بازشناسی اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی

دکتر سید غلامرضا اسلامی*

مهنوش شاهین راد**

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۰/۱۱/۳۰

تـاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۰/۱/۲۲

چکیده

اهمیت هماهنگی میان صورت پدیدار و مفهوم و ساختار عمقی آن در هنرهای اسلامی انکارناپذیر است. در این زمینه به‌کارگیری اصول و قواعد برخاسته از این مفاهیم، هماهنگی مذکور را تضمین می‌نماید. «اصل افقی‌گرایی»، یکی از اصول و قواعد راهنمایی است که به‌کارگیری آن در معماری اسلامی، تمایز صورت بیانیِ این هنر را براساس شالودهٔ معنوی‌اش برآورده می‌سازد. این اصل، نه تنها در فضا و نقوش و تزئینات معماری اسلامی نمود یافته، بلکه می‌توان گفت در نوع نگاه هنرمند مسلمان به پیرامون خود و شیوهٔ تفکر او نیز ریشه دوانده است.

در این مقاله، تلاش گردیده تا با استفاده از روش تحقیق «مشابه سازی»، سازوکارِ به‌کارگیری اصل افقی‌گرایی در آفرینش آثار بدیع معماری اسلامی درک شود. در این راستا، نخست با ارائهٔ مدلی مفهومی از فرایند شکل‌گیری و آفرینش مصادیقی چون آثار هنری از مفاهیم پایه و درونی، جایگاه اصول و قواعد راهنمای آن تبیین گردیده است. در ادامه، اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی بازشناسی شده است. نتایج به‌دست آمده گویای آن است که به‌کارگیری اصل افقی‌گرایی را می‌توان حاصل نگاه کلی‌نگر هنرمند دانست. هنرمند مسلمان، باتوجه به باور خویش به مبحث مهم عرفانی فلسفیِ وحدت وجود، که برخاسته از جهان‌بینی توحیدی است، و با نگاه انسان‌محور هنرمند مسیحی تفاوت دارد، درون خود را جایگاه ذات خداوندی می‌داند و از چنین ساحتی به پیرامون و از جمله فضای معماری می‌نگرد. از این منظر، نه از تضاد خبری هست و نه از مرز و جهت؛ هرچه هست همنشینی است و بی‌پایانی. به عبارت دیگر، همه چیز افقی است.

کلید واژه‌ها: معماری اسلامی، افقی‌گرایی، جهان‌بینی توحیدی، تفکر افقی، وحدت وجود

* دانشیار دانشکدهٔ معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران gheslami@ut.ac.ir

** دانشجوی دورهٔ دکتری شهرسازی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس m.shahinrad@modares.ac.ir

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

مقدمه

هنر اسلامی، مانند هر هنر دینی و مقدس دیگری، با ارزش‌ها و مفاهیم دینی سازگار است؛ اما این بدان معنا نیست که هنرمند به شناخت تمام مفاهیم موجود در الهیات، عرفان و فلسفهٔ اسلامی برای هنرپردازی خود نیازمند است، بلکه اصول و قواعد برخاسته از سنت اسلامی، به‌عنوان سرمشق و راهنما او، ضامن اصالت معنوی اثر خواهد بود. برای جلوگیری از هرگونه سطحی‌نگری در مطالعهٔ هنر و معماری اسلامی و همچنین احتراز از «خطر تخریب مشخصهٔ مقدس آن از طریق انسان‌واره کردن این هنر»، باید قواعد و اصول بازشناسی، درک، معرفی و در نهایت به‌کارگرفته شوند. پیش از این نیز اصولی همچون اصل وحدت، عدالت‌محوری و غیره توسط محققان هنرهای اسلامی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

در این مقاله، اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی بر پایهٔ درک هماهنگی عمیق میان صورت بیانی، مفاهیم و پیام‌های معنوی، به‌عنوان شالوده و اساس، بازشناسی شده است. به‌کارگیری افقی‌گرایی در آفرینش آثار هنری سبب می‌شود این آثار از هرسو، مستقل از جهت نمایش، قابل خوانش باشند و ارزش‌های بصری و معنایی یکسانی را عرضه نمایند. (اسلامی و دیگران، ۱۳۹۱) این ویژگی را می‌توان بارزترین وجه تمایز این‌گونه آثار با دیگر آثاری دانست که با تأکید بر محور عمودی، نظامی جهت‌دار و سلسله مراتبی را به نمایش می‌گذارند (تصاویر ۱ و ۲).

به نظر می‌رسد مناسب‌ترین شیوهٔ بیان در آفرینش نقوش افقی، بیان انتزاعی باشد؛ زیرا هرآنچه صورت پیدا می‌کند، به یقین، ابتدا و انتها می‌یابد و در یک جهت خاص گویا می‌شود. این در حالیست که در بیان تجریدی، به دلیل زبان هندسی و یا اشاره‌ای ـ مفهومی، امکان خوانش اثر هنری از جهات مختلف وجود دارد و ارزش‌های بصری و مفهومی نسبتاً یکسانی نیز دریافت می‌گردد. (همان)

در افقی‌نگاری، تمام اجزاء و عناصر، در ترکیب با یکدیگر و تعادلی همه‌جانبه، نقش شخصیت‌بخشی به کل مجموعه را ایفا می‌نمایند و در یک بازی دیداری، به طور متناوب، جایگزین یکدیگر می‌گردند و نقش خود را با دیگری عوض می‌کنند. آثاری چون Lizard (تصویر۳) و Circle Limit III (تصویر۴) از هنرمند هلندی موریس کرنلس اشر[۱] از جمله نمونه‌های موفق و ارزشمندی است که بازی دیداری شکل و زمینه را به نمایش می‌گذارد. اشر، نقوش و تزئینات مسجدالحمراء اسپانیا را به‌عنوان غنی‌ترین منبع الهام خود در این زمینه معرفی کرده‌است (Escher, 1989:34). در چنین آثاری، کلّ سطح، بدون ایجاد فضای خالی و رها شده، پوشش داده می‌شود و تمام بخش‌ها در جهات مختلف، نقش و ارزشی نسبتاً یکسان در کل مجموعه عرضه می‌نمایند.

در نظام عمودی، ارزش‌گذاری یکسان بر بخش‌ها و اجزاء مختلف مجموعه در جهات گوناگون، امکان‌پذیر نیست و موقعیت اجزاء در بالا، پایین، چپ و راست، دارای مفاهیم و ارزش‌های متفاوتی هستند. حتی ممکن است برخی اجزاء در مجموعهٔ کلی، پشت دیگر بخش‌ها پنهان و حذف شوند. از این‌رو در افقی‌گرایی، هنرمند از کاستی‌های دید انسانی (عمودی) عبور می‌کند و با نگاهی کلی‌نگر و در عین حال تیزبین، از هرگونه محدودیت و مانعی فراتر می‌رود و آنگاه به تصویر می‌نگرد. دید افقی در آفرینش آثار هنری سابقه‌ای نسبتاً طولانی دارد و طیف گسترده‌ای را شامل می‌شود؛ از آثاری که خاستگاه اعتقادی دارند تا آثاری که بیانگر خلاقیت فردی هستند.

به طور مثال، بسیاری از نقاشی‌های هنر ابرجین[۲] (اقوام بومی استرالیا) با قدمتی بیش از چهارهزار سال، با نگاهی افقی و از بالا ترسیم شده‌اند. (اسلامی و دیگران، ۱۳۹۱) (تصویر۵)

مروری کلی بر ویژگی‌های افقی‌گرایی در آثار هنری، گویای آن است که این اصل در دوره‌های مختلف با دیدگاه‌های متنوع برای آفرینش آثار هنری به‌کار گرفته شده است. آنچه افقی‌گرایی در هنرهای اسلامی را از دیگر گونه‌ها متمایز می‌گرداند، ریشه‌دار بودن این اصل در عمق اعتقادات و جهان‌بینی اسلامی هنرمند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

و جامعه است. به کارگیری اصل افقی‌گرایی در هنرهای اسلامی، عمیق‌تر از یک مفهوم یا ایدهٔ خلاقانه و هنری در حل مسأله است. این نگرش، هنرمند و مخاطب را به رازآموزی و رمزگشایی دعوت می‌کند؛ رازی که حضورش در آثار هنری و به خصوص معماری، موجب خلق مکان مقدس (مکانی برای خدا) می‌شود. (نمودار ۱)

همانطور که می‌دانیم،کلیهٔ مفاهیم ذهنی، نیازمند سلسله‌مراتبی هستند تا عینی گردند. ارسطو این قضیه را به زبان فلسفه، علت و معلول اعدادی نامیده و به علت‌های غائی، فاعلی، مادی و صوری تقسیم نموده است. (اسلامی، ۱۴۵:۱۳۸۷) در فرایند شکل‌گیری یک اثر معماری نیز سطوح مختلف عِلّی قابل شناسایی‌اند:

علت غایی: علت اصلی برای فعال شدن فرایند شکل‌گیری اثر است. تأمینِ متناسب با نیازهای مادی و بسترسازی نیازهای روحی انسان را می‌توان به عنوان علت غایی در نظر گرفت؛

علت فاعلی: شامل تخصص‌های گوناگون و همچنین ایده‌ها و راه‌حل‌های مختلفی است که ارائه می‌دهند. علت فاعلی، توانایی خلق مفاهیم تازه را دارد. در فرایند شکل‌گیری آثار معماری، علت فاعلی شامل: هنرمند معمار، ایده‌ها، آرمان‌ها و انگیزه‌ها و استعدادهای اوست؛

علت مادی: شرایط و امکاناتی را دربر می‌گیرد که در فرایند اصلی تولید، وسیله به شمار می‌روند. مواد و مصالح و ساختار کالبدی از علل مادی در فرایند شکل‌گیری یک اثر معماری هستند؛ و

علت صوری: مقصد و محصول تولید شدهٔ نهایی است و فعالیت‌های هدف‌مند انسان را به ظهور می‌رساند. به این ترتیب فضا، نقوش و تزئینات، علل صوری به شمار می‌روند. (اسلامی، ۴۸:۱۳۸۰ -۴۹ ؛ نقره‌کار، ۳۵۵:۱۳۸۷)

بر پایهٔ ساختار فوق، تلاش شده تا تجلی و نمود «اصل افقی‌گرایی» در علت صوری یعنی فضا، نقوش و تزئینات آثار معماری اسلامی بازشناسی شود. از آنجا که مسجد مهم‌ترین عنصر معماری است و عالی‌ترین اشکال خلاقیت، ذوق و سلیقهٔ مسلمانان را منعکس می‌سازد، بررسی حاضر با تأکید بر معماری مسجد شکل‌گرفته است. پس از اثبات وجود این اصل در معماری اسلامی، ریشه‌های آن در باور و شیوه‌های تفکر هنرمند مسلمان به عنوان علت فاعلی نیز مورد بررسی قرار می‌گیرد. در آغاز، ضرورت دارد جایگاه اصول و قواعد در فرایند آفرینش آثار هنری و مصادیق، تبیین و روشن گردد.

۱. جایگاه اصول در هنر اسلامی

یکی از وجوه تمایز هنر اسلامی با دیگر هنرها، به کارگیری اصول برخاسته از جهان‌بینی اسلامی است که فرایند آفرینش آثار هنری را هدایت و کنترل می‌کند. چنین بینشی توانست بسیاری از اندیشمندان این حوزه از جمله بورکهارت را در نگارش آثاری در باب هنر و معماری اسلامی توانا سازد. برخلاف ارنست کنل که به نقل از نجیب اوغلو (۱۳۷۹)، بر سطحی بودن تزئین و فقدان هرگونه معنای واقعی برای نقوش اسلامی تأکید داشت، (نجیب اوغلو، ۱۰۵:۱۳۷۹) بورکهارت از مرتبهٔ اصول، به مظاهر آثار هنری می‌پرداخت. وی به خوبی می‌دانست که هنرهای اسلامی، آفرینش‌های خلق‌الساعه و بی‌هدف نیستند، بلکه اصول و قواعدی جهان‌شمول را آشکار می‌سازند. (بورکهارت، ۲۹:۱۳۸۶) پای‌بندی و وفاداری به اصول مذکور، عاملی حیاتی در جاودانگی هنر اسلامی به شمار می‌رود؛ عاملی که شناخت دقیق از نحوهٔ به‌کارگیری آن، هنر اسلامی را از «خطر تخریب مشخصهٔ مقدس آن از طریق انسان‌واره کردن این هنر» در امان نگه می‌دارد. به این ترتیب، در هنر اسلامی نیز همانند دیگر هنرهای اصیل، رعایت اصول معنوی که خود مبنای اصالت آن را تشکیل می‌دهند، الزامی است. (اردلان، بختیار، ۱۰:۱۳۸۰)

برخی محققان هنر اسلامی چون نجیب اوغلو (۱۳۷۹) بر این باورند که سنت‌گرایان مدرن همچون بورکهارت، نصر، اردلان، بختیار و شوان، «با نسبت دادن معانی اعتقادی به نقوش بدون تقید به ذکر شواهد تاریخی، موجب ناشناخته ماندن تزئین اسلامی و سازوکار آن در معماری اسلامی گشته‌اند». (نجیب

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

اوغلو، ۷:۱۳۷۹) در این زمینه، ارائهٔ مدلی مفهومی از فرایند تبدیل باورها و اعتقادات (مفاهیم) به آثار هنری (مصادیق) و تبیین مفهوم و جایگاه اصول آن، الزامی به‌نظرمی‌رسد؛ زیرا مدل‌سازی مفاهیم، پایگاه محکم‌تری نسبت به توصیف ظاهری آنها فراهم می‌کند. شریعتی (۱۳۸۸) در این باره تأکید می‌کند: «یک عقیده وقتی شکل هندسی پیدا می‌کند، این عقیده بهترین بیان خودش را، یا زبان بیان خودش را، یافته است و هر عقیده‌ای که بتواند در یک هیأت هندسی درست بیان شود، تصویر بشود، خود دلیل بر منطقی بودن و درست بودن این عقیده است». (شریعتی، ۱۶:۱۳۸۸)

رابطهٔ میان مفاهیمی چون جهان‌بینی، فرهنگ و اعتقادات به‌عنوان قوه؛ و مصادیقی چون تمدن و پدیدارهای وابسته به آن به‌عنوان فعل، در یک مدل حلزونی‌شکل با حرکتی متناوب و استعلایی قابل بررسی است. (تصویر۷) آنچه در مرکز قرار گرفته، هستِ مادی ندارد و سرشار از معنا و معنویت است و زمانی که بیرونی شده و به سطح می‌آید، حادث می‌گردد و به صورت ماده نمود می‌یابد. بخش مرکزی در این مدل، که ظاهراً خالی است، نشان‌دهندهٔ مفاهیمی است که سنجش و ارزیابی آن با معیارهای مادی ممکن نیست و با وجود کوچکی ظاهری، در سطح و مقیاسی متفاوت، گسترهای عظیم را شکل می‌دهد. این مرکزِ مفهومی و غیرمادی، منشاء بروز و ظهور جلوه‌های مادی است. این مفهوم، با تعبیر بکار رفته توسط نصر در مورد رنگ سیاه در پیشگفتار کتاب *حس وحدت* مشابه است. وی، همانند عین‌القضات همدانی، سیاه را معنای ذات الهی می‌داند که به‌واسطهٔ غلظت و شدت روشنایی‌اش سیاه می‌نماید.

شریعتی (۱۳۸۸) در زمینهٔ ارتباط و تبدیل مفاهیم و مصادیق به یکدیگر معتقد است: دو «وجههٔ اعتباری» غیب و شهادت و یا محسوس و نامحسوس که در حوزهٔ هستی‌شناسی جهان‌بینی توحیدی مطرح می‌شوند، از نظر مطالعات علمی نیز پشتیبانی می‌گردند. همان‌طور که «آزمایش اتاق تاریک انیشتن نشان داد که نه ماده و نه انرژی هیچ‌کدام ذات اصلی و حقیقی جهان هستی نیستند، بلکه این‌دو آنچنان به هم تبدیل می‌شوند که ثابت می‌کنند هر دو جلوه‌های متناوب یک ذات ناپیدای ناشناختی هستند که گاه به صورت ماده و گاه به شکل انرژی نمودار می‌شود و خود را به این دو صورت پدیدار می‌سازد و نشان می‌دهد و علم فیزیک فقط با این دو «نمودِ» آن یک «بودِ» نامحسوس سروکار می‌تواند داشت». (همان:۵۱-۵۲)

به این ترتیب، می‌توان گفت هر مصداقی در ساختار سطحی[۳] و مادی خود از درون یک ساختار عمقی[۴] و مفهومی برآمده است که رابطهٔ آنها براساس مفهوم دیالکتیک نیست، بلکه مکمل یکدیگر هستند و همانند دو روی یک سکه به شمار می‌آیند. با چنین دیدگاهی، گفتهٔ بورکهارت مبنی براینکه «هنر اسلامی از یک امر واحد ظهور می‌یابد و به آن باز می‌گردد»، (بورکهارت، ۲۲:۱۳۸۶) قابل درک می‌شود. تمامی این مفاهیم را می‌توان ناظر بر معنی و مفهوم «از او» و «به سوی او» که از قرآن برآمده است (إنّا لله و إنّا إلیه راجعون) دانست. به تعبیر جامی:

اعیان همه آیینه و حق جلوه‌گر است
یا نور حق آیینه و اعیان صُوَرست
در چشم محقق که حدیدالبصرست
هریک زین دو آیینه آنِ دگر است

فرایند تحقق مصادیق از مفاهیم را می‌توان همچون لایه‌های متعددی در نظر گرفت. مفاهیم متناظر از درونی‌ترین لایه، یعنی جهان‌بینی که فرازمان ـ فرامکان است، به سمت لایه‌های بیرونی به مکان و زمان وابسته می‌شوند تا در نهایت در بیرونی‌ترین سطح، «مصداق» در زمان و مکان خاص پدیدار گردد. در چنین مدلی، مفاهیم چون «اصول»، «شاخص‌ها» و «ضوابط» در لایه‌های مختلف، تغییرات فرایند تحقق مصداق را هدایت و کنترل می‌کنند. اصول، به‌عنوان ستون فقرات لایه‌ها، زمینهٔ خلاقیت و نوآوری لازم برای شروع این فرایند را فراهم می‌آورند و ضوابط، به صورت باید و نبایدهای حقوقی، استانداردهای محصول نهایی را تعیین می‌کنند. (اسلامی،۱۳۹۰) (تصویر ۸)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

یکی از نکات حائز اهمیت در چنین مدلی، درک چگونگی رابطه و حفظ هماهنگی میان اصول و ضوابط فرایند آفرینش یک اثر است؛ به طوری که ضوابط، متناسب با ویژگی‌ها و نیازهای زمان و مکان، از اصولِ هر زمانی ـ هر مکانی منشعب و تدوین می‌شوند. مرتضی مطهری در مباحث اعتقادی و دینی نیز با استناد به حدیث معروف اهل بیت «علینا القاء الاصول و علیکم بالتفریع»[۵]، متذکر شده است که می‌توان متناسب با شرایط خاص زمانی ـ مکانی، از اصول و ضوابط باید و نبایدهای فرعی را استخراج نمود. (نقره‌کار، ۱۳۸۷: ۱۵۸) به این ترتیب اصول که هدایت‌گر تغییرات ساختاری و عامل توسعه و تغییرات کیفی هستند در امتداد زمان، حرکتی تکاملی، پیوسته و مولد دارند؛ ولی ضوابط، که امکان خوانش متفاوت از اصول را در تعامل با محیط (شرایط زمانی و مکانی) فراهم می‌آورند، تغییرات سامانه‌ای در سطح پدیده‌ها را با حرکتی گسسته هدایت می‌کنند. (اسلامی، ۱۳۹۰) (تصویر ۹) در چنین فرایند و ارتباط پویایی، فرهنگ، یک صافی است که به صورت سطحی فراگیر در نحوهٔ تدوین ضوابط از اصول، متناسب با شرایط تاریخی، اجتماعی و جغرافیایی عمل می‌کند. همین خوانش متفاوت، روح زندهٔ اصول را با گذشت زمان حفظ می‌نماید.

با توجه به این مدل پیشنهادی، می‌توان تفاوت رویکرد سنت‌گرایان مدرن با محققانی چون اوغلو و همچنین موقعیت آنها را در آفرینش هنرهای اسلامی روشن نمود. سنت‌گـرایان مدرن، تأثیر جهان‌بینی را بر مصداق و اصول و ضوابط راهنما توصیف نموده‌اند. به گفتهٔ بلخاری قهی (۱۳۸۴)، جدا نبودن تزئین هندسی از رمزهای فرهنگی، اصلی‌ترین ادعای مفسران سنت‌گرای هنر اسلامی است. به بیانی دیگر، سنت‌گرایانی که اوغلو به ردّ نظریاتشان می‌پردازد، اندیشه‌ای جز اینکه هنر اسلامی وامدار رمز و راز نهفته در ماهیت اسلام است، ندارند. (بلخاری قهی، ۵۷۶:۱۳۸۴) در واقع، شفاف نبودن فرایند این تأثیرگذاری و تفاوت میان بخش‌های مختلف آن، موضوع این نقد و حتی انتقاد دیگر محققان قرار گرفته است.

بدیهی است که تأکید بر تکرار ضوابط در زمان‌ها و مکان‌های مختلف، آفرینش آثار هنری را از آفرینشی هنری و خلاقانه به عملی تقلیدی تنزل می‌دهد. بنابراین، شناخت کُنه ساختار عمقی و به‌کارگیری اصول راهنما ضرورتی اجتناب‌ناپذیر است. به این ترتیب می‌توان گفت: «هیچ مورخ و مفسر و منتقدی نمی‌تواند به بررسی یک هنر دینی یا قدسی بپردازد و در تحلیل آن به جهان‌بینی، اعتقاد و به‌ویژه مبانی زیباشناسی و عرفانی آن دین بی‌اعتنا باشد». (همان:۵۷۹) همانگونه که بورکهارت (۱۳۸۶) تأکید می‌کند، «این حقیقت که هر اثر هنری باید طبق قوانینی ساخته و پرداخته شود و این قوانین بر موادی که آن اثر از آنها به‌وجود آمده است، حکم‌فرمایی می‌کند، باید درک شده و بیان شوند و آشکار باشند نه اینکه کتمان شوند و در حجاب مستور بمانند». (بورکهارت، ۶۱:۱۳۸۶) در ادامهٔ مقاله، سعی بر این است که اصل افقی‌گرایی به عنوان یکی از اصول هر زمانی ــ هر مکانیِ منبعث از جهان‌بینی توحیدی اسلام، در شکل‌گیری ویژگی‌های معماری اسلامی بازشناسی و معرفی شود.

۲. جهان‌بینی توحیدی و اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی

جهان‌بینی توحیدی اسلام با معرفی وحدت در کلّ جهان، اصل افقی‌گرایی را در تمام شئون زندگی از جمله هنر و معماری اسلامی، مورد تأکید قرارداده است. اسلام دین توحید است.گوهر و ماهیت حقیقی این دین، اصل وحدانیت و یکتایی حق است. این اصل، بر تمامی ابعاد و اجزاء دین اسلام حاکم و در یک کلام، روح و حقیقت اسلام است. (بلخاری قهی، ۳۹:۱۳۸۴) شریعتی (۱۳۸۸) در این باب می‌گوید: «جهان‌بینی توحیدی، تلقی همهٔ جهان است به صورت یک وحدت» (شریعتی، ۴۹:۱۳۸۸) و چنین وحدتی در تمامی ابعاد زندگی امت اسلامی ریشه دارد. حتی در ابعاد جامعه‌شناختی نیز، هیچگونه نظام کاستی، تضاد و تفرقه، پذیرفته شده نیست؛ زیرا

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

«اسلام با ایجاد رابطهٔ مستقیم و بی‌واسطهٔ خدا و خلق، رسمیت طبقاتی قدرت‌های حاکم را نفی می‌کند و این مانع بزرگ را از سر راه آگاهی و آزادی و انتخاب و هدایت راستین مردم برمیدارد». (همان: ۲۵۵) در چنین بستری، معماری اسلامی به عنوان «فلسفهٔ متبلور»، مفاهیم و ارزش‌های اجتماعی و فرهنگی جامعهٔ اسلامی را نمود بخشیده است. در معماری اسلامی، مفاهیمی چون غلبه، سلطه، سلسله‌مراتب قدرت، بالا و پایین جایی ندارند و در مقابل، مفاهیمی چون همنشینی، تکثر، رابطه، شبکه، بی‌پایانی، بی‌جهتی و همه جهتی مورد توجه قرار گرفته‌اند.

همانگونه که در مدل مفهومی پیشنهادی مشخص است، جهان‌بینی توحیدی، ساختار عمقی هنرهای اسلامی را شکل می‌دهد. این وحدت‌نگری همچون گشتالتی، فراتر از اجزاء، از عمق جهان‌بینی به سطح پدیدارها آمده و کثرت و تعدد عناصر در سطح را به هم پیوند می‌دهد. به نظر می‌رسد به سطح آمدن و تظاهر عمق در سطحی افقی صورت می‌گیرد؛ زیرا رابطهٔ مستقیم و بی‌واسطه و ارزش‌گذاری تقریباً یکسان اجزاء در سطح، نسبت به مرجع اصلی در ساختار عمقی که از ارزش‌های اصیل جهان‌بینی توحیدی است، در جهت عمودی میسر نمی‌شود.

ظهور عمق در سطح از اهمیت بسیار بالایی برخوردار است، زیرا شناخت و دریافت مفاهیم توسط ادراک پدیدارها در سطح صورت می‌گیرد. به این ترتیب، می‌توان گفت هنرهای اسلامی، زمینهٔ شناخت مفاهیم عمیق را در رابطه‌ای رفت و برگشتی میان سطح و عمق فراهم می‌کنند. به بیانی دیگر، این پدیده‌ها صوری نیستند که تنها ویژگی‌های خود را به‌عنوان محصول نهایی عرضه نمایند، بلکه دریچه‌ای به روی مفاهیم و مضامین عمیق و متعدد می‌گشایند و حقیقتی ناپیدا را به نمایش می‌گذارند. زیبایی و کمال معماری اسلامی نیز با پیوند دادن و نزدیک ساختن مفاهیم عمیق با سطحِ قابل درک پدیدارها تبلور می‌یابد.

در چنین مجموعه‌ای، ارتباط میان اجزاء و اتصال آنها با یکدیگر نیز از اهمیت برخوردار است. هر بخش، به‌عنوان جزئی از کل، شخصیت می‌یابد و آنچه ارزشمند است، نه خود اجزاء به تنهایی، بلکه چگونگی هم‌جواری آنها در ترکیبی متعادل و منسجم است. در این هم‌جواری هیچ‌کدام از اجزاء، رها شده و باقی‌مانده نیستند بلکه همگی در ارتباط با یکدیگر به آفرینش کل می‌پردازند؛ به شکلی که حذف هریک از آنها معنای کل مجموعه را دگرگون می‌سازد. مقرنس‌ها، شمسه و گره‌های پیرامونش در نقوش اسلامی و همچنین حیاط مرکزی و فضاهای اطراف آن در معماری مساجد، نمونه‌هایی از این نوع همجواری‌هاست. (تصویر ۱۰) تأکید بر هم‌جواری و همنشینی اجزاء، با هرگونه منطق «دوارزشی» (دوئیت) و «سلسله‌مراتبی» در تقابل است. به همین سبب، سلسله‌مراتب و بالا و پایین بودنی که به واسطهٔ ثقل در فرم عمودی، ارزشی دوگانه ایجاد می‌کند به محض افقی شدن از بین می‌رود و به وحدت و هم‌جواری تبدیل می‌گردد. با این توصیف، می‌توان ادعا نمود که به‌کارگیری افقی‌گرایی چون ابزاری در اختیار هنرمند است تا به‌وسیلهٔ آن این وحدت و هم‌جواری را تبیین کند.

همانطور که در معماری مسجد می‌بینیم، کشیدگی در جهت افقی، هماهنگی ساده‌ای میان بنا، زمین و محیط پیرامون برقرار می‌کند که در ترکیب با هم منجر به ایجاد تعادلی همه‌جانبه می‌شوند. این در حالی است که در معماری گوتیک، تک بنای کلیسا با جدا شدن از سایر عناصر محیط و کشیدگی در بُعد عمودی خودنمایی می‌کند و ارزشی دوگانه و سلسله‌مراتبی را به رخ می‌کشاند. در واقع، «نسبت میان افراشتگی و خوابیدگی، سبکی و سنگینی، استقلال و وابستگی در بنا، جوهر احساس هنرمند و جامعه دربارهٔ حیات واقعی و حیات مطلوب است و متغیری اصلی در تفاوت سبک‌های معماری به شمار می‌رود». (آرنهایم، ۱۳۸۲: ۶۲)

علاوه بر حجم افقی، سطوح افقی نیز از جایگاه ویژه‌ای در معماری اسلامی برخوردارند. در کالبد معماری، سطح افقی و سادهٔ کف و به موازات آن سطح پیچیدهٔ سقف،

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

هر دو اعتباری هستند که اولی به واقعیت و دومی به حقیقت اشاره دارند. پیچیدگی سقف در برابر کف ساده، نمایش‌دهندهٔ سطح وحدت در عین کثرت است. سقف، از لایه‌های متعددی تشکیل شده و نماد مراتبی است که انسان برای عروج به عرش باید از آنها گذر کند. (اسلامی و دیگران، ۱۳۹۱) در میان این دو سطح افقی نیز سطوح عمودی با نقوش افقی همچون شمسه‌ها، اسلیمی‌ها و معقلی‌ها و یا نوسان نور و رنگ، پوشش داده شده‌اند و اینگونه، جهت در آنها ناپیدا شده است. از این‌رو می‌توان کل سطوح فضا را، از کف تا سقف، یک سطح افقی واحد همانند نوار موبیوس به شمار آورد که پیوستگی حرکت میان حق و واقع را به نمایش می‌گذارد.

همچنین هنرمند (معمار) مسلمان با تأکید بر وحدت‌نگری، در آفرینش فضاها و تزئینات از اشکالی بهره می‌برد که خوانش آنها از هر جهت میسر باشد. (تصویر ۱۱) در این زمینه می‌توان به ترکیب بی‌نظیر و غنی از اشکال دایره، مربع و هشت‌ضلعی در طرح فضاهای مسجد و تفاوت آنها با مستطیلِ کشیدهٔ به کار رفته در طرح کلیساها اشاره نمود. هنرمند به کمک این اشکال، ارزش بصری نسبتاً یکسانی به فضا می‌بخشد و مدلی از تعادل همه‌جانبهٔ جهان خلق شده توسط پروردگار را به نمایش می‌گذارد. علاوه بر نوع اشکال به کار رفته، هندسهٔ پیچیده و اجزاء تکرارشونده‌ای که رو به بی‌نهایت دارند، نمادی از طبیعت و آسمان هستند و فضاها و سطوحی بی‌کران و بسط‌یافته از هر جهت را شکل می‌دهند. وسعت فضایی در معماری اسلامی به‌ویژه در معماری مساجد، بر دیدی فراانسانی تأکید دارد. هر چه مقیاس فضاها در سطح افقی کلان‌تر می‌شود، بُعد سوم و فاصله‌های نزدیک و جزئیات، نمود کمتری پیدا می‌کنند. به این ترتیب، وسعت دید از قد و قامت دید انسانی فراتر می‌رود و نگاهی از بالا و افقی معنا می‌یابد.

«در معماری اسلامی هیچ چیز حاکی از زور و فشار نیست. هیچ کششی وجود ندارد، حتی بین آسمان و زمین هم تناقضی نیست.» (بورکهارت، ۶۷:۱۳۸۶) هم‌نشینی آسمان و زمین چنان درهم تنیده و یکپارچه است که گویا در فضای مسجد، انسان برابر بی‌نهایتی قرار می‌گیرد که از قید هرگونه میل و نیرویی رها است. (تصویر ۱۲) «هدف راستین معماری اسلامی جلوه دادن بی‌انتهایی فضاست؛ برخلاف معماری پرستون یونانی ــ رومی که نظر بیننده را فقط به ستون‌ها و دیوارها و آرایش‌های پیرامون چارچوب درها جلب می‌کند.» (بورکهارت، ۳۶:۱۳۶۵) بی‌کرانگی در معماری اسلامی، برخلاف معماری مسیحی در کلیساها که سلطهٔ فضایی را در راستای عمودی بر انسان می‌نمایاند، در افقی بودن فضاها تجلی می‌یابد. بورکهارت (۱۳۸۶) نیز براین باور است که آگاهی فرد مسلمان نسبت به حضور الهی بر احساس عدم تناهی مبتنی است. وی عینی‌سازی هرگونه امر الوهی را نفی می‌کند، مگر با این شرط که خود را به صورت مکان نامحدود ارائه کند. (بورکهارت، ۱۷۶:۱۳۸۶) در شبستان مسجد، تعدد و تکثر طاق‌ها در کنار یکدیگر و در ردیف‌های متوالی، فضایی را شکل می‌دهد که گویی تا بی‌نهایت امکان گسترش دارد. این گسترش در حیاط مسجد، توجه بیننده را از فضای مسجد به آسمان معطوف می‌کند. جایی که آسمان و زمین یکپارچه می‌شوند و به عبارتی «درهم تنیدگی آسمان و زمین چنان است که مشکل می‌توان دریافت که فضای مسجد آسمان را در قالب گرفته است و یا آسمان مسجد را در برگرفته است.» (بورکهارت، ۱۴۰:۱۳۶۵)

علاوه بر «بیان شکلیِ» افقی‌گرایی در قالب احجام، فضاها و سطوح افقی، «بیان مفهومی» افقی‌گرایی نیز در معماری اسلامی قابل‌شناسایی است. مفاهیمی چون پُر بودن و هم‌جواریِ شکلی در بیان مفهومی اصل افقی‌گرایی، در معماری اسلامی نیز ایفای نقش می‌نمایند. در جهان‌بینی توحیدی، خدا در همه‌جا حضور دارد و هیچ‌جا از او خالی نیست؛ بالای آسمان و قعر زمین با او یک نسبت دارد، به هر طرف که بایستیم رو به او ایستاده‌ایم: «أینما تولّوا فثمّ وجه الله.»[۶] (مطهری، ۱۸:۱۳۷۷) این خالی نبودن هیچ فضایی از حضور خداوند را می‌توان نمودی مفهومی از پر بودن و نبود فضای‌خالی و رهاشده دانست.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

با نگرش فوق، می‌توان تفاوت معماری کلیسا و مسجد را درک نمود. «تمام معماری یک کلیسا به فرد مؤمن یادآوری می‌کند که حضور الهی‌ای که از عشاء ربانی در محراب فیضان می‌یابد، مانند نوری است که در تاریکی می‌درخشد. درحالی‌که مسجد دارای یک مرکز از برای مراسم آیینی نیست؛ محراب فقط نشان‌دهنده جهت قبله است، درحالی که تمامی نظام فضا چنان است که حضور خداوند را در جمیع جهات و محیط بر فرد مؤمن خاطرنشان می‌سازد.» (بورکهارت، ۹۷:۱۳۸۶ـ ۹۸) این چنین است که سراسر زمین برای مسلمانان جایگاه نماز می‌شود و خانهٔ هر مسلمان نیز می‌تواند مسجد مؤمن باشد. در واقع، «مؤمن حقیقی یا عارف می‌تواند حضور حق‌تعالی را در همه‌جای زمین احساس کند و این طور نیست که ظلمت همه جا را گرفته و فقط یک نقطه باشد که حضور حق در آن احساس شود». (مددپور، ۱۴۰:۱۳۸۷)

زیربنای توحیدی در اسلام نمی‌تواند تضاد و تفرقه را در جهان بپذیرد؛ بنابراین معماری اسلامی نیز در وحدت‌نگری در شکل‌گیری فضا و تأثیر آن بر افراد و روابط میان آنها با پیرامونشان تجلی یافته است. تالار عبادت (شبستان) در عالم اسلام، برخلاف کلیسا، کنیسه و معبد، از هیچ مرکزی که عبادت به آن سمت و سو یابد برخوردار نیست. تجمع مسیحیان در اطراف یک مرکز، صرفاً می‌تواند با زیارت مکه و عبادت جمعی مسلمانان پیرامون خانهٔ کعبه مقایسه گردد. در مکان‌های دیگر، مؤمنان در عباداتشان به سوی یک مرکز دور و بیرون از دیوارهای مسجد گرایش دارند. همین امر سبب شده تا مسجد به جای عمق از حیث عرض و طول بسط و گسترش یابد. (بورکهارت، ۱۷۵:۱۳۸۶ـ۱۷۶) اینگونه است که توحید به‌عنوان نابودی قطعی همهٔ مرزها، حدها، فاصله‌ها، درجه‌ها، تضادها و همچنین تحقق یگانگی همه جانبه (شریعتی، ۲۶۰:۱۳۸۸ـ۲۶۱)، در معماری مسجد تبلور می‌یابد. در چنین فضایی، سلسله‌مراتبی که منتهی به تضاد، تفرقه و ایجاد نظام کاستی و طبقاتی باشد، وجود ندارد؛ حذف به نفع دیگری، سلطه بر دیگران و دوگانگی، جای خود را به شبکه‌ای از هم‌نشینی و هم‌جواری و ارتباط داده است. (تصاویر ۱۳و ۱۴) بدین ترتیب در مساجد، فضایی متعادل و با ارزش یکسان از هر سو شکل گرفته است.

برخی از ویژگی‌های افقی‌گرایی را می‌توان در نظریات فلاسفهٔ معاصری چون دلوز و گاتاری نیز مشاهده نمود. این فیلسوفان، سلسله مراتب عمودوار، درخت‌گونه و مرکز مدارِ عقلانیت غرب را مردود دانسته‌اند. «از نظر آنان هیچ ارجحیتی در جهان وجود ندارد. به‌طوری که همه چیز در کنار هم است، هیچ اندیشه‌ای بر دیگری ارجحیت ندارد، تفسیری بالاتر و فراتر از دیگری نیست، همه چیز افقی است.» (قبادیان، ۱۵۲:۱۳۸۶) دلوز بر این باور است که هنر و ادبیات، هدفی جز فهم و ترسیم زندگی ندارند و آنها را همچون ابزاری برای پیگیری و دریافت رگه‌های زندگی می‌بینند. (ارشاد، ۱۸۸:۱۳۸۰) براین‌اساس، معماری به سبک فولدینگ که نماینده و نمایانگر چنین نگرشی به جهان و زندگی است، هرگونه منطق دو ارزشی و سلسله‌مراتبی را کنار گذاشته و اصل افقی‌گرایی مورد نظر خود را (که با اصل افقی‌گرایی مطرح شده در این مقاله متفاوت است)، جایگزین عمودگرایی کرده است. به نظر می‌رسد دلوز، گاتاری، دریدا و دیگران، با تأکید بر امر واقعی، فقط حقیقتی را که در سطح پدیدارها جلوه نموده، معتبر دانسته‌اند. این امر، با دیدگاه اسلامی که حقیقت و واقعیت را دو روی سکهٔ وجود می‌داند کاملاً تفاوت دارد.

در افقی‌گرایی اسلامی، انرژی نهان برای نمایش رابطهٔ دو طرفه، میان حقیقت و واقعیت با منطق وحدت‌گرایی یک‌ارزشی به خوبی نمایان است. علاوه بر این، تفاوت عمودگرایی و افقی‌گرایی از جنبهٔ دیگری نیز قابل بررسی است. پاول (۱۳۷۹) می‌گوید: در حالی‌که درخت به‌عنوان نماد عمودگرایی در فکر تثبیت خود و «بودن» خود است، ریزوم که نماد افقی‌گرایی است، همواره در این فکر است که مجدداً خود را سامان بخشد. (پاول، ۱۱۷:۱۳۷۹) به بیانی دیگر، مصادیق براساس عمودگرایی تا مرحلهٔ «بودن»[۷] پیش می‌روند و با پیداکردن حضوری معنادار در یک مجموعه، متوقف

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

می‌شوند؛ در حالی‌که این مصادیق در افقی‌گرایی، پس از مرحلهٔ بودن[۷] به مرحله «شدن»[۸] ، یعنی تکامل و توسعه وارد می‌شوند و نقشی پویا در حرکت رو به آینده می‌یابند. (تصویر ۱۵) بنابر آنچه گفته شد، ظرفیتِ «شدن» در آینده یکی دیگر از تمایزات افقی‌گرایی و عمودگرایی است.

از سوی دیگر، تکامل‌گرایی و غایت‌گرایی را می‌توان وجه تمایز «افقی‌گرایی اسلامی» با «افقی‌گرایی ریزومی» دانست. در الگوی ریزوم، بی‌هدفی و اتفاقی‌بودن سبب شده است همه چیز مانند هم و هم‌ارزش با یکدیگر باشد؛ در حالی‌که در افقی‌گرایی اسلامی، هدف‌مند بودن در مسیر تعالی اهمیت بسزایی دارد. در این نوع افقی‌گرایی، استعلا به‌گونه‌ای است که حذف و سلطه در پی ندارد و در رقابتی کاهنده، هیچ جزئی به نفع اجزاء دیگر کنار نمی‌رود. (تصویر ۱۶) مفهوم فوق، در افقی‌گرایی در معماری اسلامی و به‌خصوص معماری مساجد تبلور یافته است. از دیدگاه مطهری، یکی از جنبه‌های جهان‌بینی توحیدی، معنی، روح و هدفی است که به حیات و زندگی می‌بخشد، زیرا «انسان را در مسیری از کمال قرار می‌دهد که در هیچ حد معیّنی متوقف نمی‌شود و همیشه رو به پیش است». (مطهری، ۱۷:۱۳۷۰) سخن بورکهارت نیز در این باب قابل تأمل است: «مکان در معماری اسلامی فرد را به پیشرفت و ترقی که یک امر ایستاست، دعوت نمی‌کند. بلکه فرد را در حالت تعادل و وقار، مجذوب حضور فراگیر زمان حال (وقت) می‌سازد». (بورکهارت، ۳۹:۱۳۸۶) به‌این‌ترتیب، مفهوم سامان‌دهی و تعادل در مسجد، لحظه‌به‌لحظه جایگزینِ دست‌یافتن به یک مرحلهٔ خاص می‌گردد که همان متوقف شدن فرایند و مسیر کمال است. فرد مسلمان با تلاشی بی‌وقفه برای ساماندهی و تعادل بخشی، در مسیر بایستن و شدن قرار می‌گیرد که پایانی برای آن متصور نیست.

اصل افقی‌گراییِ برخاسته از جهان‌بینی توحیدی اسلام، با نابودی مرزها، فاصله‌ها و تضادها به آفرینش فضایی بی‌کران، همه جهت و بدون تأکید بر جهت خاص پرداخته است. این اصل همچنین، با نفی هرگونه نظام طبقاتی و کاستی، از سویی علل صوری شامل فضا، نقوش و تزئینات را تحت‌تأثیر قرارداده، و از سوی دیگر، عرصه‌ای فراهم آورده تا ایده‌ها و آرمانهای هنرمند در هماهنگی با آن نمود یابد. شریعتی (۱۳۸۸) در این‌باب معتقد است که توحید، تلقی ویژه‌ای از جهان است. جهان‌بینی توحیدی یک وحدت کلی را در وجود نشان می‌دهد؛ وحدت میان سه اقنوم جدا از هم: خالق، مخلوق و انسان. در اینجا منشاء، واحد است و بنابراین همه در یک جهت هستند و همه با یک اراده و یک روح حرکت و حیات دارند. (شریعتی، ۱۳۸۸:۵۰-۵۱) تعبیر فوق، سرچشمهٔ اعتقادی و کلامی نظریهٔ «وحدت‌وجود» گشته است؛ هنرمند اسلامی، با خاستگاه الهی خود و با نگاهی الهی به مرکز وجودی‌اش، نه نگاهی انسانی، آثار هنری را خلق می‌کند.

۳. وحدت وجود: زمینه‌ای برای افقی‌گرایی هنرمند معمار

هنر معماری برخلاف بسیاری از هنرهای دیگر، همچون نقاشی و مجسمه‌سازی که برخاسته از حس و ذهن هنرمند هستند، هنری است که حاصل بیان مشترک هنرمند (آفریننده)، مردم (بهره‌بردار) و نهادهای عمومی (حامی و نظارت‌کننده) است. به بیان دیگر، معماری در ریشهٔ لغوی خود پیش از آنکه در جستجو و تعیین ابعاد مصادیق تولید شده باشد، به دنبال تبیین خصوصیات سازندگان آنهاست. (اسلامی،۱۳۹۰) با توجه به امر سفارش در معماری، هنرمند (معمار) به‌عنوان علت فاعلی، از سویی تحت‌تأثیر باورها و اعتقاداتش که کنترل‌کننده و هدایت‌گر ایده‌ها و انگیزه‌های اوست قرار دارد و از سوی دیگر، بر شکل‌گیری ویژگی‌های علت صوری یا همان معماری و اثر هنری تأثیر می‌گذارد. در باور اسلامی، وحدت وجود از مباحث مهم و متداول در بین اهل عرفان و حکمت الهی است که تفسیرهای مختلفی نیز دربرداشته است. معتبرترین تفسیر، وحدت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

وجود را وحدت در نظر انسان‌های آگاه و بیداری می‌داند که به عوالم کثرت و تعینات بی‌شمار عالم اعتنایی ندارند. این افراد کثرت، تعدد و اختلاف انواع پدیده‌ها را می‌بینند ولی آن را تجلی علم و قدرت و ارادهٔ حضرت حق می‌دانند (حسن‌زاده آملی، ۴۵:۱۳۸۳) و به بیان دیگر، این افراد به وحدت کلی در وجود معتقدند. حضرت علی(ع) در این زمینه فرموده‌اند: یکسان‌انگاری به‌گونه‌ای است که خداوند نه درون اشیا قرار دارد و نه بیرون آنها؛ با همه چیز هست، نه اینکه همنشین آنان باشد و با همه چیز فرق دارد، نه اینکه از آنان جدا و بیگانه باشد. او حیات همهٔ اشیا و نور کلّ آن‌هاست. (نهج البلاغه، خطبه ۱۸۶) چنین رابطه‌ای، همچون رابطهٔ متکلم و کلام او، در نهایت فصاحت و بلاغت، و یا رابطهٔ شخص و تصاویر وی در آیینه‌هایی با جنس‌های مختلف و اندازه‌های متعدد است. «پس آنچه از متکلم در کلام و از شخص در آیینه هویداست، ظهور اوست نه وجود او و نه حلول در آیینه و نه اتحاد با آیینه.» (حسن‌زاده آملی، ۴۵:۱۳۸۳) کلام و تصویر وجود دارند ولی هستی آنها از هستی بخش است و اشاره به آن دارد. به این ترتیب، در عرفان اسلامی هدف غایی، وحدت وجود، اصالت بخشیدن به وجود و تأکید بر این معناست که تمامی موجودات در هستی واحدند اما بر فراز آنان یک احدِ مطلقِ قادر وجود دارد که موجودات در داشتن وجود، بنا به مراتبی، با آن حقِ واحدِ مطلق مشترکند ولی مانند او نیستند. (بلخاری قهی، ۱۲:۱۳۸۴)

چنین مفهومی سبب می‌شود هنرمند مسلمان با احترام فوق‌العاده‌ای که برای «خاستگاه الهی صورت انسانی» قائل می‌شود، از هرگونه انگیزهٔ فردی دوری نماید. از نظر وی، هنگامی که هنر، همچون قوانین حاکم بر حرکات افلاک، به صورت امری غیرشخصی درآید، خداوند را به یاد انسان می‌آورد. (بورکهارت، ۷۵:۱۳۸۶) به این ترتیب، هنر از نگاه مسلمان، جلوه، مظهر و «دلیلی برای وجود خداوند» به شمار می‌رود و کمال آن در این است که مستقل از پدیدآورنده‌اش و صرفاً به‌عنوان «بازنمودی از خداوند بر روی زمین» باشد. بورکهارت در این زمینه تأکید می‌کند که «هنر اسلامی در مصادیق باارزش، مستقیماً با هنر مقدس و غیابِ انگیزهٔ فردی سروکار دارد؛ بطوری‌که هنرمند در اثر یا سنتی که مشروعیت اثر را تضمین می‌نماید، محو می‌گردد». (همان:۱۴۳) هنرمند با به‌کارگیری نقوش تجریدی و هندسه‌ای خالص، نقشی از طبیعت و آسمان را از بُعد فراانسانی به نمایش می‌گذارد تا بازنمودی از آفرینش الهی باشد. هنرمند مسلمان در پرتو چنین تفکری قرار دارد و این باور، سرمشق و قاعدهٔ کار اوست.

تفاوت هنرمند معمار در طراحی مسجد و طراحی کلیسا را می‌توان از این جنبه نیز مورد بررسی قرار داد. در وجود هنرمند مسلمان، ایمان به وحدت وجود، محو شدن در باورهای دینی و دوری‌گزیدن از تمایلات شخصی و انسانی، پیش از هرگونه هنرپردازی، شناخته شده است و ایده‌ها، انگیزه‌ها و هنر او را شکل می‌دهد. این در حالی‌است که هنرمند معمار در طراحی کلیسا، تلاش می‌کند به‌واسطهٔ فضای کلیسا و تزئیناتش حس نزدیکی را القا نماید. بورکهارت در این زمینه باور مشابهی دارد: «در هنر اسلامی وحدت، به صورت پیشینی در نظر گرفته و شناخت آن برای فرد فرض است؛ در هنر گوتیک نیروی قائم و تلاقی نیروها بیانگر این واقعیت است که اتحاد انسان و خدا هدف و غایت تمامی تلاش‌های انسانی است». (همان:۵۲)

قدر مسلم این است که تفاوت ایده‌های هنرمندان مسلمان و مسیحی، از تفاوت جهان‌بینی و اساس دریافت آنان از ذات خداوندی سرچشمه می‌گیرد. در مسیحیت، عیسی(ع) همان حقیقت الهی است که نازل شده است؛ به بیانی دیگر حقیقت الهی وقتی ظهور و تعیّن می‌یابد، صورت عیسی(ع) را به خود می‌گیرد. از این نگاه، عیسی(ع) کلمه الله است[۹]. هنر اصیل مسیحی نیز با چنین باوری نسبت دارد و حول شخصیت عیسی مسیح(ع) شکل می‌گیرد. براین‌اساس، می‌توان هنر شمایل‌نگاری را هنری برخاسته از مسیحیت دانست. (پازوکی، ۵۵:۱۳۸۴-۵۷) به وضوح مشاهده می‌شود که در مسیحیت، مهمترین عامل تأثیرگذار، اندیشهٔ انسان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

کامل است که حتی جای خدا را هم می‌گیرد و مایهٔ اصلی تقدس هنر و زندگی می‌شود. (نقره‌کار،۱۳۸۷) بدین سبب است که عیسی‌مسیح(ع) به‌عنوان یک انسان کامل، محور باورها و اعتقادات قرارگرفته است. باور به انسان کامل، در تمام شئون حیات هنری مسیحیان تسری پیدا کرده است و هنرمند معمار مسیحی با دیدی انسانی به این امر، به آفرینش فضا و معماری می‌پردازد. تفاوت معماری مسیحی و معماری اسلامی را می‌توان از تفاوت چنین رویکرد و نگاهی به وضوح مشاهده کرد. در اسلام همه چیز حول قرآن می‌چرخد و در حقیقت، قرآن محور اسلام است. به بیانی دیگر، همان شأن الهی که حضرت عیسی در مسیحیت دارد، قرآن در اسلام دارد. (پازوکی، ۱۳۸۴:۵۵-۵۶) بنابراین، محور هنر اسلامی که هنری است سازگار با روح اسلام و برخاسته از ماهیت آن، باید کلام خدا (قرآن) باشد. سخن فوق مُهر تأییدی است بر این حقیقت که هنرمند معمار با الهام از کلام خدا و با دیدی الهی، فضا و اثر معماری را می‌آفریند. در اینجا نکتهٔ قابل‌توجه این است که مسیحیت، انجیل یا عهد جدید را عین کلام الهی نمی‌داند و بر این باور است که کسانی، به الهام روح‌القدس، مطالب این کتاب را نگاشته‌اند. حال آنکه در اسلام، قرآن عین کلام الهی به شمار می‌رود؛ یعنی خدا در کلامش حضور دارد. از سوی دیگر، حقیقت الهی یا ساحت قدسی در اسلام، زمانی که ظاهر و نازل می‌شود، در قلب پیامبر اکرم(ص) قرار می‌گیرد و در حقیقت قلب پیامبر، محل و مأوای نزول آن حقیقت الهی می‌گردد. (همان:۵۴-۵۵)

با توجه به مقدمات فوق می‌توان نتیجه گرفت که قلب هنرمند نیز، مأوای کلام الهی و محل حضور خداوند می‌شود و این چنین است که با نگاهی فراانسانی، همه‌سویی و از درون به بیرون، پیرامون خود را می‌نگرد و اثر هنری خود را می‌آفریند. بورکهارت نیز به این تفاوت نگرش مسیحی و اسلامی باور دارد؛ او معتقد است، در حالی که مسیحیت از منظر «انسان به خدا» می‌نگرد، اسلام از منظر «خدا به انسان» می‌نگرد و نافی هر تعلق و دلبستگی به تصویر انسان‌انگار است. تصویر خدای انسانی در مؤلفه‌هایش محو می‌گردد و در تجلیات عالم از میان می‌رود و به دلیل غیابش از هنر تجسمی است که نظیر امواج دریا یا تلألو ستارگان، به نیایشی غیرشخصی بدل می‌گردد. (بورکهارت، ۱۳۸۶:۱۴۰) این نوع تلقی از معماری که مختص تفکر اسلامی است، فاصلهٔ بسیاری با معماری انسان‌محور دارد؛ به‌جای اینکه فرد را از جنبه‌های انسانی، با عظمت و شکوه ساختمان به چالش بکشد، او را در بی‌نهایتی قرار می‌دهد که به هرسو رو کند، حق را می‌بینند.

عمق و سطح، در حرکتی متناوب و رفت و برگشتی، یکی می‌شوند. در روایت حضرت علی(ع) که فرموده‌اند: «ما رأیتُ شیئاً و رأیتُ الله قبلَه و بعدَه و معَه»[۱۰]، دیدن عمق وحدت و سطح کثیر با هم مورد تأکید قرار می‌گیرد. چنانچه «عارفان و ارباب بصیرت هر وقت چیزی را مشاهده کنند، خدا را با آن می‌بینند و بعضی از ایشان قدم را فراتر گذاشته، به هرچه نگاه می‌کنند پیش از اینکه آن را مشاهده کنند، خدا را می‌بینند. به بیانی دیگر بعضی عرفا با دیدن اشیاء، خدا را مشاهده می‌کنند و عده‌ای دیگر اشیاء را به‌وسیله خدا می‌بینند». (بلخاری قهی، ۱۳۸۳:۱۰)

هنر نیز تحت تأثیر چنین نگرشی در هنرمند مسلمان آفریده می‌شود. به‌طور مثال تزئینات در معماری اسلامی، با مبدل ساختن یک سطح به بافتی از رنگ‌ها یا نوسانات نور و سایه‌ها، مانع از این می‌شود که ذهن بیننده بر صورت خاصی که می‌گوید: «من»، متمرکز شود. «مرکز طرح اسلیمی همه جا هست و هیچ جا نیست؛ هر اثبات یک نفی به دنبال دارد و هر نفی، اثباتی را» (بورکهارت، ۱۳۸۶:۱۴۰). (تصاویر ۷۱ و ۸۱) بنابراین بیننده بی‌آنکه در سطح باقی بماند، به درک و فهم مفهوم عمیقی که ورای این تعدد و تکثر وجود دارد هدایت می‌شود.

به این ترتیب، هنر، همانند تفکر اسلامی، جلوه‌گاه حقیقت عالم غیب است و به همین جهت، کم‌توجه به خاصیت مادی طبیعت است. هنرمند، در نقوش قالی، کاشی، تذهیب و حتی نقاشی، عالم ملکوت

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

و مثال را فارغ از خصوصیات زمان و مکان و فضای طبیعی می‌بینند. در این پردازش، کوششی برای تجسم بُعد سوم و پرسپکتیو از دید انسانی نیست. (مددپور، ۱۳۴:۱۳۸۷) قدر مسلم این است که با چنین نگاهی، هنر اسلامی ماهیتی انتزاعی می‌یابد که بنا به اعتقاد بورکهارت (۱۳۸۶)، محل تجلی الهی و ظهور برکت است. (بورکهارت، ۲۰:۱۳۸۶)

یکی از تفاوت‌های هنر اسلامی با هنرهای جدید انتزاعی این است که هنرهای اخیر، همواره فرد را خالق واقعی هنر شناخته‌اند و بیشتر معیارهای خود را از هنرهای انسان‌محور برگرفته‌اند، در حالیکه هنر اسلامی کیفیتی غیرشخصی دارد و بازتاب عالی‌ترین مراتب است. این نگرش ممکن است ایجاد شبهه کند که چنین ضوابطی، خلاقیت هنرمند را محدود می‌کنند؛ ولی بررسی‌ها نشان می‌دهد که تنوع ایده‌پردازی‌های هنرمندان مسلمان نیز از تفکری افقی و خلاقانه ناشی می‌شود.

۴. تفکر افقی، تفکری خلاقانه در هنر و معماری

افقی‌گرایی نه تنها یک اصل و قاعدهٔ هدایت‌گر در فرایند تحقق مصادیقی چون آثار معماری اسلامی است، بلکه می‌تواند در شیوهٔ تفکر و ایده‌پردازی هنرمند (معمار) مسلمان نیز نقشی حائز اهمیت ایفا نماید. دین اسلام، همانند برخی باورهای دیگر از طریق طرح ایده‌آل‌های دست‌یافتنی، به اصولی اشاره می‌کند که در عین کلی بودن، امکان محقق شدن آرزوها و ظهور فرآورده‌های مطلوب را مهیا می‌نماید و از سوی دیگر، در تلاش است تا از غرق شدن انسان موحد و مولّد در دنیایی از بی‌قاعدگی و شانس جلوگیری کند. این روش اجتهادی، نه تنها از آزادی و اختیار لازم برای حصول چیزها نمی‌کاهد، بلکه امید به آینده و قدرت خلاقه را نیز مورد تأکید قرار می‌دهد (اسلامی، ۱۳۹۰) و بدین‌ترتیب بستر لازم برای تفکر افقی و خلاق هنرمند را فراهم می‌سازد.

برای اندیشیدن و تفکر، دو شیوهٔ عمودی و افقی بازشناخته می‌شود. در نگاهی کلی، منطق با تفکر عمودی، در «کنترل» ذهن و با تفکر افقی، در «خدمت» ذهن است. تفکر عمودی به واسطهٔ طبیعتش، نه تنها در تراوش ایده‌های نو کارایی ندارد بلکه کاملاً محدودکننده است. این نوع تفکر به یک نقطهٔ شروع یا یک ساختار اولیهٔ موردپذیرش نیازدارد که با تدبیر و انجام اقداماتی می‌توان آن را توسعه داد و یا اصلاح کرد ولی احتمال تشکیل یک ایدهٔ کاملاً نو بسیارکم است. (دیبونو، ۹۶،۲۴:۱۳۷۶) چنانچه زمینه و ابزار لازم برای تفکر عمودی فراهم نباشد، متوقف می‌شود در حالیکه تفکر افقی با ایجاد تغییر در زمینه و نحوهٔ به‌کارگیری ابزار، راه‌حل‌های متفاوت و جایگزین ممکن را پیشنهاد می‌کند. البته باید در نظر داشت که «تفکر افقی، جایگزینی برای تفکر عمودی به‌شمار نمی‌رود بلکه مکمل آن است. تفکر افقی به ارائهٔ ایده‌ها می‌پردازد و تفکر عمودی آنها را بسط و گسترش می‌دهد». (همان:۱۴) باتوجه به اهمیت افکار و اندیشه‌های نو و خلاقانه در هنر می‌توان ادعا کرد که هنرمندان بزرگترین و اصلی‌ترین بهره‌برداران تفکر افقی به‌شمار می‌روند.

از آنجا که قرآن، الگو و ضابطهٔ مستقیمی برای آثار هنری ارائه نکرده، زمینهٔ مناسبی برای خلاقیت و نوآوری‌های هنرمندان، با توجه به شرایط زمانی و مکانی، فراهم شده است؛ آثار هنری با اینکه عمیقاً دارای مشخصات اسلامی هستند، اما مستقیماً از قرآن کریم یا احادیث نبوی سرچشمه نگرفته‌اند. (بورکهارت، ۲۲:۱۳۶۵) به این اعتبار، شرایط برای تغییر در زمینه[۱۱] و محتوی[۱۲]، متناسب با نیاز زمانی و مکانی، در اختیار هنرمند قرار داده شده است. هنرمند، تنها برای حفظ «سازگاری با روح اسلام»، ملزم به پایبندی و وفاداری به اصول اساسی هنر اسلامی است.

«در هنر و معماری جامعهٔ سنتی اصول سنت، [خود]، الهام بخش نیروهای خلاقهٔ آدمی است.» (اردلان، بختیار، ۳:۱۳۸۰) این اصول و قوانین، در کنار محدودیت‌های خاصی که برآمده از مفاهیم و جهان‌بینی اسلامی است (از جمله منع شمایل‌نگاری)، نه تنها از خلاقیت هنرمند

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

نکاسته است بلکه عرصه‌های جدیدتر و گسترده‌تری برای شکل‌گیری ایده‌های نو و خلاقانه پیش‌روی او نهاده است. در این شرایط، هنرمند برای خلق آثار هنری، با دنیایی از مفاهیم رمزگذاری و رمزگشایی شده سروکار دارد. وی «برای خلق چنین ترکیبی از الگویی ازلی و نه از صوَر محسوس بهره می‌جوید، به‌نحوی که گویا صور خیالی او به صور مثالی عالم ملکوت می‌پیوندد». (مددپور، ۱۳۴:۱۳۸۷) تنوع به‌کارگیری نشانه‌های نمایه‌ای[۱۳] و نمادین[۱۴] در مساجد، در مقایسه با نشانه‌های شمایلی[۱۵] در کلیساها گواهی براین مدعاست. (تصاویر ۱۹-۲۰) نصر، در مقدمهٔ کتاب حس وحدت در این باب می‌گوید: اشکال هندسی چیزی بیش از تمهیداتِ صناعیِ صرفند و در فراسوی عملکرد معمارانه و نظم مادیشان، واجد عملکردی با اهمیتی فزون‌تر هستند که همانا یادآوری اصول معنوی به انسان از طریق جنبهٔ نمادینشان است. (اردلان، بختیار، ۱۳۸۰) به این ترتیب، مقرر شدن اصول و برخی محدودیت‌ها، هنرمند را از عرصهٔ محدود و حقیر تقلیدِ صرف به عرصه‌های گسترده و متنوعی هدایت کرده است. بورکهارت (۱۳۸۶) این موضوع را با مثالی از هنر قالی‌بافی تبیین می‌کند: «در قالی‌بافی که تا این حد در جهان اسلامی عمومیت دارد؛ محدود ساختن این هنر به طرح‌های هندسی و فقدان هرگونه شکلی که بتوان آن را واقعاً تصویر خواند به هیچ وجه مانع خلاقیت و پربهره بودن نشده است، بلکه برعکس هر قطعه، شادی و سرور هنرمندی را که آن را بافته است جلوه‌گر می‌سازد». (بورکهارت، ۶۳:۱۳۸۶)

در واقع هنرمند، براساس تفکر افقی، که در صدد گریز از حیطهٔ خشک و غیرقابل انعطاف نگرش‌های پذیرفته شده است، (دیبونو، ۱۵۴:۱۳۷۶) در پی برقراری نظم تازه و ساده‌تری می‌گردد. به این اعتبار، مجموعه‌ای از فضاها و نقوش را می‌آفرینند که همگی ترکیبی منظم و همگن دارند و با توجه به قابلیت تکثیرشان می‌توانند از هرسو گسترش یابند بی‌آن‌که ترکیب منظم و هماهنگشان دستخوش تغییر شود. چنین نظمی در جزء و کل، برآمده از تدبیر و حکمت است. نقوش تزئینی در تکمیل نظم فضاها (به‌کارگیری شکل‌های خالص، انتظامات مرکزی، محوری، متقارن)، بنا را چون تبلوری از نظم و هندسه جلوه می‌دهند. در این نظام احسن، از اتفاق و تصادف خبری نیست. (نوایی، ۴۵:۱۳۷۴) این چنین است که هنرمند، «هدف واقعی تفکرافقی را که خروج از دریای فاقد شکل و فرم، آشفتگی و بی‌نظمی و پاگذاشتن به ساحل ایده‌های نو و مؤثر است»، (دیبونو، ۱۵۲:۱۳۷۶) برآورده می‌سازد. هنرمند در این ابداع و نوآوری، آزاد است. این آزادی امکان رسیدن به بی‌نهایت طرح را فراهم می‌کند که او در میان آنها یکی را برمی‌گزیند؛ طرحی که سرشار است از تنوع رمزآلود و نظم حکیمانهٔ نشانه‌های نمادین و نمایه‌ای با ترکیبات شکلی و رنگیِ مختلف که ذهن مخاطب را به ماوراء ظواهر پرواز می‌دهد. در این پویایی و آفرینش هنری، علاوه بر هنرمند، مخاطب نیز ایفای نقش می‌نماید. اصولاً کیفیت معماری در دیدگاه اسلامی نه تنها با به‌کارگیری نیروی خلاق طراح، بلکه با استفاده از نیروی خلاق مردم، مسئولین و غیره ارتقا می‌یابد. (اسلامی، ۱۳۹۰) در اثر هنری، برداشت منحصربه‌فرد و مشخص هنرمند ملاک نیست، بلکه غنای تفحص و تخیل مخاطب در دریافت آکندگی و سرشاریِ نظم و هندسهٔ ساده، نقشی اساسی می‌یابد و برداشت‌های متعدد را ممکن می‌سازد. چنین اثری، تکراری جلوه نمی‌کند و همواره چیزی برای کشف کردن به مخاطب عرضه می‌نماید و بدین‌وسیله تازگی آن حفظ می‌شود.

در مساجد اولیه، به‌عنوان نمونه‌های اصیل معماری اسلامی، سادگی طرح‌ها و فضاها از ارزش‌ها و ویژگی‌های اساسی به‌شمار می‌رفت، لیکن این سادگی به مرور زمان، با توجه به گرایش بسیاری از معماران و هنرمندان به تقلید از پیچیدگی‌های ظاهریِ «حکمت معنوی»، به فراموشی سپرده شد. این درحالی است که هدف غایی تفکر افقی، سادگی در حد کمال است؛ سادگیِ ایده‌ای که در عمل، بسیار مؤثر اما در شکل و فرم، ابتدایی است. این سادگی، بی‌آلایشی در توانگری است نه در تنگدستی و بی‌پیرایگی در آکندگی است نه

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

در پراکندگی. (دیبونو، ۱۵۲:۱۳۷۶) با این نگاه، فضای شبستان مسجد از تکرار طاقهای هماهنگ و ساده در کنار یکدیگر و نقوش، از تکرار و ترکیب اشکال هندسی ساده خلق می‌شوند و سادگی‌ای را عرضه می‌کنند که تمام غنای عالم را می‌توان در آنها بازخوانی نمود. (تصاویر ۲۱ و ۲۲) بنابراین، دو خصوصیت عمدهٔ تفکر افقی، یعنی «سادگی» و «کارآیی»، (همان:۱۳۱) در طرح‌های معماری اسلامی نقشی اساسی ایفا می‌کنند.

شریعت اسلام با عدم تجویز صوَر و سبک‌های خاصی از هنر، زمینه را برای تراوش و زایش ایده‌های مختلف در مؤلف و مخاطب فراهم آورده است. در نگرشِ اسلامی، انسان بالقوه هنرمند است و ذائقهٔ هنری دارد. هنرمند با خلاقیت، شکل و فرم‌های ساده را در پرتو اصول راهنما به نظمی حکیمانه و غنی درمی‌آورد؛ به‌گونه‌ای که هریک به‌صورت جلوه‌ای منحصربه‌فرد، انسان را به شئون والای هستی هدایت می‌نمایند. از سوی دیگر، آثار هنری اسلامی تنها به‌عنوان محصول نهایی و نتیجه[۱۶] مطرح نمی‌شوند و القاکنندهٔ هم‌سویی و هم‌گرایی اجباری با برداشت هنرمند (مؤلف) نیستند؛ بلکه رخدادی[۱۷] هنری محسوب می‌گردند که مخاطب در مواجهه با آنها هنرورزی می‌کند. این چنین است که تخیل و پیشینه ذهنی مخاطب، بدون محدودیت، با پیام ناشی از آثار پیش‌روی او ترکیب می‌شود و زایش دائمی تصورات متعدد را در ذهن وی شکل می‌دهد. نشاط ناشی از ابداع و «شدن» در آیندهٔ پیش‌رو به جایِ «بودن» و مرور آنچه گذشته، مخاطب را سرشار از تخیل و ابداع مفاهیم نو می‌نماید و حس هنری را در وی متبلور می‌سازد.

۵. نتیجه‌گیری

آثار هنر اسلامی، آفرینش‌های لحظه‌ای و بدون هدف نیستند، بلکه ساختار سطحی و مادی آنها از درونِ یک ساختار عمقی و مفهومی برآمده است که مکمل یکدیگرند. این آثار، به شکلی هوشمندانه و خلاق، دو روی سکه وجود (حقیقت و واقعیت) را همانند نوار موبیوس بهم مرتبط می‌کنند و مفهومی یگانه را به‌وجود می‌آورند. برای حفظ سازگاری میان این دو ساختار در هنر اسلامی، به‌کارگیری اصول برخاسته از جهان‌بینی توحیدی اسلام ضروری است. این اصول، به‌عنوان ستون فقرات، فرایند «تبدیل و شدنِ» مصادیق را هدایت و کنترل می‌کنند و بهره بردن از آنها به‌عنوان سرمشق و راهنما، ضامن حفظ اصالت معنوی آثار می‌گردد.

یکی از اصول برخاسته از جهان‌بینی توحیدی اسلام، اصل افقی‌گرایی است که در تمام شئون زندگی امت اسلامی قابل درک است. در تفکر اسلامی، هرگونه سلسله‌مراتب عمودی ناشی از قدرت یا جهت‌گیری بالا و پایینی، محدود کننده و مطرود است و در مقابل، شبکه‌ای از همنشینی‌ها و ارتباطات، تعدد، بی‌جهتی و همه‌جهتی گشایش‌گر و مورد توجه است. ویژگی‌های فوق، در ساختار اجتماعی امت اسلامی نیز به خوبی قابل‌درک است. در چنین جامعه‌ای به جای ارتباطات عمودی قدرتمندانه و تضاد طبقاتی، شبکه‌ای از یکپارچگی و هم‌سویی دیده می‌شود. افقی‌گرایی در آثار هنری اسلامی نیز نمود یافته و از ویژگی‌های اساسی آن به‌شمار می‌رود. در آثار هنر اسلامی از جمله معماری، مختصات همهٔ نقاط مطرح است؛ به این معنی که فضای رها شده وجود ندارد و تمام بخش‌ها و اجزاء سطح و فضا، حساب شده، پرمعنا و معیّن است. از این‌رو می‌توان از هر جهتی به این آثار نگریست بی‌اینکه جهت غالب و مشخصی بر اثر حاکم باشد. با استناد به آیهٔ «... و نفخت فیه من روحی...»[۱۸]، خاستگاه الهی انسان، که در عمق و ذات وجود اوست، به وی یادآوری می‌گردد. براین‌اساس، هنرمند اسلامی نیز با خاستگاه و نگاهی متأثر از روح الهی، با اختیارکردن روش‌های مناسب، به آفرینش آثار متنوعِ دارای اصول واحد می‌پردازد. حرکت از درون، او را در بی‌نهایتی قرار می‌دهد که به هر سو که رو کند، خدا را می‌بیند. بی‌کرانگی حاصل از اصل افقی‌گرایی در معماری اسلامی، انسان را در مسیر استعلایی کمال قرار می‌دهد؛

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

مسیری که پایانی برای آن متصور نیست و در هر لحظه، فرد را به تلاش برای ساماندهی و تعادل‌بخشی بی‌وقفه دعوت می‌نماید. تفاوت افقی‌گرایی اسلامی با افقی‌گرایی دلوز، با تأکید بر ویژگی‌های ریزومی نیز در همین هدفمند و تکامل‌گرا بودن افقی‌گرایی اسلامی است.

همچنین آثار هنری اسلامی با کیفیتی غیرشخصی، بازتاب‌دهندهٔ عالی‌ترین مراتب وجود هستند. از این‌رو، هنرمند ضمن دریافت‌های اشراقی، مطابق با تفکر افقی و خلاقانه در پی برقراری نظمی تازه و ساده و درعین‌حال دستیابی به ساحل ایده‌های نو و مؤثر است. در واقع او تلاش می‌کند تا به دو بحث عمدهٔ تفکر افقی یعنی سادگی و کارآیی، عینیت بخشد. علاوه‌بر هنرمند، مخاطب و ذائقهٔ هنری او نیز در آفرینش اثر هنری سهیم می‌شود؛ تصورات با قوهٔ تخیل او ترکیب می‌گردد و برداشت‌ها و معانی متفاوت و متنوعی از اثر را شکل می‌دهد. بدین‌ترتیب هنرمند و مخاطب، بدون هیچ مرز و سلسله‌مراتبی، در تجربهٔ نشاط ناشی از خلق و آفرینش یک رخداد هنری هم‌سو می‌گردند.

پی‌نوشت‌ها

1. Maurits Cornelis Escher (1898- 1972)
2. Aboriginal Art
3. Synchronous Domain
4. Diachronous Domain

۵. «وظیفهٔ ما ارائهٔ اصول است و وظیفهٔ شما تفریع (شاخه گرفتن) از آن است.»

۶. بقره / ۵۱۱

7. Being
8. Becoming

۹. سوره نساء، آیه ۱۷۱: «کلمه او بود که القا شد به مریم».

۱۰. «من ندیدم چیزی را مگر اینکه خدا را پیش از آن و بعد از آن و با او دیدم.»

11. Context
12. Content
13. Indextual
14. Symbolic
15. Iconic
16. Result
17. Emergence

۱۸. یعنی از روح خود در آن دمیدم.

منابع

۱. آرنهایم، رودولف. (۱۳۸۲) *پویه‌شناسی صور معماری*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)؛ فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، تهران.

۲. اردلان، نادر؛ بختیار، لاله. (۱۳۸۰) *حس وحدت*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، نشر خاک، اصفهان.

۳. ارشاد، محمدرضا. (۱۳۸۰) *اندیشه‌های فلسفی در پایان هزارهٔ دوم*: گفتگو با دکتر محمد ضیمران، چاپ اول، انتشارات هرمس، تهران.

۴. اسلامی، سیدغلامرضا. (۱۳۸۰) «فرآیند تولید و توسعهٔ درون‌زا»، نشریهٔ هنرهای زیبا، شمارهٔ ۱۰، زمستان ۱۳۸۰.

۵. ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶) «توسعهٔ درون‌زا و مدیریت هنری»، مجموعه مقالات هم‌اندیشی‌ها، شماره ۸، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، صفحات ۲۹-۵۰.

۶. ـــــــــــــــ . (۱۳۸۷) «تقابل و تعامل توسعهٔ درون‌زا و برون‌زا و مفاهیم محله و شهر: نمونه موردی شهر تهران»، مجموعه مقالات همایش توسعهٔ محله‌ای، جلد دوم: مفاهیم و رویکردهای نظری توسعه محله‌ای، دفتر مطالعات اجتماعی و فرهنگی، معاونت امور اجتماعی و فرهنگی، صفحات ۱۳۵-۱۵۳.

۷. ـــــــــــــــ . (۱۳۹۰) درسگفتار، «مبانی نظری معماری»، دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

۸. ـــــــــــــــ . نیک‌قدم، نیلوفر. (۱۳۹۱) «هنرهای اسلامی و نگرش افقی»، نشریهٔ هنرهای زیبا ـ هنرهای تجسمی، شماره ۴، زمستان ۱۳۹، صفحات ۵-۱۷.

۹. بالانتین، آندرو. (۱۳۸۹) *دلوز و گاتاری برای معماران: مبانی نظری معماری فولدینگ*، ترجمه و گردآوری: روزبه احمدی‌نژاد، چاپ اول، انتشارات طحان/هله، تهران.

۱۰. بلخاری قهی، حسن. (۱۳۸۳) *وحدت وجود در اندیشهٔ حکمای اسلامی*، چاپ اول، انتشارات حُسن افرا، تهران.

۱۱. ـــــــــــــــ . (۱۳۸۴) *مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی*، دورهٔ دو جلدی، چاپ اول، سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری سورهٔ مهر، تهران.

۱۲. بورکهارت، تیتوس. (۱۳۶۵) *هنر اسلامی: زبان و بیان*، ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران.

۱۳. ـــــــــــــــ . (۱۳۸۶) *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین امیر نصری، چاپ اول، انتشارات حقیقت، تهران.

۱۴. پازوکی، شهرام. (۱۳۸۴) *حکمت هنر و زیبایی در اسلام*، مجموعهٔ ۹ جلدی فلسفه و حکمت، چاپ اول، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

۱۵. پاول، جیم. (۱۳۷۹)، *گام به گام؛ جهان فلسفه مدرن: پست مدرنیسم*، ترجمه و ویرایش حسین علی نوذری، چاپ اول، انتشارات مؤسسه فرهنگی ـ پژوهشی چاپ و نشر نظر. تهران.
۱۶. حسن‌زاده آملی، حسن. (۱۳۸۳) *وحدت از دیدگاه عارف و حکیم*، چاپ اول، انتشارات الف.لام.میم، قم.
۱۷. دیبونو، ادوارد. (۱۳۷۶) *تفکر نوین: استفاده از تفکر افقی در تراوش اندیشه‌های نو*، مترجم: ضیاءالدین رضاخانی، چاپ اول، انتشارات کویر، تهران.
۱۸. شریعتی، علی. (۱۳۸۸) *اسلام‌شناسی۱*، چاپ هفتم، انتشارات قلم، تهران.
۱۹. قبادیان، وحید. (۱۳۸۶) *مبانی و مفاهیم در معماری معاصر غرب*، چاپ هفتم، انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی، تهران.
۲۰. مددپور، محمد (۱۳۸۷) *تجلیات حکمت معنوی در هنر اسلامی*، چاپ دوم، شرکت چاپ و نشر بین‌الملل، تهران.
۲۱. مطهری، مرتضی. (۱۳۷۷) *جهان‌بینی توحیدی*، چاپ دوازدهم، انتشارات صدرا، تهران.
۲۲. نجیب اوغلو، گل‌رو. (۱۳۷۹) *هندسه و تزئین در معماری اسلامی (طومار توپقاپی)*، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران.
۲۳. نقره‌کار، عبدالحمید. (۱۳۸۷) *درآمدی بر هویت اسلامی در معماری*، چاپ اول، شرکت طرح و نشر پیام سیما، تهران.
۲۴. نهج البلاغه. (۱۳۸۰) ترجمهٔ محمد دشتی، چاپ چهارم، مؤسسه فرهنگی انتشاراتی زهد، تهران.
۲۵. نوایی، کامبیز. (۱۳۷۴) «نکاتی پیرامون نقوش اسلامی»، نشریهٔ معماری و شهرسازی صفه، سال پنجم، شماره‌های ۱۹و۲۰، پاییز و زمستان ۱۳۷۴.
26. Escher, M. C. (1989) Escher on Escher: exploring the infinite, H.N. Abrams publication.
27. Islami, Seyed Gholamreza. (2011) "Acquiring the Essence of Truth in Educational Impacts of Place Formation", International Journal of Architectural Engineering & Urban Planning.

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱
امکان خوانش و ارزش یکسان نقش افقی مستقل از جهت است.
مأخذ: http://www.garteh.com

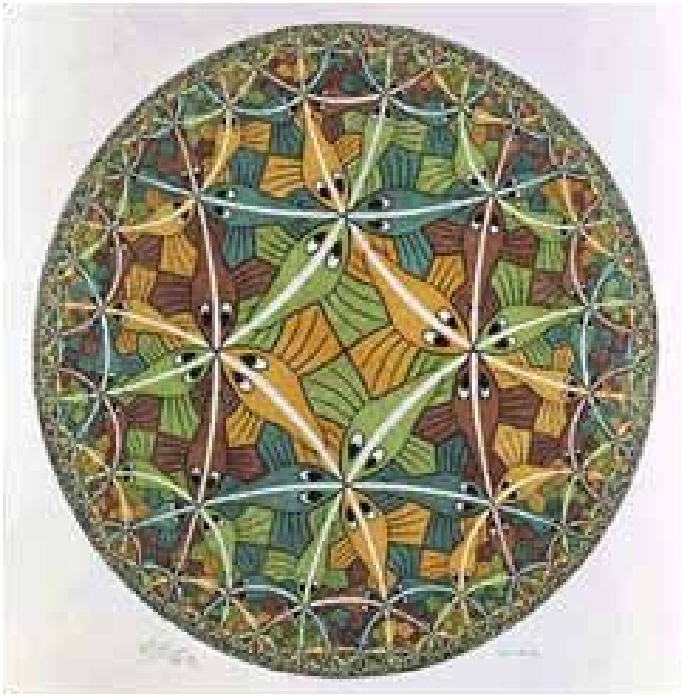


۲
امکان خوانش نقش عمودی وابسته به یک جهت خاص است.
مأخذ: http://persiangfx.com/fa/design-tools/logo-and-arm



۳
Lizard
مأخذ: http://www.mcescher.com

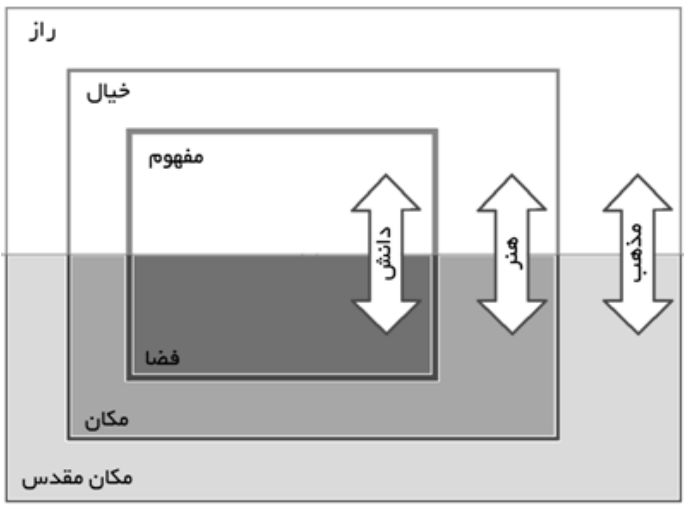
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۴
Circle Limit III
مأخذ: http://passingparade-2009.blogspot.com



۵
نگاه از بالا در هنر ابرجین (قوم بومی استرالیا)
مأخذ: http://www.australiadreamingart.com.au

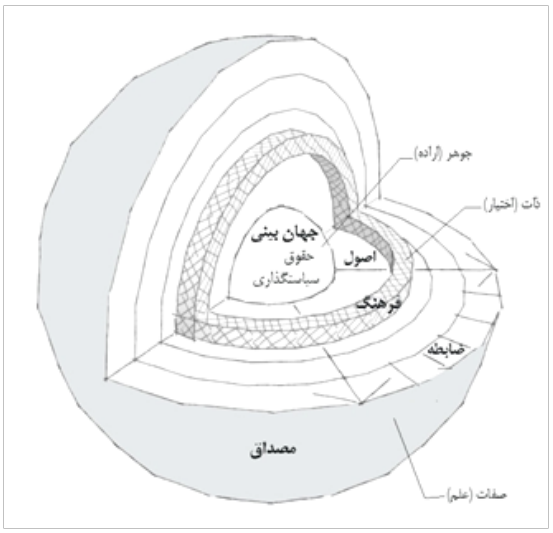


۶
مدل شکل‌گیری فضا، مکان و مکان مقدس
مأخذ: (Islami, 2011: 14)

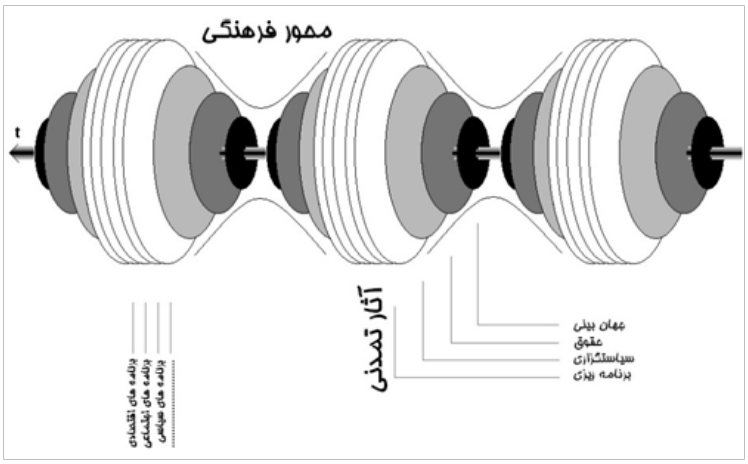
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۷
مفهوم و مصداق دو نمود از بودِ هستی
مأخذ : نگارندگان



۸
فرایند تحقق مصادیق از مفاهیم.
مأخذ:نگارندگان



۹
تکامل اصول (پیوسته) و پیشرفت انواع مصادیق (گسسته) در محور زمان.
مأخذ : اسلامی (۱۳۹۰)

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]

۱۰
هیچ بخش خالی و رها شده وجود ندارد
مأخذ: http://dineslam.mihanblog.com



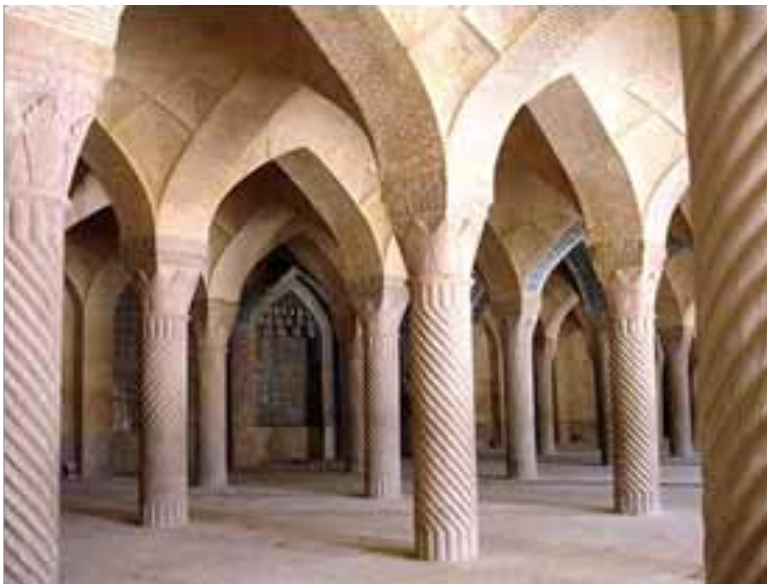
۱۱
استفاده از اشکالی که از هر جهت قابل خوانش هستند
مأخذ: http://gallery.iaus.ac.ir/v/photography/Architecture



۱۲
بیکرانگی و بی‌نهایتی در همنشینی آسمان و زمین
مأخذ: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Panoramics_Kairouan_Mosque_courtyard.jpg



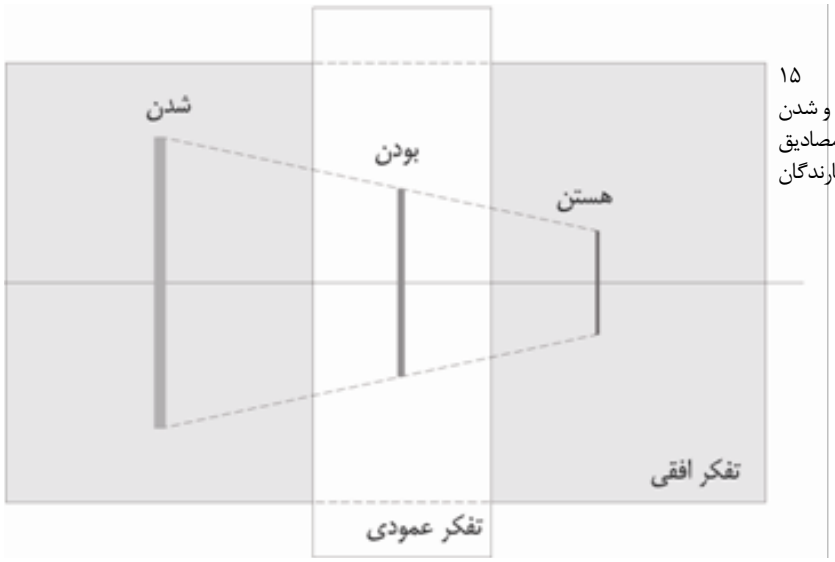
[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱۳
همنشینی و ارتباط افقی جایگزین مناسبی برای سلسله مراتب و تضاد عمودی است
مأخذ:www.flickr.com

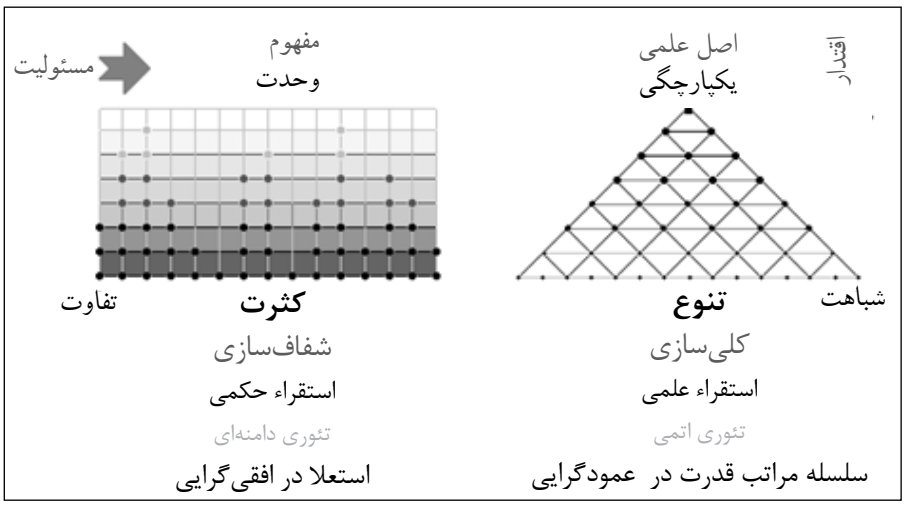


۱۴
همنشینی و همجواری در جامعه اسلامی
مأخذ: http://religion.info/english/articles



۱۵
مراحل هستن، بودن و شدن در فرایند تحقق مصادیق
مأخذ : نگارندگان

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱۶
استعلا در افقی‌گرایی، حذف و سلطه در پی ندارد
اقتباس از شکل شماره ۴ (اسلامی، ۱۳۸۶:۴۲)



۱۷
نوسانات نور و سایه
مأخذ: www.flickr.com



۱۸
مرکز طرح اسلیمی: همه‌جا و هیچ‌جا
مأخذ: www.flickr.com

[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۱۹
نشانه شمایلی در کلیسا
مأخذ: picasaweb.google.com

۲۰
تنوعی رمزآلود از نشانه‌های
نمایه‌ای و نمادین در مسجد
مأخذ : www.flickr.com



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]



۲۱
تکرار ساده و پرمعنای طاق‌ها در شبستان مسجد
مأخذ: www.flickr.com

۲۲
نقشی غنی و نغز
مأخذ: www.flickr.com



[Downloaded from kimiahonar.ir on 2026-11-25]