مفهـوم و جایـگاه «فضا» در سـه نـگاره از نگاره‌های اسـتاد کمال‌الدین بهزاد

مهروش کاظمی*، ویدا شعاریان ستاری، سحر صدیق اکبری*****

تاریخ دریافت: ۹۰/۱۲/۰۷
تاریخ تصویب: ۹۱/۱۰/۳۰

چکیده

هدف اصلی این پژوهش، بررسـی مفهوم و جایگاه «فضا» در نقاشـی ایرانی دورهٔ تیموری[1] و تفسیر قواعد و ضوابط حاکم بر آن‌ها در آثار اسـتاد کمال‌الدین بهزاد اسـت. در این پژوهش، سـاختار بصری سه اثر از معروف‌ترین نگارگری‌های ایرانی دورهٔ تیموری بررسـی و تحلیل شـده است که فضای معماری را تصویر کرده‌اند. با توجه به اینکه مکتب هرات[2] نقطهٔ اوج نقاشی ایران محسوب می‌شود و در این مکتب به فضاهای معماری و شهری بسیار توجه شده است، نگاره‌ها از این مکتب هنری انتخاب شده‌اند.

ضـرورت این پژوهش از جهت یافتن نوآوری‌های موجود در نگاره‌هـای بهزاد، نظام ترکیب‌بندی عناصر، جایگاه فضاها و تحقیق و دقت نظر در نقش، طرح و رنگ نگاره‌های استاد است. با فرض اینکه استاد سعی داشـته با رعایت اصل تناسـبات طلایی، فضاهای معماری را در جایگاه ویژه‌ای قرار دهد، درک و شناخت قواعد و دریافت فرم و محتوای این آثار، راهی برای درک مفهوم و معانی این نگارگری‌ها است. نتایج حاصل از تحقیق بیان می‌کند که در نگارگری‌های بهزاد، اصول خاصی بر صحنه‌پردازی فضا حاکم بوده و عناصر معماری بر اساس این ضوابط که اصل نسبت طلایی است، جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند که نشان‌دهندهٔ نبوغ و نوآوری‌های استاد در نظام ترکیب‌بندی عناصر بوده است.

واژه‌های کلیدی: طرح‌های نگارگری، کمال‌الدین بهزاد، مکتب هرات، نسبت طلایی.

مقدمه

بزرگ‌تریـن اسـتاد هنـر نگارگری ایران، اسـتاد کمال‌الدین بهزاد اسـت؛ هنرمنـدی که در منابع شـرقی او را «چهره‌گشـایی بی‌بدیل و نگارگری بی‌عدیل» قلمداد کرده‌اند (پوپ، ۱۳۷۸: ۸۲).

برای بررسی و تفسیر قواعد حاکم بر نگاره‌های این هنرمند گرانقدر، ابتدا اشاره‌ای کوتاه به زندگی‌نامهٔ بهزاد و برخی ویژگی‌هـای مکتب هرات و عناصر معماری دورهٔ تیموری خواهد شد و پس از شناخت و درک چگونگـی نقاشـی و طراحی‌هـای دورهٔ تیموری و مفاهیم معمـاری موجود در نگاره‌های این دوره، به بررسـی جنبه‌های مختلف و ضوابط موجود در سه اثر از آثار استاد پرداخته خواهد شد.

بـا توجه به اینکه مکتب هرات نقطهٔ اوج نقاشـی ایـران محسـوب می‌شـود و در ایـن مکتـب به فضاهای معماری و شهری بسیار توجه شده است،

* استادیار دانشکده هنر و معماری واحد شبستر، شبستر، ایران
** دانشجوی کارشناسی ارشد معماری واحد شبستر، شبستر، ایران، v.shoar@yahoo.com
*** دانشجوی کارشناسی ارشد معماری واحد شبستر، شبستر، ایران

۱. دورهٔ تیموری گسترهٔ تاریخی (۷۷۱ – ۹۱۱هـ ق/ ۱۳۷۰-۱۵۰۶م) را دربرمی‌گیرد.
۲. مکتب هرات گسترهٔ تاریخی حدود سال‌های (۸۳۶-۸۸۰ه. ق/ حدود ۱۴۳۳-۱۴۷۹م) را دربرمی‌گیرد.

نگاره‌هـا از ایـن مکتب هنری انتخاب شـده‌اند.[1] ارنسـت گروبـه[2] در مقالـه‌ای با عنوان «سـبک کلاسیک در نقاشی اسـلامی» تأثیر مکتب اولیهٔ هرات را بر نقاشـی اسلامی دهه‌ها و سده‌های بعد تحلیل کرده‌اسـت. او در توجیه توفیق عظیم این سـبک می‌گوید: «یکی از بنیادی‌ترین اصول این سـبک عبارت است از دل‌مشغولی شدید با رابطهٔ هـر عنصر با عنصر مجـاور و رابطهٔ تمام عناصر با کلیت تصویر.» رابرت هیلن براند[3] بیسـت سـال بعد در مقالـه‌ای با عنوان «کاربـرد فاصله‌گذاری در نقاشـی تیموری» اظهار داشـته است: «به‌نظر می‌رسـد جایگاه عناصر در بسیاری از نقاشی‌های آغازین دورهٔ تیمـوری با دقت ظرافت دهانه‌بندی سـتون‌های بنای پارتنون[4] تنظیم شـده است.» منظـور او از این کلام این اسـت که در نقاشـی تیمـوری با سـنجیدگی تمـام و کمـال قواعد و ضوابطی برای صحنه‌پردازی فضا وضع شـده بود (ویس، ۱۳۸۲: ۵۴).

اهمیـت و ضرورت این مقالـه از جهت یافتن این اصول و نظام ترکیب‌بندی عناصر، نظام رنگ‌بندی و جایگاه فضاها است؛ به این ترتیب که استاد سعی داشـته با رعایت اصل تناسـبات طلایی فضاهای معمـاری را در جایگاه ویژه‌ای قرار دهد. همچنین دربارهٔ فضاها و بناهای معماری سنتی ایران، به‌ویژه قبل از دورهٔ صفوی اطلاعـات اندکی وجود دارد؛ بنابراین با توجه به نقاشی‌ها و نگارگری‌های ایرانی است که می‌توان به خصوصیات این فضاها، شیوهٔ ساخت و نحوهٔ استفاده از آن‌ها پی برد.

اهدافی که در این پژوهش مد نظر قرار داده شده است، عبارت‌اند از: ۱. تفسیر اصول و ضوابطی که در صحنه‌پردازی فضـای نگارگری تیموری وضع شـده اسـت و یافتن اصولی در ارتبـاط با جایگاه فضاهـا، زیـرا به‌نظر می‌رسـد که در فضاسـازی نگارگـری دورهٔ تیموری، به‌ویژه در آثار اسـتاد از راهبردهای تصویری آگاهانه و سنجیده‌ای براساس اصل نسـبت طلایی به منظور تبیین جایگاه ویژه بـرای فضاهای معماری تبعیت شـده اسـت؛ ۲. پی‌بردن به ویژگی‌هـا و خصوصیات برخی از آثار معماری آن دوره که با گذشـت زمان اثری از آن بناهـا باقی نمانده اسـت؛ ۳. اطلاع از شـیوه‌های سـاخت بنا و اینکه چه صنوفی در ساخت یک بنا شـرکت داشته‌اند؛ زیرا بهزاد از بناهای زمان خود، به‌ویژه در هرات اثر پذیرفته و عناصر سـاختاری و تزییناتی آن‌هـا را در نگاره‌های خود مصور کرده اسـت؛ بنابراین این نگاره‌ها مدارک معتبری برای رسیدن به این اهداف هستند.

مراحل بررسی نگاره‌ها به این ترتیب است که ابتدا خطوطی بر اساس اصل نسبت طلایی در هر یک از نگاره‌ها کشـیده می‌شـود. به‌طور کلی، نسبت تناسـبات طلایی تقسـیم‌بندی متوازنی به‌دست می‌دهد که ساختار شبکه‌مانندی را می‌سازد. این شبکه از تقسیم کل چهار خط محاط نگاره به‌دست می‌آیـد، به‌طوری که نسـبت بخش کوچک‌تر هر خط به بخش بزرگ‌تر برابر باشـد با نسبت بخش بزرگ‌تر به تمام طول خط، سـپس به بررسـی و تحلیل جایـگاه عناصر و فضاهای معماری و نحوهٔ قرارگیـری آن‌ها در داخل این شـبکه‌ها پرداخته می‌شـود. همچنین ابعاد دیگـری از خصوصیات نگاره‌ها مانند رنگ نگاره‌ها، تزیینات، مصالح، ابزار کار بنایان و اصنافی بررسی می‌شود که در ساخت بنا همکاری داشته‌اند.

کمال‌الدین بهزاد

هنرشناسان و هنرمندان، کمال‌الدین بهزاد را همواره سـرآمد نقاشان ایرانی شـمرده‌اند و چهره‌گشایی بی‌بدیـل و نگارگـری بی‌عدیل خوانده‌انـد. او در واقع با اهلیت و کمالات و قابلیتی بایسته سرشته بـود و جملـه گرایش‌هایی را به بار نشـاند که در

---

۱. چگونگی اسـتفاده از فضاهای معماری و شهری و الگوهای رفتاری مربـوط به آن‌ها، نکتهٔ مهمی اسـت که امـروزه از روی کالبد بناها به دشـواری می‌توان برخـی از آن‌ها را دریافـت؛ در حالی که نگاره‌های ایرانی یگانه منبع مهمی به‌شمار می‌آیند که نحوهٔ استفاده از فضاهای معماری و شهری و همچنین برخی از ویژگی‌های مربوط به تزیینات، طراحی داخلی، اثاثیه و دکوراسیون فضاهای معماری را به‌خوبی نمایان کرده‌اند و از این لحاظ منبع ارزشمندی به‌شمار می‌آیند. (رجوع شود به: سلطان‌زاده، ۱۳۸۷، ص۵).

2. Ernst Grube

3. Robert Hillenbrand

۴. Partheno: نام پرسـتش‌گاه بزرگ الاهه «پالاس آتنا» که در سدهٔ پنجم قبل از میلاد در آتن برپا شد و از عالی‌ترین ساختمان‌های دوران کلاسیک یونان شناخته شده است. (رجوع شود به: مرزبان و معروف، ۱۳۸۰).

دورۀ تیموری و به‌خصوص به‌وسیلۀ مکتب هرات، پیگیری می‌شـد و در ضمـن، راه را برای تحولات آینده گشـود. کمال‌الدین بهزاد به کمال‌رسانندۀ سنت عظیم این هنر ظریف ایرانی بود و هم او بود که قسمت عمدۀ هنر مینیاتور اسلامی را به سبک و شـیوۀ ایرانی درآورد. با این همه، آغاز زندگی او در هاله‌ای از ابهام است. در باب داستان اوایل حال بهزاد، اطلاعات دقیق و درسـتی در منابع موجود باقی نیست و قراین نشان می‌دهد که به‌ظاهر، وی در حدود سال ۸۷۰ ه.ق یا چند سالی پیش از آن ولادت یافته است. زادگاهش هم بنا بر مشهور شهر هرات بوده اسـت. مطابق روایتی که قاضی احمد در گلستان هنر آورده است، در کودکی یتیم ماند و میرک نقاش، پـرورش و نگه‌داری او را بر عهده گرفت (قاضی‌زاده، ۱۳۸۲: ۴).

بررسی برخی ویژگی‌های مکتب هرات

دورۀ تیمـوری یکـی از مقاطع خـاص و درخور توجه هنر ایران اسـت. در این دوره، مکتب هرات بـه وجود آمد. اغلب مورخان و محققان هنر ایران معتقدنـد که این مکتب نقطۀ اوج نقاشـی ایرانی اسـت و هنرمندان آن به درجـه‌ای از توانایی‌های هنری دسـت پیدا کرده بودند که نه تنها مکاتب و هنرمنـدان ماقبل خود را تحت تأثیر قرار دادند؛ بلکه هنرمندان و مکاتب اعصار بعد از آن‌ها نیز در دامنۀ تأثیراتشـان قرار داشتند (گودرزی، ۱۳۸۲: صص۱۱۲-۱۱۱).

باید یادآوری کرد که دورۀ حکومت تیمور، شـامل فرمانروایی وی و جانشـینانش[1] می‌شود. بخشی از روش حکومتی امپراتوری تیمور در عرصۀ فرهنگ و هنر بر تأسیس و راه‌اندازی مکاتب مختلف هنری اسـتوار بود. خود تیمور بی‌سـواد بود و به همین دلیل چندان اشتیاقی به نسخ زیبای آثار کهن ادب فارسی نداشت؛ اما با این همه از شنیدن داستان‌های تاریخی‌ای که برای او خوانده می‌شد، لذت می‌برد و براساس آن‌ها سفارش نقاشی‌های دیواری متعددی برای کاخ‌های خود می‌داد (همان، ۱۱۲).

در زمان شـاهرخ که امیـری بزرگ‌منش، باوقار و علاقه‌مند به فرهنـگ و هنر ایران بود، با توجه به امنیت و آرامش ایجادشده، شهر هرات به مرکزی برای فعالیت صنعتگران و هنرمندان تبدیل شد. در همین شهر بود که مکتب هرات با حمایت شاهرخ شـکل گرفت و هرات به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین مراکز نگارگری ایران در عصر تیموری مطرح شد (همان، ۱۱۲).

از شاخص‌ترین هنرمندان و نقاشان مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد است. وی خود در هرات متولد و در کودکی یتیم شد و به اقوال مختلف، آقا میرک از او حمایت و سرپرستی کرد. هنگامی که حکومت تیموریان افول کرد، پس از مدتی از هرات به دربار صفوی در تبریز رفت و مورد توجه شـاه اسماعیل قرار گرفت (همان، ۱۱۴).

عناصر معماری دورۀ تیموری

ایـن دوره از زمـان تیمور و پایتختی سـمرقند آغاز می‌شـود. از ویژگی‌های معمـاری این دوره بهره‌گیری بیشـتر از هندسه در طراحی معماری اسـت. گوناگونی طرح‌هـا در این شـیوه از همه بیشـتر اسـت. بهره‌گیری از هندسـه و تنوع در طراحـی در ته‌رنگ سـاختمان در «نهاز»، یعنی بیرون‌زدگـی در کالبد و «نخیر»، یعنی تورفتگی در آن نمودار می‌شود. از آرایه‌های این دوره، آجر، گره‌سـازی آجری و گل‌انـداز و رگچین که با گچ اندود و روی آن نقاشی می‌شد. گاه نیز گره‌سازی آجری با کاشی و گره‌سـازی درهم برای «آمود» به‌کار می‌رفت (پیرنیـا، ۱۳۸۳: ۲۱۴). همچنین در معمـاری ایـن عصـر نمونه‌هـای «مجموعۀ شـهری» بر اسـاس یک میدان باز، فراوان یافت می‌شـود. بیشـتر بناها طوری طرح‌ریزی شده‌اند که از بناهای اطراف خود جدا و مشـخص باشند و معمولاً سـطح اضلاع چنین بناهایی با کاشـی پوشیده شده است.[2]

۱. جانشـینان تیمور، پسرش شـاهرخ و نواده‌های وی بایسنقر میرزا، ابراهیم سلطان و اسکندربن عمر شیخ (برادرزادۀ شاهرخ) هستند.

۲. نمونۀ قدیمی آن، میدان مشهور ریگستان سمرقند است که در آغاز در کنار آن مدرسـه و خانقاه الغ‌بیک و چندین بنای مذهبی و تجاری دیگر واقع شـده بود. (رجوع شود به: ویلبر، د. و گلمبک، ل، (۱۳۷۴)، صص ۲۱-۲۰، به نقل از فروتن، ۱۳۸۲).

چگونگی نقاشی و طراحی فضاهای معماری در نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد:
پرسپکتیو

عوامل متعددی در چگونگی آفرینش یک نقاشی و طراحی و نقاشی فضاهای معماری و شهری تأثیر داشته‌اند. دورهٔ تاریخی خلق یک نقاشی را می‌توان یکی از عوامل بسیار مهم در این زمینه به‌شمار آورد. آشکار است که تا پیش از حملهٔ مغول به‌صورت یک شیوهٔ معمول نسبت به پس از آن، کمتر به فضاهای معماری به‌صورت دقیق توجه می‌شد و غالباً فضاهای معماری و شهری به‌شکل کلی و به‌طور معمول ساده و دوبعدی نقاشی می‌شد و تنها برخی از عناصر در پرسپکتیو ترسیم می‌شد؛ اما پس از دورهٔ مغول و به‌ویژه در دورهٔ تیموریان به فضاهای معماری و شهری بسیار توجه شد و کاربرد پرسپکتیو در طراحی فضاها بیشتر از گذشته شد. از پرسپکتیو به شکل‌های متنوعی در ترکیب با سطوح تخت و دوبعدی استفاده می‌شد. در مواردی به‌خصوص هنگامی که یک ایوان یا یک اتاق نشان داده می‌شد، اغلب سطح نمای فضا را به‌صورت دوبعدی ترسیم می‌کردند و دیواره‌های جانبی را برای نشان‌دادن عمق فضا با پرسپکتیو ترسیم می‌کردند (سلطان‌زاده، ۱۳۸۷: ۱۳۹).

نظام رنگ‌بندی

بهزاد نه فقط در کاربرد رنگ‌های واقعی اشیاء، بلکه در نحوهٔ رنگ‌بندی کل تصویر استاد بود که به‌طور دقیق با الگوی طرح هم‌سازی داشت. او به‌دقت رنگ را در ارتباط با فرم انتخاب می‌کرد و معمولاً سطوح رنگی تخت را (که توسط او به شکوفایی رسید) بنا بر ضرورت بیان محتوا کنار هم می‌گذاشت. به‌نظر می‌رسد او تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل و خصلت روانی رنگ‌ها را می‌شناخت و بار عاطفی و بیانی به اثر می‌بخشید. او معمولاً زمینه را خاکستری فام‌دار گرم یا رنگ‌های خاکی انتخاب می‌کرد، سپس روی آن سطوح درخشندهٔ رنگ‌های خالص گرم و سرد و سطوح کوچک آبی، سبز و سرخ قرار می‌داد. انتخاب برتر او در استعمال رنگ‌ها عبارت بود از انواع آبی‌ها و سبزها، سرمه‌ای، سرخ، نارنجی، زرد اُخرایی، قهوه‌ای روشن و طلایی. رنگ طلایی بعد از او به‌صورت گسترده در نگارگری اسلامی مورد استفاده قرار گرفت (رسولی، ۱۳۸۲: ۳۳۴).

ساختار ترکیب‌بندی

مهم‌ترین نوآوری بهزاد به خدمت‌گرفتن کلیهٔ اصول و مبانی تصویری برای بیان یک مقصود است که در شکل‌دهی و ترکیب‌بندی اثر بسیار اهمیت دارد. در این زمینه می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

۱. ترکیب‌بندی اسپیرال: اسپیرال به انواع اشکال مدور، مارپیچ و حلزونی گفته می‌شود و به‌طور کلی نمایانگر ریتم مکرر زندگی، تحول و تداوم هستی است. در ظاهر، حرکت و فرمی تزیینی است؛ اما در باطن عبارت است از تجسم عینی و ذهنی که می‌کوشد بین عالم مرئی و نامرئی پیوند برقرار کند. در بیشتر آثار بهزاد، طرح آرایش پیکره‌ها یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی، حرکتی ریتمیک و دایره‌وار دارند (همان، ۳۳۴).

۲. ترکیبات معماری‌گونه: بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی به‌کار برده است. او با تقسیم‌بندی تابلو به پلان‌های مختلف، به نمایش عمق می‌پردازد که تا آن زمان چنین کاری صورت نمی‌گرفت. او به دنبال آن بود که ترازهای مختلف و درهم تنیدهٔ معماری را روی سطح دوبعدی مجسم کند (همان، ۳۳۵).

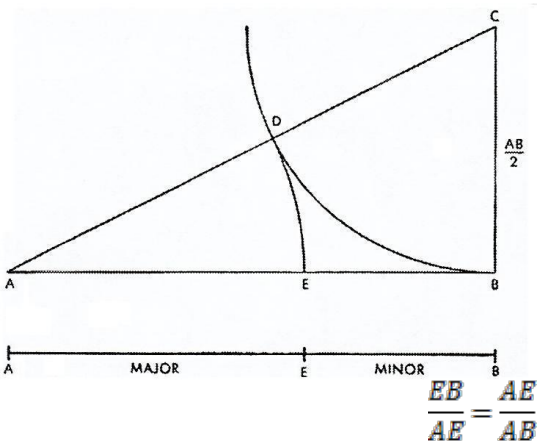
فضا

بهزاد با ایجاد فضاهای تودرتو و حرکت‌های تبدیل‌شونده و شتاب‌دهنده، عامل زمان را در آثارش مطرح می‌کند. زاویهٔ نگاه در فضاسازی بیشتر از بالا انتخاب می‌شد و کانون دید در بالای تصویر قرار می‌گرفت تا بیننده، صفحه را از بالا ببیند و درنتیجه در خود احساس سبکی و بی‌وزنی کند. فیگورها جایگاه مشخصی در فضا دارند و تقریباً هیچ‌کس مانع دیده‌شدن دیگری نمی‌شود. استفاده از فیگورها، خطوط، سطوح و نقش‌ها به‌گونه‌ای تنظیم و هماهنگ شده است که فضایی منسجم ارائه دهد (همان، ۳۳۵). همچنین

در ترسیم نگاره‌ها همهٔ فضا به تصویر درنمی‌آید؛ برای یک دیوار با یک ایوان و چند پنجره و در، حکم یک کاخ را دارد، یعنی تنها با چند عنصر معماری فضاسازی می‌شود؛ ولی جزئیات به‌طور کامل ترسیم می‌شوند (فروتن، ۱۳۸۴: ۷۵).

اصل نسبت طلایی[۱]

برای یافتن اینکه آیا در نگاره‌های بهزاد، اصل نسبت طلایی رعایت شده است یا نه، ابتدا توضیح مختصری در این‌باره داده می‌شود. به‌طور کلی، برای یافتن تناسبات طلایی چهار خط محاط نگاره طوری تقسیم می‌شوند که نسبت بخش کوچک‌تر هر خط به بخش بزرگ‌تر برابر باشد با نسبت بخش بزرگ‌تر به تمامی طول خط. مطابق (تصویر ۱).



تصویر ۱. روش بدست آوردن نسبت طلایی (ویس، ۱۳۸۲: ۳۲۷)

بررسی سه نگاره از نگاره‌های استاد کمال‌الدین بهزاد

آثاری که در این مقاله به آن‌ها پرداخته شده، شامل نگاره‌های «کاخ خورنق»، «ساخت مسجد سمرقند» و «سائلی بر در مسجد» است و با توجه به اینکه بهزاد از بناهای زمان خود، به‌ویژه در هرات، اثر پذیرفته و عناصر ساختاری و تزیینات آن‌ها را در نگاره‌های خود مصور کرده است؛ بنابراین این نگاره‌ها مدارک معتبری هستند که ما را با چگونگی عمل استادان معمار و تزئین‌کار، ترتیب مراحل ساختمان و تزیین آن، ابزارهای بنایی، تخصص‌ها و مراتب شغلی افرادی آشنا می‌کنند که در امر احداث بنا و تزیین آن مشارکت داشته‌اند. به‌علاوه این نگاره‌ها از جهت رعایت تناسبات طلایی نیز بررسی شده‌اند.

۱. کاخ خورنق[۲]

نگارهٔ «کاخ خورنق» حکایت بناشدن کاخی را دارد که به دستور بهرام، سمنار عهده‌دار ساختن کاخی می‌شود که هیچ‌کس یارای ساختن چنین کاخ زیبا و باشکوهی را نداشته باشد.[۳] بهزاد در این نگاره با نگاه هوشمندانهٔ خویش صحنه‌ای را به تصویر کشیده است که کارگران در حال ساختن قصری باشکوه هستند. او این عظمت کاخ را با ترفندهای بصری خاصی چون استفاده از رنگ‌مایه‌ها و یا جهت قرارگرفتن نردبان و داربست نشان داده است. دریافت عمیق بهزاد از تکاپوی همیشگی مردمی که جلال و شکوه عمارت‌ها و بناها یادگار زحمات ایشان است، از یک سو و نمایش حالات و حرکات متنوع هر یک از سوی دیگر، همه و همه نشان از تیزبینی و دقت هنرمند دارد (قاضی‌زاده، ۱۳۸۳: ۳۰۵).

در این نگاره چشم بیننده در مسیری قطری[۴] از

---

۱. Golden section: تناسب میان دو بخش شکل هندسی با دو بخش خطی مستقیم به نحوی که در هر مورد، نسبت بخش کوچک‌تر به بزرگ‌تر برابر باشد با نسبت بخش بزرگ‌تر به مجموعهٔ دو بخش. این تناسب که با کسر ۱/۶۱۸ نشان داده می‌شود، از هندسهٔ اقلیدسی به‌دست آمده و از آن زمان تا حال حاضر چون تناسبی آرمانی در آثار معماران و نقاشان نامدار به‌کار گرفته شده است. (رجوع شود به: مرزبان، پرویز و معروف، حبیب (۱۳۸۰)، فرهنگ مصور هنرهای تجسمی، انتشارات سروش، تهران، ص۱۴۱).

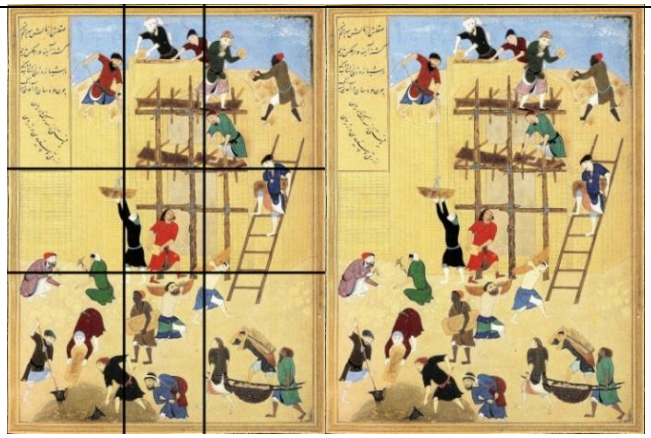
۲. یکی از معروف‌ترین نگاره‌های بهزاد، نگارهٔ «بنای کاخ خورنق» است که بر مبنای داستانی از نظامی در بهرام‌نامه ترسیم شده است. این اثر در ابعاد ۱۲.۴×۱۷ سانتی‌متر در سال ۹۰۰ه‌ق/ ۹۵-۱۴۹۴م کار شده است و در کتابخانهٔ بریتانیا نگه‌داری می‌شود.

۳. بعد از ساخته شدن کاخ، شاه به سمنار پاداش قابل توجهی می‌دهد که باعث می‌شود، سمنار نگون‌بخت دهان گشوده و اعلام کند که اگر می‌دانست چنین پاداشی دریافت می‌کند، کاخ باشکوه‌تری می‌ساخت. شاه از این سخن او خشمگین می‌شود و دستور می‌دهد او را از بالای کاخ به زمین افکنند تا کشته شود (رجوع شود به: قاضی‌زاده، خشایار، (۱۳۸۲)، بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگارهٔ «بنای کاخ خورنق» کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران).

۴. این خط قطری شاید اشاره‌ای دارد به زندگی سمنار، گویی عشق سمنار به اثرش در کسوت مرد سرخ‌پوست تجلی کرده و سرانجام کار وی نیز که فروشدن در خاک است، به‌وسیلهٔ مرد سیاه‌پوشی که ملاط می‌سازد و گویی در کار کندن گور سمنار است، رقم خورده است (رجوع شود به: قاضی‌زاده، ۱۳۸۲: ۳۰۷).

قسمت پایین نقاشی به بالاترین قسمت نما در سمت راست هدایت می‌شود. همچنین در نظامی مدور، حرکت مارپیچی از کارگر وسط نگاره شروع و با دربرگرفتن تمام پیکره‌ها خاتمه می‌یابد.
در اینجا سخن هیلن براند دربارهٔ مقایسهٔ توزیع متوازن عناصر در نقاشی‌های تیموری با ستون‌بندی متوازن بنای «پارتنون» بیان شده است که از رهگذر مطرح‌کردن فرضیهٔ زیر این موضوع شرح داده می‌شود: به‌طور دقیق همان‌طور که در ساختار معماری «پارتنون»، در کل از یک اصل ساختاری معروف به «نسبت طلایی» تبعیت شده است، در نگاره‌های تیموری نیز می‌توان این کاربرد را مشاهده کرد.
از طریق ترسیم خطوط نسبت طلایی در نگارهٔ مورد نظر، این احساس در بیننده به‌وجود می‌آید که جایگاه هر گروه از اصناف در این ترکیب‌بندی عالمانه و عامدانه، بر اساس نسبت طلایی صورت گرفته است. به‌علاوه بهزاد در این نگاره، عناصر ساختاری همچون آجر، سنگ، چوب، عناصر تزئیناتی چون آجرکاری، ابزارهای بنایی و تخصص‌ها و مراتب شغلی افراد چون بنا، سنگ‌تراش و درودگر را به تصویر کشیده است.
همچنین در این نگاره، تضاد رنگ‌ها و گرمی و سردی آن‌ها القاکنندهٔ سرعت است و در پیوند با شعر بالای نقاشی است که می‌گوید:
«در شبان‌روزی از شتاب و درنگ/ چون عروسان درآمدی به سه رنگ» (اعرابی، ۱۳۸۲).

جدول ۱. عناصر مورد مطالعهٔ تناسبات طلایی و فضاسازی در نگارهٔ بنای کاخ خورنق (نگارندگان)

اصل نسبت طلایی	 **تصویر ۲. کاخ خورنق (گرابر، اولک، ۸۳، ۶۴)**
قرارگیری فضای معماری	بر اساس اصل نسبت طلایی
تزئینات	آجر
رنگ	استاد بهزاد با استفاده از تضاد رنگ‌ها و گرمی و سردی آن‌ها، حرکت سریع کارگران را القا می‌کند.
مصالح	آجر، سنگ و چوب
ابزار ساخت‌وساز	چکش، بیل، داربست و نردبان
اصناف	سنگ‌تراش، درودگر و بنا
نحوهٔ قرارگیری افراد	افراد در ترکیبی مدور و مارپیچ، همچون ساقه‌های اسلیمی در نقوش تجریدی

۲. ساخت مسجد سمرقند[1]

در نگارۀ ساخت مسجد سمرقند «ترکیب‌بندی پیچیده‌ای ملاحظه می‌شود که از حرکت قوی برخوردارند و انواع پیکره‌ها را با حالات بی‌نهایت متنوع و بدون هرگونه غفلت از قصد ایجاد فضایی معماری‌وار، تنوع می‌بخشد.» (بینیون، ۱۳۸۲: ۲۴۴). به‌علاوه با توجه به اینکه بهزاد از بناهای زمان خود، به‌ویژه در هرات، اثر پذیرفته است؛ بنابراین این نگاره را می‌توان مدرک معتبری در پرداختن به موضوع‌های زیر دانست: ۱. چگونگی عمل استادان معمار و تزئین‌کار همچون سنگ‌تراش و درودگر و... ؛ ۲. ترتیب مراحل ساختمان، مصالح به‌کار رفته و تزئینات آن همچون ازاره‌های مرمری، ستون‌های سنگی، کاشی‌کاری معرق و کتیبه‌ها؛ ۳. شناخت برخی ابزارهای بنایی؛ ۴. شناخت تخصص‌ها و مراتب شغلی افرادی که در امر احداث بنا و تزئین آن مشارکت داشته‌اند.

بهزاد در نحوۀ رنگ‌بندی نگارۀ ساخت مسجد سمرقند، از رنگ‌های درخشنده همچون رنگ طلایی به همراه سطوح کوچکی از رنگ‌های خالص گرم و سرد چون آبی، سبز و سرخ استفاده کرده است و بدین ترتیب انتخاب برتر او در استعمال رنگ‌ها در این نگاره با توجه به شناختی بود که او نسبت به تأثیر متقابل رنگ‌ها و خصلت روانی آن‌ها داشته است.

همچنین بهزاد با به خدمت‌گرفتن کلیۀ اصول و مبانی تصویری، سعی در بیان یک مقصود خاص داشت. بدین ترتیب که طرح آرایش پیکره‌ها به صورت اسپیرال و دایره‌وار، ریتم مکرر زندگی و تحول و تداوم هستی را نشان می‌دهد.

میان نگاره‌هایی که حاصل اندیشه و قلم کمال‌الدین بهزاد یا منسوب به او است، نگارۀ ساختن مسجد سمرقند که تصویر قسمتی از ظفرنامۀ یزدی است، از برخی جهت‌ها اهمیت بسیار دارد. تحلیل این نگاره ممکن است نتایج قابل تأملی داشته باشد: اول اینکه این نگاره از معدود نگاره‌هایی است که صحنه‌هایی زنده و پرتحرک از فعالیت معماری عصر تیموری را فراروی متخصصان و پژوهشگران معماری اسلامی قرار می‌دهد؛ دوم قسمت‌هایی از قدیمی‌ترین بنای واقعی و همچنان پابرجای تیموری را تصویر کرده است (نوری شادمهانی، ۱۳۸۴: ۸۱).

در این نگاره نیز رعایت تناسبات طلایی به‌کار رفته است؛ به‌طوری که با تقسیم خطوط، صحنه‌های خاصی در هر یک از کادرهای مستطیلی قرار می‌گیرند. در ابتدا چشم بیننده به گوشۀ سمت چپ تصویر هدایت می‌شود که سرکارگر و سردر ورودی را نشان می‌دهد. در سمتِ راستِ خط عمودی سمت چپ، فضایی ایجاد می‌شود که نجاران را هنگام کار نشان می‌دهد. مستطیل پایینی به حجارانی که روی سنگ کار می‌کنند، تأکید می‌کند. در سمتِ چپِ خط عمودی سمت چپ، حیوانی (فیل) نشان داده شده است که برای بارکشی استفاده می‌شود؛ بدین ترتیب این نتیجه حاصل می‌شود که هر یک از این عناصر در نگاره‌های بهزاد مکان بخصوص و حساب‌شده‌ای داشته‌اند که نشان از نبوغ و توانایی او در ترکیب‌بندی این عناصر است.

۳. سائلی بر در مسجد[2]

بهزاد در نگارۀ «سائلی بر در مسجد» به جزییات فضای معماری، نقوش، رنگ‌ها و حتی کتیبه‌ها بسیار خوب توجه نشان داده و از نمونه‌های واقعی و موجود استفاده کرده است؛ برای نمونه می‌توان به متن کتیبه بالای ایوان اشاره کرد که چنین است: «وان المساجدالله فلا تدعوا معالله احدا.» (سلطان‌زاده، ۱۳۸۷: ۹۳).

در این نگاره نیز خطوط نسبت طلایی با طرح کلی ساختارهای معماری منطبق است؛ به‌عنوان مثال خط سمت راست نسبت طلایی فضای زیرین گنبدخانه و ایوان مسجد را نشان می‌دهد. همچنین،

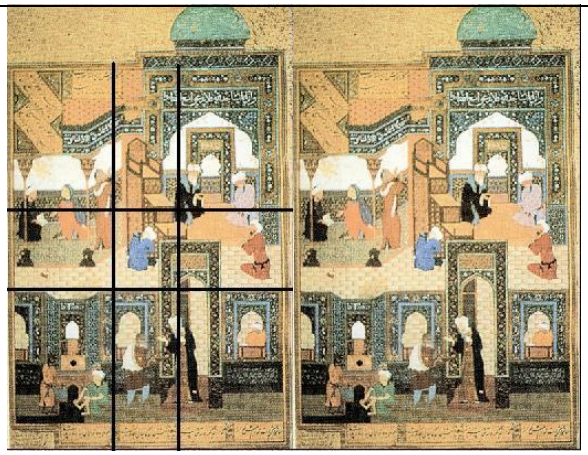
۱. یکی از نگاره‌های بهزاد، نگارۀ «ساخت مسجد سمرقند» است که برگی از ظفرنامۀ علی یزدی است. این اثر در ابعاد ۲۰×۱۲ سانتی‌متر، در سال ۸۵-۱۴۸۰م کار شده است و در مجموعۀ گارت نگه‌داری می‌شود.

۲. نگارۀ «سائلی بر در مسجد» برگی از بوستان سعدی است. این اثر در ابعاد ۳۰×۲۱ سانتی‌متر، در سال ۸۹۳ ه. ق کار شده است و در کتابخانۀ ملی قاهره نگه‌داری می‌شود.

جدول ۲. عناصر مورد مطالعهٔ تناسبات طلایی و فضاسازی در نگارهٔ ساخت مسجد سمرقند (نگارندگان)

اصل نسبت طلایی	 **تصویر ۳. ساخت مسجد سمرقند (گرابر، اولک، ۸۳، ۶۲)**
قرارگیری فضای معماری	بر اساس اصل نسبت طلایی
تزئینات	ازارهٔ مرمری تکدهانهٔ شبستان که منقوش به گل و گیاه است، ستون‌های سنگی، کاشیکاری معرق و کتیبه
رنگ	رنگ طلایی و سطوح کوچکی از رنگ‌های آبی، سبز و سرخ
مصالح	ازاره مرمری، کاشی، سنگ، آجر (به خصوص نشان‌دهندهٔ کاشی‌کاری دورهٔ تیموری) و چوب
ابزار ساخت و ساز	اره و چکش
اصناف	سرکارگر، سنگ‌تراش، درودگر
نحوهٔ قرارگیری افراد	طرح آرایش پیکره‌ها به‌صورت اسپیرال، دایره‌وار و ریتمیک

جدول ۳: برخی مطالعات دربارهٔ مفاهیم و عناصر معماری در نگارهٔ سائلی بر در مسجد (نگارندگان)

اصل نسبت طلایی	 **تصویر ۴. سائلی بر در مسجد (گرابر، اولک، ۸۳، ۱۰۸)**
قرارگیری فضای معماری	بر اساس اصل نسبت طلایی
تزئینات	کاشی‌کاری، آجرکاری، کتیبه و منبت‌کاری
رنگ	رنگ طلایی و رنگ‌های آبی، سبز و سرخ
مصالح	سنگ، کاشی، آجر، چوب و گچ
نحوهٔ قرارگیری افراد	ترکیبات معماری‌گونه در یک نگاره چهار صحنهٔ مختلف را نشان می‌دهد

بهزاد در برجسته‌ترین مکان ممکن در بالا، منبر و واعظ و در پایین، گدای خاک‌آلود (قهرمان اصلی داستان) را قرار داده است. خط سمت راست در پایین، سردر مسجد را نشان می‌دهد و خط سمت چپ آن در بالا، اشاره به شبستانی ستون‌دار با ستون‌های چوبی و سرستونی چوبی با طرحی شبیه به مقرنس دارد. خطوط افقی نسبت طلایی نیز نشان‌دهندهٔ صحن مسجد است؛ بنابراین تقسیم‌بندی‌های افقی نسبت طلایی در این نگاره، سطوح گوناگون معماری را از هم جدا می‌کند. به‌علاوه، این تقسیمات بر بخش‌بندی فضاهای معماری و توزیع پیکره‌ها تأثیر گذاشته است.

همچنین، در این نگاره بهزاد عناصر ساختاری و تزئیناتی زمان خودش در شهر هرات، همچون کاشیکاری، آجرکاری و منبت‌کاری را به تصویر کشیده و از رنگ‌های درخشنده همچون رنگ طلایی به همراه سطوح کوچکی از رنگ‌های خالص گرم و سرد چون آبی، سبز و سرخ استفاده کرده تا بار عاطفی و بیانی خاصی به این اثر بخشد. در این نگاره نیز که ترکیبات معماری‌گونه دارد، بهزاد نظام تناسبات معینی به‌کار برده و با تقسیم بندی تابلو به پلان‌های مختلف، ضمن ایجاد چهار صحنهٔ مختلف به نمایش عمق پرداخته که یکی از نوآوری‌های وی است.

نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی مطالب فوق می‌توان گفت در نگارگری‌های استاد کمال‌الدین بهزاد، هنرمند بی‌بدیل نگارگری شکوفای دورهٔ تیموری، اصول خاصی بر صحنه‌پردازی فضا حاکم بوده و عناصر معماری بر اساس این ضوابط که همان اصل نسبت طلایی است، جایگاه ویژه‌ای داشته‌اند که نشان‌دهندهٔ نوآوری‌های استاد در نظام ترکیب‌بندی عناصر و جایگاه فضاها بوده است.

ترسیم خطوط بر اساس اصل نسبت طلایی نشان داد که بهزاد بر این اساس، هر یک از فضاهای معماری را در نگارهٔ خود جای داده است؛ برای مثال در نگارهٔ کاخ خورنق، از طریق ترسیم خطوط نسبت طلایی این احساس در بیننده به‌وجود می‌آید که جایگاه هر گروه از اصناف در این ترکیب‌بندی، عالمانه و عامدانه و بر اساس نسبت طلایی صورت گرفته است. همچنین، در نگارهٔ «ساخت مسجد سمرقند» فضاهایی که این خطوط ایجاد می‌کنند، هر کدام اشاره به قسمت خاصی از مراحل ساخت مسجد دارد و در داخل یک یا دو مورد از این شبکه‌ها که از ترسیم خطوط بر اساس نسبت طلایی حاصل شده، هر یک از فضاهای مسجد چون تک‌دهانهٔ شبستان، ایوان و دیوار خارجی قرار گرفته است.

در نگارهٔ سائلی بر در مسجد، بهزاد با شبکهٔ نهفتهٔ نسبت طلایی جایگاه هر کدام از عناصر معماری مسجد چون گنبدخانه، ایوان، شبستان ستون‌دار و... را در ترکیب‌بندی به‌دقت تعیین کرده است و تمام نگاره‌ها با ترکیب‌های بدیع بر اساس نسبت طلایی همراه بوده‌اند. به‌علاوه، موضوع‌هایی چون رنگ، مصالح، تزیینات، نحوهٔ ترکیب‌بندی تصاویر در نگاره‌های بهزاد برای فهم بهتر نگاره‌ها بررسی شده است؛ برای مثال با بررسی مفهوم رنگ نگاره‌ها می‌توان به مفاهیمی آشنا شد که بهزاد سعی داشته با استفاده از آن رنگ‌ها به بیننده القا کند؛ زیرا رنگ‌های استفاده‌شده در نگاره‌های او بر اساس شناختی بود که او نسبت به خصلت روانی رنگ‌ها و تأثیر متقابل رنگ‌های مکمل داشت.

همچنین، با توجه به اینکه بهزاد از بناهای زمان خود، به‌ویژه در هرات اثر پذیرفته و عناصر ساختاری و تزییناتی آن‌ها را در نگاره‌های خود مصور کرده است؛ بنابراین این نگاره‌ها مدارک معتبری هستند که ما را با چگونگی عمل استادان معمار و تزئین‌کار، ترتیب مراحل ساختمان و تزیین آن، ابزارهای بنایی، تخصص‌ها و مراتب شغلی افرادی که در امر احداث بنا و تزیین آن مشارکت داشته‌اند، آشنا می‌کنند. در پایان نیز شناخت و درک این قواعد و دریافت فرم و محتوای آثار مطرح‌ترین نگارگر تاریخ نگارگری و یافتن روشی برای تفسیر ضوابط حاکم بر نگاره‌های او راهی برای درک مفهوم و معانی نگارگری‌های نوآورانهٔ استاد کمال‌الدین بهزاد است.

منابع شکل‌ها و تصویرها

- شکل ۱: ویس، ۱۳۸۲: ۳۲۷
- تصویر ۲: گرابر، اولک، ۸۳، ۶۴
- تصویر ۳: همان، ۸۳، ۶۲
- تصویر ۴: همان، ۸۳، ۱۰۸
- جدول ۱: نگارندگان
- جدول ۲: نگارندگان
- جدول ۳: نگارندگان

منابع

- اعرابی، شکوه‌السادات، (۱۳۸۲)، **کمال‌الدین بهزاد و نگرشی بر آثار او، یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد** (به اهتمام عبدالمجید حسینی‌راد)، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- بینیون، لورنس، (۱۳۸۲)، **بهزاد و نقاشان هم‌عصر او، یادنامهٔ کمال‌الدین بهزاد** (به اهتمام عبدالمجید حسینی‌راد)، ترجمهٔ محمد ایرانمنش، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- پوپ، اپهام، (۱۳۷۸)، **سیر و صور نقاشی ایران**، ترجمهٔ یعقوب آژند، انتشارات مولی، تهران.
- پیرنیا، محمدکریم، (۱۳۸۳)، **سبک‌شناسی معماری ایران**، نشر معمار، تهران.
- رسولی، زهرا، (۱۳۸۳)، **زیبایی‌شناسی آثار کمال‌الدین بهزاد**، مجموعه مقالات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- سلطان‌زاده، حسین، (۱۳۸۷)، **فضاهای معماری و شهری در نگارگری ایرانی**، تهران.
- فروتن، منوچهر، (۱۳۸۴)، «درک نگارگران ایرانی از ساختار فضای معماری ایران»، **فصلنامهٔ خیال**، شمارهٔ ۱۳، تهران، صص ۷۰-۸۳.
- قاضی‌زاده، خشایار، (۱۳۸۲)، **بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگاره «بنای کاخ خورنق» کمال‌الدین بهزاد**، مجموعه مقالات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- قاضی‌زاده، خشایار، (۱۳۸۲)، «هندسهٔ پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد»، **فصلنامهٔ خیال**، شمارهٔ ۶، تهران، صص۴-۲۹.
- گرابر، اولک، (۱۳۸۳)، **مروری بر نگارگری ایران**، ترجمهٔ مهرداد وحدتی دانشمند»، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- گودرزی، مرتضی، (۱۳۸۳)، **در راه تکامل (بررسی برخی ویژگی‌های مکتب هرات)**، مجموعه مقالات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.
- نوری شادمهانی، رضا، (۱۳۸۴)، «مسجد جامع سمرقند از نگاه کمال‌الدین بهزاد»، **گلستان هنر**، شمارهٔ ۱، تهران، صص۸۱-۸۹.
- ویس، فردریک، (۱۳۸۳)، **نگرشی جدید به شیوهٔ جای‌گذاری پیکرهٔ آدمیان در مینیاتورهای بهزاد**، مجموعه مقالات، انتشارات فرهنگستان هنر، تهران.