نگارهٔ سماع درویشان از نسخهٔ خطی دیوان جامی، هرات، کمال‌الدین بهزاد، حدود ۸۹۵ ق /۱۴۹۰م، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک. مأخذ:
Bahari, 1997: 94

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات انسانی در آثار کمال‌الدین بهزاد

فاطمه شه‌کلاهی * محمدصادق میرزاابوالقاسمی **

تاریخ دریافت مقاله : ۹۴/۴/۶
تاریخ پذیرش مقاله : ۹۴/۱۱/۲۱

چکیده

پیکرهٔ انسانی یکی از عناصر مهم تصویری در نقاشی ایرانی است و شیوهٔ طراحی و ترسیم و تناسبات آن متأثر از مبانی زیبایی‌شناسی ایرانی تابع الگوهای مشخصی بوده است. از طرفی، حضور انسان در آثار نقاشی کمال‌الدین بهزاد از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. او به بازنمایی انسان در محیط واقعی زندگی توجه کرده و به‌نوعی واقع‌نمایی از انسان در آثار خود دست یافته است. بر همین اساس، موضوع این تحقیق بررسی تنوع پیکره‌ها و تناسبات پیکربندی انسان در آثار نقاشی کمال‌الدین بهزاد و هدف از آن شناخت الگوهای احتمالی پیکرنگاری در نقاشی مکتب هرات است. همچنین، در این راستا، سعی شده است تا به این سؤالات پاسخ داده شود: ۱. تنوع موضوعی پیکره‌ها در آثار کمال‌الدین بهزاد چگونه است؟ ۲. الگو و تناسبات انسانی در پیکرنگاری آثار کمال‌الدین بهزاد چگونه قابل تبیین است؟ این پژوهش به‌روش توصیفی- تحلیلی انجام پذیرفته و برای سنجش تناسبات کلی و جزئی فرم پیکره‌ها از طول (ارتفاع) سر هر پیکره به‌عنوان واحد اندازه‌گیری یا پیمون استفاده شده است. روش گردآوری اطلاعات نیز کتابخانه‌ای است.

این بررسی نشان می‌دهد که تنوع غالب پیکره‌ها در آثار نقاشی بهزاد را می‌توان در سه دستهٔ موضوعی «پیکره‌های تغزلی»، «پیکره‌های درویشی»، و «پیکره‌های عامه» طبقه‌بندی کرد. مطابق معیارِ اندازه‌گیری مورد استفاده در این تحقیق، بهزاد در ترسیم پیکره‌های تغزلی از یک الگوی مشخص و احتمالاً از پیش معین - که در فرهنگ و سنت تصویری ایرانی ریشه دارد - بهره برده است. همین الگو با تغییرات جزئی در غالب پیکره‌های درویشی نیز مد نظر قرار گرفته است. با این حال، در طراحی پیکره‌های عامه از فرم و تناسبات متنوعی استفاده شده است. این موضوع می‌تواند ملاک اصلی در تشخیص توانایی بهزاد در طراحی خلاق و آزاد نسبت‌های پیکرنگاری باشد.

واژگان کلیدی

نقاشی ایرانی، مکتب هرات، کمال‌الدین بهزاد، پیکرنگاری، تناسبات انسانی.

* کارشناس ارشد پژوهش هنر، شهر شیراز، استان فارس.(مسئول مکاتبات) Email:graphica66@yahoo.com
** استادیار دانشکدهٔ هنر و معماری دانشگاه شیراز، شهر شیراز، استان فارس Email:abolqasemi.s@gmail.com

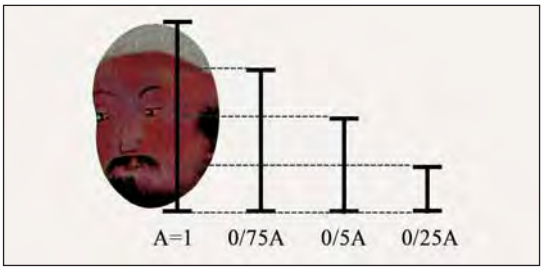
مقدمه

پیکرهٔ انسانی یکی از شاخص‌ترین عناصر تصویری در نقاشی ایرانی است و نحوهٔ ترسیم و طراحی آن در ادوار تاریخی و مکاتب نگارگری ایران همیشه مطرح و مورد توجه بوده است. این مسئله با توجه به مبانی و رویکردهای نسبتاً متفاوت هنرمندان ایرانی از همتایان شرقی و خصوصاً غربی خود مرتباً به بحث گذاشته شده است. به‌طور کلی، پیکرهٔ انسانی در نقاشی غربی مبتنی بر ذهنیت طبیعت‌گرای غربی است و به مباحث واقع‌گرایی در تجسم پیکرهٔ انسانی و حتی اندام‌شناسی معطوف شده است. متقابلاً در نقاشی شرقی – منظور شرق دور – جایگاه انسان در برابر مظاهر طبیعت نزول یافته و معمولاً انسان عنصری مختصر و جزئی کوچک از طبیعت تصور و تجسم شده است. چنانچه کلیت این موضوع پذیرفته باشد و در نظر گرفته شود، می‌توان تصور و اندیشه ایرانی به تجسم پیکرهٔ انسانی را چیزی مابین اندیشه غربی و شرقی دانست.

زبان بصری در نقاشی ایرانی مبتنی بر مبانی نظری و باورهای مذهبی به ساده‌سازی یا تجرید و انتزاع فرم‌ها، پرهیز از حجم‌نمایی و بعدسازی، عدم تقید به بازنمایی عینی و طبیعی، و نظایر آن انجامیده است. تقریباً تمامی این نکات در شیوه‌های اصیل پیکرنگاری در نقاشی ایرانی نیز لحاظ شده است، به‌طوری که در این نوع از نقاشی ماهیت انسان، فارغ از موجودیت جسمانی آن، به نگرشی خیالی از تصویر انسان یا همان پیکرنگاری آرمانی سوق یافته است. قطعاً ادبیات فارسی محمل اصلی این نگرش خیال‌محور در نقاشی ایرانی بوده است.

در ادبیات فارسی و نقاشی ایرانی دیدگاه‌های نسبتاً مشابه و مشترکی از زیبایی‌شناسی پیکرهٔ انسانی وجود دارد. علاوه بر این، تصورات کلی از زیبایی انسان در فرهنگ عامیانه همراه با شرایط اجتماعی و فرهنگی مخصوص خود، و سلیقه‌های حامیان و بانیان هنر نیز در شکل‌گیری شیوه‌های پیکرنگاری در نقاشی ایرانی مؤثر واقع شده است. با این حال، به نظر می‌رسد تصویر پیکرهٔ انسانی در نقاشی ایرانی تابع یک چارچوب معین بوده است و شناخت ضوابط آن می‌تواند در دستیابی به الگوهای پیکرنگاری در نقاشی ایرانی لااقل تا پیش از دوران تأثیرپذیری از نقاشی غربی کمک شایان توجهی کند.

این موضوع در این مقاله با توجه به نقش بهزاد در نقاشی ایرانی مطرح شده و مد نظر قرار گرفته است. همان‌طور که می‌دانیم، بهزاد توجه ویژه‌ای به انسان در آثار خود داشته است. او تلویحاً به واقع‌نمایی از انسان در نقاشی پرداخته است و بدون آن‌که از مبانی نظری و تجسمی نقاشی ایرانی عدول کرده باشد مروج نوعی پیکرنگاری واقع‌نما در نقاشی ایرانی شده است. با این حساب، مسئلهٔ این تحقیق بررسی شیوه‌های ترسیم و تناسبات پیکره‌بندی انسان در آثار نقاشی کمال‌الدین بهزاد است و هدف آن شناخت الگوهای



تصویر ۱. شاخص اندازه‌گیری تناسبات پیکره‌ها بر اساس طول سر هر پیکره. مأخذ: نگارندگان

احتمالی پیکرنگاری در نقاشی مکتب هرات با استناد به آثار بهزاد خواهد بود. این شناخت با توجه به جایگاه بهزاد در نقاشی ایرانی، می‌تواند به عنوان معیار و شاخص طراحی پیکرهٔ انسانی در نقاشی ایرانی مطرح شود و مورد استناد قرار گیرد. در این مقاله سعی شده است تا با توجه به شواهد تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دوران زندگی بهزاد به این سؤالات پاسخ داده شود که تنوع موضوعی پیکره‌ها در آثار کمال‌الدین بهزاد چگونه است؟ و الگو و تناسبات انسانی در پیکرنگاری کمال‌الدین بهزاد چگونه قابل تبیین است؟

روش تحقیق

جامعهٔ آماری این تحقیق بر مبنای آثار نقاشی بهزاد و تنوع پیکره‌های موجود در این نگاره‌ها انتخاب شده است. نمونه‌های این تحقیق نیز شامل پانزده الگوی پیکرهٔ انسانی مختلف به‌شیوهٔ غیراحتمالی (انتخابی) است. معیار انتخاب نمونه‌ها براساس ویژگی‌های موضوعی، حالت و جنسیت پیکره‌هاست و در گزینش آنها سعی شده است از نگاره‌های رقم‌دار کمال‌الدین بهزاد استفاده شود و از انتخاب آثاری که انتساب‌های مشکوک یا مردود دارند پرهیز شده است.

در تحقیق حاضر، از یک پیمون یا معیار اندازه‌گیری متناسب با مبانی نظری نقاشی ایرانی استفاده شده است. این واحد اندازه‌گیری طول (ارتفاع) سر هر پیکره است. بدین ترتیب تناسبات کلی و جزئی اعضای پیکره‌ها در آثار نقاشی بهزاد با واحد طول سر (A) هر پیکره سنجیده شده است.[۱] همچنین برای تشریح هرچه بهتر نظام پیکره‌بندی و سنجش دقیق‌تر تناسبات به ساده‌سازی فرم پیکره‌ها پرداخته شده است (تصویر ۱).

در این پژوهش، از روش توصیفی- تحلیلی استفاده شده و روش گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای است.

پیشینهٔ تحقیق

به‌طور کلی، سابقهٔ تحقیق در زمینهٔ پیکرنگاری و چگونگی تجسم پیکرهٔ انسانی در نقاشی ایرانی در چهار دستهٔ کلی قرار می‌گیرد: دستهٔ نخست تحقیقاتی را شامل می‌شود که از منظر تاریخی به نقاشی ایرانی توجه کرده‌اند و، ضمن بررسی تحول و تطور این هنر در ادوار مختلف، به

۱. سر، در مقایسه با دیگر اعضای بدن، در فرهنگ و ادبیات و هنرهای مصور ایرانی تا بدین اندازه اهمیت دارد که گاه آن را نمایندهٔ کل پیکرهٔ آدمی قلمداد کرده‌اند.

تصویر۲. نگاره ساختن کاخ خورنق از نسخه خمسه نظامی، هرات، کمال‌الدین بهزاد، حدود۸۹۹ق/۱۴۹۴م، موزه بریتانیا، لندن، شمارهٔ ۶۸۱۰. مأخذ: Bahari, 1997:148

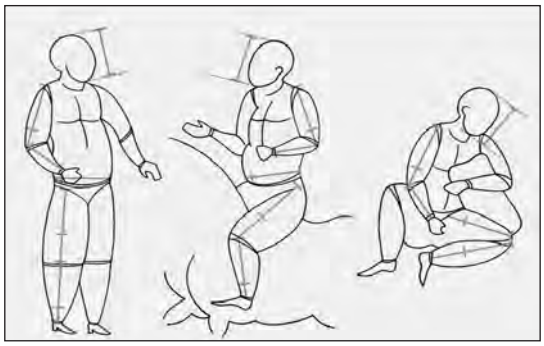
تصویر۳. نگارهٔ سماع درویشان از نسخهٔ خطی دیوان جامی، هرات، کمال‌الدین بهزاد، حدود ۸۹۵ق/۱۴۹۰م ، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک. مأخذ: Bahari, 1997: 94

موضوع انسان در نقاشی ایرانی پرداخته‌اند؛ مثلاً در فصلی از کتاب از *بهزاد تا رضا عباسی* شرحی از چهره‌نگاری‌ها و پیکرنگاری‌های مهم در منظومه‌های ادبی ایرانی داده شده است (اشرفی، ۱۳۸۸: ۹۹-۱۱۷) یا در مقالهٔ«جهان آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی» مختصراً از سیر تاریخی پیکره‌های ایرانی سخن رفته است (اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲۵۵-۲۸۰).

دستهٔ دوم پژوهش‌هایی هستند که وجوه نظری و حکمی نقاشی ایرانی را مد نظر قرار داده‌اند. موضوع انسان در این تحقیقات معمولاً یا به بررسی احکام تجویز و تحریم پیکرنگاری در دین اسلام معطوف شده است یا به مبادی انسان‌محوری در عرفان اسلامی و نقش آن در نقاشی ایرانی گذشته است. مباحثی که ثروت عکاشه دربارهٔ وضعیت پیکرنگاری در نقاشی و مجسمه‌سازی پیش و بعد از اسلام داده است (عکاشه، ۱۳۸۰: ۳-۳۷؛ همو، ۱۳۸۲: ۱۵۹-۲۰۱) یا مطالعاتی که اخیراً در وجوه فقهی و احادیث مربوط به چگونگی اجازه نقاشی از جانداران من‌جمله انسان شده است (جباران، ۱۳۸۳) یا بیان نظرات متعدد و بعضاً متناقض شیعه و سنی در مورد عمل نقاشان به‌خصوص تصویرکردن انسان (آرنولد، ۱۳۸۷: ۲۱۶۷-۲۱۷۲؛ سوچک، ۱۳۸۸: ۸۳) یا قرائت متفاوت شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با استناد به معارف و مبانی عرفان اسلامی (ابراهیمی ناغانی، ۱۳۸۶: ۷۷-۸۸) از جمله مواردی است که در این دسته از پژوهش‌ها می‌گنجند. دیدگاه آناندا کوماراسوامی در نوع چهره‌نگاری و پیکرنگاری در هنرهای شرقی مانند ایران و هند نیز در همین باب شایان توجه است(کوماراسوامی، ۱۳۸۹: ۱۷۳- ۱۸۷).

اما دستهٔ دیگر مطالعاتی است که وجوه غنایی و ادبی پیکرنگاری را در نقاشی ایرانی بررسی می‌کند. در این زمینه همواره محققان سعی کرده‌اند با بیان مباحثی چون صور خیال و تشبیهات ادبی در وصف پیکرهٔ انسانی در اشعار فارسی، و تطبیق آن با تصویر انسان در نقاشی به تحلیلی بینامتنی دست یابند؛ مثلاً در کتاب *نقاشی و ادبیات ایرانی* مؤلف ضمن تشریح تحولات تدریجی ترسیم انسان در نقاشی ایران در قرون میانه، به تفسیر و توصیف انسان در نقاشی و ادبیات فارسی پرداخته است (کووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۱- ۱۵۳) همین نکته به‌نوعی در همگامی نقاشی با ادبیات ایران نیز به‌طور پراکنده به بحث گذاشته شده است (اشرفی، ۱۳۶۷) یا در کتاب *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* وجوه زیبایی‌شناسانهٔ اندام معشوق در ادبیات فارسی و

تصویر٤. نمونه‌هایی از پیکره‌های تغزلی در آثار کمال‌الدین بهزاد.



تصویر٥. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظهٔ تناسبات انسانی در چند نمونه از پیکره‌های تغزلی(مردان) در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: نگارندگان

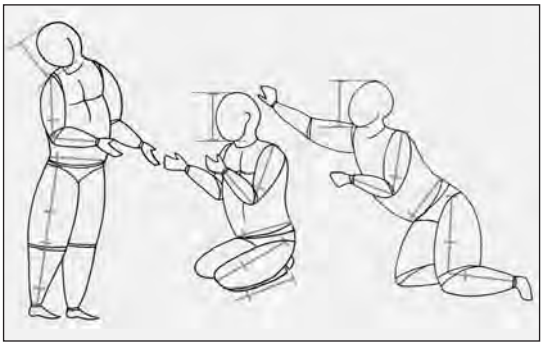
چگونگی بازنمود آن در نقاشی نیمهٔ نخست قاجار سنجیده شده است و، متناسب با این موضوع، پیکرنگاری در دورهٔقاجار در امتداد سنت نقاشی ایرانی توجیه شده است (علیمحمدی اردکانی، ۱۳۹۲).

دستهٔچهارم نیز تحقیقاتی را شامل می‌شوند که اختصاصاً به ساختار تجسمی و کیفیات بصری پیکرنگاری در نقاشی ایرانی توجه کرده‌اند. ظاهراً ماهیت این دست مطالعات – که تاکنون به‌طور محدود و معدود انجام شده است – به موضوع این مقاله نزدیک‌تر می‌نماید، منتها به‌علت عدم درک مناسب از عوامل ظهور و بروز پیکرهٔ انسانی در نقاشی ایرانی عموماً به ارزیابی‌های نادرستی دراین‌باره انجامیده است. ناتوانی در بازنمایی پیکره‌ها، عدم ترسیم اندام‌ها در زاویه درست، ضعف در رنگ‌گذاری و طراحی، و استفاده از فرم‌های ساده و قراردادی ازجمله مباحث این‌گونه تحقیقات است. هرچند در مطالعات اخیر موضوعیت بسیاری از این اظهارات – که عمدتاً متکی بر مبانی زیبایی‌شناسی غربی است – به‌کلی نفی و منتفی شده است، به نظر می‌رسد فقدان معیاری مناسب برای سنجش تناسبات یا اندازه‌زنی پیکره‌های انسانی مطابق با اصول زیبایی‌شناسی هنر ایرانی همچنان به بهره‌گیری از الگوهای غربی در این زمینه دامن زده است.

برای نمونه، در مقالهٔ «تناسبات انسانی در هنر هخامنشی» از مدل آرمانی لئوناردوداوینچی برای تعیین نسبت اعضای بدن و ترسیم نمای روبه‌روی سه گروه از پیکره‌های انسانی(سربازان جاویدان، اشراف دارای جامهٔ پارسی و مادی) موجود در نقوش برجستهٔ پلکان کاخ آپادانا در تخت‌جمشید استفاده شده است. نتیجهٔ این بررسی نشان داده است که طراحان ایرانی از تناسبات انسانی ویژه‌ای که کاملاً متمایز با تناسبات انسانی در غرب است بهره گرفته‌اند. همچنین تناسبات موجود در پیکره‌های تخت‌جمشید در هیچ‌یک از مراجع تأثیرگذار بر هنر هخامنشی همچون مصر، بین‌النهرین و یونان وجود نداشته است و این تناسبات خاص همین منطقه بوده است(افهمی و دیگران، ۱۳۸۵: ۹۳-۱۰۴).

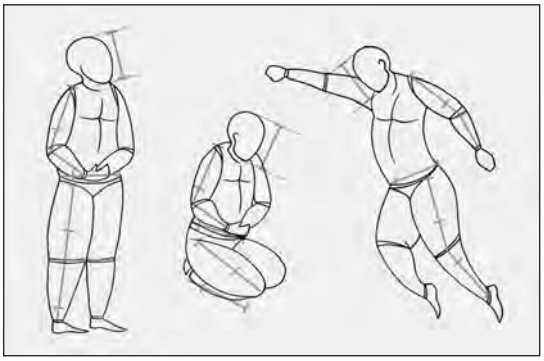
موضوع انسان در آثار بهزاد

دستاوردهای کمال‌الدین بهزاد در چگونگی به تصویر کشیدن پیکرهٔ آدمی در نقاشی ایرانی کم‌نظیر بلکه بی‌نظیر تعبیر شده است. این مسئله بیش از همه مرهون نگاه ویژهٔ بهزاد به بازنمایی رفتار و کنش انسان در محیط واقعی

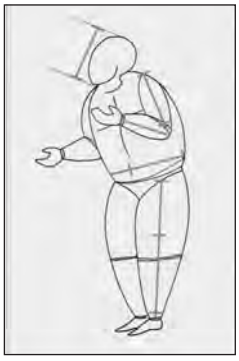


تصویر٦. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظه تناسبات انسانی در چند نمونه از پیکره‌های تغزلی(زنان) در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: همان.

تصویر۷. نمونه‌هایی از پیکره‌های درویشی در آثار کمال‌الدین بهزاد.



تصویر۸. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظهٔ تناسبات انسانی در چند نمونه از پیکره‌های درویشی در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: نگارندگان.



تصویر۹. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظه تناسبات انسانی در نمونه‌ای از پیکره‌های درویشی چاق‌نما و کوتاه قد در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: همان.

زندگی و بهره‌گیری تلویحی از مضامین واقع‌گرایانه برمی‌گردد که ظاهراً تا پیش از این در نقاشی ایرانی سابقه نداشته است. این نکته در موضوعاتی مانند کارگران در حال کار یا صحنه‌هایی عامیانه که بیانگر نوع معیشت، آداب و رسوم، و مسائل زندگانی روزمرهٔ مردمان جامعه بوده به‌وضوح قابل مشاهده است. شاید نقاشان پیشین پرداختن به این منظر از نقاشی را کم اهمیت تلقی کرده باشند، اما واقع‌گرایی در آثار بهزاد نشان از احساس عمیقی است که او به زندگی داشته است(تجویدی، ۱۳۴۵: ۸-۹؛ تصویر۲). بهزاد با مشاهدهٔ محیط پیرامون و بهره‌گیری از قوهٔ‌خیال، واقعیتی شاعرانه از انسان در نقاشی ارائه کرده است(کووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۲۳). در عین حال، برداشت معنوی از مضامین داستانی در آثار بهزاد هیچ‌گاه فدای توصیف وقایع عادی و روزمره نشده است. او درواقع با تأکید بر معنای مکنون در اعمال انسان‌ها کوشیده است تا زبان بصری و واقع‌نمایی مخصوص خود را در نقاشی ایرانی وارد کند(پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۴). برخلاف نقاشی‌های پیشین، در آثار بهزاد پیکره‌ها صرفاً ظاهر انسانی ندارند، بلکه هریک شخصیتی مستقل یافته‌اند و چهرهٔ آنها آشکارا با یکدیگر فرق دارد(بلر و بلوم، ۱۳۸۱: ۸۰؛ برند، ۱۳۸۶: ۲۲۲)؛ گویی بهزاد انسان‌ها را با توجه به الگوهای واقعی آن روزگار تصویر کرده است(کنبی، ۱۳۸۱: ۷۵). این مسئله با نظراتی که او را مبدع سبک چهره‌نگاری ایرانی می‌دانند مطابق به‌نظر می‌رسد. نکتهٔ دیگر مهارت او در ارائه تناسبات میان عناصر و اجزای هر تصویر است. تمام پیکره‌ها در آثار او، با هر نقش و منصبی که باشند، برابر تصویر می‌شوند(اشرفی، ۱۳۸۲: ۹۶). بدین‌قرار خدمتکاران دربار، مردم عادی و حتی فرودستان در مقیاس پیکره‌های شاه و شاهزادگان ترسیم شده‌اند و شاه دیگر چونان بازتاب آرمانی سلطنت در نظر گرفته نمی‌شود(اتینگهاوزن، ۱۳۷۹: ۲۶۵ و ۲۷۳). احتمال می‌رود چنین دیدگاهی در نقاشی ایرانی، که تا حدودی برخلاف سنت تصویری ایرانی است، بازتاب نوع جهان‌بینی عرفانی بهزاد در آثارش باشد که در عقاید بزرگانی مانند جامی و علیشیر نوایی ریشه داشته است(اشرفی، ۱۳۸۲: ۹۶-۹۷).

همچنین بهزاد متوجه چیدمان مناسب پیکره‌ها در ترکیب‌بندی بوده است و بدین منظور پیکره‌های انسانی را معمولاً بر محوری مدور نشانده است(تصویر۳). این نوع از فضاسازی به پویایی عناصر تصویر کمک شایان توجهی کرده است. او عنصر معماری را نیز مطلقاً در خدمت نمایش انسان گرفته است و وجهی متناسب از انسان و محیط پیرامون به‌دست داده است(نک: اشرفی، ۱۳۸۲: ۹۵-۹۹؛ همو، ۱۳۸۳: ۵۳؛ پاکباز، ۱۳۹۰: ۸۲؛ قاضی زاده، ۱۳۸۳: ۳۰۳؛ شریف‌زاده، ۱۳۷۵: ۱۰۷). به همین دلیل در آثار پرپیکرهٔ بهزاد همه چیز بی‌آنکه در هم تداخل پیدا کنند یا اینکه شلوغ به نظر آید، در جای خود تصویر شده است(سودآور، ۱۳۸۰: ۹۸-۱۰۹).

این احتمال داده شده است که بهزاد از قواعد زیبایی‌شناسی و تناسبات طلایی در غرب مطلع بوده است(ویس، ۱۳۸۳: ۳۱۷). این احتمال درست باشد یا نباشد، تردیدی نیست که ابداعات و ابتکارات بهزاد به‌هیچ‌وجه اصول نگارگری ایرانی را نقض نکرده است. تصویر انسان نیز مطابق همین قاعده و چارچوب در آثار بهزاد مجال ظهور و بروز یافته است. شاید به همین علت است که واقع‌نمایی انسان در موضوع پیکره‌های بهزاد بیش از فرم و اشکال آنها به چشم می‌آید.

تنوع موضوعی و تجسمی پیکره‌ها در آثار بهزاد

عبادالله بهاری مجموعهٔ آثار نقاشی بهزاد را ذیل عناوین «چهره‌ها یا رویدادهای واقعی و زنده»، «بازنمایی‌های وقایع تاریخی براساس گزارش معاصران و آمیختن آن با خیال‌پردازی»، «تصاویر مربوط به کتاب‌ها»، و «نگاره‌های مستقل از متن ادبی» تقسیم و توزیع کرده است(Bahari, 1997: 47). این نوع از تقسیم‌بندی ظاهراً یکی از قدیمی‌ترین

و البته مقبول‌ترین نمونه‌های طبقه‌بندی آثار یک هنرمند در مطالعات نقاشی ایرانی است، که اساساً بر مبنای ماهیت فیزیکی یا مضمون کلی نگاره‌ها در یک دورهٔ تاریخی معین صورت می‌پذیرد. فارغ از حسن‌ها و نقص‌های این نوع از طبقه‌بندی، و متناسب با موضوع این مقاله، می‌توان در طبقه‌بندی نگاره‌های بهزاد تنوع موضوعی و تجسمی پیکره‌های انسانی را مد نظر قرار داد. شاید از یک نظر تنوع شایان توجهی در پیکرنگاری در نقاشی ایرانی وجود داشته باشد، خصوصاً اگر به جزئیات حالات و پوشش‌ها و تزئینات در پیکره‌ها توجه کنیم. این نکته در آثار هنرمندی مانند بهزاد – که توجه ویژه‌ای به حضور انسان در آثارش داشته و به خوبی و درستی از عهدهٔ پردازش پیکره‌های انسانی برآمده – مضاعف نیز خواهد بود. با این حال، به نظر می‌رسد الگوهای کلی پیکرنگاری در نقاشی ایرانی از چارچوب‌هایی معین و محدودی پیروی می‌کند. بر این اساس، سه نوع شاخص از پیکرنگاری در آثار نقاشی بهزاد شایان توجه خواهد بود که ما بدان «پیکره‌های تغزلی»، «پیکره‌های درویشی»، و «پیکره‌های عامه» اطلاق خواهیم کرد.

الف. پیکره‌های تغزلی

پیکره‌های تغزلی در نقاشی ایرانی بسیار متداول است. مضمون و دستمایهٔ اصلی خلق این پیکره‌ها مأخوذ از ادبیات داستانی و منظوم فارسی است، و اشعار غنایی و حماسی متون برجستهٔ ادبیات فارسی را می‌توان آینهٔ تمام‌نمای آنها به‌حساب آورد. این نوع از پیکرنگاری در سنت نقاشی ایرانی سابقهٔ طولانی دارد و در مکاتب متعارف نگارگری دست‌به‌دست گشته است. بهزاد نیز همانند اسلاف خویش به قالب کلی این نوع از پیکرنگاری اقبال کرده و در بیان مضامینی که درونمایه‌هایی از عشق و احلام جوانی و مجالس سرور و بزم و رزم و غیره را بازتاب می‌دهند از آن بهره برده است. در این دست از پیکره‌ها با مضامین معین، تکراری و محدود روبه‌رو هستیم. از همین رو فردیت و واقع‌گرایی بهزاد در پیکره‌های تغزلی کمتر مجال ظهور و بروز پیدا کرده است.

تصویر ۱۰. نمونه‌هایی از پیکره‌های عامه در آثار کمال‌الدین بهزاد.

پیکره‌های تغزلی در آثار نقاشی بهزاد با صورت‌هایی به شکل بیضی نزدیک به دایره، بدون گونه و با رنگ پوست روشن تصویر شده است. همچنین هیچ چین‌وچروکی در این چهره‌ها دیده نمی‌شود و گویی همگی در عنفوان جوانی هستند. مردان اغلب بدون ریش یا خط هستند و گه‌گاه با اضافه کردن ریش و سبیل به چهره‌ها حالتی مردانه‌تر داده شده است. قامت‌های طناز و کشیده از دیگر ویژگی‌های این پیکره‌هاست. میان یا کمر پیکره‌های تغزلی نیز پهن تصویر شده و اختلاف چندانی با عرض شانه‌ها ندارد(تصویر۴). این ویژگی‌های بصری در نقاشی ایرانی سابقه‌ای طولانی دارد و می‌تواند ملهم از وصف زیبایی چهره و اندام انسان در ادبیات فارسی باشد. از این گذشته، جنسیت نیز در طراحی آناتومی پیکره‌های تغزلی بهزاد چندان مطرح نیست. فرم و تناسبات پیکره‌های مردان و زنان در این نوعِ از پیکرنگاری در آثار بهزاد یکسان تجسم شده است؛ مثلاً دست‌ها به یک اندازه کشیده و بلند هستند و فرم پاها در غالب این پیکره‌ها به‌طور کاملاً مشابه تکرار شده است. به‌نظر می‌رسد مهم‌ترین وجه متمایزکنندهٔ مردان و زنان در پیکره‌های تغزلی بهزاد استفاده از پوشش متفاوت در قسمت سر و چهره باشد. برای نمونه، پوشش سر مردان با کلاه، دستار یا عمامه و تاج تصویر شده، و پوشش سر زنان شامل چارقد، روسری سه گوش یا لچک، نوار، عرق‌چین، روسری توری و غیره بوده است. برخی عناصر جزئی آرایشی و تزئینی مانند موی سر و مژگان چشم و ابرو یا جواهرآلات و ادوات نظامی نیز در این تفریق مؤثر واقع شده است.

به‌طور کلی، قامت پیکره‌های تغزلی ۶/۲۵ برابرِ واحد سر هر پیکره است. دست‌ها در محدودهٔ پنجه و کف دست کوچک‌تر از اندازهٔ طبیعی به‌نظر می‌رسد و انگشتان دست با ظرافت فوق‌العاده‌ای تصویر شده است. مچ دست‌ها نیز بیش از اندازه باریک‌اند و اختلاف زیادی با بازوها دارند. پایین‌تنه‌ها نیز بلندتر و کشیده‌تر از حد معمول دیده می‌شوند. این موضوع بر زیبایی پیکره‌ها افزوده است. همچنین ترسیم خط محور بدن پیکره‌ها نشان می‌دهد که تقریباً فرم تمامی پیکره‌های تغزلی با انحنای خاص و مشابهی تصویر شده است. لگن خاصرهٔ پهن، شکم‌های بزرگ و برآمده و کمرهای گود و تورفته در القای این حالت بسیار مؤثر بوده است(تصویر۵ و۶).

ب. پیکره‌های درویشی

بهزاد در فضایی متأثر از تعالیم عرفانی و شور صوفیانه پرورش یافته است. استادان بنام او مانند خواجه میرک و مولانا درویش‌محمد هرکدام به‌نوعی به تصوف متمایل بوده‌اند. امیرعلیشیر نوایی، وزیر سلطان حسین بایقرا و حامی اصلی بهزاد، از مشاهیر فرقهٔ نقشبندیه محسوب می‌شد(شیرازی، ۱۳۸۵: ۱۵و۱۷). بهزاد همنشین ادیب و

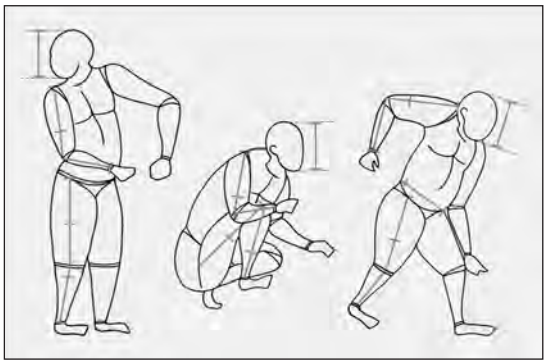
عارفی مانند شیخ عبدالرحمن جامی نیز به‌شمار می‌رفت، و در محافل و مجامع اخلاصیه حضوری مداوم داشت(آریان، ۱۳۸۲: ۳۱؛ پاکباز؛ ۱۳۹۰: ۷۸-۸۰). از همین رو، تأثیر عقاید و مظاهر صوفیانه در آثار نقاشی بهزاد بدیهی به‌نظر می‌رسد. پیکره‌های درویشی مهم‌ترین شاخصهٔ شناخت این تأثیرات در مجالس نقاشی بهزاد است. این پیکره‌ها به‌صورت جمعی یا منفرد تصویر شده‌اند و گاه در کنار پیکره‌های تغزلی و عامه به نمایش درآمده‌اند.

این نوع از پیکره‌ها صورت‌هایی نسبتاً کشیده دارند و برخلاف نمونه‌های تغزلی با گونه‌های برجسته و استخوانی تصویر شده‌اند. رنگ پوست چهره‌های درویشی نیز روشن و گاه گندمگون است. استفاده از محاسن بلند و منظم اغلب به رنگ‌های سیاه و قهوه‌ای و سفید، کوتاهی نسبی و خمیدگی قامت و به‌طور کلی نمایش انسان‌هایی سالخورده از دیگر ویژگی‌های ظاهری این دسته از پیکره‌ها در آثار بهزاد است(تصویر۷). با این همه، فرم و نوع طراحی اندام‌ها در غالب پیکره‌های درویشی با پیکره‌های تغزلی در آثار بهزاد تقریباً مشابه به‌نظر می‌رسد. به‌طور مثال نسبت‌های طول سر به کل بدن، فرم و اندازه دست‌ها و پاها، پهنای کمر و طول قامت پیکره‌های درویشی و پیکره‌های تغزلی مشابه است. همچنین محور ترسیم پیکره‌های درویشی همانند پیکره‌های تغزلی دارای انحنای زیاد است و این ویژگی در حالاتی خاص مانند رقص سماع بسیار بارز می‌شود. با این حال، از منظر ظاهری قوز کمر و شانه‌های کوچک و افتاده مقداری پیکره‌های درویشی را از نظر کلیت پیکرنگاری از پیکره‌های تغزلی بهزاد متفاوت می‌کند(تصویر۸). البته نمونه‌های کمتری از این نوع پیکره‌ها نیز هستند که با دست و پاهایی کوتاه و چاق، سرشانه‌های پُر و بازوان حجیم، کمر پهن و قامت‌هایی کوتاه‌تر و خمیده‌تر تصویر شده‌اند. قامت این نوع از پیکره‌های درویشی ۵/۲۵ برابر واحد سر هر پیکره است. انحنای بدن آنها نیز کمتر از پیکره‌های تغزلی است و حالت بدن آنها، به‌علت خمیدگی و قوز کمر، به کمان یا پرانتز می‌ماند(تصویر۹).

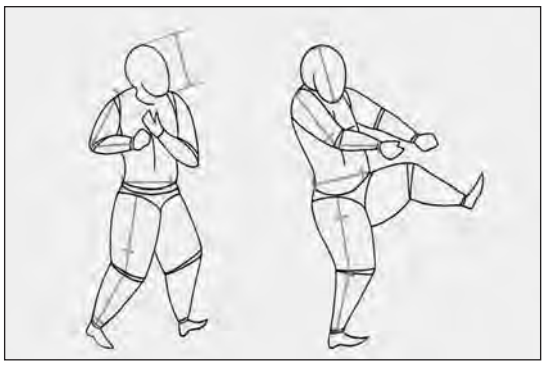
ج. پیکره‌های عامه

پیکره‌های عامه در آثار بهزاد به آن دسته از پیکره‌هایی گفته می‌شود که انسان‌ها را در حین کار یا فعالیت‌های روزانه نشان می‌دهد. در اغلب پیشه‌ها و حرفه‌های عصر تیموری می‌توان نشانه‌هایی از تصوف را سراغ گرفت. این مشرب خواه‌ناخواه با روحیات و درونیات بهزاد همخوان بوده است. احتمالاً پریشانی و فقر و یتیمی بهزاد در دوران کودکی(منشی قمی، ۱۳۸۳: ۱۳۴) نیز در جلب توجه او به این قشر از جامعه مؤثر واقع شده است. در هر صورت، منظر عمومی شهرهای مطرح ایران در عصر تیموری خصوصاً سمرقند و هرات را می‌توان منشأ الهام چنین پیکره‌هایی در آثار بهزاد دانست و نگاره‌هایی مانند ساختن کاخ خورنق یا مسجد سمرقند را اوج استفاده از این نوع پیکرنگاری به‌حساب آورد.

پیکره‌های عامه گاه همانند پیکره‌های تغزلی چهره‌هایی گرد و بدون سبیل دارند و گاه همانند دراویش با چهره‌های تیز و ریشدار تصویر شده‌اند. رنگ پوست آنها دارای تنوع رنگی زیادی است و به‌نوعی نمایانندهٔ افراد و اقشار مختلف جامعه، بلکه ملیت‌های متفاوت، هستند(تصویر۱۰). این گوناگونی و تنوع در فرم و حالات پیکره‌ها نیز دیده می‌شود، علی‌الخصوص که پیکره‌های عامه اغلب در حین انجام فعالیت و جنب‌وجوش‌های طبیعی مشاغل نمایش داده شده‌اند؛ مثلاً برخی از شخصیت‌ها مانند کارگران ساختمانی و خدمتکاران دارای اندام‌هایی بلند و کشیده هستند و حتی در تناسبات بلندتر از پیکره‌های تغزلی به‌نظر می‌رسند. قامت پیکره‌های اخیر معمولاً ۶/۷۵ تا ۷ برابر واحد سر هر پیکره است(تصویر۱۱). با این حال، پیکره‌های روستاییان و چوپانان - که تعداد کمتری از پیکره‌های عامه را شامل می‌شوند - کوتاه و چاق تصویر شده است و نسبت قامت آنها در حدود ۴/۷۵ تا ۵ واحد سر هر پیکره متغیر است(تصویر۱۲). تنوع تناسبات و حالات پیکرنگاری در پیکره‌های عامه می‌تواند ملاک اصلی در تشخیص توانایی بهزاد در طراحی خلاقانه و آزاد نسبت‌های پیکرنگاری باشد.



تصویر۱۱. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظهٔ تناسبات انسانی در چند نمونه از پیکره‌های عامه (کارگران ساختمانی و خدمتکاران) در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: نگارندگان



تصویر۱۲. ترسیم پیکره‌بندی و ملاحظهٔ تناسبات انسانی در چند نمونه از پیکره‌های عامه (روستاییان و چوپانان) در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: همان.

جدول۱. محاسبهٔ تناسبات اندام در پیکره‌های تغزلی، درویشی و عامه در آثار کمال‌الدین بهزاد. مأخذ: نگارندگان

		طول سر	طول دست	طول پا	پهنای کمر	طول قامت
پیکره‌های تغزلی	مرد	A	2.75A	3A	1.25A	6.25A
	زن	A	2.75A	3A	1.25A	6.25A
پیکره‌های درویشی	تیپ یک	A	2.75A	3A	1.25A	6.25A
	تیپ دو	A	2.25A	2.5A	1.5A	5.25A
پیکره‌های عامه	کارگران ساختمان	A	2.7A	3.25A	1A	6.75A
		A	2.4A	3.5A	—	—
		A	2.8A	2.7A	1.2A	5.75A
	روستاییان	A	2A	2.4A	1.3A	4.75A
		A	2.3A	2.4A	1.4A	5A

نتیجه

به‌طور کلی، تنوع پیکره‌ها در آثار نقاشی بهزاد شامل سه گونهٔ موضوعی «پیکره‌های تغزلی»، «پیکره‌های درویشی»، و «پیکره‌های عامه» است. مضمون اصلی پیکره‌های تغزلی برگرفته از ادبیات داستانی و منظوم فارسی است؛ حتی بخشی از عناصر زیبایی‌شناسی این پیکره‌ها با اوصاف زیبایی انسان در ادبیات فارسی مطابقت می‌کند. پیکرنگاری تغزلی در نقاشی ایرانی سابقهٔ طولانی دارد و بهزاد پیرو سنت نقاشان پیش از خود بدان توجه کرده است. به‌نظر می‌رسد فرم و تناسبات این نوع از پیکرنگاری در آثار بهزاد الگویی مشخص داشته است. جنسیت نیز در پیکرنگاری تغزلی مطرح نیست و عمدتاً پوشش و آرایش سر و صورت، زنان و مردان را در پیکره‌های تغزلی بهزاد از یکدیگر مشخص می‌کند.

درونمایهٔ پیکره‌های درویشی نیز عقاید و مظاهر تصوف است و به‌نوعی با رونق محافل صوفیانه در هرات و معاشرت بهزاد با مشاهیر فرقهٔ نقشبندیه مربوط می‌شود. انسان‌های سالخورده با محاسن بلند و قامت‌های افتاده مشخصهٔ اصلی این نوع از پیکره‌ها در آثار بهزاد هستند و از این نظر با پیکره‌های جوان‌نمای تغزلی کاملاً متفاوت به‌نظر می‌رسند. با این همه، تناسبات پیکرنگاری در غالب پیکره‌های درویشی با پیکره‌های تغزلی تقریباً مشابه است. پیکره‌های عامه نیز معمولاً بازنمایی از کار و فعالیت طبقات متوسط جامعه را نشان می‌دهد. ویژگی‌های ظاهری این پیکره‌ها بسیار متنوع است و نوعاً مظهر افراد و اقشار و طیف‌های مختلف می‌شود. فرم و تناسبات این پیکره‌ها نیز – بر خلاف پیکره‌های تغزلی و درویشی – از هم مختلف است و نمی‌توان برای آنها الگویی واحد درنظر گرفت. بنابراین پیکره‌های عامه می‌توانند، به‌عنوان مهم‌ترین نوع از پیکرنگاری در آثار کمال‌الدین بهزاد مطرح شوند و مؤید میزان توانایی و خلاقیت او در طراحی پیکرهٔ انسانی باشند.

منابع و مآخذ

آریان، قمر. ۱۳۸۲. کمال‌الدین بهزاد. تهران: هیرمند.

ابراهیمی ناغانی، حسین. ۱۳۸۶. «*پارادوکس شکل انسان در نگارگری مکتب اصفهان با تأکید بر تک‌نگاره‌ها*»، هنرهای زیبا، ۳۱: ۷۷-۸۸.

اتینگهاوزن، ریچارد. ۱۳۷۹. «*جهان آگاهی و روابط انسانی در نقاشی ایرانی*»، *به‌کوشش ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، ترجمه هرمز عبداللهی و رویین پاکباز، اوج‌های درخشان هنر ایران،*

تهران: آگاه: ۲۵۵-۲۸۰.
آرنولد، سرتامس دبلیو. ۱۳۸۷. «*تأثیر شعر و الهیات بر نقاشی*»، زیر نظر آرتر آپم پوپ و فیلیس اکرمن، ترجمهٔمهدی مقیسه، سیری در هنر ایران(از دوران پیش از تاریخ تا امروز)، تهران: علمی و فرهنگی: ۲۱۶۷-۲۱۷۲.
اشرفی، م. مقدم. ۱۳٦۷. *همگامی نقاشی با ادبیات در ایران*، ترجمه رویین پاکباز، تهران: نگاه.
اشرفی، م. مقدم. ۱۳۸۲. *بهزاد و شکل‌گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱٦ میلادی*. ترجمهٔنسترن زندی. تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
اشرفی، م. مقدم. ۱۳۸۸. از بهزاد تا رضا عباسی: سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سدهٔیازدهم هجری. ترجمهٔنسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر.
افهمی، رضا و طاووسی، محمود و آیت‌اللهی، حبیب‌الله و نوبری، هژبری. ۱۳۸۵. «*تناسبات انسانی در هنر هخامنشی*»، *هنرهای زیبا*، ۲۸: ۹۳-۱۰٤.
بلر، شیلا و بلوم، جاناتان. ۱۳۸۱. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔاردشیر اشراقی. تهران: سروش.
پاکباز، رویین. ۱۳۹۰. *نقاشی ایران: از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
پولیاکووا،ی.ا.ورحیموا،ز.ای. ۱۳۸۱.*نقاشی وادبیات ایرانی*.ترجمه و تحقیق زهرهٔفیضی.تهران:روزنه.
تجویدی، اکبر. ۱۳٤۵. «*کتاب‌آرایی در ایران*»، هنر و مردم، ٤۹: ۵-۹.
جباران، محمدرضا. ۱۳۸۳. *صورتگری در اسلام*. تهران: سورهٔمهر.
سودآور، ابوالعلاء. ۱۳۸۰. *هنر دربارهای ایران*. ترجمهٔناهید محمد شمیرانی. تهران: کارنگ.
سوچک، پریسیلا. ۱۳۸۸. «*نظریه و کاربست چهره‌نگاری در سنت ایرانی*»، ترجمهٔصالح طباطبایی، نگارگری ایرانی اسلامی در نظر و عمل، تهران: فرهنگستان هنر: ۸۳-۱۰۹.
شریف‌زاده، عبدالمجید. ۱۳۷۵. *تاریخ نگارگری در ایران*. تهران: موسسه انتشارات سوره.
شیرازی، علی‌اصغر. ۱۳۸۵. «کمال‌الدین بهزاد بزرگترین نقاش دنیای اسلام»، مدرس هنر، ۱: ۹-۲۷.
عکاشه، ثروت. ۱۳۸۰. نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی. تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری.
عکاشه، ثروت. ۱۳۸۲. «*نگارگری اسلامی: میان تجویز و تحریم*»، گروه مترجمان، نگار نگارگران، ویژه‌نامهٔهمایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر: ۱۵۹-۲۰۱.
علیمحمدی اردکانی، جواد. ۱۳۹۲. *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار*. تهران: یساولی.
قاضی‌زاده، خشایار. ۱۳۸۳. «*بررسی عنصر وحدت در نظام ترکیب‌بندی نگاره بنای کاخ خورنق کمال‌الدین بهزاد*»، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر: ۲۹۹-۳۱٤.
منشی قمی، احمد بن حسین. ۱۳۸۳. *گلستان هنر*. به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری. تهران: کتابخانهٔمنوچهری.
کنبی، شیلا. ۱۳۸۱. نگارگری ایرانی، ترجمه مهناز شایسته‌فر، تهران: موسسه مطالعات هنر اسلامی.
کوماراسوامی، آناندا کنتیش. ۱۳۸۹. *فلسفهٔهنر مسیحی و شرقی*. ترجمهٔامیرحسین ذکرگو. تهران: مؤسسهٔتألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).
هیلن برند، رابرت. ۱۳۸٦. *هنر و معماری اسلامی*. ترجمهٔ اردشیر اشراقی. تهران: روزنه.
ویس، فردریک. ۱۳۸۳. «*نگرشی جدید به شیوهٔ جایگذاری پیکرهٔ آدمیان در مینیاتورهای بهزاد*»، مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران: فرهنگستان هنر: ۳۱۷-۳۲۹.
Bahari, Ebadoll. 1997. *Bihzad, Master of Persian Painting*, Foreward by Annemarie Schimmel, London: I.B. Tauris Coltd Victoria House.

Investigating the Variety of Figures and Human Proportions in Kamal al-Din Behzad'sPaintings

Fatemeh Shah kolahi, MA in Art research, Shiraz, Iran.
Mohammad Sadegh Mirza abolghasemi, Assistant Professor, Faculty of Art and Architecture, Shiraz University, Shiraz, Iran.

Recieved: 2015/12/27 Accepted: 2016/6/27

Human figure is one of the most important pictorial elements in Persian painting, andits design, drawing and proportions, which have been influenced by the principles of Iranian aesthetics have been based on certain patterns. On one hand,the presence of human in Kamal al-Din Behzad's paintings isespecially important.He has paid attention to the representation of human in real life environments and has achieved some type of human realism in his works. Accordingly, the subject of this study is investigating the variety of figures and human's configuration proportions in Kamal al-Din Behzad's paintings, and this study aims at identifying the possible patterns of figuration in paintings of Herat school. Also, it is tried to answer these questions: 1.How is the thematic variety of figures in Kamal al-Din Behzad's paintings? 2. How can the pattern and human proportions in Kamal al-Din Behzad's paintings be explained? This study was carried out through a descriptive-analytical methodand to measure the overall and partial proportions of the forms of the figures, length (height) of head in each body was used as the unit of measurement. The data collection was also done through library research.

This study shows that the variety of most of the figures in Behzad's paintings can be classified as three thematic figures "lyrical", "mystical" and "popular". According to the measurement criteria used in this study, Behzad has benefited from a special and possibly pre-determined pattern- rooted in the Iranian culture and visual tradition - to draw lyrical figures. This special pattern has also been considered with slight changes in mystical figures. However, various forms and proportions have been used to design the popular figures. This can be the main criterion in determining Behzad's ability to creatively and freely design the figurative proportions.

Keywords: Persian Painting, Herat School, Kamal al-Din Behzad, Figurative Painting, Human Proportions .