شماره شاپا: X - ۹۸۰ - ۲۳۸۲

پژوهش‌های معماری اسلامی ۲۴

فصلنامه علمی
قطب علمی معماری اسلامی
سال هفتم- شماره سوم- پاییز ۱۳۹۸

- **بازشناسی ساختار مساجد ایرانی در مقایسه با سایر مساجد جهان اسلام با تکیه بر مفهوم کمال‌گرایی (توحید) در نماد چلیپا**
  نسیم اشرافی

- **ارزیابی عوامل تأثیرگذار بر فرم در معماری بومی، در اقلیم سرد و کوهستانی**
  سونیا سیلوایه / مازیار آصفی

- **بازنمایی میدان ارگ تهران بر پایه اسناد توصیفی و تصویری**
  فرانک هوشمند شعبان‌آبادی / نیما ولی بیگ /مصطفی بهزادفر / محسن فیضی

- **تحلیل محلات بومی ایران از منظر معماری شیعی نمونه موردی: محله‌های بومی شهر همدان**
  سیده فائزه اعتماد شیخ‌الاسلامی / سید مجید مفیدی شمیرانی

- **تبیین جایگاه معنا و خیال در فرآیند طراحی معماری**
  مریم عظیمی

- **تبیین مدل‌های ادراک حسی مؤثر بر حس تعلق به مکان در مساجد محله‌ای معاصر (نمونه موردی: مساجد محله‌ای معاصر قزوین)**
  رسول پهلوان‌پور / جمال‌الدین سهیلی / مهدی خاک‌زند

- **بازخوانی رابطه ریاضی و معماری از منظر الگوریتم**
  محمدعلی بنی‌هاشمی / حامد بیتی

- **فراتحلیل کیفی مقالات علمی ناظر بر مطالعات شهر ایرانی- اسلامی**
  ابوالفضل مشکینی / حسن بهنام مرشدی / محسن محمدی

- **جستاری در نسبت زمان ادراک بصری، با دو عامل پیچیدگی در تصاویر معماری و جنسیت مخاطب**
  مسعود وحدت‌طلب / فرهاد احمدنژاد / محمدعلی نظری / حمید ندیمی

شماره شاپا: 2382 - 980 X

پژوهش های معماری اسلامی ۲۴

فصلنامه علمی
قطب علمی معماری اسلامی
سال هفتم - شماره سوم- پاییز ۱۳۹۸

بسم الله الرحمن الرحیم

مدیر مسئول: معاونت پژوهشی دانشگاه علم و صنعت ایران

سردبیر: دکتر محسن فیضی

مدیر داخلی: دکتر فاطمه مهدیزاده سراج

ویراستار ادبی فارسی: سارا متولی

کارشناس مجله: امیرحسین یوسفی- زهرا کاشانی دوست

ویراستار انگلیسی: محمد رضا عطایی همدانی

هیأت تحریریه:

دکتر سید غلامرضا اسلامی : دانشیار دانشگاه تهران
دکتر حسن بلخاری: استاد دانشگاه تهران
دکتر مصطفی بهزادفر : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمد رضا پور جعفر : استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکتر مهدی حمزه نژاد : استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر اسماعیل شیعه : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر منوچهر طبیبیان : استاد دانشگاه تهران
دکتر حمید ماجدی : استادواحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر اصغر محمد مرادی : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر غلامحسین معماریان : استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
دکترفاطمه مهدیزاده سراج: استاد دانشگاه علم و صنعت ایران
مهندس عبدالحمید نقره کار :دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
دکتر محمد نقی زاده: استادیار واحد علوم تحقیقات دانشگاه آزاد اسلامی
دکترعلی یاران: استاد وزارت علوم، تحقیقات و فناوری

لیست داوران این شماره:

دکتر احمد اخلاصی (دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر علی اکبری (استادیار دانشگاه آزاد)
دکتر آزیتا بلالی اسکویی (دانشیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)
دکتر سعید علی تاجر (استادیار دانشگاه بوعلی)
دکتر عباس ترکاشوند (استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر بهاره تقوی نژاد (استادیار دانشگاه هنر اصفهان)
دکتر سمانه جلیلی (استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر فرح حبیب (استاد دانشگاه آزاد)
دکتر مهدی خاک زند (دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر حسن سجادزاده (استادیار دانشگاه بوعلی همدان)
دکتر سارا سلیمانی (استادیار دانشگاه کردستان)
دکتر آزاده شاهچراغی (استادیار دانشگاه آزاد)
دکتر محمدصالح شکوهی بیدهندی (استادیار دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکترامین عبدمجیری (استادیار دانشگاه قم)
دکتر محمد رضا عطایی همدانی (استادیار دانشگاه آزاد)
دکتر فروغ عموئیان (استادیار دانشگاه مازندران)
دکتر فاطمه مهدیزاده سراج (استاد دانشگاه علم و صنعت ایران)
دکتر شهریار ناسخیان (استادیار دانشگاه هنر اصفهان)
دکتر احد نژاد ابراهیمی (استادیار دانشگاه هنر اسلامی تبریز)
مهندس عبدالحمید نقره کار (دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران)

نشریه پژوهشهای معماری اسلامی بر اساس مجوز کمیسیون نشریات وزارت علوم تحقیقات و فناوری به شماره ۱۳۷۲۰۶ / ۳/ ۱۸ مورخ ۹۳/ ۷/ ۲۸ از شماره نخست دارای اعتبار علمی پژوهشی می باشد.

این مجله در پایگاه های (SID) و (ISC) نمایه می شود.

طراح جلد و صفحه‌آرا: امیرحسین یوسفی

قیمت: ۲۵۰۰۰۰ریال

مقالات مندرج در این مجله، الزاماً بیانگر نقطه نظرات «پژوهش های معماری اسلامی» و «قطب علمی معماری اسلامی» نمی باشد و نویسندگان محترم، مسئول مقالات خود هستند.

نشانی دفتر مجله: دانشگاه علم و صنعت ایران / قطب علمی معماری اسلامی / کد پستی ۱۶۸۴۶۱۳۱۱۴ / **تلفن مستقیم:** ۷۷۴۹۱۲۴۳ - ۰۲۱

نشانی رایانامه: jria@iust.ac.ir / **نشانی وب:** http://iust.ac.ir/jria

بازشناسی ساختار مساجد ایرانی در مقایسه با سایر مساجد جهان اسلام با تکیه بر مفهوم کمال‌گرایی (توحید) در نماد چلیپا ۱
نسیم اشرافی

ارزیابی عوامل تأثیرگذار بر فرم در معماری بومی، در اقلیم سرد و کوهستانی ۱۹
سونیا سیلوایه / مازیار آصفی

بازنمایی میدان ارگ تهران بر پایه اسناد توصیفی و تصویری ۳۹
فرانک هوشمند شعبان‌آبادی / نیما ولی بیگ / مصطفی بهزادفر / محسن فیضی

تحلیل محلات بومی ایران از منظر معماری شیعی نمونه موردی: محله‌های بومی شهر همدان ۵۷
سیده فائزه اعتماد شیخ‌الاسلامی / سید مجید مفیدی شمیرانی

تبیین جایگاه معنا و خیال در فرآیند طراحی معماری ۷۷
مریم عظیمی

تبیین مدل‌های ادراک حسی مؤثر بر حس تعلق به مکان در مساجد محله‌ای معاصر (نمونه موردی: مساجد محله‌ای معاصر قزوین) ۹۱
رسول پهلوان‌پور / جمال‌الدین سهیلی / مهدی خاک‌زند

بازخوانی رابطه ریاضی و معماری از منظر الگوریتم ۱۰۷
محمدعلی بنی‌هاشمی / حامد بیتی

فراتحلیل کیفی مقالات علمی ناظر بر مطالعات شهر ایرانی- اسلامی ۱۲۵
ابوالفضل مشکینی / حسن بهنام مرشدی / محسن محمدی

جستاری در نسبت زمان ادراک بصری، با دو عامل پیچیدگی در تصاویر معماری و جنسیت مخاطب ۱۵۱
مسعود وحدت‌طلب / فرهاد احمدنژاد / محمدعلی نظری / حمید ندیمی

راهنمای ارسال و انتشار مقالات در مجله پژوهش های معماری اسلامی

اصول کلی

- مقاله ی ارسالی قبلاً در نشریه دیگر یا مجموعه مقالات همایش ها چاپ نشده باشد و یا همزمان برای مجله دیگری ارسال نشده باشد.
- مقاله ها باید به زبان فارسی و با رعایت اصول و آیین نگارش این زبان باشند.
- مسئولیت مطالب مطرح شده در مقاله به عهده نویسنده یا نویسندگان است.
- مجله در قبول، رد یا ویرایش مقاله ها آزاد است.
- مقاله های دریافتی بازگردانده نخواهد شد.
- استفاده از مقاله های منتشر شده در این مجله بدون ذکر منبع در سایر مجله ها و کتاب ها ممنوع است.
- مجله از انتشار ترجمه، گزارش و یادداشت علمی در اندازه کمتر از یک صفحه استقبال می کند.
- چنانچه مقاله مستخرج از طرح پژوهشی یا رساله باشد، عنوان طرح پژوهشی یا رساله نیز در صفحه اول درج گردد.

اصول نگارش مقالات

- متن مقاله بصورت دوستونی و فاصله بین دو ستون ۱ سانتی متر باشد و حاشیه صفحه از راست و چپ ۲/۵ سانتی متر، از بالا ٤ سانتی متر و از پایین ٥ سانتی متر ، فاصله بین خطوط single در نظر گرفته شود.
- نوع قلم مورد استفاده در متن فارسی BMitra با اندازه فونت ۱۲ و در متن انگلیسی Times New Roman با اندازه فونت ۱۰ باشد.
- چکیده لاتین به صورت ساختار یافته تمام نما بین ۸۰۰ تا ۹۰۰ کلمه باشد .
- تعداد صفحات مقاله نباید از ۱۷ صفحه بیشتر شود.
- فایل مقاله باید به ترتیب شامل موارد زیر باشد:
- صفحه اول شامل عنوان مقاله و مشخصات نویسندگان مقاله
- صفحه دوم شامل عنوان مقاله، چکیده مقاله و کلید واژه ها
- صفحه سوم به بعد شامل مقدمه، بدنه مقاله، نتیجه گیری، پی نوشت ها، منابع
- صفحه آخر بخش انگلیسی شامل عنوان مقاله، نام و مشخصات نویسندگان و چکیده انگلیسی
- چکیده فارسی باید بین ۳۵۰ الی ٤۰۰ کلمه باشد. چکیده به اجمال، شامل سوال پژوهش و بیان مساله (حدود ۱۵۰ کلمه)، هدف پژوهش (حدود ٥۰ کلمه)، روش پژوهش(حدود ۷۵ کلمه) و یافته های پژوهش (حدود ۱۲۵ کلمه) است.
- کلید واژه ها بین ۳ تا ٥ کلمه و حاوی واژه های اصلی جستجو پذیر برای دسترسی به مقاله می باشد.
- مقدمه بایستی شامل طرح موضوع (بیانگر مسئله پژوهش، فرضیه های پژوهش و ارتباط آن با موضوع مقاله)، اهداف پژوهش، پیشینه پژوهش، روش پژوهش و معرفی کلی مقاله باشد. در پژوهش هایی که پیشینه تحلیلی دارند، حجم پیشینه پژوهش می تواند بیش از مقالات پژوهشی معمول باشد که در این صورت پس ازمقدمه و به صورت بخشی جداگانه با تیتر پیشینه پژوهش نوشته می شود.
- از آنجاکه نشریه برای نمایه شدن در سایت های معتبر بین المللی در حال برنامه ریزی است، در پایان مقاله کلیه منابع فارسی علاوه بر ارائه با الفبای فارسی، بایستی با حروف انگلیسی هم ارائه و سپس بر اساس الفبای انگلیسی Sort شوند. لذا منابع فارسی بایستی در پایان مقاله دو نوبت (یک بار فارسی و یکبار به صورت فینگلیش) ارائه شوند اما سایر منابع (منابع لاتین و اینترنتی) فقط یک بار ارائه شوند. روش ارجاع دهی در این مجله بر اساس شیوه نامه ایران (تهیه شده توسط پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران) که مطابق شیوه نامه شیکاگو Bاست، می باشد. این شیوه نامه در وبگاه نشریه قابل بارگیری است.

فصلنامه پژوهش های معماری اسلامی / شماره بیست و چهارم / پاییز ۱۳۹۸ / سال هفتم

بازشناسی ساختار مساجد ایرانی در مقایسه با سایر مساجد جهان اسلام با تکیه بر مفهوم کمال‌گرایی (توحید) در نماد چلیپا

نسیم اشرافی *
استادیار گروه معماری، واحد پردیس، دانشگاه آزاد اسلامی، پردیس، ایران

تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۰۳/۰۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۹۸/۰۳/۰۱

چکیـــــده:

کهن‌الگوی چلیپا در معماری از الگوهایی است که به عنوان شاخصه اصلی معماری ایرانی قبل از اسلام مطرح بوده است. امروزه رمزگشایی معانی مختلف این نماد در مساجد به عنوان الگوی پایه که عامل پیوند معماری ایرانی و اسلامی است؛ موضوعی است که مورد غفلت واقع شده است. الگوی چلیپا مختص مساجد ایرانی بوده و در ساختار سایر مساجد جهان اسلام دیده نمی‌شود؛ مگر به‌واسطه تقلید از الگوی مساجد ایرانی. لذا، مطالعه اینکه چرا الگوی چلیپا به عنوان الگوی شاخص در تطور تاریخی معماری ایران وجود داشته است؛ ولی در سایر تمدن‌ها دیده نمی‌شود؛ ضرورت می‌یابد. پژوهش حاضر در تلاش است با مقایسه تطبیقی مساجد ایرانی و مساجد سایر کشورهای اسلامی، تفاوت‌های ساختاری آنها را مشخص نموده و دو مفهوم مرکزیت و جهت‌گرایی را به عنوان دو مؤلفه اصلی الگوی چلیپا که در مساجد ایرانی وجود دارد را با سایر مساجد مورد قیاس قرار دهد و این الگو را به‌عنوان وجه تمایز معنایی و ساختاری آنها معرفی نماید. در این پژوهش که روشی تاریخی- تحلیلی دارد؛ سعی شده است با مقایسه تطبیقی مساجد، تفاوت اصلی مساجد کشورها با مساجد ایرانی را در بازه زمانی قرون پنجم و ششم هجری در وجود الگوی چلیپا معرفی نموده و علت این تفاوت را در معانی مشترک تمدن ایرانی و اسلامی جستجو نماید که در سایر تمدن‌ها چنین اشتراکی وجود نداشته است. الگوی چلیپا که در وحدت بخشیدن به ساختارهای فضایی یک بنا نقش مهمی دارد؛ ریشه در معماری قبل از اسلام دارد و برای اولین بار در معماری بعد از اسلام در قرن ششم هجری در مساجد ایرانی ظاهر گشته و علت این تغییر در این بازه زمانی در اندیشه‌های حاکمان و فیلسوفان و هنرمندان دوره آل‌بویه به بعد بوده است که همواره خواهان پیوند اندیشه ایرانی با اندیشه اسلامی بوده‌اند. کهن‌الگوی چلیپا در قالب فرم چهارایوانی در حیاط مرکزی مساجد ایرانی مختص تفکرات ایرانی است و در حیاط مرکزی سایر مساجد کشورهای اسلامی چنین الگویی وجود ندارد که حاکی از تطور مفهوم مرکزگرایی قبل از اسلام است؛ و از طرف دیگر نشان از مفهوم وحدت در عرفان اسلامی دارد که شاید بتوان علت این پیوند را در اصول مشترک ادیان توحیدی ایران (اسلام و زرتشت) جستجو کرد که با مفهوم گذار از گذشته تا به حال، باز احیایی مفهوم توحیدی در تمدن ایرانی را در معماری اسلامی دگرباره فراهم ساخته است.

واژه های کلیدی:الگوی چلیپا، مساجد اسلامی، مساجد ایرانی، مفهوم کمال‌گرایی (توحید).

* Nasim_aiandehnegar@yahoo.com

مبانی نظری

مقدمه

در سیر تاریخی معماری از ایران باستان به ایران اسلام، چلیپا عامل پیوند فضاهای معماری این دو تمدن به یکدیگر بوده است که این موضوع در سیر تاریخی بناهای سایر تمدن‌ها دیده نمی‌شود. الگوی چلیپا –که در این پژوهش با الگوی چهارایوانی قابل تطبیق است– صرفاً در معماری مساجد ایران قابل مشاهده است؛ و اگر در نقطه‌ای از سایر کشورها چنین الگویی در آثار آنها مشاهده گردد؛ به‌واسطه تقلید از مساجد ایرانی مطرح می‌گردد (گاردنر ۱۳۹۴، ۳۰۰). لذا به نظر می‌رسد مطالعه چنین روندی که چرا الگوی چلیپا در تطور تاریخی ایران وجود داشته است؛ ولی در سایر تمدن‌ها دیده نمی‌شود؛ ضرورت می‌یابد. پیوند بین مساجد ایرانی با بناهای ایرانی قبل از اسلام است که به‌واسطه الگوی چلیپایی باعث وجه افتراق آنها با سایر مساجد اسلامی در کشورهای مختلف گشته است. بنابراین مطالعه و اثبات این موضوع که این الگوی باستانی صرفاً در مساجد ایرانی ظهور یافته و ریشه در معانی مشترک اسلام و ایران دارد؛ بسیار ضروری می‌نماید. هرگاه صحبت از جهت‌یابی مقدس می‌شود؛ ناخودآگاه جهت قبله و خانه کعبه برای برگزاری نماز در دین اسلام تداعی می‌شود که از بدو ورود اسلام تاکنون در طراحی فضاهای معماری و شهری نقش اساسی ایفا کرده است. باتوجه به این اصل، فضای مساجد به‌گونه‌ای طراحی می‌شود که شبستان آنها در قسمت جنوبی و روبه‌قبله قرار گیرد. با نظری بر تاریخچه معماری و شهرسازی ایران در قبل از اسلام، می‌توان نشانه‌هایی از چنین جهت‌یابی مقدسی را البته در قالب طراحی چهارقسمتی یا چهاربخشی در چهار جهت مختلف مشاهده نمود. تأثیرگذاری این جهت‌یابی به طور خاصی در طراحی شهرهای چهاردروازه‌ای، پلان بناهای چهارایوانی، طراحی باغ‌های موسوم به چهارباغ و بناهای موسوم به چهارطاقی نمود یافته است (حسینی ۱۳۹۴). که بعد ها به معماری اسلامی انتقال یافته و در جهت تعامل با جهت قبله، در کالبد مساجد ایرانی جای گرفت و به‌عنوان مشخصه اصلی مساجد ایرانی نسبت به سایر مساجد مطرح گردید. چلیپا در اکثر تمدن‌ها و در فرم‌های مختلف در بازه‌های مختلف زمانی وجود داشته است اما در معماری به شکل + وجود دارد که اگر در پلان یک فضای معماری تشخیص داده شود؛ در مرکز آن قطعاً باید سقفی باشد؛ به‌عنوان مثال گنبد بر روی آتشکده دقیقاً در مرکز تقاطع این دو راستا اوج می‌گیرد و خود را نمایان می‌کند. در اغلب طرح‌های درونگرا مانند مساجد و معابد که مرکز از اهمیت زیادی برخوردار است؛ این نماد دیده می‌شود (قائم ۱۳۸۸). در پژوهش حاضر نماد و فرم چلیپا در سازماندهی فضایی مساجد مورد بررسی قرار می‌گیرد و با تأکید بر مفهوم مرکزیت و جهت‌گیری این نماد که دو مؤلفه اصلی آن محسوب می‌شوند؛ سعی بر این دارد تا نشان دهد الگوی چلیپا که در وحدت بخشیدن به ساختارهای فضایی یک بنا نقش مهمی دارد؛ ریشه در معماری قبل از اسلام دارد و برای اولین بار در معماری بعد از اسلام در قرن ششم هجری در مساجد ایرانی ظاهر گشته است که علت این تغییر در این بازه زمانی در اندیشه‌های حاکمان و فیلسوفان و هنرمندان دوره آل‌بویه به بعد بوده است که همواره خواهان پیوند اندیشه ایرانی با اندیشه اسلامی بوده‌اند؛ و لذا معماری هم از این قاعده مستثنا نبود. به عبارتی در بررسی معماری سایر کشورها، همواره مشاهده می‌گردد که معابد باستانی آنها با مساجد یا کلیساهای زمان بعدشان نقطه اشتراکی نداشته و ساختار معماری در انتقال از باستان به دوران ادیان توحیدی همواره با یک شکاف معنا و صورت همراه بوده است[۱]. اما این موضوع در ایران به گونه دیگری رقم می‌خورد و الگوی چلیپا شکاف بین معماری ایرانی و معماری اسلامی را از بین می‌برد که این تطور ریشه در معانی عرفانی نهفته در این نماد است که دو دین توحیدی را به‌واسطه مفهوم اشتراکی نور یا آتش (اشه) پیوند می‌دهد.

پیشینه تحقیق

در ارتباط با چلیپا یا گردونه خورشید، تحقیقات عمده‌ای وجود دارد. سلطان‌زاده، نقش اعداد نمادین از جمله عدد چهار را در شکل‌گیری شهر ایرانی بررسی کرده است. وی به این نتیجه رسیده است که اشکال مربع و دایره و نیز تقسیم‌بندی شهر به سه بخش اصلی و وجود دو راه متقاطع

که موجب شکل گرفتن چهار دروازه برای شهر می‌شد، بر پایه اسطورهای کهن و نشانه‌ها و نمادهای آیینی در ایران باستان شکل گرفته است. البته مؤلف، مستقیم به این اسطوره کهن نمادهای آیینی اشاره‌ای نکرده است؛ ولی از اطلاعاتی که در زمینه نقش چلیپا ارائه داده است؛ چنین برمی‌آید که همین نماد را اساس این نوع طراحی می‌داند (سلطان‌زاده ۱۳۸۷). نادر اردلان و لاله بختیار در کتاب «حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی» کاربرد طرح چلیپا را صرفا گسترشی از تصوری کهن در کیهان‌شناسی ساکنین آسیای مرکزی می‌دانند (اردلان و بختیار۱۳۸۰)؛ و اصلانلو، چلیپا را با مفهوم عدد چهار مورد تبیین قرار داده است: «چهار قسمت یا بخش جهان، چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، شرق و غرب)، چهار عنصر طبیعی (سرد، گرم، خشک و مرطوب)، چهار عنصر اولیه (آب، هوا، زمین و آتش)، چهار عنصر (فلز، گیاه، حیوان و انسان) و چهار رودخانه در باغ که بعد از مبنای خود یه یک مرکز ختم می‌شود» (اصلانلو ۱۳۸۱). اسفندیاری در مقاله «چلیپا و رمز انسان کامل» بر معنای کمال در این نماد اشاره می‌کند که در دوران‌های مختلف صور گوناگون یک حقیقت که با دگرگونی و استحاله فرمی و در پاره‌ای موارد معنایی و محتوایی، مطابق با نیاز جوامع و ادیان مختلف، خود را وفق داده است (اسفندیاری ۱۳۸۷) و همین طور بختور تاش در کتاب « نشان راز آمیز یا گردونه مهر»، به رازها و معانی موجود در نماد چلیپا نیز اشاراتی داده است و آن را در هنر باستان مورد بررسی قرار داده است (بختور تاش ۱۳۷۱). سربخشیان در مقاله «نمادشناسی آرایه چلیپا در بناهای تاریخی ایران» چلیپا را در بناهای ایران باستان نمایانگر درونگرایی می‌داند (سربخشیان ۱۳۹۶). در مقاله «بررسی رابطه تطبیقی واژه لوگوس از منظر هراکلیتوس و نشان چلیپا در اندیشه ایرانیان» همواره به این موضوع اشاره می‌گردد که چلیپا به علت معنای اصلی آن –که بر گرفته از آتش (اشه) است– توانسته است زمینه نفوذ خود را به دوران اسلامی ایران که با مفهوم نورالانوار در عرفان اشراقی تناظر دارد؛ فراهم سازد (صفاری احمدآباد و شریف‌زاده ۱۳۹۴). در حوزه نقش این نماد در معماری، احمدی و عرفانیان سلیم (۱۳۹۳) در مقاله خود سعی نموده است علی‌رغم معرفی تنوع این نماد در دوره‌های مختلف تاریخی، آن را به‌عنوان تنها نمادی که با مفهوم مرکزیت و یا درونگرایی مرتبط است؛ در بناهای ایرانی و اسلامی ایرانی معرفی نماید. اما در ارتباط با مساجد اسلامی و طبقه‌بندی آنها بر اساس مفاهیم و معانی الگوها کمتر کسی به پژوهش پرداخته است. پیرنیا در کتاب «معماری اسلامی» به بررسی مساجد اسلامی با تکیه بر نگرش تاریخی می‌پردازد و ایشان طبقه‌بندی مشخصی از مساجد ارائه نمی‌دهند. اما هیلن براند در کتاب «معماری اسلامی»، مساجد جهان را به پنج گروه عربی، مغربی، آناتولی، مصری و ایرانی طبقه‌بندی کرده و ویژگی‌های هر یک از آنها را بر اساس نوع فرهنگ هر کشور مورد بررسی قرار داده است (هیلن براند ۱۳۹۳). در ارتباط با نماد چلیپا و معماری، قائم در مقاله «پیام چلیپا در سفالینه‌های ایران» بر مفهوم مرکزیت‌گرایی نماد تأکید می‌کند و این مفهوم را در باورهای مردم ایران و مسلمان نهادینه می‌داند (قائم ۱۳۸۸)؛ و همچنین حسینی در مقاله «تقسیم‌بندی چهار بخشی و ریشه‌های آن در معماری و شهرسازی ایرانی»، فلسفه وجودی چلیپا را با بررسی انواع معانی آن در دوره‌های مختلف قبل و بعد از اسلام مورد واکاوی قرارداده است (حسینی ۱۳۹۴). اما بررسی مساجد چهارایوانی در قالب الگوی چلیپا به عنوان الگوی متمایز مساجد ایرانی از مساجد سایر کشورها که با دو مفهوم مرکزیت و جهت‌گیری نقش کل بخشی به اجزای معماری ایرانی را داشته است؛ در تحقیقات مذکور مورد غفلت واقع شده که تحقیق حاضر در تلاش است با تحلیل مفاهیم و معانی نماد چلیپا، تفاوت‌های ساختاری و معنایی مساجد ایرانی را از سایر مساجد تبیین نماید.

روش تحقیق

با نگاهی گذرا در سیر تحول نقش چلیپا این نکته روشن می‌شود که چلیپا به‌عنوان نشان همیشه پایدار تحولی عظیم در ایران باستان و دوره اسلامی به خود دیده است. پژوهش حاضر سعی نموده است با روش تاریخی و تحلیلی و رویکرد تطبیقی تعریف نماد چلیپا در فرهنگ ایران و سایر تمدن‌ها، ریشه آریایی این نماد را اثبات نموده و با

توجه به پیشینه تاریخی، الگوی چلیپا را به عنوان الگوی پیونددهنده هویت ایرانی و اسلامی در بناهای ایرانی مورد بررسی قرار دهد تا با شفاف شدن دو مؤلفه اصلی مرکزیت و جهت‌گیری نماد چلیپا، وجود یا عدم وجود این الگو در ساختار سایر مساجد تبیین گردد. با تورق منابع مختلف در این حوزه به نظر می‌رسد طبقه‌بندی مساجد اسلامی در کتاب معماری اسلامی هیلن براند جهت تحلیل و تطبیق مساجد، منبع مناسبی برای روند پژوهش تطبیقی باشد. لذا نگارنده با تکیه بر مقایسه مساجد عربی، مغربی، مصری، آناتولی و ایرانی،[۲] دو مؤلفه اصلی الگوی چلیپا (جهت‌گیری و مرکزیت) را در آن مساجد مورد واکاوی قرار داده است؛ و از آنجا که ورود الگوی چلیپا در قالب فرم چهارایوانی از اوایل اسلام تا قرن ششم هجری قمری در ایران ادامه داشته است؛ لذا بناهای موردی و شاخص در بین مساجد عربی، مغربی، مصری، آناتولی نیز در این بازه زمانی انتخاب شده‌اند تا وجود یا عدم وجود الگوی چلیپا در سازماندهی فضایی آن مساجد به صورت همزمان مشخص گردد و با اثبات آنکه فرم چلیپایی مختص مساجد ایرانی است؛ این تمایز را در معانی مشترک اسلام و ایران که ناشی از پارادایم توحیدی هر دو تمدن ایران و اسلام است، جستجو نماید.

یافته‌ها

۱. پیشینه چلیپا

پیشینه چلیپا نشان پرچم آریاها که اولین و مهم‌ترین نشان آریایی می‌باشد؛ به زبان هخامنشی (یولیپ) نام دارد و در فلسفه‌های هندی (ژولیپ) و به فارسی چلیپ یا چلیپا موسوم است و عرب آن را صلیب نامیده است. آریاها این نشان را از روی آفتاب به عنوان اشعه مهرپرستی ساخته‌اند و شکل آن بر روی درفش کاویان به گونه چهار خط به چهار جهت است و بر سر هریک ستاره قرار دارد[۳] و مهرپرستان نیز به هزار سال پیش از پیدایش مسیح، چلیپا را که یگانه نشان مهر بوده است؛ در پرستشگاه‌های خود رسم می‌کردند (محمودی بختیاری ۱۳۴۰). حقیقت این است که صلیب پیشینه‌ای بسیار کهن‌تر از مسیحیت دارد و به دوره‌های ابتدایی زندگی بشر مربوط می‌شود. شولتز در کتاب «معنا در معماری غرب» همواره به این موضوع تأکید می‌کند که حواریون اولین کسانی بودند که صلیب مسیح را به عنوان الگویی برگرفتند (شولتز ۱۳۹۳، ۱۶۵)؛ اما مطالعات باستان‌شناسی این حقیقت را اثبات می‌کند که در جوامع آغازین، مردم به چلیپا چون مظهر آتش احترام می‌گذاشتند؛ علت آن این بود که، دو چوب به شکل متقاطع روی هم گذاشته، می‌ساییدند و آتش می‌افروختند (یاحقی ۱۳۷۵). لودویک‌مولر معتقد است آریایی‌ها این علامت را –که نماد خورشید است– قبل از پراکندگی تاریخی‌شان به کار می‌برده‌اند و به همین علت در کشورهایی که اقوام هند و اروپایی اقامت گزیده‌اند گسترش همگانی یافته است، پس خاستگاه آن به مقر اولیه آریایی‌ها برمی‌گردد (کلودفرر ۱۳۶۴). انتقال چلیپا به سرزمین‌های دیگر به‌واسطه انسان آریایی بود. انسان آریایی زادگاه نخستین خود را برای جستجو سرزمین‌های معتدل ترک گفت و مظهر خود را به نقاط مختلف جهان برد و چون سایر کیش‌های اولیه مانند مهرپرستی بر پایه احترام و بزرگداشت عناصر چهارگانه و عوامل طبیعت قرار داشت؛ چلیپا در میان مردم سرزمین‌های دیگر نیز رواج پیدا کرد و به کار بردن آن در مظاهر گوناگون، با برداشت‌های متفاوت ملت‌ها گسترش یافت (بختورتاش ۱۳۷۱، ۳۸–۴۶). چلیپا در فرهنگ‌های مختلف با معانی گوناگون به صورت اشکال متمایز از یکدیگر وجود داشته است که به برخی از این اشکال و معانی در جدول ۱ اشاره شده است. اما معانی چلیپا در فرهنگ ایران به بخش انتهایی پژوهش انتقال یافته است تا پس از اثبات وجود این الگو در مساجد ایرانی و عدم وجود آن در مساجد سایر کشورها، معانی در مقایسه بین ادیان مهر و زرتشت و اسلام واکاوی گردد.

۲. تحلیل صورت چلیپا (مرکز و اضلاع) در معماری

قبل از بررسی فرم چلیپا، باید مسأله خوانش در فضا مورد بررسی قرار گیرد و آن این است که تا چه حد پلان و سطح افقی طراحی بنا خود را آشکار می‌کند؛ آیا فردی که در بنا حرکت می‌کند متوجه پلان می‌شود. پلان بنا در واقع منظری است که پس از احداث در اختیار هیچ‌کس نیست. وقتی در بنایی راه می‌رویم؛ پرسپکتیو، پلان را مخدوش

می‌کند و دیوارهای داخلی، پلان را در هم می‌شکند. با این حال می‌کوشیم پلان کلی را بر اساس تصاویر جزئی که به دست می‌آوریم در ذهن خود بازسازی کنیم و وقتی موفق به این کار شویم بارقه ادراکی که به دست می‌آوریم تجربه‌ای ناب است که روانشناسان آن را تجربه آهان[۴] می‌نامند (قائم ۱۳۸۸، ۴۴). و هر چقدر فضا خواناتر باشد؛ رسیدن به تجربه آهان سریعتر خواهد بود. بنابراین به محض ورود به بنا پلان آن درک نخواهد شد و مدت زمانی طول می‌کشد تا انسان به درک سازماندهی فضایی برسد. چلیپا یکی از نمادهایی است که توانسته این سازماندهی را در فضا ایجاد کند. تساوی دو محور (شمالی– جنوبی و شرقی– غربی) در فرم چلیپا و قرارگیری گنبد بر محور قائم (عمودی) و فراز آن، کلیت آن چیزی است که فضای آتشکده را سازماندهی نموده است و از آن به عنوان آتشکده یا چهارتاقی نام برده می‌شود و اکثر نظریه‌پردازان بر این نوع انتقال اتفاق نظر داشتند (نظیف ۱۳۹۲).

جدول ۱. معانی چلیپا در برخی از تمدن‌ها (مأخذ: نگارنده)

نام تمدن	معنای چلیپا	تصویر
آشور	نماد خورشید و آفتاب (پازارگاد ۱۳۴۶)	(قائم ۱۳۸۸)
بین‌النهرین	سرچشمه هستی از آب (هرتسفلد ۱۳۸۱، ۵۸؛ باری۵ ۱۹۹۵)	(کشتگر ۱۳۹۱)
هند	سواستیکا یا هستی نیک، نماد خورشید و برکت (قائم ۱۳۸۸)	(بختورتاش ۱۳۷۱، ۱۰۲)
چین، یین و یانگ	نماد نیروی خدایی۶ (هال ۱۳۸۰، ۶)	(کشتگر ۱۳۹۱)
سرخپوستان آریزونا و مکزیک	نماد محافظت در برابر دشمنان (فون‌دنیکن ۱۳۶۳؛ گولان۷ ۱۹۹۱)	(قائم ۱۳۸۸)
یونان و روم	نماد باروری زن و مرد و به صورت صلیب شکسته (ویل‌دورانت ۱۳۳۷)	(قائم ۱۳۸۸)

حال این سئوال ایجاد می‌شود که با بررسی معنای چلیپا در معماری، چه خواهیم یافت؟ دو پاره‌خط عمود بر هم چه مفهومی از معماری را به ذهن می‌آورد؟ آیا یک طرح‌واره از پلان بنایی را در ذهن ایجاد می‌کند؟ یا تصوری از حجمی را در رویای معمارانه خلق می‌کند؟ اگر چلیپا ایده‌ای برای طراحی پلان در نظر گرفته شود؛ بیش از همه اهمیت ویژه مرکز و ایجاد مرکزیت از آن برداشت خواهد شد و باید اتفاق مهمی در مرکز آن رخ دهد به زبان دیگر در مرکز این بنا قلب آن حضور دارد که خوانش آن همان تجربه آهان است. پس با نگرش به چلیپا در دیدگاه معماری بیش

شکل ۱. چلیپا تداعی‌کننده مرکز (قائم ۱۳۸۸)

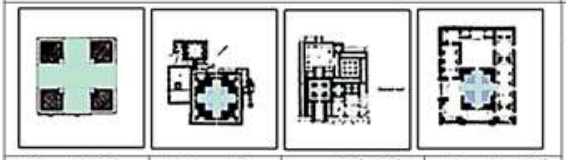
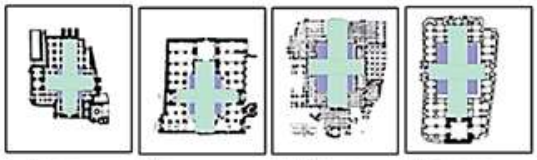
از همه نگرش مرکزیت و توجه به هسته اصلی به چشم می‌آید و نام دیگر این مفهوم معمارانه قطعاً درونگرایی است (شکل ۱).

انتقال این الگو از معماری ایرانی به معماری اسلامی در فرم‌دهی به حیاط مساجد موضوعی است که مورد غفلت واقع شده و همواره بر انتقال الگوی چلیپا بر گنبدخانه مساجد تأکید شده است. بر این اساس الگوی چهار ایوانی بودن مساجد صرفاً به‌عنوان روگرفتی از کاخ‌های آشور مطرح گشته است (نظیف ۱۳۹۲)؛ و این در حالی است که همین الگوی چهارایوانه کاخ آشور، خود برگرفته از فرم چلیپایی است که قدمت بسیار زیادی داشته و حاکی از معنایی است که اقوام باستان در تجلی آن کوشا بودند. با نگرشی نو می‌توان چنین بیان کرد که آسمان در حیاط مساجد چهارایوانه همان نقش گنبد در چهارطاقی‌ها را ایفا کرده است و مرکز چلیپا واسطه‌ای است که آسمان و زمین را به هم پیوند می‌دهد (جدول ۲).

تشابهات الگوی چلیپا در معابد و مساجد ایرانی و تفاوت‌های آنها به علت مشابهت‌ها و تفاوت‌های مذهبی و آیینی است که به صورت نماد تجلی یافته و بدان‌ها اشاره خواهد شد. بنابراین در نماد چلیپا با دو مفهوم مرکز –که محل تقاطع محورهای چلیپاست– و جهت –که خود اضلاع هستند– مواجه خواهد شد.

با توجه به جدول ۲، فرم چلیپا نماد مشترک معابد قبل از اسلام و مساجد اسلامی است. لازم به ذکر است که این فرم صرفاً در بخش گنبدخانه مساجد انتقال نیافته؛ بلکه با مفهوم استحاله یافته‌ای در حیاط مساجد ایرانی خود را نشان داده است. بلندتر بودن محور شمالی– جنوبی (محور قبله) از محور شرقی– غربی مساجد نشانگر جهت محوری در اسلام می‌باشد و این در حالی است که گرایش به چهارجهت در دوران قبل از اسلام مطرح بوده و سبب تساوی محورهای چلیپا گشته است.

جدول ۲. مقایسه معابد و مساجد ایرانی (مأخذ تصاویر: پوپ ۱۳۸۸؛ هیلن‌براند ۱۳۹۳؛ اشرافی۸ و حبیب۹ ۲۰۱۳)

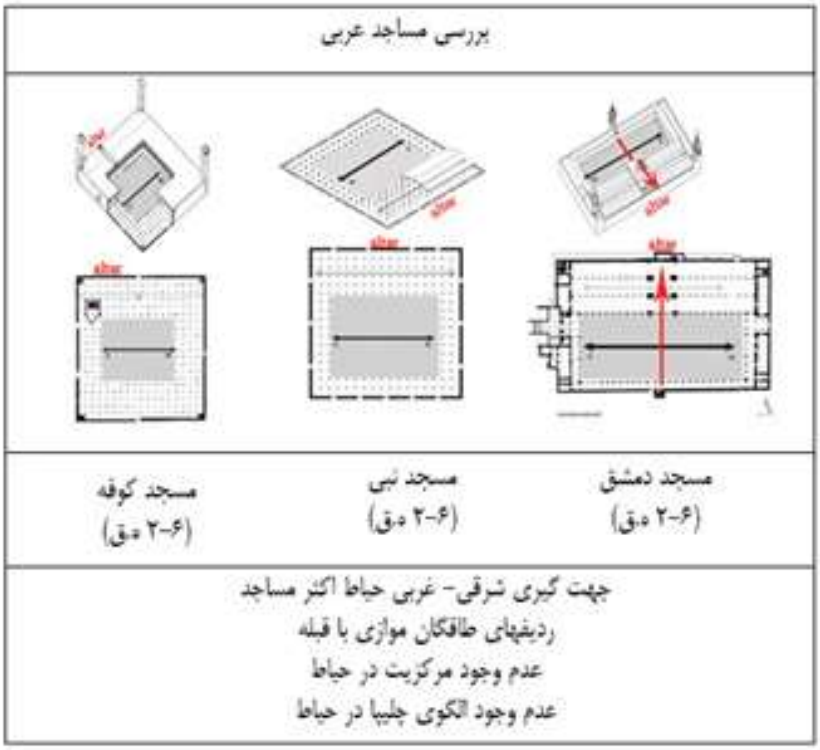
ویژگی نماد چلیپا	معابد و چهار تاقی های قبل از اسلام(پوپ ۱۳۸۸)			
تساوی محورهای افقی و عمودی وجود سقف گنبدی در مرکز چلیپا				
	آتشکده و کاخ سروستان	آتشکده آذر گشنسب آذربایجان	کاخ و معبد نیشابور	آتشکده نیاسر در کاشان
	مساجد ایرانی (هیلن براند ۱۳۹۳)			
محور رو به قبله بلندتر از محور افقی وجود سقف آسمان در مرکز				
	مسجد جامع گلپایگان	مسجد جامع اصفهان	مسجد زواره	مسجد جامع اردستان

۳. بررسی مساجد جهان اسلام

در این پژوهش مساجد، عربی، آناتولی، مغربی، مصری به‌عنوان مساجد جهان اسلام با مساجد ایرانی در ارتباط با مفاهیم مرکزیت، جهت‌گیری و نماد چلیپا مورد مقایسه قرار گرفته شده است.

۳-۱. مساجد عربی

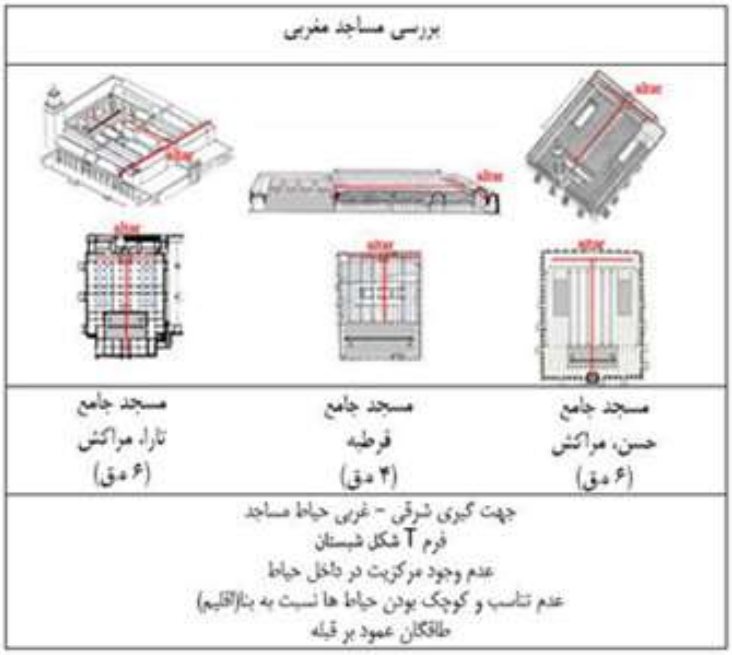
مساجد عربی همچون مساجد کوفه، دمشق و مدینه نمونه مساجدی هستند که در دوران بعد از وفات پیامبر ساخته شده و طرح اولیه بسیار ساده‌ای داشته‌اند: فضای سرپوشیده و رواق ستوندار در اطراف حیاط. ساختار این مساجد برگرفته از کلیساهای قبل از اسلام بود و تاقگان شبستان همواره موازی با قبله است (هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۰۶). با بررسی پلان‌های این مساجد (شکل۲) این نکته حاصل می‌شود که جهت‌گیری حیاط دراکثر مساجد عربی، شرقی غربی بوده و در عین حال حیاط از اهمیت خاصی برخوردار نبوده؛ و بیشتر نقش کالبدی–اقلیمی داشته است تا نقش نمادین و بر محراب و جهت قبله تاکیدی نشده است و فرم چلیپایی در ساختار حیاط این مساجد وجود نداشته است. در عین حال بر مرکزیت فضا (حیاط مرکزی) تاکیدی صورت نگرفته است.



شکل ۲. بررسی ویژگی‌های مساجد عربی (مأخذ تصاویر: هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۰۶؛ اشرافی و حبیب ۲۰۱۳)

۳-۲. مساجد مغربی

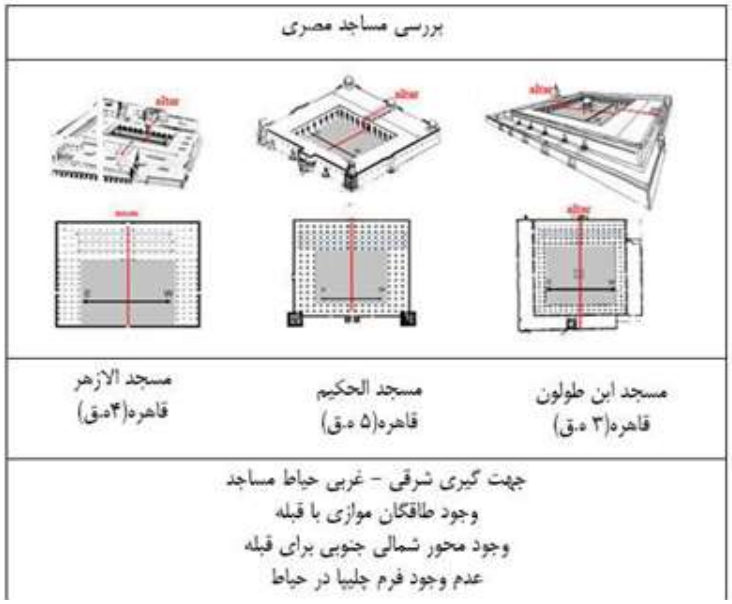
مساجد مغربی دارای فرم Tشکل هستند (هیلنبراند ۱۳۹۳، ۱۲۲). مساجدی مانند مسجد بزرگ قرطبه در اسپانیا، مسجد بزرگ در مراکش و مسجد حسن در رباط مراکش همه ساختاری با فرم بازوی برجسته عرضی و برگرفته از کلیساها هستند که اغلب دارای حیاط کوچک و طاقگان عمود بر قبله دارند (هیلنبراند ۱۳۹۳، ۱۲۳). و تفاوت این مساجد با مساجد سوری و عربی در جهت‌گیری طاقگان شبستان‌ها و تناسب حیاط است و قابل ذکر است که معمولاً شبستان این مساجد تناسب خوبی نداشته و حیاط بخش اصلی مسجد محسوب نمی‌شود (شکل ۳)؛ و از طریق حیاط بر هیچ فضایی از مسجد تأکیدی صورت نگرفته است؛ و حیاط تنها ضمیمه‌ای برای بنای اصلی است و در ساختار کلی پلان این مساجد نیز به مرکزیت اشاره‌ای نشده و الگوی چلیپایی نیز در حیاط و ساختار این مساجد وجود ندارد.



شکل ۳. بررسی ویژگی‌های مساجد مغربی (مأخذ تصاویر: هیلن‌براند ۱۳۹۳،۱۲۲؛ افشاری و حبیب ۲۰۱۳)

۳-۳. مساجد مصری

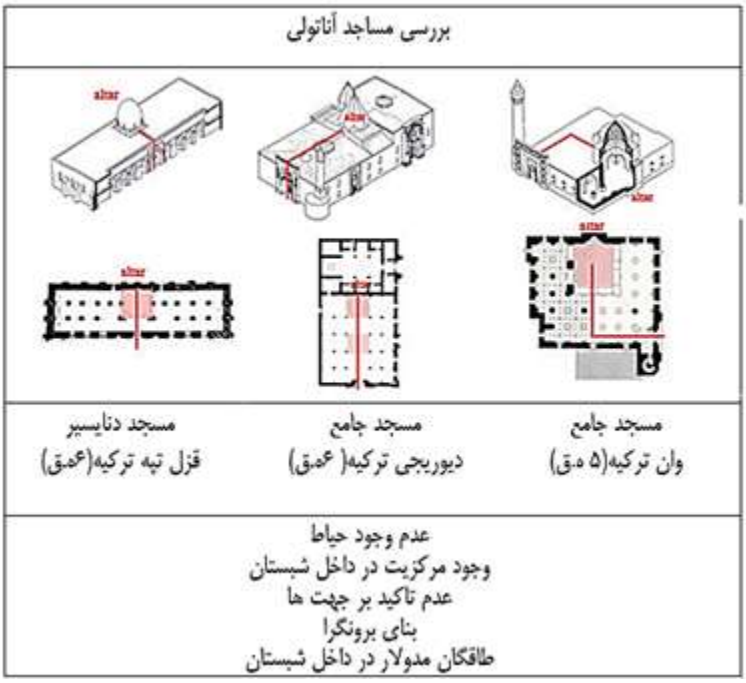
مساجد مصری مانند مساجد مغربی ریشه در مساجد سوری داشتند. مساجدی از جمله الازهر، الحکیم و ابن طولون در قاهره از جمله مساجد مهم مصری هستند که دارای تاقگان موازی با قبله بوده و حیاط این مساجد نسبت به شبستان در تناسب بهتری قرار گرفته است (هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۲۷)؛ و مانند مساجد ذکر شده هیچ گونه تاکیدی بر حیاط و مرکزیت بنا صورت نگرفته است (شکل ۴).



شکل ۴. بررسی ویژگی‌های مساجد مصری (مأخذ تصاویر: هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۲۷؛ اشرافی و حبیب ۲۰۱۳)

٤-۳. مساجد آناتولی

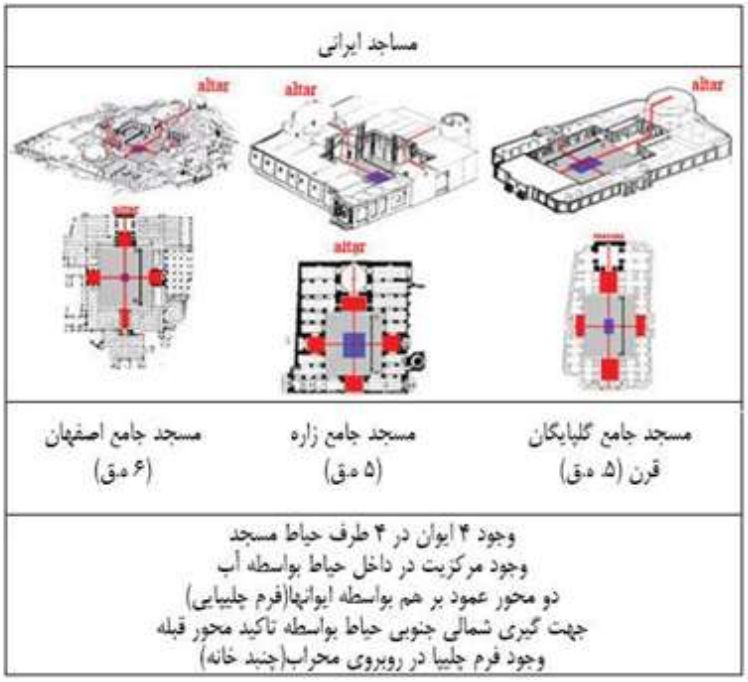
وجود حیاط در این مساجد شاید به دلیل زمستان‌های طاقت فرسای آناتولی نادیده بگیرند و مسجد را به شکل تالاری از ستون‌ها با سقف چوبی می‌ساختند و فرم بنا به شکل متمرکز و یا به عبارتی برگرفته از کلیساهای بیزانس بوده است (هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۳۰). تأکید بر محراب از طریق سقف گنبدی شکل و عدم وجود حیاط مرکزی و یا وجود حیاط‌های بسیار کوچک از ویژگی‌های مساجد آناتولی محسوب می‌شود (شکل ۵).



شکل ۵. بررسی ویژگی‌های مساجد آناتولی (مأخذ تصاویر: هیلن‌براند ۱۳۹۳،۱۳۰؛ اشرافی و حبیب ۲۰۱۳)

۵. مساجد ایرانی

مساجد ایرانی درصدر اسلام طرحی عربی داشتند؛ اما به تدریج مسجد ایرانی ویژگی خود را با دو جزء بسیار کهن در معماری پیش از اسلام (اتاق گنبددار و ایوان) بسیار غنی کرد. اتاق گنبددار یا از معماری کاخ دوران ساسانیان سرچشمه گرفته بود و یا از آتشکده‌های ساسانی که بسیار رایج‌تر و کوچک‌تر بودند و چهار محور با ورودی‌های قوسی شکل داشتند که به آنها چهارتاقی می‌گفتند (پوپ ۱۳۸۸، ۷۸). این دو ویژگی بیان شده خاص مساجد ایرانی است (گاردنر۱۳۹۴، ۳۰۰). مساجد چهارایوانی، ایجاد فضای گنبدخانه‌ای در کنار محراب، تأکید بر محور قبله و جهت‌گیری شمالی–جنوبی مساجد از ویژگی‌های اصلی مساجد ایرانی به خصوص در دوره قرون پنجم و ششم هجری است. با بررسی نمونه‌هایی از مساجد ایرانی از جمله مسجد جامع زواره، مسجد جامع اصفهان، و مسجد جامع گلپایگان، همواره این نتیجه حاصل می‌شود که تناسب حیاط و فرم چلیپایی محورهای حیاط که از طریق ایوان‌ها به آن تأکید بیشتری شده است و ایجاد مرکزیت از طریق قرار دادن حوضی در تقاطع محورهای چلیپا از ویژگی‌های خاص مساجد ایرانی است که آن را به کلی از سایر مساجد جهان اسلام متمایز کرده است (شکل ۶).



شکل ۶. بررسی ویژگی‌های مساجد ایرانی (مأخذ تصاویر: پوپ ۱۳۸۸، ۷۸؛ گاردنر ۱۳۹۴، ۲۹۶)

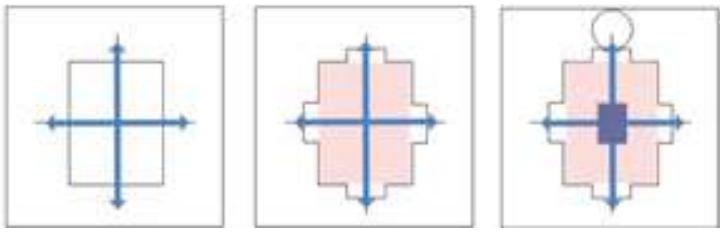
این نکته نباید فراموش گردد که فرم چلیپایی مساجد در حیاط مساجد علاوه بر صور کالبدی، معنا را نیز از پیش از اسلام اخذ کرده بود. هنر اسلامی که در قرن پنجم هجری در ایران آغاز گردید و به اوج خود رسید در ایجاد چنین الگویی بی‌تأثیر نبوده است که در ادامه به برخی از این مفاهیم و انطباق آن با الگوی چلیپا در مساجد ایرانی اشاره خواهد شد.

با توجه به مقایسه مساجد همواره این موضوع حائز اهمیت است که حیاط در مساجد ایرانی از اهمیت معنایی برخوردار بوده و صرفاً نگرش اقلیمی نداشته است؛ چراکه ورود الگوی چلیپا بر این ساختار آن را از سایر حیاط‌های مساجد دیگر متمایز می‌سازد. بر این اساس لازم است معنای این الگو در باستان و در اسلام مورد بررسی قرار گیرد تا بتوان آن معنای مشترک در هر دو تمدن استخراج گردد.

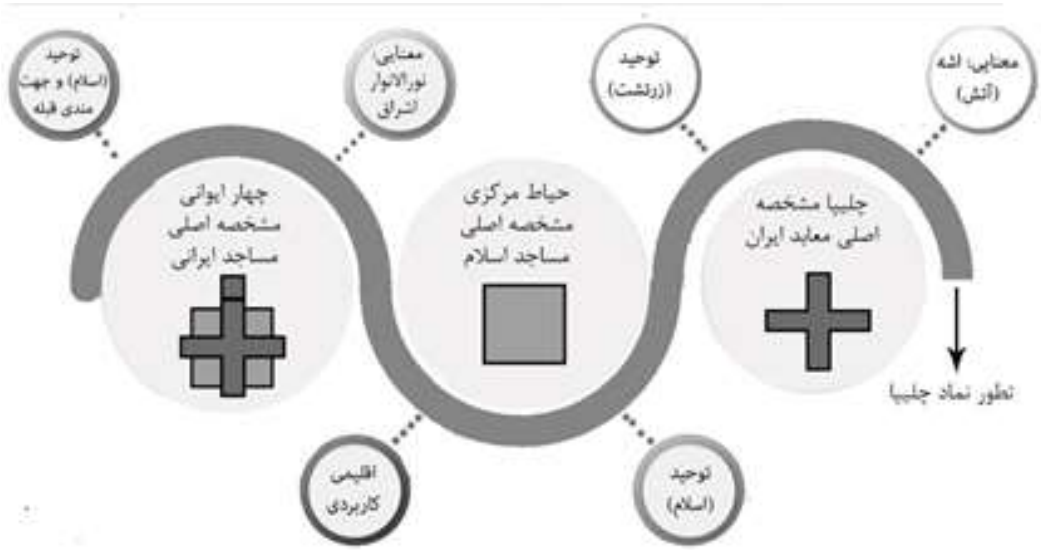
تکامل و ایجاد فرم چلیپایی در مساجد ایرانی همزمان با پیدایش ایوان‌ها بوده است (شکل ۷)؛ و بر خلاف فضای چهلستونی مساجد عربی که مبتنی بر جهت خاصی نیست و فراوانی زاویه دیدهای پنهان از ورای انبوه ستون‌ها و پایه‌ها در آن نوعی معماری به قصد القای بی نهایت و دنیای نامحدود بوجود می‌آورد (هیلن‌براند ۱۳۹۳، ۱۲۸). در صورتی که فضای ایرانی زیر نفوذ محوریت دوگانه دقیقی است که به تمام بنا زوایای قائمه می‌بخشد و محور ساختاری مساجد ایرانی تحت تأثیر این محورها قرار دارد. قابل ذکر است فرم چلیپایی در اکثر فضاهای مسجد در مقیاس‌های مختلف با عملکردهای متفاوت وجود دارد و فرم غالب فضای گنبدخانه و همین طور مدول‌های طاقگان شبستان و حیاط می‌باشد. مساجد ایرانی در وجود حیاط مرکزی مشترک با مساجد عربی هستند به عبارتی حیاط مرکزی را از الگوی مساجد عربی اقتباس کرده و فرم چلیپا را از ایران باستان اخذ کرده است که ترکیب این دو الگو، فضایی درونگرا با ایجاد چهار ایوان در چهار جهت حیاط را فراهم کرده است (شکل ۸).

با توجه به بررسی ساختار مساجد اسلام، حیاط یا میانسرا تقریباً در اکثر مساجد وجود دارد ولی آنچه حیاط مساجد

ایرانی را نسبت به سایر مساجد متمایز می‌سازد؛ وحدتمندی ساختار مسجد به‌واسطه ایوان‌ها یا الگوی چلیپا در حیاط است. تناسب درست حیاط و وجود بار معنایی در آن به عنوان عنصر اصلی بنا تعریف می‌شود و درتقاطع محورهای چلیپا با قرار دادن حوضی به مرکزیت بنا اشاره ویژه‌ای شده است که کل بنا را وحدت بخشیده و باعث کامل شدن آن شده است؛ به طوری که اندازه‌های سایر اجزای مسجد، مضربی از ابعاد حیاط یا حوض می‌باشد (معماریان ۱۳۸۴، ۵۴۰).



شکل ۷. تکامل فرم چلیپایی در مساجد ایرانی (افشاری و حبیب ۲۰۱۳)



شکل ۸. سیر پیدایش مساجد چهارایوانی در ایران

در صورتی که در اکثر مساجد کشورهای اسلامی حیاط نقش اقلیمی داشته و به عنوان عنصر اصلی مجموعه محسوب نمی‌شود. بر این اساس لازم است معنای این الگو که حاکی از گرایشات توحیدی قبل از اسلام، بالاخص معنای نور که در دو تمدن مورد توجه بوده است؛ اشاره گردد.

٤. بحث

٤-١. معنا در نماد چلیپای ایرانی- اسلامی

از آنجا که چلیپا دارای چهار جهت و چهار رأس است؛ لازم است که ضمن پرداختن به مقولات ساختاری و محتوایی، از منظر رمزپردازی، عدد چهار نیز مورد بررسی قرار گیرد. چهارگانگی، مبنای تصور و تصدیق هرگونه کلیت است. برای آنکه بتوان به تمامیت چیزی اعتقاد پیدا کرد باید چهار جنبه برای آن قائل شد. از همین رو که جهت‌یابی روانی، چهار وجه دارد (ستاری ۱۳۶۶، ۵۴۷) که نشان از نوعی کامل بودن را در خود دارد و عدد تکامل و تعادل بوده است که با فرم

چلیپا هماهنگ است (اسفندیاری ۱۳۸۸)؛ و صورتی از یک حقیقت ازلی است؛ مهم‌ترین عامل مشترک در دلایل بوجود آمدن آن، حرکت گذار به ویژه در مراتب حرکت از ماده به تجرد و اهمیت توجه به مرکز و محورهای اتصال دهنده در جهان خاکی و علوی است (نصر ۱۳۷۵، ۱۰۹). تفکری که از یک سو جهان محسوس و از سویی دیگر، جهان نامحسوس و بالاتر از جهان معقول را در برمی‌گیرد. بر پایه همین اصل «در هر شیء جزئی می‌توان کل مطلق را مشاهده نمود» (گنون ۱۳۷۴، ۱۰). چلیپا نماد آرامش و عدالت و حقیقت و نقطه مقابل ظلمت، رفع تضاد، ناهماهنگی و اختلاف و در نتیجه حضور منجی موعود و انسان کامل را تأیید، یادآوری و تبیین می‌کند و در نتیجه، وحدت در شکل و محتوا و اشاره به توحید، به طور کامل در این نقش ترکیبی محقق گردیده است (طهوری ۱۳۸۱، ۶۶). همانگونه که انتظار می‌رفت «چلیپا» در دوره اسلامی نیز همچون گذشته به حیات خود ادامه داد و حامل رمزهای مابعدالطبیعه شد. جستجوی انسانی که دارای خصایلی الهی است و واسطه میان امور آسمانی و زمینی است و مصداق و نمونه بارز کلام الهی محسوب می‌شود؛ به این انسان در تفکر و عرفان اسلامی توجهی ویژه و خاصی شده است (اسفندیاری ۱۳۸۸).

۲-۴. علت انتقال چلیپا از ایران باستان به اسلام ایران

اما نکته مهم انتقال چلیپا از ایران به اسلام در معنای مشترک نور نهفته است. در اسطوره‌های ایرانی اشه تحت عنوان اشه و هیشته مهم‌ترین تجلی صفات اهورامزدا به شمار می‌آید. «اشه یا همان اردیبهشت یکی از امشاسپندان و نمادی از نظام جهانی، قانون ایزدی و نظم اخلاقی در این جهان است که نیایش‌ها را زیر نظر دارد و نماینده این جهانی آن عنصر آتش هست» (آموزگار ۱۳۸۷، ۱۶). به دیگر سخن اشه تنها نظام حاکم بر کل جهان است که به عنوان موکل، حاکم بر تمام آتش‌ها تلقی می‌شود. بختورتاش نیز در کتاب«نشان راز آمیز یا گردونه مهر» مدعی است که میان آتش و نشان چلیپا قرابت دیرینه‌ای وجود دارد (بختورتاش ۱۳۸۶، ۲۶)؛ و در آیین مهرپرستی قبل از هخامنشیان و همین طور در دوره اشکانیان، مهر در اندیشه ایرانی ایزد روشنایی است که از خورشید ظاهر شده و همراهی او با خورشید باعث شده است که مهر معنی خورشید پیدا کند (بصیری ۱۳۷۹، ۹۵). بنابراین چلیپا نشانی از مهر و خورشید همیشه تابان است (صفاری احمدآباد و شریف‌زاده ۱۳۹۴).

در شریعت اسلامی نیز مهم‌ترین مرجع در زمینه نورشناسی بعد از کلام الهی اندیشه‌های شیخ اشراق است؛ وی حکمت و نظام فکریش را از تلفیق کلام الهی، تصوف اسلامی، فلسفه مشایی، اندیشه‌های حکمی و نورشناسی ایران باستان، مکتب افلاطونی و هرمس بنا نهاده است. بنابراین شیخ اشراق خود را وارث حکمتی می‌داند که پس از هرمس به دو شاخه ایرانی و یونانی تقسیم شده و دوباره در وجود وی این دو با حکمت اسلامی در آمیخته و پیوند یافته هست. مبنا و محور حکمت اشراقی سهروردی نور است که توضیح مرتبه‌های آن از تأمل این بحث خارج بوده است. اما نکته مهم این است که «در اندیشه‌های وی نیز به ارتباط آتش و اشه اشاره شده است» (گریشمن ۱۳۸۸، ۱۷۲). به علاوه در سنت اشراقی، تعظیم به خورشید جزء واجبات در نظر گرفته می‌شود؛ بنابراین «در تعظیم همه انوار، نظر سهروردی مطابق با عقاید ایرانیان باستان است» (اکبری ۱۳۸۷، ۸۴). لذا همان گونه که در اسطوره‌های ایرانی حقیقت به صورت نور نمایان است؛ آتش نیز به عنوان نماد مادی نور، محل ظهور و حضور حقیقت به حساب آمده است. در اندیشه اسلامی هم، وجود ذات لایتناهی حضرت حق به نورالانور تشبیه شده و مهم‌ترین منبع در اثبات این سخن آیات و کلام الهی در سراسر قرآن کریم است. «بنابراین اصلی‌ترین علت در انتقال نشان واژه چلیپا به عالم هنر اسلامی قرابت آن با نور است. در واقع هنرمندان دوران اسلامی به ورجاوندی این نشان و پیوند آن با نور پی برده و برهمین اساس آن را به شیوه‌های متفاوت به کار برده و چلیپا را مبدل به یکی از اصلی‌ترین عناصر در معماری اسلامی به ویژه در مساجد کرده‌اند» (صفاری احمدآباد و شریف‌زاده ۱۳۹۴).

اما علاوه بر بحث نور که کلیت نماد چلیپا را شامل می‌شود؛ در مورد اضلاع آن معانی وجود دارد که از اشتراکات آیین زرتشت و اسلام بوده است؛ چرا که نگرش توحیدی در هر دو مستولی است. تحقق کامل فردیت در محورهای افقی و عرضی که در این محور، آنچه که متعلق به دنیای مادی،

زمینی و جسمانی است؛ محقق شده است و در معنای رمزی این محور به طور کامل می‌گنجد. دیگری تحقق کامل جنبه‌های غیرمتناهی و غیرجسمانی در محوری عمودی و طولی است که این عمود بودن، خود رمزی است که بر «برتری نسبت به هر آنچه افقی و در سطح تراز هستی است؛ دلالت دارد و در عین متضاد بودن، مکمل آن نیز هست؛ مظهر رفعت و تمایل به معنویت، محور قائم خط ارتباط بین تقدس و کفر، این جهان و جهان بالایی است» (کوپر ۱۳۷۹، ۲۹۱). محور قائم، محل مابعدالطبیعی ظهور مشیت آسمان است که در تقاطع با محور افقی در مرکز لایتغیر، یعنی در نقطه حصول تعادل که فعل آسمان مستقیما از آن به منصه ظهور میرسد، تحقق می‌یابد. لائوتسه درباره این نکته می‌گوید: «مبدأ دائما بی فعل است؛ ولی هر فعلی از اوست. در اصطلاح شرق دوره مرکز همان وسط لایتغیر است که مقام تعادل کامل است و نمودار آن مرکز چرخ کیهانی نیز هست. در این نقطه که در مرکز «چلیپا» واقع شده؛ همه تضادها رفع شده است. این نقطه برابر مقام الهی است و در اصطلاح عرفان اسلامی این مقام الهی از راه اجتماع عناصر متضاد حاصل می‌شود» (گنون ۱۳۷۴، ۸). این نقطه همان جاست که کثرت موجود در آن به وحدت می‌رسد به عبارتی همان اشه یا نور است و محل تقاطع دو محور افقی و عمودی (جسمانی و روحانی، مادی و معنوی) است. حرکت از مرکز به محیط دایره، مظهر سفر در عالم تعیین و تنوع است؛ در حالی که حرکت و عکس آن به سمت مرکز، روحانی و نمایانگر وحدت واحد مطلق است. آنچه در معماری اسلامی در فرم گنبد دوار که از پلانی مربع شکل، گذار و به سمت دایره می‌رود، همان گذر از زمین و امور مربوط به آن به آسمان با کلیه خصلت‌های نزدیک به آن است که در چهار طاقی‌ها نیز بوده است. اکنون در مساجد دیگر آسمان همان آسمان است و دیگر گنبد جایگزین آن نشده است. فضای فراکالبدی (حیاط) با پوشش آسمان یک فضای کامل می‌شود. سقف آسمانه، گنبد حیاط مسجد ایرانی است و جهات چلیپا نشانگر به چهار جهت عالم و چهار رکن عالم است (معماریان ۱۳۸۴، ۴۶۸). درواقع، تمام ابعاد مهم مسجد ایرانی از عرض و طول حوض مرکزی سرچشمه می‌گیرد (معماریان ۱۳۸۴، ۵۴۰). یعنی اینکه آب گوهر وجودی منشأ حیات است و در تقاطع محورهای چلیپا قرار گرفته است و مکانی صرف برای نگهداری آب جهت وضو برای مومنین نیست بلکه اشاره به مرکزیتی دارد که در آن انسان کامل یا همان نور قرار می‌گیرد و دست یافتن به آن مشکل است. در این نقطه همه تضادها رفع شده است و برابر مقام الهی است و همان نقطه است که کثرت موجود در عرفان اسلامی به وحدت می‌رسد (معماریان ۱۳۸۴، ۵۴۱) (جدول ۳).

جدول ۳. معنا و صورت نماد چلیپا در معماری

مفاهیم مشترک در ادیان اسلام و زرتشت	تبلور مفاهیم در معماری ایرانی	مصادیق در الگوی چلیپای مساجد
یکتایی مبدأ خلقت (نگرش توحیدی)	وحدت، مرکزگرایی	محل تقاطع محورهای عرضی و طولی
اشه، نور	مرکزگرایی	محل تقاطع محورهای عرضی و طولی
گذار کل خلقت	سلسله‌مراتب	پیوند بین محورهای عمودی و افقی
سیر در انفس	انسان‌مداری	محورهای افقی چلیپا
سیر در آفاق	جامع‌نگری و پایداری	محور عمودی چلیپا
دنیا مرحله تکامل	کمال‌گرایی	اشاره به جهات چهارگانه در فرم چلیپا
کمال‌گرایی	نمادگرایی	فرم چلیپا

پژوهش حاضر در جهت معرفی الگوی چلیپا به عنوان الگوی متمایز مساجد ایرانی با سایر مساجد، به بررسی سازماندهی فضایی مساجد ایرانی و برخی از مساجد در جهان پرداخته و با مقایسه آنها به لحاظ وجود یا فقدان الگوی چلیپا نتایجی را اعلام می‌دارد:

۱. ساختار کلیه مساجد اسلامی ریشه در سازماندهی فضایی مساجد عربی دارند که با توجه به الگوی ابتدایی خانه حضرت محمد (ص) ساخته شده‌اند (نمونه موردی: مسجد دمشق، مسجد نبی و مسجد کوفه).

۲. برخی از کشورها با توجه به الگوهای پیشینه معماری خود بر ساختار مساجد عربی تأثیر گذاشته و به نوعی فرم مساجد را مطابق با الگوهای بومی قرار دادند. به عنوان مثال ساختار مساجد آناتولی ریشه در کلیساهای دوره بیزانس دارند و یا مساجد سوری که در آنها تأثیر الگوی کلیساهای قبل از اسلام بر مساجد واجد اهمیت است.

۳. دربین گونه‌های بررسی شده به غیر از مساجد ایرانی، بر مرکزیت فضایی حیات مرکزی مساجد تأکیدی نشده است (نمونه موردی: مساجد جامع حسن، قرطبه، تارا و...).

۴. جهت‌گیری حیاط مرکزی مساجد در اکثر مساجد به غیر از مساجد ایرانی، شرقی- غربی است.

۵. الگوی چهارایوانی و یا فرم چلیپا فقط در مساجد ایرانی قابل پیگیری است (نمونه موردی: مساجد گلپایگان، زواره، اصفهان و...).

۶. الگوی چلیپای مساجد ایرانی، ریشه در سازماندهی فضایی آتشکده‌های قبل از اسلام در ایران دارد.

۷. الگوی چلیپا در مساجد ایرانی جهت تأکید بیشتر بر مرکزیت بکار گرفته شده است (نمونه موردی: مساجد گلپایگان، زواره، اصفهان و...).

۸. الگوی چلیپا عامل انسجام فضاهای اطراف حیاط مرکزی در مساجد ایرانی است.

۹. چلیپا علاوه بر نقش ساختاری در بنا نوعی نماد محسوب می‌شود که با مفهوم نور در اسلام و اشه در ایران باستان بر مرکزیت تأکید کرده است.

بنابراین با توجه به اهمیت جایگاه نمادپردازی در تفکر ایرانی، می‌توان چلیپا را به عنوان رمز و نمادی خاص از دوران کهن دانست که در هنر ادوار مختلف، تصویری از فرهنگ و هویت ایرانی را به نمایش گذاشته است؛ و در ساختار مساجد ایرانی به عنوان مهم‌ترین وجه افتراق با مساجد کشورهای اسلامی، در برگیرنده بسیاری از اصول و معیارهایی است که نشان از پیوستگی زمانی و انتقال مبانی فکری دارد. کهن الگوی چلیپا در فرم حیاط مرکزی مساجد ایرانی مختص تفکرات ایرانی است. با مطالعه سایر مساجد به نوعی کلیت بخشی در ساختار آنها می‌توان رسید. اما آنچه که مساجد ایرانی را از آنها متمایز می‌سازد؛ تأکید مساجد ایرانی بر مرکزیت این کلیت است که این تأکید به‌واسطه محورها و جهت‌گیری چهار گانه نماد چلیپا و مرکز آن اتفاق افتاده است. لذا وحدت‌گرایی یک چیز است و تأکید بر این وحدت و کلیت، چیز دیگری است که در مساجد ایرانی کاملاً محسوس است؛ طوریکه ساختارهای سایر فضاهای مسجد با مضربی از این مرکزیت (حیاط مرکزی) صورت گرفته است. به عبارتی در این معماری اصالت با حیاط مرکزی است نه سایر فضاها که علت معنایی چنین روندی در مفهوم توحیدی قبل از اسلام و بعد از اسلام نهفته است که شاید بتوان علت این پیوند را در اصول مشترک ادیان توحیدی ایران (اسلام و زرتشت) جستجو کرد که با مفهوم گذار از گذشته تا به حال، باز احیایی مفهوم توحیدی در تمدن ایرانی را در معماری اسلامی با تکیه بر مفهوم نور دگرباره فراهم ساخته است.

پی نوشت

۱. به عنوان مثال با بررسی سیر انتقال تاریخی از یونان و روم باستان به دوران قرون وسطی هیچ ساختار مشترکی بین معابد یونانی- رومی و کلیساهای قرون وسطی وجود ندارد و یا معابد باستان مصری با مساجد مصری در حوزه ساختاری وجه اشتراکی ندارند و این می‌تواند نشان از شکافی باشد که در مفاهیم معنایی بین تمدن باستان با تمدن مسیحیت و یا

اسلام بعد از آن وجود دارد و یا به عبارت دیگر عدم توحیدی بودن تمدن‌های باستان این عدم سیر تکاملی را رقم زده است.
۲. این تقسیم‌بندی برای اولین بار توسط هیلن‌براند در کتاب معماری اسلامی صورت گرفت.
۳. چنانچه در تخت جمشید نیز تقریباً به همین شکل حجاری شده است.
۴. لحظه آهان (Aha Experience) وقتی است که جواب مسئله‌ای را پیدا می‌کنید؛ یا ایده نابی به ذهنتان می‌رسد.
۵. Barry
۶. سواستیکا یا چلیپا در چین برای نشان دادن یین و یانگ به کار می‌رود (قائم ۱۳۸۸، ۴۰).
۷. Golan
۸. Ashrafi
۹. Habib

منابع

۱. احمدی، فرزانه، و منا عرفانیان سلیم. ۱۳۹۳. چگونگی تأثیر گذاری چلیپا بر معماری ایرانی (قبل و بعد از اسلام). در *مجموعه مقالات اولین کنگره بین المللی افق‌های جدید در معماری و شهرسازی*. تهران
۲. اردلان، نادر، و لاله بختیار. ۱۳۸۰. *حس وحدت: سنت عرفانی در معماری ایرانی*. ترجمه‌ی حمید شاهرخ. اصفهان: خاک.
۳. اسفندیاری، آپه نا. ۱۳۸۸. چلیپا رمز انسان کامل. *فرهنگ و هنر (۱)*: ۵–۱۹.
۴. اصلانلو، حسن. ۱۳۸۱. باغ‌های ایرانی و چهارباغ. *ساخت و ساز (۱۸)*: ۵۲–۵۶.
۵. اکبری، فتحعلی. ۱۳۸۷. *درآمدی بر فلسفه اشراق*. تهران: پرسش.
۶. آموزگار، ژاله. ۱۳۸۷. *تاریخ اساطیری ایران*. تهران: سمت.
۷. بختورتاش، نصرت الله. ۱۳۷۱. *نشان رازآمیز یا گردونه مهر*. تهران: مؤلف.
۸. بصیری، میترا. ۱۳۷۹. *ادیان جهان باستان*. تهران: انتشارات علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۹. بورکهارت، تیتوس. ۱۳۶۹. *هنر مقدس: اصول و روش ها*. ترجمه‌ی جلال ستاری. تهران: سروش.
۱۰. پازارگاد، بهالدین. ۱۳۴۶. *تاریخ فلسفه و مذاهب جهان*. تهران: کتابفروشی اشراقی.
۱۱. پوپ، آرتور. ۱۳۸۸. *معماری ایران*. ترجمه‌ی غلامحسین صدری افشار. تهران: اختران.
۱۲. حسینی، سید هاشم. ۱۳۹۴. تقسیمات چهاربخشی و ریشه های آن در معماری و شهرسازی ایرانی. *مرمت و معماری ایران (مرمت آثار و بافت‌های تاریخی، فرهنگی) (۱۰)*: ۴۷–۶۲.
۱۳. دورانت، ویل. ۱۳۳۷. *مشرق زمین گاهواره تمدن*. ترجمه‌ی احمد آرام. تهران: شرکت اقبال و شرکا.
۱۴. ذکرگو، امیرحسین. ۱۳۸۱. تأملاتی بنیادین در مطالعات تطبیقی هنر. *هنر (۵۴)*: ۱۶۳–۱۷۳.
۱۵. ستاری، جلال. ۱۳۶۶. *رمز و مثل در روانکاوی*. تهران: توس.
۱۶. سلطان‌زاده، حسین. ۱۳۸۷. نقش نمادهای هندسی و عددی در آرمانشهر ایرانی. *نامه انجمن جمعیت‌شناسی ایران (۶)*: ۶۷–۸۸.
۱۷. شولتز، کریستیان نوربرگ. ۱۳۹۳. *معنا در معماری غرب*. ترجمه‌ی مهرداد قیومی بیدهندی. تهران: مؤسسه نشر آثار هنری متن.
۱۸. طهوری، نیر. ۱۳۸۱. جستجوی مفاهیم نمادین کاشی زرین فام. *خیال (۱)*: ۵۸–۸۹.
۱۹. فون دنیکن، اریک. ۱۳۶۳. *طلای خدایان*. ترجمه‌ی مجید روح نیا. تهران: انتشارات عطار و فردوسی.
۲۰. قائم، گیسو. ۱۳۸۸. پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران. *صفه (۴۹)*: ۳۱–۴۶

۲۱. کشتگر، ملیحه. ۱۳۹۱. بررسی تطبیقی چلیپا به عنوان نماد دینی در تمدن های ایران باستان، بین النهرین، هند و چین. *نقش‌مایه (۱۲)*: ۶۳-۷۲.
۲۲. کلودفرر، ژان. ۱۳۶۴. *سالکان ظلمات*. ترجمه‌ی هوشنگ سعادت. تهران: صفی علیشاه.
۲۳. کویر، جی، سی. ۱۳۷۹. *فرهنگ مصور نمادهای سنتی، جلد اول*. ترجمه‌ی ملیحه کرباسیان. تهران: فرهاد.
۲۴. گاردنر، هلن. ۱۳۹۴. *هنر در گذر زمان*. ترجمه‌ی محمدتقی فرامرزی. تهران: کاوش‌پرداز.
۲۵. گریشمن، رومن. ۱۳۵۵. *ایران از آغاز تا اسلام*. ترجمه‌ی محمد معین. تهران : انتشارات علمی و فرهنگی.
۲۶. گنون، رنه. ۱۳۷۴. *معانی رمز صلیب، جلد اول*. ترجمه‌ی بابک علیخانی. تهران: سروش.
۲۷. محمودی بختیاری، علیقلی. ۱۳۴۰. چلیپا یا نشان آریایی. *زبان و ادبیات (ارمغان) (۴و۵)*: ۱۷۷-۱۸۲.
۲۸. معماریان، غلامحسین. ۱۳۸۴. *سیری در مبانی نظری معماری*. تهران: سروش دانش.
۲۹. نصر، حسین. ۱۳۷۵. پیام روحانی خوشنویسی در اسلام. ترجمه‌ی رحیم قاسمیان. *هنر (۱۹)*: ۳۵-۳۹.
۳۰. نظیف، حسن. ۱۳۹۲. پایداری اندام‌های معماری ایرانی در گذار از دوران اسلامی. *باغ نظر (۲۴)*: ۵۷-۶۸.
۳۱. هرتسفلد، ارنست. ۱۳۸۱. *ایران در شرق باستان*. ترجمه‌ی همایون صنعتی‌زاده. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
۳۲. هیلن‌براند، رابرت. ۱۳۹۳. *معماری اسلامی*. ترجمه‌ی ایرج اعتصام. تهران: روزنه.
۳۳. یاحقی، محمدجعفر. ۱۳۷۵. *فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی*. تهران: سروش.

Referenes

1. Ahmadi, Farzaneh, and Mina Erfanian Salim. 2014. How to Influence Chlipa on Iranian Architecture (before and after Islam). *In Proceedings of the First International Congress of Architectural and Urban Horizons. Tehran*
2. Akbari, Fath Ali. 2008. *An Introduction to the Illumination Philosophy.* Tehran: Porsesh.
3. Amozgar, Jalea. 2008. *Mythological History of Iran.* Tehran: SAMT.
4. Ardalan, Nader, and Laleh Bakhtiar. 2001. *Sense of Unity: Mystical Tradition in Iranian Architecture.* Translated by Hamid Shahrokh. Isfahan: Khak.
5. Ashrafi, N., and F. Habib. 2013. The Chalipa Pattern in Iranian Mosques. *Middle East Journal of Scientific Research 17(2)*: 260-269
6. Aslanlou, Hassan. 2002. Iranian Gardens and Chaharbagh. *Construction (18)*: 52-56.
7. Bakhtortash, Nusrat Allah. 1992. *Mystery or Seal.* Tehran: Moallef.
8. Barry, M. 1995. *Color and Symbolism in Islamic Architecture.* Paris: Thimesýand Hudson's Press.
9. Basiri, Mitra. 2000. *Religions of the Ancient World. Tehran: Publications of Humanities and Cultural Studies.*
10. Burkhart, Titus. 1990. *Holy Scriptures: Principles and Methods.* Translated by Jalal Sattari. Tehran: Soroush.
11. Claude Freer, Jean. 1985. *Occult Darkness.* Translated by Houshang Sa'adat. Tehran: Safi Alishah.
12. Durant, Will1. 1958. *The Orient of the Civil War.* Translated by Ahmad Aram. Tehran: Iqbal and Partners Co.
13. Esfandiari, Apena. 2009. Chalipa is the Perfect Man's Code. *Culture and Arts (1)*: 5-19.
14. Gardner, Helen. 2015. *Art Over Time.* Translated by Mohammad Taghi Faramarzi. Tehran: Kawoosh Paraz.
15. Ghaem, Gisou. 2009. Chlipa Message on Iran's Pottery. *Soffeh (49)*: 31-46
16. Golan, A. 1991. *Myth and Symbol: Sumbolism in Prehistoric Religions.* Jerusalem.
17. Grishman, Roman. 1976. *Iran from the beginning to Islam.* Translated by Mohammad Moein. Tehran: Science and Culture Publication.
18. Guénon, René. 1995. *Crossword Meanings.* Translated by Babak Alikhani. Tehran: Soroush.
19. Herzfeld, Ernst. 2002. *Iran in the East.* Translated by Homayoun Sanatizadeh. Tehran: Institute of Humanities and Cultural Studies.
20. Hillen Brand, Robert. 2014. *Islamic Architecture.* Translated by Iraj Etesam. Tehran: Rozaneh.
21. Hosseini, Seyed Hashem. 2015. Four-Sectional Divisions and Its Roots in Iranian Architecture and Urbanism. *Iranian Journal of Restoration and Architecture (Restoration of Historical and Cultural Works and Texture) (10)*: 47-62
22. Keshtgar, Maliheh. 2012. Comparative study of Chlipa as a Religious Symbol in the Civilizations of Ancient Iran, Mesopotamia, India and China. *Naghsh Mayeh (12)*: 63-72

23. Kopper, J, C. 2000. *Illustrated Culture of Traditional Symbols*. Translated by Malihe Karbassian. Tehran: Farhad.
24. Mahmoudi Bakhtiari, Aligholi. 1961. Chailpa or Aryan language. *Language and Literature (Armanagh) (4 and 5)*: 177-182.
25. Memarian, Gholam Hossein. 2005. *Theoretical Foundations of Architecture*. Tehran: Soroush-e Danesh.
26. Nasr, Hossein. 1996. The Spiritual Message of Calligraphy in Islam. Translated by Rahim Ghasemian. *Art (19)*: 35-39
27. Nazif, Hassan. 2013. Sustainability of Iranian Architecture in the Transition from Islamic Era. *Bagh-e-Nazar (24)*: 57-68.
28. Sattari, Jalal. 1987. *Code and Parable in Psychoanalysis*. Tehran: Toos.
29. Schultz, Christine Norberg. 2014. *Meaning in Western Architecture.* Translated by Mehrdad Ghiyomi Bidhendi. Tehran: Matn.
30. Soltanzadeh, Hussein. 2008. The Role of Geometric and Numerical Symbols in Iranian Utopia. *Quarterly Journal of Iranian Society of Demography (6)*: 67-88.
31. Tahori, Nayyer. 2002. Search for Symbolic Symbols of the Golden Tile. *Khial (1)*: 58-89.
32. Von Denken, Eric. 1984. *Gold of the Gods*. Translated by Majid Roohnia. Tehran: Attar va Ferdowsi.
33. Yahaghi, Mohammad Jafar .1996. *The Culture of Mythology and Fiction Notes in Persian Literature.* Tehran: Soroush.
34. Zekergo, Amir Hossein. 2002. Fundamental Reflections in Comparative Studies of Art. *Art (54)*: 163-173.