دانشگاه یزد

معماری اقلیم گرم و خشک

دوفصلنامه علمی، دانشکده هنر و معماری دانشگاه یزد
سال دهم- شماره پانزدهم- بهار و تابستان ۱۴۰۱
ISSN: 2645-3711

- بازشناسی و بازخوانی ملاحظات نجومی در طرح‌اندازی میدان نقش جهان اصفهان
  رامش ذاکری، علیرضا کیانی دهکیانی، ایرج صفایی
- واکاوی تأثیر فرهنگ بر مسکن بلوچ‌ها از طریق سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان
  سحر رستگار راکه
- بازخوانی الگوی معماری آیینی دورهٔ قاجار (مطالعه موردی: حسینیه‌های مادات، پهلوان، حاج‌نایب، دیزچه و دربباغ، کاشان)
  فیصل نصراللهی، بهزاد گلستانی، بابک زمستو زاده
- ارزیابی اجتماع‌پذیری حیاط علیین در دانشکده هنر و معماری یزد بعد از افزونه پوشش متحرک چوبی آن
  حسین پورمهدی قایم‌مقامی، آزاده خاکی قصر، آرمان مدنیقیان
- تأثیر سیاست‌های آموزشی بر کالبد معماری مدارس دورهٔ اسلامی نمونه موردی: مدارس دورهٔ تیموری و صفوی
  نیوشا بهداروند، حامد هیاتی
- بررسی میزان و چگونگی کاربرد تناسبات در شمسه های کاشی‌کاری شده مساجد شیخ لطف الله و سید اصفهان
  علامرضا هاشمی، مریم حضوریحسن، فرناز کاشیپز
- بررسی دگرگونی‌های الگوهای معماری مساجد مردمی در ابتدای مدرنیته در ایران نمونه موردی: مساجد شهر قم در اوایل دوره‌ی پهلوی (۱۳۰۴-۱۳۴۰ش)
  مسعود تاری قمی، مهدی ممتاض
- بررسی ساختار معماری کبوترخانهٔ میرزا احمد گوزت (نوآوری در افزایش تولیدات کشاورزی)
  مجید بدیع‌گزینی، حسن اکبری، مصطفی انبوی
- منطق چیدمان فضایی سکونتگاه‌های یزد بر اساس قنات
  سمیه شهری
- تبیین رابطه نورگیری فضا با مزاج زنان خانه دار: مطالعه مقدماتی در اقلیم گرم و خشک کرمان
  وحیده رحیمی نژاد
- واکاوی معماری خانقاه های یزد
  داوود اویسی عبدی
- تحلیل تمثیلی دولت‌خانه‌ی صفوی در اقلیم اصفهان
  سامیا محمدی خراوان، سید امیر سعید محمودی، بهمن نامورمطلق

دو فصلنامه علمی معماری اقلیم گرم و خشک
سال دهم- شماره پانزدهم- بهار و تابستان ۱۴۰۱

ARCHITECTURE IN HOT AND DRY CLIMATE

Yazd University

Yazd University- Faculty of Art & Architecture
spring & summer, Vol. 10, No. 15, 2022
ISSN: 2645-3711

- Recognizing and Rereading Astronomical Considerations in the Planning of Naqsh-e Jahan Square in Isfahan
- Analysis of the Impact of Culture on Baluch Housing through the Semiosphere of Iurii Lotman
- Rereading the Pattern of Ritual Architecture of the Qajar Period(Case study: Madab Hosseinieh, Pahlavan, Hajonayeb, Dizcheh and Darbbagh, Kashan)
- Evaluating the Sociability of "Ellieen Yard" in the Yazd University's Art and Architecture School after Applying its Retractable Wooden Cover
- The Impact of Educational Policies on the Islamic Schools Architecture. Case Study: Timurid and Safavid eras
- A study of the amount and method of using of ratios in tiled Shamseh patterns in two mosques of Sheikh Lotfollah and Seyed Isfahan
- Development of patterns of popular mosques of early modern era of the city of Qom
- Investigation of the architectural structure of Mirza Ahmad Gavart Pigeon House.
- Space syntax logic of Yazd settlements based on Qanat
- Explaining the Relationship between Space Lighting and the temperament of ousewives: a pilot study in the hot and dry climate of Kerman
- Study of the architecture of khaneghah in Yazd
- Allegorical Analysis of the Safavid Government House in the Climate of Isfahan

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریه معماری اقلیم گرم و خشک. سال دهم، شماره پانزدهم، بهار و تابستان ۱۴۰۱

زمینه انتشار: معماری
ISSN: 2645-3711

صاحب امتیاز: دانشگاه یزد
ناشر: دانشگاه یزد

سردبیر: دکتر علی غفاری
مدیرمسئول: دکتر کاظم مندگاری

مدیر داخلی: دکتر علی شهابی نژاد
مدیر اجرایی: دکتر عاطفه شهبازی

هیات تحریریه(به ترتیب حروف الفبا):

۱-دکتر سید محمدحسین آیت اللهی — دانشیار دانشکده هنر و معماری- دانشگاه یزد
۲-دکتر رضا ابوئی — دانشیار دانشکده هنر و معماری- دانشگاه یزد
۳-دکتر شاهین حیدری — استاد دانشکده هنر و معماری- دانشگاه تهران
۴-دکتر محمدحسین سرائی — استاد گروه جغرافیا- دانشگاه یزد
۵-دکتر علی غفاری — استاد گروه شهرسازی- دانشگاه شهید بهشتی تهران
۶-دکتر هادی ندیمی — استاد گروه معماری- دانشگاه شهید بهشتی تهران
۷-دکتر محمدرضا نقصان محمدی — دانشیار دانشکده هنر و معماری- دانشگاه یزد
۸-دکتر سیدعباس یزدانفر — دانشیار دانشگاه علم و صنعت ایران
۹- دکتر پیروز حناچی — استاد دانشگاه تهران
۱۰- دکتر حمید ندیمی — استاد دانشگاه شهید بهشتی
۱۱- خانم دکتر فاطمه مهدیزاده سراج — استاد دانشگاه علم و صنعت

طراحی جلد و لوگو: مهندس شهاب الدین خورشیدی
ویراستارعلمی- ادبی: مهندس سید محمدرضا قدکیان

عکس روی جلد: حیاط علیین دانشکده هنر و معماری یزد
ویراستار انگلیسی: دکتر احمد اسلامی زاده

نشانی: یزد، خیابان امام خمینی، کوچه سهل بن علی، دانشکده هنر و معماری، دفتر مجله معماری اقلیم گرم و خشک

تلفن: ۰۳۵۳۶۲۲۲۹۸۵

پست الکترونیکی:**ahdc@journals.yazd.ac.ir**
تارنمای نشریه:**http://smb.yazd.ac.ir**

سیستم نشریه معماری اقلیم گرم و خشک دسترسی آزاد بوده و استفاده از مطالب و کلیه تصاویر آن با ذکر منبع بلامانع است.

نشریه معماری اقلیم گرم و خشک پس از چاپ در پایگاه اطلاع رسانی مجلات علمی و تخصصی ایران (magiran.com) پایگاه مجلات تخصصی نور (noormags.ir)، ISC و Google scholar نمایه می‌شود.

اسامی داوران این شماره:

فاطمه	باقری
علی	بامداد
زهرا	برزگر
آزیتا	بلالی اسکویی
محمود	پورسراجیان
محمد	جمشیدیان
محمدرضا	حاتمیان
محمد حسن	خادم زاده
جمشید	داوطلب
سمیه	ذهاب
لیلی	ذاکرعاملی
حسین	راعی
محمد	رضایی ندوشن
حسین	سرفراز
محمد حسن	طالبیان
سید محمد رضا	قدکیان
علی	کبیری سامانه
نادر	کریمیان سردشتی
محسن	کشاورز
مصطفی	کیانی
هادی	لوک زاده
علیرضا	مستغنی
امین	محمود زاده
امیر محمد	معززی مهرطهران
شهریار	ناسخیان
ذات الله	نیک زاد
نیما	ولی بیگ
عباس	یزدان فر

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

فهرست **شماره صفحه**

بازشناسی و بازخوانی ملاحظات نجومی در طرح‌اندازی میدان نقش جهان اصفهان ۱-۳۲

یاغش کاظمی، غلامرضا کیانی ده‌کیانی، ایرج صفایی

واکاوی تأثیر فرهنگ بر مسکن بلوچ‌ها از طریق سپهرنشانه‌ای یوری لوتمان ۳۳-۴۸

سحر رستگارژاله

بازخوانی الگوی معماری آیینی دورهٔ قاجار (مطالعه موردی: حسینیه‌های ماداب، پهلوان، حاج‌نایب، دیزچه و درب‌باغ، کاشان) ۴۹-۷۶

عسل ستار، بهرام گسیلی، یاور رستم زاده

ارزیابی اجتماع‌پذیری حیاطِ عِلیینْ در دانشکده هنر و معماری یزد بعد از افزونه پوششِ متحرکِ چوبی آن ۷۷-۹۳

حسین پورمهدی قایم مقامی، آزاده خاکی قصر، آرمان صدیقیان

تأثیر سیاست‌های آموزشی بر کالبد معماری مدارس دورهٔ اسلامی نمونه موردی: مدارس دورهٔ تیموری و صفوی ۹۴-۱۱۴

مهسا بهداروند، حامد حیاتی

بررسی میزان و چگونگی کاربرد تناسبات در شمسه های کاشی‌کاری شده مساجد شیخ لطف الله و سید اصفهان ۱۱۵-۱۳۴

غلامرضا هاشمی، مریم حضوربخش، قباد کیانمهر

بررسی دگرگونی‌های الگوهای معماری مساجد مردمی در ابتدای مدرنیته در ایران نمونه موردی: مساجد شهر قم در اوایل دوره‌ی پهلوی (۱۳۰٤-۱۳٤۰ش) ۱۳۵-۱۵۸

مسعود ناری قمی، مهدی ممتحن

بررسی ساختار معماری کبوترخانهٔ میرزا احمد گَوَرت (نوآوری در افزایش تولیدات کشاورزی) ۱۵۹-۱۷۸

حسن اکبری

منطق چیدمان فضایی سکونتگاه‌های یزد بر اساس قنات ۱۷۹-۱۹۶

سمیه شهری

تبیین رابطه نورگیری فضا با مزاج زنان خانه دار: مطالعه مقدماتی در اقلیم گرم و خشک کرمان ۱۹۷-۲۱۰

وحیده رحیمی مهر

واکاوی معماری خانقاه های یزد ۲۱۱-۲۳۱

داوود امامی میبدی

تحلیل تمثیلی دولت‌خانه‌ی صفوی در اقلیم اصفهان ۲۳۱-۲۴۴

ساینا محمدی خبازان، سید امیر سعید محمودی، بهمن نامورمطلق

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نشریه علمی معماری اقلیم گرم و خشک. سال دهم، شماره پانزدهم، صفحات۲۴۴-۲۳۱

مقاله پژوهشی

تحلیل تمثیلی دولت‌خانه‌ی صفوی در اقلیم اصفهان

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

۱- دانشجوی دکتری معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

۲- دانشیار دانشکده معماری، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

۳- دانشیار دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی و رئیس فرهنگستان هنر

(دریافت: ۱۴۰۰/۰۳/۰۶، پذیرش: ۱۴۰۰/۰۹/۰۲)

چکیده

رابطه‌ی معماری صفوی در اصفهان به خصوص دولت‌خانه‌ی صفوی، با اقلیم این شهر اساساً تمثیلی است و تمثال‌های این دولت‌خانه بر اساس اقلیم این منطقه شکل گرفته‌اند. از این منظر معماری دولت‌خانه رابطه‌ای تنگاتنگ با اقلیم منطقه برقرار می‌کند، اما ظهور تمهیدات اقلیمی در این معماری تنها مبتنی بر وجه مادی نیست، بلکه صورت اثر به چیزی فرای آن نیز ارجاع می‌دهد. از همین راه غایت این مقاله به تبیین رابطه‌ی میان اقلیم و معماری دولت‌خانه‌ی صفوی اختصاص یافت و روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر در حکم روش تحقیق انتخاب شد چرا که از مناسب‌ترین روش‌های تحقیق جهت کشف معنای بنیادین در آثار نمادین و تمثیلی است. این میان جای توجه دارد که به کارگیری روش‌های نوین در تحلیل روش‌مند و نظام‌مند تاریخ معماری ایران به نظر امری ضروری است، چرا که هرگونه نگاه نو به معماری تاریخی ایران وجهی جدید از آن را برملا می‌سازد و می‌تواند در فهم این آثار موثر واقع شود. بر این اساس این مقاله که بر آن بود با نگاهی نو به رابطه‌ی میان دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان با اقلیم این شهر بپردازد، با استفاده از روش اسطوره‌شناسی تمثیلی از صورت عناصر اقلیمی دولت‌خانه‌ی صفوی به سوی معنای آن سوق گرفت و با تبیین رابطه‌ی مذکور به معنای نهان آن دست یافت و در نهایت به این نتیجه رسید که نیروی محرکه‌ی شکل‌گیری تمثال‌های این دولت‌خانه همانا اقلیم در معنای اصیل آن یعنی پدیده‌ها و پدیدارهای طبیعی مکان سکونت بوده است و تاثیر این نیروها چنان بوده است که نزد این اقوام جنبه‌ای نمادین پیدا کرده، موجب شکل‌گیری نگرشی متافیزیکی به این نیروها می‌شود، چندان که از این راه روایت‌هایی شکل می‌گیرد و در تمثال‌های آنان ظهور می‌یابد.

واژه‌های کلیدی: دولت‌خانه‌ی صفوی، معماری صفوی، اقلیم و معماری، معماری تمثیلی، اسطوره‌شناسی تمثیلی.

Email: amahmood@ut.ac.ir

۱- مقدمه

رابطه‌ی میان دولت‌خانه‌ی صفوی در اصفهان با اقلیم این شهر اساساً تمثیلی است و اغلب تمثال‌های این دولت‌خانه بر اساس اقلیم این منطقه شکل گرفته‌اند. گفتنی است که مفهوم دولت‌خانه در دوره‌ی صفوی با تفاوت‌هایی نسبت به دوره‌های پیشین، علاوه بر فضاهای حکومتی، فضاهای عمومی را نیز شامل می‌شود، چنان‌که از این راه دولت‌خانه‌ی صفویِ اصفهان شامل میدان نقش جهان و بناهای پیرامون آن، عمارت عالی‌قاپو، باغ جهان‌نما و کوشک‌های آن می‌شود. این میان جای توجه دارد که طرح کلی این مجموعه متناسب با اقلیم گرم و خشک منطقه نمود پیدا کرده است. به بیانی دیگر معماری این مجموعه بر اساس تمهیدات معماری اقلیم اصفهان شکل گرفته است، اما مهم آن‌که ظهور تمهیدات مذکور در این مجموعه تنها مبتنی بر وجه مادی آن‌ها نیست و صورت عناصر اقلیمی مجموعه‌ی دولت‌خانه به چیزی فراتر از آن نیز ارجاع می‌دهند و علاوه بر مفاهیم اقلیمی با مفاهیمی دیگر ارتباط دارند. بر این اساس هدف این مقاله تبیین چگونگی رسوب وضعیت اقلیمی اصفهان در معماری دولت‌خانه‌ی صفوی شد و روش پژوهش نیز روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر انتخاب شد چرا که از مناسب‌ترین روش‌ها در جهت کشف رابطه‌ی میان صورت و معنا در یک اثر تمثیلی است. این روش بر آن است که در معماری تمثیلی رابطه‌ی میان صورت و معنا مبتنی بر تمثیل است چنان‌که صورت یا نمادی از معنا می‌شود یا از طریق روایتی اسطوره‌ای به معنا ارجاع می‌دهد. گفتنی است که این روش، روشی نو در تحلیل آثار تاریخی ایران است و به کارگیری روش‌های نو در پرداختن به تاریخ معماری ایران ضروری است چرا که هرگونه نگاه نو وجهی جدید از آن سازه را آشکار ساخته، می‌تواند در فهم آن موثر واقع شود. به این ترتیب این مقاله بر آن است تا وجهی نو از رابطه‌ی میان دولت‌خانه‌ی صفوی با اقلیم اصفهان را آشکار سازد و از این راه با به کارگیری روش اسطوره‌شناسی تمثیلی از صورت عناصر اقلیمی دولت‌خانه به سوی معنای آن پیش می‌رود و به تبیین چگونگی رابطه‌ی میان صورت و معنا در این بنا می‌پردازد. بنابراین در ادامه پس از مروری بر پیشینه‌ی موضوع، به طور مختصر به چهارچوب نظری پرداخته می‌شود و سپس مطابق روش به تبیین رابطه‌ی میان دولت‌خانه‌ی صفوی و اقلیم شهر اصفهان پرداخته خواهد شد.

پرسش‌های پژوهش

۱. تمثال‌های دولت‌خانه‌ی صفوی تحت تاثیر چه عواملی شکل گرفته‌اند؟

۲. رابطه‌ی میان معماری دولت‌خانه‌ی صفوی و اقلیم شهر اصفهان از نقطه نظر روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر چگونه برقرار شده است؟

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۲- پیشینه

پیشینه‌ی پژوهش مذکور را می‌توان به صورت جداگانه در معماری اقلیم گرم و خشک و معماری دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان پی گرفت، چرا که به تحلیل تمثیلی رابطه‌ی این دو که هدف این پژوهش است پیش از این پرداخته نشده است. گفتنی است معماری اقلیم گرم و خشک به طور کلی و جزئی بارها مورد تحقیق قرار گرفته است و کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری به آن پرداخته‌اند. از سوی دیگر منابعی محدود به دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان پرداخته‌اند که از میان آن‌ها می‌توان به شکل گیری مجموعه میدان و دولت خانه اصفهان در عصر صفوی «نظریه تغییر تدریجی از یک مرکز محلی به یک پایتخت حکومتی»(۱۳۹۶)،کنش های هندسه قدرت بر ساخت کالبدی فضاهای سلطنتی (مقدمه ای بر تبارشناسی مجموعه دولتخانه صفوی اصفهان) (۱۳۹۰) و بازشناسی مفهوم تعامل میدان و باغ های سلطنتی (دولتخانه‌های دوره صفویه) (۱۳۹۶) اشاره کرد، هر چند سازه‌های معماری درون دولت‌خانه به انحاء گوناگون بارها مورد توصیف قرار گرفته است. با این وجود همان طور که اشاره شد به رابطه‌ی میان معماری دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان و اقلیم این شهر از نگاه تمثیلی تاکنون پرداخته نشده است و این پژوهش منابع فوق را در قسمت توصیف و معرفی پیکره‌ی خود استفاده خواهد کرد.

۳- چهارچوب نظری؛ روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر

روش اسطوره‌شناسی تمثیلی از سوی کروزر در قرن ۱۹ میلادی ابداع شد. این روش که نقطه‌ی عطف تاریخ اسطوره‌شناسی به شمار می‌آید و امروزه اسطوره‌شناسی‌های پس از آن تاریخ را اسطوره‌شناسی‌های نو می‌خوانند، موجب ورود دانش اسطوره‌شناسی به راهی نو شد که تا به امروز تداوم یافت و از همین راه کروزر پدر اسطوره‌شناسی نو نام گرفت (Feldman, 1972: 387-396). این میان مهم این که روش اسطوره‌شناسی تمثیلی کروزر روشی مناسب برای تحلیل هنر تمثیلی است و جالب آن‌که از منظر کروزر معماری کامل‌ترین نوع هنری به شمار می‌رود چندان‌که او از الگوری معمارانه سخن می‌گوید و مجموعه‌های معماری را محل هم‌نشینی انواع هنرها می‌داند که ادراک این‌همانی صورت و معنا را در قیاس با دیگر انواع آن تسهیل و تسریع می‌بخشد (Creuzer, 1836-Vol 4: 535-536).

گفتنی است کروزر این روش را با تاثیر از رمانتیسیسم و ایده‌آلیسم و رشته‌ی خود فیلولوژی –تفسیر متون کهن با توجه به بافت فرهنگی آن‌ها– بنیان نهاد. او تحت تاثیر موارد مذکور بر آن بود که عده‌ی اندکی از مردمان باستان قادر به فهم معانی پدیده‌ها بودند، اما آن‌ها این معانی را از طریق تمثیل –سخن گفتن از معانی به شیوه‌ای دیگر– برای دیگران قابل فهم می‌ساختند و در نتیجه همگان با برقراری رابطه‌ای تمثیلی میان دو وجه محسوس و معقول هر پدیده‌ای به فهم معنای آن نائل می‌شدند (Ibid: 570-613). کروزر محصول برقراری این رابطه‌ی تمثیلی را صورت‌های نمادین خواند، صورت‌های نمادینی که در اصل از معانی/مثال‌ها سخن می‌گویند اما به شیوه‌ای دیگر و آن‌ها را به دو دسته 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 چنان‌که صورت نماد معنای پس‌پشت خود می‌شود و در تمثیل رابطه‌ی مذکور اسطوره‌ای و مبتنی بر دلالت ضمنی است چنان‌که صورت روایتی می‌شود که در پیرنگ خود به معنا ارجاع می‌دهد (Ibid: 524-569). بر این اساس از منظر کروزر مردمان باستان به لطف برقراری یک رابطه‌ی تمثیلی میان محسوسات و معقولات بود که مثال‌ها را در قالب صورت‌های نمادین یعنی تمثال‌ها و تمثیل‌ها درک می‌کردند. به این ترتیب کروزر اساس روش خود را بر مبنای ماهیت تمثیلی روایت‌های اسطوره‌ای بنیان نهاد و به این نتیجه رهنمون شد که این روش در پی شناخت منطقی روایت‌های تمثیلی است؛ روایت‌هایی که در پیرنگ خود به مثال پس‌پشت خود ارجاع داده، جایشین آن می‌شوند. بنابراین می‌توان گفت این روش در پی فهم رابطه‌ی تمثیلی میان صورت و معنا در اثر هنری — در این‌جا معماری– است و فرآیند اجرایی شدن آن در عمل طی مراحل زیر تبیین می‌شود:

– توصیف دقیق وجه مادی اثر هنری –ایماژها– و به تبع این تشخیص وجه نمادی آن – تمثال‌ها: گفتنی است وجه نمادی اثر هنری را بایست که در عوامل و عناصر تشکیل‌دهنده‌ی آن نظیر رنگ و آرایه و نقش‌مایه و از این دست جست.

– تبیین معنا/مثال‌های پس‌پشت تمثال‌ها از طریق تشخیص تمثیل‌ها یا همان روایت‌های پس‌پشت وجه نمادی و تحلیل فیلولوژیک آن‌ها: توضیح این‌که این‌جا مراد از تحلیل خوانش فیلولوژیک تمثیل‌ها یا همان روایت‌های اسطوره‌ای اصیل پس‌پشت وجه نمادی اثر هنری مدنظر یا همان تمثال‌ها با رویکردی تاریخی و مبتنی بر ریشه‌شناسی است.

بنابراین این مقاله طی مراحل مذکور به تشخیص تمثال‌هایی از دولت‌خانه‌ی اصفهان خواهد پرداخت که در رابطه با عناصر اقلیمی و در پی رسوب این عناصر شکل گرفته باشند، تا با شناخت و تحلیل تمثیل/روایت‌های آن به معنای نهان اثر دست یابد.

٤- تشخیص وجوه مادی و نمادی عناصر اقلیمی دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان

چنان‌که اشاره شد مطابق روش اسطوره‌شناسی تمثیلی در جهت تشخیص وجوه نمادی دولت‌خانه، نخست می‌بایست به توصیف وجه مادی آن پرداخت. گفتنی است شاه عباس با پایتخت قرار دادن اصفهان و در پی آن طرح دولت‌خانه‌ی صفوی موجب شکل‌گیری ساختاری جدید در این شهر شد. طرح این دولت‌خانه با احداث مجموعه‌ی میدان نقش جهان و بناهای پیرامون آن بنیان گرفت، مجموعه‌ای که ورودی بازار قیصریه، مسجد شیخ لطف‌الله، مسجد جامع عباسی و عمارت عالی‌قاپو

به همراه مجموعه کاخ‌های تشریفاتی و اقامتی در آن سازمان‌دهی شدند. این مجموعه در انتهای غربی خود به خیابان چهارباغ می‌رسید که عامل اتصال دو سوی زاینده‌رود به واسطه‌ی سی‌وسه پل بود، چنان‌که امتداد کشیدگی میدان نیز به واسطه‌ی پل خواجو این اتصال را برقرار می‌کرد تا از این راه ساختار جدید شهر شکل گیرد (پاکزاد، ۱۳۹۴: ۴۰۲)، ساختاری که در آن شبکه‌ی مادی‌های شهر به عنوان مجموعه نهرهایی که وظیفه‌ی آبیاری، آبرسانی و آبادانی منطقه را به عهده دارند، نقش بسزایی ایفا می‌کردند (تصویر ۱).

تصویر ۱: راست: مکان قرارگیری فضاهای اصلی در دولت‌خانه‌ی صفوی (مآخذ: عکس هوایی- بازترسیم نگارندگان). چپ: قرارگیری دولت‌خانه‌ی صفوی در شهر اصفهان (مآخذ: ویلبر، ۱۳۸۴: ۸۵- بازترسیم نگارندگان)

این میان نخست میدان نقش‌جهان مطابق رون اصفهانی در امتداد بازار ساخته شد و در هر ضلع آن بنایی شاخص قرار گرفت (تصویر ۱). این میدان از سویی مرکز اقتصادی، حکومتی و مذهبی شهر و از سوی دیگر مرکز اجتماعات مردم و محل برگزاری جشن‌های آیینی چون نوروز و آتش‌بازی بود. در شمال میدان سردر قیصریه با اتصال بازار به مجموعه‌ی میدان، یکی از مهم‌ترین ورودی‌های میدان را شکل داد. این سردر که با عقب‌نشینی جلوخانی را با حوض آبی در میانه‌ی آن شکل می‌دهد، بنایی دو طبقه با سقفی مزین به شمسه است که در دو سوی پیشانی آن کاشی‌کاری نیم‌انسان-نیم‌اسبی مسلح به کمان به چشم می‌خورد که با تیری دم ماری خود را نشان گرفته و درست در میان این دو صورتک خورشید است. در نقاره‌خانه‌ی غرفه‌های فرازین سردر نیز هر روز طلوع و غروب آفتاب را می‌نواختند (هنرفر، ۱۳۵۰: ۱۳). دیگر بنای شاخص میدان، مسجد شیخ لطف‌الله خلاف الگوی رایج چهارایوانی مساجد ایرانی فاقد صحن و ایوان است، مناره ندارد، گنبد آن خلاف عرف موجود خاکی رنگ است، سیرکولاسیون آن طی سیرانی دورانی به دور گنبد صورت می‌گیرد و ساختار درونی آن به گونه‌ای است که در مسیر سیرکولاسیون نخست از میزان روشنایی کاسته می‌شود، اما با گذر از پیچ دالان بر میزان روشنایی افزوده شده و در نهایت درون گنبدخانه از رنگ کاشی‌ها و نور ساقه‌ی گنبد ولوله‌ای بهشتی بر پا می‌شود. آرایه‌های غالب این بنا نقوش اسلیمی دهان‌اژدری، گل شاه‌عباسی و چلیپا و چلیپای شکسته است. مسجد جامع عباسی دیگر بنای شاخص میدان مطابق الگوی چهارایوانی مساجد ایرانی بنا شده است. جلوخان این مسجد به همراه حوض آب هشت‌گوش آن به مجموعه‌ی سردر ورودی و سپس هشتی راه می‌برند که با چرخش سوی قبله به بهترین شکل ممکن زاویه‌ی میان جهت‌گیری میدان و قبله را رفع می‌کند. درون میان‌سرا حوض آبی وسیع تصویر جداره‌ی میان‌سرا را منعکس می‌کند. نیز از آرایه‌های غالب این مسجد می‌توان به نقش‌مایه‌های نیلوفر، چلیپا، چلیپای شکسته و اسلیمی‌های دهان‌اژدری اشاره کرد.

در ادامه‌ی مجموعه‌ی دولت‌خانه، عمارت عالی‌قاپو آخرین بنای شاخص میدان، در سوی غربی آن قرار گرفته است و به همراه سردر خورشید مجموعه‌ی ورودی کاخ‌های سلطنتی را شکل می‌دهد؛ سردر خورشید ورودی کاخ‌های اقامتی و عالی‌قاپو ورودی کاخ‌های تشریفاتی است. این میان عالی‌قاپو به عنوان مکان حکومت پادشاه صفوی در شش طبقه بلندترین ساختمان اصفهان آن دوره است. این بنا در طبقه‌ی سوم ستاوندی رو به شرق دارد که در میانه‌ی آن حوض آبی به همراه

انعکاس آن در گره‌چینی زیر سقف قرار گرفته است. این ستاوند خلاف ایوان‌های معمول از سه سو باز است که به هنگام گرما اطراف آن را با پرده می‌پوشاندند و در مقابل آن میدانی وسیع قرار دارد. طرح‌مایه‌ی تالار طبقه‌ی ششم نیز چلیپایی است. آرایه‌های غالب این بنا نقوش اسلیمی دهان‌اژدری و صورتک خورشید، گل شاه عباسی، چلیپا، چلیپای شکسته و شمسه است. این میان سردر خورشید به عنوان ورودی کاخ‌های اقامتی، گذری متشکل از چهار درگاه است که طی سلسله‌مراتبی میدان را به مکان زندگی شاه متصل می‌کند و بر سردر دوم آن خورشید بزرگی با اشعه‌هایی طلائی قرار داشته است. نیز بر جلوی سردر اصلی دو سرستون تاریخی احتمالاً مربوط به دوره‌ی ساسانی قرار داشته است که بر آن تصویر آناهیتا در حال دادن حلقه‌ی فره به پادشاه در میان نقوش تاک و نیلوفر دیده می‌شود (همان: ۱۱ و ۱۲) و (جعفری زند، ۱۳۸۱).

گفته شد که در سوی غربی مجموعه‌ی مذکور تا خیابان چهارباغ کاخ‌های تشریفاتی و اقامتی قرار دارند. طرح خیابان چهارباغ که کمپفر آن را تقلیدی از باغ سازی هخامنشیان می‌داند، باغی است که در آن نهرها و خیابان‌ها به چهار ربع تقسیم می‌شوند و در میان آن‌ها حوضی و بر فراز آن کوشکی بنا می‌شود (کمپفر، ۱۳۶۳: ۲۲۰). طرح‌مایه‌ی غالب کاخ‌های این مجموعه به صورت کوشک است. در این دوره کوشک‌ها را در میانه‌ی باغ‌ها می‌ساختند و طرح‌مایه‌ی آن‌ها از پلان نه قسمتی تبعیت می‌کرد و از این راه چهارصفه نیز خوانده می‌شد (متدین و متدین، ۱۳۹۴: ۳۵). از میان مجموعه کاخ‌های تشریفاتی، کاخ چهل‌ستون بنایی متشکل از تالار و ایوان، با ستاوندی مشابه ستاوند عالی‌قاپو از سه طرف باز و رو به شرق است که پرده‌هایی به هنگام ضرورت بر آن سایه می‌انداختند (هنرفر، ۱۳۵۱: ۳). چهار ستون میانی این ستاوند بر چهار شیر سنگی به همراه نیلوفر قرار گرفته و در میان آن‌ها حوضی به همراه انعکاس آن در آرایه‌های زیر سقف جای گرفته است. این ستاوند از غرب به واسطه‌ی تالار آینه به تالار مرکزی چلیپا شکل و از آن‌جا به ایوان غربی و حوض مقابل آن متصل می‌شود. این حوض از طریق مجرای آب پیرامونی به حوض طویل مقابل ستاوند بازمی‌گردد که در آن تصویر معکوس ستون‌های ستاوند نمایان است و در چهار گوشه‌ی آن چهار پایه ستون مزین به صورت شیر و انسان قرار دارد که احتمالاً متعلق به یکی دیگر از کاخ‌های صفویان بوده است (همان: ۴). آرایه‌های غالب این بنا نقوش گل شاه عباسی، چلیپا، چلیپای شکسته و شمسه است. از مجموعه کاخ‌های اقامتی کوشک هشت‌بهشت بنایی شاخص است. این کوشک در میان جویی کم عمق قرار گرفته که از چهار سو به چهار حوض مقابل کوشک متصل می‌شوند. ساختمان هشت‌ضلعی نامنتظم کوشک در ترکیبی از تالار و ایوان در دو طبقه به صورت چهارصفه شکل گرفته است و در فضای داخلی آن انواع حوض حالت‌های گوناگون آب را به نمایش می‌گذارند چنان‌که در تالار مرکزی حوضی هشت‌ضلعی قرار دارد، در ایوان شمالی حوضی با ژرفای کم به نام حوض مروارید و در دیواره‌ی ایوان جنوبی نیز مجرای آبی به شکل قائم که از درون آن آب از حوضی در طبقه‌ی بالا چون آبشار به درون حوض پایین فرو می‌ریخته و از این طریق به حوض میانی راه پیدا می‌کرده است.

مطابق روش کروزر پس از توصیف وجه مادی دولت‌خانه می‌بایست به تشخیص وجه نمادی آن پرداخت و در این‌جا آن گروه از وجوه نمادی طرح می‌شوند که با اقلیم منطقه مرتبط باشند. به بیانی دیگر این قسمت به دنبال تشخیص عناصری از این مجموعه است که در ارتباط با اقلیم به شکلی نمادین ظهور پیدا کرده و جنبه‌ای نمادین یافته‌اند، گو این‌که دلیل دیگری نیز در شکل‌گیری آن‌ها به کار بوده است. گفتنی است اقلیم اصفهان گرم و خشک است و گرما و سرمای زیاد و کم‌آبی از خصوصیات اصلی آن هستند. بنابراین در این‌جا هر آن‌چه که از دولت‌خانه‌ی صفوی در رابطه با عناصر فوق طرح شده باشد و جنبه‌ای نمادین یافته باشد مطمح نظر قرار می‌گیرد تا در قسمت بعد نمادین بودن آن اثبات شود.

پیش از هر چیز جای توجه دارد که ساختار شبکه‌ی مادی‌های این شهر و قرارگیری دولت‌خانه در میان این شبکه و نسبت آن به زاینده رود در جهت جوابگویی به اقلیم منطقه شکل گرفته است. این میان پیروی میدان نقش‌جهان از رون اصفهان که مطابق اقلیم منطقه است، با توجه به مرام شیعی صفویان که ایجاب می‌کرد این میدان با داشتن دو مسجد در جهت قبله طراحی شود، به نظر در پی خواستی نمادین بوده است. از سویی این میدان به عنوان مکان برگزاری آیین نوروز که یک بزنگاه زمانی مهم در اقلیم منطقه است، می‌تواند وجهی نمادین داشته باشد. نقش‌مایه‌ی نمادین برج قوس در سردر

قیصریه آشکارا به اقلیم ارجاع می‌دهد و در همین راستا حوض آب، شمسه و کنش نقاره‌خانه‌ی آن هر سه جنبه‌ای نمادین می‌یابند. در مسجد شیخ لطف‌الله نداشتن صحن و ایوان خلاف الگوی چهارایوانی مساجد و درنتیجه بوم منطقه است. نیز تغییر تدریجی نور درون آن در رابطه با خورشید جنبه‌ای نمادین ایفا می‌کند و نقش‌مایه‌های دهان‌اژدری، چلیپا، چلیپای شکسته و گل شاه عباسی با توجه به کثرت استعمال آن‌ها به نظر نمادین هستند. پیروی مسجد جامع عباسی از الگوی چهارایوانی، به همراه حوض جلوخان، حوض بزرگ میان‌سرا و نقش‌مایه‌های دهان‌اژدری، نیلوفر، چلیپا و چلیپای شکسته نیز در ارتباط با عناصر اقلیمی جنبه‌ای نمادین یافته است. این میان ارتفاع بلند عالی‌قاپو به همراه ستاوند رو به شرق آن به نظر خلاف اقلیم منطقه صورتی نمادین یافته است. همچنین نقش‌مایه‌های غالب اسلیمی دهان‌اژدری، صورتک خورشید–میترا، چلیپا، چلیپای شکسته، نیلوفر، گل شاه‌عباسی و شمسه مرتبط با عناصر اقلیمی وجهی نمادین دارند. نیز نام دروازه‌ی خورشید به همراه نقش خورشید با اشعه‌های طلایی بر دومین سردر و نقوش آناهیتا و نیلوفر بر سرستون‌ها آشکارا تمثال‌های مرتبط با عوامل اقلیمی هستند. شاکله‌ی خیابان چهارباغ و کوشک به عنوان یک الگو به نظر نمادین است. این میان حوض‌های کاخ چهل‌ستون نیز نقشی نمادین دارند چرا که انعکاس ستون‌های ستاوند در حوض اصلی، مجسمه‌های انسان–شیر اطراف آن، پایه ستون‌های شیر–نیلوفر در اطراف حوض ستاوند و انعکاس تصویر معکوس این حوض بر سقف به نظر در پی ارجاع به چیزی دیگر هستند. همچنین نقوش چلیپا، چلیپای شکسته، نیلوفر، گل شاه‌عباسی و شمسه در این بنا وجهی نمادین ایفا می‌کنند. نیز انواع حوض‌های داخل کوشک هشت بهشت و نمودهای گوناگون آب در آن‌ها می‌تواند در پی تاکید و ارجاع بر چیزی دیگر و در نتیجه نمادین باشد.

۵- تبیین معنای پس‌پشت تمثال‌های اقلیمی دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان

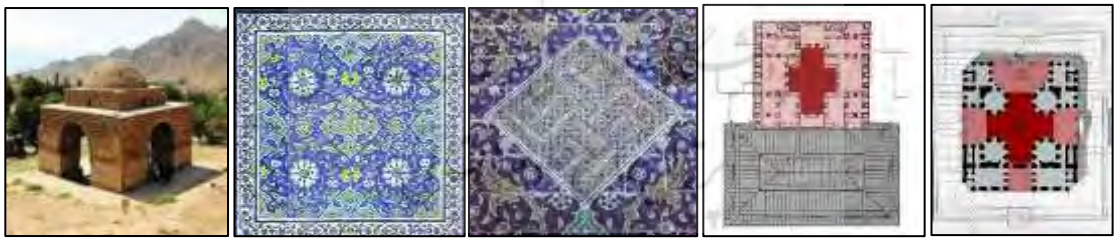
اکنون با مشخص شدن وجوه نمادی یا به بیان کروزری آن تمثال‌های اقلیمی دولت‌خانه‌ی صفوی مطابق روش می‌بایست با تشخیص روایت‌های پس‌پشت هر تمثال و تحلیل ریشه‌شناختی آن، به تبیین معنای نمادین تمثال‌های مذکور پرداخت. این میان، جای توجه دارد که طرح این دولت‌خانه در درون فرهنگ صفوی شکل گرفته و سلسله‌ی صفویه به لحاظ نژاد تورانی، به لحاظ مرام اسلامی یا دقیق‌تر شیعی و به لحاظ جغرافیای سکونت ایرانی هستند، بر این اساس روایت‌های این قسمت بنا بر تمثال مدنظر در گروه‌های تورانی، ایرانی و اسلامی دنبال خواهد شد.

پیش از هر چیز گفتنی است نقش‌مایه‌ی برج قوس بر سردر قیصریه که با ارجاع به زمان احداث شهر اصفهان، نماد آن نیز به شمار می‌آید (جابری انصاری، ۱۳۷۸)، یک هیئت نجومی است در حال توصیف گذار از ماه آبان به آذر (تصویر ۲)؛ در این نقش کمان‌دار با تنه‌ی شیر به آتش پنهان در برج قوس یعنی آذر اشاره دارد (بایار، ۱۳۷۶: ۲۴) و دم اژدها شده‌ی شیر به آب و ماه آبان، چه این نشان سلجوقی بوده و اژدها نزد آنان نماد آب و باروری است.[۱] گفتنی است واژه‌ی آذر به معنای آتش و واژه‌ی آبان به معنای آب است (nourai, 2011: 37 & 1). بر این اساس گذار از آبان به آذر دال بر تقابل آب و آتش، یا به بیانی آبادانی و خشکسالی است؛ اصفهان بنا بر اقلیم همواره میان این دو در تعلیق بوده و نقش‌مایه‌ی مذکور نشان از همین دارد. تنه‌ی شیرسان آن در پی ارجاع به مرداد خشک‌ترین ماه سال و صورت‌فلکی اسد است و دم اژدهایی آن در پی ارجاع به صورت‌فلکی قوس که نماد آب و باران و باروری است. این میان ترکیب این دو در کنار هم چرخه‌ای بودن وضعیت مذکور را نمایان می‌سازد چنان‌که سوار هنوز تیر را پرتاب نکرده و اژدها نمرده است، همان‌طور که آتش در برج قوس نمرده است. این میان نقش‌مایه‌ی خورشید و شمسه بر اهمیت خورشید در این تقابل تاکید می‌کند. نیز اهمیت اعلام زمان طلوع و غروب از نقاره‌خانه و حوض جلوخان مشخص می‌شود. بنابراین می‌توان گفت این سردر به عنوان نماد شهر تمثالی از تقابل دائمی میان آب و آتش به عنوان دو عنصر اقلیمی مهم در این شهر است که هر دو به یک اندازه برای بقای هستی آن لازم هستند. بر این اساس ادامه‌ی این بخش در سه قسمت تمثال‌های اقلیمی مرتبط با آتش، تمثال‌های اقلیمی مرتبط با آب و آتش و تمثال‌های اقلیمی مرتبط با آب پی گرفته می‌شود.

تصویر۲:. سر در قیصریه. از راست: نقش صورت فلکی قوس، پیشانی سردر و جلوخان سردر (مآخذ: نگارندگان)

۱-۵- تمثال‌های اقلیمی مرتبط با آتش

چنان‌که اشاره شد، آتش یا گرمای خورشید از مهم‌ترین عناصر اقلیمی اصفهان است که بارها به صورت تمثیلی در دولت‌خانه ظاهر شده است. بنابراین در ادامه به تمثال‌هایی مرتبط با خورشید و پدیدارهای آن چون نور پرداخته می‌شود. گفته شد که میدان نقش‌جهان مکان انجام آیین‌های اجتماعی–سیاسی از جمله نوروز بوده است که یک بزنگاه اقلیمی است. از آن‌جا که مفهوم میدان در معنای جدید آن در میدان نقش‌جهان متبلور می‌شود[۲]، نخست می‌بایست به ریشه‌شناسی واژه‌ی میدان پرداخت. طبق نظر متخصصان واژه‌ی میدان، هم‌ریشه با واژه‌ی میترا به معنای زمین اندازه‌گیری شده است[۳]، چنان‌که واژه‌ی میترا، ایزد نور و گرمای خورشید، به معنی متعهدکننده به زمان اندازه‌گیری شده است و از همین‌جا ایرانیان باستان تقسیم شبانه‌روز را به او نسبت می‌دادند.[۴] در همین راستا کروزر نیز بر آن بود که ایرانیان باستان گذر زمان را از طریق بازتاب حرکت خورشید روی زمین یعنی مکان درک می‌کردند و از این راه میان مکان و زمان رابطه‌ای تمثیلی ساختند (Creuzer, 1836-Vol 1: 196). بنابراین می‌توان گفت صفویان نیز میدان را مکانی دانستند برای پیمانه زدن زمان و میدان نقش‌جهان را به عنوان مکان انجام آیین‌های اجتماعی–سیاسی طوری طراحی کردند که بزنگاه‌های مهم زمانی چون نوروز را در این مکان مشخص گرامی بدارند. گفتنی است جهت‌گیری میدان نقش‌جهان نیز خلاف مرام شیعی صفویان مطابق رون شهر اصفهان بوده است و از این منظر صفویان با در نظر گرفتن رون شهر اصفهان به عنوان یک عنصر اقلیمی–بومی در جهت‌گیری میدان، به همراه راستای قبله در مساجد، در پی ایجاد تعاملی دو جانبه میان فرهنگ شیعی و فرهنگ شهر اصفهان بودند. به بیانی دیگر این امر تمثالی از ایجاد رابطه‌ی متقابل میان فرهنگ اسلامی و ایرانی یا تلاش برای تبیین اسلام ایرانی یعنی شیعه‌ی مدنظر صفویان است.



تصویر ۳: نقش‌مایه‌ی چلیپا و چلیپای شکسته. از راست: پلان هشت‌بهشت (مآخذ: **Coste, 1867** - بازترسیم نگارندگان)، پلان تالار موسیقی عالی‌قاپو (مآخذ: **Coste, 1867** – بازترسیم نگارندگان)، کاشی مسجدجامع عباسی (مآخذ: نگارندگان)، کاشی شیخ لطف‌الله (مآخذ: نگارندگان)، چهارتاقی نیاسر (مآخذ: نگارندگان)

از دیگر تمثال‌های اقلیمی مرتبط با خورشید می‌توان به نقوش چلیپا و چلیپای شکسته اشاره کرد که در دولت‌خانه گاه به صورت طرح‌مایه ظهور پیدا کرده است؛ برای مثال در خیابان چهارباغ، کوشک‌ها و تالار چهل‌ستون و عالی‌قاپو و گاه به صورت نقش‌مایه‌ای دو بعدی نمایان شده است؛ برای مثال در مسجد جامع عباسی، مسجد شیخ‌لطف‌الله و ستاوندهای عالی‌قاپو و چهل‌ستون (تصویر ۳). روایت این نقش‌مایه در فرهنگ ایرانی به چهارتاقی و خانه‌ی مهر می‌رسد. توضیح این‌که بناهای چهارتاقی که با تقسیمات چهارتایی بن‌مایه‌ی چلیپا را به صورت حجمی نمایان می‌سازند، اغلب همان مهرابه‌هایی بودند که در زمان ساسانی به علت تغییرات آیین ایرانی شکل گرفتند(پورداوود، ۱۳۸۶: ۴۸). بنابراین چلیپا در روایت اصیل

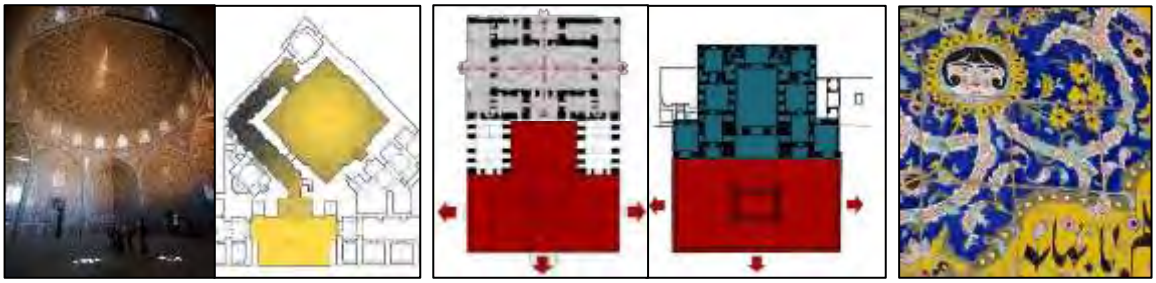
خود از طریق چهارتاقی با مهرابه، خانه‌ی مهر، مرتبط می‌شود و مهر(میترا) همان نور و گرمای خورشید است. به همین ترتیب تمثیل نقش چلیپای شکسته را می‌توان در روایت گردونه‌ی مهر پی گرفت؛ گردونه‌ی شکوهمندی که با چهار اسب آسمانی سفید و چرخ‌های زرین کشیده می‌شود و مهر با این گردونه از خانه‌ی درخشان خود از عرش روان می‌گردد (پورداوود، ۱۳۰۷– جلد ۱: ۴۵۷). گفتنی است چلیپا به معنای دو چوب عمودی است (nourai, 2011: 400)، چهارتاقی اشاره به تقسیمات چهارتایی بنا دارد، مهرابه به معنای گنبد مهر است (مقدم، ۱۳۸۰: ۵۴–۵۵) و گردونه‌ی مهر همان گردونه‌ی میترا بر فراز آسمان است (nourai, 2011: 400). بنابراین می‌توان گفت اقوام باستان آسمان را گنبدی گرد زمین می‌دانستند که مهر درون آن خانه دارد و خانه‌ی مهر را به شکل نمادین آن به صورت چهارتاقی گنبدداری تصویر کردند که گنبد آن تمثالی از آسمان است و چهار تاق آن در راستای جهات اصلی تمثالی از چهار سوی عالم و چهار وضع خورشید و در یک کلمه کل هستی، چنان‌که در همین راستا مکعب آن نمادی از عالم گیتیانه‌ی زمین می‌شود و کره‌ی آن نمادی از عالم مینوی آسمان و خانه‌ی مهر مکانی که این دو را به هم متصل می‌کند. نیز از همین راه گردونه‌ی مهر نمادی از گردش بی‌وقفه‌ی خورشید در آسمان است (کوپر، ۱۳۸۰: ۱۴۵). به این ترتیب نقش‌مایه‌ی چلیپا تمثالی از خانه‌ی مهر یعنی خورشید درون آسمان و درخشش پرتوهای آن است و این‌که چهار سوی عالم به یک اندازه تحت پوشش او هستند و چلیپای شکسته تمثالی از این‌که خورشید همواره می‌گردد و تمامی مکان‌ها را در همه‌ی زمان‌ها از نور و گرما مملو کند.

تصویر ۴: نقش مایه‌ی شمسه در ترکیب با چلیپا، چلیپای شکسته، نیلوفر و دهان‌اژدری در بنای عالی‌قاپو و چهل‌ستون (مآخذ: نگارندگان)

نقش‌مایه‌ی شمسه دیگر نقش‌مایه‌ی تمثیلی مرتبط با خورشید است که در سردر قیصریه، ستاوند عالی‌قاپو و ستاوند چهل‌ستون و مسجد جامع عباسی و شیخ لطف‌الله دیده می‌شود (تصویر۴). روایت اسلامی این نقش‌مایه به آیه‌ی ۳۵ از سوره‌ی نور باز می‌گردد؛« 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...» (قرآن کریم، ۱۳۹۵: آیه ۳۵ سوره‌ی نور). این میان شمسه واژه‌ای عربی به معنی خورشید (دهخدا، ۱۳۷۷) و نور واژه‌ای عربی به معنی روشنی یا شعاع روشنی است (همان). بنا بر حدیثی متواتر خداوند نخستین چیزی که خلق کرد نور بود و آن نور همان نور محمدی است که عالم و آدم برای آن به وجود آمدند (خلیلی، ۱۳۸۴ : ۱۵۱ و ۱۵۲). بر همین اساس در سوره‌ی نور نیز به زعم مفسران مراد از چراغ، نورالانوار یعنی الله است و مراد از زجاجه یعنی شیشه‌ی حاجب آن که در هنر اسلامی در هیئت شمسه رخ می‌نماید، حضرت پیامبر یا همان حجاب نورانی که تنها از پس او می‌توان نور الهی یا به بیان طریقت‌مدارانه‌ی آن حقیقت محمدی را مشاهده کرد (صدرالدین شیرازی، ۱۳۸۹). 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 یعنی لحظه‌ی خلق نور محمدی و در پی آن خاندان نورمند حضرت محمد دارد.

به همین ترتیب تمثال‌های مرتبط با خورشید را می‌توان در نام دروازه‌ی خورشید و نقش خورشید با اشعه‌های طلایی بر دومین سردر آن پی گرفت چنان‌که صورتک خورشید–میترا نیز در عالی‌قاپو به خورشید ارجاع می‌دهد. گفتنی است گاه تمثال‌های مذکور را می‌توان در مظاهر خورشید چون نور دنبال کرد و از این راه می‌توان به ستاوندهای رو به شرق و سه طرف باز عالی‌قاپو و چهل‌ستون اشاره کرد که هرچند خلاف تمهیدات اقلیمی اما بی‌شک به قصد ادراک نخستین نور

خورشید و دریافت بیش‌ترین نور از آن چنین طرح شده‌اند. نیز تغییر تدریجی نور در ساختار درونی مسجد شیخ لطف‌الله در همین راستا نمادی از غروب خورشید و از پی آن طلوع خورشید حقیقی در گنبدخانه است (تصویر ۵).



تصویر۵: تمثال‌های خورشید و پدیدارهای آن در دولت‌خانه‌ی صفوی. از راست؛ صورتک خورشید در ورودی عالی‌قاپو(مآخذ نگارندگان)، ستاوند عالی‌قاپو (مآخذ :پاپادوپولو، ۱۳۶۸: ۲۶۱–بازترسیم نگارندگان)، ستاوند چهل‌ستون (مآخذ: Coste, 1867– بازترسیم نگارندگان)، تغییر تدریجی نور در پلان و گنبدخانه‌ی مسجد شیخ لطف‌الله (مآخذ: پیرنیا، ۱۳۸۳: ۲۹۹–بازترسیم نگارندگان)

۲-۵- تمثال‌های مرتبط با آب و آتش

از مهم‌ترین این تمثال‌ها می‌توان به نقش‌مایه‌ی گل شاه عباسی اشاره کرد که نقش‌مایه‌ی غالب بناهای دولت‌خانه است (تصویر ۶). پیشینه‌ی این نقش‌مایه که در دوره‌ی شاه عباس رواج پیدا کرد و نام خود را از او گرفته است، به نیلوفر آبی در ایران باستان بازمی‌گردد (پوپ و اکرمن، ۱۳۸۷: ۲۷۵۸) و روایت آن به روایت آفرینش میترا از آناهیتا؛ میترا از درون گل نیلوفر در برکه‌ای متعلق به آناهیتا به دنیا می‌آید (رضی، ۱۳۷۱: ۱۶۸). این میان واژه‌ی نیلوفر به معنای رویش گلی آبزی از میان آب‌های تیره و یا فرازروی موجودی روحانی از میان تیرگی است (Skeat, 1901: 196) و (مقدم، ۱۳۸۰: ۴۰). واژه‌ی میترا، ایزد نور و روشنایی، به معنای متعهدکننده به زمان (Gray, 1929: 96) و واژه‌ی آناهیتا به معنای پاک، قسم سوم نام ایزدبانویی به نام اردوی سورا آناهیتا به معنای نمناکِ نیرومندِ پاک است (دهخدا، ۱۳۷۷). بنابراین می‌توان گفت میترا – نور و گرمای خورشید– از اعماق وجود اردوی سورا آناهیتا –نمناکِ نیرومندِ پاک– مانند گل نیلوفر از میان آب‌های تیره می‌شکفد، چنان‌که گل نیلوفر به صورت طبیعی با طلوع خورشید از میان آب‌ها سر بر آورده و با غروب در آن فرو می‌رود. جای توجه دارد که در روایت‌های متاخر زایش نور و گرمای خورشید به زایش نور و فره یا موجودی فرهمند از میان آب‌ها تبدیل شد چنان‌که در فرض دوم از معنای نیلوفر همین امر نهفته است. بر این اساس گل شاه عباسی یا همان نیلوفر نمادی از طلوع و غروب خورشید بر فراز آب‌ها و تمثیلی از زایش نور و فره و به وجود آمدن موجود معنوی فرهمند است.

تصویر ۶: نقش‌مایه‌ی گل شاه عباسی در آرایه‌های عالی‌قاپو و مسجد شیخ لطف‌الله (مآخذ: نگارندگان)

این میان کانسپت چهارباغ نیز با هر دو عنصر آب و آتش در ارتباط قرار می‌گیرد چرا که از سویی طرح‌مایه‌ی آن به نقش‌مایه‌ی چلیپا بازمی‌گردد و از سوی دیگر به دلیل اهمیت حضور آب در این کانسپت به دو روایت در فرهنگ اسلامی و ایرانی راه می‌برد. روایت اسلامی چهار باغ در سوره‌ی الرحمن به دو جفت باغ راه می‌برد که مطابق آیه‌ی ۱۵ از سوره‌ی محمد در هر یک چهار نهر جاری است. از همین راه استیرلن بهشت را شامل چهار باغ می‌داند و عبارت چهارباغ را اصطلاح ایرانی برای توصیف چهار باغ بهشت می‌خواند (استیرلن، ۱۳۷۷: ۱۷۹). روایت ایرانی چهارباغ نیز به روایتی از زرتشت بازمی‌گردد؛ زرتشت به هنگام بعثت از بالای قله جهان را نظاره می‌کند که از طریق رودی چهارشاخه، چهار قسمت شده و

هر چهار قسمت مملو از گیاهان است و این منظره‌ی زمینی به تصویر بهشت در ذهن او نزدیک است (کربن، ۱۳۸۳: ۸۲). این میان با توجه به معنای نام‌واژه‌ی بهشت نیکوتر یا دقیق‌تر در دل ترکیب اَنگهُووَهیشتَ جهان نیکوتر(دهخدا، ۱۳۷۷) و نام‌واژه‌ی وهومنه اندیشه و منش نیک (همان: مدخل بهمن) از سویی و ارتباط شاکله‌ی چهارباغ با چلیپا از سوی دیگر، می‌توان چنین نتیجه گرفت که چهارباغ بهشت تمثالی از جایگاه نیک‌ترین انسان‌ها یعنی فرهمندان است. بنابراین قرارگیری طرح‌مایه‌ی چهارباغ در درون مجموعه کاخ‌های صفوی و جدار بیرونی آن یعنی خیابان چهارباغ، نمادی از فرهمندان نسل‌های بعد می‌شود؛ شاه عباس که خود فرهمند است، در پی آن است که فرزندانش نیز فرهمند شوند، پس، شاکله‌ی مکان زندگی آنان را به صورت چهارباغ در حکم جایگاه انسان‌های فرهمند بهشتی بنا می‌کند.

۳-۵- تمثال‌های اقلیمی مرتبط با آب

از میان وجوه نمادی/تمثال‌های مرتبط با آب می‌توان به مجموعه حوض‌های دولت‌خانه در جلوخان سردر قیصریه، جلوخان و میانسرای مسجد جامع عباسی، ستاوند عالی‌قاپو و چهل‌ستون، مقابل و دورتادور کاخ چهل‌ستون و هشت‌بهشت و حوض‌های درون کوشک هشت‌بهشت اشاره کرد. حوض‌های مذکور علاوه بر تامین آسایش، هر یک بنا بر ویژگی‌های

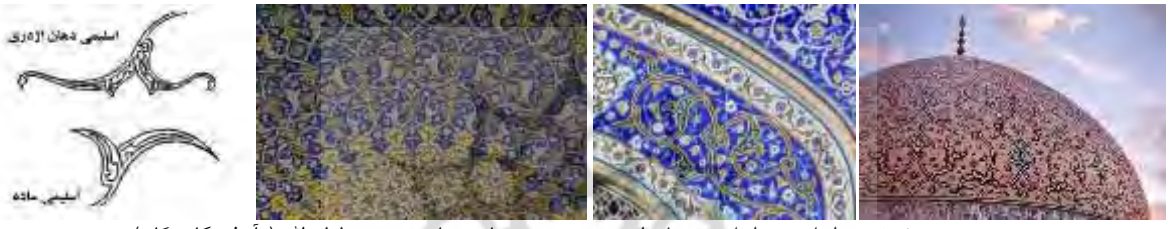
تصویر ۷: کاخ چهلستون. از راست: شیر و نیلوفر، شیر و آناهیتا و ستاوند و تصویر آن در حوض (مآخذ: نگارندگان)

تصویر ۸: جزئیات حوض‌های داخلی و حوض مقابل کوشک هشت‌بهشت (مآخذ: نگارندگان)

تصویر ۹: سردر خورشید. از راست: طرح انگلبر کمپفر از میدان نقش جهان و محل قرارگیری دروازه‌ی خورشید (مآخذ: Kampfer, 1712: 170)، سرستون ساسانی سردر خورشید و طرح خطی آن (مآخذ: URL 1)

خود به روایتی خاص ارجاع می‌دهد. چنان‌که حوض ستاوند عالی‌قاپو و چهل‌ستون به همراه تصویر معکوس آن بر سقف، ستاوند را به صورت چلیپایی تقسیم کرده، با چلیپا به عنوان تمثالی از خورشید ارتباط برقرار کرده و از طریق هم‌نشینی آب و چلیپا با روایت آفرینش میترا مرتبط می‌شود. از سویی با این توضیح که شیر در فرهنگ ایرانی نمادی از سلطنت، شجاعت و قدرت است (اتینگهاوزن، ۲۵۳۷: ۱۴)، شیرسنگی‌های حوض ستاوند چهل‌ستون نماد نگهبانان این ستاوند می‌شوند چنان‌که شیرهای حوض مقابل آن نیز از تصویر ستاوند در آب نگهبانی می‌کنند و از آن‌جا که نیلوفر و آناهیتا نمادی از زایش یک فرهمند هستند، بنابراین شیرسنگی‌های مذکور به همراه نیلوفر و آناهیتا در مجموع تمثالی از نگهبانان شهریار فرهمند کاخ می‌شوند (تصویر ۷). از سوی دیگر تاکید بر انعکاس از طریق انعکاس ستاوند در حوض اصلی و تصویر معکوس حوض

ستاوند بر سقف و تالار آینه‌ی پیش ورودی می‌تواند در پی ارجاع به خاصیت آینگی آب باشد و از این راه بر آب و از این راه آناهیتا تاکیدی دوچندان داشته باشد. چنان‌که انواع نمودهای آب در هشت‌بهشت آشکارا در پی ارجاع به آناهیتا هستند دال بر زایندگی و پرورندگی فرهمندان، چرا که هشت‌بهشت کوشک اقامتی صفویان و محل زندگی آن‌ها است (تصویر ۸). نیز نقش آناهیتا که بر سرستون‌های مقابل سردر خورشید در حال فره‌بخشی به شاه ساسانی تصویر شده است، به روایتی کهن ره می‌برد که در آن فره‌بخشی کنش اپام‌نپات، ایزد هندوایرانی آب‌ها است (تصویر ۹)؛ در جنگ میان اهورا و اهریمن، هنگامی‌که آذر تردید می‌کند، فره که همانا جوهر آتش است و نزد آذر، به ژرفای دریا می‌گریزد و تولیت آن به اپام‌نپات سپرده می‌شود (پورداوود، ۱۳۰۷– جلد ۲: ۳۳۹ و ۳۴۰). این میان اپام‌نپات به معنای نیای آب‌ها یا پیش‌نمونه‌ی آب است (Findly, 1979: 168 & 169) و فره همانا شکوه و فروغی ایزدی که بر دل هر کس بتابد او را بر دیگران برتری می‌دهد (معین، ۱۳۸۶). بر این اساس در جنگ میان اهورا و اهریمن یا به بیانی نور و تاریکی، فره، فروغ و روشنایی، از دست آذر گریخته و مسئولیت آن به اپام‌نپات، پیش‌نمونه‌ی آب‌ها واگذار می‌شود. با گذر زمان آناهیتا جایگزین اپام‌نپات می‌شود و مسئول فره‌بخشی، چنان‌که میترای فرهمند از او زاده می‌شود. بنابراین دروازه‌ی خورشید در حکم دروازه‌ی حرمسرای صفویان، با قرارگیری رو به شرق، مزین به نام و نقش خورشید و نیلوفر و آناهیتا، نخستین پرتوهای خورشید را می‌گیرد و به هر آن‌که لایق باشد می‌بخشد و از این راه تمثالی از دروازه‌ی زایش فرهمندان دال بر فرهمندی فرزندان شاه می‌شود.



تصویر ۱۰: نقوش اسلیمی و اسلیمی دهان اژدری در مسجد جامع عباسی و شیخ لطف‌الله (مآخذ: نگارندگان)

از دیگر نقش‌مایه‌های نمادی مرتبط با آب می‌توان از اسلیمی دهان‌اژدری نام برد، چرا که اژدرِ آن در فرهنگ تورانی نماد آب و باروری است. این نقش‌مایه گونه‌ای از نقوش اسلیمی است که در آن گیاهی پیچان با سرشاخه‌ای اژدری به انتزاعی‌ترین شکل ممکن تمام زمینه را می‌پوشاند (تصویر ۱۰). گفتنی است دهان‌اژدری در روندی تاریخی در حوزه‌ی فرهنگی ایرانِ اسلامی، تحت تاثیر روایتی تورانی شکل می‌گیرد. توضیح این‌که در نگاهی کلی در روایت اسلامی حضرت علی با شاخه‌ای اسلیمی گل‌های ختایی را به یکدیگر متصل کرده، نقش‌مایه‌ی فراگیر اسلیمی را پدید می‌آورد (منشی قمی، ۱۳۵۲: ۱۲۹). اما در نگاهی جزئی‌تر روایت دهان‌اژدری در فرهنگ ایرانی به روایت آفرینش مشی و مشیانه از کیومرث (بندهش، ۱۳۹۵: ۸۱–۸۳) و در فرهنگ تورانی به روایت ردپای اژدها در نیزار می‌رسد (وارنر، ۱۳۹۵). این میان واژه‌ی اسلام اسم مصدر عربی است به معنای تسلیم شدن (معین، ۱۳۸۶)، کیومرث به معنای زنده‌ی میرا و مشی و مشیانه به معنای میرا (nourai, 2011 :305 & 175) و اژدها، در واژگان تورانی سوقانقور، به معنای هستی‌بخشنده از خون و آب است (مراغه‌ای، ۱۳۸۸). بنابراین با توجه به مضمون هر سه روایت که تداوم هستی است، می‌توان گفت این مهم در روایت اسلامی از طریق تسلیمیت نیستی در برابر هستی، در روایت ایرانی از طریق توالی مرگ و زندگی و در روایت تورانی از طریق بلعیدن گرمای هوا و علایم ناباروری و در نتیجه ایجاد آب لازم برای باروری صورت می‌گیرد. به این ترتیب در شاکله‌ی این نقش‌مایه، اژدر در پی بلعیدن نیستی است و فراهم کردن تمهیدات لازم برای یک هستی فراگیر و از همین‌جاست که ترکیب‌بندی این نقش‌مایه منتشر است و تمامیت اثر یا به کنایه کل هستی را در بر می‌گیرد. بنابراین مثال این نقش‌مایه هستی حاصل از باروری ، از طریق از میان بردن نیستی و ناباروری است.

٦- نتیجه‌گیری

به این ترتیب اکنون به خلاصه ترین شکل ممکن می‌توان گفت در دولت‌خانه‌ی صفوی اصفهان، تمثال‌های مرتبط با آتش –ستاوندهای عالی‌قاپو و چهل‌ستون، ساختار مسجد شیخ لطف‌الله، نقش‌مایه‌ی شمسه، چلیپا و چلیپای شکسته– در اغلب

موارد تمثالی از نور خورشید هستند و چنان‌که در قسمت میدان نقش‌جهان و سردر قیصریه مورد اشاره قرار گرفت بر اهمیت خورشید در اندازه‌گیری زمان تاکید می‌کنند. تمثال‌های مرتبط با آب و آتش –نقش‌مایه‌ی گل شاه‌عباسی و نیلوفر و طرح‌مایه‌ی کوشک و چهارباغ– تمثیلی از زایش نور، فره، موجود فرهمند و جایگاه فرهمندان و تمثال‌های مرتبط با آب – تعدد حوض‌ها، انواع نمودهای آب و انعکاس به خصوص در کوشک هشت‌بهشت و چهل‌ستون، دروازه‌ی خورشید و نقش‌مایه‌ی آناهیتا و دهان‌اژدری– تمثیلی از زایندگی و پرورندگی فرهمندان هستند.

بر این اساس با توجه به جمیع مطالب فوق می‌توان چنین نتیجه گرفت که شرایط و عناصر اقلیمی منطقه چون آب و آتش و نور خورشید، تاثیر عمده‌ای در تکوین معماری دولت‌خانه داشته است، اما این میان تجلی و ظهور این موارد در معماری دولت‌خانه به صورت نمادین و تمثیلی بوده است. به دیگر سخن یکی از مهم‌ترین عواملِ شکل‌گیری تمثال‌های این دولت‌خانه، همانا اقلیم است، اما تاثیر این نیروها چنان قوی است که نزد این مردم جنبه‌ای نمادین پیدا کرده و موجب شکل‌گیری نگرشی متافیزیکی به این نیروها شده است، چندان که از این راه نزد آن‌ها تمثیل‌ها/روایت‌هایی شکل گرفته و در تمثال‌های ذکر شده ظهور یافته است. این میان جالب آن‌که مفاهیم متافیزیکی مذکور گاه چنان قدرتی یافته‌اند که تمثال‌های شکل‌گرفته از آن‌ها دیگر در راستای نیروهای اولیه‌ی اقلیمی منطقه نیستند. به بیانی دیگر در جهت تامین مفاهیم متافیزیکی که خود از نیروهای اقلیمی ناشی شده بود، گاه تمثال و در نتیجه‌ی آن معماری خلاف تمهیدات اقلیمی است چنان‌که برای مثال مسجد شیخ لطف‌الله چهارایوانی نیست و ستاوندهای عالی‌قاپو و چهل‌ستون رو به شرق قرار گرفته‌اند و از سه سو باز هستند. کوتاه سخن این‌که در دوره‌ی صفوی، اقلیم بر معماری تمهیداتی تحمیل نمی‌کرده است، بلکه شرایط اقلیمی در کنار دیگر موارد در شکل‌گیری معماری دخیل بوده است، چنان‌که برای مثال آن‌ها حاضر بوده‌اند در جهت تامین نور بیشتر به عنوان یک امر متافیزیکی مهم که به آن قائل بودند، گرمای بیشتر را تحمل کنند. این میان لازم به ذکر است که معنای ریشه‌شناختی واژه‌ی اقلیم که به سرزمین و مکان سکونت باز می‌گردد نیز در همین راستا است. از این منظر اقلیم تنها ویژگی‌های آب و هوایی را شامل نمی‌شود بلکه اساساً تمام پدیده‌ها و پدیدارهای طبیعی مکان سکونت را در برمی‌گیرد چنان‌که نقطه‌ی آغازین تمثال‌های دولت‌خانه‌ی صفوی نیز اساساً همان پدیده‌ها و پدیدارها بود.

پی‌نوشت

[1] لازم به ذکر است که در این نقش‌مایه صفویان با تغییر سوار کمان‌دار به قزلباش پارتی و تیراندازی او سوی اژدها خود را شیری معرفی کردند که در حال تیراندازی به اژدها به عنوان نماد سلجوقیان است.

[2] جای توجه دارد که ابداع مجدد مفاهیم شهری، در حکومت‌های قره‌قویونلو و آق‌قویونلو نطفه می‌بندد، در طول دوره‌ی صفوی به منصه‌ی ظهور می‌رسد و در میدان نقش‌جهان اصفهان شکوفا می‌شود (حبیبی، ۱۳۸۳ : ۹۳).

[3] مبتنی بر این فرض واژه‌ی میدان ترکیبی است از واژه‌ی می به معنای مِی، جام، پیمانه و اندازه و پسوند مکان دان، چنان‌که از همین راه این واژه را به ریشه‌ای سنسکریت به معنی زمین مرتبط می‌سازند (نجفی و شکوری، ۱۳۹۹: ۱۱۵). بنا بر فرضی دیگر میدان به معنای میان و یا مکان مادیان است (همان)، که البته در راستای طریق تبدیل واژه‌ی میان به واژه‌ی میدان تحقیقی صورت نگرفته است.

[4] از این منظر واژه‌های زمین و زمان هم‌ریشه بوده و اندازه‌گیری هر دو با یک واحد انجام می‌شده است؛ واژه‌ی زمان هم‌ریشه با گام و هنگام از ریشه‌ای هندواروپایی به معنی گام برداشتن است (nourai, 2011: 172).

منابع

- قرآن کریم. (۱۳۹۲). ترجمه: محمدمهدی فولادوند. تهران: پیام عدالت.
- اتینگهاوزن، ریچارد. (۲۵۳۷). قالیچه‌های شیری فارس. ترجمه: پرویز تناولی و سیروس پرهام. تهران: سازمان جشن هنر.
- استیرلن، هانری. (۱۳۷۷). اصفهان تصویر بهشت. ترجمه: جمشید ارجمند. تهران: نشر و پژوهش فرزان روز.

- بایار، ژان-پیر. (۱۳۷۶). رمزپردازی آتش. ترجمه: جلال ستاری. تهران: مرکز.
- بندهش، فرنبغ دادگی. (۱۳۹۵). ترجمه: مهرداد بهار. تهران : توس.
- پاپادوپولو، آلکساندر. (۱۳۶۸). معماری اسلامی. ترجمه: حشمت جزئی. تهران: چاپ گلشن.
- پاکزاد، جهانشاه. (۱۳۹۴). تاریخ شهر و شهرنشینی در ایران از آغاز تا دوران قاجار. تهران: انتشارات آرمانشهر.
- پوپ، آرتور و اکرمن، فیلیس. (۱۳۸۷). سیری در هنر ایران.جلد ۶. ترجمه: مصطفی ذاکری. تهران: علمی و فرهنگی.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۰۷-جلد ۱ و ۲). یشت‌ها. بمبئی: انجمن زرتشتیان ایرانی.
- پورداوود، ابراهیم. (۱۳۸۶). فرهنگ ایران باستان. تهران: اساطیر. فصل مهرابه (پرستشگاه دین مهر).
- پیرنیا، محمدکریم. (۱۳۸۳). سبک شناسی معماری ایرانی. تهران: سروش دانش.
- جابری انصاری، میرزا حسن خان. (۱۳۷۸). تاریخ اصفهان. تصحیح و تعلیق: جمشید مظاهری. اصفهان: مشعل.
- جعفری زند، علیرضا. (۱۳۸۱) اصفهان پیش از اسلام(ساسانی). تهران: آن.
- حبیبی، سید محسن. (۱۳۸۳).از شار تا شهر. تهران: دانشگاه تهران.
- خلیلی، مصطفی. (۱۳۸۴). حقیقت محمدیه در حکمت متعالیه. فصلنامه اندیشه نوین دینی. ۱ (۲)، ۱۴۷-۱۶۱.
- دهخدا، علامه. (۱۳۷۷). لغت‌نامه دهخدا. تهران: دانشگاه تهران
- رضی، هاشم. (۱۳۷۱). آیین مهر. تهران: انتشارات بهجت.
- صدرالدین شیرازی، محمد بن ابراهیم. (۱۳۸۹). تفسیر آیه نور یا بیان مراتب آفرینش. محمد خواجوی. تهران: مولی.
- کربن، هانری. (۱۳۸۳). ارض ملکوت کالبد انسان در روز رستاخیز. تهران: انتشارات طهوری.
- کمپفر، انگلبرت. (۱۳۶۳). سفرنامه‌ی کمپفر به ایران. ترجمه: کیکاووس جهانداری. تهران: خوارزمی.
- کوپر، جین. (۱۳۸۰). فرهنگ مصور نمادهای سنتی. ترجمه: ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
- متدین، حشمت‌الله و متدین، رضا. (۱۳۹۴). معماری کوشک، کوشک‌های نُه قسمتی در باغ ایرانی. فصلنامه منظر. ۷ (۳۳)، ۳۲-۳۹.
- مراغه‌ای، ابراهیم. (۱۳۸۸). منافع الحیوان. به کوشش محمد روشن. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار.
- معین، محمد. (۱۳۸۶). فرهنگ فارسی معین. تهران: انتشارات ادنا.
- مقدم، محمد. (۱۳۸۰). جستار درباره‌ی مهر و ناهید. تهران: هیرمند.
- منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۵۲). گلستان هنر. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران.
- نجفی، مهنام و شکوری، رضا. (۱۳۹۹). فهم «میدان» بر مبنای اطوارِ معنایی آن. فصلنامه صفه. ۳۰ (۳)، ۱۱۳-۱۲۵.
- نوروزی، علی رضا. (۱۳۸۰). مسجد شیخ لطف الله. مجله گلستان قرآن. شماره ۹۹. ۲۲-۲۶.
- ویلبر، دونالد. (۱۳۸۴). باغ‌های ایران و کوشک‌های آن. ترجمه: مهین صبا. تهران: انتشارات علمی‌فرهنگی.
- هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۰). میدان نقش‌جهان اصفهان. مجله هنر و مردم. شماره ۱۰۵، ۲-۲۸.
- هنرفر، لطف‌الله. (۱۳۵۱). کاخ چهلستون. مجله هنر و مردم. تیرماه. شماره ۱۲۱، ۳-۳۱.
- Coste, Pascal. (1867). Monuments modernes de la Perse mesurés, dessinés et décrits, éd. A. Morel.
- Creuzer, G. Friedrich. (1836). Symbolik und Mythologie der alten Völker. Leipzig Darmstadt, C.W. Leske.
- Findly, E. B. (1979). The "Child of the Waters": A Revaluation of Vedic Apam Napat. Numen, 26(2). 164-184.
- Gray, Louis Herbert. (1929). The Foundations of the Iranian Religions. Mumbai: Bombay.
- Kampfer, E. (1712). amoenitates exoticae. Lemgo.
- Nourai, ali. (2011). An Etymological Dictionary of Persian, English and other Indo-European Languages. Nobel Press.
- Skeat, Walter. (1901). Notes on English etymology. Oxford: The Clarendon press.
- URL 1: http://a.savepasargad.com/2009-May/saesoutoon-sasani.htm (visited 10.12.2019)

Journal of Architecture in hot and dry climate

Architecture in Hot and Dry Climate Spring & Summer 2022, 10(15): 231-244

Original Research Article

Allegorical analysis of the Safavid government house in the climate of Isfahan

Saina Mohammadi Khabazan[1], Amir Saeid Mahmoodi[2] , Bahman Namvar Motlagh[3]

1- PhD student in architecture, Faculty of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

2- Associate professor of architecture, Faculty of Architecture, College of Fine Arts, University of Tehran, Iran.

3- Associate professor of French language and literature, Shahid Beheshti University, Iran.

Abstract

The relationship between Safavid architecture, especially Safavid government house, and the climate of the city of Isfahan is based on allegory, and the icons of this house are based on the climate of this region. From this point of view, the architecture of the government house establishes a close relationship with the climate of the region, but not only is the manifestation of climatic arrangements in this architecture based on the material aspect, but also its form refers to something beyond it. Thus, the purpose of this article is to explain the relationship between climate of this region and the architecture of Safavid government house. Cruiser allegorical mythology was chosen as the research method because it is one of the most appropriate research methods of discovering the idea or the fundamental meaning of any allegorical item. It should be noted that the use of new methods in dealing with the history of the Iranian architecture seems to be necessary because, although Iranian architecture has been described many times in various ways, methodological gaps and the lack of systematic analysis can still be felt. Also, every new perspective in each historical structures of Iranian architecture reveals a new aspect of that structure and can be effective in understanding those buildings. Thus, this article, which seeks to reveal a new aspect of the relationship between Safavid government house and the climate of the city, uses allegorical mythology to move from the climatic elements of the house to its meaning. By the explanation of this relationship, one can reach its hidden meaning and finally come to the conclusion that the driving force behind the formation of the icons of this architecture is the climate, and the influence of this force has been such that it has acquired a symbolic status among the people, forming a metaphysical attitude towards such forces. In this way, narratives are formed and appear in their architectural icons.

Keywords: Safavid government house, Safavid architecture, Climate and architecture, Allegorical architecture, Allegorical mythology

Email: amahmood@ut.ac.ir