



پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران

Archaeological Research of Iran

P-ISSN: 2345-5225 & E-ISSN: 2345-5500

Homepage: <https://mbsh.basu.ac.ir/>

Vol. 16, No. 48, 2026



The Historical Comparison of the Structural Transformation of the Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb

Gholamreza Shamloo¹ , Davoud Mirzaei² , Ali Salmani³

<https://doi.org/10.22084/nb.2025.29606.2691>

Received: 2024/07/14; Revised: 2025/01/14; Accepted: 2025/01/16

Type of Article: **Research**

Pp: 301-329

Abstract

The Baysunghur Shahnameh from the Timurid period and the Shahnameh of Shah Tahmasb from the Safavid period are two masterpieces of Iranian culture and art that stand without parallel. The images contained in these two manuscripts, a number of which are shared in subject matter, have consistently attracted the attention of art historians from a variety of perspectives. Among the approaches capable of illuminating the distinctive values of these images, formal analysis occupies a central place. Yet it is not formal analysis in isolation that proves most revealing, but rather a mode of analysis that also registers the historical transition from the Timurid to the Safavid era. It has been argued that such a historically situated formal analysis can disclose the shift in artistic sensibility that distinguishes these two periods. Building upon this premise, the present research first identifies a theoretical lacuna within twentieth-century formalist theories and then advances a specific reading of formalism, one that incorporates the “general theme” of a work (deliberately setting aside considerations of content and subject matter) into the examination of line, color, and composition. Adopting this framework, the study measures the degree of alignment between the formal elements and the overarching general theme in two images that appear in both manuscripts: “The Meeting of Ardeshir and Gulnar,” which is governed by a romantic theme, and “The First Labour of Esfandiar,” which is shaped by an epic theme. The investigation is guided by two principal research questions. First, which of these two images, by bringing its formal components into harmony with its general theme, succeeds more fully in evoking the appropriate aesthetic emotion? Second, can we conclude that one of these historical periods, or possibly both, accomplished this task more effectively by aligning formal elements with the intended general theme? The findings of the study indicate that the Shah Tahmasb manuscript was more successful than the Baysunghur manuscript in coordinating form with general theme. By extension, it appears plausible to claim that the Safavid period, to a greater degree than the Timurid, was able to evoke an aesthetic emotion that faithfully corresponds to the general theme of the works.

Keywords: Historical Transformation of the Form; Formalism; General Theme; Baysunghur Sahnameh; Shahnameh of Shah Tahmasb.

1. Department of Graphic, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

2. Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding Author).

Email: d.mirzaei@basu.ac.ir

3. Department of Philosophy of Art, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Citations: Shamloo, G., Mirzaei, D. & Salmani, A., (2026). “The Historical Comparison of the Structural Transformation of the Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb”. *Archaeological Research of Iran*, 16(48): 301-329. <https://doi.org/10.22084/nb.2025.29606.2691>

Journal of Department of Archaeology, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamadan, Iran.

© Copyright © 2026 The Authors. Published by Bu-Ali Sina University.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>). Non-commercial uses of the work are permitted, provided the original work is properly cited.

© The Author(s)



Introduction

The Shahnameh of Ferdowsi stands as the preeminent cultural and literary document of Iran. Throughout the centuries, successive rulers have assembled artists and craftsmen to embellish and illustrate this monumental work, leading to the production of numerous illuminated Shahnameh manuscripts across different historical periods. The Timurid and Safavid eras, celebrated as particularly luminous epochs in Iranian culture and art, witnessed the creation of two of the most treasured illustrated Shahnamehs: The Baysunghur Shahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb. The enduring artistic values of these two works can be examined from multiple perspectives. One of the most revealing approaches is a structural analysis of their painted images, which can bring to light the underlying conceptions and aesthetic sensibilities specific to each period. Both manuscripts share a number of common subjects. For the present study, two images have been selected: “The Meeting of Ardeshir and Gulnar,” which embodies a romantic theme, and “The First Labour of Esfandiar,” which represents a heroic theme. This research aims to investigate the artistic sensibilities of the Timurid and Safavid periods through a detailed structural analysis of these two images, with the expectation that the findings may be broadly applicable to other illustrations within these landmark manuscripts.

Discussion

With this introduction, it seems that no method is as capable as the formalist approach of revealing the structural transformations of the images in these two monumental works. However, the present study seeks a specific interpretation of this method, which will be explained further along with the research questions and hypotheses. The formalist method is concerned with the form of the work itself, as opposed to its content. Therefore, when examining an artwork through this method, any attention to content, subject matter, political-social conditions, or any external factors unrelated to the structure of the work itself is dismissed.

Some 20th-century theorists, particularly Clive Bell as a pioneer of this approach, aimed to develop a universal language for aesthetic evaluation, identifying the primary factor for eliciting aesthetic emotion as the form of the artwork. Bell, by introducing the concept of “significant form,” attempted to distinguish between simple forms and those harmonious, proportionate forms capable of evoking “aesthetic emotion”. However, Bell becomes caught in a vicious theoretical circle, making the definition of significant form contingent on eliciting aesthetic emotion, while the elicitation of

aesthetic emotion is in turn contingent upon possessing significant form, without specifying the objective qualities that constitute such form. Many of his critics have denied that lines, colors, composition, and space can define the value of a work of art as art independently of any other factor. Relying on these valid critiques, we argue that the factor in question could be the “general theme” of the work, which fundamentally differs from content or subject matter, both of which are entirely unrelated to structural analysis. In the absence of this factor, formalist analysis remains tenuous. A detailed explanation of this issue is deferred to Section 1 of the study. Thus, grounded in the foregoing interpretation, this research examines the structural elements of two images shared by the Baysunghur and Tahmasp Shahnamehs—each image governed by a distinct overarching theme—across the transition from the Timurid to the Safavid era, in order to lay the groundwork for answering two specific research questions: 1. Which of these images, through the alignment of its formal components with its general theme, has been more successful in evoking a corresponding aesthetic emotion? and 2. How can one conclude that one of these two historical periods (or both) has more effectively elicited aesthetic emotion by aligning formal elements with the general theme?

The hypothesis of this research, formulated in response to the above questions, is that the Tahmasbi version has been more successful than the Baysunghur version in aligning form with the general theme; and, by generalizing this conclusion to other images within these two versions, one may infer that the Safavid era, through dramatizing the pictorial narrative, has been more effective than the Timurid era in eliciting the aesthetic emotion corresponding to the general themes of the works. A crucial aspect of the present study’s methodology, arguably its innovation, lies in applying this approach to analyze the structural aspects of the works in relation to the “general theme”. (It is worth reiterating that the sole reason for selecting these two shared images is their differing general themes.)

The method of this research is descriptive-analytical, and the data were collected from library resources. Subsequently, the collected data were analyzed to examine the selected images in relation to their general themes from the Timurid and Safavid eras.

Conclusion

This research first delineates the fundamental tenets of formalist theory, identifies its shortcomings in analyzing pictorial works, and proposes an alternative perspective. It emphasizes the significance of an intervening

factor, termed the “general theme,” in structural analysis and in assessing the alignment of formal elements with this theme for eliciting a corresponding aesthetic emotion. Subsequently, by analyzing selected images common to the Baysunghur Shahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb to historically compare their structural transformations, with a focus on the relationship between form and general theme in evoking aesthetic emotion, the research addresses the following questions:

1. Which of these images, by aligning their formal components with their general theme, have been more successful in evoking a corresponding aesthetic emotion?

- Based on the analysis, both images from the Shahnameh of Shah Tahmasb appear to have been more successful than their counterparts in the Baysunghur Shahnameh in aligning formal elements with the general theme and eliciting a corresponding aesthetic emotion.

2. How can one conclude that one of these two historical periods (or both) has better achieved the goal of eliciting aesthetic emotion through aligning formal elements with the general theme?

- As observed, Safavid artists, by transcending the narrative text and dramatizing the story, employing fluid and dynamic lines—including wavy, circular, and oblique lines—and utilizing a diverse color palette, have been notably more successful than Timurid artists in aligning formal elements with the general theme of the work and eliciting the corresponding aesthetic emotion.

Acknowledgments

The authors extend their sincere gratitude to the anonymous peer reviewers for their insightful critiques and constructive suggestions, which significantly enhanced the clarity and scholarly rigor of this manuscript.

Observation Contribution

This research is derived from the first author’s doctoral dissertation. The primary data collection, encompassing all observational and analytical components, was conducted by the first author under the direct supervision and mentorship of the second and third authors.

Conflict of Interest

In adherence to ethical publication standards, the authors affirm that there are no conflicts of interest, either personal or financial, that could have influenced the content or conclusions presented in this research.



مقایسه تاریخی دگرگونی ساختاری نگاره‌های شاهنامه بایسنغری و تهماسبی

غلامرضا شاملو^I، داود میرزایی^{II}، علی سلمانی^{III}

شناسه دیجیتال (DOI): <https://doi.org/10.22084/nb.2025.29606.2691>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۴/۲۴، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۰/۲۵، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۰/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

صص: ۳۰۱-۳۲۹

چکیده

بی‌تردید شاهنامه بایسنغری از دوره تیموری و شاهنامه تهماسبی از دوره صفوی دو شاهکار بی‌بدیل فرهنگ و هنر ایران زمین هستند. نگاره‌های این دو نسخه (که چندین نگاره مشترک در آن‌ها وجود دارد) همواره از وجوه مختلف، مورد توجه بسیاری از پژوهندگان هنری بوده است. یکی از رویکردهایی که می‌تواند کمک شایانی به فهم ارزش‌های بی‌نظیر این نگاره‌ها کند، تحلیل فرمی این نگاره‌هاست، ولی نه تحلیل فرمی صرف، بلکه از معبر گذر تاریخی از دوره تیموری به صفوی؛ چراکه مدعا بر این است با چنین تحلیل خاصی، تغییر ذوق هنری این دو دوره تاریخی مکشوف خواهد شد. با این اوصاف، این پژوهش بر آن بوده تا با نشان دادن خلئی نظری در بدنه نظریه‌های فرمالیستی قرن ۲۰م. و لذا با خوانشی خاص از این نظریه، یعنی دخالت دادن عنصر «درونمایه کلی» آثار، (بدون کمترین توجه به محتوا و موضوع) در تحلیل عناصری چون، خط، رنگ و ترکیب بندی، میزان هم‌سویی عناصر فرمی دو نگاره مشترک از این دو نسخه، یعنی «دیدار اردشیر و گلنار» و «خوان اول اسفندیار» با درونمایه کلی، به ترتیب، «عاشقانه» و «حماسی» را بررسی کند تا به این دو پرسش پاسخ دهد: (۱) کدام یک از این نگاره‌ها توانسته‌اند به مدد هم‌سو ساختن اجزای فرمی خود با درونمایه کلی‌شان، بهتر از عهده برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن برآیند؟ (۲) چگونه می‌توان نتیجه گرفت که یکی از این دو دوره تاریخی (یا حتی هر دو) با هم‌سو ساختن عناصر فرمی با درونمایه کلی خود، این هدف برانگیزش عاطفه زیباشناختی را بهتر محقق ساخته است؟ از نتایج پژوهش برمی‌آید که نسخه تهماسبی در این هم‌سویی فرم با درونمایه موفق‌تر از نسخه بایسنغری بوده است و به نظر می‌رسد که با تعمیم این نتیجه بر سایر نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان مدعی شد که دوره صفوی بهتر از دوره تیموری توانسته است از عهده این مهم برآید و عاطفه زیباشناختی متناسبی با درونمایه آثار ایجاد کند.

کلیدواژگان: فرم، فرمالیسم، درونمایه کلی، شاهنامه بایسنغری، شاهنامه تهماسبی.

I. گروه گرافیک، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

II. گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران (نویسنده مسئول).

Email: d.mirzaei@basu.ac.ir

III. گروه فلسفه هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

ارجاع به مقاله: شاملو، غلامرضا؛ میرزایی، داود؛ و سلمانی، علی، (۱۴۰۵). «مقایسه تاریخی دگرگونی ساختاری نگاره‌های شاهنامه بایسنغری و تهماسبی». پژوهش‌های باستان‌شناسی ایران، ۱۶(۴۸): ۳۰۱-۳۲۹. <https://doi.org/10.22084/nb.2025.29606.2691>

فصلنامه علمی گروه باستان‌شناسی دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

© حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. © ۱۴۰۵ ناشر این مقاله، دانشگاه بوعلی‌سینا است. این مقاله تحت گواهی زیر منتشر شده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و بارعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.

Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International license (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>).

© The Author(s)



مقدمه

آن‌چه از آثار هنری در نگاه اول در معرض دید مخاطب قرار می‌گیرد، پیش از هر چیز، ساختار فرمی آن است، شامل عناصری چون: خط، رنگ، ترکیب‌بندی و فضا. مجموع این عناصر، هنرمند را در بیان ایده‌هایش یاری می‌کند، فارغ از این‌که قصد آفرینش چه نوع اثری را دارد: بازنمودی (اعم از روایتی یا غیرروایتی) یا غیربازنمودی (انتزاعی)؛ لذا هیچ اثری را نمی‌توان یافت که درگیر مسئله فرم نباشد. تحلیل این عناصر ساختاری، یکی از روش‌های مفید فهم آثار هنری است که می‌تواند پرده از ذوق زیباشناختی هنرمند و حتی بالاتر از آن، ذوق زیباشناختی یک دوره تاریخی بردارد و از همین منظر، مقایسه کیفیت عناصر ساختاری آثار دو دوره (یا ادوار مختلف)، اطلاعات مفیدی برای فهم تغییرات ذوق هنری‌شان به دست می‌دهد که حتی می‌تواند به نتایج تعمیم‌پذیری نیز بینجامد.

با این مقدمه، شاهنامه فردوسی به عنوان مهم‌ترین سند فرهنگی ایران زمین همواره مورد توجه حکمرانان ادوار مختلف ایران بوده و حس هندی دوستی این حاکمان، هنرمندان مختلف را گردهم می‌آورده تا به کتاب‌آرایی و تصویرگری این اثر سترگ همت گمارند. حاصل این همکاری، شمار زیادی از شاهنامه‌های مصور در ادوار مختلف بوده است. دو دوره تیموری و صفوی به عنوان ادوار درخشان فرهنگ و هنر ایران زمین، شاهد خلق دو نسخه از ارزنده‌ترین شاهنامه‌های مصور بوده است؛ یعنی، به ترتیب، شاهنامه بایسنغری و شاهنامه تهماسبی. از وجوه مختلفی می‌توان به ارزش‌های جاویدان این دو اثر پرداخت. باتوجه به بند اول این مقدمه، قطعاً یکی از شاخص‌ترین این وجوه، تحلیل عناصر ساختاری این دو اثر است که می‌تواند پرده از اندیشه‌های خفته در چندوچون ذوق هنری این دو دوره بردارد و نتایج مفیدی به دست دهد. این دو نسخه، چند نگاره مشترک را در خود جای داده‌اند که جدول ۱، فهرستی از آن‌ها به دست می‌دهد. از این میان، دو نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» و «خوان اول اسفندیار» برای تحلیل پژوهش حاضر انتخاب شده‌اند که به ترتیب درونمایه عاشقانه و حماسی دارند. این پژوهش بر آن است تا با تحلیل ساختاری این دو نگاره، تغییرات ذوق هنری دو دوره مزبور را بررسی کند، به این امید که نتایج حاصله قابل تعمیم به سایر نگاره‌های این دو نسخه باشد.

پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش: با این مقدمه، به نظر می‌رسد که قاعدتاً هیچ روشی به اندازه روش فرمالیستی نتواند دگرگونی ساختاری نگاره‌های این دو اثر سترگ را نشان دهد؛ البته، پژوهش حاضر در پی خوانشی خاص از روش بوده است که با توضیح آن در ادامه، پرسش‌های و فرضیه‌های پژوهش طرح خواهد شد. روش فرمالیستی معطوف است به فرم خود اثر در مقابل محتوای آن؛ لذا در بررسی اثر هنری با این روش، از هرگونه توجه به محتوا، موضوع، شرایط سیاسی-اجتماعی و هر عامل بیرونی دیگری که ارتباطی با ساختار خود اثر ندارد، صرف نظر می‌شود. برخی نظریه‌پردازان قرن ۲۰م.، خصوصاً «کلیو پل» به عنوان پیش‌گام این رویکرد در قرن ۲۰م. در راستای رسیدن به زبانی کلی و همگانی در

ارزیابی زیباشناختی، اصلی‌ترین عامل ایجاد احساس زیباشناختی را فرم اثر هنری معرفی می‌کنند. پل با طرح انگاره «فرم معنادار» (Significant Form) کوشید میان فرم‌های ساده و فرم‌های هماهنگ و متناسبی فرق گذارد که قابلیت ایجاد «عاطفه زیباشناختی» (Aesthetic Emotion) را دارند؛ اما پل با گرفتار شدن در یک دور نظری آزارنده، تعریف فرم معنادار را منوط می‌کند به برانگیزش عاطفه زیباشناختی و برانگیزش عاطفه زیباشناختی را منوط می‌کند به برخورداری از فرم معنادار (جوانلی، ۱۳۹۸: ۱۶۲) و این میان، هیچ حرفی در مورد کیفیات ابژکتیو این فرم معنادار نمی‌زند. بسیاری از منتقدان او، منکر آن شده‌اند که خطوط، رنگ‌ها و ترکیب بندی و فضا بتوانند مستقل از عاملی دیگر، معرّف ارزش اثر هنری به مثابه هنر باشند (همان: ۱۶۲). با تکیه بر چنین نقدهای برحقی، ما معتقدیم که آن عامل مورد نظر منتقدان می‌تواند «درونمایه کلی» (General Theme) اثر باشد که اساساً با محتوا یا موضوع فرق دارد که هر دو کاملاً بی‌ارتباط به تحلیل ساختاری هستند. به نظر می‌رسد که در غیاب این عامل، بررسی فرمالیستی پادروها می‌ماند؛ توضیح مبسوط این مسئله را به ادامه پژوهش حاضر وامی‌گذاریم.

پرسش و فرضیه پژوهش: بر این اساس، مسئله مشخص این پژوهش با اتکا به خوانش مذکور، بررسی عناصر ساختاری دو نگاره مشترک از دو نسخه شاهنامه بایسنغری و تهماسبی با دو درونمایه کلی متفاوت است، در گذر از دوره تیموری به صفوی تا زمینه برای پاسخ به این دو پرسش مشخص پژوهش فراهم شود: (۱) کدام یک از این نگاره‌ها به مدد هم‌سو ساختن اجزای ساختاری خود با درونمایه کلی‌شان، بهتر توانسته‌اند از عهده برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن برآیند؟ (۲) چگونه می‌توان نتیجه گرفت که یکی از این دو دوره تاریخی با هم‌سو ساختن عناصر ساختاری با درونمایه کلی خود، این هدف برانگیزش عاطفه زیباشناختی مقتضی را بهتر محقق ساخته است؟

فرضیه پژوهش حاضر در پاسخ به دو پرسش فوق این است؛ به نظر می‌رسد که نسخه تهماسبی در هم‌سویی فرم با درونمایه کلی اثر، موفق‌تر از نسخه بایسنغری بوده است و با تعمیم این نتیجه به سایر نگاره‌های این دو نسخه، می‌توان نتیجه گرفت که دوره صفوی با دراماتیزه کردن روایت تصویری، بهتر از دوره تیموری توانسته است از عهده برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با درونمایه کلی آثار برآید. نکته مهم در روش پژوهش حاضر و به نوعی می‌توان گفت «نوآوری» آن در کاربست این روش، این است که می‌خواهد جنبه‌های ساختاری آثار را در نسبت آن با چیزی تحلیل کند که «درونمایه کلی» (General Theme) نامیده می‌شود. (بار دیگر لازم به ذکر است که دلیل انتخاب این دو نگاره مشترک، صرفاً درونمایه‌های متفاوت‌شان بوده است).

روش پژوهش: روش این پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و گردآوری اطلاعات نیز از طریق منابع کتابخانه‌ای بوده است؛ سپس با تجزیه و تحلیل اطلاعات جمع‌آوری شده، نگاره‌های منتخب پژوهش در ارتباط با درونمایه کلی‌شان در دوره تیموری و صفوی تحلیل و بررسی شده‌اند.

پیشینه پژوهش

در فضای پژوهشی فارسی‌زبان، تحلیل فرمالیستی آثار ادبی کم انجام نشده، اما با جست‌وجویی ساده متوجه می‌شویم که چنین تحلیلی روی آثار تجسمی به‌طرز عجیبی کم است. دلیل این قلت هرچه باشد، در ادامه به همین چند مورد که آثار تصویری را از منظر فرمالیسم مدنظر داشته‌اند، اشاره می‌شود؛ «اکبری حبیب‌آبادی» (۱۳۹۲) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی فرمالیستی و تطبیقی نقوش هندسی مکتب دوم تبریز (با نظر به شاهنامه تهماسبی) و مسجد گوهرشاد»، برخی نگاره‌های شاهنامه تهماسبی و برخی بخش‌های کاشی‌کاری مسجد گوهرشاد را برگزیده و به بررسی تطبیقی فرم‌های نقوش هندسی این دو پرداخته و دست‌آخر نتیجه گرفته است که مشابهت‌های معناداری در این فرم‌ها دیده می‌شود.

«کریمی» (۱۳۹۵) در پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «مطالعه فرمالیستی آثار دو نگارگر معاصر (محمود فرشچیان و مجید مهرگان) و مقایسه آن با نگاره‌های شاهنامه بایسنغری»، ابتدا با بیان این‌که نگارگری ایرانی از دیرباز تا امروز با تغییرات زیادی از نظر فرم و ظاهر مواجه بوده است، بر آن است که برای یافتن این وجوه تمایز، باید از روش تحلیل فرمالیستی بهره گرفت که به جای محتوا، تنها بر فرم اثر هنری تأکید دارد.

«شایسته» (۱۳۸۷) در مقاله «نقد فرمالیستی نقاشی‌های قاجار (سده‌های دوازدهم تا سیزدهم هجری قمری)» کوشیده تا روابط فرم‌ها و عناصر ساختمانی درون نقاشی‌ها را با تأثیرات موضوع و یا زمان اثر و تأثیرات در عوامل تاریخی یا روان‌شناختی بیرون اثر درنظر گیرد و از این معبر، نیازهای شخصی خالقان آثار را تحلیل کند و از این طریق، روابط میان فرم‌ها و عناصر ساختاری آن‌ها را کشف و ارزش‌یابی کند (جدول ۱).

نقد و نظری بر نظریه فرمالیستی و ارائه دیدگاهی بدیل

برای روشن شدن روش پژوهش حاضر در تحلیل نگاره‌ها، لازم است ابتدا نگاهی به مسئله فرم و مسائل و نقدهای وارد بر آن بیندازیم تا مشخص شود که تحلیل نگاره‌ها از این منظر، چگونه وافی به مقصود خواهد بود؛ بدین‌منظور، ابتدا به معنای لغوی واژه فرم اشاره و سپس برای تصریح بیشتر موضوع، به معانی این واژه در تاریخ زیباشناسی پرداخته خواهد شد. پس از آن با اشاره‌ای بسیار مختصر به روش فرمالیستی، نگاهی به روش کلایو پل می‌شود و در آخر، با نقد و نظری بر روش پل، دیدگاه بدیل این پژوهش را برای تحلیل آثار ارائه خواهد شد.

معنای لغوی واژه فرم

اصطلاح «فرم» (Form) یکی از شاخص‌ترین مفاهیم در عرصه هنر و زیبایی بوده و در طول تاریخ طولانی خود، بسته به نگرش فیلسوفان، معانی متفاوتی به خود دیده و برخی معانی آن پا به عرصه هنر گذاشته است و درک و دریافت برخی گونه‌های

جدول ۱: فهرست نگاره‌های مشترک دو شاهنامه بایسنغری (بایسنغری، ۱۳۵۰) و تهماسبی (تهماسبی، ۱۳۹۱).

Tab 1: The list of common illustrations of two versions of Shahnameh (Baysunghur Sahnameh, 1971 & Shahnameh of Shah Tahmasb, 2012)

				بایسنغری
در بند کشیدن ضحاک	نبرد رستم و دیو سپید	خوان اول اسفندیار	دیدار اردشیر و گلنار	
				تهماسبی
در بند کشیدن ضحاک	نبرد رستم و ارزنگ دیو	خوان اول اسفندیار	دیدار اردشیر و گلنار	
				بایسنغری
دیدار فردوسی با شاعران غزنه	کشتن ارجاسب به دست اسفندیار	نبرد رستم و سهراب	خوان اول اسفندیار	
				تهماسبی
دیدار فردوسی با شاعران غزنه	کشتن ارجاسب به دست اسفندیار	نبرد رستم و سهراب	خوان اول اسفندیار	

هنری، خصوصاً در ادوار جدیدتر، بدون فهم دقیق این معانی امکان‌پذیر نخواهد بود. در لغتنامه دهخدا در برابر واژه فرم، معادل «شکل» و «صورت» آمده است و متضاد آن نیز «محتوا» (وبگاه مؤسسه لغت‌نامه دهخدا؛ مدخل فرم). در فرهنگ معین هم به معنای «ریخت»، «شکل» و «وضع» و متضاد آن «محتوا» ثبت شده است (فرهنگ معین، ۱۳۸۸). «پاکباز» در فرهنگ اصطلاحات هنری، در برابر آن، همان «فرم» را ثبت کرده و مشتقات آن را نیز بر همین اساس آورده است، یعنی «فرمال»، «فرمالیست» و «فرمالیسم» (پاکباز، ۱۳۹۵: ۱۴۷). پاکباز در دایرةالمعارف هنر نیز این تعریف را برای آن می‌آورد: «اصطلاحی است برای توصیف برخی جنبه‌های متمایز از موضوع، محتوا، کارکرد و سبک در اثر هنری. معمولاً این واژه به عناصری اطلاق می‌شود که هنرمند در خلق اثر به کار می‌برد. این عناصر عبارتند از: خط، رنگ، شکل، حجم و غیره که آن‌ها را "عناصر صوری [= فرمال]" یا "عناصر بصری" می‌نامند» (پاکباز، ۱۳۹۷: ۴۶۰). واژه Form در دیکشنری آکسفورد به معنای متفاوتی آمده است که آن‌چه به این بحث ارتباط دارد، از این قرار است: «نوع» یا «گونه»، «شکل»، «آرایش یا ترتیب اجزا در کل»، «تناسب» (Oxford Advanced Learners Dictionary).

معنای فرم در تاریخ اندیشه زیباشناختی

هر پژوهشی که به نوعی با مسئله فرم درگیر باشد، لاجرم باید به پژوهش نمونه‌وار «ووادیسواف تاتارکیویچ» (۱۴۰۰) با عنوان «فرم در تاریخ زیباشناسی» رجوع کند. این واژه در عین آن‌که در بسیاری از فرهنگ‌ها بسیار دیرپا بوده، ابهام فراوانی هم داشته است. در تاریخ تطور آن، واژه لاتینی Forma از همان ابتدا جایگزین دو کلمه یونانی Morphe (مورفه) و Eidos (آیدوس) شد. واژه «مورفه» بیشتر به فرم‌های مرئی و عینی اطلاق می‌شد و واژه «آیدوس» به فرم‌های ذهنی (یا مفهومی) (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰: ۳۱۹). به نظر می‌رسد که همین دوگانگی، تا حد زیادی به ابهام معنایی این واژه دامن زده باشد.

تاتارکیویچ، پنج معنای متفاوت را برای واژه فرم در تاریخ زیباشناسی ذکر می‌کند و در هر معنا، متضاد آن را نیز می‌آورد تا مشخص شود که کدام‌یک از این معانی از قلمرو زیباشناسی مایه گرفته‌اند؛ چهار معنای آن مستقیماً به بحث حاضر مربوط نمی‌شوند و پرداختن به آن‌ها در اینجا صرفاً اطلاع‌کلام است؛ اما فرم در معنای اول خود اشاره به نظم، ترتیب یا آرایش اجزا دارد؛ متضاد فرم در این معنا، عبارت است از عناصر یا اجزا که همان قسمت‌هایی است که فرم در همین معنای اول می‌خواهد آن‌ها را به هم بپیوندد تا یک کل حاصل آید؛ مثلاً فرم رواق به انتظام ستون‌های آن است و فرم ملودی به نظم اصواتش (همان: ۳۲۱). گفتنی است که این معنای فرم، یعنی نظم، ترتیب یا آرایش اجزا ریشه در دیدگاه «فیثاغوریان» در قرن پنجم پیش از میلاد دارد. فیثاغوریان، زیبایی را وابسته به نسبت‌ها می‌دانستند؛ «نظم و تناسب مفید است» و «هیچ هنری بدون تناسب حاصل نمی‌آید، پس هنر علی‌الاصول از طریق عدد ایجاد می‌شود... پس می‌توان به درستی مدعی شد که

اشیاء به واسطه عدد زیبا جلوه می‌کنند» (تاتارکیویچ، ۱۴۰۲: ۱۵۹). با وجود آن‌که درک و اهمیت روابط فرمی در هنر، دستاورد دوران جدید نیست، چراکه روابط فرمی اساس زیباشناسی یونانی بود، اما اودیسه معنای اول فرم با رسیدن به قرن ۲۰م. توسط نظریه پردازان فرمالیست انگلیسی، خصوصاً کلایو بل دوباره سر زبان‌ها افتاد (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰: ۳۲۸) که در ادامه به اهم نظریه او و نقد آن به منظور نشان دادن خلئی پرداخته خواهد شد که در دل این نظریه جا خوش کرده است، سپس پیشنهادی برای رفع این خلأ ارائه خواهد شد؛ لذا با این تصور از معنای فرم در ذهن، اینک بینیم فرمالیسم چه ارتباطی با این مفهوم دارد و مبانی آن چیست و به ویژه در هنرهای تجسمی چگونه می‌تواند در نسبت با درونمایه اثر باشد.

روش فرمالیستی به طور کلی

در دایرةالمعارف هنر، «فرمالیسم» (Formalism) اصطلاحی است برای توصیف رویکردی (ازسوی هنرمند یا نظریه پرداز هنر) که در آن خودسامانی یا برتری کیفیات فرمال اثر هنری مورد تأکید قرار می‌گیرد. باور بر این است که وجود عناصری مانند: خط، شکل و رنگ [و ترکیب این‌ها] در اثر هنری برای درک و ارزیابی آن کفایت می‌کند و ملاحظات دیگر از قبیل جنبه‌های بازنمودی، اخلاقی یا اجتماعی کم‌اهمیت یا اضافی‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۷: ۴۶۱). با این وصف، فرمالیسم (هم‌چون نظریه بیانی) به عنوان واکنشی در برابر نظریه‌های بازنمودی هنر عرضه شد و دگرگونی‌های عمیقی در درک و دریافت ما از هنر پدید آورد (کارول، ۱۳۸۷: ۱۷۲)؛ به دیگر سخن، فرمالیسم «رویکردی به هنر است که بر اهمیت فرم و اولویت آن بر محتوا و موضوع در مقام منبع جاذبه سوپرتکتیو اثر تأکید می‌کند (ادمز، ۱۳۹۴: ۲۹). طبق تقسیم‌بندی پیش‌گفته تاتارکیویچ، فرم در این معنا، در تضاد با محتوا، به معنای نمود بیرونی یا سبک است (تاتارکیویچ، ۱۴۰۰: ۳۲۰-۲۱). به یک معنا، نظریه فرمالیستی (در کنار نظریه بازنمودی که هنریت را در بازنمایانه بودن آن می‌داند (شپرد، ۱۳۸۳: ۱۱) و نظریه فرانمودی هنر که هنریت را در بیانگری احساس می‌داند (همان: ۳۳))، یکی از سه نظریه اصلی ذات‌باورانه درباره هنر است که مطابق با آن، هرگونه نقدی ناظر به خود اثر هنری و نحوه برساخته شدن آن و نه ناظر به سازنده یا مخاطب آن چاره‌ای ندارد جز این‌که به ویژگی‌های فرمی اثر توجه کند (قره‌باغی، ۱۳۸۸: ۷۳) و فرم آن را مبنای ارزش‌گذاری زیباشناختی‌اش قرار دهد. بی‌تردید، یکی از دلایل برآمدن این نظریه و اقبال به آن، رشد فزاینده هنر مدرن و نقاشی انتزاعی بود که به جای بازنمایی یا بیان احساس، دل در گرو ترکیب‌بندی‌های فرمی داشت؛ خود این اقبال فزاینده، واکنشی بود علیه ظهور عکاسی که بیکه‌وتنها عهده‌دار بازنمایی دقیق جهان بیرون در کسری از ثانیه شده بود. در این راستا، ابتدا رئالیسم با کسانی چون «گوستاو کوربه» و بیشتر «ادوارد مانه» دست به ابداعاتی می‌زند؛ به طورمثال، منطق پرسپکتیو در پیش‌زمینه و پس‌زمینه تصویر را می‌شکند و

اندازه‌ها را به هم می‌ریزد و با این قسم آزمون‌گری‌ها، راه را برای انقلاب‌های تصویری امپرسیونیست‌ها می‌گشاید که نخستین اقدامات فرم‌محورانه در تاریخ هنر محسوب می‌شود؛ ولی در آثار ایشان هنوز شمه‌هایی از بازنمایی و عینیت پیدا بود. «پل سزان» پست‌امپرسیونیست، خصوصاً در طبیعت بی‌جان‌های خود، با تلخیص همه شکل‌های طبیعت به فرم‌های اولیه مکعب، مخروط، استوانه و گره (کارول، ۱۳۸۷: ۱۷۲) گامی جلوتر رفت تا این‌که این مسیر نوظهور در طلیعه قرن ۲۰م. با گذر از سبک‌های کاملاً فرمالی چون کوبیسم و فوتوریسم اروپایی، در دهه ۴۰ و تا اواسط دهه ۵۰م. به اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی رسید و نقاشی بدل شد به هیمنه‌ای صرفاً فرمال از رنگ‌پاشی‌ها، تاش‌گذاری‌ها و حوزه‌های وسیع رنگی، بی‌هیچ ارجاعی به عالم بیرون (سمیع‌آذر، ۱۳۸۹: ۳۳)؛ لذا فرمالیسم جدید از اواخر سده ۱۹م. و مقارن با ظهور مدرنیسم مطرح شد. آثار نوپدید مدرن تبیین و توجیه این ایده را لازم می‌آورد که چگونه کیفیات صرفاً فرمال می‌توانند واجد معنا یا طینی مستقل از کارکرد بازنمودی باشند.

لذا این انقلاب‌های پی‌درپی فرمی کار را به جایی رساند که تنسيق نظریه‌هایی برای تبیین ارزش‌های هنری و زیباشناختی این آثار ناگزیر می‌نمود. یکی از نظریه‌پردازان شهیر فرمالیستی که در انگلستان در اوایل قرن ۲۰م.، عهده‌دار ارائه نظریه‌ای در این باره شد، کلايو پل بود؛ طرفه آن‌که نظریه فرمالیستی هنر در قرن ۲۰م. با نام او تداعی می‌شود. پیش از پرداختن اجمالی به فرمالیسم او، در مقام تمهید بحث، باید گفت «کانت» به عنوان برجسته‌ترین فیلسوفی که نخستین بار اثری مستقل و ارزشمند در باب زیباشناسی به عنوان حوزه جدیدی از فلسفه تألیف کرد، نقش ویژه‌ای در طرح مفهوم فرم و ارزش آن در اثر هنری دارد (ادمز، ۱۳۹۴: ۴۴). او در نقد قوه حکم خود، ذیل دقیقه سوم صریحاً اعلام می‌کند که توجه به هرگونه داده حسی، جذابیت و عاطفه بدین دلیل که اموری شخصی هستند و فاقد قابلیت انتقال کلی، باید در داوری ما از اثر هنری کنار گذاشته شوند (کانت، ۱۳۸۸: ۱۲۶). داوری باید فقط براساس فرم آن انجام شود (همان: ۱۲۸ و ۱۲۹). فرم مورد نظر کانت اینجا همان طرح یا به تعبیر دیگر، ترکیب بندی است که عبارت است از چینش زمانی و مکانی پدیدارها که می‌تواند هماهنگی آزاد خیال و فاهمه را در فرد ایجاد کنند. به نظر می‌رسد که همین گفته، مبنای فرمالیسم زیباشناختی امثال پل قرار گرفته باشد. در ادامه، نگاهی به فرمالیسم پل انداخته خواهد شد و در آخر، انگشت روی خلأ نظری رویکرد او گذارده و پیشنهادی برای رفع این خلأ، خصوصاً در پرداختن به آثار تصویرگرانه ارائه می‌شود.

روش کلايو پل

شرح کلايو پل از دیدگاه فرمالیستی اهمیت ویژه‌ای در رشد و تحول زیباشناسی قرن ۲۰م. داشته است. به اعتقاد او، باید درخصوص هنر، روشن صحبت کرد، در غیر این صورت به ورطه مهمل بافی خواهیم افتاد (Carroll, 1985: 64). پل مشخصاً در نقاشی‌های سزان تغییری جدید و انقلابی تشخیص می‌دهد. او

در کتاب معروف خود، هنر، سزان را هنرمندی بی نقص معرفی می‌کند (Bell, 1914: 35) و اصلاً هدف اصلی نوشتن این کتاب، ارائه توجیهی برای جدی گرفتن نقاشی‌های سزان است (واربرتون، ۱۳۸۸: ۱۹). چیزی که او از معبر کارهای هنرمندانی چون سزان می‌بیند، اصطلاحی برساخته خود اوست به نام «فرم معنادار» و آن را یگانه کیفیت مشترک همه آثار هنری تجسمی معرفی می‌کند. او با طرح این مفهوم می‌خواهد فرم را از عملکرد بازنمودی هنر مجزا کند. طبق تأکید او، فرم باید فی‌نفسه معنادار باشد، یعنی خودش ابژه توجه و مایه لذت باشد، نه این‌که صرفاً به ابزاری برای بازنمایی تقلیل یابد (Ibid: 22, 24). از منظری دیگر، او با طرح این مفهوم می‌کوشد فرم‌های زیباشناختی را از فرم‌های معمولی متمایز کند. فرم‌های معنادار آثار هنری از طریق حس زیباشناختی، به عالم عاطفه زیباشناختی رهنمون می‌شوند (Ibid: 45-46). به نظر می‌رسد که پل برای توضیح فرم معنادار، به فرم‌های ساختارمندی اشاره می‌کند که خصلتی بیانگرانه دارند. او در توضیح فرم معنادار هم می‌گوید که فرمی این‌چنین، ترکیبی شاخص از خط‌ها، شکل‌ها و رنگ‌ها با نسبتی معین است (Ibid: 25)؛ لذا برای درک و ارج‌شناسی زیباشناختی یک اثر، هیچ نیازی به دانشی جز درک فرم، رنگ و ترکیب‌بندی (به قول خود او، فضای سه‌بعدی) آن نداریم (Ibid: 27). پل در توضیح «عاطفه زیباشناختی» می‌گوید که برخی اشیای مصنوع این قابلیت را دارند تا عاطفه‌ای زیباشناختی را در مخاطب ایجاد کنند و علاقه ما به این آثار ربطی به این ندارد که کی، کجا، در چه زمینه‌ای و توسط چه کسی ساخته شده‌اند (Ibid: 26)؛ لذا این توان ایجاد عاطفه زیباشناختی، جزء لاینفک فرم معنادار است؛ از این‌رو، این احساس، مختص درک ما از هنر (در مقام شیئی مصنوع) است و ارتباطی به طبیعت ندارد. پس می‌توان گفت که فرم معنادار عمیقاً ما را تکان می‌دهد؛ زیرا عاطفه‌ای خاص را نشان می‌دهد (Zuchert, 2006: 618).

نقد روش پل و ارائه دیدگاهی بدیل

اما به نظر می‌رسد نقص بزرگ نظریه پل (گذشته از مشکل دوری بودن آن‌که در بخش بیان مسئله بدان اشاره شد (جوانلی، ۱۳۹۸: ۱۶۹) در این است که هیچ محک و معیار ابژکتیوی برای فرم معنادار به دست نمی‌دهد که این ایراد مورد توجه منتقدان بسیاری بوده است (همان)، یعنی وقتی می‌گوید فرم معنادار «ترکیبی شاخص از خط‌ها، شکل‌ها و رنگ‌ها با نسبتی معین است»، اما هرگز به ما نمی‌گوید که این خط‌ها، شکل‌ها و رنگ‌ها باید با چه کیفیتی کنار هم سامان یابند تا معنادار باشند؛ در عوض، تحقق آن را تماماً موکول می‌کند به برانگیزش عاطفه‌ای کاملاً سوبژکتیو به نام عاطفه زیباشناختی که شخص باید درون خود دنبال آن بگردد (Bell, 1914: 21) و حتی در مورد کیفیت این عاطفه هم روشن‌گری نمی‌کند. او علاوه بر آثار فرمال مدرن، در مورد آثار بازنمودی هم حرف می‌زند، اما تأکید می‌کند در پرداختن به این آثار، تنها باید به عناصر فرمی آن توجه کرد و محتوا و موضوع بازنمودی‌شان را تماماً نادیده گرفت (Ibid: 21).

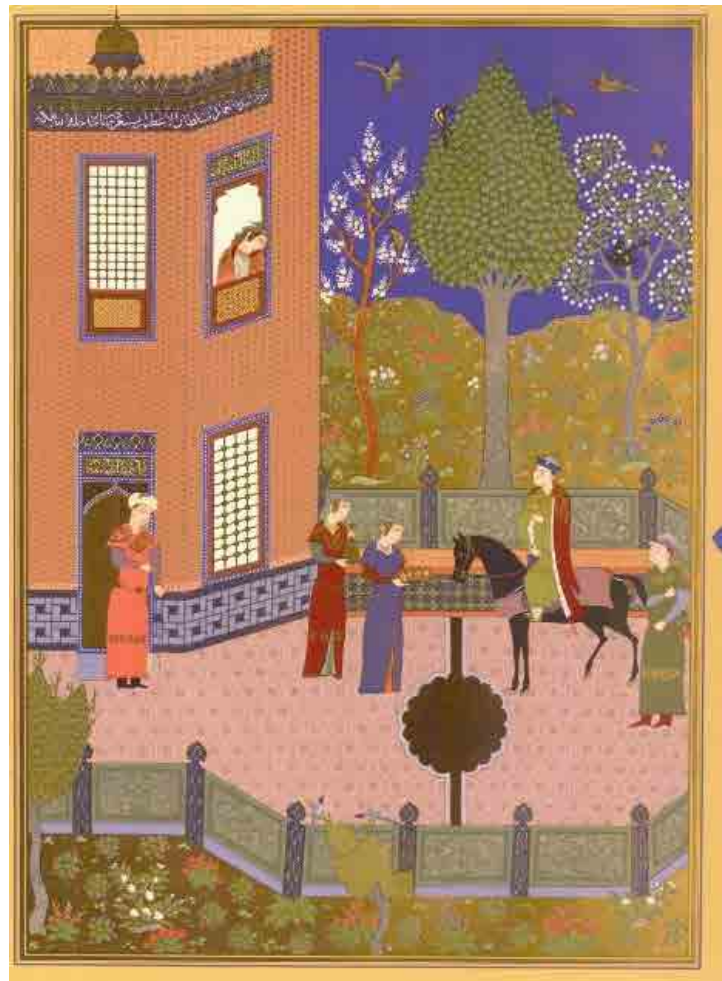
22). این خلأ فاحش در تحلیل آثار، خصوصاً آثاری که هم‌چون نگاره‌ها صبغهٔ بازنمودی یا تصویرگرانه دارند، ما را بر آن می‌دارد تا دست‌به‌دامن عاملی شویم که هم بنیاد فرمالیسم را از اساس سست نکند و هم این خلأ تحلیلی را جبران کند. معتقدیم این عامل می‌تواند «درونمایهٔ کلی» اثر باشد، با این توضیح که درونمایه، فکر (یا حال و هوای [Mood]) اصلی و مسلط در هر اثر هنری است؛ خط یا رشته‌ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و عناصر آن را به یک‌دیگر می‌پیوندد؛ به بیان دیگر، درونمایه را می‌توان به عنوان فکر و اندیشهٔ حاکمی تعریف کرد که نویسنده در داستان اعمال و عناصر فرمال را طبق آن سامان می‌بخشد. درونمایه تمام عناصر داستان را به قالب فرم می‌ریزد تا حس و حالی را منتقل کند. این عناصر عبارتند از: «موضوع»، «شخصیت»، «عمل»، نتیجهٔ حاصل از «پیرنگ» و هر عنصری که نویسنده برای عرضهٔ داشت کل معنا و ساختار داستان به کار می‌گیرد (میرصادقی، ۱۳۹۷: ۷۲۲)؛ لذا نباید آن را با «موضوع» خلط کرد که عبارت است از «مجموعهٔ پدیده‌ها و حوادثی که داستان را می‌آفریند و «درونمایه» را تصویر می‌کند (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۳۰۰)؛ به عنوان مثال، در نگارهٔ «دیدار اردشیر و گلنار» درونمایهٔ آن یک چیز است: «عاشقانه»، اما موضوع نگاره همان ماجرای است که «فردوسی» در شاهنامه از دیدار و سپس «فرار اردشیر و گلنار (کنیز اردوان)» روایت می‌کند و افت و خیز و جزئیات فراوانی دارد و کمترین نقشی در تحلیل فرمالیستی ایفا نمی‌کند. حال و هوایی «عاشقانه» بر این نگاره حاکم است، فارغ از موضوع آن. ما این حال و هوای کلی را درونمایه می‌نامیم و بر آنیم که فرم نگاره، اعم از: خطوط، رنگ‌ها و ترکیب‌بندی برای انتقال این درونمایه ساخته و پرداخته شده و مدعا بر این است که توسل به آن، اساس نظریهٔ فرمالیستی در پرداخت به آثار تصویرگرانه را سست نمی‌کند؛ لذا در ادامه خواهیم کوشید با این خوانش درونمایه‌ای از فرمالیسم، تحلیلی شسته و رفته از دگرگونی‌های فرمی دو نگارهٔ منتخب مشترک از دو شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی در گذر تاریخی از عهد تیموری به صفوی به دست دهیم تا زمینهٔ پاسخ‌گویی به دو پرسش پیش‌گفتهٔ پژوهش فراهم شود.

تحلیل نگاره‌ها با نظر به درونمایهٔ کلی آثار، در گذر از دورهٔ تیموری به صفوی
با این اوصاف، بر بستر مبنای نظری‌ای که در بخش قبلی چیده شد، در تحلیل نگاره‌های منتخب این پژوهش، به ترتیب، عناصر فرمال خط، ترکیب‌بندی و رنگ بررسی و در انتها نسبت این عناصر با درونمایهٔ کلی آثار تحلیل خواهد شد تا نهایتاً مشخص شود آیا این عناصر فرمی توانسته‌اند درونمایهٔ کلی خود را محقق کنند؟ آیا می‌توان دریافت که کدام یک موفق‌تر بوده‌اند؟ و مهم‌تر آن که چگونه می‌توان گفت کدام دورهٔ تاریخی از این بابت بهتر عمل کرده است؟

تحلیل نگارهٔ «دیدار اردشیر و گلنار» از شاهنامهٔ بایسنغری (تصویر ۱)

- خط

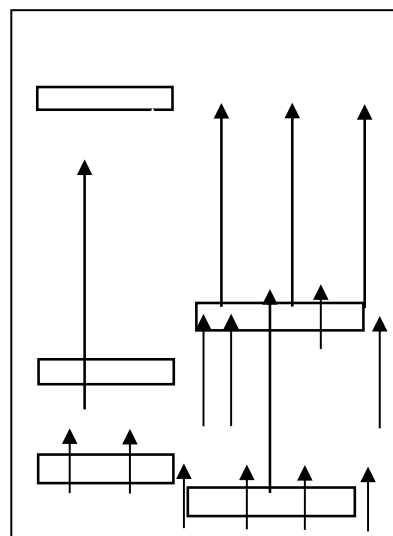
در نگارهٔ «دیدار اردشیر و گلنار» بایسنغری، خطوط افقی و عمودی غالب است و



► تصویر ۱: دیدار اردشیر و گلنار. (شاهنامه بایسنغری، ۱۳۵۰: ۴۶۹).

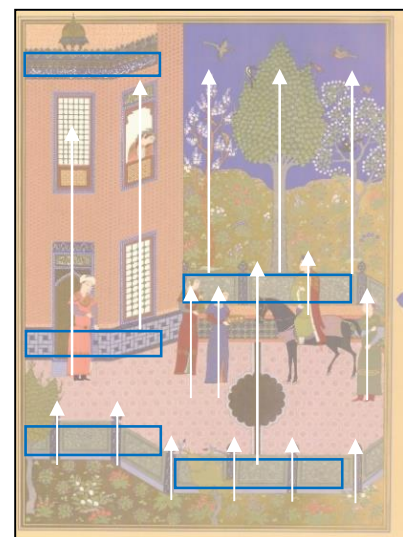
Fig. 1: Meeting of Ardashir and Golnar (Baysunghur Sahnameh, ۴۶۹ :۱۹۷۱).

به همین دلیل در نگاه اول، فضایی هندسی با تزئینات حدافلی بر تصویر غلبه دارد (تصویر ۲).



► تصویر ۲: خطوط افقی و عمودی (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 2: Vertical and Horizontal Lines (Authors, 2024)

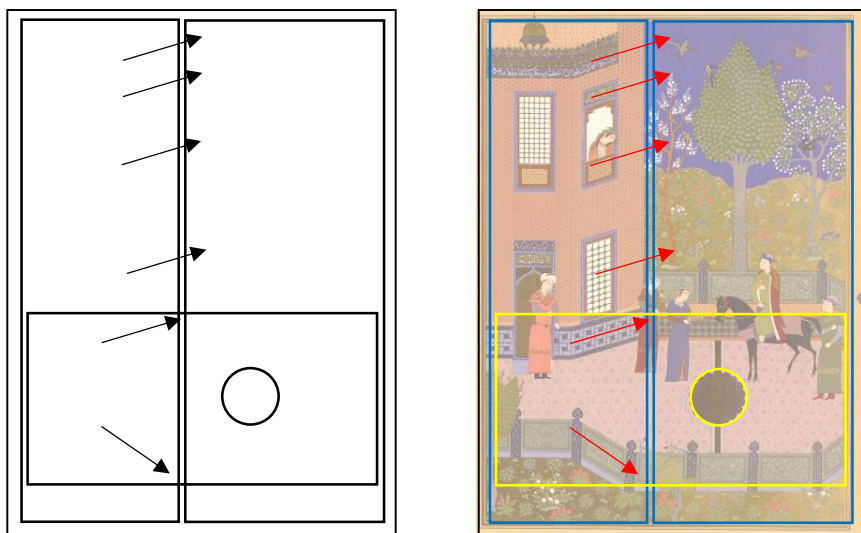


- ترکیب‌بندی و فضا

فضای منظم و هندسی غالب در تصویر، نوعی سکون و آرامش موقر ایجاد می‌کند. حوض و شاخه‌های متصل به آن به شکل مستطیل و به طور کامل از زاویه بالا ترسیم شده است؛ درحالی‌که تمامی شخصیت‌ها، درختان و عمارت و صحن آن، از روبه‌رو به تصویر درآمده‌اند. نقاش با شکستن مسیر پرچین‌های دور صحن حیاط مرکزی و ایجاد تو رفتگی در سمت چپ و پایین تصویر و نهایتاً با قرار دادن پیکر فردی در سمت چپ، چشم بیننده را مجدداً به بالای عمارت و تصویر گلنار سوق می‌دهد.

نقاش کوشیده است مقام والای اردشیر را با حالت ایستاده ملازمان و ندیمه‌ها در حال ادای احترام بر او نشان دهد. نمونه ترکیب‌بندی این نگاره برجسته را در دوره جلیبری و در نگاره «دیدار همای و همایون» می‌بینیم که «جنید» آن را تصویر کرده است (پاکباز، ۱۳۸۳: ۶۷). بعدها همین ساختار در بسیاری از نسخه‌های عاشقانه دیگر پدیدار می‌شود.

تصویر در دو مستطیل عمودی و یک مستطیل افقی قرار گرفته است. نقاش به خوبی فضای هندسی ترسیم‌شده در پرچین‌ها و بنای عمارت را با حوض مرکزی قرار گرفته در صحن حیاط و هم‌چنین درختانی که در ترسیم آن‌ها از اشکال طبیعی استفاده کرده، تعدیل کرده است. خطوط مَورب هم درمیان خطوط عمودی و افقی عناصر تعادل و تنوع ایجاد کرده است (تصویر ۳).



تصویر ۳: ترکیب‌بندی و فضا (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 3: Composition and Space (Authors, 2024).

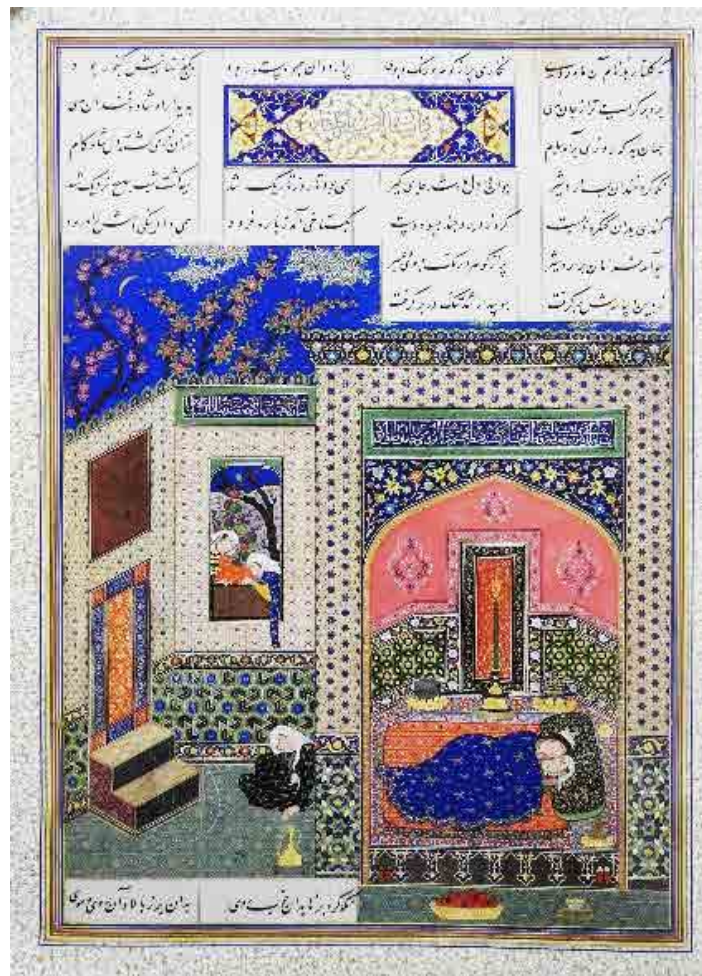
- رنگ

آبی لاجوردی آسمان به شکل تنیدی در تصویر به کار رفته که تداعی‌کننده لحظه دیدار در شب است. همراهی کاشی‌های چشم‌نواز و رنگارنگ با رنگ آبی لاجوردی آسمان، تصویر را شبیه آثار تذهیب‌کاری کرده است. رنگ‌های صورتی ملایم و آکر در بخش اعظمی از اثر به چشم می‌خورد. رنگ تند آبی لاجوردی آسمان در بیشتر فضای تصویر خصوصاً اجزای عمارت،

کاشی‌کاری‌ها، سنگ‌آزاره‌ها، لباس‌های یکی از ندیمه‌ها، کلاه اردشیر و پایه‌پرچین‌ها هماهنگی کامل رنگی در تصویر به وجود آورده است. رنگ سفید منعکس‌شده از درون عمارت در همراهی با شکوفه‌های سفید درختان و برخی گیاهان، حال‌وهوایی عاشقانه به تصویر بخشیده است.

- نسبت فرم و درونمایه نگاره

درونمایه کلی نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» عاشقانه است؛ با وجود تلاش نقاش، با غلبه اشکال هندسی همراه با خطوط افقی و عمودی غالب، ایجاد فاصله میان شخصیت‌های نگاره، عدم تلاش هنرمند برای نمایش حالت عاطفی افراد و به‌کارگیری متوازن رنگ گرم و سرد، درونمایه عاشقانه موردنظر به خوبی به نمایش درنیامده است. غلبه بیش از اندازه عناصر هندسی و عدم استفاده از رنگ‌های فام، فضای ترسیم‌شده را خشک و عاری از عاطفه زیباشناختی موردانتظار جلوه می‌دهد؛ لذا به نظر می‌رسد که عناصر فرمال این تصویر، اعم از: خط، ترکیب‌بندی و رنگ نتوانسته‌اند، آن‌طور که باید و شاید از عهده تحقق درونمایه موردنظر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن برآیند.

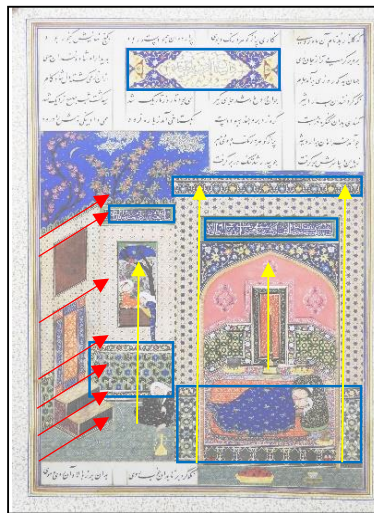
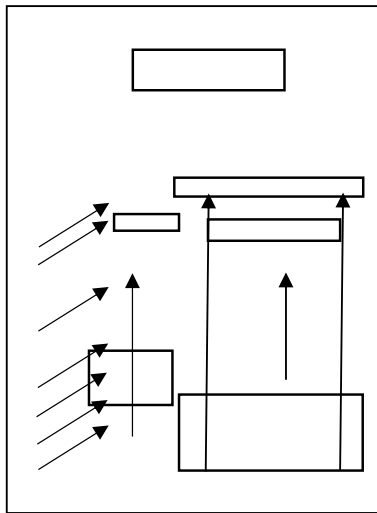


► تصویر ۴: دیدار اردشیر و گلنار (شاهنامه تهماسبی، ۱۳۹۱: ۳۵۱).

Fig. 4: Meeting of Ardashir and Golnar (Shahnameh of Shah Tahmasb, 2012: 351).

تحلیل نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» از شاهنامه تهماسبی - خط

خطوط غالب در این نگاره، افقی و عمودی است که چند خط مورب در گوشه چپ پایین تصویر آن‌ها را همراهی می‌کند. همین خط‌بندی به نوعی سامان هندسی در تصویر می‌انجامد. تنها خطوط مورب و مواجی که در تصویر دیده می‌شود مربوط به ابرهای آسمان و شاخه گل‌های ترسیم‌شده در فضای بیرونی و طاق قوس‌دار در بخش راست تصویر است که کانون روایت هم محسوب می‌شود (تصویر ۵).



تصویر ۵: خطوط افقی، عمودی و منحنی. (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 5: Vertical and Horizontal & Curve Lines (Authors, 2024).

- ترکیب‌بندی و فضا

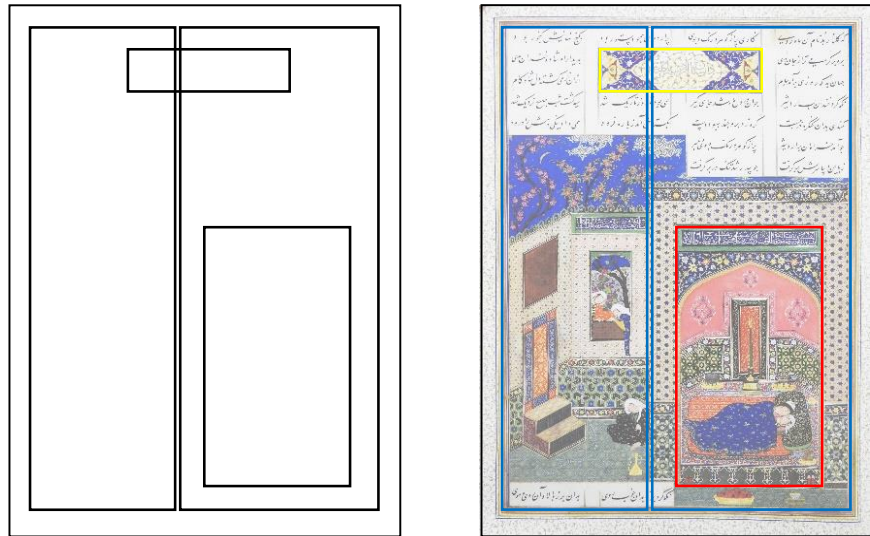
نقاش فضای کار را با تزئینات موجود در سازه‌های عمارت (کاشی‌کاری‌های منقوش و رنگارنگ)، آسمان آراسته، ابرهای مواج، درختان مملو از شکوفه و رنگ صورتی استفاده شده در خواب‌سرای گلنار و اردشیر ترسیم کرده است. ظرف سبید پُر از انار سرخ‌فام که بعضی از آن‌ها قاچ خورده، بر عشق میان این دو دل‌داده تأکید می‌کند.

رنگ کبود آسمان تداعی‌گر شب‌هنگام است؛ از همین‌رو، هنرمند با استفاده از ساختاری کاملاً هندسی، سکون و آرامشی خاص را در اثر برقرار ساخته و ترسیم ندیمه‌های در حال خواب، سکوت مذکور را تقویت می‌کند.

نمایش هم‌زمان فضای درون و بیرون عمارت که امتیاز خاص نگارگری ایرانی است، از ویژگی‌های بارز این نگاره محسوب می‌شود. تمام عناصر مندرج در مستطیل سمت راست تصویر در کانون داستان به شکل متقارن ترسیم شده است؛ حتی شیوه ترسیم کفش‌های جفت شده و شخصیت اصلی در دو طرف مدخل عمارت، در پایین تصویر، حکایت از نوعی تعادل عاطفی دارد.

فضای عمومی اثر به دو مستطیل عمودی موازی در کنار هم تقسیم شده است؛ اردشیر و گلنار در مستطیل سمت راست قرار دارند. نوعی بزرگ‌نمایی در نمایش اردشیر و گلنار به چشم می‌خورد (تصویر ۶). خواب‌سرای عمارت در ترکیب کلی

به سمت جلو رانده شده است. شاید دلیل این عمل ازسوی نقاش، محوری نمودن وصال این دو دل داده است. در مستطیل سمت چپ تصویر، افراد ترسیم شده در قیاس با افراد سمت راست، ابعاد کوچک‌تری دارند و حتی این بخش از بنا در پرده دوم تصویر قرار گرفته، تا سمت راست و روایت اصلی برجسته‌تر جلوه کند. تقسیمات مُدور و منحنی بیشتر در سمت راست تصویر واقع شده و تا حد زیادی به تلطیف فضای خشک و هندسی تصویر و القای عاطفه زیباشناختی هم‌سو با درونمایه عاشقانه کار کمک کرده است و این عنصر فرمی مهمی است که غیاب آن در نگاره مشابه نسخه بایسنغری به چشم می‌آید.



► تصویر ۶: ترکیب‌بندی و فضا (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 6: Composition and Space (Authors, 2024).

وفور نقوش تزئینی رنگارنگ در بنا، لباس‌ها و طبیعت به تحقق درونمایه عاشقانه اثر کمک شایانی کرده است.

- رنگ

رنگ غالب تصویر آبی، سبز و صورتی است که با توزیع دو رنگ سبز و آبی در تمامی بخش‌های اثر تعادل چشمگیری حاصل شده است. چشم بیننده از طریق رنگ آبی آسمان در بالاترین بخش تصویر و سپس از طریق نقوش تزئینی منقوش بر دیواره‌های عمارت به سمت پایین و دیگر اجزای صفحه هدایت می‌شود. رنگ‌های گرم، هم‌چون صورتی، زرد و نارنجی در کنار طیفی از رنگ‌های آرام و سرد در زمینه، به همراه آبی منتشرشده در تصویر، هم‌نشینی متعادل رنگی را در تصویر ایجاد کرده است. اما علاوه بر وفور معنا دار تزئینات رنگی در جای جای تصویر که از ثقل ساختار عمدتاً هندسی ترکیب‌بندی می‌کاهد (و غیاب این مورد نیز در نگاره مشابه نسخه بایسنغری به چشم می‌آید)، بر هم‌سویی عنصر فرمال رنگ با درونمایه عاشقانه نگاره صحنه می‌گذارد؛ آنجا این میان بیش از همه خودنمایی می‌کند؛ حضور پهنه‌ای از رنگ صورتی زیر تنها بخش منحنی تصویر بر زمینه آبی است که درونمایه عاشقانه تصویر را برجسته می‌کند.

- نسبت فرم و درونمایه نگاره

با وجود آن‌که ترکیب‌بندی غالب نگاره، به خاطر نمایش هم‌زمان درون و بیرون عمارت، هندسی است؛ اما حضور خط منحنی در بخش راست تصویر، که کانون ماجرا هم هست، در کنار وفور عناصر رنگی تزئینی در جای جای تصویر، هم‌چنین خودنمایی پهنه‌ای از رنگ صورتی زیر این طاق منحنی بر زمینه غالب آبی، حکایت از هم‌سویی بیشتر عناصر فرمی این نگاره با درونمایه عاشقانه آن و موفقیت بیشترش در برانگیختن عاطفه زیباشناختی متناسب با آن (در قیاس با نگاره مشابه نسخه بایسنغری) دارد.

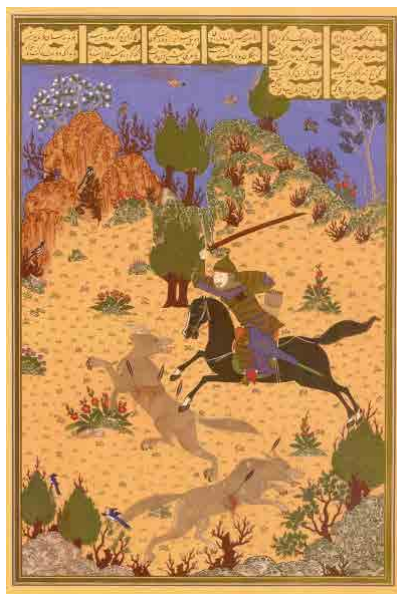
با این‌وصاف، نتایج تحلیل نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» در دو دوره تیموری و صفوی به‌قرار جدول ۲ است.

جدول ۲: مقایسه دگرگونی ساختاری نگاره «دیدار اردشیر و گلنار» در دو دوره تیموری و صفوی (نگارندگان، ۱۴۰۳). ▼

Tab. 2: Structural Transformation of “Meeting of Ardeshir and Golnar” in the Timurid and Safavid periods (Authors, 2024).

نسبت فرم و درونمایه	رنگ	ترکیب‌بندی	خط		
نه‌چندان موفق در تحقق درونمایه عاشقانه اثر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن	غلبه با رنگ‌های گرم، ملایم، صورتی و آکر	هندسی منظم (مقارن) فرم‌های تزئینی حداقلی	عمودی-افقی فاقد هرگونه خط منحنی	شاهنامه بایسنغری (دوره تیموری)	دیدار اردشیر و گلنار (درونمایه عاشقانه)
موفق در تحقق درونمایه عاشقانه اثر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن	سبز، آبی، صورتی	هندسی و منظم (مقارن) فرم‌های تزئینی حداکثری	افقی-عمودی-منحنی (طاق تیزهدار)		

تحلیل نگاره «خوان اول اسفندیار» از شاهنامه بایسنغری

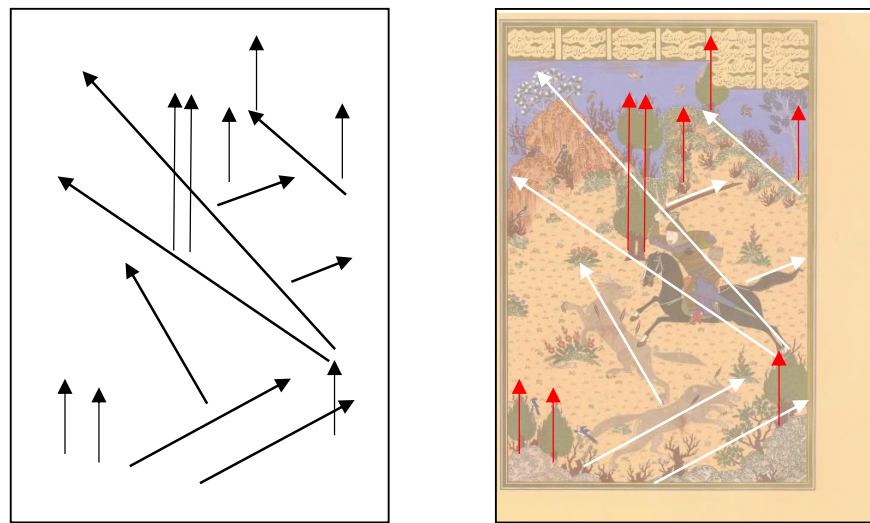


تصویر ۷: خوان اول اسفندیار (شاهنامه بایسنغری، ۱۳۵۰: ۳۹۳). ◀

Fig. 7: 1st Laboure of Esfandiar (Baysunghur Sahnameh, 1971: 393).

- خط

خطوط غالب در این تصویر، مُورب و عمودی است و خط افقی خاصی در تصویر دیده نمی‌شود. عمده خطوط مُورب، در نمایش اندام اسفندیار، اسب و گرگ‌ها و غالب خطوط عمودی مربوط به درختان است. حالت قرارگیری اسفندیار روی اسب، خط مُوربی را سمت راست تصویر می‌سازد که حس یورش را القا می‌کند. سمت چپ تصویر، گرگ‌ها به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند که با حضور آن‌ها در صفحه، دو خط مُورب و در جهت مخالف هم ایجاد می‌شود. به نظر می‌رسد غلبه خطوط عمودی و مورب، با درونمایه کلی حماسی تصویر هم‌سوایی دارد (تصویر ۸).



► تصویر ۸: خطوط عمودی و مورب (نگارندگان، ۱۴۰۳).

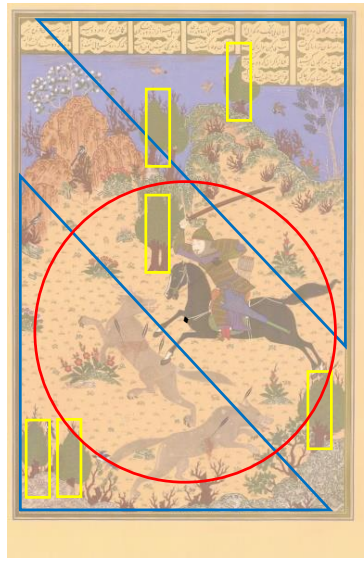
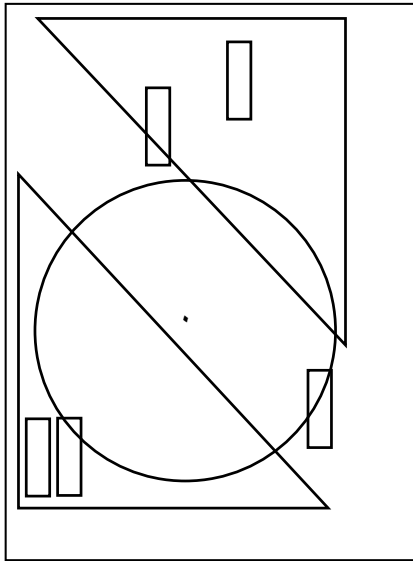
Fig. 8: Vertical & Diagonal Lines (Authors: 2024).

- ترکیب‌بندی و فضا

عناصر طبیعی اعم از درختان، گل‌بوته‌ها و صخره‌ها، ماجرای اصلی را در قاب دایره‌مانندی قرار داده‌اند که بخش عمده صفحه را در اختیار دارد. عناصر طبیعی در زمینه به صورت حداقلی به‌کار رفته است تا توجه مخاطب صرفاً به واقعه اصلی معطوف شود. گفتنی است که این راهبرد «کمینه‌گرایی» در نمایش عناصر تصویری در تمام نگاره‌های بایسنغری دیده می‌شود. نقاش با به‌کارگیری رنگ‌های تقریباً یک‌دست، همانند: رنگ زمینه، صخره و گرگ‌ها، حس وحدت و یگانگی قابل توجهی را ایجاد کرده است.

علی‌رغم این‌که در متن شاهنامه، اسفندیار، به‌همراه لشکریانش توصیف می‌شود، اما در این نگاره، به‌غیر از اسفندیار و گرگ‌ها، شخصیت دیگری در صحنه حاضر نیست و این امر از بار حماسی درونمایه اثر می‌کاهد.

دو مثلث به‌شکل قرینه، صفحه را به دو بخش تقسیم کرده‌اند که هم‌سوایی چشمگیری با درونمایه حماسی نگاره و کشاکش مضمور در آن دارد (تصویر ۹).



تصویر ۹: ترکیب‌بندی و فضا (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 9: Composition and Space (Authors, 2024).

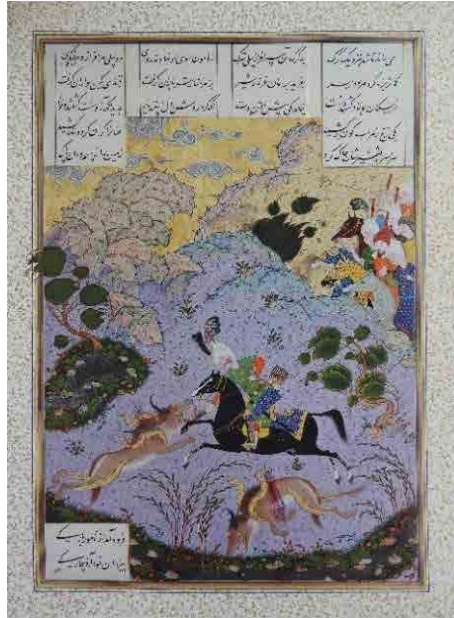
- رنگ

درختان، رنگ سبز ضعیفی دارند و بدون تزئین خاصی به همراه رنگ‌های گرم و سرد در زمین و آسمان، هماهنگی خاصی را ایجاد می‌کنند. نقاش با توزیع رنگ‌های متنوعی هم‌چون: نارنجی، آبی، بنفش و قرمز، غنای رنگی و تزئینی زیادی را در لباس اسفندیار ایجاد کرده است. رنگ پرندگان درحال پرواز، با گرمی رنگ صخره‌ها هماهنگ است و از این‌رو چرخه رنگی خوبی در تصویر شکل می‌گیرد. رنگ بدن گرگ‌ها با قهوه‌ای کم‌رنگ اجرا شده است؛ گویی نقاش عمداً با بی‌رمق کردن رنگ آن‌ها، قصد نمایش شکست‌پذیری و تزلزل‌شان را داشته است؛ طوری که به نظر می‌رسد در رنگ آگر زمینه گم شده‌اند. رنگ نسبتاً تیره تیرهای فرورفته بر بدن گرگ‌ها، تفوق اسفندیار را مؤکد می‌کند. یک‌دستی رنگ‌بندی تصویر با غلبه رنگ آگر زمینه، هم‌سوایی چندانی با درونمایه حماسی اثر ندارد.

- نسبت فرم و درونمایه نگاره

در این نگاره، با توجه به خطوط منحنی و موج، غلبه اشکال ارگانیک و زمینه‌ای وسیع که در زاویه دید هنرمند فراهم شده است، نوعی احساس درگیرانه در ذهن بیننده متبادر می‌شود؛ اما فضای پیرامونی تصویر چندان تناسبی با درونمایه اصلی درگیرانه و حماسی آن ندارد و حتی پرداخت منظره پس‌زمینه تصویر و استفاده پهنه وسیعی از رنگ آگر و پالت رنگی مقتصدانه در جای‌جای تصویر، از بار حماسی درونمایه می‌کاهد و قوت نمایش شخصیت‌ها و به تبع آن، خلوت شدن عناصر فرمال تصویر (برخلاف شواهد متنی روایت که به حضور لشکر اسفندیار در ماجرا اشاره دارد)، هم‌سوایی چندانی با درونمایه حماسی اثر ندارد.

تحلیل نگاره «خوان اول اسفندیار» از شاهنامه تهماسبی

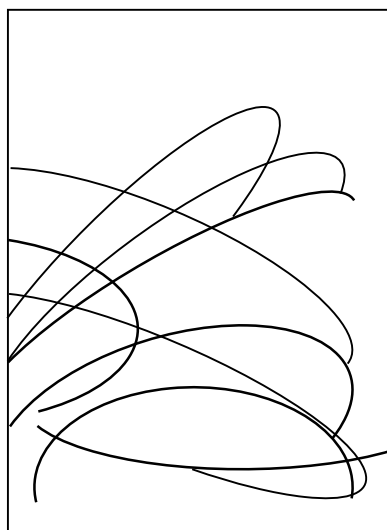


► تصویر ۱۰: خوان اول اسفندیار (شاهنامه تهماسبی، ۱۳۹۱: ۳۳۱).

Fig. 10: 1st Labour of Esfandiari (Sahnameh of Shah Tahmasb, 2012: 331)

- خط

خطوط غالب در این اثر، خطوط موج و مدور است که با عبور از تمامی عناصر موجود در صفحه از سمت پایین به بالای تصویر حرکت می‌کند. جریان ورزش باد در تصویر، درختان و درختچه‌ها را برای ایجاد توازن در ترکیب بندی به دو سوی مخالف کشیده است. افراد حاضر در تصویر که در گوشه سمت راست و در فضایی محدود قرار گرفته‌اند، بی‌تحرك و در حالت سکون هستند و با چهره‌هایی تحیرزده، انگشت بر دهان، صحنه نبرد اسفندیار با گرگ‌ها را نظاره می‌کنند (تصویر ۱۱). این عناصر خطی پیچان و مشوش که در جای جای فضای طبیعی به چشم می‌خورند، هم‌سوایی خارق‌العاده‌ای با درونمایه حماسی اثر دارد.

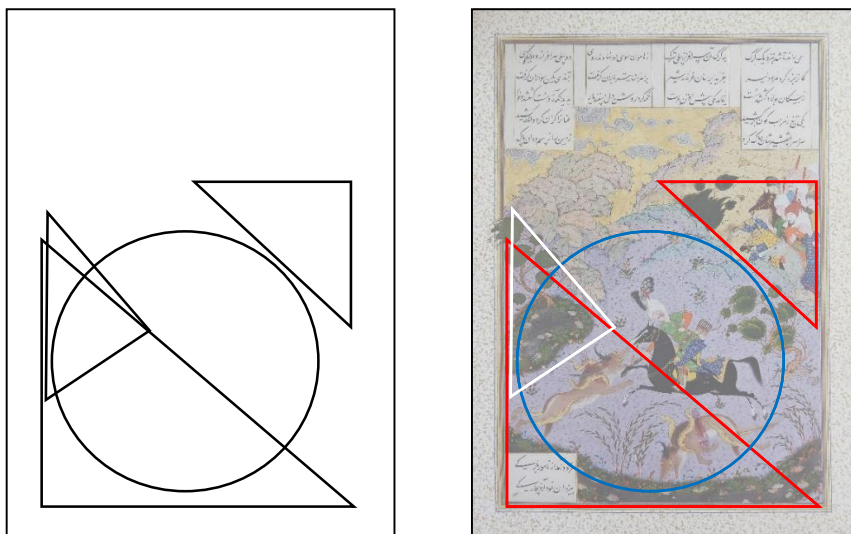


► تصویر ۱۱: خطوط موج و مدور (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 11: Wavy & Circular Lines (Authors, 2024).

- ترکیب‌بندی و فضا

غالب عناصر تصویر درون دایره‌ای مرکزی قرار گرفته که کانون روایت است. یک مثلث بزرگ در بخش پایین تصویر، شخصیت‌های اصلی داستان را در خود جای داده است و پوشش گیاهی سمت چپ تصویر، باعث شکل‌گیری یک مثلث کوچک‌تر می‌شود که هر دو بر ماهیت درگیرانه نگاره و درونمایه حماسی آن تأکید می‌کنند. تجمع لشکریان اسفندیار در بالا و سمت راست تصویر به همراه فرم درختچه پیچان مقابل آنان، مثلث دیگری را در این ناحیه ایجاد کرده که گرچه مثلث مقابل خود را به نوعی متعادل ساخته، اما بر درونمایه حماسی تصویر را برجسته‌تر ساخته است (تصویر ۱۲).



تصویر ۱۲: ترکیب‌بندی و فضا (نگارندگان، ۱۴۰۳).

Fig. 12: Composition and Space (Authors, 2024).

- رنگ

رنگ‌های سبز تیره و روشن در قالب پوشش گیاهی، ازمیان جوی آب روان، خود را به سمت بالای صفحه کشانده و با عبور از نقاط مختلف تصویر، جلوه و درخشندگی قابل توجهی ایجاد می‌کند.

رنگ سبز لباس اسفندیار با دو درخت در طرفین او هماهنگ شده است. رنگ‌های طلایی روی اندام و دور چشمان گرگ‌ها، همانند شعله‌های آتشین است که نیروی رنگ طلایی و آکر آسمان و صخره‌ها را در این منطقه تصویر منتشر می‌کند. رنگ تیره اسب افراسیاب مرکزیت چشمگیری به کانون درگیری داده است. لکه‌های سفید رنگ روی سر و دست و پای اسب به همراه رنگ سفید استفاده‌شده در کلاه افراسیاب، تضادی هماهنگ از تیرگی و روشنی در محل نبرد و مرکز صفحه ایجاد می‌کند.

آسمان به رنگ طلایی است و به نحوی حکایت از روحیه طبیعت‌گریزی نقاش دارد؛ با قرارگیری ابرهای موج در آسمان، نمایی تزئینی در تصویر به وجود آمده است و می‌توان گفت، رسیدن به تعادل رنگی و ایجاد چرخش متوازن چشم در تمام عناصر تزئینی تصویر، بی‌توجه به واقعیت طبیعی عناصر، حالت دراماتیک

خاصی به تصویر بخشیده و این تنوع پالت رنگی، هم‌سویی خارق‌العاده‌ای با درونمایه حماسی اثر دارد.

- نسبت فرم و درونمایه نگاره

در این نگاره، غلبه خطوط موج، پیچان و مدور و اشکال ارگانیک همراه با زمینه‌ای وسیع، ترسیم ماجرا در پیش‌زمینه، به‌کارگیری پهنه وسیعی از رنگ‌های آبی و سبز، افزودن شخصیت‌های ناظر ماجرا در بخشی از تصویر، به خوبی توانسته احساس نبرد سخت و حماسی را به مخاطب منتقل می‌کند و لذا می‌توان گفت، عناصر فرمال آن به خوبی توانسته‌اند درونمایه کلی حماسی اثر را (بهتر از همتای بایسنغری آن) محقق سازند و عاطفه زیباشناختی متناسبی با آن ایجاد کنند. با این‌وصاف، نتایج تحلیل نگاره «خوان اول اسفندیار» در دو دوره تیموری و صفوی به قرار جدول ۳ است.

جدول ۳: مقایسه دگرگونی ساختاری در «نگاره خوان اول اسفندیار» در دو دوره تیموری و صفوی (نگارندگان، ۱۴۰۳). ▼

Tab 3: Structural Transformation of "1st Laboure of Esfandiar" in the Timurid and Safavid periods (Authors, 2024).

نسبت فرم و درونمایه	رنگ	ترکیب بندی	خط	شاهنامه بایسنغری (دوره تیموری)	شاهنامه تهماسبی (دوره صفوی)
نه‌چندان موفق در تحقق درونمایه حماسی اثر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن	رنگ غالب و یکدست آکر در کنار استفاده حداقلی از رنگ‌های آبی و سبز (به‌طور کلی رنگ‌بندی کم‌رمق و یکدست)	نامتقارن، منتشر، تضاری در دایره‌ای قاب‌مانند (کانون تصویر)	عمودی-مورب، فاقد هرگونه عنصر افقی	خوان اول اسفندیار (درونمایه حماسی)	
موفق در تحقق درونمایه حماسی اثر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن	غلبه پهنه وسیعی از رنگ‌های سبز و آبی، پالت رنگی بسیار متنوع در جای‌جای عناصر تصویری برای وصول تعادل فرمال رنگی	دایره‌ای، موج، احاطه شده میان دو پهنه مثلی مقابل هم	خطوط موج، مدور و پیچان فاقد هرگونه خطوط عمودی و افقی		

نتیجه‌گیری

در این پژوهش پس از تصریح مبانی کلی نظریه فرمالیستی و ذکر خلأ این رویکرد در پرداختن به آثار تصویرگرانه و سپس ارائه دیدگاهی بدیل، به اهمیت مداخله عاملی به نام «درونمایه کلی» در تحلیل ساختاری و سنجش میزان هم‌سویی عناصر فرمی با این درونمایه در برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن اشاره شد. بر این اساس، با تحلیل نگاره‌های منتخب مشترک دو شاهنامه بایسنغری و تهماسبی به‌منظور مقایسه تاریخی دگرگونی ساختاری این نگاره‌ها با تأکید بر نسبت فرم و درونمایه کلی آثار در برانگیزش عاطفه زیباشناختی پاسخ پرسش‌های پژوهش به شرح ذیل است.

۱. کدام‌یک از این نگاره‌ها توانسته‌اند به‌مدد هم‌سو ساختن اجزای فرمی خود با درونمایه کلی‌شان، بهتر از عهده برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن برآیند؟

- با در نظر گرفتن نتایج حاصل از تحلیل، به نظر می‌رسد هر دو نگاره مربوط به نسخه تهماسبی در هم سو ساختن عناصر فرمی خود با درونمایه کلی و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن، موفق‌تر از نگاره‌های مشابه نسخه بایسنجری بوده‌اند.

۲. چگونه می‌توان نتیجه‌گرفت که یکی از این دو دوره تاریخی (یا حتی هر دو) با هم سو ساختن عناصر فرمی با درونمایه کلی خود، این هدف برانگیزش عاطفه زیباشناختی را بهتر محقق ساخته است؟

- همان‌طور که دیدیم، نگارگران دوره صفوی با فرازوی از متن روایت و با دراماتیزه کردن روایت، هم‌چنین با استفاده از خطوط سیال و پویا، اعم از: موج، مدور و مورب، و بهره‌گیری از پالت رنگی بسیار متنوع، در هم سو ساختن عناصر فرمی با درونمایه کلی اثر و برانگیزش عاطفه زیباشناختی متناسب با آن، بسیار موفق‌تر از هنرمندان دوره تیموری عمل کرده‌اند. با نظر به نمایه نگاره‌های مشترک این دو نسخه در جدول ۱، درمی‌یابیم که به خوبی می‌توان این نتایج را به سایر نگاره‌های این دو نسخه نیز تعمیم داد و نتیجه گرفت که در کل، دوره صفوی در برقراری رابطه عناصر ساختاری آثار با درونمایه کلی‌شان، موفق‌تر از دوره تیموری بوده است؛ به طوری که نتایج این پژوهش را در سایر هنرهای این دو دوره، خصوصاً ادبیات نیز می‌توان مشاهده کرد؛ به عنوان حسن ختام این پژوهش و از باب مثال، این‌را می‌توان از مقایسه صور خیال اشعار متصنع و مطمئن «وحشی بافقی» (۹۳۹-۹۹۱ ه.ق.، از دوره صفوی) با اشعار عمدتاً عرفانی، اخلاقی و تقریباً کم‌آرایه «جامی» (۸۱۷-۸۹۸ ه.ق.، از دوره تیموری) مشاهده نمود:

مبادا یارب آن روزی که من از چشم یار افتم
که گر از چشم یار افتم ز چشم اعتبار افتم
شراب لطف پُر در جام می‌ریزی و می‌ترسم
که زود آخر شود این باده و من در خمار افتم
(بافقی، ۱۳۸۸: ۱۴۱).

نسیم جان شنوم گوییا ز عالم دل
گشاده‌اند دری در حریم این منزل
ز زندگی در و دیوار او اثر دارد
سرشته‌اند همانا ز آب خضرش گل
(جامی، بی تا: ۶۳).

سپاسگزاری

در پایان نویسندگان بر خود لازم می‌دانند از داوران ناشناس نشریه که با نظرات ارزشمند خود به غنای متن مقاله افزودند، قدردانی نمایند.

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رساله نویسنده اول به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره

نویسنده سوم بوده است؛ بر همین اساس، گردآوری مطالب توسط نویسنده اول و نگارش آن تحت نظارت نویسندگان دوم و سوم بوده است.

تضاد منافع

نویسندگان ضمن رعایت اخلاق نشر در ارجاع‌دهی و دقیق بودن آن در متن و انتهای مقاله، نبود تضاد منافع را اعلام می‌دارند.

کتابنامه

- اکبری حبیب‌آبادی، زهرا، (۱۳۹۲). «بررسی فرمالیستی و تطبیقی نقوش هندسی مکتب دوم تبریز (با نظر به شاهنامه تهماسبی) و مسجد گوهرشاد». پایانا نامه کارشناسی ارشد دانشگاه هنر اصفهان، (منتشر نشده).
- بافقی، وحشی، (۱۳۸۸). دیوان وحشی بافقی. ویراسته حسین آذران (نخعی)، چاپ دهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- پاکباز، رویین، (۱۳۸۳). نقاشی ایرانی: از دیرباز تا امروز. چاپ سوم، تهران: انتشارات زرین و سیمین.
- پاکباز، رویین، (۱۳۹۷). دایرةالمعارف هنر. ویراست جدید، تهران: فرهنگ معاصر.
- تاتارکیویچ، ووادیسواف، (۱۴۰۰). تاریخ مفاهیم بنیادین زیبایی‌شناسی. ترجمه حمیدرضا بسحاق، چاپ دوم، تهران: نشر گیلگمش.
- تاتارکیویچ، ووادیسواف، (۱۴۰۲). تاریخ زیباشناسی. ترجمه سیدجواد فندرسکی، چاپ دوم، تهران: نشر علم.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن، (بی‌تا). دیوان کامل جامی. ویراسته هاشم رضی، چاپخانه پیروز.
- جوانلی، الساندر، (۱۳۹۸). متفکران بزرگ زیبایی‌شناسی. به‌کوشش و ویرایش: امیر مازیار، تهران: نشر لگا.
- دیکشنری آکسفورد. به نشانی: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com>
- شاهنامه شاه تهماسبی. (۱۳۹۲). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر.
- شاهنامه بایسنغری. (۱۳۵۰). تهران: به‌کوشش شورای مرکزی جشن شاهنشاهی ایران.
- شایسته، علی‌نقی، (۱۳۸۷). «نقد فرمالیستی نقاشی‌های قاجار (سده‌های دوازدهم تا سیزدهم هجری قمری)». نشریه نقشمایه، ۱ (۱): ۳۷-۵۰.
- کالینسون، دایانه، (۱۳۸۸). تجربه زیباشناختی. ترجمه: فریده فرنودفر، چاپ دوم، تهران: نشر فرهنگستان هنر.
- کانت، ایمانوئل، (۱۳۸۸). نقد قوه حکم. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، چاپ پنجم، تهران: نشر نی.
- کریمی، سمیه، (۱۳۹۵). «مطالعه فرمالیستی آثار دو نگارگر معاصر (محمود

فرشچیان مجید مهرگان) و مقایسه آن با نگاره‌های شاهنامه بایسنغری». پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).

- گری، بازیل، (۱۳۶۹). نقاشی ایرانی. ترجمه عربعلی شروه، تهران: انتشارات عصر جدید.

- معین، محمد، (۱۳۸۸). فرهنگ معین. دوره شش جلدی، تهران: امیرکبیر.

- میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). ادبیات داستانی. چاپ سوم، تهران: نشر سخن.

- میرصادقی، جمال، (۱۳۹۷). فرهنگ داستان‌نویسی. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

- واربرتون، نایجل، (۱۳۸۸). پرسش از هنر. ترجمه مرتضی عابدینی‌فرد، تهران: نشر ققنوس.

References

- Akbari, Z. H., (2013). "A formalist and comparative study of geometric motifs of the second Tabriz school (with reference to the Tahmasbi Shahnameh) and the Goharshad Mosque". Master's thesis, Isfahan University of Art. (in Persian).

- Bafqi, V., (2009). *Divan of Vahshi Bafqi* (H. Azaran (Nakhaei), Ed.). (10th ed.). Tehran: Amirkabir Publications. (in Persian).

- Bell, C., (1914). *Art*. Michigan: Stokes, University of Michigan

- Carroll, L., (2007). "Kant's Formalism? Distinguishing between aesthetic Judgment and an overall Response to Art in Critique of Judgment". *Canadian aesthetics Journal*, 14: 1-14

- Collinson, D., (2009). *Aesthetic experience* (F. Farnoudfar, Trans.). (2nd ed.). Tehran: Academy of Arts Publications. (in Persian).

- Dewey, J., (1934). *Art as Experience*. New York: Perigee Books

- Giovanelli, A., (2019). *Great thinkers of aesthetics* (A. Maziar, Ed.). Tehran: Lega Publishing. (in Persian).

- Gray, B., (1990). *Iranian painting* (A. Sharvah, Trans.). Tehran: Asr-e Jadid Publications. (in Persian).

- Jami, N. A., (n.d.). *The complete Divan of Jami* (H. Razi, Ed.). Pirouz Printing House. (in Persian).

- Kant, I., (2009). *Critique of the power of judgment* (A. Rashidian, Trans.). (5th ed.). Tehran: Ney Publishing. (in Persian).

- Karimi, S., (2016). "A formalist study of the works of two contemporary painters". (Mahmoud Farshchian and Majid Mehregan) and their comparison with the paintings of the Baysonqori Shahnameh, Master's thesis, Isfahan

University of Art, Isfahan: Isfahan University of Art. (in Persian).

- Mirsadeghi, J., (1997). *Fictional literature* (3rd ed.). Tehran: Sokhan Publishing. (in Persian).

- Mirsadeghi, J., (2018). *Dictionary of fiction writing*. Tehran: Farhange Moaser Publishers. (in Persian).

- Moein, M., (2009). *Moein dictionary* (6 vols.). Tehran: Amirkabir Publications. (in Persian).

- *Oxford Learner's Dictionaries*. Retrieved from: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>

- Pakbaz, R., (2004). *Iranian painting: From ancient times to today* (3rd ed.). Tehran: Zarrin o Simin Publications. (in Persian).

- Pakbaz, R., (2018). *Encyclopedia of art* (New ed.). Tehran: Farhange Moaser Publishers. (in Persian).

- Shayeṣṭeh, A., (2008). "A formalist critique of Qajar paintings (12th to 13th centuries AH)". *Naqshmayeh Journal*, 1(1): 37-50. (in Persian).

- Tatarkiewicz, W., (2021). *History of the fundamental concepts of aesthetics* (H. Boshagh, Trans.). (2nd ed.). Tehran: Gilgamesh Publishing. (in Persian).

- Tatarkiewicz, W., (2023). *History of aesthetics* (S. J. Fenderski, Trans.). (2nd ed.). Tehran: Elm Publishing. (in Persian).

- *The Baysonqori Shahnameh*. (1971). Tehran: Central Council of the Iranian Imperial Celebration. (in Persian).

- *The Tahmasbi Shahnameh*. (2013). Tehran: Academy of Arts Publications. (in Persian).

- Warburton, N., (2009). *The art question* (M. Abedini-Fard, Trans.). Tehran: Qoqnoos Publishing. (in Persian).

- Zuchert, R., (2006) "The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetic formalism". *Journal of history of philosophy*, 44 (4): 599-622. <https://doi.org/10.1353/hph.2006.0075>