مساجد آناتولیا و میراث عثمانی

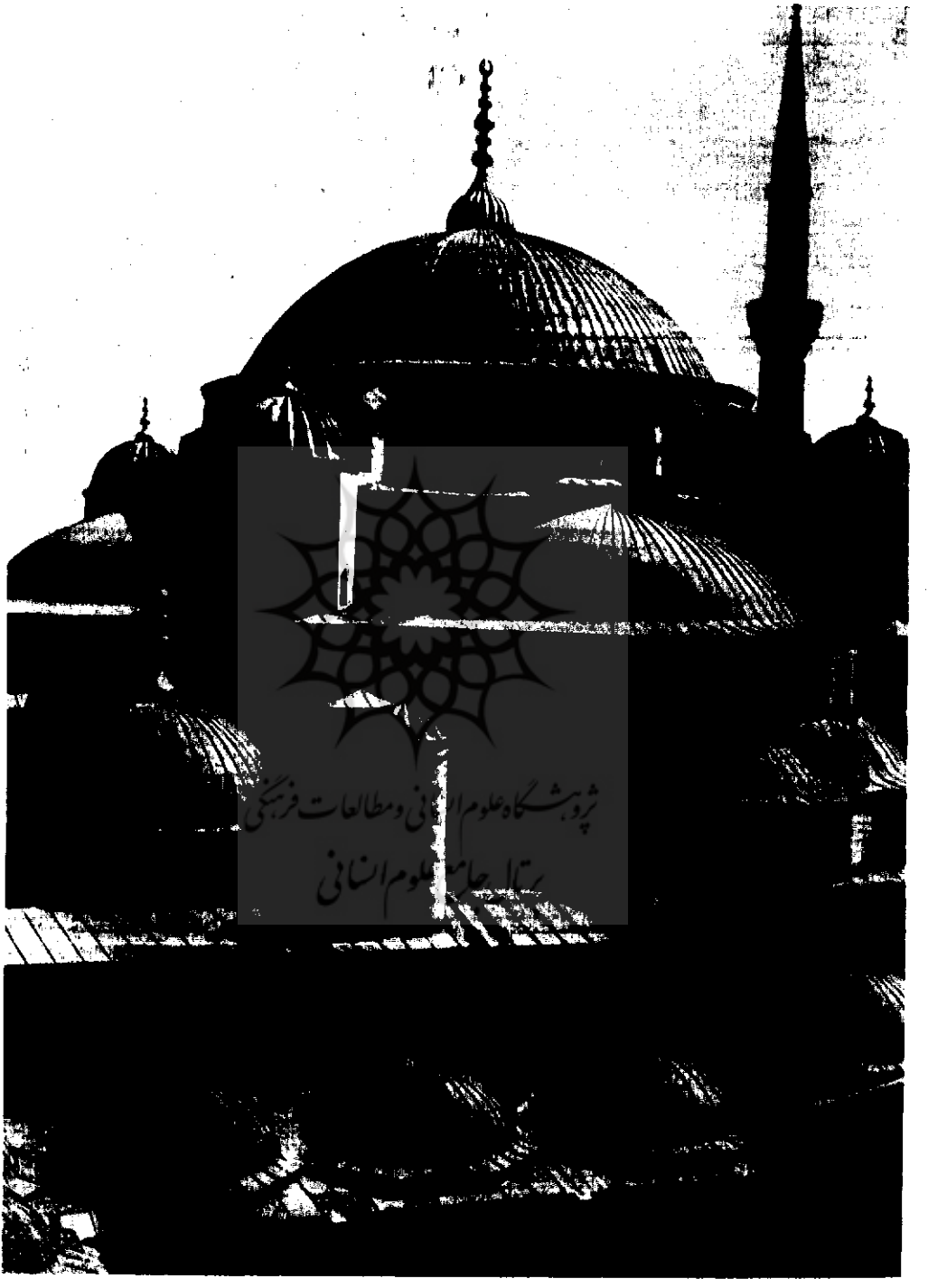
گلرو نِسی پوگلو
ترجمهٔ حمیدرضا کسیخان

آناتولیا[1] و میراث عثمانیان

سُنن مربوط به حکومت روم شرقی (بیزانس)[2] و نیز گرجی‌های ارمنی‌مسلک ناحیه قفقاز، همان‌گونه که در قرن یازده شاهد آن بودیم، تأثیر به‌سزایی در تطبیق و هم‌آهنگی طراحی‌های مساجد با اندیشه‌های مسیحیان مستقر در آسیای صغیر ایفا نمود. در این‌میان، از بافت‌ها و پیوندهای محلی برخی از ویژگی‌های سنن پیشین حذف و چیزهای نوینی جایگزین آن گردید. مفاهیم و مضامین موجود طبق خواست و سلیقهٔ معماران و سلاطین زمان تا حدودی تغییر یافت و برایشان تعبیر و تفسیر دیگری آورده شد. یادگارهای فرهنگی ـ مذهبی به‌جای‌مانده از حکام جدید مسلمان و نیز افکار و آرزوهای باطنی‌شان که بیش‌تر در قالب حفظ و نگهداری از بناهای یادبودِ معماری‌های مذهبی نشان داده می‌شد، در تعیین و گسترش شکل، فُرم و هیئت مساجد موجود در آناتولیا نقش محوری ایفا نمود.

گرچه پس از دورهٔ سلجوقی، مساجد موجود در مناطق مرکزی جهان اسلام تغییرات صوری نسبتاً اندکی به خود دید، ولی در منطقهٔ آناتولیای بالکان این تطبیق و هم‌آهنگیِ با محیط بسیار جالب‌توجه بوده و در نوع خود بدعتی خلاقانه به‌شمار می‌رود. این پویایی هنری یادآور حال و هوای نخستین معماری‌های تمدن اسلامی است و خاطرهٔ فرهنگ ناحیه‌ای دوردست را در ذهن زنده می‌کند که اکنون سعی دارد خود را با عناصر موجود در سنن دیگر ترکیب و ممزوج سازد. جنبه‌های شخصیتی حکام مختلفِ مسلمان که در منطقهٔ آناتولیا فرمانروایی داشتند و نیز آرزوها و بلندپروازی‌های آنان به‌خوبی در تلاشِ پویای‌شان برای نیل به شکل، فُرم و هیئتی خاص در طرح مساجد مشهود است. این کاوش بیش از همه در طرح و شکل مساجد جامع به‌چشم می‌خورد که از همان روزهای نخست تاریخ اسلام نماد مذهب، قدرت، مشروعیت و حقانیت سیاسی آنان به‌شمار می‌رفت. تاریخ مساجد در این منطقه را نمی‌توان از تلفیق عوامل جغرافیایی یا پی‌آمدهای ناهم‌زمان سلسله‌هایی که قدرت را به‌دست داشتند

مسجد سلطان احمد (۱۷-۱۶۰۹)، استانبول، گنبد بزرگ مرکزی و سقف.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

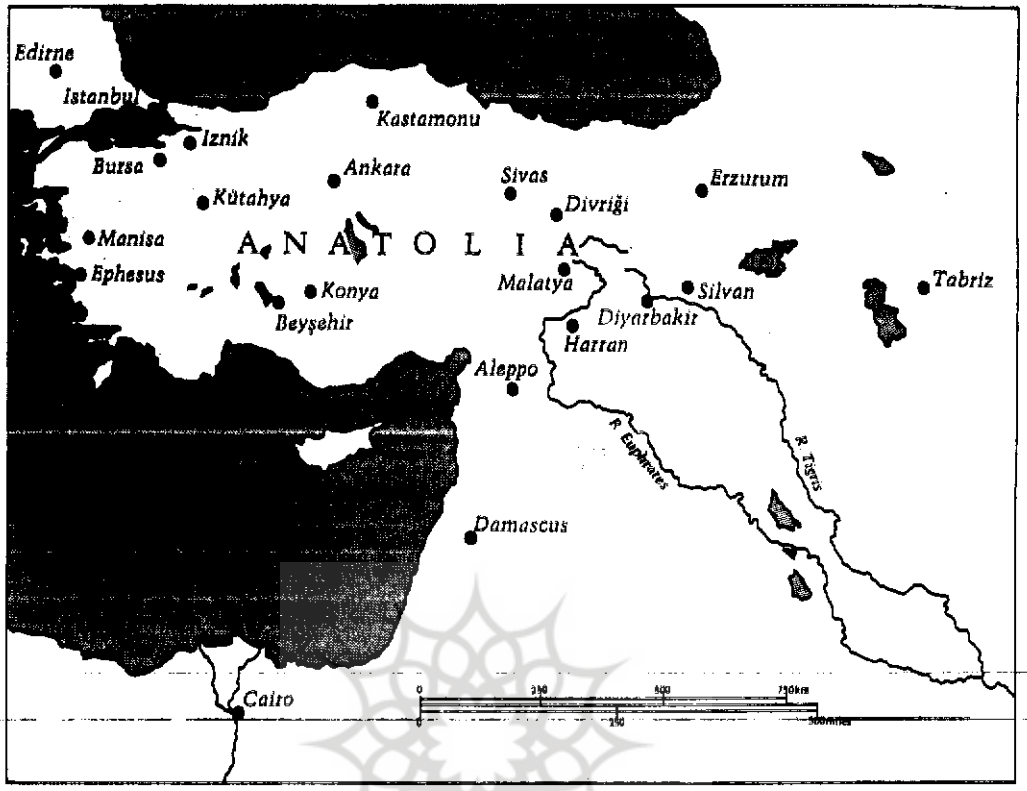
به‌دست آورد و به‌صورت نمودار ترسیم نمود، بلکه با مقایسه و مطابقت هم‌زمانی بین مساجد واقع در آناتولیا با بناهای یادبود در مناطق اطراف آن، به این نکته پی می‌بریم که در بُعد معماری، ترکیبی متقابل صورت گرفته به‌نحوی که اثر آن پا را از مرزها و سرحداتِ سنّتی نیز فراتر نهاده است. تاریخ ساخت مساجد در آناتولیا را می‌توان به دوره‌های مشخصی از لحاظ ترتیب زمانی تقسیم نمود که هر یک با سیستم فرهنگی ـ سیاسیِ مختلفی انطباق و هم‌آهنگی داشته و در پایتخت‌های مربوط به دورهٔ سلطنت سلجوقیان (۱۳۰۸-۱۰۷۷) و شخصیت‌ها و امرای ترک (۱۴۵۳-۱۳۰۸) و نیز اقتدار عثمانی (تا سال ۱۹۲۳) تمرکز می‌یابد. هر یک از این دوره‌ها شاهد تغییر و تحوّلی است که در عرصهٔ معماری به‌وقوع پیوسته و به‌هیچ‌وجه از تکامل تدریجی پیوسته‌ای در قالب سبک منطقه‌ای خاصی سخن نمی‌گوید.

سلطنت سلجوقیان روم (۱۳۰۸-۱۰۷۷)

بزرگان سلسلهٔ سلجوق که خاندانی ترک بودند و بر ایران و عراق حکومت می‌کردند پس از پیروزی‌شان در نبرد فنری‌کرت[۴]، آناتولیا (بلاد روم) را از بیزانس گرفته و آن را اشغال نمودند. قلمرو فتح‌شده بلافاصله مورد هجوم و تاخت و تازِ گروه‌های جنگجوی متمرد و سرکشِ ترک قرار گرفت که گه‌گاه به منطقهٔ فوق شبیخون می‌زدند. این وضع هم‌چنان ادامه داشت تا زمانی که ملک‌شاه سلجوق در سال ۱۰۷۷ یکی از افراد یاغی فامیل خویش را به منطقه تبعید نمود تا کنترل اوضاع در آناتولیا را به‌دست گیرد. فرمانروای سلجوق روم که قونیا[۴] را به‌عنوان پایتخت برگزیده بود دریافت که مقابله با خاندان‌های کوچک و مستقل منطقه‌ای و اِعمال قدرت بر آنان بسیار دشوار است و در عین‌حال هیچ‌یک از این خاندان‌های کوچک از نظر نظامی قادر نبودند قلمرو خویش را تا بین‌النهرین و سوریه گسترش دهند. این دو، منطقه‌ای کاملاً عرب‌نشین بودند و از لحاظ سیاسی ناحیه‌ای مجزا به‌شمار می‌رفتند که نخستین‌بار توسط گروهی از خاندان سلجوق اداره شد. در این سرزمین که تنوع نژادی، قومی و مذهبیِ آن زبانزدِ همگان بود سلاطین سلجوقِ روم از طرف غرب و کلّ خطّ ساحلی دریا در محاصرهٔ قلمرو بیزانس بودند. حکومت حکّام ارامنه در سیلیسیا[۵] و نیز مبارزین جنگ‌های صلیبی منطقهٔ آنتیوک[۶] برایشان تهدیدی به‌شمار می‌رفت. از لحاظ جغرافیایی در شمال شرق با قفقاز و ایران هم‌مرز بود و از طریق آذربایجان به آسیای مرکزی راه داشت. بیش از یک قرن، قدرت آنان در شهر قونیا متمرکز بود. شهری که از یک طرف به فلات مرکزی مرتفعی ختم می‌شد و از طرفی دیگر به جلگه‌ای وسیع و بی‌درخت امتداد می‌یافت که اطرافش را رشته‌کوه‌های مرتفع احاطه کرده بودند.[۷]

سلجوقیان و غزنویان خود را وارث تاج و تختِ پادشاهی ایران‌زمین می‌دانستند و عنایت و توجه خاص آنان به حفظ فرهنگ و ارزش‌های ایرانی در نام‌هایشان به‌خوبی منعکس بود: کیخسرو، کیقباد، کیکاووس و... تا بدین‌ترتیب خود را از رقبای ترک‌زبان آناتولیایی متمایز سازند. اوج قدرت و اقتدار آنان در زمان علاءالدین کیقباد اول بود (۳۷-۱۲۱۹). پس از فتح استانبول در سال ۱۲۰۴، حکومت تضعیف‌شدهٔ بیزانس پایتخت خود را به آناتولیای غربی بُرد و کیقباد توانست با آرام‌نمودن امرای ترک، سرزمین خود را متحد و یکپارچه سازد. با تصرّف بنادر بزرگ دریایی این امکان برایش فراهم آمد تا قلمرو محاط در خشکی‌اش را به آب‌های دریا متّصل سازد و از تجارت ترانزیت قابل‌ملاحظه‌ای بهره‌مند شود. در اثنای این کامیابی و اقتدار بود که تهاجم مغولان به سال ۱۲۴۳ آغاز گردید و عمده مساجد سلجوقیان سقوط کرد.

این مساجد که از نظر طرح و نقشه با هم تفاوت داشتند و مساجد جامع را نیز شامل می‌شدند اصولاً



این نقشه، منطقهٔ آناتولیا و عمده مکان‌هایی را که در آن مسجد احداث گردیده نشان می‌دهد. این نقشه مساجدِ ساخته‌شده در قلمرو عثمانی را که در بخشِ اروپاییِ تنگهٔ بُسفر قرار دارد نیز نشان می‌دهد.

برای اعضای خانوادهٔ سلطنتی سلجوقیان احداث شده بودند و مساجد کوچک محلی را نیز دربر می‌گرفتند. با وجود این، همان‌گونه که بِتیز[8] اشاره کرده است در شهرهای آناتولیا معماری شاخص و چشم‌گیری وجود نداشت و بنای ساختمان‌ها را حالت حزن و دل‌مُردگی گرفته بود. آنچه بیش‌تر نمود داشت بناهای اماکنی چون خانقاه‌ها و کاروان‌سراها بود.[9] این کاروان‌سراها که مورد حمایت و عنایت شاهان سلجوقی بود و از لحاظ سبک ساختاری، یگانگی و انسجامی خاص در آن‌ها به‌چشم می‌خورد، با سنن مورروثی آن زمان کم‌تر هم‌خوانی داشت. ولی در معماری مساجد هم‌چنان از نخستین الگوی اصلی آن که از قلب کشورهای اسلامی برمی‌خاست پیروی می‌شد. مساجدی که در اوج اقتدار سلجوقیان روم بنا گردید مبیّن آن بود که کارِ احداث چقدر از روی معیار و میزان به‌خصوصی الگو می‌گیرد. کارِ ساخت مسجد علاءالدین که در جوار کاخ سلطنتی سلجوق قرار داشت و در شهر قونیا بنا شده بود در سال ۱۱۵۵ آغاز و در زمان حکومت علاءالدین کیقباد اول (۱۲۲۰) خاتمه یافت. معماری این مسجد از الگوی ثابت و منسجمی پیروی نمی‌کرد، بلکه از شبستان‌های پُرستون ذوزنقه‌ای‌شکلِ بی‌قاعده‌ای ساخته شده بود. مناره‌های مرتفع و استوانه‌ای‌شکل آن و نیز گنبد و بارگاه‌های مقابر سلطنتی همگی حاکی از آن است که معماری این بنا که از قرن دوازده تا چهارده به‌طول انجامیده دست‌خوش تغییرات و دگرگونی‌هایی شده است. ویژگی بارزِ این مسجد محراب گنبددار آن است

که با موزاییک و کاشی‌های معرّق تزیین شده است. پشت محراب فضای مستطیل‌شکلی می‌بینیم که بین دو ستون واقع شده و به ایوان معروف است. الحاق این ایوانِ آجری به مسجد که روح فرهنگ ایرانی در آن دمیده شده است و توسط دهلیزهایی از راهروهای جانبیِ شبستان‌های سنگ بادبُر[10] نما جدا می‌گردد، یاد و خاطرهٔ مساجد اصفهان و دیگر مساجد ایران دورهٔ سلجوقی را در ذهن زنده می‌کند. سلجوقیان روم از این ابزار بیش‌تر برای این منظور استفاده می‌کردند تا خود را نسبت به خویشانِ ایرانی‌شان مشروع‌تر و محق‌تر جلوه دهند، به‌طوری که راوندی[11] در قرن سیزده از سلطان روم به‌عنوان ثمر مطهر شجرهٔ خانوادگی خاندان سلجوق نام می‌برد.[12]

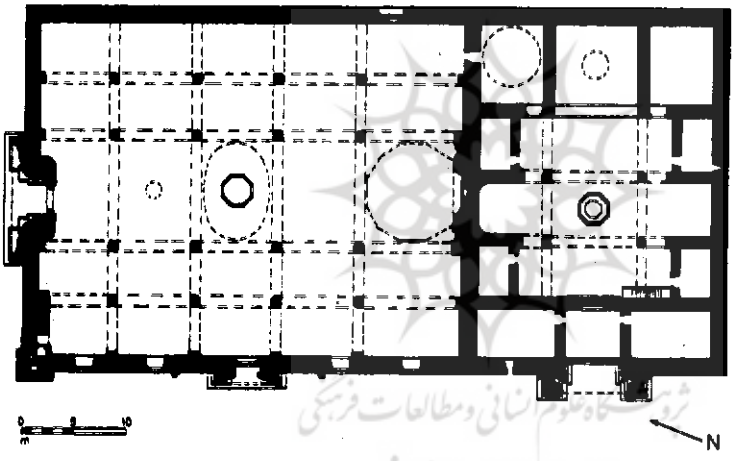
گنبد شاخص و برجسته‌ای که بالای محراب این مسجد بنا شده است خصوصیت و نشان ویژهٔ کلیهٔ مساجدی به‌شمار می‌رود که با نمای سنگ بادبُر تزیین شده و توسط بزرگان دودمان سلجوق در جنوب شرقی آناتولیا و سوریه احداث گردیده‌اند. به‌عنوان مثال، این ویژگی خاص را می‌توان در مساجد جامع آرتوک[13] مشاهده کرد: مساجدی هم‌چون سلیوان[14] (۷-۱۱۵۲)، ماردین[15] (۸۶-۱۱۷۶)، دونیسیر[16] (۱۲۰۴) و بعدها نیز در مساجد ایوبی[17] که با احداث مسجد سلطان بایبر[18] در قاهره به اوج شهرت خود رسیدند. براساس یادداشت‌های هرزفیلد[19]، این مساجد گنبددار با صحن و حیاط وسیع‌شان و کلیهٔ راهروها و دهلیزهایی که به سمتِ قبله ختم می‌شوند، عمدتاً از معماری مسجد جامع اُمیه[20] در دمشق الهام گرفته شده‌اند و به مقصوره‌های[21] گنبددار مساجد ایران در دورهٔ سلجوق نیز شباهتی دارند:

> این فرصت با گسترش امپراتوری سلجوقیان بر تمام خاک سوریه و نتیجتاً تبادل افکار و اندیشه‌ها به‌دست آمد.

شاید فکر و ایدهٔ گنجاندن مقصوره‌ای گنبددار بر فراز محراب مسجد جامع اصفهان که در سال ۷-۱۰۸۶ بنا گردید از حادثهٔ آتش‌سوزی مسجد امیه در دمشق الهام گرفته شده باشد. در این حادثه گنبد مسجد فوق خسارت دید و وزیر ملک‌شاه آن را در سال ۳-۱۰۸۲ بازسازی نمود. انضمام محراب‌های رو به قبلهٔ مسجد اصفهان با ایوان‌های مجلل و باشکوه آن، تصویری از سلطنت دودمان سلجوق در ایران و خلافت عباسیان در بغداد را در ذهن منعکس می‌کند.[22]

این همه تأکید و اصرار بر ساخت مقصوره‌های گنبددار را می‌توان به‌عنوان نماد تجدید حیات سلطنتِ جانشینان پادشاه دانست که به‌اتفاق بزرگان سنی‌مرام سلجوق سعی داشتند جای پای خود را در خاورمیانه مستحکم سازند.[23] مسجد علاءالدین نمونهٔ بارزی بود از آنچه که برای سلجوقیان بنا گردید. فضای محراب آن که از پشت به ایوان راه دارد نمونه‌ای است از نخستین الگوی مساجد ایرانی، ولی در این‌جا از چهار ایوان و چهار صحنِ مسجد خبری نیست و به‌جای طاق‌های مستحکم سکُنج[24] که مشخصهٔ مساجد ایرانی است از لَچکی[25] یا پایه‌های سه‌گوش و مسطح زیر گنبد استفاده شده است که به سه‌ضلعی‌های ترکی معروف‌اند. تالارهای پُر ستون[26] آن که با سنگ بادبُر مزیّن شده‌اند و نیز بام‌های مسطح و چوبی آن که بر روی طاق‌گان‌ها قرار گرفته‌اند و نیز ستون‌های سنگ مرمرِ سبک یونانی و بیزانس که سنگینی این طاق‌گان‌ها را تحمل می‌کنند همه و همه با آن تالارهای طاق‌قوسی شکل و مجردی‌های[27] آجر درشتِ موجود در مساجد ایران کاملاً متفاوت‌اند.

تنوع و گوناگونی منابع معماری را می‌توان در شمالِ سردرِ عمارت مسجد که با دو مدخل بارز و مشخص همراه است مشاهده کرد. در سردرِ این دو مدخل، گذرگاه مسقف و بی‌روزنی وجود دارد که همگی آن‌ها تصویر مسجد جامع آرتوک در شهر سیلوان[28] را در ذهن زنده می‌کند. این مسجد در سال ۱۲۲۰ تحت نظارت آتابگ‌آیاس[29] تکمیل گردید. سردرِ عمارت این



▼ ▲ نمایی از مهمانخانهٔ مسجد جامع شهر دیوریجی (۹-۱۲۲۸) ـ نمای کلّی از جنوب غربی عمارت که مدخل اصلی، منارهٔ در گوشه واقع‌شده و نیز گنبدی که بر فراز مرقدِ مؤسسِ آن افراشته شده است را نشان می‌دهد.

مسجد از سنگ آهک است و با برآمدگی‌های متقاطع و یک‌درمیان به سبک سوری و با استفاده از سنگ‌های مرمر دورنگ مزیّن شده است. کتیبهٔ سردرِ عمارت که اشاره به معمار سوری آن محمد بن جولان دمشقی دارد گواهی است بر تأثیر سنّت سوری در ساخت چنین اماکنی که مبتنی بر استفاده از سنگ در روبنای عمارات است. در الگوی معماری سلجوقیان ایران آجر و کاشی معرّق نقشِ عمده‌ای ایفا می‌کنند که بعدها با سنّت سوری درهم آمیخت و از سنگ برای تزیین روبنا نیز استفاده شد که البته سنّت فوق شباهت زیادی به کاربرد سنگ آهک در منطقهٔ آناتولیا دارد. دلیل آفرینش سُنن مختلف در این معماری‌ها را می‌توان معلول کارِ هنرمندانی دانست که از مناطق مختلف آمده بودند، مانند آناتولیا، سوریه و ایران. علاوه بر این، ترکیب سُنن گوناگون در این معمارها را می‌توان نوعی اعتقاد به توحید عقاید مختلف یا وحدت عقیده تعبیر نمود. (در مورد کار با موزاییک، آجر و کاشی معرّق چنین گفته شده است که هنرِ فوق زاییدهٔ هنرِ استادکارانی است که از اسارت مغولان گریخته و توانسته بودند جانِ سالم به‌در برند).

مسجد بزرگ مالاتیا[۳۰] که برای علاءالدین کیقباد اول در سال ۱۲۲۴ بنا گردید و در طول قرن سیزده مورد تعمیراتی قرار گرفت و تغییراتی نیز به خود دید بسیار شبیه الگوی مساجد سلجوقیانِ ایران است. اقتباس از هنرِ ایرانی به‌صورت انتخابی و گلچین‌کردن بوده و از تأثیر عناصر محلی بر روی آن نیز بی‌نصیب نیست. ایوان‌های آجری ساخته‌شده در این مساجد به‌همراه کاشی‌های معرّق به‌کاررفته در جلوی محراب‌های آن دقیقاً، ولی در مقیاسی کوچک‌تر، همانند الگوی مساجد سلجوقیان ایران است. در این‌جا باز از صحن ایوان‌های چهارگانه خبری نیست ولی به‌جایش صحنی جمع و جور به‌کار رفته که با بنای ایوانِ رو به قبلهٔ آن تناسبی ندارد. به‌جز قسمت ایوان و دیوارهای صحن که با آجرهای برّاق و لعاب‌دار و نیز کاشی‌های معرّق که به سبک ایرانی مزیّن شده‌اند، بقیهٔ تالارِ شبستان از روبنای سنگی به سبک محلی زینت یافته است که نمونهٔ آن در شهر قونیاست. بخشِ بیرونی دیوارهای عمارت را مدخل‌های یادبود آراسته‌اند و مناره‌های استوانه‌ای‌شکل و آجری آن به سبک سنّت سلجوقیان بنا شده‌اند. ولی سادگی بی‌روحِ نمای بیرونی ساختمان با آجرنمای طرح‌دار و با روح به‌کاررفته در درون عمارت و نیز کاشی‌های معرّق و الوان آن کاملاً مغایرت دارد. این تباین و دوگانگی بیرون و درون بیانگر نوعی اغتشاش ذهنی سازندگانِ آن است که سنگ را کنار آجر و آجر را کنار کاشی‌های معرّق به‌کار برده‌اند. این تلفیق و ترکیب عناصر مختلف‌الجنس حاکی از ارتباطی است که سلاطین روم با ایران داشتند و علی‌رغم تطابق و هم‌آهنگی‌شان با سنّت‌های محلی آناتولیا بر تداوم و تحکیم این ارتباط تأکید می‌ورزیدند. در این رابطه می‌توان مساجد قونیا و مالاتیا را با مسجد جامع کوردوبا[۳۱] مقایسه کرد. این مسجد در قرن نهم توسط گروهی از خاندان بنی‌امیّه که به منطقه‌ای دورافتاده و عیسوی‌تبار تبعید شده بودند، احداث شد. در ساخت این بنا از ویژگی‌های سنّتی نیاکان خود که در مسجد جامع دمشق به‌کار رفته، استفاده شده است تا بدین‌ترتیب یاد و خاطرهٔ باشکوه اعقاب و اجدادِ خویش را زنده نگاه دارند.

جنبه‌ها و زوایای مختلف مسجد قونیا و مالاتیا را می‌توان در کالبد مجموعهٔ هواند هاتن[۳۲] (۱۲۳۸) در کِمبریِ[۳۳] مشاهده کرد. این مجموعه برای بیوهٔ علاءالدین کیقباد اول و در دوران حکومت پسرشان بنا گردید. این مسجدِ مستطیل‌شکل نیز همانند الگوی اصلی سلطنتی آن شامل محرابی است مُسقّف به گنبد که از پشت به ایوانی راه دارد که خودِ این ایوان به صحنِ مربع‌شکلِ کوچکی ختم می‌شود که از لحاظ اندازه حتی از صحنی که در مسجد مالاتیا وجود دارد، کوچک‌تر است. به‌کارگیری دیوارهای سنگی ساده و بی‌نقش و نگار تأثیرِ زیبایی‌شناختی کاملاً متفاوتی روی انسان می‌گذارد: قُرص و محکم‌بودن، محصور و محفوظ‌بودن و در عین‌حال هم‌آهنگی و یکپارچه‌بودن. درونِ مسجد، کنگره‌دار بوده و پشت‌بندها یا پُدپیل‌های[۳۴] دیوار که به‌سان مناره‌ها و برجک‌های کوچک می‌مانند بر هیبت دژمانندِ این ساختمانِ مستحکم و زُمخت می‌افزود. در راستای مسیر سطح افقی سقف مسجد، مقرنس‌هایی[۳۵] بنا گردیده که از شکلِ هندسیِ به‌خصوصی تبعیت کرده و به‌صورت کنده‌کاری‌های تودرتو ساخته شده‌اند. در ادامهٔ همین مسیر کلاهک مخروطی‌شکل و گنبد محراب نیز به‌چشم می‌خورد. در مقایسه با خانقاه‌ها، معماری مسجد نوعی مفهومِ خویشتن‌گرایی را در ذهن القا می‌کند و یادآورِ کاروان‌سراهای محصور و محکم خاندان سلطنتی است که از روبنای سنگ زینت یافته و به‌مثابهٔ مقرنس‌های به‌کاررفته در سقف مساجد می‌باشد.

در جوارِ این مساجد سلطنتی با صحن و ایوان‌های آن که مختص دورهٔ سلجوقیان و جانشینان آنان بود، از قرن دوازده به‌بعد کم‌کم شکل معماری آناتولیایی خاصی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

▼ ▲ مسجد سلطان‌احمد (مسجد آبی) در استانبول که در اوایل سدهٔ هفده توسط معماری به نام سِدِفکار مهمت‌آغا بنا گردید. این مسجد استثناءاً دارای ۶ مناره است و نام مسجد آبی از آن‌جهت بدان گفته می‌شود که در تزیینات داخلی آن از کاغذهای گُرده‌برداری (استنسیل) آبی‌رنگ استفاده شده است.

رواج یافت که بارِ سمبلیک و نمادین چندانی به خود نداشت ولی به‌تدریج جایگاه ویژه‌ای برای خود دست و پا نمود. در نقشهٔ این نوع معماری، سالن دراز و مستطیل‌شکلی به‌چشم می‌خورد که در آن صحن و حیاطی به‌کار نرفته است. در این ساختمان سه یا چند راهرو و دهلیز به دیوارِ قبله عمودند. قسمت وسیع مرکز عمارت عریض‌تر و مرتفع‌تر بوده که به محرابی گنبددار ختم می‌شود که خودِ آن با طاق‌صدفی‌های هرمی‌شکلی زینت داده شده است. در این عمارت، حوضچه‌ها و آب‌نماهایی نیز به‌کار رفته است تا خاطرهٔ حیاط‌ها و صحن‌های حذف‌شده هم‌چنان حفظ شود. گرچه توسعه و رواج این نوع معماریِ مساجد با آب و هوای سردِ آناتولیا ارتباط دارد ولی حال و هوای برخاسته از این مساجد را می‌توان در فضای کلیساهای محلی با آن سالن‌های طویل‌شان جست‌وجو کرد. ضمیمه‌نمودن صحن‌های متعدد در معماری خانقاه‌های سلجوقیانِ آناتولیا و نیز در مساجدی که پس از آنان ایجاد و احداث گردید، این فرضیه را که آب و هوای منطقه تعیین‌کنندهٔ نوع معماری است تا حدودی کم‌رنگ نمود.

نمونهٔ بارز و معروف این نوع مساجد با سالن‌های دراز و مستطیل‌شکل، مسجد جامع شهر دیوریجی[۴۶] است که طی سال‌های ۹-۱۲۲۸ در دوران حکومت منجوکی[۴۷] و همسرش احداث گردید. هر دو شخص مذکور در کتیبه‌ای در این مسجد بر حاکمیت و اقتدارِ علاءالدین کیقباد اول صحّه گذارده و به آن شهادت داده‌اند. این مسجد با آن مناره‌های بازسازی‌شده‌اش و مهمان‌خانهٔ متّصل به آن نوعی احساس نوع‌دوستی و جوانمردی را القا می‌کند. بر فراز بارگاه مؤسسان آن گنبدی مخروطی‌شکل تعبیه شده است. شهرت این مسجد به‌خاطر کثرت استفاده از سنگ‌های حجّاری‌شدهٔ غیرمعمول است و نیز به‌خاطر طاق‌قوس‌های سنگیِ راه‌راه و رنگارنگی است که در فضای بین دو ستون واقع شده‌اند.

از طرف دیگر، طرح اساسی مستطیل‌شکل این عمارت که حولِ محور جغرافیایی شمال-جنوب بنا گردیده و از قسمت مرکزی وسیع‌تر و مرتفع‌تری که خود از طرفین به ردیف‌های باریکی محدود می‌شود برخوردار است، نشان و مشخصهٔ رایجی است که هم‌اکنون نیز جلوی محراب‌ها مشهود است: یعنی طاق گنبدی‌شکل بزرگی که روی آن طاق‌صدفی‌های مخروطی‌شکل درآورده شده است. طاق‌قوس‌های سنگی مزّین باقی‌مانده از آن زمان که فضای بین ستون‌ها را پُر می‌کند برداشتی است از طاق‌قوس‌های آجری معماری ایران و عراق که از حال و هوای بومی و منطقه‌ای آن‌جا روح گرفته‌اند. چنین طاق‌قوس‌های سنگی را می‌توان در کلیساهای بومیِ ارامنه نیز که با گنبدهای سنگی مقرنس‌کاری‌شده آراسته شده‌اند، مشاهده کرد. فضای تاریک و بی‌روزنِ داخلِ مسجد با آن طاق‌های قوس‌دار و کمانی‌شکل‌شان که بر پایهٔ ردیفی از ستون‌های سنگی رو به قبله استوارند تجمّل و زیباییِ فضای محراب را دوچندان می‌کنند و این در حالی است که باقی دیوارها هیچ نقش و نگار و زیوری به خود ندارند. تزیینات گل و گیاهی که خیلی با احساس در فضای این محراب سنگی انجام شده است به‌مانند گچ‌بُری‌های سبک باروکِ[۴۸] به‌کاررفته در گنبد علویان همدان می‌باشد که از بناهای به‌جای‌مانده از اواخر دورهٔ سلجوقی است. در راستای تبدیل و تغییر مصالحی چون گچ و چوب به سنگ، استادکاران با تلاشی مافوق تصور کوشیدند جان‌مایه‌های اصلی معماری را حفظ و بسیار باشکوه نشان دهند.

مدخل‌های غیرمعمول و رنگارنگی که بالای نمای سردرِ کم‌ارتفاعِ بنای دیوریجی تعبیه شده‌اند مملو از کنده‌کاری‌های طرح‌هایی هستند که هریک مأخوذ از منابع متعدد و متفاوت است. طرح‌های بسیار هنرمندانه و نسبتاً بزرگِ برگ‌ها و گیاهان که از محدودهٔ محور باریک و افقی چهارچوب مداخل بیرون زده‌اند گویی

می‌خواهند این‌گونه با هر نوع حصر و تعیین حدودِ جا مخالفت ورزند. این طرح‌ها به‌صورت برجسته حجّاری شده‌اند و بسیار زنده و باروح می‌نمایند. چنین روح و تپش حیاتی را نمی‌توان در حجّاری‌های غیر برجسته، کاملاً هندسی و در عین‌حال محدود و محصورِ مداخلِ سردرِ مساجدِ سلجوقیان واقع در آناتولیای مرکزی مشاهده کرد. این مسجد که نام و امضای سنگ‌کارِ آن بر کتیبه‌اش منقوش است به‌نظر می‌رسد که کارِ گروهی از معمارانِ مسلمان و غیر مسلمان باشد، مثلاً منبرِ آن ساختهِ دستِ استادکاری است از تفلیسِ گرجستان که امضایش پای آن موجود است. البته کاری به سابقهٔ تاریخی این مسجد نداریم ولی در مجموع باید اذعان کرد که بنّایی و معماری این مسجد با تزیینات خطی و لغوی روی دیوارها که آن زمان در آناتولیای مرکزی متداول بود بسیار ناهمگون و نامتناسب می‌نماید. درواقع تأثیرات و در عین‌حال تناقضات و عدم الگوی منسجمِ موجود در مسجد دیوریجی را باید به‌نوعی از نمونه‌های روستایی و محلیِ سبک آناتولیا ارزیابی کرد. این بنا منعکس‌کنندهٔ تنوع بسیار غنیِ معماری دوران سلجوقیانِ آناتولیاست، سلجوقیانی که تا زمانِ تشکیل دولت عثمانی تحت بیرقِ قدرت مرکزی قرار نگرفتند و متحد و یکپارچه نگشتند.

پس از شکست سلجوقیان از مغولان به سال ۱۲۴۳، فقط تعداد کمی از مساجد که به نام فرمانروایان و وزرای بانفوذِ آن زمان معروف بود همچنان نامِ خود را حفظ کردند. سلاطینِ دست‌نشاندهٔ سلجوقی که فقط در ظاهر مستقل عمل می‌کردند حقّ این‌که مسجدی احداث کنند نداشتند. بعدها بناهای ساخته‌شدهٔ آن زمان را شکل تکمیلی و پرداخت استادانهٔ الگوهای نخستین قلمداد کردند که در میان آن‌ها تعداد زیادی از ساختمان‌های چوبی که ردیفی از ستون‌های نقاشی‌شده و رنگارنگ زیر سقفِ مسطح آن قرار دارد را می‌توان نام بُرد. بزرگ‌ترین و معروف‌ترین این ساختمان‌ها، بنای مسجد اسرفوگلو[۳۹] (۹-۱۲۹۷) در بی‌سهیر[۴۰] می‌باشد که برای سلیمان‌بیگ[۴۱]، فرمانروای حکومتِ خودمختار ترک، ساخته شده است. این مسجد دارای فضای وسیع و مستطیلی‌شکل با محرابی گنبددار است و تک‌منارهٔ استوانه‌ای آن به‌اضافهٔ کلاهک مخروطی‌شکل روی آرامگاهِ مؤسس آن نیز آشکارا به‌چشم می‌خورد. یکی دیگر از سبک‌های رایج مساجد در زمان سلجوقیانِ آناتولیا مساجد کوچک منطقه‌ای در هر ناحیه بود. از این مساجدِ باقی‌مانده در قونیا باید گفت که بعضی از آن‌ها یا سقف مسطح دارند و یا از ساختاری مکعب‌مانند با گنبدی واحد برخوردارند و عمدتاً نیز از سنگ و آجر ساخته شده‌اند. در فضای مدخل ورودی پیش‌شبستان‌هایی[۴۲] مشاهده می‌شود که احتمالاً از کلیساهای محلی بیزانس الهام گرفته شده‌اند.

علاوه بر ناحیهٔ جنوب شرقی آناتولیا که با بافت منطقهٔ شمال بین‌النهرین و سوریه پیوند خورده بود، مساجد سلجوقیانِ آناتولیا را می‌توان به دو منطقهٔ جغرافیایی متفاوت تقسیم کرد که هر یک رویکرد و شیوهٔ برخورد متفاوتی داشت. نخست منطقهٔ شرق و شمال شرقی آناتولیا بود که از طریق آذربایجان با جریان‌های هنری برخاسته از ایران و آسیای مرکزی ارتباط می‌یافت. این دو منطقه با سنّت ساختِ بناهای سنگیِ مردمِ ارامنه و گرجستان ترکیب و تلفیق شده بود که البته خودِ این سنّت به‌دلیل نفوذ اسلام و اقتدار اعراب در آن منطقه راه یافت. منطقهٔ شرق و شمال شرقی هیچ‌گاه به‌طور کامل و یکپارچه زیرِ چتر قدرت سلطنت سلجوقیان که پایه‌های حکومت‌شان در آناتولیای مرکزی استوار بود، نرفت. پس از روی‌کارآمدن ایلخانان مغول و قراردادن پایتخت‌هایی در آذربایجان، این منطقه از آناتولیا نقشِ عمده‌ای در انتقال افکار، ذوق‌ها و سلیقه‌های هنرمندان ایفا کرد. در اواخر قرن سیزده بنای یادبودِ بی‌سابقه و کم‌نظیری از هنرِ معماری در آن‌جا ایجاد گردید: خانقاه‌های ارزروم[۴۳] و سیواس[۴۴]

ـ مداخل سنگی بسیار بزرگ با کنده‌کاری‌های برجستهٔ آن و نیز دو منارهٔ آجری و استوانه‌ای‌شکل عمارت حکایت از استیلای قوم مغول داشتند. منطقهٔ دوم، منطقهٔ آناتولیای مرکزی بود که مستقیماً زیر نفوذ سلجوقیان اداره می‌شد. این ناحیه با شهر بیزانتیوم بیش‌تر تماس داشت و با روش سنگ‌کاری مردم سوریه و جزیرةالعرب نیز بیش‌تر آشنا گردید. در نیمهٔ اول قرن سیزده شیوه و اسلوب معماریِ هم‌گون و هم‌بنخی از سلجوقیانِ آناتولیا در این منطقه شیوع یافت.

از آغاز حکومت امپراتوری روم، سنگ به‌عنوان یکی از مصالح ساختمانی سنّتی برای احداث بناهای یادبود در منطقهٔ مرکز، جنوب شرقی و شمال شرقی آناتولیا و نیز در منطقهٔ آذربایجان محسوب می‌شد. از بناهای آجری که در بالکان، غرب آناتولیا، ایران و آسیای مرکزی بسیار رایج و متداول بود کم‌تر در ناحیهٔ شمال شرقی آناتولیا یافت می‌شود. در واقع در ساخت مساجد این ناحیه بیش‌تر از سنگ استفاده شده که دارای طبقات فوقانی نیز می‌باشند. طاق‌قوس‌های سنگیِ مزیّن‌شدهٔ این مساجد به‌همراه طاق‌صدفی‌های مخروطی‌شکل آن که در کلیساهای محلی نیز به‌چشم می‌خورند در حقیقت برداشتی هستند محلی از طاق‌قوس‌های آجری و گنبدهای مخروطی‌شکلی که در ایران و عراق مرسوم بوده‌اند. در این منطقه، نقشه‌های ساختمان‌های وسیع و مستطیلی‌شکل که در آن‌ها از صحن و حیاط خبری نبود، کم‌کم متناسب با نیازهای مساجد شکل گرفت ولی به‌دلیل کاربردِ بنای فوقانیِ مشخصی جهت جلوه‌دادنِ بیش‌تر محراب و نیز مناره‌های استوانه‌ای‌شکلِ مرسوم در دوران سلجوقیان و هم‌چنین به‌دلیل مداخل یادبودی که با خطّ عربی منقوش شده‌اند به نوعی نماد و سمبلِ ایمان بدل گردیدند.

مصالح به‌کاررفته در ساخت مساجد سلجوقیان روم در آناتولیای مرکزی، آجر، سنگ آهک و کاشی‌های معرّق و لعاب‌دار بود. گنبدهای منحنی‌شکل آن‌ها با طاق‌صدفی‌های سنگی و مخروطی‌شکلی که در مساجد شرق آناتولیا متداول بود، تفاوت داشت. این حالت مخروطی، شکل خاصّ ساختمان‌های دورهٔ سلجوقی بود و نمونهٔ آن در بارگاه‌ها و کاروان‌سراهای‌شان مشهود است. دیوارهای این مساجد سنگ‌چینی‌شده بوده و ستون‌هایی زیر سقف مسطح و چوبی آن که با آجر و قُبّه‌های سنگی علامت‌گذاری شده‌اند، قرا گرفته‌اند. در مساجد سلطنتی موجود در آناتولیای مرکزی می‌توان به‌خوبی حس کرد که معماران چقدر تلاش کرده‌اند تا روح و حال و هوای احکامِ والای اسلامی را که در ایران و سوریه گسترش یافته بود در کالبدِ معماری خود بِدَمند و آن را حفظ کنند. زیرا هرچه باشد، سلجوقیانِ روم شاخه‌ای از خاندان بزرگ سلجوقیان بوده و به‌مثابهٔ پایه‌ای از یک سه‌پایهٔ عظیم محسوب می‌شدند که پایه‌های آن به‌ترتیب در محور آناتولیا، ایران ـ عراق و سوریه مستحکم شده بود.[۴۵] تفوّق و استیلای فرهنگی سلجوقیان موجب شد که سرزمین‌های نام‌برده از صفات و مشخصات معماری آن‌جا تأثیر پذیرند، مشخصات و خصوصیاتی که در ناحیهٔ سوریه و جزیرةالعرب شکلی پایدار و ابدی یافتند. سلجوقیانِ روم که مدّعی بودند اصالتاً به خاندان سلطنتی سلجوقیانِ بزرگ برمی‌گردند با ترکیب عناصری از هنرِ ایرانی، بین‌النهرین، سوریه و آناتولیا در حفظ و پرورشِ این میراثِ فرهنگی کوشیدند.

سلاطین روم در تبدیل معماری آجری مساجد به سنگ به مشکل مشابهی برخوردند. کاربرد آجر بیش‌تر در ایران متداول بود و از سنگ بیش‌تر در هندوستان استفاده می‌شد. بدین‌ترتیب که فرمانروایانِ مسلمانِ هندی از آن برای ساخت قوس‌ها و کمان‌ها، طاق‌قوس‌ها و نعل درگاه[۴۶] سردرِ بناها استفاده کردند. ایجاد فضاهای قوسی‌شکل از دیرباز در فرهنگ معماری آناتولیا مرسوم و متداول بود. وقتی مساجد بزرگ موجود در دهلی و اجمیر[۴۷] که در اوایل قرن سیزده ساخته شده‌اند را با مساجدی که هم‌زمان در آناتولیا

▲▲▼ سه نمونهٔ عمده از مساجد عثمانیان در استانبول که توسط معمار معروف «سینان» طراحی گردید.
مسجد شهزاد (۸-۱۵۴۴)، اولین کار بزرگ هنری «سینان» قاب‌بندی‌های تزیینی آجرکاشی در مسجد رستم‌پاشای شهر ایزنیک (۱۵۶۱) که یکی از نمونه‌های زیبا و متعدد طرح گل و گیاه روی کاشی در این ساختمان می‌باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

احداث گردیدند مقایسه کنیم، درمی‌یابیم که در مساجد آناتولیا پیوند و ارتباط نزدیک‌تری با سنّت معماری سلجوقیان به‌چشم می‌خورد. ناگفته نماند که در هیچ‌یک از مساجد دو محلِ فوق‌الذکر ایوان‌های چهارگانه وجود ندارند. گرچه در ساخت هر دو نوع بنا از عدهٔ زیادی سنگ‌کارانِ غیر مسلمان استفاده شد ولی مساجد آناتولیا در کسب ویژگی‌های هنرِ اسلامی، نظیر نماهای گنبدی‌شکل، قوس‌های تیزه‌دار، تزیینات هندسی، طاق‌قوس‌های مزیّن به مقرنس و کاشی‌کاری‌های معرّق و لعاب‌دار، خیلی سریع‌تر از هم‌تایانِ هندی خود گام برداشتند.

مقایسهٔ ساختمان‌های کنونی در سوریه و جزیرةالعرب که کاشی‌کاری‌های معرّق و الوانِ آن‌جا با سنّت اصیل سنگ‌کاری‌شان هم‌آهنگی و انطباق ندارد مبیّن این نکته است که معماری آناتولیا پیوند و ارتباطِ محکم‌تری با فرهنگ معماری ایرانیان دارد. فقط در نواحی دوردست حاشیه شرقی سوریه می‌توان شاهد آن بود که مواردی از معماری ایرانی اقتباس‌شده به‌صورت نمونه‌های هندسی آجرنما و نیز مناره‌های آجریِ مزیّن به اشیای برّاق و لعاب‌دار، خود را نشان می‌دهند.[۴۸] در این‌میان تأثیر میراث فرهنگی و معماری خاندان اموی را در جنوب شرقی آناتولیا، سوریه و جزیرةالعرب نباید نادیده گرفت. این تأثیرات موجب شد جانشینانِ حکّام سلجوقیِ منطقه، سنّت معماری بااعتباری از خود پیدا کنند و از هویت و شخصیت مستقلی بهره‌مند گردند. فرمانروایان آناتولیا که در گِردآوریِ فرهنگ معماری اسلامی سابقهٔ چندانی نداشتند (البته به‌جز جنوب شرقی منطقه) از چنین امتیازی بی‌نصیب ماندند. احیای روح کلاسیک معماری قرن دوازده مناطق سوریه و جزیرةالعرب نه‌تنها جای پایی در ناحیهٔ تحت نفوذ سلجوقیانِ آناتولیا نگذاشت بلکه این ناحیه در اضمحلال ارزش‌های کلاسیک موجود بسیار نیرومند عمل کرد.[۴۹]

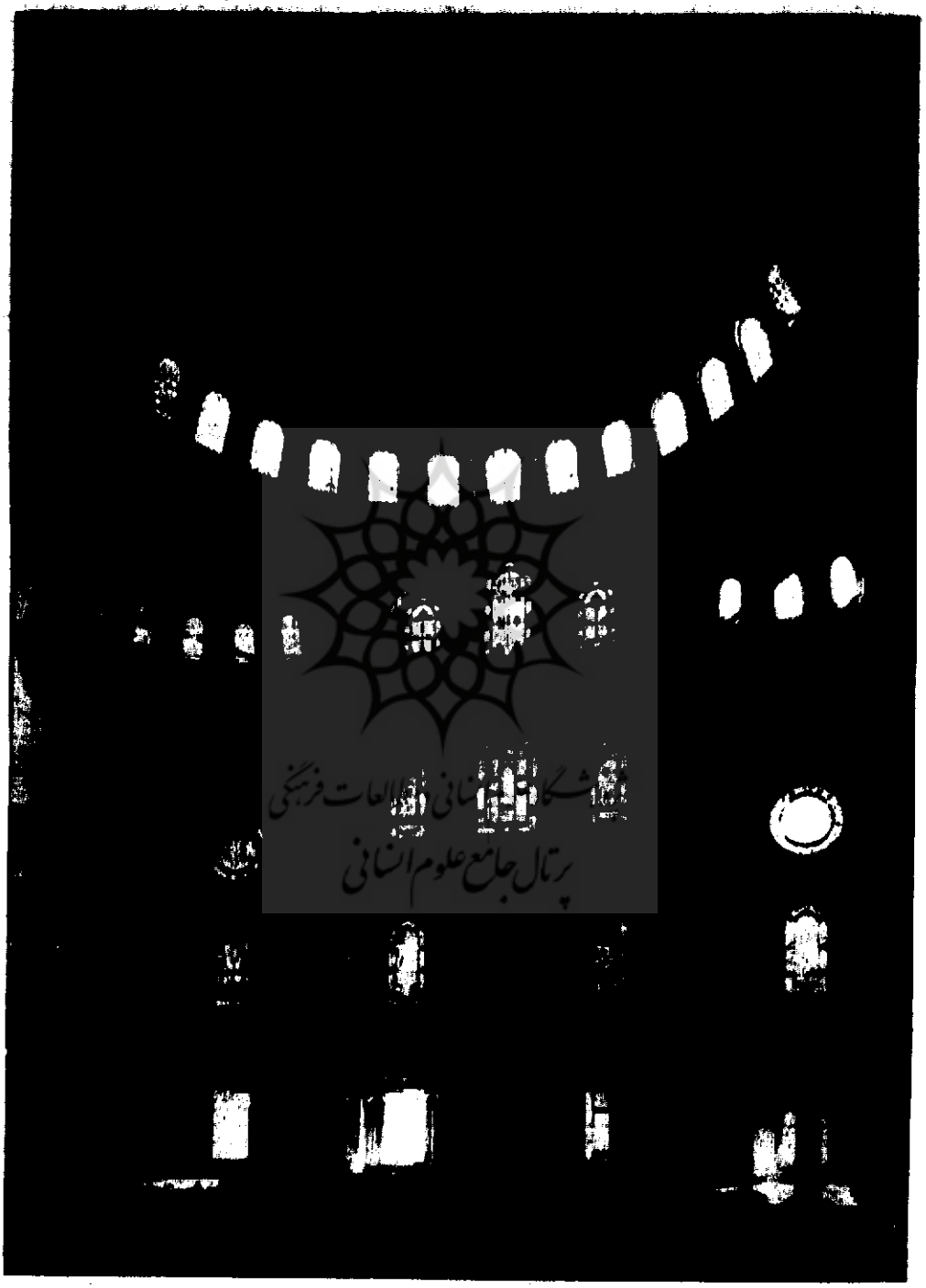
مفاهیم و مضامین سبک باستانی حجّاری‌شده روی سنگ‌های مساجد آلپو[۵۰]، دیاربکیر[۵۱] و هاران[۵۲] هیچ‌گونه بازتابی در ناحیهٔ سلجوقیانِ آناتولیا نداشته است، در حالی که همین مفاهیم و مضامین باستانی با امپراتوری همسایه، یعنی بیزانس، پیوندی عمیق و محکم داشت.

در مقایسه با معماری سنگی کم‌تزیین و در عین‌حال خشن و زُمختِ سوری‌ها که پس از تجدید حیات کوتاه‌مدتِ دوران کلاسیک در این منطقه شکل گرفت، باید اذعان داشت که معماری مساجد آناتولیا در زمینهٔ رنگ‌آمیزی و زیور و زینت دیوارها محدودیت چندانی برای خود قایل نمی‌شد. علاوه بر این، به‌خاطر پویندگی نیرومند موجود در مناطق حاشیه‌نشین که به‌تازگی فرهنگ‌های متعدد در آن‌جا جا افتاده بود، معماری فوق نوعی هویت مستقل از خود نشان داد. گرچه در مناطق حاشیه‌ای مسیحی و مسلمان‌نشین، جزیرهٔ سیسیل و اسپانیا ترکیب و تلفیق مشابهی از این تنوع سُنن معماری به‌چشم می‌خورد ولی هویتی که در معماری مساجد آناتولیا محسوس است با همهٔ آن‌ها متفاوت می‌باشد. علی‌رغم تفاوت این دو، مساجد سلجوقیانِ روم و دیگر فرمانروایانِ سلجوق از خصوصیات فرهنگی مشترکی برخوردار بودند. همهٔ مساجد فوق توسط رژیم‌های مستقلی که شاخه‌ای از شجرهٔ بزرگ سلجوق بودند احداث گردیدند. مساجدی که از نظر مقیاس، کوچک و منطقه‌ای بودند و از جلال و جَبَروتِ سلطنتی نیز چیزی به خود نداشتند.

استیلا و اقتدار ترک‌ها ۱۴۵۳-۱۳۰۸

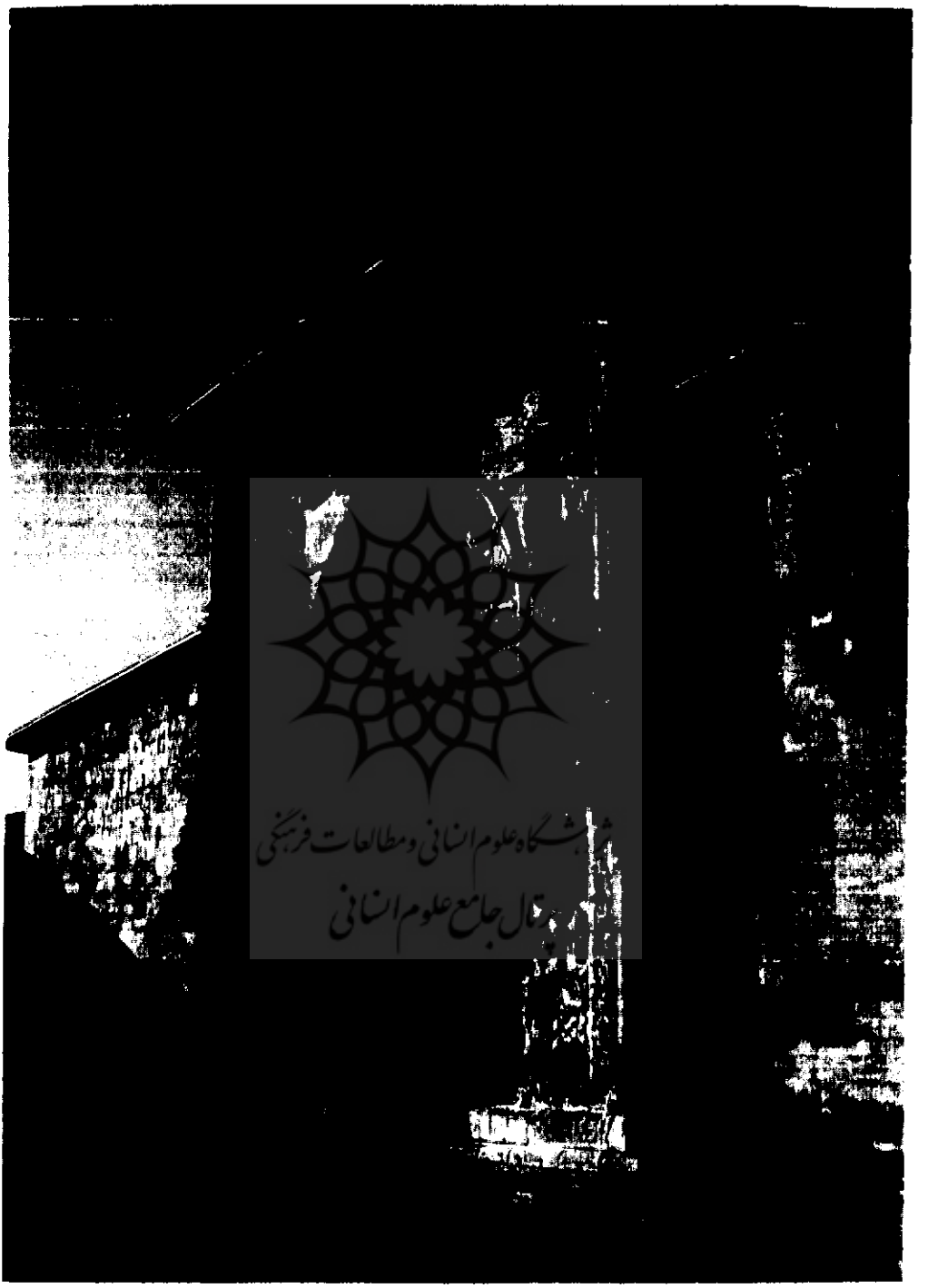
در دوران پس از حملهٔ مغول، سیطره و منطقهٔ نفوذ سلجوقیان به بخش‌های متعددی تقسیم شد که هر یک را حکومت‌های کوچک و بی‌اهمیتی از ترک‌ها اداره می‌کردند. دلیل این حکومت‌های متعدد و کم‌اهمیت در نواحی مختلف به‌خاطر سیلِ مهاجرتِ انبوهی از

شاید غرورآمیزترین کار سینان، همان مجتمع سلیمانیه باشد؛ این مسجد که طی سال‌های ۷-۱۵۵۰ احداث گردید صحنی وسیع و آب‌نمایی در میان دارد و فضای داخلی آن با گنبد حجیمی که به ارتفاع ۵۳ متر می‌رسد پوشیده است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بخش شمالی مسجدی در آناتولیا (۱۲۲۹)، این بنا نشانگر مهارت سنگ‌تراشان در حکّاکی است.



پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

بادیه‌نشینانِ ترک به آناتولیا بود که پس از حملهٔ مغولان از خانه و کاشانهٔ خویش رانده شده بودند. با تضعیف‌شدن قدرت و نفوذ ایلخانانِ مغول در آناتولیا، این ترک‌های صحرانشین قلمرو بیزانس در غرب و شمال غربی آناتولیا را متصرف شده و بدین‌ترتیب خلاءیی را که از پی بازگردانده‌شدن پایتختِ بیزانس به قسطنطنیه در سال ۱۲۶۱ در آن مناطق به‌وجود آمده بود، پُر نمودند.

از میان امیرنشینان (بَیلِک) متعددی که در سال ۱۳۰۰ در آناتولیا به‌وجود آمد، دو حکومت مقتدرتر و نیرومندتر از بقیه سر برافراشت. یکی از این دو کرامانی‌ها[۵۳] بودند که پس از تسخیر شهر قونیا، خود را وارثان دودمان سلجوقیانِ روم می‌دانستند و گروه دوم عثمانی‌ها بودند که خیلی برق‌آسا بقایای استحکامات بیزانس در شمال غربی آناتولیا را تصرّف نموده و جهت گسترش قلمرو خود به سَمتِ بالکان[۵۴] پیش تاختند. فرمانروای حکومت عثمانی، یعنی بایزید اول (۱۴۰۲-۱۳۸۹) که از جانب خلیفهٔ عباسی در ممالیک[۵۵] قاهره به لقبِ «سلطان دوم» مفتخر شده بود، تقریباً همهٔ حکومت‌های مختلف در آناتولیا من‌جمله کرامانی‌ها را تحت انقیاد خویش درآورد و سپس برای تصرّف استانبول چنگ و دندان تیز نمود ولی همهٔ آنچه که رِشتند با حملهٔ غافلگیرانهٔ تیمور در سال ۱۴۰۲ پنبه شد. همهٔ سردمدارانِ پیش از این مخلوع و معزولِ حکومت‌های آناتولیا دوباره روی کار آمدند و عثمانی‌ها تا نیمهٔ دوم قرن پنجم دندان روی جگر گذاشته تا بعد بتوانند چترِ حکومتِ مقتدرانهٔ خود را بر آناتولیا و بالکان بگسترانند.

جالب‌ترین نوع‌آوری‌های هنری این دوره در غرب و شمال غربی آناتولیا به‌وقوع پیوست. کرامانی‌ها که در آناتولیای مرکزی تسلط داشتند به اسلوب معماری سلجوقیان که خود متأثر از ذوق و سلیقهٔ ایلخانان بود، وفادار ماندند. خاندان‌های ترک‌نژاد قراقویونلو[۵۶] و آق‌قویونلو[۵۷] که پس از سقوط حکومت ایلخانان در شرق آناتولیا، آذربایجان، عراق و غرب ایران قدرت و تسلط داشتند از سُنن محلی سنگ‌کاری ایران تیموری و آسیای مرکزی بسیار تأثیر پذیرفتند. پس از پیروزی تیمور بر عثمانیان، باقی سرزمین آناتولیا با فرهنگ بین‌المللی ایرانی - ترکی قلمرو تیمور آشنا و مرتبط گردید. برخلاف دنیای اعراب یعنی محلی که ممالیک عمدتاً پایه‌های حکومتی خود را در سوریه و مصر مستحکم کرده بودند و پس از توقف کشورگشایی‌های لشکریان مغول و تیمور، نسبتاً به نوعی هویت فرهنگی مستقل دست یافته بودند؛ دستِ تقدیر آناتولیا را باردیگر کنارِ ایران قرار داد و آن را متأثر از فرهنگِ ایرانی نمود.

علاوه بر مساجد عمده‌ای که هم‌چنان در امیرنشین‌های آناتولیا احداث می‌گردید تعداد بسیار زیادی از مساجد کوچک که کاربردهای متعددی داشته و نیاز نظم جدید اجتماعی مردم را برآورده می‌ساخت در آن منطقه بنا گردید که نمونه‌های شاخص و برجستهٔ آن زمان محسوب می‌شوند. طبق دستور حکّام، وزرا و شخصیت‌های برجستهٔ محلی این مساجد کوچک به‌گونه‌ای طرح شدند تا آبرو و حیثیت منطقه‌ای را که از لحاظ سیاسی متلاشی شده بوده و هم‌اکنون تحت قیومیت هیچ قدرتی قرار نداشت را هم‌چنان حفظ و منعکس نمایند. علاوه بر این، آنان مساجدی هم‌اندازه و تک‌گنبدی نیز احداث نمودند که از پشت به دو یا سه رواق راه داشت. این نوع معماری، سبک جاافتادهٔ پیشینیان سلجوقی بود که در سرتاسر آناتولیا و بالکان رواج یافت.

بی‌شک اصیل‌ترین نوع معماری مساجد کوچک که بیش‌تر در حوزهٔ قلمرو عثمانیان به‌چشم می‌خورد مربوط بود به مساجدی که نقشه‌شان به‌صورت T معکوس طرح شده بود. این مساجد شامل دو فضای گنبدی‌شکل مرکزی بوده و از اطراف به دو راهروی کوچک‌تر که همان بازوان حرف T باشند متّصل می‌شد.

مسجد عبسی‌بگ (۱۳۷۴) نزدیک شهر إفسوس ـ نمای بیرونی مسجد که کاربرد سنگ‌های بادبُر را نشان می‌دهد.

نمونه‌ای از نمای داخلی مسجد بِسیل (۱۹-۱۴۱۲) در شهر بورسا که محراب، منبر و آب‌نمای هشت‌ضلعی آن را نشان می‌دهد. (از این حوض نزدیکی سابقاً برای گرفتن وضو استفاده می‌شد) از قفسه‌های طرفین راست و چپ پلکان نیز به‌عنوان جاکفشی استفاده می‌شد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

مساجد فوق از جلو به پنج سرسرا راه داشتند و معمولاً از گنبدهای متعدد و تک‌مناره‌ای که گاهی اوقات به دو مناره هم می‌رسید تشکیل می‌شدند. گرچه ساختار معماری این بناها اصالتاً به ساختمان‌های صلیبی‌شکل و گنبددار سلجوقیان آناتولیا برمی‌گشت ولی نمونهٔ اصلی و مدل اولیه‌ای که چنین نظم و ترتیبی در آن رعایت شده باشد در دست نیست. این ساختمان‌های T شکلِ معکوس احتمالاً از معماری خانقاه‌ها و زاویه‌ها اقتباس شده‌اند و مبیّن این نکته‌اند که فضای اطراف یا جانبی آن‌ها (که معمولاً از طاقچه، جاپیکره و تودیواری‌های متعددی تشکیل می‌شد)[58] نقشِ همان دارالضیافه‌ها یا استراحت‌گاه‌های مسافران را ایفا می‌کرد که در آن رهگذران و درویشان خستگی دَر کرده و طعامی میل می‌کردند.

این مساجد T شکل که کاربردهای متعددی داشتند به‌عنوان مرکز زندگانی شهری محسوب گردیدند و این زمانی بود که گروه ترک‌های نیمه‌صحرانشین با آن تمایلات نادرست مذهبی‌شان به گِرد شیوخ روحانی حلقه زده و رهنمون می‌خواستند. این شیوخ در مهاجرت و اسکان قبایلِ چادرنشین به مناطق تازه‌فتح‌شده نقشِ عمده‌ای ایفا نمودند. هر یک از سلاطین عثمانی که اُرخان اول (۶۰-۱۳۲۴) نخستینِ آنان بود در هر یک از شهرهای ایزنیک،[59] بورسا،[60] و ایدابن[61] حداقل یک مسجد این‌چنینی احداث کرده و آن را به یکی از شیوخ واگذار و به‌صورت وقف اهدا نمودند. دلیل این کار تشویق سیاست شهرنشینی و ترغیب مردم به آشنایی با آداب زندگانی شهری بود. این مساجد که غالباً بر بلندی تپه‌ها و دور از مراکز شهر بنا می‌گردید دارای ویژگی‌ها و خصوصیات یکسانی بوده و شامل مسجدی بزرگ با بازارهای متعدد نیز می‌شدند. این مساجد زیبا و آبرومند که بادیه‌نشینان غیر مستقل به‌صورت جُسته‌گریخته به گِرد آن حلقه می‌زدند به‌تدریج هستهٔ مرکزیِ جمعیت‌های اسلامی در منطقه گردیدند.

نمونه‌های اولیهٔ این مساجد T شکل از هنرِ معماری مختلفی بهره گرفته بود و در بعضی جاها شیوهٔ سنگ‌کاری و آجرچینی‌شان به روشِ معماری بیزانس می‌مانست. از ستون‌های نیمه‌مخروب و دقت در جزیی‌ترین نکات تزیینی می‌توان دریافت که از سنگ‌کارانِ یونانی در ساختِ این بنا استفاده شده است. آنچه که به‌طور کلّی از مقیاس و معماری این مساجد درک می‌شود این است که شباهت‌هایی بین آن‌ها با صومعه‌های چندگنبدیِ مسیحیان بیزانس به‌چشم می‌خورد. ولی از روی نقشهٔ اصلی معماری این مساجد که در آن از فضاهای مربع و مستطیل‌شکلِ دقیقی استفاده شده و درست برخلاف فضاهای منحنی‌وار و نیمه‌مدوّر کلیساهای بیزانس می‌باشد می‌توان به هویت مستقل و منحصربه‌فردِ این مساجد پی بُرد، زیرا در آن‌ها سعی شده است با نظم و ترتیب بدیعی که در احداث گنبدها در اندازه‌های مختلف می‌دهند زیبایی محور تقارن محراب را جلوه‌گر سازند. علاوه بر این، دالان‌های پنج‌گانه‌ای نیز در این نقشه در نظر گرفته شده که مناره‌هایی هم کنارِ آن‌ها مشهود است.

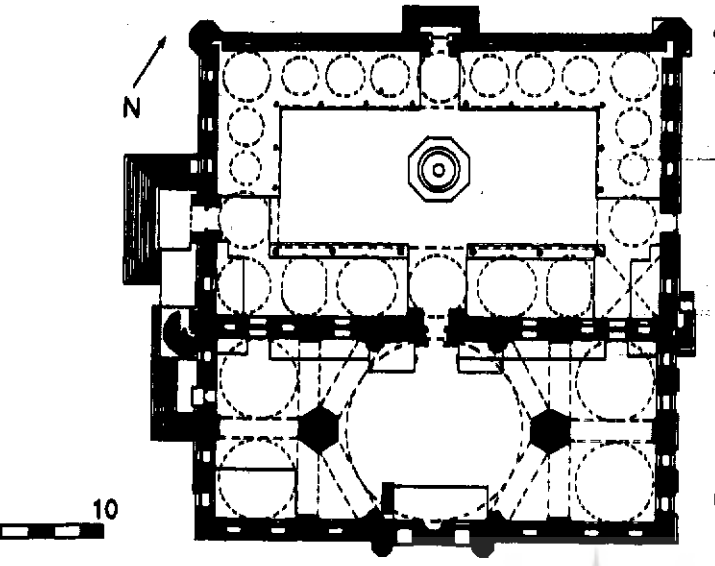
مجموعهٔ مزیّن به روکارِ سنگ بادبُرِ بایزید اول (۵-۱۳۹۰) که بر فراز تپّه‌ای در بورسا به‌صورت حرف T بنا شده است و محل استقرار جمعیت‌های غیر مستقل به‌شمار می‌رفت نقطهٔ عطفی در معماری آن زمان محسوب شد زیرا پس از آن مصالحی چون سنگ و آجر به‌صورت ترکیبی در ساخت مساجد سلطنتی عثمانیان کاربردِ بسیار کمی یافت. این تغییر ناگهانی در کاربرد مصالح و جایگزینی آن به سنگ‌های مُرمر بسیار مجلّل، نشانی از قدرت‌طلبی‌های عثمانیان بود که با به‌انقیاددرآوردن رقبا و حکومت‌های مخالف‌شان در آنان به‌وجود آمده بود. در مسجد بایزید اول دو سرسرای مربع‌شکل وجود دارد که کنار هم فضایی مستطیل‌شکل را در امتداد قبله به‌وجود می‌آورند. نخستین سرسرا که

بر فرازش گنبدی مرتفع‌تر قرار دارد به‌عنوان کفش‌کنی جهت ورود به سرسرای دوم ایفای نقش می‌کند. از چند پله که بالا رویم به فضای بزرگ ایوان‌مانندی می‌رسیم که محل عبادت نمازگزاران است. در طرفین سرسرای اول دو ایوان مربع‌شکل کوچک‌تر به‌چشم می‌خورد که از سطح زمین کمی بالاتر بوده و در هر گوشه و زاویه‌اش محفظه‌ای مربع‌شکل موجود است که جهت روشن‌نمودن اجاق یا منقل در نظر گرفته شده است. در مناطقی که این تغییر و تحوّل معماری وجود داشت علاوه بر گنبدهای آجریِ نیم‌کروی از پایه‌های سه‌گوشِ زیرگنبدها (لُچکی) که خاص هنرِ بیزانس بود و نیز از طاق‌های استحکامی گوشه سقف (سِکُنج) و زوایای سه‌ضلعی که مختص هنرِ مردم ترک بود به‌صورت ترکیبی و مختلط استفاده می‌شد. سردرِ اصلی مسجد دارای پنج دالانِ زیبا و باهیبت بود که در انتهای هر یک مناره‌ای کار گذاشته شده بود (که البته اکنون همهٔ آن‌ها از بین رفته‌اند).

در مسجد بایزید اول از میزان تزیینات و آراستگی در و دیوار تا حدودی کاسته شده و بیش‌تر بر ساخت گنبدهای نیم‌کروی و نیز فضاهای مکعبی‌شکلِ به‌کاررفته در دیوارها تأکید گردیده است. همان ابزار و عناصر همیشگی اینک به سبکی جدید به‌کار گرفته شده بودند. سبکی که کاملاً با شیوهٔ معماری کرامانی‌ها که در آن سلجوقیان بر زیور و زینت‌دادن کامل سطوح مسطح تأکید داشتند، مغایرت داشت. از مسجد بایزید اول به‌عنوان بنای یادبودی که از سادگی و بی‌پیرایگی موزونی برخوردار است یاد می‌کنند. برخلاف مساجد سلجوقیان که در آن بر نمای سردرِ اصلی تأکید شده و باقی دیوارها تقریباً بی‌آذین مانده‌اند، سادگی مسجد بایزید اول را در همهٔ ابعاد می‌توان مشاهده کرد. در این‌جا از نمای سردرِ عمارت به‌عنوان تکیه‌گاه افقی و کم‌ارتفاعی که روی آن درگاه‌ها و مداخل باهیبتی و نیز مناره‌ها و گنبدهای مجزا از هم تعبیه می‌شد (و البته نماد و سمبل مذهب اسلام نیز قلمداد می‌شد) دیگر خبری نیست. در این معماری، عناصر و مصالح گوناگون با یکدیگر تلفیق یافته و بیش‌ترین تأکید بر روی زوایای خارجی محورهای عمودی مسجد است که این امر با هنرِ معماری سلجوقیان که در آن بر زوایای داخلی و درونی عمارت تأکید می‌گردید، تباین و تضاد دارد.

دیدنی‌ترین نمونه از مساجد آشکل، مسجد نیمه‌تمام پسیل[۶۲] در بورسا می‌باشد که برای مهمت اول[۶۳] (۱۹-۱۴۱۲) بنا گردید. نقشهٔ اصلی این مسجد کاملاً شبیه نقشهٔ مسجد بایزید اول می‌باشد ولی از نظر آذین و زینتِ بنا از الگوی هنرِ تیموریان الهام‌گرفته است که آن را از مسجد بایزید تفکیک می‌سازد. زیور و زینت این بنا کارِ طراح دربار، نقاش علی بن الیاس علی بود که پیش از این در معیّت تیمور از بورسا به سمرقند رفت و با فرهنگ آذین‌بندی و زیباسازی تیموریان آشنا گردید. این بنا تماماً از روکارِ سنگ بادبُر ساخته شده و در داخل از سنگ و کاشی‌های معرّق استفاده گردید که نام هنرمندان تبریزی (پایتخت قراقویونلوها) بر روی آن مشهود است. گنبدهای این مسجد با کاشی‌های معرّق لعاب‌دارِ فیروزه‌ای‌رنگ مزیّن شده بود که با آنچه در هنرِ عثمانی به‌صورت آجرکاشی‌های معمولی رواج داشت، تفاوت می‌کرد. (عثمانیان هیچ‌گاه از سُرب که در بناهای معماری بیزانس به‌طور عادی استفاده می‌شد، جهت پوشش‌دادن گنبدهای خویش تا حول و حوشِ نیمهٔ دوم قرن پانزده استفاده نکردند.) سطح خارجی دیوارها از سنگ آهک و مرمر زینت می‌یافت که به‌دلیل آب و هوای بارانی منطقه به‌مراتب مناسب‌تر از آجرکاشی بود. حجّاری‌های ماهرانهٔ به‌کاررفته در این بناگویای توسعه و گسترش صنعت سنگ‌بُری در منطقه بود که در زمان بایزید اول به‌عنوان هنرِ مادر قلمداد می‌گردید.

مشاهدهٔ مسجد پسیل این نکته را خاطرنشان می‌سازد که چنانچه هنرِ معماری آناتولیا را به‌عنوان پدیده‌ای محلی و مجزا از باقیِ دنیای اسلام مطالعه



◀ نقشهٔ مسجد آک‌سرایلی (۴۷-۱۴۳۷) در شهر ایدابرن که گنبد یادبود آن را بر فراز سالن نمازگزاران نشان می‌دهد.

▼ نمای داخلی صحن طاق‌گان‌دار مسجد جامع شهر مانیسا (۱۳۷۶) که در وسط آن حوضچه‌ای قرار دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

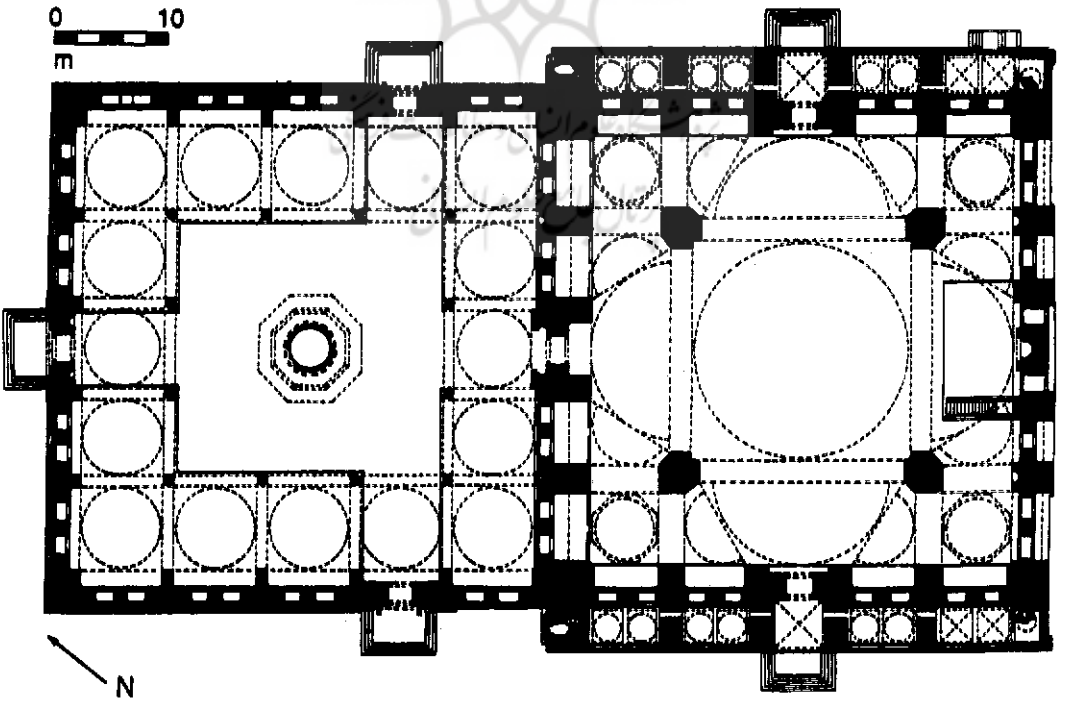
کنیم، کاملاً به بی‌راهه رفته‌ایم. تنها مسجد باقی‌مانده از خاندان قراقویونلو در تبریز، مسجد مظفریه (۱۴۶۵) است که شباهت زیادی به مساجد T شکلِ آناتولیا دارد و مبیّن آن است که احتمالاً این نوع نقشه‌ها در منطقهٔ وسیعی رواج داشته است. معدودی از ساختمان‌های T شکل که خارج از مرزهای عثمانی وجود دارند عبارتند از: مسجد آینه‌منار[۶۴] (۱۴۸۹) در شهر دیاربکیر[۶۵] که پایتخت آق‌قویونلوها بود ــ عمارت یعقوب‌بیگ[۶۶] (۱۴۱۱) در شهر کوتایه[۶۷] که پایتخت جمیانی‌ها[۶۸] بود ــ و مسجد اسماعیل‌بیگ[۶۹] (۱۴۵۴) در شهر کاستامونو[۷۰] که پایتخت کاندار[۷۱] بود. مساجد فوق احتمالاً تحت‌تأثیر هنرِ عثمانی‌ها که طی دورهٔ کوتاهی، پیش از فتح تیمور، همهٔ قلمرو آناتولیا را تحت انقیاد خود درآورده بود، ساخته شده‌اند. این مهم نیست که مساجد فوق از چه منبعی بیش‌تر تأثیر پذیرفته‌اند، بلکه مهم آن است که این ساختمان‌های زیبا و شکیل مربوط به سلطان‌نشینان آناتولیا که خود از طریق پیوندهای سیاسی و ازدواج‌های فی‌مابین شکل گرفته بودند، به نوعی علایق مشترک و آداب و سُنن معماری همهٔ آن‌ها را منعکس می‌ساخت. این مساجد که یا به فرمان سلاطین ساخته شده بودند یا وزرا و یا دولتمردان و شخصیت‌های دیگر سیاسی، همگی از لحاظ مقیاس و درکِ منظور و مفهوم هنرِ استادکار کمابیش به یکدیگر می‌مانند. اما از نیمهٔ قرن پانزده به‌بعد شأن و مقام یکتای سلاطین عثمانی ایجاب کرد که مساجدی عظیم‌تر و به‌مراتب بزرگ‌تر ساخته شود که از دیگر مساجد احداث‌شده باشکوه‌تر جلوه نماید.

در طی این مدت که هنوز از نقشه‌های اصلیِ مرسوم در دوران سلجوقیان در ساخت مساجد استفاده می‌شد، نقشه‌ها و طرح‌های جدید دیگری در غرب و شمال غرب آناتولیا متداول گشت. این مساجد نظیر مساجد جامع دو مناره‌ای که در پایتخت‌های عثمانیان یعنی بورسا (۱۴۰۰-۱۳۹۶) و ایدابرن (۱۳-۱۴۰۲) وجود داشت از بخش‌های مربع‌شکل یک‌اندازه و نیز گنبدهایی که بر مجرّدی‌های قوس‌دار سوار بود تشکیل می‌شد. از نمونه‌های اصلی این نوع مساجد در غرب آناتولیا می‌توان از مسجد عیسی‌بیگ[۷۲] (۱۳۷۴) نزدیک اِفیسوس[۷۳] نام بُرد که به فرمان سلطانِ آیدیناگلوها[۷۴] بنا گردید. در این مسجد که شامل گنبدی با هیبت، مناره‌ها و ستون‌های مختلفی است (شایان‌ذکر است که نمونه‌هایی از این ستون‌ها را می‌توان در ویرانه‌های بناهای کلاسیک کشورهای هم‌جوار مشاهده کرد) بازتابی از طرح مسجد بزرگ بنی‌امیّه در دمشق (که خود به نوعی در طرح مساجد خاندان آرتوکی واقع در جنوب شرق آناتولیا تأثیرگذار بوده است) را می‌توان مشاهده کرد. این مسجد که نام و امضای معمار دمشقی بر روی آن حک شده است از روکارِ سنگ یادبُر و چندین ردیف پنجره و روزن ساخته شده است که به محوطهٔ وسیع طاق‌دار و سه دروازه‌ای صحن مسجد راه دارد. دروازه‌های این مسجد و مدخل‌های مسجد دمشق دقیقاً در نسبت‌های مشابهی از صحن واقع شده‌اند. مسجد عیسی‌بیک را می‌توان به‌عنوان نمونه‌ای از تجدید حیات سبک شرق مدیترانه‌ای در آناتولیا قلمداد کرد که با فرهنگ دربار و کاخ‌های سلطنت سخت عجین شده است. این مسجد از نظر قدمت یکی از مهم‌ترین مساجد عثمانیان است که صحن‌های بسیار وسیع و ردیف ستون‌های متعدد در آن و نیز سایبان‌های بسیار بزرگ و گنبدی‌شکل آن، حال و هوای فضای دربار را در ذهن تداعی می‌کند. حضور معمارِ دمشقی در اِفیسوس موجب برقراری ارتباط با قلمرو ممالیک شد، ناحیه‌ای که هنرِ معماری سنگی‌شان بر هنرِ معماری عثمانیان تأثیر به‌سزایی گذارد.

مسجد بزرگ مانیسا[۷۵] (۱۳۷۶) که برای ایشاک‌بیگ[۷۶]، سلطان ساروهانی‌ها[۷۷] بنا گردید نمونهٔ دیگری است از هنرِ بدیع موجود در غرب آناتولیا. در این‌جا از دو فضای مستطیل‌شکلِ یک‌اندازه استفاده شده

▲ مسجد ایا صوفیه در استانبول ـ این بنا که قبلاً کلیسای سلطنتی بیزانس بود پس از فتح شهر به‌دست ترکان عثمانی در سال ۱۴۵۳ به مسجد تبدیل گردید. طرح‌های به‌کاررفته در آن از الگوی مساجد مهم سلطنتی الهام گرفته شده است.

▼ نقشهٔ مسجد شهزاد مهمت (اواسط قرن شانزده) در استانبول که اولین اثر هنری مهم سینان به‌شمار می‌رود و در سوگ پسرِ سلطان سلیمان اول احداث گردید. محوطهٔ صحن و مسجد با یکدیگر قرینه بوده و از لحاظ مساحت نیز با هم برابرند.



است که به حَرَمی سرپوشیده و مقصوره‌ای نیم‌گردی که به صحن سه دروازه‌ای و ردیفی از ستون‌های طاق‌دار و آب‌نمایی در مرکز عمارت ختم می‌شوند، راه دارد. (در پای منبرِ این مسجد نام و امضای هنرمندی از آنتیوک نقش بسته است.) می‌توان گفت که طرح این مسجد، برداشتی آزاد از مسجد بزرگ بنی‌امیّه در دمشق بوده است. طرح این مسجد و مسجد عیسی‌بیگ به‌عنوان پیش‌درآمدی بر طرح مسجد آک سِرِفلی[۷۸] (۴۷-۱۴۳۷) در ایدایرن محسوب می‌شوند. مسجد آک سِرِفلی به‌عنوان اولین مسجد سلطنتی عثمانیان محسوب می‌شد که دارای صحن و گنبد یادبود می‌باشد و صرفاً برای مراد دوم[۷۹]، بعد از آن که توانست حکومت‌های غرب آناتولیا را سرکوب ساخته و زیر چترِ نفوذ خود درآورد، ساخته شد.

از سابقهٔ معمارِ این مسجد (آک سِرِفلی) که روحی ادرِنوی[۸۰] مورّخ از او به‌عنوان مصلح‌الدین یاد می‌کند، چیزی در دست نیست.[۸۱] این مسجد از یک صحن و سه ورودی و فضایی دراز و مستطیل‌شکل که سالن مخصوص نمازگزاران است، تشکیل می‌شود. این مسجد نیز با آن مناره‌های متعددش یاد و خاطرهٔ مسجد جامع دمشق را در ذهن زنده می‌کند. صحنِ مفروش به سنگ مرمر این مسجد که آب‌نمایی در وسط دارد و از اطراف با گذرگاه‌های طاق‌دار گنبدی‌شکل احاطه شده است، مشخصهٔ ثابت مساجد اواخر دورهٔ عثمانی می‌باشد. کاربرد سایبان گنبددارِ مرکز عمارت که به دو فضای جانبی راه داشت حاکی از طرح‌هایی بود که در آینده متداول گشت، طرح‌هایی که به یکی‌سازی فضای داخلی مسجد انگشت می‌گذاشت. طرح ساخت یک گنبد مرکزیِ شاخص بر فراز محراب که از هر طرف به دو گنبد کوچک‌تر ختم می‌شد تصویری از مساجد سلطنتی عثمانیان را به یادِ انسان می‌آورد، زیرا در این مساجد از گنبدهای عظیم و غول‌پیکر که بالاتر از گنبدهای کوچک‌تری قرار گرفته، استفاده شده است. در چنین شرایطی که گنبدهایی این‌چنین در طرح مساجد زیاد به‌کار می‌رفت، گنبد مسجد آک‌سِرِفلی با آن اندازهٔ بی‌سابقه و مناره‌های چهارگانه‌اش نشان از قدرت والای سلاطین عثمانی داشت که پیش از تسخیر استانبول توسط مهمت دوم در همه‌جا محسوس بود. این اثر تاریخی یادآور جلال و شکوه مساجد تیموریان است که در آن‌ها از مناره‌های متعددی استفاده شده است. از مقایسهٔ زیبایی طرح‌های زینتیِ به‌کاررفته در مساجد عثمانیِ بورسا که با نقش و نگارها و آذین‌بندی‌های تیموریان برابری می‌کند می‌توان احتمال داد که هنرِ عثمانی کماکان نیم‌نگاهی به هنرِ آنان داشته است.

گرچه ممکن است کسی نمونه‌های اولیهٔ معماریِ موجود در آناتولیا را به‌عنوان حرکتی به‌سوی سبک کلاسیک عثمانیان تلقی کند، ولی شایسته‌تر آن است که از آن‌ها به‌عنوان هنری پویا و مستقل که ریشه در آداب و سُنن مشترک دارند، یاد کنیم. طرح مساجد حکومت‌های مختلف آناتولیا عموماً بر ساختِ گنبد و نقوشِ بندبند بر سطح خارجی دیوارها تأکید داشت. ساخت گذرگاه‌های طاق‌دار و نیز پنجره‌ها و روزن‌های متعدد خبر از پیدایش سبکِ مدیترانه‌ای جدیدی می‌داد که در قرن چهاردهم در ناحیهٔ غرب و شمال غربی آناتولیا نسج گرفت. این سبک با آن طرح دژمانند و زوایای رو به درون هر ضلعِ مسجد که در ناحیهٔ مرکزی آناتولیا به دستور سلجوقیان روم ساخته می‌شد، کاملاً متفاوت بود. در حالی که هنرِ سنگ‌چین‌کردن آجرکاشی‌ها که منسوب به هنرِ استادکارانِ ایرانی است، کماکان فضای داخل مسجد را مزیّن می‌کرد، تعدیل و کاهش نقش و نگارهای زینتی فضای بیرونی مسجد به‌عنوان یک حکم و قاعده درآمد. پس از آجر که به‌عنوان زینتی در مساجد بیزانس به‌کار می‌رفت، سنگ به‌عنوان یک مادهٔ ساختمانی زیبا و شکیل در معماری و ساخت مساجد مطرح شد. از سنگ نه به لحاظ بُعدِ مادی و فیزیکی آن، بلکه بدین‌دلیل استفاده شد که نوعی

مفهوم تغییر سلیقه و داشتن هویتی مستقل را به بیننده القا کند. پیدایش ناگهانی صحنی وسیع با گذرگاه‌های طاق‌دار در ساخت مساجد که برخاسته از هنرِ سوری‌ها بود بار دیگر نقشِ قدرتمند افکار و سلیقه‌های بدیع را نمایان ساخت. لازم به ذکر است که این هنرِ منتسب به سوری‌ها احتمالاً از معماری دهلیزهای سرگشادهٔ کلاسیک‌گونهٔ منطقهٔ دریای اژه الهام گرفته شده است.

امپراتوری عثمانی (۱۹۲۳-۱۴۵۳)

استانبول با آن موقعیت سوق‌الجیشی و گذشتهٔ باعظمتش پایتخت مُسَلَّم و بدیهی حکومتی بود که توانست آناتولیا و بالکان را با هم یکپارچه و متحد سازد. در این‌جا بود که عثمانیان دست به احداث مساجد بسیار بزرگی زدند که با مساجد جامع زیبا و آراستهٔ پیش از آن که مخصوص طبقهٔ ممتازِ حاکم بود، بسیار تفاوت داشت. سلسله‌مراتب مقام و موقعیت اجتماعی معیّن‌کنندهٔ شکل مساجد ساخته‌شده بود. بدین‌معنا که مساجد سلاطین و شاهزادگان با مساجد وزیر اعظم، وزرا و دیگر شخصیت‌های درباری که طبق سلسله‌مراتب در ردیف‌های پایین‌تر قرار می‌گرفتند تفاوت داشت. رعایت چنین نظم و سلسله‌مراتبی در زمان حکومت عثمانیان بیش از گذشته محسوس و ملموس شده بود و نقطهٔ اوج آن در زمان حیات معمارِ شاخص و برجسته‌ای بود به نام کوکا سینان[۸۲] که از سال ۱۵۳۸ الی ۱۵۸۸ معمارِ اعظم دربار به‌شمار می‌رفت. تمرکزگرایی بی‌نظیرِ ساختمان‌سازی که با تأسیس «هیئت معماران دربار» همراه شد، خط پایانی بر حیات هنرِ تمرکززدایی ساختمان‌ها کشید. این معماران که در پایتخت به کارِ تعلیم و آموزش مشغول بودند، سبک سلطنتی عثمانی را از مرزهای امپراتوری فراتر برده و از قلب اروپا تا غرب ایران و از آن‌جا تا نواحی شرقی مدیترانه گسترش دادند. این سبک مختص و معرّفِ ناحیهٔ به‌خصوصی از قدرت نبود بلکه از برتری و عظمت یک دنیای امپراتوری وسیع سخن می‌گفت.

عمده توجه حکومت معطوف به استانبول و سپس به ادیرن بود که به‌عنوان پایتخت دوم امپراتوری محسوب می‌شد. همان سلسله‌مراتبِ موقعیت اجتماعی افراد که در ساخت و عظمت مساجد انعکاس یافته بود اکنون به نوع دیگری نمایان گشت، بدین‌ترتیب که بین مرکز امپراتوری و نواحی اطراف آن نوعی خلاء و فاصلهٔ هنری احساس می‌شد. مساجدِ کوچک‌تر و جمع و جورتر سبک استاندارد معماری ولایات شده بود و بر ارتقای بُعد معنوی آن‌ها تکیه می‌شد. این نوع مساجد را عمدتاً در اراضی اعراب، به‌ویژه سوریه، مصر و شمال آفریقا که از سنّت معماری اسلامی پیش‌زمینه‌ای داشتند، می‌توان جست‌وجو کرد. مساجد سنگی عثمانیان در بالکان که غالباً از گنبد و مناره‌ای واحد و از سه تا پنج سرسرا تشکیل می‌شدند با کلیساهای آجر ساخت بیزانس که روی دیوارهایش نقاشی شده بود کاملاً تفاوت داشت. گنبدهای نیم‌کروی پوشیده از لایهٔ سُربِ آن‌ها و مناره‌های باریک و قلمی‌شکل‌شان و نیز کلاهک‌های مخروطی‌شکلِ سُربی آن‌ها، ویژگی خاصّ هنرِ عثمانیان به‌حساب می‌آمد. در مناطق فتح‌شدهٔ بالکان توسط مسلمانان که به‌صدادرآوردنِ زنگ‌های کلیسا ممنوع گشته بود از مناره برای گفتن اذان استفاده شد که هم‌اکنون می‌توان این مناره‌ها را به‌عنوان نمادی از پیروزی اسلام در آن منطقه مشاهده کرد.

از میان مساجدِ بی‌شماری که در زمان عثمانیان احداث گردید و کماکان پابرجاست، آن مساجدی که برای سلاطین زمان ساخته شده بودند، نمونه‌های کاملی از ساختار برجسته و آیین زیبایی‌شناختی نوینِ دورهٔ کلاسیک محسوب می‌گردند. نخستین مجموعهٔ مسجد سلاطین که برای مهمت دوم توسط معماری به نام آتیک سینان[۸۳] در استانبول (۷۰-۱۴۶۳) بنا شد، حرکتی تازه و اساسی در هنرِ معماری به‌شمار رفت. این مجموعه اولین‌سری از مجموعه مساجدی بود که

هم‌چون تاج زیبای سلطنت بر فراز تپه‌های شهر استانبول بنا گردید. مهمت دوم برخلاف سیاق نیاکان خود که دست به احداثِ هم مساجد جامع و هم مجتمع‌های خیریه به گرد مساجد کوچک‌ترِ آشکل می‌زدند، طرح دو ساختمان فوق را که از لحاظ نوع وظیفه با هم تفاوت داشتند ترکیب نمود و مسجدی احداث کرد به نام فاتح‌کامی[۸۴] که هستهٔ مرکزی مساجد جامع دیگر شد. با فوت سلطان وقت و ایجاد آرامگاهی برای وی در آن‌جا، این مسجد دیگر از حالت عمومی خارج شد و جنبهٔ شخصی و اختصاصی به خود گرفت، که البته این جریان در مورد مساجد دیگر نیز به‌تدریج پیاده شد. مجموعه مساجد مهمت دوم که آرامگاه سلاطین نیز در آن قرار داشت به‌عنوان بزرگ‌ترین بنای سلطنتی عثمانیان تا آن زمان به‌شمار می‌رفت. این مجموعهٔ مذهبی ـ اجتماعی که اجزای آن بسیار منطقی و اصولی و به‌صورت متقارن کنار هم نظم یافته بود با طرح بی‌قاعدهٔ مساجد پیشینیان کاملاً تفاوت داشت. ترکیب بی‌نظیر این مسجد انسان را به یاد طرح‌های آرمان‌گرایانه‌ای می‌اندازد که در معماری شهرسازی دورهٔ رُنسانس پیاده شده بود و از این‌جا درمی‌یابیم که مهمت دوم از وجود معمارانِ ایتالیایی که به بارگاهش دعوت کرده بود، استفاده نموده است. در این رابطه اسپیروکوسنُف[۸۵] می‌نویسد:

> از پدیده‌های زودهنگام دورهٔ رُنسانس در جهان غرب، چیزی با این جلال و عظمت وجود نداشته است.[۸۶]

این مجموعه که بر سطح بسیار وسیع تراس‌مانندی بنا شده است، متشکل از محور عظیمی است که از دو طرف با هم قرینه‌اند. این محور از فضای مداخل یادبود صحن جلویی عمارت که مفروش به سنگِ مرمر است می‌گذرد و به محراب می‌رسد. پشت محراب باغی قرار دارد که آرامگاه سلطان و همسرش در آن واقع شده است. مداخل مزیّن به سنگِ مرمر و مقرنس که در ردیفی به‌طور منظم قرار گرفته‌اند و نیز محراب مفروش به سنگِ مرمرِ آن نمادی است از دروازه بهشت و وجود باغ آرامگاه نیز تأکیدی است بر این تمثیل. کُتب و منابع معاصر بر جنبه‌های فردوس‌گونهٔ این باغ صحّه گذارده‌اند: صحن وسیعی مفروش از مرمر با چهار درخت کشیدهٔ سرو و حوض کوثرگونه‌ای در میان و بالاخره در وسط همهٔ آن‌ها «گنبد عرش» مسجد خودنمایی می‌کند.[۸۷]

محور افقی بزرگ مسجد با محور عمودی سایبان گنبدی‌شکل آن که از دو طرف با دو منارهٔ سرمخروطی‌شکل احاطه شده است هم‌آهنگی و تناسب دارد. نمای بیرونی عمارتِ مسجد را اگر از سه کُنج بنگریم، گنبدهای کوچک و بزرگ آن را به‌صورت جوششِ آب می‌بینیم که نهایتاً دورِ گنبدِ بزرگ‌تری حلقه زده‌اند. طرح بازسازی‌شدهٔ این مسجد (این بنا به‌دنبال زلزله‌ای در سال ۱۷۶۶ خساراتِ سنگینی دید و بازسازی آن با تغییراتی همراه شد) همان نقشهٔ مبسوط مسجد آک سرِلی است که تنها نیم‌گنبدی بر فراز محراب اضافه دارد. اجزا و عناصر جدید به‌کارگرفته‌شده در طرح این مسجد عبارت بودند از کُرسی خطابه‌ای که در سُمتِ چپ محراب بر روی ستون‌هایی تعبیه شده بود تا مقام والای سلطان از دیگران متمایز گردد و نیز اشکال و نمونه‌های گلچین‌شده از مسجد ایاصوفیه[۸۸]. (که نهایت شکل سمبلیک مساجد سلطنتی آن زمان بود و بعدها به مسجد جامع تبدیل گشت) نظیر زمینهٔ سینه‌ستوری قوس‌دار و عظیمِ سردرِ عمارت که روزن‌های متعددی در آن تعبیه شده و گنبد مرکزی عمارت را بسیار مرتفع‌تر نمایان می‌سازد.

مسجد سرآغازِ عصرِ باعظمتی شد که طی آن سبک معماری آن‌ها تغییر و گسترشِ زیادی یافت. در اواخر قرن پانزده مورّخی به نام تورسان‌بیگ[۸۹] نوشت:

> و او (مهمت دوم) مسجدی بنا کرد همانند طرح

مسجد ایا صوفیه که نه تنها تمامی هنرهای به‌کاررفته‌شده در آن را شامل می‌شود بلکه از ویژگی‌های سبک مدرن که اسلوب جدید و بی‌نظیری در زیبایی[۹۰] است، بهره گرفته است.

ساختمان آراسته به نمای آجرسنگ او ترکیبی است از معماری آجرساختِ مسجد ایا صوفیه و اشکال هنری معماری دورهٔ عثمانی، که او با سبکی بی‌نظیر به‌عنوان بنایی یادبود از خود به‌جای گذاشت. این مسجد که تلفیقی است از هنرِ ایتالیایی، بیزانس و عثمانی، گویای تلاش و تکاپوی هنرمندانی بود که شمایل‌سازی[۹۱] مناسبی را در عرصهٔ معماری پیدا کرده تا بدین‌ترتیب امپراتوری وسیع اسلام بهتر منعکس گردد.

با معرفی سینان به‌عنوان معمارِ اعظم دربار سلطان سلیمان اول[۹۲] (۶۶-۱۵۲۰) آرزوی بسیل برای یک سبک معماری باعظمت برآورده گردید. مجموعهٔ مساجد سلطنتی وی که اولینِ آن با نام شهزاد مهمت[۹۳] معروف است، گویای اطمینان از پایه‌های محکمِ حکومتی بود که آن زمان در اوج قدرت به‌سر می‌بُرد. مجموعهٔ گستردهٔ مسجد سلطان و آرامگاه آن که به نام سلیمانیه[۹۴] (۷-۱۵۵۰) شهرت دارد و بر فراز سومین تپه در شهر استانبول واقع است، برداشتی است از سبک کلاسیک طرح مسجد مهمت دوم. بدین‌ترتیب که محور اصلی این مسجد از محراب و آرامگاه سلطان که در باغِ پُشتی واقع شده است، می‌گذرد. بخش‌های متعدد گنبدی‌شکل کوچکِ آن که به‌طور استادانه‌ای بر فراز جایگاه‌های مخصوص قرار گرفته‌اند گویای بهایی است که به گنبد عظیم مسجد داده شده که خود از دو طرف با دو نیم‌گنبد، شبیه آنچه که در مسجد ایا صوفیه وجود دارد، محصور است. نکتهٔ اصلی پیام این مسجد را همانا «سنجش بنیانی ـ نقد ساختاری»، «خردورزی و نظم‌بندی» دانسته‌اند.[۹۵]

راهروهای جانبی مسجد که بر فراز هر یک پنج گنبد مختلف‌الحجم وجود دارد با سایبان مرکزی و گنبدی‌شکل مسجد در ارتباط‌اند، در حالی که در مسجد ایا صوفیه این‌طور نیست. درست برخلاف فضای اسرارآمیز و نیمه‌تاریک داخلِ مسجد ایا صوفیه که با سنگ موزاییک‌های درخشنده و برّاقی مفروش شده است، فضای داخلی مسجد سلیمانیه را می‌بینیم که بسیار منوّر و نورانی است و از ساختار معماری و هندسی والایی برخوردار است. زمینهٔ سفید سطح کاشی‌های معرّق که زیر لعاب‌شان منقوش بود و در راستای قبله قرار گرفته بودند با سپیدی سنگ‌های مرمر و آهکی بسیار هم‌آهنگی و تناسب داشت و همگی آن حکایت از وضع قانونی کلّی می‌کرد که در زمینهٔ زیورآرایی، خاص مساجد سینان بود.

مسجد سلیمانیه از نظر ظاهر متشکل بود از بناهای فوقانی که به‌طور هم‌آهنگ و منظم روی هم قرار گرفته بودند. بدین‌ترتیب که شیب هرمی‌شکلی را می‌بینیم که در پایین گنبدهای کوچکی به گِرد سایبان بزرگ مرکزی حلقه زده‌اند. پشت‌بندها یا پُدیل‌های پلکان‌دار مسجد درهم تنیده شده‌اند. همهٔ این‌ها به‌اضافهٔ طاقگان‌های جانبی و پنجره‌های چند ردیفهٔ مسجد سلیمانیه با پُدیل‌های حجیم و تنومند مسجد ایا صوفیه تفاوت قابل‌ملاحظه‌ای داشت. نویسندگان معاصر فلسفهٔ وجود گنبد بر فراز چهار پایه و یا محاطشدن آن توسط چهار مناره را به وجود مبارک پیامبر اکرم (ص) نسبت می‌دهند که چهار خلیفه ایشان را گِرد خود محفوظ داشتند (نظریهٔ اهل تسنّن) ولی برای این نوع ترکیب معماری توضیح دیگری نیز می‌توان آورد که ریشه در جایگاه ترتیبی سلاطین در خاندان اجدادی خود دارد. بدین‌ترتیب که وجود ده مناره (به شیوهٔ ۲+۲+۳+۳)، به تعبیر صاحب‌نظرانِ معاصر حکایت از سلطان سلیمان دارد که دهمین پیشوای عثمانی از بدو حکومتِ اجداد خود بوده است.[۹۶]

در تزیینات مسجد سلیمانیه مفاهیم و مضامین دینی و سلطنتی بسیار ماهرانه و استادانه در هم آمیخته‌اند تا

بدین‌ترتیب اتحاد و یگانگی سلطنت و حکومت خلفا را به بیننده منتقل کنند. فضای بسیار وسیع و مُسَقَّف به گنبدِ آن مسجد که هر بیننده‌ای را مقهور می‌سازد نشان از هویت نوین سلطان عثمانی دارد که خود را حامی و حافظ مکتب سنّت می‌دانست. در کتیبه‌های قرآنی و منحصربه‌فردِ این مسجد، پیرامون اجرای دستورالعمل‌های شریعت و انجام وظایف مذهبی تأکید بسیار گردیده است. در این کتیبه‌ها نسبت به جایگاه مسلمانانِ واقعی در بهشتِ برین اطمینان خاطر داده شده و از ایدئولوژی و خطّ فکری اصلیِ پیروان مذهب تسنّن در قلمرو عثمانی سخن به‌میان آمده است.[۹۷]

مأموریت بزرگ دیگر سینان ساختن مسجد سلیمیه[۹۸] در ایدایرن (۷۵-۱۵۶۹) بود که برای سلیم دوم[۹۹] بنا گردید. این مسجد نیز بر تختان یا سکویی طاق‌دار احداث گردیده ولی از متعلقات و ضمایم کم‌تری برخوردار است. گنبد عظیم آن که با چهار منارهٔ باریک احاطه شده است را می‌توان تقریباً از هر نقطهٔ شهر مشاهده کرد. در خودِ زندگی‌نامهٔ سینان آمده است که معماران بر مناره‌های برج‌مانند و سه‌بالکانه که مجهز به پلکان مارپیچی و سه‌ردیفه بودند، آن‌چنان‌که در مسجد آک‌شِرِفلی مشهود است، خرده می‌گرفتند. آن مناره‌ها تا آن زمان بلندترین مناره‌های قلمرو عثمانی محسوب می‌شدند و سینان از این که توانست در مسجد سلیمیه مناره‌هایی مرتفع‌تر و باریک‌تر بسازد به خود می‌بالید. ناگفته نماند که دو تا از مناره‌های این مسجد دارای پلکان مارپیچ سه‌ردیفه هستند.[۱۰۰]

اگر مسجد سلیمانیه را نوعی نوسازی و بازآفرینی تمام‌عیار الگوی مسجد ایاصوفیه به سبک عثمانی قلمداد کنیم، گنبد عظیم مسجد سلیمیه را باید نوعی پاسخ متقابل سینان به معمارِ گنبد مسجد ایاصوفیه دانست که تا پیش از آن در تمام قلمرو اسلامی از لحاظ عظمت همتا و همانندی نداشت. گنبد غول‌پیکر مسجد سلیمیه از نظر قطر با گنبد بیضوی‌شکل مسجد ایاصوفیه برابری می‌کند[۱۰۱] و سینان تنها با حذف ضمایمِ اضافی و موج‌دار نشان‌دادن گنبدها و نیم‌گنبدهای کوچک‌تر که در سطحی شیب‌دار قرار گرفته بودند توانست به این مهم دست یابد. او بعدها با استفاده از هشت برجک پیشکرده[۱۰۲] در ابهت و اهمیت سایبان مرکزی مسجد افزود. کلّ نمای مسجد توسط چهار مناره قاشقی‌تراش که کاملاً با هم تقارن دارند احاطه شده است. (در مساجد آک‌شِرِفلی و سلیمانیه ارتفاع مناره‌های به‌کاررفته در اطراف صحن به‌گونه‌ای است که تصویر سایه‌نمایی از شکل هرم را به‌وجود می‌آورند.) سینان عمده توجه خود را به ترکیب و تلفیق گنبد و مناره‌ها معطوف داشت (در خودِ زندگی‌نامهٔ وی آمده است که این ترکیب، تمثیلی است از پیامبر اکرم (ص) که چهار خلیفهٔ اول ایشان را احاطه نموده‌اند) و از آن به‌عنوان نمادی از پیروزی اسلام در دورهٔ عثمانی استفاده نمود.[۱۰۳]

گنبد مرتفع و عظیم مسجد که هشت مجرّدی یا ستون حایل آن‌اند وحدت و هم‌آوازی بی‌نظیری از فضای داخلی عمارت به‌وجود آورده است. در وسط، سکوی خطابه‌ای است تا قایم‌بودن گنبد بر این فضا را بیش‌تر نمایان سازد. حالت موّاج و شناورمانند این گنبد (در خودِ زندگی‌نامهٔ سینان این گنبد با گنبدِ عرش که بی‌هیچ حایل و تکیه‌گاهی در کائنات معلّق است تشبیه شده است) انسان را به یاد گنبد مسجد ایاصوفیه می‌اندازد که آن نیز طبق کُتب و منابع بیزانس به کُره‌ای سماوی و آسمانی می‌مانَد که بر فراز دریایی از نور معلّق و آویزان است.[۱۰۴] این همانندگرایی، الگوی کلّی مسجد را به‌صورت عالمی صغیر یا جهانی کوچک نمایان می‌سازد و چنین تصویر و تصوری از عالم هستی در فضای کلیساهای بیزانس نیز حس می‌شود. دیوارهای پیرامون سایبان گنبددار مسجد حالتی از پرده‌های شفّاف و لطیفِ پاویلیون یا عمارت بلورینِ کلاه‌فرنگی را به‌وجود آورده‌اند. تعدادِ بی‌شماری از پنجره‌ها و روزن‌ها

طیفِ موزون و هم‌آهنگی از نور را به‌وجود آورده‌اند که این خود یکی از ارکانِ اصلی زینت‌آرایی در هنرِ معماری سینان محسوب می‌شود. قاب‌بندی‌های تزیینی[۱۰۵] برّاق و درخشانِ آجرکاشی‌ها در شهر ایزنیک که طرح‌ها و نقشینه‌های گل‌دار بر پس‌زمینهٔ سپیدِ آن منقوش است همگی در امتداد سکوی خطابه و نهایتاً جهت قبله متمرکز شده‌اند و احساسِ نوعی درخشندگی و نورانیت را در انسان برمی‌انگیزانند. کلاف‌های قوس‌دار و پنجره‌مانند چهارچوبِ در و پنجره‌ها نیز تصویری از گلزارها و مزارعِ خیالی را نمایان می‌سازند که حکایت از باغ و بوستان‌های واقعی دارند.

یگانگی و هم‌آوازی فضای داخلی مسجد به نوعی در شکل‌بندی و هیئت موزون و در عین‌حال مفصل‌بندی‌شدهٔ نمای بیرون منعکس است. دیوارهای چند ردیفه که با گچ‌بُری‌های زیبا و ظریف مزیّن شده بودند جایگزین پایه‌های حجیم و سادهٔ مساجد قدیم گشتند. در این‌جا سطوح سینه‌ستوری[۱۰۶] یا سینه‌سردری را می‌بینیم که بسیار موزون و هم‌آهنگ کنار هم قرار گرفته‌اند. طاق‌گان‌ها و روزن‌های متعدد و متفاوت و نیز قطاع‌های[۱۰۷] قرمزرنگِ متغیر به نمای سردرِ عمارت جلال و شکوهی خاص بخشیده‌اند. این زینت‌آرایی نوعی واژگون‌سازی استادانهٔ روح باطنی و سنّتی معماری مساجد را می‌رساند که در بناهای یادبودِ مساجد سلجوقیان بیش‌تر محسوس بود. مسجد سلیمیه با آداب و سُننِ اسلامی ارتباطی تنگاتنگ دارد. محوطهٔ صحنی که به نقشهٔ مسجد افزوده شده، همه چیز را در ردیفی از یک خطِّ مستقیم نشان می‌دهد که این امر بی‌شک از حالت تمرکزگراییِ کامل حرم با شبستان مسجد تا حدودی می‌کاهد.

مساجد کوچک و متعددی که سینان به فرمان اعضای خانوادهٔ سلطنتی و یا اعیان و رجالِ حاکمِ وقت بنا نمود نمونه‌های استادانه‌ای در زمینهٔ معماری بودند که غالباً دارای سایبان‌های چهار، شش و هشت‌ضلعی بودند که در میان دیوارهای کاملاً مستقیم‌الخط محصور بودند. به‌جز مساجد دو مناره‌ای که فقط اعضای خاندان سلطنت مجاز به صدور فرمان ساختنِ آن بودند، باقی مساجد به‌صورت تک‌مناره‌ای بنا می‌شد. (لازم به ذکر است که اجازهٔ فرمانِ ساختنِ مساجدِ بیش از دو مناره را فقط سلاطینِ وقت می‌توانستند صادر نمایند.) صحنِ هیچ مسجدی نمی‌بایست مفروش به سنگ مرمر و محصور به طاق‌گبندی‌های متعدد باشد زیرا اجازهٔ پیاده‌نمودن چنین طرح‌هایی منحصراً در حیطهٔ اختیارات شخص سلطان بود. در عوض، این مساجدِ معمولی می‌توانستند از یک مدخل سرپوشیده و یکی دو ردیف ستون و گاهی اوقات از یک صحنِ ورودی که از سه طرف با استراحت‌گاه‌های مسقّف با گنبد محصور است، برخوردار باشند. بیش‌ترِ آن‌ها از سنگ‌های بادبُر و گنبدهای پوشیده از لایه شُرب که قطرشان به‌مراتب کوچک‌تر از قطر گنبدهای مسجد سلاطین بود، تشکیل می‌شدند. مساجد رجالی که از نظر موقعیتِ سیاسی و مقام کشوری در رده‌های پایین‌تری قرار داشتند از لایه‌های سنگ و آجر و نیز مصالح ارزان‌قیمتی نظیر چوب ساخته می‌شدند. سقف این مساجد یا آراسته به گنبدهای آجرکاشی‌شده بود و یا از بام‌های دو شیب تندِ ساده در آن استفاده می‌شد. عوامل متعددی هم‌چون امتیازات به‌خصوص رجال بر اساس سلسله‌مراتب اجتماعی‌شان در ساختنِ مساجد، دیدِ خوب داشتن با مکان عالی عمارت، اصیل‌بودن طرح و نقشه، مقیاس و تناسب طرح، بزرگی و کوچکی گنبدها، تزیین و زینت‌کاری مسجد و نیز دسترسی به معماران قابل و متخصصان بااستعداد در زمینهٔ تزیینات، همگی معیارِ والایی به بافت صوری مساجد بخشید و هر یک را با پیام و مضمونی خاص آراسته‌تر نمود.

در مساجد عمده‌ای که سینان احداث نمود، ساختمان اصلی مسجد همیشه بر ساختمان‌های دیگرِ وابسته به آن رجحان و برتری داشت و از آداب و رسوم

مسجد مرادیه (۱۵۸۶) در شهر مانیسا. این مسجد نمونه‌ای است از بناهای سلطنتی دورهٔ عثمانی با دو منارهٔ شبیه به هم که توسط سینان طراحی شد ولی تکمیل آن پس از فوت وی انجام پذیرفت.

و ویژگی‌های منحصربه‌فردِ طبقهٔ ممتاز حاکم که حقانیت و مشروعیت خود را با دفاع از ارزش‌های اسلامی و ایجاد مؤسسات خیریه و حسّ نوع‌دوستی به‌دست آورده بود، سخن می‌گفت. لذا عدهٔ کثیری از رجال و بزرگانِ غیر مسلمان به اسلام گرویدند تا هم‌چون خدمتکاری در بیت سلاطین انجام وظیفه کرده باشند. خاندان ممالیک بر ساخت و احداث مجتمع‌های تدفینی و آرامگاهی که خانقاه‌هایی در اطراف بر آن مُشرف باشند تکیه داشتند ولی بزرگانِ عثمانی به ساختِ مجتمع‌های عبادتی که مظهر تقویٰ و پرهیزکاری قلمداد می‌شدند، همّت می‌ورزیدند. مخارج احداثِ این مجتمع‌ها معمولاً با غنایم حاصله از جنگ‌ها و جهادها تأمین می‌شد و آن‌ها را وقفِ اسلامی‌نمودن مناطقی می‌کردند که جمعیت غالبِ مسیحی‌نشین و یا تازه‌مسلمان‌شده داشته باشند.[۱۰۸]

در دورهٔ پس از کلاسیسم[۱۰۹] تعداد مساجد بر تعداد دیگر بناهای مذهبی فزونی گرفت، ولی پس از احداث مساجد سلطان احمت اول[۱۱۰] (۱۷-۱۶۰۹) و نیز پنی ولید[۱۱۱] (۱۶۶۳-۱۵۹۸)[۱۱۲] در استانبول، آهنگ احداث مجتمع‌های بزرگ سلطنتی رو به کاهش نهاد. الگوی مسجد پنی ولید که از طرح چهار پره یا چهار برگِ اولین کار عمدهٔ سینان، یعنی مسجد شهزاد مهمت، اقتباس شده است به‌عنوان کاری که از نبوغ و خلاقیت هنریِ سبک کلاسیک بهره‌ای نبرده شناخته می‌شود. با وجود این، خصایص باروک‌مانندِ به‌کاررفته در آن، حسّ زیبایی‌شناختی جدیدی را در بیننده برمی‌انگیزاند.

اولیا سلبی[۱۱۳] طی نوشته‌هایی که در اواسط قرن هفده از خود به‌جای گذاشت، مسجد سلطان احمت را به‌عنوان زیباترین مسجد سلطنتی استانبول معرفی نمود، زیرا معتقد بود معیارهای زیبایی‌شناختی گوناگونی در این بنا به‌کار رفته است. با تغییر تدریجی نظام اجتماعی، اعمال سلیقه‌های شخصی و نظارت

دقیق و همه‌جانبهٔ صاحبان قدرت در ساخت و احداث مساجد به‌مرور رنگ باخت و از میان رفت. به‌عنوان مثال، در بنای مسجد بنی ولید که دارای سایبانی مسقّف به گنبد و صحنی طاق‌گان‌دار و مفروش به سنگِ مرمر می‌باشد، نمونه‌ای از قدرتِ بی‌نظیرِ ملکه مادر[۱۱۴] را می‌بینیم که نمادها و سمبل‌های به‌کاررفته در آن، تا پیش از این فقط خاصّ مساجد سلاطین بود. با معطوف‌شدن توجه معماران به احیا و تقویت سبک سنّتیِ عثمانی و تلفیق آن با ابزار و عناصر تزیینی اروپایی، ساخت مساجد کوچک با تنها یک یا دو مناره باب شد که البته در این‌میان مساجد نورعثمانیه[۱۱۵] و لالِلی[۱۱۶] جزو استثنائات می‌باشند. با وجود این، روح میراث هنرِ کلاسیک عثمانی در هر بنایی هم‌چنان محفوظ نگاه داشته شده بود. این بارِ فرهنگی ـ هنریِ موروثی را هم اکنون نیز می‌توان در اشتیاقِ شدید ترک‌ها به ساختِ مساجد که از ساختار معماری سینان الهام گرفته شده‌اند احساس نمود به‌طوری که این نکته حتی در مساجد دوردستِ ناحیه‌ای که اکنون آراسته به مناره‌های دوگانه و گنبدهای یادبود گشته‌اند (امتیاز ویژهٔ سلاطینِ پیشین) به‌خوبی ملموس است.

پی‌نوشت‌ها:

۱. منظور آسیای صغیر است و به بخشِ آسیای ترکیهٔ امروز اطلاق می‌شود.

۲. بیزانس، امپراتوری روم شرقی که از ۳۹۵ تا ۱۴۵۳ میلادی دوام داشت و پایتخت آن قسطنطنیه با شهر بیزانتیوم بوده است.

3. Manzikert

4. Konya

5. Cilicia

۶. Antioch پایتخت قدیم سوریه که اکنون شهری است در جنوب ترکیه.

۷. برای آشنایی با تاریخ آناتولیا در این مقطع زمانی به کتاب "La Turquie pré-ottomane" اثر گلودکاهن ـ استانبول / پاریس چاپ ۱۹۸۸ مراجعه نمایید.

8. Bates

۹. Bates (۱۹۸۰) صفحهٔ ۵۵.

۱۰. سنگ بادبُر قطعه‌سنگی است که در معدن با تیشک به‌شکل تقریبی مکعب یا مکعب‌مستطیل قواره شود.

11. Ravendi

۱۲. محمد بن علی بن سلیمان راوندی (راحت‌الصدور فی آیت السرور) ترجمهٔ A. Ates از فارسی به ترکی ـ جلد دوم، آنکارا، ۹۰-۱۹۵۷، جلد اول، صفحات ۲۹ و ۶۵ ـ برای مطالعهٔ بیش‌تر در رابطه با این مسجد که حول و حوش تلفیق بقایای کلیسای بیزانس با نوشته‌های خطی آن می‌چرخد، مراجعه کنید به کتاب اِسکات پِد فورد تحت عنوان مسجد علاءالدین در قونیا بازنگری می‌شود، چاپ سال ۹۱، صفحات ۵۴-۷۴.

13. Artuqid

14. Silvan

15. Mardin

16. Donaysir

17. Ayyubid

18. Baybar

19. Herzfeld

20. Umayyad

۲۱. مقصوره: سرای حصاردار ـ خانهٔ کوچک ـ خلوت‌خانه ـ جای ایستادن امام در مسجد ـ محلی از مسجد که خاصّ خلیفه یا امام می‌ساختند که در حال نمازگزاردن در آن‌جا بایستد و از دسترسِ بدخواهان دور باشد.

۲۲. ارنست هرزفلد (دمشق: بررسی و مطالعهٔ معماری آن، جلد چهارم، هنرِ اسلامی ۱۴-۱۳ (۱۹۴۸) صفحهٔ ۱۳۷ ـ جهت مطالعه پیرامون مساجد جنوب شرقی آناتولیا، سوریه و جزیرةالعرب رجوع کنید به کتاب هنر و معماری اسلام ۱۲۵۰-۶۵۰ (۱۹۸۷) صفحات ۳۱۳-۲۹۷ اثر ر. ایتینگ هاوزن و أ. گرابار؛ جهت مطالعهٔ بیش‌تر پیرامون مسجد جامع اصفهان رجوع کنید به کتابی به همین نام اثر اُلِگ گرابار ـ نیویورک و لندن، ۱۹۹۰.

۲۳. رجوع شود به کتاب آغاز شکوفایی اهل سنّت، اثر جورج مکدیسی و ویسرایش آی. إ. ریچاردز ـ کتاب تمدن اسلامی، صفحات ۱۱۵۰-۹۵۰ چاپ آکسفورد سال ۱۹۷۳ و نیز کتاب تاریخ جزیره، صفحات ۱۲۵۰-۱۱۰۰ و نیز درآمدی کوتاه بر کتاب هنرِ سوریه، صفحات ۹ الی ۱۹.

۲۴. پیکُنج به طاق‌بندی بر زوایای درونی چهارگوش پایهٔ بنا برای تبدیل آن به هشت‌گوش و بعداً کنج‌الاضلاع و در مرحلهٔ نهایی به دایرهٔ طوقهٔ گنبد گفته می‌شود.

۲۵. اُجَکی: در معماری اروپایی، مثلث کروی که برای برپاساختن گنبد در زمینهٔ مربع‌مستطیل بر گوشه‌های آن بسته می‌شود.

۲۶. تالار چهل‌ستون، تالار پُرستون: تالار بزرگ با ردیف ستون‌ها به زیر سقف تخت چنان‌که در معماری مصری با هماهنگی معمول بود.

۲۷. مجزّدی: دیوار میان دو دهنه ـ چرز ـ پایه.

28. Silvan

29. Atabeg Ayas

30. Malatya

31. Cordoba

32. Huand - Hatun

33. Kayseri

۳۴. پشت‌بند، پدیمل: پایه یا بدنهٔ بنایی در کنار بنای اصلی برای تحمل رانش جانبی.

۳۵. شُرُس: به سقف یا گنبد گچ‌بُری‌شده گویند. بنای بلند و عمارت عالی که در سقف آن نقش و نگار برجسته یا پله‌پله از گچ درست کرده باشند، کنگره‌دار، قرنیزدار.

36. Divrigi

37. Mengüceqid

۳۸. Baroque عنوان مأخوذ از واژهٔ پرتغالی Barroco به معنای مروارید ناصاف، برای شیوهٔ هنری فاخر و پُر تجمّل که به حمایت از بازگشت قدرت کلیسا و فرمانروایان، در روم پایه‌گذاری شد [۱۵۹۰ تا ۱۷۳۰] و با تأکید بر ایجاد تضاد و تلفیق تزیینات و خطوط خمیده و ترکیب شکوهمند عناصر و اشکال و هیاکل درهم‌تابیده آثاری خیره‌کننده در معماری و نقاشی و پیکره‌سازی به‌وجود آورد.

39. Esrefoglu

40. Beysehir

41. Süleyman Beg

۴۲. پیش‌شبستانی: بخش الحاقی به‌جای شبستان کلیسا برای گسترانیدن آن تا مدخل اصلی.

43. Erzurum

44. Sivas

۴۵. قیاس «سه‌پایه‌بردن» در کتاب «شه‌نامه‌ای» فارسی که مربوط به سلجوقیان آناتولیاست آورده شده که مُنتسب است به نویسنده‌ای تقریباً گمنام از قرن چهارده به نام اُنسی که در صحّت و اعتبار کتابش اندکی تردید است.

۴۶. نعل درگاه، به سنگ یا تیر افقی سردر که بار سقف را بر پایه‌ها توزیع می‌کند گفته می‌شود.

47. Delhi - Ajmer

۴۸. کتاب تأثیرات اسلامی منطقهٔ شرق در سوریه، اثر رابرت هیلن براند صفحات ۴۸ - ۲۱.

۴۹. کتاب تجدید حیات رسوم باستانی کلاسیک در شمال سوریه طی قرون ۱۱ و ۱۲، نوشتهٔ چی. ام. راجرز، صفحات ۵۹-۳۴۷ و نیز کتاب تزویج جهاد تحت نظر نورالدین، نوشتهٔ یاسر طبا و نیز کتاب رویارویی دو اندیشه، اثر مایکل کالامازو، چاپ ۱۹۸۶، صفحات ۲۲۳ الی ۲۴۰ و هم‌چنین کتاب تجدید حیات معماری اسلامی، اثر ثری اُلِن، چاپ ۱۹۸۶.

50. Aleppo

51. Diyarbakir

52. Harran

53. Koramanids

۵۴. برای مطالعهٔ بیش‌تر در این دوره رجوع کنید به کتاب فراک سوم تحت عنوان "Karaman / Oghullari"، دایرةالمعارف اسلام (ویرایش دوم) جلد ۴ صفحات ۲۵ - ۱۹۱۹ آی. اچ. کرنیاه (۱۹۶۵) و نیز کتاب کولین آبمیر تحت عنوان امپراتوری عثمانی ۱۴۱۸ - ۱۳۰۰، استانبول، سال ۱۹۹۰.

۵۵. Mamelukes ممالیک: سلسله پادشاهان ترک‌نژاد که بر مصر و سوریه سلطه یافتند.

56. Karakoyunlu

57. Akkoyunlu

۵۸. طاقچه، جا پیکره دیواری: فرورفتگی در دیوار، معمولاً جایگاه پیکره و در معماری شرقی جایگاه چراغ و لاله و قاب عکس و مانند آن.

59. Iznik

60. Bursa

61. Edirne

62. Yesil

63. Mehmet I

64. Ayni Minare

65. Diyarbakir

66. Yakub Beg

67. Kütahya

68. Gemiyanid

69. Ismail Beg

70. Kastamonu

71. Candar

72. Isa Beg

73. Ephesus

74. Aydinoglu

75. Manisa

76. Ishak Beg

77. Saruhanid

78. Üc Serefeli

79. Murad II

80. Ruhi Edrenevi

۸۱. به‌استناد منبعی نامعلوم، مسجد آک‌شهرلی و کاخ ایدایین هر دو توسط یک معمار ساخته شد. (رجوع شود به کتاب تاریخ ایدایین، حکایت بنیر بیلی، ویرایش چی. اچ. ارنابلان، استانبول، ۱۹۴۶، صفحهٔ ۷.)

82. Koca Sinan

83. Atik Sinan

84. Fatih Comi

85. Spiro Kostof

۸۶. کتاب تاریخ معماری، اثر اسپیرو کوستُف، نیویورک و آکسفورد، ۱۹۸۵، صفحهٔ ۴۵۹. برای مطالعهٔ بیش‌تر پیرامون این نظریه که آیا معمار ایتالیایی فیلارت (Filarete) (که قصد داشت در سال ۱۴۶۵ از استانبول دیداری به‌عمل آورد) در طراحی مجموعهٔ ساختمان‌های مهمت دوم دست داشته است یا خیر، به کتاب:

"Bauplanung und Baugesinnung unter Mehmed II. Fatih"

اثر ریبل مارسل مراجعه کنید.

۸۷. جهت مطالعهٔ بیشتر پیرامون شباهت‌های فردوسی گونهٔ این باغ به کتاب تاریخ مهمت فاتح، نوشتهٔ تورسان بیگ و ویرایش اچ. اینالسیک و آر. مورلی بنگرید، مینیاپولیس و شیکاگو، ۱۹۷۸ ـ دهلیزهای سرگشادهٔ سابق مسجد ایا صوفیه نیز آب‌نمایی داشت که از اطراف با درختان سرو محصور بود.

۸۸. Hagia Sophia کلیسای معظّم بیزانسی که در ۳۶۰ میلادی به فرمان گنستانتینوس امپراتور در شهر بیزانتیوم (قسطنطنیه و اکنون استانبول) برپا شد و با تغییرات و تعمیراتی که طی سده‌های بعدی یافت، پس از استیلای ترکان عثمانی که مسلمان بودند تبدیل به مسجد شد و در حال حاضر موزهٔ معتبر شهر استانبول است. ایا صوفیه یا آیا صوفیه تحریفی است از نام یونان هاگیا سوفیا که به معنای حکمت مقدس می‌باشد.

89. Tursun Beg

۹۰. کتاب تاریخ مهمت فاتح، اثر تورسان‌بیگ ـ جهت مطالعهٔ بر روی مسجد ایا صوفیه و تاریخچهٔ تعمیرات و بازسازی‌های آن، به کتاب پسی پرگلو (Necipoglu) (۱۹۹۲) مراجعه کنید.

۹۱. شمایل‌سازی: بازنمایی و معرفی قدّیسان و انبیاء در نقاشی و مصوّرسازی نسخ خطی و موزاییک‌کاری و پیکرتراشی که از سدهٔ ششم میلادی تا زمان حاضر در مسیحیت معمول بوده است.

92. Süleyman I

93. Sehzade Mehmet

94. Süleymaniye

۹۵. کتاب کوبان (Kuban) چاپ ۱۹۸۷، صفحهٔ ۸۴.

۹۶. منابع و مراجع مربوطه در کتاب پسی پرگلو، چاپ ۱۹۸۵، صفحات ۹۶-۱۰۵ آورده شده است.

۹۷. جهت تعبیر و تفسیر بیش‌تر پیرامون کتیبه‌های مسجد سلیمانیه، مراجعه شود به کتاب پسی پرگلو صفحات ۱۳-۱۰۷.

98. Selimiye

99. Selim II

۱۰۰. رجوع شود به کتاب معمار سینان و تذکرة‌البنیان، ویرایش إم. سوزن و إس. سانکی، استانبول، چاپ ۱۹۸۹، صفحهٔ ۱۷۰.

۱۰۱. همان کتاب، صفحات ۱۷۰ الی ۱۷۲ ـ بنا به گفتهٔ کوران (Kuran) چاپ ۱۹۸۷، قطر گنبد مسجد سلیمیه ۳۱ متر و ۲۲ سانتی‌متر (۱۰۲ فوت و ۵ اینچ) و ارتفاع آن از سطح زمین ۴۲ متر و ۲۵ سانتی‌متر (۱۳۸ فوت و ۷ اینچ) می‌باشد. قطر گنبد بیضوی‌شکل مسجد ایا صوفیه ۳۰ و ۹۰ / ۸۰ و ۳۱ متر (۱۰۱ فوت و ۴ اینچ / ۱۰۴ فوت و ۳ اینچ) و ارتفاع آن از سطح زمین ۵۵/۶۰ متر (۱۸۴ فوت و ۵ اینچ) می‌باشد.

۱۰۲. برجک پیشکرده: برجی که از کمر باروی قلعه تا بالای آن به‌طور پیشکرده و غالباً بر دو نبش بسته می‌شود ـ برجک فولانی: برج کوچک هرمی‌شکل بر رأس برجی بزرگ‌تر یا رومی‌بام که جنبهٔ تزیینی دارد.

۱۰۳. در قاب‌بندو گرد یا شمسهٔ گنبد مسجد سلیمیه، خطاطان سورهٔ اخلاص یا توحید از قرآن کریم را بسیار زیبا نوشته‌اند که بر یگانگی خدای یکتا تأکید می‌کند. انتخاب این سوره بسیار به‌جاست زیرا که فضای وسیع و همه‌جاگیر گنبدِ این مسجد برداشتی است از پیروزی نگرش توحیدِ اسلامی.

۱۰۴. رجوع کنید به کتاب هنرِ امپراتوری بیزانس، اثر سایریل مانگر ۱۴۵۳-۳۱۲، انگلوود کلیفز إن. جی. چاپ ۱۹۷۲، صفحات ۷۲-۸.

۱۰۵. قاب‌بند تزیینی ـ رونکش چوبی دیوار ـ لُنگه: تخته یا ورق نازک جسمی بریده‌شده به اشکال هندسی که لبه‌هایش در میان قابی ضخیم‌تر جا افتاده باشد، مانند آنچه در دروه‌گری و مبل‌سازی اجرا می‌شود.

۱۰۶. سینه‌ستوری: سطح سه‌گوش یا ستوری بالای درگاه در معماری کلاسیک (شیوهٔ یونان باستان) که معمولاً با نقوش برجسته تزیین می‌شد ـ سینهٔ سردر: سطح نیم‌دایرهٔ تزیین‌شدهٔ بالای درگاه (در معماری قرون وسطایی).

۱۰۷. لِطاع: سنگ یا آجر دوزلفه‌شکل (گوه‌مانند) که در قوس‌بندی به‌کار می‌رود.

۱۰۸. رجوع شود به کتاب مفهوم رسای معماری ممالیک قاهره، اثر آر. استفن هامفری، در حالی که عدهٔ کثیری از مردم سوریه، جزیره و مصر تا پیش از قرن چهارده به اسلام گرویده بودند مردم منطقهٔ آناتولیا در اواخر قرن ۱۹ بود که اسلام آوردند. (عمدهٔ جمعیت منطقهٔ مالکان کماکان مسیحی باقی ماند.)

۱۰۹. مکتب ادبی و هنری که آغازش به تمدن یونان در قرن پنجم قبل از میلاد می‌رسد و طی قرون بسیار مبتنی بوده است بر پیروی از اصولی منطقی و پایدار چون قالب هنری، نظم، سنّت‌پرستی، سادگی، تعادل و اعتدال، تناسب اجزا، بلندی مضمون و والاتنشی.

110. Sultan Ahmet I

111. Yeni Valide

۱۱۲. حدود ۶۰ سال پس از اتمام ساختِ مسجدِ فوق، دو مناره به آن اضافه گردید.

113. Evliya Celebi

114. Queen Mother

115. Nuroosmaniye

116. Laleli