۹

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سال سوم، شماره نهم، زمستان ۱۳۹۹

گرمابه‌ها، عناصر کالبدی و تزئینات ۱

سیده سارا محمدی

بررسی شیوه معماری کاروانسرای خان‌اوی در استان چهارمحال‌وبختیاری ۲۰

فاطمه مسیبی، رضا جعفری، حوری مسیبی

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان ۳۲

مهتاب محرابی موقر

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان ۴۴

محمد بهزادپور، مهسا خشایار

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سال سوم، شماره نهم، زمستان ۱۳۹۹

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: نوید جهدی

سردبیر: فاطمه علیمیرزایی

مدیر داخلی: میلاد فتحی

اعضای شورای سیاستگذاری فصلنامه:

نوید جهدی، میلاد فتحی، مرضیه صمدی، نیما جهدی، منیژه ملایی، فاطمه علیمیرزایی.

اعضای شورای علمی فصلنامه:

شبنم اکبری نامدار (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، تیلا اصغرزاده منصوری (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، شوکا خوشبخت بهرمانی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، مزین دهباشی شریف (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، داود رضائی (دانشگاه زنجان)، رضا بایرام‌زاده (دانشگاه ارومیه)، روح‌الله رحیمی (دانشگاه مازندران)، سیدعباس رجائی (دانشگاه تهران)، مصطفی قلی‌پورگشنیانی (دانشگاه مازندران)، مهسا فرامرزی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، وحید قبادیان (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)، ناصر ثبات ثانی (دانشگاه ارومیه)، حبیب شاه‌حسینی (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز)، سولماز امیر راشد (دانشگاه محقق اردبیلی)، محمد علی‌آبادی (دانشگاه شیراز)، رحیم هاشم‌پور (دانشگاه بین‌المللی امام خمینی)، سجاد اکبری (دانشگاه ارومیه)، شروین میرشاهزاده (دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکز)

نویسندگان این شماره:

سیده سارا محمدی، فاطمه مسیبی، رضا جعفری، حوری مسیبی، مهتاب محرابی موقر، محمد بهزادپور، مهسا خشایار.

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک ۴۸، واحد۴

تلفن: ۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷

فکس: ۰۲۱۴۳۸۵۷۱۲۴

maremat-mag.ir

انتشارات هنر و علوم دانشگاهی

تهران، افسریه، ۱۵ متری اول، کوچه ۲۸، پلاک ۲۹۳

تلفن: ۰۲۱۳۳۸۴۰۷۹۲

فهرست مطالب:

گرمابه‌ها، عناصر کالبدی و تزئینات ۱
سیده سارا محمدی

بررسی شیوه معماری کاروانسرای خان‌اوی در استان چهارمحال‌وبختیاری ۲۰
فاطمه مسیبی، رضا جعفری، حوری مسیبی

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان ۳۲
مهتاب محرابی موقر

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان ۴۴
محمد بهزادپور، مهسا خشایار

سال سوم، شماره نهم، زمستان ۱۳۹۹
فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی
Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

سخن سردبیر

بدون تردید، هنر همواره مکانی برای تجلی افکار مردم و هنرمند، با الهام از باورها بوده است. ریختن هنر در قالب‌های مختلف به آن عینیت می‌بخشد. در این میان معماری به‌عنوان یکی از فلسفی‌ترین انواع هنر، عینی‌ترین جلوه اندیشه انسان است، زیرا بیش از سایر هنرها با انسان آمیخته شده است.

معماری چیزی است که در زمینه زندگی بشر حضوری قدرتمند دارد و انسان به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند خود را از محیطی که در آن زندگی می‌کند، جدا کند. برای اینکه همواره شهری از هر نظر ایرانی داشته باشیم، باید به ریشه‌ها و عملکرد هر یک از ارکان آن عمیقاً فکر کنیم. این امر جز از طریق ارزیابی همه‌جانبه معماری اصیل و قیاس با معماری حاضر ممکن نیست. متأسفانه، امروزه معماری بی‌نظیر ایران در حال فراموشی است.

ما در این نشریه برآنیم تا با ایجاد فرصت نشر نتایج ارزیابی و نقادی شما و تمرکز بر ویژگی‌ها و ارزش‌های اصیل، در مسیر حفاظت از معماری ایرانی نقشی کوچک داشته باشیم. ازاین‌رو از کلیه علاقه‌مندانی که در این حوزه پژوهش می‌کنند، دعوت می‌نماییم در به اشتراک گذاشتن نتایج پژوهش‌هایشان، ما را سهیم کنند.

بدین‌وسیله ضمن انتشار مقالات تخصصی حاضر، از کلیه اندیشمندان و متخصصان عزیز در حرکت رو به رشد و تعالی نشریه کمک می‌طلبد. امید است با اقبال اهل علم به محتویات علمی مندرج در این نشریه، شاهد رشد کمی و کیفی روزافزون آن باشیم.

گرمابه‌ها، عناصر کالبدی و تزئینات

سیده سارا محمدی

دانش آموخته دکتری باستان شناسی، گرایش دوران اسلامی
sarehmohamadi.6300@gmail.com

چکیده

توجـه به نظافت و شستشـوی بـه زمان پیروان آیین مهر و زردشـت بازمی‌گـردد که آب مظهر پاکیزگـی از قداسـت و اهمیـت فوق‌العاده برخـوردار بوده تا دوران اسـلامی که بـرای انجام فرائـض مذهبـی می‌بایسـتی بـدواً پـاک و تمیز باشـند، چرا کـه قبولی عبادات بـه طهارت جسـم منـوط شـده اسـت، بـه همیـن جهـت بـه سـاخت گرمابه‌هـا از اهمیـت ویـژه‌ای برخوردار بود. تمام شـهرها و روسـتاها در کنار مسـاجد سـاخته می‌شـده و مردم در احداث آنهـا هـم چون مسـاجد سـعی وافر داشـته‌اند، درایـن راسـتا علاوه بـر همت مـردم عادی، خیّریـن و مؤمنیـن در اهـداء زمین و سـاختن و وقـف کردن آن تـلاش بی امان داشـته‌اند. پژوهـش پیـش رو بـا اسـتفاده از روش توصیفـی و کتابخانه‌ای عـلاوه بر بررسـی گرمابه‌ها و عناصـر کالبدی، به بررسـی تزئیناتشـان نیـز می‌پردازد.

واژگان کلیدی: گرمابه‌ها، عناصر کالبدی، تزئینات.

مقدمه

در دوران اسلامی با توجه با اهمیتِ نظافت و طهارت در فرهنگ اسلامی حمام از جهات گوناگون مانند بهداشت و نظافت و خواص درمانی آن همیشه مورد توجه بوده و از این حیث معماری آن از اهمیت بسزایی در شهرها برخوردار بوده است و تقریباً پس از مسجد و مدرسه مهم ترین بنای شهری و یکی از ارکان مهم شهرهای اسلامی و روستایی محسوب می‌شود، و عموماً ایجاد آنها در یک فضا با توجه به تأمین آب بهداشتی و خروج فاضلاب و غیره طراحی می‌شده است. حمام‌ها ابتدا به عنوان محل غسل کردن و وضو گرفتن ضمیمه مسجد گردید و افزون بر مسجد و بازار، یکی از شاخص‌های شهرهای اسلامی شد و در بسیاری موارد، محله‌های شهرها پیرامون آن تشکیل می‌گردید (پاپادوپولو،۱۹۵:۱۳۷۴)؛ در نهایت حمام‌ها اغلب در گذرگاه‌های عمومی، راسته بازارها و نزدیک مساجد بنا می‌شد. این بنا که دارای معماری و تزئینات چشمگیر بوده در سراسر ایران دیده می‌شود، به گونه‌ای که تأثیر چشمگیر بر ساختار معماری و تزئینات سایر بناهای معماری داشته و در هر دوره تاریخی و هر شهرستانی یک سبک معماری را داشته است.

۱. وجه تسمیه حمام

حمام واژه عربی است و از ریشه ح م م، برگرفته از حمیم به معنای آب گرم (خلیل‌بن احمد، ذیل «حم»؛ جوهری، ذیل «حمم») است. در زبان فارسی، علاوه بر حمام، واژه گرمابه نیز رایج است که به‌قولی، از گرم و آبه (ساختمان) تشکیل شده و به قیاس کلماتی نظیر سردابه (ساختمان سرد) و گورابه (قبرستان یا مقبره) به‌معنای محل آب گرم است (پیرنیا،۱۹۷:۱۳۸۱).

۲. پیشینه استفاده از حمام

در بین اقوام مختلف از قدیم الایام آیین شستشو، تطهیر و غسل از اهمیت بخصوصی برخوردار بوده است. در ایران از دیرباز اهمیت فوق العاده‌ای برای نظافت روح و جسم خویش قائل بوده‌اند و لذا اهتمام ویژه‌ای در ساخت و راه اندازی گرمابه‌ها از خود نشان داده‌اند (کیانی،۲۴۳:۱۳۸۶).

طبق مدارک موجود سابقه مراسم شستشو در ایران زمین به پیش از زمان زرتشت می‌رسد و به نظر می‌آید که مهرپرستان، برای انجام مراسم مذهبی می‌بایستی به مدت سه روز و سه شب در فواصل معین غسل کنند تا قادر گردند در برنامه‌های دینی شرکت جویند. اهیمت آب در آیین مذکور به حدی بود که می بایست مهرابه‌ها، یعی عبادتگاه‌هایشان، در محلی قرار گیرد که آبی روان از کنارش بگذرد یا اینکه در کنار چشمه ساری قراد داشته باشد. به این ترتیب یکی از اعتقادات آیین مهر شستشو و حمام رفتن به عنوان یک فریضه مذهبی بوده است (رضی، ۸۸:۱۳۵۹).

در آیین زرتشت به چگونگی تطهیر اشاره شده: «از آن جمله کلیه مؤمنان پس از بیداری از خواب بایستی سه مرتبه از آرنج تا سردست و سپس از پس گوش تا زنخ، و از میان سر و نیز پاها تا ساغ بشویند و آنگاه مراسم مذهبی به جای آورند (زند و پازند باب ۷۴)».

در آئین مزدیسنا نیز پاکی جسم و وروان از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود و از آن به «اشویی» یاد شده است. براین اساس، پاکیزگی جسم و روان از نعمات بزرگ شمرده می‌شد. به همین جهت برای دور نمودن آلودگی و گناه همواره شست وشو می‌کردند و معابدی برای آناهیتا فرشته و پاسدار آب، برپا کرده بودند که اگرچه از تشریفات آن مکان اطلاع

کاملی نداریم، ولی به احتمال قوی مراسم تطهیر با آب انجام می‌گرفته است.
در معبد ناهید بیشابور حرکت آب در معبد نشان از رسمی دیرینه دارد که با تعقیب آن می‌توان بخشی از تشریفات تقدس آب را بیان کرد. در آئین زرتشت نیز به چگونگی تطهیر اشاره شده است؛ از آن جمله مومنان پس از بیداری از خواب باید سه مرتبه از آرنج تا سردست و سپس از پس گوش تا زنخ، و از میان سر و نیز پاها (تا ساق) بشویند و آنگاه مراسم مذهبی به جای آورند (معین، ۳۸۶:۲۵۳۵). در کارنامه اردشیر بابکان نیز تن به آبزن کردن به معنای حمام کردن آمده است (فخاری تهرانی،۱۶۸،۱۶۶: ۱۳۶۶).
اما براساس افسانه‌های ایرانی، نخستین حمام را جمشید پیشدادی با سنگ و گل و گچ ساخت (طبری، ج۱۳۵۲:۱۷۵،۱ ابن‌بلخی،۳۲:۱۳۸۵). در معبد شُوسین (گیمیلسین) در تَلِ اَسْمَر، در بین‌النهرین، از دوره سومریان جدید حمامی آجرفرش، متعلق به هزاره سوم قبل از میلاد، کشف شده و کاخ ماری در بابل قدیم در هزاره دوم قبل از میلاد نیز حمام داشته است (مجیدزاده،۹۰ .۱۱۳: ۱۳۸۶).
کاوش‌های باستان شناسی سال‌های اخیر مربوط به تخت جمشید موید آن است که در زمان هخامنشی استفاده از نوعی حمام معمول بوده است. در کاوش‌های تخت جمشید بقایای یکی از حمام‌های خصوصی این دوره در یکی از کاخ‌های آن کشف گردیده است. این کاخ در برزن جنوبی تخت جمشید و در خارج صفه آن ساخته شده بود (تجویدی،۱۷۳:۲۵۳۵).
حمام در دوره‌های اشکانی و ساسانی بیشتر در مجاورت کاخ‌ها و قصرها و حتی در داخل آنها و یا درون شهرها و محلات ساخته می‌شد، مانند کاخ آشور.
ظهور اسلام در اوایل قرن هفتم میلادی، سرنوشت هنری وسیاسی بسیاری از کشورها تغییر یافت و دیری نپایید که قدرت روز افزون اسلام از شرق تا هند و از غرب تا اسپانیا گسترش یافت. بدین ترتیب هنرهای مختلف به ویژه معماری دست خوش دگرگونی گردید. به عنوان مثال از آن جا که اهمیت طهارت و پاکی برای مسلمانان به جایی رسید که النظافه من الایمان شعار هر مسلمان گردید و فضای شست و شو، یعنی حمام‌ها از همان آغاز، در میان فضاهای معماری شهری از اهمیت ویژه‌ای برخوردار شد. تاکید اسلام بر نظافت و پاکیزگی تا آن جاست که پیامبر اکرم (ص) فرمودند: «ان الاسلام نظیف فتنظفوا فانه لایدخل الجنه الجنه الانظیف، همانا اسلام پاکیزه است. پس شما پاکیزه باشید؛ زیرا جز فرد پاکیزه وارد بهشت نخواد شد» (فریدونی،۱۲۵:۱۳۸۴).
در آغاز دوران اسلامی ساخت حمام‌های عمومی با مخالفت‌هایی از جانب برخی مسلمانان متعصب مواجه شد. آنان حمام را تجملی بیهوده می‌دانستند که پیامبر و صحابه از آن چشم پوشیدند و می‌گفتند حمام مکانی است که در آن عورت انسان آشکار می‌شود، صدا در آن میپیچد و صدای قرآن در آن شنیده نمی‌شود (الحبلی الشافعی، ۳۷:۱۳۷۵). به زعم این مخالفت‌ها، حمام‌های عمومی از جانب عامه مسلمانان، که توان و امکان کافی برای ساخت حمام در منزل شخصی خود نداشتند، با استقبال مواجه شد و به سرعت جایگاهی مهم در کنار دیگر ابنیهٔ اسلامی هم چون مساجد، مقابر و مدارس کسب کرد (پاپادوپلو،۱۰۷:۱۳۶۸).
بدین ترتیب فضای شستشو، یعنی حمام‌ها از همان آغاز، در میان فضاهای معماری شهر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار بود.
در دورهٔ عباسیان ایجاد حمام‌ها در شهرهای مختلف رو به گسترش نهاد و طبق مدارک تاریخی، در قرن ۵ و۶ هجری در قاهره ۱۱۰۷ حمام وجود داشت (مظاهری، ۲۵۸:۱۳۴۸).
در دورهٔ سلجوقی که عصر شکوفایی معماری اسلامی است تحولات چشمگیری در

ایجـاد بناهـای عـام المنفعـه ماننـد گرمابه‌هـا مشـاهده می‌شـود. گرچـه حملـهٔ ویرانگـر مغـول بسـیاری از شـهرهای آبـاد عصر سـلجوقی را بـه ویرانی کشـاند، ولی منابـع تاریخی نشـانگر آن اسـت کـه در ایـن دوره، معمـاری حمامها به ویژه در شـهرهای بـزرگ، اهمیت فـوق العـاده‌ای یافت. حمـام مکشـوفه در حفاری‌های معبد کنـگاور که متعلـق به دوران سـلجوقی اسـت، یکـی از اسـناد معتبـر توجه به سـاخت حمـام در ادوار اسـلامی اسـت (کامبخـش، ۸:۱۳۵۰). در دورهٔ ایلخانـی نیـز هماننـد دیگـر فعالیت‌هـای معمـاری بـرای ایجـاد بناهـای عام المنفعـه حمام‌های زیادی در شـهرها و روسـتاها به ویژه در شـهرهای مـورد علاقـه حکمرانـان ایلخانـی مانند تبریـز، مراغـه، اردبیل و سـلطانیه احـداث گردید (حـاج قاسـمی،۱۶۹:۱۳۸۳). امـا عصر شـکوفایی حمام‌هـا را باید متعلق بـه دوره صفویه دانسـت. در ایـن دوره احـداث حمـام در تمامی شـهرهای ایـران رو به گسـترش نهاد.

بعـد از عصر صفـوی احـداث حمام به شـیوهٔ گذشـته ادامـه یافـت و نمونه‌هـای زیبایی (ماننـد حمـام وکیل در شـیراز) ایجـاد گردید. با شـروع قرن حاضـر و دگرگونـی در زندگی به تدریـج ایجاد و گسـترش حمام به سـبک سـابق متوقـف گردیـد و اسـتفاده از حمام‌های خصوصـی در منازل بیشـتر مرسـوم و متداول شـد» (حـاج قاسـمی، ۱۶۹:۱۳۸۳).

در برخـی از منابـع بـه وجود حمام‌های خصوصی اشـاره شـده اسـت، مانند مسـعودی در مـروج الذهب نوشـته: خسـرو پرویـز به هنگام اسـتحمام انگشـتری با نقش آبزن به دسـت می‌کرد (مسـعودی،۲۷۳:۱۳۴۴، ج۱).

۳. جایگاه حمام در بافت شهری

بـا توجـه به تأکیـد ویژه اسـلام بـر پاکی تـن و انجـام دادن غسـلهای واجب و مسـتحب، مسـلمانان بـه حمـام سـازی تشـویق شـدند. حمام‌ها ابتـدا به عنـوان محل غسـل کردن و وضـو گرفتـن ضمیمـه مسـجد گردیـد و افزون بـر مسـجد و بـازار، یکی از شـاخص‌های شـهرهای اسـلامی شـد و در بسـیاری مـوارد، حمـام هـا اغلـب در گذرگاههـای عمومی، راسـته بازارهـا و نزدیـک مسـاجد تشـکیل می‌گردیـد (پاپادوپولـو،۱۹۵:۱۳۷۴).

حمام از اهمیت بسـزایی در شـهرها برخوردار بوده اسـت و تقریباً پس از مسـجد و مدرسـه مهم ترین بنای شـهری محسـوب می‌شـود (کیانی،۲۴۸:۱۳۸۶).

در شـکل گیری فضاها و بخشـهای حمام عوامل متعددی نقش داشـتند کـه مهم ترین آن را می‌تـوان تنظیـم دما، رطوبت، مسـیر دسترسـی، قرار گیـری در داخل یک بافت شـهری، آب‌هـای روان و ایجـاد راه‌های خروجی برای فاضلاب دانسـت (کیانـی،۲۴۸:۱۳۸۶).

حمـام را معمولا پایین‌تر از سـطح گذر می‌سـاختند تا «سـوار شـدنِ آب» بر منبـع آن ممکن و فضاهـای آن گرم‌تـر باشـد، همچنیـن رفت و آمد مشـتریان کمتـر در معرض دیـد عابران قرار گیرد (طوفـان،۸۴:۱۹۹۹).

حمـام قصرالحمـراء میان حیاطهـا و تالارها، و کاملا در زیر سـطح همکـف این مجموعه، سـاخته شـده اسـت. در برخی نواحی، از جملـه اصفهان، به‌سـبب وفور آبهای سـطحی، حمـام در سـطح زمیـن سـاخته می‌شـد (فخاری‌تهرانـی،۲۰:۱۳۸۴) بـا ایجـاد شـبکه لوله‌کشـی آب، به‌تدریـج حمام‌هـا را هم‌سـطح معابـر بنـا کردنـد.

ایجـاد حمام‌هـا در یـک مـکان با توجـه به تأمیـن آب بهداشـتی و خروج فاضـلاب و غیره طراحـی می‌شـده اسـت. بـرای مثـال، می‌تـوان قنـات شـهرآباد کرمان را کـه بـرای تأمین مجموعـه بناهـای گنجعلـی خان در میدان شـهر سـاخته شـده، یـاد نمود.

گاهـی اوقـات با وجـود آنکه آب نهـر روان در کنار حمام‌ها وجود داشـت بـا زدن چاه زه آب حمام‌هـا را تأمیـن می‌کردنـد. به همیـن ترتیب برای دفـع فاضلاب مالکین حمام‌ها سـعی

می‌کردنـد به گونه‌ای فاضـلاب را از محل دور نگهدارند (کیانـی۱۳۸۶:۲۵۰).
از طرفـی در منابـع تاریخـی میخوانیـم کـه فاضـلاب برخـی از حمام‌هـای بغـداد تـا زمان مقتـدی عباسـی بـه دجلـه می‌ریخـت. وی دسـتور داد کـه مجاور هـر حمـام چاهی حفر شـود و آب‌هـای آلـوده را در دجله نریزنـد (فقیهـی،۱۳۵۷:۷۳۹).
همچنین در وقفنامه ربع رشـیدی تأکید شـده اسـت کـه چرکاب حمام‌های ربع رشـیدی در نهر آب پاک وارد نشـود (رشـید الدین فضل الله،۱۳۵۰:۲۰۸).

۴. کارکردهای اجتماعی .فرهنگی حمام‌ها

مبادلـه اطلاعـات: حمـام کـه احتیـاج عمومـی را از جهـت نظافـت و بعضـی تکالیـف مذهبی تامین می‌کرده، برای بالابردن سـطح بهداشـت و سـلامت عمومی یک عامل بزرگ بـه حسـاب می‌آمده اسـت و از جهتـی مرکز خبرهـا و اطلاعـات اجتماعی بوده (باسـتانی پاریـزی، ۱۳۶۸:۴۹).
تفریـح و گذرانـدن اوقـات فراغـت: در گذشـته که وسـایلی چون ماشـینی چـون اتومبیل، تلویزیـون، سـینما و... بـرای مـردم عـادی وجود نداشـت. اگر فرصـت و فراغتی بـرای آنها پیـش می‌آمـد وقـت خـود را بـه گفتگـو و دیـد و بازدیدهـای دوسـتانه سـپری می‌کردنـد (راونـدی،۱۳۷۱:۵۴۷). همچنیـن حمام، محل وقـت گذرانی، تفریح و ملاقات دوسـتانه بـوده، خصوصـاً زنـان که بیشـتر اوقات خود را کـه دور از اجتمـاع و در چهار دیـواری خانه سـپری می‌کردنـد، رفتن بـه حمام بالاترین وسـیله شـادی و تفریح به شـمار می‌آمـد و آنها قـرار ملاقات‌های دوسـتانه خود را در حمام می‌گذاشـتند (هانـری:۱۳۷۸:۱۶۹). مذاکرات خصوصـی خانم‌ها با یکدیگـر در حمام صـورت می‌گرفت، تازه ترین رویدادهای شـهری را با یکدیگـر درمیان می‌گذاشـتند (پـولاک، ۱۳۶۱:۲۴۷).
گرمابه‌هـا کاربـرد مهم دیگری هم داشـتند کـه مربوط به مناسـبت‌ها می‌شـد. در این گونه مناسـبت‌ها معمـولاً گرمابـه از طرف یک عده خاص قـرق (رزرو) می‌شـد. طبقه بندی این نوع حمام‌ها برحسـب نیاز مشـتریان بود و شـامل موارد زیر می‌شـد:
حمـام زایمـان: ایـن حمـام بـرای نـوزاد، مـادر و همراهانشـان برگزار می‌شـد و با شـادمانی همـراه بود.
حمـام عافیـت: حمامی بود کـه بیمار پـس از بهبودی کامل و به شـکرانه سـلامت و زدودن کامـل بـدن از بیماری برگزار می‌شـد.
حمـام ویـژه اعیـاد مذهبی: مخصـوص اعیاد مذهبی بـود که حمـام عید نوروز هـم در کنار آنهـا با مراسـم خـاص و جالبی انجام می‌شـد.
حمـام تشـرف: هنـگام عزیمـت به سـفرهای زیارتـی یا دیـدار بـزرگان با نیت خـاص خود انجام می‌شـد.
حمـام عروسـی: قبل از مراسـم عروسـی بـرای عـروس و داماد و همراهـان و بسـتگان آنها به طور جـدا برگزار می‌شـد.
حمـام آشـتی و بـرادری: هنگامـی کـه قهـرمیـان دو نفر تبدیل به آشـتی می‌شـد بـه حمام آشـتی کنـان می‌رفتند تـا همانگونه کـه کینه‌هـا را از روح می‌زداینـد، تن و بدن خـود را هم پالایش و تطهیـر کنند.

۵. تقسیم بندی حمام‌ها

حمام‌های عمومی را می‌توان به چند گروه طبقه بندی کرد:
نخسـت حمام‌هایـی که به صورت متنـاوب در طـی روز تبدیل به مردانه و زنانه می‌شـدند

یـا چنـد روز هفتـه مختـص مـردان و روزهـای دیگـر برای زنـان بوده اسـت. گاهـی اوقات حمامهایـی متصـل به هم بنا می‌شـد که یکـی اختصاص بـه مردان و دیگـری اختصاص بـه زنـان داشـت، مانند حمـام علی قلی آقـا در اصفهـان، بالاخـره زمانـی حمامها متصل بـه هـم احـداث گردید که یکـی برای اسـتفاده مسـلمین و دیگری بـه غیرمسـلمین تعلق داشـت، مانند حمـام چهار فصـل اراک. همچنین طبق مراسـم آن زمان، حمامـی، با بوق و شـیپور مخصـوص، دایربودن حمام را به آگاهی عموم می‌رسـاند (کیانـی،۱۳۸۶:۲۴۹). حمـام عمومـی: حمام‌هـای عمومـی در زمـرهٔ مهم تریـن تأسیسـات مدنی بـرای خدمات رسـانی همگانـی در شـهرهای اسـلامی به شـمار می‌رفتنـد و عمـده ترین عوامـل پیدایش آن عبارت بـود از:

- عدم تمکن و توان مالی اکثرمردم برای ساخت حمام‌های اختصاصی در خانه‌ها
- درآمد و سود قابل توجه حمام‌های عمومی

ضـرورت وجـود حمـام عمومـی در نزدیکـی اماکـن مقـدس بـه ویـژه زیارتگاه‌ها. اسـناد و مـدارک و آمارهـای تاریخـی مؤید فراوانی حمام‌ها در شـهرهای اسـلامی اسـت. بـه عنوان مثـال «یعقوبـی (۲۸۲ه)، تعـداد حمام های شـهربغـداد را ده هزار بـاب و صائبی (۴۴۸ه) رقـم آن را شـصت هـزار بـاب قیـد کـرده اسـت. مقایسـهٔ ایـن دو رقـم نشـان می‌دهـد که افزایـش تعـداد آنها در این فاصله به دلیل رشـد جمعیت و توسـعهٔ شـهربغداد بوده اسـت (مهجـور،۱۳۸۲:۶۰).

۶. ساختارشناسی حمام (گرمابه)

حمـام نیـزهمچون سـایربناهای معمـاری ایرانی، از الگوی فضایی معینی تشـکیل شـده اسـت. از آنجایـی که اسـتحمام شـامل مراحـل مختلفی اسـت، لـذا حمام های سـنتی ایـران دارای فضاهایـی بـا عملکردهـا و خصوصیات متفـاوت بوده‌اند.
در این رابطه فضاهای داخل حمام را می‌توان به سه قسمت

۱. نیمه گرم و نیمه مرطوب
۲. گرم و مرطوب
۳. بسیار گرم و بسیار مرطوب تقسیم نمود.

حمام‌هـای قدیمـی، چه بزرگ و چـه کوچک، دارای هشـتی ورودی، سـربینه، میانه (میان در)، گرمخانـه، خزینـه و فضاهـای جنبـی گرمخانـه بوده‌انـد. فضاهای الگویـی در قالب سلسـله مراتـب معینی در کنـار هم قـرار می‌گیرند (پارسـی، ۱۳۸۳:۸۲).
عوامـل متعـددی در شـکل گیری فضاهـا و بخش‌های حمام نقش داشـتند کـه مهم ترین آن‌هـا را می‌تـوان تنظیم دما، رطوبت، مسـیردسترسـی، قرارگیـری در داخل بافت شـهری، آب‌هـای روان و ایجـاد راه‌هـای خروجـی برای فاضـلاب دانسـت (کیانـی، ۱۳۸۶:۲۴۸). ترتیـب سلسـله مراتـب فضایـی در حمـام به گونـه‌ای بـوده که مشـتریان پـس از دخول به حمـام و گـذر از دالان و هتـی ورودی وارد بینهٔ حمام می‌شـدند. این قسـمت حکم ورودی حمام را داشـته و از سـایرقسـمت‌ها مجلل تربوده و تزئینات بهتری داشـته اسـت. سپس جهت اسـتحمام کفشـها را کنده و آنها را در قسـمت کفش کن که در زیرسـکوی سـربینه بـود قـرار میدادنـد و وارد سـربینه می‌شـدند. ایـن قسـمت ماننـد سـکویی اطـراف بینه را احاطـه کـرده و مشـتریان لباس‌ها را در آنجـا کنده و در گوشـه‌ای قرار می‌دادنـد (قبادیان، ۱۳۸۵:۲۷۵).

۱-۶. فضاهای دورنی حمام

ورودی

نخستین عنصر درخور بحث در معماری حمام، به‌ترتیب ورود به آن، سردر و درِ ورودی است. کف ورودی از فضای داخل حمام بالاتر بود. ورودی اغلب حمامها دارای تزینات مختلفی از جمله اسلیمی، کاشی کاری، آجرکاری بوده است. به دلیل درون گرا بودن حمام و ارتباط کم آن با فضای بیرون ورودی نقش بسیار مهمی را در رابطه با فضای بیرونی ایفا می‌کرد. مهم ترین هدف در ترکیب و طراحی فضای ورودی حمام‌ها، جلوگیری از تبادل حرارتی ناخوشایند و غیرقابل کنترل بین فضای بیرون و فضای درون حمام بوده است و وارد شوندگان یا خارج شوندگان از حمام در معرض تغییر ناگهانی هوا قرار نگیرند و انتقال از درون به بیرون و حرکت در خلاف این جهت به تدریج صورت گیرد (سلطان زاده، ۶۴:۱۳۷۲). ورود به حمام‌ها به دلیل حفظ گرمای داخل حمام و تبادلات حرارتی دارای سلسله مراتبی است.

در برخی حمام‌ها ورودی بسیار خاص بوده است، مثلا ورودی حمام روستای کردشتِ اهر از پشت‌بامِ بنا بود که با یازده پله به رختکن می‌رسید (مخلصی،۱۴۷:۱۳۷۱).

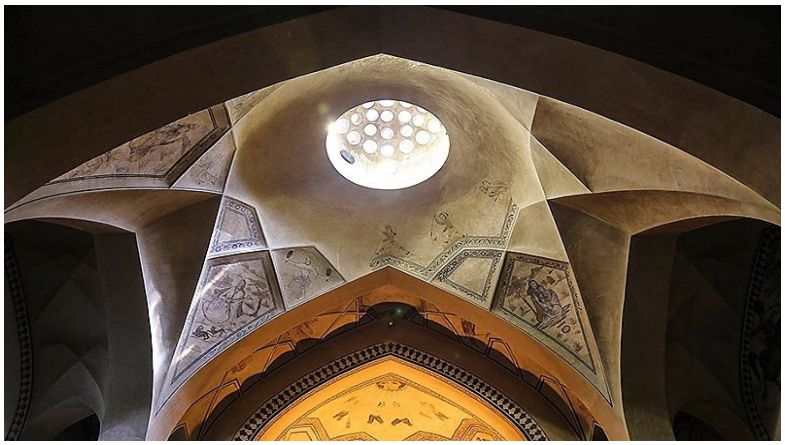
پیش‌طاق ورودی حمام‌ها غالباً با کل بنا متناسب بود، گاهی پیش‌طاق‌های ورودی حمام‌ها را، از لحاظ ارتفاع و حجم، نسبت به بناهای مجاور بسیار شاخص طراحی می‌کردند (سلطان‌زاده،۶۵:۱۳۷۲).

از جمله شاخصه مهم ورودی‌ها تزئینات زیاد و متفاوت با سایر قسمت‌ها، تفاوت ارتفاع نسبت به فضاهای حمام و تغییر سطح نسبت به فضای بیرونی می‌باشد، همچنین در اکثر ورودیها طاق و قوس دیده می‌شود. این خصوصیات بیانگر تفاوت فضایی آن نسبت به سایر بخش‌هاست (تهرانی،۶۵:۱۳۹۲).

هشتی

ورودی حمام غالباً هشتی در داری بود که برای جلوگیری از دیده شدن فضای آن از بیرون، در با زاویه به هشتی گشوده می‌شد. هرچند که در بیشتر موارد شکل این فضا نیز هشت ضلعی است ولی هشتیهای به شکل مربع، مستطیل یا چند ضلعی‌های دیگر نیز وجود دارد. بنابراین هشتی با عدد هشت هیچ ارتباطی ندارد. به تعبیری منظور از هشت چیزی است که از بخش‌های داخلی بنا بیرون زده باشد. هشتی‌ها عمدتاً تا فاقد تزئینات ویژه‌ای هستند. معمولا در هشتی ها عناصری همچون سکو، چراغدان و پلکان برای رفتن به بام تعبیه شده است (طبسی،۲۲:۱۳۹۰).

تصویر ۱. ورودی حمام (عکس از نگارنده)



تصویر ۲. هشتی حمام (عکس از نگارنده)

بینه

بینـه در بیـن ورودی حمـام و گـرم خانـه قرار میگیـرد و هـوای آن را نیمـه گـرم می‌کردند تا مراجعـان یکبـاره با هوایـی گرم مواجـه نشـوند و همچنین در هنـگام خروج از گـرم خانه، یکبـاره در هـوای متفـاوت بیرون قـرار نگیرند. در حمام‌های دوره اسـلامی پس از گذشـتن از ورودی بـه راهرویـی باریـک و پیـچ دار که به دهلیزی ختم می‌شـود، وارد می‌شـویم. پس از عبـور از ایـن دهلیـز پا بـه درون فضایـی به نام بینـه می‌گذاریـم. هیچگاه ایـن گذرها به صورت مسـتقیم سـاخته نمی‌شـدند، زیرا در این صـورت حرارت بینه بیـرون می‌رود (گنج نامه ۷:۱۳۸۳).

بینـه یـا سـربینه یک حیاط سرپوشـیده بود که وسـط آن حـوض بزرگی قرار داشـت و جای آمـاده شـدن بـرای اسـتحمام یـا خـروج از حمام بـوده که معمـولاً اطـراف بینه سـکوهای بلنـدی دیده می‌شـد و در آنجا رخـت می‌کندند[۱]. در ایـن هنگام متصدی حمـام به آن‌ها دو لنـگ میـداده کـه یکـی را دور کمـر و دیگـری را روی دوش انداختـه و خـود را خشـک می‌کردنـد (قبادیـان، ۲۷۵:۱۳۸۵).

فضـای بینه از نظر مسـاحت و تزئینات از سـایر فضاها مشـخص تر بوده و عموماً به شـکل هشـت گـوش و چهـار گوش سـاخته می‌شـده اسـت. در اطـراف آن سـکوهای نشـیمن و رخـت کـن و در زیر سـکوها حفره‌های جـای کفش تعبیه شـده و در بالای سـقف گنبدی شـکل حمام‌هـا، انـواع نورگیـرهـا قـرار داشـته اسـت. بینـه همـان فضایـی اسـت که در نوشـته‌های نویسـندگان اسـلامی چون ابن اخـوه، ابن بطـلان و محمود واصفـی از آن با نام خانـه اول یاد میشـود که هوای سـردی در آن حاکم اسـت (نوری شـادمهانی، ۲۳:۱۳۸۵). بـه دلیـل اهمیت این فضـا تزئینات زیـادی با رنگ‌های زیبـا و مختلف در آن بـه کار رفته اسـت. بانی حمام تنها در پی کسـب درآمد نبوده بلکه سـلامتی جسـم و روان مشـتریان را نیز مد نظر داشـته و با کمـک هنرمندان از تزئیناتی چون کاشـی کاری (هفت رنگ، معرق، معقلـی)، آجـرکاری، حجاری، کاربندی، نقاشـی، گچ بری وآهک بری (سـاروج بری) برای ایجـاد آرامـش روحـی در فضاهـای مختلـف حمـام و در حین انجـام اعمـال مختلف در ایـن فضاها اسـتفاده کرده اسـت (رشـید نجفـی، ۳۰:۱۳۸۸). بیشـترین ایـن تزئینات در قسـمت سـربینه به کار رفته اسـت. بیشـترین شـکل هندسـی که در سـربینه ها مشاهده می‌شـود شـکل هشـت ضلعی اسـت. این فرم را می‌توان ناشی از سازهٔ سـقف این قسمت دانسـت. در واقـع، به دلیل اینکه از گنبد برای پوشـش سـقف اسـتفاده میشـده مناسـب ترین فرم همان هشـت ضلعی اسـت.

۱. اسـتاد حمامـی در کنـار یکـی از آن سـکوها یـا بـالای یکـی از سـکوها می‌نشسـت و جعبه دخـل را هم بغل دسـتش می گذاشت.

تصویر۳. بینه حمام (عکس از نگارنده)

میان در

فضـای بیـن گرمخانـه و بینـه را «میـان در» میگفتنـد که معمولاً سـرویس های بهداشـتی در آنجـا قرار داشـتند (گنـج نامه۳۸۳:۷). قسـمت میـان در معمـولاً از طریق یـک یا دو راهـروی مجزا به مسـتراح‌ها و اطاق‌هـای تنظیف ارتباط داشـت. اتاق تنظیـف یا نظافت خانه جهت نظافت بدن، حنابندی و حجامت اسـتفاده می‌شـد. فضـای میان در معمولاً بـه صـورت هشـتی یـا یـک دالان باریـک و دارای ارتباط غیرمسـتقیم بـا بینـه، گرمخانه، مسـتراح و اطـاق تنظیـف بود و علاوه برمسـیرارتباطی عملکـرد آن تنظیم تبـادل حرارتی و رطوبتـی و همچنیـن ایجـاد فاصله و حریـم بصری بین قسـمت‌های مختلـف حمام بوده اسـت (قبادیـان، ۲۷۵:۱۳۸۵). میـان در به دو صورت هشـت ضلعی یا مربع اجرا میشـده و سـقف آن که کلمبه یا ترکین یا کاربندی بسـیار سـاده‌ای بود (پارسـی، ۵۴:۱۳۸۳). این فضـا را می‌تـوان اصلی تریـن فضای ارتباطی دانسـت. میان در در ارتباط با فضای سـربینه و گرمخانـه ترسـیم شـده و بـرای نشـان دادن ارتباط نداشـتن مسـتقیم سـربینه و گرمخانه درهـای آن جـدای از هـم و در ارتبـاط غیـرمسـتقیم از هم ترسـیم شـده اسـت. ایـن فضا محلـی برای عبور اسـت، نـه مکث و توقف. تزئینـات میان در به صورت نقوش هندسـی و مقرنـس و آجـرکاری و یا فاقد تزئینات اسـت.

تصویر۴. میان در حمام (عکس از نگارنده)

گرمخانه

گرمخانـه محل شستشـو و تطهیر بدن و یکـی از بخش‌های مهم در حمام‌هاسـت که پس از عبـور از میان در به آن وارد می‌شـوند. گرمخانه افراد به شسـت و شـوی خـود می‌پردازند. در مجـاور فضـای گرمخانه در بعضـی از حمام‌ها که بزرگ تـر و مجلل تر بوده‌اند اسـتخری به نـام چهار حوض قرار داشـته اسـت (قبادیـان، ۲۸۸:۱۳۸۸). دلاک‌ها نیز در این قسـمت وجـود دارند و به شسـت وشـوی افـراد می‌پردازنـد. گرمخانه دارای سـقفی بلنـد و فضایی وسـیع جهت شسـت وشوسـت. بررسـی حمام‌های قدیمی نشـان می‌دهد که سـقف این بناهـا بلند بوده و بـا گنبدهایی (کلمبـه، ترکین، کاربندی و عرقچین) پوشـانده شـده‌اند: گنبـد سـربینه، گنبد اصلـی گرمخانه و گنبدهـای کوچک تـر متعلق به فضاهـای جانبی (رشـیدنجفی، ۲۴:۱۳۸۸) کـه در نگارها نیز ترسـیم شـده‌اند. گرمخانه به نسـبت سـربینه و ورودی از تزئینـات کمتـری برخـوردار بـوده و اغلب ایـن تزئینات به صورت آهک ترسـیم شده اسـت (تهرانی، ۶۷:۱۳۹۲).

تصویر۵. گرمخانه حمام (عکس از نگارنده)

خزینه

پـس از عبـور از گرمخانـه (صحن حمـام)، و بالارفتن از چنـد پله، مشـتریان از یک ورودی کوچـک بـه صـورت دولا وارد خزینـهٔ حمام می‌شـدند. فضای خزینـه گرم تریـن و مرطوب تریـن قسـمت حمـام اسـت و صـرف نظـر از ورودی کوچـک آن کامـلاً محصـور اسـت (قبادیـان، ۲۷۶:۱۳۸۵). آب موجـود در خزینـه بـا دیـگ بزرگـی کـه در آن وجـود دارد گرم می‌شـد. مشـتریان حدود چنـد دقیقه یا گاهـی تا نیم سـاعت در خزینـه می‌ماندند تا بدن خیس بخـورد (قبادیـان، ۲۷۶:۱۳۸۵).

سیسـتم تنظیـم شـرایط محیطی در حمام بـه گونه‌ای بوده کـه حرارت و رطوبـت به ترتیب از هشـتی ورودی و بینـه (نیمـهٔ گـرم و نیمـهٔ مرطـوب) بـه صحـن حمـام گرمخانـه (گرم و مرطوب) و نهایتاً خزینهٔ حمام (بسـیار گرم و بسـیار مرطوب) بیشـتر می‌شـده است. خزینه در حمام‌هـای کامـل سـه عدد بوده که یکـی برای آب گرم، یکی برای آب سـرد و وسـط آن دو، خزینـهٔ آب ولـرم جـای می‌گرفت. کسـی در خزینـهٔ آب سـرد و آب گرم نمیرفته اسـت (پیرنیـا، ۱۹۹:۱۳۷۲). ایـن دو خزینه منبع تأمین آب بوده و از طریق دسـتک‌های دو طرف خزینـه می‌توانسـتند از آن آب برداشـت کننـد. قسـمتی از حمـام کـه آب را گـرم می‌کرد و شـبیه پاتیـل بـزرگ فلزی بود، «تـون» یا «تیـون» نامیده می‌شـد و فضایی که در زیـر آن برای

تصویر۶. خزینه حمام (عکس از نگارنده)

سوخت تعبیه شده بود، «گلخن» حمام نامیده می‌شد و معمولاً محل تون در حمام‌ها به دلیل داغی و گرم بودن بیش از حد خلوت بود و کسی به آنجا نمی‌رفت.
ستون‌های حمام معمولاً به شکل مارپیچ بودند که علاوه برزیبایی موجب می‌شود تا قطرات بخار آب پس از آنکه به مایع تبدیل شد، چکه نکند و از طریق این مارپیچ به پایین سرازیر شده و موجب ناراحتی اشخاص را فراهم نسازد.

چال حوض

در جنب خزینه، مخزن آب سرد وجود داشت که علاوه برتأمین آب خزینه در بعضی از حمام‌ها از آن برای آب بازی نیز استفاده می‌کردند (مهجور، ۱۳۸۲:۶۳). فضایی است وسیع و مستطیل شکل با ارتفاع متوسط، در یک سوی چال حوض سکویا چند پله برای پرش و در سوی دیگریک فضای نیم هشت، با سطح بلند تر از سطح زمین قرار دارد که جایگاه تماشاچیان بوده است (طبسی،۱۳۹۰:۲۱).

تصویر۷. چال حوض حمام (عکس از نگارنده)

فضاهای بیرونی

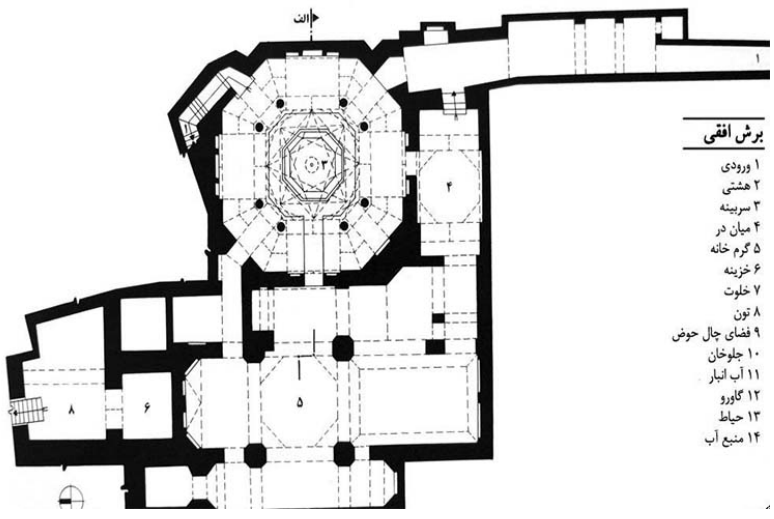
بام حمام

از فضـای بـام حمـام به عنـوان فضایـی خدماتی اسـتفاده می‌شـده اسـت. خانهٔ اسـتاد حمامـی و فضـای چاه و منبـع نیز در بام حمام سـاخته می‌شـده‌اند. بام حمـام همچنین محل شسـت وشـو و آویختن لنگ‌های حمام جهت خشـک شـدن بوده اسـت. از جمله عناصـر تأسیسـاتی کـه در بـام دیده می‌شـوند باید بـه دودکش‌هـا و گنبدهای پوشـش بام حمام اشـاره کرد (طبسـی، ۱۲۳:۱۳۸۶).

تصویر۸. بام حمام (عکس از نگارنده)

گاو چاه و گاو .رو:

گاه چـاه چاهـی اسـت به شـکل چند ضلعی یـا اسـتوانه، که عمومـاً با آجر جداره سـازی می‌شـد و آب مصرفـی مـورد نیـاز حمـام را تهیـه و تولیـد می‌کـرد. آب آن بـا نیـروی گاو و کنتـرل آبکـش به داخـل حوض ذخیـرهٔ آب برروی بـام منتقل می‌شـد. گاو رو نیـز فضایی معماری با سـطح شـیبدار اسـت که عموماً مسـقف بـوده و طـول آن کمی بیشـتر از عمق چـاه اسـت (فخـار تهرانـی، ۲۱:۱۳۸۴). بنابرایـن فضاهایی بـه فضای معمـاری حمام‌ها اضافه می‌شـد: گاو چاه شـامل یک چاه استوانه‌ای و گاه رو شامل سـطحی شیب دار برای حرکـت آسـان گاو و همچنین طویلـه‌ای برای نگهـداری گاو (رشـیدنجفی،۴۲:۱۳۸۸).



شکل۹. پلان اجزا حمام (عکس از نگارنده)

مصالح و تزئینات حمام

ایرانیان در ساخت حمام ذوق و سلیقه خاصی به خرج می‌داده‌اند؛ تزیینات، نقاشی‌ها و گچبری‌های به جامانده به همراه طاق نماهای زیبا و کاشیکاری‌های متنوع و دلربا، همگی گواه این مدعاست، بیشترین تزئینات حمام همیشه در بینه است (گنج نامه ۳ ۱۳۸۳:۷).

انواع تزئینات در حمام‌ها

تزئینات در حمام‌ها را می‌توان براساس کاربرد آن‌ها، به تزینات کالبدی و تزئینات الحاقی تقسیم کرد:

- **تزئینات کالبدی**

این نوع تزئینات همراه با اندام و کالبد بنا جان می‌گیرد. ستون‌های سنگی یا تزئینات مقرنس کاری، و کاربندی از جمله تزئینات وابسته‌ای هستند که در حقیقت بخشی از معماری حمام‌ها با آن شکل گرفته است.

الف. ستون های سنگی

کاربرد ستون‌های سنگی در سربینه و گرمخانه به عنوان یکی از عناصر مهم معماری حمام مطرح است که گاه جنبه تزئینی نیز پیدا می‌کند.
ستون به عنوان عنصری تزیینی رایج گردید که به‌سبب استعمال زیاد آب و وجود رطوبت و بخار در حمام‌ها، تزیینات تا حدودی با سایر بناها متفاوت بود. مانند حمام‌های وکیل در شیراز، عمارت آصف در سنندج، شیخ‌الاسلام در کرمان و صفا در قزوین (مخلصی، ۱۳۸۲: ۱۰۸).

تصویر ۱۰. ستون سنگی حمام (عکس از نگارنده)

از تصاویر به جای مانده از دوره تیموری چنین برمی‌آید که حمام‌ها فاقد ستون‌های سنگی بوده و گنبد و سقف فضاهای فوق، مستقیماً برروی طاق‌های چهار صفه قرار می‌گرفته اند. اما از دوره صفویه استفاده از ستون سنگی در معماری حمام رایج و کاربرد آن در دوره زندیه و قاجاریه نیزادامه پیدا کرد.
بدنه اصلی بعضی از ستون‌های استوانه‌ای شکل و از سنگ یکپارچه است ولی ستون‌های زیادی را نیزمی‌توان یافت که مقطع عرضی آن به صورت پنج ضلعی، شش ضلعی و یا هشت ضلعی است. عموم این ستون‌ها به خصوص در قسمت گرمخانه ساده و فاقد تزئینات می‌باشند.

سرستون‌های بار به سربینه و گرمخانه حمام‌ها، برخلاف کاخ‌ها که از تندیس‌های حیوانی، انسانی و یا هنرهای تجسمی دیگر برخوردارند، ساده و از چند قطعه سنگ بزرگ و کوچک تراشدار که از کوچک به بزرگ برروی هم قرار می‌گرفت، تشکیل می‌شد. گاهی سرستون‌ها و پایه ستون‌ها به صورت قرینه بوده و شبیه به گل نیلوفر باز شده می‌باشد.

در پاره‌ای از حمام‌ها، تمامی تلاش هنرمند و حجار مصروف هنرنمایی در سرستون‌ها شده است که با حجاری مقرنس‌های ظریف برروی سرستون‌ها بر زیبایی آن‌ها افزوده است.

ب. کاربندی

کاربندی و رسمی بندی یکی از مهم ترین عناصر تزئینی در معماری حمام‌ها بوده که جهت ایجاد تناسبات فضاها، کاربرد فراوان داشته است. کاربندی، لوزهایی هستند که از تقاطع طاق‌های مورب به دست می‌آیند. اضلاع زیرین این لوزی‌ها بزرگ و باریک بوده و هرچه به مرکز گنبد نزدیک می‌شوند، از ابعاد این دو ضلع کاسته می‌شود و سطح مطبوع، متناسب و زیبایی را جهت ساخت گنبد به وجود می‌آورد. تعداد اضلاع شمسه بزرگی که در مرکز گنبد تشکیل می‌شود، به ابعاد فضای سربینه و یا گرمخانه بستگی دارد.

شکل ۱۱. کاربندی حمام (عکس از نگارنده)

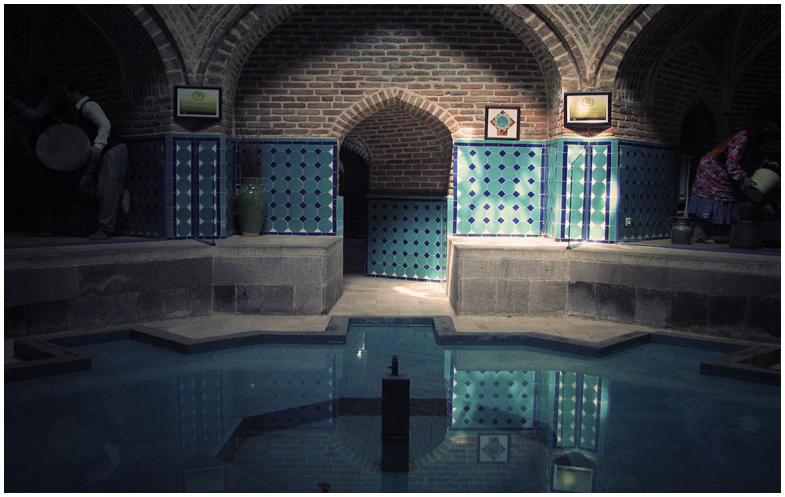
- **تزئینات الحاقی**

این نوع تزئینات پس از اتمام ساختمان حمام، به بنا افزوده شده است. اهم این تزئینات عبارتند از:

کاشی کاری

کاشی یکی از مهم ترین مصالح تزئینی بوده که در حمام‌ها، و در سردرها، سربینه ها، حتی گاهی گرمخانه‌ها به عنوان یک عنصر تزئینی نقش را ایفا می‌کرده است. تلفیق کاشی‌های چند وجهی و یا چلیپایی از اهم نگاره‌های هندسی بود که در ازاره حمام‌ها به کار می‌رفته است. به‌سبب جذب نکردن رطوبت، در پوشش حمام‌ها کاربرد زیادی داشته است. مانند کاشی‌کاری‌های حمام چهار فصل اراک، که نام این حمام نیز از

تابلوهای کاشی‌کاری در چهار جهت آن گرفته شده است (همان، ص ۳۶۲.۳۶۳).
کاشی خشت هفت رنگ که در دوره‌های قبل معمول بود در دوره صفوی مجدد احیا شد. برروی این نوع کاشی ها که به صورت مربع است، نقش‌ها و طرح‌های رنگارنگ نفش بسته که از کنار هم قرار گرفتن آن‌ها، مجموعه زیبایی از نقش و نگارها پدید می‌آید که در حمام‌ها کاربرد فراوانی داشته است. کاشی هفت رنگ به دو جهت در حمام‌ها به خصوص د ازاره و سربینه‌ها و گاه تمام دیوارهای حمام چهار فصل، به کار میرفت .
استفاده از کاشی معرق در حمام ها به علت نفوذ بخار آب و فروپاشی زود هنگام آن قابل استفاده نبود. به علاوه کاشی خشت هفت رنگ، میدان دید بهتری در ارائه مناظر و تصاویر در معرض نمایش می‌داد و کاشی کار از محدودیت هایی که جهت استفاده از تصاویر در کاشی معرق وجود داشت رهایی می‌یافت. نقوش کاشی‌ها : انسانی، حیوانی، گیاهی، تزئینات هندسی و معقلی (گنج نامه ۱۲:۱۳۸۳).



شکل۱۲. کاشیکاری حمام (عکس از نگارنده)

آهک بری

حمام‌ها به علت این که در معرض رطوبت و مواد خوردنه هم چون صابون، نور، هوا، آب گرم قرار داشته اند، آسیب پذیرتر از دیگر ابنیه بوده اند. به همین علت در ساخت داخل حمام از آهک استفاده می‌شد (فخار تهرانی، ۹:۱۳۸۴). در مکانی که بخار آب و گرما هر کار هنری از هنر کاشی معرق و گچ بری و نقاشی را دچار مخاطره شدید می‌سازد، هنرمندان ایرانی با ذوق و خلاقیت و به کارگیری تکنیک و هنر و مصالح مرغوب و حوصله فراوان، بدیع ترین نقوش ماندگار را در حمام خلق کرده‌اند (زمرشیدی، ۷۹:۱۳۸۲). بهترین نمونه این معماری که در آن آهک بری و نقاشی استفاده شده حمام وکیل شیراز است که کاری پر حرکت و زیباست (پیرنیا، ۱۳۴:۱۳۸۱).
رخت‌کن حمام وکیل شیراز نقش برجسته‌های آهک‌بری با موضوعات متنوع چون معراج پیامبر صلی‌الله‌علیه‌وآله‌وسلم، قربانی کردن حضرت اسماعیل علیه‌السلام، و به چاه انداختن حضرت یوسف علیه‌السلام داشته است (بحرالعلومی، ۴۸:۱۳۷۴).
هنر آهک بری به شیوه گچ بری از جمله هنرهای تزئینی ارزشمندی که در تزئین حمام‌ها مورد استفاده فراوان داشته و در میان هنرهای تزئینی و آرایشی در معماری حمام‌ها جایگاه والایی به خود اختصاص داده است. این اعتبار نه تنها به سبب کاربرد ویژه آهک، با خواص شیمیایی و مکانیکی خاص در فضاهای مرطوب حمام‌ها، به عنوان

مصالـح سـاختمانی مهم و مقاوم می‌باشـد، بلکه شـکل پذیری آهک همچـون گچ امکان کنـده کاری‌ها و ریزه کاری‌هـای جالـی را فراهم می‌کند.
هرچنـد آهـک بـری ظرافـت خـاص طـرح گـچ بری‌هـا را نـدارد لیکن تنهـا مصالـح قابل اسـتفاده اسـت که در فضـای مرطوب حمام مقـاوم و ماندگار اسـت. آهک بـری حمام‌ها اصـولا دولایه اسـت. لایـه اول آهـک با خواص سـاروج اسـتفاده شـده و لایه دوم با شـیره خرمـا و انگـور مخلـوط شـده تـا دیرتـر بگیـرد و فرصت کافـی جهت بـرش و کنـده کاری تصاویـر باقـی باشـد (مخلصـی، ۱۳۸۲: ۱۱۳،۱۱۴).

مقرنس کاری

از دیگـر عناصـر تزئینـی حمام‌ها، مقرنـس کاری می‌باشـد. گاه ریـزه کاری و پـرکاری این تزئینـات در حمام‌هـا نشـان از پرحوصلگـی، صبر دقـت و ذوق معمار وگاه ابراز درخشـش هنـر و هنرمنـد در برابـر بانی متنفـذ و ثروتمند بنا بوده اسـت. به عبارت دیگـر دقت و ذوق هنرمنـد در نمایـش مقرنس‌هـای پرکار، به میزان شـخصیت بانـی حمام و سـرمایه گذاری وی نیز بسـتگی داشـت کـه در برخی از حمام‌هـا این نوع تزئینـات را در شـاهکار تزئینات وابسـته به معمـاری می‌توان تلقی نمـود (مخلصـی، ۱۳۸۲: ۱۱۲).

شکل ۱۳. آهکبری حمام (عکس از نگارنده)

سایر تزئینات و نقوش

طولانـی بـودن حضور مشـتریان در رختکن، به عنـوان محل گفتگو و اسـتراحت، موجب توجـه بیشـتر بـه تزییـن ایـن فضاهـا شـده اسـت. در بعضـی حمام‌هـا سراسـر دیوارهای رختکن را با نقوش گل و گیاه، اسـلیمی، پرندگان، میوه‌ها، جامهای شـربت و داستانهای پهلوانـی و مذهبـی، عمدتـاً با سـاروج کـه در فضای حمـام دوام بیشـتری داشـت، تزیین می‌کردنـد (زمرشـیدی، ۷۸ .۷۷ :۱۳۷۷ ۸۰).

- گاه بـرای تزییـن رختکـن سـنگاب‌های نفیـس و زیبـا می‌گذاشـتند، ماننـد چهار سـنگاب مرمرین مزین به نقوش برجسـته شـیر در حمـام حاج محمـد رحیم (صفا) قزوین و سـنگاب حمـام علیقلی‌خـان از دوره صفـوی در اصفهان
- در دوره تیمـوری نقـوش گل و بـرگ در هـم پیچیده بـر زمینه آبی لاجـوردی وگل‌ها به رنگ سـفید، فیروزه‌ای و سـبز و زرد که بیشـتر بـه صورت معرقـی مطرح بود.

- جا کفشیها در اغلب حمام‌ها از سنگ یا آجر است و برش بالای آن طرحی از قوس‌های خفته مرسوم دارد. ازاره حمام‌ها اغلب از سنگ یا کاشی است و بعضی ازاره‌ها با کاشی معرق و هفت رنگ تریین می‌شده است (حمام گنجعلی خان).
- سردر حمام‌ها ممکن است بسیار ساده و زمانی پرنقش و نگار باشد. در بعضی موارد سردر با آجروکاشی و سنگ، مقرنس کاری شده و گاهی اوقات بسیار ساده و فقط با اندودی از گچ آرایش شده است، مانند حمام حضرت در تکیه پهنه سمنان. آهکبری به صورت ساده و رنگی نیز از جمله تزیینات داخلی مهم حمام‌ها شمرده میشود و بسیاری از حمام‌ها از ادوار گذشته با این شیوه آرایش شده است. حمام کردشت در آذربایجان شرقی نمونه جالبی از این گونه حمامها است (کیانی، ۲۵۱: ۱۳۸۶).
- کف بینه و غرفه‌های اطراف آن معمولاً سنگی است و ازاره‌های آن کاشی یا سنگ و دیوارهایش پوشیده از گچ بری وآهک بری و نقاشی است. زیرگنبد میانی و طاقهای غرفه‌ها هم پوشیده از انواع کاربندی‌های ظریف با گچ بری یا آهک بری است. نور پردازی منظم بینه نیزبر جلوه و تاثیراین تزئینات می‌افزاید(گنج نامه۷:۱۳۸۳).
- فضای رختکن و گرم‌خانه را با به کارگیری پوشش‌های طاقی متنوع، مانند چهارطاقی، گلودرهم، مقرنس و رسمی‌بندی تزئین نموده و با آجرو ملاط گل وآهک پوشیده و با ساروج اندود می‌کردند که علاوه برتزیین عایق صوتی بود (زمرشیدی،۹۷:۷۷۳۱، مخلصی،۹۰۱:۲۸۳۱؛ فخاری تهرانی،۹۹:۹۷۳۱).
- سطح و جدارهای بنا با سنگ تراشیده و مرمرسفید وکاشی لعابدار تزئین یافته بود. محوطه حمام با سقف‌های گنبدی شکل پوشیده شده و در میان سقف نیزطاق‌های کوچکتر و برجسته با سوراخ‌های متعدد برای نورگیری تعبیه نموده بودند؛ که آنها را جامگاه و گل جام می‌نامیدند (نراقی۲۱۳:۱۳۷۴). جنس سنگ‌های بکار رفته در حمام به خاطر سهولت نظافت معمولاً از مرمر انتخاب می‌شده است.
- کف حمام با انواع سنگ‌ها و به ویژه سنگ مرمر پوشیده با استفاده از «گره شش حصیری» کنار یکدیگر چیده می‌شده اند (فخاری تهرانی،۱۷۱:۱۳۶۶).
- کتیبه‌های حمام‌ها نیزعلاوه برآنکه مالک حمام را معرفی می‌کرد، دعاها و اشعاری درباره پاکیزگی و امانت‌داری و غیره داشت.

نتیجه گیری

گرمابه‌ها یکی از گونه‌های کهن و مهم معماری ایران به شمار می‌روند، چون پاکیزگی و شست و شو، یکی از آیین‌های گذر در زندگی ایرانیان بوده است پس بدیهی است اگر چنین پدیده فراگیری در تمامی وجوه فرهنگی، هنری، و ادبی مردمان این سامان نمود یافته باشد. از آنجا که پیشینیان، تاریخ مکتوب معماری این سرزمین را مدوّن نساخته اند، لذا تمامی منابع و متون کهن، اعم از تاریخی، پزشکی، ادبی، فنّی، و ... شایسته جستجویی ژرف به منظور یافتن پاسخی برای نادانسته‌های بسیار ما هستند. مطالعات انجام شده، نشان از استمرار فرهنگ و معماری گرمابه‌ها در طول تاریخ دارد؛ بدین معنا که در یک فرآیند تکمیلی، ساخت گرمابه‌ها در هرزمانه ای برتجارب پیشین استوار بوده است. با توجه به اینکه مباحث گوناگون مرتبط با حمام‌ها به طور عام در این مورد

بحث و بررسی قرار گرفت، به نظر می‌رسد که با عنایت به برآیند مطالعات پیشین و مطالعه حاضر موضوعات زیر می‌توانند زمینه تحقیقات آتی قرار گیرند:

- مطالعات جامع درباره وجوه گوناگون مردم شناسی گرمابه‌های استان
- بررسی و آسیب شناسی دقیق حمام‌ها
- مرمت و بازسازی این آثار تاریخی
- کاربری دادن و استفاده از این حمام‌ها
- مرمت حمام‌ها توسط اداره میراث فرهنگی و تبدیل کردن آن‌ها به عنوان بخشی از فضای اداری سازمان، موزه، رستوان سنتی، گالری.

منابع

۱. ابن بلخی، (۱۳۸۵)، فارس‌نامه. تصحیح و تحشیه گای لیسترانج و رینولد الن نیکلسون، تهران: انتشارات اساطیر.
۲. باستانی پاریزی، م، (۱۳۶۸)، گنجعلیخان، تهران: اساطیر.
۳. پاپادوپلو، ا، (۱۳۶۸)، معماری اسلامی، ترجمه حشمت جزئی، تهران: نشر فرهنگی رجا.
۴. پولاک، ی، (۱۳۶۱)، سفرنامه (ایران و ایرانیان)، تهران: انتشارات خوارزمی.
۵. پاپادوپولو، آ، (۱۳۷۴)، «معماری مدنی در اسلام»، ترجمه اقبالی، آ. فصلنامه هنر، ش ۲۹.
۶. پیرنیا، م، (۱۳۸۱)، آشنایی با معماری اسلامی ایران، تهران: انتشارات دانشگاه علم و صنعت ایران.
۷. پیرنیا، ع، (۱۳۷۲)، معماری اسلامی ایران، تهران: دانشگاه تهران.
۸. پارسی، ف، (۱۳۸۳)، «حمام نوبر.طرح پردیسان سازمان میراث فرهنگی کشور»، معمار، ۱۰۱۸.
۹. تجویدی، ع، (۲۵۳۵)، دانستنی‌های نوین درباره هنر و باستان شناسی عصر هخامنشی بر بنیاد کاوش‌های پنج ساله تخت جمشید در سالهای ۲۵۲۷ -۲۵۳۲ شاهنشاهی، تهران: نشر وزارت فرهنگ و هنر.
۱۰. تهرانی، ف، پورفتح الله، م، قاسمی، ز، (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی نحوهٔ آفرینش فضاهای معماریدر آثار نگارگری حمام»، فصلنامه نگره، ش۲۶، صص ۶۱-۷۲.
۱۱. الحبلی الشافعی، (۱۳۷۵)، علی ابن برهان الدین، السیره الحلبیه، الجزالاول، بیروت: مکتبه الاسلامیه.
۱۲. حاج قاسمی، ک، (۱۳۸۳)، حمام‌ها، تهران: نشر روزانه.
۱۳. راوندی، م، (۱۳۷۱)، تاریخ اجتماعی ایران، تهران: انتشارات نگاه
۱۴. رشید الدین ف، (۱۳۵۰)، وقفنامهٔ ربع رشیدی، به کوشش مجتبی مینوی و ایرج افشار، تهران: انجمن آثار ملی.
۱۵. رشید نجفی، ع، (۱۳۸۸)، حمام‌های تاریخی تبریز، با همکاری فرامرز پارسی، تبریز: انتشارات آشینا.
۱۶. رضی، ه، (۱۳۵۹)، آیین مهر، تهران: فروهر.
۱۷. زمرشیدی، ح، (۱۳۸۲)، معماری ایران مصالح شناسی سنتی، تهران: انتشارات زمرد.
۱۸. سلطانزاده، ح، (۱۳۷۲)، فضاهای ورودی در معماری سنتی ایران، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۱۹. طبسی، م، (۱۳۸۶)، «شناسایی و تحلیل عوامل مؤثر بر تغییرات کالبدی و عملکردی معماری گرمابه‌های ایران در دورهٔ صفوی»، پایان نامهٔ دکتری، دانشگاه تربیت مدرس.
۲۰. طبسی، م، (۱۳۹۰)، گرمابه‌های ایران در آینه سفرنامه‌ها، مشهد: انتشارات سخن گستر و معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد.
۲۱. طوفان، ج، (۱۳۸۱)، تاریخ اجتماعی جهرم در قرون گذشته، شیراز؛ ثروت عکاشه، موسوعة التّصویرالاسلامی، بیروت ۱۹۹۹.
۲۲. طبری، م، (۱۳۵۲)، ترجمهٔ پاینده، ا. تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)، تهران: انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
۲۳. فخاری تهرانی، ف، (۱۳۶۶)، حمّام‌ها، در معماری ایران: دوره اسلامی، به‌کوشش کیانی، م. ج ۱،جهاد دانشگاهی.
۲۴. فخاری تهرانی، ف، (۱۳۷۹)، «حمام‌ها در نظرگاه زمان)، صفّه، ش۳۰، بهار و تابستان.
۲۵. بی نا، برگزیده‌ای از نوشته‌های زند و پازند، ترجمه پهلوی به فارسی، با بررسی‌ها و یادداشت‌های اورنگ، باب ۷۴، تهران: چاپ راستی.
۲۶. فخار تهرانی، ف، (۱۳۸۴)، مجموعه مقالات همایش حمام، تهران: پژوهشکده مردم شناسی.
۲۷. فریدونی، ع، (۱۳۸۴)، نهج الفصاحه، قم: نشر قلم.
۲۸. فقیهی، ع، (۱۳۵۷)، آل بویه او اوضاع زمان ایشان، تهران: صبا
۲۹. قبادیان، و، (۱۳۸۵)، بررسی اقلیمی ابنیهٔ سنتی ایران، تهران: دانشگاه تهران.
۳۰. کامبخش فرد، س، (۱۳۵۰)، «کاوش‌های علمی در کنگاور معبد آناهیتا»، مجله باستان شناسی، ش ۸.
۳۱. کیانی، م،(۱۳۸۶)، تارخ هنر ومعماری در ایران دوره اسلامی، تهران: سمت.
۳۲. گنجنامه، (۱۳۸۳)، حمام‌ها دفترهجدهم، دانشگاه شهید بهشتی،دانشکده معماری وشهرسازی، مرکز اسناد وتحقیقات روزنه.

۳۳. مهجور، ف، (۱۳۸۲)، «حمام در شهرهای ایرانی»، کتاب ماه و هنر، صص۶۰.۶۶.
۳۴. معین، م، (۲۵۳۵)، مزدیسنا و ادب پارسی، ج۱، تهران: نشر علمی فرهنگی، تهران.
۳۵. مجیدزادهٔ، (۱۳۸۰)، تاریخ و تمدن بین‌النهرین، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۳۶. مخلصی، م، (خرداد و تیر۱۳۸۲)، «تزئینات و آرایه‌های حمام کتاب ماه وهنر»، ش ۵۷ .۵۷، ص ۱۰۶.۱۱۴.
۳۷. مظاهری، عر، (۱۳۴۸)، زندگی مسلمانان در قرون وسطی، ترجمه مرتضی راوندی، تهران: نشر فرانکلین.
۳۸. مسعودی، (۱۳۴۴)، مروج الذهب، ترجمه ابوالقاسم پاینده، ج ۳، قم: دارلحجره.
۳۹. نراقی، ح، (۱۳۷۴)، «حمام‌های قدیمی ایران»، ماهنامه ساختمان.
۴۰. نوری شادمهانی، ر، (۱۳۸۵)، «عناصر ساختاری و تزئیناتی حمام در نگاره‌ای از کمال الدین بهزاد»، کتاب ماه و هنر.

بررسی شیوه معماری کاروانسرای خان‌اوی در استان چهارمحال‌وبختیاری
فاطمه مسیبی، رضا جعفری، حوری مسیبی

صص ۲۰-۳۱

بررسی شیوه معماری کاروانسرای خان‌اوی در استان چهارمحال‌وبختیاری

فاطمه مسیبی[۱*]، رضا جعفری[۲]، حوری مسیبی[۳]

۱- کارشناسی ارشد رشته صنایع دستی دانشگاه الزهرا
fatima.mo40@yahoo.com
۲-کارشناسی ارشد رشته عمران دانشگاه علوم و تحقیقات شیراز.
Jafary.eng1@gmail.com
۳- کارشناسی ارشد رشته معماری دانشگاه آزاد اسلامی شهرکرد.
horymosaiebi@yahoo.com

چکیده

طاق‌های سنگی «خان‌اوی» در تنگ «درکش‌ورکش» و حدفاصل ۸کیلومتری شهرستان «جونقان» و ۴۸کیلومتری شهرستان شهرکرد در استان چهارمحال‌وبختیاری واقع شده است. از ویژگی‌های منحصربفرد این بنا، نحوه ساخت آن می‌باشد که به شیوه خشکه چین و با استفاده از روش نخ‌کشی و به‌صورت طاق گهواره‌ای ساخته شده است. بنا به نوع معماری قسمت‌های برجا مانده و همچنین محل قرارگیری این بنا در میان شاهراه دزپارت، می‌توان به نقش و کاربرد مهم آن طی ادوار مختلف، به عنوان کاروانسرا و پاسگاه پی‌برد. نکته قابل توجه اینکه با توجه به محیط کوهستانی اطراف کاروانسرا، نحوه ساخت این بنا مطابق محیط پیرامون و درمسیر شیب کوه و به‌صورت پلکانی، ساخته شده است. هدف از انجام این پژوهش بازیابی حلقه‌های مفقوده تاریخ ایران از طریق شناسایی و حفاظت از کاروانسرای خان‌اوی می‌باشد. در این رابطه پرسش اصلی این پژوهش این است که؛ شیوه ساخت این بنا چگونه و به کدام دوره از تاریخ مربوط می‌شود؟

لذا این تحقیق موردی برپایه روش تاریخی-تحلیلی سامان یافته، و گردآورده‌ها از طریق کتابخانه‌ای و میدانی(مشاهده‌ای، مستندنگاری و نقشه‌برداری)، حاصل شده‌اند و نتایج حاکی از آن است که با توجه به قدمت منطقه مورد نظر و سبک معماری بنا، این کاروانسرا مربوط به شیوه معماری پارتی و دوره ساسانیان می‌باشد.

واژگان کلیدی: چهارمحال‌وبختیاری، خان‌اوی، کاروانسرا، معماری پارتی، طاق ضربی .

مقدمه

پهناوری سرزمین ایران از یک‌سو و مسافت زیاد بین شهرها و آبادی‌های کشور از سوی دیگر منجربه احداث مکان‌هایی برای استراحت کاروانیان گردیده که هم آسایشگاهی مرفه برای مسافران به ارمغان می‌آورد و هم امنیتی برای راه‌ها محسوب می‌شده است. این بناها در اصطلاح امروزی «کاروانسرا» نامیده می‌شود. از آنجا که این بناها در مسیر راه‌های ارتباطی مهم ساخته می‌شده‌اند؛ لذا مسیر مورد نظر اهمیت ویژه دارد.

استان چهارمحال‌وبختیاری از دیرباز، به دلیل دارا بودن موقعیت استراتژیکی، به لحاظ حایل بودن میان فلات مرکزی ایران و قلمرو هخامنشیان (خوزستان و فارس)، توجه خاصی را به خود معطوف نمود. دراین راستا با احداث گذرگاه معروف و اصلی شاهان هخامنشی از زمان «داریوش» به نام «راه شاهی»، «دزپارت» یا «دژپارت» و عبور آن از چهارمحال‌وبختیاری، به اهمیت منطقه افزوده شد. به همین دلیل احداث کاروانسراهای بین راهی در این مسیر نیز امری بدیهی می‌باشد.

بقایای طاق‌های سنگی «خان‌اوی» با دارا بودن خصوصیات معماری کاروانسرا و همچنین قرارگیری در مسیر جاده دزپارت، گواه قدمت و نوعی اصالت در نحوه ساخت، شده است. ضرورت و اهمیت این پژوهش از آنجایی است که نمونه مشابه این بنا وجود ندارد و همچنین عوامل فرسایشی نظیر سیل و زلزله به سرعت عامل تخریب است، لذا شناسایی و معرفی بنای مورد نظر از لحاظ ارزش‌های معماری و تکنولوژیکی می‌تواند سبب فزونی شناخت و آگاهی گردد. روش تاریخی-تحلیلی پژوهش از طریق کتابخانه‌ای و میدانی (مشاهده‌ای، مستندنگاری و نقشه‌برداری)، حاصل شده‌اند. نقشه‌های این کاروانسرا بوسیله برنامه اتوکد دو بعدی و سه بعدی حاصل شده و اندازه‌ها و ابعاد ساختمان بوسیله مترلیزری و دوربین نقشه‌برداری تؤلیت گرفته شده است.

پرسش‌های پژوهش عبارتند از:

معماری کاروانسرای خان‌اوی به کدام سبک تعلق دارد و طاق‌های آن به چه شیوه‌ای ساخته شده است؟

دلایل ناشناخته ماندن این کاروانسرا به چه سبب است؟

هدف از انجام این پژوهش، شناخت نحوه ساخت در جهت حفاظت از این کاروانسرا و معرفی قدمت تاریخی آن، در راستای شناسایی هویت ملی می‌باشد.

در خصوص این بنا در کتاب‌های منتشر شده میراث فرهنگی استان چهارمحال‌وبختیاری در زمینه شناخت استان به صورت کلی و مختصر اشاراتی به این کاروانسرا شده که به جزییات و ویژگی‌های آن پرداخته نشده است. همچنین در گزارشات دانشجویان رشته باستان‌شناسی دانشگاه شهرکرد مختصر اشاره‌ای به این کاروانسرا گردیده است. لکن در کتاب «کاروانسراهای ایران» نوشته «محمدیوسف کیانی» و «ولفرام کلایس» نشر میراث فرهنگی که به صورت دایره‌المعارفی از کاروانسراها می‌باشد این کاروانسرا از قلم افتاده است و جای خالی آن در فهرست کاروانسراهای کشور به چشم می‌خورد بنابراین پژوهش حاضر نخستین تلاشی است که در جهت معرفی و شناسایی هویت این بنا صورت می‌پذیرد.

۱- تنگ درکش‌ورکش و راه ارتباطی با خوزستان

این مکان و مسیر باستانی که در حدفاصل ۸کیلومتری شهرستان جونقان قرار دارد، جزء راه‌های اصلی ارتباط خوزستان با اصفهان و فلات مرکزی ایران می‌باشد. و قدمت

تصویر ۱) گذرگاه باریک تنگ درکش‌ورکش (نگارنده)

آن بـه دوره عیلامیـان می‌رسـد بـه طـوری کـه یکـی از شـاه‌راه‌های اصلـی آنها بـه گزارش منابـع، جـاده ایذه-شـهرکرد فعلـی بـود. «بارن‌دوبـد» دبیـر و منشـی سـفارت روس که در زمـان محمدشـاه قاجـار بـه اسـتان چهارمحال‌وبختیاری سـفر کرده اسـت در بـاره جاده مذکـور چنیـن می‌گوید: جاده اتابـک (راه شـاهی) در دوران زمامداری «کدورلاعمر» پادشـاه عیـلام سـاخته شـده و راه ارتباطـی میان عیـلام و نواحی مرکزی ایـران از این کوهسـتان‌ها می‌گذشـته اسـت. (دوبد، ۱۳۷۱: ۲۵۸) ویژگی اصلی ایـن منطقه، با موقعیتی کوهسـتانی و جـاده باریـک و صعب‌العبـور، در فصـل زمسـتان (به علـت برفگیـر بـودن) سـفر را برای کاروانیـان سـخت می‌نمـود. بـه نحـوی کـه در کتاب «تاریـخ بختیاری» اشـاره به سـفری دشـوار از گذرگاه‌هـای سـخت تنـگ درکش‌ورکـش در فصـل پاییز شـده اسـت کـه ارتفاع بـرف بـه انـدازه سـر اسـب و قاطـر می‌رسید. (سـردار اسـعد، ۱۳۷۶: ۷۹) این شـرایط نیاز مبـرم بـه ایجـاد راه ارتباطـی جدیـد، از منطقـه‌ای گرمسـیر را برای عبـور در فصل زمسـتان نمایـان می‌کنـد و این مسـیر جدیدتـر از منطقه لردگان می‌گـذرد. که مسـیری طولانی‌تر ولی مرفه‌تـری نسـبت به مسـیر تنگ اسـت. (تصویر۱)

در جـای دیگـری دوبـد اشـاره بـه راه‌هـای دوره هخامنشـی دارد؛ جاده‌هـای ارتباطی بین پایتخت‌هـای ایـن سلسـله بـه اهمیت ایـن منطقه افـزوده اسـت.... در دشـت مال‌امیر دوشـاخه جاده سـنگ‌فرش وجـود دارد که یکـی از آنها سـنگ‌فرش بهتـری دارد و احتمالا جدیدتـر اسـت. (همان، ۲۷۲) در اینجـا شـاهد معرفـی دو مسـیر ذکـر شـده از اسـتان چهارمحال‌وبختیاری هسـتیم. براساس شـواهد و توصیف مورخین از لشگرکشی اسکندر، در می‌یابیم که سـپاه اسـکندر از این تنگ به سـختی گذر کرده اسـت. (پیرنیا، ۱۴۱۰) روند اهمیت این مسـیر در دوره ساسـانی به اوج می‌رسـد و اقدامات لازم در جهت بهبود سـفر از این مسـیر انجـام می‌گیرد. به نقـل از اهالی و بـزرگان منطقه، در این تنگ (اطـراف یا داخل کاروانسـرا) گنـج بزرگـی از زمـان خسـروپرویز در این تنگ مدفون اسـت که مـکان دقیق آن مشـخص نیسـت. به همین سـبب عبور و مرور افراد در این منطقه توسـط اهالی و سازمان میـراث فرهنگـی زیرنظر گرفته می‌شـود.

بـا همـه تفاسـیر مورخین، وجود مشـقات مسـیر و سـرمای هـوا، که بـرای کاروانیان بسـیار آزاردهنـده بـود، دلیلی بـرای عدم عبور اهالـی منطقه از این مسـیر نبوده اسـت و مردم این منطقـه چـه از سـر ناچـاری و چـه به واسـطه نزدیکی راهشـان بـه مقصـد، از ایـن راه عبور می‌کردنـد. بنابراین، این کاروانسـرا که کمی مسـافت تا جـاده اصلی دارد، بـرای کاروانیان ناآشـنا، غریب و ناشـناخته بوده اسـت. این مـورد، از مطالعه کتب تاریخـی مربوط به این قسـمت مشـخص اسـت که نامی از این کاروانسـرا توسـط آنها برده نشـده اسـت. آنچه از مطالـب فـوق برمی‌آید، کاروانسـرای خـان‌اوی بعـد از زمان سـاخت یعنی دوره ساسـانی،

سال‌ها و حتی قرن‌ها به صورت متروک در این منطقه مانده بوده است. یکی از دلایل این موضوع، وقوع زلزله یا سیل و تخریب قسمت‌هایی از این بنا می‌باشد و دلیل دیگرسوزو سرمای این منطقه باعث عبور سریع و عدم توقف کاروان در این قسمت شده است. با این حال در ادواری از تاریخ، نظیر دوره ایلخانان و اتابکان، لزوم امنیت جاده‌ها و استراحت‌گاه مسافران و دام‌ها نمایان گردیده است که سبب مرمت این منزلگاه قدیمی و سروسامان دادن به آن گردیده است.

ابتدای تنگ اشکفتی که قدمت آن به دوره پارینه سنگی(با توجه به ابزار سنگی مکشوفه درون این غار) بازمی‌گردد بر سر راه این کاروانسرا قرار گرفته است. گفته می‌شود در مواقعی که زلزله سبب آسیب دیدگی بنا شده و احتمال خطر ریزش سقف کاروانسرا وجود داشته از این پناهگاه سنگی به عنوان استراحت‌گاه برای دام و یا کاروانیان استفاده می‌شده است.(تصویر۲)

تصویر۲) اشکفت باستانی تنگ در مسیر کاروانسرا (نگارنده)

۲- شاخصه‌های کاروانسرا

برای شناخت خان‌اوی و معرفی آن به عنوان کاروانسرا در گام نخست باید به بیان تعریف و معرفی ویژگی‌های کاروانسرا و مطابقت این بنا با تعریف آن، پرداخت.

نام کاروانسرا ترکیبی است از کاروان(کاربان)به معنی جمعی مسافر که گروهی سفر می‌کنند و سرای، به معنی خانه و مکان. هر دو کلمه مأخوذ از پهلوی ساسانی است. واژه‌هایی چون ساباط، رباط، کاربات، برید و خان همگی به معنی کاروانسرا هستند. از منابع تاریخی برمی‌آید که بنیانگذار کاروانسراها هخامنشیان بودند که به چاپارخانه شهرت یافته و۱۱۱بنا شبیه کاروانسرا در طول ۲۵۰۰کیلومتر فاصله بین پایتخت هخامنشی و بابل ساخته شده و کاروانیان سه ماهه آن‌را طی می‌کردند. (کیانی و ولفرام،۱۳۷۳: ۲) این روند در دوره اشکانیان نیز ادامه یافت تا این‌که به عصر طلایی آن یعنی دوره ساسانی رسید. در معماری و توسعه کاروانسراهای پیش از اسلام، عصر ساسانی را باید یکی از ادوار مهم دانست، زیرا در این دوره به علت اقتصاد وسیع و گسترده اهمیت بسیاری به ایجاد راه‌ها و همچنین امنیت کاروانیان می‌دادند و در نتیجه کاروانسراهای بسیار در مسیر جاده‌ها و گذرهای اصلی بنا گردید. (همان، ۳)

از ویژگی‌های مهم کاروانسراهای مناطق کوهستانی این است که پایه و دیوارهای این کاروانسراها اکثرا سنگی است که از محیط اطراف کاروانسرا تهیه می‌شده و مصالح مورد

استفاده در طاق‌های قوسی بعضی از کاروانسراها آجری و سنگی می‌باشد.(تصویر۳) از آنجا که طاق‌ها با مصالح بنایی ساخته می‌شده، احتیاج به پایه‌ها و دیوارهای قطور جهت تحمل بار طاق‌ها بوده و در نتیجه جرم حرارتی کالبد این کاروانسرا زیاد می‌باشد که خود در جهت تعدیل دمای داخل ساختمان در طی شبانه روز و همچنین کاهش تبادل هدایتی حرارت بین داخل و خارج ساختمان، بسیار مؤثر است. همچنین جهت حفظ حرارت در داخل ساختمان، نسبت ارتفاع به طول و عرض اطاق‌ها کم می‌باشد(رسولی،۱۳۹۱: ۹۰)

۲-۱. معرفی خان‌اوی

در خصوص وجه تسمیه این بنا گفتنی است که؛ در زبان تازی «خان» همان کاروانسرا می‌باشد و «اُوی» نیز در گویش بختیاری به معنی آب است و از آنجا که این کاروانسرا در جوار رودخانه قرار دارد، «خان‌اُوی» به معنی کاروان‌سرای آبی معروف بوده است. در گزارش‌هایی از سازمان میراث فرهنگی استان این بنا، علاوه‌بر کاروانسرا، راهدارخانه و پاسگاه جاده ای مورد استفاده بوده است قدمت این بنا را از ساسانی تا ایلخانی کارشناسی نموده اند.(آخوندی، زمانی‌پور،۱۳۸۵: ۱۴۰)

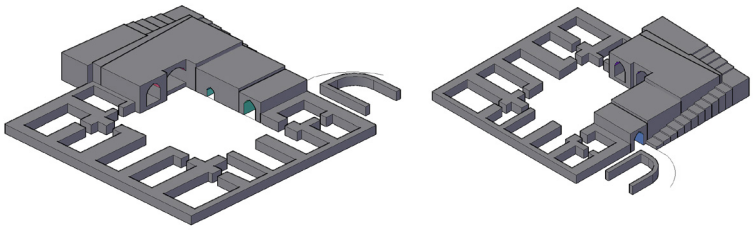
این بنا با ابعاد تقریبی ۲۵*۲۵ متر مربع، مقرر در دل کوهپایه و هم‌ساز با شیب کوه، به گونه‌ای که با نمایی پلکانی از شمال به جنوب بنا در ۵ سطح پلکانی ساخته شده است. ویژگی مهم و منحصربفرد این بنا استفاده از سنگ‌های بزرگ و تراشیده شده به صورت خشکه‌چینی در همه قسمت‌های این بنا؛ اعم از پی، دیوارها و طاق‌های گهواره‌ای آن، منجربه یکپارچگی با سنگ‌ها و صخره‌های مجاور کاروانسرا شده است که با استفاده از روش نخ کشی به شکل گهواره‌ای باز با نمای هلالی ساخته شده است. ساخت این نوع سقف به علت سنگینی زیاد به این صورت است که قسمت‌هایی که طبق نقشه برای طاق زدن در نظر گرفته شده را با خاک به فرم قوس پر می‌کردند، سنگ‌ها را از سطح زمین به شکل مکعب چیده تا به شروع قوس طاق برسد، از آنجا فرم مکعب سنگ‌ها به حالت ذوزنقه تغییر می‌نماید تا با این حالت از طریق درگیرشدن سنگ‌ها با یکدیگر، مقاومت سقف بالا رود. در پایان کار اقدام به تخلیه خاک‌های زیر قوس می‌نمایند. مهندسان سازنده این بنا، در ساخت آن محاسبات و اندازه‌گیری ظریفی را به کار برده‌اند، این امر زمانی مشهودتر می‌شود که سال‌های اخیر، سازمان میراث فرهنگی اقدام به مرمت و بازسازی بخش‌های ویران شده کرد، نتوانست طاقی را به صورت اول درآورد و بعداز ساخت مجدد، ریزش کرد. ورودی هلالی طاق گهواره‌ای این کاروانسرا با ارتفاع ۲/۲۵ و پهنایی به اندازه ۲/۸۰ متر وراهرویی به طول ۶ متر منشعب شده به دو مسیر مجاور رودخانه و پشت بنا با پله‌های کوتاه، که کاروان با احشام و چهارپایان به راحتی از آنها عبور می‌کردند. تقریبا ۳۰ متر از جاده سنگ‌فرش کنار رودخانه به جا مانده است.(تصاویر۵-۳)

با توجه به ویژگی کوهستانی منطقه در ساخت اتاق‌های کاروانسرا اقتضا نمود که از هر طرف بسته و بدون پنجره باشد تا بتواند جلوی بادهای مداوم، برف‌های زمستانی و تگرگ‌های بهاری و پاییزی را بگیرد تا مسافران را از این‌گونه آسیب‌ها در امان نگه‌دارد. گذر زمان و عوامل تخریبگر طبیعی تقریبا ۳/۴ بنا را تخریب نموده است و آنچه از قسمت‌های به جا مانده این بنا حاصل می‌شود؛ هیچ‌گونه اثری از وجود در، برای طاق‌ها وجود ندارد. درواقع داخل کاروانسرا، از مجموع ۱۵ اتاق، ۴ طاق سالم هستند که جملگی با طاق گهواره‌ای ساخته شده‌اند. از این بین ۲ طاق که تقریبا هم‌سطح

تصویر۳) ورودی کاروانسرای خان‌اوی

با زمین هستند و ورودی تنگ و کوتاه با ارتفاع ۱/۳۰متر و پهنای ۱متر دارند، محل حفاظت احشام، و دو طاق با ارتفاع۲/۳۰ و پهنایی حدود۲/۷۵که در سطح بالاتری از زمین واقع شده‌اند محل استراحت مسافران بوده است. با توجه به ابعاد و اندازه‌های طاق‌ها و پلان ساختمان می‌توان گفت از مجموع ۱۵ اتاق ۵اتاق مختص استراحت مسافران و۱۰اتاق مخصوص نگهداری احشام بوده است.(تصاویر۴و۵ و۸) با توجه به موقعیت منطقه، که مبین اشتغال غالب مردم به دامداری و کشاورزی است و این نقطه کانون رفت‌وشد دامداران و کوچ عشایر بوده است؛ این امر گواه عمده مشتریان چوپان و گله‌دار این کاروانسرا می‌باشد.

مقابل در ورودی بیرون از کاروانسرا و فاصله سه متری آن، آثاری به جامانده از اتاقی با ابعاد ۳/۵۰*۵/۴۰متر مربع وجود دارد که احتمال می‌رود محل مزبور اتاق پذیرش مسافر یا نگهبانی کاروانسرا بوده است.(تصاویر۴و۵)

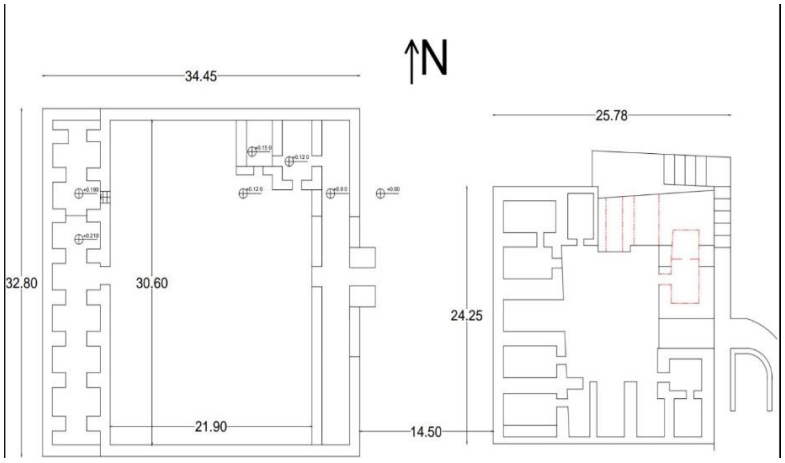


تصویر۴) سه بعدی کاروانسرا از سمت ورودی(نگارنده) (تصویر سمت راست)
تصویر۵) سه بعدی اتاق‌های کاروانسرا(نگارنده) (تصویر سمت چپ)

سقف این سازه برای جلوگیری از نفوذ آب باران و برف و سرما به داخل اتاق‌ها با کاهگل اندود شده است. همچنین به نقل از اهالی، به واسطه همجواری اتاق‌ها با محل نگهداری گوسفندان برای از بین بردن بوی بد و جلوگیری از حمله کک و جانوران موذی به داخل اتاق‌ها، «عود» روشن می‌کردند.

تصویر۶) نمای کلی کاروانسرای خان‌اوی (تصویر سمت راست)
تصویر۷)نمایی از اتاق‌های کاروانسرای خان‌اوی (تصویر سمت چپ)

یکـی از مشـکلات عمده این کاروانسـرا مسـأله گرمایش آن در زمسـتان بـود؛ در این منطقه کوهسـتانی درخـت یـا جنگلی وجود ندارد تـا از طریق آتش گرم شـود. از طرفـی همجواری ایـن بنـا با رودخانه همیشـه رطوبـت و خنکی خاصـی به فضـای اتاق‌ها داده اسـت. این امـر مهمترین دلیل عدم اسـتفاده در فصل زمسـتان از این کاروانسـرا می‌باشـد.
در فاصلـه صد متری از این کاروانسـرا، سـنگ آسیابی(دس‌آس)بسـیار قدیمی قـرار گرفته بـود کـه تقریبـا تا ۵۰ سـال پیش نیـز این سـنگ در این مکان وجود داشـت ولی متاسـفانه اکنـون اثری از آن نمی‌باشـد.



۸) پلان کلی از کاروانسرا و اصطبل(نگارنده)

۲-۲. اصطبل خان‌اوی

در فاصله ۱۵متری تا کاروانسـرا، اصطبل آن ساخته شده است. ابعاد آن ۳۱/۵ *۳۳ مترمربع اسـت که حـدود ۳ مترآن راهرویـی دراز را برای بارگـذاری کاروان تشـکیل داده و باقی فضا مختـص چهارپایـان اسـت. ورودی اصطبـل نیـز ماننـد ورودی کاروانسـرا در جهت غرب واقـع شـده اسـت. آن‌چـه از قسـمت‌های بـه جـا مانـده ایـن قسـمت حاصـل می‌شـود احتمـالا فضـای اصطبـل بـه صـورت روبـاز بـوده اسـت. ده جایـگاه مختـص نگهداری چهارپایان اسـت که در هـر دهانه می‌توان دو الی چهار اسـب را نگهـداری کرد.(تصویر۸)
ایـن قسـمت از کاروانسـرا بصورت کامـل تخریب گردیـده و فقط پی سـنگی آن بجا مانده اسـت. باتوجه به عناصربدسـت رسـیده از این قسـمت و میزان سـنگ‌های ریخته شـده در اطـراف پـی، احتمال می‌رود ایـن اصطبل روبـاز بوده اسـت.(تصویر۹و۱۰)
از آنجـا که بنای مزبور مربوط به پیش از اسـلام و دوره ساسـانی اسـت، بنابراین آشـنایی با نوع معماری به کار گرفته شـده در این کاروانسـرا الزامی می‌باشـد. این شـیوه معرف سبک معماری متـداول آن زمان یعنی«معماری پارتی» می‌باشـد.

تصویر۹) قسمت‌های به جامانده از اصطبل خان‌اوی

تصویر۱۰) عکس کلی کاروانسرا و اصطبل از سمت شمال(نگارنده)

۳- ویژگی‌های معماری پارتی

در کتاب «سبک شناسی معماری ایرانی» روش‌های معماری سلسله‌های اشکانی و ساسانی در ایران تحت عنوان شیوه «معماری پارتی» مشخص می‌گردد. بهره‌گیری از آسمانه‌های خمیده تاقی و گنبدی (تاق آهنگ، تاق و تویزه و نیم گنبد) بهره‌گیری از چفدهای مازه‌دار برای تاق‌ها و گنبدها پی‌سازی با سنگ لاشه. گوشه‌سازی چوبی، سکنج، ترمبه و فیلپوش در زیر گنبدها. ساختمایه‌های بوم آورد، سنگ لاشه، خشت و آجر، ملات گیر چارو از ویژگی‌های این سبک معماری هستند.

با توجه به این‌که کاروانسرای خان اوی به صورت تاق ساخته شده است شناخت نوع تاق در شیوه معماری آن الزامی می‌باشد. در ادامه نوع این طاق‌ها معرفی می‌گردند.

۳-۱. نوع طاق‌ها(تاق)

ساده‌ترین تعریفی که می‌توان برای «تاق» با رعایت اصطلاحات معماری عنوان کرد این است که تاق حرکت یک یا چند «چفد» در امتداد یک محور یا محورهای مختلف است در سطحی محصور مابین دو دیوار یا دست‌کم چهارستون باربر. قدمت طاق به دو هزار سال پیش از میلاد و به منطقه میان‌رودان بازمی‌گردد. با این همه طاق در کنار گُنبد از سالیان بسیار کهن در معماری ایرانی کاربرد داشته است؛ کهن‌ترین آن پرستشگاه چُغازنبیل در ۱۳۵۰ پیش از میلاد بازمی‌گردد. همچنین در«تپه نوشیجان »دوران ماد، « سد درودزن»دوران هخامنشی و«طاق کسری»دوران ساسانی می‌توان برای نمونه اشاره داشت. کاربرد طاق در دوران پیش از اسلام در ایران بیشتر به صورت «مازه‌دار» بوده است هرچند موارد «تیزه‌دار» که به آن «جناغی» هم گفته می‌شده جسته گریخته به‌کار برده می‌شده است. در دوره اشکانیان بناهای طاقی از سنگ مرسوم شد و در دوران ساسانیان از وجود سنگ، خشت وآجر در ساختمان بناها استفاده می‌شد. همچنین پاره‌ای از بناها فقط با مصالح سنگی ساخته شده است. (زمرشیدی،۱۳۷۷: ۹۰) طاق انواع و همچنین اجزای مختلفی دارد از جمله؛ چَفد یا چَفت قوس یا جسمی است منحنی شکل برای ایجاد پوشش یکپارچه آسمانه (سقف) برروی دهانه‌ها. در معماری ایرانی از چفد درگنبدسازی و تاق سازی فراوان بهره برده شده است. چفدها همواره از نگاه ریخت‌شناسی به دو شکل کلی ساخته شده‌اند: مازه‌دار و تیزه‌دار. در معماری ایرانی بیشتر تاق‌هایی که پیش از اسلام ساخته شده‌اند به روش مازه‌دار و بیشتر تاق‌هایی که در دوره اسلامی ساخته شده‌اند به روش تیزه‌دار یا جناغی بوده‌اند.(همان)

برای شناخت نوع تاق‌های کاروانسرای خان‌اوی در تقسیم بندی تاق‌ها، بنا به نحوه ساخت و نوع چینش سنگ‌ها درمی‌یابیم که تاق‌ها از نوع «مازه‌دار ضربی زخم» یا «پر» هستند. در ادامه به توضیحات لازم پرداخته می‌شود.

۳-۲. طاق ضربی

ایـن طاق بـه نـام طـاق «گهـواره‌ای» نیـز شـناخته می‌شـود. از حرکـت یـک چفـد روی دودیوار هـم اندازه موازی بـه دسـت می‌آید. هنگامـی که دو دیـوار به اندازه کافـی بالا آمد بـا انتخـاب نوع منحنـی چفد این طاق را که تقریباً شـکل نیم‌استوانه دارد اجـرا می‌کنند. منحنـی طـاق بسـته بـه مـکان و زمان سـاخت بـه شـکل‌های متفـاوت بـوده اسـت. در بناهای پیش از اسـلام تا قرن دوم و سـوم هجری از منحنی بیضی شـکل و از قرن چهارم به بعـد، از چفدهای تیزه‌دار اسـتفاده می‌کردنـد. از این طاق در مکان‌های گوناگون اسـتفاده شـده اسـت. بـرای پوشـاندن فضاهـای کشـیده و دراز مانند آبراه‌ها و راهروها طاق آهنگ مناسـب‌ترین پوشـش بـوده اسـت. همچنیـن فضاهایـی کـه بـه یک جـا باز می‌شـدند، ماننـد ایـوان که بـه نوعـی تداعـی کننده غارها بوده‌انـد و بالاخره جایـی که نیاز به نشـان دادن بزرگـی و ابهـت بوده اسـت ماننـد ایوان‌های بزرگ کاخ‌هـا و یا آتشـکده‌ها با این طاق پوشـیده شـده‌اند. قرار گرفتن ایـن طاق برروی اتـاق چهارگوش یک محور خطی دو سـویه ایجـاد می‌کنـد یک سـوی محور به عمق فضا کشـیده می‌شـود و سـوی دیگـرآن به فضای بـاز بیـرون رو می‌کنـد. طـاق آهنـگ از حرکـت یـک چفـد در امتـداد یـک محـور افقی به دسـت می‌آید کـه مانند هـر چفـدی دارای دو مؤلفه افقی رانشـی و عمودی وزن می‌باشـد بنابرایـن ایـن دو مؤلفـه در هرجای دو دیـوار موازی تکیـه گاه نیروی زیـادی وارد می‌کنند . جهـت مقابلـه با چنین نیرویی نیاز به کاربرد جرزهایی با سـتبرای بسـیار اسـت که فضای زیـادی را به خود اختصـاص می‌دهند. روش اجـرای این طاق در ایـران را می‌توان متفاوت از نـوع غربـی آن دانسـت. همان‌گونـه کـه بیـان شـد معمـاران ایرانی بـرای اجـرای جفد از لنگه‌های گچی بـه عنـوان راهنمـا اسـتفاده می‌کردنـد. لنگه گچـی در اجـرای طاق‌ها نیز کاربرد داشـته اسـت. چنـد روش اجرا بـرای طاق آهنـگ وجـود دارد: این روش‌هـا با توجه بـه شـکل قرارگیـری آجرهـا تعریـف می‌شـوند. همانگونه کـه در اجـرای چفدها بیان شـد چفدهـا بـه سـه روش اجرایی ضربـی پر (هره) ایلامی و(چپیله) تیغه‌ای سـاخته می‌شـوند. (پیرنیا،۱۳۸۹: ۱۱۲)

در روش ضربـی دیـوار انتهایـی تـا ارتفاع بـالای تیزه طاق سـاخته می شـود و منحنی مورد نظـر بـر روی دیوار کار گذاشـته می‌شـود (لنگه گچی) سـپس طـاق را از انتها آغـاز نموده و ردیـف ردیـف بـه جلو حرکـت می‌دهنـد. ایـن روش مانند روش اجـرای طـاق ضربی‌های امروزی اسـت که بیـن دو تیرآهن اجرا می‌شـوند. در صورتـی که در انتهـای طاق دیوار قرار نگیـرد یـک تویزه می‌سـازند و طاق آهنگ از آنجا شـروع می‌شـود. در طاق «هـره (ایلامی)» ماننـد چفـد هره‌چیـن منحنی چفد به صـورت ردیفی بـر روی دیـوار به مـوازات هم چیده می‌شـود و از دو طـرف بـالا می‌آینـد در ایـن حالـت از دو لنگـه گچـی راهنمـا در ابتـدا و انتهـای کار بهـره می‌گیرنـد. طاق آهنـگ با روش اجـرای چپیله بـرای فضاهایی بـا دهانه کـم، کاربـرد داشـته اسـت. در ایـن حالـت از زیـر می‌تـوان انـدازه ۲۰ *۲۰ سـانتیمتریا ۲۵ *۲۵ سـانتیمترآجرهـا را در نمـا دید و در نیم رخ طاق انـدازه ۵ *۲۵ و یا ۵ *۲۰ سـانتیمتررا مشـاهده کرد.(همـان) (تصویر۷)

ایـن طـاق کـه «گهـواره‌ای» یا «لولـه‌ای» نیـز خوانده می‌شـود یکـی از سـاده‌ترین و همزمان پرکاربردتریـن طاق‌هـا در ایـران اسـت. روش سـاخت طـاق بـا چینـش یکنواخـت آجـر یـا خشـت در راسـتای دو دیـوار باربـر و به شـکل ظاهـری نیمه اسـتوانه به صـورت تیزه‌دار یـا مـازه‌دار سـاخته می‌شـود. ایـن طـاق معمـولاً بـه صـورت ضربـی (پُـر) اجرا می‌شـود. (زمرشـیدی،۱۳۶۷: ۶۶) در این شـیوه آجریا خشـت از کلـه به حالت نَرچیده می‌شـوند و بـه اصطـلاح رج‌ها «هَج» (عمـود) می‌ایسـتند، این‌گونه کـه در هررج کله‌هـای (نازک‌ترین

بخش) آجـر یا خشـت روی هم سـوار می‌شـوند و رج‌هـا از پهلوی آجر یا خشـت به شـکل عمـودی به‌هـم می‌چسـبند. این شـیوه چینـش یکـی از نیرومندتریـن طاق‌ها را به دسـت می‌دهد. طاق پُر، پیشـینه‌ای به دیرینگی ۳۵۰۰ سـال در ایران دارد و جزو سـبک‌های ویژه معمـاری ایرانـی اسـت. از کهن‌ترین سـازه‌های به این شـیوه می‌تـوان به« ایـوان کرخه» در دوره ساسـانی اشـاره کـرد. سـازه‌های دوره اسـلامی به این سـبک بـرای نمونـه ایوان‌های «پیربکـران» لنجـان، «مسـجد جامـع اشـترجان» و« مسـجد جامـع علیشـاه»تبریزاند. (پیرنیـا،۱۳۶۸: ۵۶)

۴- شیوه معماری کاروانسرای خان‌اوی

از بررسـی کاروانسـراهای ایران چنیـن برمی‌آید که اسـاس معماری ایران مانند سـایر بناها، تابـع شـیوه سـنت و سـبک رایـج زمان بوده اسـت. بـه ایـن ترتیب می‌تـوان پنداشـت که کاروانسـراهای پیش از اسـلام نیز تابع شـیوه معماری محل و منطقه، مصالح سـاختمانی و موقعیـت جغرافیایـی نقش مؤثـری در ایجاد این‌گونه بناها داشـته اسـت.

در واقـع می‌تـوان گفـت ایـن کاروانسـرا بـا توجـه بـه طبقه‌بنـدی انـواع کاروانسـرا در کتاب«کاروانسـراهای ایران»تالیـف «محمـد یوسـف کیانـی و ولفـرام کلایس»جـزء کاروانسـراهای «پلان متفرقه» محسـوب می‌شـود. این مورد از آن سـبب اسـت که نقشه این کاروانسـرا بـه هیچ‌کـدام از کاروانسـراها بـا پلان‌های مـدور، چند ضلعـی، دوایوانـی، چهار ایوانـی و تـالار سـتون‌دار، تعلـق ندارد.(تصویـر۸)

دلایـل مختلـف چون سـلیقه و ذوق معمـار و شـرایط و موقعیـت جغرافیایـی در احداث این‌گونـه کاروانسـراها نقش داشـته اسـت. از دیـدگاه «اپهام پـوپ» نیز در هیچ جـای دنیا نمی‌تـوان ویژگی‌هـای کاروانسـراهای ایران را مشـاهده کـرد و از حدود ۱۰۰۰کاروانسـرایی که تاکنـون سـاخته شـده، نمی‌تـوان دو کاروانسـرای مشـابه به لحاظ نقشـه، یافـت و هرکدام از نظـر ویژگی‌هـای معماری باهم متفاوت هسـتند. بناهـای دارای ویژگی ساسـانی عموما بـا لاشـه سـنگ چخمـاق یـا بـا قطعـه سـنگ‌های چهارگـوش نشـانده در مـلاط ضخیم سـاخته می‌شـد.(پوپ، ۱۳۸۸: ۷۵) از نظـر پـوپ سـاختن طاق‌های عظیم بـدون قالب از دسـتاوردهای مهم ساسـانیان در زمینه معماری، می‌باشـد. چنیـن طاق‌هایی در بنایی چـون طـاق کسـری، کاخ سروسـتان و کاخ فیروزآباد مشـاهده کـرد. در واقع معمـاری این عصـر شـیوه‌های معمـاری پارتـی را ادامـه دادنـد و دسـتاوردهای با ارزشـی بـرآن افزودند. از بناهـای بـه جـای مانـده دوره اشـکانی بـا شـیوه پارتـی می‌تـوان بنـای «رباط سـفید» را معرفـی نمـود کـه در آن طاق‌های گهواره‌ای با لاشـه سـنگ سـاخته شـده اسـت.(همان) از ویژگی‌هـای مهـم دیگـر معمـاری پارتـی اصـل «جفـت» و «پدجفت» یـا به گفتـه دیگر، قرینگـی و ناقرینگـی اسـت. به نظر می‌رسـد در سـاختمان‌هایی کـه برای نیایش سـاخته شـده‌اند، ماننـد مهرابه‌ها(نیایشـگاه‌های آیین مهـری) و کاخ‌های پذیرایی که می‌بایسـت در آنها دید انسـان بـه یک نقطه معطوف و متوجه شـود از جفت یا قرینگی اسـتفاده کردند ولی برعکس در سـاختمان‌هایی با کارکرد مسـکونی مانند خانه و کاخ‌ها و کاروانسـراها که بایـد تنـوع ایجاد کـرد، از پدجفت بهـره برده‌اند برای نمونـه این ویژگی را در کاخ سروسـتان می‌تـوان یافت.(همان، ۷۷)

بـا توجه به محدوده باسـتانی تنـگ درکش‌ورکش و مواردی نظیر اشـگفت باسـتانی، جاده دزپـارت و دفینه‌هـای مکشـوفه از ایـن منطقـه، دلایلـی برای قدمـت زیاد محل ذکرشـده می‌باشـند بنابرایـن توجه ویژه به این مسـیر، قبل از اسـلام امـری بدیهی می‌باشـد. در این بیـن بـا توجه به نـکات اسـتاندارد ساختمان‌سـازی دوره ساسـانیان نظیر طـاق گهواره‌ای

و ساختمایه بومی منطقه نظیر سنگ و تشابهات کلی و جزیی این استاندارها با کاروانسرای خان‌اوی می‌توان گفت تمامی ویژگی‌های معماری سبک پارتی ساسانی، در این بنا به خوبی مشخص می‌باشد. (تصاویر۷-۳)

نتیجه‌گیری

تنگ درکش‌ورکش ازطرفی با دارابودن آب وهوایی خنک و دلچسب تابستانی و همچنین مناظر زیبا درون دره‌ها و از سویی عبور جاده اصلی و مهم ارتباط خوزستان با مرکز ایران، در طی تاریخ اهمیت ویژه داشته است. لذا این ویژگی‌ها وجود اقامتگاهی را می‌طلبید که در طول این مسیر صعب‌العبور، استراحتگاهی برای مسافران باشد. بدین ترتیب در دوره ساسانیان در جوار این مسیر باستانی اقدام به ساخت کاروانسرا نموده‌اند. ویژگی‌هایی نظیر «پادجفت‌سازی» در نما، بهره‌گیری از «تاق‌آهنگ» و «چفدمازه‌دار» برای طاق‌ها، پی‌سازی با «سنگ‌لاشه» و ساختمایه‌های بوم‌آورد و سنگ‌لاشه که اساس معماری سبک پارتی را تشکیل داده‌اند، در این بنا وجود دارند و دلایلی برای اثبات تاریخ مربوطه می‌باشند. عواملی نظیر سوزو سرمای غیرقابل تحمل و بارش‌های سنگین زمستانی، گاها سبب کم شدن رفت‌وآمد از این مسیر در فصل سرما شده بود که این موضوع سبب متروک ماندن این کاروانسرا گردید، لکن اهمیت مسیر در دوران مختلف تاریخ، نظیر دوره اتابکان، ایلخانیان و ...سبب مرمت و احیاء کاروانسرا و استفاده‌های دیگر نظیر پاسگاه بین راهی نیز گردید.

همچنین جای نگرفتن نقشه ساختمان و پلان بنا در هیچ یک از طبقه‌بندی‌های پلان‌کاروانسراهای ایران، این بنا را در زمره پلان‌های متفرقه قرار داده است که هیچ‌گونه نمونه مشابهی به لحاظ پلان و سازه در ایران ندارد و این امر نشانی از منحصربفرد بودن این بنا، می‌باشد، لکن متأسفانه عوامل فرسایشی، انسانی و مخرب بناهای تاریخی سبب وقوع صدمات جبران‌ناپذیری به این بنای با ارزش شده است که این مورد رسیدگی و مرمت اصولی مسؤلان مربوطه را می‌طلبد.

پی‌نوشت:

۱- به دلیل شیب‌های تند به سمت بالا و پایین این منطقه، افراد مجبور بودند زین یا همان جل چهارپایان بارکش را گاهی به جلو(درکش) و گاهی به عقب(ورکش)بکشند و دلیل نامگذاری به تنگ درکش‌ورکش هم همین امربوده است.

۲- - جاده ایذه- شهرکرد از همین تنگ می‌گذرد.

۳- ایذه

۴- منظور از جاده قدیم مسیری است که از تنگ درکش‌ورکش می‌گذرد و جاده جدیدترکه در دوره اتابکان ساخته شده از منطقه گرمسیر لردگان می‌گذرد. فهرست منزلگاه‌های جاده اتابک بین مال‌امیر تااصفهان عبارت‌اند از: مال‌امیر به قلعه‌مدرسه از آنجا به دهدز، رواز، هلوسد، آرمن، لردگان، فلارد، سمیران، کاری یا قمشه و از آنجا به جاده عمومی اصفهان منتهی می‌شود.(دوبد، ۲۷۲)

۵- این اطلاعات توسط مصاحبه و تحقیق میدانی نگارنده از چندین نفراز بومیان منطقه جونقان و بهشت‌آباد جمع‌آوری شد. ادعای آنان در خصوص گنج در منطقه از آنجا پررنگ‌ترمی‌گردد که بسیاری از اهالی این دو منطقه، از این تنگ سکه‌های قدیمی یافته‌اند و در منزل نگهداری می‌کنند. همچنین اخیرا به گزارش خبرگزاری ایسنا در تاریخ چهارشنبه ۳ بهمن ۱۳۹۷ سارق و حفار در محوطه خان‌اوی توسط نیروی انتظامی دستگیر شده است.

۶- گزارش بررسی، شناسایی و مستندسازی محوطه‌های باستانی استان چهارمحال‌وبختیاری. دانشگاه شهرکرد. صدف نوروزی.

۷- این اثردر تاریخ ۱۳۷۸/۹/۱۵به شماره ۲۵۳۷ در فهرست آثار ملی به ثبت رسیده است و دارای مالکیت دولتی می‌باشد.

۸-(پیرنیا،۱۳۷۸: ۲۳۲)

۹- اتاق‌های کاروانسرا در نداشته‌اند. در یک کاروان معمولا زن‌ها درون اتاق‌ها جای می‌گرفتند و پرده‌ای در برابر ایوانچه آویزان می‌کردند و کارهای آشپزی در ایوانچه انجام می‌شد.(پیرنیا،۱۳۸۹ : ۴۷۵)

۱۰- این سنگ آسیاب متعلق به اجداد نگارنده بوده است که به گفته بازماندگان، این سنگ از زمان‌های خیلی گذشته برای آنها به ارث رسیده بود و قرن‌ها از طریق آن امرار معاش نموده‌اند، لکن از زمانی نزدیک به ۵۰ سال اخیر به سرقت رفته است.

منابع

۱. آخوندی، اردشیر. زمانی‌پور، بابک. ۱۳۸۵. سیمای میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری استان چهارمحال و بختیاری. تهران: میراث فرهنگی.
۲. اپهام پوپ، ارتور. ۱۳۸۸. معماری ایران. ترجمه غلامحسین صدری افشار. تهران: سمیرا.
۳. پیرنیا، حسن. ایران باستان جلد دوم. ۱۳۶۸. تهران: نگاه.
۴. پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۹. سبک‌شناسی معماری. تهران: نشرسروش دانش.
۵. پیرنیا، محمدکریم.۱۳۷۸. معماری اسلامی ایران. تهران: نشرعلم وصنعت.
۶. دوبد، بارون، ۱۳۷۱. سفرنامه لرستان و خوزستان. ترجمه محمد حسین‌آریا، تهران: علمی فرهنگی.
۷. رسولی، هوشنگ.۱۳۹۱. تاریخچه و شیوه‌های معماری در ایران. تهران: پشوتن.
۸. زمرشیدی، حسین. ۱۳۷۷. معماری ایران مصالح‌شناسی سنتی. تهران: نشرآزاده.
۹. زمرشیدی، حسین. ۱۳۶۷. طاق و قوس در معماری ایران. تهران: نشرکیهان.
۱۰. سرداراسعد، علیقلی‌خان، لسان‌السلطنه سپهر، عبدالحسین، ۱۳۷۶.تاریخ بختیاری. به اهتمام جمشید کیان‌فر، تهران: اساطیر.
۱۱. کیانی، محمدیوسف.۱۳۹۳.معماری ایران در دوره اسلامی. تهران: نشرمطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.
۱۲. کیانی، محمدیوسف. کلایس، ولفرام. ۱۳۷۳. کاروانسراهای ایران. تهران: نشرمیراث فرهنگی.
۱۳. مبینی، عبدالله. ۱۳۸۹. چهارمحال‌وبختیاری در منظرتاریخ، تهران، خلیلیان.
۱۴. نوروزی، صدف. ۱۳۹۳. گزارش بررسی، شناسایی و مستندسازی محوطه‌های باستانی استان چهارمحال‌وبختیاری. رشته باستانشناسی. دانشگاه شهرکرد.

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان

مهتاب محرابی موقر

کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد واحد کرمانشاه
mahi_mkb89@yahoo.com

چکیده

درتمـام طـول تاریخ، بشـر در پـی یافتن مکانی بـرای آسـایش و امنیت و به یمـن حضور در ایـن مکان، پیشـرفت بوده اسـت. همواره نقـوش تزیینـی از ارکان تفکیک‌ناپذیـر معماری ایرانـی بوده اسـت کـه از دسـتور کار معمـاران حذف نمی‌شـده و بـا اسـتفاده از الگوهای مختلـف و انتظـارات مـردم بـه منصـهٔ ظهـور در می‌آمـده اسـت. از طرفـی حـس تعلـق بـه مـکان کیفیتـی روانـی و برجسـته در هـر بنای معماری محسـوب می‌شـود که بـه بیان شـخصیت و حـس حاکـم بـرآن مـکان و ارتبـاط درونـی افراد بـا بنـا می‌پـردازد. تزیینات معمـاری عـلاوه بـر بیـان ویژگی‌های بصـری در بنـا می‌توانند بـر روی حس تعلـق به مکان تاثیـر به سـزایی بگذارند. در این نوشـتار سـعی بر این شـده که نقش تزیینـات در معماری را بررسـی کـرده و حس مـکان ورنگ تعلق به آن چگونگـی تاثیرپذیـری آن را از تزیینات در معمـاری مورد کاوش قـرار داد.

کلمات کلیدی: حس مکان، عناصر تزیینی، معماری ایرانی

۱- مقدمه

بحث معماری اسلامی بدون پرداختن به تزیینات آن ناقص می‌باشد زیرا تزیینات جزو لاینفک معماری اسلامی می باشد و بخش عمده‌ای از معماری اسلامی به تزیینات اختصاص یافته و عملکرد وسیع و ارزشمندی در راستای اهداف معماری اسلامی و حتی در شکل‌گیری و دوام و بقای آن دارد. این تزیینات می‌تواند شامل کوچکترین اجزای معماری با کاربرد انواع مصالح در ساده‌ترین صورت ممکن تا کلی‌ترین و عمده‌ترین بخش‌های معماری مانند گنبدها، شبستان‌ها و ... با انواع و اقسام مصالح در پیچیده‌ترین شکل‌های مختلف هندسی و انتزاعی با روش‌های گوناگون باشد. اما دلیل و علت استفاده از تزیینات برای ما دقیقا روشن نمی‌باشد. برای پاسخ به این سوال ابتدا مفهوم تزیین را در بینش هنر اسلامی مطرح می‌کنیم، چون عده‌ای معتقدند که معماری اسلامی یک معماری تزیینی و فاقد ارزش‌های معماری می‌باشد و تزیینی بودن را به عنوان یک نقص معرفی می‌کنند و آن را آرایه‌ای فریبنده می‌انگارند. اما در بینش هنر اسلامی چنین چیزی مطرح نیست و باید شناختی به رمزهای تصویری و مفاهیم دینی پیدا کنیم. «تزیین در هنر اسلامی برای بیان فضای قدسی است، اتلاق تزیینی بودن به هنر اسلامی از سوی شرق شناسان به دلیل عدم درک رمزهای تصویری است به غلط تزیین را به معنای آرایهٔ فریبنده مطرح کرده‌اند.» در واقع هنر اسلامی با تاسی به مبانی دینی و اعتقادی تلاش نموده با کمک این تزیینات فضای آرام‌بخش، روحانی و معنوی ایجاد کند و «زینت که به عنوان یکی از پایه‌های تصویری هنر اسلامی ارزیابی شده است وسیله یا بیانی تصویری است برای شرافت بخشیدن به ماده: سطح، رنگش، خط، آجر، گل، گچ، کاشی و ...تا به افق‌های برتر اعتلا یابند و رنگ و هویت معنایی نهایتا شخصیت فوق یابند.

آثار موجود در هنرهای سنتی ایران نشان از آن دارد که، مردم سرزمین ایران در تمام ادوار تاریخی، همواره زندگی‌شان با ذوق و سلیقه و ایجاد زیبایی همراه بوده است، و کلیهٔ وسایل مادی زندگی خود را، با تزیینات و زیبایی چشم‌گیر، خلق می‌کردند. عشق به زیبایی در تمام دوره‌ها، موضوع اساسی هنرهای سنتی و معماری داخلی خانه‌های ایرانی بوده است.

از طرفی حس مکان به معنای ادراک ذهنی مردم از محیط و احساسات کم و بیش آگاهانه آنها از محیط خود است که شخص را در ارتباطی درونی با محیط قرار می دهد، به طوری که فهم واحساس فرد با زمینه معنایی محیط پیوند خورده و یکپارچه می شود. این حس عاملی است که موجب تبدیل یک فضا به مکانی با خصوصیات حسی و رفتاری ویژه برای افراد خاص می گردد. حس مکان علاوه بر این که موجب احساس راحتی از یک محیط می شود، از مفاهیم فرهنگی مورد نظر مردم، روابط اجتماعی و فرهنگی جامعه در یک مکان مشخص حمایت کرده و باعث یاد آوری تجارب گذشته و دست یابی به هویت برای افراد می شود. با توجه به اهمیت این حس در ارتقای کیفیت فضای طراحی شده، این پژوهش به بررسی مفهوم حس مکان و عوامل موثر بر آن پرداخته و تاثیر عوامل کالبدی و عوامل شناختی و تزیینات فضاهای معماری براحساس افراد نسبت به فضا را بررسی می کند. این مقاله در ابتدا به بررسی کلی هنرهای تزیینی در معماری ایرانی و اسلامی پرداخته و در ادامه ارتباط آن را در جهت ارتقای حس مکان بررسی می‌کند.

۲- روش تحقیق

در ایـن نوشـتار روش تحقیـق بـه صـورت توصیفـی-تحلیلـی و همـراه بـا برداشـت‌های کتابخانـه‌ای خواهـد بـود.

۳- هدف و ضرورت طرح موضوع

هنـر معمـاری در گذشـته کمابیش مانند برخـی دیگر از هنرهـا و حرفه‌ها بـه صورتی جامع شـامل طراحـی فضاهای بیرونـی و ترکیب حجمـی، و همچنین طراحـی فضاهای داخلی می‌شـد و فعالیـت معماری از هنر معمـاری چندان متمایـز نبود و افراد بـه صورت عملی، آمـوزش می‌دیدنـد و تجربـه کسـب می‌کردنـد، تـا زمانی کـه به صـورت عملـی در طراحی انـواع فضاهـا بـه مراتـب بالای حرفـه‌ای دسـت می‌یافتنـد. البته بـا وجود آنکـه تخصص معمـاری بـه صورتـی بارز به رشـته‌های تخصصـی و متمایز تقسـیم نشـده بود، اما آشـکار اسـت کـه عـده‌ای از معمـاران در بعضـی از زمینه‌هـای خـاص ماننـد طراحی و سـاخت مقرنـس مهـارت پیـدا می‌کردند و بیشـتر در آن زمینه‌هـا فعالیـت می‌نمودند.

تزیینـات در معمـاری هیـچ‌گاه از اندیشـه‌های اعتقـادی محیـط اطراف خود، جـدا نبوده اسـت. در نتیجـه، یکـی از نشـانه‌های ورود بـه دنیـای اعتقـادی و فکـری غالـب در یک جامعـه، همانـا تزییناتی اسـت کـه معانی و مفاهیـم خاصی را بیـان می‌کننـد. از آنجا که بسـیاری از ارزش‌های پایدار در معماری ایران، با گذشـت زمان به فراموشـی سـپرده شـده اسـت، باز زنده سـازی این مفاهیـم، می‌تواند گامـی در جهت اصلاح سـاختارهای فعلی باشد.

۴- تعریف هنرهای تزیینی

تزییـن در زبان فارسـی معادل «آراسـتن» بـه معنی زینـت دادن یا افزایش (افـزودن چیزی بر چیـزی) در مقابـل پیراسـتن (کم کـردن از چیـزی) آمده اسـت. البته برای آراسـتن معانی بسـیاری از قبیـل نظـم دادن، آباد کـردن، برپا کـردن و... آمده اسـت (معین،۱۳۶۳).

زینـت در فرهنـک جامـع عربـی به فارسـی (احمـد صبـاح، ۵۹۸) بـه معنی «آنچـه بدان آراینـد، آرایش» آمده اسـت. در زبان عربی مـادۀ (ز ی ن) در مقابل مادۀ (ش ی ن) اسـت بـه معنـای کارهـا و چیزهایـی کـه عیـب و نقـص را از بیـن می‌برد. (شـین) بـه معنای هر چیزی اسـت که مایۀ رسـوایی، نقص انسـان و نفرت افراد از او بوده اسـت. (طباطبایی، ؟)

بحـث پیرامون مسـائل زیباشـناختی تزئینـات معماری صرفـا یک بحث فلسـفی، تئوری و مبتنـی بـر فرضیه‌هایـی میباشـد کـه از دیـدن آثار به جـای مانده حاصل شـده اسـت. بـه دلیـل اندک بـودن مبانی نظـری و نبودن سـندهای مکتـوب در ایـن زمینه نمیتـوان به طـور متقن به مسـائل زیباشناسـی تزئینـات اسـلامی پرداخت، امـا آنچه مورد اتفـاق اکثر متفکـران و صاحب‌نظـران هنـری قـرار گرفته این اسـت که تزئینات اسـلامی چیـزی فراتر از یـک پوشـش و تزئیـن صرف میباشـد. چه اینکـه اگر منظـور تزئینات کاشـی‌کاری صرفا اسـتحکام بنـا بود دیگـر احتیاجـی به اینهمـه تنوع رنگ‌هـا، تفـاوت طرحها و گسـتردگی نقـوش بـا تکنیک‌هـای مختلـف نبـوده. بنابرایـن در پشـت این‌همـه نقش‌ونـگار و در لابـه‌لای حـرکات دوار اسـلیمی‌ها و ختایی‌هـا و در پیـچ و خـم نقـوش هندسـی مفاهیـم عمیـق زیباشناسـی مبتنـی بر مبانـی دینی نهفته اسـت. مهم‌تریـن اصل در زیباشناسـی اسـلامی این اسـت که همه چیز در عالم مظهـری از زیبایی خداوند متعال اسـت و جهان جلوهای از ذات اوسـت.

زیبایی‌شناسـی اسـلامی به مسـائلی چون: فضای مثبت و منفی،اصـل قرینگی، تجریدی

و انتزاعی بودن، بی‌زمانی، غیرمادی بودن، تناسب و تنوع ترکیب، بافت، توازن، آرامش، وحدت، نور، رنگ، ظرافت، روحانی و جاودانگی تزئینات توجه خاص دارد.
البته ذکر این نکته ضرورت دارد که منظور، کل تزئینات معماری نیست چه بسا در پارهای از مواد، تزئینات
موفق نبوده و حتی از ارزش فضای معماری کاسته و با ایجاد ناهماهنگی و ناکارآمدی مانند وصلهی ناجور، بر
فضای معماری سنگینی نموده است. بنابراین باب سخن، شامل آن دسته از تزئیناتی است که در جایگاه واقعی خود محملی برای ایجاد فضای قدسی و مکمل و تلطیف‌کننده این فضا بوده‌اند.

۵- پیشینه تاریخی استفاده از تزیینات در معماری سنتی

مصریان باستان همواره توجه ویژه‌ای به آرایه‌بندی فضاهای داخلی داشته‌اند و و با استفاده از نقاشی و تندیس‌ها برغنای فضای داخلی معابد و مقابر خود می‌افزودند. از دوران رنسانس نیز که معماران همراه و همگام با سایر هنرمندان به دنبال تولید فضاهای معماری متفاوت بودند، توجه به فضاهای داخلی اهمیتی کمتر از کلیت بنا نداشته است (پرادا، ۱۳۵۷). در ایران نیز، توجه به فضاهای داخلی جدای از نماهای خارجی همواره مورد توجه معماران قرار داشته است. در مجموعه عظیم تخت جمشید که برای ساخت آن تمام هنرمندان و صنعتگران خبره دنیا به ایران آورده شدند، حجاری‌ها، جزیی تحکیم‌کننده در فضاهای داخلی است. کاخ‌های بزرگ هخامنشی در پاسارگاد، تخت جمشید و شوش علاوه بر اینکه شاهکار معماری هستند از نظر هنرهای تزیینی اهمیت فوق‌العاده دارند. حجاری این کاخ‌ها در کمال دقت و ظرافت انجام گرفته و کلیه جزییات برروی سنگ، حجاری شده است. علاوه بر حجاری، از کاشی میناییی نیز در تزیین کاخ‌ها استفاده شده‌است. که نمونه آن‌ها نقش سربازان جاوید در شوش است. ستون‌های بلند و سرستون‌های عظیم هخامنشی نیز کاملاً جنبه تزیینی داشته‌اند(پوپ، ۱۳۶۶).
کاربرد آجر در معماری دوره سلجوقی بسیار رواج پیدا کرد و از انواع طرحهای هندسی در آجراستفاده میشد. هنر آجرتراشی و تزیین بنا با آجرهای تراشیده، از قرن پنجم قمری در ایران معمول بوده‌است. در کنار این تزیینات بسیار زیبای آجری، کتیبه‌ها و خطوط تزیینی، با استفاده از آجر تراشیده، یکی از ویژگی‌های معماری سلجوقیان است.
شیشه‌های دوره اسلامی‌که آغاز آن (قرن هفتم و هشتم میلادی) قرن اول قمری است، از آمیختگی میان تمدنهای امپراتوری، روم شرقی)بیزانس(و پارت و ساسانی، در ایران حاصل شده‌است. وجود اشیاء متعلق به سده پنجم تا اوایل سده هفتم قمری حکایت از رونق صنعت شیشه‌گری در دوره سلجوقی می‌کند و با کشف اشیای شیشه در جرجان و نیشابور می‌توان نواحی خراسان و گرگان را از جمله مراکز ساخت اشیای شیشه‌ای دانست.
در اوایل دوران اسلامی کاربرد گچ در تزیینات معماری از جایگاه والایی برخوردار بود به طوریکه اغلب سطوح بناها را با اندود و روی آن را با گچبری رنگی تزیین می‌کردند. در قرن پنجم هجری قمری ، تغییراتی در ظاهر گچبری‌ها پدیدار گشت که محصول خلاقیت و ابتکار بود. در این دوره گچبری از نظر تنوع اجراء به مرتبه

حیـرت انگیزی دسـت یافـت و در اغلب مـوارد و در نحـوه اسـتفاده از گچبری نیز تغییراتی پیدا شـد بـه گونه‌ای که کم‌کم بطـور موقت، گچبری جای خود را به رشـد عظیـم آجـرکاری دوره سـلجوقی داد. امـا این بـدان معنا نبـود که گچ‌بـری جایگاه والای خـود را بطـور کلـی از دسـت بدهد، چـرا که وجـود گچبری‌های بسـیار غنی همچـون گنبـد علویان همـدان موید این نکته‌اسـت که گچبـری به مـوازات آجر کاری بـه پیشـرفت و تکامل خـود ادامه داد.

تصویر۱-کاربرد شیشه در معماری داخلی، خانه عامری‌ها، ماخذ:آرشیو نگارنده

در دوره صفـوی، تزیینـات چوبـی در بناهـای غیرمذهبـی دارای نقش اصلی بـود و در آنها میزان بیشـتری از تذهیب‌کاری و نقاشـی‌های لاکی اسـتفاده می‌شـد. طرحهای آنها با هنر مینیاتـور دارای رابطـه نزدیکـی بود. کنـده‌کاری و خراطی به‌ویـژه در درها و سـقف‌ها،خود هنـر خاصی دراین دوره بوده‌اسـت. هنرکاشـی‌کاری و همچنین شـاهکارهای درخشـان و پـرجاذبـه هنرگچبـری پس از اسـلام در ایران کـه از بناهـای دوره سـلجوقیان و ایلخانیان رواج یافـت،در دوره صفویـه به آخرین حد زیبایی و تکامل رسـید. سـه قسـم کاشـی‌کاری مهـم در تزییـن بناهای این دوره چشـمگیر هسـتند: کاشـی یک‌رنگ، کاشـی موزاییک یا معـرق و کاشـی هفت‌رنگ.

بناهـای دوره صفـوی که با ایـن نوع کاشـیکاری آرایش شـده‌اند،در هیچ جـای دنیا نظیر ندارنـد. نکتـه قابـل توجه در تزئینـات داخلـی و خارجی بناهای سـنتی ایران این اسـت، کـه تزئینـات جزئی از بنـا بوده و هیـچ‌گاه به عنـوان عنصـری اضافی نبوده‌اسـت،حتی در دوره‌ای، سـفت‌کاری و تزیینـات بـه صورت هم‌زمان اجرا می‌شـد. این میـزان توجه به آرایه و تزئینـات سـبب ارتقـای کیفیـت فضاهـای مورد اسـتفاده بوده اسـت. معمـاری کویری ایـران بـه ویـژه در خانه‌هـا، به علـت ماهیـت درونگـرای آن، سرشـار از نمونه‌هـای بدیع و زیبـای طراحـی داخلی اسـت که در آن ایجـاد فضایی در تضـاد با محیط کویـری و القای حـس زندگـی و سرسـبزی درون بنا از مهمترین اهـداف معماران سـنتی در طراحی داخلی بوده اسـت. اسـتفاده از شیشـه، آئینـه، گـچ‌کاری و هنرهای ظریفـه دیگردر تزییـن و آرایه بندی فضا،تمام ملاحظات زیبایی شناسـی، اقلیمی و حتی شـرعی را نیزشـامل می‌شـده است .

در معمـاری دوران قاجاریه بعد از سـفرناصرالدین شـاه بـه فرنگ و ارتباط بـا جوامع غربی تحـولات گسـترده ای در جامعـه چه از لحاظ فرهنگـی و چه از نظرجامعه شناسـی بوجود

آمـد کـه بـه دنبـال آن تأثیـر خـود بـر معمـاری و جوانـب آن گذاشـت. در ایـن بـازه زمانی موجـی از غربگرایـی در معمـاری ایرانی بودنـد و برخی دیگر به دنبال وارد سـاختن سـبک غربـی آن هـم بـه شـکل تقلید صـرف از عناصـر غربـی، در این بیـن نوعی باسـتان گرایی در تزئینـات و احیـاء نقـوش قبـل از اسـلام هـم کـه معمولاً بـه سـفارش حکام انجـام می گرفـت رایج گشـت. البتـه در برخی از فنون تزئینـی معماری قاجار مثل گچکاری، کاشـی کاری، حجـاری و ... اصـولاً شـیوه اجرائی ایرانی اسـت و فـن جدیدی از غـرب وارد ایران نشـد. امـا در نقوش شـاهد تنوع گسـترده ای هسـتیم برخی از نقـوش ایرانی برخـی غربی و تعـدادی از بناهـا هـم نقوش باسـتانی قبـل از اسـلام را در خود دارنـد. در نقـش مایه های قاجـار انتـزاع و برداشـت از عناصـر طبیعـی بـه طـور گسـترده ای بروز مـی کنـد و هنرمند در پـی باززنـده سـازی طبیعـت و اشـکال تزئینـی اطراف خـود در آرایـه بندی بنا اسـت. اسـتفاده از نقـوش به شـکل گسـترده و متوع تـا حدودی به شـلوغی و خسـته کنندگی کار انجامید(گـدار،۱۳۵۸).

تصویر ۲- مسجد خانم، بنای هفتاد سالهٔ قاجاری واقع در زنجان، ماخذ: ویکی پدیا

تزیینـات روی ایـوان هـا و مناره ها به سـبک دوره قاجـار و بیش تر با اسـتفاده از رنگ های زرد، سـیاه، فیروزه ای و سـفید انجام شده است.

۶- جایگاه هنرهای تزیینی در معماری سنتی

تنـوع محیطها و شـرایط اقلیمـی و جغرافیایـی مناطق گوناگـون ایران منجر به شـکلگیری مفاهیم و ایدههای متعددی، متناسـب با شـرایط محیطی و نوع کارکرد بنا شـد. دو مفهوم (کانسـپت) برونگرایـی و درونگرایـی از ایـن جمله به شـمار میآینـد. (سـلطانزاده،۱۳۸۶) چگونگـی طراحـی داخلـی و جایـگاه آن در نظـام فضـای معمـاری در هریـک از دو نـوع معمـاری فـوق بـا انواع دیگـر مفاهیـم معمـاری ایرانی متفـاوت بـوده اسـت. در فضاهای درونگـرا کـه در نواحـی مرکـزی کویـری و قسـمتهایی از آذربایجـان میتـوان نمونـه های آن را یافـت، معمـاری داخلـی اهمیت بسـیار فراوانی داشـته اسـت؛ زیرا ترکیبهـای حجمی خارجی و بیرون بیشـتر انواع این گونه از بناها به ویژه در بافتهای فشـرده و پیوسـته شـهری فاقـد طراحـی معمارانـه بـود، در حالـی که ترکیـب حجمـی و نماهـای داخلی آنهـا غالباً طراحـی شـده و بسـیار مزیـن بود . شـاید بتـوان معماری داخلـی اینگونـه از بناهـا را به دو گونـه طبقهبنـدی کـرد: نخسـت گونهـای از معمـاری داخلی کـه طراحی حیـاط مرکزی و فضاهـای پیرامـون آن را در بـر میگیرد و سـپس معمـاری داخلـی درون فضاهـای پیرامون حیـاط را کـه به مفهـوم معمـاری داخلـی در دوره معاصر نزدیک اسـت . سـادگی نماهای

بیرونـی ایـن نـوع از فضاهـا که هـم به دلیل فشـردگی و پیوسـتگی بافت شـهری بـود و هم در بیشـتر مـوارد دلایـل اجتماعـی و فرهنگی داشـت، موجب میشـد که معمـاری داخلی آنهـا اهمیت بسـیار فراوانی داشـته باشـد، به ویـژه آنکه کمابیـش همه اوقـات زندگی زنان و کـودکان بـه جزهنگام خریـد، مهمانی رفتن، زیـارت و حمام رفتن در داخل خانه سـپری میشد .

اهمیـت معمـاری داخلـی در بناهـای درونگرا به سـبب بافت کالبدی شـهرها و سـاختار اجتماعـی و فرهنگـی موجود در آنها بسـیار بیشـتر از جایـگاه معماری داخلـی در بناهای برونگـرا بـه خصـوص سـاختمانهای برونگـرای واقع در حاشـیه دریای خـزر بود؛ زیـرا مردم سـاکن در حاشـیه دریـای خـزر نسـبت به کسـانی کـه در نواحـی مرکـزی و کویری کشـور زندگـی میکردند، زمان بسـیار بیشـتری را در خـارج از فضـای داخلی خانـه میگذراندند و بخـش قابـل توجهـی از زمان خـود را در فضای بـاز بیرونی صـرف میکردند و از سـوی دیگر مصالـح مورد اسـتفاده در بناهـای واقع در حاشـیه دریای خـزر و مقدار رطوبـت موجود در هـوای آنجـا و کـم دوامی واحدهـای مسـکونی در آنجا نسـبت بـه نواحی مرکـزی و کویری موجـب کـم اهمیـت شـدن طراحـی فضاهـای داخلـی و تزیینـات معمـاری در حالـت عمومـی میشد(سـلطان‌زاده،۱۳۸۵).

شـکوه و زیبایـی معمـاری ایران بـه ویـژه در دوران اسـلامی به تزییـن و آرایش آن بسـتگی دارد. اسـتفاده از انـواع تزیینـات آجرکاری،گچبـری، کاشـی‌کاری، حجـاری ،آینـه‌کاری و نقاشـی در تمام ادوار اسـلامی رواج داشـته و در هـر دوره‌ای با امکانات آن روزگار پیشـرفت کـرده اسـت. هنرمنـدان ایـن رشـته، بـا بهره‌گیـری از انـواع نقـوش بـر روی انـواع مصالـح سـاختمانی بـه معمـاری ایران اهمیـت ویـژه‌ای بخشـیده‌اند. در بین گونه‌هـای مختلف معمـاری، خانـه ایرانی که جایگاه نمایـش هنرمردمی بوده اسـت، زیباتریـن و پرمعناترین اشـکال و طرح‌هـا را در خـود جای داده اسـت.

۷) حس تعلق به مکان در معماری ایرانی

امـروزه انسـان‌ها در خانه‌هایـی زندگـی می‌کنند کـه که بی توجهی بـه انسـان و نیازهای او در طراحـی و سـاخت آنهـا، مشـکلاتی از قبیل کاهش احسـاس تعلق و آرامـش را به همراه داشـته اسـت(فروزنده، مطلبـی،۱۳۸۹) یکی از معانی مهـم در ارتقا کیفیـت محیط های انسـانی، حـس تعلـق بـه مـکان می‌باشـد. ایـن حس کـه عامـل مهمـی در شـکل گیری پایه‌هـای ارتباطی اسـتفاده‌کنندگان و محیط می‌باشـد، نهایتا منجر بـه ایجاد محیط های بـا کیفیـت نیز خواهـد گردید. اما نبـود تعریف دقیق و مشـخص از این حس سـبب ایجاد نوعـی سـردرگمی و بلاتکلیفـی در طراحـان جهـت ایجاد این سـطح معنا گردیده اسـت. بنابرایـن حـس تعلق ترکیبی پیچیـده از معانـی، نمادها و کیفیت‌های محیطی اسـت که افـراد به صـورت خودآگاه یا ناخـودآگاه از یک مکان خـاص ادراک می‌کننـد. این معنا که عمدتـا بـر پایهٔ ارتبـاط عاطفی فرد بـا محیط قـرار دارد، در طراحی به صـورت نمود کالبدی خـود را نمایان می‌سـازد(حیدری، مطلبی و دیگـران،۱۳۹۳).

۸) تعاریف

مکان:

محیـط مصنـوع، شـبکه‌ای پیچیـده، از روابـط متنوعـی اسـت کـه نـه تنهـا بین افـراد با همدیگـر بلکه بیـن افراد و محیط نیزرخ می‌دهـد. زمانی که ارتباط انسـان و محیط مبتنی بـر تجربه‌هایـی برای انسـان باشـد، محیط بـرای او تبدیل به مـکان می‌شـود(پیله‌چی‌ها،

رهبری‌منش). فضا و مکان، ممکن است واجد مبانی مشابهی به نظرآیند، لیکن نباید با هم اشتباه گرفته شوند.» در واقع فضا تبلور مکان و یکی از مشخصه‌های بسیار مهم آن است. فضای معماری وسیله‌ای برای تحقق بخشیدن به مکان است. تعریف نوربرگ شولتز از مکان: « مکان نقش و حضور معماری در حقیقت را باز می‌نماید. مکان تجلی عینی باشیدن انسانی است و هویت او برتعلق وی به مکان‌ها وابسته است». پس می‌توان گفت منظور از مکان، جا یا قسمتی از فضاهاست که از طریق عواملی که در آن قرار دارند، تعریف می‌شوند.(حقانی،۱۳۹۳).

حس مکان:

از نظر لغوی، اصطلاح حس مکان از ترکیب دو واژهٔ حس و مکان تشکیل شده است. واژه حس در فرهنگ لغت آکسفورد سه معنای اصلی دارد: نخست، یکی از حواس پنجگانه؛ دوم، احساس، عاطفه و محبت که در روانشناسی به درک تصویر ذهنی گفته می‌شود؛ یعنی قضاوتی که بعد از ادراک معنایی شی نسبت به خود شی در فرد به وجود می‌آید که می‌تواند؛ جذاب یا بد باشد؛ سوم، توانایی در قضاوت دربارهٔ یک چیز انتزاعی، مثل معنای حس در در اصطلاح حس جهت‌یابی که مفهوم توانایی یک فرد در پیدا کردن مسیر یا توانایی مسیر در نشان دادن خود به انسان است و در نهایت حس به معنای شناخت تام یا کلی یک شی توسط انسان است. اما واژه حس در این اصطلاح بیشتر به مفهوم عاطفه، محبت، قضاوت و تجربه کلی مکان یا توانایی فضا در ایجاد حس خاص یا تعلق در افراد است. حس مکان؛ به معنی مرتبط شدن با مکان به واسطه درک نمادها و فعالیت‌های روزمره است. این حس می‌تواند در مکان زندگی فرد به وجود آمده و با گذر زمان عمق و گسترش یابد(حقانی،۱۳۹۳)

دو نکته بسیار مهم در مفهوم ارتباط حسی موثر مردمی که مکانی را ایجاد می‌کنند وجود دارد(Hernandez et al,۲۰۱۰) ابتدا باید ارتباطات مکانی را به عنوان پیوند موثر محیط طبیعی و ساخته شده تصور کرد در حالی که برخی محققین تنها ارتباطات طبیعی مد نظر قرار دارند. مرحله بعد ممکن است تعلق مکانی شامل هویت و وابستگی مکانی شود. با به‌کار گرفتن ارتباط مکانی می‌توان تعلق مکانی را به عنوان هر ترکیبی از تعریف مکان وابستگی، هویت، ارتباط مکان و یا ارتباط اجتماعی را تصور کرد.

رابطه وابستگی بین فرد و یک مکان یک‌طرفه نیست. این موضوع با جنبه فرایند تعلق مکانی اسکانل و گیفورد در سال ۲۰۱۰ یکی است. تاثیر فرد در یک مکان با شناخت مکان به عنوان گسترش خویش(بعد هویتی مکان) حس مالکیت مکان(هویت- معنی نشانه مرتبط) یا سرمایه‌گذاری در مکان (معنی عملکردی) ارتباط پیدا می‌کند. شامای در بررسی‌های خود در مورد سطوح مختلف احساس به مکان، ۳ مرحله اصلی تعلق به مکان، دلبستگی به مکان و تعهد به مکان را اشاره و این حس را در سطح طبقه‌بندی می‌کند(فروزنده، مطلبی:۱۳۸۹).

۱. بی‌تفاوتی نسبت به مکان: این سطح معمولا در ادبیات حس مکان مورد توجه واقع نمی‌شود ولی می‌تواند در سنجش حس مکان مورد استفاده قرار گیرد.
۲. آگاهی از قرارگیری در یک مکان: این سطح هنگامی است که فرد می‌داند که در یک مکان متمایز زندگی می‌کند و نمادهای آن مکان را تشخیص می‌دهد ولی هیچ احساسی که او را به مکان متصل کند، وجود ندارد. در این حالت فرد ممکن است بداند که در یک مکان مستقر است ولی نمی‌داند که بخشی از آن

مـکان اسـت. در این سـطح آگاهـی از مـکان فراتر از یـک آدرس یا موقعیت اسـت.
۳. تعلـق به مکان: در این سـطح فـرد نه تنها ار نـام و نمادهای مکان آگاه اسـت، بلکه بـا مکان احسـاس بودن و تقدیر مشـترک داشـتن نیـز دارد، در این حالـت نمادهای مـکان محتـرم و آنچـه برای مـکان رخ می‌دهد، بـرای فرد نیز ممکن اسـت.
۴. دلبسـتگی به مکان: در این سـطح فرد ارتبـاط عاطفی پیچیده با مـکان دارد. مکان بـرای او معنـا دارد و مـکان محـور فردیـت اسـت و تجارب جمعـی و هویـت فرد در ترکیـب بـا معانـی و نمادها به مکان شـخصیت می‌دهـد، در این حالـت بر منحصر بـه فـرد بـودن مـکان شـخصیت می‌دهـد، در ایـن حالت بـر منحصـر به قـرد بودن مـکان و تفـاوت آن بـا دیگـر مکان‌ها تاکید می‌شـود.
۵. یکـی شـدن بـا اهـداف مـکان: ایـن سـطح نشـان‌دهنده درآمیختگی و پیوسـتگی فـرد بـا نیازهای مکان اسـت. در ایـن حالت فـرد اهداف مـکان را تشـخیص داده، بـا آنهـا منطبق شـده و از آنها پیروی می‌کند، در فرد شـور، عشـق، حمایـت و از خود گذشـتگی نسـبت به مکان وجـود دارد.
۶. حضـور در مکان: ایـن سـطح بـه نقـش فعـال فـرد در اجتماع کـه علـت آن تعهد به مـکان اسـت، توجـه دارد. در مقابـل تمامی سـطوح قبل کـه مبانی نظری داشـتند، این سـطح و سـطح بعـدی از رفتارهـای واقعی افراد برداشـت می‌شـود. فـرد معمولا ایـن سـطح را به طـور ضمنی با سـرمایه‌گذاری منابع انسـانی مثل زمان، پـول و غیره نشـان می‌دهد.
۷. فداکاری برای مکان: این سـطح بالاترین سـطح حس مکان اسـت و فرد عمیق‌ترین تعهـد را نسـبت بـه مـکان دارد و فداکاری‌هـای زیـادی در جهت گرایشـات، ارزش هـا، آزادی‌هـا و رفـاه در موقعیت‌های مختلف از خود نشـان می‌دهد. در این سـطح آمادگـی بـرای رهـا کـردن علایق فـردی و جمعـی به خاطـر علایـق بزرگتر نسـبت به مـکان وجود دارد.

۹) تزیینات و تعلق به مکان

بررسـی عوامـل موثر بر تـداوم و جاودانگـی یک اثـر معماری و تعاریـف گوناگون ارائه شـده از یـک اثـر جاودانـه از آن جهـت ضـروری اسـت کـه امـروزه پـس از دو دوره هنـری نوگرا و فرانوگـرا و تـلاش آنها بـرای ایجاد یک میـراث نوین هنری مانـدگار و اصیل، عمر هنر بسـیار کمتـر از گذشـته شـده اسـت. تعلق افـراد بـه معمـاری و ویژگی‌هـای هنـری و تزیینی آن در گذشـته بیـش از زمـان معاصـر بود. بـه طوری که امروزه شـاهد شـکل گیری آثـار هنری هسـتیم که نه تنهـا در میان جامعه معماران، بلکـه بین عامه مردم نیز جایگاهی نداشـته و چیـزی برای عرضـه به آیندگان ندارد. این امر علاوه بر از دسـت رفتن سـرمایه کشـور باعث فرامـوش شـدن و بی‌ارزش شـدن هنـری چون معمـاری می شـود. در واقع چنیـن معماری دچـار روزمرگی شـده و بریـده از آرمانها، اسـیر حالت مصرفـی، همچون هـر کالایی، دارای تاریـخ مصـرف و انقضـا می گـردد . لازمه جاودانگـی یک اثر، توجـه همزمان به تمـام ابعاد انسـانی مطرح در حوزه معماری چون انسـان، هنرمنـد، جامعه، تاریـخ، طبیعت وخداوند اسـت و هنرمنـد)در نگرش نخبه پسـند(و جامعه)در نگرش عام پسـند(هـر دو به عنوان انسـان در ارتبـاط بـا دو بعـد دیگر طبیعت و خدا اسـت که بـه وحدت نزدیک می شـوند و میتواننـد آثـار جاودانـی را بیافرینند. اصول ارائه شـده توسـط مرحـوم پیرنیا بـرای معماری سـنتی ایـران چـون مردم واری، نیـارش، خودبسـندگی و پرهیـز از بیهودگی، بـه این جهت مایـه جاودانگی اسـت که هم در طبیعت مشـاهده می شـود و هم از صفـات فعل خداوند

است. این صفات بیش از آنکه بومی و سنتی باشند، عقلانی اند و به همین جهت معماری اسلامی ایران مظهری از معماری جاودان را شکل می دهند(نقره‌کار،۱۳۸۸) (تصویر شماره۳)

مجموعه ای از حکایات و روایت های فردی و جمعی که توأم با مکان رخ می دهند در ایجاد تعلقات اجتماعی به مکان مؤثرند(حبیبی،۱۳۸۷:۲۰). این حس به گونه ای به پیوند فرد با مکان منجر می شود که انسان خود را جزئی از مکان می داند و براساس تجربه های خود از نشانه ها، معانی و عملکردها، نقشی را برای مکان در ذهن خود متصور می سازد. این نقش نزد او منحصربه فرد و متفاوت می باشد و در نتیجه مکان برای او مهم و قابل احترام می شود. یک مکان به دلیل امکان رخداد یک رابطه اجتماعی و تجربهٔ مشترک میان افراد، احساس تعلق و دلبستگی را شکل می دهد (پاکزاد،۱۳۸۸:۳۱۹). بخشی از شخصیت وجودی هرانسان که هویت اجتماعی وی را می سازد، مکانی است که خود را با آن شناسایی کرده و به دیگران نیز می شناساند، طوری که آن را می توان خودهمانی با فضا نامید و در این راستا فرایندهای اجتماعی در ایجاد تعلق مکانی بیش از کیفیت کالبدی اهمیت دارند(رضازاده،۱۳۷۸:۲۳۹). در روانشناسی محیطی، تعلق مکانی به رابطه شناختی فرد یا جمع با یک محیط اطلاق می شود و از لحاظ هویتی، تعلق مکان رابطه هویتی فرد به محیط اجتماعی است. احساس تعلق و دلبستگی به مکان، سطح بالاتری از حس مکان است که در هر موقعیت و فضا به منظور بهره مندی وتداوم حضور انسان در مکان، نقش تعیین کننده ای می یابد(فلاحت،۱۳۸۵:۶۰).

در این حالت، آدمی نقشی برای مکان در ذهن متصور می سازد که مکان را برای وی با اهمیت و محترم متجلی می سازد. تعلق مکانی رابطه هویتی فرد به محیط اجتماعی است، که در آن زندگی می کند و در محیطی فرهنگی به وجود می آید . کیفیت واحد فیزیکی محیط منطبق با رفتارهای اجتماعی است و کیفیت این رفتارها نیزبسته به میزان و نوع تعلق اجتماعی نسبت به محیط زندگی است. تعلق اجتماع به مکان، تحت تأثیرعوامل نشأت گرفته از انسان ها و محیط است و میزان تأثیرعوامل براساس شخص و محیطی که شخص درآن زندگی می کند متغیراست. تعلق به اجتماع، یعنی ریشه داشتن در اجتماع می باشد ریشه داشتن در اجتماع موجب آفرینش پیوندهای روان شناختی در محیط می گردد. تعلق اجتماعی هرفردی به یک مکان شامل تجربه وی درآن محیط و همچنین احساسات او درآن مکان می باشد.

تصویر۳: گچبری سقف_خانه بروجردی‌ها

در معمـاری سـنتی بسـیاری از عناصـر تزیینی بـه مثابه یک سـقف کاذب یا دیـوار حایل عمـل میکرده‌انـد و مانـع نفـوذ رطوبـت و موجب کاهـش تبادل حـرارت و بـرودت بیرون و درون سـاختمان میشـده‌اند. کـه ایـن بـه نوبه خود موجـب ایجـاد رنگی از تعلـق به مکان در افـراد مب‌شـده اسـت. در برخـی موارد نیز با انعکاس طیفهـای رنگی متنـوع و یا ایجاد برجسـتگی و فرورفتگـی از شـدت نـور آفتـاب میکاسـته‌اند. همچنیـن عـلاوه بر مسـائل حفاظتـی، وجود تزیینـات در خانه‌های ایرانی که جایی برای کسـب آرامش جسـم و جان بـوده، نقش کاتالیزور داشـته اسـت. وجود تصاویـر آرامش‌بخش همراه با حرکـت نرم و آرام نقـوش اسـلیمی تأثیـر فراوانـی در نیل به ایـن مقصود دارنـد. در واقـع، خانـه ایرانی محلی بـرای پرورش روح و آسـایش جسـم بوده اسـت. خانـهٔ ایرانی عـلاوه بر زیبایی‌هـای ظاهری و ویژگی‌هـای اقلیمـی خـاص، بـا تزییناتـش حس پیوسـتگی بین افـراد و بناهـا را پرورش می‌دادند.

نکتـه دیگری که باید به آن اشـاره نمـود، وجود فرهنگ مهماندوسـتی و تأثیر آن در معماری خانـه اسـت. بنـا بـر آموزه‌هـای دین مبیـن اسـلام و فرهنگ بومـی ایـن سـرزمین، ایرانیان همـواره مردمـی مهمـان دوسـت بوده‌انـد و بهترین فضاهـای معمـاری را بـرای پذیرایی از مهمـان ایجاد نمـوده و زیباترین، باشـکوه‌ترین و پرکارترین تزیینـات را در چنین فضاهایی اجـرا مینموده‌اند.

نتیجه گیری

جایـگاه هنرهـای تزیینـی در معمـاری ایرانـی از ترکیـب فرهنـگ، مذهب و هنـر ایرانی‌که در طـول زمـان تغییر کـرده، سرچشـمه می‌گیـرد. اسـتفاده از عناصـر طبیعـی در معماری ایرانـی بیشـتر یک روش اسـتعاری بوده اسـت. شـکوه و زیبایی معمـاری ایران بـه ویژه در دوران اسـلامی بـه تزییـن و آرایـش آن بسـتگی دارد. اسـتفاده از انـواع تزیینـات آجرکاری، گچبری، کاشـیکاری، حجاری آینه‌کاری و نقاشـی در تمام ادوار اسـلامی رواج داشـته و در هـر دوره‌ای با امکانـات آن روزگار پیشـرفت کرده اسـت..

حـس تعلـق به مـکان با معیارهـای فرهنگـی، مذهبی و هنری هـر فضایـی و در طول زمان در اشـخاص پدیـد می‌آید. بـه عبارت دیگر ایـن حس به مـوازات تزیینات موجـود در یک بنـای معمـاری حرکـت کـرده و در خاطـر افراد اثـری بر جـای می‌گـذارد. به همین سـبب حضـور در فضاهایـی با تزیینات منتسـب به معمـاری ایرانی در خاطر هر فـردی از فرهنگ ایرانـی تاثیرات چشـم‌گیری گذاشـته و تعلـق خاطری ایجـاد می‌کند.

ایـن مبحـث می‌تواند راهنمـای کارآمـدی در سـاخت و طراحـی بناهـای صمیمی‌تری با رنـگ آرامـش و تعلـق خاطر بیشـتری در جامعـهٔ صنعتـی و پراضطراب کنونی باشـد.

مراجع

۱. پاکزاد، جهانشاه،(۱۳۸۸)، «سیر اندیشه‌ها در شهرسازی»، جلد ۳ ،انتشارات شهیدی، تهران.
۲. پُرادا، ایدت، هنر ایران باستان "تمدنهای پیش از اسلام"، ترجمه یوسف مجیدزاده، تهران،۱۳۵۷
۳. پوپ، آرتور، "معماری ایران"، ترجمه غلامحسین صدری افشار، تهران،۱۳۶۶
۴. جـوان فروزنـده، علـی؛ مطلبـی، قاسـم (۱۳۸۹)."مفهوم حس تعلـق به مـکان و عوامل تشـکیل‌دهنده آن". هویت شـهر، شـماره۸، بهار و تابسـتان ۹۰
۵. حقانـی، مهسا(۱۳۹۳)."بررسـی جایـگاه طراحـی در ایجاد حس تعلق بـه مکان در فضای مسـکونی". دومین همایش معماری ، مرمت، شهرسـازی، و محیط زیسـت پایدار، همدان دانشـکده شـهید مفتح ، مهر۹۳
۶. حبیبی،سـید حسـن، (۱۳۸۷)، فضای شـهری، حسـات واقعـی و خاطـره جمعی، مجله صفـه، پاییز و زمستان
۷. حیـدری، علـی اکبر؛ مطلبی ،قاسـم؛ نگین‌تاجـی، فـروغ(۱۳۹۳). "تحلیل بعد کالبدی حـس تعلق به مـکان در خانه‌هـای سـنتی و مجتمع‌های مسـکونی امروزی". نشـریه هنرهای زیبا، شـماره۳، پاییز۹۳
۸. سلطان زاده، حسین، تخت جمشید، چاپ پنجم، تهران: دفترپژوهشهای فرهنگی،۱۳۸۶،ص ۱۰۴.
۹. سلطان زاده، حسین. "از خانه تا آپارتمان" فصلنامه معماری و فرهنگ، ش۱۳۸۴،۲۳، ص۱۴۸.
۱۰. صباح، احمد؛ فرهنگ جامع عربی فارسی، چاپ چهاردهم
۱۱. طباطبایـی، محمد حسـین؛ ترجمه تفسـیرالمیزان، جلد هشـتم، ترجمه محمد باقرموسـوی همدانی؛ بیتا
۱۲. گدار، آندره، "هنرایران"، ترجمه بهروز حبیبی، دانشگاه ملی، تهران،۱۳۵۸
۱۳. معین، محمد؛ فرهنگ معین، چاپ ششم، جلد ۱،تهران،امیرکبیر،۱۳۶۳
۱۴. نقره کار، عبدالحمید(۱۳۸۸) ، "راز جاودانگی آثار معماری"، مجله باغ نظر، شماره ۱۲.

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان
مهتاب محرابی موقر

صص ۳۲-۴۳

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا
حس تعلق به مکان
محمد بهزادپور، مهسا خشایار

صص ۴۴-۵۴

بازبینی حکمت نور در معماری اسلامی بر اساس اصل اشراق (نمونه موردی:مسجد امام اصفهان)

محمد بهزادپور[۱]، مهسا خشایار[۲*]

۱- گروه معماری؛واحد هشتگرد؛دانشگاه آزاد اسلامی؛هشتگرد؛ایران
Email:Mohammad.behzadpour@hiau.ac.ir
۲- پژوهشگر مقطع کارشناسی ارشد معماری،دانشگاه رجا قزوین،ایران(نویسنده مسئول*)
Email:khashayarmahsa5@gmail.com

چکیده

نقش نور در معماری اسلامی از جایگاهی بالا برخوردار است.معماران در گذشته با تکیه به نظرات بزرگانی چون سهروردی جنبه عرفانی ومقدس بنا را با بهره گیری از شیوه هایی در طراحی فضا و همچنین استفاده نور و خواص آن که در حکمت اشراق سهروردی به آن اشاره شده است القا می‌کنند.به جرات می‌توان گفت که نور عامل‌ترین صفت حق(و وجود او)در تمامی ادیان بوده است.عرفا نور را گاها عقل و گاهی عشق نامیده‌اند،گاهی قسمتی از عقل را نور نامیده‌اند و گاه خالق را نور دانسته‌اند.توالی نور و تاریکی ابزاری است برای بالفعل درآوردن ترتیب فضایی،لزوم استفاده نور در مساجد برای این بوده است که تکراری از روشنایی و تاریکی در فضا داشته باشیم به گونه ای که بخش‌های روشن پرانرژی و جذاب است و بالعکس نقاط تاریک ساکت و خالی از انرژی است.

کلید واژگان: نور،معماری اسلامی،حکمت نور،اصل اشراق،معماری ایرانی

۱-مقدمه

از آنجایی که معماری مظهر و تجلی عینی اندیشه هاست لذا این اندیشه ها هستند که توانسته اند به خلق فضایی جذاب و خاص بپردازند بطوریکه برای همیشه در ذهن فرد ماندگار شود .معماران بسیار ماهرانه و زیرکانه از نکاتی همچون رعایت نظم در عناصر،اجزا و فضاها استفاده کرده اند تا بتوانند حس مکان را القا نمایند،آن ها با استفاده از عناصری همچون نور توانستند به فضا معنا دهند و حس معنوی خاصی را به بیننده منتقل کنند و او را به بعد روحانی مکان نزدیک کنند.نور منبع فضا نیست بلکه در نقش متذکر به آیه((الله نورالسموات والارض))ایفای وظیفه می کند و کالبد سنگین و بی شکل سنگ و آجر را روح و جان تازه می بخشد و از این منظر به عنوان مظهر و نماد وجود در فضای معماری اسلامی تلقی می شود.نور در معماری اسلامی همواره اشاره به نورالانوار(منبع جهان هستی)دارد که به زیبایی و بارعایت اصول هندسی به کار برده شده است.بیننده در ابتدا با ورود به این بناها از طریق ویژگی بصری و با قرارگیری در فضایی متنوع به درک بالایی از عالم معنا می رسد و حس تازه‌ای در او ایجاد می شود. دلیل ایجاد این حس در معماری اسلامی علی‌الخصوص مساجد به عنوان زلال‌ترین و شفاف‌ترین عنصر در تسهیل کنندگی و تشدید کنندگی عروج از نازل‌ترین مرتبه هستی و عالی‌ترین مراتب آن است((این عروج و سیر و سلوک به معنای انتقال از مقامی به مقام دیگر،از اسمی به اسم دیگر و از تجلی به تجلی دیگر می‌باشد.(نصر۱۳۶۳،۲۲۴) حال این سوال مطرح است که:معماران چگونه و با استفاده از رعایت کدام اصول توانستند این حس معنوی را در بیننده ایجاد کنند؟ودیگر اینکه استفاده نکردن از نور در معماری مدرن باعث چه عواقبی خواهد شد؟در این مقاله به بررسی نقش عملکرد نور در ارتقا کیفیت فضا و بررسی نور در تعالی و نزول ویژگی‌های معماری اسلامی پرداخته شده است.

۲-پیشینه تحقیق

معماری اسلامی حاصل معنویتی است که به مدد اندیشهٔ پاک معماران کشورهای اسلامی اندک اندک به شکوفایی رسید تا جایی که در مکتب اصفهان به بالاترین درجه شکوفایی و سازمندی دست یافت،مرتبه ای که از آن می‌توان به تبلور حکمت معماری اسلامی یاد کرد.(مهدوی نژاد،۱۳۶۳)حال باتوجه به اهمیت معماری اسلامی با مطالعه چندین پژوهش در این زمینه به نتایجی می‌توان رسید که به طور خلاصه در جدول ۱ به نمایش گذاشته شده است.

با بررسی مقالات فوق می‌توان گفت که در اصل اشراق همواره مهم‌ترین رکن نورالانوار است.نور در معماری اسلامی همیشه به منزله روشن کردن فضا نیست بلکه جنبه عرفانی داشته و تمام تلاش معماران ایرانی در دوره اسلامی این بوده است که مهم‌ترین اصل تفکر اسلامی که توحید است را با استفاده از تزیینات و به‌کارگیری آرایه‌هایی در فضا به نمایش بگذارند.

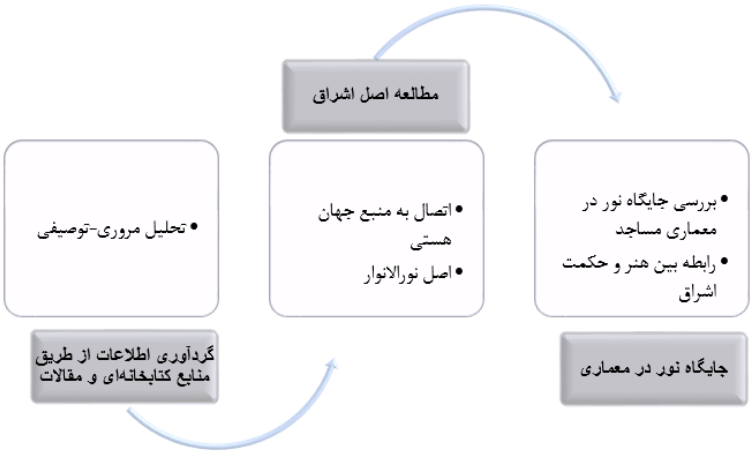
۳-روش تحقیق

پژوهش حاضر از سنخ پژوهش‌های مروری-تحلیلی است.شیوهٔ پژوهش توصیفی-تحلیلی بوده است و در راستای جمع آوری اطلاعات از منابع اسنادی و کتابخانه‌ای استفاده شده است.در مقاله حاضر نور از دیدگاه بزرگانی چون سهروردی،ابن عربی،امام محمد غزالی و نجم الدین کبریبررسی شده است و در ادامه به بررسی نور از دیدگاه

اشـراق سـهروردی ،لزوم اسـتفاده از نور در معماری اسـلامی،تجلی نور در معماری مساجد ورابطـه مـا بیـن هنر و حکمـت پرداخته شـده اسـت و درگام نهایـی تحلیل نمونـه موردی مسـجد امام اصفهان انجام شـده اسـت.

جدول شماره ۱:پیشینه تحقیق(ماخذ نویسندگان)

ردیف	عنوان	سال چاپ	انتشارات	نویسندگان	خروجی
۱	بررسی نقش نور در تبیین توالی فضای معماری مساجد،نمونه موردی: (مسجد شیخ لطف الله)	۱۳۹۱	نشریه پژوهش هنر دانشگاه هنر اصفهان	بمانیان، محمدرضا عالینسب، محمدعلی	نور در معماری اسلامی همیشه نقش روشن کردن فضا را نداشته است بلکه گاهی جنبه عرفانی داشته و قادر بوده که اجزای فضا(رنگ،بافت و..)را تحت تاثیر قرار دهد.نور نقش کاربردی در توالی فضا در سه مولفه مکث،حرکت و تاکیدداشته است.
۲	تجلی حکمت اشراق در معماری مکتب اصفهان	۱۳۹۳	مجموعه مقالات اولین کنگره بین المللی افق های جدید در معماری و شهرسازی	شیرخان امامی،فاطمه	در فلسفه اشراق همواره شاخص ترین رکن نورالانوار است و مهمترین رسالتش این است که هستی غیر ازنور چیزی نیست.به نظر سهروردی مرتبه وجودی همه موجودات بسته به درجه قرب آنهابه نور اعلی و درجه منور بودن آنهاست.
۴	فلسفه نور در معماری اسلامی	۱۳۹۶	سومین همایش ملی معماری و شهرپایدار	سربخشیان،بهنام حجازی، معینه السادات	فلسفه اشراق بر نور و ظلمت است و چنانکه موجودات بالذات و بالعرض هستند نور نیز بالذات و بالعرض است که نور حسی و عقلی است .نور به خاطر روشن کردن عالم که مسیر حرکت زندگی را نشان می دادهمورد توجه بوده و یک حس خدایی را القا می کرده است.
۵	بازنمایی تاثیر حکمت اشرق بر شکل گیری ساختار فضایی در معماری اسلامی ایران	۱۳۹۶	کنفرانس بین المللی مطالعات نوین در زمینه عمران، معماری، شهرسازی با رویکرد ایران اسلامی	فتاحی جم،سمیرا پژمان ضیایی،ناجی	در معماری اسلامی با ارتفاع دادن به بنا و نورپردازی برروی سطوح و استفاده از پنجره واقع در دالان ها و مکث در هشتیها سیر حرکت انسان از عالم معنا به خیال را به تصویر کشیده است.



نمودار۱: روش تحقیق، ماخذ: نگارندگان

۴-مبانی نظری

۴-۱-نور از دیدگاه بزرگان

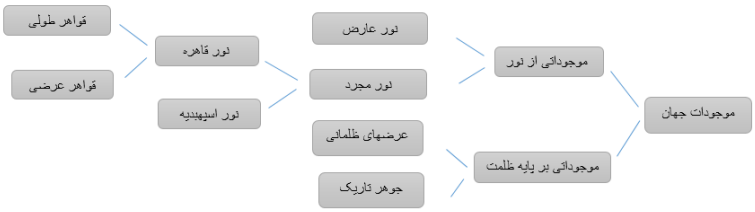
نور از دیدگاه	نظرات نور	بالاترین درجه نور	درک نور	جمع بندی
سهروردی	تقسیم بندی نور به ۱-نور مجرد ۲-نور عرضی۳-غسق ۴-هیئت ظلمانی ۵-برزخ، هیئت یا هیئت شی مانندکه انوار را آشکاروپنهان می‌کند.	نورالانوار	سلسله مراتبی	نور مطلق خداست و نزدیکی به نورالانوار موجب افزایش قدرت حضور باشد.
ابن عربی	نور را رمزی از وجود می‌داند.نور از میان شیشه های رنگین می‌گذرد و رنگهای گوناگونی روی آینه عدم که اعیان ممکنات باشد منعکس می‌کند.	نورالانوار	سلسله مراتبی	
امام محمد غزالی	اعتقاد دارد نور در وضع نخست در نزد عوام،،در نزد دوم نزد خواص و در نزد سوم نزد خواص الخواص شناخته می‌شوند.	نورالانوار	سلسله مراتبی	منبع تمام نورها خداست.
نجم الدین کبری	نور در مرتبه جسم و ماده ضعیف‌تر از نور در مراتب عالی‌تر است،یعنی هرقدر به منبع نور حضرت نورالانوار نزدیک‌ترشوید،نور شفاف‌تر و خالص‌تری حاصل می‌شود.	نور سیاه	سلسله مراتبی	حرکت وعروج به سمت منبع وجود(نورالانوار)

جدول شماره۲،نظر دانشمندان در رابطه با نور،ما خذ:بمانیان،عالی‌نسب،سال۱۳۹۱

۴-۲-نور از دیدگاه سهروردی

شیخ شهاب الدین سهروردی حکیم برجسته و پایه‌گذار حکمت اشراق بوده است. وی خدائند را نورالانوار می‌خواندومعتقد است که آسمان و زمین از نور خداوند به‌وجود آمده است.سهروردی در تفسیر((الله نور السموات والارض)) می‌گوید:حق اول نورالانوار است زیرا که خود اعطاکننده حیات و بخشنده نور است،ظاهراست به ذات خود ونمودارکننده و آفریننده جهان وجود است.(سجادی،۶۶،۱۹۸۴)سهروردی نور را امری بدیهی،ظاهر و بی‌نیاز می‌داند،به نظر وی((اگر در وجود چیزی بی‌نیاز از شرح و تعریف باشد آن امر ظاهراست و چیزی ظاهرتر از نور نیست،بنابراین نور بیش از هر چیز دیگر مستثنی از تعریف است.(سمنانی،۱۰۶،۱۹۹۰).سهروردی جهان هستی را در مقوله نور جوهری،نور عارض،ظلمت جوهری (جسم) و هیئت‌های ظلمانی طبقه بندی کرده است.او می‌نویسد هر چیزی یا در نهاد خود نوروروشنایی است یاآنکه از نظر نهادش نوروروشنایی نیست بنابراین موجودات جهان دو قسم‌اند:موجوداتی که از نورند،موجوداتی که نهادشان ظلمت است،خود نور با موجوداتی که حقیقتشان نور است،دو قسم هستند،یکی از آنها در وجود خود وابسته به دیگری‌اند که آنها را نور عارض می‌نامم،دیگرآنها که در وجودشان وابسته به دیگران نیستند که آنها را نور مجرد می‌نامم.نور مجرد به انوار قاهره و انوار اسپهبدیه تقسیم می‌شوند،انوار قاهره نیزدو قسم هستند:الف)قواهر طولی ب)قواهر عرضی.موجوداتی که در نهاد خود نور نیستند بردو قسم‌اند:یکی از آنها که بی‌نیاز از محل‌اند،انها را جوهر تاریک می‌نامم،دیگرآن‌ها که وابسته به موجودات دیگرند آن‌هل را عرض‌های ظلمانی(هیئت ظلمانی) می‌نامم. (سهروردی،۱۹۹۴،۱۰۷)

ازنظرسهروردی موجودات جهان به اعتبار نور و ظلمت براساس شکل زیرتقسیم‌بندی می‌شوند.



نمودار۲ ،تقسیم بندی موجودات جهان به اعتبارنور وظلمت ،ماخذ:رهبرنیا، روزبهانی،سال ۱۳۹۳

سهروردی در کتاب المشارع و المطارحان در فصل((فی السلوک الحکما المتالهین)) انوار وارد بر نفوس سالکان را به چند نوع تقسیم می‌کند:۱)نور خاطف۲)نور ثابت ۳)نور طامس(خوش‌نظر،۴۰ ،۲۰۰۷).سهروردی همچنین معتقد است که جماعتی از حکیمان روشن‌روان و مجردان صاحب بصیرت ار این لذت دیدار در همین عالم نصیب می‌یابند و نور عالم اعلی را در همین عالم به صراحت می‌بینند و در آن غرق می‌شوند و خوشی‌ها می‌یابند(خوش‌نظر،۲۰۰۷ ،۴۲)

۴-۳-نور در معماری اسلامی

معماری اسلامی در ایران تأکید ویژه‌ای بر نور دارد. این معماری همواره بازتابنده مکان مقدس، حیات و حضور نور است و بر روح آدمی تأثیر می‌گذارد. برای مثال، فضای درون مسجد، اساساً به نحوی ساخته شده است تا حضور خداوند را القا کند و فرد مؤمن از هر سو خود را در احاطه این حضور ببیند که: واهلل من ورائهم محیط»(خوش نظر،۱۳۸۸،ص ۷۲)حضور الهی در معماری اسلامی یا به صورت مساجد یکدست سپید و ساده نخستین که فقر و سادگیشان یادآور غنی مطلق است،جلوه‌گر می‌شود یا در قالب نماها، طاق ها و گنبدهایی ماهرانه رنگ‌آمیزی شده‌اند و در توازن و هماهنگی خود، گویی تجلی وحدت در کثرت و بازگشت کثرت به وحدت را بازگو می‌کند.(نصر۱۳۷۰،ص۶۸) در معماری اسلامی سنگین و بی ماده شکل با تبدیل به طرح‌های تزئینی و اشکال مقرنس و مشبک، گویی به اشیایی ماورایی بدل شده‌اند.دیگر ماده درونی اتاق ها، سنگ و آجر نیستند بلکه به صورت اسرارآمیزی از خود نور ساطع می‌کنند و خود به خود انسان مؤمن را متذکر((نورالسموات و االارض)) می‌کنند. وقتی معماری به صورت جهانی روشن درمی‌آید، به یک تکامل بلوری رسیده است(خوش نظر۱۳۸۸،ص۷۲).وقتی وارد فضاهای معماری دوران اسلامی می‌شویم، اولین چیزی که با آن مواجه می‌شویم وجود نورگیرها است که بیان کننده حضور فعال نور در محیط است. نور در معماری حضوری مستقیم دارد ولی همیشه با استفاده از نورگیرها و شیشه‌های رنگی به کار رفته در آن به صورت تعدیل شده در آمده است. نور طبیعی که وارد فضا می‌شود همواره از جهتی خاص است آنچنان که به گفته مایس «در فضاهای معماری ایرانی به دقت از سلسله مراتب نور و تاریکی در فضاها است که میزان اهمیت آن ها را مشخص میکند(مایس، ۱۸۱۴ ،ص ۲۷) حضور نور در دو بُعد از مهم‌ترین ابعاد هنری اسالم، یعنی معماری و نقوش تجریدی اسلیمی و نگارگری، جلوه و حضوری ذاتی است. به عبارت دیگر این نور است که تعیین کننده هویت ذاتی اثر هنری است یعنی نه تنها اثر را نماد جلوه نورانی وجود قرار می دهد،بلکه به‌آن شکوه و جلالی می‌بخشد که بی‌واسطه مصور «اهلل نور السموات و االارض» میگردد. بدین ترتیب شرح و تحلیل نور در تبیین هویت هنری اسلام، عاملی دو سویه است. زیرا از یک سو بر منشأ هنر تأکید دارد و از دیگر سو به جلوه زیباشناسانه هنر. بنابراین تأمل در سرگذشت نور در تمدن اسالمی، ضروری است(بلخاری قهی،۱۳۸۸،ص۲۴۰).

به جرات می‌توان گفت: (نور)عامترین صفت حق (و وجود او) درتمامی ادیان و مذاهب، از مذاهب ابتدایی گرفته تا ادیان پیشرفته و حتی فرهنگ ها و تمدن هاست. در مذاهب ابتدایی انسان سعی داشته با استفاده از تجلیات بارز طبیعی ، نیاز پرستش و ستایش خود را پاسخ گوید. خورشید، بارزترین نمود خدایی سراسر نور و روشنایی، در این مذاهب نسبت ناگسستنی با نور دارد، اما خورشید تنها نمود نور نیست بلکه ستارگان و ماه نیز نماد نورند و خورشید، بزرگترین جلوه نور است. عظیم ترین آیه قرآن در مورد نور، آیه ۸۷ نور است. از دیدگاه مفسران اسلامی، آیه فوق بیانگر این حقیقت است که:(خدای تعالی دارای نوری است عمومی که با آن آسمان و زمین نورانی شده و در نتیجه به وسیله آن نور در عالم وجود حقایق ظهور نموده است.)

۴-۴-تجلی نور در معماری مساجد

بررسی فلسفه نور در معماری اسلامی را از مسجد شروع می‌کنیم، زیرا از یک سو خانه خداست و از دیگر سو کامل‌ترین نماد معماری اسلامی است. معماری در اسلام با مسجد آغاز می‌شود زیرا اولا قرآن، معماری مسجد را صفت مؤمنان به خدا و قیامت و نیز نمازگزاران و زکات‌دهندگان می‌داند. ثانیاً مسجد، تمامی کارکردهای معماری را یکجا در خود داراست. (بلخاری قهی،۱۳۸۸،ص۲۴۱)

روبرت هیلن‌برند در کتاب معماری اسلامی، مسجد را جلوه کلیه رمز و رازهای معماری اسلامی می‌داند و معتقد است از همان ابتدا نقش نمادین آن از سوی مسلمانان دریافت شد و سهم خود را در خلق شاخصهای بصری مناسبی برای این بنا باز کرد که از آن میان می‌توان به شاخصهایی نظیر گنبد، مناره و منبر اشاره کرد(هیلن برند،۱۳۸۰،ص۳۱). بنابرسخن هروی،شارح حکمه الاشراق،می‌توان گفت منظور او مسجد است که کالبدی در عالم کون و ظلمات می‌باشد و به عنوان یک فضای روحانی،صاحب باطن مخلص را،از طریق عبادت روحانی و نفسانی،به منبع نور و معدن علم می‌رساند و حقیقت اشیا بروی آشکار می‌گردد(شفیعی وبلخاری،۲۹:۱۳۹۰)درواقع بنای مسجد به گونه‌ای است که گویی تشعشع نور از دل اوست و دبا این کار تمام کدورت و کثیفی را از کالبد مادی می‌زداید.باتوجه به سخن سهروردی که می‌گوید:»نور محض،سرچشمه هستی،جمال ،کمال ونیکی است و هرلحظه هستی و زیبایی،مجذوب و عاشق این نور و جمال مطلق است.»برای وصول به آن باید به کمال جان (زیبایی جان)رسید.چنان که می‌گوید،زمانی که شخص خود را پاک و تمام کرده و به جواهرروحانی که با ایشان مشابهتی دارد،بپیوندد و با رهایی از بند نفس و در سایه عمل صالح،شایستگی قربانی گاو نفس را پیدا کند،به نفسی زیبا دست میابدکه نوعی کیماگری جسم و روح است و رسیدن به نوعی معرفت شهودی است(سهروردی،۱۳۷۵،ج۳:۲۸۹-۲۹۱)

نقش نور در معماری مساجد نمودی از اصل تجلی است.به گفته بورکهارت «هنرمندی که بخواهد اندیشه وحدت را نمودار سازد سه وسیله در اختیار دارد،یکی هندسه که وحدت را در نظم فضایی جلوه‌گر می‌سازد و دیگر وزن(ریتم)که وحدت را در نظم دنیوی و نیز غیرمستقیم در فضا نمودار می‌سازد و سوم نور که نسبت آن با شکل‌های قابل رویت مانند وجود مطلق است،به موجودات می‌رود ونور در واقع به خودی خود دیدنی نیست و سرشت آن با تقسیمات آن به رنگ‌ها،دگرگونی یا افزایش و کاهش آن به درجات میان نور و تاریکی،کاستی نمی‌پذیرد.»(بورکهارت،۱۳۶۵،ص۸۷)

اهداف استفاده از نور در معماری مساجد:

(راست) جلوه نور در مسجد شیخ لطف الله، منبع: www.radiojavan.ir
(چپ) جلوه نور در مسجد نصیرالملک، منبع:www.khorasa.iqna.ir

۱-نـور بـه عنوان منبع روشـنایی در اماکن مذهبی از جمله مسـاجد با درجاتـی از قوی‌ترین طیـف تا ضعیف‌ترین همـواره مورد توجه قرار گرفتـه و به کاررفته اسـت.گرمایش طبیعی بر اسـاس عنصر طبیعی نور از دیگر موارد کاربرد این عنصر در مسـاجد اسـت.(محمدیارزاده ویغمایی:۲۱۹-۲۱۶)

۲-شـفافیت و بازتـاب نور چـون روح،همواره جذابیـت و زیبایی خاصی به کالبد خشـک و صلـب معمـاری بخشـیده اسـت.این جذابیت بـا ارزش‌های معنـوی در هـم آمیخته و لطافت‌هـای فضـای عرفانـی را دو چندان می‌سـازد(همان:۲۲۳)

۳-معمـاران مسـاجد همواره کوشـیده‌اند جمال حق را کـه برترین زیبایی‌هاسـت به نوعی در ایـن مقدس‌تریـن مـکان جلوه‌گـر کننـد و نور کـه تداعی کننـده انـوار حقیقت،رحمت ومعنویـت الهـی اسـت،بهترین عنصـر بـرای تداعـی ایـن زیبایی‌هاست(سـتاری سـاربانقلی،۱۳۸۰:۴۳۹)

۴-ایجـاد سـایه روشـن‌های ضعیـف وقـوی کـه بسـته بـه نـوع مصالـح و طـرز کاربـرد آنهـا جلوه‌هـای متفاوتـی ایجـاد می‌کنـد کـه هریـک دارای ماهیـت خـاص خـود اسـت(فاینینگر، ۱۳۶۶، ۲۴)

۵-اسـتفاده از عنصـر طبیعـی نـور یکـی از روش‌هـای نمایانـدن احسـاس است،حسـی کـه از طـراح یـا خالق مسـجد بـه بیننـده انتقـال می‌یابد.هم‌چنیـن مفاهیمـی چون حس حضور،حرکـت و تمرکـزو....را می‌تـوان از طریـق تیرگی‌ها و روشـنی‌ها بـدون ارتباط کلامی و رابطـه ای مسـتقیم انتقال داد و تمرکز بیشـتر داشـت و ایـن دقیقا همان موضوعی اسـت کـه آفرینـنـده مسـجد ایرانی به درسـتی بـه آن واقـف بـوده اسـت(محمدیارزاده و یغمایی ،۲۲۵:۱۳۸۴)

معمـاری مسـجد،جلوه‌گر تفـاوت آشـکار میـان درون و بـرون بناهـا خواهـد بود.آدمـی با گشـت میـان داخـل و خارج،سـیر میـان وحـدت و کثـرت وخلـوت وجلـوت می‌کند،بـه گونـه‌ای که معماری مسـجد نمی‌خواهدهکه امـور را در صرف ظاهر به تمامیت رسـاند و از سـیر و سـلوک در باطن چشم‌پوشـی کنـد و به همیـن اعتبار،هنر و هنرمندی بـه معنی عام در تمـدن اسـلامی،،عبادت و بندگی وسـیر وسـلوک از ظاهر به باطن اسـت(ر.ک:احمدی ملکی، ۱۳۸۷:ص ۱۶)

۴-۵-هنر و حکمت اشراق

سـهروردی علم حقیقی را یکسـره شـهودی می‌دانـد وعقل اسـتدلالی را در برابـر عقل کلی (شـهودی) به چراغی کم‌سـو در برابر خورشـید تشـبیه می‌نماید.لـذا ادراک حقیقـی در نزد وی ادراک شـهودی اسـت و ادراک شـهودی نیـز نخواهـد بـود.کار هنـری هنگامـی واقعی اسـت که هنرمند شـهودی معنوی داشـته باشـد به این ترتیـب اثر هنـری تصویری حقیقی از حقایـق می‌سـازد و ایـن هنرمند اهل شـهود اسـت که قادر به سـاختن چنیـن تصویری اسـت.بنابراین اثـر هنـری نـه فقـط بازتـاب ذهنیـات پراکنـده و احساسـات متفـرق یک

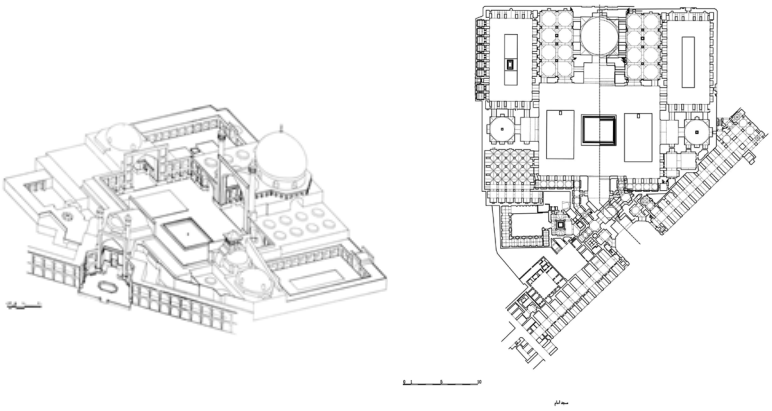
هنرمند نیست.(کمالی زاده،۱۴۲،۲۰۱۰)هنر و حکمت هردو از طریق شهود دریافت می‌شوند و به زبان رمزبیان می‌گردند.حکیم و هنرمند اشراقی هردو اصل حقیقت و زیبایی را در آن عالم مشاهده می‌نمایند و در این عالم به ربان رمزبیان می‌کنند اما این عقل شهودی سرچشمه‌ای الهی دارد و هم‌چون عقل استدلالی همگانی نیست و از طریق فکر حاصل نمی‌شوند،بلکه به صاحب ریاضت و مجاهدت اعطا می‌گردد. از این طریق است که هنرمند می‌تواند آن بصیرت فرشته خویانه را که منبع تمامی هنرهای قدسی است به دست آورد.لذا گفته‌اند((سرآغاز سنت،نخستین آثار هنر قدسی اعم از هنرهای تجسمی و صوری به دست خود فرشتگان خلق شده‌اند.)) (نصر،،۴۹۷،۲۰۰۷)

هنرمندی که در عرصه هنر کار می‌کند روح درونی خود را بر جهان بیرون می‌تاباند.ضمیر پذیرای بیننده که از تمییزات حسش برانگیخته شده،صورت‌ها به ((درون))درمی‌آورد و دایره ارتباط را کامل می‌کند.زیبایی یا((جمال)) امری برون ذهنی است،یعنی در درون ساخته ماوا داردنه در درون بیننده که گاه مستند درک آن است و گاه نیست.اصالت ازطریق هم‌نهاده‌هایی جاویدان می‌گردد که این سلسله انتقال را اتساع می‌دهند،حافظ اصول معنوی‌اند و در عین حال مظاهر گونه‌گون وحدت را گسترش می‌دهند.(اردلان و بختیار،۱۰،۲۰۰۹).هنر ایرانی که پیوندی عمیق و نزدیک با حکمت اشراق دارد،بیشتر در صدد نمایان ساختن فضایی است متفاوت با فضای عالم جسمانی،از آن جا که نور نماد اندیشه بنیادین اسلام یعنی وحدانیت است وشیخ اشراق برآن بسیار تاکید کرده است و هیچ رمزی نیز عمیق‌تر از نور برای بیان وحدت الهی وجود ندارد،از این رو هنرمند مسلمان در آفرینش و ارائه اثر هنری درصدد آن است که نور را در جان محقق سازد و آن را در اثر خویش به هزاران منعکس گرداند.

۵-تحلیل یافته ها

حال به بررسی ساختار مسجد امام اصفهان برطبق حکمت اشراق سهروردی می‌پردازیم تا بتوانیم سلسله مراتب تجلی نور را در این بنا مورد مطالعه قرار دهیم. مسجد امام اصفهان از سال ۱۰۲۱ تا ۱۰۴۱ هجری قمری توسط استاد علی اکبر اصفهانی بنا شد.

تصویر۱:مسجد امام اصفهان، منبع:www.Raheeno.com

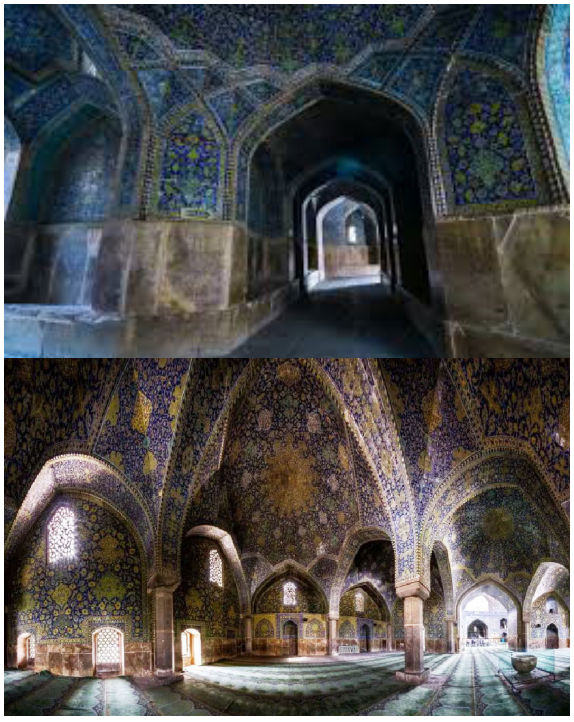


راست: پلان مسجد امام اصفهان،
منبع:www.Pickcad.com
چپ: مسجد امام اصفهان از دید پرنده،
منبع:www.Arel.ir

در ابتـدا بـه تحلیل سـاختار ایـن بنا می‌پردازیم:مسـجد جامـع اصفهان به عنوان بخشـی از یـک مجموعـه عظیـم بانام مسـجد عتیق شـناخته می‌شـود،با توجه به شـواهد تاریخی سـاخت اولیه این بنا به زمان پیش از اسلام و ساسـانیان بازمیگردد.مسجد جامع اصفهان در ابتـدا به شـیوه خراسـانی به شـکل طرح شبسـتان سـتون دار بنـا نهاده شـد وبعدها در شـیوۀ رازی بـه چهـار ایوانـی بدل گشت.مسـجد جامـع اصفهـان دربرگیرنـده بخش‌های مختلفی نظیر صحنی بزرگ به شـکل چهار ایوان،مدرسـه مظفری،شبسـتان‌ها،گنبد نظام الملک،گنبـد تاج الملـک و محراب معروف الجایتو است.

۵-۱-تحلیل بنا بر طبق اصل اشراق

برای وارد شـدن به بنا می‌بایسـت شـخص از جلوخان که رو به شـمال اسـت وارد دهلیزی عالـی و مـدور شـود،دهلیزرو به طاق بلند ایوان شـمالی باز می‌شودوانسـان از عمق تاریک آن ناگهـان بـه حیاطـی روشـن از آفتـاب وارد می‌شـود.که ایـن نحـوه ورود فرد به ایـن بنا بر طبـق اصل اشـراق حکمت خاصی دارد که در جدول زیربررسـی شـده اسـت.



بالا: نمایی از داخل مسجد امام،
منبع:www.Iranlover.ir
پایین: نمایی از دالان ورودی مسجد،
منبع:www.fa.alalamtv.net

نقش تزیینات در معماری سنتی در جهت ارتقا حس تعلق به مکان
محمد بهزادپور، مهسا خشایار

صص ۴۴-۵۴

جدول شماره۲،بررسی خاستگاه اشراقی مولفه‌های فضایی، ماخذ: فتاحی جمع،،پژمان ضیایی،سال ۱۳۹۶

ردیف	اصل اشراق	مولفه فضایی شکل گرفته مبتنی بر اصل اشراق(مسجد امام اصفهان)
۱	میل به اشراق طی سه مرحله (دست شستن از جهان ماده،مشاهده نور الهی حصول علم نامحدود اشراق)	ورود به مسجد طی سه مرحله ورود به جلوخان-دالان تاریک-صحن مسجد
۲	حرکت از تاریکی به سمت روشنایی حرکت از ماده به معنا	عبور از دالان تاریک استفاده ازهندسه به عنوان واسطهٔ ماده و معنا: توجه به اشکال هندسی خاص: مربع، مثلث، دایره و.. ، توجه به هندسه پایداردرپلان، فضای چهار ضلعی گنبدخانه و تقسیم به هشت قسمت(هندسه معنادار)؛ مناره ؛ فضای چهار ضلعی گنبدخانه و تقسیم به هشت قسمت در بخش فوقانی؛ گنبد کروی برپایه مکعب پس از ورود تا رسیدن به فضای مسجد
۳	عالم مثال؛حلقه واسط مجردات و عنصریات صور مثالی چون صور موجود در آینه اند	گنبد: تمثیل وحدانیت؛ عالم لایتناهی، عرش الهی، روح ؛ طاق مقرنس: تمثیفل فیضان انوار نوری از عالم بالا.معانی نمادین رنگ‌ها:استفاده از رنگ‌های مشکی،فیروزه‌ای،سفید،آبی لاجوردی،طلایی.مناره نماد حرکت ازماده به معنا،حرکت از مغرب به مشرق عالم(بعد عمودی بین مغرب و مشرق هستی).معنی ضمنی اعداد چهاروفرم مربع(نماد چهار عنصر مادی)وهشت (عدد رمزی خورشید):فضای چهار ضلعی گنبدخانه(نمودار کیهان)،چهار مناره،سنگاب‌ها برپایه هشت‌ضلعی،شمسه زیرگنبد(ستاره هشت پر) حوض مقابل ایوان مغربی
۴	تشابه نورالانوار با دیگروجوه نور:کمال نورالانوار و سایر درجات نور طبق کمال و نقصان خورشید:نورالانوارعالم اجسام،تمثیل معرفت عقلی و شهودی	پنجره‌های مشبک زیرگنبد ودیوارهای داخلی شمسه زیرگنبد :نماد خورشید(نورالانوار):تداعی مفهوم نور،نماد کثرت در وحدت رنگ طلایی زمینه کاشی ها:سمبل نور وخورشید،ارتقای ماده به ضرب نور
۵	زدودن جسم وجسد،لازمه اشراق	طاق‌های مسلسل،بدنه‌های متخلخل
۶	طاووس نماد مرتبه عالی روح بشر	نقش دو طاووس به صورت قرینه در دو طرف کوزه آب حیات به همراه درخت زندگی در سردر ایوان ورودی
۷	همه چیز از ثمره درخت طوبی	نقش درخت طوبی درپوشش بیرونی و درونی گنبد

باتوجه به بررسی انجام شده در مقاله می‌توان گفت که ،در گذشته معماران با استفاده از ترکیب ،تناسب ،تقارن ،استفاده از احجام و رنگ‌ها وشمایلی برای استعاره از مفاهیم نور توانستند که مکانی را طراحی کنند که از نظر روحی با طبیعت سازگار باشد و همچنین باعث ایجاد احساس رضایت در انسان می‌شود که متعاقبا باعث اخلاق خوش در او می‌شود.

۶-نتیجه‌گیری

نور از عوامل موثر بر ارزش فضایی است و در معماری اسلامی ایران همیشه به منزله روشن کردن کامل فضای معماری به کار نمی‌رود بلکه گاهی جنبه عرفانی و مقدس به خود گرفته و جنبه های دیگر فضا مانند بافت ورنگ را تحت تاثیر قرار می‌دهد.معماران در گذشته بدون اینکه به اطلاعات روز از طریق رسانه دسترسی داشته باشند،در طراحی بنا آگاهی کامل داشتند و توانستند با طراحی شگفت انگیز همچون مقرنس کاری‌های سقف ها که مرکب از طاسه های هم اندازه و عناصر سه بعدی بود و همچنین استفاده از نور و پرسپکتیو و ایجاد سایه روشن به فضا بعد بدهند و ذهن مخاطب خود را از مشغله‌های روزمره دور و به آرامش دعوت کنند،اما امروزه معماران با بهره گیری از اطلاعات روز می‌توانند با کمک نور ونورپردازی علاوه براحساس آرامش،تاثیر بسزایی در شاخص‌های اخلاقی انسان و شکوفایی هوش هیجانی او داشته باشند و همچنین بیننده از طریق ادراک بصری که لزوما جریانی خودآگاه است می‌توانند در ضمیر ناخودآگاه او تصویر و یادی خوش بگذارند.

۷-منابع

۱) احمـدی ملکـی، رحمـان.(۱۳۸۷). مجموعـه مقالات همایش معماری مسـجد: گذشـته، حـال و آینده. جلـد اول. تهران: دانشـگاه هنـر. چاپ اول
۲۱.(ص ۱۳)
۲) بلخاری قهی،حسن ۱۳۸۴.مبانی عرفان هنر و معماری اسلامی.تهران:سوره مهر.
۳) بورکهارت، تیتوس ، هنراسالمی(زبان و بیان)، ترجمه رجبی مسعود نیا، تهران: سروش،۱۳۶۵
۴) خوشـنظر، سـید رحیـم و محمدعلی رجبـی، نور و رنـگ در نگارگری ایرانـی و معماری اسـالمی، کتب ماه هنـر، فروردین۱۸۱
۵) سـتاری ساربانقلی،حسـن(۱۳۸۰)،تجلی عرفان، نور، رنگ،، در معماری مسـاجد.مجموعه مقالات دومین همایش معماری مسجد.تهران،دانشـگاه هنر.
۶) سـهروردی، شـهاب الدیـن یحیـی (۱۵۶۲).حکمـه الاشـراق، ترجمـه و شـرح دکترسـید جعفرسـجادی، چـاپ دوم، انتشـارات دانشـگاه تهـران، تهـران، ایـران: ۴۲۴ صفحه
۷) شـفیعی، فاطمـه و بلخـاری قهـی، حسـن(۱۳۹۰).تخیل هنـری در حکمـت اشـراقی سـهروردی، مجلـه متافیزیـک ، دوره جدیـد، سـال سـوم، شـماره ۹ و ۱۰ ،بهـار و تابسـتان ۱۳۹۰ ،ص ۳۲-۱۹
۷) فاینینگر،آندریاس(۱۳۶۶).نور و معماری.مجله عکس.ترجمه نصرالله کسرائیان،شماره ۱۲.
۸) مایـس، پیرفـون، عناصـر معمـاری از فـرم بـه مـکان، ترجمهـی مجتبـی دولتخـواه، تهـران: انتشـارات سـیمایدانش، ۱
۹) محمدیار زاده ،سـجاد و یغمائی،سـپیده (۱۳۸۴) . بازخوانی اسـتعاره ایجاز نور در کالبد معماری مسـاجد ایران . مقـالات اولین همایش هنـر و عناصر طبیعت(آب،خاک،هوا،آتـش) ،تهران،فرهنگ
۱۰) نصر،۸ سید حسن، جاودانگی و هنر، ترجمهٔ سید محمد آوینی، تهران: نشر برگ
۱۱) مهـدوی نـژاد، محمّدجـواد (۱۳۸۳).حکمـت معمـاری اسـلامی؛ جسـتجو در زرف سـاخت‌های معنوی معماری اسـلامی ایران.نشـریه هنرهـای زیبا، شـمارهٔ۱۹ ،پاییـز۱۳۸۳،ص۶۶-۵۷.
12) Ardalan,nader and bakhtiar,laleh(2009).the sense of unity.translate by hamid shahrokh,Isfahan,khak publisher
13) Kamalizade,tehran(2010).the metaphycal foundation of art and beauty according to Shahab-addin suhrawardi.tehran.
14) Khosh Nazar, Rahim: (2007) "Light and Zoroastrian Art,"Negareh scientific Research Quarterly journal isuee 4, 19-33
15) Sajadi, Jafar (1984) , Tehran, Falsafeh Publisher
16))Suhrawardi, Shahab Al-Din (1994) , Volume2: Translate and Introduce by Henry Corbin, Tehran, Institute for Humanities and Cultural Studies

پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

فصلنامه پژوهش‌های مرمت و معماری ایرانی و اسلامی

Journal of Iranian and Islamic Architecture and Restoration Research

maremat-mag.ir

نشانی: کرج، آزادگان، ابتدای بلوار مطهری، کوچه شهید سبحانی، پلاک۴۸، واحد۴

تلفن: ۰۲۱۳۳۲۰۲۴۸۷

فکس: ۰۲۱۴۳۸۵۷۱۲۴