Vol. 3, Series. 6, No. 1, Spring 2024/ 65 - 96
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.488022.1051

Aesthetics of Islamic Architecture in Vakil Mosque, Shiraz, Based on the Views of Titus Burckhardt

Hossein Behrouzipour, *PhD student of comparative and analytical history of Islamic art, Department of Islamic Art, Faculty of Arts, Shahed University, Tehran, Iran, (Corresponding Author) Email: hossein.behroozipour@shahed.ac.ir*
Fahimeh Babahajin, *faculty member of Faculty of Art and Architecture, Kashan University, Kashan, Iran. Email:babahajin@kashanu.ac.ir*

Extended Abstract

Introducion: Paying attention to the issue of beauty and recognizing it in most of the works of art and architecture in the world is one of the most important issues that have been in the minds of artists to create works of art from the ancient times to the contemporary period, and also the attention of thinkers in various philosophical, religious and artistic fields. is placed. Titus Burkhardt is one of the thinkers who studied what, why and how the characteristics of Islamic art are with the approach and thought of traditionalism, and in the meantime, he also presented views about the category of beauty and aesthetics in Islamic art and architecture, especially mosques.
Questions: The research questions are as follows: 1) How were the aesthetic characteristics of the architecture of the Vakil Mosque in Shiraz during the Zand period determined according to Burckhardt's views? 2) Are all the structural features of Islamic mosques, according to Burckhardt's views, included in the Vakil Mosque of Shiraz in the Zandiya period?
Methods: This research is done in a descriptive-analytical way and the data collection method is documentary (library). The purpose of this research is to evaluate and analyze Burkhart's ideas and views as one of the traditionalist thinkers in relation to architectural aesthetics in the Islamic world and to explain what and how the category of beauty is an important feature in the architecture of the Vakil Mosque in Shiraz.
Results: The findings of the research are that, according to Burckhardt's views and theories, there are common characteristics in the architectural aesthetics of Islamic mosques, such as symbolism, manifestation of the principle of unity in plurality and plurality in unity, manifestation of the visual beauty of divine verses in the form of calligraphy inscriptions in mosques, especially in the Vakil Mosque of Shiraz , can be mentioned. Although most of the important aesthetic characteristics of Islamic mosques, which are mentioned in Burckhardt's opinion, are also visible in the overall structure of the Vakil Mosque of Shiraz in

the Zandiyeh period, But the Vakil Mosque of Shiraz lacks the two elements of dome and minaret that were built in most mosques of the Islamic period in Iran. Of course, the absence of these two items in the Vakil Mosque of Shiraz does not diminish the spiritual and aesthetic values of the mosque.

Keywords: Iranian art, Islamic art, Vakil Mosque, Shiraz, aesthetics, Titus Burckhardt.

فصلنامه مطالعات هنر
سال ۳ / شماره ۱/ شماره مسلسل ۶ / بهار ۱۴۰۳/ ۹۶ - ۶۵
Vol. 3, Series. 6, No. 1, Spring 2024/ 65 - 96
doi: https://doi.org/10.22083/ssa.2024.488022.1051

زیبایی‌شناسی معماری اسلامی در مسجد وکیل شیراز با تکیه‌بر آرای تیتوس بورکهارت

حسین بهروزی‌پور[۱]، فهیمه باباحجیان[۲]

چکیده

توجه به مسئله زیبایی و شناخت آن در اکثر آثار هنر و معماری در جهان، یکی از مهم‌ترین مسائلی است که از دوران کهن تا دوره معاصر، هم در ذهن هنرمندان برای خلق آثار هنری بوده و هم مورد توجه اندیشمندان حوزه‌های مختلف فلسفی، دینی و هنری قرار گرفته است. تیتوس بورکهارت ازجمله اندیشمندانی است که با رویکرد و اندیشه سنت‌گرایی به چیستی، چرایی و چگونگی ویژگی‌های هنر اسلامی پرداخته و در این میان، درباره مقوله زیبایی و زیبایی‌شناسی در هنر و معماری اسلامی به‌ویژه مساجد نیز دیدگاه‌هایی ارائه کرده است. سؤالات پژوهش چنین است:۱. شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در معماری مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه با توجه به دیدگاه‌های بورکهارت چگونه رقم خورده است؟ ۲. آیا تمام ویژگی‌های ساختاری مساجد اسلامی، طبق دیدگاه‌های بورکهارت در مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه، لحاظ شده است؟ پژوهش حاضر که به شیوهٔ کتابخانه‌ای (اسنادی) گردآوری شده در تلاش است تا با روش توصیفی ـ تحلیلی به بررسی، ارزیابی و تحلیل نظریات و دیدگاه‌های بورکهارت به عنوان یکی از اندیشمندان سنت‌گرا در رابطه با زیبایی‌شناسی معماری در جهان اسلام و تبیین چیستی و چگونگی مقوله زیبایی به عنوان یك ویژگی مهم در معماری مسجد وکیل شیراز بپردازد. یافته‌های پژوهش چنین است که با توجه به دیدگاه‌ها و نظریات بورکهارت، به شاخصه‌های مشترکی در زیبایی‌شناسی معماری مساجد اسلامی چون رمزپردازی، تجلّی اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت، تجلّی زیبایی بصری آیات الهی به‌صورت کتیبه‌های خوشنویسی شده در مساجد به‌ویژه در مسجد وکیل شیراز، می‌توان اشاره کرد. هرچند اکثر شاخصه‌های مهم زیبایی‌شناسی مساجد اسلامی که در نظرگاه بورکهارت آمده در ساختار کلی مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه نیز به چشم می‌خورند، اما مسجد وکیل شیراز، فاقد دو عنصر گنبد و مناره است که در اکثر مساجد دوره اسلامی در ایران ساخته شده‌اند. البته فقدان این دو مورد در مسجد وکیل شیراز، چیزی از ارزش‌های معنوی و زیبایی‌شناسی مسجد کم نمی‌کند.

واژگان کلیدی

هنر ایرانی، هنر اسلامی، مسجد وکیل شیراز، زیبایی‌شناسی، تیتوس بورکهارت.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱/۲۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۱۰

۱. دانشجوی دکترای تخصصی تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، گروه هنر اسلامی، دانشکده هنر، دانشگاه شاهد، تهران، ایران. (نویسنده مسئول)
hossein.behroozipour@shahed.ac.ir
۲. عضو هیئت‌علمی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران.
babahajin@kashanu.ac.ir

مقدمه

ایرانیان در دوران پس از اسلام، معماری جدیدی را بر اساس دو عامل معنویت و تفکر نیرومند خویش که از یك سو از معماری و هنر ایران درگذشته به‌ویژه در دوران ساسانی به عاریت گرفته شده بود و از سوی دیگر روح حاکم بر تعالیم و معنویت اسلامی را در خود داشت، پایه‌گذاری کردند؛ و در سرزمین خویش، علاوه بر بناهایی که نشان‌دهنده هویت مذهبی آنان بود، ازجمله: مدارس، آرامگاه‌ها و مصلی‌ها، مهم‌ترین مصداق معماری خود را مساجد قرار دادند.

به‌عنوان نمونه، اگر به یك اثر معماری فاخر به نام مسجد وکیل شیراز که در دوره زندیه ساخته شده و در دوره قاجاریه به سبب زلزله حادث شده بر آن، مرمت شد و در زمره آثار ارزشمند هنر اسلامی در این دوره قرار گرفته، نیك نگریسته شود، می‌توان، به مفهوم و موجودیتی به نام زیبایی در سراسر این بنای ارزشمند، از جزء تا کل پیکره این بنا پی بُرد. ازاین‌رو هماهنگی بین عناصر مختلف معماری و رعایت اصول کلی و نظری معماری اسلامی در آن دوران و ساختار پایدار آن، همراه با سادگی و بی‌پیرایگی موجود در آن، به مقوله زیبایی که درنتیجه مشاهده این بنا به‌راحتی حس می‌شود، می‌توان پی بُرد.

تیتوس بورکهارت، یکی از پژوهشگران و محققانی است که در حیطه اندیشه سنت‌گرایان، مطالعات گسترده‌ای در هنر و معماری اسلامی انجام داده است. از نظر بورکهارت خصوصیات و ویژگی‌های هنر اسلامی از روح اسلامی این هنرها نشأت گرفته است. به همین دلیل وی برای اثبات ادعای خویش، دلایلی ارائه می‌دهد، به‌ویژه آن‌که وحدت و منطبق شدن صورت با معنای باطنی در هنرهای اسلامی است که مصداق بارز آن را در معماری اماکن مذهبی و مقدس اسلامی، می‌توان به‌روشنی پیدا کرد (سرتیپی‌پور، ۱۳۸۷:۹۱). بورکهارت آشنایی خوبی هم با تفکّر عرفانی در دین مسیحیت، آیین‌های مربوط به تمدن هند (هندو، بودایی) و به‌خصوص اسلام داشت. وی پس از آشنایی و مطالعه اندیشه‌های عرفانی دین اسلام، دین خود را به اسلام تغییر داد و نام ابراهیم را برای خود برگزید.

در این پژوهش سعی شده به این سؤالات پاسخ داده شود:

۱. شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در معماری مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه با توجه به دیدگاه‌های بورکهارت چگونه رقم خورده است؟

۲. آیا تمام ویژگی‌های ساختاری مساجد اسلامی، طبق دیدگاه‌های تیتوس بورکهارت در مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه، لحاظ شده است؟

هدف پژوهش این است که به مقوله زیبایی و زیبایی‌شناسی در معماری و هنر اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت، بپردازد، نظریات و اندیشه‌های ایشان را در خصوص شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در معماری اسلامی به‌خصوص در مسجد وکیل شیراز که یکی از شاهکارهای معماری مساجد و هنر اسلامی دوره زندیه در شیراز است، مورد واکاوی قرار بدهد.

پیشینه پژوهش

دررابطه با مسجد وکیل شیراز به‌عنوان یکی از شاهکارهای هنر و معماری دوره زندیه که آثار هنری زیبایی را از دوره زندیه تا دوره قاجار(مرمت بنا و بعضی از کتیبه‌های جدید آن)، در خود جای داده، پژوهش‌هایی صورت‌گرفته که به چند مورد از آن‌ها می‌توان اشاره کرد. مسلم رضایی در مقاله‌ای با عنوان «مطالعه توصیفی - تحلیلی نقوش هندسی در تزئینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز»، که در فصلنامه هنرهای کاربردی در سال ۱۴۰۱ به چاپ رسیده، ضمن نگاه تحلیلی به نقوش تزئینی این مسجد، به ویژگی‌های مشترك نقوش تزئینی هندسی بکار رفته ازجمله انسجام و هماهنگی در رنگ‌های به‌کار رفته در نقوش این مسجد پرداخته است (رضایی، ۱۴۰۱).

محمدرضا احمدی و فاطمه هوایی، در مقاله‌ای با عنوان «گذری بر ناگفته‌های مسجد وکیل شیراز»، در نشریه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی اسلامی به بررسی معماری این بنای دوره زندیه و به‌خصوص کتیبه‌های موجود در آن پرداخته‌اند (احمدی و هوایی، ۱۳۹۹). نگین لاری‌پور و ابوالقاسم دادور، در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز» در نشریه مطالعات هنر اسلامی، با توجه به نظریات چالز ساندرز پیرس به بررسی الگوی نشانه‌شناسی او در دلالت‌های ثانویه نقوش تزئینی و معماری مسجد وکیل شیراز پرداخته و عناصر تزئینی و اجزاء کالبدی مسجد و تأثیری که در انتقال معانی و مفهوم‌شان دارند، واکاوی کرده‌اند (لاری‌پور و دادور، ۱۳۹۸).

مصطفی آزادی و ملیحه تقی‌پور، در مقاله‌ای با عنوان «مقایسه ساختار فضایی-عملکرد مسجد امام اصفهان و مسجد وکیل شیراز» در فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی، با بررسی و تحلیل ویژگی‌های این دو شاهکار هنر و معماری اسلامی ایران، به شباهت‌ها و تفاوت‌های حاکم در نگرش آن‌ها و هویت طراحی این دو مسجد پرداخته‌اند (آزادی و تقی‌پور، ۱۳۹۶).

حسین مهرگان و ایمان محمدی بید سر دره، در مقاله‌ای با عنوان بررسی تطبیقی مسجد شاه اصفهان و مسجد وکیل شیراز در نشریه شهر ایرانی اسلامی، ضمن مقایسه دو مسجد با توجه به سبک‌شناسی مرسوم معماری ایرانی، تفاوت‌های معماری این دو مسجد را با توجه سبک معماری اصفهانی و همین‌طور ویژگی‌های شخصیتی و مدیریتی سفارش‌دهندگان این دو مسجد اسلامی در ایران، برآورد کرده است (مهرگان و محمدی بید سردره، ۱۳۹۴).

مهناز شایسته‌فر در مقاله‌ای با عنوان تزئینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز در ماهنامه کتاب ماه هنر، به بررسی و مطالعه کتیبه‌های به کار رفته در این مسجد به لحاظ محتوایی و مضمونی پرداخته است (شایسته‌فر، ۱۳۸۷).

در اغلب پژوهش‌های یاد شده، به تحلیل نقوش تزئینی بکار رفته در مسجد یا تحلیل نشانه‌شناسی در مورد سبک معماری مسجد وکیل شیراز پرداخته یا

به مطالعه معناشناختی یا مضمونی درباره تزئینات و کتیبه‌های به کار برده شده در مسجد وکیل شیراز اکتفا شده است؛ بنابراین، در هیچ‌یک از این پژوهش‌ها، درباره زیبایی‌شناسی در معماری اسلامی به‌ویژه در مسجد وکیل شیراز باتوجه‌به دیدگاه‌های تیتوس بورکهارت، تحقیقی صورت نپذیرفته است. براین‌اساس، در پژوهش حاضر، باتوجه‌به نظریات تیتوس بورکهارت، در باب زیبایی‌شناسی در معماری و هنر اسلامی، مسجد وکیل شیراز در دورهٔ زندیه مورد مطالعه قرار می‌گیرد. در نهایت باتوجه‌به این نظریه‌ها و دیدگاه‌ها به چگونگی خصوصیات و شاخصه‌های مهم زیبایی‌شناسی در این مسجد، پرداخته می‌شود.

روش پژوهش

روش پژوهش به شیوه توصیفی ـ تحلیلی است و برای گردآوری مطالب و داده‌ها، به شیوه اسنادی (کتابخانه‌ای) استفاده شده است. برای این منظور نگارنده پژوهش حاضر، سعی داشته تا با استفاده از رویکرد توصیفی به سنت و سنت‌گرایی، نظریات و دیدگاه‌های یکی از اندیشمندان سنت‌گرایی یعنی تیتوس بورکهارت را باتوجه‌به مستندات موجود در مقالات و کتب، مدنظر قرار داده و به تحلیل مقوله زیبایی‌شناسی در هنر معماری اسلامی به‌ویژه مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه بپردازد.

مبانی نظری پژوهش

مختصات معماری و زیبایی‌شناختی مسجد وکیل شیراز

یکی از بناهای دوره کریم‌خانی و مربوط به دورهٔ زندیه، مسجد وکیل یا به نامی دیگر، مسجد جامع سلطانی است که به دستور کریم‌خان زند، همراه با بناهای دیگر مجموعه تاریخی وکیل بنا شده است (بهروزی، ۱۳۵۰: ۱۴۵). در کتاب فارسنامه ناصری دربارهٔ این مسجد، چنین آمده است: «مسجد وکیل از بناهای پادشاه ارجمند، کریم‌خان زند که خود را وکیل دولت علی ایران می‌گفت، است و در سال هزار و صد و هشتاد و اند این مسجد را بنا فرمود. شالوده و بنیان آن را به آب رسانید و از سنگ و خاك و آهك آن را انباشت. دیوار و طاق‌ها را با آجر و گچ ساخت و سنگ‌های مرمر که جز با ارابه نتوان آورد، از یزد و آذربایجان آورده، در ازارهٔ طاق‌های بزرگ روبه‌قبله و پشت به قبله گذاشته است»(حسینی‌فسایی، ۱۳۶۷، ج ۲: ۱۲۱۴ و ۱۲۱۵). مسجد وکیل یا مسجد جامع شیراز به دستور کریم‌خان در دوره زندیه، جنب حمام و بازار وکیل، در طول دو سال ساخته شد. تاریخ اتمام بنا حدود سال ۱۱۸۷ ه. ق است (شعبانی، ۱۳۸۵: ۹۶). هرچند معمار این بنای مهم در دوره زندیه مشخص نیست؛ اما فرصت‌الدوله شیرازی، میرزا نصیر، حکیم‌باشی دربار زند را که یکی از اجداد خود او می‌باشد، طراح مسجد معرفی کرده است (فرصت‌الدوله شیرازی، ۱۳۶۲: ۱۰۵). البته این نکته از نظر تاریخی خود دارای ابهام است. این بنا از قسمت‌هایی چون: سردر مسجد، صحنی به‌صورت مربع به اضلاع ۶۰ متر، دو ایوان در جهت شمال و جنوب و همچنین دو شبستان در

جهت‌های جنوب و شرق و دو رواق در جهت شرق و غرب و یك حیاط كناری كوچك می‌باشد. طول شبستان جنوبی كه مهم‌ترین بخش این مسجد را تشكیل می‌دهد، ۷۵ متر و عرض آن ۳۶ متر است. همچنین مسجد وكیل دارای ۴۸ ستون می‌باشد كه با سنگ به صورت یكپارچه و به ارتفاع ۵ متر و قطر ۸۰ سانتیمتر ساخته شده است (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۵۱). از دیگر شاخصه‌های معماری اسلامی در مسجدهای ایرانی، ایوان است كه این عنصر نیز بعداً به معماری مساجد اضافه شده است. به مسجدهایی كه دارای شبستان ستون‌دار بودند، اضافه شد. تعداد ایوان در مسجد وكیل شیراز دو عدد است یا به بیانی دیگر این مسجد یكی از مساجد دو ایوانی است كه عرض ایوان شمالی آن‌كه به طاق مروارید مشهور است، ۱۲ متر و دارای ارتفاع ۲۰ متر می‌باشد و در جهت جنوب مسجد نیز، ایوان دیگری قرار گرفته كه دقیقاً با ایوان شمالی آن قرینه است (محمدی، ۱۳۷۸: ۱۷۵). البته این مسجد فاقد گنبد و مناره است، دو عنصری كه در اكثر مساجد اسلامی در ایران، یافت می‌شود. ولی باید متذكر شد كه اگرچه اكثر مساجد دوران اسلامی در ایران دارای گنبد و مناره هستند ولی این دو عنصر جزو عنصر اصلی تشكیل‌دهنده یك مسجد نیست.

تعریف سنت و مكتب سنت‌گرایی

این مسلك فكری توسط رنه گنون[1] اندیشمند فرانسوی (۱۹۵۱-۱۸۸۶) كه بعد از پذیرفتن دین اسلام «عبدالواحد یحیی» نامیده شد، آغاز شد. سپس با كمك آناندا كوماراسوامی[2] یكی از اندیشمندان هنرشناس و تاریخ‌نگار در هنرِ هندی (۱۹۴۷-۱۸۷۷)، به موجودیت و هویت مستقلی دست یافت. با مطالعاتی از فریتهوف شوان[3] در حیطه دین‌شناسی، تیتوس بورکهارت در رابطه با هنر مقدس و همینطور مارتین لینگز درباره قرائت سنت‌های دینی در دنیای مدرن، توسعه پیدا كرد و به‌نوعی گفتمان و جریان فكری و اندیشه‌ای خاصی تبدیل شد. هم‌اكنون، سیدحسین‌نصر، نیز یكی از شاخص‌ترین چهره‌های این جریان فكری است (منصوری و تیموری، ۱۳۹۴: ۲).

رنه‌گنون در رابطه با این مسلك فكری عقیده دارد كه از اطلاق نام [سنت] برای هر كاری كه صرفاً دارای خصلت بشری باشد، خودداری می‌كند (گنون، ۱۳۴۹: ۳۸ و ۳۹). سیدحسین نصر در یكی از مهم‌ترین كتب خود با عنوان معرفت و معنویت در رابطه با سنت معتقد است كه معنای كلی‌تری از واژه سنت را می‌توان مشتمل بر اصولی دانست كه پیونددهنده انسان با عالم بالا باشد و بنابراین می‌توان آن را مشتمل بر دین دانست، در حالی كه از نگاهی دیگر، دین در معنای اصلی و اساسی‌اش را می‌توان همان اصولی تلقی كرد كه از سوی عالم بالا وحی شده‌اند و پیونددهنده انسان با مبدأش هستند. لذا در این باب، می‌توان سنت را در معنایی محدودتر، اطلاق و كاربرد همین اصول دانست. سنت تضمین‌كننده حقایقی است كه ماهیتی فراشخصی دارد. حقایقی كه ریشه در ذات واقعیت دارند؛ چون همان‌طور كه گفته‌اند سنت یک امر اسطوره‌شناختی كودكانه و منسوخ شده نیست، بلكه دانشی است كه بیشتر از اندازه

واقعی است. سنت، همچون دین است، زیرا که در آنِ واحد، هم حقیقت به شمار می‌آید و هم حضور است. همین‌طور سنت به عالمی که آن را می‌شناسد و معلومی که توسط سنت شناخته می‌شود، همت می‌گمارد. بنابراین سنت از یك منشأ کلی می‌آید که هر چیزی از آن نشأت گرفته و هر چیزی نیز به سوی آن باز می‌گردد. ازاین‌رو، سنت همه چیزهایی مانند «نفس رحمان» را که به‌زعم عرفای مسلمان، همان کُنه خود وجود در عالم است را مشتمل می‌شود (نصر، ۱۳۸۸: ۱۵۶). ازجمله موضوعاتی که بیشتر اندیشمندان حیطه سنت‌گرایی به آن پرداخته‌اند مباحثی نظری در حوزه مابعدالطبیعه، فلسفه، اخلاق، عرفان، انسان، دین و همچنین هنر می‌باشد. بنابراین، سنت از دیدگاه سنت‌گرایان، امری منسوخ نیست که مربوط به روزگار گذشته باشد یا زمانه‌اش پایان یافته باشد، بلکه امری بی‌زوال و ازلی است. هدف از سنت در حقیقت همانی است که سنت جاویدان تلقی می‌شود که از حیطه زمان و مکان بیرون بوده و حضورش در عالم همیشه جاودان و زنده است.

زیبایی معماری در هنر اسلامی از نظر تیتوس بورکهارت

هنر از نظرگاه اسلامی عبارت از ساختن و پرداختن اشیاء بر اساس طبیعت آن‌ها است که خود این امر همراه با زیبایی‌هایی به‌صورت بالقوه بوده و بر این اساس وظیفه هنرمند مسلمان تنها این است که عنصر زیبایی را که جوهره هنر است، بر آفتاب اندازد و آشکار کند و شرافت ماده را که برخواسته و برگرفته از ذات حق است، عیان کند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴). در رابطه با تجلّی زیبایی در هنرهای اسلامی، بورکهارت عقیده دارد که هنرهای اسلامی هرگز میدانی برای آشکار شدن مشکلات و تجربیات فردی نیست. هنرمند مسلمان، به‌وسیله معنای اسلام، یعنی «تسلیم» در برابر شریعت و احکام الهی، همواره این واقعیت را متذکر شده است که خودش، آفریدگار و خالق یا سرچشمه زیبایی نیست، بلکه هر اثر هنری، به آن حدی که با نظم جهانی متابعت داشته و مطیع آن باشد، از ویژگی زیبایی سود برده و زیبایی به معنای کلّی را متجلّی می‌سازد (بورکهارت، ۱۳۶۸: ۲۷).

در جایی دیگر بورکهارت عقیده دارد که «جوهر هنر زیبایی است و زیبایی به ذات خود هم واقعیتی درونی است و هم بیرونی. در حدیث معروفی از پیامبر (ص) آمده است: «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد» (الله جمیلٌ و یُحبُّ الجمال)؛ بنابراین، زیبایی صفتی الهی است که در هر آنچه در این دنیا زیباست منعکس می‌شود. شاید برخی از علما به اعتراض بگویند که زیبایی مذکور در آن حدیث صفتی صرفاً معنوی است، ولی هیچ دلیلی وجود ندارد که معنی این حدیث را چنین محدود کنیم؛ چرا نباید زیبایی الهی بر همهٔ ابعاد وجود بتابد؟ بدون شک زیباییِ الهی از هر زیبایی عادی و معنوی بی‌نهایت برتر است، اما درعین‌حال هیچ‌چیز زیبایی نمی‌تواند در خارج از قلمرو این صفت الهی وجود داشته باشد، بنابراین، «خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد» به این معنی است که او انعکاس خود در جهان را دوست

دارد»(بورکهارت، ۱۳۸۱: ۳۰). بورکهارت معتقد است که زیبایی هنرهای اسلام، یا به بیان دیگر زیبایی‌ای که اسلام به‌طور عادی به پیرامونش القا کند، همچون تعلیمی خاموش است که به طریقی وجودی آموزش عقیده‌ای را که در تعلیم دینی آشکار است معقول و پذیرفتنی می‌کند. این زیبایی برای بسیاری از مؤمنان حجتی مستقیم‌تر از آموزهٔ محض است. این زیبایی حیات و گوشت دین است، حال آنکه علم کلام و فقه و علم اخلاق اسکلت دین است (بورکهارت، ۱۳۸۱: ۲۸). در این پژوهش ضمن بررسی و مطالعه آراء و اندیشه‌هایی که تیتوس بورکهارت در دل متون و مقالات مختلف در مورد زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی داشته، به تحلیل این شاخصه‌ها و ویژگی‌ها در مسجد وکیل شیراز پرداخته شده است. این شاخصه‌ها و خصوصیات زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی عبارتند از: تزئینات و مقرنس‌کاری در مسجد وکیل شیراز، گنبد در مساجد اسلامی، جایگاه محراب و همچنین منبر در مساجد اسلامی، رابطه صورت و معنا با زیبایی‌شناسی در معماری مسجد، قداست در هنر و معماری اسلامی، رمزپردازی در معماری مسجد، خلاء و فضای خالی در مسجد، تجلّی زیبایی همراه با حقیقت معناگرا در معماری مسجد، تجلّی اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در مسجد و تجلّی زیبایی بصری آیات الهی به صورت کتیبه‌های خوشنویسی شده در مسجد، که در بخش یافته‌های پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرند.

یافته‌های پژوهش

تزئینات و مقرنس‌کاری در مسجد وکیل شیراز

در هنر معماری اسلامی، هنرمند مسلمان مسجد را با طرح ها و نقش‌های گیاهی غیر ناتورالیستی، در قالب خطوط بناها و همچنین طاق‌ها مانند بهشت طراحی می‌کند. رواق‌ها، حرکت فضا را در مساجد مسدود می‌کنند و انسان را دعوت به سکون و آرامش می‌کنند. معماران مسلمان توجه و علاقهٔ شدیدی نسبت به‌صورت و هیئت این رواق‌ها داشته‌اند. تعجبی نیست که لفظ «روق» یا «روقه» در عربی تقریباً با زیبایی و صاف و پاکی به کار رفته است. (بورکهارت، ۱۳۶۱: ۸). به اعتقاد بورکهارت، این ردیف از طاق‌ها، به فضا جلوه‌ای آسمانی بخشیده و یك حالت انبساط و گشودگی در آن پدید می‌آورند(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۳۷). همین نکته خود سبب به وجود آمدن آرامش و آسایشی روحی در انسان مؤمن می‌شود و در حقیقت این شمسه‌ها همانند ستارگان آسمانی به مؤمنان روشنی می‌بخشند. هندسه در علوم انسانی، به‌نوعی پیوندی تنگاتنگ با مفهوم واژه «قدر» در قرآن مجید دارد. واژه «مهندس» نیز در ساحت هنرهای اسلامی، باز آفریننده صورت‌های عالم مثال است در راستای دو بُعد تجریدی و مادی. ازاین‌رو، بُعد تجریدی در صورت‌های انتزاعی، خود را آشکار می‌سازند و بُعد دوم که مادی است در قالب سازه‌های معماری، که خود به‌نوعی تأویل و نمادی است از معنا (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۳۹۳).

تیتوس بورکهارت هنر مقرنس‌کاری را پدیده‌ای مهم و بسیار ویژه از معماری و هنر اسلامی دانسته که خود این هنر، نشان‌گر نماد حساب شده‌ای از افلاك و کهکشان نسبت به زمین خاکی است و بیان می‌کند که مقرنس‌های کَندو وار، حرکت آسمانی را در نظم زمینی و بی‌ثباتی آن منعکس می‌کنند. همچنین بی‌تحرکی مکعب نمایان‌گر کمال، بی‌زمانی و ثبات جهان است که بیشتر در معماری جایگاه‌هایی استفاده شده که از تقدس برخوردار است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۹). به عقیده بورکهارت، موضوع دانش کامل مقرنس‌کاری، به‌نوعی ادغام دوباره کثرت در امر واحد و نشانی است از وحدت بین زمان و مکان (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۱۳). در درون مسجد وکیل، مقرنس به عنوان عاملی مهم برای تزئینات در هنر اسلامی، در چند نقطه از این مسجد پیدا می‌شود. یکی از قسمت‌های مقرنس‌کاری شده، سردرِ ایوان ورودی بناست، در زیر طاق معروف مروارید و دیگری نیز در درون محراب مسجد به‌روشنی به چشم می‌خورد. این مقرنس‌کاری‌های کم‌نظیر است و بخش‌های پایین‌تر آن نیز از کاشی‌های هفت‌رنگ، با نقوشی متشکل از گل و گلدان کار شده است. بنابراین، می‌توان دریافت که بر طبق دیدگاه بورکهارت، موضوع دانش مقرنس، تجمیع دوباره کثرت در وحدتی است که لازمه آن، وحدت مکان و زمان است که خود نمودی است از معنای حقیقی وجود مقرنس در مسجد وکیل شیراز. بنابراین این شاخصه و خصوصیت کلی زیبایی‌شناسی، به زیبایی در فضای زیر قوس درونی محراب مسجد و در ایوان ورودی شمالی (طاق مروارید) بکار رفته است (تصویر ۱ و ۲).

تصویر ۱. مقرنس‌های زیر ایوان ورودی شمالی (طاق مروارید)، مسجد وکیل شیراز، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

گنبد در مساجد اسلامی از دیدگاه تیتوس بورکهارت

بورکهارت گنبد را در معماری و هنر اسلامی، نمودی از روح کلی جهان هستی می‌داند که از عناصری رمزگونه مانند ساقه یا گریو و بخش مکعب شکلی تشکیل شده که جملگی آن‌ها نشانگر آسمان و نمودار کیهان هستند. وی معتقد است که اگر گُنبد یك بنای مقدس است، نشان‌دهنده روح کلی است، «ساقه» یا «گریو» گنبد که به صورت هشت ضلعی است که در زیر گنبد قرار گرفته، سمبل و رمزی است برای هشت فرشته که «حاملان عرش‌اند». همین نیز خود با هشت جهت «گلباد» تطابق دارند، قسمت مکعب شکل بنا، نموداری است از کیهان که در چهار ارکان آن در چهار گوشه بنا، به عنوان مبانی و اصول در عین حال هم به صورت روحانی و هم جسمانی، عناصر عالم وجود به حساب می‌آیند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۱۴۷)؛ اما در کلِ نقشه یا ساختار کلی مسجد وکیل شیراز، خبری از گنبد نیست و این مسجد فاقد گنبد می‌باشد و از همان ابتدا بدون گنبد ساخته شده است. البته همان‌طور که حضرت محمد (ص) در حدیثی بعد از مطرح کردن فضیلت دو مسجد مهم در دوره خودش، یعنی مسجدالحرام و همچنین مسجدالاقصی، رو به ابوذر فرمود: «حیثما ادرکتک الصلاة فصلِّ و الأرض لک مسجد»(النیشابوری، بی‌تا: ج ۲: ۶۳). (هر جا مجال نماز رسید، همان‌جا نمازت را بخوان زیرا همه جای زمین برایت مسجد است)، بنابراین، بخش‌های مختلفی که امروزه به عنوان اجزاء تشکیل دهنده بیشتر مساجد اسلامی ساخته شده‌اند، در حقیقت ملحقاتی بوده که در طول گذر زمان و گسترش معماری اسلامی و به‌ویژه معماری مساجد، اضافه شده است. البته در مسجد وکیل شیراز، علاوه بر فقدان گنبد، هیچ مناره‌ای هم دیده نمی‌شود و فاقد مناره است. ولی فقدان این دو مورد در مسجد وکیل شیراز، چیزی از ارزش‌های معنوی و زیبایی‌شناسی این مکان مقدس، جهت اقامه نماز، به عنوان یکی از شاهکارهای معماری و هنر اسلامی در دوره زندیه، کم نمی‌کند.

جایگاه محراب در مساجد اسلامی و نمود آن در مسجد وکیل شیراز

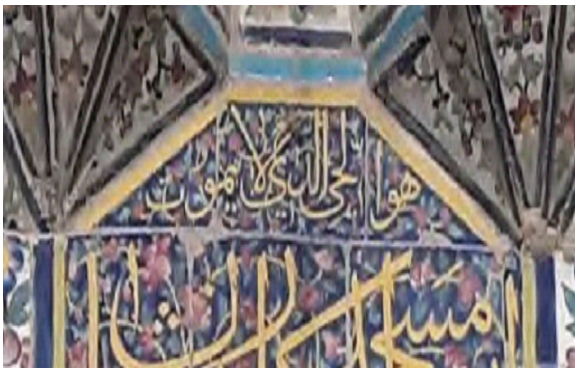
بورکهارت در رابطه با واژه محراب می‌گوید: «قرآن مجید به‌ویژه این کلمه را در وصف نهانگاهی در بنای معبد اورشلیم آورده است که در آن نهانگاه مریم عزرا به گوشه‌ای برای انزوا گرفتن و دعا رفت و فرشتگان برای او روزی رساندند» (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۷). ازاین‌رو، از دیدگاه بورکهارت، ریشهٔ محراب به عنوان یکی از عناصر مهم در معماری مساجد و هنر اسلامی، در هنگام انجام مراسم مذهبی و ستایش پروردگار را باید در کتاب آسمانی مسلمانان جست‌وجو کرد.

کارکرد اولیه محراب نیز از نظر بورکهارت از نظر صوتی برای منعکس شدن الفاظی است که در آن خوانده می‌شود، به عقیده وی درعین‌حال شکل محراب در مساجد اسلامی یادآور شکل محراب کلیساهای مسیحیان است. همان مکانی که مقدس‌ترین جای کلیسا به‌حساب می‌آید. وی حتی چراغی که در برابر محراب آویزان شده را نیز مورد تأکید قرار داده و همان چراغی می‌داند که در قرآن به نام چراغ مشکات اشاره

شده است. از نظر بورکهارت این نمادپردازی در مساجد اسلامی، کلیساهای مسیحی، کنیسه‌های یهودی و احتمالاً آتشکده‌های پارسیان مشترک است (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۸۱). بورکهارت شکل محراب را با طاق‌های نمودار آسمان و کف آن را بر زمین طاقچه با فرورفتگی که مثل غار دنیا است، تشبیه می‌کند. «غار دنیا مظهر الوهیت است، خواه در جهانی بیرونی یا جهان درونی یا غار مقدس دل»(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۷). محراب مسجد وکیل شیراز در هنر ایرانی ـ اسلامی دورهٔ زندیه به عنوان یکی از شاخص‌ترین شاهکارهای محراب سازی در معماری مساجد این دوره به شمار می‌رود، زیرا کاشی‌کاری‌هایی که به‌صورت معرق هستند و همین‌طور مقرنس‌هایی که بسیار ظریف هستند در آن به کار گرفته شده است. همچنین محراب متشکل از یک طاق تیزه‌دار است و بر بالای آن نقوش ظریف اسلیمی دیده می‌شود. در درون این محراب مقرنس‌هایی قرار دارد که از پنج ردیف افقی و سه ردیف عمودی تشکیل شده است که به اشعه کوتاه زیر قوس عرقچین محراب منتهی می‌شود. این مقرنس‌ها مشابه مقرنس‌های درون کاخ خورشید است و می‌توان آن را در گروه مقرنس‌های آویزدار قرار داد (زمرشیدی، ۱۳۷۴: ۱۰۲). ازاره‌های این محراب هم با کاشی‌کاری هفت رنگ و نقوش گل و بوته رنگارنگ و چشم نوازی مزین شده است. این محراب به نقوش هندسی و خطوط بنایی زیبایی در زیر سقف ختم می‌شود. استفاده از رنگ‌های تمیز و صاف و همچنین استفاده از ترکیبات و خطوط به صورتی هماهنگ از شاخصه‌ها و خصوصیات برتر، بارز و زیبای این محراب به عنوان یك هنر ایرانی در دورهٔ اسلامی محسوب می‌شود که بر گیرایی این بخش از بنا افزوده است (تصویر ۲).

تصویر ۲. تجلّی زیبای نقوش گیاهی و تزئینات مقرنس به همراه کتیبه‌ها در محراب مسجد وکیل شیراز، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

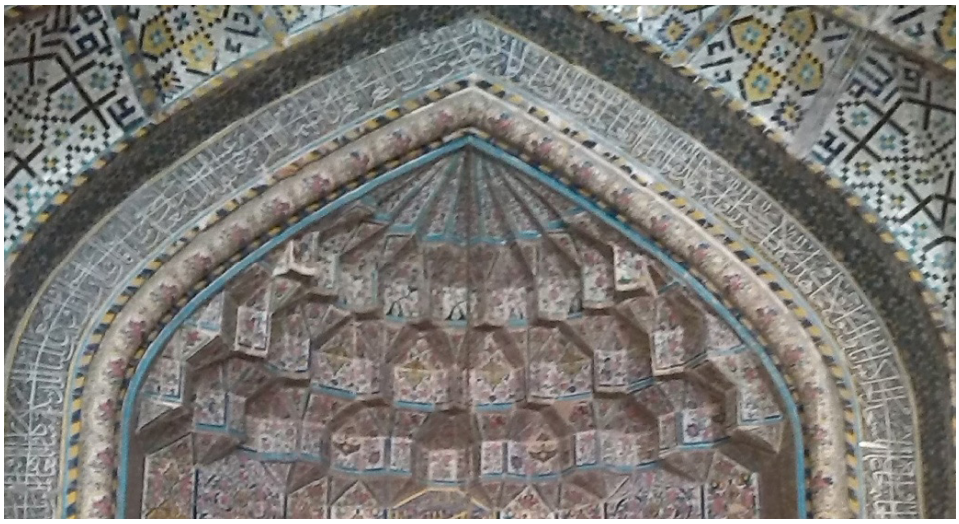
ازاین‌رو، محراب با این تزیینات و همچنین نورپردازی و مهم‌تر از آن، منعکس شدن صدای امام جماعت به‌نوعی یادآور آیه‌ای از سوره مبارکه نور است. از دیدگاه بورکهارت نیز شکل محراب ـ صرف‌نظر از اسم آن ـ انسان را به یاد آیه‌ای دیگر از قرآن مجید می‌اندازد در «سورهٔ نور» که همانا حضور «الاهی» در جهان یا در قلب آدمی، با نور چراغی که در طاقچه (مشکوه) قرار داده شده، مقایسه می‌گردد، «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است...»(نور: ۳۵)(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۹۸). در این محراب کتیبه «هُوَ الحَیُ الَّذی لایَموُت» به‌گونه‌ای زیبا با خط ثلثی به رنگ طلایی بر زمینه‌ای پُر از گل‌وبوته نوشته شده است و معنای آن این چنین است: خداوند زنده است و اوست که ماندگار است و مرگی در او نیست. کاربرد رنگ طلایی درزمینهٔ گل و بوته، با تزئینات دیگر محراب، هماهنگی و هم‌نواختی کاملی دارد. استفاده از این رنگ برای نوشتار این کتیبه یادآور این نکته است که رنگ طلایی، نمادی از نور و آسمان است (تصویر ۳).



تصویر ۳. کتیبه «هُوَ الحَیُ الَّذی لایَموُت»، در محراب مسجد وکیل شیراز، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

تصویر بعد کتیبه‌ای دیگر در محراب اصلی را به تصویر می‌کشد که با خط ثلث و به شکلی هلالی نوشته شده است. متن این کتیبه آیه ۱۹ سوره توبه در قرآن مجید است: «اَجعَلتُم سِقایَه الحاَجّ و عِمارَه المَسجِدِ الحَرام ...» آیا رتبه سقایت و آب دادن به حاجیان و تعمیر کردن مسجد الحرام را با مقام آن کس که به خدا و روز قیامت ایمان آورده و در راه خدا جهاد کرده (چون علی علیه السلام) یکسان می‌شمرید؟ هرگز نزد خدا با این یکسان نخواهد (بلکه علی مقامش بهتر از عباس است) که خدا ظالمان را هرگز به راه بهشت هدایت نخواهد کرد؟]ایمان و جهاد بهتر است[. آوردن این آیه نشان از درک هنرمند مسلمان از معانی آیات دارد و سعی او تعریف و تمجید نیست، بلکه با این آیه و معنی آن به نوعی تلاش می‌کند بر دو مقوله ایمان و جهاد فی سبیل‌الله که از لحاظ ارزشی در دین اسلام رتبه والایی دارد، تأکید کند. این کتیبه در دو ردیف و با خط ثلث بر زمینه‌ای با نقش گل و بوته همچون فضای درون محراب، نوشته شده است. آیه‌ای که در آن نوشته شده، همان ادامه آیه ۱۸سوره توبه که در کتیبه سردر ورودی مسجد آمده است (آیه ۱۹). وجود این آیات در محراب که محلی است برای

تجمع و تمرکز مسلمانان بر فریضه نماز است، نشان از خلاقیت هنرمند مسلمان دارد (تصویر۴).



تصویر ۴. کتیبه هلالی به خط ثلث در محراب مسجد وکیل، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

جایگاه منبر در معماری مساجد اسلامی و نمود آن در مسجد وکیل شیراز

از دیدگاه بورکهارت، واژه عربی الجامع که معنی تحت‌الفظی آن «گردآورنده» می‌باشد، به مسجد گفته می‌شود که در آن نمازجمعه برپا می‌شود. این واژه را گاهی به معنی «مسجد جامع» هم به کار برده‌اند. چرا که تنها در این نمونه مساجد است که در آن کرسی یا به تعبیر عربی «منبر» موجود است. «نخستین نمونه منبر عبارت بود از جایگاهی که پیامبر اکرم در مسجدالنبی در مدینه بر فراز آن برای مؤمنان موعظه می‌فرمودند. بر حسب بعضی از روایت‌ها این کرسی سه پله بود که پیامبر اکرم بر سومین پله می‌نشستند و پای خود را بر پلهٔ دوم می‌گذاشتند»(بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۰۳). به عقیده بورکهارت، منبر در شکل کلی خود بر شیوه سنت حضرت محمد (ص) تداوم پیدا کرده است و همانی است که دارای پلکانی پیوسته باریک و همچنین با محجر می‌باشد. از دوران سلجوقی، این شکل ساده از منبر، سرپناهی بر بالای رفیع‌ترین پله و همچنین در پایین‌ترین قسمت پله دری وجود داشته است. ازاین‌رو، این افزایش‌ها بر مظهریت منابر اشاره و تأکید دارد که به‌نوعی عبارت است از مضمون و مفهوم نردبان جهان که از مراحل مادی و دنیوی می‌گذرد و به روح پاك و مطلق اورنگ، مانند پایگاه «قطبی» می‌انجامد. درنتیجه هیچ‌یك از این تغییرات و دگرگونی‌ها نتوانسته چیزی بر اولین یادگار حضرت پیامبر اکرم (ص) بیفزاید و همه آن به‌صورت منطقی از اولین رفتار پیامبر (ص) است که وی یك کُرسی را که به‌صورت سه پله‌ای بود را برای موعظه مؤمنان انتخاب کرد (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۰۴). منبر مسجد وکیل شیراز در سمت چپ محراب آن قرار دارد و جنس آن از سنگ مرمری است که در زمان زندیه از معادن شهرستان مراغه در آذربایجان شرقی به شهر شیراز، برای ساختن این منبر

نفیس انتقال پیدا کرده و پس از آن، منبر را از درون آن سنگ، تراشیده‌اند. این منبر دارای چهارده پله است که نمادی است از چهارده معصوم، در فرهنگ شیعی ایران. طول این منبر ۶/۴ و عرض آن ۱/۲۶ و قطر آن ۵/۵ متر است (تصویر ۵). انتقال این سنگ مرمر بزرگ در آن زمان، با آن مسافت طولانی، بی‌شک کاری دشواری بوده است؛ زیرا کریم خان زند خودش در این رابطه گفته است: «اگر این منبر را از طلا ساخته بودم، ارزان‌تر تمام می‌شد»(محمدی، ۱۳۸۵: ۲۴۰).

تصویر ۵. منبر مسجد وکیل شیراز از سنگ مرمر یکپارچه، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

رابطه صورت و معنا با زیبایی‌شناسی در معماری مسجد وکیل شیراز

لغت «صورت» به معنای وجه، شکل، رخسار و نقش است (عمید، ۱۳۸۱: ۱۳۷۱). دربارهٔ معنای لغوی اصطلاح معنا، به واژگانی مانند مفهوم کلام، مراد و سخن، همچنین باطن و حقیقت می‌رسیم (معین، ۱۳۶۲: ۴۲۴۵). در حقیقت آنچه از معنای لغوی واژه «معنا» برمی‌آید، معنا همان جنبه درونی، باطن و غیر ظاهری و غیر صوری هر چیز است و حامل هدف و مقصودی اصلی است، به‌عبارتی دیگر، معنا، اصل و حقیقت اشیاء و پدیده‌هاست.

از نظر حکمت اسلامی، محسوسات دنیا به دو صورت هستند؛ یا ممکن است یکی از عالم صورت باشند، که عبارت‌اند ازآنچه به‌صورت واضح دیده می‌شوند و یا به‌صورت عالم معنا و حقیقت هستند، که با چشم سر و به‌صورت عینی دیده نمی‌شود. ازاین‌رو، برای انسان کشف هر معنا، در قالب یك صورت است که آن معنا به‌وسیله آن صورت،

خود را بر هر انسان، عیان می‌سازد. ازاین‌رو، عالم صورت جز معنا نمی‌تواند باشد و معانی نیز باطن عالم ظاهر به‌حساب می‌آیند که انسان را به‌سوی حقیقت‌ها راهنمایی می‌کنند (صدری، ۱۳۸۷: ۷۰). هدف نهایی و غایی تمام ادیان الهی و همین‌طور سنت‌های بزرگ آسمانی، برای عبور از مراتب و مراحل زمینی و زیرین و وصل شدن به مرتبه ذات خداوند یکتا و احد است. بنابراین، در معماری سنتی- به‌خصوص معماری اسلامی- در بالاترین مراتب خود سعی داشته که حضور الهی را در صور مادی متجلّی کند. ازاین‌رو، هنرهایی خاص در دوره اسلامی مقام و جایگاه خود را پیدا می‌کنند که سرآمد همه آن‌ها ابتدا هنر خوشنویسی است؛ هندسه، ریاضیات مقدس، اسلیمی، اعداد و همچنین نوع حضور رمزگونه و نمادگرایانه عناصر مختلف خلقت مثل نور، آب و ... نیز در معماری اسلامی به آن معنای نمادین و رمزی خاصی می‌بخشند تا یاریگر متجلّی شدن معنا در هنرهای اسلامی باشند (حجازی و مهدی زاده، ۱۳۹۳: ۹).

همچنان که تیتوس بورکهارت نیز درباره رابطه صورت و معنا عقیده دارد که هر قالب و صورتی به‌نوعی نمودار یک کیفیت و حالت خاصی از وجود است. صورت و معنا با همدیگر شباهت و تناسب کاملی دارند. یک رویت قلبی و باطنی بالضروره به‌واسطه یک‌زبان صوری تبیین می‌گردد. ازاین‌رو، اگر همین زبان وجود نداشته باشد و هنری که اصطلاحاً دینی خوانده می‌شود، قالب و صورت خویش را از هنری غیردینی بگیرد، آن‌وقت دیگر درک و بینشی به‌صورت معنوی از چیزها وجود ندارد (بورکهارت، ۱۳۴۹) نمونه‌ای از رابطه بین صورت‌ها و معنای رمزگونه‌شان و مقوله زیبایی‌شناسی در بناهای اسلامی را می‌توان در حرکت نور بر نقش‌های زیبای ایوان شمالی و جنوبی مسجد وکیل شیراز، به روشنی مشاهده کرد. همان‌طور که عامل رنگ در بناها و معماری اسلامی نقشی ارزنده و مهم را ایفا می‌کند و رنگ‌های مورداستفاده در کاشی‌کاری بناهای اسلامی برگرفته از اندیشه‌های متفاوت و عقاید مذهبی مختلفی بوده و در بکارگیری‌شان بسیار اثرگذار بوده است، ازاین‌رو، نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در کاشی‌کاری استادانه مسجد وکیل شیراز، از زیباترین نقوش کاشی‌کاری‌های موجود در معماری ایران در دوره زندیه است. خط و خوشنویسی و کلمه نیز در آمیزش با نقوش اسلیمی و هندسه و رنگ و نور و تذهیب، وجه معنوی و اعتقادی معماری و هنر اسلامی را در کتیبه‌ها و کاشی‌کاری‌های مسجد وکیل شیراز، که یکی از شاهکارهای هنر ایرانی ـاسلامی در دوره زندیه است، بیان می‌کنند (تصاویر ۴ و ۵ و ۶ و ۷).

قداست در هنر و معماری اسلامی به‌ویژه مسجد وکیل شیراز

در رابطه با ویژگی تقدس باید گفت که تقدس، نمودها و ظهور متفاوتی دارد و تأثیر آن در عرفان و شرع نیز مختلف بوده است. بسیاری از حکیمان ما خود از عارفان تمام‌عیاری بوده‌اند. هنرهای اسلامی بیشترین آثار پذیریش و مقبولیت را از عقیده‌های حکیمان داشته‌اند، حکیمانی که اندیشه‌هایی میانه‌رو و معتدل داشته‌اند، آن‌ها به‌صورت مطلق‌اندیش و طرفدار یک‌جانبه عقل نبوده‌اند بلکه عامل شهود را نیز پا به‌پای عقل

به‌پیش برده‌اند. از دیدگاه بورکهارت، پذیرش این موضوع که هنر از علم یا عقل تراوش می‌کند، همان‌طوری که اساتید هنرهای اسلامی می‌گویند، اصلاً به این معنی نیست که هنر را عقلانی بخوانند و باید ارتباط آن را با کشف و شهود روحانی به‌کلی قطع کرد. زیرا در اینجا عقل، باعث از کار انداختن الهام نمی‌شود، بلکه درهای وجودی خویش را بر عامل زیبایی غیر فردی باز می‌کند (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۳). از دیدگاه قدسی، درك کردن معماری و اجزای آن، وسعت و گستره‌ای دوجهانی پیدا می‌کند. با ورود به دنیای عرفانی و شهوی سازنده‌ها و همچنین عالم این جهانی آن‌ها، درکی صحیح از ساخته‌های آن‌ها را می‌توان حاصل کرد. یا به عبارت دیگر، هر نوع شناختی از معماری مقدس، با شناخت عالم آن جهانی و همچنین عالم این جهانی معمار سازنده‌اش قابل ادراك و استنباط می‌باشد. از این رو، هنرمند سنتی، خالق و آفریننده نیست، بلکه با آثارش به‌نوعی پرده از رخسار و چهره حقیقت بر می‌دارد (اردلان و بختیار، ۱۳۸۰: ۵).

بورکهارت در رابطه با شاخصه قداست عقیده دارد که هنرهای مقدس ضرورتاً از تصاویر حتی در وسیع‌ترین معنی آن بوجود نمی‌آیند. زیرا که همان نیز ممکن است چیزی بیشتر از عینیت بخشیدن به چیزی یا دادن صورت خارجی و یك حالت درونی خاموش و آرام برای تفکّر، اندیشه و مراقبه نباشد. در این مورد، بازتاب هیچ گونه تصویر ذهنی نمی‌باشد، بلکه دگرگون کننده محیط پیرامونی از نظر کیفی است و آن را در توازن و تعادلی که به عنوان مرکز ثقل آن عالم نامرئی غیبی به حساب می‌آید، سهیم می‌کند (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۴۲). از این رو، شناخت قبه‌الصخره[۴] به عنوان بنایی مقدس، به دلیل اعداد مقدّس (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۲۶) و یا اسلامی شمردن تزئینات محراب و مجوز بهره‌گیری از هنر نگارگری در دیوارهٔ محراب به دلیل خصوصیات نشانه‌ای که دارد (هیلن برند، ۱۳۷۷: ۵۴) و همچنین تقدّس چراغ محراب به دلیل متجلّی شدن باری‌تعالی (همان)، نمونه‌هایی است روشن از این نوع تفکّر و نگرش نسبت به هنر اسلامی. به عنوان مثال، در آیاتی از قرآن کریم هم به نور به عنوان مظهر تقدس[۵] و زیبایی اشاره شده است. بنابراین در مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه، تابش نور بر ازاره‌های بیرونی ایوان‌های شمالی و جنوبی مسجد که با نقوش اسلیمی رنگارنگ در زمینه‌ای آبی یا لاجوردی به گونه‌ای زیبا نمایان می‌شود، هر ناظر آگاه و اندیشمندی را از حضور ذاتی مقدس و زیبا در این مسجد به گونه‌ای ساده و ملموس و قابل درک، آگاه می‌کند. در هنر ایرانی ـ اسلامی و به ویژه در معماری اسلامی در ایران، فضای فیزیکی و کالبدی، به خصوص در مسجد وکیل شیراز، نه فقط از بُعد عملکردی برخودار بوده، بلکه در هر بخش خلق شده در فضای زیبای معماری آن، از ارتباطی مستقیم با معنا و مفاهیم مقدس و زیبایی‌شناسی معناگرای معماری و هنر اسلامی برخوردار است.

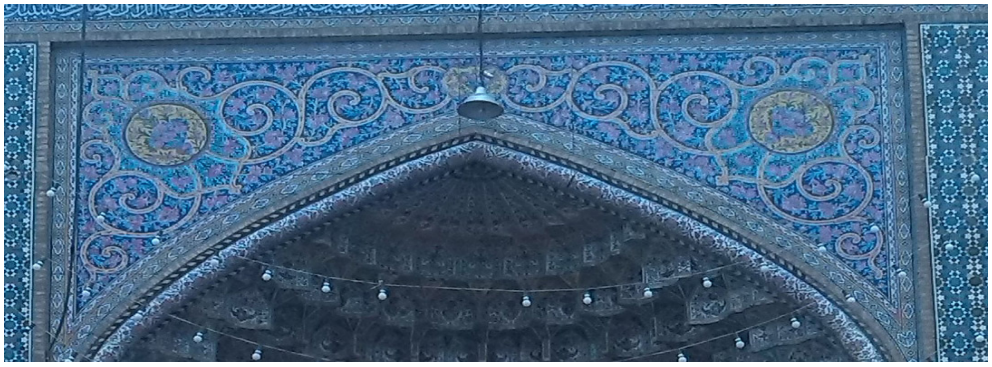
رمزپردازی در معماری مسجد وکیل شیراز با توجه به دیدگاه‌های بورکهارت

ابونصر فارابی فیلسوف بزرگ مسلمان ایرانی معتقد است که کاربرد رمز و نمادپردازی به عنوان عاملی برای زیبایی از راه نشانه‌هاست که باعث دریافت انسان از گوهر وجودی

خویش می‌شود (فارابی، ۱۳۶۷: ۸۶). از نظر سنت‌گرایان نیز، هنر اسلامی، نمادین، انتزاعی، رمزگونه و همچنین معنادار به حساب می‌آید. انتزاعی حساب می‌شود، زیرا مسلمانان هرگز نمی‌توانستند، اساسی‌ترین و اصلی‌ترین اعتقاد خود یعنی همان توحیدرابه شکل تصویری یا به صورت شمایل‌نگاری بیان کنند. همان‌طوری که بورکهارت و نصر معتقدند: «اسلام، مبتنی بر وحدانیت خداوند است که با هیچ تصویری قابل نمایش نیست»(Burckhardt, ۲۰۰۱: ۱۳۵/ Nasr, ۱۹۹۵: ۱۴۴). به عقیده نصر، بر طبق اصل هرمسی - آنچه که در سطح پایین‌تری قرار دارد، از چیزی که در بالاترین سطح قرار گرفته، حکایت می‌کند- در هنر اسلامی نیز، رمز و نمادی که در صورت قرار دارد، درونیات و محتوا و نیز حقیقت آن است. از این رو، هنر سنتی و هنر مقدس در دین اسلام بیشتر از هر چیزی که وجود دارد، بیان‌کننده واقعیت‌های وحیانی آسمانی دین اسلام است و همین‌طور ساختار و شکل‌گیری آنها ملهم از آموزه‌های قرآنی می‌باشد (Nasr, ۱۹۹۹, ۱۴۴). از نظرگاه بورکهارت، همانا تقلید از خلقت و آفرینش خالق به شکل ساختن صورت موجودات زنده، کُفر محسوب می‌شود و از دایره ادب به دور بوده و موجب شد تا هنرهای واقع‌گرایانه و ناتورالیستی در تمدّن اسلامی به وجود نیاید و از این رو، این جنبهٔ انتزاعی، آن‌ها را به سوی نماد و رمز که همانا فعالیت و خلاقیت قوهٔ خیال آن‌ها بود، رهنمون ساخت (بورکهارت، ۱۳۸۴: ۲۸۳)؛ بنابراین، زیبایی هر هنری، به معنا و مفاهیم عمیق نهفته در آن بستگی دارد، چنین معانی عمیقی در معماری اسلامی نیز، با زبان رمزگونه و نمادین تزئینات بیان می شوند. در نتیجه نماد را باید جزو جدایی نشدنی زیبایی‌شناسی در تزئینات اسلامی دانست. چرا که از نظر شوان، زیبایی نیاز به توصیف ندارد، بلکه زیبایی خود را در آثار هنری نشان می‌دهد. از طرفی دیگر زیبایی‌شناسی راستین و حقیقی، چیزی جز دانش نسبت به صورت نیست و از این رو، باید هدفش چیزی واقعی و عینی باشد، نه به صورت ساخت ذهنی به معنای دقیقی از کلمه (شوان، ۱۳۸۳: ۶۸).

رمز پردازی در هنر ایرانی در دوره اسلامی و به ویژه در معماری اسلامی، خود در مقوله‌های مختلفی نمود پیدا کرده است. زیرا از دیدگاه بورکهارت از جمله این رمزپردازی‌ها می‌توان به کاربرد عنصر تزئینات هندسی در معماری اسلامی، رمزپردازی در قالب ماهیت نور در بناهای اسلامی، رمزپردازی در قالب خلاء در معماری اسلامی، رمزپردازی در اجزاء مختلف معماری، مانند چرایی کاربرد محراب، گنبد و منبر در مساجد اسلامی، می‌توان اشاره کرد. بورکهارت معتقد است که کاربرد تزئینات هندسی در هنرهای اسلامی، به جای یک تصویر، جایگزینی برای نشان دادن ماهیت ظاهری و بیرونی آن نیست، بلکه برعکس هنر فیگوراتیو و نقض کنندهٔ آن است. برای روشن شدن این دیدگاه، کابرد اسلیمی در هنرهای اسلامی مختلف بیان می‌شود. بورکهارت معتقد است که آنچه معمولاً به اسم طرح های اسلیمی به شهرت رسیده است، ترکیبی است از بُن‌مایه‌های نباتی به اندازه‌ای که به شکل سبکی خاص از هنر اسلامی نمود

پیدا کرده است. زیرا هر نوع شباهت خویش را نسبت به طبیعت از دست داده است و پیرو قوانین ریتم و وزن شده است (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۱۰۴ و ۱۰۳). بورکهارت در مورد نقوش اسلیمی در رد نظرات نویسندگان و مورخان هنر که نقوش گیاهی و هندسی را جایگزینی برای شمایل نگاری در تفکّر اسلامی می‌دانند، با آنان مخالفت می‌کند و گرایش هنرمند هنرهای اسلامی به نقوش اسلیمی را بر اساس تفکرات عرفانی آنها می‌داند. نقوش اسلیمی از نظر مسلمان، تنها امکان خلق اثر هنری بدون پرداختن به تصاویر نیست؛ بلکه وسیله‌ای است که به طور مستقیم، تصاویر یا آنچه که در نظام ذهنیات با تصاویر تطابق دارند را منحل می‌کنند. همچنین تکرار نقش‌مایه هایی که به صورت واحد هستند، حرکت خطوط و برابری شکل‌های برجسته یا فرورفته از نظر تزیینی که به صورت معکوس مانند همدیگرند، آن تأثیرات را استحکام و قوت می‌بخشند (بورکهارت، ۱۳۶۹: ۷۴). این گونه از طرح ها و نقوش در معماری و هنر اسلامی و به ویژه در مسجد وکیل شیراز نیز به عنوان تزئینات در هنر ایرانی- اسلامی برای زیبایی سطح بیرونی ازاره‌های بیرونی سردر مسجد، ایوان‌های شمالی و جنوبی و محراب درون مسجد، به کار رفته است (تصویر ۶).

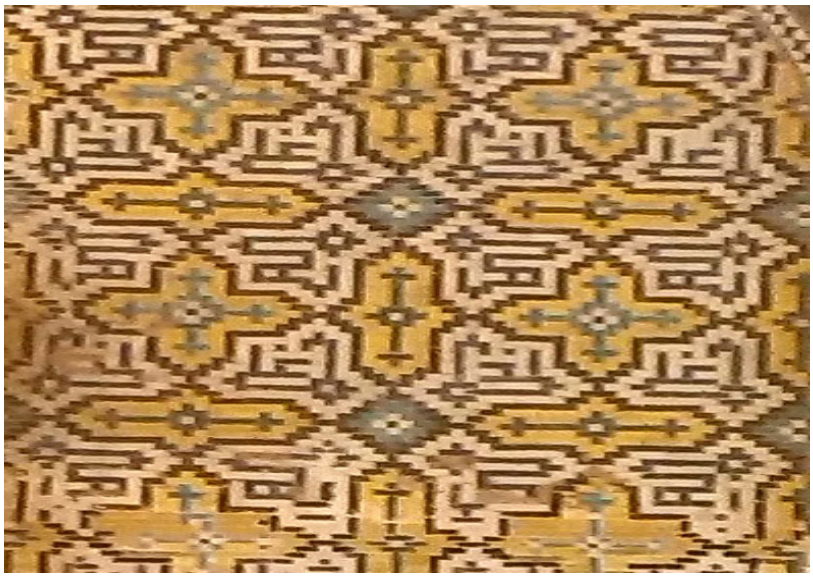


تصویر ۶. بخشی از تصویر ۱، نقوش اسلیمی با کاشی‌های هفت رنگ بر پیشانی سردر مسجد وکیل شیراز، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

نمادها و رمزها، به‌نوعی وجود همان چیزی هستند که آن را تبیین می‌کنند و به همین سبب، حکایت‌کننده زیبایی می‌باشند و ازاین‌رو، چون هنر واقعی حقیقی است برای همین زیبا نیز خواهد بود (بورکهارت (ب)، ۱۳۷۶: ۸۲). درواقع هنری مقدس شمرده می‌شود که به صورتی سمبلیك بتواند بیانگر مراتب بالاتر نور و زیبایی در پهنه هستی باشد و بتواند فضایی روحانی ایجاد کرده، باعث آرامش، رشد و تعالی انسان شود.

بر اساس دیدگاه بورکهارت به دنیای هستی، زیبایی در هر چیز شفافیت لفافه‌های وجودی در آن چیز است، به همین منظور، هنر راستین و رمزپردازی سنتی زیباست، چون به‌نوعی بیانگر حقیقت است (سرتیپی پور، ۱۳۸۷: ۹۸). ازاین‌رو کاربرد نقوشی مانند اسامی محمد و علی به همراه نقش چلیپا بر دیوار پشت منبر مرمر در شبستان جنوبی مسجد، در قالب خط کوفی بنایی، نگرشی رمزی و نمادی را در ذهن مسلمان

ایجاد می‌کند و به‌نوعی اعتقادات و باورهای شیعی را نیز بازتاب می‌دهد. نقش چلیپا در اینجا نشانی مرموز و دارای رموز نهفته و مفاهیم عاطفی، کیفیت درمان‌بخشی و مایه برکت و خوشبختی است که در طول سال‌های متمادی به نمای کتیبه‌های مساجد اسلامی ارزشی مقدس و جاودان بخشیده است (تصویر ۷).



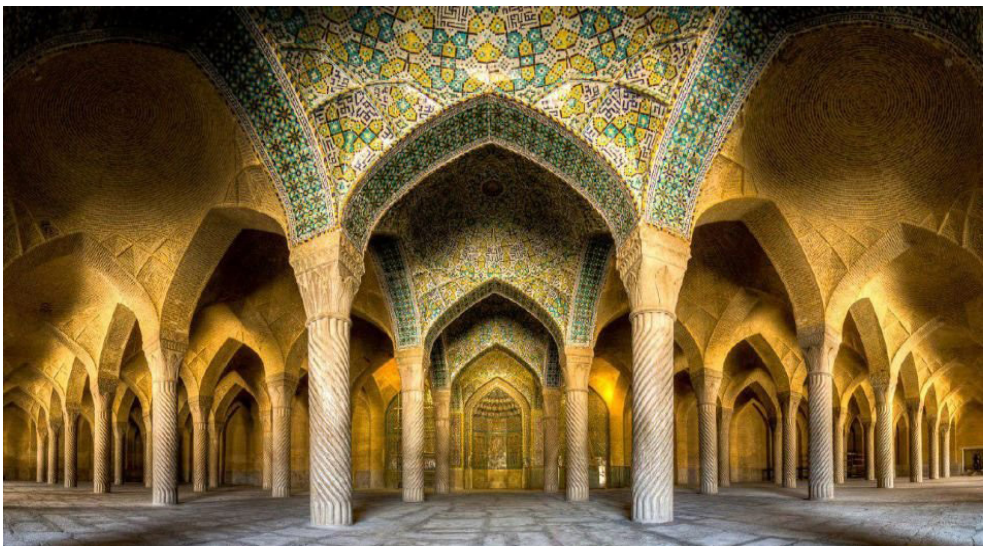
تصویر ۷. کلمات «محمد»، «علی» و «الله‌اکبر» به همراه نقش چلیپا بر دیوار پشت منبر مسجد وکیل شیراز، (مأخذ تصویر: نگارندگان، ۱۳۹۵).

خلاء و فضای خالی در مسجد وکیل شیراز

از دیدگاه بورکهارت، خلاء و فضای خالی در هنرهای اسلامی به‌ویژه در معماری اسلامی، به معنای حذف همه آشفتگی‌ها و علائق شهوانی دنیوی است. این فضای خالی به‌جای آن جهان سراسر آرامش، صلح و امنیت و پایداری جایگزین آن می‌شود. به گفته بورکهارت هنر اسلامی به‌طورکلی می‌کوشد تا محیطی را فراهم کند که انسان بتواند در آن، وزن و وقار فطری و نخستین خود را بازیابی کند. ازاین‌رو، از هر نوع بت‌پرستی حتّی به‌طوری‌که نسبی و موقّت باشد، دوری گزینند. برای این منظور، هیچ‌چیز نباید میان انسان و همین‌طور حضور نامرئی خداوند مانند حجابی قرار بگیرد (بورکهارت، ۱۳۸۶: ۹۶). از دیدگاه وی، هدف معماری اسلامی، این است که محیطی به‌وجود آورد که انسان به عنوان اشرف مخلوقات پروردگار، شرافت و عزت اصلی خود را که خداوند کریم به او داده است، پیدا کند.

فضای خالی یا تهی نسبت سطح درونی اثر با دورترین ملك تعریف و بریده‌ای از عالم کیهانی نامتنهایی را نشان می‌دهد که با توجه به سطح آن را در بر گرفته و مثل یك حجم سه بُعدی ادراك می‌شود. ازاین‌رو، فضای خالی مسجد به سبب سادگی و همین‌طور تزئیناتی که در آن وجود دارد، تجربه مقدس و معنوی خلاء را که همان تهی

بودن و تصوّر کردن عامل کثرت در وحدت است، نمایش می‌دهد (نصر، ۱۳۷۵: ۱۷). ازدیدگاه بورکهارت نبودن اشیاء مادی در هنرهای اسلامی از فاصله بین حضور غیبی خداوند و آدمی ممانعت کرده و سبب به وجود آمدن فضای تهی برای پایان دادن به همه وسوسه‌ها، ترس‌ها و اضطراب‌های جهان مادی برای جایگزین نمودن نظامی از توازن، آرامش و صفا می‌شود (بورکهارت، ۱۳۷۰: ۱۶). بنابراین در طراحی فضای داخلی مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه، فقط از راه تزئینات متعلق به خود بنا مانند کاشیکاری‌ها و کتیبه‌ها و آجرکاری موجود در آن، در فضای تهی خالی از شیء مثبت و اثاثیه، به عنوان یك شاخصه مهم در زیبایی‌شناسی این مسجد، با بازی زیبای نقش و رنگ و هارمونی زیبای ایجاد شده در آن، می‌توان به صلح، امنیت، آرامش و عزّت مورد دست یافت (تصویر ۸).



تصویر ۸. فضای داخلی شبستان جنوبی مسجد وکیل شیراز،
(مأخذ: https://www.karnaval.ir/things-to-do/vakil-mosque-shiraz#lg=1&slide=4).

تجلّی زیبایی همراه با حقیقت معناگرا در معماری مسجد وکیل شیراز

به عقیده بورکهارت، زیبایی و حقیقت دو عاملی هستند که در هنر اسلامی به نوعی با هم متناسب و مرتبط‌اند. هیچ چیز زیبایی به صورت واقعی یافت نمی‌شود، مگر اینکه در آن حقیقتی منتشر شده باشد و همچنین هیچ حقیقتی وجود ندارد که زیبایی از آن نجوشد و همین‌طور جاری نشود (بورکهارت، ۱۳۶۸: ۳۲). در این نقل قول از بورکهارت، می‌توان به روشنی به ارتباط بین زیبایی و حقیقت در هنرهای اسلامی پی بُرد. به این ترتیب، لازمه زیبایی حقیقت است و همین‌طور حقیقت لازمه زیبایی است. ازاین‌رو، ممکن نیست زیبایی واقعی وجود داشته باشد، مگر اینکه حقیقتی در آن پنهان باشد و همچنین حقیقتی وجود ندارد که سرچشمه‌ای برای زیبایی نباشد، این رابطهٔ متقابل میان صفات کلی در عرصهٔ آموزش سنتی انعکاس می‌یابد. در اینجا،

بورکهارت برای بیان مفهوم کلی حقیقت و زیبایی، رابطهٔ این دو را رابطهٔ لازم و ملزومی دانسته است که فقدان هر کدام از این دو عامل در هنرهای اسلامی، باعث نقصان در هنر می‌شود.

گرایش به‌سوی معنا یا معناگرایی در معماری سنتی و به‌ویژه در معماری و هنر اسلامی، محصول نگرشی است که این معماری به عالم هستی دارد، زیرا در هر اثر هنری و یا بنای معماری اسلامی، هر طرح و شکلی می‌تواند ارائه‌کننده و تجلّی بخش معنی یا معانی خاصی در قالب یك کالبد باشد. درصورتی‌که نگرش انسان به شکلی باشد که صورت را از باطن و ماهیت جدا نداند، ازاین‌رو، معماری اسلامی یا انواع هنر اسلامی علاوه بر شکل ظاهری خود، دارای جنبه‌های دیگری نیز است که مُبیّن اصل و حقیقتی موجود در آن‌هاست. همان‌گونه که جهان‌بینی‌های متفاوت در جوامع مختلف برآمده از دین و عرفان و فلسفه آن برهه زمانی بوده است. بنابراین، همین امر می‌تواند، ابزار مناسبی باشد در نقش یك نماد و پرداختن تجلّی مفاهیم موردنظر طراح و نمایشگر یك محتوای معنوی باشد (صفایی‌پور، ۱۳۸۶: ۹۱). بورکهارت عقیده دارد که اگر ما به زیبایی در ظاهر و باطن خوب بنگریم، به روشنی درمی‌یابیم که زیبایی ظاهر از زیبایی درون و باطن سرچشمه می‌گیرد. فعالیت‌های انسان آنگاه‌که اسلام در هم می‌آمیزد به تکیه‌گاه زیبایی تبدیل می‌شود؛ زیبایی‌ای که درواقع از این فعالیت‌ها فراتر می‌رود، چراکه این زیبایی زیباییِ خود اسلام است. این قضیه به‌ویژه در خصوص هنرهای زیبا صادق است، زیرا نقش آن‌ها تجلّی بخشیدن به کیفیت‌های پنهان اشیاست. هنر اسلام خود را نه از خلاقیت و تنوع این یا آن قوم که از ذات اسلام می‌گیرد»(بورکهارت، ۱۳۸۱: ۲۸ و ۲۷). به عنوان مثال، در مسجد شیخ لطف‌الله در دوره صفویه، که اوج و شکوه و جلال هنر معماری در ایران را به نمایش می‌گذارد، می‌توان به مواردی پی بُرد که مخاطب را به سیر ملکوتی از صورت و ظاهر اثر به بی‌گرانگی و معنویت و احساس ازخودبی‌خود شدن، سوق می‌دهد. در مسجد وکیل شیراز، فضاهایی که در معماری این بنا وجود دارد، علاوه بر کارکرد عادی خود، تداعی بخش مضامین و حقایقی معناگرا و عرفانی نیز می‌باشند. درواقع انسان مؤمن و سالك با عبور از در بزرگ ورودی مسجد وکیل شیراز، فضایی بین دوجهان مادی و معنوی را که با درگاهی گشوده مواجه می‌شود که نماد گشودگی آغوش باز خداوند است و بعد از عبور از در ورودی، پای خویش را در صحن می‌گذارد که به‌نوعی درنگی عارفانه را برای بستن چشم بر مادیات دنیوی و گشودن چشم دل، یادآوری می‌کند. در مسیر صحن مسجد بر سنگ فرش‌های ساده و بی‌آلایش قدم می‌زند و در این مسیر از حوضی که به صورت طولی در وسط صحن قرار گرفته عبور کرده و به ایوان جنوبی پا می‌گذارد که به شکلی نمادین ریاضت لازم برای سیر و سلوک عارفانه را تحمل کرده و بعدازآن قدم به شبستان جنوبی می‌گذارد، دراین‌بین، همه کثرت‌ها به وحدت تبدیل می‌شوند. همه این مراحل سیر و سلوك برای مؤمن، نمادی از توجه به حقایق معناگرای توحید

الهی هستند که در انتها در مقابل محراب عبادت در مسجد، به پایان راه سیر سلوک و پایان راه زندگی مادی دنیوی، ختم می‌شود (تصویر ۹).

تصویر ۹. نمایی از صحن مسجد، حوض بزرگ و ایوان جنوبی و شبستان جنوبی مسجد وکیل شیراز، (ماخذ: http://www.shabestan.ir/detail/News/439782).

تجلّی اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در مسجد وکیل شیراز

مضمون و مفهوم اساسی اسلام، همان وحدتی است که همواره در تمام سطوح آن وجود داشته و کار هنرمند فقط شناخت و نمایش دادن آن است. همچنین در هنر اسلامی هرگز وحدت، پیامدی برای پیوستگی عوامل تشکیل دهنده نیست، بلکه به صورتی ذاتی است و تمام اشکال فردی به‌نوعی محصول آن است (بورکهارت، ۱۳۶۵، ۸۶ و ۸۷). ازاین‌رو، مهم‌ترین رمز و راز برای یك هنرمند مسلمان، همان نحوه‌ی ظهور وحدت در کثرت و رجوع کثرت به وحدت به معنی توحید است. (اعوانی، ۱۳۷۵: ۳۴۰). باید گفت که هنر اسلامی از زیبایی‌شناسی اسلامی زندگی می‌گیرد که همین، خود مبحثی است اصلی برای بیان عرفان و هنرمند مسلمان چه به‌صورت دانسته یا به‌طور ندانسته از چنین دیدگاهی و با چنین منظری دست به آفرینش می‌زند (خزائی، ۱۳۸۲: ۲۷). ولی سرمنشأ وحدت‌بخش برای هنر اسلامی در هر زمان و هر مکان، باوجود همه اختلافاتی که در آن‌ها دیده می‌شود، همان بیان‌کننده حقایق درونی قرآن مجید است که درنتیجه حقایق اصلی و اساسی هستی می‌باشند (نصر، ۱۳۷۵: ۱۲).

به عقیده بورکهارت، هنر اسلامی نتیجه متجلّی شدن وحدت در ساحت کثرت و همین‌طور دستیابی به اندیشه توحیدی است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۴۲). همان‌طور که معماری اسلامی به‌روشنی و سادگی تمایل دارد (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۹- ۱۳۸)، معماری سنتی نیز به مستقیم‌ترین وجه، به‌واسطه داشتن تناوب در وزن‌ها و همچنین نقش‌مایه‌های هندسی، به‌نوعی نمایانگر وحدت در کثرت است (بورکهارت، ۱۳۶۵: ۱۳۴).

ولی در بر شمردن یا تعریف عوامل مهم زیبایی از نظرگاه بورکهارت، همانا وحدت، عدل و کرم از وجوه اصلی و اساسی زیبایی هستند و تقریباً معنا کننده زیبایی هستند. بنابراین اگر این کیفیت را به‌نوعی بتوان وحدت، توازن، هماهنگی و کمال نامید، هدف

و مقصود روشن‌تر می‌گردد، زیرا که در ساحت هنر، همانا عدالت به توازن و تعادل منجر می‌شود و سخاوت به کمال مبدل می‌گردد. وحدت نیز سرمنشأ تمام کمالات است. بنابراین اگر جمال درونی و باطنی و همچنین زیبایی ظاهری را که یکی ریشه در دیگری دارد، بتوان در نظر گرفت، درنتیجه فعالیت‌ها و اعمال بشری به همان تناسبی که با التزام به اسلام، به هماهنگی و وحدت برسند، می‌توانند محملی برای زیبایی باشند (بورکهارت: ۱۳۸۶: ۵۴). ازاین‌رو، این زیبایی نه‌تنها در هنر اسلامی بلکه در تمام کُنش‌های انسانی نیز وجود دارد. می‌توان گفت که همانا وحدت از لازمه‌های وجودی زیبایی و همین‌طور هنر است. زیرا هنری که نتواند بیان‌کننده وحدت باشد، دارای نقصان هستی و وجودی است.

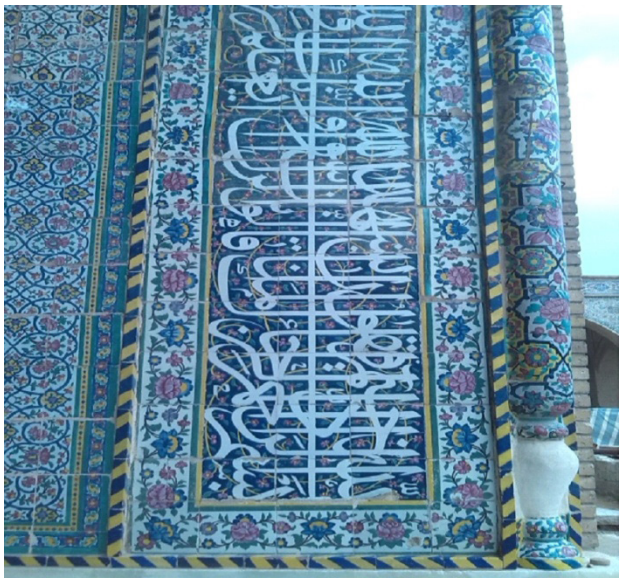
این شاخصه در اکثر بناها و معماری و هنر ایرانی در دوره اسلامی به‌وضوح دیده می‌شود. چنانچه به سقف شبستان جنوبی مسجد وکیل شیراز که در پشت ایوانی جنوبی مسجد قرار دارد، نگریسته شود، این شاخصه را در تزئینات کاشی‌کاری زیبایی که زیر سقف بکار برده شده است، می‌توان به‌روشنی مشاهده کرد؛ زیرا این نقوش به‌صورت کلمات «الله‌اکبر» و «محمد» و «علی» در قالب کاشی‌های هشت‌پر به‌صورت یک در میان با خط ثلث کوفی بنایی به رنگ مشکی بر زمینه‌ای سفید نوشته شده، حول نقطه وسط شمسه مرکزی بر روی مداری دایره‌وار جوری قرار گرفته که توجه ناظر را به دایره کوچک وسط شمسه سوق می‌دهد. حرکت رو به بالا و مرکز شمسه، در حقیقت همان نماد حرکت به سوی آسمان و خداست که نمایانگر همان بینش و نگرش وحدت در کثرت و کثرت در وحدت می‌باشد (تصویر ۱۰).

تصویر ۱۰. تجلی اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در نمای کاشی‌کاری زیر سقف شبستان جنوبی مسجد وکیل شیراز، (مأخذ: نگارندگان، ۱۳۹۵).

تجلّی زیبایی بصری آیات الهی به‌صورت کتیبه‌های خوشنویسی شده در مسجد وکیل شیراز

هنر بصری قرآن، بر اساس هنرهای بصری اسلامی است. تکرار زیاد کتیبه‌ها اسلامی برگرفته از قرآن مجید بر پهنه دیوارهای مساجد و همچنین سایر ابنیه، انسان را به

حقیقتی یادآور می‌سازد که تاروپود زندگی و حیات اسلامی از همین آیات قرآنی بافته شده است و همین‌طور ازلحاظ معنوی به قرائت قرآن، نماز، وردها و ذکرهایی متکی است که برگفته از همان آیات کتاب آسمانی است. اگر فیضی را که از قرآن مجید سرچشمه می‌گیرد بتوان یک ارتعاش معنوی به‌حساب آورد- زیرا کلامی مناسب‌تر از این برای تفسیر آن نیست، ازآنجاکه این نفوذ مقدس قرآنی هم معنوی است و هم مسموع- باید گفت هنر اسلامی به‌صورت ضروری باید آثار این ارتعاش را در خود داشته باشد. ازاین‌رو، هنر بصری اسلامی، همان انعکاس بصری کلام خداست (بورکهارت، ۱۳۷۲: ۷۶). زینت بخشیدن به بناهای اسلامی به‌وسیله کتیبه‌های خطی با آیات مقدس قرآنی و همچنین تزئینات اسلیمی، خود صورتی است بسیار زیبنده، از بیان مفاهیم و معانی روحانی جلال و جمال ذات قدسی پروردگار که با استفاده از هنر خوشنویسی اسلامی بر پهنه دیوارها و همچنین محراب مساجد، جلوه‌گری می‌کند. این قضیه در مسجد وکیل شیراز نیز بر روی کتیبه‌هایی که بر سردر، دیواره‌ها و ازاره‌های دو ایوان شمالی (طاق مروارید) و جنوبی آن به کار برده شده، به خوبی نمایان است. تصویر ۶ کاربرد خط ثلث را در کتیبه‌های کاشی‌کاری شده مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه را نشانگر ترکیبی است که مرتبط با نقوش تزئینات گیاهی و اسلیمی، بنابراین خوشنویسی در اینجا نه‌فقط عاملی است برای تزئین، بلکه بیشتر از آن زیبایی را هم به لحاظ صوری و محتوی در کتیبه‌های آیات قدسی کلام‌الله مجید در مساجد، متجلی می‌کند و هم از نظر معنوی به روحانیت و معنویت فضای داخلی مساجد می‌افزاید.



تصویر ۱۱. کاربرد خط ثلث به‌عنوان کتیبه کاشی‌کاری در معماری اسلامی، مسجد وکیل شیراز، دوره زندیه، (مآخذ تصویر: نگارندگان، ۱۳۹۵).

اکثر تزئینات بنایی که در سطوح خارجی و داخلی، بناهای اسلامی بکار رفته است، آیات قرآنی است. زیرا کتیبه‌های قرآنی موجود در مساجد، اغلب دربرگیرنده جملاتی

است که در رابطه با ایمان، باورها و اعتقادات مسلمانان است. این کتیبه‌ها، مردم را برای ادراک بهتر حضور الهی کمك می‌کنند و باعث توجه مردم به احساسات حاصل از پیدایش زیبایی روح می‌شوند (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۹۳). علاوه بر کتیبه‌ها و آیات قرآنی، در مسجد وکیل شیراز، کتیبه‌هایی نیز وجود دارند که به ذکر اسماءالله و نام‌های متبرک بزرگان دین و امامان (ع) در آن‌ها به شکل زیبایی متجلّی شده است. در این کتیبه‌ها، ضمن تجلّی اسماءالله و نام‌های متبرک بزرگان دین و امامان معصوم (ع) در صورت، به شکلی معناگرا، القاء کننده اصول توحید، نبوت و امامت به عنوان سه اصل از اصول پنج‌گانه دین اسلام و مذهب تشیّع بوده و این کتیبه‌ها، به صورت «محمد» و «علی» و «الله اکبر» به خط کوفی بنایی در سقف شبستان جنوبی و همچنین در دیواره پشت منبر اصلی، به شکلی زیبا متجلّی شده‌اند (تصویر ۸ و تصویر ۱۰).

نتیجه‌گیری

دوران زندیه را می‌توان به عنوان یکی از مهم‌ترین دوره‌های تاریخ هنر ایرانی در دوره اسلامی، نام برد که در ادامه روند معماری پرشکوه دوران صفویه بعد از دوره افشاریه شکل گرفت. یکی از شاهکارهایی که در دوره کریم‌خان زند در زمره آثار ارزشمند قرار گرفته، مسجد وکیل شیراز است. در این بنای بسیار ارزشمند دوره اسلامی می‌توان، به مفهوم و موجودیتی به نام زیبایی در سراسر این بنا، از جزء تا کل پیکره آن پی بُرد. تیتوس بورکهارت، ازجمله پژوهشگران و محققانی است که در حیطه اندیشه سنت‌گرایان، مطالعات گسترده‌ای در معماری و هنر اسلامی انجام داده است. در هنر اسلامی و به‌ویژه در معماری مسجد وکیل شیراز در دوره زندیه نیز با توجه پرسش اول و همچنین با در نظر گرفتن دیدگاه‌ها و نظریات تیتوس بورکهارت و با نظر به چگونگی ساخت وساز بنای آن، شاخصه‌های مهمی برای زیبایی‌شناسی معماری آن وجود دارد ازجمله شاخصه‌های مهم زیبایی‌شناسی در معماری و هنر اسلامی، می‌توان به تزئینات و مقرنس‌کاری در مسجد وکیل شیراز، گنبد در مساجد اسلامی، جایگاه محراب و همچنین منبر در مساجد اسلامی، رابطه صورت و معنا با زیبایی‌شناسی در معماری مسجد، قداست در هنر و معماری اسلامی، رمزپردازی در معماری مسجد، خلاء و فضای خالی در مسجد، تجلّی زیبایی همراه با حقیقت معناگرا در معماری مسجد، تجلّی اصل وحدت در کثرت و کثرت در وحدت در مسجد و تجلّی زیبایی بصری آیات الهی به صورت کتیبه‌های خوشنویسی شده در مسجد، اشاره کرد که در رابطه با مورد آخری با توجه به دیدگاه بورکهارت، «هنر بصری اسلامی، انعکاس بصری کلام قرآنی است» می‌توان شاهد این تجلّی زیبا به دو صورت یکی سوره‌ها یا آیه‌های کلام‌الله مجید و دیگری ادعیه و ذکرها و صلوات بر پیغمبر (ص) و امامان معصوم (ع) بر دیوارهای درونی و بیرونی مسجد وکیل شیراز، بود. در رابطه با جواب پرسش دوم می‌توان گفت که هرچند اکثر شاخصه‌های مهم زیبایی‌شناسی مساجد اسلامی

که در نظرگاه بورکهارت آمده در ساختار کلی مسجد وکیل شیراز نیز به‌نوعی به چشم می‌خورد، اما مسجد وکیل شیراز، فاقد دو عنصر گنبد و مناره است که در اکثر مساجد دوره اسلامی در ایران ساخته شده‌اند و جزئی از اجزاء تشکیل دهنده مساجد هستند. ولی طبق حدیث معروفی که از پیامبر اسلام (ص) ذکر شده: هر جایی که وقت نماز رسید، همان‌جا نمازت را بخوان زیرا که سرتاسر زمین برای تو مانند مسجد است، پس می‌توان نتیجه گرفت که بخش‌های مختلفی که امروزه به عنوان اجزاء تشکیل‌دهنده بیشتر مساجد اسلامی به ساختمان مسجد اضافه شدند، در حقیقت ملحقاتی بوده که بعداً در طول گذر زمان و گسترش معماری و هنر اسلامی و به‌ویژه معماری مساجد، اضافه‌شده و در مسجد وکیل شیراز نیز می‌توان شاهد اکثر این اجزاء و ملحقات اضافه شده بود. درنتیجه فقدان این دو مورد در مسجد وکیل شیراز، چیزی از ارزش‌های معنوی و زیبایی‌شناسی این مکان مقدس، جهت اقامه نماز، به عنوان یکی از شاهکارهای معماری و هنر اسلامی در دوره زندیه کم نمی‌کند.

تعارض منافع

بنابر اظهار نویسندگان، مقاله حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده است.

پی‌نوشت‌ها

1. Rene Guenon.

2. Ananda Kumaraswamy.

3. Frithjof Schuon.

۴. قبه الصخره در شهر اورشلیم (بیت المقدس) است که در میان سال‌های ۶۹ تا ۷۳ هجری (۶۹۲ ـ ۶۸۸ م) ساخته شده است.

۵. «الله نورالسموات و الارض مثل نوره کمشکوةٍ...»(نور/۳۵).

منابع و مأخذ

قرآن مجید

آزادی، مصطفی و تقی‌پور، ملیحه (۱۳۹۶). مقایسه ساختار فضایی_ عملکرد مسجد امام اصفهان و مسجد وکیل شیراز، *فصلنامه پژوهش‌های معماری اسلامی*، ۵(۱)، ۱۰۵ ـ ۱۲۳.

احمدی، محمدرضا؛ هوایی، فاطمه (۱۳۹۹). گذری بر ناگفته‌های مسجد وکیل شیراز. *پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی اسلامی*،۳(۸). ۴۹ ـ ۶۴.

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله (۱۳۸۰). *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*، ترجمهٔ حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاك.

اعوانی، غلامرضا (۱۳۷۵). *حکمت و هنر معنوی*، تهران: انتشارات گروس.

النیشابوری، مسلم‌بن‌الحجاج. (بی‌تا). *صحیح مسلم*. بیروت: دارالفکر.

بلخاری قهی، حسن (۱۳۸۸). مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی، دفتر اول و دوم: وحدت وجود وحدت شهود، *کیمیای خیال*، تهران: سوره مهر.

بهروزی، علینقی (۱۳۵۰). *تاریخچه و شرح آثار معماری و هنری مسجد جامع سلطانی وکیل*، شیراز: اداره کل فرهنگ و هنر استان فارس.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۰). *ارزش‌های جاودان در هنر اسلامی*، ترجمهٔ سید محمد آوینی، (درجاودانگی هنر)، تهران: انتشارات برگ.

بورکهارت، تیتوس، (۱۳۸۶)، *مبانی هنر اسلامی*، ترجمهٔ امیر نصیری، تهران: حقیقت.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۴۹). مدخلی بر اصول و روشهای هنر دینی، *مجله مباحثی در هنر دینی*، ج ۲. ترجمهٔ سید حسین نصر. تهران: چاپخانه سکه.

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

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۹). *هنر مقدّس، اصول و روش ها*، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: سروش.

بورکهارت (ب)، تیتوس (۱۳۷۶). *مبانی هنر اسلامی*، ترجمه و تدوین امیر نصری، تهران: انتشارات سروش.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۷۲). مبانی هنر معنوی، ترجمهٔ غلامرضا اعوانی، چاپ اول، تهران: دفتر مطالعات دینی هنر (حوزه هنری).

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۱). سهم هنرهای زیبا در تعلیم مسلمانان، ترجمهٔ سیدعلاءالدین طباطبایی، *فصلنامه خیال فرهنگستان هنر*، (۳). ۲۲ ـ ۳۳.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۴). معانی رمز و آیینه، ترجمهٔ احمدرضا قائم مقامی، در *مجموعه جام نو و می کهن*، گردآوری مصطفی دهقان، تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعه علوم انسانی.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۸). نقش هنرهای زیبا در نظام آموزشی اسلام، ترجمهٔ سید محمد آوینی، *سوره*، (۲). ۲۶ ـ ۳۲.

بورکهارت، تیتوس (۱۳۶۱). *ارزش های جاودان هنر اسلامی*، ترجمهٔ نصرالله جوادی‌پور، *نشر دانش*، (۱۱). ۲ ـ ۱۳.

حسینی‌فسایی، حاج میرزاحسن (۱۳۶۷). فارسنامه ناصری، جلد ۲. مصحح منصور رستگار فسایی، تهران: امیرکبیر.

حجازی، مهرداد؛ مهدی‌زاده، فاطمه (۱۳۹۳). رابطه معنا، زیبایی، شکل و سازه در معماری دوران اسلامی، پژوهش‌های معماری اسلامی، ـ (۲). ۷ـ ۲۲.

خزائی، محمد، (۱۳۸۲). *مجموعه مقالات اولین همایش هنر اسلامی*، تهران: انتشارات مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

رضایی، مسلم (۱۴۰۱). مطالعه توصیفی ـ تحلیلی نقوش هندسی در تزئینات معماری مسجد جامع وکیل شیراز، *فصلنامه هنرهای کاربردی*، ۲ (۲). ۵۸ـ ۸۶. Doi: 10.22075/aaj.2023.28143.1164

زمرشیدی، حسین (۱۳۷۴). *مسجد در معماری اسلامی*، چاپ اول. تهران: انتشارات کیهان.

سرتیپی پور، محسن (۱۳۸۷). بن مایه‌های هنر اسلامی در اندیشه تیتوس بورکهارت، *صفه*، ۱۷ (۲). ۹۱ ـ ۱۰۰.

شوان، فریتهوف (۱۳۸۳). رمزپردازی در هنر و طبیعت، *کتاب هنر و معنویت، مجموعه مقالات*، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۲۷ـ۱۳۶.

شایسته‌فر، مهناز (۱۳۸۷). *تزئینات کتیبه‌ای مسجد وکیل شیراز*، *کتاب ماه هنر*، شماره (۱۲۰)، ۶۴ـ ۷۵.

شایسته فر، مهناز (۱۳۸۴). *نگارگری و کتیبه نگاری در دوران تیموریان*، *هنر شیعی*، تهران: مؤسسه مطالعات هنر اسلامی.

شعبانی، رضا (۱۳۸۵). *کریم‌خان زند*. تهران: *دفتر پژوهش‌های فرهنگی*.

صدری، مریم. (۱۳۸۷). صورت و معنا در هنر دینی. *کتاب ماه هنر*، (۱۲۵). ۶۸ـ۷۵.

صفایی‌پور، هادی (۱۳۸۶). بررسی کیفیت رابطه شکل، سازه و معنا در معماری دوره صفوی، *اولین کنفرانس سازه و معماری*، تهران: پردیس هنرهای زیبای دانشگاه تهران.

عمید، حسن (۱۳۸۱). *فرهنگ عمید*، چاپ ۲۵، جلد ۲، تهران: امیرکبیر.

فارابی، ابونصر (۱۳۶۷). *شرح منظومه*، ترجمهٔ سید جعفر سجادی، تهران: انتشارات علمیه اسلامی.

فرصت‌الدوله شیرازی، سیدمحمدنصیر (۱۳۶۲). *آثارالعجم*، به‌کوشش علی دهباشی، تهران: فرهنگسرای یساولی.

گنون، رنه (۱۳۴۹). *بحران دنیای متجدد*، ترجمهٔ ضیاء الدین دهشیری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

لاری‌پور، نگین؛ دادور، ابوالقاسم (۱۳۹۸). تحلیل نشانه‌شناسی صورت و معنا در مسجد وکیل شیراز، *مطالعات هنر اسلامی*، سال ۱۱. (۳۳)، ۷۰ ـ ۹۷.

Doi: ۲۰۱۹/۹۱۵۵۷.ias/۱۰/۲۲۰۳۴

معین، محمد (۱۳۸۴). *فرهنگ فارسی، دوجلدی*، (ج ۱). تهران: انتشارات آدنا.

منصوری، سید امیر. تیموری، محمود (۱۳۹۴). نقد آرای سنت گرایان در زمینه هنر و معماری اسلامی با تأکید بر مفهوم سنت در تعریف معماری اسلامی، *فرهنگ معماری و شهرسازی اسلامی*، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، (۱)، ۱ـ۱۵. Doi: 10.29252/ciauj.1.1.1

محمدی، مریم (۱۳۷۸). مسجد وکیل شیراز، *دایره‌المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی*، جلد ۳. تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

مهرگان، حسین؛ محمدی بی سردره، ایمان (۱۳۹۴). بررسی تطبیقی مسجد شاه اصفهان و مسجد وکیل شیراز، *فصلنامه علمی مطالعات شهر ایرانی اسلامی*. ـ (۲۲)، ۷۹ ـ ۸۶.

نصر، سیدحسین (۱۳۸۸). *معرفت و معنویت*، ترجمهٔ ان شاالله رحمتی، تهران: انتشارات سهروردی.

نصر، سیدحسین (۱۳۷۵). *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ هاشم قاسمیان، تهران: دفتر مطالعات دینی.

هیلن برند، رابرت (۱۳۷۷). *معماری اسلامی*، ترجمهٔ ایرج اعتصام، چاپ اول، تهران: شرکت پردازش و برنامه‌ریزی.

Holy Quran

Ahmadi, Mohammad Reza; Hawai, Fatemeh (2019). “A review of the untold stories of the Vakil Mosque of Shiraz”. Research on Restoration and Iranian-Islamic Architecture, Year 3, No. 8. pp. 49-64. **[In Persian]**

Ardalan, Nader; Bakhtiar, Laleh (2001). "Sense of Unity: A Mystical Tradition in Iranian Architecture". Translated by Hamid Shahrokh. Isfahan: Khak Publishing. **[In Persian]**

Amid, Hassan (2002). "Amid's Culture". 25th edition. Volume 2. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Avani, Gholam Reza (1996). "Wisdom and Spiritual Art". Tehran: Gross Publishing. **[In Persian]**

Al-Nishaburi, Muslim ibn al-Hajjaj. (Bita). Sahih Muslim. Beirut: Dar al-Fikr. **[In Persian]**

Azadi, Mustafa; Taghipour, Malihe (2017). "Comparison of spatial structure-function of Imam Mosque of Isfahan and Vakil Mosque of Shiraz". Quarterly Journal of Islamic Architecture Research, Year 5. No. 14. pp. 105- 122. [In Persian]

Balkhari Qahi, Hassan (2009). "Mystical Foundations of Islamic Art and Architecture". First and Second Book: Unity of Existence, Unity of Perception. Chemistry of Imagination, Tehran: Surah Mehr. **[In Persian]**

Behrouzi, Alinaghi (1971). "History and Description of Architectural and Artistic Works of the Sultani Vakil Mosque". Shiraz: General Department of Culture and Art of Fars Province. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus, (2001), "sacred Art in East and West: Its principles and Methods", Translated by Lord Northbourne, united stases, Word Wisdom. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1991). "Eternal Values in Islamic Art. Translated by Seyyed Mohammad Avini", (The Permanence of Art), Tehran: Bargh Publications. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1987). "Fundamentals of Islamic Art", translated by Amir Nasiri, Tehran: Haghighat. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1969). "An Introduction to the Principles and Methods of Religious Art". Journal of Discussions in Religious Art, Vol. 2. Translated by Seyyed Hossein Nasr. Tehran: Sekeh Press. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1986). "Islamic Art of Language and Expression". Translated by Masoud Rajabnia. Tehran: Soroush. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1989). "Sacred Art, Principles and Methods". Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush. **[In Persian]**

Burckhardt (b), Titus (1997). "Foundations of Islamic Art". Translated and compiled by Amir Nasri. Tehran: Soroush Publications. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1993). "Foundations of Spiritual Art. Translated by Gholamreza Awani". First edition. Tehran: Religious Studies Office of Art (Art Department). **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1998). "The Contribution of Fine Arts in Muslim Education". Translated by Seyyed Alaeddin Tabatabaei. Quarterly Journal of the Art Academy, No. 3. pp. 22-33. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1995). "The Meanings of Symbols and Mirrors. Translated by Ahmadreza Ghaem-Maghami". In the collection of New and Old Cups, compiled by Mustafa Dehghan. Tehran: Institute for Research and Development of Humanities. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1989). "The Role of Fine Arts in the Islamic Educational System". Translated by Seyyed Mohammad Avini. Surah, No. 2. pp. 26 - 32. **[In Persian]**

Burckhardt, Titus (1982). "The Eternal Values of Islamic Art. Translated by Nasrollah Javadipour". Danesh Publishing. No. 11. pp. 2-13. **[In Persian]**

Farabi, Abu Nasr (1988). "Commentary on the Poem. Translated by Seyyed Jafar Sajjadi". Tehran: Islamic Seminary Publications. [In Persian]

Forsat al-Dawlah Shirazi, Seyyed Mohammad Nasir. (1983)." Athar al-Ajam. Edited by Ali Dehbashi". Tehran: Yasawali Cultural Center. **[In Persian]**

Guenon, Rene (1960). "The Crisis of the Modern World. Translated by Ziauddin Dehshiri". Tehran: University Press. **[In Persian]**

Hejazi, Mehrdad; Mehdizadeh, Fatemeh (2014). "Relation among Meaning, Aesthetics, Shape and Structure in Islamic Architecture of Iran". Islamic Architecture Research. -No. 2. pp. 7- 22. **[In Persian]**

Hosseini-Fasaei, Haj Mirza Hassan (1988). "Farsnameh Naseri". Vol. 2. Edited by Mansour Rastegar-Fasaei. Tehran: Amir Kabir. **[In Persian]**

Helen Brand, Robert, (1998)." Islamic Architecture. Translated by Iraj Etesam. First edition". Tehran: Pardazah and Planning Company. **[In Persian]**

Khazaei, Mohammad, (2003), "Proceedings of the First Islamic Art Conference", Tehran: Institute for Islamic Art Studies Publications. **[In Persian]**

Laripour, Negin; Dadour, Abolghasem. (2019). " Semiotic analysis of form and meaning in Vakil mosque in Shiraz". Studies in Islamic Art, Year 11. No. 33. pp. 70-97. Doi: 10.22034/ias.2019.91557. **[In Persian]**

Moein, Mohammad (2005). "Persian Dictionary, Two Volumes". (Vol. 1) TehranAdena Publications. **[In Persian]**

Mansouri, Seyed Amir. Teymouri, Mahmoud (2015). " Criticism on the Opinions of Contemporary Traditionalist in Islamic Art and Architecture", culture of Islamic Architecture and Urbanism Journal, Tabriz University of Islamic Art. Year 1. No. 1. pp. 1-15. Doi: 10.29252/ciauj.1.1.1. **[In Persian]**

Mohammadi, Maryam (2000). "Vakil Mosque of Shiraz". Encyclopedia of Historical Buildings in the Islamic Period. Volume 3. Tehran: Islamic Culture and Art Research Institute. **[In Persian]**

Mehregan, Hossein; Mohammadi Bi Sardareh, Iman (2015). "A Comparative Study of the Shah Mosque of Isfahan and the Vakil Mosque of Shiraz". Islamic Iranian City. -No. 22. pp. 79-86. **[In Persian]**

Nasr, Seyyed Hossein (2009)." Knowledge and Spirituality". Translated by: Insha Allah Rahmati. Tehran: Suhrawardi Publications. **[In Persian]**

Nasr, Seyyed Hossein (1996). "Islamic Art and Spirituality". Translated by Hashem Ghasemian; Tehran: Religious Studies Office. **[In Persian]**

Nasr. S. H. (1999). "The spiritual significance of Islamic Art", No 2, pp 141- 153.

Rezaee, Muslim (1973). "Descriptive-Analytical Study of Geometric Motifs in the Architectural Decorations of Jaame Vakil Mosque in Shiraz". Applied Arts Quarterly, Volume 2. No. 2. pp. 58-86. Doi: 10.22075/aaj.2023.28143.1164. **[In Persian]**

Sartipipour, Mohsen (2008). The Fundamental Motifs of Islamic Art in the Thought of Titus Burckhardt. Soffe. Volume 17. No. 2. pp. 91 - 100. **[In Persian]**

Shaabani, Reza (2006). Karim Khan Zand. Tehran: Cultural Research Office. **[In Persian]**

Safaeipour, Hadi (2007). Studying the quality of the relationship between form, structure and meaning in Safavid architecture. The first conference on structure and architecture. Tehran: Fine Arts Campus, University of Tehran. **[In Persian]**

Sadri, Maryam. (2008). "Form and Meaning in Religious Art. Book Mah Honar", No. 125. pp. 68-75. **[In Persian]**

Shaystefar, Mahnaz (2008). "Inscriptional Decorations of Vakil Mosque of Shiraz". Book Mah Honar, No. 120, 64-75. **[In Persian]**

Shaystefar, Mahnaz (2005).” Painting and Inscriptions in the Timurid Era, Shiite Art”. Tehran: Institute for Islamic Art Studies. **[In Persian]**

Schwan, Frithoff (2004). “Coding in Art and Nature”. Book Art and Spirituality. Collection of Articles. Tehran: Farhangestan Honar. pp. 136-127. **[In Persian]**

Zamarshidi, Hossein (1995). Mosque in Islamic Architecture. First edition.Tehran; Kayhan Publications. **[In Persian]**

منابع اینترنتی

http://www.shabestan.ir/detail/News/439782

https://www.karnaval.ir/things-to-do/vakil-mosque-shiraz#lg=1&slide=4

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.