



Symbolic analysis of the ornaments of Satavand of Ali Qapu in Isfahan

Saina Mohammadi Khabazan 

Ph. D, Department of architecture, Faculty of architecture of The College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: s.m.khabazan@ut.ac.ir

Article Info

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received:

08 October 2023

Revised in revised form:

...

Accepted:

27 April 2024

JEL:**Keywords:**

Symbolic architecture,
Safavid architecture,
Satavand of Ali Qapu,
ornament

Satavand, An Iwan with pillar, is a symbolic structure in Safavid architecture, in which relation between the meaning and the form is based on symbols. This structure is present in pre-Islamic Iranian architecture and continues after Islam with few differences that its evolved example can be seen in Safavid period in Isfahan. Undoubtedly Stavands of Ali Qapu is the most perfect example, because of its special location on the third floor and the ornaments, which play a significant role in shaping the concept. Therefore, the main goal of this research was to explain the meaning of Isfahan's Ali Qapu's Satavand, and in this way, by explaining the relationship between form and meaning in this building, concluded that the meaning or the idea behind the Satavand of AliQapu, according to the design and volumetric concept, is Mitra's Palace, as the god of light and heat of the sun or in other words the brightest character in Iranian myths, which is an example of all the ideal cities of Iranian culture, and on the other hand according to its ornaments, is both dignity and enlightenment, or more precisely, the dignity required by monarchy, Or the so-called Kiani dignity, that Such a palace is built only by such a king and nothing else.

Cite this article: Mohammadi Khabazan, Saina. Symbolic analysis of the ornaments of Satavand of Ali Qapu in Isfahan (2024), *Journal of Visual Art Studies*, 1(20), 43-58. DOI: 10.22111/jart.2024.46888.1039



© Mohammadi Khabazan, Saina.

DOI: 10.22111/jart.2024.46888.1039

Publisher: University of Sistan and Baluchestan



Extended Abstract

Satavand, An Iwan with a pillar, is a symbolic structure in Safavid architecture in which the relation between the meaning and the form is based on allegory. This structure, which is considered one of the most important elements of Iranian architecture, according to the definition of researchers, is a roofed place full of columns, which is placed as a semi-open space between closed and open space, and it is mainly of two types; The portico (porch full of column) with three closed sides and one open side and the portico (porch full of column) with three open sides and one closed side, which Pirnia calls the second type, Satavand (Pirnia, 1383: 354). Satavand, which is present in pre-Islamic Iranian architecture, continues after Islam with few differences and its evolved example can be seen in the Safavid period in Isfahan in Ali Qapu, Chehel Sotoun Palace and Ayine Khaneh Palace (the Mirror pavilion). Undoubtedly, Satavand of Ali Qapu is the perfect example because of its special location on the third floor and its ornaments, which play a significant role in shaping its concept. It is worth noting that in Iranian architecture, the ornaments play a special role in shaping the essence of the building. The explanation is that in the previous centuries, when Westerners got acquainted with Iranian art and architecture, they tried to understand that based on the principles of Western art, and that's why they called it decorative art, which means that it consists of additional elements to the original work. However, contrary to this opinion, the position of ornaments in Iranian art and architecture is such that by removing them, the essence of the work is lost. For this reason, in the art and architecture of Iran, the ornaments are not only a means of completion but even a means of forming the work (Avazpour, 2012: 36 and 37 & Mohammadi Khabazan, 2017: 27). In this way, to understand Iranian art and architecture, it is necessary to know the ornaments that constitute it. Based on this, the main goal of this research is to explain the meaning of Isfahan's Ali Qapu's Satavand through the knowledge of its constituent elements, i.e., the concept and ornaments, and the question of this research deals with the relationship between the meaning and form of Safavid Satavands in general and the Ali Qapu's Satavand in particular.

It should be noted that the research method of this article is qualitative and descriptive-analytical, and the technique of gathering its findings was done through desk research and desk review. In this research, the data is first studied descriptively. Then, the mentioned data is analyzed. In the analysis section, the first part will be based on the architectural characteristics of the building, and its concept will be examined. Then, in the second part, by classifying the ornaments, their meaning will be analyzed so that finally, based on the concept and ornaments of this building, its essence will be determined.

As it has been said, Isfahan Ali Qapu's Satavand is a model and an example of the evolution of post-Islamic Satavands. This Satavand, which is located on the third floor of the Safavid palace, has 18 wooden columns, faces the east to the Sheikh Lotfollah mosque, and is open from three directions, unlike the usual Iranian porches, and in front of it, instead of a courtyard, there is a very wide square so that it can totally dominate the square (Pirnia, 2013: 300-308). In the middle of Satavand, a pond is built, and its similarity is reflected in the girih tiles and ornaments under the roof. From the ceiling ornaments of the third floor, we can mention the combination of lotus, chalipa (cross) and Swastika motifs, and the combination of Shamsa and lotus and the companionship of these motifs, which have established a compatible interaction with each other. It is worth noting that the dominant ornament of the wall of this Satavand is the motif of the Shah Abbasi flower.

Regarding the analysis of the concept of this structure, it should be mentioned that the model of the Porch-palace follows the narrative of the Porch-palace of Siavash-gerd and the city of Kangdez. The city-palace that Siavash built above the heavens and called it Kangdez, and later Siavash's son Kay Khosrow placed it on the ground and called it Siavash-gerd (Pahlavi narrative, 1367: 64). It should be mentioned that in this narrative, the city of Kangdez and the Porch-palace of Siavash are the ideal city and palace for the ancient



Iranians, The city and the palace that Kay Khosrow transformed from reasonable to tangible and placed on the ground with thousands of columns. It is worth noting that the narration of Kangdez itself refers to the narration of Mithra's palace, a golden palace that stands above the heavens and has thousands of columns and thousands of doors (Mehryasht, 12-50; Doostkhah, 2016: 365). Therefore, Mithra's golden palace, with its thousands of columns, is the idea of all the ideal palaces and city palaces in Iranian culture in different times, which has permeated the narratives and found various examples. So, the concept and idea of Ali Qapu's Satavand, which is a symbol of the Siavash Porch-palace in the city of Kangdez, is Mithra's palace.

Regarding the analysis of the ornaments of this structure, it should be mentioned that the motif of Shah Abbasi flower and lotus, referring to the story of the birth of Mithra from Anahita, is a symbol of the birth of Light and Khvarenah and a blessed spiritual being (Pope and Eckerman, 2007: 2758 & Razi, 1371: 168). The motif of the chalipa (cross) and Swastika, with reference to the narrative of the Mehr House (Mithra), is a symbol of the Mithra or, in other words, the sun and the shine of its rays, and the motif of the Swastika (Mithra's chariot in ancient Iran) is a symbol of the movement of the sun in the sky and that the four sides of the world are equally covered by it (Razi, 1992: 559- 558 & Cooper, 1380: 145). And finally, the motif of the Shamsa, referring to The Light sura of the Quran (al-Nur, 35), is a symbol of Muhammad's enlightenment and his family. It relates to the moment of God's first creation, that is, the moment of creation of Muhammad's light, and after that, the enlightened family of Prophet Muhammad (Khalili, 1384: 151 and 152 & Sadr al-Din Shirazi, 1389). It is worth noting that the companionship of these motifs in combination with each other on the ceiling of Satavand refers to the companionship of two Iranian and Islamic cultures, and from this point of view, it emphasizes the enlightenment of the king - Shah Abbas - both in Iranian culture and in Islamic culture.

From the whole of what has been discussed, it can be concluded that the concept and idea behind Ali Qapu's Satavand, on the one hand, is Mitra's Palace, as the God of light and heat of the sun or in other words, the brightest character in Iranian myths, which is an example of all the ideal cities of Iranian culture, and on the other hand, is both Khvarenah (dignity) and enlightenment, or more precisely, the Khvarenah required by monarchy, Or the so-called Kiani dignity, that Such a palace is built only by such a king and nothing else. In this way, with the definition of the meaning of the concept and idea behind Ali Qapu's Satavand, we can finally say that in Ali Qapu's Satavand specifically, the signification of form is based on symbolic forms, which are established through allegories and narratives. It should be noted that the same procedure is also established in other Safavid Satavands because the Safavid Satavands are similar to each other in their form and ornaments, and Ali Qapu's Satavand is considered to be the perfect example and model. Based on this, the result is that there is a symbolic aspect hidden in the form of Safavid Satavands, which causes the formation of symbolic forms in them through allegory, so as a whole, it can be said that Satavand in Safavid architecture is a symbolic structure in which the signification of the form is based on the allegory.



تحلیل نمادین آرایه‌های ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان

ساینا محمدی خبازان

مدرس گروه معماری، دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، ایران. رایانامه: s.m.khabazan@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله	چکیده
نوع مقاله: مقاله پژوهشی	ستاوند در معماری صفوی، سازه‌ای نمادین است که در آن دلالت صورت بر معنا بر تمثیل استوار است. این عنصر که در معماری ایران پیشااسلامی حضور دارد، پس از اسلام با اندک تفاوت‌هایی تداوم می‌یابد و نمونه تکامل یافته آن در اصفهان صفوی در بناهای عالی‌قاپو، چهلستون و کاخ آینه پدیدار می‌شود. این میان ستاوند عالی‌قاپو علاوه بر موقعیت خاص آن در طبقه سوم، آرایه‌های ویژه‌ای در جزئیات سقف، دیوار و ستون‌ها دارد که نقش مهمی در شکل‌گیری ماهیت این ستاوند ایفا کرده، آن را از دیگر ستاوندها متمایز می‌سازند. براین اساس هدف این پژوهش تبیین معنای ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان بر مبنای طرح‌مایه و آرایه‌های آن قرار گرفت و پرسش این پژوهش به چگونگی رابطه میان معنا و صورت در این ستاوند پرداخت. درنهایت این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی به این نتیجه رسید که معنای ستاوند عالی‌قاپو بنا به طرح‌مایه، کاخ میترا در حکم ایزد نور و گرمای خورشید به بیانی نورمندترین شخصیت اسطوره‌ای ایران زمین است که همانا طرح‌مایه و ایده همه کاخ‌های آرمانی در فرهنگ ایرانی است و بنا بر آرایه‌های آن فرهمندی و نورمندی توأمان، دقیق‌تر فرهمندی مورد نیاز برای شهرسازی است دال بر اینکه بنیان چنان کاخی تنها از چنین شهرسازی ساخته است.
تاریخ دریافت: 1402/07/16	
تاریخ ویرایش:	
تاریخ پذیرش: 1403/02/08	
واژه‌های کلیدی:	
معماری نمادین، معماری صفوی، ستاوند عالی‌قاپو، آرایه	

استناد: محمدی خبازان، ساینا. (1403). تحلیل نمادین آرایه‌های ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان، مطالعات هنرهای تجسمی، 1(2)، 43-58.

DOI: 10.22111/jart.2024.46888.1039



© محمدی خبازان، ساینا.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

ستاوند یا همان ایوان ستون‌دار در معماری ایران یک سازه نمادین است و در آن نحوه دلالت صورت بر معنا بر تمثیل استوار است. این سازه که به صورت یک الگو در دوره‌های گوناگون معماری ایران به اشکال مختلف حضور داشته است و یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده معماری ایران به شمار می‌آید، بنا به تعریف محققان مکانی مسقف و مملو از ستون است که به عنوان فضای نیمه‌باز، میان فضای بسته تالار و فضای باز پیرامون قرار می‌گیرد و عمدتاً بر دو نوع است؛ ایوان ستون‌دار سه طرف بسته و یک طرف باز، و ایوان ستون‌دار سه طرف باز و یک طرف بسته که پیرنیا گونه دوم را ستاوند می‌خواند (پیرنیا، 1383: 354). پیشینه ایوان ستون‌دار در ایران به سازه‌های محوطه حسنلو می‌رسد و نمونه کامل‌تر آن را می‌توان در معماری هخامنشی دنبال کرد که در ایوان‌های آپادانای تخت جمشید به وضوح قابل پیگیری است. با این حال، این الگو در معماری ایران پس از اسلام با اندک تفاوت‌هایی تداوم پیدا می‌کند و نمونه تکامل یافته آن در اصفهان دوره صفوی قابل مشاهده است، چنان‌که برای مثال می‌توان از ستاوندهای عالی‌قاپو، کاخ چهلستون و کاخ آینه در اصفهان نام برد. این میان ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان نمونه‌ای خاص به شمار می‌آید، زیرا با قرارگیری در طبقه سوم این ارگ موقعیت ویژه‌ای پیدا کرده است. به علاوه آرایه‌های جزئیات سقف، دیوار و ستون‌های آن نیز نقش شایان توجهی در شکل‌گیری ماهیت این ستاوند ایفا می‌کنند و آن را از نمونه‌های پیشین متمایز می‌سازند. جای توجه دارد که در معماری ایرانی، آرایه در شکل‌گیری ماهیت بنا نقش ویژه‌ای دارد. توضیح اینکه در سده‌های پیشین که غربیان با هنر و معماری ایرانی آشنا شدند، تلاش کردند آن را بر مبنای اصل و مبانی هنر غربی درک کنند و از همین راه هنر و معماری ایرانی را هنری تزئینی خواندند، بدین معنا که این هنر از عناصری اضافی بر اصل اثر تشکیل می‌شود و نبود آن بر اصل اثر لطمه‌ای وارد نمی‌کند؛ اما بر خلاف این نظر، جایگاه آرایه در هنر و معماری ایرانی چنان است که با حذف آن‌ها، ماهیت اثر از بین می‌رود. به همین دلیل می‌توان گفت در هنر و معماری ایران آرایه نه تنها مایه تکمیل، بلکه حتی مایه تشکیل اثر است، چنان‌که در این فرایند زینده‌بودن از همان ابتدا با ساختن همراه است؛ واژه هنر همانا هو ن آره به معنای زیبا ساختن است (عوض‌پور، 1392: 36 و 37)، و واژه آرایه مشتق از ریشه هندواروپایی آره به معنای قرارداد در کنار هم زیراستای واژه هنر و در نتیجه زیبا ساختن است (محمدی خبازان، 1397: 27).¹ به این ترتیب می‌توان گفت برای فهم آثار هنر و معماری ایرانی، شناخت آرایه‌های تشکیل‌دهنده آن ضروری است. این میان جای توجه دارد که اغلب پژوهش‌های این حیطه، به انواع تکنیک‌ها و صورت نقش‌مایه‌ها می‌پردازد و مفهوم نهفته در این آرایه‌ها یعنی بن‌مایه‌های آن، کمتر مورد بررسی قرار گرفته است و به همین دلیل این بن‌مایه‌ها اغلب ناشناخته مانده‌اند. به دیگر سخن، غالب تحقیقات انجام‌شده در حیطه هنر و معماری ایرانی به انواع تکنیک‌های این نوع هنری یا در نهایت به انواع نقش‌مایه‌های موجود در آن‌ها می‌پردازد که در نهایت موجب تولید گزاره‌هایی صرفاً توصیفی می‌شود و نمی‌تواند مفاهیم آن‌ها را آشکار سازد. بر این اساس در نهایت می‌توان گفت مسئله اصلی و هدف این پژوهش تبیین معنای ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان از طریق شناخت عناصر تشکیل‌دهنده آن، یعنی طرح‌مایه و آرایه‌ها است و پرسش این پژوهش به چگونگی رابطه میان معنا و صورت ستاوندهای صفوی به‌طور کلی و ستاوند عالی‌قاپو به‌طور خاص می‌پردازد؛ بنابراین در ادامه پس از مروری بر روش پژوهش و پیشینه پژوهش، به ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان و تحلیل آن در دو بخش طرح‌مایه و آرایه پرداخته خواهد شد.

1-1- روش پژوهش

روش پژوهش این نوشتار کیفی و از نوع توصیفی-تحلیلی است و شیوه گردآوری یافته‌های آن از طریق بررسی‌های میدانی و مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی انجام شده است. در این پژوهش نخست داده‌ها به صورت توصیفی مورد بررسی قرار می‌گیرند، سپس به تحلیل داده‌های مذکور پرداخته می‌شود. گفتنی است در بخش تحلیل، در قسمت نخست مبتنی بر





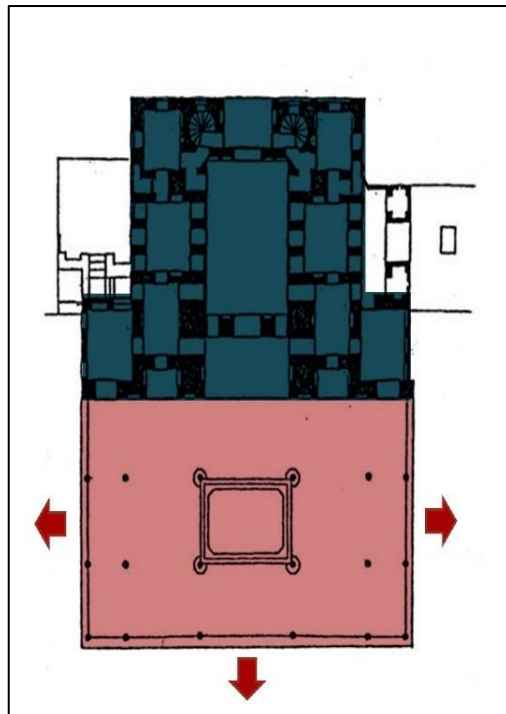
خصوصیات و ویژگی‌های معمارانه بنا به تحلیل طرح‌مایه آن پرداخته می‌شود، سپس در قسمت دوم با دسته‌بندی آرایه‌ها، به بن‌مایه‌های آن‌ها پرداخته می‌شود و مورد تحلیل قرار خواهند گرفت، تا در نهایت براساس طرح‌مایه و آرایه‌های این بنا، ماهیت آن مشخص شود.

1-2- پیشینه پژوهش

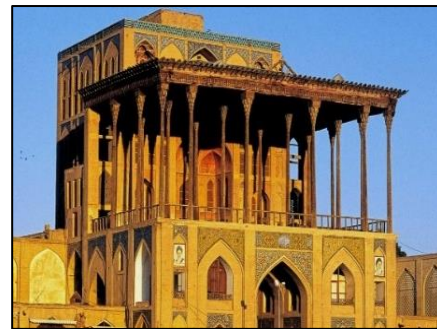
پیشینه این پژوهش در منابع متعددی قابل پیگیری است، اما هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به‌طور مستقل به این سازه نپرداخته‌اند و پردازش اکثر آن‌ها به مفهوم ایوان به‌طور کلی محدود می‌شود. از میان پژوهش‌های مذکور می‌توان به مقاله‌های «بررسی و تحلیل انتقادی فرضیه‌های خاستگاه ایوان» (1393) و «صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده‌های نخستین اسلامی» (1396) اشاره کرد. این میان مقاله «جستاری در ریشه‌های پیدایش تالار در معماری عصر صفوی» (1399) به ایوان‌های ستون‌دار صفوی اشاره می‌کند و در رابطه با ریشه شکل‌گیری ایوان‌های ستون‌دار دو فرضیه موجود را -یعنی ارتباط این ایوان‌های ستون‌دار به معماری ستون‌دار دوران هخامنشی و مادها و تالارخانه‌های شمال ایران- مطرح کرده، فرضیه‌ای نو طرح می‌کند و ریشه‌های پیدایش ایوان‌های ستون‌دار را سازه‌های چادری و ساختارهای موقت معرفی می‌کند. علاوه بر پژوهش‌های مذکور می‌توان به مقالات و کتب متعدد مرتبط با آرایه‌های ارگ عالی‌قاپو اشاره کرد؛ مقاله «بررسی تزئینات وابسته به معماری در عمارت عالی‌قاپو» (1391) به انواع شیوه‌های اجرایی تزئینات در این ارگ می‌پردازد، مقاله «بررسی نمونه‌های اسلیمی در طبقات کاخ عالی‌قاپو براساس نقاشی دیواری اصفهان» (1399) نقوش اسلیمی را به لحاظ شیوه‌های اجرایی و انواع صوری نقوش در این بنا مورد بررسی قرار می‌دهد، مقاله «مطالعه تطبیقی نقش‌مایه گل پنج‌پر در تزئینات کاخ‌های عالی‌قاپو و چهلستون اصفهان» (1400) نیز به یکی از آرایه‌های این بنا، نقش‌مایه گل پنج‌پر می‌پردازد و ویژگی‌های بصری و تکنیکی آن را در دو بنای مذکور مورد بررسی قرار می‌دهد و در نهایت مقاله «واکاوی الگوهای هندسی پنهان در تزئینات گچ‌بری کاخ عالی‌قاپو در اصفهان» (1401) نقوش هندسی به‌کاررفته در این بنا را بررسی کرده و صورت آن‌ها را براساس ویژگی‌های هندسی دسته‌بندی می‌کند. همان‌طور که مشاهده می‌شود، غالب پژوهش‌های مذکور به انواع تکنیک‌ها و صورت نقش‌مایه‌ها پرداخته‌اند و مفهوم نهفته در این آرایه‌ها یعنی بن‌مایه‌ها کمتر مورد بررسی قرار گرفته است، به علاوه در مجموع به آرایه‌های بخش ستاوند عالی‌قاپو نیز پرداخته نشده است و اغلب پژوهش‌ها به دیوارنگاره‌های طبقه ششم و تالار طبقه سوم پرداخته‌اند. این میان جای توجه دارد که با توجه به هدف این پژوهش و در جهت فهم درست و دقیق این الگوی معماری در دوره صفویه، این پژوهش بر آن است تا با نگاهی نو به رابطه میان صورت و معنا در ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان بپردازد، طرح‌مایه و بن‌مایه‌های آرایه‌های آن را مورد تحلیل قرار دهد و در نهایت با تبیین چگونگی رابطه میان صورت و معنا، به معنای نهان آن دست یابد.

2- ستاوند عالی‌قاپوی اصفهان

همان‌طور که اشاره شد، ایوان ستون‌دار به‌صورت یک الگو در دوره‌های گوناگون معماری ایران به اشکال مختلف حضور داشته است و یکی از مهم‌ترین عناصر تشکیل‌دهنده معماری ایران به شمار می‌آید. پیرنیا ستاوند را ایوان ستون‌دار سه طرف باز و یک طرف بسته می‌خواند که پیشینه آن در ایران به سازه‌های محوطه حسنلو می‌رسد و نمونه کامل‌تر آن را می‌توان در معماری هخامنشی دنبال کرد که در ایوان‌های آپادانای تخت جمشید به‌وضوح قابل پیگیری است (رضائی‌نیا، 1396: 129). با این حال جای توجه دارد این الگو در معماری ایران پس از اسلام نیز با اندک تفاوت‌هایی تداوم پیدا می‌کند و نمونه تکامل‌یافته آن در اصفهان دوره صفوی قابل مشاهده است. از میان موارد مذکور برای مثال می‌توان از ستاوند‌های عالی‌قاپو، کاخ چهلستون و کاخ آیینه در اصفهان نام برد که این میان ستاوند عالی‌قاپو درواقع الگوی ستاوند‌های پس از خود و بی‌شک کامل‌ترین و بهترین آن‌هاست (تصویر 1).



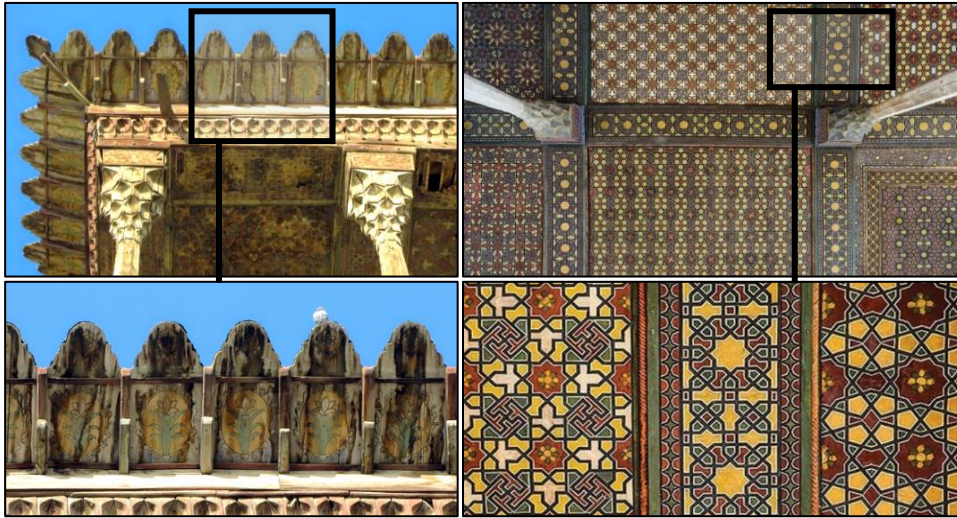
تصویر 2- ستاوند عالی قاپو
(منبع: پاپادوپولو، 1368: 261؛ بازترسیم از
نگارنده)



تصویر 1- ستاوند عالی قاپو
(منبع: نگارنده)

عالی قاپوی اصفهان در ضلع غربی میدان نقش جهان قرار گرفته و در دوره صفوی به عنوان ارگ شاهی استفاده می شده است؛ چنان که مورخان دوره شاه عباس اول از آن با عنوان دولت‌خانه مبارکه نقش جهان نیز نام برده‌اند (پیرنیا، 1383: 300). این بنا که در شش طبقه و با ارتفاع حدود 36 متر از کف میدان طراحی شده است و بلندترین ساختمان اصفهان در آن دوره است، در طبقه سوم خود ایوانی ستون‌دار رو به میدان نقش جهان دارد که تالار طبقه سوم را به فضای میدان متصل می‌سازد و از این راه منظری جامع سوی میدان ایجاد می‌کند. در آخرین مرحله ساخت عالی قاپو، روی این ایوان سقفی چوبی زده می‌شود که بر 18 ستون چوبی استوار است و هر ستون خود از تنه یک درخت چنار بنیان یافته است. به این ترتیب در طبقه سوم این بنا ستاوندی شکل می‌گیرد که یادآور تالارها و ایوان‌های ستون‌دار ایران باستان است، البته با این تفاوت که این ستاوند نه بر زمین، بلکه در ارتفاع بیش از 12 متر بنا نهاده شده است (پیرنیا، 1383: 300-308). از دیگر تفاوت‌های بنیادین این ستاوند با نمونه‌های پیشین آن، سه طرف باز بودن آن است، چنان که خلاف ایوان‌های معمول ایرانی که از سه جهت بسته هستند و از یک سو راه به میانرا می‌برند، این ایوان از سه جهت باز است و در مقابل آن به جای میانرا میدانی قرار دارد بسیار وسیع؛ نیاز به توضیح ندارد که این طرح موجب می‌شود تا ایوان به میدان اشراف کامل پیدا کند (تصویر 2). جای توجه دارد این ستاوند رو سوی شرق دارد و نمای آن رو به مسجد شیخ لطف‌الله است. با ایجاد سیستم آبرسانی به طبقات، در وسط ستاوند حوضی فواره‌دار با کف مسی و لبه‌های مرمرین طراحی شده و قرینه آن در آرایه‌های گره‌چینی زیر سقف انعکاس یافته است. از آرایه‌های سقف ستاوند طبقه سوم می‌توان به ترکیب نقوش نیلوفر، چلیپا و چلیپای شکسته و ترکیب شمسه با نیلوفر و همنشینی این نقوش اشاره کرد که در کنار هم قرار گرفته‌اند و با یکدیگر تعاملی سازگار برقرار ساخته‌اند (تصویر 3). آرایه غالب دیواره این ستاوند نیز نقش مایه گل شاه‌عباسی است (تصویر 7). این میان جای توجه دارد ستاوند‌های کاخ آینه و چهل‌ستون نیز در طرح مشابه ستاوند عالی قاپو بنا شده‌اند، البته با این تفاوت که آن‌ها هر دو بر سکویی در طبقه اول بنا قرار گرفته‌اند. ستاوند کاخ چهلستون نیز رو به شرق دارد و در آرایه‌ها مشابه ستاوند عالی قاپوست. ترکیب ستاوند و تالار چهلستون را مشابه نمونه‌های آن در ایران پیش از اسلام دانسته‌اند. «چهل‌ستون نمونه

بارز ایوان و تالار است که این را از نمونه‌های اولیه پیش از اسلام خود مثل کاخ فیروزآباد یا کاخ‌های هخامنشی الهام گرفته است» (ابراهیمی گنجه و همکاران، 1396: 7)، و به‌همین ترتیب ستاوند آن را نیز که دارای هجده ستون چوبی و رفیع از درخت چنار است، به آپادانای تخت جمشید تشبیه کرده‌اند (Texir, 1842 : 124).



تصویر 3- آرایه‌های سقف ستاوند عالی قاپو (منبع: نگارنده)

3- تحلیل نمادین ستاوند عالی قاپو

همان‌طور که پیش از این اشاره شد، پس از توصیف ستاوند عالی قاپوی اصفهان، اکنون در بخش تحلیل نخست مبتنی بر خصوصیات و ویژگی‌های معمارانه بنا به تحلیل طرح‌مایه آن پرداخته می‌شود، سپس در قسمت دوم با دسته‌بندی صورت آرایه‌ها، بن‌مایه‌های آن‌ها تحلیل خواهند شد.

3-1- طرح‌مایه ستاوند عالی قاپو

چنان‌که پیش از این تثبیت شد، طرح‌مایه ستاوند در معماری صفوی همانا مکانی مسقف، سه سو باز و مملو از ستون است. ستون‌هایی چناری با تعداد زیاد که به لحاظ سازه‌ای احتیاجی به این تعداد نیست، باریک و بلندبودن آن‌ها و تکرارشان در فواصل کم به نظر امری نمادین می‌رسد و از طرف دیگر قرارگرفتن این ستاوند نه روی زمین، بلکه در ارتفاع بیش از 12 متر وجهی نمادین ایفا می‌کند. همان‌طور که در بسیاری از منابع نیز اشاره شده است، مشابه این ستاوند در ایران باستان در آپاداناهای هخامنشی قابل پیگیری است با این تفاوت که ستاوند فضایی نیمه‌مسقف و سه طرف باز با ستون‌های بسیار است، درحالی‌که ایوان‌های ستون‌دار آپاداناهای هخامنشی فضایی مسقف یا نیمه‌مسقف و سه طرف بسته با ستون‌های بسیار را شامل می‌شود (تصویر 4).



تصویر 4- ستاوند (از راست: آپادانای تخت جمشید، آپادانای شوش، عالی قاپوی اصفهان)

(منابع از راست: URL1، 2015: 51، Unesco، نگارنده)



گفتنی است الگوی کاخ ایوان‌دار را می‌توان در روایت کاخ ایوان‌دار سیاوش گرد دنبال کرد. در روایت شاهنامه، سیاوش کاخ بلند خود را در کنار میدانی برپا می‌کند که اطراف آن باغی بزرگ قرار دارد و درون آن کوشک‌های بسیاری برپاست.^۳ کاخ ایوان‌دار سیاوش که در شاهنامه در شهر سیاوش گرد برپا می‌شود، به روایت کهن‌تر کاخ-شهر کنگدژ ارجاع می‌دهد، کاخ-شهری که سیاوش بر فراز آسمان‌ها می‌سازد و آن را کنگدژ می‌خواند و بعدها کیخسرو فرزند سیاوش آن را بر زمین می‌نشانند و سیاوش گرد می‌خوانند؛ شهری که دست‌مند و پای‌مند و بیننده و رونده و همیشه‌بهار است. سیاوش به یاری فره کیان با دست خویش و نیروی هرمزد و امشاسپندان آن را بر سر دیوان روان ساخته بود و کیخسرو آن را که متحرک بود، خواهر خود خواند، در توران در ناحیه خراسان، بر زمین نشانند و با هزار ارم (بازو) و هزار میخ استوارش کرد و مردم ایران را آنجا مستقر کرد (روایت پهلوی، 1367: 64). به این ترتیب کنگدژ که شهری آسمانی بود در زمان کیخسرو بر زمین نشست و این چنین سیاوش گرد تجسم زمینی کنگدژ شد. گفتنی است هزار ارم^۴ یعنی هزار تیرکی که کنگدژ را بر زمین نگه داشت شباهت بسیار زیادی با هزار ستون باریک و بلندی دارد که در جوار هم ستاوند مذکور را بنیان می‌نهند؛ بنابراین رابطه روایت فوق و ستاوند عالی‌قاپو به نظر بی‌نیاز از توضیح می‌کند. توضیح اینکه کنگدژ در لغت به معنای شهر متحرک بر فراز آسمان یا در این معنای خاص شهر در حال پرواز است.^۵ پس می‌توان گفت در این روایت سیاوش شهر متحرک خود یعنی کنگدژ را بر فراز آسمان‌ها برپا کرد،^۶ شهری که بعدها کیخسرو پسر سیاوش آن را با هزاران ارم بر زمین نشانند. براین اساس می‌توان چنین نتیجه گرفت که شهر کنگدژ و کاخ ایوان‌دار سیاوش در این شهر همانا ایده شهر و کاخ آرمانی نزد ایرانیان باستان هستند و از همین راه در روایت مذکور شهر متحرک و در حال پرواز خوانده شده و سیاوش آن را در آسمان‌ها بنا کرده است. شهر و کاخی که کیخسرو آن را از صورت معقول آن به صورت محسوس درآورد و با هزاران ارم بر زمین نشانند. به دیگر سخن کیخسرو ایده چنان شهری را بر زمین صورت بخشید و ساخت. گفتنی است از همین جاست که ستاوند عالی‌قاپو به سان ایوان‌های ستون‌دار آپادانا‌های هخامنشی ستون‌های چناری باریک و بلندی دارد که به لحاظ سازه‌ای احتیاجی به آن‌ها نیست؛ ستون‌های ستاوند عالی‌قاپو به سان ارم‌هایی که کنگدژ را بر زمین نگه داشت، سقف ایوان عالی‌قاپو را بر فراز زمین حفظ می‌کنند؛ بنابراین می‌توان گفت ایده و طرح‌مایه ستاوند عالی‌قاپو همانا کنگدژی است که سیاوش در آسمان‌ها برپا کرد. این میان جای توجه دارد روایت کنگدژ خود به کاخ میترا ارجاع می‌دهد، کاخ زرینی که بر فراز آسمان‌ها برپا شده است و هزاران ستون و هزاران در دارد (سیفی و رحیمی، 1392: 184). این کاخ در روایت‌های پسازرتشتی به فرمان اهورامزدا و از سوی امشاسپندان و خورشید بر فراز البرزکوه در جایی ساخته می‌شود که نه شب است نه تاریکی، نه باد سرد است نه باد گرم، و نه ناگواری‌های اهریمنی (دین‌کرد کتاب سوم، 1381: 19) و (مهریشت، کرده 12، بند 50؛ دوستخواه، 1396: 365). درحقیقت کاخ زرین میترا با هزاران ستون خود، مثال و ایده همه کاخ‌ها و کاخ-شهرهای آرمانی در فرهنگ ایرانی در زمان‌های گوناگون است که در روایت‌ها رسوخ کرده و تمثال‌های مختلفی یافته است؛ بنابراین اکنون می‌توان گفت طرح‌مایه و ایده ستاوند عالی‌قاپو که نمادی از کاخ ایوان‌دار سیاوش در شهر کنگدژ است، همانا کاخ میترا است، ستاوندی که شاه در هیئت میترا در آن از میهمانان خود پذیرایی می‌کرده و از آنجا رژه سربازان و بازی‌ها و مسابقات درون میدان و به‌ویژه جشن نوروز را به نظاره می‌نشسته است.

3-2- آرایه‌ها و جزئیات ستاوند عالی‌قاپو

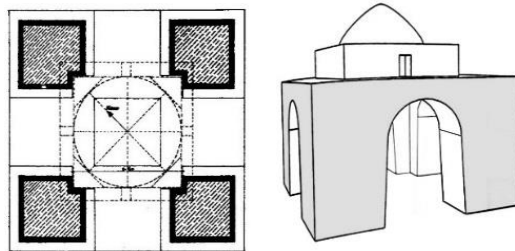
همان‌طور که پیش از این تثبیت شد، حوض میانی ستاوند مذکور به همراه انعکاس این حوض در آرایه‌های زیر سقف که بر موجودیت آن تأکید می‌کند، با طرح‌مایه‌ای چلیپایی در میانه ستاوند قرار گرفته است. همچنین اشاره شد که آرایه‌های غالب سقف این ستاوند ترکیبی از نقوش گل شاه‌عباسی، نیلوفر، چلیپا، چلیپای شکسته و شمسه است که به طرز جالبی با یکدیگر ترکیب شده‌اند و تعاملی سازگار برقرار کرده‌اند؛ بنابراین در ادامه به ترتیب به نقش‌مایه‌های چلیپا، چلیپای شکسته، گل شاه‌عباسی، نیلوفر، شمسه و ترکیب این نقوش با یکدیگر پرداخته می‌شود.

گفتنی است شاکله نقش‌مایه چلیپا از دو خط هم‌اندازه و متقاطع تشکیل شده است که از مرکز بر هم عمود هستند (تصویر 5).



تصویر 5- نقش‌مایه چلیپا و چلیپای شکسته به صورت دو بُعدی. از راست: ترکیب چلیپایی کاشی‌های چلیپا و شمسه دوره ایلخانی (منبع: موزه متروپولیتن - ش. 41.165.39)، کاشی سامانی؛ ترکیب چلیپا و چلیپای شکسته (منبع: موزه متروپولیتن - ش. 39.40.67)، چلیپای شکسته (مسجد جامع اصفهان)

جدیدترین روایت این نقش‌مایه در فرهنگ ایرانی به سازه چهارتاقی می‌رسد که با تقسیمات چهارتایی بن‌مایه چلیپا را به صورت حجمی نمایان ساخته است و چهارتاق آن رو به چهارسوی عالم دارد و گنبد میانی آن نیز یادآور گنبد آسمان است (تصویر 6).



تصویر 6- طرح‌مایه چهارتاقی

(چهارتاقی نیاسر، منبع: پیرنیا، 1383: 115 و 116)

گفتنی است بناهای چهارتاقی اغلب همراه‌هایی هستند که در زمان ساسانی به دلیل تغییراتی که در آیین ایرانی به وجود آمد، شکل گرفته‌اند (پوردادود، 1386: 48). از این راه نقش‌مایه چلیپا در اصیل‌ترین روایت خود از طریق چهارتاقی با مهر مرتبط می‌شود، زیرا همراه همانا خانه مهر است و مهر (میترا) در روایت پسازرتشتی نور و گرمای خورشید است و چندی پیش به توصیف خانه و کاخ او بر فراز آسمان‌ها پرداخته شد. به این ترتیب روایت نقش‌مایه چلیپایی شکسته را نیز می‌توان در گردونه مهر دنبال کرد. توضیح اینکه این نقش‌مایه با نام‌های سواستیکا و گردونه مهر هم خوانده می‌شود و در اصل همان نقش‌مایه چلیپاست که انتهای چهار بازوی آن خمیده شده‌اند و روایت آن همانا گردونه شکوهمندی است که با چهار اسب آسمانی سفید و چرخ‌های زرین کشیده می‌شود و مهر با این گردونه از خانه درخشان خود از عرش (گرزمان) روان می‌شود (رضی، 1371: 558-559) و (پوردادود، 1307-جلد 1: 457-مهریشت، بند 67) (تصویر 5). گفتنی است چهارتاقی



با داشتن فضای گنبدی میانی خود همان مهرابه یعنی خانه مهر یا به‌طور دقیق‌تر گنبد مهر است، چه اقوام باستان آسمان را گنبدی گرد زمین می‌دانستند که مهر درون آن خانه دارد. به بیانی دیگر، خانه مهر همان گنبد آسمان است. از این‌جاست که خانه مهر را به شکل نمادین آن به‌صورت چهارتاقی گنبدداری تصویر کرده‌اند که گنبد آن نمادی از آسمان است و چهارتاق آن در راستای جهات اصلی جغرافیایی نمادی از چهارسوی عالم و چهار وضع خورشید و چهار عنصر اصلی و در یک کلمه کل هستی است. از این راه مکعب حادث از چهارتاقی نمادی از عالم گیتیانه زمین است و کره حادث از گنبد چهارتاقی نمادی از عالم مینوی آسمان و این میان خانه مهر مکانی که این دو عالم درون آن به هم متصل می‌شوند نیز باید افزود که گردونه مهر یا همان چلیپای شکسته نیز از همین راه نمادی از گردش بی‌وقفه خورشید در آسمان است (کوپر، 1380: 145) و (پاکباز، 1378: 342). به این ترتیب در مجموع می‌توان گفت نقش‌مایه چلیپا نمادی از خورشید درون آسمان و درخشش پرتوهای آن است و اینکه چهار سوی عالم به یک اندازه تحت پوشش او هستند، چه در همین راستا نقش‌مایه چلیپای شکسته نیز نمادی از اینکه خورشید همواره می‌گردد و می‌تابد و همه مکان‌ها را در همه زمان‌ها از نور و گرمای خورشید مملو کند.



تصویر 7- نقش‌مایه نیلوفر و گل شاه‌عباسی (از راست: دیواره و سقف ستاوند عالی قاپو؛ گل نیلوفر؛ نقش‌مایه گل شاه‌عباسی) (منبع: نگارنده)

نقش‌مایه گل شاه‌عباسی از دسته نقوش ختایی است و از دیدی پرکاربردترین نقش‌مایه در تذهیب. این نقش‌مایه در دوره شاه عباس صفوی رواج پیدا کرده و چنان‌که پیداست، نام خود را از شاه‌عباس گرفته است (تصویر 7). با این وجود پیشینه این نقش‌مایه به نیلوفر آبی در ایران باستان بازمی‌گردد، چنان‌که آرتور پوپ نیز در مورد سیر باستانی آن می‌نویسد: «شاه‌عباسی بر گل نیلوفر آبی بنا شده است» (پوپ و اکرم، 1387: 2758). گفتنی است روایت اصیل نقش‌مایه نیلوفر در فرهنگ ایران به آفرینش میترا (مهر) برمی‌گردد و در خوانش پیشازرتشتی این روایت، میترا از درون گل نیلوفر در برکه‌ای متعلق به اردوی سورا به دنیا می‌آید؛ از ژرفای برکه شاخه‌ای نیلوفر فراز می‌گیرد، چون به سطح آب رسید شکوفه می‌دهد و تا شکوفه شکفت در اندرون آن میتراست که رخ می‌نماید (رضی، 1371: 168؛ جوادی و نیکویی، 1394: 17).^۷ براین اساس می‌توان گفت میترا که همان ایزد نور و گرمای خورشید است از اعماق وجود اردوی سورا آناهیتا یعنی نمناک نیرومند پاک چنان گل نیلوفر از میان آب‌های تیره می‌شکفتد و بیرون می‌آید، چنان‌که گل نیلوفر نیز به‌صورت طبیعی از میان آب‌های تیره با طلوع خورشید سر بر می‌آورد و با غروب خورشید در میان آب‌ها فرومی‌رود. نتیجه اینکه، ایرانیان باستان رویش گل نیلوفر را نمادی از طلوع و غروب خورشید بر فراز آب‌ها می‌دانستند. جای توجه دارد که در روایت‌های متأخر در طول زمان زایش نور و گرمای خورشید به زایش نور و فره یا به عبارتی موجود معنوی، روحانی یا یک فرهمند از دل آب‌های تیره یا همان آناهیتای پاک و نیالوده تبدیل شد چنان‌که در فرض دوم از معنای نام‌واژه نیلوفر نیز همین امر نهفته است. براین اساس، اکنون

با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان گفت گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی نماد زایش نور و فره است و به‌وجود آمدن موجود معنوی فرهمند.

در نهایت نقش‌مایه شمسه در روایت‌های اسلامی همانا به آیه 35 از سوره مبارکه نور ارجاع می‌دهد؛ «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مثل نور او چون چراغدانی است که در آن چراغی و آن چراغ در شیشه‌ای است. آن شیشه گویی اختری درخشان است که از درخت خجسته زیتونی که نه شرقی است و نه غربی، افروخته می‌شود. نزدیک است که روغنش -هرچند بدان آتشی نرسیده باشد- روشنی بخشد. روشنی بر روی روشنی است. خدا هر که را بخواهد با نور خویش هدایت می‌کند و این مثل‌ها را خدا برای مردم می‌زند و خدا به هر چیزی داناست» (قرآن کریم، آیه 35 سوره نور). توضیح این‌که بنا بر حدیثی متواتر خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و نخستین چیزی که خلق کرد، نور بود⁸ و آن نور همان نور محمدی است که عالم و آدم برای آن به‌وجود آمدند، چنان‌که بنا بر نظر بسیاری از عرفا و حکما به خصوص ملاصدرا «اولین صادر از حق که پایه هستی بر او بنیان نهاده شد، روحانیت یا نورانیت محمدیه یا عقل اول یا قلم است... بنابراین اول موجود که کسوت ایجاد پوشید عقل اول بود که نور محمدی است و این خلق متضمن جمیع موجودات بود» (خلیلی، 1384: 151 و 152). بر همین اساس در سوره نور نیز به زعم مفسران مراد از چراغ، همانا نورالانوار یعنی الله است و مراد از زجاجه یعنی شیشه حاجب آن که در هنر اسلامی در هیئت شمسه رخ می‌نماید، همانا حضرت پیامبر یا همان حاجب نورانی که تنها از پس او می‌توان نور الهی را مشاهده کرد، زیرا از منظر ملاصدرا نور الهی با هیچ عقلی قابل درک نیست و انسان‌های معمولی تنها از پس آن می‌توانند نور الهی یا به بیان طریقت‌مداران آن حقیقت محمدی را ببینند؛ بدون این حاجب شدت آن نور چشمان اینان را می‌سوخت (صدرالدین شیرازی، 1389). از این راه حضرت محمد واسطه‌ای میان خلق و حق می‌شود به طوری که نور محمدی در قوس نزول مبدأ خلق و در قوس صعود مقصد کمالات حق می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت نقش‌مایه شمسه در فرهنگ اسلامی نمادی از اختر درخشان یعنی همان نور و حقیقت محمدی است و اشاره به لحظه خلق نخستین مخلوق خداوند دارد، یعنی لحظه خلق نور محمدی و در پی آن خاندان نورمند حضرت محمد و از همین راه نشانه‌ای است در جهت طی مراتب در قوس صعود و پیشروی در معرفت و تکامل بشری.



تصویر 8- ترکیب نقش‌مایه‌های چلیپا، چلیپای شکسته، شمسه و نیلوفر (سقف ستاوند عالی قاپو)

(منبع: نگارنده)

این میان جای توجه دارد چنان‌که گفته شد، در این ستاوند نقش‌مایه‌های نیلوفر، چلیپا، چلیپای شکسته و شمسه به اشکال گوناگون در ترکیب با یکدیگر استفاده شده بودند (تصویر 8). اکنون با مشخص شدن معنای هریک از نقش‌مایه‌های مذکور



می‌توان به تحلیل این نقش‌مایه‌های ترکیبی پرداخت؛ قرارگیری نقوش نیلوفر، چلیپا، چلیپای شکسته و شمشه در ترکیب با همدیگر در سقف ستاوند عالی‌قاپو، برهم‌نشینی دو فرهنگ ایرانی و اسلامی اشاره دارند و می‌توان گفت از این منظر بر فرهنگی و نورمندی شخص پادشاه - شاه‌عباس صفوی - هم در فرهنگ ایرانی هم در فرهنگ اسلامی تأکید می‌کنند. به دیگر سخن، قرارگیری نیلوفر در دل شمشه و اتصال شمشه‌ها با ترکیب‌های چلیپایی به چلیپاهای شکسته و شمشه‌های دیگر، گو اینکه در حال بیان این نکته است که فرهنگی ایرانی - اسلامی که از درون گل نیلوفر - نماد فرهنگی در فرهنگ ایرانی - و شمشه - نماد نورمندی در فرهنگ اسلامی - زاده شده است، چنان چلیپای شکسته بر تمام جهان خواهد تابید. به همین ترتیب در آرایه‌های دیوار این ستاوند به مجموعه نقوش فوق، نقش‌مایه گل شاه‌عباسی نیز افزوده می‌شود. همان‌طور که مشاهده می‌شود این قضیه تأکیدی دقیق بر فرهنگی شخص شاه‌عباس دارد، زیرا گفته شد گل شاه‌عباسی همان گل نیلوفر است و از این راه به نظر می‌رسد شاه‌عباس با تأکیدی دوچندان خود را جای نیلوفر یا همان فره‌ای می‌نشانند که از دل آب‌های تیره بیرون می‌آید.

4- نتیجه‌گیری

به این ترتیب از مجموع آنچه مورد بحث قرار گرفت، می‌توان چنین نتیجه گرفت در خصوص طرح‌مایه این سازه گفتنی است که ستاوند عالی‌قاپو نمادی از کاخ - شهر کنگ‌دژ است و از آن‌جا که طرح‌مایه و ایده کاخ - شهر کنگ‌دژ کاخ میترا است؛ بنابراین می‌توان گفت کاخ میترا در حکم ایزد نور و گرمای خورشید طرح‌مایه و ایده ستاوند عالی‌قاپو است. این میان باید توجه داشت که این ستاوند رو به سوی شرق دارد و خلاف غالب ایوان‌های ایرانی از سه سو باز است و از یک سو بسته، بی‌شک به قصد ادراک نخستین نور خورشید و دریافت بیشترین نور از آن. نیز در خصوص جزئیات این سازه گفتنی است که آرایه‌های سقف این ستاوند - نقوش نیلوفر و چلیپا و چلیپای شکسته و شمشه - در ترکیب با هم‌دیگر بر فرهنگی و نورمندی توأمان شخص پادشاه تأکید دارد و آرایه‌های به‌کار رفته در دیواره‌های آن - گل شاه‌عباسی - تأکیدی دقیق بر فرهنگی شخص شاه‌عباس دارد. جان کلام این‌که، طرح‌مایه و ایده پس‌پشت ستاوند عالی‌قاپو از سویی کاخ میترا در حکم ایزد نور و گرمای خورشید به بیانی نورمندترین شخصیت اسطوره‌ای ایران زمین است که همانا ایده همه کاخ‌ها و کاخ - شهرهای آرمانی در فرهنگ ایرانی است و از سوی دیگر فرهنگی و نورمندی توأمان یا دقیق‌تر فرهنگی مورد نیاز برای شهریاری است دال بر اینکه بنیان چنان کاخی تنها از چنین شهریاری ساخته است و لاغیر.

به این ترتیب با مشخص شدن معنا یا همان طرح‌مایه و ایده پس‌پشت ستاوند عالی‌قاپو در نهایت می‌توان گفت در ستاوند عالی‌قاپو به‌طور خاص، دلالت صورت بر معنا بر صورت‌های نمادینی استوار است که از طریق تمثیل‌ها یا همان روایت‌های اسطوره‌ای دلالت مذکور برقرار می‌شود. گفتنی است همین روال در دیگر ستاوندهای صفوی نیز برقرار است، زیرا همان‌طور مطرح نظر قرار گرفت ستاوندهای صفوی در شاکله کلی و جزئیات مشابه یکدیگر هستند و این میان ستاوند عالی‌قاپو به عنوان نمونه کامل و الگوی ستاوندهای صفوی مورد بررسی قرار گرفت. براین اساس می‌توان به این نتیجه رهنمون شد که در کالبد ستاوندهای صفوی وجهی نمادین نهفته است که از طریق تمثیل‌ها موجب شکل‌گیری صورت‌های نمادین در آن‌ها می‌شود، چنان‌که در مجموع می‌توان گفت ستاوند در معماری صفوی یک سازه نمادین است که در آن دلالت صورت بر معنا بر تمثیل استوار است. گفتنی است در همین راستا در جهت انجام پژوهش‌های آتی می‌توان آرایه‌های دیگر ستاوندهای صفوی را به همین ترتیب مورد تحلیل قرار داد و از این راه به تطبیق ستاوندهای صفوی و سیر تکاملی آن پرداخت. همچنین می‌توان با همین روش به تحلیل آرایه‌های ایرانی - اسلامی در دیگر انواع هنری پرداخت و نقش آن‌ها را در شکل‌گیری ماهیت اثر هنری مورد تحلیل قرار داد.

پی‌نوشت

1. برای مطالعه بیشتر ر.ک. محمدی خبازان، ساینا (1397). اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه دهان ازدری. مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش». تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.
2. تکسیر در وصف چهل‌ستون می‌نویسد: «کاخ چهل‌ستون محل اقامت برگزیده شاه‌عباس، به نظر من همتای سالن بزرگ ستون‌ها (آبادانا) در تخت‌جمشید است» (Texir, 1842: 124). به‌نقل از ابراهیمی گنجه، یاور، طاهری شهرآئینی، مسعود و خاقانی، سعید. 1396. ساختارشناسی الگوهای فضایی کاخ‌های دوره صفویه با رویکردی ساختارگرایانه. کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر. ایران-تهران. مرداد، ص 7.
3. چو آمد بر آن شارستان دست آخت / دو فرسنگ بالا و پهنا ساخت / از ایوان و میدان و کاخ بلند / ز پالیز و ز گلشن ارجمند / بیاراست شهری بسان بهشت / به هامون گل و سنبل و لاله کشت / بر ایوان نگارید چندی نگار / ز شاهان وز بزم وز کارزار / نگارید سر و تاج کاوس شاه / نگارید با یاره و گرز و گاه / بر تخت او رستم پیلتن / همان زال و گودرز و آن انجمن / ز دیگر سو افراسیاب و سپاه / چو پیران و گرسیوز کینه‌خواه / به هر گوشه‌ای گنبدی ساخته / سرش را به ابر اندر افراخته / نشستند سراینده رامشگران / سر اندر ستاره سران سران / سیاوش گردش نهادند نام / همه شهر زان شارستان شادکام / چو پیران بیامد ز هند و ز چین / سخن رفت زان شهر با آفرین / خنیده به توران سیاوش گرد / کز اختر بنش کرده شد روز ارد / از ایوان و کاخ و ز پالیز و باغ / ز کوه و در و رود وز دشت و راغ / شتاب آمدش تا ببیند که شاه / چه کرد اندر آن نامور جایگاه / ... / بگشتند هر دو بدان شارستان / ز هر در زدند از هنر داستان / سراسر همه باغ و میدان و کاخ / همی دید هر سو بنای فراخ (فردوسی، 1394: 349-350).
4. واژه آرم به معنای بازو و شاخه از ریشه هندواروپایی *ar- به معنای متصل کردن است (Klein, 1971:50)، و واژه میخ از ریشه هندو اروپایی mei به معنای با تیر یا تیرک محکم کردن است (Pokomy, 2007: 2014).
5. واژه کنگ‌دژ ترکیبی است از دو واژه کنگ و دژ که بخش نخست آن به معنای بال پرنده، از سرانگشتان دست آدمی تا دوش یا همان بازو است (معین، 1386) و (دهخدا، 1377)، و بخش دوم آن از واژه اوستایی دژا و واژه سانسکریت deha به معنای دیوار اخذ شده و به ریشه هندواروپایی *dheigh- به معنای ساختن و شکل دادن ره می‌برد (MacKenzie, 1971: 64). در مجموع می‌توان گفت کنگ‌دژ یعنی شهر متحرک بر فراز آسمان یا در این معنای خاص شهر در حال پرواز.
6. جای توجه دارد که در طول زمان با تغییر شکل این اسطوره، در شاهنامه و بعضی متون دیگر این شهر آسمانی به شهری بر فراز کوهی بلند و دست‌نیافتنی تبدیل شده است.
7. برای مطالعه بیشتر ر.ک. محمدی خبازان، سهند (1397). اسطوره‌شناسی طبیعی نقش‌مایه نیلوفر. مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش». تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.
8. اول ما خلق الله نوری (حدیث مشهور نبوی؛ بحارالانوار، ج 1).

منابع

قرآن کریم.

- ابراهیمی گنجه، یاور؛ طاهری شهرآئینی، مسعود؛ خاقانی، سعید، (1396)، *ساختارشناسی الگوهای فضایی کاخ‌های دوره صفویه با رویکردی ساختارگرایانه*. کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر. ایران-تهران. مرداد.
- امین‌الرعیایا، مریم؛ خواجه احمداعطاری، علیرضا، (1400)، *مطالعه تطبیقی نقش‌مایه گل پنج‌پر در تزئینات کاخ‌های عالی‌قاپو و چهل‌ستون اصفهان*. نشریه پژوهش هنر، دوره یازدهم، شماره 21، 63-72.
- امین‌الرعیایا، مریم، (1399)، *بررسی نمونه‌های اسلیمی در طبقات کاخ عالی‌قاپو براساس نقاشی دیواری اصفهان*. نگارینه هنر اسلامی، دوره هفتم، شماره 19، 87-99.
- پاپادوپولو، آکساندر، (1368)، *معماری اسلامی*. ترجمه حشمت جزئی. تهران: چاپ گلشن.
- پاکباز، روئین، (1378)، *دایرة المعرفه هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک*. تهران: فرهنگ معاصر.



- پوپ، آرتور؛ اکرم، فیلیس، (1387)، *سیری در هنر ایران*. جلد 6. تاریخچه هنر فرشبافی. ترجمه مصطفی ذاکری. تهران: علمی و فرهنگی.
- پورداوود، ابراهیم، (1307)، *یشت‌ها*. جلد 1 و 2. انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی، (1386)، فرهنگ ایران باستان. تهران: اساطیر. فصل مهرابه (پرستشگاه دین مهر).
- پیرنیا، محمدکریم، (1383)، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*. تهران: سروش دانش.
- جوادی، شهره؛ نیکویی، علی، (1394)، *اسطوره خورشید در هند و ایران. فصلنامه هنر و تمدن شرق*، دوره سوم، شماره 10، 15-22.
- خلیلی، مصطفی، (1384)، *حقیقت محمدیه در حکمت متعالیه. فصلنامه پژوهشی اندیشه نوین دینی*، دوره اول، شماره 2، 147-161.
- خلیلی پور، اکرم؛ طاووسی، محمود، (1391)، *بررسی تزئینات وابسته به معماری در عمارت عالی‌قاپو. نشریه نقش‌مایه*، دوره پنجم، شماره 11، 13-20.
- دهخدا، علامه، (1377)، *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: دانشگاه تهران.
- دوستخواه، جلیل، (1396)، *اوستا*. 2 جلد. تهران: مروارید.
- دین‌کرد کتاب سوم، (1381)، *ترجمه فریدون فضیلت*. تهران: انتشارات فرهنگ دهخدا.
- رضائی‌نیا، عباسعلی، (1396)، *صورت ایوان در معماری ایرانی، از آغاز تا سده‌های نخستین اسلامی. نشریه مطالعات معماری ایران*، دوره ششم، شماره 11، 125-144.
- رضائی‌نیا، عباسعلی؛ لاله، هایده، (1393)، *بررسی و تحلیل انتقادی فرضیه‌های خاستگاه ایوان. مطالعات باستان‌شناسی*، دوره ششم، شماره 2، 59-71.
- رضی، هاشم، (1371). *آیین مهر*. تهران: انتشارات بهجت.
- روایت پهلوی، (1367)، *ترجمه مهشید میرفخرایی*. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سلیمانی، فرزانه؛ تقوی‌نژاد، بهاره؛ هاشمی، غلامرضا، (1401)، *واکاوی الگوهای هندسی پنهان در تزئینات گچ‌بری کاخ عالی‌قاپو در اصفهان. دوفصلنامه علمی پژوهش هنر*. دوره دوازدهم، شماره 24، 1-13.
- سیفی، رؤیا؛ رحیمی، بهمن، (1392)، *بررسی تطبیقی اسطوره میترا در اوستا و وداها. مجله مطالعات ایرانی*، دوره دوازدهم، شماره 24، 175-194.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم، (1389)، *تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش*. ترجمه و تصحیح محمد خواجوی. تهران: مولی.
- عوض‌پور، بهروز، (1392)، *درآمدی بر نظریه‌های هنر*، تبریز: موعام.
- فردوسی، ابوالقاسم، (1394)، *شاهنامه*، تهران: هرمس.
- کوپر، جین، (1380)، *فرهنگ مصور نمادهای سنتی*. ترجمه ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- مجتهدزاده، روح‌الله؛ نام‌آور، زهرا، (1399)، *جستاری در ریشه‌های پیدایش تالار در معماری عصر صفوی. مطالعات معماری ایران*، دوره نهم، شماره 17، 35-56.
- محمدی‌خبازان، سائنا، (1397)، *اسطوره‌شناسی تمثیلی نقش‌مایه دهان اژدری*. مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش». تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.
- محمدی‌خبازان، سهند، (1397)، *اسطوره‌شناسی طبیعی نقش‌مایه نیلوفر*. مجموعه مقالات تذهیب «کنگره نقش». تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

معین، محمد، (1386)، فرهنگ فارسی معین. تهران: انتشارات ادنا.

Klein, Ernest, (1971), *A Comprehensive Etymological Dictionary of the English Language*. Amsterdam: Elsevier.

MacKenzie, D.N, (1971), *A concise Pahlavi dictionary*. London: Oxford University Press.

Pokorny, Julius, (2007), *An Etymological Dictionary of the Proto-Indo-European Language, A Revised Edition of Julius Pokorny's Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch*, Indo-European Language Revival Association. Dnghu Association.e-book version:

<https://marciorenato.files.wordpress.com/2012/01/pokorny-julius-proto-indo-european-etymological-dictionary.pdf>. (Retrieved 10 November. 2018).

Texir, Charles Felix Marie, (1842), *Description de l'Armenie*, vol 2. Paris: Mespota press.

Unesco, (2015), *Susa Documents; Nomination 1455 (inscribed)*.

(<https://whc.unesco.org/uploads/nominations/1455.pdf>)

URL1: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/29/Persepolis001.jpg>

