Theosophical-Philosophical Foundation of Iranian Art
Volume 1 / Issue 1 / pages 36-44 e-ISSN: 2980-7875

Original Research 10.30486/PIA.2022.1967187.1007

Rereading the Personality Characteristics of the Muslim Architect based on the Opinions of Titus Burkhardt

Seyed Rahman Mortazavi,PH.D.

Assistant Professor, Department of Architecture, Khorasgan Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran.

Mahdi Mohamadkhani, ,PH.D,

Assistant Professor, Department of Maa'ref, Najaf Abad Branch, Islamic Azad University, Isfahan , Iran.

Titus Burckhardt, on the basis of philosophia perennis, proposes a model for reading Islamic art which helps understanding it without violating its fundamental rules. Its point of departure is an understanding of inadequacy of modern methods in the reading of traditional cultures. Models that are unable to show and bear the spiritual foundations of the traditional world. In this regard, he shows how architecture , like other traditional arts, is able to analyze and show the mental horizons and the world of the traditional human being. An architecture in Islamic world is a complete reflection of Islamic culture, since Muslim architect breathes in an atmosphere full of Islamic theosophy and the taste of his audience is also shaped in this atmosphere. The characteristics of Muslim architect's faith , which was formed and nurtured in this space, are undistinguishable part of Islamic architecture tradition; and these characteristics give unity and meaning to the whole of Islamic architecture in the first place. He mixes his skills with faith and sacred knowledge and sees his work as a way to materialize God's will on earth. This approach transcends simultaneously creator and constructed and removes profane aspect.

Keywords: Islamic Architecture؛ Islamic Art؛ Muslim Architect؛ Personality.

Received: 2022-09-10 Accepted: 2022-09-19 sr.mortazavi@khuisf.ac.ir

بنیان‌های حکمی فلسفی هنر ایرانی
سال اول / شماره اول / پاییز ۱۴۰۱/ ص ۳۶-۴۴

پژوهشی

10.30486/PIA.2022.1967187.1007

بازخوانی ویژگی‌های شخصیتی معمار مسلمان با تکیه بر آرای تیتوس بورکهارت

سید رحمان مرتضوی بابا حیدری*

استادیارگروه فلسفه هنر، دانشکده معماری دانشگاه آزاد اسلامی واحد اصفهان(خوراسگان)،اصفهان،ایران.

مهدی محمدخانی

استادیار گروه معارف اسلامی،دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاداسلامی واحد مستقل نجف آباد، اصفهان، ایران.

چکیده

تیتوس بورکهارت بر مبنای حکمت خالده، الگویی برای خوانش هنر اسلامی پیشنهاد می‌کند که به فهم چیستی و چگونگی اجزای این شیوه هنروری، بدون تخطی از اصول اساسی آن، کمک می‌کند. نقطهٔ عزیمت این روش‌شناسی، آگاهی از نابسندگی الگوهای مدرن در خوانش فرهنگ سنتی است؛ الگوهایی که قادر به نشان دادن و تحمل بن‌مایه‌های معنوی جهان سنتی نیستند. وی در این مسیر، نشان می‌دهد که چگونه یک اثر معماری، همچون سایر هنرهای سنتی، قادر است افق‌های روان و جهان انسان سنتی را واکاوی کند و نشان دهد؛ یک اثر معماری در جهان سنتی اسلامی، آیینه تمام‌نمای فرهنگ اسلامی است؛ زیرا معمار مسلمان در فضایی مملو از حکمت اسلامی تنفس می‌کند و ذائقهٔ مخاطب آن نیز در این فضا شکل گرفته‌است. ویژگی‌های ایمانی معمار مسلمان که در این فضا شکل یافته و پرورده شده، بخشی جدایی‌ناپذیر از سنت معماری اسلامی است و این ویژگی‌هاست که در مقام نخست به کلیت معماری اسلامی وحدت و معنا می‌بخشد. او مهارت خویش را با ایمان و دانش قدسی درآمیخته و کار خود را مسیری برای عینی‌سازی ارادهٔ خداوند بر روی زمین می‌بیند؛ چنین رویکردی هم‌زمان سازنده و ساخته‌شده را استعلا می‌بخشد و جنبه‌های طاغوتی را از آن دور می‌سازد.

کلمات کلیدی: بورکهارت، هنر اسلامی، معماری اسلامی .

sr.mortazavi@khuisf.ac.ir

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۰۶/۲۸ تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۱۹

مقدمه

اگر بپذیریم که ابتنای هنر مسلمانان بر تعالیم اسلامی را همچون امری تاریخی می‌توان اثبات کرد، به همین ترتیب دور از انتظار نخواهد بود که بگوییم بدون فهم کافی از تعالیم اسلامی، امکان فهمی مطابق با واقع از چیستی هنر اسلامی فراهم نخواهدآمد؛ به‌عبارت‌دیگر نخست باید پذیرفت که هنرهای مختلف در جهان اسلام از معماری تا نگارگری، نه‌تنها مخالفتی با اسلام ندارند، بلکه بر مبنای ضوابط آن رشد و توسعه یافته‌اند و پس‌ازآن تفاوت نمودهای هنرهای اسلامی در عرصه‌های سرزمینی را به عناصری تنزل داد و به نحوی تأویل کرد که به وحدت پیکرهٔ «هنر اسلامی» ضربه‌ای وارد نسازد. از سوی دیگر این کردوکار تأویلی، توضیح چرایی و چگونگی توسعهٔ یک هنر یا گونهٔ هنری خاص در دامان سنتی خاص و محدودیت آن در سنتی دیگر، مثل توسعهٔ شمایل‌نگاری در سنت مسیحی و محدودیت آن در سنت اسلامی را به مبادی تصوریه و تصدیقیه شریعتی بازمی‌گرداند که هنرها در نسبت با آن معنا و جهت می‌یابند؛ بدین ترتیب از نگاه سنت‌گرایان ما نخست باید بپذیریم که دین در جامعهٔ سنتی، مدار همه چیز است و همه چیز ازجمله هنر و معماری در نسبتی (سلبی یا ایجابی) با آن معنا می‌یابد و پس از آن تأمل کنیم که چه آموزه‌ای از شریعت سبب شده که هنری خاص، در سنتی خاص رشد کند یا به افول برود. از سوی دیگر این خود موکول به پذیرش این پیش‌فرض است که ادیان در سرچشمه‌های خویش مخالفتی با هنر در تمامیت آن ندارند و بالاتر اینکه هنر، بخشی جدایی‌ناپذیر از یک سنت دینی است(See: Nasr& Schuon, 2005: 7) ؛ به‌عبارت‌دیگر ترویج هنرهای سنتی یکی از علائم شکوفایی دین در متن اجتماع به شمار می‌رود؛ ازاین‌رو «در دوران شکوفایی دین، هنر نیز می‌درخشد، در مقابل با فروکاسته شدن دین به کسب شعائر، هنر نیز فراموش می‌شود یا چیزی زیادی و لوکس پنداشته می‌شود»(Schuon, 2005: 61). از این منظر، هنر ابزاری است که سنت برای توضیح و انتقال مفاهیم انتزاعی خود به کار می‌بندد تا از طرفی حقایق خویش را با زبان رمز و اشارت بیان کند و از طرف دیگر احتمال ترویج و بقای خود را قوت بخشد. از سوی دیگر چنین گمان می‌رود که زبان هنر نسبت به زبان علم یا فلسفه، قدرت افزون‌تری در بیان مفاهیم قدسی دارد و از مراتبی عالی‌تر حکایت می‌کند. این مراتب که فاقد «صورت‌بندی‌های معقول» هستند از قلمرو علم و فلسفه عبور می‌کند؛ زیرا «پیامبران و اولیا و شعرا و هنرمندان همواره گامی از فیلسوفان و متکلمین پیش‌تر هستند که به مرتبه‌ای دسترسی دارند که اساساً فاقد جهت معقول است و هیچ‌گونه صورت‌بندی مفهومی در آن راه ندارد.» (کربن،۱۳۹۳: ۵۴) این مرتبه ورای جهت معقول، مبنایی است برای تمامی «عرصه‌های عمل و نظر» (Nasr& Schuon, 2007: 15)؛ مرتبه‌ای که از درک عقلانی و زبان مفاهیم به دور است و تنها با قوهٔ خیال قابل دست‌یابی است. بر این مبنا «تخیل» سازندهٔ کار هنری و آنی که آن را به‌درستی فهم می‌کند، هم‌زمان شهادت می‌دهند که عوالم علاوه بر اینکه ذومراتب هستند، «همه رمز هم‌اند»(کربن، ۱۳۹۰: ۲۲۹)؛ بدین ترتیب اثر هنری در قامت عالمی که در سلسلهٔ هستی جای خویش را داراست، رمز عوالم دیگر نیز هست؛ ازاین‌رو «هر چه در عالم روحانی موجود است، مابه‌ازایی تمثیلی [در عالم ما] دارد» (همان:۲۰۲) و در اینجاست که کار هنرمند به‌عنوان پیتیای[۱] اجتماع سنتی اهمیت دوچندان می‌یابد و هنر سنتی به‌عنوان جزء مقوم جوامع سنتی بازتعریف می‌شود.

بدین ترتیب از نگاه سنت‌گرایانه، هنر به نحو پیشینی، فارغ از این‌که در شکل خاصی تجلی یافته باشد، می‌تواند در خدمت دین باشد و سنت‌هایی مجال استقرار و ترویج را می‌یابند که از این ابزار، بهره کافی را برده باشند. این داعیه با اتکا بر مبنای قدسی بودن منشأ (برخی) هنرها تکمیل می‌شود؛ بدین ترتیب می‌توان به آثاری مثالی و صورت‌های انضمامی آن‌ها اندیشید که به‌عنوان کهن‌الگوهایی در برابر هنرمند و مخاطب اثر هنری قرار می‌گیرند و همچون معیاری برای سنجش اصالت و یا ارزش اثر هنری در نظر گرفته می‌شوند. ازاین‌رو هنر سنتی، هنری است که در مطابقت با نمونه‌ای مینوی شکل می‌گیرد و فضیلت هنرمند در قبول، فهم و ترسیم هر چه دقیق‌تر آن است؛ پس هنرمند صرفاً «از جانب خود» و به‌عنوان ابداع و ابتکار، نمی‌تواند مرزهای خلق اثر هنری را

۱. Πυθία : لقب کاهنان معبد دلفی در یونان که صاحب مکاشفاتی بودند.

جابه‌جا کند، بلکه با توجه به بایدونبایدهایی که سنت برای او قرار داده است، به خلق اثر هنری می‌پردازد. البته این پرسش که «آیا به لحاظ فلسفی یا از دیدگاه ارزش‌شناسانه محدود کردن دامنهٔ خلاقیت مجاز یا مفید است یا نه؟» می‌تواند در جای خود به بحث نهاده شود؛ اما سخن بر سر این است که چهارچوب‌های دین که در متن یک سنت زیسته در قالب عرف‌ها و یا حتی قوانین عینی می‌شوند، حدود مشخصی برای خلاقیت در کار هنری قائل هستند که هنرمند نمی‌تواند از آن عدول کند و اگر چنین کند از دامنهٔ هنر سنتی خارج شده است.آرای بورکهارت، از این جهت حائز اهمیت است که وی بیش از هر کسی دیگری در جریان سنت‌گرایی به جوانب هنر اسلامی پرداخته‌است. در ادامه پس از بررسی اجمالی شیوهٔ خوانش بورکهارت از معماری اسلامی، دربارهٔ ویژگی‌های فردی معمار مسلمان و آنچه وی را شایستهٔ درآمدن به این سلک می‌کند، بحث خواهد شد.

بورکهارت و معماری اسلامی

رمز- تمثیل‌گون بودن، اصل‌الاصول هنر باطنی است؛ هرچند ممکن است تمثیل‌ها در آثار هنری سنتی، به فراخور میزان ذوق قدسی هنرمند یا گونهٔ هنری مورداستفاده، کمرنگ‌تر یا پررنگ‌تر باشند، اما این هنرها هرگز خالی از بُعد تمثیلی نیستند و تمثیل‌پردازی را می‌توان ضابطه‌ای پیشین برای سنجش ارزش اثر هنری و منزلت هنرمند دانست؛ البته هنرمند در هنگام خلق اثر هنری ممکن است به‌صورت باریک‌اندیشانه متوجه اصولی که باید در کار خود رعایت کند نباشد، اما او چنان غرق در فضای سنت است که از اصول موردنظر تخطی نمی‌کند[۱]. بدین ترتیب بر مبنای اصل هماهنگی با جهان و خالق جهان، برساخته‌های عینی یک فرهنگ سنتی، خود همچون رمزهایی مجسم از عالم علوی دیده می‌شوند. عبارت تصویر جهان یا نقش‌جهان که «میرچا الیاده[۲]»، سخته‌تر از هر کس دیگری بسط داده است، اشاره به شهرها و اماکنی دارد که تصویر جهان علوی‌اند؛ بر این مبنا «یک کشور (مثل فلسطین)، یک شهر (مثل اورشلیم) و یک مکان مقدس (مثل معبد اورشلیم) «تصویر جهان» در قاب‌های کوچک‌اند»(Eliade,1987: 42-43). این درقاب‌شدگی[۳]، ارتباط این عالم را با عوالم دیگر امکان‌پذیر می‌کند و بر مبنای آن معبد زمینی همچون پنجره‌ای نگریسته می‌شود که رو به‌سوی معبد آسمانی دارد[٤]، از حد مکان جغرافیایی خود فراتر می‌رود و تبدیل به مرکزی برای زمین می‌شود. ظاهر امر این است که بنای مقدسی مثل کعبه، حدی معین از مکان را در سرزمینی معین اشغال می‌کند؛ اما از آنجا که «تأویل» بنیاد هر ایمانی است، این مکان نیز باید تأویل شود و چنین است که کعبه هم‌زمان هم می‌تواند در حجاز باشد و هم در آسمان و می‌توان پذیرفت که زمین از کعبه گسترده شده‌است و کعبه مرکز آن است.[٥] این بنای مقدس، به‌مثابهٔ «کلمهٔ طیبه» صورتی است درون قاب ماده؛ که هم‌زمان خویش و جهان پیرامون خویش را رفع می‌کند.

۱. رنه گنون و تیتوس بورکهارت به‌خوبی ابعاد این مطلب را واکاویده‌اند: Guenon,Rene (1974),*Initiation and the Crafts*, Ipswich: Golgonooza. And Burckhardt , Titus (2001), *Sacred Art in East and West* ,translated by Lord Northbourne, Bloomington, Indiana: World Wisdom Books.

2. Mircea Eliade(1907-1986)

۳. Enframing اصطلاحی که از هیدگر به وام گرفته‌ایم بدون اینکه به معنای منفی موردنظر وی نظر داشته باشیم (Heidegger,1979:77) .

٤. برای هیدگر در «سرآغاز کار هنری» معبد یونانی حکایت از چیزی نیست، بلکه عین رخداد حقیقت است؛ معبد یونانی برای او نمونه‌ای از کاری است که زمینه‌ساز رخداد تاریخ و عالم است؛ گویی حقیقت خود را از سرپنجهٔ معمار معبد در تاریخ منتشر می‌سازد؛ «معبد یونانی، منعکس‌کنندهٔ چیزی نیست. صاف و ساده در میان صخره- دره‌ای پرشکن و شکاف ایستاده است. بنا چهره خدا را در برگرفته است و می‌گذارد تا پوشیدگی چهره از میان تالار باز پرستون در حریم و حوزهٔ قدسی در ایستد. به‌واسطهٔ معبد، خدا در معبد حضور دارد... اما معبد و حریم آن در نامتعین ناپیدا نمی‌رود. معبد گرداگرد خود رشته و سلسله نسبت‌هایی را سامان و وحدت می‌بخشد که از آن‌ها چهره حوالت خود را، از زایش و مرگ، شُکر و شکایت، پیروزی و شکست، آیندگی و فروپاشی نصیب می‌برد. گسترش این نسبت‌های باز عبارت است از عالم این قوم تاریخی. در این عالم و از این عالم است که این قوم به خود بازمی‌آید تا نقش خود را تمام ایفا کند.» (هیدگر، ۱۳۹۰: ۲۵-۶)

۵. این مضمون در آیات قرآن کریم و روایات اشارتی وجود دارد؛ در قرآن آمده است: «و الْأَرْضَ بَعْدَ ذلِکَ دَحاها»(نازعات:۳۰)؛ احادیثی نظیر حدیث ذیل نیز از این واقعه حکایت می‌کنند: قال ابی‌عبدالله (علیه‌السلام): ان الله عَزَّوَجَلَ دحی الارض من تحت الکعبه الي مني ثم دحاها من مني الي عرفات ثم دحها من عرفات الي مني فالارض من عرفات و عرفات من مني و مني من کعبه " (کلینی،۱۳۸۴ ، ج۴: ۱۸۸).

بنای مقدس از الگوهای جهانی تبعیت می‌کند و بدین ترتیب درک سرآغاز معماری مقدس مبتنی بر این پیش‌فرض است که آفرینش هنری را تقلید کار خداوند به‌عنوان «واهب‌الصور» (Dator Formarum) بدانیم. این بناها بر این مبنا، بازنمود حقیقت هستند و از آنجا که هنرمند سنتی «خود را به تقلید از طبیعت محدود نمی‌کند بلکه به تقلید از قوانین و نحوهٔ عملکرد آن می‌پردازد، این قوانین در اختیار هنرمند نیستند و تنها از طریق هماهنگی کامل با نحوهٔ عملکرد طبیعت، یعنی هماهنگی با الزامات سنت است که هنرمند قادر به خلق یک اثر بدیع هنری می‌شود.»(Schuon, 2007: 14) چنین قوانین جهان‌شمولی یک وحدت کلی و روح جمعی برای معماری اسلامی آفریده‌است وآنچه بورکهارت «وحدت معنوی جهان اسلام»(Burckhardt, 2009: 18) می‌نامد، تا حد زیادی ترجمان وحدت ایمانی موجود در عالم اسلامی است که نه به «ضرب شمشیر» بلکه به‌واسطهٔ «تأثیر معنوی صحابهٔ پیامبر بر فرهنگ عمومی» و «نشر سینه‌به‌سینهٔ معارف وحیانی» حاصل آمد(ibid:15). بدین ترتیب آنچه را معماری اسلامی در سرزمین‌های مختلف ذیل یک عنوان واحد طبقه‌بندی می‌کند روحی معنوی درون آن است که یک اتمسفر یکدست در عالم اسلام و به‌تبع آن هنر و معماری اسلامی را خلق کرده است. از این منظر کار معمار مسلمان در مسیر بیان اصلی‌ترین ایده‌هایی قرار می‌گیرد که با زبان مفهومی قابل‌عرضه نیستند. به رأی بورکهارت «برای معمار و پیشه‌ور مسلمان، در هم تنیدگی هندسی، رضایت‌بخش‌ترین صورت برای اندیشه بود؛ زیرا که نمایشی به‌غایت سرراست از آن ایده وحدت الهی بود که درعین‌حال بنیاد کثرت بی‌کران جهان نیز بود» (ibid:73).

به رأی بورکهارت معماری و هنر عربی بدون ظهور اسلام، بیش از لحظه‌ای مختصر در تاریخ هنر خاورمیانه به شمار نمی‌رفت و در برابر مکاتب هنری شاخصی چون مکتب ایرانی و رومی چیزی برای بیان نمی‌داشت؛ لیکن او در مطالعهٔ تبارشناسانه خود در باب معماری اسلامی نشان می‌دهد که علی‌رغم این‌که خاستگاه سرزمینی اسلامی در محاصرهٔ دو تمدن بزرگ ایرانی و بیزانسی بود، لیکن این سبک خاص معماری، دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که قابل‌تفسیر با خطوط کلی هنری تمدن‌های اطراف خود نیست و هرچند نخستین بناهای اسلامی مثل قصرالمشتی تا حد زیادی متأثر از معماری پیشین هستند ولی به‌تدریج و با رسوخ وحی در همهٔ جوانب زندگی مسلمانان، معماری اسلامی «زبان خاص خویش را» پیدا می‌کند و مسلمانان توانستند با تکیه بر موازین قدسی اسلام و با استفاده از تجارب موجود در خاستگاه‌های جغرافیایی‌شان، شکل تازه‌ای از معماری را رقم زنند(ibid: 5-10).

معماری اسلامی از نیت تا عمل

یکی از ملاک‌های برگزینش سازندگان یک بنای مقدس در منطق قرآن، بهره‌مندی آن‌ها از نعمت ایمان است؛ در قرآن کریم، آشکارتر از هر جای دیگر در سورهٔ نور، بر اهمیت در نظر گرفتن شرایط کسانی که به ساخت بنای مساجد دست می‌یازند، اشاره شده‌است: «إِنَّما یعْمُرُ مَساجِدَ اللّهِ مَنْ آمَنَ بِاللّهِ وَ الْیوْمِ الآخِرِ وَ أَقامَ الصَّلاةَ وَ آتَی الزَّکاةَ وَ لَمْ یخْشَ إِلّا اللّهَ فَعَسی أُولئِكَ أَنْ یکُونُوا مِنَ الْمُهْتَدِینَ»(نور: ۱۸)؛ ازاین‌رو چنین نیست که تنها آنچه به‌عنوان یک نتیجه در انتهای فرایند ساختن به وجود می‌آید، اهمیت داشته باشد؛ بلکه پیش‌شرط ساخت یک بنای مقدس مثل مسجد، ایمان سازندگان آن بنا و عمل راسخ بر مبنای معتقداتشان نیز هست؛ معمار مسجد باید به خداوند و قیامت ایمان داشته باشد، نماز برپای دارد، زکات بدهد و جز از خداوند از کسی نهراسد. به‌عبارت‌دیگر کسی شایستهٔ معماری مساجد را دارد که علاوه بر توانایی در طرح و ساخت بنا، یک مؤمن حقیقی نیز باشد؛ زیرا چنانکه می‌دانیم ایمان در منطق قرآن مرتبه‌ای ورای اسلام آوردن است و از اسلام ظاهری فراتر می‌رود. این آیه وقتی در کنار روایت قرآن از سازندگان بناهای قدسی نظیر کعبه، قرار داده می‌شود، بخش دیگری از مسئله روشن می‌شود؛ وقتی ابراهیم و اسماعیل دیوارهای کعبه را بالا می‌برند، از خداوند طلب می‌کنند که کارشان را موردقبول قرار دهد و عمل ساخت‌وساز خود را مرحله‌ای در سلوک معنوی خویش به‌جانب حق‌تعالی می‌بینند[1]. بر مبنای منطق قرآن، ساخت بناهای قدسی می‌بایست به اهل ایمان واقعی

۱. «وَ إِذْ یرْفَعُ إِبْراهِیمُ الْقَواعِدَ مِنَ الْبَیتِ وَ إِسْماعِیلُ رَبَّنا تَقَبَّلْ مِنّا إِنَّكَ أَنْتَ السَّمِیعُ الْعَلِیمُ»(بقره: ۱۲۷).

سپرده شود تا چنین عملی هم‌زمان سازنده و ساخته‌شده را تعالی بخشد؛ زیرا ایمان سازنده شرط لازم ساخت یک بنای قدسی است؛ و چنین فراگردی است که منجر به ساخت بناهایی می‌شود که خداوند خویش به تعالی آن‌ها اذن داده است[۱].

ازاین‌رو آنچه در شخصیت‌بخشی به یک بنای معماری نقش محوری را ایفا می‌کند، درجهٔ ایمانی سازندهٔ آن است؛ بورکهارت دربارهٔ کعبه می‌نویسد: «بیایید به این نکته توجه کنیم که قرآن در توصیف جریان ساختن کعبه توسط ابراهیم، به نقش او به‌عنوان جد اعراب (فرزندان ابراهیم از نسل اسماعیل و هاجر) اهمیتی نمی‌دهد؛ بلکه تکیه بر جایگاه او همچون پیام‌آور یکتاپرستی ناب و جهان‌شمولی است که اسلام درصدد تجدید آن برمی‌آید» (Burckhardt, 2009: 1) ؛ بدین ترتیب معماری چون ابراهیم و بنایی چون کعبه، هم‌زمان بر توحید و نفی همهٔ اقسام شرک گواهی می‌دهند. این استهلاک صانع و صنعت او در سیطرهٔ کمال الهی، چیزی که خاصیت هنر قدسی است، به علم فاعل به خویش و فعل خویش به‌مثابهٔ ابزار و تجلی کمال خداوندی وابسته است؛ به‌عبارت‌دیگر هرچه هنر دنیوی مظهر نفس طاغوتی است، هنر قدسی از نفس سلیم برمی‌خیزد و حاکی از آن است. بورکهارت چنین می‌نویسد:

«هنر یا صنعت در بن خویش دو جنبه دارد که آن را دربردارندهٔ روشی برای تحقق معنوی می‌سازد. از طرفی هنر مستلزم دگرگونی پرمشقت ماده‌ای است نسبتاً بی‌شکل به چیزی که بر مبنای مدلی مثالی شکل می‌گیرد؛ بی‌شک این شکل‌دهی دائم تصویری است از کاری که هنرمندی که متوجه تأمل در حقایق الهی است باید آن را در خویش و نفس خویش به کمال برساند؛ نفسی که همان بخش مادی خشن، درهم‌پیچیده و بی‌صورت اما درعین‌حال به‌صورت لاقوهٔ شریف آدمی است. از سوی دیگر موضوع تفکر در زیبایی محسوس پیش نموده شده‌است؛ زیرا که این زیبایی محسوس چیزی جز جمال یگانه و بی‌کران الهی نیست[۲]» (ibid:58)

بدین ترتیب یک بنای قدسی به نحوی دیالکتیکی هنرمند و کار او را نفی می‌کند و درعین‌حال تعالی می‌بخشد؛ از طرفی این کار برآمده از ارادهٔ عبدی است که تمامی وجود خویش را غرق در ارادهٔ رب می‌داند و از طرف دیگر به‌واسطهٔ استغراق هنرمند در دریای الوهیت، کار وی نیز جنبهٔ الوهی می‌یابد و به سر حد کمال ممکن عروج می‌یابد؛ زیرا نفس هنرمند تبدیل به نی‌ای می‌شود که تنها صدای حق از درون آن عبور می‌کند و با آن شنیده می‌شود؛ بر این مبنا «یگانه کار هنری زیبا، آنی است که بازنمای نهاد پیوستهٔ انسانی، هرچند به نحوی عرضی، باشد. یک معماری مقدس به‌یقین ازاین‌جهت زیبا خواهد بود که مطابق با اصلی‌ترین کارکرد انسان، یعنی وساطت بین ناسوت و ملکوت باشد.» (ibid:156). بر این مبنا معماری قدسی به‌جهت کمال محقق در نفس معمار، هم‌زمان نفس سازنده، مخاطب و مادهٔ به‌کاررفته در بنا را برمی‌کشد و همچون پلی میان ناسوت و لاهوت کشیده می‌شود. ازاین‌روست که کمال بَنا درگرو کمالی پیشین برای سازندهٔ آن است و چنانکه بورکهارت تأکید می‌کند، ورود به کار ساختن بنا، همچون سایر هنرهای دیگر، در تمدن‌هایی نظیر تمدن اسلامی که دین و وحی در مرکز همه چیز قرار دارد با «پرداختن به دل و درون» و نوعی «ریاضت شخصی» پیوسته است (ibid:224)؛ ازاین‌رو نمی‌توان معماری را تنها به مدد هوش و قریحهٔ شخصی و در قالب یک دانش یا هنر صرف آموخت بلکه چنین فراگردی بالضروره می‌بایست با مراقبت شخصی پیوسته و سلوک معنوی دائمی همراه باشد؛ همین دانش پیشین، هنرمند را به این حقیقت می‌رساند که «بزرگ‌ترین دستاورد هنرمند، تسلطی است که بر خویشتن

۱. در آیات ۳۶ تا ۳۸ سوره «نور» که به دنبال آیه «الله نورُ السّماوات وَ الاَرض» آمده می‌خوانیم: «فِي بُيُوت أَذِنَ اللهُ أَنْ تُرْفَعَ وَ يُذْكَرَ فِيهَا اسْمُهُ يُسَبِّحُ لَهُ فِيهَا بِالْغُدُوِّ وَ الأَصَالِ».

۲. بورکهارت با تأکید بر دوگانهٔ ارسطویی ماده و صورت-که به رأی او از هنر الهی به وام گرفته شد- و متذکر شدن دلالت‌های ریشه‌شناختی این دو واژه، بر جایگیری این دو مفهوم در القای رازوارگی هنر دینی تأکید می‌کند و نشان می‌دهد هنر دینی چگونه در خدمت القای مفاهیم دین برمی‌آید. بورکهارت تأکید می‌کند که برگزیدن واژه ὕλη (هوله) برای ماده که در اصل به معنای چوب است، بدون دلیل نیست؛ او اشاره می‌کند که در فرهنگ‌های تبتی و هندو چوب به‌عنوان سمبل مادهٔ ازلی *Materia prima* در نظر گرفته شده‌است. (see: Burckhardt, 2006:. 58)

به دست می‌آورد.» و در اینجاست که هنر تبدیل به یک نظام معنوی می‌شود، عبد همچون ابزارِ کار عمل می‌کند و زیبایی برآمده از دست او تجلی کمال رب خواهد بود.

معمار مسلمان، با علم به گذرا بودن عالم خاکی دست به ساختن می‌زند و به نیکی آگاه است که هر بنایی هرچند رفیع و مستحکم[۱]، روزی که هیچ‌چیز جز «قلب سلیم» سود نبخشد[۲]، از روی زمین محو خواهد شد[۳](ibid:221-222). در این میان هرچند معماری اسلامی از اصول دقیق ریاضی و مهندسی بهره می‌گیرد و کالبد بنا را در اوج نظم هندسی سامان می‌دهد، اما آنچه در ورای این نظم دهی کالبدی وجود دارد، روحی است که هنرمند در بنا می‌دمد و آن را به یک تجلی عینی از ارادهٔ خداوند تبدیل می‌کند.

معمار مسلمان برای بورکهارت، خویشتن را مقهور ارادهٔ ازلی- ابدی خداوند می‌داند و به طوع آن را می‌پذیرد؛ ازاین‌رو نه خویش و نه جهانی که می‌سازد مظهر طغیان در برابر پروردگار جهان نیستند. این رویکرد خود موکول به اصل وحدت دانش و هنر است که بورکهارت چشم‌پوشی از آن را موجب زوال و انحطاط هنر در اروپا می‌داند(ibid:224) ؛ در این بافتار حیث تقییدیهٔ هنرمندی فارغ از جنبهٔ دانشمندی و به همین نحو مؤمن بودن وی، دست‌یافتنی نیست و ازاین‌روست که تشرف «بسیاری از هنرمندان و صنعتگران» در نهادهای معنوی امری رایج در سنت اسلامی فهمیدنی است. یک معمار کامل در بخش زیادی از جهان اسلام، علاوه بر دارا بودن مهارت کافی در طراحی بنا و به‌کار بردن ابزار متناسب برای کارش، به نحوی پیر و مراد مجموعهٔ تحت نظارت خویش نیز بود و دانش و مهارت فنی وی، او را به‌هیچ‌روی بی‌نیاز از دانستن تعالیم دینی نمی‌ساخت؛[٤] بر این مبنا پیوستن اهلِ فن و معماران به مسلک‌های معنوی و باز رسانیدن صاحبان فنی که خویش بدان دست یازیده به یک ولی یا پیامبر، در بسیاری مناطق، امری مرسوم بود که علاوه بر این‌که از منشأ قدسی پرده برمی‌داشت، ترجمه‌ای از کار، به‌مثابه نوعی عبادت و نظامی از تمثیل‌ها و رمزها ارائه می‌کرد که تعلیم آن نیازی به تعلیم آکادمیک نداشت(see: Gué non,1946). بورکهارت می‌گوید: «چنین نیست که هر هنرمندی ذاتاً اهل تفکر باشد؛ اما پیوند میان هنر و تفکر چنان قوی است که در بسیاری از شهرهای اسلامی ورود به یک صنف، مستلزم پیوستن به یک پیمان معنوی است که از طریق علی(ع) که الگوی جوانمردی است[٥]، به پیامبر می‌رسد... که بر کامل شدن نهاد آدمی تأکید دارد» (Burckhardt, 2009: 222)

بدین ترتیب یک معمار کامل‌عیار در مرحلهٔ نخست خویشتن را با دست یازیدن به ساخت بنا در مسیر سلوک معنوی قرار می‌دهد، پس از آن مجموعهٔ انسانی اطراف خویش را به مسیر درست رهنمون می‌سازد و سرانجام «سنگ، خشت و چوب» را با کاربست آن‌ها در ایجاد بنایی که نمودگار ارادهٔ پروردگار باشد، استعلا می‌بخشد. به دیگر سخن، درواقع دست سنت از آستین هنرمند، نقش‌آفرینی می‌کند و ارزش کار هنری تابع ارزشی است که هنرمند در تبعیت از خداوند کسب می‌کند و به تصویر می‌کشد؛ زیرا «اگر زیبایی تنها بر مبنای تجلی مادی و دنیوی آن بیننده را جذب کند، در لحظاتی که او دلباختهٔ یک اثر هنری است از خداوند غافل می‌شود؛ اما اگر به همان اثر همچون جلوه‌ای از زیبایی و رحمت بی‌کران خداوند نگریسته شود، بیننده را تنها به یاد خدا می‌اندازد و سرانجام او را به خداوند نزدیک می‌کند؛ زیرا چنین چشمی هر نوع زیبایی را مظهری از زیبایی ازلی و ابدی پروردگار می‌بینند» (Schuon, 2007:. 21).

۱. أَلَمْ تَرَ كَيْفَ فَعَلَ رَبُّكَ بِعادٍ؛ إِرَمَ ذاتِ الْعِمادِ؛ الَّتِي لَمْ يُخْلَقْ مِثْلُها فِي الْبِلادِ (فجر: ۶-۸).
۲. يَوْمَ لَا يَنفَعُ مَالٌ وَلَا بَنُونَ إِلَّا مَنْ أَتَى اللَّهَ بِقَلْبٍ سَلِيمٍ (شعراء: ۸۸ و ۸۹).
۳. إِنَّا لَجاعِلُونَ ما عَلَيْها صَعيداً جُرُزاً(کهف: ۸) .
٤. این رویکرد مبتنی بر یک رویکرد کلی در آموزش فنون در سنت اسلامی است؛ به‌نحوی‌که کسی که می‌خواست وارد هر شاخه‌ای از فنون و مهارت‌های بازار شود، قبل از ورود باید احکام دین را می‌آموخت و در اصول عقاید تفکر می‌کرد. حدیثی از امام علی(علیه‌السلام) وجود دارد که به‌تدریج به یک ضرب‌المثل تبدیل شده است؛ ایشان می‌فرمایند: یا مَعْشَرَ التُّجّارِ، اَلْفِقْهُ ثُمَّ الْمَتْجَرُ، اَلْفِقْهُ ثُمَّ الْمَتْجَرُ، اَلْفِقْهُ ثُمَّ الْمَتْجَرُ .ای بازرگانان، اوّل فقاهت (شناخت دین و احکام معاملات)، سپس تجارت، اول فقاهت سپس تجارت، اول فقاهت سپس تجارت.(میزان الحکمه، ج۱،: ۵۲۰)
۵. اشاره به حدیث نبویِ لا فَتی اِلاّ عَلی و لا سَیفَ اِلاّ ذُوالفَقار (کلینی، ۱۴۰۷ق، ج۸: ۱۱۰).

بنابراین هنر قدسی اگر بر محور درست سنجیده و فهم شود، چیزی جز بیان دوباره‌ای از داده‌های نبوی در قالبی دیگر نخواهد بود و هنرمند و مخاطب او، وقتی در مسیر صحیح قرار می‌گیرند که اثر هنری را بر این مبنا خلق و فهم کنند. این فرایند دوسویه مستلزم خلع لباس بشری از کار هنری است و چنین کاری جز از طریق التفات متداوم نسبت به خاستگاه اصلی همهٔ معارف، از جمله معرفتی که بنیاد خلق و فهم کار هنری است، میسر نخواهد بود. هنرمند و مخاطب او هماهنگ با یکدیگر بر تناظر عالم درون اثر هنری با سلسله موجودات درون عالم هستی، شهادت می‌دهند و آن را نه تقلید از طبیعت بر مبنای خلاقیت بشری که خلق عالمی متناظر با عالم کلی می‌بینند؛ به‌عبارت‌دیگر فهم هنر قدسی در مرحله‌ای مستلزم زدودن هم‌زمان طبیعت و انسان‌گرایی از ساحت آن است و در مرحلهٔ دیگر، انسان و طبیعت را به‌عنوان برساخته‌هایی از ناظم کل، به تصویر می‌کشد؛ سیدحسین نصر دراین‌باره می‌نویسد:

«هنر سنتی با حقایقی سروکار دارد که در آن سنتی که این هنر جلوه هنری و صوری آن است، مندرج است؛ بنابراین خاستگاه آن یک خاستگاه بشری صرف نیست. به‌علاوه، این هنر باید با رمزپردازی ذاتی موضوع مورد اهتمام خود و نیز آن رمزپردازی مستقیماً با وحی که این هنر بُعد باطنی‌اش را آشکار می‌سازد، تطبیق کند... این هنر با هماهنگی حاکم بر عالم هستی و سلسله‌مراتب وجود منطبق است» (نصر، ۱۳۸۱: ۴۹۵).

نتیجه‌گیری

هنر برای بورکهارت وجهی جدایی‌ناپذیر از سنت‌هایی است که بر مدار وحی شکل گرفته‌اند و در این میان معماری به‌عنوان یکی از کاربردی‌ترین و مهم‌ترین انواع هنرها دارای جایگاه ویژه‌ای است. برای بورکهارت هنر اسلامی با تکیه بر تعالیم قرآنی و نبوی، چیزی بیش از «هنر در سرزمین‌های اسلامی» است؛ زیرا وحدتی بر آن حکم‌فرماست که پیش از طلوع اسلام وجود نداشته و قابل تقلیل به عناصر ملی و سرزمینی نیز نیست. این «وحدت معنوی» که در بن معماری اسلامی قرار دارد، دلالت‌هایی قطعی برای تعیین شرایط و صلاحیت‌های لازم برای معمار یک بنا تعیین می‌کند که ضامن تعالی بناها و شهرهای اسلامی نیز هست. معمار مسلمان خود را به‌مثابهٔ ابزاری تحت سیطرهٔ قدرت مطلقهٔ خداوند می‌بیند و کار او نیز مصداق کرنش در برابر قدرت بی‌انتهای خداوندی است.

منابع

قرآن کریم.

کربن، هانری. (۱۳۹۳). تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: جامی.

_____. (۱۳۹۰). معبد و مکاشفه، ترجمهٔ انشاءالله رحمتی، تهران: سوفیا.

کلینی، محمد بن یعقوب. (۱۴۰۷ق). الکافی، تهران: دارالکتب الإسلامیة.

نصر، سیدحسین.(۱۳۸۱). معرفت و معنویت، ترجمهٔ انشاءالله: رحمتی، تهران: دفتر پژوهش و نشر سهروردی.

هیدگر، مارتین. (۱۳۹۰). سرآغاز کار هنری، ترجمهٔ پرویز ضیاءشهابی، تهران: هرمس.

Burckhardt, Titus. (2009). *Art of Islam, Language and Meaning*. Bloomington. Indiana: World Wisdom Books.

(2006). *Foundations of Christian Art* , Bloomington, Indiana: World Wisdom Books.

Burckhardt , Titus.(2001). *Sacred Art in East and West*. translated by Lord Northbourne.

Eliade, Mircea. (1987). *The encyclopedia of religion*. (vol18), Macmillan: London.

Guenon, Rene.(1974). *Initiation and the Crafts*. Ipswich: Golgonooza.

Heidegger. (1979). *Nietzsche*: *The Will to Power as Art*. David Farrell Krell, ed. and trans. New York: Harper & Row.

Gué non, René . (1964). *Aperçus sur l Initiation*

Schuon, Frithjof (2007), *Art from the sacred to the profane*: *east and west*. U.S.A.: World Wisdom.

Nasr,Seyyed Hossein. (2005). *Frithjof Schuon*. The Essential Frithjof Schuon. U.S.A.: World Wisdom.