Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering

Re-reading Conceptual Art in the Service of Manifesting Transcendent Concepts and Enhancing Spiritual Experience in Contemporary Mosque Architecture

1. Mahdi Shajie Gisoor: Department of Architecture, Bi.C., Islamic Azad University, Birjand, Iran

2. Ahmad Heidari*: Department of Architecture, Bi.C., Islamic Azad University, Birjand, Iran.

3. Reza Mirzaei: Department of Architecture, Bi.C., Islamic Azad University, Birjand, Iran

***Corresponding Author's Email Address: ahmad.heidari@iaubir.ac.ir**

How to Cite: Shajie Gisoor, M., Heidari, A., & Mirzaei, R. (2026). Re-reading Conceptual Art in the Service of Manifesting Transcendent Concepts and Enhancing Spiritual Experience in Contemporary Mosque Architecture. *Manifestation of Art in Architecture and Urban Engineering*, 4(1), 1-21.

Abstract:

The mosque, as the house of God and a symbol of the unity of Muslims, has always occupied a position beyond mere ritual function and has served as a domain for the manifestation of art, wisdom, and meaning. In the post-structuralist era, conceptual art, with its emphasis on idea and inner experience, has provided a unique capacity for the re-creation of architectural spaces through a contemporary expressive language. The aim of this study is to examine the limitations and possibilities of employing conceptual art within the physical and spatial structure of contemporary mosque architecture. This research seeks to answer the question of how the principles of conceptual art can be utilized in the design and construction of contemporary mosques, and what achievements architects in other countries have attained, as well as the extent to which they have succeeded in preserving symbols, identity, and the realm of meaning. The findings of this study indicate that the application of conceptual art in mosque construction has often been more successful in non-Islamic regions (such as Europe), where it has been more effective in attracting audiences without generating religious sensitivity. However, in Islamic countries—particularly those possessing a rich and distinctive tradition of Islamic architecture (such as Iran, Turkey, Syria, and Egypt)—the use of conceptual art must be approached with greater caution. This is because the mosque is inherently symbolic and structuralist in nature, whereas conceptual and contemporary art have emerged within a rhizomatic framework characterized by instability, Dadaist tendencies, and a lack of symbolic structure. Therefore, in the design of religious structures, especially mosques, through the application of conceptual art principles, greater attention must be paid to the ontological tension between traditional (sacred) art and conceptual art, in order to avoid the elimination of symbolic elements and an excessive focus on visual and material aesthetics.

Keywords: Contemporary mosques; Conceptual art; Qatar Modern Mosque; Putra Mosque, Malaysia; Sheikh Zayed Mosque, Abu Dhabi.

Received: 23 October 2025

Revised: 01 March 2026

Accepted: 08 March 2026

Published: 21 March 2026

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

تجلی هنر در معماری و شهرسازی

بازخوانی هنر مفهومی در خدمت تجلی مفاهیم متعالی و ارتقای تجربه معنوی در معماری مساجد معاصر

۱. مهدی شجیعی گیسور: دانشجوی دکتری، گروه هنر و معماری، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران

۲. احمد حیدری*: گروه هنر و معماری، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران. (نویسنده مسئول)

۳. رضا میرزایی: گروه هنر و معماری، واحد بیرجند، دانشگاه آزاد اسلامی، بیرجند، ایران

*پست الکترونیک نویسنده مسئول: ahmad.heidari@iaubir.ac.ir

نحوه استناددهی: شجیعی گیسور، مهدی.، حیدری، احمد.، و میرزایی، رضا. (۱۴۰۵). بازخوانی هنر مفهومی در خدمت تجلی مفاهیم متعالی و ارتقای تجربه معنوی در معماری مساجد معاصر. *تجلی هنر در معماری و شهرسازی*، ۴(۱)، ۲۱-۱.

چکیده

مسجد، به‌عنوان خانه خدا و نماد وحدت مسلمانان، همواره جایگاهی فراتر از عملکرد عبادی صرف داشته و عرصه‌ای برای تجلی هنر، حکمت و معنا بوده است. در دوران پساساختارگرایی، هنر مفهومی با تأکید بر ایده و تجربه درونی، ظرفیت بی‌بدیلی برای بازآفرینی فضاهای معماری در قالب بیانی معاصرداشته است. هدف پژوهش بررسی محدودیت‌ها و امکان بهره‌گیری از هنر مفهومی در کالبد معماری مساجد معاصر است. این پژوهش در پی پاسخ به این پرسش است که چگونه می‌توان در طراحی و ساخت مساجد معاصر از اصول هنر مفهومی بهره جست و تجارب معماران سایر کشورها چه دستاوردهایی داشته‌اند و تا چه حد در حفظ نمادها، هویت و عالم معنا موفق بوده‌اند؟ تحقیق حاضر به این نتیجه می‌رسد که بهره‌گیری از هنرهای مفهومی در ساخت مساجد، اغلب در سرزمین‌های غیراسلامی (مانند اروپا) موفق‌تر بوده و توانسته در جذب مخاطب (بدون ایجاد حساسیت مذهبی) موثرتر واقع شود. ولی در ممالک اسلامی، به خصوص در کشورهایی که دارای تمدن و صاحب سبک معماری اسلامی هستند (مانند: ایران، ترکیه، سوریه، مصر و...) کاربرد هنرهای مفهومی بایستی با احتیاط بیشتری صورت گیرد، چرا که مسجد نمادین و ساختارگرا است و هنرهای مفهومی و هنر معاصر در دنیای ریزوماتیک پدید آمده و شاکله آن ناپایدار، دادائیستی و غیرنمادین است. از این رو در طراحی سازه‌های مذهبی به خصوص مساجد با استفاده از اصول هنرهای مفهومی، بایستی به تضاد ماهوی هنر سنتی (مقدس) و هنر مفهومی دقت بیشتری به عمل آورد؛ به گونه‌ای که منجر به حذف نمادها و توجه بیش از حد به زیبایی‌های بصری و مادی نشود.

کلیدواژگان: *مساجد معاصر، هنر مفهومی، مسجد مدرن قطر، مسجد پوترا مالزی، شیخ‌زاید ابوظبی.*

تاریخ دریافت: ۱ آبان ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۱۰ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۱۷ اسفند ۱۴۰۴

تاریخ انتشار: ۱ فروردین ۱۴۰۵

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

مقدمه

در طول تاریخ مساجد علاوه بر عبادت، نقش‌های فرهنگی، آموزشی و اجتماعی داشته‌اند؛ اما در جوامع مدرن با چالش‌هایی مانند کاهش مشارکت مردمی و عدم تطابق با نیازهای جدید مواجه‌اند. عوامل متعددی مسجد را به یکی از مهمترین بناهای جهان تبدیل کرده است. « از دیدگاه عملکردی، مسجد محل نماز گزاردن؛ از منظر اجتماعی، محلی است که مسلمانان برای بحث در مورد امور خود گرد هم می‌آیند و از نگاه علمی، مسجد مکانی برای مطالعه بوده است. در نهایت، از دیدگاه معماری و زیبایی‌شناسی، مسجد چیزی زیباست که الهام‌بخش خلاقیت و مولد ایده است. در طول تاریخ، ویژگی‌های فیزیکی (مانند: مناره‌ها، گنبدها، طاق‌ها، ایوان‌ها و تزئینات اسلامی) در ساخت مساجد به کار رفت که در تقدس مساجد و در ادراک مردم سهم قابل توجهی داشته است (1).

با پیدایش کشورهای جدیدالتأسیس در قلمرو سرزمین‌های اسلامی که تازه از استعمار غرب خارج شده بودند و تمایل برخی از این کشورها به ساخت شهرها و سازه‌های مدرن، به خصوص «در دهه‌های پایانی سده بیستم و آغاز قرن بیست و یکم میلادی، منجر به تقاضاهایی برای طراحی‌های مساجد فراگیرتر و مدرن‌تر شده است (2). در این کشورها، تمایل به ساخت بناهای مذهبی با استفاده از الگوهای معماری نوین بیشتر از کشورهای اسلامی با تمدن و یا معماری منحصر به فرد خود می‌باشند.

در مواجهه با جریان‌های فکری و زیبایی‌شناختی جهان معاصر، پرسش از چگونگی بازنمایی این مفاهیم قدسی در قالب‌های هنری نوین مطرح می‌گردد. هنر مفهومی، با گذر از فرم محض و تأکید بر ایده، فرآیند و تجربه مخاطب، رویکردی است که می‌تواند در خدمت این بازنمایی قرار گیرد؛ مشروط بر آنکه ماهیت ابزاری آن همواره در خدمت غایت معنوی فضا حفظ شود. مسئله محوری این پژوهش، دو وجهی است: از یک سو، شناسایی ظرفیت‌های نهفته در هنر مفهومی برای بیان غیرمستقیم، نمادین و شمایلی مفاهیم انتزاعی دینی (نظیر وحدانیت، نور الهی، عظمت، آرامش) است. از سوی دیگر، تشخیص و ارائه چارچوب‌هایی است که مانع از تقلیل فضای مسجد به یک گالری هنری یا مکان صرفاً اجتماعی شده و حریم قداست و جهت‌گیری آن به سوی قبله و تعالی را پاس دارد.

در جوامع مدرن، تغییرات سبک زندگی، شهرنشینی گسترده و کاهش تعاملات اجتماعی سنتی، موجب کاهش مشارکت عمومی در فعالیت‌های مسجد شده است (3). بسیاری از مساجد همچنان به شیوه‌های سنتی طراحی و مدیریت می‌شوند که ممکن است نتوانند انتظارات نسل جدید را برآورده سازند. در این میان، هنر مفهومی به عنوان یکی از جریان‌های نوین در هنر معاصر، پتانسیل قابل‌توجهی برای بازتعریف فضاهای مذهبی و ایجاد تعامل بیشتر میان مسجد و جامعه دارد (4).

سئوالات اصلی این پژوهش را می‌توان چنین عنوان نمود: ۱- چه محدودیت‌ها و امکاناتی در استفاده از هنرهای مفهومی در ساخت مساجد وجود دارد؟ ۲- رابطه‌ی هنر و معماری اسلامی با هنر و معماری معاصر چیست و تجربیات معماران معاصر در ساخت مساجد معاصر با بهره‌گیری از هنرهای مفهومی چه موفقیت‌ها و یا موانعی داشته‌اند؟

روش تحقیق

در این پژوهش، فرایند تحقیق به صورت گام به گام و با استفاده از یک رویکرد ترکیبی (کیفی و کمی) انجام شده است. در گام نخست، دیدگاه‌های نظریه‌پردازان مرتبط با موضوع تحقیق بررسی و تحلیل شدند. این بخش شامل جمع بندی مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی است.

در چارچوب نظری تحقیق، مولفه‌هایی استخراج شده‌اند که بر اساس آن‌ها میزان تحقق غایت پژوهش بررسی می‌شود. مراحل تحلیل داده‌ها، تحلیل در دو سطح انجام گرفته است. در سطح کیفی، داده‌های متنی و تصویری هر مسجد، با استفاده از چارچوب تحلیلی ۶ مؤلفه‌ای، کدگذاری شدند. مؤلفه‌ها عبارتند از: تقلیل‌گرایی و تمرکز بر ذات مفهوم؛ نقش نور به مثابه نماد و ماده؛ تعامل معنادار (نه صرفاً فیزیکی)؛ استفاده نمادین از ماده و بافت؛ تلفیق متن (کتیبه، آیات) به عنوان بخشی از مفهوم فضا؛ ایجاد تداوم فضایی بین درون و بیرون (شفافیت). سپس کدها در ذیل هر مؤلفه دسته‌بندی و مضامین اصلی استخراج گردیده‌اند. در سطح کمی-توصیفی، برای عینیت‌بخشی به تحلیل‌های کیفی، یک پرسشنامه ارزیابی مبتنی بر مؤلفه‌های چارچوب تحلیل توسط ۵ متخصص (۲ معمار متخصص در معماری اسلامی، ۲ پژوهشگر هنر دینی و ۱ عالِم دینی آشنا با هنر) تکمیل گردید. از آنان خواسته شد میزان تحقق هر مؤلفه را در هر مسجد در مقیاس لیکرت (۱ تا ۵) ارزیابی کنند. میانگین نمرات به عنوان شاخصی کمکی برای مقایسه تطبیقی قدرت بیان مفاهیم در مساجد مورد استفاده قرار گرفت. این روش ترکیبی، امکان تحلیل عمیق محتوایی را همراه با کاهش سوگیری‌های صرفاً شخصی فراهم می‌سازد.

هدف پژوهش بررسی و تحلیل مساجد تازه تأسیس با رویکرد بهره‌گیری از هنرهای مفهومی در ممالک اسلامی است. گرچه مساجد زیادی مورد اشاره و بررسی قرار گرفته‌اند؛ ولی قلمرو تحقیق مساجد در کشورهای تازه تأسیس و یا کشورهایی است که در نیمه دوم قرن بیستم استقلال خود را بدست آورده‌اند و سعی در استفاده از الگوهای جدید معماری در ساخت اماکن مذهبی (مساجد) هستند. از آنجا که دستیابی به پلان و نقشه بناهای مدرن و معاصر در کشورهای اسلامی با دشواری همراه است. از این رو در وهله اول مساجدی در اولویت قرار می‌گیرند که اطلاعات تصویری و یا نقشه‌هایی از آن‌ها در دسترس باشد. بر این اساس، چهار مسجد پوترا (مالزی)، شیخ‌زاید (امارات)، گوک‌تپه (ترکمنستان) و مسجد مدرن قطر به عنوان نمونه انتخاب شدند.

پیشینه پژوهش

پیشینه مطالعات را می‌توان در دو دسته کلی جای داد: نخست، پژوهش‌هایی که به نقش هنر و معماری در فضاهای مذهبی، به ویژه مساجد، می‌پردازند و دوم، تحقیقاتی که مبانی نظری هنر مفهومی و معنویت را بررسی کرده‌اند.

در حوزه نخست، کاظمی (۱۳۹۷) در مقاله «بازآفرینی فضاهای مذهبی با رویکرد هنر معاصر» با روش توصیفی-تحلیلی نشان داد که رویکردهای هنر معاصر می‌توانند در بازآفرینی کالبدی مساجد مؤثر باشند؛ هرچند این مطالعه به ابعاد عمیق فلسفی و معنوی این رابطه کمتر پرداخت (5). در ادامه، رحمانی (۱۳۹۸) در پژوهشی با عنوان «نقش طراحی معماری در افزایش تعامل اجتماعی در مساجد شهری»، با روشی کمّی و پیمایشی بر تأثیر فرم فضا بر افزایش مشارکت اجتماعی تأکید کرد، اما کارکرد ذاتی مسجد به عنوان مکان معنوی در آن کمرنگ دیده شد. احمدی و همکاران (۱۴۰۰) در کتاب «بهره‌گیری از هنر مفهومی در معماری فضاهای مذهبی» با رویکردی نظری، امکان استفاده از هنر مفهومی در مساجد را بررسی کردند، اما این اثر فاقد چارچوبی تحلیلی برای سنجش نمونه‌های عینی بود (6). حسینی (۱۳۹۵) نیز در مقاله «جایگاه نور و رنگ در ایجاد فضای معنوی در مساجد معاصر» به روش کیفی، تأثیر این دو عنصر را بر تجربه معنوی کاربران تحلیل کرد که نقطه عزیمت مناسبی برای پژوهش حاضر محسوب می‌شود (6). از دیگر تحقیقات داخلی می‌توان به مطالعه نوری (۱۴۰۱) با عنوان «مفهوم‌گرایی در معماری اسلامی: از سنت تا مدرنیته» اشاره کرد که با رویکرد تاریخی به تحول مفاهیم معماری پرداخت، اما فاقد معیاری برای ارزیابی آثار معاصر بود (7). همچنین، عباسی (۱۴۰۰) در کتاب «مساجد و فضاهای چندمنظوره» کارکردهای اجتماعی مساجد را بررسی نمود (8)، علوی (۱۳۹۶) تأثیر معماری تعاملی بر

مشارکت را سنجید. با این وجود، عمده این پژوهش‌ها یا بر بعد کارکردی-اجتماعی معماری متمرکز بوده‌اند یا صرفاً به بیان کلیاتی درباره هنر معاصر بسنده کرده‌اند و کمتر مطالعه‌ای به صورت نظام‌مند به تلفیق مبانی نظری هنر مفهومی با حکمت هنر اسلامی و ارائه چارچوبی برای ارزیابی عمق معنایی مساجد معاصر پرداخته است.

در حوزه دوم، مبانی نظری هنر مفهومی کتاب‌ها و مقالاتی نوشته شده که شالوده هنرمفهومی را شکل می‌دهد. از جمله این کتاب‌ها می‌توان به «هنر مفهومی» (9) که به گونه‌ای تبیین شده که نگاهی سکولار و گاه انتقادی به نهادهای سنتی دارد و کتاب «غیرمادی‌سازی شیء هنری» (10) را نام برد. همچنین مقاله‌ای تحت عنوان «بررسی مؤلفه‌های دلبستگی به مکان در معماری دانشکده هنر» به برخی مفاهیم هنرهای مفهومی در طراحی معماری اشاراتی شده است (11). جونز کتابی تحت عنوان «پدیدارشناسی معماری مذهبی» نوشته که البته تمرکز آن بر نمونه‌های مسیحی بوده است (12). از سوی دیگر، استیمسون و آلبرو در اثر «هنر مفهومی و نقدهای وارده بر آن» مبانی نظری هنر مفهومی را گردآوری کردند که چارچوب نظری بخشی از این تحقیق را تشکیل می‌دهد (13). همچنین، سید حسن نصردر کتاب «هنر اسلامی و معنویت» به بنیادهای حکمی و عرفانی هنر اسلامی را با عمق فلسفی بی‌نظیری تشریح کرد (14-16). نقطه کانونی خلا پژوهشی، فقدان مطالعه‌ای است که به طور نظام‌مند، اصول هنر مفهومی (تأکید بر ایده، تقلیل فرم، تعامل، متن‌محوری) را با مبانی زیبایی‌شناسی اسلامی (نظیر نظریه نور سهروردی، مفهوم فیض و تجلی در عرفان ابن‌عربی، و تمثیل‌گرایی در هنرهای سنتی) پیوند زده و الگویی برای بازخوانی معماری مساجد معاصر ارائه دهد. پژوهش حاضر با پرکردن این خلأ، نوآوری خود را در تلفیق میان‌رشته‌ای مبانی هنر مفهومی معاصر با حکمت هنر اسلامی و ارائه چارچوبی تحلیلی برای ارزیابی مساجد مدرن بر مبنای عمق معنایی (و نه صرفاً زیبایی‌شناسی فرمال) قرار می‌دهد.

مبانی نظری

در مبانی نظری تحقیق، به موضوعاتی مانند هنر مفهومی، حکمت و هنر اسلامی و مدل مرکز-محور و مرکز-پیرامون پرداخته شده و مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است.

هنر مفهومی: از فرم به ایده

پساساختارگرایی در نیمه دوم دهه ۱۹۶۰ م در انگلستان و آمریکا آغاز شد (17). در بطن آن و در دنیای ریزوماتیکی که به تدریج پدید می‌آمد، هنرهای مفهومی شروع به رشد نمودند. هنرمندان مفهومی ادعا می‌کردند که هنر بیشتر در ایده هنرمند جای گرفته تا در اثر نهایی. این هنرمندان ایده یا مفهوم را مؤلفه تعیین کننده اثر هنری می‌انگاشتند و برخی از آن‌ها ابژه هنری را یکسره حذف کردند (18). هنر مفهومی محصول شبکه‌ای از ایده‌های انتقادی بود که اغلب در ستیز با مدرنیسم فرمگرا مطرح شده بودند. اشکال اولیه هنر مفهومی عموماً بر محور زبان و با ساختارشکنی در شئی هنری تولد یافت و موضوع آن در ابتدا مسائل درونی هنر همانند رسانه، ساختار و زیبایی شناسی با نوعی نگاه انتقادی به تاریخ هنر بود. هنرمندان ایرانی نیز به تدریج با این مفاهیم آشنا شدند و ابتدا سعی کردند از هنرهای مفهومی را در آثار تجسمی خود بهره جویند. برخی از پژوهشگران، نمایشگاه "اولین گام جدی و رسمی جهت نمایش آثار هنر مفهومی در ایران" که در سال ۱۳۸۰ ه.ش بر پا شد؛ را نخستین نمایشگاه هنر مفهومی در ایران می‌دانند (4).

در مجموع مولفه‌های اصلی هنر مفهومی عبارتند از : تأکید بر ایده، فرآیند و تجربه مخاطب به جای مهارت فنی و زیبایی‌شناسی‌صوری (10, 19). تقلیل‌گرایی[1] به عنوان ابزاری برای زدودن حواس‌پرتی و رسیدن به ذات مفهوم (20)؛ نقش زبان، متن و نشانه در انتقال معنا؛ تعامل به عنوان بخشی از تکمیل اثر هنری. در اینجا باید تصریح شود که تعامل در هنر مفهومی غربی عمدتاً فکری-انتقادی است.

حکمت و زیبایی‌شناسی در هنر اسلامی: از صورت به معنا

فرم و عناصر اساسی یک مسجد، نه در متن قرآن و نه در حدیث تعریف و توصیف نشده‌اند. به نوعی، سجاده نماز که به سمت قبله یا مکه است را می‌توان به عنوان کوچکترین فضای معماری که توسط مؤمن در عمل نماز ساخته و شکل داده می‌شود، درک کرد. این سجاده تمام عناصر ضروری و اساسی یک مکان مقدس را متحد می‌کند و بر آن‌ها دلالت دارد: خلوص، تمرکز و ایده ارتباط و همدلی (21).

نگاه اسلامی به هنر نه به عنوان آفرینش، بلکه به عنوان کشف و تجلی حقیقتی از پیش موجود است (14-16). در حکمت و هنر اسلامی مباحثی مثل نور، وحدت در کثرت یا کثرت در عین وحدت، فضای مثبت و منفی یا خلا و پر که مورد توجه محققان قرار گرفته است. نور به عنوان محوری‌ترین استعاره در حکمت اسلامی و معماری اسلامی (نور به مثابه عقل اول، علم، زیبایی و هدایت) (16, 22). وحدت در کثرت در آثار اسلامی و به خصوص تزیینات هندسی به صورت تکرار ریتمیک، نه برای تزئین صرف، بلکه برای نشان دادن نظم کیهانی و وحدت در پس کثرت ظاهری جهان نمایش داده می‌شود (23). فضای مثبت و منفی، خلأ و پر نیز به شکل فضای خالی (حیاط، گنبد خالی) شکل می‌شود که به عنوان مکانی برای حضور معنا، نه صرفاً فقدان فرم عمل می‌کند.

مفهوم نماد[2] در هنر اسلامی نیز جایگاه بصری والایی دارد. هر صورت مادی، نشانه‌ای است از حقیقتی متعالی. اینجا می‌توان به نظریه علامه طباطبایی درباره مراتب وجود و یا سهروردی درباره نور و ظل اشاره کرد (24). پیرس در مبحث نشانه‌شناسی خود، سه اصطلاح شاخص، شمایل و نماد را به کار می‌برد (25). شاخص[3] رابطه علّی یا وجودی (مثلاً دود نشانه آتش). در معماری، جهت قبله یک شاخص قدرتمند است. شمایل[4] به معنای شباهت صوری (مثلاً شکل یک درخت) است. فرم گنبد شمایلی از آسمان است. نماد[5] از نظر وی به مفهوم رابطه مبتنی بر قرارداد و تفسیر (مثلاً کبوتر نماد صلح) است.

تقاطع نظری: هنر مفهومی در آینه حکمت اسلامی

در این جا، وجوه اشتراک و افتراق دو سنت فکری بررسی گردیده و زمینه برای چارچوب تحلیلی مقاله فراهم می‌شود. اشتراک در گذر از صورت در هر دو رویکرد دیده می‌شود و به گونه‌ای، از صورت محض فراتر می‌روند. هنر مفهومی به سوی ایده و هنر اسلامی به سوی معنای باطنی می‌رود، چرا که ذات آن قدسی است. همان‌طور که گفته شد، سجاده نماز که به سمت قبله یا مکه است، کوچکترین فضای معماری را شکل می‌دهد که توسط مؤمن در عمل نماز ساخته و درک می‌گردد.

[1] Minimalism
[2] Symbol
[3] Index
[4] Icon
[5] Symbol

چارچوب نظری تلفیقی پژوهش

بر اساس تقاطع نظری فوق، این پژوهش برای تحلیل مساجد، چارچوبی شش‌مؤلفه‌ای را پیشنهاد می‌کند که هم ریشه در مبانی هنر مفهومی دارد و هم توسط حکمت هنر اسلامی غنا می‌یابد: ۱-تقلیل‌گرایی و تمرکز بر ذات مفهوم: (برگرفته از هنر مفهومی) با هدف زدودن حواس‌پرتی و تقویت توجه به معنا (مفهومی مشابه در عرفان اسلامی) (20, 23). ۲-نور به مثابه نماد و ماده اصلی بیان: (پیوند نور در حکمت اسلامی با ماده‌گرایی هنر مفهومی) (16, 22). ۳-تعامل معنادار و تأملی: (توسعه مفهوم تعامل در هنر مفهومی به سمت تجربه درونی و سلوک) (22, 26). ۴-استفاده نمادین و مفهومی از ماده و بافت: (فراتر از عملکرد سازه‌ای یا تزئین صرف) (23). ۵-تلفیق متن (کتیبه، آیات) به عنوان بخشی از مفهوم فضا: (نقش زبان در هر دو سنت) (19). ۶-خلق تداوم و شفافیت بین درون و بیرون: (گشودگی به سوی عالم معنا یا طبیعت به مثابه مخلوق)(اردلان و بختیار، ۱۳۸۰). این چارچوب، نقشه راه برای تحلیل نمونه‌ها در بخش یافته‌ها خواهد بود.

مدل مرکز-محور، الگوی مسجدِ مرکز[1] و مدل مرکز-پیرامون[2]

مدل مرکز-محور یا به عبارتی پایتخت محور، بیشتر معطوف به تمدن‌های قدرتمند دوران اسلامی (مانند: صفویه، عثمانی و غیره) است. در این مدل، در مرکز و یا پایتخت آن حکومت اسلامی، الگویی از معماری رواج می‌یابد که به سایر نقاط تسری می‌یابد و به گونه‌ای سبکی رایج می‌شود که در مرکز و توسط حکام پایتخت نشین تثبیت شده است. برای مثال الگویی در معماری که توسط معمار سنان به کار رفت، سبک معماری عثمانی گردید که در بسیاری از مناطق تحت تصرف عثمانی‌ها (حتی در شبه جزیره بالکان) چند سده استفاده شد (27). نمونه دیگر چنین مدل‌های مرکز-محور را می‌توان در سبک‌های معماری اسلامی مشاهده کرد که پیرنیا آن‌را به سبک‌های خراسانی، رازی، آذری، اصفهان طبقه‌بندی نمود. پیرنیا در سبک‌شناسی خود گاه مستقیم به مرکز (مانند سبک رازی و اصفهان) و گاه به منطقه پیدایش (مانند خراسانی و آذری) سبک معماری انتساب داشته است (28). به هر روی پیرنیا نیز از مدل مرکز-محور تبعیت کرده است و سبک یک دوره یا مقطع زمانی را، به مرکز پیدایش آن حکومت منسوب داشته است. در تاریخ هنر بیشتر به مدل مرکز-محور توجه می‌شده است.

از بطن مدل مرکز-محور، مدل مساجدِ مرکز(پایتخت) پدید آمد. در این الگو، ایده‌های زیبایی‌شناسی از مرکز تولید هنری سرچشمه می‌گیرند، که در دوره‌ای خاص و برای منطقه‌ای خاص [مثل عثمانی، صفوی]، رواج یافته است. برای مثال، الگوی مسجدی در استانبول (دوره عثمانی) می‌تواند به یک مرجع در طول دوره عثمانی تبدیل گردد (27). برای توضیح بیشتر در استان‌های بالکان امپراتوری عثمانی می‌توان مساجدی یافت که اقتباس‌های زیادی از مساجد استانبول (مسجد-مرکز یا پایتخت) نموده است، مانند مسجدی که توسط غازی خسروبیگ، نوه سلطان بایزیددوم در بوسنی در سال ۱۵۳۱م ساخته شده است. این مجموعه شامل تمام عناصر یک معماری عثمانی است: در کنار مسجد، یک عمارت، مدرسه، خانقاه، دو مقبره، حمام قرار دارد و شبیه مساجد استانبول است (29).

در پایان دوره ساختارگرایی یعنی دهه ۱۹۶۰م؛ دوره‌ی قهرمان محور به پایان رسد و به عبارتی دیگر کلان روایت‌ها تعیین کننده معنا محسوب نمی‌شوند. با پیدایش مفاهیم پست مدرنیسم؛ نظریه‌ای تحت عنوان چارچوب نظریه مرکز-پیرامون شکل گرفت، البته بنیان این نظریه جدید نمی‌باشد. در مدل مرکز-پیرامون، نبایستی فقط به آثار خلق شده در مرکز [این مرکز می‌تواند پایتخت یک حکومت باشد یا یک اثر شاخص] توجه نمود؛ بلکه برای تأیید و مشروعیت آثار خلق شده، بایستی آثار پیرامون [مناطق همجوار] را در نظر گرفت (27). یکی از پیشگامان این رویکرد آندره گرابار است که در مطالعه خود با عنوان «هنر عصر موین

[1] Mosques of Central
[2] Central-Periphery Model

در اروپا شرقی (30). به این نظریه اشاره کرد. همچنین نیکوس‌حاجی‌نیکولا (که بیشتر به خاطر رویکرد جامعه‌شناختی‌اش شناخته می‌شود) است، او نیز به «هم به مرکز هنر و هم به پیرامون هنر» اعتقاد دارد؛ و گفتمان غرب‌محور و مرکزگرا را مورد نقد قرار می‌دهد. او درباره گفتمان غرب–محور یا مرکز–محور می‌گوید: «این باور که غالب در ایالات متحده و اروپا رواج دارد، هر چیزی که خارج از این مناطق [پایتخت یا مرکز اثر هنر] تولید می‌شود را صرفاً بی‌ارزش می‌داند و در بهترین حالت، آن را به عنوان یک هنر عامیانه خوب یا مطلوب تلقی می‌کنند» (31). نظریه مرکز–پیرامون بیشتر در دهه‌های اخیر برای اهمیت بخشیدن به بناهای دور از مرکز(پایتخت) و توجه به عناصر معماری بومی و محلی به کار رفته در اثر، شکل گرفته و اهمیت یافت.

تجارب ساخت مساجد معاصر با بهره‌گیری از هنرهای مفهومی

در دهه‌های پایانی قرن بیستم و آغاز قرن بیست و یکم در ممالک اسلامی، به خصوص کشورهای تازه تاسیس که بیشتر آن‌ها، در نیمه دوم قرن بیستم از استعمار غرب رهانیده شده بودند، بیشتر تمایل به ساخت مساجدی فراگیرتر و مدرن‌تر با بهره‌گیری از هنرهای مفهومی داشته‌اند (2). این تقاضاها بیشتر از آن روی است که آن‌ها در جستجوی کسب تجارب نوین در ساخت مساجدی هستند و تمایلی به استفاده از الگوی سنتی که بیشتر متعلق به کشورهای قدرتمند و قدیمی‌تر اسلامی بوده، نداشتند و به عبارتی در تلاش برای ایجاد یک مدل ملی و مستقل هستند.

در ترکیه، معمار برجسته ترک، بهروز چینیجی (۱۹۳۲–۲۰۱۱) در سال ۱۹۸۵، مسجد مجلس ملی آنکارا را طراحی کرد. کولترمن درباره وی نوشت «آثار چینیجی ناگزیر باید در تمام کتابچه‌های راهنمای معماری مدرن یافت شود» (32). هیئت داوران شیوه انتزاعی و تکه‌تکه شدن عناصر معماری سنتی مساجد را از ابتکارات طرح چینیجی دانستند. در طراحی وی، دیوار قبله کاملاً شیشه‌ای است به گونه‌ای که نمازگزاران را به طبیعت نزدیک‌تر می‌کند (21).

معمار بوسنیایی، یاشارویچ[1] بر این باور است که «مسجد نباید گنبد یا مناره داشته باشد: تنها الزامی که در متن قرآن آمده این است که فضا باید به سمت مکه باشد؛ یعنی مکه مکرمه، مقدس‌ترین شهر اسلام و زادگاه پیامبر باشد و این اصل الزام‌آور است و با طرح‌های خلاقانه می‌توان مساجد را با فرم‌های مختلف ساخت» (21). البته هدف یاشارویچ از طراحی مساجد جدید، رهایی از انحصار سبک معماری عثمانی در بوسنی بوده است.«او در طراحی مسجد پِنزبِرگ، از نقوش تزئینی معماری اسپانیایی، جنوب ایتالیا و هند گرفته تا عناصر سنت سنگتراشی محلی باواریایی و کوهستانی بهره می‌گیرد. کل مفهوم طراحی مسجد پنزبرگ را می‌توان در کلمات زیر خلاصه کرد: طراحی از مرکز به فضای بیرونی. یاشارویچ از طریق نورپردازی پیشرفته مسجد، با نور آبی منعکس شده در فضای بیرونی، می‌خواست ارتباط جامعه اسلامی با محیط اجتماعی اطراف آن را برجسته کند» (شکل ۱و ۲) (21).

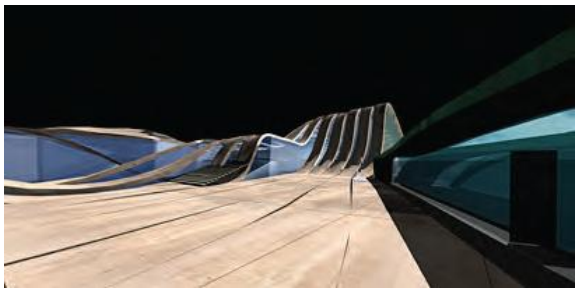
شکل ۱– نمایی از مسجد پنزبرگ، بوسنی(https://www.weast-mag.com/alen-jasarevic)

[1] Jašarević

شکل۲- برشی از مسجد پنزبرگ، بوسنی(https://www.weast-mag.com/alen-jasarevic)

زاها حدید در مسابقه‌ی سال ۲۰۰۰.م برای ساخت مجموعه مسجد استراسبورگ طرحی ارائه می‌کند که ناصر رباط این پروژه را این گونه توصیف می‌کند. او (زاها حدید) از فرم‌های سیال خاص خود برای پوشاندن کل مجموعه، شامل یک مسجد و فضاهای مختلف برای یک مرکز اجتماعی، استفاده کرده و به آن‌ها نمادگرایی عمیقی بخشیده است که آیین‌های صوتی اسلامی را به شکل‌های موج‌دار بر اساس تجسم امواج صوتی واقعی صدای مؤذن که اذان می‌گوید، ترجمه می‌کند (شکل۳). نوارهای بتنی مواج که کل مجموعه را تعریف می‌کنند، به طور متناوب با شکاف‌های باز و شیشه‌ای که کل فضای داخل را با نور طبیعی، یکی دیگر از نمادهای قدرتمند و جهانی الهی، غرق می‌کنند، جایگزین می‌شوند (33).

در کنار این اشارات، ارتباطی استعاری با جریان منحنی خوشنویسی عربی وجود دارد که توسط خطوط سیال ساختمان‌ها القا شده و در حکاکی‌های خوشنویسی واقعی داخل آن تجسم یافته است. این ارجاع به نوبه خود با منحنی‌های موج‌دار رود راین که در نزدیکی آن جریان دارد، طنین‌انداز می‌شود و به مسجد حس مکان می‌دهد. در نهایت، این ورودی‌های استراسبورگ نمایانگر دو مسیری هستند که مفاهیم مساجد معاصر اروپایی عموماً دنبال می‌کنند: از یک سو، مطابق با طراحی یکپارچه اروپایی-اسلامی و معاصر، و از سوی دیگر، سنتی و عجیب و غریب از طریق واردات اشکال خارجی» (34).



شکل۳- مجموعه مسجد استراسبورگ، زاها حدید، ۲۰۰۰.م-(https://www.zhfoundation.com/collections/la-grande-mosquee-de-strasbourg/)

آزرا آکشامیجا را در طول چند سال گذشته به توسعه مجموعه‌ای از پروژه‌های هنری با عنوان "مساجد پوشیدنی" ترغیب کرده است: لباس‌هایی که می‌توانند به فضاهای نماز مینیمال تبدیل شوند. مساجد پوشیدنی یک وسیله مذهبی قابل حمل است که آکشامیجا از طریق آن سعی کرده است شکل رایج از یک مسلمان به عنوان یک "دیگری" بیگانه (منظور مسلمانی در سرزمین اروپایی یا غیرمسلمان) را ساختارشکنی کند، در حالی که تنوع اشکال مورد استفاده او، تفاسیر یکپارچه غالب از اسلام را به چالش کشیده است. نماهای فردی مختلف مکان-محور و شخص-محور (مسجد عشایری، مسجد دیرِندِل، مسجد بازمانده) نمایانگر تجربیات

و نیازهای خاص مهاجران مسلمان ساکن در زمینه‌های جغرافیایی، فرهنگی و سیاسی مختلف است. لباس‌های آکشامیجا به طور بی‌پایانی قابل تغییر هستند و به کاربران خود کمک می‌کند تا به طور روان‌تری بین هویت‌های مختلف تغییر کنند: سکولار و مقدس؛ سنتی و معاصر؛ مادی و معنوی، و به پیچیدگی‌های یک دنیای جهانی درهم‌تنیده می‌پردازند (35).

آکشامیجا در طراحی فضای داخلی نمازخانه قبرستان آلتاخ (شکل۴)، یک اتاق طلایی و نورگیر را طراحی کرد که صنایع چوبی منطقه را با زیبایی‌شناسی اسلامی ترکیب می‌کند تا محیطی آرام و طبیعی ایجاد کند[1]. این اثر نمونه‌ای زیبا از تلفیق خلاقانه بین سنت بومی و زیبایی‌شناسی اسلامی است. این پروژه‌ها، چه در مقیاس یک ساختمان و چه در مقیاس یک بدن؛ فضایی را برای تصور جهان به شکلی متفاوت ایجاد می‌کنند (35).

شکل۴-نمازخانه آلتاخ در اتریش (35)

مرکز اسلامی ریجِکا (۲۰۱۲)، که پس از جنجال‌های متعدد مربوط به مکان و ارتفاع مناره آن، ساخته شد، از ویژگی‌های مجسمه‌سازی بیشتری برخوردار است، این مجموعه توسط دوشان ژامونجا (۲۰۰۹-۱۹۲۸) هنرمند و معمار یوگسلاوی طراحی شده است.

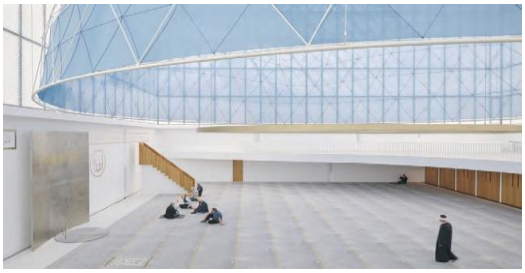
شکل۵- ورودی اصلی معماری مسجد ریجکا در زاگرب، ۲۰۱۲.م(https://pogledaj.to/drugestvari/rijecka-dzamija-najljepsa-u-europi/)

همچنین مرکز اسلامی لیوبلیانا در اسلوونی توسط معمار به نام‌های بِوک و پِروویچ در سال ۲۰۱۱ .م ساخته شد. ارزش این پروژه بر اساس نظر ناقدان این گونه فرض شده که الگوهای تاریخی را تکرار نمی‌کند. طرح بِوک و پِروویچ شامل یک مسجد با امکانات وضو و یک مناره، یک ساختمان آموزشی، یک دفتر، یک مجتمع مسکونی، پارکینگ زیرزمینی، یک رستوران و یک سالن ورزشی است. این طرح علاوه بر مکانی برای عبادت، مکانی برای اجتماع و معاشرت جامعه اسلامی محلی نیز فراهم می‌کند. این ساختمان با یک پالت مصالح ملایم مشخص می‌شود که در آن رنگ سفید نما و بتن با رنگ روشن در هماهنگی با هم کار

[1] https://news.mit.edu/2014/azra-Akšamija-creating-community-amid-conflict (11.1.2021.)

می‌کنند. از موزاییک برای کف و سرامیک استفاده شده است تا فضایی با بافت غنی ایجاد شود، در حالی که چوب پنل‌ها و درها تضاد مشخصی با معماری ایجاد می‌کنند[1].

این پروژه، شخصیتی گرم و انسانی به آن می‌بخشد. یک جلوه متمایز از گنبد آبی آن ناشی می‌شود که توسط IKB[2] رنگ‌آمیزی شده است و مطالعات مقدماتی دقیق تیم معماری را اثبات می‌کند (شکل ۶). ایو کلاین، هنرمند مشهور فرانسوی، در جستجوی رنگی بود که به بهترین شکل، حالتی از معنویت مطلق را نشان دهد، این رنگ را با همکاری شیمیدانان در دهه ۱۹۵۰ طراحی کرد. گنبد، به عنوان جلوه نمادین و بصری غالب، در یک مکعب شیشه‌ای، به شکل سازه‌ای پارچه‌ای آبی آویزان، معلق است که به طور نامحسوس، خاطره سنت عشایری قرون اولیه اسلام را تداعی می‌کند و همچنین یادآور یک سجاده (سجاده) است که به سمت کعبه کشیده شده است (21).



شکل۶-گنبد آبی مجموعه اسلامی لیوبلیانا، اسلوونیا-(https://eumiesawards.com/heritageobject/islamic-religious-and-cultural-centre/)

شکل۷-نمای بیرونی مجموعه اسلامی لیوبلیانا، اسلوونیا -(https://eumiesawards.com/heritageobject/islamic-religious-and-cultural-centre)

[1] https://www.designboom.com/architecture/guilherme-da-rosa-bevk-perovic-islamic-centerljubljana-10-29-2019/ (11.01.2021.)
[2] (International Klein in Blue

شکل۸-نمای چوبی یک خانه سنتی مسلمانان در بوسنی هرزگووین (21)

مجموعه لیوبلیانا هیچ اشاره مستقیمی به اشکال معماری کلاسیک مساجد عثمانی وجود ندارد. هیئت داوران این طرح را به عنوان ترکیبی از زبان انتزاعی معماری معاصر اروپایی که منعکس کننده شکل مکعبی مدرن است، توصیف نموده است، اما اشاره ظریفی به الگوهای سنتی نیز در آن وجود دارد. الگوی توری روی نمای مسجد، کنایه‌ای به تزئینات چوبی موجود در خانه‌های سنتی بوسنیایی است (شکل ۷و ۸)، که قسمت مردانه را از زنانه خانه جدا می‌کند و بنابراین برای بوسنیایی‌هایی که اکثریت جماعت لیوبلیانا را تشکیل می‌دهند، بسیار خاطره‌انگیز است (21).

تحلیل داده‌ها

تحلیل داده‌ها با روش کیفی و کَمّی منجر به استخراج مضامین و الگوهای کلیدی در رابطه با چگونگی به‌کارگیری هنر مفهومی در خدمت تجلی مفاهیم متعالی و ارتقای تجربه معنوی در چهار مسجد منتخب گردید. یافته‌ها در دو سطح ارائه می‌شوند: نخست، تحلیل کیفی محتوایی بر اساس چارچوب شش‌مؤلفه‌ای پژوهش و دوم، نتایج ارزیابی کمّی متخصصان که به عینیت‌بخشی و اولویت‌بندی این تحلیل‌ها کمک می‌کند (جدول ۱). در اینجا برخی برداشت‌های اولیه از مفاهیم صوری را مورد تحقیق و تبیین قرار می‌گیرد و در نتیجه‌گیری به جمع‌بندی تحلیل داده‌ها دست خواهیم یافت.

هنر مفهومی می‌تواند به خلق نمایه‌ها[1] و شمایل‌های[2] جدید برای مفاهیم همیشگی کمک کند. مثلاً، نورپردازی هوشمند در مسجد قطر می‌تواند نمایه‌ای معاصر از حالت روحانی باشد، و فرم پارامتریک آن شمایل جدیدی از کثرت منظم ارائه دهد.

جدول ۱. معرفی نمونه‌های آماری مورد مطالعه

نام مسجد	موقعیت جغرافیایی	ویژگی‌های برجسته معماری	ظرفیت و مساحت	توضیحات	سال ساخت	شکل
مسجد پوترا	پوتراجایا، مالزی	– گنبد صورتی منحصربه‌فرد . – ترکیب معماری مالایی و اسلامی . – موقعیت در کنار دریاچه مصنوعی.	ظرفیت حدود ۱۵۰۰۰ نفر . مساحت: ۱.۳ هکتار.	با گنبد صورتی و موقعیت کنار دریاچه، ترکیبی از زیبایی طبیعی و طراحی اسلامی ارائه می‌دهد.	۱۹۹۹	

[1] Indices
[2] Icons

مسجد شیخ زاید	ابوظبی، امارات متحده عربی	– مرمر سفید ایتالیایی . – لوسترهای کریستالی بزرگ . – بزرگ‌ترین فرش دستباف جهان	ظرفیت بیش از ۴۰۰۰۰ نفر . مساحت: ۲۲ هکتار.	یکی از باشکوه‌ترین مساجد جهان است که تأکید بر عظمت و تجملات معماری دارد.	۲۰۰۷
مسجد گوک‌تپه	عشق‌آباد، ترکمنستان	– گنبد طلایی بزرگ . – نقوش سنتی ترکمنی . – نمایی از معماری کلاسیک اسلامی	ظرفیت حدود ۷۰۰۰ نفر . مساحت: ۳ هکتار.	با گنبد طلایی و نقوش سنتی، ارتباط عمیق با فرهنگ ترکمنی دارد.	۲۰۱۵
مسجد مدرن قطر	دوحه، قطر	– طراحی مینیمالیستی – نورپردازی مدرن – استفاده از مصالح پیشرفته	ظرفیت حدود ۳۰۰۰ نفر . مساحت: متغیر.	نمایانگر نوگرایی و مدرنیته در طراحی مساجد است که بر تکنولوژی و کاربردی بودن تمرکز دارد.	۲۰۱۷

شکل ۱- شکلی از چهار مسجد مورد مطالعه در یک قاب

مولفه تقلیل‌گرایی و تمرکز بر ذات مفهوم

یکی از مولفه‌های هنرهای مفهومی به خصوص هنر مینیمال تقلیل‌گرایی است. هدف آن حذف تزیینات و فرم‌های اضافی و به نوعی ساده نمودن طرح‌ها و خطوط است. در مسجد مدرن قطر اوج تقلیل‌گرایی مفهومی را نمایش می‌دهد. حذف تزئینات پرجزئیات و استفاده از فرم‌های سیال و پارامتریک، ذهن را از حواس‌پرتی‌های بصری رها کرده و به سوی مفاهیم انتزاعی‌تر مانند سیالیت، بی‌کرانی و وحدت در کثرت (نمادپردازی از تلالو نور در شن‌های بیابان) هدایت می‌کند. این رویکرد با ذات هنر مفهومی که بر ایده بیش از فرم تأکید دارد، همخوانی عمیقی دارد. بنای دیگر، مسجد شیخ زاید در تقابل با این مؤلفه قرار می‌گیرد.

اگرچه در استفاده از تکنولوژی مدرن است، اما رویکرد آن عمدتاً تجمل‌گرا و افزودنی است. تمرکز بر غنای بصری، جزئیات پیچیده و عظمت فیزیکی، اگرچه نفس‌گیر است، اما ممکن است به جای هدایت به تمرکز درونی، منجر به انفعال حسی شود. مسجد پوترا مالزی، رویکردی متعادل دارد. فرم کلی ساده و امروزی است، اما با به‌کارگیری رنگ و مصالح طبیعی (گرانیت صورتی، چوب) و ادغام با منظره دریاچه، مفهومی آرام‌بخش و زمینی از وحدت با طبیعت را به عنوان مخلوق خدا ارائه می‌دهد. در حالی‌که مسجد گوک‌تپه کمترین میزان تقلیل‌گرایی مفهومی را دارد و کاملاً در چارچوب بازتولید فرم‌های کلاسیک و تزئینات غنی سنتی (کاشی‌کاری‌های طلایی) قرار می‌گیرد. مفهوم‌پردازی آن بیشتر از طریق زبان نمادین شناخته‌شده تاریخی صورت می‌گیرد تا ایده‌پردازی معاصر.

مولفه نور به مثابه نماد حکمت و ماده اصلی بیان

مسجد مدرن قطر

نور در بنا از حالت کارکردی صرف خارج شده و به رسانه اصلی بیان مفهومی تبدیل می‌شود. سیستم نورپردازی هوشمند و تغییر رنگ بر اساس مناسبت‌ها (مثلاً نور آرام آبی برای اوقات تأمل، نور طلایی برای اعیاد)، تلاشی برای تبدیل نور به نماد حالات معنوی و القای هیئات مختلف عبادی است. این امر با مفهوم نور انوار در حکمت اسلامی قابل مقایسه است.

در مسجد شیخ زاید ابوظبی، نور به عنوان نماد تجلی و شکوه الهی به کار رفته است. بازتاب نور در سنگ مرمر سفید و آب‌نماهای گسترده، فضایی از تلألؤ و بی‌کرانی خلق می‌کند که یادآور آیات قرآنی درباره نور الهی است. با این حال، شدت و فراگیری آن ممکن است جنبه‌ای نمایشی پیدا کند.

در مسجد پوترا مالزی، نور طبیعی نقش کلیدی دارد. بازی نور خورشید از طریق پنجره‌ها و انعکاس آن بر آب دریاچه و سنگ‌های صورتی، فضایی آرام، زنده و هماهنگ با چرخه طبیعی روز می‌سازد که نمادی از نظم و رحمت الهی در عالم است. مسجد دیگر گوک‌تپه ترکمنستان است در این بنا، نور بیشتر نقش تأکیدکننده و روشن‌گر فرم‌های معماری و تزئینات را دارد. نورپردازی یکنواخت داخلی، شکوه گنبد طلایی و کاشی‌کاری‌ها را آشکار می‌سازد، اما به عنوان یک مفهوم مستقل و محوری کمتر ظاهر می‌شود.

مؤلفه تعامل معنادار و تأملی (در برابر تعامل فیزیکی صرف)

در مسجد مدرن قطر با ایجاد فضاهای سیال و چندمنظوره، امکان تعامل فعال ذهنی را فراهم می‌کند. فرد در مواجهه با فرم‌های غیرمتعارف و نورپردازی پویا، به تأمل و جست‌وجوی معنا دعوت می‌شود. این، تعاملی است که در سطح ادراک و حس‌درونی اتفاق می‌افتد. مسجد دیگر مسجد پوترا مالزی، تعامل از نوع همنشینی آرام با طبیعت است. فضای باز، دسترسی به دریاچه و استفاده از مصالح طبیعی، مخاطب را به توقف، مشاهده و درون‌گریزی در دل مخلوقات خدا تشویق می‌کند. سومین بنا، مسجد شیخ زاید ابوظبی است؛ تعامل غالب از جنس حیرت و تحسین در برابر عظمت است. مخاطب بیشتر در موضع یک تماشاگر قرار می‌گیرد تا یک مشارکت‌کننده تأملی. این فضا بیشتر الهام‌بخشِ تواضع در برابر بزرگی خداوند است.

چهارمین بنا، مسجد گوک‌تپه ترکمنستان است که تعامل، بیشتر از جنس بازشناسی و اطمینان خاطر از طریق الگوهای آشناست. فرد در فضایی کاملاً شناخته شده و نمادین قرار می‌گیرد که احساس تعلق و پیوند با سنت را تقویت می‌کند.

سه مولفه تلفیق متن، استفاده نمادین از ماده و شفافیت

تحلیل این مؤلفه‌ها نشان می‌دهد که مسجد مدرن قطر در استفاده نمادین از مواد (بتن نرم شده، شیشه) برای بیان مفاهیم جدید پیشتاز است، اما حضور مستقیم متن (کتیبه) در مقایسه با آثار سنتی کمرنگ‌تر است. شفافیت در آن به صورت بصری (نور) و نه فیزیکی (گشودگی) وجود دارد.

مسجد شیخ زاید در تلفیق متن (کتیبه‌های عظیم) با معماری بی‌نظیر است و مواد (مرمر، طلا) نماد پاکی و ارزشمندی هستند. مسجد پوترا مالزی شفافیت فیزیکی و بصری قوی با محیط طبیعی خود دارد. مسجد گوک‌تپه ترکمنستان بر استفاده نمادین از مواد سنتی (کاشی، طلا) و تزئینات خطی تأکید دارد.

نتایج ارزیابی کمّی توسط متخصصان

برای عینیت‌بخشی به تحلیل‌های کیفی فوق، از ۵ متخصص (معماری اسلامی، هنر دینی، علوم دینی) خواسته شد تا میزان تحقق غایت اصلی پژوهش (کاربرد هنر مفهومی در خدمت تجربه معنوی عمیق) را در هر مسجد، بر اساس شاخص‌های استخراج‌شده از چارچوب نظری، در مقیاس ۱ (کمترین) تا ۵ (بیشترین) ارزیابی کنند. میانگین نمرات به شرح جدول زیر است.

جدول ۲. ارزیابی کمّی مساجد منتخب بر اساس مؤلفه‌های چارچوب پژوهش (میانگین نمره از ۵ توسط ۵ متخصص)]

مؤلفه‌های ارزیابی	مسجد مدرن قطر	مسجد پوترا (مالزی)	مسجد شیخ زاید (ابوظبی)	مسجد گوک‌تپه (ترکمنستان)
تقلیل‌گرایی و تمرکز بر ذات مفهوم	۴.۶	۳.۸	۲.۴	۲.۰
نور به مثابه نماد و ماده اصلی بیان	۴.۴	۴.۰	۴.۸	۳.۰
تعامل معنادار و تأملی	۴.۲	۴.۲	۳.۴	۲.۸
استفاده نمادین و مفهومی از ماده و بافت	۴.۰	۳.۶	۴.۶	۴.۲
تلفیق متن به عنوان بخشی از مفهوم فضا	۳.۲	۳.۰	۴.۸	۴.۸
خلق تداوم و شفافیت بین درون و بیرون	۳.۸	۴.۶	۳.۲	۲.۶
میانگین کل امتیاز	۴.۰	۳.۹	۳.۹	۳.۲

با تلفیق یافته‌های کیفی و کمّی، می‌توان رتبه‌بندی زیر را از منظر عمق مفهومی و پیشرو بودن در به‌کارگیری هنر مفهومی برای اهداف معنوی ارائه داد. مسجد مدرن قطر با کسب بالاترین امتیاز در سه مؤلفه از چهار مؤلفه ارزیابی (به جز حفظ حرمت)، به عنوان پیشروترین نمونه در این زمینه شناسایی شد. این بنا نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با گذر از فرم‌های تاریخی و استفاده از زبان انتزاعی معاصر (پارامتریسم، نورپردازی پویا)، مفاهیمی چون وحدت، سیالیت زمان عبادت و حضور نور الهی را به‌گونه‌ای نو بازتعریف کرد. چالش اصلی آن، حفظ تعادل دقیق بین این نوآوری‌ها و حریم بی‌چون و چرای فضای عبادی است.

مسجد پوترا مالزی، به عنوان نمونه متعادل و زمینه‌گرا قرار می‌گیرد. این مسجد نشان می‌دهد که هنر مفهومی لزوماً نباید پیچیده یا تکنولوژی محور باشد. تقلیل فرم، ادغام با طبیعت به عنوان آیینه جمال الهی، و ایجاد حس آرامش توأم با تأمل، راهکار موفق این بناست. این مسجد در عین معاصر بودن، کمترین تعارض را با برداشت‌های سنتی از حرمت مسجد دارد.

مسجد شیخ زاید ابوظبی، اگرچه از نظر فناوری و شکوه بصری بی‌نظیر است، اما از منظر این پژوهش به عنوان نماده تداوم شکوه سنتی با ابزار مدرن ارزیابی می‌شود. مفهوم‌پردازی در آن بیشتر تکمیل‌گرا و نمایشی است تا تقلیل‌گرا و تأملی. با این حال، در انتقال حس عظمت الهی و به‌کارگیری هنرهای سنتی (کتیبه، فرش) در مقیاسی جدید بسیار موفق عمل کرده است.

مسجد گوک‌تپه (ترکمنستان)، به عنوان نماد پایبندی تمام‌عیار به سبک سنتی شناخته می‌شود. این مسجد نشان می‌دهد که صورت‌های سنتی خود حامل عمق معنایی هستند، اما نوآوری مفهومی چندانی در خلق نشانه‌های معاصر برای مفاهیم ازلی ارائه نمی‌دهد. کارکرد آن بیشتر حفظ و تقویت حافظه جمعی از طریق زبان نمادین آشناست.

نتیجه‌گیری

هنر مفهومی پس از دهه ۱۹۶۰. م، به مرور در بسیاری از آثار هنرهای تجسمی و سپس معماری به کار برده شد. در دنیای ریزوماتیک، مفاهیم تکه‌تکه و خرد شده و آثار هنری ناپایدار گردیدند و دیگر تمایلی به ساخت آثار ماندگار و موزه‌ای به وجود نیامد. هنر به مثابه سرگرمی در آمده و خبری از کلان روایت و شخصیت‌های مرکز محور یا قهرمان–محور نیست. هنر مفهومی دارای مولفه‌هایی است که بتواند معنا را در فرم‌های نوین به نمایش در آورد. این پژوهش شش مولفه هنرهای مفهومی را در ساخت مساجد نوین بهره گرفته است. این مولفه‌ها عبارتند از: تقلیل گرایی و تمرکز بر ذات مفهوم، مولفه نور و تأثیر روحانی آن، تعامل معنادار و تأملی، تلفیق متن، استفاده نمادین از ماده و شفافیت. این مولفه‌ها در چهار مسجد پوترا مالزی، شیخ زاید ابوظبی؛ مسجد مدرن قطر و مسجدگوگ تپه ترکمنستان به بحث و نظرسنجی از متخصصان گذارده شدند. تمامی این مساجد در کشورهای تازه تأسیس قرار دارند که بنا به شرایط سرزمینی خود امکان بهره‌گیری از هنرهای مفهومی در ساخت مساجد نوین برای آن‌ها فراهمتر است. دستاورد این پژوهش در دو قسمت تفکیک می‌شود، تحلیل نخست برپایه نظرسنجی از پنج متخصص معماری اسلامی، هنر دینی و علوم دینی و تحلیل از زاویه دید هنر مفهومی است. نتایج نشان می‌دهد که هنر مفهومی نه از طریق افزودن جذابیت‌های بصری یا کارکردهای اجتماعی صرف، بلکه از مسیر بازتعریف رابطه میان فرم، ماده، نور و فضا با ایده‌های محوری دینی، می‌تواند پویایی معنوی ایجاد کند. برای نمونه در مولفه تقلیل‌گرایی و تمرکززدایی از صورت، همان‌گونه که در مسجد مدرن قطر مشاهده شد، حذف تزئینات پرجزئیات و استفاده از فرم‌های انتزاعی و پارامتریک، ذهن نمازگزار را از انباشت نشانه‌های آشنا رها کرده و به تأمل در ذات مانند بی‌کرانی، وحدت در کثرت یا سیالیت زمان مقدس سوق می‌دهد. این رویکرد، هنر مفهومی را از یک زیبایی‌شناسی افزوده به یک روش شناخت تبدیل می‌کند. در مبحث نور؛ نمونه‌های موفق (به ویژه قطر و پوترا) مشخص شدند. در این آثار، قالب نورپردازی هوشمند و نمادین (قطر) که حالات مختلف عبادی را القا می‌کند، و چه در شکل بازی نور طبیعی با آب و سنگ (پوترا) که نظم و رحمت الهی در طبیعت را یادآور می‌شود، نور به عنوان یک نمایه معاصر از «نور الهی» تجلی می‌یابد.

بخش دوم تحلیل از زاویه دید هنر سنتی به موضوع می‌نگرد و نتیجه می‌گیرد که بهره‌گیری از هنرهای مفهومی در ساخت مساجد، اغلب در سرزمین‌های غیراسلامی (مانند اروپا) موفق‌تر بوده و در جذب مخاطب (بدون ایجاد حساسیت مذهبی) موثرتر بوده است. ولی در ممالک اسلامی، به خصوص در کشورهایی

که دارای تمدن و صاحب سبک معماری اسلامی هستند (مانند: ایران، ترکیه، سوریه، مصر و...) کاربرد هنرهای مفهومی بایستی با احتیاط بیشتری صورت گیرد، برای مثال ساخت مسجد ملی آنکارا توسط معمار مشهور چینیجی، به رغم زیبایی‌های بصری و عمیق حسی که ایجاد کرده است[1]، شیوه انتزاعی او و تکه‌تکه نمودن عناصر معماری سنتی یک نوع تداعی سکولاریزم و توجه بیش از حد به فرم و مادیات را القاء می‌کند و یا در طرح آکشامیجا، تحت عنوان مساجد پوشیدنی که سعی در طراحی مسجد با ایده پوشش اسلامی و مقیاس بدن استفاده کرده است. در حالی که مسجد یک بنای نمادین است و در بافت ساختارگرایانه، هویتی کلان روایت دارد و همان‌طور که در نظریه مرکز-محور توضیح داده شده، نمایشگر قدرت حاکم مرکزی اسلامی است. از این رو کاربرد هنرهای مفهومی، تضاد با ساختارگرایی دارد و ممکن است موجب حذف نمادها، تغییر فرم عناصر نمادین، توجه بیش از حد به زیبایی‌های بصری و مادی و از میان بردن مفاهیمی مانند حس تعلق به مکان می‌شود.

مشارکت نویسندگان

این مقاله برگرفته از رساله دکتری " مهدی شجعی گیسور " با عنوان " نقش و تحلیل عناصر پایدار معماری،در شکل گیری و تحول در فرم فضای مساجد با رویکرد معاصر سازی" است که به راهنمایی دکتر " احمد حیدری" و مشاوره دکتر " رضا میرزایی " در سال ۱۴۰۴ در دانشگاه "دانشگاه آزاد اسلامی" واحد " بیرجند" ارائه شده است.

تشکر و قدردانی

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

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافعی وجود ندارد.

حمایت مالی

این پژوهش حامی مالی نداشته است.

موازین اخلاقی

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

خلاصه مبسوط

[1] چنان که معمار عرب، ناصر رباط نیز بر این باور است که مفهوم هنرهای اسلامی عموماً با مفهوم معاصر بودن ناسازگار (از منظر ماهوی) تلقی شده است.

Extended Abstract

Introduction

Mosques have historically functioned as multifaceted institutions extending beyond ritual worship to encompass social, educational, and cultural dimensions. Their architectural form has consistently embodied a synthesis of aesthetics, symbolism, and spirituality, thereby shaping a layered experiential encounter with sacred space . In contemporary contexts, however, mosques increasingly face challenges related to declining social engagement and limited responsiveness to evolving urban and cultural dynamics. These transformations, intensified by rapid urbanization and shifts in lifestyle patterns, have necessitated a re-examination of mosque architecture to better align with contemporary societal expectations (5).

Simultaneously, the emergence of conceptual art within the intellectual framework of post-structuralism has introduced new paradigms centered on idea, process, and audience experience rather than formal aesthetics alone. Originating in the late 1960s in Europe and the United States, conceptual art redefined artistic production by privileging meaning over materiality (17). This shift is further articulated in seminal works emphasizing the dematerialization of the art object and the primacy of concept over form (10, 19). Such an approach offers potential for reinterpreting architectural space—particularly religious environments—through a contemporary expressive language.

However, the integration of conceptual art into mosque architecture introduces a fundamental tension. Islamic art and architecture are grounded in metaphysical principles such as unity (tawhid), symbolic representation, and transcendence. These principles are deeply articulated in the works of scholars such as Seyyed Hossein Nasr, who emphasizes that Islamic art is not an act of creation but a manifestation of pre-existing divine truths (14-16). In contrast, conceptual art often emerges from secular, critical, and sometimes anti-structuralist frameworks, characterized by instability, abstraction, and non-symbolic expression (13).

This dichotomy raises critical questions regarding the compatibility of conceptual art with the symbolic and sacred nature of mosque architecture. While conceptual art emphasizes reduction, interaction, and linguistic or process-oriented meaning, Islamic architecture relies on symbolic forms such as domes, minarets, and geometric ornamentation to convey metaphysical realities (23). The notion of light as both a material and symbolic element further exemplifies this intersection, as it serves as a central metaphor in both conceptual art and Islamic cosmology (16, 22).

Recent architectural experiments—particularly in newly established or post-colonial Islamic societies—have attempted to reconcile these paradigms by adopting innovative design approaches. These efforts reflect a broader aspiration to develop independent architectural identities distinct from traditional center-oriented models (27). Nevertheless, existing research has largely focused either on functional-social aspects of mosque architecture or on theoretical discussions of contemporary art, with limited systematic integration of conceptual art principles and Islamic aesthetic philosophy (7, 8).

Accordingly, this study seeks to bridge this gap by examining how conceptual art can be employed within contemporary mosque architecture without compromising its symbolic and spiritual essence, and by evaluating the extent to which such integration enhances or undermines the manifestation of transcendent concepts (32).

Methods and Materials

This research adopts a mixed-methods approach combining qualitative interpretive analysis with quantitative descriptive evaluation. In the initial phase, a comprehensive review of theoretical literature related to conceptual art, Islamic aesthetics, and contemporary mosque architecture was conducted to establish a conceptual framework.

A six-component analytical model was developed to evaluate the manifestation of conceptual art principles in mosque architecture. These components include: reductionism and focus on essence, the role of light as symbol and material, meaningful interaction, symbolic use of materials and textures, integration of text (such as inscriptions), and spatial continuity between interior and exterior.

In the qualitative phase, selected case studies were analyzed through textual and visual data. The sample included four contemporary mosques: Putra Mosque (Malaysia), Sheikh Zayed Mosque (United Arab Emirates), Goktepe Mosque (Turkmenistan), and Qatar Modern Mosque. These cases were selected based on accessibility of architectural documentation and their representation of diverse design approaches in contemporary Islamic contexts.

Each case was coded according to the six analytical components, and thematic patterns were extracted. In the quantitative phase, a structured questionnaire based on the analytical framework was administered to five experts, including architects specializing in Islamic architecture, scholars of religious art, and a religious authority. Respondents evaluated each component using a five-point Likert scale. Mean scores were calculated to facilitate comparative analysis across case studies.

This integrated methodology enabled both in-depth conceptual interpretation and empirical validation, thereby enhancing analytical rigor and reducing subjective bias.

Findings

The findings reveal significant variation in the extent to which conceptual art principles are successfully integrated into contemporary mosque architecture. Quantitative results indicate that non-traditional mosques—particularly those influenced by global or non-Islamic contexts—achieved higher scores in components such as reductionism, spatial continuity, and innovative use of light.

For instance, the Qatar Modern Mosque demonstrated strong performance in reductionism and conceptual abstraction, minimizing traditional architectural elements while emphasizing spatial experience. Similarly, the Putra Mosque exhibited moderate success in integrating symbolic materials and maintaining a balance between tradition and innovation.

In contrast, mosques such as Sheikh Zayed Mosque scored highly in symbolic richness and traditional aesthetics but showed limited alignment with conceptual art principles, particularly in terms of reductionism and interactive engagement. The Goktepe Mosque presented a hybrid model, combining conventional forms with selective conceptual elements.

Qualitative analysis further indicates that conceptual art is more effectively implemented in contexts where architectural traditions are less rigidly established. In such settings, designers have greater flexibility to experiment with form, material, and spatial organization without encountering resistance from cultural or religious expectations.

Conversely, in regions with deeply rooted Islamic architectural traditions, the application of conceptual art tends to be more conservative. Architects often retain conventional elements such as domes and minarets while incorporating conceptual features in subtle or peripheral ways.

Overall, the data suggest that while conceptual art can enhance spatial experience and attract broader audiences, its application remains uneven and context-dependent.

Discussion and Conclusion

The results of this study highlight a fundamental ontological tension between conceptual art and traditional Islamic architecture. Conceptual art, rooted in post-structuralist and often secular paradigms, prioritizes abstraction, process, and audience interpretation. In contrast, mosque architecture is inherently symbolic, structured, and oriented toward transcendence. This divergence necessitates careful mediation when integrating conceptual art into sacred spaces.

The findings demonstrate that successful integration depends largely on contextual sensitivity. In non-Islamic or newly established societies, conceptual art can be employed more freely, enabling innovative spatial experiences without compromising religious sentiment. In contrast, in historically rich Islamic contexts, excessive reliance on conceptual abstraction risks undermining the symbolic integrity of the mosque.

A key implication of this study is that conceptual art should be treated as a complementary tool rather than a dominant framework in mosque design. Its principles—such as reductionism, interaction, and emphasis on light—can enhance spiritual experience when aligned with Islamic metaphysical concepts. However, these principles must be subordinated to the overarching symbolic and sacred function of the mosque.

The six-component analytical framework proposed in this study provides a structured approach for evaluating contemporary mosque architecture beyond purely formal or aesthetic criteria. By focusing on the depth of meaning and experiential quality, this framework contributes to a more nuanced understanding of architectural innovation in religious contexts.

Ultimately, the integration of conceptual art into mosque architecture should aim not to replace traditional forms but to reinterpret them in ways that resonate with contemporary audiences while preserving their symbolic essence. Failure to maintain this balance may result in the transformation of mosques into purely aesthetic or social spaces, thereby diminishing their spiritual significance.

In conclusion, conceptual art offers valuable potential for reimagining mosque architecture, but its application requires a critical and context-aware approach that respects the ontological foundations of Islamic art and architecture.

References

1. Itewi M. Towards a Modern Theory of Islamic Architecture. Australian Journal of Basic and Applied Sciences. 2007;1(2):153-6.
2. Rababah A, Abu-Khafajah S. The Mosque as a Political Platform. The Mosque a Cross-Cultural Building 3 international Conference on Mosque Architecture. Kuwait: Sheikh Jaber Al-Ahmed Cultural Centre; 2022. p. 53-70.
3. Rahmani S. The Role of Architectural Design in Increasing Social Interaction in Urban Mosques. Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art; 2019.
4. Amjadi A, Goudarzi M. Analyzing the formation of the conceptual art movement in Iran with an emphasis on the first exhibitions held. Visual Arts. 2023;28(4):5-19.
5. Kazemi A. Recreation of Religious Spaces with a Contemporary Art Approach. Quarterly Journal of Art and Architecture Studies. 2018;4(1):89-105.
6. Hosseini F. The Position of Light and Color in Creating a Spiritual Space in Contemporary Mosques. Islamic Art and Aesthetics. 2016;7(2):45-62.
7. Nouri K. Conceptualism in Islamic Architecture: From Tradition to Modernity. Islamic Architecture. 2022;15(34):23-40.
8. Abbasi M. Mosques and Multi-purpose Spaces: A Comparative Study in Modern Societies. Tehran: Art and Urbanism Research Institute; 2021.
9. Osborne P. Conceptual Art: Phaidon Press; 2002.
10. Lippard LR. Six Years: The Dematerialization of the Art Object: Praeger; 1973.
11. Mojtabavi SM, Nikbakht K. Investigating the components of place attachment in the architecture of the Faculty of Art. Rahpooyeh Architecture and Urbanism. 2025;4(13):83-108.
12. Jones L. The Phenomenology of Religious Architecture: Experiencing the Sacred: Bloomsbury Academic; 2014.
13. Alberro A, Stimson B. Conceptual Art: A Critical Anthology: MIT Press; 1999.
14. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality: State University of New York Press; 1987.
15. Nasr SH. The Islamic Intellectual Tradition in Persia. Faghih S, editor. Tehran: Qasidehsara; 2010.
16. Nasr SH. Islamic Art and Spirituality. Rahmati I, editor: Sophia Publishing; 2016.
17. Parmesani L. Art of the Twentieth Century: Movements, Theories, Schools and Tendencies. Chehregan M, Mir-Abedi S, editors. Tehran: Nazar Publishing and Printing; 2009.
18. Kleiner F. Gardner's Art through the Ages: A Concise Global History. Eslamiyeh M, editor. Tehran: Agah; 2015.
19. Kosuth J. Art after Philosophy. In: Meyer U, editor. Conceptual Art: Dutton; 1969. p. 158-77.
20. LeWitt S. Paragraphs on Conceptual Art. Artforum. 1967;5(10):79-83.
21. Abadzic A. Mosque Architecture for the Bosniak Community in Europe: Challenges of Modernity. The Mosque a Cross-Cultural Building 3 international Conference on Mosque Architecture. Kuwait: Sheikh Jaber Al-Ahmed Cultural Centre; 2022. p. 21-38.
22. Bishop C. Installation Art: A Critical History: Tate Publishing; 2005.

23. Burckhardt T. Art of Islam: Language and Meaning: World Wisdom; 2009.
24. Tabatabaei SMH. Al-Mizan fi Tafsir al-Qur'an: Islamic Publications Office; 1995.
25. Alston WP. Philosophy of Language. Iranmanesh A, Jalili A, editors. Tehran: Sohrevardi; 2002.
26. Erfan M. Phenomenology of Sacred Space: An Approach to the Analysis of Contemporary Mosques. Tehran: Elm Publishing; 2020.
27. Dervisevic H. Ottoman Mosques in Bosnia and Herzegovina between Center and Periphery. The Mosque a Cross-Cultural Building 3 international Conference on Mosque Architecture. Kuwait: Sheikh Jaber Al-Ahmed Cultural Centre; 2022. p. 93-102.
28. Pirnia MK. Stylistics of Iranian Architecture. Memarian G, editor. Tehran: Soroush-e Danesh; 1996.
29. Redzic H. Studije o islamskoj arhitektonskoj bastini. Sarajevo: Veselin Maslesa; 1983.
30. Grabar A. L'Art du Moyen-Age en Europe Orientale. Paris: Albin Michel; 1968.
31. Hadjinicolaou N. Kunstzentren und periphere Kunst. kritische berichte. 1983;11(4):36-56.
32. Kultermann U. Constituting a Turkish Identity: the architecture of Behruz Cinici. The Journal of Architecture, RIBA. 2010;5(3):315-26.
33. Rabbat N. Zaha Hadid 1950-2016. Artforum. 2016.
34. Wittmann-Englert K. Neue Formen islamischer Architektur in Europa. Sehepunkte. 2010;10(2):15.2.
35. Aksamija A. Echo of Islam in the West: Reactions to the Wearable Mosque. ArteEast Online. 2009.