صفحات ۹۳-۱۰۴ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۸، شماره۱، بهار ۱۴۰۲
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.331019.666799

اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ چهلستون اصفهان*

ساینا محمدی خبازان[۱]، سید امیر سعید محمودی[۲]، بهمن نامورمطلق[۳]، سعید حقیر[۴]**

[۱] دکتری معماری، گروه معماری، دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران،تهران، ایران.
[۲] دانشیار گروه معماری، دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
دانشیار گروه منظر شهری، دانشکده معماری، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۰۷/۰۳، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۶/۱۲)

چکیده

در هنر ایرانی- اسلامی آرایه‌ها عناصری مازاد بر اصل اثر نیستند و نه‌تنها مایه‌ی تکمیل هنر بلکه مایه‌ی تشکیل هنر هستند چراکه در هنر ایرانی- اسلامی زیبنده بودن از همان ابتدا با ساختن همراه بوده است. از این راه هدف این مقاله تبیین بن‌مایه‌های آرایه‌های هنر ایرانی- اسلامی در جهت فهم نقش این آرایه‌ها در تشکیل این هنر قرار گرفت و پیکره‌ی مطالعاتی آن کاخ چهلستون اصفهان، چه این کاخ در یکی از دوره‌های طلایی هنر ایرانی-اسلامی یعنی دوره‌ی صفویه بنا شده است. روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر نیز روش تحقیق این نوشتار قرار گرفت، چراکه آرایه‌های دوره‌ی صفوی اغلب نقش‌مایه‌های اسطوره‌ای، نمادین و تمثیلی هستند و روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر روشی مناسب جهت تحلیل آثار تمثیلی است؛ کروزر بر آن است که در یک اثر تمثیلی رابطه‌ی میان صورت و معنا مبتنی بر تمثیل است و از این راه صورت اثر یا نمادی از معنا می‌شود یا از طریق روایتی اسطوره‌ای به معنا ارجاع می‌دهد. این مقاله در نهایت از اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ چهلستون به این نتیجه رسید که معنای پس‌پشت آرایه‌های کاخ چهل‌ستون فرهمندی دقیق‌تر فرهمندی مورد نیاز برای شهریاری یا به اصطلاح فره‌ی کیانی است دال بر این‌که بنیان چنان کاخی تنها از چنین شهریاری ساخته است.

واژه‌های کلیدی
آرایه‌های هنر ایرانی- اسلامی، کاخ چهلستون، هنر تمثیلی، اسطوره‌شناسی تمثیلی، کروزر.

استناد: محمدی خبازان، ساینا؛ محمودی، سید امیر سعید؛ نامورمطلق، بهمن و حقیر، سعید (۱۴۰۲)، اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ چهلستون اصفهان، نشریه *هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی*، ۲۸(۱)، ۹۳-۱۰۴.

* مقاله حاضر برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول با عنوان «اسطوره‌شناسی تمثیلی صورت و معنا در "دولت‌خانه‌ی" صفوی» می‌باشد که با راهنمایی نگارندگان دوم و سوم و مشاوره نگارنده چهارم در دانشگاه تهران ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۳۴۸۰، E-mail: amahmood@ut.ac.ir.

مقدمه

در سده‌های گذشته که غربیان با هنر ایرانی- اسلامی قدری بیش‌تر آشنا شدند، سرشت آن را بر اساس اصول و مبانی هنر خودشان درک کردند و از این راه آن را هنری تزئینی خواندند بدین معنی که هنر ایرانی- اسلامی از عناصری اضافی و مازاد بر اصل اثر تشکیل می‌شود. اما جای توجه دارد که خلاف نظر غربیان، در هنر ایرانی-اسلامی تزئینات یا به بیان درست آن آرایه‌ها نه‌تنها مایه‌ی تکمیل هنر بلکه حتی مایه‌ی تشکیل هنر هستند چراکه در هنر ایرانی- اسلامی زیبنده بودن از همان ابتدا با ساختنِ همراه است؛ مطابق نظر برخی از متخصصان واژه‌ی هنر همانا هو ن اَره به معنای زیبا ساختن یا انجام دادن کاری در حد کمال است (بلخاری، ۱۳۸۸ب، ۱۷)، و واژه‌ی آرایه مشتق از ریشه‌ی هندواروپایی آر (Ar) به معنای قراردادن در کنار هم، زیرایستای واژه‌ی هنر و در نتیجه زیبا ساختن است. گفتنی است این میان اغلب تحقیقات انجام شده در زمینه‌ی آرایه‌های هنر ایرانی- اسلامی نیز صرفاً به توصیف انواع تکنیک‌های این نوع هنری یا انواع نقش‌مایه‌های موجود در آن می‌پردازد و در نهایت با تولید گزاره‌هایی توصیفی، در فهم بن‌مایه‌های آرایه‌های مذکور راهی پیش نبرده و در نتیجه نقش آرایه‌ها در تشکیل یک اثر هنری را نادیده گرفته‌اند. از همین راه هدف اصلی این نوشتار تبیین بن‌مایه‌های آرایه‌های هنر ایرانی- اسلامی در جهت فهم نقش این آرایه‌ها در تشکیل این هنر قرار گرفت و پیکره‌ی مطالعاتی آن کاخ چهلستون اصفهان، چه این کاخ در یکی از دوره‌های طلایی هنر ایرانی- اسلامی بنا شده و آرایه‌های گوناگونی دارد. از آن‌جا که آرایه‌های دوره‌ی صفوی اغلب نقش‌مایه‌هایی اسطوره‌ای و دارای روایت هستند، روش تحقیق از میان روش‌های نقد اسطوره‌ای انتخاب شد. از میان روش‌های متعدد نقد اسطوره‌ای، روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر روش مورد نظر این نوشتار است چراکه آرایه‌های مذکور اغلب نمادین و تمثیلی هستند و روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر روشی مناسب جهت تحلیل آثار تمثیلی است؛ کروزر بر آن است که در یک اثر تمثیلی رابطه‌ی میان صورت و معنا مبتنی بر تمثیل است و از این راه صورت اثر یا نمادی از معنا می‌شود یا از طریق روایتی اسطوره‌ای به معنا ارجاع می‌دهد. بر این اساس در نهایت می‌توان گفت در این مقاله پرسش اصلی تبیین معنای نهفته در آرایه‌های تمثیلی کاخ چهلستون اصفهان از طریق روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر است. بنابراین در ادامه پس از معرفی روش اسطوره‌شناسی تمثیلی فردریش کروزر، با روش مذکور به تبیین معنای آرایه‌های مذکور پرداخته خواهد شد.

روش پژوهش

روش اسطوره‌شناسی تمثیلی از سوی ژرژ فردریش کروزر[1] (۱۷۷۱-۱۸۵۸) ابداع شد. تخصص کروزر تاریخ اقوام باستان و زبان‌شناسی تاریخی بود و از آثار مهم او می‌توان به *هنر تاریخی یونانیان*، *ایده و الگو در نمادگرایی کهن* و نماد و *اسطوره‌شناسی اقوام باستان* اشاره کرد. متخصصان زمان اتمام نگارش کتاب اخیر او (۱۸۱۲) را نقطه‌ی عطفی در تاریخ اسطوره‌شناسی می‌دانند، چنان‌که امروزه اسطوره‌شناسی‌های پیش از آن را اسطوره‌شناسی‌های سنتی می‌خوانند، با این توضیح که غایت آن‌ها شناخت متن روایت‌های اسطوره‌ای است، در حالی که، اسطوره‌شناسی‌های پس از آن را اسطوره‌شناسی‌های نو می‌خوانند، با این توضیح که غایت این‌ها فهم منطق پس‌پشت روایت‌های اسطوره‌ای با رویکردی نظام‌مند و روش‌مند است، و از همین راه کروزر را پدر اسطوره‌شناسی نو می‌خوانند (Feldman, 1972, 387-396) به این ترتیب در قرن نوزدهم دانش اسطوره‌شناسی وارد راهی نو شد و از سوی اسطوره‌شناسانی چون مولر، کمبل و دوران تداوم یافت. کروزر روش اسطوره‌شناسی تمثیلی خود را در کتاب *نماد و اسطوره‌شناسی اقوام باستان* با تأثیر از رمانتیسیسم و ایدئالیسم و رشته‌ی تخصصی خود فیلولوژی -تفسیر متون کهن با توجه به بافت فرهنگی آن‌ها- بنیان نهاد. از منظر او مردمان باستان به لطف برقراری رابطه‌ای تمثیلی میان دو وجه محسوس و معقول هر پدیده‌ای، از عهده‌ی این‌همان‌کردن این دووجهی برمی‌آمدند که بنا بر اصول این‌نه‌آن بودند (Creuzer, 1836, Vol. 4, 570-613). با ذکر این نکته که تمثیل برگردان واژه‌ی لاتین الگوری به معنای «سخن‌گفتن به شیوه‌ای دیگر» است، گفتنی است کروزر بر آن بود که عده‌ی اندکی از مردمان باستان قادر به فهم معقولات/ایده‌ها بودند، اما آن‌ها این ایده‌ها را از طریق تمثیل - سخن گفتن از ایده‌ها به شیوه‌ای دیگر- برای همگان قابل فهم می‌ساختند و در نتیجه تمام مردمان با برقراری این رابطه‌ی تمثیلی به فهم ایده‌ها نائل می‌شدند. کروزر محصول برقراری رابطه‌ی تمثیلی میان محسوسات و معقولات را صورت‌های نمادین نامید و آن‌ها را به دو گروه تقسیم کرد؛ نماد یا تمثال و الگوری یا تمثیل(Ibid., 614). در تمثال رابطه‌ی میان صورت و معنا نمادین و مبتنی بر دلالت صریح است؛ صورت نماد معنای پس‌پشت خود می‌شود، و در تمثیل رابطه‌ی میان صورت و معنا اسطوره‌ای و مبتنی بر دلالت ضمنی است؛ صورت روایتی می‌شود که در پیرنگ خود به معنا ارجاع می‌دهد (Ibid., 524-569). به این ترتیب صورت‌های نمادین هم در اصل از ایده‌ها سخن می‌گفتند، اما به شیوه‌ای دیگر. کوتاه سخن این‌که با برقراری رابطه‌ای تمثیلی میان محسوسات و معقولات، مردمان باستان معقولات را در قالب تمثال‌ها و تمثیل‌ها -صورت‌های نمادین- درک می‌کردند. به این ترتیب کروزر اساس روش خود را بر مبنای ماهیت تمثیلی روایت‌های اسطوره‌ای بنیان نهاد و از این راه بر آن بود تا از طریق این واسطه به معنا و وجه معقول نهان در آن دست یابد. گفتنی است روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر روشی مناسب برای تحلیل هنر تمثیلی به شمار می‌رود. این میان از منظر کروزر معماری کامل‌ترین نوع هنری است چندان‌که او از نوع خاصی از الگوری سخن می‌گوید تحت عنوان الگوری معمارانه[2]، چراکه مجموعه‌های معماری را محل هم‌نشینی انواع هنرها می‌داند که ادراک این‌همانی صورت و معنا را تسهیل و تسریع می‌بخشد(Ibid., 535-536). به این ترتیب می‌توان گفت از منظر کروزر روش اسطوره‌شناسی تمثیلی برای تبیین معنای یک اثر هنری تمثیلی در پی آن است تا با تشخیص و سپس تحلیل صورت‌های نمادین یعنی نماد/تمثال و روایت/تمثیل در آن اثر به وجه معقول یا همان معنای نهان اثر مذکور دست یابد. بنابراین در نهایت می‌توان فرآیند اجرایی شدن این روش را در عمل در سه گام تبیین کرد:

۱. توصیف دقیق وجه مادی اثر هنری و به‌تبع این تشخیص وجه نمادی آن یعنی تمثال‌ها. توضیح این‌که، لازمه‌ی توصیف دقیق وجه مادی،

ادراک خیالی در معنای افلاطونی آن یعنی ادراک حسی استعلایی است، چراکه اینجا صحبت از وجه مادی اثر هنری است نه یک پدیده‌ی مادی محض که ادراک حسی هم بر فهم آن تواناست. نیز وجه نمادی اثر هنری را بایست که در عوامل و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن نظیر رنگ و آرایه و نقش‌مایه و ازاین‌دست جست.

۲. تشخیص روایت/تمثیل‌های پس‌پشت تمثال‌هایی که در گام پیشین تثبیت شده‌اند. توضیح این‌که، از دید کروزر فرآیند گام سوم در خصوص روایت‌های اصیل صادق است، پس، در جهت انجام درست این گام بایست از اصالت روایت اسطوره‌ای این گام اطمینان حاصل کرد.

۳. تشخیص معنا/مثال‌های پس‌پشت تمثیل‌های تثبیت‌شده در گام پیشین، به لطف تحلیل آن‌ها. توضیح این‌که اینجا مراد از تحلیل خوانش فیلولوژیک روایت/تمثیل‌های اصیل پس‌پشت وجه نمادی/تمثال‌های اثر هنری است با رویکردی تاریخی و مبتنی بر ریشه‌شناسی.

پیشینه پژوهش

تاکنون پیرامون کاخ چهلستون اصفهان پژوهش‌های متعددی انجام شده است. از آن میان می‌توان به کتاب هنرفر (۱۳۵۱) *کاخ چهلستون* و گالدیری (۱۳۸۵) *کاخ‌های اصفهان* اشاره کرد که به صورت توصیفی-تاریخی به شرح کاخ چهلستون می‌پردازند. اما به‌طور خاص در مورد آرایه‌های این کاخ تحقیقی جداگانه انجام نشده است. البته این میان به دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون به‌طور جداگانه پرداخته شده است که از آن میان می‌توان به مقاله‌های بابایی (۱۳۸۵) «شاه‌عباس دوم، فتح قندهار و دیوارنگاره‌های آن»، عبدی و پنیریان (۱۳۹۳) «بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور» و کتاب قاجانی اصفهانی و جوانی (۱۳۸۶) *دیوارنگاری عصر صفوی در اصفهان: کاخ چهلستون* اشاره کرد. لازم به ذکر است که در مقاله‌ی حاضر به دیوارنگاره‌های تمثیلی کاخ چهلستون پرداخته خواهد شد، البته با نگاهی نو و رویکردی جدید که لاجرم به معنایی متفاوت ره خواهد برد.

مبانی نظری پژوهش

اسطوره‌شناسی تمثیلی آرایه‌های کاخ چهلستون

اکنون که روش تحقیق این مقاله یعنی اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر تبیین شد، می‌بایست در عمل مطابق این روش به تحلیل آرایه‌های تمثیلی کاخ چهلستون پرداخت، و همان‌طور که گفته شد این روش در سه گام انجام می‌شود. بر این اساس در ادامه طی سه گام مذکور به تحلیل اسطوره‌شناسانه‌ی آرایه‌های کاخ چهلستون اصفهان پرداخته خواهد شد.

گام نخست؛ توصیف وجوه مادی و تشخیص نمادی وجوه آرایه‌های کاخ چهلستون

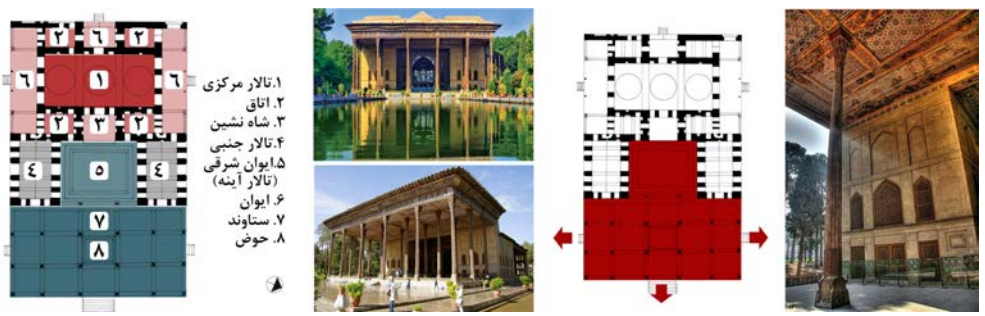
چنان‌که اشاره شد، گام نخستِ روش اسطوره‌شناسی تمثیلی به توصیف دقیق وجه مادی اثر هنری -ایماژها- و به‌تبع این تشخیص وجه نمادی آن -تمثال‌ها- می‌پردازد که ادامه‌ی این نوشتار به ترتیب به انجام این دو مرحله اختصاص یافته است.

توصیف وجوه مادی آرایه‌های کاخ چهلستون

کاخ چهل‌ستون[۳] در میان باغ چهل‌ستون در اصفهان واقع شده است. این کاخ که پیرنیا از آن با عنوان ستاوند یاد می‌کند، کوشکی است که طرح اولیه‌ی آن به صورت کلاه‌فرنگی در زمان شاه‌عباس اول ساخته شده و در زمان شاه‌عباس دوم گسترش یافته است (پیرنیا، ۱۳۸۳، ۳۱۳). طرح کلی ساختمان کاخ مکعب‌مستطیلی متشکل از دو قسمت اصلی است؛ ایوان کاخ و تالار کاخ؛ «چهل‌ستون نمونه بارز ایوان و تالار می‌باشد که این را از نمونه‌های اولیه پیش از اسلام خود مثل کاخ فیروزآباد یا کاخ‌های هخامنشی الهام گرفته است» (ابراهیمی گنجه و دیگران، ۱۳۹۶، ۷). ایوان اصلی کاخ رو به شرق است و خود دو بخش دارد؛ ایوان ستون‌دار سه طرف باز یا همان ستاوند، و ایوان دیگری در امتداد آن که از سه طرف بسته است و سردر ورودی تالار را تعریف می‌کند. ستاوند چهل‌ستون بر هیجده ستون چوبی و رفیع از درخت چنار با پایه‌های سنگی قرار گرفته است، فواصل ستون‌ها و بلندی آن‌ها به‌گونه‌ای است که تکسیر در توصیف آن‌ها را به ستون‌های آپادانای تخت جمشید تشبیه می‌کند (Texir, 1842, 124) (تصویر ۱).

در میانه‌ی این ستاوند حوضی مربع‌شکل قرار دارد که چهار ستون چهار گوشه‌ی آن، هر یک بر چهار شیر سنگی و چهار شاخه نیلوفر قرار گرفته‌اند (تصویر ۲). در آرایه‌های سقف ستاوند می‌توان به ترکیب نقوش گل شاه‌عباسی، نیلوفر، چلیپا و شمسه اشاره کرد که با یکدیگر تعاملی سازگار برقرار ساخته‌اند. درست در میانه‌ی سقف در بالای حوض جایی که طرح معکوس حوض درون سقف قرار گرفته، شمسه‌ی گردان به صورت برجسته جای گرفته است (تصویر ۲). مقابل ایوان، حوضی طویل قرار دارد که انعکاس ستون‌های ایوان درون آن به روشنی دیده می‌شود. در چهار گوشه‌ی این حوض نیز چهار پایه ستون سنگی مزین به صورت شیر و انسان قرار دارد که به‌زعم مورخان به کاخی از دوره‌ی صفوی متعلق است که در دوره‌ی قاجار به کل از میان رفته است (هنرفر، ۱۳۵۱، ۴) (تصویر ۲).

ستاوند چهلستون از سوی بسته‌ی خود به ایوانی به نام تالار آینه



تصویر ۱- فضاهای کاخ چهلستون از راست؛ جزئیات ستاوند، پلان ستاوند سه طرف باز، تصویر ستاوند و انعکاس آن در آب، معرفی فضاهای کاخ.

راه می‌برد که آراسته به آینه‌کاری‌های معرق است و تالار آینه از طریق شاه‌نشین مزین به انواع آینه‌کاری و شیشه‌های رنگی به تالار اصلی کاخ راه می‌برد (تصویر ۳)؛ «سقف ایوان و دیوارهایش همه به آینه‌های سنگ بزرگ و نقش‌های کار استاد مزین بود ... آینه‌های بزرگ دیوارها حکایتی از چرخ آینه‌گون می‌نمود، خصوصاً آینه‌ی چهل‌ستون نما یا جهان‌نمای دیوار بالای سر حوض...» (جابری انصاری، ۱۳۷۸، ۱۵۱). در آرایه‌های آینه‌کاری‌ها می‌توان به نقش‌مایه‌های چلیپای شکسته، شمسه و گل شاه‌عباسی اشاره کرد. تالار اصلی و میانی چهلستون نیز که محل جلوس پادشاهان صفوی و پذیرفتن میهمانان خارجی بوده است، فضایی مستطیل‌شکل با سه گنبدخانه‌ی زراندود است (تصویر ۳). شمسه‌ی میانی سه گنبدخانه و نقش گل شاه‌عباسی آرایه‌های غالب تالار میانی هستند. بر دیوارهای این تالار ۲۴ مجلس نگارگری با موضوع عیش و سرور قرار دارد و بر بالای آن‌ها شش مجلس نقاشی دیگر از وقایع تاریخی با موضوع بزم و رزم که برخی در دوره‌ی قاجار روی نقاشی‌های پیشین کشیده شده‌اند. نکته‌ی قابل توجه این‌که، موضوع این نقاشی‌ها از سویی شرح مجلس‌های بزم است و از سوی دیگر شرح رزم پادشاهان؛ بر دیوارهای غربی این تالار به ترتیب مجلس بزم شاه‌عباس کبیر و پذیرایی او از پادشاه ترکستان، جنگ شاه اسماعیل اول با قشون عثمانی در چالدران (دوره‌ی قاجار)، مجلس پذیرایی شاه‌طهماسب از همایون پادشاه هندوستان است و در مقابل بر دیوار شرقی تالار به ترتیب مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم از پادشاه ترکستان، جنگ نادرشاه با قوای هندی در کرنال (دوره‌ی قاجار) و شرح جنگ شاه اسماعیل اول با پادشاه ازبک که مورد اخیر در برخی منابع جنگ شاه‌عباس اول با ازبک‌ها معرفی شده است (هنرفر، ۱۳۵۱، ۱۲). این دیوارنگاره‌ها که نمونه‌ای از بهترین آرایه‌های معماری ایرانی به شمار می‌روند با تکنیک تمپرا و رنگ‌روغن بر بستر گچی دیوارها به سبک مکتب اصفهان و به شیوه‌ی رضا عباسی کار شده‌اند (تصاویر ۴ و ۵).

تشخیص وجوه نمادی آرایه‌های کاخ چهلستون

گفتنی است مطابق روش کروزر برای تشخیص وجه نمادی، می‌بایست به هر آن‌چیزی توجه کرد که در توصیف وجه مادی این آرایه‌ها کفایت نکند و چیزی فرای وجه مادی در شکل‌گیری آن‌ها به کار باشد. نیز گفته شد که وجه نمادی اثر هنری را بایست که در عوامل و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن نظیر رنگ و آرایه و نقش‌مایه جست. بنابراین در ادامه به تشخیص آرایه‌های نمادین این قسمت پرداخته می‌شود. پیش از هر چیز گفتنی است وجه تسمیه‌ی این کاخ که دارای ستاوندی بیست ستونی

تصویر ۲- از راست؛ مجسمه‌ی شیر-انسان حوض اصلی، شیرسنگی و نیلوفر ستاوند، شمسه‌ی گردان در میان سقف ستاوند، و جزئیات سقف ستاوند.

تصویر ۳- راست؛ تالار میانی و اصلی چهلستون. مأخذ: (URL3)، چپ؛ تالار آینه و شاه‌نشین چهلستون.

تصویر ۴- نقاشی‌های بزم تالار. از راست: مجلس پذیرایی شاه‌طهماسب از پادشاه هندوستان، مجلس پذیرایی شاه‌عباس دوم از پادشاه ترکستان، مجلس بزم شاه‌عباس کبیر و پذیرایی او از پادشاه ترکستان. مأخذ: (URL1)

است که با انعکاس در آب چهل می‌شود و چهل نماد کثرت و تکامل است، یکی از وجوه نمادین این بنا است. همچنین ساختار کاخ چهل‌ستون که ترکیبی کامل از ایوان و تالار است و به نمونه‌های تاریخی پیشین ارجاع می‌دهد، به همراه ستاوند آن با داشتن تعداد زیاد ستون‌های باریک و بلند به نظر نمادین می‌رسد. نیز آرایه‌های سقف ستاوند که ترکیبی از نقوش نمادین گل شاه‌عباسی، نیلوفر، چلیپا و شمسه است بر نمادین بودن ستاوند می‌افزایند. گفتنی است حوض میانی، شیرهای سنگی و نیلوفرهای ستاوند و مجسمه‌های شیر- انسان حوض اصلی نیز در پی ارجاع به چیزی دیگر بوده و از این راه نمادین تلقی می‌شوند. استفاده از آینه‌کاری‌های وسیع به همراه به‌کارگیری آب در حوض ستاوند و حوض وسیع اصلی، با تأکیدی ویژه بر انعکاس می‌توانند به‌نوبه‌ی خود نمادین باشند. نقش‌های هندسی تالار آینه و شاه‌نشین نیز که مملو از طرح شمسه و چلیپای شکسته است از دیگر آرایه‌های نمادین بنا هستند. طرح‌مایه‌ی چلیپایی تالار مرکزی کاخ چهل‌ستون متشکل از تالار مرکزی و چهار ایوان نیز نمادین است. همچنین شش مجلس نقاشی دیواره‌های تالار میانی این کاخ که هم‌زمان رزم و بزم شاه صفوی را به تصویر کشیده‌اند، وجهی نمادین در خود دارند چراکه قرارگیری این دو موضوع به ظاهر متضاد در کنار هم و در تالار اصلی قابل تأمل می‌نماید و به نظر منظوری خاص در کار بوده است.

گام دوم؛ تحلیل تمثیل‌های آرایه‌های کاخ چهلستون

اکنون با مشخص‌شدن وجوه نمادی آرایه‌های کاخ چهلستون، مطابق روش تمثیلی کروزر می‌بایست به تشخیص و در پی آن تحلیل تمثیل‌ها/ روایت‌های پس‌پشت وجوه نمادی مذکور پرداخت. بنابراین در ادامه وجوه نمادی مذکور از این دید مطمح نظر قرار خواهند گرفت. چنان‌که پیش‌ازاین تثبیت شد، نام واژه‌ی چهل‌ستون از سویی به معنای کثرت و تکامل است و از سوی دیگر دال بر مجموع ستون‌های ستاوند کاخ؛ خود ستون‌ها و انعکاس آن‌ها در آب. نیز گفته شد که ترکیب ایوان و تالار این کاخ به نمونه‌های تاریخی پیشین ارجاع می‌دهد، چنان‌که ستاوند آن با داشتن تعداد زیاد ستون‌هایی که به لحاظ سازه‌ای نیازی به این تعداد نیست در آپادانا‌های هخامنشی قابل پیگیری است (تصویر ۶). گفتنی است هر دو سازه‌ی مذکور به روایت کنگه‌ی ایرانی ارجاع می‌دهند؛ شهری دست‌مند، پای‌مند، رونده و همیشه‌بهار که سیاوش به یاری فره‌ی کیان آن را بر سر دیوان روان ساخته بود و کی‌خسرو آن را که متحرک بود بر زمین نشاند و با هزار ارم (بازو) استوارش کرد (روایت پهلوی، ۱۳۶۷، ۶۴-۶۵). به این ترتیب کیخسرو شهر آسمانی کنگ‌دژ را بر زمین نشاند و سیاوش‌گرد تجسم زمینی کنگ‌دژ شد و هزار ارمی که آن را بر زمین نگه داشت همان هزار ستون باریک و بلندی شد که ستاوند چهل‌ستون را بنیان می‌نهند. رابطه‌ی روایت فوق و ستاوند چهل‌ستون به نظر بی‌نیاز از توضیح می‌نماید، البته به‌رغم این در گام پسین مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

اشاره شد که طرح‌مایه‌ی تالار مرکزی چلیپایی است و نقش‌مایه‌ی

تصویر ۵- نقاشی‌های رزم تالار. از راست: جنگ نادرشاه با قوای هندی در کرنال، جنگ شاه‌اسماعیل با قشون عثمانی در چالدران و شرح جنگ شاه‌اسماعیل با پادشاه ازبک. مأخذ: (URL 1)

تصویر ۶- ستاوند چهلستون و نمونه‌های مشابه آن در آپادانا‌های هخامنشی.

تصویر ۷- آرایه‌ی چلیپا و چلیپای شکسته در کاخ چهلستون. از راست: ترکیب چلیپایی نقوش در سقف ستاوند، نقش چلیپا در سقف ستاوند، چلیپای شکسته در آینه‌خانه و طرح‌مایه‌ی چلیپا در پلان کاخ نقش‌مایه سقف ستاوند، و به صورت طرح‌مایه در پلان کاخ چهلستون.

چلیپا در هندسه‌ی نقوش سقف ستاوند و آرایه‌های فضاهای داخلی، و نقش‌مایه‌ی چلیپای شکسته در تالار آینه به چشم می‌خورند (تصویر ۷). گفتنی است صورت نقش‌مایه‌ی چلیپا دو خط عمود بر هم است که موجب تشکیل چهار فضای هم‌ارزش می‌شود. این نقش‌مایه گاه به صورت ساده، گاه در جهت ساخت یک شبکه‌ی هندسی و گاه در ساختار فضای معماری به کار می‌رود. نقش‌مایه‌ی چلیپای شکسته نیز همان نقش‌مایه‌ی چلیپاست که انتهای چهار بازوی آن خمیده شده است (تصویر ۸). پیشینه‌ی هر دو نقش‌مایه به ایران باستان بازمی‌گردد و جدیدترین روایت آن را می‌توان در چهارتاقی پی گرفت که با تقسیمات چهارتایی بن‌مایه‌ی چلیپا را به صورت حجمی نمایان می‌سازد (تصویر ۸). جای توجه دارد که بناهای چهارتاقی در ادامه‌ی مهرابه‌های پیشازرتشتی ساخته شده‌اند چنان‌که پورداوود آن‌ها را همان مهرابه‌هایی می‌خواند که در زمان ساسانی به علت تغییراتی که در آیین ایرانی به وجود آمد، شکل گرفته‌اند (پورداوود، ۱۳۸۶، ۴۸). لازم به ذکر است که در زمان ساسانیان یا مهرابه‌ها نابود شدند یا به صورت آتشکده درآمدند و در واقع بسیاری از چهارتاقی‌ها نخست مهرابه بودند و «نام "درمهر" یا "برمهر" (درگاه مهر) که هنوز زردشتیان برای آتشکده به کار می‌برند یادگار زمانی است که آتشکده‌ها مهرابه بودند» (مقدم، ۱۳۴۳، ۴۸). توضیح این‌که، مهرابه همانا خانه‌ی مهر (میترا) است و مهر (میترا) در روایت پسازرتشتی نور و گرمای خورشید است؛ «نخستین ایزد مینوی که پیش از خورشید فناناپذیر تیز اسب در بالای کوه هرا برآید نخستین کسی که با زینت‌های زرین آراسته از فراز (کوه) زیبا سر بدر آورد از آن‌جا (آن مهر) بسیار توانا تمام منزلگاه‌های آریایی را بنگرد» (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد ۱: ۴۲۹؛ مهریشت، بند ۱۳). به این ترتیب نقش‌مایه‌ی چلیپا در اصیل‌ترین روایت خود از طریق چهارتاقی با مهر و میترا مرتبط می‌شود و از این راه روایت نقش‌مایه‌ی چلیپای شکسته را نیز می‌توان در گردونه‌ی مهر دنبال کرد. این نقش‌مایه همان نقش‌مایه‌ی چلیپاست که با شکسته‌شدن انتهای خطوط فرمی دوار به خود گرفته و به نام‌های گردونه‌ی مهر و سواستیکا نیز خوانده می‌شود (رضی، ۱۳۷۱، ۵۵۸-۵۵۹). گردونه‌ی مهر، گردونه‌ی شکوهمندی است که با چهار اسب آسمانی سفید و چرخ‌های زرین کشیده می‌شود و مهر با این گردونه از خانه‌ی درخشان خود از عرش روان می‌گردد؛ «کسی که با گردونه چرخ بلند به‌طرز مینوی ساخته شده از کشور "اَرزَهی" به سوی کشور "خْوَنیرَث" شتابد از نیروی زمان و از فرّ مزدا آفریده و از پیروزی اهورا آفریده بهره‌مند است» (پورداوود، ۱۳۰۷، جلد ۱، ۴۵۷؛ مهریشت، بند ۶۷).

از دیگر آرایه‌های این کاخ که به‌وفور در فضاهای داخلی و خارجی به چشم می‌خورد نقش‌مایه‌ی گل شاه‌عباسی است که از دسته نقوش ختایی است و از دیدی پرکاربردترین نقش‌مایه در تذهیب. این نقش‌مایه در دوره‌ی شاه‌عباس رواج پیدا کرد و چنان‌که پیداست نام خود را از او گرفته است. بااین‌وجود چنان‌که آرتور پوپ نیز ذکر می‌کند، پیشینه‌ی این نقش‌مایه به نیلوفر آبی در ایران باستان بازمی‌گردد: «شاه‌عباسی بر گل نیلوفر آبی بنا شده است» (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷، ۲۷۵۸) (تصویر ۹). گفتنی است ویژگی طبیعی گل نیلوفر آبی برآمدن آن از میان آب‌ها به هنگام طلوع خورشید است. از این منظر روایت اصیل نیلوفر با روایت آفرینش مهر (میترا) مرتبط می‌شود. مطابق این روایت، میترا از درون گل نیلوفر در برکه‌ای متعلق به اردوی سورا به‌دنیا 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، ۱۳۷۱، ۱۶۸). گفتنی است در روایت‌هایِ پسین آفرینش میترا قدری تغییر می‌کند و اردوی سورا آناهیتا میترا را از دل بزرگ‌ترین سنگ کوه‌های البرز درون تاریک‌ترین غار به دنیا می‌آورد و روی گل نیلوفر قرار می‌دهد؛ «بیرون

تصویر ۸- چلیپا و چلیپای شکسته به صورت دوبُعدی و سه‌بُعدی. از راست؛ پلان و حجم چهارتاقی نیاسر. مأخذ: (URL 2)؛ ترکیب چلیپایی کاشی‌های چلیپا و شمسه‌ی ایلخانی. مأخذ: (موزه متروپولیتن، ش. ۴۱، ۳۹، ۱۶۵)؛ کاشی سامانی. مأخذ: (موزه متروپولیتن، ش. ۳۹، ۴۰، ۶۷)؛ چلیپای شکسته‌ی مسجد جامع اصفهان.

تصویر ۹- گل شاه‌عباسی و نیلوفر در کاخ چهلستون. بالا از راست؛ تالار اصلی، ستاوند کاخ، نیلوفر طبیعی، گل شاه‌عباسی. پایین؛ گل شاه‌عباسی در تالار اصلی.

آمدن میترا از دل سنگ اشاره به تولد خورشید دارد ... در اساطیر نمادین مغان ایرانی، روشنایی و نور برآمده از گنبد آسمان‌هاست. آسمان چون گنبدی از سنگ تصور می‌شد که روشنی و نور از آن متولد شده است. از دیدگاه اساطیری، زاده شدن میترا از صخره‌ی سنگ دگردیسه‌شدن همین اسطوره است» (رضی، ۱۳۷۱، ۱۴۵-۱۴۶).

نقش‌مایه‌ی شمسه دیگر آرایه‌ی تثبیت‌شده در گام پیشین است. گفتنی است این نقش‌مایه در روایت اسلامی به آیه‌ی مبارکه‌ی نور ارجاع می‌دهد؛ «خداوند نور آسمان‌ها و زمین است. مَثَل 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» (*قرآن* کریم، آیه ۳۵ سوره‌ی نور)، و بنا بر تفسیر ملاصدرا از این آیه، نور خداوند بر مثال چراغدانی است که زجاجه یعنی شیشه‌ی حاجب آن که در هنر اسلامی در هیئت شمسه رخ می‌نماید همانا حضرت پیامبر است چه حضرت واسطه‌ای است که انسان‌های معمولی تنها از پس آن می‌توانند نور الهی یا به بیان طریقت‌مدارانه‌ی آن حقیقت محمدی را ببینند؛ بدون این حجاب شدت آن نور چشمان اینان را می‌سوخت (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۹) (تصویر ۱۰).

پیش‌تر اشاره شد که در چهارگوشه‌ی حوض ستاوند دورتادور هر پایه ستون چهار شیر سنگی وجود دارد به همراه نقش‌مایه‌ی نیلوفر. گفتنی است شیر از مهم‌ترین نمادها در میان ایرانیان و غالباً نشانه‌ای از سلطنت، شجاعت و قدرت است (اتینگهاوزن، ۲۵۳۷، ۱۴). بر این اساس شیر به‌عنوان نماد نگهبانی و سلطنت، با قرارگیری در کنار حوض و نیلوفر، نگهبان آب درون حوض -نماد آناهیتا- و نیلوفر -نماد میترا- می‌شود، و به همین ترتیب مجسمه‌های شیر-انسان اطراف حوض اصلی کاخ نیز نماد نگهبانی شیر از آناهیتا و تصویر کاخ چهلستون در حوض می‌شوند چنان‌که برای مثال «وظیفه‌ی شیر سنگی همدان حفظ ساکنان هگمتانه از برودت و سرما و نیروهای شر بوده است» (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۱۲۲). البته جای توجه دارد که این مجسمه‌ها متعلق به دو کاخ دیگر صفویان هستند که در دوره‌ی قاجار نابود شده‌اند. به این ترتیب در مجموع می‌توان گفت مجسمه‌های مذکور نمادی از حفاظت میترا و آناهیتا از گزند نیروهای شر و دشمن است (تصویر ۱۱).

دیگر وجه نمادی آرایه‌های این کاخ استفاده وسیع از آینه‌کاری در تالار آینه و شاه‌نشین آن بود. گفتنی است این آینه‌کاری‌های وسیع به همراه به‌کارگیری آب در حوض ستاوند و حوض وسیع اصلی به نظر تأکیدی ویژه بر انعکاس دارند (تصویر ۱۲). از این منظر می‌توان این انعکاس را مرتبط با جام جهان‌بین دانست، جامی که «احوال خیر و شر عالم از آن معلوم می‌شد» (معین، ۱۳۲۸، ۳۰۰). در عرفان اسلامی به‌وضوح انعکاس آب و آیینه را به این جام مرتبط کرده‌اند؛ «چو وقتی تیره جام از زنگ گشتی / شه گیتی از آن دلتنگ گشتی / بفرمودی که دانایان این فن / بکردندی بعلمش باز روشن / چو روشن گشتی آن جام دلفزای / بدیدی هر چه بودی در همه جای / حکیمی گفت جام آب بد آن / منجم گفت اصطرلاب بد آن / دگر یک گفت بود آیینه راست / چنان روشن که می‌دید آن‌چه می‌خواست» (شبستری، ۱۳۵۳، ۳۳). در روایت‌های ایرانی این جام متعلق به کیخسرو است و او در آن تمامی هفت اقلیم را یک‌جا می‌دیده است (سهروردی، ۱۳۴۸،۲۹۸). این جام در قرن‌های بعدی به جمشید نیز نسبت داده شده و از این راه جام جمشید یا جام جم خوانده می‌شود که همه‌ی جهان و هر چه در جهان می‌گذرد، در آن دیده می‌شود (کریستن‌سن، ۱۳۹۳، ۱۴۷). گفتنی است در طرح‌های هندسی آینه‌کاری‌های تالار آینه نقوش گل شاه‌عباسی و شمسه نیز به‌وضوح به

تصویر ۱۰- نقش‌مایه‌ی شمسه‌ی گردان در سقف ستاوند و نقش‌مایه‌ی شمسه در ر فضای داخلی، تالار آینه و ایوان کاخ چهلستون.

تصویر ۱۱- نقش شیر و آناهیتای حوض اصلی، نقش شیر و نیلوفر حوض ستاوند و تصویر حوض میانی ستاوند کاخ چهلستون.

چشم می‌خورد که به روایت‌های هر دو نقش پیش از این پرداخته شد.

در نهایت از میان آرایه‌های نمادین کاخ چهلستون به شش مجلس نقاشی دیواره‌های تالار میانی اشاره شد که هم‌زمان رزم و بزم شاه صفوی را به تصویر کشیده‌اند (تصاویر ۴ و ۵). گفتنی است روایت پس‌پشت نقاشی‌های به ظاهر متضاد مذکور می‌تواند با روایت دوسویه‌نگر ژانوس در ارتباط باشد. توضیح این‌که، ژانوس نگهبان اسطوره‌ای شهر روم است که تندیس او اغلب با دو چهره بر دروازه‌های اصلی شهر قرار می‌گیرد، دروازه‌هایی که به هنگام جنگ و صلح باز و بسته می‌شده‌اند. به عبارتی دیگر، ژانوس ریاست آغاز و پایان درگیری‌ها و ازاین‌رو جنگ و صلح را بر عهده داشت. بنا بر نظر برخی از اسطوره‌شناسان ژانوس از قدیمی‌ترین خدایان رومی است که سرآغاز همه چیز به او نسبت داده می‌شد، او خدای خورشید بود که دروازه‌های آسمان را به هنگام صبح باز می‌کرد و به هنگام شب می‌بست. در روم باستان، ژانوس، ایزد هر نوع حرکت است و بر تمامی سرآغازها و گذرگاه‌ها حکمرانی می‌کند و از همه‌ی دروازه‌ها محافظت (Renard, 1953, 6). و از همین جاست که دو چهره دارد، یکی به داخل شهر و یکی به بیرون شهر، تا از هر دو سو از شهر مراقبت کند. کوتاه سخن این‌که، ژانوس، ایزدی است دارای دو چهره که گذشته و آینده را به‌طور توأمان می‌بیند و از شرق و غرب به‌طور هم‌زمان محافظت می‌کند (عوض‌پور و محمدی خبازان، ۱۳۹۷، ۲۶۸). به نظر می‌رسد نقاشی‌های بزم و درعین‌حال رزم کاخ چهلستون نیز مانند تندیس ژانوس بر میدان اصلی شهر روم، بر آن باشند تا به هنگام جنگ و صلح از شهر مراقبت کنند. گفتنی است این رابطه در گام پسین به تفصیل مورد بررسی و اثبات قرار خواهد گرفت. به نظر توضیح یک نکته در اینجا ضروری است؛ قرارگیری روایت غربی در این مجموعه از نشانه‌های پیدایش سر اسطوره‌ی غرب یا فرنگ در ایران است و نیاز به گفتن ندارد که پیدایش این سراسطوره از دوره‌ی صفوی آغاز می‌شود و به‌مرور زمان جایگاه ویژه‌ای در ایران دوره‌ی قاجار پیدا می‌کند (نامور مطلق، ۱۳۹۲، ۶۱۰-۶۵۸) (تصویر ۱۲).

گام سوم؛ تبیین معنا/ مثال آرایه‌های کاخ چهلستون

با تشخیص روایت‌های وجوه نمادین آرایه‌های کاخ چهلستون، در این گام می‌بایست به تبیین معنای آرایه‌های مذکور پرداخت، و چنان‌که گفته شد این مهم از طریق تحلیل فیلولوژیک روایت‌ها با رویکردی تاریخی و مبتنی بر ریشه‌شناسی انجام می‌شود.

چنان‌که تثبیت شد ستاوند چهل‌ستون به روایت سیاوش‌گرد و کنگ‌دژ ارجاع می‌دهد که کلمات کلیدی این روایات سیاوش، سیاوش‌گرد و کنگ‌دژ هستند. در مورد ریشه‌ی نام واژه‌ی سیاوش دو نظر وجود دارد؛ سیاوش مأخوذ از سیاوخش به معنی ریش یا ریشه‌ی سیاه است (مختاریان، ۱۳۹۲، ۱۲۹)، و یا مأخوذ از سیاورسان[۴] به معنای دارنده‌ی اسب سیاه (Bartholomae, 1961, 163). سیاوش‌گرد نیز به معنای شهری است که سیاوش بر پا کرد.[۵] کنگ‌دژ نیز واژه‌ای ترکیبی است از دو واژه‌ی کنگ به معنای بال پرنده یا بازو (دهخدا، ۱۳۷۷)، و دژ به معنای ساختن و شکل دادن(MacKenzie, 1971, 64). بنابراین کنگ‌دژ یعنی شهر متحرک بر فراز آسمان یا شهر پرنده. به این ترتیب با مشخص‌شدن معانی ریشه‌شناسانه‌ی کلمات کلیدی اکنون می‌توان به تحلیل فیلولوژیک روایت پرداخت. فرض نخست از معنای سیاوش، ریش یا ریشه‌ی سیاه، به رویش یک گیاه همیشه‌بهار از خون او به هنگام مرگ ره می‌برد (فردوسی، ۱۳۹۴، ۳۷۹). بنابراین می‌توان گفت معنای نخست نام سیاوش در ارتباط با روایت دگردیسی او به گیاه شکل گرفته و با درخت زندگی مرتبط است. فرض دوم از معنای سیاوش نیز به اسب او ره می‌برد، اسبی که می‌توانست بفهمد، عهد ببندد و بپرد (همان، ۴۰۲-۴۰۳). بر این اساس با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان گفت که سیاوش به‌عنوان مصداقی از زندگی با اسبِ پرنده‌ی خود بهزاد به آسمان پرواز کرد و شهر متحرک کنگ‌دژ را بر فراز آسمان‌ها برپا کرد، شهری که بعدها پسرش، کیخسرو آن را با هزاران ارم (بازو) بر زمین نشاند.[۶] پس، شهر کنگ‌دژ ایده‌ی شهر یا کاخ آرمانی نزد ایرانیان باستان است، شهری که کیخسرو آن را از صورت معقول آن به صورت محسوس درآورد و با هزاران ارم (بازو) بر زمین نشاند. و شاید از همین‌جاست که ستاوند چهل‌ستون به‌سان آپادانای هخامنشی ستون‌های باریک و بلندی دارد که به لحاظ سازه‌ای احتیاجی به آن‌ها نیست؛ ستون‌های ستاوند به‌سان ارم‌هایی که کنگ‌دژ را بر زمین نگه داشت سقف ایوان چهل‌ستون را بر فراز زمین حفظ می‌کنند. گفتنی است در همین راستا کاخ زرین میترا نیز که بر فراز آسمان‌ها برپا شده است، هزاران ستون و هزاران در دارد (سیفی و رحیمی، ۱۳۹۲، ۱۸۴). در روایت‌های پسازرتشتی این کاخ 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 (دوستخواه، ۱۳۹۶، ۳۶۵؛ مهریشت، کرده‌ی ۱۲، بند ۵۰). با توجه به جمیع مطالب فوق و با ذکر این نکته که ایده‌ی کاخ زرین میترا در زمان‌های گوناگون تمثال‌های

تصویر ۱۲- راست: تالار آینه و جزئیات آن؛ چپ: شش مجلس نقاشی تالار میانی. مأخذ: (URL 4)

مختلفی یافته است، می‌توان گفت ایده‌ی این کاخ که در دوره‌ی شاه‌عباس در ستاوند چهل‌ستون نمود پیدا کرده، پیش از آن در روایت‌های کنگ‌دژ و سیاوش‌گرد نیز نمایان شده بود. نتیجه‌ی تحلیل فیلولوژیک تمامی آن‌چه که گفته شد این‌که ستاوند چهل‌ستون تمثالی از کاخ میترای هندوایرانی است. از آرایه‌های کاخ چهلستون روایت نقش‌مایه‌های چلیپا و چلیپای شکسته در گام پیشین تثبیت شدند. واژه‌ی چلیپا آرامی و به معنای دو چوب است که به صورت عمودی روی هم افتاده‌اند (Nourai, 2011, 400) واژه‌ی چهارتاقی اشاره به چهار تاق در چهار جهت اصلی دارد. مهرابه واژه‌ای ترکیبی به معنای گنبد آسمان است و خانه‌ی مهر (مقدم، ۱۳۴۳، ۵۴-۵۵). واژه‌ی گردونه‌ی مهر نیز اشاره به گردونه‌ی شکوهمند میترا بر فراز آسمان دارد (Nourai, 2011, 400). اکنون با مشخص‌شدن معانی ریشه‌شناسانه‌ی کلمات کلیدی روایت‌های این دو آرایه می‌توان به تحلیل فیلولوژیک آن پرداخت؛ چهارتاقی که در ادامه‌ی مهرابه‌های پیشازرتشتی پدید آمد با داشتن فضای گنبدی میانی خود همانا مهرابه، خانه‌ی مهر یا گنبد مهر است، چه اقوام باستان آسمان را گنبدی گرد زمین می‌دانستند که مهر درون آن خانه دارد. به بیانی دیگر، خانه‌ی مهر همان گنبد آسمان است، و از این‌جاست که خانه‌ی مهر را به شکل نمادین آن چهارتاقی گنبدداری تصویر کرده‌اند که گنبد آن تمثالی از آسمان است و چهار تاق آن در راستای جهات اصلی تمثالی از چهارسوی عالم و چهار وضع خورشید و چهار عنصر اصلی و در یک کلمه کل هستی. از این راه مکعب چهارتاقی نمادی از عالم گیتیانه‌ی زمین است و کره‌ی گنبد نمادی از عالم مینوی آسمان، و خانه‌ی مهر مکانی که این دو عالم درون آن به هم متصل می‌شوند. باید افزود که از همین راه گردونه‌ی مهر -چلیپای شکسته- نیز نمادی می‌شود از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان (پاکباز، ۱۳۷۸، ۳۴۲). به این ترتیب می‌توان گفت نقش‌مایه‌ی چلیپا تمثالی 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 نقش‌مایه‌ی چلیپای شکسته نیز تمثالی از این‌که خورشید همواره می‌گردد و می‌تابد و تمامی مکان‌ها را در همه‌ی زمان‌ها از نور و گرمای خورشید مملو کند.

روایت نقش‌مایه‌ی گل شاه‌عباسی و در پی آن نیلوفر در گام پیشین مطمح نظر قرار گرفت؛ «در پاره‌ای از روایت‌های اسطوره‌ای، مهر را فرزند آناهیتا یا همان ناهید دانسته‌اند... در اسطوره‌های ایرانی نماد آناهیتا به‌عنوان ایزد آب، نیلوفر است... این مسئله در کنار وجود روایاتی که تولد مهر را از ناهید نشان می‌دهد، آناهیتا و مهر را دو ایزد نیلوفرین ایرانی قرار می‌دهد» (بلخاری، ۱۳۸۸الف، ۷۹)، بنابراین در ادامه به ریشه‌شناسی این دو واژه پرداخته می‌شود. نیلوفر از واژه‌ی سنسکریت نیلوتپالا[۷] به معنای بیرون‌آمدن و شکفتن گلی آبزی از میان آب‌های تیره و یا فرازروی موجودی روحانی از میان تیرگی اخذ شده است (Skeat ,1901, 196) و (مقدم، ۱۳۸۰، ۴۰). میترا به معنای عهد و پیمان، ایزد نور و روشنایی است (Bartholomae, 1961, 1165-1166 & 1183) و گری از همین راه او را ایزد خورشید می‌شمرد که روز را پیمانه و تقسیم می‌کند (Gray, 1929, 96) آناهیتا نیز به معنی پاک، قسم سوم نام واژه‌ی ایزدبانویی است به نام اردوی‌سوراآناهیتا[۸] به معنی نمناکِ نیرومندِ پاک (Bartholomae, 1961, 144-145). اکنون با توجه به مطالب فوق، می‌توان به تحلیل فیلولوژیک روایت این نقش‌مایه پرداخت؛ میترا -نور و گرمای خورشید- از اعماق وجود اردوی‌سوراآناهیتا -نمناکِ نیرومندِ پاک- چنان گل نیلوفر از میان آب‌های تیره می‌شکفد، چنان‌که، گل نیلوفر به صورت طبیعی از میان آب‌های تیره با طلوع خورشید سر بر آورده و با غروب خورشید در آب‌ها فرو می‌رود (بلخاری، ۱۳۸۸الف، ۱۸ و ۲۸). نتیجه این‌که، ایرانیان باستان رویش نیلوفر را نمادی از طلوع و غروب خورشید بر فراز آب‌ها می‌دانستند. جای توجه دارد که در روایت‌های پسین در طول زمان زایش نور و گرمای خورشید به زایش نور و فره یا به عبارتی موجودی فرهمند از دل آب‌های تیره تبدیل شد چنان‌که در معنای نام واژه‌ی نیلوفر نیز همین امر نهفته است. بر این اساس، اکنون می‌توان گفت گل نیلوفر در فرهنگ ایرانی تمثیلی از زایش نور و فره است و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند.

دیگر نقش‌مایه‌ای که به آن پرداخته شد نقش‌مایه‌ی شمسه بود. شمسه واژه‌ای عربی به معنی خورشید است (دهخدا، ۱۳۷۷)، و نور به معنی روشنی یا شعاع روشنی واژه‌ای عربی است (دهخدا، ۱۳۷۷؛ Nourai, 2011, 341). گفتنی است بنا بر حدیثی متواتر خداوند نور آسمان‌ها و زمین است و نخستین چیزی که خلق کرد نور بود [۹] و آن نور همان نور محمدی است که عالم برای آن به وجود آمد، چنان‌که، بنا بر نظر بسیاری از عرفا و حکما به‌خصوص ملاصدرا « اولین صادر از حق که پایه‌ی هستی بر او بنیان نهاده شد روحانیت یا نورانیت محمدیه یا عقل اول و یا قلم می‌باشد ... بنابراین اول موجود که کسوت ایجاد پوشید عقل اول بود که نور محمدی است و این خلق متضمن جمیع موجودات بود» (خلیلی، ۱۳۸۴، ۱۵۱-۱۵۲). بر همین اساس در سوره‌ی نور نیز به‌زعم مفسران مراد از چراغ، همانا نورالانوار یعنی الله است و مراد از شیشه، محمد یا همان حجاب نورانی که تنها از پس او می‌توان نور الهی را مشاهده کرد، چراکه از منظر ملاصدرا نور الهی با هیچ عقلی قابل درک نیست و این قابل درک نبودن همانند ناتوانی در مشاهده‌ی نور شدید بدون حجاب و پرده است (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۹). از این راه حضرت محمد واسطه‌ای میان خلق و حق می‌شود و نور محمدی در قوس نزول مبدأ خلق و در قوس صعود مقصد کمالات حق می‌شود. به این ترتیب می‌توان گفت نقش‌مایه‌ی شمسه در فرهنگ اسلامی تمثالی از اختر درخشان یعنی همان نور و حقیقت محمدی است و اشاره به لحظه‌ی خلق نخستین مخلوق خداوند دارد یعنی لحظه‌ی خلق نور محمدی خاندان نورمند او، و از همین راه نشانه‌ای است در جهت طی مراتب در قوس صعود و پیشروی در معرفت و تکامل بشری.

اکنون که معنای سه نقش‌مایه‌ی شمسه، چلیپا و نیلوفر تبیین شد، با تأکید بر این نکته که این سه نقش‌مایه در زیر سقف ستاوند در ترکیب و تعامل با یکدیگر قرار گرفته‌اند، می‌توان گفت مجموعه‌ی این نقش‌مایه‌ها تمثالی است از فرهمندی هم در فرهنگ ایرانی هم در فرهنگ اسلامی و از این راه هم‌نشینی نقوش مذکور به هم‌نشینی دو فرهنگ مذکور اشاره دارند. به دیگر سخن، قرارگیری نقوش نیلوفر و گل شاه‌عباسی در دل شمسه و اتصال شمسه‌ها با ترکیب‌های چلیپایی به شمسه‌های دیگر، گو این‌که در حال بیان این نکته است که فرهمندی ایرانی-اسلامی که صورت صحیح جمله به این شکل است: از درون «نیلوفر» نماد فرهمندی در فرهنگ ایرانی- و «شمسه» نماد نورمندی در فرهنگ اسلامی- زاده شده، بر تمام جهان خواهد تابید، و باید توجه داشت که قرارگیری شمسه‌ی گردان در میانه‌ی سقف درست بالای حوض ستاوند دال بر مرکزیت

حقیقت محمدی است و این‌که این نور از طریق شیعیان صفوی بر تمام جهان خواهد تابید. نیز شیرسنگی‌های ستاوند چهل‌ستون نگهبانان میترا و آناهیتا محسوب می‌شوند، چنان‌که، شیرسنگی‌های اطراف حوض وسیع مقابل کاخ نیز به همراه نیلوفر و آناهیتا از تصویر حقیقی ستاوند در آب نگهبانی می‌کنند، پس، شیرسنگی‌های کاخ در حقیقت تمثالی از نگهبانان شهریار فرهمند ساکن در کاخ هستند چراکه همان‌طور که پیش‌تر تثبیت شد نیلوفر و آناهیتا نمادی از زایش یک فرهمند هستند و شیر نمادی است از نگهبانی از فرهمندان. انعکاس آینه‌کاری‌های وسیع سردر ورودی تالار آینه و حوض ستاوند و حوض وسیع مقابل آن نیز چنان‌که گفته شد به روایت جام جم و جام جهان‌بین کی‌خسرو ره می‌برند. با ذکر این نکته که واژه‌ی آینه هم‌ریشه با واژه‌ی آیین از ریشه‌ی هندواروپایی اِی به معنی دیدن است (Nourai, 2011, 102) و آینه پدیده‌های طبیعی و آیین پدیده‌های فراطبیعی را دیدنی می‌کنند، گفتنی است که برخی از متخصصان جام مذکور را با تکیه بر توان بازتاب آن از جنس آینه یا آب می‌خوانند. به‌عنوان نمونه، شبستری به روشنی آن جام را آب می‌خواند (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵: ۱۲۰)، آبی که از منظر عرفان اسلامی وجه حقیقی پدیده‌های واقعی را در خود نمایان می‌سازد. پس از این راه می‌توان گفت حقیقت کاخ چهل‌ستون نیز در همین آب‌ها و آینه‌ها نمایان می‌شود؛ کاخ چهل‌ستون که تمثال کاخ مهر است در آینه و آب به مثال خود شبیه‌تر می‌شود. و باید افزود که طرح هندسی آینه‌کاری‌های تالار آینه ترکیبی از نقوش گل شاه‌عباسی، شمسه و چلیپای شکسته است، و گفته شد که شمسه تمثالی از حقیقت محمدی و خاندان نورمند اوست، گل شاه‌عباسی تمثالی از زایش یک فرهمند، چلیپای شکسته تمثالی از تابش نور در تمامی مکان‌ها و زمان‌ها، پس، بر آینه‌های این تالار در واقع نورمندی و فرهمندی است که انعکاس می‌یابد دال بر نورمندی و فرهمندی شهریار ساکن در آن که چنان چلیپای شکسته بر تمام جهان خواهد تابید. در نهایت همان‌طور که در گام پیشین تثبیت شد روایت نقاشی‌های به‌طور توأمان رزمی و بزمی تالار کاخ به روایت غربی ژانوس ارجاع می‌دهد که نشان از پیدایش سراسطوره‌ی فرنگ در ایران دارد. واژه‌ی ژانوس از واژه‌ی *ianua* به معنای در، ورودی و گذرگاه اخذ شده است (Roman, 2010, 289). از این راه ژانوس تجسم درگاه، نماد عبور و ایزد هر نوع حرکت می‌شود و با داشتن دو چهره، سوی داخل شهر و بیرون شهر، از هر دو طرف از شهر مراقبت کند (Renard, 1953, 6). غرض این‌که، نقاشی‌های به‌طور توأمان بزمی و رزمی تالار چهل‌ستون نظیر تندیس ژانوس بر دروازه‌های شهر برآنند تا به هنگام جنگ و صلح از شهر مراقبت کنند. به بیانی دیگر این نقاشی‌ها بسان تندیس دو سویه‌نگر ژانوس دال بر دو خوی توأمان صفویان یعنی بزم و رزم است؛ آن‌ها از این راه به میهمانان خارجی خود نشان می‌دادند که این هر دو را به کمال در خود دارند و به همان اندازه که در بزم توانمند هستند اگر ایجاب کند در رزم نیز توانمند هستند، چراکه «اگر حماسه نباشد شهر از بیرون آسیب می‌پذیرد و اگر تغزل نباشد شهر از درون آسیب‌پذیر خواهد بود» (نامور مطلق و عوض‌پور، ۱۳۹۵، ۱۲۴).

نتیجه

به این ترتیب از مجموع آن‌چه که در این مقاله مورد بحث قرار گرفت، اکنون می‌توان رابطه‌ی میان تمثال‌ها و تمثیل‌ها و مثال‌های کاخ چهلستون اصفهان را مطابق جدول (۱) برشمرد. بر این اساس می‌توان چنین نتیجه گرفت که ستاوند چهل‌ستون تمثالی از سیاوش‌گرد و کنگ‌دژ است و تالار مرکزی آن تمثالی از مهرابه یا همان خانه‌ی مهر، و این همه یعنی این‌که کاخ چهلستون تمثالی از کاخ آرمانی ایرانی است و مثال پس‌پشت آن کاخ مهر یعنی مثال تمامی کاخ‌ها و شهرهای آرمانی در فرهنگ ایرانی. باید افزود که شیرسنگی‌های ستاوند و شیرسنگی‌های اطراف حوض وسیع مقابل کاخ به همراه نیلوفر و آناهیتا تمثالی از نگهبانان شهریار فرهمند ساکن در کاخ هستند چراکه نیلوفر و آناهیتا نمادی از زایش یک فرهمند هستند و شیر نمادی از نگهبانی از فرهمندان. نیاز به توضیح ندارد که مثال پس‌پشت این تمثیل‌ها همانا فرهمندی است، چنان‌که، مثال پس‌پشت نقش‌مایه‌های غالب در این کاخ یعنی شمسه و شمسه‌ی گردان و چلیپای شکسته و چلیپا و گل شاه‌عباسی و نیلوفر هم همین‌طور. از سویی، آینه‌کاری‌های وسیع سردر ورودی تالار آینه و حوض ستاوند و حوض وسیع مقابل آن به روایت جام جم و جام جهان‌بین کی‌خسرو ره می‌برند که مثال پس‌پشت این تمثیل‌ها همانا فرهمندی مورد نیاز برای شهریاری یا به اصطلاح فره‌ی کیانی است، و از سوی دیگر، طرح هندسی آینه‌کاری‌های مذکور ترکیبی از نقوش گل شاه‌عباسی و شمسه است که مثال پس‌پشت این تمثیل‌ها هم همانا فرهمندی است، دال بر فرهمندی شهریار ساکن در آن. و در نهایت باید از نقاشی‌های به‌طور توأمان رزمی و بزمی دیواره‌های تالار میانی گفت که در بیان کروزری کلمه پس‌پشت آن مثالی نهفته است دال بر این‌که مفاهیم به ظاهر متضادی نظیر رزم و بزم، جمال و جلال، صلح و جنگ، و آب و آتش، هر دو به یک اندازه برای بقای هستی و حیات لازم هستند. جان کلام این‌که، مثال پس‌پشت آرایه‌های کاخ چهل‌ستون همانا فرهمندی است، دقیق‌تر فرهمندی مورد نیاز برای شهریاری یا به اصطلاح فره‌ی کیانی دال بر این‌که بنیان چنان کاخی تنها از چنین شهریاری ساخته است.

جدول ۱- رابطه‌ی تمثال‌ها و تمثیل‌ها و مثال‌های کاخ چهلستون اصفهان.

تمثال	تمثیل	مثال
ستاوند	سیاوش‌گرد/کنگ دژ	کاخ مهر، کاخ آرمانی ایرانیان
شیرسنگی	پاسبانی	پاسبان
نیلوفر/گل شاه‌عباسی	زایش میترا از آناهیتا	زایش فرهمند
آناهیتا		
چلیپا	چهارتاقی / مهرابه	خورشید و پرتوهای آن
چلیپای شکسته	سواستیکا / گردونه‌ی مهر	تابش فراگیر خورشید
شمسه	آیه‌ی نور	نور و حقیقت محمدی
شمسه‌ی گردان		نور و حقیقت فراگیر محمدی
بازتاب (آینه‌کاری + آب)	جام جم/جام کیخسرو	بصیرت
نقاشی‌های تالار	ژانوس	توانمندی توأمان در رزم و بزم

پی‌نوشت‌ها

1. Georg Friedrich Creuzer.

2. Allegorie durch den Architectur.

۳. در خصوص وجه تسمیه‌ی کاخ، برخی مورخان گفته‌اند این کاخ نخست دارای چهل‌ستون بوده و پس از آتش‌سوزی بیست ستون آن باقی مانده است (نیکزاد حسینی، ۱۳۳۵، ۵۲). برخی نیز برآنند که در سوی غرب کاخ بیست ستون دیگر وجود داشته که با آتش‌سوزی از بین رفته است (رفیعی مهرآبادی، ۱۳۵۲، ۳۴۰). البته، از آن‌جا که هیچ اثری حتی از سرستون‌ها و پاستون‌های سنگی آن به‌جا نمانده است، این دو نظر هیچ موجه نمی‌نماید. این میان، برخی بر این عقیده‌اند که از انعکاس بیست ستون ایوان این کاخ (هیجده ستون ایوان به‌علاوه‌ی دو ستون سردر ورودی) در حوض مقابل آن است که چهل‌ستون واقعی شکل می‌گیرد، در حالی که، برخی هم بنا بر نماد کثرت‌بودن عدد چهل در فرهنگ ایرانی می‌نهند و از اعدادی بودن آن در معنای متعارف کلمه در وجه تسمیه‌ی این کاخ اساساً می‌پرهیزند (ریچاردز، ۱۳۴۳، ۷۰).

4. Syavarsan.

۵. کرد یا همان کِرِتَ در زبان سنسکریت، در لغت به معنی فراهم‌کردن است و پایه گذاشتن و ساختن و خلق‌کردن (Nourai, 2011:262).

۶. شهر کنگ‌دژ را سیاوش بر فراز آسمان‌ها می‌سازد و بعدها فرزندش کیخسرو آن را بر زمین می‌نشاند و سیاوش‌گرد می‌خواند. جای توجه دارد که در طول زمان در *شاهنامه* و بعضی متون دیگر این شهر آسمانی به شهری بر فراز کوهی بلند و دست‌نایافتنی تبدیل شده است.

7. Nilotpala.

8. Ardvi Sura Anahita.

۹. اول ما خلق الله نوری (حدیث مشهور نبوی؛ *بحارالانوار*، ج. ۱).

فهرست منابع

قرآن کریم.

ابراهیمی گنجه، یاور؛ طاهری شهرآئینی، مسعود و خاقانی، سعید (۱۳۹۶)، ساختارشناسی الگوهای فضایی کاخ‌های دوره صفویه با رویکردی‌ساختارگرایانه، *کنفرانس بین‌المللی عمران، معماری و شهرسازی ایران معاصر*، تهران، ایران. مردادماه.

اتینگهاوزن، ریچارد (۲۵۳۷)، *قالیچه‌های شیری فارس*، پرویز تناولی و سیروس پرهام، تهران: سازمان جشن هنر.

بلخاری، حسن (۱۳۸۸الف)، *اسرار مکنون یک گل (تأملی در مبانی حکمی نیلوفر مقدس در آیین و هنر شرق)*، تهران: فرهنگستان هنر.

بلخاری، حسن (۱۳۸۸ب)، *آشنایی با فلسفه هنر*، تهران: سوره مهر.

پاکباز، روئین (۱۳۷۸)، *دایرةالمعارف هنر: نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک*، تهران: فرهنگ معاصر.

پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس (۱۳۸۷)، *سیری در هنر ایران*،جلد ۶، تاریخچه هنر فرش‌بافی، ترجمه مصطفی ذاکری، تهران: علمی و فرهنگی.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۰۷)، *جلد و ۲، یشت‌ها*، انجمن زرتشتیان ایرانی بمبئی.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۸۶)، *فرهنگ ایران باستان*، تهران: اساطیرفصل‌مهرابه (پرستشگاه دین مهر).

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۳)، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، تهران: سروش دانش.

جابری انصاری، میرزا حسن‌خان (۱۳۷۸)، *تاریخ اصفهان*، تصحیح و تعلیق جمشید مظاهری، اصفهان: مشعل.

خلیلی، مصطفی (۱۳۸۴)، حقیقت محمدیه در حکمت متعالیه، فصلنامه *پژوهشی اندیشه نوین دینی*، ۱ (۲)، ۱۴۷-۱۶۱.

دوستخواه، جلیل (۱۳۹۶)، *اوستا*، ۲ جلد، تهران: مروارید.

دهخدا، علامه (۱۳۷۷)، *لغت‌نامه دهخدا*، تهران: دانشگاه تهران.

رضی، هاشم (۱۳۷۱)، *آیین مهر*. تهران: انتشارات بهجت.

رفیعی مهرآبادی، ابوالقاسم (۱۳۵۲)، *آثار ملی اصفهان*، تهران: انجمن آثار ملی.

روایت پهلوی (۱۳۶۷)، ترجمه‌ی مهشید میرفخرایی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

ریچاردز، فرد (۱۳۴۳)، *سفرنامه فرد ریچارد*، ترجمه مهین‌دخت صبا، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

سیفی، رویا ؛ رحیمی، بهمن (۱۳۹۲)، بررسی تطبیقی اسطوره‌ی میترا در اوستا و وداها، مجله *مطالعات ایرانی*،۲۱ (۴۲)، ۱۷۵-۱۹۴.

شبستری، شیخ محمود (۱۳۵۳)، *رساله‌ی کنزالحقایق*، تهران: مطبعه‌علمی.

سهروردی، شهاب‌الدین یحیی (۱۳۴۸)، *مجموعه مصنفات شیخ اشراق*، به تصحیح و تحشیه و مقدمه سید حسین نصر، انتشارات انستیتو ایران و فرانسه.

صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۹)، *تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش*، ترجمه و تصحیح محمد خواجوی، تهران: مولی.

عوض‌پور، بهروز؛ محمدی خبازان، ساینا و محمدی خبازان، سهند (۱۳۹۷)، *روان- اسطوره‌شناسی*؛ فرهنگ روان‌رنجوری‌های اسطوره‌ای، تهران: سخن.

فردوسی (۱۳۹۴)، *شاهنامه فردوسی*، تهران: هرمس.

کریستن‌سن، آرتور امانوئل (۱۳۹۳)، *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار*، ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی، تهران: چشمه.

مختاریان، بهار (۱۳۹۲)، *درآمدی بر ساختار اسطوره‌ای شاهنامه*. تهران:آگه

معین، محمد (۱۳۳۸)، *جام جهان‌نما*، دانش، ۱(۶)، ۳۰۰-۳۰۷.

مقدم، محمد (۱۳۸۰)، *جستار درباره‌ی مهر و ناهید*، تهران: هیرمند.

مقدم، محمد (۱۳۴۳)، مهرابه یا پرستشگاه دین مهر، نشریه *انجمن‌فرهنگ ایران باستان*، دوره‌ی اول، مهرماه، شماره ۳، ۳-۱۱۴.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۲)، *درآمدی بر اسطوره‌شناسی*، تهران: سخن.

نامور مطلق، بهمن؛ عوض‌پور، بهروز (۱۳۹۵)، *و اکنون ما در راهیم*، تهران: انتشارات کتاب‌آرایی ایرانی.

نیکزاد حسینی، کریم (۱۳۳۵)، *فهرست تاریخچه مصور ابنیه تاریخی اصفهان*، بی‌نا.

هنرفر، لطف‌الله (۱۳۵۱)، کاخ چهلستون، مجله *هنر و مردم*، شماره ۱۲۱، ۳-۳۱.

Bartholomae, Christian (1961). *Altiranisches wörterbuch*. Berlin: K. J. Trübner.

Creuzer, G. Friedrich (1810). *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, 1 Bd. Leipzig Darmstadt.

Creuzer, G. Friedrich (1836). *Symbolik und Mythologie der alten Völker,* Vol. 1- 4. Leipzig Darmstadt, C.W. Leske.

Feldman B. (1972). *The rise of modern mythology*, 1680-1860. Richardson R.D. Indiana University Press.

Gray, Louis Herbert (1929). *The Foundations of the Iranian Religions*. Mumbai: Bombay.

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

Nourai, Ali (2011). *An Etymological Dictionary of Persian*, English and other Indo-European Languages. Nobel Press.

Renard, M. (1953). *Aspects anciens de Janus et de Junon in Revue belge de philologie et d'histoire 31.1*.

Roman, Luke and Roman, Monica (2010). *Encyclopedia of Greek and Roman Mythology*. Infobase Publishing.

Skeat, Walter (1901). *Notes on English etymology*; chiefly reprinted from the Transactions of the Philological society. Oxford: The Clarendon press.

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

URL1: https://www.flickr.com/photos/youngrobv/905050412/

(access date: 2021/05/02)
URL2: http://ghiasabadi.com/niasar0.html (access date: 2021/06/12)
URL3: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Chehel_Sotoun_Inside,_Isfahan.jpg (access date: 2021/06/12)

Research Article
Vol. 28, No. 1, Spring 2023
DOI: https://doi.org/10.22059/jfava.2022.331019.666799

The Allegorical Mythology of Chehel Sotoun Palace's Ornaments in Isfahan*

Saina Mohammadi Khabazan[1], Seyed Amir Saeid Mahmoudi[2], Bahman Namvar Motlagh[3], Saeed Haghir[4]**

[1]PhD of Architecture, Department of Architecture, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Associate Professor, Department of Architecture, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3]Associate Professor, Department of French and Latin Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
[4]Associate Professor, Department of Urban Landscape, School of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received: 25 Sep 2021, Accepted: 3 Sep 2023)

In the past centuries, when Westerners became more familiar with Iranian-Islamic art, they try to understand its essence based on the principles and foundations of their own art which is based on formalism, and thus called it decorative art, that means Iranian-Islamic art has additional elements that is separated from the original work. But it is noteworthy that contrary to the opinion of Westerners, in Iranian-Islamic art ornaments are not only a means of completing an artwork but even a means of forming and creating it, because in Iranian-Islamic art, being beautiful is associated with creating; The word "honar" Indeed is "ho n are" which means creating beautiful. It should be noted that most of the researches done in the field of Iranian-Islamic art's ornaments only describe different techniques of Iranian-Islamic art or different types of motifs in it, and finally, by producing descriptive propositions, can not help in understanding the themes of these ornaments, as a result the role of ornaments in creating an artwork is ignored. Thus, the main purpose of this article was to explain the basics of Iranian-Islamic art's ornaments in order to understand the role of these ornaments in the formation of Iranian-Islamic art, and Chehel sotoun Palace in Isfahan is chosen for case study of this article, because This palace was built in one of the golden eras of Iranian-Islamic art and has various forms of ornaments. Since the ornaments of the Safavid period have often mythical and narrative themes, the research method was chosen between the methods of mythological critique. Among the various methods of mythological critique, the Cruiser allegorical mythology method is the method of this paper because these ornaments are often symbolic and allegorical, and the allegorical mythology method is a suitable method for analyzing allegorical works; Cruiser argues that in an allegorical work the relation between form and meaning is based on allegory, and in this way the form of the work either becomes a symbol of meaning or refers to meaning through a mythical narrative. Based on this, it can be said that in this article, the main goal is to explain the meaning which is hidden in the allegorical ornaments of Chehel sotoun Palace through the method of allegorical mythology. Thus, this article by using the allegorical mythology of the Chehel sotoun Palace's ornaments concludes that the idea behind this Palace's ornaments - stony lions, Anahita, chalipa, swastika, shamse, rotated shamse, Shah Abbasi flower, Niloufar, Extensive mirror geometric designs and decoration, water reflections in pools and Middle Hall Paintings - are 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, and on the other hand the idea behind it's pillar columns 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.

Keywords
Iranian-Islamic Art Ornaments, Chehel Sotoun Palace, Allegorical Art, Allegorical Mythology, Creuzer.

Citation: Mohammadi Khabazan, Saina; Mahmoudi, Seyed Amir Saeid; Namvar Motlagh, Bahman and Haghir, Saeed (2023). The Allegorical Mythology of Chehel Sotoun Palace's Ornaments in Isfahan, *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 28(1), 93-104. (*in Persian*)

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Allegorical mythology of form and meaning in "Dolatkhane" during Safavid dynasty" under the supervison of the second and the third authors and the advisory of the fourth author at the university of Tehran.

**Corresponding Author: Tel:(+98-21) 61113480, E-mail: amahmood@ut.ac.ir