طراحی مانتو مجلسی بانوان با الهام از رنگ و تزئینات نگاره‌های کمال الدین بهزاد

سید ماهسون سجادی[1*]، نفیسه شاهرخی[2]

[1]دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران

[2]کارشناسی، گروه طراحی لباس، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کاشان، ایران

msajjadib@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۱/۱۶ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۰۳/۰۱

چکیده

رنگ و تزئینات در هنر ایران جلوه‌ای خاص و مقامی ارزشمند دارد. هنرمند ایرانی در گزینش رنگ و تزئینات دقت و سلیقه‌ای خاص به کار برده و آن‌ها را آگاهانه برگزیده و می‌دانسته که هر کدام را درکجا بکار ببرد. بنابراین بررسی محتوای رنگی و تزئینات نگارگری ایرانی با توجه به جایگاهشان و چگونگی کاربرد آن‌ها در دوره‌های مختلف قابل ملاحظه است. پوشاک مردم ایران در اثر تهاجم فرهنگ غربی، کاملا از هویت ایرانی خود دور شده است. هدف از این پژوهش بررسی رنگ و تزئینات آثار کمال الدین بهزاد بوده و سپس چگونگی استفاده از این رنگ‌ها و تزئینات را در طراحی مانتو مجلسی بانوان نشان می‌دهد. با توجه به هدف در این پژوهش سعی شده است که به این پرسش پاسخ داده شود: چگونه می‌توان از رنگ و تزئینات آثار کمال الدین بهزاد در طراحی مانتو مجلسی بانوان بهره گرفت؟ نتایج کلی پژوهش بیانگر آن است که بررسی آثار کمال الدین بهزاد و تحلیل رنگ و تزئینات آن نشان داد که این رنگ‌ها و تزئینات مفهوم نمادین داشته و در جهت منظور و مقصد خاصی به کار گرفته شده است و می‌توان از آن جهت هویت بخشیدن به لباس ایرانی و رقابت در بازار جهانی استفاده کرد. ماهیت این پژوهش بنیادی-کاربردی است و شیوه مطالعاتی آن توصیفی-تحلیلی بوده و اطلاعات با استفاده از منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است.

واژگان کلیدی: کمال الدین بهزاد، رنگ، تزئینات، نگاره، طراحی مانتو

The design of women's gowns inspired by the colors and decorations of Kamaluddin Behzad's paintings

Seyed Mahsun Sajjadi[1*], Nafiseh Shahrokhi[2]

[1]PhD student in Art Research, University of Arts, Tehran, Iran

[2]Masters, Fashion Design Group, Islamic Azad University, Kashan Unit, Iran

msajjadib@yahoo.com

Abstract

Colors and decorations in Iranian art have special and valuable effects. The Iranian artist used precision and special tastes in choosing colors and decorations and chose them consciously and knew how to use each one. The examination of Iranian painting colors and decorations is different according to their position and application in visible periods. As a result of the invasion of western culture, the clothes of Iranian people have completely moved away from their Iranian identity. The purpose of this research was to investigate the colors and decorations of Kamaluddin Behzad's works, and then it shows how to use these colors and decorations in the design of women's gowns. According to the purpose of this research, it has been tried to answer this question: How can the colors and decorations of Kamaluddin Behzad's works be used in the design of women's gowns? The general results of the research show that the examination of Kamaluddin Behzad's works and the analysis of their colors and decorations showed that these colors and decorations have a symbolic meaning and are used for a specific purpose and destination, and can be used to give identity to Iranian clothing. and used to compete in the global market. The nature of this research is fundamental-applied and its study method is descriptive-analytical and the information is collected using library sources.

Keywords : Kamaluddin Behzad, color, decorations, painting, coat design

۱- مقدمه

در برخورد با نقاشی ایرانی، نخستین عنصری که خودنمایی می‌کند و همواره خیال آدمی را به باغی رویایی می‌برد، وجود عنصر رنگ است. در بکارگیری این رنگ‌ها، نگارگر ایرانی از مبانی و فلسفه‌ای پیروی می‌کرده که برای ما در پرده‌ای از ابهام است. اگر بپذیریم نقاشی ایرانی، تصویری از عالم خیال و جلوه‌ای نمادین است، بی شک استفاده از رنگ به عنوان مهمترین ویژگی نگارگری ایرانی جایگاه بسیار خاص می‌یابد که تفکر حکمای بزرگ ایرانی در جان و روح نگارگر می‌نشسته است. پرداختن به تزئین گرایی در هنر نگارگری ایران مسئله‌ای است که شاید بتوان آن را یکی از ارکان اصلی هنر ایران بالاخص نقاشی دانست. نقوش مورد استفاده در هنر ایران اگر چه ساده یا بسیار پیچیده باشد ، جزئی جدا نشدنی از این هنر به حساب می‌آید. این نقوش ریشه در هنر گذشته ایران دارد. در نگارگری ایرانی، تزئینات و نقوش مورد استفاده نقوش هندسی، ختایی ساده، غالبا اسلیمی و گیاهی است. برخی از صاحب نظران بر این اعتقادند که قرون نهم تا یازدهم ه.ق از دوران‌های بسیار ممتاز تاریخ هنر نقاشی ایرانی است. این دوران که مصادف با دورهٔ تیموریان است، سرآغاز توجه به مفاهیم عمیق و بینشی ویژه در مسئلهٔ بکارگیری رنگ و اصول زیبایی شناسی آن به شمار می‌رود. رنگ آمیزی در دوره تیموری و شیوه‌های نوین در پیش گرفته شده، گرچه ظاهرا از همان نسبت پر رنگ و تجمل درباری پیروی می‌کرد لیکن به وصف جزئیات واقعی زندگی روزانه نیز می‌پرداخت. آثار این دوره آراسته‌ترین شیوه شاهوار رنگ آمیزی را با نمودهای گویایی از زندگی روزانه مردم ایران در خود جمع دارند. مهمترین هنرمند این دوران کمال الدین بهزاد است. بهزاد با توانایی شگرفی که در ترکیب بندی، هماهنگی رنگ‌ها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحولی مهم در سنت نقاشی ایرانی شد. او به مدد خطوط شکل‌ساز قوی و پویا، پیکره های یکنواخت و بی حالت در نقاشی پیشین را به حرکت در آورد. در همه آثاری که انتساب آن‌ها به بهزاد مورد قبول هنرشناسان است بهزاد مهارت خاصی در مراعات تناسب بین اجزا و انتخاب ماهرانه رنگ‌های مناسب نشان داده است. آثار کمال الدین بهزاد دارای ظرافت و ویژگی‌های پیچیده‌ای است که شناخت و تحقیق درباره آن‌ها، یکی از ملزومات روزگار ماست.

بسیاری از طرح‌های پارچه و لباس اسلامی و ایرانی طراحی گردیده ولی متأسفانه در عمل و در حوزه بازار با عدم استقبال و فروش مواجه می‌شوند[۱]. تحقیق صورت گرفته نشان داده است عوامل متعددی میتواند در آن رابطه اثرگذار باشد ازجمله: برندسازی و ارزش ویژه برند[۲]. همچنین یکی از متغیرهای موثر در خرید مصرف کنندگان پوشاک، هویت ملی و ریشه‌های آن می‌باشد لذا اهمیت به نقوش سنتی و البسه بومی میتواند حائز اهمیت باشد[۳]. همچنین طراحی در صنعت مد و لباس باید رابطی بین نیازمندی‌های انسان، فرهنگ و اکولوژی باشد[۴]. در این راستا، پوشش و لباس بخش مهمی از هویت زندگی انسان‌ها را تشکیل می‌دهد. نوع

پوشش افراد، نه تنها بر احساس آن‌ها تأثیر مهمی دارد، بلکه در اجتماع نیز به نوع نگرش افراد دیگر به شخصیت و منزلت اجتماعی افراد شکل می‌دهد. بنابراین سبک پوشش هر فرد باعث می‌شود که هویت شخصی خویش را به نمایش بگذارد[۵]. اهمیت این پژوهش از آن جهت است که شناخت ریشه‌های فرهنگی و گذشته تاریخی در ترسیم افق فرهنگی و اجتماعی ملت‌ها تاثیر بسزایی داشته است. ریشه‌هایی که پیشینیان بنا کرده‌اند و نسل‌های بعدی با تکیه بر آن در رسیدن به پیشرفت و تعالی گام برداشتند. یکی از روش‌های شناخت فرهنگی جوامع بررسی پوشاک آن‌هاست.

همچنین باید در ایران نسبت به افزایش توان رقابت در بازار جهانی، اقدامات ویژه‌ای صورت پذیرد[۶]. امروزه از مهمترین فرصت‌های پیش روی طراحی پارچه و لباس ایران صادرات، رشد تجارت و بازاریابی می‌باشد همچنین تاثیر و عملکرد برند در صنایع پوشاک نیز دارای اهمیت ویژه‌ای می‌باشد[۷]. در مجموع پوشش در تاریخ جدید خود همواره ترکیبی از هویت ایرانی و اسلامی و همچنین غربی است که هویت ایرانی معاصر را ساخته است. پوشاک در فرهنگ اصیل ایرانی از تنوع بسیار زیادی برخوردار است[۸]. الگوی پوشش و کیفیت لباس در هر جامعه بیش از آنکه از شرایط اقلیمی، موقعیت تمدنی، اوضاع اقتصادی و... افراد اثر پذیرد از باورها و ارزش‌ها، هنجارها و الگوها، آداب و عادت‌ها اثر می‌پذیرد. لباس و شکل و نوع آن امری ساده و سطحی نیست که بتوان آن را صرفاً محصول سلیقه افراد دانست زیرا فرهنگ، هویت و سنت در لباس افراد منعکس می‌شود. اما در عصر حاضر پوشاک و لباس ها فاقد هویت بوده، بنابراین استفاده از رنگ و تزئینات آثار کمال الدین بهزاد با توجه به سابقه تاریخی و اصیل بودن این آثار به ارائه پوشاک اصیل ایرانی و هویت بخشیدن به آن کمک می کند. در این پژوهش سعی شده است به این پرسش‌ها پاسخ داده شود: رنگ و تزئینات در آثار کمال الدین بهزاد چگونه است؟ ۲- چگونه می‌توان از این رنگ ها و تزئینات در طراحی مانتو مجلسی بانوان بهره گرفت؟ مسئله این پژوهش این است که چگونه می‌توانیم لباس را هویت دار کرده و از هنر اصیل گذشتگانمان در طراحی لباس بهره ببریم. در این پژوهش ابتدا به معرفی نگارگری، کمال الدین بهزاد، عنصر رنگ و تزئینات پرداخته و سپس بررسی رنگ و تزئینات در آثار: گریز یوسف از زلیخا، سماع صوفیان، سائلی بر در مسجد و سوگواری در مرگ پدر کمال الدین بهزاد صورت گرفته است و در نهایت از این رنگ‌ها و تزئینات در طراحی مانتو مجلسی بانوان استفاده شده است. این پژوهش از حیث ماهیت بنیادی _کاربردی، از نظر روش تاریخی، رویکرد آن تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه ای است. هدف اصلی این پژوهش بهره گیری از رنگ و تزئینات آثار کمال الدین بهزاد در طراحی مانتو مجلسی بانوان است.

۲- روش تحقیق

این پژوهش از حیث ماهیت، بنیادی-کاربردی، از نظر روش تاریخی و رویکرد آن تحلیلی و شیوه گردآوری اطلاعات کتابخانه‌ای می‌باشد.

براین اساس جامعه آماری انتخاب شده شامل ۴ اثر از کمال الدین بهزاد به نام‌های: "۱- گریز حضرت یوسف از زلیخا ۲- سماع درویشان ۳- سائلی بر در مسجد ۴- سوگواری در مرگ پدر" است.

۳- پیشینه تحقیق

در مورد موضوع پژوهش اختصاصا کارنشده است؛ اما در موضوعات نزدیک به آن در چند مقاله به آن پرداخته شده است.

غزالی در مقاله «بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال الدین بهزاد، ۱۳۹۸» به بررسی رابطه میان مبانی هنرهای تجسمی موجود در نگاره سماع درویشان و طراحی لباس پرداخته است. عقیقی حاتم پور و رهیده در مقاله « واکاوی آثار کمال الدین بهزاد با دو رویکرد شکل گرایانه و نمادشناسانه، ۱۳۹۴» به بررسی آثار کمال الدین بهزاد و یافتن رموز آن‌ها پرداخته‌اند. سجادی در مقاله «میزانسن در نگاره‌های بهزاد، نشریه پدیدار دانشگاه هنر، شماره ۳، ۱۳۹۶» آثار بهزاد را مورد مطالعه قرار داده است. صادقپور و مقدم در مقاله «رنگ در مکتب هرات تیموری با رویکرد بر آثار کمال الدین بهزاد و مولانا علی» به بررسی محتوای رنگ در آثار کمال الدین بهزاد و مولانا علی پرداخته‌اند.

گرچه در این پژوهش‌ها به معرفی و بررسی آثار بهزاد پرداخته شده است؛ اما تاکنون پژوهشی مبتنی بر" طراحی مانتو مجلسی بانوان با الهام از رنگ و تزئینات نگاره‌های کمال الدین بهزاد" انجام نشده است که این امر، مشوق نگارنده در ارائه پژوهش حاضر می‌باشد.

۴- مبانی نظری تحقیق

۴-۱- نگارگری

نگار (نگاریدن و نگارشتن) در فرهنگ‌ها با معانی متعددی چون نقش و نقاشی (Painting) به کار رفته است.

در حقیقت نگارگری (miniature) مفهوم عام دارد و روش‌ها و سبک‌های گوناگون نقاشی ایرانی را شامل می‌شود؛ چه آن‌ها که در کتاب و نسخه‌های خطی صورت گرفته شامل: تذهیب، تشعیر، حاشیه سازی، جدول کشی، گل و مرغ و چه آن‌ها که بر دیوار بناها و بوم‌های دیگر انجام شده است. درواقع هنرمند نگارگر آنچه را که در پرده خیال دیده است به تصویر می‌کشد و در این راه با چنگ انداختن به ریسمان الهی و بهره گیری از تعالیم اسلامی به خلق اثر هنری ایرانی اسلامی می‌پردازد. یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی«مکتب هرات» است. مکتب هرات، تکامل تجربیات مکتب ایلخانی و هنر گوتیک با ویژگی‌های جدید است که تأثیر زیادی در پیشرفت نگارگری حاصل نمود[9]. ظهور مکتب هرات به گونه‌ای غیرقابل انکار مدیون قدرت گرفتن تیمور است، چرا که اوضاع سیاسی و اقتصادی دوره استیلای تیمور بالاخص جانشینان او زمینه ساز

به وجود آمدن این مکتب شد. نگارگری مکتب هرات، به دو دوره پسین و پیشین تقسیم می‌شود. این سبک در زمان به سلطنت رسیدن حسین بایقرا دورهٔ درخشانی را سپری کرد. «در مرحلهٔ نخست مکتب هرات هنوز نقشمایه‌های چینی عنصر چشمگیری در نگارگری ایران بود ولی به تدریج مهار شد و نقاشان ایران با تجسّم‌های ذهنی و یافته‌های بصری خود کم کم آن را دگرگون و به طرزی یگانه با عناصر نگارگری ایران سازگار کردند»[۹]. در این مکتب؛ مینیاتور، تذهیب کاری و مرقع سازی به حد اعلای خود رسید[۱۰].

۴-۲- کمال الدین بهزاد

کمال الدین بهزاد (نگارگری ایرانی، محتملاً ۸۶۵ ق/۱۴۶۰ م –۹۴۲ ق/۱۵۳۵ م) هنرمندی نوآور و چیره دست که راهی تازه در عرصه نگارگری ایرانی گشود، و تاثیری وسیع برکارنقاشان بعدی در ایران، هند، ترکیه و آسیای میانه گذاشت». او در کودکی یتیم شده و روح الله میرک سرپرستی او را به عهده گرفت. مشوق و حامی او در پرورش فکری و هنری، میرعلی شیرنوایی بود و بهزاد در هرات به خدمت سلطان حسین بایقرا درآمد. (۱۴۸۵ م-۸۹۰ ق) که پس از به قدرت رسیدن شاه اسماعیل صفوی به تبریز برده شد و به سرپرستی کتابخانه و کارگاه هنری (۱۵۲۱ م-۹۲۸ ق) منصوب گشت. بهزاد درتبریز درگذشت و در جنب مقبره شیخ کمال الدین جنیدی به خاک سپرده شد[۱۱]. «نخستین استادی که بهزاد از اومشق تصویر گرفت آقا میرک هروی بود که ظاهرا با اونسبت خویشی داشت». و از جمله ی استادان دیگر بهزاد، سیدی احمد تبریزی یا استاد سیدی احمد نقاش بوده است[۱۲]. بهزاد ظرافت کاری و تذهیب را مستقیما از روح الله میرک خراسانی و قلمزنی ظریف و بیانگری عمیق را از طرح های مولانا ولی الله آموخت. در بیست سالگی به عنوان نقاشی با استعداد معرفی شد. در یک دوره هشت ساله (۸۹۳-۸۶ ق) سبک خود را تکامل بخشید، و در دوره بعد (۹۱۶-۸۹ ق) بهترین آثارش را آفرید. «در زمان اقامت در هرات و تبریز به پرورش شاگردان برجسته‌ای چون قاسم علی، شیخ زاده و میرمصور همت گماشت»[۱۳]. که « از میان پیروان مکتب او قاسم علی از همه نام آورتر است»[۱۴]. درباره نگارگرانی که از او تاثیر گرفته‌اند، می‌توان گفت «نگارگرانی چون میرمصور وآقا میرک بیشتر از سلطان محمد به سبک بهزاد وفادار بوده‌اند، گرچه کار شان به لحاظ پیچیدگی ترکیب بندی و تنوع رنگ از کار استاد متمایز است». بهزاد در مکتب هرات پرورش یافت. ولی با توانایی شگرفی که در ترکیب بندی، هماهنگی رنگ ها و توازن شکل‌ها داشت، باعث و بانی تحولی مهم در سنت نقاشی ایرانی شد. او به مدد خطوط شکلساز قوی و پویا، پیکره‌های یکنواخت و بی حالت در نقاشی پیشین را به حرکت در آورد. طبیعت و معماری را به مکان فعل و عمل آدم‌ها بدل کرد؛ و در این محیط، برای هر پیکره جایی مناسب درنظر گرفت. با بهره گیری در تاثیرات متقابل رنگ ها، بخش های مختلف تصویر را به هم مرتبط ساخت. به منظور استحکام ساختار

کارش به روش‌های هندسی ساختمان ترکیب بندی روی آورد. بدین سان، او توانست میان آدم‌ها، اشیاء و محیط ارتباطی منطقی برقرار کند، که دستاوردی تازه درنقاشی ایرانی بود. رنگ و شکل (فرم) درنقاشی بهزاد تفکیک ناپذیرند و معمولا سطوح رنگی تخت، به مقتضای بیان مضمون کنار هم نهاده شده‌اند. وی تاثیر متقابل رنگ‌های مکمل، وکلا، خصلت بیانگر رنگ را عمیقا می‌شناخت. تفسیر واقعگرایانه از رویدادهای داستان، و توجه به جلوه‌های زندگی واقعی، وجه دیگری از نوآوری‌هایش بود و برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد. او برای تجسم دنیای واقعی، روش مبتنی بر اصول زیبایی شناسی نگارگر ایرانی را برگزیده بود؛ لذا واقع گرایی او ماهیتاً با طبیعتگرایی اروپایی متفاوت بود. حتی واقعگرایانی چون او، واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می‌کردند و اینان روش مفهومی و - نه بصری – را در واقعگرایی خود به کار می‌گرفتند[۱۳]. و شاید بتوان گفت : «تلقی ای شرقی آمیخته با تصوف اسلامی، تلقی عمیق عارفانه از واقعیت با تکیه بر تمام جزئیات ذاتی پدیده‌ها؛ یعنی " واقع گرایی معنوی "»[۱۵]. درنگاره‌های متعلق به این مکتب، نشانی از ترفندهای سه بعدی نمایی به چشم نمی‌خورد. سنت فضا سازی مفهومی نیز به قوت خود باقی است[۱۳]. او اصلی ترین عناصر یعنی نور و "تزئین" که در هنر اسلامی برای فضای قدسی (شرافت بخشیدن به ماده برای اعتلا یافتن به افقهای برتر)، بکار می‌رود را، برای حصول به این فضا، مورد استفاده قرار می‌دهد[۱۵]. دراین باره، مولانا ولی الله، استادی است که نوآوری‌هایش نه فقط در تجسم واقع گرایانه ی انسان و طبیعت، بلکه در رویکرد عارفانه به موضوع‌ها نیز بر بهزاد جوان تاثیری عمیق می‌گذارد[۱۳].

۴-۳- مانتو

مانتو یا روپوش پوشاکی است که معمولاً روی پوشاک دیگر، تن می‌کنند. اینکه نخستین استفاده از مانتو توسط زنان یا مردان بوده، مشخص نیست اما نخستین استفاده توسط زنان، شامل پوشاکی بسیار بسته و گشاد بوده است. مانتوها در اوایل به‌طور معمول، توسط کارگران (احتمالاً زن) که در مشاغل پایین دست و مراقبتی که امکان کثیف شدن لباس در آن بالا بود، پوشیده می‌شدند. اما به شکل محدود توسط گروهی از اشراف اروپایی که مد متفاوتی داشتند هم پوشیده می‌شد. این پوشاک، امروزه در ایران، کارکرد های اداری، فرهنگی، مذهبی و سیاسی دارد و پس از انقلاب ایران، گونه‌ای مانتوی مناسب با فرهنگ انقلابی توسط رابط‌های سیاسی فرانسوی به ایرانیان پیشنهاد شد که با تغییراتی جزئی مورد پذیرش این کشور قرار گرفت و اکنون نیز استفاده می‌شود.

۴-۴- رنگ

رنگ، یکی از عناصر مهم در جهان امروز است و نقش آن در شکل گیری دنیای بصری غیرقابل انکار می‌باشد. گسترهٔ مفهوم و سرآغازِ رنگ، ژرفایی عمیق دارد آنچنان که متنِ علمیِ

واحدی نمی‌توان در خصوص آن ایراد کرد. رنگ یک انعکاس مرئی است که در اثر عبور یا انتشار یا بازتاب ترکیب رنگ‌ها توسط اشیاء به وجود می‌آید. برای شناخت منشأ رنگ می‌بایست به گفتهٔ فیثاغورث رجوع کرد که می‌گفت: « یک روح جهانی به درون همه چیز نفوذ می‌کند که ماهیّت آن شبیه نور است». هنگامی که نور سفید به شئی ای می‌تابد، آن جسم بر اساس خصوصیّات فیزیکی و شیمیایی مقادیری از امواج را جذب کرد و طیف خاصی را منعکس می‌سازد؛ به عبارت دیگر، نور در برخورد با اشیاء تجزیه شده، هر شیء طول موج‌هایی را جذب و طول موجی (یک رنگ خاص) را منعکس می‌کند و چشم ما به علّت رؤیت آن طیف خاص، رنگ آن را درک می‌کند[۱۶].

رنگ را می‌توان عنصر اصلی کار هنرمندان نقاش دانست. این هنرمندان برای ابداع آثار خود بیش از هر چیز از رنگ استفاده می‌کنند و آن را به کار می‌گیرند. در این خصوص آن‌ها حتی از هنرمندان طراح نیز متمایز می‌شوند زیرا معمولاً هنرمندان طراح از خط استفاده می کنند. اگر چه ممکن است خطوط آن‌ها رنگی نباشد یا از رنگ در بخش‌هایی از کار خود برای تاکید نمایش تیرگی روشنی و یا به هر دلیل دیگری استفاده کنند. اما به جزو هنرمندان نقاش در همه گرایش‌های هنرهای تجسمی، رنگ همواره به عنوان یکی از عوامل و عناصر ضروری مورد توجه است. در یک تقسیم بندی کلی می توان پی برد که هنرمندان مفاهیم و ویژگی‌های رنگ را معمولاً به سه طریق در آثار خود به کار گرفته‌اند: الف) رنگ به عنوان عنصری تجسمی برای توصیف موضوع اثر و خصوصیات آن مثل ترسیم یک منظره پاییزی یا زمستانی که برای هر کدام از اجزای آن منظره (درخت‌ها، ساختمان‌ها، زمین، آسمان و ...) طیف رنگ‌های خاصی استفاده می‌شود و به این ترتیب پاییز یا زمستانی بودن فضای آن منظره و همه ویژگی‌هایش با رنگ‌هایی که در آن استفاده شده توصیف می‌گردد. این خصوصیت توصیف گرانه رنگ می‌تواند در ترسیم یک طبیعت بی جان و عناصر آن یک چهره و پیکر و یا هر موضوع دیگری به کار گرفته شود. مثل آثار نقاشان طبیعت گرا یا همان گونه که رنگ‌های یک عکس رنگی موضوع خود را توصیف می‌کنند. ب) رنگ به عنوان عنصری نمادین و استعاری، که معانی عمیق و درونی اثر و اجزای آن را به نمایش می‌گذارد. برای مثال در بسیاری از آثاری که هنرمندان بر اساس محتوای موضوعات اعتقادی و مذهبی رمزی و افسانه‌ای ساخته‌اند، کاربرد رنگ عموماً جنبه‌های نمادین و استعاری دارد. ج) استفاده از رنگ برای به نمایش گذاشتن ارزش‌های درونی و زیبایی‌ها و تاثیرات خود رنگ بدون در نظر داشتن ارزش‌های استعاری و توصیفی آن. ارزش‌های رنگ‌ها در هنر معاصر بیش از هر دوره دیگری مورد توجه هنرمندان قرار گرفته است. به طوری که در برخی از شیوه‌های هنر جدید آثار صرفاً بر اساس ارزش‌های بیانی خود رنگ‌ها و نمایش قدرت تاثیرگذاری و زیبایی‌های بصری آن‌ها ساخته شده است. همچنین از این خصوصیت رنگ به عنوان جنبه تزیینی در بسیاری از محصولات صنعتی-کاربردی و هنرهای سنتی مثل فرش گلیم پارچه‌ای طراحی و دوخت

لباس معماری و شهرسازی بهره می‌برند. تفکیک این جنبه‌های سه گانه در کاربرد رنگ به هیچ وجه به معنای آن نیست که در هر کدام از آثار و شیوه‌های یاد شده صرفاً یکی از این جنبه‌ها مورد توجه هنرمندان بوده است بلکه یک یا دو یا هر سه این جنبه‌ها ممکن است در یک اثر هنری مورد تاکید و استفاده قرار گیرد.

قرن نهم ه.ق برای نقاشی ایرانی، عصر کمال رنگ محسوب می‌شود. شاید در هیچ دوره‌ای در هیچ کشوری، رنگ تا بدین حد فراوان و با سنجیدگی کامل تر از این به کار نرفته باشد. در دوره تیموری، دقّت در رنگ‌ها و تناسب رنگ‌ها به درجهٔ کمال رسید و نقاشان در قرون نهم و دهم ه.ق با کوچک کردن مساحت رنگ آمیزی شده و تکرار، موفق شدند تناقض و تباین خروج از قاعدهٔ رنگ آمیزی را در تصاویر خود کاهش دهند. در این دوره به واسطهٔ کاربرد رنگ‌ها در اشکال هندسی کوچک یا قسمت‌هایی که بر روی زمینه‌های رنگین با تناسب تقسیم شد، رنگ‌های گوناگون با تناسب و زیبایی در مجاورت هم قرار گرفته‌اند. در مکتب هرات، رنگ آمیزی به تأثیر از دوره‌های قبل از خود – به خصوص مکتب نقاشی شیراز ایلخانی که کمترین تأثیرات چینی را داشت و بیشتر ایرانی بود – چشمگیرتر شد و از محدودیّت رنگی خارج و بیشتر به رنگ‌های گرم متمایل گردید. در این مکتب، رنگ‌ها کمتر از حالت طبیعت گرایانه خارج و به حالت تخیّلی سوق پیدا کرد[۱۷]. رنگ‌هایی که در مکتب نگارگری هرات مورد استفاد قرار گرفته‌اند بیشتر گرم و درخشان هستند، علاوه بر این استفاد از رنگ طلایی در نگاره‌ها نقشی مهم بر عهده دارد[۱۸]. رنگ‌های دورنماها، آرام آرام از سرخی به آبی مبدّل می‌شوند و رنگ طلایی جایگاه ارزنده ای در گوشه و کنار نقش‌های نگارگری این دوران می‌یابد. رنگ زرد طلایی نمایانگر اشعهٔ عالم تاب بود و بیشتر زمینه‌ها را آسمان لاجوردی رنگ که نمادی از ملکوت بود پوشاند[۱۷].

در همه آثاری که انتساب آن‌ها به بهزاد مورد قبول هنرشناسان است بهزاد مهارت خاصی در مراعات تناسب بین اجزا و انتخاب ماهرانه رنگ‌های مناسب نشان داده است. دقت در طبیعت و مهارت بکار بردن رنگ‌های نو و تا حدی ابتکاری از مختصات سبک اوست. رنگ و شکل در نقاشی‌های بهزاد غیر قابل تفکیک است. او سطوح رنگی تخت را به اقتضای معنی و مفهوم مضمون شکل در کنار هم نهاده و به نظر می‌رسد تاثیر متقابل رنگ‌های مکمل و به طور کلی، خصلت بیانگر رنگ را عمیقا می‌شناخته است. گزینه رنگی او مشتمل بود بر انواع آبی‌ها و سبزها، سرخ، نارنجی و زرد اخرایی، قهوه‌ای روشن و طلایی. در بهترین آثارش سطوح کوچک آبی و سبز و سرخ را به طرزی موزون و هماهنگ بر زمینه‌ای از رنگ‌های خاکی و خاکستری فام دار و کرم توزیع کرده است.

۴-۵- تزئینات

یکی از وجوه مهم ساختار بصری هنر نگارگری ایران، وجه تزیین گرایی آن است که در مکاتب مختلف، صورت‌هایی متنوع به خودگرفته است. به تصویر درآمدن فضاهای معماری

و نقوش تزئینی آن در نگاره‌ها در بناهای عظیم و باشکوه اطراف هنرمندان ریشه داشت. بکارگیری انواع تزئین شامل کتیبه‌های بزرگ «که اصولا حاکم بر تزئین نمای پیشین است»[۱۹]. و نقشمایه‌های گیاهی و اسلیمی نقش بسته بر کاشی‌های لعاب دار رنگی و معرق ـ به عنوان پوشش غالب سطح بنا ـ و پیروی آن‌ها از خطوط معماری، علاوه بر برجسته ساختن ظاهر بنا و تأکید بر قسمت‌های کلیدی مانند روزنه‌ها و طبقه بندی ساختمان، بر دریافت کلی از بنا نیز می‌افزایند. هم چنین تزئینات وابسته به معماری، علاوه بر بالابردن زیبایی و ارزش بصری نگاره، بر انتقال مفاهیم داستان مصورشده نیز تأثیری مثبت داشته است.

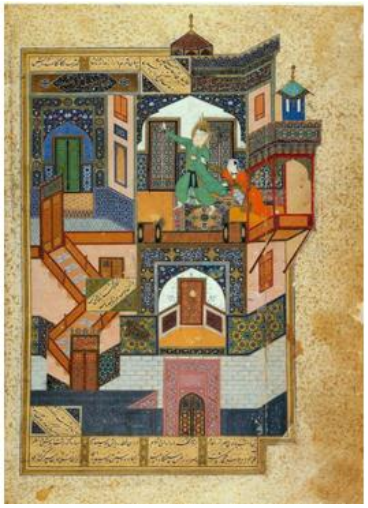
۵- بحث و بررسی یافته‌های تحقیق

۵-۱- نگاره گریز یوسف از زلیخا

این نقاشی اثری است از نسخه معروف بوستان و در کتابخانه ملی مصر نگهداری می‌شود.(تصویر شماره ۱)

در میان آثار کمال الدین بهزاد، نگارهٔ یوسف و زلیخا نمایانگر عالم مثالی است، عالمی ورای جهان عینی و مادی، که با عالم نفس انسانی نیز مرتبط است و این عالم است که هنرمندان و شعرای عارف پیشهٔ ایرانی بارها به آن پرداخته‌اند.

رنگ در این اثر در ارتباط مستقیم با ترکیب بندی قرار می‌گیرد. همان قدر که خطوط و گستره‌ها چشم را در سطح نقاشی گردش می دهد، رنگ‌ها هم در این امر کمک می‌کنند. در این نگاره، رنگ‌ها برای القای بار عرفانی اثر، بسیار تعیین کننده‌اند. رنگ متمایل به نخودی راه پله‌ها و رنگ‌های هم خانوادهٔ آن در رنگ درها چشم را از پایین به طرف بالا هدایت می‌کند. این رنگ، مسیر فرار یوسف را نشان داده است که در نهایت به لباس سرخ زلیخا می‌رسد. این که رنگ لباس یوسف را با سبز و لباس زلیخا را با سرخ نشان می‌دهند، هم در قلمرو عرفان و هم در قلمروی روان شناختی معنای خاص خود را دارد. تنها دری که با درهای دیگر فرق دارد آخرین دری است که در قسمت چپ قرار دارد و به رنگ سبز، هم رنگ لباس یوسف می‌باشد. بالای در به رنگ آبی است و حکایت از این دارد که با آخرین در به یک فضای روحانی می‌رسیم. رنگ قرمز لباس زلیخا، در تضاد با رنگ سبز جامهٔ یوسف و هالهٔ قداست طلایی رنگ بر گرد سر او، نوعی بهره گیری معنایی و کاربرد ویژهٔ رنگ بندی است. بکارگیری رنگ در لباس‌های یوسف و زلیخا، این اثر را با مفاهیم روان شناختی و شخصیتی فیگورها پیوند داده و از تقابل شخصیت زلیخا و یوسف پرده بر می‌دارد. رنگ قرمز که رنگی است مادّی، زمینی و سرشار از نیروی جاذبهٔ جنسی به عنوان نماد عشق زمینی بر تن زلیخا می‌نشیند و در القای حرکت تهاجمی او نقش مؤثری می‌یابد و چشم بیننده را روی زلیخا متمرکز می‌سازد. رنگ سبز که از نگاه عرفا از بن مایه‌های قرآنی و دینی برخوردار است، نشان از دانش، ایمان و قدسیت و قداست دارد، برای جامهٔ یوسف به کار رفته است. همچنین سبزی گوشه چپ بالا، تنها راه نجات



شکل ۱- نگاره گریز حضرت یوسف از زلیخا، بهزاد، ۸۹۳ ق، بوستان سعدی، کتابخانه ملی

یوسف را نشان می‌دهد. جهت دست یوسف نیز چشم را به سوی آن در، که در بالای خود رنگ آبی دارد، هدایت می‌کند. رنگ سبز در اندیشهٔ نجم الدین کبری، علامت حیات قلب است. در طریقت عرفانی وی «هرگاه رنگ سبز را ببینی، از دلت آزادی و از سینه‌ات گشادگی و از نفست خوشی و از روحت لذات و برای بصیرتت روشنی احساس می‌کنی و این صفات حیات است»[۲۰]. آنچه که با کمی تأمل خودنمایی می‌کند، انبوه فرم‌های تزئینی است که به صورت‌های متفاوت اعم ازهندسی و گیاهی به کرات در این نگاره استفاده شده که جنبه نمادین نیز دارند. برای مثال، نقش اسلیمی که به کرات مورد استفاده قرار گرفته، بیان نمادین از سیر مداوم تطور جهان و چگونگی پیوند کل آفرینش است که به منظور بازنمایی حرکت مستتر جهان طراحی شده است. تکرار نمادین اسلیمی به انسان متذکر می شود که همواره رها شدن از عالم ناسوت و عروج به عالم ملکوت را به یاد آورد. در نقوش اسلیمی آرزوهای مؤمنین در گونه‌های پیچان گیاهی متجلی می‌شود که یادآور سرسبزی بهشت است. اسلیمی نماد رهایی از عالم ماده است. فرم شمسه که در کاشیکاری‌های دیوار قصر زلیخا طراحی شده نیز علاوه بر اینکه تزئین است، دارای جنبه نمادین کثرت در وحدت و وحدت در کثرت و در واقع تجلی صفات خداوند است که در این نقش ظهور کرده و مفهوم نور را تداعی می‌کند.

۵-۲- سماع صوفیان

یکی دیگر از آثار زیبای بهزاد سماع صوفیان است.(تصویر شماره ۲) این نگاره که بهزاد حال وجد و طرب عارفانهٔ ناشی از سماع را به خوبی در آن به تصویر کشید است، به احتمال زیاد حاصل حضور وی در مجلس سماع بود باشد و بعید نیست که سه تن از چهار تن حاضر در میانه نگاره، بهزاد و امیرعلیشیر نوایی و جامی باشند. بهزاد با مشاهده محیط پیرامون و بهره گیری از قوه خیال، واقعیتی شاعرانه از انسان در نقاشی، ارائه داده است. هنرمند در این نگاره، باحرکت لباس بر روی بدن و گشادی‌های آستین‌ها و روی هم رفت لباس‌ها، حرکت دورانی جالبی هماهنگ با حال و هوای عرفانی، ایجاد کرده است.

در این اثر با توجه به آنالیز رنگی نگاره مشخص می‌گردد هنرمند آگاهانه از تضادهای رنگی برای تأکید بر شخصیت‌های مورد نظر خود و همچنین ارتباط آن با موضوع عرفانی نگاره استفاد کرده است. در این نگاره بهزاد، برای ذکر منازل و مرتبه

هر یک از صوفیان، از نمادهای رنگی که جزء جدایی ناپذیر آن می‌باشد استفاد کرده و جایگاه و مقام ایشان را مناسب با رنگ لباس صوفیان برای بیننده روشن می‌سازد. در اینجا رنگ، تعریف خاص خود را داشته و مناسب با احوال هر یک از صوفیان امکان تغییر دارد. رنگ‌هایی که برای لباس صوفیان ذکر کرده‌اند عبارت است از: سفید، کبود، ازرق، سیاه ، سبز، سرخ، عسلی، نخودی و عودی.

به نظر می‌رسد در نگاره، بالاترین فرد عبد الرحمن جامی است که لباسی به رنگ ازرق بر تن دارد. ازرق را به معنای رنگ آبی، زاغ، متمایل به سبز و زرد، کبود، نیلوفری و سرمه‌ای آورده‌اند. ازرق، رایج ترین رنگ در خرقه های صوفیان است «ازرق پوش» را معادل صوفی و «ازرق پوشی» را به معنای تصوف نیز به کار برده‌اند. کاشفی سبزواری -قرن دهم هجری قمری- گفته است:«رنگ کبود، رنگ آسمان است و کسی را زیبد که در حال خود، ترقی کرده باشد و روی به بالا نهاده و آسمان که مقر ملائکه است، به رنگ کبود نماید»[۲۱]. بهزاد نیز سعی دارد از این رنگ چنین معنایی مستفاد کند که گویی پیر در حال خود ترقی کرد و در طی طریق به بلند همتی وی اشار دارد و عنایت و دستگیری وی بر همه کس سایه افکنده است. پیر مقابل او (امیرعلیشیر نوایی) نیز خرقه ای به رنگ ازرق – که تیره تر است – بر تن دارد و وی را در مرحله‌ای بعد از پیر دیگر قرار داده است. مرتبهٔ این پیر آن است که با ارشاد و صحبت به سالکان مدد می‌رساند و سالک پس از این مرتبه در طریقت و راه و روش عارفانه به نزد پیر طریقت می‌رود. در کنار هر پیر، شاهدی است که بر حال ظاهر و باطن سماع کنندگان شاهد است. در این نگاره بهزاد خود را در مقام شاهد با لباسی به رنگ قرمز با کتابی در دست ترسیم کرده است. رنگ سرخِ جامه صوفیان را رنگ بیداری و بیدارکنندگی دانسته‌اند[۲۲]. در این نگاره این رنگ تنها رنگ مجزا از همه رنگ‌های دیگر است. شاید بتوان انتخاب این رنگ را از سوی بهزاد برای خود، نشانه شور جوانی وی دانست. رنگ سرخ به جهت لباس صوفیه فاقد اشاره و نماد می‌باشد. در مقابل بهزاد، پیری ایستاده که از آنچه می‌بیند و می‌شنود به گریه افتاده است. در حقیقت وی پیر طریقتی است که به مقام تمکین رسیده است. در اینجا بهزاد بر اساس نماد شناسی رنگ در تصوف، رنگ خرقه وی را سبز بر می‌گزیند. این رنگ را بیانگر کیفیت شهودی و بیان نمادین دیمومت (همیشگی بودن) با دو ساحت آبی و زرد دانسته‌اند.

در این نگاره، بهزاد از کیفیت‌های مختلف رنگی با کنار هم قرار دادن رنگ‌های خالص و ناخالص برای نزدیک شدن به رنگ البسه صوفیان بهره برده است. رنگ آبی خالص درخشش و خلوص خود را در کنار رنگ‌هایی که با سیاه، سفید و خاکستری مخلوط شده‌اند، به خوبی نشان می‌دهد. رنگ قرمز همین وضعیت را در کنار قرمزهایی دارد که بیشتر با سیاه مخلوط شد و رنگ قهوه ای را با طیف‌های مختلف بوجود آورده و گاه با سفید مخلوط شده است.

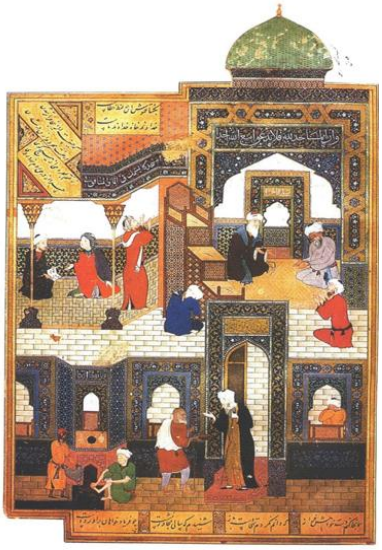
شکل ۲- نگاره سماع درویشان، منسوب به بهزاد، ۱۴۹۰ م تقریبا ۹۳۰ ق، موزه متروپلیتن، نیویورک، مجموعه راجرز[۲۳]

۵-۳- سائلی بر در مسجد

این نگاره برای کتاب بوستان سعدی که از یکی از آثار طراز اول نگارگری عصر تیموری محسوب می‌شود توسط بهزاد یا زیر نظر وی به تصویر در آمده است. (تصویر شماره ۳)

موضوع نگاره داستان درویشی است که در هیبت گدا، در خلل داستان سیر و سلوک می‌کند. در اولین بخش، خارج از چهارچوب نگاره، نمازگزاران در حال وضو هستند و درویش با یکی از آن‌ها گفت و گو می‌کند. در بخش دوم، در داخل صحن مسجد، نمازگزاران در حال قیام و قعودند. در سومین بخش درست در مقابل محراب، نمازگزاران دو زانو نشسته‌اند. در این جا نگاه بیننده نیز همچون سیر و سلوک درویش از از یک واحد معماری به واحد دیگر آن یعنی محراب سیر و سفر می‌کند. محراب رنگ پردازی نشده است، بلکه مثل نقطه نورانی، نگاه را به سوی خود و به آنچه در ورای آن قرار دارد، می‌کشد. این نگاره با نگاره یوسف و زلیخا اثر بهزاد قابل قیاس است. بهزاد در این نگاره به جزییات فضای معماری، نقـوش، رنگ‌ها و حتی کتیبه‌ها بسیار خوب توجه نشان داده و از نمونه‌های واقعی و موجود استفاده کرده است؛ برای نمونه می توان بـه متن کتیبه بالای ایوان اشاره کرد که چنین اسـت: «وان المساجدالله فلا تدعوا مع الله احدا»[۲۴].

در این اثر، شاخصه معماری مساجد دوره تیموری ازلحاظ ساختاری، تزئینات و اعتقادات حاکم بر آن‌ها به نحو شایسته‌ای نمود یافته است. ترکیب بندی کلی و استقرار فضا در نگاره را می‌توان با نگار «یوسف و زلیخا» از همین نسخه مقایسه کرد. بافت ریز و درشت در تزیینات دیوارها دوری و نزدیکی را القا می‌کند و همچنین تزئینات با نقوش هندسی و تذهیب علاوه بر اینکه نوعی آرایش صفحه است بر زمینه‌ای خاص نیز تأکید می‌کند (ازجمله منبری که تمام تزیین آن با نقوش هندسی و رنگ گرم ترکیب شده). آنچه موجب غنای رنگ آمیزی ساختمان شده است هم آمیزی درجات مختلف رنگ‌ها و فراوانی کاربرد رنگ طلایی است که تأثیر خیره کننده درخشانی در رنگ آمیزی ایجاد کرده است[۲۵]. در این نگاره، شاهد ترکیبی بی نقص از نقوش هندسی، گیاهی و کتیبه‌ها هستیم که بهزاد با بهره گیری بیشتر از نقوش هندسی و اجرای آن‌ها درنهایت ظرافت فضای واقعی یک مسجد را به تصویر کشیده است.



شکل ۳- نگاره سائلی بر در مسجد، بهزاد[۲۶]

۵-۴- سوگواری در مرگ پدر

چهارمین نگاره منتخب، «سوگواری در مرگ پدر» یکی از شاهکارهای دوره تیموری است که به بیان مضمون عرفانی داستان می‌پردازد. در این جا هنرمند حکایتی از منطق الطیر اثر فریدالدین عطار نیشابوری را به تصویر کشیده است. تاریخ اثر به سال ۸۹۲ هجری قمری است. تصویر به طول ۵/۲۳ و عرض ۷/۱۳ سانتی متر است و هم اکنون در موزه متروپولیتن نیویورک نگهداری می‌شود (تصویر شماره۴).

آنچه نگارگر بر اساس این حکایت به تصویر کشیده، بازگوکننده آیین سوگواری و مراسم تدفین در سده نهم ه.ق است. فضا در این اثر به دو بخش داخل و بیرون قبرستان تقسیم شده و رابط بین این دو بخش دری باریک و کوچک در سمت چپ نگاره است. فضای بیرونی اثر که تقریباً نیمی از کل کادر را در برگرفته نمایش دهنده معماری و تزئینات، آیین سوگواری و صف مشایعت کنندگان است. هنرمند در این بخش هفت فیگور را ترسیم کرده است. فضای داخل قبرستان که در نیمه بالایی کادر قرار دارد نمایشگر کارگرانی مشغول ساخت قبر، یک درخت و نهر آب، آسمان طلایی و چند قبر است.

هنرمند در بخش بیرونی قبرستان طیف رنگی جالبی را استفاده کرده است. رنگ‌هایی چون طلایی و کرم، در این میان طیفی از خاکستری‌های رنگی سبز، آبی، قرمز و قهوه‌ای نیز دیده می‌شود. در عرفان رنگ‌های نمادین وجود دارد و این رنگ ها بر اساس حالات و طایفه متصوفه تغییر می‌کند. در نگارگری نیز رنگ‌هایی با مفهوم نمادین و بر اساس سنت کاربرد دارد؛ یکی از این رنگ‌ها طلایی است که در اینجا آسمان با آن رنگ پوشیده شده و نمادی از عالم مثل است. در این نگاره نیز آسمان به رنگ طلایی پرداخته شده و زمین با طیفی از رنگ‌های کرم پوشیده شده است، نکته جالب توجه این است که در باور متصوفه رنگی وجود دارند به نام خودرنگ که به معنی خاک است و از آن مردم نیکونهاد، خاکی و متواضع است[۲۷]. رنگ کرم می تواند به درستی دلالت معنایی، خاک شدن را با مرگ پیوند دهد. عزاداران با پوششی به رنگ‌های مختلف قرمز، آبی و قهوه‌ای در این بخش ترسیم شده‌اند که این موضوع تا حدی متفاوت از سایر نگاره‌ها با مضمون مشابه در ادوار گذشته است. رنگ‌هایی که در عین خلوص، اشباع نیستند و باعث حرکت چشم در این بخش می‌شوند. در آستانه درب ورودی صوفی یا پیر با ردایی به رنگ سبز نمایش داده

شده است. این رنگ از منظر عرفا مفهومی سمبلیک دارد و دارای قدسیت و قداست است؛ چنانکه اغلب در توصیف جهان برین از آن استفاده شده است و انسانی که به مقام فنا رسیده باشد به سبزی متصف می‌شود. همچنین این رنگ را نماد حیات نفس دانسته‌اند و یکی از رنگ‌هایی است که سالک در سیر سلوک خود می‌بیند. این رنگ دارای خصلتی دوگانه است و نمادی برای مرگ و زندگی است؛ رنگ سبز به صورت سبز بهاری یعنی حیات و به صورت سبز زنگاری یعنی مرگ[۲۸]. علاوه بر جامه سبزرنگ صوفی که با رنگی روشن ترسیم شده در بخش‌های دیگری نیز این رنگ دیده می‌شود؛ در لباس مشایعت کنندگان، تابوت و مقبره‌ای که در حزیره واقع شده است. رنگ تابوت در بخش بیرونی و رنگ مزاری که در قسمت داخلی ترسیم شده با سبزی تیره تر پوشیده شده است. نکته‌ای که می‌توان بدان اشاره داشت این است که رنگ سبرتیره برای دو شخصی بکار رفته است که دیگر در قید حیات نیستند؛ شاید بتوان معنای دوگانه مرگ و زندگی را در کاربرد این رنگ توسط هنرمند پذیرفت.

بر پیشانی تابوت سبزرنگ سربندی ترئینی دیده می‌شود که با رنگ سیاه و سفید کاملاً مشخص است. این دو رنگ نیز در دسته رنگ های نمادین عرفان قرار دارند و در قرآن نیز با رویکردی روانشناختی از آن‌ها یاد شده است. از موارد ذکر شده در قرآن سیاهی و سفیدی چهره انسان‌ها در قیامت است. سفید نماد ایمان و سعادت و سیاه نماد جهل و شقاوت. سربند اسلیمی برای اتصال، استحکام و پوشانیدن بندهای اسلیمی در نقطه شروع انشعاب و نقطه تقارن بکار می‌رود؛ در اینجا نیز نقشی متقارن دارد که به صورت ممتد از نقطه آغاز تا پایان در گردش است به نحوی که نمی‌توان آغاز و پایانی برای آن در نظر گرفت. این نقش و رنگ‌هایی که در ترسیم آن بکار رفته است احتمالاً بازگوی نمادین مفهوم مرگ و زندگی است که نگارگر در بخش‌های مختلف بدان اشاره داشته است. در بخش صورتی رنگ و اطراف درب ورودی قبرستان که گویی با نقوش گچبری مزین شده است، موتیفی تکرارشونده از اسلیمی به وضوح مشخص است. این نماد مارپیچ درهم تنیده که که تقریباً به صورت قابی در حاشیه درب ورودی ترسیم شده است پیشینه‌ای باستانی دارد که از عصر حجر بکار رفته است. این نقش هم مظهر نیروهای شمسی و هم قمری است. مارپیچ دوگانه مظهر افزایش و کاهش

شکل ۴- نگاره سوگواری در مرگ پدر، بهزاد، ۸۹۲ ق، موزه متروپولیتین نیویورک [۲۹]

نیروهای شمسی یا قمری است؛ مانند پیچش و گشایش، زندگی و مرگ[۲۸]. کاربست این مارپیچ در قالب نقوش

اسلیمی (مردانگی) در نگاره مویه پسر بر مرگ پدر بار دیگر مفهوم آشنای توالی مرگ و زندگی را به نمایش می‌گذارد؛ کما اینکه گزارشی مستند از شیوه تزیین بناهای آرامگاهی به دست می‌دهد.

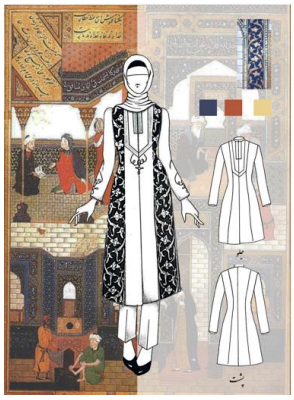
۶- بکارگیری رنگ و تزئینات نگاره‌های بهزاد در طراحی مانتو

طراحی لباس شاخه‌ای از هنر است که با تلفیق اصول زیبایی و دوخت، به خلق یک اثر هنری در قالب لباس می‌پردازد. به عبارت دیگر، هدف از طراحی لباس ارائه طرحی منحصر به فرد متناسب با ویژگی‌های جسمانی افراد می‌باشد. طراح لباس سعی می‌کند تا با الهام از مفاهیم انتزاعی و فرهنگی، عناصر مشخصی را در طراحی لباس در نظر بگیرد. یکی از مسائل مهم در طراحی لباس تزئینات آن است که در هر دوره یا منطقه از روش‌ها، طرح‌ها و نقوش متفاوتی جهت انجام آن استفاده می‌شود؛ در بیشتر موارد تکرار مکررات و عدم توجه به حفظ تناسب و زیبایی هر لباس،در قسمت فرم و تزئینات است[۳۰].

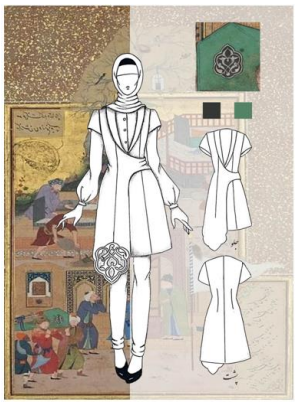
از گذشته تاکنون مانتوهای زیادی، بویژه در اشکال سنتی، طراحی و به بازار روانه شده که برای تهیه آن از رنگ‌ها و تزئینات مختلف استفاده کرده‌اند. تمامی طرح‌ها در این پژوهش به همراه مود برد (Mood Board) ارائه شده که شامل: اتود طرح، فلت پترن، پالت رنگی و تصویر و جزئیات منبع الهام است.

شکل ۵-طرح شماره ۱،الهام از نگاره گریز یوسف از زلیخا، منبع: نگارنده

شکل ۶-طرح شماره ۲،الهام از نگاره سماع صوفیان،منبع: نگارنده

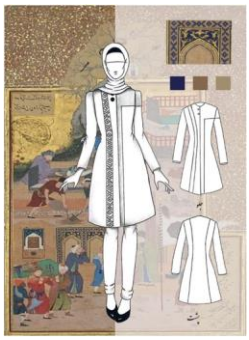


شکل ۷-طرح شماره ۳،الهام از نگاره سائلی بر در مسجد،منبع: نگارنده



شکل ۸-طرح شماره ۴،الهام از نگاره سوگواری در مرگ پدر،منبع: نگارنده

شکل ۹-طرح شماره ۵،الهام از نگاره گریز یوسف از زلیخا،منبع: نگارنده



شکل ۱۰-طرح شماره ۶،الهام از نگاره سوگواری در مرگ پدر،منبع: نگارنده

شکل ۱۱-طرح شماره ۷،الهام از نگاره سائلی بر در مسجد،منبع: نگارنده

شکل ۱۲-طرح شماره ۸،الهام از نگاره گریز یوسف از زلیخا،منبع: نگارنده

شکل ۱۳-طرح شماره ۹،الهام از نگاره سائلی بر در مسجد،منبع: نگارنده

شکل ۱۴-دوخت طرح ۹،منبع نگارنده

۶-۱- طرح های رنگی

طرح مانتو شماره ۹ (تصویر شماره ۱۳) دارای برش از سرشانه در قسمت جلو و پشت بوده و این برش‌ها در قسمت جلو از میانه ران تا پایین لباس به صورت چاک است. آستین‌های مانتو کمی گشاد بوده و آستین زیرین تنها حجابی برای دست و جدایی از مانتو است. پارچه‌های استفاده شده برای این لباس مخمل و کرپ بوده و رنگ‌های آن براساس مود برد (سرمه‌ای و زرشکی) است که در کنار هم تضاد و کنتراست سرد و گرم را ایجاد می‌کنند. روی آستن و لبه‌ی چاک‌های این مانتو نوار دوزی و قیطون دوزی و نیز وسط آستین در تکه رویی گلدوزی انجام شده است. (تصویر شماره ۱۴) نقوش گلدوزی شده در روی آستین و نیز فرم سه گوش آستین و ابتدای چاک از نگاره "سائلی بر در مسجد" الهام گرفته شده است. (تصویر شماره ۱۵)

شکل ۱۵-آستین طرح ۹، منبع نگارنده

مانتوطرح شماره ۱۰ (تصویر شماره ۱۶) به صورت نامتقارن و بلند طراحی شده و آستین‌های آن گشاد و یقه آن گرد ساده است. الگوی این لباس در تکه زیری (سرمه‌ای) به صورت یک جلوی کامل و با برش عصایی و در تکه رویی (زرشکی) با پنس کنفرماسیون طراحی شده است. پارچه‌های استفاده شده برای

این لباس مخمل و کرپ ساتن بوده و رنگ‌های آن مطابق مود برد (زرشکی و سرمه‌ای) است. نوار استفاده شده در روی لباس و نیز روی آستین از ترمه بوده که نزدیک ترین نقوش و تزئینات را به تزئینات تصویر شده در نگاره کمال الدین بهزاد دارد. فرم روی لباس و هم چنین فرم نوار روی آستین از نقوش اسلیمی نگاره "سائلی بر در مسجد" الهام گرفته شده که به وسیله لیزر برش خورده و روی کار دوخته شده است. (تصویر شماره ۱۶)

شکل ۱۶-طرح شماره ۱۰،الهام از نگاره سائلی بر در مسجد،منبع: نگارنده

شکل ۱۷-دوخت طرح شماره ۱۰،منبع: نگارنده

۷- نتیجه گیری

در نگارگری ایرانی با انبوهی از رنگ های ناب و خالص و تزئینات زیبا روبه رو هستیم، رنگ‌ها و تزئیناتی که با تنوع زیاد در کنار هم، یکدیگر را کامل کرده و چشم را سیراب می‌نمایند. بهزاد در برخی از این نگاره ها برای جای دادن مضامین داستان با دیدی تمثیلی در ترکیب‌بندی نگاره از روایت واقعی داستان برای تزیین عناصر صحنه پیروی نکرده است و با واردکردن فرم‌ها و نقشمایه‌های معماری حکمت نهفته در داستان را به واسطه انتزاع و اثربخشی این نقوش تحقق بخشیده است. همچنین با توجه به هدف اصلی این پژوهش، می توان گفت که استفاده از رنگ و تزئینات نگاره های " گریز حضرت یوسف از زلیخا" ،"سماع صوفیان"، "سائلی بر در مسجد" و" سوگواری در مرگ پدر" با توجه به سابقه تاریخی و اصیل بودن این آثار می‌تواند منبع بسیار غنی و الهام بخشی برای طراحی پارچه و لباس باشد. همچنین استفاده از این آثار در طراحی لباس به ارائه پوشاک اصیل ایرانی و هویت بخشیدن به آن و رقابت در بازار جهانی کمک می‌کند. این پژوهش می‌تواند مبنایی برای تحقیقات بعدی در زمینه سایر آثار کمال الدین بهزاد باشد.

۸- مراجع

[۱] رمضان خوا ه، م.، آسیب شناسی طراحی لباس اسلامی بر پایه مُد غرب ی. مجموعه آثار ومقالات برگزیده دهمین کنگره پیشگامان پیشرفت، تهران، ۱۳۹۵.

[۲] ولی پور، پ.، سیاری، م.، ارائه مدل تصمیم گیری برای اولویت بندی عوامل مؤثر در بکارگیری البسه با نمادهای دوره ساسانیان بر رفتار خرید مشتریان، علوم و فناوری نساجی، شماره ۳، صصص. ۲۲ – ۱۵، ۱۳۹۸.

[۲] ولی پور، پ.،: شکارچی، م.، بررسی تأثیر شاخصه‌های رنگی البسه بر وفاداری مشتریان با نقش واسط های شخصیت

و وجهه برند (مطالعه موردی: ال سی وایکیکی)، علوم و فناوری نساجی، شماره ۲۲ ، صص. ۵۶ – ۴۷، ۱۳۹۷.

[۳] ولی پوری، الف، پورکاظمیان، ه، عوامل موثر در خرید پوشاک، مجله علوم و فناوری نساجی، سال پنجم، شماره ۱ ، شماره پیاپی ۱۴ ، ۳۷ - ۴۲ ، ۱۳۹۴.

[۴] محمدی و.، اکرامی ۱ .، محمدی ح.، خجسته فر ز.، شناسایی عوامل موثر بر صنعت مد و لباس با رویکرد پایداری محیط زیست، مجله علمی علوم و فناوری نساجی و پوشاک، دوره جدید، شماره، ۱۰ بهار . ۱۳۹۹.

[۵] محمودی پندری م.، کنجکاو منفرد ا.، تأثیر خودبینی مصرفکننده بر اطمینان به سبک پوشش در صنعت پوشاک، مجله علمی علوم و فناوری نساجی و پوشاک دوره شماره - ۱ شماره پیاپی - ۴۱ بهار . ۱۴۰۱.

[۶] صالحی راد، ع.، طبیبی، م.، عسگری، م.، جابری، ف.، چال شه ا، موانع و راهکارهای پیشنهادی برای توسعه صنایع نساجی و چرم ایرا ن، علوم و فناوری نساج ی، دوره ۴، ۱۳۹۳.

[۷] زارع نیکوپرور یزدی، ا.، داودی رکن آبادی، ا.، نایب زاده، ش.، حاتمی نسب ، ح .، آسیب شناسی طراحی پارچه و لباس در ایران، علوم و فناوری نساجی، دوره ۹ ، شماره پیاپی ۳۵ ، صفحه ۱۶، ۱۳۹۹.

[۷] ولی پور، پ.، سیاری، م.، بررسی تاثیرعنوان برند، آگاهی برند، نگرش برند، شهرت برند روی عملکرد برند در صنایع پوشاک، علوم و فناوری نساجی، دوره ۱۰ ، شماره پیاپی ۳۰ ، صفحه ۳۸-۳۱، ۱۳۹۹.

[۸] شفا م.، شناسایی و تحلیل تنوع فرم و رنگ پوشاک محلی بانوان گیلان به منظور بازنمود در طراحی مانتو بانوان جوان ایرانی، علوم و فناوری نساجی و پوشاک، ۱۳۹۷.

[۹] توحیدی ف.، مبانی هنرها (فلزکاری، سفالگری، نگارگری، بافته ها و منسوجات، معماری و خط و کتابت). چاپ دوم. انتشارات سمیرا، ۱۳۹۰.

[۱۰] شریف زاده ع.، تاریخ نگارگری در ایران. چاپ اول. موسسه انتشارات سوره، ۱۳۷۵.

[۱۱] پاکباز ر.، دایره المعارف هنر، فرهنگ معاصر. چاپ اول. انتشارات فرهنگ معاصر، ۱۳۸۷.

[۱۲] آژند ی.، مکتب نگارگری هرات. چاپ اول. انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۷۸.

[۱۳] پاکباز ر.، نقاشی ایران از دیر باز تا امروز. چاپ دهم. انتشارات زرین و سیمین، ۱۳۸۹.

[۱۴] تجویدی ا.، نگاهی به هنر نقاشی ایران از آغاز تا سده دهم هجری. چاپ سوم. سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۸۶.

[۱۵] محمد زاده م.، رئالیسم معنوی در آثار کمال الدین بهزاد، نگاه ویژه او به انسان و طبیعت. مجموعه مقالات همایش بین المللی کمال الدین بهزاد، تبریز و تهران ، ۲۴-۲۷ آذر، ۱۳۸۶.

[۱۶] ایتن ی.، عناصر رنگ، ترجمهٔ بهروز ژاله دوست. چاپ ششم. انتشارات عفاف، ۱۳۸۴.

[۱۷] زکی م.، صنایع ایران بعد از اسالم، ترجمۀ محمد علی ضیایی.چاپ اول. انتشارات اقبال، ۱۳۲۰.

[۱۸] پوپ آ.، سیر و صور نقاشی ایران، ترجمۀ یعقوب آژند. چاپ دوم. انتشارات مولی، ۱۳۸۴.

[۱۹] شراتو ا.، گروبه ا.، تاریخ هنر ایران، ج ۹(هنر ایلخانی تیموری)، مترجم یعقوب آژند. چاپ اول. انتشارات مولی، ۱۳۷۶.

[۲۰] نجم الدین کبری ا.، نسیم جمال و دیباچۀ جالل (فوائح الجمال و فواتح الجالل)، تصحیح فریتس مایر، ترجمۀ قاسم انصاری. چاپ اول. انتشارات طهوری، ۱۳۸۸.

[۲۱] سجادی ع.، جامه زهد: خرقه و خرقه پوشی. چاپ اول. انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۶۹.

[۲۲] نصر ح.، هنر و معنویت اسلامی، مجموعه مقالات در زمینه حکمت هنر. چاپ اول. انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۳.

[۲۳] زرینی س.، مراثی م.، بررسی چگونگی تاثیر عرفان اسلامی در شکل گیری هنر نگارگری مکتب هرات تیموری و تبریز صفوی. مجله نگره، شماره۷: ۹۳-۱۰۵، ۱۳۸۷.

[۲۴] سلطان زاده ح.، فضای معماری و شهری در نگارگری ایران. چاپ اول. انتشارات چهار طاق، ۱۳۸۷.

[۲۵] اشرفی م.، بهزاد و شکل گیری مکتب مینیاتور بخارا در قرن ۱۶ میلادی، ترجمه نسترن زندی. چاپ اول. انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۸۲.

[۲۶] صدری ب.، کمال الدین بهزاد. چاپ دوم. انتشارات فرهنگستان هنر، ۱۳۸۶.

[۲۷] کاشفی س.، فتوت نامه سلطانی به اهتمام محمد جعفر محجوب. چاپ اول. انتشارات بنیاد فرهنگ ایران، ۱۳۵۰.

[۲۸] کوپر ج.، فرهنگ مصور نمادهای سنتی، ترجمه ملیحه کرباسیان. چاپ اول. انتشارات فرشاد، ۱۳۷۹.

[۲۹] فهیم نیا م.، مرجع طراحی لباس، فیگور، مانکن طراحی لباس، طرح لباس مردانه و زنانه. چاپ اول. انتشارات بیهق کتاب، ۱۳۸۵.

[30] Lukens, Marie G. The Language of the Birds: The Fifteenth-Century Miniatures. Available from:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/451730 [Accessed May 1967]