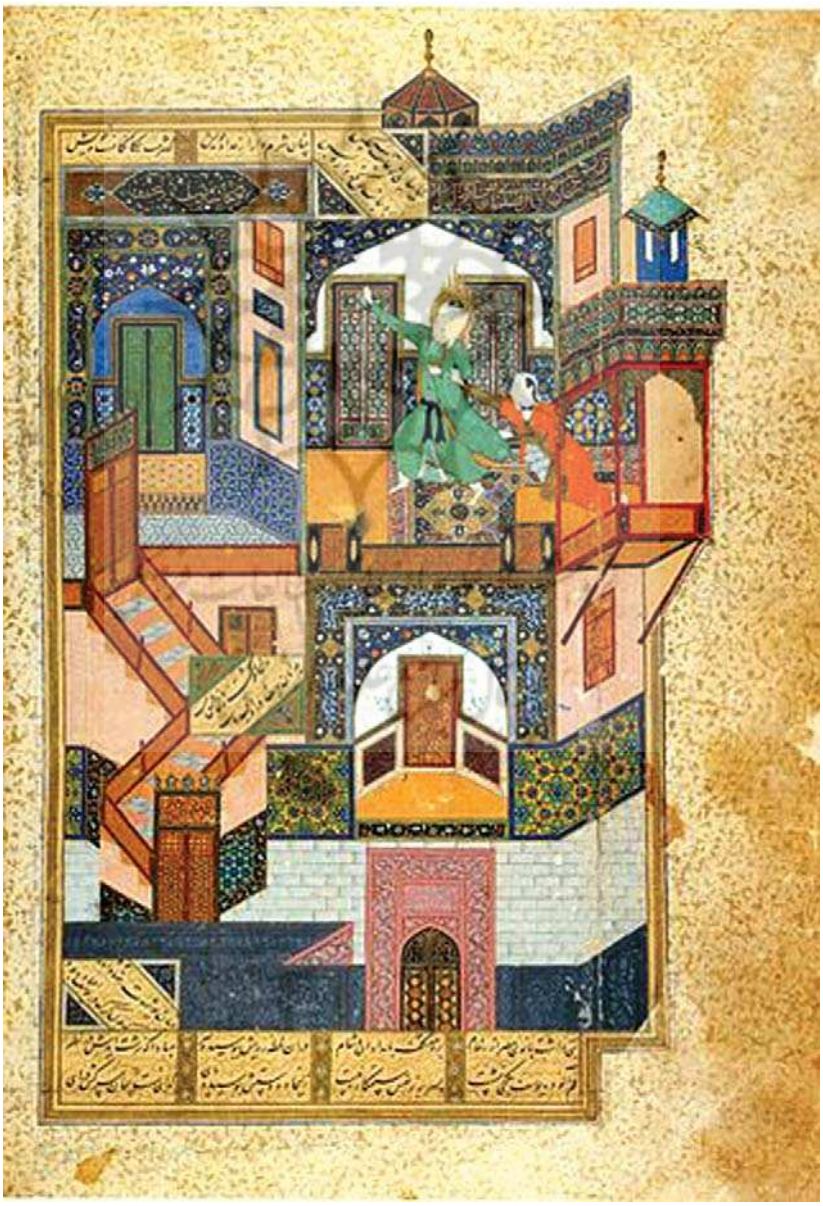


نگاره گریز یوسف از زلیخا، اثر
کمال الدین بهزاد، مأخذ:
Bahari. Ebadollah, 1997: 148

فصلنامهٔ علمی نگره

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 ازجمله آثار برجسته دوره تیموری است که ویژگی‌ها و لایه‌های مختلف هنری و معنایی دارد؛ این نگاره ملهم و محصولِ تبیینِ ذوقی یکی از قصه‌های قرآنی و برخوردار از گفتمان اسلامی عرفانی است. به نظر می رسد 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 معرفت شناختی، تاریخی، هنری و عرفانی پیرامون آن انجام گردیده بااین همه هنوز بسیاری از زاویه‌های آن واکاوی نشده است. یکی ازوجوه پنهان این اثر اهتمام خلاقانه نگارگر در انتقال یکی از بنیادی ترین 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 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. 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 اَسنادی و کتابخانه‌ای است. **نتایج** این تحقیق نشان داده است که نگارگر با فرزانگی و فراستی خاص از عناصر معماری در انتقال مضمون صدق همچون افضل 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.

* استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه نیشابور، نیشابور، ایران Email:bavandian@neyshabur.ac.ir

مقدمه

ازآنجاکه 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 روحیاتِ خاص اینِ عصر است. چنین صفتی از هنر، شامل ابعاد و جنبه‌های خُرد آن میباشد، مثلا در مورد نگارگری در سبک هرات از دوره تیموری. در این زمینه به نظر میرسد عصرتیموری، عصرهمکاری‌ها درمسیرِ خلاقیت بوده است. زیرا دامنه‌های این خلاقیت را در شئونَ 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 دهشتناکِ تسخیر آسیای میانه چنگیز، یارای آن نداشت تا روابطی را که هنر پیشامغولی با هنرِ قرون هشتم و نهم هجری قمری داشت ازهم بگسلد. به بیانی دیگر اگرچه گونه‌های مختلفی از تحول در فرم‌ها و عناصر تزیینی 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 درخود 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، مشارکتِ 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 از آن به عزم گسترش دامنه بیان دراماتیک خود و انتقال دلالت‌های معنایی خاص بهره گیرند.

اهـداف این تحقیق تدقیق در سـامانه‌های معناشـناختی و خلاقیت‌های منحصر به فرد بهزاد در نگاره مذکور ونمایاندن دغدغه‌های خاص اعتقادی و هنری او وبررسی یکی از شاخص ترین آثار نگارگری این دوره در راسـتای 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 ومشارکت 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 آن دوره چگونه از صورخیالی شاعرانه اش، برای اعتلای بیان زیباشناسانه اثر، و از یافته‌های شهودی عارفان برای اقتدارمعنوی آن بهره جسته است. ضرورت مهم این چنین امری، نه تنها بواسطه تعمیقِ 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 درمقاله‌ای با عنوان «زمینه‌های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال مواریث 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) ازجایگاه فاخر معماری وهنر در این دوره سخن به میان آورده است. مقالات خشایار قاضی زاده با عناوینی چون»هندسه پنهان»، «کمال الدین بهزاد» درمجموعه انتشارات فرهنگستان هنر(سال‌های ۱۳۸۲و ۱۳۸۳)، مطالعات «فردریک ویس» باعنوان «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

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 زمرهٔ 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 می پردازد. سعدی در شعرش به مهم ترین بخش داستان، یعنی اوج آن که زلیخا به ردای یوسف چنگ می اندازد، پرداخته‌است.

«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 می نگارد: " معماری می تواند جدا از وجهه کارکردی خود واجد معنا بوده و معنای آن را به روشنی بیان کند. معماری و سایرهنرها همچون نقاشی می توانند واسطه و رسانه‌هایی برای عرضه معنا باشند. معنا می تواند بین عرصه‌ها و رسانه‌های مختلف مشترک باشد. بدون تردید، معنای اثر هنری می تواند با اجزا یا نمادهای بیانی دیگر وارد روابط استعاری شده، به این ترتیب معانی 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 می دوزد. 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 می کندکه این خود می تواند 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 ازحاکمیت سرور اجتماعی- توجه نشان داده‌اند می‌پردازد. همچنین در مقاله «تطبیق نقوش تزیینی معماری دوره تیموری در آثار کمال‌الدین بهزاد با تاکید بر نگاره "گدایی بر در مسجد"» به ربط میان نگارگری و تزیینات معماری در آثار کمال الدین بهزاد اشارت دارد. افزون بر وی" مهدی زرین ایل" و "وحیدکارگرجهرمی" 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 می نویسند: " در طول حکومت مغولان (ایلخانان و جلایریان)، آل اینجو و آل مظفر، نگارگری به مراحل تکامل خود نزدیک شد. درکارگاههای سلطنتی آنان بود که نقّاشان عمدتاً به کار مصوّر کردن کتب گماشته شدند و نگارگری تا رسیدن به دوران طلایی خود فاصله‌ای نداشت. در دورهٔ تیموری؛ نگارگری به بالاترین اوج و ترقّی 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 منعکس کنندهٔ روح هنری ایرانیان بود و به همین سبب است که عصر تیموری را دورهٔ طلایی هنر نقاشی ایران دانسته اند. باید توجّه داشت که ابعاد تکامل طبیعی هنر نقاشی و مینیاتور قرن نهم به کیفیتی منسجم شد که امروزه می توانیم آن را تحت عنوان مستقل سبک دورهٔ 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 می گوید و درفرازی از مقاله خود براین مهم تأکید می‌کند که" نقاشی و معماری همیشه در کنار هم بوده اند و با ویژگی‌های انحصاری در مبانی و صور به دیگری کمک کرده اند.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 مددرسانِ 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 می شود."

ضمناً ایرج اسکندری تربقان، به ابعاد ساختاری و درونمایه‌های آثار کمال الدین بهزاد در رساله دکتری خود با عنوان " هماهنگی طرح و تفکردر 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 باعنوان" بررسی مکتب نقاشی دوره تیموری هرات از نظر ادبیات فارسی"، از پنجره ادبیات فارسی به توصیف و تحلیل مکتب نقاشی دوره تیموری روی می آورد و نگاهی بینامتنی به این مهم دارد. اما "ستاره فیلی‌زاده"، در پایان نامه خود-" بررسی موضوعی نگارگری تیموریان"- به موضوعات مطلوب نگارگران وهم به بسترهای فرهنگی و اجتماعی دوران تیموری -که طی آن منجر به ظهور و بروز نگارگری این عصر شد- روی می آورد و به تحلیل آن می پردازد. وی می نویسد: " موضوعات نقاشی در دوره تیموریان برگرفته از نیازها، تمایلات افراد اجتماع و دست اندرکاران امر سیاست بوده و تمامی بسترهای فرهنگی - اجتماعی در شکل گیری هنر نگارگری این دوران نقش بسزایی داشته اند."

همچنین عبدالهادی شبیری‌نژاد 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 می کند. از این پایان نامه با عنوان"تصویرگری انسان در ایران "، درمقطع‌کارشناسی ارشد تصویرسازی دردانشگاه آزاد اسلامی(واحد تهران مرکزی،دانشکده هنر و معماری) دفاع گردید. همچون وی "ندا رسولی" هم در پایان نامه کارشناسی ارشد خود "سیرتحول‌تاریخی‌هنر نقاشی درعصر تیموری"، به این مهم روی می آورد. اوهدف خود را از این پژوهش بررسی دوره‌ای از تاریخ ایران ذکر می کند که درآن هنر نگارگری به اوجِ خود رسید. وی در بخش

تاریخی به وضعیت سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی این دوران می پردازد و زمینه رشد هنرها را بررسی می کند. در بخش هنری هم ضمن بررسی تاریخ هنر و تاثیرپذیری‌ها و تاثیرگذاری‌های هنر نگارگری، شاخص ترین هنرمند و آثار هنری عصر تیموری را مورد بررسی قرار می دهد. 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 می آورد. وی می نویسد: "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 پی افکندن مکتبی برنا و هویتمند بهره برداری کند. وی ازعبارت " مکتب" نام می برد؛ مکتب ؛ مجموعه‌ای است که در آغاز به تفسیر انسان و جهان روی می آوردو آنگاه بایدها و نبایدها را معلوم می دارد. مکتب نه تنها نیازِ آدمی را به جهان بینی برطرف می سازد بلکه نظامی ارزشی را برای چگونه زیستن و چه سان دیدنِ وی معرفی می کند. لذا آنچه سبک خوانده می شود خودِ مرتبه‌ای و مرحله‌ای پس از مکتب است؛ زیرا پاسخ اجرایی و عملیاتی به مفاد مکتب می باشد. انسجام و استحکام از بایسته‌های ماهیتی مکتب است.

در همین رابطه می توان به منابعی چون "معماری تیموری در ایران و توران" از "لیزا گلمبک و ویلبر دونالد" (۱۳۷٤)،" شاهکارهای معماری آسیای میانه" از" گالینا آپوگاچنکووا" (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 وخصایص مکتبِ 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 برمی دارد و دقایق خلاقیتی و ارزش‌های خاص آثار وی را تبیین می سازد.

دبورادبچ در کتاب معماری برای احمق‌ها می نویسد:"دیوارها چه نرم و هموارچه سخت و خشن، چه مزین و تزیین شده و یا ساده و بی آلایش برای بستن، تفکیک کردن یا حفاظت از فضا مورد استفاده قرار می گیرند."

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

پرستو جعفری هم در مقاله خود با عنوان" نقاشی ایران از دوره تیموری تا پایان قاجار"، به تحولات محتوایی و تکنیکی و تأثیر گذاری‌ها و تأثیرپذیری‌های نقاشی ایران در ادوار مذکور می پردازد و البته از نگاه به بنیان‌های نوگرایی در نقاشی ایران غافل نمی ماند.

در نتیجه این پیشینه یابی باید گفت، نگاره‌هایی که در دوران تیموری تا صفوی کار شده اند در بسیاری موارد شامل بناهایی به صورت واقع گرایانه یا غیر واقعی، نمادی و یا انتزاعی هستند. این بناها بیشتر شامل کاخ ها، کوشک‌ها و در بعضی موارد مساجدند. در بسیاری از نگاره‌ها می توان 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 بربسترسازی موثر رویدادها بخشی از وجه تأثیر گذارِ بافتارِ اثرهم محسوب می شوند. در این دوره قصص قرآنی و متون عرفانی بیش ازهمیشه دستمایه خلق اثر هنری قرار می گیرد. ازجمله قصه یوسف و زلیخا که در آن به تاثیرگذارترین گونه ممکن شخصیت حضرت یوسف(ع) به مثابه نماد بارز صدق بازنمایی می گردد. 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–ازجمله هنر– باید دانست ولذا بدیهی است که هنرمند متمسک به عرفان برانتقال وتثبیت 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 نگارگرِآن صورت پذیرفته، ولی تأکید خاص هنرمند در انتقال موثر مفهوم صدق و حاکمیت الله متعال بروجوه (درونی و بیرونی وجود) زندگی انسان و تفوق او بر همه محاضر پنهان و آشکار دیده نمی شود. پژوهش جاری بر اساس این ضرورت مطالعاتی شکل گرفته است که شیوه انتقال مفهوم صدق را، در اثر هنری فوق آنگونه که متظاهر به تجلی معمارانه گشته است، واکاوی و بیان کند؛ تا بدین صورت، نگاهی نو و تعمیم پذیر، 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. گفته اند که " بنای همه خیرات بر قاعده صدق بود و حقیقت صدق اصلی

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 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 می کند(خراز، ۱۴۲۱: ۵۹- ۱۰). البته بایددانست که عارفان در تعریف صدق، معنایی عمیق تر از معنای عرفی آن را مطمح 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 می یابد. از این روست که در آثار متعددی صدق به موافقت ظاهر و باطن تعریف شده است(نک: الخرکوشی ۱۴۲۷: ۱۷۰) در این میان اهالی صدق کسانی هستند که احوال درون و بیرونشان یکی است. عزالدین کاشانی در مصباح الهدایه می نویسد: صدق فضیلتی است راسخ در نفس آدمی که اقتضای تئافق ظاهر و باطن و تطابق سر و علانیه او کند. اقوالش موافق نیات 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 ازآنچنان 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 درجهٔ ثانی نبوت است و جملهٔ سعادات دینی و دنیوی نتایج ازدواج صدق و نبوت اند(کاشانی، بی تا: ۳۴۴)." رازی هم در حدائق الحقائق براین 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 درآراء 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 نظرداشته اند که برغم همه ناروایی 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 می رسد(جوادی،۱۳۸۵: ٦)».

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 بهره گیری 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؛ ازجمله 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 می رسد بزرگترین شاهزاده هنرپرور این عهد میرزا بایسنقر بن شاهرخ باشد که در بیشتر فنون هنر توانمندی داشت. او نقاشی می دانست و خط ثلث را به نیکویی می نوشت. مانند کتیبه‌های مسجد گوهرشاد مشهد که به خط اوست. در کنار امیر هنرپروری همچون سلطان حسین بایقرا وزیر و دوست بافراستی چون امیر علی شیرنوایی هم حضورداشت. چندان که « اگر در دوره تیموری ازآغاز تا ظهور تیمور تا پایان سقوط آخرین امیر این خاندان هیچ کس توجهی به هنر نمی کرد و تنها امیر علی شیر به حمایت از هنر و هنرمندان برمی خاست بازهم کفایت می کرد که این دوره را از درخشان ترین مقاطع تاریخ هنر ایران بدانیم(کاوسی، ۱۳۸۸: ۲٦).»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).»ازدیگرسوی 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

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. ازحیث محتوا معماری دردوره 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. ازجمله این متون، قصص قرآن مجید است. اهتمام آنان این بود که باتأسی و تمسک به این متون به غنای معرفتی ومعنایی 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 می توان به استاد کمال الدین بهزاد هراتی اشاره کرد که در نگارگری قرن نهم خلاقیت بسیاری درایده پردازی‌های هنرمندانه داشت. او نگاهی عارفانه به نگارگری داشت.

کمال الدین بهزاد

در نگارگری ایران، با سابقهٔ هزاران ساله، تنها نام دو تن در تاریخ به والایی و مانایی یاد می شود: «مانی نقاش»-که در دوران ساسانیان (۲۱۶-۲۷٤م) می‌زیست- و «استاد کمال‌الدین بهزاد هراتی» (۸۸۰-۹٤۲ق/۱٤۷۵-۱۵۳۵م) 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 بی بدیل در نگارگری تبدیل گشت (ندرلوپور و دیگران، ۱۳۸٦: ۷۸).» مورخان بسیاری گفته‌اند که» او برای رسیدن به ثبات و اقتدار و انسجام با وام گیری از هندسه غیاث الدین به روش‌های هنری ساختمان ترکیب بندی گرایید. (نعیمی، ۱۳۵۳: ۳٤۲).» اوبه این وسیله توانست میان آدمها، اشیا و محیط، ارتباطی منطقی ایجادکند. 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 می دانیم که وی در کودکی پدر ومادر 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 همگنان و همگان سرآمد ساخت برخورداری و بهره مندی او ازامتیازات خاص معنایی و خلاقیتی است. وی به توهم روی نیاورد و در مسیر استفاده از خیال، مختال نشد. ازقضا او خلاف آمد نگارگران پیش از خود، به جهان واقعی توجه کرد و آن را بسی قابل اتکا واعتنا دانست؛ جهانی که همچون پلی برای رسیدن به حقیقت اصیل عمل می‌کند (صادقی و بامداد، ۱۳۹۷). در نگاره‌های بهزاد، ترکیب مجموعه اشکال- خصوصاً انسان ها-غالباً تابع همان هندسه‌ای است که برمعماری 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 می دارد و سقف بر او تکیه می دهد بلکه انسان‌ها را هم از هم دور می کند. براستی باید سپاسگزار دیوار بود یا از دیوار هراسید؟ دیوار برای انسان همواره نماد ناگزیری و واماندگی بوده است. گاه تکیه دادن به دیوار می تواند نشان از نیاز انسان به پشتوانه‌ای محکم ازفرط 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 می اندیشند. به جای عبور به عدول و به جای گذشتن ازوضع موجود به ماندن در وضع موجود فکر می کنند. پرش از دیوار –گاه – به معنای گذشتن ناگهانی از دشواری‌ها و ناکامی هاست. دیوار ازآن حیث که نفوذ ناپذیر و بی تحرک است به انسان‌های خود پسند بی ثمر می ماند. انسان‌هایی که چون دیوار قلب منعطفی برای تپیدن ندارند.

نماد دیوار و نماد ساعت به خواب رفته در مجاورت معنایی هم به سر می برند؛ فضای بی روح و خنثی را به مراتب تقویت می کنند وحس مرگ زمان را تداعی می کنند. 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 می مانند؛ می توان آنها را همچون اسناد تاریخی کشف و قرائت کرد. از قضا هردیواری- 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-می آراستند و مرزهای خانه هایشان را به فرصت‌هایی برای ارتباط خیالی با بیرون تبدیل می کردند. همین ابتکار بود که به مرور زمان نقاشی دیواری ازآن برآمد تا از فضای گسترده منقوش برای پهناورسازی نگرش انسانی طلب مساعدت کند. نمونه بارزاین مهم نقاشی دیواری موسوم به " مدرسه

جدول ۱. عناصر مشترک عرفان و نگارگری. مأخذ: نگارنده

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

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 هنرو 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 مرزِ میان خلوت و جلوت است. دیوار همواره دوطرف، دوسویه ودومفهوم دارد. آن کس که آن سوی دیوار است وآن کس که این سوی آن به سر می برد. دیوارها نه تنها نمادِ 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.

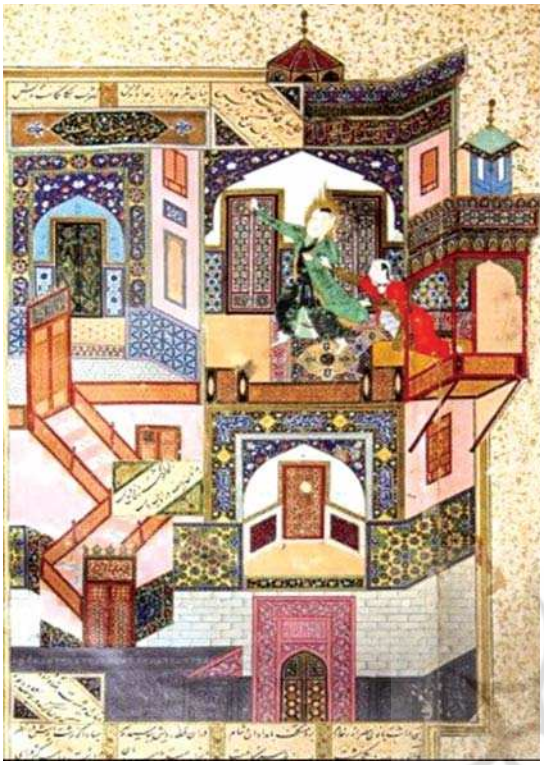
اما در یا درگاه، نماد عبور از مکانی به مکان دیگر است. به عبارتی دیگر، نماد عبور از امکانی به امکان دیگر است. انسان به مدد" در" به جهانی تازه گام می گذارد و یا از جهان پیشین عبور می کند. در؛ نه تنها پذیرای دیدارهای انسانی است بلکه نمادِ پاسداری از حریم شخصی و صیانت از اهل اندرون هم هست. در، واجدِ وجاهت یک نماد جهانی است و در همه فرهنگ‌ها و تمدن ها، نمادِ روشنِ انتقال بوده است؛ گشودگی ی در دیوار که در آن واحد به انسان دو امکان متفاوت را می دهد: وارد شدن و بیرون رفتن. مفاهیم ورود و خروج –به ویژه در فرهنگ ایران اسلامی– همواره لطایف معنوی و عرفانی خاصی به همراه داشته وموضوع آفرینش‌های هنری جذابی بوده است.

پنجره؛ که محلِ 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 نمادِ 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 باز، نمادِ جاری

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

پلّکان یا راه‌پله سازه‌ای است که برای ایجاد ارتباط بین دو فضای ناهمسطح در ساختمان یا هرجای دیگری به‌کار می‌رود و از اجزای کوچک‌تری به نام پلّه ساخته شده‌است. در ادوار باستان، خانه‌ها و پناهگاهها تنها در یک طبقه بنا می شد. اما به مرور زمان بشر به این نتیجه رسید که می تواند 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 می باشد. هرسفری همچون پلکان دارای مراتب و مدارجی است. زبان بصری پیرامون پلکان هم به مانند پلکان اهمیت دارد و می تواند افاده‌های معنایی خاص خود را داشته باشد. ارتفاع هر پله با پله دیگر شیوه رفتن انسان را نشان می دهد و بنابراین موید عواطف و دریافت‌های انسان از فضایی است که درآن قرار گرفته است.

همچنان که بالا رفتن از پله، نماد امیدواری و اعتلاء است پایین آمدن از پلکان هم نماد ناامیدی و شکست می باشد. پس اعتلا و اضمحلال به مانند پلکان دارای مراتب است و هیچ کدام دفعتاً اتفاق نمی افتد. 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 مارپیچ، نماد اختلال در کسب معرفت می باشد. نیز پلکان، نماد دستاوردهای تدریجی انسان در طول زندگی است که می تواند هم سبب فرود باشد و هم فراز.



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

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

نگاره گریز یوسف از زلیخا اثر کمال الدین بهزاد در سال ۸۹۳ه.ق/۱۴۸۸م 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 اثرمهمترین اثر کمال الدین بهزاد از جهت انتساب به او می‌باشد. ساختار صوری نگاره بر اساس کادرعمودی 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 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 ازاشعار جامی و آیات قرآن نیز بسیار ملهم بوده است. ازجمله 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 معیارَ صدق راسرلوحه وجه محتوایی هدف خود قرار داده است[1]. هنرمند کوشیده است تا به ابعاد فنی ومعنایی قصه‌های قرآنی وفادار بماند. به طورکلی 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"

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 زمرهٔ 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 می پردازد. سعدی در شعرش به مهم ترین بخش داستان، یعنی اوج آن که زلیخا به ردای یوسف چنگ می اندازد، پرداخته‌است.

جدول۲.گونه شناسی رویداد در کنش‌های دراماتیک. مأخذ: نگارنده

ردیف	عنوان رویداد	ویژگی	شیوه تحقق
۱	خطی	نقطه آغازرویداد 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 وکنش داستان
۲	موازی	رشد همزمان دورویداد درمجاورت یکدیگر	جلوه گرشدن رویداد دوم به مثابه پیشینه رویداد نخست و شناسایی بهترآن
۳	معکوس	بازگشت به گذشته درساختار روایتی اثر	پایان یافتن یک رویداد برای آغاز ماجرای اصلی
۴	ترکیبی	وجود رویدادها در پاره‌های مستقل زمانی وسپس ادغام نهایی همه آنها در یکدیگر	ایجاد رابطه مفهومی میان رخدادهای 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 ودر خصوص الگوپذیری از شخصیت‌های منفی چون زلیخا هشدار داده شده است. یکی از مهم ترین خصایص سوره یوسف وجه تصویری آن است که برعملکرد شخصیت‌ها و طبیعت انسانی آنها متکی است.

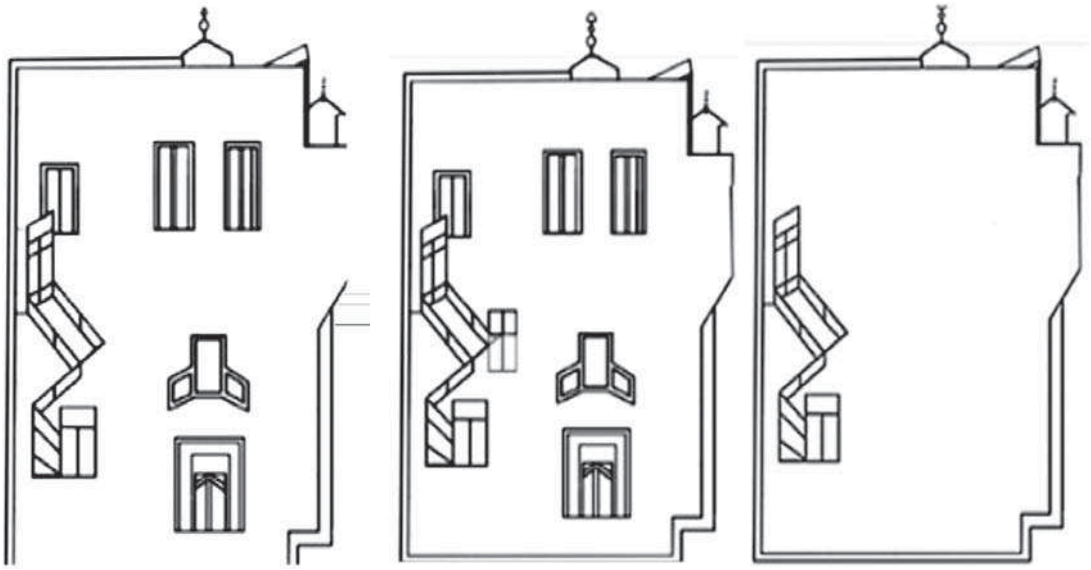
هرچند که برای نخستین بار نیست که مجاورت معماری و نگارگری را می‌بینیم. اما در این اثر دامنه‌های این مجاورت از یک همنشینی ساده بالاتر می رود و معماری درراستای ارتقاء ظرفیت‌های روایی میدان داری می‌کند. بیان در هنر، نشان دهنده موقعیت واقعی و رویدادی می‌باشد که پیشترتحقق یافته است. انسان در هنگامه رویارویی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

برخی ازواژه‌ها منجر به تداعی‌هایی می‌شوند که درنتیجه ذهن آن‌ها را با رویدادها مرتبط می سازد. مخاطب گفته‌ها و شنیده‌ها و دیده‌های خود را دراثر هنری فراسو بازخوانی می‌کند و به این وسیله به دریافت‌های تازه‌ای دست می‌یازد. شیوه بیان رویدادها به انتقال و تثبیت نیت نویسنده بسیار یاری می‌رساند. ازقضا یکی از دلایل نقش آفرینی هنر در ارتقاء مراتب معرفت انسانی براین مهم استوار است. نقش هنرمند خلق اثری است تا به مددآن 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 منظرهنری و ادبی نیز مطرح می‌گردد. درحالی که روایت به مفهوم قصه پردازی در یک اثر هنری است، اثر هنری روایت گرانه در سده‌های پیشین همچون اکنون درپی بازگویی یک ماجراست و هنرمند می‌کوشد تا درمسیر 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 ومفهوم دارد. زیرا چنین اثری می‌تواند در هردوره‌ای از ادوار تاریخ چشم اندازهای استنباطی نوینی را به معرض نمایش بگذارد و همواره منشاء طراوت باشد. هنرمند دراین اثرتنها به بیان تاریخ نمی پردازد بلکه به روایت جوهره یک ماجرای تاریخی می پردازد.

این نگاره در مقام مقایسه با نگاره‌های پیشین و شیوه



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

ژرفانمایی و دید همزمان از زوایای مختلف، نشاندهنده این واقعیت است که بهزاد به «شفاف سازی» و «کمال» بسیار توجه داشته است. کادربندی از حالت افقی و مربع به عمودی تبدیل می‌شود؛ که تقسیم‌بندی بنا و پلان بندی اثر در این کادر بروشنی تحقق می‌یابد.

این امر فرصت نمایشِ کامل تر و تراژیکِ فضای معماری را به نگارگر می‌بخشد تاکشیدگی‌های بنا را از فرود به اوج ترسیم کند؛ و زاویه نگاه وسیع تر وافقِ دیدِ افزونتری در فضای معماری به وجود آید. در نگارهِ گریز یوسف از زلیخا همچون سایر آثار کمال الدین بهزاد، فضا، هم دوبعدی است وهم ژرفایی دارد؛ هم یکدست و پیوسته است و هم منقطع و ناپیوسته. فضا به حکم آن که بستر رویداد و رویداد، بسترِ زایش داوری‌های انسان و انسان، به حکم آن که معطوف به داوری‌های خویش است اهمیت دارد.

بهزاد برآن است تا بنا را از کادر محدودی که مختص به جاگذاری تنهاچند 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 می‌داند که زمان و مکان، ظرف تحقق عینی نیات است. او وجاهت مکان را درتحکیم کنش انسانی به خوبی می‌داند.»مکان؛ همچون ظرفی است که رویدادهای قصه در آن جای می‌گیرند و زمان، همانند دستی است که آن را حمل می‌کند(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 ومکانی که می‌تواند برای همه انسان‌ها- به نحوی ولحنی- تحقق یابد. یعنی همه انسان‌ها می توانند به نوعی دربرابر محتوای چنین آزمونی قرار گیرند.

او برای انتقال این پیام در ابتدا کلِ تابلو را به چهارپاره تقسیم می‌کند[۲]، که درآن هفت اتاقِ دربسته را می‌بینیم 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 اتاق‌های مختلف واعطاکننده زیبایی به فضای خانه. اما در این اثر کمال الدین بهزاد به « در» مأموریت دیگری هم محول کرده است؛ و آن انتقال حسِ طولانی هراس و درهم تنیدگی «راه گریز» است. به نظر می‌رسد بهزاد عزم بیان این حقیقت را داشته است که ایمان واقعی صرفاً یک اعتقاد قلبی نیست و رسیدن به آن دشواری‌های فراوانی دارد. به تعبیری شاعرانه در ره منزل لیلا خطرهای صعب و سنگینی وجود دارد[۳].»هفت در» در این اثر بیدرنگ بیننده را به یاد هفت خان رستم، هفت منزلِ سلوک، هفت آسمان، هفت دریا و هفت منزل عرفان می‌اندازد. 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 هاتأکیدکرده اند. رازی در اندرون وجود دارد که بسی پنهان است.

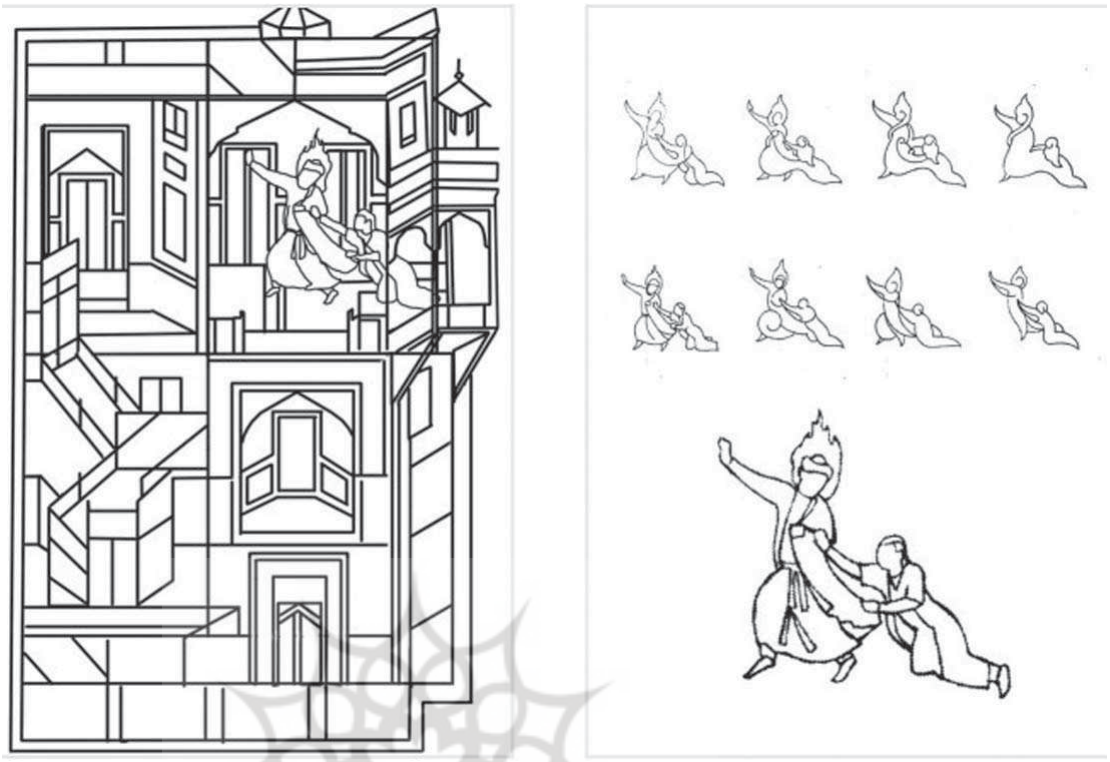
پندار و پدیدار در برابر هم ایستاده اند. پندار زلیخا همه آن است که وجودِ «دیوار» همچون حصار میان درون وبیرون وبسته بودن «در» همچون عامل ارتباط این دو سبب مستوری راز خواهد بود اما در جهان بینی عرفانی و در برابرحضرت علیم که خود خالق پیدا و نهان است

۱. «معماری و اجزای آن از اصلی ترین عناصر انسجام ترکیب بندی بنیان و هندسه آشکار و پنهان نگارگری مکتب تیموری است(محمدزاده،۱۳۹۵: ٤٤).

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، نسبیت، عدل. چهار نشان دهنده چهارجهت اصلی، چهار فصل، چهار باد، اضلاع مربع، بازوان صلیب، رودخانه‌های بهشتی، مناطق اهریمنی، دریاها، کوه‌های مقدس، گاه‌های‌شبانه‌روز،شکلهای‌چهارگانه ماه و هر شیئ چهاربخشی است. تربیع خدایان با تثلیث درتضاد است. چهاردرعهد قدیم عددی نمادین است، مثل چهار رودخانه بهشت که صلیبی شکل هستند، چهار بخش زمین و غیره، که معمولاً نمادهایی عالمگیرند. چهارتایی‌ها می توانند همان طور که به شکل مربع و صلیب نشان داده می شوند به صورت چهار پرهم به تصویر در آیند. چهار بخش یک چهار واحدی عبارتند از مبدأ یا آفریننده، روح عالم، جان عالم، و ماده اولیه. این چهارجزء با چهارعالم منطبق است. به چهار فرشته و چهار منزل مرگ نیز قائل هستند.

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

معنی بیت:ای دل، هشدار که درمسیررسیدن به سرمنزل معشوق، خطرات زیادی وجود دارد که بایدازآنها عبورکنی. اولین شرط برای گام نهادن دراین طریق خطرناک این است که باید باتمام وجود- ودیوانه وار-شیفته وشیداباشی همانگونه که مجنون شیدای لیلی بود. البته خطرات مسیرعشق تمامی ندارد؛ حتّی برای آنانی که درمعشوق فنا می شوند و ازدنیا می روند نیزخطروجوددارد و ادامه بقا درمعشوق هرآن ممکن است موردتهدید قرار گیرد. بنابراین برای تداوم بقا دروجود معشوق نیزباید تمهیداتی‌اندیشید.



تصویر ۳. شکل گیری فیگور ترکیب شده با لباس (سمت راست) و اتقرار فیگور در طبیقه فوقانی بنا (سمت چپ)، مأخذ: صوابی، ۱۳۹٤: ۲۸۸

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 استادانهٔ پلکان‌ها (تصویر میانی در تصویر ۲)- به عنوان نماد سلسله مراتب هستی- در سمت چپ تصویر و استقرار و جای گیری درها و دیوارها و تزیین متفاوت اتاق‌ها، به‌تمامی در القای تحققِ رازی سر به مُهر تأثیری درخور دارند.

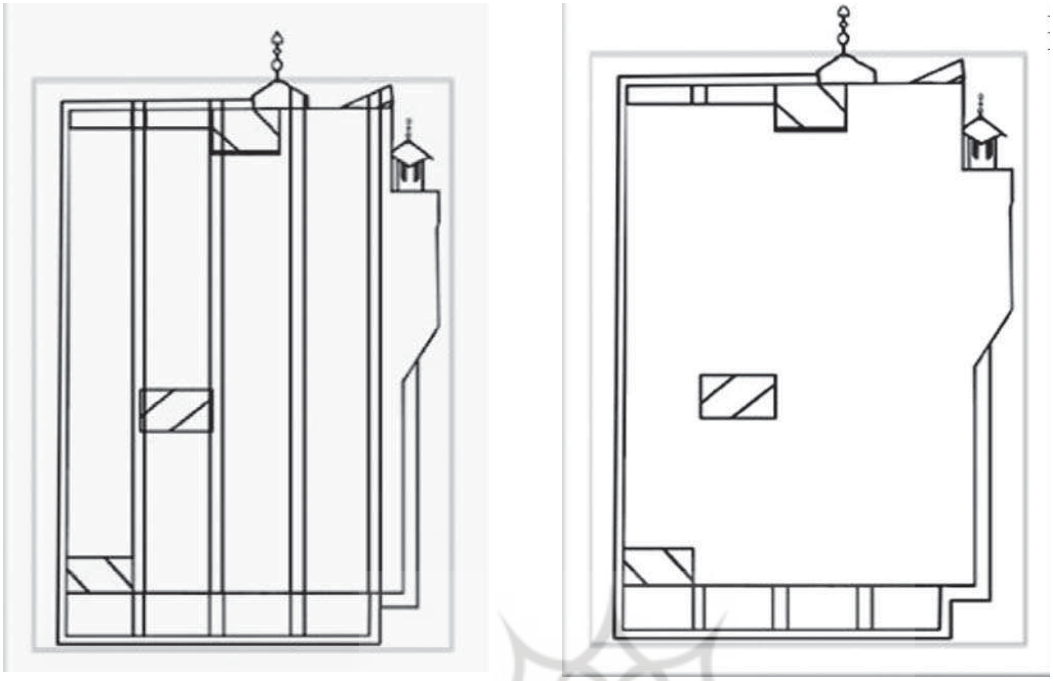
حالت عمودی درها به همراه حرکت مورب و مارپیچ پلکان در میان آنها بر استحکام و انسجام هرچه بیشتر ترکیب‌بندی افزوده است (تصویر سمت چپ در تصویر ۲). در معماری پلکان عامل دسترسی به طبقات دیگر است. افزون براین وسیله‌ای است ایمن و آسان برای تردد به بخش‌های دیگر ودر صورت ضرورت گریز ازوقایع ناخواسته. بااین همه بهزاد ازطریق پلکانِ مارپیچ مبادرت به ایجادالتهابِ گریز یوسف در سوی چپ تصویرکرده است. همچنین حالت پلکان با حرکت اریب پیکره‌ها هم سازگاری دارد و این حس را القا می‌کند که ماهیت ماجرایی که در شرف وقوع است از تعادل و توازن بیرون است؛ و امر غیرمتعارفی 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 وپویا) در یک اثر است. با توجه به دیاگرام 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 درآویخت دست) قرار گرفته است که می‌توان حضورکتیبه را همانند یک بالکن سرپوشیده به حساب آورد که این خود پیدا وپنهان نگاره را هرچه بیشتر نمایان می‌سازد. در غیر اینصورت مجموع درها هفت در می‌باشد.

فیگور (شکل و حالت اندام) و پیکره، نقشِ بیان گرایانه خاصی در این نگاره دارد واگر در راستای تقویت وتحکیم موضوع نبود دردام توهمات تزیینی گرفتار می شد. حال آن که می‌بینیم که پیکره‌ها افزون بربیان ظاهری خود- که در قالب شکل و رنگ و سطح ونقطه و خط نمایانده شده اند -مفاهیمی را ورای ابعاد ظاهری خود انتقال می‌دهند. جوردیگردیدن (نگاره سمت راست در تصویر ۳)؛ هم در

۱. که‌ای مدعی عشق کار تو نیست
که نه صبر داری نه یارای ایست
تو بگریزی از پیش یک شعله خام
من استاده‌ام 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)

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



تصویر ٤. هندسه خطی و شبکه‌ای (کتیبه ها، ستون‌های عمودی) در نگاره گریز یوسف از زلیخا، مأخذ: نگارنده.

وجه بینشی و هم در وجه کنشی آن اتفاق افتاده است. عناصر متعارف، شأن متداعی دارند. مانند نوری که برسر یوسف به وجهی نمادین قرار دارد؛ گویی تداعی کننده شمع است ونشان دهنده پا تا به سرسوختن وقطره قطره گداختن آن است[1].

فیگور به دلیل خاصیت ذاتی بیانی اش همیشه نقطه قابل اتکایی در نحوه روایت هادارد. دراین میان البته فیگورهای انسانی و مهم تراز همه محل استقرارآن است. فیگورها پاره‌ای جداناشدنی 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 دربسته‌ای برمی‌خوریم که ممتنع بودن گریز را بیش از پیش روایت می کند. درها و پنجره‌ها تماماً بسته است[1]. 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 ودستیابی است. سازگاری پیکره‌ها بانظام هندسی اثروجه نمادین بیشتری به نگاره بخشیده است[2]. تقابل عناصر متزلزل (همچون پیکره زلیخا، بالکن وحرکت مارپیچ پلکان) با عناصراستوار وقائم (همچون پیکر یوسف، گنبد، درها) جلوه‌های دراماتیک اثررا ارتقاء داده و بیننده را مجذوب کنش اصلی اثرکرده است.

لباس هم در این نگاره بسیار نقش آفرین بوده وسه وظیفه مهم را برعهده داشته است (نگاره سمت راست در تصویر ۳)؛ تعمیق شخصیت ها، مساعدت به باروری شئون روایی نگاره وایجادآمادگی ذهنی مخاطب برای فهم معنایی رویداد. هرچه در خط، رنگ و بافت اثر تنوع و تعدد می بینیم اما در لباس‌ها نوعی سادگی وجود دارد تا این خود موجب خَلط 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 شعف دنیا خواهی وی را به ذهن متبادر می‌سازد. لباس یوسف و دری که او به سوی آن درحال گریز است هردو سبز هستند. این " در " نماد پیوندسازی عزم یوسف با گریز است.نزدیکترین امکان به گریزگاه ؛ گریزگاهی سبز ورویندە وخرم (اگرگریزی 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 مرزفضای 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 می رسد که تدبیر نگارگر از این امرالزام 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 روبرو هستیم؛انقباض

۱.پنجره همواره در معماری بازشویی در درون دیوار بوده است برای دعوت از نور و هوا به درون بنا. افزون براین شأن تزیینی هم داشته است. در تعریفی اعتباری می توان 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.مهم‌تراز 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،احساس‌ناپایداری،تحرک،تلاطم، انرژی و حرکت بیشتری به تصویر می بخشند.پیکره در حوزه هنر از شأن والا وخاصی 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. دراین میان از 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 ماده‌نیازمند باشد.

و انبساطی که به تعادل بصری اثر کمک کرده است.

"بهزاد از مهارت خود در تذهیبِ 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 درآن، قهرمان قصه (یوسف) در حال گریز و زلیخا –آزمندانه- درپی او ست. 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 زیگزاک بالا برود و به طبقه‌ای برسد که اتاق با برداشتن دیوار روبه‌رو نمایان گردد، بلکه نیمی از خط نوشته راجلو آن 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 باعلم به شناختِ اوزان بصری و نمادین عناصر معماری می‌داند که وزن بصری بالکن نوعاً مبتنی بر ناپایداری وتزلزل است و قرابت زلیخا به آن موید نامتعادل بودن و لرزان بودن شخصیت اوست؛ به عکس یوسف که درمرکز 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 درکلیت ترکیب بندی و غنای معنایی اثر داشته است. ضمن این که دو طاق سفید رنگ با عنایت به تمهیدات نگارگر مبنی بر ایجاد خط فرضی در ذهن بیننده در تداوم یکدیگرآمده و شعف توجه به صحنه اصلی را رقم زده‌اند.

نگارگر در انتخاب زاویه دید زوایایی را انتخاب می نماید که گویاترین حالت برای شیء مورد نظر بوده و بیشترین اطلاعات بصری را در اختیار بیننده قرار می دهد؛ 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 در قسمت بالا ادامه پیدا می‌کنند. نکته قابل توجه این که بهزاد از نوع نگارش شعر سعدی نیز به منزلهٔ 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 اذکار در قسمت‌هایی از اثر قدرت بیان نمادین آن را چندین برابر کرده است. در ترکیب‌بندی کل، به قاعده متعارف مینیاتور، کتیبه‌های شعر به‌گونه‌ای است که تابلو را به پنج ستون عمودی مساوی با فواصل یکسان تقسیم می‌کنند. تقسیمات افقی تابلو بر اساس عرض کتیبهٔ شعر فوقانی است. این مقدار مساوی کرسی دو سطر شعر است. بدین ترتیب، شبکهٔ پنهان مجموعهٔ تابلو را به دو قسمت بالا و پایین تقسیم کرده که قسمت پایینی مستطیلی بزرگ‌تر است. به علاوه، مجموعهٔ 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 مجموعهٔ 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 می‌شودکه هنرمند شعر بوستان را مصور کرده باشد و سخن از ربط بین دوگونه 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؛ وآن حضور همه‌جانبهٔ معماری و هنرهای مرتبط با آن است. این عناصر چرایی و چگونگی این تفاوت‌ها را بیش از پیش آشکار می سازد.

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 طورکلی در هنر نگارگری ایرانی- اسلامی، رنگ نمادی از عالم قدسی و ملکوتی است، که در آن نور الهی نقش اصلی را ایفا می کند. وجود رنگ پیامد باز شدن دیدگان دل هنرمند و دیدار او از عالم مثال و خیال است.درنگاره 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 ازبه کاربردن رنگ در وجه تهییجی و تفننی پرهیز کرده است وآن را در خدمت تقویت وجه محتوایی هدف اثر به کاربسته است.

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 درِ منتهی الیهِ 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 وسخیف	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 پردازی فضا اعمال می شود وعناصر معماری به قصد تقویت بنیه‌های روایی ولاجرم تثبیت بیشتر پیام، جایگاه خاصی پیدا می کنند. بهزاد با تسلط بر به گزینی وبه 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 درفضای معماری به سرمی برد؛ یعنی این دیوارها هستند که محدوده‌ها رامشخص می کنند و این پنجره هایند که مناظر بیرون را به درون می آورند، تنها همین سقف است که برسراوست و همین کف است که محل استقرار او را تعیین کرده است. می پندارد که دیوارها، درها و پنجره‌های فروبسته او را به تمامت از بیرون منقطع ساخته؛ وازدیدها و لاجرم داوری‌ها پنهان داشته است. انسان با این توهم که تنها خود بر خود بیناست صدق را وامی نهد و اخلاص را فرومی گذارد وباور به «تداوم لاینقطع حضوردرمحضر حق» را به طاق نسیان می سپارد. درتابلوی گریز یوسف اززلیخا، 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 نگارگرآمده 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 می‌پندارد در و دیوار قادر به حفظ راز اویند و همه چیزبه ترفنداو-در نهایت اختفاء صورت پذیرفته خداوند – اما- همه چیز را می‌بیند. می‌توان گفت که قیامتی صغری رقم زده شده و پرده‌ها به سویی رفته(همان امری که قرآن از آن با تعبیر»يَوْمَ تُبْلَى السَّرَائِرُ» نام می‌برد) و از ورای دیوارها و درهای فروبسته

می‌توان غفلت انسان را در کمال روشنی دید. در این جا- گویی- افزون بر سه دیوار مشترک میان بیننده و شخصیت ها-دیوار چهارمی وجود دارد که شخصیت‌های نگاره آن را می بینند اما بیننده آن را نمی بیند. زلیخا با وهم سروکار ندارد بلکه با توهم روبروست. زیرا توهم؛ خطا در ادراک حقیقت است نه خطادر ادراک واقعیت. درآموزه‌های اسلامی آمده است که خدا را آن چنان عبادت کن که گویی او را می بینی و اگر تو او را نمی بینی او تو را به خوبی می بیند . برغم توهم متورم زلیخا – مبنی براین که در درون چهاردیواری با درها و پنجره‌های بسیار اما بسته قرار دارَد- اما بیننده (درمقام وجدان ناظرِ فعال) برهمه چیز نظارت ولاجرم اشراف دارد. شاید اصلی ترین وجه محتوایی نگاره هَمین باشد: هیچ چیز در هستی پنهان نیست و پنهان نمی ماند. 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 می¬شدند 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 کنجکاوی در زاویه‌های پنهان واقعیت‌ها فراخواند.او روایتمندانه(ونه روایت سازانه) به تبیین مفاد معنوی داستان یوسف و زلیخا پرداخت. او پراوج ترین 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 ورویداد، به تبیینِ مفاهیمی چون برون و درون (خلوت و جلوت) پرداخت و کوشید تا به مخاطب این حقیقت را القا کَند 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 محضریت حق آشکار می‌گردد. به حتم عصری هم که او در آن می زیست 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 هرنوع بی توازنی میان درون و برون(کژی) به جد و جهد می گریزد. به بیانی دیگر می توان گفت که یوسف از تقید به اطلاق و از کثرت به وحدت می گریزد. نگاره فرار یوسف از زلیخا، نمادِ اوج بهره وری خلاقانه از ظرفیت‌های معماری و نگارگری درراستای انتقال مضمون صدق(به عنوان اصلی ترین امکان تحقق جامعه اخلاق مدار) و نشان دهنده چیرگی توأمان کمال الدین بهزاد به کالبد و محتوای اثرهنری خود در مسیرخلق اثری اخلاقی تربیتی است؛ بی آن که مبتلابه شعارزدگی و سطحی نگری شده باشد. درروزگار کنونی، تأسی 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 کمبودِ 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- می تواند هنرمندان و هنرپروران و هنردوستان را از دام اغواگری‌های گوناگون برهاند و ایشان را به نجات (به عنوان اصلی ترین 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 تفکردر آثار کمال الدین بهزاد»، رساله دکتری

پژوهش هنر،تهران، دانشگاه هنر
اشرفی، احمد؛ میرجعفری، حسین (۱۳۸۹). «زمینه‌های پیدایش مکتب هنری هرات در عصر تیموری و چگونگی انتقال مواریث آن به عصر صفوی»، پژوهشنامه تاریخ، سال پنجم، شماره ۱۸ صص ۱۶۲-۱۴۸
الجوزی، ابو عبدالله محمد بن ابی بکر الدمشقی(۱۴۲۵ ق)، مدارج السالکین بین منازل ایاک نعبدو ایاک نستعین، بیروت، داراکتب العلمیه الخرکوشی، ابوسعید عبدالملک بن محمد(۱۴۲۷ق)، تهذیب الاسرار فی اصول التصوف، بیروت، دارالکتب العلمیه
الرازی، محمد بن ابوبکر(۱۴۲۲ ق)، حدائق الحقائق، قاهره، مکتب الثقافه الدینیه
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، فروردین۱۳۹۶ صص ۵۱-۶۴
پوگاچنکووا، گالینا آناتولینا (۱۳۶۷)، شاهکارهای معماری آسیای میانه، سده‌های چهاردهم وپانزدهم 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 ۱۲۶صص ۶۰ – ۷۰
جوادی، شهره(۱۳۸۵)،بررسی جایگاه هنر دردوره صفوی، باغ نظر،دوره س شماره ۵ صص ۶-۱۸
حسینی(ژرفا)، ابوالقاسم(۱۳۷۷)، مبانی هنری قصه‌های قرآن، تهران، مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما
خراز، ابوسعید احمد بن عیسی(۱۴۲۱ ق)، کتاب الصدق اوالطریق السالمه، بیروت، دارالکتب العلمیه
خزاعی،میثم(۱۳۹۰)،» پنجره؛ به مثابه نظرگاه در نگارگری ایرانی(دوره تیموری و صفوی)»، پایان نامه کارشناسی ارشد کتابداری، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر
رسولی، ندا(۱۳۷۹)،«سیرتحول‌تاریخی‌هنر نقاشی درعصر 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 ۱۳۹۵صص ۱۳۷-۱۵۸
شایسته فر، مهناز(۱۳۸۳)، بررسی معماری موجود در نگاره‌های دوران تیموری و صفوی، نشریه مطالعات هنراسلامی، پیاپی۱(پاییز و زمستان ۱۳۸۳) صص ۶۱-۸۸
شایسته فر،مهناز(۱۳۸۲)،«ابزار خنیاگری در نگارگری دوران تیموری»،کتاب ماه هنر، ش ۶۵، ۶۶، (بهمن و اسفند ۱۳۸۲): صص ۶۸ – ۷۲
شبیری‌نژاد، عبدالهادی(۱۳۸۳)،«تصویرگری انسان در ایران (از تیموری تا صفوی)»، پایان‌نامه‌کارشناسی ارشدتصویرسازی. 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 درشکوفایی هنر اسلامی،مشهد
شیرازی، علی اصغر(۱۳۸۲)،« شکوه معماری در آثار کمال الدین بهزاد، هنرنامه، شماره ۱۸ صص۹۹-۱۱۸
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، شماره۴، 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 صص۱۴۳-۱۳۶
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 فرج الهی 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 صص۱۳۱-۱۴۲
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،ولی الله (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: مطبعه 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

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

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
Farajollahirad, 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