دریافت مقاله: ۹۵/۰۶/۳۱
پذیرش مقاله: ۹۶/۰۲/۲۴

خوانش چهار نگارهٔ عصر قاجار بر اساس نظریهٔ ادراک دیداری ارنست هانس جوزف گامبریچ (مورد مطالعاتی: فرهاد، اسب شیرین را بر دوش می‌کشد)*

آمنه مافی‌تبار** فاطمه کاتب*** منصور حسامی****

چکیده

دریافت و تفسیر اثر هنری در فرآیند دو سویه صورت می‌پذیرد؛ به‌طوری که تفکیک آنها از یکدیگر امکان‌پذیر نیست. این مسئله را دانشمندی چون «ارنست گامبریچ» در حوزهٔ ادراک دیداری مطرح می‌کند. از این منظر، باید بتوان در آثار هنری، صرف‌نظر از تفاوت‌های سبکی و پیشینهٔ فردی هنرمند یا توان او در واقع‌نمایی، یگانگی موضوع را در بازنمود مضمون مشابه تشخیص داد. در گام بعدی در صورت پیوند اثر با متن ادبی می‌بایست با تسلط به دانش مکتوب، نیل به معنای مستتر را فراهم آورد. برای بررسی این دیدگاه، این مقاله به‌دنبال این پرسش است: بر اساس نظریهٔ ادراک دیداری ارنست گامبریچ، فهم یگانگی داستان و خوانش درون‌مایه تصویر در چهار نگارهٔ قاجاری بردوش‌کشیده‌شدن شیرین توسط فرهاد، چگونه ممکن می‌گردد؟ هدف نگارندگان آن است با روش تطبیقی‌تحلیلی و بهره‌گیری از مطالعات اسنادی به شیوهٔ کیفی و با دقت به موضع خاص گامبریچ در حوزهٔ ادراک دیداری در مرتبهٔ اول نشان دهند که در قیاس چهار نگارهٔ شیرین و فرهاد، به‌رغم تفاوت‌های تجسمی و بود یا نبود برخی عناصر، به‌دلیل وجود مؤلفه‌های تصویری بنیادی، یگانگی مضمون احراز می‌شود. در مرتبهٔ دوم و در تطبیق نگاره‌ها با شرح داستانی، نگارندگان می‌نمایانند که هرچند شاخصه‌های اصلی باکیفیت‌های متفاوت به‌تصویر درآمده‌اند، از تجسم برخی موارد صرف‌نظر شده یا به طمطراق برخی جزئیات اضافه شده است؛ اما در نمونه‌هایی که به سبک دوران، ملتزم‌تر هستند یا به عکس بیگانه‌تر به‌نظر می‌رسند، تناسب بین نشانه‌های تصویری و مضمون، برقرار است. نتیجه آنکه در مشاهدهٔ ترکیب کلی تصویر، فهم و تفسیر به‌صورت هم‌زمان ادراک می‌شود. این پدیده است که قدرت بازشناسی نقش‌مایه‌ها و امکان حصول به فحوای نگاره‌ها را فراهم می‌آورد؛ چنان‌که در تجسم موضوع واحد، انسان به ناخودآگاه می‌تواند با تشخیص مؤلفه‌های اصلی، یگانگی مضمون را از ورای بازنمایی‌های متفاوت تشخیص دهد. مسئله‌ای که اهمیت کارکرد آن در هنرهای تجسمی از خلال بررسی گزینشی این مقاله آشکار می‌شود.

کلیدواژه‌ها: قاجار، نگارگری، ارنست گامبریچ، شیرین و فرهاد.

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری آمنه مافی‌تبار با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش‌پارچه‌های دوره فتحعلی‌شاه قاجار از منظر ادراک بصری» به راهنمایی دکتر فاطمه کاتب و مشاوره دکتر منصور حسامی در دانشگاه الزهرا می‌باشد.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران(نویسنده مسئول). a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.
**** دانشیار، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران.

مقدمه

ادراک دیداری[۱] که با فراست در عمل دیدن پرورش می‌یابد، یکی از مهارت‌های مهم انسان است که به‌واسطه اغنای تجربیات بینایی با آزمودگی سایر حواس، ذخیره‌های ذهنی فرد را بر اساس تعالیم گذشته در خوانش اثر و درک معنای تصویر متعیّن می‌کند. فرآیندی که به واسطهٔ انتظارات انسان، شرطی می‌شود؛ به‌طوری که می‌توان آن را به‌مثابهٔ نوعی تعدیل و اصلاح در پیش‌بینی تعریف کرد. از این منظر، افزون بر نیم‌قرن است که مطالعه در باب ادراک دیداری با نام ارنست گامبریچ[۲] گره خورده است. تا چندی پیش در ایران، ارنست گامبریچ به‌صورت تاریخ‌نگارِ صرف و عاری از هر نوع جهت‌گیری عقیدتی معرفی می‌شد؛ درحالی‌که در میان ده‌ها جلد از کتاب‌های گامبریچ، تنها کارهای اولیهٔ وی به تاریخ هنر اختصاص دارد که البته همان‌ها در میان پژوهشگران هنر ایرانی شهره است. واقعیت آن که گامبریچ به‌واسطهٔ تکیه بر مصادیقِ متفاوت بازنمایی امر واحد بر تأثیر عوامل بیرونی تأکید بسیار دارد و بررسی این تأثیرها و تأثّرات را در نظرگاهی با عنوان «ادراک دیداری» تحدید می‌کند. تسلط گامبریچ بر تاریخ هنر به او امکان می‌دهد با مطالعه در وجوه تمایز مشخص شاهکارهای هنری نشان دهد در نحوهٔ دیدن عالم، مراتبی از شکل‌پذیری وجود دارد که انسان را قادر می‌سازد با تکیه بر دانش پیشین، شباهت صور بازنمودی را درک کند؛ از این حیث، نگارندگان قصد دارند از دریچهٔ ادراک دیداری ارنست گامبریچ، برای تدقیق چند نگارهٔ قاجاری اقدام کنند. در این میان، نقل عاشقانهٔ شیرین و فرهاد، به‌عنوان فرازی از افسانهٔ خسرو و شیرین، در برخی از شاهکارهای ادبی چون خمسهٔ نظامی[۳] به نظم درآمده است و گاه به‌صورت واحد، همچون منظومهٔ شیرین و فرهاد وحشی بافقی[۴] محل توجه قرارگرفته است. در مجلسی از این سمر، فرهاد، شیرین را سوار بر اسب به دوش می‌گیرد تا به قصرش برساند. در طول اعصار، ازجمله قاجار این حکایت در بعضی از استنساخ‌ها، به‌تصویر درآمده است. حال پرسش آن است که بر اساس نظریهٔ ادراک دیداری ارنست گامبریچ، فهم یگانگی داستان و خوانش درون‌مایه تصویر در چهار نگارهٔ قاجاریِ بردوش‌کشیده‌شدن شیرین توسط فرهاد، چگونه صورت می‌گیرد؟ فرضیه آن است که مکاتب هنری از جهت برقراری پیوند با دانش مکنون در منابع ادبی و بازنمایی عناصر شعری، مسیرهای متفاوت پیموده‌اند؛ اما حتی در صورت غفلت از متن روایتگر، تجانس عناصر بنیادی در هر چهار مجلس بر یگانگی محتوای آنها دلالت دارد. افزون براین در صورت تسلط بر دانش مکتوب، به‌واسطه کارکرد و نحوهٔ جای‌گیری شاخصه‌های اصلی هر تصویر، الهامات تألیفی هنرمند و بود یا نبود نقش‌مایه‌های فرعی بی‌اعتبار می‌شود تا آنجا که نقش شیرین و فرهاد از دیگر عاشقانه‌های ایرانی تمایز پیدا می‌کند. درست به همان مصداق که گامبریچ باور دارد، پیشینهٔ ذهنی مخاطب آن مقدار، مخیر است که ادراک را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و با شاخص‌نمودن یا نادیده‌گرفتن برخی موارد، دریافت و تفسیر را هم‌زمان شکل می‌دهد.

هدف عمده از انتخاب این چهارچوب نظری، دستیابی به حوزهٔ بین رشته‌ای برای نشان‌دادن توانایی انسان در فهم معنی واحد در خلال صور بازنمودیِ متفاوت است. هدف دیگر با انتخاب موارد مطالعاتی این مقاله به‌دست می‌آید یعنی معرفی چند نگارهٔ مغفول عصر قاجار که برخی متعلق به نیمهٔ اول حکومت این سلسله و برخی متعلق به نیمهٔ دوم هستند. این موارد در قیاس با یکدیگر، نه‌تنها ثبت می‌شوند، بلکه به جهت تفاوت‌های سبکی، جنبه‌های مجهول چهارچوب نظری را بهتر رمزگشایی می‌کنند. در حقیقت، دستیابی به جنبه‌های پنهان پرسش اصلی مقاله، تنها با تطبیق مضمون واحد در صور متفاوت میسّر است که از خلال بررسی این چند نگاره حاصل می‌شود. این پژوهش با نظر به موضع خاص گامبریچ در حوزهٔ ادراک دیداری به شیوهٔ کیفی نشان میدهد شاخصه‌های تصویری با اعتبارزدایی از جزئیات، امکان فهم یگانگی محتوا را در گونه‌های متفاوت نگارگری فراهم می‌آورد. در این فرآیند، تسلط بر شرح داستانی به بازشناسی مضمون می‌انجامد. در ضرورت چنین مطالعه‌ای، ادعا این است که دقت‌ورزی در نسخ غیر ممتاز قاجاری، آن هم در چهارچوب علمی و با رویکرد خاص ارنست گامبریچ، نگاه تحلیلی به تاریخ هنری ایران و برگرداندن آن به زبان دقیق است که هم از جهت مبانی نظری و هم از نظر نمونه‌های مطالعاتی، دست‌نخورده است. تطبیق این دو وجه با یکدیگر دستاورد دیگری است که پیشینهٔ درخور ملاحظه‌ای ندارد. در حقیقت، این پژوهش در عین مشاهدهٔ روشمند، تمثیل‌وار است و نگاه کل به جزء را در قالب متوازن مدنظر قرار می‌دهد.

آنچه در ادامه می‌آید، ابتدا به دیدگاه گامبریچ در حوزهٔ ادراک دیداری اشاره می‌کند. سپس مقدمه‌ای کوتاه بر سنت تصویرگری کتاب در دورهٔ قاجار ارائه می‌دهد و به گزیده‌ای از داستان شیرین و فرهاد می‌پردازد. آنگاه هریک از نگاره‌ها را در مقایسه با دیگری و در تطبیق با متن روایتگر بررسی می‌کند و نتیجه را در قالب جدول عرضه می‌کند. درست همان‌طور که «پژوهشگران تطبیقی کیفی، چگونگی قرارگرفتن علل و شرایط در یک مورد را بررسی کرده و آن را در مقابل طرز

جورشدن آنها در موردی دیگر قرار میدهند تا هر موجودیت مشاهده‌شده را به‌صورت ترکیب قابل تفسیری از اجزا به‌طورکلی تحلیل کنند.» (ریگین، ۱۳۸۸: ۴۵)

پیشینهٔ تحقیق

در حوزهٔ ادراک دیداری، نظرهای بسیاری وجود دارد. چه بسا پیشینهٔ بحث در این حوزه به یونان باستان برسد؛ اما دستاورد خاص پژوهش حاضر در بخش چهارچوب نظری، اعتنای ویژه به خطوط فکری ارنست گامبریچ است. گامبریچ بین روان‌شناسیِ ادراک دیداری و نگاه تاریخ‌مدار خود تناسب برقرار کرد و *هنر و توهم: پژوهشی دربارهٔ روان‌شناسی بازنمایی تصویری*[۵] را منتشر کرد (۱۹۶۰). این مجموعه مقاله که حداقل به هجده زبان دنیا ترجمه شده است، «لقب یکی از پنج کتاب تأثیرگذار نیمهٔ دوم سده بیستم میلادی را از آن خود کرده است» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۲). گامبریچ در این اثر، مثالهای نقضی برای مفهوم چشم معصوم[۶] ارائه می‌کند. این کتاب را اخیراً امیرحسین ندایی با عنوان *هنر و وهم* به فارسی برگردانده است. در نقد این ترجمه می‌توان به انتخابهای گهگاه نامناسب اشاره کرد که ازجمله آنها واژهٔ وهم در مقابل «ایلوژن»[۷] است. در لغت، وهم به معنی غلط‌تصورکردن و پنداشتن است؛ درحالی‌که از واژهٔ ایلوژن چنین مفهومی استنباط نمی‌شود و بیشتر مترادف با توهم است (حسینی، ۱۳۹۴: ۱۸۱). پس از گامبریچ، کاوش‌های دیگری بر اساس اصول فکری او شکل گرفت که سهم زبان فارسی در آن ناچیز بود. در زبان انگلیسی، کریستف نیری[۸] چند پژوهش در تحلیل دیدگاه گامبریچ به چاپ رساند که بیشتر نقش تأییدی و توسعه‌ای داشت. نیری حتی استناد کرد گامبریچ در عین تشخیص ظرفیت ارتباطی تصاویر، از نقش زبان در بازنمایی و از روابط متقابل بین کلمه و تصویر آگاه است. ازجمله آثار او می‌توان به «گامبریچ بر تصویر و زمان»[۹] اشاره داشت (۲۰۰۹). اثر شاخص دیگر، «هنر و توهم»[۱۰] به قلم ماتیوس سالوا[۱۱] است (۲۰۱۴) که تحلیل دقیقی از وجوه متفاوت نظریهٔ ادراک دیداری گامبریچ محسوب می‌شود. دربارهٔ نقاشی قاجار نیز می‌توان به منابع متعددی رجوع کرد که متأسفانه بیشتر آنها به جهت افول تصویرگری کتاب در آن دوره، بر تابلوهای رنگ‌وروغن و هنرهایی چون دیوار نگاری، نقاشی لاکی و حتی چاپ سنگی تکیه دارند و کتاب‌آرایی را در این عهد، مغفول داشته‌اند. نمونهٔ این سخن *همگامی ادبیات و نقاشی قاجار* است (۱۳۹۲). یکی از موارد استثنا در اشاره به نسخه‌برداری آن عهد، *نگارگری ایران: سدهٔ دوازدهم و سیزدهم* است که ابوالعلا سودآور آن را نوشته است (۱۳۷۴). سید محمد فدوی نیز با نگارش *تصویرسازی در عصر صفوی و قاجار*، اشاره‌ای نه‌چندان مختصر به کتاب‌آرایی آن دوره کرده است (۱۳۸۶). دربارهٔ مورد خاص این پژوهش، یعنی شیرین و فرهاد در دایرهٔ ادب، مطلب فراوان است؛ اما برای مطالعهٔ تصویری باید به «بررسی هفت نگارهٔ ایرانی با موضوع واحد» به قلم ندا جاودانی و مصطفی گودرزی اشاره کرد (۱۳۸۵). مقالهٔ مذکور با نگاه تحلیلی، هفت نگاره از آب‌تنی شیرین را در مکاتب مختلف نگارگری تطبیق می‌دهد و همچون بسیاری دیگر از پژوهش‌های این سنخ، تصویر را به دست‌مایهٔ بررسی ویژگی‌های مکاتب هنری ایران بدل می‌کند. مورد دیگر بدین سیاق، «بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین» از هدی زابلینژاد است (۱۳۸۷) که به جهت فزونی موارد مطالعاتی، مشتمل بر ۲۱ نگاره از ادوار مختلف از یک‌سو و تمرکزنداشتن بر مضمون مشخص و مبانی نظری خاص از سوی دیگر، قدمی فراتر از توصیف برنداشته است.

نوآوری مقالهٔ حاضر، تطبیق صوری چهار نگارهٔ قاجاری با موضوع یگانه در مکتب واحد و در چهارچوب نظری مشخص است. ضمن اینکه تا پیش از این، نه‌تنها اقدامی در جهت برقراری تناسب بین نظریهٔ ادراک دیداری و نگارگری ایرانی صورت نپذیرفته است، بلکه نام گامبریچ در عرصهٔ روان‌شناسی هنر در ایران نامأنوس مانده و نمونه‌های تصویری حاضر در پژوهش دیگری، توجهی را برنینگیخته است.

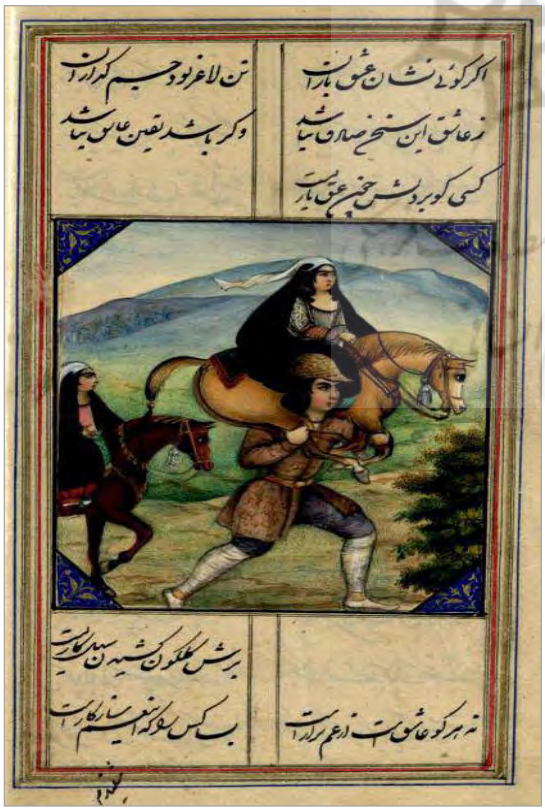
روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمرهٔ پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد؛ چون نظریه‌ای از پیش موجود را که بر مفهوم ادراک دیداری از نگاه ارنست گامبریچ دلالت می‌کند، با بررسی چند نگارهٔ قاجاری مصداق‌پذیر کرده است. بدین منظور، چهار نمونهٔ تصویری به‌شکل گزینشی (تورش‌دار) از میان جامعهٔ آماری نگاره‌های قاجار، به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که به مقدار ممکن، سیر نقاشی این دوره را از ابتدا تا به انتها پوشش دهند تا تفاوت‌های سبکی با اندازه‌های نسبتاً کم (تصاویر ۲ و ۳) و نسبتاً زیاد (تصاویر ۱ و ۴) بین آنها برقرار باشد؛ چون تنها با درک مفهوم واحد در خلال تفاوت‌های سبکی، آن هم در سطوح متمایز است که می‌توان به بررسی میزان تأثیر مؤلفه‌های تصویری در دریافت مفهوم یگانه اقدام کرد. برای برآوردن این هدف، سه تصویر از منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و یک تصویر از منظومهٔ شیرین و فرهاد وحشی بافقی، مصداق سخن قرار می‌گیرد. دو نمونه به لحاظ معیارهای تجسمی به یکدیگر نزدیک‌ترند (تصاویر ۲ و ۳) و بقیه موارد (تصاویر ۱ و ۴) با تفاوت‌های بیشتر، نقش

تصویر ۱. خمسهٔ نظامی، اوایل قاجار، موزهٔ هنری والترز مریلند (URL: 1)

تصویر ۲. خمسهٔ نظامی، ۱۲۳۷/۱۸۲۲ کاخ‌موزهٔ گلستان (نگارندگان)

تصویر ۳. خمسهٔ نظامی، قاجار، موزهٔ هنری والترز مریلند (URL: 2)



تصویر ۴. شیرین و فرهاد وحشی بافقی، اواخر قاجار، کاخ‌موزهٔ گلستان (نگارندگان)

پیوستگی و گسستگی عناصر تصویری در ادراک مضمون را با موانع بیشتری روبهرو میکند؛ پس می‌توان ادعا کرد این پژوهش، به لحاظ روش‌شناسی، تطبیقی‌تحلیلی است زیرا پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله در قیاس با نمونه‌های مشابه می‌پردازد. ضمن آنکه تجزیه و تحلیل داده‌ها به‌شکل کیفی انجام می‌پذیرد و گردآوری اطلاعات با مشاهده و به‌صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) صورت می‌گیرد و ابزار آن به برگۀ شناسه (فیش) خلاصه می‌شود.

نظریۀ ادراک دیداری ارنست گامبریچ

«حس بینایی، تفاوت اشکال را هرکجا باشند، تشخیص می‌دهد. بدون تأخیر یا تداخل، محاسبه‌ای دقیق را بامهارتی بی‌بدیل به‌کار می‌گیرد. این ویژگی به‌دلیل سرعتش موردتوجه قرار نگرفته است» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۵۶). حتی «شتاب این فرآیند، باعث شکل‌گیری این گمان غلط شده که ابتدا دریافت حسی و سپس تفسیر مبتنی بر آن صورت می‌پذیرد؛ پس به خطا این طور تصور وجود دارد که تمایز بین داده‌های دیداری و تفسیر آنها امکان‌پذیر است» (هرست هاوس، ۱۳۸۸: ۶۳). به همین دلیل «برای سیستم بینایی انسان، درک خاصیت‌ها و روابط مکانی که از نظر محاسباتی پیچیده‌اند، اغلب به‌شکل گمراه‌کننده‌ای بدیهی و بی‌دردسر به نظر می‌آید»(Ulman, 1984: 97) ؛ اما در حقیقت بر اساس شواهد متقن در مرحله‌ای از ادراک به ناخودآگاه، فرهنگ و تاریخ زندگی فردی بر خوانش تصویر تأثیر می‌گذارد و تعریفی دیگر به آن می‌دهد؛ چون «انسان نمی‌تواند به پیام‌هایی که چشم از دنیای دیداری می‌گیرد، گرایش یکسان داشته باشد. انتخابی‌بودن میزان توجه انسان، موجب تمایل به یک طرف شده و در پی آن فضاسازی و تحلیل پیام انجام می‌شود»(Gombrich, 1979: 105) .

نظریۀ ارنست گامبریچ به‌عنوان یکی از دانشمندان اصلی حوزۀ ادراک دیداری، تحت تأثیر نظریه‌های منطقی و تجربه‌گرایانۀ دوست فیلسوف وی، کارل پوپر[۱۲] شکل گرفت. او به‌واسطۀ نقد چشم معصوم در حوزۀ ادراک دیداری به تأثیر عوامل بیرونی در درک تصویر تأکید کرد. این تذکر لازم است که «انکار دیدگاه چشم معصوم اگرچه از جانب فیلسوفان متقدم به‌ویژه «کانت»[۱۳] مطرح شده بود؛ اما در سدۀ بیستم، نه‌تنها فیلسوفان، بلکه فیزیولوژیست‌ها و انسان‌شناسان و مورخان هنر، به‌ویژه گامبریچ، به رد و انکار آن پرداختند» (هرست هاوس، ۱۳۸۸: ۶۴). از سوی دیگر تسلط گامبریچ بر تاریخ هنر، این امکان را فراهم آورد که با مطالعه در وجوه تمایز شاهکارهای هنری، برای نحوۀ دیدن عالم، مراتبی از شکل‌پذیری قائل شود. عقیدۀ او این بود که «با وجود تغییر ملاک‌های تشابه با واقعیت، همواره معیار مطلقی از جهانِ واقع وجود دارد که با استناد بر آن می‌توان میزان راست‌نمایی موارد نشان داده شده را سنجید. بر این اساس، نشانه‌ها می‌بایست با شیء مورد مقایسه، شباهت برقرار کنند» (Verstegen, 2004: 93). به‌واقع چنین روندی است که انسان را قادر می‌سازد با تکیه بر دانش پیشین، همسانی تصویر بازنمودی و دنیای واقعی را درک کند.

به عقیدۀ گامبریچ، «انسان هیچ‌گاه نمی‌تواند، آگاهانه، بین دریافت حسی از داده‌های دیداری و تفسیر آن تمایز قائل شود؛ چون نه‌تنها تفسیر بر دریافت حسی مبتنی است، بلکه همچنین دریافت حسی نیز مبتنی بر تفسیر است و این دو، وابستگی متقابل دارند. این در شرایطی است که تفسیر بر حسب انتظارات، حافظه و پس‌زمینۀ فرهنگی تعریف می‌شود» (هرست هاوس، ۱۳۸۸: ۶۴- ۶۲). به‌بیان دیگر، ادراک تصویر به استنتاج ذهنی بستگی دارد و از آنجا که استنتاج نیز به معرفت ادراک‌کننده وابسته است، در ساده‌ترین صورت، هرقدر هم که یک تصویر در انتقال اطلاعات دیداری آشکار عمل کند، دریافت انسان به فرآیند گزینش و انتخاب منوط می‌شود. پس درک تصویر نه‌تنها منفعلانه نیست، بلکه فعالانه است و به‌واسطۀ خواسته‌های ذهنی فرد تعریف می‌شود. «خوانش یک تصویر، مثل دریافت هر پیام دیگر به دانش فردی از احتمال‌های موجود بستگی دارد. او تنها می‌تواند آنچه را می‌داند، تشخیص دهد» (Gombrich, 1982: 150). «هرکس می‌تواند این آزمایش را با پوشاندن قسمتی از متن پرینت‌شده و حدس قسمت ناپیدا انجام دهد. هرچه بهتر زبان و موضوع را بدانیم، بازی ساده‌تر خواهد شد و هرچه تعداد حروف بیشتری از واژگان در دید باشد، صحت حدس‌ها بیشتر و دقیق‌تر می‌شود» (Gombrich, 1979: 104). با این حساب «میزان عملکرد تصاویر، به آن چیزی بستگی دارد که به «دستگاه ذهنی»[۱۴] تعبیر می‌شود؛ چراکه وقتی انسان به‌وسیلۀ انتظارات، نیازها و عادات فرهنگی تحت تأثیر قرار می‌گیرد، واکنش‌های متفاوتی بروز می‌دهد» (گامبریچ،۱۳۹۳: ۵۰۵). در حقیقت «برخلاف آنچه در ظاهر به‌نظر می‌رسد، هم‌بستگی ثابتی بین جهان دیداری و جهان تجربه دیداری وجود ندارد. این حقیقت انکارناپذیر که تجربۀ دیداری ذهنی منحصراً از طریق جهان فیزیکی یا دیداری تعیین نمی‌شود، بحث دائمی دربارۀ حدود بازنمایی است» (Gombrich, 1982: 176, 181)؛ چون امروزه این باور وجود دارد که «بازنمایی نسخۀ عینی، واقعیت نیست؛ بنابراین نیازی نیست شبیه موضوع باشد. در یک متن معین، یکی می‌تواند دیگری را بازنمایی کند. آنها به یک طبقه تعلق دارند؛ زیرا پاسخ‌های مشابهی را برمی‌انگیزانند» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۰۰). این‌گونه است که

این نظر دربارهٔ تصویر، رجحان پیدا می‌کند که «دیدن، نوعی واکنش به محرّک‌هاست که امکان طبقه‌بندی و سازمان‌دهی و تعبیر آنها از دیدگاه شخص وجود دارد»(Salwa, 2014: 21)؛ چون مشاهده هرگز عاری از تجربه نیست. انسان، ناخودآگاه، مجموعه خصایصی را که هم‌پوشانی دارند و معیار قضاوت دربارهٔ شباهت میان اشیاء گروه را فراهم می‌آورند، مقیّد کرده و ملاحظات خود را سامان‌دهی می‌کند. بدین طریق، امر غیر مقدور و مَجازی به‌عنوان واقعیت مطلق رنگ می‌بازد و یگانگی مضمون در قیاس صور به‌ظاهر متفاوت ادراک می‌شود.

نظری بر سنت تصویرگری کتاب در دورهٔ قاجار

قاجاریه به سرکردگی آغامحمدخان در تهران به حکومت رسیدند. یک سال پس از تاج‌گذاری، یعنی در ۱۲۱۲ه.ش. (۱۷۹۶ م.)، سلطنت به‌دست فتحعلی‌شاه افتاد. این دوره، منادی احیای نگارگری ایران پس از صفویه شد و مکتبی مشخص و پربار به‌وجود آورد (رابینسون، ۱۳۷۴: ۲۲۵). با این حال، نگارگری در دورهٔ قاجار شامل مفهومی از نگارگری کهن ایران، همچون آثار دورهٔ تیموری یا اویل صفوی نیست (گودرزی، ۱۳۸۴: ۸۴). از میان هنرهایی که در این دوره به‌حد اعلای خود رسیدند، نقاشی لاکی و مینای رنگارنگ و نقاشی رنگ‌وروغن اهمیت بیشتری دارد. هرچند این‌گونه مهارت‌ها پیش از سلطنت قاجار نیز دنبال شده است (فالک، ۱۳۹۳: ۱۷)، تفاوت آنجاست که در این دوره، حاکمان دیگر به استنساخ و مصورسازی کتاب وقعی نمی‌نهند؛ پس در این تحول، نقاشی، بیش از پیش از زمینهٔ ادبی منفک شده و مضامینش محدودتر می‌شود. این‌چنین است که «بهترین وجه نگارگری عصر قاجار در نقاشی لاکی و میناکاری جلوه می‌کند. در این بین، هنوز هم گهگاه نسخه‌های مصور زیبا پدید می‌آید؛ اما نمونه‌های واقعاً چشمگیر، اندک‌شمار هستند» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۶۲). این وضعیت در موج غرب‌گرایی عصر ناصرالدین‌شاه و حاکمان پس از او شدت می‌گیرد و در سایهٔ نقاشی رسمی یا تحت حمایت دربار، جایگاه خود را فرومی‌گذارد (علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۵۵).

از میان معدود آثار دست‌نویس و مصور این عهد، می‌توان به چند نسخهٔ شاهنامه، ازجمله نمونهٔ مشهور به *داوری*[۱۵] یا *هزار و یک شب صنیع‌الملک*[۱۶] اشاره کرد که برای اعتلای شوکت متمولان و پادشاهان نسخه‌برداری میشدند. ضمن آنکه در این دوره به‌علت ارزش‌گذاری ویژه بر مضامین عاشقانه، خمسه نظامی به جهت بهره‌مندی از این‌گونه داستان‌ها، همچون خسرو و شیرین و لیلی و مجنون، محل توجه دربار قرار گرفت. البته توجه خاص به مضامین عاشقانه، از اواخر صفوی (مکتب اصفهان)[۱۷]، بدعت گذاشته شد. در تصویرگری این نسخ، همچون نقاشی‌های اوان این سلسله، آنچه به‌چشم می‌آید «ظاهر دورگه و ساختگی است که اختلاطی است نامطمئن از شگردهای برجسته‌نمایی و ژرفانمایی اروپایی با برداشت ترکیب‌بندی و شیوهٔ روایی ایرانی» (رابینسون، ۱۳۷۹: ۳۴۱)؛ چراکه تصویرسازی قاجار تحت نفوذ هنر اروپایی و نحوهٔ سیاست‌گذاری حاکمان وقت و تحولات سیاسی‌اجتماعی، در مجموعه‌ای از تناقضات شکل گرفت. در این وضعیت، هنر، ترکیبی از بازگشت به سنن گذشته و تأثیرپذیری از قالب‌های غربی بود. وضع ناهمگونی که آشکارا به اندیشهٔ عامیانهٔ جمع بزرگی از هنرمندان قاجار گواهی می‌داد (فدوی، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۳۴)؛ پس به‌ناچار در این دوره، انتخاب قطعی صورت نگرفت و نقاشان، اعم از درباری و غیر درباری، کم‌وبیش به سنت‌ها و معیارهای گذشته وفاداری نشان دادند (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۶۹). در مقابل، ترکیب عناصر تقریباً ناهمگون با استفاده از شیوه‌های فنی جدید، ساده‌سازی خاص و خلق فضاهای میان دوبعدی و سه‌بعدی پایه‌های اساسی را شکل داد (گودرزی، ۱۳۸۴: ۶۸)؛ به‌طوری که می‌توان ادعا کرد، همان‌طور که در دوره‌های گذشته تجربه شده بود، ایرانیان برخی از شیوهٔ خارجی را که به مذاقشان خوش می‌آمد، انتخاب و آن را در سنت خود ادغام کردند (کن‌بای، ۱۳۸۲: ۱۲۶)؛ درنتیجه، مهم‌ترین رکن هنری این عصر، تحدید سهم شیوه‌های وارداتی در نقاشی ایرانی است. در منظره‌سازی، مقداری سایه‌روشن و سه‌بعدی‌نمایی، آن هم به شیوهٔ ایرانی شده، غلبه دارد و در باقی موارد نیز همچنان عنصر ایرانی، فزونی نشان می‌دهد (آغداشلو، ۱۳۷۱: ۵۷). این موضوع به پیدایی هویت تازه در هنر ایران می‌انجامد.

مقدمه‌ای بر داستان شیرین و فرهاد

روایت عاشقانهٔ شیرین و فرهاد، فصلی پرسوز از افسانهٔ خسرو و شیرین است. نقل پرشوری که قسمتی از فرازونشیب‌های سرگذشت عشق خسرو پرویز، آخرین پادشاه بزرگ ساسانی به شیرین، شاهزاده ارمنی به‌حساب می‌آید. این داستان که در دومین منظومهٔ خمسهٔ نظامی آمده است در آثار ادبی شاخص دیگر، همچون شیرین و فرهادِ وحشی بافقی نیز به‌نثر و نظم درآمده است. در بخشی از این حکایت با عنوان «رفتن شیرین به دیدار فرهاد در کوه بیستون» آمده است: پس از آنکه خسرو، دستیابی فرهاد را به عشق شیرین در گرو کندن کوه بیستون قرار داد، آوازهٔ کار فرهاد به گوش شیرین رسید؛ پس روزی، شیرین برای فرهاد، ساغری از شیر برد. هنگام بازگشت، اسب شیرین به‌حال مرگ افتاد؛ چنان‌که اگر فرهاد به‌موقع نرسیده

بود، اسب، شیرین را بر زمین می‌انداخت. پس فرهاد، شیرین و اسبش را بر روی دوش گرفت و بدون کوچک‌ترین آسیبی، با قدرت و سرعت به کاخ رساند؛ اما جاسوسان، خبر دیدار آن دو را برای خسرو بردند و او در پی مرگ فرهاد برآمد...

چـو عاشق دید کآن معشوق چالاک
فرو خواهـد فتـاد از بـاد بر خـاک
به گـردن اسـب را بـا شـهسـوارش
ز جـا برداشت و آسـان کرد کارش
چنـانـش می‌دوانـد از کـوه تا کـوه
که مرکب ریخت از دنبالـش انبـوه
به قصـرش برد زان سـان ناز پرورد
که مـویی بر تـن شـیریـن نیـازرد

(نظامی گنجوی، ۱۳۸۷: ۲۳۰)

مقایسهٔ چهار نگارهٔ عصر قاجار: «فرهاد، اسب شیرین را بر دوش میکشد»

همان‌طور که پژوهش در کلام شاعرانه، بدون آگاهی از ساختار نثر به نقص دچار می‌شود، پژوهش در هنر نیز به‌شکل فزاینده‌ای نیازمند جُستار در زبان تصویر است (Gombrich, 1960: 7). بر مبنای همین اندیشه، آنچه به‌دنبال می‌آید، مقابلهٔ فرم و معنای مستتر را در چهار نگارهٔ قاجاری، بررسی می‌کند. در مجالس بحث‌شده که از سه نسخهٔ متفاوت از خمسه نظامی و یک نسخه از شیرین و فرهاد وحشی بافقی انتخاب شده‌اند، چگونگی به‌تصویر درآمدن موضوع بردوش‌کشیدن شیرین و مرکبش توسط فرهاد در قیاس با یکدیگر و در تطبیق با متن ادبی بررسی می‌شود.

نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی (اوایل قاجار) محفوظ در موزه والترز مریلند[۱۸]

تصویر ۱ ورقی از خمسهٔ نظامی، مرقوم در اوایل دورهٔ قاجار است که در موزهٔ هنری والترز مریلند نگهداری می‌شود. نگارهٔ این برگه با قاب‌بندی مربع، بهره‌گیری از رنگ‌های گرم، حجم‌پردازی اندک و سایه روشن‌کاری ضعیف، در میانهٔ سنت‌های نگارگرانه و تعلق‌خاطر به شیوهٔ واقع‌نمایی اروپایی جان گرفته است. در این نمونه، یکی از شخصیت‌های اصلی داستان، یعنی فرهاد، بنا به اقتضای زمانه و رواج شرح مقامی[۱۹]، تنومندتر از سایرین ترسیم شده و عناصر دیگر را به‌خدمت خود آورده است: قرارگیری روی خط یک‌سوم قاب‌بندی، تقابل ابعاد با جوانک مهتر و موارد فرعی چون زاویهٔ نگاه ندیمگان و جهت اشارهٔ عصایی که به دست جوانک است. فرهاد مطابق با داستان، اسب شیرین را بر گردن گرفته و ضمن تعهد به ویژگی‌های تصنعی و اَشرافی هنرِ دوران تا اندازهٔ ممکن حس چالاکی را اغنا کرده است. نقاش این مجلس به نیکی دریافته است که «پیوند بسیار نزدیک و در حقیقت ذاتی، بین تصویر و زمان وجود دارد؛ پس تصاویر ناکامل هستند؛ مگر اینکه در حرکت باشند؛ یعنی در زمان اتفاق بیفتند» (Nyíri, 2009: 1) . فرهاد، همچون مردان قاجاری، پیراهن و قبا[۲۰] به‌تن کرده است و پاتاوه[۲۱] به‌پا پیچیده و حتی تیشه بر شال کمر[۲۲] بسته است. به‌نظر می‌رسد کفش و کلاه او به تقلید از کارت‌پستال‌های غربی باشد؛ چراکه عاری از هویت خاص پوشاک دوران است. شیرین با قرارگیری در فرادست و اندامی کلان‌تر از دیگر زنان و پوشش ارخالقِ[۲۳] منقوش، آن هم به رنگ زرد و آراسته به جواهر مرواریدگون به‌اندازهٔ کافی جلب توجه می‌کند. جهت سر او در هماهنگی با فرهاد، رو به پشت است که همدلی آن دو را به‌کنایه بیان می‌کند. ضمن آنکه تلاقی نگاهِ روبه‌عقب آنها با نگاه روبه‌جلوی ندیمگان موجب می‌شود بر شخصیت‌های اصلی در میانهٔ ترکیب، بیشتر تمرکز شود. به موازات این تأکید برای مخاطب آشنا با متن روایتگر، حرکت دست شیرین، استعاره از کاخ بیرون قاب است. از سوی دیگر، ندیمگان در میان تمام موارد مطالعاتی، در این نگاره، بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند. آنها با لباس مرسوم متمولان عهد، اما سادهتر از شیرین نقش بسته‌اند. در بازنمایی آنها اندکی سهل‌انگاری وجود دارد تا آن مقدار که پای تعدادی از اسب‌هایشان از قلم افتاده است؛ البته این قصور، ایراد در ادراک ایجاد نمی‌کند؛ چون انتظار مخاطب این اثر در حدود توانمندی‌های نگارگر قاجاری است. او می‌داند «ظرفیت تصویر برای تهیهٔ حداکثر اطلاعات دیداری، تنها در دوره‌هایی می‌تواند استفاده شود که سبک‌های هنری به‌اندازهٔ کافی، برای چنین کاری منعطف و غنی باشند» (Gombrich, 1982: 156) و از تصویرگری این دوره، چنین انتظاری نمیرود. این بانوان با احوال متفاوتی، چون تحسین در بانوی سرخابی پوش و حیرت در بانوی نارنجی‌پوش به شیرین و فرهاد مینگرند. همراه دیگر، جوانک مهتر یا خواجهٔ دربار است که با پوشش بی‌آلایشی مجسم شده است. او تا آن اندازه مورد بی‌مهری نقاش قرارگرفته است که گمان می‌رود هدف از سفیدکردن پای‌پوش او، تنها به سرانجام‌رساندن کار و نه الزاماً تجسم گیوه[۲۴] بوده است. دربارهٔ اسب نیز باید پذیرفت برخلاف دانش ادبی، فرسودگی خاصی در احوال آن به‌چشم نمیخورد، امری که با سبک نقاشانهٔ زمانه، یعنی نمایش حالت‌های حسی در حیوان نیز در تقابل است: اسب نگاه را به‌جلو انداخته و گردنش افراشته است و دُمی تابیده دارد که به زیر نیامده است. در فضاسازی هم، رنگ تیره‌وتار

آسمان و رنگ نارنجی اجرام سماوی، همچون شهاب‌سنگ، مغایر با داستان است و بر شبانگاه دلالت میکند. رنگ سبز و تقریباً یک‌دست زمینه و شیوهٔنمایش تپه‌ها در فرادست، بیشتر متناظر با مؤلفه‌های نگارگری سنتی ایرانی و در تضاد با ویژگی‌های آب‌وهوای کوهستانی است؛ البته میتوان این‌طور توجیه کرد: در این مجلس، فرهاد شیرین را از کوه به زیر آورده است تا به دشت بیستون برساند و این اقدام تا شب به درازا کشیده است. این استدلال ناشی از آن است که «مخاطبان هنر بسته به نوع معنی که به‌دنبال آن هستند، نمایش در اثر هنری را می‌پذیرند» (Arnheim, 1998: 115).

به‌طورکلی، نقاش به‌منظور تجسم توانمندی و چابکی فرهاد و طمطراق شاهزاده‌خانم به حد توان و در حدود سبک رایج به‌درستی عمل کرده است و با زمینه‌سازی و به‌کارگیری شاخصه‌هایی مانند پوشش مناسب و الصاق تیشه در شال کمر فرهاد، مفاهیمی چون کوه‌کن‌بودن وی را به‌کمال از نظر گذرانده است (جدول ۱). او با برقراری احتمال تداعی قصر در خارج از قاب و در پیش روی پیکره‌ها به فهم ماجرا کمک افزون‌تری داشته است. نقاش در بعضی جاها، مؤلفه‌های دیگر چون ندیمگان و مهتر را اضافه کرده است تا گویی علاوه بر عظمت‌بخشی به کیفیت تصویر، اشاره‌ای به خبرچینان و جاسوسان داشته باشد (جدول ۲). برخلاف موارد فوق او در نمایش اسب نزار، از اصل داستان عدول کرده است که شاید علت آن، تجسم مرکبی درخور ملوک‌شاهزاده‌خانم بوده است[۲۵]. «هنرمند، کار خود را نه با ادراک دیداری موضوع که با ایده یا مفهوم ذهنی خود آغاز می‌کند» (Gombrich, 1960: 62) . در ترسیم کوه‌ها نیز آنچه ارائه شده است به‌رغم رنگ بنفش و سایه‌روشن‌کاری ضعیف، بیشتر مؤید نوعی تپه ماهور است تا کوهی سترگ و مرتفع چون بیستون (جدول ۳)؛ البته به‌دلیل تعهد سایر اجزاء به دانش مکتوب، خودانگیختگی این عنصر و موارد مشابه، همچون زمان وقوع رویداد به تردید در تشخیص موضوع اثر نمی‌انجامد؛ چراکه ذهن به‌تجربه دریافته است که «هیچ بازنمایی وجود ندارد که به تمامی حقیقت را نشان دهد» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۲۴). استناد به موارد فوق بر اساس نظام منضبط معرفتی، نشان می‌دهد در صورت وقوف بر دانش ادبی و بازشناسی مؤلفه‌های اصلی، تفاوت‌های جزئی نادیده‌انگاشته میشود و نه‌تنها کامیابی در خوانش تصویر بهدست میآید، بلکه امکان تمییز این عاشقانه از عاشقانه‌های دیگر فراهم میگردد؛ چون بشر معلمی جز تجربه ندارد و «تصاویر، چیزی غیر از آن جنبهٔ خاصی که به دنبالش هستیم، نشان نمی‌دهند»(Gombrich, 1982: 142) .

نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی (۱۲۳۷ه.ش./ ۱۸۲۲م.) محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان

تصویر ۲، از نسخهٔ خمسهٔ نظامی، مکتوب در سال ۱۲۳۷ه.ش. (۱۸۲۲م.) گرفته شده است. اثری که آن نیز در اوایل قاجار و معاصر با دورهٔ فتحعلی‌شاه رقم خورد و در کاخ‌موزهٔ گلستان محفوظ ماند. در این نگاره، استواری قاب مستطیل به‌واسطه ضرباهنگ عمودی کوه و درخت در دو سوی چهارچوب و نیز سکون ویژهٔ فرهاد دیلاق در میانهٔ آنها که بلندایش به‌واسطهٔ قلمدوش اسب شیرین دوچندان شده است، تأکید می‌شود. متأسفانه در برابر قوت چنین ترکیبی، حرکت لرزان و شکستهٔ قلم به افول کیفیت کار می‌انجامد. این بی‌کیفیتی، خود را در صورت سازی‌ها بیشتر نشان می‌دهد. فرهاد، با پیکر لاغر و ساق‌ها و بازوانی نحیف، شیرین را بر دوش می‌کشد. او چنان منجمد و عاری از حرکت به نظر می‌آید گویا به‌آسودگی برابر دوربین عکاسی ایستاده است. با وجود این، نقاش در القای فحوای این مجلس به هدف خود دست می‌یازد؛ چون ترکیب و پیوستگی نقش‌مایه‌های تصویر، چنین سازش و تعامل مصداق‌پذیری را ایجاد می‌کند. «در میان چیزهای آشنایی که می‌توانند در یک تصویر خوانده شوند، شاید هیچ‌کدام از دیگری مهم‌تر نباشد» (Gombrich, 1960: 202)؛ بلکه «هدف و زمینه از طریق تمرکز بر تعداد اندکی از ویژگی‌های مشخص، نشانه‌ها را ساده‌سازی می‌کند. در چنین کاربردهایی حتماً می‌بایست، زمینه از جانب انتظارات پیشین مبتنی بر سنت تأیید شود. در غیر این‌صورت وقتی این پیوندها گسسته می‌شود، ارتباط از بین می‌رود» (Gombrich, 1982: 142). به‌واقع آنچه برای شاخصه‌های حقیقی، ارزش ایجاد می‌کند، پدیده‌ای است که بازشناسی دیگر عناصر را در گروِ شناخت و تأثیر آنها قرار می‌دهد.

در این نگاره، تن‌پوش فرهاد به هیئت زمانه، مشتمل بر کلاه نمدی، قبا، شال کمرپیچ، پاتاوه و گیوه است و طرح راه‌راه پیراهن و شلوارش تلاش مضحکی جهت تجسم پارچه‌های محرمات (راه‌راه) رایج در آن عهد است. در بالای سر او، شیرین سوار بر اسب، انگشت حیرت به‌دهان می‌گزد[۲۶] و نگاه به پیش رو دارد؛ اما این‌بار به‌علت قرارگیری کوهی مرتفع در زاویهٔ نگاه وی و نبود اشارهٔ مستقیم دست، احتمال تصور قصر در خارج از قاب‌بندی تضعیف می‌شود. این بانو با اندام نزار و چهره‌ای نه‌چندان قاجاری، برخلاف کلاه و چکمهٔ اروپایی‌اش، لباس ایرانی، یعنی پیراهن میان‌چاک حریر و ارخالق پوشیده و آن را به کمربند مرصع آراسته است (جدول ۱). این اثر در همانندی با داستان، زمان واقعه را روز در نظر گرفته و موکبی برای

جدول ۱. مقایسهٔ مؤلفه‌های تصویری فرهاد و شیرین با متن ادبی

مؤلفه‌های تصویری		متن ادبی	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
فرهاد	وضعیت پیکره	جوان فرزانه، بالابلند، ستبر و زورمند که در تندیس‌گری سنگ، استاد بود. او اسب شیرین را به‌چُستی به‌گردن گرفت تا شهبانو را از سقوط نجات دهد و به کاخ برساند.	خشک و رسمی در عین القای حس قدرت و چابکی/ حرکت سر روبه‌عقب در توجه به ندیمگان/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری روی محور طلایی قاب‌بندی/ اندام بزرگ‌تر از سایرین یا همان شرح مقامی/اشارهٔ عصای جوانک به سوی او).	تصنعی و باورناپذیر به‌علت ایستایی ویژه، همچون قرارگیری برابر دوربین عکاسی با حرکت سر و نگاه رو به مخاطب/ بلندبالا با اندام نحیف و بازوان و ساق‌های باریک/ عاری از هرگونه حس، چون تحمل یا تحرک/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در میانهٔ قاب و برقراری تناسب با ساختار آن.	تصنعی و باورناپذیر، عاری از هرگونه پویایی یا دشواری با اندام نحیف و بازوان و ساق‌های باریک/ حرکت سر روبه‌جلو با نگاه به بیرون از قاب/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در میانهٔ قاب و برقراری تناسب با ساختار آن/ تقابل ابعاد با جوانک مهتر/ حرکت سر و نگاه جوانک به سوی او.	هم‌سو با سنت واقع‌نمایی دورهٔ دوم قاجار/ پرهیز از شرح مقامی/ کم‌سن و عاری از محاسن بر اساس تناسبات متعارف ترسیم جوانان/ موفق در انتقال حس قدرت و چابکی زیر بار سنگین اسب/ حرکت سر روبه‌جلو و نگاه به بیرون از قاب/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در میانهٔ ترکیب و هم‌جهت با قلهٔ کوه.
	نوع پوشش	اشاره نشده است. رسم بر آن است که پیکرها، با لباس رایج در زمان استنساخ مجسم شوند.	قاجاری مشتمل بر پیراهن، شلوار، قبا، پاتاوه، شال کمرپیچ و الصاق تیشه به آن.	قاجاری مشتمل بر پیراهن و شلوار محرمات، کلاه نمدی، قبا، شال کمرپیچ، پاتاوه و گیوه.	قاجاری مشتمل بر پیراهن، شلوار محرمات، کلاه نمدی، قبا، پاتاوه و گیوه. وجه متناقض با طبقهٔ اجتماعی فرهاد، کمربند زرین با قلاب مرصع است.	قاجاری مشتمل بر پیراهن، شلوار، قبا و پاتاوه. قبا با نهایت ظرافت، منقوش به طرح بته‌جقه و بسته به کمربند چرمی است.
شیرین	وضعیت پیکره	شاهزاده‌خانم پری پیکری با قد افراشته و چهرهٔ روشن، چشم و ابروی مشکی و زلف بلند سیاه تاب‌خورده که زیبایی‌اش را دوچندان می‌کرد.	اشرافی و تصنعی هم‌سو با زیبایی آرمانی قاجار/ حرکت سر روبه همراهان در همدلی با فرهاد/اشاره دست در جهت تداعی کاخ در بیرون قاب/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در بالای قاب/ اندام بزرگ‌تر از سایرین بانوان/ ارخالق منقوش زرد و جواهر مرواریدگون.	نحیف و لاغر با چهرهٔ نه‌چندان قاجاری/ اجرای ضعیف و خطوط لرزان (در چهره‌پردازی و تجسم انگشتان دست چپ دقت شود)/ نگاه به پیش رو و انگشت حسرت/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در بالای قاب و رعایت شکل پرانتزگونه در چینش سایر عناصر تصویر.	نحیف و لاغر با چهرهٔ نه‌چندان قاجاری/ اجرای خام‌دستانه و ضعیف (در نحوهٔ تجسم دست راست دقت شود)/ نگاه به پیش رو در همدلی با فرهاد و انگشت حسرت/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در بالای قاب و رعایت شکل پرانتزگونه در چینش سایر عناصر تصویر.	گلگون با اندام فربه و نزدیک به خصوصیات واقعی زنان قاجار/ تعهد بیشتر به اسلوب نقاشی واقع‌نمای غربی/ عاری از هرگونه حس/ نگاه به پیش رو در همدلی با فرهاد و در تناسب با تداعی قصر در بیرون قاب/ تأکید بر او به‌واسطهٔ: قرارگیری در بالای قاب و هم‌جهت قله کوه.
	نوع پوشش	اشاره نشده است. رسم بر آن است که پیکرها با لباس رایج در زمان استنساخ مجسم شوند.	قاجاری مشتمل بر ارخالق منقوش، سربند و زیورآلات مرواریدنشان.	قاجاری مشتمل بر پیراهن میان‌چاک حریر و ارخالق و کمربند مرصع.	قاجاری مشتمل بر پیراهن میان‌چاک و ارخالق و کمربند مرصع.	به‌تبعیت از زنان نیمهٔ دوم قاجار مشتمل بر چادر، چاقچور مشکی، روبنده سفید، پیراهن حریرگونه و زری‌دوزی خاص ثروتمندان.
اسب شیرین	وضعیت پیکره	اسب تیزپایی که سختی راه، او را از تحمل وزن شیرین ناتوان ساخت تا آنجا که عن‌قریب بود سوار خود را به زمین بیندازد.	حالت کلی گواه بر سلامت: حرکت سر و چشم روبه‌جلو/ گردن افراشته/ دم تابیده و روبه‌بالا.	احوال متوسط: حرکت سر و چشم روبه‌جلو در تقابل با دم فروافتاده.	احوال کلی گواه بر واماندگی و کسالت: سر و گردن خمیده/ دم آویزان/ پاهای بی‌جان فروافتاده.	احوال فرسوده و نه چندان قبراق: سر و گردن فروافتاده/ دم آویزان.

(نگارندگان)

شخصیت‌های اصلی اختیار نکرده است. افزون براین، کوه‌های بنفش درزمینهٔ اثر با آن فراز خاص در موافقت با اقلیمی که پوشش گیاهی آن به‌تمام نیست، به‌نیکی آب‌وهوای منطقهٔ کوهستانی، به‌ویژه محوطهٔ بیستون را یادآوری می‌کند؛ اما در اختلافی آشکار، اسب، نه قبراق که وامانده نیز نمی‌نماید؛ البته ذهن این نقصان را نادیده می‌انگارد. «مفهوم ویژهٔ نهفته در هنر تصویرسازی، هنری به مراتب انعطاف‌پذیرتر و درنتیجه باورنکردنی‌تر است» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۱۵۰). خاستگاه این پدیده در آن است که «عادات دیداری در سطح میانه‌ای عمل می‌کنند و از دانش مبتنی بر شیء مستقل هستند» (Ulman, 1984: 154) ؛ پس بدین واسطه، وسعتی فراهم می‌آید که ذهن در آن سیالیت پیدا میکند و به قدرت مقابلهٔ آن، ارتباط دوسویه میان انتظارها و تجربه‌ها برقرار میشود.

در مجموع، این اثر با نقص بسیار در توانایی‌های فنی و اجرایی در رئوسی مغایر با نگارهٔ قبل به داستان وفادار است؛ به‌عنوان نمونه، نمایش زوایدی چون مهتر یا ندیمه در آن به‌کنار گذاشته‌شده است (جدول ۲) و تجسم کوه به‌لحاظ بلندی، برش و رنگ مناسب به‌درستی صورت پذیرفته است (جدول ۳). در مقابل، نوع جای‌گیری عناصر در تداعی قصر شیرین، بیرون از قاب اختلال ایجاد می‌کند. مهم‌تر آنکه پیکر فرهاد هیچ نشانی از چابکی یا تحمل ندارد. با وجود این، متابعت این تصویر از متن روایتگر بر تخطی از آن پیشی می‌گیرد؛ آن‌گونه که این نمونه نیز همچون تصویر ۱ برای مخاطبِ مسلط بر دانش مکتوب، حکایت شیرین و فرهاد را گوشزد می‌کند. «خوانش یک تصویر، آزمون ویژگی‌های بالقوه آن است که تلاش دارند تا با آن انطباق پیدا کنند. وقتی یک تجسم، یک خوانش با یک تصویر چفت می‌شود، جدا کردن آن بسی دشوار است؛ به همین دلیل هیچ تصویری نمی‌تواند چیزی فراتر از کلیشهٔ قالبی خود را بازنمایی کند» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۳۵۷- ۳۳۷). باید اشاره کرد که علاوه براین حتی در صورت بهره‌مندنبودن از دانش ادبی، به جهت همگونی بسیار تصاویر ۱ و ۲ یگانگی مضمون آنها آشکار است. مشابهت این دو نمونه به‌اندازه‌ای است که معنایی یکسان را به ذهن متبادر میکند: درست به همان دلیل که «ذهن نمی‌تواند هم‌زمان با

جدول ۲. مقایسه مؤلفه‌های تصویری همراهان و ملازمان با متن ادبی

مؤلفه‌های تصویری		متن ادبی	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
همراهان و ملازمان	تعداد	همراه وجود ندارد.	پنج نفر: چهار ندیمه و یک مهتر	همراه وجود ندارد.	یک نفر در قالب مهتر	یک نفر در قالب ندیمه
	وضعیت پیکره	شیرین، شاهزاده‌خانمی است که هفتاد دختر، جوان ندیمه او هستند. ضمن آنکه او در روز ملاقات با فرهاد در جمعی زنانه، هدفش را واگویه می‌کند؛ اما در متن روایتگر این مجلس، به وجود همراه برای او اشاره نشده است.	ندیمگان: پیکربندی رسمی با احساسات تصنعی چون تحسین در بانوی سرخابی‌پوش و تعجب در بانوی نارنجی‌پوش/ تعقیب شیرین با نگاه خیره. مهتر: کوچک‌تر، ساده‌تر از تمام پیکرها (در کم‌ترین اندازهٔ اهمیت: اجرای ضعیف بر این کهتری افزوده است)/ نگاه به پیش رو و بیرون از قاب در جهت تداعی قصر شیرین.	----------	حال‌وهوای مصنوعی/ ابعاد کوچک/ با چوب‌دستی در اشاره به جلو و حرکت سری روبه‌عقب در نگاه به فرهاد.	فربه با چهرهٔ بی‌حالت و عاری از هیجان/ القای اعجاب به‌واسطهٔ حرکت مصنوعی دست/ تعقیب شیرین با نگاه خیره.
	نوع پوشش	اشاره نشده است. رسم بر آن است که پیکرها با لباس رایج در زمان استنساخ مجسم شوند.	ندیمگان: قاجاری مشتمل بر ارخالق و کلاهک و توری (با طمطراق کمتر از شیرین و بیشتر از فرهاد) جوانک مهتر: قاجاری مشتمل بر کت، کلاه، شلوار، پاتاوه، گیوه و عصای نگاهبانی.	همراه وجود ندارد.	قاجاری مشتمل بر پیراهن، شلوار، قبای دکمه‌دار، پاتاوه و گیوه/ تصریح بر سادگی مرد به‌واسطهٔ قلم ضعیف نقاش.	قاجاری مشتمل بر چادر مشکی و روبندهٔ سفید (تفاوت او با شیرین در رنگ پیراهن و چاقچور است.)

(نگارندگان)

فهم یک معنا در تصویر، معنای دیگر را به آن نسبت دهد» (Gombrich, 1960: 5).

نگاره‌ای از خمسهٔ نظامی (اواسط قاجار) محفوظ در موزهٔ والترز مریلند

تصویر ۳ به نسخهٔ دیگری تعلق دارد که آن نیز در موزهٔ هنری والترز مریلند نگهداری می‌شود. این اثر به‌علت تجانس بسیار با نمونهٔ قبل به قید احتمال در دوره‌ای معاصر با آن یا اندکی پس‌تر و پیش‌تر رقم خورده است؛ چراکه «نتایج به‌دست‌آمده از به‌کارگیری عادات دیداری در بازنمایی‌ها حفظ شده و می‌تواند از طریق فرایندهای متعاقب استفاده شود» (Ulman, 1984: 154). در مورد اخیر همچون تصویر ۲، قاب‌بندی، مستطیل است و حدود سبکی بین نگارگری ایرانی و واقع‌نمایی نقاشی اروپایی تعریف می‌شود. فرهاد نحیف است؛ اما می‌تواند اسب و شهسوارش را عاری از هر رنج به‌گردن بگیرد. او هیچ پویشی ندارد؛ اما با پرهیز از نگاه خیره به مخاطب، شکل تصنعی کمتری به خود گرفته است. افزون بر این، دشواری عمل وی به‌وسیلهٔ سنگینی و جمود اسب با پاهای فروافتاده و گردن کج و نگاه خسته در مقیاس وسیع‌تری تجسم پیدا می‌کند. رنگ اسب، غیرمعمول است؛ اما «این نکته اثبات شده است که یک شکل آشنا، رنگ مدنظر را به ذهن متبادر می‌سازد» (Gombrich, 1960: 189).

در این نگاره، همچون نمونهٔ گذشته، فرهاد لباس قاجاری می‌پوشد و گیوه به‌پا می‌کند؛ اما برعکس، کلاهش همچون فرهاد در تصویر ۱ یا شیرین در تصویر ۲ هویت خاصی را نشان نمی‌دهد که آن نیز شاید به رسم زمانه، به تقلید از کارت‌پستال‌های اروپایی باشد. تناقض دیگر، کمربند مرصع فرهاد در عوض شال کمر اوست که با طبقه اجتماعی‌اش چندان سازگار نیست. «در این دوره، نظامیان کمربند چرمی داشتند و سگک جلوی آن را با الماس یا جواهر دیگر ترصیع می‌کردند» (غیبی، ۱۳۸۴: ۵۵۸). نکتهٔ دیگر، تیشهٔ فرهاد است که در هم‌سویی با متن روایتگر، کناره کوه را نشانه رفته است؛ البته مسئله در اینجا چه بودن است نه چگونه بودن. نقاش بدین طریق با یادآوری پیشهٔ فرهاد و دقت در جزئیات، آشکار کرده است که هرگونه کاستی در کار، ناشی از ضعف اجرایی است. کاستی‌هایی همچون علفزارهای وسیع به دور فرهاد که به‌منظور اصلاح تن‌پوش او صورت گرفته است یا جای‌گذاری غلط دست راست شیرین در محل کتف. افزون بر موارد فوق، شیرین همچون نمونهٔ معادلش در تصویر ۲ با چهره‌ای متفاوت از زنان آن دوره و بدنی لاغر در پوشش خاص متمولان قاجار و با انگشت حسرت مجسم شده است (جدول ۱). حرکت سر او برای همدلی با فرهاد به پیش روست و زاویهٔ نگاه آنها خارج از قاب را نشانه می‌رود؛ اما این‌بار نیز به‌علت قرارگیری کوه در مقابلشان، امکان تصور قصر شیرین در خارج از قاب تضعیف می‌شود. مورد دیگر مهتر است، با آن کلاه عجیب که معادلی در پوشاک قاجار ندارد. او همچون جوانکِ تصویر ۱ در ابعادی کوچک با نگاهی رو به فرهاد و چوبی در دست در کمال سهل‌انگاری مجسم شده است (جدول ۲). دربارهٔ موارد فرعی دیگر، همچون زمینه‌سازی به‌نظر می‌آید طراحی آسمان، گواه بر روز باشد و کوه رفیع و پوشش گیاهی نامنظم بر آب‌وهوای کوهستان دلالت کند (جدول ۳). علاوه بر این، جویبار عمود بر قاب‌بندی با پلی قوس‌دار در میان آن در شرح داستان بی‌تأثیر است و گویا بیشتر به دلیل احراز توانایی نقاش در ژرف‌نمایی اضافه شده است.

به‌طورکلی این نگاره در تطبیق با نمونهٔ پیش، به آن همانند است. همانندی در قاب‌بندی مستطیل، نحوهٔ ترسیم پیکرهای لاغر شیرین و فرهاد، نبود نشانه‌های حرکت در فرهاد، انگشت حسرت شیرین، کوه پیش رو، آسمان روز، پوشش گیاهی منطقه و حتی ضعف در تصویرگری. اثر حاضر با نمونهٔ قبل تفاوت‌هایی هم دارد. تفاوت‌هایی همچون وجود مهتر چوب بر دست، جویبار آب و تیشهٔ فرهاد که بیشتر در شباهت با تصویر ۱ است. «چیزی که در این بین اهمیت دارد آن است که تصاویر می‌توانند ویژگی‌هایی که کارکرد جادویی داشتند، نگه دارند و تکرار کنند» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۲۰۱). مسلم آنکه با وجود تمام این تناسبات و تنازعات، درک پیوستگی تصاویر ۲ و ۳ همان اندازه محرز است که یگانگی محتوای تصاویر ۱ و ۳ یا ۱ و ۲ مستند است. فراتر آنکه حتی بدون تسلط بر دانش مکتوب، همسانی درون‌مایهٔ هر سه اثر آشکار است. فهم و تفکیکی که فقط با مقایسه در مشاهده به‌دست می‌آید؛ به‌طوری که «گاه گفته می‌شود تصاویر نوع دیدن را به مخاطب می‌آموزند؛ زیرا در حقیقت، آنها تشخیص و تعیین یک تأثیر دیداری و عاطفی را به انسان تعلیم می‌دهند. تأثیری که همواره در تجارب انسان حضور خواهد داشت» (Gombrich, 1982: 214). بر این مقیاس «دریافت و درک به‌معنی مشاهدهٔ تفاوت‌ها، ارتباط‌ها، سازمان‌مندی‌ها و معناهاست» (Gombrich, 1960: 218) که ذهن را متأثر می‌سازد و نحوهٔ تصمیم‌گیری را جهت می‌بخشد. به همین دلیل در رد نظریهٔ چشم معصوم این ادعا وجود دارد که «ویژگی‌های تعیین‌کننده در قالب فرآیندهای ذهنی دیگرگون بر شکل فعلی دریافت و درک اثر می‌گذارند» (Verstegen, 2004: 100).

نگاره‌ای از شیرین و فرهاد وحشی بافقی (اواخر قاجار) محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان

تصویر ۴ برگی از شیرین و فرهاد وحشی بافقی، محفوظ در کاخ‌موزهٔ گلستان است که به‌جهت همانندی‌های سبکیِ بسیار با هزار و یک شب صنیع‌الملک، احتمالاً در جرگهٔ آخرین نسخ مصور این عهد، مقارن با اواخر قاجار و معاصر با دورهٔ ناصری رقم خورده است؛ چون «یک سبک مانند یک فرهنگ یا فضای اعتقادی، افق خاصی از انتظارات ایجاد می‌کند و ذهن با توجه به این ارتباطات، تمام تمایلات و گرایش‌ها را ثبت می‌کند» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۱۳۶). نگارهٔ این ورق، همچون تصویر ۱، قاب مربع دارد و با ترکیب مثلثی، استحکام ساختاری ویژه‌ای را از آن خود کرده است. «ارزش واقعی تصویر، ظرفیت آن برای انتقال اطلاعاتی است که به شیوه‌ای دیگر قابل نشانه‌گذاری نیستند»(Nyíri, 2009: 2) . در این مجلس، جهت حرکت شیرین و فرهاد برخلاف موارد گذشته به‌علت قرارگیری در صفحهٔ سمت راست کتاب، به‌عکس تغییر کرده است تا همچون نمونه‌های پیش، خروج آن دو از قاب‌بندی به‌صورت غنی‌تر القا شود. دربارهٔ عناصر تجسمی، تمایز این اثر با مجالس گذشته به‌لحاظ شکل و شیوه آشکارتر است؛ چراکه بنیان‌های آن به دورهٔ دوم قاجار ارتباط بیشتری دارد. «سرشت یا شخصیت هنرمند و اولویت‌های مورد توجهش، یکی از دلایلی است که سبب می‌شود تغییرات در شکل تصویر و در نقش‌مایه‌هایی که از زیر دستش بیرون می‌آید، دیده شود» (گامبریچ، ۱۳۹۳: ۱۴۱). نحوهٔ پوشش پیکرها بارزترین مصداق این سخن است.

جدول ۳. مقایسهٔ نحوهٔ فضاسازی با متن ادبی

مؤلفه‌های تصویری		متن ادبی	تصویر ۱	تصویر ۲	تصویر ۳	تصویر ۴
فضاسازی	زمان	شیرین در روز برای دیدار فرهاد اقدام می‌کند.	شب‌هنگام با اجرام سماوی متعدد در آسمان همچون شهاب‌سنگ.	تشخیص اوقات روز به‌واسطهٔ آبی آسمان.	تشخیص اوقات روز به‌واسطهٔ آبی آسمان.	تشخیص اوقات روز به‌واسطهٔ آبی آسمان.
	کوهستان	در این داستان و در عالم واقع، هویت کوه بیستون با عظمت آن تعریف می‌شود؛ چون در بیشتر قسمتها، دیوار بلند آن، قائم است.	تپه‌ماهورهای افقی کوتاه در پس‌زمینه.	رنگ و برش ویژه به هدف یادآوری کوه‌های مرتفع سنگی همچون بیستون در زمینه.	رنگ و برش ویژه به هدف یادآوری کوه‌های مرتفع سنگی، همچون بیستون در زمینه و تقویت این باور به‌واسطهٔ تجسم تیشهٔ فرهاد بر آن.	رنگ آبی و شکل قله‌گون به هدف یادآوری کوه‌های سنگی، همچون بیستون در پس‌زمینه.
	پوشش گیاهی	در اقلیم کوهستانی و برابر با واقعیت منطقهٔ بیستون، گیاهان به‌صورت تنک و غیر ممتد رشد می‌کنند. در تضاد با این کوه رفیع، در دشت بیستون، پوشش گیاهی، همگن و یکنواخت است.	پوشش گیاهی یک‌دست به تبعیت از سنن نگارگری ایرانی و شاید در اش اره به دشت بیستون/ دو اصله درخت یکی به شکل معمول نگارگری عصر و دیگری به شکل عجیب و کاکتوس‌گونه در پس‌زمینه.	زمین خاکی و گلی مقید به زیست‌بوم کوهستانی با پوشش گیاهی تنک و کوسنی/ سه اصله درخت به شکل معمول نگارگری عصر در پیش‌زمینه، میانه و پس‌زمینه.	زمین سنگی با پوشش گیاهی تنک و کوسنی (البته در بخشی از کار، نقاش در تجسم پیکر فرهاد، ایرادی ایجاد کرده است که آن را با پوشش بیش از اندازه علف در اطراف وی پوشانده است.)/ سه اصله درخت به شکل معمول نگارگری عصر در پس‌زمینه.	زمینه‌سازی متناسب با زیست‌بوم کوهستانی بیستون در سه سطح مشتمل بر زمین خاکی در بلندا (پیش‌زمینه)، دشت فراخ سرسبز در فرودست (زمینه) و کوه رفیع در افق (پس‌زمینه)/ یک اصله درخت به شکل نیمه در کنارهٔ قاب به‌منظور تقویت حرکت فرهاد و هدایت چشم به بیرون از قاب.
	چشمهٔ آب	اشاره نشده است.	جویبار افقی در پشت پیکرها و حد واسط آنها با پس‌زمینه.	وجود ندارد.	جویباری عمودی در کنارهٔ قاب با پلی در میانه.	وجود ندارد.

(نگارندگان)

فرهاد همچون جوان‌های زیباروی قاجاری، کم‌سن‌وسال و عاری از ریش و سبیل است. او به غیر از کلاه که همچون مصادیق هم‌عرض در موارد قبل هویت خاص ندارد، لباس متناسب با موقعیت اجتماعی زمان خود پوشیده است: قبا به‌تن کرده و کمربند چرمی بسته و گیوه و پاتاوه به‌پا کرده است. مشهود آنکه در تمام این اجزا نظافت و ظرافت خاصی به‌چشم می‌خورد. این کیفیت، فرهاد را چون عاشقی شاداب و نظیف در نظر می‌آورد. در اینجا، او مانند تصویر ۱ چابک نشان داده می‌شود و همچون تصویر ۳ سنگینی بار اسب و سواره‌اش را به‌دوش می‌کشد. گردن و نگاه فروافتادهٔ اسب را فرم آویزان بدن و دم و یال تقویت می‌کند و فربگی شیرین بر آن می‌افزاید. به‌واقع نقاش قاجاری در حدود معقولی به معادل‌سازی دانش ادبی مبادرت ورزیده است (جدول ۱). «هدف هنرهای تجسمی در گسترده‌ترین مفهوم، عرضهٔ تصاویر همتا از موضوعات موجود در طبیعت و با استناد به ویژگی‌های ذاتی انسان در موضوع اثر است»(Arnheim, 1998: 116) . در تأیید این باور، شیرین بر فراز آسمان، همچون فرهاد، گویا به قصر خود در دوردست‌ها می‌نگرد؛ البته آن‌طور که مسلم است چهره او مطابق با معیارهای این دوره، عاری از احساس است: «مرد باید برازنده و زن باید وجیهه باشد. پس چهره‌ها خالی از هرگونه پیام است، حتی اگر اژدهایی به آنها حمله کرده باشد» (رابینسون، ۱۳۵۴: ۱۱۱). او همچون زنان معاصرش، چادر و چاقچور[۲۷] و روبنده[۲۸] به‌تن کرده و همچون شاهزاده‌خانم‌های زمانه، ندیمه‌ای به‌همراه گرفته است که سوار بر اسب با نگاه خیره و حرکت دست حاکی از تعجب، آن دو را دنبال می‌کند (جدول ۲). دربارهٔ فضاسازی، برخلاف تصاویر ۲ و ۳ که کوه با بلندای زیاد در کنارهٔ قاب مجسم می‌شد، چینش مؤلفه‌ها به‌گونه‌ای نیست که فضا محاط شود. حتی درخت که به‌نیمه در گوشهٔ سمت راست به‌نمایش درآمده است با برش مناسب، فضای داخل را به بیرون پیوند می‌زند و بر گسترهٔ آن می‌افزاید. در این تصویر کوه به‌کنایه از بیستون، همچون تصویر ۱ به پس‌زمینه رفته و به نحوی پرداخت شده است که حس سنگ را به‌نیکی القا کند. خاصه آنکه تجسم پوشش گیاهی متوسطِ زمینه در تقارن با دشتِ پس‌زمینه، باور حضور در اقلیم بیستون را قوت می‌بخشد. دربارهٔ سایر عناصر مکانی و زمانی، سایه‌روشن آسمان، همچون تصاویر ۲ و ۳ و در مطابقت با دانش ادبی، روشنایی روز را نشان می‌دهد (جدول ۳).

درنهایت آنکه با بررسی آنچه آمد، می‌توان ادعا کرد تفاوت‌های سبکی و تأثیر الهامات تألیفی هنرمندان و سطوح متغیر تعهد آنان به دانش مکتوب، تعارضاتی را در کاربری مؤلفه‌های تصویری به‌دنبال دارد؛ اما به‌رغم این‌ها، در گام اول به‌علت رعایت چهارچوب اولیه و قالب مشابه، یگانگی داستان در هر چهار تصویر رعایت شده است. «عمل انتخاب، تنها، معنایی نشانه‌ای دارد و روایتگر آن پدیده‌ای است که فقط با بازسازی موقعیت آن انتخاب، معرفت به آن را امکان‌پذیر می‌شود. در این شرایط، وقتی چند جزء از یک مجموعه را ببینیم، گویی همهٔ آن را دیده‌ایم» (Gombrich, 1960: 18, 184). در گام بعدی، با وقوف بر متن روایتگر و تسلط بر تاریخِ نشانه‌های سبکی و فرهنگی، تشخیص عناصر اصلی و فرعی ممکن می‌شود. آگاهی از داستان، ذهن را بر آن می‌دارد تا تفاوت‌های جزئی را نادیده پندارد و شاخصه‌های تصویری را با نمونه‌های هم‌عرض داستانی تطبیق دهد. این فرآیند به درک تساوی با ماهیت‌های معینی می‌انجامد که در حقیقت نگاره‌ها وجود دارد یا با هدف آنها در ارتباط است. بدین واسطه، فهم مضمون هر تصویر به‌صورت جداگانه صورت می‌پذیرد و همگونی آن در قیاس با سایر نمونه‌ها به‌صورت مؤکد توضیح داده می‌شود؛ بنابراین، چشم انسان هرگز معصوم یا بی‌گناه نیست؛ چون ذهن انسان عاری از قضاوت و قیاس نیست؛ چنان‌که ملاحظات انسان در ذهن طبقه‌بندی می‌شود، به‌صورت هم‌زمان و متعامل فهم و تفسیر می‌شود و به‌شکل متعاقب به ادراک در می‌آید.

مطابق با جداول ۱، ۲ و ۳ قیاس ساختاری چهار نگارهٔ مذکور با یکدیگر نشان می‌دهد هر کدام از تصاویر بر صور متفاوتی تکیه زده‌اند و در مسیر نمایش عناصر تجسمی رهرو مسیرهای متفاوتی شده‌اند؛ اما باز هم می‌توان با اتکا بر آموخته‌های پیشین، یگانگی مضمون آنها را تشخیص داد؛ چنان‌که در میان چهار نگارهٔ بحث‌شده، افزون بر تفاوت‌های شیوهٔ پردازش، گهگاه مؤلفه‌های تصویری متمایزی مجسم شده‌اند؛ به‌عنوان نمونه در تصاویر ۱ و ۴ شیرین را یک یا چند ندیمه همراهی می‌کنند؛ درحالی‌که در تصاویر ۲ و ۳ چنین عنصر یا عناصری کاملاً محذوف است؛ اما به‌رغم تمام این تعارض‌ها، نقطهٔ ثقل مشخصی وجود دارد که درک یگانگی محتوا در هر چهار مجلس را میسّر می‌گرداند. این اشتراک بر اساس نظریهٔ ادراک دیداری گامبریچ از قدرت تطبیق ذهن منشأ می‌گیرد که به واسطهٔ گروه‌بندی‌های مشخص، فهم را طبقه‌بندی و عناصر حقیقی را بازشناسی می‌کند. به همین دلیل در آثارِ بازنمودی فوق با موضوع یکسان، صرف‌نظر از الهامات تألیفی هنرمندان و شاخصه‌های مکتبی، درون‌مایه‌ای یگانه به ذهن متبادر میشود. در گام بعدی، در صورت آشنایی با متن ادبی، تشخیص مؤلفه‌های اصلی و فرعی به‌واسطهٔ تسلط بر تاریخِ نشانه‌های سبکی و فرهنگی ممکن می‌شود

و دو پیکر اصلی، به مصداق شیرین و فرهاد بدل می‌شود. بانوی سوار بر فراز گردن مرد، شیرین را به استعاره می‌گیرد و پیکر مرد به کنایه از فرهاد نمایش پیدا می‌کند. در این مرتبه، وقوف بر دانش مکتوب، ذهن را بر آن می‌دارد تا بار دیگر کاستی‌ها را نادیده پندارد و با پیوند هم‌زمان بین فهم و تفسیر، شاخصه‌های تصویری را با نمونه‌های هم‌عرض ادبی تطبیق دهد. به عنوان مثال در تصاویر ۲ و ۳، فرهاد برخلاف داستان، نه‌تنها چست‌وچابک نیست، بلکه باقی و لایتغیر است؛ اما باز هم تشخیص او امکانپذیر است. در اینجا نیز بر اساس نظریه ادراک دیداری گامبریچ می‌توان ادعا کرد تسلط بر متن روایت، امکان اشتباه در تفسیر را تقلیل می‌دهد؛ چون بر پیشینهٔ ذهنی می‌افزاید، معنای پنهان در اثر را مستدل می‌کند و قدرت فهم را اغنا می‌بخشد.

نتیجه‌گیری

این مقاله با زبان ساده به مسئله‌ای پرداخت که در ظاهر و در گام اول، بدیهی به‌نظر می‌رسید. نوعی مطالعهٔ بین رشته‌ای در روان‌شناسی و هنر که با هدف نشان‌دادن درک مضمون واحد از خلال بازنمایی‌های متفاوت پا گرفت. مطابق با نظریهٔ ادراک دیداری گامبریچ به‌عنوان بنیان این پژوهش، ادراک اثر هنری فقط متأثر از لحظهٔ رویارویی نیست، بلکه پیشینهٔ ذهنی انسان به‌واسطهٔ بسیاری موارد، ازجمله دانش فرهنگی، وضعیت اجتماعی و جغرافیایی در چگونگی آن، نقش دارد. بر این اساس برخلاف آنچه پیش‌تر مطرح می‌شد، فهم ذهنی انسان همچون دیوار نانوشته نیست که هر چیز عین به عین بر آن متجسم شود؛ بلکه نوعی گزینش یا درایت در خواست آن دخیل است. به عبارت دیگر، بنا به‌نظر گامبریچ در حوزهٔ ادراک دیداری، ذهن انسان در فهم و تفسیر تصویر، دخل و تصرف دارد. امکان نشان‌دادن حقیقت این نظریه از مسیری جز تطبیق میسر نمی‌شود؛ چراکه حقیقت این مسئله در بازشناسی مضمون یگانه از ورای بازنمودهای متفاوت توضیح داده می‌شود. باید چند تصویر با موضوع واحد و با کاستی‌ها و فزونی‌های متغیر، زمینهٔ مقایسه را فراهم کنند. آنگاه با تطبیق آنها با یکدیگر نشان داد که هرچند در تعهد به مضمون اصلی متمایز هستند، اصل موضوعی آنها یگانه و مفهومشان، واحد است. در این مقاله، این مسئله کلی با تطبیق چهار نگارهٔ مهجور عصر قاجار با موضوع بردوش‌کشیده‌شدن شیرین توسط فرهاد بررسی شد. نگاره‌ها در خلال این نظریه، هم حوزهٔ مغفول ادراک دیداری را گوشزد کردند و هم خود را نشان دادند. افزون بر آن، تحدید دورهٔ تاریخی در عین ایجاد مصونیت از تکرار توصیف‌های مکتب‌شناسانه، امکان دقت‌ورزی در سخن را فراهم آورد. در پاسخ به پرسش اصلی، در میان چهار نگارهٔ بحث‌شده، افزون بر تفاوت‌های شیوهٔ پردازش، گهگاه عناصر تصویری متمایزی مجسم شده‌اند؛ اما به‌رغم تمام این تعارض‌ها، نقطهٔ ثقل مشخصی وجود دارد که درک یگانگی محتوا در هر چهار مجلس را میسّر می‌گرداند. پیکرهای اصلی و ترکیب ویژهٔ آنها به‌عنوان شاخص‌های بنیادی، چنان اعتبار دارند که بود یا نبود دیگر عناصر و چگونگی‌شان چون ندیمگان، مهتر، اسب، زمان و مکان در جلوهٔ آنها رنگ می‌بازد. این امر ناشی از قدرت تطبیق ذهن است که به‌واسطهٔ گروه‌بندی‌های مشخص، برداشت‌های خود را سامان‌دهی کرده و عناصر حقیقی را شناسایی می‌کند. به همین دلیل در آثار بازنمودی با موضوع یکسان، صرف‌نظر از الهامات تألیفی هنرمندان و شاخصه‌های مکتبی، درون‌مایه‌ای یگانه به ذهن متبادر می‌شود. در گام بعدی، در صورت آشنایی با متن ادبی، تشخیص مؤلفه‌های اصلی و فرعی به‌واسطهٔ تسلط بر تاریخ نشانه‌های سبکی و فرهنگی ممکن می‌شود و دو پیکر اصلی، به مصداق شیرین و فرهاد بدل می‌شود. در این مرتبه، وقوف بر دانش مکتوب، ذهن را بر آن می‌دارد تا بار دیگر کاستی‌ها را نادیده پندارد و با پیوند دو جانبه و هم‌زمان بین فهم و تفسیر، این‌بار شاخصه‌های تصویری را با نمونه‌های هم‌عرض ادبی تطبیق دهد. به این دلیل، صحت تشخیص در آثار هنریِ وابسته به دانش مکتوب، قوت بیشتری دارد؛ چون تسلط بر متن روایت، نه‌تنها امکان اشتباه در تفسیر را تقلیل می‌دهد، بلکه بر پیشینهٔ ذهنی می‌افزاید و فهم را متأثّر می‌کند؛ بنابراین برابر با نظرگاه گامبریچ، میان انتخاب و هم‌خوان کردن و موضوع بازنمایی، ارتباط چند سویه و متقابل برقرار است. در این فرآیند ادراکی، تمایز بین فهم حسی از داده‌های دیداری و تفسیر مبتنی

بر آن امکان‌پذیر نیست؛ چون وابستگی، به ذهن گزینشگر هرگز اجازه نمی‌دهد انسان از قضاوت به‌دور بماند و از تقریر بر شباهت‌ها و تفاوت‌ها دوری جوید؛ پس جزئیات را تشخیص می‌دهد، بود یا نبود آنها را نادیده می‌گیرد، کلیات را تشخیص می‌دهد و حضور آنها را ملاک قرار میدهد. در این روند، به برخی از ملاحظات، گرایش نشان می‌دهد و بعضی دیگر را دست‌کاری می‌کند تا آنچه می‌فهمد، هم‌زمان به‌تفسیر در آورد. این‌گونه است که در رویارویی با یک یا چند تصویر، مؤلفه‌های خاص و تطبیق با متن روایت به ادراک درمی‌آید.

در آخر اینکه این پژوهش با برقراری هم‌نشینی بین حوزهٔ ادراک دیداری ارنست گامبریچ و چهار نگارهٔ مهجور خمسهٔ نظامی، رویکرد ویژه‌ای اتخاذ کرد که در حوزهٔ هنر، مغفول مانده است. راهکار کارآمد و نظام‌مندی که برخلاف رویکردهای دیگر، چون نشانه‌شناسی از ادبیات به عاریت نیامده و برای تجزیه و تحلیل هنرهای تجسمی تألیف شده است. بدین‌سان می‌توان با تکیه بر آن و تمرکز بر موارد مطالعاتی مناسب به ضبط دستاوردهایی فراتر از توصیف اقدام نمود.

سپاسگزاری

سپاس از همکاران گنجینهٔ کتابخانهٔ سلطنتی مجموعهٔ کاخ‌موزهٔ گلستان که امکان دسترسی به تصاویر دو نسخهٔ قاجاری خمسهٔ نظامی و شیرین و فرهاد وحشی بافقی را فراهم آوردند.

پی‌نوشت

۱. Visual Perception خاستگاه این اندیشه بر آن است که مطالعه دربارهٔ مفهوم تصویر در سایهٔ نتایج علم روان‌شناسی بار می‌گیرد. «رودلف آرنهایم» و «ارنست گامبریچ» صاحب‌نظران برجستهٔ این حوزه هستند.

2. Ernst Hans Josef Gombrich (1909-2001)

۳. نظامی گنجوی، شاعر ایرانی سده‌های ششم و هفتم ه.ق. یکی از پیشوایان داستان‌سرایی ادب فارسی است. اثر معروف وی، خمسه یا پنج گنج است که مشتمل بر مخزن‌الاسرار، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، اسکندرنامه و دیوان قصاید و غزلیات است.

۴. وحشی بافقی، شاعر ایرانی سده دهم ه.ق. یکی از شعرای نامدار عصر صفوی است. او، دو منظومهٔ عاشقانه دارد: ناظر و منظور و شیرین و فرهاد. شیرین و فرهاد وحشی به تأثیر از خسرو و شیرین نظامی سروده شده است.

5. Innocent eye
6. Art and Visual Perception :A Psychology of the Creative Eye
7. Illusion
8. Kristóf Nyíri
9. Gombrich on Image and Time
10. Art and Illusion
11. Mateusz Salwa
12. Karl Popper) 1902-1994(
13. Immanuel Kant (1724-1804)
14. Mental Set

۱۵. شاهنامهٔ قاجاری داوری ۶۸ مجلس مصور دارد و به‌همت محمد داوری و به خط نستعلیق وی کتابت شده است. این نسخه در چهار مجلد در موزهٔ رضا عباسی محفوظ است.

۱۶. نسخهٔ خطی مصور و مذهب هزار و یک شب در شش مجلد، محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان، در مجمع‌الصنایع ناصری کتابت و تصویر شد. نگارگری مجالس آبرنگی این اثر به عهده صنیع‌الملک و شاگردان وی بوده است. شیوهٔ نگارگری صنیع‌الملک در مجلدات هزار و یک شب کم‌وبیش، واقعگرا همراه با ژرف‌نمایی نسبی است؛ البته اسلوب رنگ‌آمیزی آن از همان غنا و جلوهٔ درخشان نگارگری کهن ایرانی برخوردار است.

۱۷. مکتب اصفهان در دورهٔ شاه‌عباس صفوی نضج گرفت. در این دوره، پیوند نقاشی و ادبیات سست شد و نقاشان به موضوعاتی نظیر صحنه‌های زندگی روزمره، جوانان و دراویش روی آوردند. این تذکر لازم است که بنیان‌های اولیهٔ علاقهٔ خاص به مضامین عاشقانه در دوره‌ای پیش‌تر یعنی مکتب قزوین پا گرفته بود.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

18. The Walters Art Museum

۱۹. لفظ مناسب جایگزین برای پرسپکتیو مقامی است؛ چراکه پرسپکتیو، دال بر بعدنمایی است و مقام، یک ویژگی و ارادت انسانی است.
۲۰. قبا یا جُبهٔ قاجاری مؤید تشخص فرد پوشنده بود. بالاتنه‌ای چسبان و دامنی ناقوس‌مانند داشت. این پوشش جلو باز، معمولاً آستین تنگ و بلند داشت و با کمربندی با قلاب مرصع یا شال کمر نگه داشته می‌شد.
۲۱. پاتاوه یا پاتابه (ساق پیچ)، نوارهای پارچه‌ای پهنی است که روی شلوار به دور ساق پا می‌پیچیدند. این پوشش امروزه نیز در میان مردان کرد خراسان متداول است.
۲۲. در این دوره، جنس شال کمر، پشمی یا پنبه‌ای یا کشمیری بود که خنجری هم روی پر آن می‌گذاشتند. بستن شال کمر هنوز هم در میان مردان کرد متداول است.
۲۳. ارخالق یا نیم‌تنهٔ قاجاری، کت بلندی بود که از پارچه‌های نفیس به‌شکل جلو باز می‌دوختند و روی پیراهن می‌پوشیدند.
۲۴. ازجمله پوشش‌های پای مردان عادی در دورهٔ قاجار بود که در میان مردان کرد متداول است.
۲۵. شاعران نیز چنین اعتباری برای شخصیت‌های اصلی داستان قائل بودند؛ همان‌طور که نظامی در ابیاتی پیش‌تر اشاره می‌کند اسب شیرین در این مجلس، مرکب اصلی او نیست؛ مبادا فرسودگی اسب حاضر، کیفیت ملوکانهٔ دارایی‌های شاهزاده‌خانم را خدشه‌دار کند. (نبود آن روز گلگون در وثاقش/ بر اسبی دیگر افتاد اتفاقش)
۲۶. انگشت تحیر، گویای حیرت و سرگشتگی است. در این وضعیت، انگشت سبابهٔ دست راست بین دو لب قرار می‌گیرد.
۲۷. پوششی که در دورهٔ دوم قاجار، هنگام خروج از خانه استفاده داشت. شلوار کف‌دار و بسیار گشاد و بلند که روی شلیتهٔ و تنبان پوشیده می‌شد.
۲۸. پارچه‌ای از کتان سفید که صورت را تا قسمتی از جلوی سینه می‌پوشاند و در جلوی چشم توری داشت.

منابع و مآخذ

- آغداشلو، آیدین. (۱۳۷۱). **از خوشی‌ها و حسرت‌ها**. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکباز، رویین. (۱۳۸۵). **نقاشی ایران**. چاپ پنجم، تهران: زرین و سیمین.
- جاودانی، ندا و گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۵). بررسی هفت نگارهٔ ایرانی با موضوع واحد. **خیال شرقی**. به اهتمام مصطفی گودرزی، ج ۳، تهران: فرهنگستان هنر، ۱۲۱- ۱۱۲.
- حسینی، مهدی (۱۳۹۴). وهم یا توهم؟. **نقد کتاب**. ۲ (۵)، ۱۸۶- ۱۸۱.
- رابینسون، ب. و. (۱۳۵۴). **نگاهی به نگارگری ایران در سده‌های دوازدهم و سیزدهم**. کلود کرباسی (مترجم)، ج ۱، دفتر مخصوص علیاحضرت ایران.
- _____. (۱۳۷۴). نقاشی پس از دورهٔ صفویه. **هنرهای ایران**. گردآوری ر. دبلیو فریه، پرویز مرزبان (مترجم)، تهران: فرزان، ۲۳۱ ـ ۲۲۵.
- _____. (۱۳۷۹). نقاشی ایرانی در دورهٔ قاجار. **اوج‌های درخشان هنر ایران**. گردآوری ریچارد اتینگهاوزن و احسان یارشاطر، هرمز عبداللهی و رویین پاکباز (مترجم)، تهران: آگه، ۳۷۱- ۳۴۱.
- ریگین، چارلز. (۱۳۸۸). **روش تطبیقی فراسوی راهبردهای کمی و کیفی**. محمد فاضلی (مترجم)، تهران: آگاه.
- زابلی‌نژاد، هدی (۱۳۸۷). بررسی نگاره‌های داستان خسرو و شیرین. **کتاب ماه هنر**. اسفند (۱۲۶)، ۴۴- ۳۰.
- سودآور، ابوالعلاء. (۱۳۷۴). نگارگری ایران: سدهٔ دوازدهم و سیزدهم. **فصلنامهٔ هنر**. مهدی حسینی (مترجم)، بهار (۲۸)، ۳۱۴ - ۲۹۷.
- علی‌محمدی اردکانی، جواد. (۱۳۹۲). **همگامی ادبیات و نقاشی قاجار**. تهران: یساولی.
- غیبی، مهرآسا. (۱۳۸۵). **هشت‌هزار سال تاریخ پوشاک اقوام ایرانی**. تهران: هیرمند.
- فالک، اس.جی. (۱۳۹۳). **شمایلنگاران قاجار**. علیرضا بهارلو (مترجم)، تهران: پیکره.
- فدوی، سید محمد. (۱۳۸۶). **تصویرسازی در عصر صفویه و قاجار**. تهران: دانشگاه تهران.
- کن‌بای، شیلا. (۱۳۸۲). **نقاشی ایرانی**. مهدی حسینی (مترجم)، چاپ دوم، تهران: دانشگاه هنر.
- گامبریچ، ارنست. (۱۳۹۳). **هنر و وهم**. امیرحسین ندایی (مترجم)، تهران: افراز.
- گودرزی، مصطفی. (۱۳۸۴). **تاریخ نقاشی ایران**. تهران: سمت.
- نظامی گنجوی، نظام‌الدین. (۱۳۸۷). **خمسهٔ نظامی**. بر اساس چاپ مسکو، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- هرست هاوس، رزالین. (۱۳۸۸). **فلسفهٔ هنر و زیبایی‌شناسی ۱**. امیر نصری (مترجم)، تهران: فرهنگستان هنر.

- Arnheim, R. (1998). “Gombrich on Art and Psychology”. **Aesthetic Education**. 32 (2), 113-115.
- Gombrich, E. H. (1960). **Art & Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation**. London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1979).**The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art** .London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. (1982). **The Image and The eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation**. London: Phaidon.
- Nyíri, K. (2009). Gombrich on Image and Time. **Art Historiography**. December (1), 1-13.
- Salwa, M. (2014) .Art and Illusion. **Illusion in Painting: An Attempt at Philosophical Interpretation.** Berlin: Frankfurt am Main.
- Ulmann, S. (1984). “Visual Routines”. **Cognition**. 18 (13-), 97-159.
- Verstegen, I. (2004). “Arnheim and Gombrich in Social Scientific Perspective”. **Theory of Social Behaviour.** 34 (1), 91-102.
- URL 1: http://art.thewalters.org/detail/83384/farhad-carries-shirin-and-her-dead-horse (access date: 2017/ 05/ 08).
- URL 2: http://art.thewalters.org/detail/83032/farhad-carries-shirin-and-her-horse (access date: 2017/ 05/ 08).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2016/09/21
Accepted: 2017/05/14

Study of Four Persian Paintings of Qajar Era according to the visual perception theory of Ernest Hanes Josef Gombrich's (Case study: "Farhad carries Shirin's horse on his back")

Ameneh Mafitabar[*] Fatemeh Kateb[**] Mansour Hesami[***]

Abstract

The perception and interpretation of artworks take place in an interactional process so that it is not possible to separate one from another. A scientist like "Ernest Gombrich" propose this issue to refute the visual perception theory. From this point of view, one should be able to recognize the oneness of the themes in representative works of art that have a similar theme, regardless of differences in style personal background of the artist or his ability to real imaging. In the next step, provided that the work of art is connected to the literary text and through a dominance over written knowledge, it should prepare us with reaching to the occult meaning behind it. In order to investigate this approach, this study seeks for answering this question: "How would it be possible to understand the oneness between literary story and the interpretation of the pictorial content in four Qajar Pesian paintings of Farhad carrying Shirin's horse on his back, with regard to Ernest Gombrich's visual perception viewpoint?" With a comparative-analytical method and use of documentary studies, the authors' objective is to illustrate, in a qualitative way and through an accurate attention to the unique stance of Gombrich in the field of visual perception, in first step and through comparing four Persian paintings of Farhad and Shirin, due to the existence of essential visual components, that the oneness of theme can be established despite the differences in style and presence or absence of some elements. Although the principal indices are depicted in different ways, in second step the depiction of some of the elements has been overlooked or the pomposity of some of the details has been increased, in comparing the depiction with the story narration, but the congruency between the pictorial signs and the theme is noticeable. The drawn conclusion is that in observing the general contexture of an image, perception and interpretation were perceived simultaneously. This is the phenomenon which allows the capability to recognize the figures and reaching tenors of depiction; as in depicting of one issue, human beings can consciously and through distinction of main components identify the oneness of the themes from different representation, a problem whose significance is revealed in visualized arts through selective studying in this inquiry.

Keywords: Qajar, Persian painting, Ernest Gombrich, Shirin & Farhad

[*] PHD candidate in Research of Art, Alzahra University, Tehran, Iran.
[**] Associate Professor, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.
[***] Associate Professor, Art Faculty, Alzahra University, Tehran, Iran.