مطالعات محیطی هفت حصار شماره سی‌وهفتم/ سال دهم/ پاییز ۱۴۰۰
صفحات ۸۲-۶۵

تحلیلی بر نقش مذهب شیعه در شکل‌گیری نشانه‌های تزئینی دوره صفوی در اصفهان (مطالعه موردی: مسجد شیخ لطف‌اله و مسجد امام)

رضا عریانی‌نژاد*، امید دژدار**، محمدمهدی سروش ***

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۹/۷
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۱/۱۷

چکیده

در ساماندهی مساجد دوره صفویه در اصفهان می‌توان اصولی را یافت که به‌عنوان زیرساخت تصمیم‌گیری طراحان این دوره برای طراحی نقوش و تزیینات بوده است. لذا پژوهش حاضر، سعی برآن دارد که با هدف یافتن میزان همگرایی این اصول با یکدیگر در طراحی تزیینات مساجد، به این سؤال پاسخ دهد که مذهب شیعه چه تأثیری بر شکل‌گیری نشانه‌های تزئینی مساجد دوره صفوی در اصفهان از جمله مساجد امام و شیخ لطف‌اله داشته است. با استفاده از نتایج این پژوهش می‌توان نشانه‌هایی تزیینی را منطبق بر مذهب شیعه استخراج نمود. پژوهش حاضر از نوع توصیفی تحلیلی بوده و از روش تطبیقی-مقایسه‌ای جهت بررسی و استخراج تمایزات و تشابهات نقوش تزئینی دو مسجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان و با اتکا به منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته است. برای تفسیر محتوایی داده‌های متنی از طریق فرایندهای نظام‌مند کدبندی، مقوله و تم سازی با تکنیک گراندد تئوری استفاده شده است. نتیجه‌گیری نهایی موضوع پژوهش با توجه به کدهای استخراج شده با استفاده از نرم‌افزار ATLASti از اسناد موجود و اطلاعات جمع‌آوری‌شده از نقوش تزئینی مربوط به مساجد امام و شیخ لطف‌اله اصفهان به‌طور تفضیلی مورد بحث قرار گرفت. در معماری مذهبی دوره صفویه اصفهان، نوعی تشابه بین دو مسجد شیخ لطف‌اله و امام وجود دارد و اصول تعادل در این آثار رعایت شده است و حتی با در نظر گرفتن محدوده زمانی یکسان در ساخت و تزئین بنا، بازهم تنوع نقوش بین هر دو مسجد وجود دارد، اما با وجود تنوع در شکل گیاه‌ها و گل‌ها، رنگ‌ها نقوش گیاهی، خوشنویسی، تناسبات ریاضی و هندسی، آیات قرآنی در نهایت اصول اولیه ترسیم این تزئینات مشابه است.

واژگان کلیدی

نقوش تزئینی، مذهب شیعه، مسجد شیخ لطف‌اله، مسجد امام.

۱. این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «نقش نشانه‌های شیعی در حس مکان فضاهای مقدس» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم در دانشگاه آزاد اسلامی واحد بروجرد است.

* دانشجوی دکتری معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران rezaoryaninezhad@yahoo.com
** استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران. (نویسنده مسئول) odejdar@yahoo.com
*** استادیار گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد همدان، دانشگاه آزاد اسلامی، همدان، ایران soroush@iauh.ac.ir

مقاله پژوهشی- مورد پژوهی
©: IAUH
ISSN: 2322-5602
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

مقدمه

مذهب به‌عنوان جزئی جداناشدنی از اعتقادات معنوی انسان، همواره نقش به سزایی را در زندگی او ایفا کرده است. رابطه‌ی بین مذهب و هنر تا بدان جا است که در اکثر موارد با نگاه کردن به یک اثر هنری و تحلیل عناصر بصری به کاررفته در آن می‌توان به اعتقادات خالق آن اثر پی برد و یا به‌عبارتی‌دیگر، اثر هنری بازتابی از اعتقادات یک هنرمند است (کاویان، ۱۳۹۵: ۱۱). در طول تاریخ، بیشتر مذاهب برای انتشار و تبلیغ خود راهی جز هنر نیافتند. تشیع نیز در ادوار مختلف، هرگاه مجالی برای بروز و ظهور یافته اند از طریق هنر به بیان و ترویج عقاید خود پرداخته‌اند (کوثری، ۱۳۹۰: ۲۶). مضامین و مفاهیم موردعلاقه و تأکید مذهب تشیع رویدادهای مهم و نمادین از دیدگاه شیعیان، بخشی از درون‌مایه فضایی بناهای مقدس در دوره‌های مختلف می‌باشند. (جلیلی و همکاران، ۱۳۹۴: ۲۳). به‌طور مثال، اصل عصمت یادآور دوازده امام شیعه است که به‌صورت گسترده در بناها استفاده شده است. از دیگر سو، همان‌طور که هر گفتمانی با سیطره بر ذهن افراد، به گفتار و رفتار فردی و اجتماعی آن‌ها شکل می‌دهد، گفتمان تشیع نیز با در اختیار گرفتن ذهنیت شیعیان، در تمامی جوانب زندگی آنان از کلام و رفتار تا آیین‌ها بروز و ظهور می‌یابد و به بازتولید خود می‌پردازد؛ (جلیلی و گودرزی، ۱۳۹۴: ۸)؛ بنابراین، به‌طور طبیعی و منطقی انتظار می‌رود مفاهیم مهم و کانونی گفتمان تشیع، در صورت، شکل و ظاهر، محتوا و معنی و مفهوم و روش بیانی و چگونگی کاربست عناصر تجسمی مانند خط و شکل و رنگ و... و شگردهای بصری، در نشانه‌ها و نمادها به‌کاررفته و خود را نشان دهد و به ظهور رسیده باشد (افشار، ۱۳۹۵: ۱۴). طرح‌های هنر اسلامی به‌گونه‌ای از طرح‌های سنتی ایرانی هستند که در حین دارا بودن زیبایی، ملاحت و کاربردهای متنوع، از یک سری اصول و قواعد هنری و ریاضیات فرمی، نیز بهره می‌برند (وحیدی، ۱۳۹۳: ۶) بسیاری از این نقوش برگرفته از روایات، احادیث و آیات قرآنی موجود در دین مبین اسلام است. در دوره صفوی به‌کارگیری این اصول که مرتبط با شیعه می‌باشند پیش از پیش موردتوجه قرار گرفته است. در این دوره، هنرمند از تمایلات شخصی دور بوده و همه چیز را در وجود خدا می‌بیند و وجود خدا را در همه‌چیز، این همان درک وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. به نظر می‌رسد که تمام طبقات این عالم با ریسمان به هم متصل‌اند که حرکت قسمت اول باعث به حرکت درآمدن قسمت آخر آن می‌شود و همه اجزاء آن در حال حرکت در قوس نزولی و صعودی است، یا عالم صغیر نیز که همان نفس و عقل و طبع است، دائماً در تصاعد و تنازل است(Abu-Lughod, 1987: 175) لذا این پژوهش دو مسجد شیخ لطف‌اله و امام که نمونه‌های برجسته دوره صفوی هستند با هدف یافتن میزان همگرایی یکدیگر و دستیابی به اصولی برای طراحی تزیینات مقایسه کرده است؛ زیرا به نظر می‌رسد در ساماندهی نقش آثار این دوران می‌توان اصولی را یافت که به‌عنوان زیرساخت تصمیم‌گیری طراحان این دوره برای طراحی نقوش و تزیینات عمل می‌نموده‌اند.

بنیان نظری

شاخصه‌های معماری دوره صفوی: فعالیت وسیع معماری دوره صفوی از زمان شاه‌عباس آغاز شد. در عهد صفوی سبک معماری قدیم ایران تجدید شد و اغلب بناهای دوره صفوی مانند مساجد، مدارس و کاروانسراها به شکل چهار ایوانی بنا شد. از مهم‌ترین ویژگی‌های عمده‌ی تزئینات در دوره‌ی صفوی، می‌توان به تبعیت از قاعده‌های تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی اشاره کرد که حرکت بازمان و مکان را در وحدتی ادغام می‌کند که تا لایتناهی در فضا بسط می‌یابد. در اکثر بناهای دوره صفویه، چنین نظم هندسی را در کنار تزئینات دیگر به‌سادگی می‌توان یافت (فیاضی و جباری، ۱۳۹۰: ۱۴۱). نظمی که کثرت و وحدت را در نظام آفرینش و در مجموعه‌ای ساخته دست انسان با الهام از طبیعت به نمایش می‌گذارد. معمار سنتی این دوره از طریق صور هندسی، فضا را قبضه می‌کند و با تکرار متوازن و متعادل نقوش، به‌صورت مسلسل یا مدور، فضای پرتحرکی را خلق می‌کند (همایی، ۱۳۹۰: ۶۷). این تزئینات صرفاً جنبه زیباسازی ندارند، بلکه در کاربرد چندگانه بکار رفته‌اند. از مهم‌ترین ویژگی‌های عمده‌ی تزئینات در دوره صفوی می‌توان به تبعیت از قاعده‌های تقارن انعکاس تکرار و نظم هندسی اشاره کرد (Coste, 2011:193) این امر به‌ویژه در مورد نقاط مورد تأکید مجموعه‌ها که عبارت‌اند از معبرها و تورفتگی‌های متصل به دهانه‌ها و منفذهای یعنی سردرها و ایوان‌ها، صادق است. درواقع، از دیگر ویژگی‌های معماری صفوی، برنامه‌ریزی و طراحی فضاهای شهری و به‌کارگیری معماری شهری برای ایجاد ابنیه، میدان‌ها و ... است که مکتب اصفهان به‌تبع جهان‌بینی حاکم، به وحدت بیانی دست یافت؛ بطوری که کل در یک نگاه قابل‌درک می‌شود و مفهومی مجزا از اجزای خویش می‌یابد؛ مفهومی که نشان می‌دهد که کل، مجموعه‌ی اجزای متشکله‌ی خویش نیست و خود معنای دیگر دارد و مفهومی دیگر را القا می‌کند. جزء نیز در مقیاس خویش کامل است و وحدت را نشانگر است؛ در عین آن‌که در ترکیب با اجزای متشابه یا متباین، مجموعه‌ی بزرگ‌تر و واحدی را سبب می‌شود. جزء در کثرت خویش وحدت را بیان می‌دارد و کل در وحدت خود، کثرت را نشانگر است. ازجمله ویژگی‌های دیگر مکتب اصفهان که بر سلسله‌مراتب فضایی است (حبیبی، ۱۳۹۰: ۷۱).

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

اصل سلسله‌مراتب یعنی سازمان‌دهی و ترکیب فضاها و عناصر بر اساس برخی از خصوصیات کالبدی یا کارکردی آن‌ها که موجب پدید آمدن سلسله مراتبی در نحوه قرارگیری یا استفاده یا مشاهده عناصر شود. رده‌بندی کالبدی میان کالبدی‌های جزء و کالبدی‌های کل برای نمایش سیر از جزء به کل و از ساده به پیچیده است، رده‌بندی در نگاره‌ها و آرایه‌ها از نگاره مبنا تا نگاره کل تعریف شده است. هرگاه چند عنصر در کنار یکدیگر قرار گیرند، نظمی در روابط بین آن‌ها به وجود می‌آید (محمدی میلاسی، ۱۳۹۸: ۷۱). ممکن است این عناصر همگی هم ارزش بوده و یا اینکه تابع یک نوع سلسله‌مراتب باشند. به‌طورکلی می‌توان سلسله‌مراتب بصری و سلسله‌مراتب معنوی را از یکدیگر تشخیص داد. یک فضا ممکن است دارای فرم خاصی باشد که موقعیت خاصی برای آن ایجاد کند؛ اما این امکان هم وجود دارد که اختلاف ارزش فضاها در اثر عوامل معنوی باشد. اصل نظام دهنده‌ی سلسله‌مراتب، یکپارچگی و انتظام را در یک ترکیب‌بندی موجب می‌شود و الحاق عناصر به یکدیگر را ساده‌تر و قابل‌تشخیص‌تر می‌کند (حیاتی و همکاران، ۱۳۹۸: ۶۷).

تأثیر مذهب شیعی در معماری مساجد دوره صفویه: شیعه به معنای اتباع، انصار، پیروان، مطاوعت متابعت و پیروی و در قرآن به معنی گروه، جماعت، فرقه و پیرو آمده است. همان‌طور که در مجمع‌البیان آمده است: «شیعه به گروهی می‌گویند که از رهبری پیروی می‌کنند، ولی در عرف مردم، شیعه عبارت است از کسانی که از حضرت علی علیه‌السلام پیروی کرده به طرفداری از آن حضرت، با دشمنان او مبارزه کرده، پس از او از فرزندان ایشان که جانشین آن حضرت بده‌اند پیروی کرده‌اند». شیعه به معنای اعتقادی، نخستین بار در زمان رسول خدا (ص) به پیروی علی(ع) اطلاق شده است (نصر، ۱۳۸۰: ۵۷). تا اینکه پس از جنگ صفین، این اصطلاح برای شیعیان امام علی(ع) به کار رفت و پیروان در سال شصت هجری، طی نامه‌ای که به امام حسین(ع) نوشتند، رسماً خود را شیعه اعتقادی امام علی(ع) نامیدند. در مورد گرایش ایرانیان به تشیع نظرهای گوناگونی ابراز شده است. برخی معتقدند در زمان تشکیل حکومت صفویه ایران در شمار کشورهای سنی مذهب قرار داشت که با قدرت گرفتن دولت صفوی و به تصمیم شاه اسماعیل، مذهب رسمی کشور از تسنن به تشیع در سال ۱۵۰۱ میلادی (۹۰۷ هجری) تغییر یافت(Abu Bakr ibne, 2008: 17) . درواقع، معماری عصر صفوی وارث دوره تکامل و شکوفایی معماری گذشته ایران بود که با رسمی شدن مذهب شیعه نگرش جدیدی به هنر معماری یافت. اگرچه در این دوره معماری از نظر ابداع و نوآوری و نحوه مرمت و بازسازی، ساختار ظاهری بنا تغییر اندکی داشت، اما می‌توان آن را دوره اعتلای آخرین نمایش معماری اصیل ایران دوره اسلامی معرفی نمود (Savory, 2006: 184). باورهای شیعی در جامعه عصر صفوی هم در فضای درون و هم در فضای بیرون هنر معماری دیده می‌شود که شامل ساختار درونی و ساختار بیرونی بناها می‌باشند. معمار شیعی با توجه به اعتقادات و باورهای قلبی خود تلاش می‌کند فضایی را ایجاد کند که در ذهن خود آن را بارور ساخته است. وی با توجه به شناختی که از دنیای بیرون و درون خود دارد بنایی را می‌آفریند که بتواند در وجود مسلمانان شیعی راه یابد و او را به تفکر و تعقل در محیط پیرامونش وادار نماید (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۹). منظور از ساختار بیرونی فضای فیزیکی بنا شامل: مصالح: اندازه، شکل، قالب و... است و منظور از ساختار درونی ترکیب نظم یافته صورت بیرونی همراه با اصول، عقاید و تعلقات درونی هنرمند و همچنین حاکمیت موجود جامعه است و بااینکه معماری صفوی بیش از هر چیزی ساختار درونی بنا را مدنظر داشت از این‌طرف می‌کوشد نقش و تأثیر پررنگ‌تری را در ذهن مخاطب ایجاد نماید (یوسفی و گلمغانی‌زاده اصل، ۱۳۸۹: ۱۵) اما در ساخت بیرونی بنا به پیشرفت‌های مهمی دست یافته بود.

از زمان ظهور اسلام مسجد مهم‌ترین و اصلی‌ترین کانون گردهمایی‌ها و اجتماعات بوده است. مکانی نه‌تنها برای گذاردن نماز، بلکه برای آگاهی یافتن از امور مسلمین و ... بوده است. برای همین مساجد در شهرهای اسلامی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است (الیاسی، ۱۳۸۷: ۳۹). اسلام نقش مؤثری در تکامل و توسعه اغلب هنرها در ادوار مختلف به‌ویژه در عهد صفویه داشته است .(Kadi & Billeh, 2007)

به‌طوری‌که ساختمان‌های مذهبی این دوره از گنبد، ایوان، طاق‌نما، سر در ورودی و حتی مناره‌ها، با کاشی آراسته شد. خطاطی و خوشنویسی روی کاشی نیز در آرایش بناهای مذهبی عمومیت یافت و بناهای متعددی با خطوط ثلث، نسخ، نستعلیق و خطوط دیگر تزئین شدند (طاووسی و حسینی، ۱۳۸۵: ۱۳۹). به‌طورکلی تزئینات در معماری مساجد به چهار صورت نشان داده می‌شود: الف. نقوش گیاهی؛ ب. نقوش هندسی؛ ج. رنگ‌های مختلف؛ د. خطوط (آتش زبان، ۱۳۹۳) که در معماری مساجد دوره صفوی کاشی‌کاری از هر روش دیگری بیشتر به چشم می‌خورد. کاشی‌کاری نیز به طرق مختلف معرق‌کاری، معقلی و هفت‌رنگ کارشده که در دوره صفوی برای سرعت بخشیدن به کار، وضوح بیشتر و نیز امکان نقوش پیچیده گیاهی و هندسی کاشی هفت‌رنگ به‌کاربرده شد (نوشین و همکاران، ۱۳۹۵: ۹).

الف. استفاده از نقوش گیاهی: اشکال گیاهی ساده شده و انتزاعی با پیچ‌وخم‌هایی که شامل نقوشی ازجمله اسلیمی و ختایی است که با الهام از گیاهان موجود در طبیعت به وجود می‌آید. تزیین مساجد در دوره اسلامی با گردش مارپیچی خطوطی است که با گل و برگ و غنچه زینت یافته‌اند. این گردش پرپیچ‌وخم خطوط که گله‌ای متنوع و برگ‌ها و غنچه‌ها را در برمی‌گیرد و هماهنگی و نظم را در میان اجزا یک مجموعه

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

برقرار می‌سازد و زمینه و اساس طرح‌های گیاهی است. نقوش گیاهی یادآور بهشت و زیبایی و نمایش‌دهنده وحدت است (حمزه‌نژاد و عربی، ۱۳۹۳: ۲۶). نقوش گیاهی شامل نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی می‌باشند. در دوران اسلامی به دلیل ممنوعیت تصویر انسانی و حیوانی، هنرمندان مسلمان به ترسیم نقوش گیاهی بخصوص در کاشی‌کاری و مقرنس‌ها روی آوردند. مساجد بزرگ، دارای فضای پیش طاق عمیق و سقفی مزین با کاربندی، یزدی بندی یا مقرنس هستند. سطح جرزها و سردرها با انواع نقوش گیاهی و کاشی یا تلفیقی از آن‌ها تزئین شده است (عابد اصفهانی و راهدیان، ۱۳۸۶: ۳۹). پایه و اساس نقوش گیاهی اسلیمی و ختایی دایره است که طبق قوانین هندسی و ریاضی گونه ترسیم می گردد. نقوش گیاهی اسلیمی نوعی روش تزئینی سطح یا زمینه در هنر کاربردی، هنر دستی و نقاشی است که در آن از شکل به‌هم‌بافته گیاهان استفاده می‌شود. نقوش گل‌وبوته‌ای که در آن بیشتر از برگ مو، آلاله آبی، گل سرخ یا گل انار الهام گرفته شده است، به نقوش ختایی معروف‌اند. طرح‌های ختایی هم مانند اسلیمی‌ها به‌تناسب و توازن فضا و طرح‌های هندسی روی سطح اثر هنری می‌چرخند و هنرمند برای پر کردن نقش یک قطعه قالی یا کاشی ناگزیر است از این طرح‌ها بهره گیرد زیرا این طرح‌ها درواقع وسایلی برای ایجاد نظم و وحدت میان اجزا اثر هنری هستند (شهبازی شیران و همکاران، ۱۳۹۵: ۹۳).

ب. استفاده از نقوش هندسی: یکی از ارکان اساسی معماری و تزئینات دوره اسلامی، استفاده از الگوهای هندسی در قالب سطوح تزئینی تحت عنوان «تزئینات هندسی» گره‌ها به‌منظور پوشش و فضاسازی بناهای اسلامی، بدون توجه به علم هندسه، اعداد و ریاضیات، ترسیم چنین گره‌هایی مقدور نیست. در تزئینات بناهای صفوی نیز اعداد چهار و هشت در اشکال مختلف و به‌صورت نماد، نشانه، استعاره، تصویر و ... به‌کاررفته است. شکل هندسی هم‌تراز با عدد چهار شکل مربع است که بر پایه دیدگاه اندیشمندان از یکی از ایستاترین و بلندترین اشکال هندسی محسوب می‌شود. گویی حاملان عرش الهی را چهار تن دانسته‌اند که هم‌تراز با ارکان کعبه می‌باشند البته این حاملان بر پایه آیات قرآن هشت نفرند (نجابتی، ۱۳۸۰: ۱۹۲). بعضی حضرت نوح(ع)، حضرت ابراهیم(ع)، حضرت موسی(ع) و حضرت عیسی(ع) به همراه چهار نفر آخرین‌ها یعنی حضرت محمد(ع)، حضرت علی(ع)، امام حسن(ع) و امام حسین(ع) را نماد اصطلاحاتی مانند هشت‌بهشت، هشت فرشته و در کنار آن شمسه و هشت بر فضای هشت‌گوش و قاعده هشت‌وجهی گنبد که کنایه از کرسی الهی و عالم فرشتگان است استفاده می‌کنند (رازانی و حیدری بابا کمال، ۱۳۹۸: ۱۵۲).

در قرآن که اصلی‌ترین و اصیل‌ترین منبع اندیشه مسلمانان و شیعیان است، صورت فیزیکی و ساختاری عالم در قالب یکی از کلیدی‌ترین واژه‌های جهان‌بینی اسلامی، یعنی «قدر» بیان شده است «والذی قدر فهدی» در تفسیر این آیه آمده است: «خداوند آنچه را خلق کرده، با اندازه مخصوص و حدود معین خلق کرده، هم در ذاتش و هم در صفاتش. هم در کارش» (نیشابوری، ۱۳۸۲: ۴۷). خداوند در دیگر معانی، دراین‌باره می‌فرمایند: «وإن من شیءإلاعندنا خزائنه و ما ننزله إلا بقدر معلوم». اولین و مهم‌ترین دلیل بر ارتباط میان قدر و هندسه، حدیثی از امام هشتم شیعیان است که هندسه را همان «قدر» می‌دانند. «امام علی بن موس الرضا»(ع)، در حدیثی مذکور در اصول کافی خطاب به «یونس بن عبدالرحمن» می‌فرمایند: «فتعلم مالقدر»؛ میدانی که قدر چیست؟ پاسخ می‌دهد: خیر، حضرت می‌فرمایند: «هی الهندسه وضع الحدود من البقاء و الفناء»، «قدر، همان هندسه و مرزبندی است مانند بقا و زمان فنا» (منصوری و شمال نصب، ۱۳۹۸: ۸).

نقوش هندسی که از دیرباز مورد توجه ایرانیان بود به‌صورت مربع، مستطیل و مثلث و دایره نقش می‌بسته که قاعده مرجع یا چهارگوش که نماد جهان جسمانی زمین و دایره نماد آسمان است پس از ورود اسلام تزئینات علاوه بر شکل‌های مذکور تزئینات بر چندضلعی‌ها، شبکه‌های ستاره‌ای سه‌گوشه‌ای و مثلث‌ها و لوزی‌ها و ترکیب انواع ستاره‌های دوازده، شازده و ... را شامل می‌شود (نصر، ۱۳۸۰: ۵۲). شمسه نوعی طرح شبیه به ستاره یا خورشید و نزدیک به دایره که در هنرهای تزیینی مثل کاشی‌کاری به کار می‌رفت. به‌عنوان‌مثال سقف مسجد شیخ لطف‌اله و نقطه مرکزی تمامی تزیینات مقرنس‌ها نمونه بارز این طرح است (نصر، ۱۳۸۰: ۵۰).

ج. استفاده از رنگ‌های مختلف: در مذهب شیعه، رنگ عنصری نمادین با کاربردهای فراوان است که از موارد استفاده آن در کاشی هفت‌رنگ است و دوره شکوفایی و اوج استفاده از آن در عصر صفوی است. از رنگ‌های مورداستفاده در این نوع، کاشی سبز است که این رنگ نشانه سیادت فرزندان حضرت علی و نشانه علاقه و ارادت خالصانه هنرمند شیعی به ایشان است (نصر، ۱۳۸۰: ۵۰). همچنین رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای – که دیگر رنگ‌های این نوع کاشی است– از رنگ‌های عالم مثال محسوب می‌شود که حکومت شیعی صفوی به آن اعتقاد دارد (شریعت و زینبی، ۱۳۸۸: ۴۷). وحدت و کثرت نیز دیگر عنصر متجلی در این معماری است که همه دیگر عناصر همچون رنگ، نور، حساب و ریاضی و... در آن نهاده شده است. رنگ‌ها با الهام از طبیعت و مکاشفاتی از عالم مثال در جای خود قرار می‌گیرند. نام‌گذاری و تقسیم رنگ‌ها در بین نقاشان قدیم به رنگ‌های بهشتی و رنگ‌های جهنمی خود دلیلی گویا بر آرایه گرایی رنگ در مذهب شیعه و هنر اسلامی است.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

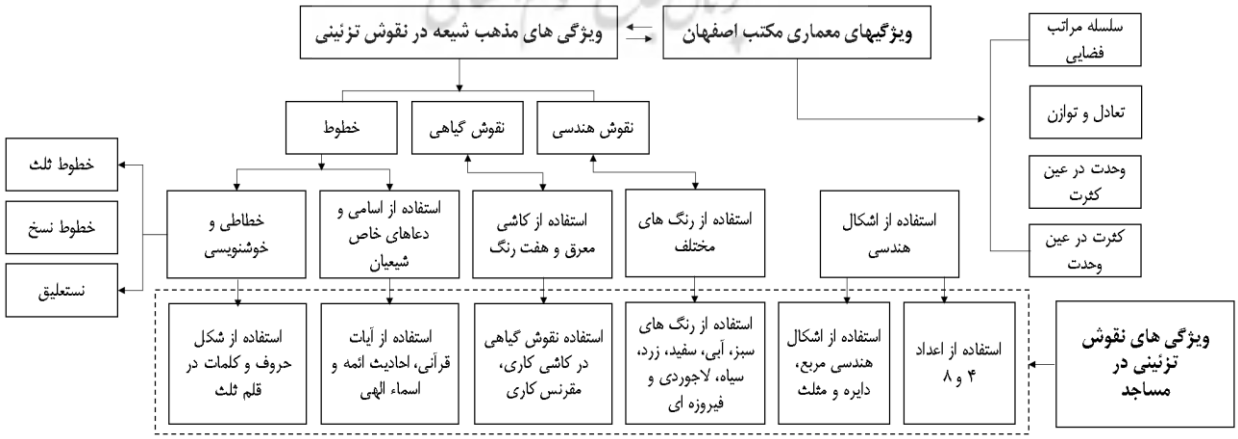
ازاین‌رو رابطه عمیقی بین مفاهیم شیعی و عناصر رنگین در معماری ایرانی وجود دارد. در سده هفدهم به زمان شاه‌عباس به‌عنوان مدافع بزرگ شیعه اثنی عشری است که کاشی هفت‌رنگ اوج شکوفایی خود را در اصفهان به دست می‌آورد(Henfer & Zaman, 2007: 104)

ازجمله این رنگ‌ها، رنگ‌های آبی، لاجوردی و فیروزه‌ای است. این رنگ‌ها معمولاً با رنگ آرایی تلفیق می‌شوند که در تزئینات از پایین رنگ آغاز می‌شود و به‌تدریج رنگ‌های آبی، لاجوردی و فیروزه‌ای در متن و لابلای آجرها جای می‌گیرد. بدین ترتیب با استفاده از سیر رنگ‌ها از آجری به فیروزه‌ای تمثیلی دیگر از عناصر اشاره‌شده در بخش گنبد آسمان (زمین و آسمان) را مشاهده می‌شود. رنگ‌های لاجوردی و آبی خام، عمق دارند و بیشتر به عالم خیال راه دارند و این رنگ‌ها سمبل جاودانگی است. از رنگ‌های دیگر، رنگ سبز است (وثیق و قدردان قراملکی، ۱۳۹۵: ۴۳).

در احادیث سنت‌های کلامی پیامبر (ص) رنگ زمردی با دنیای دیگر است. در توصیف قله کوه قاف را که سالک به آن راه دارد و چشمه آب حیات از آن می‌جوشد رنگ سبز ذکرشده است. ازاین‌رو رنگ سبز نشانه عالم ملکوت است یا عالم مثال پس دروازه ملکوت یا گذرگاه آن دنیا همان‌جا است. رنگ سفید بیشتر در خطوط مورداستفاده بوده است که سفید بر زمینه لاجوردی است. در حدیثی از حضورت محمد (ص) آمده است: خداوند بهشت را سفید آفرید و سفیدی از همه رنگ‌ها پیش خدا محبوب‌تر است (مکی‌نژاد، ۱۳۸۱: ۶۹).

د. استفاده از خطوط در اسامی و دعاهای خاص شیعیان و خطاطی و خوشنویسی: کتیبه‌ها عامل مهمی در جهت تحقق اهداف و باورهای شیعی بوده است. استفاده فراوان از اسامی و دعاهای خاص شیعیان که در بناهای عصر صفوی به چشم می‌خورد (نجابتی، ۱۳۸۰: ۱۹۲) نمونه این تأثیرگذاری بود. در مسجد شاه طرحی از کلمه «هو» به خط کوفی و به‌صورت کاشی‌های لعاب‌دار وجود دارد که این کلمه نشان معنویت عرفانی نهفته در مذهب تشییع است. همچنین ترکیب نام‌های مبارک اله، محمد صلی‌اله علیه و آله و علی علیه‌السلام در ایوان مساجد دوره صفوی قابل‌مشاهده است (پورجعفر و موسوی‌لر ، ۱۳۸۱: ۱۹۳). در کنار آن‌ها برخی آیات قرآنی نیز حک شده است که به طور مشخص بر اعتقادات شیعی دلالت دارند. در کتیبه‌های صفوی، از خط ثلث بیشتر برای نوشتن آیات قرآنی، روایات و احادیث عربی و متن‌های مربوط به مرمت بناهای دوره‌های قبل و از خط نستعلیق نیز بیشتر برای نوشتن اشعار یا ذکر نام کتیبه‌نویس در انتهای کتیبه‌ها استفاده شده است. درواقع در کتیبه‌نگاری از همهٔ انواع خط بهره می‌برند اما کاربرد خط ثلث و نستعلیق بیشتر است (سجودی، ۱۳۸۳: ۱۷).

قدمت به‌کارگیری خط ثلث در کتیبه‌نگاری بیشتر و یکی از علل آن سازگاری خط ثلث با روح معنوی و عرفانی قرآن و روایات است. این خط با ساختاری ایستا و موقر بیشتر در تزئین کتیبه‌ها و کتاب‌ها به کار رفته است. عمده‌ترین و مهم‌ترین کاربرد این خط کتیبه‌نویسی محراب‌ها، قبه‌ها و سر در ورودی مساجد، توأم با طرح‌های اسلیمی و ختایی است که رواج آن، به سبب هماهنگی خط ثلث با طرح‌ها و رنگ‌ها و کاشی‌کاری مساجد است (شایسته فر، ۱۳۸۲: ۱۹). ازاین‌رو، همواره جمع کثیری از ثلث‌نویسان در زمرهٔ کتیبه‌نویسان نیز بوده‌اند. ازلحاظ قواعد و اصول، از دشوارترین و کامل‌ترین و زیباترین خطوط اسلامی است. ریتمی که در اثر تکرار ضربه‌های عمودی و بلند حروف در این خط ایجاد می‌شود القاء کننده قدرت عظمت و بزرگی است (اکبرزاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۵۸).



نمودار ۱- جمع‌بندی از تأثیر مذهب شیعه بر نقوش تزئینی مساجد دوره صفوی

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

پیشینه تحقیق

حسینی و فراشی ابرقویی در سال ۱۳۹۲ در مقاله «تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزئینات مسجد جامع یزد»، به مطالعه نقوشی می‌پردازند که جنبه نمادین آن‌ها به نحوی دربردارنده تفکرات مذهب شیعه است. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی است و از طریق مطالعه کتابخانه‌ای انجام شده است. بنابر یافته‌های تحقیق نقوش نمادین موجود در مسجد جامع یزد شامل انواع مختلف شمسه، ستاره، محرابی و غیره است. این نقوش بدین لحاظ حائز اهمیت است که علی‌رغم استقرار حکومت مرکزی سنی مذهبی طی ادوار ایلخانی و تیموری نمایانگر تفکرات شیعی است.

مبینی و معتمد شریعتی در سال ۱۳۹۴ در مقاله «بررسی مفهوم نقوش تزیینی مسجد گوهرشاد مشهد» بامطالعه موردی رموز نقوش تزیینی (نقوش گیاهی، نقوش هندسی و نقوش خطی) مسجد گوهرشاد مشهد در دوره تیموری سعی بر نشان دادن وجود یک مفهوم کلی در پس رمز و راز نقوش تزیینی دارد. هدف اصلی از این تحقیق بررسی مفاهیم نقوش تزیینی مسجد گوهرشاد مشهد است. نتایج به‌دست‌آمده نشان می‌دهد که انواع نقوش تزیینی معماری ایرانی اسلامی به‌ویژه در دوره تیموریان دارای مفاهیم رمزی است که این مفاهیم دربرگیرنده اصول جهان‌بینی اسلام به‌ویژه توحید، نبوت، معاد، عدل و امامت است. رسیدن به این نتایج از طریق مطالعه میدانی و کتابخانه‌ای انجام یافت، همچنین در تدوین این پژوهش از روش تحقیق تاریخی- تحلیلی استفاده شده است.

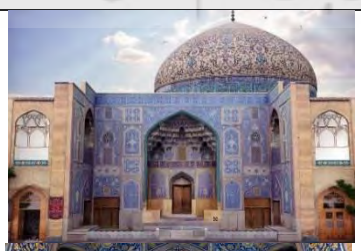
کاظمیان در سال ۱۳۹۴ در مقاله «تحلیل معناگرایانه مقرنس در معماری اسلامی (نمونه موردی: مسجد شاه اصفهان)»، نحوه مقرنس‌کاری در محل‌های مختلف مسجد شاه اصفهان را موردبررسی قرار می‌دهد. روش تحقیق مقاله، به‌صورت روش تفسیری- تاریخی بوده و سپس با رویکرد تحلیلی به بررسی مقرنس کار شده در مسجد شاه اصفهان پرداخته است. روش‌های اجرایی این مقاله، کتابخانه‌ای، میدانی، تحلیلی و تاریخی بوده است. هدف از این پژوهش رسیدن از مفهوم و کاربرد مقرنس به وجه معنایی، عرفانی آن است، به‌طوری‌که مقرنس چیزی نیست جز نسبت آسمان به زمین و همانند سقف آسمان است که بر حجم مکعب زمین قرارگرفته و همچنین در معماری اسلامی ارتباط میان گنبد و فضای مکعب زیر آن از طریق مقرنس صورت می‌پذیرد.

صدقیان و فیاض آزاد در سال ۱۳۹۸ در مقاله «مقایسه تطبیقی نقوش گیاهی دوره اسلامی در مسجد جامع یزد و مسجد امام اصفهان»، مطالعه نقوش گیاهی و مقایسه این نقوش در مسجد امام اصفهان و مسجد جامع یزد است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی است و از طریق مطالعات کتابخانه‌ای انجام شده است. طبق این تحقیق نقوش گیاهی موجود در مساجد ذکر شده در قسمت‌های اصلی بناها یعنی گنبد و سقف مساجد و ایوان اصلی و محراب و دیوارهای داخلی بررسی گردید. ازآنجایی که تزیین به‌اندازه خود معماری بنا حائز اهمیت است به بررسی انواع نقوش تزیینی شامل نقوش انسانی و حیوانی، نقوش هندسی و نقوش کتیبه ای و خصوصاً نقوش گیاهی که سابقه دیرینه حتی قبل از اسلام در ایران دارد، پرداخته شد. از مصالح عمده مورداستفاده در تزیینات مسجد جامع یزد و مسجد امام اصفهان، کاشی است ازآن جهت در این مبحث اقسام کاشی‌ها نیز موردبررسی قرار گرفته است.

نمونه‌های مورد مطالعه

جدول ۱- مشخصه‌های نمونه‌های مورد مطالعاتی (مأخذ: برداشت نویسنده از آتش زبان، ۱۳۹۳)

موقعیت: ضلع شرقی میدان امام	سال تأسیس: ۱۱ هجری قمری (دوره شاه‌عباس)	معمار: محمدرضا اصفهانی	خطاط: علی‌رضا عباسی



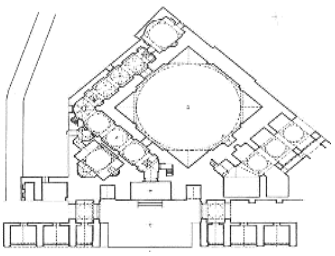
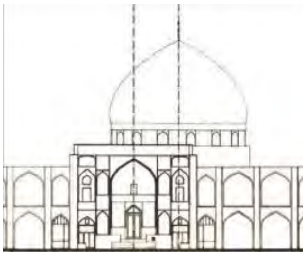
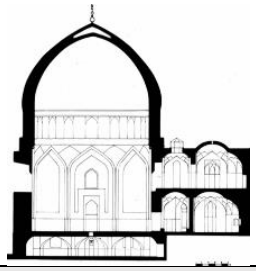
ویژگی‌های مسجد شیخ لطف‌اله:

۱. شیوه معماری اصفهانی
۲. نداشتن صحن و مناره که در تمامی مساجد اسلامی جز لاینفک بنا است.
۳. چرخش ۴۵ درجه‌ای که از محور شمال به جنوب نسبت به محور قبله دارد.
۴. گنبد کم ارتفاع مسجد
۵. محراب بی‌بدیل مسجد
۶. کتیبه‌های نفیس
۷. کاشی‌کاری‌های معلق

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

دوره: صفوی	ویژگی‌های این دوره: قوس‌های اسلیمی و ختایی بزرگ‌تر ولی باظرافت و دقت بسیار طراحی می‌شد. کاسته شدن از فشردگی قوس‌ها و استفاده از نقوش مختلف انسانی، حیوانی، گیاهی و هندسی در کار ترکیب اسلیمی و ختایی، استفاده فراوان از اسلیمی‌های گل‌دار و دهن اژدری

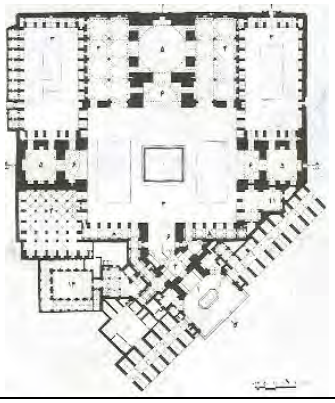
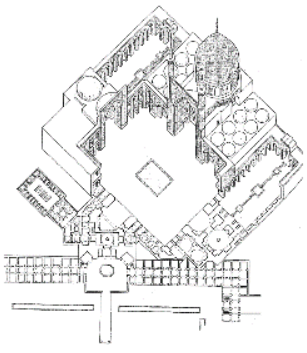
پلان	نما	مقطع
مدارک معماری			

موقعیت: ضلع جنوبی میدان امام	سال تأسیس: ۱۰۲۰ (دوره شاه‌عباس)	معمار: علی‌اکبر اصفهانی	طرح و نقشه: شیخ بهاءالدین عاملی

ویژگی‌های مسجد امام:

۱. دو مناره رفیع مأذنه دار و کاشی‌کاری شده به ارتفاع ۴۲ و قطر ۲.۸ متر
۲. کتیبه‌هایی با خط ثلث
۳. مقرنس‌هایی به شکل خانه زنبور
۴. دارای صحن مرکزی با چهار ایوان
۵. کاشی‌کاری معرق و هفت‌رنگ
۶. گنبد خانه و شبستان
۷. سردر و جلوخان
۸. عکس هوایی

دوره: صفوی	ویژگی‌های این دوره: سردر مسجد در مرکز جلوخان واقع گردیده و در طرفین آن، دو حجره به قرینه یکدیگر تعبیه شده است و دارای ازاره و سکوهای مرمرین است. تزئین غنی کاشی و مقرنس، استفاده از کاشی‌های فیروزه‌ای‌رنگ، استفاده از آیات قرآنی به خط ثلث، کتیبه‌هایی به خط بنایی حنایی رنگ بر زمینه فیروزه‌ای‌رنگ

پلان	نما	مقطع
مدارک معماری			

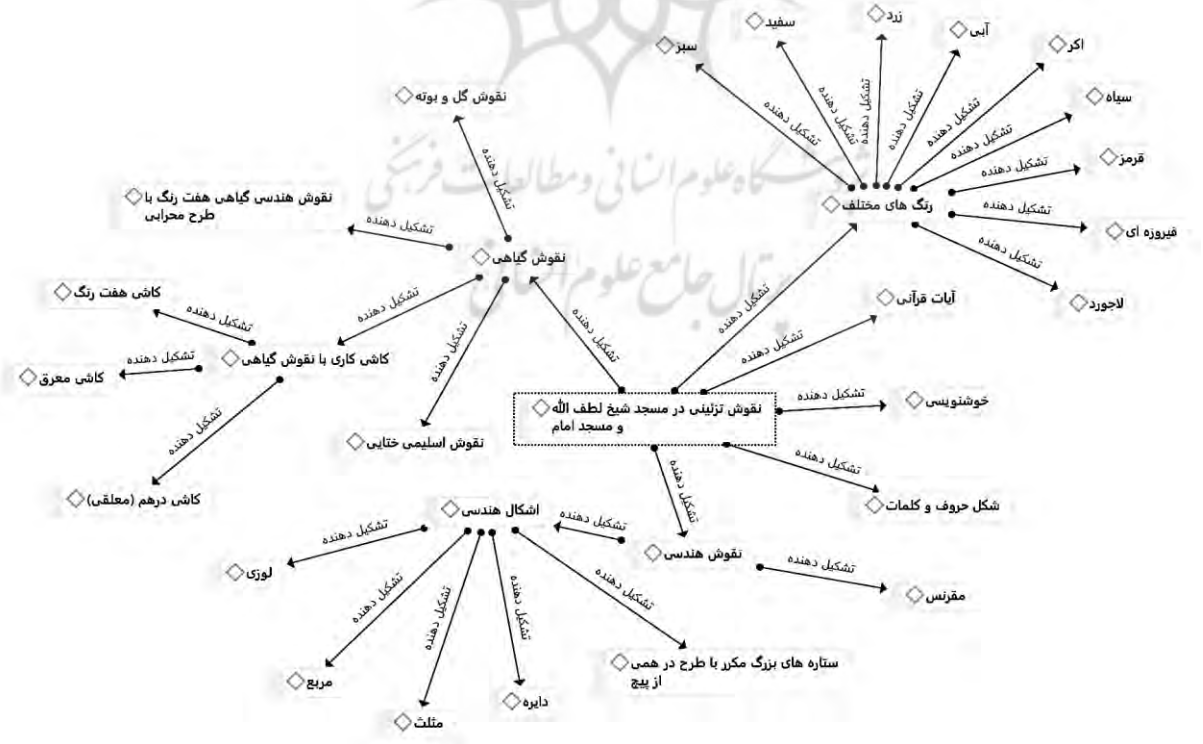
[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

روش تحقیق

این پژوهش دارای ابعاد مطالعاتی گوناگونی است ازاین‌رو برای تکمیل بخش‌های مختلف آن نیاز به روش‌های گوناگونی برای تحقیق است.
روش کتابخانه‌ای: الف) مطالعه اسناد و مدارک موجود از آثار هنری مساجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان ب) مطالعه کتب، مقالات و متون مربوط به نقوش تزئینی این دو بنا ج) جمع‌آوری پژوهش‌ها، پیرامون موضوع مربوط و فیش‌برداری از تحقیق سایر پژوهشگران د) جمع‌آوری تصاویر موجود از نقش‌مایه‌های تزیینی مربوط به مسجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان ه) استفاده از آرشیو (متن و تصویر) سازمان میراث فرهنگی کشور،
روش میدانی: الف) بازدید و مشاهده عینی نقوش مساجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان ب) عکس‌برداری از نقوش این دو مسجد ج) پرسش سؤالات احتمالی از مسئولان سازمان میراث فرهنگی در رابطه با مساجد موردبررسی
روش تطبیقی- مقایسه‌ای: روش تحقیق تطبیقی یا مقایسه‌ای یکی از مهم‌ترین و پرکاربردترین روش‌های پژوهش در حوزه مسائل کلان علوم اجتماعی است. این حوزه به‌خصوص در جامعه‌شناسی تطبیقی و تاریخی از اهمیت بارزی برخوردار است. «روش تطبیقی یا مقایسه‌ای که مبتنی بر فهم شباهت‌ها و تفاوت‌ها است، یکی از قدیمی‌ترین روش‌ها در اندیشه اجتماعی و علوم اجتماعی است. به همین اساس از این روش جهت تحلیل نقش‌مایه‌های تزئینی مساجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان به‌صورت تفکیک‌شده، مقایسه نقوش مختلف در دو مسجد امام و شیخ لطف‌اله استفاده شده است.
روش استنتاجی و نتیجه‌گیری‌ها: برای تفسیر محتوایی داده‌های متنی از طریق فرایندهای نظام‌مند کدبندی، مقوله و تم سازی است. عینیت نتایج نیز به‌وسیله‌ی وجود فرایند کدبندی نظام‌مند داده‌های متنی با تکنیک گراند تئوری که از متن استخراج می‌شوند، تضمین می‌شود. این نوع تحلیل محتوای کیفی با کشف معانی بنیادین پیام سروکار داشته و استقرایی است، یعنی مبتنی بر بررسی و استنتاج موضوع‌ها و تم‌ها از داده‌های خام است. جهت سنجش اعتباریابی روش کیفی، معیارهای اعتمادپذیری لینکن و کوبا (۱۹۸۵) مدنظر قرار داده شد (Lincoln & Guba, 1985: 14). درنهایت نتیجه‌گیری نهایی موضوع پژوهش با توجه به کدهای استخراج شده با استفاده از نرم‌افزار ATLASti از اسناد موجود و اطلاعات جمع‌آوری‌شده از نقوش تزئینی مربوط به مساجد امام و شیخ لطف‌اله اصفهان به‌طور تفضیلی موردبحث قرار گرفت.

یافته‌های تحقیق



تصویر ۱- کدهای مفهومی استخراج‌شده از مطالعه منابع به کمک نرم‌افزار اطلس‌تی

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

جهت بحث و بررسی نقوش تزئینی در دو مسجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان، نخست به اکتشاف عوامل تشکیل‌دهنده نقوش تزئینی، با مطالعه اسناد و مدارک موجود از آثار هنری مساجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان، مطالعه کتب، مقالات و متون مربوط به نقوش تزئینی این دو بنا، جمع‌آوری پژوهش‌ها، پیرامون موضوع مربوط و فیش‌برداری از تحقیق سایر پژوهشگران، جمع‌آوری تصاویر موجود از نقش‌مایه‌های تزیینی مربوط به مسجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان، استفاده از آرشیو (متن و تصویر) سازمان میراث فرهنگی کشور، استان اصفهان پرداخته شد و از این طریق، کدهای مفهومی استخراج گردید و از نرم‌افزار اطلس‌تی استفاده شد. این مسیر تا رسیدن به تصویر کلی و جامع از ساختار تجربه و تا زمانی که هیچ جنبه و مفهوم جدیدی از تجربه ظهور نکرده و محقق با اشباع نظری نرسد، ادامه می‌یابد و در مرحله بعدی هر یک از کدهای مفهومی به طور تفضیلی موردبحث قرار می‌گیرد.

الف. نقوش گیاهی

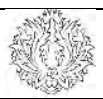
بررسی آنالیز نقوش تزئینی هفت‌رنگ، گل‌وبوته و اسلیمی ختایی در مسجد شیخ لطف‌اله و امام: استفاده از نقش‌های اسلیمی سبب می‌شود تا اجسام مادی در برابر نمونه‌های مثالی – معنوی خود شفافیت یابند و این نمونه‌های مثالی را در مرتبه وجودی خود متجلی کنند. به‌این‌ترتیب اشیاء مادی را از طریق وفادار ماندن به سرشت خود و در مرتبه خاص خویش کیفیت معنوی ویژه‌ای را متجلی می‌کنند. ازاین‌رو می‌توان نقوش گیاهی برگ‌ها و درختان پیچان و اسلیمی را نمادی از فرآیند خلقت که از عالم کبیر آغاز گشته تا به عالم صغیر راه‌یافته و گل و برگ‌های تجرید شده آن خبر از بهشتی می‌دهد که در این فرایند دیده است. این نقوش به‌نوعی نشان‌دهنده گیاه‌اند. در آیات و روایات برای بهشت درختان زیدی قائل شده‌اند. از درختان بهشتی که بسیار از آن یادشده، درخت طوبی است. این سمبل که درخت حیات است و در بهشت جای دارد همواره الهام‌بخش نقوش گیاهی بوده است. این درخت بخشی از عوامل بنیادی بهشت و نشانی از زندگی و حیات جاودان و رمز بی‌مرگی است. درعین‌حال دیگر صفات الهی نظیر دانش و علم به نیک و بد بدان نسبت داده می‌شود. در قرآن نیز بهشت را با درختانی که زیر آن‌ها نهرهایی جاری است توصیف می‌کند. تشیع بر این باور است که درخت طوبی بر فراز بلندترین مناطق بهشت آویخته است. به‌این‌ترتیب اهمیت تزئین گل، گیاه و برگ‌های بزرگ پوشاننده در تزئین مساجد دیده می‌شود. همچنین تزئینات دو مسجد شیخ لطف‌اله و امام، یادآور آیه ۱۴ سوره الروم است «و اما آن عده که به خدا ایمان آوردند و به نیکوکاری پرداختند در آن مسرور به باغ بهشت منزل گیرند»

نقش‌مایه‌های گیاهی شامل اسلیمی‌ها و ختایی‌هایی است که به‌صورت بندهای گردام بر پایه فرم‌های دایره‌ای در گردش‌اند. این بندهای گیاهی الهام گرفته از طبیعت هستند و اجزای آن‌ها همانند گیاهان، ساقه، برگ گل‌وبوته، است؛ که در مجموعه ختایی بر روی‌بندهای آن قرار می‌گیرد و اسلیمی‌ها که فقط شامل بندهایی است که با طوق به یکدیگر متصل می‌شوند.

کاشی‌کاری‌های مسجد امام بیشتر دارای نقوش گیاهی هستند که با تنوع فراوان در شکل، رنگ و اندازه دیده می‌شود. با توجه به نوع چینش آن‌ها در کنار یکدیگر و با الهام از طبیعت، طرح‌های زیبا و پرپیچ‌وخم گیاهی مناسب با هر بخش از این بنای اسلامی به وجود آمده است. در مسجد امام تزئینات کاشی‌کاری بنا، شامل نقش‌مایه‌های متنوع گیاهی ست که در قالب‌های مختلف به‌صورت لوحه، سطوح وسیع و حاشیه تمامی قسمت‌های درونی و بیرونی بنا را پوشانده است. این تنوع باعث می‌شود که هنر کاشی در مسجد از حلت تکراری و یکنواخت خارج شود.

نقش‌مایه‌های کاشی‌کاری‌های مسجد شیخ لطف‌اله، بیشتر نقوش گیاهی است که با فرم‌ها و رنگ‌های متنوع سطوح مسجد را مزین کرده، نقش‌ها با الهام از طبیعت خلق‌شده و در تزئینات کاشی‌کاری مورداستفاده قرار می‌گیرد. این نقوش با تنوع فراوان، بارنگ‌های مورداستفاده در سایر تزئینات کاشی‌کاری مسجد، دیده می‌شود. گل‌های اصلی این نقوش گاهی به‌صورت انفرادی و گاهی به‌صورت مجموعه‌ای همراه با برگ، غنچه و شکوفه‌هایش ظاهر می‌شود و سطح قاب یا حاشیه‌ای را زینت می‌بخشد. حتی با در نظر گرفتن محدوده زمانی یکسان در ساخت و تزئین بنا، بازهم تنوع نقوش بین هر دو مسجد وجود دارد، اما باوجود تنوع در شکل گیاه‌ها و گل‌ها، درنهایت اصول اولیه ترسیم این دو نوع گل یکسان است.

جدول ۲- بررسی نقوش گیاهی در مسجد شیخ لطف‌اله و امام

مسجد شیخ لطف‌اله		مسجد امام اصفهان	
نمونه‌های گل‌های شاه‌عباسی			
			

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

مسجد شیخ لطف‌اله	مسجد امام اصفهان
نمونه‌های گل‌های پنج پر	
نمونه‌های گل‌ها با طرح‌های دور خطی	
نمونه غنچه‌ها	
نمونه برگ‌های ختایی	

ب. نقوش هندسی

بررسی مقرنس‌کاری در مسجد شیخ لطف‌اله و امام اصفهان: مقرنس، برجسته‌ترین تزئین محراب و درعین‌حال زیباترین، رازآمیزترین و پرشکوه‌ترین جنبه آن است و یا قوس در معماری بناهای اسلامی، اصل لایتجزای معماری بخصوص برای مساجد است. از طرفی سردر مسجد، ایوان‌های داخلی، گنبد محراب شبستان‌ها و دیگر اجزای مساجد بنا به کارکرد معنوی‌شان، دارای معماری مبتنی بر مقرنس‌کاری و قوس‌اند که به‌نوعی تأکید بر تجلی ویژگی‌های روحانی آن بنا و معرفی عنصری برای ارتباط فیزیکی و کالبدی مساجد با روابط معنوی انسان به‌سوی کمال است. حاشیه قوس اصلی سردر مسجد شیخ لطف‌اله با کاشی فتیله‌پیچ فیروزه رنگ تزئین و نماسازی شده است. زیر قوس جناغی، این طاق دارای مقرنس بندی زیبایی از کاشی معرق است و در زیر مقرنس‌های تزئینی نام «ابوالمظفر عباس الحسینی الموسوی الصنوی» و پس از ختم کتیبه نام کتاب «علیرضا عباسی» آمده است. وجود محراب مقرنس‌کاری شده در شبستان زیر گنبد، به شکوه و جلال مسجد افزوده است. مقرنس‌کاری‌های این محراب تماماً با کاشی‌کاری معرق صورت گرفته است. می‌توان گفت در مسجد شیخ لطف‌اله تمامی مقرنس‌ها به‌وسیله کاشی معرق سفید، سبز، سیاه، قهوه‌ای و فیروزه‌ای درزمینه لاجورد تزئین شده است.

در مسجد امام، بخشی از کندویی‌های مقرنس یا لانه زنبوری‌های پوشاننده ورودی مسجد از گستردگی هندسه زمینه این تزئینات دقت اجرا و قدرت تجسمی این طرح افسانه‌ای تزئینی روی سطوح مقعر درخور تحسین است. یکی از درگاهی‌های مقرنس‌کاری که به خواجه‌نشین ماقبل ایوان مرتبط با مسجد امام، روح و حالت می‌بخشد. ابزار مارپیچ طنابی لعابی فیروزه‌ای اطراف درگاه و فرود آن در دو گلدان کاشی‌کاری شده برجسته است. فواصل نزدیک و هم‌سطح مقرنس‌کاری‌ها، جلوه ساخت دقیقاً هندسی و منطبق و کندویی‌های پوشاننده قوس مقعر دیوار به‌خوبی به نمایش گزارده شده است.

تناسبات ریاضی و هندسی در مسجد لطف‌اله و امام اصفهان: دیوار قبله گنبد خانه جنوبی (اصلی) مسجد امام دارای ساختار مستطیل رادیکال پنج روش ساختار مربع / است. مقاطع مربع شاخص در مستطیل کل (da) و (cb) می‌باشند که محدوده محراب و حاشیه در دیوار مشخص

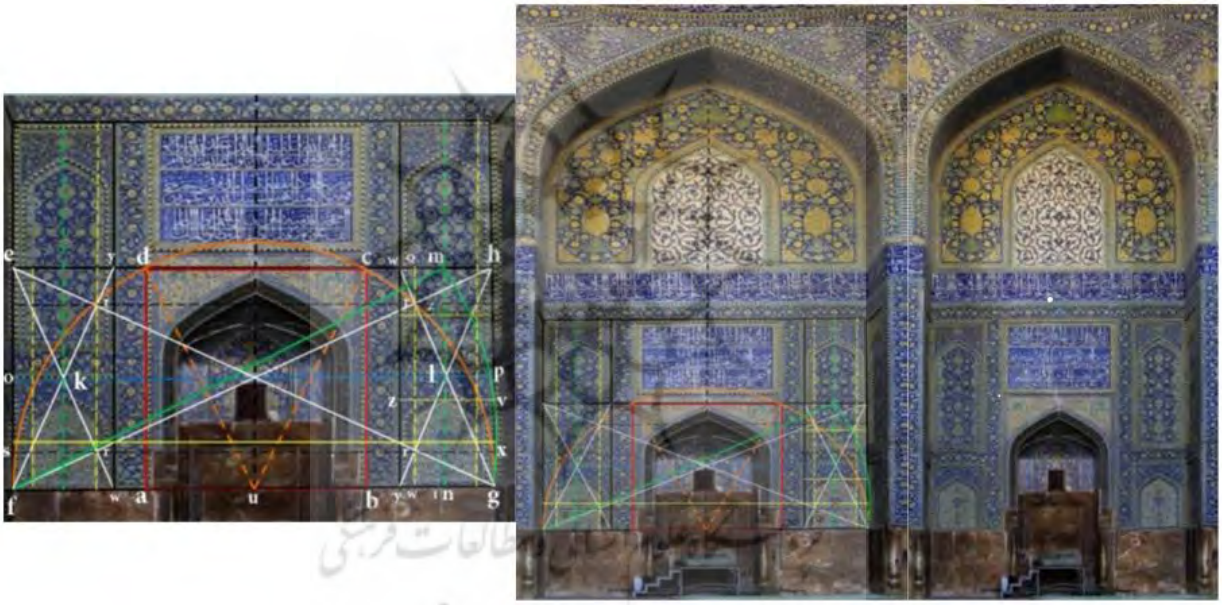
[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

می‌کنند. اقطار مستطیل و میانگر عمودی مربع شاخص محور تقارن را مشخص می‌نمایند. میانگر مربع شاخص و امتداد آن (op) حدود قرارگیری طاق‌نمای پائین را نیز مشخص کرده است؛ که این مرکز با مرکز سایر مستطیل‌ها نیز محور مشترک (op) را ایجاد کرده‌اند. از برخورد اقطار مستطیل کل با سایر اقطار مستطیل‌ها و تشکیل زاویه ۹۰ درجه می‌دهند که از اتصال نقاط طلائی به‌دست‌آمده خطوطی به‌موازات عرض مستطیل حاصل می‌شوند که محدوده حاشیه طاق‌نما را تعیین کرده‌اند که با خطوط ممتد زردرنگ نشان داده‌شده است.

از خطوطی که به‌موازات طول مستطیل کل رسم شده و حاصل برخورد نقاط طلائی درون مستطیل است خط(sx) است که با رنگ زرد مشخص شده است. این خط علاوه بر اینکه مشخص‌کننده مستطیل رادیکال پنج موجود در مستطیل (eywf) و(whgy) است محدوده قرارگیری ترنج در طاق‌نمای پائینی را نیز تعیین نموده است. با کشیدن خطوط اقطار مستطیل رادیکال پنج (eywf) و (yghw) محورهای تقارنی به دست می‌آیند که هم‌راستا با سایر خطوط عرضی مستطیل هستند. علاوه بر آن، محور تقارن (mn) با خط عرضی مستطیل رادیکال ۴ یکی شده است که با زدن کمان قطر این مستطیل مجدداً مستطیل رادیکال پنج را می‌توان ایجاد کرد.

از خطوط افقی به‌موازات اضلاع مستطیل رسم می‌شود خط (sx) است که شروع کاشی‌کاری محراب را مشخص کرده است. از مستطیل طلایی (wghw) پنج مستطیل طلائی دیگر نیز حاصل می‌شود که حدود بالای طاق‌نمای اول را مشخص می‌نماید که در تصویر با خط زردرنگ و عنوان (zv) است با کشیدن اقطار مستطیل حاصله که با رنگ قرمز مشخص شده است محل قرارگیری ترنج مرکزی در طاق‌نما نیز مشخص می‌شود.



تصویر ۲- تناسبات ریاضی و هندسی و خطوط رهنمونگر محراب دیوار قبله گنبد خانه اصلی مسجد امام

دیوار محراب گنبد خانه مسجد شیخ لطف‌اله دارای ساختار مستطیل رادیکال ۲/ روش مربع است. با مربع قرمز (abef) آغاز می‌شود.

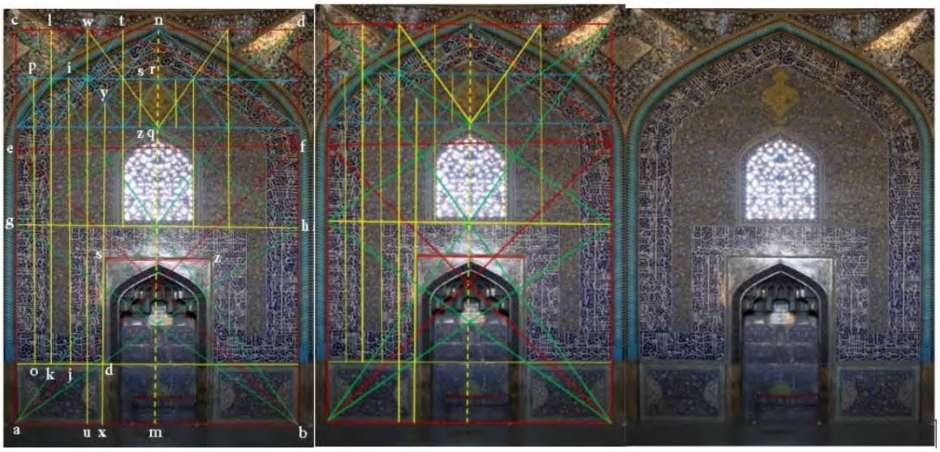
از قطر به‌عنوان شعاع کمان استفاده می‌شود. کمان قرمز (fc) رسم می‌کنیم که امتداد خط پایه مربع را قطع می‌کند. از آن نقطه یک مستطیل رسم می‌شود و بدین ترتیب یک مستطیل ۲√ با خطوط رهنمونگر(cb)، (de) ایجاد شده است. یک مستطیل ۲√ می‌تواند به مستطیل‌های ۲√ کوچک‌تر تقسیم شود. مستطیل را از وسط به دو قسمت تقسیم می‌کنیم. دو مستطیل ۲√ کوچک‌تر ایجاد می‌شود. دو مستطیل کوچک را دوباره از وسط تقسیم می‌کنیم. با دنبال کردن خطوط نتیجه تشکیل دو مستطیل ۲√ بازهم کوچک‌تر است. این روش می‌تواند به‌صورت نامتناهی تکرار شود و به‌صورت نامتناهی مستطیل‌های رادیکال دو ایجاد کنیم.

با کشیدن اقطار مستطیل رادیکال دو مرکز مستطیل آشکار می‌شود که به‌واسطه آن محور تقارن عرضی و طولی مستطیل (gh) و (mn) نیز به دست خواهد آمد. محور تقارن عرضی مستطیل(gh) خط کتیبه بالای محراب را نیز مشخص کرده است. با کشیدن قطر مستطیل (ghcd) نقطه q رأس نورگیر را مشخص می‌کند. با کشیدن اقطار مستطیل‌های حاصله نقاط طلائی ایجاد می‌گردد که از امتداد آن‌ها به خطوطی می‌رسیم که محدوده کتیبه در گستره دیوار طاق‌نما را به ما نشان می‌دهند علاوه بر آن مشاهده می‌شود که محل حروف با کمربند

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

کشیده در خط ثلث که شامل حروف تخت و افقی مانند ب، ت، ک، ی معکوس است را در سطح کتیبه مشخص می‌نماید. برای نمونه خط (po) را مشاهده نمایید. علاوه بر آن با دنبال کردن خطوط و اقطار مستطیل‌ها محل و حدود قرارگیری قندیل در رأس طاق‌نما نیز نمایان می‌شود.



تصویر ۳- تناسبات ریاضی و هندسی و خطوط انتظام دهنده دیوار محراب گنبد خانه مسجد شیخ لطف‌اله

ج. رنگ‌های مختلف

بررسی و تحلیل رنگ در مسجد امام اصفهان: به دلیل عدم وجود نقشه‌های مربوط به تزئینات گنبدهای موجود در آرشیوهای مربوط به میراث فرهنگی و دانشگاه‌ها و دیگر مراکز تحقیقاتی کشور، تحلیل‌ها بر روی تصاویر گرفته‌شده از گنبدها و حذف پرسپکتیو آن‌ها به‌منظور تحلیل دقیق‌تر انجام گرفت و نسبت‌ها و درصدها به این شکل صورت یافت. در ادامه گونه‌های مختلف کنتراست در گنبدهای هر دو مسجد مورد بررسی قرار گرفت. در گنبد جنوبی مسجد امام، رنگ لاجورد با ۴۹ درصد، رنگ غالب است و در مرکز، رنگ زرد به شکلی بارز، کنتراست از رنگ‌های سرد و گرم میان رنگ زرد(رنگ گرم)، سبز-زرد(متمایل به سرد)، لاجورد و فیروزه‌ای(رنگ سرد) قابل‌مشاهده است. آنچه در ایجاد حجم و نمائی و پرسپکتیو به کمک کنتراست سرد-گرم در گنبد مسیر شده است چنین است که در دهانه گنبد برای نشان دادن گستردگی و وسعت دهانه در ساق گنبد از رنگ سرد لاجورد درزمینه ایجاد شده است. چراکه رنگ‌های سرد عقب می‌نشینند و پس‌روی می‌کنند و با رنگ زرد و سایر رنگ‌های مکمل در گل‌های متن، صفحه ثانویه و پیشروی مطرح است. رنگ سفید در گل‌ها و شکوفه‌ها صفحه ثالثی را ایجاد می‌نماید که واپس‌گرا نسبت به صفحه ثانویه هستند. رفته‌رفته با جمع شد دهانه گنبد، از رنگ‌های گرم استفاده شده است. رنگ زرد پیشروی‌کننده و درعین‌حال مرکز درخشانی است که خود را منکشف می‌کند. نقوش اسلیمی در زمینهٔ زرد شمسه مرکزی همراه با نقطه رأس در رنگ‌های سرد لاجورد و فیروزه‌ای پس‌روی کننده و نقوش اسلیمی در رنگ‌های سفید واپس‌گرا نسبت به صفحه ثانویه به زمینه می‌چسبد. شدیدترین کنتراست تیره- روشنی با توجه به رنگ‌های موجود در گنبد بین رنگ زرد که روشن‌ترین رنگ و لاجورد تیره‌ترین آن‌ها برقرار است؛ یعنی این دورنگ شدیدترین کنتراست تیره- روشنی را دارند. اثر لاجورد همانند اثر سیاه است و اثر رنگ زرد همانند اثر سفید است. بر این اساس ترکیب هنری گنبد مسجد امام چنین استوار شده است که بخش تاریکی و سنگین در پایین و بخش روشنایی و سبک در بالا جای می‌گیرد. تاریک- روشن رنگ‌های لاجورد و زرد برای گستره بندی در عمق اهمیت بسزایی دارد. رنگ‌های روشن زرد، سبز-زرد، فیروزه‌ای بر زمینه لاجورد ساق گنبد به درجه رونی خود به جلو رانده می‌شود و رنگ‌های لاجورد و فیروزه‌ای و سفید بر زمینه زرد مرکزی بدین قرارند که طیف‌های روشن درزمینهٔ روشن ثابت می‌مانند. رنگ زرد سه برابر روشنی رنگ مکمل خود است پس باید سطح آن $\frac{1}{3}$ سطح رنگ مکملش باشد تا تعادل و هماهنگی حاصل گردد؛ زیرا عوامل روشنی، وسعت و مکملی وابستگی تنگاتنگی دارند. با توجه به نسبت تیره – روشنی و نسبت مکملی که در تئوری رنگ ایتن بیا شده ارتباط اندازه وسعت سطوح رنگی آن‌ها بهتر است با نسبت کمی برابر $\frac{1}{3}$ مطابق با آنچه در تیره روشنی و مکملشان تشخیص داده شده باشد تا متعادل گردند و هیچ‌یک از آن‌ها برجسته‌تر از دیگری نباشد. با توجه به این امر وسعت سطوح رنگی $\frac{3.76}{1} = \frac{49}{13} = \frac{\text{لاجورد}}{\text{زرد}}$ با توجه به درصد رنگی تعیین‌شده است که وسعت رنگ لاجورد بیشتر از استاندارد تعیین‌شده است.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

در گنبد شرقی مسجد امام، رنگ لاجورد با ۴۴ درصد رنگ غالب بوده است. از میان رنگ‌های به‌کاررفته در گنبد شرقی رنگ‌های آبی، فیروزه‌ای، لاجورد جز رنگ‌های سرد به شمار می‌روند که آبی فیروزه‌ای سردترین و رنگ زرد گرم‌ترین رنگ محسوب می‌شوند. رنگ سبز دارای تمایل به رنگ سرد است. رنگ زمینه لاجورد منقش به انواع گل‌ها و شامل فرم‌های ترنج در رنگ‌های مشکی، فیروزه‌ای، آبی و سبز- زرد همراه با تنوع اجزا برنامه‌ریزی‌شده و آگاهانه‌ای هستند که از سوی هنرمند تدارک دیده‌شده‌اند. ترنج مشکی بر زمینه لاجورد پیشروی می‌کند. ترنج‌های فیروزه‌ای و آبی سردتر از رنگ زمینه پس‌روی و رنگ زرد گرم و پیشروی می‌کنند. می‌توان گفت با کاربرد زرد گل‌ها بر روی زمینه لاجورد تعادلی بین پیشروی زرد و پس‌روی لاجورد ایجاد می‌شود. ساماندهی رنگی خالق اثر برای نشان دادن وسعت دهانه گنبد از رنگ‌های سرد بیشتر در ساق گنبد دیده می‌شود. برای نشان دادن مرکز و عمق گنبد از رنگ سفید با قرارگیری رنگ‌های تیره‌تر از خود که به دلیل روشن‌تر بودن زمینه منجر به‌پیش روی آن‌ها است، استفاده کرده کیفیت «متعالی» خاصی ایجاد می‌کند.

قرار گرفتن رنگ‌های سرد گنبد در کنار رنگ‌های سیاه‌وسفید منجر بدان می‌شود که رنگ‌های سرد بسیار روشن‌تر، شفاف، زلال و بی‌وزن‌تر به نظر برسند و رنگ‌های گرم نیز مات‌تر جلوه کنند؛ بنابراین سفید و سیاه می‌توانند عناصر نیرومند کمپوزیسیون رنگ در گنبد به حساب آیند. در عرصه حجم نمائی و عمق می‌بینیم که رنگ‌های تیره در گستره پایین گنبد و رنگ‌های روشن به‌کاررفته شده همچون سفید درزمینه و مرکز به سنگینی و عمق رنگ‌ها می‌افزاید. در این زمینه سفید، نقوش به رنگ لاجورد روبه تمایل دارند تا خود را با رنگ زرد همپایه سازند. درنتیجه زمینه و پشت رنگ‌ها، اثر شدیدی روی عمق و فضای رنگ‌ها دارد. در گنبد شرقی مقابل و مکمل رنگ زرد از رنگ لاجورد استفاده شده است؛ یعنی می‌توان با تأثیر لاجورد روی بیننده، اثر کنش زرد و در مقابل کنش رنگ لاجورد را بر روی او از میان برد. ارزش و اهمیت یکرنگ در فضا تنها با رنگ‌های همراه تعیین نمی‌شود کیفیت و کمیت وسعت نیز از عوامل یاری‌دهنده هستند. برای درجات سطوح هماهنگ باید عکس نسبت درجات روشنی را در نظر بگیریم، یعنی چون روشنی زرد سه برابر روشنی رنگ مکمل خود است پس باید سطح آن $\frac{1}{3}$ سطح رنگ مکملش باشد. ازاین‌رو با توجه به نمودار موجود در تشخیص درصد رنگ‌ها نسبت سطح رنگ $\frac{\text{زرد}}{\text{لاجورد}} = \frac{13}{44} = \frac{1}{3.38}$ تعیین‌شده است.

در گنبد غربی مسجد امام، رنگ لاجورد با ۵۱ درصد رنگ غالب بوده است. نمایش وسعت دهانه گنبد به‌واسطه به‌کارگیری رنگ لاجورد درزمینه ساق ازجمله رنگ‌های پس‌روی کننده همراه با نقوش به رنگ گرم زرد پیش روی کننده و فیروزه‌ای سرد پس‌روی کننده در کنار رنگ‌های سفید و سیاه امکان‌پذیر شده است. در عمق گنبد ترنج مرکزی به رنگ سفید پس‌روی کننده همراه با نقوش اسلیمی زرد و مشکی و قاب فیروزه‌ای پیشرونده هستند. به‌واسطه رنگ‌های سرد و گرم نظام‌های رنگی چندلایه ایجاد شده است که نمایش وسعت و عمق نمائی گنبد را میسر می‌کند. در گنبد غربی مسجد درزمینه لاجورد ساق گنبد، رنگ‌ها برحسب درجه تیرگی‌شان به جلو پیشروی می‌کنند. این رویکرد تیرگی- روشنی منجر بدان می‌شود که حجم و عمق فضای گنبد به‌خوبی نمایش داده شود. به‌واسطه رنگ‌های لاجورد و زرد به‌کاررفته در گنبد کنتراست مکمل ایجاد می‌شود که منجر به ایجاد هماهنگی و تعادل در اثر است. اندازه وسعت سطوح رنگی زرد و لاجورد با توجه به وابستگی تنگاتنگی که با کنتراست تاریک- روشن و مکمل‌ها دارند با نسبت کمی برابر $\frac{\text{زرد}}{\text{لاجورد}} = \frac{16}{51} = \frac{1}{3.18}$ تشخیص داده‌شده که به نسبت استاندارد تعیین‌شده نزدیک است. درنتیجه زرد و لاجورد متعادل و باهم هماهنگ هستند.

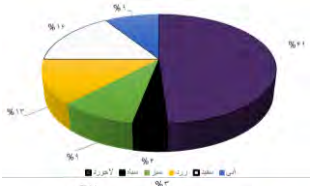
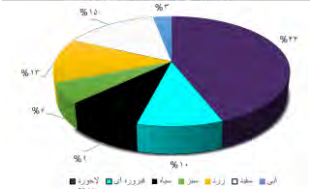
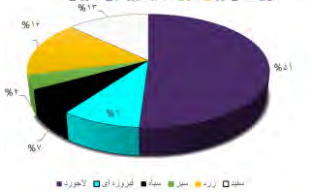
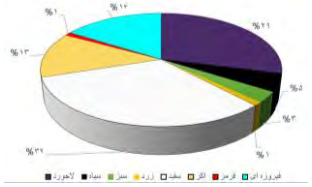
بررسی و تحلیل رنگ در مسجد شیخ لطف‌اله: در گنبد مسجد شیخ لطف‌اله، رنگ‌های سرد لاجورد و فیروزه‌ای در ساقه گنبد در قالب فرم تکراری و پس‌روی کننده در زمینه‌ای به رنگ اکر پیشروی کننده و در مرکز و عمق گنبد از شمسه با زمینه سفید همراه با نقوش اسلیمی در رنگ‌های سرد، لاجورد و فیروزه‌ای که عقب می‌نشینند و بند ختائی در رنگ‌های گرم، زرد و قرمز پیشروی کننده به نقش درآمده‌اند. رنگ‌های سرد به عقب و رنگ‌های گرم به‌طرف جلو حرکت می‌کنند. رنگ‌های سرد و گرم در نمایش وسعت، عمق نمائی گنبد نقش مؤثر ایفا می‌کنند.

اثر کاشی‌کاری گنبد هنرمند رنگ‌های تیره چون لاجورد با ویژگی مشابه با رنگ سیاه را در ساقه گنبد در قالب ترنج‌های تکراری به کار گرفته است و سپس ترنج مرکزی روشن در رأس گنبد، به رنگ زمینه سفید (پس‌روی کننده) با نقوش اسلیمی و ختائی به رنگ‌های تیره و پیش روی کننده نسبت به درجه تیرگیشان است. ترنج‌ها توسط تسمه اتصالی با رنگ اکر به یکدیگر اتصال داده شده‌اند. فضای درون ترنج‌ها را نقوش خطایی با بند فیروزه‌ای و اسلیمی با بند سفید تشکیل می‌دهند که این تون‌های روشن درزمینه سفید ثابت می‌مانند و این‌گونه فضا، حجم و عمق گنبد نمایش داده می‌شود. پیش روی کننده‌ها، از رنگ فضا را کوچک‌تر نشان می‌دهد و پس‌روی کننده‌ها فضا را بزرگ‌تر نمایان می‌سازند.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

گذر از تیرگی (رنگ لاجورد ترنج‌ها) به روشنایی (رنگ اکر زمینه و سفید شمسه مرکزی) حالت مثبت و منفی در گنبد ایجاد کرده است و این‌چنین تاریک- روشن گنبد حاوی و حامل «خط» می‌گردد. دو زوج مکمل رنگی لاجورد و اکر به‌کاررفته در گنبد که متضاد و در کنار هم قرار گرفته‌اند، سبب می‌شود وضوح یکدیگر را به منتهای درجه خود رسانند. نسبت سطوح رنگ در کنتراست وسعت برابر است با $\frac{\text{اکر}}{\text{لاجورد}} = \frac{14}{29} = \frac{1}{2.07}$ تشخیص داده شده است.

جدول ۳- ویژگی رنگ‌ها و کنتراست در گنبدهای مسجد امام و شیخ لطف‌اله

گنبدها	گرم-سرد	کنتراست: تیره – روشن	کنتراست: مکمل‌ها	کنتراست: وسعت	نمودار درصد رنگ
گنبد جنوبی مسجد امام	غلبه رنگ سرد به‌ویژه رنگ لاجورد	با اختلاف کمی رنگ‌های تیره غالب و تسلط رنگ تیره لاجورد	از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	$\frac{\text{زرد}}{\text{لاجورد}} = \frac{1}{3.76}$ از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	
گنبد شرقی مسجد امام	غلبه رنگ سرد به‌ویژه رنگ لاجورد	با اختلاف کمی غلبه رنگ‌های تیره بر روشن و تسلط رنگ تیره لاجورد	از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	$\frac{\text{زرد}}{\text{لاجورد}} = \frac{1}{3.38}$ از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	
گنبد غربی مسجد امام	غلبه رنگ سرد به‌ویژه رنگ لاجورد	با اختلاف کمی غلبه رنگ‌های تیره بر روشن و تسلط رنگ تیره لاجورد	از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	$\frac{\text{زرد}}{\text{لاجورد}} = \frac{1}{3.18}$ از نسبت استاندارد تعیین‌شده بیشتر است	
گنبد مسجد شیخ لطف‌اله	غلبه رنگ سرد به‌ویژه رنگ لاجورد	رنگ‌های روشن غالب‌اند. با تسلط رنگ تیره لاجورد و روشن سفید و آجری	از نسبت استاندارد تعیین‌شده کمتر است	$\frac{\text{اکر}}{\text{لاجورد}} = \frac{1}{2.07}$ از نسبت استاندارد تعیین‌شده کمتر است	

د. خطوط

خطوط و خوشنویسی در مسجد شیخ لطف‌اله و امام: خداوند در اولین سوره‌ای که بر پیامبر (ص) نازل فرمود (سوره علق) به ایشان امر به خواندن کرد (سوره علق آیه ۳ و ۴) و نیز سوره‌ای را با نام قلم نازل فرمود تا در آغاز آن به قلم و قداست آن، حرمت و کرامت نوشتار آن قسم یاد کند و شاید خوشنویسی قدسی و روحانی در اسلام با نگارش این قسم‌نامه آغاز می‌شود. کاربرد خط در معماری نیز معانی مختلفی را علاوه بر معانی ظاهری آن شامل می‌شود. کاربرد خط در معماری نیز معانی مختلفی را علاوه بر معانی ظاهری آن شامل می‌شود.

کتیبه‌نگاری به دلیل اهمیت معنایی و ارزشمند در انتقال باورهای دینی و اجتماعی از هنرهای متداول ادوار گوناگون است. ازاین‌رو کتیبه‌ها به‌منظور انتقال باورهای شیعی بیشترین کاربرد را داشتند. «مساجد و بناهای اسلامی اغلب با کتیبه‌های آن توصیف و تفسیر می‌شود. از نگاه سنت‌گرایانی چون سید حسین نصر و تیتوس بورکهارت، کتیبه تجلّی کلام الهی بر صفحه معماری است». «کتیبه‌ها تقریباً در تمام بناهای مهم شیعی حضور دارند. آن‌ها اشارتی به کلام خدا و در مقاطعی از تاریخ ایران به‌ویژه پس از عصر ایلخانان، بیانگر اعتقادات شیعی بوده‌اند»؛ بنابراین کتیبه‌های شیعی تلفیقی از آیات قرآنی و باورهای شیعی با توجه به لزوم استمرار شعائر دینی در وجود امامان و نوادگان است. درواقع یکی از مضامین پر ارج که در حقیقت، ماهیت هنر شیعی را در معماری اسلامی و کتیبه‌نگاری شکل می‌دهد نام و یاد مولا امیرمؤمنان است.

شکل حروف و کلمات و ساختار موجود در قلم ثلث به طراح اجازه می‌دهد که ترکیبات متنوعی را خلق کند. در بهره‌گیری از این خط در حروف‌نگاری، گاه حروف ساده و روان و گاه پیچیده و راز آمیز طراحی و خلق می‌شوند. این نوع خط به طراح اجازه می‌دهد که حروف را در نهایت پیچیدگی بصری، بر روی‌هم سوار نماید و ازآنجایی‌که در کتیبه‌های مذهبی با خط ثلث، زیبایی و

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]
[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

زیبایی‌شناسی بر خوانایی مقدم است؛ فشردگی بصری در ترکیب حروف و کلمات در بعضی کتیبه‌ها، به حدی رسیده است که قابل‌خواندن نیست. به‌طور مثال در کتیبهٔ سردر ورودی مسجد امام، فشردگی بصری حروف بسیار زیاد است؛ اما در کتیبهٔ کمربندی دوم زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌اله، این فشردگی به‌مراتب کمتر مشاهده می‌گردد.

تصویر ۴- پیچیدگی بصری حروف و کلمات در بخشی از کتیبهٔ کمربندی زیر گنبد مسجد شیخ لطف‌اله

تصویر ۵- پیچیدگی بصری حروف و کلمات در بخشی از سردر ورودی کتیبهٔ مسجد امام

این کتیبه‌ها که مضمون آن‌ها با مشاورهٔ علمای اسلامی تعیین می‌شد دربرگیرنده آیات قرآنی، احادیث ائمه و اسماء الهی است. یکی از کلماتی که با توجه به معنای نمادین و آن، بر نفی غیر و اشاره به ذات احدیت دارد، کلمه «لا» است که در معماری ایرانی- اسلامی و همچنین در خوشنویسی نقش کلیدی را ایفا می‌نماید؛ اما در این کتیبه طراحی‌های مختلفی از واژهٔ «لا» نیز ارائه گردیده است. هم‌نشینی و هم نواختی الف و لام به‌عنوان حروف کشیده در این دو کتیبه شایان توجه است. همچنین وی از محل اتصال دو حرف کشیده «لام» و «الف» متصل که تشکیل حروف «لا» را می‌دهد، کشیدگی مضاعفی را به حروف داده که در کنار حروف الف توازن بصری در القای ریتم به وجود آورده است. نکته حائز اهمیت، بازنمودن انتهای حرف «لام» است که به‌نوعی در ایجاد توازن بصری نسبت به الف‌های متعدد نقش ویژه‌ای دارد و این از ویژگی‌های خلاقانهٔ هنرمند در طراحی حروف است.

تصویر ۶- طراحی خاص کلمه لا در کتیبه سردر ورودی مسجد امام و کتیبه کمربندی دوم گنبد مسجد شیخ لطف‌اله

بحث و نتیجه‌گیری

یافتن نشانه‌های تزئینی و ارتباط این نمادها با مذهب شیعه و مفاهیم معنوی و اخروی، مطالعه ساختار نمای مساجد و بررسی اندیشه‌ها و اعتقادات اسلامی که زیرساخت اصلی بنای این مساجد به شمار می‌رود، از اولین گام‌های درک مفاهیم بنیادین در نشانه‌های تزئینی مساجد دوره صفوی است، لذا تلاش این نوشتار مبنی بر یافتن تأثیر نقش مذهب بر شکل‌گیری نشانه‌های تزیینی در مساجد امام و شیخ لطف‌اله اصفهان بود. با ورود و گسترش مذهب تشیع، باورهای این مکتب در ساخت ابنیه تأثیرگذار بود، به‌گونه‌ای که با تغییر باورها و ارزش‌ها، ایرانیان شیعه‌مذهب، به‌مرورزمان از مساجد علاوه بر بیان تعالیم دینی، جهت نمایش هنر و معماری، نهادی سیاسی- اجتماعی استفاده کرده‌اند. به‌خصوص در دورهٔ صفویه و با رسمیت یافتن مذهب تشیع، این روند به نقطه تکامل خود رسید. تغییرات حاصل به حدی متفاوت از قبل بود که دیگر مساجد گویا یک‌گونه متفاوت در معماری ایرانی - اسلامی حاصل شده است. ویژگی مهم و برجسته هنر شیعی، استفاده از مضامین و نمادهای مذهبی شیعه در آثار هنری است. هنرهای تزئینی و تصویرگری صرفاً جهت ثبت صحنه‌های و یادگاری استفاده می‌شد. با گسترش اسلامی استفاده از نقش‌مایه‌ها و نقوش افزوده شد. درواقع دوران صفوی به دلایل رشد معماری اسلامی در این دوره و توجه به عامل تزیین بنا بر اصول زیبایی‌شناسی اسلامی، توجه معماران بیش‌ازپیش به نقوش تزئینی، جلب شد زیرا رسمی شدن مذهب تشیع در دوره صفوی،

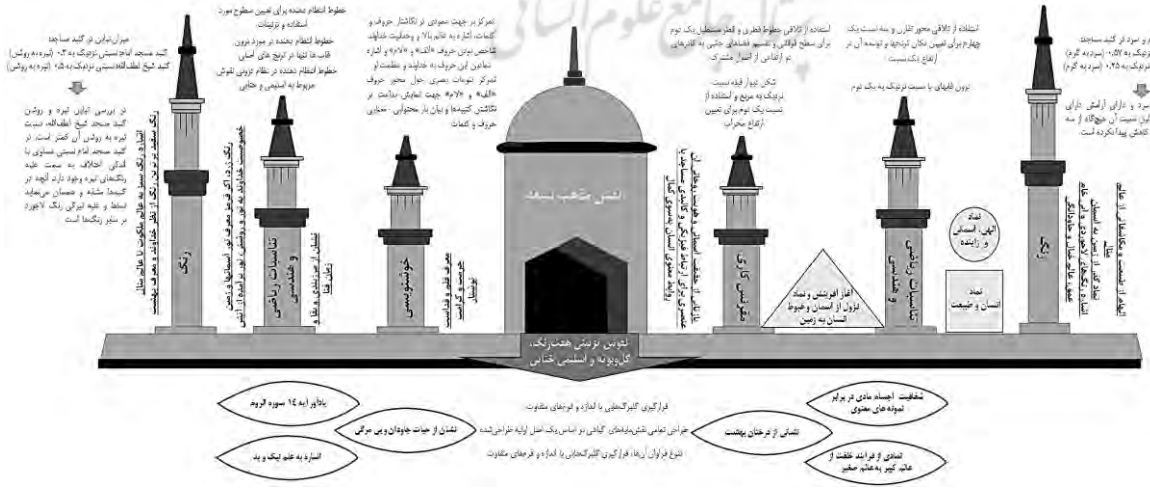
[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

فرصتی به دست معماران شیعی داد تا عقاید خود را آزادانه‌تر تبلیغ کنند و جهان‌بینی تشیع را در قالب آفرینش فضاهای مذهبی، به‌ویژه در معماری مساجد آشکار سازند. انسان شیعی، با پای‌بندی به اصول و عقاید مذهب تشیع، خود را به رعایت و توجه به آن ملزم می‌دانسته، لذا معماری مسجد، به دلیل موضوعیت خاص معنوی و روحانی‌اش، از روح و ماهیت تشیع سرشار است؛ به‌طوری‌که در هر دو بعد کالبدی مساجد (ایوان، حیاط مرکزی، حوض، ارتباطات فضایی و نحوه حرکت و...) و حسی – معنوی (نور، رنگ، تزیینات، رقوم مقدس و...) اثرگذار بوده است. نقش‌مایه‌های گیاهی در بیشتر موارد جنبه تزئینی در هنرهای کاربردی را داشته و در بسیاری از گونه‌های مصنوعات دستی ردپای این نقوش برجای‌مانده است. در مجموعه نقوش گیاهی، طرح‌هایی آشنایی وجود دارد که با داشتن ویژگی‌های منحصربه‌فرد، راحت‌تر از سایر نقش‌مایه‌های گیاهی قابل‌شناسایی است. ازجمله این نقش‌مایه‌های آشنا گل‌ها و برگ‌های ختایی است. تمامی نقش‌مایه‌های گیاهی بر اساس یک اصل اولیه طراحی‌شده و قواعد مخصوص خود را دارا می‌باشند، اما علت تنوع فراوان آن‌ها، قرارگیری گلبرگ‌هایی با اندازه و فرم‌های متفاوت است و حتی در برخی موارد تلفیق چند گل با یکدیگر منجر به خلق طرحی جدید می‌شود اما همچنان پیرو اصول اولیه می‌باشند.

نقوش هندسی دارای تناسب در اصول خطوط نظام دهنده بوده و مشخص گردید که از خطوط انتظام دهنده برای تعیین سطوح مورداستفاده قرار می‌گرفته و در بخش تزیینات نیز گستره نقوش با استفاده از این اصول تعیین می‌شده اما در مورد درون قاب‌ها تنها ترنج‌های اصلی از این تناسبات بهره برده‌اند و بقیه نقوش مربوط به اسلیمی و ختایی از نظام درونی خود متأثر بوده‌اند. در مورد دیوار قبله نسبت نزدیک به مربع آن و همچنین استفاده از نسبت یک‌دوم برای تعیین ارتفاع محراب و استفاده از تلاقی خطوط قطری و قطر مستطیل یک‌دوم برای سطح فوقانی و تقسیم فضاهای جانبی به کادرهای دو ارتفاعی از اصول مشترک است و در درون قاب‌های با نسبت نزدیک به یک‌دوم استفاده از تلاقی محور تقارن و سه نسبت یک‌چهارم برای تعیین مکان ترنج‌ها و توسعه آن در ارتفاع یک نسبت متداول است.

در زمینه کاربرد رنگ‌های گرم و سرد، طراحان گنبد مسجد امام به‌طور عمومی از نسبتی نزدیک به ۰/۵۷ (سرد به گرم) استفاده کرده‌اند، درحالی‌که این میزان در گنبد شیخ لطف‌اله به ۰/۲۵ می‌رسد. این امر به معنای آن است که در طراحی حفظ فضای سرد و دارای آرامش دارای اهمیت بوده و به همین دلیل نسبت آن هیچ‌گاه از سه برابر میزان رنگ‌های گرم کاهش پیدا نکرده است. در بررسی تباین تیره و روشن گنبد مسجد شیخ لطف‌اله، نسبت تیره به روشن آن کمتر است، در گنبد مسجد امام نسبتی مساوی با اندکی اختلاف به سمت غلبه رنگ‌های تیره وجود دارد. آنچه در گنبدها مشابه و همسان می‌نماید تسلط و غلبه تیرگی رنگ لاجورد بر سایر رنگ‌ها است. میانگین تباین وسعت سطوح در گنبد مسجد امام دارای میزان ۰.۳ و غلبه رنگ‌های لاجورد در مقابل زرد است و در مسجد شیخ لطف‌اله این میزان به ۰.۵ می‌رسد که به ترتیب از میزان تعادل آن بیشتر و کمتر است. در هنر طراحی و نگاشتار حروف و کلمات در اسلام، به‌طورکلی، تمرکز بر روی جهت عمودی بوده، زیرا اشاره به عالم بالا و وحدانیت خداوند دارد و در هنر معماری نیز این مقوله توجه ویژه‌ای شده است. در این میان، حروف «الف» و «لام» که اشاره نمادین به خداوند و عظمت او دارد، به‌عنوان حرکت بصری شاخص، پررنگ‌تر است. این تنوعات بصری که حول محور حروف «الف» و «لام» بیشتر صورت گرفته سبب شده تا ضمن آنکه بداعتی در نگاشتن کتیبه‌ها به‌واسطه بعد کارکردی حروف از منظر ریخت‌شناسی انجام پذیرفته، بار محتوایی – معنایی حروف و کلمات نیز مضامین شیعی را به نحو جذابی بیان دارند.



تصویر ۷– جمع‌بندی از تأثیر مذهب شیعه بر نقوش گیاهی، هندسی، رنگ، خطوط در مسجد شیخ لطف‌اله و امام

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

منابع

- آتش‌زبان، ا. (۱۳۹۳). مطالعه تطبیقی نقش‌مایه‌های گیاهی – گرافیکی کاشی‌کاری مساجد دوره صفوی (مطالعه موردی: مسجد امام اصفهان و شیخ لطف‌اله)، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.
- اکبرزاده، م.، پیراوی ونک، م. مظفر، ف. (۱۳۹۸). نقد معماری مسجد نصیرالملک شیراز براساس نصوص دینی، نشریه باغ نظر، ۱۶(۷۸):۵۳-۶۸.
- افشار، خ. (۱۳۹۵). بررسی و تأثیر نقوش اسلیمی در طراحی گنبد مسجد شیخ لطف‌اله اصفهان، دومین همایش بین‌المللی معماری، عمران و شهرسازی در آغاز هزاره سوم.
- الیاسی، ب. (۱۳۸۷). تقدس در خوشنویسی اسلامی، مجله رهپویه هنر، شماره ۵: ۳۸-۴۸.
- پورجعفر، م. ر. و موسوی‌لر، ا. ا. (۱۳۸۱). بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ اسلیمی نماد تقدس، وحدت و زیبایی، مجله علوم انسانی دانشگاه الزهرا، شماره ۴۳: ۱۸۴-۲۰۷.
- جلیلی، ت. و بهادری بیرگانی، م. (۱۳۹۴). جلوه وحدانیت الهی و نشان دادن کثرت در عین وحدت در معماری اسلامی با تأکید بر اماکن مذهبی (نمونه موردی مساجد). دهمین همایش بین‌المللی و چهارمین همایش ملی معماری، مرمت، شهرسازی و محیطزیست.کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی.
- جلیلی، ت. و گودرزی، ف. (۱۳۹۴). بررسی جایگاه حکمت اسلامی در تزئینات مساجد ایرانی (نمونه موردی مسجد شیخ لطف‌اله). دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش در مهندسی، علوم و تکنولوژی، ۱-۱۲.
- حبیبی، م. (۱۳۹۰). شرح جریان‌های فکری معماری و شهرسازی در ایران معاصر، دفتر پژوهش‌های فرهنگی. تهران.
- حسینی، ه. (۱۳۹۰). کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه درمجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی، نشریه مطالعات هنر اسلامی، شماره۱۴: ۷-۲۴.
- حسینی، ه. و فراشی ابرقویی، ح. (۱۳۹۲). تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزئینات مسجد جامع یزد، فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره ۲۹: ۳۳-۴۳.
- حمزه‌نژاد، م. و عربی، م. (۱۳۹۳). بررسی اصالت اسلامی-ایرانی در مساجد نوگرای معاصر، فصلنامه مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ۴۲(۱۵): ۱۵-۶۱.
- حیاتی، ح.، رحمت‌نیا، ع. و کاوری‌زاده، ح. (۱۳۹۸). گونه شناسی معماری مدارس سنتی با تأکید بر تأثیر سیاست‌های آموزشی مطالعه موردی: دوره صفویه، نشریه باغ نظر، ۱۶(۸۱): ۶۱-۸۲.
- رازانی، م. و حیدری بابا کمال، ی. ا. (۱۳۹۸). بررسی دوره‌بندی تاریخی-کالبدی مسجد جامع هفتشویه از منظر مطالعات تطبیقی، نشریه معماری اقلیم گرم و خشک، ۷(۱۰): ۱۴۱-۱۷۳.
- شهبازی شیران، ح.، حسینی‌نیا، م. کاظم‌پور، م. (۱۳۹۵). تحلیل تأثیر اعتقادات عرفان و تصوف بر مضامین و تزئینات کتیبه‌های مسجد کبود تبریز، نشریه معماری و شهرسازی اسلامی، ۴(۳): ۸۱-۹۶.
- سجودی، ف. (۱۳۸۳). نشانه‌شناسی لایه‌ای و کاربرد آن در تحلیل متن هنری، مقالات اولین هم‌اندیشی نشانه‌شناسی هنر.
- شایسته فر، م. (۱۳۸۲). عنصر اولوهیت در نگارگری عصر تیموری، مجموعه مقالات همایش هنر اسلامی، به اهتمام محمد خزایی، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
- شریعت، ز. و زینلی، ز. (۱۳۸۸). جلوه‌های حماسی، ملی و مذهبی در نگاره‌های نسخه خاوران نامه، مکتب شیراز، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۰: ۴۳-۵۸.
- صدقیان حکاک، ن. و فیاض آزاد، ن. (۱۳۹۸). مقایسه تطبیقی نقوش گیاهی تزئینی دوره اسلامی در مسجد جامع یزد و مسجد امام اصفهان، پژوهشنامه اورمزد، شماره ۴۷: ۱۳۲-۱۴۹.
- طاووسی، م. و حسینی، ه. (۱۳۸۵). تحول هنر کتیبه‌نگاری عصر صفوی با توجه به کتیبه‌های صفوی مجموعه حرم مطهر امام رضا، کتاب ماه هنر، شماره ۹۱ و ۹۲: ۵۸-۶۴.
- عابد اصفهانی، ع. و راهدیان، ک. (۱۳۸۶). بررسی عوامل تغییر رنگ در لعاب‌های زرد و سبز کاشی‌های هفت‌رنگ مسجد امام اصفهان (دوره صفویه) مرمت و پژوهش، ۲(۳): ۳۷-۴۲.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

- فیاضی، م. ا. و جباری، م.ر. (۱۳۹۰). نمادهای اجتماعی شیعه در عصر حضور: نمادهای زبانی، تاریخ در آینه پژوهش، ۸(۲۹): ۱۳۷-۱۶۴.
- کاظمیان، م. (۱۳۹۴). تحلیل معناگرایانه مقرنس در معماری اسلامی (نمونه موردی: مسجد شاه اصفهان)، دومین کنفرانس بین‌المللی پژوهش-های نوین در عمران، معماری و شهرسازی، ۱-۱۱.
- کاویان، ن. (۱۳۹۵). بررسی نمادهای عددی در اندیشه‌های «اخوان‌الصفا» و نمود آن‌ها در نقوش هندسی کاشی‌های بناهای اصفهان در عصر صفوی پروژه عملی: اجرای تابلوی تذهیب، برگرفته از نقوش هندسی کاشی‌های بناهای اصفهان در دوره صفوی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس.
- کوثری، م. (۱۳۹۰). هنر شیعی در ایران، جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، ۳(۱): ۷-۳۶.
- مبینی، م. و معتمد شریعتی، س. (۱۳۹۴). بررسی مفهوم نقوش تزیینی مسجد گوهرشاد مشهد، همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی، ۱-۱۷.
- محمدی میلاسی، ع. (۱۳۹۸). نقوش سنگاب امامزاده شاه سید علی اصفهان با تأکید بر مفاهیم و ساختار در هنر ایرانی، فصلنامه هنر و تمدن شرق، سال هفتم، شماره ۲۶: ۶۷-۸۰.
- منصوری، ا. و شمال نصب، م. (۱۳۹۸). حکمت و شهود عناصر سازه‌ای در شکل‌گیری معماری مساجد، ششمین کنفرانس ملی پژوهش‌های کاربردی در مهندسی عمران، معماری و مدیریت شهری و پنجمین نمایشگاه تخصصی انبوه‌سازان مسکن و ساختمان استان تهران، ۱-۱۰.
- مکی‌نژاد، م. (۱۳۸۱). نقش تزئینات در معماری اسلامی کاشی ایارن، مجله کتاب ماه هنر، شماره ۴۵ و ۴۶: ۶۸-۷۱.
- نجابتی، م. (۱۳۸۰). خط در گرافیک، تهران: موسسه فرهنگی و پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- نصر، ح. (۱۳۸۰). فصل فعالیت‌های فکری فلسفه و کلام از کتاب تاریخ ایران در دوره صفویان، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تاریخ ایران دوره صفویان، فصل نهم، جامی، تهران.
- نوشین، ا. ر.، آزادی، م. و پوست‌فروش، ز. (۱۳۹۵). تجلی هنر قدسی در معماری مساجد صفوی؛ با نگاهی بر مسجد شیخ لطف‌اله، اولین کنفرانس بین‌المللی جامع علوم مهندسی در ایران.
- نیشابوری، ف. ا. (۱۳۸۲). نسخه‌شناسی: بررسی و مقایسه دستورالعمل‌های مندرج در رساله‌های خوشنویسی فارسی، مجله نامه بهارستان، شماره ۷ و ۸: ۴۵-۵۸.
- وثیق، ب. و قدردان قراملکی، ر. (۱۳۹۵). مفهوم آموزش و تأثیر آن در معماری مدارس اسلامی و مقایسه تطبیقی مدارس سلجوقی و صفوی، پژوهش‌های معماری اسلامی، ۴ (۱۲): ۴۰-۵۸.
- وحیدی، ط.، فاروقی، م. ر. و مهدی تبار آری، ن. (۱۳۹۳). کوششی برای استخراج عوامل وحدت‌بخش معماری، با بهره‌گیری از عناصر تأثیرگذار معماری اسلامی، ششمین کنفرانس ملی برنامه‌ریزی و مدیریت شهری با تأکید بر مؤلفه‌های شهر اسلامی.
- همایی، ج. (۱۳۹۰). تاریخ اصفهان، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
- یوسفی، ح. و گلمغانی زاده اصل، م. (۱۳۸۹). هنرهای شیعی در مجموعه تاریخی و فرهنگی شیخ صفی‌الدین اردبیلی، اردبیل: نشر یاوریان.
- Abu Bakr Ibne, A. (2008). *The History of Osman Pasha*. By Younes Zirak. Translated by Nasrullah Salehi. Tehran: Tahouri
- Abu-Lughod, J. L. (1987). The Islamic City: History Myth, Islamic Essence, and Contemporary Relevance, *International Journal of Middle East Studies*, 19(2), 155-176.
- Coste, P. (2011). *The Buildings of Islamic Era in Iran*. Translated by Atousa Mehrtash. Tehran: Matn.
- Henfer, R. W., & Zaman, M. Q. (2007). *Schooling Islam: The Culture and Politics of Modern Muslim Education*. Princeton: Princeton University Press.
- Kadi, W., & Billeh, V. (2007). *Islam and Education: Myths and Truths*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lincoln, Y. S., & Guba, E. G. (1985). *Naturalistic inquiry*. Beverly Hills, CA: Sage.
- Savory, R. (2006). *Government and Administrative Policies during Safavid era*. In Renata Hold, Isfahan in Iranian studies, Tehran: Farhangestan-e Honar.

[Downloaded from hafthesar.iauh.ac.ir on 2021-12-07]

[DOI: 10.52547/hafthesar.10.37.7]

An analysis of the role of Shiite religion in the formation of decorative symbols of the Safavid period in Isfahan (Case study: Sheikh Lotfollah Mosque and Imam Mosque)

Reza Oryaninejad, *Ph.D. Candidate, of Architecture, Department of Architecture, Borujerd Branch, Islamic Azad University, Borujerd, Iran.*
Omid Dejdar, *Assistant Professor of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran. (odejdar@yahoo.com)*
Mohammad Mehdi Soroush, *Assistant Professor of Architecture, Faculty of Art and Architecture, Hamedan Branch, Islamic Azad University, Hamedan, Iran.*

Received: 2020/11/27 *Accepted: 2021/04/06*

Extended abstract
Introduction: As an integral part of man's spiritual beliefs, religion has always played an essential role in his life. The relationship between religion and art is such that in most cases, by looking at a work of art and analyzing the visual elements used in it, one can understand the beliefs of the creator of the work or in other words, the work of art is a reflection of an artist's beliefs. The topics and concepts of interest and emphasis of the Shiite religion Important and symbolic events from the Shiite point of view are part of the spatial theme of the religious holy buildings in different periods.
Methodology: This research has various study dimensions, so, different research methods are needed, like the Library method, Field method, and comparative-comparative method. The text content interprets through systematic coding and theme-building processes. Finally, the conclusion of the research subject was discussed in detail according to the codes extracted using ATLASti software from existing documents and information collected from decorative designs related to the mosques of Imam and Sheikh Lotfollah in Isfahan.
Results: All plant motifs are designed according to a basic principle and have their own rules, but the reason for their great variety is the placement of petals of different sizes and shapes. In some cases, even combining several flowers leads to the creation of a new design.
Geometric patterns have been appropriate in the principles of systematic lines. In the case of the qibla wall, its ratio is close to square, as well as the use of one-second ratio to determine the height of the altar and the intersection of one-second diameter and rectangular lines for the upper surface and the division of lateral spaces into two-height frames are common principles.
In the field of using hot and cold colors, the designers of the dome of Imam Mosque have generally used a ratio of close to 0.57 (cold to hot), while this amount reaches 0.25 in the dome of Sheikh Lotfollah. In the art of drawing and writing letters and words in Islam, the focus is on the vertical direction because it refers to the higher world and the oneness of God. In the art of architecture, this category has received special attention. Meanwhile, the letters "A" and "Lam", which symbolically refer to God and His greatness, are more prominent as an indicator of visual movement.
Conclusion: An important and prominent feature of Shiite art is Shiite religious themes and symbols in works of art. During the Safavid period, the formalization of the Shiite religion allowed Shiite architects to propagate their ideas more freely and reveal the Shiite worldview by creating religious spaces. It is the spirit and nature of Shiism.