فصلنامه مطالعات فضا و مکان

نشریه تخصصی، دوره ۱، شماره ۱، صص.۶۲-۴۷، پائیز ۱۴۰۱
DOI: 10.30495/JSPS.2022.1972700.1021

ترجمه انگلیسی این مقاله با عنوان:
The Influence of Mystical Ideas on the Architectural Decorations of Ilkhanid Period Buildings; Case Study of Varamin Grand Mosque
در همین شماره به چاپ رسیده است.

تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی
نمونه مطالعاتی: مسجد جامع ورامین

لیدا بلیلان اصل*[۱]، حنانه فیاض مقدم[۲]، رقیه غفاری حافظ[۳]

۱. گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
۲. گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.
۳. گروه معماری، دانشکده هنر و معماری، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

تاریخ معماری
مقاله تخصصی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۸/۲۲
تاریخ بازنگری:
۱۴۰۱/۹/۱۳
تاریخ پذیرش:
۱۴۰۱/۹/۱۷
تاریخ انتشـار:
۱۴۰۱/۹/۲۵

واژگان کلیدی:
اندیشه‌های عرفانی، تزئینات معماری، معماری ایلخانی، عرفان در معماری، مسجدجامع ورامین.

چکیده:

طی دوران‌های مختلف تاریخی تحولات سیاسی، اجتماعی و مذهبی به بهترین شکل در هنر و معماری ظاهر شده به‌گونه‌ای که آثار معماری هر دوره، نشان‌دهنده باورها و اندیشه‌های غالب آن جامعه است؛ بر جامعه ایلخانی نیز اندیشه‌های عرفانی و تصوف حاکم بوده‌است. در این دوره آموزه‌های عرفانی در تمامی بخش‌های جامعه، به‌خصوص معماری و تزئینات معماری، گسترش یافت؛ به‌طوری‌که در اکثر بناهای این دوره این تأثیرات مشهود است. موضوع مقاله حاضر، بررسی تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزئینات معماری دوره ایلخانی و تزئینات مسجد جامع ورامین، به‌عنوان یکی از بناهای مهم این دوره است. به عبارتی این پژوهش به بررسی نمود عرفان در آثار و تزئینات معماری دوره‌ی ایلخانان مغول می‌پردازد. روش‌تحقیق مقاله، بررسی و تحلیل‌های تفسیری-تاریخی متون و آثار معماری دوره ایلخانی است. از یافته‌های پژوهش این شواهد حاصل می‌شود که تصوف و اندیشه‌های عرفانی، حکومت و معماران ایلخانی را تحت‌تأثیر قرار داده و این تأثیرات در تزئینات معماری بناهای این دوره به‌ویژه در تزئینات مساجد نمایان است. در مسجد جامع ورامین از هر سه نوع تزئینات (هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای) استفاده شده‌است که این طرح ها به‌طور عمده هندسی و یا کتیبه‌ای هستند. با این وجود نقوش گیاهی نیز، هرچند اندک ولی در بنا وجود دارند. این کتیبه‌ها دارای مضامین دینی و یا تاریخی هستند که کتیبه‌های تاریخی جهت توضیح چگونگی و زمان آغاز بنا به کار می‌روند. همچنین در طرح‌های هندسی که بیشترین حجم تزئینات را به خود اختصاص داده و با اسلوب بسیار مؤثری نیز به‌کار رفته‌اند از مفاهیم نمادین اعداد و اشکال به‌وفور استفاده شده که به مضامین عرفانی اشاره دارند.

* **نویسنده مسئول:** *lidabalilan@hotmail.com, +989143165625*

مقدمه

دوره حکمرانی مغولان در ایران از سال ۶۱۶ ه.ق. آغاز و در سال ۷۵۶ ه.ق. پایان یافت. حمله مغولان به ایران، کشتارها و نابودی بسیاری به دنبال داشت و بی‌سامانی‌ها تا چند دهه پس از آن به‌هنگام شکل‌گیری حکومت ایلخانی برقرار بود؛ چنان‌چه موجب رکود اقتصادی بسیاری از مناطق ایران شد. مغولان پس از پذیرش اسلام، ضمن توجه به علوم کاربردی، به علوم اسلامی نیز علاقه‌مند شدند و در جهت گسترش این علوم تلاش و همت خود را به‌کار بستند. چنان‌چه آموزش علوم سمت و سوی دینی گرفت تا آن‌جا که مراکز آموزشی باشکوه دینی نیز تأسیس گردید. سلاطین ایلخانی پس از شناخت معماری اسلامی، خواهان احداث بناهای مهم و باشکوه شدند(کیانی، ۱۳۷۴). از قرن هفتم هجری به بعد بود که عرفان و تصوف در جهان اسلام اوج گرفت. سیر رشد تصوف، عرفان و رونق گرفتن خانقاه‌ها را می‌توان حاصل تحولات تاریخی، اقتصادی، فرهنگی، سیاسی و هنری ذکر کرد. به عبارتی، هر کدام متأثر از دیگری بوده و همچون زنجیره‌هایی از علت و معلول در کنار هم قرار گرفته‌اند. ترویج تصوف در این دوره، پیوندی میان عرفان، تصوف و هنر دوره‌ی ایلخانی ایجاد کرد(نادری رمضان‌آباد و دیگران، ۱۳۹۹). به عبارتی از این توضیحات می‌توان چنین برداشت کرد که در هنر معماری اسلامی اکثر نمادها و تزئینات بناها، منشأ اندیشه‌های عرفانی و تصوف داشته و معماری اسلامی دوره‌ی ایلخانی سرشار از نقش‌ها و نمادپردازی‌های نشأت گرفته از همین اندیشه‌هاست. در واقع هنرهای تزئینی غالب در معماری این دوره چون کتیبه‌نگاری‌ها و نقوش تزئینی دیگر برگرفته از ادبیات و فرهنگ عرفانی در معماری بوده و جلوه‌ی قدسی و عرفانی به آن داده است. تزئینات، همواره به‌عنوان یکی از مهم‌ترین ابعاد هنر و معماری مطرح بوده و نقوش تزئینی به‌عنوان یکی از راهکارهای ایجاد زیبایی در معماری، مورد استفاده قرار گرفته است. این تزئینات در ادوار مختلف ویژگی‌های خاص خود را داشته‌اند که بر حسب نوع و پیشرفت مصالح ساخت و تغییر کالبد بناها، سبک معماری و روش‌های ساخت، این نقوش و تزئینات نیز تغییر کرده است. لبر این اساس این پژوهش در پی پاسخ به این سؤال است که رواج اندیشه‌های عرفانی در دوره‌ی ایلخانی، چه تأثیری بر تزئینات معماری بناهای این دوره داشته است؟ با توجه به این‌که تزئین در معماری و هنر اسلامی، به‌ویژه در مساجد و مراکز اسلامی، نقش خاصی دارد، در این مقاله، مسجد جامع ورامین برای بررسی نقش‌های تزئینی آن، به‌عنوان نمونه‌ای از بناهای دوره‌ی ایلخانی انتخاب شده است. مسجد جامع ورامین از قدیمی‌ترین مساجد آسیا و مربوط به دوره ایلخانی است که تنها نمونه کامل مساجد چهار ایوانی کشور است که نه تنها از لحاظ ساختمان عظیم و گنبد عالی آجری دارای مقام و منزلت صنعتی مهمی است، بلکه به واسطه داشتن تزئینات فراوان، کاشی‌کاری‌های معرق و گچ‌بری‌ها و کتیبه‌های تاریخی و انواع خطوط مختلف جزء آثار مهم هنری ایران نیز به شمار می‌رود. همچنین این بنا با وجود نقش‌مایه‌ها و تزئینات بسیار غنی، زیبا و متنوع، آن‌چنان که باید بررسی نشده است. بر اساس آن‌چه گفته شد، این پژوهش به بررسی تأثیر اندیشه‌های عرفانی بر تزئینات معماری دوره‌ی ایلخانی، با بهره‌گیری از نمونه مطالعاتی مسجد جامع ورامین می‌پردازد.

پیشینه تحقیق

پژوهش‌های متعددی در رابطه با هنرهای سنتی و آرایه‌های بناهای دوره ایلخانی انجام شده‌است. تعدادی از محققان به گونه‌شناسی و توصیف ویژگی‌های ظاهری و تزئینی آثار تمرکز کرده‌اند و کمتر به اندیشه‌های حکمی و فلسفی تأثیرگذار در این بناها پرداخته‌اند. در حالی‌که اندیشه‌های عرفانی حاکم بر دوره‌ی ایلخانی، تأثیری مهم و انکارناپذیر بر معماری و شهرسازی این دوره داشته است؛ همان‌طور که در بناهای این دوره مشهود است؛ این اندیشه‌ها، بیشترین تأثیر را بر معماری مساجد و بناهای مذهبی داشته‌اند. با بررسی پژوهش‌های انجام شده درباره تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی و مسجد-جامع ورامین، این پژوهش‌ها را می‌توان در سه گروه دسته‌بندی کرد که به شرح زیر است:

گروه اول، پژوهش‌هایی هستند که به بررسی، روند شکل-گیری، تحلیل هندسه و تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی پرداخته‌اند:

حسین نخعی (۱۳۹۸) در کتاب "مسجد جامع ورامین" به بازشناسی روند شکل‌گیری و سیر تحول این مسجد پرداخته است. یگانه و هاشمی‌شهرکی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای تحت عنوان "بررسی تزئینات و نقوش به‌کار رفته در بناهای معماری و

شهری دوره ایلخانی (نمونه موردی گنبد سلطانیه و مسجد کبود تبریز)" با بررسی تزئینات شامـــل گچبری‌ها، نقاشی‌هـا، کاشی‌کاری و کتیبه‌های دو بنای گنبد سلطانیه و مسجد کبود تبریز به این نتایج دست یافته اند که، در سیر تحول نقوش تزئینی از دوره سلجوقی به دوره ایلخانی نقوش هندسی منظم‌تر شده و به‌عنوان یک الگوی تزئینی مهـم دیده می‌شود و حتی می‌توان بیشتر شدن حالت قدسی بناها را با توجه به اسماء متبرکه استفاده شده در بناها نسبت به دوره‌های قبل را مشاهده کرد. در بررسی طرح‌های تزئینی مشاهده می‌شود که بناهـا بـا نقـوش الله، علی و محمد تزیین شده و حتی کاربرد آن‌ها نیز در نقاط مختلف ساختمان متناسب با عظمت و اهمیت آن‌ها متفاوت است. کاظمی (۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان "نقش‌های تزئینی مسجد جامع ورامین" با بررسی معرفی نقش‌های تزئینی مسجد جامع ورامین و سبک تزئین و معماری آن به این نتایج دست یافته‌اند که: معماری مساجد دوره‌ی ایلخانی دنباله‌رو سبک معماری دوره‌ی سلجوقی است، با این تفاوت که گنبدها و ایوان‌ها بلندتر شده و نقوش تزئینی به اوج زیبایی خود رسیده‌اند و هیچ سطحی بدون نقش نیست. در مسجد جامع ورامین، بالای طاق‌های ورودی، کتیبه‌هایی قرار گرفته که زمینه‌ی آن‌ها با نقوش هندسی به رنگ آبی لاجوردی،کاشی‌کاری شده و در پایین این کتیبه‌ها، اسم الله در قابی دایره‌ای میان نقوش هندسی،گچ‌کاری شده است. از ویژگی‌های گچبری این بنا، وجود نقوش تزئینی ترکیبی متنوع و منحصر به فردی است که از ترکیب نقوش گیاهی و هندسی به وجود آمده‌اند.

گروه دوم، پژوهش‌هایی هستند که به مطالعه تطبیقی تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی پرداخته‌اند:

خوانساری و نقی‌زاده (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان "بررسی تطبیقی آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین" پس از مقایسه تطبیقی آرایه‌های مسجدجامع ورامین و نایین، به این نتایج دست یافته‌اند که: مسجد نایین از اشکال ساده هندسی چون دایره، مربع و شش‌ضلعی استفاده کرده، اما در مسجد ورامین نقش‌ها پیچیده‌تر شده و در غالب بخش‌ها اشکال، نمادین و سمبلیک (انواع گره و شمسه) هستند. شکل‌های گیاهی در هر دو بنا از ساده تا تجریدی به کار رفته، به طوری‌که در مسجد جامع نایین به حالت طبیعی نزدیک‌تر است و تصویری از پهن‌برگ‌ها، برگ ها و میوه ها است. اما در مسجد جامع ورامین شکل ها انتزاعی هستند و به نقوش اسلیمی و ختایی تبدیل شده‌اند. آیات قرآنی نیز در کتیبه‌های مسجد جامع نایین با خط کوفی ساده و گل‌دار نگاشته شده اما در مسجد جامع ورامین با نگارش به خط ثلث، تنوع بیشتری در کتیبه‌ها دیده می‌شود و کاربرد ادعیه شامل توصیف نام‌های خداوند (سبحان الله، الحمدالله و سایر اسما جلاله)، ستایش پیامبر (صلوات یا شهادتین) یا ستایش ائمه بیشتر شده‌است. فیضی و همکاران (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان "مطالعه تطبیقی مضامین دینی در کتیبه‌های محراب‌های گچی دوره سلجوقی و ایلخانی" پس از مقایسه تطبیقی محراب‌های دوره ایلخانی و سلجوقی، به این نتایج دست یافته‌اند که: در محراب‌های دوره سلجوقی، مضامین مرتبط با اهل سنت مانند اسامی خلفای راشدین و احادیثی مانند عشره مبشره مشاهده می‌شود ولی در محراب‌های دوره ایلخانی، از مضامین عرفانی-شیعی استفاده شده است. حتی رنگ زمینه کتیبه‌ها و رنگ حروف نیز در محراب‌های دو دوره، تفاوت زیادی با هم دارند؛ به طوری‌که زمینه محراب‌های دوره سلجوقی، نارنجی، قهوه‌ای و بی‌رنگ است، ولی بیشتر محراب‌های دوره ایلخانی، رنگ‌آمیزی آبی (چه لاجوردی و چه فیروزه‌ای) دارند. استفاده از رنگ آبی در تزئینات معماری دوره ایلخانی به فراگیر شدن عرفان و تصوف، در این دوره مربوط می‌شود.

گروه سوم، پژوهش‌هایی هستند که به مطالعه تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی پرداخته‌اند: مرادی‌نسب و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله "بازشناسی تأثیر اندیشه‌ی عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی‌کاری مساجد ایران" به بازخوانی تأثیر اندیشه‌ی عرفانی بر پدیداری نمادگرایانه‌ی رنگ آبی در کاشیکاری مساجد پرداخته‌است. خمسه و طاووسی (۱۳۸۸) در مقاله "راز و و رمز اعداد در تزئینات مساجد: مسجدجامع ورامین" با بررسی نقش‌های تزئینی مسجد جامع ورامین و کاربرد اعداد در این تزئینات به این نتایج دست یافته‌اند که: استفاده از اعداد، به‌خصوص در نقش‌های هندسی گره سازی تزئینات معماری مسجد جامع ورامین، نمودی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است که مبدأ و اصل تمام مراتب عالم هستند. این تزئینات بنا بر شکل‌های هندسی خاصی اجرا می‌شوند که

مبنای عددی این اشکال، اعداد خاصی است که از نظر عرفانی، مفهومی خاص دارد.

با توجه به مطالعات انجام یافته، در خصوص تأثیر اندیشه‌های عرفانی و تصوف در تزئینات بناهای دوره ایلخانی و مسجد جامع ورامین به عنوان نمونه بررسی شده، مطالعه‌ای در خصوص بررسی کامل تأثیر این اندیشه‌ها بر تزئینات معماری این دوره انجام نگرفته است و این مقاله در پی دستیابی به نظریات مبتنی بر آراء عرفانی و بررسی این اندیشه‌ها در تزئینات معماری دوره ایلخانی است تا پس از بررسی نتایج، تأثیر اندیشه‌های عرفانی را بر تزئینات این دوره در مسجدجامع ورامین را بررسی کند.

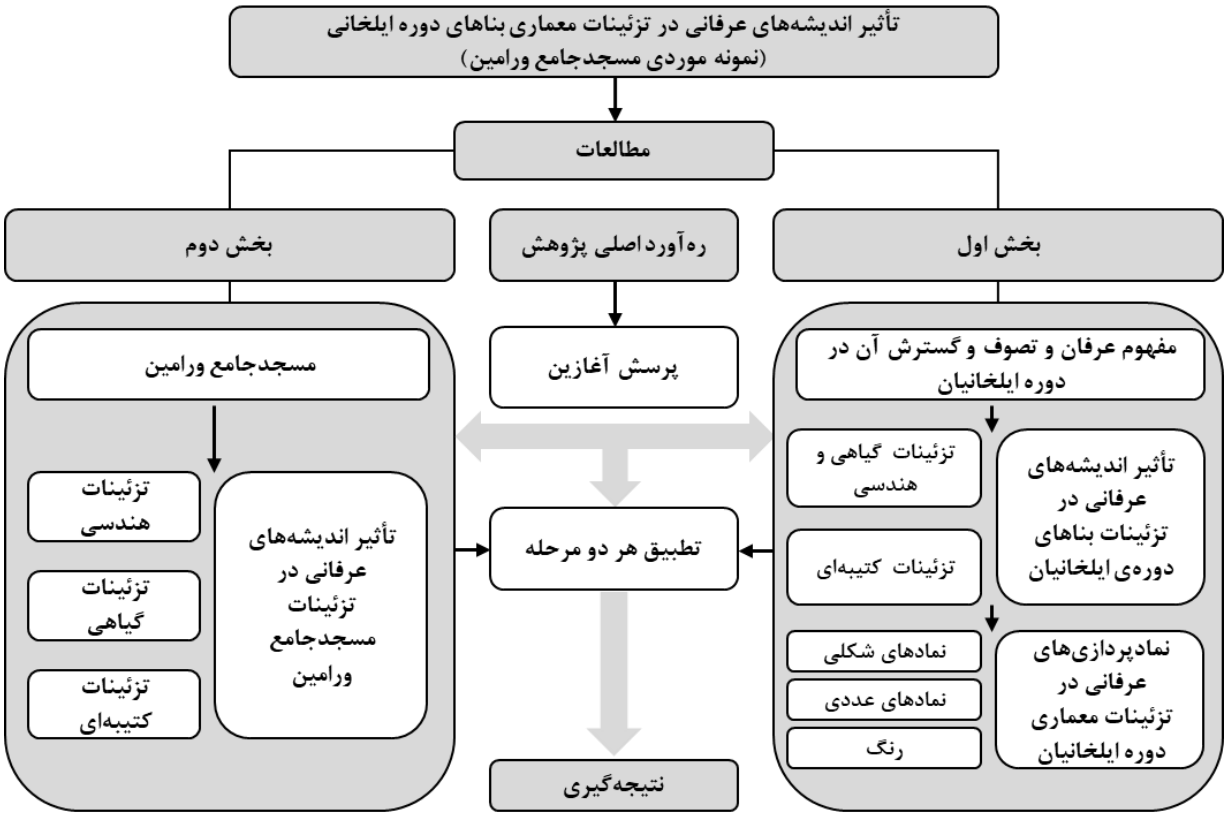
روش تحقیق

این پژوهش در زمره تحقیقات تفسیری-تاریخی قرار گرفته و روش انجام آن کیفی است که در بعد نظری صورت می‌پذیرد. مطالعات در بعد نظری عمدتاً به‌گونه توصیفی-تحلیلی است. پژوهش از نظر روش‌شناسی، به دو بخش عمده تقسیم می‌گردد. در بخش اول که اختصاص به استخراج مفاهیم عرفانی دارد از از داده انـدوزی بـه روش کتابخانـه‌ای استفاده شده است. گردآوری داده‌ها بر اساس فرضیه مشخصـی نبـوده بلکه بر مبنای هدف، عقاید مرتبط با مبحث حاضر، مورد بررسی قـرار گرفتـه اسـت. در بخش دوم برای پی بردن به میزان تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم عرفان و تحلیل اثرگذاری آن در تزئینات معماری دوره ایلخانی با استفاده از متون کهن و مطالعه بناهای ایران در دوره ایلخانان مغول، بررسی شده و از روش تحلیلی-تطبیقی در قالب مطالعه بناها و تزئینات آن‌ها بهره جسته شده‌است. به منظور افزایش اعتبار گزینش، انتخاب نمونه از بین بناهای شاخص دوره ایلخانی انجام گرفته است. به این ترتیب محصول مقاله حاضر، تبیین اهمیت و جایگاه معماری و شهرسازی دوره ایلخانی و نقش اندیشه‌های عرفانی در تزئینات معماری این دوره است (شکل شماره ۱).

مبانی نظری

- **مفهوم عرفان و تصوف و گسترش آن در دوره ایلخانان**

عرفان در مفهوم کلی، به معنای آگاهی و شناختی است که انسان از طریق حواس پنجگانه به دست می‌آورد. ولی در



شکل شماره ۱) چارچوب نظری پژوهش

اصطلاح، عرفان به مفهوم علم به اسرار حقایق دینی است (سعیدی، ۱۳۹۶). سیدحسین نصر بر این باور است که: تصوف، ساحت باطنی، درونی و عرفانی اسلام است و به همین سبب، نه فقط از سرشت وحی اسلامی بهره‌مند است، بلکه قلب آن نیز به شمار می‌رود. تصوف مانند بیشتر عرفان‌های مسیحی تنها بر عشق و از خودگذشتگی تأکید نمی‌کند، بلکه بر پایه‌ی حکمت و معرفت و بر فهم توحید خداوند بنا شده‌است. وی درباره رابطه بین تصوف و عرفان باور دارد که: تصوف مانند هر طریقت اصیل دیگر، مجموعه‌ای منسجم شامل بعد نظری و عملی است. بعد نظری تصوف را می‌توان «عرفان» نامید. عرفان نظری نوعی «الهیات اشراقی و عرفانی» است که همچون فلسفه، درباره‌ی حقیقت هستی، خدا، صفات و اسمائش، انسان و سرنوشت و غایت کمالش بحث می‌کند (قاراخانی و عنایتی‌کلیجی، ۱۳۹۵). از قرن هفتم هجری به بعد، تصوف در ایران اوج گرفت این اوج‌گیری حاصل دو عامل اساسی بود: نخست، اختلافات مذهبی به‌خصوص حنفی، شافعی، اشعری و معتزلی بود که همه را از مناظره و عقل‌گرایی خسته کرده به اندیشه‌های عارفانه و صوفیانه سوق داده بود. عامل دوم، خشونت‌ها و جنگ‌های بسیاری بود که همه را منزوی کرده، به خانقاه کشانده بود. نماد ظهور و غلبه‌ی صوفیان، یکی خانقاه‌های زیاد و دیگری مشایخ بسیاری بود که در همه جای ایران می‌زیستند. ایلخانان مغول هم به صوفیان علاقه‌مند بودند. به طوری‌که غازان‌خان مرتب به زیارت قبور مشایخ صوفیه می‌رفت. به همین دلیل خانقاه‌سازی از سوی غازان‌خان بسیار مورد توجه بود. نفوذ مشایخ صوفیه در این زمان به قدری بود که توصیه‌های آنان درباره سیاست، مورد عمل قرار می‌گرفت. پدیده شگفتی که در تطور تصوف، به‌ویژه تفاوت آن از پیش و پس از حمله مغول، به چشم می‌خورد، سیاسی شدن رهبران صوفیه است(جعفریان، ۱۳۸۵). از دلایل دیگر گسترش تصوف می‌توان روی آوردن مشاهیر به تصوف (امام محمد غزالی) و تبلیغ عرفان صوفیان به فقها، حمایت اشراف، دیوانیان و حاکمان وقت عنوان کرد. همچنین به دلایل سیاسی، صوفیان جایگاه ویژه‌ای در بین مردم داشتند و توانایی ایجاد اتحاد بین مردم در برابر اعتراضات را داشتند. دین و سلطنت دو بازوی حکومت بودند، حفظ حرمت علمای دینی برای دفع خطر دشمنان لازم بود و به نفع هر دو طرف یعنی حاکمیت و علمای دینی بود(پرگاری و حسینی، ۱۳۸۹). از افراد مؤثر در معماری این دوره، خواجه رشیدالدین فضل‌الله بن ابی‌الخیرین عالی بود که در سال ۶۴۸ هجری متولد شد. نیای وی موفق‌الدوله اسرائیلی همدانی و برادر موفق‌الدوله از دوستان نزدیک خواجه نصیرالدین طوسی بودند که به اسماعیلیان پیوسته و در دژهای آنان زندگی می‌کردند. آن‌ها بعد از تسخیر قلاع اسماعیلیه توسط هلاکو در سال ۶۵۴ هجری، هر سه به دستگاه هلاکو پیوستند(همدانی، ۱۳۳۸: ۱۲). رشیدالدین به تصوف علاقه بسیاری داشت به‌طوری‌که نه تنها خانقاهی با تمام امکانات در تبریز و در داخل ربع‌رشیدی تأسیس کرده بود بلکه به خانقاه‌های همدان و بغداد کمک‌های فراوانی می‌نمود و همچنین صوفیان نزد وی از احترام بسیاری برخوردار بودند تا جایی که به شیخ‌صفی‌الدین اردبیلی "جد صفویه" کمک‌های مالی بسیاری کرد(بروشکی، ۱۳۶۵: ۱۳۷). سلاطین ایلخانی در آذربایجان در قرون هفتم و هشتم هجری سهمی به‌سزا در ترویج عرفان و تصوف و تکریم ارباب و مشایخ صوفیه داشته‌اند. همین توجه، در شیوه معماری بناهای حکومتی و ارگ‌های سلطنتی و نیز اماکن مذهبی و معنوی از قبیل مساجد و به‌ویژه خانقاه‌ها به‌عنوان مراکز تصوف تأثیر خود را نشان داده است(کیانی، ۱۳۸۰). معماری اسلامی دوره‌ی ایلخانان مملو از نقوش و عناصر نمادین برگرفته از نگاه عارفانه و صوفیانه است. در واقع باید گفت هنرهای تزئینی همچون کتیبه‌نگاری‌ها و نقوش برگرفته از ادبیات و فرهنگ عرفانی، از فضاسازی‌های عارفانه در بنا بوده و جلوه قدسی و عرفانی به بنا می‌داده است. به‌علاوه تأثیر آرایه‌های معماری خانقاه‌ها بر رواج عرفان و تصوف زمانه صحه می گذارد(رمضان‌آباد و دیگران، ۱۳۹۹).

- **تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزئینات بناهای دوره ایلخانان**

بی‌شک، هیچ‌چیز به اندازه "تزئینات" در معماری، نمی‌تواند رسالت تفکر و ذوق هنری را به نمایش بگذارد. زیرا اگر فرم بنا برای معماران و باستان‌شناسان و طراحان جالب باشد، ممکن است برای عامه مردم قابل درک نباشد، ولی همین تزئینات است که در نگاه اول، بیننده را به خود جلب می‌نماید. یکی از ویژگی‌های اساسی هنر اسلامی، نمادگرایی یا رمز و تمثیل است که این ویژگی به طور نامحسوس در ارتباط با سایر هنرها نیز به‌کار می‌رود. دوره ایلخانی، از ادوار شاخص هنر اسلامی

در ایران و آسیای مرکزی به‌شمار می‌آید که نقش نمادگرایی در این دوره در معماری و تزئینات بناها بسیار چشمگیر است (نصراللهی، ۱۳۹۲). تزئینات به‌کار رفته در معماری این دوره شامل تزئینات هندسی، تزئینات گیاهی و تزئینات کتیبه‌ای است، که در ادامه به شرح تأثیر اندیشه‌های عرفانی بر آن‌ها پرداخته می‌شود.

الف) تزئینات گیاهی و هندسی

تزئینات بناهای شاخص دوره ایلخانی که در آن‌ها جنبه‌های نمادین وجود دارد عبارتند از: نقوش هندسی، نقوش گیاهی و اسلیمی، شمسه و نقش‌های ستاره‌ای شکل (که می‌تواند انواع نقش‌های ستاره‌ای را شامل شود: ستاره چهار، پنج، شش و هشت‌پر)، انواع کتیبه‌ها از انواع رمزهای مختلف گیاهی، هندسی، جانوری و انسانی، رمزهای هندسی از اهمیت ویژه‌ای در فرهنگ‌های گوناگون برخوردارند(نصراللهی، ۱۳۹۲). نقش-های هندسی به‌کار گرفته شده در بناهای اسلامی عموماً تقسیم دایره به شکل‌های هندسی منظم است که در تمامی خانقاه‌ها و آرامگاه‌های صوفیه به شکل هشت‌وجهی، نماد هشت در بهشت و نیز نماد هشت مقام، ختم می‌شود که این هشت ضلعی در معماری مساجد نیز به‌کار گرفته شده-است. شکل‌های هندسی متناسب و موزون که می‌توانند ذهن را بپالایند و شناخت انسان را از خطا مصون دارند، این قدرت بی بدیل را هم دارند که با کیفیت واسطه‌گری خود، واسطه میان دو عالم محسوس و معقول واقع شوند. از جمله این نقش‌های هندسی می‌توان به شمسه نیز اشاره کرد که نمود بسیار زیادی در تزئینات دارد و نوع بسیار ویژه آن را می‌توان در آرامگاه "شاه نعمت‌الله ولی" در ماهان دید که شبکه‌ای دوار، متحرک و سه بعدی را به وجود آورده است. شبکه‌ای از دوایر هم مرکز مدارگونه که دارای نقش گره‌های ستاره‌ای که یادآور مدارات ستارگان است و شعاع‌های هم فاصله‌اش همچون پرتوهایی است که در آسمان پرستاره می-درخشد(کریمی ملایر و گذشته، ۱۳۹۶).

ب) تزئینات کتیبه‌ای

به‌علت رواج ادبیات عرفانی در این دوره، از این نوع ادبیات در معماری و به‌صورت کتیبه فراوان استفاده گردیده است. در این کتیبه‌ها از اشعار شاعران بزرگی چون مولوی، سعدی، حافظ، انوری، جامی و قاسم‌انوار استفاده شده‌است. از جمله بناهای این دوره که مزین به کتیبه‌های حاوی مضامین عرفانی هستند، می‌توان به مجموعه شاه زنده، مدرسه دودر و مسجد شاه مشهد، زیارتگاه درب امام اصفهان، مسجد میدان کاشان، مسجد حوض کرباس غلوار هرات، مسجد حکیم اصفهان و بقعه بابا قاسم اصفهان اشاره نمود که در آن مفاهیم اشعار به‌کار رفته در کتیبه به خوبی با محل استفاده در بنا در تعامل است (شایسته فر، ۱۳۸۸). کتیبه‌های مذهبی نیز در دوران مختلف، منعکس‌کننده عقاید و اندیشه‌های غالب بر جامعه آن دوره بوده است و حاوی اطلاعات ارزشمندی از اوضاع مذهبی، اجتماعی و فرهنگی زمان نگارش خویش هستند. در بین عناصر مختلف معماری اسلامی، محراب به‌عنوان نماد قبله، همواره مورد توجه هنرمندان بوده و به تزئینات مختلفی از جمله کتیبه ها مزین شده‌است. در محراب‌های دوره ایلخانی، آیات مختلفی از ۱۴ سوره قرآن کریم به‌کار رفته که سوره‌های فتح، یونس، جمعه، یس و فاتحه اولین بار در محراب‌های این دوره ظهور کرده‌اند. همچنین اسامی و القاب خداوند، پیامبر اکرم (ص) و ائمه معصومین نیز در محراب‌ها به‌کار رفته‌اند. در محراب‌های دوره ایلخانی، آیات ۱ تا ۴ سوره انسان و آیات متعددی از سوره بقره، مؤمنون و فتح، بیشترین استفاده را داشته‌اند.(شکل شماره ۲) همچنین در محراب‌های این دوره،

محراب مسجدجامع بسطام،
آیات ۱۸ و ۱۹ سوره توبه

محراب مسجدجامع بسطام، عبارت
«لا اله الا الله محمد رسول الله و علی بن ابی طالب»

محراب بقعه پیربکران،
کتیبه شامل آیات ۱ تا ۴ سوره انسان

شکل شماره ۲) مضمون برخی از کتیبه‌های ایلخانی

اسماء و القاب الهی، پیامبر و ائمه اطهار، فضاهای زیادی از کتیبه‌ها را به خود اختصاص داده‌اند(فیضی و دیگران، ۱۳۹۸).

• نمادپردازی‌های عرفانی در تزئینات معماری دوره ایلخانان

الف) نمادپردازی در اعداد

اشکال هندسی مورد استفاده در تزئینات بناهای دوره ایلخانی بر مبنای اعداد شکل گرفته‌اند که از نظر عرفان و تصوف، این اعداد مفاهیم خاصی را القا می‌کنند که در جدول شماره ۱ به مفاهیم عرفانی اعداد مورد استفاده در تزئینات این دوره اشاره شده است.

ب) نمادهای شکلی

اشکال مورد استفاده در معماری از مفهوم سنتی هندسه و اعداد جدایی ناپذیرند و در این بین تمثیل اعداد از همه پر اهمیت‌تر است زیرا به‌وسیله آن می‌توان کثرت را به وحدت پیوند داد و هماهنگی جهان را نمودار ساخت. در دوران حکومت ایلخانان استیلای الگوهای تزئینی هندسی بر پایه اعداد بیشتر نسبت به دوره‌های گذشته به‌وجود آمد(خمسه و

جدول شماره ۱) مفاهیم عرفانی اعداد در تزئینات معماری دوره ایلخانی

اعداد	مفاهیم عرفانی اعداد
۳	• سه‌ضلعی‌ها که به‌صورت مثلث در گره‌سازی مساجد به‌کار رفته‌اند از جمله اشکال هندسی هستند که معمولاً در مجاورت نقش (۶) دیده می‌شوند. • در پیدایش نقاط با خطوط از عدد ۱، مثلث نخستین صورتی است که فضا را در میان می‌گیرد. • نماینده عمل عقل روی نفس است و از این روی حرکت عقل را در سیرهای نزولی، عرضی یا عروجی به وقوع می‌رساند. از آن‌جا که عقل و نفس کلی مطابق با عدد ۲ و ۳ و مراتب بعد از مقام مبداء و اصل جهان هستند این دو را می‌توان اصل تمام فعل و انفعالات عالم و ثنویتی که اساس پیدایش عالم کثرت است محسوب داشت(نصر، ۱۳۷۷:۹۴۰- ۹۳). از آن‌جا که عقل سرتاسر عالم را به سیر فرو می‌گیرد، صورت نمادین مثلث انتقال‌گاه و پیوند میان آسمان و زمین می‌گردد. • از نظر تصوف رأس بالایی اشاره به مبدأ وجود دارد و قاعده نمادی برای روح آدمی است. در ضلعی که دو طرف قاعده قرار می‌گیرد می‌تواند هم سیر صعودی و هم سیر نزولی را نشان دهد، به این ترتیب که درک از طرف خداوند تبارک بر روح فرود می‌آید و روح نیز با درک، تعالی پیدا کرده و به سمت خداوند صعود می‌کند. مثلث می‌گوید خداوند تعالی خرد با شهود را به روح آدمی فرود آورده تا روح انسان قدرت درک شهودی پیدا کند. بنابراین عدد ۳ نشانه‌ای برای روح آدمی است(اردلان، ۱۳۸۰: ۲۹).
۴	• بنابر سنت متصوفه، چهار، عدد شماره درهایی است که سالکان راه عرفانی باید از آن‌ها عبور کنند: در اول (شریعت) است و سالک نوپا که جز کتاب، یعنی ظاهر مذهب را نمی‌شناسد، به در باد (هوا) یعنی خلاء می‌رسد. او در عبور از آستانه عرفان سوخته خواهد شد، آستانه عرفان با در دوم نمایانده می‌شود که همان راه یا به عبارت دیگر اطاعت از فرایض راه انتخاب شده (طریقت) است؛ در سوم، برای انسان در معرفت را می‌گشاید، در این مرحله او یک عارف و مرتبط با عنصر آب است (معرفت) و سرانجام آن‌که به خدا وصل می‌شود، در کدرترین عناصر یعنی خاک، از در چهارم عبور می‌کند و در این مرحله او عاشق خوانده می‌شود(شوالیه، ۱۳۸۴). • نمونه اعلای اعداد مقدس شناخته می‌شود چرا که در عدد چهار، رابطه میان هر واقعیت خاصی با فرم اساسی کیهان، دقیقاً بیان شده‌است و هر چیزی که سازمان چهارگانه شهودی داشته باشد، به‌نظر می‌رسد که با مناطقی از فضا، پیوندهای جادویی و باطنی داشته باشد (آقاشریف، ۱۳۸۳: ۱۰۵). • عددی است که جهان را در تمامیت آن مشخص می‌کند. اخوان‌الصفا معتقدند امور طبیعی را خدا چنان آفریده که بیشترشان چهارگانه باشند: "این امور طبیعی، به عنایت پروردگار و اقتضای حکمت او و از برای این چهارگانه شده‌است که مراتب امور طبیعی با امور روحانی، که برتر از امور طبیعی هستند، مطابق باشند و آن امور روحانی البته جسم نیست. دلیل آن این است، اشیایی که فوق طبیعت هستند بر چهار مرتبه‌اند: نخستین آن‌ها پروردگار جهان است، در مرتبه پایین‌تر از آن عقل کلی فعال قرار دارد و در زیر آن نفس کلی و آن‌گاه در زیر این سه، هیولای نخستین قرار دارد و هیچ یک از این چهارگانه جسم نیستند(حلبی، ۱۳۸۰: ۱۶۶-۱۶۵).
۵	• نخستین عدد مدور، بیانگر عالم کبیر بشری است. • پنج ضلعی بی‌کرانگی وجود و نمادهای قدرت و کمال دایره را شامل می‌گردد، ستاره پنج‌پر همانند دایره نماد کلیت، وجود عناصر پنجگانه (با افزودن اثیر)، عدد مرکز و نقطه تلاقی آسمان و زمین و نشان‌دهنده چهار جهت اصلی به اضافه مرکز است. زمانی که رئوس آن به سمت بالا باشد نشانگر فردیت تام، تعلیم و وارد غیبی است. • نماد مراقبه، دین، وساطت و تغییرپذیری نیز می‌دانند(کوپر، ۱۳۷۹:۲۹۰- ۳۸).

ادامه جدول شماره ۱) مفاهیم عرفانی اعداد در تزئینات معماری دوره ایلخانی

اعداد	مفاهیم عرفانی اعداد
۶	• عدد سرنوشت معنوی و نشانه کمالی قدرتمند است، کمالی که به‌وسیله نمادگرایی تصویری شش مثلث متساوی‌الاضلاع محاط در یک دایره ترسیم می‌شود و تشکیل یک شش وجهی یا ستاره شش‌پر که اتصال دو مثلث واژگون با یکدیگر است را می‌دهد(شوالیه، ۱۳۸۴: ۵۷). • ستاره شش‌پر پویایی که به مهر سلیمان معروف است جنبه‌های مکمل مختلفی را نمادین می‌سازد. مثلث سربالا نماد آتش و در عین حال انسانی است که در جهت کائنات فعال و در جهت زمین منفعل است. مثلث سرپایین با آب یا انسانی که در جهت کائنات منفعل و در جهت زمین فعال است همخوانی دارد. مثلث سربالا که خطی از میانش می‌گذرد نماد هوا، مثلث مخالف آن نماد زمین است. این مثلث‌ها روی هم رفته (مهر سلیمان) را تشکیل می‌دهند که نماد امتزاج همه عناصر و اتحاد ضدین یا متحد شدن مکمل‌هاست(اردلان، ۱۳۸۰: ۲۹). • از نظر صوفیه نزول اولیه از ذات الهی ترکیبی از اتحادهای مزدوج است یعنی چیزهای متفاوت و حتی مخالفی مانند جمع و تفریق، مذکر و مونث، بسط و قبض، سهو و سکر، فنا و بقا و شهود و غیبت آفریده است که در اثر تضاد آن‌ها حاصلی به‌دست می‌آید که همانا یکی از مقامات تصوف است. دو مثلث هنگامی که مخالف هم قرار می‌گیرند می‌توانند رئوس یک شش‌ضلعی را به‌وجود آورند که این نشانه اولین مقام و اولین مرتبه سلوک است، هنگامی که این شش‌ضلعی بسط پیدا نموده و یک شش‌ضلعی بزرگ به‌وجود می‌آید نشانه مقام بعدی می‌شود و این ترکیب و تکرار بارها انجام و هر مرحله نشانه مقام بعدی می‌گردد(Bakhtiar, 1960: 102).
۷	• اشاره به مفهوم عظمت و تقدس در آیین تصوف است و باز نمودی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است. • در کتاب تفسیر نوین به نقل از صفری صاحب کتاب "عین النبع علی طرد السبع" آمده است که "عدد هفت جامع جمیع أصناف عدد بوده و کامل است(شریف‌محلاتی، ۱۳۳۷: ۱۲). • در تصوف، صوفی برای رسیدن به هدف والا و غایت اصلی آفرینش یعنی رسیدن به فقر و فنا -که هفتمین مرحله است باید از شش وادی طلب، عشق، معرفت، استغنا، توحید و حیرت بگذرد تا به وادی هفتم که فقر و فناست، برسد. بدین ترتیب، عدد هفت نشان وصال و هدف غایی عارف و سالک می‌گردد. وی در طی این وادی‌ها باید شش حالت قرب و حجت خوف و رجا، شوق و مشاهده را پشت سر گذارد و به حالت هفتم یعنی یقین که نشان کمال است و در مقام فقر و فنا حاصل می‌شود، برسد(سجادی، ۱۳۵۰: ۴۸).
۸	• عدد تعادل کیهانی است، چون نخستین عدد مکعب است مظهر اتحاد به‌شمار می‌رود و شش سطح آن نمایانگر کمال است. • در تفکر اسلامی حاملان عرش الهی است و هشت فرشته عمرش را (قضایی غیبی که در ماوراء آسمان ثوابت و سیارات امتداد دارد که محاط بر جهان است، نگه داشته‌اند. • به لحاظ معنوی هشت هدف راز اموز است که از هفت مرحله با آسمان گذر کرده و از این و عدد بهشت بازیافته است(کوپر، ۱۳۷۹: ۳۲۷). تاکید بر هشتمین مرحله سلوک که مرحله قداست است که در آن نیروهای روحی حضور می‌یابند، عارف در این مرحله تحت‌تأثیر صفات حسنه انسانی قرار می‌گیرد و آن‌ها را به‌دست می‌آورد. در این مرحله است که وی به مقام جمع‌الجمع می‌رسد یعنی بعد از توجه به روح، خالق و مخلوقات و ذات راهبه در وجود یگانه خداوند تبارک می‌بیند(Bakhtiar, 1960: 87).
۱۲	• عدد بنیادین منطقه البروج، حاصل ضرب اعداد ۳ و ۴ است، طبق یک برداشت سنتی، این اعداد استقطاب چهار لایه طبیعت عالم را در کیفیات فعال گرما، سرما و در کیفیات منفعل رطوبت و خشکی نمادین می‌سازند که در ترکیباتشان به عناصر و گرایش‌های سه‌گانه اصلی "نفس کل" شکل می‌بخشند و عبارتند از حرکت نزولی دور شونده از اصل، گسترش عرضی و بازگشت و عروج به اصل. بنابراین علائم دوازده‌گانه در نمادگرایی عددی‌شان حامل کلیت اصولی هستند که بر کیهان حاکم است(اردلان، ۱۳۸۰: ۲۷).

طاووسی، ۱۳۸۸). زبانی که هنرمند برای انتقال پیام‌های معنوی دنیای عرفانی خود از آن بهره می‌گیرد، زبان نمادین است. از این نگاه هرچیز دارای معنای ظاهری و باطنی است و اشکال مورد استفاده در معماری که از ارکان بنیادی معماری محسوب می‌گردند از مفهوم سنتی ریاضیات به ویژه هندسه، شکل‌های هندسی و اعداد قابل تفکیک نیستند. در اواخر قرن دوم هجری (هشتم م.) تألیفات گسترده‌ای از سوی مسلمین در هندسه، حساب و موسیقی آغاز گردید که ۱۵۰ سال بعد، ابن ندیم در کتاب "الفهرست" خود تمامی این تألیفات نگاشته شده به زبان عربی را طی فهرست بلندی ارائه نمود. جهان اسلام دوران جدیدی را آغاز نموده بود که از یک‌سو بنیان‌های نظری خود را بر علوم قدسی و آسمانی قرار داده و از دیگر سو می‌بایست این بنیان‌ها به تجلی بصری و فیزیکی درآیند. هنری که در این میان شکل گرفت تمثال همان معانی نظری و قدسی در قالب معماری مقدس و نقوش هندسی تجریدی بود(بلخاری، ۱۳۸۴: ۳۳-۵۳۲). در قرن چهارم هجری (دهم

م.) اخوان‌الصفا در وسایل خود عدد را مفتاح اسرار جهان و هادی انسان در معرفت عالم هستی دانستند. زبانی که اخوان، توسط آن تشابه بین مراتب عالم و پیوستگی طبقات آن و رابطه بین خالق و مخلوق را بیان کرده‌اند، زبان تمثیل و تشبیه و خصوصاً تمثیل اعداد است، زیرا به‌وسیله اعداد می‌توان کثرت را به وحدت پیوند داد و هماهنگی جهان را نمودار ساخت(نصر، ۱۳۷۷: ۷۹- ۷۶). علم اعداد در نظر اخوان‌الصفا حکمت الهی و ماوراء جسمانی است که اشیا از روی نمونه اعداد به وجود آورده شده‌اند. اخوان‌الصفا خود را از مریدان فیثاغورس و پیروان او می‌شمردند مخصوصاً در اهمیتی که برای علم اعداد و سهم عدد در آشکار ساختن هماهنگی عالم قائل بودند. در هندسه نیز برای اشکال هندسی فضایل، صفات و خصایص مشخص قائل‌اند. آن ها هندسه را در بعد نظری همچون پلکانی برای ورود به علوم نظری عالی‌تری در مابعد الطبیعه در نظر داشتند و در بعد عملی، آن را لازمه افزایش مهارت در هر حرفه‌ای می انگاشتند(نجیب اوغلو، ۱۳۷۹: ۱۸۱). تأثیرپذیری گسترده متفکران بعدی چون ابوالحسن عامری، جوزجانی، محی‌الدین ابن عربی و دیگران از رسائل اخوان‌الصفا، تأکیدی بر وجوهات عملی و کاربردی علوم نظری چون ریاضی، هندسه و اهمیت فوق‌العاده لزوم ارتباط میان نظر و عمل به‌ویژه در بعد معماری را نشان می‌دهد (نصر، ۱۳۵۹: ۱۳۵). نصر معتقد است که اعداد و اشکال هندسی به وجه کمی خود محدود نمی‌شوند. آن‌ها دارای ابعاد کیفی و تمثیلی هستند که یادآور اصول معنوی است. هر شکل و عدد طنین وحدت و بازتاب کیفیتی است که در بطن آن نهفته است و از هرگونه انفکاک، تفرق و کیفیتی فراتر بوده در عین آن‌که به شکلی اصولی همه کیفیت‌ها و تمایزات را دربر می‌گیرد(نصر، ۱۳۸۴: ۱۴۰۷). اعداد و اشکال هندسی برای معماران مسلمان ایرانی نوعی نمایش تجلی الهی و عقل اول منعکس در آفرینش است. آن‌ها با به‌کارگیری هندسه و ریاضیات اطلاعات خاص خود را منتقل می‌ساخته‌اند(استیرلن، ۱۳۷۷: ۸۰). در جهان اسلام علاقه به ایجاد سطوح تزئینی برای مساجد تقریباً قدمتی برابر با تشکیل نخستین سنن معماری آن دارد. طرح‌های هندسی بعدها رونق گرفت. از نظر زمانی همان‌طور که ذکر آن رفت این تحول مصادف است با ترقیات چشمگیر مسلمانان در علوم ریاضی و هندسی. استیلای الگوهای تزئینی هندسی بر پایه اعداد در بسیاری از سنن معماری و هنری جهان اسلام با پیدایش معیارهای نوین زیباشناسی تحت حکومت‌های مغولان در دوره ایلخانان مطرح است. در فرهنگ‌های باستانی، خورشید مظهر حیات و حرکت مطرح شده "هو الذی جعل الشمس ضیاء"(سوره یونس، ۵) (اوست که قرار داد برای خورشید درخشندگی). مانند خورشید، هزاران خورشید دیگر خارج از منظومه شمسی وجود دارد که آسمان بی‌کران را نورافشانی می‌کنند و قابل تأمل است که بیشتر نقوش اسلامی به شمسه ختم می‌شود، تجسم نمادین شمسه (خورشید) جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده و در دوران های متمادی مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. حضور این نقش در مکان‌های مختلف به‌ویژه در بناهای مذهبی از جمله در مساجد، نشانی از بینش‌های عرفانی با مفاهیم خاص است. شمسه در تزئین ورودی نما مصور شده نور مادی است. در قرآن کریم شمس (خورشید) با واژه هدایت و راهنمایی به‌کار رفته است "ثم جعلنا الشمس علیه دلیلا" (سوره فرقان، ۴۵). شاید تذکر حمد و ستایش پروردگار قبل از طلوع و غروب خورشید در نقش‌گیری شمسه بر تزئینات فضاهای مسجد بی-تأثیر نبوده است "و سبح بحمد ربک قبل طلوع الشمس و قبل الغروب"(سوره ق، ۳۹). از دیگر مفاهیم شمسه می‌توان به نماد الوهیت و نور وحدانیت اشاره کرد "الله نور السماوات و الأرض"(سوره نور، ۳۵). بنابراین مبنای همه نقوش در هنر و معماری مساجد به شمسه که همواره با نور همراه بوده است و همه چیز از آن متجلی می‌شود، باز می‌گردد. معمار مسلمان در بسیاری از آثار خود مفهوم "کثرت در وحدت و وحدت در کثرت" را به‌صورت شمسه نشان داده است. کثرت در واقع تجلی صفات و اسما نور ذات وحدانیت است که به‌صورت اشکال کثیره نمود پیدا کرده است. شمسه به دلیل برخورداری از مضمون هندسی عرفانی در سازگاری با نظرات عرفانی مورد توجه هنرمندان وارسته در تزئین جداره‌های بناهای اسلامی و مقدس قرار گرفته‌اند زیرا هدف اندیشه عرفانی عبارت است از: متمرکز کردن همه کثرت‌ها در وحدت، با کلیت وجود مخلوق و متحد کردن همه تعددات در یک وجود در مسیر تفکر حقیقت روحانی یعنی اصالت وجود روحانی.

ج) نمادپردازی در رنگ

رنگ‌ها در هنر ایرانی با هوشیاری و آگاهی بر معنای تمثیلی هر یک و شناخت تأثیراتی که ترکیب و هماهنگی آن‌ها بر روح می‌نهد، به‌کار گرفته شده اند. استفاده سنتی از رنگ‌ها بیش از

این‌که به تقلید رنگ‌های طبیعی بپردازد، در پی تذکار حقیقت آسمانی آن‌هاست. این‌گونه، رنگ جزء اصلی از هنر و معماری ایرانی و از جمله عناصری است که درک معنای باطنی هنر ایرانی در گرو شناخت آن هاست(نصر، ۱۳۷۲). در محراب‌های دوره ایلخانی، کتیبه‌ها در زمینه آبی لاجوردی و فیروزه‌ای کار شده اند که در هنر اسلامی، دارای نماد و رمز هستند؛ این رنگ‌ها هم در تصوف و هم در عرفان نظری و ادبیات عرفانی، دارای جایگاه ویژه‌ای بوده و نشانی از وحدت وجود و همچنین بهشت هستند(فیضی و دیگران، ۱۳۹۸). ایوان‌های جنوبی که در معماری مساجد دو ایوانی این دوره مهم‌ترین اندام کالبدی این مساجد بوده و مخاطب با عبور از آن به فضای نمازخانه دسترسی می‌یابد را می‌توان نقطه‌ی شروعی برای حضور دانست. بنابراین رنگ آبی کاشی پوششی درخور برای آن بوده است؛ چرا که ایوان‌های بلند رنگین (آبی) -که اولین مواجه مخاطب برای حضور است- متناظر با نمادگرایی اولین مرحله‌ی سلوک عرفانی است که رنگ آبی دارد(کیانی، ۱۳۷۴). در دوره‌ی ایلخانان پوشش کاشی آبی رنگ علاوه بر ایوان‌های جنوبی، سردرهای بلند ورودی را رنگین کرد تا پوشش آبی آن مبین آغاز حرکتی برای رسیدن به هدفی متعالی (قرب الهی) باشد.(شکل شماره ۲) تمایل به وجه تمثیلی خصوصاً در ورودی مساجد این دوره چه از لحاظ ارتفاع و چه به‌کارگیری کاشی سبب می‌گردد ورودی به مانند دروازه‌های گذار از عالم محسوس و ورود به آستانه فضای قدسی را فراهم آورد و همچنین درک واقعیت فرازمینی آن را برای انسان ساده‌تر نمایند. با بسط اندیشه‌های عرفانی در این دوره، پوشش کاشی آبی رنگ نیز در مساجد به توسعه‌ی خود بر روی اندام کالبدی از ایوان جنوبی به درگاه ورودی نیز تسری یافت.

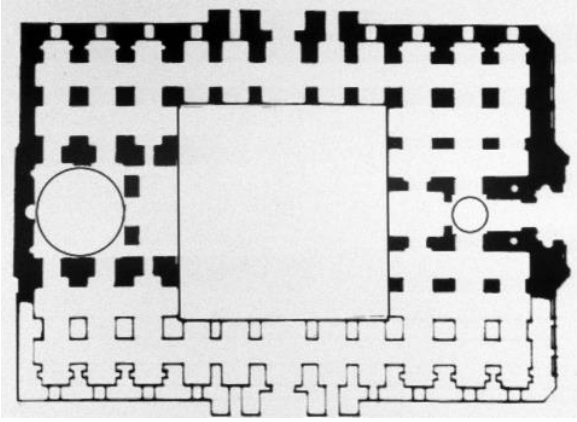
شکل شماره ۲)
کاربرد رنگ آبی در ایوان‌های ورودی مساجد ایلخانی

• مسجد جامع ورامین

قرن ششم هجری و پس از آن را می‌توان قرن گسترش تفکرات عرفانی و عصر شکوفایی معرفت در سرزمین ایران نامید؛ دوره‌ای که در برگیرنده حرکت‌های ارزنده معرفت شناسی در عرصه‌های مختلف به ویژه عرفان و هنر است. در میان بناهای دینی، مسجد، مقدس‌ترین، با اهمیت‌ترین و زیباترین محل و جلوه‌گاه عبودیت پروردگار و جایگاه انس و گفت‌وگو با اوست. مساجد مهم‌ترین بناهای اسلامی هستند و آن‌ها را می‌توان مهم‌ترین جایگاه تجلی معماری و هنر اسلامی به‌صورت توأمان دانست(خمسه و طاووسی، ۱۳۸۸). مسجد جامع ورامین از گونه مساجد چهارایوانی است که ساخت آن در سال ۷۲۲ ه.ق. در زمان سلطان محمد خدابنده آغاز شد و چهار سال بعد در زمان ابوسعید پایان یافت(نصراللهی،۱۳۹۲). ساخت این مسجد در زمان الجایتو- که ایران از قدرت سیاسی قابل قبول و شرایط باثباتی بهره می‌برد- آن را به بنایی حکومتی که تحت تأثیر تفکرات شیعی حاکمان بود، تبدیل کرد. پس از آن‌که، مغولان خود را با سنت‌ها و عقاید اسلامی منطبق کردند و با کمک هنر در کسب پایگاهی فرهنگی برای مشروعیت بخشیدن به حکومتشان سعی فراوان نمودند، رد پای عناصر شیعی را در محتوای کتیبه‌ها از جمله مسجد جامع ورامین می‌توان جستجو کرد. در این زمان، کتیبه‌های حاوی ادعیه بیانگر عقاید حاکمان بود. مثلاً صلوات کبیره یا تکرار نام علی در ایوان جنوبی مسجد ورامین بر اعتقادات شیعی بانیان آن دلالت دارد. به نظر می‌رسد با انقراض عباسیان و شکل‌گیری حکومت مرکزی قدرتمند، بناهای حکومتی از جمله مسجد به سفارش حاکمان وقت ساخته شد که زمینهٔ رقابت جهت هر چه باشکوه‌تر ساختن مساجد را در میان آنان فراهم کرد و مکانی برای بیان و تأکید بر اعتقادات مذهبی آنان شد(خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳). مسجد جامع ورامین، از شاهکارهای ارزنده معماری ایران در عصر ایلخانی است که تمام خصوصیات ساختمانی مساجد جامع دوره ایلخانی در آن به کار رفته است. این مسجد که دارای نقشه چهار ایوانی است(شکل شماره ۳)، شامل سردر ورودی، صحن مرکزی و ایوان‌هایی در اطراف است و در ضلع جنوبی نیز گنبدخانه مقصوره قرار دارد(نصراللهی، ۱۳۹۲).

این بنا در عین فروتنی شیوه‌های آرایش گوناگونی را نمایان

می‌سازد و از کاشی‌کاری، گچ بری و آجرکاری به استادی تمام در تزئین بنا استفاده گردیده است(پوپ، ۱۳۸۴). در زمینه تزئینات دو دیدگاه وجود دارد یکی مبتنی‌بر عملکرد ظاهری و دیگری بر اساس عملکرد معنایی و محتوایی است.



شکل شماره ۳) پلان مسجدجامع ورامین، مأخذ: hamgardi.com

گروه اول معتقدند که تزئینات صرفاً یک پوشش ظاهری و فاقد هرگونه معنا و مفهوم دینی و فرهنگی است که فقط برای پوشاندن سطوح زمخت زیرین به‌کار می‌رود. در مقابل این دیدگاه کسانی مانند بورکهات معتقد هستند که این نقوش ماهیتی غیرتاریخی، عرفانی و متفکرانه دارند. از این منظر تزئینات فقط پوشش ظاهری نیست بلکه دارای سطوح مختلف با معناهای نمادین و متعالی است(ملکی‌نژاد، ۱۳۸۷). شیعیان به علت این‌که در طول ادوار تاریخی مورد ظلم واقع می‌شدند به ناچار عقاید خود را به‌صورت نمادین در هنر به‌کار می‌برند. به همین دلیل مطالعه نمادین نقوش به‌کار رفته در هنر شیعی دارای اهمیت است. آرایه‌های مسجد شامل نقوش هندسی، گیاهی و خوشنویسی است که غالب آن با کاشی معقلی به رنگ لاجوردی و فیروزه‌ای است(پیرنیا، ۱۳۸۹). نقش‌های گیاهی نیز در بنا وجود دارد، اما طرح‌های عمده یا کتیبه‌ای هستند یا هندسی. کتیبه‌ها که دارای مضامین دینی یا تاریخی می‌باشند به‌منظور شناساندن هدف، چگونگی و زمان آغاز بنا نیز به‌کار می‌روند. اما از طرح‌های هندسی برای استحکام بخشیدن خطوط اصلی ساختمان استفاده شده و با اسلوب بسیار مؤثری نیز به‌کار می‌رفته است(بویل، ۱۳۶۸). برای بررسی آرایه‌های مسجدجامع ورامین از طبقه‌بندی آن‌ها بر اساس موضوع و محتوا (گیاهی، هندسی و خوشنویسی) استفاده شده‌است که در ادامه به بررسی هر کدام از این تزئینات پرداخته خواهد شد.

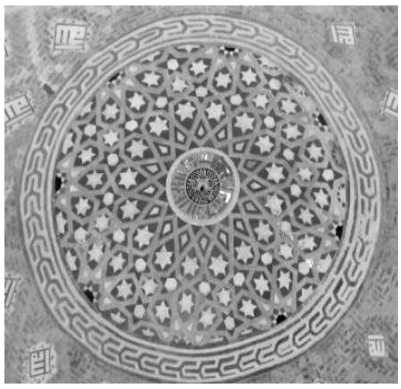
• تأثیر اندیشه‌های عرفانی در تزئینات مسجد جامع ورامین

الف) تزئینات هندسی

با پیدایش معیارهای نوین زیبایی‌شناسی حکومت مغول در دوره ایلخانان، کاربرد اعداد، به ویژه در نقوش هندسی گره-سازی تزئینات معماری مسجد جامع ورامین جلوه نموده و بازنمودی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت بوده که مبدأ، منشأ و اصل تمام مراتب و شئون عالم هستی می‌باشد. این آثار براساس اشکال هندسی خاص اجرا و مبنای عددی این اشکال اعداد ویژه‌ای است که از نظر عرفان و تصوف اشاره به معانی خاصی دارد. در نتایج به‌دست آمده، مبانی گره سازی در تزئینات مسجد جامع ورامین بر پایه اعداد ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸ و ۱۲ ایجاد شده‌است. در مسجد جامع ورامین پیچیدگی تزئینات هندسی و تنوع زیاد آن، به علت اجرای این نقوش با آجر و یا ترکیب آجر و کاشی (معقلی) است. تزئینات هندسی در مقیاس بزرگ یا کوچک به شکل نوارهای کم‌عرض در ایوان و سردر بیشتر و در محدوده محراب به کمترین حد خود می‌رسد. در ادامه به بررسی نقوش هندسی و اعداد و اشکال پایه شکل‌گیری این نقوش پرداخته و مفاهیم عرفانی آن شرح داده خواهد شد:

نقش هشت ضلعی که اشاره به مفهوم عرفانی عدد هشت (ذکر شده در جدول شماره ۱) دارد (شکل شماره ۶) و نماد شمسه پنج‌پر(شکل شماره ۵) که اشاره به مفهوم عرفانی عدد ۵ و مفهوم شمسه دارد و در ایوان جنوبی و سردر مسجد ورامین به وفور به کار رفته است، در هنر اسلامی دارای معانی و مفاهیم فراوانی است از جمله به عنوان نماد *الوهیت و نور وحدانیت* قابل تصور است. از دیگر نقوش پر استفاده، نقش اختر چلیپاست. از آن‌جایی که چلیپا دارای چهار جهت و چهار رأس است، اشاره به مفهوم عرفانی عدد چهار دارد و طراح با ادامه خطوط چلیپای شکسته نقش هشت ضلعی را کامل کرده است، که در ایوان جنوبی مسجد جامع ورامین از این نقش استفاده شده است.(شکل شماره ۸) همچنین یکی دیگر از نقوش تزئینی این مسجد که از عدد ۴ و ۸ استفاده شده است، در گره چینی‌های پنجره گنبدخانه است.(شکل شماره ۱۰) از

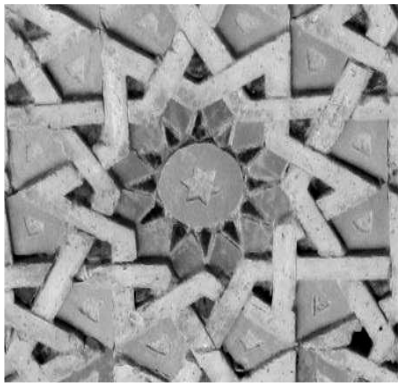
عدد ۴، همچنین در کاشی‌های معرق ایوان جنوبی تحت عنوان لوزی ترنجی یا شمسه ته بریده (شکل شماره ۹) استفاده شده است. دایره شمسه ۶ پر و ۱۶ پر (شکل شماره ۴) که در عرقچین گنبد مسجد استفاده شده است، اشاره به مفاهیم عدد ۶ (ذکر شده در جدول شماره ۱)، عدد ۱۶ و مفهوم شمسه دارد که شمسه نماد کثرت در وحدت و وحدت در کثرت است. کثرت تجلی صفات خداوند است که در این نقش به صورت اشکال کثیر نمایان شده است که از مرکزی واحد ساطع شده‌اند. این نقش چنان‌که از نام آن مشخص است مفهوم نور را بیان می‌کند. بنا بر آنچه گفته شد، شمسه در حقیقت نمادی



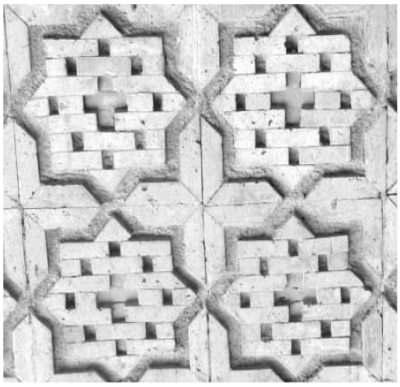
شکل شماره ۴) دایره شمسه ۶پر و ۱۶پر
(نصراللهی، ۱۳۹۲)

شکل شماره ۵) شمسه ۵پر
(سودائی و خانی، ۱۳۹۸)

شکل شماره ۶) شمسه ۸پر
(سودائی و خانی، ۱۳۹۸)

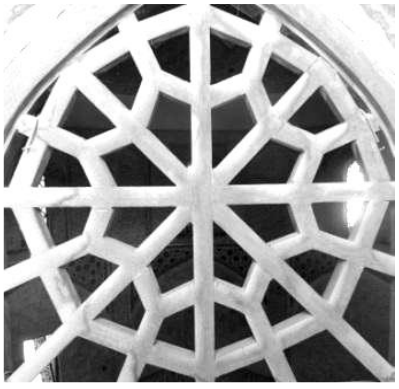


شکل شماره ۷) شمسه ۱۲پر
(خمسه و طاووسی، ۱۳۸۸)

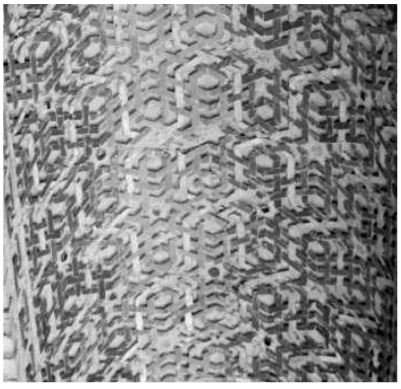


شکل شماره ۸) ستاره ۸پر چلیپا
(خمسه و طاووسی، ۱۳۸۸)

شکل شماره ۹) لوزی ترنجی شمسه
ته بریده (نصراللهی، ۱۳۹۲)



شکل شماره ۱۰) آلات گره‌چینی
۸ و ۴ (خمسه و طاووسی، ۱۳۸۸)



شکل شماره ۱۱) متن‌بندی شش نقش
۳، ۴ و ۶ ضلعی (نصراللهی، ۱۳۹۲)

شکل شماره ۱۲) شمسه هفت‌گره در پوشش
مقرنس ایوان ورودی (reiseniran.de/fa)

از خداوند است. عدد ۱۶ نیز، عدد پیمانه کامل و تمامیت است. همه کسانی که شیفته ترکیب و ضرب ۴ عنصر و کلا ۴ به‌عنوان عدد نظم زمان و مکان بوده‌اند، عدد ۱۶ یعنی مجذور ۴ را به‌کار برده‌اند تا کمال را بیان کنند.

شمسه ۱۲ پر تند (شکل شماره ۷) که در تزئینات ترکیب کاشی و آجر در مسجد به کار رفته، اشاره به مفهوم شمسه و عدد ۱۲ دارد؛ که عدد دوازده را که در اکثر طرح‌ها و نقوش مسجد به‌کار رفته می‌توان به بینش شیعی و دوازده امامی معماران بنا نسبت داد. اگرچه عدد دوازده از نظر نجوم اهمیت دارد ولی به نظر می‌رسد از نظر تشیع نیز اهمیت فراوانی داشته است، زیرا به دوازده پیشوای شیعه (ع) اشاره دارد از دوازده برج منطقة البروج در فرهنگ اسلامی نیز سخن گفته شده‌است. دوازده برج را به چهار گروه (چهار فصل سال) -که هر کدام سه برج دارند- تقسیم کرده‌اند. اکثر شیعیان سلسله امامان را متشکل از دوازده امام از خاندان حضرت محمد (ص) می‌دانند و نام شیعه دوازده امامی نیز از این‌جا می‌آید(فراشی ابرقویی و حسینی، ۱۳۹۳).

از اعداد ۳، ۴ و ۶ به‌صورت ترکیبی در متن بندی شش (شکل شماره ۱۱) در تزئینات کاشی و آجر استفاده شده است (مفاهیم عرفانی این اعداد در جدول شماره ۱ ذکر شده است). در تزئینات هندسی این مسجد، از عدد ۷ کمتر از سایر اعداد و تنها در پوشش مقرنس ایوان ورودی استفاده شده، که به‌صورت شمسه ۷ پر تند (شکل شماره ۱۲) نمایش داده شده‌است. همان‌طور که در جدول شماره ۱ بیان شد، عدد ۷ اشاره به مفهوم عظمت و تقدس در آیین تصوف است و باز نمودی از وحدت در کثرت و کثرت در وحدت است.

ب) تزئینات گیاهی

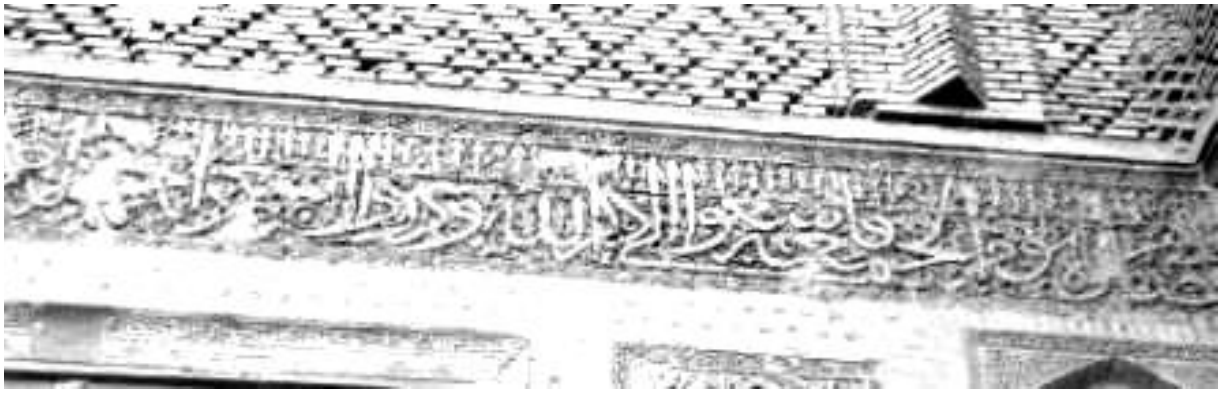
در مسجد ورامین سطح کاربرد نقوش گیاهی بسیار کمتر است. تمامی محراب با گچ بری‌هایی با نقوش گیاهی (شکل شماره ۱۳) آراسته شده و اثری از اشکال هندسی نیست؛ علاوه بر این آجرهای مهری با نقش‌مایه گیاهی در دیوارهای گنبدخانه به شکل مورب تا زیر کتیبه سرتاسری با مضمون آیات سوره جمعه تکرار شده‌اند. از نظر معنوی و مادی، ویژگی حرکت منحنی مارپیچ یا اسلیمی (شکل شماره ۱۴) که در تزئینات محراب این مسجد نیز به‌کار رفته‌اند، نیل به وحدت و معنی "حرکت" رو به کمال است و از اولین لوازم رسیدن به تعالی به‌شمار می‌رود و برای متعالی شدن باید به‌دنبال حقیقت بود (پورجعفر و موسوی‌لر، ۱۳۸۱).

شکل شماره ۱۳) نقش برگ‌های پیچان در لچکی تاق‌نمای محراب مسجد ورامین (مأخذ: خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳)

شکل شماره ۱۴) نقوش اسلیمی ترکیبی (گیاهی و هندسی) (مأخذ: کاظمی، ۱۳۸۸)

ج) تزئینات کتیبه‌ای

در مسجد جامع ورامین از قلم کوفی مورق مزهر استفاده شده‌است و کتیبه آن شامل آیاتی از سوره جمعه و سوره فتح است. مضمون آیات سوره جمعه تأکید بر برپایی نماز جمعه و مضمون سوره فتح، پیام‌آور فتح و پیروزی بر دشمنان اسلام، هدایت و در پی آن ایجاد آرامش برای مومنان و بخشش گناهان افراد با ایمان است. محتوای کتیبه‌ها تنها شامل آیات قرآن نیست بلکه نام حضرت علی(ع) در کتیبه به خط بنایی و با آجر چینی مورب در مسجدجامع ورامین نشانه ارادت به خاندان علی(ع) مشاهده می‌شود. همچنین ادعیه و تکرار نام‌های الله، محمد(ص) و علی(ع) در ایوان جنوبی به خط بنایی ساده با آجر یا کاشی معرق در مقیاس درشت و خوانا و به صورت نوارهای باریک گچی در مقیاس ریز و ناخوانا مشاهده می‌شود. در حرکت از سردر به گنبد خانه (امتداد محور قبلی) تراکم کاربرد هنر خوشنویسی بیش‌تر و محسوس‌تر است. در مسجد جامع ورامین، خوشنویسی در گستره وسیعی به‌کار



شکل شماره ۱۵) آیاتی از سوره جمعه (مأخذ: نصراللهی، ۱۳۹۲)

رفته است و استفاده از اسامی مقدس با سبک های متنوع‌تر نوشتاری محسوس است (سودائی و خانی، ۱۳۹۸). در کتیبه ایوان جنوبی مسجد (شکل شماره ۱۵)، سوره جمعه آیات ۹ و ۱۰ آورده شده‌است: «يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا نُودِيَ لِلصَّلَاةِ مِنْ يَوْمِ الْجُمُعَةِ فَاسْعَوْا إِلَى ذِكْرِ اللَّهِ وَذَرُوا الْبَيْعَ ذَلِكُمْ خَيْرٌ لَكُمْ إِنْ كُنْتُمْ تَعْلَمُونَ ﴿۹﴾ فَإِذَا قُضِيَتِ الصَّلَاةُ فَانْتَشِرُوا فِي الْأَرْضِ وَابْتَغُوا مِنْ فَضْلِ اللَّهِ وَاذْكُرُوا اللَّهَ كَثِيرًا لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ﴿۱۰﴾» این کتیبه بیانگر این است که این مسجد از دیرباز محل برگزاری نمازهای جمعه بوده است که این آیات مردم را به خواندن نماز جمعه ترغیب و تشویق می‌کند(نصراللهی، ۱۳۹۲).

شکل شماره ۱۶) تکرار نام‌های محمد(ص) و علی(ع) (مأخذ: خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳)

شکل شماره ۱۷) آیات سوره اسراء به خط کوفی (مأخذ: نصراللهی، ۱۳۹۲)

ادعیه و تکرار نام های الله، محمد(ص)، علی(ع) در ایوان جنوبی به خط بنایی ساده با آجر یا کاشی معرق در مقیاس درشت و خوانا و به صورت نوارهای باریک گچی در مقیاس ریز و ناخوانا است.(شکل شماره ۱۶) همچنین شرح ساخت و تعمیرات مسجد به خط ثلث در ایوان جنوبی گچ بری شده‌است. درمسجد ورامین خوشنویسی در گستره وسیع‌تری به‌کار رفته (شکل شماره ۱۷) و استفاده از اسامی مقدس با سبک‌های متنوع‌تر نوشتاری محسوس‌تر است(خوانساری و نقی‌زاده، ۱۳۹۳).

نتیجه‌گیری

پس از تشکیل حکومت ایلخانان و روی آوردن حاکمان مغول به اسلام، اندیشه‌های حاکم بر جامعه اسلامی، با تغییرات گسترده‌ای مواجه شد که مهم‌ترین آن‌ها، ظهور عرفان و تصوف است. در دوران‌های تاریخی مختلف، تغییرات مذهبی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی، به شکل آشکاری در آثار هنری و معماری آن دوره دیده می‌شد. به عبارتی معماری و هنر هر دوره، نشان‌دهنده اعتقادات و اندیشه‌های غالب آن مرز و بوم است. در ابتدای حکومت ایلخانان، که فرهنگ مغولی و مذهب شمنی بر آنان حاکم بود، هنرهایی مثل موسیقی، نقاشی و مجسمه‌سازی رونق داشت؛ ولی پس از روی آوردن غازان خان به اسلام، این هنرها به تدریج کنار گذاشته شد و هنرهایی همچون معماری، کتیبه نگاری و تزئینات معماری رونق گرفت. با توجه به ترویج عرفان و تصوف در جامعه و علایق حاکمان به آن، معماران نیز به این سمت کشیده شدند. به طورکلی با بررسی آثار معماری دوره ایلخانی این فرضیه مطرح است که اندیشه‌های عرفانی نقش به سزایی در معماری این دوره داشته اند. در سرزمین‌های اسلامی مساجد، علی‌الخصوص مساجد جامع از جایگاه خاصی برخوردار هستند؛ از این‌رو آراستن و زینت دادن به آن‌ها نیز از امورات مهم مسلمانان است. همان‌طور که در متن اشاره شد، تزئینات معماری بناهای دوره ایلخانی و به‌ویژه مساجد این دوره، به‌صورت نمادین بوده و به

مضامین عرفانی اشاره دارند. که در این میان، در مسجد جامع ورامین این مسئله بیشتر نمایان است. بر اساس نتایج پژوهش، در معماری مسجد جامع ورامین، از هر سه نوع تزئینات (هندسی، گیاهی و کتیبه‌ای) استفاده شده‌است. هرچند که در این مسجد از تزئینات گیاهی بسیار کمتر استفاده شده، اما دو نوع دیگر تزئینات به وفور به کار گرفته شده‌است. نقوش گیاهی که در محراب به صورت گچ بری و در دیوارهای گنبدخانه با آجرهای مهری استفاده شده‌اند، از نظر معنوی و مادی به مفهوم *نیل به وحدت و حرکت رو به کمال* است. در تزئینات کتیبه‌ها نیز کاربرد پررنگ مفاهیم قرآنی با مضامین عرفانی مانند توحید و خداشناسی، کاربرد مضامین شیعی مانند القاب و اسامی حضرت علی(ع) و آیاتی که در شأن و منزلت اهل بیت هستند، مضامینی در مورد فتح و پیروزی مسلمانان به وفور دیده می‌شوند. همچنین در نقوش هندسی که بیشترین استفاده را در تزئینات این مسجد را به خود اختصاص داده‌اند، از اعداد و اشکال به صورت نمادین بهره جسته‌اند، که به مضامین عرفانی این اعداد و اشکال اشاره دارند. مبانی تزئینات هندسی در این مسجد، بر پایه اعداد ۳، ۴، ۵، ۶، ۷، ۸ و ۱۲ شکل گرفته که می‌توان گفت مفاهیم عرفانی این اعداد مد نظر بوده است. از طرفی استفاده گسترده از رنگ آبی (فیروزه ای و لاجوردی) نیز با گسترش اندیشه‌های عرفانی در این دوره، شکل گرفته که علاوه بر ایوان جنوبی به درگاه ورودی نیز تسری یافته است.

فهرست منابع :

اردلان، نادر، (۱۳۸۰)، **حس وحدت، سنت عرفانی در معماری ایرانی**، ترجمه حمید شاهرخ، اصفهان: نشر خاک.

استیرلن، هانری، (۱۳۷۷)، **اصفهان تصویر بهشت**، ترجمه جمشید ارجمند، تهران: فرزان.

ایران‌پور، مرجان؛ و مبینی، مهتاب، (۱۳۹۴)، **بررسی مفاهیم اعداد در تزئینات چوبی هندسی عصر صفویه اصفهان (با تکیه بر خانه اخوان حقیقی)**، همایش ملی معماری و شهرسازی بومی ایران، یزد، بهمن ماه ۱۳۹۴.

آقاشریف، احمد، (۱۳۸۳)، **اسرار و رموز اعداد و حروف**، تهران: شهید سعید محبی.

بروشکی، محمدمهدی، (۱۳۶۵)، **بررسی روش اداری و آموزشی ربع‌رشیدی**، مشهد: آستان قدس رضوی، موسسه چاپ و انتشارات.

بلخارقهی، حسن، (۱۳۸۴)، **مبانی عرفانی هنر و معماری اسلامی**، دفتر دوم، تهران: سوره مهر.

بویل، جی- آ.، (۱۳۶۸)، **تاریخ ایران کمبریج**، ترجمه حسن انوشه، تهران: انتشارات امیرکبیر، جلد پنجم.

پرگاری، صالح؛ و حسینی، سیدمرتضی. (۱۳۸۹)، **تصوف و پیامدهای اجتماعی آن در دوره سلجوقیان**، تاریخ در آینه پژوهش، شماره ۳ (پیاپی ۲۷).

پوپ، آرتور اپهام، (۱۳۸۴)، **معماری ایران**، ترجمه: غلامحسین صدری افشار، تهران: اختران.

پورجعفر، محمدرضا؛ و اشرف‌السادات موسوی‌لر، (۱۳۸۱)، **بررسی ویژگی‌های حرکت دورانی مارپیچ؛ "اسلیمی" نماد تقدس، وحدت و زیبایی**، دانشکده علوم انسانی دانشگاه الزهرا (س)، شماره ۴۳.

پیرنیا، محمدکریم، (۱۳۸۹)، **سبک‌شناسی معماری ایرانی**، تدوین غلامحسین معماریان، تهران: سروش دانش.

جعفریان، رسول، (۱۳۸۵)، **تاریخ ایران اسلامی**، تهران: کانون‌اندیشه‌جوان.

حسینی، سیدهاشم، (۱۳۹۰)، **کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمسه در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی**، دو فصلنامه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی،شماره چهاردهم.

حلبی، علی‌اصغر، (۱۳۸۰)، **گزیده رسائل اخوان‌الصفا**، تهران: اساطیر.

خزایی، محمد، (۱۳۸۱)، **نمادگرایی در هنر اسلامی؛ تأویل نمادین نقش در هنر ایران**، اولین همایش هنر اسلامی، تهران.

خمسه فرزانه؛ و طاووسی، محمود، (۱۳۸۸)، **راز و رمز اعداد در تزئینات مساجد: مسجدجامع ورامین**، هنرهای تجسمی (هنرهای زیبا)، ۸۹-۱۰۰.

خوانساری، شیدا؛ و نقی‌زاده، محمد، (۱۳۹۳)، **بررسی تطبیقی آرایه‌ها در مساجد جامع ورامین و نایین**، نگره، ۹ (۲۹)، ۴۴-۶۱.

ستاری، جلال، (۱۳۷۶)، **رمز اندیشه و هنر قدسی**، تهران مرکز.

سجادی، سیدجعفر، (۱۳۵۰)، **فرهنگ لغات و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی**، تهران: طهوری.

سعیدی، حسن، (۱۳۹۶)، **بررسی جایگاه و نقش عرفان در فرهنگ**، فصلنامه مطالعات معرفتی در دانشگاه اسلامی، سال بیست و یکم، شماره چهارم.

سودائی، بیتا، خانی، حسین، (۱۳۹۸)، **آرایه های نمادین شیعی در مسجد جامع ورامین**، نشریه علمی- پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، سال پانزدهم، شماره ۳، ۴۷- ۷۱.

شایسته‌فر، مهناز، (۱۳۸۸)، **تعامل معماری و شعر فارسی در بناهای عصر تیموری و صفوی**، دو فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، شماره ۱۱، ۷۹-۱۰۴.

شایسته‌فر، مهناز؛ و بهزادی، مهران، (۱۳۹۰)، **هماهنگی رنگ و نقش در تزئینات مسجد جامع یزد و زیلو و سفال میبد**، مطالعات هنر اسلامی، ۱۵، ۹۱- ۱۱۰.

شریف‌محلاتی، موید، (۱۳۳۷)، **هفت در قلمرو فرهنگ جهان**، تهران: نقش جهان.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن، (۱۳۸۴)، **فرهنگ نمادها**، ترجمه سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.

فراشی ابرقویی، حسین؛ و حسینی، سید هاشم، (۱۳۹۳)، **تحلیل جنبه-های نمادین شیعی در تزیینات مسجد جامع یزد**، فصلنامه علمی-پژوهشی نگره، شماره ۲۹.

فیضی، فرزاد، حاجی‌زاده، کریم؛ و صادقی، سارا، (۱۳۹۸)، **مطالعه تطبیقی مضامین دینی در کتیبه‌های محراب‌های گچی دوره سلجوقی و ایلخانی**، دو فصلنامه علمی-پژوهش هنر، سال نهم، شماره هفدهم، ۶۱- ۷۵.

قاراخانی، علیرضا؛ و عنایتی‌کلیجی، مروارید، (۱۳۹۵)، **بررسی اجمالی رابطه حکمت هنر اسلامی و فلسفه هنر اسلامی: رویکردی برمعماری اسلامی**، دومین کنفرانس سالانه پژوهش‌های معماری، شهرسازی و مدیریت شهری، تهران، ایران.

کاظم‌پور، مهدی، حسینی‌نیا، سیدمهدی؛ و شهبازی شیران، حبیب، (۱۳۹۶)، **تحلیل تأثیر اعتقادات عرفان و تصوف بر مضامین و تزئینات کتیبه‌های مسجدکبود تبریز**، نشریه فیروزه اسلام-پژوهه معماری و شهرسازی اسلامی، شماره ۴.

کاظمی، سامره، (۱۳۸۸)، **نقش‌های تزئینی مسجد جامع ورامین**، رشد آموزش هنر، شماره ۱۸، ۱۵- ۲۱.

کریمی ملایر، حامدرضا؛ و گذشته، ناصر، (۱۳۹۶)، **عناصر نمادین در معماری خانقاه‌های ایران از سدهٔ هفتم هجری تاکنون**، مطالعات عرفانی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه کاشان، شماره ۲۵، ۶۳-۸۴.

کوپر، جی.سی، (۱۳۷۹)، **فرهنگ مصور نمادهای سنتی**، ترجمه ملیحه کرباسیان، تهران: فرشاد.

کیانی، محسن، (۱۳۸۰)، **تاریخ خانقاه در ایران**، تهران: طهوری.

کیانی، محمدیوسف، (۱۳۷۴)، **تاریخ هنر ومعماری ایران در دوره‌ی اسلامی**، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).

گودرزی سروش، محمدمهدی؛ و حسینی‌پور، عاطفه، (۱۳۹۵)، **مفاهیم و بنیان معنوی اعداد زوج در هنر گره‌چینی ایرانی-اسلامی**، کنفرانس ملی یافته‌های نوین پژوهشی و آموزشی عمران، معماری، شهرسازی و محیط زیست ایران، سوم دی ماه ۱۳۹۵، تهران.

مرادی‌نسب، حسین، بمانیان، محمدرضا؛ و اعتصام، ایرج، (۱۳۹۶)، **بازشناسی تأثیر اندیشه عرفانی در پدیداری رنگ آبی در کاشی‌کاری مساجد ایران**، مجله پژوهش‌های معماری اسلامی، ۵ (۱) :۴۷-۳۲.

ملکی نژاد، محمد، (۱۳۸۷)، **تزئینات معماری**، تهران: سمت.

نادری رمضان‌آباد، امین، بحرانی‌پور، علی، خسروبیگی، هوشنگ؛ و قیم، بهادر، (۱۳۹۹)، **ساختار فرهنگی، هنری و اقتصادی خانقاه‌ها در فرآیند رشد مریدان صوفیه ایلخانان ایران**، نشریه علمی-پژوهشی مطالعات هنر اسلامی، سال شانزدهم شماره ۳۷ ، ۳۱۷-۳۳۴.

نجیب‌اغلو، گلرو، (۱۳۷۹)، **هندسه و تزئین در معماری اسلامی**، ترجمه مهرداد قیومی بیدهندی، تهران: روزنه.

نصر، سیدحسین، (۱۳۵۹)، **علم و تمدن در اسلام**، ترجمه احمد آرام، تهران: خوارزمی.

نصر، سیدحسین، (۱۳۷۲)، **سنت اسلامی در معماری ایرانی**، ترجمه‌ی محمد آوینی، جاودانگی و هنر.

نصر، سیدحسین، (۱۳۷۷)، **نظر متفکران اسلامی درباره طبیعت**، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

نصر، سیدحسین، (۱۳۸۴)، **سنت اسلامی در معماری ایرانی، هنر و معماری مساجد**، ج۲، تهران: رسانش.

نصراللهی، رضوان، (۱۳۹۲)، **بررسی جنبه‌های نمادین معماری و تزئینات بناهای شاخص ایلخانی**، پایان‌نامه برای دریافت درجه‌ی کارشناسی‌ارشد، دانشکده‌ی علوم انسانی دانشگاه محقق اردبیلی.

همدانی، رشیدالدین فضل‌الله، (۱۳۳۸)، **جامع التواریخ**، چاپ دو جلدی، تهران.

یگانه، منصور؛ و هاشمی شهرکی، محمد، (۱۳۹۶)، **بررسی تزئینات و نقوش به‌کار رفته در بناهای معماری و شهری دوره ایلخانی (نمونه موردی گنبد سلطانیه و مسجد کبود تبریز)**، نشریه مدیریت شهری، پیاپی ۴۸، ۳۹۴- ۴۰۰.

Bakhtiar, Laleh, (1960), **Sufi;** Londen: Thames and Husdon.https://www.worldcat.org/title/**sufi-expressions-of-the-mystic-quest**/oclc/968533361

https://hamgardi.com/fa/Post/3486

https://reiseniran.de/fa

https://www.ghorany.com/**Quran**.htm