www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.ir

زیبایی شناسی نقوش هندسی
در مسجد جامع اصفهان
کاربرد در طراحی لچ
نگارنده : گلناز عزیزی
دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران

بسم الله الرحمن الرحیم

زیبایی شناسی نقوش هندسی آجری با نماد مربع در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در طراحی گرافیک محیطی

نویسنده:

گلناز عزیزی

ناشر چاپی:

مرکز تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان

ناشر دیجیتالی:

مرکز تحقیقات رایانه‌ای قائمیه اصفهان

فهرست

فهرست ----- ۵
زیبایی شناسی نقوش هندسی آجری با نماد مربع در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در طراحی گرافیک محیطی ----- ۸
مشخصات کتاب ----- ۸
اشاره ----- ۸
چکیده ----- ۱۲
مقدمه ----- ۱۲
فصل اول: تاریخچه ----- ۱۲
هنر اسلامی ----- ۱۲
تاریخچه مختصری از معماری ایران ----- ۱۴
دولت سلجوقی ----- ۱۶
معماری عصر سلجوقی ----- ۱۷
ساختمان مساجد در عصر سلجوقی ----- ۱۹
تزیینات معماری دوره سلجوقی ----- ۲۱
معماری ایلخانی ----- ۲۳
آجر ----- ۲۴
آجرچینی ----- ۲۷
طرحهای آجرچینی ----- ۲۷
گچبری ----- ۲۸
فصل دوم: مسجد جامع اصفهان ----- ۳۲
مسجد جامع اصفهان ----- ۳۲
موقعیت جغرافیایی ----- ۳۵
بناهای سلجوقی مسجد جامع ----- ۳۵
اشاره ----- ۳۵
گنبد خواجه نظام الملک : (صفه صاحب) ----- ۳۶

گنبد تاج الملک (صفه درویش) ---- ۳۷
ایوان شرقی (ایوان شاگرد) ---- ۳۷
ایوان غربی ---- ۳۸
ایوان شمالی ---- ۳۸
ایوان جنوبی ---- ۳۹
شبستان ها ---- ۳۹
بناهای ایلخانی مسجد جامع اصفهان ---- ۴۰
اشاره ---- ۴۰
محراب درویش ---- ۴۱
مکان هایی تزئین شده با نقوش هندسی آجری درمسجد جامع ---- ۴۱
ایوان شرقی ---- ۴۱
شبستان ها ---- ۴۲
فصل سوم: نقوش هندسی آجری ---- ۴۳
پیشینه تزئین نقوش هندسی آجری (گچبری شهری) در ایران: ---- ۴۳
نقوش و خلاصه ای از تکنیک اجرای نقوش ---- ۴۴
جنس و مصالح ---- ۴۵
روش اجرا و ویژگی نقش برجسته های هندسی: ---- ۴۶
آجر مهری ---- ۴۶
تزئینات آجری مهری ---- ۴۷
تزئینات گچی استامپی ---- ۴۸
تزئینات گچی مسطح (آجرکاری کاذب) ---- ۴۸
تعاریف نماد و مفهوم آن ---- ۴۸
نمادگرایی درهنر ---- ۵۰
نمادگرایی در هنرهای بصری ---- ۵۲
نمادهای هندسی ---- ۵۲
نمادهای گیاهی ---- ۵۴

نمادهای حیوانی ---------- ۵۵
نماد گرایی در هنرهای سنتی ---------- ۵۵
نقوش به کار رفته در ---------- ۵۶
نقش نگاره ها ---------- ۵۸
نقش های هندسی: ---------- ۵۸
نقش های گیاهی: ---------- ۵۹
خط نگاره ها ---------- ۶۱
اسمأ مقدس: ---------- ۶۱
مقایسه نمونه های نقش برجسته های آجری موجود در مسجد جامع اصفهان ---------- ۶۳
تحلیل داده ها ونتیجه گیری ---------- ۶۴
فهرست منابع ---------- ۶۶
درباره مرکز ---------- ۷۳

زیبایی شناسی نقوش هندسی آجری با نماد مربع در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در طراحی گرافیک محیطی

مشخصات کتاب

سرشناسه:گلناز عزیزی،۱۳۹۴

عنوان و نام پدیدآور:زیبایی شناسی نقوش هندسی آجری با نماد مربع در مسجد جامع اصفهان و کاربرد آن در طراحی گرافیک محیطی/ گلناز عزیزی.

مشخصات نشر دیجیتالی:اصفهان:مرکز تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، ۱۳۹۴.

مشخصات ظاهری:نرم افزار تلفن همراه و رایانه

موضوع: معماری - هنر اسلامی - نقوش - اصفهان

نگارنده : گلناز عزیزی، کارشناسی ارشد ارتباط تصویری

دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی تهران

Email: G_azizi۶۶@yahoo.com

استاد راهنما:

سرکار خانم دکتر سوسن خطایی

ص : ۱

اشاره

چکیده

بسم الله الرحمن الرحیم

ابنیه تاریخی هر کشور بیانگر هویت،فرهنگ و تمدن مردمان آن سرزمین میباشد، بهره گیری از نقوش سنتی در گرافیک محیطی بافتهای تاریخی و ایجاد فضای کاملاً سنتی از مهم ترین اهداف این تحقیق به شمار می آید، نقش برجسته ها تزئیناتی هستند که از دوره سلجوقی دیواره آجری مکان ها ی مذهبی را تزئین داده است .هنرمندان این رشته از هنرهای اسلیمی با بهره گیری از انواع نقوش، نظیر نقوش و طرح های گیاهی، هندسی و خطاطی بر روی گچ و قرار دادن آنها در بین نقش برجسته های اسلیمی با نماد مربع به معماری ایران اهمیت ویژه دارد. در این تحقیق به شناسایی و دسته بندی نقوش مسجد جامع اصفهان و به چگونگی استفاده از نقوش درطراحی آرم و نشان پرداخته. این تحقیق توصیفی براساس روش تحلیلی و گردآوری اطلاعات، به صورت کتابخانه ای و مطالعه میدانی انجام شده است. نتایج تحقیق نشان میدهد که عناصر تصویری مسجد جامع به صورت نقوش تجریدی،و ترکیبی تقسیم بندی شده و نقوش تجریدی و ترکیبی قابلیت اجرایی بیشتری نسبت به سایر نقوش در گرافیک معاصر داشته است با این رویکرد به احیای دوباره نقوش سنتی به عنوان میراثی ماندگار، و در نهایت به ارایه نمونه های پیشنهادی در این زمینه با استفاده از نقوش و قابلیت های آنها در عرصه گرافیک پرداخته شد.

واژگان کلیدی:عناصر تصویری ،مسجد جامع،گرافیک محیطی،نقوش هندسی ،طراحی نشان

مقدمه

نخستین مسجدی که بدست پیامبر بزرگوار ما با همکاری یاران گرامی ایشان در مدینه ساخته شد، همیشه بر گیره و الگوی مسجد های بیشمار و گوناگونی بوده است که به دست هنرمندان ماهر ما درسراسر ایران زمین – هر جا که فرهنگ اسلامی فرمان می رانده – بنیاد شده است. هنر گچبری ،هنری است که در طی قرون گذشته همواره حضوری چشمگیر در معماری اسلامی داشته است؛ بویژه در دوره سلجوقی که شاهد بکارگیری این هنر در تزئینات معماری هستیم و در دوره ایلخانی به اوج شکوفایی خود می رسد مسجد جامع اصفهان با وجود چنین تزئیناتی بسیار زیبا و هنرمندانه مانند گنجینه ای ارزشمند در دسترس هنرمندان معاصر قرار دارد که می توان جهت طراحی زیباترین نقوش مدرن از آن ها بهره جست.

یکی از اهداف اصلی این پژوهش شناخت بهتر این هنر بوده است از دیگر اهداف پژوهش حاضر کاربردی کردن تزئینات گچبری نقوش آجری دوره سلجوقی در طراحی آرم و نشانه می باشد. برای رسیدن به این اهداف مطرح شده سئوالاتی ایجاد شده است که بر اساس آنها فرضیه های زیر مطرح شد:

۱ – نقوش هندسی آجری مسجد جامع اصفهان قابلیت برداشت و طراحی مجدد را دارند.

۲ – نقوش هندسی آجری مسجد جامع اصفهان قابلیت استفاده د رطراحی آرم گرافیکی معاصر را دارد.

این مجموعه نوشته با استفاده از دو روش تحقیق کتابخانه ای و تحقیق میدانی انجام شده است که نحوه جمع آوری داده ها و اطلاعات در مورد قسمت کتابخانه ای به صورت فیش برداری و در مورد قسمت میدانی به وسیله عکاسی برداشت و سپس بوسیله ی رایانه تجزیه و تحلیل شده است.

به طور مختصر هنر اسلامی، هنر ایرانی و هنر معماری در دوره سلجوقی و معماری در دوره ایلخانی(به دلیل اختلاف نظر صاحب نظران در مورد دوره مشخص اجرا توپی های ته آجری در مسجد) که شامل تزئینات معماری تکنیک اجرایی آنها توضیح داده شده است .

مسجد جامع اصفهان موقعیت جغرافیایی و بناهای سلجوقی مسجد را معرفی نموده ایم و مکانهایی که نقوش توپی ته آجری در تزئین آنها بکار رفته است را به طور مختصر توضیح داده شده است.

آنالیز کردن این تصاویر با نرم افزار corel draw انجام گرفته در ادامه تلاش شده تا با استفاده از قابلیت های گرافیکی موجود در این نقش مایه ها به طراحی نشانه ای امروزی پرداخته وآثاری مدرن در این زمینه ایجاد شود. این مجموعه تنها قسمتی از قابلیت های موجود در نقشمایه های غنی وزیبای ایرانی است، بهره گیری از این نقشمایه ها جهت غنای هرچه بیشتر گرافیک امروز ایران نیازمند تلاش مضاعف هنرمندان وپژوهشگران این رشته است.

فصل اول: تاریخچه

هنر اسلامی

«هنر اسلامی مکاشفه ای است از صور گوناگون هستی تا حقیقت این صور در قالب کلام موسیقی، تصویر، حجم و معماری و....به تجسم و نمایش گذارد و در روند این مکاشفه حیات فردی و جمعی انسانی را برتر آورد تا آن حد که به غربت انسان پایان می بخشد و قرب به آن یگانه برتر را میسر سازد تا در این مسیر، اتصال انسان به حقیقت ماورائی و حتی ماورائی معقول، یعنی آن یگانه بی همتا و «رب اعلی» که جوهره هنراسلامی است صورت گیرد؛ پس می توان گفت که هنراسلامی هنری است مقدس.»(۱)

«هنر ایران که طی حیات پر سابقه خود همواره از کیفیتی نمادین و رمزی برخوردار بوده همواره کوشیده تا مفاهیم مورد نظرخود را در قالبی مناسب که همانا تجرید و انتزاع است بیان کند. این هنر اگر در مواردی به حیطه طبیعت گرایی نزدیک شده اما کماکان مفاهیم مورد نظر خود را در قالب نمادها، سمبل ها و رمزها نمودار ساخته است. به مدد همین ویژگی است که فرهنگ و هنر ایران به رغم برخورد با حوادثی سهمگین مانند یورش، جنگ ها و تحمیلات تاریخی و فرهنگی در طول تاریخ همچنان جاودانه مانده است. آنچه هنر ایران را در این مسیر هدایت کرده همواره ناشی از بینش و اعتقادی اساطیری و دینی است که در جان هنرمندان این مرز و بوم نفوذ داشته است. در طول این تاریخ پر فراز و نشیب هنر ایران هرگز شکلی فردی به خود نگرفته و همواره درخدمت آرمانها و اعتقادات جمعی بوده است.»(۲)

«ایرانیان همواره دارای خصیصه تناقص، تداوم و نوپذیری بوده اند تشبیهی که می تواند بهتر این ویژگی را نشان دهد"درخت سرو"است که در شعر شاعران پارسی بسیار از آن نقل شده. این درخت مانند کاج از طوفان یا بادهای سهمگین نمی شکند و قابلیت انعطاف پذیری دارد. در هنگام وزیدن بادهای سهمگین خم می شود و سر بر زمین می ساید و سپس با آرامش طوفان باز قد راست می نماید.»(۳)

۱- رهنورد، زهرا،حکمت هنر اسلامی، چاپ اول، سازمان مطالعه و تدوین کتب اسلامی دانشگاهها، تهران، ۱۳۸۷، ص ۴۰.

۲- مکی نژاد، مهدی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری، چاپ اول، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۸۷، ص ۸۴.

۳- فرای، ریچارد، عصر زرین فرهنگ ایران، ترجمه: مسعود رجب نیا، چاپ سوم، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۷۵، ص ۱۹

تاریخچه مختصری از معماری ایران

«پس از فرو افتادن ساسانیان، ساخت مساجد در ایران آغاز شد. در سه قرن نخستین حکومت اسلامی در ایران، مساجد به شیوه ای بسیار ساده و به پیروی از معماری ساسانی ساخته می شد. زادگاه اولین نمونه های معماری اسلامی ایران را در خراسان دانسته اند، لذا طریق ساخت بناهای این دوران (شامل امویان، عباسیان، طاهریان و...) به شیوه خراسانی معروف است.

در این شیوه که نقشه عمومی بناهای آن از مساجد صدر اسلام اقتباس شده، مساجد به شیوه "شبستانی" یا "چهل ستونی" ساخته شده اند. این رقم تنها به معنای حضور ستونهای متعددی است که گرداگرد حیاط مرکزی قرار می گیرند و شبستانها یا رواق ها رامی سازند. قوس های به کار رفته در شیوه های خراسانی به صورت بیضی و تخم مرغی است. ساختمان ها مردم وار ترند یعنی متناسب با اندام انسان است و انسان در برابر بنا احساس کوچکی نمی کند. ساختمایه ای که در این شیوه به کار رفته بوم آورد است یعنی آن را از خود محل ساخت بدست می آوردند نه ازجاهای دیگر.»(۱)

«بناهای دینی و آئینی ایران باستان در طول تاریخ چند هزار ساله خود هم از جهت شکل و حجم و بدنه، نما و ابعاد اصلی و هم از نظر نقش و نگاره ها و ریزه کاریهای تزئینی همواره تجسم آگاهانه اعتقاد، رمزها و نمادهایی بوده است که آدمیان در تلاش همیشگی خود برای تسخیر طبیعت می آفریده اند. با مطالعه تاریخ معماری ایران به وجود عناصر، نقش و کارکرد هر یک از آنها چه در ساختار و چه در تزئین بنا پی می بریم.»(۲)

«نکته حائز اهمیت وحدت هنر و معماری اسلامی در نهایت تنوع آن در سرزمین های تحت پوشش خود در طول تاریخ است. شاید بتوان گفت این امر مربوط می شود به وحدت و یگانگی اعتقادی مسلمانان و منبع تغذیه فکری آنها که درحقیقت بر اساس آموزه های دینی و وحدانیت الهی شکل گرفته است. در عین تنوع فراوان در فرم های اصلی و تزئینات وابسته، دارای نوعی وحدت ارگانیک در سرتا سر خود نیز هستند.

علت این موضوع را به لحاظ فنی می توان اینگونه تحلیل کرد که چون در معماری اسلامی، پس از اجرای استخوان بندی بنا، توجه اصلی و اساسی معماران به تزیین و پرداخت رویه ی بنا معطوف می

۱- مستاجران، رکسانا، بررسی نقوش توپی ته آجری مسجدجامع یزد جهت استفاده در طراحی نشانه، به راهنمایی: سید امیرجایی باغسرخی، پایان نامه درمقطع کارشناسی، موسسه آموزش عالی بزرگمهر اصفهان، مهر ۱۳۸۸، ص ۲.

۲- کیانی، محمدیوسف، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، چاپ دوم، انتشارات سمت، تهران، ۱۳۷۷، ص ۲۴.

شده، بنابراین همین جنبه است که به جلوه های گوناگون معماری اسلامی در سرزمین های مختلف وحدت می بخشد.»(۱)

«با وجود تنوع بسیار زیاد در ساختار و تزئینات تاریخ معماری ایران در دوره اسلامی شاهد نوعی وحدت در آن هستیم. همانگونه که دونالد ویلبرمی گوید: «اگر چه وحدت ارگانیک از خصوصیات مهم معماری اسلامی در ایران نیست اما معماری ایران دارای خصلت پر معنی مخصوص به خود است.»(۲)

«مطالعاتی که بر روی معماری در فاصله ششصد سال میان فتح اعراب و حمله مغول انجام شده نشان از تاکید و اهمیت تزیین در معماری ایران دارد. آنچنان که بازل گری می گوید: «اسلوب های گوناگونی در تزئین معماری این دوره بکارمی رفت: نقش اندازی با آجر، گچبری غالباً توام با رنگ، کاشیکاری، و نقش پردازی بر دیوار، گچبری تزئینی، به خصوص مرحله گذار روشنی را نشان می دهند.»(۳)

«بنابراین تزیین در هنر اسلامی، برای بیان یک فضای قدسی است و اطلاق تزیینی بودن به هنر اسلامی از سوی شرق شناسان به دلیل عدم درک رمزهای تصویری است. آنها به غلط تزیین را به معنای آرایه ای فریبنده، مطرح کرده اند».(۴)

«حتی با نگاهی سطحی به تزئینات معماری ایران در دوره اسلامی می توان به مطابقت این دیوار نگاری های با معانی و ویژگی های استنتاج شده از آنها پی برد. این ویژگی ها داشتن ارتباط تنگاتنگ با معماری، همگانی بودن، تناسب با معماری و فضای اطراف، وحدت با دیوارها و کل ساختمان، داشتن سبکی تزئینی، عدم وجود عنصری اضافه بر دیوار ها، پایداری، دوام و عدم تعلق به یک زمان خاص است.» (۵)

« بدیهی است که نحوه نگرش به نقش مایه ها و مضامین مذکور، از منظر گذشته صورت نمی گیرد و با تهی شدن تدریجی نمادها از مفاهیم رمزی و غایت خود، به نمادی کلی از عالم بالا و جهان قدسی تبدیل شدند. در این راستا گونه ای از نقش پردازی با ظاهری تزئینی شکل گرفت که هدف آن نه بیان خاصیت نمادین طرح و تشخص بخشیدن به آن و ایجاد نمودی آرایشی، بلکه نمایش تجلی الهی، در صور کثیر زیبای ناشی از آن، از طریق مخفی کردن طرحهای ترکیبی یکپارچه بود.»(۶)

۱- مرزبان، پرویز، خلاصه ی تاریخ هنر، چاپ اول، انتشارات و آموزش اسلامی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۱۲۰.

۲- ویلبر، دونالد، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانان، ترجمه: عبدالله فریار، چاپ دوم، اتشارات علمی و فرهنگی، تهران، ۱۳۶۵، ص ۳۳.

۳- علوی نژاد، سیدمحسن، «بررسی دیوارنگاری در منابع اسلامی»، فصلنامه تحلیلی پژوهشی نگره، دانشکده هنردانشگاه شاهد، شماره ۷، تابستان ۱۳۸۷، ص ۲۳.

۴- رهنورد، حکمت هنر اسلامی، ص ۲۳.

۵- رهنورد، زهرا، حکمت هنر اسلامی، ص ۵۱.

۶- پاپادوپولو، الکساندر، «مساجد نخستین در اسلام»، ترجمه: ضیاءالدین دهشیری، فصلنامه هنر، شماره ۳۳، تابستان و پاییز ۱۳۷۶، ص۵۱۲

دولت سلجوقی

« نخستین برخورد جدی سلجوقیان با آل بویه در همان سالها (۱۰۴۲ م/ ۴۳۴ هـق) در کرمان روی داد و با شکست سنگین غزها به پایان رسید شاید به همین علت بود که تا چندین سال سلجوقیان از مبارزه رو در رو با بویهیان پرهیز می کردند و ترجیح می دادند تنها به مناطق کرد نشین غرب جبال و شمال بین النهرین حمله ور شوند. چنین بود که سواران سلجوقی تا ۱۰۴۶ م/۴۳۸ هـق دینور، حلوان و موسل را تصرف کردند و از ارتفاعات کردستان بغداد را در دید رس خود قرار دادند.

با مرگ ابوکالیجار، قدرتمندترین امیر بویهی، در ۱۰۴۸م/۴۴۰ هـق بار دیگر برادر کشی میان پسران وی با شدت هر چه تمام تر از سر گرفته شد و حکومت آل بویه عملاً فرو پاشید؛ ولی طغرل بیگ، رهبر سپاهیان سلجوقی، بیش از حمله قطعی به بویهیان ترجیح داد ابتدا آذربایجان را مطیع کند. نبرد قطعی و اشغال بغداد، پایتخت بویهی، در پایان سال ۱۰۵۵ م /۴۴۵ هـق روی داد و سلجوقیان تا حدود ۱۰۵۸ م/ ۴۵۰ هـق سرتاسر ایران بویهی را فتح کردند و آخرین بقایای قدرت اینان را بر چیدند.

اشغال تقریبا تمامی منطقه مورد مطالعه ما (به جز ماوراءالنهر) به دست سواران سلجوقی، دست کم از دو جنبه اهمیت بسیاری داشت: از یک سو، حکومت مقتدر سلجوقی توانست در نهایت به هرج و مرج دائمی و کشتارهای بیهوده در طول این سده پایان بخشد و با فراهم آوردن آرامشی نسبی، رشد دوباره اقتصادی- اجتماعی را در این مناطق ممکن سازد، و از سوی دیگر، با اتحاد دوباره این مناطق که پس از مامون بین قدرت های محلی گوناگون تقسیم شده بودند، سرنوشت تاریخی-سیاسی یکپارچه هویت یافت.»(۱)

«در سال ۴۴۳ هجری طغرل بنیان گذار سلسسله سلجوقی ،درپی سالها محاصره اصفهان بالاخره حکومت آل کاکویه رادرهم شکست آلب ارسلان جانشین طغرل شد و ملکشاه سلجوقی در سالهای ۴۶۵ تا۴۸۵ ه.ق به فرمانروایی رسید و اصفهان را رسماً به پایتختی برگزید .»(۲)

«با به قدرت رسیدن سلجوقیان که از قبایل ترکمن بشمار می رفتند و از دشت های قرقیزستان به بخارا و ایران حمله برده و در آنجا ساکن شده بودند، عنصر ترکی در دنیای اسلامی شرق نقشی اساسی پیدا کرد.از نظر مذهبی علیه ایران شیعه، از منافع مذهب سنی دفاع می کردند و با این طریق خود را مدافع عباسیان که قدرت سیاسی خود را از دست داده بودند و به حکومت جدید روی خوش نشان می دادند، معرفی کردند.

۱- فرنود ،رضا ،اطلس تاریخ ایران«از ظهور اسلام تا دوران سلجوقی»چاپ اول ،تهران صفحه۹۲.

۲- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایرانی، چاپ پنجم، سروش دانش با همکاری نشر معمار، تهران، ۱۳۸۶، ص ۱۸۱.

به این طریق بود که طغرل بیک در سال ۱۰۵۵ میلادی موفق شد که در مقابل چشمان خلیفه بغداد، خود را بنام سلطان بخواند بزودی تمام خاورمیانه را با خود متحد کند. در اواخر قرن دوازدهم میلادی حکومت وی به دولت های کوچکی تقسیم شد و در بعضی از آنها اعضای خاندان سلجوقی و در بعضی دیگر فرمانداران و سران ارتش (اتابک) به حکومت رسیدند و سلسله های جدیدی را بنا نهادند. در قرن سیزدهم میلادی بود که با حمله مغول بنیان همه این حکومت ها بر چیده شد.

در دربار اکثر امراء سلجوقی فعالیت های هنری زیادی جریان داشت و در ایران، بین النهرین و آسیای صغیر به نتایج بسیار خوبی رسید. در این بین ترک ها خود بندرت بکارهای خلاقه هنری می پرداختند و بیشتر با دادن سفارشات فراوان، در تشجیع عناصر محلی می کوشیدند ولی با وجود این، عقاید اساسی آنها در تغییرات سبک که به وضوح بوقوع می پیوست. معماری در نتیجه تأکید در نشان دادن وسعت اماکن، بصورت معماری ابنیه عظیم درمی آید؛ زینت، انعطاف بیشتری پیدا می کند و عنصر تصویری، به شکل اسلامی اش فرم می گیرد.

این عقاید جدید به بهترین وجهی در آسیای صغیر که در اوایل قرن سیزدهم از حکومت بیزانس مجزا گردیده و به هیچ وجه متحمل فشارها و ضربه های اسلام نشده بود، دیده می شود. پایتخت آن که بنام قونیه خوانده می شد در زمان حکومت علاء الدین اول، ملقب به سلطان روم، به عنوان یک مرکز مهم فرهنگی، اهمیت تاریخی پیدا کرد. در آن زمان ارمنستان نیز در دست سلجوقیان بود و در نواحی کوهستانی بین النهرین، ارتق ها به عنوان حامیان هنر قدم پیش گذاشتند ولی بعد در این راه، سلسله اتابکان بنی زنگی در موصل و سوریه، از آنها پیشی گرفتند.

شخصیت برجسته نورالدین (۱۱۴۶– ۱۱۷۳ میلادی)، روح جدیدی در کالبد معماری و کارهای دستی دمشق و حلب دمید و صلاح الدین که در دربار وی بزرگ شده بود، پس از تاسیس سلسله ایوبی، تصمیم به حفظ سنت های سلجوقی در سوریه گرفت بطوریکه از نظر فرهنگی، اتحاد سیاسی این سرزمین با مصر، بعدها در زمان ممالیک کاملاً بوقوع پیوست.»(۱)

معماری عصر سلجوقی

«معماری سلجوقی که با وقار و نیرومند و از نظر ساخت پر تصنع است پیدایش آن نه ناگهانی و نه تصادفی بوده است بلکه باید آن را اوج تجلی رنسانس ایرانی دانست که در اوایل سده دهم از روزگار سامانیان آغاز شده بود. این رنسانس در دوره سلجوقی به دوره خود رسیده بود زیرا اگر چه فرآورده های

۱– کونل، ارنست، هنر اسلامی، ترجمه: هوشنگ طاهری، چاپ سوم، نشر توس، تهران، ۱۳۶۸، ص ۷۳ تا۷۲.

هنری از نوعی بسیار عالی تا پس از قرن دوازدهم بوجود می آمد لیکن در نیروی ابداعی انحطاط محسوسی اشکار گردید. این امر همیشه صادق است که هرگاه نیروی پرشتاب عصری بزرگ به غایت خود رسیده باشد تمایلی پیدا می شود تا از شکوهمندی و قهرمانی روی برتافته به رمانتیسم و خاطرات گذشته روی آورد.

تا پیش از ورود سلجوقیان به اصفهان، مسجد جامع تنها از یک شبستان بدون گنبد تشکیل شده بود اما با ورود سلجوقیان به عنوان امپراطوری که چهار مذهب جهان اسلام را می خواست پوشش دهد در معماری مسجد جامع تغییراتی بوجود آمد تا این مسجد به عنوان مسجدی جهانی فضایی مطلوب برای هرچهارفرقه باشد. در این زمان مسجد دارای گنبد شد و این تغییر ساده نبود بلکه نمادی از تغییر قدرت حاکم بر ایران بود که می خواست اصفهان را به عنوان پایتخت خود انتخاب کند. در این دوره مسجد جامع اصفهان که به شیوه ی مسجد النبی ساخته شده بود به تقلید از معماری ایران دارای چهار ایوان شد که فضای مسجد را از هم تفکیک می کرد و این گونه سلسله ی سلجوقی نخستین حضور پر رنگ خود را در اصفهان تثبیت کرد و دوره سلجوقی در سرنوشت معماری مسجدها در اصفهان تاثیر بسزایی داشت و مسجد سازی اصفهان از مسجد سازی به سبک مسجدالنبی به مسجد سازی چهار ایوانی تبدیل شد.»(۱)

«تجربیات آزمایشی معماری ایران در دوره سلجوقی و بخصوص در بین سالهای ۴۷۳/۱۰۸۰ تا ۵۵۰/۱۱۶۰ متبلور گشت. کانون توجه در مساجد بزرگی که در این دوره ایجاد شدند و یا گسترش پیدا کردند. بانی این بناها معمولا شاهزادگان یا شخصیت های سیاسی هستند. چنین تمرکزی بر روی گنبد خانه معمولا به بهای بقیه مسجد تمام شده است. بدین طریق ترکیب جدید شکل های قدیمی، نسخه های کلاسیکی از طرح قدیم چهارایوانی حیاط بوجود آورد .»(۲)

«از قرن چهارم هجری نفوذ معماری کهن اشکانی ساسانی در کارساختمان مساجد فزونی یافت. از این پس ایوان و گنبد که ساخت آن از دوران اشکانی آغاز شده و در دوران ساسانی رواج یافته بود به صورت اجزای جدا نشدنی بدنه مساجد درآمد. ازسده چهارم به بعد با برداشتن ردیف هایی از ستون شبستان ها، ایوان وگنبد ساخته می شود مساجد شبستانی به «ایوانی »بدل شده و سرانجام در اواخر قرن ۵ و اوایل قرن ۶ در دوران سلجوقی مساجد چهار ایوانی پدید می آیند.

۱- محزون، هاجر، استفاده از نقوش مهرهای گچی مسجد جامع اصفهان جهت چاپ سیلک اسکرین روی چرم ، به راهنمایی :حاج ابراهیم زرگر، پایان نامه درمقطع کارشناسی، موسسه آموزش عالی بزرگمهر اصفهان، مهر ۱۳۸۸، ص ۸.

۲- هیلن برند، روبرت، معماری اسلامی، ترجمه: باقر آیت الله شیرازی، چاپ دوم، چاپ لیلا، تهران، ۱۳۸۳، ص ۹۹و۹۸.

این گونه مساجد عبارتند از یک حیاط مرکزی با شبستان هایی گرداگرد آن. در میان هر شبستان در چهار طرف مسجد چهار ایوان قرار دارد و پشت ایوان جنوبی پوششی گنبدی به چشم می خورد. طریق ساخت بناهای این دوران که از شهر ری آغاز می شود به شیوه رازی معروف است. در این دوران تعداد «برج مقبره ها» و «میل مناره ها» از تعداد مساجد فزونی گرفت.»(۱)

«دوره سلجوقی را می توان یکی از درخشان ترین هنر دوره اسلامی ایران دانست، در این دوره هنرهای مختلف مانند سفالگری، فلزکاری، نقاشی و بالاتر از همه هنر معماری به حد اعلای شکوفایی خود رسید. سلسله سلجوقی در سال ۴۲۹هجری به وسیله طغرل بیک تاسیس گردید. در زمان حکمرانی دیگر سلاطین سلجوقی و صدارت نام آورانی همچون خواجه نظام الملک، بناهای بسیار زیبا و با شکوهی احداث گردید که پس از گذشت قرن ها هنوز پابرجا بوده و از شاهکارهای هنری قرون وسطی محسوب می شوند.

آثار معماری زمان سلجوقی که تا کنون به جای مانده اند اغلب جنبه مذهبی دارند. در معماری این دوره فرم های زمان ساسانی با استادی و هنرمندی ادامه داده شد و خصوصیات مهمی مانند ساختن گنبد و ایوان متداول گردید.»(۲)

ساختمان مساجد در عصر سلجوقی

«آنچه از گفته جغرافی دانان قرن سوم هجری (نهم میلادی) فهمیده می شود این است که ساختمان مساجد اولیه دارای طرح و نقشه ای بسیار ساده بوده است؛ بدین معنی که محوطه مسجد به وسیله دیواره های گلی محصور و با سایبانهایی از چوب و حصیر پوشانده می شد و در وسط هم چند تنه درخت خرما به عنوان ستون می گذاشتند.

این طرح اولیه سر مشقی برای ساختن مسجد در ایران می شود. اما ایرانیان که دارای سابقه طولانی و درخشان در هنر معماری بودند با این نوع معماری ساده هماهنگی و سازگاری نداشتند، از این روی در مرحله بعد، برای بهبود وضع بنا، ساختمان مسجد را تغییر دادند. بدین ترتیب که پایه های، جرزها، و ستونها را از خشت و آجر یا سنگ بنا می نهادند و طاقهای آجری را بر فراز پایه ها استوار می کردند و روی طاقها را با الوار و تیر چوبی پوشانده، بامهای مسطح ترتیب می دادند و پس از مدتی به

۱- ذکرگو، امیرحسین و دیگران، سیر هنر در تاریخ ۲ دوره پیش دانشگاهی، چاپ هفتم، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی، تهران ۱۳۸۸، ص ۵۲.

۲- کمره ای، محمدرضا، هنرهای اسلامی، چاپ اول، چاپ پروین، تهران، ۱۳۸۹، ص ۱۲.

جای پوششهای الوار و تیر چوبی بر فراز پایه ها و ستونها، چشمه طاقهای آجری احداث کردند و بدین ترتیب شبستان یا چهلستون با ردیف های پوششی ضربی متداول شد.

مساجد ایران به غیر از آنهایی که برای مدتی به تقلید از سبک شرق اسلام ساخته می شدند، چیزی جز نوعی ساختمان ساسانی نبودند. و از همان اوایل اسلام معماری مذهبی غرب و شرق ایران از نفوذ اعراب مصون ماند و مساجد مسلمانان به سبک ایرانی ساخته شد. این مساجد به تقلید از طرحهای محلی به صورت بناهایی شبیه به چهار طاقی ساسانی که تکمیل شده و به شکل مسجد در آمده بود بنا شدند.

به این معنی که چهار طاقی مرکزی کم کم به طرف دیوار جنوبی تغییر مکان داد و در صحن آتشگاه مبدل به محرابی شد که از سه طرف باز بود. در این زمان عنصر اصلی معماری مذهبی در شرق ایران ، ایوان بوده است. ساختمان ایوان که از منازل خراسانی تقلید شده بود در مسجد سازی مورد استفاده قرار گرفت. ایوان که شامل زیر طاقی با طاق گهواره ای بود بعدها مانند چهار طاقی گنبددار مغرب، جایگاهی شد که مسلمانان در جلوی آن صف می بستند و به سوی مکه نماز می گزاردند.

در این مرحله از معماری، چنانکه بدقت بناهای ساسانی را در کنار این بناهای اسلامی مطالعه و بررسی کنیم اختلاف قابل توجهی از نظر نقشه، مواد، فرم و حتی تزیینات نخواهیم یافت زیرا قرون اولیه اسلامی، معماری ایران، پیرو مطلق معماری عهده ساسانی است و از قرن دوم هجری (هشتم میلادی) تاثیر و نفوذ معماری ساسانی در ساختمانهای مساجد و دیگر ابنیه مذهبی به درجه ای می رسد که به تدریج اصول معماری این گونه ابنیه بر شالوده معماری ساسانیان پایه گذاری می شود، و احداث ایوان ها و گنبدها و رعایت نکات ساختمانی مختلف در بناهای مذهبی ایران تماماً به شیوه ابنیه دوران ساسانی صورت گرفته است.

در این قرن معماران به دنبال ابداع نمی رفتند بلکه سعی داشتند آنچه را بود تکمیل کنند به طوری که گنبد سنگین ساسانی که بدون در نظر گرفتن قاعده صحیحی درست می شده است در این زمان بر فراز یک پایه هشت ضلعی منظم قرار می گیرد.

در قرن سوم هجری (نهم میلادی) استفاده از طاقهایی که بعدها یکی از ممیزات معماری ایران شده است مرسوم و متداول شد و بعضی از کشورهای غربی نیز این طاقها را از ایران و اسلام اقتباس کردند، پس از آن استفاده از این نوع طاقها در تمام ابنیه ایران شایع و معمول ومنسوب به ایران شد. این طاقهای عظیم و مرتفع، به ابنیه ایران و ابهت و جلال خاصی بخشیده است. در مساجد طاق های ضربی و مقرنس کاری قسمت داخلی بنا را زینت می دادند و بیشتر این طاق های ضربی مقرنس ها بر فراز مدخل عمارت یا سردر مساجد مشاهده می شدند. یکی دیگر از ویژگی های معماری این دوره

ایران اسلامی، در انواع ساختمان های دینی، وجوه شبستان مربع شکل زیر گنبد است که همیشه نقش عمده ای را در معماری بازی کرده، و می توان گفت از خصوصیات عمده و اولیه معماری ایران محسوب می شود.

"مقدسی"مورخ مسلمان، درباره ایران از مسجدهایی یاد می کند که به شکوه از مسجد مدینه و دمشق کم نبوده و به گفته او: «مسجد نیشابور با ستونهای مرمر و صفحات طلا و دیوارهایی که نقوش فرو رفته داشت، از عجایب روزگار بود.» اما متاسفانه ما از معماری اولیه اسلام در ایران نمونه های کمی داریم و فقط معدودی از این آثار مثل مسجد تاریخانه دامغان، مسجد جامع نائین، و چند اثر دیگر را می شناسیم که بعضی از اینها یا از بین رفته یا تغییر شکل یافته اند.»(۱)

تزیینات معماری دوره سلجوقی

«وقتی که سبک معماری سلجوقی به اوج ترقی خود رسید، چهار قرن و نیم از زمان غلبه اعراب بر ایران گذشته بود و اشکال آزمایشی آن قرون اولیه به صورت سبک مشخص و دقیق سلجوقی، که از دهها ساختمان موجود در آن زمان در آمد.

در دوره سلجوقیان معماری و طراحی در مرحله آزمایشی بود. کوشش سلجوقیان بیشتر در ساختمان هایی از نوع مسجد متمرکز گردیده بود، که در قرن اولیه اسلام در ممالک مختلف و نواحی اشغالی به صورت خاصی بروز کرد و در ایران با عوامل و عناصر معماری ساسانی قبل از اسلام ترکیب شد و شکل مشخص ایرانی به خودگرفت. می توان گفت که معماری سلجوقی شکل ابتدایی سبک ایلخانی است و در طی یک دوره سیصد ساله معماری در ایران سیر منظم تکامل را طی کرده است.»(۲)

«در دوره طولانی تزئینات معماری اسلامی ایران همواره عواملی در تغییر و تحولات این تزئینات تاثیر گذار بوده اند که از آن جمله می توان به نقش نیروی انسانی، مواد و مصالح، حکومت ها، دین و مذهب و مراکز علمی، فرهنگی و هنری مانند کتابخانه و مدرسه ها اشاره نمود. اما همه تحولات و دگرگونی هایی که ما در طول سالیان دراز داشته ایم صرفاً به این موارد ختم نمی شود.»(۳)

«درعهد سلجوقی هنر آجرکاری، بدون وقفه درخلق آثار شکوهمند معماری نقشی اساسی بر عهده دارد. با فراهم آمدن موجبات سیاسی و امکانات گسترده اقتصادی، کار ساختمان بناهای بزرگ و شکوهمندی چون مساجد، مدارس، کاروانسرا، آرامگاه و مجموعه های گسترده شهری با حجم های

۱- حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان— انتشارات جهاد دانشگاهی،تهران ۱۳۷۸، ص ۵و۴.

۲- دونالد، ویلبر، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی، ص۳۵و۳۴.

۳- مکی نژاد، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری، ص ۱۰۷.

سترگ رواج فراوان پیدامی کند و معماران و بنایان فرصت آن می یابند تا هنرخود را در سطح های بسیار گسترده ای به مرحله اجرا درآورند و در نتیجه هنر آجرکاری در بستری گسترده تر قرار می گیرد و در تمامی سرزمین پهناور فلات ایران و آسیای صغیر با تنوعی چشم گیر و بهره جستن از طرح ها ی و نقش های گوناگون جلوه بخش عمده آثار معماری می شود. تا جائی که به عبارت دیگر آجرکاری پر کار و عرضه نقش ها و طرحهای گوناگون را می توان از ویژگی های عمده معماری سلجوقی دانست .»(۱)

«در این دوران نه فقط آجرکاری و تزیینات آجری مورد توجه هنرمندان ایرانی قرارگرفت، بلکه به بکارگیری آجرهای گوشه دار، مقرنسهای زیبا، قطاربندی آجری، کتیبه های کوفی، انواع و اقسام خطوط و آرایش های متن کتیبه در ارائه هنر و ذوق شهرت بسزایی یافت. استعمال کاشی برای تزئین منا ره در اواخر دوره سلجوقی ظاهر گردید. .»(۲)

«نقش آجر در معماری ایران بسیار تعیین کننده و با اهمیت است و از این روست که «ادوارد لوتینس گفته: «نگویید آجرکاری ایرانی بگویید جادوی آجر ایرانی.»(۳)

«روشها و فنون آجرکاری بسیار متنوع است آجرها بدلیل نوع شکل هندسی و تنوع اندازه ها می توانند هزاران ترکیب را ایجاد کنند. به طور عمده آجر به صورت چیدمان در یک سطح مانند خفته و راسته یا به صورت پس و پیش قراردادن آجرها برای ایجاد سایه و حجم، مانند خوون چینی و همچنین ایجاد حجمهای برجسته تر مانند قطاربندی آجری به کار می روند. آجر قابلیت آن را دارد که با سایر مصالح گچ و کاشی تلفیق شود و از این طریق تنوع طرح و جذابیت بیشتری به برون و درون فضای معماری ببخشد.»(۴)

۱- کیانی، محمدیوسف، تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، چاپ پنجم ،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ۱۳۸۶، ص ۶۷.

۲- کیانی، محمدیوسف، تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، چاپ پنجم ،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ۱۳۸۶، ص ۳۴۲.

۳- آیت اللهی، حبیب الله، کتاب ایران، انتشارات بین المللی المهدی، تهران، ۱۳۸۰، ص ۲۵ .

۴- مکی نژاد، مهدی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی: تزئینات معماری، ص ۱۹۹.

«هنر گچبری در انواع خط کوفی همراه با نقوش اسلیمی خرطوم فیلی روند تحول این هنر در دوره سلجوقی بوده است به طور کلی هنر گچبری در دوره سلجوقی مورد توجه در نماسازی های داخلی بوده است .»(۱)

معماری ایلخانی

«معماری دوره ایلخانی با اندک تفاوتی ادامهٔ معماری دوران قبل از خود یعنی سلجوقیان است، استاد کاران و معماران ایلخانی نقشهٔ چهارایوانی را برای ایجاد بناهایی چون مدارس، مساجد، کاروانسراها و..... به کار بردند. معماران این دوره به طور کامل آنچه را که سلجوقیان به طور سنتی توسعه داده بودند پذیرفتند. طرح های مسجد و مدرسه سلجوقی تقریباً بدون تغییر چشمگیر اجرا گردید.

در دوره ایلخانان مسئله عمده تلفیق و ترکیب اشکال ساختمانی و تزئینی موجود بود. معماران دوره ایلخانی همه نقشه ها و مصالح دوره سلجوقی را اقتباس کردند. نوع و شکل گنبدها به شیوه سلجوقی ادامه یافت، در این دوره ایوان ها مرتفع و کم عرض و دیوارهای بنا باریک تر شد. بیشتر بناهایی که در دورهٔ ایلخانی ساخته شد به دست معماران و هنرمندان محلی بود. گاهی نیز شاهان ایلخانی با صدور احکام و فرامین، خواستار ایجاد بناهای مهم و با شکوه می شدند، مانند (غازانیه و سلطانیه) هنرمندان و معماران در جوامع کوچک تر با امکانات و شیوه های محلی در شرایط مختلف اقدام به ساختن ابنیه مذهبی و غیر مذهبی می کردند. چون هر منطقه ذوق و سلیقه مخصوصی در معماری داشت، سبک ها و اسلوب های ویژه ای به وجود آمد. معماری این دوره شاهد تحولات ویژه ای است. تزئیناتی چون گچبری، کاشیکاری و آجرکاری با مهارتی خاص زینت بخش بنا ها شدند.

گچبری این دوره بر دوره های متقدم و متأخر برتری کامل داشته است، محراب مسجد جامع اصفهان، مسجدجامع ارومیه، اشترجان و دیگر بناها نشان دهنده اوج رونق و شکوفایی این هنر تزئینی است. معماری دوره ایلخانی هم جنبه ی جهانی وامپراطوری وهم جنبه ی محلی داشت. ممالک خاورمیانه مدتهای مدید به ساختمان های بزرگ ،که به فرمان سلاطین ساخته می شد ،عادت داشتند.»(۲)

۱- زمرشیدی، حسین، معماری ایران (مصالح شناسی سنتی)، چاپ سوم، انتشارات آزاده، تهران، ۱۳۸۴، ص ۷۲.

۲- دونالد، ویلبر، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی، ص۳۶و۳۵.

آجر

«فن آجرسازی سابقه بسیار تاریخی دارد. استفاده از آجر از زمان انسان های اولیه معمول بوده است. انسان برای سلامت خود و اینکه دور از گزند باد و باران و غیره باشد به حکم اجبار می بایست از سرپناهی استفاده می کرد. این سر پناه اول از غار نشینی شروع شد و سپس به ساختن سرپناه هایی از سنگ تبدیل گشت. در کاوش هایی که کرده اند ظرف هایی گلی از زمان های بسیار قدیم بدست آمده که تمدن بشری را می رساند که هر زمان به نوبه خود دست به ابتکار تازه زدند.

زندگی اجتماعی بشر حدود پنج هزار سال قبل از میلاد شروع شده است و استفاده از خشت هزار سال قبل از اینکه در تاریخ نامی از آن برده شود معمول بوده و این موضوع در یک لوحه خشتی زمان سارگن ، موسس امپراتوری آکاد، یعنی قریب ۲۴۰۰ سال قبل از میلاد مسیح آمده است. ساکنان سواحل رودخانه های نیل دجله و فرات می دیدند که به طور طبیعی رسوبات پس از ته نشین شدن و فرو رفتن آب، بعد از مدتی که آفتاب بر آن می تابید و خشک می مشد ترک می خورد و به شکل مکعب های کوچک و بزرگ درمی آید و این برای ساختن دیوار مناسب بود، مدت زمانی همین مکعبها را برای دیوار سازی مورد استفاده قرار دادند، بعدها پس از مدتی گل را در قالب فرم دادند و از آن بهره بهتری بردند.

ساختمان های اولیه به سبک ساده و ابتدایی ساخته می شد و صرفاً برای حفاظت در مقابل باد و باران و عوامل جوی بود.

آجر در زمان های گذشته به ابعاد حیرت انگیزی ساخته می شد و می توانیم بگوییم برای برج بابل حدود ۸۵ میلیون آجر به کار رفته است و هر طبقه این برج که مخصوص خدایانی بود از آجر ساخته شده بود.با آجر بناهای عظیمی در گوشه و کنار جهان ساخته شد و تمدن بشری را پایه نهاد. با وجودی که حکومتها و پادشاهان و بهتر بگوییم مردمان زیادی چه آنهایی که بانی ساختن این قصور بودند و چه آنهایی که برای پیشبرد صنعت زحمت ها کشیدند همه و همه رفتند و دسترنج آنها هنور در برخی از نقاط جهان در معابد، مساجد، و دیگر مکان های قدیمی به چشم می خورد.

هنر سفلی مرکز تمدن جهان شد و در شهرهایی که در این منطقه ساخته شده بود در کنار خیابانها،ساختمان های آجری بنا نهادند و به واسطه دارا بودن خاک رس بیشتر این هنر ترقی کرد و در حفاریهایی که در این منطقه به عمل آمده سابقه آجر را در حدود ۲۵۰۰ سال قبل از میلاد می دادند.

در ایران، شـهر شوش که پـایتخت عیلامیـان بود از آبادی زیادی برخوردار بود و کاوش هایی که در این منطقه انجام گرفته است و همچنین آثار به دست آمـده، بقایای تمدن ما قبل تاریخ را میرساند.

در طبقات زیرین خاک شـهر شوش سـفال های پخته شده مصور رنگین با اشیای دیگری کشف شده و در این ناحیه از نظر قدمت اهمیت خاصی را داراست. الواح گلی که در شهر شوش به دست آمده مربوط به ۱۷۰۰ سال قبل از میلاد می باشد که این الواح شامل اسناد و قراردادهاست.

داریوش کبیر در سـال ۴۹۴ قبـل از میلاد قصـر شوش را بنا کرد. قصـری که پادشاهان هخامنشـی در شوش بنا کردنـد گویای تمـدن بزرگی است که در غرب ایران پا به عرصه وجود گذاشت و چهره این سرزمین را عوض کرد. پس ملاحظه میشود که آجر در تمام دنیا زیر بنای اصلی ساختمان را مشخص می کند و عامل افسانه ای بنا می باشد.

داریوش شـهر شوش را پـایتخت زمسـتانی قرار داده بود. کاوش هایی که در شـهر شوش انجام گرفته و مقایسه آثار و کشـفیات باسـتان شناسـی ناحیه بین النهرین، تاریخ تقریبی آغـاز تمـدن در سـرزمین شوش و نواحی مورد کـاوش از چهار هزار سال پیش از میلاد را مشـخص ساخته است، بنابراین کاوش ها، آجر سازی در ایران از ازمنه دور نمایان است و ایران هم یکی از کشورهایی است که در پیشبرد و ساخت آجر همت گماشته است.

از نوشـته های باسـتان شـناسان که به طور متناوب از ایران دیدن کرده اند چنین استنباط می شود که هنر و صنعت در حدود پنج هزار سال قبل از میلاد در این مرز و بوم ریشه داشـته است و می توان گفت روسـتاها با آثار باسـتانی که درخود نهفته دارند چون کتاب زنده ای از تاریخ معماری ، هنر و صنعت این مملکت می باشد و با یک نگاه ساده از قلعه ها ، کاروانسـراها ، معابد ، امامزاده ها و دیگر اماکن که با داستان ها و افسانه های کهن سینه به سینه آمده و در دلها ریشه دوانیده است صحت این امر تایید می شود.»(۱)

«در دوره ساسانیان آجر همچنان نقش مهمی در بناها داشت و در کتار گچبری های ممتاز ساسانی، آجر نیز به خوبی مورد اسـتفاده قرار میگرفت. ایوان بلند طاق کسری یکی از بهترین نمونه ها در عملکرد ساختاری و زیبایی از آجر است. این اثر ارزشـمند در تیسفون و به دستور شاپور اول ساخته شد. نمای بنا چهار طبقه با طاقنماهای بی روزن است. در مرکز این بنا طاقی عظیم با آجر زده شده که ۲۵ متر دهانه و ۳۷ متر بلندی دارد. عمق این میدان ۵۰ متر است و هیچ گونه ستونی ندارد. سقف

۱- ماهر النقش، محمود، میراث آجر کاری ایران، چاپ اول، نشر سروش، تهران، ۱۳۸۱، ص۱۵ تا ۱۷.

این ایوان از بزرگترین بناهای آجری جهان بوده و تاثیر بسزایی بر بناهای آجری منطقه خوزستان مانند دزفول و شوشتر گذاشته است.

آجرهایی که قبل از اسلام به کار می رفتند ابعاد و ضخامت های مختلفی داشتند.»(۱)

«در دنیای اسلام و ایران قدیم آجر به حالت تکاملی خود پیش رفت و با نقش های متفاوت عجین شد. مناره ها با نیروی فوق العاده و متمرکزی که در آنها بود سر به آسمان بلند کردند و چون مشعلی در هر گوشه و کنار کشور پهناور ایران پرتو افکن شدند و روشنایی خود را به اطراف گسیل داشتند. هنر اسلامی منحصراً از آجر استفاده کرد و به طور استادانه و تحسین آمیز آجر را به عنوان یک عنصر اصلی بنا پذیرفت و به کار گرفت.

دنیای اسلام برای هر نوع بنا و ایده هایی که در این شیوه به کار گرفته از آجر استفاده کرده است و شاید بتوان گفت هنر تزیینی آجر کاری در دنیای اسلام بی رقیب باشد، در ضمن ناگفته نماند که آغاز این هنر را می توان در تکامل آجر پیش از اسلام جست و جو کرد.

در زمان اسلام بود که لعاب را روی آجرها بردند و تکنیک جدید پدیدار گشت و رنگ های فیروزه ای ، آبی ، سبز و غیره با جلوه خاص خود در دل آجرها نشستند و نقشهایی نو آفریدند.

بعدها آجرهای لعابدار که بر پیکر بناها به کار رفت و گنبد و مناره ها تزیین شد، رقابتی با قوس و قزح در دل آسمان در گرفت و نغمه ها و آوازهای این همه تزیین در اصفهان به اوج خود رسید و در دنیای هنر پرآوازه جهان، اصفهان را نگینی بر کره زمین دانستند.

داخل و خارج بنا را با کاشی های رنگین تزیین کردند و خون را در رگ های بیننده به جریان انداختند و همه عاشقان هنر را مبهوت ساختند.

کارخانه های مختلف آجر سازی در گوشه و کنار جهان رو به افزایش گذاشت و آجر یک حالت صنعتی به خودگرفت و جای مهمی را در ساختمان سازی پیدا کرد. آجر به انواع جنسیت و رنگ تقسیم شد و با دیگر مصالح ساختمانی خود را هماهنگ کرد و زیبایی ها آفرید.

قدیمی ترین مصالح مصنوعی ساختمان که امروزه، به طور وفور از آن استفاده می کنیم آجر و منشا آن خاک رس است که به مقدار زیاد در زمین یافت می شود.

در طی قرنهای متمادی خاک رس را فرم دادند و با حرارت دادن به آن آجر ساختند، به طور کلی در دوران های مختلف، روش هنر در معماری عوض شد و هر روز نوآوران هنر ابداعی به وجود آوردند. در عنصر بناهای اولیه بشر مثل مساجد ، کلیساها و قصور آجر به نام یک اصل همیشه مطرح

۱- مکی نژاد، مهدی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی:تزیینات معماری، ص۱۹۶.

بوده است و بعد از این هم مطرح خواهد بود. امروزه هنر آجر کاری گذشتگان توانسته است منبع مطالعه بی شماری برای اهل فن باشد.»(۱)

آجرچینی

«طرز آجر چینی محدود به چند طرح است، ولی در هر یک از طرحهای عمده تنوع قابل ملاحظه ای در نمای آن و اندازه و شکل واحدها وجود دارد. این طرح ها به سه طریق کلی انجام می یافت:

۱) سطح یک شکل نما با بندهای افقی و عمودی دارای عرض مساوی.

۲)به کار بردن بندهای عمودی عریض تر که تو خالی هستند.

۳)به کار بردن بندهای عمودی عریض تر که با واحدهای لعابدار یا بی لعاب هم سطح با دیوار پر شده اند.

آجرچینی پرکار و پرنقشه از خصوصیات معماری دوره سلجوقیان بود و به طور کلی در آجرچینی ساختمان های دوره ایلخانیان علاقهٔ کمتری به تنوع طرحها و توجه کمتری به تناسب نزدیک لایه های طرح با خود ساختمان نشان داده شده است. طرح های دورهٔ مغول دارای یک خصوصیت تازه است که عبارت باشد از استعمال نقش کوچک لعابدار که در داخل دیوار جای داده می شد و استعمال آجرکاری معلق که تا آخر قرن چهاردهم به کل منسوخ شد، زیرا تزئینات سفالی و لعابی روی سطوح بزرگ متداول گردید.

طرحهای آجرچینی

۱.آجرچینی معمولی: در هر ردهٔ افقی، بندهای عمودی به تناوب در وسط نصف طول آجر قرار می گیرد. این معمولی ترین طرز آجرچینی است که هم در دیوارهای وسط بنا و جرزها و هم در دیواره های خارجی و سطوح داخلی یافت می شود.

۲. آجرچینی معمولی دو درجه: بندهای عمودی در فاصلهٔ هر دو ردیف آجر افقی قرار دارند و نیمی از طول آجر روی آن قرار می گیرد. در دو اثر ساختمانی این طرح دیده می شود: در یکی بندهای عمودی پهن تو رفته است؛ و در دیگری بندهای عمودی پهن با واحدهای گیره شکل سفال بی لعاب پر شده است.

۱- ماهرالنقش، محمود، میراث آجرکاری ایران، ص ۱۸ تا ۱۵.

۳. طرح مربع اریبی (لوزی): این طرح پر کـار، که مورد اسـتعمال زیـاد داشت، به طرق مختلف سـاخته می شـد. هرجـا که فقط آجر به انـدازهٔ معمولی به کار می رفت و نمای متحدالشـکل داشت، مربع یا با قرار دادن آجرها به طور عمود در ردیف افقی ساخته می شد. یا به وسـیله بندهای افقی عریض تر در انواع دیگر طرق سطح دیوار با رده های افقی ساخته می شـد و طرح مربع شـکل با تغییرات در بنـدهای عریض عمودی بـدست می آمـد. این بنـدها یا فرو رفته در می آمد و با ته آجر مربع شـکل، که ازسـطح دیوار پیشتر می آمـد، پر می شـد و یـا بـا واحـدهای لعابـدار یـا بی لعاب پر می شـد. طرحهای مفصل و پرکار از ترکیب مربع های اریبی با طرح متناوب صـلیب شکسته یا طرح تسمه ای به دست می آمد.

۴. اسامی یا عبارات مقدس: بعد از طرح اریبی فوق الذکر متداول ترین طرح عبارت بود از طرحهای حروف عربی که نام مقدسـین اسـلامی یا عبارات دینی با آن نوشـته می شد. معمولاً سـطح به شـکل افقی آجرچینی می شد و حروف از محل بندهای پهن تر تشکیل می گردید و این بندها یا فرو رفته اند ویا با واحدهای سفالینهٔ لعابدار پر شده اند. گاهی اسامی مقدس در قالب طرح لوزی ساخته می شد.

۵. طرح تسمه ای (یا صلیبی یا مشبک): در تقریباً شش بنا طرح های مشبک با آجرچینی افقی و عمودی ساخته شده است.

۶. طرح زاویه دار: این طرح فقط در چهار بنا دیـده می شود. در ساده ترین شـکل آن آجرهای معمولی در ردهٔ افقی کـج و زاویه وار قرار داده می شونـد. در نمونه های دیگر، طرح مزبور بندهای افقی عریض تر وفرو رفته دارد یا با پر کردن بندهای عریضتر با واحدهای سفالی ایجاد گردیده است.

۷. طرح جناغی: از این طرح که معمولاً با قرار دادن آجر در زاویهٔ و یا با انتخاب بندهای عریض تر مخصوصی انجام گرفته است. کلیهٔ سطح دیوار خارجی برج مقبره در خیاو با این طرح پوشیده شده وبندهای عریض عمودی و افقی با واحدهای ته آجر لعابدار نیلی رنگ ،که اسامی مقدس را تشکیل می دهند، پر شده است.»(۱)

گچبری

«اگر چه در ادوار قبل از سـلجوقیان و در دورهٔ سـلجوقی اسـتعمال گـچ به عنوان روکش بنا نسـبتاً رواج داشت و مرسوم بود، این نوع روکاری در دورهٔ ایلخانان به درجه کمال رسید. در بعضی ساختمان ها سطح داخلی بنا با یک ورقه گچ سفید سخت پوشانیده شده، در حالی که در بعضی ابنیهٔ دیگر فقط

۱- دونالد، ویلبر، معماری اسلامی ایران در دوره ایلخانی ،ص ۵۵ تا ۵۳ .

قسمت های معینی سفیدکاری گردیده است. ضخامت این پوشش فرق می کرد. در یک نمونه ضخامت آن یک سانتیمتر ودر نمونهٔ دیگر ۵/۳ سانتیمتر است که پوشش اضافی نازک نیز دارد. در یک ساختمان دیگر ضخامت گچ به ۸ سانتیمتر می رسد که شامل آستر کاری ضخیم و روکاری سفید نازک گچ است. این سطوح صاف به ندرت کاملاً سفید و کاملاً ساده نگاه داشته می شد. رنگ گچ بین سفید کامل تا خاکستری و نخودی بود . مناطق افقی مخصوصاً اِزارهٔ نزدیک کف اطاق با به کار بردن رنگ مشخص می شد که در یک ساختمان قرمز و در ساختمان دیگر آبی متمایل به خاکستری است. در بسیاری از ساختمان ها از شبیه سازی طرح های آجرکاری استفادهٔ زیاد می شد. در این بناها روکش گچ دارای خطوطی است که علامت بندهای افقی است و طرح های توپی در نقاط فرضی بندهای عمودی کنده شده است. از این تکنیک در مسجد جامع اشترجان، طاق مقبره در مسجد جامع هرات استفاده شایان شده است. در ساختمان اخیر از خطوط مکسر کنده شده در ابتدا محل فرضی، بندهای عمودی وافقی، اسامی مقدس ساخته شده است. در دو ساختمان خطوط کاذب بندکشی با رنگ سفید کشیده شده است.

یکی از خصوصیات برجستهٔ معماری دورهٔ ایلخانی مهارت فوق العاده در گچکاری و استفادهٔ زیادی بود که از آن به انواع مختلف به عمل می آمد. معماری اسلامی در ایران در تمام ادوار و قرون سه نوع تزئین برروی بنا نشان می دهد، که عبارت است از آجرکاری ، گچکاری و کاشی کاری از لحاظ زمان استفاده از هر یک از این سه نوع با دو نوع دیگر مصادف و منطبق است، ولی گچ مدت درازتری از مصالح دیگر به کار برده شده است. ابنیهٔ دوره سلجوقی نمونه هایی از طرق استفاده از گچ در دورهٔ ایلخانان را نشان می دهد که عبارتند از سفیدکاری نواحی بزرگ دیوار، ساختن کتیبه و محراب، تقلید آجرکاری و گچکاری که به وسیلهٔ رنگ برجسته به نظر می آید.

فایدهٔ عملی تزئین گچی آن است که می توان آن را به سرعت پخش و روی آن کار کرد و به همین جهت ارزان تمام می شود، در صورتی که آجرکاری و کاشی کاری ،که یکی قبل و دیگری بعد از آن دوره رواج یافت ، وقت بیشتری لازم دارند و نسبتاً گران تر تمام می شوند.

گچ فقط در سطوح داخلی به کار برده شده است. ممکن است تصور شود که علت عدم استفاده از گچ برای سطوح خارجی آن بود که گچ در مقابل تغییرات هوا استقامت کمتری دارد و همچنین انعکاس نور خورشید در آن شدید است، ولی احتمال قوی تر آن است که سلیقهٔ ایرانیان اقتضا نمی کند که در خارج بنا گچ به کار برده شود زیرا در ابنیهٔ اسلامی ممالک دیگر سطوح خارجی با گچ پوشیده یا سفیدکاری شده است.

در به کار بردن گـچ طرق مختلف موازن و متقارن یکـدیگر در تمام دوره دیـده می شود. برجسته کاری با گـچ ، که اغلب در چنـدین ورقه ساخته و اشـکال و طرح ها عمیقـاً از زیر تراشـیده شـده ، تـا اواخر دوره به کـار رفته است. در طی این دوره سـطوح صاف دارای طرح های منگنه ای رواج یافت و در اواخر دوره اسـتعمال گـچ در برجسته کاری کوتاه و آن چه که می توان گچکاری خطی نامید، پیدا شد ، و هر یک از این شیوه ها با چندین رنگ نمایان تر می شود .»(۱)

«گـچ از دیگر مصالـح ساختمانی است که در تمامی ادوار ، در معماری اسـتفاده شـده است. از آنجایی که گچ از مصالح ارزان قیمت بوده و زود سـفت می شده است، کاربردهای متعدد داشته و مورد توجه معماران بوده است، گچبری برای آراستن سطوح داخلی بناها، نوشتن کتیبه ها، تزئین محراب ها، زیر گنبدها و ایوان ها به کار می رفته است. بسیاری از بناهای عصر سلجوقی وایلخانی با گچبری تزئین شده اند.»(۲)

« اهمیت گچبری در بناهای اسـلامی به حـدی بود که هنرمنـدان این رشـته به «حصاص» معروف بودند و نام بسـیاری از این هنرمندان در کتیبه های بناها به یادگار مانده است، علاوه بر این ، هنرمندان گچبر در قرن ۵ تا ۱۰ هجری از شیوه های گوناگونی مانند گچبری رنگی، گچ کاری وصله ای، گچ کاری تو پر و خالی، گچبری مشبک و گچبری مسطح و برجسته استفاده کردند.(مانند اصفهان: محراب اولجایتو، زنجان:گنبد سلطانیه، همدان: گنبد علویان و اشترجان: محراب اشترجان.»(۳)

«گچبری و کاشـی کاری دو عامل اولیه زینت ابنیه در دوران ایلخان می باشـد. در زمان مغول هنر گچبری در زمینه های گلسازی، طرح های هندسـی و خط به اوج خود رسـید. هیچ فضای قابل روئیتی بدون ریزه کاری های گچبری رها نشده و طرح های بزرگتر نیز پوشیده از ریزه کاری هایی است که به صورت گل های بافته با تزئینات کناری می باشند. یکی از این نمونه ها را می توان در تزئینات گچبری داخل آرامگاه پیربکران در نزدیکی اصفهان مشاهده کرد .»(۴)

«گچبری از پدیده های هنری بی همتا در معماری سـنتی ایران به شـمار می رود، گچ به سبب گیرایی و انعطاف پذیری در استحکام بخشی ساختار بنا و تزئینات معماری دورهٔ اسلامی کاربرد ویژه

۱- رجایی باغسرخی، سید امیر، بررسی قابلیت های گرافیکی تقوش محراب مقبره پیر بکران درطراحی نشانه، به راهنمایی: دکتر محمدحسین حلیمی، پایان نامه در مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، بهمن ۱۳۸۸، ص۲۶و ۲۵.

۲- صفر زاده، ،شهرزاد، مطالعه تزئینات خواجه اتابک در طراحی نشانه، چاپ اول، مرکز کرمان شناسی، کرمان، ۱۳۸۶،ص۵ .

۳- کیانی، محمد یوسف کیانی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی (تزئینات معماری)، ص ۲۵.

۴- رجایی باغسرخی، سید امیر، بررسی قابلیت های گرافیکی تقوش محراب مقبره پیر بکران درطراحی نشانه، ص ۲۶

دارد. گچ نخستین ماده چسباننده ساختمانی است که به دست بشر استخراج شد و پس از تغییرشکل دادن در کارهای ساختمانی به اشکال مختلف ،ملاط، روکش و گچبری تزئینی به کار گرفته شده است.

پیشینه هنر گچبری در ایران به ۲۵۰۰سال پیش از این و قبل از ساخت آجر می رسد.

شاید نخستین بار از گچ در قدیمی ترین بنای (اهرام ثلاثه مصر) که دیرینه ای در حدود ۴۵۰۰ سال دارد یا در معبد چغازنبیل در شهر دوراونتاش در خوزستان استفاده شده باشد و قبل از آن ها برای سفید کردن منازل کاربرد داشته است.

کاربرد عنصر گچ سبب ساخت و استقرار قوس های سهمی شده است. در دورهٔ هخامنشی گچ در پوشش قوسی کانال ها در بخشی از بنای تخت جمشید به کار رفته است.

کاوش های باستان شناسی حاکی ازبه کارگیری گچ در اسکلت سازی بناها و نماسازی و تزئین به شکل گل های رُزِت به وفور در زمان ساسانی است. جمال انصاری دیرینه گچبری را با آثار به دست آمده از هفت تپه خوزستان به دورهٔ اسلامی می رساند.

پس از ظهور اسلام و دگرگونی دیدگاه ها و بینش هنرمندان مسلمان ایرانی، از گچبری با مضامین بسیار عالی در بناهای این دوره استفاده شد. مسجد جامع نائین از نمونه های گچبری کهن دورهٔ اسلامی است که تا کنون به یادگار مانده است.

در قرن پنجم هجری در هنر گچبری تحولات وافر پدیدار شده، شیوه آرایش از حالت ساده با کشیدن گچ روی دیوار به شکل یک پوشش زینتی در آمد و اشکال آجر در گچکاری مورد تقلید قرار گرفت، در ادوار بعد نصر گچ و تزئینات گچبری به عنوان یک پدیده حیاتی و زندگی بخش در آمد.

در واقع قرن هشتم هجری همزمان با سلطنت ایلخانی را باید قرن گچ نامید، زیرا در تزئینات بازمانده از این دوره همه جا برتری با گچ است و استادکاران هنرمند آثار بدیع ولی بدیل از این هنر را به معرض نمایش گذاردند که به حق شاهکارهایی از هنر گچبری دورهٔ ایلخانی است. در این زمان هنر گچبری به حد کمال مطلوب رسید و با به کارگیری انواع گره های هندسی ، نقوش اسلیمی ماری و توماری در لابه لای کتیبه نگاری ها و اسپرهای خطی با گل و برگ های پهن گود و برجسته عظمت و شگفتی های وافر در آثار هنری این دوره ایجادشد.

در پایان دورهٔ مغول هنر گچبری در زمینهٔ گلسازی، طرح های هندسی و گره و کتیبه نگاری به اوج کمال خود رسید.»(۱)

۱- جزوات دانشگاهی

فصل دوم: مسجد جامع اصفهان

مسجد جامع اصفهان

« با گذشت صد سال از درگذشت پیامبر دو واژه کاملاً مجزا رسمیت یافت یعنی مسجد و جامع. مسجد از ریشه مسجدی می باشد اگر چه در معنای وسیع تر، در خود قرآن برای اشاره به محل به کار رفته هرچند این معنی به زودی پالایش یافت تا اینکه به صورتی خاص تر بر مساجدی که برای برگزاری نمازهای یومیه مورد استفاده قرار گرفتند اطلاق شد.

ساده ترین معماری حتی یک اتاق تزئین نیافته برای چنین نمازخانه کفایت می کند. در عین حال مساجدی دیگر به طور اخص برای گروه های مشخصی از قبیل اعضای یک فرقه، یک حرفه، یک مذهب یا جمعیت خاص یا اجتماع برپا می شد. بالاخره از قرن دهم به بعد متداول شدن روز افزون مجتمع هایی با کارکرد مشترک بدین معنا بود.

«جامع »روی هم نوع با شکوهی از بنا که رابطه کاملاً مستقیمی با کارکرد خیلی بزرگتر از مسجد است. مذهب به هر مرد بالغ و آزاده مسلمان تکلیف می کرد که در اجتماع نماز روز جمعه حضور یابد و همین تکلیف نیازی برای پدید آمدن بنایی با مقیاس خیلی بزرگتر از مسجد به وجود آورد. نفس کلمه جامع از ریشه عربی جمع کردن می آید.

این کارکرد حیاتی بنا را یادآوری می کند و بقاء می بخشید. این بنا می باید از هزاران نفر، درمقابل تعداد محدود و یا حداکثر ۱۰۰و۲۰۰ نفری پذیرایی کند. به علاوه جامع نقش عمومی با مایه های نمادین وتبلیغی داشت که مساجد عادی از آن بی بهره بودند. برای قرن ها در هر شهری تنها برای یک مسجد جامع اجازه ساخت داده می شد. و این ناشی از این واقعیت بود که داشتن یک مسجد جامع در یک استقرا جمعیتی به یک شهر مقام و منزلت می بخشد.

علی رغم تمایز آشکار کاردکردی که بین مسجد و جامع وجود دارد، تا آنجا که به طرح آنها مربوط می شود تفاوتی بین این دو وجود ندارد. حقیقت این است که معمولاً ـ جامع نه تنها عملاً ـ ابعاد بزرگتری دارد بلکه تزئینات بیشتری را نیز داراست با این وجود غالباًمساجدی نیز ساخته شده اند که ازلحاظ شکوه تزئینات چیزی از زیباترین جامع های دوره خود کم نداشتند.» (۱)

۱- هیلن برند، روبرت، معماری اسلامی، ص ۴۳و۴۴.

«قدرت و نجابت معماری سلجوقی بی شک به بهترین صورتی در مسجد جامع اصفهان تجلی کرده، یکی از بزرگترین مسجدهای جهان است.»(۱)

«این مسجد تجمع بزرگی از بناها است که محور شمال شرقی – جنوب غربی آن به طول ۱۵۰ متر با ۴۷۶ طاقگان مجزا اغلب به صورت گنبد است و روی بنایی که مربوط به قرن ۴ هجری است و مسجد ستون داری با صحن مستطیلی بوده و ساخته و اضافه شده است.»(۲)

«مسجد جامع اصفهان در شیوه خراسانی بنیاد نهاده شده و بعدها در شیوه رازی، طرح شبستان ستوندار به چهارایوانی تبدیل شد.»(۳)

«دارای بیست ساختمان کاملاً متمایز است که در دوره های مختلف تاریخی ساخته شده است و بیش از ۱۳ قرن معماری ایران را نشان می دهد در هر یک از دوره های تاریخی پس از اسلام بخشی از این مسجد ساخته یا تعمیر شده است از همین رو مسجد جامع اصفهان را موزه معماری ایران به شمار می آورند.»(۴)

«طرح نخستین مسجد به گونه بومسلمی (شبستان ستوندار) بوده که درسال ۱۵۶ هجری ساخته شده و کاوش ها، موقعیت آنرا روشن ساخته است. در سال ۲۲۶ هجری، مسجد کهن ویران شده و بر ویرانه های آن مسجدی بزرگتر (نزدیک به ده جریب) ساخته شده، که طرح شبستان ستوندار داشته است که میانسرایی در میان و شبستان هایی پیرامون آن که بخش جنوبی با شش دهانه، شمالی با چهار دهانه و شرقی و غربی با دو دهانه ساخته شده بودند. مسجد در این زمان بزرگترین حوزه علمی شهر بوده و کتابخانه ای بزرگ داشته که کتاب های علمی زمان، در آن گرد آمده بود و در پای هر ستون شبستان، محفل درسی برپا بوده است.»(۵)

«در منابع تاریخی بررسی شده که قبل از ظهور اسلام در محل فعلی مسجد بنایی وجود داشته اشاره نشده است، ولی کشفیاتی در منطقه شمالی ابنیه خشتی مسجد و کشف یک پا ستون با تزیینات مشابه دوره ساسانیان وجود بنایی از دوره قبل از اسلام را تایید می کند.»(۶)

۱- پوپ، آرتور اپهام، معماری ایران، ترجمه: صدر، غ، م، انتشارات تهران، اختران، ۱۳۸۲ صفحه ۱۰۶،۱۰۷.

۲- کمره ای،محمد رضا، تاریخ هنر ایران، ص ۷۸.

۳- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص ۱۷۸.

۴- ذکرگو،امیر حسین، سیر هنردرتاریخ ۲ دوره پیش دانشگاهی، ص ۵۲-۵۷.

۵- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص۱۴۴.

۶- حاجی قاسمی،کامبیز،گنج نامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مساجد جامع) دفتر هفتم ، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران، ۱۳۸۳، ص ۲.

«مسجد جامع اصفهان، نمونه کامل ترین مسجد چهار ایوانی دوره سلجوقی و یکی از زیباترین بناهایی است که مجموعه کاملی از تزئینات دوران اسلامی ایران را داراست. «این مسجد در عهد سلجوقی و به دستور ملکشاه سلجوقی در محل مسجد قدیمی ساخته شده که در دوره های بعد بارها تغییراتی در آن داده اند و مسجد توسعه یافته، ملحقاتی چند نیز به آن افزوده شده است. از مسجد قدیمی اثری به جا نمانده است اما به گفته مورخین و سیاحانی چون ابن حوقل، مقدسی ریا، ما فرخوخی، ناصرخسرو که آن را دیده و در کتابهایشان ذکر کره اند مسجد دارای فرمی ساده و شامل صحن بزرگ و رواق های متعدد بوده است.»(۱)

«با بررسی ها خاکبرداری هایی که در سالهای اخیر در بعضی از قسمت های این مسجد به عمل آمده امید است که ازآثار اولیه این مسجد اطلاعات تازه و دقیقی به دست آید. اما مسجد جامع کنونی که در حقیقت مجموعه ای از شیوه های معماری و آثار هنری دوره های بعد از اسلام تاریخ ایران است شامل قسمت هایی می باشد که بررسی و مطالعه آنها گویای تحولات معماری دوره های اسلامی ایران در مدت هزارسال اخیر است لذا سعی می شود اجمالاً به بررسی بعضی از قسمت های این مجموعه نفیس پرداخته شود.»(۲)

«با وجود تحقیقات متعددی که انجام شده نه تاریخچه مسجد مشخص است، نه بررسی مفصلی از ساختمان فعلی آن به عمل آمده و در زمینه تفسیر منابع ادبی و باستان شناسی راجع به بنا اختلاف نظرهای شدید وجود دارد. بنابراین با توجه به عکس ها می توانیم بگوییم نمای کلی صحن متعلق به قرن دوازدهم میلادی است گرچه بیشتر تزئینات فعلی و مناره ها تا حد قابل توجه جدیدتر است؛ دیواره ای گنبد شمالی به طور قطع متعلق به سال ۱۰۸۸است و محراب آن به دستور الجایتو سلطان ایلخانی در سال ۱۳۱۰ساخته شده است در صورت صحت این تاریخ گذاری این بنا تنها باقی مانده این دوران اصفهان است که وجودآن در سال ۱۹۵۵ در نزدیکی مدخل غربی مسجد حکیم کشف شد.»(۳)

«مسجد جامع اصفهان از مساجدی است که محراب های متعددی دارد بلند آوازه ترین محراب آن، نه در زیر گنبد نظام الملک بلکه در ضلع شمالی ایوان غربی آن در شبستانی که به وسیله الجایتو، فرمانروای ایلخانی ساخته شده است. این محراب نمونه نفیسی از گچبری است.»(۴)

۱- گدار، آندره، آثار ایران، (۴-۳)، ترجمه: ابوالحسن سرو قد مقدم، چاپ سوم، چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۵، ص ۲۰و۱۹.

۲- حاتم، غلامعلی، معماری دوره اسلامی، ص ۱۷.

۳- گرابر، اولگ و هیل، ژک، معماری و تزئینات اسلامی، ترجمه: باقر آیت الله زاده شیرازی، چاپ دوم، لیلا، تهران، ۱۳۸۳، ۸۴ و۸۳ .

۴- پیرنیا،محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص۱۸۷.

«اواخر عصر سلجوقی مسجد طعمه حریق شد و کتابخانه ارزشمند آن در آتش سوخت پس از آتش سوزی و به دستور سلاطین سلاجقه بر ویرانه های به جای مانده از مسجد عمارتی نو بنا شد و مسجد مجدداً شکل و شمایلی جدید به خودگرفت و این بار بر اساس یک طرح چهار ایوانی بنا شد ایلخانان مسجد و محراب اولجایتو را ساختند مظفریان، صفه ی عمر و شبستان شمالی و تیموریان بیت الشتاء را بنا نهادند. ترکمن ها منارها و آجرکاری ایوان جنوبی را ساختند و افغان ها، تزئینات صفه ی عمر را کامل کردند و قاجارها سر در ورودی و درب فعلی مسجد را اضافه کردند.»(۱)

موقعیت جغرافیایی

«این بنا که به "مسجد جامع عتیق" و "مسجد جمعه" نیز شهرت دارد، در بخش قدیمی اصفهان، ضلع غربی خیابان هاتف و انتهای بازار بزرگ واقع گردیده و یکی از برجسته ترین آثارمعماری ایران و جهان است و از آنجا که بخش های مختلف آن در دوران های مختلف تاریخی ساخته و پرداخته شده اند. این مجموعه با دیوار خشتی قطور و مرتفعی محصور می شده که نمای خارجی آن دارای طاق نماهایی بوده است. مسجد دارای ۸ ورودی است که در دوره های مختلف ساخته و پرداخته شده است قدیمی ترین ورودی مسجد که اکنون مسدود شده است در شمال شرقی واقع و در کنار آن کتیبه ای آجری به خط کوفی است که حکایت از تعمیر مسجد بعد از حریق سال ۵۱۵ ه.ق دارد.»(۲)

بناهای سلجوقی مسجد جامع

اشاره

«بدون شک جالب ترین آثارتاریخی موجود در مسجد جامع اصفهان آثار اصیل دوران سلجوقی می باشد که طی شصت سال سلطنت ملک شاه و جانشینان او در اصفهان که این شهر پایتخت آنها بوده به شرح زیر بوجود آمده است :

– سلطنت ملکشاه سلجوقی از ۴۶۵ تا۴۸۵ هجری قمری بمدت ۲۰ سال.

– سلطان برکیارق بن ملکشاه از ۴۸۵ تا ۴۹۸ هجری قمری به مدت ۱۳ سال.

– سلطان محمد بن ملکشاه از ۴۹۸تاسال ۵۱۱ هجری قمری به مدت ۱۳ سال.

– سلطان محمودبن محمدبن ملکشاه از سال ۵۱۱تا۵۲۵ هجری قمری به مدت ۱۴ سال.

آثار به جا مانده این دوران با شکوه تاریخی اصفهان عبارتست از:

۱– شایسته. م و قاسمی، م، اصفهان بهشتی کوچک اما زمینی، انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، کیمیا، اصفهان، بهار ۱۳۸۳،ص ۱۲۰.

۲– عقابی، محمدمهدی، بناهای آرامگاهی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی /۳،سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۹، ص ۶۲–۶۳.

۱-گنبدجنوبی (نظام الملک)

۲-گنبدشمالی (تاج الملک)

۳-چهلستون ها و شبستان های شمال و جنوب مسجد با طاقهای آجری متنوع

۴-آثاری که در دو ضلع شرقی و غربی مسجد و شامل (آموزشگاه ها، صومعه ها، مضیفها، و کتابخانه ها و مانند اینها.»(۱)

گنبد خواجه نظام الملک : (صفه صاحب)

«این گنبد هنگامی که مسجد هنوز به شکل دوره عباسیان بود به آن اضافه شد و برای این کار لازم آمد که ۲۴ ستون حزف شوند و محتملاً گنبد را به صورت مقصوره با نمازخانه ای برای اشراف و حکام و امیران، که به دلایل امنیتی مایل بودند مجزا از توده مردم نماز بگزارند تشکیل می داد. این گنبد ۱۵ متر قطر دارد.»(۲)

«گنبدخانه جنوبی به دستور خواجه نظام الملک، وزیر ملکشاه سلجوقی، در سال ۴۶۵ الی ۴۸۵ هجری در ضلع جنوبی حیاط مرکزی بنا شده است. فرم این تالار گنبد دار، مربع و اندازه هر ضلع آن ۱۵ متراست که در طرف قبله به دیواری که محراب را در برگرفته محدود می شود و سه طرف دیگر آن به وسیله ستون های گرد و به هم چسبیده، مشخص شده است.»(۳)

«گنبد عظیم این مسجد شخص را به یاد بناهای ساسانی می اندازد. تاثیر این اتاق و گنبد بیشتر از حیث حجم و بزرگی آن است تا زیبایی و تناسب آن.»(۴)

«سطح ستون ها و دیوار روی آنها تا ارتفاع ۱۰ متری با یک اندود گچی ضخیم پوشیده شده و سرستونها با گچبری تزئین گردیده است. پایه گنبد را یک منشور کوتاه هشت ضلعی تشکیل می دهد که روی آن یک منشور کوتاه شانزده ضلعی دیگرقرار دارد و کتیبه ای استوانه ای، زیر پایه گنبد مدور قرار دارد. کتیبه مذکور به خط کوفی نوشته شده و در آن از خواجه نظام الملک نام برده شده او در واقع سند تاریخی آن است.»(۵)

۱- هنر فر، لطف الله، «قدیمی ترین سر در تاریخی مسجد جامع اصفهان»، مجله هنر و مردم، ،شماره ۱۴۵، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، آبان ۱۳۵۳، ص ۲۷.

۲- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص ۱۸۴.

۳- حاتم، غلامعلی، معماری دوره اسلامی، ص ۱۷.

۴- ویلسن، ج .کریستی، تاریخ صنایع ایران، عبدالله فریار، انتشارات فرهنگسرا، تهران، بی تا، ص ۱۵۳ .

۵- حاتم، غلامعلی، معماری دوره اسلامی، ص ۱۷.

گنبد تاج الملک (صفه درویش)

«در بالای شبستان شمالی مسجد گنبد تاج الملک در هم چشمی با گنبد نظام الملک ساخته شد. این گنبد ته رنگ آتشکده دارد. ملک شاه سلجوقی پیش از رفتن به نمازجمعه در زیر این گنبد تشریفات را انجام می داده است. این گنبد خانه بسیار زیباست و آجرکاری آن بویژه در ترمبه ها و شاپرک ها و کتیبه ها بسیا رنغز کار شده است. این گنبد دو پوسته و از نوع خاکی است.»(۱)

«این گنبد مشهور به گنبد خاکی در سال ۴۸۱ به دستور تاج الملک قمی، وزیر دیگر دوره سلجوقی، و به تقلید ازگنبد نظام الملک ساخته شده است. این گنبد اگر چه از گنبد جنوبی کوچکتر است اما از لحاظ تناسب و ظرافت بر آن برتری دارد.»(۲)

«گنبد با کتیبه ای کوفی و آجرکاری های زیبا مزین گشته است. به طور کلی، ساختمان گنبد نمونه کاملی از ساختمان و معماری زمان سلجوقی است. آجرکاری داخل و گنبد و طاقهای بلند نوک تیز، توجه را به قبه گنبد جلب کرده اثر مطلوب ساختمان عظیم را ظاهر می کند. اگر چه داخل طاقها با گچبری زینت یافته و کتیبه های مزین دارد، ولی زیبایی این اتاق به آجرکاری آن است که با شیوه جالبی به کاربرده شده است. قسمت بالای اتاق مربع بوسیله طاقهایی به منشور هشت ضلعی تبدیل یافت، در بین این طاقها اشکالی ساخته شده که اتاق را به شکل منشوری شانزده ضلعی درمی آورد و گنبد روی آن قرارمی گیرد.

گنبد کامل از روی اصول ریاضی ساخته شده است و ساخت این گنبد افتخار بزرگی را نصیب معماران دوره سلجوقی می کند و به طور کلی می توان گفت که گنبدها جنوبی و شمالی در مسجد جامع اصفهان از نظر معماری جزو عالی ترین بناهای دوره سلجوقی در ایران به شمار می روند.»(۳)

ایوان شرقی (ایوان شاگرد)

«در قرن چهارم هجری قمری، محل این ایوان بخشی از فضای ستون دار منظم و سر پوشیده کلی مسجد بود. چنان که گذشت، در دوره سلجوقیان و احتمالاً در زمان سلطان سنجر، همه ستونهای موجود در فضای مذکور تخریب و ایوان شرقی به جای آنها ساخته شد.

این ایوان در یک مرحله احداث شده و تمام بخشهای فوقانی نمای آن، حداقل تا سال ۱۳۱۲ ش به صورت اول بوده است. این ایوان تا مدت ها منفرد بوده و به بناهای مجاور متصل نبوده است. بعداز

۱- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص ۱۷۹.

۲- هنرفر، لطف اله، گنجینه آثار تاریخی اصفهان، ص۷۶ .

۳- حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقی، ص ۱۹و۱۸.

این زمان، سیمای کلی فضای مسقف مسجد تغییر کرده و طاق های مدور آجری جای سقف های مسطح چوبی را گرفت.»(۱)

«نماهای خارجی این ایوان تزئینات ساده آجری دوره سلجوقی را بخوبی حفظ کرده است. کتیبه داخل ایوان از دوره شاه سلیمان صفوی و به خط محمد محسن امامی و کاشیکاری آن حاکی از تعمیرات دوره صفوی است.»(۲)

«ایوان شرقی با همه مداخلاتی که نماهای داخلی ایوان و تغییر دهانه ها وتغییر مقرنس ایوان معرف آن است، در نمای رو به صحن به قدمت اولیه خود نزدیک تر و نسبتاً اصیل مانده است.»(۳)

ایوان غربی

«این ایوان به طول ۵۰/۱۰ متر با طاق گهواره ای در جبهه غربی صحن واقع گردیده است»(۴) .

«ساختمان این ایوان جالب از قرن ششم هجری و سقف آن مانند ایوان جنوبی ازمقرنس های درشت ترکیب و تزئین شده، و در ابتدای قرن دوازدهم هجری و در دوره شاه سلطان حسین صفوی داخل و خارج آن با کاشیهای زیبا و خطوط بنایی تزئین شده و آرایش اولیه آجری آن از صورت ساده سلجوقی خارج شده است.»(۵)

ایوان شمالی

«ساختمان این ایوان از اوایل قرن ششم هجری و کتیبه گچبری داخل آن از دوره شاه سلیمان صفوی و تزئینات کاشی کاری نمای خارجی آن از اقدامات اداره باستان شناسی اصفهان در سال های ۱۳۳۶و۱۳۳۷ شمسی است و به این مناسبت کتیبه ای به خط بنایی به یادگار گذاشته شده است. این ایوان به ابعاد ۸*۵/۱۹ متر با پوشش گهواره ای در ضلع شمالی صحن واقع گردیده و عمیق ترین در عین حال کم عرض ترین ایوان مسجد است که ساخت آن مربوط به دوره سلجوقی– بعدازسال ۵۱۵ ه.ق است. در آن زمان، این ایوان، سرسرای مدخل اصلی مسجد بوده که از طریق دری که درانتهای هشتی مربع ضلع شمالی ایوان واقع است و در دو طرف پلکانهایی دارد، که وارد آن و سپس صحن

۱- گالدیری، اوژن، مسجد جامع اصفهان، ج ۳، ترجمه: عبدالله جبل عاملی، چاپ اول، نشر خاتون، اصفهان، ۱۳۷۰، ص ۵۴.

۲- حاجی قاسمی، گنج نامه: فرهنگ آثار معماری ایران (مساجد جامع) ،ص ۵.

۳- پورنادری، حسین، «بازخوانی و توضیح یک پدیده معماری در ایون ها ی مسجد جامع اصفهان »، مجله صفه، شماره ۱۴۵، بی تا، ص ۱۳۳.

۴- عقابی، محمدمهدی ، بناهای آرامگاهی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی /۳، ص ۶۶.

۵- حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقی، ص ۲۰.

مسجد می شدند. سطوح داخلی و خارجی ایوان، با آجر، کاشی، مقرنس و کتیبه های متعددی به خط ثلث، کوفی و بنایی مزین شده است که بخش مربوط به نمای آن مربوط به تعمیرات دوره اخیر است.»(۱)

ایوان جنوبی

«ساختمان این ایوان از قرن ششم هجری و تزئینات داخل و خارج آن از قرن هشتم، نهم، دهم، و یازدهم هجری است. دو مناره این ایوان ظاهراً در دوره حسن بیک ترکمان افزوده شده و در دوره آق قویونلوها و پادشاهانی مانند شاه طهماسب اول و شاه عباس دوم تعمیرات ضروری مسجد به انجام رسیده. داخل وخارج ایوان با تزئینات کاشی کاری آراسته است. کتیبه داخل دور هلال این ایوان و کتیبه نمای دور طاق آن و همچنین کتیبه ایوان از زمان صفویه است.

شبستان ها

«با توضیح اینکه در اصلی ورودی مسجد در جنوب شرقی صحن واقع شده است، صفه های کوچک سمت راست دالان ورودی که ستون های مدور با تزئینات گچبری دارد مشتمل بر آثار دوره دیلمی از قرن چهارم هجری است. چهلستون واقع در سمت چپ دالان ورودی که ساختمان آن از سبک ابنیه سلجوقی پیروی شده از دوره آل مظفر از قرن هشتم هجری است. چهلستون های طرفین گنبد جنوبی خواجه نظام الملک، از دوره دوم عهد سلجوقیان (جانشینان ملکشاه)یعنی اوایل قرن ششم هجری است.»(۲)

«آندره گدار از عملیات مرمتش در ایوان جنوبی در سال ۱۳۲۸ ش، چنین نتیجه گرفته است که چون ایوان های جنوبی و غربی هر دو شبیه ایوان شرقی اند می توان همگی را متعلق به دوره سلجوقیان دانست و همچنین زمان احداث ایوان ها را سال های ۵۲۲-۵۱۵ در دوره حکومت سلطان سنجر تخمین زده است بررسی مشابه گالدیری بر روی ایوان ها این نظریه را تایید می کند که بلافاصله پس از احداث ایوان جنوبی، تصمیم گرفته شد با ساخت سه ایوان در امتداد محورهای اصلی، تغییر شکل کلی در ایوان مسجد داده شود.

۱- عقابی، محمدمهدی، بناهای آرامگاهی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی /۳، ص ۶۵.

۲- حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقی، ص ۲۰.

به این ترتیب، ستون های شبستان را از میان اضلاع حیاط دوران آل بویه/ دیلمیان تخریب کردند و ایوان هایی جای آن ساختند که جبهه خارجی شان به امتداد نماهای این حیاط و جبهه عقب آنها به دیوارهای خشتی قدیمی محدود شد.

مرحله سوم بلافاصله پس از مرحله قبلی آغاز شده و از خصوصیات آن توسعه قسمتی از مسجد در جهت جنوب شرقی است که به تخریب قسمت زیادی از دیوار خشتی انجامید. ایوان شمالی مسلماً در عهد سلجوقیان و احتمالاً در مرحله سوم آن ساخته شده است. جزئیات تزئینات ایوان شمالی نشان می دهد که این ایوان آخرین ایوان احداثی بوده است. بخش انتهایی این ایوان نیز منطبق بر دیوار خشتی اولیه مسجد است.

درکل، چهار ایوان مسجد همزمان ساخته نشده است، ولی همه آنها در دوران شکوفایی عصر سلجوقی طراحی و احداث شده است.»(۱)

«در منتهی الیه ضلع شرقی مسجد، مدرسه ای ساخته شد که سابقاً، بی توجه به کتیبه های موجود، احداث آن را به عمربن عبدالعزیز، خلیفه اموی یا به عمر بن عبدالعزیز، از سلسله آل ابودلف، نسبت داده اند، درحالی که بر اساس متن صریح کتیبه های آن، در دوره سلطنت سلطان محمودآل مظفر در سال ۷۶۸ ساخته شده است.»(۲)

«با احداث مدرسه در مجاورت ایوان شرقی، این ایوان از طریق سه درگاه واقع در شاه نشین و دو فضای جنبی آن به محوطه مدرسه مرتبط می شد. بعد از مدتی، این درگاه ها به طرف ایوان بسته و فضای آن ها ازجانب مدرسه استفاده شد و نهایتاً این اتاق های کوچک از طرف مدرسه هم مسدود شد و در داخل جرزها متروک ماند.»(۳)

«سقف ها و تزئینات این مدرسه در سال های ۱۳۳۷و ۱۳۳۸ش مرمت و بازسازی شده است .»(۴)

بناهای ایلخانی مسجد جامع اصفهان

اشاره

«در پی ایجاد طرح چهار ایوانی در دوره سلجوقیان ، اولین اقدام دوره ایلخانان ایجاد تغییر وتحول در نمای مسجد و تبدیل نمای قبلی به نمایی دو طبقه بوده است؛ به ظوری که قوس نما، که

۱- گالدیری، اوژن، مسجد جامع اصفهان، ص ۳۶تا۳۸.

۲- هنرفر، لطف اله، گنجینه آثارتاریخی اصفهان و آثار باستانی و الواح و کتیبه های تاریخی در استان اصفهان، چاپ دوم، چاپ زیبا، تهران، ۱۳۵۰، ص ۱۳۷-۱۳۶.

۳- هنرفر، لطف اله، گنجینه آثارتاریخی اصفهان و آثار باستانی و الواح و کتیبه های تاریخی در استان اصفهان ، ص ۳۹ .

۴- هنرفر، لطف اله، گنجینه آثارتاریخی اصفهان و آثار باستانی و الواح و کتیبه های تاریخی در استان اصفهان ، ص ۱۴۵ .

مرتفع بودند،تمامیت خود را حفظ کنند و فقط از میان به دو بخش تقسیم شوند و به این ترتیب، نمای صحن نیز، در عین تقسیم شدن به دو اشکوب، تناسبات خود را از دست ندهد.»(۱)

محراب درویش

این محراب از اوایل قرن ششم هجری است که دوره دوم عهد سلجوقی محسوب می شود در این محراب تزئینات آجری فراوان وجود دارد. در قسمت انتهایی راهرو ورودی که به حیاط مرکزی وصل می شود محرابی قرار دارد که با گچبری زیبا و پر کاری تزئین شده است. بالای این محراب چند ردیف از توپی های ته آجری وجود دارد که ما بین نقشهای پر کار محراب و دیوار ساده آجری بالای این محراب قرار گرفته است و باعث پیوند دو قسمت دیوار کارشده وساده گشته است.

این توپی ها نمودار سیر تکاملی این نقش ها را کامل نموده و نقطه وسط سادگی دیوار و پر نقش بودن محراب است.

مکان هایی تزئین شده با نقوش هندسی آجری درمسجد جامع

ایوان شرقی

«این ایوان با طاق گهواره ای به طول و عرض ۵۰/۱۰ متر در ضلع شرقی صحن واقع گردیده است. طاقنماهای بسیار زیبای آجری این ایوان مربوط به دوره سلجوقی است. طاقنماهای پائینی حاوی کتیبه هایی هستند که با شیوای تمام به خط کوفی– متضمن شهادتین– نوشته شده اند.»(۲)

«پس از ساخته شدن ایوان جنوبی (صفه صاحب) ایوان های سه گانه شمالی معروف به صفه درویش، غربی به صفه استاد و شرقی معروف به صفه شاگرد بنا گردید و تغییر شکل محسوسی در مسجد پدید آوردند. ایوان شرقی دارای تزئینات اصیل سلجوقی است و تزئینات خارجی آن که در اوایل سده ششم هجری انجام گرفته در خور ستایش است.

شبستان هایی که درطرفین ایوان جنوبی قرارگرفته اند دارای آثار آجرینی ازدوره دوم سلجوقی هستند، که در زمان جانشینان ملکشاه، یعنی در اوایل سد هشتم هجری ساخته شده اند. شبستان های طرفین ایوان شمالی و شبستانی که بین ایوان شمالی و گنبد خاکی واقع شده است، در حدود همین تاریخ ساخته شدند.»(۳)

۱- گالدیری، اوژن، مسجد جامع اصفهان، ص ۵۰.

۲- عقابی، محمدمهدی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی، ص ۶۵.

۳- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران،ص ۱۸۲.

«از بین ایوان های شرقی و غربی، آنکه در مشرق واقع شده به نام صفه شاگرد شهرت دارد به خصوص در قاب پیرامون ایوان با کاشی کاری های اصیل دوره سلجوقی تزئین گردیده است و ایوان غربی که به نام صفه استاد مشهور است از تزئین آجری همین دوره برخوردار است.»(۱)

«این ایوان از قرن ششم است و نمونه ای از تزئینات اصلی سلجوقی بر نماهای ایوانهای چهارگونه مسجد است. به طوری که ضمن شرح ساختمان و کتیبه ها و الواح اضلاع جنوبی و غربی و شمالی مسجد جمعه اصفهان به تفصیل بیان گردیده است.»(۲)

دیوارهای داخلی این ایوان با توپی های ته آجری که به هندسی و گیاهی و در قالب مربع و سایز ۵*۵ است تزئین شده وگره هایی برای پر کردن فضای خالی بین آنها به اندازه ۳*۶ اجرا شده است. در قسمت انتهایی سمت راست ایوان شرقی دو دیوار راهرویی کوچک که ایوان را به شبستان متصل می کند به اسما مقدس با خط کوفی تزئینی در سایز ۸*۸ مزین گردیده است

شبستان ها

«این شبستان ها در طرفین شرق و غرب ایوان جنوبی و شمالی واقع شده اند که پس حریق ۵۱۵ ه.ق بر روی بقایای شبستان های دوره قبل بنا گردیده و با پوشش های طاق چشمه بر روی ستون های آجری مسقف شده اند. نکته در خور توجه در این شبستان ها، تنوع بسیار در برپایی طاق و چشمه هاست. درحال حاضر، مسجد دارای ۴۸۴ فضای سر پوشیده است که تمام دهانه ها با طاق و چشمه پوشیده شده اند. هر کدام از این دهانه به خاطر ابعاد، شکل ظاهری و نحوه اسکلت بندی، دارای مشخصات خاص و متفاوت ازبقیه اند به گونه ای که می توان گفت در این مسجد ۴۸۴ طاق چشمه مستقل و منحصر به فرد وجود دارد که این پدیده، نهایت استادی و تسلط به کار معماران مجموعه را نشان می دهد.»(۳)

«با توضیح اینکه در اصلی ورودی مسجد درجنوب شرقی صحن واقع شده است، صفه های کوچک سمت راست دالان ورودی که ستون های مدور با تزئینات گچبری دارد مشتمل بر آثار دیلمی از قرن چهارم هجری است. چهلستون واقع در سمت چپ دالان ورودی که ساختمان آن از سبک ابنیه سلجوقی پیروی شده از دوره آل مظفر ازقرن هشتم هجری است. چهلستونی که در منتها الیه غربی ضلع جنوبی واقع شده از دوره شاه عباس صفوی است که در سال ۱۰۱۹هجری به ساختمان های مسجد افزوده شده

۱- پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایران، ص۱۸۳.

۲- هنرفر ،لطف الله، گنجینه آثارتاریخی اصفهان، ص ۱۳۲.

۳- عقابی، محمدمهدی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی، ص ۶۵.

است. شبستان واقع در مغرب ایوان غربی از دوره حکومت محمد بن بایسنقر بن شاهرخ تیموری است که سال ساختمان آن ۸۵۱ هجری و بانی آن عماد بن مظفر ورزنه بوده است. این شبستان وسیع زمستانی به بیت الشتا معروف است و سردر مخصوص آن در شمال ایوان استاد قرار دارد. شبستان های اطراف ایوان شمالی وچهلستون های شمالی آن از قرن ششم هجری است که چهلستون شرقی آن دارای طاق های متعدد با نقوش مختلف آجری است.»(۱)

بر روی ستون های شبستان با چند نمونه محدود از توپی های ته آجری ساده ونه به پرکاری ایوان شرقی تزئین شده است.

فصل سوم: نقوش هندسی آجری

پیشینه تزئین نقوش هندسی آجری (گچبری شهری) در ایران:

«توپی گچی ته آجری (گچبری شهری) در واقع نوعی بند کشی تزئینی است که به طور معمول در فضاهای مستطیل یا مربع میان دو آجر در جهت طولی یا عرضی صورت می پذیرد. این توپی های گچی در یک دوره به نسبت طولانی از اواخر دورهٔ غزنویان تا پایان ایلخانی و حتی پس از آن استفاده می شدند. اما اوج دورهٔ رواج و استفاده از آن ها را می توان در زمان سلجوقی و ایلخانی دانست. قدیمی ترین نمونهٔ این نوع تزئین را می توان در سنگ بست خراسان از دوران غزنویان مشاهده نمود اما نمونه های شاخص تر را می توان در مساجد جامع اردستان، زواره، برسیان و کاروانسرای رباط شرف مشاهده نمود. پس از مدتی استفاده از این نوع تزئین بسیار متداول گردید به گونه ای که نمونه های این توپی ها را می توان در بسیاری از بناهای ساخته شده از مسجد و مدرسه تا کاروانسراها و مقابر مشاهده نمود. برجسته ترین نمونه هایی که تا امروز هنوز به جا مانده است را می توان در بناهایی همچون مساجدجامع اصفهان، نائین، اشترجان، گلپایگان، قزوین، ورامین، مسجد پامنار زواره، مسجد علی، مسجد حیدریهٔ قزوین، مسجد فریومد، مسجد و منار گار ، مسجد دردشتی، مسجد کاج، مسجد ازیران، مقبرهٔپیربکران در اصفهان، مقبره حمد الله مستوفی در قزوین، مقبرهٔ اولجایتو در سلطانیهٔ زنجان، برج مقبرهٔ بایزید بسطامی، برج های خرقان، مقبرهٔ امیر ارسلان جاذب، برج علاألدین ورامین، گنبد علویان همدان و کاروانسرای رباط شرف مشاهده نمود. »(۲)

۱- حاتم، غلامعلی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، ۲۱ و ۲۰.

۲- دادور، ابوالقاسم، نصرت الملوک مصباح اردکانی، «بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی» ،نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۶، تابستان۱۳۸۵، ص۸۷.

نقوش و خلاصه ای از تکنیک اجرای نقوش

«در آجرکاری نمای بناها به جز مواردی معدود که فاصله میان آجرها در جهت افقی و عمودی بسیار کم جفت و جور چیده شده اند در عمده بناها در جهت طولی و عرضی، فاصله ی میان دو آجر وجود دارد که گاه این فاصله خالی می ماند و گاه با ملاطی نرم و همرنگ آجر یا متفاوت با آن در مایه نخودی، سیاه و سفید این فاصله را که از سطح آجرکمی پائین تر می باشد به کمک تیغه ای نازک پر می کنند که عبارتست از بندکشی ساده . »(۱)

«توپی های ته آجری به این ترتیب به وجود می آمد که بندهای عمودی دیوار آجری را عریض تر می گرفتند و یا قسمتی از آجر در امتداد بند عمودی بریده می شد. این سوراخ ها را با گچ پر می کردند و موقعی که هنوز خود را نگرفته بود با طرحهای مختلف روی آن را زینت می دادند و در بعضی موارد طرح ها را با قالب چوبی روی آن نقش می نمودند.

طرح های زینتی مزبور شامل طرحهای ساده هندسی، اشکال گل و بوته و اسامی مقدس مانند الله یا علی می باشد پخش بودن این سوراخ ها، ترکیب جالب توجهی به سطح دیوار می داد و معمولاً آن را با کمال دقت پر می کردند. این شیوه در دوره سلجوقیان متداول بود و در دوره ایلخانان همین که گچ رواج بیشتری یافت، طریقه جدیدی برای گرفتن این سوراخ ها تعبیه گردید که شاید برای صرفه جویی در وقت، به کار برده می شد.

در طریقه جدید تر دیوارهای برهنه بنا به وسیله قشری یکدست از گچ پوشانده و سپس از طریق ایجاد شیارهای افقی، نمایی از آجرچینی، بر سطح دیوار شبیه سازی می گردید و در آخر طرح های توپی در نقاط فرضی بندهای عمودی کنده می شد. از این شیوه در دیوارهای مقبره پیر علمدار در دوره سلجوقی و مسجد جامع اشترجان و گنبد سلطانیه در دوره ایلخانی استفاده شده است. لازم به ذکر است که از توپی های ته آجری در لابه لای گره های هندسی آجر کاری نیز استفاده شده است.»(۲)

توپی های مزبور در دورهٔ سلجوقیان نیز متداول بود و همان طرح های آن زمان ادامه پیدا کرد، به طوری که تنها از بررسی طرح این توپی ها نمی توان معلوم کرد بنا متعلق به دورهٔ سلجوقی است یا دورهٔ مغول. پخش بودن این سوراخ ها ترکیب جالب توجهی به سطح دیوار می داد معمولاً آن ها را با کمال دقت پر می کردند، ولی نزدیک نوک یک برج مقبره فقط سه شکاف عمودی وجود دارد که اثر مطلوب را تولید می نماید. در دورهٔ ایلخانان همین که گچ رواج بیشتری یافت، طریقهٔ جدیدی برای گرفتن این

۱- کیانی، محمدیوسف، تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، ص۶۵.

۲- مکی نژاد، مهدی، تاریخ هنر ایران در دوره اسلامی، ص ۱۸۷.۱۸۶.

سوراخ ها تعبیه گردیـد که شایـد برای صـرفه جویی در وقت به کاربرده می شـد. اولین قدم در این تغییر عبارتست از اسـتعمال باریکهٔ نازک گچ که روی آن، در محل دقیق بند عمودی، طرح لازم کنده شده است. سپس توپی ها با روکش گچی، بدون در نظر گرفتن محل آجر در زیر گچ ساخته می شود.

«گستردگی کاربرد توپی های گچی ته آجری بیش از هر چیز به نوع مادهٔ مورد استفاده در آن گچ و آجر مربوط می شود. گچ و آجر در هر نقطه ای از ایران به راحتی یافت می شود و این امکان را به وجود می آورد تا مردم هرمنطقه، هر نوع تزئین مشابه با بناهای مشـهور پایتخت را در بناهای محل زنـدگی خود ایجاد نمایند. اما در این بین تأثیرات بصری عمیق تزئین توپی گچی ته آجری را نبایست از خاطر دور نمود.

طرح و تزئین توپی ها به طور عمـده و نه همیشه از سادگی در بیرون آغاز شده به تدریج در فضای درونی به پیچیدگی و تنوع ترکیب های آن افزوده می شود. به نحوی که طی یک روند از پیش تعیین شده و آگاهانه توجه و تمرکز را از طرح سادهٔ یک توپی به طرح پیچیده تر ترکیب توپی ها با هم و سپس ترکیب توپی ها با آجرکاری همراه آن معطوف می دارد و در نهایت چشم بیننده را آمادهٔ پذیرش تزئینات فراوان و شـلوغ محراب های عظیم گچبری شده و ذهن را برای قرارگیری در فضای پیچیده و رمزآلود انبوه گره های هندسی، برگ ها، پیچک ها و ساقه های در هم تنیده تزئینات محراب ها متمایل می نماید.»(۱)

جنس و مصالح

«همان گونه که ذکر شد توپی ته آجری (گچبری شـهری) به طور خاص بر روی دیوارهای آجری و در فاصلهٔ بین سرهای آجرها به کار می رود. ملاط مورد استفاده در این نوع تزئین به طور عمده گچ و در بعضـی موارد ترکیب گچ و خاک، گچ و گل و یا آهک می باشد. اما آنچه که در این جا به طور خاص مد نظر است آن دسته از تزئیناتی است که بیشتر با گچ و یا ترکیبات آن ساخته و پرداخته شده اند و در پیوند با آجرکاری دیوار قرار دارد.»(۲)

۱- دادور، ابوالقاسم و نصرت الملوک مصباح اردکانی، «بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی»، ص ۸۹و۸۸ .

۲- دادور، ابوالقاسم و نصرت الملوک مصباح اردکانی، «بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی»، ص ۸۷.

روش اجرا و ویژگی نقش برجسته های هندسی:

«در آجرکاری نمای بناها به جز مواردی معدود، در عمده بناها در جهت طولی و عرضی فاصله ای بین دو آجر یا دو بند آجر وجود دارد که گاهی این فاصله خالی می ماند و گاهی آن را با ملاطی از گچ، همرنگ با آجر یا متفاوت با آن در مایه نخودی یا سفید پر می کنند که عبارتست از بند کشی ساده .

اما در اغلب آثار معماری از حدود قرن چهارم و پنجم هجری به بعد، نوعی نقش اندازی بر روی این بندها متداول گردید که به نمای بنا جلوهٔ خاصی بخشیده و به گونه ای جدا ناپذیر با سطح آجرکاری در پیوند است. این نوع بند کشی به صورت عمودی در فاصلهٔ میان آجرها در یک فضای چهارگوش(مستطیل یا مربع شکل) به ابعاد تقریبی عرض ۴۳ سانتیمتر و طول ۶۳ سانتیمتر صورت می پذیرد. بندکش پس از قرار دادن ملاط و صاف کردن آن، به کمک قالب یا دست به نقش اندازی بر روی آن می پردازد. نمونه های اولیه و ساده این نوع تزئین را می توان در سنگ بست خراسان از دوران غزنویان مشاهده نمود. لیکن رواج فراوان و تحول آن طی سده های بعدی در دورهٔ های سلجوقی و ایلخانی شاهد هستیم.»(۱)

توپی گچی ته آجری به طور کامل به آجر وابسته است و جز در کنار آجر ظاهر نمی شود. در سرتاسر سطح دیوار و بین آجرکاری تزئینی می توان توپی ها را از محدودهٔ ازارهٔ دیوار تا بلندترین نقاط روی پایهٔ گنبد و حتی در سطح داخلی گنبد مشاهده نمود. به کارگیری توپی های گچی ته آجری بر روی سطح دیوار هیچ گاه اتفاقی و تصادفی نبوده و همواره بر اساس یک طرح و نقشهٔ کلی صورت گرفته است. تمامی این اجزإ کوچک در کنار هم و در کنار بندهای تزئینی آجر ترکیبات هندسی زیبا و شکیلی به وجود می آورند که در سطوح وسیع و گسترهٔ پهن و نامحدود دیوار قابل تشخیص است. هر جز بدون توجه به سرشت و ماهیت آن در یک مجموعه است که ارزش تزئینی پیدا می کند و این مجموعه نیز در ارتباط با دیگر مجموعه ها یک آذین کلی را می آفرینند.

این شیوهٔ تزئینی به طور کامل بر اساس تفکر اسلامی شکل گرفته است که فرد بدون سایر آحاد جامعه و هر گروه بدون سازش و همسویی با گروه های دیگر نمی تواند در جامعه اسلامی پایدار بماند.»(۲)

آجر مهری

«قالب آجرهای مهری علاوه بر داشتن چهار دیوار ضخیم که ضخامت خشت را شامل می شد در قسمت کف نیز پوشیده بود و روی تخته هایی که کف قالب را می پوشانید نقش هایی به شکل تو

۱- کیانی، تزیینات وابسته به معماری ایران در دوره اسلامی، ص ۶۵.

۲- آیت اللهی، کتاب ایران، ص ۲۵۰.

گود یا برجسته تعبیه می کردند که این نقش ها اگر تو گود بود نقش روی آجر برجسته و اگر نقش برجسته بود روی آجر با نقش توگود برگردان می شد. این قالب معمولاً از فلز ساخته می شد و برای این که آجر با نقشی که روی آن بود سالم برگردان شود گل ملاط معمولاً از آب کمتری برخوردار بود وگِل ورز داده را کاملاً در زاویه های قالب وداخل نقش ها جاسازی می کردند و قالب را از پشت با ملاطی صاف در محلی مسطح برگردان می کردند تا در مقابل نور آفتاب آب خود را از دست بدهد. برای این که خشت از قالب راحت خارج شود و به بدنهٔ قالب نچسبد از ماسهٔ بادی (رمل) یا خاکستر استفاده می کردند. البته خاکستر یا ماسهٔ بادی که کف قالب می ریختند به قدری بود که فقط یک لایه بسیار نازک روی بدنهٔ قالب را می پوشاند و واسطه ای میان گل و قالب بود.

بیشتر بناهایی که از آجرِمهری استفاده شده است آجرها را به شکل تیغه ای روی هم نصب کرده و پشت آن ها را با ملاط به دیوار اصلی چسبانده اند. این ملاط در زمان های قدیم از گچ بود و در مواقعی که این تیغه از دیوارهای اصلی جدا می شد (طبله می کرد) در محل اتصال چهار آجر را با گُل میخ هایی که به زیبایی دیوار لطمه ای وارد نکند می کوبیدند یا این که آجرها را می کندند و با ملاطی نو در محل نصب می کردند.

استفاده از آجرهای مهری در بسیاری از شهرهای ایران معمول بود وتعدادی از این نقش ها هنوز نیز موجود است. در بعضی مواقع آجرهای مهری را با نقش کاشی کاری عجین می کردند و در محل هایی که توگود بود با لعاب کاشی می پوشاندند و نقش آجر و کاشی بسیار متنوع می شد و از آن ها در محل های مناسبی که برای نصب این آجرها بود استفاده می کردند.»(۱)

تزئینات آجری مهری

«شیوهٔ تزئینات مهری از ویژگی های تزئینات معماری دورهٔ ایلخانی است، از این هنر در دورهٔ سلجوقی یافت نشده است. در این شیوه در جهت طولی و عرضی فاصلهٔ میان دو آجر را بندکشی کرده اند این بندکشی ها به نمای بنا جلوه ویژه بخشیده است و به گونهٔ جدا ناپذیری با سطح آجرکاری در پیوند است و جز جدا ناپذیر آجر چینی شده است. این بندکشی ها با ملاط گچ انجام گرفته است که با قرار دادن ملاط و صاف کردن آن به کمک قالب روی آن را نقش اندازی کرده اند.

۱- ماهر النقش، محمود، میراث آجر کاری ایران، ص۳۷.

این نقش اندازی ها در گونه های متفاوت اجرا شده که شامل نقوش مهری، چلیپایی در هم و به ندرت کلمات الله، محمد و علی در مایهٔ خط بنایی و نقوش انتزاعی اجرا شده است. طول و عرض این بندکشی ها به طور معمول سه تا پنج سانتیمتر است.

بندکشی های بین سطوح افقی و عمودی آجر با کاربرد نقوش مهری بند آجری یا قالبی منقوش و صابونی های کاشی از ویژگی های تزئینات آجرکاری در معماری دورهٔ ایلخانی است. شیوه ایجاد نقوش مهری احتمالاً بدین گونه بوده که ابتدا نقش مورد نظر را روی مهرهای گلی، سنگی، فلزی و چوبی به شکل برجسته یا فرو رفته ایجاد کرده و آن گاه نقش را در گل خیس که برای آجر در نظر گرفته شده ،حک کرده و در بنا به کار می برده اند.

تزئینات گچی استامپی

معماران این دوره در ادامه سبک های دورهٔ سلجوقی بندهای عمودی آجرها را عریض تر می گرفتند و یا دو انتهای آجر را در امتداد بند عمودی می بریدند . با این کار فضای مناسبی به وجود می آمد که اغلب به وسیلهٔ گچ پر می شد و هنگامی که گچ کاملاً خود را نگرفته بود سطح آن را به طرح های گوناگون زینت می دادند. در بعضی مواقع از قالب های چوبی برای ایجاد نقوش استفاده می کردند . طرح های مذکور شامل طرح های ساده هندسی است که از تنوع زیادی برخوردارند.

تزئینات گچی مسطح (آجرکاری کاذب)

با رواج هر چه بیشتر گچبری در دورهٔ ایلخانی روش جدیدی برای تزئین سطوح در نظر گرفته شد که سرعت انجام کار را بالا می برد. در این شیوه از شبیه سازی طرح های آجرکاری استفاده می شد بدین ترتیب که ابتدا برروی سطوح آجرکاری شده لایه ای از گچ کشیده شده و پس از سفت شدن گچ، بندهای افقی و عمودی و نیز طرح تزئینات گچی استامپی برروی آن بدون در نظر گرفتن بندهای سطح زیرین کنده می شد.»(۱)

تعاریف نماد و مفهوم آن

«نشانه ها را به طور کلی می توان به سه گروه طبیعی، نشانه های تصویری و نشانه های قرار دادی تقسیم کرد. نشانه های طبیعی نشانه هایی هستند که میان نشانه و مفهوم آن رابطه همجواری وجود دارد، مانند دود که نشانه آتش است یا صدای قل قل سماورکه نشانه به جوش آمدن آب سماور

۱- ماهر النقش، محمود، میراث آجر کاری ایران، ص۳۹و۳۸.

است. در نشانه های تصویری میان نشانه و مفهوم آن شباهتی عینی است مانند تصویر یک کارد و چنگال که در گرافیک محیطی نشانه وجود رستوران است یا تصویر ساده شده ی چند کتاب درکنار یکدیگر که معرف کتابخانه است. نشانه های قرار دادی که در زبان فارسی واژه نماد برای آنها مناسب است، نشانه هایی هستند که در آنها میان نشانه و مفهومش نه شباهت عینی وجود دارد و نه رابطهٔ همجواری؛ مانند درجه های نظامی و نشانهٔ بسیاری از موسسات تجاری و فرهنگی و....

آنچه که نماد نامیده می شود عبارت است از یک اصطلاح، یک نام یا تصویری که ممکن است نمایندهٔ شی یا مفهومی در زندگی روزانه باشد. به بیان دیگر، یک کلمه یا یک شکل وقتی نماد است که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند.

به گفته میر چا الیاده (M.Eliade) نماد دنبالهٔ تجلی قداست (اسطوره) و در حکم تبلور آن است. «نماد دارای جنبه خودآگاه وسیعتری است که هرگز به طور دقیق تعریف یا به طور کامل توضیح داده نشده است و کسی هم امیدی به تعریف یا توضیح آن ندارد. ذهن آدمی، در کند و کاو نماد، به تصوراتی می رسد که خارج از محدودهٔ استدلال معمولی هستند. شکل چرخ ممکن است افکار ما را به سوی خدای آفتاب رهبری کند، ولی در این نقطه، استدلال باید ناتوانی خود اذعان کند؛ زیرا که انسان قادر به تعریف موجود خدایی نیست. وقتی که ما به تمام محدودیت های عقلی خود چیزی را خدایی می خوانیم، فقط به آن نامی داده ایم که اساس آن ممکن است ایمان باشد، نه شواهد محقق.»(۱)

«در تاریخ زندگی بشر، تمام باورها و ادیان از نمادگرایی فراوان استفاده کرده اند و بی استثنا تمام آنها زبان و صور نمادین را به کار گرفته اند زیرا بشر به شیوهٔ نماد پردازی بهتر می تواند مفاهیمی را نمودار سازد که نمی تواند به روش های دیگر تعریف و قابل درک باشند.

قوای تشخیص و درک انسان نسبی است و هرگز قادر نیست چیزی را به طور کامل درک کند یا بفهمد. انسان البته می تواند با استفاده از تجهیزات حاصل از پیشرفت فن آوری تا حدودی این نقیصه را جبران کند، اما دقیق ترین و پیشرفته ترین ابزار هم نمی توانند کاری بیش از نزدیک ساختن اشیای دور یا ریز به چشم یا رساندن صداهای ضعیف به گوش انجام دهند و سرانجام انسان به یک نقطه عدم قطعیت می رسد که هیچ معرفت خودآگاهانه ای نمی تواند از آن فراتر رود .

نقش نمادهای مذهبی این است که به زندگی انسان معنی می دهند. عقل گرایی در انسان معاصر، واکنش او را نسبت به نمادها و افکار فوق طبیعی ضعیف کرده است و ظاهراً بشر خود را از قید خرافات رهانیده یا لااقل خود چنین می پندارد؛ اما در واقع ارزش های معنوی خود را تا حد خطرناکی از دست

۱- یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهایش، ترجمه: ابوطالب صارمی، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۲، ص ۲۴و۲۳.

داده است. هنر، بویژه هنرهای سنتی می تواند عاملی بسیار قوی و موثر برای کم کردن این مشکل انسان معاصر باشد. و هدف این پژوهش، باز کردن و شکافتن این مهم و نقش نماد گرایی در هنرهای سنتی است که همه آرامش دهنده هستند و روح و روان پریشان انسان ماشین زدهٔ معاصر را تلطیف می کند.

«با دیدن تصویر ها،شکل ها و خطوط مختلف و با شنیدن توصیف های گوناگون، حس ها و حالت های روحی متفاوت و متناسب با آن ها دیده ها و شنیده ها در ذهن انسان شکل می گیرد. در این میان تداعی ها و ذهنیت های قبلی او را یاری می کنند و در کم ترین زمان، مفاهیم و معانی زیادی، در وجودش زنده می شود. در حقیقت، این خصلت نماد و سمبل است که بار معانی را به دوش می کشد و در کوتاه ترین موقعیت زمانی و در مکانهای مختلف، آن را تحویل ذهن انسان می دهد. این تحویل و تحول حالت به طریق نماد، در بعضی وقت ها به قدری همگانی و مشترک است که احساس می شود بیان های نمادین با فطرت انسانی، همخوانی و همسویی طرف و مرموزی دارند.»(۱)

نمادگرایی درهنر

کلمات راهنمایانی هستند که اشیا را نشان می دهند و همزمان از اشیای نامیده شده تصوری را ایجاد می کنند و با نامیدن اشیاء شبح آنها ظاهر می شود و هر بار که نام شی را می برند، با آنکه خود شیءحضور ندارد، ولی وجودش حس می شود. یعنی نام در سرشت خود دو پهلو است و تمام اشکال تصویری هم توانایی اخباری و هم توانایی نمادین دارند و یکی می تواند به دیگری تبدیل شود .

ذهن انسان بی وقفه و به صورتی بسیار متنوع این دو توانایی کلمات را تجربه می کند؛ گاهی قدرت خبری غالب است و قدرت تجسم ضعیف یا نهان است و زمانی بر عکس، قدرت تجسم غالب است و قدرت خبری در خدمت آن قرار می گیرد و نمادها از قدرت تجسم مایه می گیرند و مشخصات اصلی آنها عبارتند هستند از:

۱-نماد دارای رابطهٔ این همانی است با چیزی که به صورت نمادین نشان می دهد و نماد با تمام قدرت خود چیزی است که به صورت نماد بیان شده است.

۲-نماد احساس حضور ملموس آن چه را که نماد است در انسان ایجاد می کند و با تمام توان خود، تنها در یک کلمه یا در یک شکل حضور ضمنی کلیت چیزی را که معرفی می کند، در بر می گیرد.

۱- احمدی ملکی، رحمان، «شکل های نمادین ذهن ما»، هنر نامه، شماره ۳، تابستان ۱۳۷۸، ص ۲۵.

۳-نماد می تواند مجموعه ای از معانی را در خود متراکم کند که در ظاهر به یکدیگر ربطی ندارد.

۴-نماد غالباً در ساختار جامعهٔ محلی که به آن تعلق دارد قابل فهم، است.»(۱)

«ارنست کاسیرر (Ernest Casirer)می گوید: که هنر شکلی نمادین است که خود به ما امکان می دهد تا مسیر و راستای معنا شناسانه اش را بشناسیم. در تلاش برای شناخت هنر، ویژگی اصلی آن، یعنی فاصله میان مورد محسوس و معنا نشان می دهد که راهی جز این وجود ندارد که تکامل شکل های معنوی و فکری را در شکل و زندگی نمادین خود آنها بررسی کند. بررسی شکل یا ساختار اثر هنری باید درون زندگی خود آن انجام گیرد. علت اصلی تکامل فرهنگ و هنر را باید بیش از پیش از چیز درون خود آنها جست وجو کرد، یعنی داخل آن فراشد های فکری و شکل های نمادین که از این فراشد ها جدا نیستند .»(۲)

«البته کاسیرر هنر را گونه ای از مکاشفهٔ واقعیت می شناخت و هنر را موردی شناخت شناسانه ارزیابی می کرد ،اما با این تاکید که این شناخت از مفاهیم نتیجه نمی شود و شهودی است. هنرمند شکل ها را کشف می کند و کارکرد اصلی هنر، چون سایر شکل های نمادین، قدرت سازندگی شکل ها است. کاسیرر می گوید که شاهکارهای هنری نه صرفاً تصویری و نه به طور انحصاری بیانی هستند. این آثار تازه، ژرف و نمادین هستند.»(۳)

«هنری کربن می گوید: نماد فراخوان مرتبه ای از خودآگاهی یا ذهن است که با مرتبهٔ بداهت عقلانی تفاوت دارد. نماد سر و رازی است که تنها وسیلهٔ بیان چیزی است که به طریقی دیگر قابل ذکر و بیان نیست و هرگز به یکباره واضح و آشکار نمی شود بلکه همواره از نو باید ارزشش را گشود، همچنان که هر قطعه موسیقی نُت نویسی شده، هیچ گاه به یکباره مکشوف نمی شود، بلکه هر بار به شیوه ای نو می توان آن را نواخت.»(۴)

«لوی استروس معتقد است که ناخودآگاهی یک مخزن است؛ نه مخزن غریزه ها، خیال و انرژی ها، بلکه مخزنی از کارکردهای نمادین است؛ رشته ای از قاعده ها که پیام ممکن و محتمل را تعیین می کنند و در قالب نظامی نهایی جای می گیرند. لوی استروس می گوید: «ناخودآگاهی کارکرد نمادهاست.»(۵)

۱- افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران»، هنرنامه، شماره ۶، بهار ۱۳۷۹، ص۵۳و ۵۲.

۲- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵، ص ۲۶۹.

۳- افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران»، ص۵۳.

۴- ستاری، جلال، مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲، ص ۲۰.

۵- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، ص ۲۸۳.

بـدون شـک می توان گفت که یونگ، نظریه پرداز واقعی و بزرگ ِناخودآگاهیِ جمعی بوده است. او این نکته را دریافت و به صـراحت بیان کرد و در تحلیل روان می توان عناصـر نمادهـای اسـطوره ای را یافت. نمادهایی که در ناخودآگاه فرد حضور دارنـد، انگار که به او ارث رسـیده باشـند، به نظر یونگ، عناصـر نمادین در روان ما وجود دارنـد که به معنی هایی باز می گردنـد که خود انسان شـخصاً آنها را نساخته است و چنین به نظر می رسد که این عناصـر و معناها زادهٔ معناهایی ازلی و جاودانی هسـتند. این تصـاویر به شـکل هـای گونـاگون نمـادین ظـاهر می شونـد و در نمادهـای زیبایی شـناسانه و دینی بازآفرینی می شونـد. این ها در واقع میراث ناخودآگاهی اجدادی هسـتند که پیش از تولد ما وجود داشته اند. ما در دل ناخودآگاهی ِجمعی متولد شده ایم و تصاویری که می آفرینیم در بسیاری از موارد فقط دوباره تولد یافتن این نمادها است .»(۱)

نمادگرایی در هنرهای بصری

انسان با تمایلی که به نماد پردازی دارد، اشـیا و اشـکال را به نمادها تبـدیل می کنـد و آنها را در مذهب و هنر، بویژه هنرهای بصـری بیان می کند. این نمادها را در سـه گروه هندسی، گیاهی، حیوانی بررسی می کنیم:

نمادهای هندسی

دایره کـاملترین شـکل هندسـی است و در نمـادگرایی تمـام دوره هـای تاریخی اهمیتی ویژه داشـته است. این شـکل تمامیت روان انسان را درجنبه های مختلف از جمله رابطهٔ میان انسان و طبیعت، بیان می کند. در هنرهای بصـری هند و خاور دور حضور دایره را فراوان مشاهده می کنیم. دایره علاوه بر مفهوم کمال، نمادی از خلق جهان و نیز مفهوم زمـان است. زمانی که به عنوان مجموعه ای از لحظه های پی در پی به دنبال هم تکرار می شونـد. دایره نمادی از حرکت پیوسـته و مـدور آسـمان است و با الوهیت نیز در ارتباط است. در مرکز دایره تمام شعاع ها به صورت هماهنگ به یک نقطه میل می کنند و تمامیت و یکپارچگی این خطوط در این نقطه مرکزی در اوج کمال خویش است. «در متنی کهن آمده است که خداوند هم چون دایره ای است که مرکزش در همه جا هست، ولی محیطش در هیچ جا نیست.»(۲)

۱- افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران» ،ص۵۴.

۲- هوهنه گر، آلفرد، نمادها و نشانه ها، ترجمه: علی صلح جو، چاپ اول ،سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۶۶، ص ۳۳.

«در اساطیر ایرانی، دایره، کره و نیمکره هر یک نماد میترا هستند و سهم وسیعی در نماد پردازی دارند. دایره نماد روح است و مربع نماد مادهٔ پایبند به زمین، و واقعیت است. در بیشتر آثار هنری معاصر، ارتباط بین این دو شکل یا سست و اتفاقی و یا مفقود است. جدایی آنها یک نمایش نمادین دیگر از حالت روحی انسان قرن بیستم است: روح انسان ارتباطات واقعی و ریشه های خود را گم کرده و در معرض پریشانی و گسستگی قرار گرفته است.

مربع نمادی است از زمین در برابر آسمان که نماد آن دایره است. مربع همچنین نمادی از کل دنیا است. مربع عدد چهار را تداعی می کند که رقم معرف کمال الهی است. مربع از لحاظ تجسمی نشان دهنده استقرار، استحکام، سکون و ثبات است. «بر طبق نظر فیثاغورث، مربع نمایندهٔ وحدت گونه ها و نشان دهندهٔ برابری یک چیز به خودی خود نحوی نامتناهی است و نتیجتاً می تواند نمادی از عدالت قانون تلقی شود که همه را به یک چشم می نگرد. از نظر افلاطون، مربع نماینده هماهنگی است که عالی ترین فضیلت به شمار می آید؛ شناختی کامل که شخص می تواند از طریق آن به حقیقت کامل دست یابد .»(۱)

مربع نماد مکان نیز هست، به همان گونه که دایره و مارپیچ نماد زمان هستند. مربع معرف چهار جهت اصلی شمال، جنوب، مغرب، مشرق و غیر از آن، معرف عوامل چهار گونه زیر است:

-چهار عنصر: آب، خاک، باد، آتش.

-چهار مرحله از زندگی انسان: کودکی، جوانی، میانسالی، پیری.

-چهار مرحله از تکامل بشری: دوران جنینی، دوران زندگی، دوران مرگ، دوران رستاخیز.

-چهار فصل: بهار، تابستان، پائیز، زمستان.

-چهار طبع: سردی، گرمی، خشکی، رطوبت.

-چهار امتداد در هنرهای تصویری: عمودی، افقی، مایل، دوار.»(۲)

«از دوران قبل از تاریخ، در هنر سفالگری فلات ایران، تصویری به قدمت خود دنیا ظاهرشده است: تصویری که فضا را به چهار قسمت می کند و مرکز آن نقطه محور یک صلیب است. روانشناسی اعماق به ما آموخته است که اتم هسته (Atolkerm) نخستین طرح روح است از زاویهٔ ظلمت ازلی؛ این طرح پیاپی در هستهٔ تجلیات روح ایرانی می بینیم، بخصوص که تشکیل دهندهٔ آن فضای مثالی است که قبل و پس از اسلام، عنصر غالب بر اندیشه و پندار ایرانی بوده است.»(۳)

۱- هوهنه گر، آلفرد، نمادها و نشانه ها، ص ۴۴.

۲- افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران»، ص۵۵.

۳- شایگان، داریوش، بتهای ذهنی وخاطره ازلی، مرکز ایرانی مطالعهٔفرهنگها، تهران، ص ۷۸و۷۷.

مربع نمادی است از عالم صغیر در حالی که دایره مبین عالم کبیر است. در اسلام از دو نماد دایره و مربع به شیواترین حالت نمادین بهره گرفته شده است. خانه خدا که قبله گاه تمام مسلمین جهان است، مکعب عظیم سیاهی است که مسلمین به هنگام مناسک حج، هفت بار در حرکتی دوار آن را طواف می کنند و این طواف بدون انقطاع ادامه دارد. در اینجا نیز مکعب که از تکرار مربع ایجاد شده است، در مرکز حرکت مستدیر حجاج سفیدپوشی قرار می گیرد که باید آن را طواف کنند.

محل اجتماع مؤمنان، یعنی شبستان مسجد، شامل تالار وسیع چهار گوشی است که در رفیع ترین بخش آن گنبد نماد کیهان و عالم ملکوت است؛ یعنی گذار از زمین به آسمان وار، متناهی به لایتناهی و از عادی به متعالی. در اساطیر ایرانی، مربع و مکعب نماد اهورامزدا هستند. از مربع به صورت شبکه ای شطرنجی و خانه به خانه نیز به فراوانی در تصویرهای اقوام مختلف استفاده شده است که گاهی جنبه های جادویی یا حالت هایی از ریاضیات دارد. مانند مربع نُه خانه ای که ارقام ۱ تا ۹ در خانه های آن نوشته شده است و مجموع ارقام هر ستون و ردیف، ۱۵ می شود؛ یا حروفی که در خانه های جدولی نوشته می شود و واژگان خاصی را در ردیف ها و ستون ها تشکیل می دهند.

مثلث متساوی الاضلاع نماد هماهنگی و تناسب است و گاهی مفهوم زمین را می رساند. اگر راس مثلث متساوی الاضلاع به طرف بالا باشد، نمادی از آتش و جنس مذکر است و اگر راس مثلث به طرف پائین باشد، نماد آب و جنس مؤنث است و مثلث باروری و زهدان را نیز می رساند و نمادی برای این مفاهیم است. ترکیبات سه گانهٔ بی شماری در تاریخ ادیان به سه مفهوم مختلف داشته ایم که هر مفهوم یکی از راس های مثلث بوده است و این تثلیث ها غالباً نمادهای تصویری مثلثی شکلی داشته اند. در اساطیر ایرانی مثلث نماد آناهیتا است.

نمادهای گیاهی

نمادهای گیاهی در هنرهای متنوع اقوام مختلف مانند نقاشی، معماری، پیکره سازی، حجاری و کاشی کاری و شاخه های مختلف صنایع دستی حضور دارند. در ایران تا قبل از دورهٔ اسلامی نمادهای گیاهی غالباً نوعی تقارن داشته اند و مخصوصاً در کاربردهای معماری این تقارن همیشه به چشم می خورد.

در آغاز اسلام برای مبارزهٔ قطعی با بت پرستی، تصویر کردن انسان وحیوان و نیز ساختن پیکرهٔ آنها ممنوع شد و هنرمندان هنرهای تجسمی کوشش خود را برای تزئین کتاب آسمانی با نقوش مجاز یعنی نقوش گیاهی به کار انداختند و دیری نگذشت که تذهیب و تزئین کتاب، هنر پیشرفته ای شد و

سپس از صفحات کتاب آسمانی به قالی، پارچه، کاشی، گچبری و بسیاری از لوازم کاربردی زندگی راه یافت.

در مهرهای بر جا مانده از دوره های مختلف تاریخی تصویر درخت نخل و بعضی درختان دیگر فراوان دیده می شود که غالباً این درختان نماد آبادانی و فراوانی نعمت بوده اند. برگ درخت زیتون نماد صلح، باروری، تصفیه، تزکیه، پیروزی و پاداش بوده است.

نمادهای حیوانی

نقاشی های عهد پارینه ی سنگی در غارها تقریباً به طور کامل از تصاویر حیوانات که با هنرمندی فراوان نقش شده اند، تشکیل می شود. دلایل زیادی وجود دارند که ثابت می کنند قصد از ترسیم این اشکال چیزی بیش از منعکس ساختن طبیعت بوده است. این تصاویر به نوعی جادو دلالت دارد که با کشتن نمادین حیوان، انسان در شکار حقیقی آن موفق می شود. یعنی این اعتقاد که هر اتفاقی برای تصویر روی دهد، برای اصل آن نیز به عمل در می آید.

به این ترتیب تصویر حیوانات با مبالغه های ویژه اهمیتی نمادین می یافت و به تصویری از جوهر زندهٔ حیوان تبدیل می شد. کم کم هیات حیوانی و شیطانی تبدیل شد که بسیاری از آنها هنوز از حیث قدرت و تاثیر بیان بی نظیر هستند. صورتهای حیوانی هنوز هم در هنرهای عامه و سنتی بسیاری از کشورها مانند ژاپن یا سوئیس اهمیت ویژه ای دارند.

بابلی های قدیم، خدایان خود را در آسمان به صورت قوچ، گاو نر، خرچنگ، شیر، عقرب، ماهی و بعضی حیوانات دیگر مجسم می کردند .

کاربرد بسیار نمادگرایی حیوانی در مذهب و هنر دوره های مختلف، فقط اهمیت این نمادها را نشان نمی دهد، بلکه مبین این واقعیت است که ادغام جزء روانی نماد یعنی غریزه، در زندگی انسان تا چه حد برای افراد بشر مهم است.

نماد گرایی در هنرهای سنتی

نقوش هندسی، گیاهی و حیوانی از گذشته های دور تا امروز در نماد گرایی هنرهای سنتی دیده می شوند که بعضی از آنها بتدریج در تاریخ محو شده اند و برخی دیگر تا امروز در برخی شاخه های هنر سنتی دیده می شود. البته واضح است که طرح های هندسی کما بیش در همهٔ هنرهای سنتی، چه غربی و چه شرقی دیده می شود و در نقش ماندالاهایی که پایه های معماری مقدس هند بر آنها متکی است و هم در تزئینات شیشه های پنجره های کلیساهای جامع گوتیک و هم در آجر کاری

وکاشی کاری مساجد و ابنیهٔ ایرانی حضور آنها را می بینیم، اما در هنرهای اسلامی است که این اشکال هندسی مقدس گسترده و دارای ضابطه ای منطقی می شوند و به کمال می گرایند. الگوهای هندسی به کار گرفته شده در هنرهای سنتی اسلامی با امور عقلی یا حتی هنر عقلی پیرو نظامی خاص هیچ رابطه ای ندارد. زیرا این الگوها از اصول هندسی غیر مادی و غیر مقداری سرچشمه می گیرند که خود آفریدهٔ ذهن خلاق و ابداع ذهنی هستند.

شناخت تناسبات، بی گمان به روزگارهای بسیار دور و حتی پیش از تاریخ می رسد و تشابهی نیز بین وزن آواها، یعنی ضرب موسیقی با تناسب های ابعاد در نقوش سنتی دیده می شود. »(۱)

«بهره گیری از شیوه های هندسی، هنرمند را توانا ساخت تا با فراخ دستی در میدان گسترده ای با سهولت و روشی درست بکار پردازد. تناسبات میان اجزا و کل در ترکیب شکلهایی توجه به محدودیت الگو و سرمشق و شیوه، با اندازه های خاص جریان می یابد. از این رو به یک کلیت پهناور در جهان اسلام دسترسی یافته شدکه با ایمان بر پایهٔ اینکه همهٔ آفرینش هماهنگ و همسان هستند، سازگار است.»(۲)

«با اسلام پذیرفتن ایرانیان، هنرمند ایرانی توانستند تظاهرات فرهنگی و هنری خود را با قوانین آن وفق دهند. گرچه هیچ معادل دقیقی با واژه زیبایی شناسی در زبانهای اسلامی سده های میانه وجود ندارد، زیبایی بصری و دیداری در چندین مفهوم به طور کلی ذکر شده و بینشی را در گرایشات زیبایی شناسی در خاور میانه و در سده های میانه اسلامی فراهم آورده است. شکلی بر گرفته از این روش و درک به واسطه فرهنگ اسلامی تشکیل شد ه است.»(۳)

نقوش به کار رفته در

«نقش های به کار رفته در آجر از تنوع قابل توجهی برخوردار هستند. اگر چه می توان پاره ای از این نقوش را در سایر تزئینات مربوط به معماری نیز مشاهده نمود اما ظرافت توپی ها و محدودیت فضایی که توپی ها در آن ها جای می گیرند به آفرینش برخی از نقوش خاص این شیوهٔ تزئینی منجر گردیده است.

۱- افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران »، ص ۶۰ تا ۵۵.

۲- السعید، عصنام و عاشیه، پارمان، نقش های هندسی در هنر اسلامی، ترجمه: مسعود رجب نیا، چاپ اول، انتشارات سروش، تهران، ۱۳۶۳، ص ۱۳.

۳- تسلیمی، نصرالله، تفکر و زیبایی شناسی ایران باستان و جهان اسلام، چاپ اول، انتشارات راد نگار، قم، ۱۳۸۹، ص ۲۶۰.

به نظر می رسـد نقوش در دورهٔ سـلجوقی ساده تر و کم عمق تر هسـتند، اما پس از آن در دورهٔ ایلخانی بر پیچیـدگی نقش ها افزوده شده و عمق نقش ها تا حدی بیشتر شده است. علاوه بر این که کثرت به کارگیری آن ها نیز افزایش یافته است

با این که دسـته بندی نقوش نیازمند بررسـی کلیهٔ بناهایی است که از این نمونه آرایه برخوردارند اما با توجه به مدارک موجود می توان نقش های به کار رفته در زمینهٔ توپی های گچی ته آجری را می توان به ۴گروه تقسیم نمود:»(۱)

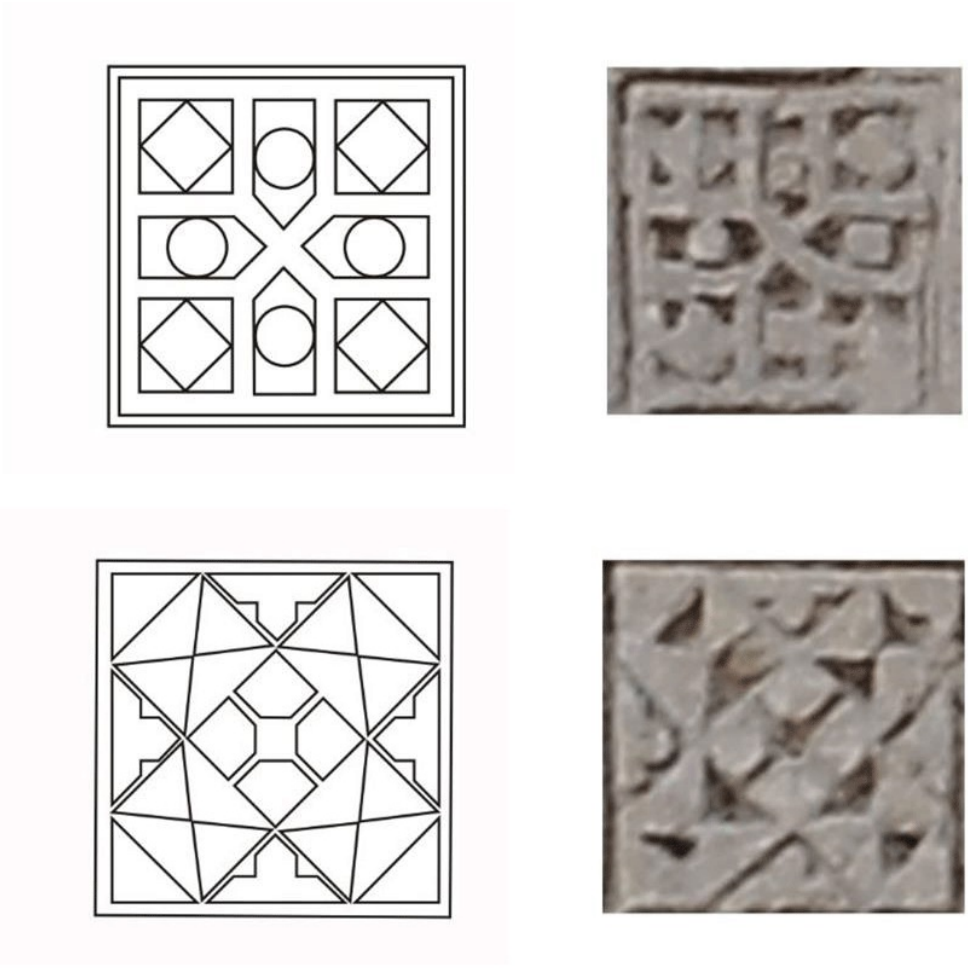
۱- دونالد، ویلبر، معماری اسلامی ایران دوره ایلخانی، ص ۸۶

نقش نگاره ها

نقش های هندسی:

«از لحاظ مذهبی مخالفت شدید مسلمانان با هر گونه تزئینات تصویری که جنبه ای از بت پرستی به شمار می آمد باعث توجه شدید به تزئینات انتزاعی و هندسی شد.»(۱)

«عمده ترین نقش های مشاهده شده در بین توپی های گچی ته آجری، نقش های هندسی هستند. نقش های هندسی که بر روی توپی ها به کار رفته اند ویژگی های بصری خاص و دقیقی دارند. در کلیهٔ این نقش ها با پرهیز از تنوع و پراکندگی، هر نقش تنها با استفاده از یک یا دو عنصر ابتدایی و اولیه مثل خط و مثلث، خط و دایره، مربع و مثلث و ..... شکل گرفته است؛ رعایت دو اصل تکرار و تقارن همراه با ایجاد ریتم، حرکت و هماهنگی در روابط بین عناصر هر نقش موجب ایجاد انبوه طرح های متنوع گردیده است.



۱- هیلن براند، رابرت، معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی، ترجمه: ایرج اعتصام، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، تهران، ۱۳۷۹، ص ۱۸۶ .

نقش های گیاهی:

« تزئینی ابنیه در دوران سلجوقی را می توان به گونهٔ گفتگویی تعریف کرد که بین اصول هندسه و حرکت های زندهٔ اسلیمی و طرح های گیاهی صورت گرفته است. بنا بر این قرار گرفتن نقش گیاهی در قالب هندسی توپی های گچی ته آجری چندان دور از ذهن نمی نماید .»(۱)

«نقوش گیاهی که هر کدام ویژگی تصویری و مفهومی خاص داشتند، از دیگر هنرها و فرهنگ های فتح شده توسط مسلمانان در هنر اسلامی وارد و جذب گردیده و به شکل دلخواه در آورده شدند. همانگونه که تیتوس بورکهارت معتقد است، اسلام این عناصرکهن را جذب کرده و به انتزاعی ترین و کلی ترین شکل ممکن تبدیل و تاویل کرده است؛ یعنی به نوعی تراز، یکدست و هموار کرده و به این ترتیب هر گونه خصیصه های جادویی و سحرانگیز را از آنها می گیرد و در مقابل بدانها بصیرت عقلانی نوینی که تقریباً می توان گفت واجد ظرافتی روحانی است می بخشد .»(۲)

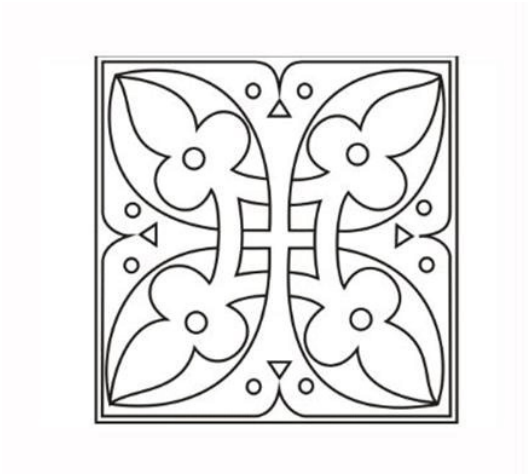
« کل نقش های گیاهی به کار رفته در تزئین توپی ها شامل انواع برگ، گل و اسلیمی های کوچک و ظریف می گردد. برگ ها در اغلب موارد بر روی قوس هایی با حرکت چرخشی درون گرا قرار گرفته اند و در بعضی از بناها قرار گرفتن متوالی چند قوس یک آرایهٔ زینتی بزرگتر به وجود آورده است، اسلیمی ها نیز یا به صورت تکی و یا در ترکیب های چند تایی در بسیاری از موارد با نقش مرکزی از یک گل همراهی می شوند.

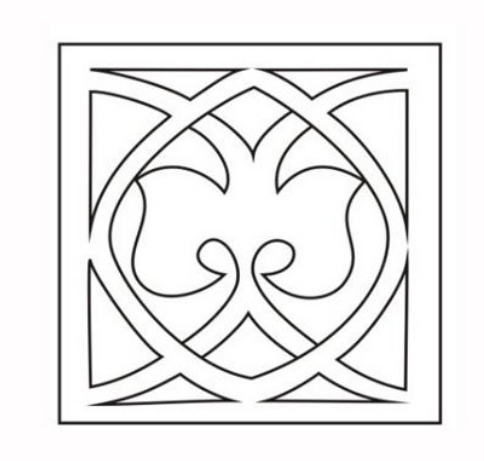
کاربرد عمدهٔ توپی های گچی ته آجری با نقش طبیعی در درون گره های هندسی ساخته شده از آجر است. نقش توپی های درون گره ها علاوه بر فرم های گیاهی شامل باز سازی شکل اجزاء گره در اندازه کوچک تر و یا ترکیب عناصر هندسی ساده مثل خط، مثلث و نقطه نیز می شود. از بناهای شاخصی که تزئینات گیاهی در آن ها به کار رفته شده است می توان به مقبرهٔ پیر بکران، مسجد جامع ورامین، برج های خرقان، مقبرهٔ اولجایتو، منار سینو رباط شرف در کنار سایر بناها نام برد.

۱- اتینگهاوزن، ریچارد، و گرابر، اولگ، هنر و معماری اسلامی، ترجمه: یعقوب آژند، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ۱۳۷۸، ص ۴۰.

۲- بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس، ستاری، جلال، تهران، چاپ سوم، انتشارات سروش، ۱۳۸۱، ص ۱۴۵.

به کارگیری نقوش گچی ته آجری در میان گره های هندسی باعث شده تا در بسیاری از موارد به اشتباه آژده کاری نوعی تزئین گچی است که فقط روی سایر تزئینات گچبری و بر هشته هندسی می گردد»(۱)





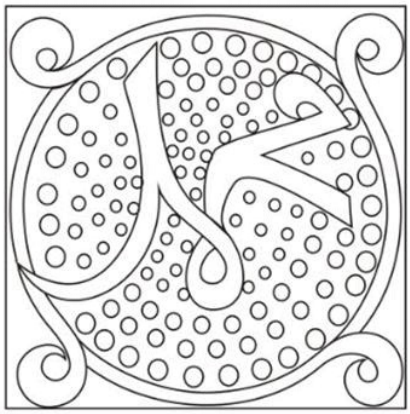
۱- دادور، نصرت الملوک و مصباح اردکانی، «بررسی نقوش وشیوه تزئین توپی گچی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی وایلخانی »، ص ۹۰.

خط نگاره ها

اسماً مقدس:

«جوهر اصلی خط کلمه است و از کنار هم قرار گرفتن کلمات خط به وجود می آید و به تعبیری خطاط یا خوشنویس خلاصه کلمه آن کلمات است و خوشنویسی علم هندسی روحانی است.»(۱)

«یکی از معجزه های راستین اسلام چگونگی تکامل خط کوفی در دورانی کوتاه و رسیدن به گونه ای از خوشنویسی متناسب، بسیار آراسته و بی نهایت زیباست. خط کوفی که در نیمه اول هجری، به اوج خود رسید، چنان فضیلتی کسب نمود که به مدت سه قرن دوام یافت.»(۲)



۱- الامدی، حامد و دیگران، ثلث نویسی، تهران، انتشارات یساولی، بی تا، ص ۳.

۲- گرومن، آدولف، منشاء و توسعه ابتدایی کوفی گلدار، ترجمه: مهناز شایسته فر، چاپ اول، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳، ص ۷.

الله، محمـد و علی در مایه ی خط کوفی بنایی سادهٔ نوع اول: کلمات الله، محمـد و علی تنها کلمات مقدسـی هسـتند که در زمینهٔ توپی های ته آجری به کار رفته اند. بر خلاـف تنوع کم این کلمـات مقـدس، کثرت به کـارگیری آن ها فراوان بوده و در بسـیاری از بناها به خصوص مساجـد به کار رفته انـد؛ مضاف بر این که کنار هم قرار گرفتن منظم و هدفدار سایر انواع توپی های گچی ته آجری در مقیاس وسیع سطح اغلب دیوارها عبارت های "یا الله" "یا محمد" و "یا علی" را ایجاد نموده است.)(۱)

بر روی یکی ازدیوارها در راهرویی که در انتهای سـمت راست در ایوان شرقی مسجد قرار دارد، عبارات دعایی نوشته شده است که با انواع خطهای ثلث، کوفی بنایی و کوفی تزئینی به صورت توپی های ته آجری، سطح دیوار را تزئین داده است.

۱- هیلن براند، رابرت، معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی، ص۱۶۸.

مقایسه نمونه های نقش برجسته های آجری موجود در مسجد جامع اصفهان

مهرهای گچی که در فاصله بین آجرها ساخته شده در ایوان شمالی نسبت به ایوان های دیگر متفاوت است. در این ایوان شکل منتحه از ترکیب گچبری این مهرها عمدتاً یک مربع است در حالی که در بقیه بنا و در موارد دیگر شکل آن ها به صورت مستطیل است که ضلع بزرگ آن به حالت عمودی است.

باتوجه به تحقیقات وبررسی های انجام شده بر روی نقوش توپی ته آجری در مسجد جامع در مکان های مزبوربه این نتیجه می رسیم که نقوش موجود در شبستانها که زمان آن به آل بویه وسامانیان برمی گردد مهری بوده و از نظر تنوع دنقوش بسیار کم وانگشت شمار واز نظر طرح بسیار ساده و هندسی می باشد .اما در ایوان شرقی که زمان آن به دوره سلجوقی یا ایلخانی برمی گردد پیشرفت وتنوع نقوش وتکنیک را مشاهده می کنیم و زمان شروع استفاده از نمونه های خطی نیز به همین زمان برمی گردد.

براساس بررسی خطوط ثلث درایوان شرقی به این نکته می توان پی برد که طراحی آنها کاملاً بداهه کاری بوده و از قبل طراحی نشده است .نقوش هندسی پیچیده وکوفی بنایی بسیارظریف نشان دهنده نزدیک بودن نقوش ایوان به دوره ایلخانی است زیرا به گفته دونالدویلبر:"بیشترین دوران هنری ایران که از نقوش طریف هندسی استفاده شده به دوره ایلخانی برمی گردد.

تحلیل داده ها ونتیجه گیری

استفادهٔ پیوسته از توپی های گچی ته آجری در یک مقطع زمانی طولانی از اواخر دورهٔ غزنویان تا پایان ایلخانی و حتی تا پس از آن به خوبی مبین ویژگی برجستهٔ تزئینی بودن آن است.

سهولت تولید، سادگی طرح ها و در دسترس بودن مواد مورد استفاده در توپی های گچی همگی عواملی هستند که موجب گسترش کاربرد توپی ها گردیده اند؛ اما در عین حال تأثیرات بصری عمیق توپی گچی ته آجری (گچبری شهری) را نباید از خاطردور نمود.

توپی های گچی ته آجری را اگر بتوان نوعی پوشش دیوار محسوب کرد همچون یک کاغذ تزئینی (کاغذ دیواری) از یکنواختی دیوار می کاهد، رنگ سفید گچ از خشونت و زبری سطح آجرکاری دیوار کاسته و تعادلی در نمای سراسر آجری بنا ایجاد می کند. در عین حال تحول نقوش توپی ها از سادگی در بیرون به پیچیدگی و تنوع در درون، روندی را ایجاد می کند که نتیجه آن ایجاد تعادل بصری و هماهنگی میان تزئینات پیچیده و شلوغ محراب های گچبری با سایر تزئینات بناست به نحوی که می توان استنباط نمود نقوش توپی های گچی ته آجری نوعی ارتباط هماهنگ و متعادل را میان نقوش محراب های عظیم گچبری شده و طرح های شکیل و سادهٔ آجرکاری دیوارها و سقف ها ایجاد نمایند.

بر اساس آنچه گذشت مشخص شد که تزئینات مشهور به توپی های ته آجری مسجد جامع اصفهان در قسمت های مختلفی از مسجد قرار گرفته است که عمده آنها را می توان در این نقاط مشاهده کرد: راهروی ورودی مسجد که در پشت مدرسه مظفریه و در جوار شبستان جنوب شرقی قرار گرفته است.

تزئیناتی که در شبستان های مسجد شامل جنوب شرقی، شبستان شمالی، و اطراف محوطه گنبد تاج الملک طراحی شده اند. اما قسمت عمده این تزئینات در ایوان شرقی مشهور به صفه شاگرد، جمع شده اندکه بیشترین تنوع نقوش آنها نیز مربوط به همین قسمت و راهروهای مستقر در دو طرف آن است.

بر اساس بررسی انجام شده تکنیک این تزئینات در قسمت هایی که مربوط به دوره های قبل تر مانند دوران آل بویه و سامانیان است، تکنیک استفاده از مهر در بین بند های آجرها بوده است. در این تکنیک هنرمند پس از طراحی نقش مورد نظر آن را بر روی مهری چوبی یا گچی طراحی می کرده و سپس در هنگام بند کشی آجرها هنرمند گچبر آن را روی بندهای عمودی بین آجرها زده و نقش مورد نظر را بر روی آن حک می کرده است. بنابراین استفاده از مهر به عنوان تکنیک اجرایی این نقوش یکی از دلایل محدود بودن نقشمایه های این دوره است.

تکنیک دیگر این نوع از تزئینات بدون استفاده از مهر و به وسیله شکل دادن و خراش دادن بر روی لایه ای از گچ مرطوب انجام می شده است. در این تکنیک که شبیه به نوعی نقش برجسته نازک و سبک تر است، هنرمند طراح یا گچبر مستقیم نقش مورد نظر خود را بر روی گچ پیاده می کرده است. براساس بررسی های انجام شده تزئینات موجود در ایوان شرقی (صفه شاگرد) از این نوع بوده و با ظرافت بسیار زیادی انجام شده اند. با توجه به مصاحبه های انجام شده با کارشناسان و صاحب نظران از جمله: جناب آقای مهندس آقا جانی، جناب آقای مهندس پور نادری، جناب آقای دکتر جبل عاملی و منابعی همچون دونالد ویلبر، آندره گدار مشخص شد که صاحب نظران هنوز بر روی تاریخ اجرای تزئینات این قسمت از مسجد اتفاق نظر نداشته و برخی، از آنها را مربوط به دوره سلجوقی و گروهی دیگر مربوط به دوره ایلخانی می دانند.

اما آنچه مسلم است این مطلب است که اولاً تکنیک این بخش متفاوت با سایر قسمت ها بوده و با استفاده از زدن مهر انجام نشده بلکه مستقیم و توسط هنرمند گچبر انجام شده است.

با بررسی نقوش بکار رفته در تزئینات توپی های ته آجری مشخص شد که نقش مایه های بکار رفته در این تزئینات به چند دسته تقسیم می شوند. این نقوش شامل دو دسته عمده نقش نگاره ها وخط نگاره ها هستند که نقش نگاره ها خود شامل چند دسته یعنی نقوش هندسی و نقوش گیاهی هستند. خط نگاره ها نیز شامل چند دسته خط عمده هستند که در برگیرنده خطوط کوفی تزئینی، کوفی بنایی و خطوط ثلث مرسوم در دوره خود هستند.

فهرست منابع

کتابنامه:

۱- اتینگهاوزن، ریچارد، و گرابر، اولگ، هنر و معماری اسلامی، ترجمه: یعقوب آژند ،سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت) ،تهران، ۱۳۷۸.

۲- احمدی، بابک، حقیقت و زیبایی، چاپ دوم، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۵ .

۳- الامدی، حامد، دیگران، ثلث نویسی، تهران، انتشارات یساولی، بی تا .

۴- السعید، عصنام و عاشیه، پارمان، نقش های هندسی در هنر اسلامی، ترجمه: مسعود رجب نیا، چاپ اول، انتشارات سروش ،تهران، ۱۳۶۳

۵- آیت اللهی، حبیب، کتاب ایران، انتشارات بین المللی المهدی، تهران، ۱۳۸۰.

۶- بورکهارت، تیتوس، هنر مقدس،ترجمه :جلال ستاری، تهران، چاپ سوم، انتشارات سروش، ۱۳۸۱.

۷- پاپادوپولو، الکساندر، «مساجد نخستین دراسلام»، ترجمه: ضیاءالدین دهشیری، فصلنامه هنر، شماره ۳۳، تابستان و پاییز ۱۳۷۶ .

۸- پوپ، ارتور اپهام، معماری ایران، ترجمه: صدر، غ، م، انتشارات تهران، اختران، ۱۳۸۲.

۹-پیرنیا، محمدکریم، سبک شناسی معماری ایرانی، چاپ پنجم، سروش دانش با همکاری نشر معمار، تهران ، ۱۳۸۶.

۱۰-تسلیمی، نصرالله، تفکر و زیبایی شناسی ایران باستان و جهان اسلام، چاپ اول، انتشارات راد نگار، قم، ۱۳۸۹.

۱۱-حاتم، غلامعلی، معماری اسلامی ایران در دوره سلجوقیان – انتشارات جهاد دانشگاهی، تهران ۱۳۷۸.

۱۲-حاجی قاسمی، کامبیز، گنج نامه: فرهنگ آثار معماری اسلامی ایران (مساجد جامع) دفتر هفتم، چاپ اول، انتشارات روزنه، تهران، ۱۳۸۳.

۱۳-ذکرگو، امیرحسین، دیگران، سیر هنر در تاریخ ۲ دوره پیش دانشگاهی، چاپ هفتم، سازمان پژوهش و برنامه ریزی آموزشی ، تهران ۱۳۸۸.

۱۴- رجایی باغسرخی، سید امیر، «بررسی قابلیت های گرافیکی تقوش محراب مقبره پیر بکران درطراحی نشانه »، به راهنمایی: دکتر محمدحسین حلیمی، کارشناسی ارشد، دانشگاه شاهد، بهمن ۱۳۸۸.

۱۵-زمرشیدی، حسین، معماری ایران (مصالح شناسی سنتی)، چاپ سوم، انتشارات آزاده، تهران، ۱۳۸۴.

۱۶-ستاری، جلال، مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، چاپ اول، نشر مرکز، تهران، ۱۳۷۲ .

۱۷-شایسته.م، وقاسمی، م، اصفهان بهشتی کوچک اما زمینی، انتشارات نقش خورشید، چاپ اول، کیمیا، اصفهان،بهار ۱۳۸۳.

۱۸-شایگان، داریوش، بتهای ذهنی و خاطره ازلی، مرکز ایرانی مطالعهٔ فرهنگها، تهران .

۱۹-صفر زاده، شهرزاد، «مطالعه تزئینات خواجه اتابک در طراحی نشانه»، چاپ اول، مرکز کرمان شناسی، کرمان، ۱۳۸۶.

۲۰-عقابی، محمدمهدی، بناهای آرامگاهی، دایره المعارف بناهای تاریخی در دوره اسلامی /۳، سازمان تبلیغات اسلامی حوزه هنری، تهران، ۱۳۷۹.

۲۱-عموزاده مهدیرجی، محمدرضا، رجایی باغسرخی، سید امیر، «تاثیر پذیری هنر کتیبه نگاری عصر تیموریان از دوره های قبل و نقش آن بر دوره های بعدی در اصفهان»، پژوهشکده هنرهای سنتی اسلامی وابسته به وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، اصفهان، ۱۳۸۹.

۲۲-فرنود، رضا، اطلس تاریخ ایران «از ظهور اسلام تا دوران سلجوقی»، چاپ اول، تهران.

۲۳-فضایلی، حبیب الله، اطلس خط، چاپ اول، انتشارات مشعل، اصفهان، ۱۳۶۲

۲۴-کونل، ارنست، هنر اسلامی، ترجمه: هوشنگ طاهری، چاپ سوم، نشر توس، تهران، ۱۳۶۸

۲۵-کمره ای، محمدرضا، هنرهای اسلامی، چاپ اول، چاپ پروین، تهران، ۱۳۸۹.

۲۶-کیانی، محمدیوسف، تزئینات وابسته به معماری ایران دوره اسلامی، چاپ پنجم، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاهها (سمت)، تهران، ۱۳۸۶.

۲۷-گالدیری، اوژن، مسجد جامع اصفهان، ج ۳، ترجمه: عبدالله جبل عاملی، چاپ اول، نشر خاتون، اصفهان، ۱۳۷۰

۲۸-گدار، آندره، آثار ایران(۴-۳)، ترجمه: ابوالحسن سرو قد مقدم، چاپ سوم، چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی، مشهد، ۱۳۷۵.

۲۹-گرابر، اولگ و هیل،ژک، معماری و تزئینات اسلامی، ترجمه: باقر آیت الله زاده شیرازی، چاپ دوم، لیلا، تهران ،۱۳۸۳.

۳۰-گرومن، آدولف، منشا ءوتوسعه ابتدایی کوفی گلدار، ترجمه: مهناز شایسته فر، چاپ اول، انتشارات موسسه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۳.

۳۱-ماهر النقش، محمود، میراث آجر کاری ایران، چاپ اول، نشر سروش، تهران، ۱۳۸۱ .

۳۲-مستاجران، رکسانا، «بررسی نقوش توپی ته آجری مسجدجامع یزد جهت استفاده در طراحی نشانه»، به راهنمایی: سید امیررجایی باغسرخی، مقطع کارشناسی، موسسه آموزش عالی بزرگمهر اصفهان، مهر ۱۳۸۸. ۱۳۸۸.

۳۳- محزون، هاجر، «استفاده از نقوش مهرهای گچی مسجد جامع اصفهان جهت چاپ سیلک اسکرین روی چرم»، مقطع کارشناسی، موسسه آموزش عالی بزرگمهر اصفهان، مهر

۳۴-ویلسن ،ج .کریستی ، تاریخ صنایع ایران، ترجمه عبدالله فریار، انتشارات فرهنگسرا ،تهران ،بی تا .

۳۵-هنرفر، لطف اله، گنجینه آثار تاریخی اصفهان و آثار باستانی و الواح و کتیبه های تاریخی در استان اصفهان، چاپ دوم، چاپ زیبا، تهران ۱۳۵۰.

۳۶-هنر فر، لطف الله، «قدیمی ترین سر در تاریخی مسجد جامع اصفهان»، مجله هنر و مردم، شماره ۱۴۵، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر، آبان ۱۳۵۰.

۳۷-هوهنه گر، آلفرد ،نمادها و نشانه ها، ترجمه: علی صلح جو، چاپ اول، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران، ۱۳۶۶.

۳۸-هیلن برند، رابرت، معماری اسلامی، ترجمه: باقر آیت الله شیرازی، چاپ دوم، چاپ لیلا، تهران، ۱۳۸۳.

۳۹-هیلن برند، رابرت، معماری اسلامی: فرم، عملکرد و معنی، ترجمه: ایرج اعتصام، شرکت پردازش و برنامه ریزی شهری، تهران، ۱۳۷۹

۴۰-یونگ، کارل گوستاو، انسان و سمبولهای، ترجمه: ابوطالب صارمی، چاپ اول، انتشارات امیرکبیر، تهران، ۱۳۵۲.

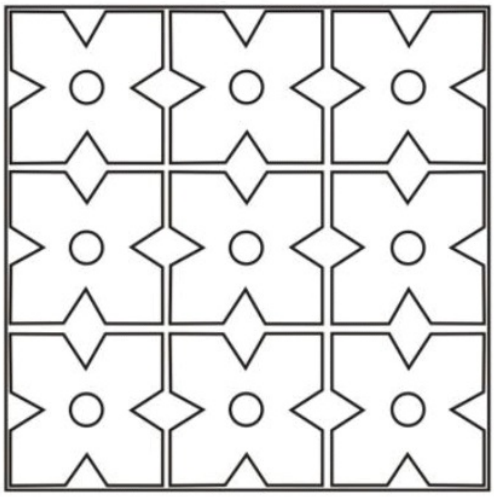
مقالات :

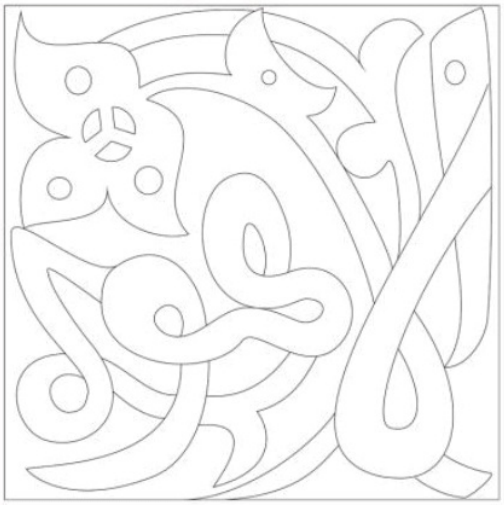
۴۱-احمدی ملکی، رحمان، «شکل های نمادین ذهن ما»، هنر نامه، شماره ۳، تابستان ۱۳۷۸.

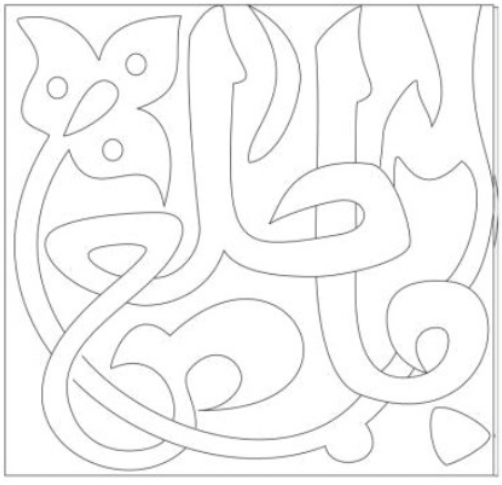
۴۲-افشار مهاجر، کامران، «حضور نمادها در هنرهای سنتی ایران »، هنرنامه، شماره ۶، بهار ۱۳۷۹ .

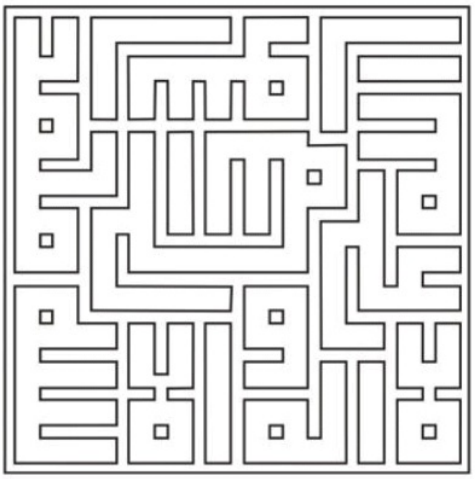
۴۳-پورنادری، حسین، «بازخوانی و توضیح یک پدیده معماری در ایون ها ی مسجد جامع اصفهان »، مجله صفه، شماره ۱۴۵، بی تا.

۴۴-دادور، ابوالقاسم،و نصرت الملوک مصباح اردکانی، «بررسی نقوش و شیوه تزیین توپی ته آجری در بناهای دوره سلجوقی»، نشریه هنرهای زیبا، شماره ۲۶، تابستان۱۳۸۵.









درباره مرکز

بسمه تعالی

هَلْ يَسْتَوِي الَّذِينَ يَعْلَمُونَ وَالَّذِينَ لَا يَعْلَمُونَ

آیا کسانی که می‌دانند و کسانی که نمی‌دانند یکسانند ؟

سوره زمر/ ۹

مقدمه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان، از سال ۱۳۸۵ هـ .ش تحت اشراف حضرت آیت الله حاج سید حسن فقیه امامی (قدس سره الشریف)، با فعالیت خالصانه و شبانه روزی گروهی از نخبگان و فرهیختگان حوزه و دانشگاه، فعالیت خود را در زمینه های مذهبی، فرهنگی و علمی آغاز نموده است.

مرامنامه:

موسسه تحقیقات رایانه ای قائمیه اصفهان در راستای تسهیل و تسریع دسترسی محققین به آثار و ابزار تحقیقاتی در حوزه علوم اسلامی، و با توجه به تعدد و پراکندگی مراکز فعال در این عرصه و منابع متعدد و صعب الوصول، و با نگاهی صرفا علمی و به دور از تعصبات و جریانات اجتماعی، سیاسی، قومی و فردی، بر مبنای اجرای طرحی در قالب « مدیریت آثار تولید شده و انتشار یافته از سوی تمامی مراکز شیعه» تلاش می نماید تا مجموعه ای غنی و سرشار از کتب و مقالات پژوهشی برای متخصصین، و مطالب و مباحثی راهگشا برای فرهیختگان و عموم طبقات مردمی به زبان های مختلف و با فرمت های گوناگون تولید و در فضای مجازی به صورت رایگان در اختیار علاقمندان قرار دهد.

اهداف:

۱.بسط فرهنگ و معارف ناب ثقلین (کتاب الله و اهل البیت علیهم السلام)

۲.تقویت انگیزه عامه مردم بخصوص جوانان نسبت به بررسی دقیق تر مسائل دینی

۳.جایگزین کردن محتوای سودمند به جای مطالب بی محتوا در تلفن های همراه ، تبلت ها، رایانه ها و ...

۴.سرویس دهی به محققین طلاب و دانشجو

۵.گسترش فرهنگ عمومی مطالعه

۶.زمینه سازی جهت تشویق انتشارات و مؤلفین برای دیجیتالی نمودن آثار خود.

سیاست ها:

۱.عمل بر مبنای مجوز های قانونی

۲.ارتباط با مراکز هم سو

۳.پرهیز از موازی کاری

۴.صرفا ارائه محتوای علمی

۵.ذکر منابع نشر

بدیهی است مسئولیت تمامی آثار به عهده ی نویسنده ی آن می باشد .

فعالیت های موسسه :

۱.چاپ و نشر کتاب، جزوه و ماهنامه

۲.برگزاری مسابقات کتابخوانی

۳.تولید نمایشگاه های مجازی: سه بعدی، پانوراما در اماکن مذهبی، گردشگری و...

۴.تولید انیمیشن، بازی های رایانه ای و ...

۵.ایجاد سایت اینترنتی قائمیه به آدرس: www.ghaemiyeh.com

۶.تولید محصولات نمایشی، سخنرانی و...

۷.راه اندازی و پشتیبانی علمی سامانه پاسخ گویی به سوالات شرعی، اخلاقی و اعتقادی

۸.طراحی سیستم های حسابداری، رسانه ساز، موبایل ساز، سامانه خودکار و دستی بلوتوث، وب کیوسک، SMS و...

۹.برگزاری دوره های آموزشی ویژه عموم (مجازی)

۱۰.برگزاری دوره های تربیت مربی (مجازی)

۱۱. تولید هزاران نرم افزار تحقیقاتی قابل اجرا در انواع رایانه، تبلت، تلفن همراه و... در ۸ فرمت جهانی:

۱.JAVA

۲.ANDROID

۳.EPUB

۴.CHM

۵.PDF

۶.HTML

۷.CHM

۸.GHB

و ۴ عدد مارکت با نام بازار کتاب قائمیه نسخه :

۱.ANDROID

۲.IOS

۳.WINDOWS PHONE

۴.WINDOWS

به سه زبان فارسی ، عربی و انگلیسی و قرار دادن بر روی وب سایت موسسه به صورت رایگان .

درپایان :

از مراکز و نهادهایی همچون دفاتر مراجع معظم تقلید و همچنین سازمان ها، نهادها، انتشارات، موسسات، مؤلفین و همه بزرگوارانی که ما را در دستیابی به این هدف یاری نموده و یا دیتا های خود را در اختیار ما قرار دادند تقدیر و تشکر می نماییم.

آدرس دفتر مرکزی:

اصفهان -خیابان عبدالرزاق - بازارچه حاج محمد جعفر آباده ای - کوچه شهید محمد حسن توکلی -پلاک ۱۲۹/۳۴- طبقه اول

وب سایت: www.ghbook.ir

ایمیل: Info@ghbook.ir

تلفن دفتر مرکزی: ۰۳۱۳۴۴۹۰۱۲۵

دفتر تهران: ۸۸۳۱۸۷۲۲ ـ ۰۲۱

بازرگانی و فروش: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

امور کاربران: ۰۹۱۳۲۰۰۰۱۰۹

مرکز تحقیقات رایانه‌ای

قائمیه اصفهان

برای داشتن کتابخانه های تخصصی
دیگر به سایت این مرکز به نشانی
www.Ghaemiyeh.com
www.Ghaemiyeh.net
www.Ghaemiyeh.org
www.Ghaemiyeh.ir
مراجعه و برای سفارش با ما تماس بگیرید.
۰۹۱۳ ۲۰۰۰ ۱۰۹