تاریخ و تمدّن اسلامی
سال ۱۸، شماره ۴۱، زمستان ۱۴۰۱
صص ۱۴۱-۱۶۷ (مقاله ترویجی)

Islamic History and Civilization
Vol.18, No.41, Winter 2023

تجلی مضامین عرفانی در نقش‌مایه‌های هندسی در مکتب تبریز: گنبد سلطانیه[۱]

رعنا کوره پز
دانشجوی دکتری معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران
لیدا بلیلان[۲]
دانشیار دانشکده هنر و معماری، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران

چکیده

معماری آذربایجان در سده هفتم هجری نمود شکوه هنر اسلامی در ایران بوده که با وقوع تحولات سیاسی و مذهبی در دوره ایلخانی و تغییر در اسلوب‌های پیشین به‌ویژه در آرایه‌پردازی و تزئینات ابنیه، با زیبایی و غنای بیشتری بروز یافته‌است. این مقاله در پی شناخت این تغییرات و مفاهیم نهفته در آن است که با مطالعه آرایه‌های هندسی، به عنوان تزئینات غالب در ابنیه این دوره، در یکی از بناهای شاخص مکتب تبریز، یعنی گنبد سلطانیه صورت پذیرفته‌است. بررسی مضامین عرفانی نهفته در آرایه‌های هندسی، نشان‌دهنده تأثیرپذیری آرایه‌های هندسی گنبدسلطانیه از عرفان است. افزون بر مفاهیم نمادین متجلی در نقوش هندسی، همراهی این نقوش با اسماء الهی و نام انبیاء و اولیا و مضامین قرآنی، گواه دیگری بر تأیید نقش عرفان در آرایه‌پردازی‌های این اثر معماری است.

کلیدواژه‌ها: مکتب معماری تبریز، عرفان و معماری، معماری دوره ایلخانی، گنبد سلطانیه.

---

۱. تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۷/۱۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۲/۸
۲. رایانامه (مسؤول مکاتبات): lidabalilan@hotmail.com

مقدمه

در سیر تحول تاریخ هنر و معماری ایران پس از اسلام، باورها و نگرش‌های مذهبی بانیان بناها الهام بخش بسیاری از سبک‌های معماری بوده‌است. این حضورآن چنان قوی و دارای نفوذ بوده که هنر ایرانی را هم در تصویر و هم در محتوا متاثر ساخته‌است.[۳] در این میان مکاتب عرفانی، با داشتن وجه معنوی و نفوذ در روح انسان، با ایجاد جاذبه و ارتباط درونی در مخاطب خویش، از دیگر علوم وحوزه‌های معرفتی ممتاز گردیده و نسبت به اندیشه‌های کلامی و فلسفی با ویژگی‌هایی متمایز جلوه‌گر می‌باشند.[٤] از این رو عرفان به عنوان باور و اندیشه‌ای درونی، و با بهره‌گیری از بیانی تمثیلی و نمادین، مخاطب را در برابر «نگاه هنری و جمال‌شناسانه به دین» قرار داده[٥] و می‌تواند تأثیری مستقیم بر شکل‌گیری لایه‌های فکری و فرهنگی جامعه داشته باشد. از این روی هم‌سویی و ارتباط بین مکاتب عرفانی با هنرهای مختلف، من جمله معماری، چنان عمیق و گسترده است که فرض جدایی آن دو محال می‌نماید. معماری به عنوان هنری که سخن خویش را با زبان تصویری بیان می‌دارد، رنگ و نقش را جایگزین حروف نموده و به واسطه صور نمادین و رمزی به مشافهه با روح و جان مخاطب می‌نشیند. تا متناسب با حواس و ادراک آدمی برای او قابل فهم گردد.

در این میان مکتب تبریز به عنوان یکی از مکاتب رایج در هنر و معماری ایران و مقارن با تحولات دینی و سیاسی عصر خویش، هم زمان با رواج مکاتب عرفانی در دوره ایلخانیان بروز یافته و تأثر و تغییراتی متفاوت از ادوار پیشین را جلوه‌گر بوده‌است. از بارزترین ویژگی این مکتب، تغییر در اسلوب‌های آرایه‌پردازی و کاربرد کاشی‌های معرق و معقلی است که هم‌سو با دیگر تغییرات کالبدی و ساختاری بنا، پایه‌گذار شیوه‌هایی نوین در معماری بعد از اسلام بوده و اگرچه در قرون پیشین پایه‌گذاری گردیده، در این دوره، با مکتب معماری تبریز

۳. شهبازی شیران و دیگران، ۸۲.

٤. سبحانی، ۳۴.

٥. شفیعی کدکنی، ۵۱ و ۴۳.

به اوج شکوفایی خود رسیده‌است. از این رو درک این تغییر و نحوه بروز آن در آثار به جای مانده از این مکتب می‌تواند راه‌گشای بسیاری از رموز و تفکرات نهفته در معماری ادوار مقارن با آن باشد. این مقاله با بررسی گنبد سلطانیه، اثری شاخص و بازمانده از مکتب معماری تبریز، به دنبال پاسخ‌گویی به این پرسش است که مضامین عرفانی به‌کار رفته در بناهای مکتب تبریز و نحوه بروز آن در آرایه‌پردازی و نقش‌مایه‌های هندسی به‌کار رفته در این ابنیه، چگونه بوده‌است؟

پیشینه پژوهش

مطالعات پیشین در این حوزه را می‌توان در سه دسته بررسی کرد: نخست مطالعاتی است که صرفا به تعریف مکتب تبریز و تأثیر آن در بروز سبک‌ها و مکاتب بعدی پرداخته‌است؛ از جمله آن می‌توان به دو مقاله از بهرام آجرلو اشاره کرد که با عناوین «شیوه معماری شیروان» و «درآمدی بر سبک آذربایجان» (باغ نظر، به ترتیب ۱۳۸۸ و ۱۳۸۹) منتشر شده‌است. نویسنده در این دو مقاله ضمن معرفی سبک آذربایجان به تبیین ویژگی‌های فرمی و عملکردی ابنیه در مکتب تبریز پرداخته‌است. «بازآفرینی ساختار معماری مسجد حسن پادشاه در تبریز (براساس منابع تاریخی و بقایای معماری موجود)» (هنرهای زیبا، ۱۳۹۹) مقاله دیگری است به قلم به قلم مینا سرابی و دیگران که به معرفی مسجد حسن پادشاه به عنوان یکی از آثار مکتب تبریز می‌پردازد.

دسته دوم مقالاتی است که با رویکردی عام‌نگر و با تمرکز بر عناصر معماری در ابنیه، اغلب با کاربری‌های مذهبی، به تطابق این عناصر با اندیشه‌های رایج در تصوف و عرفان و ارتباط معماری با هنر دینی و مذهبی پرداخته‌است. یکی «تجلی عرفان در معماری مسجد» (عرفان اسلامی، ۱۳۹۱) به قلم عبدالرحیم عنافه و دیگران است که به معرفی اجمالی کلیه اجزاء و عناصر کالبدی و عملکردی در مساجد و ارتباط آن با مفاهیم عرفانی می‌پردازد. دو دیگر مقاله «مفهوم حقیقت و زیبایی عرفان و ظهور آن در معماری دوران اسلامی» (عرفان

اسلامی، ۱۳۹۶) به قلم خسرو ظفرنوایی است که به تبیین مفاهیمی چون حقیقت و زیبایی در عرفان و تطابق آن با ویژگی‌های شاخص در ابنیه دوره اسلامی می‌پردازد.

دسته سوم مقالاتی است که به تأثیرات عرفان و مکاتب دینی دوره ایلخانی _به عنوان دوره رواج تشیع و مکاتب عرفانی_ در بناهای موجود و مشخصا گنبد سلطانیه پرداخته‌اند. یکی مقاله «نام علی(ع) بر گنبد سلطانیه» (کتاب ماه هنر، ۱۳۸۰) به‌قلم حمزه‌لو و دیگر مقاله «تأثیر عرفان اسلامی بر معماری ایرانی با تأکید بر تزئینات گنبد سلطانیه» (عرفان اسلامی، ۱۳۹۱) نوشته هاتف سیاه‌کوهیان است. تمرکز و توجه این دو مقاله بر تزئینات خطی و کتیبه‌های قرآنی و آیات و کلمات انتخابی در این بنا بوده و به دیگر آرایه‌پردازی‌های به‌کار رفته در این بنا به‌ویژه نقوش هندسی که سهم عمده‌ای از تزئینات بناهای دوره ایلخانی را به خود اختصاص داده، نپرداخته‌اند.

مکتب عرفانی تبریز و ارتباط آن با معماری

ایران دوره ایلخانی با استیلای مغولان در عرصه‌های گونه‌گون دستخوش دگرگونی شد. مغولان مردمانی صحرانشین با ساختار قبیله‌ای و مناسبات دینی خاص بودند. آیین پذیرفته شده در میان اکثریت مغولان آیین شمنی بوده و بعدها در دوره ایلخانی، آیین‌های دیگری چون بوداییسم نیز در میان آنان رواج یافته؛[۶] از همین روی به هدف اصلی مبلغین اسلام و مسیحیت نیز تبدیل گردیدند. با این حال مذاهب جدید به طور کامل سنن شمنی را در میان مغولان ریشه‌کن ننموده و همچنان گرایشات شمنی در قرون متمادی میان آنان باقی بوده‌است.[۷] شمنیزم در حقیقت عبارت از نوعی یگانه‌پرستی ابتدایی بوده‌است[۸] که به سبب

6. Huff, 437.

۷. رضایی و خلیلی، ۱۲۵.

۸. دهقان، ۹۰-۹۱.

مشابهت‌های محتوایی بسیار با مکاتب عرفانی، از جمله تصوف اسلامی[۹] قابل طبقه‌بندی در میان نظام‌های عرفانی است.[۱۰] به‌طوری که اگر عرفان را مکتبی فکری-عملی که سعی بر شناخت حقایق امور به طریق اشراق و کشف و شهود دارد، تعریف کنیم، عرفان شمنی و تصوف اسلامی در زیر این تعریف می‌گنجد.[۱۱] این نزدیکی خود عاملی مؤثر در گرایش حکام مغول به اسلام (در ۶۹۴ه) و رواج آن به‌عنوان دین مطلق در قلمرو ایلخانان به‌شمار آمده[۱۲] و منجر به نفوذ علماء و عرفای اسلامی به دربار حکومتی و ایجاد بستری مناسب برای بروز و شکوفایی مکاتب عرفانی و فرقه‌های صوفیه در این دوره گردیده‌است. به‌طوری که از نیمه دوم قرن هفتم هجری جنبه‌های اخلاقی و اجتماعی آیین‌هایی چون فتوت، که عامل تأثیرگذار عرفان بر اصناف و پیشه‌ها بوده و به عنوان مسلکی اخلاقی و عرفانی و شاخه‌ای از مسلک صوفیه، بر جنبه‌های سیاسی آن ارجحیت یافته و به این طریق عرفان بر نظام اجتماعی و صنفی هنرمندان نفوذ و در آثار آنان نمود یافته‌است.[۱۳]

در این میان آذربایجان به عنوان قلمرو فرهنگی و هنری ایلخانیان، به تبع تحولات ایجاد شده، شاهد گسترش مراودات مذهبی با دیگر ادیار من جمله خراسان[۱۴] و توسعه مکاتب عرفانی و تصوف در این دوره بوده و به دلیل شمار زیاد عارفان و مشایخ بزرگ دیار تبریز و ابعاد تأثیری آن در رشد و اشاعه عرفان در این منطقه، مکتب عرفانی رایج، مکتب تبریز خوانده می‌شده که اسلوب رایج در آن، بیشتر بر مبنای سلوک و عرفان عملی و بعد نظری آن نیز تابع عمل بوده‌است. این مکتب منتخب عارفان بسیاری از مناطق آذربایجان من‌جمله زنجان، سهرورد، اردبیل، اهر، مراغه به‌شمار می‌رفته و ظهور عارفان بزرگی چون

۹. اتونی و شریفیان، ۷.

۱۰. الیاده، ۴۶.

۱۱. اتونی و شریفیان، ۲۲.

۱۲. رضوی، ۶۱.

۱۳. زهره‌وند و فروتن، ۸-۹.

۱۴. طاهری خسروشاهی، ۲۷.

ابراهیم یحیی جویجانی از مریدان و شاگردان بایزید بسطامی به‌عنوان مقدم مشایخ تبریز،[۱۵] ابونصر شروانی از مریدان ابوسعیدابی‌الخیر و مجذوبینی (که در دوره‌های بعدی بابا خوانده می‌شدند)[۱۶] در این دیار، خود مودی ولای مکتب عرفانی تبریز در منطقه آذربایجان و عمق نفوذ و تأثیر آن در بروز تحولات فرهنگی و هنری در جامعه عصر ایلخانی به‌شمار می‌رود.

که با توجه به قرین بودن وجوه مختلف، از جمله هنر و صناعت با اصول روحانی در جوامع سنتی[۱۷] و تجلی آن در آثار هنری از جمله آثار معماری دوره ایلخانی، آشنایی با زبان مشترک دو حیطه عرفان و معماری و بررسی مضامین عرفانی و طرق نمود آن در آثار شاخص معماری این دوره، نقشی مؤثر در بازشناخت اندیشه‌های به‌کار رفته در مکاتب معماری مقارن با آن، از جمله مکتب تبریز خواهد داشت.

مکتب معماری تبریز

آذربایجان در عهد ایلخانی با گزینش، به‌عنوان مقر حکومت ایلخانیان و تمرکز قدرت در شهرهای مراغه، تبریز و سلطانیه و انتقال ثروت و فرهنگ از خراسان به آذربایجان با دگرگونی‌های بسیاری در عرصه‌های مختلف سیاسی، اجتماعی و اقتصادی، به‌ویژه در شهرهای حکومتی مواجه گردید. که حاصل آن، تحولات چشمگیر در هنر و معماری و ظهور مکاتبی و سبک‌هایی نوین چون سبک معماری آذربایجان[۱۸] است. سبکی که بنا بر تفکیکات سبک‌شناسی پیرنیا با عنوان سبک آذری[۱۹] مطرح گردیده و برآیندی از پیوند سنت طرح کلاسیک متقارن دوایوانی خراسانی با مکاتب تبریز و نخجوان می‌باشد که البته در

۱۵. محمدی وایقانی، ۱۱۵.

۱۶. موحد، ۲۷.

۱۷. نصر، «سنت اسلامی در...»، ۵۹-۶۱.

۱۸. آجرلو، «درآمدی بر...»، ۱۰.

۱۹. پیرنیا، ۱۹۷-۲۰۰.

نوشتار ایشان، ریشه و منشا تحولات مؤثر در بروز آن، از جمله تأثیر مکاتبی چون تبریز مهجور واقع گردیده و نیازمند بازنگری و تدقیق بیشتر می‌باشد.

مکتب معماری تبریز به عنوان الگویی انعکاس‌دهنده از تفکر و جهان‌بینی مردمان عصر خویش، با شیوه‌ای پویا، تعالی‌گرا و سنت شکن،[۲۰] با اصلاحات دوره غازانی آغاز و در ادامه با مکتب نخجوان در عرصه هنر و معماری منطقه بروز می‌یابد. این مکتب با ویژگی‌هایی چون: بالاگرایی و رفعت، ترکیب‌بندی چندمناره‌ای، الحاق مناره‌ها به طرفین پیش‌طاق، پلان چهار ایوانی، نماسازی الحاقی و تغییر در تزئینات بنا قابل تمییز بوده[۲۱] و در بسیاری از بناهای به‌جای‌مانده از دوره ایلخانی در این منطقه مشهود می‌باشد.

اوج رشد و شکوه مکتب معماری تبریز از قرن ۶-۱۰ه بوده که از اواخر دوره سلجوقیان آغاز و با رشد و تکامل در زمان حکومت ایلخانیان، مقدمه‌ای برای شروع معماری عهد صفویه متأخر (مکتب اصفهان) می‌گردد.[۲۲] از جمله ویژگی‌های برجسته این مکتب معماری، آرایه‌پردازی غنی آن است که تداومی از دستاوردهای دوره سلجوقیان بوده و با بروز تحول در مفاهیم رنگ و نور در این دوره، با تجلی در آرایه‌های کالبدی، وارد عرصه معماری گردیده، با کاربرد آجرهای لعابدار و تکنیک معرق همراه با آرایه‌های گچی غنا یافته به اوج تکامل خود رسید.[۲۳] از این رو می‌توان مکتب تبریز را آغازگر تحول در تزئینات ابنیه و رواج مجدد کاشی کاری در معماری ادوار بعدی دانست،[۲۴] که با کاربرد رنگ و نقوش گیاهی و هندسی و کتیبه‌های خطی، متفاوت از ادوار پیشین تجلی یافته‌است.

در این راستا گچ و کاشی به‌عنوان دو عنصر زینتی در بسیاری از آثار به‌جای مانده از

۲۰. آجرلو، «شیوه معماری ...»، ۱۱.

۲۱. همو، «درآمدی بر...»، ۸-۱۰.

۲۲. سرابی و دیگران، ۱۰۳.

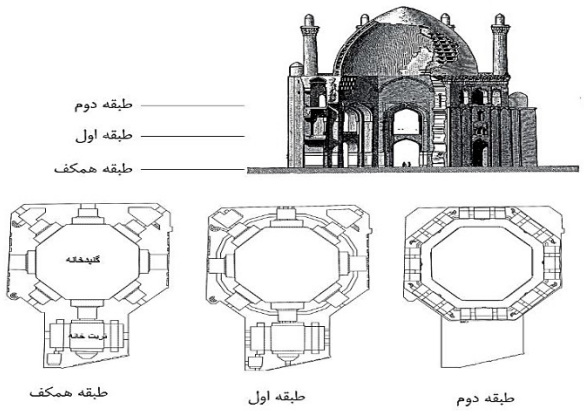
۲۳. گرامی‌نژاد و گرامی‌نژاد، ۸.

۲۴. مرادی‌نسب و دیگران، ۳۲، ۳۴.

معماری مکتب تبریز مشهود بوده[۲۵] که نمونه اعلای آن، تزئینات گنبد سلطانیه[۲۶] است. بنایی که از جمله نمونه‌های شاخص مکتب معماری تبریز و تنها اثر به‌جای مانده از مجموعه سلطانیه زنجان به‌شمار می‌آید.

گنبد سلطانیه یادگاری از مکتب معماری تبریز

گنبد سلطانیه شاهکار به جای مانده از دوره ایلخانی است که در جنوب‌شرقی فلات زنجان ساخته شده و عامل اصلی شکل‌گیری شهر تاریخی سلطانیه و تنها بنای باقی مانده از این مجموعه محسوب می‌گردد.



شکل ۱. برش و پلان‌های گنبد سلطانی

این بنا در حد فاصل سال‌های ۷۰۴ تا ۷۱۲ه، به دستور اولجایتو، معروف به سلطان محمد خدابنده و با گرویدن او به تشیع، برای عرض ارادت و ابراز علاقمندی به امام اول شیعیان _حضرت علی(ع)_ به‌عنوان بنایی آرامگاهی برای انتقال پیکر مطهر آن حضرت، با

۲۵. آجرلو، «درآمدی بر...»، ۱۱.

۲۶. صالحی و تقوی نژاد، ۱۶۷.

تولیت خواجه رشیدالدین فضل‌الله همدانی، ایجاد گردید ولی در نهایت به دلیل مخالفت علماء شیعه، به خود سلطان اختصاص یافت.

گنبد سلطانیه با دارا بودن بسیاری از شاخصه‌های معماری مکتب تبریز از جمله رفعت و عظمت (ارتفاع ۴۸/۵ متر)، ترکیب‌بندی چند مناره‌ای، کاشی‌های معرق پرتکلف، گچ‌بری‌های پرنقش و نگار، خط ثلث و قوس‌های آذری،[۲۷] از نمایندگان این مکتب[۲۸] و از جمله ساخته‌های معمار علیشاه، از معماران بنام مکتب تبریز[۲۹] می‌باشد که به تبعیت از ویژگی‌های معماری مقابر به صورت گنبدی، با فرمی هشت ضلعی[۳۰] در سه طبقه بنا گردیده‌است (شکل ۱).

نقش‌مایه‌های هندسی در گنبد سلطانیه

تزئینات به‌کار رفته در بنای سلطانیه حاصل دو دوره حکومتی سلطان اولجایتو و سلطان ابوسعید بهادر می‌باشد[۳۱] که به‌سبب تفاوت در گرایشات مذهبی حکمرانان ایلخانی در این منطقه، در دو لایه با شیوه‌های آرایه‌پردازی متفاوت ایجاد شده‌است.

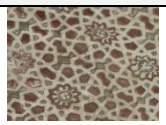
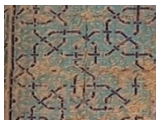
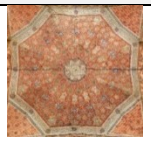
۲۷. آجرلو، «درآمدی بر...»، ۱۰.

28. Qiyasi, 6.

۲۹. آجرلو، «درآمدی بر...»، ۸.

۳۰. نظری و بلخاری، ۲۲.

۳۱. حمزه‌لو، هنرهای کاربردی در...، ۸۲ .

گره ساده	گره مادر و پیچیده	گره با حمیل بندی	آژده کاری
ترکیب شش ضلعی و تکه	 چهار سرمه دان	حمیل زیر و رو	ترکیبی با نقوش گره
گره ترکیبی	گره تلفیقی	گره تبدیلی	گره شمسه دار
شمسه ۱۶با خط کوفی	 گره مکمل حمیل زیر و رو	دوپنج به ده پنج	 شمسه ۱۶ با واگیر شعاعی

جدول ۱. الگوهای به‌کار رفته در تزئینات هندسی گنبد سلطانیه، ماخذ: نگارنده

تزئینات دوره اول شامل آجرکاری، گچ‌بری و کاشی‌کاری بوده و در دوره دوم شاهد آرایه‌های گچی از نوع پته می‌باشیم[۳۲] که مزین به نقوش سه‌گانه آرایه‌پردازی اسلامی؛ من جمله نقوش هندسی، نقوش گیاهی و خطی است،[۳۳] که در نماهای بیرونی و بخشی از سطوح داخلی بنا من جمله گنبدخانه، تربت‌خانه (تنها بخش باقی مانده از ابواب‌البر سلطانیه) و سردابه مشهود می‌باشد. سهم عمده این نقوش متعلق به نقش‌مایه‌های هندسی بوده و با تنوعی از آرایه‌پردازی‌ها، به‌ویژه گره‌چینی‌های پرکار و پیچیده، در قالب گچ‌بری و کاشی‌کاری، با تنوع در ترکیب‌بندی و اسلوب طراحی در بخش‌های مختلف بنا به‌کار رفته (جدول ۱) و تجلی‌گاه هنر و باورهای عصر خویش است.[۳۴]

۳۲. کیانی، ۷۳.

۳۳. حسینی، «کاربرد تزئینی و مفهومی ...»، ۷-۹.

۳۴. صالحی و تقوی نژاد، ۱۶۵-۱۶۶.

تجلی عرفان در نقش‌مایه‌های معماری

روشن است که هنر، بارزترین شیوه تجلی باورها و عقاید درونی آدمی است که همواره ردپایی از ادیان و مکاتب دینی و اعتقادی زمان را در خود داشته و مظهری از فرهنگ و ارزش‌های هر جامعه می‌باشد که با الهام از جهان‌بینی حاکم بر آن جامعه شکل می‌گیرد.[۳۵] و بی‌شک عرفان بیشترین رسالت را در ابلاغ پیام باطنی دین برعهده دارد. ولی آنچه روشن است ناتوانی الفاظ در تشریح و توصیف مکاشفات روحانی و عرفانی است، که ضرورت استفاده از جایگزین زبانی دیگری را برای التقای الفاظ و بیان ماهیت آن آشکار می‌سازد.[۳۶] در این میان هنر و عرفان، به‌سبب ماهیت ذوقی و شهودی و داشتن زبان و هدفی قرین، دارای وجوه اشتراک بسیاری بوده[۳۷] و با ویژگی انکشافی و انفتاحی[۳۸] خویش همراهیت‌های بسیاری را در عرصه‌های مختلف داشته‌اند و معماری به‌عنوان یکی از این هنرها با تنوع و تعدد ابعادی و دارا بودن زبانی گویا برای انتقال مفاهیم در قالب عناصر و صور مادی، به عنوان ظرفی برای حضور آدمی است؛ که در صدد شکل‌دهی به مظروف خود بوده و همین ویژگی آن را تبدیل به گزینه‌ای مناسب جهت بروز مضامین و مفاهیم اعتقادی نموده‌است. از این رو تبعیت و الگوپذیری معماری از مفاهیم عرفانی، امری اجتناب‌ناپذیر بوده و به‌طور حتم ردپای مکاتب عرفانی هر دوره تاریخی در آثار معماری آن مشهود می‌باشد.

رویکرد عارفان در بیان هستی و پدیدارهایی که درک معانی آن خارج از خرد آدمی است، به صورت تأویلی و به زبان «عبارت و اشارت» می‌باشد که «عبارت»، زبانی است روشن و مبتنی بر دانش‌های اکتسابی، که عارفان با هدف تعلیم عرفان بر عامه مردم به‌کار می‌بندند. در حالی‌که «اشارت»، زبانی پوشیده و رمزگونه، جهت بیان حال و انتقال مواجید

---

۳۵. سلیمانیان، ۵۹.

۳۶. نیکوبخت و قاسم زاده، ۱۸۳ و ۱۸۶.

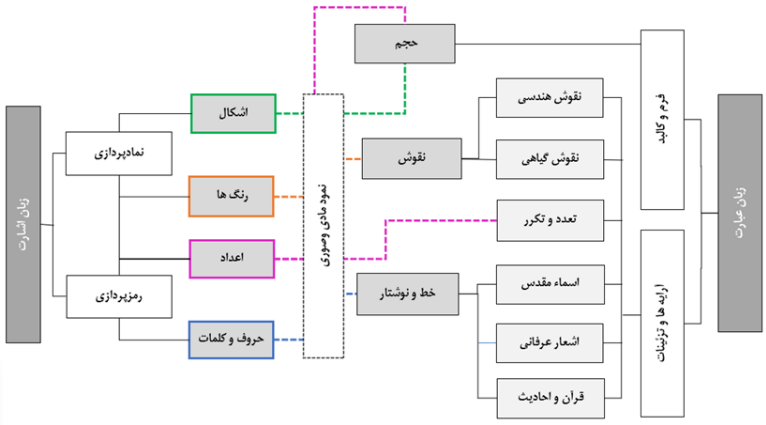
۳۷. عنافه و دیگران، ۱۴۴-۱۵۰.

۳۸. احمدی، ۵۲۲.

و کتمان اسرار برای سطوح مختلف مخاطبان است[۳۹] و شامل سه بخش است که زبان رمز زبان بیان اسرار، دو بخش رایج آن بوده و مشتمل بر کنایه و رمزی است که از سر آگاهی و صحو به اشاره‌ای لطیف، تجربه عرفانی را انتقال می‌دهد. بخش سوم زبان شطح است که از سر وجد بوده و وجوهش بر هر کس آشنا نیست و از این‌رو بر پرهیز از آن توصیه گردیده‌است.[۴۰]

دو زبان عبارت و اشارت عرفانی در مشایعت با هنر، جلوه‌ای از استعارات و رموز را در برمی‌گیرد که برمبنای ذوق و مناسبات باطنی بوده و به مدد علوم مرتبط در دو حوزه، ارتباط بین هنر و عرفان را ممکن می‌نماید. در این راستا معماری به‌عنوان شاخه‌ای از هنر اسلامی، با کاربرد عناصری مادی و آشنا چون اشکال، نقوش و آرایه‌ها، در تطابق با زبان «عبارت» و با انتقال معانی و اندیشه‌ها بر روح و جان آدمی که به واسطه مفاهیم نهفته در ورای عناصر کالبدی میسر می‌نماید، مطابق با زبان «اشارت» عارفان است (شکل ۲). از این رو می‌توان معماری را مناسب‌ترین بستر برای بروز عقاید عرفانی به‌شمار آورد که با تکیه بر ویژگی نمادین و سمبلیک، در قالب حروف،[۴۱] اعداد،[۴۲] اشکال و رنگ‌ها در کالبد بنا، من جمله آرایه‌ها و نقوش تزئینی بروز یافته و با الهام از مفاهیم کلام الهی و روائی در تلاش برای قرین نمودن عالم ملکوت و ناسوت و القاء معانی پنهان جهت نیل به درک شهودی[۴۳] و رهنمون آدمی به سوی کمال است.

۳۹. میرباقری‌فرد و محمدی، ۱۹۸.
۴۰. همو، ۲۰۲-۲۰۳.
۴۱. حیدری، ۵۴.
۴۲. گودرزی و دیگران، ۷۵.
۴۳. نصیری و دیگران، ۱.



شکل ۲: تجلی عرفان در معماری با تکیه بر وجوه مشترک زبانی، ماخذ: نگارندگان

تجلی در اشکال

آرایه‌های به‌کار رفته در ابنیه ادوار اسلامی، نشان از غلبه ریاضیات و هندسه داشته و اغلب در قالب اشکال هندسی نمود یافته‌اند که به‌سبب ویژگی انتزاعی و مفاهیم نهفته در آن و جایگاه هندسه و ریاضیات در هنر اسلامی بوده‌است. ترکیب هدفمندانه شکل و معنا در اشـکال به‌کار رفته در آثار معماری، با تداعی‌گری معانی ذاتی (احدیت)، صفاتی (جلال، جمال و اکبر) و افعالی خداوند (عدل و تعادل) به عنوان جنبه‌های توحید، مقدس محسوب گردیده[۴۴] و علاوه بر پاسخگویی بر ممنوعیت تصویرگری عینی در اسلام با داشتن ماهیتی نمادین و انتزاعی، مطابقت بیشتری با ماهیت قدسی و معنوی هنر اسلامی داشته و تأملی درباره وحدت ماوراء طبیعی وجود است. رجوع هندسه به ماهیت درونی پدیده‌ها بوده و به عنوان واسطه‌ای برای پیوند مراتب هستی، امکان عروج فهم از محسوس به معقول را مهیا می‌نماید[۴۵] و به‌دنبال خلق نمادهای بصری جهت اندیشیدن درباره نظمی اصیل و برگرفته از

۴۴. حسینی (بهشید)، ۱۳۰.

۴۵. ندیمی، ۵۰.

یگانگی است.[٤٦] در بنای سلطانیه کاربرد هندسه در قالب اشکال مقدس چون شمسه و ستاره و اشکال هندسی منتظم، به وفور در آرایه‌پردازی‌ها مشهود بوده و در قالبی تشبیهی و استعاری و با بهره‌مندی از رموز علوم عددی و هندسی، سعی در ایجاد ارتباطی درونی با مخاطبان خویش و هدایت او به سوی خدا دارد. (جدول ۲)

تجلی در اعداد

عدد و نسبت‌های عددی بر هندسه و نسبت‌های هندسی «تقدم وجودی» دارد و واسطه‌ای برای ظهور اسماء الهی در عالم مادی است. علاوه بر این حضور اعداد اشاراتی پنهان بر کلمات و اسماء مکنون الهی است و قرآن به عنوان منبع الهام و اندیشه اسلامی شامل صور فیزیکی و ساختاری عالم است که در قالب «قدر و اندازه» بیان شده[٤٧] و در واقع سرشت ریاضی معماری اسلامی برگرفته از همین خصیصه قرآنی است؛ که با بهره‌مندی از نمادها و علوم عددی در قالب تکرر و تعدد یا بهره‌مندی از علوم ابجد یا جمل در نقوش و حروف آرایه‌پردازی‌ها ابنیه تجلی یافته و زبانی نمادین برای بیان معانی پنهانی است که نقش اعداد و هندسه، رمز میانی و حلقه اتصال بین صورت و معنا در آن است.[٤٨]

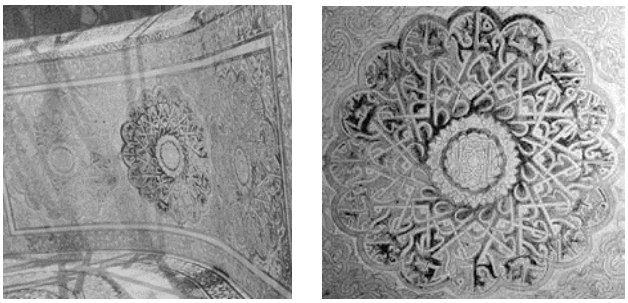
بررسی‌های میدانی در بنای سلطانیه حاکی از کاربرد الگوهایی برگرفته از علوم عددی در آرایه‌های هندسی است که هم در ساختار هندسی و تعدد اضلاع و عناصر در نقوش و کاربندی‌ها، و هم در تعدد دیگر آرایه‌های مکمل آن، چون حروف و اسلیمی‌ها به‌کار رفته و اشاره به مفاهیم معنوی و صفات اولیا الله دارد. از جمله این کاربرد اعداد، استفاده از نقوش شمسه و ستاره با ساختار عددی شش، هشت، ده و دوازده، همراه با آلات مکمل آن، در گره‌ها می‌باشد که علاوه بر ویژگی‌های بصری، دربردارنده مفاهیمی در تطابق با نمادهای

٤٦. حسینی (سیدهاشم)، ۷-۱۰.

٤٧. میرزاخانیان و شاهرودی، ۳۴.

٤٨. طاهری و ندیمی، ۸.

عرفانی است (جدول ۲). نمونه دیگری از کاربرد مفاهیم عددی، تعدد اسماء اولیا است که با تکیه بر علم ابجد، از ویژگی تشبیهی و استعاری حروف و کلمات بر مبنای مناسبات رمزی بهره جسته است. که از آن جمله می‌توان به تکرر نام مبارک حضرت علی(ع) در تتزئینات بنا اشاره نمود، که جایگاهی والا در میان عرفا و اهل تصوف داشته[۴۹] و به دفعات در ادغام با نقوش هندسی در قسمت‌های مختلفی از بنای سلطانیه مشهود می‌باشد. که نمونه‌ای از آن مدالیون‌های به‌کار رفته در طاق‌نماهای داخلی فضای گنبدخانه در این بنا است که نام ایشان همرا با نام مبارک حضرت محمد(ص)، هر نام به تعدد ۱۶ بار در هر مدالیون و ۴۸ بار در هر نصف طاق و ۹۶ بار در یک طاق کامل استفاده گردیده و بر اساس علم جمل، معادل حروفی آن به ترتیب، ۱۶، «سلم» در معنای تسلیم به امر خدا و ۴۸، «والی» و ۹۶، معادل «الله جل جلاله» است. همچنین تکرار دو نام در کنار هم، ۳۲ نام را در هر مدالیون شکل داده که معادل «انسان الکامل» بوده و هردو نام مبارک گرداگرد مرکزی مزین به لفظ جلاله «الله» به صورت دوار قرار دارد.



شکل ۳. نقوش مدالیون تزئینات گچ‌کاری گنبدخانه

۴۹. صاحب اختیاری، ۱۷۱-۱۷۶.

جدول۲. نقوش هندسی به‌کار رفته در تزئینات گنبد سلطانیه و مفاهیم عرفانی مرتبط. ماخذ: نگارندگان

الگوهای هندسی	نمونه‌ای از نقوش تزئینی به‌کار رفته در فضاهای مختلف بنا				مفاهیم شکلی	مفاهیم عددی
	گنبدخانه		تربت خانه	دهلیز جنوبی	ایوان‌های بیرونی		
	گچ‌کاری	کاشی‌کاری	گچ و کاشی	گچ و آجر	گچ و آجر		
دایره	طرح روی گچ	معرق کاری	-	-	ایوان جنوب غربی	نماینده جهانی با مرکزیت الله. تمام هستی حول محوریت این مرکز واقع شده است (شهبازیو دیگران، ۹۱). بیانگر وحدت اسلام Akkach,) (2005	نمود عدد ۱ و نشانه توحید و یگانگی خداست. اصل وحدت را ارائه می‌دهد و اغلب به عنوان نماد خدا عرضه می‌شود. (کاظم‌پور، ۴۳)
مثلث	مقرنس کاری	کاشی معقلی	مقرنس کاری	آلات مثلثی	جنوب غربی	راس بالایی، مبدا وجود و قاعده نمادی برای روح آدمی (کاظم‌پور، ۱۳۹۵) مثلث هستی با سه ضلع الوهیت، نبوت و ولایت (سیاه-کوهیان، ۵۹)	نمود عدد۳ و نشانه ای برای روح آدمی است (Ardalan & (Bakhtiar,1971 که در بسیاری از تقسیمات و دسته بندی‌های اسلامی کاربرد دارد.
ترنج	ترنج کند	ترنج کند معقلی	ترنج تند مقرنس کاری	ترنج تند	شمال شرقی	حرکت و سیر انسان به سوی خداوند. بیانگر کانونی از روح انسان و اشارات و تلویحاتی که بازتاب روح مسلمان است.	نمود عدد۴ و در سنت تصوفه، شماره درهایی است که سالکان راه عرفان باید از آنها عبور کنند (خمسه و طاووسی، ۹۶).

چهارضلعی	قاب مربعی	معقلی	مقرنس کاری	قاب مربعی	جنوب غربی	نماد وحدت و نشانگر برابری و عدالت، نماینده شناخت کامل برای نیل به حقیقت مطلق (شهبازی و دیگران، ۹۰)	
پنج‌ضلعی	طرح روی گچ	معقلی	-	۵ ضلعی شل	شمال شرقی	نشان دهنده چهار جهت اصلی، به اضافه مرکز نیز می‌باشد. نماد طبیعت در جهان اکبر است (اردلان و بختیار، ۵۶)	نمود عدد ۵ و اشاره به مرحله پنجم سلوک دارد که فراخوان شخص به بهترین خلق و خو (ایران پور، ۱۰) رایج در احکام اسلامی (کاظم پور، ۸۹). عدد وصلت الهی که موجب خداگونگی می‌گردد (شوان، ۱۳۸۴).
شش‌ضلعی	طرح روی گچ	کاشی شش ضلعی	قاب مقرنسی	طرح روی گچ	آژده/ ایوان شمال شرق	نماد جسم در جهان اکبر و شش قوه حرکت در شش جهت (اردلان و بختیار، ۱۳۹۶: ۵۶)	نمودعدد ۶ و نشانه حیات است. علامت فاصله میان مبداء و ظهور آن است. مدت زمان خلق کائنات (Chevalier, Gheerbrant, (1973
شمسه و ستاره	ستاره پنج پر	ستاره پنج معقلی	-	-	جنوب غربی	شمسه تداعی‌گر نور. نمادی خداوند و نشان گر کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است (ستاری، ۵۳).	طبق تعاریف عدد ۵ و ۶ در پنج و شش ضلعی.

	ستاره ۶	ستاره ۶ معقلی	ستاره ۶	ستاره ۶	شمال شرقی	ستاره مظهر نور خداوند در شب ایمان (کاظم پور و محمدزاده، ۱۳۹۶). نشانه‌ای از ولایت معنوی خدا و اولیاء الهی در هدایت باطنی و ظاهری اهل طریقت (سیاه-کوهیان، ۱۳۹۱) .	
	ستاره ۸	ستاره ۸ معقلی	-	شمسه ۸	شمال شرقی		نمود عددی ۸ و هشتمین مرحله سلوک، توجه به روح و حضور نیروهای روحانی، عدد سعد، هشت درب بهشت. در عرفان درب هشتم، درب همیشه باز توبه می‌باشد (کاظم‌پور، ۸۹).
	ستاره ۱۰	شمسه ۱۰معقلی	-	-	جنوب غربی		نمود عددی ۱۰ و نشانه بازگشت کثرت به وحدت بیرونی (گودرزی و دیگران، ۱۳۹۵)، مرحله هدف تصوف و عالی ترین مقام آن (ایران پور،۱۲).
	شمسه ۱۲	شمسه ۱۲معقلی	-	-	شمال شرقی		نمود نظم کیهانی. هم نظم دنیوی و اخروی و هم باطنی و ظاهری می‌باشد. عدد بنیادین منطقه

							البروج (خمسه، ۹۸) و به ۱۲ پیشوای شیعیان اشاره دارد.

تجلی در رنگ

رنگ در عرفان اسلامی، صورت هستی و تمثیل تجلی کثرت در وحدت است؛ زیرا ذات مجرد بی‌رنگ نور که خود نماد کامل وحدت است، با رنگ تجسم می‌یابد. کاربرد رنگ در هنرهای اسلامی، نقشی تعیین‌کننده داشته و با شیوه‌ای خردمندانه و با آگاهی ازمعنای سمبلیک هر رنگ و با هدف آن یادآوری واقعیت آسمانی پدیده‌ها، درک معانی درونی را برای مخاطب میسر می‌نماید.[۵۰] رنگ به‌عنوان یکی از عناصر مکمل در نقش مایه‌های تزئینی، تأویلی از حرکت ظاهر به باطن در فرهنگ اسلامی-ایرانی می‌باشد،[۵۱] که با بروز دیدگاه‌های عرفانی در باب مفاهیم نور و رنگ، در آثار هنری جلوه‌ای معنوی یافته و با تکیه بر معنای سمبلیک آن و با هدف یادآوری واقعیت معنوی پدیده‌ها در ابنیه دوره ایلخانی جایگاهی ویژه یافته‌است.[۵۲]

نمود بارز کاربرد رنگ در این دوره نقوش و آرایه‌های به‌کار رفته در بناها می‌باشد. کاربرد رنگ‌ها با درایت برمفاهیم نهفته در آن از ویژگی بارز آرایه‌پردازی در این دوره به‌شمار می‌آید که در بنای سلطانیه نیز به صراحت مشهود است. کاربرد غالب طیوف مختلف از رنگ آبی در گنبد سلطانیه و دیگر بناهای دینی و آرامگاهی، از جمله این ادراکات مفهومی و توجه به معانی رمزی رنگ‌ها است که در قالب نمادی از رموز دینی و عرفانی برای نیل به روشن فکری درونی، شکیبایی و تحمل معنویت بوده و مراتب مختلف آن بر درجات ایمان، طبقات آسمان معنوی، درهای روح بیکران و جاودان شدن دلالت دارد. این رنگ در کنار

۵۰. نصیری و دیگران، ۱، ۵۵، ۶۰.

۵۱. سلطان کاشفی و دیگران، ۴۳.

۵۲. نصیری و دیگران، ۵۸-۶۰، ۶۷.

دیگر رنگ‌هایی چون قرمز اخرایی، زرد، سیاه، سفید و خاکستری شکل‌دهنده تزئینات بخش‌های مختلف بنای‌سلطانیه بوده و فارغ از جلوه بصری در راستای نمود مفاهیم و رموز عرفانی نهفته در آن به‌کار رفته‌است (جدول ۳).

رنگ به‌کار رفته	محل کاربرد		نوع کاربرد		مضامین عرفانی مرتبط
	داخلی	بیرونی	زمینه	نقوش	
آبی‌فیروزه	•	•	•	•	تجلی‌گر عروج از خاک به افلاک و یگانگی و کمال مطلوب. نشان‌گر آسمان و جایگاه خداوند.
آبی‌ارزق	•	•	•	•	سمبل جاودانگی، نمود روح آدمی. در خرقه عارفان نشان لوامگی و عدم خلاص کامل از ظلمات نفسانی و متذکر نفس عابد به سوی خدا.
سفید	•	•	•	•	در بردارنده جامع رنگ‌ها. نمودی از پاکی و وجود مطلق خداوند.اشاره بر وحدت در کثرت.
سرخ	•	•	•	-	نشان نفس لوامه. نماد مرگ سرخ. نشان شادی و زندگی، قربانی شدن در راه معشوق، آگاهی و حکمت معنوی. نمود آتش جهان متلاطم. رنگ خون و شهادت و تجدید حیات.
زرد	•	•	-	•	نماد کمال. درصوفیه رمز غلبگی نور روح. نماد زهد و درویشی. نشان سیادت و نماد عینی قداست.
سیاه	•	•	-	•	در بردارنده جامع رنگ‌ها. نماد آرزوهای نفسانی. مقام شهود فنا و تجلی جمال. نور ابلیس. در معنای سلبی رمزی از کفر و شرک. حزن و قبض در خرقه عارفان، که مرید در ماتم کشتن نفس بر تن می‌کند.
سبز	•	•	-	•	نماد قداست. لباس بهشتیان در قرآن. مظهر رستاخیز و محشر. نمود صفت خاص حق، منزه از حلول و اتحاد، اتصال و انفصال.

جدول ۳. مضامین عرفانی رنگ‌های به‌کار رفته در نقوش‌هندسی گنبد سلطانیه. ماخذ: نگارندگان

تجلی در حروف

تجلی نگاه ربانی به حروف و کلمات و نگرش تقدس‌گرایانه به آن‌ها ناشی از رویکرد عرفا به حروف و اعتقاد آنان به ارتباط تکوینی حروف با ذات حق دارد که ریشه در قرآن دارد. ظهور فرقه‌هایی چون حروفیه و نقوطیه در ادوار بعدی نیز حاصل همین رویکرد می‌باشد.

نگاه عرفا به مسئله حروف در سه سطح بیانی قابل طبقه‌بندی می‌باشد. سطح اول در قالب تشبیه و استعاره بر مبنای ذوق، سطح دوم، برمبنای مناسبات رمزی و باطنی (با تکیه بر علوم عددی) و سطح سوم، فراتر از استعاره بر اساس بیان خصوصیات تکوینی حروف می‌باشد؛[۵۳] که در سطوح اول و دوم به ویژگی‌های تشبیهی و ارزش‌های عددی حروف توجه شده ولی در سطح سوم، کلمات و آیات قرآن نه صرفا به عنوان عناصری از زبان مکتوب، بلکه دارای وجود و شخصیت بوده و قالب خوشنویسی مظروف مادی و بصری آن‌ها است که رهنمونی برای پیوستن انسان به احدیت به‌شمار می‌آید.[۵۴]

کاربرد حروف در بنای سلطانیه، به‌عنوان تزئینات مکمل در کنار آرایه‌های هندسی است که در قالب کتیبه‌های قرآنی و الفاظ مقدس مشهود می‌باشد. این تزئینات با دو خط ثلث و کوفی در قالب کاشی‌کاری معقلی و نقوش رنگی، بر روی گچ‌کاری‌ها نمایان گردیده و علاوه بر کاربرد تشبیهی و استعاری با تکیه بر علم ابجد، در تقارن با سطح سوم، با القا مفاهیم معنوی و عرفانی و تکرر اسما متبرک، سعی در نمود ذکر و تسبیحی دارد که ریشه در عرفان و تصوف داشته و هدف از آن پاکی دل از پلیدی و تعلقات دنیوی و رهایی از حزن و اندوه می‌باشد.[۵۵]

---

۵۳. محمدی‌پارسا و بلخاری قهی، ۵۶ و ۶۰.

۵۴. نصر، هنر و معنو یت اسلامی، ۲۸.

۵۵. سیاه‌کوهیان، ۵۸ و۵۴.

نتیجه

مطالعه اوضاع سیاسی دوره ایلخانیان حاکی از هم‌گرایی تشیع و تصوف است که با رسمیت یافتن در جامعه، وارد عرصه فرهنگ و هنر گردیده و با ورود به حوزه معماری در قالب ساختار کالبدی و صورتزئینی در آثار بنا شده در مکاتب معماری این دوره من جمله مکتب معماری تبریز و اثر شاخص آن یعنی گنبد سلطانیه تجلی یافته‌است. که با توجه به زمینه شکل‌گیری بنا و کاربری آرامگاهی آن، نمود بارزی از تفکرات سازندگان و بانیان آن بوده و تداعی‌گر هنر و فرهنگ جامعه خویش به‌شمار می‌آید که با توجه به گرایشات مذهبی حکام این دوره، می‌توان آن را دلیلی روشن برکاربرد مفاهیم و الگوهایی برگرفته از مضامین عرفان در بنا به‌شمار آورد که با نمود در کالبد معماری و نقش مایه‌های به‌کار رفته در تزئینات سلطانیه، به عنوان الگویی غالب در آرایه‌پردازی‌های این بنا و دیگر آثار به جای‌مانده از مکتب تبریز مشهود می‌باشد.

مطالعه نقش‌مایه‌های به‌کار رفته در گنبد سلطانیه حاکی از غلبه اشکال هندسی منتظمی است که در قالب گره‌سازی و نقوش هندسی مکرر، همراه با آرایه‌های گیاهی و کتیبه‌های خطی بروز یافته و سعی در انتقال مضامین عرفانی و اعتقادی دارد که ریشه در باورهای آن دوره دارد (شکل ۴). علاوه بر مفاهیم نمادین متجلی در نقوش هندسی، همراهی این نقوش با اسماء الهی و نام انبیاء و اولیا و مضامین قرآنی، گواه دیگری بر تأیید نقش عرفان در آرایه‌پردازی‌های این اثر معماری است،که در تطابق با زبان اشارت و عبارت عارفان، تجلی گاه عالم مثال در صورتی مادی و کالبدی بوده و ذهن بیننده را به سوی تقدس و حقیقت نهفته در باطن نقوش و آرایه‌ها رهنمون می‌گردد (شکل ۴).

شکل٤. تجلی عرفان در نقوش هندسی بنای سلطانیه، ماخذ: نگارندگان

کتابشناسی

اتونی، بهزاد و مهدی شریفیان، «بررسی تطبیقی عرفان شمنی و تصوف اسلامی»، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهرا(س)، شماره ۱۹، سال دهم، ۱۳۹۷ش.

آجرلو، بهرام، «شیوه معماری شیروان»، باغ نظر، شماره۱۱، سال٦، ۱۳۸۸ش.

همو، «درآمدی بر سبک معماری آذربایجان»، باغ نظر، شماره ١٤، سال۷، ۱۳۸۹ش.

اردلان، نادر، و لاله بختیار، حس وحدت نقش سنت در معماری ایرانی، ترجمه ونداد جلیلی با همکاری احسان طایفه، تهران، موسسه علم معمار، ١٣٩٦ش.

الیاده، میرچا، اسطوره، رویا، راز، ترجمه رویا منجم، تهران، نشر علم، ۱۳۸۸ش.

ایران‌پور، مرجان، و مهتاب مبینی، «بررسی مفاهیم اعداد در تزئینات چوبی هندسی عصر صفویه اصفهان (با تکیه بر خانه اخوان حقیقی)»، همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، یزد، ١٣٩٤ش.

پیرنیا، محمد کریم، سبک‌شناسی معماری ایرانی، تدوین غلامحسین معماریان، تهران، نشر پژوهنده و نشر معمار، ۱۳۸۰ش.

حسینی، سیدهاشم، «کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی الدین اردبیلی»، مطالعات هنر اسلامی، شماره ١٤، ۱۳۹۰ش.

حسینی، بهشید، «چیستی‌شناسی نظام شکل (تفرید عناصر تشکیل‌دهنده مسجد)»، همایش معماری مسجد (جلد۱)، دانشگاه هنر پردیس اصفهان، ۱۳۷۸ش.

حمزه‌لو، منوچهر، «نام علی(ع) بر گنبد سلطانیه»، کتاب ماه هنر، شماره ۳۱-۳۲، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۰.

همو، هنرهای کاربردی در گنبد سلطانیه، تهران، ما کان، ۱۳۸۱ش.

خمسه، فرزانه، و محمود طاووسی، «راز و رمز اعداد در تزیینات مساجد (مسجد جامع ورامین)»، هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی، شماره٤٠، ۱۳۸۸ش.

دهقان، معصومه، «تسامح و تساهل مذهبی مغولان در رویکرد با اندیشه‌های دینی»، تاریخ در آیینه پژوهش، شماره ۲۲، ۱۳۸۸ش.

رضایی، ایرج، و مهدی خلیلی، «جلوه‌های شمنیزم در سلطانیه»، پیام باستان‌شناس، شماره ۲۳، ١٣٩٤ش.

رضوی، سید ابوالفضل، «مسلمانیِ خوانین مغول بر پایه زمینه‌های اسلام‌پذیری ایلخانان»، پژوهشنامه تاریخ اسلام، سال ۳، شماره ۱۱، پاییز ۱۳۹۲.

محمدی‌پارسا، عبدالله، و حسن بلخاری‌قهی، «جایگاه حروف نزد عرفا و تأثیر آن بر هنر خوشنویسی اسلامی»، الهیات هنر، شماره ۸، ١٣٩٦ش.

زهره‌وند، حامد، و منوچهر فروتن، «عرفان اسلامی و آرایه‌های معماری: بررسی جامعه‌شناختی پیوند عرفان اسلامی و هنرهای تزیینی معماری ایران در دوره تیموری»، هفت حصار، شماره ۱۱، بهار١٣٩٤.

سبحانی، محمد تقی، «بررسی کتاب مقدمه‌ای بر مبانی عرفان و تصوف»، آینه پژوهش، دوره ٥، شماره ٣٤، ١٣٧٣ش.

ستاری، جلال، رمز اندیشه و هنر قدسی، تهران، مرکز مطالعات اسلامی، ١٣٧٦ش.

سرابی، مینا، و دیگران، «بازآفرینی ساختار معماری مسجد حسن پادشاه در تبریز (براساس منابع تاریخی و بقایای معماری موجود)»، هنرهای زیبا، دوره ۲۵، شماره ۱، ۱۳۹۹ش.

سلطان کاشفی، جلال الدین، و دیگران، «رمزگشایی معانی عرفانی رنگ در نگاره‌هایی از هفت گنبد (بر اساس آراء حکیمان اسلامی)»، نگارینه هنر اسلامی، شماره ٤، ۱۳۹۳ش.

سیاه‌کوهیان، هاتف، «تأثیر اسلام بر معماری ایرانی با تأکید بر تزئینات گنبد سلطانیه»، عرفان اسلامی، شماره ۳٤، ۱۳۹۱ش.

سلیمانیان، حمیدرضا، «همگرایی هنر و عرفان در فرهنگ ایرانی اسلامی با نگاهی به ادب فارسی»، ادبیات فارسی، دوره ۵، شماره ۲۱، بهار۱۳۸۸.

سمنانی، علاءالدوله، مصنفات فارسی، به‌کوشش نجیب مایل هروی، ۱۳۹۰ش.

شفیعی کدکنی، محمدرضا، صور خیال در شعر فارسی، تهران، نشرآگاه، ۱۳۸۷ش.

شوان، فریتیوف، عقل و عقل عقل، ترجمه عالیخانی، تهران، هرمس، ۱۳۸۴ش.

شهبازی شیران، حبیب، و دیگران، «تحلیل تأثیر اعتقادات عرفان و تصوف بر مضامین و تزیینات کتیبه-های مسجد کبود تبریز»، فیروزه اسلام، دوره ۳، شماره٤، ۱۳۹٦ش.

صاحب‌اختیاری، بهروز، «ارادت و اعتقاد صوفیه به خاندان علوی»، کیهان اندیشه، شماره ۵۱، ۱۳۷۲ش.

صالحی کاخکی، احمد، و بهاره تقوی نژاد، «معرفی و گونه‌شناسی تزئینات هندسی در آرایه‌های معماری گنبد سلطانیه»، مطالعات معماری ایران، دوره ۹، شماره ۱۷، ۱۳۹۹ش.

طاهری، جعفر، و هادی ندیمی، «بعد پنهان در معماری اسلامی ایران»، صفه، شماره ٦۵، ۱۳۹۳ش.

طاهری خسروشاهی، محمد، «مناسبات عرفانی مشایخ آذربایجان با عارفان خراسان، زبان و ادب فارسی، دانشگاه تبریز، شماره ۲۳۳، بهار و تابستان ۱۳۹۵.

عناقه، عبدالرحیم و دیگران، «تجلی عرفان در معماری مسجد»، عرفان اسلامی (ادیان و عرفان)، شماره ۳۳، دوره ۹، ۱۳۹۱ش.

قمری، حیدر، «نقد خرقه و نمادهای آن»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، شماره ۵۲، ۱۳۸۷ش.

کاظم پور، زیبا، و حسین عابددوست، «تحلیل ریشه‌ها و مفاهیم نقوش هندسی معماری دوره اسلامی در هنر کهن ایرانی»، نگارینه هنر اسلامی، دوره ۳، شماره ۱۰، ۱۳۹۵ش.

کاظم پور، مهدی، و مهدی محمدزاده، «مطالعه تطبیقی نقوش نمادین شیعی بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی با مساجد جامع یزد»، نگره، شماره ٤٤، ۱۳۹٦ش.

کیانی، محمد یوسف، تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی، تهران، سازمان سمت، ۱۳۸٤ش.

گرامی نژاد، ابوالقاسم، و حمیدرضا گرامی نژاد، کاشی کاری، تهران، اتحاد، ۱۳۸۸ش.
گودرزی، کورش؛ حسینی موخر، سید محسن؛ روزبه، محمدرضا، «رموز اسطوره‌های اعداد در عرفان با توجه به متون برگزیده نثر فارسی تا قرن هفتم هجری قمری»، نشریه عرفان اسلامی، شماره ٦٩، ١٤٠٠.
مرادی نسب، حسین، و دیگران، «بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی کاری مساجد ایران»، پژوهش‌های معماری اسلامی، شماره ١٤، سال٥، ١٣٩٦ش.
محمدی وایقانی، کاظم، مکتب عرفانی تبریز، کرج، نجم‌کبری، ۱۳۸۵ش.
محمدی‌پارسا، و حسن بلخاری قهی، «جایگاه حروف نزد عرفا و تأثیر آن بر هنر خوشنویسی اسلامی»، الهیات هنر، شماره ۸، ١٣٩٦ش.
موحد، صمد، سیری در تصوف آذربایجان، تهران، طهوری، ۱۳۹۰ش.
مورگان، دیوید، مغولها، ترجمه عباس مفبر، تهران، طرح نو، ۱۳۷۱ش.
میرباقری‌فرد، سیدعلی اصغر، و معصومه محمدی، «عبارت و اشارت در زبان عرفانی»، پژوهشنامه عرفان، شماره ۱۵، ۱۳۹۵ش.
میرزاخانیان، مریم، و فاطمه شاهرودی، «حکمت اعداد در تزئینات و ساختار مسجد شیخ لطف اله با تکیه بر حروف ابجد»، نقش مایه، دوره ۸، شماره۲۰، ۱۳۹۳ش.
ندیمی، هادی، «بها حقیقت، مدخلی بر زیبایی‌شناسی معماری اسلامی»، صفه، شماره ۱۱، ۱۳۸۰ش.
نصر، حسین، سنت اسلامی در معماری ایران در جاودانگی و هنر، مقالاتی از تیتوس بورکهارت، سیدحسین نصر، کارل گوستاو یونگ و پل والری، ترجمه سید محمد آوینی، تهران، انتشارات برگ، ۱۳۷۰ش.
همو، هنر و معنو یت اسلامی، ترجمه رحیم قاسمیان، تهران، حکمت، ۱۳۸۹ش.
نصیری، محمد، و دیگران، «نماد عرفانی رنگ در هنر و معماری اسلامی»، عرفان اسلامی، دوره ١٤، شماره ٥٦، ١٣٩٧ش.
نیکوبخت، ناصر، و سیدعلی قاسم‌زاده، «سمبولیسم نور و رنگ در عرفان ایرانی - اسلامی»، مطالعات عرفانی، دوره ۸، ۱۳۸۷ش.
Akkach, S., "Cosmology and architecture in Premodern Islam: An Architectural Reading of Mystical Ideas", State University of New York Press.
Ardalan, Nader and Laleh Bakhtiar, "The Sense of Unity", Chicago,

2005.
Huff, D., "Iran in Sasanian and Medieval Islamic Periods, Persia's Ancient Splendor, Mining, Handicraft and Archaeology", *Exhibition Catalogue*, 2005.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain, "Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres", Seghers predd, 1973.
Qiyasi, Cəfər Ə, "Me'mar Xaca Əlişah", Təbrizi: Dövrü və Yaradiciliqi, Baki: Işiq Nəşriyati, 1977.