مطالعات تاریخ اسلام
سال نهم / شمارهٔ ۳۵/ زمستان ۱۳۹۶

جاودانگی صورت‌های سمبلیک
در تزیینات مسجد جامع عباسی اصفهان و مسجد سلطان احمد استانبول

علیرضا خواجه احمد عطاری[۱]
عاطفه صادقی[۲]

چکیده: به‌رغم تفاوت‌های موجود در فرم ساختمانی و تزیینات معماری در دو مسجد امام (جامع عباسی) در اصفهان و سلطان احمد در استانبول، شاهد نوعی وحدت در بیان حقیقتی ابدی هستیم که آن‌ها را از شرایط و مقتضیات زمان رهایی می‌بخشد و منجر به دوام و بقای این دو بنا می‌گردد. این مسئله گویای سمبلیسم حاکم بر نقوشی است که ورای صورت ظاهر، متضمن شهود حقایق ازلی و جاودانه است. هدف از این تحقیق بررسی عناصر تزیینی‌ای است که در این دو مسجد به کاررفته، به ساختار و فضای آن ها وحدت بخشیده و آنها را جاودانه ساخته است. روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بوده و برای بررسی و تحلیل مطالب از روش کتابخانه‌ای و میدانی استفاده شده است. از نتایج تحقیق چنین می‌نماید که عواملی چون توحید، انتزاع گرایی، غایتمندی، رمزگونگی و زیبا بودن مورد توجه هنرمندان مسلمان بوده و به‌رغم تفاوت‌های موجود در این دو بنا که حاصل تفاوت فرهنگ‌ها بوده، روح حاکم از وحدت متعالی پیام اسلام نشئت گرفته است.

واژه‌های کلیدی: معماری اسلامی، مسجد امام اصفهان، مسجد سلطان احمد استانبول، تزیینات، جاودانگی صورت‌های سمبلیک

۱ استادیار دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول) a.attari@aui.ac.ir
۲ کارشناس ارشد، دانشکده صنایع دستی، دانشگاه هنر اصفهان atefeh.sadeghi1368@gmail.com
تاریخ دریافت: ۹۵/۱۱/۱۴ تاریخ تأیید: ۹۶/۰۴/۳۰

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

Immortality of Symbolic Forms in Ornaments of Jaame Abbasi Mosque (Shah Mosque) in Isfahsn and Sultan Ahmed Mosque in Istanbul

Alireza Khajeahmad Attari[1]
Atefeh Sadeghi[2]

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

Abstract: Despite the differences in structural forms and architectural ornaments between Imam (Jaame Abbasi) mosque in Isfahan and Sultan Ahmed Mosque in Istanbul, we can see a type of similarity in expressing an eternal truth that liberate them from the conditions and circumstances of the time and results in the persistence and survival of these two monuments. This indicates a symbolism which dominates the motifs that beyond their appearance, imply eternal and immortality truths intuitively. The aim of this study is to investigate the ornamental elements used in these two mosques, which unify their structure of space and make them immortal. The research method is descriptive- analytical, and desk study as well as field study have been used for analyzing the content. The results of research indicate that the some factors such as monotheism, abstractionism, purposefulness, mysteriousness and beauty have been considered by the Muslim artists; and despite the differences between these two monuments that are mainly due to differences of cultures, the spirits of them have been derived from the transcendental message of Islam.

Keywords: Islamic architecture, Imam Mosque of Isfahan, Sultan Ahmed Mosque of Istanbul, ornaments, immortality of symbolic forms

1 Assistant Professor, Faculty of Handicrafts, Isfahan University of Art, Iran (Corresponding Author), a.attari@aui.ac.ir
2 MA, School of Handicrafts, Art University of Isfahan, atefeh.sadeghi1368@gmail.com

مقدمه

یکی از مهم‌ترین مساجد دوره صفوی در شهر اصفهان که ازلحاظ عظمت، جنبه معماری و کثرت تزیینات قابل‌توجه است مسجد جامع عباسی کبیر واقع در ضلع جنوبی میدان نقش جهان است. این مسجد در سال ۱۰۲۰هق. به فرمان شاه عباس اول و معماری استاد علی اکبر اصفهانی ساخته شد و در سال ۱۰۲۵ق. سردر و تزیینات کاشی‌کاری آن به اتمام رسید. این مسجد به‌عنوان یکی از سه مسجد درجه اول اصفهان معرفی شده است.[۱] ساخت مسجد سلطان احمد استانبول نیز در سال ۱۶۰۹م./۱۰۱۸ق. آغاز شد و در سال ۱۶۱۷م./۱۰۲۶ هـق. پایان گرفت. این بنا از زمان حکومت سلطان احمد به نخستین مسجد حکومت و محبوب عموم مردم تا به امروز تبدیل شد.[۲] هر دو بنای مذکور، مملو از تزییناتی هستند که چشم هر بیننده‌ای را خیره می‌کند. با وجود تضاد فراوان در نوع ساخت و فرم کلی در هردو مسجد، تزیینات آنها گویای مفهوم خاصی هستند. به عبارت دیگر هر دو مسجد با دو نوع رویکرد متفاوت در پیکره و تزیینات، فرسخ‌ها فاصله، حکومت‌های گوناگون و فرهنگ‌های مختلف یک مفهوم واحد را القا می‌کنند و آن مکان را نمود هنر توحیدی با مضمون ثابت ایمان می‌گردانند. لذا هدف اصلی مقاله حاضر آن است که با بررسی ویژگی‌های نقوش این دو مسجد به این مهم دست یابد که چرا با وجود تفاوت در نوع و اجرای نقوش و تزیینات در هر دو مسجد، حس وحدت در این بناها از میان نرفته است؟ کدام عوامل باعث شده است که وحدت در مساجد بدون توجه به مکان و زمان حفظ شود؟ بدین منظور مطالعه‌ای بر روی نقوش تزیینی انجام و پس از آن به بررسی ویژگی و کارکرد تزیینات مساجد جامع عباسی و سلطان احمد پرداخته شده است تا عوامل وحدت‌بخش در این دو بنا نشان داده شود.

در مورد مسجد جامع عباسی، هنرفر (۱۳۵۰) تاریخچه و کتیبه‌های موجود در این مسجد را معرفی نموده است و پژوهشگرانی چون پوپ (۱۳۶۳)، معماریان (۱۳۸۷)، گدار (۱۳۷۷) و پیرنیا (۱۳۸۷) در کتاب‌های خود عناصر، فرم‌ها و دیگر ویژگی‌های بنای مسجد جامع عباسی را مورد مطالعه قرار داده‌اند. در مورد مسجد سلطان احمد، گودوین (۱۳۸۸) در کتاب *تاریخ معماری عثمانی*، ضمن اشاره به ویژگی حکومت عثمانی و نوع ساختمان‌سازی آنها، به

---

۱ لطف‌الله هنرفر (۱۳۵۰)، *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، تهران: [بی نا]، ص۴۲۷.

۲ گادفری گودوین (۱۳۸۸)، *تاریخ معماری عثمانی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: نشر شادرنگ، ص۴۵۱.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

چگونگی شکل‌گیری حکومت سلطان احمد، روند ساخت مسجد و معماری آن نیز پرداخته است. البهنسی (۱۳۸۷) در کتاب *هنر اسلامی*، بسیار گذرا به وجود ویژگی مناره‌های مسجد؛ و پوگلو (۱۳۷۶) در مقالهٔ «مساجد آناتولیا و میراث عثمانی»، به مسجد سلطان احمد و سال احداث آن اشاره کرده است. نصر (۱۳۷۵) در کتاب *معنویت در هنر اسلامی* معتقد است که کاربرد نقش‌های هندسی و اسلیمی سبب می‌شود که اجسام مادی در مرتبه وجودی خود متجلی شوند و ماده شرافت پیدا نماید.

«فرم‌ها و نقش‌های نمادین در مساجد ایران» عنوان مقاله‌ای است که احمدی ملکی (۱۳۷۷) در آن پس از ارائه ویژگی‌هایی از کاربرد رنگ‌های غالب در معماری، نقوش اسلیمی و ختایی را دارای تفکری توحیدی و فضایی معنوی دانسته است. زرشناس (۱۳۷۰) سمبلیسم در هنر دینی و ادبیات را مطرح کرده؛ و لینگز (۱۳۹۱) پس از بیان تعاریفی از رمز، حقیقت رمزی رنگ‌های اصلی، مسجد، کلیسا، تذهیب قرآنی و ... را بررسی نموده است. جلال ستاری (۱۳۷۲) به جایگاه و اصل و منشأ رمز پرداخته است؛ و«روح هنر اسلامی» مقاله‌ای است که بورکهارت (۱۳۷۲) در آن به رموز نقوش هندسی و گیاهی اشاره می‌نماید.

در این تحقیق با تکیه بر مطالعات انجام شده به بررسی تزیینات به‌کار رفته در این دو بنا پرداخته شده است و به عوامل وحدت‌بخش در تزیینات معماری مسجد جامع عباسی و مسجد سلطان احمد اشاره خواهد شد.

سمبلیسم حاکم بر نقوش تزیینی اسلامی

سمبل[1] در اصل به معنای علامت هویت و شناسایی بوده است. هرگونه عملی که عناصر را گردهم آورده، به یکدیگر پیوند دهد و این عناصر به‌هم پیوسته، با یکدیگر مناسبات متقابل پیدا کنند، سمبل است.[2] اساساً مساجد اسلامی در جنبه سمبلیک مشترک هستند. هر سمبلی حقیقتی ماورایی در این جهان پیدا می‌کند. درواقع معانی جز با سمبل‌ها و تشبیهات به‌وجود نمی‌آیند، همان‌طور که قرآن و دیگر کتاب‌های دینی، برای بیان حقایق معنوی با زبان رمز و اشاره سخن می گویند.[3] در این میان سمبل‌ها در پدید آمدن هنر اسلامی نقش بسزایی داشته‌اند.

---

1 Symbol

۲ جلال ستاری (۱۳۸۶)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران: نشر مرکز، ص ۲۰.

۳ رحمان احمدی ملکی (۱۳۷۷)، «فرم‌ها و نقشهای نمادین در مساجد ایران»، *نشریه وقف میراث جاویدان*، ش۲۲، ←

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

هنر اسلامی هنری واقع‌گراست؛ در این هنر، هر مرتبه از واقعیت، مرتبه‌ای از حقیقت مطلق است و به همین دلیل واقعیت‌گرایی به صورت یک حقیقت واحد در هنر اسلامی پدید می‌آید. پس سمبلیسم در این هنر، مبتنی بر عوالم غیبی و نظام مراتب عالم است و این سمبل را دارای مبنایی وجودی، اصیل و استوار می‌کند.[۱] به بیان دیگر نقوش تزیینی (روی قوس اسپیرال) سلسله‌مراتبی را تبیین می‌کنند که در آن عناصر علاوه بر اینکه تابع نظام عرضی آفرینش (کثرت) هستند، از نظام طولی آفرینش (وحدت) نیز تبعیت می‌کنند و این امر به‌گونه‌ای نمایشگر اصل فنا و بقا است. هنرمندان مسلمان تحت تعالیم دین مبین اسلام بسیاری از مفاهیم معنوی را در قالب نقش‌های تزیینی مبتنی بر اصول زیبایی‌شناسی بصری ارائه نمودند. هنر اسلامی نتیجه تجلی وحدت در ساحت کثرت است. این هنر به شیوه‌های خیره‌کننده، وحدت اصلی الهی، وابستگی همه چیز به خدای یگانه، فناپذیری جهان و کیفیات مثبت وجود عالم هستی یا آفرینش را نشان می‌دهد. درواقع به‌شیوه‌ای بی‌واسطه از روحانیت اسلامی سرچشمه می‌گیرد.[۲]



تصویر ۱. مسجد جامع عباسی، دوره صفوی، تاریخ شروع بنا ۱۰۲۰ هق

→
صص ۱۱۰-۱۱۶

۱ شهریار زرشناس (۱۳۷۰)، «مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی»، *نشریه سوره اندیشه*، ش۲۸، صص ۱۰-۱۳.

۲ سیدحسین نصر (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات حکمت، ص۱۴.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

مسجد جامع عباسی

مسجد جامع عباسی نمایانگر یک‌هزار سال مسجدسازی در ایران است که به دستور شاه عباس اول در ضلع جنوبی میدان نقش جهان ساخته شد و از مهم‌ترین مساجد دورهٔ صفویه در شهر اصفهان است که از لحاظ معماری و کثرت تزیینات جزو مهم‌ترین بناهای این دوره است. ساخت مسجد در سال ۱۰۲۰ هـ ق. شروع و در سال ۱۰۲۵ هـ ق. ساختمان سردر و تزیینات کاشی‌کاری آن به منظور تکمیل آرایش اطراف میدان به اتمام رسیده است.[۱] اما اتمام مسجد به‌رغم عجله شاه صفوی، ۲۶ سال به طول انجامید. (تصویر ۱)

بررسی تزیینات معماری مسجد جامع عباسی

فضای سردر مسجد

این مسجد را از آن جهت زیبا می‌شمارند که نقوش منحنی و مارپیچ بیشترین کاربرد را در تزیینات آن دارند. ویلیام هوگارت خط مارپیچ را «خط زیبایی» و نمود زیبایی می‌دانست؛ پس می‌توان کاربرد وسیع خط مارپیچ و منحنی در آثار مذهبی را دلیل زیبایی آن دانست.[۲] سردر مسجد جامع عباسی سراسر از کاشی هفت‌رنگ و در قسمت‌هایی با کاشی معرق مزین گشته است؛ کاشی‌هایی که با نقوش اغلب گردان و گاهی اوقات هندسی، در قابها و ترنج‌ها هماهنگی متناسبی را ایجاد نموده است. هنرمند حتی کوچک‌ترین فضاها را هم با نقوش گردان اسلیمی و ختایی پوشانده است. (تصویر ۲)

بلندی سردر چشم را به بالا فرا می‌خواند، حرکتی که از پایین به بالا صورت می‌گیرد نشان از کثرت – در مقرنس‌ها – به وحدت – در مرکز شمسهٔ وسط – دارد. گویا مسجد انسان را به عالم بالا فرا می‌خواند و انسان با گذر از سردر پا به فضایی می‌گذارد که تمام عوامل و عناصرش رو به‌سوی وحدت دارند.

در کاشی‌های سردر مسجد، در هر طرف، نقش شش گلدان وجود دارد. سه گلدان با قرار

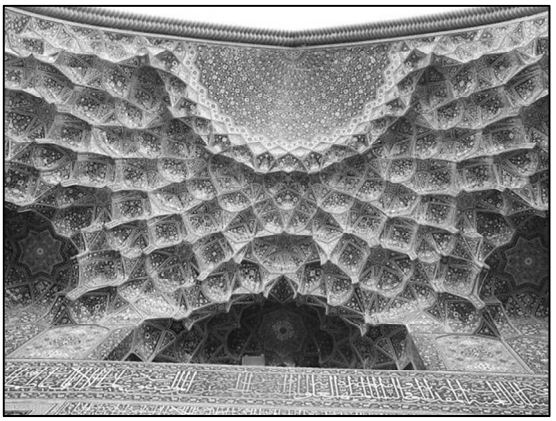
---

۱ هنرفر، همان، ص۴۲۷.

۲ محمدرضا پورجعفر و اشرف السادات موسوی لر (۱۳۸۱)، «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ (اسلیمی) نمادتقدس، وحدت و زیبایی»، *نشریه علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، ش۴۳، ص۲۰۷.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]



تصویر ۲. سردر ورودی مسجد جامع عباسی

گیری اسلیمی‌ها و گلدان‌های دیگر به نقش دو طاووس سبز رنگ با گلدان (تصویر۳)، دو طـوطی با درخت زندگی (تصویر۴) و نقش گلدان با درخت زندگی (تصویر۵) اختصاص یافته‌اند.



تصویر ۳. نقش دو طاووس با گلدان



تصویر ۴. نقش دو پرنده با گلدان



تصویر ۵. نقش گلدان با درخت زندگی

رنگ‌های سفید، آبی فیروزه‌ای، لاجورد، قهوه‌ای، سبز، نخودی و مشکی از جمله رنـگ‌هـای کاربردی در فضای سردر هستند. طاقنماهای این قسمت با ختایی‌ها و اسلیمی‌های ساده و گلـدار مزین شده‌اند. هماهنگی و تناسب امور مختلف در کنار یکدیگر باعـث ایجـاد سـرور و لـذت حقیقی می‌شود و در تعریف زیبایی هنری می‌توان گفت که جوهر هنر، زیبایی است.[۱]

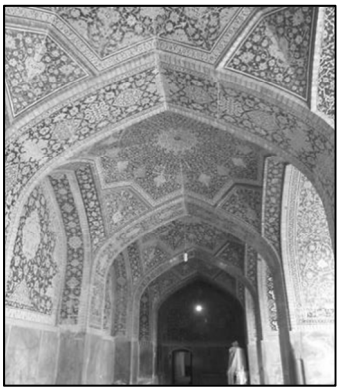
۱ تیتوس بورکهارت و دیگران (۱۳۷۲)، *مبانی هنرهای معنوی*، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

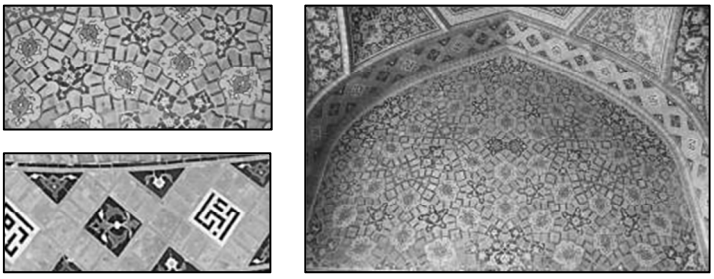
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

دالان‌های ورودی مسجد

دالان‌های ورودی از طاق‌چشمه‌هایی تشکیل شده است که سراسر از اسلیمی و ختایی، ترنج‌ها، سراسلیمی‌ها، نقوش هندسی و قاب بندی‌های مختلف پوشانده شده‌اند. (تصویر۶) در این فضا بیشتر زمینه به رنگِ لاجورد است و نقوش با دیگر رنگها به اجرا درآمده‌اند. تغییر اندازه و تغییر رنگ از جمله تکنیک‌های هنرمند برای تمایزدهی فضاها از یکدیگر است. در زیر بعضی از طاقنماها کتیبه‌هایی به خط کوفی و مزین به نام‌های محمد(ص) وعلی(ع) و... مشاهده می‌شود. (تصویر۷) هنر اسلامی تلاش می‌کند شیئ را از شیئیت خود خارج کند و به ساحت جسم بدون وزن نزدیک نماید.



تصویر ۶. بخشی از دالان ورودی به صحن مسجد

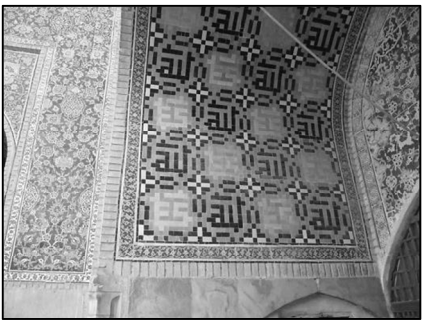


تصویر ۷. بخشی از طاق نمای دالان ورودی مسجد و جزییات آن

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

دالان‌های پیرامون صحن نیز مملو ازنقوش اسلیمی و ختایی هستند و در قسمتی با کتیبه‌های کوفی علی(ع)، محمد(ص) و الله آراسته شده‌اند. (تصویر ۸). در یکی از طاقنماهای صحن، نقوش به صورت گل‌های بته‌ای ایجاد شده‌اند. (تصویر۹)



تصویر ۸. طاق نمای صحن مسجد، جبهه شرقی



تصویر ۹. بخشی از طاق نمای صحن مسجد، جبهه غربی و جزییات نقش کاشی

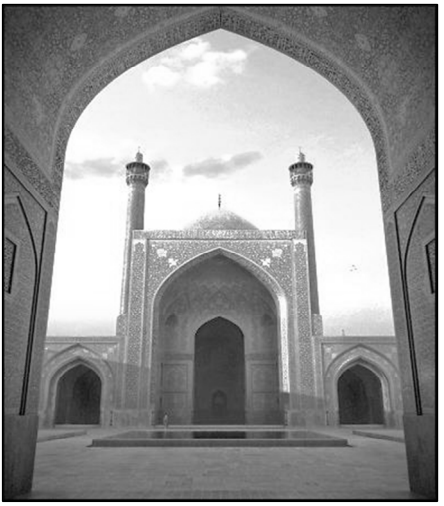
صحن و ایوان‌های مسجد

این بنا به صورت چهار ایوانی ساخته شده و دارای صحن مرکزی با چهار ایوان در چهار جهت اصلی و رواق‌ها، گنبدخانه، شبستان، سردر، غرفه‌هایی در اطرف ایوان‌ها، دو مدرسه با صحن و حجره، تزیینات زیبای کاشی معرق و کتیبه‌های نفیسی است. (تصویر ۱۰) نقشه چهار ایوانی همان چلیپا یا صلیب است که بر روی سفال‌ها، قالی‌ها، نگارگری‌ها و مسجدهای ایرانی

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

با حیاط مرکزی و چهار ایوان دیده می‌شود.[۱]



تصویر ۱۰. نمایی از ایوان جنوبی مسجد

تزیینات داخلی مسجد شاه به‌وسیله آجرهای مربع‌دار تزیین یافته‌اند و رنگ آبی بیشترین فضای این کاشی‌های براق را پوشانده است. با شباهت زیادی که بین تزیینات موجود در این بنا مشاهده می‌شود، با دقت می‌توان به این امر پی برد که هماهنگی متناسبی میان معماری و تزیینات آن حکمفرماست.[۲] این عالم مظهر جمال خداوند سبحان بوده و انسان که عاشق ذات اقدس خدا است، به نوبه خود سعی می‌کند تا حقیقت معنوی را در این عالم متحقق کند، آن را در قالب زیبایی حقیقی در اثر هنری بیافریند و به آن وجود خارجی ببخشد. سراسر این نقوش احساسی از رمزگونگی را در خود دارند. رمز سری‌ترین کیفیات مراتب وجود را آشکار می‌سازد. تصویری است که دو واقعیت یا دو عالم ماده و روح و زمین و آسمان را به یکدیگر پیوند می‌زند.[۳]

۱ داریوش شایگان (۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، تهران: انتشارات امیرکبیر، صص۷۷-۸۱.

۲ آندره گدار (۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی، ص۴۶۱.

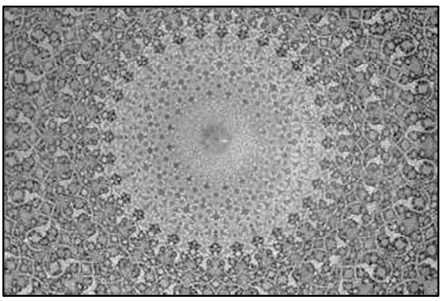
۳ فاطمه اکبری و تقی پورنامداریان (۱۳۹۰)، «رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه»، *نشریه رشد آموزش و زبان و ادبیات فارسی*، ش۹۷، صص۵۴-۶۰ .

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

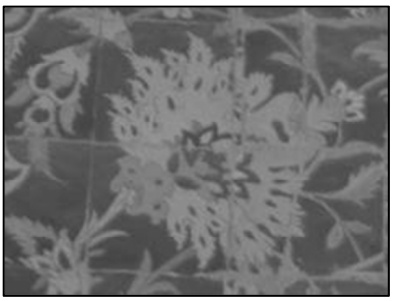
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

گنبدخانه جنوبی

ایوان و گنبدخانه جنوبی به‌عنوان مهم‌ترین فضا دارای بزرگترین وسعت بوده و با انواع نقوش زینت یافته است. در اینجا هنرمند فضایی را خلق نموده است که انسان را از تمام دلمشغولی‌ها رها می‌سازد و به خود فرا می‌خواند. نقوش با آنکه از ترکیب رنگ‌های گوناگون شکل گرفته است، ولی در کل رنگ آبی به‌عنوان نمادی از آرامش و تقدس جلوه بیشتری دارد. در این مسجد سه گنبد در جهات شرق و غرب و جنوب دیده می‌شود، ولی گنبد جنوبی از نظر معماری مهم‌ترین و زیباترین آن‌هاست. مرکز گنبد مسجد جامع عباسی با رنگ زرد، می‌تواند نمادی از نور و ذات اقدس الهی باشد. کاشی‌های دیوارهای ایوان جنوبی به‌صورت گل و بوته ختایی در زمینه لاجورد کار شده‌اند. (تصویر۱۱) در شبستان جنوبی به نسبت دیگر فضاها، گل‌های ختایی بسیار بزرگ و به رنگ لاجورد و زرد مشاهده می‌شوند. (تصویر۱۲)



تصویر ۱۱. نمایی از زیر گنبد جنوبی



تصویر ۱۲. گل‌های ختایی شبستان ایوان جنوبی

ایاصوفیه الگویی برای معماری عثمانی

سقوط قسطنطنیه در سال ۱۴۵۳م. و تغییر نام آن به استانبول در زمان محمد دوم رخ داد.[۱] وی با ورود به کلیسای ایاصوفیه دستور داد این کلیسا به «مسجد جامع» (به ترکی «جامی») تبدیل شود.[۲]

۱ آندره میکل و هانری لوران (۱۳۸۱)، *اسلام و تمدن اسلامی*، ترجمهٔ حسن فروغی، چ۱، تهران: انتشارات سمت، چ۱، صص۳۷۱-۳۷۲.

۲ شیلا بلر و جاناتان بلوم (۱۳۸۶)، *هنر و معماری اسلامی(۲)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر، چ۲، ص۵۴۸.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

در معماری عثمانی پیش از فتح قسطنطنیه بیشترین تأکید بر حجم‌های مکعب با پوششی از گنبدهای نیمکره‌ای بود، اما تردیدی نیست که معماری ایاصوفیه با گنبد حجیم و سر به فلک کشیده و نیم‌گنبدهای چسبیده به گنبد اصلی الهام‌بخش معماران عثمانی شده است. ساختار گنبد مرکزی به‌عنوان یک الگو باقی ماند و چالشی برای استادان معماری عثمانی همچون سنان و شاگردانش شد و باعث تغییر جهت ترتیب قرارگیری فضای ساختمان‌ها به‌سوی تأثیر پررنگ‌تر فضا گردید.[۱] ایاصوفیه الگویی برای خلاقیت خودگزیده برای حفظ یکپارچگی بین نیمرخهای درونی و بیرونی گنبد – نه جدایی آنها مثل معماری ایرانی – گردید.[۲]

مسجد سلطان احمد

مسجد سلطان احمد طی سال‌های ۱۶۰۹م. تا ۱۶۱۷م. به دستور احمد اول بنا شد، معمار آن محمدآقا است و از یک گنبد مرکزی و نیم‌گنبدهایی پیرامون آن تشکیل گردیده و تنها مسجد در استانبول است که شش مناره دارد. (تصویر۱۳) این بنا در میدانی به نام میدان اسب‌دوانی تقریباً در مرکز شهر استانبول واقع است و دارای چندین ورودی است. یک صحن وسیع، یک نمازخانه گنبدی با امکانات وضوگیری در هر سمت، ردیف طاقگان در چهار جانب صحن به منظور یکدستی و هماهنگی ادغام شده است. این مسجد آخرین مسجد بزرگ این دورهٔ ممتاز [کلاسیک] به شمار می‌رود. این اثر نمود بلند پروازی شاهانه است.[۳]



تصویر ۱۳. نمایی از مسجد سلطان احمد در استانبول

۱ اولگ گرابار و دیگران (۱۳۹۱)، *معماری اسلامی*، ترجمهٔ اکرم قیطاسی، تهران: انتشارات سوره مهر، چ۲، صص۴۹۸-۴۹۹.
۲ بلر و بلوم، همان، ص۵۴۹.
۳ گادفری گودوین (۱۳۸۸)، *تاریخ معماری عثمانی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر و مؤسسه تألیف، ترجمهٔ و نشر آثار هنری «متن» و پژوهشکده هنر، ص۴۵۱.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

تزیینات مسجد سلطان احمد

ویژگی کلی تزیینات در این دورهٔ تاریخی، استفاده از سنگ به‌عنوان پرکاربردترین مصالح، نقاشی روی گچ و کاشی‌کاری است که برای مزین ساختن فضای داخلی بنا مورد استفاده قرار گرفته است. فضای بیرونی این مسجد ابعاد ممتازی دارد، اما تزیینات آن بسیار اندک است. در عوض داخل بنا، فضا اسراف‌گونه است.[۱] احتمالاً دیدگاه هنرمندان در چنین مساجدی بر این اصل استوار بوده که باید فضای داخلی به‌عنوان جایگاه عبادت با کاربرد طرح و نقش بیشتر به‌زیبایی آراسته شود.

سردر ورودی مسجد سلطان احمد

یکی از سردرهای بسیار بلند سنگی این مسجد، دارای دو کتیبه فلزی به رنگ طلایی در زمینه سبز است. (تصویر۱۴) مقرنس‌های سنگی این سردر به‌صورت لانه زنبوری ساخته شده و گاهی گل‌های هشت‌پر به صورت برجسته اجرا شده‌اند. طرح ستاره شش‌پر نیز از جمله طرح‌های به وجود آمده در مقرنس‌ها است.



تصویر ۱۴. سردر، مسجد سلطان احمد، استانبول، ترکیه

صحن مسجد سلطان احمد

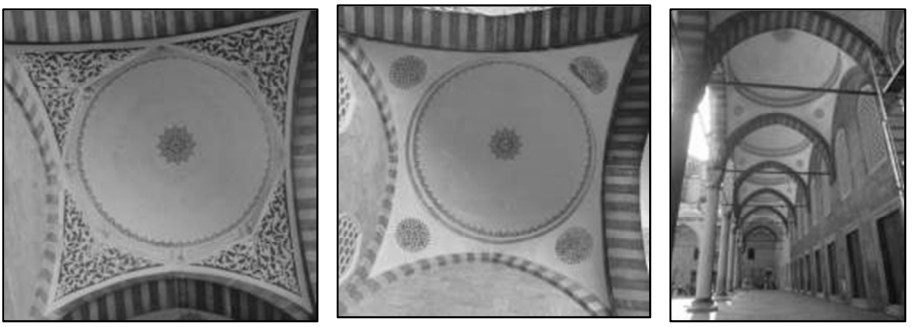
صحن مسجد مستطیل‌شکل بوده و در اطراف آن، رواق‌هایی است که همه با نیم‌گنبدها و

۱ گودوین، همان، ص۴۵۹.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

ستون‌هایی به یکدیگر راه می‌یابند. نیم‌گنبدهای رواق‌های صحن، با گچ سفید پوشانده شده‌اند و در قسمت‌هایی از آن، نقوش اسلیمی، سر اسلیمی و نقوش هندسی به رنگ قرمز اخرایی نقاشی شده است. (تصاویر۱۵ تا ۱۷) سابقه به‌کارگیری گنبدهای کوچک بر روی طاق‌ها در معماری ایران و عثمانی به دوره سلجوقی برمی‌گردد. اما در معماری عثمانی از یک نظام مشخص تبعیت می‌کند که از حرکتی منظم دور تا دور حیاط بر روی رواق‌ها استفاده شده و به گنبد اصلی و نیم‌گنبدها وصل می‌گردد. (تصاویر ۱۵ تا ۱۷)



تصاویر ۱۵ تا ۱۷. رواق‌های اطراف صحن، نقوش زیر گنبد رواق‌ها و فضای داخلی یکی از نیم گنبدهای صحن مسجد

دو کتیبه موجود در صحن در بالاترین قسمت ورودی و خروجی صحن قرار دارند. این کتیبه‌ها به رنگ طلایی در زمینه سبز هستند که با فلز اجرا شده‌اند. (تصویر ۱۸) کتیبه‌ها شاخص‌ترین تزییناتی هستند که به دلیل خاصیت پیام‌رسانی مستقیم، از بین دیگر تزیینات، زودتر نظر بیننده عام را به خود جلب می‌کنند. به‌طور معمول خط ثلث بیشترین کاربرد را دارد و آیاتی از کلام الله و یا اسامی پیامبر، خلفای راشدین و برخی از ائمه به‌کار رفته است. بیشتر این خطوط در داخل بنا موجود است. اسلیمی‌ها به رنگ سفید و در زمینه لاجورد و قرمز اخرایی قرار دارند. رنگ زرد متمایل به آجری نیز در قسمت‌هایی از زمینه مشاهده می‌شود. (تصویر ۱۹)

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]



تصویر ۱۸. نمایی ازکتیبه موجود در صحن مسجد



تصویر ۱۹. نقوش زیرنیم گنبد ورودی به گنبدخانه اصلی مسجد

فضای اصلی مسجد سلطان احمد

فضای مسجد سلطان احمد به دلیل استفاده از نیم‌گنبدها بسیار فراخ‌تر از مساجد ایرانی است. استفاده از پنجره‌های متعدد در فضای داخلی مسجد، وجود چراغ‌های بسیاری که با زنجیر به مرکز گنبد آویزان است و فضای بسیار نورانی و زیبا، اشتیاق انسان را به زیبایی و درواقع شوق او به بهشت را نشان می‌دهد که در ذات طبیعت او نهفته است و انسان آن را در ژرفای وجود خویش با خود دارد. زیبایی یادآور آن حق معنوی است که انسان از آن نشئت گرفته و

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

درواقع، به انسان در بازگشت به آن حق همیشه حاضر، یاری می‌رساند.[۱] گنبدها با نقوش بسیار ظریفی از اسلیمی‌ها و ختایی‌ها مزین شده‌اند. رنگ آبی در این مسجد با نور چراغ‌ها بر معنویت فضا افزوده است. در کنار هر نیم‌گنبد پنجره‌هایی با شیشه‌های رنگی و دربردارنده نقوش هندسی و ختایی فضا را زیباتر ساخته است. (تصویر ۲۰) تأثیر رنگ و نور در معماری اسلامی، انکار ناشدنی است، از اهمیت و گستردگی معنایی زیادی برخوردار بوده و یکی از عوامل و مؤلفه‌های مهم در فضاسازی معنوی و روحانی مسجد است.



تصویر ۲۰. فضای زیر گنبد اصلی مسجد سلطان احمد

هنر قدسی، تصویرگری را که می‌تواند در قیاس با ذات الهی قرار بگیرد تحریم کرده است.[۲] بر این اساس هنرمند معمار توانسته به کمک فرم و تزیین پیام اسلام را که همانا دوری از تصویرگری است عملی نماید. زیر گنبد به‌واسطه استفاده از نیم‌گنبدها علاوه بر فراخی، تنوع در فرم و فضا را ایجاد کرده است و شکست‌هایی در فرم کلی به‌وجود آورده که بیننده را دچار سردرگمی می‌کند. اما آنچه به این اثر وحدت می‌بخشد تزیینات آن است که به کمک الگوی تمرکزگرایی هر یک از نیم‌گنبدها و گنبد اصلی در ساختاری منظم

۱ نصر، همان، ص۲۰۴.

۲ بورکهارت و دیگران، همان، ص۲۱۱.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

نشان داده شده است.گویی نظمی مطلق در کهکشان‌هایی متفاوت حاکم است کـه همگـی در آن واحد در آسمان خودنمایی می‌کند. (تصویر۲۱)



تصویر ۲۱. زیر گنبد اصلی مسجد

گوشواره‌های گنبد اصلی از یک کتیبه زرد و قرمز در دایره‌ای لاجورد تشکیل شده است. زمینه این گوشواره سفید و گل‌های شاه عباسی آبی‌رنگ، غنچه‌های قرمز، گـل‌هـای میخـک آبی، گل‌های چندپرآبی و کاسبرگهای سبز روی قوس‌های اسپیرال سوار شده‌انـد. (تصـویر۲۲) به‌دلیل وفور استفاده از رنگ آبی این مسجد به همین نام معروف شده است.



تصویر ۲۲. گوشواره‌های گنبد اصلی

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

بنابراین خطوط اسلامی علاوه بر داشتن جاذبه بصری به‌دلیل تناسبات دقیق و شکل‌پذیری زیاد، معانی کنایه‌ای و رمزگونه‌ای در خود نهفته دارند. فضای زیر این گنبد سفید است که با ترنج و سرترنج‌هایی با زمینه قرمز اخرایی و اسلیمی‌های سفید و دایره‌هایی با گل‌های ختایی در زمینه قرمز اخرایی و آبی پوشانده شده‌اند. در گوشواره بعضی از گنبدها نام‌های حسین(ع)، علی(ع)، حسن(ع)، الله، ابوبکر، عمر، عثمان و... مشاهده می‌شود. (تصویر۲۳) در اینجا نیز فضاها پر از رمز و رازهای هستند که از طریق نقوش و رنگ و فرم‌ها ایجاد می‌شوند. این نقوش انسان را در فضایی روحانی قرار می‌دهند. در این رمزگونگی احساسی از خلوت، سکوت، حضور، فراموشی و ... در وجود آدمی پدید می‌آید. معنا خود را به‌صورت رمز جلوه می‌دهد. بین صورت رمز با معنای پنهان رابطه‌ای حقیقی و تکوینی وجود دارد. صورت رمز، تجلی معنایی باطنی است.[۱]



تصویر ۲۳. نام «حسین(ع)» در گوشواره گنبد

عوامل وحدت‌بخش در بناهای اسلامی

گرایش به تزیین به‌عنوان یکی از نیازهای فطری انسان که لازمه زندگی اجتماعی اوست، به‌وسیله خداوند در نهاد او قرار داده شده است.[۲] از این‌رو هنرمندان مسلمان تمام همت خود

۱ اکبری و پورنامداریان، همان، صص۵۴-۶۰.

۲ مجتبی انصاری (۱۳۸۱)، «تزیین در معماری و هنر ایران (دوره اسلامی با تأکید برمساجد) »، *نشریه هنر و معماری*، ←

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

را برآن گمارده‌اند تا بناهای مذهبی، به‌خصوص مساجد را به زیبایی بیارایند تا جلوه‌ای از جمال الهی باشند. درواقع، بنا زمانی زیبا است که یک صفت الهی را متجلی سازد و یک شیء برای به کمال رسیدن خود باید آینه‌ای از صفات خدا باشد.[۱] پس مسجد جایگاهی است برای نمایش صفات خدا. در هنر اسلامی وحدت هرگز از عوامل تشکیل‌دهنده آن پدید نمی‌آید، بلکه ذاتی است که همه شکل‌های فرعی از آن ایجاد می‌شوند. مضمون اصلی اسلام وحدتی است که همواره در همه جا و همه وقت موجود است و تنها باید آن را بازشناخت. پس کوشش آدمیان تنها شناختن و نمایان ساختن وحدت است.[۲] در خصوص توحید نیز توحید صفات و افعال در معماری به توحید در اجزای معماری می‌انجامد. اجزای معماری به دو بخش عمده تزیینات و عناصر معماری قابل تقسیم است. در بخش تزیینات بحث نقوش اسلامی مطرح می‌گردد که مرکزیت نسبت به نقطه خالی در کادربندی‌ها، گره‌ها، کاشی‌کاری‌ها، مقرنس‌ها، اسلیمی‌ها، انتزاعی بودن نقوش، سلسله‌مراتب رنگ از رنگ‌های زمینی به رنگ‌های آسمانی و اسماء الهی در کتیبه‌ها از عواملی هستند که به معماری اسلامی رنگ و بوی توحید می‌دهند.[۳]

در مساجد جامع عباسی و سلطان احمد از فرم‌ها و تزیینات و رنگ‌هایی استفاده شده که گاه قرابت دارند و گاه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند و همان‌گونه که اشاره شد این موارد در سه حوزه فرم و تزیین دیده می‌شوند. جدول زیر نقاط اشتراک و افتراق در این دو حوزه را نشان می‌دهد.

→
ش۱، صص۵۹-۷۴.

۱ بورکهارت و دیگران، همان، ص ۷۵.

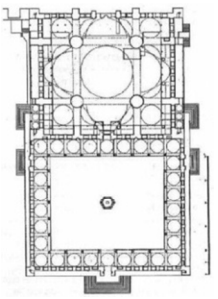
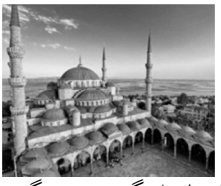
۲ مژگان خاکپور و محمد خزایی (۱۳۸۹)، «وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۴۵، صص۱۶-۲۷.

۳ شریف شهیدی و محمدرضا بمانیان (۱۳۸۸)، «نقش خدا محوری درشکل دهی به ساختار، اجزا وعملکردهای معماری اسلامی ایران»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۲۷، ص۴۶.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

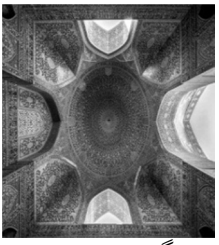
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

جدول ۱. نقاط اشتراک و افتراق دو مسجد جامع عباسی و سلطان احمد در سه حوزه فرم و تزیین

نام مساجد، عناصر و جزییات		مسجد جامع عباسی	مسجد سلطان احمد	توضیحات
فرم	نقشه	 پلان چهار ایوانی مخصوص معماری ایرانی و دو مدرسه در ضلع‌های شرقی و غربی که بر وسعت بنا افزوده است. وجود انحراف در ورودی بنا که منجر به هم‌راستا شدن بنا با قبله شده و همین امر یکدستی بنا را خدشه‌دار کرده است.	 نقشه عربی حیاط‌دار به همراه ایوان دورتادورکه پلان را به دو بخش حیاط و زیر گنبد تقسیم کرده است. نقشه متأثر از مسجد ایاصوفیه و متأثر از پلان بازیلیکای کلیساهای بیزانس.	
	گنبد و مناره	 استفاده از گنبد نار با قوس ایرانی، با پوشش کاشی کاری و دو مناره استوانه‌ای با یک مؤذنه و فرم گنبدگونه در نوک مناره‌ها، تقسیم فضا با گنبد، سردر، مناره‌ها و مؤذنه و گنبد کوچک بدون تزیین	 استفاده از گنبد و نیم گنبد متصل به گنبد که منجر به وسعت فضای زیر گنبد شده است، فرم گنبد به‌صورت نیم‌دایره شبیه کلاه گرد و مناره‌های نوک‌تیز با سه مؤذنه در سه بخش مناره‌ها	استفاده از گنبد و مناره با قوس‌های منحنی در هر دو مسجد که یادآور بناهای مذهبی است. گنبد و مناره سمبل مکان‌های دینی در هنر اسلامی است. به کارگیری قوس چه در گنبد و چه در رواق‌ها به نحوی با تکرار همراه است و به‌گونه‌ای ذکر را یادآور می‌شود.

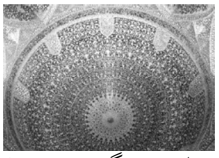
[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

	فضای داخلی زیر گنبد	 زیر گنبد به صورت چهارگوش بالا آمده به شکلی قرینه‌وار فرم چلیپا و ستاره هشت‌پر را القا می‌کند و در منطقه اتصال گنبد به دیوارها با استفاده از گوشواره ابتدا به هشت و سپس شانزده ضلعی تبدیل شده است و گنبد روی شانزده ضلعی نشسته است. طرحی از آتشکده‌های ایرانی که در بیشتر گنبدهای ایرانی رایج است.	 گنبد و نیم گنبد علاوه بر ارائه راهکاری برای فراخی بیشتر زیر گنبد، تنوع فرم و گونه‌ای تودرتویی و لایه لایه بودن فضا را القا می‌کند. در اینجا نیز با استواری بنا بر روی چهار پایه عظیم مواجه هستیم. وجود پنجره‌های متعدد در نیم گنبدها و خود گنبد به سبکی و روشنایی سقفها کمک کرده است و همچون چشمه‌های نور که بارقه وحی را به مؤمن می‌رساند، نمایان شده است.	به‌رغم تفاوت در تقسیم فضاها در این دو بنا آنچه که صورت‌های این دو زیر گنبد را جاودانه می‌سازد حس وحدتی است که به‌دلیل تمرکزگرایی و انتقال پیام کثرت در وحدت و وحدت در کثرت هم در حوزه فرم و هم در حوزه تزیین دیده می‌شود. نظام هندسی در هر دو بنا دیده می‌شود و این نظام بر استواری و القای مفاهیم دینی حاکی از وحدت صحه می‌گذارد.
تزیین	سردر ورودی	 سردر با ارتفاع زیاد و قوس همراه با دو مناره بلند سازه‌ای عظیم نشان داده شده است. به‌کارگیری مقرنس زیر سردر از نمونه‌های مقرنس آویزان و دارای زیبایی فوق‌العاده است. کاشی‌کاری	 در معماری عثمانی تزیینات بیرونی دیده نمی‌شود. سردر از سنگ ساخته شده و دارای مقرنس است و از نظر وسعت به سردرهای ایرانی نمی‌رسد. فضایی باریک و	به‌کارگیری مقرنس، پیچ، کاشی‌کاری و همچنین نقوش اسلیمی و ختایی با رنگهای متنوع در آثار ایرانی از یک‌سو و استفاده از سنگ و تزیین مقرنس در سردر عثمانی نشان از توجه بیشتر در هنر ایرانی نسبت به هنر عثمانی دارد. به‌کارگیری تزیینات در آثار موجب سبکی توده سنگ یا آجر می‌شود و مؤمن سنگینی مصالح و بنا را بر روی خود

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

		به رنگهای لاجورد، فیروزه‌ای، سفید، سیاه، زرد، سبز در تمام سطوح بنا از جمله سردر استفاده شده است. همچنین استفاده از خوشنویسی بر زمینه لاجورد که سردر را دور زده از ویژگی‌های هنر ایرانی است.	بلند. وجود دو قطعه خوشنویسی به رنگ طلایی بر زمینه سبز سردر را زیباتر ساخته است.	احساس نمی‌کند. تزیین، شیء را شیئیت خود خارج می‌کند و جنس مواد دیده نمی‌شود.
	زیر گنبد	 تزیینات زیر گنبد به‌وسیله کاشی انجام شده و تمام سطوح زیر گنبد با کاشی به رنگهای مختلف کار شده است. رنگ غالب در کاشی‌کاری‌ها آبی لاجورد است و در کنار آن رنگ زرد، فیروزه‌ای و سفید به‌کار رفته است. نقطه مرکزی به رنگ فیروزه‌ای که در وسط یک شمسه از اسلیمی به رنگ زرد قرار گرفته و سپس رنگ‌های مختلف در زمینه لاجورد بر اساس طرح واگیره کاشی‌کاری شده است. پس از آن یک حلقه تزیین زرد و به‌دنبال آن یک ردیف خوشنویسی به خط ثلث گنبد را از پایین جدا می‌کند و در ادامه لچکی‌ها گنبد را به پایه‌ها وصل می‌کنند. این تزیینات وفور رنگ و نقش را نشان می‌دهند.	 گنبد و نیم‌گنبد سطوحی مقعر اما جدا را رقم زده است به‌نحوی که چهار طرف گنبد اصلی را نیم‌گنبدها و سپس باز نیم‌گنبدهای دیگر فرا گرفته است. بدین ترتیب سطوحی به رنگ سفید با نقوشی شعاعی (در گنبد) و ترنج‌گونه (در چهار نیم‌گنبد اطراف گنبد اصلی) و ترنج‌های مستقل در سقف نیم‌گنبدها در یک نظام مشخص کار شده‌اند. رنگ لاجورد، قرمز، قهوه‌ای، سفید در نقاشی‌ها دیده می‌شود. در مرکز گنبد اصلی خوشنویسی در زمینه لاجورد و در مراکز نیم‌گنبدها نقوش اسلیمی کار شده است.	آنچه که به‌عنوان صور سمبلیک در هر دو بنا دیده می‌شود تبعیت نقوش از نظام تمرکزگرایی است که اصل وحدت را به بیننده القا می‌کند. نقوش اسلیمی و ختایی در گردش قوس اسپیرال و بر اساس منطق تکرار به‌وسیله واگیره نقش شده و بیننده را به اعجاب وامی‌دارد. البته آنچه این نقوش را جاودانه می‌سازد خود نقش یا رنگ نیست، بلکه پیروی از یک تفکر وحدت‌گرا و منظم است که متصل به نیروی لایزال الهی است.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

	دیوارها	 کاربرد کاشی در مساجد مختلف از جمله مسجد جامع عباسی به‌وفور دیده می‌شود به‌نحوی‌که کل مسجد با نقش و نگار اسلیمی و ختایی پر شده است.	 استفاده از کاشی‌های آبی این مسجد را به همین نام (مسجد آبی) مشهور کرده است.	استفاده از نقوش اسلیمی و ختایی و کاربرد رنگ لاجورد در هر دو بنا آنها را در زمره بهترین و مشهورترین بناهای اسلامی قرار داده است. نظم هندسی در جای جای هر دو بنا موج می‌زند و باعث رونق کاشی‌کاری شده است.

نتیجه‌گیری

مسجد جامع عباسی اصفهان یکی از مهم‌ترین بناهای دوره صفویه و مسجد سلطان احمد نمایانگر یکی از شاهکارهای هنر عثمانی است. در هر دو بنای مذکور تلاش هنرمند بر آن بوده که بنا را به زیبایی بیاراید و به فضا قداست ببخشد. هدف خلق مسجد با حس و حال روحانی و القای آرامش در وجود نمازگزار است. ولی تزیینات هر بنا به‌گونه‌ای متفاوت این هدف را نمودار ساخته‌اند. ساختار اصلی و فرم‌های متفاوت در هر دو مسجد اصل وحدت را از میان نبرده‌اند. هنرمند مسجد جامع جامع عباسی تزیین را در کل فضا نشانهٔ زیبایی و آرامش می‌داند و ازاین‌رو از نقوش در تمام قسمت‌های بنا بهره می‌جوید؛ صحن، طاقنماها، ایوان‌ها، لچکی‌ها و... سراسر از تزیین پوشانده شده‌اند. ولی در مسجد سلطان احمد کل فضا از سنگ بوده، تزیینات صحن مسجد به نسبت مسجد جامع عباسی بسیار اندک است. بیشترین نقوش اسلیمی و ختایی در زیر گنبد و در فضای اصلی مسجد سلطان احمدخودنمایی می‌کنند. رنگ لاجورد و آبی در هر دو مسجد به‌وسعت قابل توجهی مشاهده می‌شود. قرمز اخرایی و زرد دو رنگی هستند که با توجه به دیدگاه هنرمندان در هر یک از این دو بنای مذهبی به‌کار رفته است. قرمز اخرایی در مسجد سلطان احمد و زرد به‌عنوان رنگ‌های پرکاربرد در مسجد جامع عباسی اجرا شده‌اند. ممکن است هر دو رنگ نمادی از نور و تقدس باشند، ولی بسته به نوع فرهنگ آن سرزمین به‌کار رفته باشند. جالب آنکه از رنگ زرد در مسجد جامع سلطان

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]
[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

احمد استفاده نشده است و به همان نسبت قرمز اخرایی نیز بجز در مناطق بسیار محدودی، در مسجد جامع عباسی جایی ندارد. کاربرد اسلیمی و ختایی و کتیبه‌ها از اشتراکات دو مسجد است که در تقسیم‌بندی‌ها، ترکیب‌بندی و رنگ‌های متفاوت اجرا شده‌اند، ولی این تفاوت باعث ایجاد حسی متفاوت در بیننده نشده است و هردو مسجد آرامش را در وجود انسان القا می‌کنند. این موضوع درواقع به‌خاطر رمز و راز نقوشی است که در بناهای اسلامی به کل بنا وحدت می‌بخشد و به‌رغم تفاوت بین دو بنا، نمایشی از همگونی و تسلط نقش و تزیین بر فرم وجود دارد به‌گونه‌ای که فرم در پس تزیین و در راستای مفاهیم و ارزش‌های اسلامی پیام‌آور وحدت و یکپارچگی است.

تشکر و قدردانی

در اینجا لازم است از جناب آقای مهندس علی اکبرپور پیرعلی که در عکاسی دقیق از بناها کمال همکاری را با ما داشتند، سپاسگزاری نماییم.

منابع و مآخذ

- احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۷)، «فرم‌ها و نقشهای نمادین در مساجد ایران»، *نشریه وقف میراث جاویدان*، ش۲۲.
- اکبری، فاطمه و پورنامداریان، تقی (۱۳۹۰)، «رمز و تفاوت آن با نماد و نشانه»، *نشریه رشد آموزش و زبان و ادبیات فارسی*، ش ۹۷.
- البهنسی، عفیف (۱۳۸۷)، *هنر اسلامی*، ترجمهٔ محمود پورآقاسی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۸۶)، *هنر و معماری اسلامی(۲)*، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- بورکهارت، تیتوس و دیگران (۱۳۷۲)، *مبانی هنرهای معنوی (مجموعه مقالات)*، تهران: انتشارات حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی.
- پورجعفر، محمدرضا و موسوی لر، اشرف‌السادات (۱۳۸۱)، «بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ (اسلیمی) نماد تقدس، وحدت و زیبایی»، *نشریه علوم انسانی دانشگاه الزهرا*، ش۴۳.
- پوگلو، گلرونسی (۱۳۷۶)، «مساجد آناتولیا و میراث عثمانی»، ترجمهٔ حمیدرضا کسیخان، *نشریه هنر و معماری*، ش۳۳.
- پیرنیا، محمد کریم (۱۳۸۷)، *سبک شناسی معماری ایرانی*، تهران: نشر سروش دانش.

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

- ستاری، جلال (۱۳۸۶)، *مدخلی بر رمزشناسی عرفانی*، تهران: نشر مرکز.
- خاکپور، مژگان و خزایی، محمد (۱۳۸۹)، «وحدت و کثرت در هنر اسلامی با نگاهی به آثار بورکهارت»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۴۵.
- زرشناس، شهریار (۱۳۷۰)، «مقدمه‌ای بر معنای سمبلیسم در هنر اسلامی»، *نشریه سوره اندیشه*، ش۲۸.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۸)، *بت‌های ذهنی و خاطره ازلی*، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- شهیدی، شریف و بمانیان، محمدرضا (۱۳۸۸)، «نقش خدا محوری درشکل دهی به ساختار، اجزا وعملکردهای معماری اسلامی ایران»، *کتاب ماه هنر*، ش۱۲۷.
- گدار، آندره (۱۳۷۷)، *هنر ایران*، ترجمهٔ بهروز حبیبی، تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- گرابار، اولگ و دیگران (۱۳۹۱)، *معماری اسلامی*، ترجمهٔ اکرم قیطاسی، تهران: انتشارات سوره مهر.
- گودوین، گادفری (۱۳۸۸)، *تاریخ معماری عثمانی*، ترجمهٔ اردشیر اشراقی، تهران: نشر شادرنگ.
- لینگز، مارتین (۱۳۹۱)، *رمز و مثال اعلی (تحقیقی در معنای وجود)*، ترجمهٔ فاطمه صانعی، تهران: انتشارات حکمت.
- معماریان، غلامحسین (۱۳۸۷)، *معماری ایرانی*، تهران: انتشارات سروش دانش.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۹)، *هنر و معنویت اسلامی*، ترجمهٔ رحیم قاسمیان، تهران: انتشارات حکمت.
- هزاوه‌ای، هادی (۱۳۶۳)، «اسلیمی زبان از یاد رفته»، *نشریه هنرهای تجسمی*، ش۶.
- هنرفر، لطف الله (۱۳۵۰)، *گنجینه آثار تاریخی اصفهان*، تهران: [بی نا].

[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]

[DOR: 20.1001.1.22286713.1396.9.35.2.1]
[Downloaded from journal.pte.ac.ir on 2026-11-08]