



تطبیق تصویر آرای نقاشی یوسف و زلیخا با شعری از بوستان سعدی

چکیده:

نقاشی ایرانی که با عنوان نگارگری شناخته شده، بیشتر دارای مضامین عاشقانه - عارفانه و مذهبی است. هنرمند ایرانی این مضامین را از شعرها و نثرهای ادبی برگرفته و سپس به نیروی خلاقیت، عناصر اصلی آن را به تصویر در آورده است.

□ زینب مظفری خواه

در بررسی آثار ادبی و هنری، صورت عینی و مادی از اهمیت خاصی برخوردار است. شعر «یوسف و زلیخا» از «بوستان سعدی» که به وسیله هنرمند نقاش «کمال الدین بهزاد» ترسیم شده است، شاید نمونه‌ای آشکار، برای بیان ارتباط تنگاتنگ میان شعر و نقاشی باشد. چنانچه که سعدی - شاعر بزرگ ایرانی - این داستان قرآنی را به نیروی ذهن و تخیل سرشار و مهار ناپذیر خود به عناصر لفظی بیان نموده و سپس «بهزاد» این شعر سعدی را با توجه به اعتقادات و برداشت‌های ذهنی خود با عناصر بصری به تصویر کشیده است. زبان شعر از معنا مایه می‌گیرد، به همین دلیل اسباب ایجاد شعر، مبنایی معنایی دارد و نگارگری ایرانی هم در استفاده از شعر، علاوه بر جنبه‌های معنایی، به جنبه‌ی نمادین و استعاری آن نیز توجه می‌نماید.

□ تاریخ دریافت مقاله: ۸۹/۴/۱۶

□ تاریخ پذیرش مقاله: ۸۹/۱۰/۲۶

اهداف مقاله:

- ۱- شناسایی چگونگی انطباق معنایی و تصویری نقاشی یوسف و زلیخا از بوستان سعدی.
- ۲- تحلیل شیوه‌ی بیان تصویری نقاشی یوسف و زلیخا.

سؤالات مقاله:

- ۱- آیا بهزاد، نقاش واقعه‌ی یوسف و زلیخا تمامی عناصر شعر را، به عنصر بصری تبدیل نموده‌یا؛ مفهومی کلی از شعر را با برداشت‌های ذهنی خود درآمیخته است؟
- ۲- هنرمند نقاش مضمون «عاشقانه - عارفانه» را چگونه به تصویر کشیده است؟



□ دانشجوی کارشناسی ارشد نقاشی، دانشکده هنرهای تجسمی،

پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران

Mozafari69@yahoo.com.

واژگان کلیدی: کمال الدین بهزاد، بوستان سعدی، تصویرسازی شعر، نشانه‌ها و نمادها، نگارگری ایرانی، یوسف و زلیخا

مقدمه:

در ایران نگارگری و ادبیات ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر داشته‌اند. وجود این ارتباط انکارناپذیر، به وفور در آثار هنرمندان نقاش به چشم می‌خورد. هر آن‌چه از آثار نگارگری ایرانی به دست ما رسیده است، تصویرسازی شاهنامه‌ها، خداینامه‌ها، وقایع‌نگاری‌ها و منظومه‌های عاشقانه است. بدین سبب، نگارگری ایرانی همیشه در خدمت ادبیات بوده است ستون فقرات هنرهای تجسمی ما نگارگری است. آثار نگارگری که از سده‌ی دوازدهم / هشتم به جا مانده‌اند، همان آثاری هستند که در آثار آن‌ها مفاهیم ادبی یافت می‌شوند. هر چه ادبیات غنی‌تر می‌شد، نقاشان هم، نبوغ بیشتری از خود نشان می‌دادند.

در این مقاله به بررسی تطبیقی یکی از شاهکارهای نگارگری ایرانی با عنوان «یوسف و زلیخا» اثر کمال‌الدین بهزاد و شعر شاعر بزرگ «سعدی» با همین عنوان، پرداخته می‌شود. در این بررسی، به مواردی چون هنر نگارگری ایرانی و بهره‌گیری آن از شعر و دستاوردها و شاخصه‌های هنری هنرمند نقاش «کمال‌الدین بهزاد» توجه شده است.

این مقاله در پی آن است که بیان کند پیوند (شعر با نقاشی) در چه زمینه و با چه عنصری «لفظی یا بصری» در هنر نگارگری پدیدار شده است. همچنین به بررسی و بیان این امر پرداخته است که، هنرمند نقاش در این اثر تمامی عناصر شعر را جزء به جزء، به عنصر بصری و عینی تبدیل نموده؛ یا مفهومی کلی از شعر را به عنوان موضوع انتخاب کرده و سپس تخیلات و برداشت‌های ذهنی خود را با آن درآمیخته است.

جهت رسیدن به موارد فوق، سیری در نظر گرفته شده است که ابتدا به بررسی ساختار و عناصر قرآنی در ادبیات و شعر می‌پردازد و سپس در ادامه به توضیح جامعی در مورد نگارگری ایرانی و بهره‌گیری آن از شعر و ویژگی‌هایش پرداخته شده است. در بخشی «تصویر آرایی نقاشی یوسف و زلیخا در تطبیق با مضمون نمادین شعر بوستان سعدی» سه دسته نماد با عناوینی چون نمادهای وابسته به زمان و مکان، نمادهای تزئینی و نمادهای مفهومی مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

ساختار و عناصر داستان‌های قرآنی

قصه همواره حضوری پیدا و پنهان در زندگی روزمره ما داشته و دارد. شاید از همین روست که ادیان الهی و کتب آسمانی اغلب پیام خویش را در قالب قصه و حکایت بیان داشته‌اند و بر تأمل و عبرت آموزی از سرگذشت پیشینیان بسی تأکید ورزیده‌اند.

داستان‌های قرآن از لحاظ روش، دارای این ویژگی‌ها هستند:

۱. در مقدمه همگی یا اغلب دارای تم (فکر غالب بر قصه)؛

۲. مقدمه‌ای کوتاه

۳. بحران، گره و نقطه اوج

۴. پایان، نتیجه و پیام^۱

برای نمونه در سوره‌ی یوسف تم قصه (خواب‌یوسف و خطری که او را تهدید می‌کند) از مقام بلند یوسف، بلند نظر بودن پدرش و حسادت برادرانش خبر می‌دهد. بقیه‌ی داستان، توضیح این عناصر (تم) است. توطئه‌ی برادران و فروختن یوسف بحران اول داستان است؛ زیرا از این لحظه سرنوشت یوسف تغییر می‌کند. بحران دوم مبارزه با زلیخا و زندان رفتن وی و بحران سوم به دربار رفتن یوسف است. شاید اوج داستان هم در همین جا است، از این به بعد گره‌های داستان باز می‌شود و عاقبت همگی به دربار آمده و به سجده می‌افتند و سجده‌ی ستاره‌ها در اول داستان (تم) با سجده‌ی آخر داستان کاملاً مرتبط می‌شود.

در حوادث داستان یوسف روابط علت و معلولی دیده می‌شود، در قصه، زاویه‌ی دید، به دلیلی تغییر می‌کند و گفت‌وگوها کاملاً بر اساس شخصیت هر فرد و شخصیت اصلی (یوسف) آورده می‌شود و بقیه، در حد لزوم بررسی می‌شوند. در قصه‌های قرآن از نماد استفاده شده است. هفت گاو چاق و لاغر به هفت سال راحتی و قحطی تعبیر می‌شوند.^۲

داستان‌ها و تمثیل‌های قرآن، هم‌چون سایر ابعاد ادبی این کتاب بزرگ از دیرباز الهام‌بخش هنرمندان، نویسندگان و محققان اسلامی مانند سعدی و فردوسی، عطار و مولوی^۳ بوده که در این زمینه آثار ماندگار و ارزشمندی را پدید آورده‌اند.

حرکت، زمان و مکان در داستان‌ها نقش تعیین‌کننده‌ی دارند؛ مثلاً شروع داستان حضرت یوسف (ع)، با درخواست برادران حضرت از پدرشان، برای بردن او به صحرا آغاز می‌شود و زمان با انتخاب شب برای رساندن خبر گم شدن حضرت یوسف (ع) به حضرت یعقوب (ع) نقش می‌یابد «وَجَاؤُوا أَبَاهُمْ عِشَاءً يَبْكُونَ»؛ «شبانگاهان نزد پدر خویش آمدند در حالی که می‌گریستند»^۴.

آنچه در بالا گفته شد، در شعر و نگارگری یوسف و زلیخا نیز، به وضوح دیده می‌شود؛ به طور مثال، «مکان» در شعر «سعدی» همانند قرآن «مصر» در نظر گرفته شده است. علت گفتگوی یوسف و زلیخا نیز به طور کامل، از قرآن برداشت شده است.

شایان ذکر است آن‌چه نقاش به تصویر کشیده به طور کامل، از شعر سعدی برداشت شده، و ابیات گنجانده شده در ترکیب‌بندی اثر، بیانگر همین مطلب است. بنابراین ابتدا شاعر داستان را به هنری حسی به نام شعر تبدیل و سپس نقاش آن را به هنری بصری تبدیل نموده و به تصویر کشیده است. بنابراین نگارگری حاضر، ترکیبی از تخیل شاعر و برداشت هنری نقاش از این داستان قرآنی است. «یوسف، تجسم زیبایی الهی و زلیخا، مظهر عشقی سرکش و مسلط و مجموعه‌ی داستان، گویای روح تصرف‌شده‌ای است که از عشق آفریده، آغاز و به فضایی در آفریدگار منتهی می‌شود»^۵.

نگارگری ایرانی و بهره‌گیری آن از شعر

نگارگری ایرانی از سده چهاردهم - هفدهم / هشتم - یازدهم به شکوفایی رسید و گزاف نیست اگر بگوییم، نگارگری این دوره به سبب پیوندش با اشعار فارسی، چنین شکوفا شد. در اواخر سده نوزدهم/سیزدهم تمایل به تجسم واقعیت در نقاشان پیدا شد ولی هیچ‌گاه به طبیعت‌گرایی روی نیاوردند.

در نگارگری ایرانی از نمادها نیز استفاده شده است. نگارگر ایرانی در سیر به سوی جهانی خیالی لطیف، صحنه‌هایی را که از داستان یا شعر مدنظر دارد با زاویه دیدی متفاوت پشت سر هم قرار می‌دهد و سعی می‌کند با استفاده از جزئیات ظریف در ترکیب‌بندی آن، فضای لطیف حاصل از معنای شعر را در اثرش ایجاد کند تا برای بیننده قابل لمس تر شود و حالت معنایی داستان را برساند.

۱- در واقع شاعر از آموخته‌ها و دانسته‌های گوناگون خود بهره برده و به فراوانی آن‌ها را در قالب شعر و نکته پردازی‌ها در می‌آورد. به طوری که این سرودها مجال نمایش می‌یابد و دست‌مایه‌ی نگارگری‌ها و نکته‌پردازی‌ها می‌شوند. نویسندگان و شاعران با اثرپذیری از قرآن و حدیث، شعر را در خدمت تبلیغ دینی قرار داده و از آن به عنوان ابزاری برای ترویج مکتب فکری خود استفاده می‌کنند. آنان شعر را در قالب و غنچه، پند و اخلاق برای گرایش مردم به پاکی و پیراستگی و پرهیز از پلیدی و پلشتی به کار می‌برند به طوری که ناصر خسرو، عطار، مولوی، سعدی و... به گسترده‌ی استواری انجام داده‌اند.

(محمد راستگو، تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها، سمت، ۱۳۸۷، صص ۷ و ۳.

۲- علی ولی‌زاده اسدآبادی، اشارات فنی به قصه‌های قرآن، همدان، نشر مفتون همدانی، ۱۳۷۸، صص ۲۴).

۳- حسین حداد، کتابشناسی قصه‌های قرآنی، قم: نشر اسوه، ۱۳۷۴، ص ۷.

۴- مهدی حسینی، قصص‌الانبیا به روایت تصویر، خیال، تهران، فرهنگستان هنر، ۱۳۸۴، ص ۱۱۴.

۵- ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا نهامی، تهران، حوزه هنری، ۱۳۸۰، ص ۱۴۹.

بین شعر و نقاشی می توان وجوه مشترکی یافت از آن جمله عبارتند از:

۱- تخیل: هنرها حتی در نازل ترین سطح آن، عین واقعیت بیرونی نیستند و هنرمند بی شک از تخیل خود رنگی بر آن زده است.

۲- سرچشمه گرفتن از احساس و عاطفه‌ی آفریننده اثر، نه تفکر منطقی و عقلانی او که باید دانست، آن چه که یک اثر هنری به ما القا می کند همواره احساس عاطفه‌ی آفریننده‌ی آن است نه دریافت عقلی او.

۳- چند معنایی بودن و منشور ماندنی: کلیه آثار هنری از جمله شعر و نقاشی، تأویل پذیرند؛ یعنی هر کس به میزان انس و آگاهی نسبت به آن هنر می تواند دریافت و برداشت داشته باشد.

تأثیر ادبیات نه تنها در نگارگری ایرانی، بلکه در نقوش سنگی و فلزی نیز، آشکار است. گاهی پادشاهان از ادبیات یا داستان‌های عاشقانه برای پرنقش و نگار کردن کاخ‌های خود استفاده می کردند. در بیشتر مواقع بعد از خواندن کل اثر ادبی، نقاط عطف یا فرازهای بارز و مهم آن انتخاب و تصویر می شد این نکته در مورد «یوسف و زلیخا» به روشنی دیده می شود. این اثر اوج نوآوری «بهزاد» است و در نگاره‌های نسخه‌ی «بوستان سعدی» سال ۸۹۳/۱۴۸۷ مریوط به مکتب هرات، دیده می شود و در سال‌هایی که بهزاد در دربار سلطان حسین بایقرا و در یک محیط خردمندانه کار می کرد به تصویر درآمده است. بهزاد در این نسخه که اکنون در «دارالکتاب» قاهره نگهداری می شود، شش نگاره چهار مرقوم و دو اثر تا بدون امضا دارد. سلطان علی مشهدی^۶ متن نسخه را به خط تعلیق^۷ بازنویسی و «یاری مذهب»^۸ تمامی صفحات آن را تذهیب کرده است.^۹

از اواخر سده‌ی چهاردهم / هفتم برخی موضوعاتی دینی و شخصیت‌های مقدس در حوزه نقاشی رخ نمودند و نقاشان به تصویر آن‌ها همت گماشتند. شاید بتوان اسلام آوردن مغول را یکی از علل این گرایش به شمار آورد چرا که تصاویر حوزه فرهنگ اسلامی، به سبب خصوصیات معنایی صوری و فنی، از سایر آثار تصویری مربوط به فرهنگ‌های دیگر کاملاً متمایزند.^{۱۰}

نگارگری ایرانی ویژگی‌هایی دارد که برخی از مهم‌ترین آن‌ها شامل:

۱- ویژگی بینشی ۲- مضمونی ۳- ساختاری می شود.

۱- ویژگی بینشی

«نگارگر ایرانی یا خود صوفی و عارف بود یا زمینه فکری‌اش از طریق الفت با شعر و ادب فارسی به حکمت کهن ایرانی و عرفان اسلامی پیوسته بود، تأثیر این نوع تفکر را در آثار آن‌ها می توان مشاهده نمود»^{۱۱}. در میان حکمای اسلامی، مراتب و ترتیب هستی و وجود به صورت‌های مختلفی آورده شده است. به طور کلی، عرفا در تبیین سلسله مراتب وجود، به عوالم سه‌گانه‌ی معقول، محسوس و مثالی معتقد بودند. آنان عالم معقول را جایگاه روح و عالم محسوس را جایگاه ماده می دانستند. عالم مثال بین عالم معقول و محسوس قرار گرفته است که واقعیت مادی ندارد و بازتابی از بهشت و دوزخ در آن ظاهر می شود و این صور را «معلقه» می نامیدند. نام دیگر عالم مثال، عالم «صور معلقه» است. چنین است که در نقاشی ایرانی، اشکال و رنگ‌های عالم مثال، ظهور می کنند و بیشتر شاهد به تصویر کشیدن اشباح برزخی هستیم. علت به تصویر کشیدن عالم مثال آن است که بستر مادی معینی نداشته و برزخ میان مجردات و مادیات است. «چون نگارگران ایرانی هرگز در پی بازنمایی طبیعت نبودند، از این عالم برای نشان دادن اصل و جوهر صورت‌های طبیعی و طرح متجلی در باطن خویش استفاده می کردند و بنابراین در نگاره‌های آن‌ها نه زمان و نه مکان معینی مجسم می شود و نه نمودی از کمیت‌های فیزیکی بروز می کند و نه قوانین رؤیت جهان واقعی کاربرد دارند»^{۱۲}.

«هنرمند فضا و مکان را به صورت کیفی و به طور مستقل از مکان متمدن خارجی تنها به ذهن القا نموده است نه آن که تابع قوانین عمومی مربوط به فضا و مکان شده باشد. مفهوم فضا در نگارگری ایرانی با جهانی دیگر پیوند دارد و دارای ابعادی مستقل از مکان محسوس می باشد»^{۱۳}. حتی واقع‌گرایانی چون بهزاد واقعیت را از طریق نشانه‌ها بیان می کنند.

۲- ویژگی مضمونی

نگارگری ایرانی با ادبیات فارسی پیوندی تنگاتنگ داشته است و نه تنها ذهن نقاش با ذهن شاعر

۶- نظام‌الدین سلطانی، معروف به سلطان علی مشهدی ملقب به سلطان‌الخطاملین از خوشنویسان ایرانی و نستعلیق‌نویسان معروف سده‌ی پانزدهم- شانزدهم / نهم- دهم ایران است (دانشنامه ویکی پدیا، www.fa.wikipedia.org ۸۹/۱۱/۱۲)

۷- خط تعلیق یا متوسل اولین شیوه از خوشنویسی اسلامی است که خاص ایرانیان و تحت تأثیر خطوط ایرانی و پیش از اسلام به وجود آمده است. (دانشنامه ویکی پدیا، www.fa.wikipedia.org ۸۹/۱۱/۱۲)

۸- یاری مردی مذهب، نقاش، خوشنویس و شاعر سده‌ی شانزدهم / دهم است که به سفارش امیر علی شیرنویسی تحت آموزش تذهیب کاران هرات قرار گرفت (دانشنامه ویکی پدیا، www.fa.wikipedia.org ۸۹/۱۱/۱۲)

۹- محمد غلام، هنر و ادب فارسی، تهران، نشر مدرسه، ۱۳۸۰، صص ۵-۶.

۱۰- روئین پاکباز، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، تهران، نشر زرین و سیمین، ۱۳۸۲، صص ۲۰.

۱۱- روئین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، تهران، نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳، صص ۵۹۹.

۱۲- همان، همان‌جا.

۱۳- ثروت عکاشه، نگارگری اسلامی، پیشین، صص ۱۵۳-۱۵۲.

یگانه بوده بلکه نگارگر، کارمایه‌ی خود را نیز از منظومه و اشعار شاعران می‌گرفته و سپس آن را به زبان بصری خط و رنگ بیان می‌نموده است و کار این هنرمندان را می‌توان نقاشی روایی دانست؛ چون تصویرگران و نگارگران ایرانی از شرح کامل وقایع خودداری می‌کردند و فقط به عصاره‌ی مضمون و یا مفهوم داستان می‌پرداختند.

شعرا در بیان لفظی خود برای عناصر طبیعت استعاره‌هایی می‌آوردند، شب را به لاجورد و خورشید را به سید زرین تشبیه می‌کنند. در مقابل، نقاشان ایرانی نیز می‌کوشیدند زبانی تصویری، معادل این زبان یا بیان استعاری شاعر بیانند و به تدریج نگارگران توانستند فهرستی از نقش‌مایه‌های قراردادی، برپایه‌ی مضمون‌های ادبیات، گردآورند و یا مختصر تغییراتی طی سال‌ها در آن ایجاد نمایند.^{۱۴}

۳- ویژگی ساختاری

نگارگران ایرانی برپایه سنت‌های تصویری فرد و با بهره‌گیری از اسلام و فرهنگ‌های دیگر کشورها توانسته‌اند به نظام زیباشناختی یکپارچه‌ای دست یابند که اصول و قواعد خاص خود را دارد. مهم‌ترین اصل در این نظام، اصل فضاسازی معنوی برای تجسم عالم مثالی است که آن را می‌توان «فضای چندساحتی» نامید. زیرا هر بخش آن حاوی رویدادی خاص و اغلب مستقلی است، این فضا، فضای سه بعدی کاذب و در عین حال یک فضای دو بعدی ساده نیست بلکه ساختار آن متشکل از فرازهای (پلان‌های) پیوسته و ناپیوسته‌ای است که از پایین به بالا و به اطراف گسترش می‌یابد، و در نهایت نموداری از مجموعه‌نمایی است که هم‌زمان از روبه‌رو و از بالا دیده شده‌اند حاوی بخش‌های خالی هم چون «نقاشی چین» و کانون‌های مؤکدی هم چون «نقاشی اروپایی» نیستند و نوری بدون سایه، با طیفی از رنگ‌های پاک و درخشان، عناصر متشکله‌ی آن را در وضوح و صراحتی کامل جلوه‌گر می‌سازد و تجمع و تفرق عناصر، نوعی حرکت بصری را در این فضای «غیرطبیعی» پدید می‌آورد ولی پویایی اجزاء، در نهایت به ایستایی متعادل در کل فضا می‌انجامد اصل مهم دیگر در نظام زیباشناختی نگارگری ایرانی، اصل ارتباط درونی تصویر و متن است. خط نیز عامل اساسی این پیوند به شمار می‌آید. خط نوشته‌ها، شکل‌هایی را می‌سازند و سطوح رنگی را از یکدیگر جدا می‌کنند، بنابراین مجموعه‌ی نوشته و تصویر، چون شبکه‌ای موزون و منسجم از خط‌ها به نظر می‌آید.^{۱۵}

تصویر آرای نقاشی یوسف و زلیخا در تطبیق با مضمون نمادین شعر بوستان سعدی

قبل از بیان مطالبی در مورد تطبیق شعر «یوسف و زلیخا»^{۱۷} از «بوستان سعدی» ابتدا به توضیح کلی در مورد اثر «بهزاد» یعنی نگاره‌ی «یوسف و زلیخا» پرداخته می‌شود.

در نگاره «یوسف و زلیخا» نوع گزینش رنگ‌های لباس هر پیکره، نمادی از خصوصیات درونی آن‌هاست، زیرا کمال‌الدین بهزاد^{۱۸} آگاهی هوشمندانه و ظریفی، نسبت به روانشناسی رنگ داشته است. بنابراین بعضی رنگ‌ها جنبه‌ی زمینی و بعضی دیگر صفت روحانی و آسمانی را تداعی می‌کند. رنگ‌های آبی زمردی و آبی لاجوردی اثر او، حکایت از فضای ملکوتی بارگاه دارد و لباس حضرت یوسف (ع) با توجه به ایمان و اعتقاد ذاتی‌اش به رنگی روحانی، یعنی سبز روشن (متماثل به آبی) است؛ قرآن این رنگ را بهشتی معرفی می‌کند که در این‌جا نمادی از پشت پا زدن «یوسف» به لذات دنیایی برای رسیدن به اهداف الهی است. رنگ سبز رنگ ولایت اهل بیت عصمت و طهارت و در یک عبارت «صغبه الله» است، در حالی که رنگ قرمز در لباس «زلیخا» جاذبه‌ی عشق زمینی، ناپختگی و جوانی، و بیان‌کننده هیجان و شور است که نمادی از شهوت و خیال شیطانی است. رنگ قرمز لباس «زلیخا» تنها رنگ گرم در کل تصویر است.^{۱۹} این رنگ گرم قاعدتا می‌باید تمام دید بیننده را به خود معطوف کند ولی کمال‌الدین بهزاد با زیراندازی به رنگ نارنجی، از شدت آن کاسته سپس از طریق خطوط گرم اشکوب آن را با دیگر سطوح تصویر مرتبط و هماهنگ ساخته است. درست مثل یک شاعر سنتی که سعی دارد ادبیات و ساختار شعر او از لحاظ قافیه و ردیف و معنای ابیات باهم ارتباط و هماهنگی داشته باشند.^{۲۰}

دست‌های پیش آورده «یوسف (ع)» به سوی جلو و کشش تمام بدن او برای گریز و نیز حرکت «زلیخا» برای نگاه داشتن او از فرار، تضاد با حرکتی قوی را نشان می‌دهد. درهای طراحی شده در نقاشی هفت عدد هستند که شاید اشاره به هفت مرحله عرفان و دام‌هایی است که در هر مرحله

۱۴- بازیل گری، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۴، صص ۹۹-۱۰۱.

۱۵- روتین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، پیشین، ص ۵۸۴.

۱۶- علی‌رضا نوروزی‌طلب، جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی، فصلنامه هنر، تهران، ۱۳۷۸، صص ۷۶-۱۰۸.

۱۷- حکایت یوسف و زلیخا

زلیخا چو گشت از می عشق مست به دامان یوسف در آویخت دست چنان دیسو شهوت رضا داده بود که چون گرگ در یوسف افتاده بود بنی داشت بانوی مصر از رخام بر او معتکف بسامداند و شام در آن لحظه رویش پوشید و سر مبادا که زشت آیدش در نظر غم آلوده یوسف به کنجی نشست بستندان دلی روی در هم مکش به تندی پیریشان مکن وقت خوش روان گشتش از دیده بر چهره جوی که برگردد و ناپاکی از من مجوی تو در روی سنگی شدی شرمناک مرا شرم بساد از خداوند پاک چه سود از پیشمانی آید یکف چو سرمایه‌ی عمر کردی تلف؟ شراب از پی سرخ‌رویی خوردند وز آن عاقبت زردرویی برسد به عنذر آوری خواهش امروز کن که فردا نماند مجال سخن (غلامحسین یوسفی، بوستان سعدی شیرازی، تهران، نشر خوارزمی، ۱۳۸۱، ص ۱۹۳).

۱۸- کمال‌الدین بهزاد یکی از نام‌آورترین نقاشان ایرانی است که در اواسط سده‌ی پانزدهم/نهم در هرات به دنیا آمد و در عصر تیموری می‌زیست، وی هنرمندی خلاق و نوآور بود که مکتبی به نام مکتب هرات در نگارگری ایرانی پدید آورد. نکات نوین مکتب بهزاد که بسیاری از هنرمندان را تحت تأثیر خود قرار داده است را می‌توان از دو زاویه بررسی نمود: ۱- نوآوری در مفاهیم و مضامین نقاشی به صورت نمایش جلوه‌های زندگی مردم کوی و بازار و توجه به ارج و منزلت انسان. ۲- نوآوری در عرصه تکنیک و شیوه کار به صورت کسب تجارب گوناگون در نحوه ترکیب‌بندی، رنگ‌گذاری، طراحی صحیح پیکره‌ها، نمایش تک چهره و حالات و حرکات نوین. در هنر او انسان همراه ویژگی‌های آن مانند حرکت و تناسب واقعی و... نقش اصلی را ایفا می‌کند. او در آثارش توجه خاصی به طرح زمان غیر فیزیکی و مختصات معماری ایرانی دارد؛ آثار بهزاد مجلای فضاها و بخش‌های معماری در ساحت نقاشی است. او با ترسیم نمونه‌های عالی و رنگارنگ و انعکاس نور و درخشش رنگ‌های کاشی‌کاری و نقوش هندسی سیری از ظاهر به باطن دارد. بدین ترتیب اصول وارکان فضاسازی، یعنی ترکیب صحیح عناصر و اجزا در کار بهزاد به نحوی است که اساس ترکیب‌بندی نهایی وی، تفاوت و تمایز اساسی با آثار دیگران دارد. (روتین پاکباز، دایره‌المعارف هنر، ۱۳۸۳، ص ۱۰۵؛ مهدی حسینی، کارگاه ۱، ۱۳۸۰، ص ۱۱۷؛ قمرآریان، کمال‌الدین بهزاد، ۱۳۸۲، ص ۸).

۱۹- «بهزاد در ترسیم نقوش تجربیدی، هندسی، نقوش گل و گیاه، تذهیب کاشی‌ها، سردرها، دیوارها و کتیبه‌ها سبک خاصی دارد و آن‌ها را در ترکیب‌بندی نهایی به نحوی دل‌انگیز تلفیق می‌کند. او در مجالس نقاشی خود با قطع نظر از ظواهر اشیا، امور و پیکره‌های متعدد، فضاهای جدید و زوایایی ناشناخته را به مدد استعارات، تماثل جست و جو، کشف و ساحت متعدد را ترکیب کرده است.» از دیگر خصوصیات آثار بهزاد خط نوشته‌های بزرگ و تزیین شده‌ای می‌باشند که در قسمت‌های مختلف معماری نشان داده می‌شوند. بهزاد در آثارش رنگ‌های آبی و سبز را به طور مکرر با رنگ‌های قهوه‌ای روشن، زرد و آکر استفاده می‌نمود و نیز عنصر ابر را که در نقاشی‌های گذشته وجود داشت، حذف نمود. بهزاد هیچ‌گاه برداشت معنوی از مضمون داستان را فدای توصیف وقایع عادی نمی‌کرد. او با تأکید بر معنای مکنون در اعمال آدمیان و روابط اشیا می‌کوشید واقعه‌گرایی‌اش را با بیان مفاهیم عمیق درآمیزد. این کوشش به خصوص در تصاویر مربوط به متون عرفانی و اخلاقی او، بارزتر بود. (حسین‌الله درخشانی، جلوه‌های ابداع در آثار کمال‌الدین بهزاد، ۱۳۸۲، ص ۶۰).

۲۰- جوهانز اینن، کتاب رنگ اینن، ترجمه محمد حسین حلیمی، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۳، صص ۲۱۴ و ۲۱۸.

در انتظار سالک است. دیوارها و فرش پرنقش و نگار، درها و پله‌های متعدد، خطوط مورب پله‌ها و دیوارها که به طرف درها و به سوی بالا حرکت می‌کنند گویی بیننده را اغواگرانه به درون و به بالا می‌خواند.^{۲۱}

با توجه به توضیحات فوق و با در نظر داشتن این که این نگارها بر اساس یک اثر ادبی کار شده است لازم است، جهت بررسی تطبیقی این دو اثر که محتوای اصلی مقاله حاضر را تشکیل می‌دهند، قالبی در نظر گرفته شود تا بتوان از طریق آن به اهداف مورد نظر، که سبب انتخاب این موضوع شده‌اند، دست یافت. با توجه به حضور نشانه‌های متنوع کلامی در این شعر و وجود نشانه‌های تصویری و تجسمی در اثر نقاشی، می‌توان گفت شاید انتخاب قالبی چون «بررسی نشانه‌های این دو اثر» در رساندن ما به اهداف مورد نظر نتیجه بخش‌تر باشد.

در این ادامه سعی شده است سه دسته اصلی نمادهای مفهومی، تزیینی و نمادهای وابسته به زمان و مکان» برای بیان و بررسی تطبیقی نمادهای موجود در این دو اثر در نظر گرفته شود تا در ادامه با توجه به شعر و نقاشی حاضر، زیر گروه‌هایی متناسب با این عناوین اصلی ارائه شوند.

۱- نمادهای مفهومی

۱-۱- **نمادهای کنشی:** شعر و نقاشی «یوسف و زلیخا» جلوه‌گر نشانه‌هایی کنشی در سه شخصیت اصلی زلیخا؛ یوسف؛ بت است. زلیخا جایگاه خاصی در شعر و حتی در نقاشی دارد و تا حد زیادی شخصیت اول و محوری این شعر و نقاشی است، البته امکان دارد تمام نکات و ابیات شعر به تصویر کشیده نشود، بلکه فقط نقطه عطف آن مدنظر باشد. کنشگر اصلی «زلیخا» و کنش اصلی او پریدن و پاره کردن لباس یوسف است که در نقاشی هم به خوبی نشان داده شده است. «یوسف (ع)» دومین شخصیت اصلی داستان است که از دست زلیخا می‌گریزد و او را به ترس و شرم از خدای بگانه خود می‌خواند. «بت» سومین شخصیت اصلی داستان است که زلیخا بامداد و شام بر آن معتکف می‌شود و آن را عبادت می‌کند و به علت شرمندگی از بت روی آن را می‌پوشاند.

۱-۲- **نمادهای بویایی و چشایی:** از جمله این نشانه‌ها «می عشق» است که زلیخا از آن مست شده و در اشعار ایرانی استعاره از مستی عاشق در مقابل معشوق است که با خوردن آن حالت مستی که البته در این شعر مستی عرفانی نیست ایجاد می‌شود. در نقاشی این نشانه را، در عملی که زلیخا انجام داده است (کشیدن لباس یوسف) می‌توان دید که اشاره دارد، به مستی زلیخا بر اثر «می عشق» که در شعر شاعر وجود دارد.

زلیخا چو گشت از می عشق مست به دامان یوسف در آویخت دست^{۲۳}

۱-۳- **نمادهای کارکردی:** دلایل مهم بیان این موضوع در قالب شعر و نقاشی: ۱- این داستان یکی از بهترین و عبرت‌انگیزترین قصه‌های قرآنی است. ۲- بیان عفاف، پاکدامنی، شرم و ترس از خداوند در مقابل اعمال زشت.

۱-۴- **نمادهای کمیت (تکثر و وحدت):** در نقاشی مورد نظر بجای تعدد پیکرها با تکثر درها که نمایانگر فضای معماری است، روبرو می‌شویم و در عین حال وحدتی در مسیر حرکت درها به چشم می‌خورد. شاعر داستان را از آخر «پاره شدن لباس یوسف (ع)» به اول شرح داده است در حالی که نقاش با تعدد درهای بسته، پله‌ها و وجود ابیات در نقاشی، فضای خالی و خلوتی را ایجاد می‌کند و به این طریق، مسیر روایی داستان را نشان می‌دهد و یک وحدتی معنایی را به مخاطب القا می‌نماید.

۱-۵- **نمادهای بویایی و ایستایی:** آن‌چه در تصویر به روشنی نمایانگر است. نقطه عطف شعر یعنی پاره شدن لباس یوسف (ع) می‌باشد. شاعر با بیان آویختن زلیخا به دامان یوسف و پاره کردن لباس او همانند گرگ، نوعی بویایی، و نیز با حرکت یوسف به کنج، نوعی ایستایی را در شعر ایجاد کرده است. نقاش نیز این بویایی را به صورت حرکتی دوسویه در هر پیکره «یوسف به سمت چپ و بالا، زلیخا به سمت چپ و پایین» به تصویر کشیده اما به کنج رفتن یوسف (ع) را که در شعر آمده،

۲۱- مهناز شایسته‌فر، جایگاه و نمود مذهب در نگارگری بهزاد، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ۱۳۸۴، ص ۸۰
 ۲۲- مهدی حسینی، کارگاه هنر ۱، تهران، نشر مدرسه، ۱۳۸۰، صص ۵۰-۵۱
 ۲۳- غلامحسین یوسفی، بوستان سعدی شیرازی، پیشین، ۱۳۸۱، ص ۱۹۳



با ایجاد فضای خلوت، معماری و تعدد درها و پله‌ها نشان داده است.
 غم آلوده یوسف به کنجی نشست
 به دامان یوسف در آویخت دست
 چنان دیو شهوت رضا داده بود
 بس بر ز نفس ستمگاره دست^{۲۴}
 زلیخا چو گشت از می عشق مست
 که چون گرگ در یوسف افتاده بود

۲- نمادهای تزینی

۱-۲- **نمادهای هندسی:** در ابیات شعر یوسف و زلیخا نشانه‌هایی از معماری، اشکال هندسی، فلکی، ریاضی و... دیده می‌شود؛ مانند «کنج» یا «هفت در» که در این داستان به دست زلیخا بسته می‌شود. این نشانه‌ها در این نگاره خیلی خوب دیده و به تصویر کشیده شده‌اند. فرم و شکل آن‌ها به صورت نقوش هندسی - اسلیمی و تزینات، در ساختمان دیده می‌شود. (تصویر ۲)
 غم آلوده یوسف به کنجی نشست
 بس بر ز نفس ستمگاره دست^{۲۵}

۲-۲- **نمادهای رنگی:** کاربرد رنگ در شعریوسف و زلیخا قابل توجه نیست ولی در نقاشی آن به فرم و رنگ‌ها برای بیان معنای عرفانی به خوبی توجه شده است. رنگ، حاصل نور است همان‌گونه که نور در حالت تجزیه نشده‌اش، نماد وجود و عقل الهی است. رنگ‌ها هم با جنبه‌های گوناگون خود وجود را نمادین سازنده، نورها در روح انسان حالتی بر می‌انگیزند که با واقعیت کیفی یا نمادینش همخوانی دارد. رنگ‌ها مانند عالم وجودند رنگ سفید در بالای همه‌ی رنگ‌ها قرار دارد که نماد وجود «اصل همه‌ی مراتب واقعیت کیهانی» و متحد کننده‌ی همه رنگ‌ها است و فروتر از همه، رنگ سیاه قرار دارد که نماد «هیچ» است؛ رنگ آبی که جنبه‌های گوناگون روحی را نشان می‌دهد و در فکر و روح ما داخل می‌شود با روان آدمی پیوند می‌خورد و تا اعماق روح نفوذ می‌کند. آبی معنی ایمان می‌دهد و اشاره‌ای است به فضای لایتناهی و روح. رنگ‌های آبی زمردی - آبی لاجوردی حکایت از فضای ملکوتی بارگاه دارد، رنگ قرمز نشانه‌ای از مادی‌گرایی و هوای نفس است و رنگ سبز نشان دهنده‌ی آرامش و امیدواری و آمیزشی از دانش و ایمان است و وقتی متمایل به زرد و روشنی می‌شود احساس جوانی و نیروی بهاری را به وجود می‌آورد. ولی وقتی سبز به سمت آبی متمایل می‌شود حالت روحانیت آن افزون می‌یابد. بنابراین رنگ سبز روشن (متمایل به آبی) همانند لباس حضرت «یوسف (ع)» بیانگر ایمان و اعتقاد ذاتی او است. تنوع رنگ‌ها در نقاشی یوسف و زلیخا که اکثراً به رنگ خاکی، سبز، آبی و... است، نمادی از ویژگی‌های عرفانی و روحانی است و تضاد حاصل از شدت خلوص و شفافیت رنگ‌ها، به صورتی ساده نمایان شده است و تاریکی و تضاد متداول در سبک‌های نقاشی اروپایی در نگارگری ایرانی دیده نمی‌شود.^{۲۶ و ۲۷}

۳-۲- **نمادهای مرتبط با ترسیم پیکره:** در این جا به عنصری سهل و ممتنع در نقاشی که پیکره است پرداخته می‌شود. زلیخا و مکان نشستن او، مایل شدن او به چپ و خطوط مایل، در حالت زلیخا، نشان از تزلزل او در ایمان و غلبه و سوسه‌های شیطانی است. حالت حضرت یوسف (ع) و حرکت او به سمت بالا و چپ، چیدمان درهای پشت سر و پایین پای یوسف (ع)، به صورت عمودی، تشدید کننده درستکاری و استقامت و پایداری او است. در کل دو وضعیت قرارگیری یوسف و زلیخا در ترکیب‌بندی، نقطه مناسبی انتخاب شده است تا چشم، گردش مدنظر را در نگارگری ایرانی که با حرکات فرعی حالت‌ها کامل شده است، داشته باشد.

نقاش به علت مقدس بودن چهره حضرت یوسف (ع)، در اثر خود آن را با اشعه‌های نورانی پوشانده و به نقاشی جنبه‌ی عرفانی و رمزی بخشیده است که خیال را به پرواز در می‌آورد.
 لباس حضرت یوسف (ع) از ویژگی‌های رنگی‌ای برخوردار است که پیش‌تر توضیح داده شده است. برای بیان بیشتر معنای معنوی و عرفانی، عمامه‌ای به رنگ سبز که نشان از معنویت و مقدس بودن شخصیت یوسف (ع) است در اثر دیده می‌شود. در هر نقاشی بسته به این که در مورد صوفیان، پیامبران و... باشد، لباس‌ها، رنگ‌ها و نمادهای خاصی هماهنگ با آن ابیات یا حکایت در نقاشی به کار می‌رود. لازم به یادآوری است که لباس پیکره‌ها در نقاشی‌های ایرانی تا حدودی برگرفته از پوشش همان دوران نقاشی است.

۲۴- همان.

۲۵- همان.

۲۶- جوهانز، ایتن، کتاب رنگ ایتن، پیشین، ۱۳۷۳، صص ۲۱۸ - ۲۱۴.

۲۷- ژان شوالیه، آلن گربوان، فرهنگ نمادها، ج ۳، نشر جیحون، ۱۳۸۴، صص ۵۲۲ - ۵۲۰.



تصویر ۱- بخشی از نگاره‌ای از بوستان سعدی (مرقوم کمال الدین بهزاد)، گریز حضرت یوسف از زلیخا، هرات، ۱۴۸۷/۸۹۳ دارالکتب قاهره.

زلیخا چو گشت از می عشق مست
 به دامان یوسف در آویخت دست^{۲۸}
 عمامه و دستار: از عناصری هستند که در تمایز شخصیت‌ها نقش مهمی دارند. یکی از ویژگی‌های
 مهم شخصیت یوسف (ع)، عمامه و دستار اوست که می‌تواند بیانگر فرهنگ ایرانی در دوره‌ی
 صفوی باشد که در شعر اشاره‌ای به این نوع پوشش شخصیت‌ها نشده است.

۲۸- غلامحسین یوسفی، بوستان سعدی شیرازی، پیشین، ۱۳۸۱، ص
 ۱۹۳



تصویر ۲- تعدد درهای بسته و القای وحدت معنایی، بخشی از نگاره‌ی بوستان سعدی.

تصویر ۳- چپ، گریز حضرت یوسف از زلیخا و وضعیت قرارگیری زلیخا، بخشی از نگاره‌ی بوستان سعدی.



تصویر ۴- صورت پیامبر یوسف، بخشی از نگاره‌ی بوستان سعدی.

حرکت به سمت چپ و بالا بودن حضرت یوسف (ع) نشان از عروج، پاکی، خداشناس و خدا ترس بودن او دارد. مانند اثری از سلطان محمد به نام «معراج پیامبر» که در آن نیز پیامبر اکرم (ص) به سمت چپ و بالا می‌رود. ولی این حرکت به سمت افقی و چپ در پیکره‌ی زلیخا نشان از حالت سقوط و انحراف وی است که با فرم مایل او به خوبی القا می‌شود. این نقاشی با وجود سادگی اش به روشنی معنای مدنظر نقاش را به بیننده القا می‌کند و در شعر نیز با توجه به معنای آن می‌توان به جهت حرکت ذهنی و عملی هر دو شخصیت پی برد.

شاعر بت را نماد خدای زلیخا و شروع مسیر معنوی -عرفانی و اخلاقی داستان قرار داده است. همچنین بت که از جنس سنگ است می‌تواند بیان‌کننده بی‌روح بودن و تحجر ذهنی زلیخا باشد اما در اثر «بهزاد» بت دیده نمی‌شود و او مطالب فوق را با رنگ، فرم و جهت خطوط در اثرش نشان داده است.

بتی داشت بانوی مصر از رُخام
بر او معتکف بامدادان و شام^{۲۹}
هاله آتشین: نماد تقدس است و در نقاشی‌های مختلف علاوه بر نشان دادن شخصیت اصلی، بزرگی، آن درجه‌ی تقدس شخصیت‌ها را بیان می‌نماید و به همین جهت یوسف (ع) دارای هاله آتشین و زلیخا فاقد این ارزش است.

۳- نمادهای وابسته به مکان و زمان:

۳-۱- **نمادهای مکانی:** در این شعر دو نوع مکان قابل مشاهده است. نوع اول مربوط به فضای داخلی قصر می‌شود که شامل دو بخش تقریباً مجزا است. بخش اول آن قسمتی اصلی از قصر است که یوسف (ع) در آن قرار دارد و در پشت سر یوسف دو در محراب‌گونه است که بیانگر استواری آن مکان به جهت حضور یوسف است. برکنج نشستن یوسف در شعر را می‌توان نشانه‌ای مکانی در

۲۹- همان.

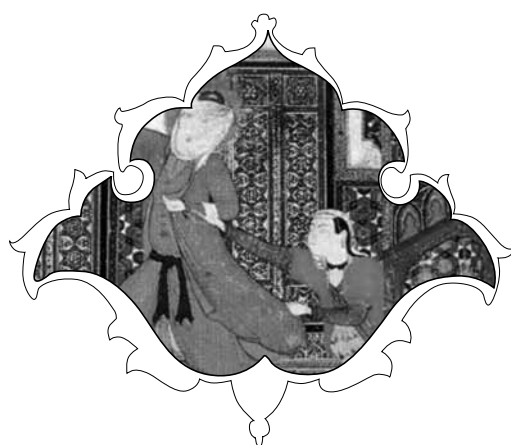
سیر عرفانی داستان دانست. این مسیر با در بسته‌ی اول که در پایین کار دیده می‌شود، شروع و به درهای بعدی و راه پله‌ها می‌رسد. بخش دوم محل نشستن زلیخا در بالکنی (آشکوب) است که به صورت جدا از ساختمان نشان داده شده و گویی نقاش خواسته با جدا کردن مکان زلیخا از کل ساختمان، به بیان «خوب و بد»، «درست و نادرست» بودن رفتار او بیشتر اشاره کند و با مایل نشان دادن آن مکان انحراف زلیخا را به مخاطب القا نماید. در کل، این مکان را می‌توان نمادی از لغزش و انحراف دانست. نوع دوم مکان، در این شعر مربوط به فضای بیرونی قصر (مصر) است. «مصر» مکان‌های عنوان شده در شعر است و وجود قصر هم از توضیح ابیات دیگر قابل درک است، اما در نقاشی مربوطه فقط قصری آن هم با معماری اسلامی تصویر شده است.

بسی داشت بانوی مصر از رُخام
بسی داشت بانوی مصر از رُخام
غم آلوده یوسف به کنجی نشست
بسی داشت بانوی مصر از رُخام
بر او معتکف بامدادان و شام
بسی داشت بانوی مصر از رُخام
بسیر بر زلف ستمگاره دست^{۳۰}

۳-۲- نمادهای زمانی: بامداد و شام نمادی از زمان عبادت زلیخا است و کلماتی مانند لحظه و زمان پوشاندن بت، که در شعر آمده است، در نقاشی دیده نمی‌شود. زیرا در نقاشی ایرانی اغلب نورهای روز و شب، انعکاس در فضا و روی پیکره‌ها یکی است و فقط رنگ آسمان به صورت تخت و بدون تأثیر روی اجزای دیگر نقاشی تغییر می‌کند. ولی به جای آن لحظه وقوع، نقطه عطف داستان «پاره شدن لباس یوسف توسط زلیخا» را می‌توان دید.

به سندان دلی روی در هم مکش
به سندان دلی روی در هم مکش
بسی داشت بانوی مصر از رُخام
به سندان دلی روی در هم مکش
بر او معتکف بامدادان و شام^{۳۱}

۳-۳- نمادهای غایی: سعدی دیدار حق و شرم از خدا را اصلی‌ترین هدف این شعر قرار داده که در نقاشی این مطلب را با حرکت و حالت پیکره‌ی حضرت یوسف (ع) به سمت خدا می‌توان دید. تو در روی سنگی شدی شرمناک
مرا شرم باد از خداوند پاک^{۳۲}



نتیجه‌گیری

با توجه به مطالب بیان شده می‌توان این برداشت را نمود که نگارگر ایرانی با استفاده از شعر، عناصر و نمادهای آن و دخیل نمودن قوه‌ی تخیل خود، اثری هم‌چون یوسف و زلیخای سعدی با مفهوم عاشقانه - عارفانه می‌آفریند. کمال‌الدین بهزاد با استفاده از عناصر بصری و ترکیب‌بندی، به خوبی توانست این مفهوم را به تصویر بکشد و موفقیت او بیانگر این است که سعدی نیز توانسته در زمان خود این مفهوم را به خوبی بیان نماید. سعدی در شعر خود به مهم‌ترین نقطه عطف زندگی یوسف (ع) پرداخته و نقاش نیز همین موضوع را مدنظر قرار داده که در این جا، زیبایی این پیوند به خوبی قابل درک است. نقاش با ترکیب رنگ‌ها و فرم‌های سنتی این مفهوم عاشقانه - عارفانه را به تصویر کشیده و در عین حال به مفهوم شعر (البته نه به صورت محض) وفادار بوده است. او اعتقادات مذهبی و تصورات خویش را نیز به آن آمیخته و فقط برای ارایه بهتر موضوع از شعر سعدی بهره گرفته است. در نگارگری ایرانی، شخصیت‌های متنوعی با ظرافت‌های خاص وجودی و بصری تصویر شده است. این ویژگی را می‌توان با عناوین موجودات خیر و شر، خیالی، موجودات اسطوره‌ای و واقعی، عاشق‌ها و معشوق‌ها، شاهان و گدایان، انبیا و فرشتگان، اهریمن، دیوان و اژدهایان بررسی نمود. نگارگری ایرانی نمادها و مفهومی را که از شعر می‌گیرد، با ارایه‌ای ساده و با استفاده از مجموعه‌ای عناصر نمادین قالب، مادی و شنیداری را به قالبی معنوی و دیداری، نزدیک و تبدیل می‌کند.

فهرست تصاویر:

- تصویر ۱- گریز حضرت یوسف از زلیخا، بوستان سعدی، کمال‌الدین بهزاد، هرات، ۱۴۸۷ / ۸۹۳ دارالکتاب قاهره.
- تصویر ۲- تعدد درهای بسته و القای وحدت معنایی، بخشی از نگاره‌ی گریز یوسف از زلیخا.
- تصویر ۳- وضعیت قرارگیری زلیخا، بخشی از نگاره‌ی گریز یوسف از زلیخا.
- تصویر ۴- صورت پیامبر در یوسف، بخشی از نگاره‌ی گریز یوسف از زلیخا.

فهرست منابع:

- ۱- آریان، قمر، کمال‌الدین بهزاد، تهران، نشر فرهنگ و هنر هیرمند، ۱۳۸۲.
- ۲- ایتن، جوهانز، کتاب رنگ ایتن، ترجمه محمد حسین حلیمی، چاپ سوم، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، ۱۳۷۳.
- ۳- پاکباز، روئین، نقاشی ایران از دیرباز تا امروز، چاپ سوم، تهران، نشر زرین و سیمین، ۱۳۸۲.
- ۴- پاکباز، روئین، دایره المعارف هنر، چاپ چهارم، تهران، نشر فرهنگ معاصر، ۱۳۸۳.
- ۵- حسینی، مهدی، کارگاه هنر ۱، چاپ دوم، تهران، نشر مدرسه، ۱۳۸۰.
- ۶- حسینی، مهدی، قصص الانبیا به روایت تصویر، خیال، تهران، نشر فرهنگستان هنر، ش ۱۳، بهار ۱۳۸۴، صص ۲۰-۳۲.
- ۷- حداد، حسین، کتابشناسی قصه‌های قرآنی، چاپ اول، قم، نشر اسوه، ۱۳۷۴.
- ۸- حسینی (ژرفا)، ابوالقاسم، مبانی هنری قصه‌های قرآن، چاپ سوم، قم، نشر مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما، ۱۳۷۹.
- ۹- رید، هربرت، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، چاپ اول، تهران، نشر علمی و فرهنگی، ۱۳۵۱.
- ۱۰- درخشانی، حبیب‌الله، جلوه‌های ابداع در آثار کمال‌الدین بهزاد، ۱۳۸۲.
- ۱۱- شوالیه، ژان. گریوان، آلن. فرهنگ نمادها، ج ۳، چاپ اول، تهران، نشر جیحون، ۱۳۸۴.
- ۱۲- شایسته‌فر، مهناز، جایگاه و نمود مذهب در نگارگری بهزاد، فصلنامه مطالعات هنر اسلامی، تهران، ش ۱، پاییز، زمستان ۱۳۸۴، صص ۱۵۲-۱۲۵.
- ۱۳- عکاشه، ثروت، نگارگری اسلامی، ترجمه غلامرضا تهامی، چاپ دوم، تهران، نشر حوزه هنری، ۱۳۸۰.
- ۱۴- غلام، محمد، هنر و ادب فارسی، چاپ اول، تهران، نشر مدرسه، ۱۳۸۰.
- ۱۵- گری، بازیل، نقاشی ایرانی، ترجمه عربعلی شروه، چاپ دوم، تهران، نشر دنیای نو، ۱۳۸۴.
- ۱۶- نوروزی‌طلب، علی‌رضا، جستاری در مبانی نظری هنر و مفاهیم نگارگری ایرانی، فصلنامه هنر، تهران، ش ۳۹، ۱۳۷۸، صص ۱۰۸-۷۶.
- ۱۷- ولی‌زاده اسدآبادی، علی، اشارات فنی به قصه‌های قرآن، چاپ اول، همدان، نشر مفتون همدانی، ۱۳۷۸.
- ۱۸- یوسفی، غلامحسین، بوستان سعدی شیرازی، چاپ اول، تهران، نشر خوارزمی، ۱۳۸۱.
- ۱۹- راستگو، محمد، تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، ۱۳۸۷.
- ۲۰- ملبویی، محمد تقی، روش شناسی قصه در قرآن، ماهنامه کتاب ماه هنر، شماره دوازدهم، ۱۳۸۷، صص ۲۴-۲۹.

سایت:

21- www.fa.wikipedia.org

