بسم الله الرحمن الرحيم

دانشکده هنر

# پایان‌نامه

## جهت اخذ درجه کارشناسی ارشد

## رشتهٔ نقاشی

**عنوان پایان‌نامه: تحلیل نقش دوگانه‌ی معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد**

**استاد راهنما: مرتضی افشاری**

عنوان پروژه عملی: حضور

**استاد راهنما: مرتضی افشاری**

**استاد مشاور**: مهرداد قیومی بیدهندی

**نام دانشجو**

**محمدجواد مدرسی هوس**

مهرماه سال۱۳۸۸

دانشگاه شاهد

دانشکده هنر

**به نام خدا**

**تمامی حقــوق مادی و معنوی این پایان نامه تحصیلی متعلق به دانشــگاه شاهــد اســت و هر گونه نقل مطالب با ذکر نام دانشگاه شاهد، نام استاد راهنما و دانشجو بلامانع است. دانشجویان در صورتی می توانند نسبت به چاپ مقالۀ مستخرج ازپایان نامۀ خود اقدام کنند که مقاله مورد تأیید استاد راهنما قرار گرفته باشد. همچنین به هنگام چاپ مقاله ذکر نام اســتاد راهنــما ضروری است. عدم رعایت موارد فوق موجب پیگرد قانونی است.**

**« معاون آموزشی و تحصیلات تکمیلی»**

**دانشکده هنر دانشگاه شاهد**

چکیده پایان‌نامه

این چکیده به منظور چاپ در نشریات دانشگاه تهیه شده است.

عنوان پایان‌نامه: **تحلیل نقش دوگانه‌ی معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد**

استاد راهنما: : **مرتضی افشاری**

استاد مشاور: مهرداد قیومی بیدهندی

نام دانشجو: محمدجواد مدرسی هوس

شماره دانشجویی: ۸۵۷۴۹۵۰۰۳

رشته: نقاشی

**چکیده:**

**در آثار کمال‌الدین بهزاد، معماری نقش ویژه‌ای دارد. مسجد، کاخ، حمام و... جدا از نقش ویژه‌ای که در هندسه و ساختار آثار او دارد، به لحاظ معنایی نیز دارای نقشی دوگانه(زمینی/ آسمانی) است. از سویی معماری به منزله‌ی پدیده‌ای که بر زمین برپا و استوار می‌شود پیوند مستقیم با امور واقع‌گرا می‌یابد و از سوی دیگر معماری در فرهنگ عرفانی ایران، که بی‌شک بهزاد هم از آن بهره‌مند بوده‌است، دارای معانی نمادین می‌شود. روش انجام این تحقیق برمبنای ماهیت توصیفی است. گردآوری اطلاعات؛ کتابخانه‌ای، و تجزیه و تحلیل اطلاعات این تحقیق به روش کیفی است.**

نظر استاد راهنما: برای چاپ در نشریات مربوط به دانشگاه مناسب است.

تاریخ

امضاء

واژگان کلیدی: نقاشی، معماری، دوگانه، زمینی، آسمانی، کمال‌الدین بهزاد، ماده.

# فهرست مطالب

**پیش‌گفتار**

**مقدمه**

**فصل اول**

دوگانگی و تاثیر ابن‌عربی بر سلسله‌ی نقشبندیه

**فصل دوم**

تحلیل نقش دوگانه‌ی معماری در آثار

۱- مصطفی، علیه‌السلام، وچهار یارگزیده

۲- ساختن کاخ خورنق

۳- گریختن یوسف،علیه‌السلام، از دست زلیخا

۴- هارون‌الرشید درحمام

**فصل سوم**

نتیجه گیری

**فهرست آیات**

**فهرست تصاویر**

**فهرست منابع و مآخذ**

## پیش‌گفتار:

«یکی صد زاری می‌کند بر در، که در خانه لحظه‌ای راه دهند؛ می‌گویند: البته راه نیست و یکی می‌زارد که ساعتی رها کنید تا برون روم؛ می‌گویند : نی آن کی شود؟

ای خواجه، هر کسی حال خود می‌گویند، و می‌گویند که کلام خدای را معنی می‌گوییم! [...] هر یکی به چیزی مشغول، و بر آن خوش‌دل و خرسند. بعضی روحی بودند، به روح خود مشغول بودند، بعضی به عقل خود و بعضی به نفس خود. تو را بی‌کس یافتیم.

همه‌یاران رفتند به سوی مطلوبان خود، و تنهات رها کردند. من یار بی‌یارانم.»[1]

خصلت متناقض‌نمای عرفانی، ویژگی کلام صوفیه است. چه، بسیار خوانده‌ایم که شاعر عارف نه در مسجد جای دارد و نه در میخانه. مردد نیست، فهم ناپذیر است. ناهمخوان با عقل معاش‌اندیش است. مسجد بنایی قدسی و آسمانی است و میخانه زمینی. اما او به ظاهر نه آنچنان آسمانی است و نه زمینی. هر چند معلق میان آنها هم نیست. او هر دوی آنهاست و هیچ‌کدام از آنها هم نیست.

کمال‌الدین‌بهزاد هم به نظر، از همین دسته است. درباره‌ی او نیز به راحتی نمی‌توان حکم به چگونگی او داد. نمی‌توان مهر مرام و مسلک معینی را بر او زد. چیزی، نیرویی غریب و دوگانه، هر بار در کار بهزاد خود نمایی می‌کند.

در آغاز، دل‌مشغولی‌ام جهان بود؛ جایی که در آن‌ایم. اما بعد که فهمیدم امکان درک، دریافت و بازیافتن جهان، آن گونه که هست برای‌مان فراهم نیست این دل‌مشغولی را به مکان خلاصه

---

۱ – شمس الدین محمد تبریزی، مقالات شمس تبریزی، تصحیح و تعلیق محمد علی موحد، خوارزمی، تهران، چاپ سوم، ۱۳۸۵، ص ۲۸۲ .

کردم. اما آیا مکان چیزی گسترده‌تر از جهان نبود؟ پس، به یک جایگاه تقلیل‌اش دادم. جایگاه همان جاهایی بود که گه‌گاه در آن قرار می‌گرفتیم، به سکونت می‌رسیدیم. از همین جا بود که جایگاه ها به دودسته تقسیم شدند: جایگاه‌های مصنوع (معماری) و جایگاه‌های نامصنوع (طبیعی).

آموختم که جایگاه‌های مصنوع یا همان ساخته شده‌ها به دست آدمی، به دلیل امکانی که به آشکارگی چیزها می‌دهد بسی ارزشمندتر از جایگاه‌های نامصنوع است. در لابه‌لای همین پرسه‌ها بود که به تدریج چهره‌های پنهان جایگاه‌های مصنوع خودشان را از درون نقاشی‌های کمال‌الدین‌بهزاد بر من آشکار کردند و هر بار نیز پراهمیت‌تر ظاهر شدند، چنین بود که موضوع این رساله در ابتدا معماری در آثارکمال‌الدین‌بهزاد شد. اما با توجه به کدام معنی از معماری؟ آیا تعریف معماری در همه‌جا یکسان بود؟ آیا معنای معماری در فرهنگ‌های مختلف یکی بود؟ اگر نه، در زمان‌های مختلف تاریخی چه؟ با طرح چنین سوال‌هایی بود که موضوع ناگزیر محدود و البته پیچیده‌تر شد.

مطالعه و درگیری در فرهنگ ایرانی و اسلامی که بی‌شک عرفان بخش جدایی‌ناپذیر آن است سبب شد که نقش دوگانه را نیز بر آن بیفزایم. بیشتر آنچه از دوگانگی می‌دانستم را از دیدن نقاشی‌های بهزاد آموخته بودم، و نیز برایم ثابت شده بود که حتی اگر موضوع این رساله فقط به ساختن کاخ خورنق محدود می‌شد، باز جا داشت، که اصلاً این خصلت ارزشمند هر اثر بزرگ هنری است. در پایان، ضمن تشکر از همه‌ی استادانی که در این ده سال از آنان بسیار آموختم، قدردان همیشگی استاد مرتضی افشاری‌ام که راه دیدن رنگ‌های دنیا را، او به من آموخت. بعد خداوند را سپاس می‌گویم که چراغی همچون استاد مهرداد قیومی را پیش راه من نهاد تا با روشنی‌اش آگاهانه‌تر از پیش قدم بردارم.

ضمن این‌که اعلام می‌کنم تک‌تک دوستان، آشنایان و حتی ناآشنایانی که برای لحظاتی چند، در راه به آنان برخوردم، سهم غیرقابل‌انکاری در این رساله‌ی دانشگاهی دارند.

جواد مدرسی

تهران، مهرماه ۱۳۸۸

**مقدمه:**

مولاناشمس‌الدین‌محمد روجی از مشایخ نقشبندیه درباره‌ی حال سالک می‌گوید:

«پوشیده نماند که حال، باصطلاح صوفیه قدس‌الله ارواحهم عبارت از وادی است که نازل شود بر دل بمحض موهبت حق سبحانه که صاحب حال را در آمدن و رفتن آن اختیاری نباشد مثل حزن و سرور و قبض و بسط و از شرایط حال یکی آنستکه البته زوال یابد و از عقب آن مثل آن وارد گردد و چون حال سالکین ملک شود و ثابت گردد،آنرا مقام گویند و مقام باصطلاح این طایفه عبارتست از مرتبه مراتب و منازل که تحت قدم سالک در آید و محل اقامت و استقامت او گردد و زوال نیابد»[1]

کلماتی همچون «مقام» و «منازل» و «محل اقامت» در این سخن مولانا شمس‌الدین‌محمد روجی، در عین این‌که به حال سالک مربوط می‌شود، یادآور کالبدهای معماری است.

«بیت» در شعر فارسی به معنی خانه و «باب» در فصل‌بندی کتاب به معنای در است. «آستان» اصطلاح معماری و به معنای پاشنه‌ی در، و «حضرت» و«جناب» هر دو به معنای آستان و آستانه است. تقسیم‌بندی مطالب در «فتوحات مکیه» نیز با «منزل»هاست.

جمله‌ی معروفی است که انسان معماری را نمی‌سازد، بل این معماری است که انسان را می‌سازد. اگر چه این جمله تا حدی اغراق‌آمیز و شاعرانه به نظر می‌رسد، کافی است درباره‌ی صحت آن به دور و برمان نگاهی بیندازیم.

---

۱ – مولانا فخرالدین علی‌بن‌الحسین واعظ کاشفی، رشحات عین‌الحیات، دکتر علی‌اصغر معینیان، جلد اول، بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۲۵۳۶، ص ۳۳۸.

چه نسبتی میان انسان‌ها و معماری‌ای که آنها را در بر گرفته است وجود دارد؟ آیا این نسبت میان مردم شهرهای مختلف و معماری‌های مختلف‌شان هم برقرار است؟ پاسخ این سوال‌ها هرچه باشد، همه‌ی ما باور داریم که معماری به عنوان بخش مهم، و شاید مهم‌ترین بخش از فرهنگی که همواره ما را فرا گرفته است نقش اساسی در شاکله‌ی فکری و نحوه‌ی بودن ما در جهان دارد.

به نظر می‌رسد آنچه امروزه به ما شکل می‌دهد و باعث می‌شود که ما در نهایت چنین باشیم که هستیم همین فضا و زمانی است که ما آن را بیش از همه، در معماری وجدان می‌کنیم.

ماهیت معماری، هرچند در عالم واقع و بر روی زمین کاملاً متفاوت با آن چیزی است که در تصویر دو بعدی‌اش بر روی کاغذ دیده می‌شود، در ویژگی‌هایی نیز میان‌شان اشتراکاتی هست. رعایت هندسه در ساختار اثر، از همین ویژگی‌هاست. هر اثر معماری، هندسه و ساختاری را داراست، هر تصویری هم که تحت تاثیر معماری به وجود آمده باشد خواه‌ناخواه هندسه و ساختاری را در خود نهفته دارد.

هندسه در هنر ایران‌زمین خود دارای ابعادی دوگانه است. از یک‌سو به پیروی از هندسه‌ی یونانی (اُقلیدوسی) در پی روابط و محاسبات زمینی است و از سوی دیگر تحت تأثیر مبانی آسمانی فرهنگ ایران دارای جنبه‌هایی فرهنگی و نمادین شده است. گذشته از هندسه، معماری ایرانی نیز نزد خود دارای خصلتی دوگانه است. پیوند مستقیم و استوار معماری با زمین و پیروی از قراردادهای زمینی برای برپابودن از یک سو، و برپاشدن در جهت آسمان و تلاش در فراتر رفتن از امور زمینی (متعالی کردن ماده) از سوی دیگر، از همین دوگانگی است. در هریک از این خصلت‌ها روابط پیچیده‌ای هم «کشف» شده است که رسیدگی به آن‌ها را سخت و البته ضروری می‌کند. این پیچیدگی آن‌گاه به اوج خود می‌رسد که قرار است نه معماری ایرانی، که تصویر دوبعدی آن در نقاشی ایرانی بررسی و تحلیل شود. می‌دانیم که نقاشی ایرانی با آن‌چه واقعیت نامیده می‌شود، لااقل در نوع نگاه به واقعیت تفاوت‌هایی اساسی دارد. هرچند روابط منطقی معماری در یک نقاشی ایرانی ظاهراً ساده‌تر از همان روابط در یک معماری واقعی است. در این‌جا یک نکته وجود دارد؛ پیچیدگی تبدیل تصویر معماری به نقاشی، در سادگی ذاتی و حقیقی نقاشی ایرانی مستحیل شده و از درون این فرایند تصویری آشکار شده است که در نگاه اول ساده‌تر از مدل واقعی‌اش به نظر می‌سد، ولی در حقیقت هم‌چنان دارای پیچیدگی‌های خیال‌پردازانه‌ای است

که این‌بار معماری به خاطر ویژگی‌های کاربردی‌اش چندان توان مقابله با نقاشی را ندارد. ویژگی‌های اساسی و متمایزکننده‌ی نقاشی ایرانی از نقاشی فرهنگ‌های دیگر، بیش از همه در معماری نمایان است. نبود ژرفانمایی از نوع غربی، نبود سایه‌های مادی در سطح‌ها و حجم‌های مختلف و به کارگرفتن تزئین در نقاشی ایرانی از همین جمله است.

به طور کلی تاکنون درباره‌ی نقاشی ایرانی دوگونه سخن گفته شده است؛ اول، سخن سنت‌گرایان درباره‌ی این نقاشی است که معمولاًجنبه‌های فراواقعی و خیالی این نقاشی را برجسته می‌کند و دوم؛ سخن پژوهشگران مدرن است که معمولاً در پی ردپای واقع‌گرایی در این نقاشی است. این دو نگاه به نقاشی ایرانی، بیش از همه در آثار کمال‌الدین بهزاد آشکار است. بی‌شک درباره‌ی هیچ نقاشی در تاریخ نقاشی ایرانی به اندازه‌ی کمال‌الدین بهزاد سخن گفته نشده است. اگر در تاریخ هنر ایران درباره‌ی نقاشی سکوتی سنگین حکم‌فرما بوده است، درباره‌ی بهزاد لااقل اشعار و جملاتی، هرچند صرفاً در مدح و ستایش‌اش، وجود دارد. معاصرین نیز، اعم از پژوهشگران ایرانی و غربی، بیش از هر نقاش دیگر به بهزاد پرداخته‌اند. به راستی چه ویژگی‌ای در آثار کمال‌الدین بهزاد هست که او را این‌گونه از دیگر نقاشان ایرانی متمایز کرده است؟ سخن گفتن در این‌باره احتمالاً سخت‌ترین بخش سخن گفتن از هر اثر هنری است. این‌که در میان آثار بزرگ هنری، چه ویژگی‌هایی باعث می‌شود یکی بر دیگری ترجیح داده شود؛ هرچند ممکن است نسبت به تعداد مخاطبان آن آثار کثیر باشد،چیزی هم در میان‌شان مشترک است که در طول تاریخ کمال‌الدین بهزاد را برجسته‌تر از سایر نقاشان کرده است.جدای از مسایل و مبانی نظری زیبایی‌شناسی هنر، به نظر می‌رسد آن‌چه آثار بهزاد را از سوی مخاطب واجد اهمیت و توجه‌برانگیز می‌کند، خصلت «تذکردهنده»ی آثار اوست. خصلتی غریب و مبهم در کار او که اجازه نمی‌دهد به آن، صرف یک مصورسازی ساده برای کتاب نگاه کنیم. خصلتی که در آن پیوند میان انسان در مقام مخاطب، و آن‌چه او از مسأله‌ی « بودن» و هستی خویش می‌فهمد، برقرار می‌شود. در نقاشی، وجدان کردن چنین امری ضمن این‌که زیبایی‌شناسانه است، واجد یک احساس هستی‌شناسانه نیز هست.

از طرفی در هنر ایران‌زمین، با آن پشتوانه‌ی غنی تفکر متناقض‌نمای عرفانی‌اش، کمال‌الدین‌بهزاد بی‌شک یکی از معدود هنرمندانی است که همچنان که با آگاهی بر زمین ایستاده

است به مصنوعات بشری نیز خصلتی سرمدی بخشیده است. از طرف دیگر، او به عنوان کسی که در مقام نقاش نمی‌توانسته نسبت به محیط پیرامون خود بی‌تفاوت باشد در دوره‌ای زندگی می‌کرده که در آن معماری از شاخص‌ترین هنرها بوده است. دکتر ذبیح‌الله صفا درباره‌ی زمانه‌ی بهزاد می‌نویسد:

«قرن نهم و آغاز قرن دهم بی‌تردید از دورانهای مهم رواج هنرهای ظریف است و این کمال حاصل نشد مگر در پرتو ذوق شاهان و شاهزادگان تیموری و امرا و تشویق و ترغیب آنان درباره اهل هنر و نیز علاقه خاصی که بعمارت و آبادانی و ایجاد ابنیه و آثار و تزیین آنها بانواع زینتها داشتند.»[1]

جست‌وجوگری بهزاد، از مشاهده‌گری در مظاهر زندگی که در آثارش نمود پیدا کرده، به خوبی پیداست. او در شهر به هر جایی که می‌رسیده، دقایقی چند می‌ایستاده و نگاه می‌کرده است؛ رفت‌وآمد مردم را در شهر، بالا و پایین شدن کارگران را در یک ساختمان، سر در باشکوهی را در یک مسجد، او نمی‌توانسته همچون جنید یا سلطان‌محمد از فضاهایی که هر روز از میانشان می‌گذشته است، چشم بپوشد. اما این، به آن معنا نیست که بهزاد، به کلی اهل طبیعت‌پردازی و یا خیال‌پردازی‌های ماوراء طبیعی نبوده است. جان سخن هم همین جاست که او با همه‌ی توانایی‌اش در باز نمودن مظاهر زندگی زمینی، هیچ‌گاه در بند بازنمایی صرف و ساده‌ای این مظاهر نمی‌ماند، اگر یکی از بال‌های بهزاد تعلقات‌اش نسبت به اموردیدنی زمین باشد، بال دیگرش همه‌ی آن مسایلی است که در کار او به راحتی به دیده نمی‌آید. این همان بخش از کار اوست که ما در این رساله از آن به رمز و ایهام نام می‌بریم. مسایلی که کار او را در لایه‌هایی عمیق‌تر به یک اثر عرفانی نزدیک می‌کند.

در حقیقت، او این دوگانگی‌ها را یک‌جا در آثارش جمع کرده است، هرچند در سراسر آثار او این دوگانگی‌ها خود را از میان شکل‌ها و موضوعات ادبی آشکار می‌کنند، آنچه به شکل واضح‌تری آنها را نشان می‌دهند، معماری است.

در فصل اول از این رساله، و در پرداختن به مساله‌ی دوگانگی در تفکر بهزاد، به سه دلیل به مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی و سلسله‌ی نقشبندیه و به این‌ترتیب به میراث دوگانه‌ی ابن‌عربی

---

۱- دکتر ذبیح الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران؛ جلد چهارم؛ انتشارات فردوسی، تهران، چاپ دوم ۱۳۶۳،ص ۱۷۰.

پرداخته خواهد شد؛ یکی این که جامی خود از بزرگان نقشبندیه و از بزرگترین نویسندگان و شاعران فارسی زبان دوره‌ی تیموری، و به بیانی نماینده و بازگوینده‌ی تفکر عصر خویش است. دوم؛ او و سلسله‌ی نقشبندیه حلقه‌ی اتصال ما به کمال‌الدین‌بهزاد است( می‌دانیم که بهزاد با مشایخ و بزرگانی همچون جامی و علی‌شیر نوایی معاشر و همراه بوده است.) و سوم این که جامی مهم‌ترین تفسیرگر ابن‌عربی در قرن نهم است.

این حلقه‌ها را اگر کنار هم قرار دهیم آنگاه می‌توانیم بپذیریم که بهزاد نیز به عنوان هنرمندی اندیشمند از میراث پر رمزوراز ابن عربی بهره برده است.

دوگانگی یا همان نقش دوگانه در تفکر عرفانی ایران، و به تبع آن در آثار بهزاد، انفصال و حتی اتصال کامل نقش‌های متضاد (زمینی و آسمانی) به یکدیگر نیست. همزیستی این دوگانه‌های متضاد در واقع همان امر ایهام‌داری است که بیشتر آثار هنری واجد آن‌اند، امری که در آن هیچ سرانجام به‌هنجاری یافت نمی‌شود که بخواهیم در آنجا مطلقا حکم به چگونگی اثر هنری بدهیم. همه‌ی آنچه درباره‌ی آثار بهزاد و درباره‌ی معماری در آثار بهزاد و درباره‌ی تحلیل نقش دوگانه‌ی معماری در آثار بهزاد می‌توان گفت، تاکید مضاعفی است بر همین اصل که؛ چیزی در کار بهزاد ایهام دار است و دو گانه. چیزی که دقیقاً در نسبت میان ما و کار بهزاد ایهام ایجاد می‌کند.

در فصل دوم وارد مبحث اصلی که تحلیل آثار است می‌شویم و به این ترتیب سعی می‌کنیم به عرصه‌ی بی‌انتهای تحلیل نقش دوگانه‌ی معماری درآثار کمال‌الدین‌بهزاد گام بگذاریم. در پرداختن به تحلیل، ابتدا سراغ آثاری را می‌گیریم که به یقین کار خود بهزاد است. این آثار عبارت است از: «مصطفی، علیه‌السلام، و چهار یار گزیده»، «ساختن کاخ خورنق» و «هارون‌الرشید در حمام». می‌دانیم که آثار بهزاد به همین‌ها ختم نمی‌شود. آثار معروفی هم هستند که همه‌جا به نام بهزاد شناخته می‌شوند، اما در واقع هنوز با قطعیت نمی‌توان آنها را کار بهزاد دانست. ما از میان این آثار معروف‌ترین‌شان، یعنی «گریختن یوسف از دست زلیخا» را برای تحلیل انتخاب کرده‌ایم(معیار ما برای قطعیت آثار بهزاد، کتاب Bihzad آقای عبادالله بهاری بوده است).

باید قبول کنیم که ما مخاطبان امروزی نیز، همچنان از آثار بزرگ هنری عقب‌تریم. ساختن کاخ خورنق، همین امروز نیز بزرگ و دست‌نیافتنی است. این از کاستی و اشتباه ماست اگر بخواهیم درباره‌ی هنر نیز، همچون علم، داروین‌وار از پیشرفت و تطور تاریخی دم بزنیم. لغزشی که

گاه پژوهشگر ارجمندی همچون خانم قمرآریان که سال‌ها درباره‌ی بهزاد کار کرده، نیز در بن‌مایه‌ی کارش دچارآن شده است. او نیز بهزاد را در مقطعی از تاریخ فرض و بررسی کرده که همواره حرکتی رو به جلو داشته است. در این شیوه از نگاه به تاریخ، هنرمندان پیشین، هرچند در کلام پژوهش‌گر استاد و نابغه، باز عقب‌تر از آن جایی‌اند که هنرمندان امروزی. خانم آریان در جایی که از کتاب خود کمال‌الدین‌بهزاد برای تجلیل از مهارت واستادی بهزاد می‌گوید: «دقت در طبیعت و مهارت در بکاربردن رنگ - رنگهای نو و تا حدی ابتکاری – از مختصات سبک اوست». امروزه ما به‌خوبی می‌دانیم که داشتن «دقت در طبیعت و مهارت در بکار بردن رنگ» فی نفسه امر خارق العاده‌ای نیست، مگر این که گذشت زمان را نیز در رابطه با نقاشی در نظر گرفته باشیم. روشی که امروزه دیگر به نظر منسوخ می‌رسد. امروز ما با قرار گرفتن مقابل اثری از بهزاد، در واقع مقابل متنی قرار گرفته‌ایم که گویی سر آن ندارد به راحتی در بده – بستان میان ما به پایان برسد. اگر گفت‌وگویی را با اثری آغاز می‌کنیم و آن را در جایی به پایان می‌بریم، در واقع اثر در آن جا به پایان نرسیده است، می‌توان زمانی دیگر، سخنی دیگر را درباره‌ی آن اثر آغاز کرد. همه‌ی این مداومت‌ها البته مستلزم وجود همان امر مبهمی است که هربار از به معنی درآمدن توسط هر یک از ما سر می‌پیچد. همان امر متناقض‌نما و دوگانه‌ای که این تحقیق سعی دارد آن را در معماری به‌کاررفته در آثاری از کمال‌الدین‌بهزاد تحلیل کند.

در فصل سوم از این رساله به ویژگی‌هایی از کاربهزاد اشاره خواهد شد که از تحلیل‌های این رساله نتیجه شده است. بیشتر پژوهش‌هایی که تا به حال درباره‌ی بهزاد انجام شده به دو دلیل تحت تاثیر ادبیات و تاریخ بوده است. اول؛ به خاطر شیوه‌ی سنتی پژوهشی است که در آن هنرمند همواره مهم‌تر از آثارش در نظر گرفته می‌شود و دوم؛ ادبیات است که با اهمیتی که در فرهنگ ایران زمین داشته و دارد باعث شده است که نقاشی ایرانی همواره در سایه‌ی آن رصد شود. امروزه عظمت ادبیات ایران و سیطره‌ی آن بر حیات فرهنگی ایرانیان بر کسی پوشیده نیست. «فرهنگ ما دست‌کم در ادوار بس طولانی فرهنگی تحت سیطره کلام و در خدمت کلام – چه شفاهی و چه

مکتوب – بوده است و نوشتار و گفتار در آن، بیش از دیگر مظاهر فرهنگی و خلاقیت ذهنی، توان برد و شعاع عمل و نفوذ و قدرت تاثیر داشته است.»[1]

هاله‌ی ادبی‌ای که در برهه‌ای از زمان، گرد نقاشی ایران کشیده شد کاری کرد که ما نیز همواره در همان هاله درباره‌ی نقاشی‌مان سخن بگوییم. این هاله احتمالاً پیرو نظر صرفاً تاریخی بیش‌تر پژوهشگران غربی‌ای شکل گرفت که همچنان عادت داشتند آثاری را که به شکل تابلوی نقاشی نبودند، به دیده‌ی نقاشی ننگرند (واژه‌ی مینیاتور هم که سال‌ها درادبیات پژوهشی نقاشی ایران به کار برده می‌شد از جمله ی همین عادت ها بود).

البته از آنجا که هنوز در نقاشی ایرانی در منسوب بودن بسیاری از آثار به نقاشان‌شان تردید وجود دارد؛ شناسایی هنرمند نیز خالی از فایده نیست. نگارنده بر این باور است که اگر آن ارزشی که اثر مستحق آن است به آن داده شود و به نقاشی بیش از هر چیز نگاه شود که اصلاً برای همین هم آفرید شده است، حتی بسیاری از تردیدهای موجود درباره‌ی هنرمند نیز برطرف خواهد شد. درواقع از انگیزه‌های پیدایش این رساله نیز یکی همین است که در این رساله «دیدن» است که منجر به پژوهش شده و نه بر عکس. در بیشتر تحقیق‌هایی که در حال حاضر حول محور نقاشی ایران انجام می‌شود این، اطلاعات و پیش‌فرض‌های نظری است که منجر به تحقیق می‌شود. به این معنی که یک سری اطلاعات و پیش‌فرض‌های گرفته شده از منابع نظری ( علمی، ادبی، تاریخی و...) به آنجا می‌انجامد که محقق نیز در پی یافتن سرنخ‌های همان اطلاعات در اثر نقاشی بر می‌آید. این مسایل از همان جایی ناشی می‌شود که می‌توان آن را «معضل تئوریک شدن حیطه‌ی تحقیق در نقاشی ایرانی» نامید. برهمین اساس می توان حتی به جرات گفت که پژوهشگر عرصه‌ی نقاشی، صرف مطالعه‌ی کتاب‌ها و دانستن مکتب‌ها و نظریه‌های مختلف تاریخی پژوهشگر جامعی در این حیطه نخواهد بود، چرا که در هنر نقاشی، بخشی از عمل مربوط به مسایل مادی نقاشی است. پژوهشگر صرفاً تئوریک درک جامعی از مفاهیم کار هنری، کاردست وماده‌ی هنردر نقاشی نخواهد داشت چرا که هیچ‌گاه در خانه□ی نقاشی ساکن نبوده است. ( البته جای هیچ شکی نیست

---

۱ – جلال ستاری، رمزاندیشی و هنر قدسی، مرکز، چاپ دوم، ۱۳۸۷، ص ۴۷.

که در این نوع از نگاه تحقیقی نیز ممکن است مسایلی مطرح شود که متقابلاً از سوی دیگر نادیده گرفته شده است).

اگرچه ادبیات مناسب‌ترین بستر برای بروز تفکر ایرانی در دوره‌های شکوفایی خود بعد از اسلام بوده است، و ما نیز ناگزیر از برخوردی نمادپردازانه با آثار بهزاد خواهیم بود، اما تلاش خواهیم داشت تا به ورطه‌ی این پیش‌ذهنیت که نقاشی تابع بی‌چون‌وچرای ادبیات است نیفتیم. با این همه، همین‌جا باید خاطرنشان کنیم که این رساله و تحلیل‌های ارایه شده درآن، محصول فقط یک‌بار مواجهه‌ی جدی با آثار بهزاد است و مطمئناً هم‌زیستی بیش‌تر با این آثار، تحلیل‌های ناب‌تری را نیز به‌دنبال خواهند داشت.

تعریف مسأله و بیان سوالهای اصلی تحقیق:

معماری در آن دسته از آثار کمال‌الدین بهزاد که به عناوین مختلف (کاخ، مسجد، خانه، حمام، و ...) تصویر شده است، جدا از نقش ویژه‌ای که در صورت (ساختار) آثار دارد، به لحاظ معنایی نیز دارای نقش دوگانهٔ زمینی و آسمانی است. از سویی معماری به منزلهٔ پدیده‌ای که بر زمین برپا و استوار می‌شود، به سبب خصلت واقعگرایانه‌اش، پیوند مستقیمی با امور زمینی و واقعگرا می‌یابد و از سوی دیگر همین معماری در فرهنگ عرفانی ایران، که بی‌شک بهزاد هم از آن بهره‌مند بوده است، دارای معانی نمادین می‌شود. در این تحقیق ما از نشانه‌شناسی عناصر ساختاری آثار برای اثبات مسأله بهره خواهیم برد.

**سوالها:**

ـ آیا معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد دارای نقش دوگانهٔ زمینی/ آسمانی است؟

ـ آیا برای نشان دادن نقش عرفانی معماری در آثار این هنرمند، از آن همچون عنصری نمادین استفاده شده است؟

**پیشینه و ضرورت انجام تحقیق:**

ـ بهمن نامور مطلق در مقاله‌ای با عنوان «در جستجوی متن پنهان، مطالعه‌ی بینامتنی نگارهٔ یوسف و زلیخا» در شرح چگونگی ارتباط آثار بهزاد با متون گذشته و دوران خویش، و نیز خلاقیت فردی وی دربارهٔ این نگاره به جایگاه معماری در آثار بهزاد و نیز عبدالرحمن جامی توجه خاصی کرده است (مجموعه مقالات همایش بین‌المللی کمال‌الدین بهزاد، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۲).

ـ عبدالمجید حسینی راد در مقاله‌ای با عنوان «ساختار تجسمی و شعری در آثار کمال‌الدین بهزاد» به نگارهٔ یوسف و زلیخا که به طور کلی با فضای معماری شکل گرفته، پرداخته است (همان).

ـ مهدی محمدزاده در بخشی از مقالهٔ «رئالیسم معنوی در آثار کمال‌الدین بهزاد، نگاه ویژهٔ او به انسان و طبیعت» به فضا و محیط زندگی انسان در آثار این هنرمند پرداخته است (همان).

**ضرورت انجام تحقیق:**

دربارهٔ ضرورت انجام این تحقیق باید گفت که اولاً تا کنون پرداختی امروزی از معماری به کار رفته در آثار بهزاد به شیوهٔ بینامتنی و تطبیق آن با نظریات عرفانی آن دوره صورت نگرفته است. دوم آنکه، این تحقیق به بازخوانی جدیدی از آثار گذشتگان می‌انجامد.

**فرضیه‌ها (هر فرضیه به صورت جمله خبری نوشته شود):**

ـ معماری در آثار کمال‌الدین بهزاد دارای نقش دوگانهٔ زمینی / آسمانی است.

ـ برای نشان دادن نقش عرفانی معماری، بهزاد از آن همچون عنصری نمادین استفاده کرده است.

**هدفها (اصلی ـ فرعی):**

هدف اصلی: تعیین نقش کلیدی معماری در نگاره‌های بهزاد

هدف فرعی: جستجو در ابعاد مختلف و امروزیِ آثار بهزاد و شناسایی او در مقام نمونه‌ای از یک هنرمند کامل

**نتایج اصلی تحقیق حاضر، چه کاربردهایی خواهد داشت؟**

ـ استفاده از مفاهیم بنیادی سکونت در آثار بهزاد در نظریات معماری

ـ انتقال کیفی فضا و معنا از نقاشی به عرصهٔ زندگی امروزی

**ویژگی جدید بودن و نوآوری طرح چیست؟ (توسط استاد راهنما تکمیل گردد)**

مشخص نمودن ابعاد مختلف معماری در آثار بهزاد از ویژگیهای جدید طرح می باشد.

**روش انجام تحقیق و روش گردآوری اطلاعات و ابزار آن:**

روش انجام تحقیق بر مبنای ماهیت: توصیفی

شیوهٔ گردآوری اطلاعات: کتابخانه‌ای

**معرفی جامعه آماری، روش نمونه‌گیری و تعداد نمونه:**

جامعهٔ آماری:کلیهٔ نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد در دسترس

روش نمونه‌گیری: انتخابی

تعداد نمونه: ۱۵ نگاره

**روش تجزیه و تحلیل اطلاعات:** کیفی

**منتخب منابع و مآخذ (فارسی، عربی، لاتین به شرح زیر):**

کتاب: نام خانوادگی، نام، عنوان کتاب، مترجم، شماره جلد، نوبت چاپ، ناشر، محل انتشار، سال انتشار

مقاله: نام خانوادگی، نام، عنوان مقاله، عنوان نشریه، سال، دوره، شماره


۱. آریان، قمر. کمال‌الدین بهزاد، چاپ سوم، هیرمند، تهران، ۱۳۸۲.

۲. آندو، نادائو. شعر فضا، ترجمهٔ محمدرضا شیرازی، چاپ دوم، گام نو، تهران، ۱۳۸۳.

۳. الکساندر، کریستوفر. معماری و راز جاودانگی (راه بی زمان ساختن)، ترجمهٔ مهرداد قیومی بیدهندی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ۱۳۸۴.

۴. بورکهارت، تیتوس. هنر مقدس، ترجمهٔ جلال ستاری، سروش، تهران، ۱۳۶۹.

۵. جامی، نورالدین عبدالرحمن بن احمد. بهارستان و رسایل جامی (مشتمل بر رساله‌های موسیقی، عروض، قافیه، ...)، با مقدمه و تصحیح اعلاخان افصح‌زاد و دیگران، مرکز نشر میراث مکتوب، تهران، ۱۳۷۹.

۶. چرمایف، سرج ـ الکساندر کریستوفر. عرصه‌های زندگی جمعی و زندگی خصوصی، ترجمهٔ منوچهر مزینی، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۷۶.

۷. زمچی اسفزاری، معین‌الدین محمد. روضات‌الجنات فی اوصاف مدینة‌الهرات، با تصحیح و حواشی و تعلیقات سید محمدکاظم امام، دانشگاه تهران، تهران، ۱۳۳۸.

۸. سودآور، ابوالعلا. هنر دربارهای ایران، ترجمهٔ ناهید محمد شمیرانی، کارنگ، تهران، ۱۳۸۰.

۹. علی‌شیر نوایی، نظام‌الدین. تذکرة مجالس‌النفایس، به سعی و اهتمام علی‌اصغر حکمت، منوچهری، تهران، ۱۳۶۳.
۱۰. نظامی باخرزی، عبدالواسع، مقامات جامی (گوشه‌هایی از تاریخ فرهنگی و اجتماعی خراسان در عصر تیموریان)، مقدمه، تصحیح، و تعلیقات نجیب مایل هروی، نشر نی، تهران، ۱۳۷۱.
۱۱. نوربرگ ـ شولتس، کریستیان. معنا در معماری غرب، ترجمة مهرداد قیومی بیدهندی، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.
۱۲. واصفی، زین‌الدین محمود. بدایع‌الوقایع، تصحیح الکساندر بلدورف، بنیاد فرهنگ ایران، تهران، ۱۳۴۹-۱۳۵۰، ۲ج.
۱۳. واعظ کاشفی، فخرالدین علی بن حسین. رشحات عین‌الحیات، با مقدمه، تصحیح، و حواشی علی‌اصغر معینیان، نشر نوریانی، تهران، ۲۵۳۶.

**مقالات**

طهوری، نیر. «سکونت شاعرانه و ساختن جاودانه»، در: خیال، ش۳ (پاییز ۱۳۸۱).
مارکوس، کلر کوپر. «خانه: نماد خویشتن»، ترجمة احد علیقلیان، در: خیال، ش۵ (بهار ۱۳۸۲).

## فصل اول

### دوگانگی و تاثیر ابن‌عربی بر سلسله‌ی نقشبندیه:

دکتر ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات در ایران درباره‌ی جامی و تعلق خاطر وی به ابن‌عربی چنین می‌نویسد:

«سعی وی بر آن بود که آثار ابن العربی و شاگردانش را شرح و تفسیر کند و از همین راهست که آثار معروف خود را بنام نقدالنصوص فی شرح فصوص‌الحکم ابن‌العربی و شرح لمعات عراقی پدید آورد و آثار دیگر او مثل لوایح و مقدمه نفخات‌الانس خود شواهد دیگری بر نفوذ همین طریقت در سخن‌سرای بزرگ جام است».[1]

«مولانا نورالدین عبدالرحمن جامی در نفحات نوشته‌اند که روزی در مجلس شریف ایشان ذکر حضرت شیخ محی‌الدین ابن‌العربی قدس‌الله تعالی سره و مصنفات ایشان می‌رفت و از والد بزرگوار خود نقل کردند که ایشان میفرمودند، فصوص جانست و فتوحات دل و این نیز فرمودند که هر که فصوص را نیک میداند ویرا داعیه متابعت حضرت رسالت صلی الله علیه و سلم قوی می گردد».[2]

چنان‌که می‌دانیم به‌طورکلی مشایخ نقشبندیه به مطالعه‌ی آثار ابن‌عربی «راغب بوده و آنرا وسیله قوت اعتقاد سالک می‌دانسته‌اند.»

اما نقشبندیه چه کسانی‌اند؟ دکتر علی‌اصغر معینیان در مقدمه‌ی *رشحات* نوشته است:

---

۱ – دکتر ذبیح‌الله صفا، تاریخ ادبیات در ایران، ج ۴ ، ص ۷۴.

۲– مولانا فخرالدین واعظ کاشفی، رشحات عین‌الحیات، با مقدمه و تصحیحات و شرح و تعلیقات دکتر علی‌اصغر معینیان، جلد اول بنیاد نیکوکاری نوریانی، ۲۵۳۶،ص ۲۴۴.