده شده است. به منظور روشن شدن موضوع به کاربرد عمومی آن در مسجد توجه می کنیم. امروزه محراب را کاو دیواری، در سمت قبله می دانند که جهت مکه را نشان میدهد. ولی در تمام مساجد نخستین خبری از آن نیست؛ محراب از بخشی از بنا قابل رویت است؛ و کل پلان مسجد جهت قبله و نماز را طوی مشخص می سازد که احتیاجی به وجود نشانه و یا محراب نیست. برای اینکه بدانیم هدف از ساخت محراب چیست باید به دو نکته توجه کنیم. نخست اینکه، نویسندگان سده های میانه عموماً بر این باور بودند که محراب مقعر برای نخستین بار در مسجد ولید در مدینه پدید آمد که به جای مسجد - خانه پیامبر - نشست و آن را تکمیل کرد. دیگر اینکه، محرابی که در این مسجد کار گذاشته شده، در وسط نبوده بلکه در جایی قرار داشت که طبق احادیث پیامبر به هنگام برگزاری نماز برپا می شده است. پس می توان تصور کرد، که هدف از آن نمادینه کردن جایگاهی بود که نخستین امام (پیشنماز) در

<sup>۱</sup> - لغت نامه دهخدا

مقصوره. [مَ رَ ر] [ازع، ا] حجره كوچك. (غیاث). وثائق كوچك. خانه ُ خرد. (یادداشت به خط مرحوم ...

فرهنگ فارسی معین

(م ر) [ع. مقصوره] (ا) خانه كوچك.

فرهنگ لغت عمید

(اسم، صفت) [عربی: مقصوره، جمع: مقاصیر] [قدیمی] [maqsure] ۱. سرای حصاردار؛ خلوت خانه. ۲. جای ایستادن امام در مسجد. ۳. خا ...



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

آن ایستاده بود و دیگر اینکه به عنوان یادبودی تداعی کننده از مسجد پیامبر به کار رفته و بعد ها با بناهای ساخت ولید در سرتاسر جهان اسلام گسترش یافته است. مقایسه اقتباس بلادرنگ آن با گسترش کاربرد منبر در روزگار امویان نکته بالا را تقویت میکند؛ منبر صندلی سریر<sup>۱</sup> گونه ای از پیش از اسلام بوده، که پیامبر از آن در مدینه استفاده می کرد. به غیر از منبر مدینه، در زمان امویان از آن در مساجد بهره گرفتند و آشکارا نماد اقتدار شد. هم چنین کاربرد و اقتباس آن بسیار دقیق تر از کاربرد محراب بود. منبر وسیله ی منقولی بود که، دقیقا به نهاد مذهبی تعلق نداشت و برای مدت چندین سده وجود مساجد منبر دار یکی از معیارهای تشخیص یک شهر و یا یک مرکز دیوانی از یک مرکز صرفا روستایی بود. سرنوشت کاملا متفاوت محراب، مبین این است که اگر در مسجد با تشریفات سلطنتی ارتباط پیدا می کرد کارکرد اولیه آن نه سلطنتی، بلکه مذهبی بود. خاستگاه اصلی محراب را باید در کاودیوار ایام کهن جستجو کرد که با تعدیل های چندی به صورت هیکل کلیساهای قطبی، فضایی برای پیچک های توراتی در کنیسه ها یا به صورت چهارچوب ساده ای برای تندیس های افتخار ظاهر شد. محراب همچنین با رشد گنبدی در جلو بخش محوری دیوار قبله در دوره امویان ربط پیدا کرده که هنوز سازمان بندی نشده بود. البته گنبد، عنصر شناخته شده معماری به منظور تکریم یک جایگاه مقدس بود و در عربستان پیش از اسلام هم وجود داشت. نخستین اشاره ای که به گنبدی در جلو یک محراب شده، در مسجد سده دوم هجری /هشتم میلادی در مدینه است. مقدر بود که شبستان محوری، محراب مقعر، منبر و گنبدی در جلوی محراب سهمی در خور در تاریخ معماری اسلامی داشته باشند (تینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۳۰-۳۲).

تزیین ابنیه در دوره امویان - تقریبا برای ساخت تمام مساجد دوره ی نخست نه تنها از تمام وسائل موجود در محل بلکه از قطعات و ادوات قدیمی نیز که در فواصل دور موجود بود استفاده شد. به خصوص از ستون های بیزانسی و سرستون های آنها نیز استفاده گردید، حتی برای تعریض و بست مسجد قرطبه نیز از وسایل قدیمی استفاده شد و بعد ها در قرن دهم میلادی سبک مخصوصی برای ساختن سرستون ها ابداع گردید. در دمشق و بیت المقدس ابتدا دیوار ها را با سنگ مرمر و سنگ های تراش میپوشاندند و به نظر میرسد که این شکل خاص پوشش دیوار از طرح های عهد عتیق چندان دور نشده است. حتی تزیینات موزاییکی مسجد عمر و صحن مسجد امویان نیز مه به طرزی نو، در معیار اسلامی، تأثیری عظیم از خود به جای گذاشت، فقط میتواند تصویر ناقصی از سبک تزیینی هنر اسلامی دوره نخست را در اختیار ما بگذارد، زیرا این سبک به وسیله استاد کارانی که در مکتب بیزانس تعلیم دیده بودند، رواج پیدا کرد. نقاشی هایی که در قصر عمره به عنوان تزیین به کار رفته اند، چه از نظر طرح کلی و چه از نظر نحوه به کار بستن هریک از موضوعات به طور کلی نشان دهنده ی هنر یونانی است. این نقاشی ها علاوه بر صحنه های شکار و استحمام نشان دهنده ی تصاویر حیوانات نیز هست و البته خلیفه را نیز که در مقابل دشمنان اسلام بر تخت حکومت نشسته است نشان می دهد. ولی همه ی این نقاشی ها نمی تواند این حقیقت را بپوشاند که این صحنه ها همه مربوط به ادوار گذشته بوده است و در دوره ی جدید ادامه پیدا نکرده. نفوذ هنری ساسانیان به طرز غیر قابل انکاری در نقاشی های این دوره به چشم میخورد و در هریک از تالارهای قصرالبحر-الغربی قابل بازشناختن است. بهترین مکان جهت آغاز بررسی تکامل آرایش در اولین مرحله از هنر اسلامی نمای خارجی قصر المشرقی است. بر روی دیوار سمت چپ دروازه نقوش حیوانات در بین ساقه های مو یا دایره وار به دنبال هم حجاری شده است در صورتیکه بر دیوار سمت راست

<sup>۱</sup> - لغت نامه دهخدا

سریر. [س] [ع] (ا) اورنگ و تخت. (برهان). تخت پادشاه. (جهانگیری). تخت و اورنگ و سریر فعیل به معنی مفعول است مشتق از سر به معنی پریدن است ...

فرهنگ فارسی معین

(س) [ع] [ا] (ا) تخت، تخت پادشاهی، اریکه.



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معمار ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

دروازه فقط شکل نباتات مورد استفاده قرار گرفته. کوشش مجدانه ای که برای نشان دادن شکل برگ و ساقه تاک به صورت آرایشی انجام گرفته به خوبی میتواند نشان دهنده سبک و ایجاد "آرابسک"<sup>۱</sup> باشد (کونل ۱۳۸۷، ۲۲-۲۳).

### ج- عباسیان

خلافت عباسیان رسماً تا سال ۱۲۵۸ میلادی به طول انجامید اما تاثیر فرهنگی و هنری آن تا سال ۹۵۰ میلادی بود. تغییرات اولیه در حکومت عباسی نتایجی در برداشت: انتقال مرکز قدرت به عراق که در زمان امویان از نظر اقتصادی غنی و به لحاظ فرهنگی عمیق بود. این کار مرکز قدرت را به سنت های باستانی ایران نزدیک تر کرد و ایرانیان را هرچه بیشتر وارد دولت اسلامی ساخت. پس از مرگ هارون الرشید تنش شدید تر شد و در پی آن جناح ایران، بر جناح اعراب غالب آمد و قدرت موقتا تثبیت گردید (تینگهاوزن و گرابر ۱۳۹۱، ۹۵-۹۶).

جدایی نهایی اروپای اسلامی از خلافت عباسیان و تغییر مکان خلافت از دمشق به سوی مناطق شرقی، یعنی در نزدیکی تیسفون - قصر پادشاهان قدیم ایران- به بغداد تازه ایجاد شده، باعث گردید، که نفوذ عناصر ایرانی نسبت به عناصر عربی در فرهنگ و هنر شرق پیشی بگیرد. رشته ای که در دوره نخست باعث پیوند تمدن اسلام با تمدن عتیق یونان شده بود، سست گردید و به کمک بزرگان ایرانی، که در دربار خلفا به قدرت رسیده بودند، پیوند جدیدی با سنت های قدیم ساسانی که هنوز در بین النهرین رواج داشت، زده شد. خیر اندیشان ایران بیشتر از نظر فرهنگی در جبهه ی مخالف بغداد قرار داشتند و تحت حکومت صفاریان، طاهریان، سامانیان، آل بویه و سایر سلسله ها در وهله ی نخست می کوشیدند تا خاطره مردم را از دوران گذشته ی کشور زنده نگه دارند و به این طریق بود که هنر نیز دوباره طبق سنت های ساسانیان، شکوفایی خود را از سر گرفت (کونل ۱۳۸۷، ۲۸-۲۹).

مساجد - طرح کامل شده مسجد با صحن باز و ایوان های ستون داری به دور آن که در جهت قبله به سوی حرم عمیق تر میشود، در این دوره هنوز مورد قبول بود. مسجد بزرگ منصور از خشت ساخته شده و دارای ستون ها و سرستون های چوبی بود؛ بعد ها به دستور هارون الرشید دیواری از آجر به دورش کشیده شد، پس از این دوره بود که تغییراتی اساسی در بنای ساختمان ها داده شد و به جای خشت از آجر استفاده شد و دیگر ستون های یکپارچه به کار نرفت. از این پس ستون ها به وسیله ی دیواری به هم متصل شد و هلال های نوک دار و نیم دایره ای بر روی ستون ها بوجود آمد (کونل ۱۳۸۷، ۳۱).

کاخ ها و ابنیه مسکونی- در هنر دوره ی امویان قسمت اعظم طرح های آرایشی در تزیینات سنگی به ظهور می رسید ولی در دوره ی عباسیان با استفاده از آجر در کارهای ساختمانی، از پوشش گچی جهت تزیین رو بنا استفاده می کردند. در این تکنیک که از دوره ساسانیان باقیمانده بود، نوعی سنت به چشم می خورد و این سنت چیزی غیر از طرح مجدد مجموعه ی این طرح ها بصورت بدیع نبود. تمام اطاق های منازل مسکونی سامره را از گچ می پوشاندند و به کمک طاقماهایی دیوار ها را از یکدیگر مشخص میکردند یا با نقاشی هایی آن ها را تزیین می نمودند؛ به طور قط این روش در بغداد متداول بوده است. نمونه های زیادی که از این نوع تزیینات بدست آمده در حقیقت نشان دهنده یک نوع سبک تزیینی خاصی است که تا اندازه ای احساس گرایش به سوی طبیعت در آن مشاهده می شود (کونل ۱۳۸۷، ۳۶-۳۸).

<sup>۱</sup> - آرابسک، یا آربسک، عربسک، شیوه ای از تزیین با شکل های دقیق هندسی و نقش های گیاهی ساده شده (استیلیزه و قراردادی) و دور از طبیعت (انتزاعی) با پیچ و خم های متقاطع و موزون و مکرر که در تذهیب، کاشی سازی، قالی بافی، گچ بری، قلم زنی، منبت کاری، حجاری و دیگر زمینه های هنری به کار می رود



## ۲-۲- هنر اسلامی قرون وسطی

### الف - سبک فاطمیان

یکی از شدیدترین ضرباتی که بر پیکر خلافت در بغداد وارد شد به وسیله فاطمیان صورت گرفت که در شمال افریقا می زیستند و در سال ۹۶۹ میلادی مصر را تصرف کردند و آن را از نظر سیاسی و فرهنگی، در جهت مستقلی پیش بردند. فاطمیان از نژاد بربرها بودند و به این جهت سبک هنری خاصی را که در مکتب اموی - مغربی پرورش یافته بود، با خود به قاهره آوردند. از سوی دیگر از نظر مذهبی شیعه محسوب می شدند و به این جهت شدیداً تحت نفوذ ایرانیان که دارای همین مذهب بودند قرار داشتند. در نتیجه فعالیت خود آن ها صرف نظر از بعضی سنت های محلی، از دو سو بهره برداری میکردند از طرف غرب فقط در اوائل و از طرف ایران بطور مداوم مهم تر از همه، آزادی عملی بود که هنر تصویری در مقابل ممنوعیت ها گذشته پیدا کرد. به این ترتیب بود که رابطه ی دنیای اسلام با دنیای غرب مسیحی رونق گرفت و بندر اسکندریه به عنوان مهم ترین مرکز این برخورد ها گردید (کونل ۱۳۸۷، ۴۳).

### ب - سلجوقیان

با به قدرت رسیدن سلجوقیان که از قبایل ترکمن به شمار می رفتند و از دشت ها قرقیزستان به بخارا و ایران حمله بردند و در آن جا ساکن شده بودند عنصر ترکی در دنیای اسلامی شرق نقشی اساسی پیدا کرد. در دربار اکثر امرا فعالیت های هنری زیادی جریان داشت و در ایران بین النهرین و آسیای صغیر به نتایج بسیار خوبی رسید. در این بین ترک ها خود به ندرت به کارهای خلاقه هنری می پرداختند و بیشتر با دادن سفارشات فراوان در تشجیع عناصر محلی می کوشیدند ولی با وجود این، عقاید اساسی آن ها در تغییر سبک که به وضوح بوقوع می پیوست موثر بود: معماری در نتیجه تاکید در نشان دادن وسعت اماکن به صورت معماری ابنیه عظیم در می آید، زینت و تزئینات انعطاف بیشتری پیدا میکند و عنصر تصویری، به شکل اسلامی شکل میگیرد (کونل ۱۳۸۷، ۷۲-۷۳).

ابنیه مقابر - با به روی کار آمدن سلجوقیان علاوه بر مسجد، ساختن مقابر نیز در خاورمیانه به عنوان مهم ترین بنای مذهبی اهمیت پیدا میکند. ساختن مقابر به صورت مختلف انجام می گیرد، مقبره به شکل برج و مقبره به شکل قبه. هر دو نوع آن در مشرق ایران در خراسان تکمیل میشود و به عنوان مقابر امرا ایرانی یا ترکی و یا فرمانداران بنا میگردد (کونل ۱۳۸۷، ۷۳-۷۴).

مدرسه و مسجد - دومین نوع بناهای مذهبی را سلجوقیان در قالب مدرسه علما به معماری اسلامی وارد کردند. هدف این مدرسه در مقایسه با دانشگاه دارالعلم گسترش تعالیم سنتی و آماده و پرورش کارمند بود. درست در مرکز ایران شیعه امام شافعی که یکی از بزرگترین استادان فقه اسلامی بود مراکز دینی سنی برپا کرد، ولی پس از روی کار آمدن ترک ها بود که این مراکز جنبه کاملاً رسمی به خود گرفت (کونل ۱۳۸۷، ۷۶).

ابنیه غیر مذهبی - سلجوقیان به عنوان یک قدرت نظامی اهمیت زیادی به بنای دژهای مستحکم می دادند و این به آن جهت بود چون از طرف غرب با بیزانس همسایه بودند و صلیبیون مزاحمت هایی برایشان ایجاد می کردند. در مورد ساختن کاخ ها باید گفت که مقرر حکومتی بزرگان سلجوقی در نیشابور و مرو بوده و همه آن ها به طرز جبران ناپذیری از بین رفته اند. کاروانسراها قسمت اعظم ابنیه ی غیر مذهبی را تشکیل می دهند که در زمان سلجوقیان ساخته شده است. این کاروانسراها به طور منظم در تمام جاده های اصلی و مهم به جای قهوه خانه های ابتدایی قدیمی، به صورت آبرومندی بنا می گردیدند (کونل ۱۳۸۷، ۸۰-۸۱).

تزئینات سنگی، گچی و چوبی - در تمام ابنیه دوره سلجوقی در آسیای صغیر مانند مدارس، مساجد، کاخ ها و کاروانسراها، سر در اهمیت به سزایی داشته است، سردر است، که با تزئینات و اشکال گوناگون خود به یک بنا شکل خاصی می دهد. مسائل ساختمانی در این مورد در مرحله دوم اهمیت قرار میگیرد؛ به جای ایوان های مجلل و باشکوه ایرانی در این





کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

جا دروازه های سنگی به مقیاس بسیار کوچکتری پیدا می کنیم که به علت کارهایی که بر روی آن ها انجام گرفته دارای نوعی شکوه و عظمت هستند. در انواع اولیه فقط به نوعی دروازه با هلال های نوک دار ساده بر می خوریم ولی به زودی بناهای جدید دیگری در این زمینه شروع می شود. طاقنماها آن چنان با ردیف های مقرنس برآمده شده که ظاهرا به شکل بخاری دیواری درآمد است که در یک چهارچوب قائم الزاویه با الواح زینتی چند ضلعی مسطح پوشانده شده باشد. در این دوره مناره با بنای سر درب ادغام شد (کونل ۱۳۸۷، ۸۲-۸۳).

کاشی کاری - ابداعاتی که در ابنیه دینی ایرانیان در دوره سلجوقی به عمل آمد تاثیر تزئینی خود را بیش از همه در نحوه پوشاندن سطوح با کاشی برجای گذاشت. اگر در گذشته برج ها و مقابر و مساجد دارای طرح هایی از آجر بود و برای تاثیر بیشتر از خطوط و نقوش آرایش یافته استفاده می شد، در عراق در اواخر قرن ۱۲ حتی برای تزئینات داخلی بنا هم از آجر استفاده می کردند و در ایوان " قلعه " در بغداد این گونه فعالیت ها به انتها درجه شدت خود رسید. در ادامه روش کاشیکاری الوان که تا آن زمان مرسوم بود در قر ۱۳ در آسیای صغیر موزاییک سفال لعابی مرسوم میگردد و ابتدا در سال ۱۲۲۰ میلادی در محراب و گنبد مسجد قلعه به کار رفت. در این جا تمام گنبد با طرح ها و اشکال ستارگان پوشانده شده و با کتیبه های قرآنی که به خط زیبا و تزئینی کوفی نوشته شده احاطه گردیده. ابتدا فقط از چهار رنگ استفاده میشده: آبی روشن، آبی تیره، قهوه ای و سیاه؛ تغییراتی که بعدها در رنگ داده شد در ایران صورت گرفت (کونل ۱۳۸۷، ۸۵-۸۶).

خط و مینیاتور - آثاری که از دوره ی سلجوقیان باقی مانده نسبت به آثار دوره های گذشته از نظر آثار مکتوب غنای بیشتری را نشان می دهد. در کنار خط ظریف و شاخه شاخه ی کوفی، خط جدید و مدوری به نام " نسخ " ابداع گردید. نصوص قرآن که به خط مایل یا مدور نوشته میشد، در نسخ فاخر بر زمینه ی ارابسک بوجود آمد و صفحاتی که دارای سرلوحه بود کم کم اهمیت تزئینی پیدا کرد اهمیت نقش برجسته بغداد در مورد تزئین کتب بیش از این ها بود؛ بغداد می تواند افتخار کند که بوجود آورنده ی اولین مکتب نقاشی مینیاتور اسلامی بوده است (کونل ۱۳۸۷، ۸۷).

### پ - سبک ایرانی - مغولی

هلاکوخان در سال ۱۲۵۸ میلادی فرمان قتل آخرین خلیفه عباسی را در بغداد صادر کرد و شخصا سلسله ایلخانان را در ایران بنا نهاد. ترکستان غربی نیز در این بین به دست خانواده سلطنتی مغول افتاد. هر دو خاندان قریب یک قرن حکومت کردند و پس از شکافی که در حکومت آنها افتاد، تیمور که از سال ۱۳۶۹ میلادی در ماورالنهر به قدرت رسیده بود، آخرین قدرت جهانی تاریخ آسیا را تاسیس کرد. در اینجا، ما دو دوره متوالی با فاصله زمانی کوتاه را از یکدیگر تشخیص می دهیم. در اولین دوره که مربوط به ایلخانان است، عنصر مغولی بر فعالیت های هنری ایران تاثیر می گذارد در حالی که در دوره ی دوم که عنصر مغولی کاملا "ایرانیزه" شده، سبک تیموری در قرن ۱۵ میلادی به ارزش و اعتبار بیشتری میرسد (کونل ۱۳۸۷، ۹۴). مسجد - سبکی که در دوره ی سلجوقیان برای بنای مساجد ابداع شد، در قرن ۱۴ با ایجاد چهار ایوان بزرگ و یک نمازخانه عظیم متصل به آن ها تکمیل گردید و در ایران دوره مغول گسترش بیشتری پیدا کرد. در دوره تیموری، سبک جدید مساجد گنبد دار بدون صحن برای سنی ها تحت تاثیر مقابر عظیمی که ایجاد کرده بودند بیش از پیش رایج می گردد (کونل ۱۳۸۷، ۹۶-۱۱۳).

تزئین بنا - در این دوره نیز طبق دوره های قبل تزئینات رشد کرده و گچ کاری ها گسترش پیدا کرده و میتوان از روی سرهای گچی مغولی که در برخی از کاخ ها بدست آمده میتوان نتیجه گرفت مجسمه سازی به همان شیوه سلجوقی گسترش پیدا کرده ولی پیشرفت واقعی این دوره در انواع کارهای سفالی نمایان میشود. درجات رنگ ها افزایش پیدا می کند و رنگ های فیروزه ای، سفید، زرد، سبز، قهوه های و سیاه بیشتر مورد توجه قرار می گیرد. علاوه بر این از کاشی های همرنگ و هم چنین از مقرنس ها و طاق های مقرسی نیز به کررات استفاده شد (کونل ۱۳۸۷، ۱۱۶-۱۱۷).



### ت - هنر مملوکان

صلاح الدین موسس ساسله ایوبیان راه های جدیدی به دنیای هنر گشودند اما دوره حکومت آن ها بسیار کوتاه بود. در چهار چوب تکامل هنر اسلامی، دوره مملوکان به خاطر الحاق سرزمین نیل به دایره اشکال " فرم ها " ترکی که از بعضی جهات انقلاباتی عمیق به همراه داشت دارای اهمیت فوق العاده ای است. در این دوره صلاح الدین ساختن مدرسه را به شکل متداول سوریه به صورت چهار قسمتی رایج کرد و از طرفی فنون ساخت مقابر گنبد دار از ترکستان غربی فراگرفته و متداول شد و هر دو عنصر در نقشه بنای مساجد مورد توجه قرار گرفت. شکل بنای خانقاه نیز از ابتکارات صلاح الدین میباشد. - خانقاه دیر است که دارای مسجد، قبر و احیاناً چاه آب و مدرسه نیز هست (کونل ۱۳۸۷، ۱۲۶-۱۳۰).

نمای خارجی و تزئینات داخلی - علاقه مندی به مصالح سنگی که تقریباً فقط در ابنیه دینی به کار میرفت در اینجا همانقدر بود که قصد رسیدن به یک نتیجه ی زیبای تصویری در نتیجه ی تناوب رنگ زرد و قرمز تیره ی سنگ های به کار رفته بر خطوط افقی تاکید بیشتری شد. و در این دوره از مصالح ساختمانی مختلف در قرنیزها و درها و پنجره ها استفاده شد که شکل زیبایی را ایجاد می کند. بناها اغلب در چند طبقه و دارای پنجره های هستند، در برخی اوقات نیز خلوتگاه هایی بسیار زیبایی دارند. برای ایجاد یک زیبایی شاعرانه در بنا، قرار دادن مناره در نمای خارجی آن به عنوان یک عامل مهم تلقی میشد و این عمل به این طریق انجام می گرفت که مناره را در یک گوشه یا در هر دو گوشه ی بنا بطوری که فاقد پایه باشد می ساختند و شروع پایه آن از قرنیز بام آغاز می شد. بر خلاف مناره کوچک که هیچ گاه از یک اندازه معین بلندتر نمی شدند، گنبد ها را برای با ابهت تر نشان دادن ابنیه مذهبی بسیار بزرگ می ساختند و این خود مشخص کننده ی وظیفه گنبد ها بود (کونل ۱۳۸۷، ۱۳۰-۱۳۲).

ادوات مساجد مملوکان - شاید در هیچ دوره ای از هنر اسلامی به اندازه ی عصر مملوکان احتیاج به اشیا و ادوات مجلل برای مساجد و مدارس و آرامگاه ها به این شدت نبود. در این دوره منبر باعث بدعت تازه در حکاکی شد و خاتم کاری رونق گرفت. در این دوره استفاده از شش گوشه هایی برای نگه داشتن شمعدان ها و صندوق هایی برای نگه داری قرآن رواج یافت. یکی دیگر از ائاثیه مهم مسجد شمعدان است، که مخصوصاً دو نوع مجلل آن را در کنار محراب قرار می دادند و نیز از چراغ های معلق که به سمت بالا نازک می شد استفاده می کردند. در این دوره تزئین جز در کتیبه ها ( آیات قرآن، ادعیه برای سلامتی حاکم و مدح وقف کننده رفیع الشان )، علائم و نشان ها و برجسته کاری ها که به انواع مختلف انجام می گرفت در سیر محصولات این دوره به کار نمی رفت (کونل ۱۳۸۷، ۱۳۶-۱۳۸).

### ۲-۳- هنر اسلامی دوره ی جدید

#### - هنر صفویه در ایران

در دوره ی بعد از دوره میانی با توجه به شواهد تاریخی می توان گفت که دوره ی صفویه از رونق خاصی برخوردار بوده و بعد از آن سیر حرکتی و رشد کن و گم می شود و در این پژوهش در هنر دوره ی جدید به بررسی اجمالی هنر صفویه بسنده می شود.

در سال ۱۵۰۲ میلادی با شروع سلطنت شاه اسماعیل در ایران خاندانی شیعه قدرت را به دست میگیرند که بنیان گذارش مردمقدسی به نام شیخ صفی الدین اردبیلی است. این سلسله به یاد ایده آل های ملی توده ی مردم می افتند و ایران را یکبار دیگر برای آخرین بار به اوج اعتلای فرهنگی رهنمون میشود. سنت های مغول ندیده گرفته میشود و در بیشتر شهر ها فعالیت های هنری از سر گرفته میشود (کونل ۱۳۸۷، ۱۸۰).

ابنیه مذهبی - بنای مقابر که در گذشته برای تکامل ابنیه بی اندازه با اهمیت بود، هنوز هم در به وجود آمدن فرم های جدید که گاه موثر واقع میشود، حتی اگر این فرم ها به صورت مقابر مقدسی باشد به نام " امام زاده " معروف گردیده. در اغلب بناهای مذهبی که در دوره صفویه بنا گردیده از کاشی لعاب دار و منقش استفاده شده و از نظر فنی در مسجد اردبیل به دوره



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

کمال رسیده است. در داخل و خارج و در طاق و ایوان ها، مناره ها و گنبد محراب ها از ظریف ترین تکنیک ها و موثرترین رنگ ها و خیره کننده ترین نقوش گلها و شاخ و برگ در کاشی لعاب دار استفاده شد (کونل ۱۳۸۷، ۱۸۳-۱۸۴).

### ۳- هنر

#### ۱-۳ - کلیت، تعاریف و برداشت ها

از آن جا که ساحت وجودی انسان در دو بعد باطن "معنا" و جسم به منصف ظهور میرسد و از طرفی معنویات درونی انسان که ناشی از بعد معنایی وجود اوست در حالت عادی به محسوسات ساحت جسم و عالم امکان قابل تبدیل نیست و ادراک نمی شود، انسان از ابتدا در پی یافتن راهی بوده تا بعد درونی و معنایی خویش را به مرحله ابرازگری و تعامل با عالم امکان برساند؛ بنابراین هنر همواره از ابتدا بستر و پلی شد تا انسان بتواند به این مهم دست پیدا کند. در ادامه با این پیش فرض ارائه شده، به تاویل های ذکر شده در مورد هنر پرداخته میشود.

در بسیاری از تعاریف ارائه شد در باب هنر به مسئله زیبایی و حس لذت بخشی نیز، اشاره گردیده که در ادامه پژوهش به این مورد هم پرداخته میشود؛ از منظر نوعی نگاه میتوان چنین عنوان کرد که "هنر شناخت حدسی است و از تلاقی مبداء وحدانی با مبدا وجودی به دست می آید؛ ساده ترین و معمول ترین تعریف هنر این است که بگوییم هنر کوششی است برای آفرینش صور لذت بخش. این صور حس زیبایی ما را ارضا میکند، و حس زیبایی وقتی راضی میشود که ما نوعی وحدت یا هماهنگی حاصل از روابط صوری در مدرکات حسی خود دریافت کرده باشیم" (نصر ۱۳۸۶، ۱۷-۱۸)؛ با نگاهی متفاوت تر و البته همسو با آن چه گفته شد، نظریه بل را نیز می توان در این مورد چنین عنوان کرد: "هنر یعنی فرم معنا دار". این پیام اصلی بخشی از کتاب به نام "فرضیه زیباشناختی" است. اساس نظریه همین است. حاصل آفرینش دست بشر در نهایت برای برانگیختن حس زیبایی شناسی در تماشاگران حساس است (واربرتن ۱۳۸۷، ۱۸).

مسئله هنر این است که "هنر چیست"؟ این پرسش هم در زیبایی شناسی و هم در کار هنری قرن بیستم مهم بوده است. ظاهراً هنرمندان بارها مجبور شده اند در آثارشان با این مسئله رویارو شوند تا دنیای هنر آن ها را جدی بگیرد (واربرتن ۱۳۸۷، ۹)؛ اما هنر چیست و چگونه از چیزهای دیگر قابل تشخیص است؟ نظریه پردازانی که تلاش کرده اند به این سوال جواب بدهند، زیادند و پاسخ های آن ها هم بسیار متنوع است. اما در این میان یک خصیصه وجود دارد که فی الواقع همه آنها در این خصیصه مشترکند: یک اثر هنری، یک چیز انسان ساخت، یک صناعت است که با ابژه در طبیعت فرق میکند. احتمال دارد که غروب، زیبا و دل انگیز باشد ولی یک اثر هنری نیست. یک تکه چوب شناور در آب امکان دارد قابلیت زیبایی شناختی داشته باشد، ولی یک اثر هنری نیست، چون انسان آن را ساخته است. از طرف دیگر، قطعه ای چوب که حکاکی شده باشد و مثال چوب شناور به نظر آید، یک ابژه طبیعی نیست، بلکه هنر است حتی اگر جلوه ظاهری هردو مثل هم باشد (هاسپرز ۱۳۸۹، ۱۲)؛ از طرفی اگر بپذیریم که هنر زمانی شکل می گیرد که هنرمند از کمبود آن در عالم واقعیت دچار تشویش می شود، میتوان به تعریف هربرت رید در این مورد بسنده کرد که اذعان دارد: "هنر بیان هر آرمانی است که هنرمند توانسته باشد آن را در صورت تجسمی تحقق بخشد" (رید ۱۳۹۲، ۶).

از منظر جامعیت اگر به سوژه هنر نگاه شود چنین برداشت خواهد شد که پرداختن به این موضوع- تعریف هنر- به راحتی قابل حصول نخواهد بود مگر آن که، در بخشی کلان تر به آن پرداخته شود چنان که اریک نیوتن اینگونه به این موضوع مینگرد که: "هنر بر خلاف طبیعت پر است از نیات و نظرات و توضیحات و بیزاری ها و پسندهای بشری و اگر قرار شد که هنر فهمیده شود، باید نخست همه آن عوامل فهمیده شوند" (نیوتن ۱۳۸۸، ۹۱)؛ پس می توان گفت پرداختن به هنر باید به صورت جامع و فراگیر نیز بررسی شود.



### ۲-۳- مفهوم و ماهیت

برای درک سوژه هنر باید کمی عمیق تر به آن نگاه شود تا به عمق و مفهوم هنر در یک جامعیت در چهارچوب تعاریف ارائه شده در بخش قبل رسید، نکته ی اساسی دیگر در شناخت هنر به معنای عام کلمه و به معنی خاص، ذات شناسی است. سوال این است که آیا ذات شناسی هنر امری لازم برای شناسایی معتبر آثار هنری است و اصلاً چنین امری امکان پذیر است؟ (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۶)؛ " به نظر هگل شناخت دقیق هنر و آثار گوناگون آن امکان پذیر است. به طور کلی هنر در قالب محسوس و انضمامی خود حاوی حقایقی است ذاتی که عقل به نحو دیالکتیک بدان راه می یابد و شناسایی معتبر و صحیحی در مورد هنر به وجود میآورد" (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۶)!

"هنر نمی تواند فقط تقلید از طبیعت باشد و باید حتمن روح در آن منعکس گردد. بحث در باره ی هنر یعنی بحث درباره نحوه بسط و گسترش روح در آن ماده ای که اثر هنری در آن تحقق یافته است. اثر هنری از هر نوعی که باشد به درجات متفاوت از یک طرف حاکی از تجلی روح در ماده است و از طرف دیگر به نسبت کمال خود رهایی روح از ماده را نمایان می سازد. اثر هنری محل تقابل روح و ماده است. تاریخ آثار هنری نموداری از معنای ذاتی هنر است. در هر زمانی تقابل روح و ماده به صورت خاصی در می آید" (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۶).

هربرت رید در کتاب معنی هنر، این ذات و ساخت درونی را از منظر احساس نگاه می کند و چنین ادعان میکند که: "اثر هنری به یک معنی، رها ساختن شخصیت انسان است. احساسات ما معمولاً مهار شده و سرکوفته اند. ما یک اثر هنری را مورد تاویل قرار میدهیم و فوراً احساس رهایی می کنیم؛ و نه تنها رهایی- سمپاتی خود نوعی رهایی احساس است- بلکه احساس قوت و شدت و تعالی هم می کنیم. فرق اساسی میان هنر و احساساتی گری<sup>۲</sup> در همین جا است. احساساتی گری هم نوعی رهایی احساس است، منتها رهایی همراه با ضعف و وارفتن واطف است. هنر هم رهایی احساس است، اما در عین حال قوت و استوار شدن نیز هست. هنر رعایت اقتصاد در بیان احساسات است؛ هنر عاطفه ای است که صورت خوب از آن حاصل شود" (رید ۱۳۹۲، ۲۱).

در یک جمع بندی کلی از آن چه در باب مفهوم هنر و تعاریف آن در مسیر پژوهش بررسی شد می توان به دیدگاه دکتر نقی زاده که میگوید: "هنر عبارت است از بیان معنا، ارزش و اصولی که با بهره گیری از روش ها -یا هنر ها- ی خاص توسط افراد -هنرمندان- به گونه ای که اثر حاصل - اثر هنری- واجد صورت و کالبدی باشد که از طریق حواس بتواند معنایی را به انسان منتقل نموده و روان او را تحت تاثیر قرار دهد و اعمال و رفتار او را در جهتی خاص هدایت کند و موضوعاتی را به عنوان اصول و ارزش ها در نظر او جلوه گر نماید و تفکر و جهان بینی او را - بسته به نظری که در مورد انسان دارد- به سمت ساحتی از حیات هدایت و رهبری نموده، او را بر همان ساحت متمرکز و متوجه نماید" (نقی زاده ۱۳۸۰، ۱۵۷)؛ بسنده کرد و چنین دریافت که، "هنر از عناصری ترکیب می یابد که با وجود انسان می تواند به دستاوردهای لطیفی از احساس آدمی دست یابد که در شرایط دیگر، چنین امکانی میسر نمی باشد، این عناصر عبارتند از: تخیل، ذوق، خلاقیت و زیبایی" (نصر ۱۳۸۶، ۲۰)؛ به جرات می توان گفت، زیبایی از مهم ترین آن ها به شمار می آید که موضوع مورد بحث در این پژوهش نیز می باشد و در ادامه روند پژوهش، به آن پرداخته خواهد شد.

<sup>۱</sup> - به نقل از دکتر کریم مجتهدی/ مجله فرهنگ و زندگی/ شماره ۱۸ / تابستان ۱۳۵۴ / انتشارات وزارت فرهنگ و هنر / صص ۱۵۹-۱۶۵.

<sup>۲</sup> - sentimentality



## ۴- زیبایی شناسی

### ۴-۱- تعاریف و مفهوم

زیبایی چیست؟ این پرسش، پرسشی است که با گذشت زمان از اهمیت آن کاسته نشده است. پرسش هایی از این قبیل می کوشد که بنیان های ابداع اثر هنری و دریافت مخاطب را برای نقد و تفسیر و فهم اثر هنری، تبیین کند. اگر بپذیریم که ذات هنر زیبایی است، امر مبهم ( ذات هنر ) را با امر مبهم دیگری ( زیبایی ) تعریف کرده ایم. برای خروج از این ابهام باید بدانیم که زیبایی چیست و چه ماهیت و اوصافی دارد و چگونه به صورت اثر هنری ظاهر می شود (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۹)؛ با بیان این پیش زمینه فکری، در ادامه تعاریف، برداشت ها و مفاهیم مستند و قابل پذیرش در باب زیبایی بیان خواهد شد تا در نتیجه مفهوم زیبایی رخ بنماید تا در بتوان از آن در فرضیه ارائه شده در پژوهش بهره برد. در حله اول دیدگاه سارتر این گونه جلب نظر می کند: " زیبایی فقط موضوع هنر نیست، بلکه گوشت، خون و همه موجودیت هنر است. مالیدن ناشیانه رنگ ها روی بوم، نقاشی محسوب نمیشود" (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۹)؛ در ادامه ی این بررسی ها تفکرات زیر نیز کارساز خواهد بود؛ شوان نیز در مقاله ( حقایق و خطاهایی درباره ی زیبایی ) نسبت خیر و زیبایی را این گونه توصیف کرده است: " گفته اند زیبایی و خیر، دو وجه واقعیتی یگانه اند، یکی وجه ظاهر آن است و دیگری وجه باطن آن ». بنابراین خیر، زیبایی باطنی و زیبایی، خیر ظاهری استو تجربه زیبایی شناختی در جایی که جهت گیری صحیحی داشته باشد، ریشه در رمزپردازی و نه در بت پرستی دارد. این تجربه باید در خدمت وحدت باشد نه در خدمت تفرقه، این تجربه باید بسط عرفانی به بار بیارد نه قبض عاطفی. زیبایی یا درک و فهم علت مابعدالطبیعی آن، می تواند حقایق بسیاری را آشکار کند، به طوری که برای کسی که از مواهب لازم برخوردار است، می تواند جزئی از معرفت قرار بگیرد" (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۱۱).

قاضی سعید قمی در پاسخ به زیبایی چنین بیان میدارد: " این زیبایی ذره ای از زیبایی انوار عقلانی است و خود این زیبایی جسمانی چیزی جز تناسب اجزا و ترکیب نیست. در حالی که برای هر جزء این زیبایی یک حقیقت عقلی و کمال قدسی وجود دارد. هم چنین زیبایی و جمال آن موجودات روحانی نیز از آن مرتبه و فاعل بالاتر آن هاست... بنابراین، همان گونه که گفتیم هر چه در طبیعت است اثر و مثالی از آن عالم بالاتر است. پس صورت هنری و صورت طبیعی اگر چه زیباست ولی زیبایی آن ها محفوف به هزاران پوششی است که به خاطر وجود ماده ایجاد شده اند. حال چگونه خواهد بود آن زیبایی ای که از هیولی<sup>۱</sup> عاری باشد.<sup>۲</sup> یعنی حسن و جمال از ناحیه خون یا همان ماده نیست، حتی از ناحیه هیولی هم نیست بلکه آن معنایی است که از مبدا به محل قابل، متجلی شده است به خاطر همین است که زیبایی حکایت و اثری است از زیبایی بالاتر. پس زیبایی از قبل ذات صورت است به حیثی که آن مثالی از عالم اعلی است" (بوذری نژاد ۱۳۹۰، ۳۲).

از منظر آکادمیک و به خصوص از مطالعه کتاب فاخر ( معنی زیبایی )، تعریف زیبایی بدین سان قابل تامل است که: " زیبایی آن نمودی از پدیده است که چون به وسیله ی حواس دریافت شد و از آن جا به مرکز اندیشه یا مشاهده ی درونی ادراک کننده منتقل گردید، خاصیت آن را دارد که واکنش هایی مبتنی بر تجربه های اندوخته شده اش را برانگیزد. در هر

<sup>۱</sup> - شیء از آن حیث که دارای صورت جسمانی است بالفعل است و از آن لحاظ که قابلیت پذیرش صور را دارد بالقوه است (ابن سینا بارها تأیید کرده است که جسم نمی تواند علت از برای چیزی دیگر باشد. «بزرگترین شالوده ای که مذهب ابن سینا راجع به طبیعت بر آن استوار بود این فرض بود که جسم ممکن نیست فاعل واقع شود. فاعل همیشه قوه یا صورت یا نفس است که خرد توسط آنها کار می کند. در جهان طبیعی حصری برای قوا نیست؛ مهمترین مراتب آن از پست ترین به بالاترین عبارت است از قوای طبیعی، گیاه، جانور، نفوس انسانی و نفوس کلی» تاریخ فلسفه در اسلام، به قلم دی بور، ص ۱۴۴). و نیز می توان گفت که جسم جوهری است که هم دارای فعلیت است و هم دارای قوه. جنبه بالفعل آن را صورت خوانند و جنبه بالقوه آن را ماده یا هیولی.

<sup>۲</sup> - قاضی سعید در کتاب اربعینات مراتب نزولی عالم را عقل، آن گاه نفس و سپس هیولی میدانند. در نظر وی، نفس نور و کمال خود را از عقل یا قلم اخذ می کند و عقل نیز از باری تعالی. صورت های موجود در عالم جسمانی انعکاس شعاع نفس نورانی به غواسق عالم اجرام است. ( نک: قاضی سعید، اربعینات، ۱۱۹)



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

مورد آزمون وجود و شدت درجه زیبایی، احساس لذتی است که شخص ادراک کننده که بر اثر تشریف<sup>۱</sup> تمایلش به تکرار تجربه ی شخصی در عالم مشاهده ی درونی، برای وی حاصل شود؛ چنین تمایلی خود بر اثر کسب تجربه در هر زمینه و عالمی که باشد در انسان به وجود می آید. بنابراین هر قدر اندوخته ی تجربیات تماشاگر فراوان تر و توانایی اش به مشاهده ی درونی بیشتر باشد، تجهیزات و تدارکات وی برای درک زیبایی کامل تر و کارگتر است و به بیان متداول (ذوق) او (بهتر) یا پرورده تر<sup>۲</sup> (نیوتن ۱۳۸۸، ۲۷۵)؛ پیش از این در بررسی هنر از نقطه نظر بل نیز بیان شد که حاصل آفرینش دست بشر در نهایت برای برانگیختن حس زیبایی شناسی در تماشاگران حساس است. بنابراین عقیده نظر زیباشناسانه ی او چنین مطرح میشود: "حس زیبایی شناسی که در نظریه بل نقشی بسیار محور دارد، معمولاً در حضور هیچ چیز به جز آثار هنری احساس نمی شود. او از (حس زیبایی شناسی) به صورت اصطلاح تکنیکی استفاده میکند: منظورش احساساتی نیستند که ممکن است برچسب زیبایی شناختی به آن ها بزنیم. حس زیبایی شناسی فقط به فهم ما از هنر اختصاص دارد و موارد نادری که اشیاء طبیعی باعث برانگیختن آن می شوند، آن نیز به گونه ای ماخوذ از معنای باتدایی اش است. از نظر بل، آن زیبایی که هنگام تماشای بال پروانه یا یک گل تشخیص میدهیم و احساس می کنیم از نوعی نست که با دیدن فرم معنا دار یک نقاشی حس می کنیم. از نظر بل، حس زیبایی شناسی از احساسات مربوط به زندگی معمولی نیست؛ چیزی عمیق تر است. در بخشی از کتاب هنر که (فرضیه ی متافیزیکی) نام دارد، بل می گوید فرم معنا دار باعث میشود به نگاهی گذرا به ساختار دنیا، چنان که واقعا هست، دست پیدا کنیم - نگاهی گذرا به پشت حجاب ظواهر"<sup>۳</sup> (واربرتن ۱۳۸۷، ۲۰-۲۱)؛ اگر از باب فلسفه هنر به زیبایی شناسی به موجب ابژه<sup>۴</sup> نگاه شود مصداقش در تالیفات راجرز اسکرانتن و جان هاسپرز در باب فلسفه هنر، قابل بررسی است بدین صورت که دو رویکرد را برای ابژه زیبایی شناسی بیان می کند: "۱- ابژه زیبایی شناسی یک ابژه تجربه حسی است و مثل آن هم بهره می رساند، یعنی با شکل و فرم حسی این ابژه شنیده یا دیده (در موارد نادر) یا تخیل می شود. ۲- ابژه زیبایی شناسی تاملی و تعمقی است؛ یعنی جلوه و حضور آن موضوع علاقه ی ذاتی است و بررسی آن نه فقط به گونه ی یک ابژه لذت حسی، بلکه به عنوان منبع مفهوم و ارزش نیز صورت مگیرد"<sup>۵</sup> (هاسپرز ۱۳۸۹، ۸۶)؛ در همین چهارچوب و در ادامه مسیر فلسفه ی هنر، بابک احمدی در کتاب حقیقت و زیبایی نیز برداشتی از زیبایی این گونه ارائه می دهد: "در تجربه ی زیبایی شناسانه، ما با یک ابژه رویارو نیستیم، یا بهتر بگوییم رویارویی ما با ابژه اهمی ندارد. این جا ما با بیان آن ابژه در ذهن روبه رو هستیم. ابژه همچون تمامیتی محسوس، که از راه حس دانسته شده، در ما احساس زیبایی را می آفریند. هنگامی که کسی به چشم انداز جنگلی می نگرند، تجربه ی زیبایی شناسانه از این جنبه دیداری، و از این انعکاس در ذهن بیدار می شود. نه ابژه موجود، بلکه حس دیداری مهم است، یعنی روالی که در آن ذهن متأثر میشود و به حس زیبایی شناسانه فرصت ظهور میدهد. از این روست که داوری و حکم ذوقی، یک داوری شناختی نیست، نه منطقی بلکه زیبایی شناسانه است، و بنیان تعیین کننده ی آن (سویژکتیویته) است. داوری زیبایی شناسانه به تاثیر های سوژکتیویته ابژه در آگاهی مربوط می شود. ابژه این جا فقط در ارتباطی که با ذهن می یابد مطرح است"<sup>۶</sup> (احمدی ۱۳۹۳، ۸۸).

از بعد ادراک و نظریه های علمی نیز زیبایی قابل بررسی خواهد بود چنان چه یورگ کورت گروتتر<sup>۳</sup> در کتاب تاثیر گذار خود، زیبایی شناسی در معماری، بر اساس نحوه ی شکل گیری ادراکات و فرایند ذهنی، دیدگاهش را چنین بیان میکند که:

<sup>۱</sup> - فرهنگ فارسی معین:

(ت ش ف) [ع . ا] (مص ل .) ۱ - شفا یافتن ، بهبود جستن . ۲ - آرامش خاطر یافتن .

<sup>۲</sup> - (object) ابژه (در لاتین objcere: به معنی خود را در برابر چیزی گذاشتن)، چیز، موضوع. 'ابژه، در برابر سوژه یا ذهن، آن است که درباره اش گفته می شود، بر خلاف سوژه یا ذهن که خود گوینده است. ابژه می تواند فکر شود، ولی سوژه فکر می کند. 'ابژه در پایان سده هجدهم مفهوم تازه ای می یابد: ابژه یعنی آنچه که در برابر سوژه (ذهن) است. با این ایده، ابژه بودن سوژه مفهوم خود را از دست می دهد و واگرایی میان سوژه و ابژه به کیفیت تازه ای می رسد. در سده نوزدهم، مفهوم های ابژه و سوژه آشکارا وارد فلسفه شده و بعد تازه ای یافتند. 'جان لاک و لایبنیتس، کنش های فکری را هم ابژه ای برای سوژه می بینند. ابژه به هم پیوسته، پدیده ای است که از ابژه های مختلف تشکیل شده باشد. 'در دوران ما با تکامل تئوری سیستم ها، ابژه به مفهوم عنصرهای به هم پیوسته ای است که به شکلی اندام وار (ارگانیک) با یکدیگر در پیوند هستند.

<sup>۳</sup> - JORG KURT GRUTTER



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

"عوامل روانی- اجتماعی بر ادراک ما اثرات مهمی به جای می گذارند. بدین ترتیب این عوامل از این مسیر در احساس ما از زیبایی نیز موثرند. اینک خواهیم دید که ادراک زیبایی تحت تاثیر عوامل موثر دیگری نیز قرار دارد. نظریه اطلاعات<sup>۱</sup>، سعی دارد به صورت غیر مغرضانه ای و به زبان ریاضی زیبایی را تشریح کند. بنابراین نظریه، اطلاعات سمانتیک یک پیام، ذهن انسان را مشغول کرده، در مقابل اطلاعات زیباشناختی، عواطف انسان را مخاطب قرار میدهد. به عبارتی دیگر این اطلاعات چند و چون زیبایی را مشخص می کند. براین اساس یک پیام زمانی زیبایی را القا می کند، که پرت اطلاعاتی کافی داشته باشد. باید مقدار پرت اطلاعاتی آن قدر باشد که میزان بداعت آن یعنی محتوای زیباشناختی آن از حداکثر دریافت ذهنی یعنی شانزده بیت در ثانیه کمی بیشتر باشد. از این طریق، گیرنده مجبور به تشکیل طرح واره است و به این ترتیب ذهن اجباراً خود را معطوف به ادراک بالاتری می کند. میزان بداعت، بایستی در هر سطح ادراکی کمی بیش از ظرفیت حداکثر دریافت ذهن باشد. ارضای حس زیباشناختی- لافل تا حدی- زمانی به دست می آید که ذهن در مجموعه ای از تحریکات ظاهراً غیر منظم و مغشوش، موفق به کشف یک نظم نسبی گردد" (گروت ۱۳۸۸، ۹۶).

در یک جمع بندی کلی در مورد زیبایی شناسی نسبت به تعاریف و مفاهیم ارائه شده در بالا چنین برداشت میشود که زیبایی وابسته به معنا، درون و احساسات و ادراکات است و به طبع باید جایی فراتر از ماده و ظاهر به دنبال آن گشت و باید وارد معنا شد، در این راستا به جرات می توان به دیدگاه طاهره نصر، به عنوان ماحصل آن چه ذکر شد بسنده کرد: " نزدیک ترین اندیشه ای که در تاریخ گذشته بشر سراغ داریم و بسیار به مکتب جمال<sup>۲</sup> نزدیک است، عقاید افلاطون درباره زیبایی است. ( افلاطون می گوید که روح آدمی در عالم مجردات قبل از آن که به جهان خاکی هبوط کند، حسن مطلق و حقیقت زیبایی را بی پرده دیده است و چون در این عالم به زیبایی صوری باز می خورد، زیبایی مطلق را به یاد می آورد، فریفته ی جمال می شود و چون مرغ در دام افتاده، میخواهد که آزاد شود و به سوی معشوق پرواز کند. این عشق همان شوق دیدار حق است، اما عشق مجازی چون زیبایی جسمانی ناپایدار است و تنها موجب بقای نوع است، حال آن که عشق حقیقی مایه ی ادراک اشراقی و دریافتن زندگی جاوید است و چون انسان به حق واصل شود و به مشاهده جمال نائل آید و اتحاد عاقل و معقول برایش حاصل شود، به کمال دانش می رسد، چنین عشق سودایی است که بر حکیمان عارض می گردد.) همین مطلب نه تنها نخستین قدم در زیبایی شناسی فلسفی محسوب میگردد، بلکه گامی اساسی در نزدیکی به مکتب جمال است. خاصیت وجود، صورت را می آفریند. تنها هنگامی که صورت مورد مشاهده ی درونی قرار گیرد میتوان آن را زیبا خواند. آرزوی آشامیدن شخص تشه را نسبت به زیبایی جام کور می دارد. زیبایی جام در آرزوی آشامیدن اختلال به وجود می آورد، با این همه جام زاده ی تشنگی است. «إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ»<sup>۳</sup> (نصر ۱۳۸۶، ۵۲).

<sup>۱</sup> - نظریه ی اطلاعات مدلی ریاضی از شرایط و عوامل موثر در انتقال و پردازش داده ها و اطلاعات فراهم می آورد. نظریه ی اطلاعات با ارائه ی روشی جهت «کمی سازی و اندازه گیری عددی اطلاعات» به موضوعاتی مانند ارسال، دریافت، و ذخیره سازی بهینه ی داده ها و اطلاعات می پردازد. تمرکز اصلی این نظریه بر روی محدودیت های بنیادین که در ارسال و تحلیل داده ها وجود دارد می باشد، و کمتر به نحوه ی عملکرد دستگاه های خاص می پردازد. پیدایش این نظریه عموماً به مهندس برقی به نام کلاود شانون - Claude Elwood Shannon - در سال ۱۹۴۸ میلادی نسبت داده می شود. نظریه اطلاعات مورد استفاده خاص مهندسیین مخابرات بوده، هرچند برخی از مفاهیم آن در رشته های دیگری مانند روان شناسی، زبان شناسی، کتابداری و اطلاع رسانی، و اطلاعات و دانش شناسی نیز مورد استفاده قرار گرفته است.

<sup>۲</sup> - این مکتب یکی از مکتب های عرفان اسلامی و ایرانی است که از قرن سوم هجری به طور رسمی در عرفان اسلامی ظهور یافته است، این مکتب هستی را زیبا می داند، فلسفه و هدف خلقت را در زیبایی می جوید و مارا به زیبایی فرا میخواند.

<sup>۳</sup> - خدا زیباست و زیبایی را دوست می دارد- منظور زیبایی جسمی نیست بلکه منظور کمال واقعی است؛ زیرا خداوند وجودی است که تمام کمالاتی را که به تصور ما بیاید یا نباید داراست، البته چنین وجودی زیباست.



## ۵- هنر و زیبایی از دیدگاه اندیشمندان شرق

### ۱-۵ هنر و زیبایی از دید شیخ شهاب الدین یحیی سهروردی (۵۵۰-۵۸۱ ه. ق)

روش شیخ اشراق در تحقیق و مطالعه اش حکمت ذوقی و حکمت بحثی است، یعنی او به دنبال توافق بین راه دل و عقل است و با این سخن خداوند - اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ - یعنی نور آغاز میکند، از نظر شیخ اشراق مانند دیگر بزرگان مکتب جمال، خداوند جمال مطلق و زیباترین زیبا بیان است. چنان که می گوید: در عالم چیزی کاملتر و زیباتر از نوالانوار نبود. (نصر ۱۳۸۶، ۸۶).

### ۲-۵ هنر و زیبایی از دید عطار نیشابوری (۵۳۷-۶۱۸ ه. ق)

سروده های عطار، در حقیقت حرکت روح انسان را به سوی خداوند نشان می دهد و تکیه او بر زیبایی است، به ویژه نقش جمال، در چگونگی خلقت هستی که دیدگاهی جمالی میباشد؛ یعنی هرکس در آینه ی جمال سیمرغ بایستی فانی گردد تا به سوی معشوق راه بسپارد (نصر ۱۳۸۶، ۹۰).

وز جمالش هست صبر لامحال	چون کسی را نیست چشم آن جمال
از کمال لطف خود آینه ساخت	با جمالش عشق نتوانست باخت
تا ببینی روی او در دل نگر <sup>۲</sup>	هست از آینه دل در دل نگر

### ۳-۵ هنر و زیبایی از دید مولانا جلال الدین محمد بلخی - مولوی (۶۰۴-۶۷۲ ه. ق)

مشتری اصلی او خداوند است و آن قدر با این بال های زمینی پرواز می کند تا به الله می رسد، ولی توضیح می دهد که با عشق به زیبایی حرکت کرده است:

مشتری من خداست او مرا  
می کشد بالا که الله اشتری  
خونبهای من جمال ذوالجلال  
خونبهای خود خورم کسب حلال<sup>۳</sup>

این عشق از نظر مولوی و در مکتب جمال از زیبایی نشأت می گیرد و جمال، مادر عشق است. به زعم رومی<sup>۴</sup> زیبایی نقش مستقیم و بی واسطه پروردگار در این دنیای کون و فساد و آبی ترین وسیله بیدار کردن انسان و آگاهانیدن او نسبت به علم معناست. او در زیبایی دلیل بی واسطه وجود خداوند، قدرت و رحمت بی پایان او را می دید. میتوان گفت که از دید رومی دلیل وجود خداوند در این عبارت موجز خلاصه می شد: (زیبایی هست، پس خدا هست). اما بیش از همه در شعر، موسیقی و آن رقص قدسی که رومی به مدد آن از اشکال زیبا به بی شکلی می رسید<sup>۵</sup> (نصر ۱۳۸۶، ۹۲-۹۳).

<sup>۱</sup> - رجوع کنید به : سهروردی، شیخ شهاب الدین یحیی، حکمه الاشراق، ترجمه و شرح دکتر سیدجعفر سجادی، ۱۳۶۶ تهران، انتشارات دانشگاه تهران، ص ۱۹۸.

<sup>۲</sup> - عطار، منطق الطیر

<sup>۳</sup> - مولانا، مثنوی معنوی، د: ۲، ب: ۷-۲۴۳۶

<sup>۴</sup> - مولانا معروف به رومی نیز بوده است.

<sup>۵</sup> - رجوع کنید به : نصر، سیدحسین، ۱۳۷۵، تهران، هنر و معنویت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، انتشارات سوره، ص ۱۲۹.





#### ۴-۵- هنر و زیبایی از دید حافظ شیرازی (حدود ۷۲۲-۷۹۲ ه.ق)

مهم ترین دلیل ما در وابستگی حافظ به مکتب جمال، این است که تمامی اصول و اعتقادات این مکتب در اندیشه های حافظ دیده می شود، چنان که او پایبندی خود را به زیبایی پرستی اعلام کرده است. یکی از حافظ شناسان معاصر می نویسد: "حافظ یکی از دور نمایه های شعر عرفانی است... در جنب شعر عرفانی و آسمانی حافظ که حجم کمتری از دیوان او را در بر می گیرد، شعر عاشقانه ی انسانی، زمینی و خاکی هم در دیوان او موج میزند".<sup>۱</sup> هستی با زیبایی معنا پیدا میکند و حرکت در جهان به مانند نواختن قطعه ای از یک موسیقی زیبا می باشد و انسان وظیفه دارد که هنرمند باشد و با هنر ها به زیبایی نزدیک شود، پس درست نوشته اند که (دیوان حافظ عرفان است به علاوه ی هنر)<sup>۲</sup> (نصر ۱۳۸۶، ۹۸-۱۰۱).

مراد ما ز تماشای باغ عالم چیست؟ به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

#### ۵-۵- هنر و زیبایی از دید ملاصدرا (۹۷۹-۱۰۵۰ ه.ق)

جهان صدرایی در نهاد خویش جهان پر تکاپوست، و قافله حیات در صورتی دائمی، حرکت پرتحول خود را به سوی نقطه کمال وجود ادامه می دهد- حرکتی هدفمند و جوهری. در چنین جهانی، نفس ناطقه انسانی در وحدتی جوهرین عالم را در خود با عالم حضوری نظاره می کند و نفس خویش را آینه وار محل انعکاس کلمات تام الهی می یابد و زیبایی هستی را در مکاسفه ای شهودی در میابد؛ و در این میان، هنر نیز به منزله برترین زبان احساس و یگانه زبان بیان شهود عارفانه- که با ایجاز و رمز میتواند جان آدمیان را مخاطب قرار دهد و دل آنان را متوجه حقیقتی برتر کند و طالب آن سازد- موسیقی آفرینش مینوازد و سماع ذرات هستی را مستانه زمزمه می کند. هدف عرفان - صدرایی- آن است که انسان را به حقیقت وجود و شهود نفس برساند. این چنین است که هنر در ذات خویش با علم کشفی و ذوقی خویشاوندی عمیق و نسبی می یابد. نکته مهم در مکتب جمال این است که آن عشقی که ملاصدرا تفسیر میکند، از زیبایی و جمال ریشه گرفته باشد، یعنی در این مکتب عشق زائیده ی جمال است و به این اصل، ملاصدرا نیز اعتقاد داشته و نوشته: "باید که معشوق موجودی بی نیاز از اراده ی طالب و طلب بوده، صاحب عظمت و جمال باشد تا آنکه به تصور جمال او عشق و شوق حاصل گردد و حرکت موصوله به مطلوب از آن منبعث شود. پس تصور جمال سبب عشق است و عشق سبب حرکتی که تشبه از آن حاصل می گردد و متشبه به و معشوق در این جا حق اول است"<sup>۳</sup> (نصر ۱۳۸۶، ۱۰۱-۱۰۴).

#### ۵-۶- هنر و زیبایی از دید علامه محمد تقی جعفری

درباره رابطه ی هنر با هنرمند و جامعه دو عقیده مهم رواج دارد: عقیده یکم - می گوید: هنر بدان جهت که هنر است مطلوب است، زیرا هنر کاشف از نبوغ و روشن کننده عشق آدمی است بر شهود واقعیات آن چنان که باید باشند. عقیده دوم- میگوید: بدان جهت که هنر نیز مانند دیگر محصولات فکری بشری برای تنظیم و بهره برداری در حیات جامعه است، لذا ضرورت دارد که ما هر هنری را نپذیریم (نصر ۱۳۸۶، ۱۰۵-۱۰۶).

<sup>۱</sup> - رجوع کنید به: خرمشاهی، بهالدین، ۱۳۷۵، تهران، حافظ نامه، انتشارات علمی و فرهنگی، بخش اول، ص ۹.

<sup>۲</sup> - نگاه کنید به: مطهری، مرتضی، ۱۳۶۰، قم، تماشاگاه راز، انتشارات جامعه مدرسین، ص ۴۳.

<sup>۳</sup> - نگاه کنید به: افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی پرستی در عرفان اسلامی، ص ۴۵۸.



## ۵-۷- هنر و زیبایی از دید شهید آیت الله مطهری (۱۲۹۸-۱۳۵۸ ه.ش)

به نظر استاد مطهری، چیستی زیبایی، همانند چیستی هنر بر کسی شناخته شده نیست و به آسانی نمی توان به تعریف آن دست یافت.<sup>۱</sup> هر آنچه زیباست، مبتنی بر حقیقت است. هرچه زیبا، باید به خیر و حقیقت راه برد (نصر ۱۳۸۶، ۱۰۶).

## ۶- هنر اسلامی

وادی هنر اسلامی آن وادی پر اشتیاقی است که در آن، از ورای معنای تصاویر به ملکوت می رسیم، همان جا که تمامی عناصر و اجزای هنر، که در مباحث قبل در این پژوهش به وفور از آنان یاد شد، در رابطه با حقایق متعال و در اوج آن ها با خداوند بررسی می شوند؛ همگان وادی پر شوقی که این پژوهش بر آن است تا بر اساس آن، گمشده ی خود - زیبایی و زیباشناسی - را جستجو نماید تا شاید راهی به روی رستگاری در ساحت اجتماعی وجود مقدسی به نام انسان در قالب معماری و هنر بگشاید تا التهاب زخم های ناشی از آشفتگی های موجود، در نبض جامعه ی امروز آرام گیرد. در همین راستا تعاریف و مصداق هایی مستند بررسی خواهد شد و در ادامه به مفاهیم پرداخته می شود.

دکتر زهرا رهنورد چنین اذعان میدارد که: "هنر اسلامی، مکاشفه ای است از صور گوناگون هستی تا (حقیقت این صور) را در قالب کلام، موسیقی، تصویر، حجم، معماری و ... به تجسم و نمایش گذارد و در روند این مکاشفه، حیات فردی و جمعی انسانی را برتر آورد تا آن حد که به غربت انسان پایان بخشید و قرب به آن یگانه برتر را میسر سازد. اتصال انسان به حقیقت ماورایی و حتی حقیقت ماورایی معقول، آن یگانه بی همتا و رب اعلی، جوهر هنر اسلامی است؛ پس هنر اسلامی هنری است مقدس" (رهنورد ۱۳۹۲، ۴۶).

در خصوص مبدا و انگاره های بنیادی هنر اسلامی و ذات شناسی آن، در این پژوهش به نقطه نظرات دکتر نوروزی طلب<sup>۲</sup> که در این زمینه فعالیت های شایانی داشته اند نیز بدین شرح توجه شده است: "باطن هنر اسلامی از آخرین دعوت الهی به حق نشأت می گیرد. وحی از طریق جبرئیل بر قلب رسول الله (ص) نازل و کلام و نوشتار، صورت محسوس یافت و مبدا هنر اسلامی گردید. از نظر شوون در کتاب (اسلام و حکمت خالده) دو اسلام وجود دارد: اسلام (مطلق) و اسلام (مشروط). اسلام مطلق همان پیام اهی فی نفسه است؛ و اسلام مشروط آن پیام الهی است چنان که ظرف انسانی آن را دریافته است. منشأ هنر اسلامی، اسلام مطلق، خالص و آسمانی است که در روح هنرمند مسلمان متجلی می شود. سپس لازم است که هنرمند شویب نفسانی را از خود بزدايد و با سیر و سلوکی معنوی، آمادگی لازم برای دریافت پیام الهی را در خود فراهم کند. هنر اسلامی با معرفت و سیر سلوک عرفانی به عنوان شرط لازم تحقق هنر اسلامی، پیوندی وثیق دارد. هنرمند بایستی همچو آئینه ای بی غبار در برابر (انوار مطلق الهی)، نظاره گر تجلی حقیقت و زیبایی مطلق (جمال ازلی و ابدی) و کمال مطلق باشد و انوار الهی را در آثار هنری اش منعکس نماید. پس بایستی که مشاهدات خویش را در قالب مناسب، انشا کند تا زیبایی خداوندی در اثر هنری، امکان ظهور برای دیگران را پیدا کند." (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۸)؛ از طرفی در همین راستا عنوان می کند که: "هنرمند مسلمان به واسطه ی اسلام، یعنی تسلیم در برابر شریعت الهی، همواره متذکر این واقعیت است که خود، آفریدگار و یا منشأ زیبایی نیست، بلکه اثر هنری به میزانی که تابع و مطیع نظم جهانی باشد از زیبایی بهره جسته، زیبایی کلی را جلوه گر می سازد. برای هنرمند مسلمان، زمانی که هنر همچون سنن حاکم بر افلاک عاری از ویژگی های فردی شود، انسان را به آفریدگار خویش متذکر می گردد" (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۱۵) و به نقل از بورکهارت می گوید: "مورخان هنر که واژه (هنر مقدس) را درباره ی هر اثر هنری واجد موضوعی مذهبی به کار می برند، فراموش می کنند که هنر اساساً صورت است. برای آن که بتوان هنری را مقدس نامید کافی نیست که موضوع هنر از حقیقتی روحان نشأت گرفته باشد، بلکه باید زبان صوری آن

<sup>۱</sup> رجوع کنید به: جلالی، غلامرضا، زیبایی شناسی در اندیشه فلسفی شهید مطهری، حوزه، دوره ۱۶ شماره ۱، فروردین و اردیبهشت ۱۳۷۸.

ص ۳۱۶-۳۱۷.

<sup>۲</sup> - استادیار دانشکده هنرهای تجسمی، پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

هنر نیز بر وجود همان منبع گواهی دهد. تنها چیزی که قالب و صورتش نیز بینش روحانی خاص مذهب شخصی را منعکس سازد، شایسته چنین صفتی است.<sup>۱</sup> (نوروزی طلب ۱۳۸۸، ۱۹)؛ بنا بر آنچه تا این جای بحث، ذکر شد؛ هنر اسلامی سر منشا درونی و الهی دارد چنانچه ذات هنر زیبایی است و زیبایی بنا بر سرشت خود، حقیقتی است بیرونی و در عین حال درونی. اگر به احادیث و کلام حق نیز نگاهی انداخته شود مصادیقی چنین رخ می نماید: " حدیث ( خدا زیباست و زیبایی را دوست دارد)<sup>۲</sup> محور هر بحثی درباره هنر اسلامی است. این حدیث بیانگر آن است که زیبایی، در نهایت، صفت الهی است که سر چشمه ی تمام چیزهای زیبا بر روی زمین است. به علاوه، حدیث ( من گنج پنهان بودم و خواستم تا شناخته شوم، از این رو جهان را آفریدم)<sup>۳</sup>، بیان می کند که زیبایی زمینی، بازتاب نمونه اعلا الهی آن است و بیرون از حوزه ی این صفت الهی وجود ندارد. هر صفت الهی در ذات خود، دربردارنده ی تمام صفات الهی دیگر است، زیرا این صفات همه از یک ریشه اند. بازتاب این صفات و ارتباط آن ها با یکدیگر در هنر اسلامی، رابطه میان حقیقت و زیبایی را آشکار می کند. هنر قدسی، در کل، رابطه ی انسان با خداست؛ کارکرد آن، بیان حقیقت ازلی، به صورت مشهود آوردن امر نامشهود، انتقال حقیقت جاوید به عرصه ی ظهور و تجلی و عرصه ی تصاویر ازلی به زبان تمثیل است. ریشه های معنوی هنر اسلامی را میتوان در سه مفهوم مابعدالطبیعی ترس، عشق و معرفت نشان داد که پرستش خدا به وسیله ی انسان بر آن ها استوار است. این مفاهیم، در هنر اسلامی، به ترتیب در هندسه، تذهیب و خطاطی متجلی می شود"<sup>۴</sup> (نصر ۱۳۸۶، ۱۳۳).

در نهایت بحث و در یک جمع بندی کلی با اشاره به سخن رابرت هیلن برنند، که مبدا پیدایش هنر اسلامی همسو با نظر دیگران چنین می بیند: " به طور معمول، بلکه غالباً، پیدایش هنر اسلامی را با تند باد فتوحات نظامی مسلمین که به دنبال رحلت پیامبر اسلام در سال ۳۲ میلادی و ۱۱ قمری به وقوع پیوست، مرتبط میدانند. چنین اندیشه ای به قدر کفایت، پذیرفتنی می نماید. به نظر میرسد ظهور حکومتی جهانی، اعلان دینی تازه، و شکل گیری هنری که به آن دین نامبردار است، جملگی به مرتبط باشد"<sup>۵</sup> (هیلن برنند ۱۳۹۱، ۱۱)؛ می توان با نتیجه به دست آمده در این بخش مبدا هنر اسلامی را مبدا اسلام دانست و مفهوم آن را امری درونی، الهی و قدسی معرفی کرد که رابطه میان زیبایی و حقیقت را برقرار می کند.

<sup>۱</sup> - نگاه کنید به: بورکهارت، تیتوس ۱۳۶۹، هنر مقدس ( اصول و روش ها )، ترجمه جلال ستاری، تهران، انتشارات سروش، چاپ اول.

<sup>۲</sup> - رسول الله صلی الله علیه وسلم می فرمایند: "إِنَّ اللَّهَ جَمِيلٌ يُحِبُّ الْجَمَالَ"

<sup>۳</sup> - البته این حدیث در میان عرفا معروف می باشد که: حضرت داوود(ع) عَلت و انگیزه آفرینش جهان را از حضرت حق سؤال کرد و چنین پاسخ شنید: «كنتُ كنزاً مخفياً فاحببتُ أن أعرف فخلقت الخلق لكي أعرف»



## ۷- نتیجه گیری

طبق آن چه در این پژوهش دنبال شد و با توجه به روند آن، که ابتدا سوالی بنیادی با عنوان: ارتباط دین و هنر چیست و جایگاه هنر در معماری اسلامی کجاست؟ مطرح شد و سپس فرضیه ای مبتنی بر اینکه، زیبایی شناختی هنری، برای برانگیختن تجربه ی دینی (رساندن مخاطب به ادراک، سعادت و تعالی) به کار می رود؛ پیش فرض پاسخ به سوال قرارداد شد، اکنون در پایان این پژوهش بنا بر آن چه گفته شد، می توان صحت فرضیه ارائه شده را این گونه تصدیق کرد که، با توجه به این که هنر، امری درونی است و زیبایی وابسته به معنا، درون و احساسات و ادراکات است و به طبع باید جایی فراتر از ماده و ظاهر به دنبال آن گشت و باید وارد معنا شد و این معنا، در هنر و معماری اسلامی امری مقدس و باطنی می باشد و حصول به آن سعادت، کمال و شهود را در بر دارد، می توان گفت در این میان جایگاه هنر، به خصوص (منظر زیبایی شناسی) آن بدین صورت معرفی می گردد که هنر به عنوان بستری درونی، اساسی و البته دارای ماهیتی قدسی در اسلام، زمینه را برای رسیدن انسان به کمال و جمال - انسان در ذات خود که جزئی از وجود حق تعالی است زیبایی را دارد چرا که خدا زیباست و همواره به دنبال دست یابی به آن است- در قالب یک تجربه دینی فراهم می کند، همان بستری که امروز در اکثر آثار معماری و هنری جهان اسلام، همانند یوسف گم شده در سیاه چاله ی زوال به فراموشی سپرده شده و جهان بی تی و ادراک از طریق معنا و زیبایی، امروز حکم همان پیراهنی را دارد، که می تواند چشمان بی هویت و عاری از معنای هنر و معماری (اسلامی) امروز را دوباره بینا کند.



کانون سراسری انجمن های صنفی مهندسان معماران ایران  
همایش بین المللی معماری، عمران و شهرسازی در هزاره سوم  
تهران - تیر ماه ۹۴

۸- مراجع

- [۱] اتینگهاوزن، ریچارد، و الگ گرابر. هنر و معماری اسلامی (۱). چاپ نهم. با ترجمه یعقوب آژند. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها ( سمت)، ۱۳۹۱.
- [۲] احمدی، بابک. حقیقت و زیبایی- درس های فلسفه ی هنر. چاپ بیست و هشتم. تهران: نشر مرکز، ۱۳۹۳.
- [۳] بوذری نژاد، یحیی. "تعریف هنر و زیبایی نزد قاضی سعید قمی." *مجله فلسفه و کلام اسلامی*، شماره یکم، سال چهل و چهارم بهار و تابستان ۱۳۹۰: ۲۹-۴۲.
- [۴] رهنورد، زهرا. حکمت هنر اسلامی. چاپ هشتم. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه ها ( سمت)، ۱۳۹۲.
- [۵] رید، هربرت ادوارد. معنی هنر. با ترجمه نجف دریابندری. تهران: انتشارات علمی فرهنگی، ۱۳۹۲.
- [۶] کونل، ارنست. هنر اسلامی. با ترجمه هوشنگ طاهری. تهران: انتشارات توس، ۱۳۸۷.
- [۷] گروتو، یورگ کورت. زیبایی شناسی در معماری. چاپ پنجم. با ترجمه جهانشاه پاکزاد و عبدالرضا همایون. تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ۱۳۸۸.
- [۸] نصر، طاهره ( سهپا). *از هنر و هنر اسلامی*. شیراز: نشر نوید شیراز، ۱۳۸۶.
- [۹] نقی زاده، محمد. "ساحت های حیات و مراتب هنر." *نامه فرهنگ، زمستان ۱۳۸۰*، نسخه شماره ۴۲: ۱۵۷-۱۶۷.
- [۱۰] نوروزی طلب، علیرضا. "زیبایی و ذات شناسی هنر اسلامی." *کتاب ماه هنر، خرداد ۱۳۸۸*: ۴-۳۱.
- [۱۱] نیوتن، اریک. معنی زیبایی. با ترجمه پرویز مرزبان. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۸۸.
- [۱۲] هاسپرز، جان. فلسفه هنر و زیبایی شناسی. با ترجمه یعقوب آژند. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۸۹.
- [۱۳] هیلن برند، رابرت. هنر و معماری اسلامی. چاپ سوم. با ترجمه اردشیر اشراقی. تهران: انتشارات روزنه، ۱۳۹۱.
- [۱۴] واربرتن، نایجل. چیستی هنر. با ترجمه مهتاب کلانتری. تهران: نشر نی، ۱۳۸۷.