Archive of SID

نشریه مطالعات هنر اسلامی
www.sysislamicartjournal.ir

بررسی تطبیقی حکمت اشراق در معماری مساجد دوره صفویه و معاصر

لیلا اطمینان[۱]، سید بهشید حسینی[۲*]، سیامک پناهی[۳]

[۱] گروه معماری، واحد کرج، دانشگاه آزاد اسلامی، کرج، ایران. lilaetminan۱۹۸۷@yahoo.com
[۲*] (نویسنده مسئول) گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران، behshid_hosseini@art.ac.ir
[۳] گروه معماری، واحد ابهر، دانشگاه آزاد اسلامی، ابهر، ایران. siamak_arcgitecture@yahoo.com

اطلاعات مقاله

مقاله پژوهشی
شماره ۳۹
دوره۱۷
صفحه ۲۸ الی ۵۶

تاریخ ارسال مقاله: ۱۳۹۸/۰۶/۰۹
تاریخ داوری: ۱۳۹۸/۰۸/۱۴
تاریخ صدور پذیرش: ۱۳۹۸/۱۰/۲۳
تاریخ انتشار: ۱۳۹۹/۰۹/۰۱

کلمات کلیدی
مسجد امام اصفهان،
مسجد الغدیر تهران،
حکمت اشراق،
معماری صفویه،
معماری معاصر.

ارجاع به این مقاله
اطمینان, لیلا, حسینی, سید بهشید, پناهی, سیامک. (۱۳۹۹). بررسی تطبیقی حکمت اشراق در معماری مساجد دوره صفویه و معاصر. هنر اسلامی, ۱۷(۳۹), ۲۸-۵۶.

dx.doi.org/10.22034/IAS.۲۰۲۰.۲۱۱۸۴۷.۱۱۱۳

چکیده

معماری اسلامی مانند دیگر انواع معماری، با معرفت‌شناسی و هستی‌شناسی در فرهنگ جامعه مرتبط است. برای درک معماری سنتی اسلامی، یا هر صورت دیگری از معماری سنتی، شناخت شیوه نگرش‌های سنتی به کلیت معماری و اجزایش ضروری است. مهم‌ترین این اجزا فضا است. دوره صفویه(۱۱۳۵-۹۰۷ق) یکی از دوره‌های درخشان معماری در ایران است. این دوره تاریخی یکی از حساس‌ترین مقاطع تاریخی از نظر رونق فرهنگ و تفکر اسلامی نیز بوده است. در دوره معاصر با گسترش ارتباط با غرب معماری اسلامی نیز تا حدی تحت تأثیر نوآوری‌های جدید قرار گرفت. مسئله‌ای که می‌توان اینجا مطرح کرد میزان تأثیرپذیری معماری عصر صفویه و معماری دوره معاصر از نظر وجود نشانه‌های حکمت اشراق در آنهاست. این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی انجام شده است. معماری مسجد جامع اصفهان و مسجد الغدیر تهران به عنوان نمونه‌های بارز معماری دوره صفویه و دوره معاصر به عنوان دو اثر معماری مورد واکاوی قرار گرفته است و یافته‌های پژوهش حاکی از این است که عالم مثال در ذهن معمار دوره صفوی براساس آیات و روایات است، لذا در معماری مسجد امام اصفهان، حکمت اشراق به گونه‌ای آشکار بازتاب یافته است. در مسجد الغدیر خلوص احجام به کار رفته، به کارگیری مصالح و تزیینات آجری و کاشی‌کاری در نما، استفاده از عناصر و مفاهیم معماری گذشته و بیان جدیدی از آن‌ها، بیان‌گر تأثیر نهضت‌های پست مدرنیسم در معماری دوره معاصر است.

اهداف پژوهش:

۱.بازشناسی نشانه‌های حکمت اشراق در مسجد جامع اصفهان و مسجد الغدیر تهران

۲. بررسی تطبیقی معماری مسجد جامع اصفهان و مسجد الغدیر تهران

سؤالات پژوهش:

۱.حکمت اشراق چه تأثیری بر معماری مسجد جامع اصفهان و مسجد الغدیر تهران دارد؟

۲. معماری مسجد امام اصفهان با مسجد الغدیر تهران چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

www.SID.ir

2676-7759/ © 2020 Islamic Art Press. This is an open access article under the CC BY license (http://creativecommons.org/licenses/BY/4.0/)

Archive of SID

www.SID.ir

Archive of SID

مقدمه

ایران همواره در حوزه معماری دارای آثار و سبک های منحصر به فردی بوده است. بخش عمده‌ای از این آثار متعلق به دوره اسلامی است. به‌طوری‌که در دوره صفویه هنر اسلامی- ایرانی و در امتداد آن معماری رونق یافت. بررسی معماری عصر صفویه نشانده‌ی رسوخ عمیق بنیان‌های فکری و فلسفی اسلامی در آن است. یکی از مکاتب فلسفی مربوط به دوره اسلامی مکتب اشراق است. ارتباط تنگاتنگ معماری عصر صفوی با فرهنگ اسلامی سبب گردیده است تا محققان به این مسئله توجه جدی داشته باشند. با گسترش روابط خارجی و افزایش داد و ستدهایی فرهنگی میان جوامع مختلف، ایران نیز از این ارتباط فرهنگی تأثیر پذیرفت. این تأثیر در ابعاد مختلف جامعه قابل مشاهده است. معماری نیز یکی از این عرصه‌هایی است که بدون شک تحت تأثیر این مسئله قرار گرفته است. با بررسی تطبیقی آثار باقیمانده از دوره صفوی به عنوان میراث فرهنگ اسلامی با معماری دوره معاصر می‌توان به کاربست مفاهیم و نمادهای حکمت اشراق در معماری این دوره دوره تاریخی پی برد. مسجد امام اصفهان به عنوان نماینده معماری عصر صفوی و مسجد الغدیر تهران به عنوان اثر معماری دور ه معاصر انتخاب گردیده است. ضرورت انجام پژوهش در این حوزه از آنجا مشخص می‌شود که فرهنگ و مقتضیات آن تأثیر بسزایی در معماری دارد. بازشناسی این تحول می‌تواند راهگشای مدیریت طرح‌ها معماری باشد.

در خصوص این موضوع یعنی بررسی تطبیقی حکمت اشراق در معماری مسجد امام اصفهان و الغدیر تهران تاکنون اثر مستقلی به رشته تحریر در نیامده است. درباره بازتاب حکمت در معماری اسلامی مقاله‌ای با عنوان «بررسی ارتباط میان پیکربندی فضایی و حکمت در معماری اسلامی مساجد مکتب اصفهان و مسجد شیخ لطف‌الله» توسط محمدرضا بمانیان و همکاران به رشته تحریر در آمده است. نگارندگان معتقدند در حرکت از ایده‌های انتزاعی، شامل جهان‌بینی سیر و سلوک عارفانه در حکمت معماری ایرانی اسلامی، به طراحی فضا، متد چیدمان فضا ابزاری فضا در اختیار پژوهشگران قرار داد. از راه گفتمانی به روش رسانه‌ای نقبی‌زده شد. اگر مسجد را به عنوان زمینه‌ای برای بلوغ اجتماعی اسلامی در نظر آورد در حرکت از ایده‌های انتزاعی، شامل جهان‌بینی سیر سلوک عارفانه در حکمت معماری ایرانی اسلامی به طراحی فضا، متد چیده‌مان فضا ابزاری برای اطلاع رسانی بصری و منتقدانه در فضای آموزشی و طراحی می‌باشد(بمانیان و دیگران،۱۳۹۵: ۱۵۵). پژوهش حاضر با روش توصیفی و تحلیلی و با تکیه بر مطالعات کتابخانه‌ای و مشاهدات میدانی در پی واکاوی حکمت اشراق و جلوه‌های آن در معماری دوره صفویه و دوره معاصر است. مطالعه تطبیقی دو اثر از دو دوره متفاوت می‌تواند مشخص‌کننده میزان تأثیرپذیری آن‌ها از انگاره‌های فکری و فرهنگی رایج در هر دوره تاریخی باشد.

۱. حکمت اشراق

مکتب اشراق با نام سهرودی گره خورده است. شهاب‌الدین شهرودی(۵۴۹-۵۸۷) در شرایطی که می‌توان آن را شرایط بحرانی اندیشه فلسفی در ایران و اسلام دانست، موفق شد تفکر فلسفی را احیا کند و به موازات این تلاش حکمت اشراق به وجود آورد. حکمت اشراقی و اندیشه عرفانی همانند فلسفه قدیم به جستجوی نظام احسن کائنات می‌پردازد و در این تکاپو انسان و جامعه را به سوی سازگاری و مطابقت با آن نظام احسن فرا می‌خواند. آیین اشراق و عرفان در

www.SID.ir

Archive of SID

اندیشه سلطه بر انسان، تصرف بر جهان هستی و دگرگونی نظام کیهانی نیست(طباطبایی، ۱۳۶۸، ۱۵۳). جهان‌شناسی و هستی‌شناسی سهروردی در حکمت اشراق از دو عنصر تشکیل شده است: جهان درونی که با قلب شهودی قابل تجزیه و دریافت است. جهان بیرونی که با عقل استدلالی ساخته شده و قابل فهم است. از این رو جهان‌شناسی سهروردی، فلسفه‌ای است که از یک سو با تجربه جهان درونی (شهود و از سوی دیگر با ساخت جهانی بیرونی (عقل) فهم مرکبی از هستی به دست می‌دهد. حتی در تأملات هستی‌شناسانه‌ی سهروردی، خرد یونانی و ایرانی- بین‌النهرینی با هم ترکیب ده است؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت که جهان‌شناسی او از نظر وحدت بخشیدن به دو سنت شرق و غرب حائز اهمیت است(کاویانی،۱۳۷۸: ۱۳۹).

در ادبیات او نور از نمادهای مهم است. سهروردی کلمه نور را به عنوان یک استعاره چند وجهی در معنای واژگانی چون واقع، وجود، هستی و امثال آن به کار برده است؛ مراد از نور در فلسفه سهرودی، خداوند و تمام موجودات مجرد، یعنی فرشتگان، نفس ناطقه آدمی است؛ این‌ها موجوداتی هستند که نور محض محسوب می‌شوند(دیباجی، ۱۳۹۰: ۴-۵). بحث نور یکی از مهم‌ترین مسائل فلسفه شیخ اشراق است. سهرودی هیچگاه در آثار خود به اصالت وجود یا اصالت ماهیت نپرداخته است و اگر بخواهیم نامی برای فلسفه او قائل شویم شاید بهترین عنوان اصالت نور یا انوار است. سهروردی وجود را از اعتبارات عقلی محض می‌داند؛ نور و وجود را به یک معنا به کار نمی‌برد، بلکه نور را مترداف ظهور و حیات گرفته و آن را «ظاهر بلذّات» و «مظهرللغیر» و «حی درّاک فعّال» و وجود را مشتمل بر نور و ظلمت می‌داند(حکمت، حاجی زاده، ۱۳۹۱: ۱۷). نور، استعاره فلسفی است که در حکمت اشراق، با دو جنبه هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی به کار گرفته شده است تا بتواند براساس تعریفی که سهروردی از حکمت دارد، سلوک حکمی مورد نظر او را نشان دهد. در حکمت اشراق، نور عبارت است از خود حقیقت و شیئیت. این حقیقت و شیئیت در عین حال، دو مرتبه ظهور در اعیان و در عالم مثال انسانی دارد. نور همچنین می‌تواند یکپارچگی واقعیت را به ذهن القا کند و حتی مرزهای مادی و مجرد را برداشته آن چه را که مادی است اما مستنیر یا منور نیست به کناری زده، همه عالم را با تفاوت مراتب آن، یک حقیقت معرفی نماید(دیباجی، ۱۳۹۰: ۱۹). بنابراین در حکمت اشراق همه چیز رو به سوی یک هدف دارند و آن وحدت در میان همه موجودات و اشیاء موجود در جهان هستی است.

بازتاب حکمت اشراق و تأکید بر اهمیت نور در فرهنگ اسلامی و به موازات آن در معماری اسلامی نیز مشهود است. نور، غیر مادی‌ترین عنصر محسوس طبیعت، همواره در معماری ایرانی وجود دارد و و در واقع نشانه عالم والا و فضای معنوی است. در دوران معماری سنتی نحوه نگاه به نور تحت تأثیر تفکر اسلامی به عالی‌ترین در جه خود رسید و مظهر تقدس و عالم معنوی شناخته می‌شود. معماری ایرانی معماری حقیت‌جوست، حقیقت در معماری کمال است و کمال از آن باری تعالی است و هر چه در این معماری وجود دارد، رو به سوی حقیقت دارد. نور نشانی از حرکت به سمت حقیقت است(مهدی‌زاده و قانعی زارع، ۱۳۹۵: ۱۰). با این تفاسیر، بررسی نور و جلوه‌های حکمت اشراق در معماری اسلامی قابل تأمل است.

www.SID.ir

Archive of SID

۲.معماری مساجد

معماری در مساجد یکی از مهم‌ترین جلوه‌گاه‌های انعکاس هنر اسلامی است. بررسی سبک معماری به کار رفته در مساجد در ایران نشان می‌دهد این معماری با داشتن ریشه‌های عمیق در فرهنگ اسلامی و ایرانی به مرور تحولاتی را پشت سر گذاشته است. معماری مساجد را می‌توان به دو بخش تزیینات و معماری کالبد و فضای مساجد تقسیم نمود که هر کدام از این عناصر دارای فلسفه وجودی خاص خود هستند. در ایران هنرهای بدیع وابسته به معماری از قرون اولیه آغاز گردید و در دوره اسلامی مراحل تکاملی خود را طی کرد. یکی از وجوه این معماری وجود هنرهای قدسی در معماری مساجد است. مساجد ایرانی در دوره صدر اسلام تا قبل از دوره آل‌بویه رواقی بودند اما از آن دوره به بعد با توجه خاص بزرگان، حکما، پادشاهان و بالاخص هنرمندان معمار، مساجد با تحول عمده‌ای مواجه گردید. از این زمان، طرح‌های شبستانی و بعدها چهل ستونی با اجرای مطلوب و به ویژه نماسازی‌های بسیار شگرف کامل شد. روند ساخت مسجد از دوره صفویه تا عصر حاضر از طرح و نقوش در نماسازی بهره برد. معماری مساجد از سه اصل طراحی، اجرای سازه‌ای و نماسازی برخوردار است(زمرشیدی، ۱۳۹۳: ۵). با این تفاسیر باید گفت مساجد و معماری آن‌ها در ایران تحت تأثیر مؤلفه‌های سیاسی، اجتماعی و اقتصادی دچار تحول شده است. تعدد مساجد یکی از این تغییرات بوده است که در نوع خود نقش مهمی در ایجاد تحول احتمالی در سبک‌های معماری مساجد نیز داشته است.

بررسی و مطالعه معماری مساجد به عنوان یک بنای اسلامی نشان می‌دهد که مبانی عمیق فلسفی در الگوها و سازه های مختلف آن مؤثر بوده است. مهمترین خصوصیت معماری اسلامی این است که بر محور توحید است است. اصل توحید اویلن اصل از اصول دین اسلام است و زیربنای سایر اعتقادات مسلمین است. تأکید اسلام بر جماعت و وحدت بین مسلمانان باعث گردید که معماران اسلامی بناهای خود را در عالی‌ترین مکان تجلی اعتقادات و افکار مسلمانان کنند. ایجاد وحدت هسته بنیادین تفکر معماران مسلمان بوده است. از دیگر مشخصات معماری اسلامی بخش تزیینات آن است اما نقوش به کار رفته در معماری اسلامی از حالت واقعی به حالت انتزاعی تغییر شکل داده‌اند. معماران اسلامی در نقش بندی و تزیینات هم جنبه زیبایی‌شناختی نقش‌ها و هم جنبه فرهنگی آن‌ها را در نظر گرفته‌اند(عناقه و همکاران، ۱۳۹۰: ۱۶۱). بنابراین معماری مساجد اسلامی در ارتباط مستقیم با باورهای و انگاره‌های مذهبی مسلط بر فرهنگ اسلامی بوده است و به دیگر سخن در حقیقت نوعی بازتاب تفکرات و اندیشه‌های موجود در فرهنگ اسلامی بوده است.

در شهر اسلامی مسجد برجسته‌ترین نماد معنوی هستند و لذا می‌بایست این بنا آیینه تمام نمایدین و فرهنگ اسلامی باشد. بررسی عناصر تشکیل‌دهنده معماری مساجد اسلامی حاکی از این است که علی‌رغم تحولاتی که در ادوار تاریخی روی داده است، برخی از عناصر معمولاً ثابت بوده‌اند. عناصر تشکیل‌دهنده مسجد باید گفت در ورودی بنا ۱-جلوخان ۲- فضای پیش طاق ۳- درگاه ۴- دالان، وجود داشت. با ورود به مسجد صحن یا میانسرا ظاهر می‌گردد. عنصر دیگر معماری مسجد ایوان است. شبستان، گنبد، محراب، مناره و حوض از دیگر عناصر بنیادی معماری مسجد هستند(ذهبی، ۱۳۹۷: ۴-۳). مطالعه مساجد موجود در ایران می تواند تصویر واضحی از سیر تحول معماری مساجد ارائه دهد.

www.SID.ir

Archive of SID

۳.مساجد دوره صفویه با تاکید بر مسجد جامع اصفهان

دوره حکومت صفویه در ایران(۱۱۳۵-۹۰۷ق)، یکی از مقاطع مهم در معماری اسلامی محسوب می‌شود. در این مقطع تاریخی با رسمیت یافتن مذهب تشیع و توجه ویژه پادشاهان صفوی به معماری و مسجدسازی، نقش مهمی در رونق مساجد در این مقطع تاریخی داشت. با توجه به دوره طولانی مرکزیت اصفهان در دوره صفویه بخش عمده‌ای از مساجد این دوره در شهر اصفهان قرار دارند. مساجدی مانند مسجد شیخ لطف‌الله و مسجد شاه از مهم‌ترین این مساجد هستند. مسجد امام یکی از مساجد زیبای ایران و متلعق به دوره صفویه است. این مسجد میان سردر که رو به میدان نقش جهان ساخت شده و محور مسجد که رو به قبله است، زوایه‌ای پدید آمده که معمار آن را به بهترین وجه پاسخ داده است(معماریان، ۱۳۸۴: ۹۴). تصویر شماره ۱ نمایی از یکی از سردهای مسجد امام را نشان می‌دهد که مهم‌ترین ویژگی آن بُعد منبت‌کاری آن است.

تصویر۱: سر در جنوب غربی با دری منبت‌کاری شد(۰منبع: نگارنده).

این مسجد یکی از شاهکارهای معماری و کاشی‌کاری و حجاری ایران در قرن یازدهم هجری است و آخرین سال تاریخی

که در مسجد دیده می‌شود سال ۱۰۷۷ هجری یعنی آخرین سال سلطنت شاه عباس دوم و ۱۰۷۸ هجری یعنی اولین سال سلطنت شاه سلیمان است. مسجد امام اصفهان در جبهه‌ی جنوبی میدان نقش جهان واقع گردیده است. این مسجد به صورت چهارایوانی با مساحتی۱۳۰×۱۰۰ متر و ابعاد تقریبی حدود ۱۲۲۶۴ متر مربع به سبک مساجد جامع در ایران ساخته شده است. چهار ایوان در چهار جهت اصلی می‌باشد و رواق‌ها و غرفه‌های که در طرفین آن قرار گرفته است. درگاه جنوبی ایوان می‌توان به فضای گنبدخانه وارد شد که این فضا زیباترین و مهم‌ترین بخش مسجد است. مسجد امام از نقشه مرسوم ایرانی که مشتمل بر صحن مرکزی محاط به طاقگان‌ها، با ایوانی در وسط هر یک از چهار پهلو و شبستان گنبدکاری در آن سوی ایوان قبله است، پیروی می‌کند. ایوانه‌های جانبی این بنا به گنبدخانه‌ها می‌رسد. در کنار شبستان گنبددار، تالارهای مستطیل شکلی قرار دارد که شبستان زمستانی است و آن

www.SID.ir

Archive of SID

ها را با هشت گنبد پوشانده‌اند، این تالارها خود به حیاط‌های مستطیل شکل محاطبه طاقگان منتهی می‌شود که به نام مدرسه از آن‌ها استفاده می‌کردند. از مدخل و ایوان شبستان، مناره‌هایی دو قلو سر به آسمان ساییده است. ویژگی نقشه کلی، توجه فوق‌العاده به قرینه‌سازی است(پیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۹۱؛ احوال بزرگان، ۱۳۲۳: ۵۲). از دیگر مشخصات سازه‌ای این مسجد، محراب‌های متعدد آن است که از نظر هنری شاهدی بر تکرار آیات قرآنی و رموز اسلامی به شمار می‌رود. تصویر شماره۲ به یکی از محراب‌های این مسجد تعلق دارد.

تصویر۲: محراب سنگی ضلع شرقی مدخل ورودی گنبدخانه نظام‌الملک(منبع: نگارنده).

تصویر شماره۳ نیز مختص به یکی از محراب‌های مسجد امام است که در نوع خود نموداری از سیر تکوینی ساخت محراب در معماری اسلامی محسوب می‌شود. قرینه سازی در این محراب مشاهده می‌گردد.

تصویر۳: محراب سنگی ایوان شاگرد(منبع: نگارنده).

با گذشت زمان تزیینات در معماری مساجد افزایش یافت. تصویر شماره۴ که نمایی از محراب صفه است، نموداری از انعکاس هنر آجرکاری در این بنای تاریخی است.

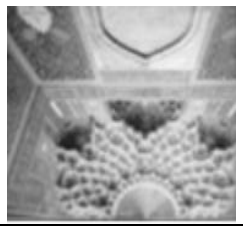
www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۴: محراب صفه عمر، مسجد جامع اصفهان(منبع: نگارنده).

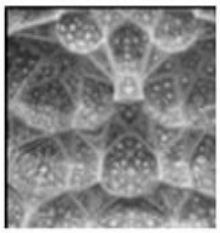
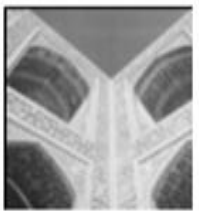
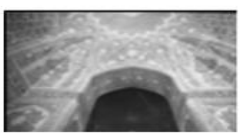
این مسجد از نظر تزئینات در ساختار فضایی نیز یکی از باشکوه‌ترین آثار هنری دوره اسلامی است. در جدول شماره۱ تزیینات این مسجد مورد بررسی قرار گرفته است.

جدول۱: بررسی تزئینات معماری مسجد اصفهان(نگارنده)

نام فضا	فضاهای مورد بررسی		نوع تزئین گیاهی	شکل تزئین				رنگ غالب				
				هندسی	خط	جانوری	سفید	آبی فیروزه‌ای	آبی لاجوردی	سبز	زرد و سرخ اخرایی	
	۱-مسجد امام (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۰)		کاشیکاری،مقرنس	گل و شمسه ***	ندارد	آیات قرآن*	ندارد	ندارد	***	*	**	ندارد
	۲-سر در ورودی مسجد شاه عباس به ارتفاع ۲۶/۵ متر با پوششی از یک شبکه مقرنس کاری (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۳)		مقرنس کاری، کاشیکاری	گل و شمسه ***	ندارد	آیات قرآن*	ندارد	ندارد	***	***		*
	۳-یکی از درگاهی‌های مقرنس‌کاری شده (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۳)		کاشیکاری، مقرنس کاری	گلدان مارپیچ طنابی-گل ***	ندارد	ندارد	ندارد	*	***	ندارد	ندارد	**

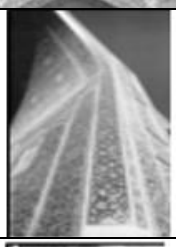
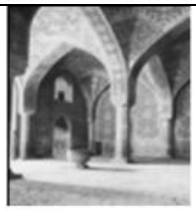
www.SID.ir

Archive of SID

		۴-بخشی از کندویی‌های مقرنس‌ها یا لانه زنبوری‌های پوشاننده ورودی (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۶)	مقرنس لانه زنبوری، کاشی هفت رنگ	شکوفه ***	ستاره ۵ضلعی ***	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	**	*	**
		۵-زاویه شمال غربی حیاط مسجد شاه (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۳)	کاشی کاری	گل و شکوفه ***	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	***	*	**
		۶-جزئی از تزئیین طاقگان دور تا دور حیاط مسجد (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۳۱)	کاشی کاری	گل و شکوفه ***	ندارد	ندارد	ندارد	ندارد	*	***	*	**
		۷-جزئی از یک دسته کاشی های مربع یک طاقنما رو به حیاط مسجد (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۱)	کاشی کاری	گل و گیاه ***	ندارد	ندارد	ندارد	**	***	***	*	ندارد
		۸-بخشی از یک کاشی لعابدار (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۱۲)	کاشی کاری	گل و گیاه ***	ندارد	ندارد	پرندگان ***	*	*	***	*	***
		۹-گذرگاه مسقف در مسجد (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۲۸)	کاشی کاری	گل و گیاه	ندارد	آیات قرآن*	ندارد	*	***	***	**	***
		۱۰-ایوان بزرگ جنوبی (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۳۳)	کاشی کاری، ترمه	گل و گیاه ***	نیمی از بیست ضلعی	خط**	ندارد	*	***	*	*	**

www.SID.ir

Archive of SID

ایوان		۱۱-قاب کاشی تزئینی (Estirlan,۱۹۹۱,p.۹۱)	کاشی کاری	ندارد	هشت ضلعی ***	خط(الله- محمد- علی) ***	ندارد	***	ندارد	*	***	ندارد
		۱۲-ترمبه ایوان جنوبی (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۳٤)	ترمبه، کاشی کاری	گل و گیاه ***	ندارد	آیات ***	ندارد	*	***	*	*	**
		۱۳-سازه چوبی گلدسته (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۱۷)	کاشی کاری، نجاری	گل و گیاه ***	مربع*	اسماء طیبه*	ندارد	*	***	**	*	***
		۱۴-پایه شرقی ایوان بزرگ شمالی مسجد (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۰۸)	کاشی کاری	گل و گیاه ***	ندارد	آیات*	ندارد	*	***	**	**	**
		۱۵- بخشی از گنبد (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱٤٦)	کاشی کاری ، نجاری	گل و گیاه ***	هشت پر *	آیات و صلوات ***	ندارد	*	***	**	ندارد	**
		۱۶-بخش فوقانی مناره (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۰۱)	کاشی کاری، نجاری	گل و گیاه	ندارد	الله اکبر، آیت الکرسی ***	ندارد	*	***	*	***	***
		۱۷-نمازخانه مسجد شاه (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱٤۰)	کاشی کاری، نجاری، حجاری	گل و گیاه ***	ندارد	آیات ***	ندارد	*	***	**	*	*
		۱۸-تالار چهلستون غربی (Estirlan,۱۹۹۱,p.۱۲۹)	کاشی هفت رنگ، اسلیمی، حجاری	گل و گیاه ***	ندارد	ندارد	ندارد	*	***	*	**	*

در نمودار شماره۱ این ساختارها به تفصیل و دسته‌بندی در مسجد جامع اصفهان اشاره شده است.

www.SID.ir

Archive of SID

نمودار۱: ساختار فضاهای تزئین شده در معماری مسجد جامع اصفهان

صورت‌بندی فضایی مسجد، مسجد شاه از سه صحن و چهار ایوان و هفت فضای داخلی ترکیب شده است. صحن اصلی از خلال ایوان‌ها درون گنبدخانه‌ها به نوبه خود به صحن‌های جنبی باز می‌شود. صحن‌های فرعی غربی و شرقی فضای دو اشکوبه‌ای هستند. هماهنگ با تناسب صحن اصلی، این صحن‌ها هر یک خلوتی هستند دنج و سایه‌دار و محل تفکر و سکنیت و آرام‌دلی(اردلان، بختیار، ۱۳۸۱: ۱۲۴).

محراب مسجد یکی از جلوه‌گاه‌های تزیینات در این بنا است. تصویر شماره ۵ بخشی از تزیینات گچبری یکی از محراب‌های این مسجد را نشان می‌دهد.

تصویر۵: تزئینات گچبری محراب دوره عباسی(منبع: نگارندگان).

در محراب شبستان شمالی ایوان شرقی، ظرافت بیشتری در مسئله تزیینات دیده می‌شود. ترکیب گچ‌کاری و منبت‌کاری و ظرفت فوق العاده‌ایی که در این محراب وجود دارد حاکی از تکوین معماری اسلامی در این بخش از مسجد امام است. مشاهده تصویر شماره ۶ که نمایی از این محراب است و نشان‌دهنده این ویژگی‌های هنر منحصر به فرد است که آیینه‌ای از تبلور هنر اسلامی است.

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۶: محراب شبستان شمالی ایوان شرقی(منبع: نگارندگان).

این تجلی هنر اسلامی در محراب دیگر این مسجد که دارای کتیبه‌های بزرگی است مشهودتر است. تصویر شماره ۷ نمایی از این محراب است.

تصویر۷: محراب کاشی‌کاری ایوان استاد(منبع: نگارنده).

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۸.محراب الجایتو واقع در شبستان غربی مسجد جامع اصفهان(منبع: نگارنده).

محراب مرمری یکپارچه این مسجد زیباترین محراب در میان مساجد هم‌دوره است. در دوره صفویان، دو سوی مسجد دو مدرسه برای تحصیل طلاب علوم دینی تأسیس شد که یکی را سلیمانیه و منسوب به شاه سلیمان نامیدند و دیگری پس از تعمیرات دوران ناصرالدین‌شاه، مدرسه ناصریه نام گرفت. با هدف صرفه‌جویی در زمان و هزینه، تکنیک نوین هفت‌رنگ برای کاشی‌های این مسجد به کار گرفته شد.

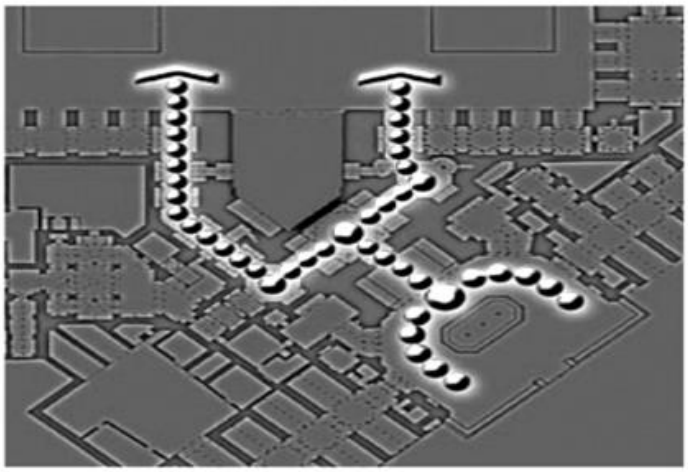
تصویر۸.محراب صفوی شبستان دارالشتاء در غرب مسجد(منبع: نگارنده).

استفاده از آثار هنرمندان بنام خوش‌نویس، منبت‌کار و سنگ‌تراش به تزیینات این بنا ارزشی ویژه بخشیده است. باوجود تعدد استادکاران و هنرهای به کار رفته در ساخت مسجد، هویت واحد و یکپارچه‌اش برای هر بیننده‌ای شگفت‌انگیز است. انگار تمام این مسجد را یک نفر ساخته است و نمازگزارانش را نیز به سوی این وحدت روح سوق می‌دهد. بنابه گزارش‌ها، مسجد با ۱۸ میلیون قطعه آجر و ۴۷۵ هزار کاشی ساخته و آراسته شده است. در بخش پایینی دیوارها از قطعات بزرگ و یکپارچه سنگ مرمر تراش‌خورده، بهره گرفته‌اند. این سنگ‌ها از معدنی در حاشیه اصفهان تهیه شده که کشف آن اتفاقاً همزمان با ساخت بنا بوده است.

بررسی ساختار فضایی این مسجد حاکی از ویژگی منحصر به فرد این مسجد در ورودی آن است که در تصویر شماره۹ مشخص شده است.

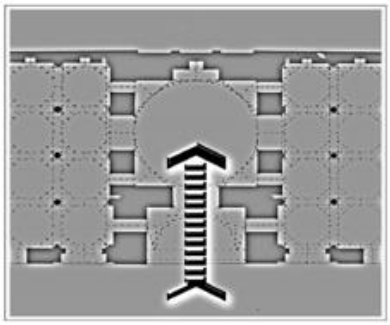
www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۹: دیاگرام نحوه‌ی ورود به مسجد امام(منبع: نگارنده).

اما مسأله حائز اهمیت دیگر در معماری مسجد، نحوه گذر از حیاط به ایوان و گنبدخانه می‌باشد. این بار برعکس مرتبه اول که ورود از حاشیه صورت می‌گرفت. دقیقاً از محور مرکزی می‌توان به ایوان وارد فضای گنبدخانه شد. دیگر اثری از دالان‌های کناری نیست و بدون واسطه و حائل از مرکز و محور اصلی وارد فضای گنبدخانه قرار دارد.

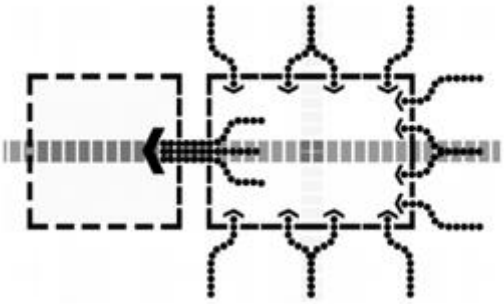


تصویر ۱۰: دیاگرام نحوه ورود از صحن مسجد به ایوان و گنبدخانه (مسجد امام اصفهان)، ترسیم نگارنده (پلان برگرفته از گنجنامه فرهنگ آثار معماری ایران)

در واقع نکته درخور توجه این است که در هنگام ورود به حیاط اجازه عبور از محور و مرکز وجود ندارد اما در هنگام خروج از حیاط این رخصت و اجازه را ایجاد می‌شود. گویا رخدادی وقوع یافته که آن عدم اجازه عبور از محور منجر به رخصت عبور از اصلی‌ترین محور می‌شود و گویا این انسان در حال عبور از ایوان دیگر آن انسان در بدو ورود رانده شده به حاشیه نیست. این دو گونه برخورد متفاوت با نحوه ورود به دو فضای متعاقب در یک بنای واحد قطع به یقین دلالت بر وجود مراتبی متفاوت دارد؛ به عبارتی دیگر مظروف انسان این ظرف در حال طی نمودن مراتبی است که کالبد مظروف سعی دارد هم نوا و متجانس با این مراتب مختلف‌السطوح گردد و با تمهیداتی وقوع استحاله را تسهیل و تشدید نماید.

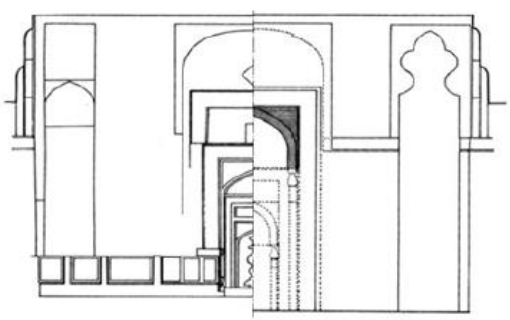
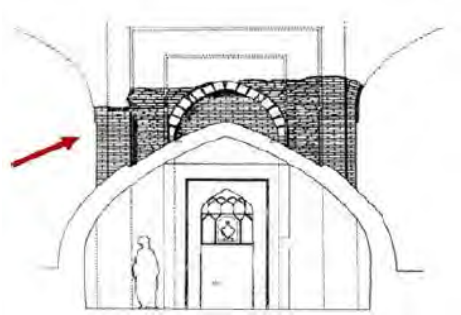
www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱۱: دیاگرام تفاوت نحوه ورود به صحن و ایوان و گنبدخانه مسجد، (ترسیم نگارنده)

تصویر۱۲.نمای کلی دیوار قبله و محراب مسجد دوره عباسی نسبت به فضای گنبدخانه‌ی کنونی(منبع: نگارنده).

	
طرح۱.نمای محراب کنونی(سمت چپ) و نمای محراب دوره سلجوقی (سمت راست) در گنبدخانه نظام‌الملک	طرح۲.محراب مصلای مظفری (بخش فوقانی) و موقعیت آن نسبت به محراب کنونی (بخش زیرین) شبستان زمستانی

تصویر۱۳: مقایسه تحول در محراب مسجد امام اصفهان در طول زمان(منبع: نگارندگان).

مقاسیه سیر زمانی در شکل محراب در این مسجد نشان‌دهنده سیر تکمیلی بحث تزیینات است. این مسجد باشکوه‌ترین نماینده هنر معماری اسلامی اصفهان و نمایانگر تکامل هزار سال مسجدسازی در ایران است. نوآوری‌های به کار رفته در آن حاصل تیزهوشی مهندسان و معماران نخبه ایران است. تکنیک‌های نوآورانه در معماری و تزیین این مسجد

www.SID.ir

Archive of SID

الگوی مساجد بعدی شد. جزو بناهای مشهوری است که گردشگران خارجی در سفر به ایران حتماً بازدید می‌کنند. جزوی از منظر مجموعه میراث جهانی نقش جهان است. در کنار بناهای مشهوری مانند عالی‌قاپو، مسجد شیخ لطف‌الله، بازار قیصریه و ... قرار گرفته است. مسجد امام یک گنبد اصلی، ۴ مناره و ۲ شبستان در شرق و غرب دارد و از اطراف با ۴ ایوان و حیاط در بر گرفته شده است. بررسی سازه‌های فضایی و معماری در بخش تزیینات حاکی از آمیختگی این بنا با انگاره‌های اسلامی و بنیان‌های فلسفی آن است.

۴.مساجد دوره معاصر با تاکید بر مسجد الغدیر تهران

در دوره معاصر به فراخور تحولاتی که در ساختارهای اجتماعی و فرهنگی روی داده است. معماری مساجد نیز در ایران و در تهران تحت تأثیر قرار گرفته است. طراحی خلاقانه مسجد برای معماران کنونی با در نظر گرفتن توأمان ارزش‌های زیبایی‌شناسانه جدید و ارزش‌های نمادین و فکری و مذهبی جامعه، دشواری‌ها و پیچیدگی‌های خاصی دارد. بخش عمده‌ای از این پیچیدگی به برداشت‌ها و تصاویر ذهنی مردم از مسجد و نیز اندیشه‌های مذهبی و سنت‌گرای موجود در میان اقشار مختلف جامعه بر می‌گردد. تفکر و ذهنیت غالبی که امروزه از مسجد در فضای فکری جامعه وجود دارد، لزوماً بنایی با گنبد و طاق و منار است. در مساجد امروزی غالباً معماران بدون توجه به اصالت مفهوم عبادت و حال و هوایی که مسجد باید برای نمازگران فراهم کند دست به طراحی می‌زنند. به این ترتیب طراحی آن‌ها غالباً براساس سبک‌های نوین است(حمزه‌نژاد، عربی، ۱۳۹۳: ۵۳). مسجد الغدیر یکی از برجسته‌ترین مساجد معاصر در تهران است. بنایی است پوشیده از آجر نخودی رنگ با تزئیناتی از کاشی فیروزه‌ای حجم اصلی مسجد منشوری دوازده وجهی به ارتفاع ۲۰ متر است که بدون عقب‌نشینی زیاد نسبت به خیابان اصلی جنوبی قرار گرفته و کاملاً از ساختمان‌های اطراف خود متمایز شده است. در جدول شماره ۲ مشخصات مسجد الغدیر آمده است.

جدول شماره ۲ . مشخصات مسجد الغدیر. (منبع: نگارنده)

نام اثر	مسجد الغدیر
تاریخ شکل-گیری اثر	۶۶-۱۳۵۶ه. ش
کارفرما	هیئت امنای مسجد الغدیر
طراح و مجری	جهانگیرمظلوم یزدی
موقعیت	تهران
مساحت بستر طرح	۸۵۰ مترمربع
مساحت زیربنا	۲۰۰۰ مترمربع

مسجد الغدیر بنایی است پوشیده از آجر نخودی رنگ با تزئیناتی از کاشی فیروزه ای حجم اصلی مسجد منشوری دوازده وجهی به ارتفاع ۲۰ متر است که بدون عقب نشینی زیاد نسبت به خیابان اصلی جنوبی قرار گرفته و کاملاً از ساختمان های اطراف خود متمایز شده است .حال آنکه از سمت شمال نمای سه طبقهٔ ساختمان حتی المقدور شبیه به ساختمان های اطراف طراحی شده است. دو ورودی مسجد از سوی خیابان اصلی در جنوب، ورودی سوم از سوی خیابان ده متری شمالی در نظر گرفته شده است.

فضاهای مختلف مسجد عبارتند از سالن اجتماعات، وضوخانه ها و فضاهای خدماتی در زیرزمین، و فضاهای اداری و کتابخانه ها و بالکن های مشرف به گنبدخانه در طبقات اول و دوم. فضاهای اصلی مسجد- در تراز همکف- عبارتند گنبدخانه و شبستان، و فضایی آن- به خصوص در برش افقی- که اشاره ای به «حیاط» مساجد سنتی به نظر می رسد به عنوان «حیاط سرپوشیده» خوانده می‌شود

www.SID.ir

Archive of SID

مسجد الغدیر واجد دو نمای شمالی و جنوبی است؛ چهرهٔ ساختمان از این دو سمت کاملاً باهم متفاوت است. از سمت جنوب، مخاطب با ساختمانی متفاوت و متمایز از همسایگانش روبه رو است از جانب شمال، ساختمان چهرهٔ معمول و متعارف محلات مسکونی را دارد؛ و حداکثر به خاطر جنس نما و کاشی‌کاری‌های روی آن و تناسبات خاص درگاه‌ها و طبقهٔ همکف، ممکن است اداره ای دولتی به نظر بیاید.
تمامی نما همچون باقی ساختمان با آجر نخودی رنگ پوشیده شده، و نقوش برجستهٔ آجری و کتیبه‌های کاشی‌کاری نیز در آن استفاده شده است. اما از سمت جنوب (از طرف خیابان میرداماد)، مسجد به شکل منشوری دوازده وجهی و مرتفع ساخته شده است که دو حجم بسیار کوتاه تر مکعبی شکل به طرفین آن چسبیده‌اند. منشور مرتفع میانی از «بخش پایه» و «بخش فوقانی» تشکیل می‌شود. «بخش پایه» با آجر نخودی رنگ پوشیده شده، و دیوارهٔ بلند آن توسط کمربندهایی از نقوش برجستهٔ آجری نخودی رنگ پوشیده شده، و دیوارهٔ بلند آن توسط کمربندهایی از نقوش برجستهٔ آجری به پاره های کوتاه تری تقسیم شده است. «بخش فوقانی» عبارت است از منشورهای چند ضلعی که طبقه به طبقه روی هم قرار گرفته و نسبت به یکدیگر چرخیده‌اند و در نهایت به مکعب کوچکی ختم می‌شوند. این بخش نیز آجری است. علاوه بر سطوح پر و مشبک آجری، کتیبه هایی به خط بنایی، با کاشی آبی رنگ بر تمامی این احجام مطبق نوشته شده است؛ و به همین دلیل بخش فوقانی رنگین‌تر از پایه دیده می‌شود. میزان عقب نشینی مسجد از خیابان اصلی در مقایسه با همسایگانش به قدر قابل توجهی کمتر است، و لذا این بنای مرتفع بسیار چشمگیر شده است. تفاوت بسیار زیاد دو نمای جنوب و شمال و معنایی که این دو به ذهن متبادر می‌کنند، بنا را به موجودی «دو چهره» تبدیل کرده است. به نظر می‌رسد ساختمان می‌کوشد در سمت شمال سیمای خنثی به خود بگیرد، لذا در تحلیل نمای این بنا نیز به ناچار نگاه‌ها فقط به چهرهٔ جنوبی و حجم مرتفع آن معطوف می شود، و گفتگو دربارهٔ حجم بیرونی بنا از نقل این حجم یکه و مرتفع جنوبی آغاز و به همان ختم می‌گردد.

دو حجم مکعب شکل کوتاه که در دو طرف منشور میانی به قراولی نشسته اند، ظاهراً به نیت خلق یک پیش فضای ورودی پدید آمده‌اند. این دو باهم شباهت دارند، اما قرینهٔ یکدیگر نیستند و از نظر ابعاد، ارتفاع و جزئیات نما باهم متفاوت‌اند. دو حجم یاد شده بی ترتیب و آداب خاصی به طرفین حجم اصلی چسبیده‌اند. این همه سبب می‌شود که به جای آنکه این دو به همراه یکدیگر پیش فضای ورودی را شکل دهند، در رقابت باهم قرار گیرند. از این میان، آن که بزرگ‌تر است و در پر نقش چوبی برآن نصب شده «ورودی بنا» را می‌سازد. دو حجم کوتاه‌تر طرفین می‌توانستند در متعادل کردن «مقیاس» بنا نیز مفید واقع شوند. اما عدم همزبانی این دو و نحوهٔ اتصال آن‌ها با بدنهٔ اصلی موجب شده که نتوانند در خرد کردن اندازه‌های درشت آن موفقیت کامل داشته باشند. فاصلهٔ میان بنا و پیاده رو بسیار کم، و ارتفاع این دو حجم نیز نسبت به حجم اصلی خیلی کوتاه‌تر است. نتیجه آنکه سلسله مراتبی در رسیدن از حجم بزرگ و بلند اصلی به احجام کوتاه‌تر است. نتیجه آن‌که سلسله مراتبی در رسیدن از حجم بزرگ و بلند اصلی به احجام کوتاه‌تر طرفین، و میدان دید کافی برای مشاهده و ادارک همزمان این احجام بزرگ و کوچک وجود ندارد. به عبارتی در نمای جنوبی، تنها بازیگر صحنه همان منشور پر هیبت دوازده وجهی است. ساختمان از جانب جنوب همچون بناهای قدیمی حجم بسته‌ای دارد و درون خود را آشکار نمی کند. همین امر در کنار عدم حضور یک ورودی مؤثر

www.SID.ir

Archive of SID

موجب می‌شود که ساختمان مسجد الغدیر دعوت کننده به نظر نرسد. بسته بودن بنا و عدم دعوت‌کنندگی آن نوعی ابهام یا سکوت در چهرهٔ بیرونی بنا به وجود آورده است.

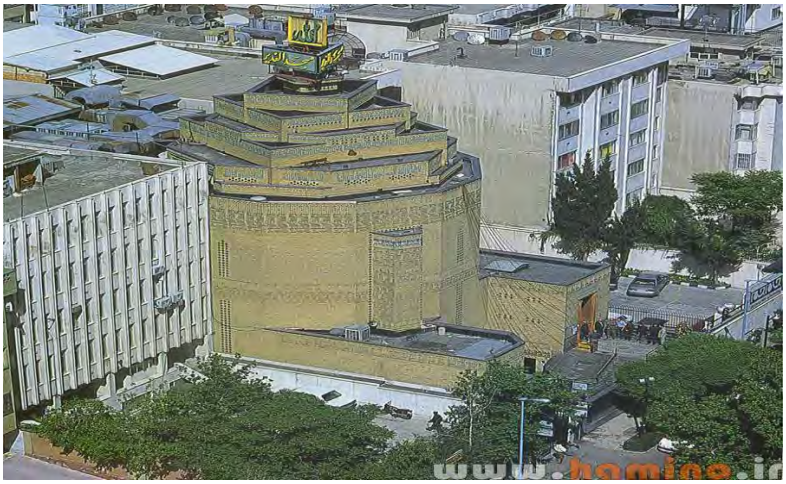
ورودی مسجد از سمت جنوب واجد طرح مشخص و مؤثری نیست. لذا حجم اصلی که حجمی بسته است و سر به تو دارد نمی‌تواند برای جذب و دعوت مخاطب بر نقش ورودی، آنچنان‌که در سنت معماری و مخصوصاً معماری مساجد سابقه دارد، تکیه کند. توجه به این نکته مهم است که فقدان ورودی مؤثر در بنا تنها به سبب مختصر شدن طرح ورودی آن- دری چوبی بر یکی از احجام طرفین- نیست؛ بلکه استقرار حجم بزرگ و مرتفع اصلی در نزدیکی حد جنوبی بستر طرح موجب شده است که زمینه مناسب برای طراحی یک ورودی در خور در این جالب بنا مهیا نباشد. چرا که دستگاه ورودی ای که بتواند در کنار این منشور دوازده وجهی بنشیند و در گفتگو با آن تأثیرگذار جلوه کند می‌باید واجد سلسله مراتبی فضایی و همچنین سلسله مراتبی در اندازه‌ها باشد تا بتواند به نرمی و آرامی حواس مخاطب را به خود جلب کند و او را با فضای درون مسجد مأنوس گرداند؛ و این همه نیازمند فضای بیشتر و میدانی وسیع‌تر از سهمی است که در وضع فعلی برای بخش ورودی مسجد در نظر گرفته شده است. پایهٔ منظم و هندسی حجم اصلی و طرح خاص احجام مطبق فوقانی ظاهر مسجد را تا حدی به گنبدخانه های قدیمی شبیه می کند؛ که نکته در خور تحسینی است. استفاده از یک چند وجهی منتظم بزرگ برای گنبد خانه احجام دیگر مسجد را تحت تأثیر قرار می دهد و موجب می شود مسجد را به تمامی منحصر به همین گنبدخانه ببینیم. بسته بودن این حجم اصلی یادواره ای، عدم حضور ورودی مؤثر در آن، و دعوت کننده نبودن آن وجه مشترک مسجد الغدیر و مقابر برجی شکل قدیمی است. چنین به نظر می رسد که طراح نیت خلق مسجدی شاخص و چشمگیر را دارد؛ و این «شاخص بودن» بیش از «مسجد بودن» بنا برای او اهمیت دارد.

هندسه و زیر نقش‌های هندسی در معماری سنتی ابزاری برای تجسم بخشیدن به زیباشناسی و معانی خاص آن معماری است. در بنای مسجد الغدیر استفاده از اشکال و احجام هندسی و ترکیب‌بندی هندسی این اشکال و احجام از این حدود فراتر رفته و خود به هدف غایی طرح تبدیل شده است. استفاده از آجر به عنوان مصالح غالب در بنا آن را به ساختمان های قدیمی شبیه می کند. نشاندن آجر نخودی رنگ بر کنار کاشی آبی، ترکیب رنگی متداول در ساختمان های قدیمی را به وجود آورده است. در شکل شماره ۱۴ بخش‌های مختلف مسجد الغدیر نشان داده شده است همچنین در شکل شماره ۲ نیز نمای بالایی مسجد و ساختمان های اطراف مسجد نشان داده شده است .

www.SID.ir

Archive of SID

تصویر۱۴. بخش‌های مختلف مسجد الغدیر(منبع: نگارنده).



تصویر۱۵. نمای بیرونی مسجد الغدیر و ساختمان‌های اطراف، (منبع: نگارنده)

«گنبدخانه»، «شبستان» و «حیاط سرپوشیده» عناصر اصلی طرح در طبقه همکف‌اند. این سه عنصر اصلی، پی در پی هم استقرار یافته‌اند. از میان عناصر اصلی مذکور، گنبدخانه از لحاظ وسعت، ارتفاع، تفصیل در طرح و تزئینات به نحو چشمگیری از باقی فضاها متمایز است، همانطور که در منظر بیرونی نیز مهم‌ترین و بارزترین عنصر بنا، گنبدخانه بود. حجم دوازده وجهی گنبدخانه، در فضای داخلی به یک بیست و چهار وجهی تبدیل می‌شود که در نیمی از وجوه آن طاق نماهای کشیده با قوس جناغی ایجاد شده است. در بالای این طاق نماها از جانب شمال، دست اندازهای شبستان فوقانی دیده می‌شود و جوانب دیگر آن کاملاً بسته است. محراب گنبدخانه هم در یکی از همین طاق نماها جای می‌گیرد. وجوه کوچکتر بیست و چهار وجهی هم طاق نماهای باریک و کشیده‌ای دارند که داخل آن‌ها کاملاً آجرکاری

www.SID.ir

Archive of SID

شده است. سقف گنبدخانه در فضای داخلی- همچون حجم بیرونی- از شش پله تشکیل شده است. طراح به کمک این سقف پله پله، بیست و چهار وجهی پایه را به مرتفع‌ترین مربع در سقف تبدیل می‌کند. در جداره‌های هر لایه کتیبه‌ای به خط کوفی با آجر و کاشی نگاشته شده، و سطح افقی زیرین لایه‌ها با مهرهای خطی کاشی و آجر پوشیده شده است.

بنا چه از منظر بیرونی و چه در فضای داخلی و مشخصاً در فضای گنبدخانه به واسطهٔ جزئیات مفصل و استفادهٔ زیاد از آجرکاری و کاشی و کتیبه و خطوط و چراغ و قالی مخصوص و درها و دست‌اندازهای چوبی، «نفیس و اعیانی» به نظر می‌آید. اجرای دقیق و منظم ساختمان به نیت طراح در خلق فضای نفیس کمک کرده است. بنا در هنگام مواجهه دلپذیر و مطبوع دیده می‌شود و مخاطب را تحت تأثیر قرار می‌دهد. استفاده از آجر و کاشی و نقش و خط و قوس و آبنما که ظواهر معماری ایرانی محسوب می‌شوند، خاطره‌ای از سنت را در ذهن مخاطب برمی‌انگیزد. در فضای داخلی گنبدخانه کشیدگی قوس‌های جناغی خبر از نقطهٔ اختتام مهمی در بالا می‌دهد. لایه لایه شدن سقف و چرخش لایه‌ها حول یک نقطهٔ مرکزی در ادامهٔ این حرکت به بالا صورت گرفته است. در واقع اگر لایه‌های مطبق سقف، که پله پله می‌شکنند و می‌چرخند ضخامت بیشتری داشتند و تناسبات آن‌ها همچون وضعیت فعلی- افقی نبود، می‌توانستند اختتام زیباتری برای این حرکت به سمت بالا بسازند. پایهٔ گنبدخانه در فضای داخلی کم تراش و ساده است؛ در مقابل، سقف به دلیل شکست‌های پی در پی و خطوط ریز کاشی پرتراش تر و ریز نقش تر دیده می‌شود. به همین دلیل دستگاه اندازه‌های پایه و سقف هماهنگ به نظر نمی رسد. پایه وضوح بیشتری دارند. در صورتی‌که مهرهای خطی سقف، به دلیل آنکه در ارتفاع بالا قرار گرفته‌اند و تراکم زیادی هم دارند وضوح کمتری دارند، در نتیجه نقوش و خطوط زیر سقف در هم ترکیب می‌شوند و در مجموع به صورت یک سطح تمام رنگی ادراک می‌شوند.

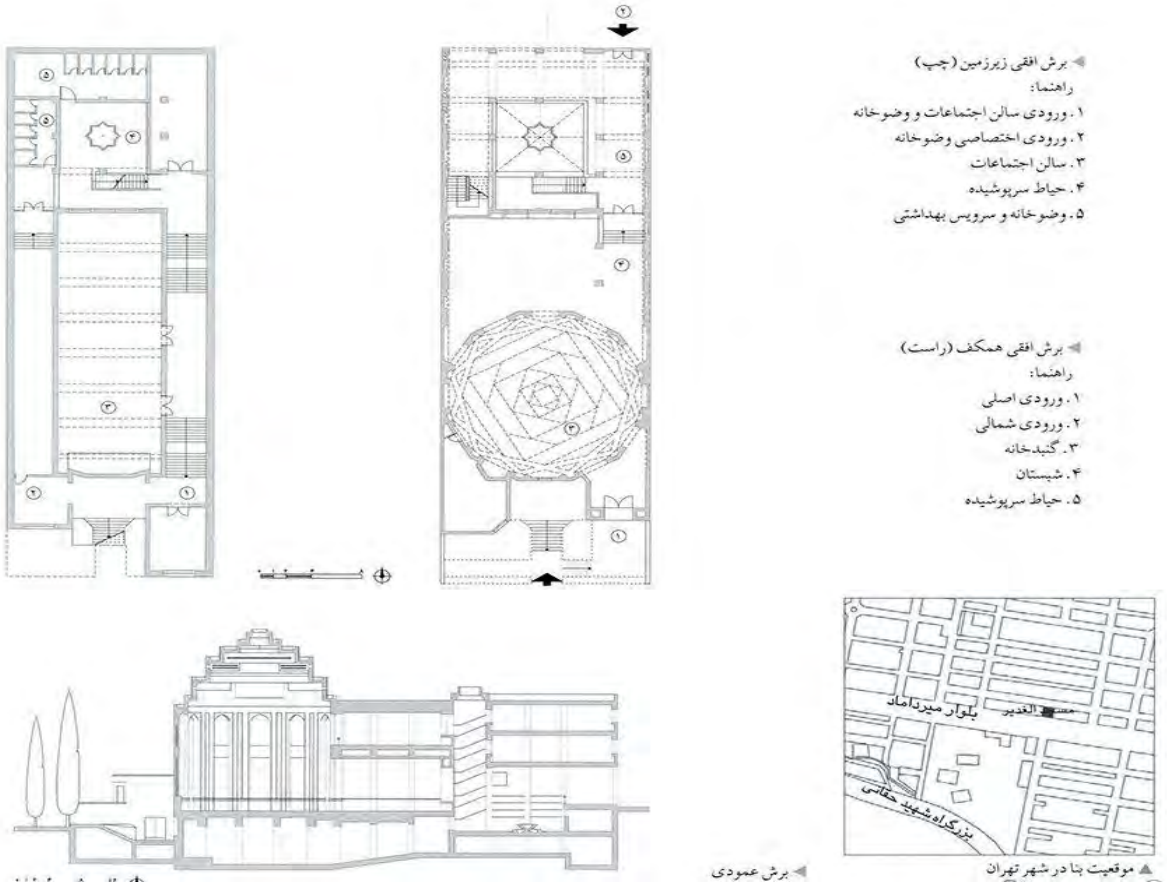
عناصر اصلی طرح، یعنی گنبدخانه، شبستان و حیاط سرپوشیده، با انتظامی خطی در حد فاصل ورودی‌های جنوبی و شمالی قرار گرفته‌اند. استقرار گنبدخانه در فاصلهٔ کمی از خیابان پررفت و آمد میرداماد موجب شده که حریم گنبدخانه، به عنوان فضای اصلی مسجد شکسته شود. حیاط سرپوشیده، مستقر در بخش شمالی مسجد، فضای چهار وجهی منظمی است که در دو سطح همکف و زیرزمین ساخته شده است، و ارتباط میان بخش‌های مختلف مسجد را برقرار می‌کند. در تراز زیرزمین، وضوخانه ها و سرویس‌های بهداشتی و دیگر فضاهای خدماتی گرداگرد حیاط قرار گرفته‌اند. این فضا علی رغم شکل منظم و آجرکاری‌های نسبتاً مفصل در سقف و کتیبه‌های دورتادور و آبنمای میانی اش، به دلیل همجواری با فضاهای سرویسی و پلکان، بیش از آنکه مقدمه‌ای بر بخش های عبادی و فضاهای اصلی مسجد محسوب شود، نقش خدماتی و عبوری پیدا کرده است. در حد فاصل حیاط سرپوشیده و گنبدخانه، شبستان مسجد استقرار یافته است، اما طرح و شکل غیر منظم و حادث شدهٔ این شبستان، شأن و اعتبار لازم را به آن نمی‌بخشد. به علاوه، این فضا ارتباط و اتصال روشنی هم با فضای پیش و پس خود ندارد.

انتظام خطی فضاهای مسجد، علی‌القاعده می‌توانست سلسله مراتبی در دسترسی‌ها بوجود بیاورد. از طرفی بنا بر آنچه پیش از این دربارهٔ جایگاه این مسجد به عنوان یک مکان عمومی شهری بیان شد، ظاهراً مدخل اصلی این ساختمان، ورودی جنوبی است که فرد را بدون گذر از مراتبی به فضای اصلی و مهم‌ترین کانون مسجد می‌رساند؛ لذا حیاط سرپوشیده و شبستان به عنوان مراتب دسترسی به گنبدخانه جایگاهی ندارند و به فضاهای مهجور و بی‌استفادهٔ

www.SID.ir

Archive of SID

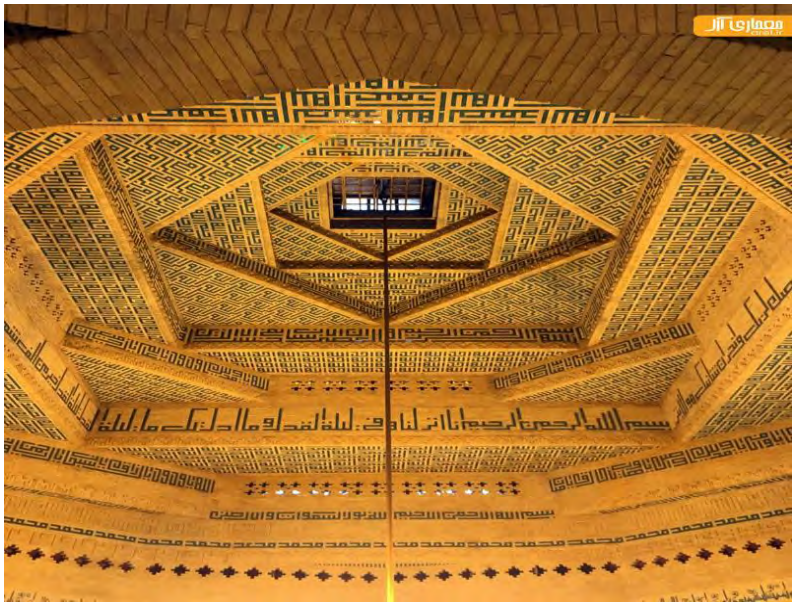
ساختمان تبدیل می‌شوند. محل استقرار گنبدخانه علاوه بر آن‌که روابط میان حلقه‌های سلسله فضاهای داخلی را در هم می‌ریزد، موجب ابهام ورودی ها یا شاید هم بحرانی د ر ورودی ها می شود. ورودی جنوبی فرد را از جهتی غیر قبلی به گنبدخانه وارد می‌کند- امری که مستحباً در سنت مسجدسازی از آن اجتناب می‌شود. ممکن است تصور شود که در اندیشهٔ طراح، ورودی شمالی مدخل اصلی بوده است. در این وضعیت اگر از موضوع مبهم بودن ارتباط حیاط سرپوشیده و گنبدخانه بگذریم- البته معضل جهت گیری ورود به گنبدخانه اصلاح می‌شود؛ اما این بار موضوع طرح سادهٔ ورودی شمالی- که بی مقدمه و جلوخانی مستقیماً رو به خیابان فرعی شمالی باز می‌شود، همراه با کم اعتباری حیاط سرپوشیده در تحلیل انتظام فضایی سر برمی‌آورد. واقعیت آن است که ورودی‌های مسجد نمی‌توانند جایگاه مناسب خود را در طرح پیدا کنند؛ این مسئله ناشی از توجه بیش از اندازهٔ طراح به گنبدخانهٔ مسجد است. بزرگ و چشمگیر شدن گنبدخانه موجب شده تا دیگر عناصر اصلی انتظام فضایی وظایفی به جز آنچه ماهیتاً به آن‌ها مربوط می‌شود را برعهده گیرند. با مخدوش شدن جایگاه این عناصر فضایی، ورودی‌ها نیز موقعیتی متزلزل پیدا می‌کنند و به این ترتیب سازماندهی فضایی بنا از وضوح کامل خارج می‌گردد؛ و از این جهت مسجد الغدیر از آثار برجسته قدیمی فاصله می‌گیرد. در شکل شماره ۱۶ برش‌های مختلف مسجد نشان داده شده است. هم چنین در شکل‌های ۱۷ و ۱۸ به ترتیب سقف طبقه‌ای مسجد و شکل کلی مسجد نشان داده شده است.



تصویر شماره۱۷.برش‌های مختلف از قسمت‌های مختلف مسجد

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر۱۸. سقف طبقه‌ای مسجد از نمای داخل(منبع: نگارنده).

مسجد الغدیر بنایی پوشیده از آجر با تزئیناتی از کاشی فیروزه است. حجم اصلی مسجد منشوری ۱۲ وجهی به ارتفاع ۲۰ متر است که بدون عقب‌نشینی زیاد نسبت به خیابان اصلی جنوبی قرار گرفته و کاملاً از ساختمان‌های اطراف خود متمایز شده است. حال آنکه از سمت شمال نمای ۳ طبقه ساختمان حتی‌المقدور شبیه به ساختمان‌های اطراف طراحی شده است. دو ورودی مسجد از سوی خیابان اصلی در جنوب و ورودی سوم از خیابان ۱۰ متری شمالی در نظر گرفته شده است. کیفیت فضایی گنبدخانه این مسجد با آنچه در گنبدخانه‌های مساجد سنتی اتفاق می‌افتد، متفاوت است. این فضا عمدتاً یادآور فضاها و بناهای آرامگاهی و بین راهی، در معماری سنتی ایران است. زمین مسجد الغدیر ۸۰۰ متر مربع می‌باشد که با وجود مساحت کم سایت پروژه، معمار توانسته حدود ۳۰۰۰ متر مربع زیر بنا و فضا فراهم کند. در شبستان اصلی مسجد نام تمام انبیاء به وسیله کاشی‌های کوچک نصب شده‌اند و در شبستانی که نماز در آن اقامه می‌شود نام ۱۲ امام مشاهده می‌شود. محراب مسجد که از اصلی‌ترین بخش‌های مسجد می باشد به ارتفاع ۱۴ متر است و نوشته‌های موجود با آب طلا رسم شده‌اند. فضاهای مختلف مسجد عبارتند از : سالن اجتماعات، وضوخانه و فضاهای خدماتی در زیر زمین، فضاهای اداری و کتابخانه و بالکن‌های مشرف به گنبد خانه در طبقات اول و دوم، فضاهای اصلی مسجد در تراز همکف عبارتند از گنبدخانه و شبستان و حیاط سرپوشیده می‌باشد. ترکیب دو حجم مکعب مستطیل با ارتفاع متغیر و منشوری با پلان چند ضلعی منتظم، طرح کلی بنا را تشکیل می‌دهند. حجم منشور در ترازهای مختلف ارتفاعی، دارای پلان‌های متفاوتی مانند هشت ضلعی، دوازده ضلعی، بیست و چهار ضلعی و نظایر آن می‌باشد. پیش از آن‌که بتوان این بنا را به سبک و دوره‌ای خاص متعلق دانست، می‌توان آن را تلاش طراح برای خلق فضایی با نوآوری‌های جدید، در چنین کاربری‌های فرض کرد. نوآوری‌هایی که تداوم سنت‌های گذشته و در ارتباط با معماری سنتی ایران باشد.

www.SID.ir

Archive of SID

۵.تطبیق کاربرد حکمت و فلسفه اشرق بر مساجد امام اصفهان و الغدیر تهران:

تصور عالم مثال در ذهن معمار دوره صفوی طبق آیات و روایات است. از این‌رو به میزان تطابق اعتقاد به عالم مثال، روایات پرداخته شده است. برای آن‌که عناصر بصری با خصوصیات آنچه طرح شده‌اند و با منظور اصلی یک پیام تناسب لازم را بیابند؛ آن‌ها را به کمک فنون مختلف به کار می‌گیرند. پر تحرک‌ترین فن در میان فنون بصری، استفاده از کنتراست یا تباین است که نقطه‌ی مقابل هارمونی و یا هماهنگی می‌باشد. بنای مسجد امام یکی از مهم‌ترین بناهای دنیای معماری اسلامی ایران است که حکمت اشراق در آن مشهود است. در نمودار شماره ۲ به چگونگی انعکاس مضامین قرآنی در مسجد امام اصفهان پرداخته شده است.

نمودار۲: تزئینات مسجد امام اصفهان.(منبع: نگارنده).

۱. تحلیل نقوش تزئین	
عالم خیال مطابق آیات و روایات در مورد بهشت	**میزان تطابق با خیال**
• وَعَدَ اللَّهُ الْمُؤْمِنِينَ وَالْمُؤْمِنَاتِ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِن تحتها الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتِ عَدْنٍ وَرِضْوَانٌ مِّنَ اللَّهِ أَكْبَرُ ذَٰلِكَ هُوَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ. خداوند مؤمنین را به بهشتی وعده می‌دهد که نهرهایی بر زیر درختان آن جاری است و... (توبه: ۷۲). • ضرب الله مثلا کلمة طیبة کشجرة طیبة اصلها ثابت و فرعها فی السماء* تؤتی اکلها کل حین به اذن ربها و یضرب الله الامثال للناس؛ خدا چگونه مثل زده است؟ گفتار و اعتقاد پاکیزه مانند درختی پاک است که ریشه‌اش استوار و شاخه‌اش در آسمان است (و) میوه‌اش را هر دم به اذن پروردگارش می‌دهد، و خدا برای مردم مثل‌ها می‌زند، شاید متوجه شوند (ابراهیم: ۲۴) • استیرلن نقوش گیاهی کاشیکاری مسجد امام را یاد آور آیه ۱۴ سوره الروم می‌داند :و اما آن عده که به خدا ایمان آوردند و به نیکوکاری پرداختند در آن روز مسرور و محروم به باغ بهشت منزل گیرند (Estirlan, 1991, p.125)	آیات و روایات بیش از همه در مورد وجود درخت در بهشت سخن گفته و جدول تزئینات نیز نشان از استفاده از نقوش گیاهی را بیش از همه نشان می‌دهد. ###

www.SID.ir

Archive of SID

۲. تحلیل نقوش هندسی (تحلیل اعداد استفاده شده)	
عالم خیال مطابق آیات و روایات در مورد بهشت	**میزان تطابق با خیال**
• عدد ۸-وَالْمَلَكُ عَلَى أَرْجَائِهَا وَيَحْمِلُ عَرْشَ رَبِّكَ فَوْقَهُمْ يَوْمَئِذٍ ثَمَانِيَةٌ (۱۷) و فرشتگان در اطراف آسمانند و عرش پروردگارت را آن روز هشت فرشته بر سر خود بر می‌دارند (۱۷).[۱۰] • عدد ۴- بر طبق روایات روشن است که بهشت چهار باغ دارد.[۱۱] • عدد ۵- عدد پنج به نشانه ۵ تن آل عبا استفاده شده است؛ • عدد ۱۲ و ۱۴- دوازده به نشانه دوازده امام علیهم السلام و ۱۴ به نشانه چهارده معصوم؛ • عدد ۷- هفت نیز در ایران قدمت فراوانی دارد از آن جمله است هفت آسمان، هفت شهر عشق عطار و غیره .	در قرآن بیشتر از عدد ۸ برای بهشت استفاده شده است و در تزئینات نیز عدد ۸ بیش از همه استفاده شده از این رو تطابق کامل است. ***
۳. تحلیل رنگ در تزئینات	
عالم خیال مطابق آیات و روایات در مورد بهشت	**میزان تطابق با خیال**
• آبی لاجوردی و فیروزه‌ای: این رنگ‌ها را رنگ‌های عالم مثال و حکمت علویه دانسته‌اند (Ahmadi maleki, 1999, p.14) • رنگ زرد: اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِن شَجَرَةٍ مُّبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لاَّ شَرْقِيَّةٍ وَلاَ غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُّورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللهُ لِنُورِهِ مَن يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللهُ الأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ (نور: ۳۵) «خدا نور آسمان‌ها و زمین است مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی افروخته می‌شود نزدیک است که روغنش هر چند بدان آتشی نرسیده باشد روشنی بخشد روشنی بر روی روشنی است خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست». • رنگ سفید: در حدیثی از حضرت محمد (ص) آمده است: خداوند بهشت را سفید آفرید و سفیدی از همه رنگ‌ها پیش خدا محبوب‌تر است. (نهج الفصاحه، ص ۱۴۱) • رنگ سبز[۱۲]: وجود روایات بسیاری در مورد درختان بهشتی که از قبل به آن اشاره شده است نشان از رنگ سبز در بهشت دارد.	به نظر می‌رسد رنگ سبز بیش از رنگ‌های دیگر نشان از عالم مثال دارد، لیکن آبی لاجوردی و فیروزه‌ای بیش از سبز در بنا به چشم می‌خورد. گرچه آبی فیروزه‌ای ترکیبی از رنگ سبز و آبی است. میزان تطابق رنگ‌ها نیز تقریباً کامل است.**

با این تفاسیر ظهور مکرر آیات و روایات مذهبی به عنوان بخشی از تزیینات در ساختار و معماری مسجد جامع اصفهان جلوه‌ای از مکتب اشراق است. در نمودار شماره ۳، سیر شکل‌گیری این تفکر ترسیم شده است.

نمودار ۳: فرآیند تجلی عالم مثال در کالبد معماری

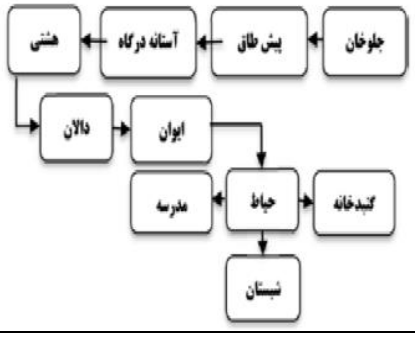
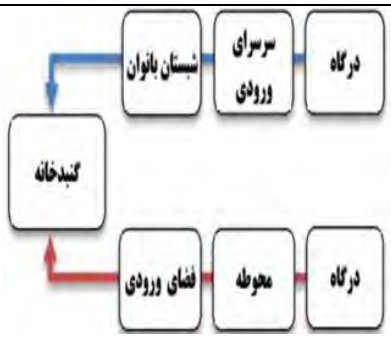
www.SID.ir

Archive of SID

نظام ورودی مساجد واجد صحن در مکتب اصفهان را می‌توان در دو گروه زیر جای داد: ۱.ورود از کنج، در نمونه‌هایی که ورود به فضای صحن از کنج یا زوایایی غیر از وسط جداره صحن محقق می‌شود؛ در بیشتر موارد با پیچیدگی‌هایی در مسیر دسترسی مواجه هستیم ۲.ورود از پشت ایوان، در نمونه‌هایی که ورود به آن‌ها از پشت فضای ایوان محقق می‌شود؛ دهلیز ورودی و فضای هشتی نقطه‌ی عطفی در طراحی نظام سلسله مراتبی ورود این مساجد است. این فضا به خاطر فراهم آوردن دید بصری مناسب به داخل صحن، یک مرتبه از آمادگی را پیش از ورود در مخاطب شکل می‌دهد و او را در پیمودن مسیر ترغیب می‌نماید. بدین ترتیب با ورود به دالان‌های اطراف که تا حدودی نیمه تاریک هستند؛ اشتیاق نمازگزار برای رسیدن دوچندان شده و در هنگام ورود آمادگی لازم برای وی محقق می‌شود. در نظام فضایی این‌گونه از ورودی‌ها، به درک و دید انسانی بها داده شده است و از جنبه روانشناختی به تکامل سلسله مراتب ذهنی پیش از ورود به صحن توجه شده است. مسجد امام دارای یک ورودی اصلی در محور میانی و یک ورودی فرعی برای دسترسی به فضای مدرسه است.

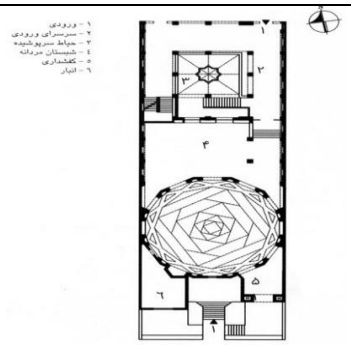
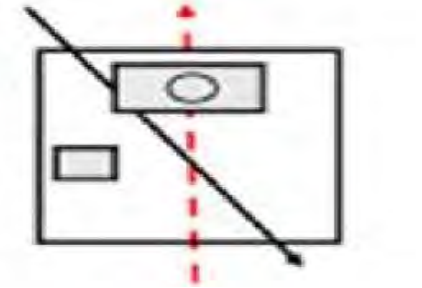
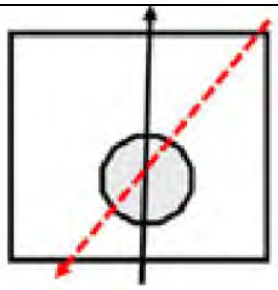
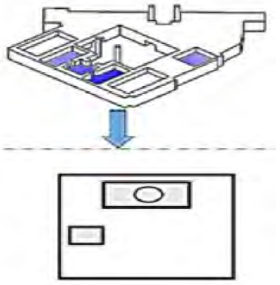
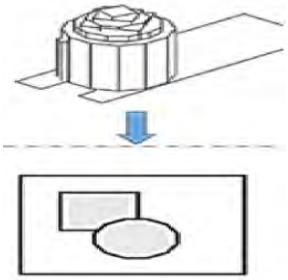
خلوص احجام به کار رفته، به کارگیری مصالح و تزیینات آجری و کاشی‌کاری در نما، استفاده از عناصر و مفاهیم معماری گذشته و بیان جدیدی از آن‌ها، بیان‌گر تاثیر نهضت‌های پست مدرنیسم در معماری، به ویژه گرایش‌های که به زمینه و بستر طراحی تمایل و توجه دارند. می‌باشند. هر ۴ سال یک بار یونیسکو مکان‌های مذهبی را از نظر معماری و ساختار مورد بررسی قرار می‌دهد و مسجد الغدیر نیز در این رقابت شرکت داده شده، جایزه این رقابت را کسب کرده است. بررسی ساختار و عناصر معماری این دو مسجد یعنی مسجد امام اصفهان و مسجد الغدیر تهران که نماینده دو مقطع تاریخی متفاوت‌اند حاکی از تفاوت در بنیان‌های فکری و فلسفی ساخت آنها است. در جدول شماره ۳ این اجزا مقایسه شده است.

جدول شماره۳: مقایسه تطبیقی تصویری از ویژگی‌های مسجد امام اصفهان و مسجد الغدیر(منبع: نگارنده)

شاخص	مسجد امام اصفهان	مسجد الغدیر تهران
سلسله مراتب		

www.SID.ir

Archive of SID

دسترسی		
گنبد		
محراب		
نور		
شبستان		

www.SID.ir

Archive of SID

وجود تفاوت‌های آشکار در ساخت شبستان، میزان نور، محراب و گنبد و میزان دسترسی حاکی از غلبه انگیزه‌ها و طرح های مدرن بر بنیان‌های فلسفه اشراق در معماری مساجد است.

جدول۴. مقایسه‌ی تطبیقی ویژگی‌های بین مسجد امام اصفهان و مسجد الغدیر تهران(منبع: نگارنده)

مقایسه		
شاخص	مسجد امام اصفهان	مسجد امام الغدیر
مکان و زمان ساخت	اصفهان دوره صفوی	تهران ۱۳۵۵
موقعیت	ضلع جنوبی میدان نقش جهان	خیابان میرداماد
الگوی پلان	کتیبه‌ی نمای خارجی سر در خط ثلث سفید بر زمینه کاشی خشت وجود دارد اشعاری به خط نستعلیق، در اصلی مسجد را که پوشش نقره و طلا دارد زینت بخشیده شده است. (میراث فرهنگ اصفهان)	دارای پلان های متفاوتی مانند هشت ضلعی، دوازده ضلعی، بیست و چهار ضلعی گنبد خانه‌ای، آجری، کوفی و بنایی
رنگ	کاشی‌های رنگارنگ و خطوط (بنایی و کوفی) ترکیبات و آجر آن بسیار زیبا و دلچسب است. (میراث فرهنگ اصفهان) شبستان اصلی که زیر گنبد رنگارنگ و بسیار عالی می‌باشد. دارای قشنگ‌ترین و دل رباترین کاشی‌های مرمر است.	بنایی پوشیده از آجر با تزئیناتی از کاشی فیروزه
کتیبه نقوش		
ساده پیچیده		

با این تفاسیر باید گفت این دو مسجد متأثر از دوره‌های تاریخی در دو سبک متفاوت ساخته شده‌اند و میزان تأثیرپذیری آن‌ها فلسفه مکتب اشراق متفاوت است.

نتیجه‌گیری

www.SID.ir

Archive of SID

معماری اسلامی بیش از هر چیز در وجود مسجد متجلی شده است که خود تجسم هماهنگی، نظم و آرامش در طبیعت است. مسجد نیایشگاه مسلمانان و به معنی مکان سجده است. فضایی که پروردگار آن را به‌مثابه خانه همیشگی مسلمانان برای عبادت تعیین کرده است. معماری مساجد در دوران‌های مختلف دستخوش تحولات گوناگونی بوده و هر دوره تاریخی ویژگی‌های خاص خود را نمایان کرده است. مقایسه تطبیقی بین مسجد امام اصفهان و مسجد الغدیر تهران به عنوان دو نمونه از دو دوره‌ی مختلف صفوی و معاصر، نشان‌دهنده ویژگی‌های معماری دوران خود می‌باشند. در جدول ۳، مقایسه‌ی تطبیقی بین این دو نمونه بیان شده است. مسجد امام با مسجد جامع یا همان عتیق اصفهان تفاوت دارد. مسجد امام در گذر تاریخ به نام‌های متفاوتی خوانده شده است. مسجد شاه، مسجد سلطانی جدید و مسجد جامع عباسی مشهورترین نام‌های آن هستند. گاهی نیز به مسجد مهدیه یا المهدی معروف بوده است. پس از انقلاب همانند بسیاری دیگر از بناهای ایران به مسجد امام تغییر نام داد و هم اکنون با همین نام شناخته می‌شود. مسجد الغدیر جزو این دسته از بناهاست که با توجه به اسلوب‌های مورد توجه در معماری اسلامی و تکنولوژی مدرن در نواحی شمالی شهر تهران با طرح جهانگیر مظلوم یزدی بین سال‌های ۱۳۵۵ و ۱۳۵۶ خورشیدی ساخته شده است. مسجد امام اصفهان در معماری فضا و تزئینات انعکاسی از فرهنگ اسلامی و تفکر فلسفی مکتب اشراق است و وحدت در عین کثرت در آن مشهود است. مسجد الغدیر تهران با داشتن رگه‌های از معماری سنتی، نشان‌دهنده سنت‌های جدید معماری نوین از نظر شکل بیرونی و درونی بنا است. در حالی که کاربست تزئینات در معماری مسجد امام اصفهان در شکل خطوط و رنگ‌ها دیده می‌شود در مسجد الغدیر تهران ترکیب اشکال هندسی دیده می‌شود.

www.SID.ir

Archive of SID

منابع و مآخذ:

کتابها:

اردلان، نادر؛ بختیار، لاله. (۱۳۸۰). حس وحدت. ترجمه حمید شاهرخ، تهران: انتشارات خاکسار.

پیرنیا، محمد کریم. (۱۳۸۳). سبک‌شناسی معماری ایرانی. تهران: سروش دانش.

طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۶۸). درآمدی فلسفی بر تاریخ اندیشه سیاسی در ایران. تهران: انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

کاویانی، شیوا. (۱۳۷۸). روشنان سپهر اندیشه: فلسفه و زیباشناسی در ایران باستان، تهران: انتشارات کتاب خورشید.

کیانی، محمدیوسف. (۱۳۷۶). کاشی‌کاری در معماری ایران دوره اسلامی. در تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، تهران: سازمان میراث فرهنگی کشور.

معماریان، غلامحسین. (۱۳۸۴). سیری در مبانی نظری معماری. تهران: سروش دانش.

مقالات:

احوال بزرگان: شیخ لطف‌الله عاملی. (۱۳۲۳). مجله یادگار. شماره۱، ۶۰-۵۲.

بمانیان، محمدرضا و همکاران. (۱۳۸۹). "بازخوانی هویت معنوی و انگاره‌های قدسی در معماری مساجد شیعی". فصلنامه شیعه‌شناسی، شماره ۳۰، ۱۲-۳۰.

بمانیان، محمدرضا؛ جلوانی، متین و ارجمندی، سمیرا. (۱۳۹۵). "بررسی ارتباط میان پیکربندی فضایی و حکمت در معماری اسلامی مساجد مکتب اصفهان، نمونه موردی: مسجد آقانور، مسجد امام اصفهان و مسجد شیخ لطف‌الله". دو فصلنامه مطالعات معماری ایرانی، شماره۹، ۱۵۷-۱۴۱.

حکمت، نصرالله؛ حاجی‌زاده، محبوبه. (۱۳۹۱). "نور در فلسفه سهروردی". دو فصلنامه فلسفی شناخت، شماره۶۶، ۲۵-۷.

حمزه‌نژاد، مهدی؛ عربی، مائده. (۱۳۹۳). "بررسی اصالت اسلامی ایرانی در مساجد نوگرای معاصر مطالعه موردی: طرح چهارراه ولی عصر تهران". فصلنامه مطالعات شهرهای ایرانی اسلامی، ۱۵، ۶۱-۴۷.

دیباجی، سید محمدعلی. (۱۳۹۰). "جایگاه نور در حکمت اشراق". فصلنامه اندیشه دینی شیراز، شماره۳۹، ۲۰-۱.

ذهبی، نازنین. (۱۳۹۷). "سازماندهی انتظام فضایی در معماری مساجد نمونه موردی مسجد ساوه". معماری شناسی، شماره۶، ۱۰-۱.

www.SID.ir

Archive of SID

زمرشیدی، حسین. (۱۳۹۳). "معماری مساجد ایران و هنرهای قدسی آن". شهرهای ایرانی اسلامی، شماره۱۵، ۲۰-۵.

عناقه، عبدالرحیم؛ محمودیان، حمید و صابری زاده، رقیه. (۱۳۹۰). " تجلی عرفان در معماری مساجد". فصلنامه عرفان اسلامی، شماره ۳۳، ۱۸۸-۱۵۹.

References

Ardalan, N., Bakhtiar, L. (2001). Sense of Unity. translated by Hamid Shahrokh, Tehran: Khaksar Publications. [In Persian]

Bemanian, M., & Pourjafar, M. (2010). “Reading the spiritual identity and sacred ideas in the architecture of Shiite mosques”. Quarterly Journal of Shiite Studies, 30. [In Persian]

Bemanian, MR. (2016). “Study of the relationship between spatial configuration and wisdom in Islamic architecture of Isfahan schools, case study: Aghanour Mosque, Imam Mosque of Isfahan and Sheikh Lotfollah Mosque”. Iranian Architecture, 9, 157-141. [In Persian]

Dibaji, M. (2011). “The place of light in the wisdom of illumination”. Shiraz Religious Thought Quarterly, 39, 20-1. [In Persian]

Hekmat, N., Hajizadeh, M. (2012). “Light in Suhrawardi's philosophy”. two philosophical quarterly journals of cognition, 1/66,25-7. [In Persian]

Kaviani, Sh. (1999). Roshanan Sepehr Andisheh: Philosophy and Aesthetics of Ancient Iran. Tehran: Khorshid Publications. [In Persian]

Kiani, M. (1997). Tiling in Islamic architecture of the Islamic period in decorations related to the architecture of Islamic Iran. Cultural Heritage Organization, Tehran. [In Persian]

Memarian, G. (2005). A Look at the Theoretical Foundations of Architecture. Tehran: Soroush Danesh. [In Persian]

Pirnia, M. (2004). Stylistics of Iranian Architecture. Tehran: Soroush Danesh. [In Persian]

Tabatabai, J. (1989). A Philosophical Introduction to the History of Political Thought in Iran. Tehran: Islamic Culture Publishing House Publications. [In Persian]

The condition of the elders: Sheikh Lotfollah Ameli. (1323). Yadegar Magazine. 1, 60-52. [In Persian]

www.SID.ir