نوع مقاله: پژوهشی
10.29252/mth.9.18.1
دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۲۲
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۸

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال نهم، شماره هجدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ / ۱۸-۱

مطالعه تطبیقی دیوارنگاره‌های (شکار، بزم و چوگان) در کاروان‌سرای گنجعلیخان کرمان و خانه پیرنیا نائین

مهدیه ضیاءالدینی دشتخاکی* سکینه تاج الدینی**

چکیده

شناسایی و بررسی تاریخ تحولات بناهای اسلامی، نشانگر تداوم سنت‌ها بوده؛ به‌گونه‌ای که معماری ایرانی-اسلامی، در هر دوره از سنت‌ها و الگوهای دوره قبل، متناسب با تحولات و نیازها بهره برده و آنها را تکامل بخشیده است. این پژوهش، به بررسی تزئینات سه دیوارنگاره (چوگان، شکار و بزم) در دو بنای شاخص عهد صفوی؛ خانه پیرنیا (کاخ نائین) و کاروان‌سرای گنجعلیخان، می‌پردازد.

از آنجایی که این بناها نقوشی با مضامین مشابه داشته و در بازه زمانی نزدیک به هم ساخته شده‌اند، این سؤالات مطرح شده که چه وجوه اشتراک و افتراقی در عناصر تزئینی آنها وجود دارند؟ و آیا می‌توان نقوش دیوارنگاره‌های این دو بنا را تحت تأثیر یک الگوی واحد دانست؟ تا کنون، مطالعات اندکی در این مقوله صورت گرفته، خصوصاً در مورد دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، و با توجه به اینکه این دیوارنگاره‌ها آسیب بسیار زیادی دیده و تا کنون بررسی نشده‌اند، ضرورت پرداختن به معرفی و مطالعه تطبیقی گسترده در این مورد احساس می‌شود. هدف این پژوهش، بازخوانی و تحلیل نقوش مذکور بر اساس توصیف و تطبیق آنها است و علاوه بر توصیف جنبه‌های ظاهری تزئینات، سعی دارد ساختار کلی، مضامین، توصیف‌ها و جزئیات این دیوارنگاره‌ها را استخراج کرده و در قالب جداول تحلیلی و مقایسه‌ای به تصویر کشیده تا وجوه مشترک و متفاوت آنها مشخص شود و در نتیجه با بررسی میزان اشتراکات، تأثیرپذیری از الگویی واحد را بررسی می‌کند. در پژوهش پیش رو، روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده که به‌منظور ارزیابی و مطالعه تطبیقی، سه مضمون از دیوارنگاره‌ها انتخاب شدند و روش گردآوری اطلاعات، به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای همراه با مستندنگاری است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که دیوارنگاره‌های منتخب در هر دو بنا، از ساختار و ترکیب‌بندی تقریباً همسانی برخوردار بوده که یادآور سنت‌های نگارگری آن دوره هستند و همچنین با توجه به رویکرد مشابه در تزئینات هر دو بنا، به نظر می‌رسد الگویی مشترک در شکل‌پذیری و طراحی نقوش این دو بنا وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: خانه پیرنیا (کاخ نائین)، کاروان‌سرای گنجعلیخان، بزم و شکار و چوگان، صفویه

* مربی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان(نویسنده مسئول). mahdieziaadini@uk.ac.ir
** مربی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان. S_tajaddini@uk.ac.ir

مقدمه

دیوارنگاری، نقاشی دیواری و دیوارنگاره به‌لحاظ محتوایی، هم‌معنی و مترادف هستند؛ با این تفاوت که دیوارنگاری به‌لحاظ واژه‌شناسی فارسی، بر عمل و فرآیند اثر دیواری دلالت دارد، نقاشی دیواری، به فرآیند شکل‌گیری اثر و هم به خود اثری که بر دیوار کشیده و یا نصب شده گفته می‌شود و دیوارنگاره، تنها خود اثر دیواری است (موحدی، ۱۳۸۹: ۲۵). از نظر روئین پاکباز، شواهد نشان می‌دهند که در دوران کهن، دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنرهای تصویری داشته است (۱۳۹۴: ۸). علیرضا کمالی (۱۳۸۵) در کتاب "مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران"، دیوارنگاری را معادلی برای نقاشی اجراشده بر بستری از گچ قرار می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر، دیوارنگاری، بخشی از نگارگری ایران محسوب می‌شود که در بسیاری از موارد ارتباط نزدیکی با معماری دارد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۰). همان‌طور که پائولو فیلیپوموورا[1] باستان‌شناس ایتالیایی در این خصوص می‌گوید: دیوارنگاره‌ها، علاوه بر رعایت عملکرد بنا، در تکمیل و تشدید فضای معماری سهم بسزایی دارند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۳۲) و طبق نظر سزاره براندی[2]، دیوارنگاره و هر اثر هنری به‌دلیل تکرارناپذیر بودن رویدادهای تاریخی، منحصر به‌فرد است و سندی تاریخی محسوب می‌شود (۱۳۸۷: ۶۱). در منشور ایکوموس- زیمباوه ۲۰۰۳ م.، دیوارنگاره‌ها بخشی از مونومان‌ها و سایت‌ها معرفی شده که باید در محل حفظ شوند؛ هدف از حفاظت و مستندنگاری، بهبود خوانایی فرم، شناخت معنای دیوارنگاره‌ها، احترام به اصل آفرینش و تاریخ اثر و ثبت تصویری است که امکان دارد از دست برود (فیلدن و یوکلتو، ۱۳۸۸: ۲۴۱). دیوارنگاره‌های مورد بررسی در این پژوهش، زیرمجموعه‌ای از تعاریف فوق بوده که در دوره صفویه اجرا شده‌اند.

دوره صفویه، یکی از ادوار مهم تاریخ معماری و هنر ایران محسوب می‌شود؛ از این دوره، آثار معماری بسیار باارزشی به‌جا مانده‌اند. دو بنای انتخاب‌شده در این پژوهش، کاروان‌سرای گنجعلیخان کرمان و خانه پیرنیا (کاخ نائین) هستند. برخی از آثار صفوی مانند بناهای اصفهان و نائین، همان‌طور که در پژوهش‌های متخصصان هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" ذکر شده، به‌دلیل در دسترس بودن، بیشتر مورد توجه و مطالعه قرار گرفته و در مقایسه با آنها، در مورد بناهای شهرهایی مانند کرمان که دسترسی کمتری وجود داشته، مطالعات محدودتری هم انجام شده‌اند.

توجه به این نکته ضروری است که تزئینات خانه پیرنیا (کاخ نائین)[3]، متعلق به دوره صفویه هستند و کاروان‌سرای گنجعلیخان[4]، تزئینات متفاوت کاشی‌کاری، گچ‌بری، نقاشی دیواری و .... دارد که اکثراً صفوی بوده و بعضی از آنها در دوره‌های مختلف تاریخی بازسازی شده‌اند. بررسی‌های اولیه و مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی، وجود تشابهاتی در نقوش دیوارنگاره‌های دو بنا را نمایان ساختند. در گام اول، وجود کتیبه‌ای نادر با شعر مشترک[5] که شاعر آن نامعلوم است، توجه نگارندگان را به این دو بنا جلب کرد. کتیبه خانه پیرنیا (کاخ نائین) که از آن به‌عنوان قدیمی‌ترین نستعلیق گچ‌بری یاد شده (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰) و کتیبه نستعلیق رنگ و روغنی در کاروان‌سرا با همان شعر وجود دارد که در بنای دیگری هم دیده نشده است. علاوه بر آن، مضمون چوگان که در دیوارنگاره‌ها به ندرت نقش شده، در هر دو مکان به تصویر درآمده است و در پی آن، مشخص شدن شباهت بسیار مضامین و نقوش برخی از دیوارنگاره‌ها، از علل انتخاب دو بنای مذکور هستند. از میان نقوش تزئینی متعدد، سه قاب دیوارنگاره با مضامین بزم، شکار و چوگان (نقاشی‌های مذکور در کاروان‌سرای گنجعلیخان تا کنون مورد ارزیابی و تحلیل قرار نگرفته‌اند[6]) انتخاب شدند و به مقایسه ویژگی‌های نقش‌مایه‌های گیاهی، حیوانی و انسانی آنها پرداخته شد. دیوارنگاره‌های بسیار ارزشمند خانه پیرنیا (کاخ نائین)، تکنیک کشته‌بری داشته و دیوارنگاره‌های با مضامین مذکور در کاروان‌سرای گنجعلیخان هم با همان تکنیک کشته‌بری روی گچ (در اینجا دو لایه گچ تیره زیر و یک لایه گچ سفید نازک روی آنها بوده)، اجرا شده‌اند. دیوارنگاره‌های بزم و شکار و چوگان، جهت بررسی توصیفی عناصر بصری، تشخیص نوع ترکیب‌بندی و تناسبات، تجزیه‌وتحلیل اجزا و یافتن وجوه اشتراک و افتراق آنها، مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفتند.

پیشینه پژوهش

بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان و کاخ نائین (خانه پیرنیا)، هر یک توسط محققین متعددی انجام شده است. پیشینه پژوهش این نوشتار در دو بخش قابل‌ارائه است؛ نخست پژوهش‌های انجام‌شده در مورد کاخ نائین و در بخش دوم، مطالعات موجود در مورد کاروان‌سرای گنجعلیخان، به‌طور مختصر آورده شده‌اند.

در خانه پیرنیا (کاخ نائین)، کتیبه‌ای که تاریخ بنا را مشخص کند، وجود ندارد. لوسی شمایسر[7]؛ باستان‌شناس آلمانی، در "مجموعه مقالات گزارش‌های باستان‌شناسی" با توجه به نقاشی‌های بنا و شواهد باستان‌شناسی و هنری مجموعه، تاریخ ساخت بنا را ۹۶۷-۹۵۷ ه.ق. ذکر کرده است (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۲۵). بازیل‌گری[8] هم در مقاله‌ای

با نام "در باب دیوارنگاری در ایران"، این تاریخ را پذیرفته است (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۵)؛ ضمن اینکه پژوهش‌های متخصصان هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" (۱۳۸۰) نیز این تاریخ را تأیید می‌کنند. هیلن‌براند[۹]، بنای اخیر را به‌رغم ویژگی‌هایی همچون واقع شدن در شهری کوچک و نوع پلان و مقیاس، کاخ نائین نامیده است. شیلا کن‌بای[۱۰] (۱۳۸۶) در کتاب "عصر طلایی هنر ایران"، به تزئینات دیوارهای کاخ اشاره کرده و سال ساخت بنا را حدوداً سال‌های ۹۸۳-۹۷۲ ه.ق. می‌داند. یعقوب آژند، ساخت تزئینات بنای نائین را حدود سال ۹۸۰ ه.ق. ذکر کرده است. محققین دیگری مانند خودداری نائینی (۱۳۸۸) در کتاب "طلیعه دیوارنگاره‌های مکتب اصفهان کاخواره نائین"، به‌طور کامل به این بنا پرداخته‌اند.

کاروان‌سرای گنجعلیخان، از بناهای مهم کرمان در دوران صفوی به شمار می‌رود. در کتیبه سردر بنا، تاریخ ۱۰۰۷ ه.ق. ذکر شده است. باستانی پاریزی در کتاب "گنجعلیخان" (۱۳۹۳)، از این مجموعه یاد کرده و این احتمال را داده که کاروان‌سرا از ابتدا مدرسه بوده، همچنین بسیار خلاصه به تزئینات آن پرداخته است. ایشان همچنین در مقاله‌ای با عنوان "گنجعلیخان" (۱۳۴۳)، به بیان وقایع تاریخی از زمان حیات گنجعلیخان اشاره کرده و توضیحات خیلی کلی در مورد بناهای مجموعه می‌دهد. باستانی پاریزی (۱۳۵۱) در مقاله‌ای تحت عنوان "مجموعه‌های تاریخی در کرمان"، به شرح ساخت بناهای مهم تاریخی کرمان از جمله مجموعه گنجعلیخان پرداخته و در آن به نکته‌های ظریفی در تاریخ اشاره کرده است؛ مثل به توپ بستن سردر کاروان‌سرا توسط آقا محمدخان قاجار. در پژوهش‌های متخصصین هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" نیز فرض بر مدرسه بودن این بنا شده است. سرپرسی سایکس[۱۱] در سفرنامه خود (۱۳۶۳)، از این مجموعه به‌عنوان موزه هنر صفوی نام برده است. در کتاب‌های "تاریخ کرمان" (۱۳۹۳) و "جغرافیای کرمان" (۱۳۸۵)، احمدعلی وزیری، توضیحات مختصری از این بنا و تزئینات آن ذکر کرده است. شیلا بلر[۱۲] (۱۳۹۰) در کتاب "هنر و معماری اسلامی ۲" و احمد پوراحمد (۱۳۷۶) در کتاب "جغرافیا و ساخت شهر کرمان"، به این بنا به‌طور مختصر پرداخته‌اند. حمزه پورمحمدی فلاح (۱۳۸۹) در مقاله "بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان" پس از معرفی انواع کاروان‌سرا، به بررسی بخش‌های مختلف کاروان‌سرای گنجعلیخان و نقوش به‌کار رفته در کاشی‌کاری آن پرداخته است. شهره جوادی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان "بررسی و تحلیل تزئینات معماری در مجموعه بناهای گنجعلیخان شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان"، ضمن معرفی تزئینات در مجموعه بناهای گنجعلیخان، پیشینه نقوش را نیز مورد بررسی قرار داده است.

در چندین پایان‌نامه نیز به کاروانسرای گنجعلیخان پرداخته شده است؛ برای مثال، پایان‌نامه "بررسی نقش‌مایه‌های تصویری در مجموعه بناهای گنجعلیخان کرمان" سارا خزاعی (۱۳۹۳)، پایان‌نامه "بررسی نقوش جانوری در عمارت‌های تاریخی کرمان با تأکید بر مجموعه گنجعلیخان" محمد خضری مقدم (۱۳۸۹)، پایان‌نامه "جایگاه اساطیر در نقوش مجموعه گنجعلیخان" فاطمه نواب راد (۱۳۹۵) و پایان‌نامه "بررسی فنی لایه سوم در کشته‌بری‌های مدرسه گنجعلیخان کرمان" سید مجتبی مهدوی (۱۳۸۹) که به نقوش بخش دیگری از کاروان‌سرا پرداخته است.

در منابع تاریخ معماری کرمان و مقالات و پایان‌نامه‌ها، به‌طور مکرر از وضع کلی و شرح تاریخی آن شهر یاد شده است. در این تحقیقات ضمن بازخوانی تحولات تاریخی کاروان‌سرای گنجعلیخان در متون و منابع تاریخی، عمده توجه به ویژگی‌های کلی معماری و به‌طور مختصر تزئینات کاروان‌سرا بوده، اما هیچ اشاره‌ای به نقاشی‌های کاروان‌سرا در منابع مذکور نشده است (دیوارنگاره‌های بزم و شکار و چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان در این پژوهش، برای نخستین بار مورد تحلیل قرار گرفته‌اند)؛ درصورتی‌که محققین، به دیوارنگاره‌های کاخ نائین بیشتر توجه کرده و بر اساس دیوارنگاره‌ها، تاریخ ساخت بنا را ذکر کرده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش، از نوع پژوهش‌های توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی است که با توجه به ماهیت توصیفی این پژوهش، در ابتدا با مطالعه کتابخانه‌ای، پیشینه و سوابق مربوط جمع‌آوری شد، سپس، به مستندنگاری، ارزیابی و مقایسه دیوارنگاره‌های دو بنای مذکور پرداخته شد. جهت بررسی نمونه‌ها، ابتدا شاخص‌های مورد نظر جهت مقایسه تعیین شده و سه دیوارنگاره (چوگان، شکار، بزم) که مضامین مشترکی نیز داشته، انتخاب شدند. در ادامه توصیف و تفسیر، به مطالعه تطبیقی میان دیوارنگاره‌ها پرداخته و پس از ارزیابی همه موارد، ویژگی‌های نقوش هر مضمون تجزیه‌وتحلیل شدند. وجوه اشتراک و تمایز در بخش یافته‌ها، در نهایت در جداولی با یکدیگر به‌صورت تحلیلی و تطبیقی مقایسه شدند و با ارزیابی تشابهات دیوارنگاره‌ها، میزان تأثیرات متقابل و همچنین تأثیرپذیری از الگویی واحد بررسی شد.

نگارگری و دیوارنگاری دوره صفویه

به‌دلیل از بین رفتن تعداد زیادی از دیوارنگاره‌ها، شاید بتوان از طریق مطالعه آثار نگارگری، درباره کیفیت‌ها و دستاوردهای آنها قضاوت کرد (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۱). در دوره صفویه، سبک نگارگری، از مکاتب تبریز، هرات، قزوین، مشهد و اصفهان الگو گرفته است؛ مکاتبی که هر کدام علاوه بر تشابهات، وجوه افتراق فراوانی داشته که آنها را از هم متمایز می‌سازند. مکتب تبریز را می‌توان با پیکره‌های آرمیده در طبیعت رؤیایی با کلاه قزلباش، تصویرگری زندگی روزمره، تزئینات معماری و جزئیات منحصر به‌فرد بازشناخت. مکتب هرات، با رنگ‌های جاندار و ترکیب‌بندی‌های شلوغ خودنمایی می‌کند و پس از آن به دستور شاه طهماسب، پایتخت در سال ۹۵۵ ه.ق. به قزوین انتقال یافته و ساخت و تزئین کاخ چهلستون آغاز شده و مکتب قزوین پا به عرصه وجود می‌گذارد؛ مکتبی که در آن، از تعدد پیکره‌ها خبری نیست. در همین حین، با رویگردانی شاه طهماسب از هنر و در پی آن حمایت ابراهیم میرزا از هنرمندان و آثار آنها، مکتب مشهد شکل می‌گیرد؛ سبکی با تأکیدهای رنگی و تنوع خطوط که به صحنه جنب و جوش می‌بخشد و در آن، خطوط نرم و منحنی برتری پیدا کرده و جوان‌های لاغر با گردن بلند، چهره گرد و صخره‌های قطعه قطعه و درختان کهنسال ظاهر شده و گاهی اشخاصی که ربطی به داستان نداشته، جای مهمی از صحنه را اشغال می‌کنند و زینت‌کاری بناها به حداقل رسیده و منظره بسیار ساده می‌شود. این مکتب به قدری مقبول افتاد که بر مکتب قزوین نیز تأثیر گذاشت. پس از آن با انتقال پایتخت به اصفهان، مکتب اصفهان آغاز شد و شکلی از نگارگری به وجود آمد که در آن، طبیعت دیگر جایگاه سابق را ندارد و تمایل به شیوه تصویرگری غرب و علاقه به واقع‌گرایی، باعث ایجاد دوره‌ای متفاوت شده که در آن تک‌پیکره‌ها و پیکره‌های درشت رواج پیدا می‌کنند. در مورد دیوارنگاری این دوره، بر اساس گزارش‌های جهانگردان اروپایی و نیز نقاشی‌های بر جای مانده بر دیوار کاخ‌های قزوین، نائین و اصفهان، این نکته مشخص است که نقاشی دیواری، از فعالیت‌های در خور نقاشان دوره صفوی محسوب می‌شود (رشیدی و شکرپور، ۱۳۹۶: ۸۴). برخی از پژوهشگران، دیوارنگاره‌های خانه پیرنیای نائین را تقلیدی از دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون قزوین دانسته‌اند[۱۳](کن‌بای، ۱۳۸۶: ۷۰)، این نکته دور از ذهن نیست، به این دلیل که صفویه عصری بوده که در آن علاوه بر وحدت سیاسی قوی، وحدت هنری نیز وجود داشته است؛ زیرا استادان هر فن در گوشه و کنار کشور و در تمام نواحی زیر سلطه حکومت صفوی، از اساتید دربار تبریز، قزوین و اصفهان تقلید می‌کردند (خزاعی، ۱۳۹۳: ۳۰).

کاروان‌سرای گنجعلیخان

مجموعه گنجعلیخان، یکی از عالی‌ترین مجتمع‌های دوره صفویه در زمان شاه عباس است. کتیبه آن، سال ۱۰۰۷ ه.ق. را نشان می‌دهد و از آثار خوشنویس معروف؛ علیرضا عباسی بوده، ولی احتمالاً این بنا در سال ۹۹۶ ه.ق. شروع شده است (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۴۳۸). این مجموعه، مرکب از میدان در مرکز، کاروان‌سرا و مسجد در شرق و حمام در جنوب و آب‌انبار در غرب است که به خوبی بر جای مانده‌اند (بلر و بلوم، ۱۳۹۰: ۴۸۴). کاشی‌کاری‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، نمونه‌های زیبایی از کاشی‌کاری دوره صفویه به شمار می‌روند (کیانی، ۱۳۹۲: ۱۹۰). کاربندی‌های زیبا، مقرنس‌های منقوش، گچ‌بری‌ها، نقاشی‌های دیدنی و کتیبه‌ها، مکمل تزئینات آن هستند (جوادی، ۱۳۸۷: ۳۸). از ویژگی‌های شاخص آرایه‌های این بنا، وجود تزئینات از دوره‌های مختلف تاریخی (صفوی، قاجار، پهلوی و معاصر) است. دیوارنگاره‌های مورد مطالعه این پژوهش، در اتاق کوچکی در طبقه فوقانی جبهه غربی بنا قرار دارند (تصویر ۱- الف).

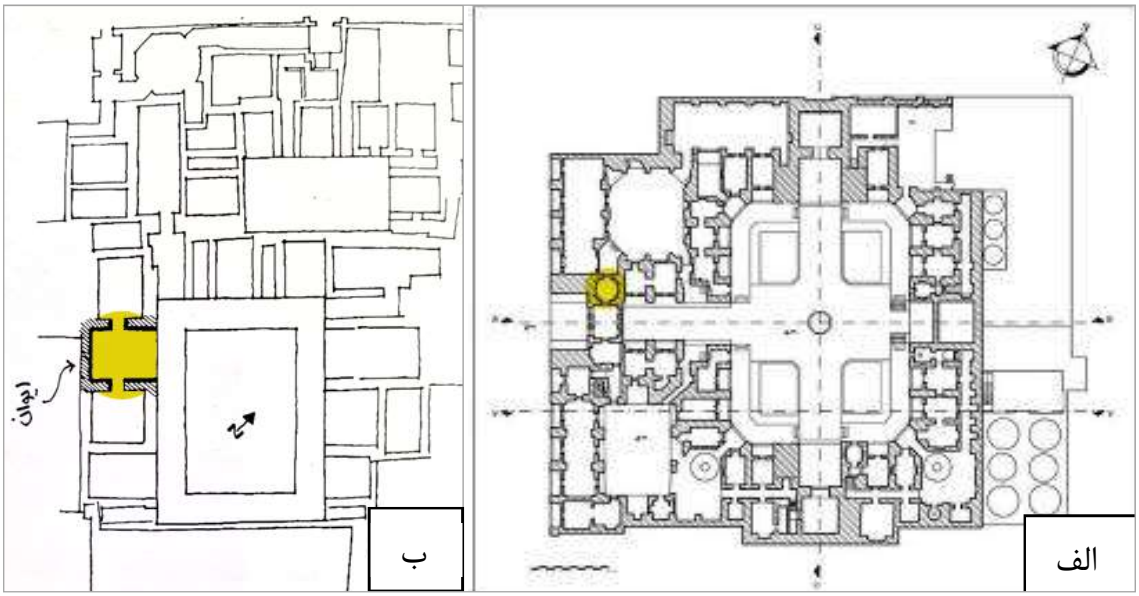
خانه پیرنیا (کاخ نائین)[۱۴]

خانه پیرنیا (کاخ نائین)، در محله باب‌المسجد از محلات قدیمی نائین قرار دارد و هم‌اکنون موزه مردم‌شناسی است (عامری، ۱۳۵۳: ۱۹۷). این بنا، از بناهای دوره صفوی است که حدوداً در دهه ۱۹۶۰ م./ ۱۳۸۰ ه.ق. کشف و کاوش شد. در بنا، کتیبه‌ای که حاکی از بنیان آن باشد وجود ندارد و باستان‌شناسان با توجه به سبک دیوارنگاره‌ها، تاریخ آن را نوشته‌اند (آژند، ۱۳۸۵: ۲۷۱). مهم‌ترین بخش این بنا، صفه یا ایوان منقوش بوده که وسیع‌ترین فضای تصویرسازی‌شده در خانه است (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۹) (تصویر ۱- ب). دیوارنگاره‌های بنا را می‌توان به‌صورت کلی، به سه دسته روایی، تزئینی و نمادین تقسیم کرد (آژند، ۱۳۸۵: ۲۷۱). از موضوعات تصویرشده در این بنا، می‌توان به داستان فرهاد و شیرین، یوسف و زلیخا، مجلس بزم و شکار، چوگان و مسابقه قپق‌اندازی و حتی ترسیم صحنه‌هایی از آثار نظامی و جامی همراه با اشعاری از حافظ، اشاره کرد (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۴۳۲). از نظر سبک، نقاشی‌های خانه پیرنیا، نقاشی‌های منسوب به قزوین در ربع سوم سده شانزدهم میلادی (۱۱ ه.ق.) هستند. بدن‌ها کشیده‌تر از بدن‌های دهه ۹۴۷ ه.ق. شده‌اند. گردن‌ها بلندتر و باریک‌تر و زیبایی آرمانی دارند (کن‌بای، ۱۳۹۱:

۹۶) و مهم‌تر آنکه عمامه مردها دیگر دستاری بسته دور تاج صفوی نیست (شاید این نشانه تغییری در سبک لباس باشد و نیز گواه تغییری سیاسی به اراده شاه طهماسب برای نفی سلطه قزلباشان که مستلزم طرد علامت‌های ظاهری آن بود) (کن‌بای، ۱۳۸۶: ۷۰). پس از اینکه شاه طهماسب از حمایت آثار هنری دست کشید، ابراهیم میرزا که در سال ۱۵۶۱ م. (۹۶۸ ه.ق.) به حکومت مشهد گمارده شده بود، بسیاری از هنرمندان را در کارگاه خود پذیرفت. در کتابخانه وی، نسخه خطی هفت اورنگ با ۲۸ مینیاتور به رشته تحریر درآمد و یکی از مشهورترین نسخه‌های خطی شد (گری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). تصاویر نقش‌شده در خانه پیرنیا و کاروان‌سرای گنجعلیخان، شباهت‌هایی نیز با آن دارند. در این پژوهش به‌دلیل مشابهت‌های بسیار در نقوش این دو بنا، سه دیوارنگاره شامل صحنه چوگان، شکار و بزم، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

هر تصویری، بیانگر بینش خاص فرهنگ و شرایط سیاسی و اجتماعی هر دوره است. دانسته‌های افراد، باورها، برخوردها و ارزش‌هایی که بدان معتقد هستند- که به شدت متأثر از فرهنگ آنها است- در تصاویر منعکس شده و هنرمندان در مورد چگونگی ثبت آن موضوع بر دیوار، دست به انتخاب می‌زنند. چشم هنرمند، سازمان می‌دهد، تمیز قائل می‌شود، ارتباط می‌دهد، طبقه‌بندی می‌کند، تحلیل می‌کند و هنگام ساختن و پرداختن، عناصر بصری را بی‌ارتباط و ساده نمی‌بینند، بلکه آنها را شیوه‌ای از ارتباط انسانی و کلامی مبتنی بر مناسبات مشخص اجتماعی به شمار می‌آورد؛ در واقع تصاویر، مبهوت‌کننده و سرشار از اطلاعات هستند. چندین قاب زیبا، با اینکه رنگ و رو رفته هستند، به زیبایی تمام بر دیوارهای این دو بنا خودنمایی می‌کنند. سرزندگی این تصاویر، ابزاری است که بیننده را به قرن‌ها پیش می‌کشاند و بیانگر خلاقیت هنرمندی بوده که از نظر اجتماعی و زیبایی‌شناختی، در فضایی غنی رشد کرده است. شناخت جلوه‌های مختلف بصری که اثر هنری در خود دارد، برای درک هر چه بهتر و کامل‌تر تصویر، حائز اهمیت است. در دیوارنگاره‌های پیش رو، هنرمند همواره با دقت و مهارت صنعتگرانه، به آنها جان بخشیده است. با ایجاد اختلافات، کادربندی موضوعات و ایجاد هم‌نهادگی‌های جذاب، به کمپوزیسیون‌های آنها جلوه‌ای زیباشناختی داده و تصاویری پویا و سرزنده به وجود آورده است. اندازه قاب‌های مورد بررسی در کاروان‌سرای گنجعلیخان، ۸۰*۹۶ و در خانه پیرنیا، ۷۸*۱۵۵ سانتی‌متر است؛ در واقع، دیوارنگاره‌ها عرض تقریباً یکسانی دارند و طول قاب‌های خانه پیرنیا، یک و نیم برابر قاب‌های کاروان‌سرا است. بنابراین، هنرمند از فضای بزرگ‌تری برای خلق اثر خود بهره برده است. نقاشی‌ها در هر دو بنا آسیب‌هایی دیده و خصوصاً در کاروانسرا، زیر لایه‌های سیاه دوده قرار گرفته و وضوح کمی دارند (تصویر ۲- الف و ب)؛ لذا جهت بررسی بهتر، دیوارنگاره‌ها به‌صورت خطی برداشت شده تا مقایسه مشخص‌تری صورت گیرد.

در گام اول در این پژوهش، به توصیف و تحلیل عناصر پرداخته می‌شود تا با توصیف نگاره‌ها و نکته‌بینی به کمک واژه‌ها، توجه به نکاتی که یافته شده جلب شود.



تصویر ۱-الف. موقعیت اتاق منقوش، طبقه اول کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو اداره میراث فرهنگی کرمان)
تصویر ۱-ب. موقعیت ایوان منقوش خانه پیرنیا (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۵۲)

دیوارنگاره چوگان

در دیوارنگاره چوگان خانه پیرنیا، افراد حاضر در صحنه، عامدانه کوچک و بزرگ تصویر شده‌اند تا به صحنه عاشقانه بالای تصویر، اهمیت بیشتری داده شود (تصویر ۳). قاب، دو بخش دارد و در آن، دو مجلس روایت شده؛ در یک روایت، صحنه عاشقانه بر صحنه چوگان مسلط است و پیوندی دوگانه دارد، این پیوند نامحسوس، توجه را به روابط درونی تصویر جلب می‌کند. نیمه پایینی، روایتی دیگر را نقل قول می‌کند که صحنه چوگان دارد و با صحنه چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان قابل‌قیاس است (تصویر ۴). چوب‌های چوگان، ارتباط متقابل نقش‌ها و حرکات جهت‌دار مشخص و آشکاری را موجب شده‌اند که چشم بیننده را به سمت مرکز بازی هدایت می‌کند. قسمت تماشاگران از بازیکن‌ها با ترفندی مشابه متمایز شده است؛ در قاب خانه پیرنیا، با تپه و در قاب گنجعلیخان، با شاخه‌های منحنی شکل درخت که شباهت‌هایی با تپه‌های قاب خانه پیرنیا دارند. تعداد بازیکنان در دو دیوارنگاره، متفاوت است و در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دو دروازه نیز وجود دارند. در هر دو نقش، افرادی در پشت صخره‌ها، بازی را تماشا کرده و فرد یا افرادی در حال ورود به صحنه هستند؛ در قاب خانه پیرنیا، یکی از این افراد ظرفی و دیگری چوب چوگان در دست دارد، اما در قاب کاروان‌سرا شخصی که وارد می‌شود، غرق در هیجان و تکاپوی بازی است.

از نظر ترکیب‌بندی، هر دو اثر، دارای تقارن تقریبی بوده و از نقوش مشابه در دو سمت محورهای افقی و عمودی بهره برده‌اند. سواران و اسب‌ها به‌صورت دو ستونی، در دو یا سه ردیف ترسیم شده و به موازات خط افق با مهارتی بی‌نظیر، منظم و یکدست ردیف شده‌اند. در عین حال برای زیبایی، صرفاً جهت اجتناب از یکنواختی بصری، تغییراتی در عناصر داده شده‌اند. شباهت کلی در دو اثر، کاملاً مشهود است. ترکیب‌بندی دیوارنگاره کاروان‌سرای گنجعلیخان، متقارن‌تر بوده و دیوارنگاره خانه پیرنیا تقارن نسبی دارد و پویاتر است. در هر دو قاب، حرکت پیکره‌ها و نوع اشارات و جهت‌گیری بدن‌ها و چوب‌های چوگان، باعث جنبش و تحرک در کادر شده‌اند، اما پویایی در قاب خانه پیرنیا به‌دلیل حالت حرکت اسب‌ها و بدن چوگان‌بازان، بیشتر است (جدول ۱- الف). هنرمند هم‌زمان با تأکید بر تقارن و محوربندی و تصاویر و حرکاتی هدایت‌کننده علاوه بر تمرکز در مرکز کادر، امکان گذار از نقطه‌ای به نقطه دیگر را برای بیننده فراهم ساخته است.

عنصر اصلی در این دیوارنگاره‌ها مانند بسیاری از نقاشی‌های این دوره، انسان است و بقیه اتفاقات و عناصر حول محور او بوده و نشان از آن دارد که رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب، هیچ‌گاه هنرمند ایرانی را از توجه به انسان باز نداشته است. به‌طور کلی در هر دو اثر، همه عناصر وابسته به هم بوده و عناصر تصویر از طریق شباهت و نیز تکرار اجزا، مانند اعضای یک خانواده

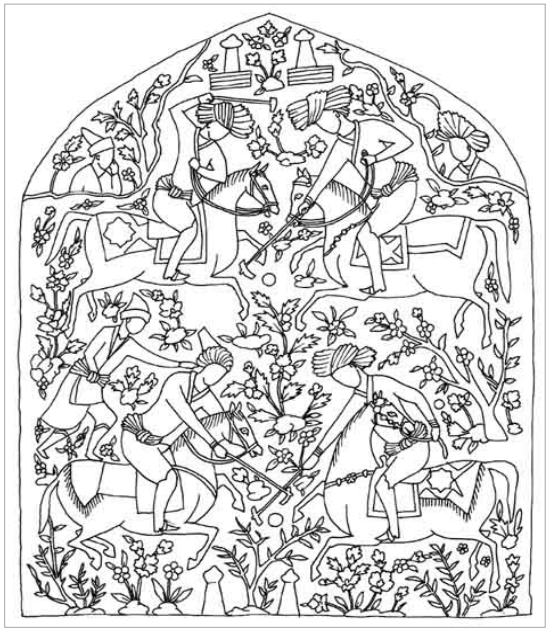
تصویر ۲-الف. نقوش کاروان‌سرای گنجعلیخان، ب. نقوش خانه پیرنیا (نگارندگان)

هماهنگ با هم عمل می‌کنند. در هر دو اثر، هنرمند با ایجاد حس توازن در ترکیب‌بندی متقارن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده و برای هر پیکر، جای مناسبی در نظر گرفته است. در این دیوارنگاره، هنرمند در جریان ایجاد و خلق اثر خود با نوعی ساده‌سازی بصری، به ساختار و ترکیب‌بندی ساده و انتزاعی دست یافته و با این روش، بر تخت بودن تصویر تأکید کرده است. هر دو تصویر با آن سطح دو بعدی، تخت و زمان ساکن، تداعی‌کننده برخی حرکت‌های بیرونی بوده که زمانی رخ داده و به قراردادهای به عاریت گرفته‌شده از هنر زمان خود تکیه می‌کنند. به‌علت شفافیت واقع‌گرایانه، یگانه و منحصر به‌فرد هستند؛ در معنایی وسیع‌تر، هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و اختصار، باعث سازمان‌دهی اصولی عناصر جهت نیل به وحدت و القای حس یکپارچگی شده است. در این میان، تفاوت‌هایی نیز وجود دارند. به‌طور کلی در نگاره نائین، بازی چوگان، ماهیت واقعی‌تری داشته و به نظر می‌رسد دارای تناسب بهتری باشد که عناصری مانند؛ درخت و گل و پرنده و وجود دو الگوی عاشقانه در بالای کادر و هماهنگی آنها با قوس بالای طاق، به این امر کمک کرده‌اند و همین‌طور، طراحی حالت بدن سوارکار و تناسب سوار با اسب، از قواعد بهتری برخوردار بوده و در بیان شیوه حالات سوارکار برای بازی چوگان، موفق‌تر عمل کرده است. در نائین، گردن اسب‌ها کشیده‌تر است و نوازنده و ناظران در موقعیت بهتری، در تصویر جای داده شده‌اند. نگاره نائین، دارای تزئینات بیشتری بوده و فضای منفی، به حداقل خود رسیده است.

تصویر ۳. دیوارنگاره چوگان، خانه پیرنیا (نگارندگان)

دیوارنگاره شکار

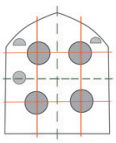
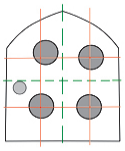
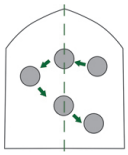
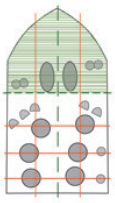
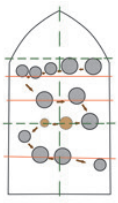
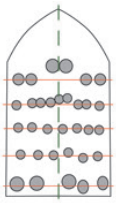
صحنه شکار خانه پیرنیا، در اتاق صفه قرار دارد. شاه به همراه همسر خود یا شاهدخت، در حال شکار بوده، وجود سایه‌بان در بالای سر این اشخاص، گویای این مطلب است (تصویر ۵). صحنه شکار بنای گنجعلیخان (تصویر ۶) نسبت به نائین، از جمعیت بسیار کمتری برخوردار است و نگاره‌های مکتب قزوین را به یاد می‌آورد که در آن، از تعدد پیکره‌ها خبری نیست. به‌طور کلی، دو صحنه شکار، از قواعد قبلی که در دو دیوارنگاره پیشین بررسی شده، پیروی می‌کنند. دیوارنگاره نائین، شلوغ‌تر و پرتحرک‌تر به نظر می‌رسد، اما در گنجعلیخان، ترکیب‌بندی متقارن‌تر و ساده‌تر است و بر رابطه علت و معلولی میان صورت ظاهری تصاویر تأکید می‌کند (جدول ۱ـ ب). در خانه پیرنیا، محدوده‌ای به آسمان اختصاص داده شده و توازنی به شدت فرمالیستی، میان زمین و آسمان با ابرهای در هم پیچیده برقرار شده است و در آن،



تصویر ۴. دیوارنگاره چوگان، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

پرندگان برای هماهنگ کردن ترکیب، با قوس بالایی قاب به خوبی سازگار شده‌اند. این دو اثر، اجزای سازنده همسان بسیاری دارند. در هر دو، در مرکز تصویر، گوزن با طراحی مشابه نقش شده است و شکارچیان، از سلاح‌های مشابهی در شکار حیوانات خاصی استفاده می‌کنند. شباهت دو خرگوش در حال فرار در سمت راست تصاویر و مردانی که با آهوانی بر دوش از سمت چپ قاب وارد صحنه می‌شوند، شباهت دو نگاره را دوچندان می‌کند. ترکیب‌بندی صحنه شکار کاروان‌سرا، متقارن‌تر است. در هر دو اثر، هنرمند با بهره‌گیری از شکل‌هایی که به جهت‌های مشخصی اشاره می‌کنند، برای انتقال نگاه از یک منطقه بصری به منطقه‌ای دیگر بهره برده است. موتیف‌ها با جهت‌گیری و مسیر حرکت یکسان، به سوی یکدیگر نشانه رفته‌اند؛ در عین حال، حرکت چشم توسط فاصله‌ای میان آنها قطع می‌شود که این فاصله‌ها از طریق نقوش گیاهی پر شده‌اند. در واقع، نوع برخورد هنرمند در هر دو بنا با مقوله طبیعت، مانند نگارگری مکتب تبریز و مشهد است. استفاده از نقوش گیاهی و انسانی و حیوانی، تقریباً با هم برابری می‌کند؛ از سویی دیگر، جهت و حرکت عناصر تزئینی با فرم قاب کاملاً هماهنگ است. در دیوارنگاره‌های فوق، هنرمند برای نشان دادن عقب‌تر بودن فیگورها، آنها را بر بالای سر فیگورهای جلوتر قرار داده و به‌نوعی با این کار، بر تخت بودن اثر تأکید کرده و موجبات هماهنگی نقوش با کادر را سبب شده است. در هر دو اثر، نحوه استفاده از خطوط متنوع و منحنی که به صحنه جنب و جوش بخشیده، شباهت‌هایی به مکتب مشهد دارد. هنرمند، روایت‌های تصویر خود را بر لحظه‌ای به‌ظاهر آرام ولی شورانگیز متصل می‌کند و تصاویر با پیوند خوردن به تاریخ و نگاره‌های دوره صفویه، صحنه‌ای پرهیجان و داستانی را به تماشا می‌گذارند؛ هر چند استفاده از عناصر فراوان، صحنه روایت داستان را خصوصاً در خانه پیرنیا بسیار شلوغ کرده است. از سویی دیگر، دو تصویر از نظر جزئیات و بازآفرینی عناصر، از چنان تشابهاتی برخوردار بوده که این ذهنیت را ایجاد می‌کنند که می‌توان آنها را رونوشت یکی از دیگری پنداشت.

جدول ۱. مقایسه دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا از لحاظ ترکیب‌بندی

	الف. نگاره چوگان	ب. نگاره شکار	ج. نگاره بزم
کاروان‌سرای گنجعلیخان			
خانه پیرنیا			

همه عناصر تزئینی و کاربرد و سازمان‌دهی آنها، تحت تأثیر قابی که هنرمند برای اثر خود در نظر می‌گیرد، قرار داشته و تناسبات و ترکیب‌بندی عناصر هنری تصاویر، بر اساس آن بنا نهاده می‌شوند. فرم کلی کادرها در هر دو بنا مشابه بوده و در پاره‌ای از موارد، از ترکیب‌بندی همسانی نیز استفاده شده است. الف. نگاره چوگان: ترکیب‌بندی در هر دو اثر، دارای تقارن تقریبی است و محورهای تقارن، کادر را به‌صورت عمودی و افقی به چند بخش تقسیم کرده‌اند. در هر دو اثر، هنرمند با ایجاد حس توازن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده است.

ب. نگاره شکار: ترکیب‌بندی قاب کاروان‌سرا، متقارن‌تر و ساده‌تر است، ولی در نگاره خانه پیرنیا، به‌دلیل عدم تقارن و نداشتن شباهت و انطباق ظاهری، اجزای تصویر به‌صورت نابرابر و بدون هیچ محور الزاماً آشکاری توزیع شده‌اند. در هر دو بنا، حرکت بین عناصر کادر و اندازه نقوش، چشم را به گردش در قاب وامی‌دارد و آرایش و فضای خوشایندی را ایجاد کرده است. چیدمان عناصر، رابطه هماهنگی با شکل قاب دارد و باعث وحدت عینی در نگاره‌ها شده است.

ج. نگاره بزم: قاب خانه پیرنیا، متقارن‌تر است؛ هر چند که صحنه شلوغ‌تر و پرجمعیت‌تری داشته، ولی ایستایی و عدم تحرک بیشتری نسبت به کادر کاروان‌سرای گنجعلیخان دارد.

(نگارندگان)

دیوارنگاره بزم

صحنه بزم، از صحنه‌های مورد علاقه به تصویر کشیده‌شده در دوره صفویه است، اما بر خلاف دو مورد قبل، این دو مجلس، تفاوت‌های بسیاری دارند؛ در صحنه بزم کاروان‌سرای گنجعلیخان، فقط پنج نفر مرد حضور دارند (تصویر ۷) و مانند مکتب قزوین، در آن از تعداد پیکره‌های محدودی استفاده شده است.

اما مجلس بزم خانه پیرنیا به‌مانند مکتب تبریز، شلوغ‌تر است و ۳۳ نفر اعم از زن و مرد دیده می‌شوند (تصویر ۸). در ترکیب‌بندی هر دو اثر، حداقل فضای منفی در نظر گرفته شده است و سطوح، تخت و کم‌عمق طراحی شده‌اند و ارزش فیگوراتیو یکسانی برای پیکره‌ها وجود دارد که این امر، با هم‌اندازه در نظر گرفتن اندازه فیگورها ایجاد شده است. از نظر ترکیب‌بندی، دیوارنگاره خانه پیرنیا، به پنج سطح کاملاً مجزا تقسیم شده است (جدول ۱- ج). با مقایسه اسب‌ها و پیکره‌ها و پرندگان متوجه می‌شویم تناسب در آن رعایت نشده است و هنرمند، بر تناسب بین اجزای طرح تأکیدی ندارد. «زمین به سمت آسمان تمایل دارد و جلو و عقب بودن افراد در صحنه، از طریق روی هم قرار گرفتن سطح زمینی که روی آن نشسته‌اند، نمایانده شده است، تختی که دو دلداده بر روی آن نشسته‌اند، پرسپکتیوی وارونه دارد و به خارج می‌گریزد» (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۴۷).

در قاب کاروان‌سرای گنجعلیخان با تصویر کردن افراد رو به داخل، جهت نگاه آنها و ترکیب‌بندی حلزونی، چشم به درون کادر کشیده شده و بر روی سوژه اصلی متمرکز می‌شود، اما در قاب خانه پیرنیا (کاخ نائین)، حضور افراد متعدد در صحنه، نگاه‌ها و فرم بدن آنها، چشم مخاطب را به سمت و سوهای متفاوتی سوق می‌دهد. بر خلاف دو نگاره قبل، اثر بزم در گنجعلیخان از نظر ترکیب‌بندی، پویاتر به نظر می‌رسد. ترکیب‌بندی در خانه پیرنیا، متقارن‌تر بوده و با تکرار و بهره‌گیری چند باره از یک جلوه بصری مشابه، احساس رابطه‌ای هماهنگ و حرکتی ریتمیک را به وجود آورده است. از سویی دیگر، فاصله مشهود بین موتیف‌های اصلی در کاروانسرا بیشتر بوده و از فضای بازتری جهت حرکت عناصر برخوردار است؛ لذا پویایی بیشتری دارد. در صحنه بزم کرمان، تقسیم‌بندی فضا به دو بخش توسط دو درخت، بسیار هوشمندانه انجام شده و هنرمند با وجود فضای اندک، با بهره بردن از شکل‌ها و موتیف‌هایی با اندازه برابر، بر عدم وجود پرسپکتیو و دو بعدی بودن اثر تأکید کرده و همچنین با ارزش یکسان دادن به عناصر، وحدت در ترکیب‌بندی را نشان داده است (جدول ۱ـ ج). با نگاه کلی به جدول ۱، این مهم جلب

تصویر ۵. دیوارنگاره شکار، خانه پیرنیا (نگارندگان)

تصویر ۶. دیوارنگاره شکار، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

توجه می‌کند که ترکیب‌بندی‌های به‌جا و ظریف به‌کار رفته در این دیوارنگاره‌ها، ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین جزئیات را بارز و حائز اهمیت ساخته و در جهت آشکار ساختن ایدئولوژی‌های تجسم‌یافته در سنت‌های بصری هنر عصر صفویه پیش رفته‌اند که از آن جمله؛ عدم رعایت اصول پرسپکتیو و تخت بودن نگاره‌ها است و تلویحاً بیننده را متقاعد کرده که موضوع و نگرشی کاملاً مطیع و ساکن را نظاره می‌کند. ترکیب‌بندی‌های دلپذیر و چشم‌اندازهای شکیل تصاویر، به آسانی موضوع آنها را تحت‌الشعاع قرار داده و به‌عبارتی، محتوای خاص این‌گونه تصاویر، به مضمونی درباره هنرمندان و دوره زمانی که خلق شده‌اند اشاره کرده و به‌گونه‌ای هر چه آشکارتر، ذهن را به خویشتن هنرمند که نسبت به اصالت و زیبایی توجه نشان داده است و سبک و سیاق نقاشی دوره صفویه، سوق می‌دهد. نگاه مجذوب شده و ذهن متحیر می‌ماند. پیام‌های اجتماعی و عملکرد زیبایی‌شناختی تصاویر، در فراهم آوردن جزئیات و محتوای داستانی اثر، کارآمد هستند؛ به‌عبارتی‌دیگر، و به‌طور پنهان به توصیف آن دوره‌ای پرداخته که در آن آفریده شده و واقعیت گذشته را منتشر می‌کنند.

تصویر ۷. دیوارنگاره بزم، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

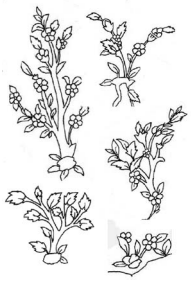
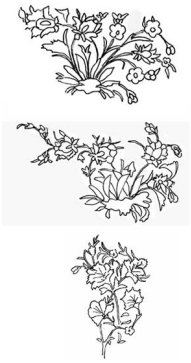
زمینه دیوارنگاره‌ها

زمینه در همه دیوارنگاره‌های مورد بحث، منظره‌ای از طبیعت است و شناخت آن می‌تواند ادراک ما را از ماهیت درونی اشکال غنا ببخشد؛ منظره همواره برای اکثر هنرمندان، منبع بی‌پایان الهام و شگفتی بوده و هست. عشق به کمال، حساسیتی فوق‌العاده نسبت به محتوای عرفانی مناظر طبیعی و حداقل توجه نسبت به جزئیات واقعی عناصر عاریت گرفته‌شده از طبیعت، از نکات مهم مناظر در دو بنا هستند؛ مناظر اشباع‌شده‌ای که از اشکال گیاهی متنوع، حیوانات و تکه‌سنگ‌ها پر شده و جلوه بصری معناداری را ایجاد کرده‌اند. زمینه در دیوارنگاره‌های هر دو بنا، تقریباً مشابه بوده و به نظر می‌رسد فضای کلی آنها، تحت تأثیر مکاتب نگارگری این دوره است. صحنه‌هایی از طبیعت که در آنها فضای خالی، به حداقل خود رسیده است. در نگاره‌های ایرانی، روایت و منظره، تحت تأثیر یکدیگر قرار دارند؛ گاهی، روایت تحت‌الشعاع طبیعت‌پردازی قرار می‌گیرد و برای بهتر بیان کردن موضوع به‌کار آمده و زمانی، مفهوم و موضوع به خدمت منظره درمی‌آیند (مبینی و حکیمی، ۱۳۹۴: ۱۴). در نگارگری دوره صفوی، طبیعت در پیوند با کنش انسانی، از هماهنگی عمیقی برخوردار بوده؛ تا جایی که در مکتب تبریز، نگارگر به طبیعت بسیار وفادار است. در نقاشی‌های تبریز، ترکیب‌بندی شلوغ ولی به سامان و درختان پرشکوفه و جوان و موج‌دار و تپه‌های سرسبز و بوته‌های پرگل نقش

تصویر ۸. دیوارنگاره بزم، خانه پیرنیا (نگارندگان)

شده و صحنه‌ای شاعرانه خلق می‌شد و در ادامه در مشهد و در کارگاه ابراهیم میرزا، استفاده از نقوش گیاهی به اوج خود می‌رسید. مشاهده دیوارنگاره‌های هر دو بنا و پوشش گیاهی متنوع و بسیار آنها، کاملاً با مکاتب تبریز و مشهد هم‌راستا است. عناصر طبیعی و نقوش گیاهی به‌طور قابل‌توجهی در نگاره‌ها به‌کار رفته و به آنها سرزندگی و حیات می‌بخشند. به نظر می‌رسد هدف از به‌کار بردن این عناصر طبیعی و نقوش گیاهی علاوه بر تزئین و پر کردن صفحه نقاشی، روایتی‌تر کردن موضوع نقاشی بوده است؛ برای مثال، نقاشی‌های شیخ محمد (مکتب مشهد)، آکنده از فضای گسترده همراه با بوته‌های گیاهان، درختان همراه با شاخ و برگ‌های کوتاه، صخره‌های ریزنقش و درختچه‌های سر برکشیده از لابه‌لای این صخره‌ها در افق بوده (آژند، ۱۳۸۵: ۱۷۵) که بسیار شبیه به دیوارنگاره‌های این دو بنا است. با دقت در نگاره بزم، هر دو سوی تخت‌ها، با درختان گل‌دار پنج‌پر مزین شده‌اند. بر روی شاخه‌ها، پنج پرنده به تصویر کشیده شده و جلوی درختان هر دو صحنه، به‌مانند نقاشی‌های شیخ محمد، صخره‌های کوچکی وجود داشته که از پشت آنها گیاهان و بوته‌ها روئیده‌اند و همه زمینه، با گیاهان و درختان و درختچه‌های پر گل، پر شده است. در مکتب قزوین، کم کم طبیعت‌پردازی‌ها رو به ساده‌گرایی رفته و در مکتب اصفهان به‌طور کلی، روش‌های طبیعت‌پردازی و استفاده از نقوش گیاهی دگرگون می‌شوند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۴). تصویرگران نقاشی‌های دیواری خانه پیرنیا و کاروان‌سرای گنجعلیخان همانند نگارگران این دوره در نقاشی از طبیعت، الگویی هماهنگ را به‌کار برده‌اند. آنها سطح زمین را با گونه‌های متنوعی از گل و گیاه پوشانده‌اند و به‌ندرت، جایی از سطح نگاره خالی است. طبیعت‌پردازی و نقوش گیاهی در هر دو بنا، مانند مکتب مشهد و به همان زیبایی نگاره‌های تبریز است، ولی تمامی عناصر به‌مانند مکتب قزوین، ساده‌تر و کم تزئین‌تر به‌کار رفته‌اند (جدول ۲). در کل،

جدول ۲. مقایسه پوشش گیاهی دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
نقوش گیاهی	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			

زمینه کار، با گل‌ها و گیاهان متنوع پر شده و فضای خالی، به حداقل خود رسیده است. پوشش گیاهی در دو بنا، شباهت‌های بسیاری دارند. درختچه‌ها و بوته‌های گل‌دار با گل‌های پنج‌پر و گیاهان روئیده در پشت صخره‌های ریزنقش و گل‌های شاه عباسی بزرگ بر روی شاخه‌های نازک و شکننده، از ویژگی‌های مشترک در هر دو بنا هستند، البته تفاوت‌هایی نیز وجود داشته؛ نقاشی‌های خانه پیرنیا، از تنوع گیاهی بیشتری برخوردار بوده و فضای منفی بسیار کمتری دارند.

(نگارندگان)

دیوارنگاره‌های هر دو بنا با سبک نگارگری صفویه کاملاً قرابت و سازگاری داشته و موجب شناخت و ادراک گسترده‌تری نسبت به نقاشی دیواری این دوره می‌شوند.

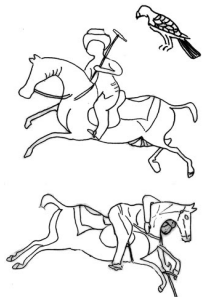
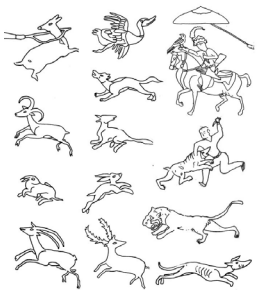
نقوش حیوانی

در صحنه‌های چوگان و بزم، تنها اسب و باز شکاری وجود دارد، ولی در صحنه شکار، تعدد حیوانات در دیوارنگاره‌ها بسیار زیاد است (جدول ۳).

نقوش انسانی

در نقاشی ایرانی به‌جز تعداد انگشت‌شماری نگاره، به‌ندرت می‌توان منظره‌ای پیدا کرد که انسان در آن حضور نداشته باشد. انسان و طبیعت در نگارگری ایرانی، نسبتی هم‌عرض و برابر دارند و هر جا انسانی حضور داشته، به فراخور، جلوه‌ای از طبیعت نیز وجود دارد (پاکباز، ۱۳۹۴: ۲). از ویژگی‌های نقاشی قرن ۱۱ ه.ق.، تغییر در اندازه پیکر اشخاص است؛ به‌طوری که تقریباً همه با قامتی بلند و رعنا تصویر شده‌اند. دیوارنگاره کاروان‌سرای گنجعلیخان، پیرو نقاشی قرن یازدهم است و در آن همانند مکتب قزوین، با کاهش افراد حاضر در صحنه مواجه هستیم. حال آنکه در خانه پیرنیا مانند نقاشی قرن دهم، صحنه‌های نقاشی، مملو از صور بزرگان، اتباع، تماشاچیان و جز آنها هستند. به نظر می‌رسد در هر دو بنا از نظر بصری، به ارزش‌های الگوی انسانی توجه شده است؛ الگویی که شامل نمایش، حرکات اغراق‌شده و استریلیزه کردن عناصر

جدول ۳. مقایسه نقوش حیوانی در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
نقوش حیوانی	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			

در صحنه شکار، نقوش حیوانی تشابهات بسیاری دارند و به نظر می‌رسد از الگوی مشابهی استفاده شده است. گوزن و خرگوش‌ها کاملاً مشابه طراحی شده‌اند و حالت جست و خیز آنها نیز یکسان است. حمله پلنگ یا یوزپلنگ به شکارچی، کاملاً مشابه است و در هر دو مورد، حیوان درنده پهلوی شکارچی را به دندان گرفته و شکارچی با چاقو یا خنجر از خود دفاع می‌کند؛ هر چند در نگاره کاروان‌سرا، شکارچی سوار بر اسب است. در طراحی حیوانات در بنای گنجعلیخان، دقت بیشتری شده و جزئیات بیشتری در نظر گرفته شده و به واقع‌نمایی نزدیک‌تر بوده، در حالی که تشخیص برخی از حیوانات در خانه پیرنیا دشوارتر است. از دیگر تفاوت‌ها این است که در قاب چوگان خانه پیرنیا، اسب‌های باریک‌اندام با گردن‌های کشیده‌تر به تصویر درآمده و تحرک بیشتری دارند.

(نگارندگان)

می‌شود. الگو و ساخت تصاویر موجود در دیوارنگاره‌ها، نمایش حماسی بی‌صدایی است و توجه را به جنبه‌های زیباشناختی صور انسانی جلب می‌کند.

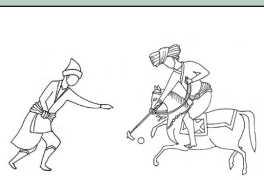
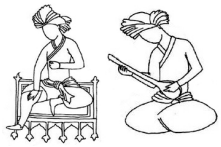
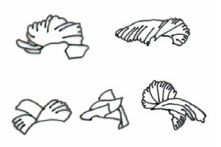
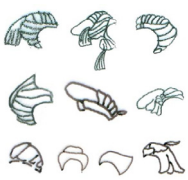
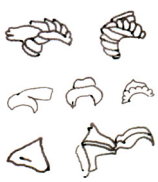
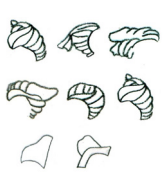
در این دوره، همچنین استادان نقاشی، از آرایش‌های ترکیبی و تزئینات گوناگون در تصویرسازی دوری جسته و تنها به آرامش متن و زمینه تصویر با درختچه‌های کوچک و بوته‌دار و شاخه‌های گل‌دار اکتفا کردند. بدین ترتیب، موقعیت و مقام اشخاص به خوبی در نقاشی‌ها ظاهر و آشکار شده است (رادفر، ۱۳۸۵: ۸۳). بیشتر افراد حاضر در نگاره‌های دو بنا، بدن‌های باریک و کشیده داشته؛ هر چند پیکره‌ها در بنای گنجعلیخان، بلندقامت‌تر و کشیده‌تر هستند.

تن‌پوش‌ها: تن‌پوش‌ها در دیوارنگاره‌ها، از پوشش معمول در نقاشی‌های هم‌زمان خود تبعیت می‌کنند (در دیوارنگاره‌های گنجعلیخان، نقشی از زن به تصویر کشیده نشده، بنابراین در این پژوهش، البسه مردان مورد بررسی قرار گرفته است). در این دوره، پوشاک معمول مردان، پیراهن بلند است؛ مردان به‌جای اینکه دامن آن را در شلوار خود بگذارند، بیرون آن رها می‌کنند، چنانکه تا روی زانوان آنها را می‌پوشاند. طرف راست پیراهن آنها از روی سینه تا نزدیک شکم و پایین دو طرف، شکافته و باز است و یقه برگردان ندارد (شاردن، ۱۳۷۴: ۸۰۱). افراد حاضر در کاروان‌سرای گنجعلیخان، پیراهن بر تن داشته، اما در خانه پیرنیا عده معدودی پیراهن دارند و اکثر افراد نقش‌شده در قاب‌ها، قسمت پایین دامن خود را در شلوار گذاشته‌اند و شلوار آنان عبارت از پوشش آستردار است که تا قوزک پای آنها می‌رسد و از زانو به پایین تنگ شده است (ولی قوجق و مهرپویا، ۱۳۹۵: ۴۷) (جدول ۴ـ الف).

دستار، کلاه و شال کمر: کلاه‌های مردان عصر صفوی، گونه‌های متنوعی داشته‌اند (نقوی و مراثی، ۱۳۹۱: ۱۵) و دستار ایرانی که دلبند نامیده می‌شود، عموماً از پارچه سفید درشتی درست شده که روی آن را پارچه‌ای لطیف می‌پیچند. پارچه دستار، به قطعه پارچه گل‌دار و پرقیمت‌تری منتهی می‌شود که هنگام بستن دستار، آن را مانند جیغ‌ها (هر چیز تاج‌مانند که به کلاه نصب کنند) از داخلش درمی‌آورند (ولی قوجق و مهرپویا، ۱۳۹۵: ۴۴ و ۴۵). در مورد شال کمر این‌گونه است که شال بسیار باریک و کم‌ضخامتی به دور کمر افراد خانه پیرنیا بسته شده، در حالی که در کاروان‌سرا، شال، بسیار پهن‌تر و مجلل‌تر بوده و به نظر می‌رسد چندین دور به دور کمر پیچیده شده است (جدول ۴ـ ب). تنوع کلاه‌ها در خانه پیرنیا بیشتر است و دستارها محکم‌تر بسته شده و کوچک‌تر هستند. در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دستارها بزرگ‌تر بوده و آزادتر بسته شده‌اند (جدول ۴ـ ج).

کفش: متداول‌ترین کفش در دوره صفویه، کفش‌های راحتی با جنس بسیار سفت و سخت و رویه‌های کوتاه بوده؛ به‌طوری که پوشیدن و درآوردن آنها بسیار آسان است تا هنگام ورود و خروج به ساختمان، به راحتی از پای درآورده شوند. غالب کفش‌ها، نوک باریک بوده و قسمت جلو آنها از عقب بلندتر است. علاوه بر آن، بنا بر نکات گفته‌شده در سفرنامه‌ها و نگاره‌های موجود از دوره صفویه، می‌توان تشخیص داد که انواع کفش‌های بدون ساق، در دو نوع پاشنه‌دار و بدون پاشنه و نوک‌تیز به‌عنوان کفش‌های راحتی کاربرد داشته‌اند (همان: ۴۸). در دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا، بیشتر کفش‌ها، راحتی هستند؛ البته این به معنای استفاده نکردن از نیم‌چکمه، نیم‌چکمه بنددار یا چکمه‌های سوارکاری نیست. با توجه به تصاویر، کفش‌های اشخاص حاضر در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر چکمه و نیم‌چکمه هستند.

جدول ۴. مقایسه نوع پوشش در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

پوشش	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
الف. لباس و کفش و کلاه	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	در قاب شکار و چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان، چکمه‌های ساق بلندی از نوع پاشنه‌دار معروف به چکمه‌های سوارکاری استفاده شده، ولی در خانه پیرنیا به‌جز چند مورد اندک، بقیه کفشی شبیه گیوه به پا دارند.			
ب. شال کمر	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	شال کمر اشخاص در خانه پیرنیا، ساده‌تر و باریک‌تر است. البته به‌ندرت اشخاصی وجود دارند که شالی به رنگ دیگر به دور شال کمر آنها پیچیده شده و به پایین آویزان است (در نگاره بزم). در بنای گنجعلیخان، شال، پهن‌تر و زیباتر است و به نظر می‌رسد چندین بار به دور کمر پیچیده و اندکی نیز شل بسته شده است.			
ج. کلاه و دستار	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	تعداد اشخاص به تصویر درآمده در دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا، به‌مراتب بیشتر از کاروان‌سرای گنجعلیخان است؛ بنابراین طبیعی است که تعداد کلاه و دستارها نیز بیشتر باشد. تفاوت عمده دستارها در دو بنا در این است که دستارها در کاروان‌سرای گنجعلیخان، بزرگ‌تر و آزادتر به تصویر درآمده‌اند.			

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش، وجوه مشترک بسیاری در دیوارنگاره‌های دو بنا وجود دارند. مهم‌ترین شباهت آنها، در نوع کادربندی و به‌تبع آن، ترکیب‌بندی اثر است. هنرمند در جریان تکوین اثر هنری برای جستجو، در پی جذاب‌ترین و ساده‌ترین طریقه ارائه یک ایده، به ترکیب‌بندی یا ساختار فرم پرداخته و به انتزاعی اصولی دست یافته است و با ساده کردن عناصر در حین این فرآیند، بر ماهیت تخت بودن ذاتی هنر تزئینی تأکید می‌کند. در هر دو بنا با ایجاد تکرار و ریتم در اجزای ترکیب‌بندی‌ها، هماهنگی خوشایندی ایجاد شده و در پاره‌ای از موارد، منظره‌ای آرام و گاهی با همین ریتم در صحنه شکار، هیجان ایجاد کرده است. در این ترکیب‌بندی‌ها، حداقل فضای منفی وجود دارد و سطوح، تخت و کم‌عمق طراحی شده و با بهره گرفتن از اندازه‌های یکسان و ارزش فیگوراتیو یکسان برای پیکره‌ها، به وحدت در ترکیب‌بندی‌ها رسیده‌اند. ترکیب‌بندی پیکره‌های انسانی در نگاره‌های هر دو بنا، به‌صورت ردیفی است. هنرمند با بهره‌گیری از نقوش مشابه در دو سوی محور مرکزی تصویر و استفاده از لحن موزون و ریتم، موجبات تداوم جریان و یا حس حرکت را فراهم کرده است. مقیاس تصاویر انسانی و حیوانی در دوره‌ها و بناهای مختلف، متفاوت است. هنرمند به مدد طراحی قوی، طبیعت را به مکان فعل و عمل فیگورهای انسانی و حیوانی بدل کرده و در این محیط برای هر پیکره، جای مناسبی در نظر گرفته است. نوع برخورد هنرمندان در هر دو بنا با مقوله طبیعت و استفاده از نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی، تقریباً با هم برابری می‌کنند؛ به‌طور مثال، نقش انسان در اکثر دیوارنگاره‌ها، به‌صورت محوری در ترکیب‌بندی قرار گرفته و اطراف آن با نقوش گیاهی تزئین شده است. نحوه جانمایی پیکره‌ها در ترکیب‌بندی نگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر دو ردیفی بوده و در خانه پیرنیا، بسته به تعداد پیکره‌ها متفاوت است. تعداد کم پیکره‌ها در برخی دیوارنگاره‌ها به‌خصوص در کاروان‌سرای گنجعلیخان، مکتب قزوین را به یاد می‌آورد. بیشترین شباهت دیوارنگاره‌های دو بنا، در صحنه شکار و چوگان است.

نگاره چوگان نائین، ماهیت واقعی‌تری دارد و هنرمند با ایجاد حس توازن در ترکیب‌بندی متقارن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده و با ساده‌سازی بصری، به ساختاری ساده و انتزاعی در ترکیب‌بندی دست یافته است.

در صحنه شکار، شباهت‌ها از این نیز فراتر می‌روند؛ علاوه بر ترکیب‌بندی همسان و استفاده از خطوط منحنی و متنوع که شباهت‌هایی با مکتب مشهد دارد، تصویرگری با موتیف‌های هم‌شکل و یکسان صورت می‌پذیرد؛ برای مثال، طراحی گوزنی که در مرکز کادر قرار دارد، با خرگوشی که در حال فرار بوده با فرد یا افرادی که از سویی وارد کادر می‌شوند، کاملاً مشابه است.

صحنه بزم خانه پیرنیا به‌مانند مکتب تبریز، شلوغ‌تر بوده، ولی بر خلاف دو نگاره چوگان و شکار، صحنه بزم در کرمان به‌دلیل نوع ترکیب‌بندی، پویاتر است. از سویی دیگر، دیوارنگاره‌ها خصوصاً نمایش بزم و شکار -که برای کوشک سلطنتی بسیار مناسب است- با نگاره‌های این عصر برابری می‌کنند. به‌طور کلی، تصاویر خانه پیرنیا، از تبحر بیشتری در ترکیب‌بندی و پویانمایی برخوردار هستند و ارتباط بین پیکره‌ها از نظر احساسی و فضایی، دقیق‌تر است. هر چند به‌دلیل تعدد پیکره‌ها و کادر بزرگ‌تر و کشیده‌تر در خانه پیرنیا، هنرمند، امکان بیشتری برای تصویرسازی داشته است.

به نظر می‌رسد دیوارنگاره‌های دو بنا، ترکیبی از مکاتب این عصر را به منصه ظهور گذاشته‌اند. درختان جوان و منظره‌ها، مکتب تبریز را به یاد می‌آورند و بوته‌های گل‌دار، در پشت سنگ‌ها و صخره‌های ریزنقش، مکتب مشهد را خاطرنشان کرده و تعداد کم پیکره‌ها در برخی دیوارنگاره‌ها به‌خصوص دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و ساده‌سازی عناصر بصری، مکتب قزوین را به رخ می‌کشند. زمینه‌ها در همه قاب‌ها، صحنه‌هایی از طبیعت هستند؛ طبیعتی که همواره منبع بی‌پایان الهام و شگفتی بوده و هست و در هر دو بنا به‌صورت تقریباً مشابهی به‌کار گرفته شده و تمام فضاها با نقوش گیاهی پر شده و فضای منفی به حداقل خود رسیده است و نحوه استفاده از نقوش گیاهی، مکاتب نگارگری این دوره علی‌الخصوص مکاتب تبریز، قزوین و مشهد را به یاد می‌آورد.

رویکرد به تزئینات در هر دو بنا، تقریباً مشابه بوده و آرایش صحنه‌ها بسیار پرتفصیل است و حداقل نشانه‌ای از عمق‌گرایی وجود ندارد و هنرمند با ایجاد اختلاف، تباین، تغییر و گوناگونی در عناصر ترکیب‌بندی، باعث افزودن جذابیت، موازنه و هماهنگی در دیوارنگاره‌ها شده است. هر چند در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دقت بیشتری در جزئیات لباس‌ها و زین و یراق و یال اسب‌ها به‌کار رفته است، در عوض در خانه پیرنیا، زمینه‌ها پرتر و گیاهان تزئینی بیشتری تصویر شده‌اند. از دیگر تفاوت‌ها، می‌توان به نوع پوشش افراد اشاره کرد؛ تن‌پوش‌ها در کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر شامل پیراهن و شلوار، دستارهای بزرگ و چکمه‌های پاشنه‌دار هستند، در حالی که در نائین، افراد حاضر در دیوارنگاره‌ها، دستارهای کوچک بر سر و بلوز و شلوار بر تن داشته و یا دنباله پیراهن خود را در شلوار قرار داده و به‌جز در مواردی در صحنه بزم که نیم چکمه پوشیده، بیشتر گیوه، کفش راحتی معمول دوره صفویه، را به پای دارند.

با توجه به مطابقت در معیارهای تطبیقی نظیر؛ شباهت در نقوش حیوانی و گیاهی، مضامین، ترکیب‌بندی فضاها و اشتراکات بسیار در دیوارنگاره‌های مذکور، باید اذعان داشت که بی‌شک این دو بنا، از منبع الهام مشترکی بهره برده‌اند که این منبع می‌تواند استفاده از الگوی یکسان و یا هنرمند مشترک مانند آثار نگارگری این دوره باشد.

شباهت‌های بسیار خصوصاً در طراحی حیوانات صحنه شکار، این احتمال را تقویت می‌کند که شاید هنرمند کاروان‌سرای گنجعلیخان در هنگام تزئین این بنا، نگاهی نیز به نقاشی‌های خانه پیرنیا داشته و یا وحدت هنری در عصر صفویه و پیروی هنرمندان این دوره از مکاتب نگارگری این عصر (در اینجا مکتب تبریز، قزوین و مشهد)، موجب وجود چنین تشابهاتی شده است.

از آنجایی که دیوارنگاره‌های این دو بنا، شباهت‌هایی به نقاشی‌های کاخ چهلستون قزوین و نقاشی‌های مکتب مشهد دارند، مقایسه آنها با دیوارنگاره‌های کاخ قزوین و نگارگری‌های نسخه خطی هفت اورنگ جامی، برای تحقیقات آتی پیشنهاد می‌شود؛ همچنین، بررسی علت شباهت نقوش کاروان‌سرا با نقوش کاخ‌های صفوی، می‌تواند نتیجه بسیار جالبی داشته باشد.

پی‌نوشت

1. Mora, Paolo Filippo
2. Brandi, Cesare

۳. این خانه در دوره متأخر، خانه میرزا احمدخانی نام داشته و به نام یکی از نوادگان خاندان پیرنیا خوانده می‌شده است. نسبت خاندان پیرنیا، به عبدالوهاب نائینی می‌رسد که در عرفان و تصوف، صاحب مقام بوده و رجال بزرگی از این خاندان درخشیده‌اند (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۲۳).

۴. گنجعلیخان، از حکام مشهور زمان شاه عباس است که از سال ۱۰۰۵ هجری قمری، بر کرمان فرمانروایی کرد و بناهای زیادی ساخت. مجموعه گنجعلیخان در مرکز قدیمی شهر کرمان، به دستور او ساخته شد (باستانی پاریزی، ۱۳۹۳).

۵. جای حضور و گلشن امن است این سرای زین در به شادمانی و عیش و طرب درآی
کاخ دولتی ز چه خاکی که مدرج است در شاخسار گلشن تو سایه همای
مرغول سنبل سر زلف تو خوش نسیم باد صبا ز خاک جناب تو مشکسای
فرخنده نوگل تو چمن.....

۶. تصاویر مذکور، در اصل ۴ قاب در یک فضا بوده‌اند که یکی از قاب‌ها به‌طور کامل تخریب شده و ۳ قاب با مضامین شکار و بزم و چوگان، زیاد دوده گرفته و وضوح مناسبی نداشته، در نتیجه عکس‌ها هم تصویری بسیار تیره دارند. بنابراین برای مطالعه تطبیقی، از تصویر موجود در آرشیو شخصی آقای مجتبی مهدوی استفاده شد.

7. Schmeisser
8. Gray, Basil
9. Hillenbrand, Robert
10. Sheila, Canby
11. Sykes, Sir Percy

12. Sheila, Blair

۱۳. از جمله پژوهشگرانی که به این موضوع اشاره کرده‌اند؛ اشراقی، صحنه‌های تصویرشده در خانه پیرنیا را تقریباً همان‌هایی دانسته که در عمارت چهلستون قزوین نقش شده بودند و عبدی بیگ از آنها در کتاب "دوحه الزهار" یاد کرده است (۱۳۷۹: ۱۳۵). آژند، همه دیوارنگاره‌های خانه پیرنیای نائین را با خصوصیات عمارت چهلستون قزوین شبیه دانسته (۱۳۸۵: ۲۸۱) و خودداری، بنا بر توضیحات عبدی بیگ و مقایسه دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون قزوین و خانه پیرنیای نائین، گفته که در این دو بنا، شش مجلس با موضوع مشترک اجرا شده‌اند- به‌عنوان مثال، مجالس شکار و بزم و چوگان- (۱۳۸۸: ۱۰۸).

۱۴. در این مقاله به‌دلیل شهرت کاخ نائین به خانه پیرنیا، از عبارت خانه پیرنیا استفاده شده است.

منابع و مآخذ

- آرشیو اداره میراث فرهنگی کرمان. شماره ثبت ۲۹۷. تاریخ ثبت ۱۳۱۶.
- آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر (۱۳۸۶). **دیوارنگاری عصر صفوی در اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، چاپ اول، تهران: آگه.
- اشراقی، احسان (۱۳۷۹). نقاشی‌های دیواری گمشده کاخ‌های شاه طهماسب در قزوین. **مجموعه مقالات هنر و جامعه در جهان ایرانی**. تهران: توس. ۱۳۷-۱۳۵.
- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳۴۳). گنجعلیخان. *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، سال اول (۱)، ۸۶-۶۵.
- _____ (۱۳۵۱). مجموعه‌های تاریخی در کرمان (ادبیات و زبان‌ها). *مجله یغما*، سال بیست و پنجم (۲۹۳)، ۶۷۶-۶۷۰.
- _____ (۱۳۹۳). **گنجعلیخان**. چاپ چهارم، تهران: علم.
- براندی، سزاره (۱۳۸۷). **تئوری مرمت**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۹۰). **هنر و معماری اسلامی ۲**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ پنجم، تهران: سمت.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۴). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. چاپ دوازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- پوراحمد، احمد (۱۳۷۶). **جغرافیا و ساخت شهر کرمان**. چاپ اول، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- پورمحمدی فلاح، حمزه (۱۳۸۹). بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان. *کتاب ماه هنر*، سال سیزدهم (۱۴۶)، ۵۸-۴۶.
- پولیاکووا، ی.آ و رحیموا، ز.ای (۱۳۸۱). **نقاشی و ادبیات در ایران**. ترجمه زهره فیضی، چاپ اول، تهران: روزنه.
- جمعی از نویسندگان (۱۳۸۰). **تاریخ ایران دوره صفویان پژوهشی از دانشگاه کمبریج**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: جامی.
- جوادی، شهره (۱۳۸۷). بررسی و تحلیل تزئینات معماری در مجموعه گنجعلیخان شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان. *ماهنامه باغ نظر*، ۵ (۹)، ۵۰-۳۵.
- خزاعی، سارا (۱۳۹۳). "بررسی نقش‌مایه‌های تصویری در مجموعه گنجعلیخان کرمان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکز.
- خضری مقدم، محمد (۱۳۸۹). "بررسی نقوش جانوری در عمارت‌های تاریخی کرمان با تأکید بر مجموعه گنجعلیخان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرافیک. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- خودداری نائینی، سعید (۱۳۸۸). **طلیعه دیوارنگاره‌های مکتب اصفهان کاخواره نائین**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۵). **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- رشیدی، ریحانه و شکرپور، شهریار (۱۳۹۶). بررسی تأثیرپذیری نقوش جانوری دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا از قالی‌های دوره صفوی. *فصلنامه نگره*، ۱۲ (۴۲)، ۹۷-۸۲.
- سایکس، سرپرسی (۱۳۶۳). **ده هزار مایل در ایران**. ترجمه حسین سعادت نوری، چاپ اول، تهران: لوحه.

- شاردن، ژان (۱۳۷۴). **سفرنامه شاردن**. ترجمه اقبال یغمایی، چاپ اول، جلد دوم، تهران: توس.
- شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۸۱). **دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول، تهران: مؤسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور.
- عامری، علی‌محمد (۱۳۵۳). **عامری‌نامه**. چاپ اول، تهران: محمدعلی فردین.
- فیلدن، برنارد و یوکلتو، یوکا (۱۳۸۸). **راهنمای مدیریت برای محوطه‌های میراث جهانی**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- کمالی، علیرضا (۱۳۸۵). **مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول، تهران: زهره.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۶). **عصر طلایی هنر ایران**. ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۹۱). **نقاشی ایران**. ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۹۲). **تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی**. چاپ شانزدهم، تهران: سمت.
- گری، بازیل (۱۳۸۵). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ دوم، تهران: دنیای هنر.
- مبینی، مهتاب و حکیمی، صفورا (۱۳۹۴). بررسی چشم‌انداز طبیعت و نقوش گیاهی در نگارگری مکتب مشهد و تطبیق آن با سایر مکاتب نگارگری در دوره صفویه. **همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی**. ۱۴.
- موحدی، مهرو (۱۳۸۹). "بررسی دیوارنگاره‌های مسجد حکیم از منظر نقاشی دیواری". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نقاشی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- مهدوی، سید مجتبی (۱۳۸۹). "بررسی فنی لایه سوم در کشته‌بری‌های مدرسه گنجعلی خان کرمان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مرمت آثار. تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکز.
- نقوی، منیره‌سادات و مراثی، محسن (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان. *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، سال دوم (۳)، ۱۷-۱.
- نواب راد، فاطمه (۱۳۹۵). "جایگاه اساطیر در نقوش مجموعه گنجعلیخان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرافیک. تهران: دانشگاه پیام نور.
- وزیری، احمدعلی (۱۳۸۵). **جغرافیای کرمان**. چاپ پنجم، تهران: علم.
- _____ (۱۳۹۳). **تاریخ کرمان**. چاپ ششم، تهران: علم.
- ولی قوجق، منصور و مهرپویا، حسین (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی تن‌پوش‌های مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوره صفویه. *دوفصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر*، سال ششم (۱۲)، ۵۵-۴۱.
- هیلن‌براند، رابرت (۱۳۸۳). **معماری اسلامی**. ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، چاپ ششم، تهران: روزنه.

نوع مقاله: پژوهشی
mth.9.18.1/ 10.29252 doi
دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۴/۲۲
پذیرش مقاله: ۱۳۹۸/۱۰/۱۸

دوفصلنامه علمی مطالعات تطبیقی هنر
سال نهم، شماره هجدهم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸ / ۱۸-۱

مطالعه تطبیقی دیوارنگاره‌های (شکار، بزم و چوگان) در کاروان‌سرای گنجعلیخان کرمان و خانه پیرنیا نائین

مهدیه ضیاءالدینی دشتخاکی* سکینه تاج الدینی**

چکیده

شناسایی و بررسی تاریخ تحولات بناهای اسلامی، نشانگر تداوم سنت‌ها بوده؛ به‌گونه‌ای که معماری ایرانی-اسلامی، در هر دوره از سنت‌ها و الگوهای دوره قبل، متناسب با تحولات و نیازها بهره برده و آنها را تکامل بخشیده است. این پژوهش، به بررسی تزئینات سه دیوارنگاره (چوگان، شکار و بزم) در دو بنای شاخص عهد صفوی؛ خانه پیرنیا (کاخ نائین) و کاروان‌سرای گنجعلیخان، می‌پردازد.

از آنجایی که این بناها نقوشی با مضامین مشابه داشته و در بازه زمانی نزدیک به هم ساخته شده‌اند، این سؤالات مطرح شده که چه وجوه اشتراک و افتراقی در عناصر تزئینی آنها وجود دارند؟ و آیا می‌توان نقوش دیوارنگاره‌های این دو بنا را تحت تأثیر یک الگوی واحد دانست؟ تا کنون، مطالعات اندکی در این مقوله صورت گرفته، خصوصاً در مورد دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، و با توجه به اینکه این دیوارنگاره‌ها آسیب بسیار زیادی دیده و تا کنون بررسی نشده‌اند، ضرورت پرداختن به معرفی و مطالعه تطبیقی گسترده در این مورد احساس می‌شود. هدف این پژوهش، بازخوانی و تحلیل نقوش مذکور بر اساس توصیف و تطبیق آنها است و علاوه بر توصیف جنبه‌های ظاهری تزئینات، سعی دارد ساختار کلی، مضامین، توصیف‌ها و جزئیات این دیوارنگاره‌ها را استخراج کرده و در قالب جداول تحلیلی و مقایسه‌ای به تصویر کشیده تا وجوه مشترک و متفاوت آنها مشخص شود و در نتیجه با بررسی میزان اشتراکات، تأثیرپذیری از الگویی واحد را بررسی می‌کند. در پژوهش پیش رو، روش تحقیق، توصیفی-تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده که به‌منظور ارزیابی و مطالعه تطبیقی، سه مضمون از دیوارنگاره‌ها انتخاب شدند و روش گردآوری اطلاعات، به‌صورت میدانی و کتابخانه‌ای همراه با مستندنگاری است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهند که دیوارنگاره‌های منتخب در هر دو بنا، از ساختار و ترکیب‌بندی تقریباً همسانی برخوردار بوده که یادآور سنت‌های نگارگری آن دوره هستند و همچنین با توجه به رویکرد مشابه در تزئینات هر دو بنا، به نظر می‌رسد الگویی مشترک در شکل‌پذیری و طراحی نقوش این دو بنا وجود دارد.

کلیدواژه‌ها: خانه پیرنیا (کاخ نائین)، کاروان‌سرای گنجعلیخان، بزم و شکار و چوگان، صفویه

* مربی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان(نویسنده مسئول). mahdieziaadini@uk.ac.ir
** مربی، دانشکده هنر و معماری صبا، دانشگاه شهید باهنر کرمان. S_tajaddini@uk.ac.ir

مقدمه

دیوارنگاری، نقاشی دیواری و دیوارنگاره به‌لحاظ محتوایی، هم‌معنی و مترادف هستند؛ با این تفاوت که دیوارنگاری به‌لحاظ واژه‌شناسی فارسی، بر عمل و فرآیند اثر دیواری دلالت دارد، نقاشی دیواری، به فرآیند شکل‌گیری اثر و هم به خود اثری که بر دیوار کشیده و یا نصب شده گفته می‌شود و دیوارنگاره، تنها خود اثر دیواری است (موحدی، ۱۳۸۹: ۲۵). از نظر روئین پاکباز، شواهد نشان می‌دهند که در دوران کهن، دیوارنگاری بیشترین اهمیت را در میان انواع هنرهای تصویری داشته است (۱۳۹۴: ۸). علیرضا کمالی (۱۳۸۵) در کتاب "مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران"، دیوارنگاری را معادلی برای نقاشی اجراشده بر بستری از گچ قرار می‌دهد. به‌عبارتی‌دیگر، دیوارنگاری، بخشی از نگارگری ایران محسوب می‌شود که در بسیاری از موارد ارتباط نزدیکی با معماری دارد (شریف‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۰). همان‌طور که پائولو فیلیپوموورا[1] باستان‌شناس ایتالیایی در این خصوص می‌گوید: دیوارنگاره‌ها، علاوه بر رعایت عملکرد بنا، در تکمیل و تشدید فضای معماری سهم بسزایی دارند (آقاجانی اصفهانی و جوانی، ۱۳۸۶: ۳۲) و طبق نظر سزاره براندی[2]، دیوارنگاره و هر اثر هنری به‌دلیل تکرارناپذیر بودن رویدادهای تاریخی، منحصر به‌فرد است و سندی تاریخی محسوب می‌شود (۱۳۸۷: ۶۱). در منشور ایکوموس- زیمباوه ۲۰۰۳ م.، دیوارنگاره‌ها بخشی از مونومان‌ها و سایت‌ها معرفی شده که باید در محل حفظ شوند؛ هدف از حفاظت و مستندنگاری، بهبود خوانایی فرم، شناخت معنای دیوارنگاره‌ها، احترام به اصل آفرینش و تاریخ اثر و ثبت تصویری است که امکان دارد از دست برود (فیلدن و یوکلتو، ۱۳۸۸: ۲۴۱). دیوارنگاره‌های مورد بررسی در این پژوهش، زیرمجموعه‌ای از تعاریف فوق بوده که در دوره صفویه اجرا شده‌اند.

دوره صفویه، یکی از ادوار مهم تاریخ معماری و هنر ایران محسوب می‌شود؛ از این دوره، آثار معماری بسیار باارزشی به‌جا مانده‌اند. دو بنای انتخاب‌شده در این پژوهش، کاروان‌سرای گنجعلیخان کرمان و خانه پیرنیا (کاخ نائین) هستند. برخی از آثار صفوی مانند بناهای اصفهان و نائین، همان‌طور که در پژوهش‌های متخصصان هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" ذکر شده، به‌دلیل در دسترس بودن، بیشتر مورد توجه و مطالعه قرار گرفته و در مقایسه با آنها، در مورد بناهای شهرهایی مانند کرمان که دسترسی کمتری وجود داشته، مطالعات محدودتری هم انجام شده‌اند.

توجه به این نکته ضروری است که تزئینات خانه پیرنیا (کاخ نائین)[3]، متعلق به دوره صفویه هستند و کاروان‌سرای گنجعلیخان[4]، تزئینات متفاوت کاشی‌کاری، گچ‌بری، نقاشی دیواری و .... دارد که اکثراً صفوی بوده و بعضی از آنها در دوره‌های مختلف تاریخی بازسازی شده‌اند. بررسی‌های اولیه و مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی، وجود تشابهاتی در نقوش دیوارنگاره‌های دو بنا را نمایان ساختند. در گام اول، وجود کتیبه‌ای نادر با شعر مشترک[5] که شاعر آن نامعلوم است، توجه نگارندگان را به این دو بنا جلب کرد. کتیبه خانه پیرنیا (کاخ نائین) که از آن به‌عنوان قدیمی‌ترین نستعلیق گچ‌بری یاد شده (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰) و کتیبه نستعلیق رنگ و روغنی در کاروان‌سرا با همان شعر وجود دارد که در بنای دیگری هم دیده نشده است. علاوه بر آن، مضمون چوگان که در دیوارنگاره‌ها به ندرت نقش شده، در هر دو مکان به تصویر درآمده است و در پی آن، مشخص شدن شباهت بسیار مضامین و نقوش برخی از دیوارنگاره‌ها، از علل انتخاب دو بنای مذکور هستند. از میان نقوش تزئینی متعدد، سه قاب دیوارنگاره با مضامین بزم، شکار و چوگان (نقاشی‌های مذکور در کاروان‌سرای گنجعلیخان تا کنون مورد ارزیابی و تحلیل قرار نگرفته‌اند[6]) انتخاب شدند و به مقایسه ویژگی‌های نقش‌مایه‌های گیاهی، حیوانی و انسانی آنها پرداخته شد. دیوارنگاره‌های بسیار ارزشمند خانه پیرنیا (کاخ نائین)، تکنیک کشته‌بری داشته و دیوارنگاره‌های با مضامین مذکور در کاروان‌سرای گنجعلیخان هم با همان تکنیک کشته‌بری روی گچ (در اینجا دو لایه گچ تیره زیر و یک لایه گچ سفید نازک روی آنها بوده)، اجرا شده‌اند. دیوارنگاره‌های بزم و شکار و چوگان، جهت بررسی توصیفی عناصر بصری، تشخیص نوع ترکیب‌بندی و تناسبات، تجزیه‌وتحلیل اجزا و یافتن وجوه اشتراک و افتراق آنها، مورد مطالعه تطبیقی قرار گرفتند.

پیشینه پژوهش

بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان و کاخ نائین (خانه پیرنیا)، هر یک توسط محققین متعددی انجام شده است. پیشینه پژوهش این نوشتار در دو بخش قابل‌ارائه است؛ نخست پژوهش‌های انجام‌شده در مورد کاخ نائین و در بخش دوم، مطالعات موجود در مورد کاروان‌سرای گنجعلیخان، به‌طور مختصر آورده شده‌اند.

در خانه پیرنیا (کاخ نائین)، کتیبه‌ای که تاریخ بنا را مشخص کند، وجود ندارد. لوسی شمایسر[7]؛ باستان‌شناس آلمانی، در "مجموعه مقالات گزارش‌های باستان‌شناسی" با توجه به نقاشی‌های بنا و شواهد باستان‌شناسی و هنری مجموعه، تاریخ ساخت بنا را ۹۶۷-۹۵۷ ه.ق. ذکر کرده است (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۲۵). بازیل‌گری[8] هم در مقاله‌ای

با نام "در باب دیوارنگاری در ایران"، این تاریخ را پذیرفته است (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۵)؛ ضمن اینکه پژوهش‌های متخصصان هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" (۱۳۸۰) نیز این تاریخ را تأیید می‌کنند. هیلن‌براند[۹]، بنای اخیر را به‌رغم ویژگی‌هایی همچون واقع شدن در شهری کوچک و نوع پلان و مقیاس، کاخ نائین نامیده است. شیلا کن‌بای[۱۰] (۱۳۸۶) در کتاب "عصر طلایی هنر ایران"، به تزئینات دیوارهای کاخ اشاره کرده و سال ساخت بنا را حدوداً سال‌های ۹۸۳-۹۷۲ ه.ق. می‌داند. یعقوب آژند، ساخت تزئینات بنای نائین را حدود سال ۹۸۰ ه.ق. ذکر کرده است. محققین دیگری مانند خودداری نائینی (۱۳۸۸) در کتاب "طلیعه دیوارنگاره‌های مکتب اصفهان کاخواره نائین"، به‌طور کامل به این بنا پرداخته‌اند.

کاروان‌سرای گنجعلیخان، از بناهای مهم کرمان در دوران صفوی به شمار می‌رود. در کتیبه سردر بنا، تاریخ ۱۰۰۷ ه.ق. ذکر شده است. باستانی پاریزی در کتاب "گنجعلیخان" (۱۳۹۳)، از این مجموعه یاد کرده و این احتمال را داده که کاروان‌سرا از ابتدا مدرسه بوده، همچنین بسیار خلاصه به تزئینات آن پرداخته است. ایشان همچنین در مقاله‌ای با عنوان "گنجعلیخان" (۱۳۴۳)، به بیان وقایع تاریخی از زمان حیات گنجعلیخان اشاره کرده و توضیحات خیلی کلی در مورد بناهای مجموعه می‌دهد. باستانی پاریزی (۱۳۵۱) در مقاله‌ای تحت عنوان "مجموعه‌های تاریخی در کرمان"، به شرح ساخت بناهای مهم تاریخی کرمان از جمله مجموعه گنجعلیخان پرداخته و در آن به نکته‌های ظریفی در تاریخ اشاره کرده است؛ مثل به توپ بستن سردر کاروان‌سرا توسط آقا محمدخان قاجار. در پژوهش‌های متخصصین هنر اسلامی کمبریج در کتاب "تاریخ ایران دوره صفویان" نیز فرض بر مدرسه بودن این بنا شده است. سرپرسی سایکس[۱۱] در سفرنامه خود (۱۳۶۳)، از این مجموعه به‌عنوان موزه هنر صفوی نام برده است. در کتاب‌های "تاریخ کرمان" (۱۳۹۳) و "جغرافیای کرمان" (۱۳۸۵)، احمدعلی وزیری، توضیحات مختصری از این بنا و تزئینات آن ذکر کرده است. شیلا بلر[۱۲] (۱۳۹۰) در کتاب "هنر و معماری اسلامی ۲" و احمد پوراحمد (۱۳۷۶) در کتاب "جغرافیا و ساخت شهر کرمان"، به این بنا به‌طور مختصر پرداخته‌اند. حمزه پورمحمدی فلاح (۱۳۸۹) در مقاله "بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان" پس از معرفی انواع کاروان‌سرا، به بررسی بخش‌های مختلف کاروان‌سرای گنجعلیخان و نقوش به‌کار رفته در کاشی‌کاری آن پرداخته است. شهره جوادی (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان "بررسی و تحلیل تزئینات معماری در مجموعه بناهای گنجعلیخان شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان"، ضمن معرفی تزئینات در مجموعه بناهای گنجعلیخان، پیشینه نقوش را نیز مورد بررسی قرار داده است.

در چندین پایان‌نامه نیز به کاروانسرای گنجعلیخان پرداخته شده است؛ برای مثال، پایان‌نامه "بررسی نقش‌مایه‌های تصویری در مجموعه بناهای گنجعلیخان کرمان" سارا خزاعی (۱۳۹۳)، پایان‌نامه "بررسی نقوش جانوری در عمارت‌های تاریخی کرمان با تأکید بر مجموعه گنجعلیخان" محمد خضری مقدم (۱۳۸۹)، پایان‌نامه "جایگاه اساطیر در نقوش مجموعه گنجعلیخان" فاطمه نواب راد (۱۳۹۵) و پایان‌نامه "بررسی فنی لایه سوم در کشته‌بری‌های مدرسه گنجعلیخان کرمان" سید مجتبی مهدوی (۱۳۸۹) که به نقوش بخش دیگری از کاروان‌سرا پرداخته است.

در منابع تاریخ معماری کرمان و مقالات و پایان‌نامه‌ها، به‌طور مکرر از وضع کلی و شرح تاریخی آن شهر یاد شده است. در این تحقیقات ضمن بازخوانی تحولات تاریخی کاروان‌سرای گنجعلیخان در متون و منابع تاریخی، عمده توجه به ویژگی‌های کلی معماری و به‌طور مختصر تزئینات کاروان‌سرا بوده، اما هیچ اشاره‌ای به نقاشی‌های کاروان‌سرا در منابع مذکور نشده است (دیوارنگاره‌های بزم و شکار و چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان در این پژوهش، برای نخستین بار مورد تحلیل قرار گرفته‌اند)؛ درصورتی‌که محققین، به دیوارنگاره‌های کاخ نائین بیشتر توجه کرده و بر اساس دیوارنگاره‌ها، تاریخ ساخت بنا را ذکر کرده‌اند.

روش پژوهش

این پژوهش، از نوع پژوهش‌های توصیفی- تحلیلی با رویکرد تطبیقی بوده و روش گردآوری اطلاعات، کتابخانه‌ای و میدانی است که با توجه به ماهیت توصیفی این پژوهش، در ابتدا با مطالعه کتابخانه‌ای، پیشینه و سوابق مربوط جمع‌آوری شد، سپس، به مستندنگاری، ارزیابی و مقایسه دیوارنگاره‌های دو بنای مذکور پرداخته شد. جهت بررسی نمونه‌ها، ابتدا شاخص‌های مورد نظر جهت مقایسه تعیین شده و سه دیوارنگاره (چوگان، شکار، بزم) که مضامین مشترکی نیز داشته، انتخاب شدند. در ادامه توصیف و تفسیر، به مطالعه تطبیقی میان دیوارنگاره‌ها پرداخته و پس از ارزیابی همه موارد، ویژگی‌های نقوش هر مضمون تجزیه‌وتحلیل شدند. وجوه اشتراک و تمایز در بخش یافته‌ها، در نهایت در جداولی با یکدیگر به‌صورت تحلیلی و تطبیقی مقایسه شدند و با ارزیابی تشابهات دیوارنگاره‌ها، میزان تأثیرات متقابل و همچنین تأثیرپذیری از الگویی واحد بررسی شد.

نگارگری و دیوارنگاری دوره صفویه

به‌دلیل از بین رفتن تعداد زیادی از دیوارنگاره‌ها، شاید بتوان از طریق مطالعه آثار نگارگری، درباره کیفیت‌ها و دستاوردهای آنها قضاوت کرد (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۱). در دوره صفویه، سبک نگارگری، از مکاتب تبریز، هرات، قزوین، مشهد و اصفهان الگو گرفته است؛ مکاتبی که هر کدام علاوه بر تشابهات، وجوه افتراق فراوانی داشته که آنها را از هم متمایز می‌سازند. مکتب تبریز را می‌توان با پیکره‌های آرمیده در طبیعت رؤیایی با کلاه قزلباش، تصویرگری زندگی روزمره، تزئینات معماری و جزئیات منحصر به‌فرد بازشناخت. مکتب هرات، با رنگ‌های جاندار و ترکیب‌بندی‌های شلوغ خودنمایی می‌کند و پس از آن به دستور شاه طهماسب، پایتخت در سال ۹۵۵ ه.ق. به قزوین انتقال یافته و ساخت و تزئین کاخ چهلستون آغاز شده و مکتب قزوین پا به عرصه وجود می‌گذارد؛ مکتبی که در آن، از تعدد پیکره‌ها خبری نیست. در همین حین، با رویگردانی شاه طهماسب از هنر و در پی آن حمایت ابراهیم میرزا از هنرمندان و آثار آنها، مکتب مشهد شکل می‌گیرد؛ سبکی با تأکیدهای رنگی و تنوع خطوط که به صحنه جنب و جوش می‌بخشد و در آن، خطوط نرم و منحنی برتری پیدا کرده و جوان‌های لاغر با گردن بلند، چهره گرد و صخره‌های قطعه قطعه و درختان کهنسال ظاهر شده و گاهی اشخاصی که ربطی به داستان نداشته، جای مهمی از صحنه را اشغال می‌کنند و زینت‌کاری بناها به حداقل رسیده و منظره بسیار ساده می‌شود. این مکتب به قدری مقبول افتاد که بر مکتب قزوین نیز تأثیر گذاشت. پس از آن با انتقال پایتخت به اصفهان، مکتب اصفهان آغاز شد و شکلی از نگارگری به وجود آمد که در آن، طبیعت دیگر جایگاه سابق را ندارد و تمایل به شیوه تصویرگری غرب و علاقه به واقع‌گرایی، باعث ایجاد دوره‌ای متفاوت شده که در آن تک‌پیکره‌ها و پیکره‌های درشت رواج پیدا می‌کنند. در مورد دیوارنگاری این دوره، بر اساس گزارش‌های جهانگردان اروپایی و نیز نقاشی‌های بر جای مانده بر دیوار کاخ‌های قزوین، نائین و اصفهان، این نکته مشخص است که نقاشی دیواری، از فعالیت‌های در خور نقاشان دوره صفوی محسوب می‌شود (رشیدی و شکرپور، ۱۳۹۶: ۸۴). برخی از پژوهشگران، دیوارنگاره‌های خانه پیرنیای نائین را تقلیدی از دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون قزوین دانسته‌اند[۱۳](کن‌بای، ۱۳۸۶: ۷۰)، این نکته دور از ذهن نیست، به این دلیل که صفویه عصری بوده که در آن علاوه بر وحدت سیاسی قوی، وحدت هنری نیز وجود داشته است؛ زیرا استادان هر فن در گوشه و کنار کشور و در تمام نواحی زیر سلطه حکومت صفوی، از اساتید دربار تبریز، قزوین و اصفهان تقلید می‌کردند (خزاعی، ۱۳۹۳: ۳۰).

کاروان‌سرای گنجعلیخان

مجموعه گنجعلیخان، یکی از عالی‌ترین مجتمع‌های دوره صفویه در زمان شاه عباس است. کتیبه آن، سال ۱۰۰۷ ه.ق. را نشان می‌دهد و از آثار خوشنویس معروف؛ علیرضا عباسی بوده، ولی احتمالاً این بنا در سال ۹۹۶ ه.ق. شروع شده است (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۴۳۸). این مجموعه، مرکب از میدان در مرکز، کاروان‌سرا و مسجد در شرق و حمام در جنوب و آب‌انبار در غرب است که به خوبی بر جای مانده‌اند (بلر و بلوم، ۱۳۹۰: ۴۸۴). کاشی‌کاری‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، نمونه‌های زیبایی از کاشی‌کاری دوره صفویه به شمار می‌روند (کیانی، ۱۳۹۲: ۱۹۰). کاربندی‌های زیبا، مقرنس‌های منقوش، گچ‌بری‌ها، نقاشی‌های دیدنی و کتیبه‌ها، مکمل تزئینات آن هستند (جوادی، ۱۳۸۷: ۳۸). از ویژگی‌های شاخص آرایه‌های این بنا، وجود تزئینات از دوره‌های مختلف تاریخی (صفوی، قاجار، پهلوی و معاصر) است. دیوارنگاره‌های مورد مطالعه این پژوهش، در اتاق کوچکی در طبقه فوقانی جبهه غربی بنا قرار دارند (تصویر ۱- الف).

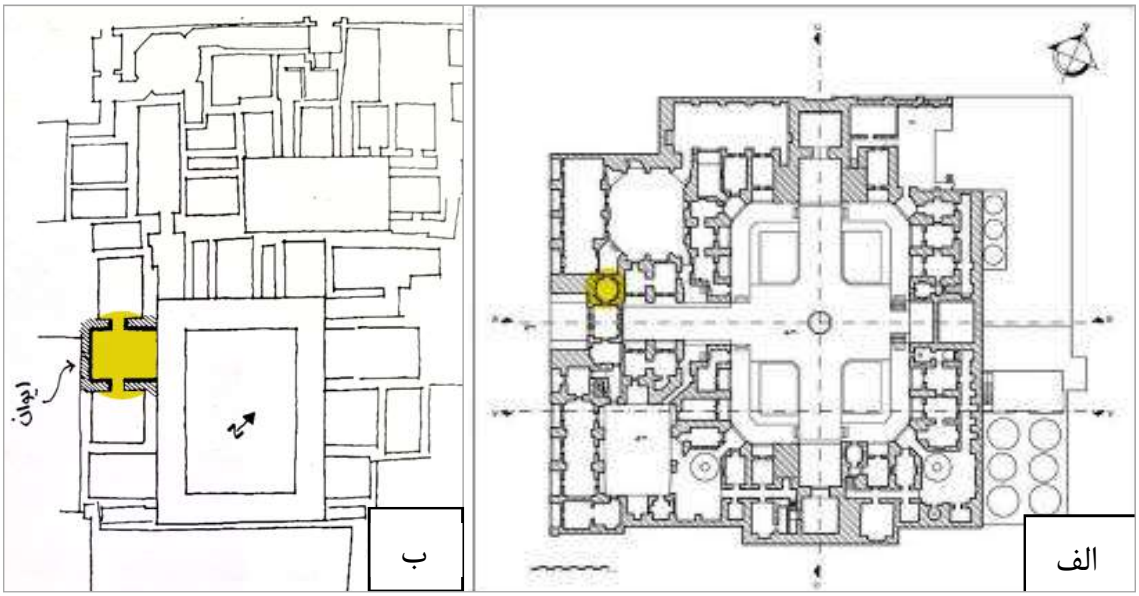
خانه پیرنیا (کاخ نائین)[۱۴]

خانه پیرنیا (کاخ نائین)، در محله باب‌المسجد از محلات قدیمی نائین قرار دارد و هم‌اکنون موزه مردم‌شناسی است (عامری، ۱۳۵۳: ۱۹۷). این بنا، از بناهای دوره صفوی است که حدوداً در دهه ۱۹۶۰ م./ ۱۳۸۰ ه.ق. کشف و کاوش شد. در بنا، کتیبه‌ای که حاکی از بنیان آن باشد وجود ندارد و باستان‌شناسان با توجه به سبک دیوارنگاره‌ها، تاریخ آن را نوشته‌اند (آژند، ۱۳۸۵: ۲۷۱). مهم‌ترین بخش این بنا، صفه یا ایوان منقوش بوده که وسیع‌ترین فضای تصویرسازی‌شده در خانه است (اتینگهاوزن و یارشاطر، ۱۳۷۹: ۳۲۹) (تصویر ۱- ب). دیوارنگاره‌های بنا را می‌توان به‌صورت کلی، به سه دسته روایی، تزئینی و نمادین تقسیم کرد (آژند، ۱۳۸۵: ۲۷۱). از موضوعات تصویرشده در این بنا، می‌توان به داستان فرهاد و شیرین، یوسف و زلیخا، مجلس بزم و شکار، چوگان و مسابقه قپق‌اندازی و حتی ترسیم صحنه‌هایی از آثار نظامی و جامی همراه با اشعاری از حافظ، اشاره کرد (هیلن‌براند، ۱۳۸۳: ۴۳۲). از نظر سبک، نقاشی‌های خانه پیرنیا، نقاشی‌های منسوب به قزوین در ربع سوم سده شانزدهم میلادی (۱۱ ه.ق.) هستند. بدن‌ها کشیده‌تر از بدن‌های دهه ۹۴۷ ه.ق. شده‌اند. گردن‌ها بلندتر و باریک‌تر و زیبایی آرمانی دارند (کن‌بای، ۱۳۹۱:

۹۶) و مهم‌تر آنکه عمامه مردها دیگر دستاری بسته دور تاج صفوی نیست (شاید این نشانه تغییری در سبک لباس باشد و نیز گواه تغییری سیاسی به اراده شاه طهماسب برای نفی سلطه قزلباشان که مستلزم طرد علامت‌های ظاهری آن بود) (کن‌بای، ۱۳۸۶: ۷۰). پس از اینکه شاه طهماسب از حمایت آثار هنری دست کشید، ابراهیم میرزا که در سال ۱۵۶۱ م. (۹۶۸ ه.ق.) به حکومت مشهد گمارده شده بود، بسیاری از هنرمندان را در کارگاه خود پذیرفت. در کتابخانه وی، نسخه خطی هفت اورنگ با ۲۸ مینیاتور به رشته تحریر درآمد و یکی از مشهورترین نسخه‌های خطی شد (گری، ۱۳۸۵: ۱۲۴). تصاویر نقش‌شده در خانه پیرنیا و کاروان‌سرای گنجعلیخان، شباهت‌هایی نیز با آن دارند. در این پژوهش به‌دلیل مشابهت‌های بسیار در نقوش این دو بنا، سه دیوارنگاره شامل صحنه چوگان، شکار و بزم، مورد مطالعه قرار گرفته‌اند.

هر تصویری، بیانگر بینش خاص فرهنگ و شرایط سیاسی و اجتماعی هر دوره است. دانسته‌های افراد، باورها، برخوردها و ارزش‌هایی که بدان معتقد هستند- که به شدت متأثر از فرهنگ آنها است- در تصاویر منعکس شده و هنرمندان در مورد چگونگی ثبت آن موضوع بر دیوار، دست به انتخاب می‌زنند. چشم هنرمند، سازمان می‌دهد، تمیز قائل می‌شود، ارتباط می‌دهد، طبقه‌بندی می‌کند، تحلیل می‌کند و هنگام ساختن و پرداختن، عناصر بصری را بی‌ارتباط و ساده نمی‌بینند، بلکه آنها را شیوه‌ای از ارتباط انسانی و کلامی مبتنی بر مناسبات مشخص اجتماعی به شمار می‌آورد؛ در واقع تصاویر، مبهوت‌کننده و سرشار از اطلاعات هستند. چندین قاب زیبا، با اینکه رنگ و رو رفته هستند، به زیبایی تمام بر دیوارهای این دو بنا خودنمایی می‌کنند. سرزندگی این تصاویر، ابزاری است که بیننده را به قرن‌ها پیش می‌کشاند و بیانگر خلاقیت هنرمندی بوده که از نظر اجتماعی و زیبایی‌شناختی، در فضایی غنی رشد کرده است. شناخت جلوه‌های مختلف بصری که اثر هنری در خود دارد، برای درک هر چه بهتر و کامل‌تر تصویر، حائز اهمیت است. در دیوارنگاره‌های پیش رو، هنرمند همواره با دقت و مهارت صنعتگرانه، به آنها جان بخشیده است. با ایجاد اختلافات، کادربندی موضوعات و ایجاد هم‌نهادگی‌های جذاب، به کمپوزیسیون‌های آنها جلوه‌ای زیباشناختی داده و تصاویری پویا و سرزنده به وجود آورده است. اندازه قاب‌های مورد بررسی در کاروان‌سرای گنجعلیخان، ۸۰*۹۶ و در خانه پیرنیا، ۷۸*۱۵۵ سانتی‌متر است؛ در واقع، دیوارنگاره‌ها عرض تقریباً یکسانی دارند و طول قاب‌های خانه پیرنیا، یک و نیم برابر قاب‌های کاروان‌سرا است. بنابراین، هنرمند از فضای بزرگ‌تری برای خلق اثر خود بهره برده است. نقاشی‌ها در هر دو بنا آسیب‌هایی دیده و خصوصاً در کاروانسرا، زیر لایه‌های سیاه دوده قرار گرفته و وضوح کمی دارند (تصویر ۲- الف و ب)؛ لذا جهت بررسی بهتر، دیوارنگاره‌ها به‌صورت خطی برداشت شده تا مقایسه مشخص‌تری صورت گیرد.

در گام اول در این پژوهش، به توصیف و تحلیل عناصر پرداخته می‌شود تا با توصیف نگاره‌ها و نکته‌بینی به کمک واژه‌ها، توجه به نکاتی که یافته شده جلب شود.



تصویر ۱-الف. موقعیت اتاق منقوش، طبقه اول کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو اداره میراث فرهنگی کرمان)
تصویر ۱-ب. موقعیت ایوان منقوش خانه پیرنیا (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۵۲)

دیوارنگاره چوگان

در دیوارنگاره چوگان خانه پیرنیا، افراد حاضر در صحنه، عامدانه کوچک و بزرگ تصویر شده‌اند تا به صحنه عاشقانه بالای تصویر، اهمیت بیشتری داده شود (تصویر ۳). قاب، دو بخش دارد و در آن، دو مجلس روایت شده؛ در یک روایت، صحنه عاشقانه بر صحنه چوگان مسلط است و پیوندی دوگانه دارد، این پیوند نامحسوس، توجه را به روابط درونی تصویر جلب می‌کند. نیمه پایینی، روایتی دیگر را نقل قول می‌کند که صحنه چوگان دارد و با صحنه چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان قابل‌قیاس است (تصویر ۴). چوب‌های چوگان، ارتباط متقابل نقش‌ها و حرکات جهت‌دار مشخص و آشکاری را موجب شده‌اند که چشم بیننده را به سمت مرکز بازی هدایت می‌کند. قسمت تماشاگران از بازیکن‌ها با ترفندی مشابه متمایز شده است؛ در قاب خانه پیرنیا، با تپه و در قاب گنجعلیخان، با شاخه‌های منحنی شکل درخت که شباهت‌هایی با تپه‌های قاب خانه پیرنیا دارند. تعداد بازیکنان در دو دیوارنگاره، متفاوت است و در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دو دروازه نیز وجود دارند. در هر دو نقش، افرادی در پشت صخره‌ها، بازی را تماشا کرده و فرد یا افرادی در حال ورود به صحنه هستند؛ در قاب خانه پیرنیا، یکی از این افراد ظرفی و دیگری چوب چوگان در دست دارد، اما در قاب کاروان‌سرا شخصی که وارد می‌شود، غرق در هیجان و تکاپوی بازی است.

از نظر ترکیب‌بندی، هر دو اثر، دارای تقارن تقریبی بوده و از نقوش مشابه در دو سمت محورهای افقی و عمودی بهره برده‌اند. سواران و اسب‌ها به‌صورت دو ستونی، در دو یا سه ردیف ترسیم شده و به موازات خط افق با مهارتی بی‌نظیر، منظم و یکدست ردیف شده‌اند. در عین حال برای زیبایی، صرفاً جهت اجتناب از یکنواختی بصری، تغییراتی در عناصر داده شده‌اند. شباهت کلی در دو اثر، کاملاً مشهود است. ترکیب‌بندی دیوارنگاره کاروان‌سرای گنجعلیخان، متقارن‌تر بوده و دیوارنگاره خانه پیرنیا تقارن نسبی دارد و پویاتر است. در هر دو قاب، حرکت پیکره‌ها و نوع اشارات و جهت‌گیری بدن‌ها و چوب‌های چوگان، باعث جنبش و تحرک در کادر شده‌اند، اما پویایی در قاب خانه پیرنیا به‌دلیل حالت حرکت اسب‌ها و بدن چوگان‌بازان، بیشتر است (جدول ۱- الف). هنرمند هم‌زمان با تأکید بر تقارن و محوربندی و تصاویر و حرکاتی هدایت‌کننده علاوه بر تمرکز در مرکز کادر، امکان گذار از نقطه‌ای به نقطه دیگر را برای بیننده فراهم ساخته است.

عنصر اصلی در این دیوارنگاره‌ها مانند بسیاری از نقاشی‌های این دوره، انسان است و بقیه اتفاقات و عناصر حول محور او بوده و نشان از آن دارد که رویکرد به زیبایی‌شناسی ناب، هیچ‌گاه هنرمند ایرانی را از توجه به انسان باز نداشته است. به‌طور کلی در هر دو اثر، همه عناصر وابسته به هم بوده و عناصر تصویر از طریق شباهت و نیز تکرار اجزا، مانند اعضای یک خانواده

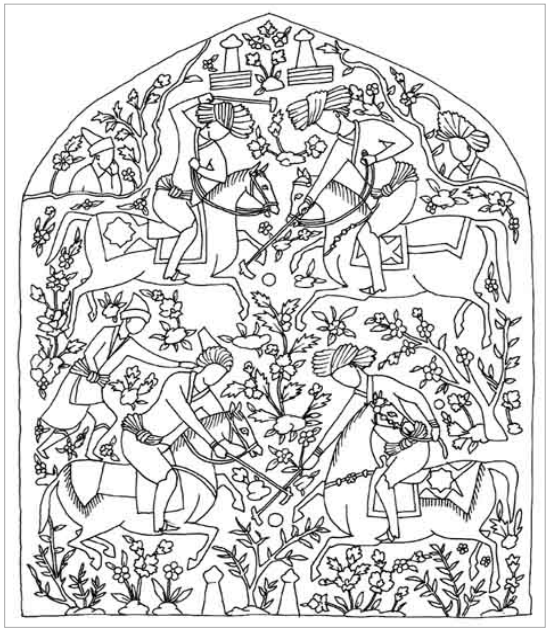
تصویر ۲-الف. نقوش کاروان‌سرای گنجعلیخان، ب. نقوش خانه پیرنیا (نگارندگان)

هماهنگ با هم عمل می‌کنند. در هر دو اثر، هنرمند با ایجاد حس توازن در ترکیب‌بندی متقارن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده و برای هر پیکر، جای مناسبی در نظر گرفته است. در این دیوارنگاره، هنرمند در جریان ایجاد و خلق اثر خود با نوعی ساده‌سازی بصری، به ساختار و ترکیب‌بندی ساده و انتزاعی دست یافته و با این روش، بر تخت بودن تصویر تأکید کرده است. هر دو تصویر با آن سطح دو بعدی، تخت و زمان ساکن، تداعی‌کننده برخی حرکت‌های بیرونی بوده که زمانی رخ داده و به قراردادهای به عاریت گرفته‌شده از هنر زمان خود تکیه می‌کنند. به‌علت شفافیت واقع‌گرایانه، یگانه و منحصر به‌فرد هستند؛ در معنایی وسیع‌تر، هماهنگی، تنوع، تعادل، تناسب، تسلط، حرکت و اختصار، باعث سازمان‌دهی اصولی عناصر جهت نیل به وحدت و القای حس یکپارچگی شده است. در این میان، تفاوت‌هایی نیز وجود دارند. به‌طور کلی در نگاره نائین، بازی چوگان، ماهیت واقعی‌تری داشته و به نظر می‌رسد دارای تناسب بهتری باشد که عناصری مانند؛ درخت و گل و پرنده و وجود دو الگوی عاشقانه در بالای کادر و هماهنگی آنها با قوس بالای طاق، به این امر کمک کرده‌اند و همین‌طور، طراحی حالت بدن سوارکار و تناسب سوار با اسب، از قواعد بهتری برخوردار بوده و در بیان شیوه حالات سوارکار برای بازی چوگان، موفق‌تر عمل کرده است. در نائین، گردن اسب‌ها کشیده‌تر است و نوازنده و ناظران در موقعیت بهتری، در تصویر جای داده شده‌اند. نگاره نائین، دارای تزئینات بیشتری بوده و فضای منفی، به حداقل خود رسیده است.

تصویر ۳. دیوارنگاره چوگان، خانه پیرنیا (نگارندگان)

دیوارنگاره شکار

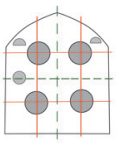
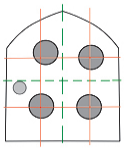
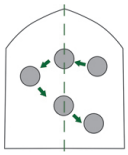
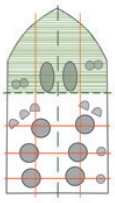
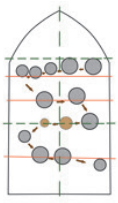
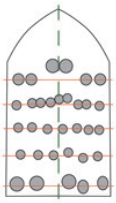
صحنه شکار خانه پیرنیا، در اتاق صفه قرار دارد. شاه به همراه همسر خود یا شاهدخت، در حال شکار بوده، وجود سایه‌بان در بالای سر این اشخاص، گویای این مطلب است (تصویر ۵). صحنه شکار بنای گنجعلیخان (تصویر ۶) نسبت به نائین، از جمعیت بسیار کمتری برخوردار است و نگاره‌های مکتب قزوین را به یاد می‌آورد که در آن، از تعدد پیکره‌ها خبری نیست. به‌طور کلی، دو صحنه شکار، از قواعد قبلی که در دو دیوارنگاره پیشین بررسی شده، پیروی می‌کنند. دیوارنگاره نائین، شلوغ‌تر و پرتحرک‌تر به نظر می‌رسد، اما در گنجعلیخان، ترکیب‌بندی متقارن‌تر و ساده‌تر است و بر رابطه علت و معلولی میان صورت ظاهری تصاویر تأکید می‌کند (جدول ۱ـ ب). در خانه پیرنیا، محدوده‌ای به آسمان اختصاص داده شده و توازنی به شدت فرمالیستی، میان زمین و آسمان با ابرهای در هم پیچیده برقرار شده است و در آن،



تصویر ۴. دیوارنگاره چوگان، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

پرندگان برای هماهنگ کردن ترکیب، با قوس بالایی قاب به خوبی سازگار شده‌اند. این دو اثر، اجزای سازنده همسان بسیاری دارند. در هر دو، در مرکز تصویر، گوزن با طراحی مشابه نقش شده است و شکارچیان، از سلاح‌های مشابهی در شکار حیوانات خاصی استفاده می‌کنند. شباهت دو خرگوش در حال فرار در سمت راست تصاویر و مردانی که با آهوانی بر دوش از سمت چپ قاب وارد صحنه می‌شوند، شباهت دو نگاره را دوچندان می‌کند. ترکیب‌بندی صحنه شکار کاروان‌سرا، متقارن‌تر است. در هر دو اثر، هنرمند با بهره‌گیری از شکل‌هایی که به جهت‌های مشخصی اشاره می‌کنند، برای انتقال نگاه از یک منطقه بصری به منطقه‌ای دیگر بهره برده است. موتیف‌ها با جهت‌گیری و مسیر حرکت یکسان، به سوی یکدیگر نشانه رفته‌اند؛ در عین حال، حرکت چشم توسط فاصله‌ای میان آنها قطع می‌شود که این فاصله‌ها از طریق نقوش گیاهی پر شده‌اند. در واقع، نوع برخورد هنرمند در هر دو بنا با مقوله طبیعت، مانند نگارگری مکتب تبریز و مشهد است. استفاده از نقوش گیاهی و انسانی و حیوانی، تقریباً با هم برابری می‌کند؛ از سویی دیگر، جهت و حرکت عناصر تزئینی با فرم قاب کاملاً هماهنگ است. در دیوارنگاره‌های فوق، هنرمند برای نشان دادن عقب‌تر بودن فیگورها، آنها را بر بالای سر فیگورهای جلوتر قرار داده و به‌نوعی با این کار، بر تخت بودن اثر تأکید کرده و موجبات هماهنگی نقوش با کادر را سبب شده است. در هر دو اثر، نحوه استفاده از خطوط متنوع و منحنی که به صحنه جنب و جوش بخشیده، شباهت‌هایی به مکتب مشهد دارد. هنرمند، روایت‌های تصویر خود را بر لحظه‌ای به‌ظاهر آرام ولی شورانگیز متصل می‌کند و تصاویر با پیوند خوردن به تاریخ و نگاره‌های دوره صفویه، صحنه‌ای پرهیجان و داستانی را به تماشا می‌گذارند؛ هر چند استفاده از عناصر فراوان، صحنه روایت داستان را خصوصاً در خانه پیرنیا بسیار شلوغ کرده است. از سویی دیگر، دو تصویر از نظر جزئیات و بازآفرینی عناصر، از چنان تشابهاتی برخوردار بوده که این ذهنیت را ایجاد می‌کنند که می‌توان آنها را رونوشت یکی از دیگری پنداشت.

جدول ۱. مقایسه دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا از لحاظ ترکیب‌بندی

	الف. نگاره چوگان	ب. نگاره شکار	ج. نگاره بزم
کاروان‌سرای گنجعلیخان			
خانه پیرنیا			

همه عناصر تزئینی و کاربرد و سازمان‌دهی آنها، تحت تأثیر قابی که هنرمند برای اثر خود در نظر می‌گیرد، قرار داشته و تناسبات و ترکیب‌بندی عناصر هنری تصاویر، بر اساس آن بنا نهاده می‌شوند. فرم کلی کادرها در هر دو بنا مشابه بوده و در پاره‌ای از موارد، از ترکیب‌بندی همسانی نیز استفاده شده است. الف. نگاره چوگان: ترکیب‌بندی در هر دو اثر، دارای تقارن تقریبی است و محورهای تقارن، کادر را به‌صورت عمودی و افقی به چند بخش تقسیم کرده‌اند. در هر دو اثر، هنرمند با ایجاد حس توازن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده است.

ب. نگاره شکار: ترکیب‌بندی قاب کاروان‌سرا، متقارن‌تر و ساده‌تر است، ولی در نگاره خانه پیرنیا، به‌دلیل عدم تقارن و نداشتن شباهت و انطباق ظاهری، اجزای تصویر به‌صورت نابرابر و بدون هیچ محور الزاماً آشکاری توزیع شده‌اند. در هر دو بنا، حرکت بین عناصر کادر و اندازه نقوش، چشم را به گردش در قاب وامی‌دارد و آرایش و فضای خوشایندی را ایجاد کرده است. چیدمان عناصر، رابطه هماهنگی با شکل قاب دارد و باعث وحدت عینی در نگاره‌ها شده است.

ج. نگاره بزم: قاب خانه پیرنیا، متقارن‌تر است؛ هر چند که صحنه شلوغ‌تر و پرجمعیت‌تری داشته، ولی ایستایی و عدم تحرک بیشتری نسبت به کادر کاروان‌سرای گنجعلیخان دارد.

(نگارندگان)

دیوارنگاره بزم

صحنه بزم، از صحنه‌های مورد علاقه به تصویر کشیده‌شده در دوره صفویه است، اما بر خلاف دو مورد قبل، این دو مجلس، تفاوت‌های بسیاری دارند؛ در صحنه بزم کاروان‌سرای گنجعلیخان، فقط پنج نفر مرد حضور دارند (تصویر ۷) و مانند مکتب قزوین، در آن از تعداد پیکره‌های محدودی استفاده شده است.

اما مجلس بزم خانه پیرنیا به‌مانند مکتب تبریز، شلوغ‌تر است و ۳۳ نفر اعم از زن و مرد دیده می‌شوند (تصویر ۸). در ترکیب‌بندی هر دو اثر، حداقل فضای منفی در نظر گرفته شده است و سطوح، تخت و کم‌عمق طراحی شده‌اند و ارزش فیگوراتیو یکسانی برای پیکره‌ها وجود دارد که این امر، با هم‌اندازه در نظر گرفتن اندازه فیگورها ایجاد شده است. از نظر ترکیب‌بندی، دیوارنگاره خانه پیرنیا، به پنج سطح کاملاً مجزا تقسیم شده است (جدول ۱- ج). با مقایسه اسب‌ها و پیکره‌ها و پرندگان متوجه می‌شویم تناسب در آن رعایت نشده است و هنرمند، بر تناسب بین اجزای طرح تأکیدی ندارد. «زمین به سمت آسمان تمایل دارد و جلو و عقب بودن افراد در صحنه، از طریق روی هم قرار گرفتن سطح زمینی که روی آن نشسته‌اند، نمایانده شده است، تختی که دو دلداده بر روی آن نشسته‌اند، پرسپکتیوی وارونه دارد و به خارج می‌گریزد» (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۴۷).

در قاب کاروان‌سرای گنجعلیخان با تصویر کردن افراد رو به داخل، جهت نگاه آنها و ترکیب‌بندی حلزونی، چشم به درون کادر کشیده شده و بر روی سوژه اصلی متمرکز می‌شود، اما در قاب خانه پیرنیا (کاخ نائین)، حضور افراد متعدد در صحنه، نگاه‌ها و فرم بدن آنها، چشم مخاطب را به سمت و سوهای متفاوتی سوق می‌دهد. بر خلاف دو نگاره قبل، اثر بزم در گنجعلیخان از نظر ترکیب‌بندی، پویاتر به نظر می‌رسد. ترکیب‌بندی در خانه پیرنیا، متقارن‌تر بوده و با تکرار و بهره‌گیری چند باره از یک جلوه بصری مشابه، احساس رابطه‌ای هماهنگ و حرکتی ریتمیک را به وجود آورده است. از سویی دیگر، فاصله مشهود بین موتیف‌های اصلی در کاروانسرا بیشتر بوده و از فضای بازتری جهت حرکت عناصر برخوردار است؛ لذا پویایی بیشتری دارد. در صحنه بزم کرمان، تقسیم‌بندی فضا به دو بخش توسط دو درخت، بسیار هوشمندانه انجام شده و هنرمند با وجود فضای اندک، با بهره بردن از شکل‌ها و موتیف‌هایی با اندازه برابر، بر عدم وجود پرسپکتیو و دو بعدی بودن اثر تأکید کرده و همچنین با ارزش یکسان دادن به عناصر، وحدت در ترکیب‌بندی را نشان داده است (جدول ۱ـ ج). با نگاه کلی به جدول ۱، این مهم جلب

تصویر ۵. دیوارنگاره شکار، خانه پیرنیا (نگارندگان)

تصویر ۶. دیوارنگاره شکار، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

توجه می‌کند که ترکیب‌بندی‌های به‌جا و ظریف به‌کار رفته در این دیوارنگاره‌ها، ساده‌ترین و پیش پا افتاده‌ترین جزئیات را بارز و حائز اهمیت ساخته و در جهت آشکار ساختن ایدئولوژی‌های تجسم‌یافته در سنت‌های بصری هنر عصر صفویه پیش رفته‌اند که از آن جمله؛ عدم رعایت اصول پرسپکتیو و تخت بودن نگاره‌ها است و تلویحاً بیننده را متقاعد کرده که موضوع و نگرشی کاملاً مطیع و ساکن را نظاره می‌کند. ترکیب‌بندی‌های دلپذیر و چشم‌اندازهای شکیل تصاویر، به آسانی موضوع آنها را تحت‌الشعاع قرار داده و به‌عبارتی، محتوای خاص این‌گونه تصاویر، به مضمونی درباره هنرمندان و دوره زمانی که خلق شده‌اند اشاره کرده و به‌گونه‌ای هر چه آشکارتر، ذهن را به خویشتن هنرمند که نسبت به اصالت و زیبایی توجه نشان داده است و سبک و سیاق نقاشی دوره صفویه، سوق می‌دهد. نگاه مجذوب شده و ذهن متحیر می‌ماند. پیام‌های اجتماعی و عملکرد زیبایی‌شناختی تصاویر، در فراهم آوردن جزئیات و محتوای داستانی اثر، کارآمد هستند؛ به‌عبارتی‌دیگر، و به‌طور پنهان به توصیف آن دوره‌ای پرداخته که در آن آفریده شده و واقعیت گذشته را منتشر می‌کنند.

تصویر ۷. دیوارنگاره بزم، کاروان‌سرای گنجعلیخان (آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی)

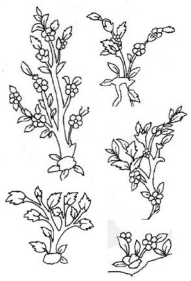
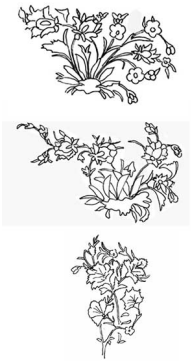
زمینه دیوارنگاره‌ها

زمینه در همه دیوارنگاره‌های مورد بحث، منظره‌ای از طبیعت است و شناخت آن می‌تواند ادراک ما را از ماهیت درونی اشکال غنا ببخشد؛ منظره همواره برای اکثر هنرمندان، منبع بی‌پایان الهام و شگفتی بوده و هست. عشق به کمال، حساسیتی فوق‌العاده نسبت به محتوای عرفانی مناظر طبیعی و حداقل توجه نسبت به جزئیات واقعی عناصر عاریت گرفته‌شده از طبیعت، از نکات مهم مناظر در دو بنا هستند؛ مناظر اشباع‌شده‌ای که از اشکال گیاهی متنوع، حیوانات و تکه‌سنگ‌ها پر شده و جلوه بصری معناداری را ایجاد کرده‌اند. زمینه در دیوارنگاره‌های هر دو بنا، تقریباً مشابه بوده و به نظر می‌رسد فضای کلی آنها، تحت تأثیر مکاتب نگارگری این دوره است. صحنه‌هایی از طبیعت که در آنها فضای خالی، به حداقل خود رسیده است. در نگاره‌های ایرانی، روایت و منظره، تحت تأثیر یکدیگر قرار دارند؛ گاهی، روایت تحت‌الشعاع طبیعت‌پردازی قرار می‌گیرد و برای بهتر بیان کردن موضوع به‌کار آمده و زمانی، مفهوم و موضوع به خدمت منظره درمی‌آیند (مبینی و حکیمی، ۱۳۹۴: ۱۴). در نگارگری دوره صفوی، طبیعت در پیوند با کنش انسانی، از هماهنگی عمیقی برخوردار بوده؛ تا جایی که در مکتب تبریز، نگارگر به طبیعت بسیار وفادار است. در نقاشی‌های تبریز، ترکیب‌بندی شلوغ ولی به سامان و درختان پرشکوفه و جوان و موج‌دار و تپه‌های سرسبز و بوته‌های پرگل نقش

تصویر ۸. دیوارنگاره بزم، خانه پیرنیا (نگارندگان)

شده و صحنه‌ای شاعرانه خلق می‌شد و در ادامه در مشهد و در کارگاه ابراهیم میرزا، استفاده از نقوش گیاهی به اوج خود می‌رسید. مشاهده دیوارنگاره‌های هر دو بنا و پوشش گیاهی متنوع و بسیار آنها، کاملاً با مکاتب تبریز و مشهد هم‌راستا است. عناصر طبیعی و نقوش گیاهی به‌طور قابل‌توجهی در نگاره‌ها به‌کار رفته و به آنها سرزندگی و حیات می‌بخشند. به نظر می‌رسد هدف از به‌کار بردن این عناصر طبیعی و نقوش گیاهی علاوه بر تزئین و پر کردن صفحه نقاشی، روایتی‌تر کردن موضوع نقاشی بوده است؛ برای مثال، نقاشی‌های شیخ محمد (مکتب مشهد)، آکنده از فضای گسترده همراه با بوته‌های گیاهان، درختان همراه با شاخ و برگ‌های کوتاه، صخره‌های ریزنقش و درختچه‌های سر برکشیده از لابه‌لای این صخره‌ها در افق بوده (آژند، ۱۳۸۵: ۱۷۵) که بسیار شبیه به دیوارنگاره‌های این دو بنا است. با دقت در نگاره بزم، هر دو سوی تخت‌ها، با درختان گل‌دار پنج‌پر مزین شده‌اند. بر روی شاخه‌ها، پنج پرنده به تصویر کشیده شده و جلوی درختان هر دو صحنه، به‌مانند نقاشی‌های شیخ محمد، صخره‌های کوچکی وجود داشته که از پشت آنها گیاهان و بوته‌ها روئیده‌اند و همه زمینه، با گیاهان و درختان و درختچه‌های پر گل، پر شده است. در مکتب قزوین، کم کم طبیعت‌پردازی‌ها رو به ساده‌گرایی رفته و در مکتب اصفهان به‌طور کلی، روش‌های طبیعت‌پردازی و استفاده از نقوش گیاهی دگرگون می‌شوند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۹۴). تصویرگران نقاشی‌های دیواری خانه پیرنیا و کاروان‌سرای گنجعلیخان همانند نگارگران این دوره در نقاشی از طبیعت، الگویی هماهنگ را به‌کار برده‌اند. آنها سطح زمین را با گونه‌های متنوعی از گل و گیاه پوشانده‌اند و به‌ندرت، جایی از سطح نگاره خالی است. طبیعت‌پردازی و نقوش گیاهی در هر دو بنا، مانند مکتب مشهد و به همان زیبایی نگاره‌های تبریز است، ولی تمامی عناصر به‌مانند مکتب قزوین، ساده‌تر و کم تزئین‌تر به‌کار رفته‌اند (جدول ۲). در کل،

جدول ۲. مقایسه پوشش گیاهی دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
نقوش گیاهی	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			

زمینه کار، با گل‌ها و گیاهان متنوع پر شده و فضای خالی، به حداقل خود رسیده است. پوشش گیاهی در دو بنا، شباهت‌های بسیاری دارند. درختچه‌ها و بوته‌های گل‌دار با گل‌های پنج‌پر و گیاهان روئیده در پشت صخره‌های ریزنقش و گل‌های شاه عباسی بزرگ بر روی شاخه‌های نازک و شکننده، از ویژگی‌های مشترک در هر دو بنا هستند، البته تفاوت‌هایی نیز وجود داشته؛ نقاشی‌های خانه پیرنیا، از تنوع گیاهی بیشتری برخوردار بوده و فضای منفی بسیار کمتری دارند.

(نگارندگان)

دیوارنگاره‌های هر دو بنا با سبک نگارگری صفویه کاملاً قرابت و سازگاری داشته و موجب شناخت و ادراک گسترده‌تری نسبت به نقاشی دیواری این دوره می‌شوند.

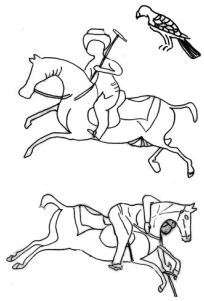
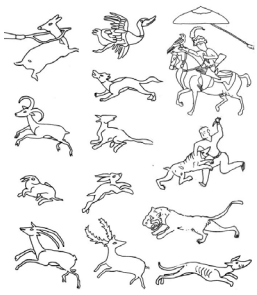
نقوش حیوانی

در صحنه‌های چوگان و بزم، تنها اسب و باز شکاری وجود دارد، ولی در صحنه شکار، تعدد حیوانات در دیوارنگاره‌ها بسیار زیاد است (جدول ۳).

نقوش انسانی

در نقاشی ایرانی به‌جز تعداد انگشت‌شماری نگاره، به‌ندرت می‌توان منظره‌ای پیدا کرد که انسان در آن حضور نداشته باشد. انسان و طبیعت در نگارگری ایرانی، نسبتی هم‌عرض و برابر دارند و هر جا انسانی حضور داشته، به فراخور، جلوه‌ای از طبیعت نیز وجود دارد (پاکباز، ۱۳۹۴: ۲). از ویژگی‌های نقاشی قرن ۱۱ ه.ق.، تغییر در اندازه پیکر اشخاص است؛ به‌طوری که تقریباً همه با قامتی بلند و رعنا تصویر شده‌اند. دیوارنگاره کاروان‌سرای گنجعلیخان، پیرو نقاشی قرن یازدهم است و در آن همانند مکتب قزوین، با کاهش افراد حاضر در صحنه مواجه هستیم. حال آنکه در خانه پیرنیا مانند نقاشی قرن دهم، صحنه‌های نقاشی، مملو از صور بزرگان، اتباع، تماشاچیان و جز آنها هستند. به نظر می‌رسد در هر دو بنا از نظر بصری، به ارزش‌های الگوی انسانی توجه شده است؛ الگویی که شامل نمایش، حرکات اغراق‌شده و استریلیزه کردن عناصر

جدول ۳. مقایسه نقوش حیوانی در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
نقوش حیوانی	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			

در صحنه شکار، نقوش حیوانی تشابهات بسیاری دارند و به نظر می‌رسد از الگوی مشابهی استفاده شده است. گوزن و خرگوش‌ها کاملاً مشابه طراحی شده‌اند و حالت جست و خیز آنها نیز یکسان است. حمله پلنگ یا یوزپلنگ به شکارچی، کاملاً مشابه است و در هر دو مورد، حیوان درنده پهلوی شکارچی را به دندان گرفته و شکارچی با چاقو یا خنجر از خود دفاع می‌کند؛ هر چند در نگاره کاروان‌سرا، شکارچی سوار بر اسب است. در طراحی حیوانات در بنای گنجعلیخان، دقت بیشتری شده و جزئیات بیشتری در نظر گرفته شده و به واقع‌نمایی نزدیک‌تر بوده، در حالی که تشخیص برخی از حیوانات در خانه پیرنیا دشوارتر است. از دیگر تفاوت‌ها این است که در قاب چوگان خانه پیرنیا، اسب‌های باریک‌اندام با گردن‌های کشیده‌تر به تصویر درآمده و تحرک بیشتری دارند.

(نگارندگان)

می‌شود. الگو و ساخت تصاویر موجود در دیوارنگاره‌ها، نمایش حماسی بی‌صدایی است و توجه را به جنبه‌های زیباشناختی صور انسانی جلب می‌کند.

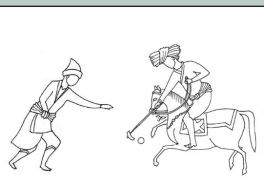
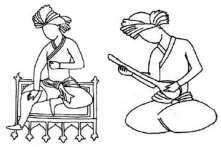
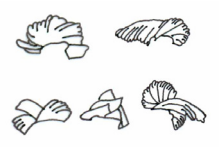
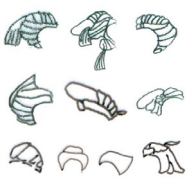
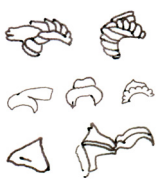
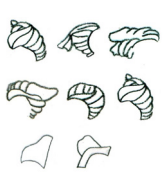
در این دوره، همچنین استادان نقاشی، از آرایش‌های ترکیبی و تزئینات گوناگون در تصویرسازی دوری جسته و تنها به آرامش متن و زمینه تصویر با درختچه‌های کوچک و بوته‌دار و شاخه‌های گل‌دار اکتفا کردند. بدین ترتیب، موقعیت و مقام اشخاص به خوبی در نقاشی‌ها ظاهر و آشکار شده است (رادفر، ۱۳۸۵: ۸۳). بیشتر افراد حاضر در نگاره‌های دو بنا، بدن‌های باریک و کشیده داشته؛ هر چند پیکره‌ها در بنای گنجعلیخان، بلندقامت‌تر و کشیده‌تر هستند.

تن‌پوش‌ها: تن‌پوش‌ها در دیوارنگاره‌ها، از پوشش معمول در نقاشی‌های هم‌زمان خود تبعیت می‌کنند (در دیوارنگاره‌های گنجعلیخان، نقشی از زن به تصویر کشیده نشده، بنابراین در این پژوهش، البسه مردان مورد بررسی قرار گرفته است). در این دوره، پوشاک معمول مردان، پیراهن بلند است؛ مردان به‌جای اینکه دامن آن را در شلوار خود بگذارند، بیرون آن رها می‌کنند، چنانکه تا روی زانوان آنها را می‌پوشاند. طرف راست پیراهن آنها از روی سینه تا نزدیک شکم و پایین دو طرف، شکافته و باز است و یقه برگردان ندارد (شاردن، ۱۳۷۴: ۸۰۱). افراد حاضر در کاروان‌سرای گنجعلیخان، پیراهن بر تن داشته، اما در خانه پیرنیا عده معدودی پیراهن دارند و اکثر افراد نقش‌شده در قاب‌ها، قسمت پایین دامن خود را در شلوار گذاشته‌اند و شلوار آنان عبارت از پوشش آستردار است که تا قوزک پای آنها می‌رسد و از زانو به پایین تنگ شده است (ولی قوجق و مهرپویا، ۱۳۹۵: ۴۷) (جدول ۴ـ الف).

دستار، کلاه و شال کمر: کلاه‌های مردان عصر صفوی، گونه‌های متنوعی داشته‌اند (نقوی و مراثی، ۱۳۹۱: ۱۵) و دستار ایرانی که دلبند نامیده می‌شود، عموماً از پارچه سفید درشتی درست شده که روی آن را پارچه‌ای لطیف می‌پیچند. پارچه دستار، به قطعه پارچه گل‌دار و پرقیمت‌تری منتهی می‌شود که هنگام بستن دستار، آن را مانند جیغ‌ها (هر چیز تاج‌مانند که به کلاه نصب کنند) از داخلش درمی‌آورند (ولی قوجق و مهرپویا، ۱۳۹۵: ۴۴ و ۴۵). در مورد شال کمر این‌گونه است که شال بسیار باریک و کم‌ضخامتی به دور کمر افراد خانه پیرنیا بسته شده، در حالی که در کاروان‌سرا، شال، بسیار پهن‌تر و مجلل‌تر بوده و به نظر می‌رسد چندین دور به دور کمر پیچیده شده است (جدول ۴ـ ب). تنوع کلاه‌ها در خانه پیرنیا بیشتر است و دستارها محکم‌تر بسته شده و کوچک‌تر هستند. در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دستارها بزرگ‌تر بوده و آزادتر بسته شده‌اند (جدول ۴ـ ج).

کفش: متداول‌ترین کفش در دوره صفویه، کفش‌های راحتی با جنس بسیار سفت و سخت و رویه‌های کوتاه بوده؛ به‌طوری که پوشیدن و درآوردن آنها بسیار آسان است تا هنگام ورود و خروج به ساختمان، به راحتی از پای درآورده شوند. غالب کفش‌ها، نوک باریک بوده و قسمت جلو آنها از عقب بلندتر است. علاوه بر آن، بنا بر نکات گفته‌شده در سفرنامه‌ها و نگاره‌های موجود از دوره صفویه، می‌توان تشخیص داد که انواع کفش‌های بدون ساق، در دو نوع پاشنه‌دار و بدون پاشنه و نوک‌تیز به‌عنوان کفش‌های راحتی کاربرد داشته‌اند (همان: ۴۸). در دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا، بیشتر کفش‌ها، راحتی هستند؛ البته این به معنای استفاده نکردن از نیم‌چکمه، نیم‌چکمه بنددار یا چکمه‌های سوارکاری نیست. با توجه به تصاویر، کفش‌های اشخاص حاضر در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر چکمه و نیم‌چکمه هستند.

جدول ۴. مقایسه نوع پوشش در دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و خانه پیرنیا

پوشش	بنا	دیوارنگاره چوگان	دیوارنگاره شکار	دیوارنگاره بزم
الف. لباس و کفش و کلاه	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	در قاب شکار و چوگان کاروان‌سرای گنجعلیخان، چکمه‌های ساق بلندی از نوع پاشنه‌دار معروف به چکمه‌های سوارکاری استفاده شده، ولی در خانه پیرنیا به‌جز چند مورد اندک، بقیه کفشی شبیه گیوه به پا دارند.			
ب. شال کمر	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	شال کمر اشخاص در خانه پیرنیا، ساده‌تر و باریک‌تر است. البته به‌ندرت اشخاصی وجود دارند که شالی به رنگ دیگر به دور شال کمر آنها پیچیده شده و به پایین آویزان است (در نگاره بزم). در بنای گنجعلیخان، شال، پهن‌تر و زیباتر است و به نظر می‌رسد چندین بار به دور کمر پیچیده و اندکی نیز شل بسته شده است.			
ج. کلاه و دستار	کاروان‌سرای گنجعلیخان			
	خانه پیرنیا			
	تعداد اشخاص به تصویر درآمده در دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا، به‌مراتب بیشتر از کاروان‌سرای گنجعلیخان است؛ بنابراین طبیعی است که تعداد کلاه و دستارها نیز بیشتر باشد. تفاوت عمده دستارها در دو بنا در این است که دستارها در کاروان‌سرای گنجعلیخان، بزرگ‌تر و آزادتر به تصویر درآمده‌اند.			

(نگارندگان)

نتیجه‌گیری

با توجه به یافته‌های پژوهش، وجوه مشترک بسیاری در دیوارنگاره‌های دو بنا وجود دارند. مهم‌ترین شباهت آنها، در نوع کادربندی و به‌تبع آن، ترکیب‌بندی اثر است. هنرمند در جریان تکوین اثر هنری برای جستجو، در پی جذاب‌ترین و ساده‌ترین طریقه ارائه یک ایده، به ترکیب‌بندی یا ساختار فرم پرداخته و به انتزاعی اصولی دست یافته است و با ساده کردن عناصر در حین این فرآیند، بر ماهیت تخت بودن ذاتی هنر تزئینی تأکید می‌کند. در هر دو بنا با ایجاد تکرار و ریتم در اجزای ترکیب‌بندی‌ها، هماهنگی خوشایندی ایجاد شده و در پاره‌ای از موارد، منظره‌ای آرام و گاهی با همین ریتم در صحنه شکار، هیجان ایجاد کرده است. در این ترکیب‌بندی‌ها، حداقل فضای منفی وجود دارد و سطوح، تخت و کم‌عمق طراحی شده و با بهره گرفتن از اندازه‌های یکسان و ارزش فیگوراتیو یکسان برای پیکره‌ها، به وحدت در ترکیب‌بندی‌ها رسیده‌اند. ترکیب‌بندی پیکره‌های انسانی در نگاره‌های هر دو بنا، به‌صورت ردیفی است. هنرمند با بهره‌گیری از نقوش مشابه در دو سوی محور مرکزی تصویر و استفاده از لحن موزون و ریتم، موجبات تداوم جریان و یا حس حرکت را فراهم کرده است. مقیاس تصاویر انسانی و حیوانی در دوره‌ها و بناهای مختلف، متفاوت است. هنرمند به مدد طراحی قوی، طبیعت را به مکان فعل و عمل فیگورهای انسانی و حیوانی بدل کرده و در این محیط برای هر پیکره، جای مناسبی در نظر گرفته است. نوع برخورد هنرمندان در هر دو بنا با مقوله طبیعت و استفاده از نقوش گیاهی، حیوانی و انسانی، تقریباً با هم برابری می‌کنند؛ به‌طور مثال، نقش انسان در اکثر دیوارنگاره‌ها، به‌صورت محوری در ترکیب‌بندی قرار گرفته و اطراف آن با نقوش گیاهی تزئین شده است. نحوه جانمایی پیکره‌ها در ترکیب‌بندی نگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر دو ردیفی بوده و در خانه پیرنیا، بسته به تعداد پیکره‌ها متفاوت است. تعداد کم پیکره‌ها در برخی دیوارنگاره‌ها به‌خصوص در کاروان‌سرای گنجعلیخان، مکتب قزوین را به یاد می‌آورد. بیشترین شباهت دیوارنگاره‌های دو بنا، در صحنه شکار و چوگان است.

نگاره چوگان نائین، ماهیت واقعی‌تری دارد و هنرمند با ایجاد حس توازن در ترکیب‌بندی متقارن، باعث ایجاد تعادل در اثر شده و با ساده‌سازی بصری، به ساختاری ساده و انتزاعی در ترکیب‌بندی دست یافته است.

در صحنه شکار، شباهت‌ها از این نیز فراتر می‌روند؛ علاوه بر ترکیب‌بندی همسان و استفاده از خطوط منحنی و متنوع که شباهت‌هایی با مکتب مشهد دارد، تصویرگری با موتیف‌های هم‌شکل و یکسان صورت می‌پذیرد؛ برای مثال، طراحی گوزنی که در مرکز کادر قرار دارد، با خرگوشی که در حال فرار بوده با فرد یا افرادی که از سویی وارد کادر می‌شوند، کاملاً مشابه است.

صحنه بزم خانه پیرنیا به‌مانند مکتب تبریز، شلوغ‌تر بوده، ولی بر خلاف دو نگاره چوگان و شکار، صحنه بزم در کرمان به‌دلیل نوع ترکیب‌بندی، پویاتر است. از سویی دیگر، دیوارنگاره‌ها خصوصاً نمایش بزم و شکار -که برای کوشک سلطنتی بسیار مناسب است- با نگاره‌های این عصر برابری می‌کنند. به‌طور کلی، تصاویر خانه پیرنیا، از تبحر بیشتری در ترکیب‌بندی و پویانمایی برخوردار هستند و ارتباط بین پیکره‌ها از نظر احساسی و فضایی، دقیق‌تر است. هر چند به‌دلیل تعدد پیکره‌ها و کادر بزرگ‌تر و کشیده‌تر در خانه پیرنیا، هنرمند، امکان بیشتری برای تصویرسازی داشته است.

به نظر می‌رسد دیوارنگاره‌های دو بنا، ترکیبی از مکاتب این عصر را به منصه ظهور گذاشته‌اند. درختان جوان و منظره‌ها، مکتب تبریز را به یاد می‌آورند و بوته‌های گل‌دار، در پشت سنگ‌ها و صخره‌های ریزنقش، مکتب مشهد را خاطرنشان کرده و تعداد کم پیکره‌ها در برخی دیوارنگاره‌ها به‌خصوص دیوارنگاره‌های کاروان‌سرای گنجعلیخان و ساده‌سازی عناصر بصری، مکتب قزوین را به رخ می‌کشند. زمینه‌ها در همه قاب‌ها، صحنه‌هایی از طبیعت هستند؛ طبیعتی که همواره منبع بی‌پایان الهام و شگفتی بوده و هست و در هر دو بنا به‌صورت تقریباً مشابهی به‌کار گرفته شده و تمام فضاها با نقوش گیاهی پر شده و فضای منفی به حداقل خود رسیده است و نحوه استفاده از نقوش گیاهی، مکاتب نگارگری این دوره علی‌الخصوص مکاتب تبریز، قزوین و مشهد را به یاد می‌آورد.

رویکرد به تزئینات در هر دو بنا، تقریباً مشابه بوده و آرایش صحنه‌ها بسیار پرتفصیل است و حداقل نشانه‌ای از عمق‌گرایی وجود ندارد و هنرمند با ایجاد اختلاف، تباین، تغییر و گوناگونی در عناصر ترکیب‌بندی، باعث افزودن جذابیت، موازنه و هماهنگی در دیوارنگاره‌ها شده است. هر چند در کاروان‌سرای گنجعلیخان، دقت بیشتری در جزئیات لباس‌ها و زین و یراق و یال اسب‌ها به‌کار رفته است، در عوض در خانه پیرنیا، زمینه‌ها پرتر و گیاهان تزئینی بیشتری تصویر شده‌اند. از دیگر تفاوت‌ها، می‌توان به نوع پوشش افراد اشاره کرد؛ تن‌پوش‌ها در کاروان‌سرای گنجعلیخان، بیشتر شامل پیراهن و شلوار، دستارهای بزرگ و چکمه‌های پاشنه‌دار هستند، در حالی که در نائین، افراد حاضر در دیوارنگاره‌ها، دستارهای کوچک بر سر و بلوز و شلوار بر تن داشته و یا دنباله پیراهن خود را در شلوار قرار داده و به‌جز در مواردی در صحنه بزم که نیم چکمه پوشیده، بیشتر گیوه، کفش راحتی معمول دوره صفویه، را به پای دارند.

با توجه به مطابقت در معیارهای تطبیقی نظیر؛ شباهت در نقوش حیوانی و گیاهی، مضامین، ترکیب‌بندی فضاها و اشتراکات بسیار در دیوارنگاره‌های مذکور، باید اذعان داشت که بی‌شک این دو بنا، از منبع الهام مشترکی بهره برده‌اند که این منبع می‌تواند استفاده از الگوی یکسان و یا هنرمند مشترک مانند آثار نگارگری این دوره باشد.

شباهت‌های بسیار خصوصاً در طراحی حیوانات صحنه شکار، این احتمال را تقویت می‌کند که شاید هنرمند کاروان‌سرای گنجعلیخان در هنگام تزئین این بنا، نگاهی نیز به نقاشی‌های خانه پیرنیا داشته و یا وحدت هنری در عصر صفویه و پیروی هنرمندان این دوره از مکاتب نگارگری این عصر (در اینجا مکتب تبریز، قزوین و مشهد)، موجب وجود چنین تشابهاتی شده است.

از آنجایی که دیوارنگاره‌های این دو بنا، شباهت‌هایی به نقاشی‌های کاخ چهلستون قزوین و نقاشی‌های مکتب مشهد دارند، مقایسه آنها با دیوارنگاره‌های کاخ قزوین و نگارگری‌های نسخه خطی هفت اورنگ جامی، برای تحقیقات آتی پیشنهاد می‌شود؛ همچنین، بررسی علت شباهت نقوش کاروان‌سرا با نقوش کاخ‌های صفوی، می‌تواند نتیجه بسیار جالبی داشته باشد.

پی‌نوشت

1. Mora, Paolo Filippo
2. Brandi, Cesare

۳. این خانه در دوره متأخر، خانه میرزا احمدخانی نام داشته و به نام یکی از نوادگان خاندان پیرنیا خوانده می‌شده است. نسبت خاندان پیرنیا، به عبدالوهاب نائینی می‌رسد که در عرفان و تصوف، صاحب مقام بوده و رجال بزرگی از این خاندان درخشیده‌اند (خودداری نائینی، ۱۳۸۸: ۲۳).

۴. گنجعلیخان، از حکام مشهور زمان شاه عباس است که از سال ۱۰۰۵ هجری قمری، بر کرمان فرمانروایی کرد و بناهای زیادی ساخت. مجموعه گنجعلیخان در مرکز قدیمی شهر کرمان، به دستور او ساخته شد (باستانی پاریزی، ۱۳۹۳).

۵. جای حضور و گلشن امن است این سرای زین در به شادمانی و عیش و طرب درآی
کاخ دولتی ز چه خاکی که مدرج است در شاخسار گلشن تو سایه همای
مرغول سنبل سر زلف تو خوش نسیم باد صبا ز خاک جناب تو مشکسای
فرخنده نوگل تو چمن.....

۶. تصاویر مذکور، در اصل ۴ قاب در یک فضا بوده‌اند که یکی از قاب‌ها به‌طور کامل تخریب شده و ۳ قاب با مضامین شکار و بزم و چوگان، زیاد دوده گرفته و وضوح مناسبی نداشته، در نتیجه عکس‌ها هم تصویری بسیار تیره دارند. بنابراین برای مطالعه تطبیقی، از تصویر موجود در آرشیو شخصی آقای مجتبی مهدوی استفاده شد.

7. Schmeisser
8. Gray, Basil
9. Hillenbrand, Robert
10. Sheila, Canby
11. Sykes, Sir Percy

12. Sheila, Blair

۱۳. از جمله پژوهشگرانی که به این موضوع اشاره کرده‌اند؛ اشراقی، صحنه‌های تصویرشده در خانه پیرنیا را تقریباً همان‌هایی دانسته که در عمارت چهلستون قزوین نقش شده بودند و عبدی بیگ از آنها در کتاب "دوحه الزهار" یاد کرده است (۱۳۷۹: ۱۳۵). آژند، همه دیوارنگاره‌های خانه پیرنیای نائین را با خصوصیات عمارت چهلستون قزوین شبیه دانسته (۱۳۸۵: ۲۸۱) و خودداری، بنا بر توضیحات عبدی بیگ و مقایسه دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون قزوین و خانه پیرنیای نائین، گفته که در این دو بنا، شش مجلس با موضوع مشترک اجرا شده‌اند- به‌عنوان مثال، مجالس شکار و بزم و چوگان- (۱۳۸۸: ۱۰۸).

۱۴. در این مقاله به‌دلیل شهرت کاخ نائین به خانه پیرنیا، از عبارت خانه پیرنیا استفاده شده است.

منابع و مآخذ

- آرشیو اداره میراث فرهنگی کرمان. شماره ثبت ۲۹۷. تاریخ ثبت ۱۳۱۶.
- آرشیو شخصی سید مجتبی مهدوی.
- آژند، یعقوب (۱۳۸۵). **مکتب نگارگری اصفهان**. چاپ اول، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- آقاجانی اصفهانی، حسین و جوانی، اصغر (۱۳۸۶). **دیوارنگاری عصر صفوی در اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- اتینگهاوزن، ریچارد و یارشاطر، احسان (۱۳۷۹). **اوج‌های درخشان هنر ایران**. ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، چاپ اول، تهران: آگه.
- اشراقی، احسان (۱۳۷۹). نقاشی‌های دیواری گمشده کاخ‌های شاه طهماسب در قزوین. **مجموعه مقالات هنر و جامعه در جهان ایرانی**. تهران: توس. ۱۳۷-۱۳۵.
- باستانی پاریزی، محمد ابراهیم (۱۳۴۳). گنجعلیخان. *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، سال اول (۱)، ۸۶-۶۵.
- _____ (۱۳۵۱). مجموعه‌های تاریخی در کرمان (ادبیات و زبان‌ها). *مجله یغما*، سال بیست و پنجم (۲۹۳)، ۶۷۶-۶۷۰.
- _____ (۱۳۹۳). **گنجعلیخان**. چاپ چهارم، تهران: علم.
- براندی، سزاره (۱۳۸۷). **تئوری مرمت**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.
- بلر، شیلا و بلوم، جاناتان (۱۳۹۰). **هنر و معماری اسلامی ۲**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ پنجم، تهران: سمت.
- پاکباز، روئین (۱۳۹۴). **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. چاپ دوازدهم، تهران: زرین و سیمین.
- پوراحمد، احمد (۱۳۷۶). **جغرافیا و ساخت شهر کرمان**. چاپ اول، کرمان: مرکز کرمان‌شناسی.
- پورمحمدی فلاح، حمزه (۱۳۸۹). بررسی کاروان‌سرای گنجعلیخان. *کتاب ماه هنر*، سال سیزدهم (۱۴۶)، ۵۸-۴۶.
- پولیاکووا، ی.آ و رحیموا، ز.ای (۱۳۸۱). **نقاشی و ادبیات در ایران**. ترجمه زهره فیضی، چاپ اول، تهران: روزنه.
- جمعی از نویسندگان (۱۳۸۰). **تاریخ ایران دوره صفویان پژوهشی از دانشگاه کمبریج**. ترجمه یعقوب آژند، چاپ اول، تهران: جامی.
- جوادی، شهره (۱۳۸۷). بررسی و تحلیل تزئینات معماری در مجموعه گنجعلیخان شاهکاری از هنر عصر صفوی در کرمان. *ماهنامه باغ نظر*، ۵ (۹)، ۵۰-۳۵.
- خزاعی، سارا (۱۳۹۳). "بررسی نقش‌مایه‌های تصویری در مجموعه گنجعلیخان کرمان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، هنرهای تجسمی. تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکز.
- خضری مقدم، محمد (۱۳۸۹). "بررسی نقوش جانوری در عمارت‌های تاریخی کرمان با تأکید بر مجموعه گنجعلیخان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرافیک. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.
- خودداری نائینی، سعید (۱۳۸۸). **طلیعه دیوارنگاره‌های مکتب اصفهان کاخواره نائین**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- رادفر، ابوالقاسم (۱۳۸۵). **تعامل ادبیات و هنر در مکتب اصفهان**. چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.
- رشیدی، ریحانه و شکرپور، شهریار (۱۳۹۶). بررسی تأثیرپذیری نقوش جانوری دیوارنگاره‌های خانه پیرنیا از قالی‌های دوره صفوی. *فصلنامه نگره*، ۱۲ (۴۲)، ۹۷-۸۲.
- سایکس، سرپرسی (۱۳۶۳). **ده هزار مایل در ایران**. ترجمه حسین سعادت نوری، چاپ اول، تهران: لوحه.

- شاردن، ژان (۱۳۷۴). **سفرنامه شاردن**. ترجمه اقبال یغمایی، چاپ اول، جلد دوم، تهران: توس.
- شریف‌زاده، سید عبدالمجید (۱۳۸۱). **دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول، تهران: مؤسسه صندوق تعاون سازمان میراث فرهنگی کشور.
- عامری، علی‌محمد (۱۳۵۳). **عامری‌نامه**. چاپ اول، تهران: محمدعلی فردین.
- فیلدن، برنارد و یوکلتو، یوکا (۱۳۸۸). **راهنمای مدیریت برای محوطه‌های میراث جهانی**. ترجمه پیروز حناچی، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.
- کمالی، علیرضا (۱۳۸۵). **مروری بر تحولات دیوارنگاری در ایران**. چاپ اول، تهران: زهره.
- کن‌بای، شیلا (۱۳۸۶). **عصر طلایی هنر ایران**. ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۹۱). **نقاشی ایران**. ترجمه مهدی حسینی، چاپ پنجم، تهران: دانشگاه هنر.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۹۲). **تاریخ هنر معماری ایران در دوره اسلامی**. چاپ شانزدهم، تهران: سمت.
- گری، بازیل (۱۳۸۵). **نقاشی ایران**. ترجمه عربعلی شروه، چاپ دوم، تهران: دنیای هنر.
- مبینی، مهتاب و حکیمی، صفورا (۱۳۹۴). بررسی چشم‌انداز طبیعت و نقوش گیاهی در نگارگری مکتب مشهد و تطبیق آن با سایر مکاتب نگارگری در دوره صفویه. **همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی**. ۱۴.
- موحدی، مهرو (۱۳۸۹). "بررسی دیوارنگاره‌های مسجد حکیم از منظر نقاشی دیواری". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، نقاشی. اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان.
- مهدوی، سید مجتبی (۱۳۸۹). "بررسی فنی لایه سوم در کشته‌بری‌های مدرسه گنجعلی خان کرمان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، مرمت آثار. تهران: دانشگاه آزاد تهران مرکز.
- نقوی، منیره‌سادات و مراثی، محسن (۱۳۹۱). مطالعه تطبیقی کلاه مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوران صفوی با تأکید بر دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان. *نشریه مطالعات تطبیقی هنر*، سال دوم (۳)، ۱۷-۱.
- نواب راد، فاطمه (۱۳۹۵). "جایگاه اساطیر در نقوش مجموعه گنجعلیخان". پایان‌نامه کارشناسی ارشد، گرافیک. تهران: دانشگاه پیام نور.
- وزیری، احمدعلی (۱۳۸۵). **جغرافیای کرمان**. چاپ پنجم، تهران: علم.
- _____ (۱۳۹۳). **تاریخ کرمان**. چاپ ششم، تهران: علم.
- ولی قوجق، منصور و مهرپویا، حسین (۱۳۹۵). مطالعه تطبیقی تن‌پوش‌های مردان در سفرنامه‌ها و نگاره‌های دوره صفویه. *دوفصلنامه علمی و پژوهشی مطالعات تطبیقی هنر*، سال ششم (۱۲)، ۵۵-۴۱.
- هیلن‌براند، رابرت (۱۳۸۳). **معماری اسلامی**. ترجمه باقر آیت‌الله زاده شیرازی، چاپ ششم، تهران: روزنه.

Received: 2019/07/13
Accepted: 2020/01/08

Comparative Study of Wall Paintings (Hunt, Banquet and Polo) in Ganjalikhan Caravanserai in Kerman and Pirnia House in Naein

Mahdieh Ziaaddini Dashtkhaki* **Sakineh Tajeddini****

Abstract

Investigating and identifying the historical evolution of Islamic monuments indicate the continuity of traditions, in a way that Iranian-Islamic architecture has used traditions and patterns of the previous eras and evolved in each era compatible with changes and needs. This research studies mural decorations in two buildings of the Safavid era, Pirnia House in Naein and Ganjalikhan Caravanserai in Kerman. As these murals are considering as the finest examples of Safavid decorations and since the time of their built was close, these questions arise: what are the similarities and differences between their decorative elements? And whether there is a common feature in the contents of these two buildings? Few numbers of studies have been conducted in this subject, especially about GanjaliKhan building, and also deterioration of these wall paintings, show the necessity of a large-scale comparative study. The purpose of this research is to review and analyze these motifs based on their descriptions and comparisons. In addition to describing the visual aspects of decorations and the principles of aesthetics, this report tries to elaborate the overall structure, descriptions and details of these wall paintings and present them in analytical and comparative tables to show their similarities and differences and provide a basis for future studies. In this study, the comparative-analytical research method is used to evaluate and study these three themes of murals and collecting the information is done by field and library research method. The results show similar structure and composition of murals in both buildings and support this hypothesis that a common pattern has been used in these decorations that reminds the painting traditions of that era. Also, by considering the similar approach in designing both buildings, it seems that there is a common pattern in designing and implementing the motifs of two buildings.

Key words: Pirnia House, Ganjalikhan Caravansary, Wall Paintings, Hunt, Banquet and Polo, Safavid

* Instructor, Saba Faculty of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Iran (Corresponding Author). *Mahdieziaadini@uk.ac.ir*

** Instructor, Saba Faculty of Art and Architecture, Shahid Bahonar University of Kerman, Iran. *S_tajaddini@uk.ac.ir*