

مقایسه انگاره‌های شهریاری در چند نگاره از شاهنامه عمادالکتاب از منظر رودلف آرنهایم*

آمنه مافی تبار^{۱*}، فاطمه کاتب^۲، منصور حسامی^۳

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

^۲ دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

^۳ دانشیار دانشکده هنر، دانشگاه الزهراء، تهران، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۹۵/۱۰/۲۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۹۶/۷/۱۵)

چکیده

براساس نظریه گشتالت، در لحظه مشاهده هر نوع تصویر توسط مخاطب، ترکیب آن در ذهن؛ به سوی ساده‌ترین و آشنا‌ترین ویژگی‌های ساختاری ممکن، سوق پیدا می‌کند. در این رخداد، اصل همگونی، مشتمل بر مشابهت اندازه، رنگ، شکل، جای‌گیری و جهت‌مندی فضایی، عمده‌ترین نقش را دارد اما بنا به نظر رودلف آرنهایم، برقراری مشابهت به تنهایی منجر به خوانش درست تصویر نمی‌شود. او پیش شرط دیگری را تحت عنوان تمایزیابی مطرح می‌کند و مدعی می‌شود تشابه در حضور تفاوت، معنی پیدا می‌کند. برای آزمون این منظر، مقاله پیش‌رو به دنبال این پرسش است: «مطابق با اصل تمایزیابی رودلف آرنهایم، شباهت بسیار انگاره‌های شهریاری در تصاویر شاهنامه عمادالکتاب، چگونه ارزیابی می‌شود؟» به این منظور، شش تصویر از نسخه عمادالکتاب، به شیوه تطبیقی-تحلیلی و با بهره‌گیری از مطالعات اسنادی مورد مذاقه قرار گرفت. نتیجه بررسی‌ها نشان داد در این تصاویر، به دلیل جایگزینی معنی به عوض مصداق؛ تشابه بر تفاوت پیشی دارد پس تمایزیابی به اختلال دچار می‌شود. در حقیقت چون نقاش این نسخه، پادشاهان را متعهد به زیبایی‌شناسی فتحعلی‌شاهی و عاری از ویژگی‌های شخصی به تصویر درمی‌آورد؛ مفهوم شهریاری به عوض فردیت هر پادشاه می‌نشیند. گویی همه حاکمان اساطیری این متن ادبی در قالب شخصیت واحدی تحت عنوان فرمانروا تعریف می‌شوند، به‌گونه‌ای که برقراری تمایز میان آنها به‌سادگی ممکن نیست.

واژه‌های کلیدی

قاجار، شاهنامه عمادالکتاب، گشتالت، رودلف آرنهایم، مشابهت، تمایزیابی.

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری نگارنده اول در رشته پژوهش هنر دانشگاه الزهراء با عنوان: «بازنمایی تصویری در نقش پارچه‌های دوره فتحعلی‌شاه قاجار از منظر ادراک دیداری» به راهنمایی نگارنده دوم و مشاوره نگارنده سوم است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۲۳۹۵۹۷، نمابر: ۰۲۱-۸۸۰۰۳۳۴۴، E-mail: a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

مقدمه

مؤخر بر آن و در دوره مظفرالدین شاه به استنساخ درآمده، که سنت‌های تصویری چند دوره پیشتر یعنی بیکرنگاری درباری عصر فتحعلی شاه را بازنشانی کرده است. افزون بر این، مطالعه دست‌مایه‌های ایرانی به ویژه نگارگری در چارچوب علمی مناسب همچون ادراک دیداری، هدف عمده‌ای است که پژوهش را از زیاده‌گویی توصیفی در امان می‌دارد. براین اساس، این مقاله ابتدا با اشاره به تعامل اصول همگونی و تمایزیابی نظام گشتالت، به نسخه‌شناسی شاهنامه عمادالکتاب می‌پردازد. سپس انگاره‌های شهریاری در بیکرنگاری درباری را به ایضاح می‌گیرد و شباهت صور پادشاهی نگاره‌های نسخه عمادالکتاب را در قیاس با یکدیگر و در سنجه اصل تمایزیابی مورد مذاقه قرار می‌دهد.

این مقاله به لحاظ هدف، در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چون نظریه‌ای را که بر تعامل اصول همگونی و تمایزیابی در نگاه آرנהایم دلالت می‌کند، با بررسی چند نگاره قاجاری، انطباق پذیر کرده است. به لحاظ ماهیت، تطبیقی-تحلیلی است زیرا پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله در قیاس با نمونه‌های مشابه می‌پردازد. با این روند، به جهت قرارگیری چارچوب نظری این پژوهش در حوزه ادراک دیداری، متغیرهای مستقل با مؤلفه‌های تصویری همچون شکل، رنگ، مقیاس و موقعیت فضایی تعریف می‌شود و متغیرهای وابسته با چگونگی تجسم آنها متعین می‌گردد. تجزیه و تحلیل داده‌ها به شکل کیفی است؛ گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی بوده و ابزار آن، به برگه شناسه خلاصه می‌شود. به منظور نمونه‌گیری هم، شش تصویر، به شکل گزینشی (تورش دار) از میان جامعه آماری نگاره‌های شاهنامه عمادالکتاب، به عاریت می‌آید که در تطبیق با یکدیگر به چالش گرفته می‌شود. در اینجا خاطر نشان می‌گردد، تصاویر بیکرنگار دوره فتحعلی شاه که جهت فرضیه‌سازی و نمایش شاخصه‌های خاص نقاشی آن دوران به کار آمده، مورد پژوهی این مقاله محسوب نمی‌شوند.

در هنگام ملاحظه هر اثر هنری، کنش‌ها و واکنش‌های گسترده‌ای تقریباً به صورت ناخودآگاه رخ می‌دهد که معمولاً نادیده می‌ماند. برخی از این عکس‌العمل‌ها، ادراک را بهبود می‌دهد اما برخی دیگر در صحت آن اشکال ایجاد می‌کند. مطابق با نظریه گشتالت^۱، مخاطب تمایل دارد تا در برخورد با یک اثر تجسمی، دریافت ذهنی را ساده کند پس به ناخودآگاه، مشابهت‌ها را تشدید می‌کند اما این امر به تنهایی برای شناخت درست مضمون اثر کفایت نمی‌کند. به همین دلیل «رودلف آرנהایم^۲» باور دارد فقط در صورت برقراری اصل تمایزیابی^۳، تشخیص صور گوناگون امکان پذیر خواهد بود چرا که در غیر این صورت، هر شیء یا تصویر را می‌توان به دیگری تشبیه کرد و هر شکل را نشان هر چیز دیگر قلمداد نمود. بدین ترتیب اگر به موازات تمایل بسیار ذهن به درک شباهت و هم‌گونی^۴، برقراری تمایز احراز نشود، دریافت اثر هنری به نقص دچار می‌گردد. برای تدقیق در این مسئله، تطبیق صور پادشاهی نگاره‌های شاهنامه معروف به عمادالکتاب^۵، زمینه مناسبی برای آزمون این دیدگاه به نظر می‌آید چرا که در بیشتر موارد، تفاوت‌های ظاهری اندکی میان آنها اعمال شده است. با این رویکرد مقاله پیش‌رو در پی آن است، نشان دهد: «با نظر به اصل تمایزیابی رودلف آرנהایم، همگونی بسیار انگاره‌های شهریاری در نگاره‌های شاهنامه عمادالکتاب چگونه تحلیل می‌شود؟» فرضیه آن است که شبیه‌نمایی زیاده از حد صور پادشاهی به انگاره فتحعلی‌شاهی، به نمود یکسان آنها منتهی می‌شود، به طوری که شاخصه‌های ظاهری پادشاهان متفاوت، چنان متجانس و یگانه نمود می‌یابد که ویژگی‌های فردی در سایه آن به فراموشی میرود و تمایزیابی مختل می‌گردد. در ضرورت این پژوهش آنکه نه تنها رویکرد علمی رودلف آرנהایم که حتی شاهنامه عمادالکتاب نیز چنان در ایران ناشناخته مانده که در عموم پژوهش‌های علمی به غلط نسخه ناصری معروف به هزارویک‌شب صنیع‌الملک^۶، به عنوان آخرین نسخه دست‌نویس قاجار معرفی می‌شود؛ در حالی که شاهنامه عمادالکتاب، نه تنها

تعامل اصول مشابهت و تمایزیابی در نظام گشتالت

تقلیل داده‌اند. بنابراین هسته مرکزی نظام گشتالت تحت نفوذ اصل مشابهت تعریف می‌شود. به طور قطع در مشابه پنداشتن اجزای یک تصویر، مؤلفه‌های بسیاری دخیل هستند، چنانکه «چیزهایی که زمانی در تماس با یکدیگر بوده‌اند، می‌توانند برای مدتی پس از پایان تماس و شاید برای همیشه بر یکدیگر تأثیرگذارند یا باعث تغییر شوند» (Verstegen, 2014, 124). حتی «مفهوم روشنی وجود دارد که طبق آن، اجزای مختلف یک اثر هنری، با وجود عدم تجانس همه با هم یکسان هستند» (Verstegen, 2010).

نظریه پردازان گشتالت باور دارند تفسیر یک اثر هنری تا حد بسیاری با فهم ساختار آن امکان پذیر است. آنها گشتالت را نوع خاصی از کل می‌دانند چون پذیرفته‌اند: «کل یک اثر بیشتر از مجموعه اجزای آن است» (آرنهایم، ۱۳۹۲، ۹۸). براین بنیان، هنگام ملاحظه یک اثر هنری، زمانیکه مقدار اطلاعات دیداری رو به فزونی می‌گذارد، ذهن مخاطب در صدد ساده‌سازی و وضوح بخشی برمی‌آید. در چنین روندی، تعامل ذهنی خاصی صورت می‌گیرد که برخی از نظریه پردازان گشتالت مهم‌ترین آنها را به اصل مشابهت یا همگونی

مثلی یک هرم در تمایز با حالت منحنی یک ابر باشد، در نهایت ممکن است صرفاً به تقابل مثلی بودن-منحنی بودن اکتفاء شده و به چیز مشخص‌تر پرداخته نشود، اما اگر تفاوت میان ابرها مطرح باشد، پرداختن به برخی جزئیات تأثیرگذار، ضروری است. با این بنیان، اصل تمایزیابی هرگز به شناسایی تصویر از طریق بازنمایی واقع‌گرایانه تکیه نمی‌کند، بلکه در عوض به صورت غیرملموس، کارکرد تجسم ذهنی را معیار می‌گذارد تا مخاطب را به سطوح متغیری از تشابه با واقعیت عادت دهد. با این حساب، «نقاشی کودکان از یک اثر دوره رنسانس، کمتر به واقعیت ادای دین نمی‌کند بلکه صرفاً کمتر تمایزیافته است» (Rotman & Versteegen, 2007, 291). در این نوع تحلیل، ساده‌سازی و وضوح بخشی صرف منتج از مشابه‌پنداری یا تعین‌پذیری بیش از حد حاصل از تمایزپذیری، هر کدام به یک اندازه، کیفیت‌های والای هنر را نابود می‌کنند، چنانکه «یک تصویر بیش از حد واقع‌گرایانه از یک قدیس نمی‌تواند متضمن قداست باشد. تمایزپذیری تا حدی ضروری است، اما میزان بیش از حد آن نیز باعث نفی هنر می‌شود» (Versteegen, 2010, 314).

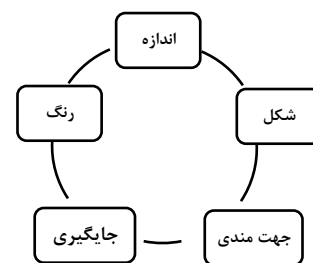
در نهایت، از آنجا که خوانش تصویر در گرو برقراری تناسب میان صورآشناست؛ مطابق با اصل تکمیلی تمایزیابی در برابر اصل همگونی نظام گشتالت، فزونی میزان همانندی تا آن اندازه کفایت دارد که دریافت معنی و مضمون تصویر به مخاطره نیفتد و تشخیص حاصل شود. به بیان دیگر، «یک جنس، مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که یک شیء خاص را تعریف می‌کند. بسیاری از این ویژگی‌ها، به واسطه شباهت با سایرین مشترک است اما وجه تمایز، یک یا چند ویژگی تأثیرگذار است که یک نمونه خاص از جنس را از دیگر هم‌جنسان متمایز می‌کند» (Arnheim, 1969, 173). ساده‌سازی و وضوح بخشی ناشی از مشابهت و تمایزیابی متناسب و به‌اندازه، برخلاف تعارض ظاهری، در جوار هم رنگ می‌گیرند و معنی متعامل دیگری را نمود بخشیده و اغناء می‌کنند. با این تعبیر، تمایزیکی از بیش‌شرط‌های ضروری دیدن است چون تشابه می‌تواند اصلی‌ترین مفاهیم را نامرئی یا پنهان سازد.

نسخه‌شناسی شاهنامه عمادالکتاب

شاهنامه قاجاری عمادالکتاب، در سال ۱۳۱۶ / ۱۸۹۹ در دارالخلافه تهران رقم خورد. این‌طور به نظر می‌رسد که این اثر، آخرین نسخه دست‌نویس مصور شاهنامه است که مصادف با فرمانروایی مظفرالدین‌شاه تهیه شد. اثری که هرچند به نیمه دوم حکومت قاجار و عصر رواج طبیعت‌نگاری در نقاشی تعلق دارد اما اسلوب پیکرنگار دوره فتحعلی‌شاه را بازنمایی می‌کند. این نسخه با شصت و چهار هزار بیت در ششصد و چهل برگ (معادل یک هزار و دویست و هشتاد صفحه) به استنساخ درآمد و حدود چهل مجلس از آن مصور گشت. اطلاعاتی از تصویرگر این کتاب در دست نیست ولی براساس قراین متقن، عمادالکتاب قزوینی آن را کتابت کرد. این اثر پس از اتمام در ۱۳۱۷ / ۱۸۹۹ به کتابخانه سلطنتی کاخ گلستان منتقل گردید اما در فهرست رسمی نسخ خطی این مجموعه به ثبت نرسید. در نتیجه

319). بدین تعبیر، پژوهشگران ادراک دیداری از جمله آرنه‌ایم، برخی از مهم‌ترین مؤلفه‌های ساختاری یک تصویر همچون اندازه، شکل، رنگ، جای‌گیری فضایی، جهت‌مندی فضایی، حرکت و سرعت را مبنای گروه‌بندی اصل مشابهت در نظام گشتالت قرار داده‌اند (Arnheim, 1954, 79-83). البته دو مورد اخیر یعنی حرکت و سرعت درباره آثاری چون فیلم و تأثر که بُعد چهارم یعنی زمان در آنها مطرح است، به منصفه ظهور می‌رسد و بقیه موارد درباره آثار تجسمی، جنبه مصداقی نیکوتری دارد (نمودار ۱).

در اصلاح این نظرگاه، رودلف آرنه‌ایم اصل تمایزیابی را برابر اصل مشابهت در قانون گشتالت قرار می‌دهد تا با کمبودهای آن هم‌پوشانی ایجاد کند و تحلیل گشتالتی را تحکیم بخشد. مطابق با اصل تمایزیابی آرنه‌ایم، مشابهت الزاماً می‌بایست به حدی باشد که ادراک معنای رؤیت‌پذیر یا کارکرد نمادین اثر به مخاطره دچار نشود. با چنین فرضیه‌ای، «هر اثر هنری در هر سبکی می‌تواند جزئیات تعیین‌کننده‌ای داشته یا نداشته باشد اما در نهایت مخاطب می‌بایست بتواند به درجه‌ای از واقعیت که به واسطه جزئیات پشتیبانی می‌شود، به عنوان معیار تکیه کند» (Versteegen, 2010, 310). بنابراین در هر تصویرسازی، تمایز، مقدار اطلاعات تجسمی است که در تصویر قرار دارد و منجر به تشخیص آن می‌شود؛ معادلی است از آنچه در شیء مشاهده شده و با ویژگی‌های بستریانمودی خاص خود منطبق گشته است. مسلم است اگر چنین هدفی تأمین نشود، تصویر در برقراری ارتباط با مخاطب سترون می‌ماند. «ساده‌سازی [زیاده از حد] فرم، جدای از فقیرکردن محیط دیداری که در آن زندگی می‌کنیم، ارتباط با اشیاء را نیز مخدوش خواهد کرد» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲، ۸۱). درحقیقت هر ویژگی یا گروهی از ویژگی‌ها که تمایز را برقرار کند، برای ایفای چنین نقشی مناسب است. البته در عالم واقع، ذهن تلاش می‌کند تا هر چیز را با آنچه در مورد آن اهمیت دارد، تعریف کند. به عنوان نمونه «اگر تعریف انسان، حیوان استدلال‌گر باشد، تعبیر او به عنوان موجودی که پر ندارد و دوپاست، هرچند وی را از حیوانات مجزا می‌کند، اما حسی از تحقیر با خود دارد چرا که این معرفی آنچه را بیش از همه اهمیت دارد، نادیده می‌گیرد» (Arnheim, 1969, 174). فهم این موضوع، زمانی اهمیت می‌یابد که در نظر آورد فرآیند تکمیل ادراک، انتخابی است. گزینش‌گری باعث می‌شود که خوانش تصویر فراتر از آن چیزی باشد که در شبکه چشم تصویر می‌شود. به عنوان مثال اگر هدف از یک طراحی، نمایش ویژگی



نمودار ۱- مبانی اصل مشابهت.

عمده‌ترین موضوعاتی که در این میان برتری داشت، پادشاه بر تخت سلطنت (تصویر ۱) و پادشاه در حال شکار (تصویر ۲) بود. در ترکیب کلی اینگونه آثار، پادشاه در مرکز واقع می‌شد و اندامش کمی بزرگ‌تر از دیگران ترسیم می‌گردید یعنی در کانون دید قرار می‌گرفت (نویسی، ۱۳۹۲، ۲۶). مشابه این ویژگی‌های تصویری، در تفاسیر و توصیفات کلامی شاهنامه نیز به چشم می‌خورد. رستم جهان پهلوان، گردن، ساعد و بازوان ستبر دارد. سینه‌اش، فراخ و کمرش باریک است. این بن‌مایه‌های آرمان خواهانه، چه بسا با واقعیت منطبق نبود ولی ایده‌آلی را بازآفرینی می‌کرد که قهرمانان برگزیده ایرانی از آن برخوردار بودند (سودآور، ۱۳۸۰، ۱۴). بدینسان تلاش شاه در به‌وجود آوردن تصویری به شکوه حماسه‌های شاهنامه یا نقش برجسته‌های به یادگار مانده از دوران ساسانی، در واقع کوششی بود برای همانندسازی حکومت خود با گذشته شاهنشاهی ایران (رابی، ۱۳۸۴، ۵۱). این موضوع، به‌طور مشابه در نقاشی‌های شاهزادگان و نجیب‌زادگان پایین مرتبه به‌منظور یافتن جایی روی دیوار یک اتاق رایزنی یا یک سرسرای رسمی، همچنان ضرورت و اهمیت داشت (فالک، ۱۳۹۳، ۱۸). یکی از مصادیق این سخن، دیوارنگاری عظیم صحن بارعام کاخ نگارستان تهران بود که هرچند

این غفلت، شاهنامه داوری به عنوان آخرین شاهنامه دست‌نویس مصور، مشهور شد و هزارویکشب صنیع‌الملک به مثابه واپسین نسخه دست‌نویس مصور قاجاری، اشتهار یافت.

انگاره‌های شهریاری در پیکرنگاری درباری عصر فتحعلی‌شاه قاجار

با روی کار آمدن آغامحمدخان در ۱۲۱۰/۱۷۹۵، حکومت قاجار پا گرفت اما به‌واقع سرآغاز هنری این حکومت، مقارن با فرمانروایی دومین شاه از پادشاهان هفتگانه قاجار نضج یافت چراکه فتحعلی‌شاه به استفاده از چهره‌نگاری درباری برای تبلیغ حکومت، اشتیاق وافر داشت (۱۲۵۰/۱۸۳۴-۱۲۱۲/۱۷۹۷)؛ به طوری که تعداد تصاویری که از او بر دیوار کاخ‌ها، حجاری کوه‌ها و روی نشان‌ها و سکه‌ها به‌جای مانده، از هیچ شاهی باقی‌نمانده است (فدوی، ۱۳۸۶، ۱۲۵). برای همین نام فتحعلی‌شاه بیش از هرچیز، مجموعه‌ای وسیع از چهره‌نگاری را به یاد می‌آورد که نه تنها به‌منظور تزیین کاخ‌های متعدد استفاده داشتند، بلکه به‌عنوان تحفه به هم‌تایان اروپایی هدیه می‌شدند (رابی، ۱۳۸۴، ۵۱).

جدول ۱- انگاره‌های شهریاری در پیکرنگاری درباری عصر فتحعلی‌شاه قاجار.

تمام‌قد	اندام‌نگاری	تصنیعی و عاری از احساس	چهره‌پردازی
سینه فراخ		ابروان خمیده پیوندی	
کمر باریک		چشمان درشت و مخمور	
تجسم لباس با رنگ‌های گرم		نگاه خیره	
جواهرات و تزیینات مرواریدگون		بینی و صورت کشیده	
نشسته بر تخت با دست بر شال کمر یا سلاح جنگی	موقعیت	لب غنچه	محاسن بلند
سوار بر اسب با دست بر سلاح جنگی		در میانه ترکیب تقریباً متقارن / با اندام بزرگ‌تر از سایرین / با صحنه‌پردازی نمایش‌گونه و پس‌زمینه بی‌اهمیت	



تصویر ۲- فتحعلی‌شاه در حال شکار، اثر محمدباقر نقاشی لاک، اوایل سده ۱۳/۱۹ موزه بریتانیا، لندن. ماخذ: (URL 1)



تصویر ۱- فتحعلی‌شاه بر تخت طاووس، آبرنگ‌مات، ۱۲۳۴/۱۸۱۸. از مجموعه صدرالدین آغاخان، تورنتو. ماخذ: (Diba, 1998, 177)

خلاصه آن‌که در این عصر، مکتبی شکل می‌گیرد که روش‌های طبیعت‌پردازی، چکیده‌نگاری و آذین‌گری را همساز می‌کند و خصایص عمده آن با ترکیب‌بندی متقارن و ایستا با خطوط افقی و عمودی و منحنی، سایه‌پردازی مختصر در چهره و جامه، تلفیق نقش‌مایه‌های تزئینی و تصویری، رنگ‌گزینی محدود با تسلط رنگ‌های گرم به خصوص قرمز مشخص می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). در ادامه نیز گرچه این رویکرد تا پایان سلطنت محمدشاه قاجار دنبال می‌گردد و تأثیر آن بر نقاشی ادوار بعد به جای می‌ماند، اما به صورت یک سبک منسجم تداوم پیدا نمی‌کند و در مقابل، موج غرب‌گرایی عصر ناصرالدین‌شاهی و حاکمان پس از او، جایگاه خود را در نقاشی رسمی فرو می‌گذارد (علیمحمدی، ۱۳۹۲، ۵۵). در حقیقت، سنت‌های تصویری دوران نخست قاجار که تحت عنوان پیکرنگاری درباری شناخته می‌شوند، هویت خود را از فتحعلی‌شاه کسب می‌کنند (جدول ۱)، بدان جهت که در ادوار بعدی با شبیه‌سازی جایگزین می‌شوند و با رانده شدن به حاشیه از اعتبار می‌افتند.

تطبیق چند صورت پادشاهی از شاهنامه عمادالکتاب در سنجه تعامل اصول همگونی و تمایزیابی

تصویر ۵، مطابق با بخش آغازین کتاب، سلطان محمود را نشان می‌دهد که فردوسی برابر او، شاهنامه را قرائت می‌دارد. تصویر ۶ اما، مجلس اندرز منوچهر پادشاه به نوذر را روایت می‌کند. در صحنه‌پردازی این دو تصویر، تأثیر ترکیب ایستا و توافق در چینش



تصویر ۴- فتحعلی‌شاه، اثر مهرعلی، رنگ و روغن روی بوم، ۱۸۱۴/۱۲۲۹، موزه هرمیتاز، سنت پترزبورگ.
ماخذ: (URL2)

اصل آن اکنون از میان رفته، اما موضوع کار به واسطه نسخ متعدد شبیه‌سازی برای سفرای اروپایی، ماندگار شده است (تصویر ۳). صحنه‌ای که گرچه ثبت یک واقعه تاریخی تلقی نمی‌شود، اما به واسطه تجسم شاه نشسته بر تخت، در میان دوازده پسر و گروهی از درباریان و فرستادگان دول خارجی، ضمن ادای دین به الگوی صحنه‌های تاریخی جلوس شاهانه در نقش برجسته‌ها و نقاشی‌های پیشین، نوعی نمایش قدرت محسوب می‌گردد (خلیلی و ورنویت، ۱۳۸۳، ۹۷). در مجموع آنکه با مطالعه در پیکرنگاری درباری عصر فتحعلی‌شاه، می‌توان ادعا کرد: انگاره‌های شهریاری این دوره، بر جنبه‌های معناشناسی مبتنی هستند یعنی تمام عناصر صحنه در هماهنگی با پیکره پادشاه، عظمت و اقتدار نمادین او را بازتاب می‌دهند (رابی، ۱۳۸۴، ۵۰). در این شیوه، اندام انسان اهمیت اساسی دارد ولی به‌رغم بهره‌گیری از اسلوب برجسته‌نمایی، شبیه‌سازی همواره فدای میثاق‌های زیبایی استعاری و جلال و وقار ظاهری می‌شود (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). با این حساب، تزیینات زیاده از اندازه، مورد توجه قرار می‌گیرد که در تناسب با فضاهای معماری آن زمان به‌ویژه جلال و شکوه زندگی شاهانه و ظاهر غرق در جواهرات پادشاه، بسیار هماهنگ نشان می‌دهد (نویسی، ۱۳۹۲، ۲۷). حتی گاه منظره‌هایی چون پرده‌های نیم‌آویخته به ستون‌ها با منظره باغی نمایان در پس‌زمینه (تصویر ۴)، بر این عظمت‌نمایی نمایش‌گونه می‌افزاید (دیبا، ۱۳۷۴، ۲۴۸). در این شرایط، اگر در پس‌زمینه منظره‌سازی اتفاق بیفتد، مسلماً فضای طبیعت با رنگ‌های سرد و پیش‌زمینه با رنگ‌های گرم تجسم پیدا می‌کند تا تأکید بیشتری بر پیکره پادشاه، صورت بگیرد (علیمحمدی، ۱۳۹۲، ۲۶۴). در چنین نقاشی‌هایی که به‌طور معمول در قطع بزرگ هستند، مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک، نگاه خیره و یکدست بر شال‌کمر و دست دیگر بر قبضه شمشیر مشخص می‌شوند (پاکباز، ۱۳۸۵، ۱۵۱). پس چهره پادشاه هم با چشمان درشت و خمار، ابروهای کمانی و اغلب به هم پیوسته، ریش بلند و موهای کوتاه به تصویر درمی‌آید و دامن لباس‌ها، فرش‌ها و پشتی‌ها با گل‌های ریز مروارید و حاشیه‌های گوناگون تزیین می‌شود (گودرزی، ۱۳۹۳، ۶۹). تا بدین حیث، با التفات به سنت‌های تصویری اعقاب دیرین، حقانیت پادشاه، رسمیت پیدا کند.



تصویر ۳- بارگاه فتحعلی‌شاه، منسوب به شاگردان عبدالله خان، آبرنگ مات، حدود ۱۲۳۱/۱۸۱۶ تا ۱۲۳۵/۱۸۲۰، کتابخانه بریتانیا، لندن.
ماخذ: (URL3)

مؤثر می‌افتد و به برقراری وجه تمایز کمک می‌رساند. با این وجود، در مقابل این اندک اختلاف‌ها، یگانگی ترکیب عناصر تصویر در قالب اصل مشابهت نظام گشتالت، تا آن میزان قدرت دارد که تمایزبایی را به اختلال دچار می‌کند تا آنجا که در صورت عدم اشراف بر متن ادبی، امکان تعبیر این دو تصویر به لحظاتی دیگرگون از زندگی یک پادشاه برقرار است. فرمانروایی که روش بازنمایی او تجانس عجیبی با پیکرنگاری‌های ملوکانه فتحعلی شاه دارد. به طوری که نه تنها ملازمان که حتی تاج، تختگاه و تکیه‌گاه، زیرانداز و شمشیرش، تکراری از تخت خورشید و دیگر ملزومات دومین شاه قاجار هستند. شاید پیوستگی تاریخی و تشابه شهریاران شاهنامه عمادالکتاب به فتحعلی شاه، ناشی از آن باشد که او در ساده‌ترین وجه بیشتر از سایر هم‌کسوتان به تحکیم پیوند با اعیان باستانیش علاقه نشان داد و حتی «چندین نقش برجسته به سبک ساسانی از خود برجای گذاشت که این شاه قاجار را در کسوت خسرو نشان می‌داد» (فدوی، ۱۳۸۶، ۱۲۵). پس طبیعی به نظر می‌رسید که پیکرنگاری‌های او، الگوی تصویرگران شاهنامه در تجسم شهریاران اساطیری باشد تا آنجا که تمامی آنها از ابتدا تا به انتها، هیئت فتحعلی‌شاهی به خود بگیرند. درست به همان انگیزه که «مردم تمایل دارند مفاهیم برخوردار از ساختار ساده و قابل فهم را بر مبنای شواهد ناکافی که ممکن است به صورت دست اول یا دست دوم به دست آمده باشند، پذیرا شوند و این مفاهیم را به رغم تجربیات ناهمخوان با آنها کماکان حفظ کنند» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲، ۵۶۴). در نهایت، علت این نوع مدل‌سازی هرچه هست، شبیه‌سازی زیاده از اندازه صور ملوکانه در شاهنامه عمادالکتاب، به یکسان بودگی مفهوم

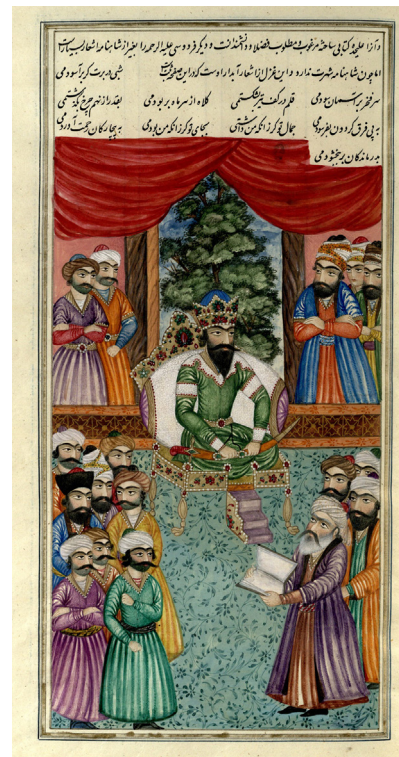
افراد و اشیاء به لحاظ شکل، رنگ، اندازه، نوع جای‌گیری و حتی جهت‌مندی، آن مقدار است که باقی مؤلفه‌ها تحت الشعاع قرار می‌گیرد. این شبیه‌پنداری تا به آنجا پیش می‌رود که صرف‌نظر از تفاوت‌های جزئی در تجسم صورت و تاج شهریاری، سایر موارد بر یگانگی وجودی دو پادشاه دلالت دارد: جلوس فرمانروا بر تخت کیانی در میانه قاب با اندام بزرگ‌تر از سایرین مبتنی بر نظام شرح مقامی، آراستگی او به تاج مرصع و قبضه شمشیر، رجال سیاسی و خدای که در دوسوی او ترکیب قرینه ایجاد کرده‌اند، جایگاه مشابه که در نیمه راست هر دو قاب برای فردوسی و نوذر اتخاذ شده است، پس‌زمینه مشتمل بر پنجره‌های که درختی در میانه آن واقع شده و کاملاً بر محور پیکر شاه است، پرده‌های آویخته سرخ‌رنگ که سالن‌های تأثر را تداعی می‌کند و در نهایت تزیینات ستون‌وار، و همین‌طور گره‌چینی و مفرش آبی منقوش به طرح افشان، از مشهودترین موارد هستند. علاوه بر این، به دلیل پیروی از اسلوب پیکرنگاری درباری، صورت‌های تصنعی با نگاه خیره و بی‌جان به عوض تجسم حال و هوای روانی متفاوت حاکم بر هر دو صحنه بر مصادیق مشابهت دو پادشاه فزونی بخشیده‌اند. تنها تفاوت‌های بسیار اندک در چهره‌پردازی همچون استخوان‌بندی کاسه سر، تغییر فواصل چشم و ابرو یا جهت پیچش و تاب سبیل مردانه! بر حضور دو شخصیت مجزا گواهی می‌دهد و تمایز در رنگ پوشش، این اختلاف را تشدید می‌کند. البته در این نسخه از شاهنامه، رنگ، مؤلفه شخصی نیست یعنی ممکن است ردای هر پادشاه در مجالس متفاوت به هر رنگی دربیاید (که البته اینطور نیز شده است) اما به هر روی این تباین رنگی، خاصه در این قیاس



تصویر ۷- کیکاووس به آسمان پرواز می‌کند، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.



تصویر ۶- منوچهر پیش از مرگ به نوذر اندرز می‌دهد، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.



تصویر ۵- فردوسی شاهنامه را به سلطان محمود پیشکش می‌کند، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.

تن سیاوش جدا کنند. در قیاس تصاویر ۷ و ۸، علاوه بر شباهت‌های مشتمل بر شکل، اندازه، جایگیری و جهت مندی فضایی، این بار رنگ عبا و ردای شاهانه نیز بر معیار مجانست می‌افزاید تا آنجا که تنها اندک تفاوت‌های صورت‌پردازی، به‌عنوان ملاک تشخیص و تمایز باقی می‌ماند. البته در برابری تصویر ۸ با نمونه‌های پیشین، تفاوت در صورت‌گیری به نحو بارزتری ملموس است چراکه این بار، افراسیاب از سرزمین توران، با محاسن جوگندمی ظهور می‌یابد. البته که باز هم شباهت‌ها تا آن میزان برتری دارد که می‌توان تصور داشت: او همان کیکاوس، منوچهر یا سلطان محمود است که در گذر زمان، رنگ پیری به خود گرفته است. به‌ویژه کیکاووس که نه تنها در این نسخه به لحاظ تجسمی، قرابت بیشتری با او دارد، بلکه در کل بر اساس دانش ادبی به دلیل بدکرداری و روا داشتن ستم بر سیاوش، همچون او بدسگال است. در مجموع آنکه شاخصه‌های دیداری چهار تصویر مورد بررسی تا آن مقدار به یکدیگر نزدیک است که با اندکی اغماض می‌توان تمام نمونه‌ها را صور گوناگون از بازه‌های زمانی متفاوت زندگی یک پادشاه واحد دانست. به‌طور مسلم این دشواری در تشخیص هر پادشاه، از همگونی حیرت‌انگیزی حاصل می‌شود که در اثر شبیه‌سازی بیش از حد انگاره‌های پادشاهی به یکدیگر و انحراف از تجسم ویژگی‌های شخصی به‌دست آمده است. در این تصاویر، معنی استعاری یا انگاره ظاهری فرمانروا باز نمود یافته و صورت معیار، جانشین هویت فردی شده است.

در تصاویر ۹ و ۱۰، به‌ترتیب شجاعت‌های گرشاسپ اژدهاکش و بهرام‌گور به نمایش درمی‌آید. به نظر می‌رسد شاهنامه عمادالکتاب، به جهت اضافات موجود، به شرح دلآوری‌های گرشاسپ پرداخته است.

پادشاهی منتج می‌گردد، بدین حیث در این نسخه خاص، انگاره شهریاری در قالب وجه تمثیلی و نمادین تحدید می‌شود و امکان تمایزیابی بین پادشاهان متفاوت به دشواری مهیا می‌گردد.

در تصاویر ۷ و ۸، به ترتیب کاووس‌شاه و افراسیاب براریکه قدرت نشست‌اند. در تصاویر پیشین، رخداد حادثه در فضای داخلی صورت می‌گرفت بنابراین الگوی واحدی در بیشتر اجزا به چشم می‌خورد؛ اما این شباهت در تصویر ۷ به‌واسطه تجسم داستان پرواز کیکاووس و تغییر مکان مجلس به فضای خارجی رو به افول می‌گذارد. البته اینبار نیز نقاش، به مدد تجسم کاووس‌شاه در میانه قاب و با ابعادی بزرگ‌تر از سایرین، تجسم مردم با انگشت حیرت در پایین قاب، بهره‌گیری از تخت و پشتگاهی همچون سایر نمونه‌ها و حتی استواری طناب‌هایی که برخلاف خاصیت ذاتی خود، همچون آرایش ستون‌وار به استحکام ایستاده و با ترکیب خوشنویسی فوق‌برگه تقویت شده‌اند؛ به‌صورت خواسته یا ناخواسته نسبت به شبیه‌سازی و همگونی این نمونه با سایر صور پادشاهی این نسخه اقدام کرده است. این مسئله، شاهدهی است بر آنکه تصویرگر این نسخه، برای باز نمود فرمانروایان شاهنامه یک الگوی ساختاری مبنا و ضابطه‌مند را در ذهن می‌پرورانده که همچون پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه، اصل آن بر تقارن و بزرگ‌نمایی مقام حاکم قرار داشته و بقیه موارد در یمن شکوه و تناسب آن به‌منصه ظهور می‌رسیده است. همان‌طور که به یقین، «نحوه پدیدار شدن هر جزء کم یا بیش به ساختار کل بستگی دارد و کل نیز به نوبه خود، تحت تأثیر اجزایش است و هیچگاه بخشی از یک اثر هنری به تمامی نمی‌تواند خود بسنده باشد» (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲، ۹۸). در تصویر ۸، افراسیاب بر تخت تکیه دارد تا در حضورش، سراز



تصویر ۱۰- بهرام‌گور شیر را به دونیم می‌کند، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.



تصویر ۹- گرشاسپ اژدها را می‌کشد، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.



تصویر ۸- گروهی زره‌دودر حضور افراسیاب سرازتن سیاوش جدا می‌کنند، شاهنامه عمادالکتاب، کاخ موزه گلستان.

جدول ۲- تطبیق اصل همگونی نظام گشتالت با انگاره‌های شهریاری قاجار در شاهنامه عمادالکتاب.

مشابهت		تصویر ۵	تصویر ۶	تصویر ۷	تصویر ۸	تصویر ۹	تصویر ۱۰	
شکل	صورت	تصنعی و عاری از احساس	✓	✓	✓	✓	✓	
		ابروان خمیده پیوندی	✓	✓	✓	پیوندی نیست	✓	
		چشمان درشت و مخمور	✓	✓	✓	✓	✓	
		نگاه خیره	✓	✓	✓	✓	✓	
		لب غنچه	✓	✓	✓	✓	✓	
		بینی و صورت کشیده	✓	✓	✓	✓	✓	
		موی سیاه و کوتاه	✓	✓	✓	✓	✓	
	پیکره	محاسن بلند	✓	✓	✓	✓	✓	
		سینه فراخ	✓	✓	✓	✓	✓	
	اندازه	کمر باریک	✓	✓	✓	✓	✓	
تمامقد		✓	✓	✓	✓	✓		
رنگ	بزرگ‌تر از سایرین براساس شرح مقامی	✓	✓	✓	✓	شاخص انسانی وجود ندارد.	✓	
	ردا و قبا در خانواده رنگ‌های گرم با تزیینات جواهرنشان	سبز	بنفش	نارنجی	نارنجی	سبز	سبز	
جایگیری فضایی	تاج با تزیینات جواهرنشان	آبی	سرخ	سرخ	سرخ	سرخ	آبی	
	تقریباً در میانه قاب	✓	✓	✓	✓	✓	در نیمه چپ	
	صحنه‌پردازی نمایش‌گونه	نشسته بر تخت با دست بر شال کمر یا سلاح جنگی در میان گروهی از سرداران و خادمان	✓	✓	✓	✓	✓	-----
		نشسته بر اسب با دست بر سلاح جنگی	-----	-----	-----	-----	-----	✓
	پس‌زمینه بی اهمیت	✓	✓	✓	✓	✓	✓	
جهت	رو به راست	رو به عطف	پشت به عطف	-----	-----	-----	-----	
	رو به چپ	-----	-----	رو به عطف	پشت به عطف	رو به عطف	پشت به عطف	

هجوم ناگهانی شیر؛ از طریق ایستایی مصنوعی فرمانروا و سواره نظام‌ها در برابر شکست قاب توسط پیکر شیر به نیکی تجسم پیدا کرده است. در هر دو نمونه متأخر، تمام مؤلفه‌های تصویر، عین به عین تکرار شده‌اند، حتی تقریباً هیچ تفاوت ملموسی در صورت‌گیری لحاظ نشده است بنابراین ملاک‌های مشابهت اعم از شکل، رنگ، اندازه، جای‌گیری و جهت‌مندی فضایی، به آن مقیاس تقویت شده که تمایزپنداری در شخصیت‌ها به آستانه غیرممکن بودن رسیده است به طوری که گویا این فرمانروایان، تجسم عینی همان مفهوم شهریاری قدر قدرتی هستند که در تمام ادوار تاریخ ایران از کهن روزگار تا به آن دوره تکرار شده و در دوره قاجار، صورت فتحعلی‌شاهی به نماینده عالی آنها بدل گشته است. به‌دیگر سخن، در این معادل‌سازی تصویری، مفهوم و معیار کلی به‌عوض

به هر روی در تصویر ۹، پادشاه جهان‌دار، با حالت مصنوعی و عاری از هر دشواری، اژدهای عظیم‌الجثه را از پای درمی‌آورد. به رسم پیکرنگاری قاجار، هیچ حسی حاکی از نقص و رنج، حتی در چهره او پدیدار نمی‌شود آنطور که گویا شهریاری، موری را با نگاه موشکافانه جستجو کرده؛ سپس با سر نیزه نشانه رفته یا به زیر سم اسب ناکار کرده است. اما در تصویر ۱۰، شخصیت عمده، بهرام گور است که شیر را در کمال آسودگی، آن هم با دست چپ! به دو نیم می‌کند. در این مجلس نیز مانند سایر صور شهریاری این نسخه، کمال شاهوار به‌کار می‌آید؛ پس هر چند این بار هم فضاسازی خارجی است اما همچون نمونه‌های داخلی و شاهان نشسته بر تخت، این آرامش، متانت ملوکانه و اقدام به‌هنگام سپهبد است که در برابر حمله به‌ناگاه شیر مؤثر می‌افتد. در این شرایط، تأکید بر لحظه و تضاد میان دفاع مقتدرانه پادشاه و

تمام نمونه‌ها به منشاء واحد را به عوض تمایز عرف می‌نشانند. هرچند در این طریق، تشخیص انگاره‌های فردی به اختلال دچار می‌شود، اما پرهیز از پراکندگی، دریافت مفهوم کلی را ساده‌تر می‌گرداند چراکه تشخیص شخصیت‌های متعدد فرمانروایان شاهنامه با درک مفهوم واحد جایگزین می‌شود و در صورتی شبیه به فتحعلی‌شاه به مثابه مدل شهریار باستانی تجلی پیدا می‌کند. با این حساب، محتوا یکسره جانشین مصداق می‌شود و تشخیص عناوین فردی تا مرز ناممکن بودن پیش می‌رود. درحقیقت با تعدی مانند بودگی، رابطه متعامل همگونی و تمایزیابی نقض می‌گردد (جدول ۲).

نتیجه

باشد، تشابه بیش از اندازه صور شهریاری در پیروی از الگوی واحد، به اختلال در تمایزیابی میان آنها منتهی شده است به طوری که با توریق این شاهنامه به ویژه شش نمونه‌ای که در این مقاله به عاریت آمده‌اند، این شائبه پیش می‌آید که در سرتاسران، داستان فرمانروای واحدی نقل می‌شود. درحقیقت، نقاشی آنکه قصد کرده باشد در نمایش صور شهریاری با تعهد و سرسپردگی یک‌سویه به اصل همگونی در نظام گشتالت، اصل تمایزیابی را به کنار می‌گذارد و به مدد قراردادی پادشاه در میانه تصویر، بزرگنمایی او، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، آرایه‌بندی و دیگر جزئیات کارآمد چون تاج و تخت مزین؛ مفهوم و حقیقت شهریار بودگی را به جای مصادیق متعدد پادشاهی می‌نشانند. در نگاه دقیق به متغیرهای این پژوهش، شاید تأثیر کمترین عنصر، از آن جهت مندی فضایی باشد زیرا در شرایطی که نحوه تجسم سایر متغیرها همچون اندازه، رنگ، شکل و جایگیری فضایی بر مشابَهت و یگانگی صور پادشاهی اصرار می‌ورزند، این عنصر تقریباً بی‌تأثیر می‌نماید. در نهایت آنکه مجموع بررسی‌ها در جدول پایانی نشان می‌دهد: نگاره‌های این شاهنامه در سنج تمایزیابی آرنه‌ایمی به نقص دچارند؛ به همین دلیل، ذهن مخاطب در سازوکار گشتالتی بیش‌ازپیش اصل مشابَهت را تقویت می‌کند و حتی شاید محتمل باشد که اندک تفاوت‌ها را به ضعف و کاستی نقاش در عمل صورت‌نگری تعبیر نماید. در این سیر، او، انگاره فرمانروایی را به جای تک‌تک صورتهای پادشاهی می‌نشانند؛ درحقیقت مفهوم و ماهیت را جانشین مصداق و مورد می‌کند. در آخر آنکه این مقاله به جهت تکیه بر نظرگاه ادراک دیداری گشتالت در حوزه هنرهای تجسمی، تدقیق در اصل تمایزیابی آرنه‌ایم، تطبیق چارچوب نظری علمی کارآمد با مورد مطالعاتی ایرانی و نظر بر شاهنامه مهجور عمادالکتاب، افق‌های تازه‌ای پیش‌روی پژوهشگران بعدی قرار می‌دهد تا با نظر بر هریک از موارد نامبرده، دستاوردهای بدیعی فراهم آورند که برگستره دانش بیفزاید.

عنوان و شخصیت فردی به کار می‌آید. «تشابه بر مبنای این ایده شکل گرفته است که چیزهایی که یکسان به نظر می‌رسند؛ یک عصاره دارند و در عمل یکی هستند. تشابه، مسلماً آسان‌ترین روش شناسایی است، از آنجا که ظواهر دیداری می‌توانند به طور مستقیم با این مقیاس سنجیده شوند» (Verstegen, 2014, 155). در مجموع آنکه نظریه نمونه‌های مورد بررسی در تجسم فرمانروایان شاهنامه عمادالکتاب، ملاک بنیادی عمل نقاشانه در این اثر، مفهوم شهریاری است. برای تأمین این هدف، هنرمند خصیصه‌های ساختاری پیکرنمایی‌های فتحعلی‌شاه را الگو قرار می‌دهد و شباهت

در رویکرد گشتالت نسبت به تجربه‌های دیداری، خوانش تصویر همیشه آگاهانه نیست زیرا در هنگام دریافت و تحلیل مؤلفه‌های تجسمی، واکنش‌های فراوانی هستند که تقریباً همواره به صورت خودکار رخ می‌دهند. این واکنش‌ها، آنقدر پویا هستند که در لحظه صورت می‌گیرند و به همین دلیل، مطالب اندکی در مورد ماهیت تفکر فاش می‌کنند. برای پیگیری بر چنین وضعیتی، اندیشمندان حوزه ادراک دیداری، با بررسی روند این جریان به نتایجی دست یافتند و مهم‌ترین بخش آن را در اصل مشابَهت یا همگونی خلاصه کردند. بدین حیث، ذهن انسان با در نظر گرفتن تشابه در خصیصه‌های عمده‌ای چون شکل، اندازه، رنگ، جایگیری و جهت مندی فضایی، نسبت به درک هر تصویر اقدام می‌کند. رودلف آرنه‌ایم در اصلاح و تعدیل این نظریه، اصل تمایزیابی را اضافه می‌کند که به واسطه آن، تشخیص وجه افتراق هر تصویر یا شیء از دیگری امکانپذیر می‌شود چون به واقع تشابه در پیوند با تفاوت است که معنی پیدا می‌کند. برای آزمون این نظریه و تطبیق با مصادیق ایرانی، نگاره‌های شهریاری در شاهنامه قاجاری عمادالکتاب، نه تنها به جهت بکر بودن، که به دلیل زیاده‌روی در شبیه‌سازی به یکدیگر بر اساس پیروی از خاستگاه زیبایی‌شناسی فتحعلی‌شاهی بستر مناسبی محسوب می‌شوند. توضیح آنکه هرچند این نسخه از شاهنامه در اواخر قاجار و مصادف با دوره مظفری رقم خورد، اما پیکرنگاری‌های فتحعلی‌شاه به دلایل گوناگون از جمله باززایی متعدد در قالب اعقاب و اجداد باستان، به الگوی بازنمایی فرمانروایان آن بدل شد. بدین حیث در سرتاسر این شاهنامه، پادشاه، مفهوم واحدی است که در قالب شخصیت مشابَه با وجه رسمی مورد علاقه فتحعلی‌شاه به نمایش درمی‌آید و ملاک‌های شاهوار دوران او را بازتاب می‌دهد. حتی اگر تأیید این فرضیه ابهامی وجود داشته باشد، در پاسخ به پرسش اصلی این مقاله باید اعتراف کرد آبخور فرهنگی تصاویر این نسخه هرچه که

پی‌نوشت‌ها

برگرداننده شده؛ براین اساس، نظریه گشتالت را به نظریه شکل یا صورت تعبیر

Gestalt ۱: اصطلاح آلمانی است که گاه به شکل، صورت یا هیئت کلی

رابی، جولیان (۱۳۸۴)، *چهره‌های قاجاری، فصلنامه هنر، ترجمه مریم خلیلی، شماره ۲۳، صص ۴۸-۵۵*.
 سودآور، ابوالعلاء (۱۳۸۰)، *هنر دربارهای ایران، ترجمه محمد شمیرانی، کارنگ، تهران*.
 علیمحمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲)، *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار، یساولی، تهران*.
 فالک، اس. جی (۱۳۹۳)، *شمایل نگاران قاجار، ترجمه علیرضا بهارلو، پیکره، تهران*.
 فدوی، سید محمد (۱۳۸۶)، *تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار، دانشگاه تهران، تهران*.
 گودرزی، مصطفی (۱۳۹۳)، *تاریخ نقاشی ایران، چ ۴، سمت، تهران*.
 نوایی لواسانی، زهرا (۱۳۹۲)، *نگاهی به نقاشی دوره قاجار، نیک خرد، تهران*.

Arnheim, Rudolf (1954), *Art & Visual Perception: A Psychology of the Creative Art*, University of California Press, California.

Arnheim, Rudolf (1969), *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley.

Ginger, Serge (2007), *Gestalt Therapy*, Trans. By Sarah Spargo & Sally Reeder, 9nd Ed, Kranc Book, London.

Diba, Layla (1998), *Royal Persian Paintings*, I.B. Tauris Publication, London.

Rotman, Roger & Verstegen, Ian (2007), *Arnheim's Lesson: Cubism, Collage and Gestalt Psychology, Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 65, No. 3, pp. 287-298.

Verstegen, Ian (2010), *Arnheim and Ingarden on the Ontology of the Arts, Gestalt Theory*, Vol. 32, No. 4, pp. 307-322.

Verstegen, Ian (2014), *Cognitive Iconology*, Rodopi, New York.

URL1: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=303098001&objectId=231726&partId=1, (Access date: 30/08/2017, 19:15)

URL2: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digitalcollection/01.+paintings/78> (Access date: 30/08/2017, 19:10)

URL3: https://imagesonline.bl.uk/?service=search&action=do_quick_search&language=en&q=+K90059-64 (Access date: 30/08/2017, 17:40).

کرده‌اند اما معنای حقیقی این واژه، بسیار پیچیده و غیرقابل ترجمان است؛ به همین دلیل در تمامی زبان‌ها به شکل اصل آلمانی کاربرد دارد» (Ginger, 2007, 1). درحقیقت این رویکرد با پرهیز از نگاه مطلق روان‌شناسانه یا شیوه صرف تاریخ‌مدار؛ کمک می‌کند تا اصول ادراکی در زندگی بشر، انطباق‌پذیر شود و کارکرد آن در متون عینی که چشم بهره شرح و تفصیل هستند، قابل توضیح گردد. «در این راهبرد، اثر هنری مورد تعمیق قرار نمی‌گیرد، بلکه صرفاً براساس مواضع از پیش تعیین شده، تعریف می‌گردد» (Verstegen, 2014, 27).
 ۲ Rudolf Arnheim: نظریه پرداز آلمانی (۲۰۰۷-۱۹۰۴) است که عمده‌ترین نقش را در بررسی گشتالتی عرصه‌های دیداری ایفاء کرد. او با تعدیل قوانین ادراک دیداری گشتالت و تعمیق در بستر هنر به درک ذات تصاویر به عنوان مسئله زیبایی‌شناختی پرداخت. هرچند او می‌دانست این روش، هرگز ظرفیت آن را ندارد که به تصاحب تمام معنی یک فرم هنری اقدام کند، اما باور داشت این دانش در ابتدایی‌ترین سطوحش، در مواجهه شدن با دنیا نقش دارد و یافته‌هایش همیشه به صورت بالقوه در کشف ماهیت تفکر مهم هستند.

3 Differentiation.

4 Similarity.

۵ محمدحسین سیفی مشهور به عمادالکتاب (۱۳۵۵/۱۹۳۶-۱۸۶۸/۱۲۸۵)، خوشنویس ایرانی است که چندین شاهنامه کتابت کرد. از جمله آنها شاهنامه مورد بحث است که به اوایل دوره مظفری تعلق دارد و دیگری «شاهنامه‌ای است که به امیربهداری شهرت دارد و چهارمین شاهنامه چایی ایران محسوب می‌شود» (افشار، ۱۳۵۵، ۱۴).
 ۶ ابوالحسن غفاری مشهور به صنیع‌الملک (۱۲۸۳/۱۸۶۶-۱۲۲۹/۱۸۱۳)، از مشهورترین هنرمندان عهد ناصری است که همچون پلی پیکنگاری درباری را به نقاشی مکتب کمال‌الملک پیوند می‌دهد.

فهرست منابع

آرنهایم، رودلف (۱۳۹۲)، *هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق، ترجمه مجید اخگر، چ ۵، سمت، تهران*.
 افشار، ایرج (۱۳۵۵)، *کتاب‌شناسی فردوسی، ج ۲، شرکت سهامی خاص، تهران*.
 پاکباز، رویین (۱۳۸۵)، *نقاشی ایران، چ ۵، زرین و سیمین، تهران*.
 خلیلی، ناصر و ورنویت، استیون (۱۳۸۳)، *گرایش به غرب در هنر قاجار عثمانی و هند، ترجمه پیام بهتاش، کارنگ، تهران*.
 دیبا، لایلا (۱۳۷۴)، *نقاشی زیرلاکی، در: هنرهای ایران، گردآوری ر. دلیو فریه، ترجمه پرویز مرزبان، فروزان فر، تهران، صص ۲۴۳-۲۵۴*.