سیری از ماده به روح[1]

سیدهادی میرمیران

برای ورود در بحث بررسی معماری اصفهان ، ابتدا بایستی دو اصل را بیان کنم :

1ـ معماری اصفهان ، قلب معماری ایران را در دوره‌های بعد از اسلام تشکیل می‌دهد. زیرا که این شهر در دو دورهٔ مهم بعد از اسلام یعنی دوره‌های سلجوقی و صفوی مرکز ایران بوده است و بنابراین بیشترین بناهای با ارزش این دو دوره در اصفهان متمرکز هستند. و از آنجا که بعد از اسلام حکومت ایران در دوره‌های سلجوقی و صفوی بیشترین قدرت ، وسعت و تمرکز خود را داشته است ، می‌توان این نتیجه را گرفت که شهر اصفهان دارندهٔ برجسته‌ترین نمونه‌های معماری ایران بعد از اسلام است و بدین ترتیب معماری اصفهان واحد نمایان‌ترین خصوصیات معماری این دورهٔ ایران است.

2ـ برجسته‌ترین خصوصیت معماری ایران که آن را از معماری دیگر سرزمین‌های جهان مشخص می‌کند ، شفافیت این معماری است.

اصل شفافیت از اصول مهم هستی است و معنای آن حرکت همیشگی و تکامل هستی از کیفیت مادی به کیفیت روحی است. از آنجا که اصل شفافیت یکی از اصول هستی است ، طبیعی خواهد بود که در روند کلی معماری جهان نیز این اصل حاکم باشد و معماری جهان در طول تاریخ به سمت شفافیت و به بیان معمارانه کم کردن ماده و افزایش فضا حرکت کرده باشد و چنین نیز هست.

لاکن از این روند در معماری ایران به صورت بارزتری خود را نشان می‌دهد و جهان بینی اسلامی که پس از حضور اسلام در ایران بر این سرزمین حاکم می‌شود و به اصل تکامل هستی از یک حالت مادی به حالت روحی معتقد است ، به این روند یعنی حرکت معماری در جهت شفاف‌تر شدن سرعت می‌بخشد.

براساس دو اصل فوق مقدمتاً نتیجه می‌گیریم که خصوصیت اصل معماری اصفهان به مثابهٔ قلب معماری بعد از اسلام ایران شفافیت است و معماری اصفهان به صورت بارز حرکتی است در جهت هر چه شفاف‌تر و سبک کردن بنا و به عبارت دیگر کاستن از حجم ماده و افزایش فضاست و تمامی تلاش معماران پدیدآورندهٔ آثار با ارزش اصفهان در این جهت بوده و تمامی عناصر و اجزای معماری آن در خدمت تحقق این اصل پایه‌ای معماری است.

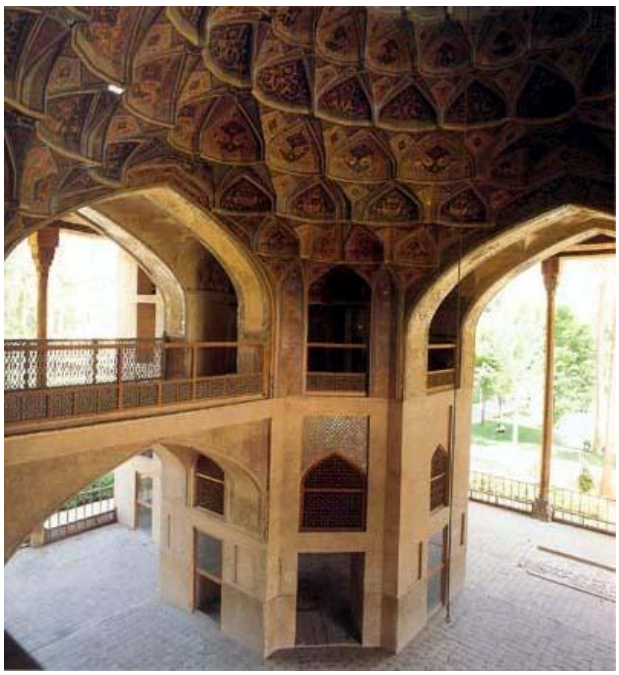
به منظور گشایش و تشریح این نتیجه‌گیری کلی ، خصوصیات معماری اصفهان را در برخی مقولات ، عناصر و اجزای اصلی آن پی می‌گیرم :

فضا

از فضا آغاز می‌کنم که جوهر معماری است و شفافیت معماری اصفهان را عمدتاً بایستی در شفافیت فضایی آن سراغ کرد. فضا در معماری اصفهان به حداکثر گشادگی و سبکی می‌رسد و این امر با تکیه بر دانش و تجربهٔ عظیم ساختمانی و با کاستن از مادهٔ بنا و به موازات آن افزایش فضا صورت می‌گیرد.

در معماری اصفهان مادهٔ مکعب بنا تا آنجا که ممکن است توسط حیاط‌ها ، ایوان‌ها ، گشادگی‌ها ، روزنه‌ها و نورگیرها برداشته می‌شود و آنچه که از ماده باقی می‌ماند ، حداقلی است که برای برپا ماندن بنا لازم است. مصداق برجستهٔ این تصور کوشک هست بهشت است که برخلاف بناهای متعارف که مکعبی هستند از مواد و مصالح ساختمانی که در درون آن فضاهای مختلف مورد نیاز جاسازی شده‌اند ، مکعب متخلخلی است که مادهٔ بنا چون پوسته‌ای گرد فضای آن را گرفته و از این رو کالبد بنا در درون فضای باغ اطراف معلق به نظر می‌رسد.

همین خصوصیت در پل خواجو با وجود آنکه برای مقاومت در مقابل فشار آب بایستی از مادهٔ بیشتری برخوردارباشد ، نیز



تصویر 1 : کاخ هشت بهشت، اصفهان، قرن10 هجری
اصل شفافیت از اصول مهم هستی است و معنای آن حرکت همیشگی و تکامل هستی از کیفیت مادی به کیفیت روحی است.

[1] مجله معماری و شهرسازی شماره 42و43

کاملاً به چشم می‌خورد و کالبد پل خواجو به جای آنکه روی زمین نشسته باشد ، گویی از آسمان آویزان است.

از فضا به سلسلهٔ فضاها در معماری اصفهان می‌رویم ، سلسلهٔ فضاها در معماری اصفهان مجموعه‌ای از فضاهای مجزا و محصور شده که در ترکیب با یکدیگر قرار گرفته باشند ، نیستند ، بلکه فضاها ضمن اینکه محدوده و شخصیت خود را دارند و از فضاهای دیگر قابل شناسایی هستند و در یک ترکیب کاملاً واحد قرار می‌گیرند ، به طریقی که حرکت انسان در دورن سلسله فضاهای یک بنا حرکتی سیال و لغزنده است.

اگر سلسله فضاهای مسجد امام از میدان نقش جهان ، ایوان ورودی ، هشتی ، راهروها ، حیاط ، ایوان داخلی و سرانجام شبستان را دنبال کنیم ، با وجود تفکیک و تشخیص این فضاها و تنوع بی‌نظیر آن ، یک کلیت واحد فضایی را دریافت می‌کنیم و احساس می‌نماییم که در لایه‌های فضایی بنا لیز می‌خوریم.

وحدت سلسله فضاها در بنای چهل ستون گام جلوتری را بر می‌دارد و فضای درونی بنا توسط ایوان گشادهٔ آن به فضای بیرونی متصل می‌گردد و مرز بین فضای بیرونی و درون از میان برداشته می‌شود و سلسلهٔ فضا گستردگی بیشتری می‌یابد.

سر انجام وحدت فضایی در کوشک هشت بهشت به کمال خود می‌رسد و سه فضای اصلی این کوشک یعنی فضای باغ ، ایوان‌ها و فضای مرکزی با چنان گشادگی به یکدیگر اتصال می‌یابند که گویی فضای باغ از درون بنا عبور می‌کند و کالبد بنا مانعی در مقابل سیلان فضا نیست و منتها شفافیت و سبک در سلسلهٔ فضایی این بنا پدید می‌آید.

شفافیت و گشادگی نه تنها خصیصهٔ اصلی فضاها و سلسله فضایی بناهای اصفهان را می‌سازد ، بلکه الگوهای معماری آن را تحت تأثیر قرار می‌دهد. بدین معنی که الگوهای معماری این شهر که امور مجردی هستند نیز در روند شفافیت قرار می‌گیرند که برای نمونه الگوی حیاط مرکزی را ذکر می‌کنم :

این الگو که سابقه دو هزار ساله در معماری ایران دارد و در سرزمین‌های دیگر جهان نیز به مقیاس وسیع به کار گرفته شده است ، در معماری ایران و در قلب آن معماری اصفهان سرنوشتی در جهت شفاف‌تر شدن دارد.

از ابتدا درا ین الگو ایوان‌هایی در بدنهٔ حیاط مرکزی در نظر گرفته شدند که به سبکی و شفافیت فضای درونی حیاط می‌افزودند : در طول زما این امر تقویت می‌شود ، ابتدا تعداد و گشادی ایوان‌ها افزایش می‌یابد و به چهار ایوان می‌ردس و در دورهٔ صفو با شکف و قرار دادن چهار حیاط کوچک در چهار گوشه حیاط اصلی ـ که بخش‌های فاقد نور این الگو هستند.

شفافیت بنا افزیشی میبابد که نمونه‌های برجسته آن مدرسهٔ چهار باغ و مدرسهٔ صدر هستند. و سر انجام در دوران قاجار با شکستن دیواره‌های حیاط مرکزی و ایجاد حیاط‌کهایی در ارتفاع متصل به حیاط اصلی این امر به حداکثر قوت خود می‌ردس و این الگو در جهت شفافیت تکامل می‌یابد که نمونهٔ عالی آن مسجد سید است.

فن

فن در معماری اصفهان نیز در همان جهت اصلی یعنی شفافیت حرکت کرده است. خصوصاً این که اصولاً ماهیت فن آوری چیزی غیر از این نیست که مادهٔ بنا را کاهش دهد. بهترین نمونه‌های فن‌آوری در معماری اصفهان در پوشش‌های بزرگ و شاخص‌ترین آنها گنبد هستند.

پوشانیدن یک فضای مکعب شکل به وسیلهٔ گنبد در معماری ایران و اصفهان سابقه دیرینه دارد. اگر گنبدهای معروف اصفهانت سابقه دیرینه دارد.

اگر گنبدهای معروف اصفهان مانند گنبد نظام‌الملک ، گنبد تاج‌الملک ، گنبد مسجد امام (جامع عباسی) گنبد مسجد شیخ لطف‌الله و سرانجام گنبدهای دوران قاجار این شهر را مرور کنیم ، در می‌یابیم که چگونه در اثر فن‌آوری معماری این گنبد خانه‌ها را در طول زمان در جهت کم کردن ماده چه در افق و چه در ارتفاع و گسترش فضای داخلی آنها حرکت‌اند.

دیواره‌های مکعب نگاه دارندهٔ گنبد که مثلاً در گنبد نظام‌الملک به صورت جرزهای ضخیم و با گشایش‌های محدود هستند ، در گنبدهای بعدی مانند گنبد اما به تدریج باریک شده ، مادهٔ اضافی آن‌ها برداشت هشده و گشادگی‌های بیشتری در آن راه یافته و در نهایت مثلاً در گنبد مسجد رکن الملک متعلق به دوره قاجار تبدیل به ستون‌های ظریفی گردیده‌اند.

این امر ضمن سبک کردن معماری گنبد خانه موجب اتصال فضای گنبد خانه به فضاهای جانبی اطراف گردیده ، شگفتگی و گشایش فضای گنبد خانه را پدید آورده است.

تقلیل مادهٔ گنبد خانه‌های در طول زمان تنها در دیواره مکعب آنها صورت نگرفته ، بلکه این امر در منطقهٔ میانی گنبد خانه‌ها یعنی منطقه‌ای که مکعب گنبد خانه را به نیم کرهٔ گنبد اتصال می‌دهد و عمدتاً به صورت یک طوقه است ، نیز رخ داده است.

تقلیل مادهٔ این منطقه از طریق ایجادروزنه‌های حاصل شده است و تعداد این روزنه‌های در طول زمان تکامل گنبد خانه‌ها افزایش یافته و غلبه نور را بر ماده در این مطنقه به دست داده

است که نمونهٔ برجستهٔ آن گنبد مسجد شیخ لطف‌الله است.

حضور نور در این منطقه ضمن روشن کردن فضای زیر گنبد و سبک کردن فضای سنگین آن ، به لحاظ آن که درست زیر نیم کرهٔ گنبد اتفاق می‌افتد ، کیفیتی شناور به گنبد داده و آن را به حد سبکی می‌رساند.

بدین ترتیب تقلیل مادهٔ گنبد خانه در مکعب زیرین گنبد ، منطقهٔ میانی و سرانجام خود گنبد که از طریق انتخاب نیم رخ هوشیارانه‌ای برای گنبد حاصل شده در مجموع مادهٔ گنبد خانه را در طول زمان به حداقل رسانیده و فضای آن را به حداکثر گشایش و شفافیت سوق داده است.

فن‌آوری در پوشش‌های غیر گنبدی اصفهان نیز همین مسیر کم کردن ماده و افزایش فضا را طی کرده است که به یک نمونه برجستهٔ آن اشاره می‌کنیم و آن پوشش شبستان واقع در ضلع شرقی مسجد جامع است موسوم به صفهٔ عمر از آثار دورهٔ آل مظفر.

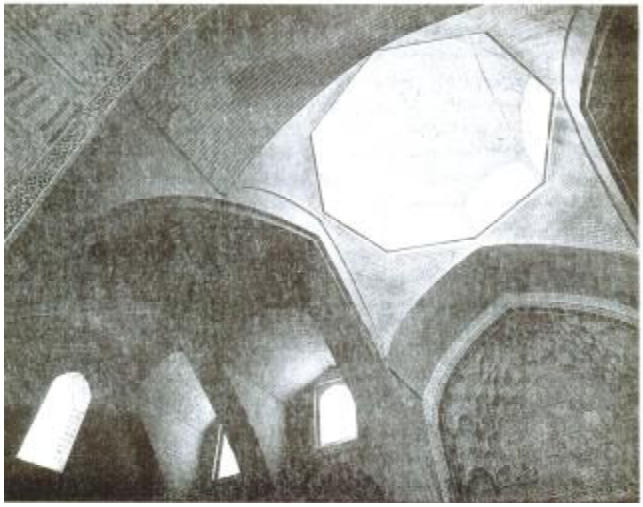
در این شبستان که ابعادی باغل بر یازده در هجده متر دارد ، با استفاده هوشمندانه از فن‌آوری یک فضای سنگین و بی‌روح طاق گهواره‌ای از طریق حذف مادهٔ اضافی و جانشین کردن آن با نور به یک فضای زنده ، پر تحرک و پر از نور و فرم تبدیل گردیده ، فضای آن به شفافیت بی‌نظیری دست یافته است.

نور

از آن جا که شفافیت با نور بسیار قرین است ، قاعدتاً باید انتظار داشت که عمده‌ترین کار را در معماری اصفهان نور انجام دهد. انصافاً چنین نیز هست. به جرأت می‌توان گفت که هیچ یک از دوره‌های برجستهٔ معماری جهان تا قبل از دوره مدرن ، ان چنان که معماری پس از اسلام ایران از نور بهره برده است ، نتوانسته‌اند بهره ببرند.

نور چیزی عارضی بر این معماری نیست. بلکه با حقیقت و ذات آن عجیبن است. نور در این معماری تنها یک وظیفه کاربردی ندارد ، نقش آن حتی به آفرینش زیبایی هم محدود نمی‌شود ، بلکه نور حقیقت معماری اصفهان را می‌سازد و آن جایی حضور دارد که تعالی ماده به نور در این معماری صورت می‌گیرد.

از آن جا که خلاقیت‌های نوری در معماری اصفهان حد و مرز ندارد ، به ارایهٔ یک نمونهٔ عالی آ»بسنده می‌کنم و آن نور در مسجد شیخ‌لطف‌الله و به خصوص گنبد خانهٔ آن است. نور در گنبد خانهٔ این مسجد پر ، آرام ، با نقش و نگار و در حرکت است



تصویر 2: فن آوری: صفه عمر مسجدجامع اصفهان
فن‌آوری در پوشش‌های غیر گنبدی اصفهان نیز همین مسیر کم کردن ماده و افزایش فضا را طی کرده است

و برای غیر مادی کردن فضای گنبد خانه و اتصال به ماوراء طرح اندازی شده است.

دو منبع اصلی نور در این گنبد خانه وجود دارد : یکی حجمی از نور که از دهانهٔ بزرگ شمال شرقی بر دیواره جنوب غربی شبستان که محراب در آن قرار دارد می‌تابد و تمامی سطح این دیواره را که پوشیده از کاشی و صیقلی است ، غرق نور می‌سازد و به نوعی این حایل مادی را از میان بر می‌دارد.

دوم احجام نوری هستند که از شانزده شبکهٔ داخل طوقه گنبد می‌تابند ، پیچ و تاب‌های شبکه‌ها را با خود دارند و با گردش آفتاب به گردش در می‌آیند. این احجام نوری هم طوقهٔ گنبد که منطقهٔ اتصال مکعب زمین به گنبد آسمان است از میان بر می‌دارند و این اتصال زمینی به آسمانی را بی‌واسطه می‌سازند ، هم فضای تاریک زیر گنبد را روشن می‌کنند و حجم عظیم گنبد را چون گنبد آسمان در فضا شناور می‌سازند.

و هم با تابیدن بر دیواره‌های گندب خانه ، احجام ، سطوح و نقش‌های متعدد آن را با بازی‌های شگفت خود چند برابر ، با سبک بالی به رقص در می‌آورند. حقاً باید گفت که نور در مسجد شیخ‌لطف‌الله کیفیت مادی نبا را به مرزی ورای ماده و در پیوند با نقش نور می‌رساند و مصالح زمینی را آسمانی می‌کند و ماجرایی می‌آفریند که به هدف عیمق معماری یعنی تبدیل ماده به نور تجسم می‌بخشد.

آب

اب با جنبه‌های گوناگونی در معماری اصفهان عمل میکند غ به میحط معماری طراوت می‌بخشد ؛ با انعکاس تصویر بناها در خود زیبایی آنها را دو برابر می‌کند ؛ از خنکای آن آرامش پددی

می‌آید و نقش‌ها و زمزمه‌های گوناگون آن فرخ و شادی می‌آورد.

ولیتمامی این‌های چیزی منحصر به معماری اصفهان نیست ، هر چند در عالی‌ترین صورت خود در معماری اصفهان تحقق یافته است. به نظر من ژرف‌ترین استفاده‌ای که از آب در معماری اصفهان شده ، توجه به خاصیت‌های اصلی آب یعنی شفافیت و قابلیت انعکاس آن و استفاهد از این خاصیت برای از میان برداشتن مرز بین واقعیت و مجاز در معماری است از طریق یکی کردن ماده و تصویر آن در آب که امری است غیر مادی.

از این جاست که در بنای چهل ستون تصویر بنا در آب جزیی از معماری به شمار می‌آید و حقیقت وجودی ستون‌های واقعی و ستون‌های تصویر شده در آب یکی می‌کردند و یک جا «چهل ستون» خوانده می‌شوند و بدین ترتیب بود و نمود و واقعیت و مجاز در معماری این بنا یکی می‌گردند و این به واقع منتهای شفافیت در معماری است.

هر چند لازم است که به نمونهٔ برجستهٔ دیگری از حصور آب در معماری اصفهان مانند پل‌های این شهر ، باغ‌ها ، مدراس و مسجاد ، وضو خانه‌ها و غیره اشاره کنیم ، لکن با توجه به آن چه که آب در معماری کاخ چهل ستون کرده است ، برای گریز از نزول‌شأن از ان در می‌گذرم.

افق

افق جایی است که زمین به آسمان می‌پیوندد ، به عبارتی دیگر منطقهٔ اتصال جهان خاکی با جهان ماوراء است و بنابراین بایستی هم در فلسفهٔ معماری و هم در خود معماری اصفهان که بر نوعی تفکر عرفانی استوار است ، جای برجسته‌ای داشته بشاد. ضمن این که افق در معماری اصفهان می‌تواند انعکاس حافظهٔ تاریخی افق فلات ایران که این شهر در قلب آن قرار دارد نیز باشد.

افق در معماری اصفهان حضور اصلی و تعیین کننده دارد و تأکید و چیرگی خطوط و سطوح افقی در این معماری بارز است. خط افق دو یا چند بار در بناهای اصفهان اتفاق می‌افتد ، اولین بار با سطحی که مبنای بر پایی بنا را تشکیل می‌دهد که یا به صورت صفه و یا به صورت حیاط و میدان تجلی می‌کند ؛ بار دیگر این خط افق به صورت لبهٔ دیوارهٔ معماری بنا خود را نشان می‌دهد که عناصر عمودی بنا از آن برافراشته می‌شود ؛ مانند لبهٔ دیوارهٔ حیاط‌ها و یا لبهٔ دیوارهٔ خارجی مساجد و کاروان سراها.

در معماری اصفهان خطوط افقی ، انتظام بخش ، آرام کننده و تعادل دهندهٔ خطوط و عناصر عمودی هستند و هیجان زدگی را در این معماری مهار می‌کنند. نمونهٔ برجسته این امر لبهٔ بالایی دیواره میدان نقش جهان است که با خویشتن دارای حیرت‌انگیزی در طول بالغ بر 1340 متر کماکان به قوت افقی خود باقی می‌ماند و تنها در چهار نقطه به تظاهر عناص عمودی فرصت می‌دهد.

دیگری لبهٔ بالایی سی و سه پل است که طولی بیش از 300 متر را بدون هیچ گونه تغییری می‌پیماید.

تأکید بر وجود خط افق در معماری اصفهان به حدی است که برای مثال در مسجد حکیم و یا مسجد علی زمانی که نیاز به ارتفاع در برخی از قسمت‌های بدنه حیاط وجود نداشته ، خط افق را دیواری که در ورای آن چیزی نیست و گشادگی‌هایی در آن وجود دارد ، تجسم بخشیده است.

حضور آب در معماری اصفهان علل ذهنی و عینی متعدد دارد که در قسمت دیگری به آن اشاره کردم ، لیکن می‌توان با اطمینان چنین پنداشت که یکی دیگر از علل حضور نیرومند آب در معماری اصفهان خاصیت ذاتی این عنصر یعنی افقی بودن آن است و به عبارت دیگر آب در معماری اصفهان به خصوص در سطوح وسیع آن برای تأکید و تشدید حضور افقی بناهای این معماری به کار گرفته می‌شود.

من از افق گفتم ، لکن لازم است نشان دهم که خطوط و سطوح افقی در معماری اصفهان چگونه ، در جهت تحقق اصل شفافیت عمل می‌کنند. به نظر من خطوط و سوطح افقی در معماری اصفهان بدین جهت به بناها شفافیت می‌بخشند ، که احجام و عناصر بالای خود را سبک می‌کنند و در آسمان شناور می‌سازند ، همان گونه که در میدان نقش جهان احجغام فراتر از لبه افقی میدان مانند گنبدها ، مناره‌ها ، ایوانها و غیره در آسمان شناور به نظر می‌رسند.

بی‌جهت نیست که در معماری این میدان مصالحی که در زیر خط افق میدان به کار گرفته شده ، مصالح سنگین‌تر و عمدتاً آجر و گچ و مصالح بالاتر از خط مزبور ، مصالح سبک‌تر مانند چوب و به خصوص کاشی است. شناور کردن احجام در فضا تنها توسط خط افق لبهٔ معماری بنا صورت نمی‌گیرد ، بکله سطوح افقی حیاط‌ها نیز چنین می‌کنند.

در مسجد جامع اصفهان سطح افقی حیاط که هیچ گونه زینتی ندارد ، کلیهٔ دیواره‌ها و ایوان‌های اطراف مسجد را که تزیین شده هستند در هوا شناور می‌سازد و به نظر من حتی با دو صفه‌ای که در دورن حیاط فقط چند سانتی‌متر بالاتر از سطح حیاط هستند نیز چنین می‌کند.

پایان کلام

من به برخی از زوایای معماری اصفهان اشاره کردم و نمونه‌هایی از بناهای برجسته آن را ذکر کردم و در تمامی گفته‌هایم سعی نمودم که خصیصهٔ اصلی آن را شفافیت و هدف عالی این معماری را به لحاظ فلسفی در جهت حرکت تکاملی ماده به روح و به عبارت معمارانه کم کردن ماده و افزایش فضا و به تعبیر شاعرانه تبدیل ماده به نور و یا خاک به کیما بدانم.

این را نیز باید بگویم عناوینی را که بر شمردم تنها زوایایی نیستند که معماری اصفهان را می‌توان از آنها دید و یا این که معماری این شهر فقط از این زوایا دارای کیفیت‌هایی است که ذکر کردم ، بلکه این معماری را از هر جهت که نظاره کنیم چه فلسفی ، چه تخصصی و چه شاعرانه و هر عنصر و یا جزئ و یا مقولهٔ ان را مورد مداقه قرار دهیم نیز به این نتیجه می‌رسیم که جوهر این معماری سیری است در جهت استحالهٔ ماده به نور.

به یاد می‌آورم نور نقره فامی را که در یک صبحگاه پاییزی دیدم که از روزنه‌ای بر کاشی‌های درون گنبد مدرسه چهار باغ تابیده بود.

Archdr , L.B. (۱۹٦۳- ۱۹٦٤):"Systematic Method for Designers" , Design , ۱۷۲ , ۱۷٤ , ۱۷٦ , ۱۷۹ , ۱۸۱ , ۱۸۵ , ۱۸۸.

Archer , L.B. (۱۹٦۹):"The Sturchure of the Design Process" , in Broadbent & Ward (۱۹٦۹)

Archer , L.B. (۱۹۷۹):"The Development of Design Methods – A Review . Design Methods and Theories , ۱۳ (۱) , ۹۱-٤٥

Broadbent , G. (۱۹۸۸): Design in Rchitecture , david Fulton Publishers , London Broadbent , G. & Ward , A.(eds) (۱۹٦۹): Deising Methods in Architecture , Architectural Association Paper no . E, Printed by lund Humphries , London.

Darke , j.(۱۹۷۸): " The Primary Generator and the Design Process", New Direction in Environmental Design Research: proceedings of EDRA ۹ , Washington.

Gregory , S.A.(ed.) (۱۹٦٦): The Design Method , Butterworths , London Hillier , B., Musgrove , J. & S Sulivan P.(۱۹۷۲): Knowledge and Design Edra -۳ Proc., Third Annual Conf ., Dowden , Hutchinson.

Jacques , R& Powell , L. A. (eds). (۱۹۸۱): Design : Science ;Method , IPC Business Press , USA.

Lawason , B. (۱۹۹۷): How Designers Think , The Design Process Demysified , Architectural Press , Oxford

Polanyi , M. (۱۹٦٦): The Tacit Dimension , Doubleday and Company , New York.

Popper , K. R. (۱۹٦۳): Conjectures and Refutations , Routledge ^ Kegan Paul , London

Rzevski , G. (۱۹۸۱): "On the Design of a Design Methodology". In Jacques & Powell (eds.) (۱۹۸۱). ٦-۱۷.

ابراهیمیان ، سید حسین (1372) : معرفت شناسی از دیدگاه فلاسفه اسلامی و غربی ، دفتر تبلیغات اسلامی حوزهٔ علمیهٔ قم.

طالقانی ، سید محمد (1345) : پرتوی از قرآن (قسمت اول از مجلد آخر) ، چاپ دوم ، شرکت انتشار.

طباطبایی ، سید محمد سین (1363) : تفسیرالمیزان (دورهٔ 20 جلدی) تجرمهٔ سید محمد بافر موسوی همدانی ، بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی.