مقاله پژوهشی
Research Article

دوفصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س)
زمینه انتشار: هنر
مقاله پژوهشی (صفحات ۶۸-۵۵)
https://arjgap.alzahra.ac.ir/

درآمدی بر نمایش احساسات در نگارگری ایران

چکیده

نظریه‌ی بیانی در هنر بروز احساسات و عواطف هنرمند در اثر را مد نظر قرار می‌دهد. همان طور که از بررسی نگارگری ایرانی برمی‌آید، برخی از آثار نقاشی ایرانی خصوصیاتی را به نمایش می‌گذارند که زمینه را جهت بررسی و مطالعه‌ی جایگاه احساسات فراهم می‌آورند. در این راستا این سوال مطرح می‌گردد که احساسات چه نقشی در شکل‌گیری آثار نگارگری ایرانی ایفا می‌کند؟ هدف این پژوهش، تبیین احساسات در شکل‌گیری و آفرینش در نگارگری ایرانی است. روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی بوده و جهت تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش کیفی استفاده شده است. در پژوهش حاضر اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای جمع آوری شده‌اند. برای پاسخ به پرسش پژوهش، سه نگاره با عناوین «تشییع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، «سوگواری بر مرگ تیمور» از ظفرنامه‌ی تیموری و «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی انتخاب و مورد بررسی و مطالعه قرار گرفته اند. سه نگاره‌ی مذکور متعلق به سه مقطع زمانی متفاوت از نگارگری ایران است و به ترتیب دوران عدم شکل گیری قواعد نگارگری، دوران تثبیت ویژگی‌های نگارگری ایران و تغییر برخی از مؤلفه‌های نگارگری ایران را به نمایش می‌گذارند. با بررسی و مطالعه‌ی سه نگاره‌ی یاد شده معلوم می‌گردد که در آفرینش آثار نقاشی ایرانی بروز احساسات مؤلفه‌ی اصلی قلمداد نمی‌شود و بینش هنرمند بر بروز عواطف ارجحیت دارد و دارای اولویت است. همچنین می‌توان مواردی نظیر ارتباط با متن، وجود سفارش دهنده و حمایت دربار را در این امر دخیل دانست.

کلیدواژه‌ها: نگارگری ایران، نمایش احساسات، نظریه‌ی بیانی هنر، شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، ظفرنامه‌ی تیموری، رضا عباسی.

ادهم ضرغام
دانشیار گروه آموزشی نقاشی و مجسمه سازی، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا دانشگاه تهران، تهران، ایران.نویسنده مسئول.
azargham@ut.ac.ir

الناز دستیاری
دکتری پژوهش هنر،دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
e.dastyari@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳-۰۱-۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳-۰۴-۱۹

1-DOI: 10.22051/PGR.2024.46836.1259

مقدمه

بروز عواطف و احوالات درونی انسان مسئله‌ای است که در نظریات معطوف به بیان در بررسی آثار هنری مد نظر قرار می‌گیرد. در حقیقت بنابر نظریات مذکور، هنرمند سعی بر آن دارد تا با بهره‌گیری از عناصر تجسمی نظیر نقطه، خط، سطح، بافت و رنگ عواطفی که خود که تجربه کرده را با مخاطب در میان بگذارد. پژوهش حاضر می‌کوشد، تا امکان‌سنجی به کارگیری نظریات بیانی هنر در نگارگری ایران بپردازد و جایگاه احساسات در شکل گیری نگاره های ایرانی را تبیین نماید. در این راستا این سوال مطرح می‌گردد که احساسات چه نقشی در شکل‌گیری آثار نگارگری ایرانی ایفا می‌کند؟ جهت پاسخگویی به این پرسش سه نگاره از سه مقع زمانی متفاوت انتخاب شده است. این سه نگاره «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی، «زاری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری و نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی می‌باشند که به ترتیب به دوران ایلخانان، تیموریان و صفویان تعلق دارند. پرداختن به آثار هنری با به‌کارگیری نظریه‌های هنری از آن جهت ضروری می‌نماید که مشخص می‌سازد، نگارگران ایرانی چگونه به بروز و نمایش احساسات همت گمارده‌اند. پژوهش حاضر این هدف را دنبال می‌نماید که از دریچه‌ی نظریات بیانی در هنر به نگارگری ایران بپردازد و نقش احساسات در شکل گیری آثار نگارگری را تبیین نماید.

پیشینه پژوهش

غالباً منابعی که در ارتباط به موضوع نگارگری ایران پرداخته‌اند؛ در بخش‌هایی به نگارگری ایلخانان و دوران تیموریان اشاره کرده‌اند. همچنین برخی موارد به‌طور مشخص نگاره‌هایی با موضوع سوگواری را مدنظر قرار داده‌اند. ازجمله می‌توان به مقاله‌ی غنی‌زاده و کشمیری (۱۴۰۱)، در پژوهشی با عنوان «بازنمایی عزاداری در اثرِ سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگاره‌ی زاری برِ نعش اسکندر (شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی)»، اشاره می‌کنند که در هر دو اثر نوآوری‌هایی جهت نمایش موضوع سوگ و عزاداری دیده می‌شود. همچنین ضرغام و دستیاری در مقاله ای با عنوان «امکان‌سنجی خوانش آثار نقاشی قهوه خانه‌ای با تأکید بر نظریه‌ی بیانی هنر» (۱۳۹۹)، نظریه‌ی بیانی هنر را بررسی کرده و چگونگی به‌کارگیری این نظریه در ارتباط با نقاشی قهوه خانه‌ای را مورد توجه قرار داده‌اند. و در نهایت با بررسی آثار نقاشان قهوه خانه‌ای دریافتند که احساسات در این آثار از اهمیت زیادی برخوردار بوده و از جمله اهداف مهم نقاش به شمار می‌آید. تفاوت عمده‌ی این پژوهش با پژوهش یادشده بررسی ایفای نقش احساسات در حیطه‌ی نقاشان قهوه خانه‌ای می‌باشد. در این مقاله شباهت‌ها وتفاوت‌های دو نگاره با یکدیگر مورد مطالعه قرار گرفته‌اند و سپس با یکدیگر مقایسه شده‌اند. بهلول، توفیقی و علیخانی (۱۳۹۷)، در مقاله‌ی «مقایسه تطبیقی آئین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی با تک نگاره شاهنامه بایسنقری»، در نگاره های منتخب شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و بایسنقری در دوره‌ی ایلخانی و تیموری، به چگونگی نمایش سوگ و عزاداری می‌پردازند و شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها را بررسی می‌نماید. در پژوهش مذکور تمرکز مشخصاً بر روی آیین سوگواری می‌باشد و بیان احساسات در اولویت قرار ندارد. خامنه‌ای (۱۳۸۸)، با عنوان «تحلیل ساختار بصری سوگواری: نگاره آوردن سر ایرج برای فریدون از شاهنامه بزرگ ایلخانی» اشاره کرد. در این مقاله به تحلیل ساختار بصری این نگاره توجه شده و با بررسی فرمالیستی اثر چگونگی پرداختن به موضوع مورد توجه قرار گرفته است. در واقع در این پژوهش تلاش شده که از طریق تحلیل ساختار اثر به چگونگی انتقال احساس غم و اندوه در دوران ایلخانی پرداخته شود، اما در پژوهش حاضر سعی بر آن است که با بررسی نگاره‌ای از دوران ایلخانی (به عنوان دورانی که هنوز قواعد نگارگری تثبیت نشده است)، به طور کلی جایگاه احساس در آفرینش آثار نگارگری مورد توجه قرار بگیرد. تأکید بر سوگواری محوریت این پژوهش می باشد. همچنین علی رغم آنکه موضوع نگاره‌ی انتخاب شده در ارتباط با سوگ می‌باشد، اما تحلیل و تطبیق آثار با یکدیگر مسئله‌ی اصلی پژوهش می‌باشد.

روش انجام پژوهش

روش تحقیق پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی می‌باشد و اطلاعات به صورت کتابخانه‌ای و اینترنتی جمع آوری و در جهت پاسخگویی به سؤال پژوهش ساماندهی شده‌اند. در این پژوهش به بررسی نقش احساسات در شکل‌گیری نگارگری ایرانی پرداخته شده است. در این راستا تلاش شده که آثار از منظر نظریه‌ی بیانی مورد بررسی قرار گیرند. در پژوهش حاضر سه نگاره‌ی«تشیع جنازه‌ی اسفندیار» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی و مربوط به دوران ایلخانان، «زاری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری، مربوط به دوره‌ی تیموریان و نگاره‌ی«شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی در دوران صفویان به عنوان نمونه‌ی موردی انتخاب شده‌اند. دلیل انتخاب نگاره‌های مذکور از آن جا ناشی می‌شود که این سه نگاره به واسطه‌ی موضوعی که در آن‌ها تصویر شده است، نسبت به دیگر آثار نگارگری بستری مناسب جهت بررسی مسئله‌ی پژوهش را فراهم می‌آورند. همچنین اولین نگاره مربوط به دورانی از تاریخ هنر ایران می‌شود که هنوز قواعد و چارچوب‌های نگارگری کاملاً شکل نگرفته و تثبیت نشده است. در مقاله‌ی «نگارگری ایران، فراتر از نظریات» اشاره شده است که «نگارگری از هنرهایی است که به شیوهای خاصی در هنر ایران دیده می شود، اما با برخی مفاهیم دیگر اشتباه گرفته شده و معانی چندگانه یافته است» (مبینی و شاهوردی، ۱۳۹۷: ۵۵). نگاره‌ی دوم نیز مربوط به زمانی می باشد که قواعد نگارگری ایرانی شکل گرفته‌اند. همچنین در مورد نگاره‌ی سوم اینگونه به نظر می‌رسد که قواعد ثبیت شده‌ی نگارگری به تدریج با تغییراتی مواجه شده‌اند. بدین ترتیب در ابتدا به نظریه‌ی بیانی در هنر پرداخته شده و سپس جهت تجزیه و تحلیل اطلاعات از روش کیفی استفاده شده است.

مبانی نظری

در نظریه‌ی محاکات[1]، ویژگی‌های عینی جهان مرئی مورد توجه قرار می‌گیرد و این نظریه بیشتر به ظواهر بیرونی می‌پردازد. حال آنکه از سده‌ی نوزدهم رفته رفته جهان درون مطرح می‌گردد. کارول اشاره می‌نماید، که واژه‌ی بیان برگرفته از بیرون آمدن است. به باور نظریات بیانی، هنر برون‌ریزی و ابزار عواطف و احساسات، به شکل قابل درک برای هنرمند و مخاطب اوست (کارول، ۱۳۹۲: ۹۸). بر این اساس چنین به نظر می‌آید که فرانمایی عاطفه کار اصلی هنر است. سابقه‌ی این تفکر محتملاً به یونان باستان می‌رسد، که در قرن هجدهم و نوزدهم میلادی توسط رومانتیک‌ها اهمیت دوباره‌ای متوجه آن شد (شپرد، ۱۳۹۹: ۳۹) [2]. در کتاب «هنر چیست؟»[3] تولستوی ذکر می‌کند که در هنر احساسات هنرمند توسط عناصری نظیر خطوط، فرم ها، رنگ‌ها، حرکات، صداها یا کلمات، بروز می‌یابد و به مخاطبان منتقل می‌گردد. در واقع هنر اشاعه دادن و سرایت احساسات می‌باشد. در واقع هنرمند هم عاطفه را می‌نماید و هم آن را باز می‌نماید (Tolstoy,1904:34). شماری از فلاسفه و نظریه پردازان در مورد بیان و ارتباط آن با هنر سخن گفته‌اند. بندتو کروچه [4]و جورج کالینگوود [5] از جمله این افراد می‌باشند. کروچه معتقد است که نمی‌توان هنر را برداشتی میکانیکی از طبیعت قلمداد کرد، بلکه هر دانسته‌ی زیبایی‌شناسانه‌ای بیان‌شدنی می‌باشد و به زبان درمی‌آید (احمدی، ۱۳۹۱: ۲۶۱). او باور دارد که فعالیت‌های ذهنی انسان دو دسته‌ی نظری و عملی را در بر می‌گیرد و هنر شامل دانش شهودی فرد که به واسطه‌ی خیال می‌یابد، است. کروچه هنر را فعالیتی ذهنی در نظر می‌گیرد و احساسات را عامل آن می‌داند (هلگبی، ۱۳۸۹: ۲۷). به باور کالینگوود مخاطب باید در مواجهه با اثر هنری همچون هنرمند احساساتش را بیان نماید. در حقیقت هنرمندان به مخاطبان خود، چگونگی پرداختن به بیان احساسات موجود در اثر هنری را نشان می‌دهند. بدین ترتیب قابلیت هنر جهت واضح‌کردن و تفردبخشی به احساسات و عواطف معین ارزش هنر را تشکیل می‌دهد (واربرتون، ۱۳۸۸: ۶۵). چنانچه احساس را جنبه ای تک بعدی تلقی کنیم که هنرمند در خلاء و بدون دخالت هر رویداد و عوامل دیگری دریافته است، مرتکب خطا شده ایم. زیرا در کنار احساسات و عواطف اندیشه‌ها و تأملات نیز زمینه‌ی شکل‌گیری اثر هنری می‌باشند (مالمیر، محرمی و فتحی، ۱۳۹۹: ۱۱۳). نظریات معطوف به بیان در هنر تصریح می‌نمایند که لازم است، هنرمند راه‌کاری جهت بروز احساسات و هیجانات خویش بیابد. در کتاب «درآمدی بر فلسفه هنر» ذکر شده که بنابر نظریه‌ی بیانی در هنر، هنرمند در ابتدا باید حالتی از هیجان را تجربه نماید و این تجربه را به واسطه‌ی تلاش جهت پیداکردن ترکیبی متناسب از خطوط، اشکال، رنگ ها و اعمال و یا واژگان همخوان و مرتبط بیان کند و به عبارتی آن را از درون خویش بیرون بریزد. فی‌الواقع هنرمند در فرآیند ایجاد اثر

هنـری تـلاش می‌کنـد تـا احساسـات خـود را هـر چـه بیشـتر بـروز دهـد، حـال آنکـه رونـد خلـق اثـر هنـری بـه معنـای انفجـار یـا تخلیـه‌ی ناگهانـی هیجانـات نمی‌باشـد، بلکـه فرآینـدی ایضاحـی اسـت. مقصـود از ایضـاح منتقـل کـردن نوعـی از همسـانی میـان احساسـات تجربـه شـده توسـط هنرمنـد و تجربـه‌ی مخاطـب می‌باشـد. هـر چنـد بـه جهـت جلوگیـری از ایجـاد آثـار هنـری تمامـاً ذهنـی لازم اسـت ایـن نکتـه در نظـر گرفته‌شـود کـه رونـد ایضـاح و منتقل‌شـدن هیجانـات بایـد توسـط اسـتفاده از عناصـری نظیـر خطـوط، اشـکال، رنگ‌هـا، اصـوات، اعمـال و یـا کلمـات به‌وجـود آمـده باشـد. بـه زعـم نظریـات بیانـی در هنـر، هنرمنـد هیجـان مشـخصی را تجربـه می‌نمایـد و بعـداً آن تجربـه را بـه مخاطبـان خـود منتقـل می‌کنـد. می‌تـوان ایـن حـالات را بـه ترتیـب شـرط تجربـه و شـرط همسـانی نام‌گـذاری کـرد (کارول، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۳). در نظریـات مربـوط بـه بیـان زیبایـی کیفیتـی ثانـوی بـه شـمار مـی آیـد. بـه عنـوان مثـال رنگ کـه بـه منزلـه‌ی یـک عاطفـه و تجربـه احسـاس می‌گـردد، تنهـا بـا ویژگی‌هایـی از پدیده‌هـا ارتبـاط علـی دارد کـه جهـت پدیـد آوردن عاطفـه مناسـب می‌باشـند (تاونزنـد، ۱۳۹۳: ۱۲۲). در حقیقـت ایـن مسـئله را می‌تـوان نـه یـک ویژگـی عینـی، بلکـه فعالیتـی ذهنـی دانسـت. در ایـن راسـتا ضـروری می‌نمایـد بـه ایـن نکتـه‌ی قابـل تأمـل اشـاره شـود کـه لزومـاً هنرمنـد نبایـد همـان احساسـی کـه در مخاطبـان خویـش به‌وجـود مـی‌آورد را بـه همـان شـکل تجربـه نمایـد. بـرای نمونـه نویسـنده‌ی داسـتان‌های ترسـناک ممکـن اسـت کـه لزومـاً تـرس و وحشـت را تجربـه نکنـد، امـا می‌دانـد کـه بـه چـه شـکل احساسـی از تـرس و وحشـت را در مخاطبـان خویـش ایجـاد نمایـد. بـه همیـن دلیـل کارول یـادآور می‌شـود کـه شـرط همسـانی را نمی‌تـوان بـه نحـوی فراگیـر صـادق دانسـت. بـه عـلاوه قسـمت اعظمـی از هنـر اختصـاص بـه هیجانـات نـدارد، بلکـه شـامل مضامیـن شـناختی می‌شـود و نـه مضامیـن احساسـاتی و هیجانـی (کارول، ۱۳۹۲: ۹۹-۱۰۳). در حقیقـت بیانگـری نوعـی تعمیـم تجربـی را ارائـه می‌نمایـد، حـال آنکـه شـمار زیـادی از هنرمنـدان بـه طـور کلـی منکـر بهره‌گیـری از احسـاس و عاطفـه در به‌وجودآمـدن آثارشـان می‌باشـند. نکتـه‌ی دیگـر ایـن اسـت کـه بایـد احساسـات بیـان شـده در آثـار هنـری در اثـر تجسـم یابـد. چـه بسـا هنرمنـد در زمـان ایجـاد اثـر، بـا تجربـه‌ای احساسـی مواجهـه شـده باشـد و مخاطـب اثـر هنـری نیـز در مواجهـه بـا آن عاطفـه‌ای را احسـاس کـرده باشـد.با ایـن حـال بیـان ایـن مسـئله کـه محتـوای اثـر را صرفـاً احساسـات ایجـاد می‌نمایـد، همچنـان ناصحیـح می‌باشـد (گات و مـک آیورلویـس، ۱۳۸۹: ۹۴-۹۵). غالبـاً رویـاروی شـدن بـا هـر پدیـده‌ای بـا احسـاس و هیجـان مشـخص و معینـی همـراه می‌باشـد و نمی‌تـوان تأثیـر ایـن امـر را بـر روی خلـق آثـار هنـری نادیـده گرفـت. بدیـن جهـت آثـار هنـری بیان‌کننـده‌ی احساسـات و شـخصیت هنرمنـدان اسـت، حتـی اگـر خـود هنرمنـد بـه ایـن موضـوع واقـف نباشـد.

دوران ایلخانان

حملـه‌ی مغول‌هـا اثـر غیـر قابـل انـکاری بـر رونـد هنـری ایـران داشـت. هولاکوخـان پایه‌گـذار حکومـت ایلخانـان در ایـران بـود کـه حکومـت آنـان تـا سـال ۷۳۶ هجـری قمـری بـه طـول انجامیـد و در ایـن دوران تحـولات فرهنگـی و هنـری اوج شـکوفایی را تجربـه می‌نمایـد. در همیـن راسـتا تغییـرات به‌وجـود آمـده در زمـان ایلخانـان اثـر خطیـری بـر رونـد نگارگـری ایـران و تحـولات آن گذاشـت. رفتـه رفتـه دربارهـای ایلخانـی تبدیـل بـه کانونـی جهـت تولیـد نسـخه‌های نفیـس و گران‌بهـا شـد کـه وسـیله‌ای بـرای تفاخـر آنـان در ایـن دوران به‌شـمار می‌آمدنـد. چنیـن گرایشـی از جانـب حکمرانـان ایلخانـی اثـرات چشـمگیر و خطیـری در تولیـد آثـار هنـری فاخـر گذاشـت. هنـر کتـاب آرایـی در دوران مغـول از جملـه هنرهایـی بـه شـمار می‌آمـد کـه قـادر بـود، علایـق و ارزش‌هـای مـورد توجـه حکمرانـان ایـن عصـر را بـه تصویـر بکشـد. در واقـع مغـولان بـا بهره‌گیـری از هنـر کتاب‌آرایـی و اسـتفاده از مفاهیـم ملـی و تاریخـی، میـان حکمرانـی خـود و انگاره‌هـای ملی-مذهبـی ایرانیـان پیونـد ایجـاد کردنـد و بـه ایـن طریـق بـر مشـروعیت سیاسـی خـود در ایـران تأکیـد ورزیدنـد. در ایـن راسـتا، حضـور نقاشـان و هنرمنـدان چینـی و مغولـی در دربارهـای ایلخانـان اثـر به‌سـزایی بـر جریـان نگارگـری ایـران داشـت و مؤلفه‌هایـی از نقاشـی چینـی وارد نگارگـری ایـران شـد کـه بسـیار بـر رونـد تحـولات ایـن هنـر در آینـده مؤثـر واقـع شـد (آژنـد، ۱۳۹۲: ۱۳۹-۱۴۱).

معرفی نسخه‌ی شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی

در حـال حاضـر از شـاهنامه‌ی بـزرگ ایلخانـی تعـداد ۵۷ نـگاره در قطـع بـزرگ در دسـترس اسـت، امـا بـه علـت عـدم دسترسـی بـه بخـش قابل توجهـی از نسـخه‌ی مذکور تاریـخ دقیـق اتمـام و همینطـور محـل کتاب‌آرایـی آن بـه دقـت مشـخص نمی‌باشـد. ایـن نسـخه در قطـع بـزرگ و در انـدازه‌ی ۲۹۰ در ۴۱۰ میلـی متـر کار شـده اسـت. بـه عـلاوه کیفیـت نـگاره هـای نسـخه‌ی مزبـور سـبب گشـته کـه آن‌هـا را منسـوب بـه کارگاه‌هـای هنـری در تبریـز بداننـد و زمـان خلـق آن‌هـا را نیـز پـس از تأسـیس کتابخانه‌هـای غازانیـه و رشـیدیه تبریـز در نظـر بگیرنـد.

تاریخ کتاب‌آرایی این شاهنامه را سال‌های ۷۳۰ تا ۷۳۵ هجری قمری ذکر کرده‌اند و تاریخ یاد شده به نوعی مورد پذیرش هنرپژوهان جهان نیز واقع شده است. همچنین بسیاری از هنرپژوهان باور دارند که حامی شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی غیاث الدین [۶] محمد فرزند رشیدالدین فضل الله [۷] می‌باشد که وزارت ابوسعید [۸] را نیز بر عهده داشت (همان: ۱۴۹). از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی در دوران معاصر با نام شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی نیز یاد می‌کنند. دموت همان فردی است که این شاهنامه را در سال‌های اوایل سده‌ی بیستم میلادی به دست آورده بود. شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی از کتابخانه‌ی ناصرالدین شاه قاجار [۹] به دست او می‌افتد که یک دلال هنری مقیم پاریس بود. وی نیز این نسخه را ورق ورق کرده و به موزه‌ها و مجموعه‌داران متفاوتی در جهان می‌فروشد. امروزه نگاره‌های این نسخه در گالری فری یر واشینگتن [۱۰]، موزه‌ی هنری دانشگاه هاروارد [۱۱]، انستیتو هنرهای دیترویت [۱۲]، موزه‌ی هنرهای زیبا بوستون [۱۳]، بنیاد اسمیتسونیان در واشینگتن [۱۴]، موزه‌ی لوور [۱۵] و موزه‌ی هنرهای زیبا مونترال [۱۶] موجود می‌باشند (پاکباز، ۱۳۹۴: ۸۸۹). اولک گرابار بر این باور است که در شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی برای بار اول موضوعات انتخاب شده از متن صرفاً برگردان ادبیات به نقاشی نمی‌باشند و هنرمندان به نمایش تفسیرهایی از رویدادهای زمان خویش فراتر از متن همت گمارده‌اند. به علاوه او اشاره می‌نماید که نگاره‌های این شاهنامه بازتابی از اتفاقات و دسیسه های دربار مغولان را به نمایش می‌گذارد (گرابار، ۱۳۹۰: ۷۲). با مطالعه‌ی نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی می‌توان این موضوع را دریافت که در اجرای نگاره‌های این نسخه نوعی عدم یکدستی مشهود است و از این نظر هماهنگی به چشم نمی‌خورد. همچنین براساس یافته‌های پژوهشگران، شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی شرایط دوران مغول را نشان می‌دهد. در شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی داستان‌ها و روایات شاهنامه به شکل ظریفی با وضع موجود در دوران ایلخانان ارتباط پیدا کرده است. به طور کلی در این شاهنامه‌ی تأکید بر مشروعیت سلطنت می‌باشد و نگاره‌ها نشان از اعتماد به نفس عمیق ایلخانان درست در آن هنگامی که بسیار نزدیک به فروپاشی می‌باشند را به تصویر کشیده‌اند. در واقع زمانی که هنرمندان به کار بر روی نگاره‌های شاهنامه دموت اشتغال داشتند، ایران از نظر سیاسی با هرج و مرج مواجهه بود (کنبی، ۱۳۹۱: ۳۶). مسئله‌ای که در این نسخه‌ی شاهنامه جلب نظر می نماید، اشتیاق هنرمندان به تصویر کردن احساسات و حالات عاطفی انسانی می‌باشد که مشخصاً تا پیش از این زمان در نقاشی ایرانی چندان توجهی به آن نمی شد. به ویژه توجه به احساسات و حالات عاطفی بیشتر از هر موضوع دیگری در بیان مضامین قهرمانی و سوگ مد نظر قرار گرفته است (تصویر شماره‌ی ۱)

تصویر شماره‌ی۱. تشیع جنازه اسفندیار، شاهنامه‌ی فردوسی، ۷۰۸ ه.ق (URL۱).

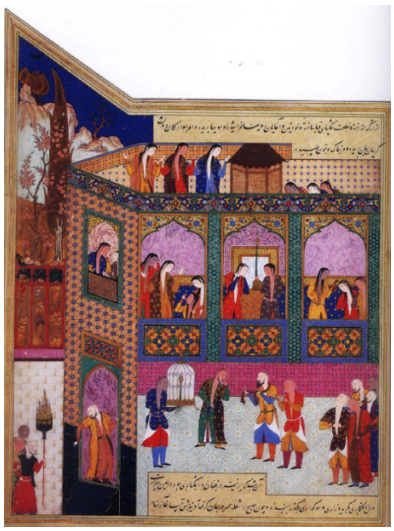
مکتب هرات

تیمور گورکانی در اواخر سده‌ی هشتم هجری قمری از سمت شمال شرقی به ایران حمله کرده و در زمان اندکی موفق می‌شود که سرتاسر ایران را بگیرد و تحت فرمانروایی خویش درآورد. مدتی پس از مرگ تیمور، پسرش شاهرخ که جانشین او نیز بوده است، شهر هرات را به عنوان پایتخت قلمرو خود انتخاب می‌نماید. الغبیک، ابراهیم سلطان و بایسنقر میرزا، پسران شاهرخ، به ترتیب حاکم شهرهای سمرقند، شیراز و هرات می‌شوند (پاکباز، ۱۳۹۰: ۷۳). خاندان تیمور حامی هنرها بودند و هنرپروری آنان بیش از هر جای دیگری در شهر هرات جلوه‌گر شد. بایسنقر پس از به دست گرفتن حکومت هرات، اقدام به تأسیس کتابخانه-کارگاهی بزرگ در این شهر کرد. خود بایسنقر شاهزاده‌ای فرهیخته و هنرمندی زبردست بود و به سبب حسن شهرت او و به دلیل رعایت حال اهل فضل و هنر، خردمندان و هنرمندان در دربار وی جمع آمده بودند. بایسنقر میرزا علاوه بر آن که در هنر و هنرپروری زبانزد بود، خودش خطاطی می‌کرد و دستی در خوشنویسی داشت. افزون بر این به زبان فارسی و ترکی شعر نیز می‌سرود. در دوران فرمانروایی وی هنرهایی نظیر خط، شعر و نقاشی شکوفا شد و تا حد زیادی رواج پیدا کرد (آژند، ۱۳۹۲: ۲۳۸). بایسنقر میرزا پسر و جانشین شاهرخ، خود شاهزاده‌ای با قریحه و خوش ذوق بود.

او برجسته‌ترین و گران‌مایه‌ترین هنرمندان عصر را از جای به جای ایران در دربار خود گرد هم‌آورد. در کتاب «نقاشی ایرانی» اشاره شده که به باور بسیاری از هنرشناسان، پژوهشگران و شیفتگان هنر ایران، نسخ تهیه شده برای بایسنقر میرزا، نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی اوج نگارگری ایرانی به شمار می‌آیند. به هر صورت فضای تصویری دوران تیموریان به طور کلی تعالی و وحدت خود را به کتابخانه و کارگاه‌های سلطنتی در هرات مدیون می‌باشد (کنبی، ۱۳۹۱: ۶۱).

ظفرنامه‌ی تیموری

ظفرنامه‌ی تیموری کتابی تاریخی و تألیف شرف‌الدین علی یزدی مورخ و ادیب نیمه‌ی دوم سده‌ی هشتم و نیمه اول سده نهم هجری قمری می‌باشد. تألیف این کتاب به فرمان ابراهیم سلطان در شیراز آغاز شد و اتمام آن چهار سال به طول انجامید و سرانجام در سال ۸۲۸ هجری قمری پایان یافت. ظفرنامه‌ی تیموری روایتگر تاریخ زندگی تیمور از آغاز تا زمان مرگ می‌باشد که پیشتر توسط نظام شاهی و با عنوان ظفرنامه، براساس یادداشت‌های روزانه‌ی وقایع‌نگاران عصر تیمور تألیف شده بود. شرف‌الدین علی یزدی نیز با افزودن موارد تازه به ویژه اطلاعات مرتبط با اتفاقات و رویدادهای سال‌های پس از ۸۰۶ هجری قمری، کتاب خود با انشائی شیوا و به همراه اشعاری که بیشتر سروده خود می‌باشد، تألیف کرد. این نسخه از ظفرنامه‌ی تیموری در قطع رحلی کوچک، شامل ۷۵۰ صفحه و در هر صفحه ۱۹ سطر کتابت شده است. همچنین این کتاب به قلم نستعلیق و توسط سلطان محمد نور خوشنویسی شده است. تزئین چهار صفحه پیش از آغاز متن با تشعیر زرین و نقش سیمرغ و دو صفحه آغاز کتاب در برگیرنده دو سر لوح مذهب مرصع اثر میرعضد مذهب می‌باشد. این نسخه دارای ۲۴ نگاره با موضوع بزم و رزم و همچنین شامل صحنه‌هایی از مراسم درباری می‌باشد. نگاره‌های موجود در این کتاب از نظر طراحی حالت‌های انسانی، ترکیب‌بندی و ساختار صخره‌ها نشان‌دهنده‌ی ویژگی‌ها و شیوه‌ی آثار کمال‌الدین بهزاد می‌باشد. با این حال محتمل است که تمام قسمت‌های نگاره‌های این نسخه توسط کمال‌الدین بهزاد کار نشده باشد. در عین حال آن چه بیش از هر چیز دیگر نشان‌دهنده‌ی تعلق این آثار به کمال‌الدین بهزاد است، طراحی حالت‌های پیکره‌ها می‌باشد که نشانگر احوال روحی انسان‌ها در حالات مختلف است. این خصوصیت به ویژه در نمایش جنگجویان در میدان جنگ بیشتر مشاهده می‌گردد (حسین راد و دیگران، ۱۳۸۹: ۸۵). همچنین پژوهشگران باور دارند که آثار کمال‌الدین بهزاد پس از دوران صفویان و انتقال او به تبریز کم‌تر شناخته شده‌اند و از این نظر آثار موجود در این نسخه از ظفرنامه دارای اهمیت خطیری در پیگیری فعالیت‌های کمال‌الدین بهزاد در سده‌ی دهم هجری قمری می‌باشند (تصویر شماره‌ی ۲) (همان: ۲۳).



تصویر شماره‌ی ۲. سوگواری بر مرگ تیمور، منسوب به کمال الدین بهزاد، ظفرنامه‌ی تیموری، ۹۳۵ ه.ق (حسینی‌راد، ۱۳۸۹: ۸۹).

مکتب اصفهان و رضا عباسی

نقاشخانه‌ی سلطنتی با شروع سلطنت شاه عباس اول بازسازی شد و هنرمندانی نظیر صادقی بیک افشار، علی اصغر کاشانی و فرزند او آقا رضا و تعدادی دیگر از هنرمندان به خدمت نقاشخانه مشغول شدند (آژند، ۱۳۹۲). در زمان شاه عباس اول پایتخت خود از قزوین به اصفهان منتقل شد و طبقه‌ای نوین از بازرگانان ثروتمند در این شهر به وجود آمد که بخشی از هنرپروران را تشکیل دادند و خواسته‌ها و سلیقه‌های تازه‌ای را به نمایش گذاشتند. بدین ترتیب تولید هنری از انحصار دربار بیرون آمد و هنرمندان به تدریج از سنت مصورسازی کتاب‌ها فاصله گرفتند. بدین سان در مکتب اصفهان نظام زیبایی شناختی نگارگری ایران دگرگون شد (پاکباز،

۱۳۹۲). در مکتب اصفهان هنرمندان تحولات عمده‌ای را در سبک نگارگری ایجاد کردند. در این دوران را عباسی با بهره‌گیری از خط پردازی دقیق و طراحی ظریف شیوه‌ای به وجود آورد که از نظر ضخامت خط متفاوت بود و به اندازه‌ی کافی حجم را نشان می‌داد. آژند خاطرنشان می‌سازد که رضا عباسی علاوه بر نقاشی به ورزش‌هایی چون کشتی‌گیری و صفات برآمده از آن یعنی سلوک عارفانه و زندگی ساده‌ی زاهدانه علاقمند بود، درحالیکه این مسئله چندان به مذاق دربار خوش نمی‌آمد. (آژند، ۱۳۸۸). بازتاب این علاقه در طراحی‌ها و نقاشی‌های رضا عباسی مشهود است. چنانچه در کتاب «رضا عباسی اصلاح گر سرکش» آورده شده است، او برای مدتی از دربار دور شد، هرچند که مجدد به دربار بازگشت و ۲۴ سال در دربار به سر برد. در این دوره در تک نگاره‌های او موضوعاتی نظیر گلگشت جوانان درباری، عشاق، شاه و سفیران، درویشان، شیوخ، شبانان، ساقیان و زیبارویان و درباریان را نشان می‌دهد. در بیست سال نخست زندگی هنری او آثارش سرشار از نور و سرعت و خوشبینی است، اما بر مبنای آثار شرح حال نویسان پس از سال ۱۰۱۱ ه.ق نشان از آن دارد که او با ترک دربار تصویرپردازی از جوانان و اعیان خودآرای اصفهان را نیز کنار گذاشت. در این زمان ترکیب‌بندی‌ها و عناصر طراحی‌های او نیز به ناگهان به هم ریخت و آرامش صحنه‌های پیشین به شلوغی و آشفتگی تبدیل شد. رضا عباسی سرانجام پشیمان و نادم به دربار باز می‌گردد، اما همواره پریشان حال بود که این بدمزاجی شخصیت وی در آثارش نیز راه منعکس می‌شود (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۹). اینگونه به نظر می‌رسد که او دچار درگیری‌هایی با خود بوده که تحولی اساسی در زندگی و آثارش ایجاد می‌کرده است.

تصویر شماره‌ی ۳. شیخی با ردای قهوه ای، رضا عباسی، حدود ۱۰۱۱ه.ق تا ۱۰۱۸ ه.ق (کنبی، ۱۳۹۳: ۷۹)

نمایش احساسات در نگاره‌های «تشییع جنازه‌ی اسفندیار»، «سوگواری بر مرگ تیمور» و «شیخی با ردای قهوه‌ای»

در بحث نشان دادن احساسات در آثار هنری همواره ضروری می‌نماید، این نکته را مدنظر داشت که بنا بر نظریات بیانی هنر، هنرمند تجسمی می‌کوشد، تا به واسطه‌ی بهره‌گیری از عناصر بصری به نمایش احساسات بپردازد. چنانچه در کتاب «درآمدی بر فلسفه هنر» اشاره شده، آثار هنری می‌بایست با رسانه‌ای محسوس به اجرا دربیایند (کارول، ۱۳۹۲: ۱۲۲). در واقع هنرمند ناچار است که برای جلوگیری از ایجاد آثاری صرفاً ذهنی چنین رویکردی را برگزینند. از اینرو می‌توان جهت بررسی چگونگی بروز احساسات در آثار نگارگری ایران به مطالعه‌ی این جنبه از آثار پرداخت. از جمله عناصر بصری در نگارگری ایران می‌باشد که نقشی پررنگ در شکل گیری آثار ایفا می‌کند. در دوران ایلخانی و اسلوب بهره‌گیری از خط و نوع به کارگیری رنگ‌های خاموش از تاثیرات مشخص نقاشی چینی می‌باشند. در «تشییع جنازه‌ی اسفندیار»، عنصر بصری اصلی خط می‌باشد. در این نگاره خطوط بخش اعظم و قابل توجه‌ای از تصویر را پوشانده و نگارگر با استفاده از تنوع خطوط به ویژه از نظر رنگ و تغییر ضخامت خطوط دورگیری به تشدید

هرچه بیشتر آشفتگی و شلوغی هرچه بیشتر فضا دامن زده است. آشفتگی به وجود آمده از این طریق، می‌تواند اشاره‌ای به حالات درونی سوگوارانی باشد که اطراف تابوت اسفندیار قرار گرفته‌اند. این رویکرد به خطوط در ابرها نیز تکرار شده و ابرها علاوه بر پرکردن فضا به واسطه‌ی نوع خطوط استفاده شده نشان‌دهنده‌ی نوعی تنش می‌باشند. همچنین تنش تصویری مورد اشاره تنها مختص به موارد یاد شده نیست و هنرمند حتی در قسمت بالایی کادر پرندگانی را با رنگ روشن بر زمینه‌ی تیره کار کرده است که انعکاسی از تنش خطوط جامگان و... را می‌توان در قسمت گردن پرندگان تشخیص داد. همچنین اگرچه در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور» از نسخه‌ی «ظفرنامه‌ی تیموری» عنصر خط منحصر به خطوط کناره نما می‌باشد، اما در اثر رضا عباسی خطوط جهت ایجاد نوعی حالت خشم و عصبیت به کار رفته‌اند. در واقع رضا عباسی به طور کلی مؤلفه‌های فنی آثارش نظیر کیفیت خطوط روان را حفظ کرده است. اما در تصویر شماره‌ی ۳ حالتی از خشم و عصبیت به واسطه‌ی بهره گیری از خوط نمود یافته است. افزون بر کیفیت خطوط، مطالعه‌ی چگونگی نمایش و بروز احساسات در این سه نگاره از طریق بررسی عناصر تجسمی سطح، بافت و رنگ نیز میسر می باشد. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و اثر رضا عباسی خطوط دورگیری سطوح را از یکدیگر جدا کرده، حال آنکه در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور»، مربوط به مکتب هرات سطوح رنگی تخت به همراه تزئینات فضای تصویر را پرکرده است. همچنین در تصاویر ۱ و ۳ سطوح علی رغم آنکه از جمله عناصر اصلی انتقال احساسات به شمار نمی‌آیند، اما در نشان دادن تشویش موجود در فضا اثری قابل توجه دارند. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، پراکندگی سطوح تیره‌ی موها در کنار آشفتگی خطوط به نمایش بار احساسی نگاره کمک کرده است. در واقع نگارگر در این اثر از عناصری نظیر گیسوان آشفته‌ی عزاداران و چین و چروک جامگان در جهت به وجودآوردن آشفتگی بصری بهره گرفته است. پراکندگی رنگ سیاه موهای عزاداران در نگاه اول بیشترین جلب نظر را می‌نماید. نگارگر چین و چروک‌های لباس‌ها و... را با لایه‌های رنگی خاکستری نشان داده و این گزینش رنگ موجب تشدید فضای سوگواری شده و به تصویرکردن احساسات و حالات عاطفی عزاداران اشاره می‌نماید. نظیر این نگاره اثر رضا عباسی نیز عملاً رویکردی طراحی گونه را به نمایش می‌گذارد. در نگاره‌ی «زاری بر مرگ تیمور»، تعداد رنگ‌ها از تنوع بیشتری برخوردار است و حتی می‌توان گفت که بخش قابل توجه‌ای از اثر با عناصر تزئینی پوشانده شده است. با این حال نکته‌ی حائز اهمیت این است که در این اثر کیفیت بیانی رنگ به معنای ابزاری جهت انتقال احساسات مورد توجه قرار نگرفته است و عملاً این نوع رنگ گذاری از مؤلفه‌های ثابت نگارگری ایرانی است و بیش از آنکه ناشی از درونیات هنرمند باشد، مرهون بینش هنرمند نگارگر می‌باشد که همواره در طی سال‌ها پای برجا باقی مانده است. اینگونه به نظر می‌رسد که افزون بر مواردی نظیر استفاده از عنصر خط و بهره گیری از رنگ‌های محدود در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و اثر رضا عباسی که اشتراکاتی را به نمایش می‌گذارد، می‌توان مواردی نظیر چگونگی استفاده از تکرار، ریتم و حرکت را نیز مورد توجه قرار داد. در دو نگاره‌ی مذکور تکرار خطوط به ایجاد نوعی ریتم می‌انجامد و در نهایت حرکت را موجب می‌گردد. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، تکرار خطوطی که نگارگر برای نمایش چین و چروک لباس افراد استفاده کرده و همچنین لکه‌های تیره‌ی گیسوان ریتم و حرکت را ایجاد کرده است. در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» اثر رضا عباسی نیز به همین طریق می توان تکرارخطوط و عناصر بصری را تشخیص داد. به ویژه تکرار عناصر نوک تیز طبیعت نظیر ابرها، برگ‌ها و شاخه‌ها حالت تشویش بار پیکره را دو چندان کرده‌اند و گویا احساس درونی هنرمند نگارگر را نیز به نمایش می‌گذارند. از سویی دیگر در نگاره‌ی «زاری بر مرگ تیمور»، متعلق به مکتب هرات نیز تکرار به چشم می‌خورد. به‌ویژه در تزئینات و چگونگی ترسیم پیکره‌ی زنان این تکرار قابل

تشخیص است که در نهایت به ریتم می‌انجامد، اما تکرار در این اثر نه راستای نمایش احساسات برآمده از موضوع بلکه بیشتر تابع ویژگی‌های نگارگری می‌باشد. همچنین اگرچه تکرار موجود در اثر هرچند که به ریتم منجر شده، لیکن در مقایسه با دو نگاره‌ی قبل تحرک تصویری چندانی را نمی‌توان در آن مشاهده کرد. اینگونه به نظر می‌رسد که با تبیت قواعد نگارگری و پررنگ شدن مؤلفه‌ها و شاخص‌های نگارگری نمایش احساس (چه احساس شخصی هنرمند و چه احساس برآمده از متن) به حاشیه رانده شده است. در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، ترکیب‌بندی شلوغ می‌باشد و سرتاسر نگاره سرشار از عناصر بصری در راستای بیان آشفتگی و احوالات درونی افراد است. در این نگاره از ترکیب‌بندی شلوغ برای نمایش احساس ماتم و سوگ بهره برده شده و تابوت اسفندیار که رنگی تیره‌تر از سایر عناصر موجود در اثر دارد، تقریباً در قسمت میانی کادر قرار داده شده است. در این نگاره پشوتن، برادر اسفندیار، در پس تابوت تصویر شده است. همچنین قرارگیری دو اسب با رنگ‌های تیره‌تر از کلیت عناصر اثر در طرفین تابوت اسفندیار موجب ایجاد یک خط افقی شده و عملاً اثر را به دو بخش تقسیم کرده است. در این اثر عزاداران مویه‌کنان دورتادور تابوت اسفندیار را گرفته‌اند و پراکندگی موی آنان بیش از هر عنصر بصری دیگر در مواجهه اول نظر موجب جلب توجه مخاطب می‌شود. افزون بر پراکندگی گیسوان، چین و چروک جامگان و پارچه‌ها به آشفتگی تصویر دامن می‌زند و ترکیب بندی شلوغ و آشفته ای را ایجاد می‌کند. رضا عباسی نیز در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای»، ترکیب‌بندی شلوغ را مدنظر قرار داده است و زمینه‌ای مشوش برای نمایش پیکره رقم زده است. همچنین عناصر طبیعی و پخش شدن آن‌ها در تصویر تأثیری اضطراب‌آور بر مخاطب می‌گذارد. در مقابل «سوگواری بر مرگ تیمور»، از ظفرنامه‌ی تیموری دارای ساختار هندسی می‌باشد و بخش عمده‌ای از کادر به نمایش معماری و کاشی‌های تزئینی اختصاص دارد. چنانچه در مقاله‌ی «بهزاد و نسخه‌ی ظفرنامه‌ی تیموری ۹۳۵ هجری» اشاره شده، در این نگاره سوگواری برای مرگ تیمور به حرکات پیکره‌ها محدود می‌باشد و احتمالاً ترکیب‌بندی پیچیده‌ای مد نظر نگارگر نبوده است (نوروزیان، ۱۳۸۶: ۷۱). که فضای معماری در نگاره غالب است و به طور کلی نوعی نظم توجه به هندسه در ترکیب‌بندی مشاهده می‌گردد که این مسئله در تقابل با حالات پیکره است که آشفتگی ناشی از سوگ تیمور را تداعی می‌کنند.«سوگواری بر مرگ تیمور» و «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، به نوعی ارتباط با متن را به نمایش می‌گذارند و تصویر بر مبنای متن شکل گرفته است. نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، تشیع جنازه‌ی اسفندیار، پسر گشتاسب را نشان می‌دهد. چنانچه از متن شاهنامه برمی‌آید، رستم مقدمات بازگشت پیکر اسفندیار به ایران را فراهم می‌کند. همچنین متن به جزئیات تابوت آهنین اسفندیار که توسط رستم سفارش داده شده نیز اشاره می‌نماید که داخل آن قیراندود شده، با پارچه‌ی زربافت اعلای چینی پیچانده و با مشک و عنبر معطر نیز شده است. او همچنین جنازه‌ی اسفندیار را با پارچه‌ای زربافت کفن کرده و تاج فیروزه‌ای رنگ اسفندیار را بر روی آن قرار داده است (شیرازی و قاسمی، ۱۳۹۱: ۳۲). براساس متن فردوسی، پیکر اسفندیار در درون تابوت بر روی چند قاطر و همراه با اسب سیاه متعلق به اسفندیار به نزد گشتاسب برده می‌شود. برخلاف دو اثر مذکور رضا عباسی در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه ای»، نه براساس یک متن مشخص بلکه بر مبنای احساس شخصی و فردی خود عمل کرده است. در این راستا می‌توان به این رویکرد نظریه‌پردازان نظریه‌ی بیانی اشاره کرد که باور دارند، احساسات و عواطف تجربه شده توسط هنرمند باید به نحوی به مخاطب اثر هنری نیز انتقال یابد. در واقع بر اساس نظریات بیانی در هنر، باید احساسات خاصی توسط هنرمند تجربه شود و سپس همان احساسات به مخاطب منتقل گردد. این شیوه از انتقال عواطف را می‌توان به عنوان شرط همسانی در نظر گرفت. همانگونه که قبلاً ذکر شد، لزومی ندارد که هنرمند حتماً تجربه‌ی احساسی مشابه آنچه در اثر هنری نشان

می‌دهد را داشته باشد. درمورد نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار» و «زاری بر مرگ تیمور» از شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی این روش از به تصویر کشیدن عواطف در آثار با رویکردی که هنرمند تلاش می‌کند، تا صرفاً احساسات درونی و ذهنی خود را نشان بدهد، متفاوت است. با این حال آنچه که در نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» تصویر شده و تأثیری نگران کننده بر مخاطب می‌گذارد، بازتابی از اضطراب خود رضا عباسی می‌باشد. با توجه به اینکه غالباً پیکره‌ی انسان نقشی قابل توجه در انتقال احساسات ایفا می‌کند، ضروری می‌نماید که از این جنبه نیز آثار مورد بررسی و مطالعه قرار گیرند. در مقاله‌ی «بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران (مکاتب هرات و تبریز دو)»، اشاره شده است که اشکال انسانی از اساسی ترین عناصر نگارگری ایرانی به لحاظ ابعاد تجسمی، وجوه معنوی و تداعی‌های معنایی به شمار می‌آید (رجبی و حسنوند، ۱۴۰۰: ۴۴). در نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، علاوه بر موها و لباس افراد نوع به تصویر کشیدن چهره‌ها نشان از تأکید بر احساسات و عواطف دارد. علاوه بر نشان دادن احوالات درونی در پرتره‌ها، جهت قرارگیری سرها و نگاه سرگردان سوگواران بار عاطفی فضا را بیشتر می‌کند و احساس آشفتگی را تشدید می‌نماید.پوپ خاطرنشان می‌سازد که در نگارگری ایرانی طبیعت همواره در پس زمینه قرار دارد و پیکره‌ها نیز به نوعی فدای مضامین تزئینی شده‌اند (پوپ، ۱۳۸۴: ۱۷۰). در آثار بهزاد، پیکره‌ی انسان بخشی از ترکیب بندی می‌باشد و از جمله موارد تاثیرگذار بر نگرش انسان در عصر بهزاد را می‌توان در ادبیات آن عصر جستجو کرد. جامی و امیرعلیشیرنوایی از جمله شعرای هم عصر بهزاد هستند که نگرش جدیدی به انسان را در آثار رقم می‌زنند. «آثار جامی و نوایی بیش از هر عامل دیگری موجبات توجه و علاقه‌ی بی سابقه‌ی نقاشان به شخصیت انسان را فراهم آورده و انگیزه‌ای برای شکوفایی این شیوه در هرات شده بود» (رحیموا و آرتیوموونا، ۱۳۸۳: ۱۲۵). نگارگر ایرانی پیکره‌ی انسان را طبق قواعدی رسم می‌کند که در طول دوران‌های متمادی ثابت مانده و چارچوب‌های مشخصی را برای ترسیم پیکره‌ها در اختیار نگارگران قرار می‌دهد. تنها با گرایش به دستاوردهای هنری غرب است که واقع‌گرایی در هنر ایران مطرح می‌شود و به مرور زمان این سنت‌ها و چارچوب ها کنار می‌رود. در آثار بهزاد پیکره‌ها از حالت تیپ خارج شده‌اند و شخصیت یافته‌اند. او پیکره‌ها را در حال انجام فعالیت‌های روزمره همچون بنایی، خوردن و نوشیدن و به صورت واقعی تر از نگاره‌های پیشین نشان داده است. اما نکته‌ی جالب توجه در آثار بهزاد این است که او هیچگاه از چارچوب نگارگری فراتر نمی‌رود. بهزاد به نمایش روحیات و مشخصات فردی آدم‌ها نیز توجه کرده و همانگونه که در کتاب «شاهکارهای نگارگری ایران» اشاره شده، طرز ترسیم صورت‌ها به نشان دادن فردیت آدم‌ها نزدیک می‌شود. بهزاد احساسات شخصی را به صورتی زنده نمایش می‌دهد. همچنین پیکره‌ها با سایر موضوعات ترکیب‌بندی پیوند یافته و فضایی یکدست و سرشار از حرکت و زندگی طبیعی را به وجود می‌آورند. همینطور همگی عناصر به نوعی در خدمت کل اثر می‌باشند (شاهکارهای نگارگری ایران، ۱۳۸۹: ۲۴). در نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور»، بروز موضوع سوگواری توسط حرکات محدود پیکره‌ها نشان داده شده است. نگاره‌ی «شیخی با ردای قهوه‌ای» متعلق به دوره ای از زندگی رضا عباسی است که هنرمند دوران پر تلاطمی را پشت سر می‌گذارد. تا پیش از این دوره او مردان و زنان را گونه ای تصویر می‌کرد که مسلط بر محیط خود بودند، ولی در این زمان پیکره‌های نسبتاً ژولیده و نگران ضعف انسان را به نمایش می‌گذارند (کنبی، ۱۳۹۳). اینگونه به نظر می‌رسد که می‌توان سه نگاره‌ی بررسی شده را به عنوان نمونه‌هایی از سه مقطع زمانی در تاریخ نگارگری ایران در نظر گرفت. نگاره‌ی «تشیع جنازه‌ی اسفندیار»، از دوران ایلخانان مربوط به زمانی می‌باشد که قواعد نگارگری ایرانی هنوز تثبیت نشده است و راهی طولانی تا اوج‌های درخشان نگارگری ایران در پیش است. نگاره‌های شاهنامه‌ی بزرگ ایلخانی آمیزش سنن ایرانی و بین النهرینی و همچنین سنت‌های

خـاور دور را بـه نمایـش می‌گذارنـد. چنیـن بـه نظـر می‌آیـد کـه در نگاره‌هـای ایـن نسـخه هنرمنـدان بـه صـورت آگاهانـه تـر بـا عناصـر بیگانـه مواجهـه شـده‌اند. صورت‌هـا، جنـگ افزارهـا و البسـه از جملـه اثـرات خـاور دور می‌باشـند کـه می‌تـوان بـه آن‌هـا اشـاره کـرد. در شـاهنامه‌ی بـزرگ ایلخانـی نگارگـران بـه نمایـش حـالات احساسـات انسـان‌ها و احـوال آن‌هـا توجـه کرده‌انـد. بـه خصـوص توجـه بـه احساسـات در بیـان مضامیـن مربـوط بـه قهرمانـی و سـوگ مـد نظـر قـرار می‌گیـرد. همـراه بـا آمـدن مغـولان بـه ایـران عناصـر چینـی نیـز وارد نقاشـی ایرانـی شـد و اثـرات مانـدگار و حائـز اهمیتـی نیـز در ایـن هنـر از خـود بـه جـا گذاشـت. بـا ایـن حـال در نگارگـری ایرانـی در ایـن دوران بـا تفسـیری ایرانـی از دسـتاوردها و عناصـر چینـی مواجهـه می‌باشـیم. بـه عنـوان مثـال در همیـن نـگاره گـروه افـراد عـزادار در نـگاره‌ی تشـیع اسـفندیار تعـدادی از مغـولان می‌باشـند کـه بـا چهره‌هـای واضـح نالـه سـر می‌دهنـد و گیسـوان شـان را بـا زاری و انـدوه می‌کننـد. شـیرازی و قاسـمی اشـاره می‌نماینـد کـه نـگاره‌ی مذکـور صحنـه‌ای از مراسـم تدفیـن سـلطنتی مغـولان را بـا اسـتفاده از خطـوط مشـخصی کـه مایـه گرفتـه از عناصـر نقاشـی چینـی می‌باشـد را ارائـه می‌نمایـد. بـه تصویـر کشـیدن ابرهـا در قسـمت بـالای کادر و سـه پرنـده‌ای کـه بـر فـراز آن‌هـا نشـان داده شـده‌اند، در اعتقـادات و باورهـای بودیسـم بیانگـر حرکـت بـه سـوی بهشـت می‌باشـند. ایـن تصویـر یکـی از نخسـتین نمونه‌هـای بیـان احساسـی و واقع‌گرایانـه از صحنه‌هـای منحصربـه فـرد می‌باشـد (شـیرازی و قاسـمی، ۱۳۹۱: ۳۲). «سـوگواری بـر مـرگ تیمـور» نـگاره‌ای از ظفرنامـه‌ی تیمـوری می‌باشـد کـه دوران تثبیـت و قـوام ویژگی‌هـای نگارگـری را بـه نمایـش می‌گـذارد. نـگاره‌ی سـوم یعنـی «شـیخی بـا ردای قهـوه‌ای» اثـر رضـا عباسـی نیـز نمایانگـر دورانـی از تاریـخ هنـر ایـران می‌باشـد کـه نقاشـی ایرانـی بـه واسـطه‌ی مواجهـه بـا غـرب بـا برخـی

جدول شماره‌ی ۱. تطبیق عناصر بیان در آثار نگارگری (مأخذ: نگارندگان).

عناوین	شباهت‌ها	تفاوت‌ها
عناصر صوری	- عنصر بصری اصلی خط می‌باشد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - استفاده از تنوع خطوط به آشفتگی فضا دامن زده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - خطوط دورگیری سطوح را از یکدیگر جدا کرده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - پراکندگی سطوح به نمایش بار احساسی نگاره کمک کرده است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - تعداد رنگ‌های محدود (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - تکرار خطوط به ایجاد نوعی ریتم انجامیده و در نهایت حرکت را موجب شده است. (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده). - ترکیب‌بندی شلوغ در راستای بیان آشفتگی و احوالات درونی افراد است (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- عنصر خط منحصر به خطوط کناره‌نما می‌باشد (تثبیت قواعد نگارگری). - استفاده از خطوط نقش چندانی در انتقال احساسات ندارد (تثبیت قواعد نگارگری). - سطوح رنگی تخت به همراه تزئینات فضای تصویر را پر کرده است (تثبیت قواعد نگارگری). - استفاده از سطوح از ترکیب‌بندی کلی نگاره تبعیت می‌کند (تثبیت قواعد نگارگری). - تنوع رنگ‌ها (تثبیت قواعد نگارگری). - تکرار نه راستای نمایش احساسات برآمده از موضوع بلکه بیشتر تابع ویژگی‌های نگارگری می‌باشد (تثبیت قواعد نگارگری). - نوعی نظم و توجه به هندسه در ترکیب‌بندی مشاهده می‌گردد (تثبیت قواعد نگارگری).
زمینه‌های شکل‌گیری آثار	- ارتباط با متن (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - حمایت دربار (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - آثار سفارش‌دهنده دارد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تثبیت قواعد نگارگری). - تأثیرپذیری از هنر سرزمین‌های دیگر (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- مستقل از متن (تغییر قواعد تثبیت شده). - مستقل از دربار (تغییر قواعد تثبیت شده). - آثار سفارش‌دهنده ندارد (تغییر قواعد تثبیت شده). - پررنگ شدن ویژگی‌های ایرانی (تثبیت قواعد نگارگری).
پیکره‌ی انسان	- نوع به تصویر کشیدن چهره‌ها نشان از تأکید بر احساسات و عواطف دارد (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- تبعیت از قواعد نگارگری (تثبیت قواعد نگارگری).
احساس فردی و تجربه	- بیانگر احساس فردی و تجربه‌ی شخصی هنرمند (پیش از تثبیت قواعد نگارگری و تغییر قواعد تثبیت شده).	- عدم دخالت احساس فردی و تجربه‌ی هنرمند (تثبیت قواعد نگارگری).

تغییرات همراه شده است. چنین به نظر می رسد که این نگاره‌ها به عنوان نمونه‌هایی از سه مقطع زمانی متفاوت، اشتراکات و تفاوت‌هایی را به نمایش می‌گذارند. از خلال بررسی این تفاوت‌ها و اشتراکات معلوم می‌گردد، دو نگاره‌ی «تشییع جنازه‌ی اسفندیار» و «شیخی با ردای قهوه‌ای»، یعنی دو نگاره‌ای که نگارگری از قواعد و ویژگی‌های تثبیت شده فاصله دارند، به طور کلی اشتراکات بیشتری را به نمایش می‌گذارند و یکی از مرتبط‌ترین شباهت‌ها این است که در این دو نگاره که از قواعد ثابت نگارگری کمی فاصله دارند، ابراز احساسات به شکل ملموس تری به چشم می‌خورد. در همین راستا می‌توان تفاوت‌هایی را با نگاره‌ی «سوگواری بر مرگ تیمور» با دو اثر مذکور ملاحظه کرد. تفاوت‌ها و اشتراکات یاد شده را می‌توان در مواردی نظیر عناصر صوری، زمینه‌های شکل‌گیری آثار، پیکره‌ی انسان و احساس فردی و تجربه هنرمند بررسی کرد (جدول شماره‌ی ۱).

نتیجه گیری

در میان نگاره‌های ایرانی مصادیقی به چشم می‌خورد که مخاطب را ترغیب می‌نماید، تا جایگاه بروز احساسات در شکل‌گیری این آثار را بررسی کند. با بررسی سازوکار شکل‌گیری آثار نگارگری ایران معلوم می‌گردد که احساسات مؤلفه‌ی اصلی در آفرینش آن‌ها به شمار نمی‌آید و بیش از احساسات و تجربه‌های فردی هنرمند بینش خاص هنرمند به شکل‌گیری آثار می‌انجامد. در این میان مواردی نظیر ارتباط با متن، وجود سفارش دهنده و حمایت دربار را نیز می‌توان از جمله دیگر دلایل این مسئله در نظر گرفت. با توجه به بررسی و مطالعه‌ی آثار نگارگری انتخاب شده در پژوهش حاضر، می‌توان در مورد جایگاه و نقش احساسات در نگارگری ایرانی اینگونه نتیجه‌گیری کرد که در هر مقطع زمانی که نگارگری از اصول و قواعد تثبیت شده‌ی خویش فاصله داشته، نقش احساسات هنرمند تا حدی و در چارچوب نگارگری ایرانی پررنگ تر شده است. همچنین می‌توان اینگونه استنباط کرد، همان طور که اساس نگارگری ایرانی بر پایه‌ی بازنمایی واقعیت و جهان مرئی نیست، بروز احساسات نیز برای هنرمند نگارگر در اولویت نبوده است.

پی‌نوشت

۱. Mimesis، تقلید، بر هنر مبتنی بر بازنمایی و شباهت اشاره دارد.
2. Leo Tolstoy,1910-1828
3. What Is Art?
4. Benedetto Croce, 1952-1866
5. R. G. Collingwood, 1943-1889
۶. واجه غیاث الدین محمد وزیر مقتدر ایرانی است. عملکرد خواجه غیاث الدین محمد موجب شد یاد و میراث خاندان رشیدی پس از قتل پدر و در تاریخ ایران باقی بماند. خواجه غیاث‌الدین با احیا ربع رشیدی و حمایت گسترده از علما و شعرا و هنرمندان، نقش عمده ای در رونق علمی و ادبی ایران در عصر ایلخانی ایفا کرد.
۷. رشیدالدین فضل‌الله، رجل سیاسی، تاریخ‌نگار و پزشک ایرانی آخر سده هفتم بود. که کتاب جامع التواریخ را به دستور غازان خان به رشته تحریر درآورد. او در دوران وزارت خود بناهای فراوانی همچون ربع رشیدی ساخت. بسیاری او را یکی از برجسته ترین چهره ها در دوران مغول درنظر می گیرند.
۸. سلطان ابوسعید از ایلخانان مغول و پسر الجایتو بود. با مرگ ابوسعید حکومت ایلخانان عملاً پایان یافت اما درگیری و جنگ بین رقیبان و مدعیان جانشینی ایلخانان ادامه یافت و قلمرو ایلخانیان تا سال‌ها و ظهور تیمور ملوک‌الطوایفی شد.
۹. چهارمین شاه از دودمان قاجار ایران بود و دوران پادشاهی او نزدیک به ۵۰ سال به طول انجامید. همچنین، ناصرالدین‌شاه اولین پادشاه ایرانی بود که در رأس هیئت حاکمه برای بازدید از تمدن و تکنولوژی غرب عازم اروپای نوین شد.
10. Freer Gallery of Art
11. Harvard Art Museums
12. Detroit Institute of Arts
13. Museum of Fine Arts, Boston
14. Smithsonian Institution
15. Musée du Louvre
16. The Montreal Museum of Fine Arts

منابع

• آژند، یعقوب. (۱۳۹۲). ***نگارگری ایران (پژوهشی در تاریخ نقاشی و نگارگری ایران)***. تهران. سمت.

• احمدی، بابک. (۱۳۹۱). ***حقیقت و زیبایی درس های فلسفه هنر***. چاپ بیست و دوم. تهران. مرکز.

• بهلول، اعظم؛ توفیقی، پیوند؛ علیخانی، رویا. (۱۳۹۷). مقایسه تطبیقی آیین سوگواری در سه نگاره از شاهنامه دموت با تک نگاره شاهنامه بایسنقری. ***مطالعات تطبیقی هنر***. (۱۶). ۸۱-۹۳..

• پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). ***دایرةالمعارف هنر***. جلد ۳، تهران. فرهنگ معاصر.

• پاکباز، روئین. (۱۳۹۰).ن***قاشی ایران از دیرباز تا امروز***. چاپ دهم. تهران. زرین و سیمین.

• پوپ، آرتوراپهام. (۱۳۸۴).***سیر و صور نقاشی ایران***. مترجم: یعقوب آژند. تهران. سمت.

• تاونزند، دبنی. (۱۳۹۳)، ف***رهنگ نامه تاریخی زیبایی شناسی***. مترجم: فریبرز مجیدی. فرهنگستان هنر.

• خامنه ای، مهسا. (۱۳۸۸). تحلیل ساختار بصری سوگواری: نگاره آوردن سر ایرج برای فریدون از شاهنامه بزرگ ایلخانی. ***کتاب ماه هنر***. (۱۳۲)، ۴۲-۴۹..

• رحیموا، ز. ای و آرتیوموونا، ایلنا. (۱۳۸۱). نقاشی و ادبیات ایرانی. مترجم: زهره فیضی. تهران. روزنه.

• رجبی، زینب و حسنوند، محمد کاظم. (۱۴۰۰). بررسی کارکرد استعاری اشکال انسانی در نگارگری ایران (مکاتب هرات و تبریز دو). ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***. ۴ (۷). ۴۱-۵۴.

• حسین راد، عبدالمجید؛ پیام پریشان زاده؛ کلود کرباسی؛ ماری پرهیزگاری؛ امید روحانی؛ محمدحسن اثباتی. (۱۳۸۹). ***شاهکارهای نگارگری ایران***. مترجم: کلودکرباسی، ماری پرهیزگاری و پیام پریشانزاده. تهران. موزه هنرهای معاصر تهران.

• شپرد، آن. (۱۳۹۱). ***مبانی فلسفه هنر***. مترجم: علی رامین. چاپ نهم. تهران.علمی و فرهنگی.

شیرازی، علی اصغر؛ قاسمی، صفورا. (۱۳۹۱). ریشه‌یابی آداب و رسوم ایلخانان در شاهنامه ابوسعیدی با تأکید بر نگاره‌های سوگواری. ***نگره***. ۷ (۲۲). ۲۴-۳۷.

• ضرغام، ادهم؛ دستیاری، الناز. (۱۳۹۹). امکان‌سنجی خوانش آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأکید بر نظریه بیانی هنر. ***مطالعات عالی هنر***. ۲ (۳). ۹۹-۱۰۸.

• غنی زاده، لیلا؛ کشمیری، مریم. (۱۴۰۱). بازنمایی عزاداری در اثرِ سوگواری بر پیکر مسیح (جوتو) و نگاره زاری بر نعش اسکندر (شاهنامه بزرگ ایلخانی). ***جلوه هنر***. (۳۵). ۸۷-۹۸.

•کارول، نوئل. (۱۳۹۲). ***درآمدی بر فلسفه هنر***. مترجم: صالح طباطبایی. تهران. فرهنگستان هنر.

• کنبی، شیلا. (۱۳۹۳)، ***رضا عباسی اصلاح گر سرکش***. مترجم: یعقوب آژند. تهران. نشر. فرهنگستان هنر.

• کنبی، شیلا. (۱۳۹۱). ***نقاشی ایرانی***. مترجم: مهدی حسینی. تهران. دانشگاه هنر.

• گات، بریس؛ مک آیورلویس، دومینیک. (۱۳۸۹). ***دانشنامه زیبایی شناسی***. مترجم: منوچهر صانعی و دیگران. تهران. فرهنگستان هنر.

•گرابار، اولگ. (۱۳۹۰). ***مروری بر نگارگری ایرانی***. مترجم: مهرداد وحدتی دانشمند. تهران. متن.

•مالمیر، تیمور؛ محرمی، رامین؛ فتحی، چیمن. (۱۳۹۹). وحدت هنری در شاهنامه فردوسی براساس فلسفه هنر بندتو کروچه. ***پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت***. (۲). ۱۰۶-۱۲۴. پاکباز، روئین. (۱۳۹۴). ***دایرةالمعارف هنر***. جلد ۳، تهران. فرهنگ معاصر.

• مبینی، مهتاب؛ شاه وردی، امین. (۱۳۹۷). نگارگری ایران فراتر از نظریات. ***پژوهشنامه گرافیک نقاشی***. ۱ (۱).

•نوروزیان، گیتی. (۱۳۸۶). بهزاد و نسخه ظفرنامه تیموری ۹۳۵ هجری. ***هنرهای زیبا***. (۳۲).۷۳-۸۰.

• واربرتون، نایجل. (۱۳۸۸). ***پرسش از هنر***. مترجم: مرتضی عابدینی فرد. تهران. ققنوس.

•هلگبی، اشتاین. (۱۳۸۹). کالینگوود و کروچه.***اطلاعات حکمت و معرفت***. (۴). ۲۶-۲۹.

References

• Ahmadi,B., (2004). ***Truth beauty***, (7nd ed),

• Ahmadi,B., (2004). ***Truth beauty***, (7nd ed), Tehran: Markaz Publication, (Text in Persian).

• Azhand, Y., (2016). ***Persian Painting (a research on the history of Persian Painting and Miniature in Iran)***, Tehran: Samt Publication, (Text in Persian).

• Bohlool A, Tofighy P, Alikhani R., (2019). A Comparative Study of the Mourning Rituals in Three Illustrations of Demot Shahnameh and Single Illustrations of Baysonghori Shahnameh. ***Motaleate-e Tatbiqi-e Honar***. 8 (16), 81-93, (Text in Persian).

• Carroll, N., (2013). ***Philosophy of art: a contemporary introduction***, translated by: Saleh Tabatabai, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Canby, sh., (2014). ***The rebellious Reformer: the drawings and paintings of Riza - yi Abbasi of Isfahan,*** translated by: Yaqub Ajand, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Canby, Sh., (2012). ***Persian painting***, translated by: Mehdi Hosseini, Tehran: University of Art, (Text in Persian).

• Gaut, B., (2010). ***The routledge companion to aesthetics***, translated by: Manouchehr Sanei, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).

• Ghanizadeh, L., Keshmiri, M., (2022), The Reflection of Mourning on the Body of Christ (Giotto) and on the Corpse of Alexander (Great Ilkhanid Shahnameh), ***Glory of Art***, (35), 87-98, (Text in Persian).

• Grabar, O., (2011). ***Mostly miniatures: An Introduction to Persian painting***, translated by:

Mehrdad Vahdati Daneshmand, Tehran: Matn-e Hunar publication, (Text in Persian).
• Helgby, S., (2010). "Collingwood and Croce", ***Information of wisdom and knowledge***, (4), 26-29, (Text in Persian).
• ***Iranian masterpieces of persian painting,*** (2010). translated by: Claude Karbasi, Mari Parhizgari and Payam Parishanzadeh, Tehran: Tehran Museum of Contemporary Arts Publication, (Text in Persian).
• Khamenei, M., (2009). Analysis of the visual structure of mourning: bringing the head of Iraj to Fereydoun from Ilkhani's Great Shahnameh, ***ketabmah***. (132), 42-49.
• Malmir, T., moharrami., R., Fathi., Ch., (2020). The Art-Unity of Ferdowsi's Shahnameh according to Benedetto Croce's Philosophy of Art, Jornal of Literary Criticism and Rheteric, 106-124, (Text in Persian).
• Mobini., M. & SHahverdi, A., (2018). Iranian Painting beyond Theories, ***Journal of Graphic Arts & Painting Research***, 1 (1), (Text in Persian).
• Norouzian, G., (2007). Bihzad and the Timurid Zafarnameh version of 935 AH, ***Fine Arts***, -(32), 73-80, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2015). ***Encyclopedia of Art***, Tehran: Farhang-e Muair Publication, (Text in Persian).
• Pakbaz, R., (2011). ***Iranian painting from long ago until today,*** Tehran: Zarrin-u Simin publication, (Text in Persian).
• Pope, A.U., (2005). ***survey of Persian art***, translated by: Yaqub Ajand, Tehran: Samt publication, (Text in Persian).
• Rajabi, Z., Hassanvand, M. K., (2022). An Investigation into Metaphorical Function in Human Forms of Persian Painting of Iran (Herat and Second Tabriz School), ***Journal of Graphic Arts & Painting Research***, 4 (7), 41-54, (Text in Persian).
• Rakhimova, Z.I., and. Poliakova, E.A., (2002). ***Miniatiura I Literatura vostoka: evoliustsiia obraza cheloveka***. translated by: Zohre Feiyzi, Tehran: Matn-e Hunar publication, (Text in Persian).
• Sheppard, A., (2012). ***introduction to the philosophy of art***, translated by: Ali Ramin, (9th ed), Tehran: Elmifarhangi, (Text in Persian).
• Shirazi, A., Ghasemi, S., (2012), Finding the origin of patriarchs customs and adapt them with Abu Saied Shahnameh with emphasis on the mourn illustrations, ***Negareh***, (Text in Persian).
• Townsend, D., (2014). ***Historical dictionary of aesthetics***, translated by: Fariborz Majidi, Tehran: Iranian Academy of Art, (Text in Persian).
• Tolstoy, L., (1904). ***what is Art?*** Translated from the original by Aylmer Maude, New York: Funk & Wagnalls Company.
• Warburton, N., (2009). ***The art question***, translated by: Morteza Abedini Fard, Tehran: Qoqnoos, (Text in Persian).
• Zargham A, Dastyari E., (2020). Feasibility Study of Interpreting Tea-House Paintings based on Expressive Theory of Art, ***Advanced Studies of Art***, 2 (3): 99-108, (Text in Persian).
• **URLs**
• URL1:https://www.metmuseum.org/art/collection/search/448938

Research Article

https://arjgap.alzahra.ac.ir/

An Introduction to the Representation of Emotions in Persian Paintings

Abstract:

The expressive theories emphasise the manifestation of emotions and inner states. Based on this approach, the artist seeks to communicate their feelings to the audience using visual elements such as line, surface, texture, and colour. According to expressive theories, art is the expression of emotions and the release of feelings. Essentially, art disseminates and transmits emotions. Benedetto Croce and George Collingwood are among the theorists who have articulated theories in this realm. Therefore, the artist seeks to manifest their emotions while creating an artwork. It is worth noting that the creation process is not a sudden outburst or release of emotions but often occurs gradually. As evidenced by examining Persian paintings, some Iranian paintings possess characteristics that provide a foundation for studying the role of emotions. This research aims to explore the feasibility of expressive theories of art for Persian painting and to determine the role and significance of emotions in creating these artworks. In this regard, the present study raises the question of what role emotions play in creating Persian paintings. To answer this question, three paintings from different historical periods have been selected: "The Funeral of Isfandiyar" from the Great Ilkhanid Shahnama, "Mourning on the death of Timur" from the Timurid Zafarnama, and "The Old Man with a Brown Robe" by Reza Abbasiwhich belonged to the Ilkhanid, Timurid, and Safavid eras respectively. In the Great Ilkhanid Shahnama, for the first time, the subjects chosen from the text, do not merely translate literature into painting but artists strive to depict interpretations of the events of their time beyond the text. Additionally, the painting scenes in this Shahnama reflect the events, occurrences, and intrigues of the Mongol court. Examination of the paintings in the Great IlkhanidShahnama reveals a noticeable lack of uniformity and coordination in the miniatures.The Great Ilkhanid Shahnama

Adham Zargham, Associate Professor, Department of Painting and Sculpture, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran, Corresponding Author.
azargham@ut.ac.ir.

Elnaz Dastyari, PhD of Art Research, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.
e.dastyari@gmail.com

Date Received: 2024-04-06
Date Accepted: 2024-07-09

1- DOI:10.22051/PGR.2024.46836.1259

somehow represents the Mongol era. In this Shahnama, the artist subtly relates the stories and narratives of the Shahnama to the prevailing conditions of the Ilkhanid era. In general, this Shahnama emphasises the legitimacy of the Ilkhanid dynasty, depicting their deep confidence even as they approached their collapse. During the creation of the miniatures in the Great Ilkhanid Shahnama, Iran was politically tumultuous. What stands out in this version of the Shahnama is the artists' enthusiasm for depicting human emotions and human states, particularly in expressing heroic themes and mourning scenes.

The painting "Mourning on the death of Timur" is from the Timurid Zafarnama. The Timurid Zafarnama is a historical book narrating the life of Timur from its beginning until his death, previously compiled by Nizam Shahi and titled Zafarnama, based on the daily notes of Timurid chroniclers. This version contains 24 paintings depicting feasts, battles, and court ceremonies. The paintings in this book reflect the characteristics and style of Kamal ud-Din Behzad's works in terms of human posture design, composition, and the structure of rocks. The painting "An Old Man with a Brown Robe" is by Reza Abbasi. During the reign of Shah Abbas, the capital was moved from Qazvin to Isfahan, and a new class of wealthy merchants emerged in the city, forming part of the art patrons who displayed new tastes and preferences. Therefore, artistic production became independent of the court, and artists gradually distanced themselves from the tradition of book illustration. Consequently, the aesthetic system of Persian painting transformed during the Isfahan School. During this period, Reza Abbasi developed a style characterized by precise line work and delicate designs that varied in line thickness and adequately represented volume. Reza Abbasi distanced himself from the court for a time, although he returned and spent 24 years at court. In the first twenty years of his artistic life, his works were filled with light, speed, and optimism. However, after leaving the court, Reza Abbasi's works changed, becoming more chaotic and crowded. It seems that examining these three works provides a foundation for determining the role of emotions in Persian painting. Investigating artworks using theories is necessary to understand how Persian artist incorporated emotions into their works. This study aims to analyse Persian painting from the perspective of expressive theories in art and determine the role of emotions in creating these artworks. The research method was descriptive-analytical, and the data were collected using library and internet studies to answer the research question. This study explored the role of emotions in creating Persian paintings. In this regard, the artworks were analysed from the perspective of expressive theory. The selected case studies included three paintings: "The Funeral of Isfandiyar" from the Great Ilkhanid Shahnama, "Mourning on the death of Timur" from the Timurid Zafarnama, and "An Old Man with a Brown Robe" by Reza Abbasi from the Safavid period. These paintings were chosen because their subjects provide a suitable basis for examining the research question. The first painting belongs to a period in Iranian art history where the rules and frameworks of painting had not yet fully formed and stabilised. The second painting corresponds to a time when the rules of Persian painting had been established. For the third one, it appears that the established rules of painting gradually underwent changes. Initially, the expressive theory of art was addressed, and then a qualitative method was used for data analysis. It seems that these paintings from three different periods display similarities and differences. The study of these similarities and differences reveals that the two paintings "The Funeral of Isfandiyar" and "An Old Man with a Brown Robe", which diverge slightly from the established rules of Persian painting, generally exhibit more similarities. One of

the most related similarities between these two paintings, which deviate slightly from the established rules of Persian painting, is the more tangible depiction of emotions. Conversely, the painting "Mourning on the death of Timur" shows differences compared to the other two works. These differences and similarities can be examined in aspects such as visual elements (components such as line, surface, and composition), the context of artwork creation (factors such as relationship to the text, court patronage, commissioning, and influence from other countries' art), human figures, and the artist's individual feelings and experiences. According to the examination of paintings, some examples allow viewers to investigate how emotions are depicted. Studying how Persian paintings were created reveals that the artist's specific vision takes priority, and the personal emotions and experiences of the artist play a minor role. Factors such as text illustration, the importance of the commissioner, and court patronage contribute to this. Ultimately, it can be concluded that whenever Persian paintings deviated from their established principles and rules, emotions, within the framework of Iranian miniature painting characteristics, played a more prominent role. Additionally, Persian paintings were not based on the representation of reality and the visible world. Even though some paintings depicted emotions, showing emotions was not a priority for artist

Keywords: Persian Painting, Expression Emotions, Aesthetic Expressivism Theory, Great Ilkhanid Shahnama, Timurid Zafarnama, Reza Abbasi.