Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

علمی پژوهشی

محراب‌بری در نگاره‌های تیموری

رضا نوری شادمهانی*

تاریخ دریافت: ۱۳۹۷/۰۳/۱۹ تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۰۵/۱۵

چکیده

نگاره‌های ایران منابعی هستند که ساختار و آرایه‌های بناهای ایران را به‌خوبی بازتاب می‌دهند. بنابراین در مقام منابع مکمل در مطالعهٔ معماری ایران باید به آن‌ها رجوع و کمبودهای اطلاعاتی را جبران کرد. با چنین نگرشی، در این مقاله، آرایهٔ (آذین) گچی که در نگاره‌های بهزاد و میرک، نگارگران مکتب نقاشی هرات، بازتاب یافته، بررسی و تحلیل شده است. مقالهٔ حاضر نشان می‌دهد که نه در نگاره‌های تیموری و نه در بناهای باقی‌مانده از این عصر، تنگ‌بری وجود نداشته، بلکه آرایه‌ای که در نگاره‌ها ترسیم و در بناهای تیموری ایجاد شده، «محراب‌بری» است. اگر نمای تنگ‌بری‌ها شبیه تنگ و صراحی است، شکل نمای طاقچه‌های محراب‌بری شبیه محراب است. بنابراین با در نظر گرفتن شکل محراب، این آرایهٔ گچی را محراب‌بری نامیده‌اند. بر پایهٔ تحلیل نگاره‌ها و خوانش متون تاریخی می‌توان گفت محراب‌بری آذینی برای آراستن عمارات مجلل همچون کاخ‌ها، کوشک‌ها، آرامگاه‌ها و نیز مکانی برای به نمایش گذاردن اشیاء نفیس در برابر دیدگان مشتاق در عصر تیموری بوده است. برخی عمارات سلطنتی را که دارای آرایهٔ گچی محراب‌بری بوده‌اند، می‌توان چینی‌خانه نامید.

کلیدواژه‌ها:

بهزاد، میرک، نگاره، محراب‌بری، چینی‌خانه.

* استادیار، دانشکده معماری و هنر، دانشگاه کاشان، noorshad@kashanu.ac.ir

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

پرسش‌های پژوهش

۱. آرایه‌ای که درون سه عمارت منقوش در نگاره‌های بهزاد و میرک ترسیم شده است، چیست؟
۲. آیا می‌توان از طریق تحلیل نگاره‌ها، خوانش متون کهن و بررسی بناهای عهد تیموری، جنس، شکل و کاربرد این آرایه را مشخص کرد؟
۳. آیا می‌توان فضای دارای محراب‌بری را چینی‌خانه در نظر گرفت؟

مقدمه

یکی از نگارگران ایرانی که در آثارش، تسلطی شگرف بر معماری نشان داده، کمال‌الدین بهزاد، نگارگر عصر تیموری است. به نظر می‌رسد وی بیش از نگارگران دیگر، ساختار بنا و آرایه‌های تزیینی آن را درک و در یک ترکیب کلی، به شکل واقعی روی کاغذ پیاده می‌کرد. در واقع بهزاد را نگارگری باید دانست که بنا را می‌ساخت و می‌آراست، اما نه بر سطح خاک، که روی برگه‌های سفید نسخ خطی! به همین دلیل، برخی پژوهندگان با تحلیل نگاره‌های بهزاد و به‌سبب تسلط وی بر معماری و تزیینات وابسته به آن، وی را به معنای اخص و اتم معمار می‌دانند (نوری شادمهانی ۱۳۷۹؛ شیرازی ۱۳۸۳). در میان آثار بهزاد و شاگردش، میرک، نگاره‌هایی وجود دارد که صحنه‌هایی از نشست درباریان ـ پادشاه، وزیر و سایر دولتمردان ـ را درون باغ‌هایی دلگشا و مقابل عماراتی دل‌فریب نشان می‌دهد. اهمیت این نگاره‌ها در آن است که با استناد به آن‌ها، می‌توان ناآگاهی یا دست‌کم، کم‌دانشی دربارهٔ ساختار و آرایه‌های متنوع کاخ‌ها و کوشک‌های عهد تیموری را جبران کرد؛ زیرا از این عصر، هم شواهد به‌صورت بناهای باقی‌مانده بسیار اندک‌اند (اوکین ۱۳۸۶، ۳۵) و هم در متون کهن، اشاره‌ها و توصیفاتِ مستقیم دربارهٔ ویژگی‌های معماری کاخ‌ها و کوشک‌های سلطنتی، اگر در حد هیچ نباشد، بسیار نادر است. پرروشن است به‌دلیل فقدان یا اندک‌شمار بودن شواهد معماری و مدارک نوشتاری، نگاره‌های واقع‌گرای بهزاد و میرک به‌عنوان منابعی مکمل، می‌توانند در این راه، بسیار به ما یاری رسانند؛ زیرا به‌رغم توجه عمیق به آثار بهزاد، هنوز ظرفیت‌های نگاره‌های وی به‌عنوان منابع مکمل در مطالعات تاریخ معماری ایران، به معنای واقعی شناخته نشده است.[۱] بنابراین جای کار بسیار است و پرسش‌های بی‌پاسخ، فراوان. یکی از این پرسش‌ها که این نوشتار درصدد پاسخ‌گویی به آن است، چرایی، چیستی و چگونگی آرایهٔ گچی است که توسط بهزاد و شاگردش میرک ترسیم شده؛ آرایه‌ای که درونِ عمارت‌های باشکوه در نگاره‌های «مجلس شادخواری سلطان‌حسین‌میرزا» (تصویر ۱)، «تولد شاهزاده» (تصویر ۲) و «دیدار شاه با عاشق مفلس» (تصویر ۳) به نقش درآمده است.

تصویر ۱: مجلس شادخواری سلطان‌حسین‌میرزا
(Bahari 1996, 85)

تصویر ۲: تولد شاهزاده
(Ibid, 61)

تصویر ۳: دیدار شاه با عاشق مفلس
(Ibid, 102)

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

این آرایهٔ گچی، ظاهراً در زمان بهزاد نامی نداشته یا اگر هم داشته، در متون عهد تیموری بازتابی نیافته است. اما بعدها پژوهشگران حوزه‌های معماری و هنر ایران، با تحلیل آرایه‌های گچی بناهای عصر صفوی، به‌ویژه عالی‌قاپوی اصفهان، نام «تنگ‌بری» را بر آن اطلاق کرده‌اند. درست است که به‌دلیل پرتکرار بودن اشکالی شبیه تنگ و صراحی، این نوع گچ‌بری، تنگ‌بری نامیده شده، یادآور می‌شود در این هنر، صفحات گچ به‌صورت اشکالی چون قوس‌های معماری (محراب‌بری)، انسان، حیوان، پرنده و... نیز برش می‌خورده است. به‌رغم وجود اشکال متنوع در این آذین جذاب گچی، برخی پژوهشگران، تنگ‌بری را گچ‌بری‌های مجوّف به شکل جام و صراحی دانسته‌اند که در مقرنس‌کاری‌های روی چشمه‌ها، گنبدها و نیم گنبدها اجرا شده است (مکی‌نژاد ۱۳۸۷، ۱۹۰). این در حالی است که نام کلی این آرایهٔ گچی، تنگ‌بری است که با اشکال و صورت‌های گوناگون از عصر تیموری تا دورهٔ معاصر در معماری ایران تبلور یافته است (به‌منظور آشنایی با بعضی از این بناها نک: سعادتی ۱۳۹۵). نکتهٔ جالب اینکه گچ‌بری از نوع محراب‌بری نه‌تنها در نگاره‌های تیموری که در سه بنای پابرجا از این عصر نیز قابل مشاهده است: در آرامگاه شیخ‌علی بینیامن بیدآخوید، بقعهٔ ستّی‌فاطمهٔ یزد و شربت‌خانهٔ افوشتهٔ نطنز. در ادامهٔ مقاله این سه بنا تحلیل خواهند شد. اما در این بخش از نوشتار بهتر است، اصطلاح محراب‌بری روشن گردد. همان گونه که در سطرهای پیشین اشاره شد، محراب‌بری گونه‌ای از آذین تنگ‌بری است که به‌دلیل شباهت شکلی یا صوری به عنصری به نام محراب به این نام مشهور شده وگرنه نیک می‌دانیم که استفاده از قوس به‌ویژه قوس‌های چندپرگاری در معماری، کتاب‌آرایی (جلدسازی)،کاشی‌کاری، گچ‌بری و فلزکاری ایران و جهان، پیشینه و کاربردی وسیع دارد. بنابراین فقط به‌دلیل رایج بودن این نام در میان استادکاران سنّتی و پژوهندگان معاصر، اصطلاح محراب‌بری برای تبیین این آرایهٔ گچی به کار رفته است.

در این پژوهش، از طریق تحلیل آرایهٔ گچی بازتاب‌یافته در نگاره‌ها، نخست، جایگاه این هنر کاربردی در بناهای عصر تیموری نشان داده می‌شود. دو دیگر آنکه، جنس و کاربری این آرایه تبیین شده و سوم آنکه، تأثیر چینی‌خانه‌های عهد تیموری در معماری عصر صفوی بیان شده است. تحقیق بر این پایه استوار است که بهزاد و میرک، نگارگران این سه نگاره در به نقش درآوردن این آرایهٔ گچی، هم در شکل (فرم) و هم در کاربرد، واقع‌نمایی را لحاظ کرده‌اند.

۱. روش پژوهش

روش انجام این پژوهش، تحلیلی‌تاریخی است که برای اجرای آن از کاربست ترکیبی استفاده شده است؛ کاربستی که شامل تحلیل نگاره‌های بهزاد و میرک، تحقیقات میدانی دربارهٔ آرایهٔ گچی بناهای پابرجای عهد تیموری و نیز خوانش متون کهن است. البته گفتنی است از میان متون تاریخی دورهٔ تیموری، صرفاً در کتاب *بدایع الوقایع*، چند خط، آن‌هم به شکلی غیرمستقیم در ارتباط با بحث مورد نظر می‌توان یافت. هرچند که این اشارهٔ محدود و غیرمستقیم در مشخص کردن کاربری اصلی این نوع آرایهٔ گچی بسیار راهگشاست. در ادامهٔ مقاله، نوشتهٔ زین‌الدین محمود واصفی نویسندهٔ مطلب پیش‌گفته تحلیل خواهد شد.

۲. پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که اشاره شد، به‌رغم علاقهٔ خاص برخی از پژوهشگران به بررسی و تحلیل معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد، تاکنون هیچ گونه پژوهشی در قالب نوشتاریِ مستقل دربارهٔ آذین گچی که زین پس «محراب‌بری» نامیده می شود، انجام نشده است. در این خصوص، فقط اشاراتی موجز در برخی کتاب‌ها مشاهده می‌شود که در این بخش از نوشتار بررسی خواهند شد. اوکین در کتاب خود به نام *معماری تیموری در خراسان*، از دو مینیاتور [نگاره] مربوط به اواخر سدهٔ پانزدهم می‌نویسد که نمایانگر دیوارهای دو اتاق فوقانی با طاقچه‌هایی در آن‌هاست و بطری‌هایی به شکل‌های گوناگون در آن طاقچه نهاده‌اند (اوکین ۱۳۸۶، ۳۷). البته برخلاف نظر اوکین، تعداد نگاره‌های تیموری که این نوع طاقچه‌ها را بازتاب می‌دهند، دست‌کم، سه عدد است. کری در کتاب *معماری و هنر اسلامی*، در بخش تأثیر سفال‌های چینی بر سفال‌گری صفوی، از چینی‌خانه‌هایی می‌نویسد که در نگاره‌های تیموری و صفوی هم بازتاب یافته است (Carey 2010, 180). اما این محقق از ارائهٔ هرگونه نگاره

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

پرهیز کرده است. در مقابل، سیمز و همکاران در توصیف نگارهٔ شادخواری سلطان‌حسین در باغ که برای *بوستان* سعدی مصوّر شده، تزیین انتهای بالکنِ کوشک را چینی‌خانه نامیده و آن را با چینی‌خانه‌های مجموعهٔ شیخ‌صفی در اردبیل و عالی‌قاپوی عصر صفوی مقایسه کرده‌اند (Sims et al. 2002, 118). این پژوهشگران نیز در همین حد به چینی‌خانهٔ نگارهٔ پیش‌گفته بسنده کرده و از ورود به جزئیات خودداری نموده‌اند.

نکتهٔ قابل تأمل اینکه برخلاف پژوهشگرانِ نامبرده، هیچ‌یک از پژوهندگان ایرانی که تنگ‌بری را در بناهای تیموری دیده‌اند، کوچک‌ترین توجهی به نگاره‌های این عصر نداشته‌اند. این کم‌توجهی از زنده‌یاد پیرنیا آغاز شده و ظاهراً تا همین امروز هم ادامه دارد (در این زمینه نک: پیرنیا ۱۳۸۷، ۳۰۰؛ ولی‌بیگ و سعادتی ۱۳۹۰، ۱۲۱؛ سعادتی ۱۳۹۵؛ امیرحاجلو و امیرحاجلو ۱۳۹۶، ۷). البته از میان پژوهشگران پیش‌گفته، بر زنده‌یاد پیرنیا چندان خرده نمی‌توان گرفت؛ زیرا اولاً ایشان در هنگامه‌ای پژوهش می‌کرد و می‌نوشت که نگرش غالب دربارهٔ نگاره‌های ایران این بود که «فضای مینیاتور [نگاره]، فضای عالم مثال است» (نصر ۱۳۴۷، ۱۶) یا «نقاشان ایران هیچگاه قصد رسیدن به واقع‌گرایی (رئالیسم) را ندارند» (بینیون، ویلکینسون، و گری ۱۳۶۷، ۲۵). دوم اینکه حوزهٔ پژوهش استاد پیرنیا، معماری سنّتی ایران بود و طبیعی است که در این حوزه، نگارگری چندان جایگاهی نداشت. اما در دهه‌های اخیر، در پی شکسته شدن نگاه کلیشه‌ای به نقاشی ایران، پژوهشگران در جست‌وجوی شناخت ظرفیت‌های نقاشی‌های ایرانی به‌منزلهٔ یکی از مدارک مهم تاریخ معماری هستند (در این زمینه نک: حیدرخانی ۱۳۹۴، ۱۶۰). در چنین بستری از جست‌وجو و تحقیق، بی‌توجهی یا دست‌کم، کم‌توجهی به این گونه مدارک تصویری بی‌بدیل، چندان زیبنده نیست.

۳. آرایهٔ گچی محراب‌بری در عمارات سلطنتی نگاره‌های مورد بحث

سه نگارهٔ مورد نظر، آثاری هستند که سه نشستِ حکیمانه، حاکمانه و شادخوارانه را درون حیاط یک باغ و مقابل یک عمارت سلطنتی (کاخ یا کوشک) نشان می‌دهند. نگارهٔ «مجلس شادخواری سلطان‌حسین‌میرزا» (تصویر ۱) در سال ۹۰۳ق، برای نسخهٔ *بوستان* سعدی، نگارهٔ «تولد شاهزاده» (تصویر ۲) در سال ۹۰۰ق، احتمالاً برای نسخهٔ خمسهٔ نظامی و نگارهٔ «دیدار شاه با عاشق مفلس» (تصویر۳) در سال ۹۰۱ق برای نسخهٔ *منطق الطیر* عطار تصویر شده‌اند.[۲] هرچند نگارهٔ نخست فاقد امضای کمال‌الدین بهزاد است، بر پایهٔ اصول کارِ بهزاد به وی نسبت داده شده (Grabar 1999, 62) نگارهٔ دوم هم، اگرچه برگی است جداافتاده از نسخهٔ خطی (احتمالاً خمسهٔ نظامی)، بر اساس تحلیل سبک‌شناختی، آن را از کارهای بهزاد دانسته‌اند (Soudavar 1992: 99)؛ اما نگارهٔ سوم، زیر نظر بهزاد و با قلم هنرمندی دیگر، ترسیم شده است. رابینسون[۳] و همکارانش احتمال می‌دهند این هنرمند میرک بوده است (Bahari 1996, 86). همان گونه که اشاره شد، در پس‌زمینهٔ هر سه نگاره، عمارتی دوطبقه مشاهده می‌شود که سطوح خارجی‌اش، آکنده از نقوش هندسی و طرح‌های اسلیمی است. ضمن آنکه کتیبه‌هایی با دو خط ثلث و کوفی، در و دیوار عمارت را آراسته‌اند. تو گویی بهزاد و شاگردش میرک چون معماری حاذق و تزیین‌کاری ماهر، ساختار آجری بنا را چیده و سپس آنگاه، از نقش‌مایه‌های متنوع و رنگ‌های متلون بهره گرفته‌اند تا چشم‌ها را خیره و در نهایت بینندگان را مسحور ساختاری شکیل و تزییناتی متنوع نمایند. آرایش سطوح خارجی دلالت بر این دارند که بیشترین توجه بهزاد و میرک به آراستن نمای هر سه ساختمان معطوف بوده، اما آرایهٔ گچی که درون هر سه ساختمان به نقش درآمده، حاکی از توجه آن‌ها به داخل عمارات هم هست؛ زیرا با تمهیدی خاص، چشم مخاطب را از طریق بالکنی باز و رو به حیاط، به درون عمارات هدایت کرده و در ضلع انتهایی آن‌ها، بر طاقچه‌هایی مملو از ظروف، متوقف می‌سازند. اغراق نیست اگر گفته شود، بهزاد و میرک با ایجاد این آذین گچی، شعری نغز سروده‌اند. البته شعری تصویری در عرصهٔ نگارگری و معماری؛ زیرا ادیبان، شعر را استفاده از بهترین کلمات در بهترین جای ممکن می‌دانند. در اینجا، بهترین ظروف در بهترین جای ممکن ترسیم شده‌اند. پس پربیراه نیست اگر بهترین ظروف، به‌جای بهترین کلمات و طاقچه‌های مزیّن، به‌جای بهترین مکانِ ممکن بنشینند و آنگاه، شعری نغز سروده شود! اما اگر مکان ایجاد این آذین گچی در ضلع انتهایی ساختمان‌ها در نظر گرفته شده، دلیلی وجود دارد. استدلال نگارنده، مبتنی بر ازاره‌هایی با نقش‌مایه‌های هندسی است که زیر آرایهٔ گچی دو نگاره

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

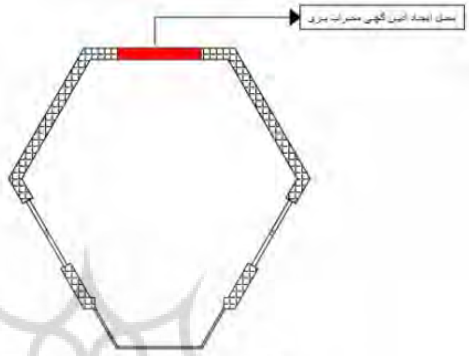
ایجاد شده‌اند. در نگارهٔ تولد شاهزاده، از تلفیق ستاره‌های سبزرنگ و کاشی‌های شش‌ضلعی، گره «شش‌داوودی» ایجاد شده و در نگارهٔ دیدار شاه با عاشق مفلس، از ترکیب ستاره‌ای شش‌ضلعی و لوزی‌های پیرامون، گره «شش‌لوز» به نقش درآمده است. چنانچه ازاره‌های زیرین و آرایه‌های گچی بالای ازاره‌ها در انتهای فضای بالکن ایجاد شده باشند، ضلع چهارم نیز همانند سه ضلع دیگر، مسدود شده و تردد به آنجا و استفاده از آن عملاً ناممکن می‌شود. این کاری است بیهوده و غیرواقع‌گرایانه برای نگارگرانی چون بهزاد و میرک که اثبات شده چون معماری ماهر می‌ساختند و همچون تزیین‌کاری حاذق می‌آراستند. از آنجا که ازارهٔ نگارهٔ مجلس شادخواری سلطان‌حسین‌میرزا، پشت مشبّک‌های چوبی بالکن نهان است، استدلال را با مشکل مواجه می‌سازد. اما چون جداره‌های دو سمت بالکن بسته و فقط جدارهٔ رو به حیاط باز است، نمی‌توان مکان ایجاد آذین گچی (محراب‌بری) را ضلع درونی بالکن دانست. بلکه همانند نگاره‌های پیشین، باید پذیرفت که این طاقچه‌های مزیّن در دیوار انتهایی عمارت به نقش درآمده باشند (تصاویر ۴، ۵ و ۶). در اثبات به نقش درآمدن این طاقچه‌ها روی دیوار انتهایی عمارات و نه در زیر سقف آن‌ها همانند بناهای صفوی، برای مثال در هشت‌بهشت اصفهان، می‌توان دلایل متنی و فرامتنی به کار گرفت. دلیل فرامتنی اینکه در سه بنای پابرجا از عصر تیموری، این آرایه روی دیوار آن‌ها ایجاد شده و نه در زیر سقف (تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳) و دلیل متنی اینکه درون تمام طاقچه‌های منقوش در نگاره‌های یادشده، ظروف گوناگون به تصویرکشیده شده‌اند. حال سؤال این می‌تواند باشد که چگونه ممکن است این ظروف گران‌بها را در جایی به تصویر بکشند که هرآینه احتمال سقوط و شکستنشان وجود دارد؟! البته اگر هنرمندان نگارگر، پیرو مکتب سوررئال باشند، چنین چیزی امکان‌پذیر است اما در سبک نگارگری مبتنی بر رئالیسم بهزاد و شاگردانش، چنین عملی تقریباً غیرممکن است.

تصاویر ۴، ۵ و ۶: نگاره‌هایی که جزئیات محراب‌بری‌های هریک در گوشهٔ سمت راست آن‌ها، بزرگ‌نمایی شده است

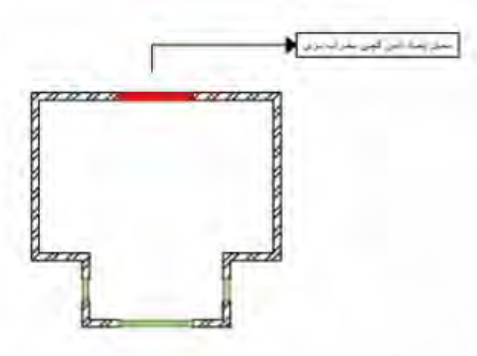
با بهره‌گیری از این استدلال و به‌منظور درک بهتر خوانندهٔ گرامی، طبقات اول عمارات منقوش، برش افقی خورده و مکان ایجاد محراب‌بری‌ها، در ضلع انتهایی آن‌ها مشخص شده است. همان‌گونه که در نگارهٔ مجلس شادخواری سلطان‌حسین دیده می‌شود، ساختمان منقوش، شش‌ضلعی ترسیم شده است. بنابراین نقشهٔ ترسیمی هم، شش‌ضلعی منتظم است که بالکن چوبی متصل به آن بر حیاط باغ اشراف دارد (تصویر ۷). عمارت نگارهٔ تولد شاهزاده، ساختمان چهارگوشی است که آن هم بالکنی رو به حیاط دارد. بنابراین نقشهٔ پیشنهادی از دو فضای چهارضلعی تشکیل شده که محراب‌بری روی دیوار انتهایی فضای اصلی مکان‌یابی شده است (تصویر ۸). اما عمارت نگارهٔ دیدار شاه

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

با عاشق مفلس نسبت به دو عمارت پیشین اندکی پیچیده‌تر است؛ زیرا روی سقف این عمارت دو گنبد ترسیم شده است. بر این اساس سه فضای پی‌درپی در نقشهٔ ترسیمی، به‌ترتیب عبارت‌اند از: بالکن، گنبدخانهٔ نخست و گنبدخانهٔ دوم. با چنین تفسیری از فضا، محراب‌بری می‌توانست در دو نقطه از این عمارت تصویر شده باشد: در ضلع انتهایی گنبدخانهٔ نخست یا در ضلع انتهایی گنبدخانهٔ دوم. در نقشهٔ پیشنهادی، محراب‌بری در هر دو مکان جایابی شده است (تصاویر ۹ و ۱۰).



تصویر ۷: برش افقی طبقهٔ اوّل عمارت نگارهٔ ۱ و جایابی محراب‌بری در ضلع انتهایی آن



تصویر ۸: برش افقی طبقهٔ اول عمارت نگارهٔ ۲ و جایابی محراب‌بری در ضلع انتهایی آن

تصاویر ۹ و ۱۰: پلان ترسیمی عمارت نگارهٔ ۳ و مکان‌یابی محراب‌بری در گنبدخانهٔ نخست و گنبدخانهٔ دوم

با استناد به تصویر ساختمان‌های منقوش و نقشه‌های ترسیم‌شده، می‌توان نتیجه گرفت که محراب‌بری در عمارات نگاره‌های ۱ و ۲ در ضلع انتهایی طبقهٔ اول و در عمارت نگارهٔ ۳ در ضلع انتهایی فضای نخست یا در ضلع انتهایی فضای دوم به نقش درآمده است. آرایه‌ای که درون طاقچه‌های آن، ظروفی با اشکال و رنگ های گوناگون مشاهده می‌گردد. اینک در این بخش از نوشتار، به جنس، فرم و کاربری این آذین‌های گچی پرداخته می‌شود:

۱.۳. جنس

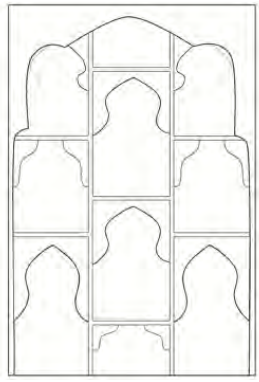
متأسفانه از روی نگاره‌های مورد بحث، نمی‌توان جنس (ساخت‌مایه) این آرایه را تشخیص داد. از دیگر سو، هیچ متنی از دورهٔ تیموری وجود ندارد که چگونگی ساخت آن را توضیح دهد. اما حتماً برای خوانندهٔ زیرک این پرسش مطرح

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

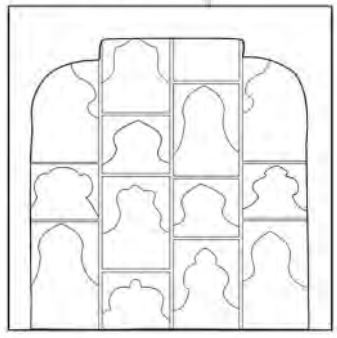
می‌شود که نگارنده بر چه اساسی، جنس این آرایه را از گچ می‌داند و آن را آرایهٔ گچی می‌نامد؟! در پاسخ باید گفت: بر پایهٔ آرایه‌های گچی بازمانده از عصر تیموری. چراکه در بناهایی چون شربت‌خانهٔ افوشتهٔ نطنز، بقعهٔ ستّی‌فاطمهٔ یزد و آرامگاه شیخ‌علی بینیامن در بیدآخوید یزد پس از گذشت چند سده، هنوز بخش‌هایی از این نوع گچ‌بری باقی مانده است. محراب‌بری در شربت‌خانهٔ افوشته، درون این بنای کوشک مانند و بالاتر از ازارهٔ کاشی‌کاری‌شده (تصویر۱۱) در بقعهٔ ستّی‌فاطمه در منطقهٔ انتقالی بنا (میان فضای چهارضلعی و آهیانهٔ بنا) (تصویر ۱۲) و در مجموعهٔ بیدآخوید در دو سمت ورودی شرقی آرامگاه ایجاد شده است (تصویر ۱۳). البته در بنای آخر به‌دلیل مسدود شدن ورودی در سال‌های اخیر، آذین گچی که به‌خاطر چشم‌نوازی در جایی از بنا ساخته شده بود که دیده شود، امروزه، غایب از نظر است.

تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳: بخش‌های باقی‌مانده از محراب‌بری‌های شربت‌خانهٔ افوشتهٔ نطنز، بقعهٔ ستّی‌فاطمهٔ یزد و مجموعهٔ بینیامن بیدآخوید یزد

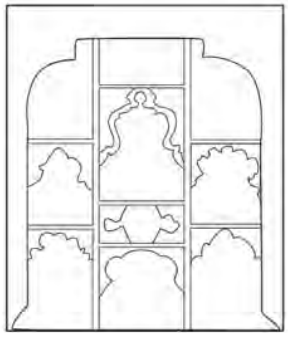
نگارنده در تحقیقات میدانی خود، هر سه آرایه را از نزدیک مشاهده و سپس تحلیل کرده است. مشاهدات نشان داد که ساخت‌مایهٔ تمامی آن‌ها از گچ و چگونگی ساخت آن‌ها دقیقاً مشابه تنگ‌بری های عصر صفوی به این سو بوده است. بدین ترتیب که پس از انتخابِ مکان اجرا در ساختمان، آن را با استفاده از تخته‌های گچین عمودی و افقی، به چندین قسمت یا طاقچه تقسیم‌بندی کرده‌اند. هنوز در شربت‌خانه و بقعهٔ ستّی‌فاطمه این تخته‌های گچی قابل مشاهده‌اند (تصاویر ۱۱ و ۱۲). در مرحلهٔ بعد، روی این تخته‌های گچی را با صفحه‌ای از گچ پوشانده و اشکالی به‌صورت محراب روی آن بریده‌اند. در سه بنای پیش‌گفته، به‌خصوص در بیدآخوید هنوز اشکالی به‌صورت محراب دیده می‌شود (تصاویر ۱۱، ۱۲ و ۱۳). همان گونه که در نگاره‌ها پیداست، شکل بریده شدن صفحهٔ گچی هر طاقچه، به‌صورت محراب است. به‌منظور درک صحیح خوانندهٔ گرامی، ظروف از تصویر محراب‌بری نگاره‌ها حذف شده و سپس شکل نمای هریک از آن‌ها ترسیم گردیده که در تصاویر ۱۴، ۱۵ و ۱۶ قابل مشاهده است.



تصویر ۱۴: طرح محراب‌بری نگارهٔ مجلس شادخواری سلطان‌حسین‌میرزا



تصویر ۱۵: طرح محراب‌بری نگارهٔ تولد شاهزاده

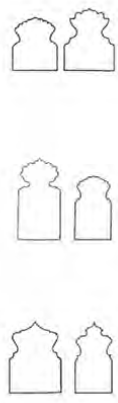


تصویر ۱۶: طرح محراب‌بری نگارهٔ دیدار شاه با عاشق مفلس

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

بنابراین آرایهٔ گچی که هم در نگاره‌ها به نقش درآمده و هم در بناهای تیموری ایجاد شده، محراب‌بری است. ایجاد اشکالی مجوّف شبیه محراب یا آنچه امروزه محراب‌بری می‌خوانیمش، از عصر تیموری آغاز و تا دوره‌های جدیدتر هم استمرار یافته است. برای مثال این آرایهٔ گچی را در بناهای جذاب صفوی نظیر چینی‌خانهٔ مجموعهٔ آرامگاهی شیخ صفی در اردبیل، شربت‌خانهٔ بازار، کاخ هشت‌بهشت و عمارت عالی‌قاپوی اصفهان می‌توان مشاهده کرد. به‌منظور مقایسهٔ تطبیقی میان محراب‌بری‌های بناهای یادشده و محراب‌بری‌های نگاره‌های مورد بحث و نشان دادن شباهت‌های میان آن‌ها، جدولی طراحی شده که در این بخش از نوشتار ملاحظه می‌کنید (جدول ۱).

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی محراب‌بری‌های شربت‌خانه، هشت‌بهشت، عالی‌قاپو و چینی‌خانهٔ اردبیل با محراب‌بری‌های نگاره‌های مورد بحث

شربت خانه بازار قیصریه اصفهان	کاخ هشت بهشت اصفهان	عالی قاپو اصفهان	چینی خانه بقعه شیخ صفی الدین اردبیلی	نگاره مجلس شاه‌خواری سلطان حسین میرزا	نگاره تولد شاهزاده	نگاره دیدار شاه با عاشق مفلس
						

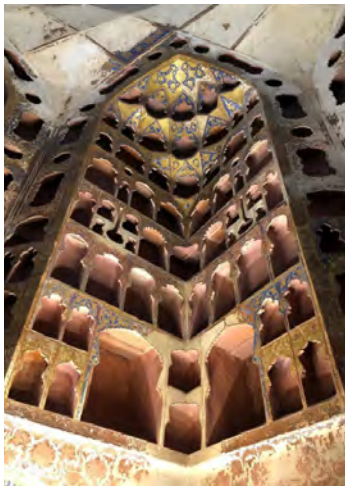
۳. ۲. کاربری

درون محراب‌بری‌های هر سه نگاره، ظروفی با اشکال مختلف به نمایش درآمده‌اند که تعداد قابل توجهی از آن‌ها، ظروفی شبیه به تُنگ یا صُراحی هستند (تصاویر ۴، ۵ و ۶). از همین جا می‌توان دریافت کاربری اصلی این آذین گچی حفظ و نگهداری ظروف نفیس و البته به نمایش‌گذاردن آن‌ها بوده است. خوشبختانه در بعضی از متون تاریخیِ این عصر، اهمیت و جایگاه این نوع وسایل و ظروف ارزشمند به‌خوبی بازتاب یافته است. برای نمونه می‌توان به حافظ اَبرو اشاره کرد که در لابه‌لای اوراق کتاب خود، *زبدة التواریخ*، از ظروف و وسایل چینی در میان هدایای گران‌بهای هیئت اعزامی از کشور چین یاد می‌کند (حافظ اَبرو ۱۳۷۲، ۶۶۵) و یا می‌توان سفرنامهٔ کلاویخو[۴] را نام برد که از قدح‌های چینی گران‌بها که با احتیاط از آن‌ها مراقبت می‌کردند، می‌نویسد (کلاویخو ۱۳۷۴: ۲۲۷). اینک پرسش این است که این آلات نفیس و ظروف پرارزش را در چه مکانی نگهداری می‌کردند و چگونه در برابر چشمان دیگران به نمایش می‌گذاردند؟ پاسخ پیشنهادی بر اساس نگاره‌های تحلیل‌شده چنین است: درون طاقچه‌های آرایه‌های گچی محراب‌بری. البته این پاسخ را یک نویسندهٔ دیگر از همان عصر، یعنی زین‌الدین محمود واصفی تأیید می‌کند. آنجا که در بخشی از کتاب خود، *بدایع الوقایع*، از گربه‌ای می‌نویسد که «بر طاقچه‌ها جستن گرفت و آلات چینی که در آن طاقچه‌ها بود بینداخت و شکست» (واصفی ۱۳۴۹: ۴۷۸). درست است که این اتفاق سبب تغیّر امیرعلیشیر نوایی می‌گردد به‌گونه‌ای که «کسی را زَهرهٔ آن نبود که نزدیک وی آید» (همان‌جا)، اگر بازیگوشی این گربهٔ شیطان نبود کاربری این آرایهٔ گچی نیز آشکار نمی‌شد!

در میان اشیاء منقوش در نگاره‌ها، ظروفی با بدنهٔ سفید و طرح‌های آبی هم وجود دارند که تو گویی همان کلمات انتزاعی واصفی هستند که با قلم سحرآمیز نگارگران به تصاویر عینی تبدیل شده‌اند. به باور نگارنده، بهزاد و میرک،

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

در اینجا قصد داشته‌اند سفال‌های پرارزش از نوع آبی و سفید را که در این عهد با نام «آلات چینی» مشهور بودند، در کنار اشیاء نفیس دیگر در بهترین مکان یک عمارت سلطنتی به تصویر بکشند: عمارتی سلطنتی تحت عنوان «چینی‌خانه» که به‌دلیل علاقهٔ وافر پادشاهان، شاهزادگان و دولتمردان تیموری به سفال‌های وارداتی از کشور چین ساخته می شد. برای مثال، گلمبک از چینی‌خانه‌ای می‌نویسد که به دستور الغ‌بیگ برای نگهداری چینی‌آلاتش برپا شده بود (گلمبک ۱۳۹۱، ۳۶۴). درست است که بیشتر این چینی‌خانه‌ها پس از فروپاشی حکومت تیموری متروک شده و از بین رفته‌اند، خوشبختانه تصاویر آن‌ها در نگاره‌های این عهد ثبت شده و از دیگر سو پادشاهانی چون شاه‌عباس اول صفوی دستور به الگوبرداری از این نوع بناها داده و ساختمان‌هایی نظیر چینی‌خانهٔ اردبیل (تصویر ۱۷) را ایجاد کرده‌اند. نکتهٔ قابل توجه اینکه ظاهراً پیش از چینی‌خانهٔ اردبیل، در اصفهان چینی‌خانهٔ سلطنتی وجود داشته است؛ زیرا اسکندربیک ترکمان در کتاب خود، *عالم‌آرای عباسی*، به این موضوع اشاره دارد که شاه‌عباس افزون بر نسخه‌های خطّی نفیس، چینی‌آلات از لنگری‌های بزرگ فغفوری، مَرتبان‌ها [تُنگ‌ها]، بادیه‌ها و دیگر ظروف نفیسه غوری و فغفوری که در چینی‌خانهٔ کاخ سلطنتی موجود بوده به آستان متبرکهٔ صفیهٔ صفویه شیخ صفی‌الدین در اردبیل وقف کرد (اسکندربیک ترکمان ۱۳۵۰: ۱۲۵۰ و ۱۲۵۱). می‌توان تبار چینی‌خانه در اصفهانِ عصرِ صفوی را در هرات و سمرقندِ عهد تیموری جست‌وجو کرد.



تصویر ۱۷: بخشی از محراب‌بری چینی‌خانهٔ اردبیل

نتیجه

در این پژوهش، آرایه‌ای از میان آرایه‌های بازتاب‌یافته در دو نگاره از بهزاد و یک نگاره از میرک، بررسی و تحلیل شد. به‌رغم توجه نگارگران به ساختار و نمای خارجی عمارات، آرایه‌های گچی در دیوار انتهایی طبقهٔ اولِ هر سهٔ آن‌ها، به تصویر کشیده شده‌اند. آرایه‌ای که درون طاقچه‌های آن، اشیاء و ظروف نفیس همانند آلات چینی خودنمایی می‌کنند. منابع نوشتاری تیموری به این نکته اشاره دارند که ظروف چینی از جمله ارزشمندترین کالاهای واردشده از کشور چین بودند که در جایی مناسب، نگهداری و به نمایش گذارده می‌شدند. این مکان مناسب، چه در بناهای تیموری و چه در نگاره‌های این عصر، «محراب‌بری» است. البته در هیچ متنی از این عصر، نام این آذین مشاهده نمی‌شود، اما به نظر می‌رسد به‌دلیل شکل (فرم) نمای طاقچه‌های آن، نام محراب‌بری برازندهٔ آن است. محراب‌بری چه در بناهای باقی‌مانده از عصر تیموری و چه در نگاره‌های این دوره به‌تنهایی ایجاد شده یا به نقش درآمده است، اما در معماری صفوی و پس از آن اشکالی شبیه محراب در کنار نقوشی مانند تنگ و صراحی اشکال ترکیبی به وجود آورده‌اند که به‌دلیل پرتکرار بودن فرم‌هایی مانند تنگ، این آرایه، به تنگ‌بری مشهور شده است. مهم‌ترین ساختمانی که محراب‌بری برای نگه داشتن و به نمایش گذاردن ظروف گران‌بها همانند چینی‌آلات در آن ایجاد شده بود چینی‌خانه است که شوربختانه همگی آن‌ها متروک و ویران شده‌اند، اما به‌احتمال بسیار زیاد چینی‌خانهٔ اردبیل از عصر صفوی و کوشک چینیلی استانبول از عهد عثمانی، متأثر از الگوهای تیموری بوده است.

پی‌نوشت‌ها

۱. خوانندهٔ علاقه‌مند به‌منظور درک دلایل عدم بهره‌وری از ظرفیت‌های منابع تصویری ایران، از جمله نقاشی‌ها در مطالعات تاریخ معماری، می‌تواند به مقالهٔ مریم حیدرخانی با عنوان «نقاشی ایرانی در مقام منبع تاریخ معماری ایران» رجوع کند (حیدرخانی ۱۳۹۴، ۱۵۱_۱۶۳).

۲. نسخهٔ خطی *بوستان* سعدی، امروزه در کتابخانهٔ ملی قاهره، نگارهٔ تولد شاهزاده در مجموعهٔ تاریخ و هنر تراست لیختن اشتاین و نگارهٔ دیدار شاه با عاشق مفلس در موزهٔ هنر متروپولیتن آمریکا نگهداری می‌شوند.

3. Robinson

۴. سفیر کاستیل و لئون در دربار امیرتیمور

Downloaded from jias.kashanu.ac.ir at 14:34 +0330 on Tuesday September 24th 2019

منابع

– اسکندربیک ترکمان. ۱۳۵۰. *عالم آرای عباسی*. تصحیح و مقدمه ایرج افشار. تهران: امیرکبیر.

– امیرحاجلو، سعید، و پریسا امیرحاجلو. ۱۳۹۶. همنشینی آرایه‌های تنگبری و فرم سفالینه‌های دورهٔ صفوی، مطالعهٔ موردی تنگبری‌های کوشک هشت‌بهشت و کاخ عالی‌قاپوی اصفهان. *مطالعات معماری ایران*. ش. ۱۲: ۵ـ۲۸.

– اوکین، برنارد. ۱۳۸۶. *معماری تیموری در خراسان*. ترجمهٔ علی آخشینی. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی.

– بینیون، لورنس، جی. ویلکینسون، و بازیل گری ۱۳۶۷. *سیر تاریخ نقاشی*. ترجمهٔ محمد ایرانمنش. تهران: امیرکبیر.

– پیرنیا، محمدکریم. ۱۳۸۷. *سبک‌شناسی معماری ایرانی*. تهران: سروش دانش.

– حافظ ابرو، عبدالله. ۱۳۷۲. *زبدة التواریخ*. تصحیح سید کمال حاج سید جوادی. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

– حیدرخانی، مریم. ۱۳۹۴. نقاشی ایرانی در مقام منبع تاریخ معماری ایران. *مطالعات معماری ایران*. ش. ۷: ۱۵۱ـ۱۶۳.

– سعادتی، رها. ۱۳۹۵. *آذین تنگبری در معماری عصر صفوی*. اردبیل: هفت گنج.

– شیرازی، علی‌اصغر. ۱۳۸۳. چهرهٔ تاریخی بدایه نگار هرات و تبریز. *خیال*. ش. ۹: ۱۰۴ـ۱۲۰.

– کلاویخو، ری، گنزالس. ۱۳۷۴. *سفرنامه کلاویخو*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: علمی و فرهنگی.

– گلمبک، لیزا. ۱۳۹۱. سفالگری (در دوران اسلامی) حدود ۸۰۰ ـ۹۰۰ ق. *دانشنامهٔ هنر و معماری ایرانی*. ترجمه و پژوهش صالح طباطبایی. تهران: متن، ۳۶۴ـ۳۶۷.

– مکینژاد، مهدی. ۱۳۸۷. *تزیینات معماری*. تهران: سمت.

– نصر، حسین. ۱۳۴۷. عالم خیال و مفهوم فضا در مینیاتور ایرانی. *باستان‌شناسی و هنر ایران*. ش. ۱: ۲۱ـ۶۱.

ـ نوری‌شادمهانی، رضا. ۱۳۷۹. *تجزیه و تحلیل نقش بناها در نگارگری اعصار تیموری و صفوی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد باستان‌شناسی. دانشگاه تهران، منتشرنشده.

– واصفی، زین‌الدین محمود. ۱۳۴۹. *بدایع الوقایع*. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

– ولی‌بیگ، نیما، و رها سعادتی. ۱۳۹۰. تزیینات معماری آرامگاه شیخ صفی‌الدین اردبیلی با تأکید بر آرایه‌های تنگبری چینی‌خانه. *هنر اسلامی*. ش. ۱۴: ۱۱۹ـ۱۳۷.

- Bahari, Ebadollah. 1996. *Bihzad, master of Persian Painting*. London: I. B. Tauris Publishers.

- Carey, Moya. 2010. *Islamic art and architecture*. Hermes House.

- Grabar, Oleg. 1999. *mostly miniatures*. New Jersey: Princeton University Press.

- Sims, Eleanor, Boris, I.Marshak and Ernst, J.Grube. 2002. *Peerless images, Persian painting and its sources*. Yale University Pres.

- Soudavar, Abolala. 1992. *Art of the Persian courts*. New York: Rizzoli.