جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره دوم، شماره اول، تابستان ۱۴۰۲

بررسی و تحلیل شاخصه‌های نمادین در نگاره‌های دوره تیموری

سیده پونه حسینی، نرگس هاشمی دهقی

دانشگاه مازندران

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۲/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۴/۰۷

چکیده

هنر نگارگری در ایران از گذشته مورد توجه هنرمندان و هنردوستان بوده است و در ادوار مختلف شاخصه‌های مربوط به خود را داشته است، و هنرمندان بسیاری در زمینه نگارگری پروش یافته‌اند تا به این هنر بی بدیل خدمت کرده باشند. دوره تیموری یکی از درخشان‌ترین دوره‌های هنر اسلامی به شمار می‌رود. در این دوره هنر نگارگری مسیر تکامل خود را طی کرده است و عصر باشکوهی را در هنر نگارگری رقم زده است. شاخصه‌های نمادین در نگاره‌های دوره اسلامی تجلی روح هنری و سبک مکاتب ایرانی را منعکس می‌کند، و نمادگرایی را می‌توان ابزاری برای بیان تصویری آثار نگارگری ایرانی در نظر گرفت. پژوهش حاضر، به خوانش نگارگری‌های انتخابی از دوره تیموری بر پایه نمادشناسی و بر اساس طبقه‌بندی فرم، ترکیب‌بندی، نمادهای هندسی، مضامین اسطوره‌ای و عناصر تلفیقی در این نگاره‌ها پرداخته می‌شود. مسئله‌ای که در این پژوهش مطرح می‌شود این است نگارگران دوره تیموری چگونه در بازتاب اندیشه‌های خود چگونه از عناصر بصری استفاده کرده‌اند؟ این پژوهش از این رو حائز اهمیت است که نگارگر ایرانی در فضای نمادین به خلق و آفرینش آثار باشکوه می‌پردازد و پیوندی معنادار و بامفهوم در فضای چیدمان این آثار فراهم می‌سازد. روش این پژوهش توصیفی- تحلیلی می‌باشد؛ و از این رو در تلاش است که به معنای نمادین نگاره‌های دوره تیموری پرداخته شود و پرده از اسرار و رموز این نگاره‌ها در بستر حکمت ایرانی آشکار سازد. نتایج نشان می‌دهد؛ این نگاره‌ها بر خواسته از عقاید، اندیشه‌های عرفانی در دوره تیموری است، که نمایانگر هویت ایرانی و اسطوره‌ای است.

کلیدواژه: نگارگری دورهٔ تیموری، شاخصه‌های نمادین، اندیشه‌های عرفانی، اسطوره

مقدمه

نگارگری در هنر ایران رونق بخش فرهنگ و هنر این دوره‌ی تاریخی بوده است که دارای شیوه‌های هنری با مکاتب متنوع و شیوه‌های اجرایی که تنها خاص این هنر می‌باشد. این هنر از لحاظ مبانی زیباشناسی، خیال و مثال در عرفان اسلامی قابل ملاحظه است و دارای وحدت و هماهنگی ویژه ای است که می‌توان به شاخصه‌های نمادین برگرفته از شعر و ادبیات ایران، عالم مثال، عرفان اسلامی در محور رنگ و ترکیب‌بندی و نمادشناسی اشاره کرد. هنرمند ایرانی بر اساس ترکیب‌بندی، رنگ و فرم، مضامین ادبیات پارسی به شاخصه‌های نمادین اثر خود می‌پردازد. نگارگر ایرانی با شعر و ادب فارسی آمیخته است؛ بر اساس همین نگرش در مسئله‌ی حکمت کهن ایرانی از منظر عرفانی می‌توان اندیشه‌ای را که در فرهنگ اسلامی وجود دارد؛ نمود آن را در آثار نگارگری ببینیم. این جوهره‌ی نمود از طرفی به جسمانیات شبیه هستند و از طرفی به مجردات. بنابراین یکی از خصوصیت نگاره‌های ایرانی عدم تقلید هنرمند از طبیعت و دوری از واقع گرایی است. او با بیانی نمادین به ارایه‌ی نمودهایی از جوهر صور طبیعی می‌پردازد. با بررسی موضوعاتی چون اندیشه‌های اسلامی، خیال، شاخصه های نمادین و سایر موارد به درک شناخت بهتر نگاره‌های آثار هنرمندان دوره‌ی تیموری می‌رسیم. سوال اصلی تحقیق این است؛ شاخصه‌های عناصر نمادین در نگاره‌های دوره تیموری چیست و چگونه هنرمندان به معرفی این عناصر پرداخته‌اند؟

روش پژوهش

روش تحقیق از نظر، توصیفی- تحلیل به طور کیفی می‌باشد. گردآوری داده‌ها نیز با رجوع به منابع کتابخانه‌ای(اسنادی)، مقالات و آرشیوهای تصویری از پایگاهای علمی معتبر انجام پذیرفته است.

چارچوب نظری

ویژگی کلی هنر اسلامی-ایرانی

تحولات هنر تصویری ایران از روزگار پیشاتاریخی آغاز شد. آنچه کار هنرمندان اعصار مختلف را به هم پیوند می‌دهد تشابه کلی روشی است که آنان برای بیان مقاصدشان به کار می‌بردند. تصویرگر پیشاتاریخی طبیعت نگار نبود، و اساسا گرایشی به تقلید از ظواهر عینی اشیاء و موجودات نداشت. مثلا، قدرت جسمانی (یا معنوی) شیر را صرفا با تأکید بر ویژگی هایی چون بدن کشیده، پنجه‌های نیرومند و دهان گشوده نمایش می‌داد. بدین سان، پدیده‌های واقعی بر حسب ذهنیت تصویرگر به نشانه‌های رمزی تبدیل می‌شدند. این روش را چکیده نگاری (استیلیزاسیون) می‌نامند که ساده سازی شکل‌ها و اغراق و تحریف صوری از ملزومات آن است. در روند کاربست این روش بود که مجموعه‌ای از قراردادهای تصویری برای بیان مضمونهای معین شکل گرفت و از دوره‌ای به دوره‌ی دیگر رسید (پاکباز، ۱۳۹۰: ۱۳ و ۱۷). هنر اسلامی عمدتاً عبارتست از تعادلی میان فرم هندسی ناب و فرم بنیادین زیست سیما[17]؛ تضادی که با چهار ویژگی فلسفی و تجربی در ارتباط است؛ ویژگی سرد و خشک که نمایانگر فرم هندسی است، و ویژگی گرم و مرطوب که حاکی از نیروهای تکوینی در ورای اشکال گیاهی و آوندی است (اردوبازارچی و فندرسکی، ۱۳۹۲: ۲۴) .هنر ایرانی به ویژه نگارگری، زمان خاص خود را ندارد و در همه زمان‌ها ساری و جاری است. بنابراین اگر زمان ندارد، فضای خاصی هم ندارد، زیرا زمان به وسیله حرکت در فضا ایجاد می‌شود و اگر فضا را به گونه‌ای بدون حرکت در آن متصور شویم، زمانی برای نگاره‌های ایجاد-شده در آن فضا نمی‌توانیم متصور شویم. در واقع «گذر زمان در قاب تصویر به دلیل فقدان روابط متوالی امکان نمی‌یابد و در مواردی

[17] . biomorphic

که گذر زمان دریافت شده است، ناشی از گذر قاب و عبور به روابط بین لایه‌های متنی و به خصوص گذر از تصویر به رمزگان زبان بوده است»(سجودی، ۱۳۸۵: ۵۷).

نمادگرایی و ارتباط آن با عالم خیال در آثار نگارگران

نماد از منظر پیرس نشانه‌ای است که با موضوع خود رابطه‌ای قراردادی و دلبخواه دارد و باید در فرهنگ خاصی که آن را تولید کرده است، شناخته شود. بابک احمدی درباره نشانه‌های نمادین چنین می‌نویسد: «به گمان پیرس هر نماد به هر شکلی که مطرح شود، استوار است به قراردادی قابل شناخت، و هر شکل بیانگری و دلالت در نهایت نمادین خواهد شد؛ هر تصویر مادی، مثلاً هر پرده‌ی نقاشی؛ در شیوه‌ی بیانگری‌اش استوار است به قرارداد (مرادخانی و عتیقه‌چی،۱۳۹۷: ۷) .

تأویل بصری از یک موضوع انتزاعی از طریق تبدیل مشخصات پویای آن موضوع به صفات ویژه‌ی شکل، رنگ و حرکت (موسوی فاطمی و طلایی، ۱۳۹۱: ۱۳۱). سمبل یا به عبارتی نماد، از نمودن یا نماینده چیزی یا پدیده‌ای بودن اخذ شده است. نماد شامل گستره‌ای از ترسیم و تصویر، نشانه و کلام و نوشتار است. به عبارتی، نماد زایش پایان‌ناپذیری از معنا در ذهن نمادگر است(همان: ۱۴۰). نگارگری، از جمله هنرهای مبتنی بر معرفت است که سرشتی روحانی دارد. به بیان دیگر، این هنر نسبت میان خویش و عالم و آدم را متصور می‌سازد. تصاویر موجود در نسخ خطی، یکی از بارزترین تجلیات ذوق، هنر و فرهنگ ایران است(غزالی، ۱۳۹۷: ۵۷).

نقاشان نیز، در تولید اثر هنری، فرایندی تقریباً مشابه دارند. آنان برای ایده‌پردازی و پرورش تخیل خود محتاج سفرکردن و دیدن-اند. اگر فرض ما بر این باشد که نقاش با دیدن پدیده‌ای در اجتماع یا حتی فقط با اندیشیدن به آن پدیده تخیلِ خود را به‌کار می‌اندازد و آن پدیده را، پس از عبور دادن از صافی ذهنِ خود، به تصویر بدل می کند، در آن صورت اهمیت خاستگاه این تصاویر دو چندان خواهد شد (صادق‌زاده،۱۳۹۱: ۱۱۸). زمینه‌های پیدایش نماد در هنرهای تجسمی و به طور خاص در هنر ایران را می‌توان در دو بستر عمده بررسی کرد. « اسطوره‌ها» و « آیین‌ها» بنا به سرشت و ویژگی‌های مشترکشان با نماد پیوندی ذاتی دارند؛ زیرا همان‌گونه که نماد بر معنایی جز معنای ظاهری دلالت می کند، در اسطوره‌ها و آیین‌ها نیز شاهد مفاهیمی خارج از حوزه درک مستقیم هستیم؛ به طوری که همواره برای ارائه آنها ملزم به استفاده از نمادها بوده‌ایم(کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶). بی‌تردید فرهنگ غنی و سرشار ایرانی در قالب مضامین مختلف که در ادبیات فارسی ظهور داشت در نگارگری ظهوری تام یافت و نظام زیبایی‌شناسی کاملی ایجاد شد که وحدت مضمونی و بصری را به وجود آورد. محصول مشترک همه هنرمندان، نقاشان، خطاطان، مذهّبین و ... در ایجاد اثر هنری(نسخه-های خطی)، جهت نیل به زیبایی بود که نه تنها چشم‌ها را بنوازد، بلکه دل‌ها را روشن نماید. این نظام زیبایی‌شناسانه‌ای که در ادبیات و نگارگری دیده می‌شود، انطباق صور خیال در شعر و نقاشی را بیان می کند. همان توصیف‌های ناب و اصیلی که شعرا از عناصر طبیعت، اشیاء و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم قابل شناسایی است، شاعر شب را به لاجورد، خورشید را به سپهر زرین، روز را به یاقوت زرد، رخ چهره یار را به ماه، قد را به سرو و لب را به غنچه گل و مواردی از این دست تشبیه می کند و نقاش در مقابل می‌کوشد تا معادل تجسمی این زبان استعاری را بیابد، لذا به تدریج فهرستی از تصویرهای قراردادی بر پایه مضامین ادبیات حماسی و غنایی گرد می‌آید (شیرازی، ۱۳۸۲: ۹۱).

عالم مثالی، شناخت فضا، زمان و رنگ و نور

فلاسفه را در زمینه فضا و زمان عقیده بر آن است که عالم از ازل، از ذات باری صادر شده و خداوند عالم متقّدم بوده که این تقدّم، تقدّم ذاتی است و نه زمانی، مانند تقدّم یک بر دو. در مقابل متکلمین را عقیده بر آن است که قبل از پیدایش عالم، زمانی موهوم

وجود داشته و عالم وجود نداشته و سپس خداوند بر اساس مشیت خود، عالم را آفرید. بدین گونه میان ذات باری و عالم، یک فاصله زمانی به نام زمان موهوم وجود دارد. بنابراین از نظر متکلمین، زمان امری اعتباری و موهوم بوده و وجود عینی ندارد و مقدّر در وهم است، خواه موجود باشد یا نباشد(فرخ‌پیام و آیت‌اللهی، ۱۳۸۷: ۹). از آنجا که در نگرش و تفکر ایرانی قبل و بعد از ظهور اسلام نور و رنگ دو مفهوم جدایی ناپذیر از هم بوده اند، تجلّی نور در نگارگری به حضوز رنگ در نگاره‌ها معنا می‌بخشد. بدین‌سان هر آنچه در نگارگری ایرانی وجود دارد، به رنگی ناب درآمده، و این رنگ‌های ناب، تا به آن جا زیبا، سحرآمیز و خیره‌کننده‌اند که حتی موضوعات گوناگون مصور در نگاره‌ها چون: شورِ عشق و دلداگی، غم مرگ و جدایی، خشونت جنگ، همه و همه معنای خود را در برابر آن همه درخشش نورهای رنگی از دست داده و تنها به معنای نور و رنگ در می‌آیند و بیننده را به عالمی فرانسوی دنیای مادی رهنمون می گردند، گویی تمامی آنچه در عالم موجود است تا به ابد بی هیچ تغییر و دگرگونی همواره در فضایی نورانی، غیر مادی و اثیری باثی و برقرار خواهند بود. درک هر هنری از جمله نقاشی بیش از هر چیز نیاز به شناخت مفهوم زمان و فضا دارد. شناخت و درک مفهوم زمان و فضا در هنر ایران، برگرفته از نگاه به مراتب وجود و در نتیجه اعتقاد به عوالم سه‌گانه معقول، مثالی و محسوس، با زمان و فضای خاص آن عوالم است که در نهایت در هنر و البته نقاشی متجلی می‌شود(فرخ‌پیام و آیت‌اللهی، ۱۳۸۷: ۱۶).

نگارگری دوره تیموری

تیموریان با گورکانیان ایران (۷۷۱-۹۱۱هـ ق ۱۳۷۰ - ۱۵۰۶م) دودمانی ترک تبار بودند. بنیانگذار این دودمان امیر تیمور گورکانی بود که در آسیای میانه می‌زیست و سمرقند پایتختش بود، تیمور کشور گسترده و دولتی سترگ ایجاد کرد و سرزمین فرارود (ماوراءالنهر) را به اهمیتی رساند که تا آن زمان هیچگاه بدان پایه نرسیده بود. با این حال ماوراءالنهر مدتی مرکز دولتی شد که بیشتر ایران و افغانستان را افزون بـه ماواءالنهر دربر می‌گرفت(دولتخواه و دیگران، ۱۳۹۴: ۵۷). یکی از عوامل رونق یافتن هنر در دوره تیموری، توجه و حمایت های او از هنرمندان بود (زرین‌ایل و جهرمی،۱۳۹۱: ۱۷۵). یکی از سبک‌های نقاشی ایرانی «مکتب هرات» است که در دوره تیموریان و در زمان زمامداری شاهرخ در هرات، پایه‌گذاری شد. این سبک در دوره سلطان حسین بایقرا پیشرفت زیادی کرد؛ اما در سال ۱۵۰۷ میلادی با حمله ازبک‌ها پیشرفتش متوقف شد. مکتب هرات را یکی از «پیش‌مکتب»های مهم مکتب تبریز و مکتب اصفهان می‌دانند (غزالی، ۱۳۹۸: ۷۵) .

داده‌های پژوهش

مشخصات نگارگری دوره تیموری

با وجود شباهت‌هایی نظیر تأثیرات ادبیات بر نگارگران، عدم وجود عنصر زمان و مکان، عدم وجود سایه‌روشن و پرسپکتیو و نیز وحدت سرچشمه‌ی تفکری مشابه با ادبیات، می توان چهار نکته زیر را شاخص نگارگری دوران تیموری برشمرد:

الف) امتزاج شیوه‌های گذشته نگارگری ایرانی

سبک نگارگری این دوره نمایانگر نخستین امتزاج ممتازترین شیوه‌های به کاررفته در نقاشی درباری جلایریان با ضوابط نسخه پردازی معمول در نگارگری دربار مظفری است، توأم با عناصر و نقشمایه ها و جزئیاتی مه به نظر می‌رسد بازتابی از سنت نگارگری آسیای میانه بوده‌اند، همچون طرز جامعه پوشی و نحوه ی ثابتی در بازنمایی علایم چهره، هیکل‌های عفریتان و فرشتگان، و جزئیات منظره‌سازی و جایگیری اجزائ آن به عنوان مثال، در یکی از این جنگهای مصور (۸۱۳ ه ق) ملاحظه می کنیم که رنگ‌های زنده و

طلایی‌های متنوع به طرزی استادانه به کار رفته‌اند. ولی پیکر آدم‌ها که هنوز هم بر منظره‌ی طبیعی برتر دارند غالبا بی‌حالت و یکنواخت به نظر می‌آیند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۲) .

ب) دست یافتن به سبک رسمی و قانونمند

نگارگر زمان بایسنقر در نگارگری عهد اسکندر سلطان به یک سبک رسمی و قانونمند دست یافت که نمود بارز آن را در تصاویر شاهنامه مشهور به بایسنقری (۸۳۳ ه ق) می‌توان دید. سبک رسمی و قانونمندی که در هرات و زیر نظر بایسنقر میرزا شکل گرفت بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمانان و صفویان بسیار تأثیر گذاشت. علاوه بر شاهنامه بایسنقری، کتاب کلیله و دمنه نیز از شاهکارهای هنری این دوره محسوب می‌شود (زرین‌ایل و جهرمی، ۱۳۹۱: ۱۶۴ و ۱۶۵) .

پ) بیان‌های ویژه هنرمند نگارگر جدای ادبیات

هر دوی این جلوه‌های درخشان فرهنگ ما(ادبیات و نگارگری) فصولی جداگانه از تاریخ هنر جهان می‌باشند که به خاطر پیوند درونی و همخوانی ذاتی دو هنرمند (شاعر و نگارگر) ظهور یافتند. همچنین این پیوند و وابستگی هر دو به یکدیگر به جهت بینش یگانه و ذهنیتی مشابه است که از رهگذر حکمت دینی و عرفانی اسلام حاصل آمده است. اگرچه همیشه نگارگران در بند موضوعاتی بودند که شعرا تصویر می‌کردند اما تعدادی از نگارگران پا از ذهنیات شاعر فراتر گذارده و دلمشغولی‌های ذهنی و اعتقادی خود را بیان می-کردند (شیرازی، ۱۳۸۲: ۹۰).

ت)ارتباط عالم مثال در نگاره های دوره تیموری

عارف کامل قادر به صعود به مراتب والا و ادراک آن صُور متعال نورانی و ضبط و حفظ آن ها است، از دیدگاه ابن عربی، عارف نه تنها قدرت ادراک و حفظ این صُور را دارد، بلکه حتی قدرت اظهار و افشاء را نیز داراست و می تواند این صُور را خلق نموده و صورتی از صُور حضرت بالاتر را در عالم جسم اظهار نماید (فرّخ‌پیام و آیت‌اللهی،۱۳۸۷: ۱۴) .

عرفان و تصوف در دوره‌ی تیموری

تاریخ تصوف ایران در سه دوره کلی قابل بررسی است. دوره اول، شکل‌گیری و تدوین آن از آغاز تا پایان قرن ششم هجری می-باشد. دوره دوم، که با گسترش عرفان عملی و کمال عرفان نظری و ادبی تا پایان قرن هشتم همراه بود و دوره سوم ،از پایان قرن هشتم به بعد است که توام با رکود و تطور تصوف و عرفان بود که علیرغم گسترش کمی از نظر کیفی به بالندگی نرسید.تصوف دوره تیموری (قرن نهم هجری) دارای تفکری نوگرایانه بود. متصوفین این دوره می‌کوشیدند با تکیه بر مسایل بدعت‌آمیز و جدید موضوعات بی‌سابقه‌ایی را عرضه کنند؛ مثلاً "فضل‌الله حروفی" با ترکیبی از اندیشه‌های بدعت‌آمیز فرقه‌های کهن اسلامی و افکار مسیحی و یهودی، نظریه نوینی را بر پایه اعداد و حروف بنا نهاد؛ یا یک فقیه بر جسته شیعی مانند " ابن‌فهدحلی"، که سعی داشت کرامت‌های ظاهری را از طریق علوم غریبه نشان دهد. شاخصه دیگر تصوف در این دوره ظهور مشرب‌ها و طریقت‌های گوناکونی بود که در قالب مذاهب تشیع و تسنن جلوه می‌نمود. یکی از مهم‌ترین مقوله‌های مطرح در جهان فلسفه، عرفان و ادبیات، قوه خیال و جهان مثال است که مورد توجه بسیار حکیمان، عارفان و ادیبان بزرگ بوده و به طور مفصل چه در حوزه هستی‌شناسی و چه در ساحت انسان‌شناسی مورد بحث و دقت قرار گرفته است(شیخ‌الاسلامی،۱۳۹۵: ۱۱).

ارتباط رنگ و عالم خیال در نگارگری دوره تیموری

غالب رنگ‌ها، علاوه بر خصوصیات فیزیولوژیک و ظاهری خود، نمودار مفهوم یا معانی قرار گرفته اند که با خصوصیات روان انسانی از یک طرف و تجارب نوع بشر در مسیر تاریخ طولانی خود از طرف دیگر مربوط‌اند. هانری کربن[18] اعتقاد دارد که هر رنگی بر هستی آدمی تأثیری شمرده شده می نهد و از همین رو سرشت ذاتی خود را بر چشم و جان آدمی آشکار می گرداند(موسوی فاطمی و طلایی، ۱۳۹۱: ۱۳۱). خاصیت تجلی و درخشش رنگ‌ها، علاوه بر مواردی که ذکر آن در بالا رفت، مبتنی بر خصوصیات عالم مثال نیز هست که برگرفته از آراء و نظریات حکما و عرفای اسلامی است و تأثیر خود را از طریق ادبیات عرفانی و حماسی بر نگارگری ایرانی گذاشته است. در تفکرات شیخ‌اشراق، انسان سه عالم دارد؛ به ازای حسِّ انسان عالم محسوس، به‌ازای عقلِ انسان عالم معقول، و به‌ازای تخیلِ انسان عالم خیال یا مثال وجود دارد، این همان عالمی است که دارای صورت است، اما فاقد ماده می‌باشد که به نام عالم «صور معلقه» نیز می‌نامند. این عالم در نگاه عرفا به منزله‌ی عالم واسطه، میان محسوسات(ماده) و مجردات(روح) محسوب می‌شود که هر دو ویژگی مادی و غیر مادی در آن تجلی می‌شود (همان: ۱۳۵).

نور و تأثیر بر عالم خیال در نگارگری دوره تیموری

شیوهٔ نورپردازی در نگارگری ایرانی با دیگر سبک‌های نقاشی تفاوت دارد. در نگارگری ایرانی، سایه و تاریکی نشان داده نمی-شود و همه چیز در نوری محض و یکدست به نمایش درمی‌آید. این شیوهٔ نورپردازی از نظام دوگانهٔ نور و ظلمت در تفکّر ایرانی نشأت می‌گیرد. نگارگران در هنگام مصورسازی متون ادبی، از مبانی فکری این متون تأثیر پذیرفته وآن را در نگاره‌های خود منعکس ساخته‌ا-ند(ماهوان، ۱۳۹۱: ۶۱۲). نگارگران برای تأکید برحضور نور در نگاره از کاربرد مظاهر تاریکی خودداری می کردند و سراسرنگاره را در پرتویی نورانی نمایش می‌دادند. علاوه بر این نور را به صورت آسمان طلایی رنگ، هالهٔ نورانی گرد سر شهریاران و قدیسین (فرّه)، کاربرد طلا و نقره و رنگ‌های فامدار نیز نشان داده می‌دادند(همان: ۶۲۰). در فضای کیفی و خیالی نگارگری ایرانی که تجلی عالمی نورانی و فرای جهان مادی است نور راه می‌یابد و با راهیابی نور، تمامی عناصر موجود در نگاره‌ها اعم از اشیاء بی‌جان و جاندار، و حتی انسان‌ها، حالتی عاری از رسوب و بخش تاریک جسم به خود گرفته و نیز خالی از وزن، حجم و سایه گشته و چنان به نظر می‌آیند که گویی بازتابی هستند در آینه‌ی سحرآمیز که نه تنها عکس شبیه چیزهای روبه‌روی خود را منعکس نمی کنند، بلکه آن‌ها را با نوری دیگر روشن نموده و در محلی دیگر می‌تابانند تا سپس به صورت تصویری از دیگر جا درآورند و این‌گونه می‌شود که اجسام فارغ از هرگونه ارتباطی با تصویر اولیه، همگی در نورانیتی یکسان، متفرّق و پراکنده و فاقد سایه و روشن، که بخش تاریک و ملموس دنیا است، دیده می‌شوند(فرّخ‌پیام و آیت‌اللهی،۱۳۸۷: ۱۴).

حضور رنگ اثبات مفهوم نمادین نور

حضور نور در آثار وی- کمال‌الدین بهزاد- نه با کاربست منبع اصلی و عناصر و انتشار آن(خورشید)، بلکه به صورتی غیرمستقیم و در تلألو و درخشندگی رنگ‌های لاجوردی و طلایی، از درخشش جداره‌های ناب از بدنه‌ی بناها و گاه در برخی نگاره‌ها، چون جنگ طایفه‌ها، با کاربرد رنگ طلایی و زرین‌گون در پهنه‌ی آسمان متجلی می‌شود. در واقع، به نظر می‌رسد بهزاد به بازنمایی جهان فرامادی و متعالی پرداخته است و برای بیان و متجلی کردن نور به رنگ متوسل می‌شود. رنگ‌هایی که خاصیت مادی‌بودن و سایه‌ی خود را از دست داده‌اند و در عالمی دوبعدی به رنگ‌های نور مبدل شده‌اند. پس، از رنگ‌هایی چون طلایی و نقره‌ای بهره می‌برد تا انعکاس نور

[18] .Henry Corbin

سبب تبادل معنوی با بیننده شود. وی، با وجود نبود هیچ منبع نوری در نگاره‌هایش، رنگ‌ها را درخشنده و بدون سایه برمی‌گزیند تا همواره صحنه روشن و نورانی باشد(موسوی فاطمی و طلایی، ۱۳۹۱: ۱۴۱).

بحث و یافته‌ها

عناصر نمادین در نگاره‌های دوره تیموری

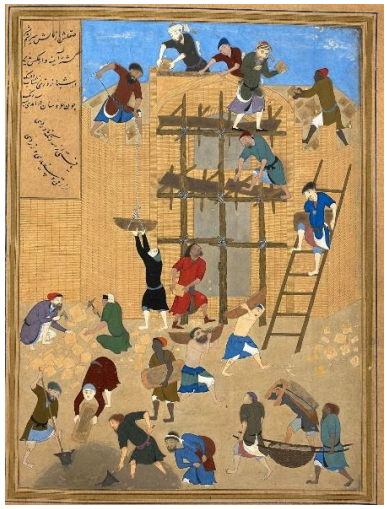
با بررسی نگارگری دوره تیموری، در نمونه‌های مختلف نگاره‌ها عناصر نمادین موجود در آنها را می‌توان را در پانزده دسته (مطابق جدول شماره ۱)، تقسیم نمود.

جدول ۱: نمونه‌های مختلف نگاره‌ها و عناصر نمادین موجود در آن‌ها (نگارندگان، ۱۴۰۱).

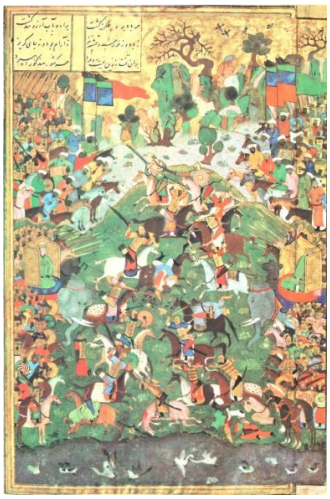
در تقسیم‌بندی که در مقاله « بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران[۱۹]» صورت پذیرفت، کلیه عناصر در سه دسته‌بندی کلی عناصر هندسی،عناصر تلفیقی و عناصر طبیعی قرار گرفتند. در این تقسیم جایی برای عناصری تأثیرگذار چون، کادرها و خطوط، حاشیه و قاب، رنگ، نور، فضا، حرکت، زمان و ترکیب‌بندی وجود ندارد. تقسیم‌بندی حاضر، پذیرفتن این نکته که تمامی عناصر به کار رفته در نگارگری ایرانی برگرفته از اندیشه‌ای نمادین است و حضور هیچ کدام را نمی‌توان نادیده انگاشت، در ذهن متبادر می‌کند. به جهت بررسی این عناصر از ۶ نگارگری این دوره خواهیم نمود. این نگاره‌ها شامل:" بنای کاخ خورنق" اثر کمال‌الدین بهزاد، "پاسخ دادن

[۱۹]. مقاله بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایرانی، نویسندگان: اصغر کفشچیان مقدم و مریم یاحقی، نشریه باغ نظر، ۱۳۹۰، دوره ۸، شماره ۱۹، زمستان، صص ۷۶-۶۵.

اسفندیار رستم را" از شاهنامه بایسنغری، "بارعام در بیرون از بارگاه"، "صف آرایی کیخسرو و افراسیاب"، "جنگ بین گو و طلخند "و "گستهم سر فرشیدورد را از تن جدا می کند"، شاهنامه محمد جوکی است(تصاویر ۱ الی ۶).



راست، تصویر شماره ۱. بنای کاخ خورنق، خمسه نظامی، اثر بهزاد، مکتب هرات، (گری، ۱۳۸۴: ۲۰۵).
وسط، تصویر شماره ۲. شاهنامه بایسنغری،پاسخ دادن اسفندیار رستم را، مکتب هرات، (رهنورد، ۱۳۸۶: ۳۰۵).
چپ، تصویر شماره ۳. بارعام در بیرون از بارگاه، نگاره هایی از یک نسخه گمشده، مکتب هرات، (پوپ، ۱۳۸۹: ۴۶۵).



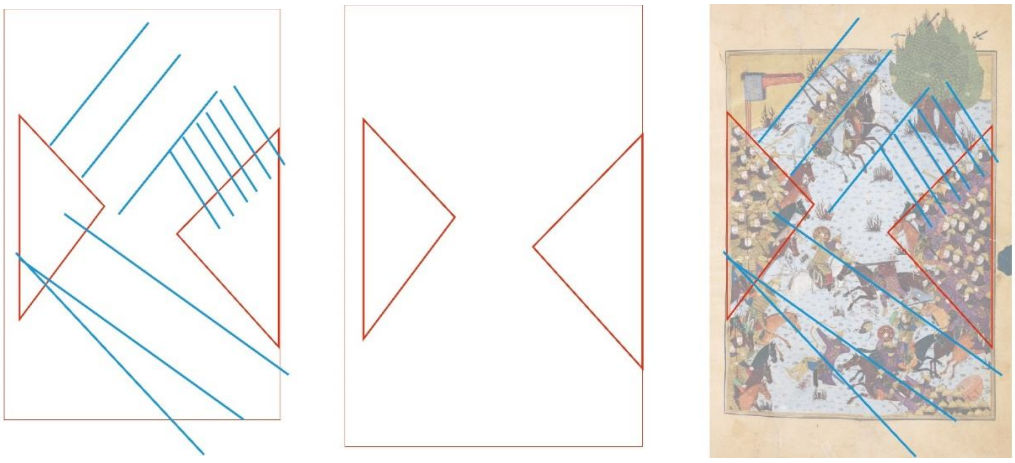
راست، تصویر شماره ۴. صف آرایی کیخسرو و افراسیاب، شاهنامه، مکتب هرات، (پوپ، ۳۸۹: ۳۴۵).
وسط، تصویر شماره ۵. جنگ بین گو و طلخند، شاهنامه محمد جوکی، مکتب هرات، (گری، ۱۳۸۴: ۱۹۳).
چپ، تصویر شماره ۶. گستهم سر فرشیدورد را از تن جدا می کند، شاهنامه محمد جوکی، مکتب هرات، (گری، ۱۳۸۴: ۱۹۵).

مفاهیم نمادین نقوش هندسی

مجموعه‌ای از اشکال هندسی منظم همانند دایره، مربع، مثلث یا ترکیب‌هایی همچون سطوح شطرنجی، ستاره‌های شش‌پر، اشکال ماندالا، چلیپا و ... نمادهای هندسی هنر ایران دوره تیموری محسوب می‌شوند (تصویر شماره ۷). در نگارگری ایران استفاده از اشکال

هندسی به صورت ترکیبی و ابداع نقش‌مایه‌های خاص هندسی رواج داشته و همواره ضمن حفظ ارزش‌های نمادین، برای آراستن فضاها مورد استفاده قرار گرفته‌اند. کاربرد عناصر هندسی ترکیبی در نگاره‌ها، می‌تواند تحت تأثیر نقوش کاشی‌کاری‌ها، معرف و نمادی از حکمت اسلامی مبتنی بر کثرت در وحدت در عین وحدت و و حدت در عین کثرت باشد(کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۶-۶۵). در تحلیل نگاره صف‌آرایی کیخسرو و افراسیاب، فرم های انسانی به شکل ترکیبی مثلثی برای انتقال مفهوم نمادین حمله و تقابل در دو سوی محور عمودی قرار گرفته اند(تصاویر ۸ الی ۱۰).

تصویر شماره ۷، نقوش هندسی موجود در نگاره پاسخ دادن اسفندیار رستم را ، بخشی از اثر، (رهنورد، ۱۳۸۶: ۳۰۵)



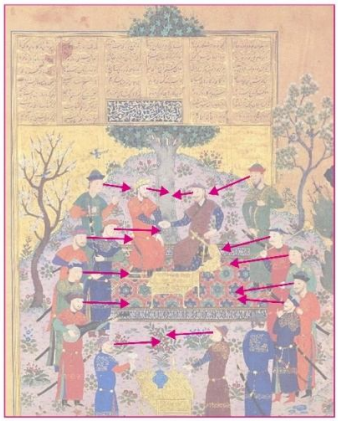
راست، تصویر شماره ۸. دیاگرام شماره ۱. تحلیل صف آرایی کیخسرو و افراسیاب، (نگارندگان،۱۴۰۱).
وسط، تصویر شماره ۹. دیاگرام شماره ۲. تحلیل دو فرم مثلث ترکیب فیگورها در ترکیب صف آرایی کیخسرو و افراسیاب، (نگارندگان،۱۴۰۱).
چپ، تصویر شماره ۱۰. دیاگرام شماره ۳. تحلیل خطی زوایای موجود در ترکیب صف آرایی کیخسرو و افراسیاب، (نگارندگان،۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین نقوش انسانی

نگارگر ایرانی با به تصویرکشیدن انسان با اصولی ثابت، بدون توجه به شخصیت‌پردازی یا انعکاس حالت عاطفی در چهره‌ها، در واقع به نوعی نمود کلی از انسان دست یافت که در برخی موارد حتی تشخیص زن و مرد در آن تنها با توجه به نوع سربند یا لباس مشخص می‌شود. این نمود در عین الهام گرفتن از طبیعت، با دخل و تصرفی خلاقانه به نقش قراردادی و نمادین از انسان تبدیل شده که چندان فردیت در او مهم نیست؛ بلکه انسانیت او در قالب و صورتی قراردادی و همواره در جایگاه خاص به تصویر کشیده شده است.

این جلوه‌های قراردادی به باور هنرمند و انسان هر دوره اشاره می‌کند و به این شکل نقشی تفکربرانگیز و نمادین پیدا می‌کند. در نقاشی ایرانی همان‌گونه که فرشتگان سایه ندارند، انسان‌ها نیز سایه ندارند. همه چیز نور است، نقش انسان واقعیتی مجرد و آسمانی بدون پایه و آزاد از سنگینی و حجم واقعیت روزمره است(کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۷۰). طرز قرارگیری و موقعیت ایستادن یا نشستن شخصیت‌های انسانی و زاویه‌های دید موجود در نگاره به نماد ارزش‌گذاری انسانی بدل شده است. در تصویر شماره ۱۰، در تحلیل زوایای موجود، نگاه‌ها به دو شخصیت اصلی رستم و اسفندیار معطوف شده است.

تصویر شماره ۱۱، شخصیت‌ها موجود در نگاره پاسخ دادن اسفندیار رستم را، از سمت راست، بخشی از اثر، (نگارندگان،۱۴۰۱).



تصویر شماره ۱۲. دیاگرام زاویه دید و نگاه مخاطبان در صحنه نگاره پاسخ دادن اسفندیار رستم را .منبع : (نگارندگان،۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین نقوش طبیعت

نقوش طبیعت در نگاره‌های تیموری همواره جایگاه ویژه‌ای دارند. با وجود اینکه در این دوره در آثار هنرمندانی نظیر کمال‌الدین بهزاد شاهد انسان‌گرایی هستیم، ولی به واسطه‌ی تأثیرات از مکاتب گذشته نظیر مکتب شیراز و بهبهان اهمیت منظره و طبیعت در این دوره کاملاً در نگاره‌ها مشهود است. در تصاویر شماره ۱۳ الی ۱۵، نمونه‌هایی از زیبایی‌های طبیعت و گل‌ها و درختان در سه نگاره "پاسخ دادن اسفندیار رستم را"، "گستهم سر فرشیدورد را از تن جدا می‌کند" و "صف‌آرایی کیخسرو و افراسیاب" نشان داده شده است(تصاویر ۱۳ الی ۱۵).

تصویر شماره ۱۳ الی ۱۵. کاربرد نقوش طبیعت در نگاره‌ها، بخشی از نگاره‌های پاسخ دادن اسفندیار رستم را، گستهم سر فرشیدورد را از تن جدا می‌کند و صف‌آرایی کیخسرو و افراسیاب، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین نقوش حیوانی

حیوانات همواره نقشی ویژه در نمادپردازی هنر ایران داشته‌اند. در این دوره اوج مفهوم نمادین را در نگاره کشتن‌شدن شیر توسط گاو که نمادی از نزاع همیشگی خیر و شر و تمامی نمادهای دوتایی نظیر روز و شب و ... است. نگارگران این دوره با درک خصوصیات آناتومی ویژه جانوران، با حفظ ویژگی‌ها و خصوصیات نگارگری ایرانی حیوانات را در چهارچوبی نمادین در آثار متعددی به کار برده‌اند.

مفاهیم نمادین نقوش تلفیقی

بشر در روند ابداع صورت‌های نمادین از مجردات، به ویژگی‌های خاص هر ساختاری اعم از حیوانی، گیاهی، انسانی، طبیعی و اشکال هندسی توجه داشته و تلاش او در جهت بزرگنمایی ویژگی‌های شاخص هر ساختار و پالایش و زدودن زواید آن، برای رسیدن به یک صورت مفهومی و نمادین جدید بوده است. در این راستا، به تناسب ادراک وجوه معنایی هر عنصر، وجود جوهره‌هایی از ساختارهای متفاوت، برای هنرمند حایز اهمیت می‌شود؛ به طوری که تلفیق آنها برای بیان مفاهیم مجرد ضروری به نظر می‌رسد(کفشچیان مقدم و یاحقی، ۱۳۹۰: ۶۹-۶۸).

مفاهیم نمادین نقوش بنیادین

آب، باد، خاک و آتش، صریح‌ترین عناصر هستی محسوب می‌شوند. چرخش این چهار عنصر، نظام طبیعت و ذات آفرینش را حفظ کرده و به عنوان عناصر بنیادی در طبیعت شناخته می‌شوند. در آثار نگارگری تیموری به وفور شاهد حضور نمادین این عناصر بنیادی به گونه‌های خاص هستیم.

مفاهیم نمادین کادرها و خطوط در نگاره‌های تیموری

کادرها در نگارگری این دوره در نمونه‌های مورد بررسی، ذهن را به صورت نمادین از پهنه نقاشی خارج و یا داخل می‌کنند. این کارکرد خطوط، در خوانش عناصر نوشتاری و تصویری نقشی مهم دارد. چشم را حرکت داده و به هر جهتی که لازم است می‌کشاند. جهت‌دهنده و هدایتگر است.

مفاهیم نمادین حاشیه و قاب در نگاره‌های تیموری

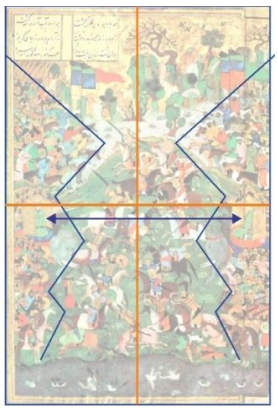
قاب و حاشیه به دو صورت بسته و شکسته وجود دارد. در قاب باز، عناصر محدود به فضای پهنه نقاشی نیستند. در این حالت ذهن قدرت تصویرسازی پیدا کرده و عناصر بیرون را به عناصر داخل قاب ارتباط می‌دهد. حتی آنچه را که نگارگر به تصویر نکشانده، ذهن

بیننده تمایل دارد که آن‌ها را هم در ذهن خود تصویر کند. این عنصر نقشی مهم از نظر نمادین در نگارگری دوره تیموری دارد. در تصویر شماره ۱۶، به واسطه‌ی حضور درخت قاب صفحه می‌شکند و در تلاطم جنگ و درگیری انسان را دعوت می‌کند از ورای این قاب زیبایی های طبیعت و پرندگان در آسمان را ببینند.

تصویر شماره ۱۶. قاب باز در نگاره صف آرایی کیخسرو و افراسیاب. بخشی از نگاره، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین رنگ‌ها در نگاره‌های تیموری

رنگ، عنصری شاخص در نگارگری این عصر است. با نگاه به تحلیل رنگی نگاره "پاسخ دادن اسفندیار رستم را"، حضور رنگ-های گرم و سرد آبی و قرمز و گردش رنگی آن، در تضادی معنادار با آرامش ترکیب دایره‌ای موجود در اثر است و این بی‌تابی صحنه زمانی بیشتر با نمادهای رنگی در ذهن مجسم می‌شود که زیراندازی که اسفندیار و رستم بر آن نشسته‌اند نیز، با ترکیبی از این دو رنگ به تصویر کشده شده است.



راست، تصویر شماره ۱۷. شاهنامه بایسنقری، تحلیل رنگی صحنه پاسخ دادن اسفندیار رستم را، مکتب هرات، (نگارندگان، ۱۴۰۱).
چپ، تصویر شماره ۱۸. دیاگرام استفاده از قرینگی قرارگیری گو و طلخند بر روی فیل. صحنه جنگ بین گو و طلخند، شاهنامه محمد جوکی، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین نور در نگاره‌های تیموری

عدم مشخص بودن زاویه نور برای روشنایی کامل فضا، در دوران تیموری هم به مانند دیگر دوره‌ها به عنصری نمادین برای القاء فضایی غیرزمینی و لاهوتی کمک می‌کند. نگارگر با نمایش ندادن زاویه نور، فضا را با نوری روشن می‌کند که روشن‌کننده‌ی تمام کائنات است. نوری گسترده بر تمام پهنه‌ی آسمان و زمین. از این رو، در شب تاریک، تمامی عناصر صحنه چون روز می‌درخشند.

مفاهیم نمادین عنصرفضا در نگاره‌های تیموری

نماد در فضاهای نگاره‌های دوره تیموری، به طرز بارزی با بررسی صحنه جنگ بین گو و طلخند نمایش داده می‌شود. با وجود شلوغی عناصر و تعدد شخصیت‌های انسانی و حیوانی، نگارگر توانسته کنترل مناسبی داشته باشد و فضای جنگ را با ترکیب‌بندی چشم‌نوازی نمایش دهد(تصویر شماره ۱۸).

مفاهیم نمادین عنصرحرکت در نگاره‌های تیموری

نمونه بارز کاربرد حرکت و جنبش و یکی از عالی‌ترین نمونه‌های تصویری دوره تیموری، نگاره ساختن کاخ خورنق بهزاد است. او در این اثر به طرز چشم‌نوازی عنصر حرکت را نمایش داده است. در تصویر شماره ۱۹ و ۲۰ مفهوم حرکت و نیز ترکیب بندی این اثر شاخص با تناسبات عالی طلایی نشان داده شده است.

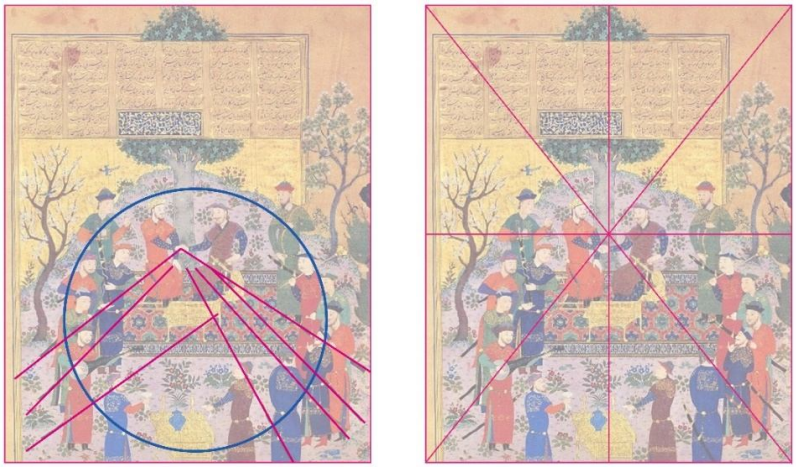
راست، تصویر شماره ۱۹. تحلیل محورهای حرکتی فیگورها در نگاره بنای کاخ خورنق، (نگارندگان، ۱۴۰۱).
چپ، تصویر شماره ۲۰. تحلیل تقسیم بندی ترکیب عناصر در صحنه نگاره بنای کاخ خورنق، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین عنصر زمان در نگاره‌های تیموری

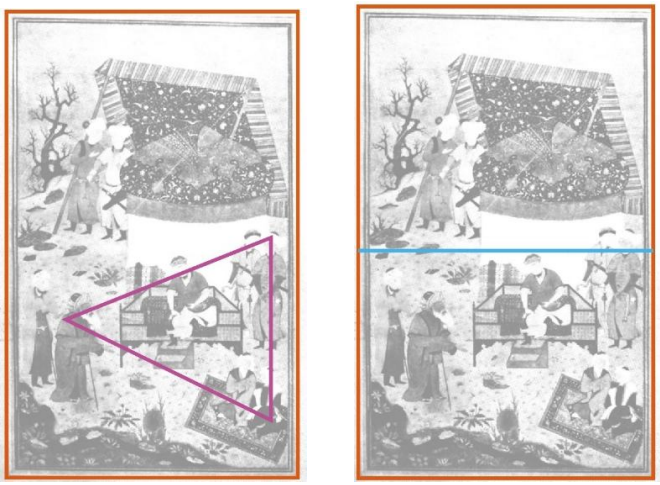
نگارگر در ترسیم زمان خود را مقید به نمایش زما ن فیزیکی نکرده و تصویری جدید از زمان و مکان ارائه می‌دهد. او سعی کرده زمان را، با توجه به تعاریف و ویژگی‌های عالم مثال، به نمایش بگذارد. زمان فیزیکیِ عالم ماده به جهت تغییرات بصری که در طول شبانه روز در اشیاء ایجاد می‌کند، و مکان فیزیکی به جهت ایجاد محدودیت در زاویه دید بیننده، مورد توجه نقاش ایرانی قرار نگرفته است. برای نگارگر ایرانی مکانی دارای اهمیت است که در آن هر شیء در کامل‌ترین وضعیت خود قرار گیرد، و زمانی به تصویر کشیده می‌شود که به نور موضعی، که بیانگر زمان خاصی است، توجه نشود بلکه اشیاء را آنگونه که در عالم مثال ظهور می‌کنند، به نمایش بگذارد. در نگارگری ایرانی زمان قراردادی و انتزاعی است(ماهوان، ۱۳۹۱: ۶۲۵-۶۲۴).

فرم و ترکیب بندی نگاره های دوره تیموری

گزینش زیباشناختی از عناصر فضا در ترکیب بندی یک نقاشی صورت می‌پذیرد. در واقع ترکیب‌بندی یکی از مهم‌ترین وسایلی است که هنرمند برای ارتباط با مخاطب در اختیار دارد(همان: ۹).اشکال هندسی که به صورت آشکار، نیمه آشکار و پنهان در نظام ترکیب‌بندی نقاشی ایرانی دیده می‌شوند اسپیرال، مربع، مستطیل و فرم‌های مثلثی است (آیت‌اللهی، ۱۳۸۵: ۲۰۱).



راست، تصویر شماره ۲۱ . دیاگرام محل قرارگیری فیگورها و شخصیت های اصلی داستان پاسخ دادن اسفندیار رستم را. (نگارندگان، ۱۴۰۱).
چپ، تصویر شماره ۲۲. دیاگرام ترکیب بندی دایره ای و نحوه ی چیدمان عناصر صحنه پاسخ دادن اسفندیار رستم را . (نگارندگان، ۱۴۰۱).



راست، تصویر شماره ۲۳، دیاگرام تقسیم فضای نگاره بارعام در بیرون از بارگاه به دو بخش عمودی، (نگارندگان، ۱۴۰۱).
چپ،تصویر شماره ۲۴، دیاگرام ترکیب فیگورهای بخش پایینی فضای نگاره بارعام در بیرون از بارگاه و تأکید بر باریاب، (نگارندگان، ۱۴۰۱).

مفاهیم نمادین عناصر نوشتاری در نگاره‌های تیموری

عناصر نوشتاری با تنوع گونه‌های خوشنویسی ایرانی- اسلامی و تکوین خطوط کاملاً ایرانی نظیر نستعلیق در این دوره که نمادی از قداست و پاکی است و اوج زیبایی بصری خطوط اسلامی را نشان می‌دهد، در اکثر نگاره‌ها حضور دارد. اگرچه در این دوران به نگاره‌هایی برخورد می کنیم که یک صفحه کاملاً اختصاص به نقاشی دارد و نگاره‌ها دیگر کوچک‌اندازه نیستند. اما، برخلاف آنچه که دیگران از خروج از زیر سلطه کتاب‌آرایی نام می‌برند، این حذف عنصری مهم از نظر بصری در نگارگری ایرانی است. چون متنون هم

زیبایی بصری دارند، هم نمادین هستند و هم انتقال‌دهنده پیام. با قبول این سطح از بیان نوشتار، گذار از مرحله استقلال تصویر از خوشنویسی، دیگر مفهومی ندارد. در واقع هنرمند نگارگر دوره تیموری، با حذف نوشتار در برخی از صفحات، به قدرت خلاقه بیننده کمک می‌کند که خود داستان‌سرایی کند.

نتیجه

آنچه در نمادشناسی آثار نگارگری دوره تیموری می‌توان مشاهده نمود، رشته‌های ارتباطی نمادها با واقعیت و طبیعت محسوس است. هنرمند نگارگر دوره تیموری، با گذشت دوره‌هایی چند از نگارگری مکاتب پیشین با تسلط تکنیکی بر فرم‌ها، رنگ‌ها و سوژه-هایش و با ژرف‌نگری در موضوعات مختلف و با مطالعه طبیعت اطرافش و با شناخت ماهیت زیبایی‌شناسی موجود در اندیشه‌های عارفان و سالکان و حتی خود پیمودن راه آنان، به زبانی مشخص در نگارگری دست می‌یابد که آثارشان، ممتازترین آثار نمادگرایانه در طول دوران تاریخ هنری ایران محسوب می‌شوند. با این نگاه که نمادپردازی یا نمادگزینی در آثار نگارگری ایران و به ویژه در این دوره را می‌توان جزو اصول و مبانی زیبایی‌شناسی هنر و نگارگری ایران به شمار آورد که در طول سالیان در اندیشه‌ی هنرمند تکوین یافته است. با این توجه که اسطوره و مذهب به عنوان دو بال شکل‌دهنده و پرورنده‌ی نمادگرایی و در واقع موضوع و زمینه‌ی خلاقیت و ابداع نمادها، در نگارگری ایران به حساب می‌آید. اما نکته‌ی شاخص در کل دوران نگارگری و به خصوص در دوران تیموری، ارتباط نمادها با واقعیت و طبیعت درحدی است که اگر کمی محسور زیبایی‌های نهفته در رنگ و عناصر طبیعی آن شویم، اندیشه‌ی نمادین آن لحظه‌ای از فکر و اندیشه‌ی بیننده خواهد رفت و این نکته را می‌توان اوج قدرت نگاره‌های این دوران دانست. هنرمند در بستر این تضاد، قدرتمندانه در ایجاد معناهای مختلف به پیش می‌تازد و با دست قوی و گزینش نمادهای مختلفی که در طول تاریخ فرهنگ و هنر این سرزمین به وجود آمده، معناهای گسترده‌ای را در دیدگان‌مان به نمایش می‌گذارد.

منابع و مآخذ

- آیت‌اللهی، حبیب الله، (۱۳۸۵) ، مبانی نظری هنرهای تجسمی، تهران، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه-ها(سمت).
- پاکباز، رویین،(۱۳۹۰)، نقاشی ایران از دیرباز تاکنون، تهران: نشر زرین و سیمین.
- پولیاکووا، ی. آ و رحیموا. ز. ای، (۱۳۸۱)، نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمه زهره فیضی، تهران: روزنه.
- بلخاری نُهی، حسن، (۱۳۸۸) ،سرگذشت هنر در تمدن اسالمی (موسیقی و معماری)، تهران: سورهٔ مهر.
- جکسون، پیتر، لاکهارت، لارنس و شمیل، آنه ماری،(۱۳۷۹)، تاریخ ایران، جلد ششم(دوران تیموری)، ترجمه یعقوب آژند، تهران: نشر مهتاب.
- حسینی صدر، علیرضا و نوین، حسین،(۱۳۹۴)، بررسی تحلیلی و تطبیقی متون ادبی در نگاره‌های کمال‌الدین بهزاد، مجموعه مقالات دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، ۴-۶ شهریورماه، صص ۷۹۱-۷۸۲
- زرین ایل، مهدی، کارگرجهرمی، وحید، (۱۳۹۱)، نگارگری ایران در دوران تیموری(عصر طلایی نگارگری ایران)، نیمسال نامه تاریخ نو، شماره چهارم، پاییز و زمستان، صص ۱۷۷-۱۴۳ .
- سجودی، فرزان،(۱۳۸۵)، نشانه‌شناسی مان و گذر زمان بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری، پژوهشنامه فرهنگستان هنر، شماره ۱، صص ۶۴-۴۶ .

- شیخ‌الاسلامی، علی، (۱۳۹۵)، خیال، مثال و جمال در عرفان اسلامی، تهران: نشر فرهنگستان هنر، چاپ چهارم،ویراست جدید.
- شیرازی، علی اصغر، (۱۳۸۲)، خورنق کاخ بهزاد، مجله هنرهای زیبا، شماره ۱۵، پاییز، صص ۹۵-۹۰ .
- دولتخواه، سارا، ابراهیمیان، صفیه، صفی یاری، نوشین، (۱۳۹۴)، طراحی لباس شب با استفاده از نقش و رنگ نگارگری دوران تیموری(زنان ۳۰-۲۵)، مجله نساجی امروز، شماره ۱۵۸، صص ۶۳-۵۷ .
- غزالی، ربابه، (۱۳۹۸)، بررسی شاخصه‌های بصری در آثار کمال‌الدین بهزاد، مطالعه موردی: اثر(سماع درویشان)، مجله جلوه هنر، دوره جدید، سال ۱۱، شماره ۱، شماره پیاپی: ۲۲، صص ۸۷-۸۳.
- فرخ‌پیام، افسانه، آیت‌اللهی، حبیب الله، (۱۳۸۷)، زمان، فضا و پیوند نور و رنگ با این مفاهیم در نگرش ایرانی و بازتاب آن ها در نگارگری، فصلنامه تحلیلی- پژوهشی نگره، دانشگاه هنر دانشگاه شاه، شماره ۸ و ۹ ، سال چهارم، پاییز و زمستان، صص ۱۷-۵ .
- کریچلو، کیت، (۱۳۹۰) ،تحلیل مضامین جهانشناختی نقوش اسالمی، حسن آذرکار، تهران: حکمت.
- کفشچیان مقدم، اصغر، یاحقی، مریم،(۱۳۹۰)، بررسی عناصر نمادین در نگارگری ایران، فصلنامه علمی پژوهشی باغ نظر، مرکز پژوهشی هنر معماری و شهرسازی نظر، شماره نوزدهم، سال هشتم، زمستان، صص ۷۶-۶۵ .
- ماهوان، فاطمه، (۱۳۹۱)، تأثیرگذاری حکمت اشراق و آیین مانوی بر شیوه نورپردازی در نگارگری ایرانی، مقاله اولین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی، جلد هشتم، ۱۵-۱۷ شهریور، صص ۶۲۷-۶۱۲ .
- مرادخانی، علی، عتیقه‌چی، نسرین، (۱۳۹۷)، تفسیر نشانه‌شناختی رنگ از منظر حکمی در نگارگری ایرانی- اسلامی، نشریه رهپویه هنر، هنرهای تجسمی، دوره جدید، شماره ۱، زمستان، صص ۲۱-۵ .
- موسوی فاطمی، نادر، طلایی، مرضیه،(۱۳۹۱)، بررسی محتوای رنگ در آثار کمال‌الدین بهزاد با تأکید بر دو نگاره‌ی یوسف و زلیخا و جنگ قبایل لیلی و مجنون، دوفصلنامه‌ی فرهنگ هنری، شماره ۲۲، آذر، صص ۱۴۳-۱۲۸ .
- نوروزی، نسترن، صابر، زینب، ناظری، افسانه، (۱۳۹۴)، خوانش کمال‌الدین بهزاد از داستان« سعدی و جوان کاشغری» بر اساس الگوی تعلیم و تربیت عرفانی نورالدین عبدالرحمن جامی، فصلنامه علمی- پژوهشی نگره، شماره ۳۴، تابستان، صص ۵۴-۳۸ .

جستارنامه فرهنگ و هنر اسلامی
Journal of Islamic Art and Culture
دوره دوم، شماره اول، تابستان ۱۴۰۲

Investigation and analysis of symbolic indicators in the paintings of the Timurid period

Abstract

The art of painting in Iran has been of interest to artists and art lovers since the past and has had its own characteristics in different eras, and many artists have studied in the field of painting to serve this unique art. The Timurid period is considered one of the most brilliant periods of Islamic art. In this period, the art of painting has taken its path of evolution and marked a glorious era in the art of painting. The symbolic features in the paintings of the Islamic period reflect the manifestation of the artistic spirit and style of Iranian schools, and symbolism can be considered a tool for visual expression of Iranian painting works. The present study deals with the reading of selected paintings from the Timurid period based on symbology and based on the classification of form, composition, geometric symbols, mythological themes and integrated elements in these paintings. The issue raised in this research is how the painters of the Timurid period used visual elements in reflecting their thoughts. This research is important because the Iranian artist creates magnificent works in a symbolic space and provides a meaningful and meaningful connection in the setting space of these works. The method of this research is descriptive-analytical; And therefore, it is trying to deal with the symbolic meaning of the paintings of the Timurid period and reveal the secrets of these paintings in the context of Iranian wisdom. results show; These paintings are based on the beliefs and mystical thoughts of the Timurid period, which represent Iranian and mythological identity.

Key Word: Painting of the Timurid period, symbolic features, mystical ideas, myth