1) Hendeseh (4-29); ((100)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

خشایار قاضی‌زاده

هندسهٔ پنهان در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد*

وجود هندسه‌ای پنهان در پس صورت هندسی یا غیرهندسی اقسام آثار هنرهای اسلامی موضوعی است که ذهن بسیاری از محققان را به خود مشغول داشته است. پیداست که وقتی نقشی چنین ناپیدا بر طرح حاکم باشد، چون به چشم نمی‌آید، جنبه‌ها و مقصودهای صوری آن کمتر می‌شود و جنبه‌های معنایی و نمادپردازانهٔ آن قوت می‌گیرد. مؤلف مقالهٔ حاضر بر آن است که آثار کمال‌الدین بهزاد بر اساس زیرنقشهای دقیق هندسی طراحی شده است. مقاله با مقدمه‌ای دربارهٔ بهزاد و مشخصات کلی هنر او آغاز می‌شود؛ اما تأکید آن بر تحلیل صوری دو نمونه از آثار بهزاد برای نشان دادن زیرنقش هندسی آنهاست ــ زیرنقشی که عناصر متنوع و به‌ظاهر پراکندهٔ آن را وحدت می‌بخشد. *خیال*

هنرشناسان و هنرمندان کمال‌الدین بهزاد را همواره سرآمد نقاشان ایرانی شمرده و چهره‌گشایی بی‌بدیل و نگارگری بی‌عدیل خوانده‌اند.

> [او] به واقع با اهلیت و کمالات و قابلیتی بایسته سرشته بود و جملهٔ گرایشهایی را که در دورهٔ تیموری، و مخصوصاً به وسیلهٔ مکتب هرات، پی‌گیری می‌شد به بار نشاند؛ و در ضمن، راه را برای تحولات آینده گشود.[1] کمال‌الدین بهزاد به کمال رسانندهٔ سنت عظیم این هنر ظریف ایرانی بود و همو بود که قسمت عمدهٔ هنر مینیاتور اسلامی را ... به سبک و شیوهٔ ایرانی درآورد.[2]

با این همه، آغاز زندگی او در هاله‌ای از ابهام است.

* با تشکر از استادان گران‌قدر، آقایان محمدعلی رجبی و دکتر محمدرضا پورجعفر، بابت راهنماییهای ارزنده‌شان.

۱) آرتور اپهام پوپ، *سیر و صور نقاشی ایران*، ترجمهٔ یعقوب آژند، (تهران، مولی، ۱۳۷۸)، ص ۸۲.

۲) قمر آریان، *کمال‌الدین بهزاد*، (تهران، هنر و فرهنگ/ هیرمند، ۱۳٦۲)، ص ۳.

1) Hendeseh (4-29); ((101)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

در باب داستان اوایل حال بهزاد اطلاعات دقیق و درستی در مآخذ موجود باقی نیست؛ و قراین نشان می‌دهد که ظاهراً وی در حدود سال ۸۷۰ق یا چند سالی پیش از آن ولادت یافته است. زادگاهش هم بنابر مشهور شهر هرات بوده. مطابق روایتی که قاضی احمد در *گلستان هنر* آورده است، در کودکی یتیم ماند و میرک نقاش پرورش و نگهداری او را برعهده گرفت.[۳]

بی‌گمان میرک نقاش، که در آن زمان کتاب‌دار کتابخانهٔ سلطان حسین بایقرا (حک ۸۷۳–۹۱۱ق) بوده، اثر فراوانی در تربیت بهزاد داشته است. بهزاد جوان از راهنمایی و تشویق دیگر هنرمندان نیز بی‌بهره نبود؛ خصوصاً در دوران ۳۸ سالهٔ پادشاهی حسین بایقرا، که از برکت وجود امیرعلی‌شیر نوایی (۸۴۴–۹۰٦ق)، دوران شکوفایی فرهنگ ایران بود. امیرعلی‌شیر، که خود در شعر و نقاشی دستی داشت، حامی مقتدری برای هنرمندان آن دوره بود. بسیاری را نیز عقیده بر این است که در همین دوران، بهزاد با صوفیان نقشبندیه آشنا شد و با ایشان دست بیعت داد؛ و همین بر شیوهٔ نگارگری او سخت اثر نهاد:

عبدالرحمن جامی، صوفی و شاعر نام‌دار، که در عصر سلطان حسین می‌زیست، بود که امیرعلی‌شیر را با درویشان نقشبندی آشنا کرد. به همت و حمایت نوایی، محفل انسی شکل گرفته بود که برجسته‌ترین شخصیتهای ادبی– هنری، چون محمد میرخواند (مورخ)، حسین واعظ کاشفی (ادیب)، سلطان‌علی مشهدی (خطاط)، کمال‌الدین بهزاد (نقاش) و یاری (مُذهّب)، از اعضای اصلی آن بودند.[۴]

در همین دوران است که بهزاد با بصیرت عمیق خویش توانست پای خویش را فراتر از مرزهای تثبیت‌شدهٔ سنت مرسوم نگارگری نهد؛ و به همین دلیل، اوج نوآوریهای او را در نسخه‌های *بوستان* سعدی (۸۹۳ق) و خمسهٔ نظامی (۸۹۹ق) می‌توان دید.[۵]

و این آثار متأثر از جهان‌بینی عرفانی او بود.

بهزاد از میراث گذشتگان، و به خصوص از دستاوردهای دو استاد معاصرش، به خوبی بهره‌منـد شد: ظـرافت‌کاری و تذهیب را به طور

۳) همان، ص ۲۴.

۴) رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، (تهران، نارستان، ۱۳۷۹)، ص۷۸.

۵) همان، ص۸۱ .

1) Hendeseh (4-29); ((102)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

مستقیم از روح‌الله میرک خراسانی، قیّم و معلم خویش، فراگرفت؛ و قلم‌زنی ظریف و بیانگری عمیق را از طرحهای مولاناولی‌الله آموخت. بهزاد در حدود بیست‌سالگی توانسته بود خود را به عنوان یک نقاش بااستعداد معرفی کند. در یک دورهٔ هشت‌ساله (۸۸۶-۸۹۳ق)، سبک خود را تکامل بخشید و در دورهٔ بعد (۸۹۴-۹۱۶ق)، مهم‌ترین آثارش را آفرید.[۶]

آنچه نشان می‌دهد که بهزاد هنرمندی تمام‌عیار بوده درک صحیح او از ایجاد رابطهٔ متقابل در میان فضای خیالْوَش نگارگری و جهان واقعی است. او در گسترهٔ جهان مینوی نگارگریْ انسان، یعنی رکن اصلی اثر، را از قید تابعیت محض متون ادبی می‌رهاند و بیانی مضاعف به او می‌بخشد. تصویر انسان، شاخص‌ترین عنصر نقاشی او، در دو بُعد تجسمی و محتوایی پیونددهندهٔ سایر اشکال به یکدیگر و نیز وحدت‌بخش کل ترکیب‌بندی است. در حقیقت، در آثار او، تصویر انسان هم عنصری نظم‌دهنده در ساختمان تجسمی اثر است و هم گویاترین عامل برای بیان مفاهیم و رموز و نمادهای اثر.

در هنر بهزاد، انسان نقش اصلی را ایفا می‌کند. تکوین کار خلاقهٔ بهزاد بیش از همه محصول نگرش و دید وی در چگونگی ترسیم انسان است. او وسایل و شگردهای نویی را می‌جوید تا انسان را در حال پویایی و حرکت بنمایاند؛ و می‌کوشد به واسطهٔ خطوط پیرامونی پیکره‌ها، سکنات و حرکات زنده و تناسبات واقعی بدن را برساند. بهزاد مردم را در وضعیت زندگی روزمره نشان می‌دهد. نزد او، طبیعت و معماری نه صرفاً پس‌زمینه، بلکه محیط خودنمایی قهرمان داستان را می‌سازند.[۷]

توجه بهزاد به جهان واقعی در نگارگری مانع تبعیت او از اصول نگارگری نشده است. بهزاد با امتیاز طرّاحی قوی توانست در نگاره‌های خود، حالت و حرکت پدید آورد و مجموعهٔ طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل انسان بدل کند. با وجود تقسیمات مکرر فضا و کثرت عناصر و اشیا و تنوع حرکت در اغلب نگاره های او، هیچ یک از آنها آشفته نیست.

٦) همان، ص۸۱-۸۲.

۷) م. مقدم اشرفی، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمهٔ رویین پاکباز، (تهران، نگاه، ۱۳٦۷)، ص۵۱.

1) Hendeseh (4-29); ((103)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

او به مدد روشهای هندسی ترکیب‌بندی شکلها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگها بخشهای مختلف تصویر را به هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند نظام تناسبات معینی را به کار برده است؛ ولی در اغلب موارد، طرح آرایش پیکره‌ها و یا ساختمان کلی ترکیب‌بندی را بر اساس دایره استوار کرده است. قرار دادن پیکره‌ها در نظمی دایره‌وار احساس نوعی جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد؛ و این حالت به واسطهٔ حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شوند.[۸]

بهزاد در آثار خود به شیوه‌ای بسیار هنرمندانه در میان احساس و تعقل تعادل ایجاد کرده است. ذهن غنی و آکنده از زیبایی او و نیز قلم توانایش به او امکان داده است که تفسیر عارفانهٔ خود از هستی را به زبان رنگ و نقش در ساحتی مثالی ارائه کند. بهزاد در تصویرگری قصه‌ها به روایتی دوباره می‌پردازد؛ و اهمیت کار او نیز در همین است. وی دلیرانه از قید ترکیب فضایی معمول اجتناب می‌کند و با بهره‌گیری از رنگها در درجاتی نزدیک به هم، ساختاری جدید در تصویر ارائه می‌کند که در آن، بیننده وادار می‌شود تا با نگاهی جستجوگر، هر آن لایه‌ای کشف کند.

جاذبهٔ بی‌نظیر آثار بهزاد حاصل دو چیز است: استفاده از وقایع روزمره و پیرامونی داستانها در متن تصویر؛ نتیجهٔ برداشت معنوی از این وقایع حاشیه‌ای و روزمره. به عبارت دیگر، داستان مستمسکی است برای آنکه با دیدی عمیق و آگاهانه زندگی مردم عادی پیرامون خویش را تصویر کند و ایشان را موضوع اثر خود قرار دهد و، در عین حال، با ظرافت تمام، حقیقت پنهان زندگی آنها را بازگوید.

بهزاد در تجسم محیط زندگی و کار مردم گاه تیزبینی بسیار از خود نشان می‌داد؛ مثلاً کارگرانی که با تقسیم کار معین کاخی را بنا می‌کنند و، در میان آنها، یک زنگی ناوه‌کش نیز دیده می‌شود، یا مردانی که در حال تشییع جنازه و یا دفن مرده‌ای هستند، خدمتکارانی که وسایل ضیافت شاهانه را تدارک می بینند، گرمابه‌بانی که لنگهای

۸) همان، ص۸۲.

1) Hendeseh (4-29); ((104)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

خیس را بر بند می‌آویزد، غلامی که حوله به دست ایستاده تا پای خواجه‌اش را خشک کند ... او با تأکید بر معنای مکنون در اعمال آدمیان و روابط اشیا می‌کوشید واقع‌گرایی‌اش را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد. این کوشش به خصوص در تصاویر مربوط به متن عرفانی و اخلاقی بارزتر بود.[۹]

در نگاره‌های بهزاد، ترکیب مجموعهٔ اشکال، خصوصاً انسانها، غالباً تابع هندسه‌ای است که بر معماری بنا حاکم است، چه در ترکیبات قرینه و چه در ترکیباتی که کاملاً قرینه نیستند: پیکره‌ها متناسب با شیوهٔ جای‌گیری شکلهای ساختمانی استقرار می‌یابند؛ ترکیبی مدور و مارپیچ، همچون ساقه‌های اسلیمی در نقوش تجریدی، بر فضای نگاره حاکم می‌شود و پیکره‌های انسانی و دیگر عناصر به مثابهٔ اجزای این ساقه به طرزی هماهنگ چیده می‌شوند.

طرز چیدن دایره‌وار پیکره‌ها حرکتی درونی را در ترکیب‌بندی القا می‌کند که با سکنات و حرکات دقیق انتخاب‌شدهٔ آدمها شدت می‌یابد. بهزاد با معرفی الگوهای گوناگونی که از زندگی گرفته نقاشی را زنده ساخت؛ برای هر پیکر، فعل ملموس و معینی منظور کرد؛ بین گروههای آدمیان و نیز بین هر پیکر در یک گروه، فرق قایل شد. بدین منوال، برای نخستین بار بود که هم‌بستگی مطلوبی بین تمامی عناصر ترکیب‌بندی (اعم از عوامل صحنه و عوامل انسانی) به دست می‌آمد.[۱۰]

توانایی بهزاد در ترکیب عناصر تجسمی و تبعیت از قاعده‌ای واحد، چه در کل و چه در اجزای نگاره، حسی متفاوت با دیگر آثار هنری در بیننده پدید می‌آورد. بهزاد علاوه بر درک عمیق از معانی عرفانی دستی قوی در فنون نقاشی داشته است. شاید با مطالعهٔ ترکیب‌بندی و طراحی آثار بهزاد، بتوان تا حدی به شیوهٔ درک عالَم آثار او واقف شد. بدین منظور، دو اثر از او انتخاب کرده‌ایم. در این آثار، فقط به عوامل و عناصر وحدت‌آفرین در ترکیب‌بندی و نیز نظام طراحی عناصر، به ویژه تصویرهای انسانی، می‌پردازیم و بررسی عواملی چون رنگ و بافت و نور را به مقالی دیگر وامی‌گذاریم.

۹) رویین پاکباز، *نقاشی ایران از دیرباز تا امروز*، ص ۸٤.

۱۰) م. مقدم اشرفی، *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ص۵۳.

1) Hendeseh (4-29); ((105)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

نگارهٔ *یوسف و زلیخا*

از نگاره‌هایی که در تعلق آن به بهزاد تردیدی نیست نگارهٔ *یوسف و زلیخاست* که برای نسخه‌ای از *بوستان* سعدی تهیه شده است.[۱۱]

تصویر ۱. *یوسف و زلیخا*، *بوستان* سعدی، ۸۹۳ق، ۲۱۰ × ۳۰۰ میلی‌متر، (قاهره، سازمان عمومی کتاب مصر).
مأخذ تصویر:
Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, (London/ New York, I. B. Tauris Publishers, 1997), p. 109.

۱۱) در شعر فارسی، «یوسف تجسم زیبایی الهی یافت و زلیخا مظهر عشق سرکش و مسلط گردید و مجموعهٔ داستان گویای روح تصوف شد که از عشق آفریده آغاز و به فنای در آفریدگار منتهی می‌گردد.» — ثروت عکاشه، *نگارگری اسلامی*، ترجمهٔ غلامرضا تهامی، (تهران، حوزهٔ هنری، ۱۳۷۸)، ص ۱۴۶.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((106)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

در این نگاره (تصویر ۱) قسمتی از حکایت انتخاب شده که در آن، زلیخا به دامان یوسف درمی‌آویزد و محبت او را می‌طلبد و یوسف می‌خواهد خود را از این دام برهاند. بهزاد با مهارتی خاص این واقعه را در بالاترین طبقهٔ عمارتی پرشکوه با درهای بسته و دالانهای تودرتو و پلکانهای متعدد تصویر کرده است. بدین ترتیب، بهزاد، چون سعدی، به پیچیدگی وساوس شیطانی و دشواری رهایی از این دام اشاره دارد که در خلوت هر سالک، او را از سیر به سوی حق مانع می‌شود.

ایجاد برش در نمای ساختمان، به گونه‌ای که بیرون و درون آن یکجا دیده می‌شود، و تصویر کردن پلکان پیچ‌درپیچ در سمت چپ نگاره و قراردادن هفت حجره و هفت در در مسیر یوسف (با توجه به هفت منزل سلوک) از تدابیر نقاش برای نمودن معنای پنهان حکایت است. تأکید بر خلوت و تنهایی شخصیتهای نگاره و، در همان حال،

تصویر ۲. کتیبه‌های شعر به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که نگاره را به پنج ستون عمودی مساوی با فواصل یکسان تقسیم می‌کنند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((107)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

آوردن اشعار و اذکاری حاکی از اینکه حضرت حق در همه جا، حتی در خلوت، حاضر و ناظر است ــ همه تدابیری است که قدرت بیان نمادین اثر را چندین برابر می‌کند.

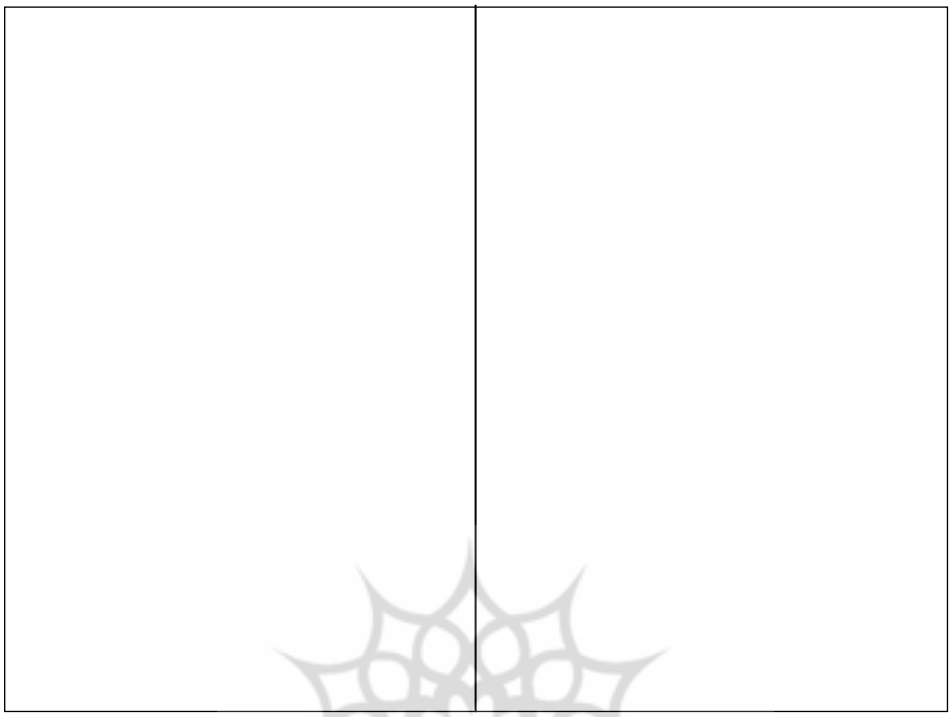
در ترکیب‌بندی کل، آن‌چنان که در نگارگری مرسوم است، کتیبه‌های شعر به گونه‌ای تنظیم شده‌اند که نگاره را به پنج ستونِ عمودیِ مساوی با فواصل یکسان تقسیم می‌کنند (تصویر ۲). تقسیماتِ افقی نگاره براساس عرضِ کتیبهٔ شعر فوقانی است. این مقدار مساوی کرسی دو سطر شعر است. بدین ترتیب، شبکه‌ای پنهانْ مجموعهٔ نگاره را به دو قسمت بالا و پایین تقسیم کرده که قسمت پایینی مستطیلی بزرگ‌تر است (تصویر ۳). بعلاوه، مجموعهٔ نگاره با دو خط متقاطع عمود بر هم به چهار قسمت مساوی تقسیم شده و ترکیبی چون چلیپای شکسته[۱۲] در مرکز تصویر پدید آورده است (تصاویر ٤ و ٥).

12) swastika

تصویر۳. شبکه‌ای پنهانْ مجموعهٔ نگاره را به دو قسمت بالا و پایین تقسیم کرده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((108)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM



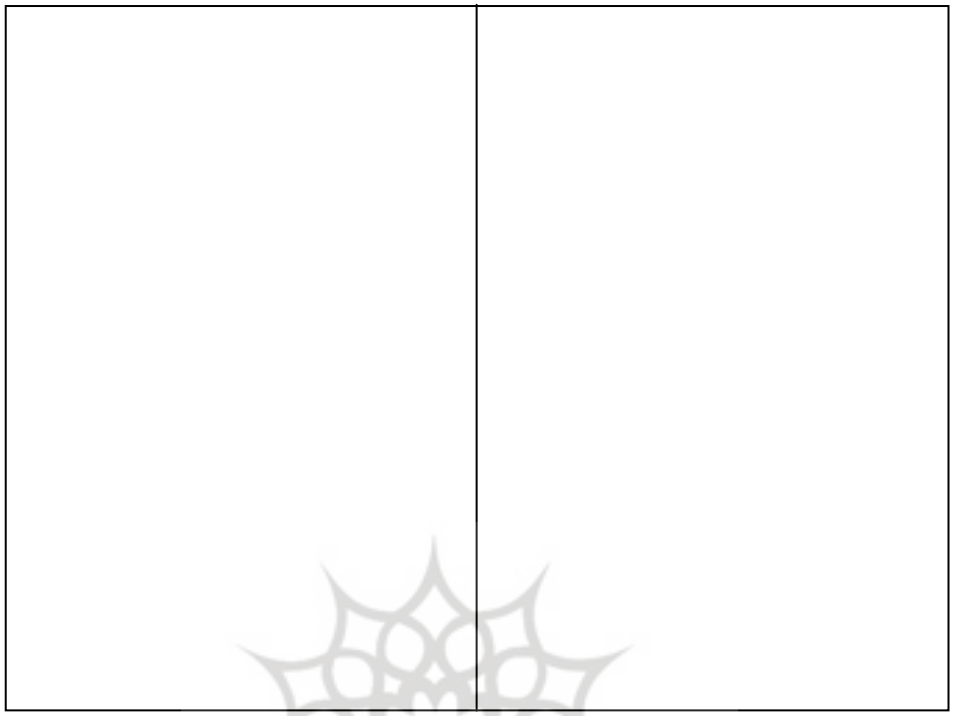
تصاویر ۴ و ۵. مجموعهٔ نگاره با دو خط متقاطع عمود بر هم به چهار قسمت مساوی تقسیم شده و ترکیبی چون چلیپای شکسته در مرکز تصویر پدید آورده است.

حرکت گردونه‌مانند این شکلْ محور اصلی حرکت در مجموعهٔ نگاره است؛ گویی حرکت در نگاره با نظام حرکت جهان پیوند دارد.

نکتهٔ مهم دیگر در این نگاره خط سیری مارپیچی[۱۳] است که از چهرهٔ یوسف و زلیخا شروع می‌شود و با فواصل منظم، دقیقاً منطبق با اندازهٔ یک واحد از جدول شاخص در پایین‌نگاره، پیچ می‌خورد (تصاویر ٦ و ۷). دیگر نکتهٔ جالب اینکه این مارپیچ با هفت دور مجموعهٔ نگاره را درمی‌نوردد و با جهت فرار یوسف منطبق است. بدین ترتیب، منظور هنرمند در هر دو حالت بصری و معنایی کاملاً برآورده می‌شود. تجزیهٔ سطوح مایل به همراه هفت درِ موجود در نگاره و نیز سطوح عمودی و افقی (تصاویر ۸ و ۹) ــ همه، به سبب همسویی و انطباق با جهت چرخش مارپیچی و تداعی حرکت دایره‌وارِ پنهان در نگاره، وحدت باطنیِ نگاره را به خوبی عیان می‌سازد.

13) spiral

1) Hendeseh (4-29); ((109)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM



تصاویر۶ و ۷. خط سیری مارپیچی از چهرهٔ یوسف و زلیخا شروع می‌شود و با فواصل منظم پیچ می‌خورد.

هنر دیگر بهزاد طراحی پیکرهٔ یوسف و زلیخاست. با ساده کردن این دو پیکره، هندسهٔ پنهان در پس آنها آشکار می‌شود؛ گویی این دو پیکره از نقشی چون سراسلیمی پدید آمده است (تصویر ۱۰). خط مارپیچ مستور در نگاره، که خود بنیاد نقش اسلیمی در هنر اسلامی است، و زیرنقش تجریدی دو پیکرهٔ مذکور چونان نقشی متحد عمل می‌کنند: نگاره، چون خود حکایت، معنا و باطنی مجرد، هم ساده و هم پیچیده، هم واحد و هم متکثر دارد.

از نگاهی دیگر، پیکرهٔ یوسف و زلیخا تنها عناصر پویا در نگاره‌اند که در میان عناصر ایستای مربوط به معماری، خودنمایی می‌کنند. این تضاد به هیچ وجه چشم بیننده را آزار نمی‌دهد؛ زیرا بهزاد با استادی تمام این دو را به گونه‌ای تصویر کرده است که در عین حرکت و پویایی، با دیگر عناصر هم‌نوایند.

1) Hendeseh (4-29); ((110)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

تأمل در نظام حرکتی خطوط مایل در ترکیب‌بندی اثر و تطبیق جهات آن با حرکت کلی دو پیکرهٔ مذکورْ ما را به نتایجی شایان توجه می‌رساند: اگر در امتداد حرکت دست یوسف به سوی در خطی رسم کنیم و آن را به موازات دامن یوسف و جهت بدن زلیخا ادامه دهیم، می‌بینیم که این خط کاملاً موازی با خطوط مایلِ حاکم بر هندسهٔ طرح است (تصویر ۱۱). امتداد این خطوط مایل، همچون امتداد خطوط عمودی و افقی نگاره، از کتیبه‌های شعر به دست آمده است: امتداد خطی که دست یوسف و بدن زلیخا تابع آن است موازی کرسی کتیبهٔ چلیپا در صدر نگاره است.[۱۴]

با امتداد دادن خطوط بالا و پایین این کتیبه و کتیبهٔ چلیپای مرکز تصویر و دقت در محل تقاطع آنها و رابطهٔ آن با شیوهٔ استقرار یوسف و زلیخا، ظرافتهای دیگری از این هندسهٔ پنهان آشکار می شود.

۱۴) منظور کتیبهٔ حاوی این بیت است:
نیاسایی از جانب هیچ کس
برو جانب حق نگه دار و بس.

تصویر ۸ . اجزای حاصل از تجزیهٔ سطوح مایل به همراه هفت درِ عمارت و سطوح عمودیَ و افقی با زیرنقش مارپیچی نگاره مطابقت دارد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((111)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

تصویر ۹. ترکیب سطوح راست‌گوشه نیز با خط سیر مارپیچی هماهنگ است.

با ترسیم خطوط مایل در جهت مخالف نیز، نتایجی شایان توجه به دست می‌آید؛ از جمله: خطی فرضی که از بام شیب‌دار بادگیر سمت راست تصویر شروع می‌شود و از کنار پای راست یوسف می‌گذرد و به پلکان سمت چپ ختم می‌شود با خطوط کف پلکان موازی است؛ خطی فرضی که صورتهای یوسف و زلیخا را به هم می‌پیوندد با محور کتیبهٔ چلیپای فوقانی و محور پلکان فوقانی موازی است. تقاطع خطوط مایل غالباً با زاویهٔ قائمه و در فواصل منظم است. شگفت اینکه این خطوط با قطرهای چهارضلعیهای معرف حجره‌های عمارت نیز، که از سطوح بنیادی ترکیب‌بندی‌اند، موازی است؛ مثلاً مربع شاخص دربرگیرندهٔ پیکرهٔ یوسف و زلیخا، که قسمتهای اصلی حجرهٔ فوقانی را شامل می‌شود، یکی از اقطارش منطبق بر محوری است که از دست و دامن یوسف می‌گذرد و با جهت بدن زلیخا موازی است. اقطار مستطیل محیطی حجرهٔ پایینی نیز با محورهای دو پیکره موازی است. اگر قطر سمت راست این مستطیل را از دو طرف امتداد دهیم، از سویی به پنجهٔ پای زلیخا می‌رسد و از سویی به کتیبهٔ چلیپای پایین تصویر. در نهایت، این دو پیکره در لوزیهایی محاط می‌شوند که طول اضلاعشان با طول کتیبه‌ها یکی است. این بازی هماهنگ خطوط متقاطع، که مجموعهٔ نگاره را به هم می‌پیوندد، پویایی و متانت را به

1) Hendeseh (4-29); ((112)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

هم درمی‌آمیزد. اگر تصویری با تنوع فراوان در خط و سطح و رنگ زیرساختی منسجم و منظم و گویشی واحد داشته باشد، خالق آن به یکی از شاخصهای مهم توفیق بصری، یعنی وحدت، دست یافته است.

تصویر ۱۰. با ساده کردن پیکرهٔ یوسف و زلیخا، هندسهٔ پنهان در پس آنها آشکار می‌شود؛ گویی این دو پیکره از نقشی چون سراسلیمی پدید آمده است.

تصویر ۱۱. اگر در امتداد حرکت دست یوسف به سوی در خطی رسم کنیم و آن را به موازات دامن یوسف و جهت بدن زلیخا ادامه دهیم، می‌بینیم که این خط کاملاً موازی با خطوط مایل حاکم بر هندسهٔ طرح است. آمتداد این خطوط مایل از امتداد کرسی کتیبهٔ چلیپا در صدر نگاره به دست آمده است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

قدرت ذهن نظام‌مند و پویای بهزاد زمانی آشکارتر می‌گردد که همین کیفیات در دیگر نگاره‌های او نشان داده شود. یافتن هندسهٔ پنهان در آن دسته از آثار بهزاد که فاقد عناصر معماری است این فرضیه را که همهٔ نگاره‌های او مبتنی بر هندسه‌ای پنهان است قوت می‌بخشد.

نگارهٔ *سماع صوفیان*

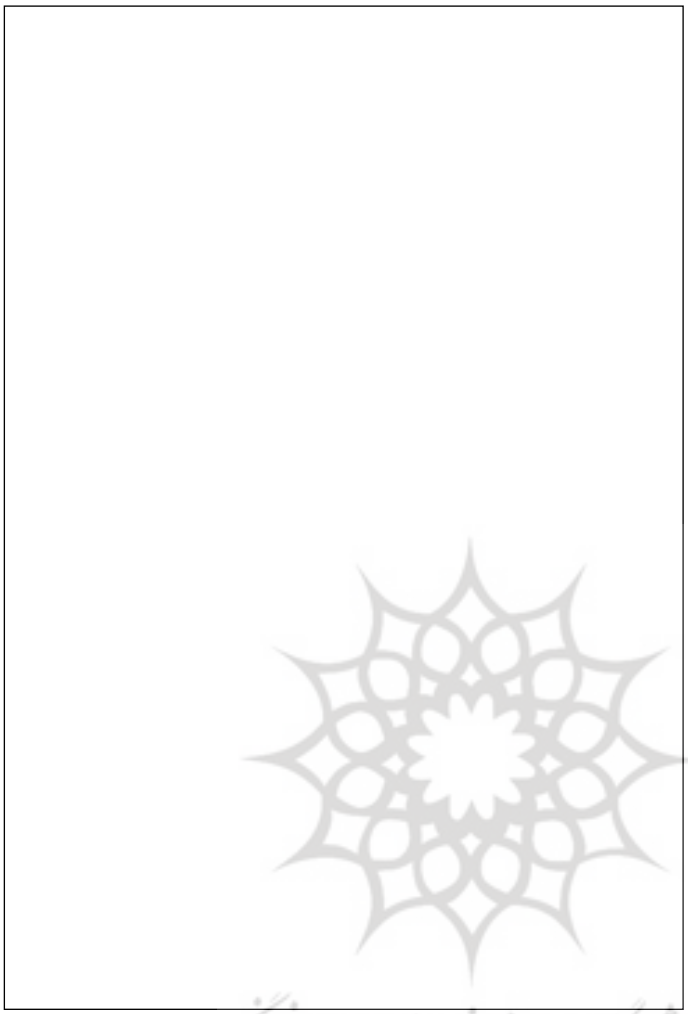
یکی دیگر از معروف‌ترین نگاره‌ها، که بیشتر هنرشناسان آن را متعلق به بهزاد می‌دانند، *سماع صوفیان*، به ابعاد ۱۰۷× ۱۶۰ میلی‌متر، است (تصویر ۱۲).

بهزاد در این نگاره حال وجد و طرب عارفانهٔ ناشی از سماع را به خوبی به تصویر کشیده است. برخی این نگاره را تصویری برای *دیوان حافظ* دانسته‌اند. برخی دیگر احتمال داده‌اند که این اثر حاصل حضور نگارگر در مجلس سماع بوده باشد؛ و بعید نیست که سه تن از چهار تن حاضر در میانهٔ نگاره بهزاد و امیر علی‌شیر نوایی و جامی باشند.

سماع حالتی است عارفانه که بر صوفی به سبب شنیدن ترنّمی موزون یا آوایی خوش و شعری دل‌نشین عارض می‌شود؛ و او در این حال به وجد می آید و به رقص و پای‌کوبی و دست‌افشانی می‌پردازد و گاه سر و تن می‌جنباند و فریاد می‌کشد و گاه به سجده می‌افتد و دستار از سر می‌نهد و جامه بر تن می‌درد و گاهی از شدت جذبه، مدهوش می‌شود؛ و بدین‌گونه، در این بی‌خودی، فراغتی می‌یابد که از قید زمان فانی و تعلقات برهد. این اتصال روحی در پی چرخش پرگاروار صوفی بر گرد نقطه‌ای حاصل می‌شود. با ادامهٔ این چرخش، خط سیری مانند حلقه‌های پی‌درپی و گسترش‌یابنده، چون مارپیچ یا دوایر هم‌مرکز، پدید می آید که جهتی رو به بالا دارد.

در این نگاره نیز، همهٔ عناصر موجود در ترکیب، اعم از گیاهان و درختان و تصاویر انسانی، در عین داشتن حرکتی شورانگیز، گویی

1) Hendeseh (4-29); ((114)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM



تصویر ۱۲. *سماع صوفیان*، ۱۰۷×۱۶۰ میلی‌متر.
مأخذ تصویر:
Ebadollah Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, p. 94.

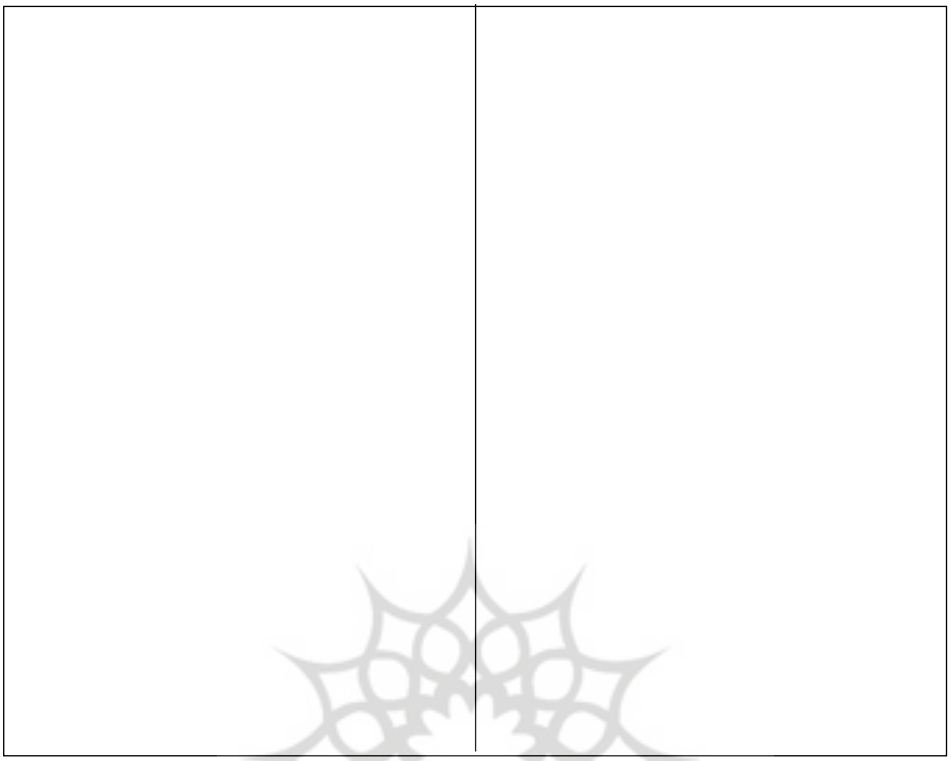
جهت و اشارتی رو به بالا و، در همان حال، گسترش‌یابنده دارند. بهزاد این وجد و شور را نیز هماهنگ با شور هستی دانسته است ــ شوری که از باطنْ نظام‌مند است. این نگاره، برخلاف نگارهٔ *یوسف و زلیخا*، کتیبه ندارد؛ ولی دو قاب کتیبهٔ افقی در بالا و پایین نگاره قرار دارد که مزیّن به اسلیمی است. با دقت در تصویر درمی‌یابیم که این دو

1) Hendeseh (4-29); ((115)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

تصویر ۱۳. کتیبه‌ها مبنای تقسیمات افقی طرح و دوایر اسلیمیها مبنای تقسیمات عمودی آن است. با این تقسیمات، شبکهٔ زیرنقش طرح به دست می‌آید.

قاب مبنای تقسیمات افقی اثر است و طول نگاره مضربی از اندازهٔ آنهاست: بر مبنای اندازهٔ عرض این قابها، می‌توان تصویر را به ۲۲ سطر افقی تقسیم کرد. گردش ساقه‌های اسلیمی در این قابها سلسله‌ای از دوایر به هم پیوسته ایجاد کرده است. قطر هر یک از این دایره‌ها را می‌توان معیار تقسیم عرض تصویر گرفت. مطابق این معیار، نگاره به

1) Hendeseh (4-29); ((116)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM



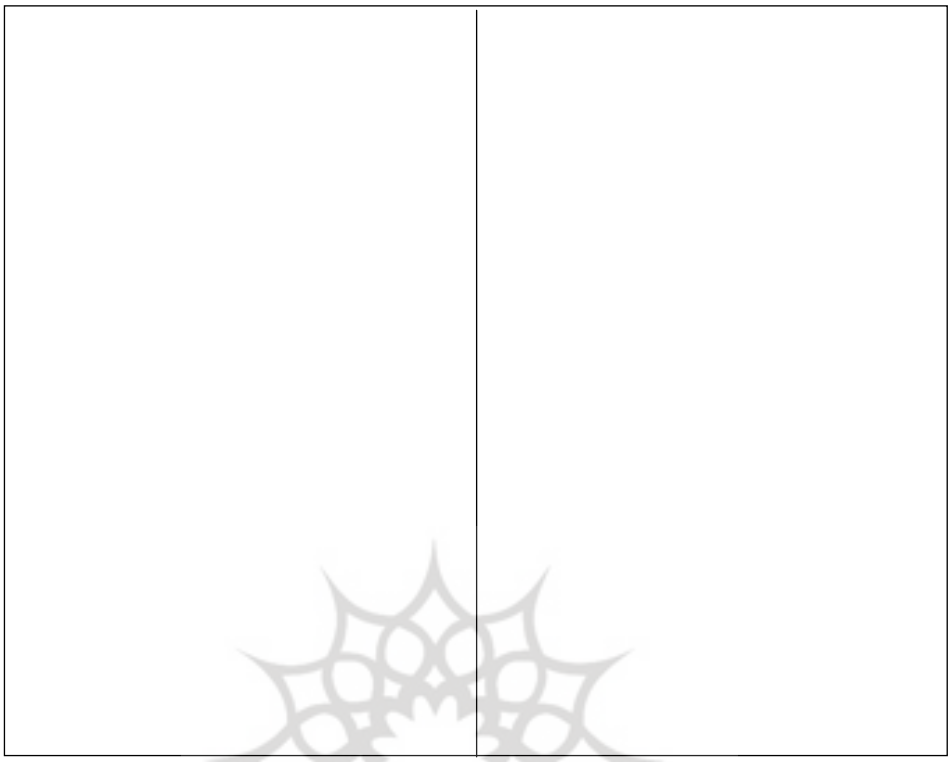
تصویر ۱۴ (راست). خط افقی‌ای که نگاره را به دو نیمه می‌کند از روی سر پیکرهٔ میانهٔ تصویر می‌گذرد. جویبار نیز از همین خط عبور می‌کند.

تصویر ۱۵ (چپ). با ترسیم خطوط اصلی تصویر، زیرنقش چلیپای شکسته در وسط نگاره آشکار می‌شود.

پانزده ستون عمودی تقسیم می‌شود. از این دو گونه تقسیم، شبکه‌ای در تصویر پدید می‌آید (تصویر ۱۳) که شاخص تقسیمات بعدی است.

نظام هندسی نگاره بر دایره استوار است و تقسیمات عمودی و افقی و مایل، با همهٔ اهمیتشان، مکمل آن است. در نگاه اول درمی‌یابیم که خط افقی‌ای که در جدول شاخص اولیه نگاره را به دو نیمهٔ مساوی تقسیم می‌کند از روی سر مرکزی‌ترین شخصیت تصویر می‌گذرد؛ یعنی بالاترین درویش در حلقهٔ میانی چهارنفرهٔ در حال سماع. جویبار نیز، که نگاره را به دو نیمهٔ بالایی و پایینی تقسیم کرده است، از همین خط عبور می‌کند (تصویر ۱۴).

1) Hendeseh (4-29); ((117)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

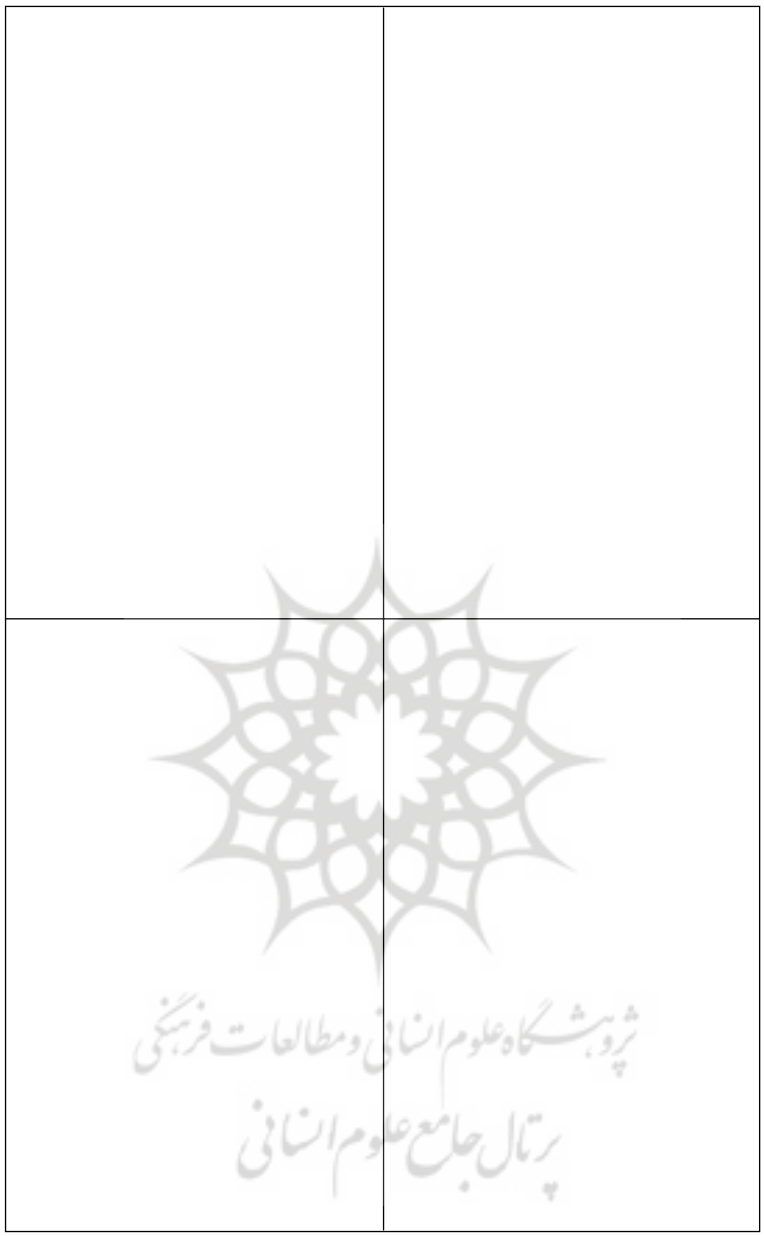


گذشته از دو قاب افقی، دو عنصر افقی دیگر در تصویر دیده می‌شود: یکی خطّ موّاج افق؛ دیگری خطی فرضی که درویشان را از سماع‌کنندگان مرکز نگاره جدا می‌سازد. چون تعداد ستونها (تقسیمات عمودی) در جدول شاخص فرد است، خطی عمودی تصویر را به دو نیم می‌کند. قسمتی از این خط از درخت میانی تا پایین پای درویش ایستاده در مرکز نگاره امتداد می‌یابد.[۱۵] این خط را می‌توان در نیمهٔ پایینی اثر، با یک واحد گردش به سمت چپ، از امتداد سر درویش در حلقهٔ سماع تا پایین نگاره امتداد داد. دیگر تقسیمات بالا و پایین نگاره نیز مبتنی است بر محل استقرار درویشان ایستاده در طرفین نگاره و نیز محل قرارگیری درختان. در نتیجه، ترکیبی متعادل و متوازن در زیرنقشِ اثر، مرکب از مستطیلها و مربعهای همسان، پدید آمده است.

تصاویر ۱۶ و ۱۷. دوازده دایره‌ای که بر روی خط عمودی میانی بر مبنای تقسیمات شبکهٔ تصویر ۱۳ رسم شده همهٔ طول نگاره را فراگرفته‌اند. مهم‌ترین دایره سرهای درویشان اطراف را در بر می‌گیرد.

۱۵) عبادالله بهاری این درویش را جامی، شاعر معاصر بهزاد، می‌داند؛ اما شاید او پیر درویشان باشد. شخص سمت چپ جامی را بر اساس دیگر تصاویر موجودْ امیرعلی‌شیر نوایی و شخص کتاب‌به‌دست را خود بهزاد دانسته‌اند. نک: Bahari, *Bihzad: Master of Persian Painting*, p.95.

1) Hendeseh (4-29); ((118)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM



تصویر ۱۸

تصویر ۲۰

تصویر ۱۹

تصویر ۲۱

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((119)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

شگفت اینکه در اینجا نیز چلیپایی شکسته دقیقاً در مرکز نگاره براساس حرکت دستها و پیکر درویشان وسط پدید می‌آید. چلیپای شکسته با حرکت گسترش یابنده در چهار جهتِ نگاره همهٔ تصاویر را فرامی‌گیرد (تصویرِ ۱۵).

برای درک وحدت بنیادی اثر می‌توان با استفاده از پرگار، نظم هندسی منحنی حاکم بر نگاره را بررسی کرد. شایان ذکر است که آثار برجستهٔ نگارگری دو کانون دارد؛[۱۶] و نگارهٔ *سماع صوفیان* نیز چنین است. ابتدا باید توجه کرد که نقطهٔ تمرکز اثر دقیقاً در مکانی است که چهار درویش در حال سماع‌اند؛ اما برای یافتن نظام هندسی طرح، یا باید مرکز پرگار را مهم‌ترین این چهار درویش، یعنی درویش بالایی، فرض کرد یا باید دایره را به گونه‌ای رسم کرد که هر چهار درویش به صورت یکسان در درون آن قرار گیرند. لذا بر مبنای جدول شاخص نگاره، دو مرکزِ پرگار می‌توان در نظر گرفت که هر دو به یک فاصله از طرفین نگاره، ولی در دو ارتفاع متفاوت قرار دارند. خط فرضی عمودی‌ای که این مراکز بر آن واقع می‌شود از سر درویش وسط در حلقهٔ سماع می‌گذرد؛ و در نتیجه، از نیمهٔ چپِ نگاره، به اندازهٔ هفت واحدِ فاصله دارد و از نیمهٔ راست آن، به اندازهٔ هشت واحد. اگر بر روی این خط، بر مبنای تقسیمات واحد معیار (بر اساس شبکهٔ تصویر که پیش‌تر ذکر شد)، دوازده دایره رسم شود؛ آنها همهٔ نگاره را از بالا تا پایین فرا می‌گیرند (تصویر ١٦). در این میان، برخی از دوایر مهم‌ترند (تصویر ۱۷)؛ و

تصاویر صفحهٔ مقابل:
تصویر ۱۸ (بالا- راست):
دوازده دایرهٔ هم‌مرکز، که مرکز آنها محل استقرار درویش مرکزی در حلقهٔ سماع است، کل نگاره را در بر می‌گیرد.

تصویر ۱۹ (بالا ـ چپ):
مربعهای محیطی و محاطی دایره‌های دوم و ششم تقسیمات مهمی در نظام عمودی و افقی نگاره پدید آورده است.
تصویر ۲۰ (پایین ـ راست):
اگر مرکز پرگار را در کانون گردش چهار درویش میانی قرار دهیم، تعداد دوایر هم‌مرکز به چهارده خواهد رسید.
تصویر ۲۱ (پایین ـ چپ):
از دوایر تصویر قبل، چهارمین دایره مجموعهٔ پیکره‌های چهار درویش را در بر می‌گیرد و مربع محاط در آن محل استقرار چهار درویش است؛ دایرهٔ ششم از پایین پیکر درویش مدهوش و امتداد پیکر درویشان کناری تا امتداد دستان درویشان ایستاده در بالا عبور می‌کند و خود در مربعی محاط می‌شود.

تصویر ۲۲. از تطبیق و تلفیق و گسترش دوایر ترسیمی بر اساس دو مرکز مذکور، دوایری پدید می‌آید که مبنای ترسیم مارپیچ حاکم بر نگاره است.

۱۶) یکی از این دو کانون را به نگاه از بالا یا نگاه از منظر حقی نسبت داده اند، که هنرمند از خود به در آمده و از ساحتی ملکوتی به هستی می نگرد؛ و دیگری را به نگاه از منظر خلقی. هنرمند به مدد شهود خود از تلفیق این دو منظر نگاره را سامان‌دهی می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((120)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

مهم‌ترین دایره آن است که سرهای درویشان اطراف را، که در حلقهٔ بزرگ‌تر سماع قرار دارند، در بر می‌گیرد.

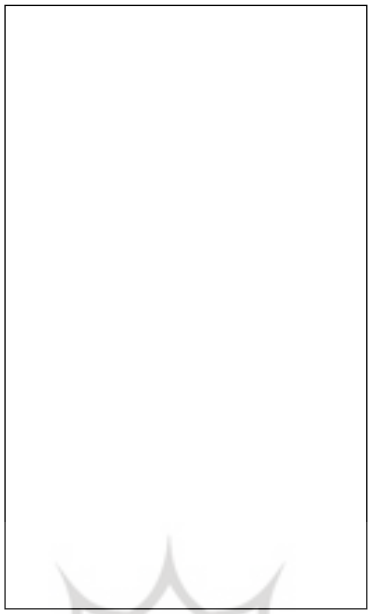
از سوی دیگر، اگر مرکز پرگار را در محل استقرار درویشِ مرکزی در حلقهٔ سماع قرار دهیم و دوایری تودرتو و هم‌مرکز براساسِ اندازهٔ واحد معیار رسم کنیم، مجموعاً دوازده حلقه خواهد شد که کل نگاره را در بر می‌گیرد (تصویر ۱۸). دو دایرهٔ مهم این مجموعه دوایر دوم و ششم است که سرهای درویشان، اولی در حلقهٔ درونی سماع و دومی در حلقهٔ بیرونی، در آن محاط است. مربعهای محیطی و محاطی این دایره‌ها خود تقسیمات مهمی در نظام عمودی و افقی نگاره پدید آورده است (تصویر ۱۹). این یادآور نقش‌مایهٔ کهن ماندالا[17]ست که صورتی از تربیع دایره و نمادی از اتحاد عالم قدس با

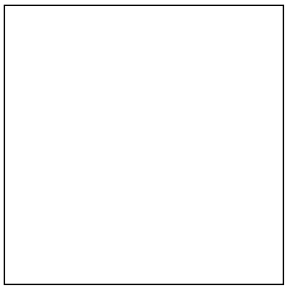
17) mandala

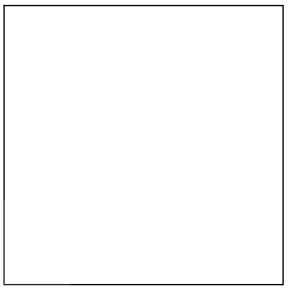
تصاویر ۲۳ و ۲٤. با توجه به نقاط تماس دوایر تودرتو در تصویر قبل، می‌توان دو مارپیچ در جهت مخالف هم تشخیص داد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((121)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM







تصویر ۲۵ (چپ).
دایرهٔ مرکزی، که چهار درویش را در بر می‌گیرد، با چهار حلقه در درون خود تقسیم شده است.

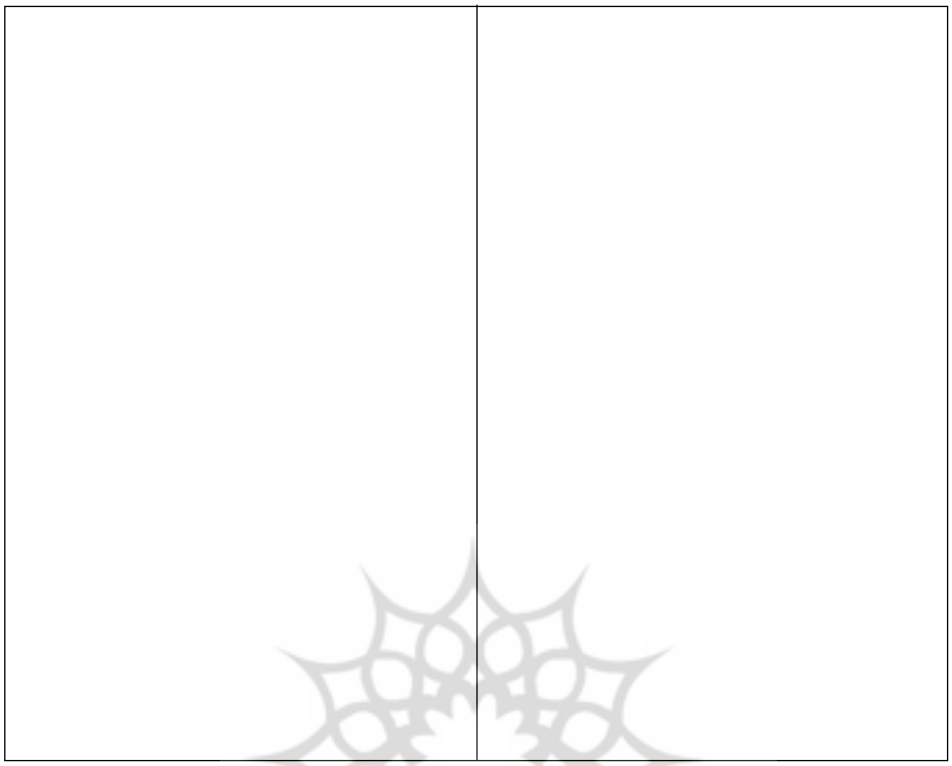
تصاویر ۲۶ و ۲۷ (راست).
از تطبیق جهت حرکت درویشان با دوایر، شکل چلیپای شکستهٔ منحنی ظاهر می‌شود.

عالم خاک است؛ و چنان که گفتیم، این مضمون اصلی نگـاره و معنـای اصلی سماع صوفیان هم هست.

اگر مرکز پرگار را در مرکز گردش چهار درویش میانی قرار دهیم ــ که بر مبنای شاخص، این مرکز در نزدیکی صورت درویش پایینی خواهد بود ــ تعداد دوایر هم‌مرکز به چهارده خواهد رسید. در این تقسیم نیز، دوایر چهارم و ششم اهمیت بیشتری دارند (تصویر ۲۰): دایرهٔ چهارم مجموعهٔ پیکره‌های چهار درویش را در بر می‌گیرد و مربع محاط در آن محل استقرار چهار درویش است؛ دایرهٔ ششم از پایین پیکر درویش مدهوش و امتداد پیکر درویشان کناری تا امتداد دستان درویشان ایستاده در بالا عبور می‌کند و، در عین حال، در مربعی محاط می‌شود، که خود جلوه‌ای دیگر از ماندالاست (تصویر ۲۱).

علاوه بر داشتن دو کانون، محدود نبودن به قاب و حرکت مارپیچ از ویژگیهای نگاره‌های برجسته است. حرکت مارپیچ در ترکیب‌بندی ناظر را برمی‌گیرد و برمی‌کشاند و از سطح تصویر فراتر

1) Hendeseh (4-29); ((122)); Khiyal; 23 August 2003 12:02 PM

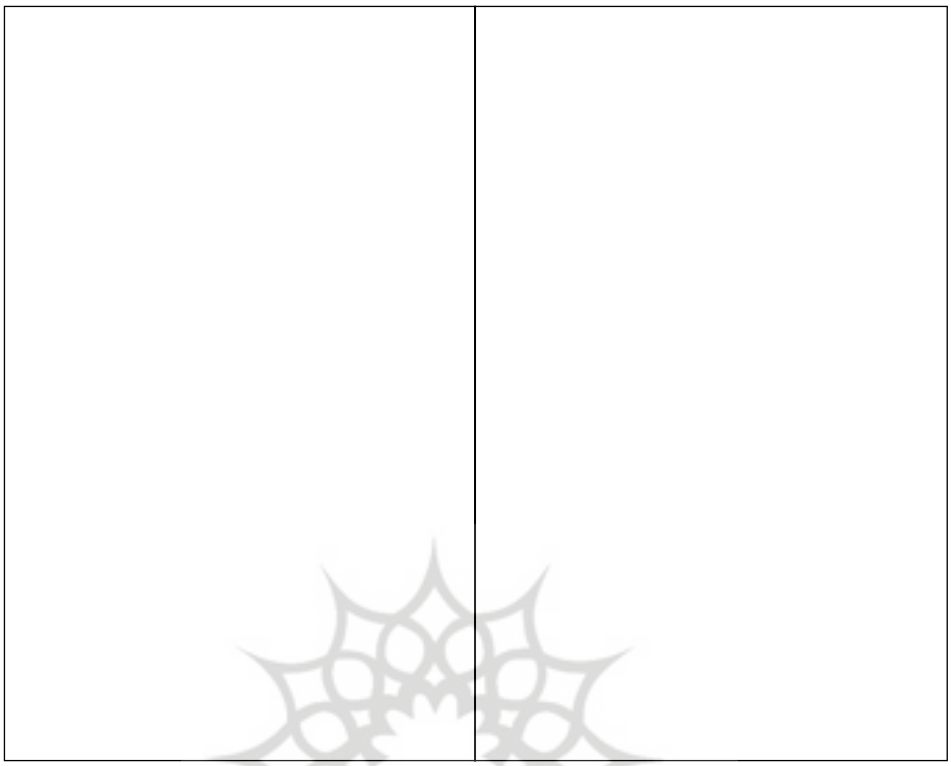


تصویر ۲۸ (راست).
دایره‌های زنجیره‌وار همهٔ پیکره‌ها را در بر می‌گیرند.

تصویر ۲۹ (چپ).
با خلاصه کردن تصاویر می‌توان زیرنقش هندسی آنها را دریافت.

می‌برد. در نگارهٔ *سماع صوفیان*، از تطبیق و تلفیق و گسترش دوایر ترسیمی بر اساس دو مرکز مذکور دوایری پدید می‌آید (تصویر ۲۲) که مبنای ترسیم مارپیچ حاکم بر نگاره است. با توجه به نقاط تماس دوایر تودرتو می‌توان دو مارپیچ در جهت مخالف یکدیگر تشخیص داد (تصاویر ۲۳ و ۲۴). هر یک از این مارپیچها کاملاً منطبق بر سیر حرکتی و جهت بدنها و سرهای درویشان و نیز عناصر زمینه است. فاصلهٔ هر دو مارپیچ به اندازهٔ دو برابر طول هر واحد معیار است؛ یعنی دومین دایره در حلقه‌های دوازده‌گانه و چهارده‌گانهٔ هم‌مرکز. اندازهٔ این دایره در مجموعهٔ تقسیمات و ترکیب‌بندی نگاره نقشی مهم دارد؛ مثلاً در تصویر ۲۵، دایرهٔ مرکزی، که چهار درویش را در بر گرفته، با چهار حلقه در درون خود تقسیم شده است. این حلقه‌ها برابرند و شعاع آنها

1) Hendeseh (4-29); ((123)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM



تصاویر ۳۰ و ۳۱.
پیکره‌ها ترکیبی چون عناصر تذهیب دارند.

برابر دو واحد است. از تطبیق جهت حرکت درویشان با دوایر، شکل چلیپای شکستهٔ منحنی ظاهر می‌شود (تصاویر ۲۶ و ۲۷). در دایرهٔ پیرامونی نیز، که دو برابر دایرهٔ اولی است، شانزده دایرهٔ متداخل زنجیره‌ای تشکیل می‌دهند. همهٔ حلقه‌ها براساس اندازهٔ دایرهٔ شاخص ترسیم شده‌اند و همهٔ پیکره‌های موجود در تصویر را در بر می‌گیرند (تصویر ۲۸).

در نهایت، با خلاصه و هندسی کردن هریک از عناصر نگاره، اعم از پیکره‌های انسانی و گلها و گیاهان و درختان، و تطبیق آنها بر حرکت مارپیچی حاکم بر نظام نگاره، می‌توان حاکمیت اشکال هندسی تجریدی را در باطن نگاره دریافت (تصویر ۲۹). هنرمند طرح نگاره را با استفاده از هندسهٔ پنهان چنان درانداخته است که در پس

1) Hendeseh (4-29); ((124)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

تصویر ۳۲.
پیکره‌ها ترکیبی چون عناصر اسلیمی و تذهیب دارند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

1) Hendeseh (4-29); ((125)); Khiyal; 23 August 2003; 12:02 PM

صورتهای ظاهری نگاره، اشکالی مجرد و نباتی، چون اسلیمی و ختایی، حضور دارد که بنیاد صورتهای متعین را تشکیل می‌دهد؛ گویی هر مرتبه از مراتب ظاهر و باطن نگاره از مرتبه‌ای در هستی حکایت می‌کند: مرتبهٔ هندسهٔ محض از مرتبهٔ جماد و مرتبهٔ نقوش اسلیمی و گیاهوار از مرتبهٔ نما:

از جمادی مُردم و نامی شدم
وز نما مردم به حیوان سر زدم
مُردم از حیوانی و آدم شدم
پس چه ترسم کی ز مردن کم شدم
حملهٔ دیگر بمیرم از بشر
تا برآرم از ملایک پرّ و سر[۱۸]

از این رو، نزدیک شدن این نگاره به صور مجردی چون عناصر تذهیب اشاره‌ای به منشأ واحد این صور است. این امر با خلاصه و هندسی کردن پیکره‌های درویشان و تبدیل آنها به صور مجردی چون سراسلیمی و گل ختایی آشکارتر می‌شود (تصاویر ۳۰ و ۳۱ و ۳۲). از این روست که انسان در نظر به امثال این نگاره، به رغم کثرت اجزا و فقدان واقع‌نمایی محض، هرگز دچار آشفتگی نمی‌شود؛ بلکه از انتظام سنجیده و چشم‌گیر تصویر، به وحدت درونی آن راه می‌برد.

◆

۱۸) مولوی، *مثنوی معنوی*، به تصحیح رینولد الین نیکلسون، (تهران، هرمس، ۱۳۸۲)، ص۵۰۸.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی