مقطع تحصیلی: کارشناسی رشته: معماری داخلی ترم:چهارم سال تحصیلی: ۱۳۹۸- ۱۳۹۹ نام درس:طراحی فضای داخلی مذهبی و فرهنگی نام ونام خانوادگی مدرس: محمد بهزادپور آدرس emailمدرس: mohammad.behzadpour@gmail.com تلفن همراه مدرس: ۰۹۱۲۶۸۱۱۶۹۱
جزوه درس: طراحی فضای داخلی مذهبی و فرهنگی مربوط به هفته : نهم text: دارد voice: ندارد power point: ندارد

بررسی نمونه های موردی داخلی

نمازخانه ی پارک لاله

-نمازخانه ی پارک لاله ۱۳۵۶-۱۳۵۷ /کامران طباطبایی دیبا

مکان : ضلع جنوبی موزه فرش در پارک لاله – شهر تهران

مبانی نظزی طرح:

-حجم متشل از دو مکعب تو در تو

-مکعب بیرونی ۹در۹ومکعب درونی۶در۶

-مکعب بیرونی در راستای شرقی-غربی ومکعب درونی در راستای جنوب غربی(قبله)

-فضای داخلی از چهار سو محصور بوده و تنها به سوی آسمان باز است

-فضای مابین دومکعب فضایی برای حرکت و فضای داخل مکعب که کوچکتر است فضای مکث و سکون است(این مکث ایجاد آرامش میکند و انسان را آماده ی نیایش میکند)

-چرخش مکعب در مکعبی دیگر باعث پدید آمدن فضای حرکتی در میان حدارههای درونی مکعب بیرونی شده است.(یاد آور طواف ویا رسیدن به اشراق در عرفان ایرانی)

-معماری طرح:

-حجم نمازخانه کاملا درونگرا

-مکعب بیرونی به صورت حجمی مینیمال و بدون تزیین . که تا حدودی فرم کعبه را القا میکند در هماهنگی کامل با مکعب دزونی میباشد که به سمت قبله چرخیده است.

-فرم مکعب مربع خالص پتانسیل خلق مکنی آرام بخش جهت ارتباط با خالق یکتا را دارد.(این فرم به کرات در فضاهای مقدس سایر تمدن ها و جهان اسلام اجرا شده است)

--مکانی مجزا از پارک و معانی معنوی و آرام بخش جهت اقامه ی نماز

ایده طرح:

دیبا بعد از دیدن کارگران موزه فرش و رهگذران که در جهت غلط نماز میخوانند و با پرسش از یک روحانی و معین شدن جهت صحیح قبله .اقدام به طراحی این نمازخانه کرد.

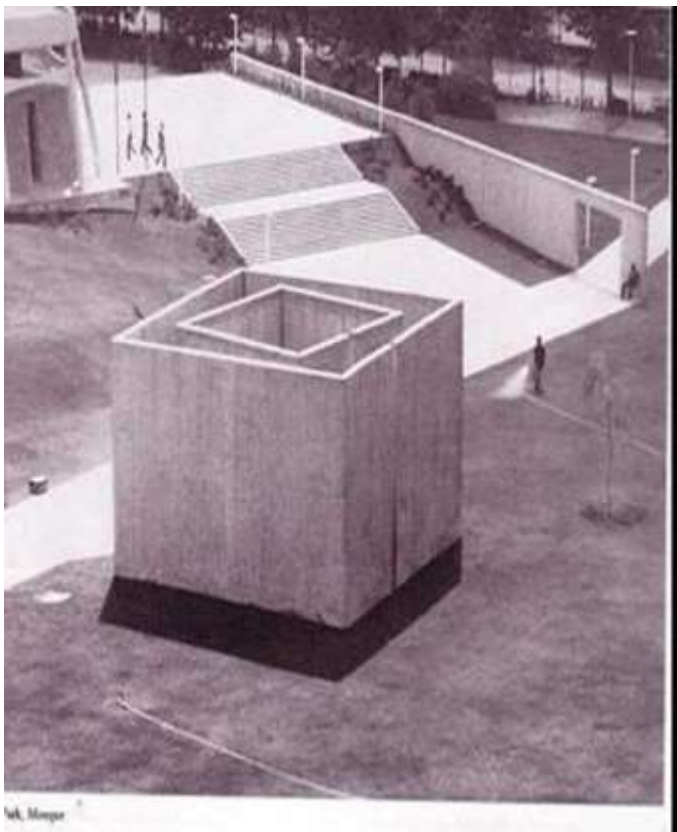
زیبایی شناسی طرح:

-عدم وجود سقف باعث تابش مستقیم آفتاب و بارش باران به درون نمازخانه است که این دو عامل از عوامل تطهیر در بسیاری از ادیان از جمله اسلام است

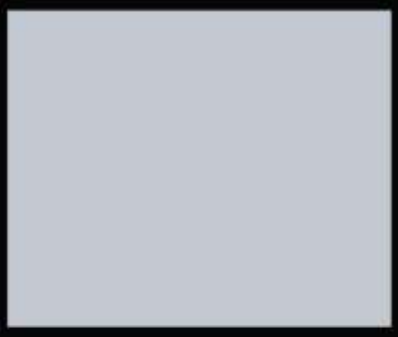
- دیبا با تدبیری هنرمندانه مجسمه ی فلزی با نماد شناسی شیعه بر میله ای به ارتفاع حدود ۴ متر و با فاصلهی حدود ۶ تا ۷ متر از دیوار بیرونی مکعب اول و در امتداد دید فرد نمازگزار است.

این مجسمه نام ا... را نمایش میدهد و نمازگزار نشان هایی از بزرگترین اسم خداوند را در مقابل خود می بیند.

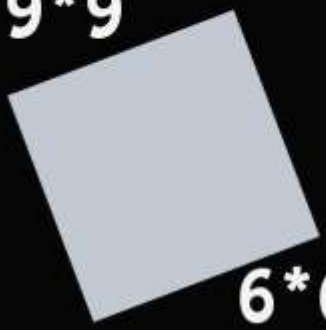
در پایان: نماز خانه لاله عصاره ی ناب مسجدی زمینه گرا



Namaz khaneh Laleh
Tehran-Amirabad
1357
By:Diba



9*9



6*6

cinetica

intervallo

the art of
light and
architecture

analyzed by: m.mehrali

تحلیل گرافیکی نمازخانه پارک لاله

مسجد دانشگاه تهران

نام طراح: عبدالعزیز فرمانفرمائیان- ادارۀ ساختمان دانشگاه تهران

تاریخ شکل گیری اثر: ۴۵- ۱۳۳۶ ه. ش.

کارفرما: هئیت مدیرۀ دانشگاه تهران

مجری: معمار فضل الله رحمت اللهی

موقعیت: تهران

مساحت بستر طرح: ۳,۳۰۰ متر مربع

مساحت زیر بنا: ۱,۲۰۰ متر مربع

ساختمان مسجد عبارت است از گنبد خانۀ مکعبی سنگی و بسته به ابعاد ۳۰×۳۰ متر که بر صدر حیاطی به ابعاد ۲۸×۲۰ متر مستقر شده است. گرداگرد حیاط را رواق هایی فرا گرفته اند؛ رواق هایی که در طرح اولیه علاوه بر حیاط، بر گرد فضای سبز شمال مسجد نیز می چرخیدند. فضاهای خدماتی در اطراف حیاط کوچک و مستقلی با قاعدۀ نامنظم در جوار حیاط اصلی مسجد جمع شده اند. برای ورود به مسجد می توان از هر سه ضلع شمال، شرق، و جنوب حیاط عبور کرد. دو منار سنگی بلند و شاخص مسجد، در طرفین ورودی شرقی حیاط قرار گرفته اند.

قطعه زمین وسیعی که در میانۀ محوطۀ دانشگاه تهران به عنوان بستر این مسجد انتخاب شده در ابتدا به زمین های باز ورزشی اختصاص داشت، و بنا بود در شمال آن زمین های تنیس و در جنوب آن زمین فوتبالی احداث شود. در سال ۱۳۳۶ ه.ش. تغییر این تصمیم موجب شد که بخش شمالی زمین به فضای سبز، و بخش جنوبی آن به مسجدی برای دانشگاهیان اختصاص یابد. ادارۀ ساختمان دانشگاه متولی طرح و نظارت بر اجرای این مسجد شد. به این ترتیب مسجد دانشگاه تهران در شمال خیابان شرقی- غربی و کتابخانۀ مرکزی دانشگاه برپاشد.

عکس هوایی مسجد دانشگاه تهران

انتظام کلی مسجد

مسجد، از گنبدخانه، حیاط و فضاهای خدماتی جنبی (دفتر مسجد، آبدارخانه و سرویس های بهداشتی) تشکیل شده است. فضاهای خدماتی سطح محدودی از این مجموعه را به خود اختصاص می دهند و در طرح بنا نیز حاشیه قرار گرفته اند؛ واقعیت آن است که عناصر فضایی اصلی مسجد، گنبد خانه و حیاط هستند و این دو، بازیگران اصلی طرح تلقی می شوند. مسجد جفت مناری هم دارد که در دو کنج جبهۀ شمال شرقی حیاط (در طرفین ورودی شمال شرقی) واقع شده است.

حیاط مسجد، از سه جانب بوسیلۀ رواق محصور شده است. در میانۀ هر رواق مدخلی برای ورود به مسجد وجود دارد و در نتیجه مسجد سه ورودی پیدا می کند. از میان این سه، ورودی شمال شرقی بخاطر استقرار جفت منار مذکور اهمیت بیشتری می یابد و ورودی اصلی و تشریفاتی مسجد تلقی می شود.

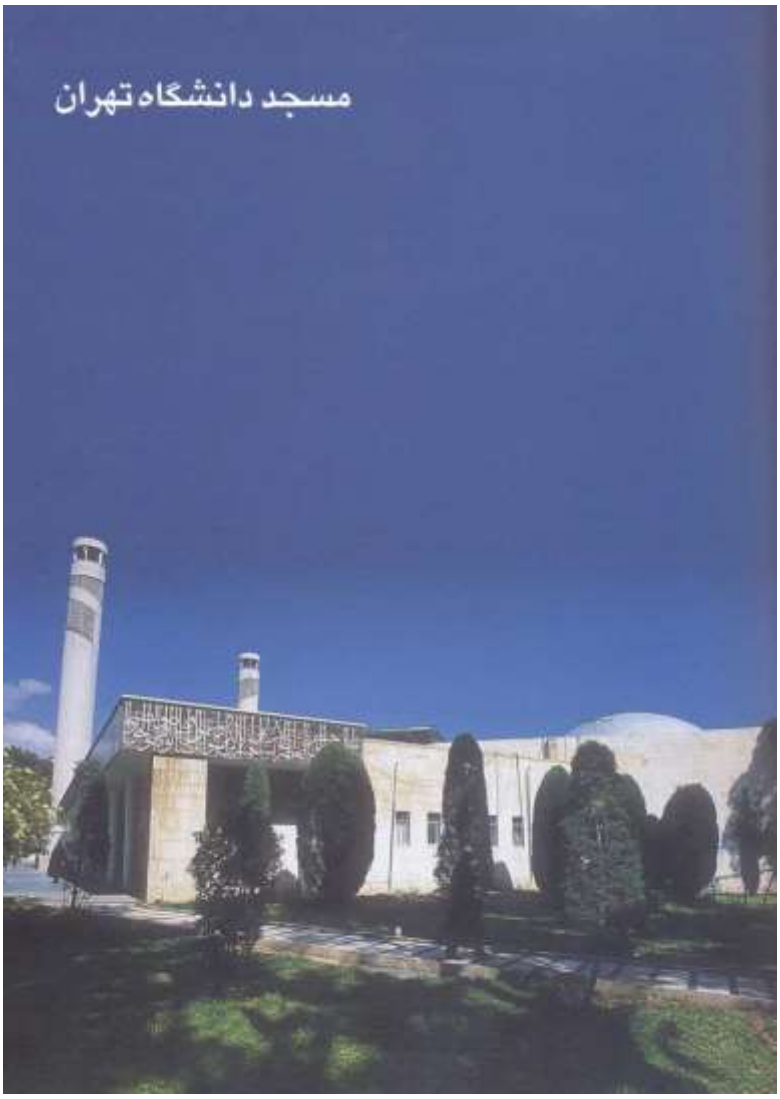
حیاط و گنبد خانه در امتداد محور قبله و متصل به یکدیگر قرار گرفته اند، به طوری که در سلسله مراتب جرکت در مسجد، نخست می باید از ورودی ها یا رواق های سه جانب حیاط عبور کرد، به حیاط قدم می گذاشت، و آنگاه در جهت قبله به گنبدخانه وارد شد. می دانیم که ورود به گنبدخانه رو به سوی قبله در

سنت مسجد سازی سابقهٔ زیادی دارد. در جهت گیری ساختمان به سوی قبله نقش جفت منارها هم البته نقش مهمی است.

حیاط مسجد دانشگاه تهران

در یک جمع بندی کلی از آنچه آمد بایدگفت چنانچه از موضوع حیاط غیر منظم و کوچک جبههٔ شمال غربی و اتاق ها و سرویس های مجاور آن- که نقش حاشیه ای دارند- بگذریم، انتظام فضایی مسجد بسیار ساده است: انتظامی مرکب از «حیاط»، «گنبدخانه» و «جفت منار»، که هر سه پی در پی یکدیگر در امتداد محور قبله قرار گرفته اند. به این ترتیب شناخته شده ترین عناصر کالبدی مسجد ایرانی، در بنای مسجد دانشگاه تهران گرد هم آمده اند؛ «گنبدخانه» آمده است تا تنها فضای بستهٔ این مسجد را برای برپایی نماز بوجود آورد؛ «حیاط» به مسجد هدیه شده، زیرا که جزء لاینفک مسجد ایرانی به حساب می آید؛ و بالاخره «جفت منار» در اندام آن جای گرفته تا شمایلی «مسجدوار» به بنا ببخشد و آن را از دیگر بناهای محوطهٔ دانشگاه متمایز سازد. ظاهراً طراح از ایجاد انتظام فضایی مفصل و پیچیده ای بافته شده از دروازهٔ

ورودی، هشتی، ایوان های چهارگانه و مانند آن پرهیز می کند و مسجدی خلاصه شده را عرضه می کند امری که در «مدرن» کردن مسجد بی تأثیر نیست. معمار در این مسیر، عناصر فضایی خود را از میان مجموعهٔ کلمات زبان معماری مساجد ایرانی انتخاب می کند و با قرار دادن این عناصر در امتداد محور قبله از همان نظام موجود در سنت طراحی مساجد ایرانی تبعیت می کند. به این ترتیب معمار مسجد، در عین تعلق به پسند و مشرب «مدرن»، خود را از سنت طراحی مساجد ایرانی نیز جدا نمی سازد.



مسجد دانشگاه تهران

معماری ارکان طرح

معماری گنبدخانه

گنبد خانه به تنهایی بیش از نیمی از سطح مجموعه را به خود اختصاص داده، و بی هیچ واسطه ای بر کنار حیاط نشسته است. مدخل گنبد خانه فقط رخصت ورود می دهد، اما پیوند بصری مؤثری میان حیاط و گنبد خانه را پدید نمی آورد. در فاصلهٔ میان این دو، درگاهی به وجود آمده، و ارتباط میان گنبدخانه و حیاط را به یک دسترسی ساده محدود کرده است.

حضور گستردهٔ سنگ بر همه سطوح نماهای مسجد، به ویژه بر نمای گنبدخانه، مسجد را از دیگر بناهای دانشگاه متمایز می کند، و آن را سنگین، جدی و محکم نشان می دهد و «صورتی تاریخی» به آن می بخشد. استفادهٔ صرف از سنگ، نمای مسجد را تک مصالحی و ساده می کند. این همه، بنا را پر هیبت می سازد؛ در عین حال، سادگی آن خصوصیات معماری مدرن را نیز تداعی می کند.

گنبدخانه در منظر بیرونی متشکل از مکعبی بسته و گنبدی به صورت عرقچین است؛ و به دلیل آن که گنبد مسجد حجمی خفته دارد و مکعب زیر آن نیز بلند و رفیع است، لذا در اغلب نقاط مواجهه با بنا، گنبد از نظرها پنهان است؛ به طوری که مشاهدهٔ گنبد تنها از فاصلهٔ دور میسر است. به این ترتیب مسجد در چشم انداز بیرونی به صورت مکعبی سنگی و بسته می نماید؛ شبیه معابد سنگی شهر اورشلیم و همچنین خانهٔ کعبه. از این بابت مسجد دانشگاه تهران در یادآوری خاطره های تاریخی موفق است. شاید بتوان گفت که طراح مسجد به نیت آنکه طرحی نو ارائه نمایند به جای استفاده از الگوهای سنتی به سرچشمه ها توجه کرده است.

فضای اصلی شبستان مسجد دانشگاه تهران

گنبد خانه پایهٔ مربع شکلی دارد که توسط چهار دیوار سادهٔ سنگی ساخته می شود؛ و محراب آن هم بر میانهٔ دیوار سوی قبله جای گرفته است؛ اما باید متوجه بود که گنبد خفتهٔ گنبد خانه نه بر دیوارهای سنگین پیرامونی، که بر هشت جفت ستون ظریف مایل تکیه کرده است. با این اوصاف نیمی از معماری داخلی گنبدخانه را دیوارهای سنگی جانبی و سقف مسطح حاشیه ای و چهار ستون سادهٔ بتنی؛ و نیم دیگر را پوستهٔ بتنی (یا گنبد) و هشت جفت ستون پیش گفته تشکیل می دهد. ستون های این نیمهٔ دوم از میان حفره های سقف نیمه اول می گذرند و به سطح گنبد می پیوندند. به این ترتیب طرح گنبدخانه از نمونه های سنتی فاصله می گیرد، و الگویی نو مطرح می شود.

فضای داخلی گنبدخانه همچنانکه گفته شد دارای دو ساختار مجزا است: معماری بخش مکعب شکل گنبد خانه راست گوشه، منظم و کم تزئین است؛ و در مقابل معماری لایهٔ گنبد نرم، مورب، پر نقش و رنگین دیده می شود. معماری لایهٔ اول کم صدا و ساکت است، چرا که واجد دیوارهای ساده، سقفی مسطح و چهار ستون ساده است؛ در حالیکه معماری لایهٔ دوم پر صدا و تأثیرگذار است و بسیار جلوه گری می کند. شکل خیمه مانند این لایهٔ دوم به همراه جفت ستون هایش که از پایه تا رأس تناسبات و اندازه های متغیری دارند و به تمامی با خطوط رنگین منقش شده اند، فضای داخلی را مفصل جلوه می دهد. این وضع، خصایل دو گانه ای در فضا ایجاد کرده است و در این میان به درستی مشخص نیست که فضا به کدامیک از لایه ها تعلق دارد. توجه کنیم که ابهام و معنای دوپهلوی فضای داخلی با صراحتی که گنبدخانه در منظر بیرونی دارد کاملاً متفاوت است.

تصویر هوایی از مسجد دانشگاه تهران

نمایی از گنبدخانه

گنبدخانه مسجد دانشگاه تهران مکعبی حجیم، بسته، توپر و درشت اندازه است، و به همین دلایل در تضاد با حیاط میانی و عناصر پیرامون آن قرار می گیرد.

نمایی از حیاط میانی رو به مدخل گنبدخانه

مناظری از مسجد دانشگاه تهران

همنشینی حیاط و گنبدخانه

با مقدماتی که دربارهٔ معماری «حیاط» و «گنبدخانه» آمد می توان گفت انتظام کلی این بنا با انتظام درونگرا و مرکزی معماری ایرانی متفاوت است. حیاط آن با حیاط مرکزی ایرانی فرق دارد. اگر در معماری مساجد ایرانی و اصولاً اغلب بناهای معماری ایران، حیاط در مرکز قرار گرفته و فضاهای مهم چون گنبدخانه، ایوان و تالار در اطراف آن می نشینند، در معماری مسجد دانشگاه تهران اینچنین نیست. وسعت گنبدخانه در مقایسه با وسعت بقیهٔ ساختمان مسجد نیز آن را به عنصر اصلی، و بقیهٔ اجزای طرح را به حواشی آن تبدیل می کند. فقدان رابطهٔ فضایی میان گنبدخانه و حیاط هم مزید بر این معنا است. به این ترتیب، در طرح مسجد دانشگاه، نقش حیاط به فضایی مقدماتی یا جلوخان بزرگی برای گنبدخانه محدود می شود. با محدود شدن نماز خانه های مسجد به یک گنبد خانه، و با تقلیل نقش حیاط به حد جلو خانی برای گنبدخانه، مفهوم تازه ای از طرح مسجد حاصل می شود.

تقسیم مسجد به دو بخش گنبدخانه و حیاط، یکی خالی و دیگری پر، به حجم آن تنوع داده است. همچنین با بلند شدن گنبدخانه و کوتاه شدن جدارهٔ حیاط، یا بسته بودن یکی و شفاف شدن دیگری این معنا مضاعف شده است. معماری حیاط ترکیب خط و صفحه است، در حالی که معماری گنبدخانه معماری ای حجمی است. با این انتخاب، دو دستگاه طراحی در طرح این دو بخش اساس کار قرار گرفته است. از طرف دیگر، حیاط دارای معماری تقسیم شده به اجزا و عناصر کوچکتری است، در حالی که معماری گنبدخانه، ابعاد بزرگ و درشتی دارد. دستگاه اندازه های این دو نیز با هم فرق می کند، و این امر آنها را به دو خانوادهٔ متفاوت وابسته می سازد. از اینها مهم تر، حیاط بخاطر کیفیت رواق ها و ابعاد و اندازه هایش، فضایی شفاف و ظریف، صمیمی و سخنگو دارد؛ در حالیکه گنبدخانه واجد هیبتی سرد و خاموش است و به مخاطب لبخند نمی زند. وقتی به همهٔ اینها، جفت منار کشیده و بلند نیز اضافه می شود، مسجد باز پر تنوع تر جلوه می کند، و به این ترتیب، به شکل مجموعه ای از فضاهای متباین ادراک می گردد و ترکیب احجام آن چشمگیر می شود.

مسجد و دانشگاه

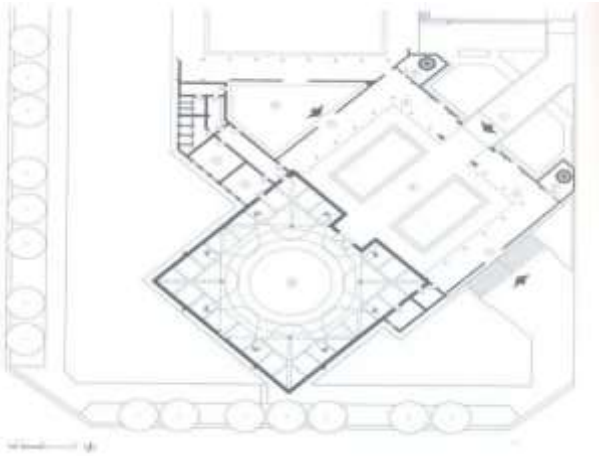
از آنجا که حیاط با رواق هایی محصور شده که هریک در میانهٔ خود مدخلی دارند و حیاط نیز معماری شفافی دارد، پیوند زیادی میان مسجد و محوطهٔ اطراف آن بوجود آمده است. به این ترتیب که از سه جهت جنوب شرق، شمال شرق و شمال یا شمال غرب، به آسانی می توان به مسجد وارد شد. دهانهٔ بار

میانی رواق ها نیز امکان مشاهدهٔ حیاط را از همین جهات ممکن کرده است. حیاط، هم بر سر راه است و هم در پیش چشم، و با پلکان مفصلش در مدخل شمال شرقی مردم را به خود دعوت می کند.

به دلیل وجود سه ورودی فوق الذکر، نه فقط امکان ورود مستقیم و آسان به حیاط از جوانب مختلف مهیا شده، که بیش از آن، حیاط به معبر خوبی برای حرکت از یک جانب مسجد به جانب دیگر تبدیل شده است. به عبارت دیگر، فردی که در این محدوده از محوطهٔ دانشگاه قصد حرکت از نقطه ای به نقطه دیگر را دارد، به وضوح در می یابد که حیاط مسجد مسیر مناسبی برای کوتاه کردن راه است.

معبر قرار گرفتن مسجد، نکتهٔ مهمی است. زیرا با این عمل پیوند و رابطهٔ زیادی میان مسجد- به عنوان فضایی عبادی- و دانشگاه- به عنوان مرکزی علمی و اجتماعی- بوجود می آید؛ مسجد نشسته در میانهٔ دانشگاه، افراد را در حین گذر از معابر دانشگاه تهران (که مهم ترین و شناخته شده ترین مرکز علمی کشور است) و انجام فعالیت های دانشگاهی به ناگاه با فضایی عبادی روبرو می سازد و به درون حیاط خود می کشاند.

نحوهٔ پیوند مسجد و فضاهای اطراف با نحوهٔ ترکیب مساجد سنتی با بافت شهری پیرامون شان بی شباهت نیست؛ مساجد سنتی دست های خود را به درون معابر عمومی یا راستهٔ بازارها دراز می کنند و مخاطب را به درون می خوانند؛ زیرا مسجد به عنوان محل فعالیت های مذهبی و فرهنگی، می خواهد همنشین دیگر فعالیت ها در سطح شهر شود. البته فقدان سلسله مراتب در ورود به مسجد دانشگاه تهران، تفاوت قابل توجهی میان آن با مساجد سنتی بوجود می آورد. زیرا بناهای سنتی در عین اشتیاق به همنشینی با فعالیت های اجتماعی، از ایجاد حریم ها و سلسله مراتب ورود نیز غفلت نمی کنند و مدعوین را تنها به شرط عبور از این مراحل به فضای عبادی خود راه می دهند.



نقشه مسجد دانشگاه تهران

مسجد در کنار محورهای اصلی دانشگاه، و در عمومی ترین بخش آن- جایی که کتابخانه نیز به عنوان مرکز علمی دانشگاه قرار دارد- جای گرفته است. این استقرار بار دیگر باعث افزایش پیوند فضای مسجد با فعالیت های عمومی دانشگاه می شود. به این معنی که اگر پیش از این دربارهٔ تأثیر انتظام فضایی مسجد در پیوند محکم فضای عبادی- مذهبی با فضاهای اجتماعی- آموزشی دانشگاه سخن رفت، می توان گفت انتخاب محل استقرار مسجد در بستر دانشگاه نیز از همین نیت نشأت می گیرد.

با آنکه در انتخاب محل استقرار مسجد به قرارگیری آن در قلب دانشگاه دقت شده است، اما باید توجه کرد که ورودی های مسجد هیچ کدام رو به محوطهٔ مرکزی دانشگاه باز نشده اند. اساساً بهتر است بگوییم مسجد با ورودی هایش به این مکان پشت کرده است- به مکانی که خود در شکل گرفتنش سهم زیادی دارد. مخصوصاً می توان به ورودی اصلی اشاره کرد که با جفت منار رفیع، رو به جهت شمال شرق دارد و در تصویر کلی، مسجد را متوجه شمال شرق نشان می دهد. پشت کردن مسجد به مرکز دانشگاه تنها محصول جای ورودی های بنا نیست؛ بلکه می توان این امر را بیشتر به استقرار گنبدخانهٔ بسته و حجیم در کنار محور عمومی و استقرار حیاط در پس گنبدخانه و دور از این محور مربوط دانست. با این اوصاف به رغم آنکه مسجد در مرکز دانشگاه و در کنار کتابخانه جای گرفته و با این استقرار به اتفاق کتابخانه، محور عمومی پررونقی برای دانشگاه بوجود می آورد، اما با نوع انتظام خود و جهت ورودی هایش، در تعارض با نیت اولیهٔ طرح قرار گرفته است. این تعارض خصوصاً از آن جهت آشکار و برجسته است که با استقرار گنبدخانه در جنوبی ترین نقطهٔ بستر طرح، در روبروی کتابخانه، و قرار گیری حیاط در جهت مقابل، و جفت منار سمت شمال شرقی، مسجد دانشگاه به نقطه ای در شمال شرقی رو می کند؛ و از آن مهم تر، با این عمل مسجد از مرکز دانشگاه و کتابخانه رو بر می گیرد و به آن پشت می کند. واقعیت آن است که ارتباط مسجد با فعالیت های عمومی پیرامونش قدری مبهم است.

در طرح هادی اولیهٔ دانشگاه تهران، نیت آن بوده که دو لایهٔ چپ و راست کل بستر، به محل استقرار دانشکده های مختلف اختصاص یابد و بخش میانی به فضای باز عمومی و ورزشی. بعداً با اندیشه استقرار کتابخانه و مسجد در مرکز این فضای باز، هویت بخش میانی تغییر پیدا می کند و در نتیجه، فضای باز به دو بخش شمالی (مسجد) و جنوبی (کتابخانه) تقسیم می شود. در این وضعیت، زمین ورزشی و محوطهٔ باز شمالی کاملاً از هم جدا شده و هرکدام به یک سو می افتد. حجم مسجد، محوطهٔ شمالی را از نظر پنهان، و آن را تا حد منزوی می کند. فضای باز یاد شده به طور اتفاقی کشف می شود و در واقع به محوطهٔ باز دانشکده های مستقر در بخش شمالی دانشگاه تبدیل می گردد. به این ترتیب، فضای باز دیگر نمی تواند مطابق نیت اولیه به عنوان یکی از عرصه های عمومی در مرکز دانشگاه ایفای نقش کند. توجه به

رابطهٔ میان مسجد و محوطهٔ باز شمالی می تواند به فهم بهتر حجم مسجد کمک کند. مسجد با استقرار در مقابل محوطهٔ باز شمالی، زاویهٔ دید به سوی آن را می بندد و خود به بازیگر اول صحنه تبدیل می شود. با چرخش ۴۵درجه حجم مسجد نسبت به محورهای دانشگاه، جلوهٔ حجم آن افزوده می شود. با این یکه تازی و نمایش اندام از جهات مختلف، مسجد تبدیل به مجسمه ای می شود که از همهٔ زوایا دیده می شود.

مسجد حضرت امیر (ع)

مشاور طراح: مؤسسهٔ امیر نصرت منقح- یوسف شریعت زاده و همکاران

تاریخ شکل گیری اثر: ۵۰- ۱۳۴۶ ه. ش.

گروه طراحی: محمد تهرانی، محمد کریم جواهری، یوسف شریعت زاده، محسن میرحیدر، بهنام ثانی

موقعیت: تهران

مساحت بستر طرح: ۱,۱۰۰ متر مربع

مساحت زیر بنا: ۱,۰۰۰ متر مربع

مسجد حضرت امیر (ع) ساختمانی کم ارتفاع و آجری است که با سازهٔ نمایان بتنی در حاشیهٔ غربی خیابان کارگر (امیرآباد) شمالی و در همسایگی واحدهای مسکونی، اداری و تجاری واقع شده است، که همگی به حیاطی در میانه می رسند. مهم ترین فضای همجوار با این حیاط درتراز همکف- به جز منار پلکانی- شبستان مسجد است که در دو طبقهٔ مرتبط با هم طراحی شده و نمازخانه های بانوان و آقایان را در خود جای می دهد. فضاهای خدماتی و پشتیبانی در اطراف حیاط میانی و در تراز زیرین آن قرار گرفته اند.

بخشی از حیاط میانی که پیشتر به شکل حیاط فرو نشسته ای طراحی شده بود و دسترسی، نور و هوای فضاهای خدماتی را تأمین می کرد، امروز مسقف شده است. به جز این، طی سال ها تغییرات مستمر دیگری نیز در مسجد پدید آمد؛ در نهایت بخشی از بنای مسجد در سال ۱۳۸۴ تخریب شد و مستحدثات جدید سیمای مسجد را با آنچه در این مقاله پیش چشم قرار می گیرد به کلی متفاوت ساخت.

درون مسجد

بستر طرح مسجد حضرت امیر (ع) به دو بخش فضای بسته و فضای باز میانی تقسیم شده است. فضاهای بسته بر پیرامون بستر طرح نشسته اند، و فضای باز را که حیاط نسبتاً کوچکی است در میان گرفته اند.

شبستان و منار عمده ترین عناصر اطراف حیاط هستند. به عبارتی مسجد با شبستان، حیاط و منار تشخص یافته است- عناصری که در طرح مساجد سنتی نیز مشاهده می شوند. بخش اصلی حیاط میانی در جهت قبله قرار گرفته است و دو عنصر مهم منار و شبستان در دو سوی آن مستقرند. استقرار حیاط، شبستان و منار نسبت به یکدیگر نظم هندسی مشخصی ندارد- این امر، میان مسجد امیر و آثار سنتی فاصله ای می اندازد.

حیاط میانی

حیاط مسجد، فضای باز کوچکی است با کفسازی ساده که در میان فضاهای بسته بدون نظم هندسی خاصی شکل گرفته است. قاعدهٔ این فضا را دو مستطیل، یکی کوچک و یکی بزرگ، تشکیل می دهد. مستطیل بزرگ در جهت قبله واقع است، بین منار و شبستان اصلی. مستطیل کوچک در ابتدا گودال باغچه ای بوده و اینک بر سر بخش های آشپزخانه و سرویس بهداشتی قرار دارد.

مسجد حضرت امیر (ع)

جداره های اطراف حیاط میانی گاه یک طبقه و گاه دو طبقه هستند. در طرح جداره های میانی، استقرار بخش های پر و خالی نما از نظم خاصی تبعیت نمی کند. به نظر می ر سد که گشایش هایی که جابه جا بر سطوح بسته پدید آمده، بنا به ضرورت و براساس نیاز فضاهای بسته به دسترسی، نور و تهویه بوده است. از طرف دیگر، اختلاف ارتفاع در نقاط مختلف این جداره ها- که نظم خاصی هم ندارد- صورتی «تصادفی» و «اتفاقی» به نمای حیاط می بخشد.

در حیاط مسجد عنصری که بر مرکز تأکید کند وجود ندارد. معمولاً در مساجد قدیمی «مرکز» با حوض آبنمای میان حیاط تشخص می یابد و توسط ایوان هایی که به سوی این آبنمای مرکزی رو کرده اند «تأیید» می شود. در مسجد امیر موجودی مرکزی وجود ندارد و از چشمان مشتاقی که به مرکز نگاه کند نیز خبری نیست.

در طرح حیاط از تقارن استفاه نشده است؛ نه در قاعدهٔ حیاط، نه در جداره ها و نه در همنشین ساختن احجام در کنار یکدیگر. کنار کشیدن منار و همچنین حجم بلند روی شبستان از محور میانی حیاط، عواملی هستند که بر این عدم تقارن تأکید می کنند.

استفاده از مصالح واحد در نمای حیاط عاملی است که میان گونه گونی اجزای حیاط پیوند به وجود می آورد. کتیبهٔ کاشیکاری شده ای که در تراز سقف طبقهٔ همکف بر گرداگرد نمای حیاط می چرخد نیز ممکن است به نیت یکدست کردن طرح جداره ها خلق شده باشد؛ هر چند که حقیقتاً دلیل وجود آن را به راحتی نمی توان متوجه شد.

گریز از مرکز گرایی، فقدان نظم هندسی مشخص و طرح نامتقارن حیاط و نماهای اطراف آن، که صورتی اتفاقی به آن می بخشد موجب شده تا حیاط میانی که در الگوی سنتی مرکز و کانون توجه و محل سکون و تأمل و نظم دهنده و هدایت کنندهٔ باقی عناصر طرح است در اینجا به یک فضای باز «حادث شده » در میان احجام و فضاهای بسته تبدیل شود. در اینجا مرتبهٔ حیاط به حد عنصری عملکردی که هوا و نور و دسترسی را برای لایهٔ بستهٔ دورتادور زمین و فضاهای خدماتی زیرزمین تأمین می کند محدود می شود. در حقیقت این حیاط، آنچنانکه در سنت معماری ایرانی شاهد هستیم، مبدأ طرح، کانون توجه و محل طمأنینه و آرامش تلقی نمی شود و مزیتی بر فضاهای بستهٔ پیرامون خود ندارد. نقش آن مشابه فضاهای بستهٔ مسجد است؛ فضاهای بسته ای است که سقف ندارد. حیاط با شانه خالی کردن از وظایفی که ذکر شد، این وظایف را بر دوش شبستان اصلی که مهم ترین فضای بسته مسجد است محول می کند.

شبستان اصلی

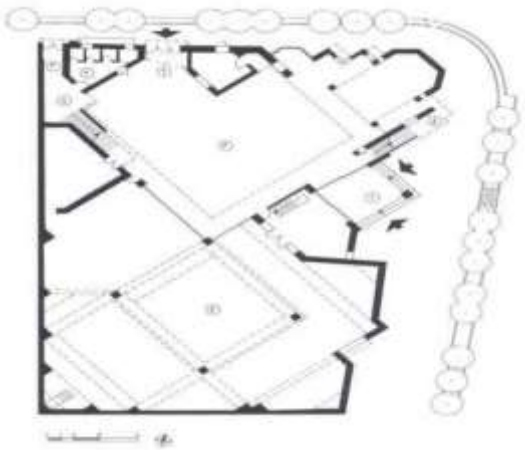
طرح شبستان مسجد در برش افقی یادآور الگوی «چهار صُفه» است چهار صفه ای که مورد تصرف قرار گرفته باشد. نشانه های این تصرف در الگو فراوان است: چرخش چهار پارهٔ پیرامونی نسبت به فضای میانی، و عدم تشابه این چهارپاره (چه در هندسهٔ افقی و چه در بعد سوم فضا) نمایانندهٔ این حقیقت است. که طراح بی آنکه خود را به نظمی خاص مقید سازد، در کار تصرف در الگوی سنتی برگزیدهٔ خویش است.

آنچه فضای شبستان را باز هم از الگوی سنتی مورد بحث دور می کند علاوه بر موارد بالا، کمرنگ شدن اهمیت پارهٔ میانی «چهار صفه» به دلایل مختلف است لغزش محورهای حیاط و پارهٔ میانی، و پارهٔ میانی و محراب نسبت به هم که نشانه ای از میل طراح به «گریز از مرکز گرایی و محور گرایی» است، «عدم تقارن» در طرح پارهٔ میانی و همسایگانش، و بریده شدن گوشه ای از فضاهای جنبی شبستان توسط حیاط (که به واسطهٔ آن ورود به شبستان از گوشهٔ بخش میانی ممکن می گردد) باعث می شود این بخش اهمیت خود را به عنوان مرکز و کانون هندسی فضا تا حدود زیادی از دست بدهد.

شبستان اصلی مسجد واجد سقف بلندی است که پله پله می شکند و بالا می رود، تا در بخش میانی فضا به بلندترین ارتفاع برسد. در این سقف بلند میانی نورگیری در نظر گرفته شده است. در گوشه های فضا نورگیرهای سقفی کوچکتری قرار دارد که نور محدودی به فضا می دهد.

شکستی های سقف به احتمال زیاد به پیروی از ایدهٔ اهمیت دادن به سقف در الگوهای سنتی پدید آمده است. سقف پله پله، صورت ساده تر شده سقف های برآمده و مدور قدیمی است که با بیانی مدرن به احجام و سطوح راستگوشه مبدل می شود. استفاده از اشکال راستگوشه مصداقی دیگر از تصرف در الگوی سنتی است که پیش از این نیز به آن اشاره شد.

مصالح فضای داخلی شبستان را آجر، اندود سیمانی، و سنگ مرمر تشکیل می دهد، و کف شبستان نیز مانند اغلب شبستان های دیگر با قالی مفروش است. سنگ مرمر بصورت ازاره ای بلند دور تا دور شبستان می گردد. پوشش باقی دیوار از آجر، و پوشش ستون ها و سقف از سیمان لیسه ای است. در یک نظر کلی در فضای داخلی شبستان گفتگویی میان آجر و سیمان قرار شده که دلپذیر است. در انتخاب مصالح برای فضای داخلی اندود سیمان جای گچ سنتی را گرفته است که از گچ قوی تر می نماید، و به همین دلیل انتخاب موفقی است. نشستن سیمان بر سازه و سقف هایی که سطوح تراش خورده دارند اندود سیمانی را بیش از سطوح آجری به چشم می آورد، و در نتیجه سطوح آجری را به مثابه پس زمینه ای برای سطوح سیمانی جلوه می دهد. انتخاب های طراح برای مصالح فضای داخلی،تداومی میان «بیرون» و «درون» شبستان پدید می آورد، هر چند تفاوت میان تناسبات کشیده داخل با احجام افقی بیرون، این یکدستی را کاهش می دهد .



نقشه مسجد حضرت امیر (ع)

طرح نمای داخلی شبستان از نظم و قصهٔ خاصی پیروی نمی کند. اگر در الگوی سنتی، وجود قاب هایی که با نظم و ضرباهنگ خاصی در کنار هم نشسته اند سلسله مراتبی میان سطوح شفاف و غیر شفاف (پر و خالی) ایجاد می کند، و معمار با استفاده از آنها، داستان نما و نقاط اوج و حضیض طرح را معلوم می کند، در اینجا پنجره ها آزادانه به صورت شکاف هایی با اندازه، شکل و تناسبات متفاوت در هر کجا که نیازی به تأمین نور، هوا و دسترسی بوده است شکل گرفته اند. پنجره های رو به حیاط میانی ارتباط و نحوهٔ ترکیب با آن را تعریف نمی کنند، بلکه تنها از امتیاز نورگیری و دسترسی از طریق این فضای باز ارتباطی بهره می برند.

سیمای بیرونی

ساختمان مسجد که دورتادور بستر طرح را اشغال می کند عبارت است از احجام تکه تکه ای که با چرخشی ۴۵درجه نسبت به خیابان در کنار هم نشسته اند، و ارتفاعات متفاوتی دارند. به این ترتیب ساختمان از بیرون به شکل مجموعه ای از احجام متفاوت و مجزا از یکدیگر دیده می شود که در کنار هم پس و پیش نشسته اند. این اجزا و تکه ها در منظر بیرونی اعلام استقلال نمی کنند. اجزا در ترکیب کلی گم اند و بدون تفکیک از یکدیگر کلی واحد را پدید می آورند. به این منظور طراح مسجد از رویهٔ وحدت بخشی در استفاده از مصالح بهره برده است. در این رویه، قاب بندی ها و سقف شبستان و مناره از بتن، و سطوح بین قاب ها از آجر خاکی رنگ اختیار شده است. این انتخاب سبب شده تا در بعضی از زوایای دید، کثرت اشکال در بند ترکیب بندی مصالح رام شود.

در مسجد حضرت امیر، طراح عناصر و بازیگران اصلی مسجد را در سیمای بیرونی چندان به نمایش نمی گذارد. برای درک بهتر مطلب می توان نقش ورودی ها، گنبدخانه ها و یا ایوان ها در مساجد سنتی را با موقعیت عناصر سازندهٔ طرح مسجد حضرت امیر در سیمای بیرونی مقایسه کرد. در این میانه، تأکید بر مناره یک استثنا است- عنصر مهمی که حضور قدرتمندش آهنگ بازی احجام متکثر پیروی را قدری آرامش می بخشد.

سیمای بیرونی مسجد حضرت امیر (ع)

در چنین شرایطی طبعاً گفتگو میان اجزا و عناصر سازندهٔ طرح چندان چشمگیر نیست. تنها در جبهه شرقی بنا حجم شاخص منار با احجام شکسته و چرخیدهٔ سقف شبستان بده و بستانی پیدا می کند؛ اما در اینجا هم کثرت احجام تکه تکه و مستقل این ارتباط را کمرنگ می سازد. بدین ترتیب می توان گفت که ساختمان مسجد امیر اهل «قصه گویی» نیست. ساختمان واجد بیان است؛ لیکن این بیان آن چنان که در سنت معماری مساجد دیده می شود بیانی صریح و روشن نیست.

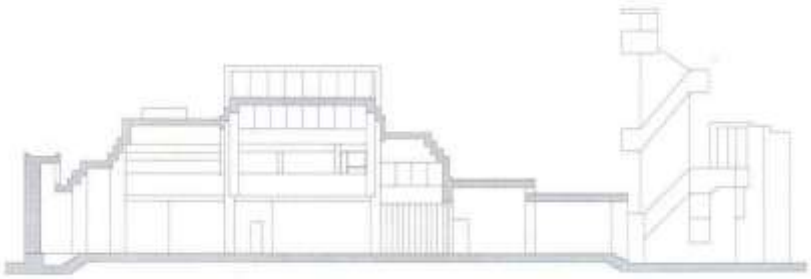
نحوهٔ ترکیب احجام در منظر بیرونی مسجد انتظام هندسی خاصی را نشان نمی دهد؛ جهت خاصی را نیز القا نمی کند. ترکیب ها در نما «اتفاقی» و «تصادفی» جلوه می کنند. این کیفیت، به بنا صورتی ارگانیک می بخشد. به همین دلیل مسجد را قدری روستایی احساس می کنیم، یا موجودی که در چارچوب زیبا شناسی مدرن شکل گرفته است.

حجم بیرونی ساختمان اغلب بسته است. پنجره ها در نقاط مختلف، با اندازه های متنوع و در ترازهای گوناگون در جدارهٔ بسته ظاهر می شوند. ترکیب بندی، انسان را به یاد نماهای بیرونی ساختمان های سنتی- مخصوصاً خانه های سنتی در بافت های قدیمی- می اندازد.

ساختمان مسجد دورتادور حدود بستر طرح را اشغال کرده و کاملاً متصل به ساختمان های همجوار و پیاده روها بنا شده است. این موضوع نشان می دهد که قصد طراح اتصال و هماهنگی با بافت اطراف بوده و نمی خواسته است که مسجد را از بناهای اطراف جدا کند. ساختمان مسجد به نسبت ساختمان های عمومی که معمولاً احجام بلند و شاخصی دارند، ارتفاع زیادی ندارد. این موضوع و همچنین تقسیم شدن حجم بیرونی ساختمان به احجام کوچکتر موجب شده تا ابعاد و اندازه های ساختمان قدری «خانگی» شود- کیفیتی که مسجد را صمیمی و دوست داشتنی می کند. استفاده از آجر- مصالحی که در بافت های مسکونی بیشتر به

چشم می آید- در ایجاد مقیاس خانگی در نمای مسجد بسیار مؤثر است. آجر در نمای مسجد در فرم های ساده به کار رفته و از تزئینات پیچیده خبری نیست.

تکه تکه و بی نظم بودن منظر بیرونی و تحرک ترکیب به دست آمده از احجام موجب شده تا بنای مسجد از صورت تک بنایی عمومی خارج و به «مجموعه ای از بناها» شبیه شود. تحرک و بازیگوشی و شکل خانگی این بنا، گرایش طرح به «بافت های سنتی» را تداعی می کند، که در آن احجام بدون نظم خاص و بنا به مقتضیات نسبت به یکدیگر پس و پیش می نشینند. در اینجا گویی بنا از شکل زمین و گذر مجاور خود تبعیت کرده است و شباهتی به بافت های امروزی مسکونی که در آن خانه ها در قطعات منظم مشابه بنا می شوند ندارد، و به همین دلیل چشم ها را به خود می خواند.



مقطع از مسجد حضرت امیر (ع)

تداعی بافت های سنتی، پرهیز از خلق بنای یادواره ای، و طرح ورودی های آن به شکلی که در مسیر حرکت عابرین ناگهان گوشه ای از فضای داخلی مسجد و حیاط آن را نمایان می کنند، به این مسجد رنگ و بوی خاصی بخشیده است. مسجد حضرت امیر از الگوی رسمی مساجد قدیمی تبعیت نمی کند، بلکه ما را به یاد مساجد کوچک محله ای می اندازد.

با آنکه در طرح این مسجد از عناصر آشنای مساجد سنتی استفاده شده است، اما شکل این عناصر و جایگاه شان در قالب الگوهای سنتی نمی گنجد. به نظر می رسد که در اینجا طراح مایل است از شیوه های کلاسیک مسجد سازی اجتناب کند. نمای بیرونی مسجد امیر نمایی پر تحرک است؛ جزئیات زیاد دارد؛ بازیگوش است، این بازیگوشی از طرفی دلپذیر است و شادی و سرور می آورد، و از طرف دیگر آن سکوت، آرامش و طمأنینه را که معمولاً در «مسجد» سراغ می کنیم کمرنگ می کند. از بازی های احجام و پس و پیش نشستن ها و چرخیدن های آنها چنین به نظر می رسد که کالبد مسجد براساس احکام و شرایط برآمده از وضعیت بستر طرح و نیازهای عملکردی شکل گرفته است و نه از قصد طراح؛ امری که در آثار معماران معاصر غرب نیز دیده می شود . این همه می تواند نشانه های گرایش طراح به «مدرنیزم» تلقی

شود. از سوی دیگر به یاد داشته باشیم که سادگی، تحرک، بی نظمی و کم تکلفی از خصوصیات مشترک میان «معماری روستایی بومی» و «معماری مدرن» است.

فضای شبستان مسجد حضرت امیر (ع)

با آنکه به نظر می رسد طراح انتخاب های خود در سیمای بیرونی را براساس شکل فضاهای داخلی و مقید بودن به حدود بستر طرح، یا نیازهای عملکردی صورت بخشیده است، اما واقعیت آن است که این صورت به ظاهر «حادث شده» و «تصادفی» بیرونی چیزی جز حاصل اختیار طراح نیست. فضاهای بسته ای که بر گرداگرد زمین نشسته اند و جداره های غالباً بستهٔ خارجی را می سازند، صورتی «درونگرا» به بنا می بخشند؛ گویی که این جداره ها از واقعه های مهم در درون محافظت می کنند. به درون که می رویم و طرح را از دیدگاه ناظر درون مسجد بررسی می کنیم، نحوهٔ انتظام فضاها و شکل آنها دوباره نگاه را به بیرون مسجد متوجه می سازد.

آنچه موجب می شود که بنای مسجد امیر را «درونگرا» بدانیم- یعنی بسته بودن جداره ها و ابهامی که از ترکیب بندی احجام بیرونی برمی آید- در عین حال صورتی مجسمه وار به بنا می بخشد، که آن را دلربا و قابل توجه می سازد. به عبارتی با گردش در فضای داخلی مسجد در می یابیم که اتفاقاً بیشتر وقایع معماری مسجد در منظر بیرونی آن رخ داده است.

منار مسجد به شکل پلکان بزرگ بتنی ساخته شده است. این منار، بلندترین حجم ساختمان را می سازد و به دلیل شکل، مصالح و ارتفاع و همینطور محل قرارگیری آن در کنج شمال شرقی مسجد و تسلط بر چهارراه مجاور آن به عنوان بارزترین عنصر و نشانه مسجد مطرح است، و بیش از هر عنصر دیگری این بنا را به دیگر مسجدها شبیه می کند. احجام دیگر مسجد که پله پله شکسته اند و در مرتفع ترین نقطه خود به منار نزدیک می شوند بر این عنصر شاخص بنا تأکید می کنند.

طرح منار به شکل پلکانی که در اطراف یک هستهٔ مرکزی بالا می رود تا به مأذنه برسد، و نشان دادن حرکت پله ها در حجم آن، میل طراح به ایجاد دینامیزم در بنا را نشان می دهد؛ به نوعی، در ترکیب ساده و افقی احجام دیگر، تحرک و صعود به بالا را القا می کند. خلق یک حجم مجسمه گونه که از بازی، تحرک و ترکیب احجام پله ها و پاگردها شکل گرفته، یکبار دیگر نمایندهٔ اهمیت حجم سازی و ترکیب بندی احجام به نیت خلق یک «بیان خاص» است.

منار که تنها عنصر تماماً بتنی مسجد است، به واسطهٔ همین تغییر مصالح شاخص تر شده است. ضمن اینکه استفاده از بتن که از فرآورده های معماری مدرن است، در مقابل منارهای مساجد قدیم که معمولاً آجری یا کاشیکاری شده بودند تحولی در عادات بصری برآمده از سنت به وجود می آورد. طرح منار به شکل پلکانی که فرد را به مأذنه می رساند نیز می تواند نشانی از میل طراح به خرق عادات تلقی شود؛ در اینجا نمایش «وسیله ای» برای بالا رفتن، جانشین «مفهوم» صعود می شود.

به این ترتیب با آنکه طراح ایدهٔ استقرار منار به نحوی شاخص و به عنوان نشانه ای برای مسجد را از الگوی سنتی مسجد سازی به وام گرفته، ولی در خلق صورت و انتخاب نحوهٔ ترکیب آن با باقی عناصر مسجد از تفکری کاملاً مدرن پیروی می کنند. به عبارتی منار این مسجد که تنها عنصر نمادین حجم بیرونی آن است مصداق های تلاش طراح برای پیوند زدن میان سنت و مدرنیزم است.