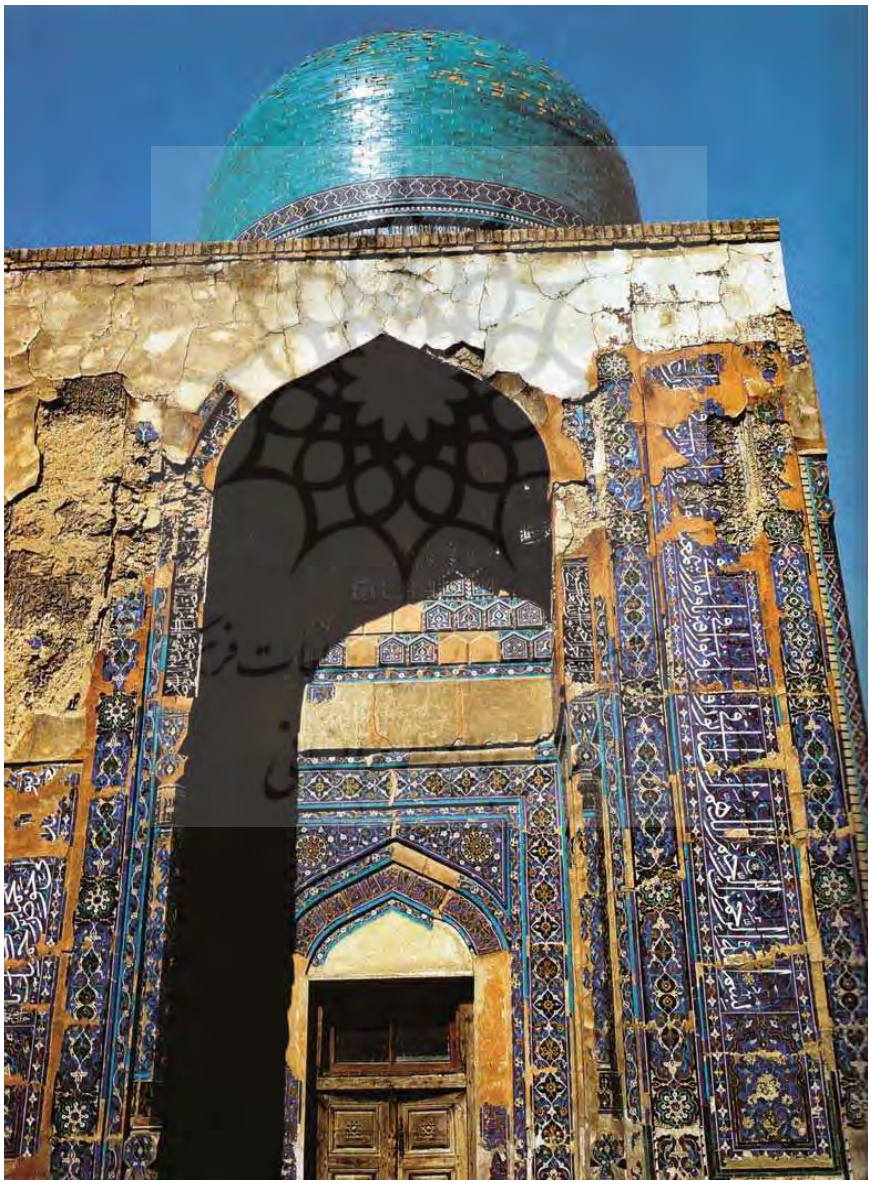


«آرامگاه تومان آقا»، سمرقند، ۸۰۸ ه ق مأخذ: Finitskaira, 1986 .123

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

تطبیق نقوش تزیینی معماری دورهٔ تیموری در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر نگارهٔ «گدایی بر در مسجد»*

دکتر مهناز شایسته‌فر* فاطمه سدره‌نشین**

تاریخ دریافت مقاله: ۹۰/۷/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۹۱/۱۱/۲۸

چکیده

حاصل تمهیدات شگرف هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد در عرصهٔ نگارگری اواخر سدهٔ نهم همبستگی آن با معماری بود. به تصویر درآمدن فضاهای معماری و نقوش تزیینی آن در نگاره‌ها در بناهای عظیم و باشکوه اطراف هنرمندان ریشه داشت. تزیینات فراوان سطح بنا که بر حس وحدت و اثربخشی آن می‌افزود حتی بر لباس پیکره‌ها نیز نقش بست. بدین ترتیب، اگرچه حضور فضای معماری در تصویر اکثراً به‌جهت ضرورت داستان به تصویر کشیده شده بود، ساختار نظام‌مند و هندسی موجود در تزیینات معماری به ابزاری مناسب جهت غنای رنگی، استحکام ترکیب‌بندی و هماهنگی اجزا در تصویر نیز تبدیل شد. به‌رغم استفادهٔ مکرر بهزاد از معماری و تزیینات وابسته به آن در نگاره‌هایش، آثار وی اغلب از دیدگاه هنرهای تجسمی بررسی شده است. در این پژوهش، ضمن بیان ارزش‌های هنری نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» در حوزهٔ معماری، نقوش تزیینی معماری نگاره با نمونه‌های به‌کاررفته در بناهای هم‌عصر در سمرقند، هرات و ایران تطبیق داده شده است. اهداف این بررسی عبارت است از:

الف) مقایسهٔ نقوش تزیینی به‌کاررفته در آثار معماری به‌لحاظ ساختار، ترکیب‌بندی و رنگ با نقوش تزیینی در نگارگری.

ب) محاسبهٔ میزان استفاده از هریک از انواع نقوش تزیینی هندسی، گیاهی و یا کتیبه‌ای در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد»

ج) تطبیق محل قرارگیری هریک از نقوش تزیینی معماری در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با محل قرارگیری آن‌ها در بناهای معماری هم‌زمان

روش تحقیق این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و اطلاعات مورد نیاز از طریق مطالعات کتابخانه‌ای به دست آمده است. نتایج بررسی حاصل از تطبیق نمونه‌ها نشان می‌دهد که در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد»، تزیینات منطبق بر بناهای واقعی آن دوره است و می‌توان این‌گونه اظهار داشت که تنها نقوش هندسی، گیاهی یا خط نگاره برگرفته از آثار معماری، براساس ترکیبی مشابه یا در فضایی جدید استفاده شده است. بنابراین، می‌توان از نقوش مذکور به‌عنوان تزییناتی اصیل و مستند در جهت نقش آفرینی در معماری امروز بهره گرفت.

واژگان کلیدی

تزیینات معماری، دورهٔ تیموری، نگارگری، کمال‌الدین بهزاد، نسخهٔ بوستان سعدی.

* این مقاله مستخرج از پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد با عنوانِ **نمود عناصر تزیینی معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد و تطبیق آن با آثار معماری همزمان** در دانشکده هنر دانشگاه تربیت مدرس می باشد.

** دانشیار گروه هنر اسلامی دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران Email: shayesteh@modares.ac.ir
*** کارشناس‌ارشد هنر اسلامی دانشکدهٔ هنر، دانشگاه تربیت مدرس، شهر تهران، استان تهران Email:f.sedrehneshin@gmail.com

مقدمه

در اواخر قرن نهم و در زمان هنرپروری سلطان‌حسین بایقرا، در پی شکل‌گیری مکاتب درخشان فرهنگی و هنری، دوره‌ای از شکوفندگی اکثر هنرها را شاهد هستیم. الهام‌پذیری یا تأثیرگذاری هریک از این هنرها بر یکدیگر و ادغام‌کردن عناصر تزیینی آن‌ها سبب غنای هرچه بیشتر آن‌ها می‌شد. در این میان، معماری به‌لحاظ عظمت و غنای تزیینات و نگارگری به‌لحاظ وجود هنرمندانی چون کمال‌الدین بهزاد از نظر ظرافت قلم و اصالت طرح و رنگ در صدر آن‌ها قرار داشت، لذا بررسی چگونگی تأثیرگذاری این هنرها بر یکدیگر ضروری می‌نماید.

انتخاب نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» از نسخهٔ بوستان سعدی موجود در دارالکتب قاهره در مصر ـ از نگاره‌های ارزشمند و مرقوم کمال‌الدین بهزاد ـ به‌عنوان مصداقی از حضور هنر معماری در عالم نگارگری، نقطه‌عطفی مناسب برای بررسی خواهد بود. تزیینات وابسته به معماری، علاوه‌بر بالابردن زیبایی و ارزش بصری نگاره، بر انتقال مفاهیم داستان مصورشده نیز تأثیری مثبت داشته است.

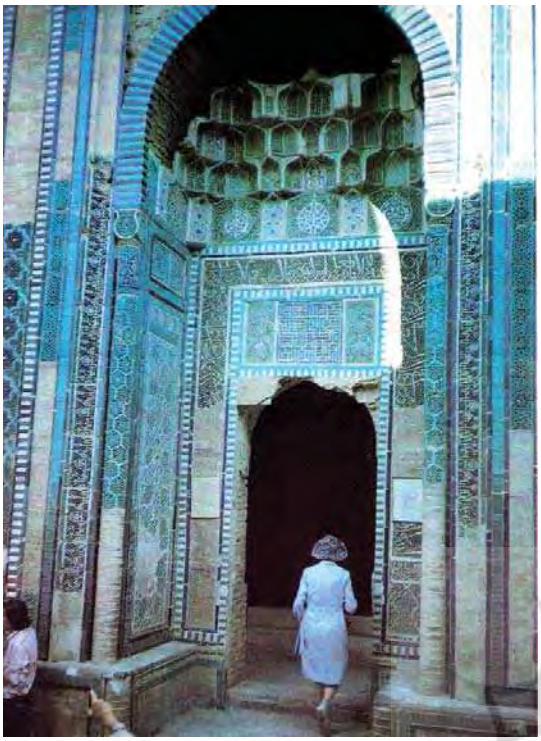
این پژوهش از نوع توصیفی‌ـتحلیلی است و نتایج آن براساس تطبیق نمونه‌ها به دست آمده است. اطلاعات مورد نیاز به‌روش کتابخانه‌ای و با بررسی اسناد و مدارک مکتوب به دست آمده است. عناصر تزیینی معماری در نگاره به سه نوع هندسی، گیاهی و کتیبه‌نگاری تفکیک شده و، پس از سنجش درصد مساحت اختصاص‌یافته به هریک از انواع این نقوش در فضای معماری تصویر، با تزیینات مشابه در بناهای واقعی هم‌زمان مقایسه شده است. برای تعیین دقیق نسبت نقوش تزیینی هندسی، گیاهی یا کتیبه‌ای، مساحت هریک از انواع نقوش و نیز مساحت کل فضای معماری در تصویر با استفاده از نرم‌افزار اتوکد محاسبه شده و به‌صورت درصد ارائه شده است.

پیشینه

مطالعاتی که تاکنون دربارهٔ آثار نگارگری دورهٔ تیموری و همچنین آثار بهزاد انجام شده بیشتر از دیدگاه هنرهای تجسمی و جنبه‌های زیبایی‌شناختی آن بوده است و به‌ندرت از منظر معماری به آن‌ها توجه شده است.

ـ رسالهٔ دکتری ایرج اسکندری تربقان با عنوان هماهنگی *طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد*، در رشتهٔ پژوهش هنر دانشگاه هنر، سال ۱۳۸۴. در این پژوهش، بهزاد و نگاره‌های او و همچنین محیط فرهنگی و عرفانی (اندیشه‌های فلسفی حاکم در آن زمان) آن زمان که بر تفکر و آثار بهزاد تأثیر داشته است بررسی شده است.

ـ رساله‌ای در مقطع دکتری پژوهش هنر با عنوان *«بررسی ابعاد گرافیکی نگارگری دورهٔ تیموری با تأکید بر آثار کمال‌الدین بهزاد»*، نوشتهٔ اشرف‌السادات موسوی لر، دانشگاه تربیت‌مدرس، ۱۳۸٤



تصویر۱. آرامگاه کوتلوک آقا، سمرقند، ۷٦٦.ق، مأخذ: (ویلبر، گلمبک، ۱۳۷٤:۷٤۲)

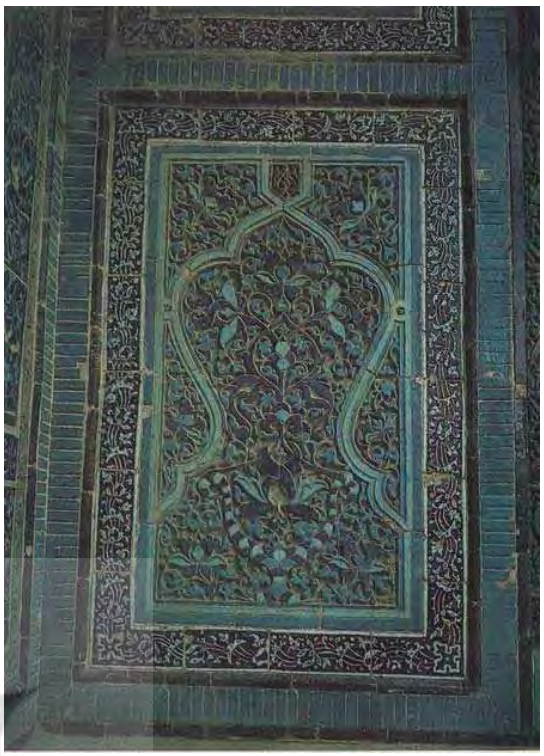
این رساله بسیار مفصل است و به بررسی آثار تیموری به‌ویژه آثار بهزاد و جنبه‌های گرافیکی آن پرداخته است. همچنین فصولی مربوط به گرافیک و جنبه‌های نشانه‌شناختی آن است. این تحقیق نقش مهم رنگ و ساختار هندسی به‌کاررفته در تزیینات سطوح آثار معماری را مطرح ساخته و بر اهمیت این نقوش در تأثیرگذاری هرچه بیشتر بنا یا نگاره‌های حاوی عناصر معماری بر مخاطب تأکید می‌کند.

ـ مقاله‌ای با عنوان «شکوه معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد»، نوشتهٔ علی‌اصغر شیرازی در شمارهٔ ۱۸ از فصلنامهٔ *هنرنامه* سال ۱۳۸۲. پژوهشی است قابل توجه و هماهنگ با اهداف این پژوهش، اما تأثیرگذاری هنر معماری بر آثار کمال‌الدین بهزاد در آن به‌طور کلی بررسی شده و بیشتر به نقش خود ساختمان معماری در نگاره پرداخته شده است.

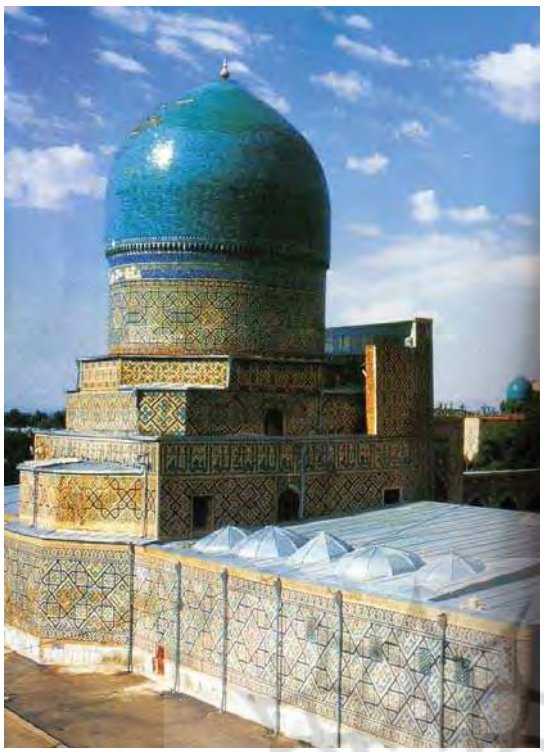
آنچه تاکنون در این زمینه تحقیق شده است به بررسی آثار بهزاد به‌طور مستقل یا تنها بر جنبه‌های کلی ساختار معماری در نگارگری تأکید شده است. لذا این پژوهش نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد را از دیدگاهی جدید مطرح می‌سازد و به عبارتی از منظر زیبایی‌شناختی معماری مورد ارزیابی قرار می‌دهد و هدف از آن پاسخ‌گویی به سوالات زیر است:

الف) آیا عناصر تزیینی به کاررفته در نگارگری بر اساس همان ترکیب بندی و ساختار هندسی به کار رفته در معماری بوده است؟

ب) آیا محل قرارگیری هر یک از انواع نقوش تزیینی با محل قرارگیری آن‌ها در آثار معماری مشابه همزمان



تصویر۲. مأخذ: همان: ٦٠



تصویر۳. آرامگاه شادی ملک آقا، سمرقند، ۷۷۳ ق، مأخذ: Sirrocco, 2003, 192

مطابقت دارد؟

ج) آیا عناصر تزیینی، تنها به جهت تزیین و وحدت بخشی به اثر بوده یا به جهت ضرورت داستان به تصویر کشیده شده به کار گرفته می‌شده است؟

نتایج این پژوهش با اصول زیبایی‌شناسی هنر معماری و هنر نگارگری مطابقت دارد و حاصل آن دستیابی به چگونگی ارزش‌آفرینی نقوش تزیینی معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد است. این پژوهش بدین جهت اهمیت می‌یابد که باب‌هایی جدید را جهت پژوهش‌های آتی در هنر نگارگری و تأثیرگذاری سایر هنرها بر این هنر می‌گشاید.

عناصر تزیینی معماری دورهٔ تیموری

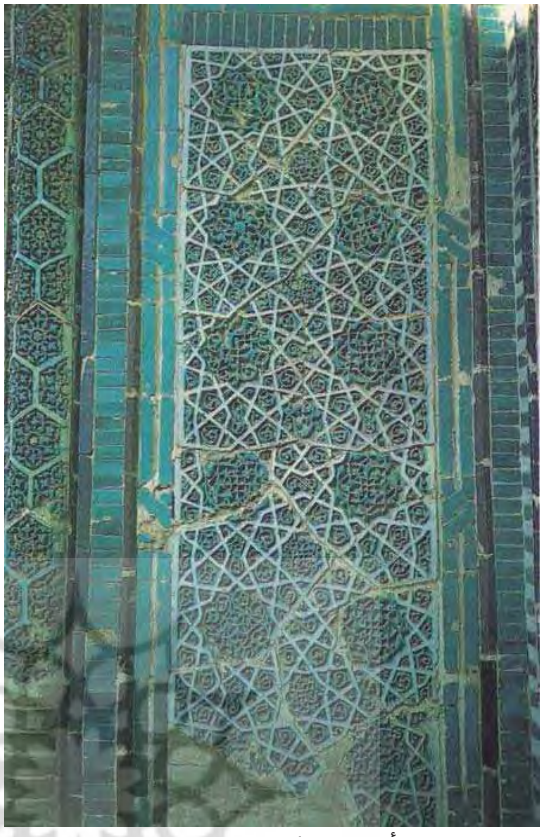
راه‌یافتن عناصر تزیینی در هنر معماری، اگرچه قبل از دورهٔ تیموریان آغاز شده بود، هم‌زمان با حکومت تیموریان، عظمت و سترگ‌نمایی در معماری و نیز غنای تزیینات وابسته به آن به شکوه بی‌سابقه‌ای دست یافت. اوج این تحول در مکتب هرات و در دوران اوج هنر کمال‌الدین بهزاد در عرصهٔ نگارگری (اواخر دورهٔ تیموری) شکل گرفت.

به‌تدریج، با بهره‌گیری از هندسه در معماری و به‌تبع آن ایجاد تنوع در طراحی و پدیدآمدن سبکی اصیل در طراحی داخلی ساختمان، معماری دورهٔ هرات از الگوهای اولیهٔ خود که اکثراً بناهای دورهٔ تیمور در سمرقند بود فاصله گرفت و نقش و نگارهای ظریف و زیبا از خصوصیات معماری این دوره شد.

سطوح سترگ و عظیم با روکش‌هایی از کاشی‌های لعابی معرق اغلب به رنگ‌های فیروزه‌ای و آبی سیر و همراه با قطعات کتیبه‌های سفید تزیین یافت. کاشی‌های آبی و سفید درخصوص نقش‌مایه‌های آرایه‌ای ملهم از خط کوفی به کار رفت و سطوح مسطح، ستون‌های مدور و زاویه‌ای، طاقچه‌ها، مقرنس‌ها و درون گنبد با تزیین ماهرانه و عمیقی از اسلیمی‌های معرق پوشیده شد. نقش‌مایه‌ها بارها تکرار می‌گشت و اغلب طرح‌ها درون قاب‌های چندپره و یا قاب‌های کتیبه‌ای قرار می‌گرفت. اولین نمونه‌های چنین تزییناتی را در مجموعه بناهای شاه‌زنده در سمرقند می‌توان مشاهده کرد. برای مثال در آرامگاه کوتلوک‌آغا (۷٦۱ق)، «قسمت فوقانی داخل ایوان ورودی با مقرنس‌های بزرگی از سفال لعاب‌دار تزیین شده است. بالای سردر با نقوش هندسی به شکل ستارهٔ هشت‌گوش و از جنس سفال کندهٔ لعاب‌دار تزیین گردیده است. سایر مکان‌های فرعی نیز با آجرهای تراش صیقل یافته و آجرهای آبی‌رنگ پوشیده شده است» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷٤: ۳۱۵؛ تصاویر ۱ و ۲).

در آرامگاه شادی‌ملک‌آغا (۷۸۵-۷۷۳ق) از همان مجموعه نیز کلیهٔ نماهای داخل و خارج بنا با سبک‌های متنوعی از کاشی پوشیده شده است. کاشی‌های چندرنگ زیرلعابی در لچکی‌های طاق ورودی، ترنج‌های مدور ازاره و در بعضی از کتیبه‌ها به کار رفته و غالب رنگ‌ها در این بنا آبی روشن،

1. luster ware



تصویر ٤. همان، مأخذ: ویلبر، گلمبک، ٦:١٣٧٤

تصویر ٥. آرامگاه شیرین بیگ آقا، سمرقند، ٧٨٧ ق، همان، ١٠٤

سیاه و سفید است (تصاویر ۳ و ٤).

گنبد خارجی آرامگاه شیرین‌بیگ‌آغا (۷۸٦ق) نیز از آجر معرق آبی روشن، آبی سیر و آجر بی‌لعاب صیقل یافته پوشیده است. طاق ورودی نیز دارای ترنج‌های مدوری در لچکی‌هاست که بر زمینه‌ای از تزیینات گیاهی کاملاً منظم نقش بسته‌اند. زمینهٔ تزیین مانند زمینهٔ کتیبهٔ سردر ایوان به رنگ آبی تیره است (تصاویر ٥ و ٦).

در آرامگاه تومان‌آغا (۸۰۸ق)، کوچکی بنا توضیحی بر کاربرد زیاد کاشی معرق است. «طاق‌نماها، کنسول‌های زیر گنبد و پیش‌آمدگی‌های طاق تویزه‌ها با مقرنس‌های گچی پر شده و تماماً با نقاشی‌های آبی و قرمز پوشیده شده است. داخل گنبد با طرح هندسی مرکب از نقش‌های ستاره‌ای تزیین گردیده است. زیباترین نقش‌ها در این بنا، تصاویر ظریف درختان و گیاهان در سطوح زیرین مقرنس‌هاست» (همان: ۳۱٥؛ تصاویر ۷ و ۸).

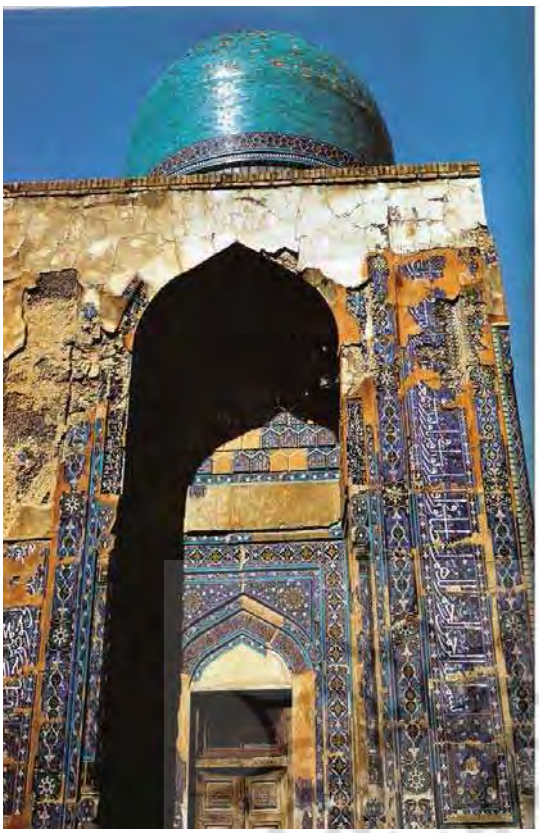
اما برجسته‌ترین نمونه‌های تزیین در مدرسهٔ بی‌بی‌خانم، کاخ آق‌سرای، گورامیر و مدرسهٔ الغ‌بیگ ـ که درخشان‌ترین پوشش کاشی عهد تیموری را نشان می‌دهد ـ قابل مشاهده است.

پوشش‌های تزیینی روی بقایای مسجد بی‌بی‌خانم (۸۰۸-۸۰۱ق) در سمرقند کم‌وبیش نمایان است. «سردر ورودی و ایوان مقصوره دارای اسپرهایی از جنس کاشی معرق و ترکیبات کاشی‌نشان (در آجر تراش و سنگ) و کاشی هفت‌رنگ است. دهانهٔ ایوان دارای چهارچوبی از کاشی آبی روشن پنج است. گنبدهای کوچک جانبی در بالای چند ردیف مقرنس روی گریوهای گنبد استوانه‌ای از کاشی آبی روشن و کتیبه‌هایی به خط نسخ در طرح هزاربافت قرار دارند، که چندگونگی غنی تزیین در دورهٔ تیموری را نشان می‌دهند» (بلر و بلوم، ۱۳۷۸، ۹٥: تصاویر ۹ و ۱۰).

سطوح بیرونی هشت‌گوش و مناره‌های گور امیر (۸۰۷-۸۰۳ق) در سمرقند با طرح‌های تزیینی حاوی اسامی «الله» و «محمد» پوشیده شده است و بر گریو بلند گنبد کتیبه‌ای زیبا با خط کوفی سفید و حاشیه‌ای از کاشی سیاه نقش بسته است. داخل بنا نیز کاملاً تزیین شده است. مقرنس دهانه‌ها به رنگ آبی روشن و طلایی تزیین شده است و کتیبه‌ای افقی به رنگ یشمی و حروف طلایی اتاق را دور می‌زند. ازاره‌ها داخلی نیز از کاشی‌های عقیق‌رنگ شش‌گوش ساخته شده است (تصاویر ۱۱ و ۱۲).

بر روی نما و بیشتر دیوارهای اطراف ایوان مسجد ـ مدرسهٔ الغ‌بیگ (۸۲۳-۸۲۰ق) در سمرقند نیز اسماء الهی از کاشی آبی روشن در داخل خطوط هندسی از کاشی آبی تیره یافت می‌شود. اکثر تزیینات این بنا را می‌توان با تزیینات مسجد جامع تیمور مقایسه کرد. البته تقریباً همهٔ طرح‌های کاشی معرق روی لچک‌های ایوان بزرگ و بعضی از گنبدها به‌طور

تصویر٦. همان: همان، ١٠٦



تصویر٧. آرامگاه تومان آقا، سمرقند، ٨٠٨ ق مأخذ:
Finit skaira, 1986, 123

کامل بازسازی شده است (تصاویر ١٣ و ١٤).

در تزیینات بناهای مذکور، ارائهٔ کاشی‌های لعاب‌دار در کنار کاربست آجرکاری منقوش نمونه‌هایی بی‌نظیر از ظاهر معماری تیموری را به نمایش گذاشته است.

علاوه بر جنبه‌های مختلف اجرا، مصالح، ابعاد و تکنیک‌های مختلف به‌کاررفته در بناها، موضوعات تزیینی نیز طیف وسیعی را دربرمی‌گیرد و «غالباً براساس شیوهٔ تزیینات اسلامی، از سازمان‌دادن یا نظم موضوعی (تغییر شکل یک نقش‌مایه به شکل‌های کوچک‌تر تکراری یا تقسیماتی از آن) پیروی می‌کرده است» (ویلبر و گلمبک، ١٣٧٤: ١٧٢).

در پژوهش حاضر، با توجه به نبود مجال کافی برای شرح تمامی انواع نقوش تزیینی، تنها به سه نوع کلی هندسی، گیاهی و کتیبه‌نگاری خلاصه می‌شود.

به‌کارگیری انواع تزیین شامل کتیبه‌های بزرگ «که اصولاً حاکم بر تزیین نمای پیشین است» (شراتو و گروبه، ١٣٧٦: ٤٣) و نقشمایه‌های گیاهی و اسلیمی نقش‌بسته بر کاشی‌های لعاب‌دار رنگی و معرق ـ به‌عنوان پوشش غالب سطح بنا ـ و پیروی آن‌ها از خطوط معماری، علاوه‌بر برجسته‌ساختن ظاهر بنا و تأکید بر قسمت‌های کلیدی مانند روزنه‌ها و طبقه‌بندی ساختمان، بر دریافت کلی از بنا نیز می‌افزایند.

تزیینات هندسی: پیروی از قواعد هندسی مهم‌ترین عامل در ایجاد وحدت بین فضای خارجی یک بنای تیموری و تزیینات به‌کاررفته در آن فضاست. تزیینات نیز اغلب در قالب‌هایی هندسی قرار می‌گرفت. متداول‌ترین آن‌ها چندوجهی‌های منتظم و کوکبی (مثلث، مربع، پنج‌ضلعی، شش‌ضلعی، دوازده‌ضلعی و...)، همچنین چندوجهی‌های نامنظم مانند ترنج و یا شبکه‌هایی از آمیزش همهٔ این طرح‌هاست که با استفاده از کاشی‌های چندرنگ به اجرا درمی‌آمده است. بدین ترتیب، الگوهای هندسی به‌عنوان ساختار اصلی شکل‌گیری تزییناتْ انواع نقوش را در هم می‌آمیخت و تمامی انواع تزیین، اعم از اسلیمی و ختایی و کتیبه‌ای، تابع قواعد تقارن، انعکاس تکرار و نظم هندسی بود. نمونهٔ تزیینات هندسی در اکثر بناهای قسمت‌های مرکزی ایران، سمرقند و هرات به‌فراوانی یافت می‌شود. برای مثال، در مسجد جامع اصفهان (٨٥١ق) که از خصوصیات بارز آن اسراف در کاربندی است سطوح زیر طاق ایوان کاملاً با کاشی در طرح هزاربافت و با اشکال هندسی منظم، و مانند اسپرها با آجر لعابی و غیرلعابی آبی روشن و آبی سیر و سفید پوشیده شده است. بیشتر نقش‌های گیاهی نیز به‌طرزی مشخص در قالب‌های هندسی قرار گرفته‌اند (تصاویر ١٥ و ١٦).

در زیارتگاه درب امام (٨٥٧ق) اصفهان نیز «کاشی‌های

معرق پیش طاق و روی دیوارها نقش هندسی به‌صورت صفحات جداگانه‌ای به‌طور برجسته روی یک زمینهٔ هندسی مرکب از عناصر بسیار کوچک نصب گردیده است. ازاره از طرح‌های هندسی سفال لعابی سیاه و سفال بی‌لعاب ترکیب یافته است. حاشیهٔ ازاره با یک رشتهٔ ممتد ترنج و صلیب و مستطیل متناوب بر زمینه‌ای از نقوش گیاهی بسیار ریز ترکیب گردیده است» (ویلبر و گلمبک، ۱۳۷۴: ٥٤٦-٥٤٤؛ تصاویر ۱۷ و ۱۸).

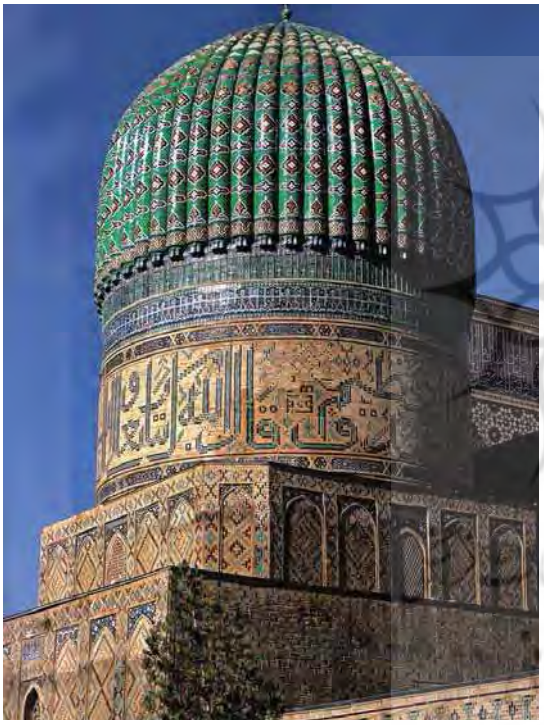
تزیینات گیاهی: نقش‌های گیاهی ـ که اغلب نوعی عملکرد تمثیلی را می‌رساند و می‌توان آن را انگیزهٔ نمایش بهشت دانست ـ به‌عنوان تزیینی غالب بر معماری اسلامی حکمفرما بوده است. تنوع تزیین حاصل از طرح‌های گیاهی توضیحی بر رواج گستردهٔ آن در هنر معماری اواخر قرن نهم است.

از تزیینات گیاهی به‌کاررفته در بناهای این دوره می‌توان به نقوش اسلیمی و ختایی ساقه‌ای (که در اسپرهای طولی یا عمودی به کار می‌رفت)، طرح‌های ختایی با قاب‌بندهای برجستهٔ سفال لعاب‌دار چندرنگ و همچنین نقشمایه‌های ختایی ملهم از خاور دور و نوعی نقش از درخت زندگی اشاره کرد که از یک گلدان تزیینی سر برآورده است. نمونهٔ این نقش در تزیینات آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری (۸۳۱ق) در هرات وجود دارد. اسپرهای مستطیل‌شکل ساخته‌شده با کاشی معرق براساس نقش درخت زندگی زینت‌بخش جرزهای ایوان‌هاست و نقش‌های طوماری پیچک‌مانند با کاشی معرق زینت‌بخش لچکی‌های نمای حیاط است (تصاویر ۱۹ و ۲۰).

تزیینات کتیبه‌ای: با ظهور اسلام خط به‌منزلهٔ عنصری تزیینی با مفاهیمی ارزشمند، که پیام اثر را مستقیماً ابلاغ می‌کرد، به استخدام هنرمندان عرصه‌های مختلف ازجمله معماری درآمد و با ایفای نقشی تمثیلی جایگزین صور و پیکره‌های به‌کاررفته در معماری سایر ادیان شد. از این رو، «حضور آیات و روایات و اذکار و به‌تبع آن متن (خوشنویسی) جزء لاینفک فضاهای معماری قرار گرفت و علاوه‌بر بیان مفهومی که تأثیر مستقیم دارد جلوهٔ روحانی اثر را اعتلا بخشیده و جنبهٔ مادی و جسمیت آن را به‌شدت کاهش داد» (شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۰۲).

کتیبه‌ها از کنار هم قرارگرفتن خط و نقش به دست می‌آیند که برحسب زمان و مکان با مصالح متفاوتی کار شده و در قالب‌های گوناگونی به نمایش درآمده‌اند، مانند: «کتیبه‌های سرتاسری به‌صورت خوشنویسی، کتیبه‌های قاب‌بندی‌شده، کتیبه‌های تلفیقی با نقوش اسلیمی یا هندسی، کتیبه‌های کوچک آجری در قالب شکل و خط، کتیبه‌های دورتادور محراب، گنبد و یا شبستان، و یا کتیبه‌های سادهٔ ایجادشده با سطوح آجری و کاشی» (شایسته‌فر، ۱۳۸۰: ۷۰). برای مثال، در آرامگاه شیرین‌بیگ‌آغا، روی جرز پیش طاق دو ردیف کتیبه قرار دارد که با نواری تزیینی، دارای رشته‌ترنج‌هایی با

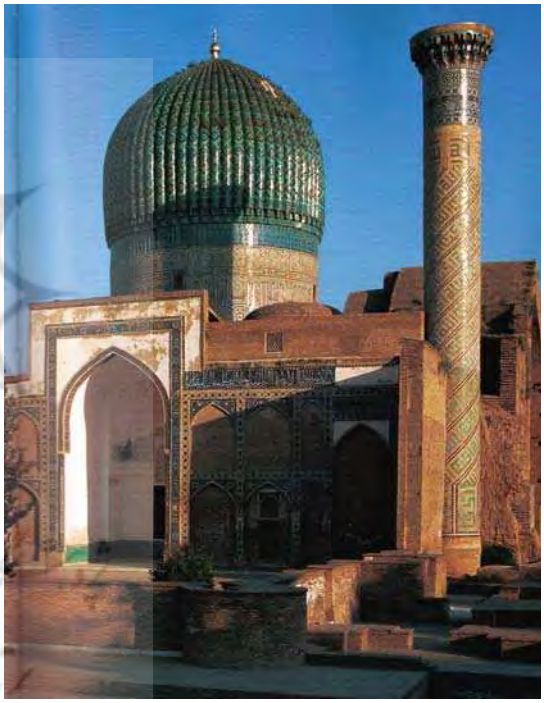
تصویر۸. همان: ٤١٢



تصویر۹. مسجد بی بی خانم، سمرقند،۸۰۸-۸۰۲ ق
Stierlin, 2002,66

نقوش شش‌پر از هم جدا شده است. زمینه و قسمت‌های میانی تزیین از نوع نقوش گیاهی است. زمینهٔ تزیین در کتیبهٔ افقی سردر ایوان به رنگ آبی تیره است و خطوط اخرایی رنگ کتیبه در زمینه‌ای مرکب از شاخ و برگ‌های کوچک گلدار قرار دارد. در دورهٔ تیموری، این روند به اوج خود رسید و تنوع وسیعی در کتیبه‌ها به‌لحاظ مضمون و نوع خط و نقش به وجود آمد که به‌کاربردن اشعار فارسی و به‌تبع آن خط نستعلیق از دستاوردهای آن بود. انواع ذکرشدهٔ کتیبه‌ها در آثار معماری از طریق هنر کتاب‌آرایی با هنر نقاشی ترکیب می‌شود، اما «متن هرگز به درون نگاره‌ها رخنه نکرده و خود دارای قاب‌بندی کاملی است» (پوپ، ۱۳۸٤: ٦٨).

تصویر ۱۰. همان، مأخذ: Finitskaira, 1986 :21



تصویر ۱۱: گورامیر، سمرقند، ۸۰۸ه.ق مأخذ: Degeorge, 2001 ,11

«رنگ نیز در هنر ایرانی با هوشیاری و آگاهی بر معنای تمثیلی هریک و شناخت تأثیراتی که ترکیب و هماهنگی آن‌ها بر روح می‌نهد به کار گرفته شده است. استفادهٔ سنتی از رنگ‌ها بیش از آنکه به تقلیدی از رنگ‌های طبیعی بپردازد در پی تذکار حقیقت آسمانی آن‌هاست» (نصر، ۱۳۷۰: ۶۸).

رنگ با تسلط بر طرح‌ها و نقوش تزیینی انتشاریافته بر سطوح بنا به‌عنوان عنصری وحدت‌بخش در اغلب بناهای معماری حضور می‌یابد و در زیبایی کلی بنا تأثیری شگرف دارد. در دورهٔ تیموری، ترکیبی از انواع کاشی و یا سفال لعاب‌دار آبی (که از دورهٔ ایلخانی به یادگار مانده بود[۱])، برای تزیین سطوح وسیعی مانند گنبدها، پیرامون تزییناتی مانند گلویی‌ها، اطراف کاشی‌های سفید و سیاه، و همچنین برای آرایش سطوح اسپرها (که محلی برای به‌کارگیری عناصر تزیینی ندارند) و آمیختن آن‌ها با سطوح تزیین یافتهٔ دیگر به کار گرفته شد. در رنگ‌آمیزی گل‌های ختایی یا اسلیمی‌ها نیز از رنگ‌های سفید، اخرایی، زرد روشن و حتی بادمجانی و قهوه‌ای (به‌عنوان رنگ‌های خنثی) در زمینه‌ای از رنگ‌های لاجوردی، انواع فیروزه‌ای یا کرم استفاده شده است. نمونهٔ آن را در ترکیب تزیینات لچکی‌های قوس‌ها، سطح چهارگوش‌های زیرین گنبد، سطوح دیوارها و طاق‌نماهای خارجی و داخلی بنا می‌توان دید. یکی از نمونه‌های برجسته در کاشی‌کاری با طیف رنگ آبی آرامگاه خواجه ابونصر پارسا (۸۶۵ق) در بلخ است که دارای تزیینات غنی و ظرافت قابل توجهی است. گنبد بنا با سفال‌های لعاب‌دار کوچک آجری شکل آبی روشن مستور شده است و کاشی معرق آبی و سفید در لچکی‌های ایوان بر رنگ‌های دیگر غلبه دارد (تصاویر ۲۱ و ۲۲).

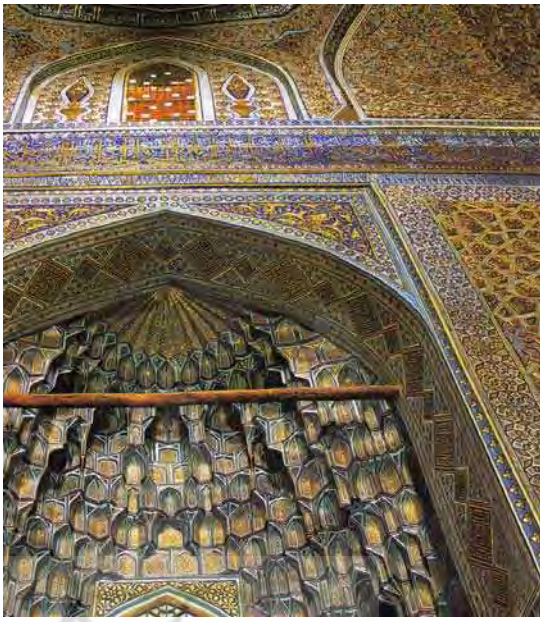
تجلی معماری و تزیینات وابسته به آن در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد

«دورهٔ پسین مکتب هرات را باید عصر بهزاد نامید. او هنرمندی بود که موضوعات، نقش‌مایه‌های کلیدی و سنتی، طرح‌ها، و اندیشه‌های ریشه‌دار را از فرهنگ خود به میراث برد و تاریخ به او این فرصت را داد که در به کمال رساندن هنر نگارگری به‌عنوان هنرمندی منتخب جاودان بماند» (راکسبرگ، ۱۳۸۲: ۹۸).

«هرچند به آثار بهزاد در حوزهٔ نقاشی دیواری و تزیینات وابسته ـ همچون خوشنویسی و ارائهٔ طرح‌هایی برای کاشی‌کاری و تذهیب ـ در تاریخ اشاره‌ای نشده است، اما حمایت بی‌نظیر شاهان تیموری از هنر معماری و تأکید بر بهره‌گیری از انواع هنر در جهت ساخت هرچه باشکوه‌تر بناها دلیلی بر حضور سایر هنرمندان کارگاه سلطنتی و در رأس آن‌ها کمال‌الدین بهزاد در ارائهٔ آثار هنری در این حوزهٔ عظیم و به‌تبع آن افزایش تسلط و آگاهی کامل آن‌ها از چگونگی ساخت و ارائهٔ تزیینات در هنر معماری می‌باشد» (شیرازی، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

در نگاره‌های بهزاد، به‌ویژه در آن دسته از نگاره‌هایی که موضوع معماری نیز در آن به نمایش گذاشته شده است، علاوه بر حضور پیکره‌های انسانی، محل قرارگیری آن‌ها (فضای معماری) در تصویر، نقشی بنیادی را در تعیین ضرباهنگ فضایی صحنه ایفا می‌کند. با توجه به این‌که بنای تصویرشده مطابق با کاربرد واقع‌گرایانهٔ آن (به‌قصد زندگی و یا کار) ایجاد نمی‌شود، محاسبات دقیق معماری به‌لحاظ جایگیری دقیق اجزای ساختمان در آن مطرح نیست. از این رو، فضاهای مختلف در نقاشی ترکیب شده و مجالی را پیش می‌آورد تا از زوایای مختلف به داستان تصویرشده پرداخته شود.

۱. شاید علت آن خواص طلسمی بود که در رنگ آبی تشخیص می‌دادند.



تصویر۱۲. همان مأخذ: Stierlin, 2002 :71

تصویر۱۳. مدرسهٔ الغ بیگ، سمرقند: ۸۲۳–۸۱۷ه. ق. مأخذ: Sirrocco, 2003: 28

تصویر۱٤. همان، مأخذ: Pegeorge,2001:65

علاوه بر استحکامی که وجود خود بنا در ترکیب‌بندی تصویر ایجاد می‌کند، حضور رنگ‌هایی چون لاجوردی، انواع رنگ‌های آجری و خاکی در سایر قسمت‌های عاری از تزیینِ بنا حاکمیتی رنگی در تصویر ایجاد می‌کند که به وحدت در اثر می‌انجامد. علاوه بر آن، در آثار بهزاد تمام تزیینات نیز با توجه به هندسهٔ مبنایی و شکل معماری آن‌ها ترکیب شده است، از این رو، استفاده از عناصر تزیینی در آثار معماری مانند تذهیب، گره‌چینی و نقوش کاشی‌کاری و پخش سطوح رنگی حاصل از آن‌ها در فضای تصویر و هم‌آمیزی آن‌ها با رنگ‌های زنده و درخشان سایر عناصر تصویر مانند لباس پیکره‌ها و زمین به هماهنگی اجزاء و استحکام در ترکیب‌بندی می‌انجامد.

از طرفی، بهره‌گیری از کتیبه‌های مصور به قلم ثلث، رقاع یا کوفی، با تزیینات مرسوم کتیبه‌های آن دوره، و پنهان ساختن آن در میان تزیینات مختلف و انبوه معماری بناها، مضمون داستان نگاره را به‌شکل غیرمستقیم بیان می‌کند و اگر بنایی برای نصب کتیبه‌هایش نداشته باشد آن را بر حاشیهٔ خیمه ـ مانند نگارهٔ «ضیافت در دربار سلطان‌حسین بایقرا» ـ یا در جاهای دیگر قرار می‌دهد (تصویر ۲۳).

کتیبه، هنگامی که روی یک اثر نگارگری قرار می‌گیرد، افزون‌بر نقش تزیینی، به اثر لطافت و سبکی می‌بخشد. این «کتیبه‌ها ممکن است خطوط عظیم کوفی باشند که سراسر بلندای دیوار را بپوشاند، یا خطوط ظریف نسخ که در قاب مقرنس پنهان شود. ممکن است در ترکیب با سایر طرح‌ها در نقش‌های هندسی پنهان شود یا در ترنج‌های زینتی به‌صورت طغرا درآید و دامنهٔ آن‌ها از نمایش‌های کاملاً پیدا تا اشارات رمزی متفاوت است» (پوپ، ۱۳۸۵: ۱۳٦)، مانند نگارهٔ «یوسف و زلیخا» که در آن متن‌ها بسیار گزینشی انتخاب شده‌اند و کتیبهٔ چلیپایی با خط رقاع بر کتیبه‌های قصر زلیخا از اشعار جامی است، در حالی که متنِ مستقیم در این نگاره از بوستان سعدی برگرفته شده است، اما همان‌گونه که بسیاری از هنرشناسان گفته‌اند نگاره بیشتر روایتگر توصیف‌های جامی دربارهٔ قصر زلیخاست (تصویر ۲٤).

بنابراین، بهزاد استفاده از نقوش تزیینی معماری را صرفاً وسیله‌ای برای رنگ و لعاب بخشیدن به آثار خویش نمی‌داند، بلکه، علاوه بر میل به تزیین نگاره به‌واسطهٔ همین تزیینات و با بهره‌گیری از نوآوری‌ها و ابداع نگرشی تازه در عرصهٔ نگارگری، دنیای خیالی نگاره‌های خویش را با سنت واقع‌گرایانهٔ نهفته در آثار معماری پیوند می‌دهد. در برخی نگاره‌ها، مضامین را با دیدی تمثیلی در ترکیب‌بندی (در قالب نشانه‌ها و نماد) جای داده است.

در داستان‌هایی نظیر «سعدی و جوان کاشغری»، به فضای رویداد و جزئیاتی مانند شکل بنا در متن پرداخته نشده است. اما بهزاد با واردکردن فرم‌ها و نقش‌مایه‌های معماری حکمت نهفته در داستان را به‌واسطهٔ انتزاع و اثربخشی این نقوش تحقق بخشیده است. در چنین نگاره‌هایی نیز تزیینات

نقش‌بسته بر بنا کاملاً با آثار واقعی منطبق است و نه‌تنها در ترکیب‌بندی نقوش و محل قرارگیری آن‌ها بلکه در نوع رنگ‌آمیزی نیز هیچ‌گونه مغایرتی با آثار معماری واقعی در آن زمان وجود ندارد (تصویر ۲۵).

طبق بررسی‌های نگارنده، در ۲۳ نگاره از آثار منسوب، متعلق یا تحت مدیریت هنری کمال‌الدین بهزاد عناصری از معماری مطرح می‌شود. نگاره‌های مذکور عبارت‌اند از: «نوجوانی در میان علما» از نسخهٔ بوستان سعدی در موزهٔ تاریخ هنر ژنو متعلق (۸۸۷ق)، «اعدام برادرکش» و «جشن تولد مجنون» متعلق به نسخهٔ مطلع‌النوار امیرخسرو دهلوی در کتابخانهٔ چستربیتی دوبلین (۸۹۰ق)، «اسکندر و مرد شریف» (۸۹۰ق) و « حضرت محمد و اصحاب او» (۹۰۱ق) از نسخهٔ حیرت‌الابرار نوایی در کتابخانهٔ بادلیان آکسفورد، «اظهار عشق مرد تهیدست به پادشاه مصر» و «سوگواری در تشییع پدر» از نسخهٔ منطق‌الطیر عطار در موزهٔ متروپولیتن نیویورک (۸۹۱ق)، «سعدی و جوان کاشغری» از نسخهٔ گلستان سعدی در موزهٔ مترو پولیتن نیویورک (۸۹۱ق)، «یوسف و زلیخا» (۸۹۳ق)، « گدایی بر در مسجد»، «بحث متکلمان در مسجد» و «ضیافت در دربار سلطان‌حسین بایقرا» (۸۹۴ق) متعلق به بوستان سعدی دارالکتب قاهره در مصر، «خسرو بر در قصر شیرین» و «مجنون در کعبه» متعلق به خمسهٔ نظامی در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (۸۹۵ق)، «سوگوار لیلی بر مرگ شوهرش»، «لیلی و مجنون در مکتب»، «ساختن قصر خورنق»، «قتل خسرو به‌دست پسرش شیرویه»، «خسرو در برابر پدرش هرمزشاه»، « خواجه آبتنی‌کنندگان را می‌پاید»، «اسکندر و حکمای هفت‌گانه»، «اسکندر و مرد زاهد» و « خلیفه هارون در حمام» متعلق به نسخهٔ دیگری از خمسهٔ نظامی در کتابخانهٔ موزهٔ بریتانیا (۹۰۰ق).

آثار مذکور حتی شامل آن دسته از نگاره‌هایی است که بنای معماری در حد بسیار نازل مطرح شده است، مانند شکل یک غار یا گوشه‌ای از برج و باروی یک قصر. در این پژوهش نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» از بوستان سعدی (تصویر۲۶)، با توجه به غنای تزیینات معماری به‌کاررفته در آن بررسی می‌شود.

نمود عناصر تزیینی معماری در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» و تطبیق آن با تزیینات بناهای همزمان

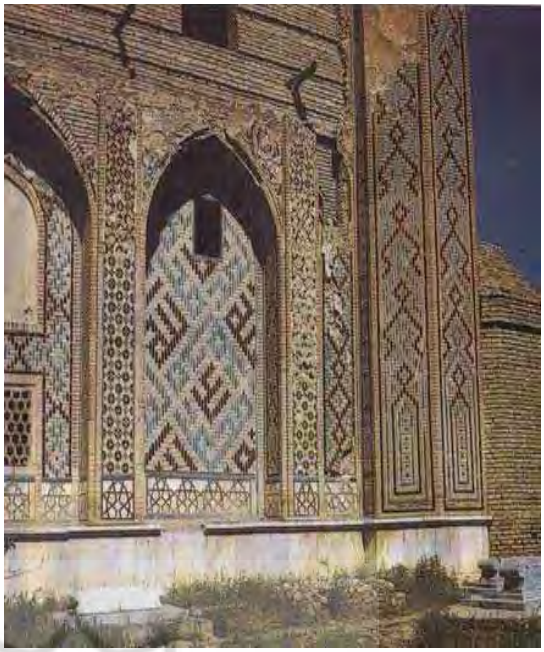
بوستان سعدی موجود در دارالکتب قاهره مصر ازجمله کتاب‌های مصورشده در هرات در سال ۸۹۳ق برای سلطان‌حسین بایقرا بود. این نسخه، که به خط سلطانعلی مشهدی کتابت و توسط یاری مذهّب تذهیب شده، دارای دوازده نگاره است که یک سال بعد از کتابت به آن اضافه شده است. «شش نگاره از آن دارای سبک و شیوهٔ واحدی هستند و از این رو همهٔ هنرشناسان در صحت انتساب آن‌ها به بهزاد هم‌داستان‌اند و به این جهت این چند قطعه مینیاتور

تصویر۱۵. مسجد جامع اصفهان، ۸۵۱ق مأخذ: Michaud,1996:153

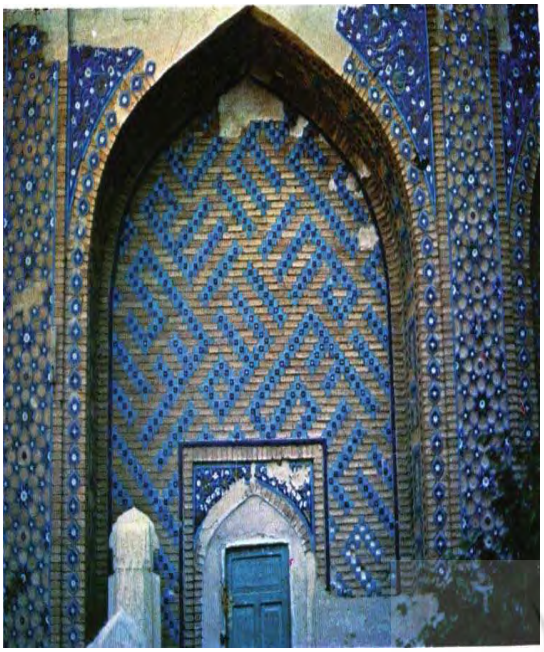
تصویر۱۶. همان، مأخذ: Stierlin, 2002:76

تصویر۱۷. درب امام، اصفهان، ۸۶۷ه . ق، Blunt,1974:111

تصویر۱۸: همان، مأخذ: Stierlin, 2002,76



تصویر۱۹. آرامگاه خواجه عبدالله انصاری، هرات، ۸۳۱ ق، مأخذ: ویلبر، گلمبک، ۱۳۷٤: ۷۲٦.



تصویر۲۰. همان، مأخذ:ماهرالنقش،۱۳۷۰:۱۰۲.

اساس و مبنای قطعی هرگونه تحقیقی راجع به سبک و شیوهٔ بهزاد شناخته می‌شود و در شناخت تاریخ تحول نقاشی مینیاتور بهزاد اهمیت خاصی دارند» (آریان، ۱۳٦۲: ٤٦). در اکثر این نگاره‌ها، فضای معماری بیش از پیکره‌ها نمود دارد. تاریخ اکثر نگاره‌ها در تزیینات بناها درج شده است. در این میان، نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» فضای معماری شاخص‌تری را به نمایش می‌گذارد. بهزاد با پرداختی ویژه به جزئیات ظریف مانند کاشی‌کاری صحنه‌هایی خارق‌العاده را به وجود آورده و سبک ویژهٔ خود را به نمایش گذاشته است. نگارهٔ مذکور با توجه به مرقوم‌بودن آن می‌تواند برای تحلیل سبک و نیز سایر آثار بهزاد در کل مکتب هرات دورهٔ سلطان‌حسین بایقرا منبعی اصیل و موثق محسوب شود.

«تصویر کامل ساختمان با حیاطی که از سمت خیابان محصور است از نیمهٔ اول قرن نهم متداول شد. باوجوداین، بهزاد ساختار موجود را جمع‌بندی کرد و فضای استقرار عناصر را گسترش داد» (م.اشرفی، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

در این نگاره، بهزاد تقریباً مجموعهٔ کامل یک مسجد را به تصویر کشیده است که آن را به‌لحاظ مفهومی می‌توان با خطی افقی از بالای دیوار مسجد به دو قسمت بیرونی و درونی تقسیم کرد.

سردر ورودی مسجد نقش رابط بین این دو ساحت را دارد. «بهزاد در تصویرگری این حکایت مخاطب را آگاهی می‌دهد که ورود به مسجد شرایطی را می‌طلبد. نحوهٔ استقرار پیکره‌ها در ترکیب‌بندی مسیری را طراحی می‌کند که از مرد معتکف در پای منبر شروع و در مسیری منحنی در نهایت به گنبد منتهی و اوج می‌گیرد. به‌کارگیری مجموعه‌ای از طاق‌های جناغی نیز در هدایت چشم به سمت بالا نقش مؤثری دارند» (اسکندری تربقان، ۱۳۸٤: ۱۰۲-۹۸).

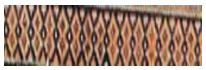
با توجه به نبود ساختاری قرینه در فضای معماری موجود در تصویر، کمال‌الدین بهزاد با کوچک‌کردن متناسب پیکره‌های انسانی و ساختمان‌ها، و با نکته‌سنجی در چگونگی استقرار آن‌ها در فضای تصویر، علاوه‌بر عمق‌نمایی و ایجاد فضایی برای سایر عناصر مانند صحن و منبر، ساختاری متعادل را در نگاره برقرار می‌کند.

همچنین از تصویرکردن دیوارهای جانبی پرهیز می‌کند و برای نشان‌دادن عمق حیاط در کنار صحن پیشین منبر را در دورنما می‌آورد.

بین خطوط عمودی و افقی تصویر ارتباطی منطقی برقرار است و جاسازی عناصر و تزیینات با دقت خاص انجام گرفته است. ترکیب‌بندی کلی و استقرار فضا در نگاره را می‌توان با نگارهٔ «یوسف و زلیخا» از همین نسخه مقایسه کرد. «بافت ریز و درشت در تزیینات دیوارها دوری و نزدیکی را القا می‌کند و همچنین تزیینات با نقوش هندسی و تذهیب علاوه بر اینکه نوعی آرایش صفحه است بر زمینه‌ای خاص نیز تأکید می‌کند (از جمله منبری که تمام تزیین آن با نقوش هندسی و رنگ گرم ترکیب شده). آنچه موجب غنای رنگ‌آمیزی ساختمان شده است هم‌آمیزی درجات مختلف رنگ‌ها و فراوانی کاربرد رنگ طلایی است که تأثیر خیره‌کنندهٔ درخشانی در رنگ‌آمیزی ایجاد کرده است» (م.اشرفی، ۱۳۸۲: ۱۰۱).

در این نگاره، شاهد ترکیبی بی‌نقص از نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه‌ها هستیم که بهزاد با بهره‌گیری بیشتر از

جدول۱-۱. تطبیق نقوش هندسی ساق گنبد در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان:

تاریخ	نوع ونام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۸۰۸ق)	آرامگاه تومان‌آغا -سمرقند	آجری-فیروزه‌ای	دیوار چپ جانبی ایوان ورودی		
قرن۹	آرامگاه شادی‌ملک‌آغا -سمرقند	آجری-فیروزه‌ای	دیوار زیر ساق گنبد		
۸-۸۰۱ق	مسجد بی‌بی‌خانم -سمرقند	لاجوردی-فیروزه‌ای-آجری	طاق‌نماهای دیوار داخلی		

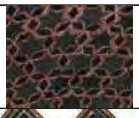
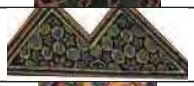
جدول۱-۲ تطبیق نقوش هندسی دور ایوان اصلی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان:

تاریخ	نوع ونام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۷۶۱ق)	آرامگاه کوتلولک‌آغا-سمرقند	سبز-لاجوردی	داخل ساق گنبد		
۸-۸۰۱ق	مسجد بی‌بی‌خانم-سمرقند	طلایی-لاجوردی	زیر ساق گنبد		
۲۳-۸۱۷ ق	مسجد الغ‌بیگ-سمرقند	طلایی-لاجوردی	زیر ساق گنبد		
۹۲۶-۷۶۸ ق	مسجد جامع-اصفهان	طلایی-لاجوردی	حاشیهٔ داخلی دور ایوان غربی		

جدول۱-۳. تطبیق نقوش هندسی داخل محراب در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۷۲۱ ق	مسجد جامع-نطنز	لاجورد-فیروزه‌ای-کرم	داخل محراب		

جدول ۱-٤. تطبیق نقوش هندسی از ارهٔ ایوان اصلی نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۷۷۳ ق	آرامگاه شادی‌ملک‌آغا-سمرقند	سبز-لاجوردی	داخل گنبد		
۸۰۳-۷ق	گور امیر-سمرقند	آجری-لاجوردی	داخل محراب		
۷۲۱ق	مسجد جامع-نطنز	فیروزه‌ای-آجری	داخل محراب		
۸۰۱-۸ ق	مسجد بی‌بی‌خانم-سمرقند	لاجوردی-آجری	دیوار جانبی ایوان ورودی		
۸۲۹-۳۲ق	آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری-هرات	لاجوردی-آجری	از ارهٔ پایینی دیوار حیاط		

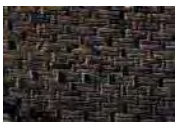
جدول ۱-۵. تطبیق نقوش هندسی دیوارهای جانبی طاق‌نماهای دیوار بیرونی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۷۳۹ ق	مسجد جامع کرمان	لاجوردی-کرم	داخل طاق‌نماهای ایوان ورودی		
۸۶۵ ق	مقبرهٔ ابونصر پارسا-بلخ	لاجوردی-فیروزه‌ای	دیوار بین مناره و ایوان اصلی		

جدول ۱-۶. تطبیق نقوش هندسی حاشیهٔ طاق‌نماهای دیوار بیرونی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع ونام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۹۳۲-۳۲۰ ق	مسجد جامع ـ اصفهان	طلایی	لبهٔ خارجی طاق ایوان ورودی		

جدول ۱-۷. تطبیق نقوش هندسی دیوار بیرونی در نگاره « گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۸-۸۰۱ ق	مسجد بی‌بی‌خانم-سمرقند	آجری-لاجوردی	نمای خارجی هشتی زیر گنبد		
۷۸۷ق	آرامگاه شیرین بیگ‌آغا-سمرقند	آجری-فیروزه‌ای	دیوار سمت چپ		

نقوش هندسی و اجرای آن‌ها در نهایت ظرافت فضای واقعی یک مسجد را به تصویر کشیده است:

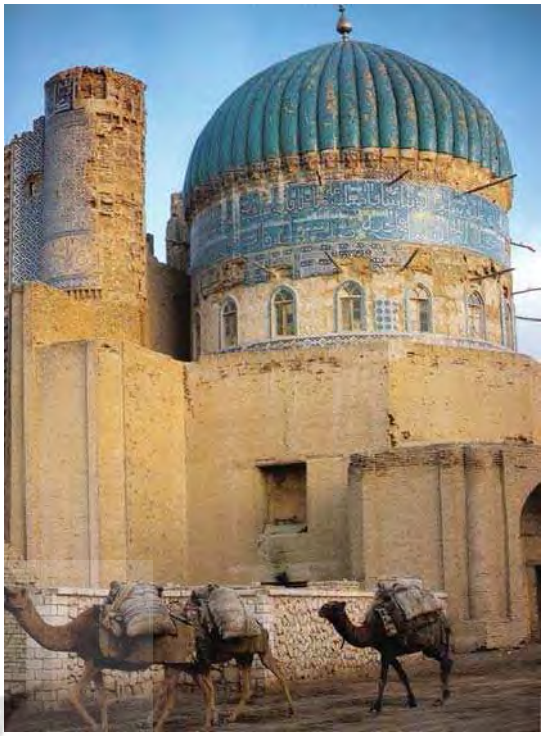
۱. نقوش هندسی

نقوش هندسی ترسیم‌شده در این تصویر نسبت به سایر آثار بهزاد که در آن‌ها فضای معماری به تصویر کشیده شده است فضای بیشتری را به خود اختصاص داده‌اند و انواع مختلفی از آن در سطوحی وسیع انتشار یافته‌اند. صرف نظر از سطح دیوارهای مسجد، منبر بزرگی که در مرکز تصویر وجود دارد با نقوش هندسی متنوعی پوشیده شده است، اما نمی‌توان آن را جزو بنای معماری به حساب آورد. بنابراین تنها ۱۸درصد تزیینات بنا به نقوش هندسی اختصاص دارد (تصویر ۲۷).

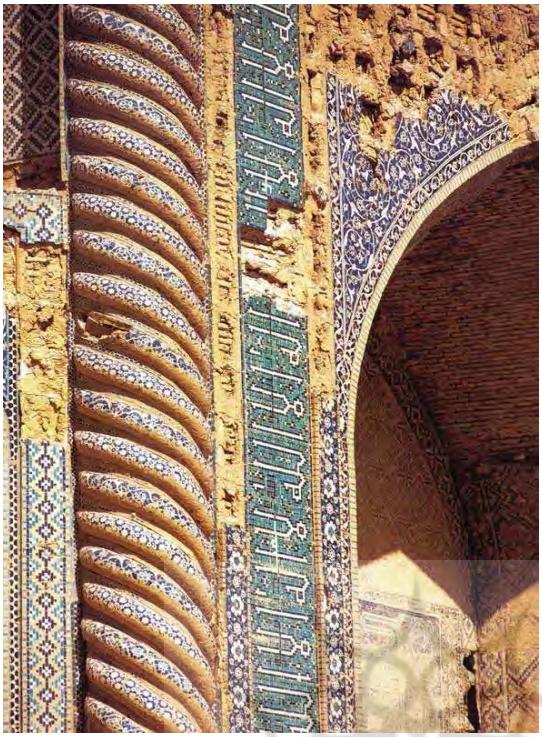
جاگیری نقوش و رنگ‌های به‌کاررفته در آن با بناهای واقعی این دوره شباهت زیادی دارد. برای مثال، نقوش هندسی استفاده‌شده در ساق گنبد نگاره که به رنگ آجری رنگ‌آمیزی شده است همانند آجرکاری‌های استفاده‌شده در دیوار زیرین ساق گنبد برخی آرامگاه‌های مجموعهٔ شاه‌زنده مانند شادی‌ملک‌آغا و دیوارهای جانبی ایوان ورودی آرامگاه تومان‌آغا (با آجر لعاب‌دار فیروزه‌ای) و همچنین طاق‌نماهای دیوار داخلی مسجد بی‌بی‌خانم (رنگ غالب لاجوردی، فیروزه‌ای و آجری) در سمرقند است (جدول ۱-۱).

فرم هندسی در دور ایوان اصلی که با رنگ غالب لاجوردی و طلایی و نقوش گیاهی پر شده تقلیدی است از نمونه‌های مشابه آن در داخل ساق گنبد آرامگاه کوتلوک‌آغا (رنگ سبز و لاجوردی) و در ساق گنبد مسجد بی‌بی‌خانم و الغ‌بیگ در سمرقند و همچنین حاشیهٔ داخلی دور ایوان غربی در مسجد جامع اصفهان با رنگ غالب طلایی و لاجوردی که برخلاف نگاره داخل فرم هندسی با خط پر شده است (جدول ۱-۲).

نقشی که در داخل محراب و در زیر آن قرار گرفته با ترکیب رنگ سبز و زرد از تزیینات متداول در آن دوره است که نمونهٔ بسیار شبیه به آن را در مسجد جامع نطنز و مانند خود نگاره در داخل محراب می‌توان دید، با این تفاوت که رنگ به‌کاررفته در آن لاجوردی و فیروزه‌ای متداول در آن دوره است که در میان آجرکاری ساختمان قرار گرفته است (جدول ۳-۱). نقش به‌کاررفته در ازارهٔ ایوان اصلی با ترکیب رنگ سبز و لاجوردی بیشترین شباهت را به تزیینات داخل گنبد در آرامگاه شادی‌ملک‌آغا (با رنگ مشابه)، تزیینات



تصویر۲۱: آرامگاه ابونصر پارسا، بلخ، ۸٦۵ ق مأخذ:
Michaud:1996,69



تصویر۲۲: همان: ۶۵

محراب در داخل گور امیر و مسجد جامع نطنز (با رنگ آجری و فیروزه‌ای)، دیوار جانبی ایوان ورودی مسجد بی‌بی‌خانم و همچنین تزیینات ازاره‌های پایینی دیوار حیاط در آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری در هرات با رنگ لاجوردی و آجری دارد (جدول ۱-٤).

نقوش ترسیم‌شده در دیوارهای جانبی طاق‌نماهای بیرونی به‌لحاظ فرم و رنگ (لاجوردی و فیروزی) با نقوش هندسی دیوار بین مناره و ایوان اصلی در «مقبرهٔ خواجه‌ابونصر پارسا» و داخل طاق‌نماهای ایوان ورودی مسجد جامع کرمان (با رنگ لاجوردی، کرم) هماهنگ است (جدول۱-۵).

فرم هندسی طلایی‌رنگ بسیار ظریف که در حاشیهٔ طاق‌نماهای دیوار بیرونی به کار رفته است از نقش‌های بسیار متداولی است که در کنار هر نوع تزیینی قرار می‌گیرد، اما یکدستی بافت آن سطحی کاملاً یکنواخت را می‌نمایاند که با بررسی موشکافانه‌تر قابل تشخیص است، لذا به‌رغم استفادهٔ مکرر از این فرم در بناها تنها آن دسته از تصاویر که وضوح کامل‌تری داشتند قابلیت تطابق با تزیینات نگاره را دارا بودند. از آن میان به لبهٔ خارجی ایوان ورودی مسجد جامع اصفهان می‌توان اشاره کرد (جدول ۱-٦). سقف رواق بیرونی در ترکیبی هندسی از آجرکاری، که در میان آن‌ها آجر لعاب‌دار لاجوردی قرار گرفته، نیز از تزیینات متداول برای پوشش سطوح وسیع در این دوره است که در اکثر بناها مانند نمای خارجی هشتی زیر گنبد در مسجد بی‌بی‌خانم و دیوار سمت چپ آرامگاه شیرین‌بیگ آغا با ترکیب رنگ مشابه وجود دارد (جدول ۱-۷).

۲. نقوش گیاهی

از نقوش گیاهی برای تزیین دور ایوان‌ها، محراب و حاشیهٔ کتیبه‌ها استفاده شده است (تصویر ۲۸). این نقوش فضای چشمگیری را به خود اختصاص داده است و حدود ۱۹/۶درصد تزیینات کل بنا را شامل می‌شود و بیشتر سطح دیوارهای خارجی مسجد را پوشش داده‌است. بهزاد با رعایت واقع‌گرایی (نقوش گیاهی بیشتر برای تزیین دیوار بیرونی مساجد استفاده می‌شد) و اجرایی درنهایت ظرافت، بیشتر از آنکه بر داستان نگاره تأکیدی ویژه داشته باشد، توانایی خود را در تصویرکردن بنایی کامل و باشکوه به نمایش می‌گذارد. این مهارت نه‌تنها تزیین سطوح بلکه شناخت کامل فضاهای یک مسجد را نیز شامل می‌شود. نمونهٔ بعضی از نقوش مانند حاشیهٔ بالای ایوان در اکثر بناها مانند لبهٔ بیرونی گنبد در آرامگاه تومان‌آغا با رنگ غالب لاجوردی، تزیین طاق‌نماها و لبهٔ بیرونی گنبد در مسجد بی‌بی‌خانم با ترکیب رنگ لاجوردی و قرمز روشن و در سر در ایوان ورودی آرامگاه سیدمحمود در بخارا با رنگ غالب لاجوردی، فیروزه‌ای و کرم وجود دارد (جدول ۲-۱). نمونهٔ تقریباً مشابه از لچکی طاق ایوان اصلی را با ترکیب رنگی متفاوت در آرامگاه درب امام در اصفهان می‌توان یافت (جدول ۲-۲).

تزیین بالای رواق بیرونی با ترکیب رنگ طلایی و سبز از ترکیب‌های متداول در این دوره است که مشابه آن را

تصویر۲۳.ضیافت در دربار سلطان حسین بایقرا، بوستان سعدی، ۸۹۴ ق، دارالکتب قاهره، مصر، ۲۱×۳۰/۵سانتی متر، مأخذ: Bahari, 1996: 102-103

جدول۲-۱. تطبیق نقوش گیاهی بالای ایوان اصلی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

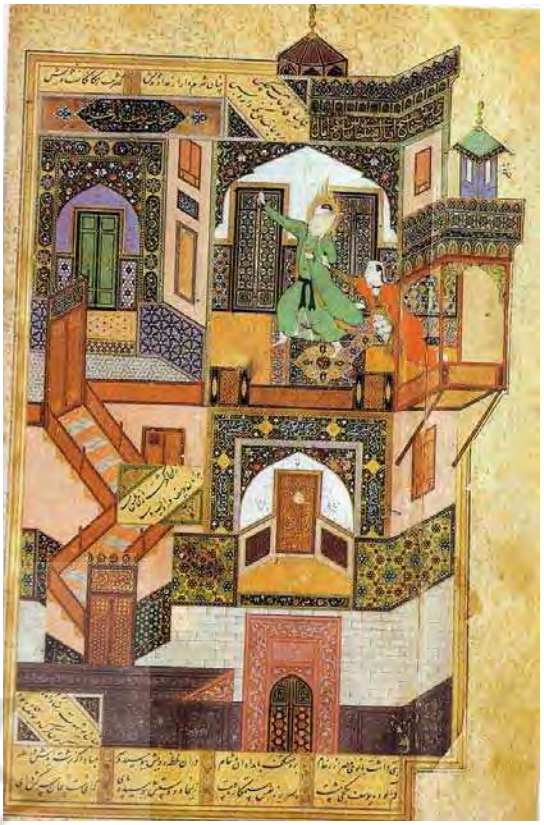
تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۸۰۱-۸ ق	مسجد بی‌بی‌خانم- سمرقند	لاجوردی-قرمز روشن	تزیین طاقنماهای دیوار		
۸۰۱-۸ ق	مسجد بی‌بی‌خانم- سمرقند	لاجوردی	تزیین لبهٔ بیرونی گنبد		
۸۰۸ ق	آرامگاه تومان‌آغا- سمرقند	لاجوردی	لبهٔ بیرونی گنبد		
۸۵۲ ق	آرامگاه سیدمحمود- بخارا	لاجوردی-فیروزه‌ای- کرم	بالای در (ایوان) ورودی		

جدول۲-۲. تطبیق نقوش گیاهی ایوان اصلی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

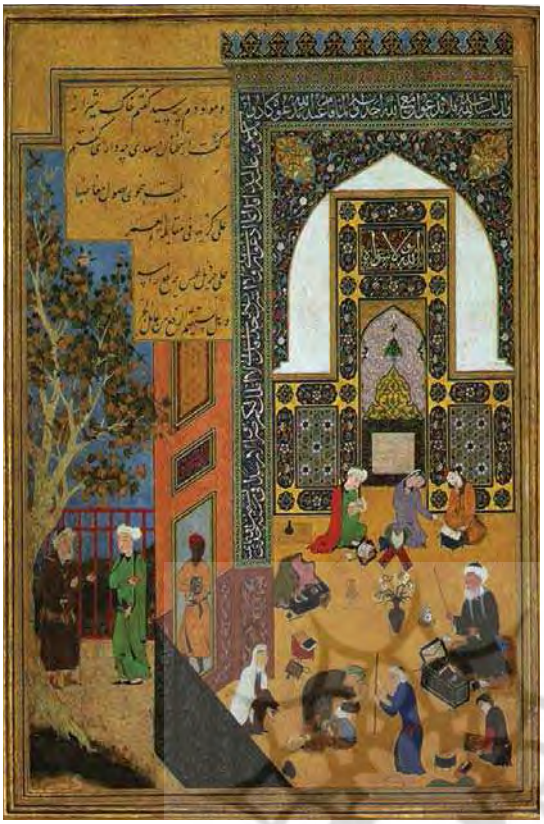
تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۸۵۷ ق	آرامگاه درب امام- اصفهان	لاجوردی-گل‌های نارنجی و سفید	دور ایوان		

جدول۲-۳. تطبیق نقوش گیاهی لبهٔ بالایی رواق در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

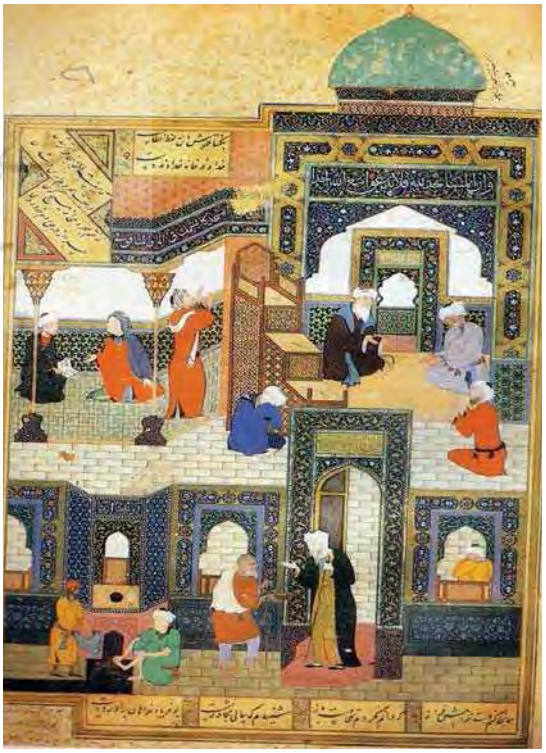
تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۸۰۳-۷ ق	آرامگاه گور امیر- سمرقند	فیروزه‌ای-طلایی	لبهٔ پایینی کتیبهٔ بالای محراب		



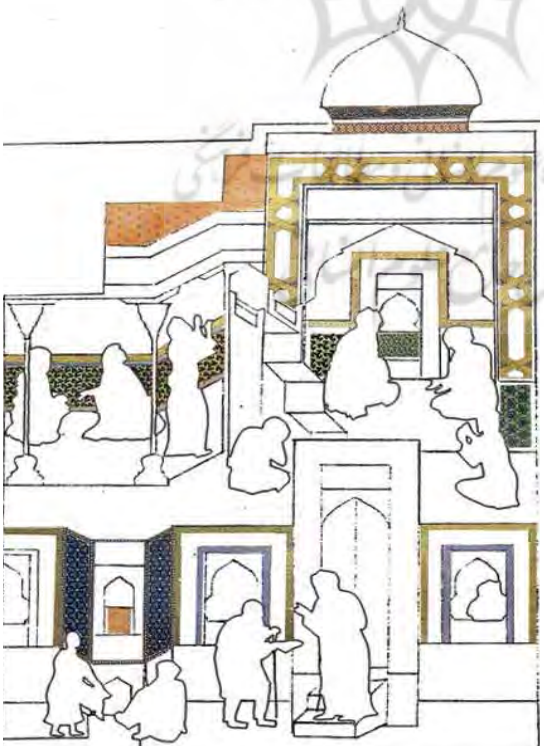
تصویر۲۴.یوسف و زلیخا، بوستان سعدی، ۸۹۴ق، دارالکتب قاهره، مصر، ۲۱×۳۰/۵سانتی متر، مأخذ: همان، ۱۰۹



تصویر۲۵.سعدی و جوان کاشغری، گلستان سعدی، ۸۹۱ ق، اتحادیه هنر لیختن اشتاین، ژنو، ۱۴/۹×۱۸/۹ سانتی متر، همان، ۸۴



تصویر۲۶.بوستان سعدی گدایی در مسجد دارالکتاب قاهره، مصر، ۲۱×۳۰ سانتی متر، ۸۹۴ ق مأخذ : همان: ۱۰۶



تصویر۱-۱. نسبت نقوش هندسی به کل فضای معماری،مأخذ: نگارنده

جدول۲-۵. تطبیق نقوش گیاهی داخل طاق‌نمای دیوار بیرونی در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	شکل نقش در بنا	شکل نقش در نگاره
۷۷۷ ق	آرامگاه توقلو تکین- سمرقند	لاجوردی تیره-کرم	دیوار چپ ورودی		

جدول۳-۱. تطبیق کتیبه‌نگاری طاقنمای بیرونی در نگاره « گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

تاریخ	نوع ونام بنا	رنگ غالب	محل نقش	کتیبه‌نگاری در بنا	کتیبه‌نگاری در نگاره
۷۸۷ ق	آرامگاه شیرین‌بیگ‌آغا- سمرقند	لاجوردی-گل قرمز-خط سفید	دیوار بیرونی		
۸۰۸ ق	آرامگاه تومان‌آغا-سمرقند	لاجوردی-فیروزه‌ای- خط سفید	سردر ورودی		

جدول۳-۲. تطبیق کتیبه‌نگاری طاقنمای بیرونی در نگاره « گدایی بر در مسجد» با تزیینات معماری همزمان

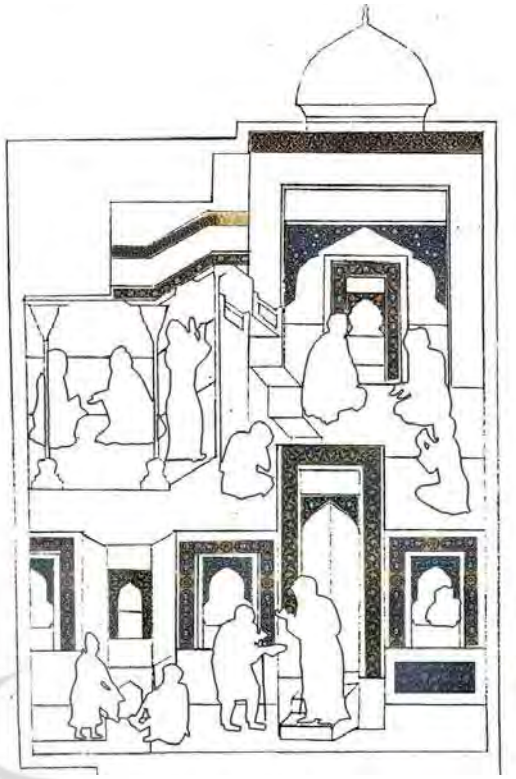
تاریخ	نوع و نام بنا	رنگ غالب	محل نقش	کتیبه‌نگاری در بنا	کتیبه‌نگاری در نگاره
۳۲-۸۲۹ ق	مقبرهٔ خواجه‌عبدالله انصاری- هرات	لاجوردی-خط کرم	طاق دیوار ایوان شرقی		
۸۶۹ ق	مسجدکبود -تبریز	لاجوردی-فیروزه‌ای	داخل ایوان ورودی		

در تزیینات داخلی گور امیر می‌توان یافت (جدول۲-۳). حاشیه‌های طاق‌نماهای بیرونی از نمونه‌های تکرارشده در آثار بهزاد است که به تزیینات دور ایوان گور امیر و آرامگاه تومان‌آغا و ساق گنبد مسجد بی‌بی‌خانم شباهت دارد (جدول۲-٤). نقوش قرارگرفته در لچکی‌های دیوار بیرونی مسجد شباهت بسیاری دارد با دیوارهای بیرونی آرامگاه توقلو تکین در سمرقند که به‌لحاظ رنگی نیز به آن بسیار نزدیک است (جدول۲-۵).

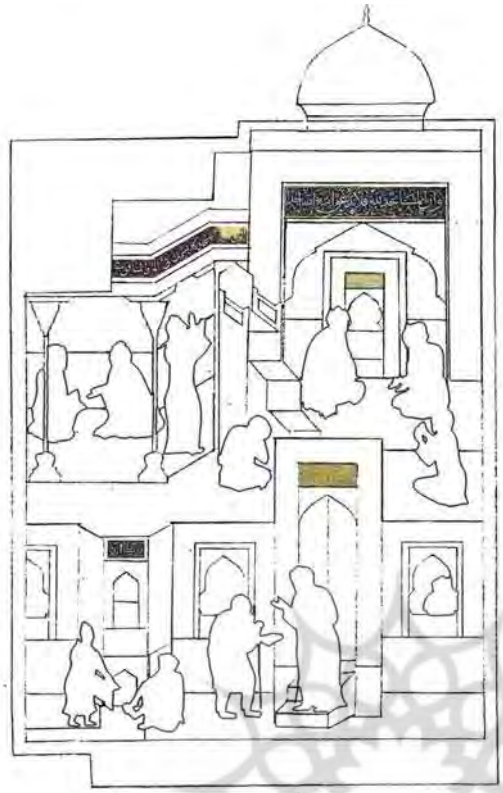
۳.کتیبه‌نگاری

اگرچه این نگاره فضای مسجد را به تصویر می‌کشد و در دورهٔ تیموری نیز مانند همهٔ ادوار اسلامی از خط به عنوان نمودار ظرف کلام الهی و برای متجلی‌ساختن معنویات در سطح بنا استفاده می‌شد، بهزاد در این نگاره نیز مانند سایر آثار خود بهره‌گیری از خط و کتیبه را پس از نقوش هندسی و گیاهی در درجهٔ سوم اهمیت قرار داده است. فضاهای تزیین‌یافته با کتیبه‌های متعدد در سطوح کوچک‌تری ترسیم شده است و نسبت آن را به ۳/٦درصد کل فضای تزیینی معماری کاهش داده است (تصویر۲۹). «از نکات قابل توجه در نگاره حفظ مراتب و شأن کلام و تصویر است. این حساسیت و توجه حتی به حفظ مراتب کلام الهی و شعر که کلام انسانی است می‌انجامد.

به‌عنوان مثال، کلام الهی همواره در متن نگاره و اغلب بر روی فضاهای معماری بوده است که شأن و مرتبت آن حفظ گردد، اما اشعار که زبان انسان و بیان حال اوست اغلب در خارج از نگاره تحریر شده است» (رجبی، ۱۳۸۰: ۷٦۷). مضمون کتیبهٔ قرارگرفته در ایوان اصلی، مانند بیشتر کتیبه‌های مورد استفادهٔ بهزاد برای تزیین مساجد، مربوط‌به آیهٔ ۱۸ از سورهٔ جن است و بخشی از آیه نیز در صحن همجوار ادامه یافته است. این کتیبه به‌لحاظ فرم و رنگ و نه مضمون با کتیبهٔ دیوار بیرونی آرامگاه شیرین‌بیگ‌آغا و سردر ورودی آرامگاه تومان‌آغا (با ترکیب رنگ لاجوردی و سفید) شباهت دارد (جدول۳-۱). کتیبه به خط کوفی در طاق‌نماهای دیوار بیرونی از وضوح کافی برخوردار نیست، اما نمونه‌های تقریبا مشابه آن را در ایوان‌های آرامگاه خواجه‌عبدالله انصاری در هرات با رنگ مشابه و در داخل



تصویر۲-۱. نسبت نقوش گیاهی به کل فضای معماری، مأخذ: نگارنده



تصویر۲-۲. نسبت کتیبه به کل فضای معماری، مأخذ: نگارنده

نتیجه

در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، نقوشی تزیینی بنا اغلب در آثار معماری واقعی نیز وجود دارند، اگرچه قرارگیری آن‌ها در تصویر در فضایی جدید و متفاوت با محل به‌کارگیری آن در آثار معماری است. بهزاد در برخی نگاره‌ها مانند «سعدی و جوان کاشغری» برای جای‌دادن مضامین داستان با دیدی تمثیلی در ترکیب‌بندی نگاره از روایت واقعی داستان برای تزیین عناصر صحنه پیروی نکرده است و با واردکردن فرم‌ها و نقش‌مایه‌های معماری حکمت نهفته در داستان را به‌واسطهٔ انتزاع و اثربخشی این نقوش تحقق بخشیده است، اما در نگارهٔ «گدایی بر در مسجد» بهره‌گیری از نقوش با مضمون واقع‌گرایانه داستان کاملاً هم‌جهت بوده و تزیینات آن‌چنان با بناهای واقعی آن دوره منطبق است که معماری هویتی واقعی از مکان و زمان را بیان می‌کند. نقوش هندسی و گیاهی و همچنین حضور کتیبه‌ها که به‌عنوان بافتی سطوح بنا را پوشانده همان نقوش بناهای مذهبی به‌ویژه مساجد هم‌عصر خود است که بهترین و ظریف‌ترین آن‌ها برای غنای تصویرگری انتخاب شده‌اند و با ترکیب رنگی و تراکم نقش متناسب با فضای نگاره در ترکیب‌بندی جای گرفته‌اند. برای مثال، نقوش ظریف و متراکم اسلیمی و ختایی با توازن فوق‌العاده میان رنگ‌های ملایم آبی و سبز و رنگ‌های تند در دیوارهای خارجی مسجد نوعی بعدنمایی را در تصویر ایجاد کرده است و در مقابل برای روایت موضوع داستان به‌شکلی غیرمستقیم و بسیار ماهرانه و همچنین معنویت‌بخشیدن به فضای درونی مسجد کتیبه‌های قرآنی پرنقش‌ونگار موجود در معماری بنا در فضای تصویر وارد شده است. بهزاد برای تزیین عناصر جانبی تصویر مانند منبر از نقوش هندسی با ترکیب‌بندی بسیار ساده و همچنین رنگ‌بندی بسیار ملایم و یکنواخت استفاده کرده است و، باوجود واقع‌نمایی، آن‌ها را در درجهٔ دوم اهمیت قرار می‌دهد.

بنابه تفکیک و تطبیق نقوش تزیینی و دقت در ساختار آن‌ها، نقوش گیاهی با اختصاص دادن ۱۹/۶ درصد از فضای معماری تصویر در اولویت و پس از آن نقوش هندسی با ۱۸درصد و تزیینات کتیبه‌ای با ۳/۶ درصد قرار دارند. اکثر تزیینات به‌کاررفته به‌دست کمال‌الدین بهزاد ـ اعم از هندسی، گیاهی و حتی کتیبه‌ها ـ از چند نوع محدود نقش‌مایه، ترکیب و ساختار هندسی فراتر نمی‌رود و او تنها با تغییراتی اندک در ترکیب‌بندی و رنگ آن‌ها طرحی جدید را متناسب با فضا و مضمون داستان ارائه می‌دهد. بنابراین، در این نگاره، دیدن نقوش به‌تنهایی نیز فضای مسجد را در ذهن مخاطب تداعی خواهد کرد.
حضور معماری و عناصرتزیینی وابسته به آن در ترکیب یک نگاره به‌صورت واقع‌گرایانه (منطبق بر بناهای موجود در آن دوره)، چه به‌منظور تصویرکردن داستان و چه برای پرکردن فضای نگاره، شاخصی زمانی را در ذهن بیننده تداعی می‌کند و علاوه بر گونه‌ای اطلاع‌رسانی و تأکیدی بر شکوه و عظمت معماری آن دوره عاملی شد برای خلق آثار بی‌نظیر کمال‌الدین بهزاد، که نه‌تنها در مکتب نگارگری هرات بلکه در مکتب‌های هنری بعدی به‌عنوان الگویی جاودانه برای به‌تصویرکشیدن تزیینات معماری در هنر کتاب‌آرایی قرار گرفت.

منابع و مآخذ

آریان، قمر. ۱۳۶۲. *کمال‌الدین بهزاد*. تهران: هیرمند.
اسکندری تربقان، ایرج. ۱۳۸۳. *هماهنگی طرح و تفکر در آثار کمال‌الدین بهزاد*. رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه هنر تهران.
بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. ۱۳۸۵. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. تهران: سروش.
پوپ، آرتورآپهام. ۱۳۸۴. *سیر و صور نقاشی ایران*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
پوپ، آرتورآپهام. ۱۳۸۵. *معماری ایران*. ترجمهٔ غلامحسین صدری افشار. تهران: اختران.
راکسبرگ، دیوید جی. ۱۳۸۲. «کمال‌الدین بهزاد و نقش او در نگارگری ایران». ترجمهٔ مریم پزشکی خراسانی. *فصلنامهٔ هنر*، ۵۷: ۸۰-۶۱.
رجبی، محمد. ۱۳۸۰. «جلوه‌های آیات و اذکار در نگارگری اسلامی ایران»، مجموعه *مقالات و مطالعات ایرانی*، ۵: ۷۷-۶۵.
شایسته‌فر، مهناز. ۱۳۸۰. «کتیبه‌های اسلامی، تجلی کلمهٔ علی در تزیین معماری»، *کتاب ماه هنر*، ۳۱ و ۳۲: ۷۳-۶۸.
شراتو، امبرتو و گروبه، ارنست. ۱۳۷۶. *تاریخ هنر ایران (۹)، هنر ایلخانی و تیموری*. ترجمهٔ یعقوب آژند. تهران: مولی.
شیرازی، علی‌اصغر. ۱۳۸۲. «شکوه معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد»، *هنرنامه*، ۱۸: ۱۱۸-۹۹.
م.اشرفی، م. ۱۳۸۲. *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا*. ترجمهٔ نسترن زندی. تهران: فرهنگستان هنر.
ماهرالنقش، محمود. ۱۳۷۰. *خط بنایی*. تهران: سروش.
موسوی لر، اشرف. ۱۳۸۴. *بررسی ابعاد گرافیکی نگارگری دورهٔ تیموری با تأکید بر آثار کمال‌الدین بهزاد*. رسالهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس تهران.
نصر، سیدحسین. ۱۳۷۰. «سنت اسلامی در معماری ایرانی»، *جاودانگی و هنر (مجموعه مقالات)*. ترجمهٔ سیدمحمد آوینی. تهران: برگ.
ویلبر، دونالد و گلمبک، لیزا. ۱۳۷۴. *معماری تیموری در ایران و توران*. ترجمهٔ محمدیوسف کیانی و کرامت‌الله افسر. تهران: میراث فرهنگی.
Bahari, Ebadollah. 1996. Bihzad: *Master of Persian Painting*. London: I.B.Tauris.

Blunt, Wilfrid. 1974. *Isfahan, Pearl of Persia*. London: Pallas Athene.
Finitskara,z (zoia). 1986. *Smarkand, A Meuseum in the Open*. Tashkent: Gafur Gulyam art and literature.
Michaud, Roland. 1996. *Colour and Symbolism in Islamic Architecture: Eight Centuries of the tile-maker's art*. London: Thames & Hudson.
Pegeorge, Gerard. 2001. *Samarcande; Boukhara, Khiva, Flammarion, Stierlin, Henri, Islamic Art and Architecture (from Isfahan to Taj Mahal)*. london: Thaues & Hudson.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

The Expression of Architectural Decorative Drawings In Kamal-Al-Din Behzad's Works: The Painting «A Beggar at the Door of the Mosque»

Mahnaz Shayestehfar, PH.D,Associate professor, Faculty of Arts, Tarbiat ModarresUniversity,Tehran,Iran.
Fatemeh Sedrehneshin, M.A.Student of Islamic Arts, Faculty of Arts, TarbiatModarresUniversity,Tehran, Iran.

Reseaved: 2011/10/2 Accept: 2013/2/16

The outcome of the tremendous arrangements of artists like Kamal-Al-Din Behzad in the realm of painting at the end of ninth century was its association with architecture. The depiction of architectural spaces and decorative designs in paintings has its roots in great and glorious buildings surrounding artists. The ample decorations on the surface of buildings that enhanced their sense of unity and effectiveness, manifested even on the statues, clothing. Thus, even though the presence of architectural spaces was mainly as a result of the demands of the stories, the systematic and geometric structure of the architectural decorations changed also into an appropriate tool for color richness, strength of composition and concordance of components in paintings. Despite Behzad,s frequent use of architectural buildings, and especially the related decorations in his works, his paintings have been generally explored from the view point of the visual arts, aesthetics. In this research, we will explain the artistic values of «A Beggar at the Door of the Mosque» painting in the realm of architecture and introduce the decorative designs contemporary with the painting. Also, we will analyze the influential values of these decorative elements and compare them with those decorations used in contemporary buildings in Samarkand, Herat, and Iran.

Goals of the current surveys including:

A) Comparison of decorative designs used in Architectural works of Timuridera, from viewpoint of structure, composition and color with decorative designs in painting

B) Estimating the recurrence of each geometrical, vegetative or inscriptional decorative patterns in «A Beggar at the Door of the Mosque» painting.

C) Comparing the location of each architectural decorative pattern in «A Beggar at the Door of the Mosque» with their location in contemporary architectural buildings.

The research method in this study is descriptive and analytical and necessary information are resulted from laboratory studies and documentations. The result of this study has shown that in the "mendicancy on mosque" painting, the decorations are in conformity with real buildings of that era, and we can declare that only the geometrical, vegetative and or line of the painting are drawn from architectural works, they are used in a similar combination and or in new spaces. Therefore, we can use the above-named pictures as reliable and consistentsources of decorative designsfor current architecture.

Key words : Architectural decorations, Timurid Era, Painting, Kamal-Al-Din Behzad, Sadi'sBustan .