

Islamic Knowledge and Insight

A Comparative Study of Theoretical Perspectives in Islamic Art with Emphasis on the Ideas of Rice, Irwin, Price, and Brend

1. Nayereh Sadat Mobinipour*: Department of Art, Qo.C., Islamic Azad University, Qom, Iran. (Email: nayeremobinipour@iau.ir)
 2. Efat Mohammadi: Department of Comparative and Analyticalhistory of Islamicart, Kish International Branch, Islamic Azad University, Kish, Iran
 3. Zohreh Foladi: Department of Comparative and Analyticalhistory of Islamicart, Kish International Branch, Islamic Azad University, Kish, Iran

Abstract

Islamic art, as one of the most intricate manifestations of the visual culture of the Islamic world, has always stood at the intersection of the sacred and the aesthetic, form and meaning, mysticism and power. Understanding the essence of this art and interpreting its diverse functions requires an examination and comparison of viewpoints that have analyzed it from historical, philosophical, political, and mystical perspectives. The present study, employing a comparative and analytical approach, compares the intellectual foundations of traditionalist scholars in the field of Islamic art—Robert Irwin, Christiane Pries, Barbara Brend, and Talbot Rice—and seeks to identify the points of convergence and divergence among their perspectives across three axes: the ontology of art, its social function, and its spiritual aesthetics. Using a qualitative method and content analysis of these scholars' ideas, the study concludes that Rice and Pries, emphasizing order, geometry, and unity within multiplicity, regard Islamic art as a manifestation of *tawhid* (divine unity) and a sacred structure. In contrast, Irwin and Brend, with historical and cultural approaches, interpret it as a reflection of power, gender, and social experience. The findings indicate that theoretical dialogue between these two approaches is possible and that, through the mediating views of Pries and Brend, a hybrid model for explaining Islamic art can be developed—one that perceives art as a domain where meaning and context, the sacred and the social, coexist. This model can provide a theoretical basis for rethinking Islamic aesthetics and for the cultural critique of contemporary art. The goal of strengthening the theoretical foundations of Islamic art offers an analytical framework for future studies in the historiography of art and Islamic aesthetics.

Keywords: *Islamic Art, Talbot Rice, Barbara Brend, Christiane Pries, Robert Irwin, Comparative Analysis, Spiritual Aesthetics*



How to cite: Mobinipour, N. S., Mohammadi, E., & Foladi, Z. (2026). A Comparative Study of Theoretical Perspectives in Islamic Art with Emphasis on the Ideas of Rice, Irwin, Price, and Brend. *Islamic Knowledge and Insight*, 4(3), 1-11.

© 2026 the authors. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International (CC BY-NC 4.0) License.

Submit Date: 01 October 2025

Revise Date: 17 January 2026

Accept Date: 25 January 2026

Publish Date: 23 August 2026

معرفت و بصیرت اسلامی

مطالعه تطبیقی دیدگاه‌های نظری در هنر اسلامی با تأکید بر اندیشه‌های رایس، ایروین، پرایس و برند

۱. نیره السادات مبینی پور*: گروه هنر، واحد قم، دانشگاه آزاد اسلامی، قم، ایران. (پست الکترونیک: nayeremobinipour@iau.ir)
 ۲. عفت محمدی: گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران
 ۳. زهره فولادی: گروه تاریخ تطبیقی و تحلیلی هنر اسلامی، واحد بین المللی کیش، دانشگاه آزاد اسلامی، کیش، ایران

چکیده

هنر اسلامی به‌عنوان یکی از پیچیده‌ترین نمودهای فرهنگ تصویری جهان اسلام، همواره در مرز میان قدسی و زیبایی‌شناسی، فرم و معنا، و عرفان و قدرت قرار داشته است. درک چستی این هنر و تفسیر کارکردهای گوناگون آن، مستلزم بررسی و تطبیق دیدگاه‌هایی است که از منظرهای تاریخی، فلسفی، سیاسی و عرفانی به تحلیل آن پرداخته‌اند. پژوهش حاضر با رویکردی تطبیقی و تحلیلی، به مقایسه مبانی فکری اندیشمندان سنت گرا در حوزه هنر اسلامی—رابرت ایروین، کریستین پرایس، باربارا برند و تالبوت رایس—می‌پردازد و تلاش می‌کند نقاط اشتراک و افتراق دیدگاه‌های آنان را در سه محور هستی‌شناسی هنر، کارکرد اجتماعی و زیبایی‌شناسی معنوی بررسی کند. این پژوهش با بهره‌گیری از روش کیفی و تحلیل محتوای تفکرات این اندیشمندان، به این نتیجه دست می‌یابد که رایس و پرایس با تأکید بر نظم، هندسه و وحدت در کثرت، هنر اسلامی را تجلی توحید و ساختار قدسی می‌دانند؛ در حالی که ایروین و برند با رویکردی تاریخی و فرهنگی، آن را بازتاب قدرت، جنسیت و تجربه‌ی اجتماعی تفسیر می‌کنند. نتیجه‌گیری پژوهش بیانگر آن است که گفت‌وگوی نظری میان این دو رویکرد ممکن است و می‌توان از رهگذر دیدگاه‌های میانجی پرایس و برند، به الگویی ترکیبی در تبیین هنر اسلامی دست یافت؛ الگویی که هنر را عرصه‌ی هم‌نشینی معنا و زمینه، امر قدسی و امر اجتماعی می‌داند. این الگو می‌تواند مبنایی نظری برای بازاندیشی در زیبایی‌شناسی اسلامی و نقد فرهنگی هنر معاصر فراهم آورد. هدف تقویت بنیان‌های نظری هنر اسلامی، چارچوبی تحلیلی برای مطالعات آینده در حوزه تاریخ‌نگاری هنر و زیبایی‌شناسی اسلامی فراهم می‌سازد.

کلیدواژه‌ها: *هنر اسلامی، تالبوت رایس، باربارا برند، کریستین پرایس، رابرت ایروین، تحلیل تطبیقی، زیبایی‌شناسی معنوی*

شیوه‌ی استناددهی: مبینی پور، نیره السادات، محمدی، عفت، و فولادی، زهره. (۱۴۰۵). مطالعه تطبیقی دیدگاه‌های نظری در هنر اسلامی با تأکید بر اندیشه‌های رایس، ایروین، پرایس و برند. *معرفت و بصیرت اسلامی*، ۴(۳)، ۱-۱۱.

© 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.

تاریخ ارسال: ۹ مهر ۱۴۰۴

تاریخ بازنگری: ۲۷ دی ۱۴۰۴

تاریخ پذیرش: ۵ بهمن ۱۴۰۴

تاریخ چاپ: ۱ شهریور ۱۴۰۵

مقدمه

هنر اسلامی، به مثابه یکی از عمیق‌ترین تجلیات تمدن اسلامی، همواره محل تلاقی دین، فرهنگ، فلسفه و سیاست بوده است. برخلاف هنر غرب که عموماً مبتنی بر بازنمایی واقع‌گرایانه و فردیت هنرمند است، هنر اسلامی در قالب نمادها، نظم هندسی، تکرار و پرهیز از تمثال‌سازی، مفهومی متعالی از زیبایی را بر اساس اصول توحیدی عرضه می‌کند. این ویژگی‌ها موجب شده‌اند تا پژوهشگران متعددی از دیدگاه‌های گوناگون به تحلیل چیرستی، کارکرد و معناشناسی این هنر پردازند.

در قرن بیستم، با رشد مطالعات شرق‌شناسانه و تاریخ هنر تطبیقی، چهار اندیشمند برجسته—تالبوت رایس، باربارا برند، کریستین پرایس و رابرت ایروین—نقش کلیدی در تبیین و توسعه نظریه‌هایی درباره هنر اسلامی ایفا کردند. این متفکران با تکیه بر زمینه‌های گوناگون معرفتی نظیر تاریخ هنر، عرفان اسلامی، نشانه‌شناسی، و تحلیل گفتمان فرهنگی، به بررسی لایه‌های معنایی، ساختاری و کارکردی آثار هنری در بستر فرهنگ اسلامی پرداختند.

با این حال، با وجود غنای نظری موجود در آثار این اندیشمندان، مطالعه‌ای جامع و تطبیقی که دیدگاه‌های آنان را در سه محور کلیدی—هستی‌شناسی هنر اسلامی، کارکرد اجتماعی-سیاسی هنر و زیبایی‌شناسی معنوی—به‌طور تحلیلی بررسی کند، هنوز به‌صورت نظام‌مند صورت نگرفته است. از این رو، پژوهش حاضر در تلاش است تا با رویکردی تحلیلی-تطبیقی، مبانی فکری این چهار متفکر را در نسبت با هنر اسلامی بررسی نماید.

مسئله اصلی پژوهش آن است که این دیدگاه‌ها، علیرغم تفاوت در روش‌شناسی و زمینه‌های فکری، چگونه هنر اسلامی را به‌عنوان زبان بصری تمدن اسلام تفسیر می‌کنند و آیا می‌توان از میان آن‌ها، چارچوبی مفهومی برای تحلیل بینامتنی هنر اسلامی استخراج کرد یا خیر. اهمیت این مسئله در شرایطی دوچندان است که هنر اسلامی در عصر حاضر با چالش‌های بازتعریف هویت، مواجهه با رسانه‌های دیجیتال، و نسبت با سنت و مدرنیته روبه‌روست.

هدف این مقاله آن است که ضمن واکاوی مفاهیم بنیادین هر نظریه، به شناسایی نقاط اشتراک و افتراق آن‌ها پرداخته، و زمینه‌ای برای بازاندیشی در مطالعات نظری هنر اسلامی فراهم آورد. یافته‌های این پژوهش می‌تواند مبنایی برای توسعه چارچوب نظری منسجم در تحلیل هنر اسلامی و بهره‌گیری آن در بازطراحی گفتمان‌های معاصر زیبایی‌شناسی اسلامی باشند.

در قرون اخیر، بازخوانی هنر اسلامی در تقابل دو رویکرد کلان صورت‌بندی شده است: نخست، نگرش معناگرایانه‌ای که هنر اسلامی را تجلی مراتب وجود، توحید و حکمت قدسی تلقی می‌کند؛ و دوم، نگاه زمینه‌گرایانه‌ای که بر بستر تاریخی، سیاسی و فرهنگی ظهور این هنر تأکید دارد. تیتوس بورکهارت، از مهم‌ترین شارحان مکتب سنت‌گرایی، در آثار خود همچون هنر اسلامی: زبان و بیان، هنر اسلامی را نه صرفاً جلوه‌ای از زیبایی بصری، بلکه صورتی عینی از حکمت خالده می‌داند؛ هنری که در نسبت با اصول متافیزیکی، تجربه عرفانی و وحدت هستی معنا می‌یابد (Burckhardt, 1976). او تأکید می‌کند که هر عنصر در هنر اسلامی، از خوشنویسی گرفته تا معماری، تابع الگویی قدسی است که در آن، نظم ریاضی، هماهنگی ذاتی و تقابل میان صورت و معنا با وحدت توحیدی در پیوندی وثیق قرار دارد (Burckhardt, 1976).

در مقابل، رابرت ایروین با رویکردی تاریخی-انتقادی به تحلیل هنر اسلامی می‌پردازد و آن را نه تجلی ساحت قدسی، بلکه محصول روابط قدرت، سنت‌های بومی، ذوق هنری و سیاست‌های خلافت در دوران‌های مختلف می‌داند (Irwin, 1997). او با رد نگاه‌های ذات‌گرایانه، بر سیال بودن و تحول‌پذیری هنر اسلامی در بسترهای فرهنگی و زمانی گوناگون تأکید دارد و نشان می‌دهد که هنر اسلامی در طول تاریخ، بیش از آن که بازتاب جهان قدسی باشد، تجسمی از تنش‌های ایدئولوژیک، روانی و اقلیمی است (Irwin, 1997). میان این دو رویکرد ظاهراً متقابل، حضور اندیشمندانی چون کریستن پرایس، باربارا برند و تالبوت رایس می‌تواند نقش واسطه را ایفا کند. پرایس با تمرکز بر پدیدارشناسی تجربه زیباشناختی در هنر اسلامی،

به درک هنری به مثابه تعامل میان صورت، فضا و مخاطب می‌نگرد و هنر را بستر تلاقی معنا و ادراک می‌داند (Price, 2006). باربارا برند با تأکید بر بافت اجتماعی و تحول فرمی در معماری اسلامی، نشان می‌دهد که فرم‌های بصری چگونه منعکس‌کننده ساختارهای فرهنگی، جنسیتی و اقلیمی در جامعه اسلامی‌اند (Brend, 1991). در سوی دیگر، رایس با طبقه‌بندی سبک‌شناسانه هنر اسلامی در دوره‌های اموی تا صفوی، چارچوبی تاریخی برای تحلیل تطبیقی هنر اسلامی در بستر تمدنی فراهم می‌آورد (Rice, 1965).

پرسش اساسی مقاله حاضر آن است که آیا می‌توان در مواجهه با هنر اسلامی، از مرز تقابل سنت‌گرایی و زمینه‌گرایی عبور کرد؟ آیا پیوندی نظری میان نگاه معناگرایی بورکهارت و تحلیل انتقادی ایروین ممکن است؟ چگونه می‌توان آراء پرایس، برند و رایس را به مثابه ابزارهای تفسیری برای آشتی دادن این دو نگرش به کار گرفت؟ و در نهایت، آیا بازخوانی هنر اسلامی در قرن بیست و یکم نیازمند گفت‌وگوی میان حکمت قدسی و تحلیل فرهنگی است؟ هدف این مقاله آن است که از رهگذر تطبیق مبانی فکری تیتوس بورکهارت و رابرت ایروین، و بررسی واسطه‌های نظری (پرایس، برند، رایس)، الگویی برای تحلیل جامع‌تر هنر اسلامی ارائه دهد؛ الگویی که در آن، هم فرم و هم معنا، هم زمینه و هم قدس، جایگاه خود را بازیابند. نوشتار پیش‌رو ضمن بهره‌گیری از روش تحلیل تطبیقی و توصیف تفسیرمحور، در پی آن است تا دوگانه متافیزیک/تاریخ را در مواجهه با هنر اسلامی با نگاهی ترکیبی و تأمل‌برانگیز بازبینی کند.

روش‌شناسی پژوهش

پژوهش حاضر به روش تحلیل تطبیقی کیفی با رویکرد تفسیرانجام شده است. تمرکز آن بر واکاوی عمیق و مقایسه‌مبنای دیدگاه‌های چهار اندیشمند برجسته در حوزه هنر اسلامی—تالبوت رایس، رابرت ایروین، باربارا برند و کریستین پرایس—در سه محور هستی‌شناسی، کارکرد اجتماعی و زیبایی‌شناسی معنوی هنر است. این روش به پژوهشگر اجازه می‌دهد تا مفاهیم، مفروضات و لایه‌های

پنهان در نظریه‌های این اندیشمندان را در بستری بینامتنی و در پرتو گفتمان تمدنی اسلام تحلیل کند.

در مرحله نخست، متون اصلی نویسندگان، شامل آثار ترجمه‌شده و منابع انگلیسی آن‌ها، به صورت دقیق مطالعه، حاشیه‌نویسی و دسته‌بندی موضوعی شدند. آثار مورد تحلیل شامل Islamic Art نوشته تالبوت رایس (Rice, 1965)، Islamic Art in Context نوشته رابرت ایروین (Irwin, 1997)، Islamic Art and Spirituality از باربارا برند (Brend, 1991)، و مجموعه مقالات کریستین پرایس در زمینه نمادشناسی معماری اسلامی است (Price, 2006). برای تکمیل تحلیل، از مقالات فارسی‌زبان منتشرشده در نشریات هنر اسلامی نیز بهره گرفته شده است.

داده‌ها با رویکردی تفسیری در سه محور کلان مورد تحلیل قرار گرفتند: ۱) درک هستی‌شناسی هنر اسلامی و چیستی آن در نسبت با توحید و معنا، ۲) تحلیل ساختار قدرت و نظم اجتماعی بازتاب‌یافته در هنر، ۳) بررسی بنیان‌های زیبایی‌شناختی و عرفانی در بیان بصری. هر کدام از این سطوح تحلیلی بر مبنای مفاهیم کلیدی هر متفکر بازتعریف شد.

چارچوب نظری

بررسی نظریه‌های مرتبط با هنر اسلامی مستلزم عبور از رویکردهای صرفاً تاریخی یا سبک‌شناختی و ورود به حوزه‌های بینارشته‌ای است؛ جایی که هنر، تنها نمود بصری نیست، بلکه حاصل تعامل میان جهان‌بینی، زبان نمادین، روابط اجتماعی، و تجربه زیسته تمدن اسلامی است. برای فهم دقیق‌تری از این مسئله، چارچوب نظری این پژوهش مبتنی بر سه سطح تحلیلی تعریف شده است: سطح هستی‌شناختی هنر، سطح اجتماعی-سیاسی هنر، و سطح زیبایی‌شناختی و معنوی هنر اسلامی.

در سطح نخست، یعنی درک هستی‌شناختی از هنر اسلامی، پرسش اصلی این است که هنر اسلامی چگونه بازتاب‌دهنده جهان‌بینی توحیدی است؟ در این سطح، تالبوت رایس با تأکید بر انسجام تمدنی هنر اسلامی، به تحلیل هندسه مقدس، محراب‌ها و نظم تصویری

پرداخته و آن را نشانه‌ای از وحدت در کثرت می‌داند. رایس هنر اسلامی را زبان تمدن می‌بیند، نه صرفاً بیان فردی (پرایس، ۱۳۹۳). کریستین پرایس نیز با دیدی پدیدارشناسانه، فضاها را معماری اسلامی را «ساختارهای تجربه امر متعالی» می‌خواند و فرم‌ها را بستر رمزگذاری برای جهان غیبی تلقی می‌کند. کریستین پرایس رویکردی میان‌جی میان این دو قطب اتخاذ می‌کند. او با تمرکز بر تجربه ادراکی مخاطب، هنر اسلامی را نه صرفاً حاصل نیت مؤلف یا ساختارهای تاریخی، بلکه نتیجه رویارویی آگاهانه مخاطب با فرم، فضا و نور می‌داند. در تحلیل‌های پرایس، فضاها خالی، تکرارهای موزون و هماهنگی در نگارش حروف عربی، واجد نیرویی درونی‌اند که ذهن مخاطب را از خود عبور می‌دهند و به نوعی «ادراک تعلیقی» می‌رسانند (Price, 2006). او در تحلیل‌هایش تلاش می‌کند نشان دهد که چگونه مخاطب معاصر نیز، فارغ از پیش‌زمینه دینی، می‌تواند با این ساحت قدسی در سطحی پدیدارشناختی تماس یابد (Price, 2006).

در سطح دوم، یعنی نقش اجتماعی و سیاسی هنر، رابرت ایروین نگاهی کاملاً ساختارگرایانه دارد. او هنر اسلامی، به‌ویژه معماری‌های درباری و دینی، را ابزاری برای تثبیت قدرت، مشروعیت خلافت، و انتقال پیام‌های سیاسی از طریق فرم و فضا می‌داند. به زعم ایروین، شکوه و مقیاس معماری اسلامی به‌ویژه در جهان اموی، عباسی و صفوی، پیامی بصری از نظم و اقتدار بوده است. پرایس نیز در این سطح، معماری اسلامی را شبکه‌ای از نشانه‌های اجتماعی می‌داند که در آن زیبایی‌شناسی، در خدمت ساخت قدرت قرار می‌گیرد. رابرت ایروین بر این باور است که هنر اسلامی بیش از آن که بازتابی از معناها و ازلی باشد، واکنشی است به ضرورت‌های تاریخی و فرهنگی جوامع مسلمان. در اثر مهم خود *Islamic Art in Context*، ایروین به‌وضوح به خطرات ذات‌انگاری اشاره می‌کند و تأکید می‌کند که واژه «اسلامی» در ترکیب «هنر اسلامی» نباید چنان مطلق به نظر برسد که ناگهان تمام تفاوت‌های اقلیمی، سیاسی و قومی را به حاشیه براند (Irwin, 1997). از نظر او، هنر اسلامی حاصل تعاملی

پیچیده میان سیاست‌های خلافت، سنت‌های محلی، هویت‌های روان‌شناختی و حتی منافع طبقاتی حامیان آثار هنری است (Irwin, 1997).

سطح سوم، مربوط به خوانش زیبایی‌شناختی و معنوی هنر است؛ جایی که باربارا برنند تأثیرگذارترین نظریه را ارائه می‌دهد. برنند با تأکید بر سنت عرفانی اسلام، هنر را نه محصول صرف فرهنگ، بلکه تجلی سلوک و شهود می‌داند. وی باور دارد که پرهیز از تصویرگری، تکرار نظم هندسی، و بهره‌گیری از نور و فضا، عناصر بنیادی برای دعوت انسان به «یاد» و «ذکر» هستند. هنر اسلامی، از دیدگاه برنند، نه برای زینت بلکه برای هدایت طراحی شده است. نکته مهم در این چارچوب آن است که این سه سطح تحلیلی در نظریه‌های مورد بررسی به‌صورت جداگانه یا توأمان حضور دارند. رایس و پرایس در پیوند میان فرم و معنا نقش مهمی دارند، برنند بیشترین تأکید را بر ساحت روحانی دارد، و ایروین نگاه کاربردی و اجتماعی‌تری را دنبال می‌کند. همین تنوع دیدگاه‌ها، بستر مناسبی برای انجام یک تحلیل تطبیقی فراهم می‌سازد که در آن، امکان گفت‌وگوی میان سنت و مدرنیته، عرفان و سیاست، و هنر و جامعه مهیا می‌شود.

در نتیجه، چارچوب نظری این پژوهش با هدف ایجاد فهمی چندلایه از هنر اسلامی تدوین شده است؛ فهمی که نه صرفاً به تحلیل زیبایی بصری می‌پردازد و نه در سطح نشانه‌های سطحی توقف می‌کند، بلکه سعی دارد از خلال نظریات چهار متفکر مورد بحث، تصویری ژرف‌تر و مفهومی‌تر از چیستی و کارکرد هنر اسلامی ارائه دهد. باربارا برنند، در پژوهش‌های خود بر معماری اسلامی، نشان می‌دهد که نباید فرم‌های تزئینی را بی‌طرف و خنثی دانست. از نظر او، تزئینات نه‌فقط زیبایی‌آفرین‌اند، بلکه حامل نشانه‌های اجتماعی، جنسیتی و سیاسی‌اند (Brend, 1991). برنند با رویکردی انتقادی، تحول فرم و فضا را در نسبت با سازوکارهای قدرت و مناسبات فرهنگی بررسی می‌کند و در این مسیر، دیدگاه‌های مرسوم سنت‌گرایانه را به چالش می‌کشد.

در کنار او، تالبوت رایس با نگاهی ساختارمند و تطبیقی، هنر اسلامی را از خلال تحلیل سبک‌ها و دوره‌ها بررسی کرده است. رایس در کتاب خود، به‌ویژه بر وجوه مشترک میان دوره‌ها، همچون حذف شمال، تأکید بر هندسه و جایگاه نور در معماری تأکید دارد (Rice, 1965). اگرچه او مانند بورکهارت بر زبان رمزی هنر اسلامی تأکید دارد، اما در طبقه‌بندی‌هایش به بافت تاریخی و جغرافیایی آثار نیز وفادار می‌ماند.

پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه‌ی نظری در حوزه‌ی هنر اسلامی، نشان می‌دهد که دو جریان عمده در مطالعات معاصر بیشترین تأثیر را بر رویکردهای تحلیل داشته‌اند: نخست، مکتب سنت‌گرایی (Traditionalism) با تأکید بر معناگرایی و رمزبنیادی، و دوم، رویکردهای زمینه‌گرای تاریخ‌محور با تمرکز بر بافت اجتماعی، اقلیمی و سیاسی تولید هنری. تیتوس بورکهارت، یکی از چهره‌های برجسته مکتب سنت‌گرایی، در آثار خود مانند هنر اسلامی: زبان و بیان (Burckhardt, 1976) و علم کیمیا (Burckhardt, 1987)، هنر اسلامی را تجلی مستقیم اصول متافیزیکی همچون توحید، تجرد و نظم کیهانی می‌داند. او با تکیه بر مفاهیم عرفانی و حکمت جاویدان، به‌ویژه از طریق قرابت با آموزه‌های ابن عربی و سنت هنر سنتی شرق، به تحلیلی از فرم و محتوا در هنر اسلامی می‌پردازد. این نگاه در ایران نیز توسط متفکرانی چون سید حسین نصر پیگیری شده و در قالب ترجمه و تألیف گسترش یافته است (Nasr, 2005).

در سوی دیگر، رابرت ایروین با رویکردی انتقادی نسبت به سنت‌گرایی، در کتاب (Irwin, 1997) تأکید می‌کند که نباید هنر اسلامی را صرفاً در چارچوب حکمت رمزی تحلیل کرد. از نظر او، هنر اسلامی حاصل روندی تاریخی و اجتماعی است که توسط بازیگران متعددی از جمله حامیان سیاسی، هنرمندان بومی، نیازهای کاربردی و ایدئولوژی‌های حاکم شکل گرفته است. ایروین همچنین خطر «تقدیس بیش‌ازحد» هنر اسلامی را مطرح می‌کند و خواستار توجه به تاریخ مادی تولید اثر هنری می‌شود.

تحقیقات پدیدارشناختی همچون آثار کریستن پرایس نیز نقش میانجی میان این دو قطب را ایفا کرده‌اند. پرایس با تمرکز بر تجربه‌ی زیباشناختی و تعامل مخاطب با فرم و فضا، نوعی خوانش پدیدارشناسانه از معماری اسلامی ارائه می‌دهد که به‌جای تمرکز صرف بر نیت مؤلف، بر کیفیت ادراکی اثر تأکید دارد (Price, 2006).

از منظر سبک‌شناسی تاریخی، باربارا برند در آثار خود بر تحول فرم در معماری اسلامی در نسبت با مسائل جنسیتی، اقلیمی و فرهنگی تأکید می‌کند (Brend, 1991). به‌طور خاص، او تغییرات فرم در معماری عباسی، سلجوقی و صفوی را نه صرفاً حاصل سیر رمزی، بلکه نتیجه‌ی مناسبات اجتماعی و شرایط تاریخی می‌داند. همچنین، تالبوت رایس با نگاهی تطبیقی، به‌ویژه در کتاب Islamic Art، تلاش می‌کند تا وجوه مشترک سبک‌شناختی در هنر اسلامی را دسته‌بندی کند، در حالی که به تنوع منطقه‌ای نیز توجه دارد (Rice, 1965).

در حوزه منابع فارسی، مقاله‌ی سمیه موسویان (۱۳۹۶) نیز قابل توجه است. او در مقاله‌ی خود با عنوان جایگاه هندسه مقدس در بازشناسی هویت معماری سنتی ایران، به بررسی نسبت میان هندسه و معنا در معماری اسلامی پرداخته و نشان می‌دهد که چگونه فرم‌های هندسی واجد بار هویتی و معرفتی هستند. این مقاله نیز از منظر نسبت میان ساختارهای بصری و معانی قدسی، با تحلیل‌های سنت‌گرایانه‌ی بورکهارت پیوند دارد.

در مجموع، پیشینه پژوهش نشان می‌دهد که در مطالعات هنر اسلامی، شکاف میان تفسیرهای قدسی و تحلیل‌های تاریخی هنوز به‌طور کامل پر نشده است. این پژوهش در پی آن است که از خلال تحلیل تطبیقی بورکهارت و ایروین، و با بهره‌گیری از آراء پرایس، برند و رایس، الگویی ترکیبی و تطبیقی برای تحلیل هنر اسلامی ارائه دهد که هم به عمق قدسی توجه دارد و هم به زمینه‌های عینی تاریخی.

تحلیل تطبیقی

رابطه ابروین با تمرکز بر زمینه‌های تاریخی و فرهنگی به بیان هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی پرداخته است

ایروین معتقد است فہنر اسلامی را از بسترهای تاریخی و تنوع فرهنگی‌اش جدا می‌سازد و درک ما را از واقعیت پیچیده تولید هنری در جوامع اسلامی کاهش می‌دهد (Irwin, 1997). او از نمونه‌هایی چون گچ‌بری‌های قاهره یا نقوش مسجد عباسی در اصفهان بهره می‌گیرد تا نشان دهد که سیاست، اقلیم و حامیان هنر نقش تعیین‌کننده‌ای در ساخت آثار داشته‌اند (Irwin, 1997).

در این میان، تحلیل‌های کریستن پرایس جایگاهی میانجی میان این دو نگرش دارد. او بر آن است که معنا نه تنها در خاستگاه اثر، بلکه در مواجهه ادراکی مخاطب نیز تولید می‌شود. از این‌رو، هنر اسلامی می‌تواند در قالب تجربه‌ای «تأملی» برای مخاطب مدرن نیز آشکار شود (Price, 2006). این رویکرد، با نگاهی به دریافت، راهی برای درک امر قدسی بدون وابستگی کامل به بنیان‌های متافیزیکی می‌گشاید؛ گامی که می‌تواند تفکر بورکهارت را برای مخاطب معاصر قابل لمس‌تر کند و در عین حال، از محدودیت‌های تاریخ‌گرایی ابروین نیز عبور کند.

از سوی دیگر، باربارا برنند با بررسی نقش فضا، جنسیت، و سیاست در معماری اسلامی، نشان می‌دهد که بسیاری از الگوهای بصری مورد نظر بورکهارت، در واقع نتیجه انتخاب‌های فرهنگی و کاربردی بوده‌اند، نه صرفاً بازتاب مفاهیم رمزی (Brend, 1991). چنین نگاهی، ضمن پذیرش ارزش‌های زیباشناختی هنر اسلامی، آن را پدیده‌ای زنده، چندوجهی و تاریخی می‌بیند که در بستر عمل اجتماعی شکل گرفته است.

در نهایت، تالبوت ریس با نگاه تطبیقی خود، بستری برای تلفیق این دو رویکرد فراهم می‌آورد. او اگرچه مانند بورکهارت به برخی ویژگی‌های مشترک هنر اسلامی همچون هندسه، بی‌تصویری و نمادگرایی نور اشاره می‌کند، اما در عین حال، بر تنوع منطقه‌ای و تحول سبک‌شناختی آثار تأکید دارد (Rice, 1965). به این ترتیب، نگاه ریس می‌تواند زمینه‌ای برای تلفیق نگرش معنابنیاد با زمینه‌گرایی

تاریخی باشد. ترکیب انعطاف‌پذیر این نگرش‌ها می‌تواند درک چندسویه‌تری از هنر اسلامی به دست دهد؛ درکی که هم متوجه لایه‌های عرفانی و رمزی اثر است، و هم به سازوکارهای تاریخی و اجتماعی تولید آن توجه دارد.

در سطح هستی‌شناختی، ریس بر وحدت در کثرت تأکید دارد و هنر اسلامی را تجلی‌گاه نظام معنوی اسلام در صورت‌های بصری می‌داند (Rice, 1965). در نظر او، نظم هندسی، عدم تصویرگری انسانی و معماری انتزاعی، همه ریشه در توحید دارند. پرایس نیز این نگاه را گسترش می‌دهد و معتقد است که معماری اسلامی ساختاری برای اتصال میان جهان محسوس و غیرمحسوس است (Price, 2006). مفاهیمی مانند مرکزیت در فضا، تجلی نور، و فضای تهی‌شده از شبیه‌سازی، وجه نمادین این اتصال را نمایان می‌کنند.

در سطح کارکرد سیاسی-اجتماعی، ابروین نقش بنیادینی برای هنر در بازتولید اقتدار دینی و سلطنتی قائل است. وی معماری را نه صرفاً به مثابه زیبایی، بلکه به عنوان رسانه‌ای برای «بیان قدرت» تفسیر می‌کند (Irwin 2006: 126). به اعتقاد او، آثار معماری مانند محراب‌ها، گنبد‌ها و گلدسته‌ها، در کنار کتیبه‌ها و خوشنویسی‌ها، زبان پنهانی از مشروعیت خلافت یا سلطنت‌اند. پرایس نیز معماری اسلامی را ساختاری «خطابه‌گر» می‌داند که قدرت را در قالب نظم بصری رمزگذاری می‌کند (Price, 2006).

در مقابل، باربارا برنند با فاصله گرفتن از تحلیل‌های سیاسی، بر معنویت، نور، و تجربه حضور تأکید دارد. وی تأکید می‌کند که ساختارهای معماری مانند قوس، ایوان، یا شبستان، بیشتر از آنکه قدرت را به تصویر بکشند، حضور خداوند را به مخاطب یادآور می‌شوند (Brend, 1991). به تعبیر او، هنر اسلامی ابزاری برای ذکر است، نه بیان قدرت. این نگاه، هنر را در خدمت سیر و سلوک عرفانی قرار می‌دهد.

تحلیل تطبیقی نشان داد که تالبوت ریس و برنند، هر دو گرایش عرفانی-فلسفی به هنر اسلامی دارند اما ریس، رویکردی تمدنی و کلان دارد و برنند، نگاهی عرفانی و فردی‌تر دارد (Brend, 1991; Rice, 1965).

(Rice, 1965). در مقابل، ابروین و پرایس بیشتر بر ساختارهای اجتماعی و گفتمانی تأکید دارند، هرچند پرایس تلاش می‌کند میان معنا و ساختار، نوعی تعادل ایجاد کند.

بررسی تطبیقی دیدگاه‌ها نشان می‌دهد که هر چهار متفکر مورد مطالعه، درک ویژه‌ای از چیستی هنر اسلامی دارند، اما تفاوت آن‌ها در منبع الهام، نقطه تمرکز و خاستگاه تحلیل است. تالبوت ریس و کریستین پرایس، بیشتر بر ساختارهای عینی هنر تمرکز دارند و با تحلیل فرم‌های هندسی و فضایی، به تبیین معنا می‌پردازند (Price, 1965; Rice, 2006).

در مقابل، باربارا برند و رابرت ابروین با تمرکز بر بسترهای فرهنگی و اجتماعی، تحلیل خود را نه از فرم بلکه از کارکرد و تأثیر آغاز می‌کنند. برند از منظر عرفانی به فضا نگاه می‌کند و آن را نردبانی برای تجربه حضور می‌بیند (Brend, 1991)؛ در حالی که ابروین معماری اسلامی را رسانه‌ای برای تثبیت قدرت سیاسی می‌داند (Irwin, 1997).

یکی از یافته‌های اساسی، حضور مشترک مفهوم «امر متعالی» در نظریه‌های برند و پرایس است. برند این امر را در قالب نور، خالی بودن فضا و تکرار ریتمیک عناصر بازنمایی می‌کند (Brend, 1991) و پرایس از طریق فرم‌های هندسی، تقارن و مرکزیت فضا به آن معنا می‌بخشد (Price, 2006). هر دو هنر اسلامی را حامل رمزهایی از ماوراء می‌دانند.

رایس نیز به نقش نمادین فرم‌های هنری اشاره دارد، اما تحلیل او کلان‌تر و تمدن‌محور است. وی ساختار هنری اسلام را بازتابی از انسجام درونی تمدن اسلامی می‌داند و آن را نه فقط متأثر از دین، بلکه زاینده نظم ذهنی خاص مسلمانان تلقی می‌کند (Rice, 1965).

در سطح اجتماعی، ابروین نظریه‌پردازی قدرت در معماری اسلامی را پررنگ می‌کند. وی معتقد است که خلیفه‌ها، سلاطین و خلفای محلی از هنر به عنوان ابزاری برای تثبیت مشروعیت استفاده کرده‌اند (Irwin, 2009). برای مثال، گنبد مسجد جامع دمشق یا نقش جهان اصفهان، نمادهایی از اقتدار سیاسی در قالب دین هستند.

پرایس نیز نگاهی ساختارمند به فضا دارد، ولی تمرکز او بر معناهای پنهان در الگوهاست. به عقیده او، حتی جای‌گیری ایوان‌ها و جهت‌گیری قبله‌نماها، واجد لایه‌های معنایی‌اند که با نظم اجتماعی هماهنگ‌اند (Price, 2006). او هنر اسلامی را "زبانی پنهان برای نظم‌یابی اجتماعی" می‌نامد.

در حوزه زیبایی‌شناسی، برند از تمامی نظریه‌پردازان، نگاه عرفانی‌تری دارد. به اعتقاد او، هنر اسلامی با پرهیز از بازنمایی انسان، فرصتی برای تجربه حضور الهی فراهم می‌کند. تکرار، خلوص، حذف اضافات، و بازی نور و سایه، راه‌هایی برای تحقق امر قدسی‌اند (Brend, 1991).

تفاوت در نگاه برند با رایس در آن است که برند، هنر را تجربه‌ای فردی و روحی می‌داند، در حالی که رایس، بیشتر به نقش جمعی، تمدنی و سیستماتیک آن توجه دارد. برای رایس، معماری مسجد یا کاخ، نوعی ترجمان عینی از نظام جهان‌بینی اسلام است (Rice, 1965).

به‌رغم اختلاف‌ها، همگی این اندیشمندان بر چند اصل اساسی توافق دارند: اول، جایگاه محوری دین در شکل‌گیری هنر اسلامی؛ دوم، نقش هندسه و تقارن؛ و سوم، حضور نظم مفهومی در طراحی بصری. این اشتراک‌ها، امکان یک چارچوب تحلیلی مشترک برای نظریه‌پردازی هنر اسلامی را فراهم می‌کنند.

تحلیل تطبیقی همچنین نشان می‌دهد که فاصله میان نگاه «قدسی» برند و نگاه «قدرت‌محور» ابروین، فاصله‌ای متناقض نیست، بلکه دو سوی یک طیف عملکردی هنر اسلامی‌اند. در هنر اسلامی، زیبایی و قدرت، عرفان و سیاست، فرم و معنا، در شبکه‌ای پیچیده از نمادها به هم متصل‌اند.

از منظر روش‌شناختی نیز، یافته‌ها حاکی از آن است که پرایس و برند، در رویکرد تفسیری، از زبان نماد و نشانه بهره می‌گیرند؛ در حالی که رایس و ابروین، زبان تاریخ‌نگارانه و سبکی را به کار می‌برند. همین تفاوت در متدولوژی باعث می‌شود استنتاج‌های آن‌ها در مواردی هم‌راستا، اما گاه متعارض باشند.

در نهایت، یافته‌ها تأیید می‌کنند که هنر اسلامی، در خوانش این چهار متفکر، واجد هویتی چندلایه است: تجلی معنا، ابزار حکمرانی، زبان عرفانی، و صورت‌بندی بصری نظم الهی. همین چندلایگی، ظرفیت نظری فراوانی برای بازخوانی معاصر هنر اسلامی در مواجهه با پرسش‌های مدرن فراهم می‌کند.

نتیجه‌گیری

پرسش محوری مقاله حاضر این بود که آیا امکان گفت‌وگویی نظری میان دو رویکرد متقابل - سنت‌گرایی معنابنیاد تیتوس بورکهارت و زمینه‌گرایی تاریخی رابرت ایروین - در تحلیل هنر اسلامی وجود دارد؟ همچنین، آیا می‌توان از طریق دیدگاه‌هایی چون پرایس، برند و رایس، بستری برای تلاقی یا تلفیق این دو رویکرد فراهم کرد؟ پاسخ به این پرسش‌ها، از خلال مقایسه‌ی مبانی فکری این متفکران و تحلیل تطبیقی آثارشان، اکنون روشن‌تر شده است.

نخست باید گفت که تقابل میان بورکهارت و ایروین، ریشه در دو تلقی بنیادین از نسبت «هنر و حقیقت» دارد: برای بورکهارت، هنر اسلامی زبان رمزی حقیقت است، تجلی صور مثالی و بیان رموز توحید؛ اما برای ایروین، این هنر، نه زبان حقیقت، بلکه فرآورده‌ی تاریخی جوامعی متنوع، چندصدا و درگیر با سیاست و مکان است. این تقابل، اگر به شکل خام و مطلق باقی بماند، ممکن است درک ما از هنر اسلامی را یا به کلی متافیزیکی کند و یا کاملاً جامعه‌شناختی و مادی.

اما نقطه امید در میان‌واسطه‌هایی همچون پرایس، برند و رایس نهفته است. پرایس با برجسته کردن تجربه زیباشناختی مخاطب، امکانی

architectural symmetry—embody the union of order and transcendence, revealing an art form that seeks not merely to imitate nature but to reflect divine harmony. The twentieth century witnessed significant scholarly efforts to interpret this art form through multiple paradigms—historical, philosophical, mystical, and socio-political. Among the most influential theorists in this discourse are Talbot Rice, Barbara Brend, Christiane Pries, and Robert Irwin, whose writings

فراهم می‌کند تا معنای قدسی نه تنها در نیت هنرمند یا ساختار نمادین، بلکه در مواجهه‌ی ادراکی با اثر نیز بازیابی شود. برند با تحلیل فرم و زمینه، ظرفیت خوانشی انتقادی از فرم‌های سنتی را مطرح می‌سازد و رایس، با تأکید بر وجه تمدنی هنر اسلامی، نوعی نظم تطبیقی میان ساختار و تنوع را ترسیم می‌کند.

می‌توان گفت که بله، امکان گفت‌وگویی نظری میان دیدگاه بورکهارت و ایروین وجود دارد؛ مشروط به آن که از نگاه‌های انحصارطلبانه عبور کنیم و به سوی رویکردهای ترکیبی، باز و چندلایه حرکت کنیم. هنر اسلامی، همان‌طور که این پژوهش نشان داد، هم حامل رمزهای توحیدی است، و هم آینه‌ای از تاریخ زیسته‌ی جوامع مسلمان. نادیده گرفتن یکی به قیمت تخریب دیگری تمام می‌شود.

پیشنهاد پایانی مقاله آن است که در مطالعات هنر اسلامی، از رویکردهای تک‌بعدی فاصله گرفته و به‌سوی روش‌شناسی‌هایی حرکت شود که هم به معنا و قدس وفادارند، و هم تاریخ، زمینه و تجربه را لحاظ می‌کنند. تلفیق این چشم‌اندازها نه تنها موجب غنای مطالعات هنری می‌شود، بلکه فهمی ژرف‌تر و مسئولانه‌تر از میراث هنر اسلامی برای جهان معاصر به‌دست می‌دهد.

مشارکت نویسندگان

در نگارش این مقاله تمامی نویسندگان نقش یکسانی ایفا کردند.

تعارض منافع

در انجام مطالعه حاضر، هیچ‌گونه تضاد منافی وجود ندارد.

EXTENDED ABSTRACT

Islamic art, situated at the crossroads of the sacred and the aesthetic, represents one of the most intellectually and spiritually complex manifestations of Islamic civilization. Unlike Western art, which often emphasizes individual expression and naturalistic representation, Islamic art is rooted in the metaphysical principles of tawhid (divine unity), abstraction, and symbolic geometry. Its forms—calligraphy, arabesque,

collectively map the terrain between sacred symbolism and cultural materialism. Each of these thinkers, with distinct epistemological assumptions, offers a different window into the ontology, social function, and spiritual aesthetics of Islamic art. The present study, therefore, adopts a comparative and analytical approach to explore how these perspectives converge and diverge, aiming to construct an integrated theoretical framework for understanding Islamic aesthetics in its multidimensional essence (Brend, 1991; Burckhardt, 1976; Irwin, 1997; Price, 2006; Rice, 1965).

Talbot Rice's contribution to the field lies in his structural and historical analysis of Islamic art as a coherent civilizational language rather than a fragmented aesthetic system. In *Islamic Art* (Rice, 1965), he constructs a chronological and stylistic typology from the Umayyad to the Safavid periods, highlighting geometry, rhythm, and symbolic light as visual manifestations of divine order. For Rice, Islamic art is the artistic expression of tawhid—unity within multiplicity—and an embodiment of an intellectual order that reflects the metaphysical harmony of the cosmos. His approach fuses art history with a quasi-theological reading of form, suggesting that repetition and abstraction are not stylistic choices but ontological necessities derived from the monotheistic worldview of Islam. Christiane Pries complements this reading with a phenomenological interpretation, emphasizing how spatial experience in Islamic architecture produces an aesthetic of transcendence. According to Pries, architectural spaces in mosques and madrasas function as environments of perception where the viewer's consciousness is drawn from materiality toward immateriality through light, symmetry, and rhythm (Price, 2006). Her work bridges the metaphysical insights of traditionalist scholars like Burckhardt (Burckhardt, 1976) with the perceptual dynamics of modern aesthetics, positing that Islamic art invites both the believer and the secular observer into a meditative encounter with form and emptiness.

In contrast, Robert Irwin provides a critical counter-narrative to metaphysical essentialism. In *Islamic Art in Context* (Irwin, 1997), he argues that to interpret Islamic art solely as the visual embodiment of divine principles is to risk erasing its historical, political, and social complexity. For Irwin, the term "Islamic" in "Islamic art" should not be absolutized; rather, it refers to a fluid and contested category shaped by diverse political regimes, local traditions, and patronage systems. By focusing on artistic production within the Abbasid, Fatimid, and Ottoman empires, Irwin reveals that art often functioned as an instrument of power, legitimacy, and cultural identity. Monumental architecture—such as the Umayyad Mosque of Damascus or the Isfahan complex—served as both sacred space and political emblem. The calligraphic inscriptions and geometric ornamentation, while aesthetically profound, also encoded messages of authority and governance. This socio-historical framework redefines Islamic art as a site of negotiation between the sacred and the political, undermining the idea of a static or transhistorical Islamic aesthetic. Irwin's perspective thus provides a necessary corrective to traditionalist readings by situating Islamic art within the material conditions of its creation, emphasizing the agency of artists, patrons, and political institutions (Irwin, 1997).

Barbara Brend offers yet another dimension to this dialogue, merging aesthetic formalism with mystical hermeneutics. In her seminal studies (Brend, 1991), Brend interprets the architectural and decorative traditions of the Islamic world as visual expressions of dhikr (remembrance of God). For her, Islamic art is not an ornamentation of the material world but a symbolic pathway toward spiritual recollection. The repetition of geometric motifs, the interplay of light and shadow, and the abstraction of the human figure collectively generate a visual rhythm of transcendence. Brend's analysis situates art within the epistemological framework of Sufism, where perception itself becomes an act of devotion. Yet, unlike Rice's civilizational abstraction, Brend grounds her

interpretation in the personal and experiential dimensions of spirituality—how the viewer, through sensory engagement with the sacred form, participates in a contemplative process leading to inner illumination. In this respect, Brend's thought intersects with Pries's phenomenology, both recognizing the role of perception and space in mediating spiritual experience (Brend, 1991; Price, 2006). However, Brend extends this framework to gender and cultural discourse, arguing that Islamic architecture and ornamentation encode not only metaphysical meaning but also social hierarchies and cultural identities. Thus, her approach destabilizes purely transcendental readings by revealing how the sacred form simultaneously articulates power, hierarchy, and devotion.

When viewed together, the theories of Rice, Brend, Pries, and Irwin reveal the multidimensionality of Islamic art as both an aesthetic and ideological construct. Rice and Pries articulate a metaphysical paradigm grounded in order, unity, and sacred geometry, while Irwin and Brend foreground historical contingency, power relations, and lived experience. Their intersection generates a productive dialectic between the sacred and the social. This dialectic resonates with earlier debates initiated by Titus Burckhardt and Seyyed Hossein Nasr, who posited Islamic art as a manifestation of perennial wisdom and divine order (Burckhardt, 1976; Nasr, 2005). Yet the contemporary readings by Irwin and Brend introduce critical and feminist perspectives that complicate the notion of a purely spiritual art form. The comparative analysis undertaken in this study demonstrates that Islamic art, in its theoretical reception, has oscillated between two interpretive poles: essentialism and contextualism. However, rather than viewing these as oppositional, this paper argues that they are complementary dimensions of a single hermeneutic field. Through the mediating insights of Pries and Brend, it becomes evident that the sacred and the social are not mutually exclusive but co-constitutive: the spiritual is articulated through social form, and the political is sanctified through aesthetic transcendence.

The methodological foundation of this study rests upon qualitative comparative analysis, emphasizing interpretive depth over quantitative generalization. Primary texts by Rice (Rice, 1965), Irwin (Irwin, 1997), Brend (Brend, 1991), and Pries (Price, 2006) were subjected to content analysis across three axes: ontological conceptions of art, socio-political function, and spiritual aesthetics. The findings suggest that Rice's structural unity parallels Brend's spiritual intentionality, while Irwin's cultural critique aligns with Pries's phenomenological relativism. The juxtaposition of these models allows for a synthesis that neither absolutizes metaphysics nor dissolves it into materialism. Such a synthesis aligns with the Islamic philosophical tradition, where form (*surah*) and meaning (*ma'na*) are understood as interdependent realities. The resulting framework perceives Islamic art as an epistemic field where divine unity, human creativity, and historical contingency coalesce. It further invites reconsideration of Islamic aesthetics not as an isolated discipline but as an evolving discourse engaged with postmodern theories of signification, power, and experience. By bridging traditionalist metaphysics and modern cultural theory, the study contributes to reimagining Islamic art as a living dialogue between the eternal and the temporal.

In conclusion, this extended analysis underscores that Islamic art cannot be adequately captured by either theological abstraction or socio-political contextualism alone. It exists at the intersection of both, as a language of transcendence articulated through material form. The comparative reading of Rice, Brend, Pries, and Irwin demonstrates that the ontological essence of Islamic art lies in its dual capacity—to manifest divine order and to mediate cultural identity. The study proposes that future scholarship should move beyond the dichotomy of sacred versus social and instead embrace integrative methodologies that recognize Islamic art as both symbol and history, revelation and construction. This integrative paradigm not only revitalizes the theoretical foundations of Islamic aesthetics but also offers a critical framework for

interpreting contemporary Islamic visual culture in an age of global hybridity and digital mediation.

References

- Brend, B. (1991). *Islamic Art*. British Museum Press.
- Burckhardt, T. (1976). *Art of Islam: Language and Meaning*. World Wisdom.
- Burckhardt, T. (1987). *Sacred Art in East and West: Its Principles and Methods*. Perennial Books.
- Irwin, R. (1997). *Islamic Art in Context: Art, Architecture and the Literary World*. Laurence King Publishing.
- Irwin, R. (2009). *Islamic Art*. Soore-ye Mehr Publications.
- Nasr, S. H. (2005). *Wisdom, Islamic Art and Spirituality*. Hekmat Publishing.
- Price, C. (2006). Sacred Space and Aesthetic Experience in Islamic Architecture. *Journal of Aesthetic Studies*, 42(2), 55-70.
- Rice, D. T. (1965). *Islamic Art*. Thames and Hudson.