هم‌سنجی دو پردهٔ سلام نوروزی از عصر فتحعلی‌شاهی و ناصری با نظر به اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی گشتالت

آمنه مافی‌تبار*

تاریخ دریافت: ۹۹/۱۲/۱
تاریخ پذیرش: ۹۹/۱۰/۲۳

چکیده

هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی دو اصل عمده از نظریه گشتالت هستند چون ذهن انسان در مواجهه با هر ترکیب تجسمی طبق قانون هم گونی گشتالتی با هم ترازی یا برجسته‌سازی، ادراک را تسهیل می‌نماید. پرده‌های سلام نوروزی عصر قاجار که با هدف بزرگ‌نمایی مقام شهریاری خلق شده‌اند، مورد مناسبی برای آزمون‌پذیری این منظر هستند زیرا در این پرده‌ها تجلیل جایگاه فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه مقصود اصلی نقاش بوده است. بر این اساس، پرسش پژوهش حاضر آن است: از منظر اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی گشتالتی، دستیافت به هدف بزرگ‌نمایی مقام پادشاه در پرده‌های سلام نوروزی عصر فتحعلی شاهی و ناصری چگونه تأمین شده است؟ فرضیه آنکه هر دو اثر با تأکید بر برجسته‌سازی و ویژگی‌های خاص پادشاهی، نسبت به مبالغه در مرتبهٔ شاهنشاهی اقدام کرده‌اند. نتیجه به روش تحلیلی تطبیقی و با بهره‌گیری از مطالعات اسنادی نشان می دهد هریک از این دو پردهٔ نقاشی از مسیرهای دیگرگونی نسبت به بازنمایی جایگاه سلطان اقدام نموده‌اند: نمونهٔ فتحعلی شاهی بر اصل هم ترازنمایی تأکید بیشتر دارد تا اندک برجسته‌سازی به کارآمده در کلیت تصویر با شدت بیشتری نمود بیابد؛ درمقابل نمونهٔ ناصری سراسر بر اصل برجسته سازی استوار شده و یکسره نسبت به متمایز ساختن مقام پادشاه اقدام نموده است بنابراین هریک از دو ترکیب تصویری با تناسب متفاوتی بر اسلوب گشتالتی تکیه زده‌اند تا جایگاه اهورایی پادشاه را القا نمایند.

کلیدواژه‌ها: گشتالت، نقاشی قاجار، سلام نوروزی، فتحعلی شاه، ناصرالدین شاه

*. استادیار، دانشکده هنرهای کاربردی، دانشگاه هنر، تهران.
Email: a.mafitabar@art.ac.ir

مقدمه

در بازهٔ طویل فرمانروایی پادشاهان قاجار (۱۲۱۰-۱۹۲۵/۱۳۴۴/ ۱۷۹۶)، فتحعلی شاه و ناصرالدین شاه در زمینهٔ فرهنگ و هنر صاحب تأثیر واقع شدند. از فتحعلی شاه پرده‌های سلام نوروزی بسیاری به جای مانده که وی را درمیان خیل شاهزادگان، سران مملکتی و فرستادگان دول خارجی به نمایش درآورده است. درمقابل؛ سایر پادشاهان قاجار نسبت به این امر اقدام نکرده‌اند، مگر ناصرالدین شاه که یک پردهٔ سلام نوروزی از او به جای مانده است. مقایسهٔ صوری پرده‌های سلام نوروزی فتحعلی شاهی و ناصری، ویژگی‌های سبک‌شناسانهٔ متفاوتی را بازگو می‌کند که حاکی از تغییر نگرش هنرمندان زمان به ظرفیت نقاشی است اما درعین‌حال هر دو نحله توانسته‌اند به هدف اصلی یعنی همان تجلیل از مقام امارت دست پیدا کنند. جهت تدقیق بیشتر در این باره، استعانت از یک چهارچوب نظری همچون گشتالت[1] راهگشا خواهد بود. مطابق با قانون هم‌گونی[2] گشتالتی که بر درک شباهت‌ها و تفاوت‌ها دلالت دارد؛ ذهن در مقابله با هر تصویر نسبت به هم ترازنمایی[3] و برجسته‌سازی[4] اجزاء آن اقدام می‌کند تا فهم تصویر از این طریق مهیا گردد. براین پایه، پرسش مقاله پیش رو آن است: از منظر اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی گشتالتی، دستیافت به هدف بزرگ‌نمایی مقام پادشاه در پرده‌های سلام نوروزی عصر فتحعلی شاهی و ناصری چگونه تأمین شده است؟ فرضیه آن است که هریک از این دو پردهٔ نقاشی به دلیل تأکید بر شأنیت شهریاری با پرهیز از هم‌ترازنمایی، یکسره بر برجسته‌نمایی اصرار ورزیده‌اند تا از این طریق بتوانند جایگاه اهورایی پادشاه را القا نمایند. هدف این پژوهش، مقایسهٔ دو پردهٔ نقاشی قاجار از منظر اصول گشتالتی است. آثاری که به دلیل تعلّق به دوره‌های هنری متفاوت براساس اسلوب بازنمایانهٔ دیگرگونی شکل گرفته‌اند. در ضرورت این پژوهش آنکه، به‌رغم مطالعهٔ بسیار دربارهٔ هنرهای تصویری عصر قاجار، پرده‌های سلام نوروزی از منظر چهارچوب نظری مشخص و در قیاس با یکدیگر کمتر محل توجه بوده است. نکتهٔ دیگر این است که پرده‌های متعددی از سلام فتحعلی شاهی، زینت بخش موزه‌های جهان و مجموعه‌های شخصی است اما معمولاً یک یا دو نمونهٔ خاص مورد بازشناسی قرار گرفته است. در مقالهٔ حاضر یک پردهٔ مغفول از عصر فتحعلی شاهی به تدقیق درمی‌آید و درعین‌حال حدود ده نمونه مشابه مورد اشاره واقع می‌شود تا اهمیت واکاوی دربارهٔ آنها، مورد تذکر قرار گیرد. با این حساب آنچه در پی می‌آید پس از نظری کوتاه به گشتالت، قانون هم‌گونی و اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی را به چالش می‌گیرد. آنگاه نقاشی عصر قاجار و جایگاه پرده‌های سلام نوروزی را بررسی می‌کند و با نظر به دو پرده سلام نوروزی، اولی متعلق به عصر فتحعلی شاهی (محفوظ در مجموعه رابرت فاینن) و دومی از عصر ناصری (محفوظ در کاخ موزهٔ گلستان)، مقایسه از منظر گشتالتی را دنبال می‌کند.

پیشینه تحقیق

بعد از شکل‌گیری منظر گشتالتی در اوایل سدهٔ بیستم میلادی، پویایی آن در حوزهٔ هنر موردتوجه قرار گرفت. در زبان فارسی نیز در سال‌های اخیر که رغبت به مسایل نظری هنر رو به فزونی گذاشته، این نگاه با دقت بیشتری به بحث کشیده شده است. اکثر چنین پژوهش‌هایی، قوانین گشتالت را در حوزهٔ هنرهای وابسته به گرافیک به چالش گرفته‌اند، از جملهٔ آنها «کاربرد نظریه ادراک دیداری گشتالت در صفحه‌آرایی کتاب‌های درسی» از کامران افشارمهاجر (۱۳۸۸)، «بررسی میزان انطباق جهت سطوح و حرکت چشم انسان در درک تصویر براساس روانشناسی گشتالت» از ناصر کلینی و همکاران (۱۳۹۲)، «خوانش چیدمان تعاملی تایپوگرافی به منظور کنترل از منظر اصول ادراک بصری گشتالت» از ندا شفیقی و زهرا رهبرنیا (۱۳۹۷) و «تحلیل فرم و ترکیب‌بندی در خط نستعلیق بر اساس اصول نظریه گشتالت» از حسین رضوی فرد و همکاران است (۱۳۹۸) که هر چهار مورد در فصلنامه *هنرهای زیبا- تجسمی* به چاپ در آمده‌اند و البته مقالهٔ فرزانه فلاحی و بهزاد سلیمانی با عنوان «مطالعه اثربخشی گشتالت لوگوتایپ‌های تجاری بر مخاطب با

پیروی از الگوی آیدا (مورد مطالعه: لوگاتایپ شرکت حریر)» که در دو *فصلنامه مبانی نظری هنرهای تجسمی* در سال ۱۳۹۸ به نشر رسیده است. از سوی دیگر اصول بنیادی این نظریه در بررسی چند نمونه نگارهٔ ایرانی نیز رهنمون بوده است: «مطالعه بصری پیکره‌های نگاره کاوه، طومار ضحاک را پاره می‌کند از شاهنامه طهماسبی براساس نظریه گشتالت» از عباس ایزدی (۱۳۹۷)، «بررسی نگاره‌ای از نگاره‌پردازی‌های هزارویک شب صنیع‌الملک با نظریهٔ ادراک دیداری مکتب گشتالت» از آمنه مافی‌تبار و همکاران (۱۳۹۷) و «خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان محمد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت» از سلیمه باباخان و بهنام کامرانی (۱۳۹۹) نمونه‌های این تعاطی هستند که هر سهٔ آنها نیز در فصلنامه *نگره* امکان چاپ یافته‌اند. نکته غالب تمام این پژوهش‌ها آن است که بخش قابل توجهی از بدنهٔ هر مقاله به شرح قوانین گشتالت اختصاص یافته و زمینهٔ تحلیل را محدود نگه داشته است. درحالیکه نوشتار حاضر می‌کوشد با توجه به ظرایف فرومانده از این نظرگاه در پژوهش‌های فارسی زبان و البته دست بردن به تحلیل کیفی به هدف خود دست یابد. به واقع مقالهٔ پیش رو با خلاصه کردن قوانین گشتالت به مهم‌ترین آنها یعنی هم‌گونی، اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی را مورد پرسش قرار داده و برای بررسی نمونهٔ مطالعاتی ایرانی به کار می‌بندد.

از سوی دیگر دربارهٔ پرده‌های سلام نوروزی عصر قاجار، درخلال مطالب مکتوب دربارهٔ نقاشی‌های این عهد همچون «زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک» نوشته یحیی ذکاء (۱۳۸۲) اطلاعاتی قابل بازیابی است. از مواردی که به صورت اختصاصی این موضوع را هدف قرار داده باشند می‌توان به «نقاشی‌های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر» از پریناز شفیع‌زاده و محمدعلی رجبی (۱۳۸۷) در فصلنامه *نگره* اشاره کرد که ضمن بررسی کیفیات کلی نقاشی پیکرنگار عصر قاجار به پرده سلام نوروزی عهد ناصری اشاره کرده است اما مورد کاملاً متناسب با موضوع مقالهٔ حاضر، کتاب «دیوارنگاره صف سلام فتحعلی شاهی» از مینا رمضان جماعت است که با هدف بررسی دیوارنگارهٔ عمارت دیوانی قم (محفوظ در باغ موزهٔ نگارستان) (تصویر ۱۱)، اطلاعاتی را ارائه کرده که استناد برخی از آنها محل مداقه است. با این حساب آنچه در پی می‌آید با نظر به منابع نامضبوط دربارهٔ پرده‌های سلام نوروزی عصر قاجار، دو مورد از آنها را از منظر چهارچوب نظری گشتالت به تطبیق درمی‌آورد تا فراتر از کمیت‌های آماری، کیفیت‌های شکلی مورد بررسی قرار گیرد.

روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چون نظریه‌ای را که بر قانون هم گونی از منظر گشتالت دلالت می‌کند، با بررسی اسلوب هم ترازنمایی و برجسته‌سازی در دو پردهٔ نقاشی قاجار مصداق‌پذیر کرده است. بدین منظور، دو نمونهٔ تصویری به شکل هدفمند از جامعهٔ آماری پرده‌های صف سلام قاجاری فتحعلی شاهی و ناصری گزینش شده‌اند و انواع هم گونی شکل،[۷] رنگ،[۸] اندازه،[۹] جای‌گیری[۱۰] و جهت‌مندی فضایی[۱۱] در آنها مورد تحلیل و تطبیق قرار گرفته است. بر این اساس، پژوهش حاضر، به لحاظ روش‌شناسی، تحلیلی تطبیقی است یعنی پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله در قیاس با نمونهٔ مشابه می‌پردازد. ضمن آنکه تجزیه و تحلیل داده‌ها به شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات به‌صورت اسنادی و با مشاهدهٔ، تصویرخوانی و متن خوانی به دست می‌آید و ابزار آن به برگه شناسه خلاصه می‌شود.

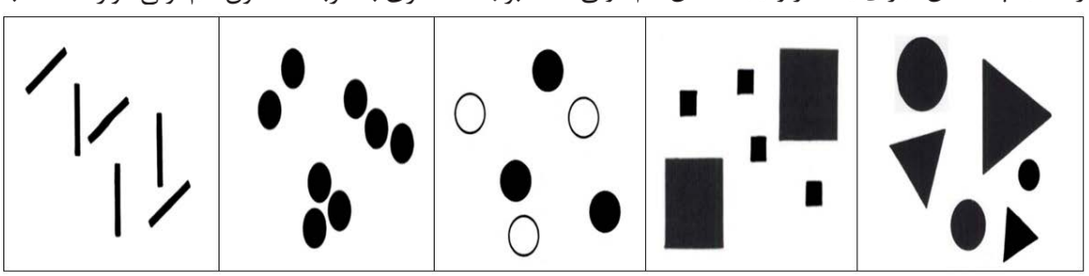
گشتالت و قانون هم‌گونی

در علوم بصری، گشتالت، یکی از روشمندی‌هایی است که به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در چگونگی بازنمایی و درک آن کاربرد دارد. دربارهٔ معنای لغوی گشتالت آنکه واژهٔ آلمانی با معنی فرم، شکل و پیکربندی کلی اجسام است. پایه‌گذار نظریه گشتالت، روان‌شناسان سنت‌شکنی همچون ماکس ورتهایمر،[۱۲] کورت کوفکا[۱۳] و ولفگانگ کهلر[۱۴] بودند. این محققان استدلال می‌کردند که ادراک انسان متمایل است تا عوامل محرک را به ویژگی‌های غالب دسته‌بندی کند. با این تعریف رویکرد

گشتالت در ادراک اشکال، مبتنی بر آن است که کل با مجموعه اجزای مفرد آن متفاوت است. (باقری، ۱۳۹۴: ۸۴) بنابراین روانشناسان گشتالت بر این عقیده‌اند که حل مسائل مستلزم آن است که آن را به‌عنوان یک کل ادراک کنند. در این میان، ورتهایمر در پژوهشی که در سال ۱۹۲۳ م. به انجام رساند، بسیاری از خصیصه‌های پیوند دهندهٔ عناصر بصری در وحدت‌بخشی به عنوان یک کلیت را بازشناسی کرد که عبارتند از: مناسبات نقش و زمینه،[۱۵] قانون هم گونی، مجاورت،[۱۶] یکپارچگی،[۱۷] پیوستگی[۱۸] و بستگی[۱۹] (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۴) چندسال بعد سزار ال موزّاتی[۲۰] نشان داد می‌توان قوانین موردنظر ورتهایمر را به یک مورد یعنی قانون هم گونی تقلیل داد. (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۹۹) البته همهٔ قوانین گشتالتی و مهم‌تر از همه آنها قاعدهٔ هم گونی تحت نفوذ «اصل پراگنانز » (وضوح پذیری) قرار دارند که هستهٔ مرکزی نظریهٔ گشتالت را تشکیل می‌دهد. (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۹۴) در رابطه با اصل پراگنانز همچون گشتالت، معادل دقیقی در زبان‌های دیگر برای آن وجود ندارد. البته تلاش‌هایی برای معادل‌سازی این اصطلاح با وضوح صورت پذیرفت؛ به این معنا که بهترین فرم، ساده‌ترین و آشکارترین آن است. با این تعریف «پراگنانز به مفهوم حقیقی یعنی گرایش به واضح کردن ساختار ادراکی تا حد امکان.» (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۸۵) بدین قیاس پراگنانز از مسیر قوانین گشتالتی و ازجمله هم گونی به هدف خود دست می‌یازد. «این واقعیت که هریک از عناصر، خصوصیات مشترکی دارند ما را به پیوست آنها به یکدیگر در مناسباتی پایدار می‌کشاند. ابعاد مساوی، شکل‌ها و سمت‌گیری‌های مشابه، رنگ‌ها، ساختارها و ارزش‌های یکسان هم گرایش پویا به یک جا دیده شدن را ایجاد می‌کنند.» (کپس، ۱۳۸۵: ۴۴) در نگاه دقیق‌تر، در مشابه پنداشتن اجزای یک اثر و ایجاد حس هم گونی و همین‌طور برقرای پراگنانز، مؤلفه‌های بسیار دخالت دارند. برخی از عوامل مؤثر، شکل (تصویر ۱ـ الف)، اندازه (تصویر ۱ـ ب)، رنگ (تصویر ۱ـ ج)، جای‌گیری فضایی (تصویر ۱ـ د)، جهت‌مندی فضایی (تصویر ۱ـ هـ)، حرکت و سرعت است که البته دو مورد آخر در هنرهای تجسمی دوبعدی کاربرد ندارد. (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۹۹)

گشتالت و اصول هم ترازنمایی و برجسته‌سازی

به واقع اصول گشتالتی، مؤید گزینش‌گر بودن ذهن است چراکه برای مقدار داده هایی که ذهن انسان می‌تواند سامان دهی کند، محدودیت وجود دارد. برای تأمین این هدف، زمانی که الگوی تصویر، قوی و آشنا باشد کنترل الزام‌آوری بر مخاطب اعمال می‌کند، در غیر این صورت زمانی که الگوی تصویر اندکی ضعیف و تصویر تا حدودی ابهام برانگیز باشد (همچون تصویر ۲ـ الف که ارتفاع دو مثلث هم اندازه نبوده اما تفاوت آن ملموس نیست)، حدی از آزادی عمل برای مشاهده کنندگان فراهم می‌گردد و دو نوع واکنش کلی ظاهر می‌شود: هم ترازنمایی و برجسته‌نمایی. به این ترتیب برخی از افراد تعداد خصیصه‌های ساختاری شکل را کم می‌کنند یعنی هم‌گونی‌ها را فزونی می‌بخشند همچون تصویر ۲ـ ب که ناظران، تقارن ناکامل مدل اصلی را کامل می‌کنند و از طریق هم‌ترازنمایی، سادگی مدل را افزایش می‌دهند؛ اما برخی دیگر همچون تصویر ۲ـ ج عدم تقارن را تشدید می‌کنند و تفاوت‌ها را مبرز می‌گردانند. البته گروه اخیر نیز الگوی اصلی را ساده می‌کنند اما این افراد به عوض کاهش تعداد خصیصه‌های ساختاری؛ تمایز آنها را بیشتر می‌کنند و بدین‌ترتیب با حذف ابهام و برجسته‌نمایی، کار را ساده‌تر می‌کنند. با این حساب هر دوی گرایش‌ها یعنی هم ترازنمایی و برجسته سازی با کاربست قانون هم‌گونی موارد منشعب



تصویر ۱(الف تا هـ): قانون هم‌گونی (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۱۰۲– ۹۹)

۲ـ الف: شکل اصلی ۲ـ ب: هم‌ترازنمایی ۲ـ ج: برجسته‌سازی

تصویر ۲ (الف تا ج): قانون هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی (آرنهایم، ۲۹۳۱: ۵۸)

از اصل کلی‌تر به شمار می‌آیند یعنی تمایل به واضح کردن ساختار ادراکی که مطابق با قواعد گشتالتی آن را پراگنانز نامیده‌اند. مشخصۀ گرایش به هم‌ترازنمایی، تمهیداتی از قبیل وحدت بخشی، تشدید تقارن، کاهش خصیصه‌های ساختاری، تکرار و حذف جزییات ناهم خوان است اما برجسته‌سازی، همۀ انواع تفاوت‌ها را تشدید می‌کند. هم‌ترازنمایی درعین حال متضمن کاهش تنش در الگوی بصری است، درحالی‌که برجسته‌سازی تنش را افزایش می‌دهد همچون کلاسی سیسم که به سادگی، تقارن، به هنجاری و کاهش تنش گرایش دارد؛ اما اکسپرسیونیسم، ویژگی‌های نامنتظم، نامتقارن، نامتعارف و پیچیده را تشدید می‌کند و درصدد افزایش تنش است. (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۸۶- ۸۴) بدین‌سان برخی عناصر تصویری با ستردن و فرو نشاندن ویژگی‌های معین کار خود را انجام می‌دهند و شباهت‌ها را فزونی می‌بخشند و برخی دیگر با تأکید بر ویژگی‌های معین فرم‌ها تقویت می‌شوند و تمایزات را ممتاز می‌کنند. (باقری، ۱۳۹۴: ۴۶۰) اما در نهایت هر دو شیوه از قانون هم‌گونی بهره می‌جویند تا مشابهت‌ها را جلوۀ بیشتر ببخشند یا تفاوت‌ها را متعیّن‌تر گردانند. به این ترتیب گشتالت در رأس و به تناسب آن، مسئلۀ پراگنانز و البته اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی با به کارگیری قانون هم‌گونی، خوانش تصویر را تحت‌الشعاع قرار داده و وضوح می‌بخشند.

نقاشی عصر قاجار و سنت تصویرگری پرده‌های سلام نوروزی

در دوران فرمانروایی قاجار، نقاشی با تمایل به مضامین غیرادبی و چهره‌پردازی بیان مستقلی یافت و در مسیر جدیدی گام نهاد. در نقاشی‌های دورۀ اول حکومت قاجار که به طور معمول در قطع بزرگ هستند، مردان با ریش بلند و سیاه، کمر باریک، نگاه خیره و یک دست بر شال کمر و دست دیگر بر قبضه شمشیر نمایانده می‌شوند و کوششی برای نمایش خصوصیات روانی آنها مشهود نیست. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۱) «فتحعلی شاه تمایل داشت او را به صورت تمام قد نقاشی کنند پس نقاشان برجسته‌ای چون میرزابابا،[۲۲] مهرعلی[۲۳] و عبدالله‌خان[۲۴] را به خدمت آورد که هریک به سهم خود در اغنای اشتیاق وافر پادشاه سعی کردند و او را به تعدد در اندازۀ طبیعی و با جامه و جواهری بیرون از حدتصور به تصویر درآوردند.» (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۵) درواقع فتحعلی شاه با این کار می‌توانست در خوانش تاریخی، سیر فرهنگ را با پیشینیان قدرتمند پیوند بزند و برای خود مشروعیت کسب کند. «شاه امید داشت، شکوه عاریتی‌اش به مایه مباهات وی در مقام پادشاه بدل شود. این موضوع، به‌طور مشابه در نقاشی‌های شاهزادگان پایین مرتبه به منظور یافتن جایی روی دیوار یک اتاق رایزنی یا یک سرسرای رسمی اهمیت داشت.» (فالک، ۱۳۹۳: ۱۸) این نگاه باعث شد تا «نقاشی‌های صف سلام (سلام نوروزی) با ترکیب بندی‌های ایستا، متقارن و سترگ نما با هدف به رخ کشیدن شکوه پادشاه و نفوذ قدرت این پادشاهی در اذهان مردم داخل و خاج کشور تصویر شوند که نمونه آن در کاخ سلیمانیه کرج، کاخ نگارستان تهران، عمارت شاهی قم و همچنین به صورت تابلوی نقاشی در چندین مجموعه هنری قابل ملاحظه است (تصاویر ۴ تا ۱۲).» (رمضان جماعت، ۱۳۹۸، ۴۰) دیوارنگاری‌های عظیمی که اصل بسیاری از آنها اکنون از میان رفته اما موضوع کار به واسطه نسخ متعدد شبیه‌سازی برای سفرای اروپایی، ماندگار شده است.

تصویر ۳: پرده سلام نوروزی آغامحمدخان، منسوب به عبدالله‌خان، رنگ و روغن روی بستر گچ، حدود ۱۲۲۸/ ۱۸۱۳، کاخ سلیمانیه (کرج). (نگارنده)

«نقاشی‌های بزرگی با این مضمون از فتحعلی شاه به سفرا و کاردارانِ دیدارکننده اهدا می‌شد. جان مالکوم،[۲۵] پیرآمه د ژوبر،[۲۶] سر گور اوسلی[۲۷] و الکساندر یرمولوف[۲۸] از نخستین کسانی بودند که این نقاشی‌ها را دریافت کردند.» (خلیلی و ورنویت، ۱۳۸۳: ۹۸) به واقع پرده‌های صف سلام که به قصد تأکید بر اعتبار دربار فتحعلی شاه و موفقیت وی در عرصه سیاست، به تصویر درآمده‌اند، گرچه نمایش عینی از ثبت یک واقعه تاریخی تلقی نمی‌شوند 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 می‌گردند. این موضوع تا به آن اندازه در اعاده قدرت فتحعلی شاهی تأثیر داشت که او دستور داد افزون بر پرده‌های متعددی که با این مضمون از شخص وی خلق می‌شود به منظور ادای دین به بنیان‌گذار سلسلهٔ قاجار نمونه‌ای از پرده‌های صف سلام به مرکزیت آغامحمدخان بر دیوار یکی از کاخ‌های پادشاهی (سلیمانیه) نقش گردد (تصویر ۳) چنانچه درباره آن به نقل آورده‌اند: «شباهت شخص آغامحمدخان تقلیدناپذیر است. امرا، جنگاورانی تناور و مصمم می‌نمایند. آغامحمدخان منظر شریرانه‌ای دارد. قساوت همراه با ستمگری، خونسردی و حسابگری که بر خصلتش حاکم بوده در سیمایش منعکس است.» (رابینسون، ۱۳۵۴: ۱۸) در مجموع آنکه از فتحعلی شاه پرده‌های سلام نوروزی بسیاری به جای مانده که مشهورترین آنها در قالب دیوارنگاری کاخ نگارستان بود که در سال ۱۲۲۸/ ۱۸۱۳ به دست عبدالله خان پایان یافت و سرمنشاء نمونه‌های بعدی شد. این پرده که اکنون از میان رفته است، فتحعلی شاه را در جمعی مشتمل بر یکصد و هجده نفر نشان می‌داد. (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۸) درنهایت می‌توان مدعی بود «اشتیاق فتحعلی شاه به استفاده از تصویرگری از سر هوس نبود بلکه بُعد هنری یک برنامه منسجم فرهنگی و تبلیغاتی را تشکیل می‌داد که هدفی جز برابر کردن عصر فرمانروایی قاجار با دوران شکوهمند تاریخ ایران باستان نداشت.» (دیبا، ۱۳۷۸، ۴۲۷)

بعدها در نیمه دوم حکومت قاجار و مقارن با فرمانروایی ناصرالدین شاه، با ظهور هنر عکاسی و نقاشانی چون صنیع‌الملک، محمودخان ملک‌الشعرا[۲۹] و کمال‌الملک،[۳۰] مسیر پیروی از طبیعت‌گرایی اروپایی در هنرهای ایرانی هموارتر شد. «این گونه واقع‌نمایی با نگاه مستقیم خالی از فروتنی شاه که تا قبل از دوره قاجار در نگارگری ایران غیرقابل تصور بود، هم سو می‌شود. چنانچه چهره‌پردازی شاه از معیارهای آرمانی فاصله می‌گیرد و به وجهه انسانی نزدیک می‌گردد.» (کنبای، ۱۳۸۲: ۱۲۵) این جریان تا به آنجا پیش رفت که نقاش می‌بایست رویدادها، اشخاص، ساختمان‌ها، باغ‌ها و ... را همچون عکاسی دقیق ثبت کند تا به عادی‌ترین مظاهر زندگی و محیط درباری سندیت بخشد. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۷۲) با این توصیف، نقاشی ایران در این دوره بیشترین تأثیر را از شیوه نقاشی اروپایی به خصوص شیوه آکادمیک پذیرفته است. البته این تأثیرپذیری موقعی آشکارتر شد که نقاشان ایرانی به طور مرتب برای فرا گرفتن نقاشی به اروپا سفر می‌کردند و بعد از بازگشت در مدرسه‌های نقاشی در ایران به آموزش آن به نقاشان

تصویر ۴: نقاش ناشناس، تکنیک: نامشخص، حدود ۱۲۲۳/ ۱۸۰۸، مجموعه آغاخان (تورنتو). (URL1)

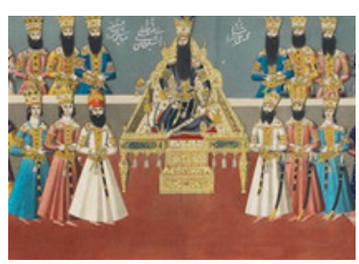
تصویر ۵: منسوب به عبدالله‌خان، رنگ و روغن روی بستر گچ، حدود ۱۲۲۸/ ۱۸۱۳، کاخ سلیمانیه (کرج). (نگارنده)

تصویر ۶: نقاش ناشناس، رنگ و روغن روی چوب، حدود ۱۲۳۰/ ۱۸۱۵، مجموعه خصوصی. (URL 2)

جوان‌تر پرداختند که این موضوع نقش چشم‌گیری در شیوع فرنگی مآبی در ایران در اواخر قاجار داشته است. (کارگر و ساریخانی، ۱۳۹۰: ۱۳۶) در این میان ابوالحسن غفاری مشهور به صنیع‌الملک در چهره‌سازی زنده نما بیان صریحی داشت که گواه آن یک سلسله دیوارنگاری از بزرگان دولت بود که با الهام از نمونه‌های فتحعلی شاهی، ناصرالدین شاه را درمیان شمار بسیاری از درباریان و صفی از فرستادگان دول خارجی برتخت سلطنت نشان می‌دهد (تصویر ۱۴). به واقع صنیع‌الملک به تبعیت از هنرمندان پیشین خود ازجمله هنرنمایی عبدالله خان در کاخ نگارستان و جهت حصول والانمایی مقام ناصرالدین شاه، در سال ۱۲۷۴/ ۱۸۵۷، پرده صف سلام را در قالب هفت تابلوی رنگ و روغن برای دیوارهای تالار عمارت نظامیه در تهران رقم زد. (ذکاء، ۱۳۸۲: ۴۳) به این ترتیب در برابر نمونه‌های مکرر به جای مانده از عصر فتحعلی شاهی، پرده‌ای با مرکزیت چهارمین فرمانروای قاجار رقم خورد که در این مقاله محل مداقه خواهد بود.

پرده سلام نوروزی عصر فتحعلی شاه در مجموعه رابرت فاینن از منظر گشتالت

تصویر ۱۳، نمونه‌ای از پرده‌های سلام نوروزی عصر فتحعلی شاه را نشان می‌دهد که به تقلید از دیوارنگاری کاخ نگارستان در تاریخ ۱۲۳۰/ ۱۸۱۵ در قالب چهار قاب‌بندی بزرگ با ترکیب‌رنگ و روغن و طلا روی بوم، شکل گرفته است. اثری که منسوب به شاگردان عبدالله خان بوده و در مجموعهٔ رابرت فاینن (لندن) نگهداری می‌شود. در این گروه تابلوها، فتحعلی شاه با یکصد و هفده تن دیگر مشتمل بر دوازده شاهزاده، شش ملازم و نود و نه نفر از سران مملکتی و فرستادگان دول خارجی به تصویر درآمده و بر تخت طاووس تکیه زده است. آنچه در این پرده جلب توجه می‌کند، نقش پارچهٔ پوشش امرا در الواح مجاور قاب مرکزی است زیرا بسیاری از نمونه‌هایی که بر بستر دیوارهای عمارات سلطنتی جان گرفته (همچون نقاشی عمارت شاهی قم که امروزه در کاخ نگارستان نگهداری می‌شود) یا با رونگاری از آنها به دیگر ممالک گسیل شده است، دیگر همراهان همچون فتحعلی شاه و شاهزادگان پانل مرکزی با پوشش تک



تصویر ۷: منسوب به شاگردان عبدالله خان، آبرنگ مات روی کاغذ، حدود ۱۲۲۹ تا ۱۲۵۱/ ۱۸۱۴ تا ۱۸۳۵، مجموعه بونامز (لندن). (URL 3)

تصویر ۸: نقاش ناشناس، آبرنگ مات و طلا روی کاغذ، بعد از ۱۲۳۱/ ۱۸۱۶، مجموعه آرتور ساکلر (واشنگتن). (URL 4)

تصویر ۹. نقاش ناشناس، آبرنگ مات روی بوم، حدود ۱۸۱۶/۱۲۳۱ تا ۱۸۲۰/۱۲۳۵، کتابخانه بریتانیا (لندن). (URL 5)

تصویر ۱۰: نقاش ناشناس، رنگ جسمی و طلا روی بوم، حدود ۱۲۴۰ تا ۱۲۵۱/ ۱۸۲۵ تا ۱۸۳۵، مجموعه رویال تراست در کاخ باکینگهام (لندن). (URL 6)

تصویر ۱۱: منسوب به میرزاعبدالله محمدعلی نقاش، رنگ و روغن روی بستر گچ، حدود ۱۲۴۸/ ۱۸۳۳، از عمارت شاهی قم، محفوظ در باغ موزه نگارستان (تهران). (نگارنده)

تصویر ۱۲: اثر صمصام ابن ذوالفقار مصور الممالک، رنگ و روغن روی بوم، ۱۳۲۲/ ۱۹۰۵، کاخ موزه گلستان (تهران). (نگارنده)

تصاویر ۴ تا ۱۲:پرده‌های سلام نوروزی فتحعلی‌شاهی

رنگ نمایش داده شده‌اند و بدین سیاق هم‌ترازنمایی پادشاه و سایرین قوت گرفته است. به این سبب، در این مطالعه که هم گونی فتحعلی شاه و سایرین مورد بررسی است به عمد نمونه‌ای گزینش شد که با دریغ داشتن این نقطهٔ قوت و پرهیز از جانبداری، سایر موارد را به صورت مسئولانه بررسی کند.

در نمونهٔ مورد بحث، قاب مرکزی بالا مزین به تصویر فتحعلی شاه، با ابعاد تقریبی (ارتفاع) ۳۳۰ * ۵۲۰ (عرض) سانتی‌متر، تعریف شده (تصویر ۱۳ـ الف) و قاب‌های طرفین با اندازهٔ تقریبی (ارتفاع) ۳۳۰ * ۱۴۰۰ (عرض) سانتی‌متر،[۳۱] دو ردیف پیکره انسانی را در خود جای داده‌اند بدین‌ترتیب که پنجاه نفر در پانل سمت راست (تصویر ۱۳ـ ب) و چهل و نه نفر در پانل سمت چپ (تصویر ۱۳ـ ج) قرار گرفته است اما در برابر آنها در پانل مرکزی با عرضی نزدیک به چهل درصد پانل‌های طرفین، فقط سیزده نفر به مرکزیت فتحعلی شاه به تصویر درآمده است. این مسئله زمانی وانمود بیشتری پیدا می‌کند که مقایسهٔ اندازهٔ قاب مرکزی با قاب‌های مجاور نشان می‌دهد در هرکدام از آن نمونه‌ها در عرضی مشابه با آن یعنی ۵۲۰ سانتی‌متر، انبوه جمعیت و چیزی حدود هجده تن نمایش داده شده است. نقاش برای تأمین این هدف، افزون بر فشردگی پیکره‌ها و قرارگیری آنها در مجاورت و هم‌پوشانی یکدیگر در هر واحد ارتفاع، دو نفر را قرار داده است. البته شاهزادگانی که در قاب مرکزی حضور دارند نیز در دو ردیف ایستاده اند به طوری که برخی با اندام نیمه مشخص شده و در پشت ازاره قرار گرفته‌اند؛ در برابر آنها فتحعلی شاه به تمامیت، در مرکز تصویر بر تخت نشسته است. با این وجود هرچند بزرگ‌نمایی در تجسم اندام نشسته فتحعلی شاه به اندازهٔ بسیار محدودی قابل بازیابی است اما هرگز جلوهٔ مشخص ندارد، به طوریکه می‌توان متصور شد وی در حالت ایستاده، ابعادی شبیه به سایرین خواهد داشت. حتی در مقایسهٔ تصویر مرکزی فتحعلی شاه با قاب زیرین (تصویر ۱۳ـ د) نیز هرچند ملازمین در یک ردیف تصویر شده‌اند اما این تصویر از اساس به لحاظ ارتفاع، در اندازه کوچکتر و با نسبت هفتاد و پنج درصدی به قاب مرکزی تعریف شده (ارتفاع) ۲۳۵ * ۵۲۰ (عرض سانتی‌متر) تا ابعاد پیکره‌ها در حدود سایر نمونه‌ها باشد و تناسب اندازهٔ آنها در مقابل فتحعلی شاه تأمین گردد. درحقیقت فتحعلی شاه جای‌گیری فضایی متمایزی از سایرین اتخاذ کرده است اما با وجود امکان بزرگ‌نمایی، نه فقط مشابهت تقریبی اندازه که هم‌گونی شکل و رنگ نیز بین پادشاه و سایرین برقرار است آنگونه که فتحعلی شاه در صورت و لباسی شبیه به شاهزادگان جلوه می‌کند و گویا صورت وی در آنها تکرار شده است. درحقیقت سلطان در خصایص ظاهری همچون چهره، آرایش چشم‌ها، ابروان، ریش و سبیل، پوشش ردا و حتی تاج که مخصوص شهریاری است کاملاً مشابه به سایر افراد حاضر در قاب مرکزی بوده و در بازنمایی جلوه‌های رنگی، برتری ویژه‌ای به آنها ندارد.

افزون بر موارد فوق، فتحعلی شاه حداقل با نیمی از افراد که در نیمه سمت راست وی قرار گرفته‌اند جهت گیری فضایی یکسانی دارد به واقع آنچه وی را از سایرین متمایز می‌گرداند، فقط جای گیری فضایی است زیرا در

۱۳. الف: پانل مرکزی بالا: فتحعلی‌شاه و شاهزادگان با ابعاد تقریبی ۳۳۰ * ۵۲۰ سانتی‌متر

برابر فشردگی پیکره‌ها، پادشاه با فاصله‌ای درخور از سایرین در میانه تصویر، بر مسند قدرت نشسته است. به‌طوریکه می‌توان مدعی بود در پرده سلام نوروزی فتحعلی شاهی، قانون هم‌ترازنمایی گشتالتی از طریق مشابهت شکل، اندازه، رنگ و جهت‌مندی فضایی، وضوح بخشی ادراک تصویر را تسهیل کرده تا اندک تفاوت موجود، مبیّن جایگاه سلطان باشد یعنی برخلاف فرضیه اول، فقط جای گیری فضایی متفاوت، مقرّ و موقعیت پادشاه را از یکصد و هفده پیکره دیگر حاضر در تصویر متمایز ساخته است. بدین قیاس به کارگیری ناچیز اسلوب برجسته‌نمایی، سیطرهٔ یکسره و بی‌قید هم‌ترازنمایی را تعدیل کرده، تشخیص جایگاه عناصر تصویر را ممکن ساخته است، امری که در نظریهٔ گشتالت تحت کلیت قانون هم‌گونی توصیف می‌شود.

پرده سلام نوروزی عصر ناصرالدین شاه از منظر گشتالت

تصویر ۱۴ که در مجموع با هفت لوح نقاشی رنگ و روغن تعریف شده، به سفارش صدراعظم وقت ـ آقامحمدخان نوری ـ در فاصلهٔ سال‌های ۱۲۷۰/ ۱۸۵۳ تا ۱۲۷۴/ ۱۸۵۷ توسط صنیع‌الملک، نقاش‌باشی دربار از چهرهٔ ناصرالدین شاه و بیش از هشتاد تن از شخصیت‌های درباری تهیه شد. (پاکباز، ۱۳۸۳، ۲) اثری که هرچند در روزگار خلق، زینت بخش عمارت نظامیه در تهران بود، اما امروز در گنجینه کاخ موزهٔ گلستان نگهداری می‌شود. «این تابلوها به تناسب دیوارهای عمارت ساخته شده است. در یک قسمت از آن که در صدر تالار نصب شده بود، ناصرالدین شاه در حدود بیست‌وچهار سالگی با جامهٔ رسمی سلام با سردوشی‌ها و جواهرات درحالی نقاشی شده که بر تخت خورشید، پشت به متکاهای مرواریددوزی جلوس کرده و قلیان مرصع پیش روی او گذاشته شده است. در دوسوی او نیز حاضران ازجمله برادر، عموها و پسران با لباس‌های رسمی، جبه، شال وکلاه و سرداری نظامی صف کشیده‌اند.» (ذکاء، ۱۳۸۲، ۴۳) در قاب مرکزی نقاشی (تصویر ۱۴ـ الف)، ناصرالدین شاه به‌رغم قرارگیری در فرم نشسته، در ابعاد غول آسایی نسبت به سایر افراد، به ویژه پسرانش تصویر شده است. به‌طوریکه با متصور شدن وی در قامت ایستا، مسلماً حدود قاب را در خواهد نوردید. بزرگ‌نمایی ناصرالدین شاه در تصویر مذکور، نه فقط با تطبیق ایشان با پیکره‌های مجاور که در مقایسه ابعاد تقریبی این لوح (ارتفاع) ۲۴۰ * ۵۵۰ (عرض) نسبت به دیگر الواح این مجموعه آشکار می‌گردد چراکه حدود نیمی از آنها (تصاویر ۱۴ـ هـ و، ز) با ارتفاعی نزدیک به شصت درصد تابلوی مرکزی خلق شده‌اند. در بقیه موارد نیز که ارتفاع قاب‌ها به نمونهٔ مرکزی نزدیک است (تصاویر ۱۴ـ ب، ج، د)، تعداد کثیری از پیکره‌ها مجسم شده‌اند. در مقابل ناصرالدین شاه به صورت نشسته بر تخت، در مقابل شاهزادگان ریزاندامی که در دوسوی وی قرار گرفته‌اند با بزرگ‌نمایی بسیار در فضای خالی اریکهٔ قدرت جلوه می‌کند و فرم گنبدی شکل فراز قاب نیز بر این تأکید می‌افزاید. ناصرالدین شاه در این ترکیب با جای‌گیری

۱۳. ب: پانل سمت راست: امرا و فرستادگان به دربار فتحعلی شاهی با ابعاد تقریبی ۳۳۰ * ۱۴۰۰ سانتی‌متر

۱۳. ج: پانل سمت چپ: امرا و فرستادگان به دربار فتحعلی شاهی با ابعاد تقریبی ۳۳۰ * ۱۴۰۰ سانتی‌متر

فضایی خاص و ابعاد بزرگتر به صورت کامل از سایرین متمایز می‌گردد. به واقع در شرایطی که دیگر افراد به صورت خبردار ایستاده و به یکدیگر فشرده شده‌اند تا بتوانند در قاب تصویر جایی را از آن خود سازند تا آنجاکه در بسیاری موارد، پیکرهٔ یکی دیگری را استتار کرده و تنها صورت اشخاص از پوشیده‌واری در امان مانده است؛ ناصرالدین شاه با فراغ بال و با حفظ فاصله از دیگر افراد، حتی شاهزادگانی در قاب همان تصویر جای دارند؛ در مرکز تصویر بر تخت نشسته، دست در کمربند زرین و شمشیر خویش فرو برده و قلیانی پیش رو دارد.

افزون بر تفاوت اندازه و جای‌گیری فضایی ویژه، ناصرالدین شاه به لحاظ چهره، هیبت و مهم‌تر از همه پوشش، درصورتی متباین از دیگران تعریف شده است. نوع آرایش صورت او، ریش و سبیل و البته کلاه جقه‌دار و ردای نظامی باعث برجسته‌نمایی بیشتر شاهنشاه شده است. در حالی‌که بقیه افراد به ویژه سران مملکتی، با چهره‌ها و پوششی مشابه به تصویر درآمده‌اند به‌طوریکه گویی الگوی واحد بر تجسم آنها به کار آمده است. به واقع شکل و رنگ سلطان در قالب کاملاً متفاوت از سایرین تعریف شده است. البته نقاش در گزینش رنگ‌های تصویر، به سبب تعهد به واقع‌نمایی از یک سو و ایجاد ترکیب مناسب تصویری از سوی دیگر، در تمام موارد، رنگ‌های یک طیف را به کار گرفته است بدین

۱۳. د: پانل سمت مرکزی پایین: ملازمین دربار فتحعلی شاهی با ابعاد تقریبی ۲۳۵ * ۵۲۰ سانتی‌متر

جهت در ترکیب کلی، ناصرالدین شاه به شکل نامطلوب از دیگر نمایندگان منفک نمی‌شود. درحقیقت به دلیل این تعهدمندی در حوزهٔ رنگ‌پردازی، نوعی پیوستگی بر مجموع چند قاب نقاشی حاکم است که بر هم‌گونی کلیت کار می‌افزاید اما نباید پوشیده داشت که در مرتبهٔ بعد این رنگ طلایی است که در کمربند و شمشیر زرین سلطان هویدا می‌شود و جایگاه او را متمایز می‌گرداند. با این حساب تفاوت‌های رنگی و شکلی پادشاه، بر انفکاک ناشی از تفاوت اندازه و جای‌گیری فضایی او می‌افزاید و حضور خاصش را مورد تأکید قرار می‌دهد.

افزون بر موارد فوق، ناصرالدین شاه به شیوهٔ پدران خویش همچون فتحعلی شاه به صورت سه رخ و با نگاه به سوی راست تصویر در تعارض با بیشتر شخصیت‌های حاضر در پرده قرار دارد که به صورت مجسمه‌واری به پیش رو خیره شده‌اند. درحقیقت جهت‌مندی فضایی ناصرالدین شاه با عمدهٔ پیکره‌های حاضر در تصویر متفاوت است که این عامل نیز بر تأثیر مجموع علل دیگر می‌افزاید و باعث برجسته‌نمایی بیشتر ناصرالدین شاه نسبت به دیگر اشخاص می‌شود. بدین‌ترتیب در تأیید فرضیهٔ اصلی می‌توان مدعی بود مطابق با قانون هم گونی گشتالتی، مشابهت شکل، رنگ، اندازه، جهت‌مندی و جای گیری فضایی، در تجسم ناصرالدین شاه و همراهان به نقض درآمده و به عکس یکسره بر تفاوت‌ها تأکید شده است تا در نتیجه، پادشاه با برجسته‌نمایی هرچه بیشتر از سایرین متباین گشته و تکریم مقام وی به اغراق مورد تأکید قرار گیرد. امری که با فاصله‌گذاری مؤکد از هم‌ترازنمایی، یکسره بر سوی مخالف یعنی برجسته‌نمایی دلالت دارد به‌طوریکه نه فقط چهارچوب ساختاری تصویر که جزییات نیز در قالب آن تعریف می‌شود.

۱۴. الف: پانل مرکزی: ناصرالدین شاه و ده نفر از شاهزادگان و رجال با ابعاد تقریبی ۲۴۰ * ۵۵۰ سانتی‌متر

مقایسه پرده‌های سلام نوروزی عصر فتحعلی شاهی و ناصری

در قیاس دو پردهٔ سلام نوروزی فتحعلی شاهی و ناصری، باید درنظر داشت در صف سلام فتحعلی شاهی یکصد و هجده تن در عرضی نزدیک به سی وهشت متر به نمایش درآمده است؛ در مقابل در نمونه ناصری به دلیل از بین رفتن نقش یکی از دیوارها، علی‌الظاهر پیکر هشتاد تن قابل شمارش است (رقم ایشان تا نود و چهار تن تخمین زده شده) که جمیع ایشان در عرضی بالغ بر بیست‌وپنج متر تصویر شده‌اند. به‌طوریکه محاسبه ریاضی نشان می‌دهد در نمونه فتحعلی شاهی به طور متوسط هر فرد ۰/۸ درصد از عرض تصویری را به خود اختصاص داده اما در نمونه ناصری این ابعاد به ۱/۰ درصد افزایش یافته است که در نهایت با نظر به عرض متفاوت پرده‌ها، متوسط ابعاد افراد در هر دو نمونه تقریباً برابر و به ترتیب معادل ۳۲ و ۲۷ سانتی‌متر ارزیابی می‌گردد. مقیاس پیکره‌ها در نمونه فتحعلی شاهی نسبت به نمونه ناصری حائز اهمیت بیشتری خواهد بود وقتی در نظر آورد در نمونه فتحعلی شاهی پیکره‌ها تا حدود بسیاری هم اندازه هستند و سلطان در ابعادی متناسب با سایرین به تصویر درآمده است. به عکس در نمونه ناصری، ابعاد و اندازه‌ها به شدت متغیر است و این تضاد در پردهٔ مرکزی به نحو ملموسی جلوه می‌کند. تباین اندازه پادشاه در برابر دیگر همراهان، به ویژه پسرانش که در پایین تخت وی جای گرفته‌اند، نمایش اغراق‌آمیزی دارد. در سرتاسر تاریخ، هدف چنین بزرگ‌نمایی‌هایی آن بوده که مخاطب با اولین نظر بتواند مرتبت صاحب قدرت ملوکانه یعنی پادشاهی را تشخیص

جدول ۱: تطبیق اصول هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی با پرده‌های صف سلام عصر فتحعلی شاهی و ناصری (نگارنده)

پراگنانز	قانون مشابهت		فتحعلی شاه نسبت به همراهان	ناصرالدین شاه نسبت به همراهان
هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی	اندازه		تقریباً یکسان است.	بزرگتر است.
	شکل	چهره	شبیه است.	متفاوت است.
		تاج‌کلاه	شبیه است.	متفاوت است.
		ردا	شبیه است.	متفاوت است.
	رنگ	تاج‌کلاه	در یک طیف است.	با رنگ طلایی متمایز شده است.
		ردا	در یک طیف است.	با رنگ طلایی متمایز شده است.
	جای‌گیری فضایی		متفاوت و در جایگاه اولی است.	متفاوت و در جایگاه اولی است.
	جهت‌مندی فضایی		با نیمی از آنها هم‌سو است.	نسبت به بیشتر آنها متفاوت است.

۱۴. ب: ده نفر از رجال عصر ناصری با ابعاد تقریبی ۱۹۲ * ۲۷۱ سانتی‌متر

۱۴. ج: ده نفر از رجال عصر ناصری با ابعاد تقریبی ۱۹۶ * ۲۷۲ سانتی‌متر

دهد که این تمایزپذیری از زاویهٔ محل نصب (قرارگیری بر بهترین جایگاه یک فضا مثلاً دیوار روبه روی در ورودی) و از منظر سایر جزییات تحت لوای برجسته‌نمایی محل توجه بوده است.

از منظر هم‌گونی شکلی و به لحاظ چهره‌نگاری نیز فتحعلی شاه بسیار شبیه به سایرین به ویژه شاهزادگان تصویر شده است. تاج کلاه و ردای او به جهت شکل و رنگ، متفاوت از سایر شاهزادگان نیست و حتی در قالب رنگی نزدیک به بقیه افراد حتی سرکردگان دول خارجی است. هجمهٔ شباهت‌پردازی به اندازه‌ای است که از خلال آن، تفاوت‌های جزیی شکلی و رنگی نمود کم اهمیتی پیدا می‌کند. در مقابل در نمونهٔ ناصری هرکدام از افراد با ویژگی‌های فردی مشخص‌تری نمود یافته‌اند. «در این نمونه، هیکل‌ها همه مانند سرمشق‌های پیشین در اندازهٔ طبیعی هستند ولی هریک از چهره‌ها کاملاً فردی و در تفاوت آشکار با دیگران ساخته شده است و این برخلاف نمونه‌های فتحعلی شاهی است که اندام‌های خشک و چوب‌نما با صورت‌های یکسان‌سازی شده را نشان می‌دهد.» (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۹) در میان آنها نیز شخص ناصرالدین شاه به لحاظ تفاوت در چهره‌نگاری با سبیل بناگوش دررفته و ریش کوتاه سرآمد سایرین است. تفاوتی که با کلاه جقه‌دار، کت ویژه مشکی، کمربند و شمشیر طلایی جلوهٔ دوچندان پیدا می‌کند.

در بین اصول منتج از قانون هم‌گونی، جای‌گیری فضایی تنها عنصر اصیل مشترکی است که در هر دو نمونه با تباین پادشاه نسبت به دیگر شخصیت‌ها به بزرگ‌نمایی مقام ایشان انجامیده است اما دربارهٔ جهت‌مندی نیز تفاوت‌های پیشین خودنمایی می‌کند چراکه فتحعلی شاه تقریباً با نیمی از افراد حاضر در صحنه هم‌سویی برقرار کرده و این موضوع به ایجاد تمایز برای وی منتهی نشده است اما به عکس ناصرالدین شاه در شرایطی که بیشتر همراهان به روبه رو خیره شده‌اند به سویه راست می‌نگرد. در حقیقت، نقاش پردهٔ صف سلام فتحعلی شاهی با تعهد بیشتر به شباهت‌ها در قانون هم گونی گشتالتی نوعی هم‌ترازنمایی ایجاد کرده که به وضوح بیشتر ساختار ادراکی تصویر کمک رسانیده و درعین حال باعث شده‌اند که تفاوت موجود در جای گیری فضایی، به تمایز موضع پادشاه را از دیگر اشخاص بی‌انجامد. به عکس نقاش پردهٔ صف سلام ناصری با تکیه برتمام تفاوت‌های قابل تعریف در قانون هم‌گونی، همچون شکل، رنگ، اندازه، جهت‌مندی و جای گیری فضایی؛ یکسره بر برجسته‌نمایی دست برده و پراگنانز تصویری ایجاد کرده است؛ بدین سیاق هرچند هر دو تصویر طبق قوانین گشتالتی قابل تعریف هستند اما

۱۴. د: سی و یک نفر از رجال عصر ناصری با ابعاد تقریبی ۱۸۷ * ۵۵۶ سانتی‌متر

۱۴. هـ: دوازده نفر از رجال عصر ناصری با ابعاد تقریبی ۱۶۰ * ۴۷۰ سانتی‌متر

هنرمندان هریک از این آثار با تناسب متفاوتی به قانون هم‌گونی تکیه زده‌اند: برخلاف فرضیه نخست نقاش نمونهٔ فتحعلی شاهی با تأکید بر اسلوب هم‌ترازنمایی، اندک تمایز به کار آمده را برجسته‌تر جلوه داده است اما در مقابل نقاش نسخهٔ ناصری یعنی صنیع‌الملک با پافشاری بر تفاوت‌های ریز و درشت از اساس بر برجسته‌سازی تکیه زده است. نتیجه آنکه باوجود تفاوت در شیوه تصویرگری، هر دو مصداق توانسته‌اند در بازنمایی سلطان و تجلیل مقام وی مؤثر عمل کنند و بازشناسی جایگاه وی را تسهیل نمایند (جدول ۱).

نتیجه‌گیری

نقاشی عصر قاجار در بخش گسترده‌ای از خود، وانمود فرهنگ دوران نسبت به مرتبت پادشاهی است. هنرمندان این عصر، تکریم جایگاه سلطنت را سرلوحهٔ خلق هنری قرار داده بودند و البته که پرده‌های صف سلام (سلام نوروزی) مصداق برجستهٔ آن به حساب می‌آیند. این پرده‌ها که گواه به حضور رسیدن شاهزادگان، سران مملکتی و فرستادگان دول خارجی نزد پادشاه هستند، با جلوهٔ نمادینی تجسم می‌یابند که سراسر گواه جایگاه والای سلطان باشند. سنتی که در دوره فتحعلی شاه به شکل غنی دنبال گشت به طوریکه نه تنها تصاویر چندی با این مضمون بر دیوار عمارات پادشاهی نقش شد که این موضوع بر بستر تابلوهای پارچه‌ای، چوبی و کاغذی به تصویر درآمد و به دیگر ممالک گسیل گشت. سنتی که هرچند در دوران پادشاهان بعدی مغفول ماند اما در دوره ناصرالدین شاه با خلق یک پردهٔ این چنینی احیاء شد. مقایسه تفاوت‌ها و شباهت‌های پرده‌های سلام نوروزی در این دو برههٔ تاریخی، روشنگر مسائلی خواهد بود که نه فقط به لحاظ فرهنگی که به جهت اسلوب هنری حائز اهمیت هستند چراکه در هر دو برهه، بزرگ نمایی مقام پادشاهی، اولین هدف نقاش بوده است اما مطالعه در این باره از منظر قوانین گشتالتی نشان می‌دهد که هرکدام از مسیرهای متفاوتی به این هدف دست یازیده‌اند. درباره گشتالت آنکه در اصلی‌ترین وجه خود بر پراگنانز (واضح‌سازی ساختار ادراکی) تکیه دارد و تأمین آن از طریق قوانین شش گانه‌ای صورت می‌پذیرد که می‌توان مهم‌ترین آنها را به هم‌گونی خلاصه کرد و مصادیق آن را در شکل، رنگ، اندازه، جهتمندی و جای گیری فضایی عناصر یک تصویر جستجو نمود. مطابق با اصل پراگنانز، ذهن برای ساده‌سازی ساختار ادراکی و فهم هر تصویر نسبت به هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی در شباهت‌ها و تفاوت‌هایی اقدام می‌کند که ذیل قانون هم گونی تعریف می‌شوند. به واقع انسان گاه از طریق هم‌ترازنمایی و گاه از طریق برجسته‌سازی به هدف خود یعنی خلق و درک تصویر فائق می‌آید.

در این مقاله یک نمونه از پرده‌های سلام نوروزی فتحعلی شاهی منسوب به شاگردان عبدالله‌خان (محفوظ در مجموعه رابرت فاینن) در مقابل پردهٔ سلام نوروزی

۱۴. و: چند تن از رجال نامدار عصر ناصری با ابعاد تقریبی ۱۶۱ * ۲۳۰ سانتی‌متر

۱۴. ز: پنج نفر از رجال عصر ناصری ابعاد تقریبی ۱۵۳ * ۲۲۱ سانتی‌متر

عصر ناصری (محفوظ در کاخ گلستان) به رقم صنیع‌الملک به مطالعه گرفته شد. نتیجهٔ بررسی‌ها نشان می‌دهد در پردهٔ صف سلام فتحعلی شاهی که در قالب چهار قاب تعریف شده است، نقاش با تأکید بر مشابهت شکل و رنگ، اندازه و جهت‌گیری فضایی پادشاه و سایرین بر هم ترازنمایی تأکید دارد به‌طوریکه گویا حضور پادشاه در دیگر افراد به نحوی تکرار می‌گردد. فقط جای گیری فضایی متفاوت او در میانهٔ تصویر باعث تمایزپذیری از دیگر همراهان می شود. به واقع برخلاف فرضیه اول، نقاش با تکیه بر هم‌ترازنمایی در مقیاس وسیع و برجسته نمایی در حدود اندک، به نوعی تعارض دست می‌یازد که از خلال آن به هدف اصیل خود یعنی بزرگ مقامی پادشاه دسترسی پیدا می‌کند. در مقابل، مطابق با فرضیهٔ اول، در صف سلام ناصرالدین شاهی، نقاش با تأکید بر تفاوت شکل، رنگ و اندازهٔ پادشاه که در قالب ابعاد بسیار بزرگ، چهره و پوشش مخصوص وی و بهره‌گیری از رنگ طلایی تعریف می‌شود نسبت به برجسته‌نمایی سلطان اقدام می‌کند و این تفاوت‌ها را از طریق جای گیری متمایز، قرارگیری بر تخت طاووس و البته جهت‌گیری فضایی دیگرگون با چهرهٔ سه رخ به تأکید در می‌آورد. خاصه آنکه در پردهٔ سلام نوروزی عصر ناصری که در قالب هفت قاب تعریف می‌شود اندازهٔ سلطان نه فقط به سبب بزرگی ابعاد وی در برابر پسران کنار تختگاه که به سبب نوع ویژه قاب‌بندی تصویر مورد ابرام قرار می‌گیرد. به این ترتیب با آنکه در نمونهٔ فتحعلی شاهی هم‌ترازنمایی و در نمونهٔ ناصری برجسته‌سازی در حدود بیشتری مؤثر می‌افتد اما هر دو موفق می‌شوند با برقراری نوعی تباین میان سلطان و اطرافیان به بزرگ‌نمایی مقام پادشاهی دست پیدا کنند. این امر علاوه بر آزمون پذیری منظر گشتالتی نشان می‌دهد که نقاشان عصر فتحعلی شاهی و ناصری هرچند یک هدف مشخص یعنی والانمایی و تجلیل از مقام پادشاه را دنبال می‌کرده‌اند اما هریک با تأسی به رویکردهای متفاوتی در امر بازنمایی به هدف خود یافته‌اند: نقاشان عصر فتحعلی شاهی یعنی عبدالله خان و پیروانش با تأکید بر هم‌ترازنمایی، اندک تمایزات را برجسته‌سازی می‌نمودند؛ در مقابل نقاش عصر ناصری یعنی صنیع‌الملک از ابتدا، یکسره بر تفاوت‌ها و برجسته‌سازی تمرکز داشته است و البته که در نهایت مطابق با اسلوب گشتالتی، هر دو آنچه را که باید بازنمایی و به مخاطب القاء می‌نمودند.

امید است سایر پژوهندگان با به مقایسه گرفتن مصادیق هنر ایرانی در قالب چهارچوب نظری هدفمند، منظری نو اتخاذ نمایند که مسیر مطالعات تاریخ هنر ایران را حیاتی دیگر بخشد. از جمله این موارد، پرده‌های صف سلام متعددی خواهد بود که از عصر فتحعلی شاهی به جای مانده و البته که به جز چند مورد شاخص، بقیه به بررسی در نیامده‌اند، در حالیکه ظرفیت آن وجود دارد که با نگاه تحلیلی مورد واکاوی قرار گیرند.

پی‌نوشت

1. Gestalt
2. Similarity
3. Leveling
4. Sharpening
5. Robertfinan Art Gallery

۶. ابوالحسن غفاری (۱۲۸۳/ ۱۸۶۶- ۱۸۱۳/۱۲۲۹) مشهور به صنیع‌الملک، از برجسته‌ترین هنرمندان عهد ناصری است که ابتدا نزد مهرعلی آموزش دید و بعد از سفر به اروپا از آثار استادانی همچون رافائل و تیسین رونگاری کرد. او که در بازگشت از سفر به سال ۱۲۶۷/ ۱۸۵۱ به مقام نقاش‌باشی دربار ناصری دست یافت، اصلی‌ترین کارش، چهره‌نگاری واقع‌گرایانه بود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۲)

7. Similarity of Shape
8. Similarity of Color
9. Similarity of Size
10. Spaitial Location
11. Spatial Orientation
12. Max Wertheimer (1943 1880 -)
13. Kurt Koffka (19411886 -)
14. Wolfgang Kohler (19671887 -)
15. Figure/Ground Relationship
16. Proximity
17. Common Fate
18. Good Connection
19. Closure
20. Cesare L. Musatti (19891897-)

21. Peragnanz

۲۲. میرزابابا، نقاش سدۀ سیزدهم/ نوزدهم، از بنیانگذاران مکتب پیکرنگاری درباری و ازجمله هنرمندانی بود که باعث رواج فن نقاشی رنگ و روغنی در ایران شد. وی در زمان فتحعلی شاه به مقام نقاش‌باشی دربار رسید. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۵۶)

۲۳. مهرعلی، نقاش سدۀ سیزدهم/ نوزدهم، از برجسته‌ترین نمایندگان پیکرنگاری درباری و احتمالاً شاگرد میرزا بابا بود که پس از وی به مقام نقاش‌باشی دربار فتحعلی شاه رسید. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۵۳)

۲۴. عبدالله‌خان، معمار و نقاش سدۀ سیزدهم/ نوزدهم که در ساخت و آرایش کاخ‌های فتحعلی شاه دست داشت. او در نقاشی پیرو مکتب پیکرنگاری درباری بود و از فتحعلی شاه و محمدشاه، لقب معمارباشی گرفت. مهم‌ترین اثر وی، پردۀ بزرگ اندازۀ رنگ و روغنی صف سلام فتحعلی‌شاهی برای کاخ نگارستان بود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۵۵)

25. Sir John Malcolm (1833- 1769)

26. Pierre Amédée Emilien Probe Jaubert (1847- 1779)

27. Sir Gore Ouseley (1844- 1770)

28. Aleksey Petrovich Yermolov (1861- 1777)

۲۹. محمودخان ملک‌الشعرا، نقاش، شاعر و خوشنویس ایرانی سدۀ سیزدهم/ نوزدهم است. او به عنوان نومایه‌ترین هنرمند عهد ناصری، قواعد طبیعت‌پردازی را بسیار دقیق‌تر از بسیاری از نقاشان معاصرش به‌کار برد. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۵۲۴)

۳۰. محمد غفاری مشهور به کمال‌الملک، نقاش سدۀ سیزدهم/ نوزدهم است که مقارن با عصر ناصری می‌زیست. این هنرمند، مشهورترین شخصیت در تاریخ هنر معاصر ایران به حساب می‌آید. به‌واقع با کار او سنت طبیعت‌گرایی اروپایی در قالب هنر آکادمیک تثبیت می‌شود. (پاکباز، ۱۳۸۳: ۳۶۱)

۳۱. کوچک‌نمایی هریک از قاب‌بندی‌های تصاویر ۱۳ و ۱۴، متناسب با ابعاد اصلی صورت پذیرفته تا در بررسی آن با اسلوب گشتالتی و مقایسه با یکدیگر نتیجه‌گیری قابل اعتماد حاصل شود.

کتابنامه

آرنهایم، رودلف. (۱۳۹۲). *هنر و ادراک بصری: روانشناسی چشم خلاق*. ترجمه مجید اخگر. چ۵. تهران: سمت.

افشارمهاجر، کامران. (۱۳۸۸). *کاربرد نظریۀ ادراک دیداری گشتالت در صفحه‌آرایی کتاب‌های درسی*. هنرهای زیبا- تجسمی. سال یکم (۴۰). ۴۰- ۳۳.

ایزدی، عباس. (۱۳۹۷). «مطالعه بصری پیکره‌های نگاره کاوه، طومار ضحاک را پاره می‌کند از شاهنامه طهماسبی براساس نظریه گشتالت». نگره. س۱۳ (۴۵). ۳۱- ۱۸.

باباخان، سلیمه و کامرانی، بهنام. (۱۳۹۹). «خوانش نگاره معراج پیامبر (ص) اثر سلطان‌محمد از منظر اصول ادراک دیداری گشتالت». نگره. س۱۵ (۵۳). ۹۷- ۸۳.

باقری طالقانی، ابراهیم. (۱۳۹۴). *کاربرد روانشناسی شناختی در طراحی صنعتی*. تهران: سمت.

پاکباز، رویین. (۱۳۸۳). *دایرةالمعارف هنر*. چ۴. تهران: زرین و سیمین.

_____ (۱۳۸۵). *نقاشی ایران از دیرباز تا کنون*. چ۵. تهران: زرین و سیمین.

خلیلی، ناصر و ورنویت، استیون. (۱۳۸۳). *گرایش به غرب در هنر قاجار عثمانی و هند*. ترجمۀ پیام بهتاش. تهران: کارنگ.

دیبا، لیلا. (۱۳۷۸). «تصویر قدرت و قدرت تصویر». ایران‌نامه. س۱۸ (۶۷). ۴۵۲- ۴۲۳.

ذکاء، یحیی. (۱۳۸۲). *زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک*. تهران: نشر دانشگاهی.

رابینسون، بی. دبلیو. (۱۳۵۴). *نگارگران دربار فتحعلی‌شاه. ترجمه کلود کرباسی. نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم*. تهران: دفتر مخصوص ایران.

رابینسون، بی. دبلیو. (۱۳۷۴). *نقاشی پس از دوره صفویه*. هنرهای ایران. گردآوری ر. دبلیو فریه. ترجمه پرویز مرزبان. تهران: فروزان‌فر. ۲۳۱ - ۲۲۴.

رضوی‌فرد، حسین؛ پورمند، حسنعلی و افهمی، رضا. (۱۳۹۸). «تحلیل فرم و ترکیب‌بندی در خط نستعلیق بر اساس اصول نظریه گشتالت». هنرهای زیبا- تجسمی. س۲۴ (۲). ۳۶- ۲۷.

رمضان‌جماعت، مینا. (۱۳۹۸). *دیوارنگاره صف سلام فتحعلی‌شاهی*. تهران: پونه.

شاپوریان، رضا. (۱۳۸۶). اصول کلی روانشناسی گشتالت. چاپ اول. تهران: رشد.

شفیع‌زاده، پریناز و رجبی، محمدعلی. (۱۳۸۷). «نقاشی‌های درباری (رسمی) قاجار، نمایش شکوه تصویر». *نگره*. س۳ (۶). ۶۹- ۵۸.

شفیقی، ندا و رهبرنیا، زهرا. (۱۳۹۷). «خوانش چیدمان تعاملی تایپوگرافی به منظور کنترل از منظر اصول ادراک بصری گشتالت». *هنرهای زیبا- تجسمی*. س۲۳. (۲). ۹۸- ۸۷.

علیمحمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۲). *هم‌گامی ادبیات و نقاشی*

قاجار. تهران: یساولی.
فالک، اس.جی. (۱۳۹۳). «شمایل‌نگاران قاجار». ترجمهٔ علیرضا بهارلو. تهران: پیکره.
فلاحی، فرزانه و سلیمانی، بهزاد. (۱۳۹۸). «مطالعه اثربخشی گشتالت لوگوتایپ‌های تجاری بر مخاطب با پیروی از الگوی آیدا (مورد مطالعه: لوگاتایپ شرکت حریر). مبانی نظری هنرهای تجسمی. س۴ (۲). ۱۶۴- ۱۵۵.
کارگر، محمدرضا و ساریخانی، مجید. (۱۳۹۰). *کتاب‌آرایی در تمدن اسلامی ایران*. تهران: سمت.
کپس، جئورگی. (۱۳۸۵). *زبان تصویر*. ترجمهٔ فیروزه مهاجر. چ۶. تهران: سروش.
کلینی ممقانی، ناصر؛ سیدعربی، میرهادی و ناصرالاسلامی، حسین. (۱۳۹۲). «بررسی میزان انطباق جهت سطوح و حرکت چشم انسان در درک تصویر براساس روانشناسی گشتالت». هنرهای زیبا- تجسمی. س۱۸ (۴). ۸۴- ۷۵.
کنبای، شیلا. (۱۳۸۲). *نقاشی ایرانی*. ترجمهٔ مهدی حسینی. چ۲. تهران: دانشگاه هنر.
مافی‌تبار، آمنه؛ کاتب، فاطمه و حسامی، منصور. (۱۳۹۷). «بررسی نگاره‌ای از نگاره‌پردازی‌های هزارویک شب صنیع‌الملک با نظریهٔ ادراک دیداری مکتب گشتالت». نگره. س۱۳ (۴۵). ۸۷- ۷۲.
URL1:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Court_of_Fath_Ali_Shah1.jpg (Access Date: 08/08/2020)
URL2:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Court_of_Fath_Ali_Shah2.jpg (Access Date: 08/08/2020
URL3: https://www.bonhams.com/auctions/24197/lot/179/ (Access Date: 08/08/2020)
URL4:https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_court_of_Fath-Ali_Shah,_section_1_of_2,_Iran,_Tehran,_after_1816_AD,_opaque_watercolor_and_gold_on_paper_-_Arthur_M._Sackler_Gallery_-_DSC05306.jpg (Access Date: 08/08/2020)
URL 5: https://blogs.bl.uk/untoldlives/2016/12/pageantry-parade-and-presents-in-persia.html (Access Date: 08/08/2020)
URL 6: https://www.rct.uk/collection/1005133/the-court-of-fath-ali-shah-at-the-nowrooz-salaam-ceremony (Access Date: 08/08/2020)
URL7: http://www.robertfinan.co.uk/images12062004/070h.jpg (Access Date: 08/08/2020)