Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

The Unity of Truth and the Multiplicity of Forms in Sacred Architecture: A Comparative Analysis of Islamic Abstraction and Christian Iconicity within the Framework of the Traditionalist School

1. Ali Asghar Morovat*: Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu Ali Sina University, Hamedan, Iran.

2. Jinan Abbas Esmaeil Al-Wazani: PhD Student in Philosophy of Art, Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran

***Corresponding Author's Email Address: ali1387m@yahoo.com**

How to Cite: Morovat, A. A. & Esmaeil Al-Wazani, J. A. (2026). The Unity of Truth and the Multiplicity of Forms in Sacred Architecture: A Comparative Analysis of Islamic Abstraction and Christian Iconicity within the Framework of the Traditionalist School. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(4), 1-28.

Abstract:

Sacred architecture in religious traditions is not merely a response to ritual requirements or a product of historical and stylistic developments; rather, it reflects the manner in which each tradition understands the relationship between God, the cosmos, and the human being. The central problem of this study is how sacred truth, despite its essential unity within the Traditionalist interpretation, has manifested itself in Islamic and Christian architecture through two distinct formal languages: abstraction and iconicity. This study seeks to elucidate the relationship among metaphysical foundations, theological principles, and architectural form on the basis of the ideas of thinkers associated with the Traditionalist School, including René Guénon, Frithjof Schuon, Titus Burckhardt, and Seyyed Hossein Nasr. The research employs a descriptive-analytical method with a philosophical-comparative approach, while the data were collected through library research and the conceptual analysis of relevant sources. The scope of the study is limited to traditional premodern architecture, with particular emphasis on classical congregational mosques and Byzantine, Romanesque, and Gothic churches. The comparative analysis is structured around four components: "metaphysical truth," "theological principle," "symbolic language," and "architectural form." The findings demonstrate that, within the Traditionalist framework, the distinction between Islamic abstraction and Christian iconicity does not represent a conflict between two aesthetic systems; rather, it results from two different modes through which sacred truth is manifested, grounded respectively in the theological principles of divine transcendence and the Incarnation. Accordingly, the principal contribution of this article is the development of a conceptual model for explaining the relationship among metaphysical truth, theology, symbolic language, and architectural form. This model demonstrates that the unity of truth does not necessarily entail the unity of form; instead, within different religious traditions, the same transcendent truth may be actualized through distinct symbolic languages.

Keywords: sacred architecture, Traditionalist School, abstraction, iconicity, Islamic architecture, Christian architecture, aesthetics.

Received: 28 April 2026

Revised: 29 July 2026

Accepted: 06 August 2026

Initial Publication: 21 August 2026

Final Publication: 22 December 2026

Copyright: © 2026 by the authors. Published under the terms and conditions of Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

وحدت حقیقت و تکثر صورت در معماری مقدس: تحلیل تطبیقی تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی در چارچوب مکتب سنت‌گرایی

۱. علی‌اصغر مروت*: استادیار، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. (نویسنده مسئول)

۲. جنان عباس اسماعیل الوزنی: دانشجوی دکتری فلسفه هنر، گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: ali1387m@yahoo.com

نحوه استناددهی: مروت، علی‌اصغر.، و اسماعیل الوزنی، جنان عباس. (۱۴۰۵). وحدت حقیقت و تکثر صورت در معماری مقدس: تحلیل تطبیقی تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی در چارچوب مکتب سنت‌گرایی. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۴)، ۲۸-۱.

چکیده

معماری مقدس در سنت‌های دینی، صرفاً پاسخی به نیازهای آیینی یا حاصل تحولات تاریخی و سبک‌شناختی نیست، بلکه بازتاب نحوه فهم هر سنت از نسبت میان خدا، جهان و انسان است. مسئله اصلی این پژوهش آن است که چگونه حقیقت قدسی، با وجود وحدت خود در خوانش سنت‌گرایانه، در معماری اسلامی و مسیحی به دو زبان صوری متفاوت، یعنی تجرید و شمایل‌مندی، متجلی شده است. این پژوهش با هدف تبیین نسبت میان مبانی مابعدالطبیعی، اصول الهیاتی و صورت معماری، بر پایه آرای متفکران مکتب سنت‌گرایی، از جمله رنه گنون، فریتجوف شوئون، تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر، انجام شده است. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد فلسفی ـ تطبیقی است و داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و تحلیل مفهومی منابع گردآوری شده‌اند. قلمرو پژوهش به معماری سنتی پیشامدرن، با تأکید بر مساجد جامع کلاسیک و کلیساهای بیزانسی، رومانسک و گوتیک، محدود است. تحلیل تطبیقی بر اساس چهار مؤلفه «حقیقت مابعدالطبیعی»، «اصل الهیاتی»، «زبان نمادین» و «صورت معماری» انجام شده است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در چارچوب سنت‌گرایی، تفاوت میان تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی، نه بیانگر تعارض دو نظام زیبایی‌شناختی، بلکه حاصل دو شیوه متفاوت تجلی حقیقت قدسی بر پایه دو اصل الهیاتی تنزیه و تجسد است. بر این اساس، نوآوری مقاله ارائه الگویی مفهومی برای تبیین رابطه میان حقیقت مابعدالطبیعی، الهیات، زبان نمادین و صورت معماری است که نشان می‌دهد وحدت حقیقت، لزوماً به وحدت صورت نمی‌انجامد، بلکه در سنت‌های دینی مختلف، در قالب زبان‌های نمادین متفاوت تحقق می‌یابد.

کلیدواژگان: *معماری مقدس، سنت‌گرایی، تجرید، شمایل‌مندی، معماری اسلامی، معماری مسیحی، زیبایی‌شناسی.*

تاریخ دریافت: ۸ اردیبهشت ۱۴۰۵

تاریخ بازنگری: ۷ مرداد ۱۴۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۵ مرداد ۱۴۰۵

اولین انتشار: ۳۰ مرداد ۱۴۰۵

انتشار نهایی: ۱ دی ۱۴۰۵

مجوز و حق نشر: © ۱۴۰۵ تمامی حقوق انتشار این مقاله متعلق به نویسنده است. انتشار این مقاله به‌صورت دسترسی آزاد مطابق با گواهی (CC BY-NC 4.0) صورت گرفته است.

مقدمه

اگر حقیقت قدسی در ذات خود واحد و فراتاریخی است، تکثر صورت‌های معماری مقدس در سنت‌های دینی چگونه تبیین می‌شود؟ به بیان دیگر، چرا این حقیقت واحد در دو سنت بزرگ توحیدی، اسلام و مسیحیت، به دو زبان صوری متفاوت تجلی یافته است؟ چرا در یک سو، مسجد با پرهیز از بازنمایی شمایلی، بر هندسه، نور، خوشنویسی و ریتم‌های انتزاعی استوار می‌شود و در سوی دیگر، کلیسا با حضور شمایل، تصویر و پیکره، تجربه امر قدسی را سامان می‌دهد؟ آیا این تفاوت صرفاً پیامد شرایط تاریخی، فرهنگی و اجتماعی است یا ریشه در نحوه‌های متفاوت فهم نسبت میان خدا، جهان و انسان دارد؟ طرح این پرسش، پژوهش حاضر را از سطح مقایسه دو سنت معماری فراتر برده و آن را به مسئله‌ای در قلمرو فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی مابعدالطبیعی تبدیل می‌کند؛ مسئله‌ای که نسبت میان «وحدت حقیقت» و «تکثر صورت» را در معماری مقدس بررسی می‌کند.

در سنت‌های دینی پیشامدرن، معماری مقدس صرفاً سازمان‌دهی کالبدی فضا یا پاسخی به نیازهای آیینی نیست، بلکه تجسم فضایی تلقی هر سنت از حقیقت، مراتب هستی و نسبت انسان با امر قدسی است. ازاین‌رو، هندسه، تناسبات، نور، جهت‌گیری، سازمان فضایی و آرایه‌های معماری، صرفاً عناصر فرمی نیستند، بلکه در قالب نظامی نمادین، حقیقتی فراتر از خود را متجلی می‌سازند. میرچا الیاده با تمایز میان فضای قدسی و فضای عرفی، نشان داد که مکان مقدس واجد کیفیتی وجودی است که انسان را از فضای همگن روزمره به سوی امر متعالی رهنمون می‌شود (1). بااین‌حال، این رویکرد کمتر به تبیین نسبت میان مبانی الهیاتی و تفاوت زبان‌های معماری در سنت‌های دینی می‌پردازد.

در سال‌های اخیر، پژوهش‌های متعددی به ابعاد نمادین معماری مقدس، تجربه فضایی، الهیات شمایل و نسبت دین و معماری پرداخته‌اند (2-4). این مطالعات، اگرچه سهم مهمی در شناخت تاریخ و تجربه معماری دینی داشته‌اند، عمدتاً هر سنت را به‌صورت مستقل بررسی کرده و کمتر کوشیده‌اند رابطه میان مابعدالطبیعه، الهیات و صورت معماری را در چارچوبی تطبیقی تبیین کنند. ازاین‌رو، همچنان خلأ نظری در توضیح این مسئله باقی است که چگونه دو نظام صوری متفاوت می‌توانند تجلی‌بخش حقیقتی واحد باشند.

پژوهش حاضر این مسئله را در چارچوب مکتب سنت‌گرایی بررسی می‌کند. بر اساس آرای رنه گنون، فریتجوف شوئون، آناندا کوماراسوامی، تیتوس بورکهارت و سید حسین نصر، هنر مقدس تجلی نمادین حقیقت مابعدالطبیعی در عالم صورت است و صورت هنری پیوندی درونی با مبانی الهیاتی هر سنت دارد (5-9). از این منظر، تفاوت میان تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی، صرفاً اختلافی سبکی نیست، بلکه بیانگر دو تلقی وجودشناختی از نسبت حقیقت و صورت است؛ تلقی‌ای که در اسلام بر تنزیه و در مسیحیت بر تجسد استوار می‌شود.

نوآوری اصلی این پژوهش، ارائه الگویی مفهومی برای تبیین رابطه میان حقیقت مابعدالطبیعی، اصل الهیاتی، زبان نمادین و صورت معماری در دو سنت اسلامی و مسیحی است. برخلاف پژوهش‌های پیشین که عمدتاً به تاریخ معماری یا ویژگی‌های صوری هر سنت پرداخته‌اند، این مقاله نشان می‌دهد که «تجرید اسلامی» و «شمایل‌مندی مسیحی» را باید دو نظام نمادین متفاوت برای تجلی حقیقت واحد قدسی دانست، نه دو رویکرد متعارض زیبایی‌شناختی.

بر پایه این چارچوب نظری، مسئله اصلی پژوهش آن است که سنت‌گرایی چگونه نسبت میان وحدت حقیقت و تکثر صورت را در معماری مقدس تبیین می‌کند و این نسبت چگونه در دو الگوی تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی متجلی شده است. در راستای پاسخ به این مسئله، سه پرسش اصلی پژوهش مطرح می‌شود:

۱. مبانی مابعدالطبیعی و الهیاتی تجرید در معماری اسلامی و شمایل‌مندی در معماری مسیحی، از منظر متفکران مکتب سنت‌گرایی، چیست؟

۲. این مبانی چگونه در سازمان فضایی، عناصر صوری و ساختار نمادین مسجد و کلیسای سنتی تجلی یافته‌اند؟

۳. سنت‌گرایی بر چه مبنایی، با وجود تکثر صورت‌های معماری مقدس، از وحدت حقیقت و یگانگی هنر قدسی دفاع می‌کند؟

این پژوهش از حیث هدف، بنیادی و نظری و از حیث روش، توصیفی ـ تحلیلی با رویکرد فلسفی ـ تطبیقی است. داده‌ها از طریق مطالعه کتابخانه‌ای و تحلیل اسنادی گردآوری و با بهره‌گیری از تحلیل مفهومی و تطبیقی بررسی شده‌اند. قلمرو پژوهش به معماری سنتی پیشامدرن جهان اسلام، با تأکید بر مساجد جامع دوره کلاسیک، و کلیساهای بیزانسی، رومانسک و گوتیک محدود شده است.

بر این اساس، مقاله بر این مدعا استوار است که تفاوت میان تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی، نه بیانگر تعارض دو نظام زیبایی‌شناختی، بلکه دو شیوه متمایز تجلی حقیقت واحد در افق‌های الهیاتی متفاوت است.

چارچوب نظری: مبانی مابعدالطبیعی و زیبایی‌شناختی هنر مقدس در مکتب سنت‌گرایی

حقیقت؛ اصل مابعدالطبیعی وحدت و سرچشمه صورت‌های قدسی

در مکتب سنت‌گرایی، هنر از «حقیقت» آغاز می‌شود، نه از زیبایی. این تقدم، صرفاً ترتیبی منطقی نیست، بلکه بیانگر سلسله‌مراتب هستی است؛ زیرا حقیقت، منشأ وجودی همه مراتب پایین‌تر، از جمله صورت، نماد، زیبایی و اثر هنری تلقی می‌شود. ازاین‌رو، هرگونه تبیین فلسفی هنر مقدس باید پیش از تحلیل صورت‌های هنری، مبانی مابعدالطبیعی حقیقت را روشن سازد. تنها بر این اساس می‌توان توضیح داد که چگونه حقیقتی واحد در سنت‌های دینی گوناگون، صورت‌های هنری متفاوت پدید می‌آورد، بی‌آنکه این تکثر به نسبیت حقیقت بینجامد.

رنه گنون، این مبنا را در مفهوم «سنت» (Tradition) صورت‌بندی می‌کند. از نظر او، سنت صرفاً میراث تاریخی یا مجموعه‌ای از آداب فرهنگی نیست، بلکه انتقال اصولی با منشأ فوق‌بشری است که از طریق وحی، عقل قدسی و شهود معنوی در جهان انسانی حضور یافته است (5). بر این اساس، حقیقت امری مابعدالطبیعی و مطلق است و جهان محسوس تنها مرتبه‌ای از تجلی آن به شمار می‌رود. بنابراین، نسبت حقیقت با عالم، نسبت اصل با ظهور و باطن با صورت است، نه رابطه‌ای صرفاً معرفت‌شناختی میان ذهن و ابژه.

فریتجوف شوئون این مبنا را در نظریه «وحدت متعالی ادیان» بسط می‌دهد. به اعتقاد او، اختلاف ادیان در سطح عقاید، مناسک و صورت‌های نمادین، نافی وحدت آن‌ها در مرتبه حقیقت نیست؛ زیرا حقیقت، پیش از ظهور در قالب‌های تاریخی، در مرتبه‌ای فراتر از همه تعینات دینی قرار دارد (6). ازاین‌رو، تفاوت میان سنت‌های دینی را باید تفاوت در شیوه‌های تجلی حقیقت دانست، نه اختلاف در اصل حقیقت. این تمایز، مبنای فلسفی پژوهش حاضر است؛ زیرا امکان می‌دهد تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی به‌عنوان دو نحوه متفاوت ظهور حقیقت واحد تفسیر شوند.

سید حسین نصر با بهره‌گیری از مفهوم حکمت خالده (Sophia Perennis)، این دیدگاه را در حوزه هنر بسط می‌دهد. به باور او، سنت‌های اصیل دینی، با وجود تفاوت‌های تاریخی و فرهنگی، همگی از حقیقتی واحد سرچشمه می‌گیرند و هنر مقدس نیز وظیفه‌ای جز آشکار ساختن همین حقیقت ندارد (9, 10). بنابراین، ارزش اثر هنری در اصالت سنتی و میزان انطباق آن با حقیقت مابعدالطبیعی است، نه در نوآوری فردی یا بیان احساسات شخصی هنرمند.

تیتوس بورکهارت این نسبت را در نسبت میان حقیقت و صورت توضیح می‌دهد. از نظر او، صورت هنری ظرفی خنثی برای انتقال معنا نیست، بلکه نحوه حضور حقیقت در عالم محسوس است. ازاین‌رو، هندسه، تناسبات، نور، جهت‌گیری فضایی و دیگر عناصر معماری مقدس را باید صور نمادینی دانست که حقیقت مابعدالطبیعی را در جهان مرئی متجلی می‌سازند (8). بدین‌ترتیب، ارزش هنر مقدس نه در ابداع صورت‌های نو، بلکه در توانایی آن برای انکشاف حقیقت در قالب صورت نهفته است.

پژوهش‌های معاصر درباره سنت‌گرایی نیز نشان داده‌اند که یکی از مهم‌ترین ظرفیت‌های این مکتب، تبیین پیوند میان مبانی مابعدالطبیعی و صورت‌های هنری است؛ پیوندی که در رویکردهای صرفاً تاریخی یا جامعه‌شناختی کمتر مورد توجه قرار گرفته است (11, 12). بر این اساس، حقیقت در سنت‌گرایی صرفاً مفهومی معرفت‌شناختی نیست، بلکه بنیادی‌ترین اصل هستی‌شناختی است که صورت، نماد، زیبایی و هنر مقدس از آن اشتقاق می‌یابند.

در نتیجه، اگر حقیقت واحد باشد، تکثر صورت‌های معماری مقدس را باید نه نشانه تکثر حقیقت، بلکه بیانگر تنوع شیوه‌های تجلی آن دانست. بر همین مبنا، پژوهش حاضر تجرید در معماری اسلامی و شمایل‌مندی در معماری مسیحی را نه به‌مثابه دو سبک معماری، بلکه به‌عنوان دو نظام نمادین برای ظهور حقیقت واحد در دو افق الهیاتی متفاوت تحلیل می‌کند.

صورت؛ تجلی حقیقت در عالم محسوس

در مکتب سنت‌گرایی، «صورت» (Form) صرفاً کالبد یا شکل ظاهری اثر هنری نیست، بلکه مرتبه‌ای از تجلی حقیقت در جهان محسوس است. ازاین‌رو، ارزش صورت نه به ویژگی‌های فرمی یا نوآوری هنرمند، بلکه به میزان انکشاف حقیقت قدسی در آن وابسته است. هنر سنتی، برخلاف هنر مدرن که غالباً بر اصالت بیان فردی تأکید می‌کند، صورت را واسطه‌ای برای ظهور معنا می‌داند؛ بدین معنا که فرم، زمانی اصالت دارد که بتواند حقیقتی فراتر از خود را آشکار سازد (8).

بورکهارت معتقد است که عناصر بنیادین هنر مقدس، مانند تناسبات، هندسه، نور و سازمان فضایی، صرفاً راه‌حل‌های زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه هر یک بازتاب نظمی مابعدالطبیعی‌اند. از این منظر، صورت نه پوششی برای معنا، بلکه نحوه حضور حقیقت در عالم محسوس است؛ بنابراین، فرم معماری مقدس تنها زمانی قابل فهم است که در نسبت با مبانی الهیاتی آن تفسیر شود (8).

سید حسین نصر نیز صورت‌های سنتی را انعکاس نظم کیهانی می‌داند. به اعتقاد او، در هنر اسلامی، هندسه، خوشنویسی، نور و تناسبات فضایی، حقیقت توحید را بدون بازنمایی مستقیم امر الهی متجلی می‌کنند. ازاین‌رو، صورت در هنر اسلامی همواره کارکردی نمادین دارد و انسان را از کثرت ظواهر به سوی وحدت رهنمون می‌سازد (9, 10).

شوئون نیز با تمایز میان «ذات» و «صورت» توضیح می‌دهد که اگرچه سنت‌های دینی از صورت‌های متفاوتی بهره می‌گیرند، این تفاوت به معنای تکثر حقیقت نیست، بلکه ناشی از تفاوت شیوه‌های تجلی آن است. بنابراین، هیچ صورت قدسی را نمی‌توان صرفاً بر اساس ویژگی‌های ظاهری آن داوری کرد؛ بلکه باید نسبت آن را با حقیقتی که آشکار می‌کند سنجید (6).

این برداشت، مبنای تحلیل معماری مقدس در پژوهش حاضر است. مسجد و کلیسا از صورت‌های معماری متفاوتی استفاده می‌کنند، اما این تفاوت صرفاً سبکی یا تاریخی نیست، بلکه بازتاب دو شیوه الهیاتی برای تجلی حقیقت قدسی است. ازاین‌رو، عناصر معماری همچون گنبد، محراب، نور، شمایل یا هندسه، تنها هنگامی معنا می‌یابند که به‌عنوان صورت‌های نمادینِ تجلی حقیقت تفسیر شوند، نه صرفاً اجزای یک ترکیب کالبدی.

در سال‌های اخیر نیز برخی پژوهشگران، با بازخوانی هنر سنتی، بر همین پیوند میان صورت، معنا و جهان‌بینی تأکید کرده‌اند و نشان داده‌اند که فهم معماری مقدس بدون توجه به بنیان‌های مابعدالطبیعی آن امکان‌پذیر نیست (13, 14).

نماد؛ زبان ظهور حقیقت در هنر مقدس

در اندیشه سنت‌گرایی، نماد (Symbol) صرفاً وسیله‌ای برای انتقال معنا یا قراردادی فرهنگی نیست، بلکه نحوه‌ای از حضور حقیقت در عالم محسوس است. ازاین‌رو، نماد با «نشانه» (Sign) تفاوت دارد؛ زیرا نشانه تنها بر امری دلالت می‌کند، در حالی که نماد در حقیقتی که به آن ارجاع می‌دهد نیز مشارکت دارد. به همین دلیل، هنر مقدس از طریق نظامی از نمادها، امکان ادراک حقیقت مابعدالطبیعی را در جهان محسوس فراهم می‌سازد (6, 15).

رنه گنون، نماد را زبان طبیعی سنت می‌داند؛ زبانی که برخلاف قراردادهای انسانی، ریشه در ساختار هستی دارد. از نظر او، عناصر بنیادینی چون هندسه، نور، مرکز، دایره، مربع و جهت‌های فضایی، صرفاً نقش تزئینی ندارند، بلکه هر یک مرتبه‌ای از حقیقت را آشکار می‌کنند (15). میرچا الیاده نیز با تأکید بر جهان نمادین انسان دینی، نشان می‌دهد که نمادها امکان تجربه امر قدسی را فراهم می‌کنند و میان جهان محسوس و واقعیت متعالی پیوند برقرار می‌سازند (1).

تیتوس بورکهارت این مبنا را در حوزه هنر و معماری بسط می‌دهد. از دیدگاه او، معماری مقدس زمانی نمادین است که سازمان فضایی و عناصر صوری آن، حقیقتی فراتر از خود را متجلی سازند. ازاین‌رو، گنبد، محراب، نور، نسبت‌های هندسی و آرایه‌های معماری صرفاً اجزای ساختمانی نیستند، بلکه اجزای یک نظام نمادین‌اند که انسان را از عالم کثرت به سوی وحدت رهنمون می‌کنند (8).

سید حسین نصر نیز با تکیه بر حکمت اسلامی، جهان سنتی را جهانی نمادین می‌داند که در آن، هیچ عنصر هنری صرفاً کارکردی مادی ندارد. به اعتقاد او، هندسه، خوشنویسی، نقوش اسلیمی، نور و سازمان فضایی مسجد، همگی زبان نمادینی هستند که حقیقت توحید را در قالب صورت آشکار می‌کنند (9, 16). نصر در آثار متأخر خود نیز تأکید می‌کند که فهم هنر اسلامی بدون شناخت نظام نمادین آن امکان‌پذیر نیست (17).

در سنت مسیحی نیز نماد جایگاهی بنیادین دارد، هرچند زبان آن با هنر اسلامی متفاوت است. اوسپنسکی، شمایل را نه تصویری طبیعی‌گرایانه، بلکه حضوری نمادین از حقیقت ملکوتی می‌داند که مؤمن را در ارتباطی معنوی با امر قدسی قرار می‌دهد (18). ژان هانی نیز نشان می‌دهد که کلیسای سنتی، از جهت‌گیری بنا تا گنبد، محراب و سازمان فضایی، بر پایه نظامی نمادین شکل گرفته است که غایت آن آشکار ساختن نظم قدسی است (19).

پژوهش‌های جدید نیز این پیوند میان نماد، جهان‌بینی و معماری مقدس را تأیید کرده‌اند. اولگ گرابار، با بازخوانی مفهوم معنا در هنر اسلامی، نشان می‌دهد که آرایه‌ها و ساختارهای فضایی در معماری اسلامی، فراتر از کارکرد تزئینی، حامل نظامی نمادین‌اند که ریشه در جهان‌بینی دینی دارد (14). همچنین فینبار بری فلود، در تحلیل هنر اسلامی، بر این نکته تأکید می‌کند که فهم فرم‌های معماری بدون توجه به بستر الهیاتی و نمادین آن‌ها ناقص خواهد بود (20).

بر این اساس، تفاوت میان معماری اسلامی و معماری مسیحی را نباید به تقابل «نماد» و «تصویر» فروکاست. هر دو سنت از نظامی نمادین برای بیان حقیقت قدسی بهره می‌گیرند، اما این نظام متناسب با مبانی الهیاتی هر دین صورت‌بندی شده است؛ در اسلام، نماد عمدتاً در قالب هندسه، نور و تجرید ظهور می‌یابد و در مسیحیت، در قالب شمایل و تصویر. بنابراین، از منظر سنت‌گرایی، تفاوت زبان نمادین به معنای تفاوت حقیقت نیست، بلکه بیانگر تنوع شیوه‌های تجلی حقیقت واحد در سنت‌های اصیل دینی است.

زیبایی؛ جلوه محسوس حقیقت در هنر مقدس

در مکتب سنت‌گرایی، زیبایی (Beauty) صرفاً کیفیتی ادراکی یا وابسته به ذوق فردی نیست، بلکه یکی از شئون حقیقت و جلوه‌ای از نظم مابعدالطبیعی عالم است. این تلقی، که ریشه در فلسفه افلاطونی، نوافلاطونی و حکمت اسلامی دارد، زیبایی را در پیوند با حقیقت و خیر تفسیر می‌کند. بر این اساس، زیبایی نه حاصل قراردادهای فرهنگی، بلکه نتیجه تجلی حقیقت در عالم صورت است (5, 6).

سید حسین نصر با استناد به حکمت اسلامی، زیبایی را جلوه اسم الهی «الجمیل» می‌داند و معتقد است که هنر مقدس، امکان ظهور این زیبایی را در جهان محسوس فراهم می‌کند. از نظر او، تجربه زیبایی در هنر سنتی صرفاً لذت حسی نیست، بلکه ادراکی شهودی از نظم و هماهنگی الهی است که در مراتب هستی حضور دارد. ازاین‌رو، ارزش هنر مقدس نه در آفرینش زیبایی، بلکه در آشکار ساختن حقیقت از طریق صورت‌های زیباست (9, 17).

شوئون نیز زیبایی را یکی از راه‌های معرفت به حقیقت می‌داند. به اعتقاد او، انسان افزون بر عقل نظری، از طریق ادراک زیبایی نیز می‌تواند با امر متعالی ارتباط برقرار کند. ازاین‌رو، اثر هنری زمانی واجد زیبایی اصیل است که صورت آن حقیقتی فراتر از خود را متجلی سازد؛ در غیر این صورت، هرچند ممکن است از نظر فنی یا حسی جذاب باشد، فاقد ارزش قدسی خواهد بود (6).

بورکهارت این رابطه را در هنر و معماری مقدس روشن‌تر می‌کند. به باور او، زیبایی از هماهنگی میان صورت، تناسب و نظم قدسی ناشی می‌شود؛ بنابراین، معیار زیبایی در معماری سنتی نه نوآوری یا تأثیرگذاری بصری، بلکه انطباق فرم با ساختار مابعدالطبیعی عالم است. از همین رو، هندسه، نور، تناسبات و سازمان فضایی در معماری مقدس، افزون بر کارکرد زیبایی‌شناختی، نقشی معرفتی و معنوی نیز دارند (8).

در سنت مسیحی نیز زیبایی جایگاهی مابعدالطبیعی دارد. هانس اورس فون بالتازار، زیبایی را یکی از استعلایی‌های وجود می‌داند و معتقد است که حقیقت الهی نه‌تنها در قالب مفاهیم، بلکه در «صورت زیبا» آشکار می‌شود. از این منظر، شکوه الهی (Glory) در آثار هنری و به‌ویژه هنر کلیسایی تجلی می‌یابد و تجربه زیبایی، راهی برای مشارکت در حقیقت وحیانی است (21). دیوید بنتلی هارت نیز بر پیوند ذاتی زیبایی، حقیقت و خیر تأکید می‌کند و زیبایی را نحوه‌ای از حضور خداوند در عالم می‌داند که در آموزه تجسد به کامل‌ترین شکل خود ظهور یافته است (22).

این مبانی، تفاوت زیبایی‌شناسی معماری اسلامی و مسیحی را نیز تبیین می‌کنند. در معماری اسلامی، اصل توحید و تنزیه، زیبایی را در نظم هندسی، تناسبات، نور، خوشنویسی و ریتم‌های انتزاعی متجلی می‌سازد؛ در حالی که در معماری مسیحی، آموزه تجسد، امکان ظهور زیبایی را در قالب شمایل، پیکره و سازمان نمادین فضای کلیسا فراهم می‌آورد. با وجود این تفاوت‌های صوری، غایت هر دو سنت هدایت انسان به حقیقت قدسی است، نه صرفاً ایجاد لذت بصری (8, 9, 19).

پژوهش‌های معاصر نیز بر این پیوند میان زیبایی، جهان‌بینی و معماری مقدس تأکید کرده‌اند. اولگ گرابار نشان می‌دهد که تجربه زیبایی در هنر اسلامی از نظامی معنایی و نمادین جدایی‌ناپذیر است و نمی‌توان آن را صرفاً با معیارهای صوری تحلیل کرد (14). همچنین فلود بر این نکته تأکید می‌کند که فرم‌های معماری در سنت اسلامی و مسیحی تنها در پرتو مبانی دینی و فلسفی آن‌ها معنا می‌یابند (20).

بر این اساس، در سنت‌گرایی، زیبایی حلقه واسط میان حقیقت و هنر است. حقیقت در قالب صورت متجلی می‌شود و هماهنگی میان حقیقت، صورت و نماد، زیبایی را پدید می‌آورد. ازاین‌رو، تفاوت میان زیبایی‌شناسی معماری اسلامی و مسیحی را باید نه تعارض دو نظام هنری، بلکه دو شیوه متفاوت تجلی حقیقت واحد در افق‌های الهیاتی متمایز دانست.

هنر مقدس؛ تجلی حقیقت در عالم صورت

در اندیشه سنت‌گرایی، هنر مقدس (Sacred Art) نه صرفاً هنری با موضوعات دینی، بلکه شیوه‌ای از تجلی حقیقت قدسی در عالم صورت است. از این منظر، هنر مقدس از سنت وحیانی سرچشمه می‌گیرد و غایت آن آشکار ساختن حقیقتی است که فراتر از تجربه حسی قرار دارد. بنابراین، ارزش اثر هنری نه در نوآوری فردی هنرمند، بلکه در میزان انطباق آن با مبانی مابعدالطبیعی و نظام نمادین سنت دینی سنجیده می‌شود (5, 9).

سید حسین نصر میان «هنر مقدس» و «هنر دینی» تمایز قائل می‌شود. به اعتقاد او، هر اثری با موضوع دینی الزاماً مقدس نیست؛ هنر مقدس زمانی تحقق می‌یابد که خود صورتی از حضور حقیقت باشد و بتواند انسان را از عالم کثرت به سوی وحدت رهنمون سازد. ازاین‌رو، معماری، خوشنویسی، موسیقی یا دیگر هنرهای سنتی تنها هنگامی واجد قداست‌اند که در امتداد سنت وحیانی و حکمت جاویدان شکل گرفته باشند (9, 17).

تیتوس بورکهارت نیز هنر مقدس را زبانی نمادین می‌داند که در آن، صورت از حقیقت جدا نیست. از نظر او، عناصر صوری اثر هنری، مانند هندسه، تناسب، نور و ریتم، صرفاً ابزارهای زیبایی‌شناختی نیستند، بلکه ساختاری نمادین دارند که نظم مابعدالطبیعی عالم را آشکار می‌سازد. از همین رو، قداست اثر هنری بیش از آنکه به موضوع آن وابسته باشد، به هماهنگی صورت با حقیقت قدسی بستگی دارد (8).

شوئون نیز هنر مقدس را نوعی معرفت می‌شمارد. به باور او، همان‌گونه که عقل می‌تواند انسان را به شناخت حقیقت رهنمون شود، صورت زیبای قدسی نیز امکان ادراک شهودی حقیقت را فراهم می‌کند. در نتیجه، هنر مقدس صرفاً وسیله انتقال آموزه‌های دینی یا برانگیختن احساسات مذهبی نیست، بلکه خود نحوه‌ای از مشارکت در حقیقت قدسی است (6).

این تلقی در الهیات مسیحی نیز بازتاب یافته است. هانس اورس فون بالتازار زیبایی را یکی از استعلایی‌های وجود می‌داند و معتقد است که حقیقت الهی در صورت زیبا بر انسان آشکار می‌شود (21). همچنین لئونید اوسپنسکی و پل اودوکیموف نشان داده‌اند که شمایل صرفاً تصویری مذهبی نیست، بلکه حضوری نمادین از حقیقت متجسد است و از همین رو، جایگاهی معرفتی و آیینی در سنت مسیحی دارد (18, 23).

بر این اساس، تفاوت هنر اسلامی و هنر مسیحی را نباید صرفاً تفاوت میان هنر انتزاعی و هنر تصویری دانست. در سنت اسلامی، اصل توحید و تنزیه زبان هنر را به سوی هندسه، نور و خوشنویسی هدایت می‌کند، در حالی که در سنت‌های کلاسیک مسیحی، به‌ویژه در الهیات ارتدوکس و کاتولیک پیشامدرن، آموزه تجسد، امکان تجلی حقیقت را در قالب شمایل و تصویر نیز فراهم می‌آورد. با وجود این تفاوت‌های صوری، هر دو سنت هنر را واسطه ظهور حقیقت می‌دانند، نه عرصه خودبیانی هنرمند (8, 9).

از این منظر، معماری مقدس کامل‌ترین تجلی هنر مقدس است؛ زیرا حقیقت قدسی در آن نه در یک عنصر منفرد، بلکه در کل سازمان فضایی بنا حضور می‌یابد. هندسه، نور، تناسبات، جهت‌گیری و آرایه‌های معماری اجزای یک نظام نمادین‌اند که تجربه حضور امر قدسی را ممکن می‌سازند. ازاین‌رو، تحلیل مسجد و کلیسا در این پژوهش، مقایسه دو سبک معماری نیست، بلکه بررسی دو شیوه متفاوت تجلی حقیقت واحد در دو سنت الهیاتی است.

از وحدت حقیقت تا تکثر صورت در معماری مقدس

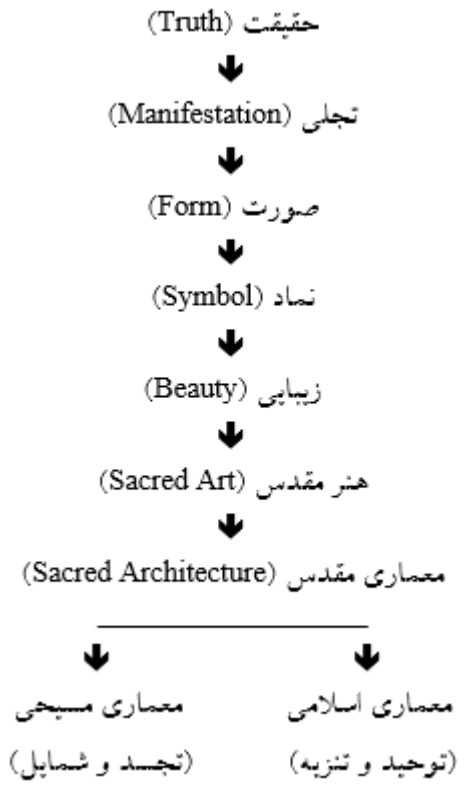
بررسی مبانی مکتب سنت‌گرایی نشان داد که حقیقت، صورت، نماد، زیبایی و هنر مقدس، مفاهیمی مستقل نیستند، بلکه اجزای یک دستگاه مابعدالطبیعی واحد را تشکیل می‌دهند. در این دستگاه، حقیقت منشأ همه مراتب وجود است و در عالم محسوس از طریق صورت ظهور می‌یابد. صورت نیز هنگامی واجد اصالت است که در قالب نظامی نمادین، حقیقتی متعالی را آشکار سازد. از هماهنگی حقیقت و صورت، زیبایی پدید می‌آید و در بستر سنت وحیانی، این فرایند در هنر مقدس به کمال می‌رسد؛ هنری که غایت آن نه بازنمایی جهان، بلکه تجلی امر قدسی در عالم صورت است (5, 6, 9).

بر این اساس، معماری مقدس را نمی‌توان صرفاً مجموعه‌ای از عناصر کالبدی یا پاسخ به نیازهای آیینی دانست. در نگاه سنت‌گرایانه، معماری نظامی نمادین است که از طریق سازمان فضایی، هندسه، نور، تناسبات و آرایه‌ها، حقیقت قدسی را در تجربه فضایی انسان متجلی می‌سازد. ازاین‌رو، عناصر معماری تنها زمانی معنا می‌یابند که در نسبت با مبانی مابعدالطبیعی و الهیاتی هر سنت تفسیر شوند (8, 9).

این چارچوب نظری، مبنای تحلیل تطبیقی پژوهش حاضر را نیز فراهم می‌کند. اگر حقیقت قدسی واحد باشد، تفاوت میان معماری اسلامی و معماری مسیحی را نباید به اختلاف در حقیقت نسبت داد، بلکه باید آن را نتیجه تفاوت در شیوه‌های تجلی همان حقیقت واحد دانست. از این منظر، تجرید، هندسه، نور و خوشنویسی در معماری اسلامی، و شمایل، تصویر، سازمان فضایی و روایت بصری در معماری مسیحی، دو زبان نمادین متفاوت‌اند که هر یک بر پایه مبانی الهیاتی خاص خود، حقیقت قدسی را در عالم صورت آشکار می‌کنند. بنابراین، تکثر صورت‌ها، بیانگر تنوع شیوه‌های

بر همین مبنا، پژوهش حاضر معماری مقدس را پیش از آنکه پدیده‌ای تاریخی یا صرفاً آیینی بداند، تجلی کالبدی مبانی الهیاتی هر سنت تلقی می‌کند. در نتیجه، تحول در الهیات، به تحول در زبان نمادین و صورت معماری می‌انجامد، بی‌آنکه وحدت حقیقت قدسی مخدوش شود. بر اساس این چارچوب، در بخش

بعدی ابتدا مبانی زیبایی‌شناختی تجرید در معماری اسلامی بر پایه اصول توحید و تنزیه بررسی می‌شود و سپس با تحلیل آموزه تجسد و الهیات شمایل، مبانی معماری مسیحی تبیین خواهد شد. در پایان نیز نسبت میان وحدت حقیقت و تکثر صورت در دو سنت معماری مقدس به‌صورت تطبیقی تحلیل می‌شود.



شکل ۱. مبانی نظری پژوهش

تحلیل تطبیقی مبانی الهیاتی و زیبایی‌شناختی معماری مقدس

مبانی الهیاتی و مابعدالطبیعی تجرید در معماری اسلامی

از منظر سنت‌گرایی، معماری اسلامی را نمی‌توان مستقل از مبانی الهیاتی اسلام فهم کرد؛ زیرا صورت‌های معماری، همانند دیگر هنرهای سنتی، تجلی جهان‌بینی دینی‌اند. ازاین‌رو، تحلیل مسجد باید از اصولی آغاز شود که زبان نمادین آن را شکل داده‌اند. مهم‌ترین این اصل‌ها، توحید است؛ اصلی که همه مراتب هستی را در پرتو وحدت مطلق الهی تفسیر می‌کند و مبنای هنر و معماری اسلامی به شمار می‌رود (9).

در اندیشه اسلامی، توحید صرفاً آموزه‌ای کلامی درباره یگانگی خداوند نیست، بلکه اصل حاکم بر سراسر هستی است. از دیدگاه سید حسین نصر، تمامی جلوه‌های تمدن اسلامی، از علوم و فلسفه تا هنر و معماری، بازتاب همین اصل‌اند؛ ازاین‌رو، مسجد پیش از آنکه فضایی برای عبادت باشد، تجسم فضایی وحدت الهی است و انسان را از کثرت جهان محسوس به ادراک وحدت رهنمون می‌سازد (9, 17).

اصل توحید با تنزیه پیوندی بنیادین دارد. قرآن کریم با بیان «لَيْسَ كَمِثْلِهِ شَيْءٌ» (شوری: ۱۱)، هرگونه همانندسازی خداوند با مخلوقات را نفی می‌کند. علامه طباطبایی این آیه را بیانگر نفی هرگونه مشابهت وجودی میان خالق و مخلوق می‌داند و بر فراتر بودن ذات الهی از هر صورت متعین تأکید می‌کند (24). در نتیجه، تنزیه تنها اصلی کلامی نیست، بلکه مبنایی وجودشناختی برای فهم نسبت میان حقیقت الهی و عالم محسوس است.

همین مبنا، زبان زیبایی‌شناختی هنر اسلامی را نیز شکل می‌دهد. گنون معتقد است که هر سنت اصیل، نظام نمادین خود را بر اساس اصول مابعدالطبیعی‌اش پدید می‌آورد؛ ازاین‌رو، ارزش صورت هنری در بازتاب حقیقت است، نه در تقلید طبیعت یا بیان احساسات فردی (15). در سنت اسلامی نیز، اصل تنزیه زمینه‌ساز شکل‌گیری زبانی شده است که به جای بازنمایی اشخاص، بر نظم، هماهنگی و وحدت هستی تأکید دارد.

بورکهارت این گرایش را جوهر هنر اسلامی می‌داند. به اعتقاد او، هندسه، تناسب، تکرار و ریتم در معماری اسلامی صرفاً عناصر تزئینی نیستند، بلکه بیان نمادین نظمی‌اند که بر عالم حاکم است. بنابراین، تجرید در هنر اسلامی به معنای حذف صورت نیست، بلکه به معنای رهایی صورت از وابستگی به جهان جزئیات و تبدیل آن به زبان ظهور حقیقت است (8).

شوئون نیز تأکید می‌کند که هنر اسلامی با پرهیز از طبیعت‌گرایی، ذهن را از کثرت محسوسات به سوی وحدت مابعدالطبیعی هدایت می‌کند. از این منظر، تجرید نه نشانه محدودیت تصویرپردازی، بلکه انتخابی آگاهانه و مبتنی بر مبانی الهیاتی اسلام است؛ انتخابی که امکان ادراک حقیقت را از طریق نظم، تناسب و ریتم فراهم می‌سازد (25).

البته این بدان معنا نیست که سنت اسلامی هرگونه تصویر را نفی کرده است. تصویر انسانی و حیوانی در نگارگری و برخی هنرهای غیرآیینی حضوری آشکار دارد، اما فضای مسجد، به‌عنوان مهم‌ترین عرصه هنر مقدس، تابع منطقی متفاوت است. در این فضا، اصل تنزیه اقتضا می‌کند که حقیقت قدسی نه از طریق شمایل، بلکه به‌وسیله هندسه، نور، خوشنویسی و سازمان فضایی متجلی شود (8, 9).

بر این اساس، تجرید در معماری اسلامی صرفاً یک ویژگی فرمی یا نتیجه محدودیت‌های تاریخی نیست، بلکه پیامد مستقیم پیوند میان توحید، تنزیه و زبان نمادین هنر اسلامی است. در ادامه، نمود این مبانی در عناصر اصلی مسجد، از جمله سازمان فضایی، هندسه، گنبد، محراب، نور و خوشنویسی بررسی خواهد شد.

تجلی مبانی الهیاتی در سازمان فضایی مسجد

اگر توحید و تنزیه مبانی الهیاتی هنر اسلامی باشند، طبیعی است که این اصول در سازمان فضایی مسجد نیز متجلی شوند. از منظر سنت‌گرایی، مسجد صرفاً محل برگزاری عبادت نیست، بلکه نظامی نمادین است که از طریق هندسه، نور، جهت‌گیری، تناسبات و آرایه‌ها، تجربه‌ای از وحدت قدسی را برای انسان فراهم می‌آورد. بنابراین، عناصر معماری مسجد را نمی‌توان تنها بر اساس کارکرد سازه‌ای یا زیبایی‌شناختی تفسیر کرد، بلکه هر یک در نسبت با اصل توحید معنا می‌یابند (8, 9).

بورکهارت تأکید می‌کند که همان‌گونه که جهان، تجلی وحدت الهی در مراتب گوناگون وجود است، مسجد نیز باید این وحدت را در میان کثرت عناصر معماری آشکار سازد. ازاین‌رو، سازمان فضایی مسجد کلیتی هماهنگ است که همه اجزای آن در خدمت بیان حقیقت واحد قرار دارند (8).

هندسه؛ زبان بصری توحید

هندسه بنیادی‌ترین زبان معماری اسلامی است. در این سنت، هندسه صرفاً ابزار نظم‌بخشی به بنا نیست، بلکه صورتی نمادین برای بیان اصل توحید به شمار می‌رود. اشکال هندسی، به سبب رهایی از تشخص طبیعی و فردیت، امکان آن را فراهم می‌کنند که وحدت الهی بدون بازنمایی تصویری تجلی یابد (8).

سید حسین نصر نیز هندسه را بازتاب نظم کیهانی می‌داند و معتقد است که تناسبات ریاضی مسجد، انسان را از پراکندگی جهان محسوس به ادراک هماهنگی و وحدت رهنمون می‌سازد (9). از همین رو، نقوش هندسی در معماری اسلامی صرفاً آرایه‌های تزئینی نیستند، بلکه بیانگر نظمی‌اند که سراسر آفرینش را دربرگرفته است.

در این میان، دایره و مربع جایگاهی ویژه دارند. دایره نماد وحدت، کمال و بی‌کرانگی است، در حالی که مربع به قلمرو جهان مادی و جهات چهارگانه اشاره دارد. تبدیل تدریجی مربع به دایره در ساختار گنبدهای اسلامی را می‌توان نمادی از پیوند زمین و آسمان و حرکت از کثرت به وحدت دانست (8, 19).

ازاین‌رو، هندسه در مسجد صرفاً کیفیتی بصری ایجاد نمی‌کند، بلکه تجربه‌ای معرفتی و معنوی می‌آفریند؛ تجربه‌ای که ذهن را از کثرت صورت‌ها به سوی نظم واحد هدایت می‌کند. در نتیجه، هندسه را می‌توان نخستین و بنیادی‌ترین تجلی اصل توحید در معماری اسلامی دانست؛ اصلی که دیگر عناصر مسجد نیز در نسبت با آن معنا پیدا می‌کنند.

گنبد؛ تمثیل وحدت و آسمان قدسی

در معماری مسجد، گنبد برجسته‌ترین عنصر نمادین است. از منظر سنت‌گرایی، اهمیت آن تنها به کارکرد سازه‌ای یا کیفیت بصری محدود نمی‌شود، بلکه گنبد تجلی فضایی اصل توحید و نمادی از آسمان قدسی است. اگر هندسه زبان عقلانی وحدت باشد، گنبد تحقق فضایی همان حقیقت در کالبد معماری است (8).

بورکهارت گنبد را تصویری از کیهان قدسی می‌داند؛ فضایی که همه خطوط و نیروهای آن به مرکز گرایش دارند و وحدت حاکم بر کثرت را آشکار می‌کنند. بدین‌ترتیب، نمازگزار در زیر گنبد نه صرفاً در فضایی پوشیده، بلکه در نظمی نمادین قرار می‌گیرد که او را به حقیقتی فراتر از عالم محسوس رهنمون می‌سازد (8).

سید حسین نصر نیز گنبد را انعکاس نظم کیهانی و نماد احاطه الهی می‌داند. به اعتقاد او، همان‌گونه که آسمان در جهان‌بینی اسلامی نشانه وحدت و فراگیری خداوند است، گنبد نیز با احاطه بر فضای مسجد، تجربه حضور در جهانی هماهنگ و قدسی را برای انسان فراهم می‌آورد (9).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نمادین گنبد، گذار هندسی از مربع به دایره است. مربع، نماد جهان مادی و قلمرو کثرت، و دایره، نماد وحدت، کمال و بی‌کرانگی است. تبدیل تدریجی مربع به دایره از طریق فیلپوش‌ها یا گوشواره‌ها را نباید صرفاً راه‌حلی سازه‌ای دانست، بلکه این تحول، حرکت نمادین از عالم کثرت به وحدت را مجسم می‌کند (8, 19).

ازاین‌رو، گنبد را نباید عنصری مستقل از سازمان فضایی مسجد تلقی کرد، بلکه نقطه اوج تجربه قدسی بناست؛ جایی که هندسه، تناسبات و نور در کنار یکدیگر کیفیتی از وحدت و مرکزیت می‌آفرینند. در این تجربه، حقیقت قدسی نه از طریق تصویر، بلکه از رهگذر خودِ فضا بر انسان آشکار می‌شود. بدین‌سان،

گنبد را می‌توان یکی از روشن‌ترین تجلیات اصل توحید در معماری اسلامی دانست؛ تجلی‌ای که بدون بازنمایی تصویری، انسان را به ادراک وحدت الهی هدایت می‌کند.

نور؛ ظهور بی‌صورت امر قدسی

در معماری اسلامی، نور صرفاً عاملی برای روشنایی فضا نیست، بلکه یکی از بنیادی‌ترین عناصر نمادین تجربه قدسی به شمار می‌رود. جایگاه ممتاز نور ریشه در آموزه قرآنی «اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (نور: ۳۵) دارد؛ آیه‌ای که در سنت فلسفی و عرفانی اسلام، بیانگر نسبت وجودی خداوند با عالم تفسیر شده است (26).

از منظر سنت‌گرایی، نور مناسب‌ترین نماد برای بیان حقیقت الهی است؛ زیرا برخلاف ماده و صورت، کمترین تعین را دارد و در عین حال امکان ظهور همه صورت‌ها را فراهم می‌آورد. سید حسین نصر بر همین اساس، نور را بنیادی‌ترین عنصر زیبایی‌شناسی معماری اسلامی می‌داند و معتقد است که مسجد، به جای نمایش امر قدسی، حضور آن را از طریق کیفیت نور در فضا آشکار می‌سازد (9).

بورکهارت نیز نور را بخشی از نظام نمادین مسجد می‌داند. روزنه‌های گنبد، پنجره‌های مشبک و انعکاس نور بر کاشی‌ها، صرفاً تدابیر عملکردی نیستند، بلکه تجربه‌ای تدریجی از حضور و سکون می‌آفرینند که ادراک انسان را از جهان مادی فراتر می‌برد (8). آردلان و بختیار نیز نشان می‌دهند که در معماری اسلامی، نور با هندسه و تناسبات فضایی پیوندی جدایی‌ناپذیر دارد و از خلال این هماهنگی، کیفیتی معنوی به فضا می‌بخشد (27).

ازاین‌رو، نور در مسجد را نمی‌توان صرفاً پدیده‌ای طبیعی یا کیفیتی زیباشناختی دانست. نور با اصل تنزیه سازگارترین عنصر معماری است؛ زیرا بدون بازنمایی یا تشخص‌بخشی، حضور حقیقت را القا می‌کند. به تعبیر شوئون، هنر اسلامی به جای تصویر کردن امر قدسی، شرایط ادراک آن را فراهم می‌آورد و نور روشن‌ترین تجلی این رویکرد است (25).

بدین‌ترتیب، نور در معماری اسلامی صرفاً وسیله‌ای برای روشن کردن فضای عبادت نیست، بلکه زبان حضور حقیقت در عالم صورت است؛ زبانی که بدون توسل به تصویر یا پیکره، تجربه‌ای از امر قدسی را در فضای مسجد امکان‌پذیر می‌سازد.

خوشنویسی؛ تجلی کلام الهی در فضای معماری

در معماری اسلامی، خوشنویسی صرفاً آرایه‌ای تزئینی نیست، بلکه تجلی کلام وحی در عالم صورت است. از آنجا که قرآن در سنت اسلامی عالی‌ترین مظهر حضور الهی به شمار می‌رود، کتابت آیات نیز جایگاهی فراتر از یک عنصر بصری می‌یابد و به بخشی از نظام نمادین مسجد تبدیل می‌شود. از همین رو، سنت‌گرایان خوشنویسی را شریف‌ترین هنر اسلامی دانسته‌اند؛ زیرا نسبت آن با وحی، نسبتی مستقیم است (9).

سید حسین نصر بر این باور است که آنچه در بسیاری از سنت‌های دینی از طریق تصویر مقدس تحقق می‌یابد، در اسلام از رهگذر کلام وحی آشکار می‌شود. ازاین‌رو، خوشنویسی را نباید جایگزین تصویر، بلکه زبان ویژه تجلی حقیقت در سنت اسلامی دانست؛ زبانی که با اصل تنزیه سازگار است و بدون بازنمایی اشخاص، حضور امر قدسی را در فضای مسجد امکان‌پذیر می‌کند (9, 17).

بورکهارت نیز خوشنویسی را نمونه‌ای ممتاز از پیوند صورت و معنا می‌داند. به اعتقاد او، حروف قرآن افزون بر انتقال معنا، با نظم، تناسب و ریتم بصری خود کیفیتی قدسی به فضای معماری می‌بخشند و از این طریق، کلام الهی را به تجربه‌ای فضایی تبدیل می‌کنند (8).

پژوهش‌های معاصر نیز همین جایگاه را تأیید می‌کنند. شیلا بلر نشان می‌دهد که خوشنویسی در معماری اسلامی صرفاً خواندن متن را ممکن نمی‌سازد، بلکه با استقرار آیات در سطوح مختلف بنا، میان فضا، معنا و تجربه عبادی پیوند برقرار می‌کند (13). بدین‌ترتیب، کتیبه‌های قرآنی بخشی از سازمان معنایی مسجد هستند، نه صرفاً تزئینات آن.

از منظر سنت‌گرایی، خوشنویسی زبان بصری وحی است. حضور آیات قرآن در سراسر بنا، فضای مسجد را با کلام الهی پیوند می‌دهد و مخاطب را از مشاهده صورت حروف به تأمل در حقیقت وحی فرامی‌خواند. ازاین‌رو، خوشنویسی را باید یکی از مهم‌ترین تجلیات توحید در معماری اسلامی دانست؛ تجلی‌ای که بدون توسل به بازنمایی تصویری، حضور امر قدسی را در فضای معماری آشکار می‌سازد.

اسلیمی، تکرار و ریتم؛ زیبایی‌شناسی وحدت در کثرت

نقوش هندسی، اسلیمی و الگوهای تکرارشونده از شاخص‌ترین ویژگی‌های معماری اسلامی‌اند. در نگاه سنت‌گرایانه، این عناصر صرفاً آرایه‌های تزئینی نیستند، بلکه بخشی از زبان نمادین هنر مقدس به شمار می‌روند. تکرار در این سنت، بازتولید مکانیکی نقش نیست، بلکه بیان نظم قدسی و وحدتی است که در کثرت جهان جاری است (8).

بورکهارت، اسلیمی را نماد پویایی و تداوم حیات می‌داند؛ نقوشی که از مرکزی نامرئی سرچشمه می‌گیرند و گسترش پیوسته آن‌ها، وابستگی کثرت به وحدت را آشکار می‌سازد (8). نصر نیز تکرار را عاملی برای هدایت ذهن از توجه به اشیای منفرد به ادراک نظم کلی اثر می‌داند؛ نظمی که یادآور بی‌کرانگی حقیقت الهی است. ازاین‌رو، تجربه زیبایی در معماری اسلامی بیش از آنکه بر یک تصویر یا عنصر منفرد استوار باشد، از هماهنگی و استمرار کل نظام فضایی پدید می‌آید (9).

شوئون نیز تکرار را همتای بصری «ذکر» می‌شمارد؛ همان‌گونه که تکرار اسماء الهی ذهن را از پراکندگی به وحدت رهنمون می‌شود، ریتم نقوش نیز ادراک را از کثرت ظواهر به حقیقت واحد هدایت می‌کند. در نتیجه، معنا نه در هر نقش منفرد، بلکه در شبکه روابط هندسی و ریتمیک میان اجزای اثر شکل می‌گیرد (6).

بر این اساس، اسلیمی، نقوش هندسی و ریتم‌های تکرارشونده را باید زبان زیبایی‌شناختی توحید در معماری اسلامی دانست؛ زبانی که بدون توسل به بازنمایی تصویری، وحدت را در قالب کثرتی هماهنگ و بی‌کران متجلی می‌سازد (6, 8, 9).

سازمان فضایی مسجد؛ سیر وجودی از کثرت به وحدت

از منظر سنت‌گرایی، مسجد مجموعه‌ای از عناصر منفرد مانند گنبد، محراب، نور یا آرایه‌های هندسی نیست، بلکه کلیتی منسجم است که همه اجزای آن در خدمت تجلی حقیقت توحیدی قرار دارند. ازاین‌رو، تجربه حضور در مسجد را نمی‌توان به ادراک جداگانه عناصر معماری فروکاست، بلکه باید آن را تجربه‌ای وجودی دانست که از رهگذر سازمان فضایی بنا شکل می‌گیرد. در این تلقی، فضا رسانه‌ای برای ظهور حقیقت است، نه صرفاً ظرفی برای انجام مناسک دینی (8).

بورکهارت معماری مسجد را مبتنی بر مرکزیت، سکون و هماهنگی می‌داند. به باور او، نظم هندسی و تقارن فضایی، انسان را از پراکندگی جهان بیرون به تمرکز و وحدت رهنمون می‌سازد و بدین‌سان، سازمان فضایی مسجد ترجمان کالبدی اصل توحید است (8). نصر نیز مسجد را بازتابی از کیهان قدسی می‌داند

که در آن، قبله، محراب، گنبد، نور و تناسبات هندسی، نظامی هماهنگ را پدید می‌آورند و حرکت در فضا را به سیر معنوی از عالم محسوس به حقیقت متعالی تبدیل می‌کنند (9, 10).

در این میان، قبله صرفاً جهتی جغرافیایی برای عبادت نیست، بلکه محور وحدت فضایی مسجد است. جهت‌گیری عناصر معماری و آرایش صفوف نمازگزاران به سوی نقطه‌ای واحد، تجسم کالبدی اصل توحید و تمرکز همه کثرات بر حقیقت یگانه است (14). محراب نیز فراتر از یک عنصر کالبدی، آستانه‌ای نمادین است که بدون بازنمایی امر الهی، حضور ساحت قدسی را یادآور می‌شود (8).

برخلاف کلیسا که تجربه فضایی آن غالباً بر محور شمایل و تصویر مقدس سامان می‌یابد، مسجد فاقد کانون تصویری است. در نتیجه، ادراک مؤمن نه بر مشاهده یک «ابژه مقدس»، بلکه بر تجربه کلیت هماهنگ فضا استوار است؛ فضایی که سراسر آن کیفیتی قدسی یافته و انسان را از کثرت به وحدت رهنمون می‌سازد. از منظر سنت‌گرایی، این تفاوت، یکی از بنیادی‌ترین تمایزهای زیبایی‌شناختی میان معماری اسلامی و معماری مسیحی است (6).

در مجموع، سازمان فضایی مسجد را باید عالی‌ترین تجلی اصل توحید در معماری اسلامی دانست. هندسه، گنبد، نور، خوشنویسی و نقوش انتزاعی در این سازمان فضایی به نظامی نمادین بدل می‌شوند که غایت آن هدایت انسان از کثرت محسوس به وحدت قدسی است. ازاین‌رو، تجرید در معماری اسلامی صرفاً ویژگی‌ای صوری یا سبک‌شناختی نیست، بلکه پیامد منطقی جهان‌بینی توحیدی و اصل تنزیه است؛ اصلی که حقیقت را نه از طریق بازنمایی تصویری، بلکه در تجربه زیسته فضا آشکار می‌سازد (6, 8, 9).

این نتیجه، زمینه نظری ورود به بخش بعدی را فراهم می‌کند. اگر در سنت اسلامی، توحید و تنزیه به شکل‌گیری زبان تجریدی انجامیده‌اند، در سنت مسیحی، آموزه تجسد و الهیات شمایل مبنای زبان تصویری معماری مقدس خواهند بود؛ موضوعی که در بخش بعد بر پایه همین چارچوب سنت‌گرایانه بررسی می‌شود.

شمایل‌مندی در معماری مسیحی؛ تجلی الهیات تجسد

پیش از ورود به بحث، باید توجه داشت که مقصود از «معماری مسیحی» در این پژوهش، همه سنت‌ها و دوره‌های معماری مسیحیت نیست. قلمرو تحلیل به کلیساهای سنتی پیشامدرن، به‌ویژه سنت‌های بیزانسی، رومانسک و گوتیک، محدود است؛ زیرا این دوره‌ها بیشترین انطباق را با مبانی مابعدالطبیعی و الهیاتی مورد تأکید متفکران مکتب سنت‌گرایی دارند. ازاین‌رو، یافته‌های پژوهش حاضر ناظر به معماری کلیساهای سنتی است و به معماری پروتستان یا نمونه‌های مدرن و معاصر تعمیم داده نمی‌شود.

اگر تجرید در معماری اسلامی پیامد اصل توحید و تنزیه است، شمایل‌مندی در معماری مسیحی نیز بر آموزه بنیادین تجسد (Incarnation) استوار است. از منظر سنت‌گرایی، تفاوت میان مسجد و کلیسا صرفاً تفاوتی هنری یا فرهنگی نیست، بلکه بازتاب دو تلقی متفاوت از نحوه تجلی حقیقت الهی در جهان است. ازاین‌رو، همان‌گونه که معماری مسجد بدون فهم تنزیه قابل تبیین نیست، معماری کلیسا نیز بدون درک آموزه تجسد و الهیات شمایل به‌درستی فهم نمی‌شود (6, 9).

در الهیات مسیحی، تجسد بر این اصل استوار است که «کلمه» (Logos) در شخص عیسی مسیح (ع) جسم انسانی اختیار کرد؛ چنان‌که در انجیل یوحنا آمده است: «و کلمه جسم گردید و میان ما ساکن شد» (یوحنا، ۱:۱۴). این آموزه، نسبت امر الهی و جهان محسوس را دگرگون می‌سازد؛ زیرا با پذیرش تجسد، ماده و صورت نیز می‌توانند حامل حضور امر قدسی باشند. از همین رو، سنت مسیحی امکان بازنمایی تصویری حقیقت مقدس را مشروع می‌داند.

شوئون این تفاوت را نتیجه دو شیوه متفاوت تجلی حقیقت واحد می‌داند. به باور او، تجسد، صورت انسانی را واجد ظرفیت بیان امر قدسی می‌کند؛ ازاین‌رو، شمایل در سنت مسیحی نه بت، بلکه واسطه‌ای برای مشارکت در حقیقت متجسد است. همان‌گونه که از منظر سنت‌گرایان، معماری اسلامی زبان تنزیه است، هنر مسیحی نیز زبان تجسد به شمار می‌رود و هر دو، متناسب با مبانی الهیاتی خود، حقیقت واحد را در صورت‌های متفاوت آشکار می‌سازند (6).

بورکهارت نیز مشروعیت شمایل را بر همین مبنا تبیین می‌کند. از نظر او، تصویر مسیح یا قدیسان صرفاً بازنمایی چهره‌ای تاریخی نیست، بلکه به حقیقتی اشاره دارد که در واقعه تجسد وارد عالم ماده شده است؛ ازاین‌رو، ارزش شمایل در شباهت طبیعی آن نیست، بلکه در توانایی آن برای آشکار ساختن حضور امر قدسی نهفته است (8).

نصر نیز هنر سنتی مسیحی را همانند هنر اسلامی، هنری قدسی می‌داند، با این تفاوت که زبان نمادین آن بر مبنای الهیات تجسد شکل گرفته است. بنابراین، حضور تصویر، پیکره و شمایل در کلیسا را نباید نشانه طبیعت‌گرایی یا انسان‌محوری دانست، بلکه باید آن را پیامد الهیاتی نگرشی دانست که ماده را قادر به حمل فیض الهی می‌شمارد (9, 10).

این مبنا در الهیات شمایل به‌صورت نظام‌مند تثبیت شد. شورای دوم نیقیه (۷۸۷ CE) با تمایز میان «پرستش» (latreia) که تنها به خداوند تعلق دارد و «تکریم» (proskynesis) که می‌تواند متوجه شمایل باشد، مشروعیت الهیاتی تصویر مقدس را تأیید کرد. بر این اساس، تکریم شمایل متوجه ماده یا رنگ نیست، بلکه به حقیقتی تعلق می‌گیرد که شمایل بر آن دلالت دارد و در آن مشارکت می‌کند (18).

در نتیجه، شمایل در سنت مسیحی صرفاً تصویری طبیعی یا اثری هنری نیست، بلکه واسطه‌ای برای حضور حقیقت متجسد است. ازاین‌رو، تصویر، رنگ، نور و سازمان فضایی کلیسا همگی در خدمت آشکار ساختن امر قدسی قرار می‌گیرند. همان‌گونه که تجرید، زبان زیبایی‌شناختی توحید و تنزیه در معماری اسلامی است، شمایل‌مندی نیز زبان زیبایی‌شناختی تجسد در معماری مسیحی به شمار می‌رود و مبنای تحلیل عناصر معماری کلیسا در ادامه این پژوهش را فراهم می‌سازد (6, 8, 9).

شمایل؛ حضور نمادین حقیقت متجسد

در سنت مسیحی، شمایل (Icon) صرفاً تصویری دینی یا اثری هنری نیست، بلکه بر پایه آموزه تجسد، نحوه‌ای از حضور حقیقت قدسی در عالم ماده است. از آنجا که کلمه الهی در شخص عیسی مسیح (ع) جسم انسانی اختیار کرده است، ماده و صورت نیز می‌توانند حامل تجلی حقیقت الهی باشند. ازاین‌رو، شمایل نه جانشین حقیقت، بلکه واسطه‌ای برای مشارکت در آن است (18, 23).

بر همین اساس، هدف شمایل بازنمایی طبیعی یا تاریخی چهره مسیح و قدیسان نیست، بلکه آشکار ساختن حقیقت متألّه آنان است. به همین دلیل، شمایل‌نگاری سنتی از قواعد ثابتی در ترکیب‌بندی، رنگ و تناسبات پیروی می‌کند که غایت آن تقلید طبیعت نیست، بلکه هدایت ادراک انسان به سوی واقعیتی فراتر از جهان محسوس است (23, 28).

بورکهارت مشروعیت شمایل را نتیجه منطقی اصل تجسد می‌داند. به اعتقاد او، ارزش شمایل در شباهت ظاهری آن با انسان تاریخی نیست، بلکه در توانایی آن برای آشکار ساختن حقیقتی است که در شخص مسیح متجسد شده است؛ ازاین‌رو، هرچه تصویر از طبیعت‌گرایی و فردیت فاصله گیرد و به بیان حقیقت معنوی نزدیک‌تر شود، اصالت قدسی آن بیشتر خواهد بود (8).

نصر نیز با مقایسه هنر اسلامی و هنر مسیحی، شمایل را در سنت مسیحی همتای خوشنویسی قرآنی در سنت اسلامی می‌داند. هر دو، زبان تجلی حقیقت‌اند؛ با این تفاوت که در اسلام، حقیقت از طریق کلام وحی و در مسیحیت از طریق صورت انسانی مسیح، که به سبب آموزه تجسد قابلیت نمادین یافته است، حضور می‌یابد (9, 17). شوئون نیز شمایل را نمونه‌ای از هنر مقدس می‌شمارد که ارزش آن نه در تأثیر عاطفی یا زیبایی ظاهری، بلکه در توانایی آن برای هدایت انسان از ادراک حسی به شهود حقیقت قدسی است (6).

بر این اساس، شمایل در معماری کلیسا عنصری منفصل از فضا نیست، بلکه بخشی از نظام نمادینی است که سازمان فضایی بنا را شکل می‌دهد. جایگاه محراب، دیوار شمایل (Iconostasis)، استقرار تصاویر قدیسان و حضور مسیح در گنبد یا نیم‌گنبد، همگی بر مبنای منطقی الهیاتی سامان یافته‌اند که حقیقت متجسد را در تجربه فضایی مؤمن حاضر می‌سازد (18, 19).

در نتیجه، شمایل را باید زبان زیبایی‌شناختی الهیات تجسد دانست. همان‌گونه که هندسه و خوشنویسی در مسجد، حقیقت الهی را بدون بازنمایی صورت انسانی متجلی می‌کنند، شمایل نیز در کلیسا از رهگذر صورت انسانیِ متألّه، امکان حضور همان حقیقت را فراهم می‌آورد. از این منظر، تفاوت میان این دو سنت نه در غایت، بلکه در شیوه تجلی حقیقت قدسی است (6, 8).

سازمان فضایی کلیسا؛ تجلی کالبدی الهیات تجسد

از منظر سنت‌گرایی، سازمان فضایی کلیسا صرفاً حاصل تحول تاریخی معماری یا پاسخی به نیازهای آیینی نیست، بلکه تجسم کالبدی الهیات مسیحی است. اگر در معماری اسلامی، فضا بر بنیاد توحید و تنزیه سامان می‌یابد، در معماری مسیحی، ساختار فضایی کلیسا بر مبنای آموزه تجسد و تاریخ رستگاری شکل می‌گیرد. ازاین‌رو، کلیسا نه فقط محل اجتماع مؤمنان، بلکه فضایی است که حضور مسیح متجسد را در تجربه زیسته مؤمنان آشکار می‌سازد (8, 9).

یکی از روشن‌ترین تجلیات این معنا، پلان صلیبی (Cruciform Plan) کلیساست. این پلان صرفاً الگویی معماری نیست، بلکه نمادی از صلیب و روایت رستگاری است. محور طولی، حرکت نمادین انسان از جهان تاریخی به سوی نجات را تداعی می‌کند و محور عرضی، یادآور پیوند خدا و انسان در واقعه صلیب است. تقاطع این دو محور، که غالباً فضای مرکزی یا محل استقرار گنبد را تشکیل می‌دهد، به منزله نقطه تلاقی آسمان و زمین و نماد حضور حقیقت متجسد تلقی می‌شود (8, 29).

گنبد و محور عمودی نیز در سازمان فضایی کلیسا کارکردی نمادین دارند. در معماری بیزانسی، گنبد تصویری از سپهر آسمانی است و استقرار تصویر مسیح پانتوکراتور (Pantocrator) در مرکز آن، حاکمیت مسیح بر سراسر عالم را آشکار می‌سازد. در معماری گوتیک نیز کشیدگی عمودی بنا، طاق‌های نوک‌تیز و برج‌ها نگاه انسان را از زمین به سوی آسمان هدایت می‌کنند و اشتیاق او به مشارکت در حیات الهی را به زبان فضا بیان می‌کنند (8, 30).

مرکز معنوی این سازمان فضایی، محراب است؛ جایی که آیین عشای ربانی برگزار می‌شود و یادآور حضور مستمر مسیح در میان مؤمنان است. ازاین‌رو، تمامی اجزای فضای کلیسا در نسبت با محراب معنا می‌یابند. در سنت ارتدوکس، دیوار شمایل (Iconostasis) نیز این سازمان نمادین را تکمیل می‌کند. این دیوار نه مانعی میان مؤمن و امر قدسی، بلکه مرزی نمادین میان عالم محسوس و ملکوت است که از طریق شمایل‌ها امکان مشارکت معنوی در حقیقت را فراهم می‌آورد (28, 31).

در نتیجه، تجربه فضایی کلیسا بر نوعی سلسله‌مراتب قدسی استوار است؛ حرکتی تدریجی از ورودی به سوی محراب که مؤمن را در مسیر نمادین مشارکت در راز نجات قرار می‌دهد. بدین‌ترتیب، همان‌گونه که سازمان فضایی مسجد تجلی اصل توحید است، سازمان فضایی کلیسا نیز تجسم کالبدی آموزه تجسد و حضور تاریخی حقیقت الهی به شمار می‌رود. تفاوت این دو سنت، نه در غایت، بلکه در شیوه تجلی حقیقت قدسی است؛ حقیقتی واحد که در افق‌های الهیاتی متفاوت، زبان‌های فضایی متفاوتی می‌آفریند (6, 8, 9).

نور، شیشه‌های رنگین و تجربه حضور الهی

در سنت مسیحی، نور صرفاً عنصری برای روشن ساختن فضای کلیسا نیست، بلکه یکی از مهم‌ترین نمادهای حضور الهی به شمار می‌رود. همان‌گونه که مسیح در انجیل «نور جهان» معرفی می‌شود، نور در معماری کلیسا نیز نشانه فیض و حضور خداوند است. ازاین‌رو، نورپردازی کلیسا تابع ملاحظات عملکردی صرف نیست، بلکه بخشی از ساختار الهیاتی و زیبایی‌شناختی بنا را تشکیل می‌دهد و تجربه حضور امر قدسی را برای مؤمنان امکان‌پذیر می‌سازد (9).

بورکهارت بر این باور است که در معماری مسیحی، به‌ویژه سنت بیزانسی و گوتیک، نور کیفیتی نمادین می‌یابد و ماده را از سنگینی صرف رها می‌سازد. در این تلقی، نور نه فقط فضای کلیسا را روشن می‌کند، بلکه مرز میان عالم محسوس و عالم روحانی را کاهش داده و خود به واسطه‌ای برای ادراک امر متعالی تبدیل می‌شود (8).

این نگرش در معماری گوتیک با شیشه‌های رنگین (Stained Glass Windows) به اوج می‌رسد. فون سیمسون نشان می‌دهد که این شیشه‌ها صرفاً عناصر تزئینی نیستند، بلکه بازتاب الهیات نور در قرون وسطی‌اند؛ الهیاتی که تحت تأثیر اندیشه دیونوسیوس مجعول، نور را نخستین تجلی خداوند و واسطه نزول مراتب هستی می‌دانست. ازاین‌رو، عبور نور از شیشه‌های رنگین، روشنایی طبیعی را به تجربه‌ای قدسی تبدیل می‌کند که حضور فیض الهی را در فضای کلیسا آشکار می‌سازد (30).

در سنت بیزانسی نیز نور نقشی مشابه دارد، هرچند بیان فضایی آن متفاوت است. در کلیساهایی چون ایاصوفیه، ورود نور از پیرامون گنبد، احساس تعلیق میان زمین و آسمان را پدید می‌آورد و گویی گنبد بر حلقه‌ای از نور استوار است. بورکهارت این کیفیت را تجلی نمادین حضور الهی در معماری می‌داند؛ حضوری که از طریق نور، فضای مادی را به عرصه‌ای قدسی تبدیل می‌کند (8).

الهیات شمایل نیز پیوندی عمیق با مفهوم نور برقرار می‌کند. اوسپنسکی معتقد است که شمایل اصیل بر اساس نور طبیعی و سایه‌پردازی واقع‌گرایانه شکل نمی‌گیرد، بلکه «نور غیرمخلوق» (Uncreated Light) را بازمی‌نمایاند؛ نوری که در سنت ارتدوکس، نشانه حضور و فیض الهی است. ازاین‌رو، زمینه‌های طلایی، رنگ‌های درخشان و پرهیز از پرسپکتیو طبیعی، همگی در خدمت آشکار ساختن حقیقتی فراتر از جهان مادی قرار دارند (28). اودوکیموف نیز نور را بنیاد تجربه زیبایی قدسی می‌داند و معتقد است که شکوه کلیسا بیش از آنکه از تزئینات یا تناسبات ناشی شود، از کیفیت حضوری سرچشمه می‌گیرد که نور در فضای مقدس ایجاد می‌کند (23).

بدین‌ترتیب، تفاوت مهمی میان کارکرد نور در معماری اسلامی و مسیحی آشکار می‌شود. در مسجد، نور عمدتاً در پیوند با هندسه، تناسبات و فضای انتزاعی، وحدت توحیدی را القا می‌کند؛ در حالی که در کلیسا، نور از رهگذر شیشه‌های رنگین، شمایل‌ها و سازمان عمودی فضا، حضور حقیقت متجسد را آشکار می‌سازد. با وجود این تفاوت، در هر دو سنت، نور فراتر از روشنایی فیزیکی، زبان نمادین تجلی حقیقت قدسی است و انسان را از ادراک حسی به تجربه‌ای معنوی رهنمون می‌کند (6, 8, 9).

بررسی مبانی الهیاتی و عناصر معماری کلیسا نشان داد که از منظر سنت‌گرایی، معماری مقدس مسیحی صرفاً حاصل تحول تاریخی یا فنون ساختمانی نیست، بلکه تجلی کالبدی الهیات تجسد است. شمایل، پلان صلیبی، سازمان فضایی، نور و شیشه‌های رنگین، اجزای منفصل نیستند، بلکه در قالب نظامی نمادین، حقیقت مسیحی را در عالم صورت آشکار می‌کنند. ازاین‌رو، کلیسا را باید صورتی فضایی از آموزه تجسد و حضور مسیح در جهان دانست، نه صرفاً مکانی برای انجام آیین‌های عبادی (8, 9).

در این چارچوب، اصل بنیادین آن است که حقیقت الهی می‌تواند در ماده و صورت مرئی تجلی یابد، بی‌آنکه به آن فروکاسته شود. ازاین‌رو، شمایل واسطه حضور حقیقت، نور نشانه فیض الهی، و سازمان فضایی کلیسا عرصه مشارکت در راز تجسد و رستگاری است. بدین‌ترتیب، زیبایی معماری مسیحی نه در شکوه ظاهری بنا، بلکه در توانایی آن برای آشکار ساختن حقیقت قدسی از طریق صورت‌های محسوس ریشه دارد (6, 23, 28).

در مقایسه با معماری اسلامی، تفاوت بنیادین در زبان نمادین دو سنت آشکار می‌شود. در اسلام، اصل تنزیه به پیدایش زبانی تجریدی مبتنی بر هندسه، نور و خوشنویسی انجامیده است، در حالی که در مسیحیت، آموزه تجسد، مشروعیت الهیاتی شمایل، تصویر و روایت فضایی را فراهم می‌آورد. بااین‌حال، این تفاوت به معنای اختلاف در حقیقت نیست، بلکه بیانگر دو شیوه متفاوت از تجلی همان حقیقت قدسی است؛ یکی از طریق نفی تشخص و دیگری از رهگذر صورت متجسد (6, 8, 9).

بر این اساس، همان‌گونه که مسجد تجلی فضایی توحید و تنزیه است، کلیسا نیز تجلی فضایی الهیات تجسد به شمار می‌رود. این نتیجه، مبنای تحلیل تطبیقی بخش بعد را فراهم می‌سازد؛ تحلیلی که نشان خواهد داد چگونه دو زبان زیبایی‌شناختی متفاوت، در چارچوب سنت‌گرایی، دو نحوه از تجلی حقیقت واحد قدسی را نمایان می‌کنند.

تحلیل تطبیقی؛ وحدت حقیقت و تکثر صورت در معماری مقدس

وحدت مابعدالطبیعی، تکثر زبان‌های زیبایی‌شناختی

تحلیل مبانی نظری سنت‌گرایی و بررسی معماری اسلامی و مسیحی نشان داد که تفاوت میان مسجد و کلیسا را نمی‌توان صرفاً به عوامل تاریخی، فرهنگی یا سبکی نسبت داد، بلکه این تفاوت ریشه در نحوه تبیین نسبت میان حقیقت الهی و عالم محسوس دارد. از منظر سنت‌گرایی، حقیقت قدسی، واحد، مطلق و فراتاریخی است؛ ازاین‌رو، اختلاف میان سنت‌های اصیل دینی، نه اختلاف در حقیقت، بلکه اختلاف در شیوه‌های تجلی همان حقیقت در عالم صورت است (5, 6).

بر همین اساس، معماری مقدس را باید زبانی نمادین دانست که هر سنت دینی، متناسب با مبانی الهیاتی خود، برای تجلی حقیقت قدسی پدید آورده است. در اسلام، اصل تنزیه به شکل‌گیری زبانی تجریدی مبتنی بر هندسه، نور، خوشنویسی و نظم فضایی انجامیده است؛ در حالی که در مسیحیت، آموزه تجسد، مشروعیت الهیاتی شمایل، تصویر، روایت فضایی و نور رنگین را فراهم ساخته است. بنابراین، تفاوت میان این دو سنت، بیش از آنکه تفاوتی هنری باشد، بازتاب دو شیوه متفاوت از تبیین نسبت میان امر مطلق و جهان محسوس است (8, 9).

از این منظر، نه تجرید اسلامی به معنای فقدان تصویر است و نه شمایل‌مندی مسیحی صرفاً گرایش به بازنمایی طبیعی؛ بلکه هر دو، نظام‌هایی نمادین‌اند که حقیقتی فراتر از خود را آشکار می‌کنند. در مسجد، این حقیقت از رهگذر نظم هندسی، نور و ریتم فضایی متجلی می‌شود و در کلیسا از طریق شمایل، سازمان فضایی و حضور نمادین مسیح. بدین‌ترتیب، تفاوت میان این دو سنت، تفاوت در شیوه نمادپردازی است، نه در غایت هنر مقدس (9, 32).

در نتیجه، مفهوم «وحدت حقیقت و تکثر صورت» را می‌توان مهم‌ترین دستاورد نظری این پژوهش دانست. بر اساس سنت‌گرایی، هیچ صورت تاریخی، انحصار حقیقت قدسی نیست؛ بلکه هر سنت وحیانی، زبان نمادین خاص خود را برای تجلی همان حقیقت واحد پدید می‌آورد. ازاین‌رو، مسجد و کلیسا را باید دو بیان متفاوت از یک حقیقت مابعدالطبیعی دانست که در افق‌های الهیاتی متفاوت، به دو نظام زیبایی‌شناختی متمایز انجامیده‌اند (5, 6).

مقایسه تطبیقی مبانی زیبایی‌شناختی معماری اسلامی و معماری مسیحی از منظر سنت‌گرایی

تحلیل تطبیقی نشان داد که تفاوت‌های میان معماری اسلامی و معماری مسیحی را نمی‌توان صرفاً به عوامل تاریخی، فرهنگی یا سبک‌شناختی نسبت داد، بلکه این تفاوت‌ها ریشه در مبانی مابعدالطبیعی و الهیاتی هر سنت دارند. از منظر سنت‌گرایی، صورت معماری تابع نحوه فهم نسبت میان خدا، جهان و انسان است و هر عنصر معماری، تجلی عینی یک اصل الهیاتی به شمار می‌رود، نه صرفاً انتخابی زیباشناختی یا فنی (6, 8).

در معماری اسلامی، اصول توحید و تنزیه به شکل‌گیری زبانی تجریدی مبتنی بر هندسه، نور، خوشنویسی، ریتم و تکرار انجامیده است. در این سنت، پرهیز از شمایل به معنای نفی حضور امر قدسی نیست، بلکه راهی برای پرهیز از تحدید حقیقت نامتناهی در صورت‌های متعین است. ازاین‌رو، تجربه زیبایی در مسجد، بیش از آنکه بر مشاهده تصویر استوار باشد، از ادراک نظم، هماهنگی و وحدت حاکم بر فضای معماری پدید می‌آید (8, 9).

در مقابل، معماری مسیحی بر آموزه تجسد استوار است و از همین رو، صورت انسانی می‌تواند حامل حقیقت قدسی باشد. شمایل، پیکره، پلان صلیبی، سازمان فضایی و نور رنگین، همگی زبان‌هایی برای تجلی حضور خداوند در جهان‌اند. در این سنت، زیبایی نه در نفی صورت، بلکه در قدسی شدن آن تحقق می‌یابد؛ زیرا صورت، خود به واسطه ظهور حقیقت الهی تبدیل می‌شود (23, 28).

با وجود این تفاوت‌ها، هر دو سنت در غایت هنر مقدس مشترک‌اند. در هر دو، معماری وسیله‌ای برای تجلی حقیقت قدسی است، نه عرصه خودبیانی هنرمند یا صرفاً تجربه‌ای زیبایی‌شناختی. ازاین‌رو، ارزش اثر معماری در میزان انطباق آن با مبانی مابعدالطبیعی سنت دینی سنجیده می‌شود، نه صرفاً در نوآوری یا خلاقیت فردی (5, 9).

بر این اساس، تفاوت میان مسجد و کلیسا را نباید تقابل دو حقیقت، بلکه تفاوت در شیوه تجلی حقیقت واحد دانست. در اسلام، حقیقت از طریق زبان تجرید و تنزیه آشکار می‌شود و در مسیحیت از رهگذر شمایل و تجسد. بدین‌ترتیب، تجرید اسلامی و شمایل‌مندی مسیحی دو نظام نمادین متمایزند که هر یک، متناسب با مبانی الهیاتی خود، حقیقت قدسی را در عالم صورت متجلی می‌سازند. این نتیجه، مهم‌ترین دستاورد نظری پژوهش حاضر است و نشان می‌دهد که سنت‌گرایی می‌تواند وحدت هنر مقدس را در عین پذیرش تکثر صورت‌های تاریخی آن تبیین کند (6, 8).

مدل تطبیقی سنت‌گرایانه؛ از تنزیه تا تجسد، از تجرید تا شمایل

تحلیل تطبیقی نشان داد که تفاوت‌های معماری اسلامی و معماری مسیحی را نمی‌توان صرفاً با ارجاع به سبک یا تاریخ معماری توضیح داد، بلکه این تفاوت‌ها ریشه در مبانی مابعدالطبیعی و الهیاتی دو سنت دارند. از منظر سنت‌گرایی، هر نظام معماری، تجلی کالبدی جهان‌بینی دینی است؛ ازاین‌رو، تغییر در اصل الهیاتی، به دگرگونی زبان نمادین و سازمان فضایی معماری می‌انجامد (5, 8).

در معماری اسلامی، زنجیره «حقیقت واحد ← توحید و تنزیه ← تجرید و هندسه ← فضای مسجد» تحقق می‌یابد؛ در حالی که در معماری مسیحی، همین ساختار در قالب «حقیقت واحد ← تجسد ← شمایل و روایت تصویری ← فضای کلیسا» متجلی می‌شود (9, 28). بدین‌ترتیب، اختلاف اصلی نه در حقیقت قدسی، بلکه در شیوه ظهور آن است.

بر این اساس، تقابل رایج میان «تجرید» و «شمایل» را نمی‌توان تقابلی میان دو نوع هنر دانست؛ بلکه هر دو، دو زبان نمادین برای تجلی هنر مقدس‌اند. در هر دو سنت، ارزش معماری در توانایی آن برای هدایت انسان از عالم محسوس به حقیقت قدسی است، نه در نوآوری صوری یا بیان فردی هنرمند (6, 8).

جدول زیر، مدل تطبیقی این پژوهش را بر پایه مبانی سنت‌گرایی خلاصه می‌کند.

جدول ۱. مدل تطبیقی مبانی زیبایی‌شناختی معماری مقدس از منظر سنت‌گرایی

مؤلفه	معماری اسلامی	معماری مسیحی
اصل مابعدالطبیعی	وحدت حقیقت	وحدت حقیقت
اصل الهیاتی	توحید و تنزیه	تجسد و الهیات شمایل
نسبت خدا و عالم	تعالی مطلق	حضور در تجسد
زبان نمادین	هندسه، خوشنویسی، نور، اسلیمی	شمایل، پیکره، صلیب، نور رنگین
اصل زیبایی	تجلی وحدت در کثرت	تجلی حضور در صورت
سازمان فضایی	فضای پیوسته و غیرروایی	فضای سلسله‌مراتبی و روایی

عنصر کانونی	محراب و قبله	محراب و عشای ربانی
تجربه دینی	تأمل در وحدت الهی	مشارکت در راز تجسد
غایت هنر	سیر از کثرت به وحدت	مشارکت در حضور حقیقت
نتیجه فلسفی	تجرید نمادین	شمایل‌مندی نمادین

بحث؛ دلالت‌های فلسفی و نظری یافته‌ها

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تحلیل معماری مقدس، اگر صرفاً بر تاریخ سبک‌ها یا عوامل اجتماعی و فرهنگی متمرکز باشد، به‌تنهایی قادر به تبیین منطق مابعدالطبیعی شکل‌گیری صورت‌های معماری نیست. از منظر سنت‌گرایی، صورت معماری پیش از آنکه حاصل ذوق هنرمند یا انتخاب‌های زیبایی‌شناختی باشد، تجلی دستگاهی مابعدالطبیعی است که نسبت میان خدا، جهان و انسان را تعریف می‌کند. ازاین‌رو، فهم معماری مقدس مستلزم توجه هم‌زمان به مبانی هستی‌شناختی، الهیاتی و نمادین هر سنت است (5, 6, 9).

یکی از مهم‌ترین نتایج این پژوهش، بازخوانی مفهوم تجرید در معماری اسلامی است. برخلاف بسیاری از تفسیرهای تاریخ‌نگارانه که تجرید را صرفاً پیامد پرهیز از تصویر می‌دانند، تحلیل حاضر نشان می‌دهد که در خوانش سنت‌گرایانه، تجرید را می‌توان زبان نمادین اصل توحید و تنزیه دانست. در مقابل، شمایل‌مندی در معماری مسیحی نیز نه گرایشی صرف به بازنمایی، بلکه نتیجه منطقی الهیات تجسد است که امکان حضور حقیقت در صورت را می‌پذیرد. ازاین‌رو، تفاوت این دو سنت را باید در تفاوت مبانی الهیاتی آن‌ها جست‌وجو کرد، نه در میزان بهره‌گیری از تصویر (6, 8).

در خوانش سنت‌گرایانه، توحید را باید مهم‌ترین مبنای تفسیر جایگاه هندسه در معماری اسلامی دانست. بدین معنا، نسبت میان توحید و هندسه، رابطه‌ای علّی یا تاریخی تلقی نمی‌شود، بلکه هندسه در این چارچوب به‌مثابه زبانی نمادین برای تجلی وحدت الهی تفسیر می‌شود. ازاین‌رو، این مقاله مدعی نیست که هندسه صرفاً محصول اصل توحید است، بلکه نشان می‌دهد که سنت‌گرایی، توحید را بنیادی‌ترین افق تفسیری برای فهم معنای نمادین هندسه در معماری اسلامی می‌داند.

بر این اساس، پژوهش حاضر نشان می‌دهد که دوگانه رایج «تجرید در برابر تصویر» برای تبیین هنر مقدس کفایت نمی‌کند. هر دو سنت از نظامی نمادین بهره می‌گیرند، اما این نظام در اسلام بر اصل تنزیه و در مسیحیت بر اصل تجسد استوار است. بنابراین، اختلاف میان مسجد و کلیسا را باید اختلاف در شیوه ظهور حقیقت دانست، نه اختلاف در اصل حقیقت یا میزان حضور امر قدسی (9, 32).

این نتیجه، دلالت مهمی برای فلسفه هنر نیز دارد. اگر هنر مقدس صرفاً بر اساس موضوعات دینی یا کارکرد آیینی تعریف شود، تفاوت میان سنت‌های دینی به تفاوت‌های تاریخی و فرهنگی فروکاسته خواهد شد. اما در چارچوب سنت‌گرایی، هنر مقدس تجلی حقیقت مابعدالطبیعی است و صورت‌های معماری، زبان‌های نمادینی‌اند که هر سنت برای بیان آن حقیقت برمی‌گزیند. بدین‌ترتیب، تفاوت‌های صوری نیز معنایی فلسفی پیدا می‌کنند و در نسبت با مبانی الهیاتی قابل فهم می‌شوند (5, 6).

از سوی دیگر، یافته‌های این پژوهش می‌تواند در ارزیابی معماری دینی معاصر نیز راهگشا باشد. بسیاری از بناهای مذهبی معاصر، تحت تأثیر کارکردگرایی، فناوری یا زیبایی‌شناسی مدرن، پیوند خود را با نظام نمادین سنت از دست داده‌اند؛ ازاین‌رو، هرچند همچنان کارکرد آیینی دارند، اما از منظر سنت‌گرایی، واجد

همان انسجام مابعدالطبیعی و نمادین معماری سنتی نیستند. این دگرگونی را باید بازتاب تغییر در تلقی انسان معاصر از نسبت میان امر قدسی، جهان و معماری دانست (5, 9).

در مجموع، مهم‌ترین دستاورد نظری این پژوهش، ارائه الگویی برای تبیین رابطه میان مابعدالطبیعه، الهیات، زبان نمادین و صورت معماری است. این الگو نشان می‌دهد که وحدت حقیقت، لزوماً به وحدت صورت نمی‌انجامد؛ بلکه حقیقت واحد، متناسب با مبانی الهیاتی هر سنت، در زبان‌های نمادین متفاوت متجلی می‌شود. ازاین‌رو، در چارچوب سنت‌گرایی، تکثر صورت‌ها نه نشانه نسبیت حقیقت، بلکه بیانگر تنوع شیوه‌های ظهور حقیقت واحد در سنت‌های اصیل دینی است (6, 8, 9).

نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با این پرسش آغاز شد که اگر حقیقت قدسی، از منظر سنت‌های دینی، حقیقتی واحد، مطلق و فراتاریخی است، چرا این حقیقت در معماری مقدس اسلام و مسیحیت به دو زبان زیبایی‌شناختی متفاوت، یعنی تجرید و شمایل‌مندی، متجلی شده است؟ تحلیل انجام‌شده نشان داد که پاسخ این پرسش را نمی‌توان تنها با ارجاع به عوامل تاریخی، اقلیمی یا سبک‌شناختی تبیین کرد، بلکه از منظر سنت‌گرایی باید لایه‌ای مابعدالطبیعی و الهیاتی را نیز در تحلیل آن دخیل دانست. از منظر سنت‌گرایی، معماری مقدس نظامی نمادین است که هر سنت دینی، متناسب با دستگاه الهیاتی خود، برای تجلی حقیقت قدسی پدید می‌آورد (5, 6).

تحلیل مبانی نظری سنت‌گرایی نشان داد که حقیقت، صورت، نماد، زیبایی و هنر مقدس اجزای منظومه‌ای واحد را تشکیل می‌دهند. در این چارچوب، حقیقت منشأ همه مراتب وجود، صورت ظرف ظهور حقیقت، نماد واسطه میان عالم محسوس و معقول، و هنر مقدس عالی‌ترین مرتبه تجلی این نسبت در جهان مادی است. ازاین‌رو، ارزش معماری مقدس در میزان انطباق آن با حقیقت قدسی و توانایی آن در آشکار ساختن این حقیقت از طریق سازمان فضایی، نور، هندسه، تناسبات و دیگر عناصر نمادین نهفته است (8, 9).

تحلیل معماری اسلامی نشان داد که اصل توحید و تنزیه، بنیاد زیبایی‌شناسی این سنت را تشکیل می‌دهد و زبان معماری آن در قالب هندسه، خوشنویسی، نور، ریتم و تجرید نمادین شکل می‌گیرد. در مقابل، معماری مسیحی بر مبنای آموزه تجسد، امکان حضور حقیقت قدسی در صورت را می‌پذیرد و ازاین‌رو، شمایل، تصویر، نور، پلان صلیبی و سازمان فضایی کلیسا به عناصر اصلی زبان نمادین آن تبدیل می‌شوند. بدین‌ترتیب، هر دو سنت با وجود تفاوت در بیان، در پی آشکار ساختن حقیقت قدسی‌اند (8, 9).

دستاورد اصلی این پژوهش آن است که تقابل رایج میان «تجرید اسلامی» و «شمایل‌مندی مسیحی» را از سطح یک تفاوت صرفاً هنری فراتر برده و آن را در افق فلسفه هنر و مابعدالطبیعه تبیین می‌کند. بر اساس چارچوب سنت‌گرایی، اختلاف میان این دو سنت، اختلاف در حقیقت نیست، بلکه اختلاف در شیوه‌های تجلی حقیقت است. ازاین‌رو، تجرید و شمایل‌مندی را باید دو نظام نمادین برای ظهور حقیقت واحد قدسی دانست، نه دو رویکرد متعارض (6, 9).

نوآوری نظری این پژوهش، ارائه الگویی تطبیقی است که رابطه میان حقیقت مابعدالطبیعی، اصل الهیاتی، زبان نمادین و صورت معماری را در هر دو سنت تبیین می‌کند. این الگو نشان می‌دهد که تحلیل معماری مقدس بدون توجه به مبانی مابعدالطبیعی آن، ناقص خواهد بود و مفهوم «وحدت حقیقت و تکثر صورت» می‌تواند به‌عنوان چارچوبی نظری برای مطالعه تطبیقی هنرهای مقدس به کار گرفته شود (5, 8).

با وجود این، پژوهش حاضر به خوانش سنت‌گرایانه از هنر مقدس محدود بوده و دیدگاه‌هایی چون هرمنوتیک فلسفی، پدیدارشناسی، نشانه‌شناسی معماری و رویکردهای تاریخ‌گرایانه را به‌صورت مستقل بررسی نکرده است. همچنین دامنه پژوهش به معماری سنتی اسلامی و مسیحی محدود بوده و معماری دینی معاصر را دربر نمی‌گیرد.

بر این اساس، پیشنهاد می‌شود پژوهش‌های آینده، ضمن مقایسه چارچوب سنت‌گرایی با دیگر رویکردهای فلسفه هنر، امکان تعمیم این مدل تحلیلی به دیگر سنت‌های دینی، همچون معماری یهودی، هندو و بودایی، و نیز نسبت آن با معماری دینی معاصر را بررسی کنند.

در نهایت، از منظر سنت‌گرایی، معماری مقدس را نمی‌توان صرفاً کالبدی برای برگزاری مناسک دینی یا ظرفی برای آیین‌های عبادی دانست، بلکه باید آن را نحوه‌ای از انکشاف حقیقت قدسی در عالم صورت و زبان فضایی ظهور آن تلقی کرد.

این زبان در سنت اسلامی در قالب تجرید، هندسه، نور و نظم توحیدی ظهور می‌یابد و در سنت مسیحی در قالب شمایل، نور، روایت فضایی و الهیات تجسد؛ اما در هر دو سنت، غایت آن هدایت انسان از عالم صورت به سوی حقیقت قدسی واحد است.

شکل ۲. مدل مفهومی نهایی پژوهش: نسبت حقیقت مابعدالطبیعی، اصل الهیاتی، زبان نمادین و صورت معماری

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تشکر و قدردانی

از تمامی کسانی که در طی مراحل این پژوهش به ما یاری رساندند تشکر و قدردانی می‌گردد.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

در انجام این پژوهش تمامی موازین و اصول اخلاقی رعایت گردیده است.

خلاصه مبسوط

Extended Abstract

Sacred architecture in premodern religious traditions cannot be adequately understood as a merely functional response to ritual requirements, nor can its formal diversity be explained exclusively through historical, geographical, technological, or stylistic developments. Rather, sacred architecture embodies a tradition's conception of the relationship among God, the cosmos, the human being, and the hierarchy of reality. The central problem addressed in this study concerns the apparent tension between the unity of sacred truth and the multiplicity of its architectural manifestations. If sacred truth is understood, within the Traditionalist School, as metaphysically one, absolute, and transhistorical, why does it appear in Islamic and Christian architecture through markedly different formal languages? More specifically, why does the mosque generally avoid iconic representation and instead organize the experience of the sacred through geometry, light, calligraphy, repetition, and abstraction, whereas the traditional Christian church incorporates icons, figural representation, liturgical imagery, and spatial narration into its articulation of sacred presence? The study argues that this difference should not be reduced to a contrast between an aniconic and an iconic artistic culture. Rather, it must be interpreted in relation to different theological understandings of the manifestation of divine reality in the sensible world. Within the Traditionalist perspective, sacred space possesses an ontological quality that distinguishes it from homogeneous profane space and enables human beings to orient themselves toward transcendent reality (1). Contemporary studies of sacred architecture likewise emphasize that religious buildings mediate relationships among ritual, spatial experience, symbolism, theological imagination, and communal identity (2-4). Nevertheless, a theoretical gap remains concerning how distinct symbolic and architectural systems may manifest a single metaphysical truth. The present research therefore develops a comparative philosophical explanation of Islamic abstraction and Christian iconicity within the framework of the Traditionalist School, treating them not as mutually exclusive aesthetic systems but as distinct modes through which sacred truth becomes formally present.

The theoretical framework of the study is grounded in the metaphysical and aesthetic writings of René Guénon, Frithjof Schuon, Ananda K. Coomaraswamy, Titus Burckhardt, and Seyyed Hossein Nasr. Within this intellectual tradition, sacred art does not begin with beauty as an autonomous aesthetic category but with Truth as the ontological principle from which form, symbolism, beauty, and artistic production derive. Guénon's conception of Tradition refers not simply to inherited customs or historical continuity, but to the transmission of principles of supra-individual and ultimately supra-human origin; consequently, authentic traditional forms are understood as symbolic expressions of metaphysical realities rather than products of individual

artistic subjectivity (5, 15). Schuon develops this position through the doctrine of the transcendent unity of religions, according to which religious traditions differ at the level of doctrines, rites, symbolic languages, and historical forms while remaining rooted in a transcendent metaphysical truth beyond those determinations (6). This distinction between transcendent unity and formal plurality provides the principal philosophical foundation for the present comparative analysis. Nasr extends this perspective into the domain of sacred art by arguing that authentic religious arts emerge from a sacred worldview and disclose metaphysical truth through forms governed by cosmological, symbolic, and spiritual principles (9, 10). Similarly, Burckhardt maintains that form in sacred art is not a neutral container for externally imposed meaning but an actual mode through which spiritual reality becomes perceptible in the sensible realm (8). Symbol, therefore, differs from an arbitrary sign because it participates analogically in the reality to which it refers; sacred geometry, light, proportion, orientation, color, script, and image constitute meaningful expressions of a metaphysical order (7, 15). Beauty, within this framework, emerges from the harmony of truth, form, and symbolic order rather than from individual taste, novelty, or sensory attraction alone (6, 9). Accordingly, the study conceptualizes sacred architecture through four interrelated levels: metaphysical truth, theological principle, symbolic language, and architectural form.

Methodologically, the research is fundamental and theoretical in purpose and employs a descriptive-analytical method combined with a philosophical-comparative approach. Data were gathered through library research and documentary analysis of primary and secondary sources concerning Traditionalist metaphysics, Islamic aesthetics, Christian theological aesthetics, icon theology, and sacred architecture. Conceptual analysis was used to clarify the meanings and interrelationships of such categories as truth, form, symbol, beauty, sacred art, transcendence, incarnation, abstraction, and iconicity, while comparative analysis was employed to examine how these categories are embodied differently in Islamic and Christian architectural traditions. The scope of the research is deliberately limited to premodern traditional architecture in order to maintain conceptual consistency with the Traditionalist understanding of sacred art. On the Islamic side, particular emphasis is placed on classical congregational mosques and on such architectural and artistic components as geometric organization, the dome, the mihrab, qibla orientation, illumination, Qur'anic calligraphy, arabesque ornament, repetition, and spatial continuity. Studies of Islamic art and architecture have demonstrated the importance of ornament, script, geometry, material culture, and spatial organization in producing complex systems of religious meaning rather than merely decorative effects (13, 14, 20). On the Christian side, the analysis focuses primarily on Byzantine, Romanesque, and Gothic churches, with particular attention to the cruciform plan, altar, dome, vertical articulation, iconostasis, sacred imagery, colored light, and the symbolic organization of liturgical space. Scholarship on traditional Christian architecture likewise confirms that church form, liturgical order, visual imagery, and spatial hierarchy are closely interconnected with theological conceptions of sacred presence and worship (4, 19). The comparative procedure does not seek to establish direct causal equivalence between theological doctrine and individual architectural forms; instead, it interprets architectural elements as symbolic expressions whose meanings become intelligible within the broader theological and metaphysical horizon of each tradition.

The analysis of Islamic sacred architecture indicates that abstraction is best interpreted, within the Traditionalist framework, through the theological principles of tawḥīd and divine transcendence. Tawḥīd is not treated merely as a doctrinal assertion of divine unity, but as an ontological principle through which the multiplicity of creation is understood in relation to the absolute unity of God. Nasr therefore interprets Islamic civilization, including its arts and architecture, as structured by the metaphysical implications of unity (9, 17). Closely associated with tawḥīd is the principle of tanzīh, or the incomparability and transcendence of God, which resists the confinement of divine reality within finite and determinate forms (24). In this interpretive framework, the relative avoidance of iconic representation in the mosque should not be understood as an absence of sacred imagery in the

broad sense, but as the emergence of a different symbolic language. Geometry becomes an especially powerful vehicle because it can manifest unity, order, infinity, centrality, and proportion without representing the Divine anthropomorphically (8, 9). The circle and square, the transformation from square base to circular dome, repeated geometric patterns, and the arabesque all symbolically articulate relations between multiplicity and unity, earth and heaven, manifestation and principle. Repetition generates not mechanical sameness but an experience of ordered multiplicity whose underlying coherence points toward metaphysical unity (6). Light performs a similarly important function: because it reveals forms without itself possessing a fixed material form, it becomes an especially appropriate symbolic medium for expressing divine presence without figural representation (9, 27). Qur'anic calligraphy further transforms revealed language into visual and spatial presence, allowing the Word to permeate the architectural environment without resorting to anthropomorphic sacred imagery (8, 13). Thus, the mosque's geometry, light, calligraphy, dome, mihrab, qibla orientation, and rhythmic ornament together create a unified symbolic system in which sacred reality is encountered through ordered space rather than through a single representational image.

The analysis of traditional Christian architecture reveals a different but structurally comparable symbolic logic, one rooted in the doctrine of the Incarnation. Within Christian theology, the Incarnation affirms that the Logos assumed human flesh; accordingly, visible and material form may become a bearer of sacred presence without being identified with divine essence. This theological principle provides the foundation for Christian iconicity, especially in Byzantine and other premodern ecclesial traditions. Schuon interprets this difference as a legitimate alternative mode of sacred manifestation rather than as a contradiction of metaphysical transcendence (6). Icon theology likewise insists that the icon is not a naturalistic imitation or an autonomous aesthetic object, but a symbolic and liturgical form through which the believer is oriented toward the prototype represented (18, 23, 28). Consequently, the icon participates in a broader spatial and liturgical system: the location of Christ Pantocrator in a dome, the arrangement of saints, the iconostasis, the altar, and the axial movement of the church all organize sacred perception according to a hierarchical theological order (19, 31). The cruciform plan embodies the narrative and theological centrality of the Cross, while verticality and domical organization articulate the symbolic relation between earth and heaven. Gothic architecture further develops the symbolism of transcendence through height, pointed arches, towers, and luminous interiors; colored glass transforms natural illumination into a mediated experience of sacred light, thereby linking material substance with theological notions of divine radiance (30). Christian sacred beauty, therefore, does not depend simply on figurative representation but on the transfiguration of visible form within a sacramental and incarnational worldview (21, 22). The comparison consequently demonstrates that Islamic abstraction and Christian iconicity are not opposites at the level of sacred purpose. In both traditions, architectural form functions symbolically, directs perception beyond itself, and seeks to transform the experience of material space into an encounter with transcendent reality (8, 9).

The study concludes that the apparent opposition between Islamic abstraction and Christian iconicity becomes intelligible when examined through the relationship among metaphysical truth, theological principle, symbolic language, and architectural form. The unity of sacred truth does not require uniformity of religious or architectural form, because metaphysical unity may be expressed through different theological determinations and consequently through different symbolic systems. In Islamic sacred architecture, the theological horizon of tawḥīd and tanzīh supports a predominantly abstract language in which geometry, calligraphy, light, repetition, spatial continuity, and non-figural ornament direct consciousness from multiplicity toward unity. In traditional Christian architecture, the doctrine of the Incarnation legitimizes a symbolic language in which image, icon, cruciform organization, liturgical hierarchy, colored light, and spatial narrative manifest sacred presence through visible form.

The principal theoretical contribution of this research is therefore a comparative model in which metaphysical truth constitutes the foundational level, theological principle determines the mode through which that truth is understood within a religious tradition, symbolic language translates theological meaning into perceptible structures, and architectural form gives those structures concrete spatial embodiment. Such a model moves the interpretation of sacred architecture beyond a simple opposition between image and abstraction or between Islamic and Christian aesthetics. It also avoids reducing architectural form to a direct mechanical consequence of doctrine, instead treating it as part of a broader symbolic and traditional order in which theology, cosmology, ritual, artistic convention, and spatial experience interact. From this perspective, the mosque and the church represent neither competing truths nor mutually exclusive aesthetic conceptions; rather, they constitute distinct architectural languages through which traditions articulate and experience sacred reality. The concept of the “unity of truth and multiplicity of forms” thus offers a philosophical framework for understanding how sacred art may preserve metaphysical unity while producing genuine formal diversity. The study ultimately proposes that the deepest commonality between Islamic and Christian sacred architecture lies not in similarity of appearance, spatial organization, or representational strategy, but in their shared orientation toward transforming material form into a means of disclosing a reality that transcends material form itself.

References

1. Eliade M. The Sacred and the Profane. Tehran, Iran: Soroush; 2007.
2. Barrie T. Sacred Architecture: Routledge; 2023.
3. Bermúdez J. The Wiley-Blackwell Companion to Spirituality and Architecture. 2nd ed: Wiley-Blackwell; 2022.
4. Kilde JH. Sacred Power, Sacred Space: An Introduction to Christian Architecture and Worship. Updated ed: Oxford University Press; 2021.
5. Guénon R. Fundamental Symbols: The Universal Language of Sacred Science: Fons Vitae; 2001.
6. Schuon F. The Transcendent Unity of Religions: Quest Books; 1984.
7. Coomaraswamy AK. The Transformation of Nature in Art: Dover Publications; 1956.
8. Burckhardt T. Art of Islam: Language and Meaning. London: World of Islam Festival Publishing Company; 1976.
9. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality: State University of New York Press; 1987.
10. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality. Tehran, Iran: Sophia; 2016.
11. Borella J. The Sense of the Supernatural: Angelico Press; 2023.
12. Cutsinger JS. Reclaiming the Great Tradition: Evangelicals, Catholics and Orthodox in Dialogue: InterVarsity Press; 2021.
13. Blair SS, Bloom JM. The Art and Architecture of Islam: 1250-1800. 2nd ed: Yale University Press; 2020.
14. Grabar O. The Mediation of Ornament. Updated ed: Princeton University Press; 2023.
15. Guénon R. The Crisis of the Modern World: Sophia Perennis; 2001.
16. Nasr SH. The Need for a Sacred Science: State University of New York Press; 1993.
17. Nasr SH. Islamic Philosophy from Its Origin to the Present: SUNY Press; 2006.
18. Ouspensky L, Lossky V. The Meaning of Icons: St. Vladimir's Seminary Press; 1982.
19. Hani J. The Symbolism of the Christian Temple: Sophia Perennis; 2007.
20. Flood FB. Objects of Translation: Material Culture and Medieval "Hindu-Muslim" Encounter. Updated ed: Princeton University Press; 2022.
21. Balthasar HUv. The Glory of the Lord: A Theological Aesthetics: Ignatius Press; 1982.
22. Hart DB. The Beauty of the Infinite: The Aesthetics of Christian Truth: Eerdmans; 2003.
23. Evdokimov P. The Art of the Icon: A Theology of Beauty: Oakwood Publications; 1990.
24. Tabatabaei SMH. Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an. Qom, Iran: Islamic Publications Office; 2014.
25. Schuon F. Understanding Islam: George Allen & Unwin; 1976.
26. Tabatabaei SMH. Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an. Qom, Iran: Islamic Publications Office; 2014.
27. Ardalan N, Bakhtiar L. The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture. Chicago: University of Chicago Press; 1979.
28. Ouspensky L. The Theology of the Icon. Crestwood, NY: St. Vladimir's Seminary Press; 1992.
29. Eliade M. The Sacred and the Profane: The Nature of Religion: Harcourt Brace; 1959.
30. Von Simson O. The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order. Expanded ed: Princeton University Press; 1988.
31. Schmemann A. For the Life of the World: Sacraments and Orthodoxy. Revised ed: St. Vladimir's Seminary Press; 1986.
32. Schuon F. Logic and Transcendence. Bloomington, IN: World Wisdom; 1995.