Journal Homepage: http://journal.richt.ir/mbp/
P-ISSN: 2645-5048 & E-ISSN: 2645-5706
Parseh Journal of Archaeological Studies || Vol. 9 || No. 34 || 2026 ||

A Comparative Study of the Image of "Esfandiyar Slays Arjasp" in the Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb; Emphasizing the Formalist Approach

Gholamreza Shamloo[1], Ali Salmani[2], Davoud Mirzaei[3]

Type of Article: **Research**
Pp: 315-336
Received: 2024/01/27; Revised: 2024/05/08; Accepted: 2024/05/15
https://doi.org/10.66224/PJAS.1002.774.1

Abstract

The Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb have rightly been considered as two unique artistic masterpieces in the history of Iranian painting. To find out the pure aesthetic values of these two versions, the best method that can be used is the method of formalistic analysis. In the formalist approach, what is important is the analysis of formal visual elements that painters have used to convey an aesthetic feeling or emotion. Therefore, with a formalistic approach, this research examines two versions of the same story, that is, "Esfandiyar Slays Arjasp" in these two Shahnameh. Obviously, in this research, elements such as line, shape, color and in general the design and composition of these paintings have been subjected to formal analysis. Based on this, the current research has clearly sought to answer this question: in terms of the formalist approach, what are the similarities and differences between these two common images of Baysunghur and Shah Tehamasb Shahnameh? Obviously, in order to answer this question, what are the main features of the painting "Esfandiyar Slays Arjasp" in the two versions of Baysunghur and Shah Tahmasb based on the formalist approach? By comparing the mentioned paintings, it was found that The Baysunghur Sahnameh is richer than Shahnameh of Shah Tahmasb in terms of the use of lines appropriate to the nature of the story, the clear depiction of the story, and the symbolic treatment of the story. Of course, it is worth mentioning that, on the other hand, Shahnameh of Shah Tahmasb presents a kind of decorative representation of the story, and therefore, it tried to make the story appear dramatic. The method of the present research is descriptive-analytical based on comparing the illustrations of two versions of Shahnameh, and the data collection method was library.

Keywords: Form, Formalism, Formalist Analysis, The Baysunghur Sahnameh, The Shahnameh of Shah Tahmasb.

1. Assistant Professor, Department of Graphic, Faculty of Architecture and Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.
2. Associate Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Architecture and Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran (Corresponding Author). ***Email:*** salmani@basu.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Philosophy of Art, Faculty of Architecture and Art, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran.

Citations: Shamloo, G., Salmani, A. & Mirzaei, D., (2026). "A Comparative Study of the Image of "Esfandiyar Slays Arjasp" in the Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb; Emphasizing the Formalist Approach". *Parseh J. Archaeol. Stud.*, 9(34): 315-336. https://doi.org/10.66224/PJAS.1002.774.1
Homepage of this Article: https://journal.richt.ir/mbp/article-1-1002-en.html

Parseh Journal of Archaeological Studies (PJAS)
Journal of Archeology Department of Archeology Research Institute, Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT), Tehran, Iran

Publisher: *Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT).*

Copyright © 2026 The Authors. Published by Cultural Heritage and Tourism Research Institute (RICHT). 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

In Iran's long tradition of book design, perhaps no work has been illustrated as much as Ferdowsi's Shahnameh. Meanwhile, in the Timurid and Safavid periods, due to the rise of art-loving and tasteful rulers and the favorable social conditions, we witness the creation of the most valuable illustrated Shahnamehs. Undoubtedly, the most prominent illustrated Shahnameh of the Timurid period is the "the Baysunghur Sahnameh" and the masterpiece of the Safavid period is the "the Shahnameh of Shah Tahmasb". These two irreplaceable masterpieces have been a suitable vehicle for the emergence of Iranian-Islamic aesthetics. It seems that no approach like the formalist approach can explain the characteristics of these two masterpieces purely in terms of art and aesthetics.

Accordingly, formalism is an approach to art that emphasizes the importance of form and its priority over content as the source of the subjective attraction of the work. Therefore, any formalist analysis of works of art essentially considers the aesthetic effects created by the design components. These components, which are called formal elements, form the basis of the artist's visual language. These components can be categorized as follows: line, overall shape, space, color, and light and dark. These components themselves can also be considered to include elements such as balance, order and proportion, and pattern and rhythm which, together with the first components, create specific reactions in the audience. The artist brings all these components and elements together in an arrangement that is called composition. Having said that, our formalist analysis of the common selected image in the two Shahnamehs of Baysunghur and Shah Tahmasb in this research will proceed based on the above components and elements, and in the conclusion section, the necessary results will be obtained from the comparison of these components in the two mentioned versions.

Discussion

In general, the predominant use of dry, diagonal and angled lines in Baysanghari's Shahnameh has caused the atmosphere of confrontation and battle to be shown well. While the soft and gentle lines of the Shahnameh of Shah Tahmasb are not very similar to the displayed subject. The asymmetric composition chosen by painters of the Baysunghur Sahnameh to show this story is completely in harmony with the real atmosphere of the battle. A battle which, according to the text of the Shahnameh, is not an ordinary battle of the type of wars fought between two armies; This battle is mostly a secret operation and it goes step by step according to a predetermined plan and therefore it is very complicated and calculated. Breaking the space through the masterly display of the fortress walls with sharp diagonal lines, speaks of the creative courage of the painters of this version and shows well the difficulty of entering the fortress and the difficulty of mastering it during the battle. It is precisely for this reason

that Esfandiyar is forced to enter the fortress as a merchant delegation. In addition, the fortress described in the story was very strong (it was built only with stones) and it was located in a mountainous area. The painter has succeeded in creating the feeling of encountering a complex and unattainable building in the audience with an extremely masterful display of an uneven castle with a complex plan and steps. On the other hand, the composition of Tehamasbi's painting is almost symmetrical and balanced; It is as if the battle depicted is a normal battle where the people who are at war are concerned about being in a specific place that the painter has determined for them to maintain the balance of the scene; If a war is depicted in this scene, this war is not so real, but it is completely staged and decorated.

Conclusion

The findings of this research with regard to the main question, i.e. the question that "in terms of the formalist approach, what are the similarities and differences between these two common images of The Baysunghur Sahnameh and the Shahnameh of Shah Tahmasb?" It is supposed to:

- In terms of the adaptation of the illustrated story with the verses of the Shahnameh, it can be claimed that the image belonging to the Shahnameh of Shah Tahmasb is more bound to the verses of the Shahnameh. The display of time and clothes of merchants for Esfandiyar' soldiers in Shah Tehamasb's images confirms this claim. But none of these things are shown in the image belonging to The Baysunghur Sahnameh. Of course, in the show of the strong and tangled fortress, Baysunghur's image is more bound to the verses of the Shahnameh.

- In the painting belonging to the Shahnameh of Shah Tahmasb, the story of Arjasab's murder is depicted by showing his throat being cut by Esfandiyar, while in Baysunghur's painting, the mentioned theme is shown by pulling Arjasab down from the throne to the ground. Therefore, it is possible to refer to the symbolic and metaphorical treatment of The Baysunghur's image, in contrast to the explicit and direct expression of Shah Tehamasbi's image.

- The composition of Baysunghur's image is completely in harmony with the subject of the story, while the composition of Shah Tehamasb's image is completely balanced and symmetrical and does not match the depiction of a real war.

- The Baysunghur Sahnameh painter has deliberately and at the same time boldly broken up the space to show the complex architecture, mountainous location, tangled and impassable nature of Arjasab fortress. On the other hand, the space shown in shah Tehamasb version is almost uniform, and apparently only a small part of the complex space of Baysanghari's image was chosen for it. For this reason, The Baysunghur Sahnameh painter has acted more boldly and creatively.

- The main concern of the painter of The Baysunghur Sahnameh painting is the clear and clear depiction of the story, and for this reason, the image is divided into three parts from the bottom to the top, which clearly shows the story step by step, both with uniform colors and close to each other. Almost the same clothes (two types of military uniforms) have been used, and it has been avoided to show any extra or dramatic elements. On the other hand, painting of the Shahnameh of Shah Tahmasb has more emotional and dramatic content and apparently has a great desire to dramatize the story and show it decoratively.

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.

Author 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.

۳۴
فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه || شمارهٔ ۳۴ || سال نهم || ۱۴۰۴ ||
نشانی پایگاه نشریه: http://journal.richt.ir/mbp
P. ISSN: 2645-5048 & E. ISSN: 2645-5706

بررسی تطبیقی نگارهٔ «کشته‌شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در شاهنامه‌های بایسنغری و تهماسبی؛ با تأکید بر رویکرد فرمالیستی

غلامرضا و شاملو[I]، علی سلمانی[II]، داود میرزایی[III]

نوع مقاله: پژوهشی
صص: ۳۳۶ - ۳۱۵
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۰۷؛ تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۲/۱۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۲/۲۶
شناسهٔ دیجیتال (DOI): https://doi.org/10.66224/PJAS.1002.774.1

چکیده

شاهنامهٔ بایسنغری و شاهنامهٔ تهماسبی را به‌حق دو شاهکار بی‌بدیل هنری در تاریخ نگارگری ایران دانسته‌اند. برای پی‌بردن به ارزش‌های زیباشناختی محض این دو نسخه، بهترین روشی که می‌توان به‌کار بست، روش تحلیل فرمالیستی است. در رویکرد فرمالیستی آن‌چه مهم است، تحلیل عناصر بصریِ فرمالی است که نگارگران برای انتقال احساس یا عاطفه‌ای زیباشناختی به‌کار بسته‌اند؛ لذا این پژوهش با رویکرد فرمالیستی به بررسی دو نگاره از یک داستان، یعنی «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در این دو شاهنامه می‌پردازد. بدیهی است در این پژوهش، عناصری چون: خط، شکل، رنگ و به‌طورکلی طرح و ترکیب‌بندی این نگاره‌ها مورد تحلیل فرمالیستی قرار گفته است. بر این‌اساس، پژوهش حاضر مشخصاً به‌دنبال پاسخ به این پرسش بوده است؛ به‌لحاظ رویکرد فرمالیستی، چه شباهت و تفاوتی میان این دو تصویر مشترکِ شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی وجود دارد؟ بدیهی است برای پاسخ به این پرسش باید دید خصوصیات اصلی نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در دو نسخهٔ بایسنغری و تهماسبی براساس رویکرد فرمالیستی چیست؟ با بررسی تطبیقی نگاره‌های مذکور، مشخص شد که شاهنامهٔ بایسنغری به‌لحاظ به‌کارگیری خطوط متناسب با ماهیت داستان، تصویرگری روشنِ داستان و پرداختِ نمادین به ماجرا، ازلحاظ زیباشناختی غنی‌تر از شاهنامهٔ تهماسبی است. البته شایان ذکر است که در مقابل، شاهنامهٔ تهماسبی نوعی نمایش تزئینی از ماجرا ارائه می‌دهد و لذا درصدد نمایشی جلوه‌دادن داستان بوده است. روش پژوهش حاضر توصیفی-تحلیلی برمبنای تطبیق نگاره‌های دو نسخه از شاهنامهٔ فردوسی است و شیوهٔ گردآوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای بوده است.

کلیدواژگان: فرم، فرمالیسم، تحلیل فرمالیستی، شاهنامهٔ بایسنغری، شاهنامهٔ تهماسبی.

I. استادیار گروه گرافیک، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.
II. دانشیار گروه فلسفه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران (نویسندهٔ مسئول).
Email: salmani@basu.ac.ir
III. استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.

ارجاع به مقاله: شاملو، غلامرضا؛ سلمانی، علی؛ و میرزایی، داود، (۱۴۰۴). «بررسی تطبیقی نگارهٔ «کشته‌شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در شاهنامه‌های بایسنغری و تهماسبی؛ با تأکید بر رویکرد فرمالیستی». مطالعات باستان‌شناسی پارسه، ۹ (۳۴): ۳۳۶-۳۱۵. https://doi.org/10.66224/PJAS.1002.774.1
صفحهٔ اصلی مقاله در سامانهٔ نشریه: https://journal.richt.ir/mbp/article-1-1002-fa.html

فصلنامهٔ علمی مطالعات باستان‌شناسی پارسه
نشریهٔ پژوهشکدهٔ باستان‌شناسی، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری، تهران، ایران
ناشر: پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری

حق انتشار این مستند، متعلق به نویسنده(گان) آن است. ۱۴۰۴ © ناشر این مقاله، پژوهشگاه میراث‌فرهنگی و گردشگری است. این مقاله تحت گواهی زیر منتشرشده و هر نوع استفاده غیرتجاری از آن مشروط بر استناد صحیح به مقاله و با رعایت شرایط مندرج در آدرس زیر مجاز است.
Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 International license (https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).
© The Author(s)

مقدمه

در سنت دیرپای کتاب‌آرایی ایران، شاید هیچ اثری به‌اندازهٔ شاهنامهٔ فردوسی مصور نشده باشد. در این‌میان، در دو دورهٔ تیموری و صفوی، به‌دلیل روی‌کار آمدن حکمرانان هنردوست و باذوق و مهیا بودن شرایط اجتماعی، شاهد خلق ارزنده‌ترین شاهنامه‌های مصور هستیم. بی‌تردید، برجسته‌ترین شاهنامهٔ مصور دورهٔ تیموری شاهنامهٔ بایسنغری است و شاهکار دورهٔ صفوی هم شاهنامهٔ تهماسبی. این دو شاهکار بی‌بدیل، محمل مناسبی برای بروز و ظهور زیباشناسی ایرانی-اسلامی بوده است. به‌نظر می‌رسد هیچ رویکردی به‌اندازهٔ رویکرد فرمالیستی نتواند شاخصه‌های این دو اثر سترگ را صرفاً به‌لحاظ هنری و زیباشناختی توضیح دهد.

پیش از پرداختن به چندوچون روش فرمالیستی، نگاهی اجمالی به ارزش‌های جاویدان دو نسخهٔ یادشده خالی از لطف نخواهد بود؛ ابتدا شاهنامهٔ بایسنغری. شاهنامهٔ فردوسی از برجسته‌ترین آثار ادب فارسی است که طی قرن‌ها تاریخ هنر ایران، همواره مرجع خلق آثار تصویری بوده است. تیموریان نیز اهتمام ویژه‌ای به این حماسهٔ سترگ داشته‌اند. هنرپروری این خاندان پس از آن‌که مراحل رشد خود را با هدایت یکی از نوادگان هنردوست «تیمور» به‌نامِ «اسکندر سلطان» در شیراز گذراند، در هرات به کمال خود رسید. «بایسنغرمیرزا» پس از آن‌که به فرمان پدرش، «شاهرخ»، حکومت هرات را به‌دست گرفت، برجسته‌ترین استادان زمان را به دربار خویش خواند، از آن‌جمله: «جعفر تبریزی» (خوشنویس و سرپرست کارگاه)، «قوام‌الدین» (مجلِد و مذهِب)، «پیراحمد باغشمالی»، «میرخلیل» و «خواجه غیاث‌الدین». ذوق ممتاز بایسنغر و مهارت کم‌نظیر استادان یادشده، در بهترین نمونه‌های کتاب‌نگاری قرن نهم هجری‌قمری تجلی یافت. نگارگر زمان بایسنغر در ادامهٔ شیوهٔ نگارگریِ اسکندر سلطان در شیراز، به سبکی رسمی و قانونمند دست‌یافت که نمود بارز آن‌را در تصاویر خیال‌انگیز شاهنامهٔ مشهور به بایسنغری (۸۳۳ هـ.ق.) می‌توان دید. پیکره‌های بلندقامت و موقر با چهره‌های ریش‌دار، گلبوته‌های درشت و تک‌درختان سرسبز، از عناصر شاخص ترکیب‌بندی‌های کاملاً متعادل نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری به‌شمار می‌آید. گاهی شالودهٔ ترکیب‌بندی متشکل از عناصر افقی و مورب است. اجتناب از قرینه‌سازیِ محض به نگارگر(ان) این نسخه، که نام‌ونشان مشخصی از آنان در دست نیست، امکان می‌دهد تا صحنه‌های شکار و کارزار را پرجنب‌وجوش و مجالس بزم و ضیافت را آرام و موقر مجسم کند. باری، سبک قانونمندی را که در هرات زیرنظر بایسنغر شکل‌گرفت؛ به‌حق می‌توان نخستین زبان رسمی نگارگری ایران‌زمین تا آن زمان به‌شمار آورد که بر تحولات بعدی نگارگری در دربارهای تیموریان، ترکمانان و صفویان تأثیر گذاشت.

شاهنامهٔ تهماسبی هم از هم‌آمیزی سنت‌های باختری (تبریز) و خاوری (هرات)، سبک اصیل و کاملی پدید آمد که درخشان‌ترین نمودهای آن‌را در شاهنامهٔ گرانقدر تهماسبی می‌توان دید (که به احتمال زیاد مربوط به دههٔ ۹۳۰هـ.ق. است). «عبادالله بهادری» در کتاب بهزاد: (استاد نقاشی ایرانی)، با توجه به اختلاف قلم در صفحات این نسخه، این فرض را پیش می‌کشد که نسخهٔ مزبور در کارگاه‌های هرات و تبریز و عمدتاً زیرنظر «بهزاد» تدوین شده است. به‌نظر می‌رسد که «سلطان محمد نقاش»، نقش ویژه‌ای در این تلفیق مبارک داشته است. یکی از نگاره‌های معروف او در این نسخه که «بارگاه کیومرث» را نشان می‌دهد، در نقطهٔ اوج میان این دو سنت جای می‌گیرد. جهانی رنگارنگ، پرجنب‌وجوش و رمزآلود که در آن، حتی صخره‌ها نیز جان گرفته‌اند. سلطان محمد در این نگاره و سایر آثارش توانسته به‌طرزی استادانه، خیال‌پردازی ترکمنی و واقع‌گرایی بهزاد را بیامیزد. بهزاد و وارثان کِلکِ بهزاد در این نسخه، کیفیاتی چون شکوه تزئین، وفور رنگ و پرمایگی احساس را به نهایت می‌رسانند. این واپسین تجربهٔ بزرگ در هنر کتاب‌نگاری ایران است. القصه، به‌نظر می‌رسد که این مقدار، در توجیه اجمالیِ دلایل

انتخاب این دو نسخهٔ مصوَر از یک متن، از دو دورهٔ متفاوت، اما بسیار مهم از تاریخ ایران برای پژوهش تطبیقی حاضر کفایت کند.

پرسش پژوهش: با این‌اوصاف، پرسش اصلی این پژوهش از این قرار است؛ به‌لحاظ رویکرد فرمالیستی، چه شباهت و تفاوتی میان این دو تصویر مشترکِ شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی وجود دارد؟

بدیهی است برای پاسخ به این پرسش ابتدا باید خصوصیات اصلی نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در دو نسخهٔ بایسنغری و تهماسبی را براساس رویکرد فرمالیستی بررسی کرد.

روش پژوهش: رویکرد فرمالیستی، رویکردی است معطوف به فرم. از همین‌رو، در بررسی اثر هنری با رویکرد فرمالیستی، از هرگونه توجه به محتوا، شرایط سیاسی اجتماعی و هر عامل بیرونی دیگری که ارتباطی با اثر ندارد، صرف‌نظر می‌شود. باری، در این نوشتار تلاش خواهد شد تا پس از تمهید بحث از منظر فرم و فرمالیسم و تشریح مبانی نظری این دو انگارهٔ کانونی، نگاره‌ای نمونه‌وار و مشترک در دو شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی، یعنی «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» براساس رویکرد فرمالیستی تحلیل شود تا از معبر این تحلیل فرمی و بررسی باهت‌ها و تفاوت‌های‌شان مشخص شود که چرا این دو نسخه را اوج اعتلای فرمی و زیباشناختیِ نگارگری ایران دانسته‌اند. روش پژوهش حاضر نیز توصیفی-تحلیلی برمبنای تطبیق نگاره‌های دو نسخه از شاهنامهٔ فردوسی است و روش گردآوری داده‌ها نیز کتابخانه‌ای بوده است.

پیشینهٔ پژوهش

به‌طورکلی می‌توان گفت با بررسی پژوهش‌های انجام‌شده مشخص شد که تاکنون هیچ مقاله‌ای با استفاده از رویکرد فرمالیستی به بررسی تطبیقی نگاره‌های متعلق به شاهنامه‌های بایسنغری و تهماسبی نپرداخته است. عمدتاً پژوهش‌های انجام‌شده در این‌خصوص، با استفاده از رویکرد نشانه‌شناسی صورت‌گرفته است که از مهم‌ترین آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «تحلیل ساختار بصری در نگارهٔ 'نبرد شبانهٔ کی‌خسرو و اسفندیار' شاهنامهٔ تهماسبی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی» اشاره کرد؛ اعظم‌کثیری (۱۴۰۱) در مقالهٔ مذکور کوشیده از منظری نشانه‌شناختی، نگارهٔ مزبور را در بافت فرهنگی-اجتماعی خاص زمانه‌اش قرار دهد و به‌واسطهٔ برخی تمهیدات ساختاری و بیانی، هم‌ارزسازی‌هایی میان شخصیت‌های حماسی و اسطوره‌ای شاهنامه و حامیان هنرمند نگارگر برقرار سازد. ازسوی دیگر نیز مقاله‌هایی وجود دارند که صرفاً به‌واسطهٔ استفاده از روش فرمالیستی شبیه به نوشتار حاضر هستند (و نه در نمونهٔ موردی مطالعه)؛ برای مثال، کریمی (۱۳۹۵) در پژوهش «مطالعهٔ فرمالیستی آثار دو نگارگر معاصر (محمود فرشچیان و مجید مهرگان) و مقایسهٔ آن با نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری» با گزینش چند اثر از این شاهنامه، مثل «کشته شدن دیو سپید به‌دست رستم»، ساختار بصری برخی مینیاتورهای فرشچیان و مهرگان را با ساختار بصری نگاره‌های منتخب بایسنغری مقایسه کرده است. با جست‌وجویی در پایگاه‌های داده‌های پژوهشی متوجه می‌شویم که پژوهش خاصی با رویکرد فرمالیستی، با محوریت نگاره‌های مشترک در دو شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی انجام نشده است؛ لذا پژوهش حاضر از این بابت نوآورانه است. لازم به ذکر است که در دو شاهنامهٔ مذکور، مشخصاً هشت نگارهٔ مشترک وجود دارد که نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» یکی از آثار نمونه‌وار میان آن‌هاست که برای این پژوهش انتخاب شده است.

اصول نظری فرم

بی‌تردید اصطلاح «فرم» یکی از شاخص‌ترین مفاهیم دیرپا در عرصهٔ هنر و زیبایی بوده است و در

طول تاریخ، بسته به نگرش فیلسوفان، معانی متفاوتی به خود دیده و برخی معانی آن (که در ادامه خواهیم دید) پا به عرصهٔ هنر گذاشته‌اند؛ لذا درک‌ودریافت برخی گونه‌های هنری، خصوصاً در ادوار جدیدتر، بدون فهم دقیق این معانی، امکان‌پذیر نخواهد بود.

معنای لغوی واژهٔ فرم

در لغتنامهٔ دهخدا در برابر واژهٔ فرم، معادل «شکل» و «صورت» آمده است و متضاد آن نیز «محتوا» (وبگاه مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا؛ مدخل فرم). در فرهنگ معین هم به‌معنای «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 آن‌را نیز بر همین‌اساس 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 از جنبه‌های متمایز از: موضوع، محتوا، کارکرد و سبک در اثر هنری. معمولاً این واژه به عناصری که هنرمند در خلق اثر به‌کار می‌برد، اطلاق می‌شود. این عناصر عبارتنداز: خط، رنگ، شکل، حجم و غیره که آن‌ها را 'عناصر صوری [= فرمال]' یا 'عناصر بصری' می‌نامند» (پاکباز، ۱۳۹۷: ۴۶۰). واژهٔ "Form" در دیکشنری آکسفورد به معناهای متفاوتی آمده است که آن‌چه به بحث پژوهش حاضر ارتباط دارد، از این قرار است: «نوع» یا «گونه»، «شکل»، «آرایش یا ترتیب اجزا در کل»، «تناسب» (Oxford Dictionary).

تطور مفهوم فرم در تاریخ زیباشناسی

هر پژوهشی که به‌نوعی با مسئلهٔ فرم در ارتباط باشد، چاره‌ای ندارد جز این‌که به پژوهش نمونه‌وار «تاتارکیه‌ویچ» 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، واژهٔ لاتینی "Forma" از همان ابتدا جایگزین دو کلمهٔ یونانی "Morphe" (مورفه) و "Eidos" (آیدوس) شد. واژهٔ «مورفه» بیشتر به فرم‌های مشهود اطلاق می‌شد و واژهٔ «آیدوس» به فرم‌های ذهنی (یا مفهومی) (تاتارکیه‌ویچ، ۱۳۸۱: ۴۶). به‌نظر می‌رسد که همین دوگانگی، تا حد زیادی به ابهام معنایی این واژه دامن زده باشد.

تاتارکیه‌ویچ، پنج معنای متفاوت را برای واژهٔ فرم در تاریخ زیباشناسی ذکر می‌کند: ۱) فرم به‌معنای ترتیب، آرایش یا نظم اجزا-متضاد فرم در این‌معنا، عبارت است از عناصر یا اجزا که همان قسمت‌هایی است که فرم در همین معنای اول می‌خواهد آن‌ها را به‌هم بپیوندد تا یک کل حاصل آید؛ به‌طور مثال، فرم رواق به انتظام ستون‌های آن است و فرم ملودی به نظم اصواتش. ۲) فرم به‌معنای آن‌چه مستقیماً به حواس درمی‌آید، متضاد فرم در این معنا عبارت است از محتوا؛ به‌طور مثال، طبق این‌معنا از فرم، صدای کلمات در شعر، فرم است و معنای کلمات، محتوا. ۳) فرم به‌معنای حاشیه و خطوط کناری شئ متضاد فرم در این معنا، ماده یا جوهر است (همان: ۴۷). البته این معناها با یک‌دیگر هم‌پوشانی‌هایی هم دارند؛ به‌طور مثال، اگر رنگ و حاشیه را با هم ادراک کنیم، به فرم ۲ مربوط می‌شود، اما حاشیه به‌تنهایی، مربوط به فرم ۳ است. به هر روی، این سه معنای اول مشخصاً از قلمرو زیباشناسی ناشی شده‌اند. دو مفهوم دیگرِ فرم، ابتدا در سپهر فلسفه مطرح شدند و سپس به زیباشناسی راه یافتند. ۴) معنای چهارم فرم توسط «ارسطو» مطرح شد که به‌معنای ذاتِ مفهومی شئ است. ارسطو از اصطلاحِ "Entelechy" برای این‌معنا از فرم استفاده می‌کند؛ متضاد فرم در این‌معنا، وجوه عَرَضی شئ است. گفتنی‌است که زیباشناسان معمولاً از این معنای فرم صرف‌نظر می‌کنند. ۵) به‌زعم تاتارکیه‌ویچ، پنجمین معنای فرم توسط «ایمانوئل کانت» باب شد. کانت فرم را در این‌معنا، مشارکت ذهن در عینِ مورد مشاهده می‌داند؛ متضاد فرم

در این‌معنا، چیزی است که از بیرون و ازطریق مشاهده به ذهن عرضه می‌شود (همان: ۴۷-۸). هرکدام از این پنج معنی، تاریخچهٔ خاص خودشان را دارد که تاتارکیه‌ویچ مفصلاً به آن می‌پردازد، اما از مسئله پژوهش حاضر فراتر می‌رود؛ اما درمورد معنای اول، معنای یادشده از فرم، یعنی نظم، ترتیب یا آرایش اجزا، ریشه در «دیدگاه فیثاغوریان» در قرن پنج پیش‌ازمیلاد دارد. فیثاغوریان زیبایی را وابسته به نسبت‌ها می‌دانستند: «نظم و تناسب مفید است» و «هیچ هنری بدن تناسب حاصل نمی‌آید، پس هنر علی‌الاصول ازطریق عدد ایجاد می‌شود... پس می‌توان به‌درستی مدعی شد که اشیا به‌واسطهٔ عدد زیبا جلوه می‌کنند» (همان: ۴۸). اودیسهٔ معنای اول فرم با رسیدن به قرن ۲۰م.، توسط نظریه‌پردازان فرمالیست انگلیسی، یعنی «راجر فرای» و «کلایو بِل» دوباره سرِ زبان‌ها افتاد (همان: ۵۲) که در ادامه به اهمّ نظریهٔ ایشان و عاطفه‌ای که به روابط صوری پیوند می‌زنند، خواهیم پرداخت.

با این تصور از مفهوم فرم در ذهن، اینک ببینیم فرمالیسم چه نسبتی با این مفهوم دارد و مبانی آن چیست و به‌ویژه هنرهای تجسمی چه ارتباطی با آن دارد.

مبانی نظری رویکرد فرمالیستی

در دایرةالمعارف هنر می‌خوانیم: «فرمالیسم [= صورت‌گرایی] اصطلاحی است برای توصیف رویکردی (ازسوی هنرمند یا نظریه‌پرداز هنر) که در آن خودسامانی یا برتری کیفیات صوری اثر هنری مورد تأکید قرار می‌گیرد. باور بر این است که وجود عناصری مانند: خط، شکل و رنگ در اثر هنری برای درک و ارزیابی آن کفایت می‌کند و ملاحظات دیگر ازقبیل: جنبه‌های بازنمودی، اخلاقی یا اجتماعی کم‌اهمیت یا اضافی‌اند» (پاکباز، ۱۳۹۷: ۴۶۱). با این‌وصف، فرمالیسم (هم‌چون نظریهٔ بیانی) به‌عنوان 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 در مقام منبع جاذبهٔ سوبژکتیو اثر تأکید می‌کند (ادمز، ۱۳۹۴: ۲۹). طبق تقسیم‌بندی پیش‌گفتهٔ تاتارکیه‌ویچ، فرم در این‌معنا، در تضاد با محتوا، به‌معنای نمود بیرونی یا سبک است. اما فقط همین تضاد نیست که در فرمالیسم مدنظر است؛ چراکه اگر به گفتهٔ تاتارکیه‌ویچ ابتنا کنیم، این واژه متضادهای دیگری هم دارد، ازجمله: ماده، عنصر، موضوع و...؛ «اگر 'ماده' را متضاد 'فرم' بگیریم، فرم به‌معنای ریخت و شکل خواهد بود؛ و اگر عنصر متضاد فرم باشد، فرم به‌معنای نظم، ترتیب و آرایش اجزا خواهد بود» (تاتارکیه‌ویچ، ۱۳۸۱: ۴۷)؛ لذا هم نمود بیرونی یا سبک، هم ریخت و شکل و هم نظم، ترتیب و آرایش اجزا در رویکرد فرمالیستی مدنظر قرار می‌گیرد.

به یک‌معنا، نظریهٔ فرمالیستی (در کنار نظریهٔ بازنمودی که هنریّت را در بازنمایانه بودن آن می‌داند (شپرد، ۱۳۸۳: ۱۱) و نظریهٔ فرانمودی هنر که هنریّت را در بیانگری احساس می‌داند (همان: ۳۳)، یکی از سه نظریهٔ اصلیِ ذات‌باورانه دربارهٔ هنر است که مطابق با آن، هرگونه نقدی ناظر به خودِ اثر هنری و نحوهٔ 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 آن‌را مبانی ارزش‌گذاری زیباشناختی‌اش قرار دهد. دلیل اصلی محوریت فرم آن است که در صورت مبنا قرار گرفتن ادراکات حسی و به تعبیر دیگر محتوا در آثار هنری، نمی‌توان از اعتبار کلی داوری زیباشناختی صحبت کرد. چون ادراک حسی و محتوای مورد نظر هر شخصی مخصوص به خود اوست و نمی‌تواند برای افراد دیگر جذاب وزیبا باشد (Zuckert, 2006: 604). بی‌تردید، یکی از دلایل برآمدن این نظریه و اقبال به آن، رشد فزایندهٔ هنر مدرن و نقاشی انتزاعی بود که به‌جای بازنمایی یا بیان احساس، دل در گروِ ساخت‌بندی‌های فرمی داشت؛ خودِ این اقبال فزاینده، واکنشی علیه ظهور عکاسی

بود که یکه‌وتنها عهده‌دار بازنمایی دقیق جهان بیرون در کسری از ثانیه شده بود. در این‌راستا، ابتدا رئالیسم با کسانی مثل «گوستاو کوربه» و بیشتر «ادوارد مانه» دست به ابداعاتی می‌زند؛ به‌طور مثال، منطق پرسپکتیو در پیش‌زمینه و پس‌زمینهٔ تصویر را می‌شکند و اندازه‌ها را به‌هم می‌ریزد و با این‌قبیل 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 سزانِ» پست‌امپرسیونیسم، خصوصاً در طبیعت بی‌جان‌های خود، با تلخیص همهٔ شکل‌های طبیعت به فرم‌های اولیهٔ مکعب، مخروط، استوانه و کُره (کارول، ۱۳۸۷: ۱۷۲) گامی جلوتر رفت تا این‌که این مسیر نوظهور در طلیعهٔ قرن ۲۰م. با گذر سبک‌های کاملاً فرمالی چون کوبیسم و فوتوریسم اروپایی، در دههٔ ۴۰ و تا اواسط دههٔ ۵۰م. به اکسپرسیونیسم انتزاعی آمریکایی رسید و نقاشی بدل شد به هیمنه‌ای صرفاً فرمال از رنگ‌پاشی‌ها و تاش‌گذاری‌ها و حوزه‌های رنگی گسترده، بی‌هیچ ارجاعی به عالم بیرون (سمیع‌آذر، ۱۳۸۹: ۳۳)؛ لذا فرمالیسم جدید از اواخر سدهٔ ۱۹م. و مقارن با ظهور مدرنیسم مطرح شد. آثار نوپدیدِ مدرن تبیین و توجیه این ایده را لازم می‌آورد که چگونه کیفیات صوری می‌توانند واجد معنا یا طنینی مستقل از کارکرد بازنمودی باشند.

باری، در مقام جمع‌بندی بخش مبانی نظری این نوشتار، هر تحلیل فرمالیستی‌ای از آثار هنری اساساً تأثیرات زیباشناختی‌ای را لحاظ می‌کند که توسط مؤلفه‌های طرح ایجاد شده باشند. این مؤلفه‌ها که عناصر صوری (یا فرمال) خوانده می‌شوند، سازندهٔ مبنای زبان بصری هنرمندند. این مؤلفه‌ها را می‌توان این‌گونه دسته‌بندی کرد: خط، شکل کلی، فضا، رنگ و تاریکی و روشنی. خودِ این مؤلفه‌ها را نیز می‌توان شامل عناصری چون: تعادل، نظم و نسبت، و الگو و ضرب‌آهنگ (یا ریتم) دانست که همراه با عناصر سازنده یا مؤلفه‌های اول، واکنش‌های خاصی را در مخاطب ایجاد می‌کنند. هنرمند همهٔ این مؤلفه‌ها و عناصر را در ترتیب و سامانی گردهم می‌آورد که «ترکیب» یا «کمپوزیسیون» نامیده می‌شود.

با این‌اوصاف، تحلیل فرمالیستی ما از نگارهٔ منتخبِ مشترک در دو شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی در پژوهش حاضر، براساس همین مؤلفه‌ها و عناصر بالا (که به حالت ایرانیک درآمده‌اند) پیش‌خواهد رفت و در بخش نتیجه‌گیری، از مقایسهٔ این مؤلفه‌ها در دو نسخهٔ یادشده، نتایج لازم اخذ خواهد شد.

کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار

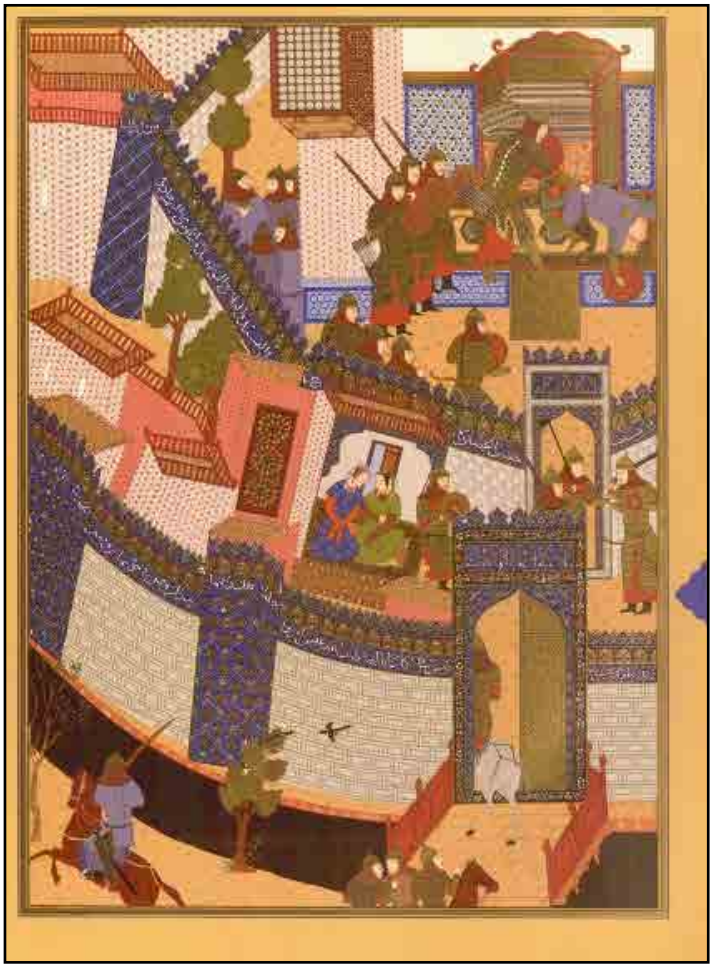
با مشخص شدن اصول نظری فرم در عرصهٔ هنر و مبانی نظری تحلیل فرمالیستی و اصول موضوعهٔ مطروح در آن در تحلیل آثار تجسمی، اینک به تحلیل فرمالیستی نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در دو نسخهٔ بایسنغری و تهماسبی پرداخته خواهد شد. گرچه همان‌گونه که بیان‌شد تحلیل فرمالیستی به محتوا نمی‌پردازد، اما صرفاً برای اطلاع از ماجرای تصویرشده در نگارهٔ کشته شدن ارجاسب بهتر است به‌طور مختصر این داستان از شاهنامه بیان شود؛ ارجاسب (شاه خیونان) به مرز گشتاسب حمله می‌کند و اسفندیار او را پس می‌راند، او خواهران اسفندیار را می‌رباید و با خود به قلعهٔ خویش می‌برد. اسفندیار به تعقیب ارجاسب می‌پردازد و از همین‌جا هفت‌خوان او آغاز می‌شود. هفت‌خوان اسفندیار، حکایتِ هفت مرحلهٔ دشواری است که اسفندیار باید برای رهایی خواهرانش از دست ارجاسب از آن‌ها بگذرد. این هفت‌خوان عبارتنداز: «نبرد با گرگ‌ها»، «مبارزه با دو شیر شرزه»، «کشتن اژدها»، «کشتن زن جادوگر (غول)»، «مبارزه با سیمرغ»، «مبارزه با عوامل طبیعی چون باد، کولاک و کوهای بلند» و درنهایت «کشتن ارجاسب». اسفندیار بعد از گذر از خوان ششم به نزدیکی رویین‌دژ محل اقامت ارجاسب رسید. این دژ بسیار محکم بود، به‌طوری‌که

در ساخت آن از هیچ آب و گلی استفاده نشده بود. او به‌همراه یاران خود تصمیم گرفت که در لباس مبدل، یعنی در هیئت بازرگانان وارد دژ شوند و شب‌هنگام هدف خود را که کشتن ارجاسب و رهایی خواهران بود، عملی کند. بعد از ورود به دژ و استقرار سربازان اسفندیار در لباس بازرگانان در نقاط حساس و مست کردن یاران و سربازان ارجاسب، نقشه با موفقیت انجام شد (فردوسی، ۱۳۶۹: ۲۶۹ -۲۷۳).

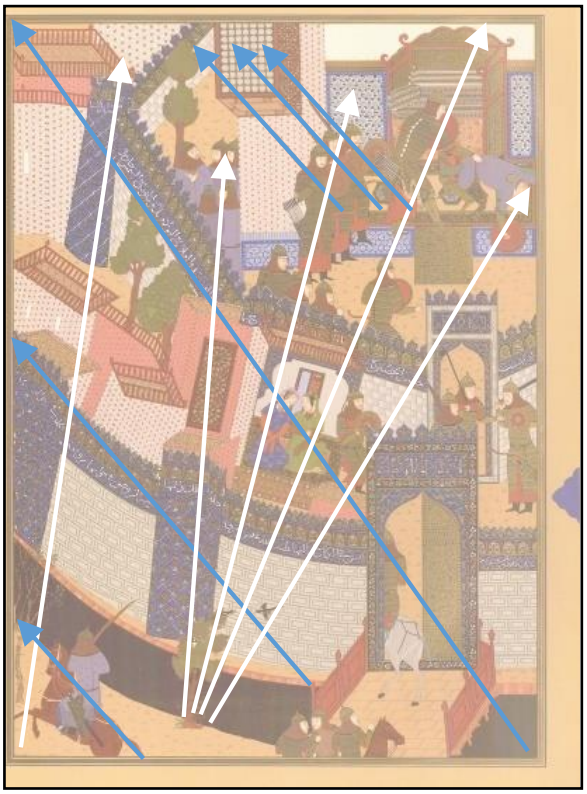
بررسی فرمالیستی ساختار نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در شاهنامهٔ بایسنغری

در این نگاره، هیچ متن و نوشتاری در قالب کتیبهٔ خوشنویسی در تصویر دیده نمی‌شود. تنها عباراتی به زبان عربی روی بخش‌هایی از بنای رویین‌دژ نگاشته شده است که یادآور کاشیکاری‌های منقوش و بسیار زیبای دورهٔ تیموری است (تصویر ۱).

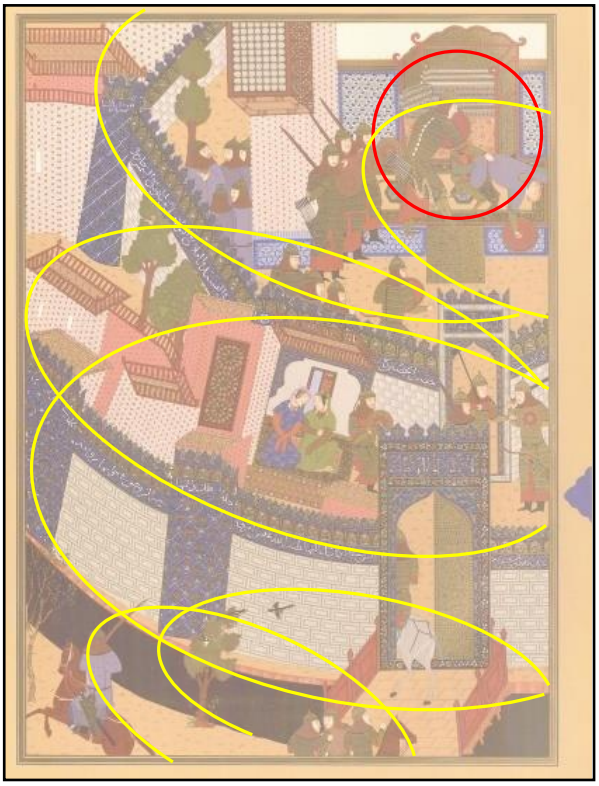
خطوطِ غالب در این نگاره، مورب (تصویر ۲)، منحنی (تصویر ۳) و عمودی (تصویر ۴) است. خطوطِ گسترده با حرکت از بخش آغازین صفحه از پایین، چشم بیننده را به بالای صفحه و محل درگیری با ارجاسب منتقل می‌کند. خطوط عمودی در کنار سایر خطوط، قسمت‌هایی از ساختمان دژ را تشکیل می‌دهند. به‌کارگیری فرم‌ها و خطوط منحنی به‌منظور نمایش ساختار صعب‌العبور



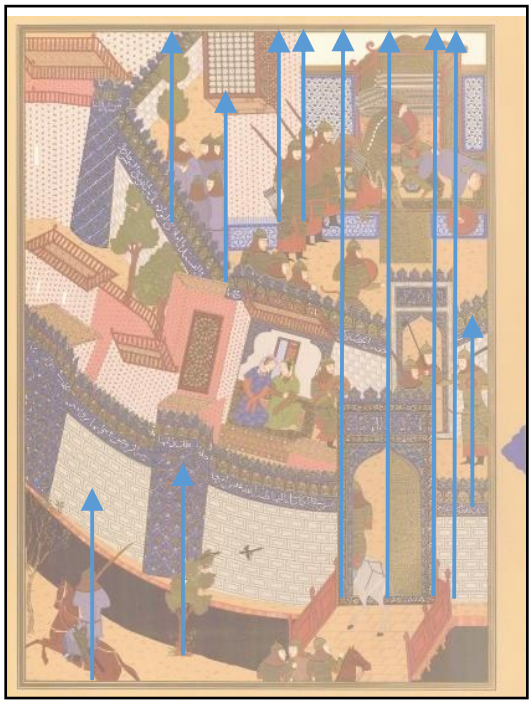
تصویر ۱: کشته‌شدن ارجاسب (حسینی‌راد، ۱۳۸۴: ۶۱).
Fig. 1: The killing of Arjasp (Hosseini-Rad, 2005: 61).



تصویر ۲: خطوط مورب (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 2: Slanted lines (Authors, 2024).



تصویر ۳: خطوط منحنی (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 3: Curved lines (Authors, 2024)



تصویر ۴: خطوط عمودی (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 4: Goharshad Mosque (Hosseini, 2011: 209).

دژ یا قلعه‌ای کوهستانی است که مطابق با ابیات شاهنامه، صحنهٔ نبرد اسفندیار و ارجاسب در آن رخ می‌دهد.

نقاش با گزینش زاویهٔ دیدی خاص، چشم بیننده را از پایین تصویر و ازطریق دروازهٔ اصلی وارد رویین‌دژ می‌کند. ایجاد این نوع پلان‌بندی در تصویر، باعث ایجاد شکست‌ها و بریدگی‌هایی در دیواره‌ها و محل تجمع سربازان شده است. دیواره‌های اصلیِ بنای دژ، ساده به تصویر درآمده، اما حاشیه و ستون‌های آن با کاشی‌های منقوش و چشم نواز تزئین شده‌اند. تزئینات کاشی‌کاری در

تصویر ۵: مسجد گوهر شاد (حسینی، ۱۳۹۰: ۲۰۹).
Fig. 5: Goharshad Mosque (Hosseini, 2011: 209).

رویین‌دژ کاملاً برگرفته از تزئینات کاشی‌کاری بناهای تیموری است (با نگاه به مسجد گوهرشاد)، (تصویر ۵).

بعد از ورود از دروازهٔ اصلی، اولین شخصیت‌های قابل‌مشاهده در تصویر، خواهران اسفندیار هستند که ازسوی نگهبانان دژ، محافظت می‌شوند. درِ دوم، ما را از مقر خواهران به محوری‌ترین بخش تصویر هدایت می‌کند. نقاش در ارزشمندترین منطقهٔ تصویری، ماجرای به زیرکشیدنِ ارجاسب از تخت و کشتن او را تصویر کرده است. در این اثر، صحنهٔ کشتن و خون‌ریزی هنگام درگیری دیده نمی‌شود و صرفاً به پایین کشیدن ارجاسب از سریر پادشاهی کفایت شده است.

نگهبان در میان یک ترکیبِ نیم‌دایره، اوضاع را رصد می‌کند، درحالی‌که سربازان ارجاسب در آن‌سوی دیوار (سمت چپ و بالای تصویر) مشغول مصاحبت با یک‌دیگرند؛ این درحالی است که در متن شاهنامه، سربازان مشغول مِی‌گُساری و درحال مستی وصف شده‌اند.

نقاش، فضای بیرونی و درونی دژ را در سطوح مختلف در یک زمان ترسیم کرده است. باوجود این‌که زاویهٔ دید نقاش از پایین به بالاست، اما گویی بیننده تسلط کامل بر تصویر دارد و می‌تواند هم‌زمان تمام اتفاقات درون و بیرون دژ را ببیند. دیوارهای مُورب و زاویه‌دارِ دژ به‌همراه حالت افتادهٔ ارجاسب، ماهیت تراژیک ماجرا را تشدید می‌کند. نقاش از این‌طریق توانسته است تسلط بدون جنگ و خونریزی را به‌نمایش گذارد. در متن شاهنامه، داستان طوری روایت شده است که در جریان جدال ارجاسب و اسفندیار، افراد زیادی از سپاه او کشته می‌شوند؛ اما در این اثر صحنهٔ درگیری تنها به دو شخصیت اصلی داستان معطوف شده و درگیری و کشته شدن سربازان به‌نمایش درنیامده است.

مطابق با متن، سربازان سپاه به سه دسته تقسیم می‌شوند و هرکدام از آن‌ها مسئولیتی عهده می‌گیرند؛ دستهٔ اول که براساس متن تعدادشان بیست نفر است، مأمور کشتن ارجاسب می‌شوند؛ دستهٔ دوم مأمور محافظت از خواهران و دستهٔ سوم جلوی دروازهٔ ورودی دژ، درحال نگهبانی و مراقبت هستند. در این نگاره، تقسیم‌بندی سربازان بر همان‌اساس به‌نمایش درآمده است، اما تعداد عنوان شده، دستخوش تغییراتی شده است.

با این‌که طبق متن شاهنامه، داستان در شب روایت شده است، اما در تصویر هیچ نشانی از شب بودن زمان ماجرا وجود ندارد. در قسمت پایین صفحه، نقاش با قرار دادنِ سربازی سوار بر اسب که درحال گریختن از مهلکه است، تلویحاً کوشیده پیروزی و غلبهٔ سربازان اسفندیار و سقوط و شکست ارجاسب را به‌نمایش گذارد. به‌نظر می‌رسد پرنده‌ای که در میانهٔ تصویر آزادانه درحال پرواز است، بیانگر این پیروزی باشد.

در ترکیب‌بندی کلیِ اثر، دوایر تودرتو و متحدالمرکزی قرار دارند که از سمت چپ تصویر به‌وجود می‌آیند و با لایه‌هایی سوار برهم، بیننده را به گوشهٔ سمت راست بالای صفحه، یعنی محل درگیری شخصیت‌های داستان هدایت می‌کنند. در سمت راست تصویر، فرم‌های عمودی بیشتری به‌چشم می‌خورد که سبب ایستایی و استحکام این بخش از تصویر شده است. در مقابل، در سمت چپ صفحه، سطوح منحنی دیده می‌شود. خطوطِ افقی در بخش‌های زیادی از تصویر، خصوصاً قسمت بالای اثر، باعث ایجاد موازنهٔ فرمی در تصویر شده‌اند.

رنگ اُکر، زمینهٔ اصلی صفحه را پوشش داده است. سربازان ارجاسب کلاه سبز و سرپوش قرمز با لباس‌هایی به رنگ بنفش بر تن دارند، اما سربازان اسفندیار با کلاه سبز و سرپوش قرمز و لباس رزم زیتونی و قرمزرنگ به‌نمایش درآمده‌اند. غلبهٔ رنگ سبز و زیتونی در کل تصویر به‌نحوی حکایت از غلبهٔ سربازان اسفندیار (که لباس‌های زیتونی به تن دارند) بر سربازان ارجاسب دارد.

نقاش با ترسیم لباس‌های متفاوت برای سربازان لشکر ارجاسب و سربازان لشکر اسفندیار، به‌خوبی آن‌ها را از یک‌دیگر متمایز ساخته است. لباس‌های ارجاسب و اسفندیار کاملاً در هماهنگی

با لشکریان خویش ترسیم شده‌اند. لباس خواهران اسفندیار در هماهنگی کامل با تزئینات بنا و طبیعت اطراف است. نکتهٔ جالب و شایان‌توجه این‌که مطابق متن شاهنامه، اسفندیار و سربازان او با لباس مبدلِ تاجران و با خُدعه وارد رویین‌دژ می‌شوند، اما در این نگاره، اسفندیار و یارانش لباس نظامی بر تن دارند.

تحلیل فرمالیستی ساختار نگارهٔ «کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار» در نسخهٔ تهماسبی

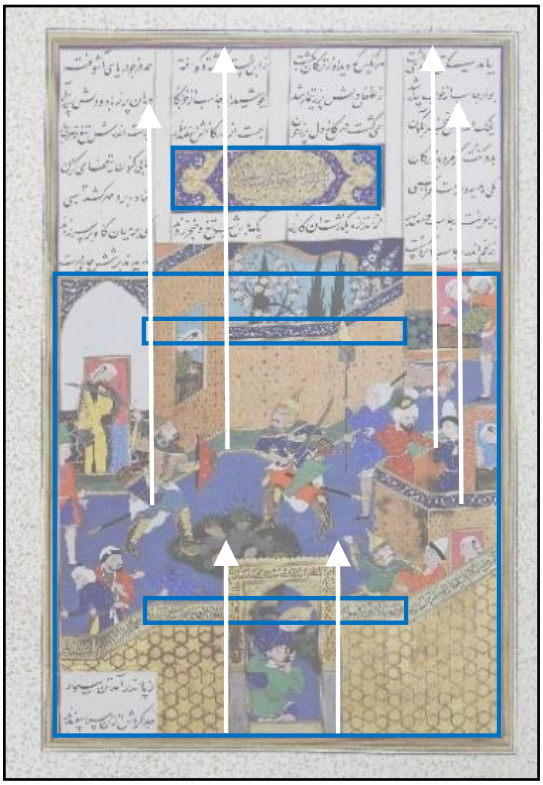
در نگارهٔ متعلق به شاهنامهٔ تهماسبی، کتیبه‌های نوشتاری زیادی مورداستفاده قرار گرفته است. کتیبه‌های متنی تعبیه شده در بالای تصویر به‌صورت متقارن نمایش داده شده‌اند. تنها یک بیت که ماجرای کشته شدن ارجاسب به‌دست اسفندیار را حکایت می‌کند، در قسمت چپِ پایین تصویر قرار داده شده است (تصویر ۶). در دیوار پشتی رویین‌دژ، این بیت حافظ نگاشته شده است:

رواق منظر چشم من آشیانهٔ توست
کرم نمای و فرود آ که خانه خانهٔ توست

در دیوار روبه‌روی قصر عباراتی در توصیفِ عظمت شاه تهماسب نگاشته شده است. این عبارات بخش اعظمی از دروازهٔ ورودی قصر را نیز به‌خود اختصاص داده است.

خطوط افقی و عمودی (تصویر ۷) به‌همراه خطوط مُورب (تصویر ۸)، خطوط غالب در این تصویر هستند. تمامی خطوطِ به‌کار رفته در تصویر به‌گونه‌ای طراحی شده‌اند تا بیننده به نقطهٔ ثقل تصویر که در پایین‌ترین قسمت صفحه، یعنی درگیری ارجاسب و اسفندیار هدایت شود. باوجود این‌که نبرد در اولین پلان تصویر واقع‌شده و منطقهٔ اصلی این نبرد از اهمیت زیادی برخورداراست، نقاش ابعاد پیکره‌های ارجاسب و اسفندیار را که در این نقطه قرار دارند، در مقایسه با افراد دیگر

تصویر ۶: کشته‌شدن ارجاسب (شاهنامهٔ شاه تهماسب: ۳۴۱).
Fig. 6: The killing of Arjasp (Shahnameh of Shah Tahmasb: 341).



تصویر ۷: خطوط عمودی و افقی (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 7: Vertical and horizontal lines (Authors, 2024).

تصویر ۸: خطوط مورب (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 8: Slanted lines (Authors, 2024).

کوچک‌تر از حد معمول تصویر کرده است. شاید دلیل این عملِ نقاش، الزام او برای قاب‌گیریِ اصلی‌ترین بخش ماجرا، یا به‌عبارت دیگر، جای‌دادن اندام دو شخصیت داستان در درون درِ ورودی دژ باشد.

نقاش ضمن پای‌بندی به متن، با قراردادن افراد متعدد در تصویر، درصدد بازنمایی صحنهٔ درگیری و جنگ میان اسفندیار با سربازان ارجاسب است. نبرد میان سربازان دو لشکر با شدت و بدون ترحم نمایش داده شده است.

مطابق با متن شاهنامه، نقاش کوشیده است با نمایش رنگ تیرهٔ آبی لاجوردی در آسمان و چراغ‌دان‌هایی که به‌صورت متحرک در دست افراد در میان تصویر دیده می‌شود، نشان دهد که ماجرا در شب رخ می‌دهد. به‌نظر می‌رسد نقاش با پراکندنِ افراد در نقاط مختلف تصویر، عامدانه ترکیب‌بندی متقارن کلاسیک را کنار گذاشته تا بدین‌سان بر کشاکش صحنهٔ نبرد تأکید کند.

خواهران در گوشهٔ سمت راست تصویر و در یک بخش محدود از دژ قرار دارند و محصور بودن و دربند نمودن آنان از این‌طریق به تصویرکشیده شده است. براساس متن شاهنامه، زنان دیگری که در داخل بنای اصلی تصویر شده‌اند، زنان مستقر در قصرند که بعد از کشته شدن ارجاسب شروع به شیون می‌کنند.

تزئینات هندسی متنوعی در دیواره‌های دژ و در بخش‌های مختلف تصویر قرار دارد. ترکیب‌بندی این نگاره به یک مربع و مستطیلی افقی تقسیم می‌شود (تصویر ۹). در مستطیل قرار گرفته در بالای صفحه، کتیبه‌های نوشتاری قرار دارند و در درون مربع، ماجرای درگیری تا پایین صفحه را دربر گرفته است. نحوهٔ ترکیب‌بندی اثر به‌گونه‌ای است که با عبور دیواره‌های دژ از میان این مربع، دو مثلث در تصویر به‌وجود می‌آید. تقسیمات هندسی متعددی، اَشکال اصلی صفحه را به قطعاتی کوچک‌تر تقسیم کرده‌اند. به‌طورکلی، ترکیب‌بندی تصویر متقارن است. نقاش یا نقاشان کوشیده‌اند در بخش مرکزی تصویر با نمایش متوازن شخصیت‌های درحال نبرد در سمت چپ و راست تصویر توازن دقیق و در عین‌حال ساده‌ای را نمایش دهند. ضمن این‌که اتفاق اصلی در مرکز

تصویر ۹: تقسیمات هندسی فضا (نگارندگان، ۱۴۰۳).
Fig. 9: Geometric divisions of space (Authors, 2024)

تصویر نمی‌افتد؛ کشته شدن ارجاسب در بخش پایین و درست در مرکز این ناحیه صورت می‌گیرد. اندازهٔ بزرگ سربازانی که درحال جنگ با یک‌دیگرند، در همان نگاه اول، چشم بیننده را به خود جلب می‌کند و در ادامه با دنبال کردن جنگ و کشاکش به بخش پایین تصویر هدایت می‌شود.

رنگ غالب در زمینهٔ تصویر، رنگ اُکر است که با ترکیب رنگ طلایی در اجزای بنا و در تزئینات نقوش و خطوطِ در کتیبهٔ بالای صفحه آمده است. در کنار این رنگ، انواع آبی لاجوردی در بخش اعظم حیاط دژ استفاده شده و تأکیدی بر شب بودن زمانِ نبرد است. رنگ سبز در قالب پوشش گیاهی، بخش عمده‌ای از تصویر را تشکیل داده است و در لباس برخی افراد و بخشی از دیواره‌های معماری، به تزئین صفحه یاری رسانده است. رنگ‌های متنوع گرم، ازجمله قرمز، نارنجی و صورتی در هماهنگی با مجموعه رنگ‌های سرد در تصویر، در لباس افراد و بیشتر در پنجره‌هایی که زنان از آنجا به بیرون می‌نگرند، به‌کار رفته است. رنگ‌های تیره در ابعادی محدود در کفش‌ها، سلاح سربازان و نوارِ کلاه برخی از افراد در بیشتر نقاط صفحه به هماهنگی رنگی قوت بخشیده است.

کلاه افراد به‌جز افراد نظامی، از انواع مختلف و رایج کلاه در عصر صفوی است که به اَشکال گوناگون تصویر شده است و مطابق با داستان، کلاه غالب افراد کلاه‌های متنوع بازرگانان است. از آنجا که طبق متن، اسفندیار و همراهانش با لباس مبدل بازرگانان وارد رویین‌دژ می‌شوند؛ به‌همین‌دلیل، برخی از شخصیت‌ها لباس‌هایی فاخر و ارزشمند بر تن دارند. تنها افرادی که لباس نظامی بر تن دارند، شخص اسفندیار و سه تن از افرادی است که در مرکز تصویر به‌نمایش درآمده‌اند.

مقایسهٔ دو نگاره

به‌طورکلی، به‌کارگیریِ غالب خطوطِ خشک، مورب و زاویه‌دار در شاهنامهٔ بایسنغری سبب‌شده است تا فضای تقابل و نبرد به‌خوبی نمایش داده شود؛ درحالی‌که خطوط نرم و لطیف شاهنامهٔ تهماسبی چندان با موضوع به‌نمایش درآمده، سنخیت ندارد. ترکیب‌بندی نامتقارنی که نقاشان بایسنغری برای نمایش این داستان برگزیده‌اند، کاملاً هماهنگ با فضای واقعی نبرد است؛ نبردی که مطابق با متن شاهنامه، نبردی معمولی از نوع جنگ‌های درگرفته بین دو لشکر نیست؛ این نبرد بیشتر عملیاتی سری است و گام‌به‌گام طبق نقشه‌ای ازپیش‌تعیین‌شده پیش می‌رود و لذا بسیار پیچیده و حساب‌شده است. شکستن فضا به‌وسیلهٔ نمایش استادانهٔ دیوارهای دژ با خطوط تندِ مورب، حکایت از جسارت خلاقانهٔ نگارگران این نسخه دارد و به‌خوبی دشواری ورود به قلعه و صعب بودنِ تسلط بر آن‌را در جریان نبرد نشان می‌دهد. دقیقاً به‌همین‌دلیل است که اسفندیار مجبور می‌شود در هیئت بازرگان وارد دژ شود. ضمن این‌که دژ توصیف‌شده در داستان، بسیار مستحکم بوده (فقط با سنگ ساخته شده است) و در ناحیه‌ای کوهستانی واقع شده است. نقاش با نمایش فوق‌العاده استادانهٔ قلعه‌ای ناهموار با پلان پیچیده و پله‌پله، موفق شده است احساس مواجهه با ساختمانی پیچیده و دست‌نیافتنی را در مخاطب ایجاد کند. در مقابل، ترکیب‌بندی نگارهٔ تهماسبی تقریباً متقارن و متوازن است؛ گویی نبردِ به‌نمایش درآمده، نبردی معمولی است که افراد درحال جنگ، هرکدام دغدغهٔ قرار گرفتن در جای مشخصی را دارند که نقاش برای حفظ توازن صحنه، برای آن‌ها تعیین کرده است؛ اگر هم جنگ و نبردی در این صحنه تصویر شده است، این جنگ چندان واقعی نیست، بلکه کاملاً نمایشی و تزئینی صورت گرفته است.

اختصاص بخش بالای تصویر به سرنگون کردن ارجاسب نشان می‌دهد که نقاش با استفاده از خط، فرم، رنگ و به‌کارگیری استادانهٔ آن‌ها در محل مناسبِ خود درصدد تصویر کردنِ هرچه روشن‌تر و ساده‌ترِ داستان به‌صورت مرحله‌به‌مرحله است. در بخش پایین تصویر، دروازهٔ دژ و محل ورود اسفندیار و یارانش به‌نمایش درآمده است. در بخش میانی خواهرانِ زندانیِ اسفندیار قرار دارند

و درنهایت در بخش بالای تصویر، اصلی‌ترین بخشِ ماجرا و نقطهٔ اوجِ آن (کشته شدن ارجاسب) ترسیم شده است. فضای فراخ انتخاب‌شده ازسوی نقاش نسخهٔ بایسنغری برای نمایش داستان، به آن‌ها اجازهٔ نمایش مرحله‌به‌مرحلهٔ داستان و نیز بخش‌های مختلف دژِ پیچ‌درپیچِ ارجاسب را داده است. در مقابل، فضای انتخاب‌شده برای ترسیم ماجرا در نسخهٔ تهماسبی محدود است و به‌نظر نمی‌رسد که در درجهٔ اولِ دغدغهٔ هنرمندان این نگاره، تصویرگری روشن و مرحله‌به‌مرحلهٔ داستان بوده باشد. نقاش، نقطهٔ اوج داستان را در بخش پایین تصویر نمایش داده است و برای آن‌که این صحنه (بریدن گلوی ارجاسب) را برجسته‌تر و شاید زیباتر نمایش دهد، آن‌را داخل در ورودیِ دژ، قاب‌گیری کرده است. همین الزام نقاش برای قاب‌گیری این صحنه، سبب‌شده است تا به‌لحاظ تناسبات اندامی و واقعی، تفاوت بسیار زیادی میان نمایشِ بدن اسفندیار و ارجاسب با سربازانی که در بخش میانی، مشغولِ نبرد تن‌به‌تن هستند، وجود داشته باشد. به‌طورکلی، به‌نظر می‌رسد بدن اسفندیار و ارجاسب کوچک‌تر از بدن سربازان است.

استفادهٔ نقاشان شاهنامهٔ بایسنغری از رنگ‌های نزدیک به‌هم و نیز انتخاب لباس‌های تقریباً یک‌دست نظامی برای هر دو طرف دعوا، نوعی حس یگانگی و وحدت را به مخاطب انتقال می‌دهد و همین‌امر در راستای بیان ساده و روشن داستان به‌کار گرفته می‌شود؛ درحالی‌که استفاده از رنگ‌های متنوع و نیز انواع لباس‌های مختلفِ افراد حاضر در صحنهٔ نگارهٔ تهماسبی، نوعی کثرت و تنوع را به ذهن متبادر می‌کند. همان‌گونه که قبلاً بیان شد، اسفندیار به‌همراه یاران خویش در هیئت و جامهٔ بازرگانان وارد دژ ارجاسب می‌شود؛ بنابراین، از این حیث می‌توان مدعی شد که نقاشان تهماسبی، تقیدِ بیشتری به متن شاهنامه داشته‌اند. اما به‌کارگیری رنگ‌های متنوع، جامه‌های رنگارنگ در این تصویر و نیز قاب‌گیری‌های مکرر برخی شخصیت‌ها (همانند: قاب‌گیری خواهران اسفندیار، زنان مستقر در اندرونی بنا و نهایتاً قاب‌گیری بریدن گلوی ارجاسب به‌وسیلهٔ اسفندیار) سبب نمایشی‌شدن این نگاره شده است و همین صحنه را به‌نوعی تصویر تزئینی برای بیننده تقلیل داده و چه‌بسا سبب‌شده است از محتوای اصلیِ داستان دور بماند. شاید به‌دلیل اجتناب از بار نمایشی و دراماتیزه کردن داستان و تأکید بر روایت‌گری ساده و روشن است که نقاش بایسنغری از نمایش هر امر ظاهراً اضافی در تصویر اجتناب کند و با انتخاب رنگ‌های یک‌دست و لباس‌های یکسان درصدد بیان اصل ماجرا باشد. شاید به‌همین‌دلیل، نقاش بایسنغری تمایلی ندارد نشانه‌هایی در تصویر بگنجاند که حاکی از جاری بودن ماجرا در شب باشد، درحالی‌که در تصویر تهماسبی با نمایش آسمان نیلگون و مشعلی که به‌دست یکی از سربازان است، زمانِ وقوع داستان مطابق با متن تصویر شده است. برای بیان هرچه بهتر تفاوت نگارهٔ بایسنغری با نگارهٔ تهماسبی در بحث از تصویرگری ساده و روشن، بهتر است به‌نمایش نبردهای تن‌به‌تن سربازان در تصویر تهماسبی، صحنه‌های تکان‌دهنده‌ای چون تن‌های بی‌سری که هنوز خون از گلوی آن‌ها بیرون می‌جهد و درنهایت نمایش مستقیمِ بریدن گلوی ارجاسب اشاره کرد. همهٔ این عناصر در راستای دراماتیزه کردن و نمایشی جلوه‌دادن داستان به‌کار گرفته شده است. این درحالی است که از این نوع نبردهای تن‌به‌تن و خونریزی‌های قسیانه در شاهنامهٔ بایسنغری خبری نیست. جالب است بدانیم که در نگارهٔ بایسنغری، کشته‌شدن ارجاسب به‌صورت نمادین و کنایی و با از تخت به پایین کشیدن او به تصویر درآمده است.

نتیجه‌گیری

یافته‌های این پژوهش با نظر به پرسش اصلی، یعنی این پرسش که، به‌لحاظ رویکرد فرمالیستی، چه شباهت و تفاوتی میان این دو تصویر مشترکِ شاهنامهٔ بایسنغری و تهماسبی وجود دارد؟ از این قرار است.

– به‌لحاظ انطباق داستانِ تصویرشده با ابیات شاهنامه، می‌توان مدعی شد که تصویرِ متعلق به شاهنامهٔ تهماسبی مقیدتر به ابیات شاهنامه است. نمایش زمان و لباس بازرگانان برای یاران اسفندیار در تصویر تهماسبی این ادعا را تأیید می‌کند؛ اما در تصویر متعلق به شاهنامهٔ بایسنغری هیچ‌کدام از این موارد نمایش داده نشده است. البته در نمایش دژ مستحکم و پیچ‌درپیچ، نگارهٔ بایسنغری به ابیات شاهنامه مقیدتر است.

– در نگارهٔ متعلق به شاهنامهٔ تهماسبی ماجرای کشته‌شدن ارجاسب عیناً با نمایش بریدن گلوی او توسط اسفندیار، ترسیم شده است، درحالی‌که در تصویر بایسنغری مضمون مذکور با به پایین کشیدن ارجاسب از تخت به زمین، به‌نمایش درآمده است؛ از همین‌رو، می‌توان به پرداخت نمادین و استعاری تصویر بایسنغری اشاره کرد، در مقابلِ بیان صریح و مستقیمِ تصویر تهماسبی.

– ترکیب‌بندی تصویر بایسنغری کاملاً در هماهنگی با موضوع داستان است، درحالی‌که ترکیب‌بندی تصویر تهماسبی کاملاً متوازن و متقارن است و چندان با نمایشِ یک جنگ و نبردِ واقعی منطبق نیست.

– نقاش بایسنغری برای نمایشِ معماری پیچیده، موقعیت کوهستانی، پیچ‌درپیچ بودن و صعب‌العبور بودن دژِ ارجاسب، کاملاً تعمدانه و در عین‌حال جسورانه فضا را درهم شکسته است. در مقابل، فضای به‌نمایش درآمده در نسخهٔ تهماسبی تقریباً یک‌دست است و ظاهراً تنها بخش کوچکی از فضای پیچیدهٔ تصویر بایسنغری برای آن انتخاب شده است. از این‌جهت، نقاش بایسنغری جسورانه‌تر و خلاقانه‌تر عمل کرده است.

– دغدغهٔ اصلی نقاش یا نقاشان نگارهٔ بایسنغری تصویرگری روشن و واضح داستان است و به‌همین‌دلیل هم تصویر از پایین به بالا به سه قسمت تقسیم شده است که مرحله به مرحلهٔ داستان را به‌روشنی بیان می‌کند؛ هم از رنگ‌های یک‌دست و نزدیک به‌هم و لباس‌های تقریباً یکسان (دو نوع یونیفرم نظامی) استفاده شده و هم از نشان‌دادنِ هرگونه عنصر نمایشی و اضافی پرهیز شده است. در مقابل، نگارهٔ تهماسبی از بار نمایشی و عاطفی بیشتری برخوردار است و ظاهراً تمایل فراوانی به دراماتیزه کردن ماجرا و نمایش تزئینیِ آن دارد.

سپاسگزاری

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

درصد مشارکت نویسندگان

این مقاله مستخرج از رسالهٔ نویسندهٔ اول به راهنمایی نویسندهٔ دوم و مشاورهٔ نویسندهٔ سوم بوده است؛ برهمین‌اساس، گردآوری مطالب توسط نویسندهٔ 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

– ادمز، لوری اشنایدر، (۱۳۹۴). درآمدی بر روش‌شناسی‌های هنر. ترجمهٔ شهریار وقفی‌پور، ویراستهٔ هومن پناهنده، تهران: انتشارات مینوی خرد.

- اعظم‌کثیری، آتوسا، (۱۴۰۱). «تحلیل ساختار بصری در نگارهٔ 'نبرد شبانه کی‌خسرو و اسفندیار' شاهنامهٔ طهماسبی با رویکرد نشانه‌شناسی اجتماعی». نگارینهٔ هنر اسلامی، ۹ (۲۳): ۱۴۵-۱۶۴.
- پاکباز، رویین، (۱۳۹۵). فرهنگ اصطلاحات هنری و اَعلام هنرمندان. چاپ سوم، تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین، (و همکاران)، (۱۳۹۷). دایرةالمعارف هنر. ویراست جدید، تهران: فرهنگ معاصر.
تاتارکیه‌ویچ، و.، (۱۳۸۱). «فرم در تاریخ زیبایی‌شناسی». ترجمهٔ کیوان دوستخواه، فصلنامهٔ هنر، ۵۲: ۴۶-۶۱.
- حسینی، سیدمحسن، (۱۳۹۹). مسجد گوهرشاد در آینهٔ هنر. مشهد: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
- حسینی‌راد، عبدالمجید، (۱۳۸۵). شاهکارهای نگارگری ایرانی. مؤسسهٔ توسعهٔ هنرهای تجسمی.
- سمیع‌آذر، علیرضا، (۱۳۸۹). اوج و افول مدرنیسم. چاپ دوم، تهران: نشر نظر.
- شپرد، آن، (۱۳۸۳). مبانی فلسفهٔ هنر. ترجمهٔ علی رامین، چاپ چهارم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم، (۱۳۶۹). شاهنامه. نسخهٔ ژول مول، جلد چهارم، چاپ چهارم، تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۸۸). هنر نقد هنری. تهران: انتشارات سورهٔ مهر.
- کارول، نوئل، (۱۳۸۷). درآمدی بر فلسفهٔ هنر. ترجمهٔ صالح طباطبایی، چاپ دوم، تهران: فرهنگستان هنر.
- کریمی، سمیه، (۱۳۹۵). «مطالعهٔ فرمالیستی آثار دو نگارگر معاصر (محمود فرشچیان مجید مهرگان) و مقایسهٔ آن با نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنغری». پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، اصفهان: دانشگاه هنر اصفهان (منتشر نشده).
- معین، محمد، (۱۳۸۸). فرهنگ معین. دورهٔ شش جلدی، تهران: امیرکبیر.
- واربرتون، نایجل، (۱۳۸۸). پرسش از هنر. ترجمهٔ مرتضی عابدینی‌فرد، تهران: نشر ققنوس.
- وبگاه مؤسسهٔ لغت‌نامهٔ دهخدا و مرکز بین‌المللی آموز ش زبا ن فارسیبه نشانی: https://icps.ut.ac.ir/fa/dictionary

References

- Adams, L. S., (2015). *An Introduction to Art Methodologies* (S. Vaqfipour, Trans. & H. Panahandeh, Ed.). Tehran: Minooye Kherad Publications (in Persian).

- Adams, L. S., (2015). *An Introduction to Art Methodologies*. translated by Shahriyar Vaqfipour, edited by Human Panahandeh, Tehran: Minooye Kherad Publications (in persian).

- Azamkasiri, A., (2022). Analysis of the visual structure in the painting "Kaykhosrow and Esfandiar's Nightly Battle". in the Tahmasbi Shahnameh using a social semiotics approach. *Negarineh Honar Eslami,* 9(23): 145-164. (in persian).

- Azamkasiri, A., (2022). "Analysis of the Visual Structure in the Painting 'Kaykhosrow and Esfandiar's Nightly Battle' in the Tahmasbi Shahnameh Using a Social Semiotics Approach". *Negarineh Honar Eslami,* 9 (23): 145-164 (in persian).

- Carroll, N., (2008). *Philosophy of art: A contemporary introduction* (S. Tabatabai, Trans.; 2nd ed.). Tehran: Farhangestan Honar. (in persian).

- *Dehkhoda Dictionary Institute and International Center for Persian Language Teaching.* (n.d.). Dictionary. Retrieved from: https://icps.ut.ac.ir/fa/dictionary

- Ferdowsi, H. A., (1990). *Shahnameh* (J. Mohl, Ed.; Vol. 4, 4th ed.). Tehran: Pocket Books Joint Stock Company. (in persian).

- Gharebaghi, A. A., (2009). *The art of art criticism.* Tehran: Soureh Mehr Publications. (in persian).

- Hosseini, S. M., (2020). *Goharshad Mosque in the mirror of art.* Mashhad: Astan Quds Razavi Islamic Research Foundation. (in persian).

- Hosseini-Rad, A. M., (2006). *Masterpieces of Iranian painting.* Institute for the Development of Visual Arts. (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).

- Moein, M., (2009). *Moein dictionary* (6 Vols.). Tehran: Amirkabir Publishers. (in persian).

- *Oxford Dictionary,* (2022). Form.

- Pakbaz, R., (2016). *Dictionary of art terms and artists' names* (3rd ed.). Tehran: Farhange Moaser Publishers. (in persian).

- Pakbaz, R. et al., (2018). *Encyclopedia of art* (new ed.). Tehran: Farhange Moaser Publishers. (in persian).

- Pakbaz, R., (2016). *Dictionary of Art Terms and Artists' Names*. Third edition, Tehran: Farhange Moaser Publishers (in persian)

- Samiazar, A., (2010). *The rise and fall of modernism* (2nd ed.). Tehran: Nazar Publications. (in persian).

- Sheppard, A., (2004). *Aesthetics: An introduction to the philosophy of art* (A. Ramin, Trans. 4th ed.). Tehran: Elmi va Farhangi Publication. (in persian).

- Tatarkiewicz, W., (2002). "Form in the history of aesthetics" (K. Doustkhah, Trans.). *Faslnameh Honar,* (52): 46-61. (in persian).

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

- Zuckert, R., (2006). "The Purposiveness of Form: A Reading of Kant's Aesthetics Formalism". *Journal of History of Philosophy,* 44 (4): 599-622. (in persian).