اصفهان

تصویر بهشت

ترجمهٔ جمشید ارجمند

ی استیرلَن

مه به قلم هانری کُربن)

کتابخانه و آرشیو
هگمتانه تحقیقات معماری و شهرسازی
پژوهشگاه علوم و صنعت

مجموعهٔ هنر

دبیر مجموعه: داریوش شایگان

اصفهان

تصویر بهشت

هانری استیِرلَن (مقدمه به قلم هانری کُربن)

ترجمهٔ جمشید ارجمند

تهران ۱۳۷۷

فهرست مطالب

[illegible]

مدینه‌های تمثیلی (مقدمه به قلم هانری کُربَن) ۱

پیشگفتار ۱۳

اول. متن

فصل ۱ مبانی تمدن اسلامی در ایران ۱۵
فصل ۲ شهرسازی ایران ۴۷
فصل ۳ سازه و فضای مسجد ایرانی ۶۷
فصل ۴ از آجر تا کاشی هفت‌رنگ ۸۵
فصل ۵ تزیینات ایرانی ۱۰۵
فصل ۶ سازه و تزیین ۱۲۷
فصل ۷ از مسجد تا تصویر بهشت ۱۵۹

دوم. تصویرها

پس از مناظر عمومی اصفهان، لوحهای رنگی کتاب،بناهای اصلی شهر را به ترتیب تاریخ ساخت و مرحله به مرحله،از نمای کامل تا بخشهای جزئی،نمایش می‌دهند:

الف. مسجد جمعه
ب. مسجد شیخ لطف‌الله

مدینه‌های تمثیلی

مقدمه به قلم هانری کُربن

معروف است که *رسالهٔ پارمنیدس*[1] از دشوارترین مکالمات افلاطون است؛ اما *پروکلوس*[2]، ژرف‌اندیش‌ترین فیلسوف متفکر مکتب [افلاطون]، توانست در شرح بزرگ خود آن را به شکل نمایشی و صحنه‌ای درآورد و در آن مقاصد و نیات تمثیلی و نمادینی را که در آن نمایش و در ماورای اصل و بنیاد شخصیتهای نمایش و ترتیب ورودشان به صحنه و محل برخوردشان، یعنی آتن، پنهان بود آشکارا نشان داد.

در این نمایش، از یک سو فیلسوفان مکتب یونیایی قرار دارند که از *کلازومن*[3] آمده‌اند. فیلسوفان مکتب یونیایی، طبیعت و آثار «طبیعت» را از همهٔ جهات بررسیده‌اند، اما هرگز به فکر تحقیق در موجودات معنوی یا «ذوات معقول و تعقلی» نیفتاده‌اند. از سوی دیگر، فیلسوفان مکتب ایتالی[4] قرار دارند که بهترین نمونهٔ آنها پارمنیدس و زنون[5] هستند. اینان تنها به نمونه‌ها و انواع معقول می‌پردازند. در بین این دو بینش، مکتب آتن قرار دارد که موضع میانه را گرفته است، زیرا از وجود سقراط و افلاطون بهره می‌گیرد و افکار و مطالعات دو مکتب دیگر را بیان می‌کند. بدین ترتیب مکتب یونیایی مظهر طبیعت، مکتب ایتالی مظهر جوهر و ذات تعقلی، و مکتب آتن

---

۱. Parménide، یا *برمانیدس*، از فیلسوفان مکتب الئایی یونان که تأثیر افکارش بر افلاطون، بویژه در زمینهٔ وحدت حقیقت و نامعتبر بودن ادراکات حسی در کشف حقیقت، در *رساله برمانیدس* افلاطون آشکار است. [کلیهٔ پابرگهای کتاب برافزودهٔ مترجم محترم است. ـ ناشر.]

۲. Proclus یا *ابرقلس*، فیلسوف نو افلاطونی که معتقد به وصال با خدا از طریق عشق و عمل به حقیقت و ایمان بود.

۳. Clazomène شهر باستانی در آسیای صغیر کنار دریای اژه.

۴. نام بعدی ناحیهٔ باستانی *الئا*؛ در این مقدمه هرکجا به مکتب *ایتالی* اشاره می‌شود، منظور همان مکتب *الئایی* است.

۵. Zénon فیلسوف یونانی، از مکتب *الئایی*، شاگرد پارمنیدس، که به حقیقت «وجود» لایتغیّر اعتقاد داشت.

مظهر ذات میانی است که ارواح به میانجیگری آن از جهان طبیعت به جهان عقل و ملکوت یعنی معقولات فرا می‌روند. باری در آتن، یعنی در این شهر معنوی است که فیلسوفان مکتب یونیایی با رهاورد دانش مادی و جسمانی و فیلسوفان مکتب ایتالی با رهاورد دانش ذوات معقول و تعقلی خود با یکدیگر برخورد می‌کنند، زیرا همان‌طور که محسوسات به واسطهٔ مجردات نفسانی با معقولات مرتبط می‌شوند، صحنه‌پردازی مکالمهٔ افلاطونی نیز به میانجیگری فیلسوفان آتنی فلسفهٔ ایتالی را به فیلسوفان یونیایی می‌شناساند و آنها را در فلسفهٔ شهودی و بینش عرفانی مشارکت می‌دهد.

این «کلازومنی»ها، جانهای هبوط یافته در این دنیا را که در واقع، در سلسله مراتب وجود، به مدد دیوها[6] یعنی همزادان خود نیاز دارند، در مرتبهٔ عالی متمثل می‌سازند. به همین علت است که آن جانها خانه و کالبد خود را ترک کرده و به آتن هجرت می‌کنند؛ زیرا اقبال آن را داشته‌اند که مقبول نظر آتنا[7] باشند و از جانب او فرا خوانده شوند. پس به راه می‌افتند تا از جهل به معرفت برسند؛ از «بی‌معرفتی» به «عرفان و معرفت» دست یابند. این است آتن؛ این شهر نه جای آن است که فیلسوفان سالک، برای ادای خطبه‌های تشریفاتی و مطنطن، بدان قدم رنجه کنند، بلکه جای حضور به هم رسانیدن در جشنهای *پاناتنه*[8] است. به عبارت دقیقتر، آنها نه به آتن، که به پاناتنه می‌آیند. به خاطر ایزد بانوی آتنا می‌آیند که عنایتش به هیئت یا موکب پاناتنه موجب پیروز شدن بر غولها و *تیتان*[9]ها می‌شود که طغیان و آشوب برانگیخته‌اند. پارمنیدس می‌گفت که حقیقت یکی بیش نیست و تغیر و تکثر امور ظاهری است و همه چیز از حقیقت واحد ناشی می‌شود. پروکلوس تمامی نمادهای نمایشی *مکالمه* [رساله پارمنیدس] را تشریح و روشن کرده است؛ مانند شمار اشخاصی که یکی پس از دیگری با یکدیگر ملاقات می‌کنند، به نشانه‌گذار از کثرت به عدد دو و سپس به یک، واحد. هر کسی نقش خود را دارد، هر کسی در درجه‌ای از شایستگی یا لحظه‌ای از مرحلهٔ صعود جانها به جانب جهان خدایان قرار می‌گیرد. برای این‌گونه اشخاص، آمدن به آتن، آمدن به جشنهای پاناتنه است؛ زیرا آمدن به این جشن، از دیدگاه آنها، آگاه بودن بر این است که

---

6. Daïmôn

۷. منظور ایزد بانوی آتنا یا مینرو Minrve، الههٔ خرد و متوکل شهر آتن است.

۸. Panathénées، جشنهایی که هر چهار سال یک بار، شاید به رقابت با المپیاد، در آتن باستان و به افتخار این شهر برگزار می‌شد.

۹. Titans، عصیان‌کنندگان علیه خدایان یونان، که می‌خواستند کوهها را روی هم بگذارند و به کمک غولها به آسمان برسند، اما زئوس، خدای خدایان، صاعقه بر آنها نازل کرد.

جمله، در پس ظاهر نام آشنا و روزمرهٔ *لندن*، ویلیام بلیک لندنی واقعیتر از لندن مرئی با چشم سر را کشف می‌کند و به بیان آن می‌پردازد. در نتیجه همهٔ جا به جایی‌های از یک محله به محله‌ای دیگر، یا از یک محل جغرافیایی به محل دیگر، به صورت سیر و سلوک‌های روحی و معنوی استحاله پیدا می‌کند که در عین حال در حکم فتح عالم مثال است؛ چرا که مکانهای مختلف دارای همان اندازه تجربه‌های شهودی مختلف است، زیرا هر مکانی به نوعی دارای رسالت شهودی خاص خویش است. مجموعه‌ای از این مکانها یک مدینهٔ تمثیلی را تشکیل می‌دهد. مدینه‌های تمثیلی با یکدیگر ارتباط دارند. چنین است که در منظومهٔ بزرگ *اورشلیم، تجلی آلبیون عظیم*[14]، انطباق دو شهر لندن و بیت‌المقدس، در شهری به نام *گولگونوزا* متمثل می‌شود. در چارچوب رسالت شهودی مکانها، هر کلام کتاب مقدس به معنای پیامی زنده و بالفعل است. چنین است که می‌توان نقشهٔ لندن را از روی نقشهٔ بیت‌المقدس خواند، اما در چارچوب اطلس *عالم مثالی*. پس لندن و بیت‌المقدس مدینه‌های تمثیلی‌اند.

در *پارمنیدس* افلاطون، آتن از نظر پروکلوس مدینهٔ تمثیلی یا برزخ و مکان ملاقات فیلسوفان اهل طبیعت و فیلسوفان اهل معنی بود. از نظر نیکلا فلامل، شهر کومپوستلا، که در درون خود سالک مکتوم بود، مدینهٔ تمثیلی شمرده می‌شد. از نظر ویلیام بلیک، مدینهٔ تمثیلی، چون این جهان و آن جهان را مرتبط می‌کند، پس هر دو را در سطح عالم برزخ استحاله می‌بخشد. در همهٔ موارد، آنچه تعیین کننده است هرگز درک حسی و ملموس نیست، بلکه تصویری است که مقدم بر همهٔ دریافتهای تجربی است و تنظیم کنندهٔ همهٔ آنهاست. تصویر غالب در مورد منظور در اینجا [مساجد ایرانی]، از Imago-Templi[15] گرفته شده است.

مقدمه‌ای که من ضمن این چند صفحه نوشته‌ام هرگز ناشی از کشش و نوعی علاقهٔ قبلی نبوده است. هنگامی که هانری استیرلن تصویرهای برگزیدهٔ اصفهان برای این کتاب را به من داد، بر آن شدم که ملاحظات خود را در مورد آنها به اشاره یادآوری کنم. کیفیت یگانه و بی‌نظیر این تصویرها رمزی در درون خود دارد. اگر این تصویرها را نقاشی کشیده بود می‌گفتند موهبت شهودی و قدرت تجسمی دارد و او را ستایش می‌کردند. اما در اینجا تصویرها به کمک دستگاهی گرفته شده است که مشمول لعن و بدنامی تکنولوژی است. حال آنکه در این مورد، دستگاه هیچ نقشی جز همان عملکرد

14. Jérusalem, l'émanation du géant Albion.

۱۵. تمثیل و نماد پرستشگاه و معبد.

دستگاه بودن نداشته و همهٔ کار را موهبت تصویری و بینشی کسی که آن را به کار گرفته، یعنی هانری استیرلن، انجام داده است. استیرلن این موهبت را دارد. آثار قبلی او شاهد این مدعاست. در همین اثر حاضر، برخی فصلهای متن، کُنه راز پرستشگاه یا معبد را، که خود شهر نیز می‌تواند مظهر آن باشد، آشکار می‌سازد. و بالاخره اینکه مراجع نشان می‌دهد که ما [کربن و استیرلن] مشترکاً کار واحدی را در زمینه توضیح و تبیین پیام رمزآمیز نهفته در جهان معنوی ایرانی به انجام رسانده‌ایم. بنابراین چگونه می‌شد به دعوت دلنشین مشارکتی چند صفحه‌ای در این کتاب ویژهٔ افسونها، و بهتر بگوییم «جادو»ی اصفهان که آن را *مدینه‌ای تمثیلی* قلمداد می‌کند، پاسخ مثبت نداد.

من بتازگی واژه‌های صورت-جادو *(imago-magia)* را با هم ترکیب کرده‌ام، چنانکه در اندیشهٔ *یاکوب بوهمه*[16] عارف آلمانی چنین است. و باور دارم که این وحدت کاملا با مقاصد و اندیشهٔ *هانری استیرلن* نیز سازگار است. به گمان من باید بناهای معماری از نظر او به حالت تصویری برسند تا بتوان همهٔ کمالات، مزایا، و فضایل آنها را دریافت. همین امر است که به نظر من «هم‌اندیشی» ما را تشکیل می‌دهد، زیرا، به محض اینکه عنوان فرعی کتاب، *تصویر بهشت*، را دیدم، با توجه به شغل استیرلن که محقق در متافیزیک صورت و تخیل فعال است، این موضوع را حدس زدم. مؤلف در این کتاب می‌خواهد به ما آگاهی دهد که کار او «کشف پیامی است که سازندگان و معماران اصفهان، که از سدهٔ یازدهم تا هیجدهم میلادی این شهر استثنایی را به صورت یکی از عجایب معماری جهان درآورده‌اند، برای ما به جاگذاشته‌اند.» کشف پیام، مستلزم یافتن رمز است. رسالتی که هانری استیرلن بدین ترتیب عهده‌دار شده، تنها به شرط حضور در میعاد، در کنار او، موفقیت‌آمیز خواهد بود، امری که جهانگردان سادهٔ تاریخ از عهدهٔ آن بر نیامده‌اند.

تا سی سال پیش، شهر اصفهان به مسافری که از جادهٔ شیراز، از سمت جنوب، به سوی شهر می‌آمد، سر یک پیچ ناگهانی واقع در ارتفاعات، «رؤیایی زمردین» از باغها و «بهشت‌ها»ی خود ارائه می‌کرد که گنبدهای سبز مساجد و مدرسه‌ها از میان آن سر برآورده بود. البته دوستان ایرانی ما کوشیده‌اند که این کیفیات را حفظ کنند اما، در عمل، مقتضیات شهرسازی نمی‌گذارد شهر بکلی دست نخورده بماند. با اینهمه در اصفهان امروز هم می‌توان ساختی از فضا را یافت که شکل نوعی شیوه زندگی را بنمایاند.

16. Jacob Boehme

هانری استیرلن این ساخت را روشمندانه تحلیل می‌کند، اختلافات آن را با حال و هوای شهر غربی مرتبط با آن برجسته می‌سازد، و نشان می‌دهد که در شهرهای غربی گویی خانه‌ها برجسته‌اند، حال آنکه در اینجا پیش از هر چیز طرح پیوستگی و تداومی بین بناها وجود دارد که فضاهایی خالی (حیاطها، میدانها) در آنها گشوده شده و در نتیجه جزیره‌هایی تهی پدید می‌آید؛ می‌توان از فضایی بسته به فضای بستهٔ دیگری رسید بی‌آنکه پیوستگی از بین برود، زیرا این فضاهای بسته فقط تناوب و تنوع در ضرباهنگ سطح ساخته شده ایجاد می‌کند. در نوردیدن آنها خود ماجرایی است و به هر حال و هر صورت می‌تواند سفری نمادین باشد.

نمونهٔ اعلای این فضاها، فضای مسجد ایرانی است. و در اصفهان، نمونه عالی مسجد، مسجد شاه [امام] و مسجد جمعه است. مؤلف در این کتاب، سازهٔ مسجد را از نظر فنی بازگو می‌کند: حیاطی مربع یا مستطیل، چهار نمای داخلی پدید می‌آورد، و در وسط هر یک از این نماها محوطه فرو رفتهٔ مسقفی به نام *ایوان* وجود دارد که هر کدام به تالاری وسیع راه می‌گشاید. بدین قرار فضای بسته وسیع مسجدهای ایرانی بر اساس طرحی چلیپایی، با محوریت دقیق دوگانه، نظم یافته و در این فضای بسته است که پوششهای کاشی هفت‌رنگ به کار برده می‌شود. با این همه، این فضا با آسمان گشودهٔ خود، نه مانند حیاطهای رومی است و نه همچون صحن برآمدهٔ جلو کلیساهای کاتولیک[17].

«در دل بنا هستیم. فضایی است ویژهٔ مرتبط کردن مؤمن با خداوند.»

به نظر من، درست با توجه به مبنای ساخت فضای مسجد ایرانی است که می‌توان گفت اندیشهٔ مسجد، از فکر اصلی *تمپلوم*[18] *(templum)* و *تمنوس (téménos)* گرفته شده است. در آغاز، اندیشهٔ ایجاد یک فضای خیالی محدود، در آسمان، برای مشاهدهٔ پرواز پرندگان و تفسیر آن به وجود آمد. پرستشگاه (temple) بازتاب یا فرافکنی زمینی این پرستشگاه آسمانی (templum) است و از همین جاست که پرستشگاه زمینی محل ارتباط میان آسمان و زمین می‌شود. این ارتباط، خود همان مفهوم پرستشگاه است که در هر کجا اشاره‌ای به پرستشگاه مثالی بشود، چه معبد *سلیمان* باشد، چه معبد یزقل[19] و چه معبد گرال[20] در کوه سالوا، دانش شناخت معنای معابد (Téménologie) به آن

---

17. Narthex

۱۸. در معماری باستانی؛ بنایی که اختصاصاً برای آیینهای مذهبی خاص ساخته می‌شود.

۱۹. از انبیای بنی‌اسراییل، سدهٔ ششم پیش از میلاد و از کاتبان تورات.

۲۰. گرال جامی است که مسیح، در عشاءِ ربانی، خون کنایی خود را در آن به حواریون نوشاند و حماسهٔ آرتورشاه و شهسواران میزگرد هم مربوط به یافتن همین «جام جم» است.

می‌پردازد و برجسته و آشکارش می‌سازد.

نقش و تصویر اساسی پرستشگاه، مفهومی از فضاست، که ساخت مسجد ایرانی را تعریف می‌کند و به شیوه‌ای خاص شکل آن را تحقق می‌بخشد. در مرکز هندسی صحن یامحوطه، حوضی وجود دارد که آب آن جاری و همیشه تازه‌است. این حوض، *آینهٔ آب* است که در عین حال هم تصویر گنبد آسمان راکه طاق واقعی پرستشگاه *مثالی* است در خود منعکس می‌کند و هم تصویر کاشیهای هفت‌رنگ پوشانندهٔ نماها را. از طریق این آینه است که پرستشگاه *مثالی* ملاقات آسمان و زمین را تحقق می‌بخشد. آینهٔ آب در اینجا در حقیقت نماد و مظهر مرکزیت را در خود متجلی کرده است. باری این نمود آینه در مرکز سازهٔ پرستشگاه مثالی، در مرکز متافیزیکی که یک سلسله از فیلسوفان ایرانی تعلیم داده‌اند، نیز قرار دارد و برجسته‌ترین این فیلسوفان در مقطعی از زمان در اصفهان می‌زیسته‌اند. پس باید بین اشکال مختلف یک ادراک واحد ایرانی از جهان پیوند و ارتباطی وجود داشته باشد؛ شاید حتی پیوندی چندان اساسی که توجیه می‌کند چگونه نقاشان و مینیاتورسازان ایران اسلامی اصلاً حس نکرده‌اند که هنرشان هدف تهدید تحریم قرار گرفته است. آنان نه پیکرسازی در فضا کردند و نه نقاشی روی سه‌پایه. همهٔ تصویرسازی‌های آنها، نمودهایی در آینه‌ای روی سطح صیقلی و منعکس کنندهٔ دیواری یا صفحهٔ کتابی بوده است. در این حال، منع و تحریم تصویرگری در برابر این نمود آینه چه می‌تواند بکند؟

پس جا دارد که روی نمود اساسی *آینه* پافشاری کنیم. چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، شرق، غرب) را چهار *ایوان* تعیین می‌کند. این جهتها در امتداد افق قرار دارند. اما جهت و بُعد عمودی را، از نقطه «نظیر» [یا سمت القدم] تا «سمت الرأس»، آینه نشان می‌دهد.[۲۱] با توجه به اینکه در مرکز حوض نمی‌توان قرار گرفت، چه اتفاقی خواهد افتاد اگر در محور یکی از چهار *ایوان* قرار بگیریم؟ می‌توانیم در عین حال هم ایوان و هم تصویر معکوس آن را در حوض مشاهده کنیم. اما این تصویرِ معکوس نتیجه تصویری بالقوه (مجازی) است که، در وهلهٔ نخست، انعکاس آن روی سطح صیقلی آب ایجاد شده است. حال این موضوع تصویر معکوس را به سطح علم مرایای[۲۲] عرفانی منتقل کنیم. انتقال تصویر از مرحله قوه و مجاز به فعل و واقعیت،

۲۱. سمت‌الرأس (Zénith) امتداد قائم یک نقطه در هر موضع زمین تاکرهٔ آسمان، درست در بالای سر شخص ناظر؛ و نظیر یا سمت‌القدم (Nadir) نقطهٔ عکس آن است. چهار جهت اصلی در امتداد افق قرار دارند و این دو جهت، در امتداد شاقول.

22. Catoptrique mystique

همان اصل تأویل است که برای متألهین مکتب سهروردی در حکم رسوخ به *عالم مثال*، «اقلیم هشتم»، یا عالم برزخ بین عالم معقول و عالم محسوسات است.

از آنجا که تصویر معنوی و متافیزیکی بر هر دریافت تجربی مقدم است و بـه آن شکل می‌دهد، نمود آینه، بُعد کامل چیز یا بنای واقع در آن جهان را به ما می‌فهماند، چرا که ما را به سوی درک و دریافت بُعد معنوی تصویر رهنمون می‌شود. به همین طریق، شیوه و شکل حضور و وجود هر مفهوم معنوی در جهان، از طریق احجامی که حواس درک می‌کنند، به ما القا می‌شود.

جهانشناسی عبارت است از ظهور و تجلیات صور در *مظاهری* که مجموعاً «ماده» را تشکیل می‌دهند. دیدن چیزها در آینه، به اصطلاح یکی از شیوخ ایرانـی، در حکـم «دیدن چیزها در هورقلیا»، عالیترین مدینهٔ تمثیلی عالم مثال یا اقلیم هشتم است. آینه، راه ورود به هورقلیا را به ما می‌نمایاند. آنچه در اینجا جذاب و افسون کـننده است، تصویر ایوان غربی مسجد شاه است که نور خورشید بامدادان به آن می‌تابد و تصویر آن در آب حوض مرکزی منعکس می‌شود. من تاکنون نظیر آنچه هانری استیرلن به عنوان مایه‌های مشاهده در اختیارمان گذاشته است در جایی ندیده‌ام. در طول کتاب، منابع تماشایی دیگر بسیار است، چنانکه خوانندهٔ دقیق می‌تواند با تأمل دربارهٔ آنها، از آنها سر منزلهایی برای سلوک درونی خود بسازد و، به شکـلی، هـمچون در بـرابـر نـمادِ *ماندالا*[۲۳]، به ساخت آن راه یابد.

تمثیلی که مساجد ایرانی از صورت *مثالی پرستشگاه* آسـمانی ارائـه مـی‌دهند، بـا تعریضهای ساختاری به رقم ۱۲ که عدد کلیدی ریاضیات عرفانی شیعه اثنی‌عشـری است، دقت بیشتری پیدا می‌کند. تحلیل موشکافانه ساخت هندسی و ریاضی فضای بستهٔ مسجد، در اینجا به مؤلف امکان داده است که شاخصهای بسیاری بیابد و آنها را نشان دهد. از جمله این شاخصها، یکی که تأیید آشکاری هم دارد، کتیبه بزرگ گرداگرد ایوان جنوبی مسجد جمعه از دوران شاه تهماسب است که در آن نام هر یک از چهارده معصوم(ع) آورده شده است و اندیشه و نیت شیعی در آن جای روشن خویش را دارد. *قاضی سعید قمی*، یکی از فیلسوفان بزرگ مکـتب اصـفهان، دوازده زاویـهٔ عـبادتگاه مکعب کعبه را با مجموعهٔ دوازده امام سنجیده است. و این، پیام پنهانی این پرستشگاه است که از آن معبدی تمثیلی پدید آورده است.

---

۲۳. شکل دایره‌ای مظهر مذهبی عالم، برگرفته از زبان و فرهنگ سنسکریت.

کشف کامل رمز این پیام، متضمن کشف نگاره‌هایی است که سطوح وسیع کاشی‌پوش را آکنده‌اند. آیا اینها فقط حکم تزیین را دارند یا متضمن نمادهایی هستند؟ باید از تلاشهای مؤلف تقدیر کرد که درصدد یافتن سرچشمه و اصل این هنر (در شهر کاشان، که نام کاشی از همان است) و فن ساخت آن، که سنتش در زمان ما هنوز در ایران کنونی زنده است، برآمده است. من روزی، در مقام سالکی اندیشناک، مدتها در برابر جلوهٔ پنجره‌های رفیع یا درهای سراپا پوشیده از کاشیهای لعابدار توقف کردم. آیا اینها در و پنجره‌های کاذب است؟ در این مورد، شیشه‌ای نقاشی شده[۲۴] از کلیسایی را به یاد آوردم که نور خارج را پالایش کرده و تنها جوهر تلطیف شدهٔ رنگین رنگ خاص آن را به درون راه می‌داد. با این آگاهی، آیا باز هم می‌بایست پنجره‌های رفیعی را، که سطح مشبکشان از کاشی لعابدار ساخته شده است، منفذ [پنجره] کاذب توصیف کرد؟ از چه جهت می‌توان گفت که این پنجره‌ها به «هیچ سمتی» گشوده نمی‌شوند؟ در واقع جایگزینی سطح کاشیکاری شده به جای شیشه نقاشی شده [در کلیسا]، هرگز به معنای پنجرهٔ کاذب بودن نیست. اگر این سطح به مثابه آینه‌ای نگریسته شود، تمام فضای وجود درونی خود را رو به انسان می‌گشاید و آن را برای تکمیل سفر سلوک نمادین وی (همچون سالک کیمیاگر کومپوستلا) به نور روشن می‌کند. این فضا «اقلیم هشتم» است؛ همان که سهروردی آن را به زبان فارسی «ناکجا آباد» نامیده است، یعنی جایی که معادل مکانی در این جهان ندارد. آن پنجره‌های بلند کاشیکاری شده، اگر به مثابه آینه نگریسته شوند، رو به این ناکجا گشوده می‌شوند.

وَر، یا محدودهٔ بهشتی یِیمَه (جمشید) شاه آغازین، هم رو به بیرون گشوده نمی‌شد[۲۵]. روشنایی خود را خود پدید می‌آورد. سطح کاشیکاری ایرانی، مانند سطح موزاییکهای بیزانسی، نور خود را خود تأمین می‌کند. چند سال پیش، مکتب *راون*،[۲۶] که سنت موزاییک‌سازی قدیم خود را حفظ کرده است، تعداد زیادی موزاییکهای بازسازی شده را در تهران به نمایش گذاشت. توجه بسیار موشکافانه‌ای که یاران ایرانی ما به موزاییکهای راون نشان دادند، برای پژوهشگران گویای آن بود که باید بین این دو سنت [کاشی ایران و موزاییک راون] وجه اشتراکی وجود داشته باشد. در حقیقت آیا

---

24. Vitrail

۲۵. چهرهٔ اوستایی ـ و نه شاهنامه‌ای ـ جمشید که یِیمَه نام دارد و از جهاتی بسیار با شخصیت شاهنامه‌ای انطباق دارد، دژی افسانه‌ای و رمزآمیز با صفات و ظرفیتهای بهشتی می‌سازد که وَر نامیده می‌شود. برای اطلاعات بیشتر، از جمله رجوع شود به *اساطیر ایران*، مهرداد بهار، انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۲.

۲۶. Ravenne، شهر تاریخی ایتالیا، دارای آثار تاریخی و هنری، بویژه موزاییکهای دورهٔ بیزانسی.

ویژگی فضاهای تمثیلی همان ایجاد ارتباط از راههای نهانیِ ناگُنجیدنی در قلمرو تاریخ نیست؟ من خود چند سال پیش صحن مسجد شاه را به اتفاق شخصیت دانشگاهی ایرانی برجسته‌ای می‌پیمودم. گفتگوی ما به جوانمردانی کشیده شد که اصطلاح «فتوت» آنها را به یاد ذهن می‌آورد. مخاطب من گفت: «خاطر جمع باشید که ساختن چنین بنایی جز از عهدهٔ همت آن بنایان و معماران جوانمرد ساخته نیست.ـ به او گفتم:ـ خوشحالم کردید. ما نیز همین اعتقاد را در مورد کلیساهای جامع خود داریم.»

در حالی که هانری استیرلن را در طول کتابش و «تصویرپردازی»های معنوی و شهودی همراهی می‌کردم، حس کردم که همه فیلسوفان و عارفانی که من در گذشته پیشنهاد کرده‌ام با نام «مکتب اصفهان» گروهبندی شوند، نیز همراه ما هستند. واقعیتی شگفت بود. آیا می‌توان از فیلسوفان یونان بیخبر بود و دربارهٔ تمدن یونان سخن گفت؟ چگونه ممکن است این همه کتاب دربارهٔ ایران نوشته شده باشد که درباره فیلسوفان این کشور و مکتبهای فکری آنها سکوت کرده باشند؟ مدرسه‌هایی که این فیلسوفان اصفهان در آنها تدریس کرده‌اند، هنوز برقرار است. از جمله مدرسه صدر که *میرداماد*، استاد فکری یک نسل تمام، در آن تدریس می‌کرد؛ مدرسه *شیخ عبدالله* که *ملامحسن فیض کاشانی* (متوفا به سال ۱۰۹۲ ق.)، برجسته‌ترین شاگرد *ملاصدرای شیرازی* (متوفا به سال ۱۶۴۰م./۱۰۵۰ق.)، استادی که سیمایش بر تمامی مجموعه غلبه داشت، در آن درس می‌گفت. اوضاع بر این منوال بود تا آنکه تحولات زمانه، در آغاز سدهٔ نوزدهم، مکتب تهران را جایگزین مکتب اصفهان ساخت. مکتبهای دیگری هم در خراسان و کرمان رو به پا گرفتن بودند.

اما *ملاصدرای شیرازی*، و دیگرانی با او و پس از او، به ادامه خط و روال *سهروردی* (۱۱۹۱م. /۵۸۷ ق.) پرداختند که در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.)، عالمانه و عامدانه، فلسفه اشراق را که مغان و خسروانیان[۲۷] پارس قدیم تبلیغ و تعلیم می‌کردند، در ایران اسلامی شده از نو زنده کردند. هموست که نخستین بار، در فلسفه ایران اسلامی، مبنای وجودی جهان برزخ را که جهان میانجی بین عالم عقل محض و عالم محسوسات است بنا نهاد؛ همان *عالم مثال* که به مناسبت نقش اساسی آن، در اینجا قبلاً به آن اشاره شد: عالم مثال همان «اقلیم هشتم» (بعد از هفت اقلیم جغرافیای کلاسیک) است، جهان *مثال* است که بخصوص باید توجه کرد با *عالم* وهم مشتبه نشود. شکوفایی و تعمیق فلسفهٔ

---

۲۷. اشاره به فرزانگانِ متبحر در حکمت ایران باستان، بویژه دوران شاهان ساسانی؛ به قیاس از نام کیخسرو، شاه فرزانه.

متافیزیک *مثال* و *خیال* فعال در فلسفه ایران اسلامی، مدیون *اشراقیان ایران* یا افلاطونیان پارس است که به عقیده سهروردی، بدون آن، همه تجربه‌های شهودی پیامبران و عارفان جایگاه تحقق خیال خود را از دست می‌دادند و بی‌جا می‌شدند یا، به عبارت دیگر، فاقد واقعیت عینی خود می‌گشتند. خردگرایی غربی، فلسفه ما [غرب] را از نسلها پیش از این جهان برزخ محروم ساخته؛ به عبارتی، خیالبافی و شهود را با هم اشتباه گرفته است!

فیلسوفان *اشراقی* جهان برزخ، در تمامی طول این کتاب حضور دارند، زیرا برنامهٔ طرحریزی و اجرا شدهٔ هانری استیرلن، با فلسفه متافیزیک بینش خیالی که افلاطونیان پارس تعلیم داده‌اند همسان است. فلسفه اشراق، فلسفه «شرق» است (واژهٔ *اشراق* به معنای نور خورشید به هنگام طلوع آن است). اشراقیان، فیلسوفان شرقی هستند ولی نه به معنای جغرافیایی آن، بلکه به معنای متافیزیکی و فلسفی واژه. فلسفه اشراق، خود برزخی است، به این معنا که رسالت آن نه فصل کردن بلکه وصل و یکی کردن تحقیق فلسفی و تجربه معنوی است. عالم مثال نیز برزخی است ضروری که معقول و محسوس را در این ارتباط می‌گذارد.

باری شاید ازین پس، با همراهی صورت پردازان و فیلسوفان، بتوانیم اصفهان را *مدینه‌ای تمثیلی* در حد عالی تلقی کنیم. آمدن به اصفهان، یعنی آمدن به مسجدشاه به عنوان مکان برخورد میان عالم مثالی هورقلیا، بلندترین «شهر زمردین» و شگفت‌ترین اثر معماری عالم محسوس. آمدن به اصفهان همچنین به معنای آمدن به نزد فیلسوفان اشراقی است که فلسفه متافیزیکی خیال این ملاقات را امکانپذیر ساخته است زیرا راه دخول در برزخ یعنی حد فاصل بین معقول و محسوس را بر ما گشوده است. از اینجاست که آمدن به اصفهان برای ما همان معنا را دارد که آمدن فیلسوفان سالک به آتن، برخوردگاه فیلسوفان مکتب یونیایی و فیلسوفان مکتب ایتالی، در رساله پارمنیدس داشت. همچنین از اینجاست که درمی‌یابیم آمدن به اصفهان سفری است نمادین همچون آمدن نیکلا فلامل کیمیاگر به مدینهٔ تمثیلی کومپوستلا که در باطن خود او جریان می‌یافت. نمادین بودن سفر اصفهان بدین دلیل است که ما چنین آموخته‌ایم که مقر هورقلیا را در اصفهان بجوییم، چنانکه ویلیام بلیک مقر بیت‌المقدس را در لندن می‌جست.

تصاویر شگفت‌انگیزی که آفریدهٔ هنر هانری استیرلن است در اینجا اندیشه و درونمایه مدینه‌های تمثیلی را برمی‌انگیزد و من قادر نیستم از این که گفتم شیوهٔ بهتری

برای سپاسگزاری و ستایش از او بیایم.

آمده است: «خداوند به ابراهیم گفت: از سرزمین خود بیرون شو، از وطن و از خانه پدری‌ات به درآ و به سرزمینی برو که نشانت خواهم داد» (سفر پیدایش ۱۲-۱).

سالک مدینه‌های تمثیلی این ندا را چنان می‌شنود که گویی خطاب به او بوده است. شاید این شعر ویلیام بلیک (در منظومهٔ *میلتون*) را به مثابه پاسخی بشنود که می‌گوید: «و اگر انسان مسکن خود را هم عوض کند، آسمانهایش همراه او خواهند بود ــ هر کجا که برود...»

هانری کُربن
استاد مدرسهٔ عملی مطالعات عالی سوربون، پاریس
استاد افتخاری دانشگاه تهران
ژوئن ۱۹۷۶/ خرداد ۱۳۵۵

پیشگفتار

اگرچه شهر اصفهان پایتخت شاهنشاهی صفوی بسیار نام‌آور است و از سده‌های ۱۷ و ۱۸ (میلادی) مسافران غربی تحت تأثیر جاذبهٔ دربار شکوهمند و درخشان شاه عباس و جانشینانش بارها مشتاقانه از آن یاد کرده‌اند، اگرچه بناهای تاریخی این شهر، در میانه سدهٔ ۱۹ به تفصیل به قلم کُست[1] و فلاندن[2] تشریح شده و سپس مایهٔ نوشتارهای تغزلی گوبینو[3] یا *پیرلوتی*[4] قرار گرفته است، و اگرچه در آثار جدید هم عکسها و تحلیلهایی از شاهکارهای ساخته شده در این شهر ارائه شده است، اما بسیاری از جنبه‌های مرتبط با معماری اسلامی ایران و تزیینات کاشیکاری آن در اصفهان هنوز ناشناخته مانده است.

این ناشناختگی در وهلهٔ اول، نسبت به دنیای معنویِ در برگیرندهٔ این مجموعه بناها، دینی که این بناها به خاطر آن ساخته شده‌اند، نظام فرهنگی بازتاب دهندهٔ آنها، و پایه‌های تاریخی دنیای ایرانیِ سرچشمهٔ آنها نیز وجود دارد. افزون بر این، باید نقش و کارکرد این آثار تفسیر و تعریف شود یا، به عبارت بهتر، نقشی که بنای مذهبی موردنظر، یعنی مسجد، در ذهن و درون پدیدآورندگان داشته است در نظر گرفته شود. منظور این است که اشکال ساخته شده، با ایمان و عرفان ایران شیعی در ارتباط قرار داده شود و نمادها و مظاهر سازه‌های ساخته شده و تزیینات مبتنی بر کاشیکاری هفت‌رنگ آنها از یکدیگر تمیز داده شود.

برای اجرای هرچه بهتر این تحقیق، ما خود را، آگاهانه، به بناهای اصلی اصفهان

1. Yves La Coste
2. Eugène Flandin
3. Joseph-Arthur de Gobineau
4. Pierre Loti

محدود کردیم تا شرایط مطالعه عمیق بناها را هرچه بهتر بـه دست آوریـم و مـقاصد معماران را تا حد کوچکترین جزئیات کارشان دریابیم.

در طول کتاب خواهیم دید که این مطالعه و تحقیق به تفسیری کاملاً نوین از تصویر مسجد ایرانی خواهد انجامید و به ما امکان خواهد داد که بیش از پیش در ذهنیت ژرفِ پدیدآورندگان آن فرو رویم. منظور مـا، در اصـل، کشـف و تـجزیه پـیامی است کـه سازندگان بناهای اصفهان، که از سدهٔ ۱۱ تا ۱۸ م. (۵ تا ۱۲ قمری) این شهر استثنایی را به صورت یکی از عجایب معماری جهان درآوردند، برایمان به جا گذاشتند.

فصل ۱
مبانی تمدن اسلامی در ایران

درک و دریافت اصفهان

برای پرداختن به دستاوردهای تمدن اسلامی در ایران می‌باید پایه‌های فرهنگی، تاریخی، و مذهبی پدید آورندهٔ شرایط آن را شناخت، زیرا این پایه‌ها تشکیل دهنده چهارچوبی است که دستاوردهای مورد مطالعه در آن به ظهور رسیده است. باری، درک و دریافت شهری چون اصفهان، یا بناهای تحسین برانگیزش که تزیینات کاشیکاری آن همچون سمفونی دل‌انگیزی از رنگهاست، بدون مطالعهٔ شرحی چکیده‌وار از آنچه ریشه‌ها و سرچشمه‌های جهان ایرانی را تشکیل داده است ممکن نخواهد بود.

در واقع اگر، برای مثال، تشریح فضای تاریخی حاکم بر ایجاد کلیسای جامع بزرگ گوتیک برای خوانندهٔ غربی همواره ضرورت نداشته باشد، در مورد ایران چنین نیست. تقریباً همه چیزهایی که ارتباطی با این تمدن دارد، بدبختانه، به رغم انتشار مجموعه‌ای در خور ملاحظه از مطالعات انجام شده در دهه‌های اخیر، سخت ناشناخته مانده است.

از این رو ناگزیریم مبانی مطالعهٔ خود را کوتاه و فشرده کرده، اطلاعاتی پایه‌ای به خواننده ارائه کنیم، و بدین سبب امیدواریم خوانندگان جنبهٔ بسیار کلی و گهگاه خالی از ظرافت این اطلاعات را بر ما ببخشایند. بدون این «قرار و مدار» همهٔ تحلیلهای ما حالت سطحی مطالعه‌ای سر تا پا زیبایی‌شناختی و، در نتیجه، ذهنی به خود خواهد گرفت و تصویری مبهم و گمراه‌کننده به دست خواهد داد. زیرا در صورتی که برای درک پیدایی

یک کلیسای جامع، شناخت محیط تاریخی ظهور آن و نیز شناخت دین و مذهب مورد ستایش آن ضرورت داشته باشد، در مورد مساجد و شهرسازی اصفهان نیز جز این نخواهد بود.

پایتختهای ایران

شهر اصفهان در شکوهمندترین دوران خود، یعنی در عهد حکومت سلسلهٔ صفویه، از زمان فرمانروایی استثنایی شاه عباس ــ که از بسیاری جنبه‌ها به لویی چهاردهم شباهت داشت ــ به بعد، پایتخت ایران بود. بویژه در آن دوره، یعنی از آغاز قرن هفدهم م. (یازدهم ق.) بود که بناهای استثنایی و طرح شهرسازی اصفهان شروع به پیدایی کرد. در عین حال، اصفهان از عصر سلجوقیان، سده‌های یازدهم و دوازدهم م. (پنجم و ششم ق.)، نقش برجسته‌ای پیدا کرد که وجود مسجد جمعه گواه آن است.

شهری در مقام پایتخت، در ایران، نمایندهٔ چه چیزی است؟ اقامتگاههای شاهان هخامنشی و اشکانی و ساسانی، و سپس سران سلسله‌های مختلف اسلامی، از نظر جغرافیایی بسیار تغییر یافته است. و می‌توان گفت که تقریباً همه مراکز مهم ایران یک‌بار پایتخت امپراتوری بوده‌اند.

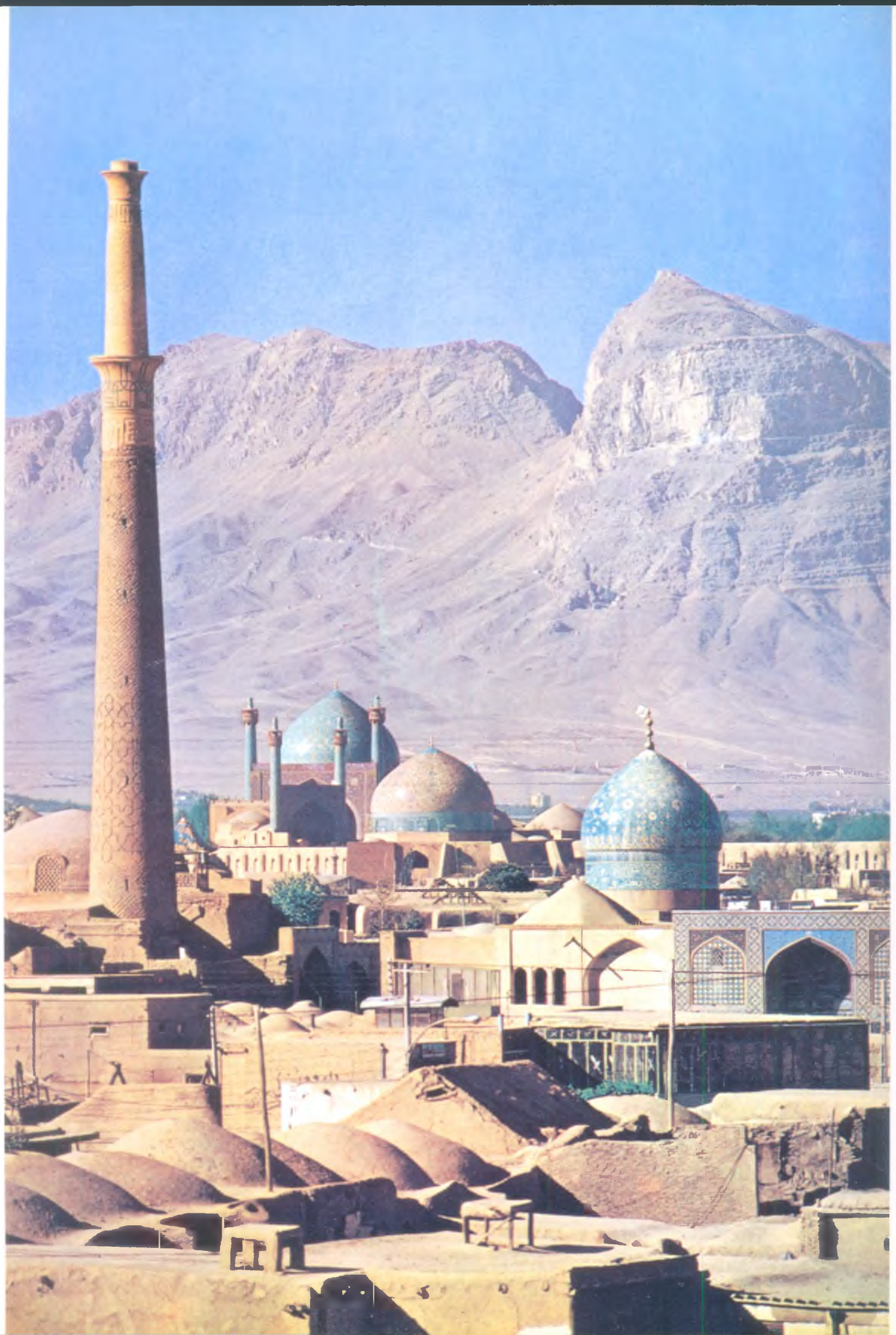
برای مثال، در زمان هخامنشیان، اقامتگاههای شاهی در پاسارگاد، تخت جمشید، و اکباتان (همدان) بر روی صفه‌هایی و نیز در شوش، در دشت جنوبی پیوسته به حوضهٔ میان‌رودان (بین‌النهرین)، قرار داشته؛ در مقابل، به زمان ساسانیان، قلب امپراتوری پهناوری که پیروزمندانه در برابر روم قامت برافراشت، عمدتاً در تیسفون، نزدیک بغداد کنونی، کنار رود دجله بود. در آن زمان مرکز جهان ایرانی در خاک عراق کنونی، آن سوی مرزهای فعلی ایران، قرار داشت. در این مورد، علی مظاهری در *گنجینه‌های ایران* چنین می‌انگارد که «کلمهٔ عراق (IRAK) صیغهٔ مفرد سابق واژهٔ گروهی یا اسم جمع *ایران* است.» پس دشت میان‌رودان، حتی در دوران پیش از اسلام، در مدار فرهنگی ایران قرار داشته است.

تمایزی که می‌توانیم طبق نظر رنه گروسه[1] بین ایران داخلی، عمدتاً شامل فلاتهای مرتفع، و ایران خارجی برقرار کنیم، با پیدایی اسلام برای همیشه تثبیت می‌شود. در ایران خاص، شهرهای تبریز، مراغه، قزوین، سلطانیه، شیراز، توس یا مشهد، نیشابور،

۱. René Grousset (۱۸۸۵-۱۹۵۲)، خاورشناس و تاریخنویس فرانسوی نویسندهٔ چهرهٔ آسیا که از سوی همین ناشر منتشر شده است.

صفحهٔ ۱۷

واحهٔ اصفهان در ارتفاع ۱۴۰۰ متری ا دریا در دامنهٔ کوههای زاگرس قرا گنبدهای کاشیکاری شدهٔ فیروزه‌ای ، مناره‌های سر بر آسمان کشیده، بر صخره‌ای کویری در میان برجـ گنبدهای آجری همچون م نشانه‌گذاری است. این دورنما که از ق مسجد جمعه گرفته شده است، در س چپ، منارهٔ سلجوقی مسجد علی (مربو نیمهٔ سدهٔ دوازدهم م./ ششم ق.) و س چهار مناره و گنبد مرتفع مسجد شاه (خمینی) (ساختمان از ۱۶۱۲ تا ۶۳۰ ۱۰۲۱ تا ۱۰۴۰ ق.) را نشان می‌د جلوی آن در وسط تصویر، گنبد سادهٔ م شیخ لطف‌الله (۱۶۰۲-۱۶۱۸ م./ ۱۱ ۱۰۲۸ ق.) سر برافراشته است و هر مسجد به وسیلهٔ شاه عباس بزرگ سا شده‌اند. سرانجام در سمت راست، گ کوچک مقبرهٔ هارون ولایت (۱۵۲۱ م./۹ ق.) دیده می‌شود که دارای گریو، یا سـ گنبدی بلند است. در ورودی مقبره انتهای سمت راست قرار دارد. در جـ تصویر و سمت چپ، رشتهٔ گنبدها کاهگلی، مربوط به سقف بازار است.



و اصفهان نوبت به نوبت پایتختهایی مهم شدند.

در ایران خارجی، بغداد را می‌توان در این زمره به شمار آورد که پایگاه درباری بود که ایرانیان بر فرهنگ آن فرمان می‌راندند؛ چه در قرن نهم (میلادی) به زمان خلافت مأمون عباسی (۸۱۳–۸۳۳ م./۱۹۸–۲۱۸ ق.) که مادری ایرانی داشت، و چه به زمان فرمانروایی امیران آل‌بویه (سده‌های دهم و یازدهم م./ چهارم و پنجم ق.) که مذهب شیعه داشتند و در امپراتوری آنها عراق کنونی به خاک ایران پیوست. در خاور و شمال، شهرهای بخارا، سمرقند، جام، هرات، بلخ، مرو، و غیره پایتختهایی با فرهنگ ایرانی بودند.

به عیان دیده می‌شود که درخشش تمدن ایرانی خیره کننده است.

پرتو این درخشش بر پهنه وسیعی از خاورمیانه، بسی فراتر از مرزهای کنونی کشورها، گسترده شده است. بنابراین، فرهنگ ایرانی بر گستره‌ای عظیم از ماوراءالنهر گرفته تا میان رودان، از خوارزم تا خلیج‌فارس، و از آذربایجان تا کابلستان نفوذ داشته است... برای درک و دریافت این تمدن نیرومند لازم است مراحل مهم تاریخ، فرهنگ، و مذهبی که اندیشه زایندهٔ شاهکارهای اصفهان از آنها سرچشمه گرفته است، به طور خلاصه و کوتاه بررسی شود.

مراحل نوزایی ایران

ایران ساسانی در سال ۶۳۴ م. (۱۳ ق.) به دست سپاه اسلام تسخیر شد. جریان تسخیر کامل ایران دست کم دو دهه به طول انجامید. اما جهان ایرانی حاضر به چشمپوشی از شخصیت خویش نیست. دیری نگذشت که در خراسان، که علویان، پیروان علی(ع)، و امامان اخلاف پیامبر(ص) از تعقیب سلسلهٔ امویان دمشق بدانجا پناهنده شده بودند، قیامی شکل گرفت که در سال ۷۴۷ م. (۱۳۰ ق.) از شرقی‌ترین ایالتها، بخصوص در شهر مرو، آشکارا آغاز شد. این جنبش، که نخستین نمایندگان آن در برابر خلافت اعراب سر بر داشته بودند، به ظهور سلسلهٔ عباسیان انجامید. عباسیان، با تکیه بر باورهای مذهبیِ جدا از اعتقادات سلسلهٔ حاکم در دمشق، موفق شدند ایرانیان را بسیج کنند و هدایت جهان اسلام را در دست گیرند و پایتخت جدید را در بغداد بر پا دارند. در واقع پیروان علی(ع) مذهب شیعه را، در برابر مذهب رایج سنی، در دین اسلام پدید آوردند. اما شیعیان، با گرایش دوبارهٔ خلافت بغداد به تسنن، امید خود را از دست دادند. در صفحات بعد، خطوط اصلی جهان مذهبی ایرانی را با تفصیل بیشتری بررسی

خواهیم کرد (بخش شیعهٔ اثنی‌عشری، مذهب ایران).

در آن احوال، همزمان با تأسیس بیت الحکمة در بغداد از طرف مأمون، نوعی «پیروزی دوبارهٔ فرهنگی» ایران آغاز شد. به گفته گاستون ویت (در *هفتهزار سال هنر ایرانی*، تمدن اسلامی)[2] «تقریباً تمامی دانشمندان این دوره، از سدهٔ نهم میلادی، ایرانی‌اند.» اسلام‌شناس بزرگ می‌افزاید: «از آن زمان پیروی از الگوهای ایرانی سکه رایج شد و معلوم همگان گشت که خرد سیاسی در ایران پدید آمده است. شاهزادگانی که در دوره‌های بعدی به قدرت می‌رسیدند شجره‌نامه‌ای داشتند که وابستگی آنها را به خاندان بزرگ ساسانی، که به دست اعراب برافتاده بود، نشان می‌داد (...) اصول و روشهای حکومتی، همه جا، ایرانی بود.»

فرهنگ ایرانی، پیش از همه، در خراسان و ماوراء النهر به دست سلسله سامانی (۸۷۵-۱۰۰۵ م./ ۲۶۰-۳۹۵ ق.) احیا و برقرار شد. «دربار سامانی در نوزایی زبان فارسی مشارکت جست: قدیمترین شاعر بزرگ، رودکی، از حمایت این دربار برخوردار بود.» (ویت.) امیراسماعیل سامانی که تا ۹۰۷ م. (۲۹۵ ق.) حکومت کرد، دارای آرامگاهی در بخاراست که نشان از بازپیدایی معماری فاخر و شکوهمند ایران عصر ساسانی و بنای شگفت‌انگیز طاق کسرای تیسفون دارد.

معمولاً اتفاق‌نظر بر آن است که دوران فرمانروایی امیران آل‌بویه (۹۴۰-۱۰۵۵م./ ۳۲۹-۴۴۷ق.) عصر نوزایی حقیقی ایران است. در واقع فارس و شهری همچون شیراز به مراکز فرهنگی مهم زمان بدل شدند. حتی می‌شد شیراز را از نظر غنا و زیبایی بناها و کاخهایی که امروزه جز آثار باستانشناختی کم‌ارزش چیزی از آنها بر جا نمانده، با بغداد مقایسه کرد.

از سمتی دیگر، در شهر غزنه، واقع در افغانستان کنونی، جنوب کابل، بود که سلطان محمود غزنوی (سلطنت از ۹۹۸ - ۱۰۳۰ م./ ۳۸۸ - ۴۲۱ ق.) فردوسی شاعر بزرگ پارسی‌گو و مؤلف اثر بزرگ *شاهنامه* را که گویای سنت تداوم بین گذشته پیش از اسلامی تا ایران مسلمان است در دربار خویش پذیرفت. می‌دانیم که این اثر حماسی عظیم در توصیف افتخارات میهن خود ایران، از چه دیدگاه مثبت و مساعد بینظیری برخوردار است. اما محمود غزنوی «افتخار حمایت از کاملترین دانشمند قرون وسطای مسلمان، ابوریحان بیرونی، را هم دارد». (ویت.) بیرونی (۹۷۳-۱۰۵۰ م./ ۳۶۳-۴۴۲

2. Gaston Wiet, *Sept mille ans d'art iranien, Civilisation Islamique*

نقشهٔ خاور میانه (ایران داخلی و خارجی) که مکانهای نام‌برده شد کتاب، در آن نمایانده شده است.

ق.) در تاریخ، ریاضیات، نجوم، و علوم فیزیکی و طبیعی مانند معدن‌شناسی و دارو پزشکی ممارست کرد.

در سده‌های یازدهم و دوازدهم م. (پنجم و ششم ق.) شهر اصفهان گسترش در خور توجهی پیدا کرد. این پایتختی است که از ۱۰۳۳ م. (۴۲۵ ق.) پسر محمود غزنوی در آن اقامت گزید و سپس ابومنصور[۳] در آنجا مستقر شد و ابن‌سینای بزرگ، نامدارترین فیلسوف مسلمان، متولد ۹۸۰ م. (۳۷۰ ق.) در اطراف بخارا و متوفا به سال ۱۰۳۷ م. (۴۲۸ ق.)، در دربار وی در آنجا به کار اشتغال ورزید. همین ابومنصور در زمان حمله طغرل‌بیگ، فرمانده لشکریان ترک سلجوقی، بر اصفهان حکومت می‌کرد. طغرل شهر را در ۱۰۵۱ م. (۴۴۳ ق.) غارت کرد و سپس همان جا را پایتخت خویش ساخت.

با تشکیل سلسله سلجوقی در ایران، در ۱۰۳۲ م. (۴۲۹ ق.)، گرچه فرمانروایانی از نژاد ترک بر ایران چیره شدند، تداوم و سلطهٔ فرهنگی ایران به هیچ روی گسسته نشد. چنانکه وزیر نامدار ایرانی، خواجه نظام‌الملک (۱۰۱۸–۱۰۹۲ م./ ۴۰۸–۴۸۵ ق.)، اصول نظام حقیقی بزرگ مالکی قرون وسطای اسلامی را در رساله‌ای به نام سیاستنامه گرد آورد. همین شخصیت، که حاکم واقعی کشور بود، گنبد بزرگ مسجد جمعه اصفهان را ساخت (در ۱۰۷۲ م./ ۴۶۵ ق.). از سوی دیگر، در زمان سلطنت ملک شاه (۱۰۷۲–۱۰۹۲ م./ ۴۶۵–۴۸۶ ق.)، امپراتوری ایران به مرزهای دوران هخامنشی و ساسانی، یعنی از چین تا سوریه و از ماوراءالنهر تا عربستان گسترش یافت.

در این عصر همهٔ هنرها شکوفان شدند. تنها ذکر نام فیلسوف و فقیه معروف امام محمد غزالی، و شاعر و ریاضیدان و منجم نامدار عمر خیام، صاحب «رباعیات»، متوفا به سال ۱۱۲۳ م. (۵۱۷ ق.)[۴] برای نمایش اهمیت این عصر کافی است.

در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.) شهر اصفهان پایتختی گسترده بود. سیاح و روحانی یهودی اسپانیایی، بنیامین طلیطلی[۵] که در این سالها از اصفهان دیدن کرد، وسعت آن را به دوازده هزار تیر پرتاب برآورد کرده است.

پس از فروپاشی امپراتوری سلجوقی در اولین دهه‌های سدهٔ دوازدهم، تثبیت هویت ایرانی در دربارهای حاکم‌نشین‌های مستقل شده ادامه یافت. از این دوران تنها ذکر نام شاعرانی همچون نظامی، متوفا در ۱۲۰۳ م. (۶۰۰ ق.)، یا سعدی (۱۱۸۴–۱۲۹۰ م./

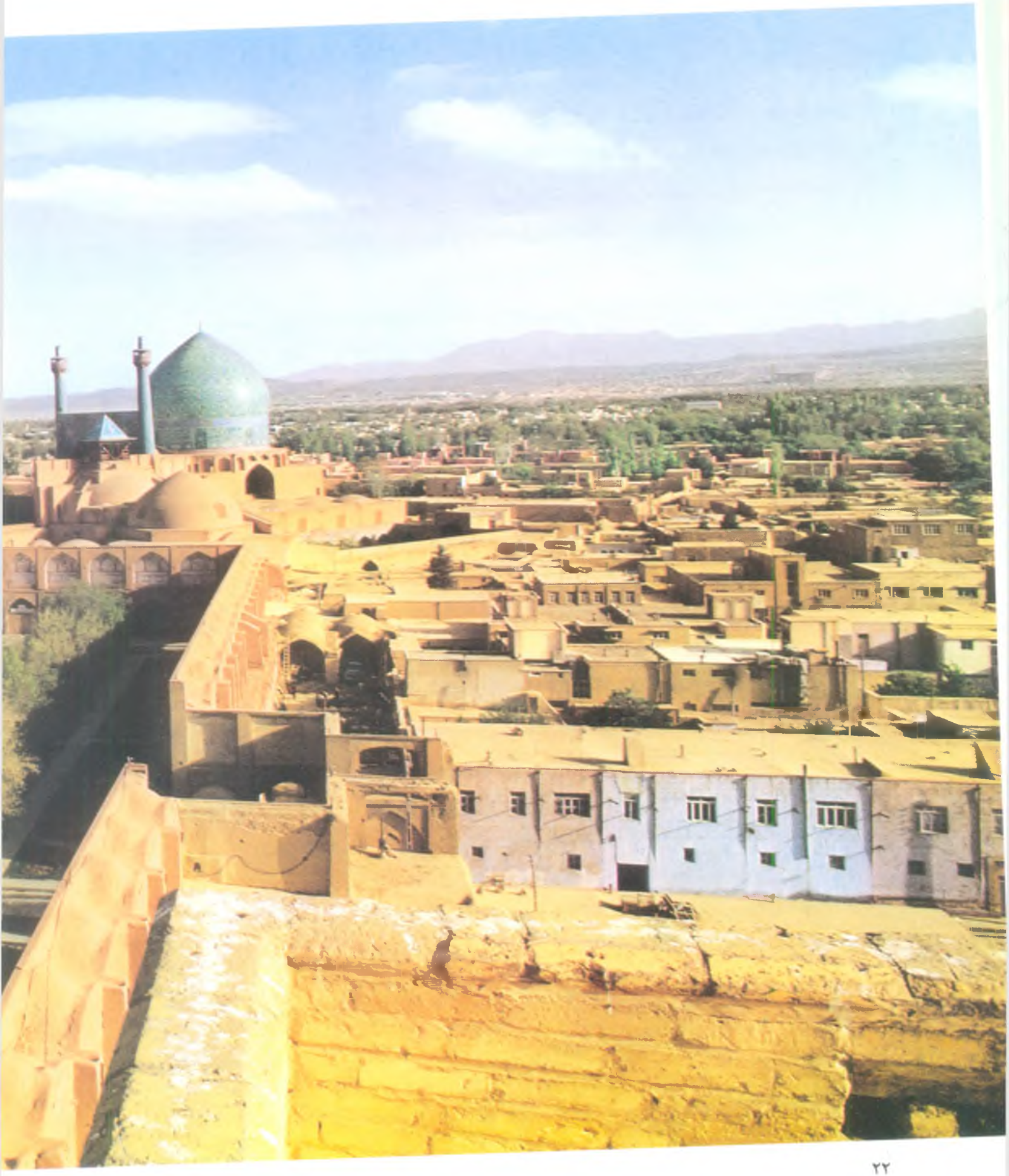
۳. منصور سامانی، پسر نوح ـ حکومت از ۲۵۰ تا ۳۶۶ ق.

۴. در تذکره‌های فارسی وفات خیام را بین ۵۰۶ تا ۵۳۰ ق. نوشته‌اند.

۵. Benjamin de Tulède، نخستین سیاحی که از غرب به ایران آمد و سفرنامه‌ای از خود بر جای گذاشت.

صفحهٔ ۲۲ و ۲۳

اصفهان از فراز ایوان عالی قاپو، نمونهٔ باشکوه کاخهای سلطنتی که به فرمان شاه عباس در آغاز سدهٔ هفدهم م. (یازدهم ق.) با شیوهٔ تیموری ساخته شد. در دور دست رشته کوههایی که واحهٔ سبز اصفهان را در میان گرفته است دیده می‌شود. سمت چپ میدان شاه (نقش جهان) قرار دارد که مجموعهٔ مسجد شاه (امام خمینی) با سر در و دو مناره و راهرویی که محور آن ۴۵ درجه نسبت به میدان انحراف دارد، در جنوب آن سر برافراشته است. مسجد، گذشته از سر در ورودی هیچ نمای مشهودی ندارد و همین نیز در میان انبوه ساختمانهای دور میدان غرق شده است. در مقابل، ملاحظه می‌شود که میدان شاه، در نظم شهرسازی اصفهان، دستاوردی چشمگیر و برجسته است: در حقیقت نماهای میدان همچون پردهٔ نقاشی کاذبی است که در پشت آن طبقهٔ دوم مغازه‌ها ساخته نشده است. از سوی دیگر طاقنماهای این طبقه غالباً کور است.



۵۸۰–۶۸۹ ق.)، یا دانشمندانی مانند عبدالرحمان خازنی منجم و ریاضیدان و صاحب کتاب *زیج‌السنجری* و *میزان الحکمه* (۱۱۲۱ م./ ۵۱۵ ق.) کافی است. مظاهری در مورد خازنی می‌نویسد «وی، شش سده پیش از مطالعات توریچلی، پاسکال، و بیل، ابزارهای هیدرواستاتیکی را ابتکار کرده بود».

سلسله خوارزمشاهیان (۱۱۵۶–۱۲۲۰ م./ ۵۵۱–۶۱۷ ق.)، که خاستگاهشان منطقهٔ جنوب دریای خزر بود، حکومت را از چنگ سلجوقیان به درآورد و امپراتوری خود را ایجاد کرد، اما، به نوبهٔ خود، قربانی چنگیزخان شد که دست به تأسیس مغولستان متحد زده بود. فاتحان مغول، دنیای اسلام را زیر و رو کردند: هلاکوخان (۱۲۱۷–۱۲۶۵ م./ ۶۱۴–۶۶۴ ق.) بغداد را تصرف کرد و خلیفه عباسی را در ۱۲۵۸ م. (۶۵۷ ق.) کشت و به خلافت این سلسله پایان داد. «ایران تسلیم سلطهٔ مغول شد. مغولان در ایران حکومتی تشکیل دادند که برای کشور سودمند افتاد، حال آنکه سلطهٔ همین قوم بر خاور نزدیک مصیبت بار بود» (ویت.)

هلاکو با لقب *ایلخان* (وجه تسمیه سلسله ایلخانان) شروع به حکومت کرد و پایتخت خود را در مراغه، جنوب تبریز، قرار داد و دانشمندان را به آنجا فرا خواند. «از جمله، خواجه نصیرالدین طوسی، دانشمند معروف علم نجوم و هیئت، رصدخانه‌ای در این شهر ساخت. (ویت.) غازان خان مغول که مذهب بودایی داشت و از ۱۲۹۵ تا ۱۳۰۴ م. (۶۹۵ تا ۷۰۴ ق.) در تبریز حکومت کرد، احتمالا فقط تحت تأثیر دانشمند، ریاضیدان، متفکر، و فقیه شیعی، خواجه نصیرالدین طوسی، به اسلام گروید.

جانشین غازان خان، سلطان محمد خدابنده اولجایتو (۱۳۰۴–۱۳۱۶ م./ ۷۰۴–۷۱۶ ق.) که محراب گچبری شدهٔ زیبایی به نام او در مسجد جمعهٔ اصفهان وجود دارد، پایتخت خود را در شهر سلطانیه نزدیک قزوین قرار داد. وی عمیقاً خوی ایرانی گرفت و آشکارا به تشیع گروید و این گزینش نتایج مهمی بر معماری زمان به جا گذاشت: ساختمان چشمگیر مقبرهٔ او، چنانکه خواهیم دید، اولین بنای بزرگ در فلات ایران است که تماماً از کاشی هفت‌رنگ پوشیده شده است.

آشوبهایی که پس از مرگ اولجایتو بر پا شد به دست تیمور لنگ فرو نشست. تیمور لنگ در سال ۱۳۷۰ م. (۷۷۲ ق.) بلخ را تصرف کرد، ده سال بعد از رود جیحون عبور کرد، و در ۱۳۶۸ م. (۷۸۸ ق.) بر اصفهان و سال بعد بر تمامی خاک ایران چیره شد. در جریان این لشکرکشیها و فتوحات، قتل‌عامها و غارتها کرد و سپاهیانش منارها از سرهای بریده آدمیان بر پا کردند.

جانشینان تیمور، فرمانروایان سلسله تیموریان، مانند مغولان دیگر، بسرعت خوی ایرانی پذیرفتند. از جمله شاهرخ (۱۴۰۵-۱۴۴۷ م./۸۰۸-۸۵۱ ق.) هرات را پایتخت خویش قرار داد و آن را به مرکز فرهنگ والای ایرانی مبدل ساخت. این گرایش در عهد میرزا الغ‌بیگ (۱۴۰۵-۱۴۴۷ م./۸۰۸-۸۵۱ ق)، دانشمند نامدار و منجم بزرگ، نیز دنبال شد. وی هرات را به صورت «میعاد ادیبان و مرکز مکتبی در نقاشی و خوشنویسی درآورد که زیباترین مینیاتورهای کتاب *شاهنامه* فردوسی در آنجا تهیه شد.»

سرتاسر عصر تیموری شاهد شکوفایی فرهنگی خارق‌العاده‌ای است. هنر کاشیکاری در این عصر، در اصفهان و بویژه در مسجد کبود تبریز، به سطحی بینظیر رسید.

در این احوال، در غرب ایران، یا دقیقتر، در آذربایجان، اوزون حسن (حسن بلند قامت؛ ۱۴۵۳-۱۴۷۸ م./ ۸۵۷-۸۸۳ ق.)، خانزاده‌ای ترکمن از قبیله آق قویونلو (دارندگان گوسفند سفید)، قدرت را به دست گرفت و دولتی تشکیل داد که ارمنستان، ایران، و میان‌رودان را در بر می‌گرفت. وی در مسجد جمعه اصفهان اثری از حکومت خود، به صورت کتیبه‌ای حاوی شرح مرمت‌کاری‌ها و تزیینات انجام شده در مسجد به دستور وی، بر جای گذاشت.

در آستانه سدهٔ شانزدهم پدیده‌ای بس پر اهمیت برای تمدن ایرانی به وجود آمد: سلسله‌ای ملی تأسیس شد که نام صفویه به خود گرفت و سردودمان آن، شاه اسماعیل (۱۴۸۷-۱۵۲۴ م./ ۸۹۳-۹۳۱ ق.)، در ۱۵۰۲ م. (۹۰۸ ق.) در تبریز به تخت نشست. نام این سلسله منتسب به شیخ صفی‌الدین، درگذشته به سال ۱۳۳۴ م. (۷۳۵ ق.)، است «که در سرزمین خود و مرکز آن اردبیل، تصوف (شیعی) را رواج داد: وی از اولاد علی[۴] بود». (ویت.) باری، شاه اسماعیل شیعه را مذهب رسمی دولت ایران قرار داد. این شناسایی رسمی مذهب شیعه، نقطهٔ عطفی در تاریخ ایران شد، چرا که به مکتب امامت بُعدی سیاسی بخشید و گرایش اولجایتو را تأیید کرد و در نوزایی حقیقی ایران در عهد شاه عباس اول سهمی بر عهده گرفت.

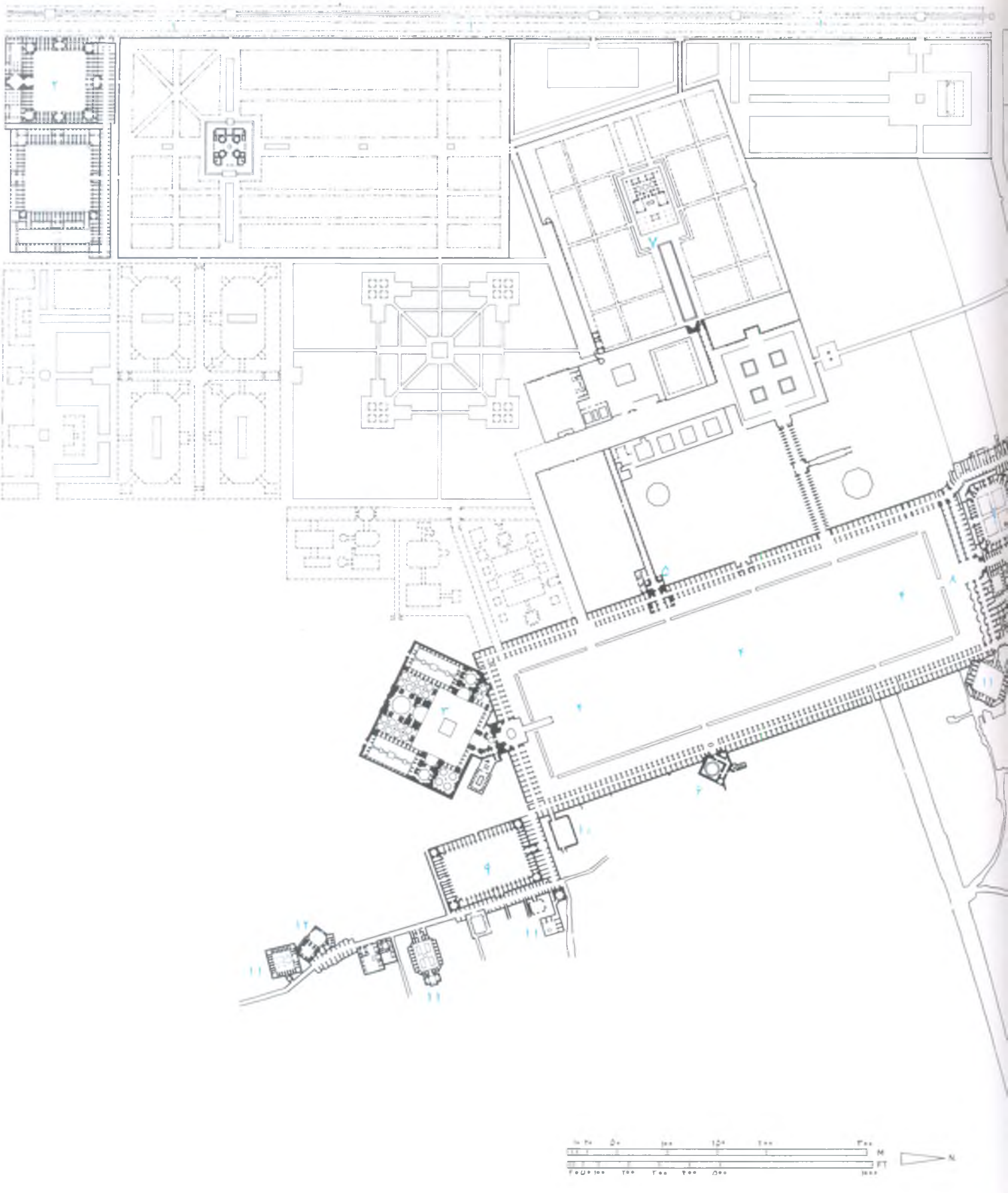
رسمیت یافتن «اسلام علوی» ما را به بررسی مسئله بغرنج شیعه اثنی‌عشری برمی‌انگیزد، که به قول سیدحسین نصر «نویسندگان اروپایی، به استثنای شماری اندک، از جمله دانشمند علامه هانری کربن، از آن غافل مانده‌اند» (*اسلام، دیدگاهها و واقعینها*)[۶]

---

6. *Islam, Perspectives et Réalités*

نقشهٔ شهر اصفهان در زمان صفویه. شهر کهنه با مسجد جمعه و بازار پیچ در پیچ آن در صفحهٔ سمت راست دیده می‌شود و شهر جدید، که در آخرین سالهای سلطنت شاه عباس اول و سپس به زمان جانشینانش بر پا شده، در صفحهٔ سمت چپ نشان داده شده است. مقیاس $\frac{1}{5000}$

۱. چهار باغ
۲. مدرسهٔ شاه سلطان حسین
۳. مسجد شاه [امام خمینی]
۴. میدان نقش جهان
۵. کاخ عالی‌قاپو
۶. مسجد شیخ لطف‌الله
۷. عمارت چهل ستون
۸. سر در بازار یا قیصریه
۹. کاروانسراها
۱۰. سراها
۱۱. مدرسه‌ها
۱۲. مسجدها
۱۳. بازار کهنه
۱۴. مقبرهٔ هارون ولایت
۱۵. منارهٔ مسجد علی
۱۶. محل قصر قدیم
۱۷. مسجد جمعه



شیعهٔ اثنی‌عشری، مذهب ایران

هرچند تشیع مذهب اکثریت قریب به اتفاق ایرانیان مسلمان است که دژ حقیقی مکتب اثنی‌عشری را تشکیل می‌دهند و هرچند «ایرانیان از همان آغاز به آرمان تشیع مهر ورزیدند» (نصر.)، همیشه چنین نبوده است. در طول سده‌های دهم و یازدهم، خراسان، گرچه به طور موقت، به مذهب تسنن گروید. و مجتهدان و فقیهان و دانشمندان ایرانی بسیاری در عهد سلجوقیان، بخصوص و از جمله غزالی، سنی بودند. از سویی دیگر، شاهان سلجوقی ایران خود را بسیار «سختکیش» نشان دادند و حتی نهاد بنیادی «مدرسه» را بنا نهادند که در آن سنت مذهبی اسلامی تدوین و منتقل می‌شود.

اختلاف بین تسنن و تشیع بر سر انتخاب جانشین پیامبر اسلام(ص) است. «هنگامی که پیامبر(ص) رسالت زمینی خود را به انجام رساند دو مکتب [یاد شده] به صورت واحدهای کامل جداگانه‌ای درآمده بودند (...) گروه کوچکی از مسلمانان بر آن شدند که نقش رهبری جامعه اسلامی باید در اهل بیت بماند و جانب علی(ع) داماد پیامبر و همسر فاطمه(س) را گرفتند. اینان را «هواداران» (به عربی: «شیعه») می‌گویند» (نصر.) نام شیعهٔ علی(ع) ــ یعنی یارانی که از علی(ع) پشتیبانی و پیروی کردند ــ عنوان جامعهٔ شیعی شد. بدین ترتیب مذهب تشیع یک شاخهٔ اقلیت از اسلام است.

«شیعیان بر آن شدند که جانشین پیامبر(ص) باید دارای ودیعه علم غیب او و مفسر دانش دین نیز باشد» (نصر.) در مقابل، مذهب تسنن معتقد است که پیامبر(ص) حلقه نبوت را بسته و آخرین شریعت را وضع کرده است (...) او خاتم‌الانبیاء است.» (هانری کربن)[۷]

از اینجاست که نقش امامان ظاهر می‌شود. از نظر شیعیان، نقش حمل علم غیب و تأویل دانش دین و قرآن به امامان سپرده شده است. کربن می‌نویسد «کلمه امام در اصطلاح اسلام شیعی مفهومی بس والا دارد» و این معنا را از معنای عمومی واژه، یعنی *پیشوا* و *راهنما*، و «آن که به هنگام نماز در جلو صف نمازگزاران قرار می‌گیرد،» بکلی جدا می‌کند. در واقع کلمهٔ امام در نزد شیعیان فقط به دوازده نفر اخلاف پیغمبر(ص) از علی(ع) به بعد اختصاص دارد.

اثنی‌عشری‌ها، چنانکه از نامشان پیداست، دارای دوازده امام هستند که به نوعی حلقه ولایت را تشکیل می‌دهند. «سلسله قدرتی که مأمور تفسیر کلام وحی و مستقیماً

۷. در متن فرانسه، خاتم به معنای انگشتری و مهر Sceau به کار رفته، بی‌آنکه اشاره‌ای به معنای صیغه اسم فاعل آن، یعنی ختم‌کننده و پایاندهنده، شده باشد.

صفحهٔ ۲۹

ایوان غربی مسجد جمعه: این بخش مانند ایوان جنوبی مجموعه‌ای فراهم از شیوه‌های معماری مسجد است. در سازهٔ گنبدوییها که ترکیبی از مثلثهای ب کروی است، که بر اساس پیوند ماهرا یکدیگر را متقابلاً قطع می‌کنند. به د شکوفایی نبوغ‌آمیز فن معماری آجری عهد سلجوقیان، دورهٔ ملک شاه (قرن ۱۲ باز می‌گردد. در مقابل، تزیینات آن ب تعمیر و تجدید شده و حتی قاب بندی آ تماماً در دورهٔ آخرین پادشاه صفوی، ش سلطان حسین (۱۶۹۴-۱۷۲۲ م./ ۱۱۰۶ ق.) ساخته شده، تغییر شکل اساس یافته است. این قاب‌بندی که با اشک هندسی و کتیبه‌های خط کوفی نقشپرداز شده، تاریخ ۱۷۰۱ م. (۱۱۱۳ ق.) را دارد. فراز این مجموعه، گلدسته، به صور غرفه‌های چوبی قرار دارد که از آنجا جم مؤمنان حاضر در حیاط مسجد را به نماز د می‌خوانند.

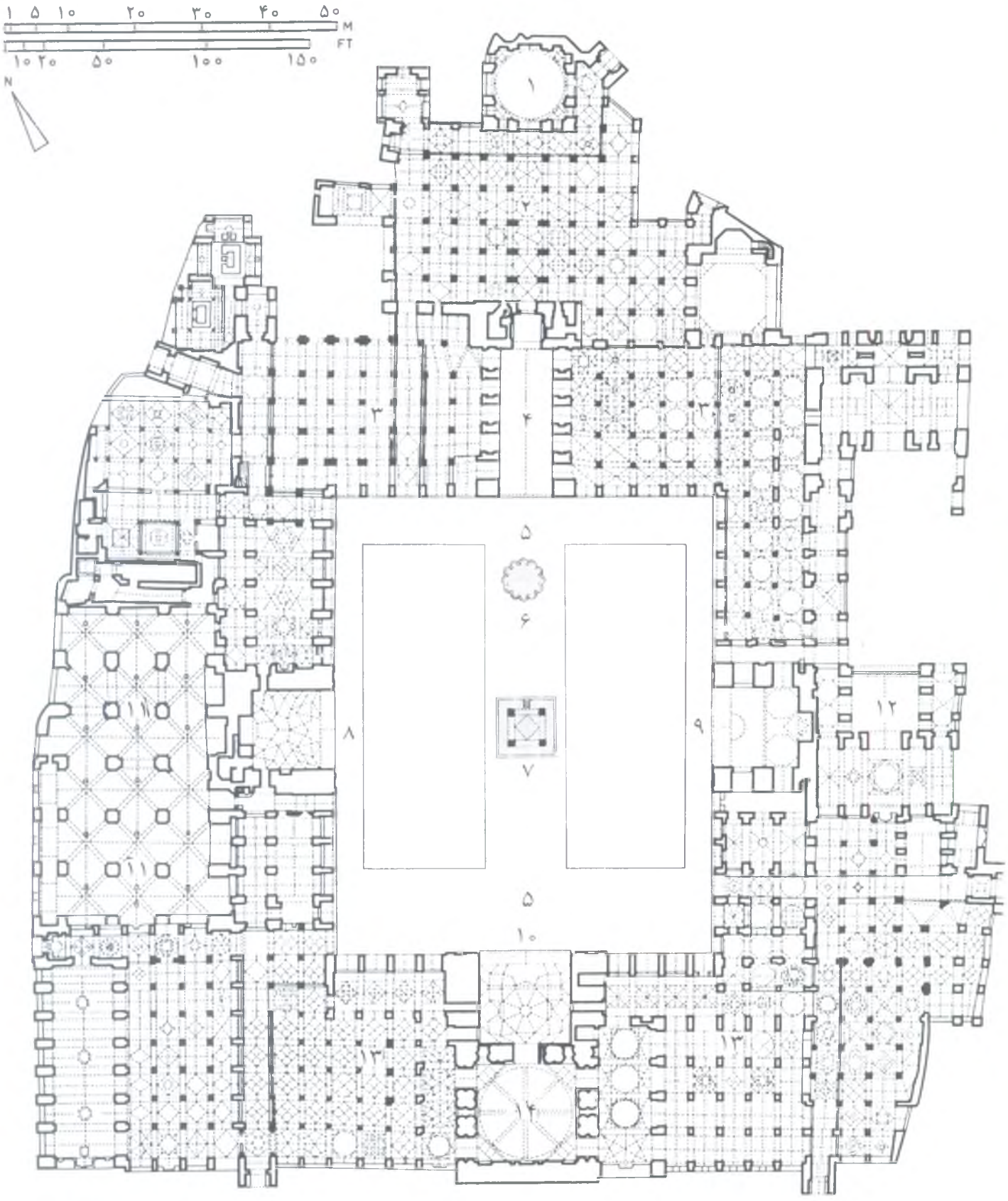
منشعب از پیغمبر (...) است. امام کسی است که «نور محمدی» را در خود حمل می‌کند.(...) این نور منشاءِ تمامی معارف نبوی است.(...) همان «کلام» است.(...) امامان واسطهٔ بین خدا و بشرند. قبور آنها و فرزندانشان، امامزاده‌ها، محل زیارت و مرکز زندگی و جوشش مذهبی است.(...) دوازده امام، دوازده برج فلکی یا منطقة البروج در منظومهٔ روحانی‌اند. در مرکز آنها، جایگاه خورشید، پیامبر(ص) قرار گرفته که نورش برجهای پیشگفته را منور می‌سازد.»

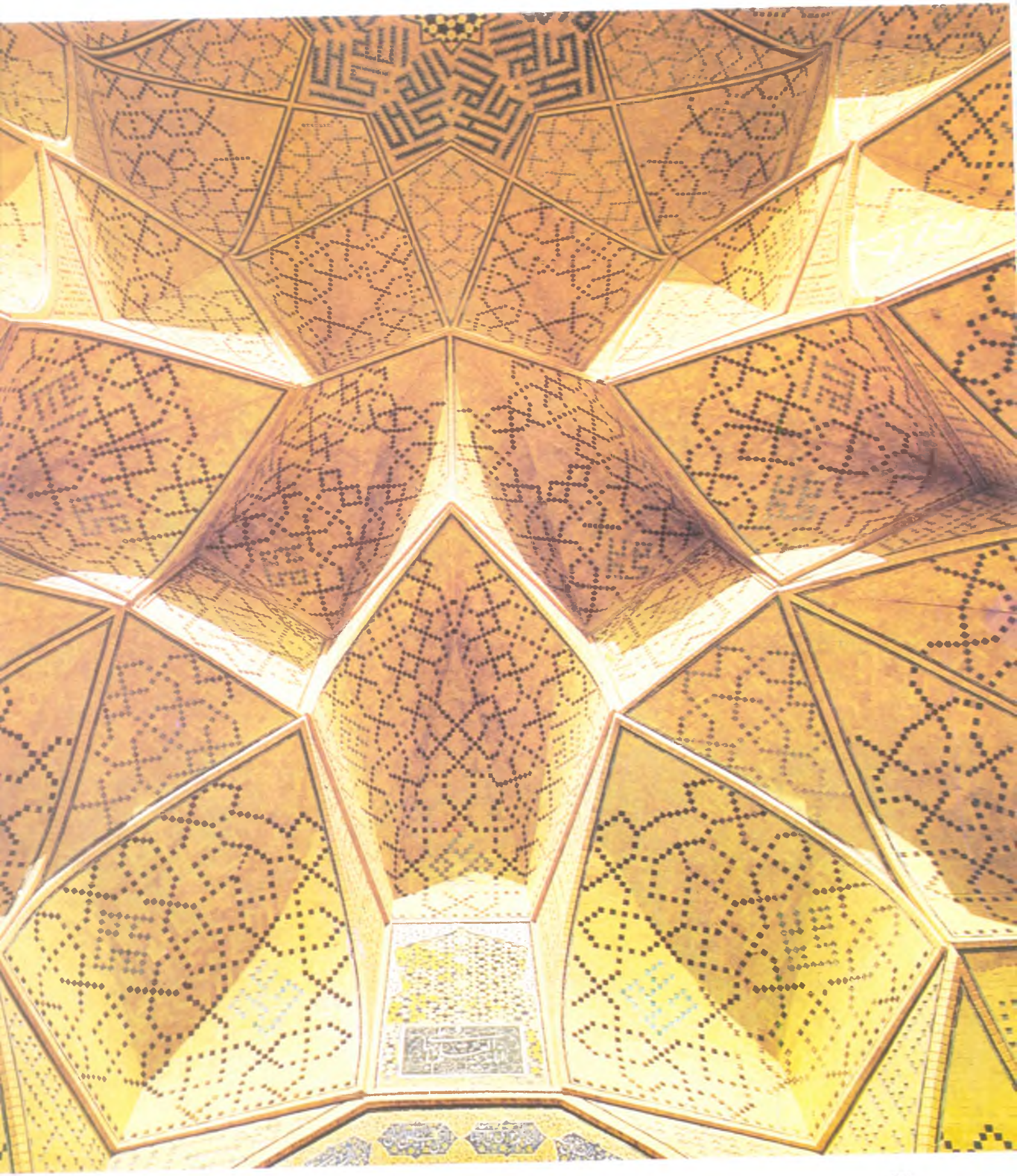
پس از علی(ع)، که خلافتش تنها پنج سال (۶۵۶-۶۶۱ م./ ۳۶-۴۱ ق.) بود و در پایتختش کوفه کشته شد، خط زنجیر امامان غالباً هدف آزار و ایذا بود. از جمله حسین(ع)، سومین امام، درسال ۶۱ هجری به‌شهادت رسید. از امام جعفر صادق(ع) امام ششم به‌بعد، که منصور خلیفه عباسی بر آن شد تا هرکسی راکه رسماً به عنوان جانشین پیغمبر(ص) برگزیده شود به قتل رساند، امامان ناگزیر غالباً زندگی مخفیانه در پیش گرفتند. هارون‌الرشید امام هفتم را به بغداد انتقال داد و در آنجا زندانی کرد. امام هشتم، علی ابن موسی‌الرضا(ع)، از طرف مأمون به مرو در خراسان دعوت شد، اما در تبعید توس، محلی که امروزه «مشهد» خوانده می‌شود، درگذشت[۸] و مقبره‌اش در این شهر مرکز مذهبی بزرگ ایران است. امام یازدهم زندگی مخفیانه‌ای را در سامره گذراند. و سرانجام امام دوازدهم، محمدالمهدی[عج]، آخرینِ امامان شیعه بود. او امام غایب است که «با مرگ پدر خود وارد دوران غیبت شد. از سال ۸۷۳ تا ۹۴۰ م. (۲۶۰-۳۲۹ ق.) دارای چهار نایب [نواب اربعه] بود که گهگاه بر آنها ظاهر می‌شد و به توسط آنها جامعه شیعه را اداره می‌کرد. این دوره را عصر غیبت صغرا می‌نامند. پس از آن دوران غیبت کبرا آغاز شد که هنوز هم ادامه دارد و از دیدگاه شیعیان در طول این دوره مهدی[عج]، با آنکه نامرئی است، زنده است.(...) پیش از آخرالزمان بر روی زمین ظاهر خواهد شد و عدل و انصاف به ارمغان خواهد آورد و صلح و آرامش را برقرار خواهد ساخت.» (نصر.)

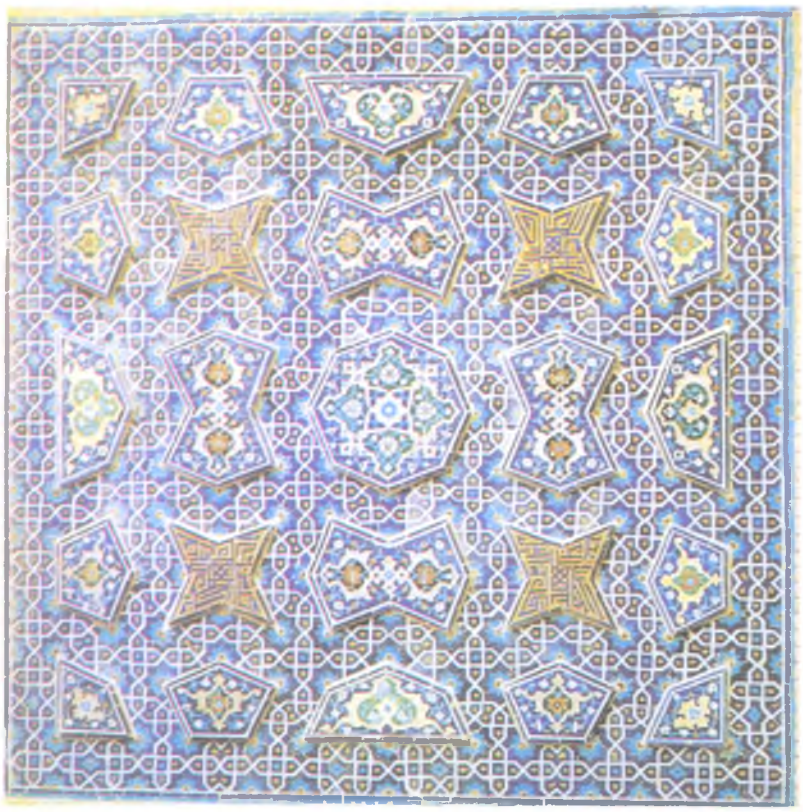
شیعیان از خدا می‌طلبند که فرج [رسیدن] مهدی[عج] موعود اثنی‌عشری، منجی و امام آخرالزمان، را شتاب بخشد.[۹] از این دیدگاه، بین فرج انتظاری مهدی[عج] و هبوط عیسی مسیح، که از طرف حواریون و رساله مکاشفه یوحنا بشارت داده شده، توازی و تشابهی وجود دارد.

نقشهٔ مسجد جمعه
مقیاس ۱/۸۰۰
۱. گنبد شمالی یا گنبد خاکی (۸)
۲. شبستان چهلستون محوری
۳. شبستان چهلستون جانبی
۴. ایوان شمالی (صفهٔ درویش)
۵. صحن مرکزی
۶. حوض چند ضلعی
۷. سنگاب (جایگاه وضو گرفتن)
۸. ایوان غربی (صفهٔ استاد)
۹. ایوان شرقی (صفهٔ شاگرد)
۱۰. ایوان جنوبی (صفهٔ صاحب)
۱۱. شبستان زمستانی
۱۲. مدرسه
۱۳. شبستانهای چهلستون جنوبی
۱۴. گنبد جنوبی یا نمازخانه (۱۰۷۲)

۸. از آنجا که اختلاف بین روایت نویسنده و واقعیت تاریخی بر شیعیان آشکار و مشهور است، ضرورتی به تصحیح آن نمی‌بیند. زیرا، این واقعه از سر فصلهای عمده تشیع شمرده می‌شود.
۹. عبارت استدعایی عجل‌الله تعالی فرجه الشریف.


۱ ۵ ۱۰ ۲۰ ۳۰ ۴۰ ۵۰
M
FT
۱۰ ۲۰ ۵۰ ۱۰۰ ۱۵۰
N
۱
۲
۳
۴
۵
۶
۷
۸
۹
۱۰
۱۱
۱۲
۱۳
۱۴





«این گروه کامل و این منظومه دوازده امامی، پیشوایان و راهنمایان روحانی شیعیانند؛ هم گنجینه و هم گنجینه‌داران وحی الهی‌اند و در نتیجه راهنمایان درک و فهم معنای حقیقی وحی‌اند، یعنی کار تأویل وحی را بر عهده دارند که عبارت است از فهمیدن و فهماندن معناهای مضمر، معناهای «مکتوم» و خفی شده در زیر ظاهر خارجی کلامی» (هانری کربن).

باری شیعه اثنی‌عشری مذهبی است که در طول تاریخ و از آغاز غالباً مورد ایذا و تعقیب قرار گرفته و شهدای بیشماری داده است. تشیع بدین ترتیب بالیده شد و در خفا به بیان و ابلاغ پرداخت. خود امامان نیز لزوم پنهانکاری را تأیید کردند. رعایت نظم اختفا و تقیه نیز از همینجا سرچشمه می‌گیرد. مذهب تسنن که در این احوال سلطه حاکمیت را در اختیار داشت، سختگیرانه و از سر کین، شیعیان را تعقیب می‌کرد. و این کیفیت، توجیه کننده رمزآمیز بودن «تبلیغ» مذهب اثنی‌عشری و جنبهٔ باطنی تعلیمات آن است. زیرا مکتب شیعه اثنی‌عشری «معرفت» و «حکمت عرفانی»[10] اسلام شمرده می‌شود.

مجموعه الهیات شیعه به کمک سلسله‌ای از عرفا و فیلسوفان ایرانی، که هرچند در غرب ناشناخته‌اند در سرزمین خود از نفوذ و تأثیری ژرف برخوردارند، بسط یافت. آثار این فیلسوفان عمدتاً به همت هانری کربن، از طریق ترجمه‌ها و تفسیرهای بسیار ارزشمند از نظر فهم و درک روح دینی ایرانی، به ما [جامعه غربی] شناسانده شده است. معنویت والای این متألهین (یا به قول هانری کربن «حکمای الهی» théosophes، در. قیاس با ریشه یونانی واژه به معنای «خرد خداوندی» و در ارتباط با نظریه‌های اشراق که بر طبق آنها شناخت همان عرفان است)، بخشی بر پایه سنتهای بازمانده از امامان و بخشی دیگر، سرچشمه یافته از آثار فیلسوفان اشراقی، مانند سهروردی (۱۱۵۵–۱۱۹۱ م./ ۵۵۰–۵۸۷ ق.)، است که فعالیتش سالهای دراز در اصفهان تمرکز داشت و بر آن بود که اندیشه مزدایی پیش از اسلامی را زنده کند.

در پایان این بررسی، به هنگام مطالعهٔ نمادهای بناهای تاریخی، در چندین مورد به شرح آثار سهروردی، که هانری کربن ترجمه و معرفی کرده است، و نیز آثار مؤلفان دیگری که کربن از آنها با عنوان «افلاطونیان ایران» یاد می‌کند خواهیم پرداخت. زیرا آثار اینان بر معنای نهانی و سری بناهای مذهبی ایران پرتوی کاملاً نو می‌افکند.

10. Gnose

صفحهٔ ۳۲

ویژگی سازهٔ ایوان غربی مسجد جمعه کندوییهای بزرگی است که بعداً نگاره‌های مقرنس‌کاری معماری اسلامی از آن متشق شد. شکل کلی آن به سدهٔ دوازدهم م. برمی‌گردد و تزیینات سادهٔ آن، با آنکه بارها تعمیر شده صورت اصلی خود را از دست نداده است: چیدن آجرهای لعابدار در میان آجرهای سادهٔ بی‌رنگ، ویژگی تزیین عصر سلجوقی و مغول بین سده‌های ۱۲ م. و ۱۴ م. (۶ و ۸ ق.) است. در عوض، تزیینات مفصل ترنج مرکزی، در پایین تصویر، مانند گلمیخ فوقانی، یادآور سبک شاه سلطان حسین (آغاز سدهٔ ۱۸) است.

صفحهٔ ۳۳

سه جزء از ایوان جنوبی مسجد جمعه. در سمت چپ دو قاب تزیینی مربع از جنس کاشی که تاریخ ندارد ولی به نظر می‌آید مربوط به سدهٔ ۱۵ م. باشد. اولی بخصوص با عناصر تزیینی برجسته دارای تکنیکی است که بعداً به ندرت به کار رفته است. میلهٔ مناره با نوشته‌های کوفی نقشبردازی شده با آجرهای لعابدار، و به خط درشت با مضمون کلمهٔ «الله» احتمالاً از دورهٔ یکی از آخرین فرمانروایان تیموری، اوزون حسن است که بین سالهای ۱۴۵۳ تا ۱۴۷۸ م. (۸۵۷ تا ۸۸۳ ق.) سلطنت می‌کرد.

از طرفی، این سنت معنوی، به هنگام نوزایی دورهٔ صفوی، رونق درخشانی می‌یابد و جریان فکری اصیلی در پدیده‌ای که مکتب اصفهان نامیده شد ایجاد می‌کند. همین اندیشمندان بودند که بر سازه‌ها و تزیینات معماری مذهبی اصفهان تأثیر گذاشتند و به هر جزئی از بنا محتوایی ژرف از نمادها بخشیدند، به گونه‌ای که سیمای مسجد ایرانی به معنای کامل دگرگون شد. به این دلیل است که خاموش ماندن در مورد این جریان مذهبی یگانه و جانبخش که شیعه اثنی‌عشری باشد، و ایران به کمک آن در متن جامعه اسلامی جایگاهی جداگانه در حوزه اندیشه و هنر برای خود به دست آورده است، بر ما ناممکن است.

عصر طلایی صفویه

از زمان شاه اسماعیل جامعه ایران قدم به دوره‌ای از عظمت گذاشت که دو قرن به درازا کشید. این پادشاه نخست در تبریز جایگزین شد و سپس، در اواخر سلطنت، قزوین را به پایتختی برگزید. در غرب قلمرو خویش با شاهان عثمانی و در شمال شرقی با ازبکها وارد جنگ شد. «در سال ۱۵۰۸ م. (۹۱۴ ق.) وی بر قلمرو بزرگی که از بغداد تا ارمنستان و از حوضه فرات علیا تا خراسان گسترده شده بود فرمانروایی داشت.» (ویت.)

جانشین شاه اسماعیل، شاه تهماسب، که بیش از نیم قرن (۱۵۲۴ تا ۱۵۷۶ م./ ۹۳۱ تا ۹۸۴ ق.) سلطنت کرد، همواره با همسایگانش در جنگ بود و حتی بغداد را هم از دست داد. پس از یک دورهٔ میانی و ظهور کوتاه مدت شاه اسماعیل دوم بر تخت سلطنت ایران، نوبت به شاه عباس اول رسید که یکی از شکوهمندترین دوره‌ها را در تاریخ کشور خویش پدید آورد. دوران فرمانروایی او که بیش از چهار دهه (۱۵۸۷ تا ۱۶۲۹ م./ ۹۹۶ تا ۱۰۳۹ ق.) به درازا کشید در آغاز با شرایطی نامساعد همراه بود. شاه عباس «در مدت ده سال مناطق هرات و مشهد را از دست داد. اما نه فقط به باز پس گرفتن آنها راضی نشد بلکه دامنه متصرفات خود را تا بلخ گسترش داد و، در جانب جنوبی، لارستان و جزایر خلیج‌فارس را تسخیر کرد.» (ویت.) سپس در ۱۶۰۲ م. (۱۰۱۱ ق.) به‌ترکها حمله برد وآذربایجان وگرجستان ومیان‌رودان را به‌تصرف درآورد.

اما گذشته از سیاست بین‌المللی که پویایی خارق العاده‌ای داشت (هیئتی به دربارهای اروپایی مسکو، پراگ، والادولید[۱۱]، لیسبن، و پاپ در رم گسیل داشت)،

۱۱. Valladolid، پایتخت کاستیل قدیم، در شمال غربی اسپانیا.

عمدتاً موضوع تجدد هنری این دوره است که نشان از درخشش و رونق فرمانروایی شاه عباس دارد.

شاه عباس اول بهتر از همهٔ اخلاف خود توانست، رونقی افسانه‌ای به هنر ببخشد: همه اشکال و انواع بیان، از معماری گرفته تا مینیاتورسازی و قالیبافی، دارای «سلیقه و حسی ایرانی» شدند که هم یگانه و هم اصیل بود. شاه عباس با انتخاب اصفهان به پایتختی، به افتخار و پیروزی دوران شاهی خویش، این شهر را به صورت مرکزی فرهنگی درآورد که مسافران غربی را خیره و مسحور زیباییهای افسانه‌ای خویش می‌ساخت. در واقع شهر آکنده از بناهای رنگارنگی بود که هر یک باشکوهتر و ستودنی‌تر از دیگری می‌نمود. در برابر محلهٔ کاخهای شاهی، میدانی عظیم برای برگزاری جشنها و مسابقه‌های چوگان و داد و ستد بازار، به نام میدان شاه، ساخته شد. در کنار این میدان، نخست مسجدی ویژهٔ نمازگزاری شخص شاه به نام مسجد شیخ لطف‌الله بر پا گشت که ساختمان شگفت‌انگیز و ستودنی مسجد شاه [امام] را در جنوب میدان به دنبال داشت. این مسجد برای بزرگداشت امام دوازدهم و غایب، مهدی منجی[عج]، ساخته شد. در انتهای دیگر این میدان عظیم که بیش از پانصد متر طول دارد، بازار وسیعی بر پا گشت که ورودی آن را دروازه‌ای بزرگ و خوش‌ساخت تشکیل می‌دهد، همان سر در قیصریه که همزمان با مسجد شاه ساخته شد.

سرانجام، شاه عباس معابر و جاده‌ها کشید، به امر باغسازی و باغ‌آرایی نظم و نسق داد، و کلاه‌فرنگی‌های سلطنتی پدید آورد که این‌جا و آن‌جا را به سرسبزی زینت داد. یک شبکه آبیاری مرکب از آبگیرها و کانالها [(«مادی»ها)] ترتیب داد و پلی بزرگ به طول سیصد متر بر زاینده‌رود بست که آب را از طریق سی و سه دهانه بزرگ و زیبا، در چشم‌انداز خیابانی باشکوه و هزار و ششصد متری به نام چهار باغ، عبور می‌داد. این خیابان که در حکم شانزه‌لیزه اصفهان است بعد از پل، به باغ متعلق به کاخ، واقع در ساحل راست رودخانه، که هزار جریب نامیده می‌شود، می‌رسد.

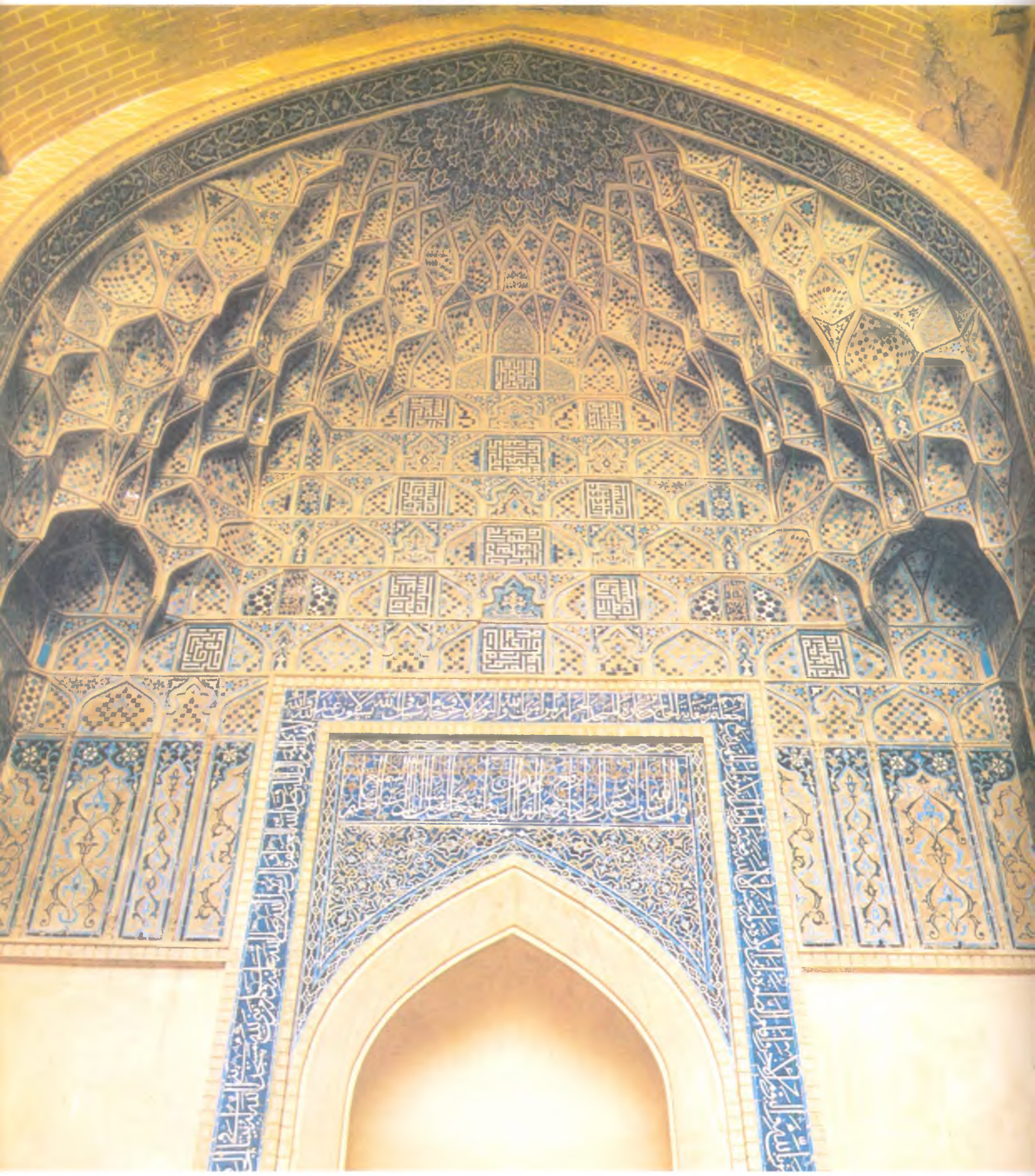
شاه عباس شوق آن داشت که در میان شکوه و عظمت و زیبایی بسر برد و بر همین اساس نیز سلطنت کرد و به کشور خود ابعاد و اهمیتی در خور سنجش با درخشانترین دوره‌های تاریخی پیش از اسلامی بخشید.

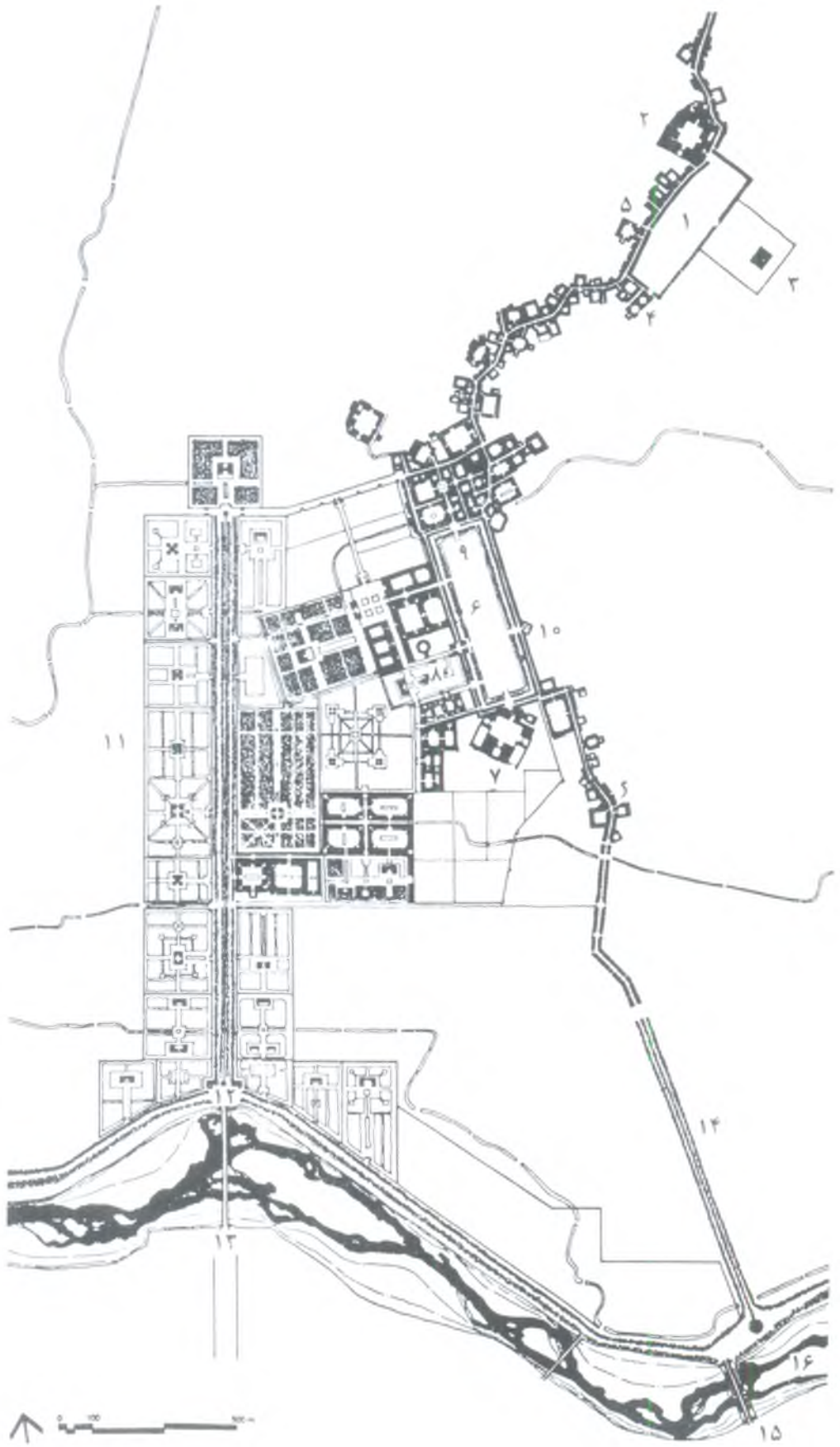
صفحهٔ ۳۶

ایوان جنوبی مسجد جمعه. این اثر به تنهایی تمامی تاریخچهٔ ساخت مسجد را در بر دارد. در واقع هر چند سازهٔ اخص بنا، با فرورفتگی پوشیده از گنبدوبیهای بزرگ به شکل مثلثهای کروی و کم تزیین آن به دورهٔ سلجوقی (سدهٔ ۱۲ م.) برمی‌گردد، تقریباً تمامی تزیینات آن بارها، چه در زمان تیموریان و چه صفویان و حتی در سدهٔ ۲۰ م. تعمیر و تکمیل شده است. تناسبهای پهن و کوتاه قاب بندی ایوان و مناره‌های باریک آن بخوبی خبر از اصلی بسیار قدیمتر از تزیینات مفصل نمای رو به صحن می‌دهد، که تقریباً در مورد نگاره‌های تزیینی به تمامی مربوط به دورهٔ اوزون حسن و در مورد کتیبه‌های آیات چهل و هشتمین سورهٔ قرآن مجید، مربوط به شاه تهماسب است.

صفحهٔ ۳۸

قاب کاشی تزیینی داخل ایوان جنوبی: این گلدان که شاخه‌های مو به صورت موزاییک با ظرافت و اطمینان فنی خارق‌العاده‌ای از آن به اطراف فوران کرده از نظر سبک کار و رنگ‌پردازی با نقش تزیینی ورودی درب امام ساختهٔ (۱۴۵۳ م./ ۸۵۷ ق.) تشابه و نزدیکی دارد. نگارهٔ گلدان که در دورهٔ صفوی غالباً به کار برده شده است در هنر فاخر قالیبافی این دوره نیز دیده می‌شود.





نقشهٔ شهر اصفهان: بازسازی شده به وسیلهٔ نادر اردلان و لالهٔ بختیار؛ این نقشه تمامی کارهایی را که شاهان صفوی در پایتخت خود انجام داده‌اند نشان می‌دهد.

۱. میدان قدیم
۲. مسجد جمعه
۳. قصر قدیم
۴. مسجد علی
۵. بازار
۶. میدان شاه
۷. مسجد شاه
۸. عمارت عالی قاپو
۱۰. ورودی بازار یا سر در قیصریه
۱۱. باغهای وزرا
۱۲. خیابان چهارباغ
۱۳. پل اللهوردی خان
۱۴. چهار باغ خواجو
۱۵. پل خواجو
۱۶. رودخانهٔ زاینده رود

ایجاد اصفهان نوین

هنگامی که شاه عباس اول در ۱۵۹۸ م. (۱۰۰۷ ق.) ــ یعنی در ۲۷ سالگی، ده سال پس از به دست گرفتن قدرت ــ تصمیم به انتقال پایتخت از قزوین به اصفهان گرفت، بی‌گمان از کارهایی که می‌خواست انجام دهد تصوری دقیق در سر داشت. خواهیم دید که شاه عباس، به عنوان یک مسلمان شیعه اثنی‌عشری مؤمن، می‌خواست شهر خود را بر اساس تصویر شهرهای بهشت، که چه در قرآن و چه در متون حکمای عارف ایرانی ذکر شده است، بنا کند.

به این منظور، شهر را با در نظر داشتن بناهای مهم موجود در آن به تمامی تغییر شکل داد. در واقع آنچه برای وی اهمیت داشت عمدتاً سازهٔ بزرگ مسجد جمعه بود که نخستین مرکز شهر را تشکیل می‌داد و در جنوب آن، در حاشیه شرقی راهرو بازار، میدانی از گذشته وجود داشت به نام *میدان قدیم* [کهنه] که همچنان در مشرق آن کاخی قدیمی از دوران شکوه سلجوقیان اصفهان بر پا بود.

اما بازار، به صورت راهرویی سرپوشیده، در کنار تعداد زیادی کاروانسرا و مدرسه و مساجد محلی، در حکم معابری داخلی است که در هزارتویی درهم و برهم در یکدیگر تداخل می‌کنند و به شکلی کاملاً بیقاعده و آزاد، مارپیچ‌وار، پیش می‌روند. شاه عباس وجود این جریان رو به جنوب غربی را محترم شمرد، اما ساخته‌های خود را مستقیماً به آن پیوند زد. در واقع انتهای جنوبی بازار قدیم به زاویه شمال شرقی میدان شاه ختم می‌شد که شاه عباس آنجا را وسعت بخشید و میدانی به نام نقش جهان در آنجا ساخت، که ظاهراً او را مجبور کرد بدین منظور بخشی از بافت شهری غیر فعالتر را، که در قسمت جنوبی شهر متمرکز بود، فدا کند.

هرچند می‌دانیم که جهت ساختمان مسجدها، بنا بر الزام آیینی، باید به گونه‌ای باشد که محراب همواره به جانب کعبه یا قبله قرار گیرد، دلایلی که جهت ساخت میدان شاه را تعیین کرده فقط وجود ساخت قدیمی این میدان بوده است. با این حال، می‌توان تصور کرد که احتمالاً شاه عباس، پیش از شروع ساختمان مسجد شاه، پیشبینی کرده بوده که میدان شاه در سمت جنوب، به پلی قدیمی از زمان تیموریان که در محل کنونی پل خواجو قرار داشته، متصل می‌شود.

چنین احتمالی ناممکن نیست زیرا معبری وجود دارد که دقیقاً در محوری به موازات محور میدان به جانب پُل ساخته شده و چهار باغ خواجو نامیده می‌شود. اما

فحهٔ ۳۹

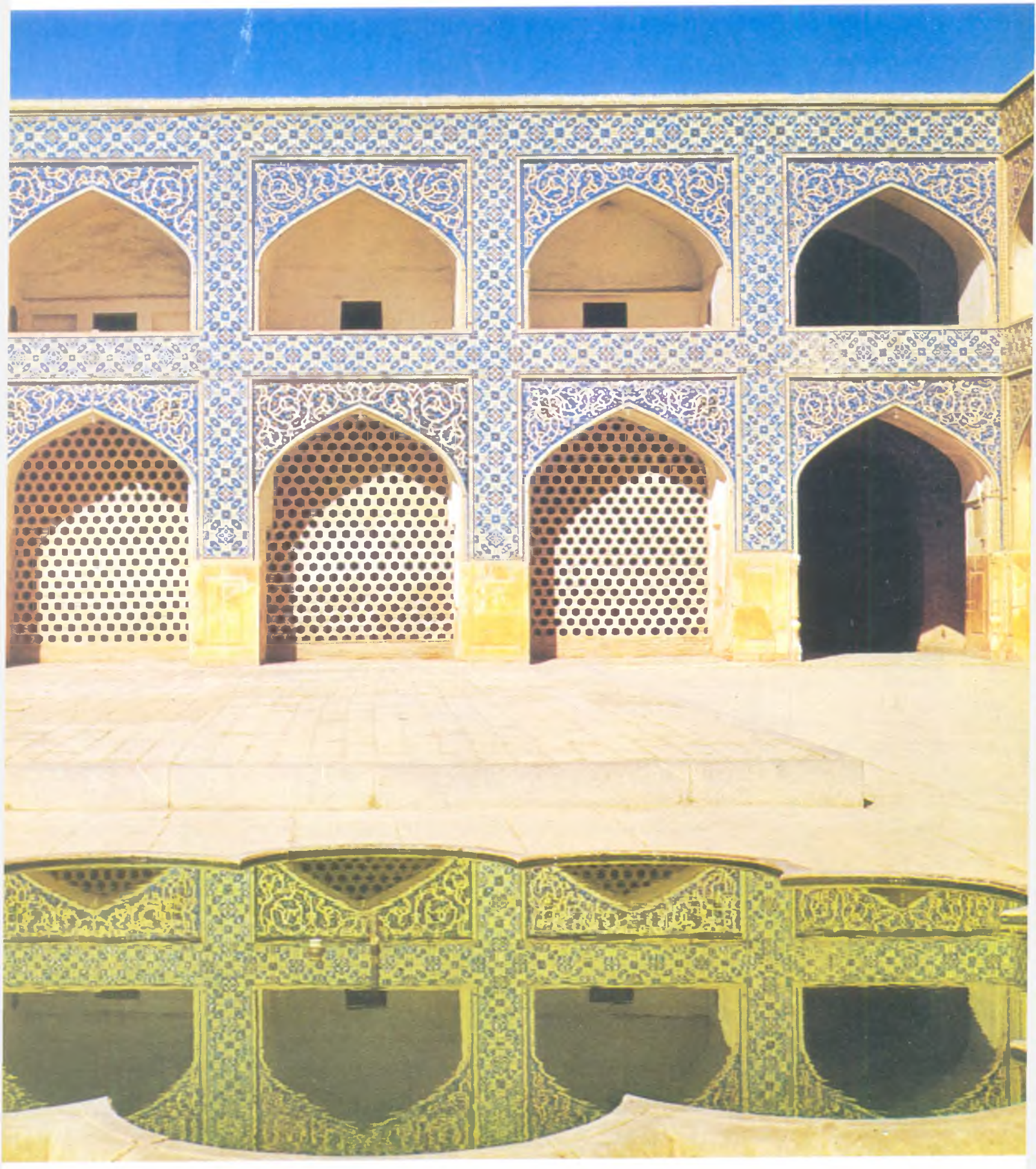
ر جنوبی مدرسه که در سال ۷۶۸ ق.
۱۳۶۶ م.) در جانب شرقی مسجد جمعه
خته شده است. دیواره‌ای که محراب را
میان گرفته از تزیینات فراوان مقرنس و
نش کاشی و آجر رنگ طبیعی برخوردار
ت. رنگها در این قسمت سادگی بسیار
د. در این بخش از بنا که در آغاز عصر
ول و اندکی پیش از هجوم تیمور لنگ،
خته شده از فنون ساختمانی سلجوقی
فاده شده، ضمن آنکه گنبدیهای بزرگ
دهٔ ۱۲ (صفحات ۲۹ و ۳۲) به نحوی
چک شده است.

فحهٔ ۴۲

صویر طاقگان دو طبقه دور تا دور حیاط
سجد در حوضی چند پهلو. تزیینات
شیکاری این نما مربوط به سدهٔ ۱۵ م. (۹
) است هر چند که در طول زمان و بویژه
اواخر دورهٔ صفوی تعمیراتی در آن
ورت گرفته است.

فحهٔ ۴۳

زئی از تزیینات ترومبهٔ بالای در که در
مت چپ تصویر بعدی مشاهده می‌شود.
ن تزیین بسیار زیبای عصر تیموری با تاریخ
۸۵ ق. (۱۴۴۷ م.) کار سید محمود است.
ر زیر ردیف خطوط کتیبه که با حروف بلند
شته شده، حاشیهٔ گلداری شبیه نقش
سلیمی وجود دارد که به طور پراکنده دارای
سهای مشبک است. این تزیین نمونه
رجسته‌ای از کاشیکاری عصر تیموری
ت.



خود پل خواجو در نیمه سدهٔ هفدهم به وسیله شاه عباس دوم ساخته شده است. پس بخوبی چنین استنباط می‌شود که جهت میدان نقش جهان، در آغاز کار، به عنوان جهت اصلی و الگویی تمامی مجموعه برگزیده شده است. به هر حال به هنگام آغاز ساختمان مسجد شیخ لطف‌الله در سال ۱۶۰۲ م. (۱۰۱۱ ق.)، یعنی تنها چهار سال پس از انتخاب اصفهان به پایتختی، جهت میدان شاه تعیین شده بود. و این امر، بویژه به دلیل ساختمان رو به روی مسجد شیخ لطف‌الله، یعنی کاخ عالی‌قاپو، صورت گرفته است. اصل این بنا به دورهٔ تیموری می‌رسد و شاه تهماسب (۱۵۳۴-۱۵۷۶ م./ ۹۳۱-۹۸۴ ق.)، پیش از آنکه شاه عباس بدان توسعه بخشد، در آنجا اقامت گزیده بود.

البته، زمانی که شاه عباس بزرگ کار ساختمان نخستین محور شهر دردست نوسازی را پیش می‌برد، همزمان، تصمیم به احداث دومین خیابان، یعنی همان چهار باغ باشکوه مورد بحث، را گرفته بود. در واقع پل سی وسه پل یا اللهوردی خان (به نام یک سردار شاه عباس) نیز در ۱۶۰۲م. (۱۰۱۱ ق.)، سال ساخت مسجد شیخ لطف‌الله، بنا شد.

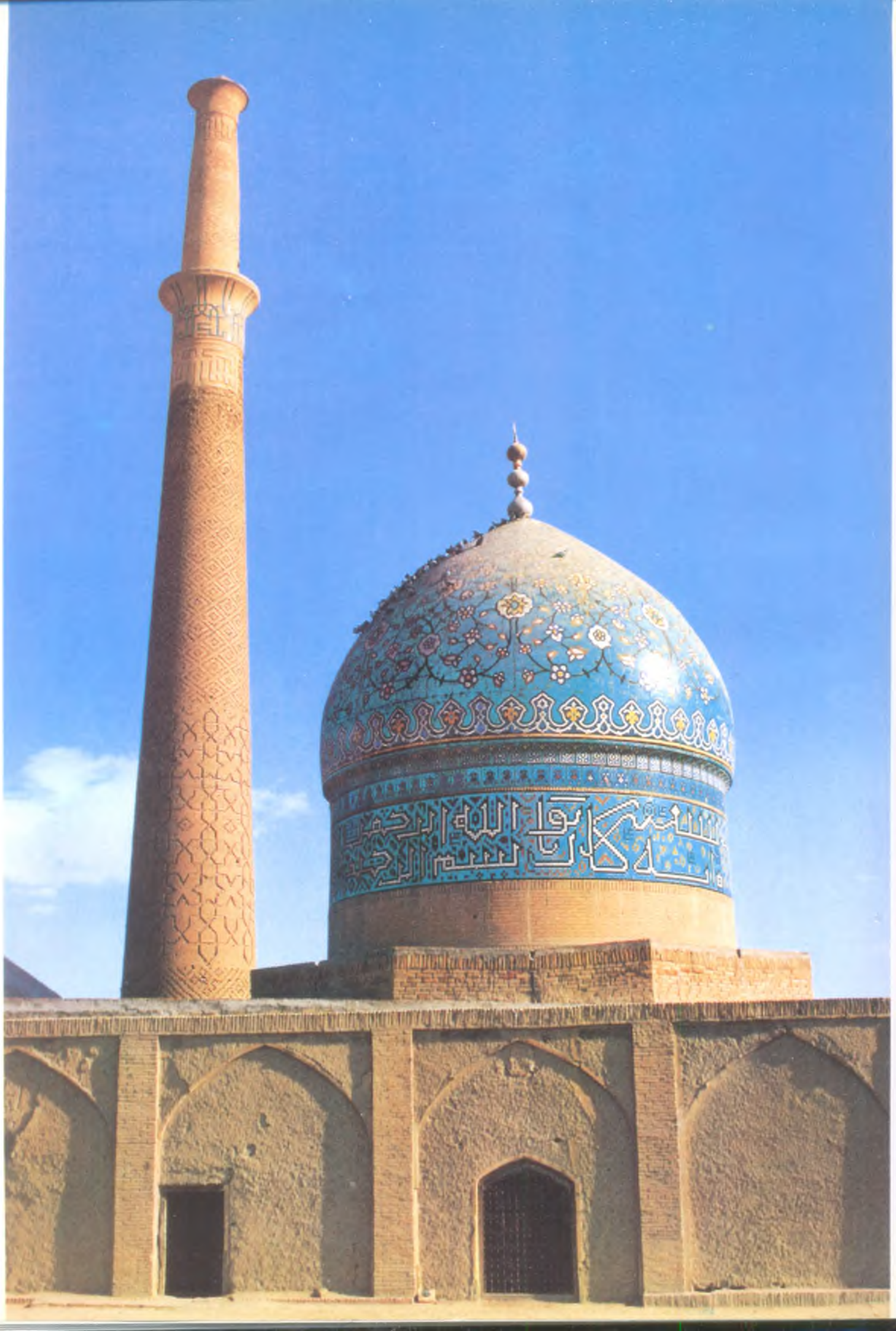
وجه تسمیه خیابان چهار باغ، که در آن سوی پل به عمارت هزار جریب منتهی می‌شود، این است که در تمام طول، و در دو انتهای خود، دارای یک رشته باغهای معمول ایران است که محصور به دیوارند و خود خیابان نیز به وسیله نهرهای عمودی و یک بخش آبنماها در وسط، به چهار قسمت تقسیم می‌شود. اینها باغهایی است که در تزیینات برخی قالیها نشان داده می‌شود.

یادآوری کنیم که این باغها، که در فارسی پردیس هم گفته می‌شوند، پیشینه در سنتهای پیش از اسلامی ایران مزدایی دارند. آیا می‌توان استنباط کرد که وجود آنها در خانه‌های ساسانی میان‌رودان ــ مثلاً در تیسفون ــ بر مردمان عرب که همواره با سرزمینهای آبخور فرات در تماس بوده‌اند تأثیر گذاشته و این تأثیر در تجسم بهشت اسلامی بازتاب یافته است؟ این فرض نامحتمل نیست (خواهیم دید که در سورهٔ ۵۵ قرآن مجید سخن از چهار باغ بهشت رفته و این تصویر اهمیتی بسزا در دیدگاه معادی شیعیان دارد). البته این فرضیه نیازمند مطالعات ژرفی است که در چارچوب این بررسی نمی‌گنجد.

آشکار است که برنامهٔ بازسازی شهر اصفهان، طرحی بسیار بزرگ بود که شاه عباس اجرا کرد. نقشهٔ اصفهان صفوی (ص‌ص ۲۶-۲۷) بروشنی تفاوت بین اصفهان قدیم و کوچه پسکوچه‌های پیچ در پیچ عمدتاً بازمانده از عهد سلجوقی را با اصفهان نو شاه‌عباسی نشان می‌دهد که چگونه براساس طرح شهرسازی دقیق و سلطه‌گرانه و

صفحهٔ ۴۵

منارهٔ علی از آثار سدهٔ ۱۲ م. (۶ ق.) یکی ا
نمونه‌های مشخص معماری عصر سلجوق
است. ویژگی تزیینات این دوره کاربرد اندک
آجر لعابدار رنگی با نگاره‌های هندسی است
که در این دورهٔ مهم معماری اسلامی در هم
جا دیده می‌شود. طبقهٔ سوم یا آخرین طب
این مناره که امروز ۴۸ متر ارتفاع دارد، از بی
رفته است. بنابراین منارهٔ علی در آغا
ارتفاعی بسیار بیشتر از ۵۰ متر داشته است
سطح فوقانی آن نیز اخیراً به طور کامل تعم
شده است. در نزدیکی مناره، گنبد و گر
گنبد مقبرهٔ هارون ولایت از بناهای سدهٔ ۶
م. (۱۰ ق.) دیده می‌شود که البته ارتباطی
منارهٔ علی ندارد. این مقبره در ۱۵۲۱
(۹۲۸ ق.) در آغاز سلطنت سلسلهٔ صفوی
زمان سلطنت شاه اسماعیل ساخته شد
است. این گنبد با اندازه‌ای که اندکی
تناسب خارج شده روی گریوی بلند و مز
به نگاره‌های بزرگ خط کوفی نقشپردازی
شده قرار گرفته و زمینهٔ کبود تیرهٔ آن با
عناصر گل و گیاه که به وسیلهٔ اسلیمیها
اندکی خشک به هم پیوسته‌اند تزیین شد
است. این پوشش کاشی در جریا
تعمیرهای مختلف تغییرات بسیار به خو
دیده است. ظرافت گلویی گنبد که اتصا
بین گریو و کاسهٔ گنبد را تشکیل می‌دهد
خور ملاحظه است.



چشم‌اندازی با خطوط مستقیم ساخته شده و گویی می‌خواهد از پایتخت ایران نمادی از عظمت و بهشتی حقیقی بر روی زمین بسازد. از مقایسه این دو، تفاوت ذوقی و ادراکی بین معماری سنتی و شهرسازی خلق الساعه در بخش قدیمی، و حالت آگاهانه و دقیق در بخش نوین شهر آشکارا به چشم می‌خورد.

چنین بود شهر اصفهان در عصر طلایی شاه عباس بزرگ و بازسازی آن در طلوع سدهٔ هفدهم م. که، بر اساس گفتهٔ مسافران غربی آن زمان، تا حدود ششصد هزار نفر جمعیت داشته است. اصفهان این دوره تلفیقی بود ماهرانه از ابتکارات صناعی و طرحهای عظیم پادشاهی شیفتهٔ زیبایی، با داده‌های موجود شهر. جنبش نوزایی صفوی، با ایجاد اصفهان نوین، با ظاهری آکنده از بناهای پوشیده از کاشیهای لعابی هفت‌رنگ، در واقع لحظه‌ای خارق‌العاده از تاریخ تمدن را تشکیل می‌دهد که به ایران امکان داد شیواترین نتایج برخاسته از علوم الاهی فیلسوفان و عارفان مکتب شیعه اثنی‌عشری را تجسم بخشد. بررسی ما در فصلهای آینده در پی نشان دادن همین موضوع است.

فصل ۲
شهرسازی ایران

نخستین برخورد با شهر

هنگامی که پس از پشت سر گذاشتن بیابانهای وسیع، در حاشیه رشته‌های کوهستانهایی که سایه‌هاشان تا بینهایت بر افق افتاده است، به اصفهان نزدیک می‌شویم، در برابر خود قیفی بزرگ را می‌بینیم که شهر در ته آن غنوده است. آنچه در وهلهٔ نخست به چشم می‌خورد تضاد بین محیط صخره‌ای و شنی است: حوضه‌ای که شهر در آن گسترده شده، واحه‌ای وسیع است و خانه‌ها و گنبدها که از مراکز تجمع بزرگ خبر می‌دهند از میان شاخ و برگ‌ها سر بر می‌آورند. برگ و بار چنارهای بزرگ شهر در همه جا در حکم پرده‌هایی است که ساختمانها از میان آنها مشاهده می‌شوند.

این احساس در زمان شاه عباس، هنگامی که مجموعه‌های ساختمانی بزرگ بتونی هنوز به صورت پستی و بلندی‌های زشت کنندهٔ سیمای شهر ایجاد نشده بود، بسیار زنده‌تر و مؤثرتر بود. در آن زمان، تنها کاسهٔ گنبدها بود که بر فراز توده‌های گیاهان و رستنیها، به صورت تاولهایی عظیم و درخشان، برآماسیده در زیر آفتاب، و درخشنده به رنگ سبز فیروزه‌ای در هماهنگی با رنگ برگهای بهاری، سر بر می‌آورد.

عمق و تراکم که با نزدیک شدن به اصفهان به چشم می‌زند، نیز باید در سدهٔ هفدهم بسیار وسیعتر و بیشتر از امروز بوده باشد، که بسیاری باغها، پارکها، و معبرها قربانی «شهرسازی» و رفت و آمد اتومبیلها شده‌اند. در واقع، این سبز، غالب مسافران دوران گذشته را، که تازه خیلی کمتر از ما محرومیت از سبزه و سبزی را چشیده بودند، غافلگیر

می‌کرد. باری نخستین مطلبی که جناب آندره دولیه دلاند[12]، صاحب اثری به نام *زیباییهای ایران*[13]، در چشم‌انداز اصفهان بدان اشاره می‌کند، تأکیدی است بر همین جنبه: «تعداد زیاد باغهای موجود در شهر و اطراف آن انسان را به شبهه می‌اندازد که جنگلی است آمیخته با چند خانه و مسجد، که گنبدها و ناقوسها [بخوانید مناره‌ها]ی آن تأثیری خوش به جا می‌گذارند.»

پس اصفهان، پایتخت امپراتوری ایران، به زمان دیدار اتباع لویی چهاردهم، شهری سرسبز بوده است. اما با این حال نباید آن را شهری روستایی یا قصبه‌ای به شمار آورد. همین مسافر سدهٔ هفدهم که اصفهان را به دوران عظمت آن، یعنی پنجاه سال پس از مرگ شاه عباس و پنجاه سال پیش از سقوط سلسله صفوی در برابر افغانها و ویرانگریهای هراس‌انگیز آنها، دیده است ادامه می‌دهد: «هیسپاهان یا اسپاهان (...) شهری است به بزرگی پاریس.»

ژان شاردن[14]، فرانسوی دیگری که در ۱۶۶۶ م. (۱۰۷۷ ق.) از ایران دیدار کرد و از ۱۶۷۳ تا ۱۶۷۷ م. (۱۰۸۴ تا ۱۰۸۸ ق.) در پایتخت اقامت گزیده بود، بی‌هیچ ملاحظه‌ای می‌نویسد: «شهر اصفهان با محاسبه حومهٔ آن، بزرگترین شهر دنیاست. پیرامون آن کمتر از دوازده فرسنگ یا بیست و چهار میل نیست» و می‌افزاید «شهر را از هر سو که نگاه کنید همچون جنگلی است که در آن تعدادی گنبد با برجهای کوچک و بسیار بلندبه چشم می‌خورد که به گنبدها متصلند و برای محمدیها [مسلمانان] حکم ناقوس را دارند (بی‌شک منظورش مناره‌هاست...).

اما ژان باتیست تاورنیه[15] که یکی از نخستین سوداگران مسافر غربی است که از ایران و پایتخت آفریدهٔ شاه عباس دیدار کرده‌اند، زیرا در ۱۶۳۳م. (۱۰۴۲ق.) به آنجا رسیده است، تأکید می‌کند: «سطح اصفهان با محاسبهٔ حومه‌های آن هرگز کمتر از پاریس نیست (...) نباید از بزرگ بودن گسترهٔ این شهر تعجب کرد (...) علتش این است که هر خانواده‌ای خانه‌ای مخصوص خود دارد و تقریباً هر خانه‌ای هم باغی (...) از هر سمت که وارد اصفهان شویم نخست برجهای مساجد و سپس درختان پیرامون خانه‌ها را می‌بینیم، به گونه‌ای که اصفهان از دور بیشتر به جنگلی شبیه است تا به شهری.»

یک قرن بعد از غارت و ویرانگری عظیم پس از سقوط سلسلهٔ صفوی، پاسکال

صفحهٔ ۴۸

سر در مقبرهٔ هارون ولایت: کاشیکاری غنی به رنگ سرمه‌ای سیر، زمینهٔ نقوش گل و گیاه قرار گرفته و مربوط به یکی از درخشانترین دوره‌های هنر تزیینی صفوی پیش از شاه‌عباس است؛ وجود یک جفت طاووس سبز رنگ در مثلث بزرگ بالای در ورودی که در مسجد شاه [امام خمینی] هم دیده می‌شود اشاره‌ای نمادین به باغهای بهشت سرای باقی اسلامی است.

12. André Daulier Deslandes

۱۳. (کذا؛ با املای قرن هفدهم) Les beautés de la Perse

14. Jean Chardin

15. Jean-Baptiste Tavernier

کُست[16] معمار فرانسوی که در ۱۸۴۰ م. (۱۲۵۶ ق.) برای طراحی و مهندسی بناهای اصلی شهر در ایران به سر می‌برد، در کتاب برجستهٔ خود به نام *بناهای جدید ایران*[17] چاپ ۱۸۶۷ پاریس می‌نویسد: «مسافری که به اصفهان نزدیک می‌شود، از هر طرف که باشد، فوراً متوجه می‌شود که شهری وسیع و زیبا در برابرش قرار دارد. اگر در تابستان باشد باغهای خارج و داخل شهر غرق سبزی و برگ و بارند و ساختمانها را که معمولاً چندان بلند نیستند از نظر می‌پوشانند؛ ولی مناره‌های مساجدِ پرشمارِ شهر که در همه جا پراکنده‌اند، قله‌های ظریف خود را در آسمان برمی‌افرازند و در نتیجه مسافر به کمک آنها می‌تواند در همان نظر اول وسعت شهر را دریابد.»

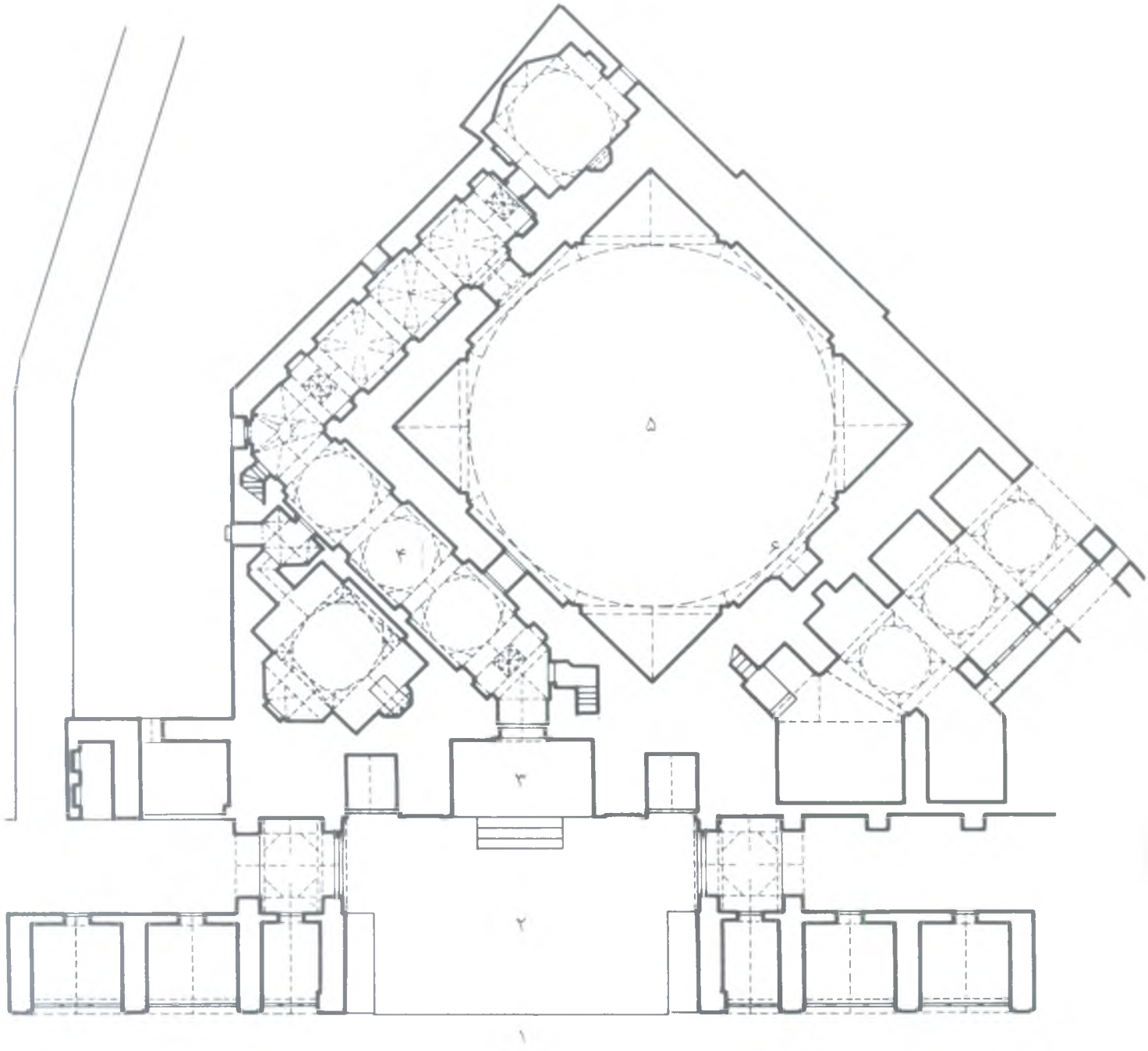
چند سال بعد، گوبینو هم این نظر را با تأکید بر تأثیر اولیهٔ شهر تأیید می‌کند: «از کوهستان به در آمدیم و در ته یک آمفی‌تئاتر سرگشوده [همان شکل قیف] شهر را از جانب شمالی و شرقی آن دیدیم که در این نگاه اول بسیار زیباست. اصفهان دارای باغهای بسیار و آکنده از کپه‌های درخت است که بر طاقهای گنبدی تعداد بسیاری ساختمان اشراف دارند.»

پیر لوتی[18] در سفرنامه خود به نام *به سوی اصفهان*[19]، چاپ ۱۹۰۴، به همین نکته اشاره کرده است: «سرانجام، عزیمت به سوی اصفهان، همزمان با طلوع خورشید! یک ساعت راه در بیابانکی نامبارک با فراز و نشیب‌های خاکی قهوه‌ای که بی‌گمان به درد ایجاد آمادگی جهت ظهور شهرِ کاشیهای آبی و واحهٔ تر و تازه آن می‌خورد. و بعد، دو تپهٔ تگ افتاده، همچون حرکت کنار رفتن پردهٔ تئاتر، از برابرمان کنار می‌روند و از هم جدا می‌شوند؛ آنگاه بهشت عدنی که در پشت آنها بوده به آرامی هویدا می‌شود. نخست مزارعی از گلهای سفید درشت به چشم می‌خورد که بعد از یکنواختی بیابان خاکی رنگ، به درخشندگی برف جلوه می‌کند. سپس آمیزه‌ای پرقدرت از درختان سپیدار و بید و نارون و چنار و از میان آنها گنبدهای آبی و تمامی مناره‌های آبی رنگ اصفهان!... اینجا هم جنگل است و هم شهر.»

اصفهان: باغ-شهر

این برداشت همسان مؤلفان گذشته که تأثیری هماهنگ و همنواخت بر آنها داشته، موجب می‌شود که در فرمول شهرسازی اصفهان ماده‌ای اصیل و برجسته از نظر مسافران غربی پیدا کنیم که باعث شده همگی این شهر را با شهرهای دیگر مقایسه کنند.

16. Pascal Coste 17. *Monuments Modernes de la Perse* 18. Pierre Loti
19. *Vers Ispahan*



نقشهٔ مسجد شیخ لطف‌الله. مقیاس $\frac{۱}{۳۰۰}$

۱. میدان نقش جهان

۲. ورودی مسجد

۳. سر در با مقرنس‌کاری‌های آن

۴. دالان ورودی

۵. شبستان مسقف زیر گنبد

۶. محراب

به رغم همه منازل و مراحلی که این مسافران برای رسیدن به اصفهان پیموده‌اند، نخستین چیزی که پیش از ورود به پایتخت صفویان توجهشان را به خود جلب کرده همان سرسبزی، انبوه درختان، و جنگل یا بوستان است.

سخن کوتاه، اصفهان یک باغ-شهر است. اما چنین معجزه‌ای در دل بیابانها، که به شهر حکم واحه‌ای را داده است، جز به کمک آبیاری فشرده و عمقی از طریق آب زاینده‌رود میسر نیست. «آب رودخانه از طریق مجراهای بیشمار به شهر آورده شده است. همه نهرهای آبیاری که در اصفهان و زمینهای متعلق به آن وجود دارد از زاینده‌رود منشعب شده است.» این عبارت از کتاب *سفر در امپراتوری عثمانی، مصر و ایران* به قلم ژ. آ. اولیویه[20] فرستادهٔ حکومت انقلابی فرانسه، نقل شد. نویسنده این سفر را به دستور دولت در طول شش سالهٔ اول جمهوری فرانسه انجام داد و کتابش در سال ۹ تقویم انقلابی (حدود ۱۷۹۸ م.) در پاریس به چاپ رسید. بیشتر نویسندگان دیگر هم به آبیاری عمقی اصفهان اشاره کرده‌اند. در آثار این نویسندگان غالباً سخن از «نهرهایی است که از وسط گذرگاهها و در طول مسیر آنها عبور می‌کند» و نیز از «حوضهایی زیبا» و «کانالهایی سنگفرش شده که نهرهای کوچکی در آنها جریان دارد.» و غیره.

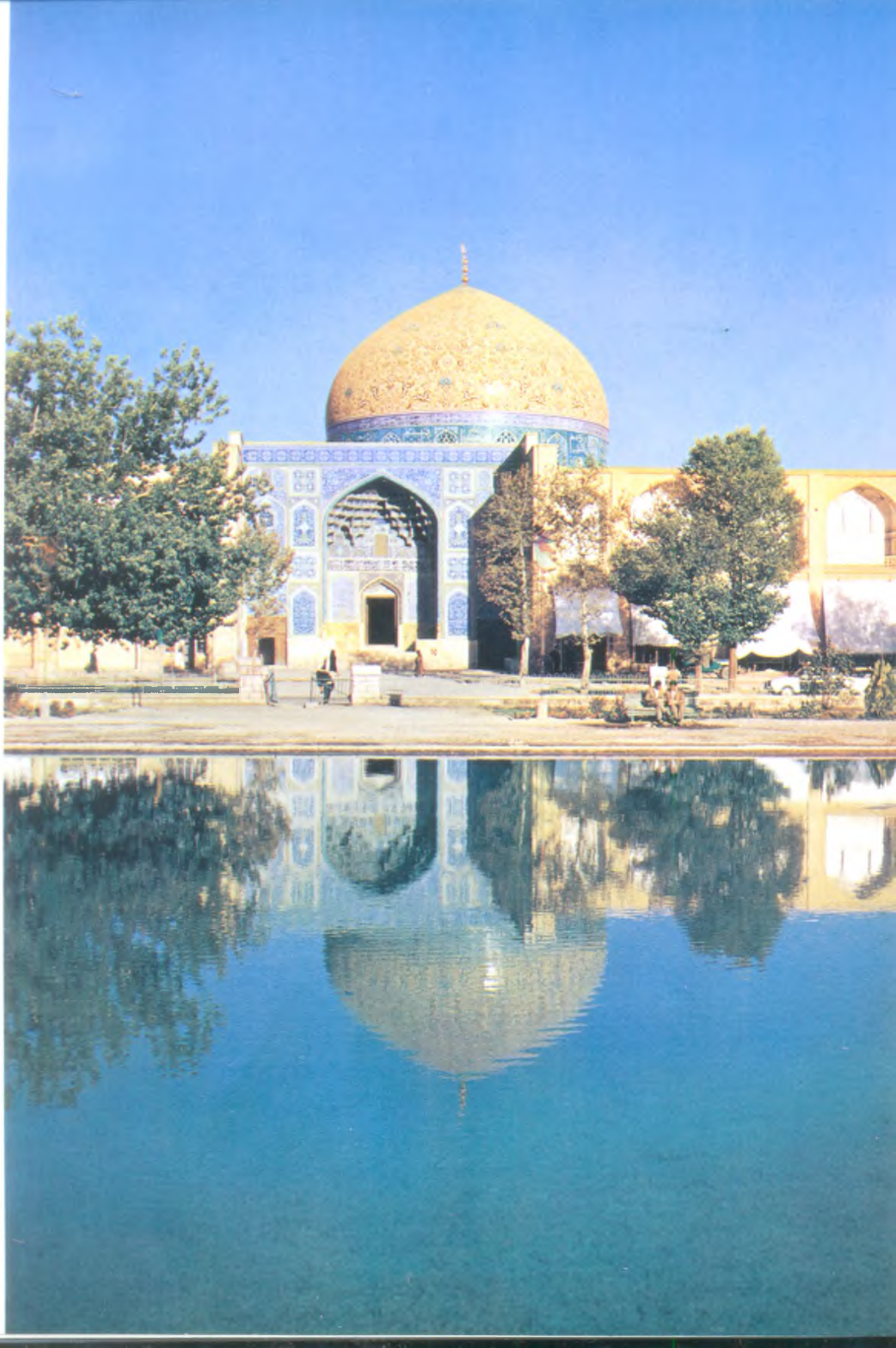
باری، یکی از ویژگیهای شهر نیز بر همین مبنا قرار دارد: آثار این شبکهٔ آبی در برخی محله‌های امروزی هنوز وجود دارد. بسیاری از کوچه‌ها، بویژه آنها که از مناطق سکونتی انفرادی دارای باغ و باغچه می‌گذرند، جویبارهای دلفریبی با ردیفهای درختان صنوبر یا چنار دارند. این نهرها، چنانکه تاورنیه می‌نویسد، مسیرهای پیچ در پیچی را از بین دیوارهای بلند کاهگلی محصور کنندهٔ باغهای خانه‌ها طی می‌کنند. پاسکال کُست این‌گونه محله‌های سنتی را بخوبی تشریح کرده است: «خانه‌های شخصی در اصفهان، همچون سایر نقاط اصفهان، هیچ نمای منظمی رو به خیابان ندارند و پیکرهٔ اصلی ساختمان همواره بعد از یک باغ یا حیاط ساخته شده است.»

امروزه این‌گونه سازهٔ شهری تقریباً بکلی از مرکز شهر حذف شده ولی در زمان شاه عباس قاعده و اصل خانه‌سازی را تشکیل می‌داده است. جریانهای کوچک آب که در طول راهها و گذرگاهها دیده می‌شود، ضمن مشروب کردن گروههای ساکنان، مرز و حدود جزیره‌های شهری کوچکی با شکلهای نامنظم را هم تشکیل می‌دهد که ویژگی شهرسازی اسلامی است. زیرا در ایران (همچون در ترکیه عثمانی که معماری همگانی متفاوتی دارد

20. G. A. Olivier, *Voyage dans L'Empire Othoman, L'Egypte et la Perse.*

صفحهٔ ۵۳

نمای نامتقارن مسجد شیخ لطف‌الله در جانب شرقی میدان نقش جهان به چشم می‌خورد. این مسجد در فاصلهٔ سالهای ۱۶۰۲ تا ۱۶۱۶ م. (۱۰۱۱-۱۰۲۵ ق.) به دستور شاه عباس اول ساخته شده است. جابه جایی بین سردر و گنبد حاکی از ساده‌گرایی در معماری و پرهیز از بزرگ-نمایی است. پوشش مقرنس کاری گنبد مسجد به رنگ شگفت‌انگیز و آرام نخودی، و آکنده از نقوش برگ و طوماری است. شکل بسیار ناب این گنبد بعدها دیگر تکرار نشد.



هرگز خطوط مرتب و منظمی در طرح شهرسازی وجود ندارد. و تنها بناهای بزرگ که بر اساس دیدگاهی جمعی و طرح و نقشه کلی ساخته شده‌اند از این وضع مستثنا هستند.

این بناها ساخته پادشاهان است که از دستکاری در بافت شهری، که در مجموع فرق زیادی با بافت قصبه‌ای واحه‌ها ندارد، ابایی ندارند زیرا مایلند، با برپایی تأسیسات عظیم، شهرهای برگزیدهٔ خود را به سطح و طبقهٔ پایتخت، به معنای خاص، بالا ببرند. این بافت، از سوی دیگر، ثمرهٔ رشدی اندامواره‌ای [ارگانیک] است که همواره بر عناصر واحه‌ای استوار است که عبارتند از خانه‌های گلی، خشتی، یا چینه‌ای و فقط دارای دو طبقه؛ باغ و باغچه‌ای محصور به صورت حیاط، در میان دیوارهایی بلند. واحد پایه و اساسی مسکن در تمامی مراکز جمعیتی اصفهان در قلب ایران چنین است. و در همه جا پوشش خانه‌ها پشت‌بام‌های مسطح به صورت ایوان [تراس] است که غالباً مورد استفاده مردم قرار دارد (نک: ص ۸۴).

بازار: ستون فقرات

بر مبنای آنچه گفته شد، سازمانهای شهری موجود از گذشته، یعنی معماری سنتی، تکیه‌گاه و پایهٔ بناهای الحاقی شاهان بوده است که معمولاً به صورت میدان، ساختمانهای عام‌المنفعه، مساجد و بازارها، و البته کاخها و پارکها پیرامون نهرهای مستقیم و حوضهای مستطیلی با فواره‌های دلنشین ساخته می‌شد.

البته شهر سنتی اصفهان بازاری دارد که جهت آن هم از مسیر دلخواه و آزادانه‌ای که ویژگی کوچه‌های محله است پیروی کرده است، اما با این حال عنصر تعیین کنندهٔ قطب و جهت سازمان شهری است. راهرو طولانی و سرپوشیدهٔ بازار که این نقش را بر عهده دارد و در تابستان، برای رفت و آمد مشتریان و کار پیشه‌وران، پناهی از تابش آفتاب سوزان است، و در زمستان مأمنی در برابر سوز سرمای بیابانی است که همواره منطقه و جایگاه تراکم جمعیت بوده است. در تمام طول این شریان تجارتی و حیاتی جمعیت، خانه‌ها گویی در پی آن بوده‌اند که همهٔ فضای ممکن را بگیرند و باغها را هم اشغال کنند. باغها در اطراف بازار تقریباً بکلی محو شده‌اند. و در همین حال، بازار به دنبال جذب پیشه‌ها و صنفها و پیشه‌وران و فروشندگان و گرد آوردن آنها در محلها و بخشهای مجزا، بر حسب حرفه‌ها، موجب ایجاد یک سلسله بناهای عمومی و مذهبی مانند کاروانسرا، حمام، مسجد، مدرسه، و مانند آن شده است؛ زیرا از سویی اگر مسجدی پیوسته به بازار وجود نداشته باشد، آهنگ پنج نوبتی نمازهای روزانه اقتضا

می‌کند که مؤمنان هر روزه راه زیادی تا رسیدن به مسجد بپیمایند، و از سوی دیگر، بُنکداران تأمین کننده اجناس بازار با کاروانهای خود از راههای بسیار دور می‌آیند و می‌بایست در محل یک مرکز پذیرایی داشته باشند.

بازار، در قلب مرکز تجمع، حکم ستون فقرات را دارد. سازمانی است که نقشها و وظایف مختلف یک شهر را طلب می‌کند. گرداگرد آن ساختمانهای امور شهری به هم پیوند خورده‌اند. در اطراف بازار، تراکم ساختمانها به عمقیترین درجه خود می‌رسد، جمعیت، متراکمترین حد خود را پیدا می‌کند، و اصناف دارای متنوعترین گروهبندیها می‌شوند. بازار است که همواره درصدد تأثیرگذاری و تسلط بر تصمیمهای فرمانروایانی بوده که می‌خواسته‌اند شهر خود را سامان دهند. در حول و حوش بازار است که ساختمانهای عمومی شهری بر پا می‌شده: و سرانجام در طول بازار است که معمار، آفریده‌ها و ساخته‌های دلخواهانه خود را در بافت موجود وارد می‌کرده و ساخت و ساز محکم و نیرومند آن با رشد خودرویانه عناصر موجود از قبل تضاد پیدا می‌کرده است.

فضاهای شهری ایرانی

در ساختمانهای ایران، چه سخن از معماری مردمی باشد و چه معماری عالمانه (به قیاس توصیف موسیقی مردمی و موسیقی عالمانه)، تعدادی ویژگی فضایی مشترک در هر دو نوع وجود دارد. منظور، عوامل پایدار ذهنیت است که در هنر ساختمان ظاهر می‌شود. در واقع همین نوع فضاها را می‌توان در معماری دقیق و انعطاف ناپذیری که ساخته شاه [عباس]، است و یا آنچه به طور خودجوش در خاک اصفهان و به طور کلی‌تر در ایران مرکزی پدید آمده، مشاهده کرد. ما اکنون برآنیم که روی این عوامل پایدار دقت بیشتری بکنیم؛ زیرا اینها چگونگی مفهومی از فضا را تعیین می‌کنند که ویژهٔ این نوع شهرسازی است. شیوه‌ای از زندگی را در شکل و قالب سازه‌ای فضایی بیان می‌کنند که تاکنون، از این نظر که کلید درک و فهم ذهنیت خاستگاه و سرچشمه خویش است، مقام و جایگاه شایسته‌اش را به دست نیاورده است.

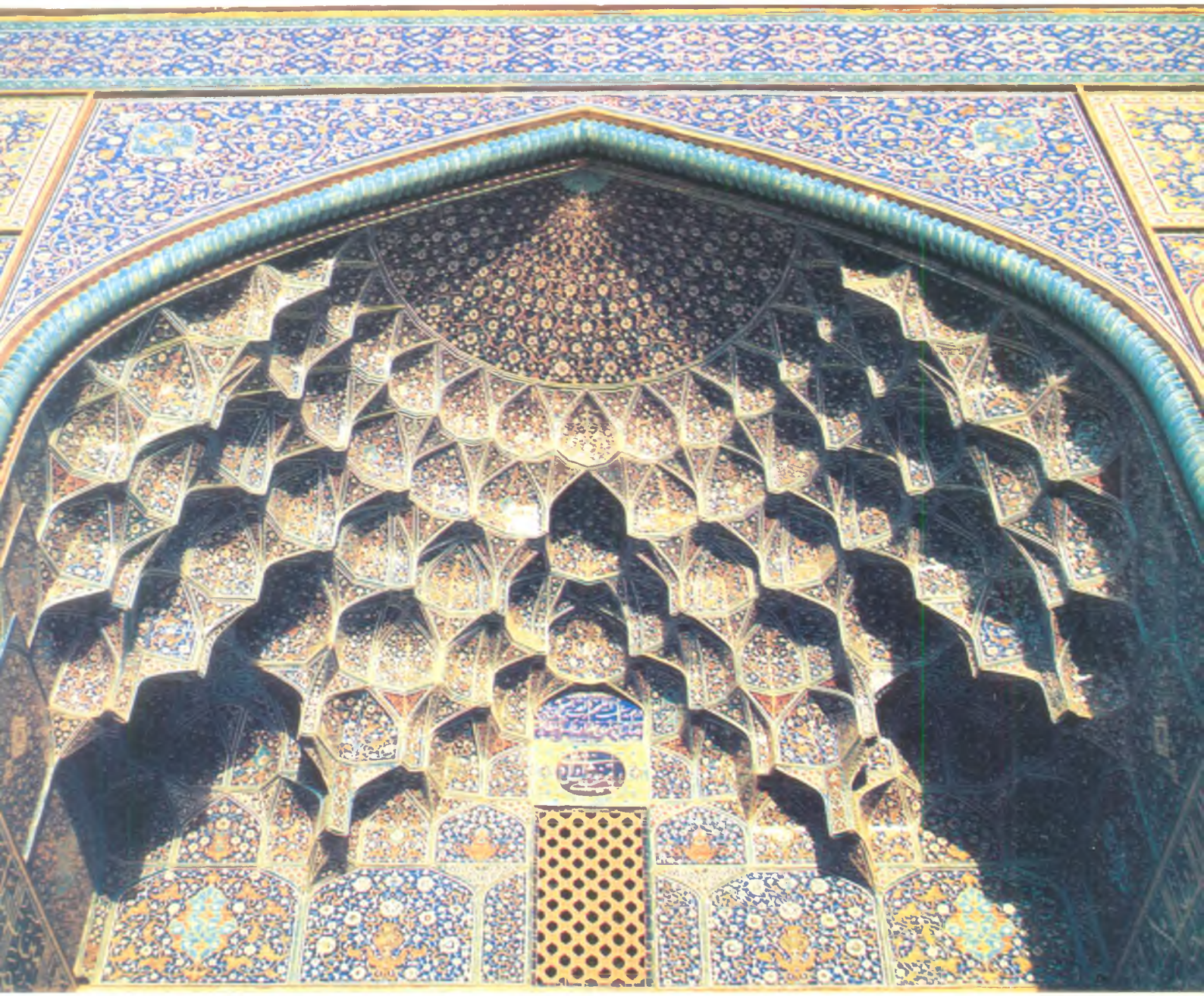
جنبهٔ بنیادی معماری و شهرسازی ایران پیوستگی فضایی آن است. در این نوع شهرسازی، گذر از فضایی بسته به فضای بسته‌ای دیگر پی در پی و همواره تکرار شده است، بی‌آنکه هرگز این پیوستگی قطع شود؛ یعنی هیچگاه فرد نیازی به خارج شدن از محیط موجود و معین ندارد: فقط یک سلسله گذرگاه ماهرانه تدارک می‌شود و مورد استفاده قرار می‌گیرد؛ زیرا ساختمان در تاروپودی پیوسته ومتداوم ترکیب شده‌است. بنا

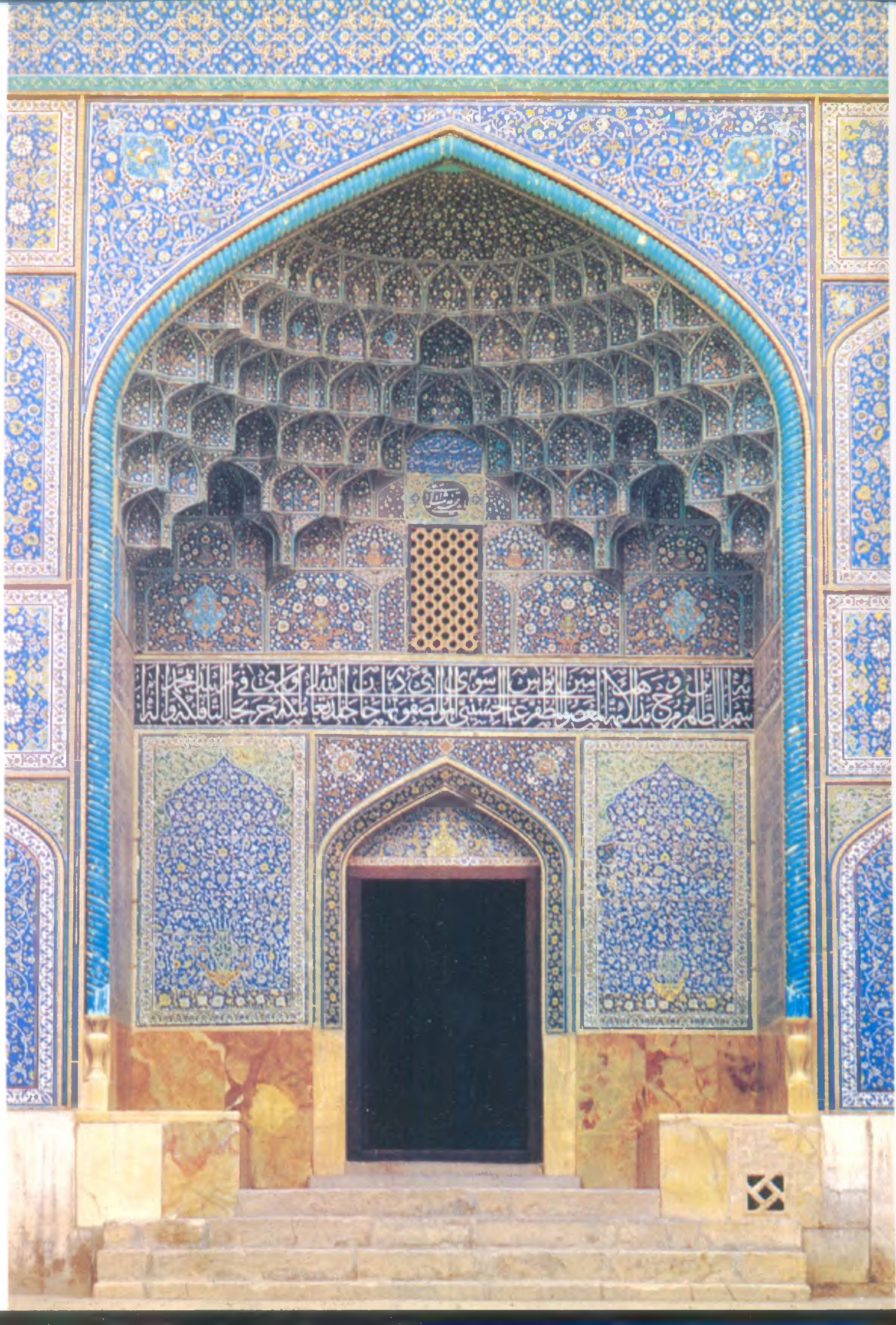
صفحهٔ ۵۶

سر در مقرنس‌کاری خاص ورودی مسجد شیخ لطف‌الله: این انبوه کندوییهای ریز حاصل انتقال تزیینات سازه‌های دورهٔ سلجوقی است که مسجد جمعه با ایوانهای جنوبی و غربی خود، نمونهٔ بسیار درخشان آن است. شکوه تزیینی کاشیکاری فرورفتگی این سردر چندان است که اتوهی و فراوانی آن از دور، گویی یک زمینهٔ یکپارچه را تشکیل می‌دهد: تفصیل و پیچیدگی در اینجا با سادگی پیوند خورده است.

صفحهٔ ۵۷

سر در ورودی مسجد شیخ لطف‌الله: این ایوان مقرنس‌کاری در میان مجموعه‌ای از کاشیهای تکرار کنندهٔ نقشهای دورهٔ صفوی اما در واقع ساخت سال ۱۹۵۹ (۱۳۴۰ ش.) برپا شده است. تزیینات کاشیکاری این سر در روی سنگ مرمر زرد یزد کارگذاشته شده است. این مجموعه دارای ظرافتی تزیینی است که جز در سر در مسجد شاه نظیری ندارد. اما سر در مسجد شاه از این آرامش و سکون خاص نخستین مسجد شخصی شاه‌عباس بی بهره است.



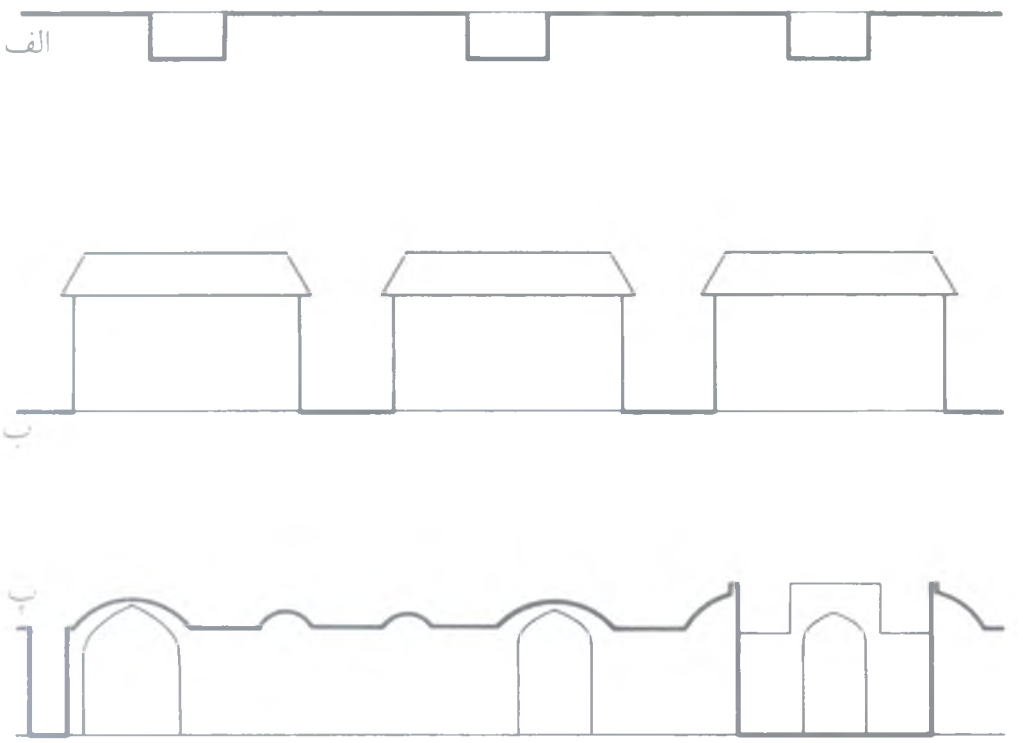


به عنوان ساختمانی مجزا و منفرد جلوه‌گر نمی‌شود. قطعه‌ای سرگردان نیست که روی سطحی قرار داده شده باشد؛ بلکه در بافت شهری فشرده و گنجانده شده است، همان بافتی که خطوط غالب و مهمی، چون جایگاه و مسیر مساجد و میدانها و مراکز تجمع، بدان بعد و برجستگی می‌بخشد، و جهت جریان مساجد و بازارها و معابر را نیز موقعیتها و مناسبتهای عمده و غالب تعیین می‌کنند.

در کار ایجاد تودهٔ ساختمانی همگنی که هسته‌های ساخته شده مختلف آن در یکدیگر ذوب و ترکیب می‌شوند، هیچ‌گونه گسست و انقطاع بین عناصر گوناگون وجود ندارد. بدین ترتیب روی گذرها و کوچه‌ها و معابر را هم با قوسها و طاقهای ضربی می‌پوشانند و این معابر در یک محله، همانند یک زیرزمین، در زیر سقفهای مسطح یا گنبدی پیچ و تاب می‌خورد و پیش می‌رود. این مجموعه، واحدی یگانه را تشکیل می‌دهد، مانند بلوکهای ساختمانی ما [غربیان]، اما با اجزایی تنیده‌تر و کمتر انفرادی در کل، و مناسبتر برای زندگی دسته‌جمعی. در اینجا، انسان همواره در درون چیزی قرار دارد: درون کوچه‌ای که غالباً سرپوشیده است، درون حیاط خانه‌ای، مدرسه‌ای، کاروانسرایی، مسجدی، درون میدانی که محصور به «پیرامونی» به‌هم پیوسته و متداوم است؛ مانند میدانهای بسیار انگشت‌شمار غرب که چهارراه نیستند: همچون میدان وُژ[21] در پاریس، پلازا مایور[22] در مادرید، پیاتزا ناوُنه[23] در رم (پیترو دلا واله[24]، مسافر ایتالیایی بازدید کننده از اصفهان در ۱۶۱۷ م./ ۱۰۲۶ ق.، نیز به همین منظور از آن یاد می‌کند)، در مقابل میدانهای باز کنگورد یا اتوآل در پاریس...

معماری ایران صفوی چنانکه گفتیم از ترکیب ساختمانها، یعنی بناهای تک‌تک و جدا از هم، تشکیل نشده بلکه منحصراً از فضاهای بسته‌ای تشکیل شده که به نما و سطح ساخته شده ضرباهنگ می‌بخشد. همگنی و تجانس این سطح، اساساً در پیوستگی و تداوم بامها نهفته است. و این موضوع به چشم هر ناظری که بر مجموعه بناها اشراف داشته باشد می‌آید. پوششهای آجری بامها ــ چه پشت‌بام مسطح باشد و چه گنبدی، مانند بازار ــ خط طراز کلی شهر را تشکیل می‌دهند؛ به عبارت دیگر، «زمینی مصنوعی» که در ارتفاع طبقهٔ دوم واقع شده و از نظر رنگ به سطح بیابانی تپه‌دار شباهت دارد. بر این گسترهٔ پوشانندهٔ شهر، حضور دوگونه عارضه مشاهده می‌شود: یکی «گودی»ها یا «چاه»های تشکیل دهندهٔ باغها و باغچه‌های محصور و نیز

21. Vosges 22. Plaza Mayor 23. Piazza Navone
24. Pietro della Valle



مقطع خط طراز بصری

الف) در شهرهای زیر زمینی (با جمعیت کثیر) در خاک نرم فرو می‌رود.

ب) در شهرهای غربی که کوچه و خیابان تکیه‌گاه اصلی است.

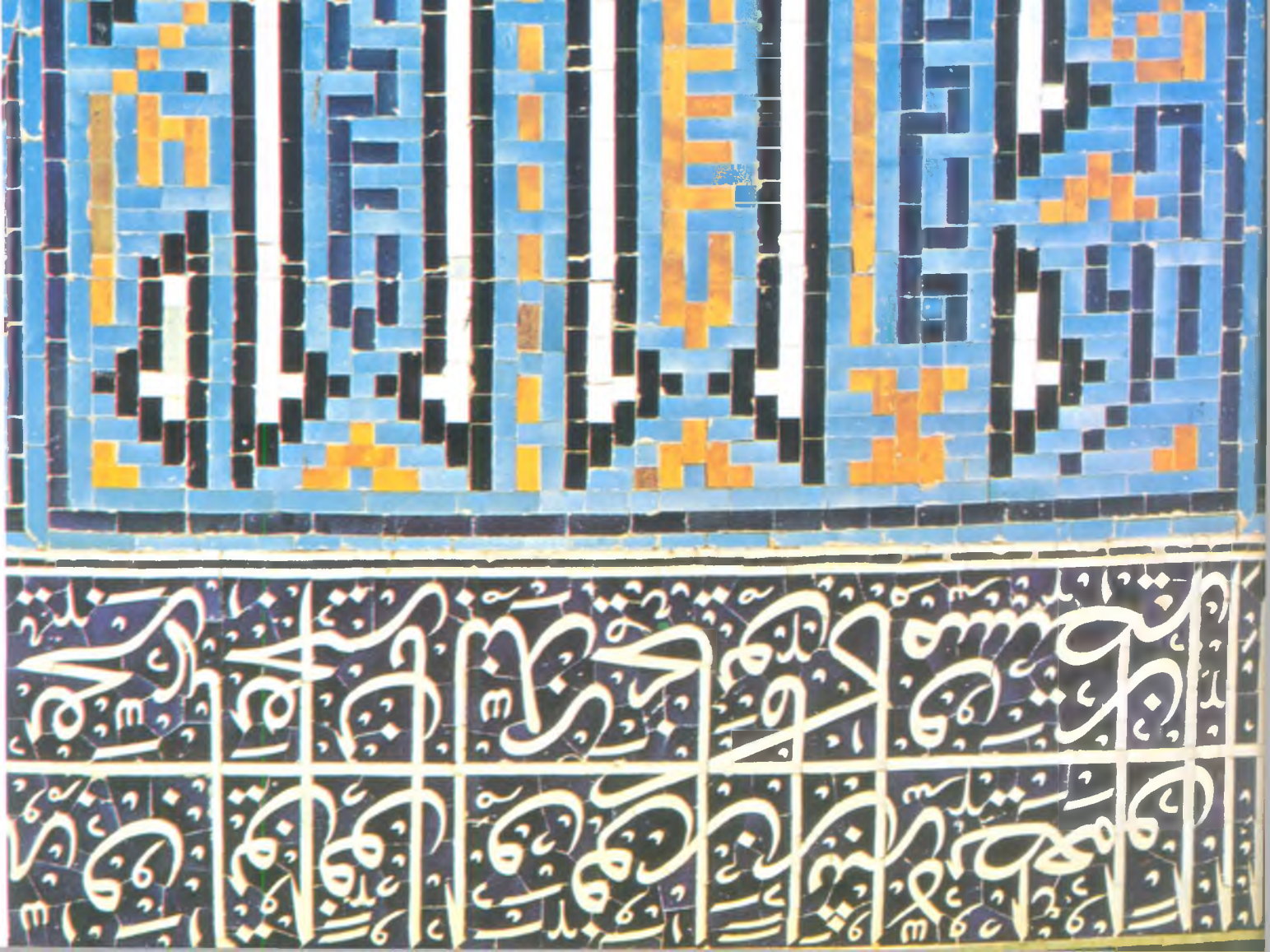
پ) در شهرهای ایرانی که بامها پیوستگی و تداومی را ایجاد می‌کنند که حیاط مسجد در آن مانند چاهی گشوده می‌شود.

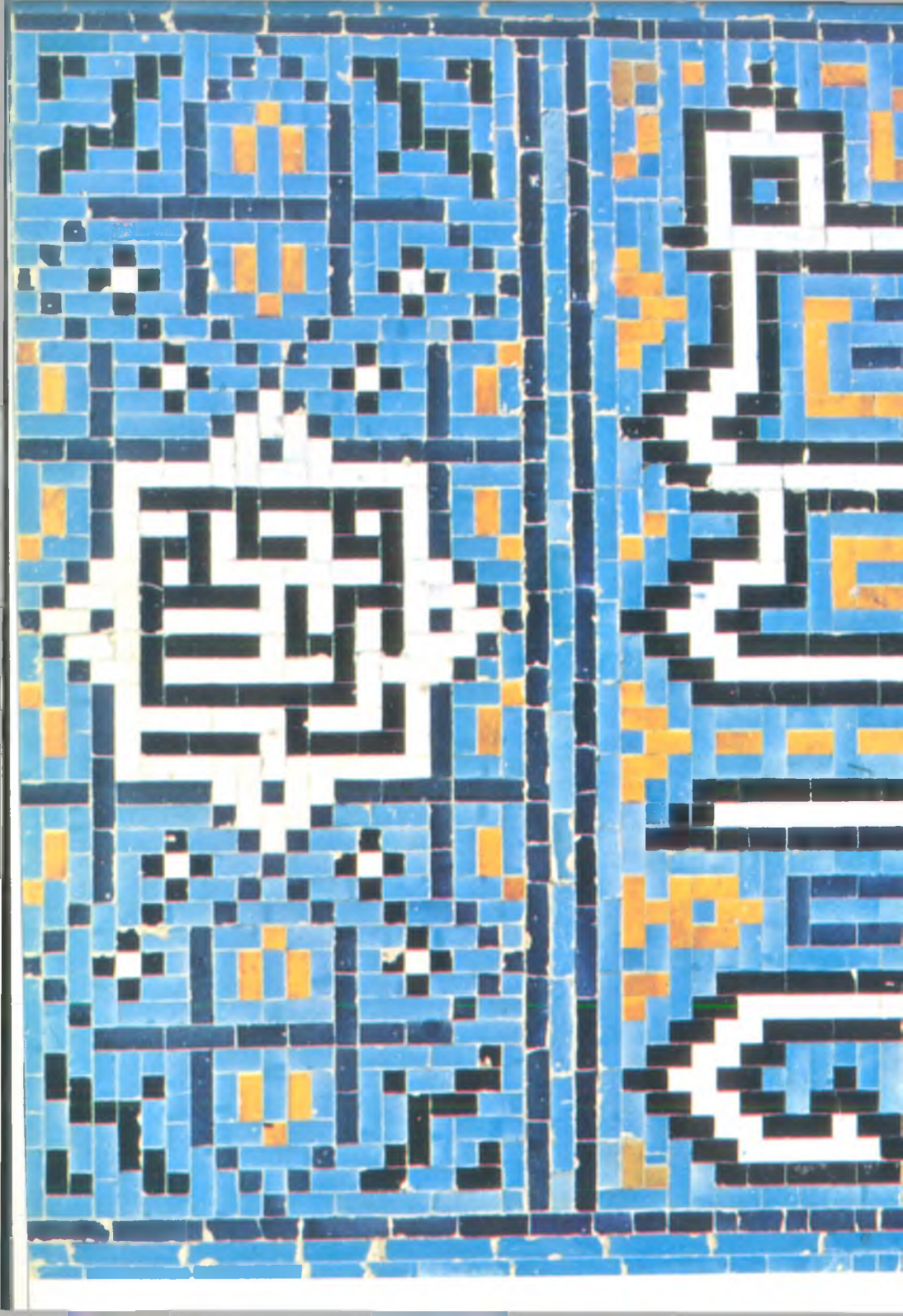
«چاله‌ها»ی بزرگ میدانها، و دیگری «گوژ»ها یا «برآمدگیها»یی که گنبدها و مناره‌های بناهای عمومی مثل مسجدها، مدرسه‌ها، و غیره را تشکیل می‌دهند (نک: ص۱۷).

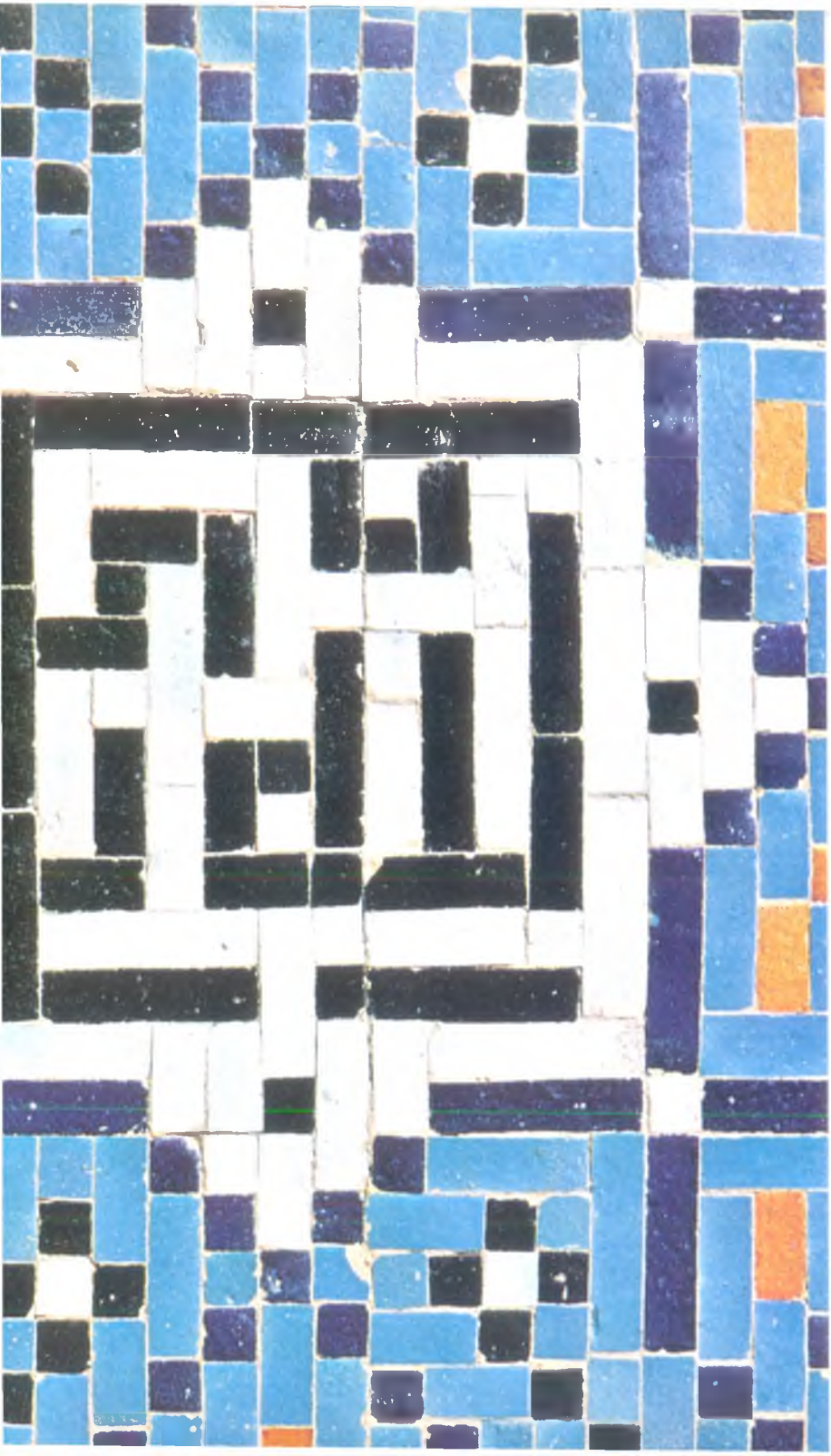
این دو گونه گسستگی منحصر که «گودی»ها و «گوژها» را تشکیل می‌دهند، در وحدت سطحیِ ایجاد شده به وسیله پوششهای آجرخام [خشت]، گونه‌گونگی و تنوعی پدید می‌آورند. این سطح بامها با حالت متنوع به نسبت عارضه‌وار آن که مفهوم زمین را به تعبیر ما، در شهرهای غربی خودمان، القا می‌کند، غالباً مسکونی هم هست: چه بسیار روی این بامها افراد به جستجوی خنکای غروبگاهان می‌آیند و می‌زیند.

در زیر این پوشش جمعیتی، رفت و آمد هم جریان دارد: یا در «تونل»های بازارها و معبرهای سرپوشیده، یا در «گلویی»ها که همان کوچه‌هایی هستند که کانالهای آبیاری ــ که نقش مجرای فاضلاب را هم دارند ــ در آنها جارینند.

و در میان «گوژ»ها، گذشته از گنبدهای عظیم مساجد، باید از تکیه تجسمی بدنه و شاخ و برگ درختان بزرگ هم یاد کرد: بخصوص چنارها و نیز سپیدارها و صنوبرها که در باغها و حیاط مدرسه‌ها، گرداگرد میدانها یا در حاشیه کوچه‌ها، کنار نهرها، یا خیابانهای مستقیم ساختهٔ شاهان کاشته شده‌اند.







اکنون اگر، در مقابل این تصویر کمابیش غافلگیر کنندهٔ شهر ایرانی، به شهری غربی بیندیشیم باید در وهله نخست «خط طراز» آن را تعیین کنیم: در این مورد، یعنی شهر غربی، این طراز، بی‌تردید زمین است که بر روی آن خانه‌ها که حکم جزیره‌های کوچک را دارند برپا می‌شوند؛ چه خانه‌های انفرادی و چه گروهی و کندویی. این «طراز» ممکن است در کوچه پسکوچه‌ها فشرده و در خیابانها و میدانها بسیار گسترده باشد. در هرحال نمایندهٔ طرح و نقشه‌ای طبیعی است که ساختمانها روی آن قرار داده شده‌اند. خانه‌ها دراینجا برجسته‌اند و نماهایی کمابیش چشمگیر را به‌سمت خارج برمی‌افرازند...

گذشته از چند گاراژ زیرزمینی جدید یا تقاطعهای بزرگراههای شهری، هیچ دهانه و منفذی نیست که «گودی»، «چاه»، یا «چاله»هایی در این سطح یا طراز اساسی ایجاد کرده باشد.

اصالت شهر ایرانی در اینجا سرا پا و یکجا احساس می‌شود: شهر در سه سطح مجزا و مشخص گسترش می‌یابد. سطح نخستین در ارتفاع بامهای مسطح شهر قرار دارد و بخش اعظم زمین را از نظر می‌پوشاند؛ در زیر آن سطح معابر و میدانها قرار گرفته که اینجا و آنجا گودیهایی در بافت شهری پدید آورده است. و سرانجام نوبت به سطح برجستگیها و بلندیها می‌رسد که سقف عمومی و کلی شهر را می‌شکافد.

در نتیجه، بافت شهری درست برعکس بافت شهرهای غربی است: یعنی در اینجا خلأها (حیاطها و میدانها) هستند که جزیره‌های شهری را پدید می‌آورند و نه حجمهای پُر ساختمانها. به اعتقاد ما تنها یک تألیف توانسته است با قائل شدن به تفکیکی سودمند بین فضای مثبت و فضای منفی، منصفانه این ویژگی فضای ایرانی را تحلیل کند. نکته اینجاست که این بررسی (*The Sense of Unity: The Sufi Tradition in Persian Architecture*)[۲۵] کار دو ایرانی، نادر اردلان و لاله بختیار، است که مبانی معماری در ایران را، با درکی استثنایی از سنتز آن، عمیقاً بیان کرده‌اند.

ادراک فضایی

درست در مرحله ادراک فضایی است که نتیجه‌ای اساسی به دست می‌آید: همچنانکه قبلاً هم پاسکال گُست نوشته است، نمای خانه‌ها و ساختمانهای ایران، جز در معابر یا در حاشیهٔ میدانها، پیدا نیست. نمی‌توان دور یک ساختمان را گشت (البته بجز عمارتهای سلطنتی که در باغها بر پا شده‌اند). حتی در مورد آثار مهم و غرورآفرین،

۲۵. حس وحدت: سنت تصوف در معماری ایرانی.

صفحهٔ ۶۰

گریو گنبد مسجد شیخ لطف‌الله در فاصل
بین ۱۶ پنجرهٔ نورگیر شبستان (نک
ص‌ص ۶۴ و ۶۵) دارای قابهایی کاشیکاری
است که یکی از آنها در این تصویر دید
می‌شود. این قابها به دو قسمت تقسیم
شده‌اند و در بالای آنها کتیبه‌ای کمربندی
وجود دارد که دور گنبد می‌گردد. در بخش
پایانی این کتیبه، در قسمت بالایی قابها با
خط کوفی درشت نقشپردازی شده، عبارت
«یاالله» تکرار شده است.

صفحهٔ ۶۱

بخشی از یک ستاره با اسماء مقدس از
تزیینات یکی از قابهای گریو گنبد مسجد
شیخ لطف‌الله (صفحهٔ ۶۰): آجرهای لبه
لعابدار که در ترکیبی هندسی ماهرانه کنا
گذاشته شده‌اند با حروف کوفی نامهای
هندسی شدهٔ الله، علی و محمد
نوشته‌اند. نقشپردازی آنقدر پیش رفته است
که حتی ایرانیان هم به دشواری موفق با
خواندن این کلمات می‌شوند: این نوشته با
صورت نقش تجریدی درآمده است.

مانند مسجد شاه [امام] اصفهان، نیز هرگز نمی‌توان نماهایی یافت که ساختمان بنا را از اطراف و محیط آن مجزا و برجسته نشان دهد و آن را به صورت عمارتی تاریخی، چنانکه می‌شناسیم و دریافته‌ایم، عرضه کند. بنا، هر قدر هم اهمیت داشته باشد، در زمینه شهری خود ادغام می‌شود. خود را به عنوان تمامیتی مستقل تثبیت نمی‌کند. در توده ذوب می‌شود. در مسجد شاه تنها یک بر در دیدگاه قرار دارد: آن که مجاور میدان نقش جهان است. اما این بر، تنها بخش کوچکی است که در یکی از اضلاع میدان ادغام شده است (نک: ص ۹۰). افزون بر این، این «نما» به هیچ روی گویای جنبه «عظمت تاریخی» مسجد نیست، زیرا هدف از ساختن آن فقط پوشاندن شکل نامتقارن بنا در انتهای میدانی است که خود کاملاً متقارن است. در ارتباط با محوریت دقیق سردر مسجد، که دو مناره بر آن اشراف دارند، بیشتر چنین ملاحظه می‌شود که مسجد، در جای خود، در سمت راست، آگاهانه، به کمک حالت چیره و مؤکد گنبد، فاقد محور است. در مورد سردر مسجد شیخ لطف‌الله نیز می‌توان همین نکته را مشاهده کرد: آنجا هم در پشت ورودی متقارن، گنبدی در سمت راست سر برآورده است؛ با این حال حتی اگر می‌خواستند مقتضیات ضروری جهتگیری به سمت قبله را رعایت کنند، که مستلزم تغییر محور ساختمان در رابطه با محور میدان است، امکان داشت که گنبد را درست در محاذات سردر قرار دهند. دلیل این که معماران ایرانی این کار را نکرده‌اند احتمالاً این بوده که از قرینه‌سازی ساده پرهیز می‌جستند و ترجیح می‌دادند که به جای آن، بر زمینه‌ای دارای محور معین، کاری نامتقارن انجام دهند و تنوع ایجاد کنند (نک: ص ۵۳).

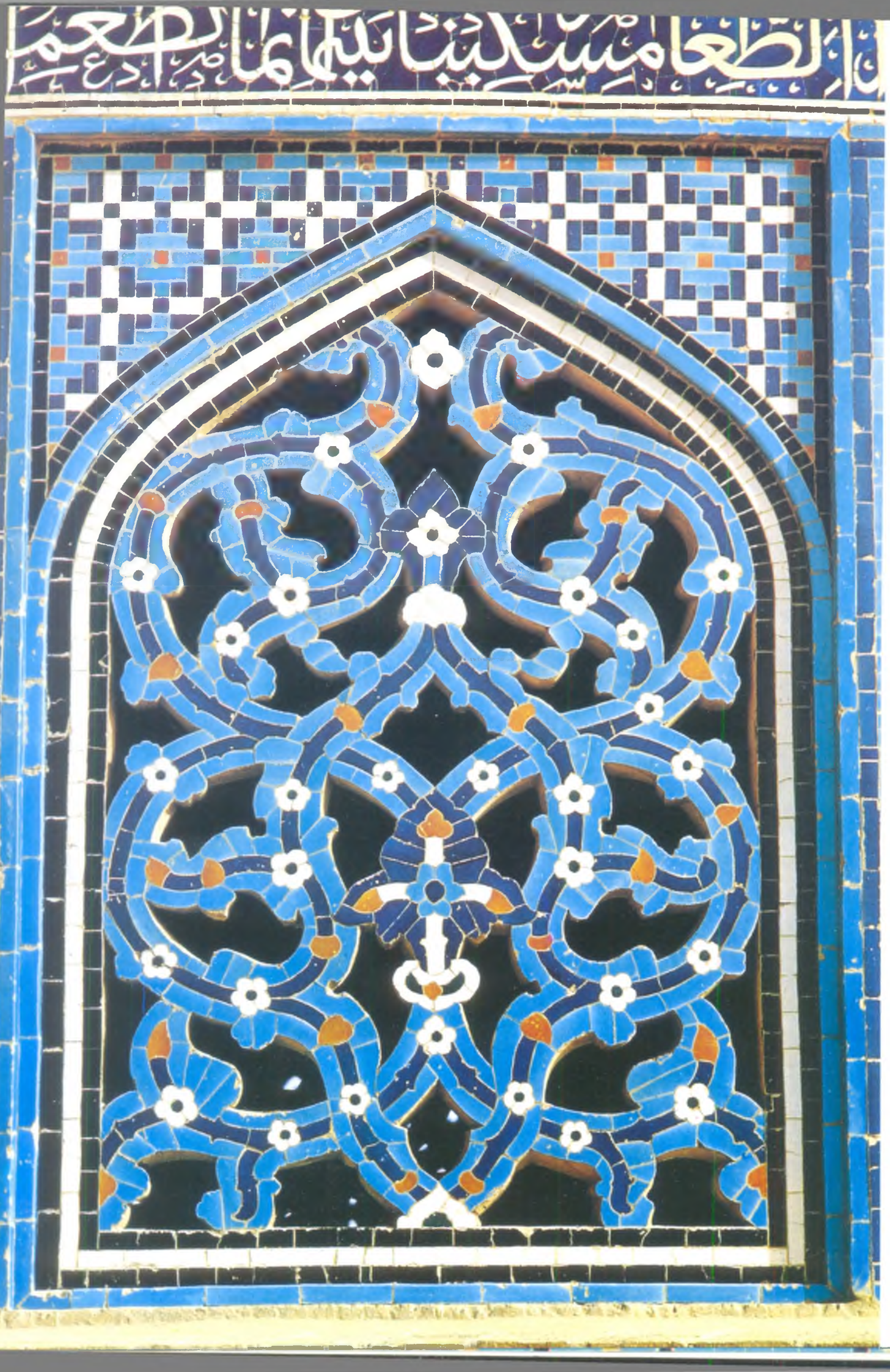
ملاحظه می‌شود که ویژگیهای شهرسازی ایرانی با آنچه بدان خو گرفته‌ایم بسیار متفاوت است. در اینجا دریافت و ادراک فضایی بسیار مهم و برجسته است. برای کسی که در برابر مسئله دریافت و ادراک چنین شهرسازی‌ای قرار می‌گیرد، درک و فهم مفهوم پیوستگی و تداوم فضایی بسیار مهم و سودمند است. زیرا توالی و تسلسل حالات و احساسها در اینجا مهم و معنی‌دار است. مسافر این شهر، پیوسته خود را «درون چیزی» می‌بیند. از حالی به حال دیگر و از ادراکی به ادراک دیگر دست می‌یابد: یک جا غرق در فضای گرم و صمیمانه بازار است که فقط نوری ملایم از خلال صافی نورگیرها بدان می‌تابد، جای دیگر، با عبور از یک آستانه، شاهد انبساط ناگهانی فضا به میدانی وسیع می‌شود که نوری خیره کننده بر آن می‌پاشد، نوری که گهگاه از لابه‌لای شاخ و برگ درختانی بلند عبور می‌کند. مسافر سپس قدم به پسکوچه‌های تنگ و

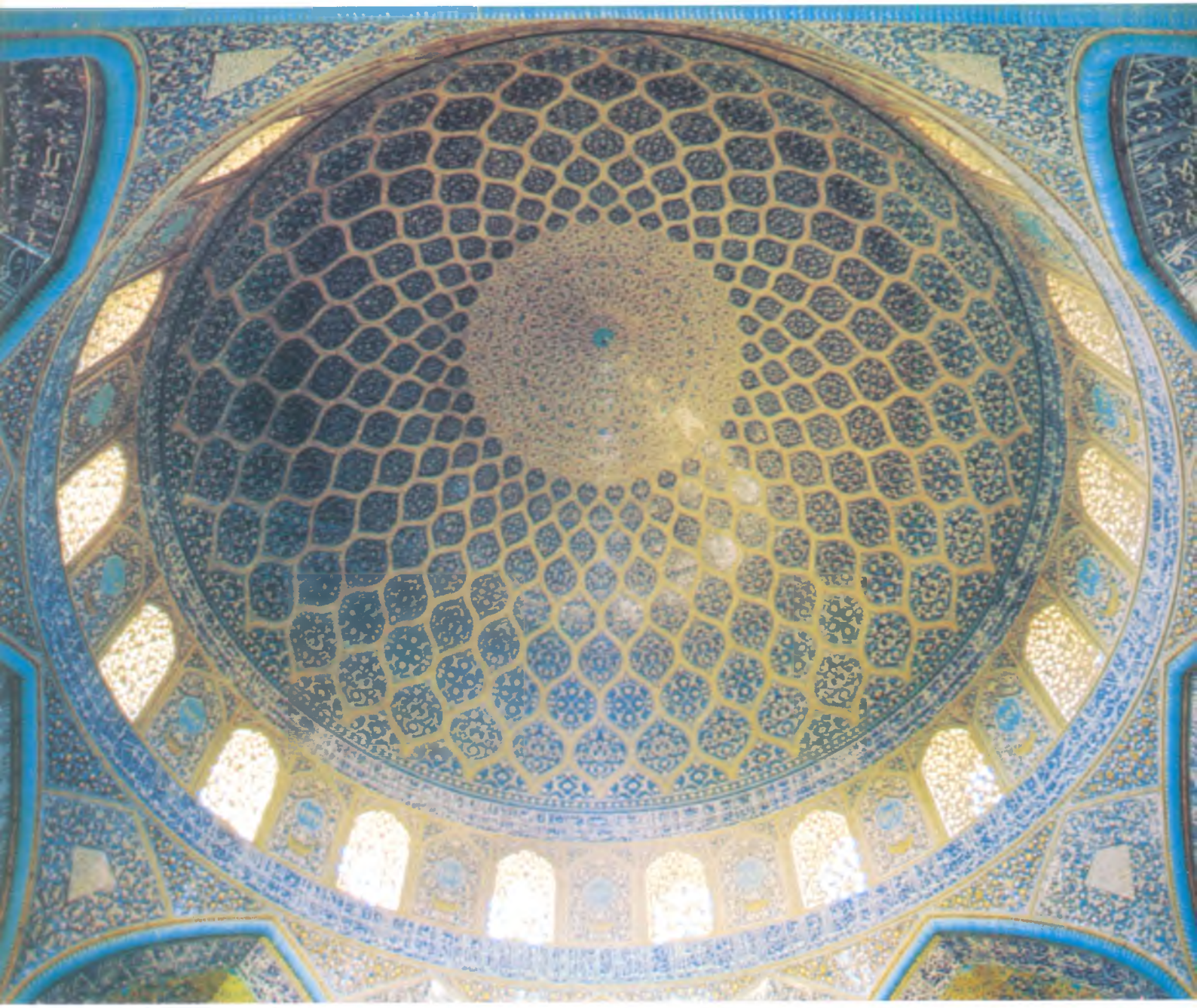
صفحهٔ ۶۴

بخشی از یکی از ۱۶ پنجرهٔ گنبد شبستان مسجد شیخ لطف‌الله: این تزیین رواقی با شبکه‌های ظریف آن، پوشیده از کاشی هفت رنگ است. این گونه مشبک کاری با آجر برای استتار سنبرای گریو گنبد ضرورت داشته است. در حقیقت پوشش گنبد مرکب از دو لایه است؛ یا به عبارت دیگر گنبد دو-پوشه است، روشی که از زمان ساختمان مقبرهٔ سلطان محمد اولجایتو در سلطانیه (سدهٔ ۱۴ م.) رایج شد.

صفحهٔ ۶۵

گنبد تحسین‌انگیز مسجد شیخ لطف‌الله، سرپوشی است بر شبستان مربع شکل مسجد که هر ضلع آن ۱۹ متر است. این گنبد روی چهارپایهٔ ترومپه قرارگرفته که حاشیهٔ آنها با ابزار طنابی مارپیچ فیروزه‌ای رنگ تزیین شده و به وسیلهٔ ۱۶ نورگیر مشبک ظریف روشن می‌شود. بعد از گریو گنبد، پوشش داخلی با نگاره‌ای شبکه‌ای تزیین شده که هرچه به طرف مرکز نزدیکتر می‌شود، منفذهای شبکه کوچکتر و فشرده‌تر می‌گردد. ترکیب و پیچیدگی این شبکه بی-نظیر است.


الطعام مسكينا ويتيما واسيرا



سایه‌دار اما سرگشوده می‌نهد و سرانجام خود را در آستانهٔ میدان بزرگ نقش جهان با درختها و نهرهایی در اطراف آن می‌یابد که باید از وسعت بیابان‌وار آن عبور کند.

چنین به نظر می‌آید که تناسبهای این میدان ــ که در عین حال نقش بازار را هم بازی می‌کند ــ در مقایسه با ابعاد جمع و جور و خودمانی مجموعه ساختمانهای شهری، خارج از اندازه باشد. ساختمانهای اداری در دور و بر همچون نقاط تکیه و توجه جای گرفته‌اند و یکنواختی ارتفاع دو طبقه‌ای طاقگان پیرامون چهار ضلعی میدان را بر هم می‌زنند اما، با استفاده از جلوهٔ بصری عقب‌نشینی، بلندای فاخری به دست می‌آورند. با این همه، این ساختمانها در کل مجموعه ادغام می‌شوند، هرچند که در حول و حوش میدان عقب‌نشستگی‌ها و پیش‌آمدگیهایی وجود دارد که در واقع نقطه‌های کشش شمرده می‌شوند (نک: ص‌ص ۲۲-۲۳).

همین ضرباهنگ و همین تپش فضایی است که جاذبه و لطف چنین شهری را پدید آورده است. زندگی اصفهان شبیه حادثه است. این شهر به کمک جلوه‌های پیوستهٔ ضربان‌وارِ تند کردن‌ها و کندکردن‌های زندگی و حجمهای بر هم فشرده‌ای که گویی، به معنای کامل کلام، بیشترین تأثیر را از سایه و روشن‌ها می‌گیرند، افسونگری می‌کند. طیف دریافتها و استنباطهای یک شهرشناس، از اصفهان بسیار وسیعتر و گونه‌گون‌تر از یک مجموعه شهری غربی است، هرچند که تنوع و مقیاس شکنی‌های آن از نظر ارتفاع به کمترین حد می‌رسد، چرا که تقریباً تمامی ساختمانهای مسکونی از دو طبقه تجاوز نمی‌کند و مسیر بازارها نیز همواره بر اساس همین اصل تعیین شده و انشعابات آن شبیه شاخه‌های گیاه است که ناگهان پی در پی مسیر و شعبه‌ای تازه از آن در برابر انسان پدیدار می‌شود. شهرسازی ایرانی، به جای خط طراز منحصر غربی که زمین است و ساختمانها روی آن بر پا می‌شوند، و ناگزیر در کوچه پسکوچه‌ها تنگ و فشرده و در میدانها فراخ و گسترده می‌شود، به کمک سطوح متعدد، امکانات متنوع چشمگیری ارائه می‌کند که جلوه‌هایی نامنتظر و تضادهایی مهم و شگفت پدید می‌آورد. در واقع بین ازدحام و هیاهوی بازارِ کاملاً محصور و ممتد در تاریکی از یک سو، و دنیای آزاد و گشادهٔ روی پشت‌بامها و امکان برخوردار شدن از حس آرامش ناشی از نسیم غروبگاهان و زمزمه آن در شاخ و برگ درختان دور و بر گسترهٔ گنبد پر ستارهٔ آسمان از سوی دیگر، چه وجه تشابهی می‌توان سراغ کرد؟

فصل ۳
سازه و فضای مسجد ایرانی

مسجد حیاط دار

اکنون باید به بررسی مسجد ایرانی به معنای خاص بپردازیم. مسجد ایرانی مسجدی است دارای حیاط یا صحن که دور تا دور آن را ردیفهای طاقها یا طاقگانهایی فرا گرفته که به نوعی تشکیل چهار نمای «داخلی» بنا را می‌دهد، یعنی نماها رو به مرکز دارند. در وسط هر یک از این نماهای رو به صحن، ایوانی وجود دارد. ایوان، فضای فرو رفته یا صفهٔ بزرگی است با نیم گنبدی برفراز، که به شبستان یا تالار اصلی مسجد راه دارد. و بدین ترتیب فضایی ارتباطی پدید می‌آید که «نه در خارج است و نه در داخل،» و ایرانیها به شکل خاصی بدان علاقه دارند. ایوان، بی‌آنکه بسته باشد، پوشیده است و مَفصَل منعطف اساسی ساختمان را تشکیل می‌دهد.

پوشش کاشی، برای این جهان ویژهٔ مسجد ایرانی پدید آمد. در واقع تزیین کاشی هفت‌رنگ عمدتاً در این گونه ساختمانهای ویژهٔ جهان ایرانی به کار می‌رود و اصفهان برجسته‌ترین نمونه‌های آن را در بر دارد. و براستی تا قبلاً خود ساختمانهای زمینهٔ کاشی‌پوشی را تحلیل نکنیم، نمی‌توانیم به تحلیل کاشی پوشی معماری ایران بپردازیم. تنها به این شرط است، که می‌توان نقش و کارکرد این‌گونه کاشی را دریافت.

همچون مورد همه هنرهای بزرگ، تزیین کاشی فقط بخشی الحاقی که هنرمند روی سازه‌ای موجود «می‌چساند» نیست. بلکه سنتز و برایند همهٔ هنرهاست: و تنها یگانگی و اتحادی دقیق توانسته است، بین شیوه‌های مختلفِ بیان تجسمی، به خلق این

دستاورد همگن توفیق یابد. در این مورد خواهیم دید که کاشیکاری مساجد ایران به اندازهٔ خود سازهٔ معماری آن اهمیت دارد: همچنانکه پوست یک موجود زنده نقش جانشین ناپذیری هم‌ارز استخوانبندی یا ماهیچه‌ها و گوشت بدن آن موجود دارد.

این پوشش، «پوشاکی» نیست که بتوان بدون بروز تغییرات مهم در معنای اثر آن را حذف کرد. کاشیکاری هفت‌رنگ، برعکس، بخش مهم و جدایی ناپذیری در کل کار را تشکیل می‌دهد؛ و از آن جهت که نقشی بنیادی و کارکردی در چشم آفرینندگان خود دارد، تمامی واقعیت خود را به اصل اثر وامی‌گذارد.

به این دلیل است که پرداختن به تحلیل فضایی کاری طبیعی و بدیهی است و به کمک آن می‌توانیم رسالت محول شده به تزیین کاشیکاری را درک کنیم. تنها این تحلیل است که می‌تواند دلایل مکانیابی تزیینات، مقررات دقیق حاکم بر تحلیل، و کلید درک چرایی اهمیت اساسی کاشیکاری را برای درک بنا به دست دهد.

نقشه‌های اصیل

نقشه مسجد حیاط‌دار تاکنون موضوع مطالعات بسیار، بویژه در زمینه اصل و اساس پیش از اسلامی آن قرار گرفته است. گروهی از نویسندگان برجسته ــ مانند پوپ، سار، گودار[۲۶] ــ نشان داده‌اند که ایوان در مساجد ایرانی از ایوانهای بزرگ در معماری ساسانی و تالارهای بارعام فیروزآباد، سروستان، یا تیسفون سرچشمه گرفته است. به این علت است که ما دیگر به مراحل تاریخی شکل‌گیری حیاطهای چند ایوانی که فرمول آن در سدهٔ دوازدهم میلادی، با ایجاد مسجد جمعه اصفهان، در شکلی تقریباً تغییرناپذیر متبلور شده است، نخواهیم پرداخت. فقط اصول مهم حاکم بر این سازهٔ کاملاً اصیل ایرانی را که در زمان سلجوقیان شکل گرفت و بدون کوچکترین تغییری تا سدهٔ هیجدهم، یعنی بیش از نیم هزاره، دوام داشت یادآوری می‌کنیم.

گرداگرد حیاطی مربع یا مستطیل، چهار ایوان روی محورهای حیاط ساخته می‌شوند و دو به دو رو به روی هم قرار می‌گیرند. ایوان اصلی به نمازخانه راه دارد و دارای گنبدی است و محراب نیز در آنجا واقع شده است. محراب فرورفتگی کوچکی است که در دیوار رو به قبله تعبیه می‌شود. در مساجد، محرابها همواره به جانب مکه ساخته می‌شوند.

26. Pope, Sarre, Godard

صفحهٔ ۶۸

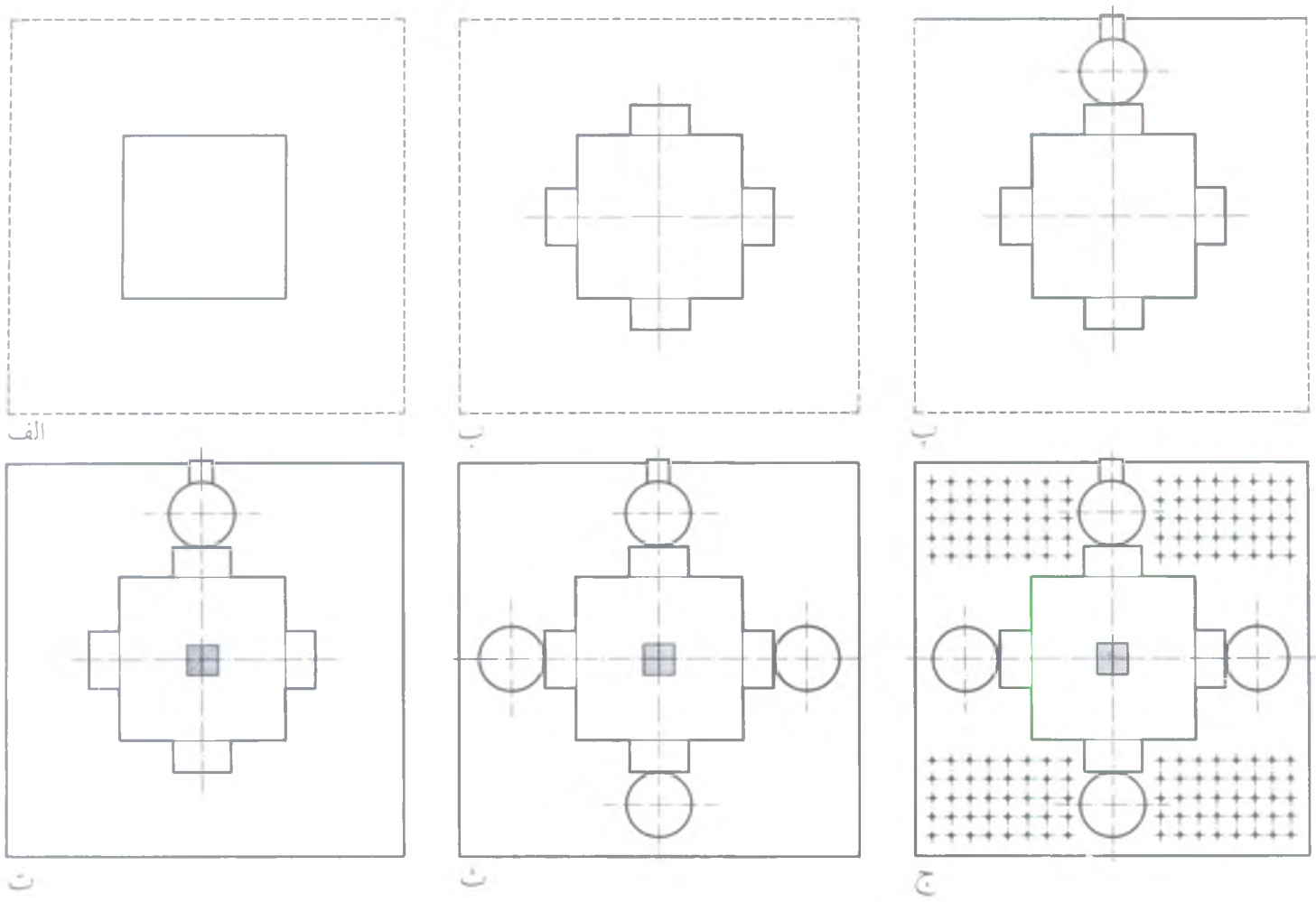
تزیینات بسیار غنی و تماماً معرق محراب به رنگ آبی ژرف، در دیواره‌های صیقلی بنا با کاشیهای مربع انجام گرفته است. نقشهای اسلیمی رنگین و کتیبه‌های کمربندی به تناوب گرداگرد محراب و طاقگان و ترومپه‌ها را فراگرفته است. همین عناصر تزیینی در زیر پنجره‌ها، گریو گنبد را دور زده‌اند. این فضا که یکی از همگنترین فضاهای معماری ایرانی است کار محمدرضا این استاد معمار اصفهانی است و نمازخانهٔ خصوصی شاه عباس بوده است.

استخوانبندی اساسی مسجد ایرانی چنین است. این استخوانبندی، یک رشته نتایج تجسمی پدید می‌آورد: حیاط، عنصر مرکزی بناست و بخشهای مختلف ساختمان از آن مجزا می‌شوند. در اطراف دارای طاقگانهایی است که در یک یا دو طبقه گرداگرد آن را فرا می‌گیرند. در وسط هر طاقگان، در روی چهار محور، چهار ایوان ساخته می‌شود که دور تا دور هرکدام را قاب‌بندی بزرگ تختی فرا گرفته است. خود ایوان، دهانه تورفته وسیعی است که با یک نیم‌گنبد پوشیده می‌شود و رو به مرکز حیاط دارد. این ایوانها، هر کدام مانند صدف یا کنج‌بندی بزرگی است که جفت جفت رو به روی هم قرار گرفته‌اند. در سطح زمین، قطعه‌ای که پوشش سقف ایوانها بر فراز آن قرار گرفته، ردیف طاقگانهای گرد حیاط را بر هم زده و شکستگی در آن ایجاد کرده است.

این چهار شکستگی که نسبت به نماها عقب نشسته‌اند و تعیین کنندهٔ چهار ایوان شمرده می‌شوند، سازه‌ای چلیپایی یا صلیبی شکل ایجاد می‌کنند که به پیدایش یک چهار ضلعی روی محورهای حیاط می‌انجامد. به علاوه، در مرکز حیاط حوضی برای وضو پیشبینی شده که همیشه آب تازه در آن جریان دارد.

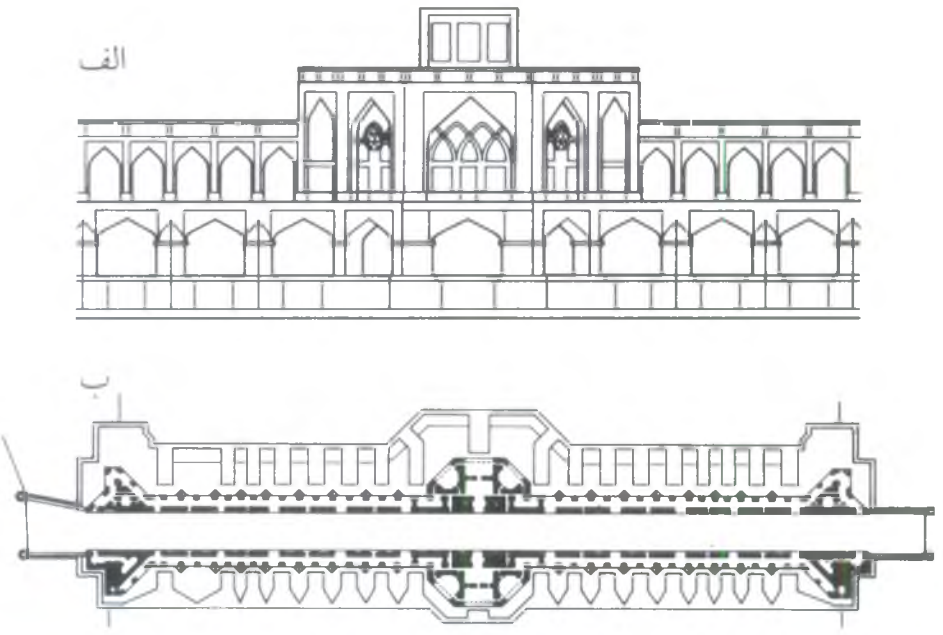
در ۱۸۴۰، که پاسکال کست نقشه‌برداریهای خود را انجام داد، این حوض گودتر از سطح سنگفرش حیاط مسجد شاه ساخته شده بود. امروزه دارای لبه‌هایی اندک برآمده از سطح زمین است و چون همیشه لبالب پر از آب است، سر ریز آب از کناره‌های حوض به داخل پاشویه‌ای که دور تا دور آن ساخته شده جریان پیدا می‌کند. شکل ساخت حوض هر چه باشد، سطح آب آن همواره بسیار نزدیک به سطح حیاط است. می‌توان گفت که این حوض، که مرکز هندسی بنا را به خود اختصاص داده، یک آینهٔ آبی حقیقی است و گذشته از کاربرد آیینی که در اسلام توصیه و تجویز شده، سطحی منعکس کنندهٔ تصویر ایجاد می‌کند که عکس ایوانهای مسجد در آن بازتاب می‌یابد. خواهیم دید که این ویژگی برای درک تجسمی بنا اهمیت اساسی دارد.

از حیاط مرکزی که مسجد ایرانی دور تا دور آن ساخته می‌شود، فضاهای ویژهٔ نماز خواندن منشعب می‌گردد. پیشتر وجود نمازخانه‌ای گنبددار را یادآوری کردیم که بر محور مکه ــ به طور کلی جنوب ــ ساخته می‌شود و محراب در دیوار جنوبی آن قرار دارد. محراب را می‌توان به ایوانی کوچک تشبیه کرد. نوعی در نمادین ــ ولی بسته ــ است که برای نمایش جهت ایستادن نمازگزاران ساخته شده است. اما شاید هم به نحوی مبهم نشانه جایگاه عنصر نمایشی قلب مقدس در کلیساهای صدر مسیحیت باشد. برای مثال، در مصر، کلیساهای قبطی به محرابی کوچک ختم می‌شوند که



مراحل مختلف اساسی فضا در مسجد حیاط‌دار چهار ایوانی از نوع ایرانی:
الف) جایگاه حیاط
ب) طرح چلیپایی چهار ایوانی
پ) چگونگی الحاق نمازخانه دارای گنبد و محراب
ت) الحاق حوض مرکزی ویژهٔ وضو
ث) الحاق سه شبستان فرعی پشت ایوانها
ج) الحاق تالارهای چهلستون جنب نمازخانه و گنبد شمالی

گنبدی به شکل طاق ربعی روی آن قرار دارد و نمایندهٔ *قدس الاقداس* یا *حرم الاحرام* بیت المقدس است... جز این، در این سو و آن سوی نمازخانهٔ مسجد، تالارهای چهلستون حقیقی وجود دارد که میراث سنت مسجدهای کلاسیک عربی است. این تالارها که روی ستونها یا پایه‌هایی بنا شده‌اند، در اصل، در پیدایی مفهوم مسجد نیز نقش عمده‌ای داشته‌اند، اما نقششان در ساختمانهایی که طبق فرمول ایرانی ساخته می‌شود و در آنها نمازخانهٔ خاص دارای گنبد است، کمرنگ شده است. اما در مسجد جمعه که برای پذیرش تمامی جمعیت شهر ساخته شده، زیرا محل برگزاری مهمترین نماز مسلمانان است (جمعه از ریشه تجمع و گرد هم آمدن است)، شبستانهای چهلستون در شرق و غرب نمازخانه اصلی در جنوب حیاط، در امتداد جانبی دیوار قبله، که محرابهای فرعی در آن واقع شده، به وجود آمده و فضای لازم را به شکل چشمگیری توسعه داده‌اند. به علاوه، این شبستانها در دو قسمت ایوان شمالی هم قرینه‌وار ساخته شده‌اند. پس مسجد ایرانی این سنت را که حیاط باید بین سه دیوار



پل خواجو:
الف) نقشهٔ نمای بخش میانی
مقیاس $\frac{1}{450}$
ب) نقشهٔ سطح فرقانی
مقیاس $\frac{1}{1200}$

دارای سه در و دیوار چهارم ویژهٔ نمازخانه قرار بگیرد کنار می‌گذارد و، از سویی دیگر، فرمول پایهٔ اختصاص داشتن شبستان چهلستون به مساجد کلاسیک عربی (در دمشق، قرطبه، قیروان، سامرا، ابن طولون قاهره) را بکلی ترک می‌کند. به علاوه، موضوع مضاعف بودن نمازخانه نتیجه روشنی هم دارد: برای مؤمنانی که در ایوان شمالی و دو شبستان جانبی آن نماز می‌گزارند، ایوان جنوبی، در مقیاسی بزرگ، حکم تصویر فرورفتگی محراب را پیدا می‌کند. این نقش فرعی ولی اساسی ایوان اصلی، جنبهٔ نمادین وابسته به مفهوم ایوان را پربارتر می‌کند...

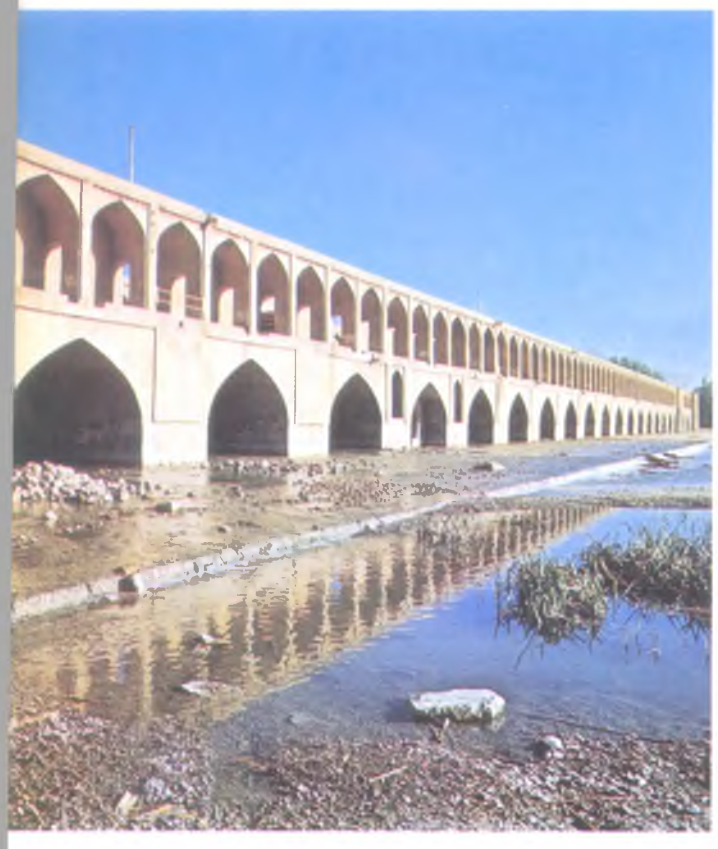
ایران، با مضاعف کردن شبستان چهلستون در شمال، دست به انقلابی مهم در مسجدسازی زده است. این انقلاب اصولا بر تقارن ناشی از برخورد صلیب‌وار محورها در حیاط مسجد قرار دارد. از سوی دیگر، فرمول شکل چلیپایی از این پس بر تمامی دریافت فضایی ایرانی غلبه می‌یابد.

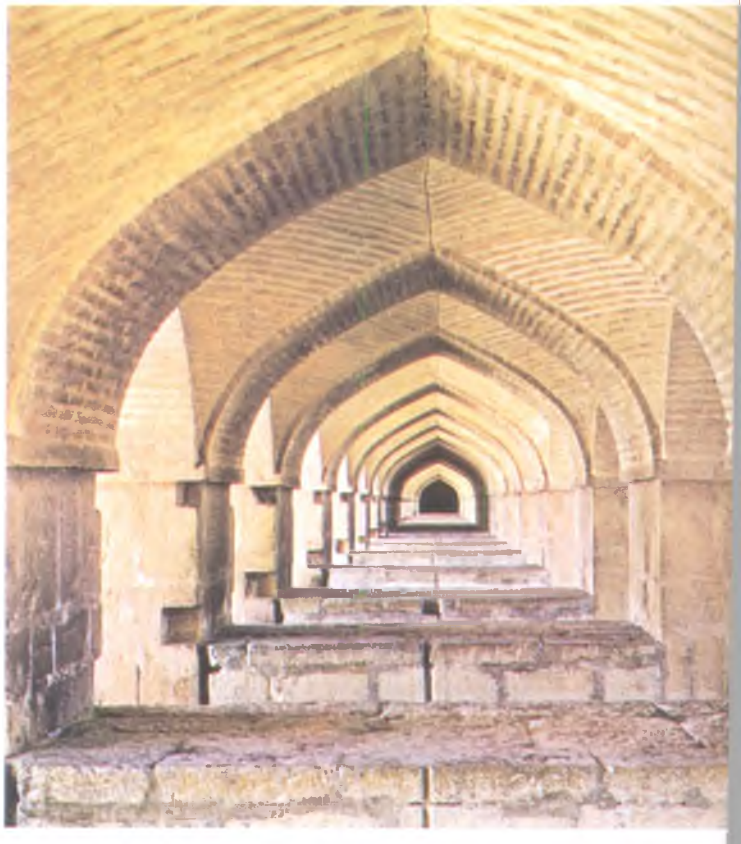
نمادگرایی و ساختمان فضا

برخلاف فضای عربی مساجد چهلستون، که مبتنی بر جهت مخصوصی نیست و فراوانی زاویه دیدهای «پنهان» و «عقب صحنه‌ای» از ورای انبوه ستونها و پایه‌ها در آن

صفحهٔ ۷۳

پلهای شهر اصفهان بر روی زاینده رود: بالا سمت چپ، پل اللهوردی خان یا سی و سه پل که به وسیلهٔ شاه عباس اول ساخته شد. طول آن ۲۹۵ متر است و کف آن به عرض ۱۳/۷۵ متر به سه بخش تقسیم شده است؛ گذرگاه مرکزی مخصوص وسایل نقلیه است و دو گذرگاه جانبی که زیر طاقنماها قرار دارد ویژهٔ پیاده‌روهاست. بالا سمت راست و پایین، پل ـ آب بند خواجوست که شاه‌عباس دوم آن را ساخته است. این سازه روی پایه‌ای سنگی ساخته شده که به کمک آن می‌توان دبی رودخانه را با دریچه‌هایی کنترل کرد. با این وسیله ذخیرهٔ آب شهر و باغهای آن تأمین می‌شده است. طاقنگان دو طبقه با کاشیهای رنگین تزیین شده است. شاه‌نشین‌هایی به شکل نیم هشت ضلعی در سازهٔ مرکزی و دو بخش انتهایی پل ساخته شده است.





نوعی معماری به قصد القای مفهوم بی‌نهایت و دنیای نامحدود به وجود می‌آورد، فضای ایرانی زیر نفوذ محوریت دوگانه دقیقی است که به تمام بنا زوایای قائمه می‌بخشد. محور ساختمان مسجد ایرانی تحت تأثیر این تقاطع محورها قرار دارد. این فرمول در تمام سطوح اجرایی، در تمام مقیاسها، و در تمام انواع فضاهای تشکیل دهندهٔ مسجد وجود دارد.

به عنوان مثال، دوباره از حیاط مرکزی و چلیپایی یاد می‌کنیم که نقشی غالب در مسجد ایرانی دارد. این فضا دارای چنان اهمیتی است که هرگز نمی‌توان آن را به مثابه یک «حیاط» ساده تلقی کرد. در واقع منظور از حیاط مسجد، رواقی سرگشاده یا جایی همچون حیاطهای سبک رومی[۲۷] به شیوه صدر مسیحیت نیست که نقش آن فقط تقدم مکانی بر نمازخانه باشد. برعکس، چنانکه تزیینات بسیار مفصل پوشش کاشیکاری این حیاط نشان می‌دهد، به نظر می‌رسد که حیاط، قلب و عمق بنا و سرچشمه آن است چنان که گویی همه چیز ساختمان از این منطقه مرکزی سامان داده شده است. بدین قرار، حیاط مسجد ایرانی چیزی بیش از یک «نارتکس» (دهلیز سرگشاده) است: فضایی است با تزیینات مجلل، به قصد آنکه مؤمنان در آن با باری تعالی در ارتباط قرار گیرند. بزرگی و وسعت این دریچه که به سوی جهان ملکوتی، یعنی جهان مورد آرزوی واقعی مؤمنان، گشوده شده و گویی با گنبد لاجوردی خود حیاط را هم پوشانده است از همین روست. حیاط مسجد، در واقع مکانی با خصوصیت کیهانی است که باید آن را به مثابه «تالاری» تلقی کرد که گنبد آن، سقف ملکوتی آسمان است.

این تفسیر در اثری اخیر به نام مسجدها به قلم خانم اولیا فوگت گوکنیل[۲۸] بیان شده است. نویسنده در فصلی بسیار مُشبع که به «مسجدهای چهار ایوانی ایران» اختصاص داده شده می‌نویسد: «حیاط مسجدهای ایرانی فضایی است در عین حال هم خارجی و هم داخلی؛ داخلی است از آنجاکه پوشش یا گنبد آن سقف آسمان است.» با خوشوقتی یادآوری می‌کنیم که تحلیلهای نافذ و مؤثر این نویسندهٔ ترک تبار در مورد تفسیر فضای مسجد و نقش عناصر مختلف تشکیل دهندهٔ آن: حیاط، ایوانها، حوض، و غیره، بسیار برای ما سودبخش بوده است.

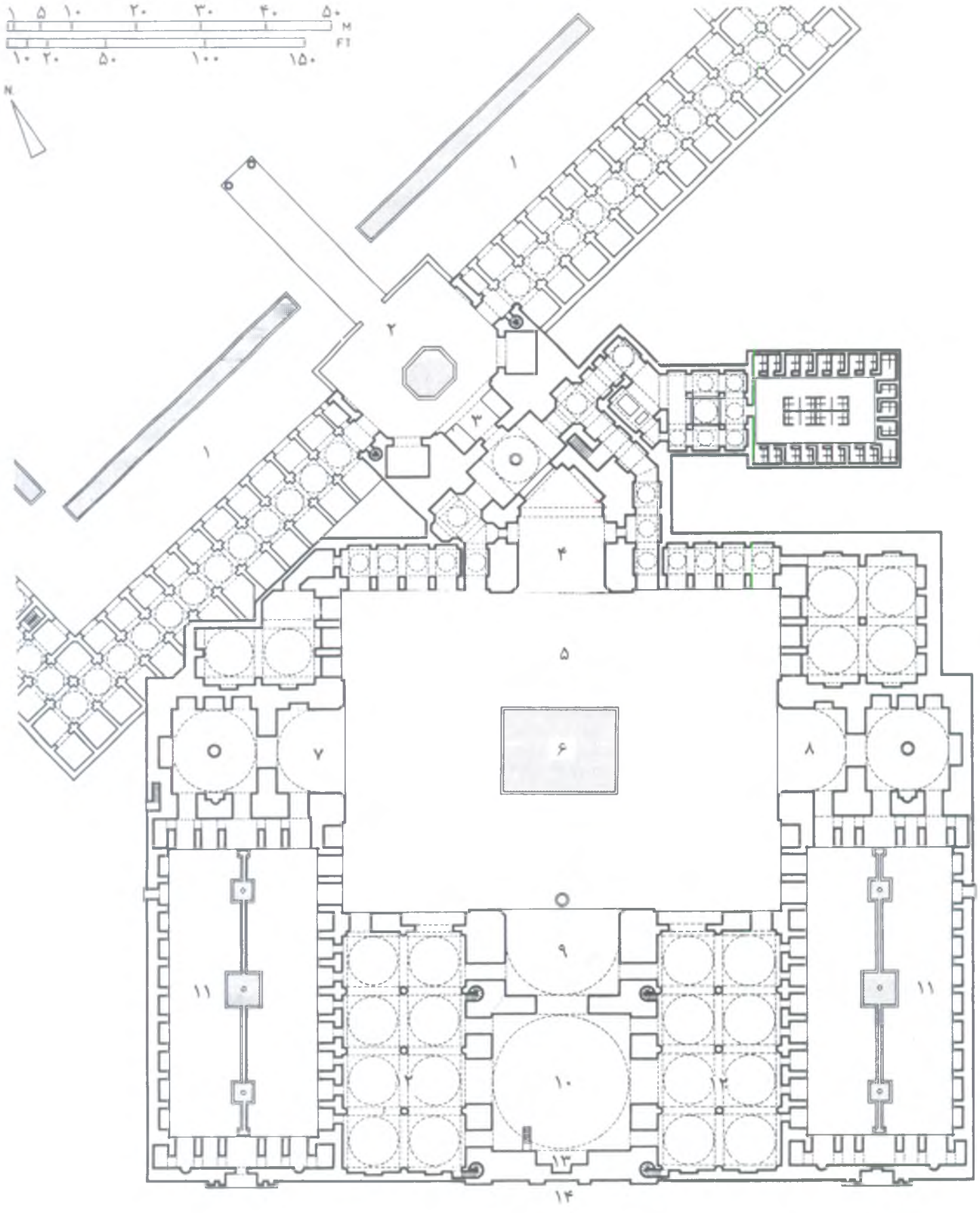
اضافه کنیم که از دیدگاه تلقی سقف آسمان به عنوان گنبد پوشانندهٔ فضای حیاط مسجد ایرانی، چهار ایوان را می‌توان به مثابه چهار شمع نگهدارندهٔ این گنبد بی‌انتها

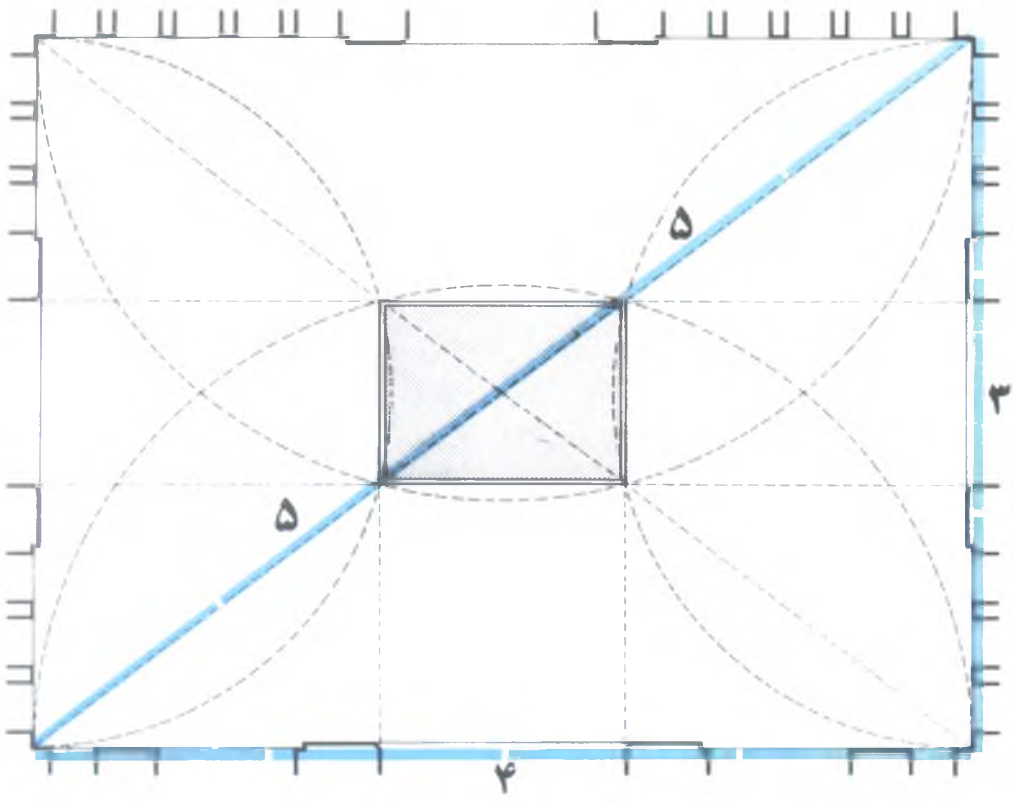
نقشهٔ مسجد شاه

مقیاس $\frac{1}{800}$

۱. میدان شاه [نقش جهان] با دکانهای اطراف آن
۲. ورودی مسجد
۳. سر در مقرنس‌کاری
۴. ایوان شمالی
۵. حیاط چهار ایوانی
۶. حوض مرکزی
۷. ایوان غربی
۸. ایوان شرقی
۹. ایوان جنوبی
۱۰. نمازخانه
۱۱. مدرسه
۱۲. شبستانهای چهلستون
۱۳. محراب
۱۴. دیوار قبله

27. Atrium 28. Ulya Vogt-Göknil, *Mosquées*.


۱ ۵ ۱۰ ۲۰ ۳۰ ۴۰ ۵۰
M
FT
۱۰ ۲۰ ۵۰ ۱۰۰ ۱۵۰
N
۱
۲
۳
۴
۵
۶
۷
۸
۹
۱۰
۱۱
۱۲
۱۳
۱۴



طرح نقشهٔ حیاط مرکزی مسجد شاه [امام]:
الف) تقاطع نیمدایره‌های منشعب از هر نمای رو به حیاط، با قطرهامتقارن شده زاویه‌های حوض مرکزی را پدید می‌آورد.
ب) تناسبهای اضلاع مستطیل فیثاغورس برابر ۳ و ۴ و قطر مستطیل برابر با ۵ است.

نگریست. در واقع، شکل قرار گرفتن آنها نیز درست مانند نیم گنبدهای بعضی از مساجد عثمانی است. بویژه این سازه را در ایران، که طبق سنتهای آن «پوششی خیالی به تکمیل معماری واقعی کمک می‌دهد،» می‌توان با سازهٔ کاملاً مادی مسجد آبی یا مسجد سلطان احمد استانبول، ساخته شده در فاصله سالهای ۱۶۰۹ تا ۱۶۱۶ م. (۱۰۱۸ تا ۱۰۲۵ ق.) (یعنی پایان آن مقارن است با آغاز ساخت مسجد شاه)، مقایسه کرد که چهار نیم گنبد آن تکیه‌گاه گنبد بزرگ مرکزی است.

نقش اساسی آینه، که بر عهده حوض وسط «حیاط-تالار» چلیپایی است، در اینجا آشکار می‌شود: در واقع، ناظری که کنار حوض ایستاده باشد می‌تواند انعکاس تصویر ردیف طاقهای دور حیاط، قاب‌بندی بزرگ ایوانها، و همچنین سقف آسمان را یکجا در آن ببیند. در اینجا، فضا معنایی کاملا تازه پیدا می‌کند. مسجد، که جهت آن را دو محور صلیبی شکل تعیین کرده است، ناگهان صاحب محوری عمودی هم می‌شود که، با عبور از مرکز حوض، زمین و آسمان را از طریق سفرهٔ آبهای «ابدی و ازلی»، آبهای طیب و طاهر، به هم می‌پیوندد. گذشته از چهار جهت اصلی، دو جهت دیگر هم وجود دارد که یکی به سوی نظیر السمت و دیگری به نقطهٔ مقابل آن، سمت الرأس، پیش می‌رود.

صفحهٔ ۷۶
ایوان عمارت چهلستون که نقش تالار بار عام را داشته است (ستونها بیست‌تاست که تصویر آنها در حوض جلوی عمارت انعکاس می‌یابد). دیوار این ایوان به جای کاشی هفت‌رنگ مرسوم معماری مذهبی ایران، به تمامی با آینه تزیین شده است. مقرنسها و کندوییها از چوب ساخته شده و تکه‌های آینه که برای شکوهمند ساختن فضای پیرامون شاه به کار رفته، در میان آنها جای داده شده است. این عمارت که به ظاهر برای پذیراییهای رسمی در نظر گرفته شده بود، در سال ۱۰۵۷ ق.(۱۶۴۷ م.) به زمان شاه عباس دوم ساخته شده است.

اصل عربی این دو اصطلاح [در زبانهای اروپایی]، شاهد اهمیت محور عمودی در ادراک اسلامی از فضاست.

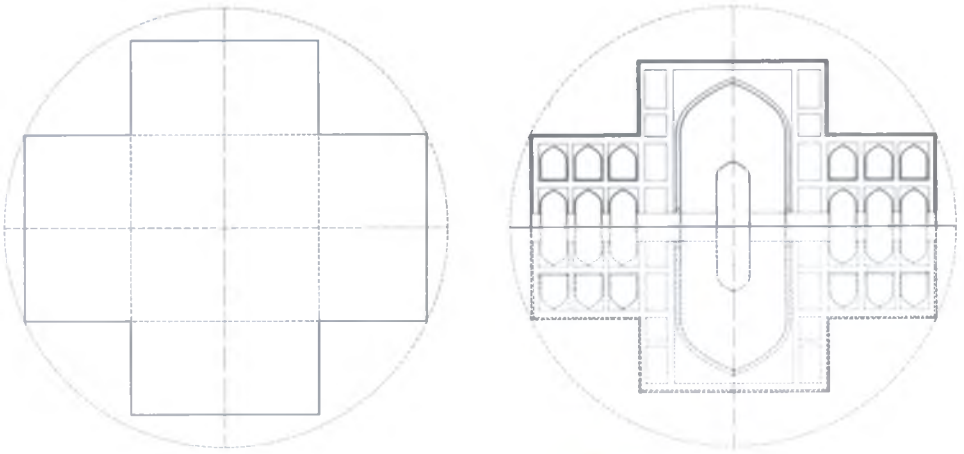
کسی نمی‌تواند به مرکز حیاط دست یابد، چون وجود حوض مرکزی مانع از آن می‌شود. همچنین کسی نمی‌تواند این کانون را، که شش جهت بنیادی از آن منشعب می‌شود، پایمال کند. اما اگر شخص، روی یکی از محورهای حیاط قرار بگیرد متوجه خواهد شد که ایوان و تصویر آن بر سطح آینهٔ آب حوض، تصویر چلیپایی تازه‌ای را تشکیل می‌دهد که اینجا دیگر نه مسطح بلکه عمودی است.

برای بیان موضوع، تصویر صفحهٔ ۱۱۳ مربوط به ایوان غربی مسجد شاه را که عکس آن در حوض منعکس شده مثال می‌گیریم: عنصر عمودی صلیب از خود ایوان و امتداد منعکس شدهٔ آن در آب به وجود می‌آید و بازوی افقی آن، با همین پهنا، به وسیله دو جناح طاقگانهای جانبی دو طبقه و تصویر آنها در حوض ایجاد می‌شود. به علاوه مشاهده می‌شود که سه طاقی از هر طبقه در دو طرف ایوان، دوازده شاه‌نشین تشکیل داده که به صورت سر و ته قرار گرفته‌اند. بخش گنبدوار ایوان بزرگ به نوبه خود همچون سلول فلکی بزرگی نمودار شده که هسته آن در یک رشته سایه روشن‌های متناوب پیچیده شده است: سایه روشن‌هایی که از آستانهٔ ایوان تا تاریکی داخل تالار امتداد دارد. نخست فرورفتگی طاقی ایوان در خطی روشن و واضح از نور شدید ایوان جدا می‌شود، و در داخل تالار نیز روشنایی پنجرهٔ نورگیر کوچک دیوار روبه‌رو، که گویی تاریکی را سوراخ کرده است، امتداد دارد.

تعادل بصری بین بازوهای قسمت افقی صلیب، و «دسته» عمودی آن، که به وسیلهٔ ایوان ایجاد شده، نمی‌تواند تصادفی باشد. این توازن امکان می‌دهد که روی هر یک از چهار نمای حیاط، سازهٔ چلیپایی ناشی از تقاطع محورها، که ویژگی خود نقشه است، ایجاد شود. از این نکته، نتیجه گرفته می‌شود که این تراز فضایی که از تقاطع محورها به‌وجود می‌آید، از ترکیب تصویر واقعی و تصویر مجازیِ منعکس شده در آب، یک واحد ایجاد می‌کند. گنبد آسمان، که تصویر آن در آب می‌افتد، دفعتاً به کره‌ای تبدیل می‌شود که فرد ناظر، در مرکز آن، خود را در قلب سازه‌ای با زاویه‌های قائم می‌بیند. او مرکز فضایی «هست» که نه بالا دارد و نه پایین. در کانون چشم‌اندازی کالیدوسکوپی[۲۹] است که نماد بیکرانگی آفرینش است.

---

۲۹. kaléidoscope، بازیچه‌ای بصری به شکل مخروط ناقص که رأس کوچکتر آن را به چشم می‌گذارند و آن را آهسته می‌چرخانند. شکلهای هندسی رنگین و بسیار متنوعی از چرخش وسیله ایجاد می‌شود.



طرح جابیایی نمای رو به حیاط مسجد شاه از جانب ایوان غربی با استفاده از تصویر مجازی نمای مسجد در حوض مرکزی.

در رسالهٔ *لوح زمردین*، که اصل آن در قرن هشتم میلادی (دوم هجری) به وسیله جابر بن حیان[۳۰]، شیمیدان و شاگرد و مرید امام صادق(ع)، تألیف شده، همین ادراک از فضای فاقد جهت، و از عالم صغیر بر گردهٔ عالم کبیر، دیده می‌شود. تیتوس بورکهارت[۳۱] در کتاب *کیمیا، معنا و تصویر آن از دنیا* عبارت زیر را از آن متن نقل کرده است: «آنچه در زیر است مانند آن چیزی است که در بالاست و آنچه در بالاست مانند آن چیزی است که در زیر است.» در این «حیاط-تالار» بی‌پایان و معلق در ابدیت، فضایی از نور ناب، شش جهت فضایی همچون درون حفره‌ای که واقعیت و مجاز در آن به هم آمیخته شوند، در یک نقطه به یکدیگر می‌رسند. فیلگوشهای بزرگ ایوانها نیز رو به سمت مرکز دارند. در مرکز است که فضا فشرده و متبلور می‌شود. مرکز بهترین «جا»هاست: فضای متعالی و تصویر الهی است.

خواهیم دید که سمبلیسم رنگها نیز همین تفسیر را تأیید می‌کند.

محاسبات ریاضی

توجهی دقیق به حیاط مسجد شاه [امام] ما را با محاسبات معماران ایرانی آشنا می‌کند. این کار براحتی انجام‌پذیر است زیرا، در قیاس با وضعیت امروز، هیچ‌گونه تغییری که قادر به دگرگون کردن طرحهای اصلی سازندهٔ آن، علی‌اکبر اصفهانی، باشد ایجاد نشده است. باری استنباطهای ما در مورد درک فضایی وی جالب است و نشان می‌دهد که او

۳۰. جابر بن حیان ازدی کوفی، کیمیادان مشهور اسلامی (۱۵۹-۱۸۶ ق.) از شاگردان امام جعفر صادق(ع) بود. کتابهای زیادی منسوب به او، ترجمه شده به لاتینی در کتابخانه‌های اروپا وجود دارد که اصل عربی آنها در دست نیست.

31. Titus Burckhardt

دارای زمینه‌های علمی هندسی و ریاضی بنیادی بوده است. اگر معمار جریان تجرید را در کار خود این قدر پیش برده، برای آن است که می‌خواسته آن را از اطلاعات بخصوص غنی سازد. زیرا می‌دانیم که ارقام و اشکال هندسی، برای دانشمندان مسلمان، همچنانکه برای ساختمان‌سازان گوتیک قرون وسطی، معنایی ثانوی داشته است: نوعی نمایش و تجلی الهی و عقل اول منعکس در آفرینش است.

باری، در بررسی نقشهٔ حیاط چلیپایی، باید اذعان کنیم که تناسبهای آن نیازمند شرح و توجیه است. این حیاط روی شکل مربع رسم نشده است، بلکه مستطیلی دراز است، یعنی، بر حسب محور رو به قبله، عرض آن بیشتر از طول آن است. افزون بر این، همسانی موجود بین ابعاد حوض و ایوانها و تالار گنبدوار نمی‌تواند نتیجه تصادف باشد. در حقیقت تورفتگی‌های سه ایوان کوچک (شمالی، شرقی، و غربی) و گنبدهای غربی و شرقی، عرضی برابر با عرض حوض مرکزی دارند در حالی که در مورد تورفتگی ایوان بزرگ جنوبی و گنبد نمازخانه، عرض، برابر با طول همین حوض است.

آیا چنین نیست که تمامی ابعاد مهم مسجد (حیاط، ایوانها، گنبدها) از عرض و طول حوض مرکزی سرچشمه می‌گیرند، یعنی اینکه آب گوهر وجودی و منشاء حیات بناست؟ (نک: ص ۷۵).

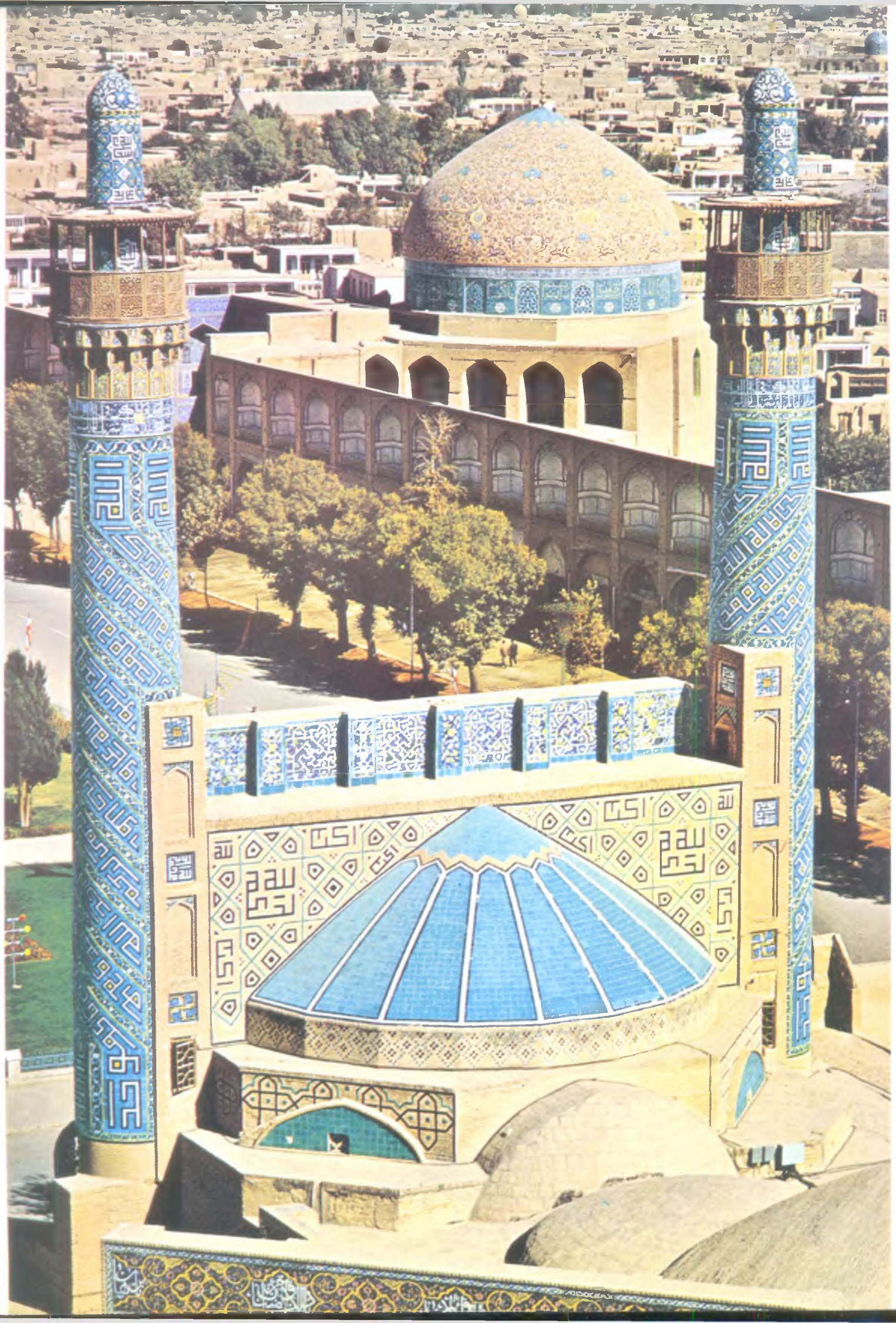
اگر از پرگار معماری ــ ابزار نوع قرون وسطایی ــ استفاده شود، و نیمدایره‌ای از وسط هر یک از اضلاع بزرگ حیاط رسم شود (طبعاً به شعاعی برابر با نصف هر ضلع)، خطی به دست خواهد آمد که دقیقاً از زوایای حوض خواهد گذشت و آن را در میان خواهد گرفت. اگر این عمل در مورد اضلاع کوچک حیاط هم تکرار شود، نیمدایره‌ها باز از همان زوایا خواهند گذشت. اما تنها بخش جانبی باریکی از حوض را در بر خواهند گرفت. ملاحظه می‌شود که زاویه‌های قائمه حوض با زوایای حیاط متناظرند. این رشته خصوصیات تنها در یک مستطیل وجود دارد، آن هم مستطیل فیثاغورس است که تناسب طول و عرضش به یکدیگر برابر ۴ و ۳ و قطرش ۵ است.

سری تناسبهای ۳، ۴ و ۵ از دوران باستان برای تعریف شکلی جادویی به کار می‌رفته است. به یاد داشته باشیم که نخستین ویژگی مثلث قائم‌الزاویه‌ای با این تناسبها این است که جمع مجذور دو ضلع قائمه آن (۱۶ + ۹) برابر ۲۵ می‌شود که ریشهٔ آن عدد صحیح ۵ است. با توجه به شیفتگی ایرانیان به مسائل ریاضی و هندسی چنین تناسبهایی نمی‌تواند تصادفی باشد.

و اگر توجه کنیم که جمع سه رقم مربوط به تناسبهای مستطیل ــ یعنی ۳، ۴، و ۵ــ

صفحهٔ ۸۱

در زمینهٔ تصویر، گنبد مسجد شیخ لطف‌الله، با رنگ بسیار ملایم نخودی مشخص است. در نمای جلوی عکس، دو مناره سر در ورودی مسجد شاه (۱۶۱۲ـ۱۶۳۰ م./ ۱۰۲۱ـ۱۰۴۰ ق.) که در اینجا پشت آن دیده می‌شود قرار دارد. این سو و آن سوی نیمگنبد فیروزه‌ای روی سر در مقرنس‌کاری (نک: ص ۹۴)، کلمات الله، علی و محمد ملاحظه می‌شود که جدارهٔ متصل کنندهٔ دو مناره را تزیین کرده است. نگاره‌هایی که به شکل مارپیچ دور ستونها پیچیده، ویژگی نوشتاری دارد. همهٔ این نوشته‌ها به نوعی تبلیغی را برای مذهب اسلام شیعی ایران تشکیل می‌دهد.



برابر ۱۲ می‌شود، می‌بینیم در اینجا گرایشی مهم به نمادهای مربوط به این تناسبها دیده می‌شود. در حقیقت می‌دانیم که برای ایرانیان شیعی مذهب، عدد ۱۲ همواره ارزشی بنیادی داشته است، چرا که درست نمایندهٔ شمار امامانی است که فقه شیعه اثنی‌عشری بر وجود آنها بنا شده است. به قول هانری کربن، «دوازده امام پس از پیامبر اسلام(ص) وظیفه رسالت نبوی او را عهده‌دار شده‌اند» و امام دوازدهم، امام غایب(ع) که «از نظرها پنهان، ولی در دلها حاضر» است، همچون مسیح در دنیای مسیحیت، موعودی مورد انتظار است. باری چنانکه هانری کربن بهترین شیعه شناس غربی می‌نویسد، «شکوفایی تشیع، در اصل، شکوفایی یا به عبارت بهتر تجلی دوبارهٔ حکمت عرفانی در اسلام است. عرفان شیعی بهترین نمودار وجه باطنی اسلام است.»

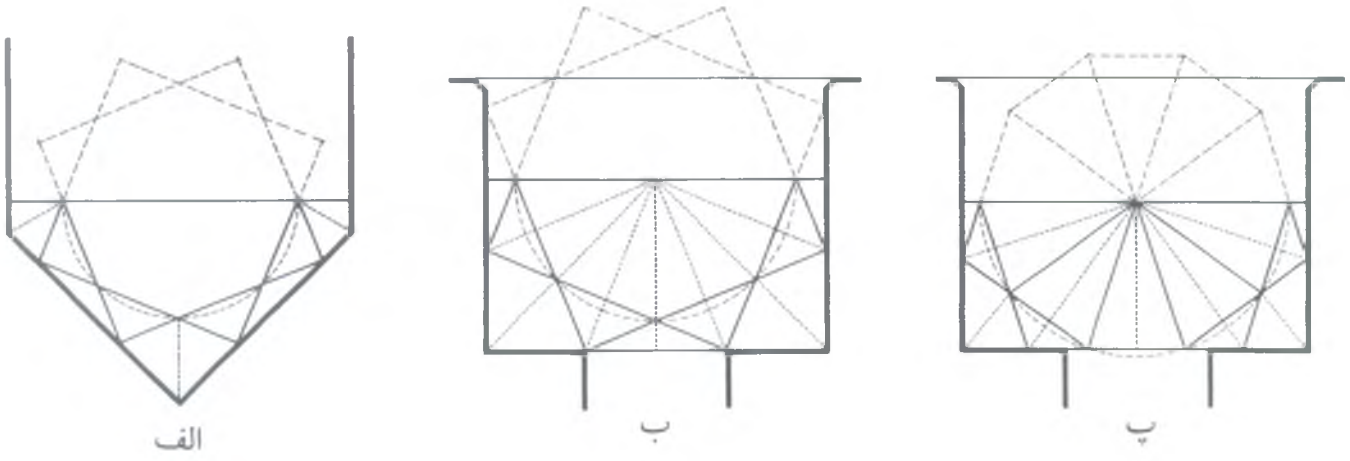
اگر این نکته افزوده شود که شاه عباس، بنیانگذار و آفرینندهٔ مسجد شاه اصفهان، یک مدافع سرسخت شیعه اثنی‌عشری بود، اهمیت عدد ۱۲ برای وی روشن می‌گردد. کربن می‌نویسد «ارتقای تشیع به عنوان مذهب دولتی به وسیلهٔ صفویان در سدهٔ شانزدهم میلادی (...) توسل به «اصل تقیه» را دقیقتر و قاطعتر ساخت. به نظر نمی‌رسد که از آن زمان به بعد، حذف و نادیده گرفتن «پیام رقومی» تشکیل دهندهٔ بنایی همچون مسجد شاه امکان‌پذیر بوده باشد...»

سرانجام هرچند کشف ارتباط دنیای تفکر ایرانی با حکمت و آثار فیثاغورس و بهره‌گیری اندیشه ایرانی از آن شگفتی ایجاد می‌کند، نباید فراموش کرد که اسلام تمامی سنت کلاسیک دنیای باستان را به دوش گرفته است. فیلسوفان بزرگ ایرانی پیوسته به عهد باستان رجوع می‌کنند. همین‌گونه است که عارف سدهٔ دوازدهم [میلادی] سهروردی ــ که در آینده از او بارها نقل قول خواهیم کرد ــ از فیثاغورس به عنوان سرچشمه و «ستون حکمت متألّه» یاد می‌کند.

ملاحظه می‌شود که دلمشغولیهای ساختمان‌سازان ایرانی از مسائل زیبایی‌شناختی فراتر می‌رود و به دیدگاهی از وقوف و معرفت می‌رسد. و در این دیدگاه، مسجد «اثری بزرگ» و شاخصی مهم است.

دنبال کردن تحلیل هندسی و ریاضی مسجد شاه ملال‌انگیز است. این چند دیدگاهی هم که ارائه کردیم، همچون مواردی که در گذشته در کتاب *ایرانِ ساختمان سازان*[۳۲] دربارهٔ طرح پوشش سقف ایوانها عرضه کرده بودیم، برای اثبات پیشرفت میزان تجرید

32. *Iran des Bâtisseurs*



شمای پوشش سقف ایوانهای مسجد شاه:
الف) پوشش مثلثی بالای ایوان شمالی که طرح آن از ترکیب دو مربع بر هم نهاده شده با زاویهٔ ۴۵° ایجاد شده است.
ب) پوشش سقف ایوان غربی که طرح آن از ترکیب دو مربع بر هم نهاده شده با زاویهٔ ۴۵° ایجاد شده است.
پ) پوشش سقف ایوان شرقی که طرح آن از یک نیم ده ضلعی با زاویهٔ ۳۶° ایجاد شده است
مقیاس: تقریباً $\frac{1}{۳۰۰}$

و تلطیف در کار معماران ایرانی کفایت می‌کند؛ معمارانی که در آثارشان محتوای غنی فکر از حد آفرینش سادهٔ تجسمی بسی فراتر رفته است.

نباید تنها به واقعیت معماری بنا، به خاطر خود آن، توجه و علاقه نشان داد، بلکه باید جایگاه آن بنا را در متن شهری هم در نظر گرفت تا ویژگیهای کاشیکاری هفت رنگ، جایگاه، و معنای آن را دریافت. و ما به این مسئله در فصل هفتم خواهیم پرداخت. اما پیش از آن باید موضوع تزیین کاشی را بررسی کنیم.

فصل ۴
از آجر تا کاشی هفت رنگ

مصالح سنتی

جالب است که تمامی معماری اسلامی فلات ایران با آجر ساخته شده است در حالی که شهرهای بزرگ ــ و بویژه اصفهان ــ غالباً در میان کوهستانهایی قرار گرفته‌اند که سنگ آنها می‌توانسته است مصالح ساختمانی اعلایی را تأمین کند.

البته کاربرد آجر، که نخست در آفتاب خشکش می‌کردند و سپس در کوره می‌پختندش، به گذشته‌ای باستانی بازمی‌گردد که پیشینهٔ آن، قبل از تمدن عیلامی هزارهٔ دوم پیش از میلاد، به دوران دوردست پیش از تاریخ ایران می‌رسد. تنها باید به این نکته اشاره شود که در دوره شکوفایی تمدن هخامنشی کاخهای بزرگ تخت‌جمشید با سنگهای تراشیده ساخته شدند. اما آثار برگزیدهٔ داریوش و خشایارشا ظاهراً از سبکهای یونانی و مصری الهام گرفته‌اند. می‌دانیم که ستونهای کاخ آپادانا را صنعتگران ایونی تراشیده‌اند. جز این هرگز از نمونه دیگری که حاکی از وجود جریانی عمیق در کاربرد سنگ باشد سراغی نداریم.

مزایای آجر

تا جایی که می‌توان به عقب بازگشت، چه در مورد ساختمانهای مسکونی و چه در مورد پرستشگاهها و کاخها، آثار بزرگِ حاصل از تکنولوژی معماران و ساختمان‌سازان ایران،

صفحهٔ ۸۴

مسجد شاه واقع در انتهای جنوبی میدان نقش جهان: از دید هلیکوپتری می‌توان چگونگی محور ۴۵ درجه‌ای بین سر در و حیاط مسجد را بخوبی دید. تعبیهٔ این راهرو با انحراف ۴۵ درجه‌ای آن ناشی از ضرورت رعایت سمت قبله در مسجد بوده است.

با آجر ساخته شده‌اند؛ از آن جمله می‌توان زیگورات (زکوره) چغازنبیل (سدهٔ هشتم پیش از میلاد)، طاق شگفت‌انگیز تیسفون [طاق کسری] (سدهٔ ششم م.)، و همچنین برج مقبره‌ای بزرگ گنبد قابوس (سدهٔ یازدهم م.) را برشمرد. پس کاربرد آجر از دشت میان‌رودان تا استپهای ترکمنستان، و در میانه آن، در مجموعه فلات مرتفع ایران، تعمیم داشته است.

تهیه آجر هرچند به سوخت نیاز دارد ــ هیزم در گذشته هم مانند امروز، در بسیاری مناطق ایران باستان کمیاب بوده است ــ از امتیازات چشمگیری برخوردار است: براحتی برحسب ابعاد استاندارد و منظمی که موجب سهولت انتظام کار ساختمان می‌شود به کار می‌رود؛ برای حمل و نقل سبک و مقاوم است، زیرا با شفته آهک مجموعهٔ حقیقتاً همگن و فشرده‌ای مانند بتن ایجاد می‌کند؛ افزون بر این دارای انعطافی است که به آن قدرت مقاومت در برابر زمین‌لرزه را می‌بخشد. این امتیاز برای کشوری مثل ایران که زمین‌لرزه‌خیز است ارزش بسیار دارد. و سرانجام ساخت متخلخل آن، عایق حرارتی خوبی از آن ساخته است که در سرزمینهای مرتفع، که اختلاف درجهٔ حرارت شب و روز، بویژه در زمستان و تابستان، معمولاً به پنجاه و گاه شصت درجه می‌رسد، بسیار اهمیت پیدا می‌کند.

در معماری ایرانی عصر اسلامی، اندازهٔ آجرهای مختص کارهای بزرگ ۵×۲۰×۲۰ سانتیمتر بوده است. بدین ترتیب آجر برای سطوح منظم و دقیقاً افقی ابزار مناسبی بوده است، البته طبعاً جز در مورد ساختمان سقفها و گنبدها.

نخستین تزیینات

پیشینه تزیینات ساختمان با آجر، در تاریخ به دوران خیلی گذشته باز می‌گردد. از جمله باید از زیگورات چغازنبیل نام برد که دیوارهای آجری آن در فاصله‌های منظم دارای ردیفهایی است، که روی سطح بیرونی آنها خطوطی با حروف میخی شامل نیایش و دعا به خدایان کنده شده است. نمای کاخ تیسفون نیز دارای تزییناتی شامل طاقچه و درگاهی، ستونچه، سرستون، بالا ستون، قوس، و طاقنما و کنگره است که تنها به کمک طرز چیدن آجر در کار ایجاد شده است. اما تزیین حقیقی موزون از راه ایجاد تناوب در اندازه و طرز چیدن آجرها، از اواخر سدهٔ نهم م. (سوم ق.) پدید آمد. پس ظهور آن به مدتی پیش از روی کار آمدن سلسله سلجوقی بازمی‌گردد که کار خود را با اشغال

سرزمین غز در ۱۰۳۶ م. (۴۲۸ ق.) آغاز کرد و معمولاً پیشرفتهای معماری در ایران به این سلسله نسبت داده می‌شود.

مقبرهٔ امیر اسماعیل سامانی در بخارا، که در نخستین سالهای سدهٔ دهم م. (سدهٔ چهارم ق.) ساخته شده است، نمونهٔ گویای تحول شیوه‌هایی است، که تکنیک تزیینات آجری می‌تواند پدید آورد. در این اثر، تزیینات از راه کار گذاشتن آجرهای دارای اندازه‌های مختلف (درسته، نیمّه، نصف نیمّه) ایجاد شده که به ترتیبهای عمودی، افقی، یا پس و پیش کار گذاشته شده‌اند و، با جلوه‌های شبیه آثار نقطه‌پردازی، مناطق سایه پدید آورده‌اند. در دنیای ایرانی، این‌گونه تزیینات به سطح بیان تجسمی والایی دست یافته است. این پدیده جنبهٔ عام دارد زیرا می‌توان آن را در نقاط متضاد جغرافیایی از بخارا گرفته تا اوخیدر [در مصر] و بغداد سدهٔ دهم هم مشاهده کرد.

در همین دوره، گونهٔ تزیین آجری دیگری پدید آمد که عبارت بود از نوعی «گلمیخ»های ساخته شده از گل پخته که در بدنه ستونها یا محراب کار گذاشته می‌شد و مجموع آنها وزنی تزیینی ایجاد می‌کرد. مسجد جمعه نایین در نزدیکی اصفهان بویژه دارای چنین تزیینی است.

هنر ناب تزیین آجری با تزیینات سطوح داخلی گنبدهای شمالی و جنوبی مسجد جمعهٔ اصفهان، که به ترتیب در سالهای ۱۰۷۲ م. (۴۶۵ ق.) و ۱۰۸۸ م. (۴۸۱ ق.) به وسیله نظام‌الملک و تاج‌الملک ساخته شده، به اوج خود رسید و معلوم گشت که با چیدن آجرهای یکرنگ هم می‌توان سازه‌های معماری را جلوه و شکوه بخشید.

پیدایش رنگ

این‌گونه تزیینات، که از طریق ایجاد تناوب و جا به جایی در چیدن آجرها در دیوار، همراه با بازیهای هندسی، ساخته می‌شد، و پیدایش سایه‌های پر رنگ در جدارهای خارجی سازه‌ها، زیر آفتاب، آنها را برجسته‌تر جلوه می‌داد، مقدمه‌ای طبیعی بود بر استفاده از رنگها. در واقع از آغاز سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.)، در میان ردیفها و سطوح ماهرانه و آگاهانه آجرها، «تک لکه»هایی از رنگ آبی، که به مجموعه پیکره جان می‌بخشید، ظاهر شد. این لکه‌های رنگین از جمله برای تزیین میله بلند منار علی (حدود ۱۱۵۰ م./۵۴۵ ق.) به کار رفت. این تکیه‌های رنگین، به کمک تعداد اندکی آجر به وجود می‌آمد که روی سطح خارجی آنها را با لایه‌ای از رنگ آبی-سبز لعابی شده در

کوره می‌پوشاندند و در پیگرهٔ بنا کار می‌گذاشتند. این کار، در ترکیب با رنگ اخرایی طبیعی آجر، ترکیب متناسبی ایجاد می‌کرد. حضور این لعاب مینایی در معماری از سوی دیگر به سنتی بسیار قدیمی در خاورمیانه وابسته است. نویسندگانی مانند هانس وولف[۳۳] یا دانلد ویلبر[۳۴] تا کشف سرچشمه‌های هنر لعاب مینایی و کاربرد آن در معماری، که شگفت‌انگیزترین تجلی خود را در ایران پیدا کرد، پیش رفتند.

آغاز این هنر ظاهرا مربوط به هزارهٔ سوم پیش از میلاد است که قابهایی تزیینی از خمیر شیشه مینایی به رنگ آبی-سبز در مقبرهٔ جِزر در سَقّاره مصر مربوط به ۲۷۰۰ پیش از میلاد به دست آمده است. بابلیها و عیلامیها نیز به نوبه خود لعاب شیشه‌ای را در هزارهٔ دوم پیش از میلاد می‌شناخته‌اند. اما هخامنشیان هستند که ــ پس از آسوریها ــ فن ساخت کاشیهای هفت‌رنگ را در پیش از اسلام به اوج خود رساندند. نقوش حیوانات که در خورس‌آباد کشف شده، بویژه کاشیهای نمایش‌دهندهٔ سربازان هنگ جاویدان داریوش در شوش، مربوط به سدهٔ ششم پیش از میلاد، ثابت می‌کند که هنرمندان ایران باستان با هنر سفالگری رنگی کاملاً آشنا بوده‌اند.

معماری با تزیین کاشی هفت‌رنگ

هنر کاربرد کاشی در معماری، در دوره‌های پارتی و ساسانی اهمیت خود را از دست داد. این تکنولوژی با آغاز عصر اسلامی تمامی شکوه از دست رفته خود را باز به دست آورد. قدیمیترین نمونه‌های معماری اسلامی با تزیین کاشی هفت‌رنگ از طریق اشاره‌های مؤلفان عرب به ما معرفی شده است. ابن روسته در ۹۰۳ م. (۲۹۱ ق.) به توصیف مسجد بزرگ بغداد می‌پردازد و تأکید می‌کند که مسجد سر تا پا با آجرهای آبی رنگ تزیین شده است. مسعودی در نیمه سدهٔ دهم م. (سدهٔ چهارم ق.) در *مروج الذهب* از وجود گنبدی به رنگ سبز در بغداد یاد می‌کند. ابویعقوبی نویسندهٔ سدهٔ دهم (سدهٔ چهارم ق.)، با تحسین، مناره‌های سبز رنگ بخارا را توصیف می‌کند. و سرانجام یاقوت جغرافیادان در ۱۲۲۶ م. (۶۲۳ ق.) به وجود گنبدی آبی‌رنگ بر فراز مقبره‌ای مربوط به سال ۱۱۵۷ م. (۵۵۲ ق.) در بغداد اشاره می‌کند.

ایرانیان از پیش از دوران سلجوقیان مسئله پوشش لعاب مینایی روی گل پخته را حل کرده بودند و بر آن تسلط داشتند. رنگهای اصلی این هنر عبارت بود از فیروزه‌ای،

33. Hans Wulff 34. Donald Wilber

آبی لاجوردی، و سبز. کار ساخت لعابهای آبی، با استفاده از لاجورد، گوگرد، و ارسنیک، تخصص شهر کاشان در مرکز ایران بود. کاشان تا مدتهای دراز اسرار این ترکیب را حفظ کرد و می‌توان گفت که در ساخت آجر لعابدار انحصاری حقیقی داشت.

آیا شهر کاشان زادگاه آجرهای لعابداری بوده که، بنا بر گفته نویسندگان عرب سدهٔ دهم م.، در بناهای میان‌رودان به کار رفته است؟ به نظر می‌رسد که باید چنین باشد، زیرا واژهٔ «کاشی» بر آن حکم می‌کند. در واقع به این آجرهای مربع لعابدار «کاشی» می‌گویند، یعنی همان عبارتی که مردم به جای «کاشانی» به کار می‌برند. این واژه که از سال ۱۳۰۰ م. (۷۰۰ ق.) برای تعریف عنصر تزیینی بناهای ساخته شده در تبریز به کار رفته است، اهمیت شهر کاشان را در تولید کاشی رنگی برای پوشش ساختمانهای معماری مذهبی اسلامی نشان می‌دهد.

ابن بطوطه، نویسنده بزرگ عرب (۱۳۰۴–۱۳۷۷ م./ ۷۰۳–۷۷۹ ق.) از مردم طنجه که سفرنامه پرشوری در مورد سفرهایش به خاورمیانه نوشته است، به توصیف مساجدی در مشهد علی در عراق، اصفهان، تبریز، مشهد، و «بیرگی» می‌پردازد و در همهٔ موارد از وجود «کاشانی» در آنها یاد می‌کند. پس معلوم می‌گردد که این نوع تزیین ایرانی پراکندگی گسترده‌ای داشته است.

پیشرفت هنر کاشی سفالی

در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.)، در کار سفال، تکنیک مفصلتری پدیدار شد که سفال زرین‌فام بود. یعنی ایجاد جلوهٔ رنگین‌کمان‌وار بر سطح رنگهای پوشانندهٔ کاشی هفت‌رنگ. این جلوه از طریق ایجاد بخارها یا گازهای اکسید در کوره به زمان پخت کاشی به وجود می‌آید. گازهای یاد شده، به هنگام شیشه‌ای شدن لعاب، روی آن می‌نشینند. سفال موردنظر انعکاسهایی فلزگونه یا متالیک از خود نشان می‌دهد که بسیار دلنشین است.

این تکنیک از سویی در تهیه قابهای تزیینی بزرگ کاشی هفت‌رنگ که دارای نوشته‌های برجسته است و، از سوی دیگر، در ساخت ستاره‌های هشت‌پر که در پوشش کامل جدارها و تیغه‌ها کاربرد دارد به کار می‌رود. این ستاره‌های سفالی زرین‌فام که عمدتاً در تزیین کاخها به کار رفته، خود دارای تزیین نقش انسان و جانوران است و از کاشان به بغداد و قاهره و قیروان و افریقای شمالی و آناتولی صادر

صفحهٔ ۹۰

مسجد شاه از فراز ایوان کاخ عالی‌قاپو در میدان نقش جهان: پرهیز از هرگونه محدودیت، و نبود نمای حقیقی که ویژگی معماری ایرانی است در این تصویر بخوبی مشاهده می‌شود. بی محوری بین سر در ورودی و ایوان بزرگ جنوبی که هر دو یک جفت مناره بر فراز دارند یک خطای باصره برای چشم غربیها، که غالباً تابع قوانین تقارن کلاسیک است، ایجاد می‌کند.

صفحهٔ ۹۱

یکی از درگاههای مقرنس‌کاری شده و کاشی پوش که به «خواجه‌نشین» مقابل ایوانِ مرتبط با مسجد شاه روح و حالت می‌بخشد. به حالت کمال یافته ابزار مارپیچ طنابی لعابی فیروزه‌ای گرداگرد درگاهی و فرود آن در دو گلدان کاشی نیم برجسته توجه شود. فاصلهٔ نزدیک و دیدگاه همسطح مقرنس‌کاریها جلوهٔ ساختِ دقیقاً هندسی و منطبق بودن آنها و کندوییهای پوشانندهٔ قوس مقعر دیوار را بخوبی نشان می‌دهد.

کوره می‌پوشاندند و در پیکرهٔ بنا کار می‌گذاشتند. این کار، در ترکیب با رنگ اخرایی طبیعی آجر، ترکیب متناسبی ایجاد می‌کرد. حضور این لعاب مینایی در معماری از سوی دیگر به سنتی بسیار قدیمی در خاورمیانه وابسته است. نویسندگانی مانند هانس وولف[۳۳] یا دانلد ویلبر[۳۴] تا کشف سرچشمه‌های هنر لعاب مینایی و کاربرد آن در معماری، که شگفت‌انگیزترین تجلی خود را در ایران پیدا کرد، پیش رفتند.

آغاز این هنر ظاهرا مربوط به هزارهٔ سوم پیش از میلاد است که قابهایی تزیینی از خمیر شیشه مینایی به رنگ آبی-سبز در مقبرهٔ جزر در سَقّره مصر مربوط به ۲۷۰۰ پیش از میلاد به دست آمده است. بابلیها و عیلامیها نیز به نوبه خود لعاب شیشه‌ای را در هزارهٔ دوم پیش از میلاد می‌شناخته‌اند. اما هخامنشیان هستند که ــ پس از آسوریها ــ فن ساخت کاشیهای هفت‌رنگ را در پیش از اسلام به اوج خود رساندند. نقوش حیوانات که در خورس‌آباد کشف شده، بویژه کاشیهای نمایش‌دهندهٔ سربازان هنگ جاویدان داریوش در شوش، مربوط به سدهٔ ششم پیش از میلاد، ثابت می‌کند که هنرمندان ایران باستان با هنر سفالگری رنگی کاملاً آشنا بوده‌اند.

معماری با تزیین کاشی هفت رنگ

هنر کاربرد کاشی در معماری، در دوره‌های پارتی و ساسانی اهمیت خود را از دست داد. این تکنولوژی با آغاز عصر اسلامی تمامی شکوه از دست رفته خود را باز به دست آورد. قدیمیترین نمونه‌های معماری اسلامی با تزیین کاشی هفت‌رنگ از طریق اشاره‌های مؤلفان عرب به ما معرفی شده است. ابن روسته در ۹۰۳ م. (۲۹۱ ق.) به توصیف مسجد بزرگ بغداد می‌پردازد و تأکید می‌کند که مسجد سر تا پا با آجرهای آبی رنگ تزیین شده است. مسعودی در نیمه سدهٔ دهم م. (سدهٔ چهارم ق.) در *مروج الذهب* از وجود گنبدی به رنگ سبز در بغداد یاد می‌کند. ابویعقوبی نویسندهٔ سدهٔ دهم (سدهٔ چهارم ق.)، با تحسین، مناره‌های سبز رنگ بخارا را توصیف می‌کند. و سرانجام یاقوت جغرافیادان در ۱۲۲۶ م. (۶۲۳ ق.) به وجود گنبدی آبی‌رنگ بر فراز مقبره‌ای مربوط به سال ۱۱۵۷ م. (۵۵۲ ق.) در بغداد اشاره می‌کند.

ایرانیان از پیش از دوران سلجوقیان مسئله پوشش لعاب مینایی روی گل پخته را حل کرده بودند و بر آن تسلط داشتند. رنگهای اصلی این هنر عبارت بود از فیروزه‌ای،

33. Hans Wulff 34. Donald Wilber

آبی لاجوردی، و سبز. کار ساخت لعابهای آبی، با استفاده از لاجورد، گوگرد، و ارسنیک، تخصص شهر کاشان در مرکز ایران بود. کاشان تا مدتهای دراز اسرار این ترکیب را حفظ کرد و می توان گفت که در ساخت آجر لعابدار انحصاری حقیقی داشت.

آیا شهر کاشان زادگاه آجرهای لعابداری بوده که، بنا بر گفته نویسندگان عرب سدهٔ دهم م.، در بناهای میان‌رودان به کار رفته است؟ به نظر می‌رسد که باید چنین باشد، زیرا واژهٔ «کاشی» بر آن حکم می‌کند. در واقع به این آجرهای مربع لعابدار «کاشی» می‌گویند، یعنی همان عبارتی که مردم به جای «کاشانی» به کار می‌برند. این واژه که از سال ۱۳۰۰ م. (۷۰۰ ق.) برای تعریف عنصر تزیینی بناهای ساخته شده در تبریز به کار رفته است، اهمیت شهر کاشان را در تولید کاشی رنگی برای پوشش ساختمانهای معماری مذهبی اسلامی نشان می‌دهد.

ابن بطوطه، نویسنده بزرگ عرب (۱۳۰۴–۱۳۷۷ م./ ۷۰۳–۷۷۹ ق.) از مردم طنجه که سفرنامه پرشوری در مورد سفرهایش به خاورمیانه نوشته است، به توصیف مساجدی در مشهد علی در عراق، اصفهان، تبریز، مشهد، و «بیرگی» می‌پردازد و در همهٔ موارد از وجود «کاشانی» در آنها یاد می‌کند. پس معلوم می‌گردد که این نوع تزیین ایرانی پراکندگی گسترده‌ای داشته است.

پیشرفت هنر کاشی سفالی

در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.)، در کار سفال، تکنیک مفصلتری پدیدار شد که سفال زرین‌فام بود. یعنی ایجاد جلوهٔ رنگین‌کمان‌وار بر سطح رنگهای پوشانندهٔ کاشی هفت‌رنگ. این جلوه از طریق ایجاد بخارها یا گازهای اکسید در کوره به زمان پخت کاشی به وجود می‌آید. گازهای یاد شده، به هنگام شیشه‌ای شدن لعاب، روی آن می‌نشینند. سفال موردنظر انعکاسهایی فلزگونه یا متالیک از خود نشان می‌دهد که بسیار دلنشین است.

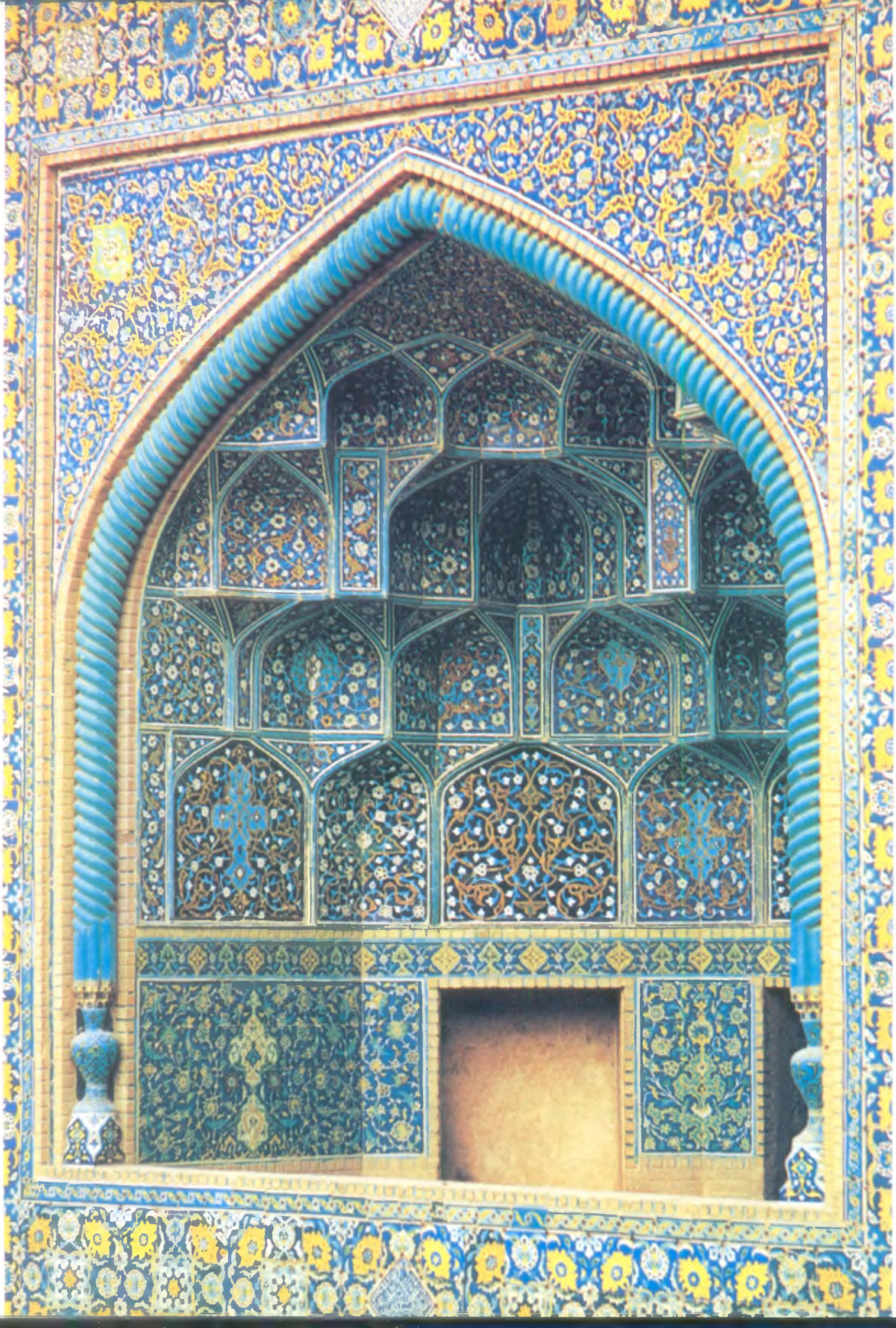
این تکنیک از سویی در تهیه قابهای تزیینی بزرگ کاشی هفت‌رنگ که دارای نوشته‌های برجسته است و، از سوی دیگر، در ساخت ستاره‌های هشت‌پر که در پوشش کامل جدارها و تیغه‌ها کاربرد دارد به کار می‌رود. این ستاره‌های سفالی زرین‌فام که عمدتاً در تزیین کاخها به کار رفته، خود دارای تزیین نقش انسان و جانوران است و از کاشان به بغداد و قاهره و قیروان و افریقای شمالی و آناتولی صادر

صفحهٔ ۹۰

مسجد شاه از فراز ایوان کاخ عالی‌قاپو در میدان نقش جهان: پرهیز از هرگونه محدودیت و نبود نمای حقیقی که ویژگی معماری ایرانی است در این تصویر بخوبی مشاهده می‌شود. بی محوری بین سر در ورودی و ایوان بزرگ جنوبی که هر دو یک جفت مناره بر فراز دارند یک خطای باصره برای چشم غربیها، که غالباً تابع قوانین تقارن کلاسیک است، ایجاد می‌کند.

صفحهٔ ۹۱

یکی از درگاهیهای مقرنس‌کاری شده و کاشی پوش که به «خواجه‌نشین» ماقبل ایوان مرتبط با مسجد شاه روح و حالت می‌بخشد. به حالت کمال یافته ابزار مارپیچ طنابی لعابی فیروزه‌ای گرداگرد درگاهی و فرود آن در دو گلدان کاشی نیم برجسته توجه شود. فاصلهٔ نزدیک و دیدگاه همسطح مقرنس‌کاری‌ها جلوهٔ ساختِ دقیقاً هندسی و منطبق بودن آنها و کندوییهای پوشانندهٔ قوس مقعر دیوار را بخوبی نشان می‌دهد.



(۷۸۸ ق.) اصفهان را ویران و قتل‌عام کرد اما دورهٔ آفرینش و بازسازی اندکی بعد به زمان فرزند او شاهرخ (۱۴۰۵-۱۴۴۷ م./۸۰۸-۸۵۱ ق.) از سر گرفته شد.

مسجد جمعه اصفهان نمونه برجسته‌ای از مهارت هنرمندان ایرانی این دوره را در زمینهٔ کاشی معرق نشان می‌دهد: به دری (نک: ص ۴۳) که به تالار محراب اولجایتو خدابنده [در مسجد جامع اصفهان] گشوده می‌شود توجه کنید. دقت اجرا، صحت طرحها، عمق رنگها، و سرانجام استحکام این دستاورد که در سال ۱۴۴۷ م. (۸۵۱ ق.) ساخته شده نشان می‌دهد که این شیوه بیانِ تزیین معماری به اوج کمال خود رسیده است.

تکنیک کار

آندره گُدار معمار و باستان‌شناس فرانسوی، که نامش با کار ستایش برانگیز مرمت آثار ساخته شده تاریخی ایران بویژه در اصفهان همراه است، به تشریح جریان شگفت‌انگیز تهیه کاشی معرق ایرانی پرداخته است. وی در توصیف گُلی که تزیین یکی از قابهای کاشی مزین کنندهٔ حرم مطهر حضرت معصومه(ع)، خواهر امام هشتم شیعیان، در قم، مربوط به دورهٔ شاه‌اسماعیل صفوی را تشکیل می‌دهد می‌نویسد: «جنس شبکه سفیدی که دور تا دور انبوه گلبرگها را مشخص کرده، قطعه‌ای یکپارچه است که از یک صفحه گِل پخته لعابداده به کمک تنها ابزارهای موجود در دست کارگر تراشیده شده است: ابزارهایی شامل نوعی کلنگ کوچک با شکافهای افقی [تیشه]، یک رنده، و چند سوهان. در داخل این شبکه، گلبرگهای زرد و سبز، و وسط آن، به رنگ آبی با خالهای زرد و سرخ، که به همان شیوه تراشیده و با دقت میزان شده، جا گرفته است. ساخت چنین گُل لعابداری برای یک کارگر ماهر، با محاسبه ضایعات اجتناب‌ناپذیر، دست کم یک روز کاری وقت می‌برده است.»

یک سردر بزرگ از کاشی، دارای صدها بلکه هزارها از این گلهای کاشی است که با دقتی خارق‌العاده میزان شده‌اند. این رقم، تصویری از عواملِ اجرایی که معماران بزرگ ایرانی در اختیار داشتند به دست می‌دهد...

همچنین باید بر مراحل مختلف کار کاشی که مستلزم وسواسی عظیم است تأکید کرد: ابتدا کاشیهای چهارگوش یکرنگ. از هر یک از رنگهای لازم برای اجرای کار تهیه می‌شود که معمولاً زرنیخی، لاجوردی، سبز زمردی، زرد زعفرانی، سفید و سیاه، و

صفحهٔ ۹۵

بخشی از کندوییهای مقرنسها، یا لا
زنبوری‌های پوشانندهٔ ورودی مسجد ش
[امام] (نک: ص۹۴): گذشته از گستردگ
شبکهٔ هندسی زمینهٔ این تزیینات، دقت ا
و قدرت تجسمی این طرح افسانه‌ای تزی
روی سطوح مقعر، در خور تحسین اس
چیره‌دستی صنعتگران زمان شاه عباس
تمام ابعاد ماهرانه‌اش در اینجا تجلی ک
است. این، هنری مفصل و گسترد
علی‌رغم پیچیدگی طرح، عاری از تص
است، اما، نخستین نشانه‌های تکلف در
رو به پیدایی است که البته هنر تزیین ای
بر این گرایش چیره می‌شود.

سرانجام اندکی قهوه‌ای و سرخ است. نقاشی که کشندهٔ طرح تزیینات است، الگوی کاغذی کپی شده از روی نقشهای مطلوب هر قطعه را تهیه می‌کند. سپس الگوها، روی سطح مربع به رنگ منتخب چسبانده می‌شود.

آن‌گاه، به طوری که گُدار می‌نویسد، قطعه کاشی، طبق الگوی چسبیده روی آن، با کمک تیشه‌ای دارای شکافهای افقی و رنده و سوهان، بریده می‌شود. سپس مرحلهٔ نهایی می‌رسد: قطعات بریده شده مختلف، پشت و رو، سوار می‌شوند، یعنی سطح رنگین به پشت قاب کاشی چهارچوب دار، که سوار کردن کل کار در آن صورت می‌گیرد، نصب می‌شود. محلهای اتصال قطعات باید آنقدر دقیق باشد که وقتی مجموعه را در گچ قالب‌گیری می‌گذارند که تکه‌های موزاییکی به هم بچسبند، پس از آنکه قاب کاشی از قالب درآمد، جاهای چسبیدن قطعه‌ها، فقط به صورت باریکه‌های بسیار نازک سفید دیده شود.

البته این روش جز برای سطوح عمودی و تخت عملی نیست. برای گنبدها نمی‌توان به این طریق عمل کرد. گُدار در این مورد می‌نویسد: «در گنبدها، چه بزرگ و چه کوچک، نمی‌توان سطح خارجی را با کاشیهای مربع رنگ شدهٔ بسیار ظریف و ناتوان از مقاومت در برابر باران و یخبندان و پنجه‌های کبوتران پوشاند. این گنبدها از زمان ساخت خود همواره با آجرهای باریک، به قطر ۵ تا ۶ سانتیمتر، و اجزایی از گل پختهٔ لعاب داده شده با همان ضخامت پوشانده شده‌اند، یعنی یک کار بنایی واقعی» (نک: ص ص ۱۴۵، ۱۷۰–۱۷۱ و ۱۸۰).

آ. ا. پوپ، متخصص بزرگ امریکایی معماری ایرانی، فن سوار کردن کاشیهای پوشانندهٔ کاسهٔ گنبدها را به نوبه خود چنین بیان کرده است: نخست باید بخشی از گنبد، یعنی نوعی قالب به شکل قاچی از هندوانه، که نشاندهندهٔ بخشی از کاسه گنبد از قاعده تا قله آن است، روی زمین ساخته شود. این قالب محدب چون در پایین پای گنبد قرار گرفته، سوار کردن آجرهای یک طرف رنگین را طبق نقشهٔ تزیین روی آن می‌توان به انجام رساند. در اینجا کار تزیین مستقیماً از روی یک نقاشی سیاه قلم، که راهنمای عملیات سوار کردن کاشیهاست، صورت می‌پذیرد. در اینجا نیز چسباندن کاشیها، مثل مورد قاب کاشیهای تخت، به صورت پشت و رو، یعنی طرف رنگی رو به قالب، انجام می‌گیرد. کار با قطعاتی تقریباً در حدود یک مترمربع که جا به جا کردن آنها ممکن باشد صورت می‌گیرد. در قرار دادن این قطعات روی سطح کروی گنبد، دقت زیاد به کار

صفحهٔ ۹۸

نمای ایوان جنوبی، با دیدگاه محوری، از انتهای ایوان شمالی واقع در ورودی مسجد شاه دیده می‌شود که دو مناره به ارتفاع ۵۰ متر در دو سمت آن برپا شده است و پشت آنها گنبد اصلی با ۵۴ متر ارتفاع از نوک میان سر گنبد تا قاعده قرار دارد. ذکاوت و مهارت معمار در خور توجه است، که به منظور نمایش هر چه بهتر عظمت و شکوه نمازخانهٔ اصلی، در ورود به مسجد و پیشروی در آن، ایوان جنوبی را به دو طاقنمای بزرگ در محل بنای دو طبقه متشکل از طاقهای کوچک که در اضلاع دیگر حیاط وجود دارد، مجهز کرده است.

(۷۸۸ ق.) اصفهان را ویران و قتل‌عام کرد اما دورهٔ آفرینش و بازسازی اندکی بعد به زمان فرزند او شاهرخ (۱۴۰۵-۱۴۴۷ م./۸۰۸-۸۵۱ ق.) از سر گرفته شد.

مسجد جمعه اصفهان نمونه برجسته‌ای از مهارت هنرمندان ایرانی این دوره را در زمینهٔ کاشی معرق نشان می‌دهد: به دری (نک: ص ۴۳) که به تالار محراب اولجایتو خدابنده [در مسجد جامع اصفهان] گشوده می‌شود توجه کنید. دقت اجرا، صحت طرحها، عمق رنگها، و سرانجام استحکام این دستاورد که در سال ۱۴۴۷ م. (۸۵۱ ق.) ساخته شده نشان می‌دهد که این شیوه بیانِ تزیین معماری به اوج کمال خود رسیده است.

تکنیک کار

آندره گُدار معمار و باستان‌شناس فرانسوی، که نامش با کار ستایش برانگیز مرمت آثار ساخته شده تاریخی ایران بویژه در اصفهان همراه است، به تشریح جریان شگفت‌انگیز تهیه کاشی معرق ایرانی پرداخته است. وی در توصیف گُلی که تزیین یکی از قابهای کاشی مزین کنندهٔ حرم مطهر حضرت معصومه(ع)، خواهر امام هشتم شیعیان، در قم، مربوط به دورهٔ شاه‌اسماعیل صفوی را تشکیل می‌دهد می‌نویسد: «جنس شبکه سفیدی که دور تا دور انبوه گلبرگها را مشخص کرده، قطعه‌ای یکپارچه است که از یک صفحه گِل پخته لعابداده به کمک تنها ابزارهای موجود در دست کارگر تراشیده شده است: ابزارهایی شامل نوعی کلنگ کوچک با شکافهای افقی [تیشه]، یک رنده، و چند سوهان. در داخل این شبکه، گلبرگهای زرد و سبز، و وسط آن، به رنگ آبی با خالهای زرد و سرخ، که به همان شیوه تراشیده و با دقت میزان شده، جا گرفته است. ساخت چنین گُل لعابداری برای یک کارگر ماهر، با محاسبه ضایعات اجتناب‌ناپذیر، دست کم یک روز کاری وقت می‌برده است.»

یک سردر بزرگ از کاشی، دارای صدها بلکه هزارها از این گلهای کاشی است که با دقتی خارق‌العاده میزان شده‌اند. این رقم، تصویری از عواملِ اجرایی که معماران بزرگ ایرانی در اختیار داشتند به دست می‌دهد...

همچنین باید بر مراحل مختلف کار کاشی که مستلزم وسواسی عظیم است تأکید کرد: ابتدا کاشیهای چهارگوش یکرنگ. از هر یک از رنگهای لازم برای اجرای کار تهیه می‌شود که معمولاً زرنیخی، لاجوردی، سبز زمردی، زرد زعفرانی، سفید و سیاه، و

صفحهٔ ۹۵

بخشی از کندوییهای مقرنسها، یا لانه زنبوری‌های پوشانندهٔ ورودی مسجد شاه [امام] (نک: ص۹۴): گذشته از گستردگی شبکهٔ هندسی زمینهٔ این تزیینات، دقت اجرا و قدرت تجسمی این طرح افسانه‌ای تزیینی روی سطوح مقعر، در خور تحسین است. چیره‌دستی صنعتگران زمان شاه عباس با تمام ابعاد ماهرانه‌اش در اینجا تجلی کرده است. این، هنری مفصل و گسترده و علی‌رغم پیچیدگی طرح، عاری از تصنع است، اما، نخستین نشانه‌های تکلف در آن رو به پیدایی است که البته هنر تزیین ایرانی بر این گرایش چیره می‌شود.

سرانجام اندکی قهوه‌ای و سرخ است. نقاشی که کشندهٔ طرح تزیینات است، الگوی کاغذی کپی شده از روی نقشهای مطلوب هر قطعه را تهیه می‌کند. سپس الگوها، روی سطح مربع به رنگ منتخب چسبانده می‌شود.

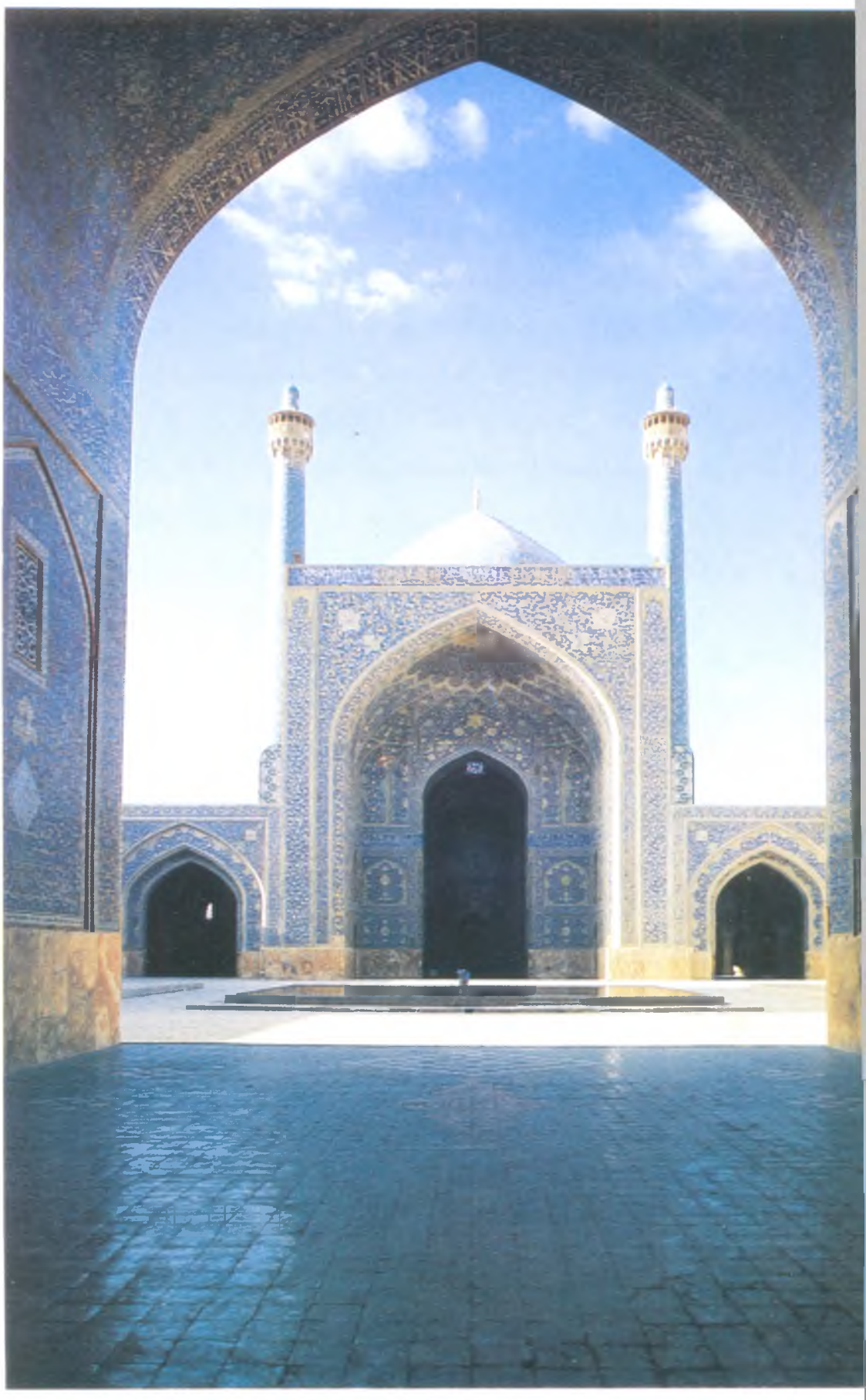
آن‌گاه، به طوری که گُدار می‌نویسد، قطعه کاشی، طبق الگوی چسبیده روی آن، با کمک تیشه‌ای دارای شکافهای افقی و رنده و سوهان، بریده می‌شود. سپس مرحلهٔ نهایی می‌رسد: قطعات بریده شده مختلف، پشت و رو، سوار می‌شوند، یعنی سطح رنگین به پشت قاب کاشی چهارچوب دار، که سوار کردن کل کار در آن صورت می‌گیرد، نصب می‌شود. محلهای اتصال قطعات باید آنقدر دقیق باشد که وقتی مجموعه را در گچ قالب‌گیری می‌گذارند که تکه‌های موزاییکی به هم بچسبند، پس از آنکه قاب کاشی از قالب درآمد، جاهای چسبیدن قطعه‌ها، فقط به صورت باریکه‌های بسیار نازک سفید دیده شود.

البته این روش جز برای سطوح عمودی و تخت عملی نیست. برای گنبدها نمی‌توان به این طریق عمل کرد. گُدار در این مورد می‌نویسد: «در گنبدها، چه بزرگ و چه کوچک، نمی‌توان سطح خارجی را با کاشیهای مربع رنگ شدهٔ بسیار ظریف و ناتوان از مقاومت در برابر باران و یخبندان و پنجه‌های کبوتران پوشاند. این گنبدها از زمان ساخت خود همواره با آجرهای باریک، به قطر ۵ تا ۶ سانتیمتر، و اجزایی از گل پختهٔ لعاب داده شده با همان ضخامت پوشانده شده‌اند، یعنی یک کار بنایی واقعی» (نک: ص ص ۱۴۵، ۱۷۰–۱۷۱ و ۱۸۰).

آ. ا. پوپ، متخصص بزرگ امریکایی معماری ایرانی، فن سوار کردن کاشیهای پوشانندهٔ کاسهٔ گنبدها را به نوبه خود چنین بیان کرده است: نخست باید بخشی از گنبد، یعنی نوعی قالب به شکل قاچی از هندوانه، که نشاندهندهٔ بخشی از کاسه گنبد از قاعده تا قله آن است، روی زمین ساخته شود. این قالب محدب چون در پایین پای گنبد قرار گرفته، سوار کردن آجرهای یک طرف رنگین را طبق نقشهٔ تزیین روی آن می‌توان به انجام رساند. در اینجا کار تزیین مستقیماً از روی یک نقاشی سیاه قلم، که راهنمای عملیات سوار کردن کاشیهاست، صورت می‌پذیرد. در اینجا نیز چسباندن کاشیها، مثل مورد قاب کاشیهای تخت، به صورت پشت و رو، یعنی طرف رنگی رو به قالب، انجام می‌گیرد. کار با قطعاتی تقریباً در حدود یک مترمربع که جا به جا کردن آنها ممکن باشد صورت می‌گیرد. در قرار دادن این قطعات روی سطح کروی گنبد، دقت زیاد به کار

صفحهٔ ۹۸

نمای ایوان جنوبی، با دیدگاه محوری، از انتهای ایوان شمالی واقع در ورودی مسجد شاه دیده می‌شود که دو مناره به ارتفاع ۵۰ متر در دو سمت آن برپا شده است و پشت آنها گنبد اصلی با ۵۴ متر ارتفاع از نوک مسین سر گنبد تا قاعده قرار دارد. ذکاوت و مهارت معمار در خور توجه است که به منظور نمایش هر چه بهتر عظمت و شکوه نمازخانهٔ اصلی، در ورود به مسجد و پیشروی در آن، ایوان جنوبی را به دو طاقنمای بزرگ در محل بنای دو طبقه منشکل از طاقهای کوچک که در اضلاع دیگر حیاط وجود دارد، مجهز کرده است.



می‌رود و محل اتصال بین قطعات مختلف، اگر کار خوب و دقیق انجام گرفته باشد، عملاً با چشم دیده نخواهد شد.

ساخت کاشیهای هفت‌رنگ

تا اینجا شیوه‌های مختلف تزیین با کاشی رنگین را بررسی کردیم: اول) آجرهای یک رو لعابدار که در ابزار گل پخته ساده کار گذاشته می‌شد؛ دوم) کاشیهای یکرنگ پوشاننده دیوار بناها؛ سوم) کاشیهای زرین‌فام غالباً هفت‌رنگ با درخشش فلزگونه (متالیک)، ویژهٔ تزیین سطوح داخلی کاخها، محرابها، و صندوقهای قبور؛ و چهارم) کاشیهای معرق ساخته شده از ترکیب اجزای لعابدار که، پس از جدا کردن و برش دادن آنها در مربعهای لعابدار به رنگهای مطلوب، با یکدیگر ترکیب می‌شوند. بدیهی است که روش اخیر برای تزیین سریع و سطوح وسیع معماری مناسب نبود. چنین بود که وقتی شاه عباس بزرگ خواست در پایتخت جدید خود، اصفهان، ساختمانهای مجلل موردنظر خود را بنا کند بی‌صبریش مانع از آن شد که برای پوشش کامل دیوارهای مساجد از روش باشکوه کاشی معرق استفاده کند. البته برای مهمترین نقاط بناها ــ مثل محراب و ورودی ــ روش معرق‌کاری را، به شیوهٔ تیموریان و آن‌گونه که سرسلسله صفویه، شاه اسماعیل، میراث بر جا گذاشته بود، به‌کاربرد (نک: ص ص ۵۶، ۹۴ و ۹۵).

اما از آن سو، برای پوشش کامل چهارنمای رو به حیاط بزرگ مسجد شاه و ایوانهای چشمگیر آن، به روش سریعتری متوسل شد. بدین منظور دو روش متفاوت و جداگانه را به کار گرفت: از سویی کاشیهای یکرنگ مخصوص پوشش ساختمان و از سوی دیگر کاشیهای سفالی هفت‌رنگ را.

در واقع، منظور، کنار گذاشتن ترکیب‌بندی‌های رنگی ناشی از برش اجزا، مانند روش معمول در معرق‌کاری و، به جای آن، استفاده از کاشیهای رنگ شده با رنگهای مختلف مطلوب بود. در این شیوه، قابهای کاشی تزیینی را با زمینه‌ای از تعدادی کاشی سفید، که در یکدیگر جفت می‌شوند، می‌سازند. کاشیهای سفید سطحی را تشکیل می‌دهند که باید تزیین روی آن انجام شود. طراح، نگاره‌های گل و بته‌ای اسلیمی را با سیاه‌قلم روی این سطح طرح می‌زند؛ سپس نقاشان رنگ کار فضاهای ترکیب‌بندی شده را به رنگهای پیشبینی شده درمی‌آورند (نک: ص ۱۴۸).

رنگها، همزمان با یکدیگر، در کوره به روش سفالگری تزیینی پخته می‌شود. این

صفحهٔ ۹۹

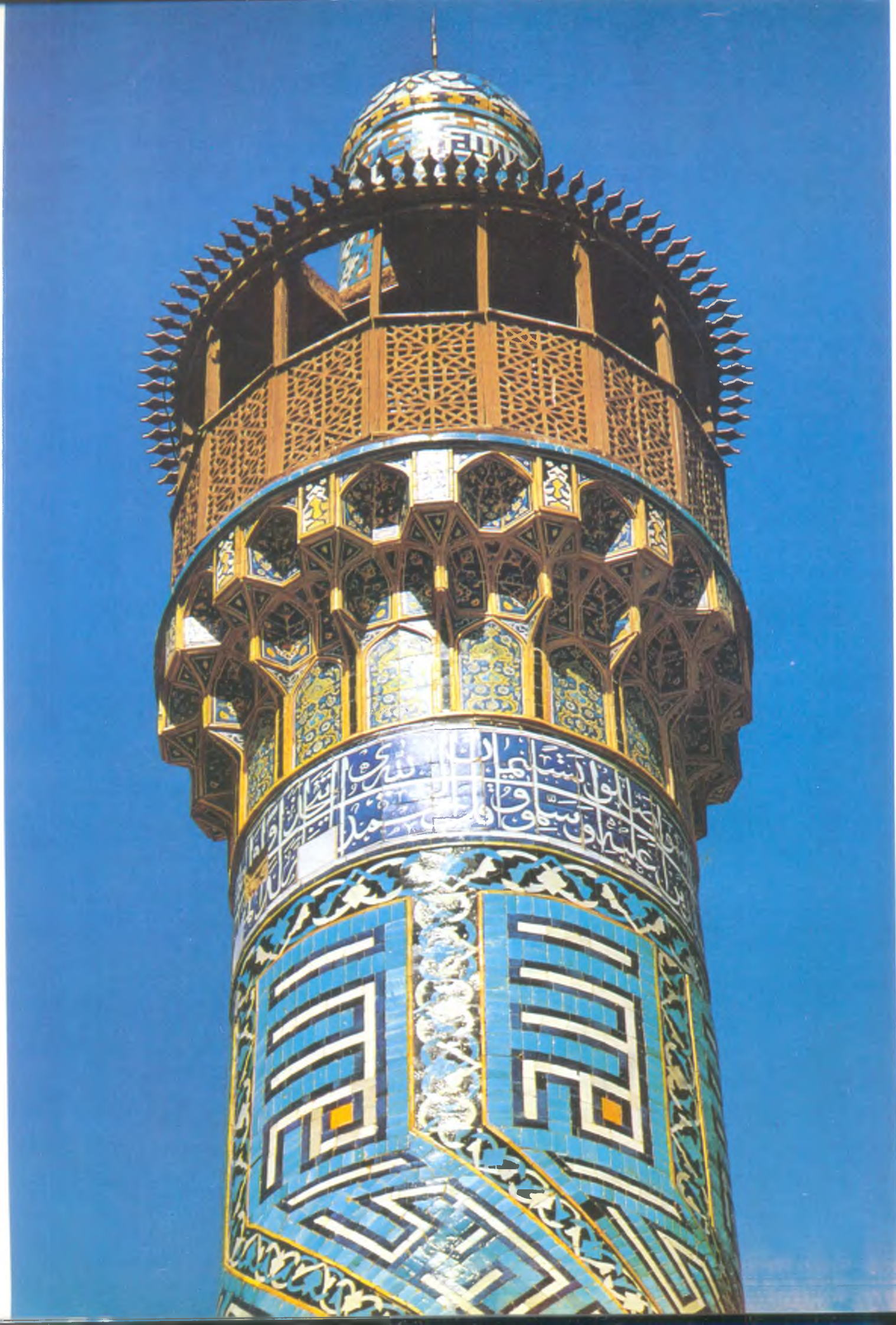
زاویهٔ جنوب غربی حیاط بزرگ مسجد شاه [امام] به ابعاد ۸۶×۵۱ متر که مرکز مسجد شاه را تشکیل می‌دهد. موضع این حیاط چهار ایوانی که ایوانها دو به دو رو به‌روی یکدیگر قرار گرفته‌اند، به گونه‌ای است که تصویر بنا در حوض وسیع مرکزی ۲۴۰ متر مربعی منعکس می‌شود. در منتهاالیه سمت چپ، پایهٔ جانبی ایوان جنوبی دیده می‌شود که طاق بزرگی مرتبط به شبستان چهلستون غربی را در کنار دارد. در سمت راست، پایهٔ ایوان غربی قرار گرفته است. در ردیف مضاعف طاقگان دو طبقه، طاقهای بالایی به هم مرتبطند و طاقهای پایینی که گشوده هستند، به یک مدرسه جنب مسجد راه دارند. تماشای این تصویر آیه‌ای از سورهٔ «الزمر» قرآن مجید را به یاد می‌آورد:

لکنِ الّذینَ اتّقوا ربّهُمْ لَهُمْ غُرَفٌ مِنْ فَوقِها غُرَفٌ مَبْنیّةٌ تجري مِنْ تَحْتِها الأنْهارُ...

(اما آنها که از خدای خویش بیم دارند غرفه‌هایی [در بهشت] خواهند داشت که بر فراز آنها غرفه‌هایی دیگر ساخته شده است و جویها در پای آنها روان است...)

صفحهٔ ۱۰۱

تصویر بخش فوقانی یک مناره به طول ۴۲ متر که بر فراز سر در ورودی مسجد شاه [امام] ساخته شده است: جایگاهی که مؤذن از آنجا صدای خود را به گوشها می‌رساند روی یک رشتهٔ مقرنس‌کاری‌ها که در خلأپیش رفته‌اند ساخته شده است. چندین کلمهٔ «الله» با حروف درشت زیر کتیبهٔ کمربندی میانهٔ مناره به چشم می‌خورد.



کار مستلزم دو بار پخت است: اولی برای پختن کاشیهای دارای سطح سفید که روی آنها نقاشی می‌شود (کاشیها پیش از حرارت دادن در کوره، خشک شده و روی آنها رنگ سفید زده می‌شود)؛ دومی برای ایجاد لعاب شیشه‌ای، که در این مرحله، رنگها با زمینه‌ای سفید، در مجموعه‌ای همگن و بسیار مقاوم، گداخته می‌شود (نک: ص ۱۲۵).

شیوهٔ کاشی هفت‌رنگ که با شیوهٔ پیشگفته، یعنی لعاب زرین‌فام تزیینی رنگارنگ سدهٔ دوازدهم خویشاوندی داشت، نسبت به کاشی معرق از امتیاز سرعت خیلی بیشتر در اجرا برخوردار بود. اما در عوض، در موقع ساخت، دشواریهایی در بر داشت. در واقع هر چند لعاب مینایی در پخت اول باید ۹۵۰° درجه حرارت ببیند، آرتور پوپ اشاره می‌کند که رنگهای مختلف، در پخت دوم، واکنش یکسانی نشان نمی‌دهند. بدین معنی که هر رنگ، برای رسیدن به حداکثر عمق درخشش، نیاز به درجهٔ حرارت ویژه‌ای دارد که بین ۸۰۰° تا ۱۵۰۰° تفاوت می‌کند.

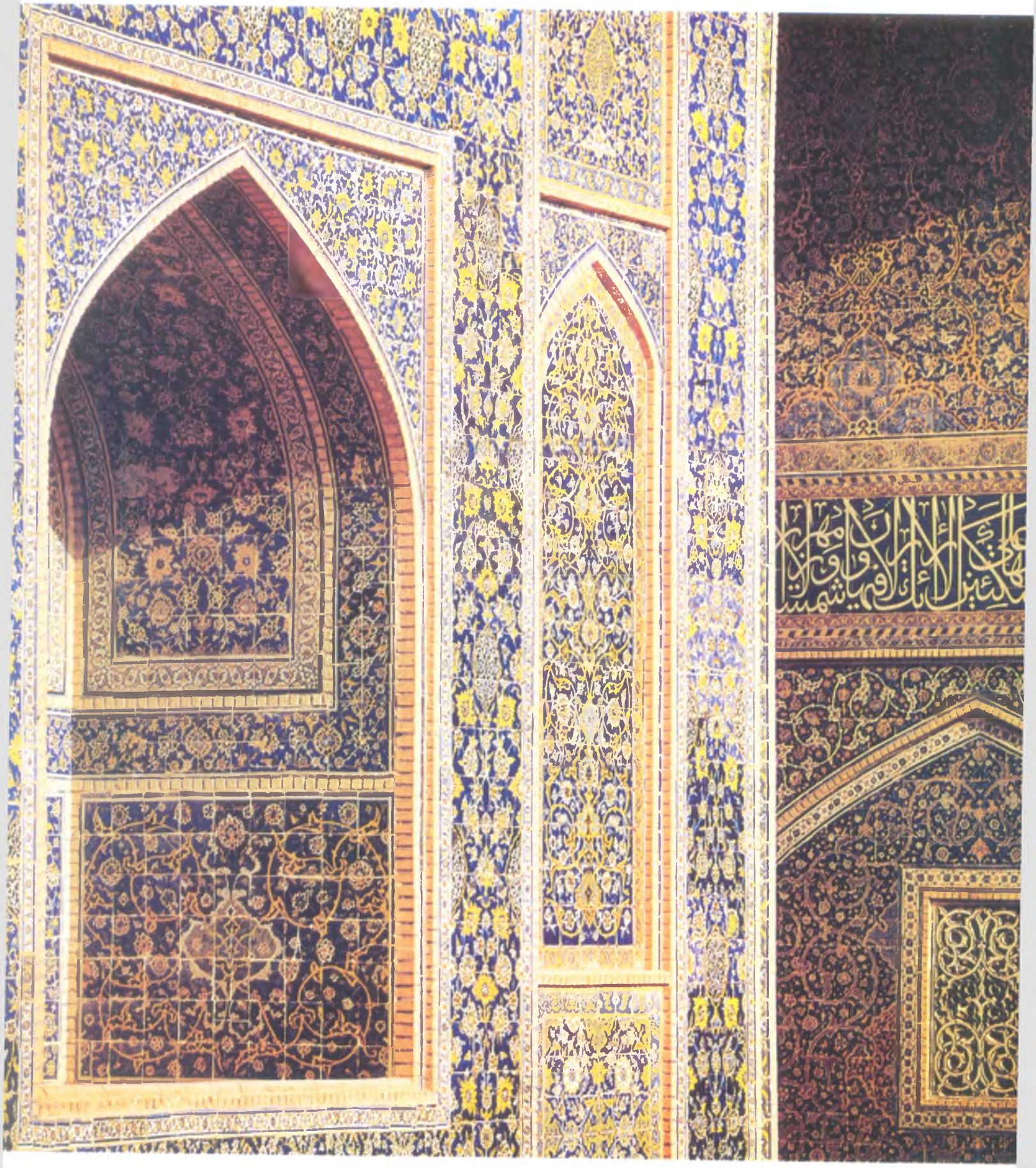
باری کاشیهای هفت‌رنگ در حرارتی حدود ۱۰۵۰° لعابدار می‌شوند. حال آنکه همه رنگها در این حرارت به درخشش بهینه خود نمی‌رسند. برخی به حدی نابسنده لعاب پیدا می‌کنند و در برخی دیگر پدیدهٔ تبخیر ایجاد می‌شود یا حبابهایی می‌زند که رنگ لعاب را تیره می‌کند. بدین ترتیب لازم بود روشی ابداع شود که بهترین نتیجه را با استفاده از مواد مختلف بدهد.

از اینجا می‌توان دریافت که چرا کیفیت رنگی کاشیهای تهیه شده با روش هفت‌رنگ می‌تواند با قدرت و کمال درخشش کاشیهای معرق برابری کند. با این حال نمی‌توان نادیده گرفت که روش شاه عباس به آفرینش شاهکارهایی مسلم انجامید.

به علاوه باید شتابزدگی شاه را برای یافتن فرمولی موجه، به جای روش وقتگیر معرق‌کاری برای سطوح بزرگ معماری، منصفانه داوری کرد: در واقع پوشش فعلی مسجد شاه با کاشیهای هفت‌رنگ مستلزم کاربرد بیش از یک میلیون و نیم کاشی مربع به اضلاع ۲ × ۲۳ × ۲۳ سانتیمتر بوده و هر کاشی نیز، با محاسبه رنگ سفید زمینه، دارای ۴ تا ۷ رنگ است.

هنر کاشی هفت‌رنگ پس از پایان سلسلهٔ صفوی رو به افول گذاشت، در سده‌های هیجدهم و نوزدهم با فساد و نابودی رو به رو شد، اما در آغاز سدهٔ بیستم، به علت ضرورت مرمت‌کاریهای رضا شاه برای نجات بناهای در معرض نابودی، زایش و

رونق چشمگیر دوباره‌ای پیدا کرد. امروزه مرمت‌کاری‌هایی که به شکلی خستگی‌ناپذیر دنبال می‌شود، شکوه گذشته را به بناهای تاریخی ایران، بویژه شاهکارهای گرد آمده در اصفهان، بازگردانده است.



فصل ۵
تزیین ایرانی

نگاره‌های هندسی

فن ساخت کاشی لعابدار و شیوه‌های تزیین با آن، تحولی همراه و همپا را پیموده‌اند، تا آنجاکه غالباً به‌دشواری می‌توان تعیین کرد که آیا پیشرفتهای فنی سفالگری درمراکز مهم این هنر (ری، شوش، نیشابور، سمرقند) موجب تغییر شکل‌هایی در تزیینات معماری شد یا، برعکس، پیشه‌وران و صنعتگران به شوق ایجاد نگاره‌های تزیینی جدید، در فن سفال و کاشی لعابدار تزیین دهندهٔ ساختمانها تحولی به سوی شیوه‌های مفصلتر و مشکلتر با طیفی وسیعتر از رنگها و طرحهایی متکاملتر ایجاد کردند.

هر کدام از این دو حالت باشد، جریان کار در ایران با نگاره‌های هندسی ساده‌ای که از طرز چیدن آجرها در بنا پدید می‌آمد، در اواخر سدهٔ نهم میلادی، آغاز شد. با استفاده از آجرها و طرز قرار دادن آنها به صورت عمودی، افقی، پیش آمده، یا عقب نشسته از سطح دیوار، و به شکل آجر درسته یا اجزای آن (نیمه، نصفه‌نیمه)، چنانکه در فصل گذشته دیدیم، شیوه‌هایی در کار تزیین پدید آمد که تنوع و غنایی بی‌اندازه داشت. و این همه، قبل از اختراع شیوهٔ هفت‌رنگ بود. تنها از ضرباهنگ سایه‌ها و تناوب اجزا و عناصر، انبوهی از نگاره‌ها ساخته شد که گونه‌گونی آنها شبیه تنوع نقش در فرشهای عشایری است. همین فرشها احتمالاً الهام‌بخش همیشگی صنعتگران ایرانی بوده‌اند. در میان نگاره‌های تزیینات هندسی، که اساس آن بر اصل تکرار قرار دارد، از صلیب، لوزی، زاویه‌های به شکل ۸، زاویهٔ قائمه، ستاره‌ها و کثیرالاضلاع‌های شش‌پر و هشت‌پر، مربعهای مستقر روی رأس زاویه، سرمناره، صلیب شکسته و غیره، و نیز

صفحهٔ ۱۰۴

جزئی از یکی طاقهای فوقانی گرداگرد حیاط مسجد شاه، متصل به پایهٔ غربی ایوان شمالی: غنای رنگها که تماماً به کمک کاشیهای لعابدار ایجاد شده، از ترکیب‌بندی دقیقی متشکل از قاب کاشی‌ها و قاب بندی‌های تقریباً بدون برجستگی ولی در هماهنگی با سطوح ساخته شده و بدون محاسبهٔ مسائل ساختی و ایستایی، پیروی می‌کند. این مورد، یک تزیین حقیقتاً روکش-شده است. در درون ایوان، پنجرهٔ رواقی ظریفی با نقوش اسلیمی و معرق پوش دیده می‌شود.

هرشکلی که در بافته‌های قبایل ترکمن آسیای مرکزی دیده می‌شود و از مرزهای ایران عبور کرده است، نام خواهیم برد. این نگاره‌ها از سویی در معماری، به اقتضای ردیفهای منظم آجرکاری، به همان شیوهٔ ظهور در بافتنیها و خطوط تار و پود، به کار گرفته می‌شوند... و البته در این زمینه نباید به روابط موجود در اولین سده‌های هجری قمری میان ساکنان فلات ایران و مردمان چادرنشین بیش از اندازه بها داد.

بتدریج که نگاره‌ها پیچیده‌تر شدند، نیاز به وضوح و گویایی آنها بیشتر احساس می‌شد و، درین جهت، توسل به‌عامل «رنگارنگی» ضرورت پیدا می‌کرد. ظهور پدیدهٔ هفت‌رنگی، چنانکه دیدیم، در ایران مرکزی، مقارن با حدود آغاز سدهٔ دوازدهم میلادی و به صورت آجرهایی با یک رویه لعاب مینایی فیروزه‌ای رنگ بود. این «لکه‌ها»ی آبی، در متن رنگ اخرایی آجرها، گونه‌گونی‌هایی ایجاد می‌کرد که اعتدال و قدرت بیان استثنایی داشت، بویژه در دورهٔ سلجوقی (نک: ص ۳۲).

این عناصر رنگارنگ، که در آغاز محدود به تکرنگهایی ساده بود، در سده‌های سیزدهم و چهاردهم، سطوح ساختمانها را به اشغال خود درآورد. هرچند نویسندگان عرب از وجود ساختمانهایی با گنبدهای سبز یا آبی در بغداد و بخارا در سدهٔ دهم م. سخن گفته‌اند، در فلات ایران برجسته‌ترین نمونهٔ معماری هفت‌رنگ که از آن اطلاع داریم، یعنی مقبرهٔ سلطان محمد خدابنده اولجایتو در سلطانیه [گنبد سلطانیه]، مربوط به سدهٔ چهاردهم م. (۱۳۰۴–۱۳۱۶ م./ ۷۰۴–۷۱۶ ق.) است که در فصل پیشین از آن سخن گفتیم. در اینجا، شیوهٔ کار، نسبت به آخرین بناهای دورهٔ سلجوقی، وارونه می‌شود: یعنی شمار اندکی آجر به رنگ اخرایی ساده، بر زمینهٔ آبی فیروزه‌ای، عنصر تزیینی را تشکیل می‌دهد.

تزیین گل و بته

مایه‌های تزیینی هنوز غالباً از نوع هندسی است. اما در دوران مغول، سدهٔ چهاردهم، نگاره‌های تازه‌ای بامنشاءِ گیاهی ظاهر می‌شود: گل و برگ و شاخ و برگهای درهم‌پیچیدهٔ نقشپردازی شده. این نگاره‌ها، آشکارا از تزیینهای گچبری، مانند روش معمول در دورهٔ اولجایتو، الهام می‌گیرد. از این نخستین تزیین گل و بتهٔ هفت‌رنگ، نمونه‌هایی در تزیینات ایوان بزرگ مقرنس‌کاری آجری مدرسهٔ مسجد جمعه (نک: ص ۳۹) وجود دارد که این‌طرف و آن‌طرف گلهایی آبی‌رنگ، را درمیان نگاره‌های هندسی نشان می‌دهد.

این بهره‌گیری از عناصر گیاهی، در وهلهٔ نخست، آرام و بدون جلب توجه صورت می‌گیرد. سپس بسرعت گستردگی در خور ملاحظه‌ای در تزیینات ایرانی پیدا می‌کند. کمتر از یک سده بعد، در دورهٔ تیموریان، شیوهٔ تزیین گل و بته، سطوح معماری وسیعی

را تسخیر می‌کند. این تحول چگونه صورت گرفت؟ پیشتر، منابع فنی پایه‌ای و زمینه‌ای تحول کاشی معرق را، که منجر به پیدایش تزیین کاشی هفت‌رنگ شده است، بررسی کردیم. این نوع تزیین آغازی فروتنانه داشت: ازین قرار، پیدایش گلهای کوچک آبی‌رنگ نقشپردازی شده در دوران مغول نشان ظهور فرمول قطعی کاشی معرق، یعنی فن برش کاشیهای مربع با شکل دلخواه و اکتفا نکردن به ابزارهای مربع و مستطیل، است که تنها شکل چیدن آنها درکنار یکدیگر ضرباهنگ تزیینی را به وجود می‌آورد. ازآن پس طرحهایی با خطوط منحنی برگزیده شد. شاخ و برگ و گلبرگهای آبی وارد ابزار رنگ اخرایی گشت.

مرحلهٔ بعدی، که در طول حکومت تیموریان به اوج خود رسید و پیشتر به آن اشاره کردیم، گرایش به زمینه‌های رنگی (مثلاً آبی، لاجوردی، یا سیاه) بود که گلها و برگها با رنگهای روشن (سفید، فیروزه‌ای، سبز، زرد، و حتی قهوه‌ای-سرخ) بر آنها رسم می‌شد. این تعدد رنگها، به دلیل گسترش مایه‌های تزییناتی به‌کاررفته، ضرورت داشت. گل سرخ، میخک، نیلوفر آبی، گل انار، آلاله، برگ، و شاخه‌انگوری و شاخ و برگ‌های درهم پیچیدهٔ دیگر، باشیوه‌های اسلیمی، مارپیچی، حلزونی، و دسته‌ای، درقابهای کاشی تزیینی هفت‌رنگ سده‌های پانزدهم و شانزدهم. به‌شکوفایی و نمایش درآمدند (نک: ص۳۸).

سبک ایرانی از هند تا آناتولی

این مجموعهٔ غنی گل و گیاه ــ که با نگاره‌های هندسی در همزیستی بود و رونقشان به موازات یکدیگر پیش می‌رفت ــ یک سبک ایرانی حقیقی پدید آورد. این شیوهٔ گرافیکی نقشپردازی شدهٔ عالی، در دربار مغولی هرات که هنرمندان و صنعتگران ایرانی در آن به کار اشتغال داشتند، شکل گرفت و از آنجا تمامی دنیای خاورمیانه را تسخیر کرد.

در همین دوره (سدهٔ پانزدهم م.) شاهد کاربرد کاشی هفت‌رنگ هستیم که کاشان انحصار تولید آن را، بویژه نوعی که درخشش فلزگونه دارد، در دست گرفت و استفاده از آن نه تنها در دربار تیموریان افغانستان و شمال هند گسترش یافت بلکه از شهر قدرتمند تبریز در شمال غربی ایران تا امپراتوری عثمانی آناتولی و سواحل بُسفُر بسط پیدا کرد. بنای «یشیل تربة» (مقبرهٔ سبز) مربوط به سلطان محمد اوّل، در بروسه[۳۶]، سال ۱۴۲۱ م. (۸۲۴ق.) شاهد این مدعاست. در همین زمینه بنای «یشیل جمی» (چمن سبز) در ازنیک[۳۷]، از آن هم جلوتر است و ساختمان آن به ۱۳۹۱ م. (۷۹۴ق.) برمی‌گردد. این هنر که ریشه‌های آن را باید در امپراتوری متحد کنندهٔ ایران با آناتولی، یعنی سلسله

36. Bursa 37. Iznik

سلجوقیان سدهٔ یازدهم م. (سدهٔ پنجم ق.)، جستجو کرد، بسط و گسترش خود را به طور پیوسته ادامه داد تا در زمان سلطان سلیمان عالی در سدهٔ شانزدهم به اوج خود رسید.

اما چنین به نظر می‌رسد که استادان مشغول به کار در مراکز سفالگری و کاشی سازی عثمانی را در ازنیک و بروسه ایرانیان تشکیل می‌دادند. به گواهی کتیبه‌ای به زبان فارسی در چینیلی کوشک (کوشک چینی) استانبول، به تاریخ ۱۴۲۷ م. (۸۳۱ ق.)، صنعتگران ایرانی فنون و اسرار کار خود را از کشور خویش به ترکیه بردند. از سویی نیز، همین جریان است که می‌تواند شباهتهای شیوه‌ای در زبان گرافیکی و در مجموعه قابهای تزیینی عثمانیان و ایرانیان را توجیه کند.

توجهی دقیق ــ که خالی از اهمیت هم نیست ــ چگونگی دستاوردهای متقابل دو امپراتوری خاورمیانه را روشن می‌کند: بهره‌گیری عثمانیان از کاشیهای تزیینی رنگ شده، که نسبت دوری با قابهای کاشی هفت رنگ زرین‌فام کاشان دارد، در سدهٔ پانزدهم م. (نهم ق.) برای پوشش سطوح وسیع ساختمانها صورت گرفت؛ حال آنکه، این تکنیک، در ایران، به زمان شاه عباس در سدهٔ هفدهم، جانشین استفاده از معرق شد. با این حال تفاوتی بین آنها وجود دارد: در بناهای بروسه، ادرنه، و استانبول، کاشی فقط برای تزیین سطوح داخلی به کار گرفته شده است، حال آنکه کاشی هفت رنگ، در زمان صفویان در اصفهان یا مشهد، برای پوشش سطوح خارجی هم به کار رفته است. معمولاً از نظر تکنیک و ظرافت، بین کاشیها اختلافی به چشم می‌خورد: اگر کاشیهای تُرکی دارای ظرافتند کاشیهای ایرانی شاه عباس از ترکیب‌بندی قدرتمندی برخوردارند.

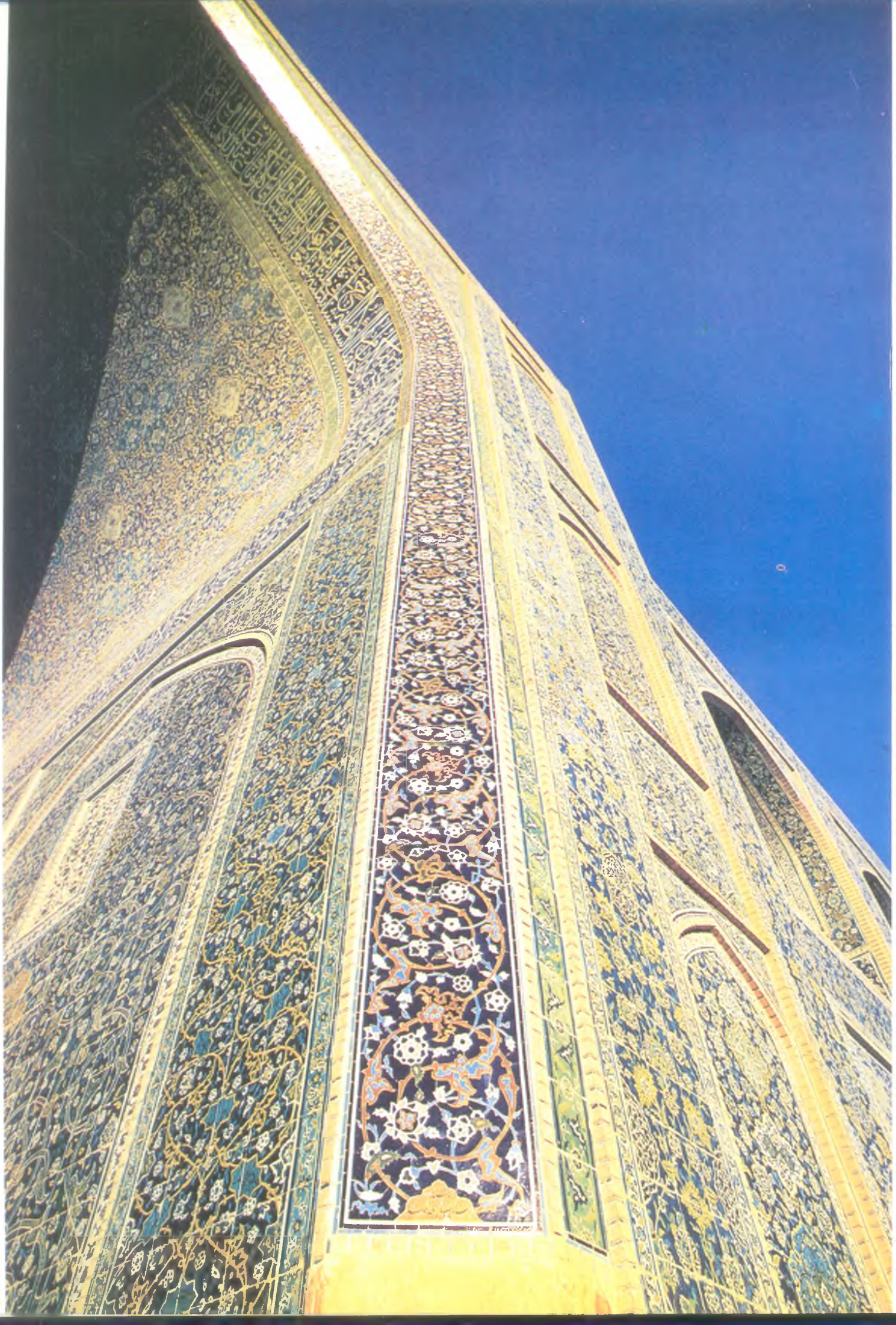
مسئلهٔ تصویر

در کنار مجموعه نگاره‌های گل و گیاه، گهگاه نقش جانوران، بویژه پرندگان هم به چشم می‌خورد. ازجمله بر سردر ورودی مسجد شاه [امام] یک قاب کاشی معرق دارای نقش دو طاووس سبز رو به روی هم وجود دارد که در سنتهای ایرانی نماد ابدیت است (مانند ققنس). در قاب کاشی‌های دیگر، گنجشکها و شاخه‌های گل و بته در کنار هم قرار دارند که بیننده را به یاد بهشت و باغهای باطراوت و شادمانه آن می‌اندازد (نک: ص ۱۱۲).

ممکن است پذیرش و مدارای جهان اسلام با چنین تصاویری، بویژه در مسجد، شگفت به نظر برسد؛ زیرا اعتقادی بسیار گسترش یافته در غرب این فکر را اعتبار داده است که اسلام نمایش تصویر هر موجود زنده‌ای را تحریم کرده است. از سمتی باید به یاد داشت که در قرآن هیچ گونه منعی در این زمینه وجود ندارد. از سمتی دیگر، از آنجا که در منابع اسلامی به بازتاب نوشته‌های کتاب مقدس بویژه عهد عتیق و احکام

صفحهٔ ۱۰۹

چشم‌اندازی رو به پایهٔ شرقی ایوان بزرگ شمالی مسجد شاه. بر عکس تزیینات کاشیکاری اطراف تصویر، زاویهٔ محل برخورد دیوار سمت راست و چپ کاملا پوشیده از معرقکاری است. بدین ترتیب می‌توان دقت بیانی فن معرق را که روی بخش پخی ایوان کار شده است با جنبه پوشانندگی ملایم رنگهای به کار رفته در کاشیهای هفت رنگ مقایسه کرد.



دهگانه نیز پرداخته شده است، منع اظهار شده در محل تکلمات الهی در باب بیستم سفر خروج را نیز نقل کرده‌اند: «تو را خدایان دیگر غیر از من نباشد * پیکری تراشیده و هیچ تمثالی از آنچه بالا در آسمان است و از آنچه پایین در زمین است و از آنچه در آب زیرزمین است برای خودمساز * نزد آنها سجده مکن و آنها را عبادت منما...» (سفر خروج ۲۰: ۳-۵).

از دیگر سو، متن اسلامیِ مبنای منع تصویر، حدیث است. (که مجموعه سنتهای کلامی پیغمبر را تشکیل می‌دهد و از نظر قدرت ارجاعی و ایمان اسلامی بلافاصله بعد از قرآن قرار دارد.)

«اوت کور» و «ویت»[۳۸] با یادآوری این منابع (در «مساجد قاهره») به نقل این حدیث می‌پردازند: «پیغمبر، نقاشان را نفرین می‌کند و آنان سخت‌ترین عقوبتها را به دستور خداوند خواهند دید، چراکه خواسته بوده‌اند عمل خالق، الله، را تقلید و با وی همسری کنند.» همین برداشت در حجم انبوهی از احادیث مربوط به تاریخ سدهٔ نهم م. نیز مشاهده می‌شود.

اما منع تصویرگری در حدیث، به اعتبار عده‌ای، معنای چندان آمرانه‌ای ندارد: منظور، بیشتر پرهیز از «بت پرستی» است که برخی از مفسران افراطی خواسته‌اند، با توسع بخشیدن به کلمات الهی، مفهوم آن را به تمامی تصاویر نمایشی تعمیم دهند.

اما از طرفی کافی است آثار تمدن نخستین اسلامی زمان بنی‌امیه و بنی‌عباس را مطالعه کنیم تا دریابیم که دستور حرمت نقاشی به شکلی بسیار مداراگرانه تفسیر شده است. کم نیستند آثار هنری اسلامی که از همان نخستین سده‌های هجری، هم نمونه‌هایی از نقاشی گل و گیاه را ارائه می‌دهند و هم تصویر حیوانات و حتی اشخاص زنده را.

همچنین در هنر اسلامی می‌توان رشته‌ای از سنت تصویرگری را دنبال کرد که در جهان ایرانی رونق بسیار داشته است: منظور مینیاتورسازی است که مرحله به‌مرحله در تبریز، شیراز، هرات، و بخارا درخشیده است: این هنر در مصور کردن شاهنامه‌ها در سده‌های چهاردهم و پانزدهم م. بخوبی کاربرد داشته و توانسته است با موفقیت اشعار فردوسی، شاعر توانا و زنده‌کنندهٔ حقیقی تمدن ایرانی در سدهٔ دهم م. (چهارم ق.)، را مصور سازد.

باز باید توجه داشت که هنر کاشی زرین‌فام کاشان، نیز که روی آن تصاویر تزیینی جانوران و اشخاص به مقدار زیاد نقش می‌بست، در ایران گسترش یافته بود و در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.) حضور این تصاویر موجودات زنده، در هنر کاشی هفت رنگ، بسیار مطلوب بوده و به کار برده شده است.

---

38. Hautecœur & Wiet, *Les mosquées du Caire*

کتیبه‌های ساختمان

خالی از حقیقت نیست که مسلمانان ایران، از سویی، به انگیزش برخی تفسیرهای دقیق و سختگیرانه حدیثها و، از سویی دیگر، به دلیل نزدیکی به منابع هنر اقوام چادرنشین، حس و ذوق خود را، که به علت ارتباط با ذهنیت عمیقاً هندسی و ریاضی و محاسبه‌گر به تزیینات تجریدی گرایش داشت؛ در این قلمرو به پرواز درآوردند و هر محدودیتی را از سر راه آن برداشتند. چنین است که نخست در معماری ایران با یک جریان شکوفایی حقیقی تزیینات مبتنی بر خطوط راست رو به رو می‌شویم. ساختمانها، بدین طریق، گویی که به پارچه‌های توری خیال‌انگیزی از جنس آجر بدل می‌شوند.

بر متن این شبکهٔ تزیینی، خیلی زود نوشته‌هایی ظاهر می‌شود. این نوشته‌ها، مانند تزیینات کنونی، به وسیله ابزار آجری برجستهٔ چیده شده در پیکرهٔ کار پدید می‌آید. چنین تکنیکی مستلزم هندسی کردن دقیق حروف نوشته است. حروف عربی، با خطوط سیال و نرم و انحناهای بیشمار خود، می‌بایست تبدیل و تغییر و شکل‌پذیری بسیاری را متحمل شود تا چنین تحول تجسمی تحقق پیدا کند؛ خط معروف کوفی به همین طریق پدید آمده است.

مظاهری دربارهٔ منشاءِ این شیوهٔ نگارشی چنین می‌نویسد: «خط کوفی که در شهر کوفه، نزدیک تیسفون ابداع شده، تقلیدی است از حروف پهلوی ساسانی که برای نگارش قرآن به کار رفته است ...» منظور، «نوعی کوفی زرتشتی است که نمونه‌های پیش از اسلامی آن شناخته شده است.» و می‌افزاید «در حالی که خط کوفی زرتشتی به آسانی خوانده می‌شود، تقلید عربی آن چندان خوانا نیست؛ زیرا برای آنکه آن را به حروف ساسانی شبیه سازند، علامتهای ضروری قرائتی حروف و صداها را از حروف عربی حذف کرده‌اند.»[۳۹]

اسلام دین «کتاب» و کتابت است. قرآن نیز، مانند تورات یا کتاب مقدس، کشف و وحی است. در نتیجه، متن در آن نقشی بنیادی دارد که ساختمانهای مذهبی نمی‌توانسته‌اند از آن فارغ باشند. بدین علت است که این ساختمانها، از صدر اسلام، دارای کتیبه‌ها و نوشته‌هایی هستند که وجه معنوی و اعتقادی و وابستگی و رسالت آنها را در دل جامعه مسلمان نشان می‌دهد و ثابت می‌کند. این نوشته‌ها یا کتیبه‌ها، به علت دارا بودن عبارات قرآنی یا تکواژه‌های مقدسی که بر نمای عمارتها یا بدنه مناره‌ها جلوه‌گر است، «وسیله تبلیغی» نیرومندی را تشکیل می‌دهند. زیرا در ایران دیوارهای

صفحهٔ ۱۱۲

بخشی از یک کاشی لعابدار مزین به نگاره‌های گل و گیاه و نیز نقش حیوانی. در مسجد که بهشت مؤمنان است هم پرندگان حضور دارند و هم غزالان. ظرافت و زیبایی که کاشی عهد صفوی در اینجا بدان دست یافته آن را به صورت یکی از بزرگترین هنرهای تزیینی اسلامی در آورده است. این کاشی، بخشی از یک قاب کاشی بسیار ترمیم شده و احتمالاً بازسازی شده است.

۳۹. این بیان در مورد خط کوفی و بخصوص کوفی زرتشتی نادرست، و فاقد روشنی و مبنای تاریخی است. از این رو بهتر است بدان استناد نشود. برای اطلاعات بیشتر، نک: خزائلی، *اطلس خط*، اصفهان، تهران، چاپهای مختلف.

بناها را همواره با نمادهای بزرگ خطیِ مثلثِ مقدسِ شیعه، یعنی «الله، محمد، و علی،» می‌پوشانند. نقشپردازی با این نمادها گاه تا آن حد پیش می‌رود که هر کلمه جنبه تزیینی خالص پیدا می‌کند و تقریباً خوانایی خود را بکلی از دست می‌دهد. در واقع، حتی برای افراد باسوادورزیده نیز شکل تزیینی این سه واژه در شیوهٔ خط کوفیِ بسیار پیچیده و تزیینی قابل کشف و قرائت نیست. هنرمندان تزیین‌گر، در حقیقت، از نگاره‌های هندسی این سه واژه استفاده کرده و جنبه‌ای بیش از پیش غیر مشخص و انتزاعی بدانها می‌بخشند: شکل را ساده می‌کنند، مثنی (دوقلوی رو به روی هم) می‌کنند، و از تقارن آینه‌ای استفاده می‌کنند که مانع از خواندن کلمه از راست به چپ می‌شود، تا نوشته به حد یک بازی خالص تزیینی (شبیه نقشهای قالی) برسد... ولی معنای اولیه واژه همچنان در آن مستتر می‌ماند و محلی را که بر آن نقش بسته، به علت وجود خود، تبرک و تقدس می‌بخشد.

متنهای کتیبه‌ای

در میان نوشته‌هایی که ارتباط بسیار نزدیک با هنر تزیین دارد، و از طریق شکل زیبا و شکیل خود دارای سهمی اساسی و مؤثر در تزیین است، باید از نوشته‌هایی نام برد که در سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.) مناره علی را تزیین کرده است. این متون که بازگویی عبارتهای اذان است که مؤذن می‌خواند، دارای ارتباط مستقیم کارکردی با بنایی است که از بلندای آن مردم به نماز دعوت می‌شوند. در حقیقت کلمات زیر، با حروف درشت کوفی زاویه‌دار، روی کاشیهای آبی از جنس آجر ساده خوانده می‌شود «لا اله الا الله»، «الله اکبر»، «محمداً رسول الله». نوشته دیگری روی پایه بنا، با آجرهای سادهٔ تراشیده شده، آیه ۱۶ از سوره سوم قرآن [آل عمران] را نقل می‌کند: شَهِدَ اللهُ اَنَه لا اِلهَ اِلا هو... (خدا خود گواهی می‌دهد بر اینکه جز او خدایی نیست...).

بین قدیمیترین متون نقش بسته در مسجد جمعه، عبارتی بزرگ به خط کوفی سفید روی کاشی زمینه آبی (که بخشی از آن از بین رفته)، زینت‌بخش جرز رواق مدرسه‌ای است که در ۱۳۶۶ م. (۷۶۸ ق.) به وسیله قطب‌الدین شاه محمود مظفری ساخته شده است. این کتیبه نخستین آیه‌های سوره هفتاد و ششم (الدهر) را نقل می‌کند؛ هرچند آیه‌های ۷ تا ۲۱ این سوره، که روی قوس زیر سقف بوده، امروز از بین رفته، بهتر آن است که تمامی متن این بخش بسیار زیبای قرآنی نقل شود.

بسم الله الرحمن الرحیم

هل اَتی علی الانسانِ حینٌ من الدهرِ لم‌یکن شیئاً مذکورا؟ انا خلقنا الانسانَ من نطفةٍ

صفحهٔ ۱۱۳

منظری با معنی و برجسته از اوج هنر ایرانی در مجموعه ستودنی مسجد شاه. ایوان غربی از نور خورشید بامدادان که بر روی کاشیهای لعابدار می‌تابد، روشنایی گرفته و تصویر کاشیها در آب حوض بزرگ واقع در مرکز حیاط، انعکاس یافته است. معماری واقعی این بنا، مکمل قرینهٔ خود را از طریق جلوهٔ انعکاسی سطوح عمودی و بازتاب آنها روی گسترهٔ آب ساکن، به صورت ساختمانی مجازی، پیدا می‌کند. تصویر این ساختمان مجازی تمامی کمال و زیبایی بلورآسای خود را به ساختمان حقیقی می‌بخشد. مسجد به نوعی در حالتی از ایستایی، معلق مانده است؛ حالتی که با عرفان اسلام ایرانی و با تصویر بهشت منعکس در مفهوم «شهر هور قلیا» که در متون تشیع قرون وسطایی ذکر شده، مرتبط است.

امشاج نبتَلیه فجَعَلناهُ سمیعاً بصیرا • انا هَدَیناهُ السبیلَ اِمّا شاکراً و اِمّا کفورا • انا اَعتَدنا لِلکافرینَ سلاسلاً و اغلالاً و سَعیرا • ان الابرارَ یشرَبونَ من کاسٍ کانَ مزاجُها کافورا • عیناً یَشرَبُ بها عِبادالله یُفَجّرونها تفجیرا • یوفون بالنذرِ و یَخافونَ یوماً کان شَرُّه مستطیرا •.. [در متن فرانسه از آیه ۱ تا ۲۷ سورة الدهر نقل شده است. خوانندگان می‌توانند برای اطلاع به متن قرآن مراجعه کنند تا از پیشامد اغلاط چاپی احتمالی هم پرهیز شده باشد. اما برای ارائه منظور نویسنده، به نقل ترجمه فارسی آیات چاپ شده از ترجمه و تفسیر معروف و معتبر مرحوم حاج شیخ مهدی الهی قمشه‌ای، انتشارات خورشید، صفحه ۶۵۹ بسنده می‌شود:]

به نام خداوند بخشندهٔ مهربان

آیا بر انسان روزگارانی نگذشت که چیز لایق ذکر، هیچ نبود؟ ما او را از آب نطفه مختلفه (بی‌حس و شعور) خلق کردیم و او را دارای دو چشم و گوش (مشاعر و عقل و هوش) گردانیدیم.

ما به حقیقت، راه (حق و باطل) را به انسان نمودیم (و به اتمام حجت، بر او رسول را فرستادیم) حال خواهد شکر این نعمت گوید و خواهد کفران کند

ما برای کیفر کافران غل و زنجیرها و آتش سوزان مهیا ساخته‌ایم

و نکوکاران عالم در بهشت از شرابی می‌نوشند که طبعش (در لطف و رنگ و بوی) کافور است (برخی گفتند شراب به یقین شهود جمال الهی است)

از سرچشمه گوارایی آن بندگان خاص خدا می‌نوشند که به اختیارشان هرکجا خواهند جاری می‌شود

که آن بندگان نیکو به نذر و عهد خود وفا می‌کنند و از قهر خدا در روزی که شر و سختیش همه اهل محشر را فراگیرد می‌ترسند

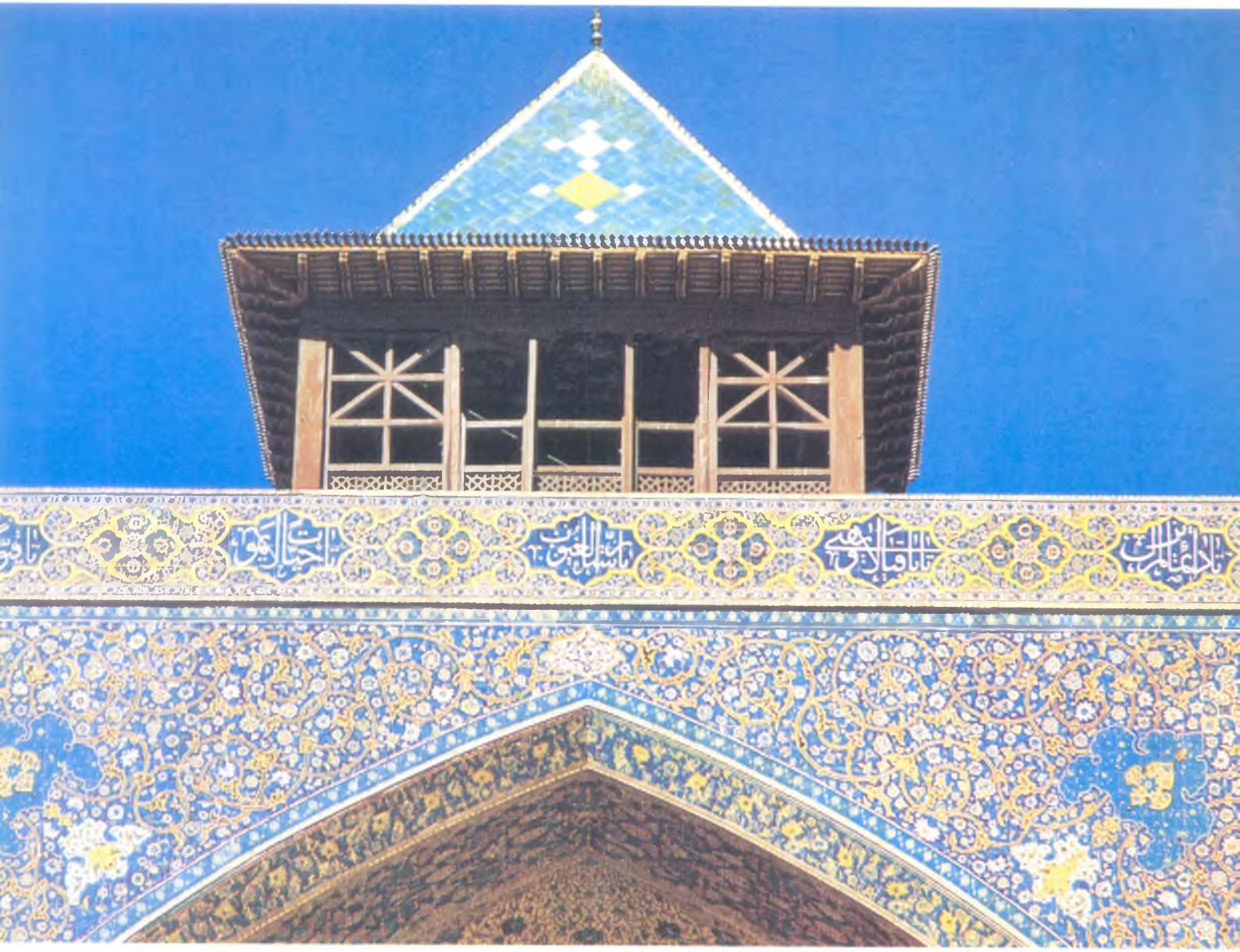
و هم به دوستی خدا به فقیران و اسیر و طفل یتیم طعام می‌دهند. (به روایت خاصه و عامه این آیه در مورد عطای غذای افطار سه شب متوالی از طرف علی و فاطمه و حسنین به فقرا نازل شده است)

(و گویند) فقط برای رضای خدا به شما طعام می‌دهیم و از شما هیچ پاداش و سپاسی هم نمی‌طلبیم

ما از قهر پروردگار خود به روزی که از رنج و سختی آن رخسار خلق درهم و غمگین است می‌ترسیم

خدا هم از شر و فتنه آن روز آنان را محفوظ داشت و به آنها روی خندان و دل شادمان عطا کرد

و پاداش آن صبر کامل بر (ایثار) ایشان باغ بهشت و لباس حریر بهشتی لطف فرمود



که در آن بهشت بر تختهای (عزت) تکیه زنند و آنجا نه آفتابی (سوزان) بینند و نه سرمای زمهریر (بلکه در هوای خوش و باغی دلکش تفرج کنند)
و سایهٔ درختان بهشتی بر سر آنها و میوه‌هایش در دسترس و اختیار آنهاست
و (ساقیان زیبای حور و غلمان) با جامهای سیمین وکوزه‌های بلورین برآنها دور زنند
که آن بلورین کوزه‌ها (به رنگ) نقرهٔ خام و به اندازه و تناسب (اهلش) مقدر کرده‌اند
و آنجا شرابی که طبعش (چون) زنجبیل گرم و عطرآگین است به آنها بنوشانند
و در آنجا چشمه‌ای است که سلسبیلش نامند (و شرابی به خوبی از حد وصف بیرون است) و دور آن بهشتیان پسران زیبا که تا ابد نوجوانند و خوش سیما، به خدمت می‌گردند که در آنها چون بنگری (از فرط صفا) گمان بری که لؤلؤ منثورند
و چون آن جایگاه نیکو را مشاهده کنی عالمی پر نعمت وکشوری بی‌نهایت بزرگ خواهی یافت
بر بالای بهشتیان لطیف، دیبای سبز و حریر استبراست و بر دستهاشان دستبند نقرهٔ خام و خدایشان شرابی پاک و گوارا بنوشاند
این بهشت بدین نعمت و عظمت به حقیقت پاداش اعمال شماست و سعی‌تان (در راه طاعت حق) مشکور و مقبول است
ای رسول محققاً ما این قرآن عظیم الشأن را بر تو فرستادیم
(به شکرانه آن بر اطاعت) حکم پروردگار شکیبا باش و هیچ از مردم بدکار کفرکیش اطاعت مکن
و نام خدا را صبح و شام (به عظمت یادکن)
و شب را برخی (در نماز) به سجدهٔ خداپرداز و شام دراز را به تسبیح و ستایش او صبح گردان
این مردم غافل همه دنیای نقد و عاجل را دوست دارند و آن روز (قیامت) سنگین را بکلی از یاد می‌برند...

(سورهٔ ۷۶، آیه‌های ۱-۲۷)

این‌گونه عبارتهای اخلاقی و معاد باورانه با تمام وسعت و عظمت خود، «بر پیشانی» مساجد و مدارس، نقش حقیقی ابلاغ و دعوت وسیع به اسلام را ایفا می‌کنند. در مقابل، عبارتهای دیگری وجود دارد که تنها به ثبت و ضبط وقایع بسنده می‌کند.

متنهای تاریخی

کتیبه‌های بناها غالباً وظیفه آگاهی دادن در مورد هویت سازندگان و صنعتگران و ذکر سال شروع و دورهٔ ساخت بناها را دارند. کتیبه مدرسه مسجد جمعه، با دقت ماه و سال، محرم ۷۶۸ هجری قمری (۱۳۶۶ م.) را ذکر می‌کند. همچنین نام نویسنده کتیبه

فحهٔ ۱۱۶

زه چوبی گلدسته بر تارک ایوان غربی: از
ل این حجره که دارای سقف هرمی
ت، جمعیت مؤمنان حاضر در حیاط
جد به نماز فرا خوانده می‌شوند. در زیر
یهٔ کمربندی قاب‌بندی گرد ایوان، غنای
ینات پوشاننده مثلثهای واقع در دو سمت
نما مشاهده می‌شود. این نگاره‌های
ینی با آنچه در هنر معاصر قالی گل و
اه‌دار دیده می‌شود و در دوران شاه‌عباس
اصفهان، به اوج رشد و رونق خود رسید،
یشاوندی دارد.

دور محراب معلوم است. «کتبه علی کوهیار الابرقوهی[۴۰] فی سنه ۷۷۸» که یعنی کار تزیینات ایوان در ۱۳۷۷ میلادی پایان یافته است. به علاوه، در دو نقش برجسته کوچک در بالای محراب، نامهای استادان سازنده دیده می‌شود: «شمس بن تاج» و «فخربن عبدالوهاب شیرازی البناء»[۴۱]. و بالاخره نام معمار هم در سطح داخلی طاق بالای ایوان روی لوحه‌ای نوشته شده است: «العبدُ المحتاج برحمةِ الله مرتضی بن الحسن العباسی الزینبی قَبَّل الله معمار بین الله تعالی.»

ملاحظه می‌شود که سازندگان قرون وسطایی اسلامی نیز همچون سازندگان قرون وسطایی مسیحی ــ برخلاف افسانه‌های رایج ــ خود را گمنام نگاه نمی‌داشتند. برعکس، نامشان در محلی مناسب و همواره هم دوبار، به جای یک بار، در چشمگیرترین محل بنا نقش می‌بست.

آندره گُدار، که بیشتر متون کتیبه‌ای این کتاب را از او نقل کرده‌ایم، به نقل نوشته‌ای از مسجد جمعه، مربوط به سدهٔ پانزدهم م.، می‌پردازد. بخصوص متنی را ذکر می‌کند که به شرح کارهای اوزون حسن، فرمانروای دولتی نیرومند مشتمل بر ارمنستان، میان‌رودان، و ایران از ۱۴۵۳ م. تا ۱۴۷۸ م. (۸۵۷ تا ۸۸۳ ق.) پرداخته است:

«حَمدُ لله و صلوة علی نبیه محمد قد اَمَرَ السلطان الاعدل الاعظم ابوالنصر حسن بهادر خلد الله ملکه و سُلطانه باصلاح ما اختلّ من هذا الجامع المنیع و اعادة هذا السقف الریع بعد الاندراس و لما جرغب الانطماس من ماله الحلال فی سنه ۸۸۰»

(ستایش بر خدا و درود بر پیامبر او محمد. فرمان داد دادگسترترین و بزرگترین شاهان، ابونصر حسن بهادر ــ که خداوند فرمانروایی و شاهیش را جاودان سازد ــ به تعمیر ویرانیهای این مسجد جامع بزرگ و بازسازی این سقف بلند ــ که ویرانه شده بود ــ از مال حلال خود ــ بپردازد تا از نابودی نجات داده شود، به تاریخ ۸۸۰ هق) ــ (مطابق ۱۴۷۵م.).

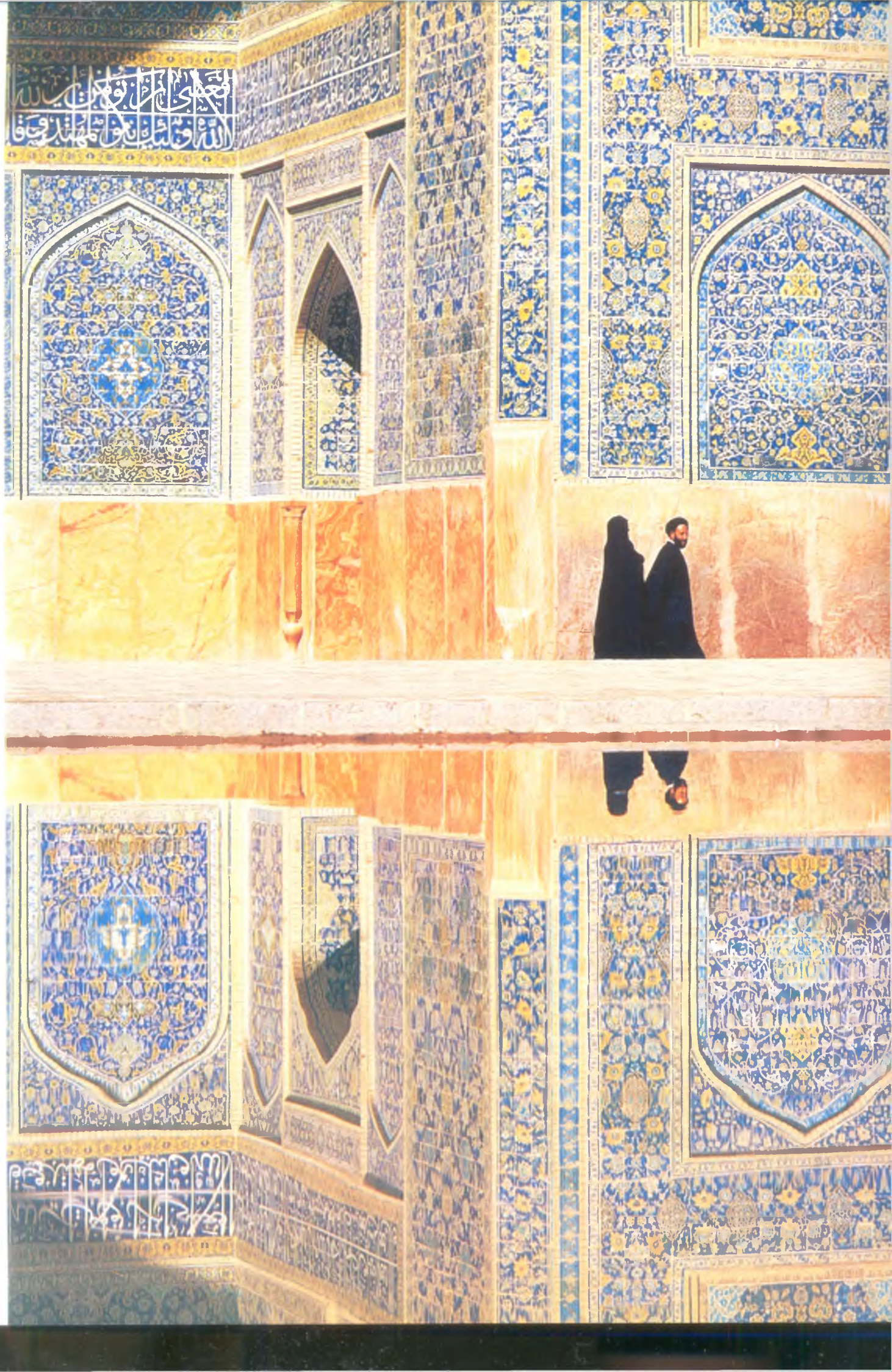
به نظر گُدار، مقصود، تعمیرات سقف ایوان جنوبی و دو منارهٔ آن است. تاریخ تزیینات داخلی این ایوان (نک: ص‌ص ۳۳-۳۸)، که قاب کاشی‌های معرق آن دارای امضای «عمل استاد شمس الدین کاشی‌بر» است، مربوط به همین دوره است. این آگاهی برای ما بسیار جالب نظر است زیرا ثابت می‌کند که معرق سازی کار هنرمندی است که خودش مواد طرحهای تزییناتیش را فراهم می‌کرده است. به نظر می‌رسد که هرچند استادان متعددی دور و برش بوده‌اند، استاد معرق ساز مایل بوده که آخرین

۴۰. مؤلف این نام را علی کوهنبرالابرکوهی ضبط کرده است.

۴۱. مؤلف این نام را فخربن الوهاب... ضبط کرده است.

صفحهٔ ۱۱۹

بخشی از جرز شمالی ایوان غربی. حضور دو نفر عابر در کنار حوض، مقیاسی از ابعاد عظیم مسجد شاه به دست می‌دهد. ازارهٔ بلند سنگ مرمر یزد به رنگهای گرم، تضادی آشکار با رنگ آبی ـ سبز حاکم بر تزیینات کاشی هفت‌رنگ دارد. این نوع ازاره که در پایهٔ قسمت حیاط بنا به کار رفته در مسجدهای جمعه و شیخ لطف‌الله و در مدرسهٔ شاه سلطان حسین هم دیده می‌شود.



کارها را شخصاً در مورد عمل برش کاشیهای رنگی انجام دهد تا نتیجهٔ نهایی کار، با دقتی وسواس‌آمیز، مطابق طرح اولیه درآید.

این توجه استاد، دربارهٔ کار مورد نظر جالبتراست زیرا سخن از اثر تزیینی معرقی است که به شیوهٔ برجسته ساخته شده (نک: ص۳۳ چپ، بالا) و فن و شیوهٔ بسیار کم‌نظیری دارد. گدار می‌گوید این شیوه در «دوره‌ای گذرا» رواج داشت و فرمول نگاره‌های آجر سادهٔ کار شده در میان کاشیهای مینایی، «مدتی بسیار کوتاه» به کار گرفته شد.

از سوی دیگر، در سردر مسجد شیخ لطف الله کتیبه‌ای روی کاشی نوشته شده که تاریخ پایان تزیینات نمای رو به میدان شاه را ذکر می‌کند. آندره گدار کتیبه را در آثار خود ترجمه کرده است. متن کتیبه چنین است:

«اَمَرَ بانشاءِ هذا المسجدِ المبارک، السلطان الاعظم و الخاقان الاکرم، مُحیی مَراسم آبائه الطاهرین مُروّج مذهب الائمة المعصومین، ابوالمظفر عباس الحسینی الموسوی الصفوی، بهادرخان، خلد الله تعالی ملکهُ و اجری فی بحار التأیید فلکه بمحمد وآله الطیبین الطاهرین المعصومین، صلوات الله و سلامه، و علیهم اجمعین، کتبها علی رضا العباسی ۱۰۱۲»

(فرمان به ساختن این مسجد فرخنده داد پادشاه بزرگ و خاقان بزرگوار زنده‌کنندهٔ آیینهای پدران پاک خویش و رواج‌دهنده مذهب پیشوایان معصوم، ابوالمظفر عباس الحسینی الموسوی الصفوی بهادرخان که خداوند بزرگ پادشاهیش را جاودان گرداناد و کشتی‌اش را بر دریاهای قبول خود روان کناد، به‌حق محمد و خاندان پاک و معصوم او، سلام و درود خداوند براو و بر همگی آنان. علی‌رضا عباسی این را نوشت در سال ۱۰۱۲)

این تاریخ مطابق است با ۱۶۰۳ میلادی.

شاه عباس نه سال بعد، یعنی در بیست و یکمین سال سلطنت خویش، فرمان شروع ساختمان مسجد شاه [امام] را صادر کرد. کتیبه‌ای مبنی بر تاریخ پایان سردر رو به میدان، واقعه را با این عبارت ذکر می‌کند:

«اَمَرَ ببناءِ هذا المسجد الجامع من خالص ماله، اشرف خواقین الارض نسباً و اکرمهم حسباً و اعظمهم رفعةً و شاناً و اقواهم جمعةً و برهاناً و اشملهم عدلاً و احساناً تراب العتبة المقدسة النبویه وقمامة الساحة المطهرة العلویه، ابوالمظفر عباس الحسینی الموسوی الصفوی... کتبه»

«علی‌رضا العباسی فی سنه ۱۰۲۵»

(فرمان به ساختن این مسجد جامع داد از مال خالص خویش، برترین خاقانهای روی زمین... و جاروکش صحن پاک علوی، ابوالمظفر عباس حسین موسوی صفوی...

علی‌رضا عباسی این را نوشت در سال ۱۰۲۵).

بدین ترتیب، ساختمان سردر در سال ۱۶۱۶ م. پایان یافته است. کتیبه دیگری مربوط به بیست سال بعد از مرگ شاه عباس وجود دارد که متن کتیبه اولی را تکمیل می‌کند و پایان کارها را اعلام می‌دارد. این کتیبه دارای دو آگاهی مهم است: یکی این که این مسجد، معادل مسجد اقدس الاقصی در بیت‌المقدس است و دیگری اینکه معمار آن شخصی به نام استاد علی‌اکبر اصفهانی است [بخشی از کتیبه چنین است]

«قد تَمَّت بعونِ الله و حسن توفیقه عمارة المسجد الذی حری به ان یکونَ جامعاً لما صلیت صلوة الجمعة بشرایطها فیضاً هی المسجد الاقصی بارک حولها فطوبی ثم طوبی لمن رعی ترصیف بنیانها و ارکانها اعنی من عظم قدره بین اقرانه لازال کاسمه محب علی بیکالله و بمعماریه من فی العمل کالمهندسین و هو النادر الاوانی الاستاد علی اکبر الاصفهانی...»

(به یاری خدا و همراهی نیکوی او بنای این مسجد که شایستگی گزاردن نماز با همه بایستگیهای آن را دارد به پایان رسید. این مسجد همتای مسجد الاقصی است که ورود به آن برکت دارد. سعادت دو دنیا از آن کسی که بر ساخت پایه‌ها و ستونهای آن نظارت کرد (...) همچنان که نامش محب علی است همواره دوستار علی باشد. و معمارش که در کار خود همتای مهندسان است، علی‌اکبر اصفهانی است. خداوند عزتش دهاد...

تبلیغ مذهبی

به مسجد جمعه و کارهای زیباسازی و تعمیرات انجام شده در ساختمان قدیمی آن در دورهٔ صفوی بازمی‌گردیم، که در آن عبارتهای جالبی از قرآن نقل شده است. بخصوص باید از کتیبه‌ای یاد کرد که در زمان شاه تهماسب ساخته شده و برای تزیین سطح خارجی طاق بالای ایوان جنوبی مسجد جمعه به کار رفته است. متن این عبارت، ۹ آیه نخست سوره هفدهم (الاسراء) را نقل می‌کند:

بسم الله الرحمن الرحیم

سُبحانَ الذی اَسریٰ بِعَبده لیلا من المسجدِ الحرامِ الی المسجدِ الاقصیٰ الذی بارَکنا حولَه لنُریه من آیاتنا انه هو السمیعُ البصیر • و آتَینا موسی الکتابَ و جَعَلناهُ هُداً لبنی اسرائیلَ اَلّاتَتخذوا من دونی وکیلا •... (پاک و منزه است خدایی که در (مبارک) شبی بنده خود (محمد ص) را از مسجد حرام به مسجد اقصیٰ که پیرامونش را (به قدوم خاصان خود) مبارک و پرنعمت ساخت سیر داد تا آیات (و اسرار غیب) خود را به او بنماید که خدا به

حقیقت شنوا (و به امور عالم غیب و شهود) بیناست.

در کتیبه، پس از نقل آیات مربوط به «معراج شبانه» پیغمبر(ص) که طیِ آن محمد(ص) بر پشت براق و به راهنمایی جبرائیل هفت آسمان را درمی‌نوردد تا به بارگاه عرش الهی برسد، تاریخ نگارش کتیبه ذکر می‌شود: «کتبه فی سنه ۶۳۸» که برابر است با ۱۵۳۱ م.، و سرانجام نام سازنده بنا می‌آید: «عمل عبد فقیر یوسف بن تاج‌الدین بناء اصفهانی.»

بر همین ایوان جنوبی، دلمشغولی صفویان نسبت به «تبلیغ» مذهبی برای شیعه اثنی عشری به چشم می‌خورد. کتیبه کمربندی بزرگ دور تا دور طاق، که آن نیز در زمان شاه تهماسب ساخته شده، شامل چهارده ترنجی دراز است (که با سیزده ترنجی کوچکتر از هم جدا شده‌اند) و هر یک شامل عبارتی در نعت چهارده معصوم (پیامبر(ص) فاطمه(س) و دوازده امام (ع)) است.

اما کتیبه دور تا دور قاب‌بندی ایوان شامل بیست و یک آیهٔ نخستین سورهٔ چهل و هشتم (الفتح) است که از دلکش‌ترین عبارتهای قرآن است.

[برای متن اصلی این آیات بهتر آن است که به قرآنی چاپ شده مراجعه شود تا قرائت صحیح بر اساس و به کمک اِعراب دقیق ممکن گردد. ترجمه آیات یاد شده از متن مرحوم حاج شیخ مهدی الهی قمشه‌ای، انتشارات خورشید، ص ۵۷۷ به‌بعد، نقل می‌شود.]

به نام خداوند بخشندهٔ مهربان

(ای رسول) ما تو را به فتح آشکاری در عالم پیروز می‌گردانیم. تا از گناهان گذشته و آیندهٔ تو درگذریم (مراد گناه امت و شیعیان اوست) و نعمت خود را بر تو به حد کمال رسانیم و تو را به راه مستقیم هدایت کنیم.

و خدا تو را به نصرتی باعزت و کرامت یاری خواهد کرد.

اوست خدایی که سکنت و وقار بر دلهای مؤمنان آورد تا به یقین و ایمانشان بیفزاید و کاملتر از آن‌که بودند گرداند و (بدانید که) سپاه زمین و آسمانها از آن خداست و خدا به حکمت و نظام آیینش داناست.

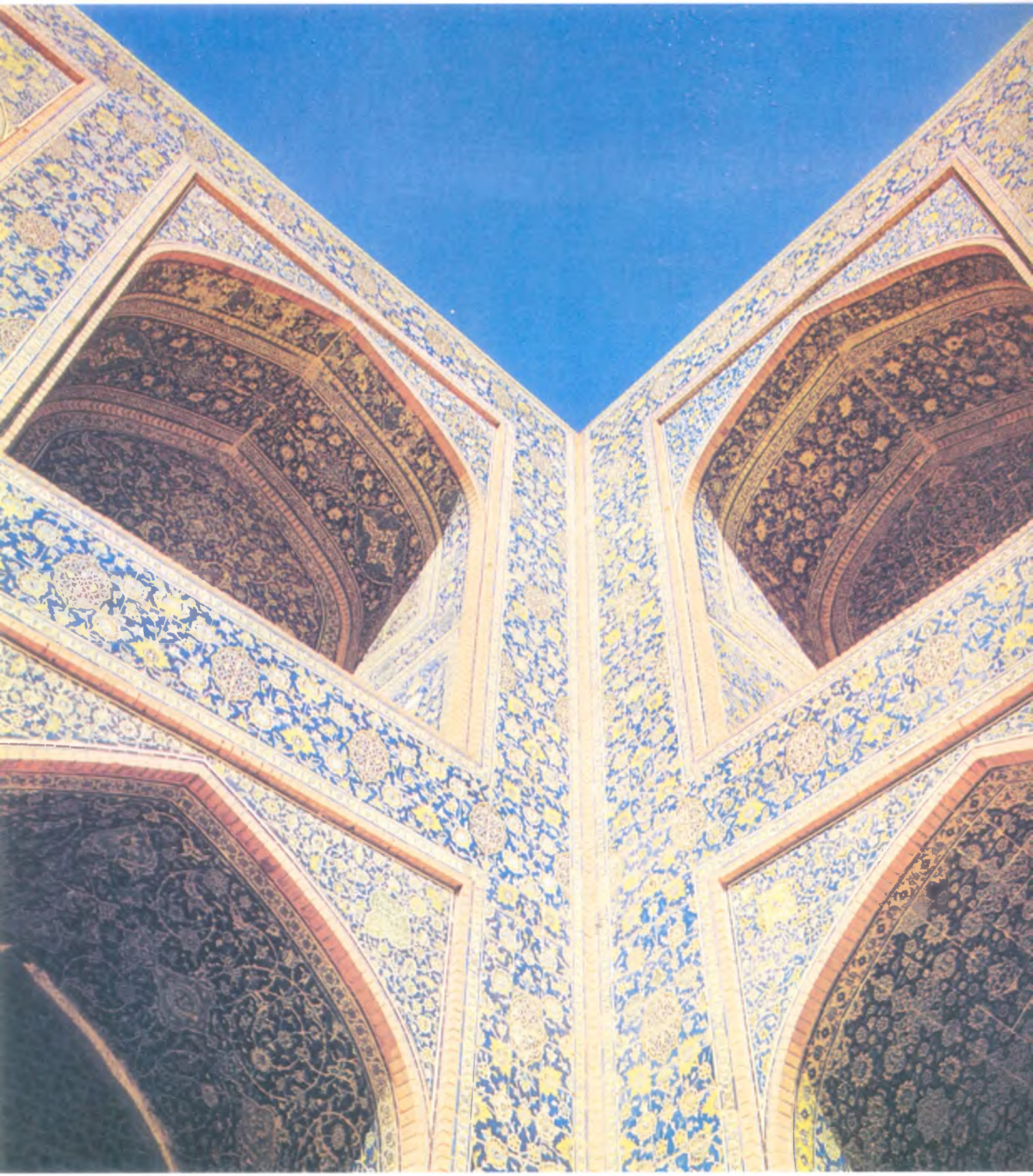
(این فتح یا افزودن ایمان) برای آن بود که خدا می‌خواست مردان و زنان مؤمن را تا ابد در بهشتهایی که زیر درختانش نهرها جاری است داخل گرداند و گناهانشان را تمام ببخشد و این به حقیقت نزد خدا پیروزی بزرگ و سعادت ابد است.

و نیز خدا خواست تا همه منافقان و مشرکان را از مرد و زن (به کیفر شرک و نفاق) عذاب کند که آنها بدگمان بودند (وعدهٔ فتح خدا را دروغ پنداشتند) در صورتی که روزگار بد و هلاک بر خود آنها بود و خدا بر آنان خشم و لعن کرد و جهنم را که بسیار بدمنزلگاهی است بر ایشان مهیا ساخت.

(و بدانید که) سپاه زمین و آسمانها لشکر خداست و خدا بسیار مقتدر و به تدبیر نظام

صفحهٔ ۱۲۳

زاویهٔ شمالی غربی حیاط مسجد شاه: وضوح قاطع اشکال هندسی این طاقهای دو طبقه و خلوص خطوط این معماری که هیچ سازه‌ای در آن نیست و به نظر می‌رسد که با دقت یک قطعه فلزکارخانه‌ساز، از یک تودهٔ یکپارچه تراشیده شده است، در اینجا به کمالی کلاسیک رسیده است. درون قوسهای زیر طاقها، در هر دو طبقهٔ طاقنماها، کاملاً صاف و صیقلی است؛ در پایان دورهٔ صفوی این سادگی از بین رفته و به شاه‌نشین‌هایی با نیمگنبدی کوچک و دارای مقرنس کاری تبدیل می‌شود.



عالم داناست.
ما شخص تو (مثل اعلای کمال) را به عالم فرستادیم که شاهد نیک و بد امت باشی و خلق را به لطف حق بشارت دهی و از قهر خدا بترسانی.
تا تو خود با صالحان امت به خدا ایمان آورده (و دین) او را یاری کنید و به تعظیم جلالش صبح و شام تسبیح گویید.
ای رسول، مومنان که (در مدینه) با تو بیعت کردند در حقیقت با خدا بیعت کردند (همان دست تو) دست خداست بالای دست آنها، پس از آن هرکه نقض بیعت کند به زیان و هلاکت خویش به حقیقت اقدام کرده است و هرکه به عهدی که به خدا بسته وفا کند بزودی خدا به او پاداش بزرگ عطا خواهد کرد.
اعراب بادیه که از حضور در جنگها و در سفر فتح مکه تخلف می‌ورزند برای عذر تعلل خود خواهند گفت که ما را اهل بیت و اموالمان از آمدن در رکابت باز داشت. اینک از خدا برگناه ما آمرزش طلب. این مردم منافق چیزی که به دل هیچ عقیده ندارند به زبان می‌آورند. به آنها بگو اگر خدا اراده کند ضرر یا سودی بر شما برساند، آن کیست که خلاف آن را تواند کرد، بلکه خدا به هر چه می‌کنید آگاه است.
بلکه پنداشتید که رسول و مؤمنان به او، به سوی وطن و اهل بیت خود هرگز باز نخواهند گشت. این (خیال) در دلهای شما (به خطا) جلوه کرد و بسیار گمان بد و اندیشه باطلی کردید و مردمی در خور قهر و هلاکت بودید.
و هرکه به خدا و رسول او ایمان نیاورد ما هم بر آن کافران عذاب آتش دوزخ را مهیا ساختیم.
و ملک آسمانها و زمین همه خاص خداست و (از گنهکاران) هرکه را خواهد می‌بخشد و هرکه را خواهد عذاب می‌کند و خدا در حق بندگان بسیار آمرزنده و مهربان است.
کسانی که (در حُدیبیه) تخلف کردند و همراهی با شما ننمودند باز چون برای (فتح خیبر و) گرفتن غنایم به آنجا حرکت کنید بزودی خواهند گفت بگذارید تا ما هم با شما تبعیت کنیم. غرضشان این است که سخن خدا را تغییر دهند. ای رسول در جواب آنها بگو شما به حقیقت هرگز ما را پیروی نمی‌کنید خدا از این پیش دربارهٔ شما چنین خبر داده است. باز (آن مردم بدعهد) خواهند گفت بلکه شما با ما حسد می‌ورزید (این گمان باطلی است) بلکه ایشان جز عدهٔ کمی (بی‌ایمان و) نادانند.
ای رسول، با اعرابی که (از جنگ) تخلف کردند بگو (اگر به حقیقت قصد متابعت دارید) بزودی برای جنگ با قومی شجاع و نیرومند دعوت می‌شوید که نبرد کنید تا وقتی که تسلیم شوند. در این دعوت اگر خدا را اطاعت کردید خدا به شما اجر نیکو خواهد داد و اگر نافرمانی کنید چنانکه پیش از این (در حُدیبیه) تخلف کردید، خدا

صفحهٔ ۱۲۵

جزئی از یک دسته کاشیهای مربع یک طاقنما از طاقگان رو به حیاط مسجد شاه. گلهای میخک و آلاله دور یک گل سرخ، شاخ و برگ خود را به شکل متقارن روی این قاب کاشی تزیینی گسترده‌اند. همهٔ این واژگان رنگی، واگردانی از واقعیت است که به هیچ روی نمی‌توان آن را تقلید کرد. در اینجا چگونه می‌توان به یاد این متن قرآنی نیفتاد: فَأَمَّا الَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ فَهُمْ فِي رَوْضَةٍ يُحْبَرُونَ. (اما آن فرقه که به خدا ایمان آوردند و به نیکوکاری پرداختند در آن روز مسرور و محرم به باغ بهشت منزل گیرند.) سورة الروم، آیهٔ ۱۴، ترجمهٔ الهی قمشه‌ای، همان. ص۴۵۶.

شما را به عذابی دردناک معذب خواهد کرد.
برای شخص نابینا و مریض و لنگ در تخلف از جنگ حرج و گناهی نیست و هرکه خدا و رسول او را فرمان برد او را به باغهای بهشتی داخل کند که زیر درختانش نهرها جاری است و هرکه مخالفت کند به‌عذابی دردناک معذب شود.
خداوند از مؤمنانی که زیر درخت (معهود حُدیبیّه) بر تو تبعیت کردند به حقیقت خشنود گشت و از وفا و خلوص قلبی آنها آگاه بود که وقار و اطمینان کامل بر آنها نازل فرمود و آنان را به فتحی نزدیک پاداش داد.
و به غنیمت فراوان که از خیبریان خواهند گرفت موفق داشت و خدا بر همه امور عالم مقتدر و داناست.
خدا به شما (لشکر اسلام) وعدهٔ گرفتن غنایم بسیار داده که این یک (غنیمت خیبر) را برای شما تعجیل در انجام آن فرمود و دست شر مردم (کافر) را از سر شما کوتاه کرد تا (این فتح و غنیمت) آیت و دلیل اهل ایمان باشد (بر صدق وعده خدا) و خدا شما را به راست هدایت فرماید.
و خدا بر شما باز وعدهٔ غنیمتهای دیگری فرمود که هنوز بر آن قادر نیستید، علم خدا محیط بر آن است که خدا بر همه چیز (دانا و) تواناست.

غرض از نقل این عبارات بلند آن است که نشان داده شود که مسجد تا چه اندازه به کتاب گشوده‌ای حقیقی می‌ماند. البته از آنجا که قرآن به عربی نگاشته شده است، توده عظیم مردم از درک معنای این متون مقدس ناتوانند. افزون بر این، همه متنها چنین وضوح و وسعتی ندارند. بخصوص در دوره‌های قدیمتر، عبارتهای قرآنی مسجدها کوتاهتر و منجزتر بوده و به شعار شباهت داشته است. مثلاً در پای ایوان غربی مسجد جمعه، که بازمانده‌های تزیینات دورهٔ سلجوقی را حفظ کرده است، دو عبارت قرآنی روی پایه‌های جرز به چشم می‌خورد. یکی از آنها «لا اله الّا الله العلیم البصیر» و دیگری که به کوفی رسمی کنده شده «محمد رسول الله الصدیق الامین» است.

افزون بر این، همین ایوان غربی که تزیینات آن در زمان شاه سلطان حسین، در اواخر سلسله صفوی، سال ۱۷۰۰ م. (۱۱۱۲ ق.)، تجدید شده، دارای عبارت معروف و مکرر ایران شیعی است: «أنا مدینة العلم و علیّ بابها»، که مایه‌ای سرشار از نمادگرایی است، زیرا خواهیم دید که مسجد، خود باید در مقایسه، حکم «شهر علم» را پیدا کند، یعنی موضوع و مایه‌ای که ما را به شیوه شهرسازی و معماری راهبری می‌کند...

باری به کمک قدرت تزیینی خط، نوشته‌ها، و متون کتیبه‌ای حامل پیامهای اسلامی و بویژه قرآن و حدیث، بنای مذهبی به تمامی و به معنای کامل کلام، چنانکه آرتور اپهام پوپ نوشته است، به «کلام الهی» تبدیل می‌شود.

فصل ۶
سازه و تزیینات

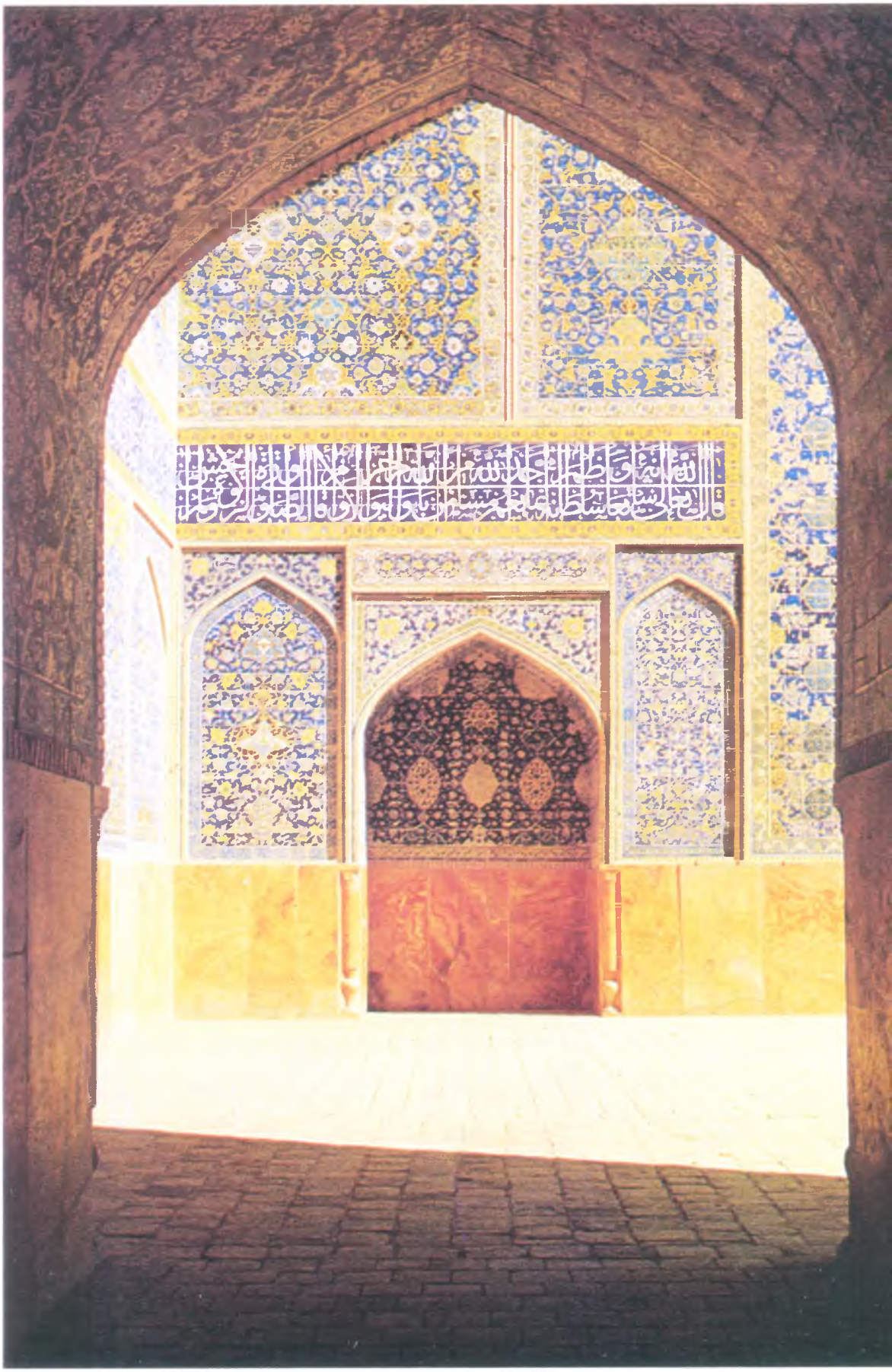
رابطهٔ میان معماری و تزیین

در هنر ایرانی، میان سازه‌های ساخته شده و تزیینات کاشیکاری آنها چه روابطی وجود دارد؟ لازم است بدانیم که آیا تزیین جزو پیکرهٔ ساختمان است یا عنصری اضافی و عَرَضی شناخته می‌شود؛ آیا تأکید کنندهٔ هدفها و مقاصد معماری است یا برعکس با آنها در تضاد است؛ خلاصه اینکه، آیا میان ساختمان و پرداخت نماهای رنگین آن، در حالتی که رنگها از طریق کاشیهای هفت‌رنگ ایجاد شده باشد، وحدت کارکردی و اندامواز وجود دارد؟ این موضوع، مسئلهٔ محوری شمول و سنتز هنرهاست.

تزیینات در آغاز تنها برای ایجاد ضرباهنگ (سایه و روشن) در سطح دیوارها به کار می‌رفت. تزیینات در بناهای دورهٔ سلجوقی همین نقش را داشته است (نک: جزئیات منارهٔ علی، ص‌ص ۱۷ و ۴۵). در این نقش، همهٔ مواد تزیین آشکارا دیده می‌شود، زیرا چیزی جز آجر ساده نیست. اما در مقابل، تزیین از راه القای تمامی قدرت بیان تجسمی خود به آجر، و با کمک آن، نقش مثبت خویش را نشان می‌دهد و آجر را به نحوی مؤکد به نمایش می‌گذارد. با استفاده از بخشهایی از تزیین که شبکهٔ طرح فشرده‌ای دارد، و بخشهایی که تزیین در آنجا گره‌های هندسی وسیعی پدید آورده است، می‌توان به سطوح جان بخشید و آنها را از گونه‌گونی برخوردار کرد. به همین ترتیب، روی میلهٔ منارهٔ علی که به شکل منظمی تحدب دارد، نگاره‌هایی در هم فشرده در بالا و پایین اولین قسمت مناره ایجاد شده است. این نگاره‌ها در قسمت میانی مناره حالت رها

نحهٔ ۱۲۸

رگاه مسقف بین ایوان غربی (که در اینجا از شمالی آن دیده می‌شود) و حیاط رسهٔ واقع در پشت رصدخانه. در اینجا یز بسیار ماهرانه از قرینه‌سازی که ویژگی یب‌بندی قاب کاشی‌ها و فرورفتگیهای نی است مشاهده می‌شود. این قاب شی‌ها و فرورفتگیها، سراپا پوشیده از یهای مربع هفت‌رنگ است.



شده‌ای دارند که احساس فشردگی، انبوهی و پرحجمی، و شتاب و، کشش و به طور کلی، نوعی سرزندگی و پویایی را القا می‌کنند.

اما با تزیینات بسیار خالص و عریان لانه زنبوری داخل ایوان غربی مسجد جمعه است که زیبایی خاص هنر دورهٔ سلجوقی به بهترین شکل نمایان می‌شود. در میان آجرهای ساده، تنها چند کلمهٔ رنگین در نهایت بی‌پیرایگی به کار رفته است. هر چند تزیینات این ایوان به زمان شاه سلطان حسین، در پایان عصر صفوی، به سال ۱۷۰۰ م. (۱۱۱۲ ق.) تماماً بازسازی شده، یقیناً الگوی اصلی سدهٔ دوازدهم م. (سدهٔ ششم ق.) را با امانت تکرار کرده است (نک: ۱۲۹ ص ۳۲) باری نکتهٔ مهم در این ایوان و شیوهٔ پیچیدهٔ لانه زنبوری آن مربوط به طرز روی هم چیدن آجرها نیست ـ که باید دانست همین شیوهٔ آجرچینی در اینجا طلایه‌دار شیوهٔ بعدی مقرنس کاری است ـ بلکه تأکید ظریف این طرز آجرچینی روی خطوط نیرومند معماری و خط الرأس‌ها و گرده‌ماهی‌هاست. از شکل مربع کاشیهای سبز، تکواژه‌هایی ساده و محکم، به خط کوفی، به وجود می‌آید که، در درون این شبکهٔ لانه زنبوری، با تزیین هندسی پدید آمده از ترکیب رویه‌های لعابدار سیاه آجرها آمیخته می‌شود. این تزییناتِ سطح، طبعاً میزان وضوح شکلها را بالا می‌برد: سازه‌های بسیار متضاد این ایوان، که قدرت سایه روشن‌ها بر آن تأکید بیشتر می‌گذارد، به کمک این کاشیهای لعابدار انگشت شمار وحدت پیدا می‌کنند. چنین تزییناتی روی تمام سطوح بنا تموجی ایجاد می‌کند و نوعی همگنی بصری واقعی به ترکیب‌بندی آن می‌بخشد.

در دورهٔ مغول، جلوه‌های تزیینی، از شیوه‌های بیانی جدید و فراوانی برخوردار شد؛ از همین روست که در ایوان جنوبی مدرسه واقع در شرق مجموعهٔ مسجد جمعه، تزیینات مربوط به سال ۱۳۷۷ م. (۷۷۹ ق.)، به علت بهره‌گیری از فنون بسیار متنوع، فاقد وحدت موجود در آثار قبلی است. البته آجرهای «یک‌رو لعابی» میراثِ دورهٔ سلجوقی وجود دارد، اما اینها، تنها در ترکیب با کتیبه‌هایی به خط کوفی سفید، روی زمینهٔ آبی در ترنجهای مربعی که واحدهای جداگانه و مشخصی ایجاد کرده‌اند، پراکنده شده‌اند. این تزیینات به علاوه، چنانکه گفتیم، مشتمل بر عناصر گل و گیاه نقشپردازی شده، برگ نخلی، و برگ و طومار و ستاره است که با نگاره‌های هندسی در ارتباط قرار دارند (نک: ص ۳۹). از این ترکیب، احساسی نه چندان همگن پدید می‌آید. این جلوه همچنین ناشی از وارد شدن گونه‌های مختلف خط و نوشته است: دیگر نقشپردازیهای دقیق خط کوفی به تنهایی راضی کننده نیست؛ کتیبه‌های دور محراب، به خط ثلث با

صفحهٔ ۱۲۹

تالار چهلستون غربی در جانب راست شبستان گنبددار مسجد شاه. سادگی و عریانی ستونهای چند ضلعی در برابر غنای پوشش کاشی دیوارها و سطح داخلی زیر گنبدهای تالار تضادی شدید دارد. یادآوری می‌شود که طاق تالار از گنبدهایی بسیار کم‌خیز تشکیل شده است. در داخل تالار که از چند قسمت تشکیل شده، هر قسمت دارای محرابی قرعی است که جهت قبله را به مؤمنان نشان می‌دهد.

ساقه‌های بلند و خطهای افقی گرد شده و ظریف و حروف توپر و توخالی، برخوردار از نرمشی خارق‌العاده آراسته شده است.

از این پس، تزیینات در مجرایی افتاد که نتیجهٔ آن کسب اهمیتی بیش از سازهٔ ساختمانی بود: بر این منوال، لانه زنبوری‌های تشکیل دهندهٔ مقرنسها رو به ظرافت و نازکی گذاشت و معرق‌کاری‌های محرابها نیز رنگهایی پر قدرت به خود گرفت.

در دورهٔ تیموریان (سدهٔ پانزدهم م./ نهم ق.)، به علت نقش مهمی که کاشی معرق به دست آورده بود، اختلاف میان سازه و تزیین بیشتر و مؤکدتر شد. کاشی معرق دیگر خدمتگزار مطیع و بی‌چون و چرای اشکال معماری نبود و فقط به طور ساده به برجسته کردن آنها اکتفا نمی‌کرد، برعکس، تزیینات کاشی هفت‌رنگ، از این دوره به بعد، به مثابه عنصری اولیه و ضروری تلقی شد. این چگونگی البته به معنای آن نیست که لزوماً میان تزیین و سازه‌های ساختمانی تضاد و درگیری و تقابل جبری به وجود آمده باشد.

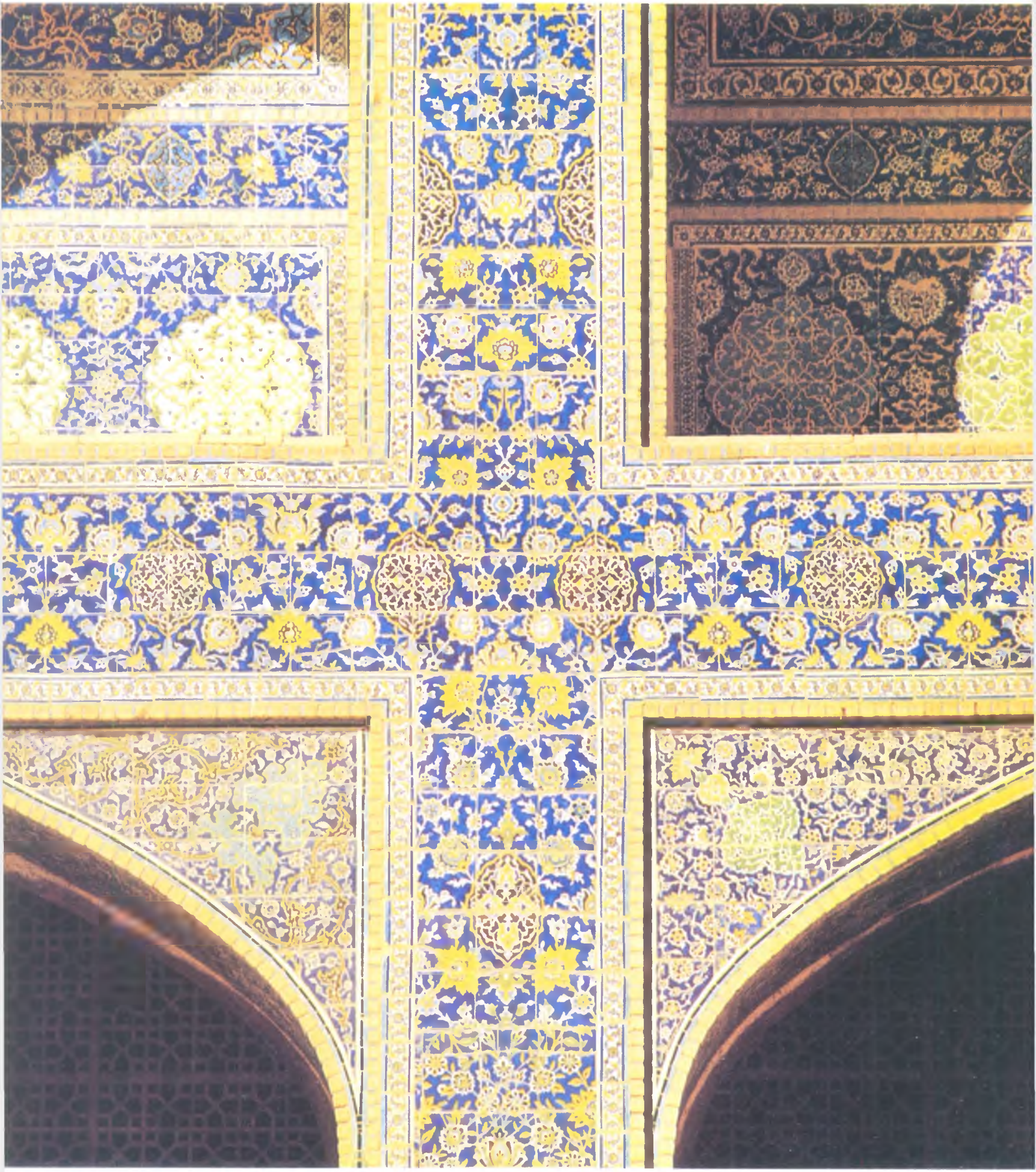
برتری و تفوق تزیین بویژه در ایوان جنوبی مسجد جمعه بشدت به چشم می‌خورد (نک: ص. ۳۶)؛ در اینجا حضور دو شیوه آشکارا تشخیص داده می‌شود: در حالی که فرورفتگی پوشیده از لانه زنبوری‌های ایوان، سبک مرتاضانه ایوان غربی را دنبال کرده است، قاب بندی آن (با آنکه بارها تعمیر و بازسازی شده) گویای مطلوبترین تزیینات دورهٔ تیموری است. از این زمان به بعد، عنصر اصلی ساختمانسازی ایرانی، یعنی آجر، از دید ناپدید می‌شود و کاملاً در زیر پوشش کاشی هفت‌رنگ پنهان می‌گردد. پوشش کاشی روی مصالح گل پخته را می‌گیرد، گویی نقصی شرم‌آور است یا مصالحی است که فقط به درد کاربرد در استخوانبندی اجزای ساختمان می‌خورد.

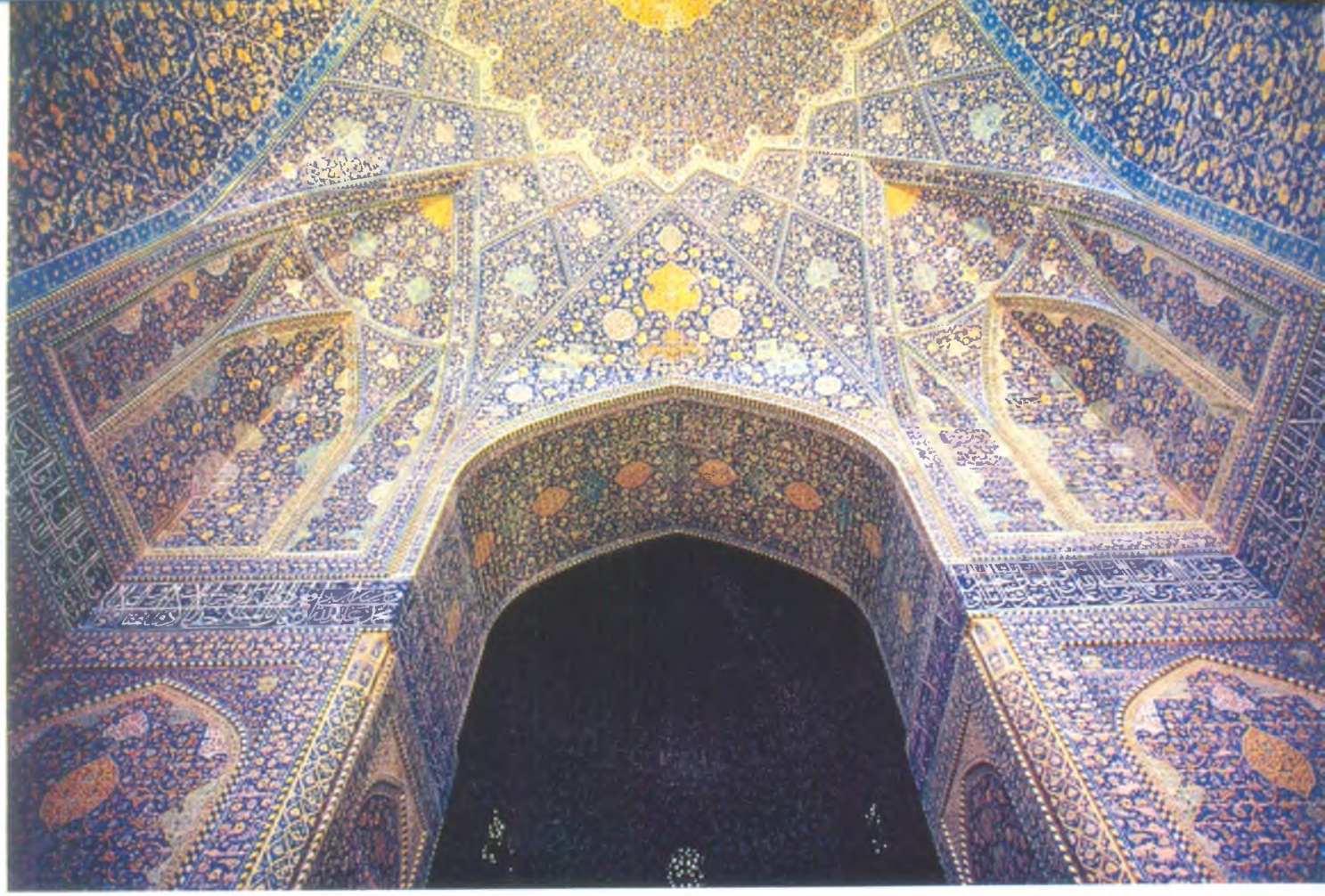
البته تعبیه کتیبه‌های کمربندی و تزیینی با سازه‌ها در تناقض نیست: این حاشیه‌ها که حرکت قوس بالای ایوان را دنبال می‌کنند، نمای ایوان را گویی برای تأکید نهادن بر شکل غالب و حاکم آن در بر می‌گیرند. اما جایی که وفور تزیینات به اوج خود می‌رسد، دقیقاً در خورشیدی‌های مثلثی شکل است که سطح صاف آنها محل مناسبی برای تجلی کاشیکاریها در دو سوی قوس ایوان است.

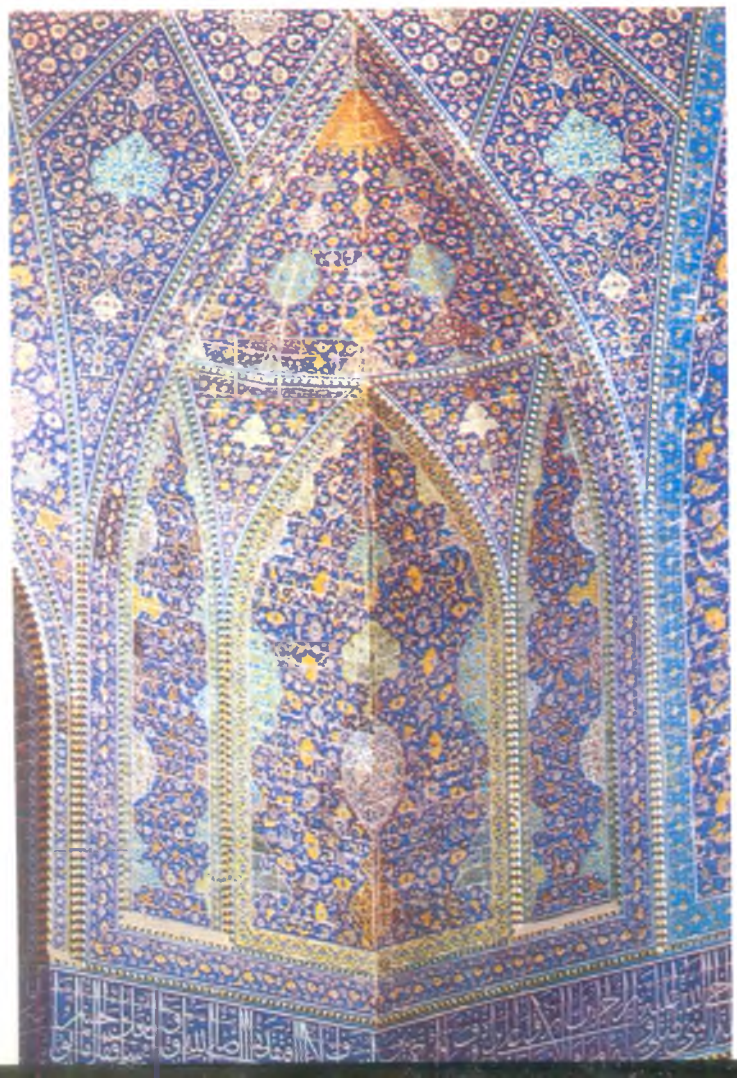
این منطقهٔ بیطرف و از نظر ساختی ضعیف، که محل آسیب‌پذیر ایوان شناخته می‌شود، از طریق فراوانی و تنوع رنگها و اشکال گل و بته مورد تأکید قرار می‌گیرد، گویی در اینجا وظیفه و رسالت تزیین، پوشاندن یک نقص عضوی بوده است. با این حال می‌توان دریافت که تزیینات در اینجا کمالی به معماری بخشیده است که از طریق پوشاندن فضای خورشیدی‌ها با نگاره‌ها ایجاد شده است و درست شبیه به قالی مجللی

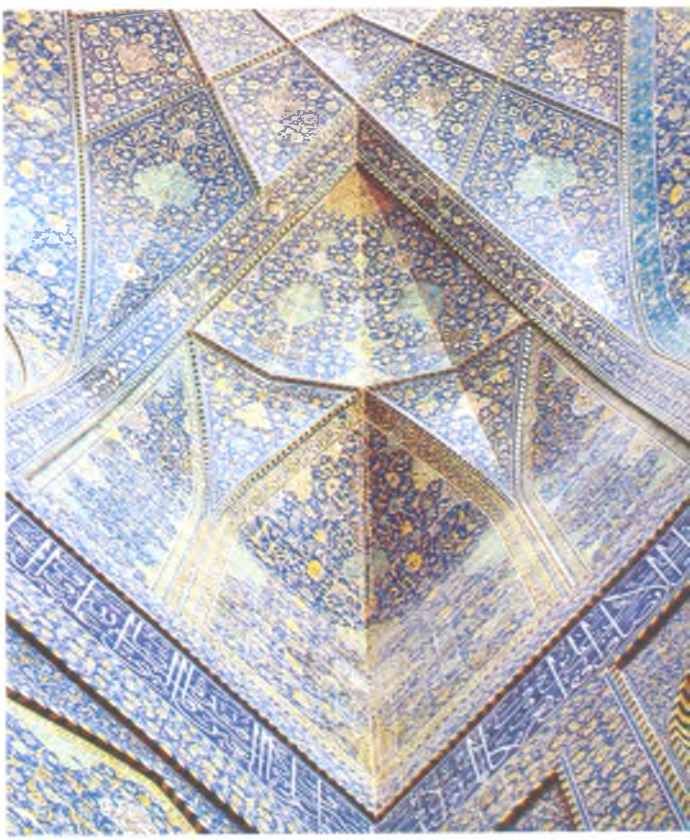
۱۳۲ ه

از تزیین طاقگان دو طبقه دور تا دور مسجد شاه. نمای درشت، جلال ت گل و گیاه را که از دور، در یک کل ن درهم می‌شود، بوضوح نشان د. تضاد میان دقت موشکافانه این ها و استحکام و قدرت هندسی سازه‌ها است. از این نظر، مسجد شاه گویای حظه توازن استثنایی سازه‌هاست. ا، روی ایوانهای کوچکی را که های روحانیون و طلاب در پشت آنها رد می‌پوشاند.









که به دیواری آویخته شده باشد، یا صفحه‌ای مینیاتور از یک نسخهٔ خطی کار هرات، به هیچ روی مقصد خاصی ندارد. این نگاره‌ها همچون منطقه قاب بندی که، از دید ایستا، سازه‌ای آجرچینی شده است، بی شکلند.

در مورد این ایوان عنصر جالبی نیز به چشم می‌خورد که از یک رشته قاب کاشی‌های فرو رفته به شکل «نوک نیزه» تشکیل شده است. این قاب کاشی‌ها که طاقی هم در بالا دارند و حرکت طاقگان حیاط را به یاد می‌آورند، در تزیینات ایرانی بسیار مورد توجه قرار دارند. نمونهٔ این گونه تزیین را می‌توان در ایوانها یا نمازخانه‌های بسیاری مشاهده کرد (نک: ص‌ص ۲۹، ۱۰۴، ۱۱۹، ۱۲۸، ۱۴۱). این عناصر البته در نمایش بلندای ایوان نقش دارند اما به هیچ روی نقشی در سازهٔ واقعی آن ندارند، هر چند که در اصل چنین وظیفه‌ای برایشان قرار داده شده باشد، مثل نقش نگهداری نیمگنبد. ویژگی نمادین این نوک نیزه‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت: اینها یادآور طاق محرابند، همچنانکه قالیچه‌ها یا سجاده‌های نماز نیز طاق یا دری گشوده رو به کعبه و نماز و آخرت ... را نمایش می‌دهند.

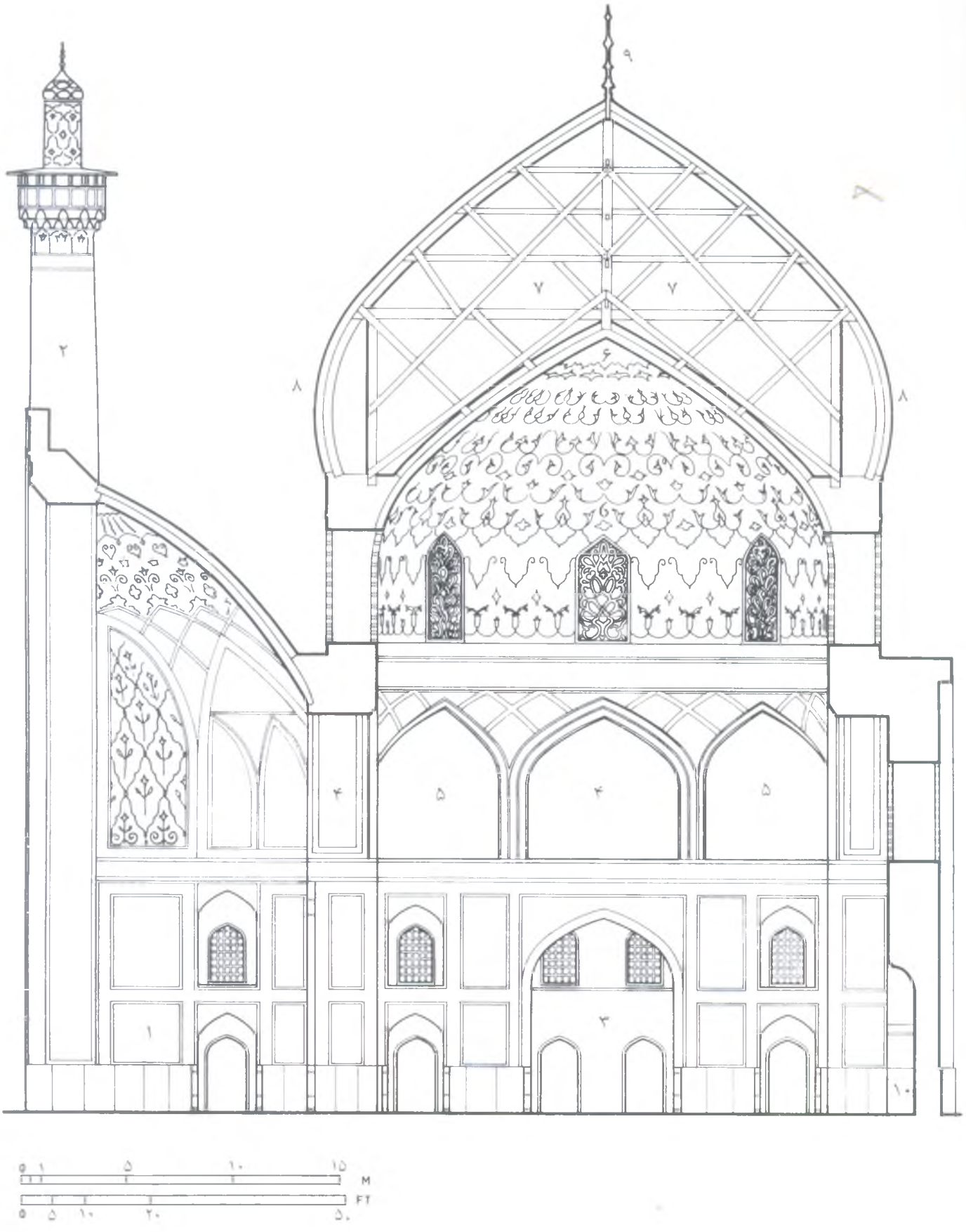
در مواردی، به علت نارسایی خارجی سازه‌ها، تزیینات وظیفه ترتیب و انتظام شکلها را با تأکید عهده‌دار می‌شود. بخصوص مثل مورد نماهای طاقگان رو به حیاط یا حاشیه‌ها و قطارهای پوشیده از نقوش گل و بته که نوعی جدولبندی قائم‌الزاویه و منظم را تشکیل می‌دهد که طاقنماها و طاقچه‌های فرو رفتهٔ آنها را در میان می‌گیرند. از این گونه، نمونه‌هایی چه از عصر تیموری در مسجد جمعه (نک: ص ۴۳) و چه از دورهٔ صفوی در مسجد شاه (نک: ص‌ص ۹۹، ۱۱۳، ۱۲۳) و در مدرسهٔ شاه سلطان حسین (نک: ص ۱۵۵) یافته می‌شود.

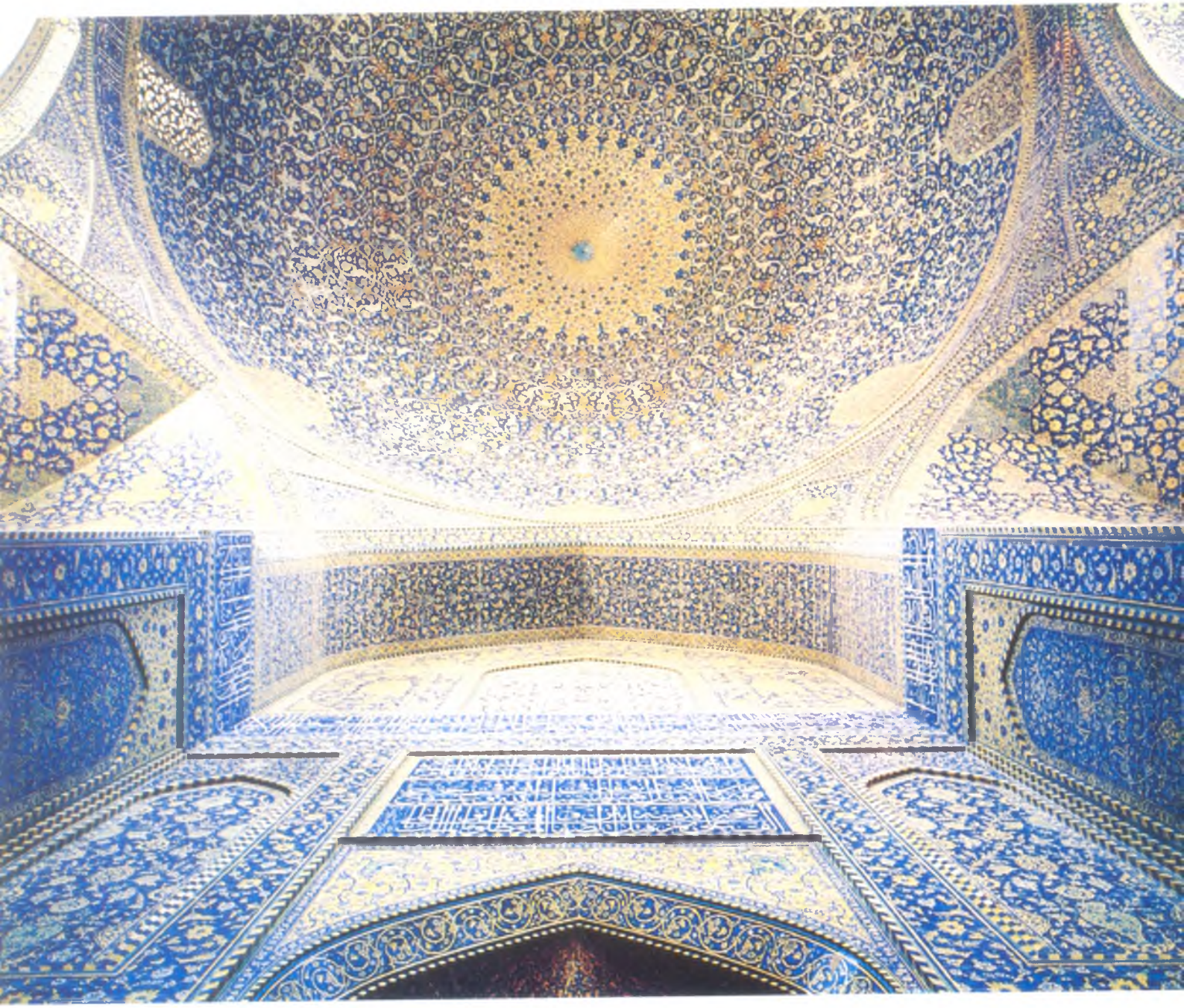
این قطارها یا حاشیه‌های تخت، که طاقچه‌های تو رفته طاقگان دو طبقه را در میان می‌گیرند، در همهٔ دوره‌ها همان ویژگی «بی شکل» و «بی مقصد» را دارند که در میان تزیینات ایرانی سخت چشمگیر است: همچنین عناصر عمودی که می‌توان آنها را در شیوهٔ کلاسیک با «ستونهای توکار» قیاس کرد، کاملاً با عناصر افقی که نقش تیر درگاه پوش را دارند مشابه تلقی می‌شوند. تزیینات به هیچ روی حاکی از وجود نیروهای مؤثر روی اندامهای اصلی معماری نیست: به علاوه، نیروهای خمش وارد بر تیرهای درگاه پوش و نیروهای رانش قائم روی تیرهای عمودی آشکار و مشخص نیستند: بر عکس عنصر تزیینی به شکل تغییر ناپذیر و همیشگی گرداگرد طاقچه‌ها و فرورفتگی‌ها دور می‌زند، چنانکه گویی روبانی است که روی نما چسبیده است. گذشته

برش ایوان جنوبی و گنبد بزرگ مسجد شاه، نمایشگر سیستم دو پوش. مقیاس: ۱/۲۵۰
۱ ــ ایوان جنوبی
۲ ــ مناره
۳ ــ نمازخانه
۴ ــ طاقنماهای رو به خارج
۵ ــ لچکی
۶ ــ گنبد داخلی
۷ ــ تیرهای بغلبند چوبی بین دو پوش
۸ ــ گنبد خارجی
۹ ــ سر منارهٔ مسی
۱۰ ــ محراب

صفحهٔ ۱۳۳

بالا: ایوان بزرگ جنوبی متصل به نمازخانه اصلی مسجد شاه. مرکز طاق روی طرح یک نیم ــ کثیر الاضلاع ۲۰ ضلعی رسم شده است که از دو سمت ورودی، به ترومپه‌هایی که سازهٔ آنها در دو تصویر بعدی تجزیه شده، تکیه دارد. پایین، سمت چپ: ترومپه غربی که تصویر آن با عدسی تله اپزکنیف گرفته شده است به صورت بیضی دیده می‌شود. پایین سمت راست: همین ترومپه که از نقطه‌ای دقیقاً عمود بر مرکز آن دیده می‌شود، شکل مربع پیدا کرده است. هندسه طاقهای ایرانی دقیق است. همه قوسهای طاقها را با انتقال به روی نقشه، می‌توان با خط و زاویه راست نشان داد.


۹
۲
۷
۷
۸
۸
۶
۴
۵
۴
۵
۳
۱
۱۰
0 1 5 10 15
M
0 5 10 20 50
FT



از این، عنصر تزیینی چنان است که در تقاطع حاشیه‌ها یا قطارهای افقی، عمودی هیچ حق تقدمی برای یکی از دو جهت ایجاد نمی‌شود. نمی‌توان فهمید که قطار عمودی قطار افقی را قطع کرده است یا برعکس (نک: ص ۱۳۲). قرینه‌ای در دست نیست که مانند «تویزه»های معماری گوتیک یادآور وجود نیروهای رانش باشد، یا همچون بالاستون‌ها و سرستون‌های معماری باستان وجود نیروی فشار را به خاطر بیاورد. برعکس، خصوصیات مواد و مصالح، انکار شده و محو گشته است، گویی سر و کار با سازه‌هایی بدون وزن، غیر مادی، و آزاد از نیروی ثقل است ...

تزیین کاشی، که همچون پوست برتن بنا می‌چسبد، نقابی است که ساختمان را از نیروی احتمالها و جبرهای واقعیت روزانه می‌رهاند و سیمای آن را تغییر می‌دهد. قدرت ترکیب‌بندی و وضوح و دقت قسمتهای جدا از هم، و درخشندگی و دقت موشکافانهٔ تقاطع کاشیها درکنار یکدیگر (نک: ص ۱۲۳)، همه مواد و مصالحی سخت و محکم، مانند فلز را یادآور می‌شوند. و باتوجه به این‌همه، استخوانبندی آجری بدون این پوشش کاشی براق و آبدادهٔ درخشان، گاه شتاب‌زده و سست و نامطمئن و بی‌ظرافت به نظر می‌رسد.

افزون بر اینها، این تزیین هنگامی که هدفش برجسته‌سازی و تأکید بر سازه‌ها باشد، خصوصیتی ادراکی، نمادین، و انتزاعی خواهد داشت. کتیبه‌های کمربندی زینت‌بخش گریو گنبدها (بخش استوانه‌ای نگهدارندهٔ کاسه گنبد) چنین نقشی دارند. این حالت را نمایش می‌دهند که گویی بالای استوانهٔ گنبد را پیش از مرحلهٔ بزرگ شدن و حجم گرفتن کاسهٔ آن (نک: ص ص ۱۴۵ و ۱۸۰) تنگ در برگرفته‌اند. این کتیبه‌ها از نظر بصری نقشی پویا دارند، گویی با شیوه حلقه‌بندی در حفظ و پیوند گنبد نقش دارند.

همین گونه کاربرد کتیبه‌های کمربندی، در بالای مناره‌ها، پیش از مرحلهٔ شروع و شکفتن مقرنسها مشاهده می‌شود. وفور لانه زنبوریهای بالای مناره، گویی برای تحمل وزن راهرو فوقانی آن است (نک: ص ص ۸۱، ۱۰۱، ۱۵۲، ۱۸۵)

نقش قرینه‌سازی

در هنگام بررسی شهرسازی دورهٔ صفوی، از تمایل به پرهیز از قرینه‌سازی در ترکیب‌بندی بناهایی مانند مسجد شیخ لطف‌الله یا مسجد شاه [امام]، که رو به میدان نقش جهان دارند، سخن گفتیم. گنبدهای این دو مسجد، که انگار به سمت راستِ در ورودی منحرف شده‌اند، برخی مسافران غربی را شگفتزده کرده است. از جمله، آدرین

حهٔ ۱۳۶

اه سمت الرأسی در نمازخانه گنبددار جد شاه [امام] از برابر فرورفتگی اب: درگنبد بزرگ به شعاع ۲۱/۵ متر ن به بنای زیر به کمک چهار ترومپه ن انجام می‌شود (در اینجا دو ترومپه بی، از نیمه ارتفاع آنها در چپ و راست ده می‌شود). نمازخانه به وسیلهٔ گیرهای بزرگ جانبی روشن می‌شود گیرها با زوایای فوقانی چپ و راست می‌شود). جز اینها، ۸ پنجرهٔ محوری و ازاویه که شبکه‌های اسلیمی آنها کاشی س است نیز نور می‌دهند. این گنبد یال‌انگیز دارای دو پوش است. پوش جی گنبد دارای ۵۰ متر ارتفاع است ولی ع پوش داخلی فقط به ۴۰ متر می‌رسد. ی بین دو پوش کروی که یکی در داخل ری جا گرفته، فضایی خالی به ارتفاع ۱۰ وجود دارد که در آن تیرهای بغلبند دارندهٔ کاسهٔ گنبد خارجی است.

دوپره[۴۲]، که در ۱۸۰۷ تا ۱۸۰۹ سفری به ایران کرده است، در سفرنامهٔ خود به نام *مسافرت در ایران*[۴۳] با اطمینانی عجیب دربارهٔ مسجد سلطنتی ساخته شده به وسیلهٔ شاه عباس چنین می‌نویسد: بدنهٔ اصلی مسجد در جهت در ورودی آن قرار ندارد بلکه مقدار زیادی به سمت راست پیچیده است. گنبد که رنگهای زیادی دارد، چشم را از حجم عظیم خود خیره می‌کند. در حالی که سمت چپ کاملاً عاری از تزیین است. می‌گویند این نقص معماری ناشی از ضرورت قرار گرفتن سمت نمازخانهٔ مسلمانان به جانب مکه است ولی باید این نقص را به طور کلی ناشی از عدم توجه دانست زیرا با محاسبهٔ ابعاد میدان، در جهتی دیگر، بنایی با نقصی کمتر ساخته‌اند (نک: ص ۹۰).

این نقل قول، میزان کژفهمی غربیان دورهٔ امپراتوری ناپلئونی را در برابر مفاهیم تجسمی شاه عباس نشان می‌دهد. پرهیز از معماریِ با عظمت و قرینه‌سازی که در مسجدهای دوره صفوی تجلی یافته، در نظر آنان نقص جلوه می‌کرده است. ولی ما می‌کوشیم قوانین ترکیب‌بندی مورد عمل معماران سدهٔ هفدهم م. (یازدهم ق.) را دریابیم.

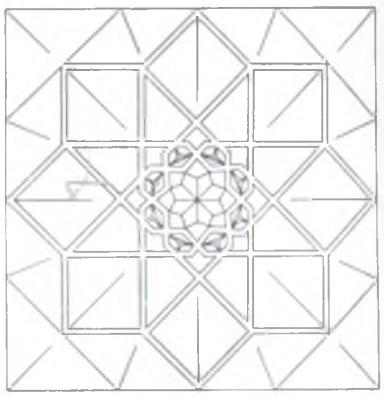
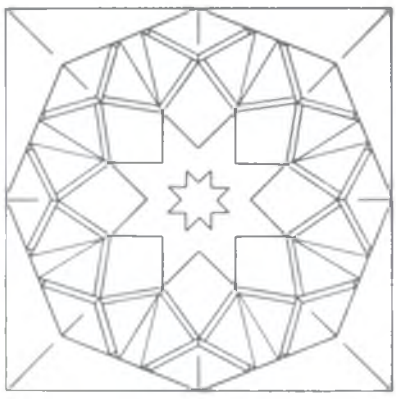
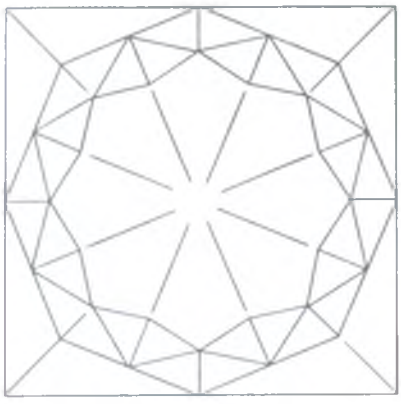
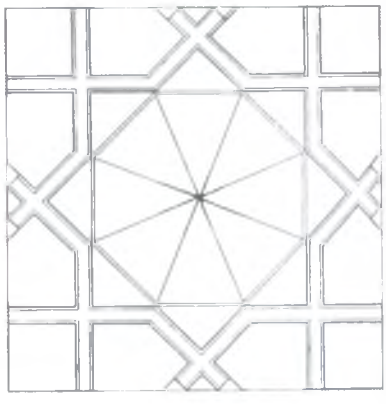
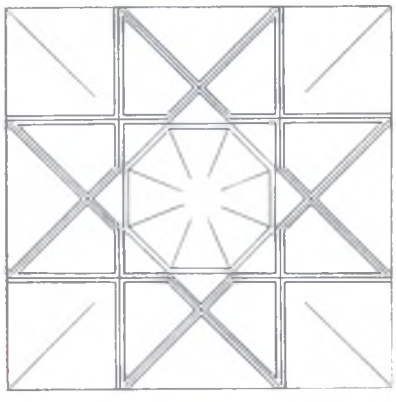
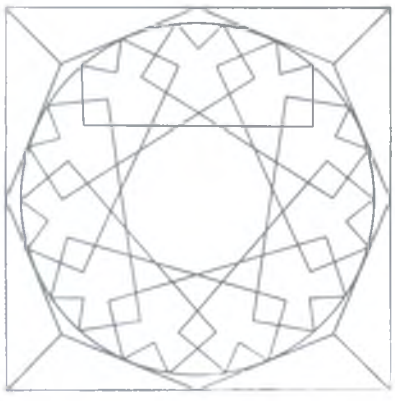
در واقع روح ایرانی، مانند هر انسان دیگر، مایل است به قانون جهانی تقارن، که از سازمان بدن خود ما سرچشمه می‌گیرد، گردن بنهد. این تقارن هم در محوریت ضروری که در ایوانها مشاهده می‌شود (نک: ص ۱۱۳) و هم در ترکیب بندی قاب کاشی‌های تزیینی (نک: ص‌ص ۳۸، ۵۷، ۱۲۵، ۱۶۷) تجلی پیدا می‌کند. البته جز این، ایرانیان خواستار و جویندهٔ تنوع، تحرک، و زندگی هم هستند هر چند که این مسائل به بهای ایجاد استثناهایی بر قاعده تمام می‌شود.

بهترین مثال در این زمینه، شاید تصویر بخشی از مقرنسهای ایوان ورودی مسجد شاه[امام] باشد (نک: ص ۹۶). در اینجا سازه‌ای با تقارنی بسیار دقیق وجود دارد و تزیینات برآن گسترده شده و عمل تکرار نگاره‌هایی که در چپ و راست محور مرکزی دیده می‌شود به کمک طرحهایی انجام گرفته که در نظر اول احساس تشابه و همسانی مطلقی را به وجود می‌آورد؛ اما در حقیقت، اگر آزمایش دقیقتری به عمل آید، معلوم می‌شود که میزان تشابه بسیار بالاست. تقریباً می‌توان پذیرفت که هر یک از لانه‌زنبوری‌های مثلث شکل، یا هر یک از ستاره‌های مافوق آنها، یکتا و بی‌جفت است. و آنها را به طور کلی باید جفتهای کاذب قلمداد کرد، اما از دور همسان به نظر می‌رسند.

---

42. Adrien Dupré

43. *Voyage en Perse*

چند نمونه از گونه‌های مختلف گنبدهای آجری روی طاق شبستانهای چهلستون مسجد جمعه.

این جستجوی تنوع و این گریز از یکسانی عناصر تکرار شونده، پدیدهٔ ایرانی نابی است که شروع آن از دورهٔ سلجوقی با گنبدهای کوچکی است که بر سقف چهلستونهای جنوبی و شمالی مسجد جمعه ساخته شده است. در این بنای عظیم، که دارای بیش از چهارصد گنبد با اندازه‌های یکسان است، احتمالاً حتی دو گنبد وجود ندارد که دقیقاً مشابه یکدیگر باشند. به نظر چنین می‌آید که معمار ـ بنّایان در این عرصه به رقابتی نبوغ‌آمیز بر سر نمایش تمامی منابع و سرچشمه‌های فنون و شگردهای ساخت طاقهای آجری پرداخته‌اند. آنها، در این مسجد اصفهان، مجموعه‌ای حقیقی از تواناییها و امکانات خویش را فراهم آورده‌اند که می‌توان بر اساس آن تحلیل گونه‌شناختی کاملی در مورد انواع گنبدهای ترومپه‌ای، لانه زنبوری، شبکه‌ای، و غیره انجام داد.

این پرهیز از تکرار و این جستجوی تنوع در وحدت را می‌توان در حیاط مسجد شاه هم مشاهده کرد. زیرا هر چند، در نظر اول، بنا از تقارن کاملی در محور ورودی برخوردار است، در واقع چنین تقارنی وجود ندارد: ایوانها شبیه به هم نیستند. ایوان غربی از ایوان شرقی کم ارتفاع‌تر است و بخصوص شیوهٔ طاق‌بندی آنها بسیار متفاوت

است: یکی از آنها با طرحی نیمه هشت ضلعی و دیگری با طرحی نیمه ده ضلعی ساخته شده است. این دو شیوه، روش تزیینی خاصی پدید آورده که گونه‌های مختلف آن درخور توجه بسیار است.

بدین قرار، قانون کار برای ایرانی، نوعی تقارن گریزی بر طرحی از قرینه‌سازی یا، برحسب مقیاس قرار و ترکیب، نوعی قرینه‌سازی در تقارن گریزی است. و این شیوه‌ای از انطباق و خود سازگاری با قوانین طبیعت است (مثل بدن انسان که در مجموع متقارن است ولی قلب در سمت چپ و کبد در سمت راست قرار دارد و غیره...)

اگر چه ورودی مسجد شاه بر حسب سازه‌ای متقارن ساخته شده است، در مقابل کتیبه‌های آن در مجموعهٔ ترکیب‌بندی بنا، شکل نامتقارن دارد. اما از دیدگاهی عمیقتر، چنانکه ملاحظه کردیم، معلوم می‌شود که همین سردرِ متقارن، دارای تزییناتی است که نگاره‌های آن نامتقارنند.

مقیاس و تناسب در مشاهده

مسئلهٔ مقیاس و تناسب در مشاهده، نتایج تجربی بسیاری دارد. هر کسی قدم به مسجد شاه بگذارد در نظر اول احساس می‌کند که در میان تزییناتی از جنس کاشی محاط شده است که رنگ غالب آن سبز فیروزه‌ای است؛ اما اگر به پوشش کاشیهای هفت‌رنگ نزدیک شود ملاحظه خواهد کرد که رنگ غالب زمینه، که طرحهای نگاره‌های گل و بته‌ای بر آن نقش بسته است، آبی لاجوردی سیر است (نک: ص ۱۲۵). و اگر مقداری فاصله بگیرد، شکل گلهای زرد و قطعه رنگهای کوچک مغز پسته‌ای نمایش‌دهندهٔ برگ و بار، که تزیینات سبز رنگ حیاط را تشکیل می‌دهد، برایش وضوح پیدا می‌کند. این چگونگی، به آثار و شیوهٔ کار هنرمندان نقطه پرداز[۴۴] در مخلوط کردن رنگهای اصلی شباهت دارد (ضمناً در ساعتهای مختلف روز، رنگ غالب زمینه بسیار تغییر می‌کند: با اولین شعاعهای خورشید، هنگامی که نور گرم است و خورشید در افق پایین است، رنگ زمینه از آنچه هست بسیار زردتر می‌شود (ص ۱۱۳). اما در نیمروز، این رنگ زرد کمرنگ‌تر است (ص ۱۱۶)؛ و سرانجام جهتها هم در این جریان نقش مهمی دارند. مثلاً سطوح شمالی، که از نور شدید کمتر برخوردار می‌شود، از سطوح جنوبی آبی‌تر نشان می‌دهد)

۴۴. pointilliste، هنرمندان نقاش نو امپرسیونیست که وسواس در تجزیهٔ رنگها را تا حد استفاده از نقطه‌های رنگی به جای لکه های رنگ پیش بردند.

صفحهٔ ۱۴۱

نمازخانه مسجد شاه: در کنار محرا مرکزی، که قدس الاقداس بنا را تشک می‌دهد، منبر با پلکان مرمرین قرارگرف است. واعظ از فراز این منبر، در نمازها آیینی روز جمعه، خطبه خود را می‌خواند

در پدیدهٔ مقیاس، تغییر دیگر و بارزتری هم مشاهده می‌شود: اگر چه مجموعهٔ یک بنا مانند مسجد شاه و بخصوص حیاط آن یکپارچه نیرومند و مستقر و دقیق و روشن به نظر می‌رسد، و اگر چه خطوط ترسیم‌کنندهٔ حجمها خالص و استوار می‌نماید، و اگر چه می‌بینیم که راه معمار در اینجا دقیق و مشخص انتخاب شده است، اما هر کس در جزئیات بررسی کند درمی‌یابد که تزیینات دارای ویژگی ظرافت و لطافتی است که در قیاس با حالت مردانهٔ حجمها خصوصیت زنانه دارد. این شاخ و برگها، برگ و طومارها، و دسته گل‌ها صفت «قشنگ» را به ذهن می‌آورند، حال آنکه در تماشای کلی مجموع بنا فقط صفت «زیبا» به یاد می‌آید. مقیاس و تناسب در مشاهده ــ همچون مورد فیزیک ــ قضاوت را سراپا تغییر می‌دهد.

از ترومبه تا مقرنس و ترک

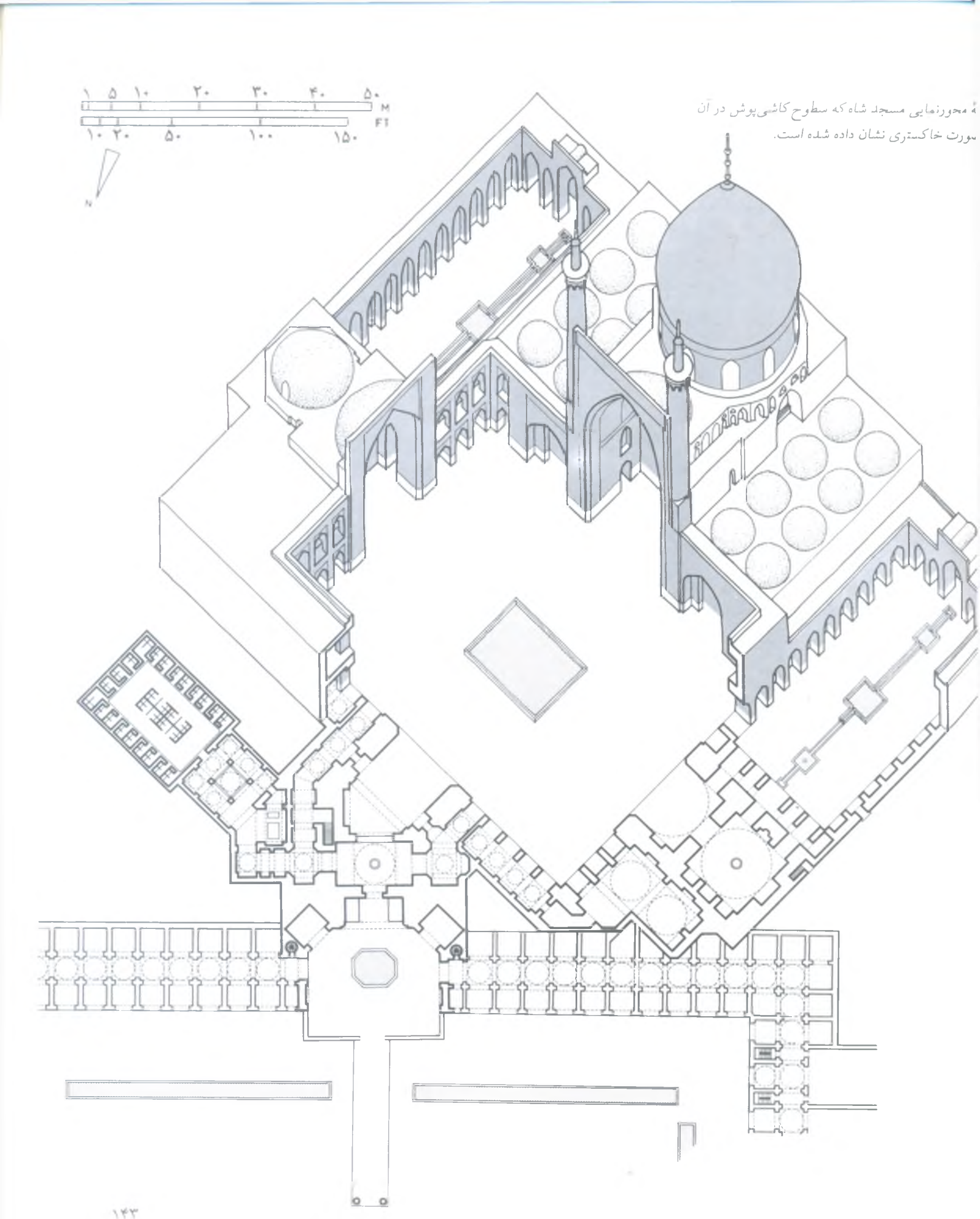
نمونه تحولی که سیستمهای تزییناتی بنا را بر سیستمهای ساختمانی آن برتری داد، بر حسب روش و تلقی آشنای تقریباً تمامی فرهنگها و هنرها، در سازه‌های سطح داخلی گنبدها یا ایوانها (که معمولاً به شکل نیمگنبد است) مشاهده می‌شود. [درایران این تحول را باید در چگونگی ساختمان حامل گنبدها مشاهده کرد که از طرح مربع به مدور تغییر یافته است.] اگر به گنبد خاکی یا گنبد شمالی مسجد جمعه به تاریخ ۱۰۸۸ م. (۴۸۸ ق.) مراجعه کنیم مشاهده خواهیم کرد که روش و راه حل اجرای گذار، از طرح مربع به طرح مدور در زاویه‌های ساختمان حامل گنبد، یکباره در ایران با شیوهٔ ترومبه صورت گرفته است نه با شیوهٔ فیلگوش رومی، بیزانسی، و عثمانی. این گزینش فنی در مورد اجرای ترومبه در زوایای گنبدها، نتایج مهمی از دیدگاه تجسمی داشته و تحول تزیینات را در سطوح مقعر امکانپذیر ساخته است.

از همان نخستین نمونه‌هایی که در اصفهان می‌شناسیم (گنبدهای شمالی و جنوبی مسجد جمعه)، فرمول کار پیچیدگیهای خود را نشان می‌دهد: فرورفتگی ترومبه‌ها که از جنس آجر ساده است در زیر یک طاق ترومبه منحصر و واحد به بخشهای متعددی تقسیم شده؛ مثلثهای کروی به طاقی پوسته‌ای متصل شده‌اند که این نقطه آغاز یک شیوهٔ انشعابی لانه زنبوری است که در طول سدهٔ دوازدهم م. (ششم ق.) به شکلی مجلل و با عظمت در ایوان غربی مسجد جمعه جا می‌افتد.

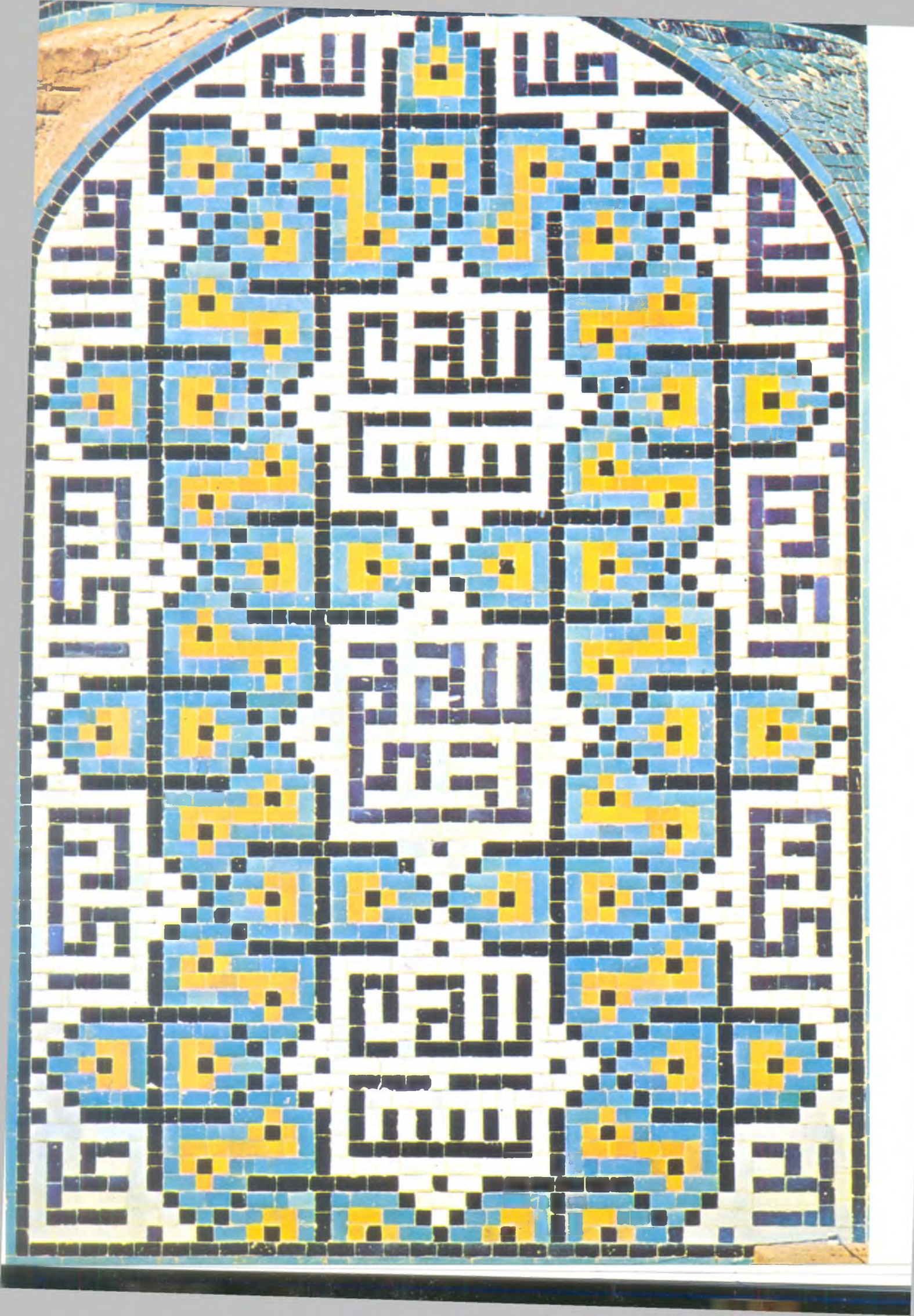
چنانکه قبلاً یادآوری کردیم، جریان ظریف و کوچک شدن کندویی‌ها (که به وسیلهٔ پوششهایی با رویهٔ مثلثی کروی تحقق پیدا می‌کند و ایوانها را می‌پوشاند)، موجب

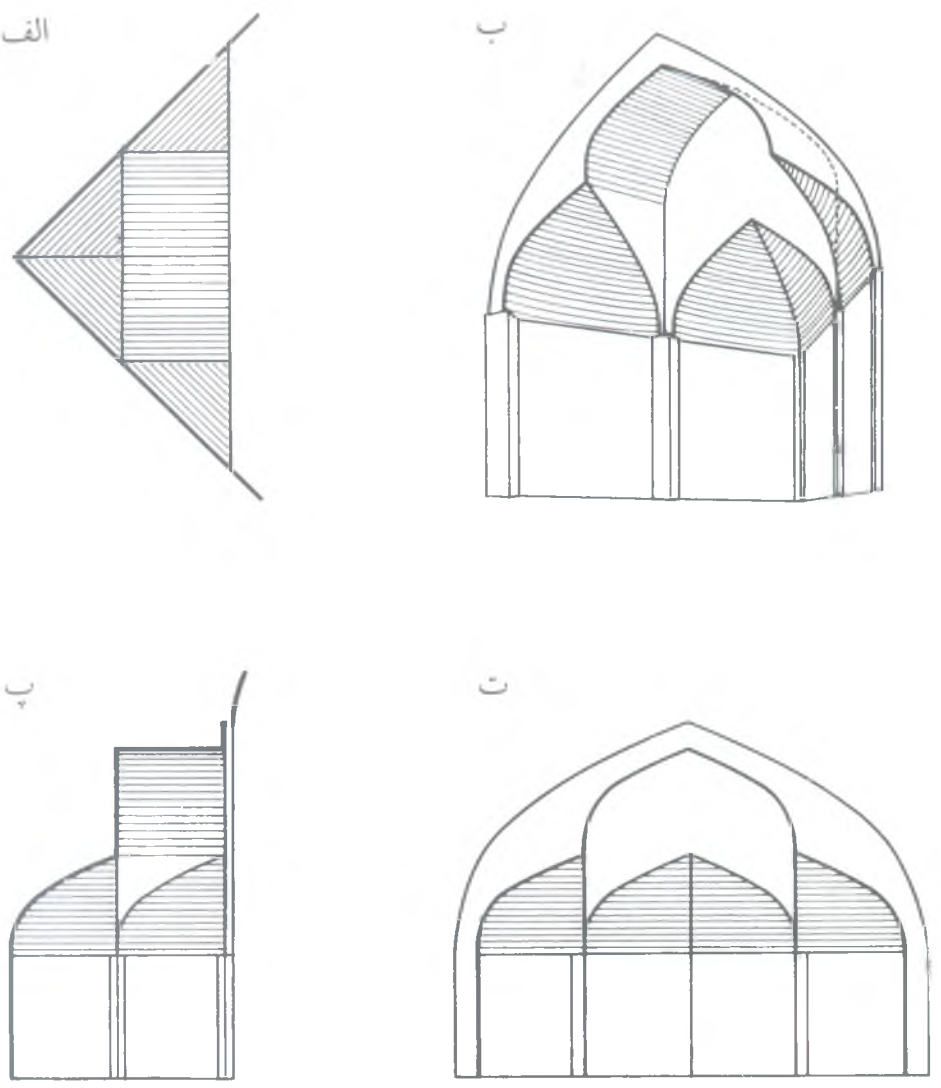
صفحهٔ ۱۴۴

قاب کاشی تزیینی زینت دهندهٔ پایه یکی از مناره‌های جانبی ایوان بزرگ مسجد شاه: تنها شیوهٔ چیدن آجرهای یکروی هفت‌رنگ، به نگاره‌های تزیینی سازمان دقیقی بخشیده است: تکواژه‌های الله، علی و محمّد، به تناوب، در مرکز آنها به کار رفته و اصطلاحها و عبارتهای خاص اسلام شیعی ایران نیز گرداگردشان را فراگرفته است.



ه محورنمایی مسجد شاه که سطوح کاشی‌پوش در آن
صورت خاکستری نشان داده شده است.





ترومبه یک: تالار گنبددار سلجوقی
الف: نقشه کف
ب: نما
پ: برش (مقطع)
ت: نقشه‌نما

پیدایش مقرنس کاری شد. این تحول در سده‌های سیزدهم و چهاردهم م. اتفاق افتاد. و در مدرسهٔ مسجد جمعه، که سازهٔ آن مربوط به سال ۱۳۶۶ م. (۷۶۸ ق.) است، می‌توان آن را مشاهده کرد. همین تحول در عصر صفویان در مورد سر در مسجدهای شیخ لطف‌الله و شاه [امام] مشاهده می‌شود.

کار کوچک کردن کندوییها تا مرحلهٔ مینیاتوری شدن پیش رفت و از این رهگذر سازه‌هایی بسیار مفصل به صورت لانه‌های زنبور تشکیل شد. نتیجهٔ تکرار یک عنصر واحد به شکل ترومبه، روی پهلوهای سطح مقعر ایوان، فراوانی گودیهای مثلثی شکل بود که در ردیفهای پنج پنج، یکی مرتبط با دیگری بدون ستون و اتکا، روی هم قرار می‌گرفت. این کندوییها به وسیلهٔ گرده ماهی‌های منحنی و نوعی قوس کلیل که در

صفحهٔ ۱۴۵
بخشی از گنبد بزرگ روی نمازخانه مسجد شاه: این دستاورد حیرت‌انگیز آجری دو پوش که با محاسبهٔ سر منارهٔ مسین آن ۵۴ متر ارتفاع دارد، شاهکار معماری صفوی است. گریو بلند این گنبد که به شعاع ۲۴ متر است، در بالا، دارای کتیبه‌ای کمربندی و پنجره‌هایی رواقی است که بین آنها قابهایی بزرگ، پوشیده از نوشته‌هایی با خطوط درشت کوفی ساخته شده است. اما مهمترین بخش این سازه، خود گنبد عظیم و بزرگ اندازه است که از تزیینات مفصل برگ و شاخهٔ انگوری و برگ و طوماری پیچیدهٔ درهم، از جنس معرق درخشنده در زیر نور، کار استاد علی‌اکبر اصفهانی برخوردار است.

خلأ پیش رفته است از هم جدا می‌شوند.

این عناصر پیش‌جسته و پس‌نشسته، تموجی به فضای طاق می‌بخشند که سطح درخشان و براق کاشیهای معرق در آثار دورهٔ صفوی را برجسته می‌نمایانند. این تموج و این زمینهٔ درخشان در فضای سایهٔ تورفتگیِ سر درها سطحی پدید می‌آورد که چشم بدشواری می‌تواند آن را درک و تحلیل و مکانیابی کند: چشم قادر نیست آن را تفکیک و تجزیه کند؛ نه مقیاس و تناسبش را و نه انحنای دقیق سازه‌اش را. این در حقیقت نتیجهٔ تداوم خطوط است که همهٔ مادیت و ثقل را از طاق بازمی‌ستاند. مقرنسها، از طریق این تموج نور و طرحهای اعوجاجی، وظیفهٔ حل کردن و ذوب تودهٔ ساخته شدهٔ بزرگ را در فضا بر عهده می‌گیرند و بدین ترتیب در هوا معلق به نظر می‌رسند. این لانه‌زنبوری‌ها، در سبک کردن وزن فرورفتگی‌های بزرگِ سردرهای عظیم نقش بسزایی دارند.

تلاش برای ایجاد تموج در حجمهای ساختمانی، به کمک جلوهٔ درخشش زمینه‌های رنگین کاشی، که نور را در محل تقاطع سطوح و در فرورفتگیهای مقرنسها، پررنگ یا به رنگ آبی لاجوردی تیره نگاه می‌دارد، ناشی از ارادهٔ آزاد و نامحدود هنرمند است. این قسمتها، از سوی دیگر، با سطوح کروی و محدب گنبدهای خشک و ساده و عریان و مواج، که رنگ غالب در آنها سبز روشن یا نخودی براق است، در تضاد قرار می‌گیرد.

همچنین، در صورتی که این قسمتها را در برابر نگاره‌های کوچکِ زینت دهندهٔ مقرنسها بنگریم، متوجه وسعت اسلیمیهای بزرگ و مارپیچهای متقارن شاخ و برگ‌ها و گلهای عظیم زینت دهندهٔ کاسه گنبدها خواهیم شد. این شاخ و برگها، با پیچیدن در یکدیگر، در ایجاد تصور چرخش سطوح و گردی و کرویت آنها سهم مهمی دارند.

این گونه تزیین، دارای نرمش و بدون توهم پیوستگی است و روی اشکال محدب به گونه‌ای هماهنگ جاری می‌شود. در واقع حجمهای محدب زمینه‌ساز مساعدی برای نمایش و شکوفایی این نوع تزیین است (نک: ص ۱۷۱).

اما ایوانهای رو به حیاط در مسجدهای صفوی (برخلاف سر درها) نیز دارای سبک بیانی اصیل هستند. در واقع در مسجد شاه تفاوت بسیار آشکاری بین اجزای ایوان ورودی و چهار ایوان حیاط چلیپایی آن دیده می‌شود. این دو سازهٔ مشابه، کارکرد تجسمی واحدی ندارند. کندوییهای بزرگ پوشانندهٔ ایوان غربی مسجد جمعه، در مسجد شاه [امام] تبدیل به یک بازی زیبا ولی تقریباً نامشهود سطوح و رویه‌ها شده

است. این کندوییها شبکه‌ای از عناصر یا ابزارهای مثلثی شکل است که انتها و طاق فرورفتگیهای بزرگ را می‌پوشانند. زوایای بسیار نامشخصی که سطوح صیقلی و درخشان این مثلثهای کاشی‌پوش در میان خود تشکیل می‌دهند به ناظر این احساس را می‌بخشد که گویی از درون یک الماس عظیم تراش خوردهٔ دارای هزارها ترک و رویه به تماشای آن ایستاده است.

در اینجا نیز مانند مورد مقرنسها، مسئلهٔ ساختن سطحی مقعر در میان است که نقاط متعدد درخشندهٔ آن نور را تجزیه و تقسیم می‌کند. اما در این ایوانها آثار نیرو و اندیشهٔ ساختمان‌شناختی و معمارانه محفوظ و برقرار است در حالی که لانه زنبوری‌های سردرها این نیروها را دفع می‌کردند.

ایوانهای بزرگ مسجد شاه نمونه‌های زیبایی از این چیره‌دستی تزیینی خاص هنرمندان ایرانی را ارائه می‌دهند. این ایوانها بر شبکه‌ای از خطوطِ دقیقاً نظم یافته به وسیلهٔ طرحها و اشکال هندسی بنا شده‌اند. نیم هشت ضلعی‌ها، نیم ده ضلعی‌ها، و نیم کثیرالاضلاع‌های بیست ضلعی شاهد تلاش در پی ایجاد سازه‌های پیچیده و مفصلی است که این گونه تزیینات همواره بر آنها جای گرفته و خودنمایی کرده است.

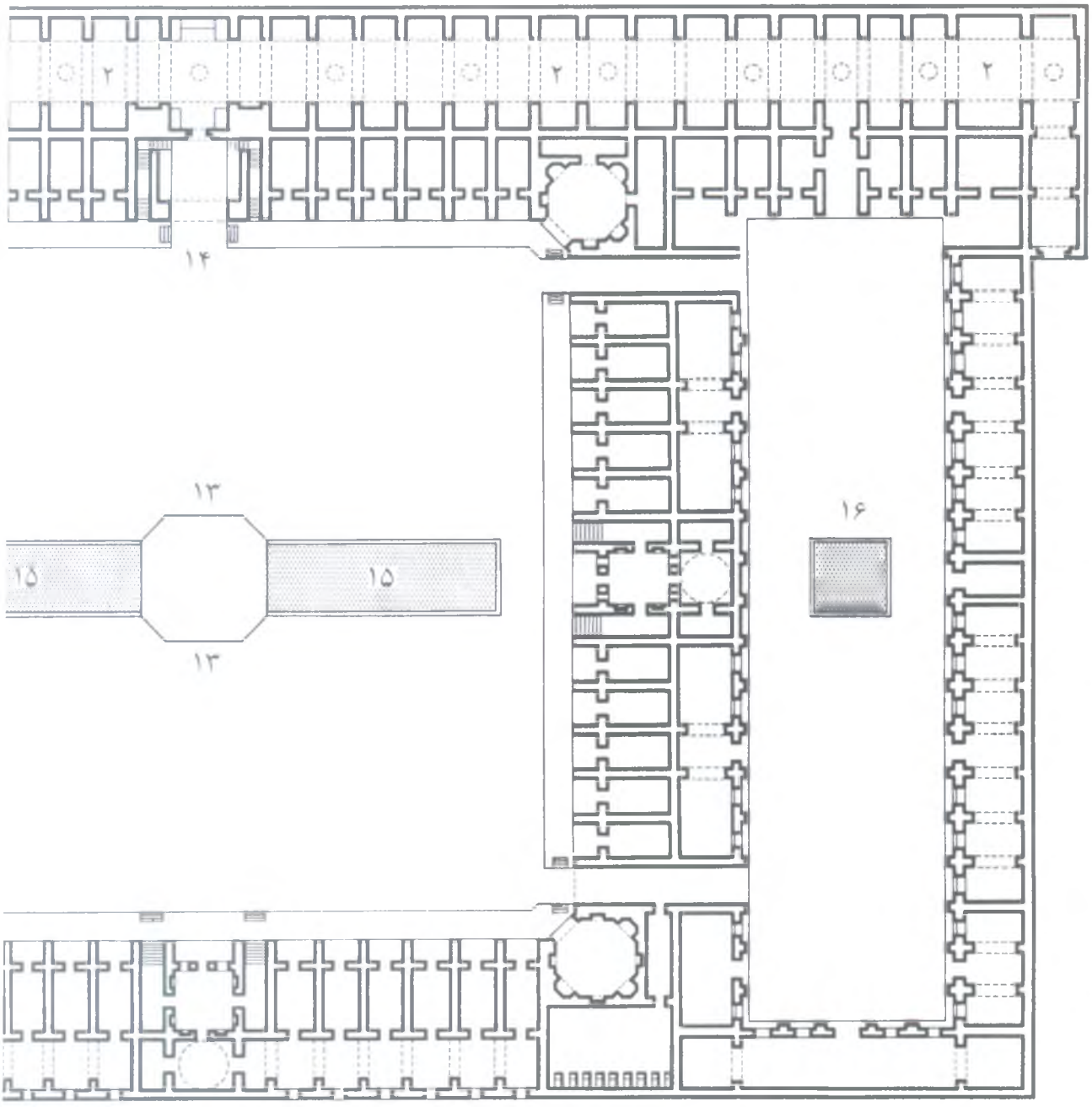
نگارهٔ تراش الماسی که در منطقه‌ای انتقالی میان طرح مربع و سطوح دورانی (همچون طاق خاص ایوان) قرار گرفته، به دلایلی بسیار، نشان از پیوندهای بصری متعدد با «مثلثهای تُرکی» دارد که در بناهای شبه جزیرهٔ آناتولی مشاهده می‌شود. همین قرابت می‌تواند در مورد مقرنسها هم صدق داشته باشد؛ چرا که می‌دانیم این عنصر تزیینی نقش مهمی در معماری تُرکی سلجوقیان روم و عثمانی داشته است.

به رغم این شیوه‌های تزیینی که از تمهیدات هندسی بیشماری بهره گرفته‌اند، سطح داخلی گنبدها در زمان شاه عباس به شکل خارق‌العاده‌ای ساده بوده است (نک: ص ص ۶۵ و ۱۳۶). فیلگوشهای مسجد شیخ لطف‌الله یا مسجد شاه با کنج‌بندی‌های بزرگ خود، که پوشیده از کاشیهای چهارگوش هفت‌رنگ با نقش گل و گیاه، است در اوج بی‌پیرایگی قرار دارد.

اما در این قلمرو، زبان تجسمی و فن شناختی ایرانیان و ترکها اساساً بر خلاف یکدیگر است. هر چه فرهنگهای مختلف اسلامی ایران به طور منظم از ترومپه استفاده کرده‌اند، فرهنگهای آناتولی با همان آهنگ منظم از فیلگوشهای زاویه‌دار بزرگ برای اتصال گنبد بر طرح مربع بهره گرفته‌اند. در این مورد عثمانیها از سرمشق بیزانسی‌ها (در سنت سوفی) [=مسجد *ایاصوفیه*] پیروی کرده‌اند که آنها نیز خود از رومیها به‌ارث

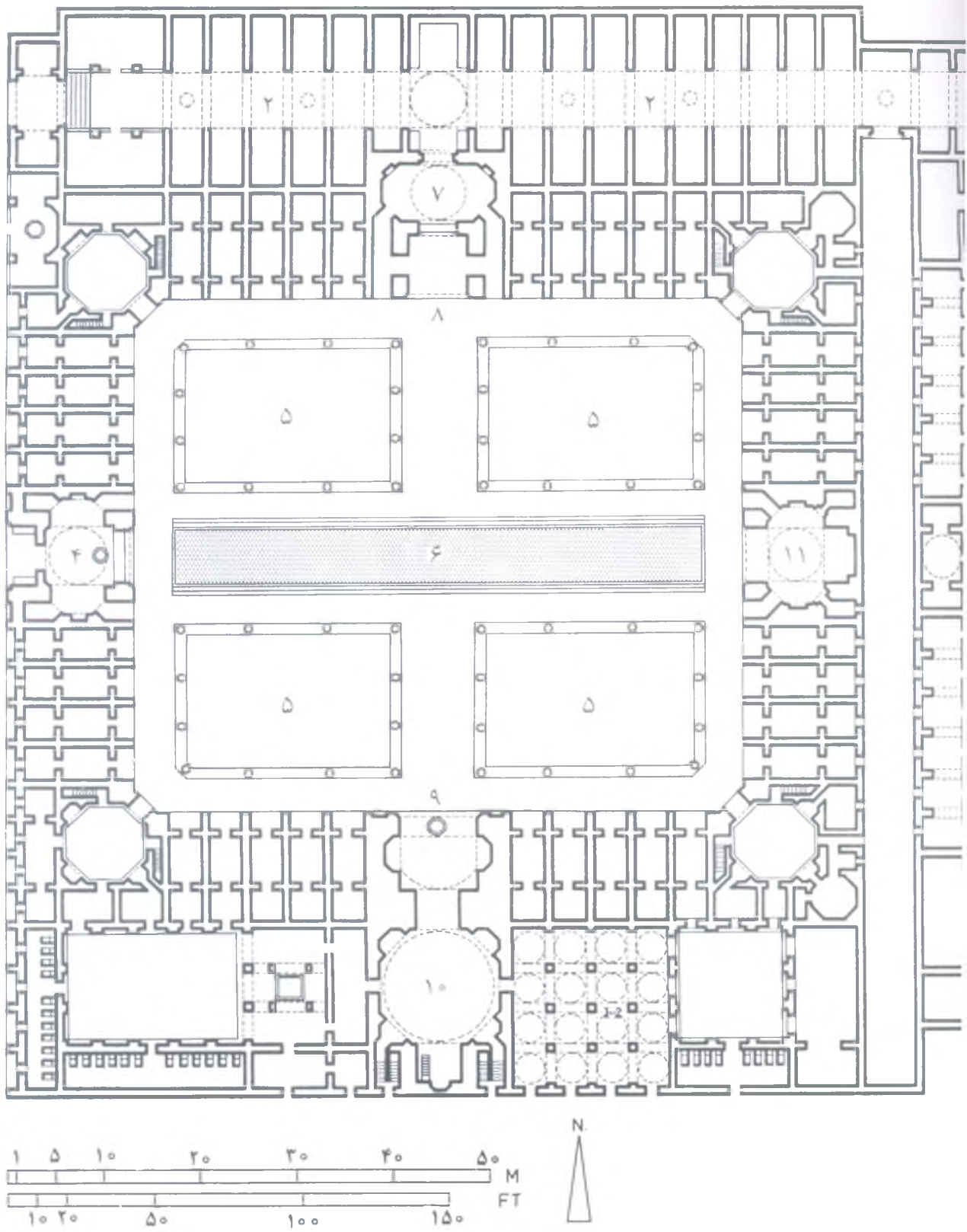
صحهٔ ۱۴۸

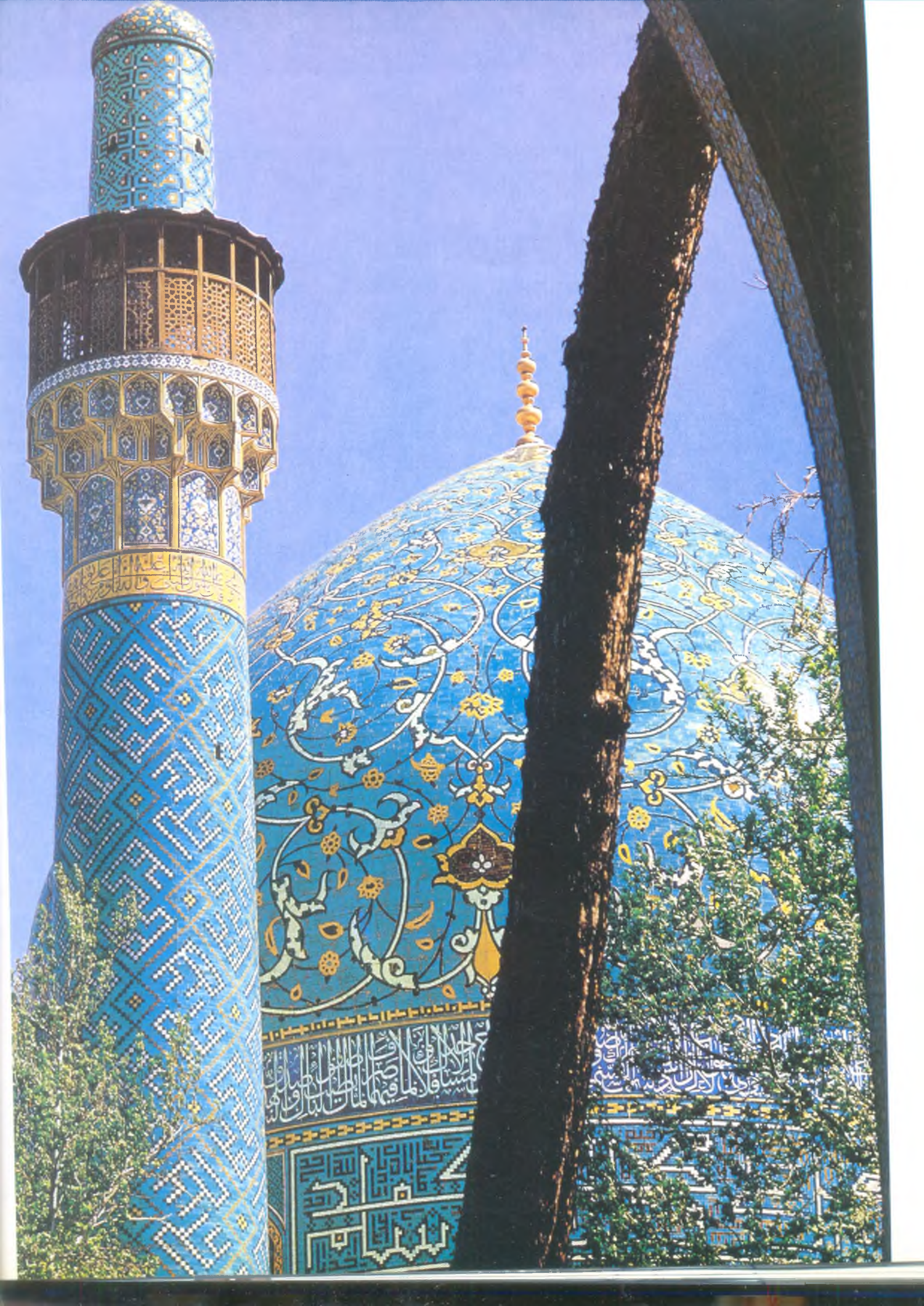
معرقکاری در ایران از بین نرفته است؛ های جریان احیای آثار باستانی که از ود بیش از نیم قرن پیش در پایتخت قدیم ن ایجاد شده است، نسلی از پیشه‌وران صر را به دنبال حرفهٔ اجداد بزرگشان نه کرده است. اکنون کارگاههایی در فهان وجود دارد که در آنها فنون طراحی نگ‌آمیزی کاشیهایی با نگاره‌های گل و ه یا با حروف بزرگ بر زمینه آبی به کار ی‌رود. یا، همچنین مینیاتورهایی با های عالی، که به عنوان شیوهٔ بیانِ میراث شته پرشکوه معماری اصفهان دوباره گی یافته‌اند.



نقشه کف مدرسه، بازار و کاروانسرای شاه‌ـ
سلطان حسین. مقیاس: ۱/۶۰۰

۱ ــ ورودی بازار (قیصریه)
۲ ــ راهرو بازار
۳ ــ ورودی مدرسه از چهارباغ
۴ ــ دالان غربی
۵ ــ چهار باغچه
۶ ــ رودخانه (مادی)
۷ ــ دالان بین مدرسه و بازار
۸ ــ ایوان شمالی
۹ ــ ایوان جنوبی
۱۰ ــ گنبد مسجد
۱۱ ــ دالان شرقی
۱۲ ــ شبستان
۱۳ ــ کاروانسرا
۱۴ ــ ایوان شمالی کاروانسرا
۱۵ ــ مادی
۱۶ ــ حیاط طویله


۱
۲
۲
۲
۷
۸
۵
۵
۶
۴
۱۱
۳
۵
۵
۹
۱۰
1-2
N
۱ ۵ ۱۰ ۲۰ ۳۰ ۴۰ ۵۰
M
۱۰ ۲۰ ۵۰ ۱۰۰ ۱۵۰
FT



برده بوده‌اند. از آنجا که رومیها هیچگاه نتوانسته بودند در ایران پاگیر شوند، تأثیر آنها نمی‌توانسته است با اقوام ساکن فلات ایران هیچ گونه تضاد و برخوردی داشته باشد چرا که سنتهای بومی آنان به دنیای ساسانی و حتی به آتشکده‌های پارتی می‌رسد...

تحول سبکها در پایان عصر صفوی

از زمان تحقق دستاوردهای شاه عباس، که به شیوه‌ای تقریباً کلاسیک گویای بی‌پیرایگی شکلها و غنای تزیینات در معماری ایران است، معماری و تزیین به موازات یکدیگر دستخوش تحول شدند؛ از قانون خلل‌ناپذیری پیروی کردند که حکم می‌کند باید از دوران بدوی تفوق سازه (آثار معاصر سلجوقیان) به دوران کلاسیک تعادل میان کارکرد وتزیینات (سده‌های پانزدهم و شانزدهم و آغاز هفدهم م./ نهم و دهم و یازدهم ق.) منتقل شد و به عصری از شکوفایی باروک رسید که در آن تزیینات از مقتضیات ساختمان‌شناختی پیشی می‌گیرد و به هر حال نقشی مهمتر پیدا می‌کند. باری چنان می‌شود که شیوه‌های سنتی و اصولاً منطقی، به اسلوب‌گرایی‌های ناب و خالی از معنای ساختی تغییر شکل می‌دهد.

این جریان در زمان شاه سلطان حسین آخرین شاه صفوی روی داد اما با توجه به آنچه گفته شد نباید نتیجه گرفت که چنین تحولی فاقد برجستگی یا ارزش بوده است. مدرسهٔ مادر شاه، شاید جذابترین آفرینش هنری و معماری در ایران باشد.

با یک مقایسه می‌توان مفهوم این تحول برجسته را که در پایان عصر صفوی روی داد دریافت. ایوان بزرگ متصل به نمازخانه در دو زمینهٔ مسجد شاه (نک: ص۱۳۳) یا مدرسهٔ مادر شاه که مربوط به دورهٔ شاه سلطان‌حسین است (نک: ص۱۷۷) از فرمول تزییناتی بسیار متفاوتی پیروی کرده‌اند. سبک به کار رفته در مدرسهٔ مادر شاه، در مقایسه با سازه‌های صاف و صیقلی مسجد شاه عصر شاه عباس، که تنها سطوح و رویه‌های کمابیش نامشهود تزیینات شبکهٔ هندسی و ترومپه‌های بسیار زاویه‌دار به آن جان وتحرک می‌بخشند، از نظر تجسمی بسیار مفصلتر است. از یک سو، ترومپه‌های زاویه‌دار دیگر صاف و صیقلی نیستند بلکه دارای مقرنسهایی شده‌اند که برجستگی آنها بسیار چشمگیر است و، از دیگر سو، سطوح جانبی ایوان از فرورفتگیهایی برخوردار شده که طاق آنها نیز پوشیده از مقرنسهای بسیار مجزا و تفکیک شده است.

و سرانجام، به جای تزیینات گل و گیاه خالص که در مسجد شاه به کار رفته، در مدرسهٔ مادر شاه ترکیبی شامل قاب‌تزیینی‌های ساخته شده از کاشی هفت‌رنگ با نقش

صفحهٔ ۱۵۲

شاه سلطان حسین، در پایان کار سلسلهٔ صفوی مجتمع معماری وسیعی به مساحت ۲/۵ هکتار، در کنار خیابان بزرگ چهارباغ اصفهان برپا کرد. این مجتمع شامل یک مدرسه، یک کاروانسرا و یک بازار است. مدرسه، که به نام «مادر شاه» هم خوانده می‌شود و ساختمان آن از ۱۷۰۶ تا ۱۷۱۴ م. (۱۱۱۸-۱۱۲۶ ق.) طول کشید، دارای مسجدی عالی با گنبدی از معرق سبز به بلندی ۳۷ متر از نوک سرگنبد مسین آن است. هشت سال بعد از این، سلسله صفوی به دست افغانها سرنگون شد.

صفحهٔ ۱۵۳

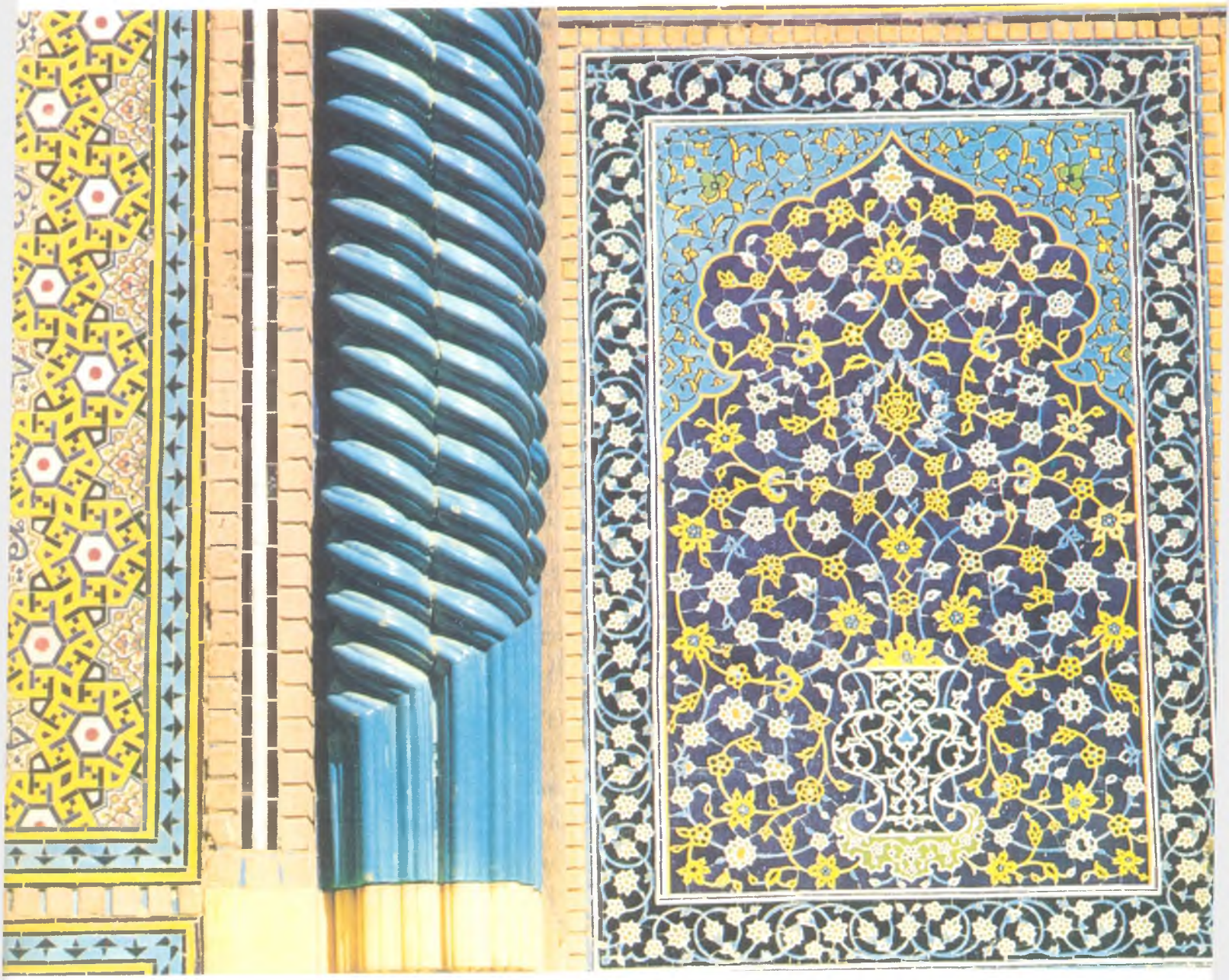
طاقگان دو طبقهٔ رو به حیاط مدرسه شاه سلطان حسین. در هر طاقنما، فضای تو رفته یا ایوان کوچکی وجود دارد که سقف آن پوشیده از شبکه گچکاری رنگین بسیار برجسته‌ای است که به مقرنس کاری شباهت دارد. پشت این ایوانها حجره‌های مدرسان و طلاب مدرسه علوم قرآنی قرار دارد. تزیینات اندکی خشک نگاره‌های کاشی، به کمک انعکاس تصویر در حوض جلو ایوان شمالی جذبه‌ای راستین ایجاد می‌کند. در انتهای سمت چپ ملاحظه می‌شود که چهار ضلعی حیاط در زاویه‌ها به بریدگی یا پخی در دیوار می‌رسد، حال آنکه در حیاط مسجد شاه اضلاع دیوار با زاویه‌های ساده و خشک به هم می‌پیوندند (نک: ص۱۲۳).

شاخ و برگ گیاهی که حلزونی در هم پیچیده‌اند از یک سو، و نگاره‌های هندسی معرق شامل عناصر کوچک کثیرالاضلاع و نیز تعدادی بریدهٔ منحنی از سوی دیگر، به کار رفته است. در این ایوان معرقهای هندسی تنها برای مناطق مقرنس‌پوش درنظر گرفته شده است. ولی این ویژگی سازه‌ای مقرنسها، گرچه از نظر تزیینی دارای تأکید و برجستگی است، از دیدگاه ایستایی فاقد توجیه است زیرا کندوییها آنقدر کوچک شده‌اند که هرگونه کارکرد تحمل وزن را از دست داده‌اند و فقط به جنبه‌ای بصری بسنده کرده‌اند: اکنون اینها نوعی روکش کاری هستند که به کار حرکت بخشیدن و سبک کردن شکلها می‌آیند.

بر این اساس تجانسی میان سطوح مستوی تزک‌دار و برجستگی مقرنسها پدید می‌آید که نتیجهٔ آن ایجاد نوعی توری از جنس کاشی لعابدار است. این توری دقیقاً در «بحرانی‌ترین» منطقه‌ها جا داده می‌شود: جنبهٔ حجیم و «یکپارچه» ایوان را از آن می‌ستاند. مگر قبلاً ایوانهای رو به حیاط مسجد شاه را به الماسهای تراشیده‌ای که از درون به آنها نگریسته شود مانند نکردیم؟ اما این احساس در مورد مدرسه، به علت وجودِ حفره‌های سایه که مقرنسها را سوراخ می‌کنند، اصلاً ایجاد نمی‌شود.

ما این تلاش برای سبک کردن ساختهای بزرگ و این تقسیم و کاهش حجمها را قبلاً در بررسی دیگری (*ایرانِ ساختمان‌سازان*) تحلیل کرده و نوشته‌ایم: «در هر یک از سطوح، ایوان دارای نوعی محراب است که خود آنها نیز محرابچه‌هایی منتهی به یک فضای شبه باروک دارند. در جاهایی که مسجد شاه سطوحی صاف و صیقلی و قائم‌الزاویه و خوابیده ارائه می‌کند، مدرسه زوایایی با پخی و بریدگی یا فرورفتگی دارد که به نوبهٔ خود ایوانهای کوچک در داخل ایوانهای بزرگ ایجاد می‌کنند. هر فضا در آنجا تا بی‌نهایت تقسیم می‌شود. محوطهٔ ایوانها در طرفین دارای بازوهایی افقی است که خود در زوایا، فرورفتگیها یا غرفه‌هایی با طاقهای مستقل دارند که به نوبهٔ خود به مقرنسها، شبکه‌ها، فیلگوشها، و ترکها تقسیم می‌شود...» (نک: ص‌ص ۱۵۰-۱۵۱).

در مسجد شاه نماهای رو به حیاطِ کاملاً مستطیل، فضایی محدود ایجاد کرده است اما، در مقابل، مدرسه دارای نماهایی ناآشکار، نامنتظر، و خروجیها و مدخلهای بسیار است. بدین قرار، در مسجد شاه، زوایای حیاط مشخص و دقیق است. ولی در مدرسه به جای این زوایا سازه‌های هشت ضلعی شگفتی به چشم می‌خورد که چهار گوشه را اشغال کرده است. ورود به مدرسه از طریق درگاهیهای بلند طاقداری است که در زاویه‌های حیاط به صورت نبشی قرار گرفته‌اند؛ به علاوه، خود هشت ضلعی حیاط هم



به سوی آسمان گشوده است. این اجتناب از هر فضای ساده یا بسته که در نخستین نگاه احساس می‌شود، این تلاش در پی ایجاد دنیایی فضایی که تا کوچکترین زوایا و نقاط آن به شیوه‌ای نامنتظر تفکیک و مجزا شده است، دارای ویژگی باروکی شدن است که معماری ایران در آخرین دهه‌های سلسله صفوی تجربه آن را از سر گذراند.

در این شیوهٔ هنری، معماری به هیئت تزیینات درمی‌آید: از عادت برتر شمردن تزیینات بر سازه‌ها فرمولی پدید می‌آید که می‌توان آن را «چشم فریب» نامید. برای مثال، به جای گنبدهای بسیار سادهٔ روی تالارهای شرقی و غربی مسجد شاه، در مدرسه سقفهای صاف و گنبدهای کم خیز به کار رفته که در پی ایجاد توهم و احساس نیمکره‌های حقیقی هستند بی‌آنکه تاریکی ناشی از ژرفا به وجود آید؛ بدین ترتیب، تزیین در ایجاد توهم بصری سهم دارد.

اگر در زمان شاه عباس گنبد دقیقاً از طاقیها و قوسهای نگهدارندهٔ آن مشخص بود و، در نتیجه، در منطقهٔ بالای قوسها و ترومپه‌ها حد زیرین کاملاً مدوری را نشان می‌داد، مدرسه در مقابل، با متصل کردن گنبدهای کوچک خود به قوسهای حامل، از طریق ستاره‌ای ده پر یا کثیرالاضلاعی شانزده ضلعی بدعتی را پایه گذاشت. بازوهای این ستاره در نوعی فیلگوش شبکه‌ای در دنبال یکدیگر قرار می‌گیرند و این روش تازه‌ای در ایران شمرده می‌شود (نک: ص‌ص ۱۶۶ و ۱۸۳). انتقال از گنبد به این شیوهٔ فیلگوش شبکه‌ای آنقدر نامشهود صورت گرفت که نمی‌توان فهمید آیا نخستین لوزیهای شبکه پایهٔ گنبد بوده‌اند یا رأس فیلگوش. در آغاز سده هفدهم چنین تردیدهایی تحمل نمی‌شد، اما برعکس در زمان شاه سلطان‌حسین، این گونه مانوورها و انتقالهای نامشهود مطلوب هم بود.

در همین برهه، به‌جانب نوعی شکل‌گرایی در تزیینات گرایش ایجاد شد. این گرایش بخصوص در مورد طاق ایوانهای واقع در طاقنماهای دو طبقه گرداگرد حیاط مدرسه (نک: ص۱۵۳) دیده می‌شود. این فرورفتگیها از شبکهٔ بسیار برجسته‌ای پوشیده شده که تقریباً مقرنس‌کاری شمرده می‌شود و از گچ، روی بدنهٔ چوبی کاهگل‌اندود ساخته شده است. البته کاربرد مقرنسهای تزیینی گچی نوآوری عصر شاه سلطان حسین شمرده نمی‌شود. در واقع نمونه‌هایی در این زمینه از دورهٔ ایلخانان مغول موجود است. زیرا سده‌های سیزدهم و چهاردهم، درست، دورهٔ بالاترین مهارتها و ظرافتها در گچکاری و گچبری است، چنانکه محراب زیبای اولجایتو در مسجد جمعه شاهد آن است. این فن تزیینی بدون پوشش لعابی که در مدرسه به کار رفته است، با

صفحهٔ ۱۵۶

بخشی از سر در ورودی مدرسه شاه سلطان حسین: ابزار مارپیچ تزیینی سه‌تایی از جنس سفال (کاشی) فیروزه‌ای که در اینجا پایه تحتانی سمت چپ آن دیده می‌شود، بین قابی در برگیرندهٔ طرحهای شش‌گوشه که در آن دسته گل‌هایی کوچک و عبارتهایی به صورت ترکیب بر هم افتاده در زمینه، ظاهر می‌شود از سویی و، ترکیبی از گلدان از سوی دیگر، قرار گرفته است. سبک متأخر این معرقها که خصوصیت آنها نوعی خشکی و جمود، و در عین حال گرایشی به ظرافت و چیره‌دستی ارزشمند است با استحکام و قدرت ابزار مارپیچ تزیینی که گویی از گلدانی از مرمر سفید نامرئی در این تصویر، فوران کرده است، در تضاد قرار دارد.

تزیینات دورهٔ شاه عباس تضاد آشکار دارد. فرورفتگیهای مدرسه با شبکهٔ رنگ‌آمیزی شدهٔ آن، که در محل و جای طاقگانهای بی‌پیرایهٔ مسجد شاه به کار رفته، مسیر پیموده شده در راه برتری تزیینات بر سازه را نشان می‌دهد. از این مرحله به بعد فرمولهایی به کار گرفته می‌شود که کاملاً خالی از معناهای سازه‌ای و ایستایی است. آنچه اهمیت دارد تنها نوعی سازگاری تزییناتی است. و این نوع طاقبندی هر قدر هم پوچ و بی‌معنی جلوه‌گر شود، بروشنی گویای خواستی دقیق مبنی بر واگذاری نقشی متفوق و یکپارچه‌کننده به تزیینات در هرگونه بناست.

در مورد بازگشت به معرقهای هندسی که در این دوره مشاهده می‌شود، و به نظر می‌آید انعکاس دور دست تزیینات عصر سلجوقی باشد و، در نتیجه، عمری پانصد ساله در آن زمان دارد، باید گفت که این گونه تزیین، هم روی سطوح داخلی گنبدها و هم در قاب‌تزیینی‌های واقع در نماهای رو به حیاط بنا مشاهده می‌شود. عناصر ساده شده‌اند و تنها شامل مربع، مستطیل، مثلث، شش ضلعی، یا هشت ضلعی‌اند؛ هیچ گونه خط منحنی در آنها دیده نمی‌شود و همین امر امکان استاندارد کردن تولید را ایجاد می‌کند (نک: ص‌ص ۱۷۳ و ۱۷۶).

اینها گاه شیوه‌ای «به سبک وازارلی»[۴۵] را به ذهن می‌آورد و نوعی خشکی نگاره‌ها از آن احساس می‌شود. در این شکلها همچنین استحکام و قدرتی گرافیکی وجود دارد که از حسن تصادف با قاب‌تزیینی‌های کاشی در تضاد است. در این قابها تزیین مارپیچی و شلوغ شاخ و برگ طاق ایوانها به کار رفته است (نک: ص ۱۷۷).

در اواخر دورهٔ صفوی، چند سالی پیش از تسلط افغانها بر ایران، معماری توانست به شیوه‌ای عمیق و بسیار خلاق، تجدید حیات کند. جهشی با اهمیت، چه در تزیینات و چه در سازه‌ها، به مدرسهٔ شاه سلطان‌حسین، که نمونهٔ زیبای هنر اصفهان است، نیروی حیاتی دوباره‌ای بخشید.

---

۴۵. ویکتور وازارلی V.Vasarely، هنرمند فرانسوی مجاری تبار؛ نقاش و طراح شکلهای هندسی و تجریدی، از پیشروان جنبش آپ‌آرت. طرحهای گرافیکی هندسی او مبتنی بر بازیهای بصری و خطای باصره بود. اوج رواج سبک وازارلی در دنیا، در دهه‌های ۵۰ و ۶۰ میلادی بود.

فصل ۷
از مسجد تا تصویر بهشت

سمبلیسمی متعالی

اکنون که نقش کاشی هفت‌رنگ با نگاره‌های هندسی و گل و بته‌ای و نوشته‌های آن را، که از مسجد کتاب مقدسی حقیقی می‌سازد، تحلیل کردیم؛ اکنون که فنون و روشهای ساخت معرق و کاشی هفت‌رنگ یعنی ساخته شده با هفت‌رنگ سفالگری معاصر را بررسیدیم؛ اکنون که دریافتیم این تزیینات در کجا قرار می‌گیرند و نقش تجسمی آنها در ارتباط با معماری خاص چیست؛ اکنون که روابط میان تزیین و سازه را مطالعه کرده، تحول تزیینات در دوره‌های سلجوقی، مغول، تیموری، و صفوی را تا آخرین شکوفایی باروک سحرگاه سدهٔ هیجدهم پی گرفتیم، می‌توانیم تفسیر کارکرد عمیق معرقکاری در فضای مسجد ایرانی را دنبال کنیم؛ زیرا واقعیت این است که معنای آن تنها به جنبهٔ زیبایی‌شناختی و تجسمی محدود نمی‌شود، بلکه وجهی نمادین هم دارد که اشکال مادی را متعالی کرده، بنای نمازگاه اسلامی را در ایران استحاله می‌بخشد.

بر اساس مفهوم شهرسازی مستتر در اصفهان است که می‌توان نقش تزیین کاشی را در بناهای عمومی دریافت. قبل از هرچیز باید جایگاه قرار گرفتن تزیین را در ساختمانها مطالعه کرد. در این زمینه، اولین نکته‌ای که مشاهده می‌شود این است که کاشی هفت‌رنگ، از یک سو، فقط برای پوشش گنبدها و، از سوی دیگر، برای سطوح داخلی ساختمانها به کار می‌رود. مورد اخیر نیازمند توضیحی روشن است: سطح داخلی در این کاربرد فقط منحصر به دیوار تالارها نیست بلکه دیوارهای حیاط و

صحن و میدان را هم در بر دارد. تزیین کاشی در نمای ساختمان به کار نمی‌رود زیرا نما به معنای اخص خود وجود ندارد؛ تزیین همواره سمت داخل چیزی را می‌پوشاند. در واقع نما یا چهرهٔ مسجد که در کنار میدان قرار می‌گیرد (مثل سر در مسجد شاه که رو به میدان نقش جهان است)، بخشی از ساختمان است که، رو به بخشی از داخل، دقیقاً در تلاقی با بخش داخلی میدان دارد، زیرا میدان نیز فقط سطوح داخلی دارد. چنانکه دیدیم، پیوسته از سطحی که در آن قرار داریم به سطح دیگری که آن نیز ما را در بر می‌گیرد، گذار می‌کنیم و تنها همین فضای داخلی است که تزیین می‌شود.

این امر، در مقیاسی بزرگ در پیرامون میدان دیده می‌شود، یا در ابعادی کوچکتر در حیاط مسجد شاه، یا در تالارهای نمازخانه به معنای خاص صدق می‌کند. همهٔ این پوششهای «دربرگیرنده» در سطح داخلی دارای کاشی هفت‌رنگ و در سطح خارجی دارای آجر ساده‌اند؛ تاحدودی شبیه جعبه‌ای که از بیرون سخت و خشک است ولی درون آن پوشیده از مخملی لطیف و گرانبهاست. می‌توان در این مورد وضع را به بدن انسان هم تشبیه کرد که بین پوست آن و بافتهای مخاطی تفاوتی آشکار وجود دارد: مخاط را می‌توان به پوشش کاشی حساس و درخشان با حالتی تقریباً مرطوب مانند کرد...

همچنین ملاحظه می‌شود که هر چه فضا وسیعتر باشد (مثل میدان)، اهمیت تزیینات کمتر است. و برعکس هر چه سطوح محدودتر باشد تزیینات عمیقتر و رنگها تیره‌ترند. این امر بویژه در مورد نقاط «عصبی» مجموعه‌ها، که عبارتند از معبرها و تورفتگیهای متصل به دهانه‌ها و منفذها، یعنی سردرها و ایوانها، صدق دارد. این مکانهای معین که محرابها را نیز باید بدانها افزود، از نظر تزیینات و کاشیهای هفت‌رنگ به درجه‌ای از تجمل و شکوه می‌رسند که نظیری جز کاشیهای معرق ندارند.

باغهای محصور

از دیدگاه شهرسازی ایرانی دیدیم که باغچه‌ها و باغهای خانه‌ها در حکم «چاه» هستند؛ بر این اساس، و به حکم تشابه، می‌توان حیاط مسجد را به باغی حقیقی و دائمی تشبیه کرد. بدین ترتیب در مسجد شاه بیننده ملاحظه می‌کند که حیاط در تمام سطوح خود دارای پوشش کاشی عالی از نظر رنگ است؛ رنگهای حاکم در این مجموعه رنگهای گل و شاخ و برگ، و حاشیه از همهٔ گامهای رنگی، از سبزها گرفته تا آبی‌ها و فیروزه‌ای‌ها که بسیار نزد ایرانیان عزیز است، انتخاب شده است. تجمل و شکوه

نگاره‌های گل و بته‌ای و غنای گونه‌های گیاهی که دیوارهای حیاط را پوشانده نشانهٔ فراوانی نعمات این باغ ابدی است؛ چاهی از طراوت و تازگی است در میان اقیانوس ریگهای روان و خاکهایی که پوشش سقفهای آجری خانه‌های مسکونی را تشکیل می‌دهد.

افزون بر این، وجود حوض وسط حیاط، نقش موازی چشمهٔ باغ را نیز یادآوری می‌کند. این آینهٔ آبی، سرچشمهٔ نمادین وجود گیاهانی است که چفته‌وار دیوارهای حیاط را پوشانده‌اند. پس مسجد «اَبَرباغ»ی است که نقش تجسم نمادین بهشتِ توصیف شده با عنوان «عدن» را در سوره‌های قرآن برعهده دارد.

آیاتی از قرآن را، که افزون بر سوره‌های ۷۶ و ۴۸ به این باغهای بهشتی اشاره می‌کند، نقل می‌کنیم.

(همچنان برای پرهیز از اشتباههای چاپی و حفظ حرمت متن مقدس، فقط به نقل ترجمه آیات منقول در متن فرانسه بر اساس ترجمه بسنده می‌شود. برای استفاده از متن اصلی آیات، شمارهٔ سوره و آیه در پایان ترجمه‌ها آورده شده است ـ م.)

بسم الله الرحمن الرحیم

«... و مژده ای پیغمبر گسانی راکه ایمان آورده‌اند و نیکوکاری پیشه کردند که جایگاه آنها باغهایی است که نهرها در آن جاری است و چون از میوه‌های گوناگون بهره‌مند شوند گویند این مانند همان میوه‌هایی است که پیش از این (در دنیا) ما را نصیب بود و از نعمتهایی مانند یکدیگر متلذذ شوند و آنها را در آن جایگاه خوش جفتهای پاک و پاکیزه است و در آن بهشت جاوید خواهند زیست.» (البقره، آیهٔ ۲۴)

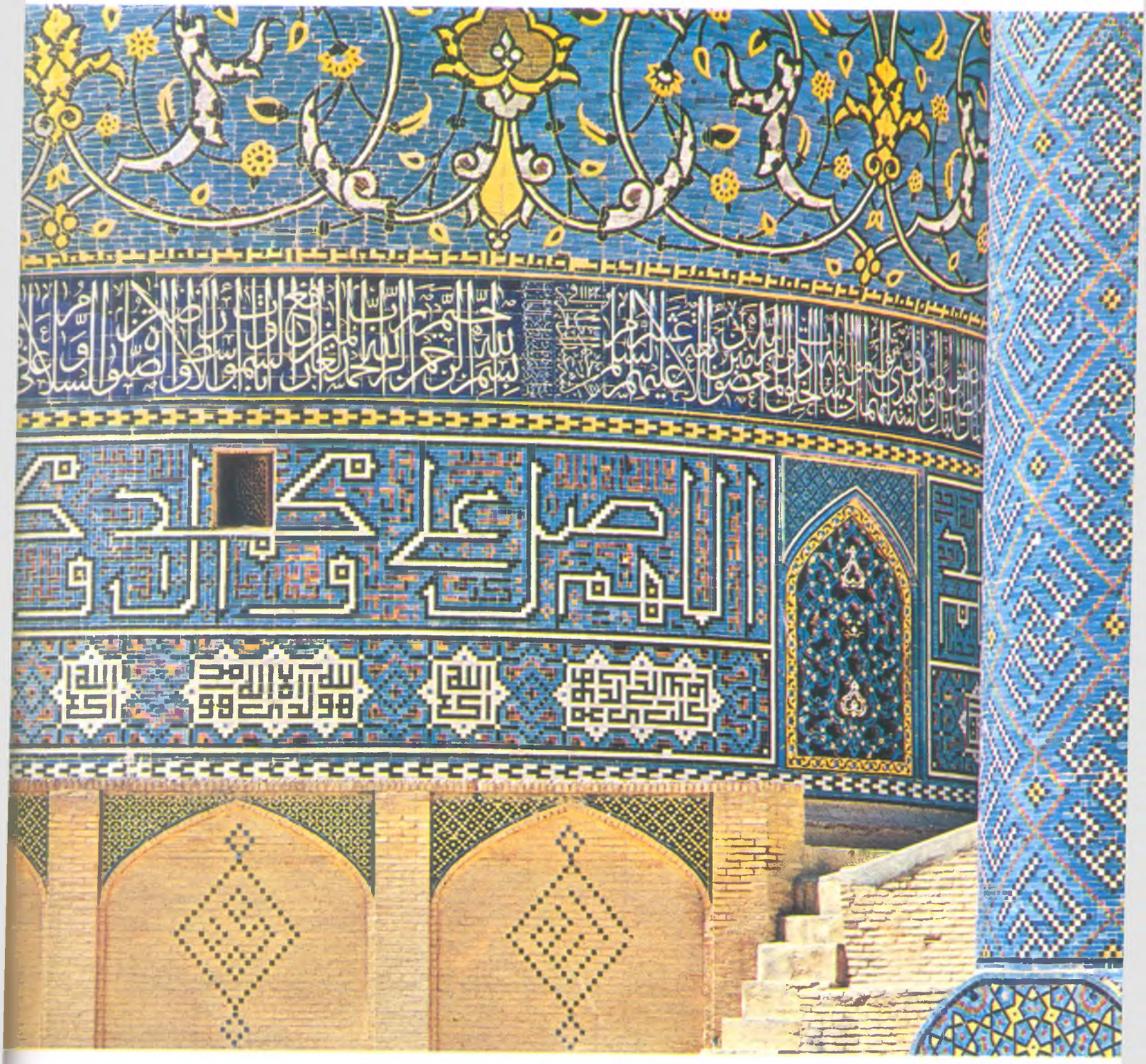
«... خدا اهل ایمان را از مرد و زن وعده فرمود که در بهشت خلد ابدی که زیر درختانش نهرها جاری است درآورد و در عمارات نیکوی بهشتی عدن منزل دهد ...» (التوبه، آیهٔ ۷۱)

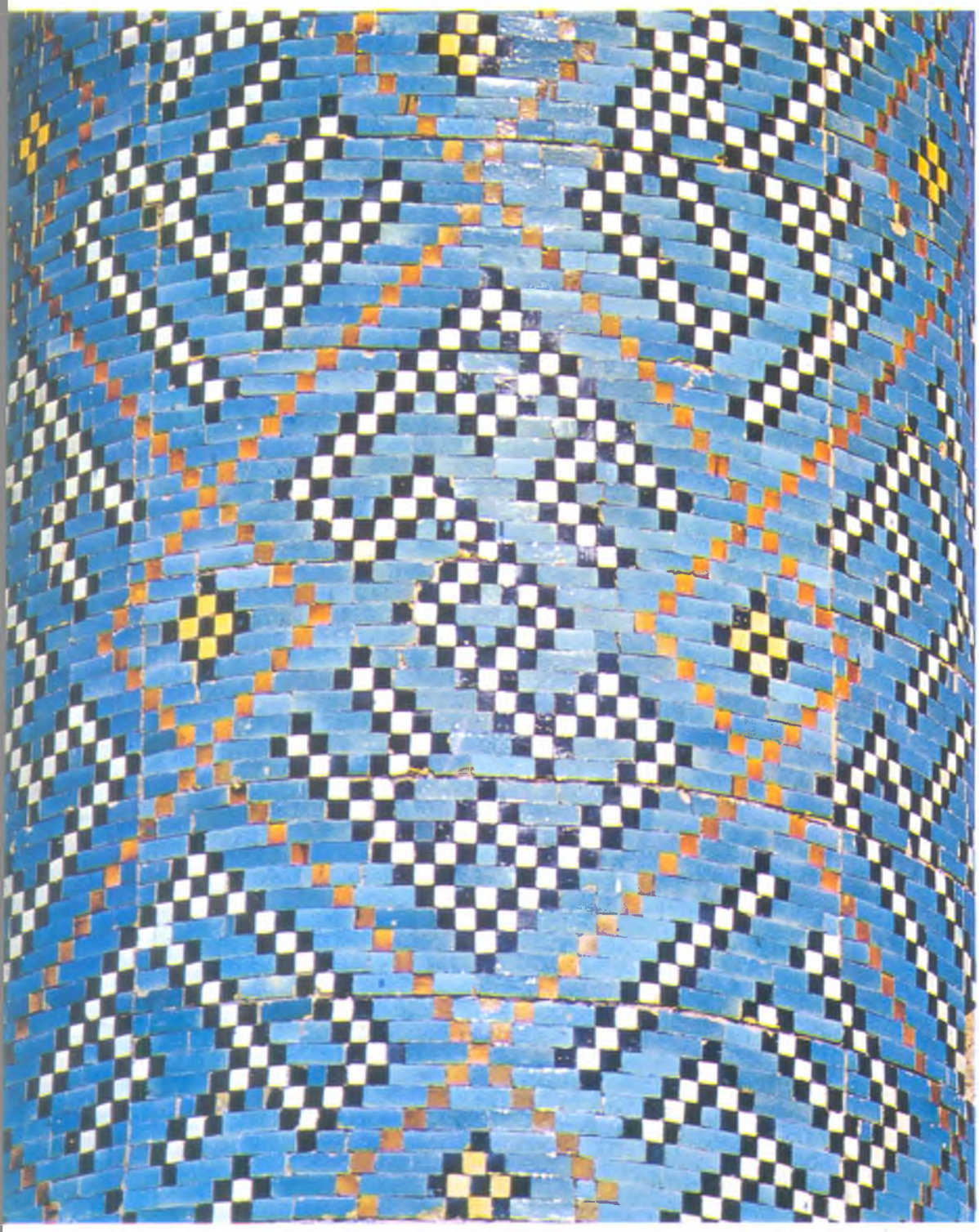
«... بهشتی که متقیان را وعده داده شد چنان است که نهرها زیر درختانش جاری است و مأکولاتش همیشگی و سایهٔ آن برقرار است. این بهشت سرانجام اهل تقوی و دوزخ سرانجام کافران است.» (الرعد، آیهٔ ۳۴)

«... آنانکه به خدا ایمان آوردند و نیکوکار شدند ما هم اجر نیکوکاران را ضایع نخواهیم گذاشت (بلکه اجر بزرگ) بهشتهای عدن که نهرها زیر درختانش جاری است خاص آنهاست. در حالی که در آن بهشت برین زیورهای زرین بیارایند و لباسهای سبز حریر و دیبا بپوشند و بر تختها به عزت تکیه زنند (که آن بهشت) نیکو

صفحهٔ ۱۶۲

ریوگنبد بالای نمازخانه مدرسه شاه سلطان سین روی پایه هشت ضلعی آن: بین جره‌های رواقی محوری که از اسلیمیهای ریف تشکیل شده، دو ردیف نوشته در ییه‌ای کمربندی به چشم می‌خورد که یف اول با خط کوفی بزرگ، به عبارت لوات مسلمانان اختصاص دارد.





اجری و خوش آرامگاهی است.» (الکهف، آیهٔ ۳۰)

و سرانجام در میان توصیفهای قرآنی از پاداشهایی که برای برگزیدگان در نظر گرفته شده است به این عبارات بر می‌خوریم:

« ... و آنان به حقیقت مقربان درگاهند. آنان در بهشت پرنعمت جاودانی هستند... آنان در بهشت به عزت بر سریرهای زربفت مرصّع تکیه زنند (همه شادان) با یاران و دوستان رو به روی یکدیگر بر آن سریرها می‌نشینند ... در سایهٔ درختان سدر پرمیوهٔ بی‌خار. و درختان پربرگ سایه‌دار. و درطرف نهر آبهای زلال. و میوه‌های بسیار. (بدانید) آنکه بمیرد اگر از مقربان درگاه خداست آنجا در آسایش و نعمت بهشت ابدی است.» (الواقعه، ۱۰، ۱۱، ۱۴، ۱۵، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۳۱ ۸۷، ۸۸)

رابطهٔ تعادل و برابری میان مفهوم باغ و بهشت، نقش کاشی را در این مورد کاملاً روشن می‌کند و، همزمان، اهمیت اساسی و تعیین کنندهٔ رنگها را از نظر تشابه با شاخ و برگ درختان و بوته‌های بالارونده به انسان می‌فهماند.

باری قبلاً دیدیم که در سمبلیسم فضایی حیاط، این عنصر به نوعی در حکم «تالار»ی است، که آسمان که خود به شکل گنبد است، سقف آن شمرده می‌شود. در قلمرو روش کاشی هفت‌رنگ و پوشش سطوح با آن، نتایجی روشن وجود دارد. در واقع به فوریت می‌توان دریافت که چرا کاشی بالای جدار داخلی دیوارهای حیاط را نمی‌پوشاند و دیگر تا روی ستبرای آنها امتداد پیدا نمی‌کند. کاشیکاری از جایی که خود آسمان نقش پوشش را به عهده می‌گیرد دیگر قطع می‌شود. اگر پوشش کاشی از بالاترین خط دیوار فراتر نمی‌رود و اگر ضخامت دیوارها را نمی‌پوشاند، تنها به خاطر صرفه‌جویی محض نیست؛ نکته آن است که پوشش فقط در مورد سطوحی انجام می‌شود که با چشم ناظری حاضر در حیاط دیده شود. این امر به علت نقش و کارکردی است که بر عهدهٔ کاشی گذاشته شده است و درست در جایی که آسمان لاجوردی آغاز می‌شود، رسالت کاشی پایان می‌گیرد.

مثالی روشن، این موضوع را معلوم می‌سازد. در واقع گفته می‌شود که معماران ایرانی در اینکه لبهٔ قاب‌بندی ایوانها را بدون تزیین گذاشته‌اند اشتباهی درخور انتقاد مرتکب شده‌اند (نک: ص ۲۹). در حقیقت ایوان همچون سطحی فاقد ضخامت تلقی شده است. لبهٔ برگشتهٔ دیوارها در جوانب، در بخشی که از تارک طاقگان دور حیاط درمی‌گذرد، هیچگاه با کاشی پوشانده نمی‌شود. چرا؟ در این مورد نباید به صرفه جویی در هزینهٔ عملیات استناد کرد: این سطح بسیار کوچک و ناچیز است. اما از

صفحهٔ ۱۶۳

بخشی از تزیین آجر لعابدار پوشش بدن
منارهٔ مدرسه: در اینجا نیز تکواژه‌های
سه‌گانه ویژهٔ اسلام شیعی، الله، محمّد و علی
دیده می‌شود. قرائت خط کوفی بسیا
نقشپردازی شده، غالباً برای ناآشنایان دشوا
است.

سمت دیگر این را هم نمی‌توان گفت که این سطح از دیدگاه حیاط به چشم نمی‌آید. البته اگر ناظر در محور ایوان باشد، این قسمتهای ناخوشایند ایوان را که از آجر لخت پوشیده شده است نخواهد دید در حالی که تمامی سطوح دیگر از کاشیهای معرق پوشیده شده‌اند. اما به محض آنکه جابه‌جایی جانبی پیدا کند، این خلأ به چشمش خواهد خورد (یادآوری می‌کنیم که این نکته دیدگاه دقیقاً محوری را، که ما غالباً برگزیده‌ایم و در حقیقت خود بنا آن را تحمیل می‌کند، توجیه می‌نماید).

باری تنها تفسیر و توضیح این خلأ، که با تفسیر سمبلیک فضا و رنگارنگی کاشی سازگاز می‌نماید، این است که این سطح باریک جانبی برای آنکه در انظار مرئی باشد در نظر گرفته نشده است زیرا آنجا که پوشش سطح نماهای رو به حیاط قطع می‌شود، آسمان که در حکم گنبدی فلکی تلقی می‌شود مستقیماً در کنار کاشیهای مربع روی حیاط قرار می‌گیرد... البته این توجیه ممکن است حقیقی‌نما باشد. اما چاره‌ای نیست جز اینکه قبول کنیم تنها توجیهی است که این مسئلهٔ «زیبایی‌شناختی» را که غیبت استثنایی کاشیکاری در حیاط ایجاد کرده است حل می‌کند. زیرا هنگامی که بدانیم معماران و تزیین کنندگان ایرانی چه تلاش و دقتی برای تکمیل دستاوردهای آکنده از بار غنی سمبلیک خود به کار برده‌اند، و وقتی که وقوف پیدا کنیم که این خلأ امری لایتغیر است، توجیه دیگری به چشم نمی‌آید. در اینجا هم به نظر می‌رسد که با تصویری «بالقوه» سر و کار داریم: همچنانکه انعکاس تصویر در آب جزءِ لایتجزای بنا می‌شود، «منطق» بینش محوری هم مصداق حاکم پیدا می‌کند، به گونه‌ای که «لبه» قاب بندی ایوان را نیز «نامرئی» می‌سازد...

ایوان: حفره‌ای همچون غار

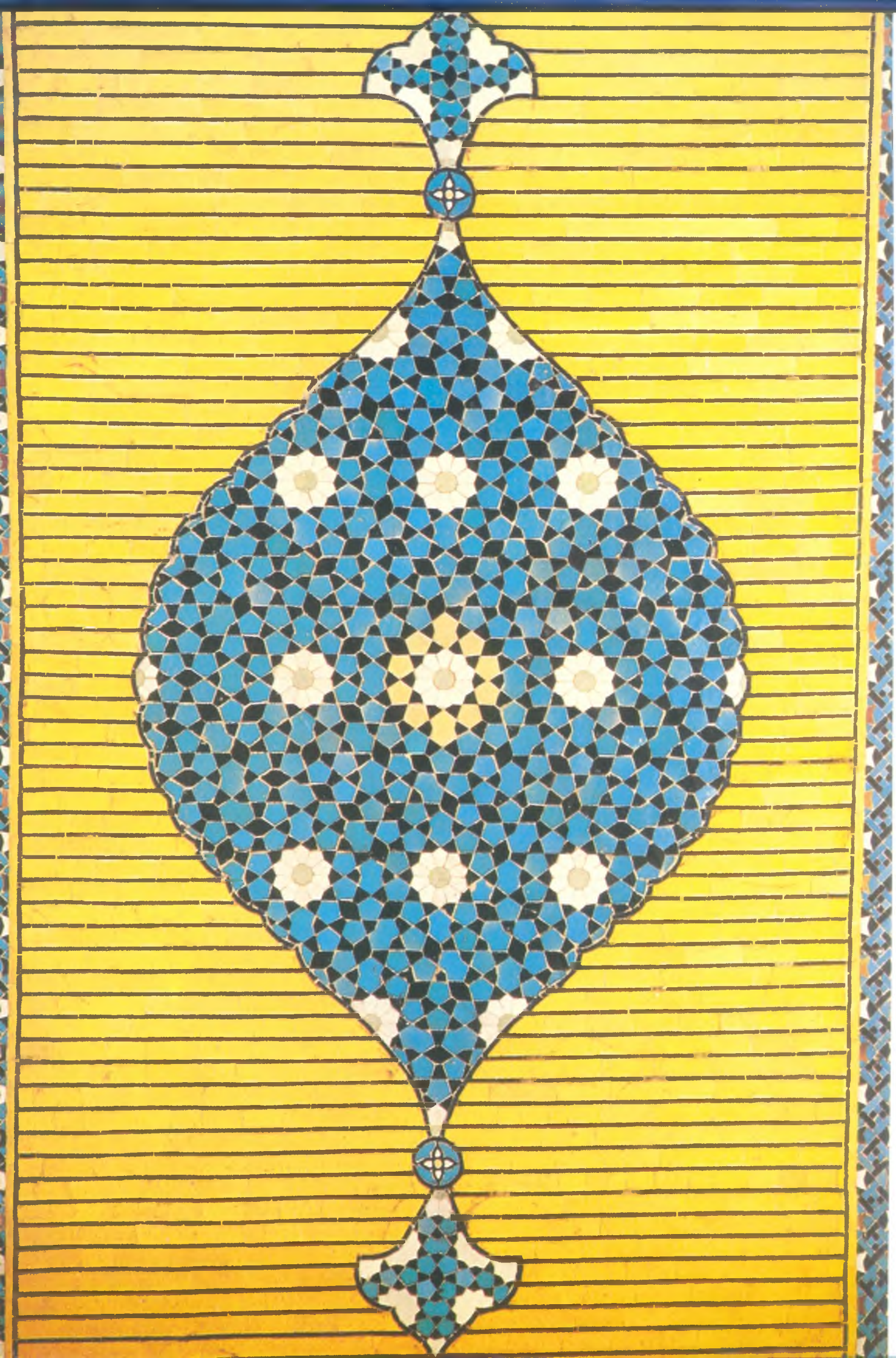
اکنون می‌توان معنای خود ایوان را در متن حیاط، به عنوان باغی محصور با رویید‌نیهایی شکوهمند و پوشیده شده با گنبد آسمان، جستجو کرد.

این حفرهٔ ژرف، سایه‌دار، فراهم آورندهٔ تر و تازگی و خنکی، و گهگاه پوشیده از مقرنسها یا ترکیبی بلورین چیزی نیست جز غار مرطوب درون باغ. سازهٔ بلورین مقرنسها به علت مشابهتی مطلق با استالاکتیت‌های طبیعی[۴۶] نمایندهٔ تصویری سمبلیک است. این امر همچنین علت انتخاب رنگ آبی را برای ایوان در غالب اوقات بیان

صفحهٔ ۱۶۶

گنبد کم‌خیز عرقچینی روی دالان غربی مدرسه مادر شاه، ساخته شاه سلطان حسین: این گنبد روی چهار سازهٔ زاویه فیلگوش ــ به جای چهار ترومبه معمول دورهٔ شاه‌عباس بزرگ ــ بنا شده و ۱۶ ترک دارد. دو نیم‌گنبد جانبی حایل این گنبد است و تزیین آن، گلهای درهم و نوشته‌هایی به خط کوفی در مربعهایی در گوشه‌هاست. گرایش به طرحهای هندسی به عنوان ویژگی آخرین سبک صفوی در تضاد شدید با آفرینشهای قبلی، در اینجا آشکارا دیده می‌شود.

۴۶. ستونهای مخروطی که در غارها از چکیدن تدریجی قطرات آبهای آهکی در طول صدها هزار سال پدید می‌آید.



می‌کند: ایوان درآمیخته و همراه با مفهوم آب است.

از سوی دیگر، نویسندگانی که مساجد اصفهان را دیده‌اند، تفسیرهای درستی ارائه کرده‌اند: از آن میان، پیر لوتی را برمی‌گزینیم که این تفسیر را در زمینهٔ مسائل شهری اصفهان، با تمام ظرائف و مقتضیات آن، بیان کرده است. در توصیف میدان نقش جهان می‌نویسد: «برای پرهیز از ورود به بیابان کوچک مرکز میدان، حاشیهٔ میدان را می‌گیرم و به مسجد شاه نزدیک می‌شوم، که در غول آسای آن ، همچون دروازهٔ سحرآمیز مغاکی آبی رنگ، مرا به خود می‌کشاند (...) وقتی به زیر این رواق عظیم می‌رسیم با آبشاری از مقرنسهای آبی رو به رو می‌شویم که از فراز طاقها فرو می‌ریزد، به گلدسته‌هایی منظم تقسیم می‌شود، و سپس به صورت قطرات هزارگانهٔ متقارن در طول دیوارهای داخلی فرو می‌لغزد (...)» سمبلیسم آبگونگی همه جا به چشم می‌خورد: اینجا دنیای آب است. ایوان، غاری مصنوعی است که باید به سرچشمهٔ زندگی، به دروازهٔ آسمان، متصل شود...

گنبد: درختی با تاجی از شاخ و برگ سبز

تصویر ما تنها به تفسیر ایوان به عنوان غار و حیاط مسجد به عنوان باغی محصور تمام نمی‌شود. باید نقش عنصر سوم این مجموعهٔ معماری تشکیل دهندهٔ مسجد، یعنی گنبد، را هم دریافت. بله، گنبد که بر تارک ترکیب‌بندی مسجد می‌نشیند، و به رنگ سبز زمردین است. آذینهای برگ و خوشهٔ انگور و شاخ و برگ در هم پیچیده که سطح آن را می‌پوشانند، درک سمبلیسم آن را ممکن می‌سازند. این موردی است که بویژه تنها در مسجد شاه و مدرسهٔ شاه سلطان‌حسین مصداق دارد که کاسه یا حباب بسیار بزرگ گنبد، روی گریو استوانه‌ای بلندی شکفته می‌شود و گلولهٔ سبز عظیمی را پدید می‌آورد. این گنبد بی‌گمان درختی عظیم، تاجی غول‌آسا از شاخ و برگ را نشان می‌دهد که بر قدس‌الاقداس، یا محراب، فرمانروایی دارد.

این درخت، در متن باغ بهشت که مسجد نمایندهٔ آن است، همان «درخت زندگی» همیشگی مشرق زمین است. این موضوع توجیهی است بر اینکه گنبد تنها بخش بناست که دارای کاشیکاری برگشته به سمت خارج است و استثنایی را تشکیل می‌دهد: گنبد یک نشانه است. بندرگاهی طبیعی است، جانپناهی است که از دور دستها و اعماق بیابان تشخیص داده می‌شود. درخت بهشت است، برج نشانه‌ای است که خبر از وجود چشمهٔ آب حیات می‌دهد. مرکز دنیاست. محوری است که خودش ساکن است اما در

صفحهٔ ۱۶۷

آذین گلسرخی خوابیده، ویژهٔ هنر ایرانی در تزیین درون قوس سقفِ نگاهدارندهٔ گنبد دالان مدرسه (نک: بالای ص۱۶۶). این نقش بر طرحی از خطوط زرد و سیاه با سادگی فراوان طرح شده و مجموعاً میدانی بتمامی در اشغال ضربآهنگهای مبتنی بر پنج ضلعی و ده ضلعی به وجود می‌آورد. تزیین ایرانی در اینجا، قدرت بیانی بر اساس عناصر رسمی و محدود شده به اجزای اساسی، پیدا کرده و استحکام و نیرویی فوق‌العاده یافته است.

اطرافش چرخش گرداب‌گونهٔ هستی زمینی برپاست.

می‌توان برای اثبات این تفسیر شواهدی بسیار از گذشته‌ها نقل کرد، ولی ما تنها به ذکر مواردی که اصالت ایرانی دارند و بویژه به شیعهٔ اثنی عشری مربوط می‌شوند بسنده می‌کنیم (نک: بخش درخت *طوبا* در صفحات بعد).

اگر این سلسله تصاویر فوق‌العاده سمبلیک را دنبال کنیم، به این برداشت هم خواهیم رسید که محراب، در پای گنبد، در زیر آفتابی که از فراز گنبد داخلی مسجد شاه به درون می‌تابد، به نوعی در حکم دری است که به سوی خدا رهنمون می‌شود، راهی است که به الله می‌رسد. به همین دلیل است که مؤمنان می‌باید، در هنگام نماز، رو به سوی آن داشته باشند...

در اینجا هم خواهیم دید که متنها و رسوم و سنتها، تأیید کنندهٔ تفسیر ماست و نقش ویژهٔ این خورشید *سمت‌الرأسی* را که زینت بخش قلهٔ گنبد داخلی است (نک: ص ۱۳۹) نشان می‌دهد.

صدها نکته مبنی بر تأیید این نگرش ما نسبت به تزیین و معماری وجود دارد: از جمله اینکه، عنصر مارپیچ تزیینی به رنگ سبز زمردی که در کنار بعضی ایوانها به دور خود پیچیده و بالا رفته، در حکم تنهٔ درخت تاکی خزنده است. ریشهٔ این درختها در گلدانهایی مملو از آب سرچشمه‌های جاودانی است. خود این گلدانها ظرف عصارهٔ جاودانگی دوران باستان است. به علاوه، این نگارهٔ تکرار شوندهٔ گلدان، که شاخ و برگ انگوری از آن فوران کرده، سطح برخی قاب تزیینی‌های معرق یا کاشی را می‌پوشاند، به آسانی چنین توجیه می‌شود: یک بار دیگر باید گفت که این نمادی از درخت زندگی است. و همین رابطه، حضور همیشگی آن را در مسجدها توجیه می‌کند.

«سرزمین شهرهای زمرد»

نباید پنداشت که چنین تفسیرهایی را می‌توان بی‌پشتوانه ارائه کرد و مضمون آنها فراتر از نیات معماران ایرانی است. ما دست به دامن واقعیت نمی‌شویم که از آن برای بیان چیزی بجز مباحثات متألهین مسلمان استفاده کنیم: در واقع متون ایرانی شیعی همواره به دنیای بالا، به بهشت، ارجاع می‌دهند، به گونه‌ای که گویی سرزمین رؤیاهاست.

قدیم‌ترین اطلاعات مربوط به دنیای دیگر و سنت مردم در این مورد، یعنی سه شهرِ *جابلقا*، *جابلسا*و *هورقلیا*، را می‌توان در تاریخ طبری (سدهٔ نهم م./ سوم ق.) پیدا کرد.

صفحهٔ ۱۷۰

پیکانی مسین به عنوان سرگنبد بر فراز سه کره، بر تارک گنبد کاشیکاری مدرسه، رو به آسمان نصب شده و حکم دست محافظ آن را دارد.

متخصص بزرگ شیعهٔ ایرانی، هانری کربن، (در اثر خود به نام *ارض ملکوت و کالبدِ رستاخیز: از ایران مزدایی تا ایران شیعی*)[۴۷] این شهرها را، در قیاس با Visio smaragdina (بینش زمردین) مکاشفهٔ یوحنا (آپوکالیپس)، «مدینه‌های زمردین» و از سوی دیگر «صخرهٔ زمرد» یا کلید «*گنبد افلاک*» نامیده است که در احادیث مربوط به جهان‌شناسی اسلامی از آن نام برده می‌شود.

توجه به این نکته جالب است که احادیث، سنتهای کلامی پیغمبر(ص) که از نظر اعتبار بلافاصله بعد از قرآن قرار دارد، رنگ زمردی را مرز با دنیای دیگر توصیف کرده‌اند. مگر درست همین رنگ سبز نیست که در مسجد شاه [امام] بر رنگهای دیگر غلبه دارد؟

از این دیدگاه، هانری کربن بسیاری نویسندگان را به غرب معرفی می‌کند که آثارشان از نظر بیان اندیشهٔ مذهبی اسلامی دارای اهمیت است. یکی از اینها شهاب‌الدین یحیی سهروردی است که حکمت اشراق خسروانیان ایران قدیم را احیا کرده است. وی در ۱۱۵۵م. (۵۵۰ ق.) در شمال غربی ایران به دنیا آمد، و به توصیف سرزمین تمثیلیِ هور قلیا پرداخته است.

از نظر سهروردی، که هانری کربن به ترجمه و شرح او پرداخته (*دربارهٔ اسلام ایرانی*، جلد دوم، *سهروردی و افلاطونیان ایران*)، جغرافیای این «دنیای دیگر» دقیقاً تعریف شده است. وی در کتاب «غربت غربیه» جنبه‌های این جغرافیا را تا حدودی نمایانده است: «در پردهٔ سوم، حکایت بر صحنه‌ای از آرامش و سکوت در پای «کوه قاف» که چشمهٔ آب حیات و جاودانگی از آنجا می‌جوشد، روی می‌دهد.(...) کوه سینا که سالک اینک در پای آن قرار دارد، سینایی رمزآمیز و عرفانی است، آن است که در قلهٔ کوه قاف به اوج خود می‌رسد، و بر قلهٔ خود سینا، جبل قرار دارد» این جبل، زمرد سبز است، «رنگ سبز نشانهٔ عالم ملکوت است، یا عالم مثال». پس دروازهٔ ملکوت یا گذرگاه آن دنیا همانجاست. بعد از آن، متفکران ایرانی و وارثان این سنت، این مباحث را از سر گرفتند. نویسندهٔ دیگری که کربن به ترجمه و شرح وی می‌پردازد شیخ احمد احسائی (متوفی به سال ۱۸۲۰م./۱۲۳۶ ق.) به نوبهٔ خود مواضع ارض را با دقت تعیین می‌کند. وی می‌کوشد حالات این دنیای تصاویر ازلی را که در مرز فضا و جهات از یک سو و زمان از سوی دیگر واقع شده است بیان کند. این است مشخصات این شهر که در

۴۷. هانری کربن، *ارض ملکوت و کالبد رستاخیز*، ترجمهٔ ضیاء الدین دهشیری، ویرایش جمشید ارجمند، مرکز ایرانی مطالعه فرهنگها، تهران ۱۳۵۶.

صفحهٔ ۱۷۱

بخشی از بدنهٔ گنبد مدرسه. شبکه‌های اسلیمیهای کمابیش درهم فشرده و دقیق، به صورت ضربآهنگهایی با ظرافت بسیار، بر روی هم قرار گرفته‌اند. نگاره‌های نقشپردازی شدهٔ گل و برگ که در اینجا گسترده شده‌اند، بر چیره‌دستی هنرمند سازنده گواهی می‌دهند.

صفحهٔ ۱۷۳

یکی از ویژگیهای آخرین دورهٔ عصر صفوی به زمان شاه سلطان حسین، نه تنها کاربرد گنبدهای کم‌خیز و عرقچینی (نک: ص۱۶۶)، بلکه اتکای این گنبدها به نیم هشت ضلعی‌های پوشیده از مقرنسهای بسیار برجسته است که به نوعی، باروکی کردن تزیینات شمرده می‌شود. سبک نمونه‌ای ویژهٔ آخرین دستاوردهای صفوی را باید در تالار شرقی مدرسه جستجو کرد. از آن زمان دیگر به جای سقفهای مبتنی بر طرحهای صاف و مستوی، و ترومپه‌های آغاز دورهٔ صفوی ــ مثلاً در مسجد شیخ لطف‌الله ــ سقفهای مقرنس‌پوش ساخته شد. اشکال ترکیبی، فرورفتگیها و پیش‌آمدگیها در خلأ که خاص سردرهای بزرگ بود، دیگر تا داخل و انتهای تالارها هم به کار می‌رفت. و شیوه‌ها و فنون کار، چه در مورد معرقهای کار شده روی سازه و چه در مورد کاشیها، جا به معرقهایی بسیار ساده‌تر دادند که با آجرهایی که یک رویه‌شان، تنها با یک رنگ لعابی پوشیده شده بود ساخته می‌شد. تزیین در نتیجهٔ ایجاد تنوع در ضربآهنگهای هندسی ناشی از تناوب کاریهایی مشابه گلمیخ‌سازی ایجاد می‌شد و در مقابل نگاره‌های اسلیمی شاخ و برگ، تعادلی ایجاد می‌کرد.

ماوراءِ کوه زمرد بر قلهٔ کوه *فلکی* ساخته شده است. محل وقوع رستاخیز همینجاست. در عالم مثال، که مسجد آن باید شباهتی زمینی داشته باشد. و این تفسیر مستقیماً ارتباط و پیوند دارد با تفسیری که ما در فصل ۳ در زمینهٔ سمبلیسم فضایی، و به هنگام گفتگو دربارهٔ دنیای بی‌پایان و متعالی ارائه کردیم ... (نک: فصل ۳).

درخت طوبا

به سمبلیسم گنبد باز می‌گردیم که چنانکه پیشتر گفتیم مظهر درخت زندگی است. سهروردی (۱۱۵۵ـ۱۱۹۱ م./ ۵۵۰ـ۵۸۷ ق.)، که چند سالی فعالیت خود را در اصفهان متمرکز کرده بود، اشاره‌های دقیق بسیاری به این موضوع کرده است. هانری کربن در کتابی که به آثار این فیلسوف عارف و شهودی قرن دوازدهم م. (ششم ق.) اختصاص داده است، متون مختلفی را که در آن به مسئلهٔ درخت طوبا پرداخته شده ترجمه کرده است. سهروردی در «*عقل سرخ*» می‌نویسد: «درخت طوبا درختی عظیم است. آنکه با بهشت آشنا باشد، هر بار در آنجا تفرج کند، این درخت را در آنجا مشاهده خواهد کرد.» هانری کربن می‌افزاید: «*مقام* این درخت در مرکز کوههای تشکیل دهندهٔ کوه قاف (کوه فلکی که البرز هم خوانده می‌شود) و متناظراً در قلهٔ ملکوت یا جهان جانها یا بهشت است. سمبل یا نماد در همهٔ سنتهای عرفانی وجود دارد.(...) سنتهای مشترک تمامی تشیع بر آن است که شاخه‌های درخت طوبا برفراز بلندترین مناطق بهشت آویخته است.» بدین ترتیب اهمیت تزیین شاخ و برگ‌های بزرگ پوشاننده گنبد کاشیکاری شدهٔ مسجد آشکار می‌شود. به علاوه، درخت طوبا، از نظر سهروردی، سمبل یا مظهر خورشید معنوی ملکوت یا بهشت است. بر این اساس معنای کاشیکاری خورشید بزرگ زرد رنگِ قلهٔ گنبد داخلی مسجد شاه را که مستقیماً در زیر گنبد به شکل درخت زندگی قرار گرفته است می‌توان دریافت. این وضعیت سمت‌الرأسی خورشید، از طرفی، مسیر و جایگاه ورود به ملکوت را نشان می‌دهد (نک: ص ۱۳۶).

قرآن با ذکر رؤیای صادقه‌ای از محمد(ص) از این درخت که در حاشیهٔ بهشت قرار دارد چنین سخن می‌گوید:

> «*و یک بار دیگر هم رسول او را (جبرئیل را) مشاهده کرد. در نزد مقام سدرةالمنتهی. بهشتی که مسکن متقیان است در همان جایگاه.*» (*النجم*، ۱۳، ۱۴، ۱۵)

دربرابر این درخت که نشانهٔ حاشیهٔ جهان ملکوتی است، درخت جهنم [زقوم] قرار دارد

«... درخت زقوم (...) درختی است که از بن دوزخ برآید.» (الصافات، ۶۱، ۶۳)

سمبلیسم آینه

برای دستیابی به «سرزمین مدینه‌های زمردین» در هورقلیا باید کیمیاگری روحی حقیقی‌ای انجام شود. هانری کربن می‌نویسد: «عقلا با عمل اکسیر آینه‌ای ساخته‌اند که در آن همهٔ چیزهای این جهان را مشاهده می‌کنند، چه واقعیتی عینی باشد و چه واقعیتی ذهنی. در این آینه است که رستاخیز کالبدها متناظر با رستاخیز ارواح متجلی می‌شود.»

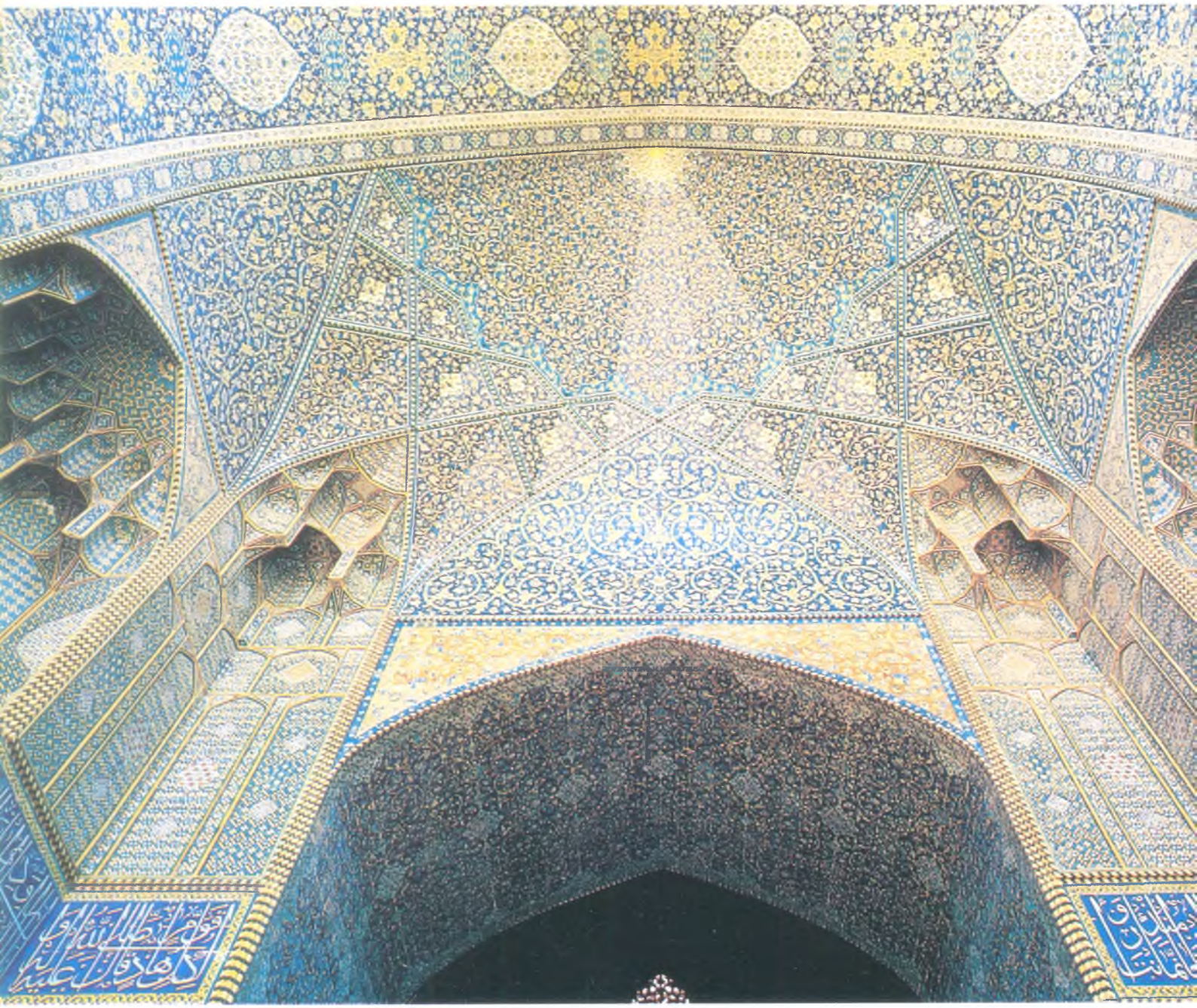
شیخ سرکارآقا، پنجمین جانشین شیخ احمد (احسائی) صاحب سرّ این سنت بزرگ عارفانه، متولد ۱۸۹۶م. (۱۲۷۵ ش.) در کرمان و درگذشته به سال ۱۹۷۰م. (۱۳۴۹ ش.)، در این باره می‌افزاید: «اما راجع به طریق ورود ارواح در این جهان، باید ورود وی را با طریقی که تصویر فرد انسانی در آینه وارد شده آینه آن را برمی‌تاباند، یا با نور خورشید که از فراز آسمان روی این آینه یا روی سطح آب آرام می‌افتد، مقایسه کرد (...)این تصویر وجودی مستقل برای خود دارد؛ جداگانه آفریده شده است. اگر آینه وجود دارد، تصویر هم روی آن می‌افتد و منعکس می‌شود.» این ترجمهٔ هانری کربن نقش اساسی آینه را در سنت شیعی بخوبی نشان می‌دهد.

هانری کربن در جایی دیگر، ضمن پرداختن به موضوع «تجلی عالم غیب» (در *اسلام ایرانی*، جلد ۱، شیعهٔ اثنی‌عشری)، می‌نویسد «آب با سطح مستوی خود در مرکز باغ («بهشت») ایرانی سنتی، یا بهتر بگوییم در مرکز مسجد، مثلاً آب سطح مرکزی صحن بزرگ مسجد شاه اصفهان، می‌تواند موضوع تحقیقی در ارتباط با موضوع تجلی عالم غیب باشد. آب آینه‌وار، تصویر سطوح وسیع کاشیهای آبی دور و بر خویش را در خود جمع می‌کند. شب هنگام، نوبت گردآوری تصویر ستارگان است. غوطه‌ور شدن در آب برای «لمس» تصویر، همچون شکستن آینه، عبث و بیهوده است. سطح صیقلی آب محل تجلی و ظهور است، اما تصویری در آن وجود ندارد.»

می‌توان چنین دریافت که تفسیرهای مرتبط با زمینهٔ معنای آبهای مسطح در مسجد شاه تفسیرهایی نوین است. این دریافتها، پیشینه‌ای دور در گذشته‌ها دارد و یکی از فلاسفه و حکمای عارف شیعی، معاصر با بناهای صفوی مورد توجه ما، یعنی ملا محسن فیض کاشانی، که در شیراز تحصیل کرد و در ۱۶۸۰ م. (۱۰۹۱ ق.) در کاشان

صفحهٔ ۱۷۶

بخشی از تکنیک تزییناتی که چشمگیرترین شکوفایی خود را در اواخر دورهٔ صفوی پیدا کرد. قطعات ترکیب شده، از عناصر هندسی دقیق ساخته شده و هیچ شکل منحنی در آنها وجود ندارد. گام رنگها نیز دستخوش تحولی شده است: آبی فیروزه‌ای جا به سبز و زرد داده و باریکه‌های سیاه پرقدرتی مرز تشخیص و جدایی آنها شده است.



درگذشت، وجود چنین تفسیرهایی را در سدهٔ هفدهم تأیید می‌کند. وی می‌نویسد (به روایت کربن): «در این جهان، ارواحنا اجسادنا و اجسادنا ارواحنا [ارواح متجسّد می‌شوند و اجساد متروّح می‌گردند (...)] ظهور شکلها در آینه‌ها یا در هر صیقلی دیگری، مثلاً آب صاف در این جهان واسط یا میانجی، صورت می‌گیرد زیرا هر شکلی که آینه‌ها منعکس می‌کنند، نیز به این جهان تعلق دارد.»

بدین قرار، یک فلسفهٔ آینهٔ کامل خاص ایران شیعی وجود دارد که برای حوضهای واقع در مرکز حیاط مسجد ایرانی معنای عمیقی برقرار می‌کند. سمبلیسم متعالی عارفان شیعه، مسجد را به صورت مدخلی حقیقی بر عالم مثال تلقی می‌کند.

این مباحثات از سویی نشان می‌دهد که مسجد، با پوشش کامل رنگهای سبز زمردگون خود، نمایندهٔ عرفانی بهشت است و از سوی دیگر آینهٔ آب، که همان حوض مرکز حیاط است، مانند مسجد شاه، در حقیقت دری است به دنیای دیگر؛ و از اینجا سمبلیسمی غنی که سازهٔ ساخته شدهٔ مسجد ایرانی حامل آن است درک می‌شود.

چهار باغ بهشت قرآن

یکی از پر معناترین عبارتهای قرآن به مسئلهٔ تحول شکلی مسجد پایان داده و تصویر بهشت را در پرتو نوری که بوضوح چنین تفسیری را تأیید می‌کند روشن می‌سازد. منظور، پنجاه و پنجمین سورهٔ قرآن [الرحمان] است که در چارچوب رشته‌ای از پرسشهای طولانی شکل گرفته است.

«و هرکه از مقام فردکبریایی خدا بترسد او را دو باغ بهشت، میوه‌ها و نعمتهای گوناگون است. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

در آن دو بهشت، دو چشمهٔ آب (تسلیم و سلسبیل) روان است. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

در آن دو بهشت از هر میوه دو جفت (دو نوع) آماده است. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

در حالتی که بهشتیان بر بسترهایی که حریر و استبرق آستر آنهاست (درکمال عزت) تکیه زده‌اند و میوهٔ درختانش در همان تکیه‌گاه دسترس آنهاست. الا ای جن وانس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟ (...)

دون [بجز] آن دو بهشت (خداترسان را) دو بهشت دیگر است. الا ای جن و انس کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

صفحهٔ ۱۷۷

ایوان مدرسه، در مقایسه با ایوان ما قبل نمازخانهٔ مسجد شاه، بیانی کاملاً نو دارد که نتیجهٔ وجود مقرنسهای پوشانندهٔ ترومپه‌های زوایا و درگاهیهای جانبی است که تزیین مقرنسهای هندسی آنها از ظرافتی خارق‌العاده و وسواس‌آمیز برخوردار است. تمامی سازهٔ سقف بر طرحی دارای شکل کثیر الاضلاع شانزده ضلعی استوار شده است.

درختهای آن دو بهشت در نهایت سبزی و خرمی است. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

در آن دو بهشت دیگر هم دو چشمهٔ آب (گوارا) می‌جوشد. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟

در آن دو بهشت هم هرگونه میوهٔ (خوش) و خرما و انار بسیار است. الا ای جن و انس، کدامین نعمتهای خدایتان را انکار می‌کنید؟ (الرحمان، ۴۵، ۵۳، ۶۱، ۶۸)

معنا و فایدهٔ این عبارت برای ما کاملاً روشن است، زیرا نشان می‌دهد که بهشت در واقع از چهار باغ تشکیل شده است که همچنین دارای چهار چشمه است که چهار نهر آب را جاری می‌کنند. در تمامی عرفان قرون وسطایی همواره چهار شط در بهشت یا در کنار آن جاری است: دجله، فرات، جیحون، و سند. این چهار رود، از سمتی، حدود ایران، به معنای وسیع را تشکیل می‌دهند و، از این قرار، ایران بهشت عدن شناخته می‌شود. متن قرآنی یاد شده، بدین ترتیب، سازهٔ چلیپایی مسجد ایرانی با چهار ایوان آن را، که در عین حال چشمه و غار شمرده می‌شود، معنی می‌کند.

باری، عبارت چهار باغ، اصطلاح ایرانی برای توصیف «چهار باغ» بهشت است. برای آنکه شاه عباس این نام را بر خیابان بزرگ پایتخت خود بگذارد می‌بایست باورهای عرفانی مذهبیش را همین مفهوم چهار باغ بهشت تعیین کرده باشد.

اضافه کنیم که این مفهوم غالباً در اندیشهٔ ایرانی پیدا می‌شود. از جمله اثری از فرزانه بهرام ابن فرشاد، نویسندهٔ سدهٔ هفدهم م. که برخی از متون عربی سهروردی را به فارسی ترجمه کرده است، «شهر چهارباغ» نام دارد.

ریشه‌های سمبلیسم رنگ زرد

این مساجد سبز رنگ اصفهان، اگر تصویر دقیق و امین و متناظر شهرهای آن جهان نبودند، چه می‌بودند؛ همان شهرها که به مؤمنان وعده داده شده، همان «جنات النعیم» (بهشتهای پر نعمت)، «تجری من تحتها الانهار» (نهرها در آن جاری است) با «سدر مخضود»، «طالح منضود»، «فاکهة کثیره»، «ظل ممدود»، و «ماء مسکوب» (با درختان سدر پر برگ و پر میوه و سایهٔ همیشگی و آب پاک) که در قرآن بدانها اشاره شده؟...

برای ساکنان کشورهای خشک و بری، همچون عربستان و مناطق خاورمیانه، سبزی یعنی سایهٔ جانبخش، طراوتی که مورد آرزوست، حضور آب، و غنا و سرخوشی. بدین قرار، رنگ سبز مظهر باغ عدن است. رنگ بهشت است و بنابراین رنگ پیامبر(ص) است.

در کشورهای اسلامی غالباً رسم است که پرچمی به رنگ سبز ژرف روی قبور زهاد و شریعتمداران و بقاع مقدسان مورد نیایش و زیارت نصب می‌کنند. این اشتراک رنگ سبز با رنگ مرگ، از طرفی، سابقه‌ای باستانی و از یاد نرفتنی دارد: سبز، رنگ رستاخیز است زیرا نمایندهٔ بهار است که آن خود به معنی نوزایی طبیعت است. از همین جا سبز به زندگی جاودانی وابسته می‌شود؛ این موضوع بویژه در مصر فراعنه و در مورد مذهب سعادت ابدی که آیین اوزیریس[۴۸] است صدق دارد. اوزیریس، خدای مردگان، غالباً به شکل یک مومیایی نشان داده می‌شود که رنگ آن به نشان و نماد بازگشت او به زندگی سبز است.

اما شگفت‌انگیزتر از همه اینکه مفاهیم پیش از اسلامی ایران نیز اهمیت رنگ سبز را تأیید کرده، معنایی دقیق و روشن برای آن شناخته‌اند که تفسیر ما را استحکام و غنا می‌بخشد. مظاهری می‌نویسد «در گذشته، (...) پارتها سقف و ساسانیان گنبد را به کار گرفتند که هر دو نشانه‌هایی از آسمان و فلک است. جاحظ، متوفی به سال ۸۶۹ م. (۲۵۶ ق.)، در این باره می‌نویسد: «این گنبدها سبز بود چرا که سبز، از دیدگاه ایرانیان، رنگ نمادین آسمان است.» پس می‌بینیم که از نخستین سده‌های میلادی دوران پیش از هجرت، نقش گنبد سبز، دست کم در متون، در جهان ایران باستان شناخته شده است. و مساجد بغداد و بخارا که ذکرشان در آثار نویسندگان عرب سدهٔ دهم م. (چهارم ق.) آمده است، با گنبدهای سبز خود در واقع میراث داران سنت ایران بوده‌اند. اما در مورد بناهای اصفهان، که در دوران شاه عباس و جانشینان صفوی او ساخته شده‌اند، اینها اخلاف مستقیم زنجیرهٔ بناهایی هستند که در جهان ایرانی مختص و به خاطر آیین مذهبی ساخته شده‌اند...

صفحهٔ ۱۸۰

چشم انداز مجموعه گنبد و مناره‌های مسجد مدرسه شاه سلطان حسین. معماری در این اثر، با شاخ و برگ‌های چنارهای روییده در حیاط چهار ایوانی، درهم آمیخته است. این اثر که در حکم وصیتنامه واقعی هنر بزرگ ایران اواخر دورهٔ صفوی است، در عین حال از لطف و ظرافت اشکال کاملاً مهارت‌آمیز و تنوع و گونه‌گونی دستاوردهایی مشخصه هنر و صنعتی در وج پیشرفت فنی خویش، برخوردار است. جریان نو شدن این هنر، تا پایان کار، گرایش نزدیکی به روشهای سنتی داشت.

عرفای اشراقی در شرق و غرب

پیش از پایان کار مایلیم بر نکتهٔ کانونی مهمی در میان مجموعهٔ حکمت عرفای ایران تأکید کنیم که مؤلفانی همچون سهروردی (سدهٔ دوازدهم م./ ششم ق.) بدان پرداخته‌اند و در همان عصر نیز در غرب سر برکرده و آثار آن در اشکال معماری ابنیه مقدس تجسم و عینیت یافته است.

این توجه و نکته بویژه از آن رو جالب است که تفسیر ما از معماری مسجد چهار ایوانی ایرانی، به عنوان عنصر متناظر و همتای بهشت و چهار باغ آن که در قرآن بدان

۴۸. Osiris، خدای مردگان در مصر باستان.

برش سردر ورودی و دهلیز زیر گلدسته مدرسه شاه سلطان حسین. مقیاس ۱/۱۰۰
۱ ــ سردر ورودی رو به چهارباغ
۲ ــ دهلیز غربی
۳ ــ گنبد کم‌خیز عرفچینی
۴ ــ گلدسته یا غرفه چوبی
۵ ــ طاق اتصال با حیاط
۶ ــ طاقنمای مضاعف پیش از حجره‌ها

اشاره شده، با تصویر کلیسای جامع[۴۹] گوتیک به عنوان *اورشلیم نو*، مذکور در مکاشفه یوحنا، تطابق دارد. این همان *شهر خدا* یا *مدینة الله* است که تصویر آن با تمام غنای سمبلهای خود به شکل نیایشگاهها مجسم شده است.

باید بر تلاقی شگرف عرفان اشراقی که انگیزهٔ سوژر[۵۰] (۱۰۸۱ـ۱۱۵۱م.)، مشاور لویی ششم در معماری و ساخت کلیسای گوتیک *سن‌دنی*[۵۱]، بوده و عرفان الهی اشراق شیعی سهروردی که خرد باستانی ایران مزدایی را احیا کرده است تأکید کنیم.

ژرژ دوبی[۵۲] می‌نویسد: «سوژر، ساختمان را به مثابه تألیفی در مقولهٔ الهیات تلقی می‌کرد و طبعاً این الهیات بر مبنای نوشته‌های سن‌دنی، قدیس متوکل کلیسا، قرار داشت، یعنی باور این بود که *دنی پرهیزگار* (...)، بنا بر سنت، صاحب و مؤلف مهمترین ساختار عرفانی اندیشهٔ مسیحی، *الهیات عرفانی* (Theologia mystica)، است. این اثر که در دورترین دوران قرون وسطا به دست ناشناسی در شرق به زبان یونانی نوشته شده بود، چارچوب و مبنای اندیشهٔ سوژه را شکل داده بود. «در مرکز این اثر این فکر قرار داشت که: خدا نور است.»

باری این برداشت عرفانی، کلیسای جامع سن‌دنی را با نورگیرهای شیشه‌ای بلند، جامهای نقاشی روی شیشه، به تقلید از رنگهای جواهرات و سنگهای قیمتی، و دیوارهای تقریباً ناپیدا برای وارد شدن نور روز به رواق کلیسا به صورت سفینه‌ای از نور درآورده است.

از سوی دیگر، برعکس، در همین دوره‌است که روبرگروستست[۵۳] (۱۱۷۵ـ۱۲۳۰م.) به تحقیق در طبیعت نور می‌پردازد و «صورت اولیه» و پیوند جهان را در آن می‌بیند. و یک علم فیزیک نور از آن استخراج می‌کند که آن را «دربارهٔ نور» (De Luce) می‌نامد. این فیزیک بر کاربرد هندسه برای تعیین و تعریف جهان عقلانی استوار است که در آن «همهٔ علل طبیعی را می‌توان در خطوط و زوایا و اشکال پیدا کرد.» نوری که با اشراق سهروردی و مایستر اکهارت[۵۴] (۱۲۶۰–۱۳۲۸ م.)، که در نظر وی امر آمرزش از نور مخلوق ناشی می‌شود، بسیار متفاوت است؛ تلقی و برداشت او با اعتقاد به اینکه نور مقدمات اندیشهٔ علمی است، جنبه‌های چندگانهٔ تمدن قرون وسطایی را کامل می‌کند.

در واقع، به همان طریقی که اثر دنی (یا اثر منسوب به دنی) سیمای الهی اورشلیم نو را به کلیسای جامع داده است، عرفان کسی چون سهروردی یا حکمای شیعهٔ

49. Cathédrale 50. Suger 51. Saint Denis 52. Georges Duby
53. Robert Grosseteste 54. Meister Eckhart

۶
۶
۵
۲
۲
۶
۱
۰۱ ۵ ۳ ۴ ۲ ۱ ۰
M
FT
۰۶ ۰۶ ۰۱ ۵ ۰

اثنی‌عشری ایران نیز، از راه انتساب معنای نمادین دقیقی به تقریباً هر جزءِ معماری مساجد، درخشندگی و برجستگی آنها را دهها برابر کرده است. و بر همان مبنا که می‌توان تفسیری متعالی برای اشکال، رنگها، و شمایلهای کلیسای جامع گوتیک قائل شد، مسجد ایرانی نیز پاسخی است به رؤیای روشن دنیای مجرد آن جهان.

در واقع توجه به تشابهات و اختلافهای میان «شهر خدا»ی سمبلیک مسیحی به صورت اورشلیم آینده، شهر بهشتی قلعه مانند با برج و باروها و دروازه‌های محافظت شده، از یک طرف، و «عالم مثال» سرسبز و آرام [شیعی]، از طرف دیگر، جالب است. یکی شکوهمند و دیگری نوازشگر است. اما هر دو دارای درخت زندگی، رودخانه‌ها، سرسبزی، و آب هستند. هر دو دنیایی دربسته و رها شده در ابدیت و فلک لایتناهی‌اند. و هر دو با طراحی چهارگوشه و چهار ضلعی و متکی بر عدد ۴ (مانند چهار باغ) و عدد ۱۲، به شمار دروازه‌های آپوکالیپس (در مکاشفه یوحنا)، شمار فیثاغورسیان، و در اینجا مرتبط با دوازده حواری مسیح و دوازده امام پدید آمده‌اند.

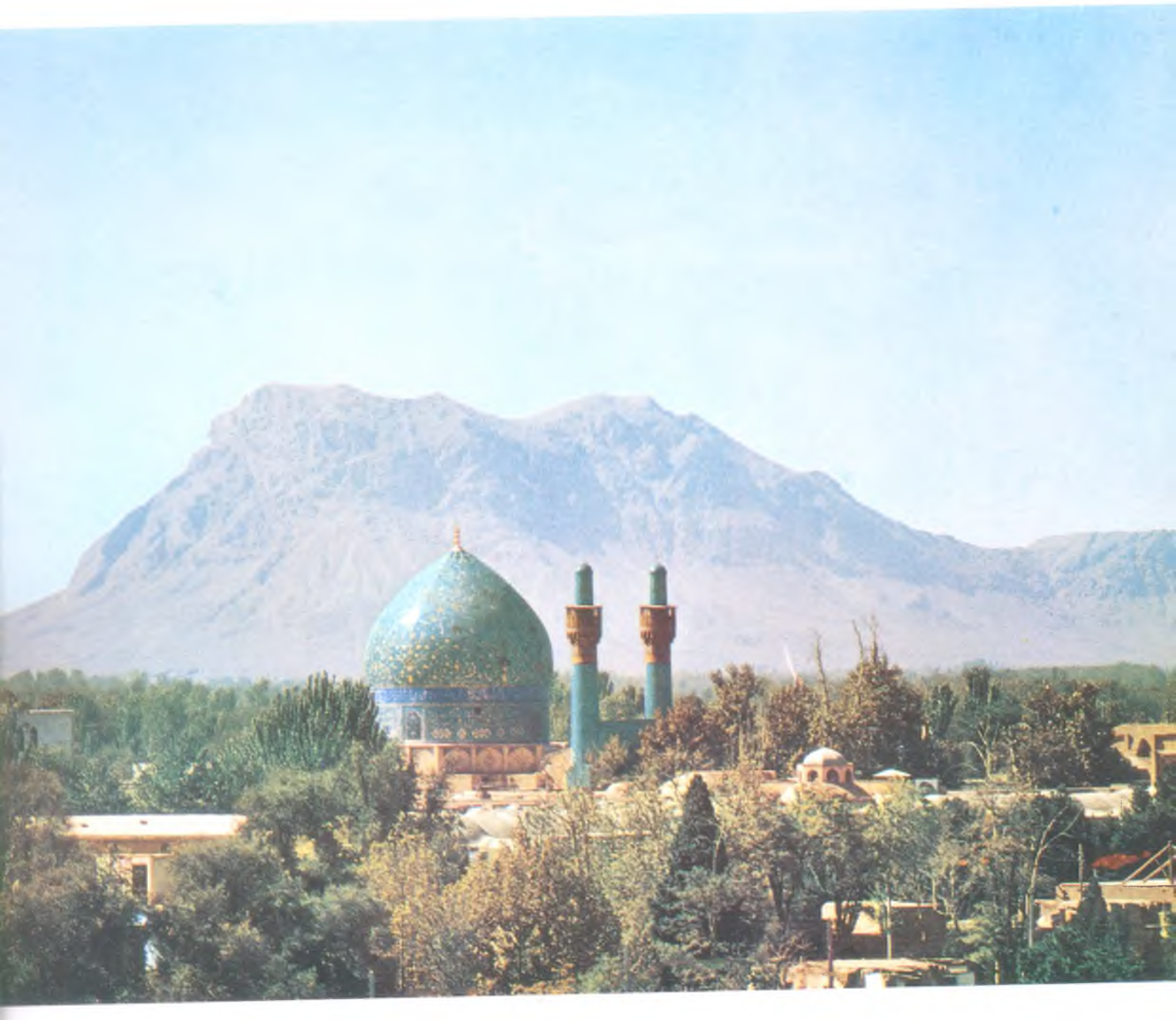
این همکانونی میان معماری مقدس مسیحی با کتاب انجیل از یک سو و معماری اسلامی مسجد شیعی با کتاب قرآن از سوی دیگر، گواه نزدیکی هویتی جهان نمادین در هر دو تمدن قرون وسطایی است. هر دو از این دیدگاه، وارثان قدیم اندیشهٔ فلوطین و «نه گانه»های او هستند. هر دو بر عرفان بسیار پیچیده اعداد و دلمشغولیهای پویای کنایی ورمزی ساخته شده‌اند.

صفحهٔ ۱۸۵

تاج جفت مناره‌های افراشته در جلو گنبد مدرسه: پوشش ظریف گنبدی شکل انتهای میله مناره در خور توجه است. دهلیز مناره با نردهٔ طرح رواقی چوبی ظریف آن، که در گذشته مؤذن از آنجا اذان می‌گفته و مؤمنان را به نماز می‌خوانده بر دو ردیف مقرنس تکیه دارد. میله و سرمناره، همچون مورد مسجد شاه، با آجرهایی که سطح خارجی آنها لعابدار است ساخته شده است.

نتیجه

به عنوان نتیجه باید اظهار داشت که مسجد ایرانی، با حیاطی که نماد باغ محصور بهشت است، و چهار ایوانی که در حکم مغاره‌های باطراوتی است که استالاکتیت مقرنسهای آن به عنوان سرچشمه‌های ابدی آب می‌جوشد و تشکیل چهار رودخانهٔ بهشتی را می‌دهد، با سقف آسمانی آن که، با انعکاس در آبهای ازلی حوض مطهر کننده، کره‌ای فلکی دربرگیرندهٔ تمامی گیتی را تشکیل می‌دهد، و سرانجام با گنبدی به شکل درخت زندگی، با شاخ و برگهای فراوان که سایه‌ای همیشگی (ظل ممدود) و مطبوع می‌افکند، شهرهای ابدی را که مکاشفات عرفانی اسلام شیعی توصیف کرده‌اند به یاد می‌آورد. این تغییر صورت عالمانهٔ بنای مذهبی نیایشی، تنها به کمک استفاده از پدیدهٔ غنی کاشی هفت‌رنگ امکانپذیر شده است. پوشش نمادین و فناناپذیر مسجد ایرانی، که آن را مشابه و متناظر با بهشت ساخته است، مدیون این پدیدهٔ هفت‌رنگ و هماهنگی رنگهای آن است. ❑



واژه‌نامه*

کوفی
نوعی خط عربی که حروف در آن زاویه‌دار و هندسی شده‌اند.

هفت‌رنگی
فن ساخت کاشیهای رنگارنگ.

هور قلیا
یکی از سه شهر ماورائی، مذکور در عرفان اسلام ایرانی.

ملکوت
دنیای ماوراء، یا ارض ارواح در عرفان اسلامی.

ثلث
نوعی خط عربی با حروف ظریف و زیبا که دسته‌های بلند آن حالت شکسته دارد.

طوبا
درخت بهشت، درخت زندگی در عرفان اسلامی.

حهٔ ۱۸۸
رهٔ گنبد و مناره‌های مدرسه شاه سلطان
ین از چشم‌انداز بام مسجد شاه، از میان
دهٔ انبوه رستنیهایی که اصفهان را به
رت واحه‌ای تر و تازه در میان کورهٔ
مهای بی‌آب و علف گرداگرد آن در آورده
ت. توجه شود که نیمرخ گنبد و دو
ه‌ای که بر حالت تعادلی آن با قدرت
سید می‌گذارند، چه ظرافت، دقت و
حکامی دارند. (ارتفاع از سطح زمین
متر).

* . در کتاب اصلی، واژه‌نامه از آنچه در متن فارسی آمده مفصلتر است و واژه‌ها و نامهایی چون علویان، کاروانسرا، حدیث و غیره را نیز در بر می‌گیرد که آشنایی با آنها برای خارجیان لازم است. در اینجا، به چند واژه‌ای که گمان می‌رود برای خوانندگان فارسی‌زبان مفید باشد اکتفا شد. ـ ناشر

جدول رویدادهای تاریخی

(با تقویم میلادی)

سدهٔ هفتم	۶۲۲	هجرت حضرت محمّد(ص) از مکه به مدینه
	۶۳۲	رحلت حضرت محمّد(ص)
	۶۳۴-۶۵۱	تسخیر ایران به وسیلهٔ اعراب مسلمان
	۶۵۶-۶۶۱	خلافت حضرت علی(ع)
	۶۶۰	خلافت معاویه در دمشق
سدهٔ هشتم	۷۱۴	تسخیر ماوراءالنهر به وسیلهٔ اعراب
	۷۴۵	قیام ابومسلم خراسانی علیه اعراب
	۷۴۷	شورش خراسان از مرو
	۷۵۱	آغاز خلافت عباسیان در کوفه
	۷۵۵	قتل ابومسلم
	۷۶۲	بنیاد شهر بغداد
سدهٔ نهم	۸۰۹	پناه آوردن مأمون، پسر هارون‌الرشید از مادری ایرانی، به خراسان
	۸۱۳-۸۳۳	خلافت مأمون در بغداد
	۸۲۱-۸۷۳	تأسیس سلسله طاهریان در خراسان به وسیلهٔ طاهر ذوالیمینین
	۸۴۰	بنیاد شهر کوفه
	۸۷۳-۹۴۰	غیبت صغرای حضرت مهدی(عج) امام دوازدهم در سامرا
	۸۷۳	انقراض طاهریان به دست یعقوب لیث صفار و ایجاد حکومت صفاریان در نیشابور
	۸۷۵-۱۰۰۵	فرمانروایی سلسله سامانیان در ماوراءالنهر و خراسان

	۹۰۷-۸۹۲	حکومت امیر اسماعیل سامانی
سدهٔ دهم	۹۱۱	سامانیان در سیستان
	۹۳۳	قیام آل بویه علیه خلافت بغداد در ایران غربی
	۱۰۵۵-۹۴۵	فرمانروایی آل بویه در ایران و میان رودان (بین‌النهرین)
	۹۶۰	جایگزینی غزنویان در غزنه، به جای سامانیان
	۱۰۳۰-۹۹۸	پادشاهی سلطان محمود غزنوی
	۱۱۸۶-۹۹۸	پادشاهی سلسله غزنویان
سدهٔ یازدهم	۱۱۸۶-۱۰۳۲	پادشاهی سلسلهٔ سلجوقیان
	۱۰۳۳	پسر سلطان محمود غزنوی در اصفهان
	۱۰۶۳-۱۰۳۸	استقرار طغرل بیگ در نیشابور، پایتخت سلجوقیان
	۱۰۵۱	تسخیر اصفهان به دست طغرل
	۱۰۷۲	وزارت خواجه نظام‌الملک وزیر آلب‌ارسلان و سپس ملک‌شاه
	۱۰۹۲-۱۰۷۲	سلطنت ملک‌شاه
	۱۱۱۵-۱۰۹۲	سلطنت مسعود سوم در غزنه
سدهٔ دوازدهم	۱۱۵۷-۱۱۱۸	پادشاهی سلطان سنجر در ایران
	۱۱۴۱	هجوم مغولان به ماوراءالنهر
	۱۱۵۰	تاراج غزنه به وسیلهٔ غوریان
	۱۲۱۵-۱۱۵۶	حکومت غوریان در افغانستان
	۱۱۸۸	متحد ساختن مغولستان به وسیلهٔ چنگیزخان
	۱۱۹۴	پیروزی خوارزم‌شاه بر سلجوقیان
سدهٔ سیزدهم	۱۲۱۷	تسخیر عراق به وسیلهٔ سلطان محمد خوارزم‌شاه
	۱۲۲۰	حمله چنگیزخان به خوارزم، سرازیر شدن مغولان به ایران
	۱۲۲۱	مرگ سلطان محمد خوارزم‌شاه
	۱۲۲۷	مرگ چنگیزخان

	۱۲۶۵-۱۲۵۶	فرمانروایی هلاکوخان مغول در ایران
	۱۲۵۸	تسخیر بغداد به وسیلهٔ هلاکوخان و اعدام خلیفهٔ عباسی
	۱۳۰۴-۱۲۹۵	مسلمان شدن غازان خان مغول و سلطنت او در ایران
سدهٔ چهاردهم	۱۳۱۶-۱۳۰۴	سلطنت سلطان محمد خدابنده اولجاتیو در ایران
	۱۳۰۷	بنیاد شهر سلطانیه به وسیلهٔ اولجاتیو
	۱۳۷۰	تصرف بلخ به وسیلهٔ تیمور لنگ
	۱۳۸۰	عبور تیمور لنگ از رود آمودریا
	۱۳۸۶	تصرف و قتل و غارت اصفهان به دست تیمور
	۱۳۸۷	تسلط تیمور بر ایران
	۱۳۹۹	تصرف آذربایجان به دست تیمور
	۱۵۰۲-۱۳۷۰	فرمانروایی سلسله تیموریان
سدهٔ پانزدهم	۱۴۰۵	مرگ تیمور لنگ
	۱۴۴۷-۱۴۰۵	سلطنت شاهرخ در هرات
	۱۴۴۹-۱۴۴۷	سلطنت الغ‌بیگ در هرات
	۱۴۷۸-۱۴۵۳	فرمانروایی اوزون‌حسن از قبیله آق‌قویونلو
	۱۷۲۲-۱۴۸۷	دوران سلطنت سلسله صفویان
	۱۵۲۴-۱۴۸۷	سلطنت شاه‌اسماعیل اول در تبریز
	۱۴۹۱	تصرف آذربایجان به دست شاه‌اسماعیل
سدهٔ شانزدهم	۱۵۰۰	تسخیر باکو به دست شاه‌اسماعیل
	۱۵۰۲	تسخیر عراق به دست شاه‌اسماعیل
	۱۵۰۸	تسخیر بغداد به دست شاه‌اسماعیل
	۱۵۱۰	بازستاندن خراسان از ازبکها به دست شاه‌اسماعیل و انتقال پایتخت به قزوین
	۱۵۷۶-۱۵۲۴	سلطنت شاه تهماسب
	۱۵۲۴	تسخیر گرجستان به وسیلهٔ شاه تهماسب
	۱۵۳۴	تسخیر بغداد به وسیلهٔ ترکها
	۱۶۲۹-۱۵۸۷	دوران سلطنت شاه‌عباس اول

	۱۵۹۷	عقب راندن ازبکها به آن سوی آمودریا به وسیلهٔ شاه‌عباس
	۱۵۹۸	انتقال پایتخت شاه عباس به اصفهان
سدهٔ هفدهم	۱۶۰۲	تسخیر آذربایجان و گرجستان به‌وسیلهٔ شاه عباس
	۱۶۲۲	پس گرفتن هرمز از پرتغالی‌ها به‌وسیلهٔ شاه‌عباس
	۱۶۲۳	پس گرفتن بغداد از ترکها به‌وسیلهٔ شاه عباس
	۱۶۴۲-۱۶۲۹	سلطنت شاه صفی
	۱۶۳۸	بازپس گرفتن بغداد به وسیلهٔ ترکها
	۱۶۶۷-۱۶۴۲	سلطنت شاه‌عباس دوم
	۱۶۹۴-۱۶۶۷	سلطنت شاه‌سلیمان
	۱۷۲۲-۱۶۹۴	سلطنت شاه سلطان حسن، آخرین پادشاه صفوی
سدهٔ هیجدهم	۱۷۱۰	شورش افغانها
	۱۷۲۲	فتح اصفهان به دست افغانها، سرکردهٔ افغانها خود را شاه می‌خواند. پایان کار سلسلهٔ صفویان

سالنگاری بناهای مهم اصفهان

مسجد جمعه	بنیادگذاری در سدهٔ دهم	
	۱۰۷۲	ساخت گنبد اصلی به دستور خواجه‌نظام‌الملک
	۱۰۸۸	ساخت گنبد کوچک، یا گنبد خاکی به دستور تاج‌الملک
	۱۳۱۰	ساخت محراب اولجایتو خدابنده
	۱۳۶۶	ساخت مدرسه واقع در شرق مسجد
	۱۳۷۷	ساخت محراب مدرسه
	۱۴۴۷	ساخت تزیینات کاشی معرق در غربی رو به حیاط عماد بن مظفر
	۱۴۷۵	ساخت تزیینات کاشی معرق طاقگان رو به حیاط نیمه سدهٔ شانزدهم: ساخت کتیبه قطار ایوان جنوبی
مناره مسجدعلی	۱۷۰۱	بازسازی تزیینات ایوان غربی نیمه سدهٔ دوازدهم
درب امام		نیمه سدهٔ پانزدهم
مقبرهٔ هارون ولایت	۱۵۱۳	ساخت ایوان ورودی و تزیینات
	۱۵۲۱	ساخت گنبد مقبره
چهارباغ	۱۵۹۷	طراحی و ساخت معبر
میدان شاه	۱۵۹۷	آغاز ساماندهی میدان
	۱۶۱۱	تزیینات طاقگانها
مسجد شیخ لطف‌الله	۱۶۰۲	ساخت در رو به میدان

	۱۶۰۴	ساخت کتیبهٔ قطار مربوط به در
	۱۶۱۶	ساخت تزیینات داخلی
	۱۶۱۸	ساخت کامل محراب
مسجد شاه	۱۶۱۲	آغاز کارهای ساختمانی
	۱۶۱۶	پایان کار ساخت درِ رو به میدان شاه
	۱۶۲۵	پایان کار ساخت ایوان شمالی
	۱۶۲۸	ساخت محراب اصلی
	۱۶۲۹	ساخت گنبد غربی
	۱۶۳۰	ساخت ایوان غربی و پایان کار تزیینات
عمارت چهلستون	۱۶۴۷	ساخت عمار
مدرسه مادرشاه	۱۷۰۶	ساخت ایوان شرقی
	۱۷۰۷	ساخت گنبد راهرو ورودی
	۱۷۰۹	ساخت درِ رو به بازار
	۱۷۱۰	ساخت کتیبه پیرامون گنبد اصلی
	۱۷۱۴	ساخت درِ رو به چهارباغ

کتابشناسی مختصر (به زبانهای فرانسه و انگلیسی)

I. Ouvrages anciens

Chardin, Jean, « Voyage en Perse », Paris 1682.
Coste, Pascal, « Les Monuments modernes de la Perse », Paris 1867.
Daulier-Deslandes, André, « Les Beautez de la Perse », Paris 1673.
Dupré, Adrien, « Voyage en Perse », Paris 1819.
Flandin, Eugène, « L'Orient », Paris 1876.
Flandin, Eugène, et Coste, Pascal, « Voyage en Perse », Paris 1851.
Gobineau, comte Joseph-Arthur de, « Trois Ans en Asie », Paris 1859.
Loti, Pierre, « Vers Ispahan », Paris 1904.
Morier, Jacques, « Second Voyage en Perse », Paris 1818.
Olearius, Adam, « Relation du Voyage en Moscovie, Tartarie et Perse », Paris 1659.
Olivier, G. A., « Voyage dans l'Empire Othoman, l'Egypte et la Perse », Paris an 9, 1799.
Tavernier, Jean-Baptiste, « Voyage en Perse », Paris 1692.
Texier, Charles, « Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie », Paris 1842-1852.
Thevenot, Jean de, « Voyages au Levant », Paris 1689.

II. Etudes modernes

Ardalan, Nader, and Bakhtiar, Laleh, « The Sense of Unity, the Sufi Tradition in Persian Architecture », Chicago 1973.
Arseven, Celal Esad, « Les Arts décoratifs turcs », Istanbul s.d.
Bahrami, M., « Recherches sur les Carreaux de Revêtement », Paris 1937.
Blunt, Wilfrid, « Ispahan, Perle de la Perse », Paris 1967.
Burckhardt, Titus, « Alchimie, sa Signification et son Image du Monde », Bâle 1974.
Burckhardt, Titus, « Introduction aux Doctrines ésotériques de l'Islam », Paris 1955.

Corbin, Henry, « En Islam iranien », 4 volumes, Paris 1971-1973.
Corbin, Henry, « Terre céleste et Corps de Résurrection, de l'Iran mazdéen à l'Iran shi'ite », Paris 1960.
Gabriel, André, « Le Masdjid-é Djuma », Ars Islamica, Michigan 1935.
Galdieri, E. Isfahan, « Masgid-i-Guma », Roma 1972.
Godard, André, « Athar-é Iran », Téhéran 1936, 1937 et 1949.
Godard, André, « L'Art de l'Iran », Paris 1962.
Grabar, Oleg, « Islamic Architecture and its Decoration (800-1500) », London 1964.
Grey, Basil, « La Peinture persane », Genève 1961.
Hautecœur, Louis et Wiet, Gaston, « Les Mosquées du Caire », Paris 1932.
Jung, Carl Gustav, « Les Métamorphoses de l'Ame et ses Symboles », Genève 1953.
Kuhnel, Ernst, « Islamische Schriftkunst », Graz 1972.
Mayer, L. A., « Islamic Architects and their Works », Genève 1958.
Mazahéri, A., « Les Trésors de l'Iran », Genève 1970.
Nasr, Seyyed Hossein, « An Introduction to Islamic Cosmological Doctrines », Cambridge Mas. 1964.
Nasr, Seyyed Hossein, « Islam, Perspectives et Réalités », Paris 1975.
Öz, Tahsin, « Turkish Ceramics », Istanbul, s.d.
Pope, Arthur Upman, « Persian Architecture, The Triumph of Form and Color », New York 1965.
Pope, Arthur Upman, « Survey of Persian Art », vol. 8, 9 et 10, London 1965.
Sarre, Friedrich, « Denkmäler persischer Baukunst », Berlin 1910.
Seherr-Thoss, Sonia P., « Design and Color in Islamic Architecture », Washington 1968.
Sohravardî, Shihâboddîn Yahyâ, « L'Archange empourpré », quinze traités et récits mystiques, traduits du persan et de l'arabe par Henry Corbin, Paris 1976.
Sourdel, Dominique et Janine, « La Civilisation de l'Islam classique », Paris 1968.
Stierlin, Henri, « Iran des Bâtisseurs », Genève 1971.
Vogt-Göknil, Ulya, « Mosquées, Grands Courants de l'Architecture islamique », Paris 1975.
Vogt-Göknil, Ulya, « Turquie ottomane », Fribourg 1965.
Wiet, Gaston, « Sept Mille Ans d'Art en Iran » (période islamique), Paris 1961.
Wilber, Donald Newton, « The Architecture of Islamic Iran », Princeton 1955.
Wilber, Donald Newton, « The Development of Mosaic Faience in Islamic Architecture », Ars Islamica, VI, Michigan 1939.
Wilber, Donald Newton, « Persian Gardens and Garden Pavillons », Rutland 1962.
Wulff, Hans E., « The Traditional Crafts of Persia », Cambridge Mas. 1966.
Würfel, Kurt, « Isfahan, das ist die Hälfte der Welt », Zürich 1974.
Zander, Giuseppe, « Travaux de Restauration de Monuments historiques en Iran », Rome 1968.

III. Textes

Le Coran, traduction Kasimirski, Paris 1959.
La Bible, école biblique de Jérusalem, Paris 1956.

مآخذ نقشه‌ها

Coste, Pascal, « Les Monuments modernes de la Perse », Paris 1867, pour la Mosquée du Shah (plan et coupe) et la Madrasa de Shah Sultan Husain (plan et coupe);

Schroeder, Eric, « Architectural Survey », American Institute for Persian Art & Archéology, 1931, pour la Mosquée du Vendredi (plan);

Zander, Giuseppe, « Ismeo », 1938, pour la Mosquée de Lotfallah (plan);

Ardalan, Nader et Bakhtiar, Laleh, « The Sense of Unity », Chicago 1973, pour le plan général d'Ispahan.

Les cartes, axonométries et dessins in texte sont tous originaux.

عکسهای رنگی این کتاب همگی به وسیلهٔ مؤلف گرفته شده است. دوربینهای مورد استفاده یک دستگاه هسلبلاد (با لنزهای ۵۰، ۸۰ و ۲۵۰ میلیمتری)، یک دستگاه نیکون (با لنزهای ۲۰، ۳۵، ۱۰۵ و ۲۰۰ میلیمتری)، و یک دستگاه لایکا ام ۳ (با لنزهای ۳۵ و ۱۳۵ میلیمتری)، و فیلمهای به کار رفته کداکروم، اکتاکروم پروفسیونل، و اکتاکروم های اسپید بوده است.

فهرست نقشه‌های جغرافیایی، نقشه‌ها، و طرحهای متن

نقشهٔ خاورمیانه	۲۰
نقشهٔ عمومی اصفهان	۲۶–۲۷
نقشهٔ مسجد جمعه	۳۱
نقشهٔ بازسازی شدهٔ اصفهان	۴۰
نقشهٔ مسجد شیخ لطف‌الله	۵۱
مقطع خط طراز بصری	۵۹
ساخت فضای مسجدهای حیاط‌دار	۷۱
نقشهٔ نمای بخش میانی و سطح فوقانی پل خواجو	۷۲
نقشهٔ مسجد شاه	۷۵
طرح نقشهٔ حیاط مسجد شاه	۷۶
طرح چلیپایی ایوان غربی مسجد شاه	۷۹
شمای پوشش سقف ایوانهای مسجد شاه	۸۳
برش ایوان جنوبی مسجد شاه	۱۳۵
نقشهٔ محور نمایی مسجد شاه	۱۴۳
ترومپهٔ سلجوقی	۱۴۶
نقشهٔ مدرسهٔ شاه سلطان حسین	۱۵۰–۱۵۱
برش دهلیز مدرسهٔ شاه‌سلطان حسین	۱۸۳

نمایه

آ

آپادانا، کاخ: ۸۵
آپوکالیپس (مکاشفهٔ یوحنا)، رسالهٔ کتاب مقدس: ۱۷۲، ۱۸۴
آتشکده‌های پارتی: ۱۵۴
آتن، شهر: ۱، ۲، ۳، ۴، ۱۱
آتنا، ایزدبانوی، در اساطیر یونان: ۲
آتنی، مکتب، فلسفه: ۱
آذربایجان، استان: ۱۸، ۲۵، ۳۵
آسوری‌ها: ۸۸
آق قویونلو، سلسله: ۲۵
آل بویه، سلسله: ۱۸، ۱۹
آناتولی، شبه‌جزیره: ۸۹، ۱۰۷، ۱۴۹
آینهٔ آب، در عرفان و حکمت اشراق: ۶، ۷۰، ۱۶۱

ا

ابرباغ: ۱۶۱
ابرقلس، معرب پروکلوس Proclus، فیلسوف یونانی: ۱
ابن بطوطه، جهانگرد و نویسندهٔ عرب: ۸۹
ابن روستاه: ۸۸
ابن سینا، حکیم: ۲۱
ابن طولون، مسجد: ۷۲
ابوالمظفر عباسی الحسینی الموسوی المصطفوی (شاه‌عباس): ۱۲۰
ابوالنصر حسن بهادر (اوزون حسن): ۱۱۸
ابومنصور، شاه سامانی: ۲۱
ابویعقوبی، نویسنده: ۸۸
اتوال، میدان: ۵۸
ادرنه، شهر: ۱۰۸
ارجمند، جمشید: ۱۷۲
اردبیل، شهر: ۲۵
اردلان، نادر، نویسنده: ۶۲
ارض ملکوت و کالبد رستاخیز، کتاب: ۱۷۲
ارمنستان، ناحیه، کشور: ۲۵، ۳۵، ۱۱۸
ازبکها: ۳۵
ازنیک، شهر: ۱۰۷، ۱۰۸
اسپانیا، کشور: ۳، ۲۱، ۳۵
اسپاهان (هیسپاهان): ۴۹
استانبول، شهر: ۷۷، ۱۰۸
استیرلن، هانری، نویسنده: ۴، ۵، ۸، ۹، ۱۰، ۱۱
اسلیمی، شیوه، تزیینات معماری: ۱۰۰، ۱۰۷، ۱۴۷
اشراقیان ایران یا افلاطونیان پارسی، اصطلاح کُربن: ۱۰
اصفهانی، علی‌اکبر، استاد معمار: ۷۹، ۱۲۱
اطلس خط، کتاب: ۱۱۱
افریقای شمالی: ۸۹
افغانستان، کشور: ۱۹، ۱۰۷
افغانها: ۴۹، ۱۵۸
افلاطون، فیلسوف یونانی: ۱، ۴
افلاطونیان: ۱۰، ۳۴، ۱۷۲
اقلیم هشتم (یا عالم برزخ)، در حکمت اشراق: ۷، ۹
اکباتان (همدان)، شهر: ۱۶
اکهارت، مایستر، حکیم سده‌های سیزدهم و چهاردهم میلادی: ۱۸۲
الغ بیگ میرزا، شاهزاده مغول: ۲۵
الهیات عرفانی: ۱۸۲
الهی قمشه‌ای، مهدی، مفسر قرآن: ۱۱۵، ۱۲۲

امام جعفر صادق(ع): ۳۰، ۷۹
امام حسین(ع): ۳۰
امام دوازدهم محمدالمهدی(ع): ۳۰
امام رضا(ع): ۳۰، ۹۲
امام محمد غزالی، فقیه: ۲۱
امویان، سلسله: ۱۸
امیراسماعیل سامانی: ۱۹
انجیل، کتاب: ۱۸۴
اوت ـ کور، نویسنده: ۱۱۰
اوخیدر، در مصر: ۸۷
اورشلیم، شهر: ۴، ۱۸۲، ۱۸۴
اورشلیم، تجلی البیون عظیم، منظومه: ۴
اوزون حسن، حسن بلند قامت، امیر آق‌قویونلو: ۲۵، ۱۱۸
اوزیریس (خدای مرگ)، در اساطیر مصری: ۱۸۱
اولجایتو (سلطان محمد خدابنده): ۲۵، ۹۳، ۹۶، ۱۰۶، ۱۵۷
اولیویه، ژ. آ.، نویسنده و جهانگرد: ۵۲
ایتالی، مکتب، فلسفه: ۱، ۲، ۱۱
ایران، ساختمان سازان، کتاب: ۱۵۵
ایلخانان مغول: ۱۵۷
ایوان یا تراس، در معماری: ۵۴، ۷۰، ۷۴
ایوانی، صنعتگران: ۵۸

ب

باروک، سبک هنری: ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۵۹
بخارا، شهر: ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۸۷، ۸۸، ۹۳، ۱۰۶، ۱۸۱
بختیار، لاله، نویسنده: ۶۲
بروسه، شهر: ۱۰۷، ۱۰۸
بسفر، تنگه: ۱۰۷
بغداد، شهر: ۱۶، ۱۸، ۱۹، ۲۴، ۳۵، ۸۷، ۸۹، ۹۳، ۱۰۶، ۱۸۱
بلخ، شهر: ۱۸، ۲۴، ۳۵
بلیک، ویلیام، شاعر و نقاش انگلیسی: ۳، ۴، ۱۱
بناپارت، ناپلئون: ۱۳۸
بناهای جدید ایران، کتاب: ۴۹
بنی‌امیه، سلسله: ۱۱۰
بنی‌عباس، سلسله: ۱۱۰
بودایی، مذهب: ۲۴
بهرام ابن فرشاد، مترجم آثار سهروردی: ۱۷۹
بیت الحکمه: ۱۹
بیت المقدس، شهر: ۴، ۷۱، ۱۲۱
بیرگی، شهر: ۸۹
بیرونی، ابوریحان، دانشمند: ۱۹
بیزانس، روم شرقی: ۹، ۱۴۲، ۱۴۹
بیزانسی، سبک تزیینات معماری: ۱۴۲
بیل، دانشمند: ۲۴
بین‌النهرین (میان رودان): ۱۶
بینش زمردین، در حکمت اشراق: ۱۷۲

پ

پارتها: ۱۸۱
پارس: ۱۰، ۱۱
پارمنیدس، رساله، مکالمات افلاطون: ۱، ۲، ۴، ۱۱
پاریس: ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۵۸
پاسارگاد، شهر: ۱۶
پانانته، جشنهای تاریخ یونان باستان: ۲، ۳
پراگ، شهر: ۱۶
پردیس، باغ: ۴۴
پروکلوس، فیلسوف یونانی: ۱، ۲، ۴
پلازامایور، در مادرید: ۵۸
پل الله وردی‌خان: ۴۴
پل خاجو: ۴۱، ۴۴
پل سی‌وسه‌پل: ۳۷، ۴۴
پوپ، آرتور اپرام، هنرشناس و ایران شناس: ۶۹، ۹۷، ۱۰۲، ۱۲۶
پهلوی، حروف: ۱۱۱
پیاتزا ناونه، میدان در رم: ۵۸
پیتر ودلاواله، مسافر ایتالیایی: ۵۸

ت

تاج الملک، وزیر: ۸۷
تاریخ طبری، کتاب: ۱۶۹
تالار شبستان: ۶۷، ۷۱، ۷۴، ۷۸، ۸۰
تاورنیه، ژان ـ باتیست، جهانگرد و نویسنده: ۴۹، ۵۲
تبریز، شهر: ۱۶، ۲۴، ۲۵، ۳۵، ۸۹، ۱۰۷، ۱۱۰
تخت جمشید: ۱۶، ۸۵
تَراش الماسی، نگاره، تزیینات معماری: ۱۴۹
ترکیه، کشور: ۱۰۸
ترکیه، عثمانی، کشور: ۵۲

تروبه یا ترمبه‌ای، تزیینات معماری: ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۷
تمپلوم، در معماری: ۶
تمدن اسلامی: ۱۵
تمدن عیلامی: ۸۵
تمدن هخامنشی: ۸۵
تمنوس، در معماری: ۶
تورات، کتاب مقدس: ۱۱۱
توریچلی، دانشمند: ۲۴
توس، شهر: ۱۶، ۳۰
تونیره، تزیینات معماری: ۱۳۷
تهران، شهر: ۱۱۱، ۱۷۲
تیتوس، بورکهارت، نویسنده: ۷۹
تیسفون، شهر باستانی: ۱۶، ۱۹، ۴۱، ۶۹، ۱۱۱
تیمور لنگ، سردار جهانگشای مغول: ۲۴، ۹۳
تیموریان، عصر: ۹۳

ث
ثلث، خط: ۱۳۰

ج
جابربن حیان، شیمیدان: ۳، ۷۹
جابلقا، جابلسا، شهرهای افسانه‌ای: ۱۶۹
جاحظ، مورخ: ۱۸۱
جام، شهر: ۱۸
جبل، در اساطیر حکمت اشراق: ۱۷۲
جمشید شاه، شاه اساطیری: ۹
جهان ایرانی: ۱۵
جهان برزخ، در حکمت اشراق: ۱۰
جیحون، رود: ۲۴، ۱۷۹

چ
چغازنبیل، تپه‌باستانی، محل زیگورات: ۸۶
چلیپایی (یا صلیبی)، در معماری: ۶، ۷۰، ۷۷، ۷۸، ۸۰، ۱۴۷، ۱۷۹
چنگیز خان مغول، سردار جهانگشا: ۲۴
چهارباغ، خیابان (اصطلاح قرآنی و ایرانی): ۳۷، ۴۴، ۱۷۸، ۱۸۴
چهلستون، شبستان، در معماری: ۷۱، ۷۲
چین، کشور: ۲۱
چینیلی کوشک (کوشک چینی)، در ترکیه: ۱۰۸

ح
حجرالفلاسفه، جسم معدنی، کیمیاگری: ۳
حرم مطهر حضرت معصومه(ع): ۹۶
حواریون: ۳۰
حیاطهای سبک رومی، در معماری: ۷۴

خ
خازنی، عبدالرحمن، پنجم: ۲۴
خراسان، استان، ناحیه: ۱۸، ۱۹، ۲۸، ۳۰، ۳۵
خزائلی، خط شناس و خوشنویس: ۱۱۱
خسروانیان، فرزانگان ایران باستان: ۱۰، ۱۷۲
خشایارشا، شاه هخامنشی: ۸۵
خط طراز، در معماری: ۶۲، ۶۶
خلیج فارس، ۱۸
خواجه نصیرالدین طوسی، دانشمند: ۲۴
خواجه نظام الملک، وزیر: ۲۱
خوارزم، ناحیه: ۱۸
خوارزمشاهیان، سلسله شاهی: ۲۴
خورشیدی، در تزیینات معماری: ۱۳۱

د
داریوش، شاه هخامنشی: ۸۵، ۸۸
دانشگاه تهران: ۱۱
دجله، رود: ۱۶، ۱۷۹
درخت زندگی، در اساطیر شرقی: ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۸۴
درخت طوبا، در اساطیر اسلامی: ۱۶۹، ۱۷۴
درگاهی، در معماری: ۸۸
دریای خزر: ۲۴
دمشق، شهر: ۱۸، ۷۲
دوبی، زرژ، نویسنده: ۱۸۲
دوپره، آدرین: ۱۳۸
دورهٔ پارتی یا پارتها: ۸۸
دورهٔ تیموری: ۴۴، ۱۰۷، ۱۳۱
دورهٔ ساسانی: ۸۸
دورهٔ سلجوقی: ۱۰۶، ۱۲۶، ۱۲۷، ۱۳۹، ۱۵۹
دورهٔ صفوی: ۱۲۱، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۴۷، ۱۵۸
دورهٔ مغول، سده چهاردهم: ۱۶، ۱۳۰
دولیه دلاند، آندره، نویسنده: ۴۹
دهشیری، ضیاءالدین: ۱۷۲

ر

راون، شهر: ۹
رصد و رصدخانه‌ای: ۲۴
رضاشاه: ۱۰۲
رم، شهر: ۳۵، ۵۸
رواق، در معماری: ۷۴، ۱۸۲
رودکی، شاعر: ۱۹
روم، کشور: ۱۶
ری، شهر: ۱۰۵

ز

زئوس، در اساطیر یونان: ۲
زاینده رود: ۵۲
زرین فام، کاشی، در تزیینات معماری: ۱۰۸
زقوم، درخت جهنم، در اساطیر اسلامی: ۱۷۵
زنون، فیلسوف یونانی: ۱
زیباییهای ایران، کتاب: ۴۹
زیج السنجری، کتاب: ۲۴
زیگورات (زکوره)، معبد عیلامی: ۸۶

س

سار، شهر: ۶۹
ساسانی، سلسله: ۱۹، ۲۱، ۴۴، ۶۹، ۱۱۱، ۱۵۴
سامانی، امیراسماعیل: ۸۷
سامره، شهر: ۳۰، ۷۲
سانتیاگو دِ کومپوستلا (سن ژاک دوکومپوستل)، شهر: ۳
سبک رومی: ۷۴
سبک مصری: ۸۵
سبک یونانی: ۸۵
ستونچه، در معماری: ۸۶
سردر قیصریه: ۳۷
سرستون، در معماری: ۸۶
سروستان، شهر: ۶۹
سدرةالمنتهی، در اساطیر اسلامی: ۱۷۴
سعدی: ۲۱
سفال زرین قلم، هنر: ۸۹
سفالگری، هنر: ۸۸، ۱۰۸، ۱۵۹
سفر در امپراتوری عثمانی، کتاب: ۵۲
سقراط، فیلسوف یونانی، ۱
سقّره، در مصر: ۸۸
سلجوقیان، ۱۶، ۲۱، ۲۴، ۲۸، ۴۱، ۴۴، ۶۹، ۸۶، ۱۰۸، ۱۴۹، ۱۵۰
سلطان سلیمان: ۱۰۸
سلطان محمد اول: ۱۰۷
سلطان محمد خدابنده، اولجایتو: ۲۴
سلطانیه، شهر: ۱۶، ۲۴، ۹۲، ۱۰۶
سمبلیسم: ۷۹، ۱۵۹، ۱۶۴، ۱۶۸، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸، ۱۷۹
سمت الرأس و سمت القدم (نقطه نظیر)، اصطلاح در جهت‌یابی فضایی: ۷، ۷۷، ۱۶۹، ۱۷۴
سمرقند، شهر: ۱۸، ۱۰۵
سِند، رود: ۱۷۹
سن ژاک، حواری: ۳
سوریه، کشور: ۲۱
سهروردی، شهاب‌الدین یحیی، فیلسوف متّاله اشراقی: ۹، ۱۰، ۳۴، ۱۷۲
سیاستنامه، کتاب: ۲۱

ش

شاردن، ژان، جهانگرد فرانسوی: ۴۹
شاه اسماعیل: ۲۵، ۳۵، ۹۲، ۹۶، ۱۰۰
شاه تهماسب: ۸، ۳۵، ۴۴، ۱۲۱، ۱۲۲، ۱۵۸
شاهرخ تیموری: ۲۵، ۹۶
شاه سلطان حسین: ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۵۴، ۱۵۷
شاه عباس: ۱۳، ۱۶، ۲۵، ۳۵، ۳۷، ۴۱، ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۴۹، ۵۲، ۵۵، ۸۲، ۹۳، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۲۱، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۷۹، ۱۸۱
شاهنامه، کتاب: ۱۹، ۲۵
شاه نشین، در معماری: ۷۸
شبستان، در معماری: ۷۱، ۷۲
شمس‌الدین کاشی‌پز: ۱۱۸
شمس بن تاج، استاد معمار: ۱۱۸
شوش، شهر: ۱۶، ۸۸، ۱۰۵
شهرخدا یا مدینه‌الله، اصطلاح عرفانی: ۱۸۲، ۱۸۴
شیخ احمد احسائی، فیلسوف متأله اشراقی: ۷۲، ۱۷۵
شیخ سرکار آقا، فیلسوف و عارف: ۱۷۵
شیخ صفی‌الدین، عارف: ۲۵
شیراز، شهر: ۵، ۱۶، ۱۹، ۱۱۰، ۱۷۵

ص

صخره زمرد، اصطلاح در حکمت اشراق: ۱۷۲
صفویان: ۱۰۸، ۱۲۲
صفوی، سلسله: ۱۶، ۴۹، ۱۲۶، ۱۵۷
صفویه: ۲۵

ط

طاق بندی، در معماری: ۱۳۹
طاق تیسفون (کسرا): ۸۶
طاقچه، در معماری: ۸۶
طاق ربعی، در معماری: ۷۱
طاقگان، در معماری: ۶۷، ۷۰، ۷۸، ۱۳۴، ۱۵۸، ۱۶۴
طاقنما، در معماری: ۸۶، ۱۳۴
طغرل بیگ سلجوقی: ۲۱
طالیطلی، بنیامین، جهانگرد و روحانی یهودی: ۲۱
طنجه، شهر: ۸۹

ع

عالم صغیر: ۷۹
عالم کبیر: ۷۹
عالم مثال، فلسفه: ۳، ۱۰، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۸، ۱۸۴
عالم محسوس و عالم معقول، فلسفه اشراق: ۱۰، ۱۱
عالی قاپو، کاخ: ۴۴
عباسیان، عباسی: ۱۸، ۹۳
عثمانی: ۳۵، ۱۰۸، ۱۴۲، ۱۴۹
عدن: ۱۶۱، ۱۷۹
عراق، کشور: ۱۶، ۸۹، ۹۳
عربستان: ۱۷۹
عرفان اشراقی: ۱۸۲
عصر اسلامی: ۷۹
عصر تیموری: ۱۳۴
عصر سلجوقی: ۱۵۸
عصر صفوی: ۱۳۰، ۱۴۶، ۱۵۴
عقل سرخ، کتاب: ۱۷۴
علویان: ۹۳
علیرضا عباسی، خوشنویس: ۱۲۰، ۱۲۱
علی کوهیار الابرقوهی: ۱۱۸
عمر خیام نیشابوری: ۲۱
عهد عتیق، کتاب مقدس: ۱۰۸
عیلامیها: ۸۸

غ

غازان خان مغول: ۲۴
غربت غربیه، کتاب: ۱۷۲
غز، طایفه: ۸۷
غزالی، فقیه و فیلسوف: ۲۸
غزنه، شهر: ۱۹
غولها و تیتان‌ها، در اساطیر یونان: ۲
غیبت صغرا: ۳۰
غیبت کبرا: ۳۰

ف

فارس، استان: ۱۹
فخر بن عبدالوهاب شیرازی البناء: ۱۱۸
فرات، رود: ۳۵، ۴۴، ۱۷۹
فراعنه: ۱۸۱
فردوسی، شاعر: ۱۹، ۱۱۰
فلات ایران: ۱۰۶
فلامل، نیکلا، کیمیاگر سده چهاردهم: ۳، ۴، ۱۱
فلاندن، جهانگرد فرانسوی: ۱۳
فلسفه اشراق: ۱۰
فیثاغورس، ریاضیدان یونانی: ۸۰، ۸۲
فیروز آباد، شهر: ۶۹
فیض کاشانی، ملامحسن، فیلسوف متاله: ۱۰، ۱۷۵
فیلسوفان اشراقی: ۳۴
فیلگوش، در تزیینات معماری: ۷۹، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۵، ۱۵۷

ق

قاب بندی: ۱۳۱، ۱۳۴
قاب و قابهای تزیینی: ۸۸، ۸۹، ۹۶، ۹۷، ۱۰۷، ۱۰۸
قاضی سعید قمی، فیلسوف: ۸
قاهره، شهر: ۷۲، ۸۹
قدس الاقداس یا حرم الاحرام، معماری: ۷۱، ۱۶۸
قرطبه، شهر: ۷۲
قزوین، شهر: ۱۶، ۲۴، ۳۵، ۴۱
قطب‌الدین شاه محمود مظفری: ۱۱۴
ققنس، مرغ افسانه‌ای: ۱۰۸

قاب مقدس، در معماری کلیسا: ۷۰
قم، شهر: ۹۲، ۹۶
قوس، در معماری: ۸۶
قوس کلیل، در معماری و تزیینات: ۱۴۶
قیروان، شهر: ۷۴، ۸۹
قیصریه، بنا: ۳۷

ک

کابل، شهر: ۱۹
کابلستان: ۱۸
کاخ تیسفون: ۸۶
کاروانسرا: ۴۱، ۵۴، ۵۸
کاستیل، منطقه‌ای در اسپانیا: ۳۵
کاشان، شهر: ۸، ۸۹، ۹۲، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۷۵
کاشی زرین فام، در تزیینات معماری: ۱۱۰
کاشی لعابدار، در تزیینات معماری: ۸
کاشی معرق: ۹۳، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۸، ۱۳۱، ۱۴۷، ۱۵۵
کاشی هفت رنگ: ۶۹، ۸۳، ۸۸، ۸۹، ۹۳، ۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰
کتاب مقدس: ۴
کتیبه، در تزیینات معماری: ۸
کرمان، شهر: ۱۷۵
کُربَن، هانری: ۴، ۲۵، ۲۸، ۳۴، ۸۲، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵
کُست، پاسکال، جهانگرد فرانسوی: ۱۳، ۴۹، ۵۰، ۵۲، ۶۲، ۷۰
کعبه: ۸، ۱۳۴
کلازومن، شهر باستانی: ۱، ۳
کلازومنی‌ها، فیلسوفان کلازومن: ۲
کلیسای گوتیک سن دنی: ۱۸۲
کنج بندی، در معماری و تزیینات: ۷۰، ۱۴۹
کندویی، تزیینات معماری: ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۹، ۱۵۵
کنکورد، میدان: ۵۸
کوفه، شهر: ۳۰، ۱۱۱
کوفی، خط: ۱۱۱، ۱۱۴، ۱۳۰
کومپوستلا، شهر: ۹، ۱۱
کوه زمرد، اصطلاح در حکمت اشراق: ۱۷۴
کوه سالوا: ۶
کوه سینا: ۱۷۲
کوه قلکی، اصطلاح در حکمت اشراق: ۱۷۴
کیخسرو، شاه اساطیری: ۱۰

گ

گدار، آندره، معمار و باستانشناس فرانسوی: ۶۹، ۹۶
گرجستان، کشور: ۳۵
گرده ماهی، در تزیینات معماری: ۱۳۰، ۱۴۶
گروستست، اوبر، دانشمند: ۱۸۲
گروسه، رنه، خاورشناس: ۱۶
گریو، در معماری: ۱۳۷، ۱۶۸
گُسست و انقطاع: ۵۸
گلمیخ، در تزیینات معماری: ۸۷
گلویی، در معماری: ۵۹
گنبد: ۴۹، ۵۹، ۶۹، ۷۴، ۷۸، ۸۰، ۸۶، ۹۲، ۹۷، ۱۰۶، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۳۸، ۱۴۹، ۱۵۷، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۴، ۱۸۱
گنبد سلطانیه: ۱۰۶
گنبد قابوس، بنای باستانی در گرگان: ۸۶
گوبینو، نویسنده: ۱۳، ۵۰
گوکنیل، اولیا فوگت، نویسنده: ۷۴
گولگونوزا، شهر: ۴

ل

لارستان، محلی در جنوب ایران: ۳۵
لانه زنبوری، در تزیینات معماری: ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹
لعاب زرین فام، در تزیینات معماری: ۱۰۲
لعاب مینایی، در تزیینات معماری: ۱۰۲، ۱۰۶
لندن، شهر: ۳، ۴
لونی، پیر، نویسنده: ۱۳، ۵۰، ۱۶۸
لوح زمّردین، رساله: ۷۹
لویی چهاردهم، شاه فرانسه: ۱۶، ۴۹
لویی ششم، شاه فرانسه: ۱۸۲
لیسبن، شهر: ۳۵

م

مارپیچی، در تزیینات معماری: ۱۰۷
مادرید، شهر: ۵۸
مأمون، خلیفه عباسی: ۱۸، ۳۰
ماندالا، نقش نمادین در اساطیر سنسکریت: ۸
ماوراءالنهر: ۱۸، ۱۹، ۲۱، ۹۳

مثلثهای ترکی، تزیینات معماری: ۱۴۹
مثنی، در تزیینات معماری: ۱۱۴
محراب: ۶۹، ۷۰، ۷۲، ۹۲، ۹۶، ۱۰۰، ۱۱۸، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۹
محمود غزنوی، سلطان: ۱۹
مدرسه شاه سلطان حسین: ۱۳۴، ۱۵۸، ۱۶۸
مدرسه شیخ عبداله: ۱۰
مدرسه صدر: ۱۰
مدرسه مادرشاه: ۱۵۴
مدرسه مسجد جمعه: ۱۱۷، ۱۴۶
مدینه، شهر عربستان: ۱۲۴
مدینه تمثیلی، اصطلاح در فلسفه و حکمت اشراق: ۴
مدینه‌های زمردین، اصطلاح در حکمت اشراق: ۱۷۲، ۱۷۵
مراغه، شهر: ۱۶، ۲۴
مرتضی‌بن‌الحسن‌العباسی الزینبی: ۱۱۸
مرو، شهر: ۱۸، ۳۰
مروج الذهب، کتاب: ۸۸
مسافرت در ایران، کتاب: ۱۳۸
مسجد آبی (مسجد سلطان احمد) در استانبول: ۷۷
مسجد ایاصوفی (سنت سوفی): ۱۴۹
مسجد بزرگ بغداد: ۸۸
مسجد جامع اصفهان: ۹۶
مسجد جمعه: ۶، ۸، ۲۱، ۲۴، ۲۵، ۴۱، ۵۹، ۷۱، ۸۷، ۹۶، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۸، ۱۲۱، ۱۲۶، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۳۹، ۱۴۲، ۱۴۷، ۱۵۷
مسجد شاه (امام): ۶، ۸، ۹، ۱۱، ۳۷، ۶۳، ۷۰، ۷۷، ۷۸، ۷۹، ۸۲، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۰۸، ۱۲۰، ۱۳۴، ۱۳۷، ۱۳۹، ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۷۵، ۱۷۸
مسجد شیخ لطف‌اله: ۳۷، ۴۴، ۶۳، ۱۲۰، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۶
مسجد کبود، در تبریز: ۲۵
مسجد محب‌علی: ۱۲۱
مسجد مشهد علی: ۸۹
مسجدهای چهار ایوانی ایران: ۷۴
مسعودی، جغرافیادان: ۸۸
مسکو، شهر: ۳۵
مسیحیت: ۷۰، ۷۴، ۸۲
مشهد، شهر: ۱۶، ۳۰، ۳۵، ۸۹، ۱۰۸
مصر، کشور: ۵۲، ۷۰، ۸۷، ۱۸۱
مظاهری، علی، نویسنده: ۱۶، ۲۴، ۹۲، ۹۳، ۱۱۱، ۱۸۱
معبد سلیمان: ۶
معبد گرال: ۶
معبد یزقل: ۶
معرق و معرق کاری، در تزیینات معماری: ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۹
مغان، حکما و فرزانگان ایرانی: ۱۰
مغول: ۲۴، ۱۵۹
مغولستان، کشور: ۲۴
مقبرهٔ جزر، در مصر: ۸۸
مقبره سلطان محمد خدابنده، در سلطانیه: ۹۲
مقرنس و مقرنس کاری: ۱۰۶، ۱۳۰، ۱۳۱، ۱۳۷، ۱۳۸، ۱۴۲، ۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۵۷، ۱۶۵، ۱۶۹، ۱۸۶
مکاشفه یوحنا، رساله در کتاب مقدس: ۳۰، ۱۷۲، ۱۸۲، ۱۸۴
مکتب اصفهان، اصطلاح هانری کُربن در فلسفه اسلامی: ۹
مکتب تهران، اصطلاح هانری کُربن در فلسفه اسلامی: ۱۰
مکتب سُهروردی، فلسفه: ۷
مکّه، شهر: ۶۹، ۷۰، ۱۳۸
ملاصدرا، فیلسوف متألّه: ۱۰
ملکشاه (سلجوقی): ۲۱
مناره علی: ۸۷، ۱۱۴، ۱۲۷
منصور، خلیفه عباسی: ۳۰
منطقةالبروج، اصطلاح در جغرافیای فضایی: ۳۰
منفذ (پنجرهٔ کاذب)، معماری: ۸، ۶۲، ۱۶۰
میان رودان (بین‌النهرین): ۲۵، ۳۵، ۴۴، ۸۶، ۸۹، ۱۱۸
میدان شاه: ۳۷، ۴۱، ۴۴، ۱۲۰
میدان قدیم یا کهنه: ۴۱
میدان نقش جهان: ۴۱، ۴۴، ۶۳، ۶۶، ۱۳۷، ۱۶۰، ۱۶۸
میدان وَزّ: ۵۸
میرداماد، فلیسوف متألّه: ۱۰
میرزا الغ بیگ: ۲۵
میزان الحکمه، کتاب: ۲۴

میلتون (منظومه)، شاعر انگلیسی: ۱۱
مینیاتور: ۷، ۳۷، ۱۱۰، ۱۳۴، ۱۴۶

ن

ناکجا آباد، اصطلاح سهروردی برای اقلیم هشتم: ۹
نارتکس، صحن برآمدهٔ جلو کلیساهای کاتولیک، معماری: ۶، ۷۴
نایین، شهر: ۸۷
نصر، سید حسین: ۲۵، ۲۸، ۳۰
نظام‌الملک (خواجه)، وزیر: ۸۷
نظامی گنجوی، شاعر: ۲۱
نظیرالسمت، اصطلاح در جهت‌یابی فضایی: ۷۷
نگاره، نقش در تزیینات، موتیف: ۱۰۵، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۴، ۱۲۰، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۰، ۱۴۹، ۱۵۸، ۱۶۱، ۱۶۹
نمود آیینه، اصطلاح کربن در حکمت اشراق: ۷
نواب اربعه، نایبان همزمان حضرت ولی‌عصر (عج): ۳۰
نوح، پیامبر: ۲۱
نیشابور، شهر: ۱۶، ۱۰۵

و

وازارلی، نقاش: ۱۵۸
والادولید، شهر: ۳۵
وَر، در اساطیر ایرانی جایگاهی همانند کشتی نوح: ۹
وولف، هانس، نویسنده: ۸۸
ویت، گاستون، نویسنده: ۱۹، ۲۴، ۲۵، ۳۵، ۱۱۰
ویلبر، دانلد، نویسنده: ۸۸

ه

هارون الرشید، خلیفه عباسی: ۳۰
هخامنشی، شاهان هخامنشیان: ۱۶، ۲۱، ۸۸
هرات، شهر: ۱۸، ۲۵، ۳۵، ۹۳، ۱۰۷، ۱۱۰، ۱۳۴، ۱۷۵
هزار جریب، محلی در اصفهان: ۳۷، ۴۴
هفت اقلیم، جغرافیای کلاسیک: ۱۰
هلاکوخان، سردار جهانگشای مغول: ۲۴
هند، کشور: ۱۰۷
هنر اسلامی، ۱۱۰
هنر دوره سلجوقی: ۱۳۰
هنگ جاویدان، سربازان ویژه در دوره هخامنشی: ۸۸
هورقلیا، عالم مثال در حکمت اشراق: ۸، ۱۱، ۱۶۹، ۱۷۲
هیروگلیفی، خط: ۳
هیسپاهان یا اسپاهان: ۴۹

ی

یاقوت، جغرافیدان اسلامی: ۸۸
یاکوب بوهمه، عارف آلمانی: ۵
یشیل تربه (مقبره سبز)، در ترکیه: ۱۰۷
یشیل چمی (چمن سبز)، در ترکیه: ۱۰۷
یوحنا (یکی از حواریون)، رساله، در کتاب مقدس: ۳۰، ۱۷۲، ۱۸۴
یوسف بن تاج‌الدین، بناء اصفهانی: ۱۲۲
یونگ. ک.گ، دانشمند روان‌شناس: ۹۲
یونیایی، مکتب، فلسفه: ۱، ۲، ۱۱
یهودی، ابراهام: ۳
ییمه (جمشید)، اساطیر ایرانی: ۹