صفحات ۴۱ - ۵۴ (علمی-پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۵، شماره ۳، پاییز ۱۳۹۹

گاه‌نگاری و تحلیل موضوعی نقوش گچی نویافته در اطاق منقوش خانه میرمیران (ورزنه، اصفهان)

محمد اسماعیل اسمعیلی جلودار*[۱]، شادی کلانتر[۲]، زینب هادی[۳]

[۱] دانشیار، گروه باستان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۲] دانشجوی دوره دکتری باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[۳] کارشناس ارشد باستان‌شناسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۹۷/۷/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۷/۹/۱۲)

چکیده

موضوع مطالعاتی پژوهش حاضر، تزیینات گچ‌بری منزل میرمیران واقع در شهر ورزنه اصفهان است. این خانه یک نمونه‌ی بارز از دیوارنگاری منازل در دوره صفوی است. هدف از پژوهش بررسی تکنیکی، موضوعی و سبکی تزیینات نقاشی گچی منزل میرمیران و ارائه گاه‌نگاری پیشنهادی بصورت مقایسه‌ای است. مهم‌ترین پرسش مطرح‌شده تاریخ ساخت آن برپایه تزیینات و نقاشی‌های آن و این که نقاشی‌های طرح‌شده با چه هدف و انگیزه انجام و موضوع یا موضوعات موجود در آن چه بوده است؟ توصیف منزل، شرح تزیینات و نگاره‌های آن، شیوه‌ی اجرای این تزیینات، تحلیل نقوش و مقایسه‌ی آن با نمونه‌های مشابه، گاه‌نگاری پیشنهادی، بحث و استدلال موضوعی نقوش و دلیل انتساب آن به دوره صفویه درمقاله حاضر آمده است. همچنین، شباهت نقوش نامبرده با تزئینات منزل پیرنیا در نائین انکارناپذیر بوده است. مقالهٔ پیشرو دربرگیرنده‌ی مقایسه‌ی تطبیقی و ریشه‌یابی این شباهت نیز هست. روش تحقیقِ مقاله‌ی حاضر تاریخی و توصیفی- تطبیقی است. مهم‌ترین نتایج بدست آمده تأثیر نقاشی‌های گچی منزل میرمیران از سبک نگارگری اصفهان و رضاعباسی و شاگردانش بوده و نقش غیرقابل انکار آن در مقایسه با خانه پیرنیا در نایین است. مطالعه انجام شده تاریخ نسبی آن را به نیمه‌ی دوم قرن یازده قابل انتساب می‌داند.

واژه‌های کلیدی

صفوی، دیوارنگاری، منزل میرمیران، ورزنه، اصفهان.

نویسنده مسئول: تلفن ۰۲۱-۶۶۹۵۰۹۳۱، نمابر: ۰۲۱-۶۶۴۹۱۳۹۱، E-mail: jelodar@ut.ac.ir.

مقدمه

مدارک باستان‌شناسی و متون اسنادی نشان می‌دهد که احتمالاً یکی از علاقمندی‌های پادشاهان صفوی تزیینات بناهای با شکوه بوده است. عنصر ساده زیستی در سنت اسلامی باعث شده است تا حکام مسلمان به ویژه تا قرون میانی حداقل در ظاهر، مگر در استثنائاتی، به آن پای‌بند باشند و با گرایش به درونگرایی، که یکی از خصوصیات معماری اسلامی ایرانی است، در خفا از آن عبور کرده و مبادرت به نظارت و اجرا تزیینات باشکوهی در بناهای حکومتی نمایند. این شیوه در زندگی روزمره مردم به‌ویژه طبقات نزدیک به پادشاه هم متداول بوده است. شاید بتوان گفت عنصر درونگرایی همچنان در خانه‌های عوام نیز متداول بوده است، مسأله‌ای که یافته‌های باستان‌شناسی هم آن را تایید می‌کند. نمونه‌ی مطالعاتی پژوهش حاضر، منزل میرمیران واقع در شهر ورزنه اصفهان است. این خانه یک نمونه‌ی بارز از دیوارنگاری منازل در دوران صفوی است که با مضامینی برگرفته از داستان‌های محبوب عوام، مضامین ادبی و اسطوره‌ای؟ و در یک مورد با موضوع حکومتی زینت یافته است. در این نگاره‌ها گوشه‌هایی از شیوه‌ی زندگی روزانه‌ی مردم نیز نقش شده است، هدف از این پژوهش بررسی تکنیکی، موضوعی و سبکی تزیینات نقاشی گچی منزل میرمیران است. مهم‌ترین پرسش مطرح شده درباره این بنای کم‌تر شناخته شده، تاریخ ساخت آن بر پایه تزیینات و نقاشی‌های آن و همچنین این پرسش که نقاشی‌های طرح شده با چه هدف و انگیزه انجام شده و موضوع آن چه بوده است؟ توصیف منزل و شرح تزیینات و نگاره‌های آن، شیوه‌ی اجرای این تزیینات ، تحلیل نقوش و مقایسه‌ی آن با نمونه‌های مشابه، گاه‌نگاری پیشنهادی و بحث و استدلال موضوعی نقوش و دلیل انتساب آن به دوره صفویه در مقاله حاضر گفته خواهد شد. روش تحقیق تاریخی و توصیفی- تطبیقی است.

روش‌شناسی تحقیق

پژوهش حاضر از دو روش مطالعه اسنادی (متون نوشتاری) و میدانی بهره گرفته شده است. در روش میدانی کار بررسی با برداشت نقوش و ثبت و مستندسازی آنها بصورت قاب‌به‌قاب از طریق عکاسی و طراحی انجام گرفت. سپس با ارزیابی منابع اسنادی و باستان‌شناختی و تطبیق آنها با نگاره‌های مشابه و منابع ادبیاتی، استدلال نهایی بیان شده است. روش مطالعه نیز توصیفی، تطبیقی و تحلیلی است.

پیشینه تحقیق

نخستین‌بار این بنا توسط اداره باستان‌شناسی میراث فرهنگی استان اصفهان مورد شناسایی و مستندنگاری قرار گرفت. پس از آن در حین انجام فصل اول برنامه بررسی و شناسایی شهر سبا (ریگ سرای) ورزنه به پیشنهاد محسن جاوری، معاون هیأت یادشده، از آن بازدید بعمل آمده و مستندنگاری باستانشناختی آن انجام گرفت (اسماعیلی جلودار، ۱۳۸۶). سپس به جهت تکمیل اطلاعات، مجدداً بنا توسط نگارندگان مقاله مورد مطالعه و بازبینی دوباره قرار گرفت. در حین انجام کار، اطلاع یافتیم که مهران نوروزی از دانشجویان کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان، رساله کارشناسی ارشد خود را پیرامون ویژگی‌های تزیینات گچی خانه میرمیران ورزنه و مطالعه تطبیقی‌آن با خانه پیرنیا در نایین به راهنمایی دکتر صالحی کاخکی و مشاوره دکتر میترا شاطری انجام خواهند داد که ایشان مدتی بعد فارغ‌التحصیل شدند[1] (نوروزی، ۱۳۹۲).

بستر جغرافیایی خانه میرمیران در شهر ورزنه

شهر ورزنه مرکز بخش بن رود از توابع استان اصفهان است. این شهر در ۱۱۰ کیلومتری جنوب شرق اصفهان و ۲۰ کیلومتری باتلاق گاوخونی با آب‌وهوای گرم و خشک قرار دارد. در بهمن ۱۳۸۴ بررسی باستان‌شناختی محدوده‌ی شهر سبا (ریگ سرای) در شمال شهر ورزنه، با هدف تعیین حدود پراکندگی آثار سطحی محوطه‌های باستانی در چشم انداز کویری امروز آن و پی‌بردن به توالی فرهنگی این چشم انداز براساس یافته‌ها، به سرپرستی محمد اسمعیل اسماعیلی جلودار انجام (اسماعیلی‌جلودار، ۱۳۸۶، ۵) و نزدیک به یکصد محوطه‌ی باستانی شناسایی شد که قدمت آنها از دوران فراپارینه سنگی تا دوران اسلامی بود (اسماعیلی‌جلودار، ۱۳۹۱ و نک؛ حاجی محمد علیان و منتظرظهوری، ۱۳۹۱، ۳۷). این شهر بر راه اصفهان ندوشن و منطقه‌ی یزد قرار گرفته و احتمالا به‌عنوان محلی برای عبور و استراحت مسافران بوده است. وجود کاروانسرا، رباط‌ها و قلعه گواهی بر این مدعاست (سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان اصفهان، ۱۳۸۶، ۵).

منزل تاریخی میرمیران در خیابان دکتر بهشتی، کوچه‌ی شهید علیزاده، کوچه‌ی امام‌زاده (گاره در)، پلاک ۲۰۱ شهر ورزنه قرار دارد. این بنا در تملک خانواده میرمیران بوده و اکنون در تصرف فرزندان و وارثان آنهاست. این خانه تاریخی در سال ۱۳۸۶ توسط کارشناسان میراث شناسایی و ثبت شده است. در شجره‌نامه‌ی موجود از این خاندان در گزارش ثبتی میراث فرهنگی، این خاندان به حضرت علی(ع) منسوب شده‌اند(سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان اصفهان، ۱۳۸۶، ۷). ابن خردادبه در قرن سوم به رستاق رودشت از توابع اصفهان اشاره کرده و ذکر می‌کند که بیشه‌ی زرند رود (زاینده رود) را دربرمی‌گیرد (ابن خردادبه، ۱۳۷۱، ۲۴-۲۵). از جمله منابع مهم نوشتاری که در آن به این ناحیه اشاره داشته، حمدالله مستوفی در قرن ۸ هجری است. وی در این باره می‌نویسد؛ «منطقه‌ی رودشت ۶۰ پاره ده داشته که ازبین آنها قولطان (قورطان)، ورزنه، اسکران (اشکهران) و کمندان معظم، قرای آن بوده‌اند» (مستوفی، ۱۳۶۲، ۵۱). مسجد تیموری جامع ورزنه، امامزاده شاه زین‌العابدین، پل قدیمی ورزنه، رباط شاه عباسی، تعداد زیادی آب‌انبار، برج کبوترخانه و بنای

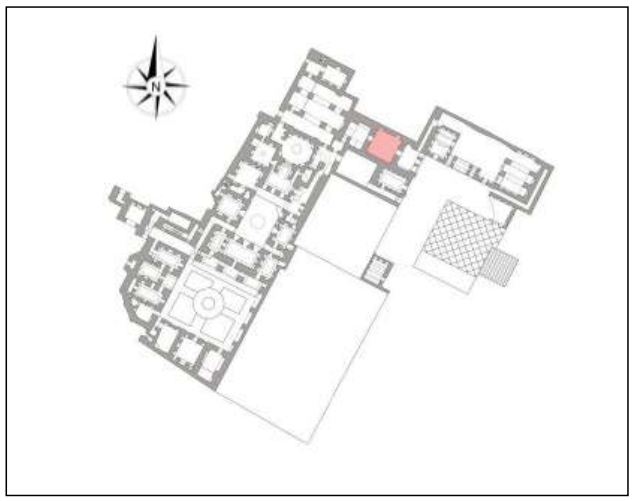
منزل میرمیران که موضوع مقاله حاضر است، مهم‌ترین آثار تاریخی آن و مربوط به قرون میانی اسلامی تا قرون متأخر هستند.

توصیف معماری (تصویر۱)

مجموعه میرمیران با مساحت تقریبی ۳۶۱۰ مترمربع است که امروزه شامل ۲ خانه و یک برج دیده بانی است. بنایی که در قسمت شمالی قرار گرفته، بصورت مجموعه بیرونی- اندرونی ساخته شده است. ورودی بنا در قسمت شمال شرقی و اتاق‌ها و فضاهای آن در ضلع‌های شمالی، جنوبی و غربی آن قرار دارد. اتاق‌های ضلع غربی ابعادی وسیع و غیر منظم دارد (سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان اصفهان،۱۳۸۶، ۴). این بنا از آجرهایی به ابعاد ۵×۱۰×۲۰ سانتی‌متر ساخته شده است. نمای خارجی خانه از اندود کاهگل و داخل آن با گچ پوشیده شده است. در همه‌ی اتاق‌ها، تاقچه‌هایی در دیوارها تعبیه شده است که جنبه‌ی کاربردی آن از نظر سازهای احتمالا به سبک شدن بنا نیز کمک می‌کند که باتوجه به دو طبقه بودن بنا، امری ضروری به نظر می‌آید.

همچنین برای گرمایش بنا، در هر اتاق، بخاری دیواری وجود دارد. در یک مورد بخاری دیواری با رنگ آبی و نقش ماه و ستارهای بالای آن به چشم می‌خورد. سیستم سرمایش نیز متشکل از پنجره‌هایی با طاق جناغی است که باعث به جریان‌افتادن هوا در بناست. به غیر از اتاق منقوش، در مابقی فضاهای منزل، جهت تزیین، به گچ‌بری‌های ساده ترنجی شکل درسقف و مقرنس‌های ساده در کنج‌ها بسنده شده است.

بخش دیگری از این خانه که اتاق منقوش مورد مطالعه در این مقاله در آن واقع شده، در قسمت شمالی مجموعه قرار دارد. به احتمال زیاد این خانه در گذشته با قسمت‌های جنوبی مجموعه در ارتباط بوده است ولی در زمان بازدید نگارندگان، راهروها و ورودی‌هایی که به بخش‌های دیگر مجموعه متصل می‌شدند، مسدود شده بودند. در قسمت جنوبی حیاط این مجموعه، سه فضای اتاق مانند قرار دارد؛ فضای اول از سمت شرقی حیاط تخریب شده و تنها دو دیوار شرقی و جنوبی آن باقی مانده و دیوارها با لای‌هایی از گچ سفید پوشیده شده است. در دیواره جنوبی دو ردیف چهارتایی تاقچه وجود دارد؛ تاقچه‌ها مستطیلی شکل در ردیف پایین و ردیف بالایی که درست بالای تاقچه‌های مستطیل قرار گرفته، به صورت تاق‌نماهای جناغی شکل ساخته شده است. در دیواره شرقی نیز همین تزیینات را در سه ردیف داریم. بعد از این فضا، یک راهرو وجود دارد که انتهای آن مسدود ولی یک ورودی به اتاق مجاورش دارد. پوشش دیوار های این راهرو کاه‌گلی است.



تصویر ۱- موقعیت اتاق منقوش به رنگ قرمز در پلان مجموعه میرمیران.
مأخذ: (نوروزی، ۱۳۹۲، ۵۰)

فضای بعدی اتاقی است تقریباً سالم با سقفی مسطح که با گچ‌بری تزیین شده است. در قسمت جنوبی این اتاق یک بخاری دیواری که با رنگ آبی و نقش ماه و ستاره تزیین شده، قرار دارد. روبروی بخاری، یک چاله قاچاق به عمق تقریبی ۱/۵ متر حفر شده است. تمامی دیوارهای این اتاق، هم مانند فضای قبلی داری تاقچه و پوشش دیوارها، کاه‌گلی است. در اینجا، برخلاف فضای قسمت شرقی، تمامی تاقچه‌ها مستطیلی شکل است. با توجه به آثار باقی مانده در بالای این اتاق، به احتمال زیاد این بنا دو طبقه بوده است. در قسمت جنوب‌غربی حیاط، اتاق دیگری قرار دارد؛ در جلوی این اتاق، فضای ایوان مانندی وجود دارد. بعد از این فضا، اتاقی با سقف گنبدی قرار گرفته است؛ تزئینات مورد بحث پژوهش حاضر، همگی در این اطاق قرار گرفته لذا، از این اتاق به عنوان اتاق منقوش نام برده خواهد شد. در بخش غربی اتاق، بخاری دیواری دیده می‌شود که تقریباً بیش از نیمی از آن از بین رفته است. قسمت جنوبی اتاق، به اتاق دیگری راه دارد. این اتاق نیز دارای سقف گنبدی و تنها تزیین آن، گوشه سازی‌های زیر گنبد آن است.

درضلع شمالی حیاط روبه روی اتاق منقوش، فضای مخروبه‌ی دیگری قرار گرفته است. در ضلع شمالی این فضا نیز بخاری دیواری بدون تزیین قرار دارد. پوشش دیوارهای این فضا گچی است. در پشت این فضا، اتاق دیگری وجود دارد. در ضلع غربی حیاط، فضایی آجری با پوشش کاهگل وجود دارد که ورودی اصلی آن بصورت طاق جناغی شکلی است که مسدود شده و در دوطرف این طاق دو ورودی راهرو مانند قرار گرفته که بازدید کننده را به فضای دیگری که حیاط است، هدایت می‌کند. در ضلع جنوبی این حیاط، فضایی شبیه به اتاق جنوب شرقی، با این تفاوت که پوشش این اتاق کاه گلی است، ساخته شده است.

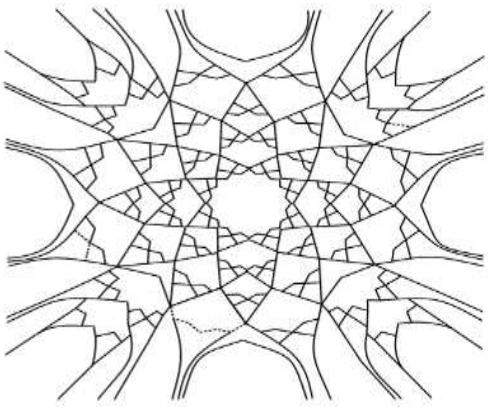
بنابرآنچه گفته شد، مجموعه‌ی میرمیران امروزه شامل دو خانه‌ی تاریخی همجوار است که بخش‌هایی از خانه‌ی جنوبی باقی مانده و به مجموعه‌ی اصلی متصل شده است. اتاق منقوش که موضوع مقاله است نیز در همین قسمت قرار گرفته است. با توجه به تمرکز تزئینات در این اتاق، به خصوص، با عنایت به این نکته که تزئینات مذکور در یک ضلع آن بیشتر تمرکز یافته است، بدین معنی که تزئینات گچی در این قسمت پرکارتر است، این‌گونه استنباط می‌شود که این اتاق، می‌توانسته اطاق شاه نشین بوده باشد و اهمیت بالایی در خانه داشته است. درک درست بنا به نظر نیاز به کاوش‌های باستان‌شناختی داشته تا پلان کامل بنا بدست آید.

اتاق منقوش

اتاق منقوش، مربع شکل و در ابعاد ۴,۳۰ × ۴,۳۰ متر در جنوب شرق بنا واقع شده است. سقف آن گنبدی با فیلگوش است که یزدی‌بندی زیبا و منحصر به فردی روی آن اجرا شده است و در وسط گنبد یک شمسه‌ی شانزده ضلعی قرار دارد (تصویر۲، الف). یزدی‌بندی این اتاق، به این صورت است که اول پلان چهارگوش اتاق با کمک فیلگوش به گنبد تبدیل شده و بعد با تزیین رسمی‌بندی، سقف کاذبی روی آن ساخته شده است. رسمی‌بندی به شکل شانزده در زمینه‌ی چهار شاقولی دوپا است. برای ساخت این نوع تزئینات، از پایین‌ترین نقطه گنبد، روی اتاق چهارگوش، شروع به ساخت آلات می‌کردند و در نهایت به شمسه‌ی شانزده ختم می‌شدند. یزدی‌بندی از خرد شدن آلات رسمی‌بندی به ۱,۴ و ۱,۲ به وجود می‌آید و تفاوت آن با مقرنس در همین است چرا که مقرنس قانون خاصی ندارد (زمرشیدی، ۱۳۸۹، ۲۳۴). آلت‌هایی که این یزدی‌بندی را تشکیل داده، شامل سوسنی‌ها و نیم‌سوسنی‌ها، پاباریک‌ها، ترنج‌ها، شاپرک‌ها، سینه فخری و برگ چناری‌ها است که هر کدام قاب جداگانه‌ای را برای نقاشی‌های گچی به وجود آورده است. تعداد این آلات در نهایت به ۳۰ عددمی‌رسد[۲] (تصویر ۲، ب).

تکنیک اجرای نقاشی روی گچ

با بررسی میدانی این اطاق و مشاهده بقایای آسیب‌های وارده به آن می‌توان تکنیک اجرای نقاشی را تا حدودی بازسازی کرد. در این بخش، قسمتی از دیوار که دچار آسیب شده است، مراحل کار آماده‌سازی تزئینات را نشان می‌دهد. احتمالاً پس از ساخت گنبد با آجر و ملات، عملیات اجرای یزدی‌بندی آغاز شده است. در این بخش، لایه‌ای از کاهگل به ضخامت ۳ سانتی‌متر و سپس برروی آن، آستر گچی از گچ کشته به همان ضخامت کشیده‌اند. سپس برروی این آستر، گچ سفید و بر روی گچ سفید، گچ رنگی، جهت تصویرگری کشیده شده است. البته استفاده از مفصل‌بندی چوبی در پشت نقش با توجه به شواهد برجای‌مانده چندان دور از ذهن نمی‌باشد (تصویر ۳). برای به‌دست‌آوردن گچ رنگی لایه‌ی خارجی، می‌توان احتمال داد از اخرای قرمز استفاده شده باشد؛ همانطور که در دیوارنگاره‌های رنگ روغنی از جمله آنچه در طبقه ششم عالی‌قاپوی اصفهان می‌بینیم، گاه برای به دست آوردن بوم رنگی، مقداری اخرای قرمز به محلول بوم‌کننده اضافه می‌کردند (بابایی،۱۳۸۶، ۱۲۸)؛ البته اظهارنظر درست دراین‌باره، به آزمایشات تجزیه عنصری نیاز دارد. برای طرح‌اندازی نقوش اتاق از روش کشته‌بری استفاده شده است. در این روش ابتدا گرته‌برداری کرده؛ یعنی نقش را روی کاغذ کشیده، سپس با سوزن حفره‌های ریزی دور تا دور نقوش و روی خطوط ایجاد کرده و با استفاده از گرده‌ی سیاه، اثر این حفره‌ها، که همان نقش است را برروی دیوار می‌کشیدند و سپس طرح ایجادشده روی دیوار را بار دیگر با قلم ترسیم می‌کردند تا وضوح یابد؛ بدین معنا که به وسیله‌ی رنگ مشکی خیلی رقیق و قلم مویی، طرح نقطه‌چین‌شده را به هم وصل می‌کردند تا به اصطلاح قرص شود (آقاجانی، ۱۳۸۵، ۱۷۴). در مورد ابزار و قلمی که با آن کار شده اطلاع دقیقی در دست نیست، شریف‌زاده در مورد قلم‌های کتاب آرایی به مداد، گچ رنگی و قلم‌فلزی اشاره می‌کند اما در هیچ یک از بناها و یا فنون مختلف نقاشی و دیوارنگاری صفویه به این روش اشاره نشده است(شریف‌زاده، ۱۳۷۵، ۱۵۷)؛ شاید بتوان گفت قلم گچ‌بری {در نمونه‌ی مشابه این کار در منزل پیرنیا واقع در شهر نایین} قلمی ظریف بوده که فقط وظیفه‌ی خط‌اندازی‌ها را بر عهده داشته است (خودداری نایینی، ۱۳۸۸، ۳۵).



تصویر ۲- ب- طرح یزدی‌بندی گنبد. مأخذ: (طرح از زینب هادی)

تصویر ۲- الف- عکس گنبد اتاق منقوش. مأخذ: (نوروزی، ۱۳۹۲، ۵۸)

تصویر ۳- عکس از فروریختگی دیوار اطاق منقوش که زیرکار و روکار و روش نقش‌اندازی در آن مشخص است.

نتیجه‌گیری تطبیقی

به نظر در هر دوره‌ای دیوارنگاره‌ها و آثار نگارگری در کتاب‌ها به یکدیگرشباهت زیادی دارند. حتی همان‌طور که پیشتر گفته شد، هنرمندان نگارگر نیز در دیوارنگاری‌های دورهی صفویه نقش‌داشته‌اند؛ شاه مظفر، میر مصور و آقامیرک از آن جمله‌اند (نک؛ تحویلیان، ۱۳۸۱، ۳۵). مضامین دیوارنگاری‌های منزل میرمیران، برگرفته از ادبیات ایران است و چندین‌بار دیگر در هنر نگارگری ایران تکرار شده است، مانند نگاره‌ی نظارهی خسرو بر شیرین و نگاره‌ی دیوساز به دست حضرت سلیمان. رنگ طلایی دیوارنگاره‌ها، شاید اولین چیزی باشد که نگاه بیننده را به خود جلب می‌کند؛ استفاده‌ی محدود از رنگ‌ها، به خصوص رنگ طلایی و اخرایی و خردلی، از ویژگی‌های مکتب اصفهان و مکتب بخارا است، تنوع رنگی در مکتب اصفهان به حداقل می‌رسد و رنگ استخوانی و کرم روشن فضای نقاشی را پر می‌کند؛ دو رنگی که مورد استفاده‌ی خوشنویسان نیز بوده است و احساس فروتنی و خاکی‌بودن را نمود می‌دهد (همان). مانند بسیاری از پرتره‌های رضا عباسی و شاگردان وی. استفاده‌ی زیاد از رنگ طلایی، از ویژگی‌های دیگر استاد عصر صفوی، شاه مظفر نیز بوده است (خزائی، ۱۳۸۶، ۲۳). توماس هربرت نیز در سفرنامه‌ی خود، نقوشی زرافشان را در کوشک امین‌آباد و خانه‌های اعیان جلفا مانند خواجه نازاریان (نظر) تشریح می‌کند؛ نقاش منزل نازاریان، میناس، نقاش قرن هفده در جلفای اصفهان بوده است (Herbert, 1928). این تمایل به استفاده‌ی محدود از رنگ‌ها که با پرتره‌های رضا عباسی به اوج می‌رسد، ریشه در مکتب بخارا دارد. در حقیقت تأثیر استاد بهزاد در آثار هنرمندان سبک بخارا و ثابت‌بودن رنگ‌ها، دو ویژگی بارز این مکتب است (خزائی، ۱۳۸۶، ۲۱). بازل گری نیز رنگ‌آمیزی محدود به رنگ پرتوان اصلی را از خصوصیات نقاشی بخارا می‌داند (گری، ۱۳۸۴،۱۳۰). علاوه‌بر آن کمپوزویسون نگاره‌ها نیز در مکتب اصفهان جایگاه ویژه می‌یابد. پیکره‌ها در مقیاس کوچک‌تر و واقع‌گرایانه‌تری بوده و دیگر از قدهای کوتاه و چشم‌های کشیده‌ی مغولی خبری نیست؛ اندام‌ها کشیده و کمرها باریک‌تر شده‌اند. صخره‌های لبه نرم و درختانی که به سبک رضا عباسی در منزل میرمیران نقش شده‌اند،

تصویر ۱۲ الف- دیو سازنواز یا مره خرف در اطاق منقوش. تصویر ۱۲ ب- دیوسازنواز یا مره بن خزف در نسخه خطی دوره قاجار قزوینی. مأخذ: (قزوینی،۱۲۸۳، ۲۲۸)

نقوش ریز و ظریف گیاهی که سطح را پوشانده‌اند، همگی یادآور سبک اصفهان است. اما در تحلیل نقاشی‌های میرمیران، خانه پیرنیا به جهت شباهت بسیار نزدیک راه‌گشاست؛

مقایسه نقاشی‌های میرمیران ورزنه با پیرنیا نایین (نک؛ تصاویر ۱۳ و ۱۴)

نمونه‌ی قابل مقایسه با نقوش منزل میرمیران را می‌توان درخانه‌ی تاریخی پیرنیا، در نایین یافت. شهر نایین در ۱۲۵ کیلومتری شرق اصفهان و با فاصله تقریبی یک‌صد کیلومتری ورزنه قرار دارد. ویژگی آب‌وهوایی آن شبیه ورزنه است. در این شهر، محوطه‌ای باستانی به نام نارین قلعه وجود دارد که با توجه به آثار سفالی یافت‌شده، دوران‌های اشکانی و ساسانی را برای آن در نظر می‌گیرند. خانه‌ی تاریخی پیرنیا در محله‌ی باب‌المسجد، واقع در شمال شهر قرار گرفته که بافت تاریخی شهر محسوب و در نزدیکی مسجد جامع، حسینیه و آب‌انبار آن است.

منزل پیرنیا هم اکنون موزه‌ی مردم‌شناسی کویر و متعلق به اداره‌ی میراث فرهنگی، صنایع دستی و گردشگری شهر نایین است. پیشتر این خانه به میرزا احمد خانی تعلق داشته که از وارثان خاندان پیرنیا بوده است. خاندان پیرنیا از نوادگان حاج میرزا عبد الوهاب نایینی هستند که از پیرهای عرفان و تصوف بوده و در بقعه‌ی مصلی مدفون است. از نامه‌ای آشنای این خاندان می‌توان به مشیرالدوله‌ی اول از رجال سیاسی ایران و حسن پیرنیا، فرزند مشیرالدوله‌ی نخست، نویسنده‌ی کتاب تاریخ ایران باستان اشاره کرد (خودداری نایینی، ۱۳۸۸، ۲۳). منزل پیرنیا دارای معماری خاص صفوی در منطقه‌ی کویر است. این خانه از فضاهای گودال باغچه، صفه، کرسی‌خانه، اتاق بالاخانه، هشتی، دالان، اتاق زمستانی و باغ پشتی تشکیل شده است. تزیینات مشابه منزل میرمیران، در سه فضای کرسی‌خانه، صفه و اتاق بالاخانه قابل مشاهده است. تکنیک پردازش تزیینات و رنگ آن در هر دو خانه یکسان است با این تفاوت که در منزل پیرنیا، سطح رویین گچ سفید است و با برداشتن لایه‌ی سفید رویین و ظاهرشدن گچ کشته و خردلی‌رنگ زیرین، نقش به وجود می‌آید. در منزل پیرنیا نقش‌ها به دو حالت مثبت و منفی اجرا شده است؛ یعنی اینکه گاهی با بریدن داخل نقش، نقش به رنگ خردلی و زمینه به رنگ سفید در آمده است و گاهی هم با بریدن زمینه، نقش به رنگ سفید و کمی برجسته بر زمینه‌ی خردلی باقی‌مانده است. در منزل میرمیران نقش‌ها تنها به صورت منفی اجرا شده‌اند.

این شباهت در نقوش گیاهی نیز به چشم می‌خورد؛ نقوش ختایی با گل‌های شاه عباسی و شکوفه‌های پنج‌برگ در زمینه، نقوش پهن اسلیمی که نقوش ختایی ظریف درون آن دیده می‌شود و درخت‌های کبوده و سپیدارهای در هم تنیده، در هر دو مورد کاملاً یکسان ترسیم شده‌اند.

نقوش حیوانی هم وجود شباهت بین نقاشی‌های دو خانه هم از نظر موضوع و هم شیوه‌ی ترسیم نشان می‌دهد که عیناً در هردو بنا تکرار شده است. صحنه‌های گرفت‌وگیر، صحنه‌های گرفت‌وگیر

پرندگان، دیوی که به بالای درخت پناه برده است، طاووس و غازهای در حال پرواز و حیواناتی چون شیر و پلنگ. تزیینات ختایی و گل شاه عباسی و گل و مرغی درون ترنج و پاباریک‌ها در هر دو مورد کاملاً یکسان است. بعضی از نقوش موضوع مشابه‌ی را به تصویر کشیده‌اند، اما به شیوه‌های ترسیم گوناگون؛ اژدها و نقوش گل‌ومرغی در هر دو بنا دیده می‌شود اما به شکل‌های متفاوت. طاووس با چهره‌ی تمام رخ از روبه‌رو در هر دو بنا تصویر شده است، اما در نایین علاوه‌بر آن، نقوشی از طاووس به صورت نیم رخ هم موجود است.

شیوه‌ی به تصویرکشیدن نقوش انسانی نیز کاملاً مشابه و بسیار شبیه به آثار مکتب اصفهان است. قاب‌های روایی منزل پیرنیا بیشتر از میرمیران است و با توجه به این که در منزل پیرنیا، سه فضا دارای این تزیینات است و در منزل میرمیران تنها یک فضا (گنبد خانه)، کاملاً منطقی است. موضوع قاب‌های پیرنیا نیز برگرفته از اساطیر ایرانی و صحنه‌های زندگی روزانه‌ی مردم در دوران صفویه است، مانند حاضرشدن شیرین بر بالین فرهاد، مراسم ترنج‌بری زلیخا، صحنه‌هایی از گلگشت مردم و سرگرمی‌هایی چون خرس رقصانی (آژند، ۱۳۸۵، ۲۷۲-۲۷۵). به غیر مبارزه‌ی دیوها با ارتش جانوران هوشنگ، هیچ روایتی بین دو بنا مشترک نیست.

کتیبه‌های هر دو بنا به خط نستعلیق است. برخلاف کتیبه‌ی موجود در بنای میرمیران، کتیبه‌ی صفه وکتیبه‌های کرسی‌خانه و بالاخانه‌ی منزل پیرنیا سالم مانده است. از آنجایی که بیش از دو کلمه از کتیبه‌ی موجود در ورزنه باقی نمانده است، مقایسه‌ی تکنیکی خط این دو بنا دشوار است و تنها می‌توان گفت که هر دو به خط نستعلیق است. قاب‌های مستطیلی با دو گل پنج برگ در هر دو انتها که هر کدام مصرعی را در برگرفته‌اند، در هردو بنا کاملاً شبیه یکدیگرند. همچنین گل‌های هشت‌برگی که مصرع ها را از یکدیگر جدا می‌ساخت، نیز یکسان هستند(تصاویر ۱۳، الف تا د و ۱۴، الف تا د).

به‌طورکلی، تزیینات کاخواره‌ی نایین (غالباً به این نام نامیده

تصاویر: ۱۳ الف ۱۳ ب ۱۳ ج ۱۳ د

تصویر ۱۴ الف- کتیبه با خط نستعلیق. تصویر۱۴ ب- نقش گرفت‌وگیر. تصویر ۱۴ ج- نقش طاووس و گلشگت در دو طرف خانه پیرنیا.

می‌شود) فاخرتر از منزل میرمیران است و تعداد بیشتری نگاره دارد. به غیر از منزل پیرنیا، ممکن است مجموعه خانه‌های به‌هم‌پیوسته نزدیک این بنا نیز دارای تزییناتی بوده باشند. خودداری نایینی اشاره می‌کند که در برخی بخش‌های جنوبی و خانه‌های مجاور پیرنیا، از فعالیت‌های مرمتی بنا درسال‌های ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۶ هجری شمسی، تزییناتی مشابه به‌دست آمده است (خودداری نایینی، ۱۳۸۸، ۹۵).

شباهت بی‌اندازه‌ی تزیینات گچی بناهای میرمیران و پیرنیا به یکدیگر و کم‌بودن بعد مسافت، سه فرضیه را در رابطه با این دو خانه‌ی تاریخی به وجود می‌آورد:

۱- تزئینات گچی بنای پیرنیا که دارای تزیینات شکیل‌تر و پرکارتر است، ابتدا ساخته شده و بعد در ورزنه به تقلید از آن، تزئینات منزل میرمیران اجرا شده است ویا بالعکس، ابتدا منزل میرمیران ساخته شده و بعد هنرمند دیگری با استادی هرچه تمام‌تر، کاخ نایین را با شکوه‌تر تزیین کرده است.

۲- دو بنا با توجه به خط یکسان در کتیبه‌های شعری و تزیینات مشابه، هم عصر به نظر می‌رسند؛ شاید بتوان تزیینات هر دو بنا را کار دست یک هنرمند دانست و یا شاید بتوان حداقل طراح نقش‌ها را یکسان دانست.

۳- ممکن است از طرح بزرگان نگارگری استفاده شده باشد و با روش گرده‌برداری از روی آنها بارها کپی کرده باشند. در اروپا نیز از کار استادکارانی چون میکل‌آنژ در گرده‌برداری استفاده می‌شده است؛ حتی این طرح‌ها چنان با ارزش بوده است که مستقیم برای گرده‌برداری استفاده نمی‌شده است بلکه در ابتدا نقش با سوزن به کاغذ دیگری منتقل می‌شد و از کپی آن برای گرده‌برداری استفاده می‌شده است. در ایران نیز صادقی بیگ در کتاب قانون صور از مطلوب بودن نسخه‌برداری از استادان قدیم در طراحی می‌گوید و اعلام می‌کند که تتبع هنری لازم است و می‌نویسد: "به آیین تتبع راه‌پیمایی" (کنبی، ۱۳۸۵، ۱۲۶-۱۲۷ و صادق بیگ افشار، ۱۹۶۳، ۴۴). یعقوب آژند نیز در رابطه با نگاره‌های خانه‌ی پیرنیا، می‌گوید طرح اصلی این نگاره‌ها از قرار معلوم از روی طرح هنرمندان برجسته‌ی مکتب تبریز یا قزوین اجرا شده است ولی نام هنرمندان آن در جایی درج نشده است. با این حال می‌توان جای پای نگاره‌های سلطان محمد نقاش، مظفر علی، آقامیرک و میر سید علی را در آنها مشاهده کرد (آژند، ۱۳۸۵، ۲۷۲). تفاوت‌های جزیی در نحوه‌ی اجرای نقوش مشابه در دو خانه با یکدیگر نیز با توجه به تعدد و تکرار کپی‌برداری‌ها قابل توجیه است. شاید همانطور که در فعالیت‌های مرمتی سال ۴۸ تا ۵۶ آثار مشابهی از خانه‌های مجاور پیرنیا به دست آمد، باز هم از این دست نقوش دیواری درخانه‌هایی که درب آنها هنوز به روی باستان‌شناسان و متخصصان هنر نقاشی بسته است وجود داشته باشد و یا در خانه‌های ویران‌شده وجود داشته و اکنون تخریب شده است.

هر دوی این نگاره‌ها، به آنچه از تحتانی‌ترین لایه‌ی تزیینات کاخ چهلستون قزوین باقی مانده است، شباهت دارند. نحوه‌ی کشیدن درخت‌ها در تابلوها، نقوش ختایی ظریف و پیچان و شکوفه‌های پنج برگ که تمام سطح نقوش را پر کرده‌اند و همچنین نقوش اسلیمی پهن از نقاط اشتراک آنهاست (تصاویر: ۱۵ الف، ب و ج)

نتیجه

گاه‌نگاری نسبی

با این که هیچ کدام از این دو بنا کتیبه‌ی بنایی که تاریخ ساخت آنها را نشان دهد، ندارند، با توجه به سبک معماری و تزیینات دیواری، نیمه‌ی قرن دهم یعنی زمان پادشاهی شاه طهماسب اول تاریخ گذاری شده‌اند. معماری صفوی در منطقه، شامل فضاهای صفه، گودال باغچه و باغی در پشت خانه، در جهت مخالف در ورودی بنا می‌شود. آب در این منطه در عمق زمین جاری است و وجود گودال باغچه نیز به خاطر بهره‌برداری از آب قنات و خاک آن برای تهیه‌ی خشت مورد نیاز ساخت خانه بود، البته عمق این باغچه‌ی میان سرا بستگی به عمقی که آب در آن جاری بود داشت، در جاهای که آب قنات نزدیک به سطح زمین و یا برسطح زمین جاری بود، باغچه همسطح زمین ساخته می‌شد (اسفنجاری کناری، ذاکر عاملی، ۱۳۸۵، ۷۲-۸۱). این فضاها همگی در منزل پیرنیا وجود دارند. از طرفی قدیمی‌ترین نمونه‌ی هنر

تصویر ۱۵ الف، ب و ج- نقوش گیاهی برجای‌مانده از کاخ چهلستون قزوین. مأخذ: (درخت، ختایی، شکوفه‌های پنج‌برگ)

یزدی‌بندی که تا به حال شناسایی شده است، مربوط به قرن دهم هجری است (نک؛ زمرشیدی، ۱۳۸۹، ۲۳۴)، هنر یزدی‌بندی را در دیگر آثار باقی‌مانده از زمان صفوی مانند کاخ هشت بهشت و کاخ عالی‌قاپو نیز می‌بینیم. همچنین خط کتیبه‌های شعریِ باقی مانده در هر دو بنا نیز، نستعلیق است که خود، سندی بر تاریخ گذاری بنا به دوران صفویه است.

رد پای بزرگان نگارگری دربار قزوین، همچون سلطان محمد، مظفر علی، آقا میرک و میر سید علی (آژند، ۱۳۸۵، ۲۷۲) در دیوار نگاری‌های هر دو بنا و چنانچه پیشتر گفته شد، احتمال نسخه‌برداری این نقوش از کارهای بزرگان وجود داشته است، باز هم بر صفوی بودن این آثار صحه می‌گذارد. انتساب این آثار به زمان شاه طهماسب اول به دلیل شباهت آنها به کاخ چهلستون قزوین است اما جزئیاتی نیز وجود دارد که این نقوش را به مکتب اصفهان پیوند می‌زند؛ مورد اول، استفاده از یک رنگ خردلی-کرمی که از ویژگی‌های نقاشان سبک اصفهان به خصوص رضا عباسی است. مورد دوم، ترسیم درخت‌های بومی اصفهان که در آثار رضا عباسی و دیگر هنرمندان پایتخت شاه عباس هم دیده می‌شود، است. دیگر اینکه نقطه اتصال این نگاره‌ها به سبک اصفهان است. مورد سوم، کمپزسیون است که اندازه‌ی انسان‌ها را نسبت به طبیعت واقعگرایانه‌تر نقش کرده است. این واقعگرایی در مورد چهارم، یعنی پرسپکتیو هم دیده می‌شود؛ پرسپکتیو تا حدودی و البته نه کاملاً از حالت مقامی در این نقوش خارج شده است. هرچند واقع‌گرایی در آثار مکتب قزوین و به‌طور کلی پس از بهزاد در نگارگری ایران دیده می‌شود؛ اما از زمان شاه عباس اول به بعد، با تقویت ارتباط هنرمندان ایرانی و فرنگی بیشتر می‌شود. مورد پنجم تابلوی مشکوک به جنگ چالدران است. اگر این تابلو را به عنوان جنگ چالدران بپذیریم، باید مدت زمانی بیشتر از یک نیمه قرن برای یادمانی‌شدن و بردیوار نقش بستن برای آن در نظر بگیریم. همچنین اگر آن را جنگ چالدران در نظر نگیریم، با توجه به نقش تفنگ، باید تاریخی پس از آشنایی ایرانیان با تفنگ در قرن یازده هجری را در نظر داشت. با توجه به موارد ذکرشده، نگارندگان نقاشی‌های گچی منزل میرمیران را تحت تأثیر سبک نگارگری اصفهان و رضا عباسی و شاگردانش می‌دانند و به طبع، آن را در نیمه‌ی دوم قرن یازده تاریخ‌گذاری می‌کنند. البته لازم به ذکر است که تاریخ اجرای نقاشی‌های گچی لزوما نمی‌بایست با تاریخ ساخت خانه هم‌زمان باشد.

پی‌نوشت‌ها

۱. از آقای مهران نوروزی که اجازه انتشار بخشی از طراحی‌ها و عکس‌های خود را در مقاله حاضر دادند، کمال سپاس و قدردانی را داریم. آنچه که از پژوهش ایشان در تحقیق مورد استفاده قرار گرفته، با ذکر منبع آمده است.

۲. برای مطالعه‌ی آلات حاصل از یزدی‌بندی ر.ک شعرباف، اصغر، گره و کاربندی (تهران، ۱۳۷۲، انتشارات سازمان میراث فرهنگی).

۳ ر.ک. به غزل ۱۱۰ ازدیوان حافظ تصحیح پرویز ناتل خانلری، ۱۳۵۹، فرهنگستان ادب و هنر ایران، صص ۲۲۰.

فهرست منابع

آقاجانی اصفهانی، حسین و اصغر جوانی (۱۳۸۵)، *دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان*، فرهنگستان هنر، تهران.

عیسی اسفنجاری کناری، لیلا ذاکر عاملی(۱۳۸۵) معماری‌خانه‌های صفوی میبد، *مجموعه مقالات معماری و شهرسازی*، تهران، فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن"، صص ۷۲-۸۱.

آژند، یعقوب (۱۳۷۸)، *نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)*، انتشارات سمت،تهران.

آژند، یعقوب (۱۳۸۵)، *مکتب نگارگری اصفهان*، فرهنگستان هنر، تهران.

ابن خردادبه، عبیدا... بن عبدا...(۱۳۷۱)، *مسالک و الممالک*، ترجمه سعید خاکرند، مؤسسه مطالعات و انتشارات تاریخ میراث ملل، تهران.

اسماعیلی جلودار، محمد اسماعیل (۱۳۸۶)، "*گزارش بررسی و شناسایی شهر شهر سبا(ریگ سرای) ورزنه*"، تهران، پژوهشکده باستان‌شناسی، منتشرنشده.

اسماعیلی جلودار، محمد اسماعیل(۱۳۹۱)،"چشم‌انداز باستان‌شناختی ساحل شرقی باتلاق گاوخونی نامورنامه، *مقاله‌هایی در پاسداشت یاد مسعود آذرنوش*، صص ۱۸۹ - ۲۰۶، انتشارات ایران نگار، تهران.

بابایی، بهزاد (۱۳۸۶)، بررسی جنبه‌های زیبایی شناسی شخصیت‌ها در نقاشی دوره صفویه، *مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، جلد اول، صص ۱۲۱-۱۷۰.

تحویلیان، حسین (۱۳۸۱)، *مکتب نقاشی صفوی اصفهان*، اصفهان. سازمان فرهنگی تفریحی شهرداری اصفهان.

حاجی محمد علیان، علمدار و مجید منتظر ظهوری (۱۳۹۱)تاریخچهٔ باستان‌شناختی استان اصفهان" *مجموعه مقالات هشتاد سال باستان‌شناسی ایران*، به کوشش یوسف حسن‌زاده و سیمامیری،تهران، موزهٔ ملی ایران.

خزائی، محمد(۱۳۸۶)، عوامل موثر در شکل‌گیری مکتب نگارگری اصفهان، *مجموعه مقالات نگارگری گردهمایی مکتب اصفهان*، جلد اول، صص ۱-۱۴.

خودداری نایینی، سعید (۱۳۸۸) کاخواره نایین(طلیعه‌دیوارنگاره‌های سبک اصفهان)، تهران، فرهنگستان هنر.

زمرشیدی، حسین (۱۳۸۹)، گنبد و عناصر طاقی ایران، تهران، نشر زمان.

سازمان میراث فرهنگی و گردشگری استان اصفهان(۱۳۸۶)،*گزارش ثبتی بنای میرمیران*، اصفهان، اداره کل میراث فرهنگی استان اصفهان، منتشر نشده.

شریف‌زاده، عبدالجید (۱۳۷۵)، *تاریخ نگارگری در ایران*، تهران، انتشارات حوزه‌ی هنری.

شعرباف، اصغر (۱۳۷۲)، *گره و کاربندی*، تهران، انتشارات سازمان میراث فرهنگی.

صادق بیگ افشار (۱۹۶۳)، *قانون‌الصور*، ترجمه دوسه نت عادل‌قاضی اف، باکو، نشریات فرهنگستان علوم جمهوری شوروی آذربایجان.

قزوینی، محمد بن زکریا (۱۲۸۳)، *عجایب‌المخلوقات*، به سعی و اهتمام محمد نصیر خوانساری، چاپ سنگی، طهران.

عبدی، ناهید و آزاده پنیریان(۱۳۹۳)، بررسی آیکونوگرافیک دیوارنگاره‌های کاخ چهلستون اصفهان با مضمون گلگشت و سرور، *نامه‌ی هنرهای تجسمی و کاربردی*، شماره ۱۳، صص ۹۵-۱۱۰.

کنبی، شیلا (۱۳۸۵)، *هنر و معماری صفویه*، ترجمه مزدا موحد، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر.

گری، بازل (۱۳۸۴)، *نقاشی ایران*، ترجمه عرب‌علی شروه، تهران، نشر دنیای نو.

ماچیانی، حسینعلی (۱۳۸۰)، *مبانی آموزش گل و مرغ*، تهران، انتشارات کلهر.
مجرد تاکستانی، اردشیر (۱۳۷۲)، *راهنمای نقاشی و کتاب‌آرایی در ایران*، قم، انتشارات آستان مقدس حضرت معصومه.
مستوفی، حمدالله (۱۳۶۲)، *نزهه‌القلوب، مقاله‌ی سوم*، تهران، دنیای کتاب.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۵۹)، *دیوان حافظ (با تصحیح پرویز ناتل خانلری)*، تهران، انتشارات فرهنگستان ادب و هنر ایران.
نوروزی، مهران (۱۳۹۲)، «ویژگی‌های تزیینات گچی خانه میرمیران ورزنه و مطالعه تطبیقی آن با خانه پیرنیا در نایین»، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه اصفهان، استاد راهنما دکتر صالحی کاخکی و استاد مشاور دکتر میترا شاطری.
هنرفر، لطف‌الله (۱۳۴۴)، *گنجینه‌های آثار تاریخی اصفهان*، تهران، چاپخانه امامی اصفهان.
Herbert, Thomas. (1928), *Travels in Persia (1622-1627),* George Routledge and Sons, London.
Welch, Anthoney. (1972), *Collection of Islamic Arts*, vol. 1, Geneva, and Château de Bellerive.

Chronology and Thematic Analysis of Wall Paintings in the House of Mirmiran Located in Varzaneh, Isfahan Province, Iran

Mohammad Esmaeil Esmaeili Jelodar*[1], Shadi Kalantar[2], Zeinab Hadi[3]

[1]Assistant Professor, Department of Archaeology, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
[2]Ph.D Student in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
[3]Graduate Master in Archaeology, Department of Archaeology, Faculty of Letters and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran.
(Received 13 Oct 2018, Accepted 3 Dec 2018)

The safavid Era is one of the most important Islamic dynasties in Iran and Islamic Worlds. The historic houses of this period, along with their magnificent decorations, are one of the House of Mirmiran is located in the town of Varzaneh in Isfahan province. The house is 3610 square meters and determined as a national heritage in 2008. Architecture of the house is comparable with the typical architecture of the center of Iran with central yard, in two floors and some decorations including wall painting and stucco decorations. The decorations are more rich in a single room at the north of the house; this room is called *shah neshin* means place of the king or royal place which is a name usually given to the most glamorous part of any house or room. Walls of the namely room are fully covered with wall painting. Illustrations are inspired by Persian literature and Iranian legends including tales of Shahnameh, fairy tales and in one case, authors believe a war scene is illustrated. Furthermore, a hemistich of an Iranian well-known poet, Hafez of Shiraz, can be recognized in *Nastealigh* calligraphy. Technic of the paintings is something between wall painting and stucco decoration, which is known as *Koshte- bori*. The calligraphy is carved with the same technic as the illustrations. The decoration of the House of Mirmiran`s shah neshin is similar, both conceptually and technically, to the interior decoration of the house of Pirnia located in Naein, also in southeast of Isfahan. Illustrations of the House of Pirnia are also, related to the Iranian fairy tales, Shahnameh and *Panj Ganj* of Nezami of Ganje who is another well-known poet of Iran. Moreover, some poems belonging to the other Iranian famous poets can be, seen all over the rooms in nastealigh calligraphy. As mentioned before, same calligraphy is used in the house of Mirmiran. The only technical difference, in Mirmiran motifs are all illustrated negative while in Pirnia motifs are both negative and positive.Current article aims to at first, interpret the illustrated scenes. Then, technic of the wall paintings will be discussed and subsequently, according to the interpretations of the illustrated scenes and school of the paintings, a relative dating will be presented; it is noteworthy that Mirmiran house is believed to be dated back to early Safavid dynasty (15th century AD) but according to the elements mentioned above, authors believe wall paintings are more recent. Finally, as pointed out above, interior decorations of the house of Pirnia is comparable with those of shah neshin room of the house of Mirmiran; the relation to the house of Pirnia in Naein will be discussed.The most important results are the effect of the paintings of the Mirmiran's house on the Isfahan paintings style and Reza Abbasi and his students, and its undeniable role in comparison with the House of Pirnia in Nayin. The study carried out in this article gives the relative history of these decorations to the second half of the 11th century A.H.

Keywords
Safavid, Wall Paintings, House of Mirmiran, Varzaneh, Isfahan.

* Corresponding Author: Tel: (+98-21) 66950932, Fax: (+98-21) 66491391, E-mail: jelodar@ut.ac.ir