معماری مساجد، از قرن هفتم تا امروز

تاریخ معماری کشورهای اسلامی گنجینه‌ای از مساجد باشکوه در خود دارد. این نوشته با نگاهی کوتاه به تاریخچهٔ ساخت این مساجد، در جستجوی پاسخ این سؤال است که آیا اساساً می‌توان مساجد موروها در جنوب اسپانیا، مسلمانان شمال و یا غرب افریقا، ساکنان شبه‌جزیرهٔ عربستان، حکمرانان عثمانی، معماران ایرانی، و هنرمندان هندی را زیر بیرقی واحد قرار داد؟ و آیا معماری این مساجد یکسان، و ملهم از الگویی واحد بوده‌اند که در قرن اول هجری با ظهور اسلام متولد شد؟ یا مجموعه‌ای از معماری‌های بومی اقوامی بوده‌اند که اسلام آوردند، بناهایی منطقه‌گرا که در سایهٔ این آیین جدید درخشیدند. و مهم‌تر از آن به این سؤال بپردازد که معماران مساجد 'مروزی در کشاکش منطقه‌گرایی و مدرنیسم کدام گزینه را انتخاب کرده‌اند؟

با افزایش پیروان پیامبر اسلام نیاز به ساخت مکانی معین و مسقف برای گردهمایی و برگزاری نماز جماعت بود و به سفارش او نخستین مسجد تاریخ اسلام به دست صحابه ساخته شد. مسجدالنبی شبستانی بود مستطیل با دیوارهای خشت خام و صحنی که از آنجا مؤذن نمازگزاران را به نماز دعوت می‌کرد. در دهه‌های بعد مساجد جدید دیگری ملهم از ساختار ساده و بی‌آرایهٔ این مسجد ساخته شدند. از جمله مسجد قیروان (۶۷۰ میلادی) در تونس (تصویر ۱) که با وسعت بیشتری ساخته شد. معمار این مسجد علاوه‌بر کنار هم نشاندن شبستان ستون‌دار و صحن از دو عنصر جدید محراب و منار نیز استفاده کرد. منار این مسجد برجی مربع با گنبدی مسقف بود. این طرح کلی در ساخت‌وساز مساجد شمال آفریقا ماندگار شد.

پس از استحکام موقعیت خلفای اسلامی در قرن هشتم میلادی، آنان کوشیدند آرایه‌گرایی را به‌عنوان نزدیک‌ترین گزینهٔ جایگزین صورتگری به معماری اسلامی وارد کنند. به مرور زمان تزئینات به نمازخانه‌ها افزوده و محراب‌ها با ساختارهای هندسی پیچیده آراسته شدند. نمونهٔ آن مسجد اموی در دمشق (۷۰۵-۷۱۵ میلادی) (تصویر ۲) است. در اینجا هرچند همان طرح مسجدالنبی الگو قرار گرفت ولی عناصر آرایه‌دار جدید شکوه خاصی به بنا بخشیدند و راهنمایی شدند برای معماران نسل بعد.

طی قرون یازدهم و دوازدهم میلادی با افول قدرت حکومت مرکزی، فرمانروایی در بین کشورهای مختلف مسلمان از مراکش تا هندوستان تقسیم شد. این تقسیمات سیاسی جدید به ظهور معماری منطقه‌محور در ساخت‌وساز مساجد انجامید. در سده‌های بعدی تلفیق متفاوت بسیاری از عناصر مساجد عربی و معماری محلی به‌وجود آمدند که نهایتاً پایهٔ مکاتب جدیدی را بنیان نهادند.

مساجد چهار ایوان ایرانی

در ایران معماران بر استفادهٔ مجدد از ساختار حیاط چهار ایوانی کاخ‌های پیش از اسلام تمرکز کردند که در آن معمولاً چهار ایوان با سردرهای معرق به حیاط داخلی باز می‌شدند. یکی از بناهای مرجع، مسجد جامع اصفهان (تصویر ۳) بود. این مسجد هرچند در قرن یازدهم میلادی طرحی ساده بر مبنای مسجدالنبی داشت، با تصرفاتی که طی بازسازی آن در قرن دوازدهم میلادی صورت گرفت، به ساختار چهار ایوانی تغییر یافت. علاوه‌بر آن برای شکوه بیشتر بنا، هنرمندان به استفاده از خطاطی روی آوردند. آیه‌های قرآن به‌شکل آرایه زینت‌بخش سردرها، دیوارها، گنبدها، منارها و محراب‌ها شدند.

مساجد سه‌گنبدی هندی

در قرن یازدهم میلادی جنگجویان مسلمان به هندوستان حمله کردند و با فتح پیشاور دیگر مانعی در راه رسیدن آن‌ها به رود گنگ نبود. پس از این پیروزی که نهایتاً به تشکیل سلطان‌نشین دهلی انجامید، مسجدی به‌عنوان نماد پیروزی ملهم از معماری ایرانی در دهلی ساخته شد که ارتفاع منار آن به ۷۲/۵ متر می‌رسید (تصویر ۴).

به مرور زمان معماری مساجد در شبه‌جزیره هند نیز تحت‌تأثیر سنت‌های محلی و منطقه‌ای، هنرهای دستی هندوپان، مصالح موجود و تجربیات عملی معماران بومی قرار گرفت. مثلاً هندیان هرچند چگونگی ساخت مساجد را از ایرانیان آموختند ولی نهایتاً سنگ طبیعی را جایگزین آجر کردند.

با سلطهٔ مغولان در قرن‌های ۱۵ و ۱۶ میلادی سبک جدیدی از مساجد در هندوستان به‌وجود آمد که در آن اشکال اسلامی و هندو با هم درآمیخت که حاصل آن مساجد سه‌گنبدی با حیاط‌های وسیع بود. نمونهٔ بارز آن مسجد جامع دهلی نو است. ساختمان مجلل این مسجد از ماسه سنگ و با سه

ورودی، چهار برج، دو منار و سه گنبد مرمرین ساخته شد. حیاط وسیع آن گنجایش ۲۵ هزار نمازگزار را داشت (تصویر ۵).

مساجد با گنبد مرکزی در ترکیه

از قرن نهم میلادی ترک‌ها همواره در دنیای اسلام نقش مهمی ایفا کرده‌اند. با سکونت قبایل ترکمن و ایجاد دولت محلی، آن‌ها نیز چون همسایهٔ شرقی خود ایران، به دنبال پاسخی مستقل برای چگونگی ساخت مسجد بودند. بنابراین در آسیای صغیر نیز ساخت‌وساز مسجد به ترکیبی جدید رسید. طرح این مساجد همانند مساجد ابتدایی عربی براساس شبستانی ستون‌دار همراه با نظمی هندسی بود. البته در این ترکیب جدید، هر چهار ستون پایه‌های یک نیم‌کره را تشکیل می‌دادند. مسجد جامع بورسا (تصویر ۶) با بیست گنبد و دو منار نمونه‌ای تأثیرگذار بود.

پس از تشکیل کشور عثمانی و فتح قسطنطنیه در ۱۴۵۳ میلادی، سلطان سلیمان اول دستور ساخت مسجدی جدید را به معمار دربار خود قوجه معمار سنان آغا[1] داد. اهمیت مسجد سلیمانیهٔ استانبول (تصویر ۷) به‌دلیل الهام گرفتن از سبک معماری بیزانسی و مساجد عربی است. طرح جدید فضایی مرکزی و مکعب‌شکل بود که با ترکیبی از یک گنبد نیم‌کروی عظیم و مجموعه‌ای از گنبدهای همراه به حیاط مجاور بار می‌شد. ترکیب حجمی فشرده با گنبد عظیم و گلدسته‌های سوزنی از این پس به نماد مساجد عثمانی تبدیل شد.

معماری مدرن و مساجد کشورهای اسلامی

با فراگیر شدن معماری مدرن در قرن بیستم، دل‌مشغولی طراحان مساجد نه‌تنها ساخت نیایشگاهی درخور بود بلکه خود را با موجی از تحولات فنی و مصالح جدید از سویی و پیشروی اندیشه‌های معماری مدرن غربی از سوی دیگر روبه‌رو دیدند. ازاین‌رو معماران مسلمان خود را موظف به تعریف رابطهٔ بین ساخت مساجد و معماری مدرن دیدند.

اما به‌راستی رابطهٔ بین طرح مساجد و معماری مدرن چگونه تعریف می‌شود؟ آیا طرح‌های جدید باید متأثر از فرم‌های ساده و خالص قدیمی باقی بمانند؟ و یا مساجد امروز همگام با معماری پیشرو مدرن از هرگونه آرایه صرف‌نظر کنند؟ آیا زنده نگاه داشتن اجزا و عناصر تاریخی گزینهٔ بهتری بود؟ و یا باید از میان سنت‌های منطقه‌ای و معماری مدرن نوعی راه‌حل میانه را برمی‌گزیدند؟

حفظ سنت‌های خودی

پررنگ‌ترین واکنش به گسترش مدرنیسم لزوم تداوم، حفظ و پیرایش معماری سنتی از تأثیرات مزاحم غربی بود. بسیاری از معماران بناهای خود را همچنان در چارچوب‌های آشنا و سینه‌به‌سینه نقل‌شده طراحی کردند و به مصالح بومی و روش‌های سنتی وفادار ماندند.

حسن فتحی، معمار مصری، یکی از این هنرمندان بود که در طول فعالیت حرفه‌ای خود برای حفظ و احیای معماری سنتی و دوری از متعلقات مدرن کوشید. او خشت خام را برای شرایط اقلیمی کشورش بهترین مصالح می‌دید. مسجد خشتی روستای نئو گورنا[2] در مصر (۱۹۴۵-۱۹۴۸) (تصویر ۸) و مسجد دارالسلام در ابی‌کنیو، نیومکزیک[3] آمریکا (۱۹۸۱) (تصویر ۹) از طرح‌های شاخص او به‌شمار می‌روند.

معمارانی هم بودند که در انتخاب مصالح وسواسی این‌چنین نداشتند. این معماران هرچند به حفظ سنن معماری توجه داشتند ولی استفاده از سنن را به‌عنوان مصالح مدرن جایز دانستند. مسجد روستای ماهدر (تصویر ۱۰) در

الجزایر (۱۹۷۵ ۱۹۸۰) طرح هانی و عبدالرحمن میناوی نمونه‌ای از آثار این گروه از معماران است.

در طراحی مساجد جامع شهری موضوع پیچیده‌تر بود. در این بناهای حکومتی بیش از همه خواستهٔ سیاسی کارفرمایان که اغلب ساخت سرایی جاودانه بود، نقشی پررنگ می‌یافت. مسجد حسن الثانی (تصویر ۱۱) در شهر کازابلانکای مراکش به طول ۲۰۰ و عرض ۱۰۰ متر و گنجایش ۲۵ هزار نمازگزار در سه‌طبقه، نمونه‌ای از این‌گونه بناهاست. اجازهٔ ساخت دومین مسجد عظیم دنیای اسلام را معمار فرانسوی میشل پینسو[۴] یافت و کوشید به خواستهٔ کارفرما سنت‌های منطقه‌ای را پررنگ جلوه دهد. ساختار فضای درونی، منارها و حتی شکل گنبد همگی ملهم از معماری سنتی مغرب در سده‌های گذشته ساخته شدند. تنها جزئیات مدرن طرح یکی سقف مسجد بود که با نیروی هیدرولیک باز و بسته می‌شد و نور لیزری که جهت قبله را نشان می‌داد.

در کشاکش سنت و مدرنیسم

همزمان هنرمندان مسلمان دیگری بودند که طرح‌هایشان در کشاکش بین تحولات جهانی و شاخص‌های محلی قرار داشتند. مسجد الغدیر (تصویر ۱۲) تهران نمایانگر موقعیتی این‌چنین در میانهٔ تداوم‌گرایی و تحول‌خواهی است. در طراحی و ساخت این مسجد (۱۹۷۷-۱۹۸۷) جهانگیر مظلوم، معمار ایرانی، از اجرای بنای چهار ایوانی و یا به‌کارگیری گنبد و منار صرف‌نظر کرد. در مقابل، شبستان دوازده ضلعی مسجد را با مربع‌های کوچک‌تر که طبقه‌وار بر یکدیگر می‌چرخیدند، به‌شکل یک گنبد شکسته مسقف کرد. هرچند کاشی‌های لاجوردی و دیگر آرایه‌ها برای نمازگزاران عناصری آشنا بودند ولی در اثر همنشینی با دیوارهای آجری تصویری نو و مدرن ارائه می‌دادند.

از شروط الزامی مسابقهٔ طراحی مسجد استقلال اندونزی (۱۹۵۵-۱۹۸۴) (تصویر ۱۳) نه‌تنها خلق یک نماد ملی، بلکه استفاده از مصالح ماندگار بومی بود. طرح فریدریش سیلابان[۵] از سویی بر پایهٔ فرم‌های معماری نمادگرای شوروی و از سویی دیگر بر معماری سنتی ترکیه استوار بود. ارجاع به معماری عثمانی در اندونزی امری تازه نبود و ازاین‌رو سیلابان گلدستهٔ مسجد خود را با الهام از منارهای سوزنی طراحی کرد.

عدول از سنت و پیروی از مدرن

معماران دیگری نیز با نگاهی انتقادی به سنت حضور داشتند. معمار ایرانی، کامران دیبا، یکی از آنان بود که می‌خواست با بناهای خود سهمی در معماری مساجد مدرن داشته باشد. او ساختمان آجری مسجد دانشگاه اهواز (۱۹۷۱-۱۹۷۵) (تصویر ۱۴) را بدون گنبد و گلدسته و عاری از هرگونه آرایه طراحی کرد. دیبا در پارک موزهٔ فرش خود در تهران نیز نمازخانه‌ای (۱۹۷۸) (تصویر ۱۵) کاملاً ساده طراحی کرد. مربعی که درون خود مربعی دیگر داشت. او مربع بیرونی را در جهت عمارت موزه و مربع درونی را در جهت قبله چرخاند. دیوار محراب نیز تنها به‌واسطهٔ شیاری عمودی در دیوار بتنی تداعی شد.

در کشوری مثل ترکیه که در نتیجهٔ سقوط حکومت عثمانی به‌وجود آمد، کارفرمایان در اجرای پروژه‌های دولتی مهم مشخصاً تمایلی به ارجاع به گذشته (معماری دوران عثمانی) نداشتند. طراحان مسجد مجاور مجلس (تصویر ۱۶)، آلتوق، بهروز و شان چینیچی[۶] ساختمان طویلی از فولاد و بتن با سقفی پلکانی طراحی کردند که تداعی‌کنندهٔ هرمی مسطح بود (۱۹۸۵ ۱۹۸۹). این ساختمان منار نداشت و محراب عریض آن تنها از شیشهٔ پلکسی تشکیل می‌شد.

نمونه‌های یادشده نشان دادند که تاریخچهٔ ساخت مساجد در کشورهای اسلامی حداقل دو کشاکش مهم را تجربه کرده‌اند. تجربهٔ نخست در سدهٔ دوازدهم میلادی که نهایتاً به افول طرح سادهٔ مسجد شبستان‌دار به‌عنوان

الگویی واحد در مقابل ایده‌های جدید منطقه محور انجامید و کشاکش جدید که از قرن بیستم بین معماری منطقه‌محور (رایج دیروز) و معماری مدرن به‌عنوان حریفی جدید آغاز شد.

معماری مدرن و مساجد کشورهای غیراسلامی

ساخت مساجد در بین کشورهای غیرمسلمان پیچیده‌تر بود. طرح هر پروژهٔ بزرگی در این کشورها باید ابتدا خواسته‌های جوامع اقلیت مسلمان را برآورده می‌کرد. خواسته‌هایی که معمولاً از خاطرات بناهای ماندگار وطنشان نشئت گرفته بودند. بنابراین غریب نبود که مسجد کبیر پاریس (۱۹۲۶) (تصویر ۱۷) بر مبنای سبک مساجد شمال آفریقا، مسجد امام علی (ع) در هامبورگ (آلمان) (۱۹۶۰-۱۹۶۵) (تصویر ۱۸) ملهم از مساجد دوران صفویهٔ ایران، یا مسجد سلطان سلیم (۱۹۹۵) (تصویر ۱۹) در مانهیم (آلمان) در ارجاع به سبک معماری دوران عثمانی ساخته شدند. همهٔ این بناها تلاشی بودند برای به تصویر کشیدن برگی زرین از تاریخ معماری کشور مرجع و عرضهٔ گوشه‌ای از شناسنامهٔ فرهنگی آن اقلیت مسلمان.

در مقابل مسلمانان استراسبورگ فرانسه با پروژهٔ مسجد خود در ابتدای قرن بیست‌ویکم هدفی دیگر را دنبال کردند. آن‌ها معتقد بودند که ساخت مسجدی مدرن می‌تواند زمینه‌ساز جذب و گرایش بیش از پیش جوانان و گروه‌های مختلف مردم به سمت معنویات دینی و اسلام باشد. بنابراین کوشیدند معماران نامدار مدرنیست را به پروژهٔ خود جذب کنند. معمارانی چون زاها حدید (تصویر ۲۰) و یا پائولو پورتوگسی[7] (تصویر ۲۱) در این فراخوان شرکت کردند. بیش از همه زاها حدید توانست با دیدگاه متفاوت خود نظر منتقدان را جلب کند. مبنای طرح او الهام از آیه‌های قرآن، همانند موج عظیمی از شیشه و بتن بود. این معمار عراقی‌تبار با حذف عناصری چون منار، گنبد و آرایه‌های شناسنامه‌دار می‌خواست نشان دهد که بنایی این‌چنین مدرن نیز می‌تواند مسجد باشد.

پروژهٔ مدرن مسجد استراسبورگ سرآغاز پروژه‌های مشابه در شهرهای دیگر اروپایی شد. طرح‌های جدیدی که تمایل داشتند با ظاهری نو، ارتباط و همزیستی خود را با بافت مدرن جوامع اروپایی و مخاطبان تقویت کنند. طرح بسیار نوگرای علی منجرا[8]، یکی از شاگردان زاها حدید، برای مرکز اسلامی ابی میلس (۲۰۰۶) در لندن (تصویر ۲۲) که جزء گزینه‌های نهایی است، در کنار طرح‌هایی همچون پروژهٔ مسجد شهر کان (۲۰۰۶) در فرانسه (تصویر ۲۳) و یا مسجد شهر آرهوس (۲۰۰۷) در دانمارک (تصویر ۲۴) همگی نشان از تلاشی جدید دارند. آثاری که در یک نقطه مشترک‌اند: عرضهٔ گونهٔ جدید از مساجد.

پانوشت‌ها:

1- Koca Mimar Sinan Aga
2- New Gurna
3- Abiquiu, New Mexico
4- Michel Pinseau
5- Frederich Silaban
6- Altug, Behruz, Can Cinici
7- Paolo Porthoghesi
8- Ali Mangera