Visual Representation of a Verse from the Holy Qur'an in the Painting "Camel War" by Kamal Ud-Din Behzad

Faranak Kabiri[1]

Received: 2024/9/12, Accepted: 2024/11/14
Doi: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

Abstract

Kamal al-Din Behzad, an Iranian painter, was the foremost of all painters in the 9th and 10th centuries AH (After Hijra/Islamic Calendar). He held positions in the courts of the Timurid, Safavid, and Shaybanid kings and was the most prominent of his contemporaries in terms of innovation in painting style. The painting "The Battle of the Camels," also known as "The Conflict of the Camels," "Two Camels Fighting with Servants," or "The Dark and Light Side of the World," is one of the artist's works housed in the Golestan Palace Library. According to the inscription in the painting, the work dates back to the year 1071 AH and belongs to Behzad's old age, over 70 years old. This article, employing a descriptive-analytical method, aims to identify the hidden visual and content layers in Behzad's painting "The Battle of the Camels" and seeks to answer the question: How has Behzad represented the noble verse inscribed in the inscription of "The Battle of the Camels"? The study sample was consciously selected, and the data collection method was library-based. The findings, based on documentary studies, show that all the visual elements in this painting, with a unique composition, are directly related to the concept in the inscription. The text is taken from verse 17 of Surah Al-Ghashiyah, which recommends contemplating the creation of the camel. The camel is a remarkable creation of God, whose power and endurance among other animals are genuinely remarkable. In Islamic culture, it is a symbol of beauty, hard work, humility, repentance, and self-respect. Behzad depicts the camels in the center as the leading actors of the composition, and this visual representation is deeply related to Behzad's intellectual and Sufi transformations in the last years of his life.

Keywords: Iranian Painting, The Holy Quran, Kamal ul-Din Behzad, Visual Structure, The Battle of the Camels

1. Assistant Professor, Department of Handicrafts, Faculty of Art and Humanities, University of Shahrekord (Corresponding Author). Email: kabiri.faranak@sku.ac.ir 0000-0002-4386-965X

بازنمایی دیداری آیه‌ای از قرآن کریم در نگاره «جنگ شتران» کمال‌الدین بهزاد

فرانک کبیری[۱]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۲۲، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۸/۲۴
Doi: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

چکیده

کمال‌الدین بهزاد، نقاش ایرانی است که در سده‌های نهم و دهم هجری، کمال‌الدین بهزاد، نقاش چیره‌دست ایرانی است که در سده‌های نهم و دهم هجری زیست می‌کرده است. وی در بارگاه پادشاهان و امیران تیموری، صفوی و شیبانیان، صاحب‌منصب و از نظر نوآفرینی در سبک نقاشی، برجسته‌ترینِ هم‌نوعانش بود. نگاره «جنگ شتران»، «نزاع شتران» یا «دو شتر در حال جنگ با خادمان» یا «وجه تاریک و روشن جهان»، یکی از آثار این نقاش است که در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. بر اساس کتیبه مندرج در این نقاشی، زمان خلق این اثر به سال ۱۰۷۱ هجری می‌رسد و به سن بالای ۷۰ سالگی بهزاد تعلق دارد. این مقاله با روش توصیفی ـ تحلیلی و با هدف شناسایی لایه‌های پنهان تصویری و محتوایی در نگاره «جنگ شتران» بهزاد، تلاش دارد به این پرسش پاسخ دهد که «آیه شریفه مندرج در کتیبهٔ اثر «جنگ شتران»، چگونه توسط بهزاد بازنمایی شده است؟». نمونه مطالعاتی، به صورت آگاهانه انتخاب و روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای بوده است. یافته‌ها بر مبنای مطالعات اسنادی نشان می‌دهد که تمامی عناصر تصویری موجود در این نگاره با ترکیب‌بندی بی‌نظیر، در ارتباط مستقیم با مفهوم موجود در کتیبه بوده است. این متن برگرفته از آیه ۱۷ سوره غاشیه در مورد توصیه به اندیشه در آفرینش شتر بوده است. شتر مخلوق شگفت‌انگیز خداوند است که قدرت و استقامت وی در میان سایر حیوانات در آستانه معجزه بوده و در فرهنگ اسلامی نماد زیبایی، سخت‌کوشی، تواضع، توبه و عزت‌نفس است و بهزاد، شتران را در مرکز به عنوان بازیگران اصلی ترکیب به تصویر می‌کشد و این بازنمایی تصویری، با تحولات فکری و صوفیانه بهزاد در واپسین سال‌های زندگی وی ارتباط عمیقی دارد.

واژگان کلیدی: نقاشی ایرانی، قرآن کریم، کمال‌الدین بهزاد، ساختار بصری، جنگ شتران

۱. استادیار، گروه صنایع‌دستی، دانشکده هنر و علوم‌انسانی، دانشگاه شهرکرد، شهر کرد، ایران.
Email: kabiri.faranak@sku.ac.ir
0000-0002-4386-965X

مقدمه

نگارگری واژه‌ای فارسی است که به نقاشی‌های ایرانی گفته می‌شود و جایگزین واژه مینیاتور شده است. نگارگری، ویژگی‌های این نوع نقاشی را باز می‌تاباند و اگر از نقاشی‌های درون غارهای لرستان و نقوش مندرج بر روی سفالینه‌های پیش از تاریخ ایران و نقوش ماندگار در دستبافته‌های ایرانی گذر کنیم، شاید بتوان اولین نگاره‌های درون کتب را در کتاب مانی پیامبر یعنی ارژنگ، جست‌وجو کرد. در این تصاویر، نقوش ایرانی با رنگ‌هایی چون طلا بر صفحات کاغذی نقش بسته‌اند و با توجه به ویژگی‌های خود، نام‌هایی با عنوان مکتب به خود می‌گیرند که خصوصیات منحصربه‌فرد آن را بازنمایی می‌کنند. از مکاتب مهم نگارگری ایران، می‌توان به مکتب هرات و تبریز دوم اشاره کرد که دردانه دوران، کمال‌الدین بهزاد در هر دو، نقش و تأثیر داشته است. نگاره‌های امضادار و منتسب به وی، ۶۸ نگاره بوده و نگاره «جنگ شتران» که در سال ۱۰۷۱ هجری قمری خلق شده، یکی از آنها است. این اثر در کتاب «مرقع گلشن» در کتابخانه کاخ گلستان تهران نگهداری می‌شود.

مرقع گلشن، مجموعه‌ای است از هنر ظریف نقاشی و خوشنویسی از مکتب هند و ایرانی که سرشار از ذوق و هنر هنرمندان ایرانی و هندی است که به خواست و دستور جهانگیر پادشاه سلسله گورکانی هند میان سال‌های ۱۰۱۴ تا ۱۰۳۹ هـ ق در دوره هنر درخشان هند و ایرانی پدید آمده است. در این مرقع، نمونه عالی‌ترین نوع هنرهای ایرانی نظیر نقاشی، خوشنویسی، تذهیب، ترصیع، تشعیر، تصویر، تجلید و صحافی دیده می‌شود (سهیلی خوانساری، ۱۳۴۷: ۱۶). این اثر، یکی از مهم‌ترین مرقع‌هایی است که امروزه به دست ما رسیده است. این مرقع در زمان نادرشاه افشار به ایران آمده و در زمامداری ناصرالدین‌شاه قاجار به تملک کتابخانه کاخ گلستان درآمد (حقیقت‌جو، ۱۳۹۴: ۳۶).

بهزاد در سن ۷۰ سالگی موفق به ترسیم نگاره «جنگ شتران» شد. این اثر متأخر هنرمند مملو از معانی عمیق فلسفی است. بهزاد، به قولی، خود را با این حیوان زیبا و سخت‌کوش همراه می‌کند. بررسی این نگاره می‌تواند به شناخت بیشتر از جامعه و فرهنگ و طرز فکر و روحیات زمانه بهزاد کمک کند. «توجه به «فضای مثالی» نگاره و حوادثی که در آن فضا اتفاق می‌افتاد آغاز بررسی نگاره بوده و از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. درواقع، هر نگاره برای نگاه آشنا دریچه‌ای را به روی فضایی می‌گشاید که از آن می‌توان به «فضای مثالی» یاد نمود. بنابراین فضای نگاره، نه تصویر واقع زمینی، بلکه صورتی از حقایق آسمانی و ماورائی برای بیننده آشنا با وقایع غیبی می‌باشد» (مصاحبه با فیض، ۲۰۱۱). چراکه «نگارگری ایرانی هم در شکل و هم در ساختار و هم در متن و محتوا، همواره متأثر از مبانی و جهان‌بینی عرفان شرقی، ایرانی و اسلامی است. در جهان این نوع نقاشی، نگارگر که خود کمابیش وابسته به این بینش است، در روند آفرینش و مجلس‌آرایی موضوعات نگاره‌ها در پی به‌کارگیری زبان عرفانی و نمادین بوده است. افزون بر این، برای خلق نگاره‌ها و موضوع‌های گوناگون، نگارگر کوشیده تا از متون ادبی و متن‌های پیشین بهره ببرد و از این رهگذر، کتاب‌های دینی ...، ادبی و منظوم ... یکی از منابع الهام‌بخش ... در تصویرسازی ... بوده است» (افروغ، ۱۴۰۲: ۱۸ و ۱۹). بدین‌ترتیب برای اندیشه در عناصر نگاره، طبعا آشنایی نخستین با زمان خلق اثر و روحیات نگارگر در آن موقعیت و بستر حوادثی که در فضای نگاره متجلی شده است، ضروری به نظر می‌رسد.

این مقاله تلاش دارد با روش توصیفی تحلیلی و با هدف شناسایی لایه‌های پنهان تصویری و محتوایی در نگاره «جنگ شتران» بهزاد، به این پرسش پاسخ دهد که: آیه شریفه مندرج در کتیبه اثر «جنگ شتران»، چگونه توسط بهزاد بازنمایی شده است؟. نمونه مطالعاتی، به صورت آگاهانه انتخاب و روش گردآوری داده‌ها، کتابخانه‌ای بوده است. بر این اساس، نگارنده ابتدا به معرفی سبک نگارگری کمال‌الدین بهزاد در دو مکتب هرات و تبریز دوم می‌پردازد؛ سپس نگاره جنگ شتران را بر اساس نوع ترکیب‌بندی و ساختار بصری با تأکید بر محتوای آیه مندرج در کتیبه نگاره تحلیل می‌کند و به این نتیجه می‌رسد که نگاره مطابق با محتوای آیه مندرج در کتیبه بوده و بازنمایی تصویری آیه ۱۷ سوره غاشیه است.

پیشینه پژوهش

برای بررسی آثار مکتوبی در زمینه پژوهش حاضر، مطالبی نگاشته شده، که بیشتر به آثار علمی مرتبط با زندگی‌نامه، شخصیت و آثار بهزاد اختصاص یافته است که مهم‌ترین آنها عبارتند از:

مقالات

شیرازی، علی‌اصغر (۱۳۸۲) در مقاله: خورنق، کاخ بهزاد به بررسی تک‌نگاره ساختن کاخ خورنق پرداخته و به صورت تطبیقی به بررسی نگاره با اشعار و ادبیات موجود در این زمینه پرداخته است.

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

فیض، سید رضا (۲۰۰۶) در مقاله زیر که در مجمع دوستداران هانری کربن در پاریس ارائه شده، به بررسی نگاره «نزاع شتران» پرداخته است:
"Le monde imaginal transfiguré dans l'œuvre de Behzâd. L'herméneutique de l'image", 2ème Journée Henry Corbin, "Henry Corbin et l'Art", 9 décembre 2006, Sorbonne, Paris

فیض، سید رضا (۱۳۸۷) در مقاله: بهزاد، صورتگر معنا به دیدگاه‌های عرفانی بهزاد که در خلق نگاره مؤثر بوده‌اند، توجه کرده است.

قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۱) در مقاله: مطالعه ساختار ترکیب‌بندی و بیان هنری در سه نگارهٔ کمال‌الدین بهزاد، به صورت‌بندی و کمپوزیسیون نگاره‌های بهزاد بیشتر پرداخته و از این زاویه فرمی به تحلیل نگاره‌ها مبادرت ورزیده است.

عقیقی حاتمی‌پور و رهیده (۱۳۹۴) در مقاله: واکاوی آثار کمال‌الدین بهزاد با دو رویکرد شکل‌گرایانه و نمادشناسانه با استفاده از نظریه فرمالیسم و سمیوتیک سعی در تحلیل نگاره‌های وی داشته است.

احمدی و فرحمند درو (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان: واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگاره نزاع شترها بر این باور است که بهزاد از نزدیک این نبرد را مشاهده کرده و بر همین اساس آن را از منظر واقع‌گرایی نقاشی کرده است.

فروتن یکتا، پیام و دیگران (۱۴۰۳)، در مقاله: ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما بر اساس نظریات آندره بازن، به نوعی بهزاد را پیشگام در گریز از کادر و درگیر کردن مخاطب با محتوای نگاره می‌داند.

پایان‌نامه‌ها

افخمی، زهرا (۱۳۹۴) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود با عنوان: مطالعهٔ زمینه‌های فرهنگی-اجتماعی و پشتوانه‌های فکری آثار کمال‌الدین بهزاد با استناد به نظریه «روح دوران» هگل، با استفاده از یک نظریه فلسفی سعی در کشف حلقه‌های فرهنگی و اجتماعی پشتوانه بهزاد دارد.

نوروزی (۱۳۹۸) در پایان‌نامه دکتری خود تحت عنوان: خوانش بیناگفتمانی نقاشی‌های اقتباس شده معاصر از آثار کمال‌الدین بهزاد، با استفاده از روش تحلیل گفتمان، به بررسی نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد پرداخته است.

شمس‌آبادی (۱۴۰۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان: تحلیل فرم‌گرایانه مکتب نگارگری هرات ثانویه (قرن نهم هجری) با تأکید بر نظریه فرم معنادار کلایوبل (مورد مطالعاتی: آثار کمال‌الدین بهزاد)، با تکیه بر نظریه فرمالیسم، تحلیلی از آثار بهزاد ارائه داده است.

طریک (۱۴۰۱) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان: مطالعه‌ای بر معناشناسی رنگ در پوشاک و منسوجات نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، معناشناسی یک مفهوم صوری در حوزه رنگ لباس در نگاره‌های بهزاد را مورد توجه قرار داده است.

عبدالامیر علی الحیایی (۱۴۰۲). در پایان‌نامه کارشناسی ارشد خود تحت عنوان: ردیابی مفهوم اپوخه نزد ادموند هوسرل در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، به بررسی پدیدارشناسانه آثار بهزاد پرداخته است.

درباره نگاره «جنگ شتران» مطالبی نوشته شده ولی در هیچکدام به تحلیل نگاره بر مبنای تفسیر آیه مندرج در کتیبه و با هدف توجه بخشی مخاطب بر معنا و مضمون آیه و بازنمایی تصویری آن از طریق به‌کارگیری شیوه‌های خلق یک اثر دیداری مانند: ترکیب‌بندی، رنگ‌پردازی و...، با نیت آماده‌سازی توشه آخرت توسط خالق اثر در آستانه کهنسالی مطلبی نگاشته نشده است.

روش پژوهش

این پژوهش بر مبنای هدف، بنیادین و بر اساس ماهیت، توصیفی-تحلیلی است. گردآوری اطلاعات به روش اسنادی و ابزار گردآوری برگه شناسه، رایانه و قلم‌نوری است. بخشی از تحلیل ترکیب‌بندی نگاره با استفاده از برنامه فتوشاپ صورت گرفته است. جامعه آماری، برگرفته از آثار کمال‌الدین بهزاد است که از میان آنها، تک نگاره جنگ شتران به صورت هدفمند و آگاهانه انتخاب شده و با روش کیفی بر مبنای ساختار بصری و معنایی بررسی می‌شود. در بخش اول مقاله، به بررسی ساختار نگاره با رویکرد رمزگشایی عرفانی پرداخته شده، سپس ساختار طراحی نگاره، بر اساس اصول ترکیب‌بندی دارای بالاترین استانداردهای جهانی با علم امروزین، مورد بررسی قرار گرفته و در نتیجه مشخص می‌شود که بهزاد در بافتار فرهنگی زمان خود، احتمالاً با کشف و شهود توانسته به این میزان از آگاهی در بازنمایی زیبایی‌شناسانه نقوش، به منظور بیان اهداف خود، دست یابد.

شاخصه‌های نگارگری کمال‌الدین بهزاد

یکی از کامل‌ترین دوره‌های نگارگری از نظر سبک و محتوا، دوره تیموری است و «رعایت اصل نسبت طلایی توسط هنرمندان این دوره از موارد شایان توجه می‌باشد» (بهرامیان، ۱۳۹۵: ۱۶). شاخص‌ترین

هنرمند آن دوره و دوران پس از آن، کمال‌الدین بهزاد است.

در زمان فرمانروایی آخرین ایلخانان مغول (نیمهٔ نخست سدهٔ چهاردهم/ هشتم ق) شهر تبریز به یک مرکز مهم فرهنگی و هنری بدل شد. ... و در ربع رشیدی نخستین مکتب نقاشی تبریز شکل گرفت. در عصر صفویان، دومین مکتب تبریز پدید آمد (نیمهٔ نخست سدهٔ شانزدهم/ دهم ق). درواقع پس از انتقال کمال‌الدین بهزاد و شاگردانش از هرات به تبریز و پرورش نسل جدیدی از هنرمندان، مکتبی با پشتوانه پیشرفته‌ترین دستاورد کارگاه‌های درباری تیموریان و ترکمانان شکل گرفت (پاکباز، ۱۳۹۴: ۴۶۲-۴۶۱). بهزاد با ایجاد تغییراتی در دومین مکتب تبریز، مکتب جدیدی را بنیاد نهاد که به نام خود وی، به «مکتب بهزاد» معروف است. وی نفوذ عمیقی در سیر نقاشی ایران، چه در زمان حیات و چه پس از مرگش داشته و میراث بایسنقر را که خشک و آکادمیک بود به سمت طبیعت‌گرایی و لطافت بخشیدن سوق داد (رابینسون، ۱۳۷۹: ۵۱). درشتی و دقت کامل در خطوط و تصاویر، نمایاندن وضع صورت اشخاص به‌طور شگفت‌انگیز به‌وسیله ترکیب انواع رنگ‌ها، حرکت و مفهوم‌بودن اشارات تصویر، ظرافت و ریزه‌کاری و دقت در کشیدن درخت‌ها و گل‌ها، لباس‌ها و مجالس و دورنماها در نمایش اشعه خورشید و ابر، استفاده از رنگ‌های گوناگون، جایگزینی چهره و صورتگری خراسانی به جای قیافه مغولی و سرانجام وجود روحیه نهفته حب‌الهی و روحانیت خاص در برخی آثار بهزاد، از خصوصیات مهم مکتب بهزاد است (میرجعفری، ۱۳۸۱: ۱۲۱). «عضویت او در فرقه نقشبندیه و تأثیرپذیری او از تفکرات عرفانی جامی سبب شد تا بسیاری از تحلیل آثار او، اساس را بر یافتن و کشف رمز و رازهای عرفانی و دینی بگذارند» (احمدی و فرحمند درو، ۱۴۰۰: ۶). گویی با ظهور استاد کمال‌الدین بهزاد، انسان و طبیعت و زمین و زمان در نقاشی ایرانی دارای جانی تازه گشته و زندگی نوینی یافته‌اند» (تجویدی، ۱۳۸۵: ۱۱۵-۱۱۳).

«نوآوری‌های بهزاد را می‌توان به ۵ بخش تکنیکی، رنگ‌پردازی، انتخاب موضوع، انتخاب فرم و ترکیب‌بندی طبقه‌بندی کرد که منجر به در نوردیدن مرزهای سنتی نگارگری گردید» (عبد الامیر علی الحیایی، ۱۴۰۲: ۴۱). در مقاله حاضر بیشتر به جنبه نوآورانه بهزاد در انتخاب موضوع و ترکیب‌بندی توجه شده است. از نظر موضوعی می‌توان گفت: «کمال‌الدین بهزاد برای نخستین بار در تاریخ هنر ایران، دانسته و آگاهانه دیده بر جهان پیرامونش گشود و به حالات و حرکات انسانی در زندگی روزمره توجه نشان داد. پیش از او مسائل پیش پا افتاده‌ای چون کتک خوردن یک خدمتکار از نگهبان در حاشیهٔ یک ضیافت شاهانه یا آب‌کشیدن یک برده از چاه، ارزش نمودن در یک نگاره درباری را نداشت. اما وی با چشم‌پوشی بر موضوعات متداول و درباری، پویایی بی‌نظیری به آثار خود بخشید» (اشرفی، ۱۳۹۶: ۲۴). از جمله کارهای او توجه به حیوانات در نگاره‌ها بود که تا پیش از کتاب منافع الحیوان، توجه جدی به آن نشده بود و او با نگاره «جنگ شترسواران، خمسه نظامی، حدود ۸۹۵ ق» (پاکباز، ۱۳۹۴: ۱۱۴۱) به حیوانات نقشی اساسی و اصلی در نگاره‌ها داد. اما با واکاوی این نگاره مشخص می‌شود بهزاد از صورت گذر کرده و به معنا پرداخته است. نکته مهم دیگر، زمان خلق اثر در هفتاد سالگی اوست که به‌نوعی حالات عرفانی وی را بازنمایی می‌کند و حکایت از پیچیدگی جهان و عقلانیت شگفت انگیز و تلاش او برای توجه دادن مخاطب به محتوای آیه درباره اندیشیدن و درنهایت، سوق دادن بینندگان به‌سوی سرچشمه هستی دارد.

به جرأت می‌توان ادعا کرد که بهزاد در تکامل هنر نگارگری شرق، نقش به سزایی ایفا نمود. وی با بهره‌گیری از خلاقیت خود موفق شد ساختار فضایی را در نگاره ایجاد کند که قابلیت وارد کردن اجزا و شخصیت‌های جدیدی را داشته باشد و بتوان زندگی واقعی را در آن نمایش داد. بهزاد، شخصیت‌های نگاره‌هایش را به حرکت در آورد و فضای نگاره را عرصه حرکات آنها قرار داد. گریز از استفاده الزامی و مصوب از ترکیب‌بندی اسپیرال که تقریباً در غالب نقاشی‌های ایرانی دیده می‌شود و به‌کارگیری از چند نقطه تمرکز در نقاشی‌ها از نوآوری‌های بهزاد است. او حتی گاه در نقاشی‌ها، موضوع اصلی را در گوشه‌ای از تصویر قرار می‌داد که چشم در برخورد اول بدان جلب نمی‌شود تا بیننده را به سیر در اطراف نقاشی وادار کند تا در جست‌وجوی موضوع اصلی که با عنوان نگاره معرفی شده است، باشد. ترکیب‌بندی خطی و چند مرکزی، از تکنیک‌های مورد علاقه بهزاد در نگاره‌هایش است. علاوه‌بر این موارد، او در نقاشی‌های خود پا را از این سنت شکنی‌ها نیز فراتر می‌گذارد و قاب تصویر را در هم می‌شکند و پای تصویر را از کادر مصوب آن بیرون می‌کشد و از این طریق، ابهت کادر را نیز در هم می‌شکند. روشی که پس از او مورد استقبال هنرمندان فراوانی به‌ویژه در مکتب اصفهان صفوی واقع می‌گردد. فضاسازی چند ساحتی که از ویژگی‌های مکتب هرات است و خود بهزاد به عنوان بنیانگذار این مورد شناخته می‌شود نیز در کار او به خوبی دیده می‌شود.

در اغلب نگاره‌های بهزاد با بخش‌بندی‌های فضا، کثرت اشیاء و تنوع آدم‌های پرحرکت روبه‌رو هستیم. ولی این گوناگونی هرگز به آشفتگی نمی‌انجامد. در واقع او به مدد روش‌های هندسی

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

ترکیب‌بندی شکل‌ها و با بهره‌گیری از تأثیر متقابل رنگ‌ها، بخش‌های مختلف تصویر را با هم مرتبط می‌سازد و به وحدت کلی دست می‌یابد. بهزاد در تصاویری که کیفیت معماری‌گونه دارند، نظام تناسبات معینی را به کار برده است. طرح کلی و ترکیب‌بندی کلی کارهای بهزاد بر ترکیب‌بندی دایره استوار شده است. (دایره و نه اسپیرال=حرکت مارپیچ مرکزگرا) قرار دادن پیکره‌ها در نظمی‌دایره‌وار، احساس جنبش درونی در ترکیب‌بندی پدید می‌آورد و این حالت، به واسطه حرکات و اشارات پیکره‌ها تقویت می‌شود (پاکباز، ۱۳۹۶: ۸۲). «در هنرهای تجسمی، تناسبات، مفهومی ریاضی است که بر رابطه مناسب میان اجزا با یکدیگر و با کل اثر دلالت دارد. کاربرد تناسبات، به دلیل ایجاد زیبایی بصری و توجه ویژه به معنای اصلی خلق اثر می‌باشد. منظور تمامی تئوری‌های تناسبات، ایجاد احساس نظم بین اجزای یک ترکیب بصری است» (گروتر، ۱۳۶۹: ۱۰۲).

همچنین «می‌توان اظهار داشت، تفکر و بن‌مایه بسیاری از دستاوردهای مدرن ـ همچون قاب‌بندی، کمپوزیسیون و... ـ قرن‌ها و شاید هزاران سال پیش در ذهن بشر وجود داشته است. یکی از همین ایده‌ها، نگاره و رویکرد کمال‌الدین بهزاد به حوزه ترکیب‌بندی و قاب‌بندی آثارش است. مخاطبان نقاشی‌های بهزاد، در برخی از نگارگری‌های او با نوعی ترکیب‌بندی خاص روبه‌رو می‌شوند. این ترکیب‌بندی که کاملاً با قاب‌بندی اثر در ارتباط است، شکل و شمایلی ناتمام به کار بخشیده است؛ تا جایی که تماشاگر احساس می‌کند بخشی از سوژه موجود در تابلو برش‌خورده است» (فروتن یکتا و دیگران، ۱۴۰۳: ۲۲-۲۱).

نکته جالب توجه اینکه گاه دیده می‌شود در یک اثر، چندین نوع ترکیب‌بندی مطابق با استانداردهای دوران معاصر دیده می‌شود که به‌نوعی مبین شهود، علم، اندیشه و اِشراف چندجانبه هنرمند به علوم مختلفی است که برونداد آن این نوع شاهکارهاست.

معرفی نگاره «جنگ شتران»، «نزاع شتران»، «وجه تاریک و روشن جهان»

نگاره «جنگ شتران» در قطع افقی در اندازه «۲۶ در ۱۶٫۵ سانتی‌متر» (احمدی و فرحمند درو، ۱۴۰۰: ۹) خلق شده و در سه فضای حاشیه، کادر و متنی که در درون خود کادری نامرئی و به وجود آمده از تیرگی و روشنی رنگ‌ها ایجاد شده، به تصویر کشیده شده است (تصویر ۱). همچنین متن این نگاره دارای سه سطح (پلان) است. در یک سطح، زمین و تپه‌ماهورها مشاهده می‌شوند که به رنگ روشن بازنمایی شده و بر سطح آن، سنگ‌ها و خار و خاشاک بیابانی دیده می‌شود. یک درخت کهن صنوبر با برگ‌های زرد پاییزی بر روی تپه ماهور ترسیم شده که بر روی شاخه‌های آن، سه زاغ لانه کرده‌اند. در یک سطح که مرکز تصویر هم هست، شاهد تصویرسازی جنگ شتران هستیم که دو شتر با رنگ‌های متضاد در حال نزاع با یکدیگر هستند و از نظر رنگی، کنتراستی در تصویر ایجاد کرده‌اند. دو فرد نیز در حال کنترل شتران هستند. در پس زمینه، پیرمردی در پشت تپه‌ماهورها در حال نخ‌ریسی است و دوکی به دست خود گرفته است. افزون بر این، در سمت مخالف وی روباه یا شغالی به رنگ نخودی شاهد تماشای این واقعه است. درختی خشکیده و کوتاه در کنار این حیوان قرار دارد. بر روی شاخه‌های این درخت، پرنده‌ای نشسته است. علاوه‌بر این، یک جفت درخت سپیدار نیز در پس زمینه دیده می‌شوند. سطح بعدی، آسمان است که در اینجا به رنگ آبی بوده و ابرهای محوی درون آن جای گرفته‌اند. پرنده‌ای هم در حال پرواز درون آسمان دیده می‌شود. در این نگاره، بهزاد به جز آسمان و زمین، از تنالیته رنگ‌های گرم و جذاب استفاده کرده است. حرکات شتران و سوارکاران به صورت دینامیک و زنده رسم شده، به گونه‌ای که حس شتاب و فعالیت را به بیننده منتقل می‌کند و به نقطه اصلی و تمرکز تصویر مبدل می‌شود.

ترکیب‌بندی کلی اثر نیز بسیار متعادل است و نقاش با در نظر گرفتن قواعد طراحی، ترکیب متقارن واضحی ایجاد کرده و فضاسازی ممتازی به وجود آورده است. ارزش‌های خطی در این نگاره، در تمامی عناصر تصویری به صورتی شگفت انگیز نمود پیدا کرده‌اند و این موضوع بسیار خارق‌العاده است که بهزاد حتی در سنین بالا، همچنان از چنین خطی محکم و ذهنی روشن برخوردار است.

تصویر ۱. نگاره جنگ شتران، کمال‌الدین بهزاد، حدود ۱۵۴۰ م. (آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴).

در بسیاری از مقالات و کتب، بیشتر به این بخش نگاره توجه شده؛ در حالی که نگاره با حاشیه آن کامل می‌شود (تصویر ۲). در این مقاله برای بررسی ترکیب‌بندی، بیشتر به بخش توصیف شده بالا و برای بیان رموز عرفانی، به نگاره کامل که شامل حاشیه نیز می‌شود، توجه می‌گردد.

رمزگشایی رموز عرفانی نگاره:

هر نگاره، برای نگاه آشنا، دریچه‌ای را به روی فضایی می‌گشاید که از آن می‌توان به فضای مثالی یاد نمود. بنابراین فضای نگاره، نه تصویر واقع زمینی، بلکه صورتی از حقایق آسمانی و ماورائی برای بیننده آشنا با وقایع غیبی می‌باشد. به این ترتیب، برای اندیشه در عناصر نگاره، طبعا آشنایی نخستین با بستر حوادثی که در فضای نگاره متجلی شده است، ضروری به نظر می‌رسد. بنابراین قرائت و تفسیر متون مندرج در کتیبه، آغازی برای بررسی نگاره به شمار می‌رود. در مرحله دیگر، تفسیر و تاویل عناصر

تصویر ۲. نگاره جنگ شتران، کمال‌الدین بهزاد، حدود ۱۵۴۰ م. (سمسار، ۱۳۷۹: ۲۶۰).

نگاره، می‌تواند برای شناخت فضای مثالی نگاره از اهمیت برخوردار باشد. همچنین از بررسی جنبه‌های هنری و فنی نگاره نیز نمی‌توان غافل ماند (فیض، ۲۰۱۵: مصاحبه اینترنتی). فیض، ۲۰۱۵.

بهزاد، حقایق عرفان یا لطایف ذوقی را به تصویر می‌کشد. هدف او از تقسیم‌بندی فضای نگاره به سه بخش، نمایش عرفانی سه جهان غیب، برزخ و شهادت است. از نظر او، فضای کدر نقاشی، که برای چشم عادی قابل دیدن نیست، برای اهل حکمت واضح است و بر عکس، فضای شفاف درون که پر از اشارات پیچیده است، به جهان معقولات تعلق دارد. در نگاره‌های بهزاد و مکتب هرات، غالباً درخت یا درختانی نقش بسته‌اند که گاه بر سر شاخه‌های آنها مرغان و لانه مرغان نیز به‌چشم می‌خورد. در کنار یا زیر درخت نیز پیری سپیدموی و سپیدروی ترسیم شده است که در فضای اطراف او هاله‌ای از حرمت و قداست احساس می‌شود و تقارن این سه عنصر در آثار بهزاد، اتفاقی نیست و هر سه تمثیل، از وجه شبهی برخوردارند. از نظر وی، ویژگی وجودی درخت، حیات برزخی و وضع دو وجهی آن است. وجهی پیدا و وجهی پنهان، وجهی زمینی و وجهی آسمانی. بنابراین، وضع وجودی درخت، از جهاتی به انسان نزدیک و شبیه شده است. در پاره‌ای از نگاره‌های بهزاد، پیری همیشه سپیدروی و سپیدموی، نشسته یا ایستاده در زیر درختی تصویر شده است. در این نگاره‌ها، تقارن درخت و پیر، نمی‌تواند اتفاقی باشد. درواقع، میان باطن درخت و باطن پیر، در فضای مثالی، تعاملی وجود دارد که به سبزی و طراوات درخت می‌انجامد. یا سبزی و طراوت درخت، دلیل وجود بهار و یاری فرزانه است و خشکی آن، نشان همراهی ناهنجار (فیض، ۱۳۹۳: ۳۵-۴۰).

در بخش چپ تصویر که پیرمرد و مرغان در آن نمایش داده شده‌اند، نمودی از حیات معنوی و بخش راست تصویر که شتر روشن قرار دارد، نمایشی از مرگ است. شترها تمثیلی از روز و شب و نمادی از توالی گذر زمان دانسته شده‌اند. شتربان دارای محاسن، نماد اطاعت، صلاح و تسلیم و شتربان با لباس روشن، نماد تعلقات به زندگی دنیوی معرفی می‌شود. پیرمرد دوک به دست در بلندی، نشان از مرتبت و منزلت این شخص و دوک او نمایش گردش زمین و زمان است. فصل برگ‌ریزان، نمادی از پاییز عمر بهزاد، پرندگان سمت راست، نشان از غربت روح و غبطه آنها برای پرواز به بلندی‌های کوه قاف تفسیر شده است. قصد بهزاد برای رسم این اثر، ترسیمی از خلقت بر وجه تمثیل

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

و دعوت به عبرت از آن بوده است (احمدی و فرحمند درو، ۱۴۰۰: ۶).

در این نگاره، حاشیه‌ای طلایی حاوی نقوش تشعیری و پرندگانی رنگی است که پس از کادری، نقش اصلی نمودار می‌شود. البته آن هم پس از یک کادر سایه روشن مانندی که به‌نوعی نشان‌دهنده گرگ و میش طلوع صبح است. در حاشیه، حدود سی مرغ به صورت رنگی به تصویر کشیده شده‌اند و یک سیمرغ با رنگ طلایی در سمت چپ به سختی دیده می‌شود. در این فضای حاشیه، خشونت و حمله پلنگی به یک گوزن، در ابتدا دیده نمی‌شود. اما نمایشی از جهان محسوس است که تنازع بقا، درگیری، پلیدی و درهم تنیدگی این دنیا را نشان می‌دهد که در سنت فلسفی، فکری و دینی ما کاملاً شناخته شده است. بهزاد، آگاهانه این فضا را در برابر فضای مثالی درون نگاره مبهم و تار نشان می‌دهد تا با ایجاد تفاوت رنگ، آن فضا را روشن و برجسته نماید. (فیض، ۱۴۰۰). در این نگاره، فضاها علیرغم استقلال، به یکدیگر پیوسته نیز هستند. در این مقاله به هر دو جنبه عرفانی و تمثیلی و همچنین جنبه زیبایی‌شناسی اثر در ترکیب‌بندی، استفاده از رنگ و ... برای واکاوی چگونگی بیان تصویری و بازنمایی آیه ۱۷ سوره غاشیه توجه می‌شود. بدیهی است نظاره‌گری نقاش چیره‌دست به نزاع شتران در واقعیت نیز ممکن است بازتاب واقعی متناسب با وجه اجتماعی و فرهنگی منطقه زیست وی داشته باشد و تجمیع این موارد با توجه به نبوغ بهزاد، دور از انتظار نیست. اما بهزاد به فراتر از واقعیت می‌نگرد و آنچه نادیدنی است، می‌بیند. چراکه آنچه خوبان همه دارند، بهزاد می‌تواند یکجا داشته باشد.

انواع ترکیب‌بندی در نگاره «جنگ شتران»:

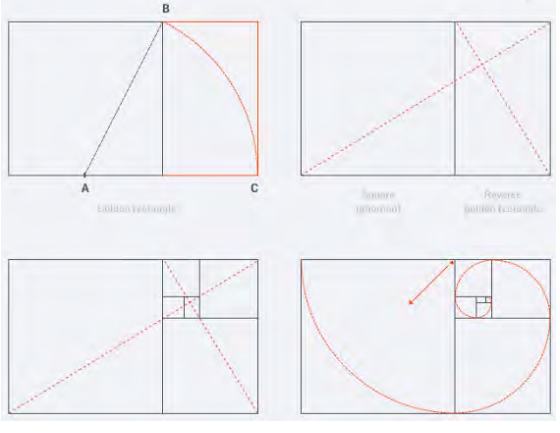
عبادالله بهاری درباره این نگاره چنین نوشته است: «مرقع گلشن (آلبوم گلشن) در کتابخانه کاخ موزه گلستان تهران، یک اثر حائز اهمیت است. زیرا دارای یک نوشته جالب به خط خود بهزاد است» (بهاری، ۱۳۹۰: ۲۷۳ و ۲۷۵). «این رقمیست مطّلَع خلقت مشعر از مضمون أَفَلَا يَنْظُرُونَ إِلَى الْإِبِلِ كَيْفَ خُلِقَتْ (قرآن ۸۸، ۱۷) که قلم شکسته نهاد فقیر نامراد بهزاد بعد از وصول عمر به درجه هفتاد بتحر به قوی در این امر افتاد المسئول من الله العفو فی المعاد» (فیض، ۱۳۸۷: ۱۸۸). «اینجا بهزاد متدین به حکم اسلام اشاره می‌کند که در روز قیامت تمام آنهایی که تصاویری را به وجود آورده‌اند، خوانده خواهند شد که بر آنها جان بدهند، که قطعا نخواهند توانست و لذا محکوم خواهند شد. هنرمند بخشی از قرآن را در توجیه تصویر بیان می‌کند و با طلب عفو در روز رستاخیز به پایان می‌برد» (بهاری، ۱۳۹۰: ۲۷۳ و ۲۷۵). ترجمه آیه شریفه افلا ینظرون الی الابل کیف خلقت، چنین است: آیا مردم در خلقت شتر نمی‌نگرند که چگونه (به انواع حکمت و منفعت برای بشر) خلق شده است؟ (الهی قمشه‌ای: ۵۹۲).

نکته مهم در این نگاره، توجه ویژه به شتران، به خاطر وجود آیه مبارکه موجود در کتیبه است و به‌نظر می‌رسد ترکیب‌بندی‌های به‌کار رفته در این نگاره، به‌نوعی در تلاش برای بازنمایی تصویری آیه مذکور می‌باشند.

بررسی ساختار منحنی مارپیچ طلایی در نگاره «نزاع شتران»

به جهت مشخص شدن انطباق یا عدم انطباق منحنی مارپیچ و نقش آن در ساختار ترکیب نگاره «نزاع شتران» اثر کمال‌الدین بهزاد، نوع چیدمان عناصر انسانی و حیوانی در ساختار نگاره، مورد بررسی قرار می‌گیرد. با توجه به حضور مستطیل طلایی در هندسه پنهان کادر اثر، به‌طور حتم، ساختار مارپیچ طلایی نیز می‌تواند یکی از تمهیدات هنرمند در راستای رسیدن به ساختار بصری استوار در ترکیب اثر بوده باشد.

در «تصویر ۳»، نحوه ترسیم نیز به این‌گونه است که عرض کار در نظر گرفته شده و مربعی بر آن اساس رسم شده است. سپس قطرهای مربع کشیده شده و آن ضلعی که روی طول قرار گرفته به دو نیم، تقسیم شده است. سپس پاره‌خطی از زاویه پایین سمت چپ مربع تا میانه ضلع مربع که بر روی طول قرار گرفته رسم شده و سوزن پرگار بر روی نقطه پایین سمت چپ قرار گرفته و دهانه به اندازه پاره خط مذکور باز می‌شود و کمانی



تصویر ۳. نحوه رسم مستطیل طلایی و مارپیچ طلایی (وبلاگ مرجع UX و UI).

رسم می‌گردد تا طول مستطیل را قطع کند. با رسم این پاره‌خط، مستطیلی رسم می‌شود که ابعادی طلایی دارد و مشاهده می‌شود با توجه به ابعاد نگاره، اندک اختلافی با اندازه‌های اصلی مستطیل طلایی دارد که البته ممکن است مربوط به عکس‌برداری و... باشد و در کل قابل چشم‌پوشی است. این امر، نشان‌دهنده نبوغ بهزاد در درک سیستم ادراکی مخاطب و احاطه او به علومی چون ریاضی و روان‌شناسی ادراک به‌جز مبحث نقاشی، در کنار سایر هنرهایش مانند خوشنویسی و... دارد.

با ترسیم مارپیچ طلایی بر گستره مستطیل طلایی نگاره، انطباق آن با نوع قرارگیری عناصر اصلی ترکیب، اعم از پیکره‌های انسانی، حیوانی و عناصر طبیعت آشکار می‌گردد. این مارپیچ، هم در نگاره کامل و هم در نگاره حاوی متن اصلی و در جهات گوناگون مورد بررسی قرار می‌گیرد.

در مطلوب‌ترین حالت، سر شتر قهوه‌ای رنگ، درون منحنی مارپیچ واقع می‌شود و پای شتر کرم رنگ در راستای چرخش مارپیچ به سمت راست، مشاهده می‌شود. سپس ردیف قرارگیری پیکره شتر کرم‌رنگ و مرد عصابه‌دست سمت راست نگاره که با عصای خود به درخت خشکیده و آسمان اشاره می‌کند، کتیبه نگاره، تنه درختانی که به دور آنها تاک پیچیده شده است، درخت کهنسال سپیدار و مرد آبی‌پوش سمت چپ نگاره بر ادامه حرکت مارپیچ منطبق می‌باشند. (تصویر ۴)

حال، اگر این منحنی مارپیچ، در جهت عکس ترسیم شود، پشت (دُم) شتر کرم رنگ در مرکز منحنی قرار می‌گیرد و حرکت رواندار و کوهان شتر کرم‌رنگ، تنه درختان تاک پیچ شده، کتیبه نگاره، مرد عصا به دست سمت راست نگاره، مرد آبی‌پوش سمت چپ و پیرمرد سبزپوش که در حال نخ‌ریسی است، همگی فرم منحنی را تداعی می‌کنند. (تصویر ۵)

لذا بر اساس این ترسیمات، می‌توان دریافت که پیوستگی ردیف پیکره‌های انسانی، حیوانی و عناصر طبیعت، در ساختار ترکیب‌بندی نگاره «نزاع شتران»، بر ساختار هندسی مارپیچ طلایی بنا شده و استاد بهزاد با تأکید بر چرخش نگاه، بر اساس چیدمان منطبق بر حرکت مارپیچ، فضایی سیال و حرکتی تدریجی از عنصری به عنصر دیگر را در ترکیب پدید آورده است (مصاحبه با: حسینی نگارگر، ۱۴۰۳).

این حالات، در رسم منحنی در کل نگاره نیز قابل مشاهده است. به گونه‌ای که در ابتدای مسیر حرکت مارپیچ، ۴ پرنده و سپس پرنده نزدیک به کادر، آخرین نقطه پیوند فضای برزخی و اصلی است. سپس، یکی از مهم‌ترین عناصر نگاره که پیر و سالک است در مسیر مارپیچ مشاهده شده و پس از رد شدن از شتربانان، مهم‌ترین عناصر نگاره که شترها هستند، در مرکز مارپیچ قرار می‌گیرند. (تصویر ۶)

در حرکت دیگر مارپیچ طلایی از سمت چپ، پس از قرارگیری دو پرنده در مسیر مارپیچ، دقیقاً دو پرنده بر روی مدار

تصویر ۵. مارپیچ طلایی پادساعتگرد بر روی متن نگاره (تصویر: آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

تصویر ۶. مارپیچ طلایی پادساعتگرد بر روی نگاره (تصویر: سمسار، ۱۳۷۹: ۲۶۰، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

تصویر ۴. مارپیچ طلایی ساعتگرد بر روی نگاره (تصویر: آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

قرار گرفته و دوباره مانند تصویر قبل، پرنده‌ای نقش اتصال دو فضای حاشیه به متن را بر عهده می‌گیرد. سپس مارپیچ، از درون کادر که حاوی متن اعجاب‌انگیز که بازتاب دهنده هدف نگارگر از خلق این نگاره است، باز هم ساربانان در مسیر مارپیچ قرار گرفته و درنهایت، شترها در مرکز مارپیچ قرار می‌گیرند. در این تصویر، هندسه پنهان موجود در نگاره نیز قابل مشاهده است. به گونه‌ای که در حاشیه تشعیر سمت راست تصویر، سه پرنده و در حاشیه بالای سمت چپ تصویر، نیز سه پرنده بر روی خط فرضی همراستا با خط اسپیرال، قرار می‌گیرند. (تصویر ۷)

این خطوط نرم و متنوع، نمادی از حرکت، زندگی و بی‌نهایت هستند و به آثار هنری، عمق و جذابیت می‌بخشند و به مفاهیمی چون کمال و تمامیت اشاره دارند. از سوی دیگر، شاید این چینش، به رقص سماع نیز ارتباط داشته باشد و بهزاد که گفته می‌شود صوفی مسلک نیز بوده، این آیین را برای توجه به سوی حضرت حق تصویرسازی کرده باشد. او در اثر خود جدای از روایت یک واقعیت عمل کرده و تمام تلاش خود را در جهت ترکیب‌بندی موزون حاصل از خلوص در نظر گرفته است. الگویی که او را به آرامش معنوی سوق می‌دهد.

بررسی منحنی مارپیچ حلزونی در نگاره «نزاع شتران»

در نگاره «نزاع شتران»، مسیر نگاه از پیکره‌های اصلی نگاره (دو شتر) به پیکره‌های انسانی و عناصر طبیعت اطراف آنها هدایت می‌شود. پیکره‌های انسانی و عناصر و اجزای طبیعت اطراف شترها، با نوع قرارگیری خود، خطوطی منحنی را تداعی کرده و نگاه را به دنبال کردن آنها ترغیب می‌کند. این نوع چینش عناصر، نشان‌دهنده کاربرد مارپیچ حلزونی در ساختار ترکیب‌بندی نگاره است. با ترسیم و تطبیق مختصات مارپیچ لگاریتمی‌در نگاره، مشاهده می‌شود که اکثر پیکره‌ها و عناصر بر روی آن قرار می‌گیرند و نحوه قرارگیری شتران، در مسیری هم‌سو و منطبق با چیدمان پیکره‌های انسانی و عناصر طبیعت چرخش می‌یابد.

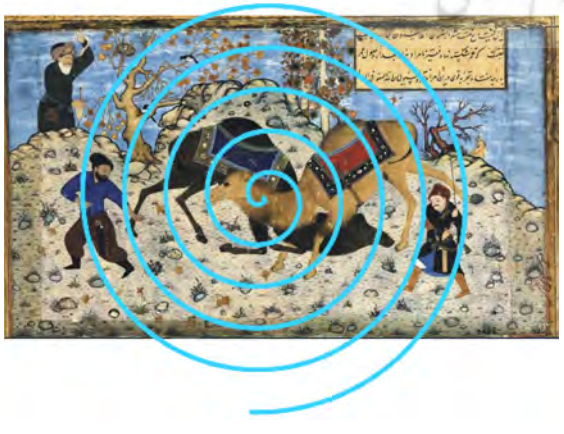
در این میان برخی از عناصر طبیعت از جمله سه درخت تصویر شده در نگاره با طراحی‌های منحصربه‌فرد و پیکره‌های انسانی با انحناهای بدن و حالات سرشان و دست‌هایشان به تجسم این خطوط مدور کمک کرده‌اند؛ به‌ویژه پیکره مرد سمت راست نگاره که با عصای خود به درخت خشکیده بالای سر خود اشاره می‌کند یا مرد آبی‌پوش سمت چپ نگاره که سعی در رام کردن شترها دارد، تکمیل کننده این حرکت منحنی هستند (تصویر ۸). به نظر می‌رسد استقرار و ساماندهی عناصر انسانی، حیوانی و طبیعت در اسپیرال حلزونی شکل، که در بخش‌های مختلف نگاره پراکنده‌اند، تدبیری است که استاد بهزاد برای رسیدن به نظم، یکپارچگی و وحدت بصری به کارگرفته است (مصاحبه با: حسینی، ۱۴۰۳).

از بررسی تطبیقی ترکیب‌بندی‌های منحنی مارپیچ و اسپیرالی مشخص می‌شود که نقاط مهم تصویر در ابتدا شتران به‌ویژه سر و کوهان آنها و آیه مربوطه می‌باشد و بقیه عناصر تصویر، همگی توجه و نظرشان معطوف به شترها می‌باشد.

ترکیب‌بندی قطری

در این ترکیب‌بندی، قطر تصویر یا کادر کشیده می‌شود. این کار می‌تواند از هر چهار راس مستطیل انجام شود. در تصویر شماره

تصویر ۷. مارپیچ طلایی ساعتگرد بر روی نگاره (تصویر: سمسار، ۱۳۷۹: ۲۶۰، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).



تصویر ۸. ترکیب‌بندی منحنی مارپیچ حلزونی در نگاره (تصویر: آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

۹ مشاهده می‌شود که دو شتر دقیقاً بر روی خط قطری قرار دارند. اگر قطر دیگر نیز رسم شود، دوباره شترها بر روی قطر مشاهده می‌شوند.

ترکیب‌بندی مثلث

در این ترکیب‌بندی، قطر تصویر یا کادر کشیده می‌شود. سپس از دو ضلع دیگر، خطوطی عمود بر قطر رسم شده، ترسیم می‌کنیم. نقاط حاصل از تلاقی خطوط عمودی با قطر، نقاط طلایی تصویر هستند. همانگونه که در تصویر مشاهده می‌شود، دو شتر، مابین نقاط طلایی قرار گرفته‌اند و نگاه مرد ریسنده، به موازات خط قطری و رو به سمت نزاع شتران است. سوی نگاه مرد شتربانی که لباس آبی پوشیده نیز همین حالت را دارد و سومین عنصری که موازی با این خط است، پیکره شتر قهوه‌ای رنگ می‌باشد که همگی با فلش قرمز مشخص شده‌اند. از سوی دیگر، امتداد بدن شتر قهوه‌ای رنگ و بدن شتربان چوب به دست نیز موازی با خط قائم عمود بر قطر است که مثلثی در سمت راست ایجاد کرده است. سوی نگاه شتربان چوب به دست نیز به سمت صحنه اصلی که درگیری شتران است، می‌باشد و هر سه نفر، به سمت موضوعی واحد نگاه می‌کنند. یکی دیگر از عناصر تصویر که تشدید کننده این تمرکز می‌باشد، زاغ نشسته بر درخت است که از یک سو با سیاهی پَر سر و گردن، چشم را به سوی مرد ریسنده و از سوی دیگر با همان سیاهی، این بار از طریق دُم، نگاه را به سمت صحنه نزاع هدایت می‌کند و هدفمند بودن وجود کلیه عناصر تصویری را متجلی می‌سازد. این موضوع درباره سمت و سوی شاخه‌های درختی که همان پرنده بر روی آن نشسته و به طرف صحنه درگیری دو شتر اشاره دارد نیز صدق می‌کند. (تصویر ۹)

تصویر ۹. ترکیب‌بندی قطری در نگاره (تصویر: آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

ترکیب‌بندی یک سوم

در این ترکیب‌بندی، کادر تصویر از جهت افقی و عمودی به سه قسمت تقسیم می‌شود و نقاط به‌دست آمده حاصل از تقاطع خطوط عمودی و افقی، به عنوان نقاط طلایی تصویر شناخته می‌شوند. در تصویر شماره ۱۰، شبکه مستطیلی ایجاد شده با خطوط آبی و به‌ویژه مستطیل میانی، نشان‌دهنده نقاط و سطوح طلایی هستند. در نقاط طلایی تصویر، سر و چشم شتر قهوه‌ای رنگ و در دو نقطه دیگر، پشت دو شتر قرار گرفته است. پای شتر قهوه‌ای نیز در نزدیکی نقطه طلایی چهارم مشاهده می‌شود. مستطیل محاط شده درون چهار نقطه مذکور نیز، بازنمایی خردمندانه تصاویر شتران است که توسط نقاش چیره‌دست خلق شده است. «ترسیم خطوط بر اساس نسبت طلایی نشان می‌دهد که بهزاد با آگاهی نسبت به این اصل، عناصر به تصویر کشیده را در جایگاه مناسب قرار داده و به نگاره خود نظم و تجانس بخشیده است. تحلیل قانون یک سوم نشان داد که کمال‌الدین بهزاد با شبکه نهفته‌ای از خطوط و نقاط طلایی جایگاه عناصر را در ترکیب‌بندی به‌دقت تعیین کرده است» (بهرامیان و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۶).

تطابق ترکیب‌بندی قطری و یک سوم

در تصویر شماره ۱۰ نیز دو ترکیب‌بندی با یکدیگر ادغام شده‌اند و مشاهده می‌شود مهم‌ترین عناصر تصویری در مستطیل ایجاد شده از تقاطع نقاط طلایی، قرار گرفته‌اند که همان شترها می‌باشند. در اولین مستطیل سمت راست بالا، کتیبه‌ای است که مشخص می‌کند این نگاره فراتر از نگاریدن نقش دو شتر و ایجاد فضایی نوآورانه در گذر از مرز بازنمایی انسان به حیوان و تأکید بر آیه‌ای قرآنی است. در دومین مستطیل که در میانه بالا قرار دارد، درختی است که بدنه عمودی اش، بر کوهان شتر فرود آمده و مستقیم توجه بیننده را به سمت شتر کرم رنگ جلب می‌کند. در کنار این عنصر، تپه‌ای است هم شکل با کوهان شتر قهوه‌ای رنگ و بر روی شاخه‌های درخت بعدی که رسالت شاخه‌هایش و پرنده نشسته بر آن در گذشته بیان شد. در مستطیل سمت چپ نیز درختی است که پرنده پایینی با نگاه و جهت دُمش، بیننده را به سوی شتران هدایت می‌کند و در مورد مرد ریسنده نیز توضیحات بیان شده است. در مستطیل دوم سمت راست، درختی وجود دارد که تصویر خطی‌اش، دقیقاً متقارن است با تصویر خطی پشت شتر کرم‌رنگ و شاخه‌های رو به آسمانش، از یک سو محدوده‌ای برای ایجاد فضای کتیبه به وجود آورده و هم با جهت شاخه

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

هایش، چشم بیننده را به سوی متن کتیبه هدایت می‌کند. از دیگر عناصر این کادر، سر شتربان است که در میان زاویه ایجاد شده از پای شتران قرار گرفته است. قوی‌ترین بخش تصویر، مستطیل میانی است که درگیری دو شتر در آن رخ داده است. در مستطیل سوم از ردیف دوم، بیشترین بخش از بدن شتربان قرار گرفته است که بدن آن دقیقاً روی خط عمود بر قطر، جای گرفته است. در مستطیل اول از پایین، پای سمت چپ شتربان، زانوی راست او و پوزه شتر قهوه‌ای رنگ دقیقاً بر روی خط قطر قرار گرفته‌اند. در مستطیل دوم و سوم از سمت پایین، تنها پاهای شتر کرم رنگ و پاهای شتربان و بخشی از گردن شتر قهوه‌ای دیده می‌شود. در کل نیز نسبت‌های مستطیل طلایی به صورت افقی قابل مشاهده است. به گونه‌ای که یک سوم بالا به آسمان، کتیبه، درختان و مرد ریسنده اختصاص داده شده و شتران و شتربانان در یک سوم پایین قرار گرفته‌اند.

رهیافتی بر تفسیر آیه ۱۷ سوره غاشیه

«در فرهنگ اسلامی، قرآن کریم از اهمیت بالایی برخوردار بوده و تأثیر و ارتباط آن بر کتب تاریخی سرزمین‌های اسلامی قابل مشاهده است» (زاد امیری و همکاران، ۱۴۰۲: ۶). سوره غاشیه در مکه نازل شده و در صدر آن، درباره حضور جمعی اولین و آخرین در معاد است. بعد از آن، تقسیم قیامت به دو گروه اهل بهشت و اهل جهنم، سعادت و شقاوت است. در بخش سوم، برهان توحید است که چطور این گروهی که گرفتار جهنم می‌شوند آیات الهی را نمی‌بینند؟ (جوادی آملی، ۱۳۹۹؛ صدای جمهوری اسلامی ایران).

در قرآن کریم «نام ۲۶ حیوان برده شده» (رضایی آدریانی، ۱۳۹۴: ۹۱) ولی شتر تنها حیوانی است که خداوند باری

تصویر ۹. ترکیب‌بندی مستطیلی در نگاره (تصویر: آژند، ۱۳۸۷: ۴۲۴، ترسیم خطوط افزوده‌شده: نگارنده).

تعالی با لحن تحکم‌آمیز و توجه برانگیز درباره آن سخن گفته و «آیه ۱۷ سوره غاشیه مهم‌ترین آنهاست. در این آیه اهمیت شتر هم‌ردیف مظاهر عظیم خلقت نظیر آسمان و زمین ذکر شده و منکران به اندیشیدن در چگونگی خلقت شتر دعوت شده‌اند» (آیت، ۱۳۹۵: ۲۵). «خدای رحمان پس از ذکر شتر در خلقتش، آسمان را در بلندایش، کوهها را در برافراشتگی و زمین را در گستردگی برشمرده است. بنابراین از شتر آغاز کرده که مخلوقی زمینی و بلندتر از زمین است. سپس به آسمان یعنی اوج رفعت و بلندی صعود کرده و به کوهها برگشته که پایین‌تر از آسمان و بالاتر از شتر است. سپس به سطح زمین نزول کرده که در این فراز و نشیب، قدرت لایزال الهی تجلی می‌یابد. بر این اساس، کسی که در این آیات تامل می‌کند، عظمت خالق و ابداع او را در خلقت جسم شتر و تفاوت آن با دیگر حیوانات را در می‌یابد» (معروف، ۱۳۸۴:۹۹). نکته حائز اهمیت دیگر اینکه، نام شتر در کنار آسمان و زمین و «به‌عنوان تذکر و توجه به مبداء و معاد ذکر شده و بر همه آنها مقدم شمرده شده است» (رضایی آدریانی، ۱۳۹۴: ۹۱). اشاره به شتر، به‌خاطر ویژگی‌های خاصی است که این حیوان، در بین سایر حیوانات دارد. مقاومت شتر در سختی‌های بیابان، باربردن و تحمل تشنگی طولانی مدت از جمله ویژگی‌های ممتاز این حیوان است. در میان حیوانات، بعضی برای سواری، بعضی برای گوشت و بعضی برای شیر مورد استفاده قرار می‌گیرند، ولی شتر همه چیزش قابل استفاده است. پلک‌هایش در برابر باد و خاک بیابان مقاوم است، در کوهان خود چربی و غذا را ذخیره کرده و در برابر گرسنگی مقاوم است. در بدنش آب را نگهداری کرده و در برابر تشنگی مقاوم است، راه را می‌داند، چنان رام است که صدها شتر تسلیم یک ساربان می‌شوند، کف پای او برای ریگزار آفریده شده، گردن او پله سوار شدن و اهرم بار برداشتن و خلاصه به قول عربها، شتر کشتی بیابانهاست. قوی‌ترین، کم خرج‌ترین، پرفایده‌ترین و آرام‌ترین و بردبارترین حیوان است (قرائتی: ۴۶۵و ۴۶۶). «شتر از دیرباز موجودی پراستفاده و کارآیی آن یک‌تنه هم‌ارز همه حیوانات اهلی بوده، همچنین عامل اصلی بقای بشر و گسترش تمدن در مناطق خشک و بیابانی شناخته شده است» (آیت، ۱۳۹۵: ۲۵). «از ویژگی‌های منحصربه‌فرد این شاهکار آفرینش: تحمل تشنگی، رام‌بودن، قدرت بلند شدن همراه بار» (رضایی آدریانی، ۱۳۹۴: ۹۱)، محبت نسبت به فرزند را می‌توان ذکر کرد. می‌توان گفت سراسر وجود شتر نعمت و برکت است. گوشت، شیر، کرک، پوست او قابل استفاده بوده و

در شخم‌زدن زمین کمک‌کار انسان‌هاست. یکی از عمده‌ترین مضامین داستان‌های صوفیانه مربوط به شتر، به سخن گفتن این حیوان دلالت دارد، که در ضمن کلام، تسبیح و حمد خداوند را بر زبان می‌راند و اسباب حیرت و گاه هدایت صاحب و سوار خود را فراهم می‌آورد (عبدالهی، ۱۳۸۱، بخش نخست: ۵۰۸).

بنا بر دیگر روایات، شتر که در این آیه به عنوان نماد ظریفی از نفس انسانی درآمد که هرچند در ابتدا مقاوم و خودخواه است، می‌تواند مانند سگ تعلیم ببیند تا فرد سالک و طالب را به هدف نهایی خویش، محضر خداوند متعال، رهنمون شود. او به رغم بار و زحمت فراوان خود، وقتی به آواز راهبر (کاروانسالار) خویش گوش می‌دهد، در جاده‌های پر از خس و خاشاک، رقص‌کنان راهپیمایی می‌کند» (شیمل، ۱۳۹۷: ۱۱۶ و ۱۱۷). اینجاست که انسان، با دیدن شتر، صبر، بردباری، شکیبایی، استقامت، پایداری و اطاعت از راهبر و مرشد را به خود یادآور می‌شود.

«در سایه پیشرفت‌های دهه‌های اخیر، خصوصیات ویژه‌ای در این حیوان چه به‌لحاظ فیزیولوژی و زیستی و چه خواص ویژه در شیر و آنتی‌بادی‌های آن شناسایی شده که در بین موجودات، منحصربه‌فرد و قابل تامل است. یافته‌ها نشان داده است که در شیر شتر خواص درمانی بسیاری برای بیماری‌های مختلف از جمله دیابت، سرطان و بعضی بیماری‌های میکروبی و عفونی مهلک وجود دارد. از طرفی، در سیستم ایمنی شتر، نوعی آنتی‌بادی منحصر به‌فرد تولید می‌شود که خواص ویژه درمانی دارد» (آیت، ۱۳۹۵: ۲۵).

از نظر نمادشناسی شتر «در قصیده جاهلی، نماد شاعر یا انسان ایدئال می‌باشد که هرکدام از عناصر حیوانی و طبیعی که با آن پیوند می‌خورند، سمبل قدرت، چالاکی، حکمت، ذکاوت، دوراندیشی، احساس مسئولیت، صلابت و استواری است» (افخمی عقدا، ۱۳۹۰: ۲۴۷).

از نظر واژه شناسی نیز، اطلاق عبارت کشتی بیابان به شتر، تداعی‌گر عبارت «سفینه النجاه» برای اهل بیت عصمت و طهارت است و شاید توصیه خداوند به توجه در خلقت شتر و با عنایت به ویژگی فرمانبرداری از راهبر، رسیدن به درجه ملکوت اعلی ازطریق پیروی از دستورات و احکام الهی و رهروی از پیامبر و ائمه اطهار باشد.

نتیجه‌گیری

شتر مخلوق شگفت انگیز خداوند می‌باشد که هیچ حیوان شناخته شده دیگری دارای قدرت و استقامت در آستانه معجزه او نیست. این حیوان در ابواب مختلف فقهی، چون طهارت، صلاة، زکات، حج، جهاد، تجارت، اطعمه و اشربه و دیات حضور دارد. شتر در فرهنگ اسلامی سمبل استقامت، سخت‌کوشی، تواضع، توبه و عزت نفس بوده و حیوانی است که دائم در حال تسبیح خداوند بوده و علیرغم اینکه بار فراوان بر دوش دارد، گوش به فرمان نفیر راهبر خود دارد و به سوی سرچشمه لایزال الهی روان می‌شود. یافته‌ها بر مبنای مطالعات اسنادی نشان می‌دهد که تمامی عناصر تصویری موجود در این نگاره با ترکیب‌بندی بی‌نظیری در ارتباط مستقیم با مفهوم موجود در کتیبه بوده است. این متن برگرفته از آیه ۱۷ سوره غاشیه بوده و با تحولات فکری و صوفیانه بهزاد در هفتادسالگی ارتباط عمیقی دارد. بهزاد شتران را در مرکز به عنوان بازیگران اصلی ترکیب به تصویر می‌کشد.

عناصر تصویری در نظمی دایره‌وار نوعی احساس جنبش درونی را در اثر ایجاد کرده‌اند و هنرمند به مدد اشارات و حرکات پنهان و ارتباط عناصر با یکدیگر این ترکیب‌بندی را غنی کرده است. دایره و حلزون نماد جاودانگی هستند و افزون بر این حلزون تغییر فصول و تجدید حیات و حاصلخیزی را خاطرنشان می‌سازد. حرکت حلزونی هم یادآور دوک نخ‌ریسی پیرمرد سالک در چرخش روزگار است، هم تأکیدی بر حالات درونی عرفانی بهزاد برای بازنمایی مفهوم آیه در آستانه کهنسالی‌اش از طریق این نگاره و هم فرستادن توشه‌ای برای آخرت و برداشت محصول زندگی دنیوی در عقبی. در این اثر، هنرمند تلاش داشته از طریق تجسم عینی و ذهنی بین عالم مرئی و نامرئی، درونیات عرفانی خود را بازنمایی نماید و حرکتی درونی که همان تأکید بر مضمون عرفانی است را با ارتباط میان عناصر بصری و تصویری ایجاد کند.

در این نگاره بهزاد با تقسیم‌بندی فضا به سه بخش، هم به جنبه‌های مادی نگاره اعم از ترکیب‌بندی توجه کرده و تصاویر را در سه پلان مرکزی شامل تصویر شتران، پلان مربوط به زمین و تپه‌ماهورها و پلان مربوط به آسمان ارائه داده و هم به مفاهیم معنوی که نمایش عرفانی سه جهان غیب، برزخ و شهادت است پرداخته. وی همچنین به ترتیب توجه به خلقت شتر بر مبنای آیات موجود عنایت داشته است. خداوند پس از ذکر خلقت شتر و البته هم‌تراز دانستن آن با آسمان و زمین، آسمان را در بلندایش، کوهها را در افراشتگی و زمین را در گستردگی برشمرده است. از این‌رو، از شتر که مخلوقی زمینی و بلندتر از زمین است، آغاز و سپس به آسمان صعود کرده و به کوهها برگشته که پایین‌تر از آسمان و بالاتر از شتر است و بهزاد با چیره‌دستی و مهارتی

DOI: 10.22034/rac.2025.2055026.1119

خارق‌العاده در حد کراماتی که از سوی سالکان راه حق تجلی می‌یابد، همه این موارد را به زیبایی بازنمایی کرده است.

این نگاره در عین اینکه ساده است، یک دنیا پویایی را در درون خود مستتر داشته و سراسر راز و رمزهای نهفته است. در حاشیه تصویر، ۲۹ مرغ رنگی و دلربا، به همراه سیمرغ زرین‌چهره در نقاب کشیده که با چشم دل به دیده آید، نگاریده شده و همگی بی‌توجه به کشمکش‌های دنیای مادی، راهی کوه قاف‌اند.

نوع آرایش پیکره‌ها و یا ساختار ترکیب‌بندی هندسی بر مبنای دایره، مستطیل طلایی و حلزونی را در این نگاره ایجاد کرده است. شاید در نگاه اول اینطور به نظر برسد که بهزاد در سن پیری توانایی ترکیبی پر و مملوء از عناصر تصویری را نداشته است، اما با مطالعات وسیع و تحلیل این نگاره به این مهم دست پیدا می‌کنیم که بهزاد در این نگاره به نوعی تسلیم حق است و تمام توان خود را در جهت اثری بدیع صرف نموده که مرتبط با آیه شریفه‌ای است که به عنوان کتیبه در بخش بالایی نگاره نگاشته شده است. او با امید و ایمانی ژرف به سرچشمه لایزال الهی، در آستانه کهنسالی با کوفتن به در توبه و استغاثه به درگاه احدیت، هم‌زمان امیدوار به بهره‌مندی از لطف و کرم خدای باری تعالی با ایمانی قوی، قدرت و قوت نگاشتن خطوطی محکم، استوار و در عین حال دلربا و چشمنواز را در خود دارد. بهزاد این بار نیز با نمایش چندوجهی اثرش هم در بُعد معنا و هم در بعد ماده، افکار و درونیات اندیشه‌اش را متناسب با درک مخاطب ارائه می‌کند که مبادا جُرمش این باشد که اسرار هویدا کند. این هنرمندی که به نظر می‌رسد به درک ملکوت و اسرارش اگاه شده، به بازنمایی تصاویر، هم آنهایی که تجسمی و محسوس‌اند و هم آنهایی که نادیدنی و نامحسوس‌اند همت گماشته و در حقیقت، بخشی از تفکر روحانی و اندیشه خیالش را برای توصیه به هم‌نوعانش در تفکر در خلقت و جهان هستی به عنوان آخرین یادگارهای زندگی‌اش در این دنیای مادی به تصویر می‌کشد.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۷)، *مکتب نگارگری هرات*، تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری متن.

آیت، هدا (۱۳۹۵)، تاملی در خلقت شتر از دید قرآن و علم، *پژوهش‌های علم و دین*، دوره ۷، شماره ۱۳، پیاپی ۱۳، ۴۷-۲۵.

احمدی، بهرام؛ فرحمند درو، سارا (۱۴۰۰)، واقع‌گرایی کمال‌الدین بهزاد در نگاره نزاع شترها، *هنر و تمدن شرق، دوره ۹، شماره ۳۴*، ۵-۱۴.

اشرفی، م.م (۱۳۹۶)، *از بهزاد تا رضا عباسی سیر تکاملی مینیاتور در سده دهم و اوایل سده یازدهم هجری*، ترجمهٔ نسترن زندی، تهران: فرهنگستان هنر، مؤسسه تألیف، ترجمه و نشر آثار هنری (متن).

افخمی، زهرا (۱۳۹۴)، مطالعهٔ زمینه‌های فرهنگی-اجتماعی و پشتوانه‌های فکری آثار کمال‌الدین بهزاد با استناد به نظریه «روح دوران» هگل، *پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد*، استاد راهنما: حمیدرضا محبی، یزد: دانشگاه یزد، دانشکده هنر و معماری.

افخمی عقدا، رضا (۱۳۹۰)، نگاهی نمادین به حضور شتر در شعر جاهلی، *نشریه ادب عرب*، شماره ۳، ۲۸۰-۲۴۷.

افروغ، محمد (۱۴۰۲)، خوانش نگاره نجات یوسف از چاه بر مبنای رویکرد بیش متنیت، پژوهشنامه گرافیک نقاشی، شماره یازدهم، ۲۲-۴.

الهی قمشه ای، مهدی محیی الدین (۱۳۲۳)، *ترجمه قرآن کریم*، تهران: کتابفروشی اسلامیه.

بهاری، عبادالله (۱۳۹۰)، کمال‌الدین بهزاد، مترجم: اکبر بهجت، تبریز: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر.

بهرامیان، رعنا؛ هاشمی زرج‌آباد، حسن؛ زارعی، علی؛ پایدارفرد، آرزو (۱۳۹۵)، بازشناسی تناسبات طلایی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد (مطالعه موردی: نگاره ساخت مسجد جامع سمرقند)، *نگارینه هنر اسلامی*، دوره سوم، شماره دهم.

پاکباز، رویین (۱۳۹۴)، *دایرةالمعارف هنر*، تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین (۱۳۹۶)، *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.

تجویدی، اکبر (۱۳۸۵)، *نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری*، ویراست سوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، سازمان چاپ و انتشارات.

جوادی آملی، عبدالله (۱۳۹۹)، *سوره غاشیه، تفسیر تسنیم*، صدای جمهوری اسلامی ایران، پایگاه سخن.

حقیقت‌جو، لیلا (۱۳۹۴)، مطالعه تطبیقی دو برگ از مرقع گلشن در کاخ گلستان تهران و کتابخانه چستربیتی دوبلین، فصلنامه نگره، دوره ۷، شماره ۳۳، ۳۷-۴۹.

رابینسون، ب. (۱۳۷۹)، *هنر و جامعه در جهان ایرانی بررسی نقاشی ایرانی*، به کوشش شهریار عدل، ترجمه احسان اشراقی، تهران: توس.

رضایی آدریانی، ابراهیم و محمدجواد اسکندرلو (۱۳۹۴)، شگفتی‌های آفرینش شتر از منظر قرآن و علم، *قرآن و علم*، شماره ۱۶، ۹۱-۶۹.

زادامیری، سمیه؛ محمدزاده، مهدی؛ چرخی، رحیم (۱۴۰۲)، مطالعه تطبیقی اعجاز پیامبران اولوالعزم در قرآن و متون تفسیری با متن و نگاره‌های نسخه روضه الصفا (جلد اول) محفوظ در کتابخانه ملی فرانسه، نگره، شماره ۷۰، ۲۳-۵.

سهیلی خوانساری، احمد (۱۳۴۷)، مرقع گلشن، تحلیلی از یک سند تاریخی، ماهنامه *هنر و مردم*، دوره ۷، ش ۷۳، ۱۶-۱۸

شمس آبادی، زهرا (۱۴۰۰) تحلیل فرم‌گرایانه مکتب نگارگری هرات ثانویه (قرن نهم هجری) با تأکید بر نظریه فرم معنادار کلایوبل

(مورد مطالعاتی: آثار کمال‌الدین بهزاد)، پیشنهاده کارشناسی ارشد، استاد راهنما: اکرم محمودی، نیشابور: دانشکده هنر، رشته هنرهای تجسمی (هنرهای تصویری).

شیرازی، علی اصغر (۱۳۸۲) خورنق، کاخ بهزاد، *هنرهای زیبا*، شماره ۱۵، ۹۵-۹۰.

شیمل، آنه ماری (۱۳۹۷)، *رمزگشایی از آیات الهی (تبیین آیات خداوند)*، ترجمهٔ دکتر عبدالرحیم گواهی، چاپ پنجم، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

شوالیه، ژان؛ گربران، آلن (۱۳۸۲)، *فرهنگ نمادها*، جلد۳، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: جیحون.

طریک، کاملیا (۱۴۰۱)، مطالعه‌ای بر معناشناسی رنگ در پوشاک و منسوجات نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، *پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد*، استاد راهنما: مصطفی رستمی، استاد مشاور: همایون حاج محمد حسینی، مازندران: دانشکده هنر و معماری.

عبد الامیر علی الحیایی، کرار (۱۴۰۲)، ردیابی مفهوم اپوخه نزد ادموند هوسرل در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوراسگان.

عبدالهی، منیژه (۱۳۸۱)، *فرهنگ‌نامه جانوران در ادب پارسی: برپایه واژه‌شناسی، اساطیر، باورها، زیبایی‌شناسی و... بخش نخست*، تهران: انتشارات پژوهنده.

عقیقی حاتمی‌پور، میثم؛ رهیده، محمدرضا (۱۳۹۴) واکاوی آثار کمال‌الدین بهزاد با دو رویکرد شکل گرایانه و نماد شناسانه با استفاده از نظریه فرمالیسم و سمیوتیک، *رشد آموزش هنر*، شماره ۴۲، تابستان، ۴۷-۳۸.

فروتن یکتا، پیام؛ امیرصادقی، سولماز؛ محمدی، مهدی (۱۴۰۳)، ویژگی‌های مشترک در ترکیب‌بندی‌های نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد و قاب‌بندی سینما بر اساس نظریات آندره بازن، باغ نظر، دوره ۲۱، شماره ۱۳۶، ۲۱-۲۸.

فیض، رضا (۱۳۸۷)، بهزاد صورتگر معنا (تاملی در یک اثر عارفانه از بهزاد)، *آینه میراث* (۴۳)، ۲۰۶- ۱۸۳.

فیض، رضا (۱۳۹۳)، تمثیل درخت و پیر و پرنده در نگاره‌های بهزاد، *گزارش میراث* (۱ و ۲)، ۴۴-۳۵.

فیض، رضا (۱۴۰۰، ۲۴ مهر). *تجلّی عالم مثال در نگاره تولّد زال* [ویدیو]. آپارات. https://www.aparat.com/v/039Bq

قاضی‌زاده، خشایار (۱۳۹۱) مطالعه ساختار ترکیب‌بندی و بیان هنری در سه نگاره کمال‌الدین بهزاد، *بیناب* (سوره مهر)، شماره ۲۱: ۱۵۲-۱۷۲.

گروتر، یورگ (۱۳۶۹)، *زیباشناختی در معماری*، ترجمهٔ جهانشاه پاکزاد، تهران: نشر معمار.

میرجعفری، حسین (۱۳۸۱)، *تحولات سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی ایران در دوره تیموریان و ترکمانان*، تهران: سمت.

معروف، یحیی (۱۳۸۴)، شتر در قرآن و ادبیات عرب (عصر جاهلی)، *علوم انسانی*، دوره ۱۲، شماره ۴، ۱۱۶-۹۹.

نوروزی، نسترن (۱۳۹۸) خوانش بیناگفتمانی نقاشی‌های اقتباس شده معاصر از آثار کمال‌الدین بهزاد، رسالهٔ دکتری، استاد راهنما: اشرف السادات موسوی لر و فهیمه دانشگر، تهران: دانشگاه الزهرا.

Feyz, Reza (2006), Le monde imaginal transfiguré dans l’œuvre de Behzâd. L’herméneutique de l’image, 2ème Journée Henry Corbin, “Henry Corbin et l’Art, 9 décembre 2006, Sorbonne, Paris.

منابع اینترنتی

مرجع UI و UX فارسی (۱۳۹۸، ۲۸ تیر)، نسبت طلایی (Golden Ratio) چیست؟ *مرجع آموزش UI و UX فارسی*، بازیابی شده از https://ui-ux.org/نسبت-طلایی-golden-ratio-چیست؟/

پرتال جامع علوم انسانی