سنجش ویژگی‌های ساختاری آرایه‌های چوبی در دو مسجد قاجاری تهران*

نوع مقاله:
پژوهشی

10.22052/HSI.2022.246318.1020

محمد باغستانی کوزه‌گر**
زمزم سادات رضوی***
محمد نبی سلیم****

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۸ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۲

چکیده

مسجد، مهم‌ترین نماد معماری مذهبی در تمدن اسلامی، به‌عنوان مظهر اندیشه و روح حاکم بر محیط، همواره جایی را در قلب شهر به خود اختصاص داده و از بهترین مایه‌ها و آرایه‌ها بهره‌مند شده است. در سدهٔ سیزدهم هجری قمری، مسجدسازی به دو صورت مرمت مساجد جامع و ساخت مساجد نوین اتفاق افتاد و با تأثیر از تحول هنرهای تزیینی، دچار تغییراتی در ظواهر شد. از جمله اُرُسی‌سازی، به‌عنوان هنری متشکل از منبت‌کاری، گره‌چینی، شیشه‌بری، قواره‌بری و...، در مسجدهای شهری جلوه کرد. نقش‌آفرینی روی درها و طاق‌های چوبی مساجد تهران به‌شکل منبت و گره‌چینی رواج یافت و هنرمندان چیره‌دست، در تعدادی از بناهای مذهبی با کمک هنر قواره‌بری و منبت‌کاری، پهنهٔ چوب بی‌جان را به صحنهٔ مانای اشکال چشم‌نواز مبدل نمودند. سنجش، تطبیق سبک و طراحی دو نمونه از آرایه‌های چوبی در دو مسجد سلطانی و مسجد شیخ عبدالحسین در تهران، نکات ناگفته‌ای دربارهٔ تحول هنر کار با چوب و روند تحول منبت‌کاری در معماری معاصر ایران بیان می‌دارد. ماهیت تحقیق حاضر، نظری-کاربردی و از نظر اهداف، از نوع کیفی با رویکرد تطبیقی است که از روش گردآوری داده‌ها و تحلیل کیفی، گرافیکی و نظرات کارشناسان نیز بهره برده است. پرسش اصلی در این پژوهش آن است که بر اساس بررسی تطبیقی دو نمونه سازه، ویژگی‌های سبک‌شناختی آرایه‌های چوبی مساجد دورهٔ قاجار کدام‌اند؟ بر اساس یافته‌های پژوهش، درهای این دو مسجد، دارای سه ویژگی سبک‌شناختی سنتی، التقاطی و غربی بوده و در هر دو نمونه، شاخصهٔ هنر چوب، تلفیق خلاقانهٔ نمادهای منبت‌کاری سنتی و الصاق طرح‌های بیضی و ترنج بر روی کارهای ابداعی است؛ امری که گویای تحول در هنر کار با چوب در دورهٔ قاجار است و طی آن، تزیین رویهٔ چوب با اشکال هندسی، همانند آرایه‌سازی دیوارها با گچ و کاشی، در معماری تزیینی ایران رایج شد.

کلیدواژه‌ها:

دوران قاجار، هنرهای چوبی، تهران، مسجد شاه، مسجد شیخ عبدالحسین.

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارندهٔ اول با عنوان کاربرد هنر چوب در مساجد تهران عصر قاجار در دانشگاه آزاد اسلامی مشهد با راهنمایی نگارندهٔ دوم و مشاورهٔ نگارندهٔ سوم است.

** استادیار گروه تاریخ و تمدن ملل اسلامی، واحد مشهد، دانشگاه آزاداسلامی، مشهد، ایران (نویسندهٔ مسئول)/ m.baghestani@isca.a.c.ir
*** دانشجوی دکتری، گروه تاریخ تمدن و ملل اسلامی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران/ razavi.zamzam@gmail.com
**** استادیار گروه تاریخ، واحد شاهرود، دانشگاه آزاد اسلامی، شاهرود، ایران/ m. salim@shahrood.iua.ac.ir

۱. مقدمه و طرح مسئله

در دوران معاصر، با تغییر سبک ساختمان‌سازی و تمایل به معماری و تزیینات غربی، استفاده از اصول و روش‌های سنتی در ساخت و تزیین بناها منسوخ شده و تجددگرایی باعث از بین رفتن هنرها و صنایع اصیل ایرانی شده است. شماری از بناهای تاریخی، صرفاً از جهت فضای کالبدی و شاخصهٔ شناسنامه‌ای خود، مورد بررسی قرار گرفته‌اند، درحالی‌که وجود آرایه‌ها و ملحقات این سازه‌ها، وجه ارزشمندانهٔ آن‌ها را متمایز می‌سازد. مساجد شهری، که جلوه‌گاه مراسم آیینی و حضور اجتماعی مردمان این سرزمین بوده‌اند، از جنبهٔ شناخت و بررسی پیوست‌های معمارانه یا آرایه‌های تزیینی و هنرپردازانهٔ خود نیز، درخور اعتنا و شایان توجه‌اند. پس بایسته است تا برای تبیین سیر تحول هنرهای ملحق به معماری و نگرش ژرف‌تر به ظرافت‌های مستور در بناهای عام‌المنفعه و تاریخی، به بررسی تزیینات سازه‌هایی چون مساجد تهران در مقطعی تاریخی پرداخته شود.

از نخستین مساجد تهران در زمان صفویه مانند مسجد جامع و مسجد چال و... تا گسترش مساجد سلطانی در دورهٔ دومین شاه دودمان قاجار، روندی طی شد که با افزایش محلات متعدد و توسعهٔ سیاست مذهبی، بر شمار مساجد افزوده شد. اما علاوه بر تغییرات کمّی یعنی افزایش شمار مساجد، مساجد پایتخت از تحولات کیفی و تغییر در سبک معمارانه نیز برخوردار شدند، تا جایی که از میانهٔ عهد قاجار به‌دلیل آشنایی ایرانیان با مظاهر تجدد و مدرنیته، معماری ایرانی‌اسلامی دستخوش تحول گردید. هنرهای دستی نظیر خاتم‌کاری، شیشه‌گری، منبت‌کاری، سفالگری، فلزکاری و... هم رو به توسعه گذاشت و به‌موازات رشد اقتصادی و توسعهٔ شهرنشینی، سبب تولیدات متعدد هنری شد. در دورهٔ سلطنت ناصرالدین‌شاه و به‌دلیل آرامش دیرپای داخلی، ده‌ها مسجد تعمیر یا تأسیس شد. از جمله مسجد سلطانی یا مسجد شاه در جنوب شرق تهران، که به دستور فتحعلی‌شاه تأسیس شده بود، به امر حکومت ناصری مرمت و توسعه یافت. نمونهٔ مثال‌زدنی دیگر، مسجد شیخ عبدالحسین شیخ العراقین بود که به توصیهٔ امیرکبیر برپا شد و به‌دلیل موقعیت جغرافیایی در مرکز تهران، توجه دولتمردان را به زیباسازی بنا جلب کرد.

هنر کار با چوب در ایران، استمراری همراه با دگردیسی و کمال داشته است. گرچه در دوره‌های میانی تاریخ ایران، از چوب برای استحکام بناها یا تزیین سازه‌ها و یا افزودن بخش‌های جانبی، مثل منابر و ادوات چوبی استفاده می‌شد، از دورهٔ قاجار و به‌موازات افزایش تولید چوب و آشنایی با انواع چوب‌های صنعتی، در تزیینات معماری از آن بهرهٔ بیشتری گرفته شد؛ مانند کنده‌کاری بر روی منابر، درها، پنجره‌ها و دیگر اجزای بناها. افزون بر اینکه نقش‌پردازی و رنگ‌آمیزی بدنهٔ بخش چوبی سازه‌ها چون درب‌ها، پنجره‌ها و منبرها سبب شد تا تحولی بنیادین در شکل قسمت‌های چوبی ابنیهٔ این دوران پدید آید. یکی از نمونه‌های نوظهور اما متعالی پردازش چوب، پنجره‌های موسوم به اُرسی است که با هنر منبت یا گره‌سازی، بر دیوار منازل و مساجد جا گرفت. در این دوران از دل هنر گره‌چینی، هنر قواره‌بری به‌عنوان یکی از فروع تزیینات چوب برآمد و پیکرهٔ درها را آراست.

۱-۱. اهداف و شیوهٔ پژوهش

با توجه به اهمیت بررسی فرایند تغییر در تزیینات هنری در بناهای معمارانهٔ ایران، ضرورت شناخت آرایه‌های الحاقی ابنیه در مقاطع خاص تاریخ معماری احساس می‌شود. نیز علاوه بر نقصان اطلاعات دربارهٔ هنر قواره‌بری، دربارهٔ آرایه‌های هنری و اجزای کالبدی مسجد شاه و مسجد شیخ عبدالحسین، به‌عنوان دو نمونهٔ شاخص و به‌ویژه از منظر بررسی کاربرد چوب، مطالب بایسته و مبسوط در دسترس قرار ندارد. امید است رویکرد این پژوهش به تبیین دیدگاه‌های پژوهندگان و نسل جوان در اخذ الهام و درک از هنرهای سنتی و میراث گذشته منجر شود.

پرسش اصلی آن است که بر اساس بررسی تطبیقی دو نمونه بنای مذهبی عهد قاجار، ویژگی‌های سبک‌شناختی آرایه‌های چوبی مساجد این دوره کدام‌اند؟ و پرسش‌های فرعی پژوهش بدین قرارند: از جمله تفاوت در کاربرد دو نوع هنر منبت و هنر قواره‌بری، چه حقیقتی را مشخص می‌دارد؟ نوع اشغال سطح درها از جهت طرح‌ها و نقوش، ابتکاری است یا تقلیدی؟

روش تحقیق در این نوشتار، مبتنی بر شیوهٔ تحلیلی‌توصیفی است. شیوهٔ جمع‌آوری اطلاعات بر اساس روش گردآوری داده‌ها، مطالعات اسنادی و منابع کتابخانه‌ای، و در مواردی همراه با مشاهده و مصاحبه است. در این روند، بررسی هنر منبت و قواره‌بری، معرفی عرصهٔ تحقیق یعنی دو مسجد شاه و شیخ عبدالحسین و توصیف کارشناسانهٔ درهای دو مسجد و مقایسهٔ تطبیقی آن‌ها مدنظر قرار داشته است.

۲ـ۱. پیشینهٔ پژوهش

در بین آثار مکتوب دربارهٔ تزیینات معماری دورهٔ قاجار، تنها در برخی نوشتارها می‌توان به مختصر داده‌هایی دربارهٔ هنر چوب در بناهای تاریخی این عصر دست یافت؛ از جمله: ۱. امرایی (۱۳۸۳) در کتاب ارسی پنجره‌ای رو به نور، به‌طور اختصاصی به بررسی ارسی‌های چوبی پرداخته، اما به مسجد شاه اشاره‌ای ندارد. ۲. در کتاب گره‌چینی طوجی (۱۳۸۴) هرچند به‌تفصیل از هنر گره‌چینی سخن به میان آمده، فقط چند اثر قواره‌بری را یاد کرده است. ۳. گودرزی (۱۳۸۸) در اثری با نام آیینهٔ خیال دربارهٔ تزیینات وابسته به معماری عهد قاجار، تزیینات در و پنجره را بدون اشارهٔ دقیق به هنر قواره‌بری معرفی و تحلیل کرده است. ۴. در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد عبدالکریم عطارزاده (۱۳۷۴) با عنوان آرایه‌های چوبی در معماری اسلامی ایران (دوره‌های زندیه و قاجاریه) به درهای چوبی و منقوش موزهٔ قزوین، درِ گره‌دار باغ دولت‌آباد یزد و چند نمونه در دورهٔ زندیه اشاره شده و به آرایگان چوبی شامل درب‌ها، ارسی‌ها، ستون‌ها، مأذنه‌ها، نرده‌ها، ضریح و صندوق، دولاب، منبرها، قاب‌های چوبی و دیگر تزیینات هنر چوب قاجاری با ذکر مثال پرداخته شده، اما به درهای دو مسجد مدنظر این پژوهش اشاره نشده است. ۵. مقالهٔ «بررسی هنر قواره‌بری با مطالعهٔ بناهای قاجاری اصفهان» (حسن‌نسب و میرمحمدصادقی ۱۳۹۵) فقط تاریخچهٔ هنر قواره‌بری را با تأکید بر سازه‌های معمارانهٔ شهر اصفهان در عهد قاجار مورد مداقه قرار داده است.

دربارهٔ مساجد مورد مطالعه در این پژوهش، می‌توان به این موارد اشاره کرد: ۱. مهری (۱۳۸۳) در کتاب مساجد بازار در نهضت امام خمینی صرفاً بر گزارش فعالیت‌های اجتماعی در مسجد شاه متکی است و تنها در بخش اول، به‌ایجاز به توصیف فضای کالبدی مسجد پرداخته و نگاه هنرشناسانه ندارد. ۲. مقالهٔ سلطان‌زاده (۱۳۸۹) به نام «مسجد امام خمینی در تهران»، صرفاً دربردارنده ادعای نویسنده در مورد تقلید معماری مسجد از مساجد هند است. ۳. تهرانی (۱۳۹۳) در کتاب پاسخ تهرانی به داماد، به مسجد و بانی آن اشارهٔ کوتاهی دارد. ۴. قنبریان (۱۳۹۷) در مقالهٔ «مسجد و حوزهٔ علمیه شیخ عبدالحسین» روند تحولات سیاسی و آموزشی در این مکان را پیگیری نموده و توصیفات محدودی دربارهٔ فضای کالبدی مسجد ارائه کرده است.

چهارچوب نظری: چوب، این مادهٔ مورد نیاز انسان به‌سبب دسترسی آسان و ارزان، نقش مهمی در تأمین نیازهای جامعه و زیباسازی یا مقاوم‌سازی سازه‌ها ایفا می‌کرده است (مشتاق ۱۳۸۷: ۲۷۲). از مهم‌ترین خصوصیات چوب و موجد کاربردی آن، عبارت‌اند از:

۱. رنگ چوب از نظر صنعتی می‌تواند گونه‌ها را بازارپسند یا مطرود نماید؛

۲. پایداری چوب و تحمل وزن زیاد باعث می‌شود تا در داربست‌ها، کشتی‌ها، پل‌ها و... استفاده شود؛

۳. حمل‌ونقل آسان چوب و قابلیت تبدیل به ورقه و قطعات مختلف، بر کارایی آن افزوده است؛

۴. چوب از مصالحی است که به‌آسانی می‌تواند با چوب دیگر جایگزین شود؛

۵. امکان تراش و طراحی چوب باعث شده تا از آن با اشکال متعدد در بناها استفاده شود (مهرپویا ۱۳۷۶، ۱۸).

روی جام‌های ساسانی نگارهٔ چند سازه شبیه به نیایشگاه یا دروازه دیده می‌شود که در آن‌ها بخش هلالی درها با نگارهٔ خورشید پُر شده‌اند؛ نقشی که در هلالی بالای درها و پنجره‌های چوبی عهد اسلامی نیز خودنمایی می‌کند (معماریان و رنجبر کرمانی ۱۳۹۰، ۵۵۸).

هنر تراش چوب، در تزیین بناهای تاریخی با دقت و خلاقیت انجام می‌شد و مورد حمایت نظام‌های حکومتی ایران قرار داشت. قواره‌بری در کنار منبت‌کاری و مشبک‌کاری، چوب را به مادهٔ مهم تزیین بناهای ایرانی تبدیل کرد (شایسته‌فر ۱۳۸۸، ۲۹). در دورهٔ اسلامی، میزان استفاده از چوب در آراستن بناهای مذهبی و غیرمذهبی بیشتر شد و منجر به ساخت قدیمی‌ترین آثار منبت در نیمهٔ اول قرن سوم هجری قمری گردید (سید صدر ۱۳۹۳، ۴۰۹). نیز برای بهره‌بری از چوب در جلوه‌سازی ساختمان در معماری ایرانی، از مشبک‌کاری چوب با هدف ایجاد جلوه‌های نور و رنگ بیشتر در بنا استفاده شد (مشتاق ۱۳۸۷، ۲۷۲). اما به‌تدریج هنر چوب با افت کیفیت فنی مواجه شد و در دورهٔ صفویه دو نوع سبک سنتی با عمق کم و سبک فرنگی با عمق زیاد، ولی با نقوش وارداتی پدید آمد (ابن‌عباسی و مقتدایی ۱۳۹۱، ۲۶۸ـ۲۷۰).

در عهد قاجار در کنار استفادهٔ وسیع از چوب‌های صنعتی در معماری، انواع آرایه‌های هنری با چوب شامل خاتم‌کاری، منبت، معرق، گره‌چینی، قواره‌بری، مشبک، لمبه‌کوبی، ارسی‌سازی و نقاشی لاکی رواج یافتند که به‌ادعای برخی پژوهندگان به‌دلیل اقتباس از موتیف‌های غربی، هنر قاجاری را به اصالت‌زدایی سوق دادند (اسکارچیا ۱۳۹۰، ۳۵) درحالی‌که هنرمندان عهد قاجار، از این نقوش عاریه‌ای به‌درستی استفاده کرده و آن‌ها را به زبان هنر و فرهنگ بومی خود ترجمه می‌کردند (گودرزی ۱۳۸۸، ۳۲).

یکی از هنرها و صنایع دستی ایران منبت چوب است که در آن حکاکی و کنده‌کاری روی چوب بر اساس طرح و نقشه انجام می‌گیرد. گرچه سابقهٔ آن به عهد باستان می‌رسد، کهن‌ترین نمونهٔ درِ منبت‌کاری مربوط به عصر غزنویان است (ستاری ۱۳۶۸، ۸). روش کار به این صورت است که بر اساس نقوش سنتی اسلیمی و ختایی، با ابزاری بسیار ساده، بر روی چوب حکاکی‌هایی به‌شکل برجسته و حجم‌دار ایجاد می‌شود. منبت‌کاری به دو شیوهٔ سنتی و فرنگی در ایران رایج است: نوع سنتی دارای طرح‌های ریز و عمدتاً نباتی بوده و نوع فرنگی که امروزه بیشتر کار می‌شود، دارای طرح‌های درشت با برجستگی زیاد است که روی تابلوها، مبل‌ها، میزها و... اجرا می‌شود (سید صدر ۱۳۹۳، ۴۰۹ـ۴۱۱).

گرچه هنر ارسی در بدنهٔ معماری ایران به‌تکرار استفاده شده، بسیاری، تنها آن را به پنجره‌های ابنیهٔ قاجاری مربوط می‌دانند؛ حال آنکه ارسی‌سازی قدمتی دیرینه دارد و از قرن هشتم هجری قمری با رسم عناصر هندسی یا گل و بته روی لوازم چوبی مانند منابر، صندوق مزار و رحل قرآن رواج یافت. سپس، صنعتگران از مشبک و گره‌چینی در ساخت پنجره‌های منازل و کاخ‌ها استفاده کردند تا اینکه در دورهٔ صفویه با تعبیهٔ شیشه‌های رنگی در چوب‌های مشبک، ارسی‌ها ساخته شدند، اما در عهد قاجار با تلفیق ارسی با هنر قواره‌بری، این هنر عظمتی دوچندان یافت. استفادهٔ وسیع از ارسی در کاخ‌ها، مساجد و خانه‌های اشرافی، به‌دلیل خاصیت عایق‌بندی آن برای ساختمان و نیز جنبهٔ تزیینی و امکان نقش‌پذیری درهای چوبی با نقوش زیبا در این دوره و تا پیش از استعمال آهن و فلز در ساختمان‌ها، از اهمیت ارسی و قواره‌بری در معماری تزیینی ایران حکایت می‌کند که بدان توجه نشده است.

دورهٔ بالندگی هنر گره‌چینی و استفاده از نقوش هندسی در تزیینات ایرانی اسلامی، متعلق به عهد سلجوقی است و تا دورهٔ قاجار، تزیینات هندسی و گره‌چینی فراز و فرود بسیاری داشته است، تا اینکه در این دوره، با ورود مظاهر مدرنیته، فرهنگ تصویری‌تزیینی دستخوش تغییر بسیاری شد.

قواره‌بری در فرهنگ و معماری سنتی ایران به‌معنای برش اشکال منحنی از چوب و آجر است (فلاح‌فر ۱۳۸۸، ۲۰۱). این هنر که گاهی به آن اسلیمی‌بری نیز می‌گویند، نوعی از تکنیک گره‌چینی است که بر اساس طرح غیرهندسی انجام می‌گیرد و در آن با خلق شاهکاری از شیشه و چوب، نقش‌های پیچان و رامشگر چوبی، شیشه‌های رنگین را در آغوش می‌گیرند. قواره‌بری از گره‌چینی ریشه گرفته (نک: ستاری ۱۳۶۸، ۱۶) و اوج تجلی آن در نقوش اسلیمی درب‌ها و پنجره‌های چوبی بناهایی نظیر مساجد بزرگ تهران و کاخ‌های سلطنتی و عمارات اشرافی است. به‌تعبیر دقیق‌تر، قواره‌بری نشاندن تکه‌های کوچک شیشه در میان گره چوبی است که بر دو نوع است: یک نوع همراه با شیشهٔ رنگی و نوع دیگر برساخته با برش چوب و انحنایافته بر اساس طرح قبلی (کیانمهر، تقوی‌نژاد، و میرصالحیان ۱۳۹۴، ۷۹). از دورهٔ صفویه، برش گره‌های چوبی به‌شکل منحنی و قوس‌دار درآمد و در میان آن‌ها شیشه‌های رنگی قرار داده شد. در دورهٔ زندیه، قاب‌بندی‌هایی برای اجرای گره‌چینی چوبی در بناهای قزوین، یزد، اصفهان و... ساخته شد؛ مانند درِ بقعهٔ آقا سید حسین و آقا سید ابراهیم در شهر لنگرود که کتیبه‌های کنده‌کاری‌شده بر بالا و پایین لنگه‌ها خطوط ساده‌ای دارند (آذری دمیرچی ۱۳۴۹، ۴۳).

۲. مسجد شاه

مسجد شاه از مساجد معروف تهران و از بناهای دورهٔ فتحعلی‌شاه قاجار است که بنای آن در سال ۱۲۴۰ق به پایان رسیده است. نام فتحعلی‌شاه در پیشانی ایوان بزرگ و در قسمت قبله به خط نستعلیق نوشته شده است و نام ناصرالدین‌شاه قاجار، که در سال ۱۲۹۷ق دستور به انجام مرمت مسجد داد، در سردر جلوی خان شمالی مسجد دیده می‌شود (سلطان‌زاده ۱۳۸۹، ۱۰۵). بر اساس کتیبه‌های مسجد، بین سال‌های ۱۲۳۲ تا ۱۲۳۹ق، معمار دربار، عبدالله خان معمارباشی بر ساخت بنا نظارت داشته و با توجه به علاقهٔ مجدانهٔ شاه قاجار به اقدامات دین‌مدارانه، نام بنا به مسجد شاه موسوم شده است؛ نامی که در ۱۳۵۷ش به مسجد امام خمینی مبدل شد. نام دیگر مصطلح آن، مسجد سلطانی است (کریمان ۱۳۵۵، ۲۰) زیرا در دوران فتحعلی‌شاه، هم‌زمان با ساخت این مسجد در تهران، در سمنان، قزوین، بروجرد، کاشان و... هم، مساجدی بدین سبک معماری ساخته شد که عموماً به مسجد شاه یا مسجد سلطانی شهرت یافتند (مشکوتی ۱۳۴۹، ۵۳ـ۵۴).

از لحاظ موقعیت مکانی، مسجد شاه در محلهٔ بازار واقع است و سه در ورودی دارد: اول، ورودی شمالی در ضلع جنوبی خیابان پانزده خرداد، دوم ورودی غربی در همان خیابان و کوچهٔ بازار بزرگ و سوم ورودی شرقی در بازار بین‌الحرمین. چون در زمان فتحعلی‌شاه بازار و تیمچه‌های آن تا چهار سوق گسترش یافت، بازاری که در ضلع غربی مسجد جای داشته، بازار کوچک و بازاری که مدخل آن در سبزه‌میدان بوده، بازار بزرگ نامیده شد. بعدها بازار ضلع غربی مسجد که ورودی غربی بنا در آن قرار داشت، راستهٔ مسجد شاه نام گرفت (معتمدی ۱۳۸۱، ۱۴۰، ۱۴۴، ۱۸۰).

بر اساس تصویری که یک نقاش فرانسوی در سال ۱۲۶۴ق/ ۱۸۴۸م از مسجد شاه کشیده است، این مسجد در ابتدا مناره نداشت و احتمالاً دو منارۀ موجود، مربوط به مرمت دوران ناصرالدین‌شاه است (مهری ۱۳۸۳، ۳۲). مناره‌ها در ۱۲۹۶ق در دو سوی گلدسته ساخته شدند و ساعت مسجد نیز در ۱۳۲۳ق نصب شد (اعتمادالسلطنه ۱۳۶۷، ج. ۴: ۲۰۰۶).

مسجد شاه تهران بسیاری از ویژگی‌های مهم مساجد جامع ایران را دارد که از آن میان می‌توان به وجود طرح چهار ایوانی درون‌گرا، حیاط مرکزی، گنبدخانه، ورودی غیرمستقیم، جلوخان با حوض مرکزی و یک زوج منار که بعدها به ساختمان مسجد اضافه شد و کاشی‌کاری روی سطوح بنا اشاره کرد. به‌ادعای یک کارشناس، مسجد سلطانی از معماری مساجد جامع هند در دورۀ گورکانی اقتباس شده، زیرا برخی از ویژگی‌های مسجد با خصوصیات اقلیمی و بافت شهری و معماری ایران چندان سازگاری ندارد، نظیر کم‌عمق شدن شبستان و وسیع‌تر شدن حیاط نسبت به مساجد جامع دیگر (سلطان‌زاده ۱۳۸۹، ۱۱۰). سردر شمالی دارای فضای جلوخان وسیع مستطیل‌شکلی است که ۱۷ پلۀ سنگی پایین‌تر از خیابان واقع شده است. در چوبی مسجد به ارتفاع ۴ و عرض ۳ متر، دو لنگه دارد و ازارۀ کناره‌های آن سنگی است. بر سطح فوقانی در، کتیبۀ تاریخی مسجد، مورخ ۱۲۴۱ق حک شده و این سردر به هشتی گنبددار نسبتاً بزرگی راه دارد که سطوح آن دارای طاق‌نماها و گچ‌کاری است. هشتی ورودی به ایوان شمالی راه داشته که مسدود شده است. سردرهای شرقی و غربی نیز دارای تزیینات کاشی‌کاری و همان عناصر سردر شمالی مسجد، هشتی و دهلیزها هستند با این تفاوت که در این سردرها اختلاف جهت وجود ندارد (تصویر ۱). در هشتی سردر شمالی، سقاخانه‌ای سنگی با شیر آب قرار داده شده که بعدها جایگزین سنگی حجاری‌شده گردیده است (مشکوتی ۱۳۴۹، ۱۰۵).

تصویر ۱: درب‌های ورودی سه شبستان مسجد سلطانی (نگارنده)

تصویر ۲: قواره‌بری درِ مسجد شاه (نگارنده)

در دالان بزرگ کتیبه‌ای از کاشی است با قصیده‌ای در وصف این بنا. مقصوره و ایوان در طرف جنوبی دارای قطعات بسیار بزرگ سنگ‌های مرمر در ازاره هستند و شکیات نماز در طرف بالای سنگ به خط ملک الکتاب آقامهدی خوشنویس کتیبه شده‌اند. حسن وضع مقصوره و گنبد طلاکاری‌شده جالب توجه است (قائم‌مقام فراهانی ۱۳۶۹، ۴۹). در ایوان جنوبی اسم فتحعلی‌شاه به قلم بسیار جلی ذکر شده و زیر آن تاریخ ۱۲۲۹ نگاشته شده است. در مقصوره از آیات قرآن یک فقره دور گنبد و یک فقره پایین‌تر کتیبه شده و صفه‌های جنبین مقصوره و ایوان، هریک بر روی دوازده ستون معتبر بنا شده و در طرف شمال شرقی نیز شبستانی است که بر روی دوازده ستون بنا شده است (بلاغی ۱۳۵۰، ۳۸ـ۳۹).

مسجد شاه دارای صحنی بزرگ و شبستانی عظیم با پوششی گنبدی در محل قبله است. این صحن به‌شکل مربع با سطح سنگفرش و در میانه دارای حوض بزرگی است. درهای مختلفی برای رسیدن به صحن تعبیه شده است. درِ بزرگ و اصلی در سمت شمال به‌وسیلۀ دهلیز وسیعی از دو طرف ایوان شمالی به صحن مسجد می‌رسد و ورودی‌های دیگر نیز با جلوخان و دهلیزهایی از دو سوی ایوان شرقی و غربی به صحن مسجد می‌پیوندند. نمای داخلی ایوان‌های صحن نیز شامل کاشی‌کاری خشتی و تزیینات آجر و کاشی‌هایی از نوع معروف به معقلی است (کریمان ۱۳۵۵، ۲۰۲). از کتیبه‌های موجود مسجد می‌توان به سنگ‌نوشتۀ ایوان جنوبی مورخ ۱۲۲۹ق به نام فتحعلی‌شاه، کتیبۀ قرآنی گنبدخانه و کتیبه‌هایی با قصاید ملک‌الشعرا و مجتهدالشعرا اشاره کرد (غنچه ۱۳۷۸، ج. ۳: ۱۰۵).

معماران خلاق و ماهر مسجد شاه، برای پیوند دادن بخش‌های مختلف از فضای داخلی مسجد به بیرون، درهای مختلفی را تعبیه کرده‌اند. درِ اصلی مسجد که رو به شمال دارد، با دهلیز وسیعی از دو طرف ایوان شمالی به صحن مسجد می‌رسد و در نخستین نگاه، تصویر اشکال هندسی آن در ذهن نقش می‌بندد؛ اشکالی که مبین ارزش کنده‌کاری و قواره‌بری روی در است. جنس در از چوب چنار است؛ چوبی که با گذر زمان، نشان داده در برابر آسیب‌ها مقاوم است. نوع فلز به‌کاررفته در گل‌میخ‌ها نیز از جنس بُرنز است ولی بدون دقت، به‌صورت یکی بالا یکی پایین قرار گرفته‌اند و از جهت ابعاد با هم متفاوت‌اند. نکتهٔ جالب آن است که این در، ابزار دقّ الباب دارد؛ یعنی دو کوبه مخصوص زنان و مردان برای خبر دادن به اندرون. به‌ادعای یک کارشناس مجرب، از آنجا که عموماً درِ مساجد، وسیلهٔ دقّ الباب نداشته‌اند، بناهای تاریخی شاید [بعدها و] در زمانی نامشخص، درِ منزلی را کنده و در اینجا در محل درِ مسجد قرار داده باشند (دیشیدی ۱۳۹۸، مصاحبه).

دربارهٔ طرح‌های منقوش بر روی در، باید گفت محور گل‌های متقارن یکی نیستند، همچنان که خطوط کار نیز متقارن یکدیگر نیستند. محل الصاق ترنج در صفحهٔ کار، به‌علت فضای کم، نامناسب است و به چهارچوب چسبیده. طرح ترنج تا حدودی برگرفته از نقش‌های ترنج فرنگی است و در مقایسه با ترنج درِ صحن نو در حرم امام رضا(ع)، که بسیار زیبا و تمیز کار شده، درِ مسجد شاه به‌خوبی جانمایی و پرداخت نشده است. نیز دماغه و تاج در، یا از ابتدا نبوده یا بعدها از جا کنده شده است. برخی ستاره‌ها شرفه یعنی شعاع پیرامونی دور کره را ندارند. محورها و دماغه تناسبی با در ندارند و لازم بود کمی قطورتر پرداخته می‌شدند. گرچه از نوع کنده‌کاری‌های روی در می‌توان دریافت که ابزاری که در قواره‌بری درِ مسجد به کار برده شده، مناسب بوده اما کاملاً واضح است که کار قواره‌بری بر روی این در با دقت بسیار زیاد انجام نشده و هرچند در کل، طرح هندسی ایراد اساسی ندارد، به‌خوبی روی در اجرا و پردازش نشده است (تصاویر ۳ـ۴).

تصویر ۳: نقش ترنج درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

تصویر ۴: نقش هندسی درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

اصولاً برخلاف گره‌چینی، که در آن از نقوش هندسی استفاده می‌شود، در قواره‌بری چوب از نقوش گردان و منحنی استفاده می‌شود و اجزایی نظیر خورشید، خفتگ، حاشیه، بالاروها و پاچنگ (دریچه‌ای کوچک) کاربرد زیادی دارند؛ به‌ویژه نقش شمسه به‌عنوان قابل توجه‌ترین بخش نمای درها و پنجره‌ها، محل اصلی اجرای تزیینات است (هریس ۱۳۵۸، ۴۴۲).

اما در بررسی قواره‌بری درِ ورودی مسجد باید نکاتی را خاطرنشان ساخت:

۱. تبیین نوع کاربری: یعنی بررسی نقاط تزیین‌شده با کار قواره‌بری درِ مسجد شاه؛

۲. بررسی نوع نقش‌مایه: تحلیل نقوش به‌کاررفته بر روی درهای مسجد شاه؛

۳. تناسب تزیینات قواره‌بری: محاسبهٔ مقادیر طول و عرض آرایه‌ها و مقدار اشغال فضای کالبدی؛

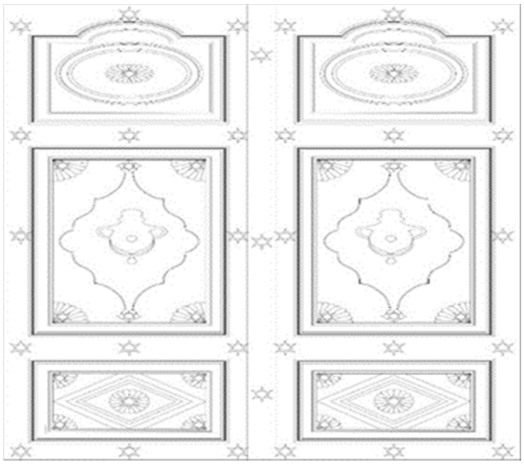
۴. تعیین شیوهٔ تکرار: بررسی تعداد تکرار نقش‌واره‌ها در سطح درِ مسجد؛

۵. آنالیز ترکیب هنرهای تلفیقی با قواره‌بری: درک پیوست هنرهای ترکیبی با هنر قواره‌بری درها.

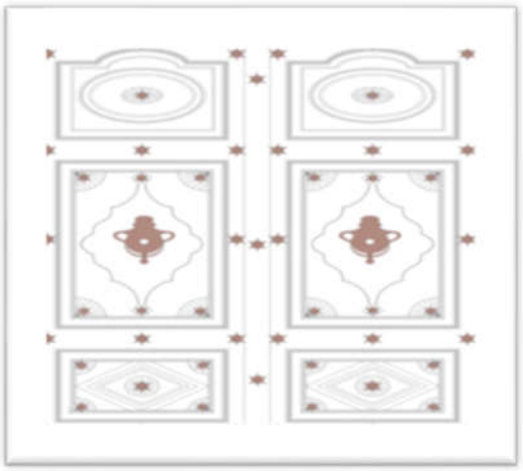
در کل، بررسی قواره‌بری درِ مسجد شاه، علاوه بر مشخص کردن وجوه مشترک طرح‌ها، نشان از سیر تحول نقوش و تأثیرپذیری قواره‌بری از

تغییر نقش‌مایه‌ها دارد. نمودی از این تحول را می‌توان در قواره‌بری مجموعه کاخ گلستان دید که نقوش دارای پیچیدگی بیشتر با نقش‌مایه‌های اسلیمی هستند و متکی بر تکنیک‌های گره‌چینی، اما در بناهای اواخر دورهٔ ناصری، تحت‌تأثیر مدرنیته، نقوش تبدیل به خطوط ساده و منحنی مانند نقوش قاب‌قابی و گاه محرابی می‌شوند و بی‌آرایگی قواره‌بری، از گرایش به قابلیت‌پذیری و کاربردی‌تر شدن این هنر حکایت می‌کند.

تا پیش از دورهٔ قاجار، طرح بیضی در کارهای هنر چوب رایج نبود، و صرفاً طرح‌های دایره‌ای کاربرد داشتند. طرح بیضی تنها در کاشی‌کاری و گچ‌بری متداول بود تا آنکه تأثیرپذیری معماری سنتی از شیوهٔ نئوکلاسیک اروپا مانند شمس‌العماره و کاخ ملیجک سبب شد تا طرح‌های بیضوی نیز در تزیینات سازه‌ها به کار گرفته شوند. درِ مسجد شاه، طرح دو بیضی به‌شکل قرینه دارد که بر بالای دو بخش در نقر شده است، به‌نحوی که وقتی دو لَت در کاملاً بسته می‌شود، چیزی شبیه به چهرهٔ انسان نمایان می‌گردد. اما متأسفانه بیضی‌ها متقارن نیستند؛ گویی چشمان این سیمای انسانی لوچ است و این نقص، از زیبایی کار کاسته است.



تصویر ۵: تحلیل گرافیکی درِ مسجد سلطانی (نگارنده)



تصویر ۶: برجسته‌نمای درِ مسجد سلطانی (نگارنده)

بررسی بر روی قاب‌بندی‌های بالا و پایین در نشان از استفاده از طرح گل نیلوفر باستان به‌عنوان نقش‌مایه در وسط طرح و در چهار لچک قاب‌بندی پایینی است، اما چنان‌که می‌دانیم گل نیلوفر باستان دارای ۱۲ گلبرگ بوده که هرکدام نماد یک ماه از ۱۲ ماه شمسی‌اند و در کل نمادی از تجدید زندگی، بی‌مرگی و انوشه زیستن است. نکتهٔ قابل تأمل آنکه طبق این طرح، به نظر می‌آید که هنرمند هیچ ذهنیتی دربارهٔ تعداد گلبرگ‌های نیلوفر آبی نداشته، لذا در قسمت مرکزی کار ۱۹ گلبرگ و در چهار گوشهٔ لچکی آن، هرکدام ۶ گلبرگ را اجرا کرده است (کشفی ۱۳۹۹، مصاحبه).

۳. مسجدشیخ عبدالحسین

یکی از بناهای تاریخی شهر تهران مسجد و حوزهٔ علمیهٔ شیخ عبدالحسین است که اساس بنای آن به تمایل امیرکبیر صدراعظم ناصرالدین‌شاه و علاقهٔ او به شیخ عبدالحسین شیخ العراقین (م. ۱۲۸۶) برمی‌گردد. امیرکبیر از او درخواست کرد تا از ثُلث دارایی‌هایش، مسجد و مدرسه‌ای بسازد تا باقیات صالحاتی برای او به حساب آید. شیخ به وصیت عمل کرد، اما به‌دلیل مخالفت دربار و عدم قبول نام‌گذاری مسجد به نام امیرکبیر، به نام خود شیخ عبدالحسین مشهور شد. بعدها آن را مسجد آذربایجانی‌ها یا مسجد ترک‌ها نامیدند (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۶). شیخ عبدالحسین بن علی تهرانی مشهور به شیخ العراقین از مجتهدان اواخر قرن سیزدهم قمری که از او به‌عنوان «نادرة الدهر و اعجوبة الزمان» یاد کرده (قمی ۱۳۶۸، ج. ۲: ۳۹۷ـ۳۹۸) و برخی وی را چنین معرفی کرده‌اند: «از مجتهدان معروف و به ذوق و تقوا و مدیریت در کار شهرت زیادی داشت» (بامداد ۱۳۴۴، ج. ۲: ۲۴۴). شیخ در بازسازی بقاع عتبات و بنای کتابخانه در کربلا نیز مشارکت داشت (نصیری ۱۳۸۴، ج. ۳: ۳۶۶).

با وجود برپایی این مسجدمدرسهٔ فاخر و پررونق در بازار پاچنار تهران (تهرانی ۱۳۹۳، ۱۲) که بر اساس کتیبهٔ خشتی سردر ورودی، در ۱۲۷۰ق ساخته شده، در گذر زمان آسیب‌هایی به خود دیده است. به‌دلیل تعمیرات مکرر، نماهای قدیمی دیوارها و ایوان‌ها تخریب شده و فقط ساختار کلی مدرسهٔ قدیم شکل خود را حفظ کرده است. مسجد و مدرسه شیخ عبدالحسین دو بنای مستقل از هم هستند و دو در مجزا برای

ورود و خروج دارند. در ورود به ایوان غربی مدرسه می‌توان دریافت که از شبستان جنوبی مسجد به مدرسه راهی وجود دارد. در گذشته، مسجد و مدرسه از طریق حیاطی که در اطراف آن حجره‌ها و کلاس‌های درس قرار داشت، به هم مرتبط بودند، ولی با ساخت چند فروشگاه در اطراف حیاط مرکزی، ارتباط مسجد و مدرسه از بین رفت (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۴ـ۱۳۶). مدرسه به سبک مدرسهٔ مروی تهران و مدرسهٔ امام خمینی کاشان و مدرسهٔ فیضیهٔ قم چهار ایوانه است.

مسجد شیخ عبدالحسین دو شبستان جنوبی و شرقی دارد. اکنون بیشتر از شبستان جنوبی استفاده می‌شود و شبستان شرقی نیاز به تعمیر دارد. گنبدی بر بالای شبستان جنوبی قرار گرفته و جلوی آن دو منارهٔ کوچک وجود دارد که آسیب زیادی دیده‌اند. شبستان شرقی یا گرمخانه هم یک گنبد دارد با یک محراب زیبا از گچ و ساروج. کتابخانهٔ مدرسه موسوم به کتابخانهٔ امام صادق(ع)، واقع در زیرزمین کنار شبستان، با ۲۵ هزار جلد کتاب، به همت متولی بنا، آیت‌الله باقر خسروشاهی در ۱۳۷۵ش ساخته شده است (تهرانی ۱۳۹۳، ۲۶). در جریان مبارزات مشروطه‌خواهی، مسجد پایگاه و پناهگاه مجاهدان بوده و در جریان واقعهٔ موسوم به مسجد شاه، روحانیون مبارزی که در معرض تهدید جانی قرار گرفتند، به مدرسهٔ شیخ عبدالحسین پناهنده شدند. همچنین، مراسم ختم ستارخان سردار ملی در این مکان برگزار شد (کسروی ۱۳۸۴، ۸۲۲) که حکایتگر نقش‌آفرینی مسجد در رخدادهای سیاسی بوده است. مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین در ۱۱ بهمن ۱۳۳۴، با شمارهٔ ۴۱۳ در فهرست آثار تاریخی ایران ثبت گردید (قنبریان ۱۳۹۷، ۱۳۵). وجود آرایه‌ها و قطعات تزیینی درِ مسجد، از جمله کاشی‌های مَعقِلی خوش‌طرح و نفیس در داخل شبستان ضلع شرقی، که از دست‌ساخته‌های هنر قاجار است و نیز خطوط درج‌شده بر حاشیهٔ زیلوهای شبستان زمستانی مورخ ۱۲۷۸ق و کتیبهٔ شبستان بزرگ جنوبی و محراب آن مربوط به تاریخ ۱۲۸۵ق، همه از زینت‌هایی هستند که بر ارزش تاریخی مسجد افزوده‌اند.

اما وجه ممتاز مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین، در ورودی آن است. این در چوبی در سمت شرق ورودی مسجد قرار دارد و بر بالای سر در، یک کاشی خشتی قرار گرفته است با این عبارت: «بسم الله الرحمن الرحیم تبارک الله و تعالی و انما یعمر مساجد لا من امن بالله ولی عمل آخر و اقام الصلاة و آت الزکاة و لم یخلق الله الا ان یکون و من المهتدین» و در قسمت فوقانی چهارچوب در، با کمک هنر منبت، شعر زیر نوشته شده است:

الهی تا در رحمت گشوده به آسمان باشد　　گشاده این در عالی برین عالی مکان باشد
شده چون حجت‌الاسلام شیخ عبدالحسین بانی　　جزای این عمل وی را به بهشت جاودان باشد

شاخصهٔ درِ مذکور، منبت بسیار عالی و ممتاز بر پیکرهٔ در و کاشی‌کاری خشتی هفت‌رنگ و خوش‌تراش بر سردر آن است که موجب شده این در از آثار ارزشمند هنر چوب به شمار آید. دربارهٔ تاریخ کتیبهٔ فوقانی در که سال ۱۲۷۹ را یادآور شده و اینکه در به فرمایش آقا یوسف... ساخته شده است (همان، ۱۳۷)، جای بررسی وجود دارد.

طرح زمینهٔ در چوبی مسجد شیخ عبدالحسین را باید برگرفته از طرح‌های محرابی‌شکل با اصالت ایرانی‌اسلامی دانست که در طرح فرش‌های ایرانی نیز مشهود است. بستر این زمینه با طرح زیبای ختایی مشتمل بر نقوش گیاهی به منبت‌کاری آراسته شده است. در قسمت مرکزی و بالای محراب دو طرح بازوبندی و شاه‌عباسی نقش بسته که با خط نستعلیق حکاکی شده است. می‌توان ادعا کرد که طرح درِ مسجد شیخ عبدالحسین به سبک سنتی و کاملاً منطبق با هنر ایرانی‌اسلامی است (کشفی ۱۳۹۹، مصاحبه).

اما به‌طور اخص و از جنبهٔ هنری، باید گفت که هنر کارشده روی درِ مسجدمدرسهٔ شیخ عبدالحسین، منبت‌کاری از نوع منبت طرح ختایی و شاید نوع رولیف یا تمام‌برجسته باشد که در آن اختلاف سطح بخش‌های برجسته زیاد است (نک: ستاری ۱۳۶۸، ۱۲). جنس در از چوب گردوست. نقوشی که روی در کار شده، بیشتر روی گچ‌بری کاربرد دارند تا چوب، و این امر گمانهٔ اینکه طرح منبت آن بیشتر سنتی باشد تا فرنگی، تقویت می‌کند. نوع طرح کتیبه بازوبندی دارد، یعنی مانند بازوبند پهلوانان نقر شده است. گلبرگ‌های منقوش بر روی خطوط ختایی، اسلیمی نیستند. به‌دلیل طبیعی نبودن و اختصاری که خاص نقوش ختایی است (فرهنگی ۱۳۸۹، ج. ۱۵: ۱۷۹) زیرا در اینجا همچون قالب رایج در منبت ختایی، از بندهای باریک و ساقه‌های باریک استفاده شده که برای پر کردن زمینه به‌صورت بی‌قاعده درهم‌پیچیده شده‌اند. همان گونه که گل‌ها در منبت نوع ختایی ریز می‌شکنند تا زمینهٔ اثر پر شود (تصاویر ۷ و ۸).

برای تزیین سطوح غیرمتقارن هم از هنر ختایی استفاده شده و برخلاف منبت نوع اسلیمی که ساقه‌ها و بندها پهن و کلفت‌اند، در این نوع طراحی، حرکت اسلیمی سازندهٔ ترنج است (تصویر ۹) و یک شاخه‌گل در ۹۰ درجه نمی‌شکند. در اینجا همهٔ سطح در به‌صورت یکنواخت پرداخت شده و اشکال گل و برگ به‌راحتی از یکدیگر تشخیص داده می‌شوند (دیشیدی ۱۳۹۸، مصاحبه).

تصویر ۷: درِ شرقی مسجد شیخ با کار منبت (نگارنده)

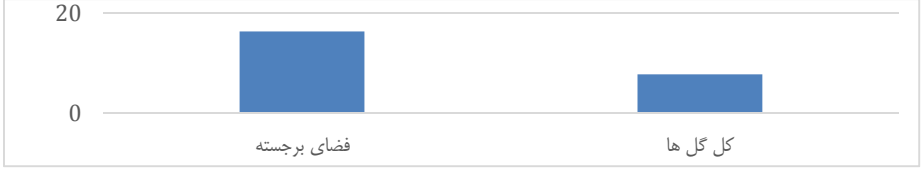
تصویر ۸: طرح ترنج منبت درِ مسجد شیخ عبدالحسین (نگارنده)

۴. تحلیل‌های آماری و گرافیکی درهای مساجد

نمودار ۱ نشان می‌دهد که فضای زمینه ۸۳/۶٪ و فضای برجسته ۱۶/۴٪ و در کل ۱۰۰٪ و نسبت ۱ به ۵ را تشکیل می‌دهد. مقایسهٔ فضای برجسته و منبت‌کاری شده نسبت به فضای اشغال‌شده توسط گل‌های موجود در طرح از ۱۶/۴٪ فضای برجسته فقط ۷/۸٪ آن توسط گل‌ها اشغال شده که نسبت ۱ به ۲ را تشکیل می‌دهد.

تصویر ۹: منبت گل و مرغ درِ مسجد شیخ (نگارنده)

نمودار ۱: مقایسهٔ فضای زمینه و فضای برجستهٔ درِ مسجد شاه



.

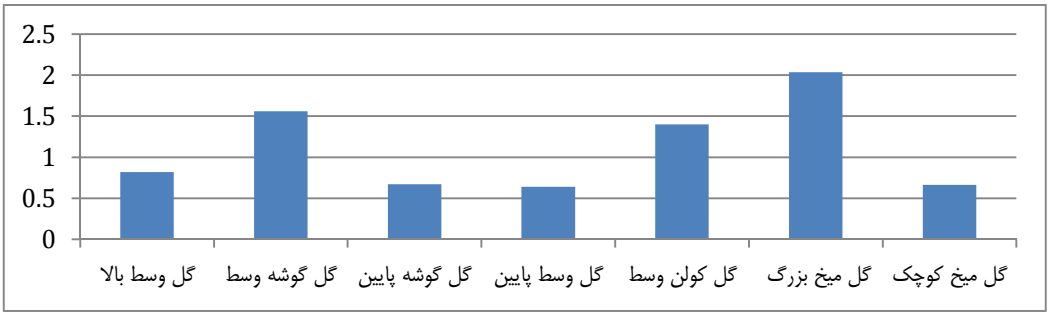
نمودار ۲: مقایسهٔ کل گل‌ها و فضای برجسته

همچنین مقایسهٔ فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها نشانگر آن است که از ۷/۸٪ فضای گل‌ها ۲/۷٪ آن توسط گل‌های فلزی اشغال شده‌اند که نسبت ۱ به ۲ و دقیقاً ۱/۹٪ را تشکیل می‌دهد. با توجه به سطح اشغال گل‌های چوبی، به نظر می‌رسد گل‌های فلزی، از قلت و پراکندگی بیشتری در سطح درهای مسجد برخوردارند.

نمودار ۳: مقایسهٔ گل‌های فلزی و چوبی

جدول ۱: مقادیر فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها بر روی درِ مسجد شاه

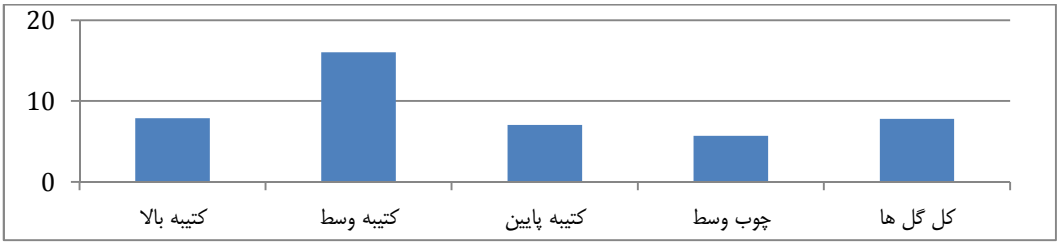
عنوان	گل میخ کوچک	گل میخ بزرگ	گل کولن وسط	گل وسط پایین	گل گوشه پایین	گل گوشه وسط	گل وسط بالا	کل
درصد	۰/۷	۲	۱/۴	۰/۶	۰/۷	۱/۵	۰/۸	۷/۸



نمودار (۴): مقایسهٔ کلی گل‌های درِ مسجد شاه

نمودار فوق حاکی از آن است که با وجود تقارن هندسی، کتیبه‌های میانی گل‌های در، حجم بیشتری دارند.

اصولاً در بررسی تحلیلی طرح گرافیکی مسجد شاه نمونهٔ بارزی از طراحی تلفیقی به چشم می‌خورد. هرچند که تمام اصول معماری سنتی ایران مورد توجه قرار گرفته، از قبیل متقارن بودن دو لنگهٔ در و قاب‌بندی‌های مشخصی که از دورهٔ صفوی با ورود به هنر تذهیب شکل گرفت، در اولین بررسی قسمت قاب‌بندی مرکزی طرح لچک و ترنج اجرا شده است که از طرح‌های اصیل سنتی ایرانی است و در هنر فرش‌بافی ایرانی نیز شاهد آن هستیم. در دو قاب‌بندی بالا و پایین نیز، نقشبندی طرح لچک و ترنج با تفاوت در شکل ترسیمی ترنج مرکزی دیده می‌شود. شایان ذکر است که طرح بیضی از دورهٔ قاجار با تأثیرپذیری از هنر اروپایی گسترش یافت. هرچند هنرمند ایرانی با تلفیق این طرح با هنر ایرانی، شیوهٔ جدیدی می‌آفریند و طرحی تلفیقی شکل می‌گیرد.

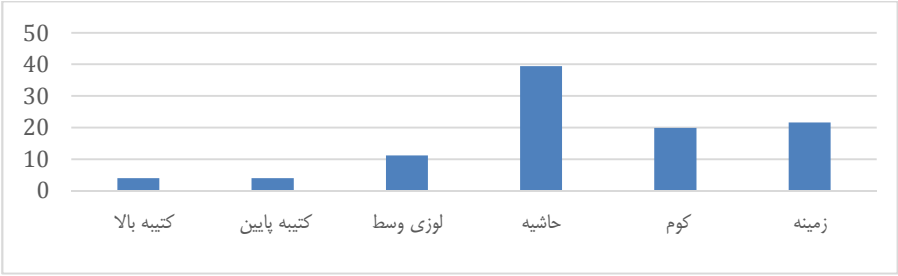


نمودار ۵: مقایسهٔ کلی اشکال و حجم درِ دو مسجد

بر اساس نمودار ۵، مقایسهٔ فضای اشغال‌شده توسط گل‌ها، کتیبه‌های بالا و پایین و وسط به‌صورت کامل نشان داده شده است، به‌صورتی که فضای زمینه ۵۸/۵٪ و فضای برجسته ۴۱/۵٪ و درمجموع ۱۰۰٪ و نسبت ۱/۴ به ۱ را تشکیل می‌دهد. این امر یعنی که درِ مسجد شیخ عبدالحسین، در قیاس با درِ مسجد شاه دارای فضای برجسته و پرداخته‌شدهٔ بیشتری است؛ یعنی نسبت ۱ به ۵.

جدول ۲: مقادیر فضای زمینه و برجستهٔ درِ مسجد شیخ عبدالحسین

عنوان	کم	زمینه	حاشیه	لوزی وسط	کتیبه پایین	کتیبه بالا	کل
درصد	۱۹/۹	۲۱/۶	۳۹/۴	۱۱/۲	۳/۹۸	۳/۹۸	۱۰۰



نمودار ۶: نمودار مقایسهٔ کلی دو درِ مسجد شاه و شیخ عبدالحسین

بر پایهٔ مقایسهٔ کلی اشکال و طرح‌های دو درِ مساجد مورد مطالعه، میزان فراگیری و اشغال سطح درهای مساجد امام و شیخ عبدالحسین، عمدتاً به حاشیه‌ها (حدود۸۰٪) اختصاص یافته و فضای زمینه‌ای نیز تا ۴۰٪ است. اما تقارن متوازن کتیبه‌های بالا و پایین درها و حجم متناسب کوم (چهارچوب) درها، ضمن آنکه از جنبهٔ سبک‌شناختی سنتی و هندسی هنر چوب آن‌ها حکایت دارد، به‌دلیل افزایش فضای حاشیه‌ای، که از خصایص سبک نوین گره‌چینی است، بر التقاطی بودن درون‌مایه‌های هنر چوب و قواره‌بری در درهای مساجد دورهٔ قاجار صحه می‌گذارد.

۵. نتیجه‌گیری

بنا بر مطالعات زیبایی‌شناختی دربارهٔ عناصر تزیینی به‌کاررفته در مساجد شاخصی که تحت حمایت و هدایت نظام‌های سیاسی ایران و در مراکز اصلی شهری، از جمله پایتخت، تأسیس و تزیین شده‌اند، کاربرد هنرهای زیبا با مصالح مناسب، بر تداوم شکوه و ماندگاری سازه‌های مذهبی و عام‌المنفعه تأثیر داشته است. هنرهای ظریف همچون منبت و گره‌چینی که به‌لحاظ تجسمی بر جاذبهٔ بصری بناهای متبرکه می‌افزایند، از فنون و نقوش متنوعی بهره گرفته‌اند و در طول زمان، به بخش ثابت آرایه‌های هنری و پیوست‌های تکمیلی بناهای معمارانهٔ ایران تبدیل شده‌اند.

آرایه‌های هنری درهای مسجد سلطانی و مسجد شیخ عبدالحسین در تهران، ترکیبی از نقوش هندسی و اسلیمی نظیر شمسه‌ها و فرم‌های مستطیل عمودی و افقی، مثلث متساوی‌الساقین و ذوزنقه در خود دارند که متنوع و متناسب با محل قرارگیری هستند؛ ازاین‌رو دربارهٔ درهای دو مسجد شاه و شیخ عبدالحسین تهران، این نکات شایان ذکر است که:

۱. هنر درها از ممتازترین تزیینات هنرهای چوبی مرتبط با تکنیک گره‌چینی قاجار است.

۲. هنر منبت روی درِ مسجد شیخ عبدالحسین از نوع منبت سنتی است، دارای طرح ختایی بوده و بیشتر بر روی گچبری کاربرد داشته است، درحالی‌که هنر قواره‌بری درِ مسجد شاه، از کنار هم قرار دادن قطعات بریده‌شدهٔ چوب با خطوط منحنی و استفاده از شیشه‌های رنگی و شفاف تشکیل شده و به‌دلیل استفاده از طرح‌های عامی چون نقوش گیاهی و هندسی، از نوع جدیدتری از منبت رایج در ایران پیشاقاجار بوده است.

۳. کاربرد هنرمندانهٔ نقوش و تلفیق ماهرانهٔ منبت و طراحی در هر دو در و نیز سطح اشغال طرح‌های درها از تقارن و ابتکار خلاقانه حکایت دارد.

۴. درمجموع، درهای دو مسجد مورد مطالعه در این تحقیق، از سه ویژگی نسبتاً متمایز سبک‌شناختی سنتی، التقاطی و غربی برخوردار بوده و در هر دو نمونه، شاخصهٔ هنر چوب، تلفیق خلاقانه و بدیع نمادهای منبت‌کاری سنتی و الصاق طرح‌های بیضی و ترنج بر روی کارهای ابداعی و شبه‌مدرن است. این ابتکار از تحولی در هنر کار با چوب دورهٔ قاجار حکایت دارد که در آن، همانند زینت‌پردازی سطح زمخت و سادهٔ دیوارهٔ سازه‌ها، تزیین رویهٔ چوب با اشکال هندسی و طرح‌های ترنج و ختایی، بر چشم‌نوازی ورودی مساجد تهران افزود.

منابع

۱. آذری دمیرچی، علاءالدین. ۱۳۴۹. «جغرافیای تاریخی لنگرود». مجلهٔ هنر و مردم ۸ و ۹ (۹۶ و ۹۷): ۳۷ـ۴۴.
۲. اسکارچیا، جان روبرتو. ۱۳۹۰. هنر صفوی، زند و قاجار. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
۳. ابن‌عباسی، ادریس، و علی‌اصغر مقتدایی. ۱۳۹۱. هنرهای دستی و سیر تحول آن در ایران. تهران: جمال هنر.
۴. اعتمادالسلطنه، محمدحسن. ۱۳۶۷. مرآة البلدان. به‌کوشش عبدالحسین نوایی و میرهاشم محدث. تهران: دانشگاه تهران.
۵. امرایی، مهدی. ۱۳۸۳. ارسی پنجره‌ای رو به نور. تهران: سمت.
۶. بامداد، مهدی. ۱۳۴۴. شرح حال رجال ایران در قرون ۱۲ و ۱۳ و ۱۴. تهران: زوار.
۷. بلاغی، عبدالحجه. ۱۳۵۰. تاریخ طهران [قسمت مرکزی. شمال و مضافات]. قم: بی‌نا.
۸. تهرانی، عبدالحسین. ۱۳۹۳. پاسخ تهرانی به داماد. به‌کوشش علی قنبریان. تهران: صبا.
۹. حسن‌نسب، مهسا، و منیرسادات میرمحمدصادقی. ۱۳۹۵. «بررسی هنر قواره‌بری (با مطالعهٔ هنرهای قاجاری اصفهان)». کنفرانس بین‌المللی هنر، معماری و کاربردها. تهران.
۱۰. دیشیدی، رضا.۱۳۹۸. مصاحبه. مشهد. تالار کتابخانهٔ آستان قدس رضوی.
۱۱. ستاری، محمد. ۱۳۶۸. منبت‌کاری. تهران: کتاب‌های شکوفه.
۱۲. سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۸۹. «مسجد امام خمینی در تهران». معماری و فرهنگ، ش. ۴۲: ۱۰۴ـ۱۱۲.
۱۳. سید صدر، ابوالقاسم. ۱۳۹۳. دایرةالمعارف هنرهای صنایع دستی و حرف مربوط به آن. تهران: سیمای دانش.
۱۴. شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۸. «تأملی در تاریخ هنر ایران». کتاب ماه هنر ۱۲ (۱۳۱)، ۲۶ـ۳۳.
۱۵. طوجی، حمید. ۱۳۸۴. گره‌چینی. تهران: ارمغان.
۱۶. عطارزاده، عبدالکریم. ۱۳۷۴. آرایه‌های چوبی در معماری اسلامی، ایران (دوره‌های زندیه و قاجار). پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد. وزارت علوم ، تحقیقات وفناوری. تهران: دانشگاه تربیت مدرس. استاد راهنما لطیف ابوالقاسمی.
۱۷. فرهنگی. سوسن. ۱۳۸۹. «ختایی». در دانشنامه جهان اسلام. ج۱۵. تهران: بی‌نا۱۷۹ـ۱۸۱.
۱۸. فلاح‌فر، سعید. ۱۳۸۸. فرهنگ واژه‌های معماری سنتی ایران. تهران: کاوش‌پرداز.
۱۹. قائم مقام فراهانی، میرزا موسی. ۱۳۶۹. خاطرات میرزا موسی خان قائم‌مقام فراهانی. به‌کوشش عبدالمجید قائم‌مقام. تهران: بهارستان.
۲۰. قنبریان، علی. ۱۳۹۷. «مسجد و مدرسه شیخ عبدالحسین مؤسس موقوفات معماری». وقف میراث جاویدان، ش. ۱۰۳: ۱۲۵ـ۱۵۴.
۲۱. قمی، عباس. ۱۳۶۸. الکنی و الالقاب. با مقدمهٔ محمدهادی امینی. تهران: مکتبة الصدر.
۲۲. کریمان، حسین. ۱۳۵۵. تهران در گذشته و حال. تهران: دانشگاه ملی ایران.
۲۳. کشفی، تکتم. ۱۳۹۹. مصاحبه. مشهد. دانشگاه آزاد اسلامی. اتاق گروه معماری.
۲۴. کسروی، احمد. ۱۳۸۴. تاریخ هجده‌سالهٔ آذربایجان بازماندهٔ تاریخ مشروطهٔ ایران. چ۱۳. تهران: امیرکبیر.
۲۵. کیانمهر، قباد، بهاره تقوی‌نژاد، و صدیقه میرصالحیان. ۱۳۹۴. «گونه‌شناسی تزیینات قواره‌بری در فرم خورشیدی درها». نگره، ش. ۳۴: ۷۸ـ۹۱.
۲۶. غنچه، بهناز. ۱۳۷۸. «مسجد امام خمینی تهران». در دائرةالمعارف بناهای تاریخی ایران در دوران اسلامی مساجد تاریخی. به‌کوشش مریم محمدی و کاظم ملازاده. ج۳. تهران: حوزهٔ هنری: ۱۰۵ـ۱۰۶.
۲۷. گودرزی، مرتضی. ۱۳۸۸. آیینهٔ خیال. تهران: سورهٔ مهر.
۲۸. مشتاق، خلیل. ۱۳۸۷. تاریخ معماری ایران در دورهٔ باستان و دورهٔ اسلامی. تهران: آزاداندیشان و کارآفرینان.
۲۹. مشکوتی، نصرت‌الله. ۱۳۴۹. فهرست بناهای تاریخی و امکان باستانی ایران. تهران: سازمان ملی حفاظت آثار باستانی ایران.
۳۰. معتمدی، محسن. ۱۳۸۱. جغرافیای تاریخی طهران. تهران: دانشگاه تهران.
۳۱. معماریان، غلامحسین، و علی‌محمد رنجبرکرمانی. ۱۳۹۰. معماری ایرانی. چ۳. تهران: سروش دانش.
۳۲. مهرپویا، جمشید. ۱۳۷۶. کاربرد چوب و تزیینات چوبی در معماری ایران. تهران: سازمان میراث فرهنگی.
۳۳. مهری، فرشید. ۱۳۸۳. مساجد بازار در نهضت امام خمینی. تهران: مرکز اسناد انقلاب اسلامی.
۳۴. نصیری، محمدرضا. ۱۳۸۴. اثرآفرینان. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی ایران.
۳۵. هریس، سی، ام. ۱۳۸۵. فرهنگ تشریحی معماری خراسان. ترجمهٔ محمدرضا افضلی و مهرداد هاشم‌زاده همایونی. تهران: دانشیار.