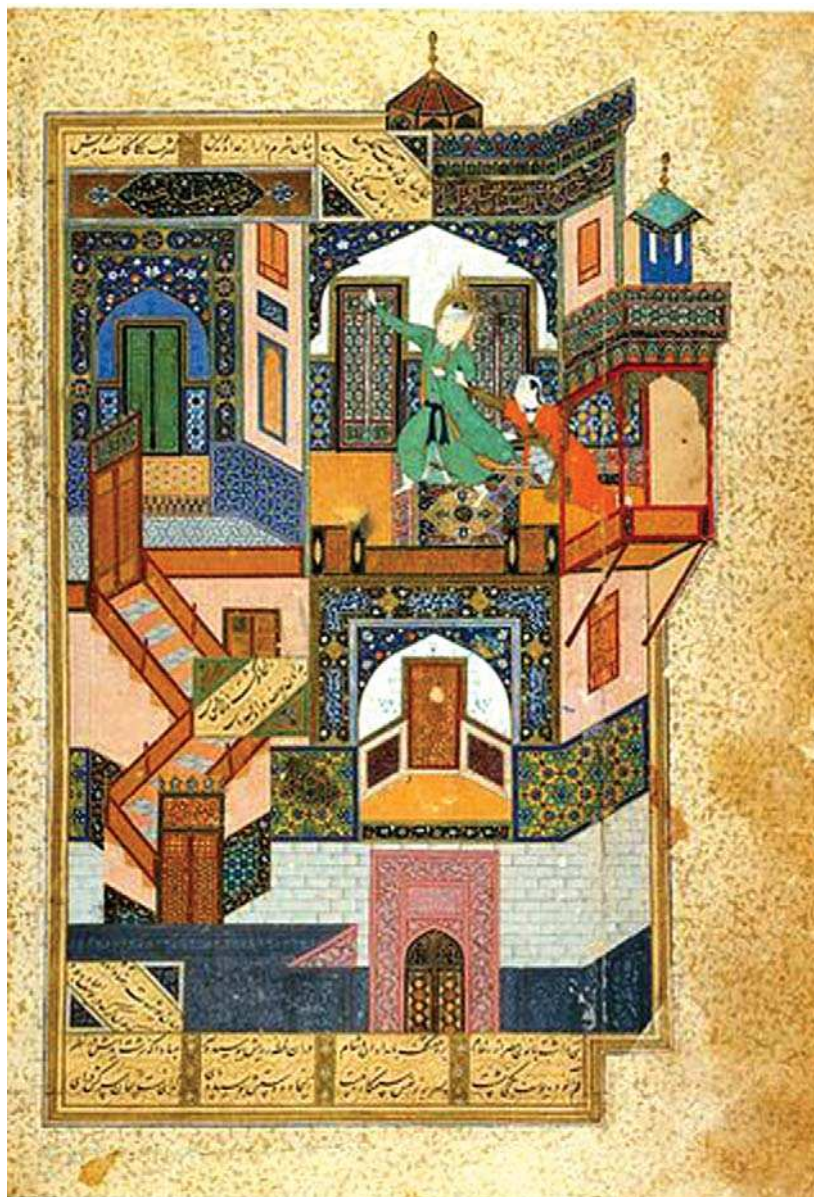


شیوه مشارکت عناصر معماری در
انتقال معنی «صدق» در نگاره «گریز
یوسف از زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد/
۷۳-۵۷



نگاره گریز یوسف از زلیخا، اثر
کمال الدین بهزاد، مأخذ:
Bahari, Ebadollah, 1997: 148



شیوه مشارکت عناصر معماری در انتقال معنی «صدق» در نگاره «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد

علیرضا باوندیان *

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۲/۲۷

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۶/۹

صفحه ۵۷ تا ۷۳

نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

نگاره «گریز یوسف از زلیخا» اثر کمال الدین بهزاد از جمله آثار برجسته دوره تیموری است که ویژگی‌ها و لایه‌های مختلف هنری و معنایی دارد؛ این نگاره ملهم و محصول تبیین ذوقی یکی از قصه‌های قرآنی و برخوردار از گفتمان اسلامی عرفانی است. به نظر می‌رسد که نگارگری برای وی ابزاری برای ابرازهای عرفانی هم بوده و در این راستا از دلالت‌های معنایی عناصر معماری در ارتقاء وجوه محتوایی و فنی اثر بهره بسیاری برده است. برغم این که مطالعات بسیاری از مناظر معرفت‌شناختی، تاریخی، هنری و عرفانی پیرامون آن انجام گردیده با این همه هنوز بسیاری از زاویه‌های آن و اکاوی نشده است. یکی از وجوه پنهان این اثر اهتمام خلاقانه نگارگر در انتقال یکی از بنیادی‌ترین ارکان عرفان اسلامی - یعنی صدق - است. صدق در ادبستان هنر و عرفان اسباب تعالی است. اهداف این تحقیق تدقیق در سامانه‌های معناشناختی و خلاقیت‌های منحصر به فرد بهزاد در نگاره مذکور و نمایاندن دغدغه‌های خاص اعتقادی و هنری او و بررسی یکی از شاخص‌ترین آثار نگارگری این دوره در راستای آشنایی با فضای هنری دوره تیموری در زمینه شیوه استخدام عناصر هنری برای انتقال مفاهیم مطرح همان دوران، انجام گرفته است. مهمترین سؤال این تحقیق آن است که هنرمند عناصر معماری را چگونه در انتقال مضمون صدق فراخوانده و مشارکت داده است؟ روش تحقیق توصیفی تحلیلی و شیوه گردآوری داده‌ها اسنادی و کتابخانه‌ای است. نتایج این تحقیق نشان داده است که نگارگر با فرزانگی و فراستی خاص از عناصر معماری در انتقال مضمون صدق همچون فضائل بهره برده و با اعطای دلالت‌های معنایی ویژه به اشیاء و امور متعارف در راستای حسن تأثیرگذاری پیام نگاره، گام‌های نوظهوری برداشته است.

کلیدواژه‌ها

نگاره یوسف و زلیخا، صدق در عرفان، معماری تیموریان، کمال الدین بهزاد، مکتب هرات.

مقدمه

آن دوره چگونه از صورخیالی شاعرانه اش، برای اعتلای بیان زیباشناسانه اثر، و از یافته‌های شهودی عارفان برای اقتدار معنوی آن بهره جسته است. ضرورت مهم این چنین امری، نه تنها بواسطه تعمیق شناخت از سبک نگارگری هرات در عصر تیموری است، بلکه منجر به فرایند شناسی آفرینش هنری خلاقیت محور در آن دوران میگردد. بدیهی است که نتایج آن، در دوران معاصر نیز جای توجه و کاربرد تطبیقی، نه تنها برای نگارگران و پژوهشگران هنر، بلکه برای معماران نیز دارد.

روش تحقیق

روش تحقیق توصیفی - تحلیلی و کیفی است. شیوه جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای و مستندات تصویری در نگاره گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال الدین بهزاد هراتی پرداخته است. شاخص گردآوری منابع، کلید واژه‌های این پژوهش بوده است. فرایند انجام پژوهش بدین صورت بوده است که نگارنده ابتدا با استفاده تفکیکی از مفهوم صدق در عرفان اسلامی، توان گزاره‌ای و مفهومی آن را بیان کرده، سپس به دنبال کشف برداشت نگارگر از این مفهوم، و شیوه باز آفرینی آن در فضای این نگارگری پرداخته است. شیوه بیانی پژوهش در این امر، از طریق توصیف و تحلیل لایه‌های معنایی اثر مذکور با استدلال استقرایی بوده است که به ابعاد مختلف آفرینش هنری و مضمون بخشی به عناصر هنری اثر پرداخته است. روش تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

احمد اشرفی و حسین میرجعفری در مقاله‌ای با عنوان «زمینه‌های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال مواریت آن به عصر صفوی» به بسترهای فکری و فرهنگی و اجتماعی بروز مکتب تیموری به عنوان پدیده‌ای برجسته در تاریخ تأملات و تعاملات انسانی و هنری جهان پرداخته اند؛ و اینکه چگونه و چرا یافته‌های درخور مکتب تیموری به عصر پس از خود راه گشود. افزون بر وی معصومه جمشیدی کوهساری، در مقاله‌ای با عنوان «وضعیت هنر معماری در دوره تیموریان»،

(نشریه فرهنگ و پژوهش) از جایگاه فاخر معماری و هنر در این دوره سخن به میان آورده است. مقالات خشایار قاضی زاده با عناوینی چون «هندسه پنهان»، «کمال الدین بهزاد» در مجموعه انتشارات فرهنگستان هنر (سال‌های ۱۳۸۲ و ۱۳۸۳)، مطالعات «فردریک ویس» با عنوان «جایگاه انسان در نگارگری بهزاد و کاربرد نسبتهای طلایی» و مقاله «مجتبی انصاری» تحت عنوان «تحقیقی پیرامون سیر تاریخی سیستم‌های تنظیم تناسبات در معماری» مراجعه کرد.

همچنین «سحر برهانی فر» (۱۳۹۶) هم در مقاله‌ای با عنوان

از آنجاکه هر «عصر»ی در ذیل «عهد»ی خاص محقق می‌شود، مسئله همگامی هنر هر عصری با پدیده‌های اجتماعی آن دوران (بصورت عام) و شیوه و فرایند این مهم (بصورت خاص)، امری قابل پژوهش و اتصاف به مطالبات و روحیات خاص این عصر است. چنین صفتی از هنر، شامل ابعاد و جنبه‌های خرد آن می‌باشد، مثلاً در مورد نگارگری در سبک هرات از دوره تیموری. در این زمینه به نظر میرسد عصر تیموری، عصر همکاری‌ها در مسیر خلاقیت بوده است. زیرا دامنه‌های این خلاقیت را در شئون مختلف تکنیکی و مضمونی شاهد هستیم. به صورت کلی، در فضای هنر نگارگری این دوره چندان با تقلیدهای فرودستانه و خام دستی‌های نابخردانه روبرو نیستیم. در مقام مقایسه، باید گفت هنر تیموری اگرچه به گذشته خود عمیقاً پیوسته بود اما به آن دقیقاً وابسته نبود. حتی التهاب دهشتناک تسخیر آسیای میانه چنگیز، یارای آن نداشت تا روابطی را که هنر پیشامغولی با هنر قرون هشتم و نهم هجری قمری داشت از هم بگسلد. به بیانی دیگر اگرچه گونه‌های مختلفی از تحول در فرم‌ها و عناصر تزئینی را می‌بینیم اما این همه در محدوده‌ای از یک جریان هویت‌مند فرهنگی هنری به وقوع پیوست. این نوآوری بنیادهای پیشین را ویران نکرد بلکه آنها را در خود و با خود آمیخت، توسعه داد و به سطح عالی‌تری رساند.

علت انتخاب این دوره تاریخی این است که، در دوره تیموری شاهد بیشترین مشارکت و همدلی میان هنرمندان در انتقال مفاهیم عرفانی هستیم. به دیگر سخن، در این دوران، مشارکت ذوقی معماران و هنرمندان بسیار قابل توجه می‌نماید. به گونه‌ای که در برخی از آثار نگارگران این دوره، عناصر معماری با بیانی خاص و هنرمندانه جلوه گر شده و نگارگران کوشیده‌اند تا آن به عزم گسترش دامنه بیان دراماتیک خود و انتقال دلالت‌های معنایی خاص بهره گیرند.

اهداف این تحقیق تدقیق در سامانه‌های معناشناختی و خلاقیت‌های منحصر به فرد بهزاد در نگاره مذکور و نمایاندن دغدغه‌های خاص اعتقادی و هنری او و بررسی یکی از شاخص ترین آثار نگارگری این دوره در راستای آشنایی با فضای هنری دوره تیموری در زمینه شیوه استخدام عناصر هنری برای انتقال مفاهیم مطرح همان دوران، انجام گرفته است.

سوال این تحقیق عبارتست از: چگونه هنرمند عناصر معماری را در انتقال مضمون صدق فراخوانده و مشارکت داده است؟ **ضرورت و اهمیت** این تحقیق این است که نگارگر آن دوره چگونه چگونه از دلالت‌های معنایی عناصر معماری (یعنی در و دیوار و پنجره و پلکان و غیره به عنوان جزئیات و مولفه‌هایی کلی همچون سبک معماری خانه‌ها، ساختمان‌ها و بناها) بهره برده است. کاربرد مهم چنین پژوهشی، در فرایند شناسی این مهم است که نگارگر

۱. بسیاری از نویسندگان و شاعران بزرگ همچون مولانا، سعدی، عطار و امیرخسرو دهلوی این داستان را بازنویسی کرده یا به آن پرداخته اند. زیرا در زمره داستان‌هایی است که بیشترین توجه را به خود جلب کرده و برخوردار از کشش‌های دراماتیک است که به برخی از مهمترین و در عین حال نامی ترین مفاهیم بشری یعنی جدال عشق، اغواگری و نجابت می‌پردازد. سعدی در شعرش به مهم ترین بخش داستان، یعنی اوج آن که زلیخا به ردای یوسف چنگ می‌اندازد، پرداخته‌است.

مستقل سبک دوره تیموری بپذیریم." امیر سمیعی هم در مقاله‌ای با عنوان "مطالعه تطبیقی بازنمایی فضای معماری سنتی در آثار نقاشی و معماری معاصر ایران، نمونه موردی: آثار نقاشی پرویز کلانتری و آثار معماری سید هادی میرمیران"، در نشریه معماری و شهرسازی آرمان شهر، شماره هفدهم از مجاورت نقاشی و معماری در ایران سخن می‌گوید و در فرآزی از مقاله خود بر این مهم تأکید می‌کند که "نقاشی و معماری همیشه در کنار هم بوده‌اند و با ویژگی‌های انحصاری در مبنای و صورت به دیگری کمک کرده‌اند. گاهی نقاشی، ایده اولیه معماری بوده و گاهی معماری موضوع نقاشی شده است. بنابراین درک فضایی از هر کدام، از زاویه دید هنرمند، به گونه‌ای مدد رسان خلق فضا به شکلی متفاوت است. حلقه‌ای گمشده که در تنها عنصر غیر قابل حذف آن‌ها یعنی فضا مشترکند؛ فضایی که در نقاشی دو بعدی و سه بعدی، مجازی و در معماری عینی آفریده می‌شود."

ضمناً ایرج اسکندری تریقان، به ابعاد ساختاری و درونمایه‌های آثار کمال الدین بهزاد در رساله دکتری خود با عنوان "همانگی طرح و تفکر در آثار کمال الدین بهزاد" پرداخته و نشان داده است که تا چه اندازه عرصه‌های معنایی و تکنیکی در نگاره‌های کمال الدین بهزاد هماهنگ و یاریگر یکدیگرند. "محمدافضل بنووال" در پایان نامه خود با عنوان "بررسی مکتب نقاشی دوره تیموری هرات از نظر ادبیات فارسی"، از پنجره ادبیات فارسی به توصیف و تحلیل مکتب نقاشی دوره تیموری روی می‌آورد و نگاهی بینامتنی به این مهم دارد. اما "ستاره فیلی‌زاده"، در پایان نامه خود - "بررسی موضوعی نگارگری تیموریان" - به موضوعات مطلوب نگارگران و هم به بسترهای فرهنگی و اجتماعی دوران تیموری - که طی آن منجر به ظهور و بروز نگارگری این عصر شد - روی می‌آورد و به تحلیل آن می‌پردازد. وی می‌نویسد: "موضوعات نقاشی در دوره تیموریان برگرفته از نیازها، تمایلات افراد اجتماع و دست اندرکاران امر سیاست بوده و تمامی بسترهای فرهنگی - اجتماعی در شکل‌گیری هنر نگارگری این دوران نقش بسزایی داشته‌اند."

همچنین عبدالهادی شبیری نژاد رویکردی به علائق نقاشان ایرانی به تصویرگری انسان دارد و این مهم را بویژه از دوره تیموری و صفوی با دقت و ظرافت بسیار تعقیب می‌کند. از این پایان نامه با عنوان "تصویرگری انسان در ایران"، در مقطع کارشناسی ارشد تصویرسازی در دانشگاه آزاد اسلامی (واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری) دفاع گردید. همچون وی "ندا رسولی" هم در پایان نامه کارشناسی ارشد خود "سیر تحول تاریخی هنر نقاشی در عصر تیموری"، به این مهم روی می‌آورد. او هدف خود را از این پژوهش بررسی دوره‌ای از تاریخ ایران ذکر می‌کند که در آن هنر نگارگری به اوج خود رسید. وی در بخش

«انتقال معنای اثر نقاشی در معماری» به بازگویی معنای اثر نقاشی مادام دوسون ویل و مجموعه استودیو در معماری خانه دیوار می‌پردازد. وی این گونه می‌نگارد: "معماری می‌تواند جدا از وجهه کارکردی خود واجد معنا بوده و معنای آن را به روشنی بیان کند. معماری و سایر هنرها همچون نقاشی می‌توانند واسطه و رسانه‌هایی برای عرضه معنا باشند. معنا می‌تواند بین عرصه‌ها و رسانه‌های مختلف مشترک باشد. بدون تردید، معنای اثر هنری می‌تواند با اجزا یا نمادهای بیانی دیگر وارد روابط استعاری شده، به این ترتیب معنای متداعی از یک اثر هنری به سایر آثار هنری انتقال یابد." علی اصغر شیرازی هم در مقاله خود "شکوه معماری در آثار کمال الدین بهزاد"، به نگاه خاص کمال الدین بهزاد به معماری زمانه خود نظر می‌دورزد. همچنین "منوچهر فروتن"، در مقاله‌ای با نام "زبان معمارانه نگاره‌های ایرانی؛ بررسی ویژگی‌های نگاره‌های ایرانی به عنوان اسناد تاریخی معماری اسلامی ایران"، جنبه‌های معمارانه نگاره‌های ایرانی را به مثابه اسنادی قابل توجه و قلمرویی مطالعاتی برای تحقیقات تطبیقی و مطالعات همبستگی ذکر می‌کند که این خود می‌تواند نگرش‌های نوینی را برای ارباب پژوهش رقم زند.

نیز "مهناز شایسته فر"، در مقاله‌ای با عنوان "ابزار خنیاگری در نگارگری دوران تیموری"، به نگاره‌های دوران مذکور که طی آن نگارگران به ابزارها و وسایل خنیاگران - به عنوان جلوه‌ای از حاکمیت سرور اجتماعی - توجه نشان داده‌اند می‌پردازد. همچنین در مقاله «تطبیق نقوش تزئینی معماری دوره تیموری در آثار کمال الدین بهزاد با تأکید بر نگاره "گدایی بر در مسجد"» به ربط میان نگارگری و تزئینات معماری در آثار کمال الدین بهزاد اشارت دارد. افزون بر وی "مهدی زرین ایل" و "وحیدکارگر جهرمی" در مقاله‌ای با عنوان "نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران) از خصایص منحصر به فرد و بضاعت‌های خاص هنری این دوران چنین می‌نویسند: "در طول حکومت مغولان (ایلخانان و جلایریان)، آل اینجو و آل مظفر، نگارگری به مراحل تکامل خود نزدیک شد. در کارگاه‌های سلطنتی آنان بود که نقاشان عمدتاً به کار مصور کردن کتب گماشته شدند و نگارگری تا رسیدن به دوران طلایی خود فاصله‌ای نداشت. در دوره تیموری؛ نگارگری به بالاترین اوج و ترقی خود رسید. این هنر در عهد تیموری نه تنها تقلیدهای هنری و سبکهای نقاشی چین را که از عصر مغول وارد ایران شده بود، مورد جذب و اقتباس قرار داد، بلکه در مسیر تکاملی خود سرانجام استقلالی را نمایان ساخت که منعکس‌کننده روح هنری ایرانیان بود و به همین سبب است که عصر تیموری را دوره طلایی هنر نقاشی ایران دانسته‌اند. باید توجه داشت که ابعاد تکامل طبیعی هنر نقاشی و مینیاتور قرن نهم به کیفیتی منسجم شد که امروزه می‌توانیم آن را تحت عنوان

ادوار تیموری تا نخستین سالگرد جمهوری، بر شهر هرات به عنوان کانون خیزش انواع نوآوری‌ها و خلاقیت‌های هنرمندان متمرکز شده و جلوه‌هایی از احوالات نگارگری در این دوران را برمی‌شمارد.

پرستو جعفری هم در مقاله خود با عنوان "نقاشی ایران از دوره تیموری تا پایان قاجار"، به تحولات محتوایی و تکنیکی و تأثیرگذاری‌ها و تأثیرپذیری‌های نقاشی ایران در ادوار مذکور می‌پردازد و البته از نگاه به بنیان‌های نوگرایی در نقاشی ایران غافل نمی‌ماند.

در نتیجه این پیشینه‌یابی باید گفت، نگاره‌هایی که در دوران تیموری تا صفوی کار شده اند در بسیاری موارد شامل بناهایی به صورت واقع‌گرایانه یا غیر واقعی، نمادی و یا انتزاعی هستند. این بناها بیشتر شامل کاخ‌ها، کوشک‌ها و در بعضی موارد مساجدند. در بسیاری از نگاره‌ها می‌توان به خصوصیات معماری آن دوره، سبک معماری، نوع تزئینات و همگونی عناصر معماری که از آن دوره باقی مانده، به عناصر معماری موجود در نگاره‌ها پی برد. لذا بناها در این نگاره‌ها نه تنها موجودیتی منفعل ندارند بلکه افزون بر بسترسازی موثر رویدادها بخشی از وجه تأثیر گذار بافتار اثر هم محسوب می‌شوند. در این دوره قصص قرآنی و متون عرفانی بیش از همیشه دستمایه خلق اثر هنری قرار می‌گیرد. از جمله قصه یوسف و زلیخا که در آن به تأثیرگذارترین گونه ممکن شخصیت حضرت یوسف (ع) به مثابه نماد بارز صدق بازنمایی می‌گردد. یکی از نقاط عطف عرفان و تفکر عرفانی توجه به صدق است.

همچنین به نظر میرسد اهمیت صدق به حدی است که آن را بنیاد همه فضائل-از جمله هنر- باید دانست و لذا پدیده‌ی است که هنرمند متمسک به عرفان برانقلاب و تثبیت آن در روان مخاطب از همه گستره خلاقیتی خود استفاده کند. نکته مهم در این زمینه، تفاوت دیدگاه پژوهش جاری با آثار بررسی شده فوق است که، برغم مطالعات گسترده و متنوعی که در باب این نگاره و نگارگر آن صورت پذیرفته، ولی تأکید خاص هنرمند در انتقال موثر مفهوم صدق و حاکمیت الله متعال بر وجوه (درونی و بیرونی وجود) زندگی انسان و تفوق او بر همه محاضر پنهان و آشکار دیده نمی‌شود. پژوهش جاری بر اساس این ضرورت مطالعاتی شکل گرفته است که شیوه انتقال مفهوم صدق را، در اثر هنری فوق‌آنگونه که متظاهر به تجلی معمارانه گشته است، واکاوی و بیان کند؛ تا بدین صورت، نگاهی نو و تعمیم‌پذیر، بر هنر معماری و تجلی کالبدی آن افکنده باشد. حال آنکه چنین برداشت و نگاهی، آنگونه که بیان شد، سابقه اندکی دارد.

ماهیت صدق

صدق؛ تطابق گفتار و عمل با مقصود و نیت است. گفته‌اند که "بنای همه خیرات بر قاعده صدق بود و حقیقت صدق اصلی

تاریخی به وضعیت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی این دوران می‌پردازد و زمینه رشد هنرها را بررسی می‌کند. در بخش هنری هم ضمن بررسی تاریخ هنر و تأثیرپذیری‌ها و تأثیرگذاری‌های هنر نگارگری، شاخص‌ترین هنرمند و آثار هنری عصر تیموری را مورد بررسی قرار می‌دهد. همچنین "الهام اعرابی"، در پایان نامه خود با عنوان "سیری بر نگاره سازی ایرانی از دوره مغول تا دوران پایان صفوی"، به ابداعات و نگره‌های هنرمندان ایرانی در چهره نگاری در ادوار مذکور روی می‌آورد. وی می‌نویسد: "چهره‌ها از چنان ظرافت و عمقی برخوردار هستند که شخص در برابر آنان فریفته و مبهوت می‌گردد که چگونه این هنرمندان بزرگ و توانا این همه بدایع و هنر بکار برده و چه فکرهای دقیق و باریکی داشته‌اند. در تمام این چهره‌ها حالات انسانی، شادی و غم، رنج درد و عطوفت اندیشه منعکس است."

امیر فرج‌اللهی‌راد در کتاب خود با عنوان "معماری مکتب هرات" به لطایف و دقایق این معماری اشاره دارد که توانست از همه ظرفیت‌ها و تجارب معماران زمانه‌ها و زمینه‌های مختلف در راستای پی‌افکندن مکتبی برنا و هویت‌مند بهره‌برداری کند. وی از عبارت "مکتب" نام می‌برد؛ مکتب؛ مجموعه‌ای است که در آغاز به تفسیر انسان و جهان روی می‌آورد و آنگاه باید و نبایدها را معلوم می‌دارد. مکتب نه تنها نیاز آدمی را به جهان بینی برطرف می‌سازد بلکه نظامی ارزشی را برای چگونه زیستن و چه سان دیدن وی معرفی می‌کند. لذا آنچه سبک خوانده می‌شود خود مرتبه‌ای و مرحله‌ای پس از مکتب است؛ زیرا پاسخ اجرایی و عملیاتی به مفاد مکتب می‌باشد. انسجام و استحکام از بایسته‌های ماهیتی مکتب است.

در همین رابطه می‌توان به منابعی چون "معماری تیموری در ایران و توران" از "لیزا گلمبک و ویلبر دونالد" (۱۳۷۴)، "شاهکارهای معماری آسیای میانه" از "گالینا آپوگانچنکو" (۱۳۸۷)، اشاره کرد. همچنین حسین سلطانزاده در کتاب خود با عنوان "فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی" (۱۳۸۷) از نگاره به عنوان منبعی برای تحلیل سامانه‌های معنایی و ارزشی معماری و شهر نام برده است. یعقوب آژند هم در کتاب "نگارگری مکتب هرات" (۱۳۸۷) ویژگی‌ها و خصایص مکتب نگارگری هرات را بررسی نموده است. همچنین ناگفته نماند که "قمر آریان" در کتاب "کمال الدین بهزاد" از خصلت‌های فردی و منش هنری کمال الدین بهزاد پرده برمی‌دارد و دقایق خلاقیتی و ارزش‌های خاص آثار وی را تبیین می‌سازد.

دبورادبچ در کتاب معماری برای احمق‌هایی می‌نویسد: "دیوارها چه نرم و هموار و چه سخت و خشن، چه مزین و تزیین شده و یا ساده و بی‌آلایش برای بستن، تفکیک کردن یا حفاظت از فضا مورد استفاده قرار می‌گیرند."

نیز علی احمد نعیمی در کتاب "خطاطان و نقاشان هرات از

ها، تیمور و جانشینانش اهل هنر بودند و این برهه تاریخی از حیث هنری در تاریخ ایران مانند ندارد. «عصر بالندگی و شکوفایی هنر ایران دوران سلجوقی و ایلخانی است و در زمان تیموریان به اوج می‌رسد (جوادی، ۱۳۸۵: ۶)».

امیران تیموری از پس کشورگشایی‌ها و نبردهای گوناگون برای تثبیت حکومت خود کوشیدند. برنامه ریزی‌های آنان در امور فرهنگی و سیاسی و اقتصادی و ایجاد انجمن‌های گوناگون علمی و فرهنگی و بهره‌گیری از آنها در توسعه اهداف حکومت از دلایل موثر در اهمیت مطالعه دوره تیموری است. در مجاورت امیران تیموری بسیاری از درباریان و افراد این خاندان در توجه به هنر و حمایت از هنرمندان بسیار نقش آفرین بودند؛ از جمله این که با حمایت چند تن از همسران تیمور و شاهرخ بناهای بسیاری ساخته شد. فرزندان شاهرخ هم علاقه مندی به هنر را از پدر خود به ارث بردند و هرکدام به نوبه خود نه تنها در پرورش هنرمندان اهتمام کردند بلکه خود هم از انواع هنرها بهره‌های فراوان داشتند. به نظر می‌رسد بزرگترین شاهزاده هنرپرور این عهد میرزا بایسنقر بن شاهرخ باشد که در بیشتر فنون هنر توانمندی داشت. او نقاشی می‌دانست و خط ثلث را به نیکویی می‌نوشت. مانند کتیبه‌های مسجد گوهرشاد مشهد که به خط اوست. در کنار امیر هنرپروری همچون سلطان حسین بایقرا وزیر و دوست بافراسستی چون امیر علی شیرنویای هم حضور داشت. چندان که «اگر در دوره تیموری از آغاز تا ظهور تیمور تا پایان سقوط آخرین امیر این خاندان هیچ کس توجهی به هنر نمی‌کرد و تنها امیر علی شیر به حمایت از هنر و هنرمندان برمی‌خاست باز هم کفایت می‌کرد که این دوره را از درخشان‌ترین مقاطع تاریخ هنر ایران بدانیم (کاوسی، ۱۳۸۸: ۲۶)». در این دوره نهضت هنری گرانسنگی شکوفا شد (مکتب هرات) که ادوار بعدی هنر ایران - بویژه صفویه - را نیز تحت تأثیر قرار داد.

هرات اگرچه در دوران فرمانروایی تیمور رونق و آبادانی را تجربه نکرد (و حتی با شدت و قساوت زیادی هم روبرو شد) اما در دوره جانشینان او به سرعت روند پیشرفت و ترقی را در زمینه‌های مختلف - خاصه زمینه علمی - فرهنگی طی نمود؛ به گونه‌ای که به آتن ایران، گلستان پرنقش و نگار آسیا و نگین خراسان معروف شد (شاطری، ۱۳۹۵: ۸۳). «معماری و نقاشی بیش از گذشته به خویشاوندی ذاتی خود - فضا - فراخوانده شدند؛ چراکه یکی انسان را در فضا می‌نشاند و آن دیگری بر فضا می‌نشاند.» «معماری از حیث کیفیت فضایی به ادبیات و از حیث قالب مادی به نگاره نزدیک است (فروتن، ۱۳۸۴: ۷۳)». از دیگرسوی این دو به نیروی خیال معمار و نقاش هم تکیه دارند؛ چراکه گنجینه‌های تصویری آنها را خیال (حواس باطن) تأمین می‌سازد.

در دوره تیموری، نگارگری از معماری به دو گونه عمده

است که فروع جمله اخلاق و احوال پسندیده از آن متفرع و منشعب اند (کاشانی، بی تا: ۳۴۴). «برخی از اندیشمندان به مانند رازی در حدائق الحقایق گفته اند که «صدق؛ ستون نظام و تمامیت کار سالک است (الرازی، ۱۴۲۲: ۱۵۴)». ابن ابی قیم جوزی بحثی جامع با عنوان منزله الصدق در باب جایگاه صدق در مراتب سلوک و منزلت عارفانه آن دارد که گویای محوریت صدق در تصفیه دل است (نک. الجوزی، ۱۴۲۵: ۴۹۸-۴۹۵). «ابوسعید خراز (د. ۲۸۶) در کتاب الصدق خود در مورد مراتب و گونه‌های مختلف صدق به ویژه در مورد چگونگی حضور فضیلت صدق در دیگر فضائل چون حیاء، محبت و صبر تحقیق می‌کند (خراز، ۱۴۲۱: ۵۹-۱۰). البته باید دانست که عارفان در تعریف صدق، معنایی عمیق تر از معنای عرفی آن را مطرح نظر داشته اند. در یک تعریف ابتدایی، صدق به همسویی معنا و دعوا برگردانده شده است (امام صادق ۱۴۰۰: ۳۵). معنا چیزی است که در ساحت نیت و قصدانسان قرار دارد و دعوا به مفهوم آن چیزی است که از انسان بروز می‌یابد. از این روست که در آثار متعددی صدق به موافقت ظاهر و باطن تعریف شده است (نک: الخروکشی ۱۴۲۷: ۱۷۰) در این میان اهالی صدق کسانی هستند که احوال درون و بیرونشان یکی است. عزالدین کاشانی در مصباح الهدایه می‌نویسد: صدق فضیلتی است راسخ در نفس آدمی که اقتضای تئافق ظاهر و باطن و تطابق سر و علانیه او کند. اقوالش موافق نیت باشند و افعال مطابق احوال آن چنان که نماید باشد (کاشانی، بی تا: ۳۴۴).

فضیلت‌های انسان بدون همراهی صدق بی‌معناست. برای همین است که در آموزه‌های اسلامی، صدق از آنچنان اهمیتی برخوردار است که آن را درجه‌ای پس از مقام نبوت یا شرط نبوت شمرده‌اند و اصلی بنیادین در اخلاق تلقی کرده و گفته‌اند که «صدق درجه‌ی ثانی نبوت است و جمله سعادت دینی و دنیوی نتایج ازدواج صدق و نبوت اند (کاشانی، بی تا: ۳۴۴)». رازی هم در حدائق الحقائق بر این نکته تأکید می‌کند که «صدق ستون، نظام و تمامیت کار سالک است (الرازی، ۱۴۲۲: ۱۵۴)». این معنا در طول تاریخ اسلام و به ویژه در قرون سوم، چهارم و پنجم هجری در آراء عارفان و حکیمان بسیار مورد توجه قرار گرفت و می‌توان گفت که این نگره‌ها منجر به بروز جریانی عرفانی در باب صدق شدند. در دوره تیموری گفتمان عرفان در فضاهای هنری تسری یافت و برخی از آثار ماندگار خلق شدند.

ویژگی هنر در دوره تیموری

تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی دوره تیموری ازسویی و علوم و فنون و هنرها از سوی دیگر بارها مورد مطالعه بسیاری از پژوهندگان قرار گرفته است؛ اکثر آنان اتفاق نظر داشته اند که برغم همه ناروایی

استفاده کرد: نخست «هندسه پنهان» و دوم بهره گیری از «ظواهر بنا»، همچون قوس، تذهیب، کاشی کاری و خط. نگارگران متانت، زیبایی و قداست را هرچه بیشتر به فضای نگارگری فرا خواندند. فضاسازی معماری ایرانی اسلامی در این دوره با بهره‌گیری از هندسه مقدس (وحدت متکثرات) قوام یافت. از حیث محتوا معماری در دوره تیموری بیشتر مبتنی بر دیدگاه دینی است و بر محور قداست مکان به وجود می‌آید؛ و با مدد از شیوه‌های فنی فضا، آن را چنان می‌پردازد که دلالت‌های معنایی خاص یابد. هنرمندان و ادیبان در دوره تیموری به متون دینی و عرفانی گرایش داشتند. از جمله این متون، قصص قرآن مجید است. اهتمام آنان این بود که باتأسی و تمسک به این متون به غنای معرفتی و معنایی اثر خود بیفزایند. وجود عناصر مشترک میان عرفان و نگارگری سبب پیوند پویایی این دو در انتقال پایا و پالوده اندیشه‌های دینی گردید. در دوران تیموری شخصیت‌هایی از افق توفیق برآمدند و بالیدند که خود مجموعه‌ای از توانایی‌های گوناگون بودند. از جمله ایشان می‌توان به استاد کمال الدین بهزاد هراتی اشاره کرد که در نگارگری قرن نهم خلاقیت بسیاری درآید پرده‌های هنرمندانه داشت. او نگاهی عارفانه به نگارگری داشت.

کمال الدین بهزاد

در نگارگری ایران، با سابقه هزاران ساله، تنها نام دو تن در تاریخ به والایی و مانایی یاد می‌شود: «مانی نقاش» - که در دوران ساسانیان (۲۱۶-۲۷۴ م) می‌زیست - و «استاد کمال الدین بهزاد هراتی» (۸۸۰-۹۴۲ ق/۱۴۷۵-۱۵۳۵ م) که در عهد تیموریان به هنرآفرینی دل می‌ورزید. متأسفانه از مانی آثاری در دست نیست، ولی از دوران و فعالیت استاد بهزاد آثاری محدود موجود است. در دوره تیموریان کمال الدین بهزاد هم با خلق آثار هنری، به هنرمندی بی‌بدیل در نگارگری تبدیل گشت (ندرلوپور و دیگران، ۱۳۸۶: ۷۸). «مورخان بسیاری گفته‌اند که» او برای رسیدن به ثبات و اقتدار و انسجام با وام‌گیری از هندسه غیاث الدین به روش‌های هنری ساختمان ترکیب بندی گرایید. (نعیمی، ۱۳۵۳: ۲۴۲). «او به این وسیله توانست میان آدمها، اشیا و محیط، ارتباطی منطقی ایجاد کند. به باور برخی از محققان» ودیعه‌ای که به دست استاد کمال الدین بهزاد سپرده شد دانشی بود که در قلب استاد غیاث الدین جای داشت (تجویدی، ۱۳۵۲: ۸۰). «اما برغم آن که از او تجلیل بسیاری به عمل آورده شده از احوال شخصی وی اطلاع چندانی در دست نیست. تنها همین قدر می‌دانیم که وی در کودکی پدر و مادر خود را از دست داد و روح‌الله میرک، که از سادات کمانگر و دایی‌اش بود، سرپرستی او را به عهده گرفت.

از جمله مواردی که کمال الدین بهزاد را در میان همگان و همگان سرآمد ساخت برخورداری و بهره‌مندی او

از امتیازات خاص معنایی و خلاقیتی است. وی به توهم روی نیاورد و در مسیر استفاده از خیال، مختال نشد. از قضا او خلاف آمد نگارگران پیش از خود، به جهان واقعی توجه کرد و آن را بسی قابل اتکا و اعتنا دانست؛ جهانی که همچون پلی برای رسیدن به حقیقت اصیل عمل می‌کند (صادقی و بامداد، ۱۳۹۷). در نگاره‌های بهزاد، ترکیب مجموعه اشکال - خصوصاً انسان‌ها - غالباً تابع همان هندسه‌ای است که بر معماری بنا حاکم است؛ چه در ترکیبات قرینه و چه در ترکیباتی که کاملاً قرینه نیستند (قاضی زاده، ۱۳۸۲: ۷).

نمادشناسی برخی از عناصر معماری به وجه عام

دیوار؛ نه تنها انسان را ایمن نگه می‌دارد و سقف بر او تکیه می‌دهد بلکه انسان‌ها را هم از هم دور می‌کند. برآستی باید سپاسگزار دیوار بود یا از دیوار هراسید؟ دیوار برای انسان همواره نماد ناگزیری و واماندگی بوده است. گاه تکیه دادن به دیوار می‌تواند نشان از نیاز انسان به پشتوانه‌ای محکم از فرط خستگی‌های پی در پی باشد. گاه استعاره‌ای برای بیان واماندگی یک تمدن است؛ آن زمان که اصحاب آن تمدن بیش از ساختن پل به بناکردن دیوار می‌اندیشند. به جای عبور به عدول و به جای گذشتن از وضع موجود به ماندن در وضع موجود فکر می‌کنند. پرش از دیوار - گاه - به معنای گذشتن ناگهانی از دشواری‌ها و ناکامی هاست. دیوار از آن حیث که نفوذ ناپذیر و بی‌تحرك است به انسان‌های خود پسند بی‌ثمر می‌ماند. انسان‌هایی که چون دیوار قلب منعطفی برای تپیدن ندارند.

نماد دیوار و نماد ساعت به خواب رفته در مجاورت معنایی هم به سر می‌برند؛ فضای بی‌روح و خنثی را به مراتب تقویت می‌کنند و حس مرگ زمان را تداعی می‌کنند. دیوار خالی، عاری از معنا و نماد تهی بودن و بیهودگی است و به عکس تزیین دیوار، نشان از روحیات سرزنده باشندگان آن فضا دارد. در بسیاری از آثار داستانی و سینمایی دیده ایم که نوجوانی که از محدودیت‌های خانه والدین در رنج است دیوارهای اتاقش را سرشار از تصاویر آرمان خواهانه اش کرده است. دیوارها به تپه‌های باستانی نیز می‌مانند؛ می‌توان آنها را همچون اسناد تاریخی کشف و قرائت کرد. از قضا هر دیواری - حتی اگر نقشی هم بر خود نداشته باشد - به مانند متن قابل قرائت است.

رومی‌ها در بین ملل جهان همواره به دیوار علاقه‌ای خاص داشتند. آنها درون خانه‌های خود را با تصورات خلاقانه‌ای از فضای بیرون - همچون مناظر، باغ‌ها و شهر - می‌آراستند و مرزهای خانه‌هایشان را به فرصت‌هایی برای ارتباط خیالی با بیرون تبدیل می‌کردند. همین ابتکار بود که به مرور زمان نقاشی دیواری از آن برآمد تا از فضای گسترده منقوش برای پهناورسازی نگرش انسانی طلب مساعدت کند. نمونه بارز این مهم نقاشی دیواری موسوم به "مدرسه

ردیف	قابلیت ها	ثمرات
۱	معرفت حضوری (وصالی)	گرایش به شناخت پدیده‌ها از مسیر اتحاد انسی با آنها
۲	بینش تسیجی	شناورشناختن یکسان همه پدیده‌ها در کلیت هستی همچون نماد اصالت وجودی
۳	بینش آیه ای	نگاه نمادین به انسان و اشیاء و امور
۴	غنیمت شماردن فرصت ها	کسب توفیق درارتباط موثر با هستی و جامعه انسانی
۵	معنویت خواهی	رسیدن به زیبایی‌های معقول

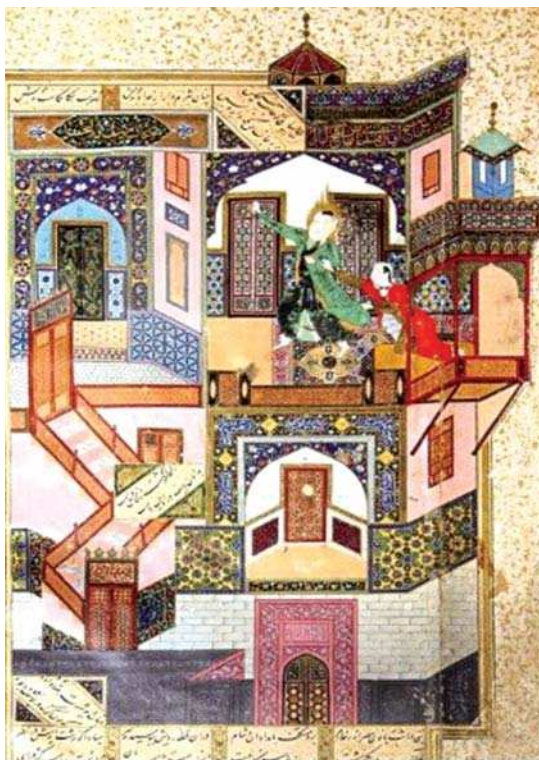
اندرون هم هست. در، واجدِ وجاهت یک نماد جهانی است و در همه فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، نمادِ روشنِ انتقال بوده است؛ گشودگی ی در دیوار که در آن واحد به انسان دو امکان متفاوت را می‌دهد: وارد شدن و بیرون رفتن. مفاهیم ورود و خروج - به ویژه در فرهنگ ایران اسلامی - همواره لطایف معنوی و عرفانی خاصی به همراه داشته و موضوع آفرینش‌های هنری جذابی بوده است.

پنجره؛ که محل عبور هوا (پن چره) است نماد بیرون شدن از واقعیت‌های مستعمل و منجمد و کسل کننده و در یافت هوای تازه است. لذا نماد امیدواری (که برتر از خوشبینی است) می باشد. پنجره نماد تغییر و گاه نماد گام گذاشتن‌های ذهنی به سوی ناشناخته هاست. نور، صدا، رایحه و نسیم از آورده‌های مشترک پنجره و زندگی است. پنجره در همه فرهنگ ها، نماد گشایش، فرصت، فراست، شروعی دوباره، پاسداری از حریم و نگره‌های ویژه انسانی بوده است. همچنین نماد فرض‌های انسان از واقعیت‌های جاری جهان می باشد. نمادِ فرض است از آن روی که جهان آن سوی پنجره، تماماً، همان نیست که باید باشد. بلکه هرپنجره‌ای را بضاعتی محدود است و تنها می تواند پاره‌هایی از کل واقعیت را به ما نشان دهد و امکان اخذ تصمیم را ایجاد کند. همچنین پنجره بان، نمادِ جاری

آتن" اثر رافائل است. دیواری که اگرچه خود مرزو محدوده است اما به مدد هنر، مرزهای زمان و مکان را چنان درنوردید که باید آن را نخستین نقاشی فلسفی نام نهیم. پس دیوارها نه تنها می توانند مشهور شوند بلکه می توانند ماجراهایی را هم به شهرت برسانند؛ همچون دیوار تروا و دیوار چین.

دیوار در عرصه هنر و معماری اسلامی بیش از آن که منع باشد، مرز است. برای همین است که نماد محدوده‌های موضوعی است و به عکس دیوار قلاع نظامی، ازقضا نفوذپذیر و دعوت کننده است. دیوار مسجد، نماد مرز میان خلوت و جلوت است. دیوار همواره دوطرف، دوسویه و دومفهوم دارد. آن کس که آن سوی دیوار است و آن کس که این سوی آن به سر می برد. دیوارها نه تنها نماد تفاوت عقیدتی هستند بلکه نماد تفاوت ایمانی هم می باشند. اما دیوارها گاهی سبب سلب اعتماد انسان می شوند؛ آن زمان که به گفتگوهای روزمره انسان راه پیدا می کنند.

اما در یا درگاه، نماد عبور از مکانی به مکان دیگر است. به عبارتی دیگر، نماد عبور از امکانی به امکان دیگر است. انسان به مدد" در" به جهانی تازه گام می گذارد و یا از جهان پیشین عبور می کند. در؛ نه تنها پذیرای دیدارهای انسانی است بلکه نمادِ پاسداری از حریم شخصی و صیانت از اهل



تصویر ۱. نگاره گریز یوسف از زلیخا، اثر کمال الدین بهزاد، مأخذ: Bahari, Ebadollah, 1997: 148

که واقع در سمت راست و بالای نقاشی است. زلیخا در حاشیه کادر و یوسف در فضای درونی قرار دارد در حالی که در حال حرکت به سمت بالاست. همچنین کتیبه‌هایی به خط ثلث و نستعلیق در بخش‌های وسط، بالا و پایین نگاره (شامل ابیاتی از بوستان سعدی و هفت اورنگ جامی) دیده می‌شود. البته عناصر تصویری اثر بیشتر مرتبط با اشعار عبدالرحمن جامی است تا توصیفات سعدی؛ آنجا که بنای کاخ زلیخا را با درهای بسته می‌نمایاند. این نگاره اگرچه در نسخه خطی بوستان تصویر شده اما همزمان از اشعار جامی و آیات قرآن نیز بسیار ملهم بوده است. از جمله مهم‌ترین الهامات قرآنی این نگاره می‌توان به مفهوم "صدق" اشاره کرد.

نقاشی گریز یوسف از زلیخا الزام اخلاقی انطباق درون و بیرون به مثابه اصلی ترین معیار صدق راسرلوحه وجه محتوایی هدف خود قرار داده است^۱. هنرمند کوشیده است تا به ابعاد فنی و معنایی قصه‌های قرآنی وفادار بماند. به طور کلی در قصه‌های قرآنی از سه عنصر برجسته می‌توان نشان جست: شخصیت، رویداد و گفتگو (حسینی، ۱۳۷۷: ۱۴۶). اما بهزاد؛ لحظه اوج رویدادها را برای این اثر برگزیده و از "عناصر معماری" برای تحقق "فضای رویداد"

بودن خاطرهما و پنجره بسته نماد انسداد خاطرهما است. خانه‌ای که پنجره بسته دارد نماد انسانی است که "اکنون" ندارد لذا نمی‌تواند "خاطره" داشته باشد. وسعت و زاویه هر پنجره‌ای نماد وسعت و زاویه نظرگاه ماست. همچنان که هیچ پنجره‌ای از سر اتفاق گشوده نمی‌شود هر نگرش و نظری هم مدلول تفکری است. نگرش‌های انسان‌ها تابع نظام فکری آنان است. پنجره، پل میان درون و بیرون است. پل میان آشکارگی و نهانینگی. میان راز و افشاء.

پلکان یا راه‌پله سازه‌ای است که برای ایجاد ارتباط بین دو فضای ناهمسطح در ساختمان یا هر جای دیگری به کار می‌رود و از اجزای کوچک‌تری به نام پله ساخته شده است. در ادوار باستان، خانه‌ها و پناهگاهها تنها در یک طبقه بنا می‌شد. اما به مرور زمان بشر به این نتیجه رسید که می‌تواند از مناطق بالاتری از سطح زمین برای فزونی فضای ارائه شده توسط سازه استفاده کند. چنانچه پلکان در یک فضای بسته ساخته شود به آن راه‌پله (رازینه) گفته می‌شود. راه پله، نماد سفر می‌باشد. هرسفری همچون پلکان دارای مراتب و مدارجی است. زبان بصری پیرامون پلکان هم به مانند پلکان اهمیت دارد و می‌تواند افاده‌های معنایی خاص خود را داشته باشد. ارتفاع هر پله با پله دیگر شیوه رفتن انسان را نشان می‌دهد و بنابراین موید عواطف و دریافت‌های انسان از فضایی است که در آن قرار گرفته است.

همچنان که بالا رفتن از پله، نماد امیدواری و اعتلاء است پایین آمدن از پلکان هم نماد ناامیدی و شکست می‌باشد. پس اعتلا و اضمحلال به مانند پلکان دارای مراتب است و هیچ کدام دفعتاً اتفاق نمی‌افتد. هر سقوط و صعودی دارای مراتب است. هستی هم دارای مراتب است و بهترین نماد در تبیین ذوقی مراتب وجود، نوراست. فهم مراتب وجود نشان از بضاعت عقلانی انسان دارد. پلکان همچنین نمادی از معرفت است و پلکان مارییچ، نماد اختلال در کسب معرفت می‌باشد. نیز پلکان، نماد دستاوردهای تدریجی انسان در طول زندگی است که می‌تواند هم سبب فرود باشد و هم فراز.

تابلوی گریز یوسف از زلیخا؛ نماد معرفت عرفانی در گستره نگارگری

نگاره گریز یوسف از زلیخا اثر کمال الدین بهزاد در سال ۵۸۹۳ ق/ ۱۴۸۸ م در اندازه ۲۱×۳۱ سانتی متر به تصویر درآمد (تصویر ۱). این نگاره هم اینک در کتابخانه ملی مصر و در شهر قاهره نگهداری می‌شود. این اثر مهم‌ترین اثر کمال الدین بهزاد از جهت انتساب به او می‌باشد. ساختار صوری نگاره بر اساس کادر عمودی و منطبق با خصایص ساختاری نقاشی ایرانی است. عناصر معماری به همراه تزیینات مجموعه فضای نقاشی را در میان خود گرفته‌اند و تنها پیکره‌های تصویر شده از آن یوسف و زلیخاست

۱. بسیاری از نویسندگان و شاعران بزرگ همچون مولانا، سعدی، عطار و امیرخسرو دهلوی این داستان را بازنویسی کرده یا به آن پرداخته‌اند. زیرا در زمره داستان‌هایی است که بیشترین توجه را به خود جلب کرده و برخوردار از کشش‌های دراماتیک است که به برخی از مهمترین و در عین حال نامی ترین مفاهیم بشری یعنی جدال عشق، اغواگری و نجابت می‌پردازد. سعدی در شعرش به مهم ترین بخش داستان، یعنی اوج آن که زلیخا به ردای یوسف چنگ می‌اندازد، پرداخته است.

ردیف	عنوان رویداد	ویژگی	شیوه تحقق
۱	خطی	نقطه آغاز رویداد در ابتدا، بحران و درگیری شخصیت اصلی با رویداد اصلی در میانه، تعلیق و گره گشایی در پایان اثر قرار دارد.	تأثیر دوسویه کنش قهرمان و کنش داستان
۲	موازی	رشد همزمان دورویداد در مجاورت یکدیگر	جلوه گزیدن رویداد دوم به مثابه پیشینه رویداد نخست و شناسایی بهتر آن
۳	معکوس	بازگشت به گذشته در ساختار روایتی اثر	پایان یافتن یک رویداد برای آغاز ماجرای اصلی
۴	ترکیبی	وجود رویدادها در پاره‌های مستقل زمانی و سپس ادغام نهایی همه آنها در یکدیگر	ایجاد رابطه مفهومی میان رخدادها گسسته

بهره برده است. بررسی‌های انجام گرفته در سوره یوسف نشان از آن دارد که صفت‌های شخصیتی مثبت و منفی در مسیر انسان سازی به کار گرفته شده اند. همچنین الگوسازی با شخصیت‌هایی چون یوسف به مثابه یکی از رهیافت‌های رشد شخصیت انسان نمایانده شده و در خصوص الگوپذیری از شخصیت‌های منفی چون زلیخا هشدار داده شده است. یکی از مهم ترین خصایص سوره یوسف وجه تصویری آن است که بر عملکرد شخصیت‌ها و طبیعت انسانی آنها متکی است.

هرچند که برای نخستین بار نیست که مجاورت معماری و نگارگری را می‌بینیم. اما در این اثر دامنه‌های این مجاورت از یک همنشینی ساده بالاتر می‌رود و معماری در راستای ارتقاء ظرفیت‌های روایی میدان داری می‌کند. بیان در هنر، نشان دهنده موقعیت واقعی و رویدادی می‌باشد که پیشتر تحقق یافته است. انسان در هنگامه رویارویی با رویدادها پیوسته می‌کوشد تا آن‌ها را با زبان فردی خود منتقل کند.

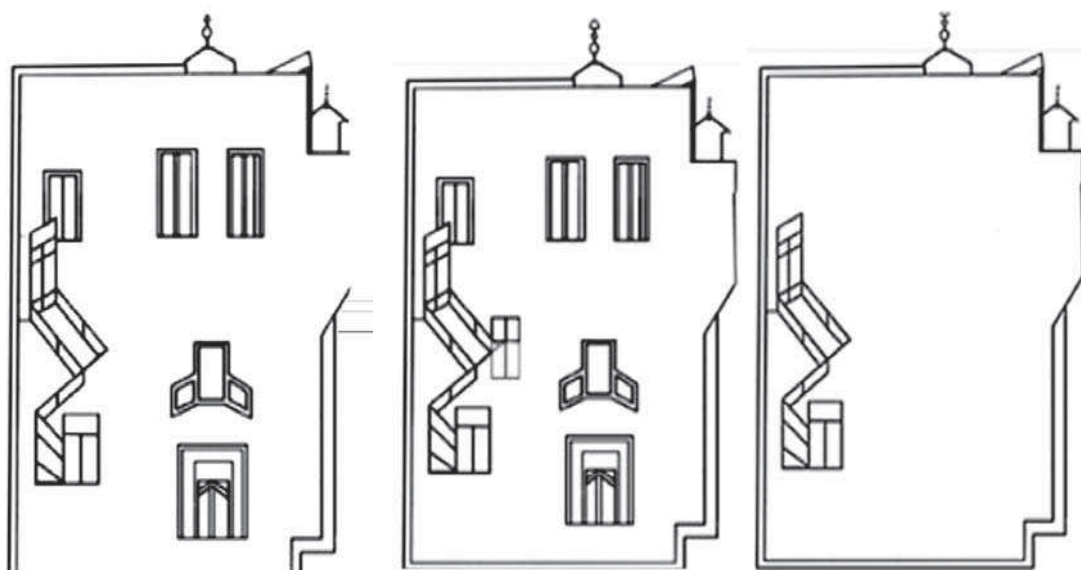
برخی از واژه‌ها منجر به تداعی‌هایی می‌شوند که در نتیجه ذهن آن‌ها را بار رویدادها مرتبط می‌سازد. مخاطب گفته‌ها و شنیده‌ها و دیده‌های خود را در اثر هنری فراسو بازخوانی می‌کند و به این وسیله به دریافت‌های تازه‌ای دست می‌یازد. شیوه بیان این نگاره در مقام مقایسه با نگاره‌های پیشین و شیوه

رویدادها به انتقال و تثبیت نیت نویسنده بسیار یاری می‌رساند. از قضا یکی از دلایل نقش آفرینی هنر در ارتقاء مراتب معرفت انسانی بر این مهم استوار است. نقش هنرمند خلق اثری است تا به مدد آن تجربه و تفکر فردی به فعلیت درآید.

باعنایت به ارتباط بین روایت در ادبیات و در هنرهای تجسمی، افزون بر تشریح روایت، تمایزات آن از منظر هنری و ادبی نیز مطرح می‌گردد. در حالی که روایت به مفهوم قصه پردازی در یک اثر هنری است، اثر هنری روایت گرانه در سده‌های پیشین همچون اکنون در پی بازگویی یک ماجراست و هنرمند می‌کوشد تا در مسیر بیان صوری و شیوه اجرا، اثری را بیافریند؛ به آن گونه که آن را با اصول زیبایی شناختی زمانه خود هماهنگ سازد.

روایتگری دارای ویژگی‌های خاص بیانی در همه دوره‌ها و همه فرهنگ‌ها است. اثری که در ذات خود روایتگر باشد، پویایی و پایداری مضاعفی در تبیین محتوا و مفهوم دارد. زیرا چنین اثری می‌تواند در هر دوره‌ای از ادوار تاریخ چشم اندازهای استنباطی نوینی را به معرض نمایش بگذارد و همواره منشاء طراوت باشد. هنرمند در این اثر تنها به بیان تاریخ نمی‌پردازد بلکه به روایت جوهره یک ماجرای تاریخی می‌پردازد.

این نگاره در مقام مقایسه با نگاره‌های پیشین و شیوه



تصویر ۲. دیاگرام خطی (در، پلکان، نگاره گریز یوسف از زلیخا، مأخذ: نگارنده.

۱. «معماری و اجزای آن از اصلی ترین عناصر انسجام ترکیب بندی بنیان و هندسه آشکار و پنهان نگارگری مکتب تیموری است (محمدزاده، ۱۳۹۵: ۴۴).

۲. این چهارپاره بودن اثر می تواند حامل وجهی نمادین هم باشد. به عنوان مثال نخستین شکل جامد از چهار به وجود آمده است؛ طرح یا نظم فضایی تعین؛ ایستایی که با دوران و پویایی در تضاد است. چهار یعنی کلیت، تمامیت، کمال، یکپارچگی، زمین، نظم، عقل، اندازه، نسبیّت، عدل. چهار نشان دهنده چهار جهت اصلی، چهار فصل، چهار باد، اضلاع مربع، بازوان صلیب، رودخانه های بهشتی، مناطق اهریمنی، دریاها، کوه های مقدس، گاه های شبانه روز، شکل های چهارگانه ماه و هر شیئی چهار بخشی است. تریب خدایان با تثلیث در تضاد است. چهار در عهد قدیم عدلی نمادین است، مثل چهار رودخانه بهشت که صلیبی شکل هستند، چهار بخش زمین و غیره، که معمولاً نمادهایی عالمگیرند. چهار تایی ها می توانند همان طور که به شکل مربع و صلیب نشان داده می شوند به صورت چهار پره هم به تصویر در آیند. چهار بخش یک چهار واحدی عبارتند از مبدأ یا آفریننده، روح عالم، جان عالم، ماده اولیه. این چهار جزء با چهار عالم منطبق است. به چهار فرشته و چهار منزل مرگ نیز قائل هستند.

۳. در ره منزل لیلی که خطر هاست در آن شرط اول قدم آن است که مجنون باشی (حافظ)

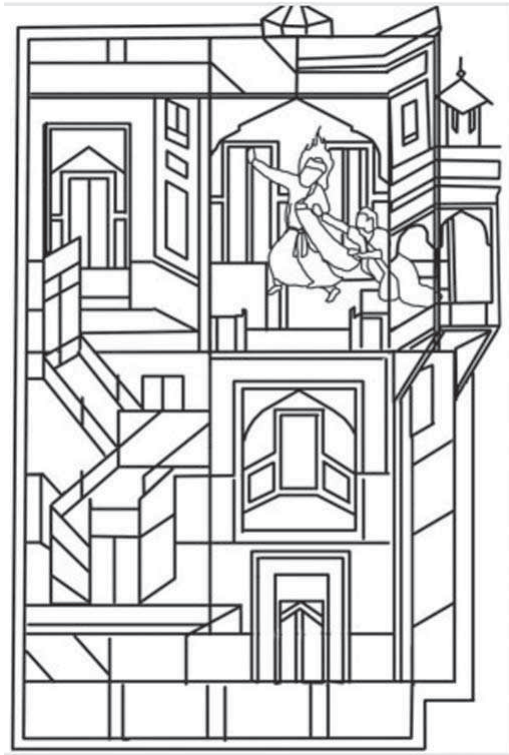
معنی بیت: ای دل، هشدار که در مسیر رسیدن به سر منزل معشوق، خطرات زیادی وجود دارد که باید از آنها عبور کنی. اولین شرط برای گام نهادن در این طریق خطرناک این است که باید باتمام وجود- و دیوانه وار- شکیفته و شیدا باشی همانگونه که مجنون شیدای لیلی بود. البته خطرات مسیر عشق تمامی ندارد؛ حتی برای آنانی که در معشوق فنا می شوند و از دنیا می روند نیز خطر وجود دارد و ادامه بقا در معشوق هر آن ممکن است مورد تهدید قرار گیرد. بنابراین برای تداوم بقا در وجود معشوق نیز باید تمهیداتی اندیشید.

ژرفنمایی و دید همزمان از زوایای مختلف، نشان دهنده این واقعیت است که بهزاد به «شفاف سازی» و «کمال» بسیار توجه داشته است. کادربندی از حالت افقی و مربع به عمودی تبدیل می شود؛ که تقسیم بندی بنا و پلان بندی اثر در این کادر بروشنی تحقق می یابد.

این امر فرصت نمایش کامل تر و تراژیک فضای معماری را به نگارگر می بخشد تا کشیدگی های بنا را از فرود به اوج ترسیم کند؛ و زاویه نگاه وسیع تر و افق دید افزونتری در فضای معماری به وجود آید. در نگاره گریز یوسف از زلیخا همچون سایر آثار کمال الدین بهزاد، فضا، هم دوبعدی است و هم ژرفایی دارد؛ هم یکدست و پیوسته است و هم منقطع و ناپیوسته. فضا به حکم آن که بستر رویداد و رویداد، بستر زایش داورای انسان و انسان، به حکم آن که معطوف به داورای خویشت است اهمیت دارد.

بهزاد بر آن است تا بنا را از کادر محدودی که مختص به جاگذاری تنها چند ستون و جزئیات اندک معماری است، به دیدی کلی تر تبدیل سازد و ارتقا دهد (تصویر سمت راست در تصویر ۲).^۱ گویی به نیکی می داند که زمان و مکان، ظرف تحقق عینی نیت است. او وجاهت مکان را در تحکیم کنش انسانی به خوبی می داند. «مکان؛ همچون ظرفی است که رویدادهای قصه در آن جای می گیرند و زمان، همانند دستی است که آن را حمل می کند (حسینی، ۱۳۷۷: ۱۹۱)». زمان و مکان در تابلوی او زمان و مکان آیینی است. تنفیذ معنا به زمان و مکان واقعی، آن را به زمان آیینی مبدل ساخته است. زمان و مکانی که می تواند برای همه انسان ها- به نحوی ولحنی- تحقق یابد. یعنی همه انسان ها می توانند

به نوعی در برابر محتوای چنین آزمونی قرار گیرند. او برای انتقال این پیام در ابتدا کل تابلو را به چهارپاره تقسیم می کند،^۲ که در آن هفت اتاق در بسته را می بینیم که زلیخا برای یوسف تدارک دیده است (تصویر میانی در تصویر ۲). «در»- به وجه متعارف- در معماری سه کار- ویژه اصلی دارد: صیانت از حریم خصوصی، ارتباط دهنده اتاق های مختلف و اعطاکنده زیبایی به فضای خانه. اما در این اثر کمال الدین بهزاد به «در» مأموریت دیگری هم محول کرده است؛ و آن انتقال حس طولانی هراس و درهم تنیدگی «راه گریز» است. به نظر می رسد بهزاد عزم بیان این حقیقت را داشته است که ایمان واقعی صرفاً یک اعتقاد قلبی نیست و رسیدن به آن دشواری های فراوانی دارد. به تعبیری شاعرانه در ره منزل لیلیا خطر های صعب و سنگینی وجود دارد.^۳ «هفت در» در این اثر بیدرنگ بیننده را به یاد هفت خان رستم، هفت منزل سلوک، هفت آسمان، هفت دریا و هفت منزل عرفان می اندازد. اما همه این درها ارزش یکسانی ندارند: هفتمین «در» مهم ترین «در» این نگاره است. جایی که عرصه اغواگری زلیخا را از عرصه گریز یوسف جدا می کند. بیشترین بخش فضای طولی کادر به فضای درونی اختصاص داده شده است. دیوارها و درهای بسته به نحو بارزی بر مفهوم درون بودن شخصیت ها تأکید کرده اند. رازی در اندرون وجود دارد که بسی پنهان است. پندار و پدیدار در برابر هم ایستاده اند. پندار زلیخا همه آن است که وجود «دیوار» همچون حصار میان درون و بیرون وبسته بودن «در» همچون عامل ارتباط این دو سبب مستوری راز خواهد بود اما در جهان بینی عرفانی و در برابر حضرت علیم که خود خالق پیدا و نهان است



تصویر ۳. شکل‌گیری فیگور ترکیب‌شده بالباس (سمت راست) و استقرار فیگور در طبقه فوقانی بنا (سمت چپ)، مأخذ: صوابی، ۱۳۹۴: ۲۸۸

غیرمتمعارفی رخ نموده است.

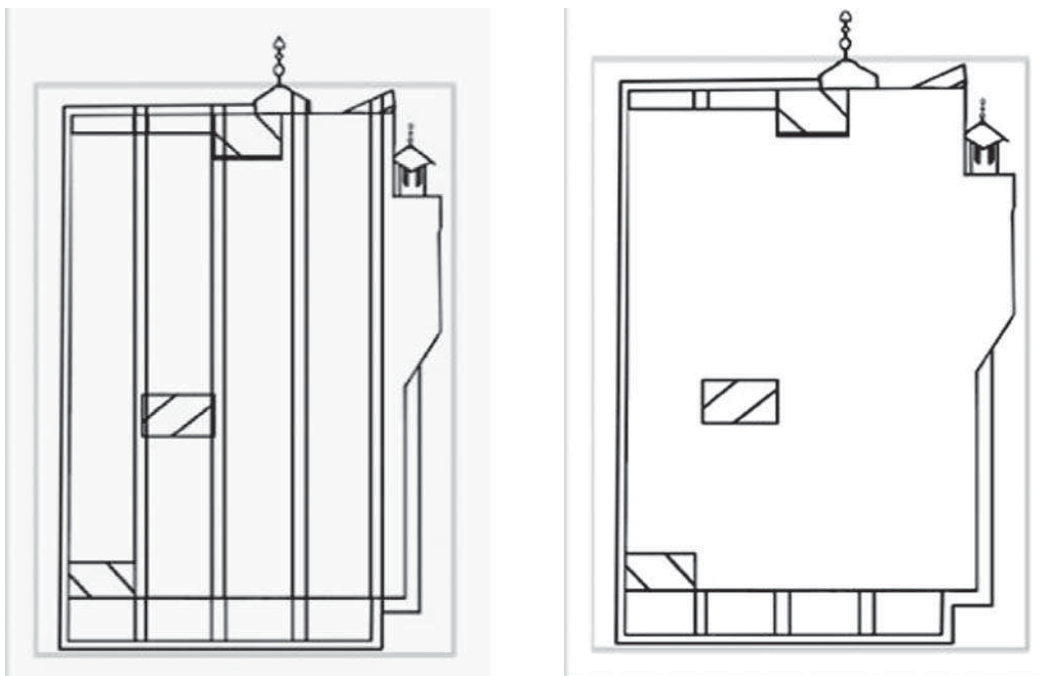
حرکت مارپیچ و دورانی در کل اثر از بخش پایین که در ورودی قرار دارد تا بخش بالای اثر که محل و محوت اصلی داستان می‌باشد نشان از استفاده همزمان از چند ترکیب‌بندی (ایستا و پویا) در یک اثر است. با توجه به دیگرام خطی "نگاره" مجموع درهای بکار رفته در نگاره هفت و یا هشت در می‌باشد. آن هم در صورتی که درهای ابتدا و انتهای پلکان را سه در به حساب بیاوریم، در وسط پلکان در پشت کتیبه (زلیخا چوگشت از می عشق مست، بدامان یوسف در آویخت دست) قرار گرفته است که می‌توان حضور کتیبه را همانند یک بالکن سرپوشیده به حساب آورد که این خود پیدا و پنهان نگاره را هرچه بیشتر نمایان می‌سازد. در غیر اینصورت مجموع درها هفت در می‌باشد.

فیگور (شکل و حالت اندام) و پیکره، نقش بیان‌گرایانه خاصی در این نگاره دارد و اگر در راستای تقویت و تحکیم موضوع نبود در دام توهمات تزئینی گرفتار می‌شد. حال آن که می‌بینیم که پیکره‌ها افزون بر بیان ظاهری خود - که در قالب شکل و رنگ و سطح و نقطه و خط نمایانده شده اند - مفاهیمی را ورای ابعاد ظاهری خود انتقال می‌دهند. جوهر دیدن (نگاره سمت راست در تصویر ۳)؛ هم در

چنین نیست. خداوند نه در درون چیزی است و نه در بیرون چیزی. «در» به عنوان ورودی چندان شأنی برای بیننده این اثر ندارد زیرا او خود پیشتر به اندرون وارد شده است. مرکز کادر - همچون محل کشمکش یوسف و زلیخا (اوج روایت) بیشتر در معرض توجه قرار گرفته است. اجرای استادانه پلکان‌ها (تصویر میانی در تصویر ۲) - به عنوان نماد سلسله مراتب هستی - در سمت چپ تصویر و استقرار و جای‌گیری درها و دیوارها و تزئین متفاوت اتاق‌ها، به‌تمامی در القای تحقق رازی سر به مهر تأثیری درخور دارند.

حالت عمودی درها به همراه حرکت مورب و مارپیچ پلکان در میان آنها بر استحکام و انسجام هرچه بیشتر ترکیب‌بندی افزوده است (تصویر سمت چپ در تصویر ۲). در معماری پلکان عامل دسترسی به طبقات دیگر است. افزون بر این وسیله‌ای است ایمن و آسان برای تردد به بخش‌های دیگر و در صورت ضرورت گریز از وقایع ناخواسته. باین همه به‌زاد از طریق پلکان مارپیچ مبادرت به ایجاد التهاب‌گریز یوسف در سوی چپ تصویر کرده است. همچنین حالت پلکان با حرکت اریب پیکره‌ها هم‌سازگاری دارد و این حس را القا می‌کند که ماهیت ماجرای که در شرف وقوع است از تعادل و توازن بیرون است؛ و امر

۱. که‌ای مدعی عشق کار تو نیست
که‌نه صبر داری نه یاری ایست
تو بگریزی از پیش یک شعله خام
من استفاده‌ام تا بسوزم تمام
تو را آتش عشق اگر پر بسوخت
مرا بین که از پای تا سر بسوخت
بوستان سعدی، باب سوم در عشق و
مستی و شور



تصویر ۴. هندسه خطی و شبکه‌ای (کتیبه‌ها، ستون‌های عمودی) در نگاره گریز یوسف از زلیخا، مأخذ: نگارنده.

۱. پنجره همواره در معماری بازشویی در درون دیوار بوده است برای دعوت از نور و هوا به درون بنا. افزون بر این شأن تزئینی هم داشته است. در تعریفی اعتباری می‌توان گفت «پنجره؛ نشان زندگی انسان و چشم ساختمان است که به آدمی امکان می‌دهد بدون دیده شدن به جهان خارج بنگرد. سرچشمه هوای تازه و گاه تبادل کلام. پنجره در حکم چشم، دهان، بینی و گوش بناست (خزاعی، ۱۳۹۰: ۱)».

۲. مهم‌تر از دلالت‌های ظاهری پیکره‌ها، دلالت‌های معنایی آنهاست. به نحوی که نه تنها با روابط و مناسبات اثر سازگاری داشته باشد بلکه بتواند مواضع نگارگر را هم تقویت کند. به عنوان مثال می‌بینیم که بدن و دست زلیخا، مانند دست یوسف و حرکت پلکان با ترکیب بندی قطری اثر سازگاری دارد. این نوع ترکیب بندی، احساس ناپایداری، حرکت، تلاطم، انرژی و حرکت بیشتری به تصویر می‌بخشد. پیکره در حوزة هنر از شأن والا و خاصی برخوردار است. امروزه روایت شناسی همچون دانش میان رشته‌ای عملکرد خود را در عرصه‌های مختلف گسترانیده است. آنچه در این میان واجد اهمیت است ارتباط فیگورها در گونه‌های مختلف روایی اعم از متنی و تصویری است. در این میان نقش نماد هم نمی‌توان گذشت؛ چرا که نگارگران از آن در ثبت معانی والا بسی بهره برده‌اند. بسیاری از یافته‌های انسان به گونه‌ای شهودی درک می‌شوند. این یافته‌ها در سطحی فراتر از صورت‌های ظاهری هستند و طبیعی است که فیگور به بیانی برتر از ماده نیاز مند باشد.

وجه بینشی و هم در وجه کنشی آن اتفاق افتاده است. عناصر متعارف، شأن متداعی دارند. مانند نوری که بر سر یوسف به وجهی نمادین قرار دارد؛ گویی تداعی کننده شمع است و نشان دهنده پا تا به سر سوختن و قطره قطره گداختن آن است^۱.

فیگور به دلیل خاصیت ذاتی بیانی اش همیشه نقطه قابل اتکایی در نحوه روایت هادارد. در این میان البته فیگورهای انسانی و مهم تراز همه محل استقرار آن است. فیگورها پاره‌ای جدانشدنی از ساختار روایی نگاره هستند. با توجه به اسقرار فیگورها در طبقه فوقانی بنا (نگاره سمت چپ در تصویر ۳) و اصرار یوسف برای خروج از صحنه و القای نیروی پنهان گریز-نهایتاً- به درسته‌ای برمی‌خوریم که ممتنع بودن گریز را بیش از پیش روایت می‌کند. درها و پنجره‌ها تماماً بسته است^۱. پنجره، نماد گشایش «پنج ره» ارتباطی انسان با جهان بیرون و «در»، تمثیل دسترسی به فضای اندرون است. پنجره‌های بسته، نماد امتناع هرگونه گشایش و درهای بسته، نماد امتناع هرگونه دسترسی و دستیابی است. سازگاری پیکره‌ها با نظام هندسی اثر و وجه نمادین بیشتری به نگاره بخشیده است^۱. تقابل عناصر متزلزل (همچون پیکره زلیخا، بالکن و حرکت مارپیچ پلکان) با عناصر استوار و قائم (همچون پیکر یوسف، گنبد، درها) جلوه‌های دراماتیک اثر را ارتقاء داده و بیننده را مجذوب کنش اصلی اثر کرده است.

لباس هم در این نگاره بسیار نقش آفرین بوده و سه وظیفه مهم را برعهده داشته است (نگاره سمت راست در تصویر

۳)؛ تعمیق شخصیت‌ها، مساعدت به باروری شئون روایی نگاره و ایجاد آمادگی ذهنی مخاطب برای فهم معنایی رویداد. هرچه در خط، رنگ و بافت اثر تنوع و تعدد می‌بینیم اما در لباس‌ها نوعی سادگی وجود دارد تا این خود موجب خلط بصری نشود و بیننده بتواند بر شخصیت‌ها و کنش آنان تمرکز نماید. بدن زلیخا در زمینه زرد و لباس او به رنگ سرخ است که شهوت و شغف دنیا خواهی وی را به ذهن متبادر می‌سازد. لباس یوسف و دری که او به سوی آن در حال گریز است هردو سبز هستند. این "در" نماد پیوندسازی عزم یوسف با گریز است. نزدیکترین امکان به گریزگاه؛ گریزگاهی سبز و روینده و خرم (اگر گریزی متصور باشد). طاق آبی در منتهی الیه سمت چپ اثر، نماد رهایی و نیل به وسعت آرامش است؛ که البته بسته می‌باشد.

وجود گنبد در بالاترین بخش اثر در امتداد خطوطی است که نگاه ناظر را به سمت بالا هدایت می‌کند. ایجاد این دو فیگور در سمت راست بالای کل اثر، اهمیت رویداد را تداعی می‌نماید. مناره کوچک بالای بالکن، حلقه واسطی برای بیان مرز فضای داخلی و خارجی است. عنصر گنبد در امتداد پیکر یوسف است. گنبد در مکتب معماری مسلمانان، معنایی از هدف و رسیدن به هدف، یعنی الله را دارد. لذا به نظر می‌رسد که تدبیر نگارگر از این امر الزام به القاء همسویی درونی یوسف با ایمان الهی (که خود از برکات صدق است) و التجاء به خداوند باشد.

اگرچه سمت راست بخش فوقانی اثر بسیار در هم تنیده است اما در سمت چپ با فضایی بسیار فراخ و روبرو هستیم؛ انقباض

در قسمت بالا ادامه پیدا می‌کنند. نکته قابل توجه این که بهزاد از نوع نگارش شعر سعدی نیز به منزله عنصری بصری استفاده کرده است. هم شکل‌های مورب خطوط و هم در هم شکستن خوانش خطی از بالا به پایین یا از راست به چپ همه و همه موجب می‌شوند تا حروف به غیر از پیام متن دارای ارزش‌هایی بصری نیز باشند و بتوانند در بسترسازی روایی و بهامندی روانی اثر کمک کنند. ضمن این که می‌دانیم "از ویژگی‌های مهم نقاشی ایرانی، پیوستگی آن با ادبیات فارسی است (زمانی، ۱۳۸۸: ۸)".

آوردن اشعار و انکار در قسمت‌هایی از اثر قدرت بیان نمادین آن را چندین برابر کرده است. در ترکیب‌بندی کل، به قاعده متعارف مینیاتور، کتیبه‌های شعر به گونه‌ای است که تابلو را به پنج ستون عمودی مساوی با فواصل یکسان تقسیم می‌کنند. تقسیمات افقی تابلو بر اساس عرض کتیبه شعر فوقانی است. این مقدار مساوی کرسی دو سطر شعر است. بدین ترتیب، شبکه پنهان مجموعه تابلو را به دو قسمت بالا و پایین تقسیم کرده که قسمت پایینی مستطیلی بزرگ‌تر است. به علاوه، مجموعه تابلو با دو خط متقاطع عمود بر هم به چهار قسمت مساوی تقسیم شده و ترکیبی چون چلیپای شکسته در خطاطی در مرکز تصویر به وجود آورده است. حرکت گردونه مانند این شکل محور اصلی حرکت در مجموعه اثر است؛ گویی حرکت در تابلو با نظام حرکت در جهان پیوند دارد. از رهگذر مطالعه تطبیقی ابیات سعدی و اشکال بهزاد، ابتدا چنین پنداشته می‌شود که هنرمند شعر بوستان را مصور کرده باشد و سخن از ربط بین دو گونه متن است: یکی مکتوب و دیگری مصور که توصیف بصری اولی است. اما این تابلو بهره مند از عناصری است که در شعر سعدی دیده نمی‌شود؛ و آن حضور همه‌جانبه معماری و هنرهای مرتبط با آن است. این عناصر چرایی و چگونگی این تفاوت‌ها را بیش از پیش آشکار می‌سازد.

حرکت ریتمیک (موزون) و گاه ایستا در کل تصویر (تصویر ۴) آنهم به وسیله کتیبه‌های مورب ارتباطی معنادار میان بیرون و درون قاب بوسیله حرکت چشم را نیز به همراه دارد و چنان جای گذاری شده اند تا بخش مهمی از معماری هم از لحاظ تزیین و هم برای شکستن فضا و ایجاد حرکت را به خود اختصاص دهند.

به طور کلی در هنر نگارگری ایرانی-اسلامی، رنگ نمادی از عالم قدسی و ملکوتی است، که در آن نور الهی نقش اصلی را ایفا می‌کند. وجود رنگ پیامد باز شدن دیدگان دل هنرمند و دیدار او از عالم مثال و خیال است. در نگاره گریز یوسف از زلیخا، رنگ نه تنها وجه زیباشناختی بلکه سعی در اعطای حس و حال و القای معانی خاص نیز دارد. کمال الدین بهزاد از به کاربردن رنگ در وجه تهییجی و تفننی پرهیز کرده است و آن را در خدمت تقویت وجه محتوایی هدف اثر به کار بسته است.

و انبساطی که به تعادل بصری اثر کمک کرده است. "بهزاد از مهارت خود در تذهیب کاخ افسانه‌ای زلیخا بهره گرفته و با چیرگی در طراحی و قلم‌گیری ماهرانه، طرح‌های زیبایی از درها و دیوارها، قالی و غیره پدید آورده است (آژند، ۱۳۸۷: ۳۹۱)". بهزاد قصرگسترده‌ای را به تصویر کشیده است که در آن، قهرمان قصه (یوسف) در حال گریز و زلیخا-آزمندانه- در پی او است. اما برغم وجود نقش و نگارهای بسیار در فضا قهرمانان اصلی همچنان در معرض نگاه و التفات بیننده‌اند. این مهم به لطف جانمایی دقیق عناصر معماری و رنگ جامه‌های روشن شخصیت‌ها صورت پذیرفته است. قصر به خاطر به کاربردن همان تدابیری که ایجاد بُعد می‌کند بسیار متهورانه ترسیم شده است. باید دانست که «این قسمت همانند پرسپکتیو ایزومتریکی از مقطع ساختمان نیست که در آن پله‌ها به صورت زیگزاگ بالا بروند و به طبقه‌ای برسند که اتاق با برداشتن دیوار روبه‌رو نمایان گردد، بلکه نیمی از خط نوشته راجل او قرار داده و بالکن سرپوشیده- ای را ترسیم نموده که زلیخا از آنجا مانع یوسف می‌شود که در جستجوی راه فرار است (گری، ۱۳۸۵: ۹۹)». بهزاد با علم به شناخت اوزان بصری و نمادین عناصر معماری می‌داند که وزن بصری بالکن نوعاً مبتنی بر ناپایداری و تزلزل است و قرابت زلیخا به آن موید نامتعادل بودن و لرزان بودن شخصیت اوست؛ به عکس یوسف که در مرکز تعادل و در میانه اتاق است. خالی بودن بخشی از بالکن، فضای بیرونی و درونی اثر را به نحو لطیفی به هم پیوند داده است. دست یوسف، مایل به گشودن قفل و دست زلیخا در حسرت نائل شدن به یوسف است. درها و پنجره‌های بسته دوکنش مغایر- استدعا و استنکاف- از سوی دو شخصیت متناقض رارقم زده است. اگر بیننده به ماجرا بیشترین تمرکز و توجه را داشته باشد به فرجام آن بیشترین توجه را خواهد کرد؛ و این همان خواست نهایی بهزاد است.

سه طاقی که در امتداد هم مشاهده می‌شود مساعدت بسیاری در کلیت ترکیب بندی و غنای معنایی اثر داشته است. ضمن این که دو طاق سفید رنگ با عنایت به تمهیدات نگارگر مینی بر ایجاد خط فرضی در ذهن بیننده در تداوم یکدیگر آمده و شعف توجه به صحنه اصلی را رقم زده‌اند.

نگارگر در انتخاب زاویه دید زوایی را انتخاب می‌نماید که گویاترین حالت برای شیء مورد نظر بوده و بیشترین اطلاعات بصری را در اختیار بیننده قرار می‌دهد؛ در این راستا برای او اینکه اجزا در چه زاویه نوری در صحنه و نسبت به هم قرار گرفته اند، مهم نیست.

وجود ابیات در تابلو قابل توجه است و مخاطب را در خوانش اثر کمک می‌کند. خوانش داستان از مرکز شروع می‌شود، زیرا نخستین بیت از اشعار سعدی در مرکز تابلو نوشته شده است. بیت بعدی در قسمت پایین و سپس سایر ابیات

جدول شماره ۳، مقامات نمادین رنگ، نگاره گریز یوسف از زلیخا، مأخذ: نگارنده.

نوع رنگ	خصوصیت	نمونه مصداقی در نگاره
آبی	حقیقت، وفاق، اعتماد، سلم، وفا، ابدیت، ارزش‌های پایدار	طاق آبی در منتهی الیه سمت چپ اثر
سبز	اراده، تلاش، ایمان، خودآگاهی، سکونت خاطر.	لباس یوسف و دری که او به سوی آن درحال گریز است
قرمز	عطش بی پایان برای دست یافتن به همه آرزوهای سلب شده	جامه سرخ زلیخا
زرد	شادی‌های زودگذر، سطحی و سخیف	زمینه پیکره زلیخا
سفید	صدق، لطافت، عصمت، برائت از مطالبات نازل، تولد دوباره	دو طاق سفید رنگ نگاره

نتیجه

در دوره تیموری کمال الدین بهزاد به فضای معماری توجه مضاعفی دارد. در نگاره‌های او نگاه ویژه‌ای بر صحنه پردازي فضا اعمال می شود و عناصر معماری به قصد تقویت بنیه‌های روایی و لاجرم تثبیت بیشتر پیام، جایگاه خاصی پیدا می کنند. بهزاد با تسلط بر به گزینی و به نشانی عناصر نه تنها به نگاره‌های خود انتظام بخشیده بلکه به ارتقاء دلالت‌های معنایی آنها هم افزوده است. او در نگاره گریز یوسف از زلیخا این همه را برای حسن انتقال مضمون مورد نظر خود -صدق- هزینه کرده است. اما آنچه از مضمون این نگاره استنباط می شود این است که انسان پیوسته می پندارد که تنها در فضای معماری به سر می برد؛ یعنی این دیوارها هستند که محدوده‌ها را مشخص می کنند و این پنجره هابند که مناظر بیرون را به درون می آورند، تنها همین سقف است که بر سر اوست و همین کف است که محل استقرار او را تعیین کرده است. می پندارد که دیوارها، درها و پنجره‌های فرو بسته او را به تمامت از بیرون منقطع ساخته؛ واز دیدها و لاجرم داورها پنهان داشته است. انسان با این توهم که تنها خود بر خود بیناست صدق را وامی نهد و اخلاص را فرومی گذارد و باور به «تداوم لاینقطع حضور در محضر حق» را به طاق نسیان می سپارد. در تابلوی گریز یوسف از زلیخا، هنرمند این توهم را به چالش می کشد و می کوشد تا از همه ظرفیت‌های خلاقه خود برای نشان دادن این خودباوری کاذب استفاده کند. عناصری چون دیوار و در و پنجره نه تنها در بسط هنری اثر بلکه در اعتلای معنوی آن بسیار به یاری نگارگر آمده اند؛ تابیننده این معنای ضمنی را در ذیل نشانه‌های صریح دریابد که برغم همه ترفندهای زلیخا(شخصیت محرک در نظام روایی اثر) و این که می پندارد در و دیوار قادر به حفظ راز اویند و همه چیز به ترفند او-در نهایت اختفاء صورت پذیرفته خداوند - اما- همه چیز را می بیند. می توان گفت که قیامتی صغری رقم زده شده و پرده‌ها به سویی رفته(همان امری که قرآن از آن با تعبیر «یَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ» نام می برد) و از ورای دیوارها و درهای فرو بسته



می‌توان غفلت انسان را در کمال روشنی دید. در این جا- گویی- افزون بر سه دیوار مشترک میان بیننده و شخصیت‌ها- دیوار چهارمی وجود دارد که شخصیت‌های نگاره آن را می‌بینند اما بیننده آن را نمی‌بیند. زلیخا با وهم سروکار ندارد بلکه با توهم روبروست. زیرا توهم؛ خطا در ادراک حقیقت است نه خطا در ادراک واقعیت. درآموزه‌های اسلامی آمده است که خدا را آن چنان عبادت کن که گویی او را می‌بینی و اگر تو او را نمی‌بینی او تو را به خوبی می‌بیند. برغم توهم متورم زلیخا - مبنی براین که در درون چهاردیواری با درها و پنجره‌های بسیار اما بسته قرار دارد- اما بیننده (درمقام وجدان ناظرِ فعال) بر همه چیز نظارت و لاجرم اشراف دارد. شاید اصلی‌ترین وجه محتوایی نگاره همین باشد: هیچ چیز در هستی پنهان نیست و پنهان نمی‌ماند. باید مراقب ارتفاع گناهان بود. یکی از نکاتی که استاد بهزاد را از دیگران متفاوت ساخت و بر شهرتش افزود توجه او به چیزی بود که تا آن زمان یا به آن توجه نشده بود یا توجه به آن بسیار اندک بود. آثاری که تا زمان او خلق می‌شدند یا رزمی، یا بزمی و یا تغزلی بودند. او نه فقط به مسائل اجتماعی پرداخت، بلکه به عرفان هم توجهی خاص کرد و با یاری گرفتن از عناصر معماری و استفاده از ترکیب بندی‌های منحصر به فرد، مخاطب خود را به کنجکاو در زاویه‌های پنهان واقعیت‌ها فراخواند. او روایت‌مندان (ونه روایت سازانه) به تبیین مفاد معنوی داستان یوسف و زلیخا پرداخت. او پراوج‌ترین لحظه قصه را برگرفت و با خلاقیت خود، اعماق ذهن شخصیت‌ها را کاوید و با تمهیداتی هنرمندانه آن را به استحضار ذهن مخاطب خود رساند. او از مسیر ربط بهینه اشیاء، فیگورها و رویداد، به تبیین مفاهیمی چون برون و درون (خلوت و جلوت) پرداخت و کوشید تا به مخاطب این حقیقت را القا کند که امور متعارف و صوری به حتم صورتی هم در زیر دارند و حقیقت انسان‌ها از رهگذر وجاهت توجه به وجه درونی هستی و اذعان عملی به محضرت حق آشکار می‌گردد. به حتم عصری هم که او در آن می‌زیست از حیث اتحاد هنرها، آرامش اجتماعی و حضور بیش از پیش جان مایه‌های تمدن اسلامی بر توفیقات او افزود. او به هنرمندان آینده نشان داد که می‌توان از رهگذر هنر به ارتقا بنیان‌های اخلاقی و ذوقی جامعه همت گماشت. یوسف در این اثر نماد مسلم صدق است که از هر نوع بی‌توازی میان درون و برون (کژی) به جد و جهد می‌گریزد. به بیانی دیگر می‌توان گفت که یوسف از تقید به اطلاق و از کثرت به وحدت می‌گریزد. نگاره فرار یوسف از زلیخا، نماد اوج بهره‌وری خلاقانه از ظرفیت‌های معماری و نگارگری در راستای انتقال مضمون صدق (به عنوان اصلی‌ترین امکان تحقق جامعه اخلاق مدار) و نشان دهنده چیرگی توأمان کمال الدین بهزاد به کالبد و محتوای اثر هنری خود در مسیر خلق اثری اخلاقی تربیتی است؛ بی آن که مبتلابه شعارزدگی و سطحی‌نگری شده باشد. در روزگار کنونی، تاسی به صدق همچون حلقه مفقوده‌ای در فضاهای رفتاری ما - به ویژه فضاهای فرهنگی و هنری - درآمده است. سطح نازل برخی از آثار هنری متأثر از نبود یا کمبود این عنصر سازنده در ضمیر برخی از هنرمندان است. تسری نگره و نیت صادقانه و تمسک اعتقادی به رفتار پروردگان نمونه دین - چون یوسف (ع) که متصف به صفت صدق به وجه اکمل و اتم است - می‌تواند هنرمندان و هنرپروران و هنردوستان را از دام اغواگری‌های گوناگون برهاند و ایشان را به نجات (به عنوان اصلی‌ترین هدف ادیان) برساند.

منابع و مآخذ

آریان، قمر (۱۳۸۲)، کمال الدین بهزاد، تهران، انتشارات هیرمند
آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، مکتب نگارگری هرات، تهران: فرهنگستان هنر
اسکندری تربقان، ایرج (۱۳۸۴)، «هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال الدین بهزاد»، رساله دکتری

پژوهش هنر، تهران، دانشگاه هنر

اشرفی، احمد؛ میرجعفری، حسینی (۱۳۸۹). «زمینه‌های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال موراث آن به عصر صفوی». پژوهشنامه تاریخ، سال پنجم، شماره ۱۸ صص ۱۴۸-۱۶۲

الجوزی، ابو عبدالله محمد بن ابی بکر الدمشقی (۱۴۲۵ ق)، مدارج السالکین بین منازل ایاک نعبدو ایاک نستعین، بیروت، دارالکتب العلمیه الخروکشی، ابوسعید عبدالملک بن محمد (۱۴۲۷ ق)، تهذیب الاسرار فی اصول التصوف، بیروت، دارالکتب العلمیه

الرازی، محمد بن ابوبکر (۱۴۲۲ ق)، حدائق الحقائق، قاهره، مکتب الثقافه الدینییه اعرابی، الهام (۱۳۸۰)، «سیری بر نگاره سازی ایرانی از دوره مغول تا دوران پایان صفوی»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری برهانی فر، سحر و دیگران (۱۳۹۵)، «انتقال معنای اثر نقاشی در معماری، بازگویی معنای اثر نقاشی مادام دوسون ویل و مجموعه استودیو در معماری خانه دیوار»، باغ نظر، سال چهاردهم، شماره ۴۶، فروردین ۱۳۹۶ صص ۵۱-۶۴

یوگاچنکووا، گالینا آنا تولینا (۱۳۶۷)، شاهکارهای معماری آسیای میانه، سده‌های چهاردهم و پانزدهم میلادی، مترجم: سید داوود طباطبایی، تهران، انتشارات فرهنگستان هنر تجویدی، اکبر (۱۳۵۲)، نقاشی ایرانی از کهن ترین روزگار تا دوران صفویان، تهران، انتشارات وزارت فرهنگ و هنر

جمشیدی کوهساری، معصومه (۱۳۸۹)، «وضعیت هنر معماری در دوره تیموریان»، فرهنگ و پژوهش، شماره ۷ صص ۲۰-۸۵

جعفری، پرستو (۱۳۸۷)، «نقاشی ایران از دوره تیموری تا پایان قاجار»، کتاب ماه (هنر)، ش ۱۲۶ صص ۶۰-۷۰

جوادی، شهره (۱۳۸۵)، بررسی جایگاه هنر در دوره صفوی، باغ نظر، دوره ۳ شماره ۵ صص ۶-۱۸ حسین‌ی (ژرفا)، ابوالقاسم (۱۳۷۷)، مبانی هنری قصه‌های قرآن، تهران، مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما

خران، ابوسعید احمد بن عیسی (۱۴۲۱ ق)، کتاب الصدق او الطریق السالمة، بیروت، دارالکتب العلمیه خزاعی، میثم (۱۳۹۰)، «پنجره؛ به مثابه نظرگاه در نگارگری ایرانی (دوره تیموری و صفوی)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد کتابداری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر رسولی، ندا (۱۳۷۹)، «سیر تحول تاریخی هنر نقاشی در عصر تیموری»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکز

شاطری، لعل (۱۳۹۵)، «تأثیر ثبات فرهنگی هرات عصر تیموری بر پیشرفت اهل ادب و هنر»، فصلنامه تاریخ نو، سال ششم، شماره پانزدهم، تابستان ۱۳۹۵ صص ۱۳۷-۱۵۸ شایسته فر، مهناز (۱۳۸۳)، بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، نشریه مطالعات هنر اسلامی، پیاپی ۱ (پاییز و زمستان ۱۳۸۳) صص ۶۱-۸۸

شایسته فر، مهناز (۱۳۸۲)، «بازار خنیاگری در نگارگری دوران تیموری»، کتاب ماه هنر، ش ۶۵، ۶۶ (بهمن و اسفند ۱۳۸۲): صص ۶۸-۷۲

شبیبری‌نژاد، عبدالهادی (۱۳۸۳)، «تصویرگری انسان در ایران (از تیموری تا صفوی)»، پایان‌نامه کارشناسی ارشد تصویرسازی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی، دانشکده هنر و معماری



شهرآبادی، مجتبی و ظریفیان صالح مکرم، رویا، ۱۳۹۴، زمینه‌های اقتصادی شکوفایی هنر در مکتب هرات، همایش ملی نقش خراسان در شکوفایی هنر اسلامی، مشهد

شیرازی، علی اصغر (۱۳۸۲)، «شکوه معماری در آثار کمال الدین بهزاد، هنرنامه، شماره ۱۸ صص ۹۹-۱۱۸

صادقی، ویدا و علی بامداد (۱۳۹۷)، ماهیت مینیاتور (نگارگری) در معماری ایرانی، سومین کنفرانس بین المللی عمران، معماری و طراحی شهری، تبریز، دبیرخانه دایمی کنفرانس - دانشگاه میعاد با همکاری دانشگاه هنر اسلامی تبریز - دانشگاه خوارزمی - دانشگاه شهرکرد

صوابی، عبدالناصر (۱۳۹۴)، اغوای یوسف: تجزیه و تحلیل تابلوی گریز یوسف از زلیخا، اثر استاد کمالالدین بهزاد هراتی، ایران نامه، سال ۳۰، شماره ۴، صص ۲۷۶-۲۹۴.

زرین ایل، مهدی؛ کارگر جهرمی، وحید (۱۳۹۱)، «نگارگری ایران در دوران تیموری (عصر طلایی نگارگری ایران)، نیمسال نامه، تاریخ نو، شماره چهارم صص ۱۴۳-۱۳۶

زمانی، احسان (۱۳۸۸)، «نقش متقابل هنر و منظرپردازی و نگارگری ایرانی»، شماره ۱۳۲، صص ۸۰-۹۱

فرج‌اللهی‌راد، امیر (۱۳۹۵)، معماری مکتب هرات [کتاب]، تهران: امیر فرج‌اللهی راد

فروتن، منوچهر (۱۳۸۴)، «زبان معمارانه نگاره‌های ایرانی، بررسی ویژگی‌های نگاره‌های ایرانی به عنوان اسناد تاریخی معماری اسلامی ایران»، نشریه هویت شهر، سال ۱۴، شماره ۹ صص ۱۳۱-۱۴۲

فیلی‌زاده، ستاره (۱۳۸۲)، «بررسی موضوعی نگارگری تیموریان: بسترهای فرهنگی و اجتماعی، پایان‌نامه دانشگاه آزاد تهران مرکز، دانشکده هنر و معماری

قاضی زاده، خشایار (۱۳۸۲)، «هندسه پنهان»، مندرج در یادنامه کمال الدین بهزاد (مجموعه مقالات)، به اهتمام عبدالمجید حسینی راد، فرهنگستان هنر

کاشانی، عزالدین محمود بن علی، بی تا، مصباح الهدایه و مفتاح الکفایه، تهران، انتشارات هما

کاوسی، ولی‌الله (۱۳۸۸)، زمینه‌های توسعه هنر در دوره تیموریان، آینه خیال، شماره ۱۲ صص ۲۴-۲۷

گری، بازل (۱۳۸۵)، نقاشی ایران، ترجمه عربعلی شروه، تهران، انتشارات دنیای نو

ندرلو، مصطفی؛ پورعلی اکبر، مریم (۱۳۶۸)، «ساختار تصویری و طراحی (دیزاین) کتب کهن شاهنامه بایسنقری و هفت اورنگ جامی»، دوره دوم، شماره ۳، صص ۷۷-۹۳

نعیمی، علی‌احمد (۱۳۵۳)، خطاطان و نقاشان هرات از ادوار تیموری تا نخستین سالگرد جمهوری، هرات: مطبوعه دولتی هرات

Bahari. Ebadollah, (1997). Behzad. London. Victoria House.



- Art of Poetry, vols. 65, 66, (Bahman and Esfand, p. shobeirinejad, Abdolhadi (1383), «Human Illustration in Iran (from Timurid to Safavid)», the conclusion of the Master of Photography. Islamic Azad university. Central Tehran Branch. College of Arts and Architecture
- Shahrabadi, Mojtaba and Zarifian Saleh Mokaram, Roya, rowya, 2015, Economic contexts of art flourishing in Herat school, National Conference on the role of Khorasan in the flourishing of Islamic art, Mashhad
- Shirazi, Ali Asghar (2003), «The Glory of Architecture in the Works of Kamaluddin Behzad, Honarnameh, No. 18, pp. 118-99
- Sadeghi, Vida and Ali Bamdad (2016), The Nature of Miniature (Painting) in Iranian Architecture, 3rd International Conference on Civil Engineering, Architecture and Urban Design, Tabriz, Permanent Secretariat of the Conference - Miad University in collaboration with Tabriz University of Islamic Arts - Kharazmi University - Shahrekord University
- Tajvidi, Akbar (1352), Iranian painting from the earliest times to the Safavid era, Tehran, Ministry of Culture and Arts Publications
- Zarrin <il, Mehdi; Kargar Jahromi, Vahid (2012), «Iranian Painting in the Timurid Period (Golden Age of Iranian Painting), Semester, New History, No. 4, pp. 136-143
- Zamani, Ehsan (2009), «The Interplay of Iranian Art, Landscape and Painting», No. 132, pp. 91-80



- the meaning of Madame Dussonville and a studio collection in the architecture of the wall house», *Bagh-e Nazar*, 14th year, No. 46, April 2017, pp. 64-51
- Farajollahrad, Amir (2016), *Herat School Architecture* [Book] /. Tehran: Amir Faraj Elahi Rad
- Foroutan Manouchehr (2005), «The Architectural Language of Iranian Paintings, A Study of the Characteristics of Iranian Paintings as Historical Documents of Islamic Architecture of Iran», *Journal of City Identity*, Volume 14, Number 9, pp. 142-131
- Filizadeh, Setareh (2003), «A Thematic Study of Teymourian Painting: Cultural and Social Contexts, Thesis of Tehran Azad University, Center, Faculty of Art and Architecture
- Grey ,Basil (2006), *Iranian Painting*, translated by Arab Ali Shorveh, Tehran, New World Publications
- ghazizadeh khashayar (2003), «Hidden Geometry», in Kamaluddin Behzad's memoir (collection of articles), by Abdolmajid Hosseini Rad, Academy of Arts
- Jamshidi Kouhsari, Masoumeh (2010), «The State of Architectural Art in the Timurid Period», *Culture and Research*, No. 7, pp. 85-20
- Jafari, Parasto (2008), «Iranian Painting from the Timurid Period to the End of the Qajar», *Book of the Month (Art)*, Vol. 126, pp. 60-70
- Javadi, Shohreh (2006), *A Study of the Status of Art in the Safavid Period*, *Bagh-e Nazar*, Volume Q No. 5, pp. 6-18
- Hosseini (zharfa), Abolghasem (1998), *Artistic Basics of Quran Stories*, Tehran, Islamic Research Center of Radio and Television
- Kashani, Izz al-Din mahmud bin Ali, Bita, Mesbah al-Hedayeh and Muftah al-Kifaya, Tehran, Homa Publications
- Kavoosi, vali <allAh (2009), *Fields of Art Development in the Timurid Period*, *Mirror of Imagination*, No. 12, pp. 27-24
- Kharaz, Abu Saeed Ahmad Ibn issa (1421 AH), *Kitab al-Sadiq wa al-Tariq al-Salma*, Beirut, Dar al-Kitab al-Almiya
- Khazaei, meysam (2011), «Window; as a Perspective on Iranian Painting (Timurid and Safavid Period)», Master Thesis in Library Science, Faculty of Visual Arts, University of Arts
- Naderloo, mostafa; Pour ali Akbar, Maryam (1989), «Visual structure and design of the ancient books of Shahnameh Baysanghari and Haft Orang Jami», Volume 2, Number 3, pp. 93-77
- na'imi, Ali Ahmad (1353), *Herat Calligraphers and Painters from the Timurid Period to the First Anniversary of the Republic*, Herat: Herat State Printing House
- Pogachenkova, Galina Anatolina (1988), *Central Asian Architectural Masterpieces, Fourteenth and Fifteenth Centuries*, Translated by Seyed Davood Tabatabai, Tehran, Academy of Arts Publications
- rasouli, Neda (1379), «The Transformation of Art Painting in the Age of Painting» , M.Sc. Thesis, Islamic Azad University, Tehran Branch, Markaz
- Sawaby, Abdul Naser “Deceiving Joseph: An Exploration of Kamal al-Din Behzad Harati’s Joseph and Zolaykha,” *Iran Nameh*, 30:4 (Winter 2016), 276-294.
- Shateri, la'l (2016), «The Impact of Cultural Stability in Herat during the Timurid Era on the Development of Literature and Art», *Quarterly Journal of New History*, Year 6, Issue 15, Summer 2016, pp. 158-137
- Shayestehfar, Mahnaz (2004), *A Study of Architecture in Timurid and Safavid Paintings*, *Journal of Islamic Art Studies*, Consecutive 1 (Fall and Winter 2004) pp. 88-61
- Shayestehfar, Poetry (2003), «The Art of Painting in the Historical Period of Painting», *Book of the*



Islamic Iran were like mystics who came to know the universe through faith. In other words, just as philosophy means loving knowledge, mysticism is knowing the secret of love. In some arts, such as painting, the mystical aspects reach their peak. Light, color and space in this art have the task of showing the power and elegance of love. But, this love has a divine approach; because love does not belong to unstable and transient beings. That is why the painters were looking for subjects so that they could show their spiritual and heartfelt aspirations and share them with the people. For them, the most important book of Muslims - the Qur'an - and its stories was the best option. That is why Behzad goes to the story of Yousef escaping from Zulaikha; by depicting it, he conveys one of the most important mystical religious themes - truth - by involving artists in architectural elements.

Kamal al-Din Behzad's painting «Yousef's Escape from Zulaikha» is one of the outstanding works of the Timurid period, which has different artistic and semantic features. This painting is inspired by, and the product of a tasteful explanation of one of the Qur'anic stories that has a mystical Islamic discourse. Although many studies of epistemological, historical, artistic and mystical fields have been done around it, many of its angles have not been explored yet. One of the hidden aspects of this work is the painter's creative effort in conveying one of the most fundamental pillars of Islamic mysticism - namely, truth. Truth in literature and mysticism is the cause of excellence. The aims of this research are to examine the semantic structures and unique creations of Behzad in the mentioned painting and to show his special doctrinal and artistic concerns. It seems that painting has been a tool for mystical expressions for him and in this regard, he has used the semantic meanings of architectural elements in promoting content and technical aspects. The most important questions of this research are why and how did the artist contribute the architectural elements in conveying the theme of truth? What are the special artistic and semantic advantages of this work and what are the findings for contemporary artists? The research method is descriptive-analytical and the method of data collection is documentary and library-based. This research has shown that the painter has used architectural elements with great generosity and special foresight in conveying his desired theme and has taken emerging steps in order to improve the effect of the message by giving special semantic meanings to conventional objects and affairs.

Keywords: Yousef and Zulaikha Painting, Truth in Mysticism, Timurid Architecture, Kamal Al-Din Behzad, Herat School

References: Arian, Qamar (2003), Kamaluddin Behzad, Tehran, Hirmand Publications

Azhand, Yaghoub (2008), Herat School of Painting, Tehran: Academy of Arts

Al-Jawzi, Abu Abdullah Muhammad ibn Abi Bakr al-Damashqi (1425 AH), The ranks of the seekers between the houses of Ayak Nabdu and Ayak Nasta'in, Beirut, Dar al-Kitab al-Almiya al-Kharkushi, Abu Sa'id Abdul Malik ibn Muhammad (1427 AH), Tahdhib al-Asrar fi Usul al-Suf, Beirut

Ashrafi, Ahmad; Mirjafari, Hossein (2010), «Backgrounds of the emergence of Herat School of Art in the Timurid era and how to transfer its heritage to the Safavid era», Journal of History, Fifth Year, No. 18, pp. 162-148

Al-Razi, Muhammad ibn Abu Bakr (1422 AH), Hadaiq al-Haqaiq, Cairo, Al-Thaqafah Al-Diniya A'arabi, Elham (1380), «A Look at the Image of the Iranian Institution from the Period of the Period to the Period of SafavidEskandari Torbeghan, Iraj (2005), «Coordination of Design and Thinking in the Works of Kamaluddin Behzad», PhD Thesis in Art Research, Tehran, University of Arts

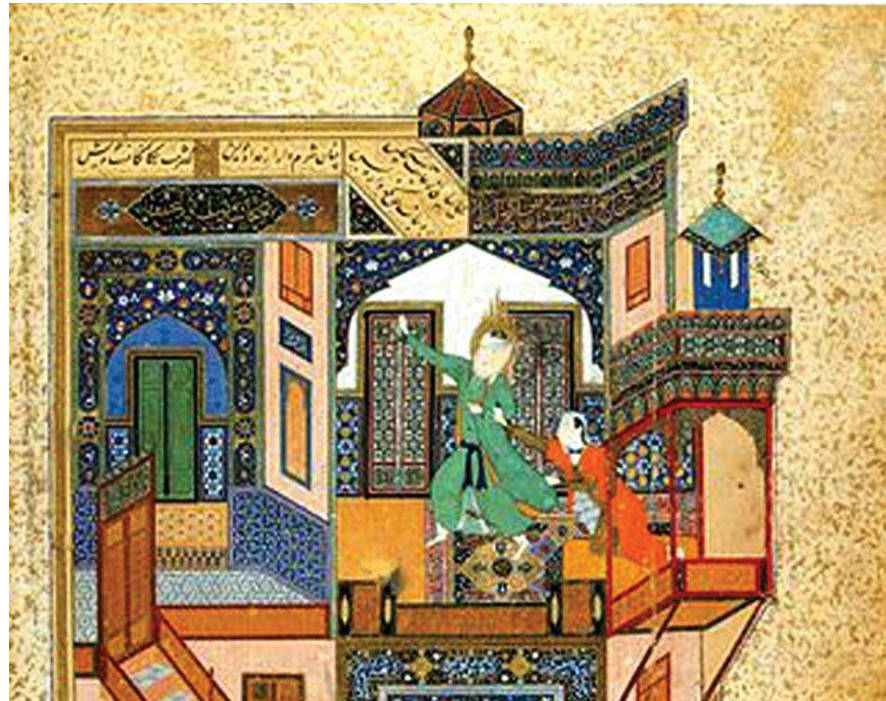
Bahari. Ebadollah,(1997). Behzad. London, Victoria House.

Borhanifar, Sahar et al. (2016), «Transferring the meaning of a painting in architecture, retelling

The Method of Participation of Architectural Elements in Conveying the Meaning of «Truth» in the Painting «Yousef's Escape from Zulaikha» by Kamal Al-Din Behzad

Alireza Bavandian, Assistant Professor, Faculty of Arts, Neishabour University, Iran

Received: 2021/03/17 Accepted: 2021/08/31



Iranian painting is an art that has been able to depict beauty in the passage of time and has been transferred from the external beauty to the world and things beyond what is evident in its five external senses through the artist's imagination; the world that Schihab ad-Din Yahya Suhrawardi, while acknowledging its existence, tried to prove its existence with some reasonings, and all the scholars of Islam and Iran returned to this discussion and developed it, and as a source, they were nurtured by it. Iranian painter, like an illuminated scientist, by entering the field of intuition and illumination by following the concept of separate space (imaginary world), has been able to transform the two-dimensional level of painting into an image of the hierarchy and by elevating the viewer from the horizon of normal life and material existence to a level above this physical world, a world which, of course, has its own time, place and forms, has made him more aware of this world. Although many studies have been done on Iranian-Islamic painting by the Iranian and foreign scholars, many of its hidden and spiritual aspects have not yet been properly expressed. It seems that one of the most important reasons is that most researchers have looked at these paintings from the perspective of extra cultural studies. They have analyzed these works from the perspective of their beliefs. That is why, instead of analyzing Iranian works of art from the perspective of tradition (in its original meaning), they have paid attention to them from a purely historical perspective. That is why Islamic art is considered as the result of historical interactions of artists, and it is considered as a product of historical exchanges. The approach of Iranian-Islamic painting is the simultaneous emphasis on the material appearance of the work and its delicate interior. This attitude of the painter is the result of a special wise view of art and industry in Islamic civilization, because the painter trained in this school learns to respect creation well and to use his field of action and material activity as an opportunity to reveal and portray the spiritual subtleties expressed in Islamic wisdom. The artists of