واکاوی آثار کمال‌الدین بهزاد با دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه

میثم عقیقی حاتمی‌پور، کارشناس ارشد ارتباط تصویری
محمدرضا رهیده، کارشناس ارشد رشته پژوهش هنر

چکیده

آثار استاد **کمال‌الدین بهزاد** از دیر باز تا امروز مورد توجه هنرمندان و منتقدان دوره‌های متفاوت بوده و بارها به شیوه‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌اند. اما بنا بر نظر نگارنده، جنبه شکل‌گرایانه و نماد شناسی در این آثار کمتر مورد توجه قرار گرفته، هرچند در این باب نیز تحقیقاتی صورت پذیرفته است. بررسی آثار بهزاد و یافتن رموز این آثار به کمک دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه، مهم‌ترین اهدافی هستند که تحقیق حاضر سعی در دستیابی به آن‌ها را داشته است.

این مقاله آثار استاد کمال‌الدین بهزاد را با دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسی مورد تجزیه‌وتحلیل قرار داده و تعداد سه نگاره از ایشان را از نظرگاه موضوعاتی چون تاریخچه، جایگاه، ساختار و خصوصیات، خط، شکل، حرکت، رنگ، فضا و ترکیب‌بندی بررسی کرده است. در این پژوهش، نگاره‌های بهزاد این قابلیت را می‌یابند تا روابط فرم‌ها و عناصر ساختاری درونی‌شان کشف شود. همچنین این کند و کاو امکان نزدیک شدن به رموز و نمادهای خاص نگارگری کمال‌الدین بهزاد را ممکن می‌سازد.

در این تحقیق، روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بوده و گردآوری اطلاعات آن به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است.

کلیدواژه‌ها: نگارگری، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، نمادشناسی، شکل‌گرایی

مقدمه

از واژه «نقـد» تاکنون تعاریف متفاوتی ارائه شـده اسـت که در این میان تعریف دکتـر **حسـن بلخـاری قهـی** از آن جهان‌شـمول‌تر به‌نظر می‌رسـد. به نقل از وی در ایـن زمینه، «لفظ «Critique» (فرانسـوی)، «Kritik» (آلمانـی) و «Critic» انگلیسـی که امروزه در معنای نقـد به‌کار مـی‌رود، مأخـوذ از Krinein یونانی به معنای قضاوت و داوری است. اما در زبان عربی و فارسـی در دو ساحت بـه‌کار مـی‌رود: اول بـه معنـای تمیـز و تفکیـک نیـک از بـد ... و دوم به معنای مناقشـه کردن» (بلخاری قهی، ۱۳۸۸: ۱۱۵).

نقـد و نقـادی در تمـام هنرهـا و در بسـیاری از علـوم و شـعبه‌های آن‌هـا وجود دارد. روش‌های مرسـوم در نقادی آثـار هنـری عبارت‌اند از: نقـد تاریخی، نقـد اخلاقـی، نقـد روان‌شناسـانه، نقد جامعه‌شناسـانه، نقد علمی، نقد لغوی، نقـد فنـی، نقـد روان‌کاوانه، نقد نشـانه شناسانه، نقد نو و ... .

یکـی از انواع نقد هنری، بررسـی اجزا و عناصـر تشـکیل دهنـده اثـر هنـری در جهـت درک و دریافـت کل منسـجم آن اسـت کـه بـه نقـد «فرمالیسـتی» یـا «شـکل‌گرایانه» موسـوم اسـت. **شـکل‌گرایی**[1] رویکردی اسـت بـر هنر که به جـای تأکید بر محتـوا، بر اهمیت شـکل به‌منزله سرچشـمه جاذبه ذهنی اثر هنری پا می‌فشارد.» (آدامز، ۱۳۸۸: ۲۹) و در این مسـیر به تحلیل عناصر اثر هنری و نقش شـکل‌های مختلف آن در بازتولید یک کل منسجم و یا معنا آفرینی آن نـزد مخاطـب می‌پردازد. فرمالیسـم به عقیـده‌ای گفته می‌شـود کـه معتقد اسـت ارزش اثـر هنـری بـه چگونگـی ساخت و ویژگی‌های بصری‌اش بستگی دارد. فرمالیسـم بیـان می‌کنـد که تمام چیزهـای ارزشـمند یک اثـر در خودش نهفتـه اسـت و زندگی هنرمنـد یا هدف هنرمند از سـاخت اثر در درجات بعدی اهمیت قرار دارند. «بررسی شکل‌گرایانه اثر هنری در درجه نخسـت به تأثیرهای زیبا شناسانه اجزای تشکیل‌دهنده متن می‌پردازد. این اجزا که عنصرهای شکل خوانده می‌شوند، زبان دیداری هنرمند را پایه‌ریـزی می‌کننـد.» (همـان: ۳۰) فرمالیسـم حوزه‌هایی چـون دین، هنر، ادبیات، موسیقی و تئاتر را در برمی‌گیرد و بـه اختصار هرگونه تأکیـد ویژه بر فرم، چه در اجرا و چه در نگارش متن را شامل می‌شود.

یکـی دیگـر از شـیوه‌های مرسـوم در نقـد آثار هنری که به کشـف رموز درونی اثـر می‌پـردازد، روش نشانه‌شناسـی و تجزیه‌وتحلیل نشـانه‌های موجود در اثر مورد نقد اسـت. در واقـع «انگیزه اصلی نهفتـه در پس کار این منتقدها و نشـانه شـناس‌ها، از کتاب «دوره زبان‌شناسـی عمومـی» اثـر **فردینـان دو سوسـور**[2] (۱۹۱۳-۱۸۵۷) سرچشـمه می‌گیـرد. در ایـن کتـاب سوسـور علـم جدیدی را پیش‌بینـی کـرد؛ علـم نشانه‌شناسـی: علمـی کـه زندگـی نشـانه‌ها را درون جامعه بررسـی می‌کند. این علم بخشی از روان‌شناسـی اجتماعـی و در نتیجه، بخشـی از روان‌شناسـی عمومی خواهد بـود. (سوسـور) اسـم آن را «نشـانه شناسـی» یا «Semiology» کـه از واژه یونانـی «Semeion» بـه معنـای نشـانه اخذ شده اسـت. این علم نشان خواهد داد چه چیزی نشـانه‌ها را می‌سازد، چه قوانینی بر آن‌ها حاکم است و چون هنوز موجودیت نـدارد، هیچ کـس نمی‌تواند بگویـد چه خواهـد بود، امـا حقی برای وجـود و مکانـی از پیـش تعییـن شـده دارد.» (وولن، ۱۳۶۹: ۱۱۷)

بررسـی آثـار **کمال‌الدیـن بهـزاد** و یافتن رمـوز این آثار با کمـک دو رویکرد شـکل‌گرایانه و نمادشناسـانه، مهم‌ترین اهدافی هسـتند که تحقیق حاضر سعی در دسـتیابی به آن‌ها را داشته است. در این تحقیق محقق در پی آن بوده اسـت کـه چند نمونه از این آثـار را معرفی کند و سـپس به ارزیابی عناصـر آن از نظرگاه موضوعاتـی چـون تاریخچـه، جایـگاه، سـاختار و خصوصیـات، خـط، شـکل، حرکت، رنگ، فضا و ترکیب‌بندی بپردازد و سپس به سؤالات زیر پاسخ دهد:

الـف) عناصـر گوناگـون در نگاره‌های بهزاد چگونه سامان یافته‌اند؟

ب): نمادهـای به‌کار رفته در آثار بهزاد چه دلالت‌های معنایی می‌توانند داشته باشند؟

در ایـن پژوهـش از روش «توصیفـی-تحلیلی» اسـتفاده شد و روش گردآوری اطلاعـات آن به‌صـورت کتابخانـه‌ای بـود. جامعه آمـاری پژوهش نیز شـامل سـه نگاره از آثار بهزاد بـود که به‌صورت تصادفی انتخاب شدند و عبارت‌اند از:

۱. نـگاره‌ای از «خمسـه **نظامـی**»، ساخت کاخ خورنق، سال ۸۹۹ هـ. ق

۲. نگاره‌ای از «بوستان» **سعدی**، گریز حضرت **یوسف** از **زلیخا**، سال ۸۹۳هـ. ق

۳. تـک چهره **شـیبک خـان ازبک**، سال ۹۱۴هـ. ق

دربـاره موضـوع «بررسـی و تحلیـل آثار و نگاره‌هـای کمال‌الدین بهزاد»، در ایـران تحقیقات متفاوتـی صورت گرفته و آثـار بهـزاد بـا رویکـرد شـکل‌گرایانه و نمادشناسـانه به‌صورت جنبی و مختصر و بسـیار کلی تحلیل شده است. در این

خصوص، چند مقاله در نشریات هنری داخل کشور، تعدادی پایان‌نامه منتشر نشده در دوره‌های متفاوت تحصیلی، و چند کتاب به چاپ رسیده است.

در تحقیق حاضر از مطالب و تحقیقات پیشین که صحت آن‌ها بر نگارنده محرز شده، استفاده گردیده است.

تقسیم سه جزئی نشانه‌ها

یکی از نظریه‌پردازان مهم در بحث «نشانه‌شناسی»، **چارلز ساندرز پیرس**[3] (۱۹۱۴-۱۸۳۹)، منطق‌شناس آمریکایی است. طبقه‌بندی مطرح در بحث حاضر، «طبقه بندی پیرس است که خود او به آن دومین تقسیم سه جزئی نشانه‌ها اطلاق می‌کرد، تقسیم آن‌ها به شمایل‌ها، نمایه‌ها و نمادها. بر این اساس، هر نشانه‌ای یا شمایل است، یا نمایه یا نماد و یا ترکیبی از آن‌هاست.» (همان: ۱۲۳)

الف) شمایل[4]: به گفته پیرس، شمایل نشانه‌ای است که مورد ادراک خود را اساساً به‌وسیله مشابهتش با آن نمایشگر می‌سازد. نسبت میان دال و مدلول اختیاری نیست، بلکه نسبتی است مبتنی بر شباهت. از این روی برای مثال، تک چهره یک مرد به خودش شباهت دارد.

ب) نمایه[5]: نشانه‌ای است بر مبنای پیوستگی وجودی میان خود و مورد ادراک خود. پیرس نمونه‌های متعددی ارائه می‌دهد: مردی با پاهای کمانی و زانوهای خم شده به جلو و ملبس به شلوار مخمل کبریتی، ساق بند و نیم تنه که اشاره‌هایی احتمالی است به اینکه مرد یک سوارکار است یا چیزی نظیر آن. ساعت آفتابی یا ساعت دیواری وقت را نشان می‌دهد.

ج) نماد[6]: سومین نوع نشانه یعنی نماد، معادل با نشانه اختیاری **سوسور** است. همانند سوسور، پیرس از قراردادی سخن می‌گوید که به اتکای آن، نماد نوعی نشانه به شمار می‌آید. نشانه نمادین نه نیازی به شباهت با مورد ادراکش دارد و نه نیازی به هیچ‌گونه پیوند وجودی با آن. قراردادی است واجد نیروی قانون؛ مانند صلیب که نماد مسیحیت و یا ترازو که نماد عدالت است. «نماد توجیه‌پذیر است، چون شکل اولیه پیوند طبیعی میان دال و مدلول وجود دارد. پس به جای نماد عدالت یعنی ترازو، نمی‌توان هیچ نماد دیگری نظیر ارابه را جایگزین کرد.» (هم ان: ۱۴۲)

«پیرس بر این باور است که این سه صورت دلالت از لحاظ قراردادی بودن، نسبت به یکدیگر دارای مراتب نازلی هستند؛ مثلاً نشانه‌های نمادین مثل زبان از همه انواع نشانه‌ها قراردادی‌تر است. نشانه‌های نگارین (تصویری) تا حد خاصی قراردادی‌اند؛ اما نشانه‌های نمایه‌ای، خودبه‌خودی و قراردادی نیستند، بلکه به‌طور طبیعی توجه را به چیزی خاص معطوف می‌دارند. می‌توان گفت دال‌های نگارین و نمایه‌ای کمتر در معرض محدودیت‌های مدلول ارجاعی هستند. در حالی که در نشانه‌های نمادین، مدلول بیشتر در معرض محدودیت و تعیین دال قرار دارد.» (ضیمران، ۱۳۸۲: ۵۰)

تمامی اشیای طبیعی، دست ساخته‌های انسان و اشکال تجریدی می‌توانند معنایی نمادین داشته باشند. نمادگرایی یکی از شیوه‌های بیان تصویری در آثار بهزاد است. عناصر نمادین به‌عنوان نماینده‌هایی از مفاهیم والا و دور از دسترس، در آثار بهزاد جلوه‌های بارزی دارند. مقاله حاضر توضیح می‌دهد که بهزاد در فضایی نمادین دست به آفرینش می‌زند و بر این اساس نمادگرایی به‌عنوان یکی از مؤثرترین ابزارهای انتقال معنا مورد توجه او بوده است.

کمال‌الدین بهزاد[7]

او مشهورترین نگارگر ایرانی است که با متحول کردن باورهای گذشته، «تأثیری وسیع بر کار نقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه و آسیای میانه گذاشت.» (پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۲۳) بهزاد واسطه‌ای در انتقال هنر نگارگری هرات به نگارگری و تصویرگری دوره صفویه شد. او هنرمندی نوآور و چیره‌دست بود که همچون نامش، نگاره‌هایی اصیل و نیکو تبار در هنر نگارگری ایرانی از خود به‌جای گذاشت.

«استاد از طفولیت از مادر و پدر مانده و استاد **میرک** که کتاب‌دار پادشاه مرحوم، سلطان **حسین میرزا** بود، او را برداشته و تربیت نمود.» (منشی قمی، ۱۳۶۶: ۱۳۴) بهزاد در محفل **میرعلی شیر نوایی** و به تشویق او پرورش فکری و هنری یافت. (پاکباز، ۱۳۷۸: ۴۲۳). سپس به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. بهزاد با چیرگی ازبکان بر هرات، مدتی را در این شهر سپری کرد و در عین حال ادامه دهنده فعالیت‌های خود در دربار جدید نیز بود. «بعدها به تبریز رفت و در دربار **شاه اسماعیل صفوی** به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری منصوب شد» (پیشین). احتمالاً تا اوایل سلطنت **شاه تهماسب اول** نیز عهده‌دار این مسئولیت بود.

استاد کمال‌الدین بهزاد یکی از تابناک‌ترین اختران راه هنر است که در شرق به **مانی ثانی** و در غرب به **رافائل شرق** شهرت دارد[8].

بررسی چند اثر از استاد بهزاد

قبل از شروع بحث در مورد آثار بهزاد ذکر چند نکته ضروری به‌نظر می‌رسد:

● «می‌توان با متنی مکالمه داشت، بی آنکه به شخصی (یا مؤلفی) پشت آن رجوع کرد. زبان خود حرف می‌زند. **ریکور** نیز چون **فوکو** و **بارت** نوشته است که باید نویسنده را مرده‌ای انگاشت و با متن مناسبت کامل برقرار کرد. مفهوم جهان متن در آثار ریکور از نتایج همین استقلال متن از مؤلف برخاسته است. البته که جهان متن با دنیای خواننده و دنیای مؤلف رابطه دارد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۶۲۶)

é نمی‌توان تأویلی از هر متن یا کنش ارائه کرد که استوار به زمان حاضر نباشد. شرایط امروز در هر گونه

شناخت ما حضور دارد. افق اندیشه‌های تأویل‌کننده، تعیین کننده تأویل است و نه افق اندیشه‌های مؤلف» (همان: ۶۰۴)

é «جاذبه خواندن در این است که خواننده همواره براساس حدس و گمان‌هایش دنیای معنایی متن را می‌آفریند و آینده متن را پیشگویی می‌کند. متن به گونه‌ای پیگیر این حدس و گمان‌ها را آزمایش می‌کند. اگر فرضیه‌ای ثابت شود، براساس آن فرضیه‌های تازه‌ای ساخته می‌شوند و آزمایش متن ادامه می‌یابد. این فرایند فرضیه‌سازی را **انگاردن راهبردی خواننده** نامیده‌اند. جاذبه اصلی خواندن متن، همین آزادی خواننده در گزینش آینده متن است. بدین‌سان، متن به صحنه بازی تبدیل می‌شود و زیبایی‌شناسی دریافت می‌کوشد قوانین این بازی را کشف کند. در این آیین، هر متن در حکم راهنمایی است به معنا، و سلسله‌ای از علامت‌ها و یاری‌ها را در بر دارد. براساس نخستین علامت‌ها خواننده یا مخاطب فرضیه‌ای می‌سازد و سپس آن را با علامت‌های بعدی می‌سنجد. خواندن چونان سلسله پی‌درپی از طرح فرضیه‌های اصلی و فرعی پیش می‌رود.» (همان: ۶۸۴)

با توجه به بحث معنا آفرینی اثر نزد مخاطب یا ادراک متفاوت مخاطبان از اثر، و همچنین «نظریه مرگ مؤلف» که **رولان بارت** مطرح کرد و حتی قبل از او هم در قرن هشتم **حافظ** به زبان شعر، در غزل شماره ۴۷۶ و در بیتی اشاره‌ای به همین مضمون (مرگ مؤلف) داشته است: «من این حروف نوشتم چنان‌که غیر ندانست/ تو هم ز روی حقیقت چنان بخوان که تو دانی» (حافظ، ۱۳۸۴: ۴۷۶)، ممکن است از یک اثر خوانش‌های مختلفی صورت گیرد. نقد حاضر نیز خوانشی از نویسنده مقاله با رویکرد فرمالیستی و نشانه‌شناسی (نمادشناسی) و برداشت وی از اثر به‌عنوان یکی از مخاطبان آن تلقی می‌شود که البته براساس متن و وفادار به آن است.

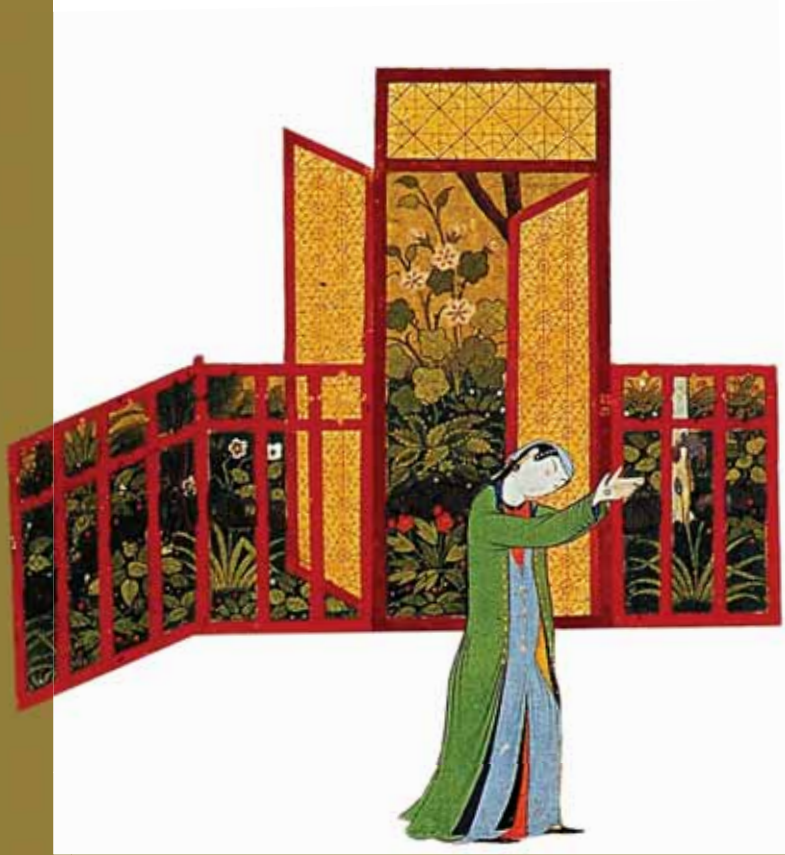
ساختن کاخ خورنق

این اثر یکی از شاهکارهای استاد بهزاد است که کارگرانی را در حال ساختن کاخ خورنق نشان می‌دهد. در سمت چپ دو کارگر در حالت نشسته مشغول شکستن سنگ‌ها و دو تن دیگر نیز در حال درست کردن ملات هستند. کارگری هم خم شده تا زَنبه‌اش را از ملات پر کند. تعدادی از کارگران در حال جابه‌جایی گل ملات‌اند و تعدادی هم مصالح دیگر را حمل می‌کنند. بنایان و استادکاران در قسمت بالای اثر در حال ساخت‌وساز بنا دیده می‌شوند.

پویایی و سرزندگی موجود در پایین کار به واسطه پلکان (که نماد صعود و در واقع بیانگر پلکانی روحانی است) سمت راست به بالای اثر نفوذ کرده و کل فضا را تحت تأثیر خود قرار داده است. به لحاظ ساختار، مبانی و نحوه ترکیب‌بندی می‌توان گفت اغلب فرم‌های تشکیل دهنده تصویر خطوط منحنی هستند که به پویایی اثر قوت بخشیده‌اند. وجود داربست چوبی با خطوط خشک و عمودی در مرکز این اثر باعث استحکام نگاره‌شده و چشم مخاطب را به قسمت بالایی که نقطه اتصال به آسمان است، هدایت می‌کند. در این اثر اصلی‌ترین خطوط، خطوط منحنی پیکره‌ها هستند که با خطوط منحنی روی دیوار هماهنگی نشان می‌دهند (البته منحنی‌های دیوار کیفیت هندسی دارند). کل مجموعه از سطوح رنگی بسیاری ساخته شده است که به لحاظ تنوع اندازه، فضا را جذاب کرده‌اند.

از حیث بررسی پیکره‌ها در تصویرها نیز می‌توان چنین اظهار داشت که بالا تنه‌ها از روبه‌رو و پاها از نیم‌رخ دیده می‌شوند که این از مهم‌ترین ویژگی‌های نگارگری ایرانی است. با کمی دقت، ذوق تزئینی استاد در نشان دادن آجرکاری در دیوار قصر چشم‌نواز است.

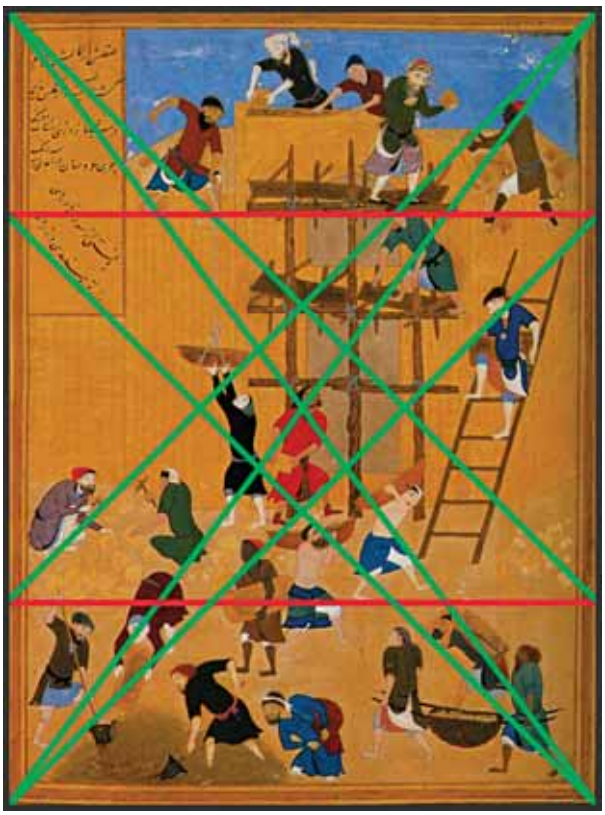
در این طرح (تصویر۲) دو خط افقی،



در نگارگری بهزاد نیز رنگ عنصری حیاتی است و روایتگر عالمی فراسوی عالم پدیدار

تصویر ۱ - نگاره ای از خمسه نظامی، ساخت کاخ خورنق، ۸۹۹ هـ ق، موزه بریتانیا. مأخذ تصویر: (اکبری و کاشانی، ۱۳۸۸: ۱۶۵)

تصویر ۲ - خطوط ساختاری - تحلیل اثر از نگارنده



تصویر ۳ - ترکیب کلی - تحلیل اثر از نگارنده

مربع‌های شاخص اولیه را تشکیل داده‌اند که خصوصاً در قسمت بالا از ناحیه حساس و مهم سر فرد که در حال گرفتن خشت است، عبور می‌کند که خود دلیلی بر تمرکز فردی است که برای گرفتن خشت در حال تلاش است. در قسمت پایین نیز این خطوط از روی دست و پای افرادی که در حال ساخت ملات و حمل آن هستند، می‌گذرند که در واقع مسیر حرکت و پویایی افراد حاضر در صحنه را نشان داده است.

اقطار رسم شده تابلو (خطوط مورب) مرکز اثر را نشان می‌دهد که مهم‌ترین فیگور موجود در نگاره در آنجا قرار گرفته است. این اقطار نیز از منطقه حساس سر این فرد عبور کرده‌اند. اگر قطرهای مربع‌های شاخص را هم رسم کنیم، آن‌ها نیز از فرد قرمز پوش در مرکز تابلو عبور می‌کنند. تمام این قضایا اهمیت فعل و انفعالات در حال انجام در مرکز تابلو را دو چندان می‌کنند.

در این طرح (تصویر ۳) ترکیب قرارگیری افراد در نقاشی بررسی شده است. این ترکیب نشان‌دهنده شکلی حلزونی است که از داخل به سمت خارج گسترش یافته است. اگر مسیر حرکت حلزون را از مرکز دنبال کنیم، چشم به سمت بالای تابلو راهنمایی می‌شود که بنایان و استادکاران را در حال چیدن آجرها نشان می‌دهد. این حرکت حلزونی در قسمت بالای اثر با طاق قوسی شکل در حال ساخت کاملاً هماهنگی دارد. تنوع ریتمیک در این اثر بسیار است، ولی آنچه اهمیت بیشتری دارد، ریتم‌های عمودی است که در قسمت اصلی نگاره قرار گرفته‌اند.

شاخصه مهم دیگری که در این نگاره‌ها مورد توجه بهزاد بوده، انتخاب‌های رنگی آگاهانه است. عنصر رنگ یکی از عناصر مهم است که در بسیاری از تمدن‌ها معنایی نمادین دارد. در نگارگری بهزاد نیز رنگ عنصری حیاتی است و روایتگر عالمی فراسوی عالم پدیدار. پس به‌طورقطع معنایی نمادین را با خود حمل می‌کند. در بررسی رنگ‌های تابلو درمی‌یابیم که استاد با قرار دادن رنگ قرمز که بالاترین فرکانس و طول موج را دارد، توجه بیننده را به مرکز تابلو جلب کرده و سپس نگاه مخاطب را به نقاط دیگر تابلو سوق داده است. می‌توان چنین اظهار داشت که زمینه اصلی رنگ تابلو را طیف‌های متفاوت رنگ زرد که روشن‌ترین رنگ در چرخه رنگی است، فرا گرفته است.

وقتی با دقت بیشتری اثر را تحلیل می‌کنیم، درمی‌یابیم که شخصیت‌های مهم‌تر از لحاظ رنگی گرمی بیشتری دارند. قرارگیری رنگ آبی در قسمت بالا می‌تواند تداعی‌کننده رنگ آسمان و به‌عنوان نمادی از نفس اماره در این نگاره باشد که با تکرار در لباس برخی از کارگران، در تمام نقاط اثر حاکم شده است. نحوه تابیده شدن نور در این نگاره به‌صورت منتشر بوده و تقریباً از رو به رو کل سطح تابلو را تحت‌تأثیر قرار داده است. سطوح رنگی بزرگ و گسترده در پس زمینه اثر و قرارگیری لکه‌های رنگ روی آن از خصوصیات این نقاشی است. نسبت فیگورها متناسب با حالت طبیعی است ولی نوع ترسیم آن‌ها متفاوت است. در ترسیم منحنی‌ها کمی اغراق شده و بدن از رو به رو و پاها از نیم‌رخ کشیده شده‌اند. در مجموع توازن فرمالیستی خوبی میان اجزا و فرم‌های درونی و بیرونی و رنگ‌های سرد و گرم به شکلی منظم وجود دارد. عناصر گوناگون در ترکیب‌بندی، از هماهنگی خوبی برخوردارند، چنان‌که این ارتباط هم در اجزا و هم در کل تصویر مشهود است.

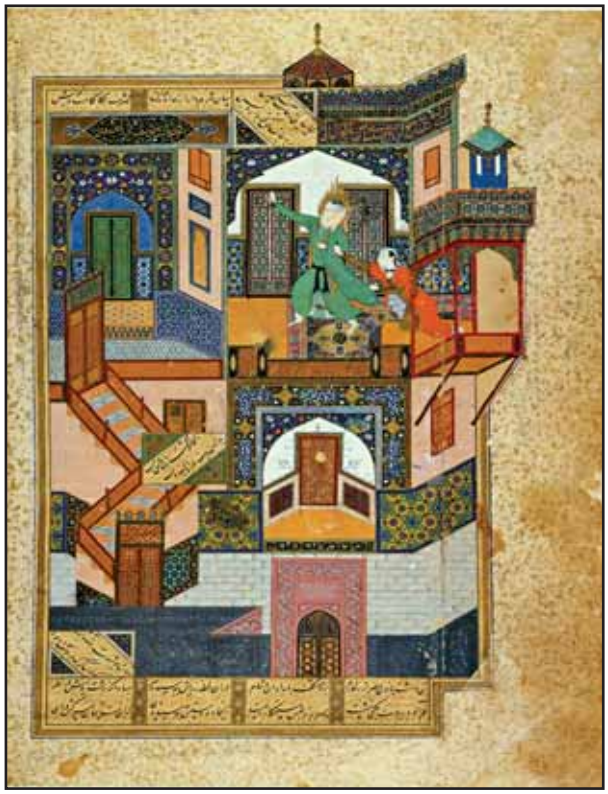
پیکره‌ها نیز در آثار استاد جایگاه و مقام والایی دارند. مثلاً در این نگاره مجموعه کارگران با یکدست شدن قوای ذهن و برپاساختن قصر، مفهوم جمع را به نمایش می‌گذارند. حالت کلی چهره افراد بسیار شاد و سرزنده است که در واقع رضایت آنان را از انجام کار شرح می‌دهد. در بررسی پیکره‌های ترسیم شده توسط استاد، پوشش رنگی و انتخاب رنگ‌های متنوع در رسم لباس‌ها خود گواه این معناست که بهزاد برای انسان به عنوان نمادی از عظمت، ارزشی والا قائل بوده است. یک پیکره انسانی در نظر بهزاد تنها یک فرم تزئینی نیست و کاربردی برای نمایش فعالیت‌های عادی و روزمره به حساب نمی‌آید، بلکه به عنوان یک نماد و نشانه‌ای از ارزش و مقام انسانیت است و تلاش معنوی بشر را تصویر می‌کند[۹].

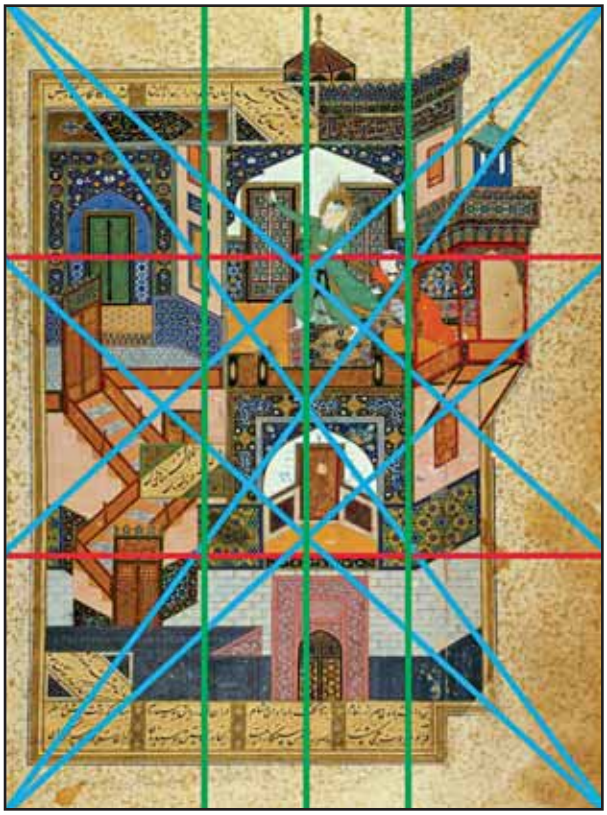
گریز حضرت یوسف (ع) از زلیخا

در سمت چپ این اثر (تصویر ۴) فرم پله و در سمت راست فرم پیکره‌های یوسف و زلیخا جلوه‌گری می‌کنند که به لحاظ نوع خطوط به‌کاررفته مکمل یکدیگرند. استاد بهزاد نیز همانند سایر نگارگران ایرانی برای بیان فضا از ساده‌ترین عنصر تصویری، یعنی «سطح»، بهره گرفته است. در این اثر، حرکت اریب سطوح نشان از درگیری و در نهایت ناپایداری و سستی ایمان و اعتقاد زلیخا دارد. سطوح عمودی که بیشتر تصویر درهای ورودی هستند، نگاه بیننده را به اوج حادثه که در ناحیه سمت راست بالای تابلو اتفاق می‌افتد، هدایت می‌کند. آنچه که با کمی تأمل خودنمایی می‌کند، انبوه فرم‌های تزئینی است که به‌صورت‌های متفاوت اعم از هندسی و گیاهی به کرات در این نگاره استفاده شده‌اند. اغلب خطوط پر انرژی موجود در این نگاره را خطوط خشک هندسی تشکیل داده‌اند و وظیفه تجسم بخشیدن به جزئیات بر عهده خطوط نرم منحنی بوده است.

از نظرگاه رنگ‌بندی در این اثر نیز همانند دو اثر قبلی نگارگر به خوبی از کنتراست رنگ‌های مکمل بهره جسته است. رنگ‌های زمردی، آبی و لاجوردی اثر از فضای ملکوتی بارگاه حکایت دارد. لباس یوسف با توجه به ایمان و اعتقاد ذاتی‌اش، به رنگ روحانی سبز روشن که متضمن عالی‌ترین معانی عرفانی است رنگ‌آمیزی شده و لباس زلیخا به رنگ قرمز (تنها رنگ گرم در کل تصویر) که

تکرار نمادین اسلیمی به انسان متذکر می‌شود که همواره رها شدن از عالم ناسوت و عروج به عالم ملکوت را به یاد آورد





تصویر ۴- نگاره ای از بوستان سعدی، گریز حضرت یوسف از زلیخا، ۸۹۳هـ.ق.
مأخذ تصویر: (پاکباز، ۱۳۸۹: ۱۰۲)

تصویر ۵- خطوط ساختاری
تحلیل اثر از نگارنده

رنگی شـهوانی محسوب می‌شود، نشان داده شـده اسـت. دو درگاه با رنگ‌های خاموش به صورت عمودی قرار گرفته‌اند که مبیـن ایمان و اعتقاد باطنی یوسـف (ع) هستند.

در این نگاره (تصویر ۵) با رسم خطوط مربع‌های شـاخص اولیه متوجه خواهیم شد که خط مربع شـاخص اول (خطوط افقـی) از روی نواحـی حساسـی مثـل سـر و دسـت راسـت زلیخا و بدن یوسف عبور می‌کنـد. همچنین، با رسـم اقطار مربع‌های شـاخص و کادر اصلـی نگاره شـاهد تأکیـد مجـدد بـر ایـن نواحـی هسـتیم. این بـار با ترسـیم خطوط یک سـوم میانـی و یک دوم میانـی در عرض تابلو، نقاط مورد نظر را آزمایش می‌کنیم کـه این امر نیـز دگر بار تأکیـد و اهمیت پیکره‌هـا را نشـان می‌دهـد. از نظـرگاه محل قرارگیری، فرم پیکره‌ها در محدوده طلایی است.

وجود عناصر نمادیـن در این نگاره نیز به‌ماننـد آثار قبلی مشـهود اسـت. برای مثـال، نقش اسـلیمی که به‌کـرات مورد استفاده قرار گرفته، علاوه بر اینکه فرمی تزئینی است جنبه نمادین هم دارد. این نقـش بیانی نمادین از سـیر مداوم تطور جهـان و چگونگـی پیونـد کل آفرینـش است که به‌منظور بازنمایی حرکت مستتر جهان طراحی شده است. تکرار نمادین اسـلیمی به انسـان متذکر می‌شـود که همواره رها شدن از عالم ناسوت و عروج بـه عالم ملکوت را به یـاد آورد. در نقوش اسـلیمی آرزوهای مؤمنین در گونه‌های پیچان گیاهی متجلی می‌شود که یادآور سرسبزی بهشـت است. اسـلیمی نماد رهایی از عالم ماده است.

فرم شمسه که در کاشیکاری‌های دیوار قصـر زلیخا طراحی شـده نیز عـلاوه بر اینکه تزئینی است، دارای جنبه نمادین کثـرت در وحـدت و وحـدت در کثرت و در واقـع تجلی صفات خداوند اسـت که در ایـن نقش ظهور کـرده و مفهوم نور را تداعی می‌کند. شعله زردی که در اطراف سـر یوسـف مشـاهده می‌شـود، معنای نمادینی اسـت که نسب پاک، آسمانی و الهی او را نشـان می‌دهد. «شاید خرمن زردی را می‌نمایانـد که خواهش‌های بی دریـغ و مکرر زلیخا بر مخیله و مفکره‌اش فکنده اسـت.» (بلخاری قهی، ۱۳۸۶: ۱۶۰)

پرسـپکتیو به‌کاررفتـه در ایـن اثـر نیز عمودی اسـت و جریـان یافتـن معنایی را از عالـم عـرش به دنیای فـرش روایت می‌کند.

صورت شیبک (شیبانی) خان

در ایـن اثـر (تصویـر ۶) شـیبانی خان چهار زانو با لباسـی به رنگ خاکسـتری آبی بر فرشـی قرمز رنگ نشسـته است و عمامه بر سـر دارد. ریش‌های کم پشت و کوتاه، حالت چشم‌های بادامی و صورت پهـن از مشـخصات بارز صورت اوسـت. رنگ آبی همان‌طور که در بالا اشاره شد، نمـاد ثبات و آرامش اسـت کـه در اینجا نیز اسـتاد به خوبی این موضـوع را ارائه کرده اسـت. در دسـت چپ دستمالی را گرفته و در انگشـت شسـت دست راست انگشـتری دارد که نماد قـدرت و اقتدار اوسـت. رنگ زرد دکمه‌های لباس فیگور بـه واسـطه کمربند بـه اشـیا روی زمین انتقال پیدا می‌کند و رنگ قرمز زمین در کلاه شیبانی خان تکرار می‌شود.

از نظـرگاه مبانـی و ترکیب‌بنـدی اثـر، کیفیتـی نیمـه قرینـه در کار مشـاهده می‌شـود. چرا که فیگور در وسط صفحه قرار گرفته اسـت و دسـت‌ها تقریباً شبیه بـه هم هسـتند. تقسـیم پـس زمینه نیز متشـکل از فـرم غالب مسـتطیل اسـت کـه این نیـز حالتـی نیمـه قرینه بـه اثر داده اسـت. از جانـب دیگـر، بـه لحاظ ترکیب‌بنـدی اسـتفاده از کنتراسـت رنگ‌هـای مکمل باعث جذابیت بیشـتر اثر شـده و نگارگر به واسطه پشتی سیاه رنگ، سـطح سـبز دیوار را به سطح قرمز زمیـن متصـل کرده اسـت. ایـن ارتباط بیـن نقوش اشـیای روی زمین و لباس و کمربند نیز حاکم اسـت. هر چند که فرم لباس تداعی‌کننده حرکت است، اما این توهمی بیش نیست؛ چون شیبانی خان بسیار محکم در جای خود نشسته است.

در ایـن طـرح (تصویر ۷) بـه ترتیب از پایین به بـالا خطوط افقی عبارت‌اند از: خط مربع شاخص، یک سوم طول تابلو، یـک دوم میانـی تابلـو، یک سـوم طول تابلو و خط مربع شاخص که به ترتیب به مناطق حساس سـر، سرشانه، آرنج، مچ دسـت و پاها اشـاره دارند. خط عمودی یـک دوم میانی تابلو نیز به تنه شـیبانی خـان اشـاره کرده کـه موجـب تأکید بر اهمیت این فرد شده است.

ترکیـب کلـی تابلـو نمایانگـر ترکیـب حلزونـی (تصویر ۸) اسـت کـه مرکز این حرکـت (حلزونی) از چشـمان شـیبانی خان شـروع می‌شـود و با حرکت دورانی کمر، دسـت‌ها و کلاه به سمت چیدمان اشیای روی زمین می‌رود و در طی مسیر به سـمت سـر فرد باز می‌گـردد. با کمی تأمل و دقت بیشتر در این اثر نوع دیگری از ترکیـب جلوه‌گر می‌شـود که مثلثی رو به بالاست. رأس این مثلث نقطه حساس سـر و اضـلاع کنـاری دسـت‌ها را تحت الشـعاع قرار داده و ضلـع پایینی با عبور از روی پاهـا ایسـتایی و اسـتحکام اثر را دوچندان کرده است.

در بررسـی رنگ‌های اثـر در می‌یابیم، اسـتاد با دقت فراوان از رنگ‌های مکمل (سـبز و قرمـز) اسـتفاده کـرده اسـت. رنـگ قرمـز را به‌دلیل سـنگینی در یک دوم پاییـن تابلـو و رنگ سـرد سـبز را در یـک دوم بالا قرار داده اسـت. رنگ‌های به‌کاررفتـه در تنه شـیبانی خان مجموع رنگ‌های سرد هسـتند ولی کلاه ایشان به رنگ قرمز نشان داده شده است. این گرمی نیز در منطقه حساس سر نشان از اهمیت ایشـان دارد. تابش نور نیز مانند اثر قبلی به صورت منتشـر اسـت و تمام سـطح اثر را تحت تأثیر قرار داده اسـت. در این اثر نیـز به‌مانند اثر قبلی لکه‌های رنگـی روی سـطوح گسـترده رنگی قرار گرفته‌اند.

در ادامه و در تکمیل مباحث گفته شده ضروری اسـت در مورد تعـداد دیگری از فرم‌ها که در بسـیاری از نگاره‌های بهزاد به چشـم می‌آیند و بیانی نمادین در این آثار دارند، اشـاره‌ای هـر چند مختصر به

تصویر ۶- تک چهره شیبک خان ازبک، ۹۱۴هـ.ق.
مأخذ تصویر: (اکبری و کاشانی، ۱۳۸۸: ۱۶۶)

تصویر ۷- خطوط ساختاری - تحلیل اثر از نگارنده

تصویر ۸- ترکیب کلی - تحلیل اثر از نگارنده

میان آید:

درخت سرو: این فرم علاوه بر اینکه به همان شکل درخت در آثار بهزاد استفاده شده، دارای اشکال دیگری نیز هست که به‌صورت نمادین در نگاره‌های استاد ظهور کرده‌اند. مثلاً به شکل درفش (پرچم)، تیغه‌های روی کلاه و گنبدها و شمشیرهایی که توسط بهزاد طراحی شده‌اند. همچنین، سرو نماد حیات جاویدان و زندگی پس از مرگ است.

درخت چنار: نماد شکوه و تعلیم است و چون این درخت هر ساله پوست‌اندازی می‌کند و جوان می‌شود، نمادی از زندگی دوباره نیز محسوب می‌شود.

باغ و فضا: باغ و فضایی که در نگاره‌های بهزاد دیده می‌شود، نماد و تمثیلی از باغ بهشت است؛ تصویری از عالم مثال. حتی رنگ‌های به‌کارآمده در این فضا با درخششی که دارند، نمادی از رنگ در عالم ملکوت‌اند.

قالی: این فرم که خود سرشار از فرم‌های کوچک‌تر تزئینی است، تمثیلی محسوب می‌شود از باغ‌های بهشتی که ترکیبی دل‌نشین و آکنده از رنگ‌های متلون دارد.

گنبد: در برخی از آثار استاد این فرم دیده می‌شود که نمادی از آسمان است. مفهوم آبادی و پاکی نزد خداوند را نیز عناصری چون جویبارها، آب‌های روان، فواره‌ها و درختان بیان می‌کنند[10] که در آثار بهزاد به وفور مشاهده می‌شوند.

نتیجه‌گیری

بر پایه نظریه شکل‌گرایانه و نشانه‌شناسی، نقد این آثار در قالب خاص فرم‌ها و نمادها، صرف‌نظر از موقعیت زمانی آن‌هاست. در این دو رویکرد، چگونگی زندگی هنرمندان، نحوه شکل‌گیری اثر هنری و تأثیرات آن بر مخاطب در وهله اول اهمیت خود را از دست می‌دهد. چرا که در این شیوه‌ها، تسلط و حاکمیت بر ارزش فرم و بیان نمادین اثر قبل از هر چیز دیگری است.

اما از جانب دیگر، گاه در عین تجزیه‌وتحلیل فرم‌ها، به‌تدریج هویت محتوا و موضوع و معنای نمادین آن‌ها مطرح می‌شود. به همین خاطر به لحاظ روش انتقادی به زمینه و متن اثر چندان توجه نمی‌شود و در عین خصلت‌های روان‌کاوانه، حالات روحی و واکنش‌های عاطفی که هنرمندان تحت تأثیر آن بوده‌اند یا مخاطبان از اثر دریافت می‌کنند، به کنار می‌رود و فقط به فرم تحت عنوان فرم و نمادها همراه با معنای درونی و ذاتی خود و چگونگی قرارگیری و تأثیرپذیری آن‌ها توجه می‌شود. به کلام دیگر، شکل و کیفیت فرم مسلط در تصویر با دیگر فرم‌ها و اجزای تشکیل دهنده تصویر مقایسه می‌شود، تا اطمینان حاصل شود که روابط کل با جز و جز با کل به درستی برقرار است. نماد نیز با توجه به معنای غیر فیزیکی (عالم مثال) بیان می‌شود.

در بررسی آثار بهزاد روابط فرم‌ها با یکدیگر در رابطه با مجموعه، از درجات قوت و ضعف‌هایی برخوردار است. عناصر و فرم‌ها در این آثار بیشتر حالاتی سیال و انعطاف‌پذیر دارند اما از آنجا که کلیات تصویر به همین شیوه طراحی شده است، هماهنگی خوبی در اجزای اثر می‌بینیم. همچنین مفاهیم در قالبی نمادین ارائه شده‌اند و انسان می‌تواند به طور ملموس با آن‌ها ارتباط برقرار کند. در این آثار فضاهای منفعل کمتر دیده می‌شوند، چرا که هنرمند با قرار دادن فرم‌های خاص در زمینه یا پس‌زمینه، توانسته است یک نظام منسجم فرمی بیافریند.

پی‌نوشت‌ها

1. Formalism
2. Ferdinand de Saussure
3. Charles sanders peirce
4. Icon
5. Index
6. Symbol

۷. لقب استاد بهزاد، «کمال‌الدین» است او در اواسط نیمه دوم قرن نهم ه. ق در هرات متولد شد و به سال ۹۴۲ در تبریز وفات یافت.

۸. ر.ک: کفشچیان مقدم و یاحقی، (۲۰۱۲): ۷۴-۶۵

۹. ر.ک: شیرازی، (۱۳۸۵): ۹-۲۸.

۱۰. ر.ک: تشکری، (۱۳۹۰): ۳۹-۳۴، و همچنین: اتحاد، (۱۳۷۹): ۱۲۵-۱۱۶.

منابع

۱. احمدی، بابک، **ساختار و تأویل متن**، نشر مرکز، تهران. ۱۳۸۰.

۲. آدامز، لوری، **روش‌شناسی هنر**، ترجمه علی معصومی، نشر نظر، تهران، ۱۳۸۸.

۳. اکبری، تیمور و کاشانی، پوریا، **تاریخ هنر نقاشی و مینیاتور**، نشر سبحان نور، چاپ اول، ۱۳۸۸.

۴. بلخاری قهی، حسن، **اورنگ** (مجموعه مقالات درباره مبانی نظری هنر). شرکت انتشارات سوره مهر، تهران.۱۳۸۸.

۵.----- «حکمت هنر و زیبایی (مجموعه مقالات)»، دفتر نشر فرهنگ اسلامی. تهران. ۱۳۸۶.

۶. ----- **دایرةالمعارف هنر** (نقاشی، پیکره‌سازی و هنر گرافیک). فرهنگ معاصر. تهران. ۱۳۷۸.

۷. پاکباز، روئین، **نقاشی ایران از دیرباز تا امروز**. انتشارات زرین و سیمین، چاپ نهم. تهران. ۱۳۸۹.

۸. حافظ، شمس‌الدین محمد، **فال‌نامه کامل دیوان خواجه شمس‌الدین محمد حافظ شیرازی**. توسط علیرضا افشار، به کوشش علی اکبر ربانی‌مقدم. مهر فر. قم. ۱۳۸۴.

۹. ضیمران، محمد، **درآمدی بر نشانه شناسی هنر**. قصه، تهران، ۱۳۸۲.

۱۰. منشی قمی، قاضی میر احمدبن شرف‌الدین حسین، **گلستان هنر**. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. کتابخانه منوچهری، چاپ سوم. تهران. ۱۳۶۶.

۱۱. وولن، پیتر، **نشانه‌ها و معنا در سینما**، ترجمه عبدالله تربیت و بهمن طاهری، سروش، تهران. ۱۳۶۹.

۱۲. اتحاد، سوسن، «سیمای نماد در نگاره‌های ایرانی». نشریه هنر. شماره ۴۶. ۱۳۷۹.

۱۳. تشکری، فاطمه، «نمادپردازی در هنر اسلام»، اطلاعات حکمت و معرفت.شماره۶. ۱۳۹۰.

۱۴. شیرازی، علی اصغر، «کمال‌الدین بهزاد بزرگ‌ترین نقاش دنیای اسلام»، نشریه مدرس هنر، شماره ۱، ۱۳۸۵.

۱۵. کفشچیان مقدم، اصغر و یاحقی، مریم، «بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران». فصلنامه علمی - پژوهشی باغ نظر، شماره ۸. ۱۳۹۱.