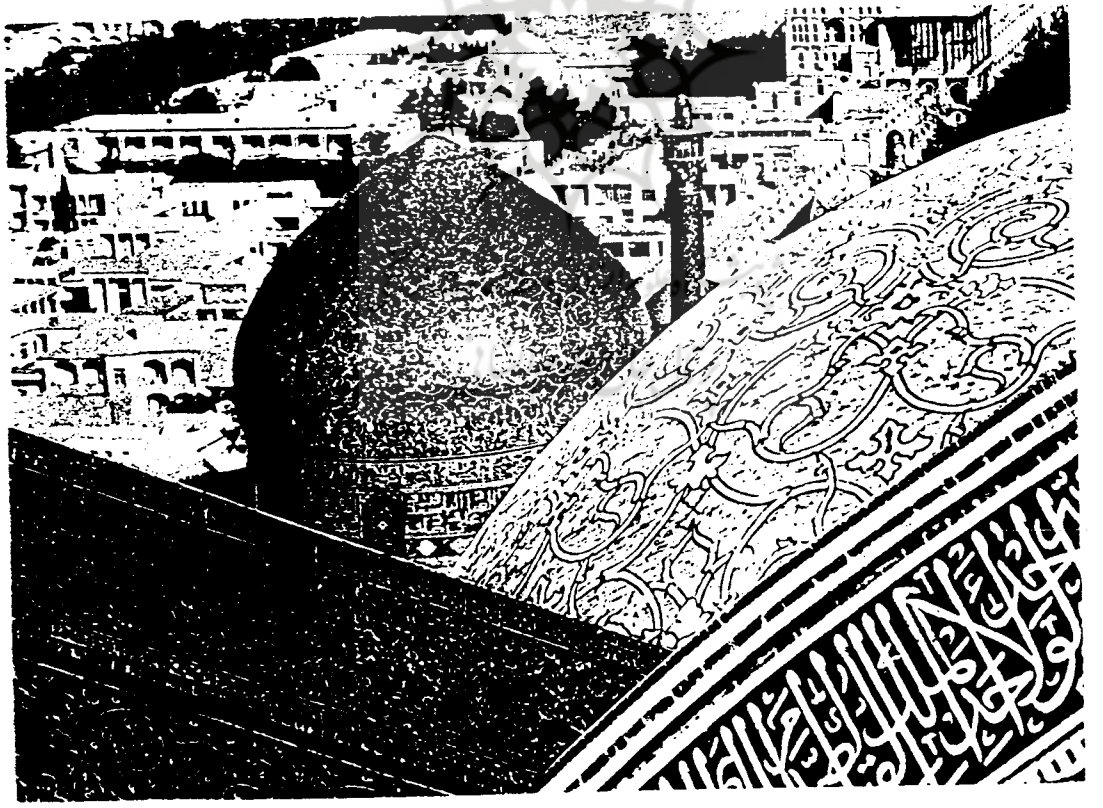
هنر معماری در عصر صفوی

میدان امام ـ مسجد امام ـ مسجد شیخ لطف‌الله

هانری استیرلن
ترجمهٔ منصور فلاح‌نژاد

هم‌زمان با شروع سلطنت شاه‌عباس دورهٔ توجه به هنرها آغاز می‌شود. شاه‌اسماعیل بانی خاندان صفوی، که در سال ۱۵۰۲ میلادی در تبریز تاجگذاری نمود و تا سال ۱۵۲۴ میلادی حکومت کرد، قبل از تاجگذاری آذربایجان و باکو را فتح کرده بود. او فتوحات خویش را با اشغال بغداد در سال ۱۵۰۸ میلادی و سپس با فتح خراسان ادامه داد. در چالدران از ترک‌های عثمانی شکست خورد اما این فتوحات باز هم به‌دست شاه‌عباس (۱۵۸۷-۱۶۲۸) ادامه پیدا کرد. وی بلخ، لرستان و جزایر خلیج‌فارس را فتح نمود و سپس تبریز و بغداد را از چنگ ترک‌ها بیرون آورد و بدین‌گونه کشور ایران را به امپراتوری بزرگ ایران تبدیل نمود.

اما به‌ویژه باید به این نکته اشاره کرد که «موفقیت شاه‌عباس برای وی به‌عنوان هدف بزرگ‌تری نسبت به



فتوحات جدیدش محسوب می‌شد. پل‌ها، کاروانسراها و عمارت‌های مورد نیاز مردم که شاه‌عباس بنیان نهاد و از شمارش به‌در است.» زیرا این مرد نظامی قبل از هر چیز یک عاشق تمام‌عیار معماری بود.

میدان امام

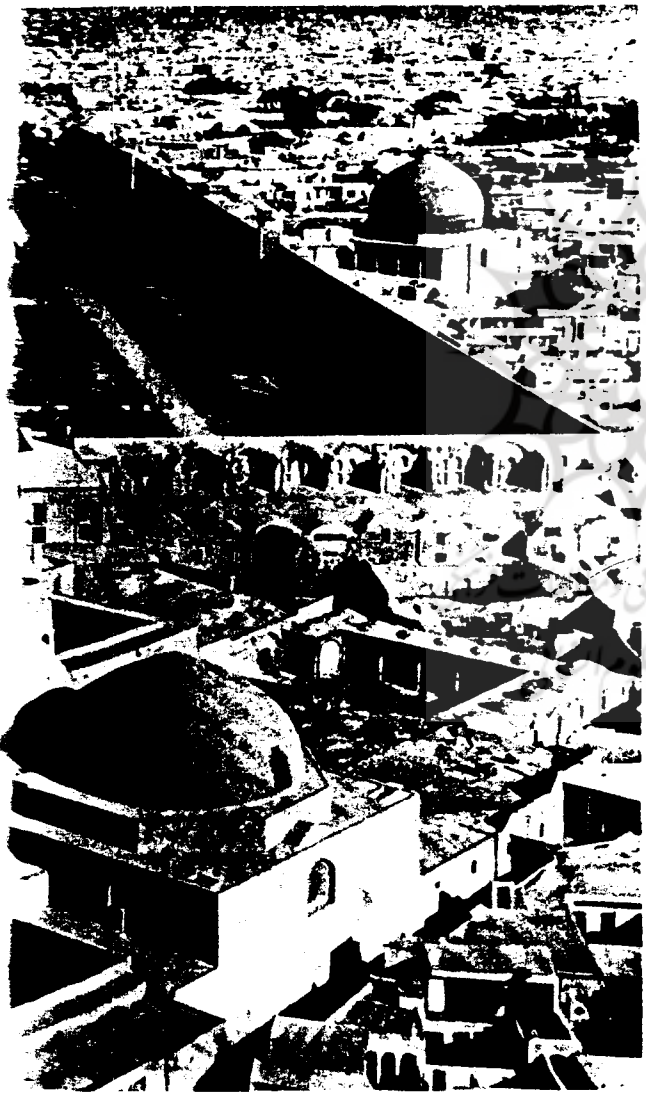
در واقع این شاه‌عباس است که در سال ۱۵۹۸ میلادی پایتخت ایران را از قزوین به اصفهان منتقل نمود. وی همراه با این انتخاب علم اصول شهرنشینی و معماری خویش را که با آفرینش میدان امام آغاز شد ارایه داد. این میدان می‌بایستی به‌زودی مبدل به مرکز شهر می‌شد.

در طول حکومت چهل ساله‌اش او به تزیین بی‌وقفه پایتخت خویش مبادرت ورزید، پایتختی که وی تصمیم گرفته بود با همهٔ قدرت و توانایی خود آن را به آرایش‌های باشکوه معماری مزیّن نماید. شاه‌عباس به ایجاد زیبایی‌های متعددی در کوچه‌های باریک شهر اقدام نمود. خانه‌های کوچک و بی‌قواره‌ای را که گَرد و غبار گرفته و مرکز شهر را مسدود کرده بودند از بین بُرد و فضای بسیار وسیعی را ایجاد کرد: میدان شهریار، اندازهٔ این مرکز جدید که شاه‌عباس در اصفهان قدیم ایجاد کرد و قلب شهر محسوب می‌شد در حدود ۱۵۰×۵۰۰ متر بود.

حاشیهٔ میدان امام اصفهان پُر از طاق‌هایی است که فضای حجره‌های متفاوت را اشغال کرده‌اند. این حجره‌ها از جمله عمارت‌های قابل تحسین و باشکوه دورهٔ صفوی‌اند که در حاشیهٔ این میدان قرار گرفته‌اند.

در قسمت جنوبی میدان، مسجد بزرگ امام وجود دارد که عظمت آن از لحاظ مقیاس و مهارت‌های به‌کارگرفته‌شده در ساختِ آن است. در قسمت شرقی میدان، کاخ عالی‌قاپو را می‌توان مشاهده نمود. از قسمت شاه‌نشین این کاخ یعنی در چهارراهی که اتاق‌های متعدد آن به هم متصل می‌شوند (از جمله می‌توان به تالارهای اجتماعات و ایوان‌ها اشاره کرد) شاه‌عباس به تماشای بازی اسب‌سواران در میدان مشغول می‌شد.

در شمال میدان امام، بازار بزرگ با آن گذرگاه‌های پیچ در پیچ، گنبدی‌شکل و سایه‌روشنی که دارد قابل رؤیت است. سرانجام در شرق این میدان می‌توان از مسجد شیخ‌لطف‌الله نام بُرد. این مسجد نخستین عمارت مذهبی است که به‌دست شاه‌عباس بنیان نهاده شد و نامش تداعی‌کنندهٔ نام یکی از پزشکان مشهور اسلامی است.

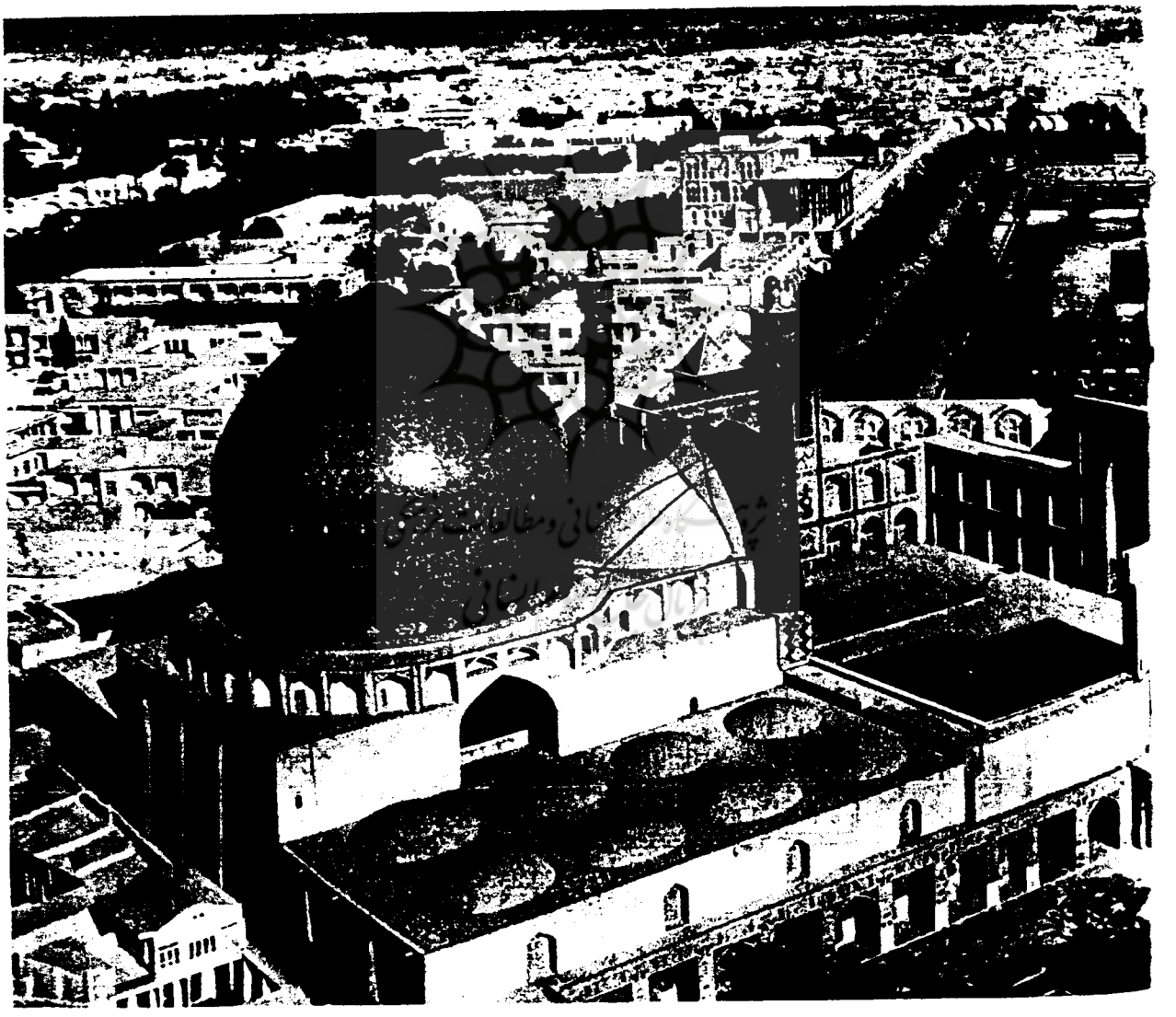


مسجد امام اصفهان

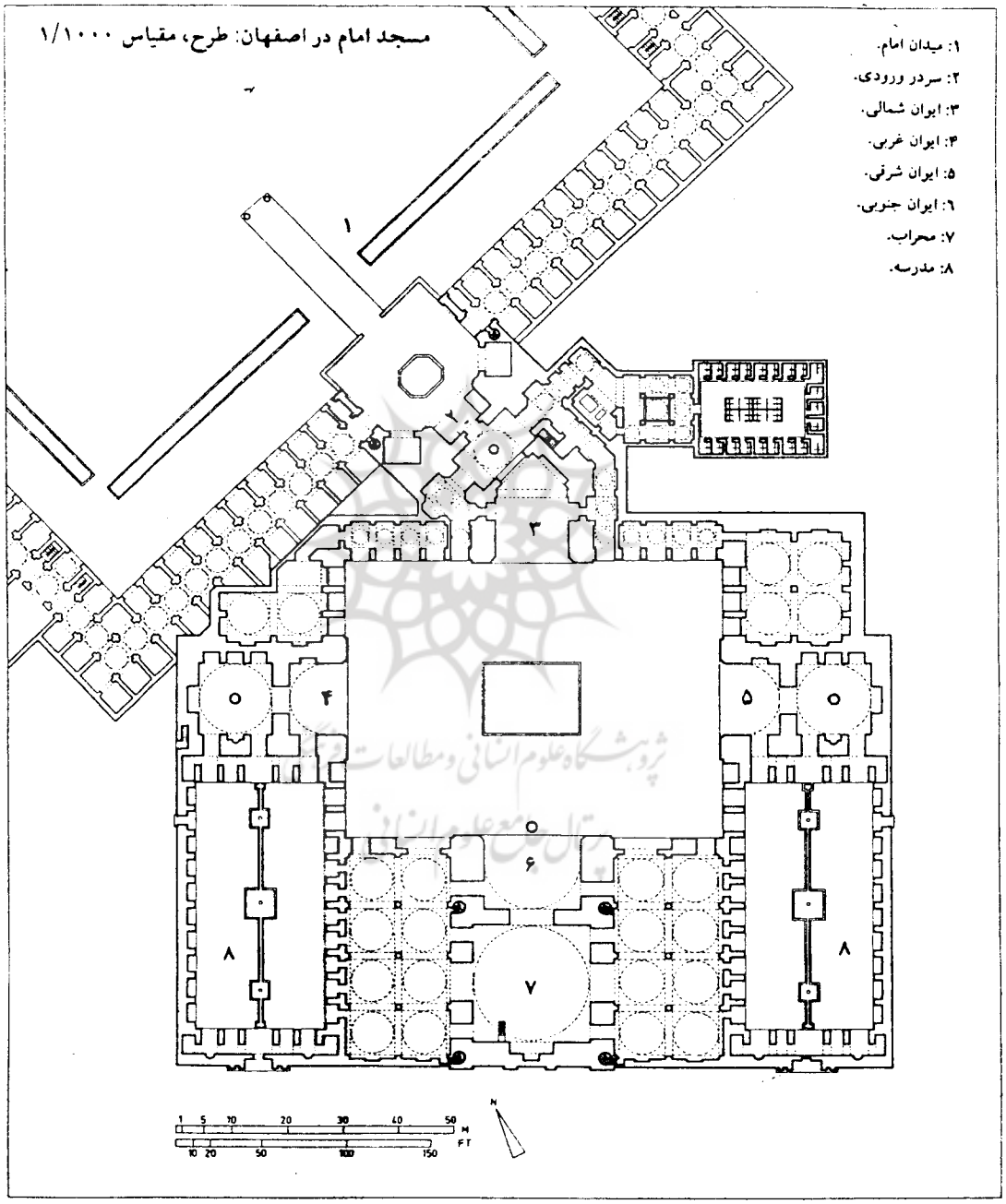
در مسجد امام اصفهان که تاریخ ساخت آن از سال ۱۶۱۲ میلادی آغاز می‌شود شکوه و عظمت فرهنگ اسلامی با سنت ایرانی آمیخته شده است. قابل ذکر است که در سنت ایرانی، مسجد دارای صحنی است که به‌وسیلهٔ دالان‌های سرپوشیده دربر گرفته شده است و این دالان‌ها با چهار ایوان هم‌محور هم‌آهنگ هستند. بنابراین مسجد امام از جمله عمارت‌هایی است که از آفرینش‌های هنر ایرانی به‌شمار می‌آیند. اگر مشاهده

میدان امام اصفهان (عکس‌برداری به‌وسیلهٔ هلیکوپتر): در این تصویر می‌توان میدان امام را با طول ۵۰۰ متر و عرض ۱۵۰ متر مشاهده نمود. در انتهای این میدان، مسجد امام قرار دارد که کاملاً از محور طولی میدان خارج شده و علت این امر به دلیل توجه مسلمانان به سمت قبله بوده است. در این‌جا می‌توان علت تغییر جهت ۴۵ درجه‌ای مسجد را دریافت.

این مسجد که به‌وسیلهٔ شاه‌عباس بنا شده است دارای صحن بزرگی می‌باشد که مشتمل بر چهار ایوان و چهار مناره است. در سمت چپ این صحن گنبد مدوّر مسجد را می‌توان مشاهده نمود که ارتفاع آن به ۵۲ متر می‌رسد. مسجد امام اصفهان نسبت به عمارت‌های دیگرِ این شهر از پیچیدگی چشم‌گیری برخوردار است.



می‌شود که ابداعات به‌کارگرفته‌شده در این مسجد شامل قسمت اعظم آن نمی‌شوند در عوض کاربرد آن‌ها را می‌توان به وفور در جزئیات ساختمانی مسجد مشاهده نمود و این بنای تاریخی قبل از هر چیز به‌وسیلهٔ توفیق اعجازانگیزی که در فنون معماری حاصل نموده قابل تعریف است: در واقع مسجد امام دارای نظام هم‌آهنگ و فوق‌العاده‌یی است و این امر به‌خصوص برای کسی که بخواهد از وسایل و ابزار کار این مسجد تجزیه و تحلیل



داشته باشد به‌خوبی قابل درک است.

با مسجد امام، هنر معماری دوران صفوی تمام شکوه، ظرافت و مهارت خویش را به نمایش می‌گذارد: در این دوره هنر مذکور بر سهولت فنون معماری و آزادی در انتخاب راه‌حل‌های پذیرفته تأکید دارد. بدین‌ترتیب تمام عمارت، از قسمت صحن اصلی به‌بعد مبتنی بر تناسب و قرینه‌یی دقیق می‌باشد. دو ایوانی که در قسمت شرقی و غربی عمارت قرار گرفته‌اند کاملاً با هم قرینه‌اند و هرکدام از لحاظ مکانی قبل از تالاری که دارای گنبد است واقع شده‌اند. و اما در مورد ایوان

شرح جزئیات ورودی مسجد امام در اصفهان: محل تغییر محور.

۱: میدان امام.

۲: سردر ورودی مقرنس‌کاری‌شده.

۳: دهلیز گنبددار.

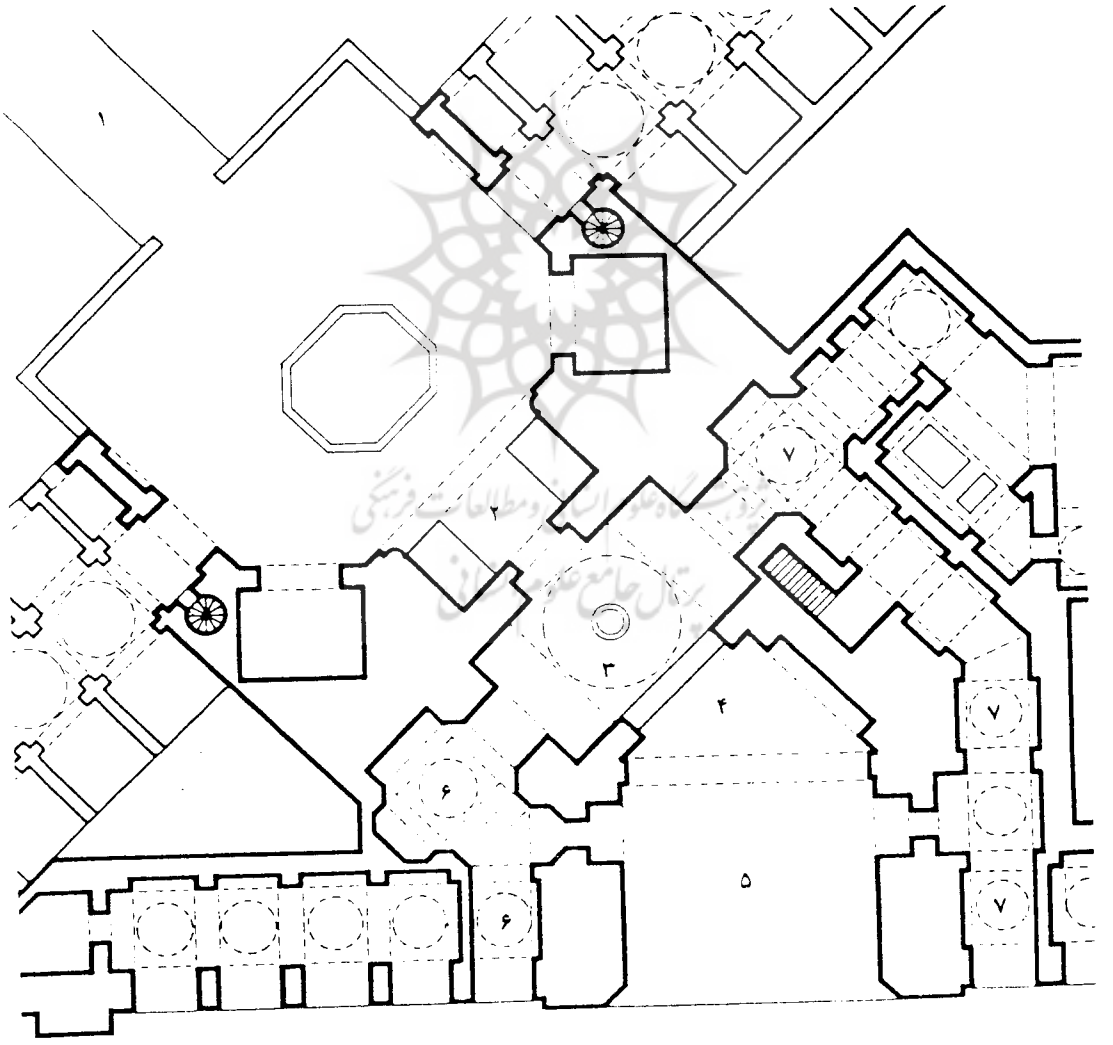
۴: طاقی که دهلیز را به ایوان شمالی متصل می‌کند.

۵: ایوان شمالی با زمینهٔ مثلثی‌شکل.

۶: راهروی که دسترسی به قسمت غربی عمارت را امکان‌پذیر می‌نماید.

۷: راهروی که دسترسی به قسمت شرقی عمارت را امکان‌پذیر می‌نماید.

مقیاس تقریبی ۱/۵۰۰



جنوبی که وسیع‌تر از ایوان‌های دیگر است، قابل ذکر است که این ایوان باعث دسترسی به محل نماز که شامل محراب است می‌شود. در قسمت بالای این محل گنبد بزرگی وجود دارد که مزیّن به کاشی‌های کوچک سبزرنگ است. تالار بزرگ اصلی هم در کنار دو تالار چهل‌ستون دیگر واقع شده است.

بنابراین اعضای مجموعهٔ ساختمانی موجود از هر دو طرف از جهت محوری که به سمت قبله واقع شده کاملاً شبیه به هم هستند. دو منارهٔ بزرگی که از دو طرف ایوان اصلی سر برآورده و گنبد بزرگ را احاطه کرده‌اند نظم و شکوه این مسجد را با وسعت هرچه تمام‌تر به نمایش گذاشته‌اند. با این وجود می‌توان به نکته‌یی اشاره کرد که قیاس و نظم ریاضی ترکیب موجود مسجد را متزلزل می‌کند: این نکته راجع به ارتباط میان ایوان شمالی و میدان است که باعث ایجاد عاملی در جهت ازبین‌بردن محورهایی می‌شود که قبلاً به آن‌ها اشاره کرده‌ایم.

مدخلی که در میدان امام قرار دارد دارای سردری است که هشتی ایوان آن مانند هشتی ایوان مسجد شیخ لطف‌اللّه پوشیده از آویزهای بسیار باشکوه است. از هر سوی این سردر زیبای باستانی دو منارهٔ چشم‌گیر برافراشته شده‌اند. در سردر مذکور که مشرف به میدان است هیچ نشانه‌یی از بی‌تناسبی نمی‌توان یافت. در ایوان شمالی نیز که مشرف به صحن اصلی است اثری از بی‌قرینگی و بی‌تناسبی وجود ندارد.

اسلوب معماری در مسجد امام که خود حاکی از وجود نبوغ و قریحهٔ سرشار است با دو اصل اساسی قابل تعریف است: تعیین جهت میدان نسبت به جهت مسجد زاویه‌یی ۴۵ درجه‌یی را آشکار می‌سازد. باری می‌بایستی از لحاظ فنون معماری این انحنا تعدیل می‌یافت و راه‌حلی پیدا می‌شد که از لحاظ دیدِ ظاهری اختلاف محور گذرگاه را تشدید نمی‌نمود بلکه برعکس کاملاً آن را از بین می‌برد. و دقیقاً همین‌جاست که هر بازدیدکننده‌یی که وارد مسجد امام می‌شود این مسئله را درک می‌نماید: نمازگزاران مسجد چندان متوجه تغییر جهت موجود نمی‌شوند، اما در عین‌حال احساس می‌نمایند که از لحاظ عقلی باید دلیلی وجود داشته باشد که آن‌ها قادر به درک آن نیستند. چگونه معمار توانسته است این کار را انجام دهد؟

بین سردر ورودی و ایوان شمالی دهلیزی وجود دارد که با گنبد کوچکی پوشیده شده است. خودِ این ایوان هم که مشرف به صحن است به‌جای این‌که مانند سه ایوان دیگر دارای طرحی قائم‌الزاویه باشد، نمایانگر زمینه‌یی با زوایای مثلثی است. روی یکی از همین زوایای مثلثی‌شکل است که دهلیز مذکور به‌وسیلهٔ قوس عریضی متصل شده است. این قوس با قوس دیگری که در زاویهٔ دیگر مثلث قرار دارد ولی قابل رؤیت نیست مطابقت دارد.

اما برای این‌که انحنای موجود یکباره در محل عبور به چشم نیاید، ورود در طول قسمت شکستهٔ محور انجام نمی‌پذیرد. گذرگاهی که زیر قوس عریض قرار گرفته، به‌وسیلهٔ سکویی سنگی مسدود شده است. این سکو بازدیدکنندهٔ مسجد را مجبور به دورزدن ایوان شمالی می‌نماید و این عمل از طریق دو دهلیز با طاق‌های گنبدی که در دو سوی این ایوان قرار دارند انجام می‌پذیرد. این دهلیزها رو به صحن مسجد واقع شده‌اند. دهلیز سمت راست با اندکی انحنا باعث دسترسی به صحن مسجد می‌شود و دهلیز سمت چپ با دَوَرانی کمی طولانی‌تر که مسلماً به دلیل تغییر جهت صورت می‌پذیرد دسترسی به صحن را امکان‌پذیر می‌نماید.

ترکیبات ساختمانی و گنبدها

گنبدِ طرح سه‌گوش به ایوان شمالی شکل می‌دهد و نشانگر نظم دقیق و بسیار جالب توجه زوارها (فتیله‌ها)، آویزها و سطوح کوچک است. نظم و ظرافت موجود با

دقت و زحمت بسیار بر روی یک طرح ستاره‌یی‌شکل که دارای هشت جهت می‌باشد ترسیم شده است. طرح مذکور نتیجهٔ طبیعی یک هشت‌ضلعی است و مبتنی بر دو مربع تو در تو که نسبت به هم دارای اختلاف ۴۵ درجه‌اند، می‌باشد. این نیمی از آرایش این طرح هشت‌ضلعی است که در این‌جا برای قسمت مقعر نیم‌گنبدی که زمینهٔ مثلثی‌شکل ایوان را پوشانده است به‌کار گرفته شده است. خودِ این قسمت مقعر نیم‌گنبد هم فقط قسمت جلویی را دربر گرفته است.

به‌هر جهت دقیقاً در همین قسمت هلالی‌شکل نیم‌گنبدهایی که زمینهٔ ایوان‌ها را پوشانده‌اند است که معماران ایرانی علم معماری خویش را به بهترین وجه به عرصهٔ نمایش گذاشته‌اند. وانگهی راه‌حل‌ها و فنون متفاوتی که این معماران عرضه کرده‌اند به‌خوبی قادر به نمایش مهارت آن‌هاست.

بدین‌ترتیب در ایوان غربی نیز همان طرح موجود ستاره‌یی‌شکل مشاهده می‌شود که دارای هشت وجه است و از شکل هشت‌ضلعی منشعب شده است و به‌وسیلهٔ دو مربع تو در تو حاصل می‌شود. باید درنظر گرفت که در این‌جا اسلوب موجود کاربردی کاملاً متفاوت دارد: در واقع اگر گنبد ایوان شمالی طرحی مثلثی‌شکل را پوشانده است، در عوض در ایوان غربی گنبد مذکور سطح قائم‌الزاویه‌یی را می‌پوشاند. اما در هر دوی این گنبدها شکل تقریبی هشت‌ضلعی‌یی وجود دارد که در واقع به‌عنوان طرح پایه و اساس محسوب می‌شود.

وقتی وارد جزئیات شویم متوجه این امر خواهیم شد که دو اسلوب موجود به حد کافی از هم متفاوت‌اند: در یکی از آن‌ها چهار آویز میانیِ بین قوس‌ها در میان دو طرح مثلثی‌شکل که مشخص‌کنندهٔ سطح مقعری هستند تقسیم شده‌اند؛ در دیگری، قسمت‌های میانیِ بین قوس‌ها به‌وسیلهٔ چهار آویز و هشت لوزی یک مجموعهٔ زواری (فتیله‌یی) را تشکیل داده‌اند.

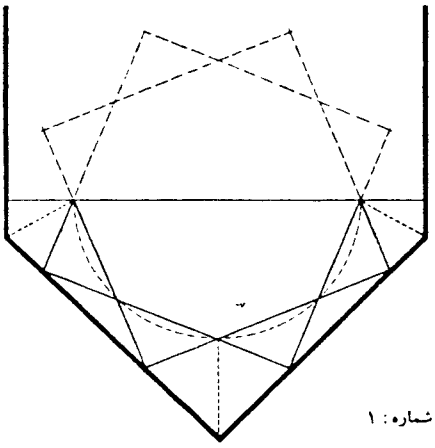
با این وجود در ایوان شرقی استفاده از شکل هشت‌ضلعی را رها کرده‌اند و به طرح جدیدی که آفرینندهٔ نوعی بی‌قرینگی در دو دورنمای بزرگ زاویه‌دار است روی آورده‌اند. در این‌جا تقسیمات متعدد زوایای گنبد به‌جای زاویهٔ ۴۵ درجه‌یی مبتنی بر زاویهٔ ۳۶ درجه‌یی است. نتیجه این می‌شود که طرح موجود از یک شکل ده‌گوش به‌وجود آید و قسمت مقعر نیم‌گنبد بر نیمی از طرح ستاره‌یی‌شکل که دارای ده جهت است منطبق شود.

در ایوان بزرگ اصلی که مشرف به محراب است اسلوب پیچیده‌تری به‌کار گرفته شده است. دو زاویهٔ سمت چپ و سمت راست که زمینهٔ شکل قائم‌الزاویه را اشغال کرده‌اند به شکل دورنمای پیچیده‌یی به نمایش گذاشته شده‌اند که از لحاظ ظاهری به‌نظر می‌رسد دارای طرح مربعی‌شکل باشد ولی از زاویهٔ دیدِ عمودی و از خط منصف آن نمایانگر طاقی بیضی‌شکل و بسیار زیباست.

و اما راجع به رأس گنبد ایوان قابل ذکر است که این قسمت به اشکال مشبک که دارای ده سطح کوچک لوزی است تقسیم شده است. این تقسیم‌بندی شبیه به تقسیم‌بندی دایرهٔ کامل (که در این‌جا تنها نیمی از آن مورد نظر بوده است) به طرح ستاره‌یی‌شکلی است که دارای بیست جهت است و به‌وسیلهٔ زوایای ۱۸ درجه‌یی حاصل شده است. بنابراین مشاهده می‌شود که معماران شاه‌عباس صفوی در به‌کارگیری راه‌حل‌های پیچیده و استثنایی معماری هیچ‌گونه تردیدی به خود راه نمی‌دادند. و اگر ما به تجزیه و تحلیل چند نمونه از پوشش ایوان‌ها پرداختیم صرفاً جهت معرفی توانایی‌ها و کارآیی‌های وسایل به‌کارگرفته‌شده و نشان‌دادن مهارت این نوع هنر معماری بوده است.

با این وجود باید اضافه نمود که نقش و بازی زوارها (فتیله‌ها) و سطوح کوچک مبتنی بر طرحی هندسی است که در آن‌جا خطوط منحنیِ فضای سه‌بعدی شبیه

به خطوط عمودی و مستقیم هستند. بدین‌گونه، علی‌رغم پیچیدگی ظاهری شبکه‌های خطوط متقاطع، انحنای موجود برای هر خط تنها در یک طرح در فضا در نظر گرفته شده است. قوس‌ها و زوارها (فتیله‌ها) پی‌درپی با نقشه‌های نسبتاً سادهٔ هندسی تقلیل می‌یابند. هرکدام از این منحنی‌ها که شاید از لحاظ گرافیکی به‌عنوان خط مستقیمی در طرح و برش به نمایش درآمده‌اند، از بعضی زوایای دید با شعاع انحنای موجود در تقارن هستند.

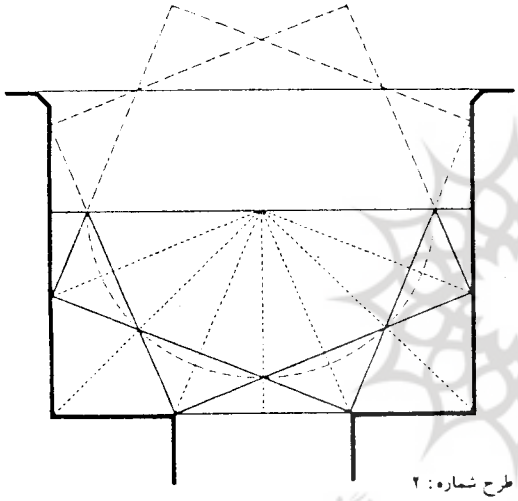


طرح شماره: ۱

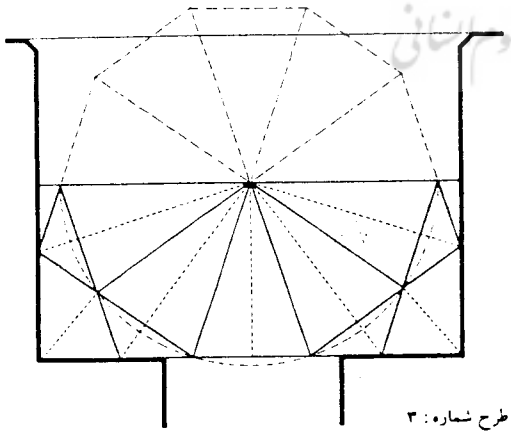
گنبد دوجداره

معماران مسجد امام برای گنبدی که بر فراز شبستان اصلی این مسجد استوار است و دارای قطری بیش‌تر از ۲۱ متر است، بی‌هیچ قید و شرطی همان اسلوبی را در نظر گرفته‌اند که قبلاً امتحان خود را در مسجد شیخ لطف‌اللّه پس داده بود: یعنی کاربرد چهار طاق‌نمای صیقلی. اما آن‌ها در این‌جا این طاق‌نماهایی را که یک شکل هشت‌ضلعی می‌سازند با چهار قوسی که بر روی محورهای تالار عبادت قرار دارند ترکیب نمودند.

با وجود این، ترکیب مذکور، مثل کاری که در مسجد شیخ‌لطف‌اللّه انجام شده بود با قراردادن سه قوس ناپیدا درکنار هم و قوس دیگری که به‌وسیلهٔ درگاهی روشنایی را به سطوح بالایی می‌آورد انجام نگرفته است، بلکه در این‌جا نسبت‌ها معکوس شده‌اند: سه قوس به‌وسیلهٔ چندین درگاهی بر روی قسمت خارجی باز شده‌اند، دو قوس جانبی خیلی گشاد (با دهانهٔ باز) هستند و قسمت جلویی دارای یک پنجرهٔ مشبک بسیار کوچک است که



طرح شماره: ۲



طرح شماره: ۳

طرح‌هایی از گنبد ایوان‌های مسجد امام در اصفهان:
۱: گنبدی که در بالای قسمت مثلثی‌شکل ایوان شمالی قرار دارد: دو مربع تودرتو با زاویهٔ ۴۵ درجه.
۲: گنبد ایوان غربی: در مربع تودرتو با زاویهٔ ۴۵ درجه.
۳: گنبد ایوان شرقی: یک شکل تقریبی ده‌گوش با روابای ۳۶ درجه‌یی.
مقیاس تقریبی ۱/۳۰۰.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گنبد اصلی که محل محراب مسجد امام را پوشانده است. زاویهٔ دید از حیاط مدرسه (مکتب قرآن) است که در قسمت جنوب غربی عمارت قرار دارد. قسمت منحنیِ گنبد پیازی‌شکل به‌وضوح قابل مشاهده است. این گنبد دارای دیوارهٔ منحنی بلندی است که هشت پنجرهٔ مشبک بر روی آن تعبیه شده است. قسمت داخلی این دیوارهٔ منحنی یک‌سری طاق‌بندی‌هایی دارد که گذر از شکل دایره به‌شکل مربعِ تالار را امکان‌پذیر می‌نمایند. در تالار مذکور دو طاق بزرگِ عرضی وجود دارند که محل محراب را روشن می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

با کاشی‌های ریز تزیین شده است. چهارمین قوس که تنها قرار گرفته است و مشرف به محراب است قابل رؤیت نیست. در عوض، تعداد پنجره‌های قسمت مقعر گنبد مانند پنجره‌های مسجد شیخ‌لطف‌اللّه به شانزده عدد نمی‌رسد بلکه در این‌جا هشت پنجره وجود دارد که از زاویهٔ دیدِ داخلی بر روی قسمت منحنی گنبد قرار گرفته‌اند در حالی که از زاویهٔ دیدِ خارجی این پنجره‌ها بر روی دیوارهٔ گنبد واقع شده‌اند. این خصوصیت منحصربه‌فردِ معماری به دلیل وجود نوعی سیستم ساختمانی می‌باشد که مبتنی بر گنبد دوجداره است.

در واقع فن معماری مسجد بزرگ امام به بسط و گسترش نوعی فن گنبدسازی دوجداره تأکید دارد و قابل ذکر است که گنبد دوجدارهٔ فوق در واقع میراثِ هنرِ معماری تیموریان است. نمونهٔ آن را می‌توان به‌خصوص در مسجد گور امیر در سمرقند یافت. به‌علاوه این اسلوب قبلاً کم و بیش در مسجد شیخ‌لطف‌اللّه به‌کار گرفته شده بود. در آن‌جا دو جدار گنبد، شبیه به نمونه‌یی که قبلاً در گنبد بزرگ مقبرهٔ اولجایتو در ابتدای قرن چهاردهم میلادی در سلطانیه وجود داشت در یک سطح واقع شده‌اند و به‌طور موازی گسترش یافته‌اند.

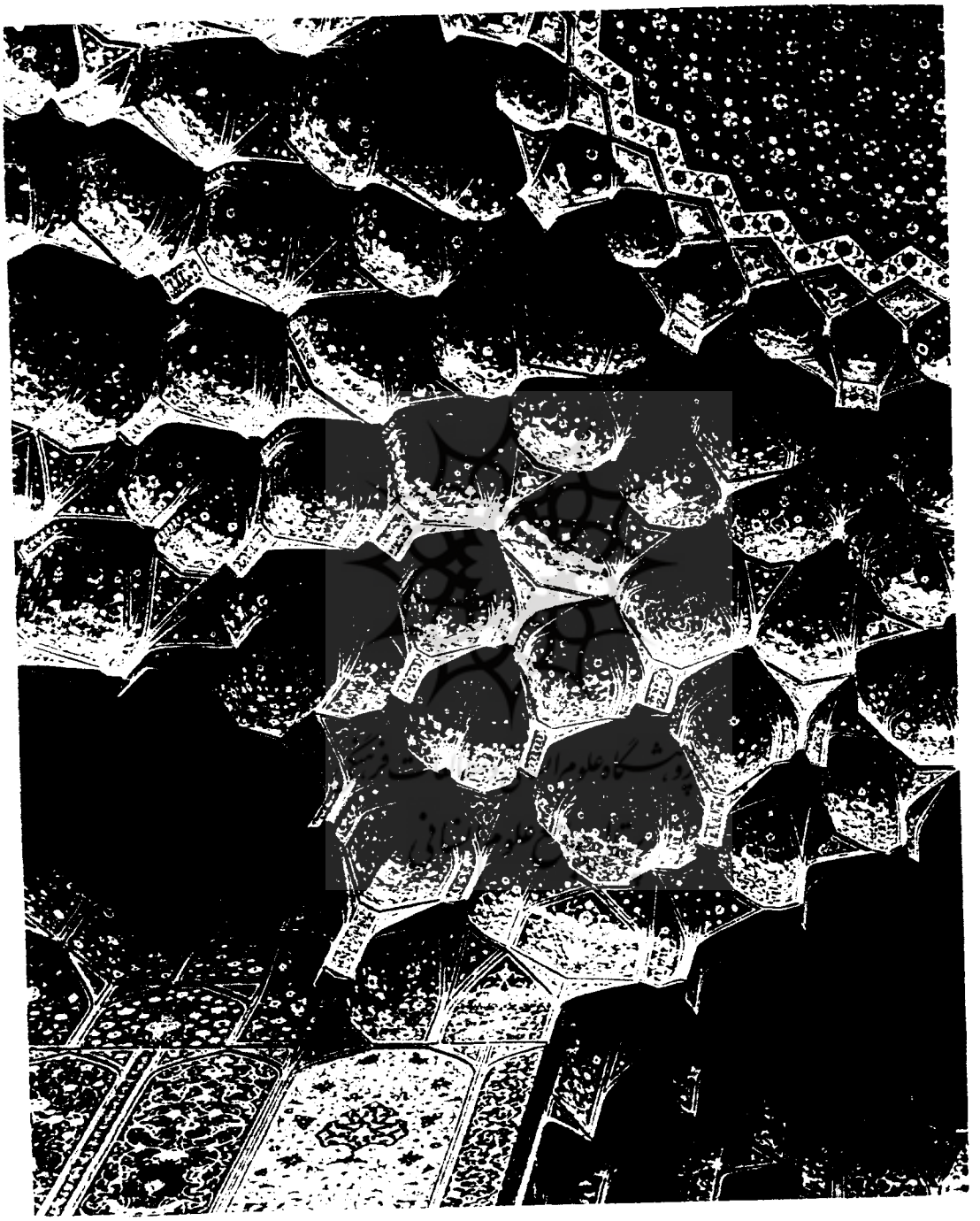
در دو نمونهٔ فوق، وجود گنبد دوجداره به دلیل درنظرگرفتن ملاحظات فنی بوده است و این ملاحظات فنی عموماً تکیه بر سادگی و استحکام عمارت داشتند. اما می‌توان گفت که در گور امیر مانند مسجد امام اصفهان موضوع مربوط به اسلوبی است که مبتنی بر ملاحظات زیبایی‌شناسی ـ نُمادی است.

طرح این نوع گنبد دوجداره مبتنی بر ساخت عمارتی است که دارای دو پوشش است. این پوشش‌ها بر روی هم قرار گرفته‌اند و بین آن‌ها فضایی وسیع و غیرقابل رؤیت وجود دارد. پایه‌های دوجداره در یک سطح واقع نشده‌اند و زاویهٔ دیدِ خارجی گنبد به‌هیچ‌وجه با زاویهٔ دیدِ داخلی آن هم‌خوانی ندارد. از زاویهٔ دیدِ خارجی به‌نظر می‌رسد که گنبد باریک‌تر و کشیده‌تر است و گاهی نیز ارتفاع آن از حد معمول گذشته است و قسمت وسط آن قطورتر به‌نظر می‌رسد، در حالی که از زاویهٔ دیدِ داخلی این گنبد به‌نظر کوتاه‌تر می‌رسد و تصور می‌شود که ارتفاع آن کم‌تر از نصف عرض خودش است. شکل زاویهٔ دیدِ دوم تقریباً به‌صورت الگویی برای مغول‌های هند شد (تاج‌محل).

سرمنشأ و ریشهٔ این گنبد دوجداره دارای پیچیدگی خاص خود می‌باشد: در آغاز می‌توان نمونهٔ آن را تحت عنوان گنبد به‌معنای دقیق کلمه، در گنبد چوبی مسجد عمر و یا گنبد سنگی در اورشلیم (سال ۶۹۱ میلادی) مشاهده نمود. به‌علاوه به‌نظر می‌رسد که این‌نوع گنبد متأثر از برخی ساختمان‌هایی است که ما آن‌ها را به‌عنوان مقبره‌های باستانی می‌شناسیم. در عمارت‌های مذکور اطاقی فوقانی مقبره را دربر گرفته است. پالمیر، مقبرهٔ تئودوریک در راون و سپس ترک‌های سلجوقی با توربه‌ها و گُنبت‌های خویش نمونه‌های بارزی از این‌نوع گنبد را ارایه داده‌اند.

اما در سقف‌سازی گسترش این اسلوب، به‌طور مثال در تاج‌محل، منجر به خلق یک فضای داخلی غیرقابل رؤیت و غیرقابل دسترسی شد که بسیار وسیع‌تر از فضای کل قابل دسترسی عمارت بود! به‌هر جهت در مسجد امام اصفهان شیوهٔ گنبدسازی فوق تنها به دلیل جنبه‌های زیبایی‌شناسی مورد پذیرش واقع شده است. گنبد مسجد امام اصفهان از زاویهٔ دیدِ بیرونی و با قسمت مدوّر آن که بسیار باشکوه و زیبا است مانند زمردی سبز بر فراز مسجد می‌درخشد. ولی قسمت داخلی محراب که می‌بایستی با سطح خارجی و فوقانی آن مطابقت پیدا می‌کرد دارای نسبت‌ها و اندازه‌های یکسانی نیست. به همین جهت است که وجود جدار پایینی از ضروریات بسیار مهم به‌شمار می‌آید. این نکته نیز قابل ذکر است که جدار مذکور به نوبهٔ خود، بدون

سردر بزرگ ورودی مسجد امام. در این سردر، شکوفایی و عظمت هنر مقرنس‌کاری با مهارت هرچه تمام‌تر باعث خلق آویزهای بسیار زیبا ـ کاشی‌های کوچک آبی‌رنگی شده است. این آویزها از حفره‌های گِرد و کوچک مثلثی‌شکل که در مسجد بزرگ جمعه به‌کار رفته‌اند سرچشمه گرفته شده‌اند. هنر مقرنس‌کاری صفویان که بیانگر تزیینات باشکوه این دوره است باعث ایجاد حفره‌ها و حاشیه‌های کوچک بسیار زیبایی شده است که به‌شکل ایوان هستند.



وجود قسمت خارجی گنبد قادر به آفرینش یک چنین زیبایی خاصی برای کل عمارت نبود.

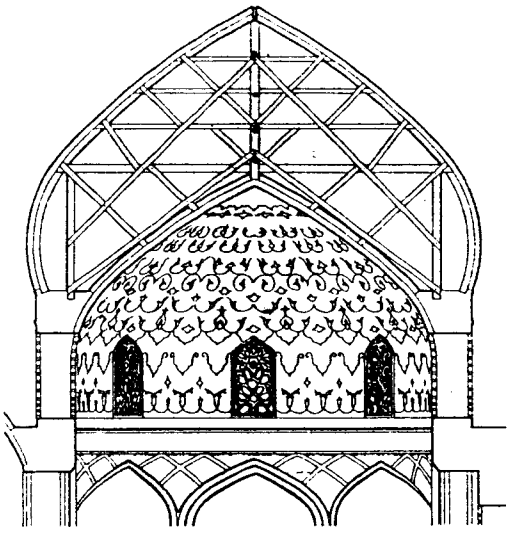
حجم و ارتفاع

مسجد امام اسلوب‌های جذاب دیگری را نیز ارایه می‌دهد. آیا دلیل شکوه و عظمت این بنای تاریخی نسبت‌ها و اندازه‌هایی نیست که با مهارت هرچه تمام‌تر در آن به‌کار گرفته شده‌اند؟

اندازهٔ کل عمارت کم‌تر از ۱۳۰×۱۴۵ متر نیست. صحن مسجد که در آن حوض وضو واقع شده است به این معماری باشکوه که مزیّن به کاشی‌های بسیار ریز و درخشان است آئینه‌یی را تقدیم می‌کند. صحن مذکور با اندازهٔ ۵۳×۶۸ متر امکان دسترسی به فضایی را ایجاد می‌نماید که در آن‌جا می‌توان نظاره‌گر ایوان‌های بلند با تمام وسعت‌شان بود.

با این وجود می‌توان در این معماری مجلل شاهد نوعی ضعف بود: هیچ‌گاه معماران سلجوقی، تیموری و یا صفوی موفق به ارایه راه‌حل‌های مناسبی برای مسئلهٔ مطرح در ارتباط بین سردرِ ایوان که طاق تجملی آن چندان هم عریض نیست و گنبدی که بعد از آن واقع شده است نشدند. در حقیقت طاق تجملی صرفاً به‌منزلهٔ نوعی تزیین است که دارای دو بُعد است و یا می‌توان گفت تِجیری[1] است که جهت پوشاندن ارتباط پشت ایوان و عمارت برپا شده است. این طاق تجملی در واقع بنایی است بدون حجم که بر روی نقشه عمارت ترسیم شده و فقط از روبه‌رو زیباست و به‌محض این‌که از نزدیک مشاهده شود جذابیت خود را از دست می‌دهد.

با تمام این اوصاف هنر تجملی مذکور بر پایه و اساس بیهوده‌یی استوار نیست. بهترین دلیلی که می‌توان در این مورد ارایه داد این است که سردرها از استحکام لازم برخوردارند و از لحاظ اندازه‌ها و نسبت‌های معماری بیانگر نوعی بی‌قرینگی هستند که کاربرد توده‌ها و حجم‌های بزرگ عمارت را امکان‌پذیر



برش عرضی گنبد دوجداره که بر فراز محراب مسجد امام اصفهان قرار دارد. حائل‌های چوبی تکیه‌گاه این گنبد دولایه هستند. مقیاس: ۱/۲۵۰.

می‌نمایند. ما قبلاً ظرافت و مهارت به‌کاررفته در این حجم‌ها را در مسجد شیخ‌لطف‌اللّه به اثبات رسانیده‌ایم.

در مسجد امام اصفهان نیز تغییر جهتِ محور میان سردر و عمارت وجود دارد. نتیجه این می‌شود که دو منارهٔ سردر موجود در ردیف بناهایی که در قسمت جانبی گنبد اصلی واقع شده‌اند، قرار نگیرند. این مناره‌ها نه پشت سرهم قرار دارند و نه روی یک طرح واقع شده‌اند و دلیل این امر زاویهٔ ۴۵ درجه‌یی است که میان پایه‌های هر جفت قرار گرفته است. بنابراین تمام عمارت به سمت راست سوق داده شده و در میدان امام، از زاویهٔ دیدِ روبه‌رو تنها می‌توان سردر مسجد را به‌طور کامل مشاهده نمود در حالی که از همین زاویهٔ دید تنها قسمتی از کل عمارت نمایان است. به‌علاوه موضوع مربوط به نوعی معماری است که مبتنی بر مفاهیم خط سیر و فاصله است. هنگامی که از بیرون تالار عبادت را از زاویهٔ دیدِ طولی می‌نگریم خصوصیت منحصربه‌فرد آن تعجب ما را برمی‌انگیزد. در محور طولی می‌توان ورودی‌های پیچ و خم‌دار را مشاهده

نمود. در آن‌جا فقدان زاویهٔ دیدِ عرضی از درِ اصلی تا دلِ محراب قابل احساس است.

معماران صاحب ذوق همهٔ مهارت‌های خود را در معماری مسجد امام به نمایش گذاشته‌اند: نمایش زیبایی از اندازه‌های غیرقابل پیش‌بینی، امکان دسترسی به نقاطی که به دو راه منشعب می‌شوند، کوتاهی گذرگاه‌ها در مدخل‌های تنگ و باریک که باعث درخشندگی فضاهای موجود می‌شوند و نظم شگفتی را که ماهرانه به‌کار گرفته شده است به عرصه نمایش می‌گذارند.

کثرت رنگ‌ها

هنر معماری عصر صفوی نوآوری خاصی را به ارمغان آورده است، بدین‌معنا که از این دوره به‌بعد پوشش عمارت‌ها با کاشی‌های بسیار کوچک تقریباً تمام بناهای تاریخی و مهم این دوره را دربر می‌گیرد. این پوشش‌ها عموماً توسط لعاب‌های درخشان و شفافی صورت می‌گرفت که اشکال متفاوت را به‌طور وضوح نمایان می‌ساختند، خطوط زیبا را به‌نمایش می‌گذاشتند و امکان توصیف طرح‌ها را فراهم می‌نمودند. در حالی که در دورهٔ سلجوقیان تنها بعضی از قسمت‌های عمارت‌ها را می‌توان مشاهده نمود که رنگ‌های بسیار تندی دارند و با کاشی‌های پختهٔ شیری‌رنگ آمیخته شده‌اند.

در عصر تیموری گنبدها و یا طاق‌نصرت‌های ایوان‌ها با کاشی‌های تجملی و گرانبها به‌رنگ آبی، رنگ قرمزِ خاک رسی، و نیز رنگ زرد تزیین می‌شدند. این تزیینات همراه با نوشته‌هایی بود شبیه به نقوش شاخ و برگ‌دار که به‌رنگ سیاه و یا سفید بودند.

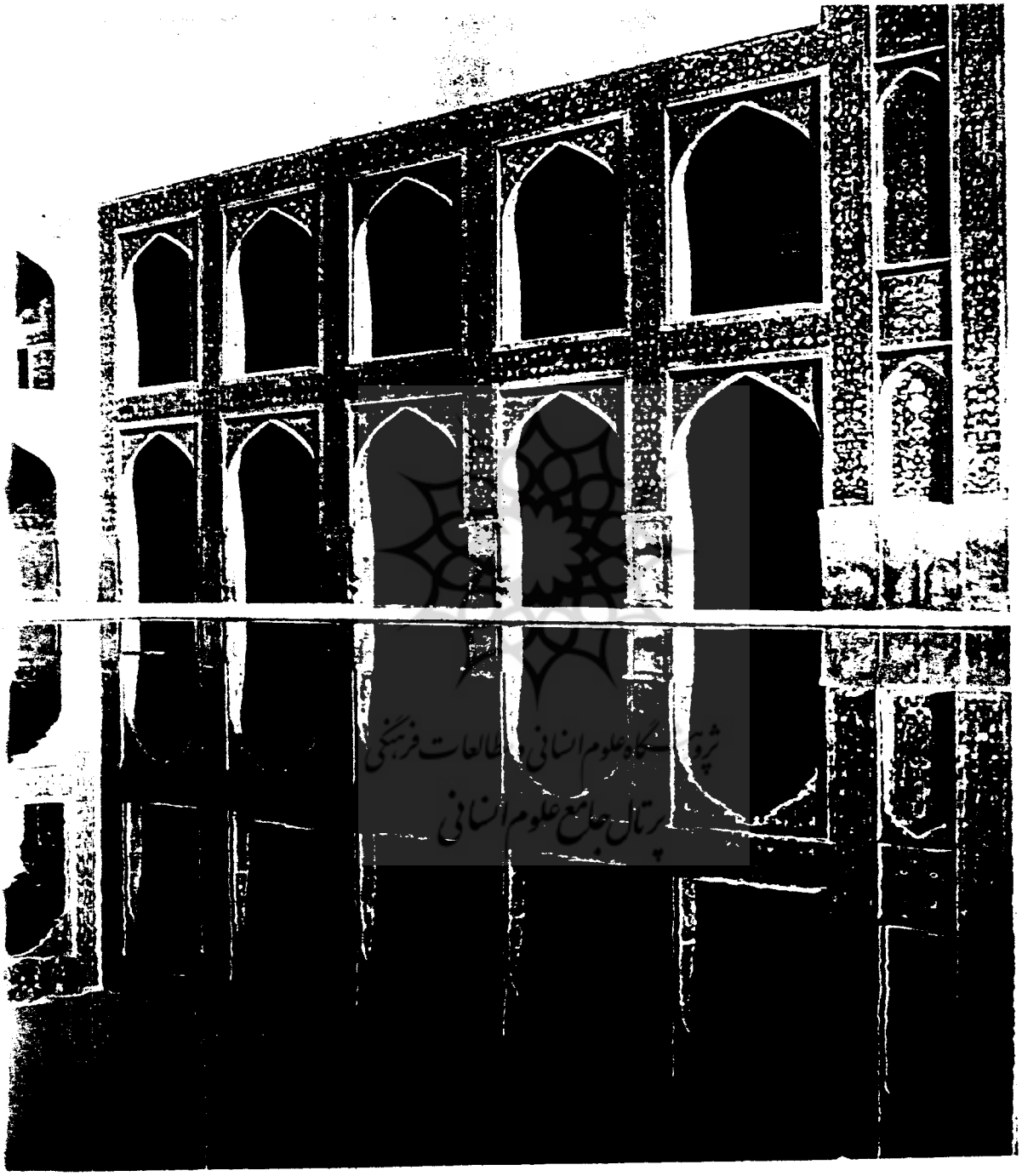
کثرت رنگ‌ها در قرن پانزدهم میلادی از لحاظ ظرافت، کارآیی و دوام به اوج قلهٔ خود رسید. اما در واقع این صفویان بودند که توانستند قسمت‌های رنگ‌آمیزی‌شدهٔ عمارت را تا سطوح منحنی‌شکلِ آویزهای بسیار پیچیده گسترش دهند. در عصر تیموری گنبدها با اشکال سادهٔ هندسی ساخته می‌شدند و نوشته‌های تودرتو بر روی دیوارهای منحنی‌شکل آنان قرار می‌گرفت. اما در زمان صفویان گنبدها پوشیده از نوشته‌های بسیار وسیعی هستند که با نقوش شاخ و برگ‌دار تزیین یافته‌اند. این نوشته‌ها هم‌آهنگی ظریفی را در سطوح خارجی گنبدها پدید آورده‌اند که تحیّر و تعجب آدمی را برمی‌انگیزد.

در مسجد امام که از لحاظ کاربرد این هنر قبل از مسجد شیخ‌لطف‌اللّه قرار دارد تقریباً سطحی را نمی‌توان یافت که مزیّن به این کاشی‌های لعاب‌دار که دارای کیفیت رنگی بالایی هستند، نباشد.

اما چون شاه‌عباس عجله داشت که اثر بزرگ معماری خویش را آن‌گونه که خود می‌خواست به اتمام برساند، مایل نبود کار پوشش مسجد بزرگ خود را با خاتم‌کاری‌های باشکوهی که قبلاً در مسجد شیخ‌لطف‌الله و نیز در سردر مسجد امام به‌کار رفته بود، دنبال نماید. وی دستور داد تا کنده‌کاری‌های دستی بسیار دقیق و رنگی را که اغلب به‌وسیلهٔ نقوش پیچ و خم‌دار طراحی شده بودند جایگزین کاشی‌های مربعی کوچکی نمایند که به دلخواه رنگ‌آمیزی شده بودند. بدین‌سان او از الگوهای عثمانی تبعیت کرد. اما این نکته قابل‌ذکر است که خودِ عثمانی‌ها نیز از کاشی‌های مربعی کوچک جهت تزیین داخل مسجدهای‌شان استفاده می‌کردند. در مجموع این انتخاب شاه‌عباس باعث تسریع کار عمارت مسجد امام شد.

همراه با هنر معماری دوران صفوی تمام سطوح داخلی و خارجی ساختمان‌های آجری اصفهان با «رنگ» پوشیده می‌شوند و تنها بخش‌هایی از ساختمان‌ها که در دید نیستند رنگ‌آمیزی نمی‌شوند. در تاریخِ معماری هیچ سبکی را نمی‌توان یافت که از لحاظ کثرت رنگ‌ها با هنر معماری ایران مقابله نماید. در این مورد، هم‌چنان که در موارد بسیار دیگر، اصفهان نقطهٔ کمال پژوهش‌های بدیع و پُربار است.

انعکاس بخش شمال غربی صحن مسجد امام در آبنهٔ حوض بزرگ وسط (با اندازه‌های m ۱۳ × ۱۸). این قسمت بخش عمدهٔ صحن مسجد را اشغال کرده است. در سمت بالای اتاقک‌های گنبدی‌شکل داخلی، ایوانی وجود دارد که فقط جنبهٔ تزیینی محض دارد در حالی که در سمت راست این ایوان مشرف به اتاق روحانیون است. از هر دو سو، در حاشیهٔ تصویر قسمتی از ایوان‌های غربی و شمالی مشاهده می‌شود. دیوارهای قسمت پایین عمارت از تزیینات



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

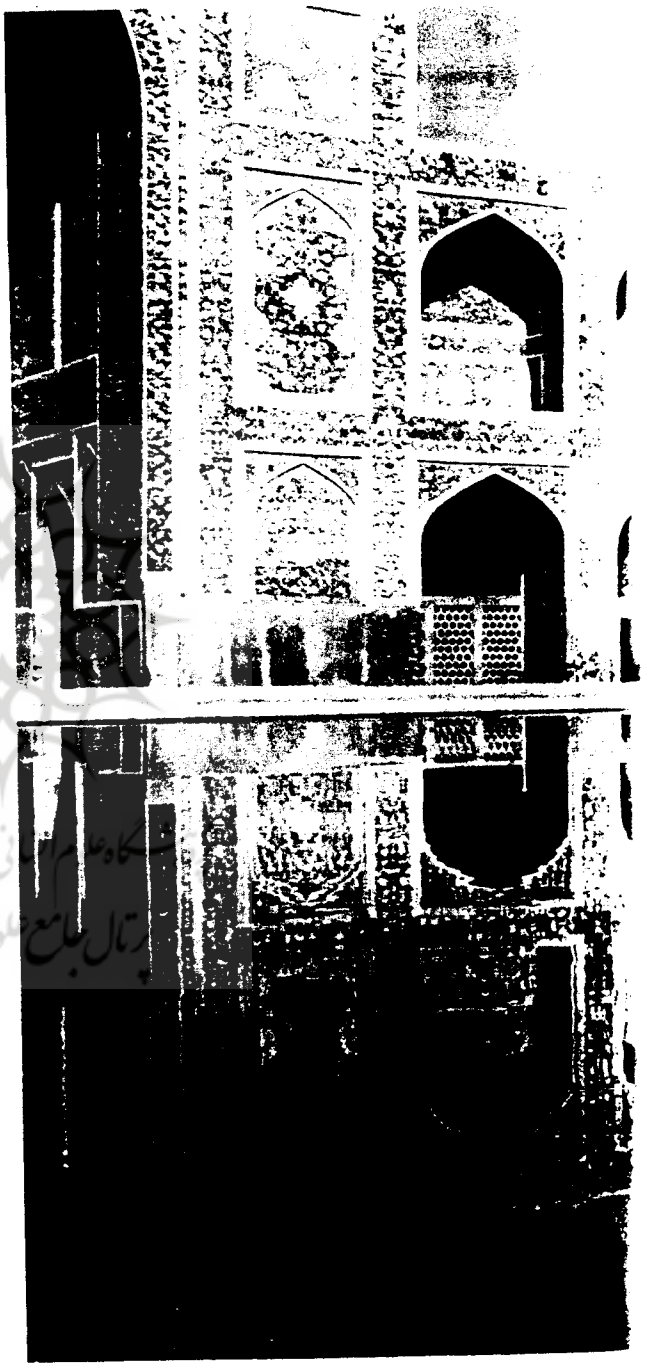
مسجد شیخ لطف‌الله

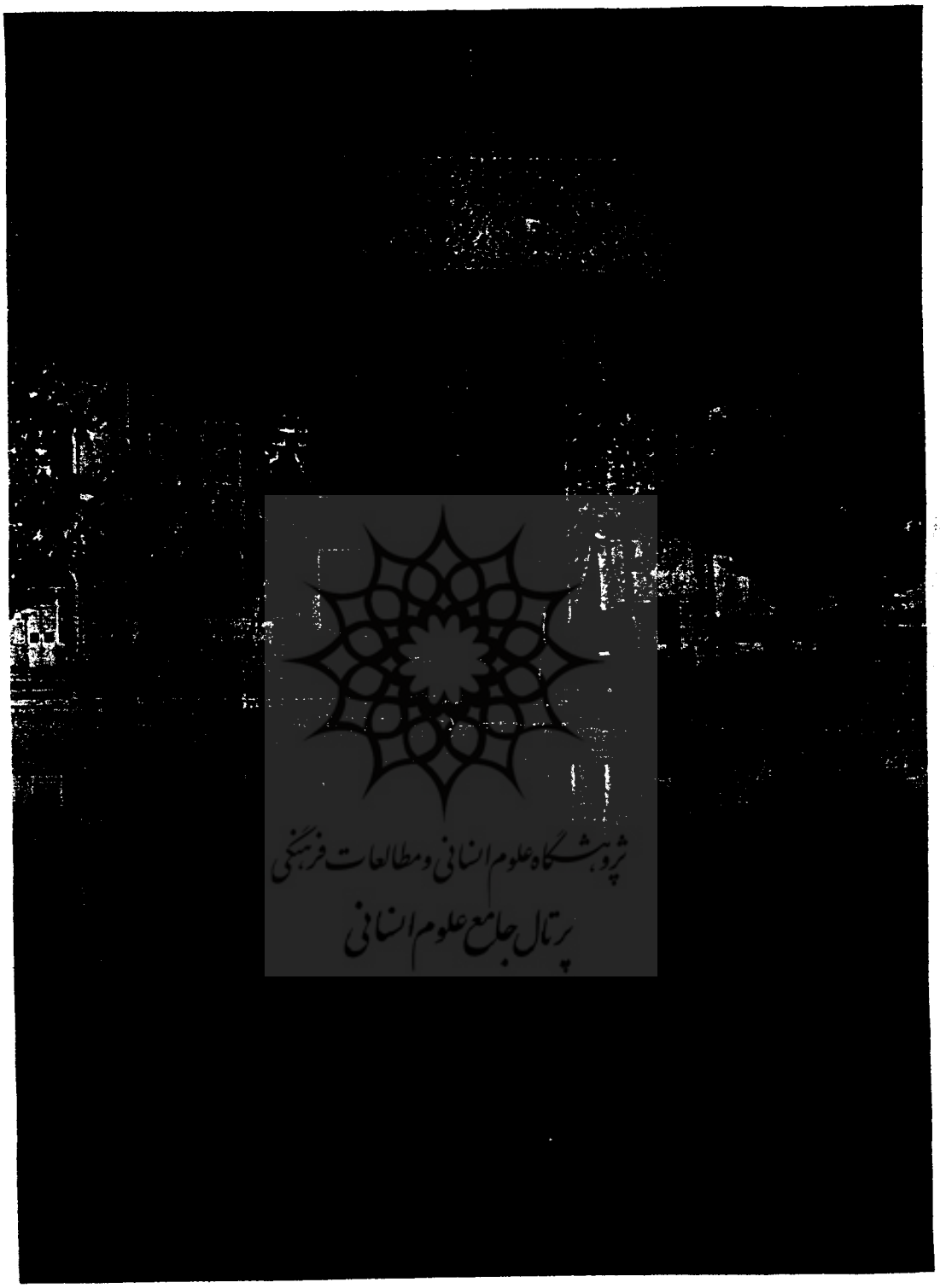
این مسجد با اندازه‌های نسبتاً کوچک، دربردارندهٔ طرحی است چشم‌گیر. در این‌جا با مسجدی که دارای صحن و چهار ایوان باشد روبه‌رو نیستیم، بلکه صحبت از مسجدی است بدون مناره که فقط شامل شبستانی مخصوص نماز است. شبستان مذکور به‌وسیلهٔ گنبد بی‌نظیری که دیوارهٔ منحنی آن شامل شانزده پنجره می‌باشد پوشیده شده است. این شبستان که قسمت پایینی آن مربعی‌شکل است، دربرگیرندهٔ مکان سرپوشیدهٔ مدوری است و نظم ساده و دقیق و در عین‌حال بی‌نقصی که بر آن حاکم است باعث ایجاد فضایی پاک و بی‌آلایش شده است: در آن‌جا می‌توان چهار دورنمای صیقل‌داده‌شدهٔ سقف را مشاهده نمود که تا پایین امتداد یافته‌اند. این دورنماها در چهار قسمت این فضای چهارگوش با چهار طاقِ بزرگ هم‌حجم که دربرگیرندهٔ دورنماها هستند هم‌خوانی کامل دارند.

بنابراین قسمت‌های مسطح و همواِر طاق زمینه‌ای را فراهم می‌آورند تا دورنماهای زاویه‌دار مذکور به چشم بیایند و طاق‌نمای منظم هشت‌گوش را به‌طور برجسته نمایان سازند. سطوح کوچکی که آویزهای طاق ضربی این گنبد را به تقسیمات کوچک‌تر تبدیل می‌نمایند، باعث نمایان‌شدن کثیرالاضلاعی می‌شوند که دارای ۱۶ ضلع است. هرکدام از این سطوح کوچکِ مثلثی‌شکل در ارتباط و انطباق با یک پنجره‌اند و بدین‌گونه است که مسجد مذکور طبق نظم مطلق هندسی برقرار شده است و تمام عناصر تشکیل‌دهندهٔ آن با خاصیت شکل‌پذیری بسیار دقیقی به نظم درآمده‌اند.

طرح و مقطع طولی سطوح داخلی گنبد و نیز نقشهٔ طولی زوایای برجسته‌ای که شبیه زوایای طاق‌بندی‌های هشت‌ضلعی‌اند و دورنماها را می‌سازند، همه منشعب از قوس و کمانی هستند که دارای چهار کانون است و کاربرد آن قبلاً در مسجد نائین در قرن دهم میلادی مشاهده شده است. موضوع مربوط به قوس و کمانی

روکش‌دار مرمر سفید برخوردارند در حالی که بقیهٔ سطوح دیوارهای قابل رؤیت، پوشیده از کاشی‌های لعاب‌دار و درخشان مربعی‌شکل و میناکاری‌شده هستند.





پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

تصویری از مقرنس‌کاری‌هایی که محراب مسجد شیخ لطف‌الله را دربر گرفته‌اند. ظرافت و انعطاف‌پذیری کاشی‌هایی که کاررفتهٔ عصر صفوی در این مسجد به اوج قلهٔ شکوه و زیبایی رسیده است. ترکیب ساختمانی به‌کارگرفته‌شده، یک چندضلعی با ۱۶ ضلع است که در واقع پایه و اساس تمام ساختمان است.

است که پشت‌واره‌های آن از یک منحنی با شعاع کوتاه گرفته شده‌اند و در عین‌حال شیب‌های بسیار کشیده و گستردهٔ آن با شعاع طولانی موجب ایجاد قوس و کمان‌های شکسته می‌شوند. به‌علاوه، قوس مذکور به‌طور کامل در خط‌سیر یک نیم‌دایره محاط شده است و ارتفاع آن نسبت به وسعتش همانند ارتفاع یک کمان کاملاً هلالی‌شکل است.

مسجد شیخ لطف‌الله دارای فضای بسته‌ای است که

ارتفاع آن برابر است با خط منصّفِ طرح چهارضلعی آن. به‌واسطهٔ برخی جنبه‌ها این مسجد تداعی‌گر آثار معماری صنعان معمار بزرگ ترکیهٔ عثمانی است که عمده‌ترین آثارش بین سال‌های ۱۵۵۰ و ۱۵۷۵ میلادی قرار دارند. قابل ذکر است که تاریخ ساخت مسجدی که شاه‌عباس صفوی آن را ساخته است به سال ۱۶۰۳ میلادی می‌رسد. بنابراین پذیرفتن این مطلب که در ساختمان مسجد شیخ لطف‌اللّه می‌توان فضاها و گرایشاتی شبیه به فضاها و گرایشات ایجادشده در مساجد استانبول یافت، آن‌چنان هم دور از ذهن نیست. با این وجود در ترکیه هیچ نمونه‌ای را نمی‌توان یافت که با اشکال شکل‌پذیر و بسیار دقیقی که در مسجد شیخ لطف‌اللّه تجسّم یافته‌اند برابری کند.

در استانبول بیش‌تر ترجیح داده‌اند در طاق‌های ضربی از آویزهای بزرگ زاویه‌دار که در دورنماها به‌کار برده می‌شوند استفاده نمایند. در این مورد آن‌ها از الگوی صوفی مقدس (Saint-Sophie) که هزار سال پیش متداول‌بوده‌است پیروی کرده‌اند. اما این اعتدال و رعایت دقیق قواعد و اندازه‌ها که منجر به خلق فضایی یکپارچه و تقریباً متراکم می‌شود آن‌چنان هم با ظرافت‌های ماهرانهٔ معماری در تضاد نیست. به‌طور مثال این‌گونه دقت و ظرافت را می‌توان به وضوح در دالان درونی، در آن‌سوی سردر آویزدار و زیبای ایوان ورودی که واقع در میدان است مشاهده نمود. دالان مذکور دارای راه تنگی است که باعث به‌وجودآمدن گذرگاهی با سه انحنا شده است. این گذرگاه به‌واسطهٔ ایجاد فضایی سایه‌روشن، نوعی احساس عرفانی را تلقین می‌کند.

بی‌شک وجود چرخش و انحنا در دالانِ ورودی تنها به دلیل توجه و اهمیت به سمت قبله نیست، بلکه قبل از هر عاملی این امر بدین‌علت است که نمازگزاران مسجد برای رسیدن به محل عبادت، پس از عبور از راهروی تنگ و نسبتاً تاریک، ناگهان وضوح و درخشندگی فضایی را که محل عبادت را دربر گرفته

تصویری از جزئیات قسمت استوانه‌ای و گنبدی‌شکل مسجد شیخ لطف‌اللّه. بین پنجره‌های مشبک که با کاشی‌های کوچک تزیین یافته‌اند دعاهایی با توسل به نام «اللّه» مشاهده می‌شوند که با کاشی‌های بزرگ‌تری مزیّن گردیده‌اند و در مجموع قطعهٔ رنگارنگی را به‌وجود آورده‌اند که باعث ایجاد توازن و هم‌آهنگی در سطوح ظاهری گنبد شده است. در سمت بالاکتیبه‌ای قرار دارد که دارای خطوط درهم می‌باشد و از نظم و زیبایی خاصی برخوردار است. همان‌گونه که مشاهده می‌شود این کتیبه زیر گنبد کرم‌رنگی واقع شده است که پوشیده از حلقه‌ها و نقوش بزرگ شاخ و برگ‌دار است.

است احساس نمایند.

در مورد سردر بزرگ ورودی مسجد نیز باید گفت که از لحاظ معماری عدم اعتدال میان این سردر و قسمت گنبدی‌شکل ساختمان مسجد، وجود ضرورت‌های فنی نبوده است. اما مسلماً در این‌جا باید به جست‌وجوی دلیلی پرداخت. خاطرنشان نماییم که دلیل ناهم‌خوانی سردر این مسجد، اهمیت‌بخشیدن به حجم‌های بزرگ در جهت رفع اندازه‌های کوچک به‌کاررفته در مسجد (که قطر محیط شبستان عبادت آن از ۱۵ متر تجاوز نمی‌کند) نیز نبوده است. و اما در مورد سردر هلالی‌شکل این مسجد که به شکل ایوان است، لازم به ذکر است که این محل پوشیده از آویزها و یا حفره‌های کوچک است و نمونهٔ بسیار درخشانی را ارایه می‌دهد که بیانگر فن معماری و شکوه عصر صفوی است.

نقوش برجسته و کنده‌کاری‌های سقف که برگرفته از الگوهای فراخ عصر سلجوقی است، در عصر صفوی به‌طور کامل به‌وسیلهٔ کاشی‌های تزیینی با رنگ‌های متنوع و بسیار زیبا نمایش داده شده‌اند. در این‌جاست که می‌توان نقش برآمدگی‌ها و فرورفتگی‌های آویزهای طاق ضربی را مشاهده نمود و شبکه‌های حفره‌ای‌شکل را دید که چندان هم نقش و کارکرد ساختمانی ندارند.

همراه با هنر معماری صفویان دورانی آغاز می‌شود که معرّف مهارت‌های صرف معماری است. این مهارت‌ها اغلب اوقات ضرورت‌های اجتناب‌ناپذیر ساختمانی را از بین می‌بردند. بدین‌گونه در این دوران اثری که محصول کاوش‌های تزیینی و گاهی نیز پیچیده است همیشه بر الزامات فنی و ساختمانی تقدم دارد. معماران به سهولت از پیچیدگی‌هایی که با افزایش دورنماهای مثلثی‌شکل به‌وجود می‌آمدند می‌گذشتند. نمونه‌ای از این دورنماهای مثلثی‌شکل را می‌توان در ایوان‌های بزرگ مسجد جمعه مشاهده نمود. بنابراین افزایشی که در دورنماهای مثلثی‌شکل حاصل شده بود باعث ایجاد یک‌سری سطوح کوچک صیقلی شد. در این سطوح کوچک، عناصر اصلی ساختمان مد نظر بودند اما در جهت تزیینات محض به‌کارگرفته شده و عموماً کاهش پیدا کرده بودند.

با این وجود این نکته قابل ذکر است که جنبهٔ تزیینی فوق حاوی مفهومی از عظمت و شکوه آثار باستانی معماری است. در واقع خطوط به‌کاررفته در این نوع آثار معماری از دقت و ظرافت بسیاری برخوردارند و کاشی‌ها با ذکاوت و ظرافت ماهرانه استادان این فن به گونه‌ای در هم آمیخته‌اند که در وهلهٔ نخست چشم آدمی را به تماشای رازهای وحدانیتی دعوت می‌نمایند که از خلال نوعی نقطه‌نگاری به‌وجود آمده است. و البته در این میان خطوط بزرگ، حجم‌ها و توده‌های به‌کارگرفته‌شده به دور از تصنع و پیچیدگی‌های موجود، سادگی و بی‌پیرایگی خود را هم‌چنان حفظ کرده‌اند. بدین‌گونه وسایل مورد استفادهٔ معماران هرچه که باشد باز وحدانیت موجود که در عین‌حال دارای خاصیت شکل‌پذیری نیز هست به‌طور طبیعی حفظ می‌شود. و این به معنای تداخل کامل جزئیات بسیار کوچک در سادگی خطوط بزرگ و کلی است. از این لحاظ سردر مذکور علی‌رغم وسعت ظاهری‌اش به‌هیچ‌وجه با درخشندگی بلورین فضای داخلی مسجد در تضاد نیست. در واقع در این‌جا دو شیوهٔ معماری با هم در توازن هستند و این توازن، با شکوه هرچه تمام‌تر آفرینندهٔ مسجد بزرگ امام است که در قسمت جنوبی میدان امام قرار دارد.