

## پژوهشی از منظر بیانی و بصری حضور من ذهنی در نقاشی ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی

زهرا شایسته‌فر<sup>۱</sup>

دکتری پژوهش هنر، پژوهشگر و هنرمند هنرهای تجسمی

### چکیده

حضور من ذهنی در نقاشی به‌عنوان یک ابزار برجسته هنری، اهمیت زیادی دارد؛ زیرا به هنرمند اجازه می‌دهد تا به‌طور خلاقانه و شخصی، تجربه‌ها، احساسات و افکار خود را به تصویر بکشد و به دیگران منتقل کند. این پژوهش به بررسی حضور من ذهنی در نقاشی‌های ایرانی و هلندی در قرن ۱۷ میلادی از منظر بیانی و بصری پرداخته‌است. روش تحقیق این پژوهش به شیوه تحقیق پیش‌رو تحقیقی تحلیلی با رویکرد تاریخی و فرهنگی صورت گرفته‌است. اسناد و داده‌های کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده و سپس تحلیل داده‌ها به‌منظور بررسی و تفسیر ارتباط بین حضور من ذهنی و عناصر بصری و بیانی در نقاشی‌های مذکور انجام شده‌است. نتایج این مقاله نشان می‌دهد که هنر نقاشی در این دو فرهنگ، با تأکید بر استفاده از رنگ‌ها، نور و سایه، ترکیب‌بندی و نمادها، قادر به بیان و تجسم حالات ذهنی، احساسات و ایده‌های پیچیده انسانی بوده و از این طریق نقش مهمی در بیان و تأثیرگذاری بر فرهنگ و هنر این دو منطقه داشته‌است.

**کلیدواژه‌گان:** هنرهای تجسمی، امید، تحمل، رشد شخصیت.

---

<sup>1</sup> . [z\\_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir](mailto:z_shayestehfar@alumni.ut.ac.ir)

## مقدمه

در منظر بصری، نقاشان از تکنیک‌ها و ابزارهای بصری برای نمایش و انتقال حالت‌های ذهنی استفاده می‌کنند. عناصر کلیدی در این زمینه نور و سایه، جزئیات و واقع‌گرایی و نمادگرایی است. بازی با نور و سایه می‌تواند به وضوح حالت‌های عاطفی و ذهنی را نشان دهد (دهامن و نورمن، ۲۰۲۰). نور قوی و مستقیم ممکن است احساس انرژی و شور و شوق را القا کند، درحالی‌که نور نرم و سایه‌های تاریک می‌توانند احساسات غم و تنهایی را منتقل کنند. نقاشان ممکن است با توجه به جزئیات دقیق و واقع‌گرایانه، حالت‌های ذهنی و عاطفی را به نمایش بگذارند. این روش به‌ویژه در پرتره‌ها و صحنه‌های روزمره کاربرد دارد. استفاده از نمادها و استعاره‌ها در نقاشی می‌تواند به بیان حالت‌های ذهنی کمک کند؛ به‌عنوان مثال، استفاده از گل‌ها، پرندگان، یا اشیاء خاص می‌تواند معانی عمیق‌تری را به بیننده منتقل کند (کنسیاسو، ۲۰۲۲). تحلیل حضور من ذهنی در نقاشی از منظر بیانی و بصری به ما امکان می‌دهد تا به درک عمیق‌تری از احساسات و افکار هنرمندان و همچنین پیام‌های نهفته در آثار هنری برسیم (کوسرو، ۲۰۱۹). این تحلیل می‌تواند به شناخت بهتر از خود و دیگران و بهبود ارتباطات انسانی کمک کند. به‌طور کلی، هنر نقاشی به‌عنوان یک وسیله قدرتمند برای بیان و تجسم حالت‌های ذهنی و عاطفی، نقش مهمی در فرهنگ و جامعه دارد (لیستینا، ۲۰۱۹).

پژوهش از منظر بیانی و بصری حضور من ذهنی در نقاشی ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی دارای اهمیت‌های زیادی است که از جنبه‌های فرهنگی، تاریخی، روان‌شناختی و هنری تا آموزش و حفظ میراث فرهنگی را شامل می‌شود. این پژوهش می‌تواند به درک عمیق‌تری از هنر، فرهنگ و جامعه آن دوران کمک کند و به توسعه نظریه‌ها و مفاهیم جدید در حوزه هنر منجر شود. لذا پژوهش حاضر به بررسی منظر بیانی و بصری حضور من ذهنی در نقاشی ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی می‌پردازد.

## روش تحقیق

تحقیق پیش‌رو تحقیقی تحلیلی با رویکرد تاریخی، فرهنگی به‌صورت جمع‌آوری اسناد و داده‌های کتابخانه‌ای و در نهایت تحلیل داده‌ها در ارتباط با موضوع مقاله است. تحقیق پیش‌رو یک مطالعه تحلیلی است که با رویکرد تاریخی و فرهنگی انجام می‌شود. این تحقیق به جمع‌آوری اسناد و داده‌های کتابخانه‌ای می‌پردازد و سپس این داده‌ها را تحلیل می‌کند تا به نتایج مورد نظر در ارتباط با موضوع مقاله دست یابد. رویکرد تاریخی به معنای بررسی تحولات و تغییرات موضوع در طول زمان است، درحالی‌که رویکرد فرهنگی به تحلیل تأثیرات فرهنگی و اجتماعی بر موضوع مورد مطالعه اشاره دارد. جمع‌آوری داده‌های کتابخانه‌ای شامل استفاده از منابع مکتوب، اسناد تاریخی، کتاب‌ها، مقالات علمی و سایر منابع معتبر است که اطلاعات لازم برای تحلیل را فراهم می‌کنند. در نهایت، تحلیل داده‌ها به معنای بررسی و تفسیر این اطلاعات برای استخراج نتایج و پاسخ به سؤالات پژوهش است. این نوع تحقیق به دلیل استفاده از منابع کتابخانه‌ای و روش‌های تحلیلی، امکان دستیابی

نقاشی متأثر از شرایط اجتماعی، وضعیت محیطی و ذهنیت هنرمندان و بازتاب‌دهنده واقعیات زمانه یا تصویرگر تخیلات نقاش است. بر طبق نظر برخی از محققین، شاهکارهای هنری ماندگار هستند و به گفته هگل چاشنی تمام ملت‌ها و همه دوره‌ها را در خود دارند. در مجموعه‌ای از تولیدات هنری موجود، شاهکار هنری را چگونه می‌توان تشخیص داد؟ به‌طور طبیعی توقع بر این است که شاهکارهای هنری به زیبایی خاصی منتسب باشند. از قرن هجدهم میلادی، سلیقه در استنباطات زیبایی‌شناختی دخیل بوده‌است، این البته داوری شخصی تلقی می‌شود» (بلیتینگ و دیگران، ۱۳۹۸: ۲۵).

حضور من ذهنی در نقاشی از منظر بیانی و بصری به مطالعه و تحلیل چگونگی تجسم و بیان حالت‌های ذهنی و عاطفی در آثار هنری می‌پردازد. این مفهوم بر چگونگی استفاده از عناصر هنری مانند رنگ، نور، ترکیب‌بندی و نمادها برای نمایش احساسات و افکار هنرمند یا شخصیت‌های موجود در اثر تمرکز دارد (کوسرو، ۲۰۱۹). این مفهوم نشان می‌دهد که چگونه نقاشی می‌تواند به‌عنوان وسیله‌ای برای تجسم و انتقال حالات درونی انسان عمل کند. حضور من ذهنی در نقاشی نشان‌دهنده توانایی هنرمند در تجسم و بیان حالات درونی از طریق ابزارهای بصری است (بیشاپ، ۲۰۲۱). این مفهوم کمک می‌کند تا به درک عمیق‌تری از احساسات و افکار هنرمندان رسید و ارتباط بهتری با آثار هنری برقرار کرد. هنر نقاشی به‌عنوان یک وسیله قدرتمند برای بیان و انتقال حالت‌های ذهنی و عاطفی، نقش مهمی در فرهنگ و جامعه دارد و به ما امکان می‌دهد تا به شناخت بهتر از خود و دیگران دست یافت (لیستینا، ۲۰۱۹).

در منظر بیانی، حضور من ذهنی از طریق زبان بصری و نمادها بیان می‌شود. نقاشان با استفاده از تکنیک‌های مختلف بیانی سعی می‌کنند تا احساسات و افکار را به گونه‌ای انتقال دهند که بیننده بتواند آن‌ها را درک کند. عناصر کلیدی در این زمینه رنگ‌ها، خطوط و شکل‌ها و ترکیب‌بندی است (دهامن و نورمن، ۲۰۲۰). رنگ‌ها دارای معانی روان‌شناختی و عاطفی هستند؛ به‌عنوان مثال، رنگ‌های گرم مانند قرمز و نارنجی معمولاً بیانگر احساسات قوی مانند عشق، خشم و شور و هیجان هستند، درحالی‌که رنگ‌های سرد مانند آبی و سبز می‌توانند احساس آرامش، غم و تفکر عمیق را منتقل کنند (کنسیاسو، ۲۰۲۲). خطوط مستقیم و زاویه‌دار ممکن است نشان‌دهنده تنش و اضطراب باشند، درحالی‌که خطوط منحنی و نرم می‌توانند احساس آرامش و تعادل را به وجود آورند. اشکال هندسی نیز می‌توانند به بیان نظم و ساختار یا عدم تعادل و آشفتگی کمک کنند (لیستینا، ۲۰۱۹). نحوه قرارگیری عناصر در یک نقاشی می‌تواند به شدت بر حالت‌های ذهنی تأثیر بگذارد. ترکیب‌بندی متعادل و هماهنگ می‌تواند احساس آرامش و هماهنگی را منتقل کند، درحالی‌که ترکیب‌بندی ناهماهنگ و پیچیده ممکن است نشان‌دهنده آشفتگی و تنش باشد (کوسرو، ۲۰۱۹).

به نتایج جامع و دقیق را فراهم می‌کند و به درک عمیق‌تری از موضوع مقاله کمک می‌کند.

## مبانی نظری

### هنرهای تجسمی و تأثیرات آن

اگر یک اثر نقاشی مانند مکعبی مربع که هر وجه آن از یک مؤلفه به نام‌های موضوع، هنرمند، مخاطب و ساختار تشکیل شده‌است، تصور شود، نوع نگاه جامعه‌شناختی، زیبایی‌شناختی، سیاسی و نمادی-آرمانی از عوامل تأثیرگذار بر خلق اثر نقاشی در نوع رویکرد آن اثر شامل تحلیلی، توصیفی و ترکیبی، نقش دارد. پس برای درک نوع نگرش هنرمند نقاش، پاسخ به سؤالاتی همچون چیستی؟ چراپی؟ برای چه؟ و چگونه؟ برای شروع فهم نقاشی اولین قدم است. هنرها در درجه نخست با زندگی پیوند نزدیک دارد و تاروپود آن از تجارب انسانی یافته شده و شاخه‌های هنری از یکدیگر مشتق می‌شود. «از میان هنرهای گوناگون، هنر نقاشی می‌تواند نزدیک‌ترین پیوند را میان جهان معقول و عالم محسوس برقرار سازد؛ زیرا این هنر نه چون فن موسیقی به یک‌باره از توسل به نمودهای مادی و عینی برکنار است. نه چون پیکرسازی و معماری کاملاً در بند شکل‌ها و قالب‌های جهان محسوس است. از آنجاکه در این هنر، جهان چند بعدی که در آن زندگی می‌کنیم با قواعد و وسایل مخصوصی بر روی صفحه‌ای که تنها دارای دو بعد پهنا و دراز است، منعکس می‌گردد و به‌وسیله خط و رنگ و شکل حالات گوناگون درونی و برونی جهان و عوالم مربوط به دریافت انسان از عالم بازگو می‌گردد، از این نظر یک قطعه نقاشی ممتاز در حد خود نموداری از مجموعه حقایق مربوط به هستی است و چون آینه‌ای است که برای نمایش عوالم گوناگون وجود در پیش دیدگان بیننده قرار گرفته باشد. هنرمند تصویرگر با توسل به خط و سطح و رنگ، دنیای مورد نظر خود را بیان می‌کند» (تجویدی، ۱۳۸۶: ۱۰۳).

دانشجویان رشته‌های هنری، در زمان تحصیل، دروسی را بر مبنای هنرهای تجسمی، به‌وسیله چیدمان‌هایی با استفاده از دایره، مستطیل، متوازی‌الاضلاع، استوانه، مثلث، نقطه، خط، بافت و غیره برای رسیدن به مفاهیمی از قبیل خشم، ترس، تنهایی، عمق، تنبلی، کمال، روابط انسانی، همکاری، دوستی، سنگینی، سبکی و افقی، عمودی، بی‌نهایت، نظم، هماهنگی، تضاد، تعادل و غیره آموزش می‌بینند که نشان‌دهنده تلاش اساتید در پیکربندی دانشجویان برای تربیت هنرمندان خلاق است. هر کدام از دانشجویان در زمان فراغت از تحصیل به‌گونه‌های مختلف از این دانش‌ها باتوجه به بینش و اهداف خود استفاده می‌کنند. باتوجه به این، باید گفت، هرچند که هنر نقاشی بر پایه دستورات و قواعد استوار شده‌است؛ ولی در نهایت، این خود هنرمند نقاش است که تصمیم می‌گیرد به چه طریقی این مفاهیم را در اثرش به مخاطب انتقال دهد.

«در عالم نقاشی، اجرا به مفهوم تغییر است. در عرصه موسیقی نیز اجرای موفق، اجرایی است که هم سبک مختص به خود را داشته باشد و همچنین، ضمن حفظ واریاسیون‌های تم اصلی، اثری نو خلق کند. در این زمینه، می‌توان از آثار بتهوون<sup>۱</sup> نام برد. به‌طور یقین، چنین تعریفی از اجرا در عرصه موسیقی را می‌توان به قلمروی نقاشی نیز تعمیم داد؛ ولی نه به این معنا که از روی مدل رونگاری (کپی‌برداری) کرد. در عالم نقاشی می‌توان پذیرفت که هنرمند واقعی در برابر مدل یا منظره‌ای از طبیعت، استنباط و برداشت خاص خود را دارد. به وجد آمدنش نیز خاص یا به عبارتی خصوصی است. در این مورد وقتی گوستاو کوربه<sup>۲</sup> می‌گوید من اغلب با حالت وجد نقاشی می‌کنم، معنی‌اش این است که او به درون خویش می‌نگرد، منظره خاص خود را نقاشی می‌کند و در صورت لزوم آن را از روی منظره واقعی مقابل خود اصلاح می‌کند. لذا منظره واقعی مقابل نقاش میدل به‌وسیله‌ای برای حک و اصلاح منظره آشناسده نقاش می‌شود. دگرگونی منظره از چشم به ذهن را می‌توان نوعی آشنایی‌زدایی از پدیده‌های بیرونی تعبیر کرد. اکنون باید پرسیم که آیا تغییر دادن اشکال و رنگ‌های مدل مطابق سلیقه نقاش جایز است؟ بله، و بی‌شک نقاشی به این شیوه و روال (نقاشی بر اساس تصویر درونی‌شده) توسط بسیاری از نقاشان، چه متقدم و چه معاصر، از تیسین<sup>۳</sup> گرفته تا دلاکروا<sup>۴</sup> و پیکاسو<sup>۵</sup> تجربه شده‌است. نقاشان اولیه در نمایش طبیعت به واقعیتی که می‌دیدند وفادار نبودند. تیسین، رونس و حتی نقاش کلاسیکی چون رافائل بیشتر بازسازی می‌کردند تا رونگاری، همچنان که دلاکروا گفته‌است: نقاشانی که موضوعشان را رونگاری می‌کنند، هیچ‌وقت نمی‌توانند احساسی واقعی از طبیعت را به مخاطبینشان انتقال دهند. همچنین، بر طبق گفته شاگال: بعضی‌ها طبیعت را از روی عادت تماشا می‌کنند؛ ولی نقاشان طبیعت را می‌فهمند و تصویر آن را شگفت‌انگیز و تخیلی روی بوم می‌آورند. از نظر پیکاسو، نقاش باید تأثیرات و مشاهدات درونی‌اش را در آثارش نمودار کند. ونسان ونگوگ نیز می‌گوید: من می‌خواهم تابلوهاییم را تا حدی که می‌توانم غیرمتعارف و غیرواقعی خلق کنم و واقعیت را با دخل و تصرف‌هاییم، تحریف نمایم. اطمینان داشته باشید که نقاشی‌های من واقعی‌تر از واقعیت کلام خواهند بود» (پارامون، ۱۳۹۳: ۳۹).

مخاطب جست‌وجوگر به احتمال زیاد طالب زیبایی یک اثر نقاشی است. حال این زیبایی باید چگونه باشد تا او به آن اثر نقاشی زیبا بگوید؟ آیا مدل زیبایی نقاش با زیبایی مخاطب یکسان است؟ البته که نیست. پس اثر نقاشی که به ذهن مخاطب عام راه پیدا نکند، نازیبا می‌شود؛ این‌گونه اما و اگرها شاید در نظر اول راه دستیابی به یک تلاقی مشترک میان مخاطب و نقاش را دشوار کند؛ ولی در بعضی مواقع این‌گونه تفاوت‌ها، همان چیزی است که نقاش خلاق به‌دنبال آن است. در یک کلام، پویایی ذهن مخاطب، هدف نقاش بوده است. «هر چیزی از میهمانی‌ها گرفته تا ترانه‌های پاپ، از نقاشی‌ها تا شیوه‌های آراستن مو و از چیزبرگرها تا ماشین‌های فراری، زیبا دانسته می‌شود. چه

3 - Titian  
4 - Eugène Delacroix  
5 - Pablo Picasso

1 . Ludwig van Beethoven  
2 - Jean Désiré Gustave Courbet

جلب نماید و در خود حل کند. همچنان که رنگ‌ها و ویژگی‌های رنگی و به‌عبارت دیگر کیفیت رنگی یا دوگانگی‌های زمینه و شکل، شکل‌ها و نیروها، نفی و اثبات، فضا و زمان، بیرون و درون، تاریکی‌ها و روشنایی‌ها، مرگ و زندگی، غم و شادی و...» (آرنولد، ۱۳۹۹: ۶۱).

### هنرهای تجسمی و امید

با خاطره شروع می‌کنیم. ما در به یاد آوردن چیزها مشکل داریم، مغز ما به طرز وحشتناکی مستعد فراموش کردن اطلاعات مهم است، هم اطلاعات واقعی و هم اطلاعات حسی، یادداشت کردن واکنش آشکاری است به بازده فراموشی؛ هنر، پاسخ دومی به این مشکل است. یکی از روایت‌های بنیادی درباره نقاشی مبتنی بر همین نکته است. نکته‌ای که مورخ رومی، پلینی پدر، به آن اشاره کرده و اغلب در هنر قرن‌های هجدهم و نوزدهم میلادی اروپا به تصویر کشیده شده‌است. زوج عاشق جوانی مجبورند از هم جدا شوند، دختر از ترس از دست دادن یارش تصمیم می‌گیرد طرحی از سایه او بکشد. طرحی خطی از سایه او را با تکه چوبی سوخته در کنار سنگ گوری می‌کشد. نقاشی رینولا، از این صحنه سخت تأثیر برانگیز است. آسمان لطیف غروب، به پایان آخرین روز با هم بودن عشاق اشاره دارد. فلوت زنگ زده پسرک، نماد سنتی شبانان، با بی‌توجهی در دستان او است. درحالی‌که در طرف چپ، سگی سرش را بالا گرفته و به زن می‌نگرد که یادآور وفاداری و وابستگی است. زن این تصویر را می‌کشد تا وقتی پسرک رفت، کیلومترها آن طرف‌تر در دره‌ای مشغول چراندن گله‌اش است. شکل دقیق بینی، حلقه‌های مو، خم گردن و شانه کمی بالا رفته او برایش باقی خواهد ماند (آرمسترانک، ۱۴۰۰: ۱۲).



تبدیل به عکاسی از خانواده را در نظر بگیرد، نیاز به دوربین دست گرفتن ناشی از شناخت ضعیفی است که در قبال گذر زمان داریم، اینکه منظره تاج محل، گردش در بیلاق و از همه مهم‌تر تصویر کودکانمان را که روی فرش اتاق نشیمن نشست‌اند و با دقت مشغول ساختن چیزی با لگو هستند، فراموش می‌کنیم. در ترس ما از فراموشی نکته خاصی نهفته است. مسئله فقط از یاد بردن جزئیاتی در مورد افراد و مناظر نیست که نگران‌مان می‌کند، ما می‌خواهیم چیزهایی را که مهم هستند به یاد بیاوریم و کسانی را هنرمند خوب می‌دانیم که متوجه هستند چه چیزهایی

کیفیت‌هایی سبب زیبایی هریک از این موارد می‌شوند؟ بیشتر مردم در موجودیت مفهوم زیبایی هم‌عقیده‌اند؛ ولی در اینکه چه شیء یا چه کیفیتی شایسته صفت زیبایی است، هم‌صدا نیستند. به‌نظر نمی‌رسد که درست باشد بگویم یک ترانه، یک عاشق، یا یک غروب، همگی زیبا هستند. در مورد اول، ترانه اثری هنری است که کسی آن را می‌آفریند، درحالی‌که عاشق کسی است که منش یا ظاهرش مورد داوری قرار می‌گیرد و غروب خورشید رویدادی طبیعی است که هیچ‌وجه اشتراکی با دو مورد قبلی ندارد. به باور فیلسوفان، انسان‌ها با عقل و عواطفشان به زیبایی واکنش نشان می‌دهند» (پلگر، ۱۳۹۷: ۸).

قدرتی که در هنر به‌خصوص هنر نقاشی نهفته‌است، مدیون خیال‌پردازی‌هایی است که نقاش در واقعیت آن‌ها را لمس یا درصدد واقعیت‌پذیری آن بوده است. مخاطب با خودآگاهی در جایگاهی قرار خواهد گرفت که قادر به درک خیال هنرمند نقاش بشود؛ ولی این هدف زمانی به‌طور دقیق میسر خواهد شد که مخاطب در مقام همکار یا معاون نقاش ظاهر شود. «نقاشی هنری است که تأثیر خود را از طریق چیدمان شکل‌ها و رنگ‌ها می‌گذارد، لذا سروکارش با زبان نیست و اصطلاحاً یک هنر غیر کلامی است. نقاشی برخلاف فلسفه به موضوعات و یا استنتاج‌ها وابسته نیست و در گسترده‌ترین معنا، مدعایی نظری طرح نمی‌کند یا از موضعی دفاع نمی‌کند» (گیگر، ۱۳۹۶: ۱۸).

همه رشته‌های هنرهای تجسمی از قوانین زیبایی‌شناسی پایه پیروی می‌کنند که بنیاد آن رشته‌ها توسط گذشتگان و سپس توسط پایه‌گذاران سبک‌های مختلف هنری تحت تأثیر بوده‌اند و به‌طور محسوس، این ارتباط توسط مخاطب و کارشناسان این رشته‌ها قابل درک است. همچنان‌که در رشته نقاشی، به‌عنوان یکی از رشته‌های هنرهای تجسمی، «در یک منظره نقاشی شده دارای بینش عرفانی، درودیوار و گل و گیاه با تماشاگر خود صحبت می‌کنند؛ ولی این صحبت بر محور خاطره‌ها، قضاوت‌ها، فرافکنی‌های عاطفی و نظایر آن نیست، حتی بیان یک عقیده و ایدئولوژی هم نیست، نفی ارزش‌های تجسمی کهنه یا طرح ارزش‌های تجسمی نو هم نیست، هزل، هجو و روایت نیز نیست؛ بلکه این صحبت، زبان سکوت است، زبان عشق است، بیان حضور نامرئی خداوند است، تجلی آشکار معشوقی نهانی از در و دیوارش است، دیدن جمال او با چشم دل و شنیدن ترنم سرودی که برگ‌ها و درخت‌ها و آبشارانش می‌خوانند، با گوش جان است» (پتگر، ۱۳۶۹: ۲۰۵).

«اگر اثر هنری که در حقیقت رابطه میان انسان هنرمند و انسان تماشاگر یا انسان نگرنده و وسیله بیان و القای اندیشه انسان هنرمند به انسان تماشاگر است، از اندازه‌ها و سنت‌هایی برخوردار باشد که چشم انسان نگرنده از آغاز کودکی‌اش تاکنون ناخودآگاهانه و یا موارد خاص خودآگاهانه با آن آشنا شده باشد، بیان اندیشه و زیبایی خود را بهتر در نگرنده القا می‌کند و بیشتر از هر مورد دیگر می‌تواند نگرنده را به خود

7 - Jean Baptiste Regnaut

6 - Gaius Plinius Secundus

را یادآوری کنند و چه چیزهایی را کنار بگذارند. در نقاشی رنیو، این فرایند کلی جدایی عاشق از معشوق نیست که زن می‌خواهد به‌خاطر بسپارد. او در پی چیزی پیچیده‌تر و مبهم‌تر است، همانا شخصیت و جوهر وجود معشوق. ما یک اثر هنری را که حتی می‌تواند شامل یک عکس خانوادگی هم باشد، زمانی موفق می‌دانیم که عوامل ارزشمند و دیرپای را مشخص کند. می‌توانیم بگوییم اثر هنری خوب بر چیزی تأکید می‌کند که اهمیت بیشتری دارد، درحالی‌که نمونه ناموفق آن، حتی اگر ما را به یاد چیزی هم بیندازد، آن عصاره مهم را ثبت نکرده و هدیه بر خالی است (آرمسترانگ، ۱۴۰۰، ۱۲).

«انسان در نخستین تفکراتش که به چپستی خود و طبیعت فکر می‌کرد، این پرسش به ذهنش خطور کرد که «از کجا آمده‌ام، آمدنم بهر چه بود؟» طبق بررسی دیوارنگاری‌های باستانی، نخستین آثار نقاشی بشر اشکال مختلف و بعضاً عجیب‌وغریبی است که به‌عنوان نماد شناخته می‌شوند. نمادها نخستین تفکرات فلسفی و متافیزیکی بشر هستند. به‌نظر کارل گوستاو یونگ<sup>۸</sup> (کسی که دانش نمادپردازی امروز مدیون اوست)، برای اذهان مردم امروزی، همانند-انگاری‌ها، حتی آن‌هایی که شگفت‌انگیزترین مفاهیم سمبلیک را ارائه می‌دهند، همه به‌کلی بی‌هوده و نامفهوم هستند؛ اما این‌گونه قضاوت‌ها که در جای خود درست است، هرگز وجود قربابت‌ها را انکار نمی‌کند. قربابت‌هایی که در طول صدها سال، همواره دارای نقش برجسته‌ای بوده‌اند. وظیفه دانش روان‌شناسی پی بردن به حقایق است. اهمیتی ندارد که افراد بی‌اعتقاد، این تفسیرها را بی‌معنا یا گراف تلقی کنند. یونگ در جایی دیگر می‌گوید، همه نیرو و علاقه‌ای را که امروز جهان غرب به علوم و فناوری اختصاص می‌دهد، مردمان باستان به اسطوره شناخت اختصاص داده بودند. این مردم، نه تنها نیرو و علاقه؛ بلکه تمامی تحقیقات ذهنی و نظری خود را که سبب آفرینش غنای زیاد فلسفه‌های هندی، چینی، اسلامی، مکتب کابالا<sup>۹</sup> و پژوهش‌های درخور اعتنای کیمیاگران و دانش‌های مشابه شده‌است را معطوف به نمادها کرده بودند» (صفی‌زاده، ۱۳۹۷، ۱۵).

«هنرمندان، در واقع، همه داشته‌ها و نداشته‌های عصر خود را در رفتار هنرمندان خود آشکار می‌سازند. این ابزار هنرمندانه، لزوماً دانسته نیست. شاید به همین دلیل است که آثار هنری را می‌توان با دیدگاه‌های مختلف و حتی متضاد تفسیر کرد. امکان دارد هنرمند برای خلق اثرش، مطالعه و برنامه‌ریزی کند. ده‌ها و حتی صدها پیش‌طرح تهیه نماید و پس از بررسی همه جوانب، درباره اجرای نهایی آن تصمیم بگیرد. با این حال، علی‌رغم همه تلاش‌ها و برنامه‌ریزی‌ها، بخش مهمی از رفتارهای او بر آن اثر هنری تأثیر می‌گذارد، رفتارهایی که بنابر ضرورت‌های تاریخی، در روان او رسوب کرده و خارج از تمایل، برنامه‌ریزی و اراده‌اش آشکار شده و در نهایت، به‌وضوح در اثر نهایی تجلی می‌یابند. بنابراین، شاید هنرمندان نتوانند توضیح کاملی از اهداف و مفاهیم اثر خود ارائه دهند و چنین توقعی از ایشان زیاده‌خواهی باشد. از حیرت‌آورترین

جنبه‌های هنر این است که اثر هنری مستقل از اراده هنرمند، قادر است ویژگی‌های مقطعی تاریخی را انعکاس دهد» (جرج‌مدر، ۱۳۹۸، ۱۹).

اگر «ما با خودمان روراست نیستیم؛ اما حس ششم داریم، سوءظن داریم، چیزهایی به دلمان برات می‌شود، افکار مبهم و عواطف عجیب و مغشوش داریم که برای هیچ کدام از آن‌ها تعریف مشخصی نداریم. گاهی اوقات حال و حوصله نداریم؛ ولی از علتش مطلع نیستیم. سپس، گاهی به اثری هنری برمی‌خوریم که با حس ناشناخته‌ای به درون ما نفوذ می‌کند، حسی که خودمان هم آن را دقیقاً نمی‌شناسیم. بر طبق نظر الکساندر پوپ که عملکرد بنیادین شعر را توجیه می‌کند، افکاری را ناکامل تجربه می‌کنیم؛ ولی آن‌ها را به‌روشنی توضیح می‌دهیم. چیزی که اغلب درباره‌اش فکر کرده‌ایم؛ ولی هرگز آن را به‌درستی تبیین نکرده‌ایم. به‌عبارت دیگر، در برابر هنر شعسرایی، بخش‌گریزنده‌ای از افکار و تجربه‌هایمان ویرایش و بهتر از پیش به ما برگردانده می‌شود و ما سرانجام احساس می‌کنیم، خودمان را با شفافیت بیشتری می‌شناسیم» (دوباتن و آرمسترانگ، ۱۴۰۰، ۴۸).

### هنرهای تجسمی و تحمل

خنده جنبه‌ای از تحمل است و در ماهیت خنده باید گفت «اگر بخواهیم اثبات کنیم که کمیاب یکی از آشکارترین نشانه‌های حضور شیطان در انسان است، یکی از دانه‌های پرشمار آن سیب نمادین، کافی بود توجه شما را به اتفاق آرای فیزیولوژیست‌های خنده درباره بنیادین این پدیده هیولایی جلب کنیم؛ اما یافته‌های آن‌ها خیلی عمیق نیستند و چندان کاری از پیش نمی‌برند. آن‌ها می‌گویند خنده از حس برتری ناشی می‌شود» (بودلر، ۱۳۹۸، ۱۸۰).

مکتب رمانتیک یا درست‌تر، مکتب شیطانی که یکی از زیرشاخه‌های آن است، درک درستی از این قانون ازلی خنده داشت، یا دست‌کم اگر همه‌شان این را کاملاً درک نمی‌کردند، همه حتی در زمخت‌ترین زیاده‌روی‌ها و اغراق‌های خود، آن را حس می‌کردند و دقیقاً به‌کار می‌بستند. همه بدکاران ملودرام‌ها، همه آن نفرین‌شدگان نفرت‌انگیزی که نیش‌شان بدون استثناء به لبخندی زهرآگین گشوده است، همه در سنت ناب خنده جای می‌گیرند» (بودلر، ۱۳۹۸، ۱۸۱).

خنده در انسان محصول باور انسان به برتری خویش است و چون خنده ذاتاً امری انسانی است پس در واقع ذاتاً متناقض است. به‌عبارت دیگر، نشانه هم بزرگی و هم فلاکت بی‌اندازه است. کیفیت اخیر در مقایسه با هستی مطلق که انسان از او اندک بهره‌ای برده است و کیفیت نخست در مقایسه با جانوران. از برخورد دائمی این دو بی‌نهایت است که خنده اتفاق می‌افتد. اگر کمیک و قابلیت انسان برای خندیدن در خود خنده جای دارند و نه به هیچ‌وجه در موضوع شادمانی او. کسی که زمین می‌خورد، آخرین کسی است که ممکن است به فروافتادن خودش

می‌داند و به دنبال فهم ذات دنیا و انسان است. پیروان کابالا از متون یهودی برای توصیف و تفسیر مسائل عرفانی استفاده می‌کنند.

### 8 - Carl Gustav Jung

۹- تعریف اصطلاحی کابالا براساس پیروان مختلف‌اش، متفاوت است. این مکتب از یهودیت نشئت گرفته است که جهان ماده را محدود و مخلوق

ابایی نداشتند. تبلیغات، به‌سادگی مهم‌ترین انگاره در جهان بود» (دوباتن و آرمسترانگ، ۱۴۰۰: ۸۴).

به‌گفته هگل، «هنر دیگر نیازهای روحی را برآورده نمی‌کند، نیازهایی که دوره‌ها و ملت‌های گذشته در جست‌وجوی خود بودند و این خشونتی را تنها در آن می‌یافتند. روزهای زیبای هنر یونان همچون عصر طلایی و دیرهنگام قرون وسطی دیگر به سر آمده است. هنر دیگر آن حقیقت و زندگی اصیل خود را برای ما از دست داده است و به‌واسطه نحوه ارائه ما آن قدر تنزل یافته که به‌طور ملموس ضرورت پیشین خود را تأیید نمی‌کند و جایگاه شاخص خود را به‌دست نمی‌آورد. به همین دلیل است که امروز بیشتر به فلسفه هنر نیازمندیم. هنر اکنون ما را به بررسی خود از طریق تفکر فرامی‌خواند، نه برای احیای هنر؛ بلکه برای شناخت فلسفی ماهیت هنر» (بلتینگ و دیگران، ۱۳۹۸: ۱۴۳). همچنان که «هنر در قرن نوزدهم میلادی به مانند مذهب متعلق به مفاهیمی می‌شد که برای تردد کردن و ایجاد شکاف مابین انسان، فرهنگ و هنر استفاده می‌شد. هنر به مسیر رشد ادامه داد تا به مراتب هنرهای زیبا بدون کاربردی برسد» (مورفی، ۱۳۸۵: ۲۱).

«در نوعی نگاه، هنرمند جادوگر قبیله است. او حامل رازورمزه‌های پنهان مرموزی است که از محتویاتشان فقط خودش خبر دارد و دست بالا قدرت‌های ماورایی کائناتی که تنها او به آن‌ها متصل است. در این نگاه، کل جوامع بشری هنوز براساس الگوی بدوی قبایل زندگی می‌کنند و انسان کشاورز و شکارچی و نظامی و شاه‌پیشه و رعیت‌مشرک را هنوز در اصناف و اشخاص می‌توان شناسایی کرد. اگر این قاعده را بپذیریم، اثر هنری، همچون توت‌م<sup>۱۱</sup>، واجد جزئیاتی طلسم‌وار است که جادوگر با قلم و رنگ و نقش بر بوم آورده و دنیایی خلق کرده است. احتمالاً این توت‌م تنها درجه آن دنیاست و آنچه در آن دنیا می‌گذرد تنها بر جادوگر قوم عیان است» (تسیبچی، ۱۴۰۰: ۱۷).

### هنرهای تجسمی و رشد شخصیتی انسان

مخاطب برای درک نقاشی به چشم هنرمند نیاز دارد تا قادر به درکی صحیح و بدون ضعف از عناصری مانند به‌هم‌ریختگی‌ها، خط‌خطی کردن‌ها، طرح حروف، چشم‌ها، خطوط کف دست‌ها، سایه‌ها، ابهام‌ها، بازی‌ها و صور فلکی باشد. همه این موارد دلیلی برای حضور در اثر نقاشی هنرمند داشته‌اند که داشتن چشم هنرمند برای کنکاش بسیار راه‌گشا است. لذا «هر شکل، رنگ و بافتی که تفکر بصری مخاطب را فعال کند، دقیقاً به‌خاطر مبهم بودنش می‌تواند معنا بیافریند. آن‌ها می‌توانند تا هر کجایی که ما اجازه دهیم، منبع انگاره‌ها و تصاویر پیچیده باشند. اینکه بتوانیم فقط با به‌کارگیری اندیشه تداوی‌گرایانه هرچه می‌خواهیم را ببینیم و در چیزهای آشنا چیزهای جدید کشف کنیم بسیار

بخندد، مگر اینکه یک فیلسوف باشد؛ یعنی کسی که این توانایی را به‌دست آورده است که به‌سرعت خود از حادثه فاصله بگیرد و به آنچه بر سرش آمده‌است؛ چون ناظری بیرونی بنگرد، این‌گونه موارد نادرند. خنده‌دارترین جانوران جدی‌ترین آن‌ها هستند؛ مثلاً میمون‌ها یا طوطی‌ها. به این ترتیب اگر انسان را از خلقت کنار می‌گذاریم، دیگر چیزی به نام امر خنده نمی‌توانست وجود داشته باشد؛ چون جانوران خود را برتر از گیاهان نمی‌شمارند یا گیاهان خود را برتر از جانوران» (بولدر، ۱۳۹۸: ۱۸۳).

«به نظر هگل<sup>۱۰</sup>، هنر شرقی در برابر هنر کلاسیک قرار دارد. صفت خاص کلاسیک، تعادل و توازن است. به این مفهوم که در هنر کلاسیک، صورت و معنا همخوانی دارند. وقتی مثلاً به یک اثر کلاسیک نظر و توجه می‌کنید، می‌بینید که از آهنگی برخوردار است و ناهمواری و تکلف و درشتی در آن دیده نمی‌شود. صاحب‌نظر تا درشتی نبیند، اعتراض نمی‌کند و حرفی نمی‌زند. باید مانعی پیش آید که در مقابل آن بایستند و بگویند چه شد که تکلف و تصنع پدید آمد. نقد، دریافت کلیت و وحدت اثر هنری است. در نقد هم تا به درشتی برنخوریم، نقد نمی‌کنیم. یا بهتر است بگوییم تا قصد تصرف نکنیم، نقد نمی‌کنیم. همچون این است که تا دی‌اکسید کربن هوایمان کشنده نشود، از وضع هوا شکایت نمی‌کنیم؛ بلکه هوا را تنفس می‌کنیم. به گفته هگل، هنر کلاسیک تعادل دارد؛ ولی صورت و ماده هنر شرقی باهم هماهنگ نیستند. ظاهراً هگل با آثار هنری غیرغربی تماس مستقیم نداشته است. اگر او با ادبیات سعدی و فردوسی آشنا بود، شاید از علم بلاغت شرقی و اسلامی چیزی می‌دانست. در علم بلاغت اسلامی بیشتر توجه به صورت است و لذا هگل می‌توانست بگوید که در این هنر صورت بر ماده غلبه دارد. پس در نقاشی، موسیقی و معماری شرقی، صورت و محتوا ترکیب اتحادی باهم دارند» (طهوری، ۱۳۸۶، ۲۰).

از آنجایی که به‌طور شفاف نمی‌دانیم از هنر چه می‌خواهیم، چیزهای مشخصی از آن طلب نمی‌کنیم و لذا امیدمان را به‌دست خلاق، اسرارآمیز و سازمان نیافته هنرمند می‌سپاریم؛ اما این آشفتگی همیشه حکمفرما نبوده‌است. برای مدت زمانی طولانی از تاریخ، مذاهب و حکومت‌ها، هنر را به‌نوعی شکل‌دهنده اساسی شخصیت و زندگی عمومی می‌دانستند و بدین ترتیب، باور داشتند، به نفع حکومت نیست که کار هنرمند فقط توسط خلاقیت خود او رهبری شود. مذاهب و دولت‌ها تمایل داشتند که هنر را برحسب درک خاص خود از نیازهای روحی و اجتماعی مردم رهبری کنند. آثار هنری باید مردم را به‌سوی ارزش‌هایی همچون ایثار و رستگاری هدایت می‌کردند یا سبب افزایش احترام به کارگران ساده می‌شدند و از مال‌اندوزی نهی می‌کردند. این مذاهب و حکومت‌ها از کاربرد واژه‌ای که اکنون همچون سم مهلک در فرهنگ‌ها به کار می‌رود،

۱۱ - مجسمه‌های نمادین - آیینی اقوام

10 - Georg Wilhelm Friedrich Hegel

هگل در امر هنر صاحب‌نظر بزرگی به شمار می‌رفت. او کتاب مهمی درباره هنر نوشته و در کتاب‌های دیگرش نیز متعرض هنر شده است و همچنین، از تاریخ هنر اطلاع کافی داشت.

خوب است. کودکان و بزرگسالان اغلب بی‌آنکه به دیگران بگویند چیزی بر کاغذ بیاورند، پیش خودشان داستان می‌سازند. معلمان زبان دوست دارند انشاهایی بخوانند که با خودکار سیاه و با رعایت قواعد نگارشی و املائی نوشته شده‌است؛ ولی این در تضاد مستقیم با آزادی نهادینه در عمل اندیشیدن است. همین امر در مورد معلمان هنر نیز صدق می‌کند، چنانکه قواعد کلاس‌های هنر همین قدر خفه‌کننده‌اند. فقط ابزارشان فرق می‌کنند. قواعد در بیرون مدرسه آسان‌تر هستند. همه آزادانه تخیلشان را هرطور که دوست دارند به کار گیرند. هنرمندان غالباً مرزهای آزادی اندیشه را جابه‌جا می‌کنند و به همین دلیل، گاهی دیوانه خوانده می‌شوند. به سختی می‌شود امکانات نامحدودی را که با آزادی به وجود می‌آید، مشخص کرد. شاید به همین دلیل، هنرمندان افرادی خاص فرض می‌شوند؛ چراکه هنرمندان هرگز مطمئن نیستند که چه چیزی به آن‌ها انگیزه می‌دهد؛ اما، انسان باید بتواند در مورد تفکر بصری سخن بگوید. آزادی که خواننده یک کتاب یا مخاطب یک نقاشی دارد، صرفاً به فهم کلمات و تصاویر مربوط نمی‌شود؛ بلکه به توانایی تفسیر شخصی آنچه در برابر فرد است نیز برمی‌گردد» (جنی، ۱۳۹۹: ۱۳).

«نقاش ایرانی به‌واسطه طراحی و قلم‌گیری بسیار ظریف، رنگ‌های اشباع‌شده و درخشان، تزئین‌پردازی‌های گسترده، عدم وجود سایه‌پردازی و حجم‌پردازی و پرسپکتیو تک نقطه‌ای و... که از برابری توانایی‌های فنی و سبک‌شناختی زمان، سنت‌ها و قراردادهای محدودیت‌های فنی از قبیل اندازه اثر، ذوق و سلیقه عصر در زیبا دانستن برخی چیزها ناشی می‌شود، تصویری می‌آفریند که در عین حال، طنین‌ها و تداعی‌هایی فراگیرتر از موضوع و موقعیت خاص به نمایش درآمده در نقاشی دارد. او تصویر اشخاص و موقعیت‌هایی مشخص و انضمامی را ترسیم می‌کند؛ اما به‌واسطه دادرست میان نوع اقتصاد واقعیت-تخیلی که نگرش او را تعیین می‌کند، به تدریج، تصویر بدون آنکه رابطه خود را با زمان-مکان حاضر در نقاشی و زمان-مکان موقعیت تاریخی بگسلد، از مختصات جزئی خود فاصله می‌گیرد و به کیفیتی نزدیک می‌شود که شاید بتوانیم آن را با اندکی مسامحه جوهره آن زیست جهان خاص و یا دست کم جوهره آن موقعیت بدانیم» (اخگر، ۱۳۹۹: ۲۱۴).

روشن است که معنا و نقش انسان نیز در نقاشی اروپایی هلند تأثیرگذار بوده‌است. پانوفسکی (۱۳۹۵: ۱۲) معتقد است مفهوم «انسانیت که در قرون وسطی بیش از آنکه در برابر حیوانیت یا بربریت باشد، در تضاد با الوهیت قرار می‌گرفت، تغییر یافت. ویژگی میرایی انسان به‌طور معمول با ناپایداری و عدم ثبات مرتبط بود. بدین سبب مفهوم رنسانسی انسانیت ظاهری دو لایه داشت. تمایل جدید در افراد بشر بر پایه احیای تضاد کلاسیک بین انسانیت و بربریت یا ددمنشی و نیز بر بقای تضاد قرون وسطایی بین انسانیت و الوهیت استوار بود. مارسلیو فیچینو<sup>۱۲</sup> با

تعریف انسان به‌عنوان نفس عاقله‌ای که در عقل الهی سهیم است؛ اما حوزه عملکردش در محدوده بدن قرار دارد، در واقع از انسان به‌عنوان موجودی یاد می‌کند که هم خودمختار است و هم متناهی و محدود. نطق مشهور پیکو<sup>۱۳</sup> با عنوان «در باب کرامت انسان»، چیزی جز سند گرایش پاگانستی او نیست. پیکو بر این باور بود که خداوند انسان را در مرکز عالم قرار داده است؛ از این رو انسان می‌تواند به مرتبه‌ای که در آن قرار دارد، آگاه باشد و در این باره که به کدام سو برود، مختار است. پیکو نمی‌گوید که انسان مرکز کیهان است. او حتی تعبیر کلاسیک (سوفسطاییان)<sup>۱۴</sup> که «انسان معیار همه چیز است» را نیز به کار نمی‌برد. از این مفهوم دو وجهی انسانیت است که اومانیسیم شکل گرفت. اومانیسیم یا انسان‌گرایی یک مکتب نیست؛ بلکه آن را می‌توان به منزله نگرشی دانست که بر پایه تأکید بر ارزش‌های انسانی (خردمندی و آزادی) و نیز پذیرش محدودیت‌های انسانی (خطاپذیری و ناپایداری)، به کرامت انسان باور دارد. ارزش‌ها و محدودیت‌های انسانی نیز از طریق دو اصل مسئولیت و تساهل حاصل می‌شوند». ظاهر دو لایه انسانیت عصر رنسانس، شکل شاه کلیدی را برای نقاشان خلاق هلند داشت تا بتوانند از قواعد سخت قرون وسطی و سپس بیزانس رها شوند و نقاشی‌هایی با سبک نو از هنر کلاسیک را به اجرا درآوردند و سپس مسیر را برای ورود سبک‌های جدید نقاشی هموار سازند. البته رنسانس با مفاهیمی که از قرون وسطا با خود داشت، در دوره ۳۰۰ ساله خود، مرحله‌به‌مرحله به خلوص رسید.

«انسان از طریق بدن و ذهن قادر به دیدن وجود خود است و همکاری توأم بدن و ذهن برای این نفوذ درونی الزامی است. بدن از طریق دیدن قادر به ارتباط با افراد، منظره و نقاشی است. ارتباطی که بدن درک کرده‌است، از طریق ذهن تفسیر می‌شود. ذهن همانند چشم باطن تجربه زیبایی درونی از یک نقاشی را برای انسان شخصی‌سازی و تفسیر می‌کند» (Silberstein, 2020: 52). همچنین، چشم‌ها احساسات دنیوی را مانند ترس، غم، تمسخر، آرامش، شادی، علاقه، خشم و حتی سکوت به مخاطب اثر القاء می‌کنند؛ معنایی که از داستانی هیجان‌انگیز در قاب نقاشی خبر می‌دهند، به‌طوری که می‌توان با یک نگاه چندین صفحه در رابطه با زندگی فرد نقاشی شده نوشت؛ زیرا نقاش، دیوار نامرئی میان نقاشی و مخاطب را با چشم‌های سخن‌گو برداشته و مخاطب را به وارد شدن در دنیای نقاشی دعوت کرده است.

هنر نقاشی ایرانی سراسر بازی با رمزها و نمایش صورت و محتوا است، لذا شاید بتوان گفت حضور رمزها در نقاشی ایرانی باعث ظهور سبک سوررئالیسم<sup>۱۵</sup> نیز شده‌است.

۱۳- Pico della Mirandola، محقق و فیلسوف ایتالیایی دوران رنسانس.

۱۴- گروهی که در دوران یونان باستان به رد نظریه فلاسفه پرداختند و آن را زائیده خیال‌پردازی انسان می‌دانستند.

۱۵- Surrealism

۱۲- Marsilio Ficino (۱۴۹۹-۱۴۳۳)، یکی از اثرگذارترین فلاسفه اومانیسیت در قرن پانزدهم میلادی در ایتالیاست، او نخستین کسی است که آثار افلاطون را به‌طور کامل به زبان لاتین ترجمه کرد (پانوفسکی، ۱۳۹۵: ۱۹۳).

جامعه را تشکیل می‌داد. او موضوعات دم دستی و بدون مضامین دینی را با ترکیب‌بندی‌هایی در ذهن تجسم و با صبوری و احتیاط خلق می‌کرد.

لحظات زندگی روزمره اشخاص در نقاشی‌های هلند قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی، به‌گونه‌ای متفاوت، با توجه به سبک و دریچه دید نقاش به محیط پیرامون ثبت شده‌است؛ به‌عنوان نمونه، رامبراند، نابغه هنرمند هلندی، بیش از ۲۰۰۰ طراحی و حدود ۶۰۰ تابلوی نقاشی خلق کرده‌است. او بسیار پرکار، به‌خصوص در زمینه پرتره‌پردازی بوده‌است. رامبراند با اینکه چندین تابلو را با هم شروع می‌کرد؛ ولی نگاه و بازی ویژه‌ای در شخصیت‌های موجود در تابلوها قرار می‌داد. او ابتدا زمینه تابلوها را با رنگ‌های تیره می‌پوشاند؛ زیرا او از تکنیک گل‌باز یا لعاب رنگ برای نقاشی‌هایش استفاده می‌کرد. همچنین، او را آغازگر روان‌شناسی هنر می‌دانند. رامبراند که یکی از سه نقاش بزرگ هلندی محسوب می‌شود، سعی بر آن داشته که ضمیر مدل نقاشی را به نمایش بگذارد و به درون مدل سفر کند. به احتمال زیاد، مردم عادی در آن زمان قادر به درک این شیوه هنری رامبراند نبودند. مخاطبان عادی آن زمان هلند، متقاضی نقاشی‌های عامیانه بودند؛ ولی او به این تقاضاهای عوام‌پسند علاقه‌ای نشان نمی‌داد. به همین علت، در دوران زندگی هنری‌اش به شهرت و ثروت دست نیافت. او پرتره‌هایی با این پرسش که «من چه کسی هستم؟» را خلق کرد و در غم‌انگیزترین و شادترین روزهای هنری‌اش، پرتره‌پردازی کرده‌است. او لباس‌های عجیب‌وغریب می‌پوشید تا از همان پرسش معروفش که «من کی هستم؟» پیروی کرده باشد. در واقع، این نقاش با استفاده از پوشاک‌های عجیب‌وغریب، به دنبال دستیابی به نگاه فلسفی و ضمیر ناخودآگاه فرد بود. او در پی یافتن پاسخی برای سؤالش، به جست‌وجو پرداخت. رامبراند با توجه به اینکه انسانی در جست‌وجوی معنا بود، در آثارش رد پای از سرسپردگی بی‌چون‌وچرا از حاکمان وقت هلند دیده نمی‌شود. لذا او در پی معنا و با توجه به روزگار سخت زندگی‌اش، به دنبال معنای انسان گام برمی‌داشت.

پس انسانی که در جست‌وجوی معنا است، مانند یک فرد اسیر در یکی از اردوگاه‌های جنگ جهانی است که با توجه به موقعیت وخیم و رفت‌وآمدش، در ذهنیت خود، هر لحظه برای دیدن پس‌پرده و توهم‌رهایی تلاش می‌کند و عباراتی مانند هستی یا نیستی و زندگی یا مرگ را در ذهن خود مرور می‌نماید. احتمالاً رامبراند و هنرمندان نقاش هلندی دیگری که از این دریچه به محیط پیرامون خود می‌نگریستند، در تلاش بودند که به خواب‌هایشان جامه عمل ببوشانند و تحقق آرزوها و تمایلاتشان را در خواب که به واپس‌رؤیا نیز معروف است، مشاهده کنند، چون در بیداری، آرزوها و تمایلاتشان اغلب با جامعه در تضاد بود.

مخاطب عام سعی دارد عشق و نمایی از احساسات را در سبک رومانتیسم که در قرن سیزدهم هجری قمری / نوزدهم میلادی ظهور

صورت و محتوا اثری از هنرمند ژاپنی نوریوکی هاراگوچی<sup>۱۶</sup> به نام ماده و فکر<sup>۱۷</sup> که در موزه هنرهای معاصر تهران به نمایش گذاشته شده‌است، (تصویر ۵-۱۹) هنری مفهومی که عملکرد آن مشابه با هنر نقاشی ایرانی است. این اثر چهار ضلعی به مانند یک بوم نقاشی در وسعت بزرگ ولی با این تفاوت که مخاطب با حضور در بالای سر این اثر خود و محیط را می‌بیند و اثر مخاطب را به خیال‌پردازی اختصاصی دعوت و عملکرد این هنر مفهومی مشابه تک ورق‌های هنر نقاشی ایرانی قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی است. فضای ساده پس‌زمینه و خلوتی، همگی مواردی که مخاطب را برای پردازش فضای خلوت و ساده اثر به سلیقه خود تشویق می‌کند.

### نقاشی هلندی و من ذهنی

منتقدان هنری، مانند کلایو بل<sup>۱۸</sup> انگلیسی در قرن بیستم میلادی درباره هنر می‌گوید: «هنر والا، پایدار و دور از ابهام باقی می‌ماند؛ چراکه احساساتی را برمی‌انگیزد که وابسته به زمان و مکان نیستند؛ زیرا که قلمروی آن‌ها این جهانی نیست. برای آن‌ها مهم نیست فرم‌هایی که احساساتشان را برمی‌انگیزند، پریروز در پاریس خلق شده‌اند یا پنجاه قرن پیش در بابل» (واربرتن، ۱۳۹۹، ۲۴).

دلیلی که نحوه بیان در قرن بیستم میلادی را دچار تغییر می‌کند، این است که اشیاء، حیوانات و انسان در قالب ذهن هنرمند به صورت عینی در آثارش عرضه می‌شوند. این سبک از آثار که در مجموعه نظریه‌های نهادی هنر قرار می‌گیرند، به علت بستر هنری آن و پذیرش توسط مخاطبین، رشد کرده و به شکوفایی رسیده‌است؛ اما جامعه هنری هلند قرن هفدهم میلادی به نظریه قصدی-تاریخی جرالود لوینس<sup>۱۹</sup> که در ارتباط با اهداف هنرمندان و سیر تکاملی تاریخ و هنر صحبت کرده، نزدیک است. البته که در ارتباط با چرایی و چیستی هنر، به صحبت‌های یک فیلسوف و منتقد خاص نمی‌توان بسنده کرد، لذا اگر به صراحت از برتری نقاشی عصر طلایی هلند یاد می‌کنند، احتمال دارد، بدین دلیل باشد که موضوعاتی را نقاشان هلندی انتخاب کرده‌اند که با روان انسان ارتباط مستقیم دارند و در ذهن مخاطب، خوشایند هستند. در این بین، نقاشی‌هایی از این عصر که با روان مخاطب هماهنگ نیستند، جزء دسته طردشده قرار می‌گیرند؛ ولی این‌گونه دسته‌بندی اشتباهی و ناعادلانه، مشابه دسته‌بندی هنرها در زمان آغاز هنر است. لذا در قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی در هلند، آثاری از طبیعت بی‌جان خلق شد که در دید مخاطب آن زمان جدید بود.

همچنین، مخاطب نقاشی اروپا، عرفان را در نقاشی‌های قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی هلندی از دریچه نگاه بوهانس و رمیر که او را شاعر زندگی مردم لقب داده‌اند، به‌گونه‌ای ساده و متفاوت می‌بیند. رمیر شیفته زندگی بود. مخاطب در نقاشی‌های او زندگی را در بطن جامعه و طبقه متوسط می‌بیند که در آن زمان بافت جمعیتی غالب



بیان کرده‌است. تک‌برگی‌های سرشار از عاطفه، احساس درونی مخاطب را به‌سوی ضمیر ناخودآگاه و نیمه‌هوشیار رهنمون می‌کنند. برای همین است که نیروهای موجود در نقاشی‌ها تا حدودی با منطق بیگانه؛ ولی مشحون از احساس هستند.

نقاش ایرانی دورهٔ صفوی قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی اختلاف بین انسان خوب و انسان بد را به‌صورت تضادی آشکار بیان نمی‌کند. مخاطب در موارد نادری، به‌طور شفاف، اختلاف خوبی و بدی (زیبایی و زشتی) را در ظاهر شخصیت‌ها و فضای نقاشی مشاهده می‌کند. به‌عنوان نمونه، بر طبق اثری از صادق‌بیک، متعلق به مکتب قزوین، در مجلس حاضر برای مخاطب دشوار است که تشخیص بدهد کدام انسان خوب یا بد است (تصویر ۱۰-۳). «به اعتقاد جلال‌الدین، زیبایی‌های ظاهری و باطنی مکمل یکدیگر هستند و اگر هر دو باهم باشند به کمال می‌رسند. به‌نظر وی، زیبایی‌های مادی درون زیبایی‌های معنوی جای می‌گیرند و زیرمجموعهٔ آن به‌شمار می‌روند. همچنین، او به زیبایی‌ها و عشق مجازی نیز اصالت بخشیده است. در مکتب جمال، عشق محصول زیبایی است؛ زیرا ابتدا زیبایی بوده و از جاذبهٔ آن، عشق پدید آمده‌است. در مراتب بعدی، عشق باعث می‌شود که عاشق تمامی متعلقات معشوق را زیبا ببیند و لذا عشق نیز قادر است زیبایی به‌وجود آورد» (ذوقی، ۱۳۹۱: ۲۹۵-۲۹۶).

پیکره‌های غیر درباری که در قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی در نقاشی‌های دورهٔ صفوی مورد علاقهٔ نقاشان بودند، توسط نقاشانی همچون شیخ محمد، رضا عباسی و معین مصور خلق شده‌اند. شخصیت‌های نقاشی‌ها با چشم‌های فروتنی که در نگاه اول عدم اعتمادنفس را به مخاطب القا می‌کنند، احساساتی از قبیل ترحم و دلسوزی را در مخاطب بیدار می‌نمایند (تصویر ۱۲-۳). هدف این هنرمندان از چنین شخصیت‌ها و ترکیب‌بندی‌هایی، نمایش خیالی معنوی بوده‌است.



شکل ۳-۱۲- فریدون در راه مبارزه با ضحاک از دجله عبور می‌کند، شاهنامه، قزوین، ۱۰۷۰/۱۶۶۰، هنرمند: ناشناس، کتابخانه چیستری بییتی، ایرلند، مأخذ: <https://jenikirbyhistory.getarchiv.e.net>

شکل ۳-۱۰- فریدون و سفیران سلم و تور، شاهنامه اسماعیل دوم، قزوین، اثر: صادق‌بیک افشاره، ۱۵۷۶/۹۸۴، موزه آقاخان، تورنتو، کانادا  
مأخذ: (آژند، ۱۳۹۴: ۱۵۶)

کرد، ببیند، درحالی‌که مخاطب باید بداند، در هلند قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی، استادان کوچک هلندی، نماهایی از عشق را در آثار نقاشی‌هایشان به‌طور پنهانی و نهفته خلق کرده‌اند. هرچند در آن زمان، هدف «هنر برای هنر» نبوده است؛ بلکه همچنان هنر برای مذهب، سیاست و پول پررنگ بوده‌است. عقاید سفارش‌دهندهٔ نقاشی باعث می‌شد که هنرمند نقاش در آن زمان به ندای ذهن خود به‌طور کامل بها ندهد. لذا «لزومی ندارد، تصاویری که جنبه‌های دوست داشتن را ارائه می‌دهند، آشکارا رمانتیک باشند. آن‌ها می‌توانند زمینه‌ای باشند برای ذهنیتی که یاریمان می‌کند به یاد بیاوریم، اصولاً عشق دربارهٔ چیست و نسبت به آن حساس باشیم. با در نظر گرفتن اینکه چه آسان حوصله‌مان از یک رابطه سر می‌رود و حسرت چیزی جدید و باشکوه را می‌خوریم، اثری از پیتر دوهویچ از آستانهٔ دری در دلفت، می‌تواند راهنمای مفیدی برای تقویت ظرفیت و دوام عشق کمال‌یافته باشد (تصویر ۴-۳)؛ چون لحظه‌ای از آرامش، حجب و تحسینی فوق‌العاده را به تصویر کشیده است؛ مثلاً، درب کهنهٔ دیوار سمت راست و یا زاویهٔ چوب کهنهٔ مرمت شده‌ای که لوله‌های بالا را نگه داشته، هیچ‌یک کامل نیستند. اگر پول بیشتری وجود داشت، احتمالاً آن‌ها را با چیزهای زیباتری جایگزین می‌کردند. هرچند به هیچ‌وجه تصویری از فقر دیده نمی‌شود. می‌توان گفت، تمرکز بر سازش با امکانات موجود است. نمی‌توان درب جدیدی تهیه کرد؛ ولی حیاط را می‌توان پاکیزه نگه داشت. دوهویچ هم از این درب خوشش می‌آید، هم از آجرهای رنگ‌ورورفته و تخته‌های زمخت جعبهٔ کود. این‌ها زشت نیستند، فقط همه‌چیز با کامل‌بودن در تضاد است. دوهویچ می‌داند چگونه واکنش و توقع ما را نسبت به عشق شکل دهد، برخلاف نمونه‌های بسیاری که در اطرافمان وجود دارد» (دوباتن و آرمسترانگ، ۱۴۰۰: ۱۲۲).



شکل ۳-۴- حیاط خانه‌ای در دلفت، ۱۶۸۵/۱۰۹۶، اثر: پیتر دوهویچ، مأخذ: (آرمسترانگ، ۱۴۰۰: ۱۲۴)

### نقاشی ایرانی و من ذهنی

در نقاشی ایرانی قرن یازدهم هجری قمری / هفدهم میلادی، شخصیت‌هایی که در نسخه‌های نفیس و تک‌برگی‌ها ترسیم شده‌اند، نشان از زیبایی و قدرت خالق بزرگ دارند. به بیان دیگر، مفهوم قدرت برتر را نقاش با نمایشی عالی که مستقیم با روان مخاطب ارتباط دارد،

رضا عباسی در تک‌برگی‌هایش فرایندهای روانی را به تصویر کشیده است. او به‌منظور اثبات این انرژی روانی، تک‌برگی‌ها را در پس‌زمینه‌های ساده و شخصیت حاضر را در تک‌برگی‌های بارز خطی ترسیم کرده‌است.

«وظیفه هنر این است که برای آنچه که امکان دارد در چهارچوب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم‌سازی کند و در دسترس همگان قرار دهد. هدف هنر، انتقال احساسات تجربه‌شده هنرمند به دیگران (مخاطبین هنر) است. هنرمند باید برای احساسی که منتقل می‌کند یک ضرورت باطنی احساس نماید. زیبایی هنر اسلامی با نفی شمایل‌های مقدس و نفی تجسم الهی در فکر و عقل آدمی همراه است. لذا هنر اسلامی به رمزگرایی گرایش پیدا کرده‌است. جمال تشبیهی باتوجه به باطن تنزیهی موجب این گرایش شده‌است. به این مفهوم که هنرمند تلاش می‌کند تا در اثر هنری خود زیبایی را همانند خداوند بیافریند و در عین حال نیز سعی می‌کند، این آفرینش، دارای یک زیبایی سطحی و ظاهری نباشد و در ژرفای خود، قدرت لایزال الهی را نمایش دهد. هنر عرفانی، هنر صعودی و نزولی است؛ یعنی از عالم الوهیت و فیض مقدس شروع می‌شود و پس از طی عوالم لاهوت و جبروت و ملکوت، به عالم طبیعت می‌رسد. از دیدگاه عرفانی، نظام هستی، نظام احسن است. به این مفهوم که زیبایی مطلق آن را به زیباترین شکل ممکن خلق کرده‌است و آن را تجلی و بازتاب‌دهنده سیمای خود قرار داده‌است. عرفان و هنر هر دو از زیبایی و کمال مطلق حکایت دارند، هرچند که بیان ظاهری آن‌ها متفاوت است» (عناقه و همکاران، ۱۳۹۳: ۱۵۵).

### نتیجه‌گیری

هنر تجلی آفریدگار انسان است تا طبیعت و هستی را آن‌چنان که او می‌خواهد و نیست، بیاراید یا آنچه را می‌خواهد و نیست، بسازد. کار هنر این است که آنچه را که ممکن است در قالب استدلال و تعقل، نامفهوم و دور از دسترس باقی بماند، مفهوم سازد و در دسترس همه قرار دهد. هنر نه تنها وسیله‌ای برای تجسم خلاقیت و آفرینش است؛ بلکه ابزاری برای بیان و انتقال احساسات و مفاهیمی است که از طریق عقل و منطق قابل درک نیستند. هنر به ما امکان می‌دهد تا فراتر از محدودیت‌های واقعیت حرکت کنیم و جهان را به شکلی که می‌خواهیم، ببینیم و درک کنیم؛ از این رو، هنر نقش بی‌بدیلی در تقویت خلاقیت، بیان احساسات و ایجاد ارتباطات انسانی دارد.

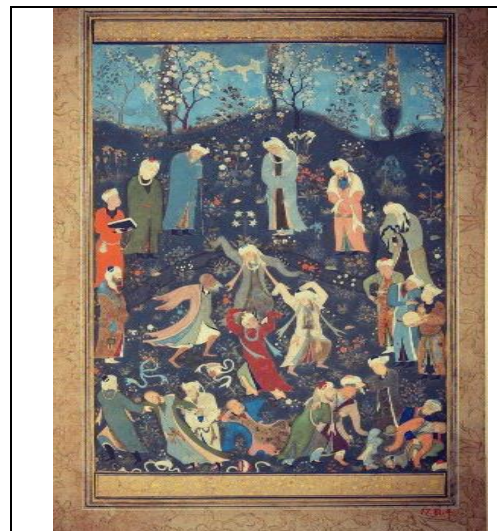
هنر نمی‌تواند تقلیدکننده زیبایی طبیعی باشد؛ چراکه چنان زیبایی‌ای، در مقام کیفیتی نمودار شونده، خود به منزله یک تصویر است. هنر نه طبیعت را تقلید می‌کند و نه زیبایی طبیعی منفرد را. آنچه هنر به روشنی در کار تقلید آن است، عبارت است از نفس زیبایی طبیعی.

وصف موقعیت‌های زندگی انسانی که مدام در روایی با نیروهای منفی و مثبت درحال مبارزه درونی است، الگوی مناسبی برای یک طرح نقاشی معاصر با هدف نمایش گذاشتن این حس‌وحال که بعضاً موجب

«هنرمند پس از طی طریقت و پشت سر گذاشتن مراحل شاگردی و تعلیمات، آنچنانکه در فتوت‌نامه‌ها آمده است، باید خصوصیات و ویژگی‌هایی که برای ورود به عرصه هنر لازم است را کسب نماید. بدیهی است، هنرمندی که تحت تأثیر این اندیشه‌ها و در خدمت استادانی که تمام مراحل را پشت سر گذاشته‌اند، تعلیم دیده، به مکاشفه در عالم حق می‌پردازد و به هنرمندی سالک و صوفی با تربیت عرفانی تبدیل می‌شود. مراحلی که عارف برای طی طریق پشت سر می‌گذارد، همان مراحلی است که هنرمند بر طبق فتوت‌نامه طی می‌کند تا به کسوت درآید و این هنرمند را می‌توان هنرمند عارف نامید. تمدنی که پس از ظهور دین اسلام و به تأثیر از مفاهیم عمیق اسلامی پایه‌گذاری شد، با مسلح کردن خویش به علم و هنر، سعی در اعتلای مقام انسانیت داشت.

در همه هنرهای اسلامی، دایره، نماد جهانی است که مرکزیتی به نام الله دارد. یکی از بهترین نمونه‌هایی که براساس این تناسبات و با اندیشه عرفانی به تصویر درآمده، نگاره سماع دراویش منسوب به بهزاد است (تصویر ۳-۱۵). بدین علت که دایره، نماد ذات اقدس خداوند است که در کالبد انسان دمیده، نیم‌دایره نیز نماد انسان است، نیم‌دایره‌هایی که اغلب با اتصالات ماریچج، خطوط اسلیمی را تشکیل می‌دهند. تکرار نقوش اسلیمی، حکایت از اعتقاد به تکرار در ذکر و تمرکز بر اسماء الهی دارد. رویش درخت در میان خطوط سیال و نقش‌های گوناگون، زائیده دنیایی از اسرار عمیق است که در شاخه‌های بی‌شمار گسترش یافته است.

عشق و علاقه به زیبایی‌هایی که خداوند آفریده، هنرمند ایرانی را بر آن داشته است که در آثار خود، اغلب دیدگاهی همیشه بهار ارائه دهد» (امیرراشد، ۱۳۹۴، ۷).



شکل ۳-۱۵- سماع دراویش، اثر: بهزاد، ۹۳۰/۱۵۲۳، موزه متروپولیتن، نیویورک، مجموعه راجرز، مأخذ

<https://infosufi.com>

می‌تواند به‌عنوان منبعی مهم برای مطالعات بیشتر در حوزه تاریخ هنر و تحلیل‌های بین‌فرهنگی مورد استفاده قرار گیرد.

تأثیرات مثبتی در زندگی انسان آگاه است که در مبارزه درونی خوبی بر بدی پیروز می‌شود.

جنبه‌های نوگرایی هنر نقاشی منجر به رشد گفتمان و به‌روز شدن تفکر هنرمند و ورود به یک فضای زبان‌شناسی مشترک شد. هنرها راه‌هایی برای به نمایش گذاشتن بیانی و بصری موضوعات متداول و اساسی زندگی انسان بدون واسطه است، فقط کافیست که بدون شک به دریافت‌های ذهنی خودمان اعتماد داشته باشیم. هنر نقاشی ناب به دنبال مفهومی وسیع و فراخ است، این وسعت به مخاطب خود این فرصت را می‌دهد تا فرض‌ها، شک‌ها، تأییدها و پنهان‌شده‌ها نیز خودنمایی کنند.

پژوهش حاضر به بررسی حضور من ذهنی در نقاشی‌های ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی از منظر بیانی و بصری پرداخته است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که هردو سنت هنری، علی‌رغم تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی، از عناصر بصری و بیانی برای تجسم و بیان حالات ذهنی و عاطفی استفاده می‌کنند. نقاشی‌های ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی هردو از رنگ‌ها، نور و سایه، ترکیب‌بندی و جزئیات واقع‌گرایانه برای بیان احساسات و حالات ذهنی بهره می‌برند. با این حال، تفاوت‌های قابل توجهی در نحوه استفاده از این عناصر وجود دارد. نقاشی‌های ایرانی بیشتر به استفاده از رنگ‌های زنده و نمادهای فرهنگی تمایل دارند، درحالی‌که نقاشی‌های هلندی به استفاده دقیق‌تر از نور و سایه برای ایجاد عمق و واقع‌گرایی مشهور هستند. نقاشی‌های هردو فرهنگ، بازتاب‌دهنده ارزش‌ها، باورها و نگرش‌های جامعه خود هستند. نقاشی‌های ایرانی اغلب به مسائل مذهبی و عرفانی می‌پردازند و با استفاده از نمادها و رنگ‌های خاص، حالات ذهنی و روحانی را به تصویر می‌کشند. در مقابل، نقاشی‌های هلندی بیشتر بر صحنه‌های روزمره و واقع‌گرایانه تمرکز دارند و از تکنیک‌های پیچیده نورپردازی برای بیان حالات ذهنی استفاده می‌کنند. این پژوهش نشان داد که در قرن ۱۷ میلادی، به دلیل افزایش تجارت و تعاملات بین شرق و غرب، تأثیرات متقابلی بین هنر ایرانی و هلندی وجود داشته‌است. این تأثیرات در استفاده از تکنیک‌ها و موضوعات مختلف هنری مشاهده می‌شود که نشان‌دهنده تبادل فرهنگی بین این دو منطقه است. نتایج این پژوهش تأکید می‌کند که هنر نقاشی به‌عنوان یک وسیله قدرتمند برای بیان و تجسم حالت‌های ذهنی و عاطفی انسان عمل می‌کند. هنر می‌تواند مفاهیمی را که در قالب استدلال و تعقل قابل بیان نیستند، به شکلی ملموس و قابل درک تبدیل کند و به این ترتیب، پل ارتباطی بین تجربه‌های درونی فردی و درک جمعی باشد. این پژوهش با تحلیل نقاشی‌های ایرانی و هلندی قرن ۱۷ میلادی از منظر بیانی و بصری، نشان می‌دهد که هنر باوجود تفاوت‌های فرهنگی و جغرافیایی، نقش مهمی در بیان و تجسم حالات ذهنی و عاطفی انسان ایفا می‌کند. نتایج این مطالعه می‌تواند به درک عمیق‌تر از نقش هنر در فرهنگ‌های مختلف کمک کند و به توسعه نظریه‌های هنری و زیبایی‌شناسی در زمینه بیان حالات ذهنی و عاطفی منجر شود. همچنین، این پژوهش

## منابع

- اخگر، مجید. (۱۳۹۹)، *فانی و باقی درآمدی انتقادی بر مطالعه نقاشی ایرانی*، تهران: بیدگل.
- امیرراشد، سولماز. (۱۳۹۴)، «بررسی رویکرد هنرمندان به عرفان و تصوف و تأثیر آن بر شکل‌گیری هنرهای اسلامی». کنفرانس بین‌المللی معماری، شهرسازی، مهندسی شهری، هنر، محیط زیست، ۷ مارس ۲۰۱۶، مؤسسه هنر و معماری، تهران.
- بلتینگ، هانس، نیل مک‌کرگور، ماتياس، واشک، آرتورک، دانتو، ژان، گالار، مارتینا، هانسمان، ورنراشپیس. (۱۳۹۷)، *شاهکار هنری چیست؛ ترجمه مهشید نونهالی*، لیلی گلستان، قاسم روبین، فرزانه معمار، زهرا فلاح‌شاهرودی، تهران: نظر.
- بودلر، شارل‌پیر. (۱۳۹۸)، *نقاش زندگی مدرن و مقالات دیگر؛ ترجمه روبرت صافاریان*، تهران: حرفه نویسنده.
- پارامون، خوزه. (۱۳۹۳)، *نقاشی از منظره؛ ترجمه قاسم روبین*، تهران: ناهید.
- پانوفسکی، اروین. (۱۳۹۵)، *معنا در هنرهای تجسمی؛ ترجمه ندا اخوان ثالث*، تهران: چشمه.
- پتگر، نامی. (۱۳۶۹)، «نقاشی: بینش عرفانی در هنر نقاشی»، کلک، شماره ۱۰، صص ۱۹۹-۲۱۲.
- پلگر، کنت. (۱۳۹۷)، *پرسش‌های بزرگ در زیبایی‌شناسی؛ ترجمه محسن کرمی*، تهران: کرگدن.
- تجویدی، زهرا، شاکری‌نژاد، محمدعلی. (۱۳۸۶)، *آشنایی با هنرهای سنتی ایران*، تهران: دانشگاه پیام نور.
- تسبیحی، صالح. (۱۴۰۰)، *پایان‌بندی*، تهران: اقلیما.
- جنی، پیترو. (۱۳۹۹)، *چشم هنرمند؛ ترجمه آما بهمن‌پور*، تهران: نظر.
- دوباتن، آلن، آرمسترانگ، جان. (۱۴۰۰)، *هنر چگونه می‌تواند زندگی شما را دگرگون کند؛ ترجمه گلی امامی*، تهران: نظر.
- ذوقی، سهیلا. (۱۳۹۱)، «زیبایی‌شناسی در عرفان زرتشتی و مشترکات آن با عرفان مولانا جلال‌الدین محمد بلخی». فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی، شماره ۱۳، صص ۲۸۳-۳۰۲.
- صفی‌زاده، فاروق. (۱۳۹۷)، *دیوارنگاری و متافیزیک در ایران باستان*، تهران: ایران جام.
- عناقه، عبدالرحیم، محمودیان، حمید، صابری‌زاده، رقیه. (۱۳۹۳)، «ارتباط عرفان و هنر اسلامی و تجلی آن در معماری آرامگاه»، فصلنامه تخصصی عرفان اسلامی، سال ۱۰، شماره ۴۰، صص ۱۴۳-۱۶۷.
- گرابار، الگ. (۱۳۸۶)، «نماد و نشانه در تفسیر معماری اسلامی»، ترجمه نیر طهوری، گلستان هنر، شماره ۹، صص ۱۳-۲۵.
- گیگر، جیسون. (۱۳۹۶)، *زیبایی‌شناسی و نقاشی*، ترجمه عبدالله سالاروند، تهران: نقش جهان.
- مدر، جرج. (۱۳۹۸)، *روانشناسی هنرهای تجسمی: چشم، مغز و هنر؛ ترجمه مهرخ غفاری مهر*، تهران: شهر هنر.
- مورفی. (۱۳۸۵)، *ذهن زیبا؛ ترجمه هوشیار رزم آزما*، تهران: سپنج.
- واربرتن، نایجل. (۱۳۹۹)، *چیستی هنر؛ ترجمه مهتاب کلانتری*، تهران: نی.
- هاوزر، آرنولد. (۱۳۹۹)، *فلسفه تاریخ هنر؛ ترجمه محمدتقی فرامرزی*، تهران: نگاه.

-Silberstein, Fanchon(2020), Art inSight: Understanding Art and Why It Matters, UK, Intellect Ltd.

Coseru, C. (2019). Presence of Mind: Consciousness and the Sense of Self.

Bishop, D. G. (2021). Steps towards peace of mind: integrating mindful presence in the practice of psychotherapy.

Leistyna, P. (2019). *Presence of mind: Education and the politics of deception*. Routledge.



de Haan, D., & Norman, L. (2020). Mind the gap: The presence of capital and power in the female athlete–male-coach relationship within elite rowing. *Sports Coaching Review*, 9(1), 95-118.

Conceição, N. (2022). SEIZING THE DAY: BODY, HISTORY AND PRESENCE OF MIND IN WALTER BENJAMIN. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 63, 337-358.

## **A Visual and Expressive Study of the Subjective Self in 17th-Century Iranian and Dutch Painting**

### **Abstract**

The presence of the subjective self in painting serves as a powerful artistic tool, allowing artists to creatively and personally express their experiences, emotions, and thoughts. This study explores the expression and visualization of the subjective self in 17th-century Iranian and Dutch paintings from both expressive and visual perspectives. The research method is analytical with a historical and cultural approach. Data was gathered from library sources, followed by interpretive analysis to examine the relationship between the subjective self and the visual and expressive elements in the selected artworks.

The findings demonstrate that painting in both cultures, through the use of color, light and shadow, composition, and symbolism, effectively conveyed complex emotional and mental states. These visual strategies played a significant role in reflecting and shaping the cultural and artistic landscapes of both regions.

**Keywords:** Visual arts, hope, resilience, personal development.