فصلنامهٔ علمی ـ تخصصی
مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و علوم انسانی
سال اول، شمارهٔ اول، بهار ۱۴۰۱
صص ۸۱-۹۷

بررسی مفهوم نمادین نقوش هندسی چلیپا، ستاره و شمسه در تزئینات گچ‌بری مسجد جامع فریومد

فائزه ترک‌چین / دانشجوی کارشناسی ارشد تاریخ هنر ایران اسلامی، دانشکده هنر، موسسه آموزش عالی فردوس، مشهد، ایران.*
ezetc1992@gmail.com

چکیده

نقوش و نقش‌مایه‌ها در هنرهای اسلامی، مضمونی نمادین دارند و کاربرد آن‌ها در تزیینات به‌ویژه تزئینات معماری از جایگاه و اهمیت ویژه‌ای برای معماران و هنرمندان مسلمان برخوردار بوده است. هنرمند ایرانی مسلمان با به‌کارگیری نقوش نمادین، علاوه بر ایجاد فضایی زیبا و چشم‌نواز، مفاهیم نهفته در آن‌ها را برای مخاطب مسلمان به‌نمایش می‌گذارد. این نمایش در مکان‌های مذهبی که محلی برای تجلی امور عرفانی و مقدس است، رسالتی پراهمیت را عهده‌دار می‌باشد. از ویژه‌ترین این نقوش نمادین، می‌توان به‌نقوش هندسی اشاره داشت که در اوج تجرید رموزی در دل خود نهفته دارند. مسجد جامع فریومد با دارا بودن وفور نقوش و تزئینات متنوع، رموزی گسترده را در دل خود گنجانده و گنجینه‌ای از نقش‌مایه‌های نمادین هنر اسلامی است. در مطالعات انجام شده، این نقوش از نظر ظاهر و نوع، بررسی و مورد دسته‌بندی قرار گرفته‌اند و معرفی‌ای مختصر از هر نقش انجام شده است. اما آن‌چه در رابطه با این نقوش، نیازمند بررسی‌ای عمیق و جامع‌تر است، پرداختن به‌ذات و رموز نهفته در این نقوش می‌باشد که علت اصلی پیدایش و خلق آن‌ها است. تزیینات به‌کار رفته در مسجد فریومد شامل دو دسته کلی نقوش هندسی و گیاهی‌اند که در مقالهٔ حاضر، به‌واکاوی دقیق و عمیق نقوش هندسی به‌کار رفته در این مسجد از منظر نمادین پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: نماد، هنر اسلامی، مسجد فریومد، نقوش هندسی، شمسه، چلیپا، ستاره.

A Biannual Scientific Research Journal
Interdisciplinary Studies of Arts and Humanities
Vol.1, No.1, Spring 2022
pp.81-97

Investigating the Symbolic Meaning of the Geometric Motifs of Crucifix, Star, and Shamse in the Plaster Decorations of Faryumed Jame Mosque

Faeze Torkchin / Master's student of Art History of Islamic Iran, Faculty of Arts, Ferdous Institute of Higher Education, Mashhad, Iran.* ezetc1992@gmail.com

Abstract

Patterns and motifs in Islamic arts have a symbolic theme and their use in decorations, especially architectural ornaments, has a special place and importance for Muslim architects and artists. Using symbolic motifs, the Iranian Muslim artist, in addition to creating a beautiful and eye-catching atmosphere, shows the concepts hidden in them to the Muslim audience. This show has an essential mission in religious places that are a place for the manifestation of mystical and sacred matters. Among the most special of these symbolic motifs, we can refer to the geometric motifs, which have secrets hidden in their heart at the height of abstraction. Faryumed Jame Mosque, with its abundance of motifs and various decorations, contains comprehensive mysteries in its heart and is a treasure of symbolic motifs of Islamic art. In the conducted studies, these motifs have been examined and categorized in terms of appearance and type, and a brief introduction of each role has been made. But what needs a deeper and more comprehensive investigation of these motifs is to deal with the essence and secrets hidden in them, which is the main reason for their emergence and creation. The decorations used in Faryomed Mosque include two general categories of geometric and plant motifs; in this article, a detailed and in-depth analysis of the geometric motifs used in this mosque is discussed from a symbolic point of view.

Keywords: symbol, Islamic art, Faryumed mosque, geometric patterns, shamse, cross, star.

مقدمه

با ورود دین اسلام به ایران و گسترش و جای‌گیری امور دینی و مقدس در جامعه و اهمیت آن در تمامی امور و زندگی مردم، همواره هنرمندان را واداشته تا در خلق آثار هنری خود موارد عرفانی مرتبط با دین اسلام را نیز لحاظ کنند. هنرمندان معمار که وظیفهٔ خلق بناهای مختلف از جمله، بنای ویژه و مقدس مسجد را در جوامع اسلامی به‌عهده داشتند، از به‌کارگیری تجلی امر قدسی در آثار خود بی‌بهره نماندند و همواره به‌صورت چشم‌گیر و ماهرانه این امر را در آثار خود بازتاب کرده‌اند. این بهره‌گیری چه در تزئینات که در این تحقیق هدف قرار داده شده و چه در طراحی فضاها و عناصر مختلف معماری توسط هنرمند معمار طرح‌ریزی و اجرا شده است. این امور مقدس در تزئینات، به‌صورت نقش‌مایه در نظر مخاطبان به‌شکلی ماهرانه جاری می‌شود. حال این مسئله اهمیت پیدا می‌کند که هر نقش‌مایه چه امری را به‌صورت رمزی در خود دارا است. در دوران اسلامی که ریاضیات و هندسه رشد ویژه‌ای در ایران داشته باعث شده تا هنرمندان با بهره‌گیری از این علم، نقوش هندسی بی‌نظیری را در تزئینات به‌کار گیرند که شامل انواع گره‌چینی‌ها می‌شود. در مسجد جامع فریومد، نقوش هندسی دارای سه فرم شمسه، چلیپا و ستاره است که در ادامه به‌بررسی نقوش و بیان رموز نهفته در آن‌ها می‌پردازیم.

پیشینهٔ تحقیق

به‌رغم اهمیت و گستردگی نقش‌مایه‌ها و آرایه‌های هنرهای اسلامی در ایران این نقوش همواره مورد مطالعه و پژوهش محققیق بوده و در بدو هر تحقیق آن‌چه مورد بررسی قرار گرفته، شکل ظاهری و مشخصات آن آرایه بوده و کم‌تر به‌واکاوی عمیق ذات نقوش و مفاهیم و رموز نهفته در آن‌ها پرداخته شده است. پژوهش‌های موجود در راستای نقوش تزئینی مسجد فریومد نیز توسط علیزاده و مردی با مقاله‌ای تحت عنوان «زیبایی‌شناسی نقوش گچ‌بری مسجد فریومد» است که در آن به‌شناخت، طبقه‌بندی و تحلیل کلی نقوش پرداخته‌اند. سیروس و شیخی نیز در مقالهٔ خود با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی تزئینات محراب‌های مسجد-مدرسه زوزن و مسجد فرومد»، شکل ظاهری نقوش محراب مسجد را مورد بررسی و تطبیق قرار داده‌اند. دیگر تحقیقات پیرامون این مسجد عموماً با موضوعات ساختار و کالبد و عناصر معماری این بنا می‌باشد. مانند مقالهٔ زراعی تحت عنوان «فریومد و مسجد جامع آن». طبق

تفاسیر مطرح شده در رابطه با نقوش مسجد فریومد، بررسی‌هایی به‌صورت کلی و مختصر انجام شده و از این‌رو، تحقیق حاضر دارای نوآوری می‌باشد.

مسجد جامع فریومد

دهستان فریومد واقع در استان سمنان و مربوط به‌بخش میامی شهرستان شاهرود است. گفته می‌شود فریومد در قرن هشتم هجری قمری، مرکز بخش شهرستان جوین بوده که در زمان ایلخانیان از اهمیت بالایی برخوردار بوده و در منابع تاریخی، نام این شهر ذکر شده (زارعی، ۱۳۹۰: ۹۳). بنای این مسجد به‌شیوهٔ مساجد دو ایوانی و سبک خراسانی است و از نظر تاریخی، به‌دورهٔ خوارزمشاهی برمی‌گردد که در دورهٔ ایلخانی مورد بازسازی قرار گرفته است. در طاق‌ها و پیش‌آمدگی اندک آن و مقرنس‌کاری‌ها می‌توان خصوصیات معماری مغول را نیز مشاهده نمود. بنای این مسجد در گذشته مربوط به‌خطهٔ خراسان بزرگ بوده و گفته می‌شود که قدمت آن به‌زمان‌های قبل از ورود دین اسلام به ایران برمی‌گردد. این مسجد با تزئینات متنوع و بی‌شماری پوشیده شده است. سردر ورودی که دارای تزئینات آجری، سفالینه‌های منقوش و گچ‌بری می‌باشد. دیوارهٔ داخلی آن نیز شامل آرایه‌های گچی و کتیبه‌های گچ‌بری است و نهایتاً ضلع جنوبی مسجد که از حجم وسیع‌تری از آرایه‌های گچی برخوردار است. مسجد فریومد به‌علت وفور تزیینات زیبای گچ‌بری، سفالینه‌های برجسته و کتیبه‌ها به‌عنوان گنجینه‌ای از تزیینات و عناصر معماری اسلامی به‌حساب می‌آید (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۰۹). همان‌طور که مطرح شد تاریخچه این بنا به‌دورهٔ خوارزمشاهیان برمی‌گردد و سازمان میراث فرهنگی نیز بنا را متعلق به‌دورهٔ خوارزمشاهی می‌داند، اما در رابطه با تاریخ اصلی و دقیق احداث این بنا منبع و سند معتبری در دسترس نمی‌باشد و دست‌یابی به تاریخی دقیق و صحیح نیاز به‌بررسی و تحقیق‌های حرفه‌ای باستان‌شناسی دارد. همچنین آندره گدار در این باره می‌گوید که مسجد فریومد ویرانه‌ای است که نقشهٔ آن به‌طور دقیق، قابل دسترس نمی‌باشد و از چگونگی قسمت‌های فرعی آن بی‌اطلاع هستیم، اما قسمت‌های اصلی و چهارچوب مسجد به‌دست ما رسیده است (علیزاده و مردی، ۱۳۹۶: ۲۱). در ادامه، گدار، بنای مسجد فرومد را مربوط به‌قرن ششم و یا قرن هفتم هجری می‌داند، اما ممکن است تاریخ آن جلوتر و مربوط به‌نیمهٔ دوم قرن پنجم هجری نیز باشد (شیخی و سیروس، ۱۳۹۸: ۵۰). مساحت مسجد فریومد، حدود ۱۰۲۵ متر مربع ثبت شده، اما در برخی منابع

نیز گفته می‌شود مساحت آن ۷۲۰ متر مربع است (علیزاده و مردی، ۱۳۹۶: ۲۰). ساختمان هندسی این مسجد با تناسبات طلایی طرح‌ریزی شده است. بر اساس نظریهٔ اقلیدسی، بر مبنای تقسیم یک خط به دو پارهٔ خط استوار بوده؛ به‌نحوی که تناسبات میان بخش کوتاه‌تر و بخش بلندتر برابر با تناسبات میان بخش بلندتر و تمام آن خط باشد. شکل مربع در این بنا به‌عنوان بستر اصلی زیربنا به‌صورت زاینده و شاخص استفاده شده و با توجه به این موضوع پژوهش‌گران تناسبات را پویا خوانده‌اند (شیخی و سیروس، ۱۳۹۸: ۳۱). در حال حاضر، مسجد جامع فریومد با شماره ۳۴۵ در فهرست آثار ملی ایران ثبت شده و توسط سازمان میراث فرهنگی و صنایع دستی و گردش‌گری استان سمنان حفاظت و نگهداری می‌شود (علیزاده و مردی، ۱۳۹۶: ۲۰).

نقوش گچ‌بری مسجد فریومد

تزئینات گچی به‌کار رفته در این مسجد شامل نقوش هندسی، نقوش گیاهی، نقوش اسلیمی، نقوش تلفیقی هندسی و اسلیمی، نقوش تلفیقی گیاهی و اسلیمی، نقوش تلفیقی هندسی و گیاهی می‌باشد که مضمون این‌ها (علیزاده و مردی، ۱۳۹۶: ۲۲)، نقوش شمسه، ستاره، گل و بوته مانند انواع لوتوس، پیچک و برگ است که بیان‌گر عشق، زایندگی و حاصل خیزی است و دیگر نقوش اسلیمی که ریشهٔ جانوری دارند و مجموعهٔ نقوش تلفیقی که از ادغام نقش‌های گیاهی هندسی و...، کتیبه‌هایی با خط‌های کوفی، ریحان و ...، تشکیل شده‌اند (همان: ۲۲-۲۸). نقوش و آرایه‌های تزیینی به‌کار رفته در این بنا، به‌صورت کم برجسته، برجسته و بسیار برجسته اجرا شده‌اند (شکفته، ۱۳۹۸: ۱۱۰). مهم‌ترین بخش این مسجد از نظر تزیینات، ایوان جنوبی آن است که شامل گچ‌بری کتیبه‌نگاری و محراب‌ها است و آجرچینی‌های آن به‌شکل طرح سبدی می‌باشد. بخش انتهای ایوان پوشش نیمه‌گنبدی دارد که شامل تزیینات مقرنس‌کاری گچی با طرح گل و بوته، طرح‌های هندسی و در وسط آن کتیبه‌ای است که نام یکی از سازندگان بنا و کسی که گچ‌بری آن را انجام داده ثبت شده است. این ایوان شامل چند کتیبهٔ دیگر به‌خط‌های کوفی، ریحان و... و تزیینات مقرنس‌کاری، قاب‌های شش ضلعی که دارای نقوش گل‌های هشت‌پر و طرح‌های ستاره‌اند و در زیر سقف طاق ضربی ایوان جنوبی، تزیینات هندسی و در میان طرح‌های شمسه، نیم‌کره‌هایی همچنین نوار موازی با آجرهای معرق وسفال‌کاری شکل گرفته است (زارعی، ۱۳۹۰: ۱۰۴-۱۰۷). ایوان

شمالی نیز دارای تزیینات مشابهی با ایوان جنوبی است با این تفاوت که از ابعاد کوچک‌تری برخوردار می‌باشد و در تزیینات آن کاشی‌های فیروزه‌ای به‌کار رفته است. رواق‌های شرقی و غربی و همچنین محراب‌ها و سردر ورودی نیز دارای تزیینات مشابه‌اند.

نقوش هندسی

در هنرهای اسلامی، نقوش به‌مثابهٔ دریچه‌ای برای ره‌یابی به‌معارف باطنی روح و هستی هستند. توحید نیز در این بین از جایگاه و مرتبه‌ای والا و شاخص برخوردار است (قراگوزلو و حاتم، ۱۳۹۳: ۴۵). هنر در ساحت عرفان، نوعی سیر و سلوک است که در طی آن هنرمند با الهامی آسمانی و معنوی به‌کشف و شهود می‌رسد (دهشتی و همکاران، ۱۳۹۷: ۲۸). انسان در عالم ماده، زندگی می‌کند که این عالم متشکل از اشیا، اجسام و صورت‌ها است. عالم ماده دارای خاصیتی است که می‌تواند دچار تغییر و نابودی قرار گیرد، اما تجلی کثرات در این عالم شهادت به‌صورت بی‌نظم و پریشان نیستند و همواره از قواعد و قوانین با نظمی ویژه پیروی می‌کنند که این‌ها همگی نمودی از وحدت می‌باشد. طبق آموزه‌هایی از کتاب قرآن مجید خداوند زیبا است و آن‌چه از وجود خداوند است نیز طبق آیهٔ «الذی احسن کل شی خلقه» (سجده، ۷)، زیبا است. پس هر آن‌چه در آفرینش خداوند قرار دارد، تماماً زیبا است. در نتیجه این موارد، در نگرش دین اسلام زیبایی مترادف و هم‌سو با نظم و زشتی مترادف با بی‌نظمی می‌باشد. در عالم کیهانی، هر آن‌چه وجود دارد، پیوند خورده و سرشار از نظم و زیبایی می‌باشد که از قواعد و قوانین خاص و ویژه‌ای برخوردار است و کاملاً مطابق با اراده خداوند می‌باشد و چنان‌چه در این قواعد و نظم خدشه‌ای وارد شود، وحدت کل هستی دیگر وجود نخواهد داشت؛ «انا کل شی خلقناه بقدر» (قمر، ۴۹). در بین این قواعد ویژه، می‌توان به‌قوانین هندسی و ریاضی اشاره داشت که دارای جنبه‌هایی حقیقی و مستقل از ذهن آدمی می‌باشد و ساحتی معقول و جنبهٔ لاهوتی دارند که به‌وسیلهٔ انسان قابل درک و کشف است و این موارد همگی وسیله‌ای برای هنرمند مسلمان است تا به‌واسطهٔ آن‌ها نمادهایی ویژه که مرتبط با عالم والا است را پدیدار کند (رئیس‌زاده، ۱۳۸۹: ۷۶). در دین اسلام، تصویرگری همواره با ممنوعیت روبه‌رو بوده و این مهم هنرمندان مسلمان را به‌خلق آثاری متشکل از عناصر هندسی وا داشته است. همچنین این اشکال هندسی، در دل خود مفاهیمی نمادین و عرفانی گنجانده‌اند که مبنای مشترک تمامی فنون‌اند (حسینی، ۱۳۹۰: ۷). اشکال، نقوش و نگاره‌های هندسی

بخش بسیار مهمی از هویت هنر ایرانی اسلامی را متشکل می‌شوند (همان: ۸) و هیچ‌چیز در دنیا، قدرتی بیش از علم تناسبات و نسبت‌های هندسی ندارد تا بتواند به‌کمال برسد (سالور و همکاران، ۱۴۰۰: ۵۶). هندسه، جزئی از علوم ریاضی می‌باشد که مفهوم واژهٔ آن به‌معنای اندازه و شکل است که در آن مقادیر و اندازه‌ها آمده است. هدف هندسه نیز به‌وجود آمدن نظم و سامان در بین عناصر مختلف در هر اثری می‌باشد. با جست‌وجو در منابع مختلف در جهت دست‌یابی به اولین نظریه‌ها و تفکرات در رابطه با پیدایش هندسه در منطقه یا گروه خاصی چیزی نمی‌توان یافت. در این رابطه، تنها طبق گفته‌های مورخ یونانی هرودوت، هندسه در سرزمین مصر باستان به‌پیدایش رسیده و در ادامهٔ آن، توسط یونانیان باستان نیز نظریه‌هایی مبنی بر اثبات و برهان آن بیان شده است. فیثاغورث نیز اصول پایه و ابتدایی هندسه را پایه نهاده و بعد از آن، اقلیدس آن‌ها را به‌صورتی خلاصه تبیین کرده است (منتظر و سلطان زاده، ۱۳۹۷: ۱۹).

در علوم هندسی، اصولی وجود دارد که این اصول فناناپذیراند و قابلیت زوال را در خود به‌هیچ‌وجه ندارند، به این معنی که این اصول کاملاً ازلی‌اند و هدف آن درکی عمیق از جهان هستی و کیهان برای ذهن بشر و نهادن جهان در نظم و سامانی مطلق طبق قواعدی کاملاً مشخص شده است (همان: ۲۰). فارابی نیز هندسه را به‌عنوان علم شناخت و مقادیر به‌دو بخش اصلی عملی و نظری تقسیم می‌کند و در این رابطه می‌گوید که در هندسهٔ عملی، آن‌چه با آن سروکار داریم، خطوط و سطوح می‌باشند و مورد بررسی قرار می‌گیرند، اما در هندسهٔ نظری، آنچه مورد بررسی و اهمیت است، موارد مطلق و کلی هستند. علوم هندسی از دیرباز در همهٔ ادوار و تمدن‌های بشری مورد اهمیت ویژه قرار گرفته و پایه و بنیان آفرینش جهان هستی قلمداد می‌شود. در هندسهٔ اسلامی هم هر آن‌چه در هستی قرار دارد؛ یعنی تمامی کائنات با هندسه اعداد تعریف می‌شوند (همان: ۱۶).

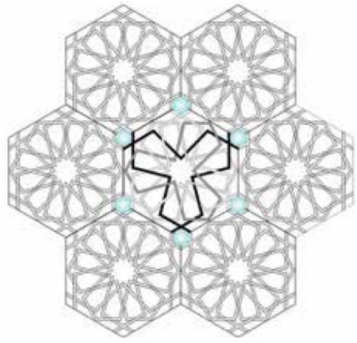
در علم و هنر معماری، همانند دیگر علوم و هنرها، هندسه همیشه از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و در اصول پایه‌ای جای می‌گیرد. این اصول ویژه در معماری سرزمین ایران نیز همواره نمود پیدا کرده و آن را می‌توان در آثار به‌جا مانده کاملاً مشاهده و درک کرد (قنبری و همکاران، ۱۳۹۸: ۱۵۶). به‌وجود آمدن صور تجریدی در هنر و معماری اسلامی توسط معماران در نتیجهٔ تجلیات عرفانی و بازآفرینی صور معلقه عوالم والا هستند (شفیع‌زاده، ۱۳۹۶: ۵۰).

نقوش نمادین

با واکاوی در تاریخ نمادشناسی، به‌موضوعی می‌توان اشاره داشت که هر آن‌چه در جهان و طبیعت است از اشیا تا اعداد و... همگی می‌تواند دارای رمز و نمادی باشند و در نتیجهٔ آن می‌توان گفت که تمام جهان یک نماد بالقوه است (یونگ، ۱۳۹۵: ۳۵۲). ارزشمند شدن آثار هنرمندان همواره مستلزم دارا بودن حکمت و فلسفه‌ای بوده و هنرمندان برای پذیرش گرفتن آثارشان توسط اقشار جامعه از موارد و امور مذهبی و دینی بهره می‌جستند و اتصالی بین آن‌ها برقرار می‌کردند (شکرپور و همکاران، ۱۳۹۹: ۷۵). رمز و نماد دارای معنایی تلویحی می‌باشد؛ به این مفهوم که همواره اشاراتی به‌موارد خاص و تعیین شده دارند تا سخن یا بیانی را با کنایه و استعاره به‌مخاطب برسانند. این مفاهیم که نمادها بر آنان اشاره دارند معناهایی پنهان و ناشناخته‌اند که جنبه‌ای ناخوداگاه برای انسان دارد و انسان نمی‌تواند آن را به‌طور مستقیم و دقیق به‌بیان و تعریف دربیاورد. وقتی ذهن انسان این رموز را دریافت و کشف می‌کند به اندیشه‌هایی فراتر از عقل می‌رسد. چون موارد بسیاری خارج از محدودهٔ فهم و درک انسان‌ها وجود دارد که از رمز و نماد برای بیان آن مفاهیم غیر قابل وصف استفاده می‌شود (بمانیان، درازگیسو، ۱۳۹۲: ۱۴). هنرهای اسلامی نیز با توجه به‌دارا بودن حکمت و فلسفه سرشار از رمز و نمادها می‌باشد. رموزی که با توجه به‌محدودیت‌ها و ممنوعیت‌هایی از جمله عدم به‌تصویر کشیدن نقش از خداوند با استفاده از این نمادها به‌بهترین حالت درکی را به‌صورت پوشیده و استعاری برای مخاطب بیان می‌کند. از این‌رو، ما در اکثر آثار هنری از جمله مساجد که محلی مهم برای مسلمانان بوده نقوشی رمز الود و نمادین را مشاهده می‌کنیم. مسجد جامع فریومد نیز مانند دیگر آثار دنیای هنر اسلامی گنجینه‌ای پربار از جهت نقوش نمادین می‌باشد.

نقش هندسی شمسه

یکی از نقوش کاملاً هندسی به‌کار رفته در تزیینات مسجد جامع فریومد طرح شمسهٔ دوازده‌پر



تصویر ۱: تزئینات هندسی گچی ایوان جنوبی، (علیزاده و مردی،۱۳۸۶)

تصویر ۲: تزئینات هندسی گچی ایوان جنوبی، (چنگیز، ۱۴۰۱)

می‌باشد که در قسمت ایوان جنوبی و با استفاده از گچ و آجر لعاب‌دار به‌وجود آمده است. طرح شمسه در هنرهای اسلامی از پراهمیت‌ترین و شاخص‌ترین طرح‌ها می‌باشد که کاربرد بسیار وسیعی در آثار اسلامی نیز داشته است. استفاده از این نقش پراهمیت در آثار هنری اسلامی اشاره به‌وجود احد و واحد خداوند است. خداوندی که منشأ و مظهر نور اصلی هستی و خلقت و روشنایی کل جهان است و مرکز و سرچشمهٔ نیروی آسمان‌ها است. شمسه به‌نور ذات الهی اشاره دارد که بنیاد اصلی عرفان و حکمت است. خورشید در آسمان منبع نور و هستی‌بخشی به‌تمام موجودات و کائنات است که از آن تغذیه و زایش می‌کنند. همان‌طورکه خداوند ورای تمام هستی سرمنشأ خلقت و پیدایش و در جریان آن، رشد و بالندگی و تکثیر است. در دین اسلام، از خداوند هیچ تصویری به‌جز نور وجود ندارد که در قرآن مجید نیز به‌دفعات از آن یاد شده است. خورشید همان‌طورکه گفته شد با توجه به‌جایگاهی که در آسمان دارد مناسب‌ترین استعاره از آسمان غیب با توجه به‌نظریهٔ عرفا محل انوار و تجلیات الهی است. هنرمندان برای بیان مفهوم وحدت در کثرت و کثرت در وحدت با توجه به اشارهٔ شمسه به‌وحدت همواره از آن بهره گرفته‌اند (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۰). از دیگر صفات متجلی خداوند، می‌توان کثرت را نام برد که در نقش شمسه با ساطع شدن از مرکزی واحد می‌توان نمود آن را دریافت (کاظم‌پور و محمدزاده، ۱۳۹۶: ۸۸). در نقش شمسه، تعداد پرهای آن نیز از اهمیت و مفاهیم نمادین خاصی برخوردار است. با توجه به‌کاربرد و اهمیت ریاضیات و اعداد در جهان هستی و طبق نظر فیثاغوریان صورت و ذات را فقط با اعداد می‌توان نشان داد و اشیا عددند و اعداد را متمثل می‌سازند. تجلی روح برای اولین‌بار در کالبد و اصل موجودات در جهان اعداد هستند که به‌عبارتی تصویر روحانی ناشی از تکرار وحدت متجلی در ذهن انسان هستند و در اندیشه‌های اسلامی نیز این موارد مورد تأیید است (جعفری و همکاران، ۱۴۰۰: ۸۱). شمسه دوازده پر به‌عبارتی اشاره به‌موارد نجومی دارد، مانند دوازده برج منطقه البروج در فرهنگ اسلامی، دوازده برج که شامل چهار فصل از سه برج می‌باشند. عدد دوازده عددی است میان یازده و سیزده که در زبان فارسی و در ترکیباتی مانند دوازده ماه

شمسی، دوازده مقام (پرده سرود در موسیقی و دوازده یرج فلکی به‌کار می‌رود). در قرآن مجید نیز عدد دوازده پنج مرتبه به‌کار برده شده، یک بار در سوره مائده، یک بار در سوره توبه، دو بار در سوره بقره و یک بار در سوره اعراف. در چهار مورد آن، این عدد اشاره به دوازده آبشخور بنی‌اسرائیل برای دوازده فرزند یعقوب نبی و یک بار آن با اشاره به‌دوازده ماه سال برای خداوند دارد (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۹).

نقش هندسی چلیپا

تصویر ۳: تزئینات هندسی گچی ایوان جنوبی، (چنگیز، ۱۴۰۱)

تصویر ۴: تزئینات هندسی گچ و آجرکاری جداره در ایوان شمالی، (علیزاده و مردی، ۱۳۸۶)

در عصر انسان‌های نخستین، آتش جایگاه پراهمیت و ضروری را دارا بوده که به‌وسیلهٔ آن ایجاد نور و گرما و انجام امورات روزمره، از قبیل پخت و پز را انجام می‌دادند و این برافروختگی آتش با نهادن دو قطعهٔ چوب به‌صورت متقاطع بر روی هم صورت می‌گرفته است. از همین‌رو، نقش نور و اتش برای انسان‌ها مهم بوده و نقش چلیپایی که نمودی از دو چوب روی هم قرار گرفته به‌جهت ایجاد آتش، از آن زمان در جوامع جایگاه ویژه را تصاحب می‌کند. نقش چلیپا برای اولین‌بار در هزارهٔ پنجم پیش از میلاد در منطقهٔ خوزستان مشاهده شده و همچنین در بسیاری از تمدن‌های باستانی در سرتاسر جهان این نماد کاربرد داشته است. با توجه به‌قدمت نماد چلیپا در دورهٔ باستان این نماد بیان‌گر خوشبختی و درمان‌گری یا به‌عبارتی آن را نشانی از خدایان نگهبان بر مخلوقات می‌دانستند که از نیروهای مضر اهریمنی و پلید جلوگیری می‌کرده و مانع چشم زخم‌ها و آسیب‌ها بر انسان‌ها و جانوران می‌شده است. این نقش به‌چهار نیروی باد، خاک، آب و اتش نیز که پایهٔ تمام نیروهای هستی و اثرات آن بر انسان‌ها بوده اشاره داشته است. با توجه به‌کاربرد چلیپا، در بسیاری از تمدن‌ها از جمله مصر، یونان، روم، چین، بودا، سرخپوستان ناواهوو و... برای اولین‌بار در ایران با آیین مهر و میترایی مرتبط بوده که نشانی مطلق از نور و روشنایی و گسترش و انتشار آن در تمام هستی اشاره داشته و این

اصلی‌ترین نماد چلیپا می‌باشد که خصلتی مشترک در تمام تمدن‌های یاد شده بوده است. آن‌چه در نقش چلیپا بسیار پر رنگ نقش ایفا می‌کند. اشارهٔ آن به‌مرکزیت که یادآور وحدت و رسیدن به‌نقطهٔ اشتراک تمام هستی یعنی خدای احد و واحد است (قائم، ۱۳۸۸: ۳۴-۴۲). چلیپا در دورهٔ باستان نزد ایرانیان بیان‌گر خلصت حقیقت‌جوی آنان و نشان مقدس آریایی‌ها بوده که جهت‌گیری حقانیت را همیشه رو به‌سوی نور و روشنایی می‌دانستند و این نور و آتش جوهرهٔ اصلی وجود چلیپا می‌باشد (صفاری احمداباد و شریف زاده، ۱۳۹۵: ۴۵-۵۶). نماد چلیپا به‌چهار رأس و چهار جهت نیز اشاره دارد که این چهارگانگی مبنای تصور و تصدیق هرگونه کلیت است و برای اعتقاد به‌کلیت هر چیز باید در آن موضوع به چهار جنبهٔ آن نیز قائل بود. همچنین که عدد چهار، نشانی از تکامل و تعادل می‌باشد و نمودی از حقیقت ازلی است. چلیپا بیان‌گر گذار و حرکت از عالم مادی به‌عالم تجرید است که تأکید به‌مرکز دارد، مرکزی که متصل‌کنندهٔ محورهای عالم پایین و عالم والا است و دربردارندهٔ عالم محسوس و معقول می‌باشد. این نقش نماد حقیقت و آرامش است که در مقابل ظلم و نارامی قرار می‌گیرد و همواره به‌وحدت و واحدیت حضرت حق تعالی اشاره دارد. نماد چلیپا از گذشته و در دورهٔ باستان، نمودی از نور و اشعه و تجلی صفات اهورامزدا بوده و اشه یا اردیبهشت به‌عنوان یکی از امشاسپندان که نماد نظام جهانی، قانون ایزدی و نظم اخلاقی در این جهان است و نیایش‌ها را زیر نظر دارد. بعد از آن نیز با جاری شدن این نقش در هنرها و نقوش دوران اسلامی نیز کاملاً به‌ذات نورانی و قانون‌گذار اصلی نظم جهان هستی، موکل و حاکم مطلق بر آتش که نماد مادی نور و محل ظهور و حقیقت است، اشاره داشته است. پس اصلی‌ترین علت پیوند و جاری شدن نقش چلیپا و قربت آن با نور در هنرهای اسلامی اشاره واضح آن به‌ذات نورانی خداوند تحت عنوان نورالانوار و مرکز و رأس هر آن‌چه وجود دارد و از او ساطع می‌شود. همچنین متجلی شدن فعل چرخش و گردانندگی در نقش چلیپا باز هم اشاره‌ای کامل به‌ذات خداوند دارد که چرخش جهان هستی و در گردش بودن تمامی عناصر کائنات که تحت آفرینش و فرمان خداوند هستند. نقطهٔ مرکزی چلیپا که حرکت از اطراف به‌سمت آن را نشان رسیدن به‌روحانیت و وحدت دارد، همان محل کثرت در وحدت می‌باشد (اشرافی، ۱۳۹۸: ۱۹۹-۲۰۰). چلیپا درگذشته نمایان‌گر منشأ تمامی نیروهای کائنات و آسمان‌ها و چهار عنصر اصلی جهان که گرداننده و آفرینندهٔ تمام کائنات بوده و آن‌ها را نگهبانی می‌دهد و این امر نیز در دورهٔ اسلامی با ذات خداوند در ارتباط است. حرکت گردانندهٔ چلیپا به‌چرخ و

فلک تشبیه می‌شود که از شکل دایره برگرفته شده و در اوج سیالیت محرک کل روح است. در آیین مهری گذشته چلیپا علامت صلح و هواشتی (صلح اکبر) بوده که انسان‌ها باید در چهار گوشهٔ جهان با یکدیگر در صلح و اشتی باشند. به‌صورت کلی، چلیپا اشاراتی به‌چهار فصل سال، چهار عنصر، چهار کیفیت طبیعت یعنی گرمی، سردی، رطوبت و خشکی، چهار جهت اصلی، نماد صلح و نور و زایندگی، چهار جهت گیتی، پیوستگی و پویایی زندگی، جاودانگی، وحدت، صلح، تکامل و... دارد. نماد چلیپا چه از نظری ساختار ظاهری و چه از نظر ساختار مفهومی نور و اشعات نوری خورشید ارتباط و پیوندی با نقوشی نظیر شمسه و ستاره‌های چندپر در هنرهای اسلامی دارد که همگی متجلی کنندهٔ صفات الهی هستند. این نقش برای مخاطبان به‌عنوان رمزی مقدس است که مجال تأویل و تفسیر را فراهم می‌سازد. تقاطع دو جهت افقی و عمودی، نشان روحانیت و جسمانیت، عالم مادی و عالم معنوی و... می‌باشد. در هنرهای اسلامی، هر آن‌چه که وجود ذات الهی و جنبه‌های مختلف وحدت را برای انسان‌ها القا و یاداور باشد. در زمرهٔ اشکال و فرم‌های مقدس قرار می‌گیرد که چلیپا در این رده جای دارد. نقطهٔ مرکزی چلیپا همان‌طور که گفته شد، معادل ذات الهی است که از معنا و مفهومی ارزنده برخوردار است و صلح اکبر و اصغر در این محل ایجاد شده است (باستان فرد و محسنی، ۱۳۹۹: ۱۲۸-۱۴۱).

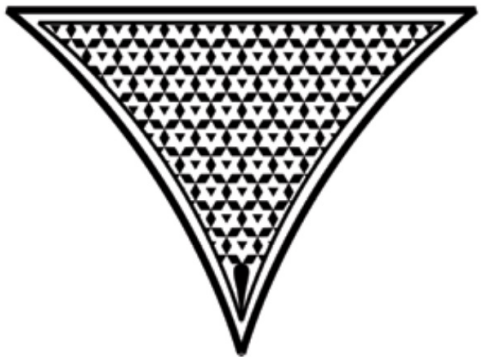
پس از ظهور اسلام، در روایتی نیز اشاره به‌نقش چلیپا شده، براق یا اسب پیامبر که با آن به‌معراج می‌رفته بر پیشانی خود چلیپایی حک دارد (بختورتاش، ۱۳۷۱: ۲۴۷). این نقش به‌عنوان نقطهٔ رأس جهان و پیوند دهندهٔ آسمان و زمین و کیهان یاد می‌شود و همان‌طورکه بیان شد در دوره‌های اسلامی اشاره به‌مقام الهی دارد و درعرفان اسلامی، این مقام از راه اجتماع عناصر متضاد (فنای فی الله) حاصل شده است (گنون، ۱۳۷۴: ۸۴).

در هنرهای اسلامی، اصولاً اشکال و فرم‌ها به‌سختی جای می‌گرفتند و شرایط و قوانین خاص خود را دارا بودن ازهمین‌رو، رموز را بیشتر به‌صورت عددی و هندسی مصور می‌کردند که نقش اصلی چلیپا نیز به‌دلیل فرم هندسی و دارا بودن رموز عددی در دستهٔ نقوش هنرهای اسلامی قرار گرفته است (اسفندیاری، ۱۳۸۸: ۷).

از دیگر پیام‌های این نقش، اشاره به‌تولد و چرخهٔ تولید نسل و پیوستگی دوران زندگی، عشق و مهر است که تمامی این‌ها را می‌توان جزو صفات باکمالات ذات الهی دانست (کشتگر، ۱۳۹۱: ۶۴).

نقش هندسی ستاره

تصویر ۵: تزئینات هندسی مقرنس‌کاری زیر ایوان جنوبی، (چنگیز، ۱۴۰۱)



تصویر ۶: تزئینات مقرنس‌کاری زیر ایوان جنوبی، (علیزاده و مردی، ۱۳۸۶)

ستاره شش پر متشکل از دو مثلث که با چرخشی به‌صورت مخالف روی هم قرار گرفته‌اند ایجاد شده که تشکیل یک رأس را می‌دهد و این حالت اشاره به اولین مقام و اولین مرتبهٔ سلوک دارد. از نظر برخی عرفا نیز چنین حالتی که دو عنصر مانند مثلث در یکدیگر تنیده شونده ایجاد تقارن می‌کنند که این امر نیز نشانه‌ای بر حالت ثبات و تمکین روحانیت دارد. شش پر بودن ستاره اشاراتی به آیین زرتشت در قبل اسلام نیز دارد که نشانی از شش امشاسپند بهمن، اردیبهشت، شهریور، سپندارمذ، خرداد و امرداد می‌باشد. عدد شش بیان‌گر نظم و تعادل است و اشاره دارد به‌روزهای هفته که یک روز آن، تعطیلی و شش روز دیگر مربوط به ایام کاری می‌باشد و ایجاد نظم در طول هفته می‌کند. همچنین در آیین دین اسلام، خداوند جهان هستی را در شش روز می‌آفریند که این عدد در این‌جا اشاره به‌یکی از مهم‌ترین امورات و اعمال خداوند دارد. دو مثلث که برهم منطبق‌اند یکی به‌سوی بالا است که نمود جهان ملکوتی و عالم والا را دارد و مثلث دیگر رو به‌سوی پایین و نمود جهان مادی و فانی را دارد که این مورد نیز اشاره به‌عالم کبیره است (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۴). ستاره، مظهر وجودی حضرت حق در شب ایمان است تا مؤمنان را از پلیدی‌ها و موانعی که مانع رسیدن انان به‌خداوند است، دور و خلاص کند. این ویژگی همواره برای بندگان اطمینان خاطر قلبی و آرامش روحی ایجاد می‌کند که این از وجود همان صفت راهنما و چراغ راه بودن می‌آید (حسینی و فراشی ابرقویی، ۱۳۹۳: ۳۵). همان‌طورکه پیش‌تر بیان شد تحویل و تأویل تمام

اشکال هندسی به‌فرم دایره برمی‌گردد و چرخش و چینشی که از نقطهٔ مرکزی آن ایجاد می‌شود، نمودی از کثرات و مبدأ و منشأ است که این مهم در نقش ستاره نیز تجلی یافته است (نصر، ۱۳۸۰: ۸۲). از دیگر نشانه‌های نقش ستاره، اشارهٔ آن به‌شادمانی است که شادی از صفات نیکو در هستی می‌باشد و این نشانه ارتباط مستقیمی با صفات الهی دارد. به‌طور کلی، نقش فیزیکی و مادی ستاره، مظهر نور و روشنایی در دل آسمان تاریک شب است. مانند یاد و وجود خداوند هم چون نوری روشن‌گر در دل هر سیاهی و پلیدی و نمایاندن وجود حق تعالی و دارا بودن نقشی بنیادین است. در دین اسلام و آموزه‌های آن برای نور تعابیر و اشارات مختلفی و متعددی درنظر گرفته شده و اهمیت آن مشخصاً به‌دلیل اشاره به اصلی‌ترین صفت حق تعالی یعنی نور می‌باشد. این تعابیر از جمله، بیان شدن واژهٔ نور در قران کریم برای ۴۳ مرتبه می‌باشد که در برخی آیات، معانی و مفاهیم متفاوتی را شامل می‌شود. مانند آیهٔ ۳۵ سورهٔ نور که ستاره را راه‌گشا و راهنما معرفی می‌کند که متجلی نور است. در آیهٔ ۱۶ سورهٔ نحل نیز ستاره به‌عنوان راهنما بیان شده و همچنین در آیهٔ ۶ سورهٔ صافات اشاره به‌واژهٔ ستاره دارد. ستاره در نقوش اسلامی همان طور که مطرح شد از جایگاه ویژه و والایی به‌علت داشتن نور در ذات خود و اشاره به وحدت در کثرت و کثرت در وحدت برخوردار است. این تعابیر نیز همگی مرتبط با نور ذات الهی و ساطع شدن و چرخش و برگشت تمامی امورات جهان به‌نقطهٔ مرکزی توحید است (رنجبر و نیک اندیش، ۱۳۹۸: ۶۶-۷۴).

نتیجه

همان‌طورکه ملاحضه شد، طبق موارد تبیین شده در این تحقیق، نقوش هندسی به‌کار رفته در تزئینات مسجد جامع فریومد صرفاً جنبهٔ زیبایی و چشم‌نوازی نداشته، بلکه علاوه بر چنین مواردی این نقوش سرشار از رمز و نماد و مفاهیم عرفانی و مقدس هستند. به‌ویژه با جای گرفتن نقوش مذکور در مکانی مقدس مثل مسجد کاملاً به‌وضوح نیت و پیام هنرمند را متجلی می‌کند. هنرمند مسلمانی که با در نظر گرفتن آموزه‌ها و اصول دین اسلام و جایگاه این آیین روحانی در میان مردم و جامعه، هنر خویش را به‌صورتی ماهرانه با تجلیات ذات و صفات الهی که والاترین مقام را برای مخاطب مسلمان دارد، پیوند میزند. مخاطب مسلمان با حضور در فضای ویژهٔ مسجد که تجلی امر مقدس در آن صورت می‌گیرد، دچار برخورد حسی

با این عناصر هنری می‌گردد و به‌سبب رمزی بودن این نقوش پیام‌های الهی در ناخوداگاه او ایجاد می‌شود و دچار حالتی روحانی می‌گردد. در نتیجهٔ این حالت روحانی، مخاطب مسلمان به‌ذات والا و توحیدی خداوند پیوند می‌خورد و قربتی فراتر از عالم مادی بین بنده و پروردگار خویش ایجاد می‌شود. چنین پیوند و قربتی فقط با اثری گران‌مایه و ارزشمند مانند نقوش هندسی که رکن اصلی و مجردترین ارایه‌ها در هنرهای اسلامی است، میسر می‌شود. این نقوش هندسی که در این‌جا شامل شمسه، چلیپا و ستاره می‌باشد با بررسی‌ها و توضیحات انجام شده اشاره به‌وحدت در کثرت و کثرت در وحدت دارد وحدتی که متعلق به ذات خداوند یکتا است. همچنین طبق بیانات صورت گرفته اصلی‌ترین رمز نهفته در نقوش مذکور نور می‌باشد. نوری که بیان‌گر نورالانوار هستی یعنی خداوند است. دیگر نقوش تزئینی به‌کار رفته در مسجد جامع فریومد که پیش‌تر ذکر شد نیز دارای رموزی ارزشمند می‌باشند و با توجه به‌پیشینه‌های ناکافی و مختصر گذشته می‌توان گفت این نقوش نیازمند بررسی و واکاوی‌های عمیق و دقیق‌تر از منظر نمادین می‌باشند که مستلزم لحاظ نمودن در تحقیقات آتی است.

منابع

قرآن کریم.

اسفندیاری، اپه‌نا. (۱۳۸۸). «چلیپا، رمز انسان کامل». *پژوهشنامهٔ فرهنگ و هنر*. ش۱. صص۳۲-۴۹.

اشرافی، نسیم. (۱۳۹۸). «بازشناسی ساختار مساجد ایرانی در مقایسه با سایر مساجد جهان اسلام با تکیه بر مفهوم کمال‌گرایی (توحید) در نماد چلیپا». *پژوهش‌های معماری اسلامی*. ش۲۴. صص۱۸۸-۲۰۶.

باستان فرد، متین و محسنی، منصوره. (۱۳۹۹). «بررسی گونه‌های کهن‌الگوی چلیپا در معماری ایرانی». *معماری و شهرسازی آرمان‌شهر*. ش۳۱. صص۱۲۵-۱۴۳.

بختورتاش، نصرت الله. (۱۳۷۱). *نشان راز امیز یا گردونهٔ مهر*. تهران: مؤلف.

بمانیان، محمدرضا؛ درازگیسو، سیدعلی و سالم، پایا. (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی کاربرد نماد و نشانه در آثار معماری دوره‌های صفوی و معاصر ایران». *نقش جهان*. ش۲. صص۱۳-۲۱.

جعفری دهکردی، ناهید؛ علی بابایی، گلنار و قاضی‌زاده، خشایار. (۱۴۰۰). «ویژگی نمادین ستارهٔ هشت پر و ارتباط آن با امام رضا (ع) به استناد علم اعداد (حروف ابجد)». *هنرهای صناعی ایران*. ش۶. صص۸۸-۹۷.

حسینی، سید هاشم. (۱۳۹۰). «کاربرد تزیینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعهٔ شیخ صفی الدین اردبیلی». *مطالعات هنر اسلامی*. ش۱۴. صص۷-۲۴.

حسینی، سیدهاشم و فراشی ابرقویی، حسین. (۱۳۹۳). «تحلیل جنبه‌های نمادین شیعی در تزیینات مسجد جامع یزد». *نگره*. ش۲۹. صص۳۳-۴۳.

دهشتی، مجید؛ خوشنژاد، مهدی و حسینی، سیده مریم. (۱۳۹۷). «نگرشی هندسی و مفهومی به‌زمینه‌های گره ده تند و کند هنر گره چینی». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۴(۳۲). صص۲۱-۴۰.

رنجبر، مریم؛ نیک اندیش، بهزاد و چیت سازیان، امیرحسین. (۱۳۹۸). «نقش نمادین ستاره در قالی‌های دوره اسلامی». *پیکره*. صص۶۵-۷۶.

رئیس زاده، سارا. (۱۳۹۰). «ارزش‌های نمادین در نقوش هندسی مجموعهٔ شیخ صفی». *هنرهای تجسمی نقش‌مایه*. ۴(۹). صص۷۳-۸۴.

زارعی، محمد ابراهیم. (۱۳۹۰). «فریومد و مسجد جامع آن». *مطالعات باستان‌شناسی*. ۳(۲). صص۹۴-۱۲۸.

سالور، ندا؛ سهرابی نصیرابادی، مهین و نظرنژاد، نرگس. (۱۴۰۰). «تبیین خردگرایی ابن‌سینا در روند ابداع نقوش هندسی تزئینات وابسته به‌معماری مورد مطالعاتی پنج آرامگاه سلجوقی». *باغ نظر*. ش۱۸. صص۵۳-۶۸.

شفیع‌زاده، اسدالله. (۱۳۹۶). «مطالعهٔ تطبیقی تزیینات نقوش هندسی گره‌چینی در معماری اسلامی و قاعدهٔ عرفانی تجدد امسال در اندیشهٔ ابن عربی». *مطالعات تطبیقی هنر*. ۸(۱۶). صص۴۹-۶۴.

شکرپور، شهریار و کاظم‌پور، مهدی. (۱۳۹۹). «تحلیل نمادشناسی نقوش سنگ مزارات اسلامی موزه شهر اهر». *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. ۲۵(۱). صص۷۱-۸۶.

شکفته، عاطفه. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی آرایه‌های گنجی در دو بنای شاخص از خراسان بزرگ: رباط شرف و مسجد فریومد سلجوقی خوارزمشاهی و ایلخانی». *نگره*. ش۵۲. صص۱۰۱-۱۲۱.

شیخی، علیرضا و سیروس، ساناز. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی تزئینات محراب‌های مسجد-مدرسه زوزن و مسجد فرومد». نامهٔ هنرهای تجسمی و کاربردی. ش۲۵. صص۴۷-۶۸.

صفاری احمداباد، سمیه و شریف زاده، محمدرضا. (۱۳۹۵). «بررسی رابطهٔ تطبیقی واژهٔ لوگوس از منظر هراکلیتوس و نشان چلیپا در اندیشهٔ ایرانیان». *باغ نظر*. ۱۳(۴۲). صص۴۵-۵۶.

علیزاده، سیامک و مردی، اکرم. (۱۳۹۶). «زیبایی‌شناسی نقوش کبری مسجد فریومد». *مبانی نظری هنرهای تجسمی*. ش۴. صص۱۹-۳۲.

قائم، گیسو. (۱۳۸۸). «پیام چلیپا بر سفالینه‌های ایران». *صفه*. ۱۹(۱و۲). صص۳۴-۴۲.

قراگوزلو، بهاره و حاتم، غلامعلی. (۱۳۹۳). «بررسی رمز نقوش هندسی دایره مثلث و مربع در هنر اسلامی». *نقش‌مایه*. ۸(۲۱). صص۴۵-۵۰.

قنبری شیخ شبانی، فاطمه و قاسمی سیچانی، مریم. (۱۳۹۸). «واکاوی شکل‌گیری نقوش هندسی شکسته در کاشی‌کاری‌های مسجد جامع اصفهان». *نگارینه هنر اسلامی*. ۶(۱۸). صص۱۵۵-۱۶۹.

کاظم‌پور، مهدی و محمدزاده شقلاقی، نعیمه. (۱۳۹۸). «مطالعهٔ تطبیقی نقوش هنر فلزکاری دورهٔ تیموری با دورهٔ صفوی». *اولین کنفرانس ملی دوسالانهٔ باستان‌شناسی و تاریخ هنر ایران*. صص۱-۱۳.

کشتگر، ملیحه. (۱۳۹۱). «بررسی تطبیقی چلیپا به‌عنوان نماد دینی در تمدن‌های ایران باستان، بین‌النهرین، هند و چین». *نقش‌مایه*. ۵(۱۲). صص۶۳-۷۲.

گنون، رنه. (۱۳۷۴). *معانی رمز صلیب*. ج۱. ترجمهٔ بابک علیخانی. تهران: سروش.

منتظر، بهناز و سلطان‌زاده، حسین. (۱۳۹۷). «بازتاب نقش پنج ضلعی منتظم در نقوش هندسی معماری اسلامی ایران». *مطالعات هنر اسلامی*. ۱۴(۳۰). صص۱۵-۴۰.

نصر، سیدحسین. (۱۳۸۰). *معرفت و معنویت*. ترجمهٔ انشاالله رحمتی. تهران: سهروردی.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۹۵). *انسان و سمبل‌هایش*. ترجمهٔ محمد سلطانیه. تهران: جامی.