

بررسی نگاره‌ای از نگاره‌پردازی‌های  
هزارویک‌شب صنیع الملک با نظریه  
«ادراک دیداری» مکتب گشتالت



برگی از هزارویک شب، داستان  
علی بن بکار و شمس النهار، مأخذ:  
کتابخانه کاخ موزه گلستان



# بررسی نگاره‌های از نگاره‌پردازی‌های هزارویک‌شب صنیع الملک با نظریه «ادراک دیداری» مکتب گشتالت \*

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

تاریخ دریافت مقاله: ۹۶/۲/۲

تاریخ پذیرش مقاله: ۹۶/۶/۱۹

## چکیده

اصول کلی مکتب گشتالت، به معنای «کل واحد»، توسط گروهی از روان‌شناسان آلمانی نیمه اول سده بیستم میلادی تدوین گردیده است. این دیدگاه، مبنی بر نظریه‌های مربوط به چگونگی سازماندهی بیننده از مجموعه عناصرهای دیداری ساده است که وقتی طبق قانون‌های مشخص به کار برده می‌شود، به صورت گروه‌هایی در قالب یک مجموعه واحد تعریف شده و به کلیت نظام ادراک دیداری می‌انجامد. پویش و رواج این نوع مطالعه‌ها در عرصه هنرهای تجسمی با نام «رودلف آرنه‌ایم»، نظریه‌پرداز و روان‌شناس هنر (۲۰۰۷-۱۹۰۴) م. گره خورده است. مقاله پیش‌رو بر اساس اصل ساده‌سازی نظریه «ادراک دیداری» مکتب گشتالت، به روایت «رودلف آرنه‌ایم»، به بررسی و تحلیل یک نگاره مربوط به مجلس شب نود و دوم از نگارگری‌های هزارویک‌شب، اثر صنیع الملک (۱۸۸۶/۱۲۸۳ - ۱۸۱۳/۱۲۲۹) می‌پردازد. این مقاله به روش توصیفی تحلیلی با بهره‌گیری از نمودهای مستند در نگارگری‌های صنیع الملک با این هدف انجام می‌گیرد که در عین برجسته‌سازی عناصرهای اصلی داستان «علی بن بکار و شمس النهار» با هم‌تراز‌نمایی ساختار پنج‌پاره این نگاره، چگونگی بازشناسی مؤلفه‌های تصویری در تجسم مفهوم واحد را مورد بررسی قرار دهد. گرچه در پردازش این نگاره دقت نظر کافی به چشم نمی‌خورد، اما یافته‌ها نشان می‌دهد که بیننده (به صورت دریافت ذهنی) می‌تواند حتی بدون آشنایی با متن داستان، به صورت خودانگیز، از طریق ساده‌سازی تصویر به دریافت مفهوم کلی و بازپرووی آن از راه ادراک دیداری گشتالت اقدام نماید و در نتیجه به عناصرهای اصلی تصویر و دریافت کلی مفهوم داستان، دست پیدا کند. همچنین در پهنه گسترده‌تر، با مقایسه هر پنج قسمت تصویر مقاله با یکدیگر (به عنوان ابزار پژوهش) می‌توان به گشتالت یک «کل واحد» یعنی یگانگی شکل شخصیت‌ها و تفکیک فضاهای اصلی داستان پی برد. در مجموع با این نتیجه، به نظر می‌رسد که این پژوهش به گونه معنی‌داری با ادراک دیداری مکتب گشتالت در زمینه روان‌شناسی هنر هم‌سوئی دارد.

## واژگان کلیدی

ادراک دیداری، گشتالت، ساده‌سازی، کتاب هزارویک شب، نگاره‌های صنیع الملک.

\* این مقاله مستخرج از رساله دکتری نویسنده اول با عنوان «بازنمایی تصویری در نقش‌پارچه‌های دوره فتحعلی‌شاه قاجار از منظر ادراک بصری» به راهنمایی نویسنده دوم و مشاوره نویسنده سوم در دانشگاه الزهراء است.

\*\* دانشجوی دکتری پژوهش هنر دانشگاه الزهراء، شهر تهران، استان تهران. (مسئول مکاتبات) Email: a.mafitabar@student.alzahra.ac.ir

\*\*\* دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه الزهراء، شهر تهران، استان تهران Email: nfkateb@googlemail.com

\*\*\*\* دانشیار و عضو هیئت علمی دانشگاه الزهراء، شهر تهران، استان تهران. Email: mansourhessami@gmail.com

## مقدمه

ساده‌سازی با نگاره‌ای از هزارویک شب با موضوع داستانی «علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار» است که به خوانش ویژگی‌های آنها منتهی شده است. پس آنچه به دنبال می‌آید، پس از نگاه مختصر به اهمیت علوم شناختی در مطالعه هنر، به ارتباط مکتب گشتالت و هنر می‌پردازد و اصول ادراک دیداری منتج از آن را بررسی می‌نماید. آنگاه پس از اشاره به نسخه‌شناسی هزارویک‌شب صنیع‌الملک داستان «علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار» در شب نودودوم را نقل می‌کند و هریک از پنج بخش تصویری آن را به‌طور جداگانه ساده‌سازی می‌نماید. در انتها، تعامل و تقابل مؤلفه‌های تصویری، جهت تفکیک شخصیت‌ها و فضاهای اصلی مطمع نظر قرار می‌گیرد.

## روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چراکه نظریه‌ای از پیش موجود را که بر ادراک دیداری گشتالت از منظر رودلف آرنه‌ایم دلالت دارد با تفسیر صفحه‌مصوری از هزارویک‌شب صنیع‌الملک مصداق‌پذیر کرده است. به‌لحاظ ماهیت، توصیفی تحلیلی است زیرا پس از تشریح موضوع، به تبیین چگونگی وضعیت مسئله و ابعاد آن می‌پردازد. با این شیوه، متغیرهای اصلی، شاخصه‌های ساختاری تصویر چون رنگ، شکل، اندازه، جهت‌مندی و موقعیت فضایی است. ضمن آنکه روش کیفی ملاک عمل قرار دارد و گردآوری اطلاعات به صورت اسنادی (کتابخانه‌ای) بوده و ابزار آن، برگه‌شناسه (فیش) است. انتخاب نمونه‌ها به شکل گزینشی (تورش‌دار)، یک نمونه از ۱۱۳۴ صفحه‌مصور هزارویک‌شب است که جهت تجسم ماجرای شب نودودوم، پنج تصویر را در خود جای داده است.

## پیشینه تحقیق

بیشتر پژوهش‌هایی که از منظر روان‌شناسی گشتالت گوشه چشمی بر هنر داشته‌اند به آراء رودلف آرنه‌ایم ادای دین کرده‌اند. آرنه‌ایم در سال ۱۹۵۴ م. یکی از اصلی‌ترین کتاب‌های خود با عنوان هنر و ادراک بصری<sup>۲</sup> را منتشر کرد و طی سال‌ها فعالیت، تألیف‌های بسیار در این عرصه به یادگار گذاشت. مطالعه آرنه‌ایم در حوزه روان‌شناسی ادراک دیداری، منشأ پژوهش‌های دیگری شد که از میان آنها می‌توان به «آرنه‌ایم، گشتالت و هنر: یک تئوری روان‌شناسی»<sup>۴</sup> (۲۰۰۵)، «درس آرنه‌ایم: کوبیسم، کلاژ و روان‌شناسی گشتالت»<sup>۵</sup> (۲۰۰۷) و «تعادل دیداری در نظریه گشتالت آرنه‌ایم»<sup>۶</sup> (۲۰۱۱) اشاره داشت که جنبه‌های متفاوت از نظریه گشتالت را با شیوه‌های اصلاحی وی در این حوزه به هم آمیخته و نتیجه را در قلمرو هنر مورد مذاقه قرار داده‌اند. برخی پژوهش‌ها نیز آراء آرنه‌ایم را با سایر نظریه‌پردازان معاصر وی قیاس

گشتالت مکتبی در قلمرو علوم شناختی است که اوایل سده بیستم میلادی پا گرفت. به‌طور ساده، علوم شناختی به پژوهش درباره ذهن و مغز معنی می‌دهد، شاخه‌ای میان‌رشته‌ای وابسته به روان‌شناسی که از زمینه‌هایی همچون فلسفه ذهن، عصب‌شناسی، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی و هوش مصنوعی بهره می‌برد. این علم به بررسی ماهیت فعالیت‌های ذهنی مانند تفکر، طبقه‌بندی و فرآیندهایی نظیر آن می‌پردازد. به صورت مشخص اهداف اصلی این رشته در زمینه بینایی، تفکر، استدلال، حافظه، توجه و یادگیری است. در این رویکرد، شناخت دیداری انسان تحت اصلی به نام پراگماتیک<sup>۱</sup> تمایل دارد تا وضوح مشاهده را تقویت نماید. شارح اصلی این نگرش در حوزه هنر یعنی رودلف آرنه‌ایم عقیده دارد: وضوح‌بخشی پراگماتیک با تکیه بر قانون‌های ساده‌سازی<sup>۲</sup> در بازشناسی ویژگی‌های جسمی اثر هنری مؤثر است. پیش از این، آزمون‌پذیری نظریه فوق در رابطه با آثار صاحب اعتباری چون شاهکارهای هنری غرب به چالش کشیده شده است اما تطبیق‌پذیر نمودن آن با تصویرهای نسخه خطی هزارویک‌شب صنیع‌الملک منظری نو می‌طلبد که در این مقاله دنبال می‌شود. علت ادعا برای تازگی این مطالعه آن است که تفاوت‌های بیهوده و گمراه‌کننده در شخصیت‌پردازی و فضا‌سازی تصویرهای این نسخه، به نوعی آشفتگی انجامیده که شاید گریزناپذیر بوده است. این کاستی با تجسم موقعیت‌های یکنواخت با طیف رنگی محدود که بیشتر به صحنه‌های گفتگوی افراد تعلق دارد و به فهم متن ادبی کمک نمی‌کند تشدید شده است. حال پرسش این است: «براساس نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، چگونه به‌کارگیری قانون‌های ساده‌سازی، در درک صریح نگاره متعلق به مجلس شب نودودوم از هزارویک‌شب صنیع‌الملک مؤثر واقع می‌شود؟» گمان می‌رود مبادی ادراک دیداری گشتالت سبب می‌شود تا در سطح اول، شخصیت‌ها، فضاها و مواضع اصلی خود را بنمایانند و در سطح دوم، تعاملی بین آنها برقرار شود که تماشاگر را در ایجاد ارتباط بین ویژگی‌های مشترک توانمند گرداند؛ بنابراین پژوهش حاضر با این ضرورت شکل می‌گیرد که درعین معرفی صفحه‌مصوری از هزارویک شب امکان دلالت قانون‌های گشتالت بر آن را نشان دهد. با انجام این پژوهش می‌توان ادعا کرد حتی در خام‌دستانه‌ترین تصویرها، مؤلفه‌های تصویری، طبق اصول گشتالت به صورت یک کل واحد تنظیم می‌شود. به همین دلیل، تماشاگر اثر در هر دوره‌ای از تاریخ به درک آن نائل می‌گردد چراکه به تعبیر روان‌شناسان گشتالت، این قانون‌ها بر ذهن تمام افراد بشر حاکم است و به واسطه آنهاست که درک جهان تصویر ممکن می‌گردد. با این حساب، هدف این مقاله، تطبیق برخی از قانون‌های

1. Pregnanz
2. Simplicity
3. Art & Visual Perception: A Psychology of the Creative Art
4. Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory
5. Arnheim's lesson: Cubism, collage and Gestalt psychology
6. Arnheim's Gestalt Theory of Visual Balance

کرده‌اند: «تأثیر واربرگ/آرنهایم: ایجاد ارتباط میان جنبه فرهنگی/ اجتماعی و ادراک روانشناسی هنر»<sup>۱</sup> (۲۰۱۴) مصداق این مدعاست. پژوهش‌های این‌چنینی، نه تنها جنبه‌های پوشیده و نقاط ضعف و قوت اندیشه‌های وی را نشان می‌دهد بلکه به قدرت تطبیق، محقق را از یک‌سو پنداری و بزرگ‌نمایی در امان نگاه می‌دارد. در ارتباط با نسخه خطی هزارویک‌شب نیز پژوهش‌های متعددی وجود دارد که در میان آنها تشخیص سره از ناسره سهل اما ممتنع است. هرچند مقاله حاضر به جهت آزمون کردن نظریه گشتالت با تصویرسازی نسخه ایرانی هزارویک‌شب بی‌سابقه است اما از میان نمونه‌هایی که با نوشتار حاضر اندکی مرتبط بنمایاند می‌توان به «بررسی رمزگان واقع‌گرا در نسخه خطی هزارویک‌شب» اشاره کرد که فهیمه زارع‌زاده و پریسا شاد در مطالعات هنراسلامی به چاپ رسانده‌اند (۱۳۸۷). «کالبدشکافی تصویری از هزارویک‌شب» به قلم فاطمه نظری در فصلنامه نگره نیز از آنجا که به عوض گردآوری انبوهی از نگاره‌ها، تنها یک برگ از این کتاب را به شکل موشکافانه و در قیاس با نمونه‌های هم‌عصرش مورد مذاقه قرار داده (۱۳۹۰) با پژوهش حاضر هم‌سو نشان می‌دهد، چراکه این مقاله نیز بر آن است تا با حداقل نمونه‌گیری، امکان ارزیابی ژرف‌نگر را فراهم آورد. نکته آنکه به‌طور عمده، نظریه ادراک دیداری گشتالت، در قالب نمونه‌های تصویری انتزاعی، غیرواقع‌نما و گرافیکی به بحث درآمده است، درحالی‌که مطالعه حاضر به عکس می‌کوشد این نظریه را در تصویری آزمون کند که بر بنیان واقع‌نمایی و روایتگری تکیه زده است. افزون‌براین، نباید از نظر پوشیده داشت که برخلاف سایر پژوهش‌هایی که با محوریت هزارویک‌شب انجام شده‌اند، این مقاله به هیچ‌وجه در پی آن نیست که به توصیف و تحلیل ویژگی‌های سبکی، فنی و زیبایی‌شناسی دست پیدا کند زیرا چنین امری در اساس با منطبق حاکم بر مکتب گشتالت مغایرت دارد. درحقیقت هدف این مطالعه، نظر بر چگونگی فرآیندهای ادراکی در سازوکار دریافت و تفسیر تصویر است.

**اهمیت علوم شناختی در مطالعه هنر**

نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، نوعی رویکرد روان‌شناسانه در مطالعه تاریخ هنر است که زیرمجموعه علوم شناختی قرار می‌گیرد. این دانش که معادل حس مشترک در فلسفه سنتی تلقی می‌شود، امروزه در بررسی انواع هنر از اهمیت قابل ملاحظه برخوردار نیست. زمانی پیش‌تر، ارتباط میان تاریخ هنر و علوم شناختی توسط نسلی از مورخان انتقادی آلمانی‌زبان، به‌صورت بدیهی به‌نظر می‌آمد. آن‌طور که هانریش ولفلین، مورخ تاریخ هنر، در ۱۸۸۶ م. نوشت: «ضروری است دانش تاریخی

تقلیل‌گرایی گسترده در این عرصه رخ داد. «درحالی‌که نباید به سبب مغفول بودن مفهوم ادراک دیداری در نظریه‌های پساساختارگرایی به جز اظهار نظرهای تحقیرآمیز متعجب شد، اما حیرت‌انگیز است که این منظر در زیبایی‌شناسی هنر در دهه اخیر نیز به‌طور عمد نادیده گرفته شده است. این امر از آن ناشی است که بازخورد بیشتر کارهای صورت پذیرفته در حوزه زیبایی‌شناسی از منظر دیگر غیرقابل قبول است زیرا کل سنت تاریخی هنر را پوشش نمی‌دهد؛ اما به‌عکس روان‌شناسی ادراکی هنر از ایجاد تعامل با فرهنگ دوره‌های مختلف به بار می‌نشیند.» (Kesner, 2010: 21)

به‌طور خلاصه، «در هر سه برنامه فکری تأثیرگذار که رویه نظریه‌پردازی درباره هنر را شکل داده‌اند: یعنی روش‌های محافظه‌کارانه، رقیب آن پساساختارگرایی و حوزه پررونق زیبایی‌شناسی؛ هنر، همچنان از ذهن فاصله دارد و شناخت آن از مطالعه ذهن جداست.» (Kesner, 2014: 7) «در این میان، نظریه‌های شناختی منتج از روان‌شناسی هنر در قیاس با نظریه‌های ساختارگرایانه یا روانکاوانه، به تنفس هوای تازه یا خنک شباهت دارند. این نظریه‌ها بر نظریه‌های انتقادی معاصر، مقدم هستند و مثلاً در نوشته‌های آرناهم، شاهد طرح آنها هستیم که البته تأثیرشان در حوزه فیلم در میان کسانی بیش از پیش افزایش می‌یابد که به‌واقع تاب تحمل نارسایی‌های فاحش منطقی و تجربی نظریه‌هایی چون ساختارگرایی و اندیشه‌های روانکاوانه لاکانی را ندارند. مخالفت نظریه‌پردازان شناخت‌گرا، ریشه در این واقعیت دارد که نظریه‌هایی چون ساختارگرایی و لاکان‌گرایی درباره داده‌هایی که بناست به توصیفشان بپردازند، شرح ناکافی به‌دست می‌دهند یعنی گزارش کافی از واقعیت عرضه نمی‌کنند.» (آلن و تروی، ۱۳۸۹: ۵۵) با این زمینه‌چینی مشخص می‌شود که ایده‌های آرناهم راه‌حلی در ترمیم این سهل‌انگاری است. او به‌عنوان نماینده واقعی روان‌شناسی ادراکی هنر بر آن شد تا از طریق نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، رابطه هنر با جهان واقع و انواع معانی تشریحی آن در طی تاریخ را تعریف کند.

#### مختصری بر ارتباط مکتب گشتالت و هنر

مکتب گشتالت گرایشی در عرصه علوم شناختی است که «گاه به‌صورت تحت‌اللفظی به شکل،<sup>۴</sup> صورت<sup>۵</sup> یا هیئت کلی<sup>۶</sup> برگردان شده اما معنای حقیقی این واژه، بسیار غنی‌تر، پیچیده‌تر و غیرقابل ترجمه است؛ به‌همین دلیل در تمام زبان‌ها به شکل اصل آلمانی کاربرد دارد.» (Ginger, 2007: 1) گشتالت، در اصل رویکردی است که اوایل سده بیستم توسط مکتب روان‌شناسی برلین به رهبری کریستین فون ارنفلس<sup>۷</sup> و کارل اشتامف<sup>۸</sup> و به همت پیشگامانی چون ماکس ورتهايمر<sup>۹</sup>، کورت کوفکا<sup>۱۰</sup> و

قبیل رو در رو هستند.» (Arnheim, 1998: 113) بر این اساس هرچند نظریه گشتالت بر فرآیندهای ادراک دیداری از منظر روان‌شناسی تکیه دارد و در تحلیل ویژگی‌های سبکی، فنی و زیبایی‌شناسی تصویرها کارآمد نیست اما می‌تواند شیوه‌های درک آن را تا حدی توضیح دهد. مسئله‌ای که خود به اندازه کافی درخور تأمل است چراکه «هنر بر ادراک مبتنی است، پس تحلیل ادراک، مساوی با تحلیل زیربنای هنر خواهد بود.» (تامسن، ۱۳۹۲: ۱۶۱) اما حداقل در سال‌های اخیر چند الگوی تأثیرگذار سبب شده است تا علوم معاصر، تحلیل‌های حوزه علوم شناختی را از مطالعه هنرهای تجسمی حذف کرده یا آن را نادیده بگیرند:

اول اینکه تاریخ هنر رایج از لحاظ روش‌شناسی بر پایه ساختارگرایی، ابزارهای تحلیل صوری و تاریخ اجتماعی استوار است پس تمایل دارد رویکردهای روان‌شناختی را با بدگمانی در نظر گیرد چراکه با دقت علمی ریاضی‌گونه آن ناسازگار است. با این حساب هرچند میراث‌داران مورخان انتقادی هنر به شکل شفاهی به این منظر پایبند بودند اما از تدقیق در مسایل هنری براساس الگوهای روان‌شناختی بازماندند. «تحول پدیدارشناختی رشته تاریخ هنر با رویکرد روان‌شناسانه در دهه‌های اولیه سده بیستم و توسط پژوهشگرانی چون واربرگ، ولفلین، ریگل<sup>۱</sup> پانوفسکی<sup>۲</sup> و سایرین اتفاق افتاد، اما بعدها رها شد.» (Didi-Huberman, 2003: 137)

موج دوم با آسیب‌رسانی بیشتر جهت جداسازی روان‌شناسی از هنر با رواج پساساختارگرایی ایجاد شد که بر مطالعه هنر تأثیر قاطع داشت. در این فضا، سوژه انسان بالاتر از همه چیز و به‌عنوان یک پیوند برای تصمیم‌های اجتماعی در نظر گرفته شد.

پرداختن به موجودیت ذهن و ساخت‌وساز روانی آن بیشتر از طریق نظریه‌های روانکاوانه لاکان<sup>۳</sup>، مبنی بر شباهت ساختار ذهن با زبان نضج یافت. با این روند «سنت تحقیق مربوط به ادراک هنر که توسط رودلف آرناهم بنیان نهاده شده بود، بسیار سریع به کنار گذارده شد و سردمداران آن مورد تمسخر واقع شدند و به‌عنوان مطلق‌گرای ادراکی و اصول‌گرای دیداری که باید محو و نابود شوند به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفتند.» (Bryson, 2001: 7) چنانکه حتی ذات انسان که در نوشته‌های آرناهم به آن پرداخته می‌شود، به ایده تمسخرآمیز برای پساساختارگرا تبدیل شد. «برای بسیاری از محقق‌های امروزی، آن چیزی که آنها را از بقیه مجزا می‌کند، مهم‌ترین چیز است اما آرناهم هشتماد و چند ساله بر روش‌هایی تأکید کرد که همه انسان‌ها نسبت به جهان و هنر، تجربه مشترکی از آن دارند.» (Thompson & Bordwell, 2007) اما سومین مرحله بی‌ارزش کردن ذهن و جدایی آن از هنر، در حوزه زیبایی‌شناسی، با

1. Alois Riegl (1858-1905)
2. Erwin Panofsky (1892-1968)
3. Jacques Lacan (1901-1981)
4. Shape
5. Form
6. Figure
7. Christian Von Ehrenfels (1932-1859)
8. Karl Stumpf (1848-1936)
9. Max Wertheimer (1943-1880)
10. Kurt Koffka (1941-1886)



ساده‌ترین پیکربندی که با توجه به شرایط موجود برای حس بینایی امکان‌پذیر است، حرکت می‌کند. (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۵۱۵) برای تأمین این هدف، زمانی که الگوی اصلی تصویر، قوی یا آشنا باشد (همچون تصویر یک زاویه نود درجه) کنترل الزام‌آوری بر مخاطب اعمال می‌کند، با این حساب «برخی اشکال چون دایره به شکل خوب تعبیر می‌شوند چون ساده بوده و سهل به رسمیت شناخته شده یا توصیف می‌شوند.» (McManus & et., 2011, 616) در غیر این صورت، آزادی عمل مشاهده‌گر بیشتر می‌شود. در این حالت نیروی سازمان‌دهنده ادراک به صورت بارزتری تأثیر می‌گذارد. در چنین روندی:

۱. اگر عوامل دیداری، با انتظار فرد قابل تطبیق باشد، ترکیب‌بندی تراز شده و فشار دیداری به حداقل تقلیل می‌یابد. (Dondis, 1973: 30)

(همچون تصویر زاویه صد درجه که میل دارد، قایم دیده شود) یعنی ذهن با کاهش ویژگی‌های ساختاری، وضوح و سادگی را افزایش می‌دهد (Arnheim, 1954: 66) که نتیجه آن به هم‌تراز‌نمایی<sup>۲</sup> می‌انجامد.

۲. گاهی هم ترکیب یک تصویر خوب به مدد تنش پیچیده‌ای صورت می‌گیرد که بر آن تحمیل می‌شود. (Carrasco, 2012: 108) در این حالت، ذهن، به عوض کاهش ویژگی‌های ساختاری، میزان تفاوت‌ها را بیشتر می‌کند تا با حذف ابهام، کار بیننده را ساده کند. (Arnheim, 1954: 66) بدین‌سان مؤلفه‌های دیداری که در نواحی فشار قرار می‌گیرند نسبت به آنهایی که تراز شده‌اند از لحاظ دیداری، وزن بیشتری پیدا کرده و توانایی آنها در جلب نظر چشم بیشتر می‌شود (Dondis, 1973; 30) یعنی برجسته‌سازی<sup>۳</sup> صورت می‌گیرد. (همچون زاویه صد و هفتاد درجه که میل دارد به صورت نیم صفحه دیده شود.) بنابراین «ساده‌سازی نه فقط از طریق تمایل به نظم و کناره‌گیری از جزئیات که به کمک تشدید ویژگی‌های فردی نیز حاصل می‌شود.» (Gordon, 2004: 18)

با این حساب در صورتی که تصویر، شکل معین داشته اما وضوح کافی در آن برقرار نباشد، بعید است که در حافظه بدون تغییر باقی بماند. در چنین شرایطی، نیروهای موجود در خود تصویر یا نیروهای تأثیرگذار اطراف آن، در تلاش هستند تا شکل‌ها را در دو جهت متضاد تغییر دهند. از یک طرف، گرایش به سمت آشکارترین ساختار با کاهش تنش همراه است که الگوی رد جزئیات را به کار می‌گیرد و نظم را افزایش می‌دهد. در مقابل، گرایش متباین دیگری وجود دارد که نه تنها ویژگی‌های متمایز الگو را حفظ می‌کند بلکه آنها را برجسته می‌سازد. در این مسیر، هر یک از این دو طیف به تناسب امکان‌پذیری در تشکیل الگوهای حافظه به کار می‌روند؛ از یک سو ویژگی‌های ساختاری کاهش می‌یابد و از سوی دیگر ویژگی‌های متمایزکننده تا حد منطقی در ذهن تشدید می‌شود. به‌واقع زمانی که مقدار

ولفگانگ کهلر<sup>۱</sup> توسعه یافت. بنیان فکری مکتب فوق این بود که کل یک اثر بیشتر از مجموعه اجزای آن است. (Geremek & et. 2013: 1) در شکل‌گیری اصلی‌ترین نظریه مکتب گشتالت یعنی ادراک دیداری، آراء گوته، کانت و ماخ بسیار مؤثر بود چراکه نگاه به جهان نه به عنوان واقعیت بیرونی و عینی، بلکه به مثابه چیزی ساخته و پرداخته فرآیندهای ادراکی انسان، بسیار مورد توجه گشتالت‌گرایان قرار داشت. این گروه از نظریه‌پردازان هنگام ملاحظه یک اثر تجسمی، بر جنبه هم‌زمانی کل آن تأکید می‌کردند چراکه باور داشتند، فهم مبتنی بر حواس، کلیت انفکاک‌ناپذیر و پویاست. «کلی که نه می‌توان آن را کنترل کرد و نه می‌توان آن را تغییر داد ولی می‌توان از آن به عنوان یک هدف برای درک فعالانه استفاده کرد.» (Arnheim, 1969, 100) بنابراین «هیچ‌یک از روان‌شناسان گشتالت هنرمند نبودند اما از همان ابتدا نشانه‌هایی از کشش متقابل بین این دو رشته وجود داشت.» (Behrens, 2004: 299) بر این اساس، «همان زمان با ساماندهی قوانین ادراک دیداری گشتالت توسط روان‌شناسان دهه ۱۹۲۰م. در آلمان، رودلف آرنه‌ایم، راهی جدید برای حل مسائل هنری پیش نهاد.» (پاکباز، ۱۳۸۳: ۴۵۴) به این ترتیب «او با تکیه بر طرح کلی که روان‌شناسی گشتالت ایجاد کرد توانست قلمرو مناسبی در هنر اتخاذ کند. البته برخی او را به این متهم کرده‌اند که در این رویکرد هیچ چیز به نقض غرض تعبیر نمی‌شود اما بیشترین ارزش این دستاورد، ایجاد ظرفیت در توصیف و تحلیل مسائل است.» (Verstegen, 2005: 19)

#### اصول کلی نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت

در تعریف نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت توسط روان‌شناسان آلمانی، پراگنانز، به عنوان نزدیک‌ترین معنا برای آن در نظر آمد. برای پراگنانز همچون گشتالت، معادل دقیق در زبان‌های دیگر وجود ندارد. البته تلاش‌هایی برای معادل‌سازی این اصطلاح با ایجاد وضوح صورت پذیرفت؛ به این معنا که بهترین فرم، آشکارترین آن است. با این تعریف «پراگنانز به مفهوم حقیقی یعنی گرایش به واضح کردن ساختار ادراکی تا حد امکان.» (Arnheim, 1954: 67) یعنی همان آشکار بودن یا ساده‌سازی. پراگنانز، مؤید گزینش‌گر بودن ذهن است چراکه برای مقدار داده‌هایی که انسان می‌تواند دریافت و سامان‌دهی کند، محدودیت وجود دارد. پس ذهن فقط قادر است بر آنچه آشکار است، تمرکز کند یعنی آنچه را که واضح نیست، نادیده می‌انگارد. درحقیقت «قوه فهم به سبب گرایش به بازنمایی ذهنی مقرون به صرفه در موقعیت‌های تطبیقی، فرم‌های مطلوبی را می‌پذیرد که درک سریع جهان حسی را تسهیل می‌نماید.» (Verstegen, 2010: 680) بنابراین همیشه و در هر لحظه، هر الگوی تصویری به سوی

1. Wolfgang Kohler (1967-1887)

2. Levelling

3. Sharpening

**سرنوشت مشترک:** ۷ مؤلفه‌های تصویری که کم‌ترین مانع را برای تشکیل دادن یک گروه داشته باشند، به صورت پیوسته به نظر خواهند آمد، همچون یک دسته پرنده یا یک گروه ماهی.

**پیوستگی:** ۸ مؤلفه‌های تصویری که دارای طرح‌های وابسته به یکدیگر هستند، به صورت یک واحد ادراکی دریافت می‌شوند.

**بستگی:** ۹ چنانچه بخشی از یک تصویر پوشانده شده یا جا افتاده باشد، ذهن به صورت خودکار آن را تکمیل می‌کند و به عنوان یک شکل کامل می‌بیند. (رضازاده،

۱۳۸۷: ۳۶-۳۴)؛ Bruce & et. 2003: 123-125

البته توجه به این نکته ضروری است که اگر مغز انسان تنها تحت نظارت گرایش به ساده‌سازی قرار بگیرد حتی کوچک‌ترین کنش بینایی تحقق پیدا نمی‌کند. (آرنه‌ایم، ۱۳۹۲: ۵۱۷) چرا که ساده‌سازی حتماً می‌بایست به حدی از تمایزپذیری منتهی شود تا ادراک ممکن گردد. به واسطه همین خاصیت است که مخاطب اثر هنری، حس تمییز را محور قرار می‌دهد و شکل‌های مشابه را از یکدیگر تشخیص می‌دهد. این شیوه ادراکی که با استخراج تفاوت‌ها از خلال مشابهت‌ها تعریف می‌شود، در مطالعه نمونه‌های موردی این مقاله، به خوانش تصویر منتهی شده است.

### نظری کوتاه بر هزارویک‌شب صنایع الملک

هزارویک‌شب مجموعه‌ای از افسانه‌های کهن عربی، ایرانی و هندی است که اکثر ماجراهای آن در بغداد و ایران می‌گذرد. داستان‌های هزارویک‌شب سه دسته هستند: نخست افسانه‌های باستانی ایران و هند که هسته اصلی آن را فراهم می‌آورد. دوم حکایت‌هایی که در دوره اسلامی در بغداد به آن افزوده‌اند. سوم داستان‌هایی که پس از این تاریخ در مصر به آن اضافه شده است. (ستاری، ۱۳۶۸: ۶۲ - ۶۱) «این مجموعه داستانی به سفارش بهمن‌میرزا، در ۱۲۵۹/۱۸۴۳ در تبریز به فارسی برگردانده شد.» (ذکاء، ۱۳۸۲: ۳۱) و در دوره ناصرالدین‌شاه قاجار و به فرمان وی، توسط محمدحسین تهرانی، بازنویسی گردید. این اثر در مدت هفت سال (۱۲۷۶/۱۸۶۰-۱۲۶۹/۱۸۵۳) به سرپرستی صنایع الملک و با همراهی گروهی متشکل از سی و چهار نقاش و هفت مذهب و صحاف در مجمع‌الصنایع ناصری نسخه‌برداری شد. (پاکباز، ۱۳۸۵: ۱۵۹) این کتاب، ۲۲۷۸ صفحه دارد که ۱۱۴۴ صفحه آن مشتمل بر متن است و ۱۱۳۴ صفحه آن نگاره‌سازی شده است. (آتابای، ۱۳۵۵: ۱۳۹۱-۱۳۸۳) تدوین آن به این صورت است که به استثناء مقدمه که در سه صفحه تنظیم شده، در تمام کتاب، یک صفحه پشت و رو متن و یک صفحه پشت و رو تصویر با تکنیک آبرنگ اجرا شده و هر صفحه، دارای سه تا شش مجلس است.

اطلاعات دیداری رو به فزونی می‌گذارد، ذهن درصدد وضوح‌بخشی یا همان ساده‌سازی برمی‌آید و تمایل به آشکارسازی بر دقت اندازه‌گیری غالب می‌شود چراکه «مغز بر اطلاعات حسی که از دنیای خارج دریافت می‌کند، تأثیر می‌گذارد و به آن نظم و ترتیب و شکل می‌بخشد؛ هوشیاری که اعمال انسانی براساس آن صورت می‌گیرد، محصول ذهن و حقیقت ذهنی است نه دنیای فیزیکی و حقیقت عینی.» (شاپوریان، ۱۳۸۶: ۱۰۲) برای فهم بهتر این موضوع، می‌توان معادل این دو گرایش متضاد را در هنرهای تجسمی نیز جستجو کرد: «تلاش برای دستیابی به زیبایی به معنای کلاسیک کلمه، باعث ساده شدن شکل و کاهش تنش در روابط ترکیب‌بندی می‌شود. درحالی‌که، تمایل‌های اکسپرسیونیستی سبب اعوجاج شده و تنش بالای حاصل از ناسازگاری، باعث اجتناب از نظم ساده می‌گردد.» (Arnheim, 1969: 81) البته این سبک‌ها تا حدی بر اساس موضوع و تا اندازه‌ای در جهت هدف بازنمایی و حتی نگرش کلی هنرمند یا دوره زمانی تعیین شده‌اند، بنابراین مسلم است که با تغییر میزان تنش در جهت ایجاد وضوح، فاصله بین نموده‌های افراطی گرایش‌های کلاسیسیستی و اکسپرسیونیستی با دیگر مکتب‌های هنری اغناء می‌شود که آنها نیز با تکیه بر اصل پراگمانز، مفهوم دیداری را معین ساخته و تصویر حافظه را ساده‌سازی می‌کنند و به آن کلیت می‌بخشند. در روند هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی منتج به ساده‌سازی، تعامل‌های ذهنی خاصی صورت می‌گیرد. براین اساس، نظریه‌پردازان گشتالت در جهت بررسی شکل‌گیری پراگمانز، قانون‌هایی را تدوین کردند که برخی از آنها عبارتست از:

**روابط شکل و زمینه:** ۱ خوانش یک تصویر با توجه به تضاد میان شکل و زمینه ممکن می‌شود. در یک تصویر آنچه بیشتر قابل تشخیص است، شکل و مابقی، زمینه است. در این رابطه دو نکته حائز اهمیت است: اول آنکه زمینه، همواره پس‌زمینه نیست و در مواردی بین این دو تفاوت‌هایی وجود دارد. دوم آنکه در بعضی نمونه‌ها، تشخیص شکل و زمینه آسان نیست. اشکال دو هویتی همچون نماد بین و یانگ که در آنها شکل و زمینه به طور مداوم جای خود را تغییر می‌دهند، این‌گونه هستند.

**مجاورت:** ۲ براساس این قانون، اجزایی که به هم نزدیک‌تر هستند به عنوان یک مجموعه واحد یا یک گروه دیده خواهند شد. برخی از عوامل مؤثر در این امر مشتمل بر نزدیکی لبه‌ها، ۳، تماس، ۴، هم‌پوشانی ۵ است.

**مشابهت:** ۶ گروه‌بندی اجزای مشابه در یک تصویر، یکی از راه‌های ساده‌سازی است. در مشابه پنداشتن اجزای یک اثر، مؤلفه‌های بسیاری دخالت دارند. برخی از عوامل مؤثر: شکل، اندازه، رنگ، جای‌گیری فضایی و جهت‌مندی فضایی است.

1. Figure/Ground Relationship
2. Proximity
3. Close Edge
4. Touch
5. Overlap
6. Similarity
7. Common Fate
8. Good Connection
9. Closure

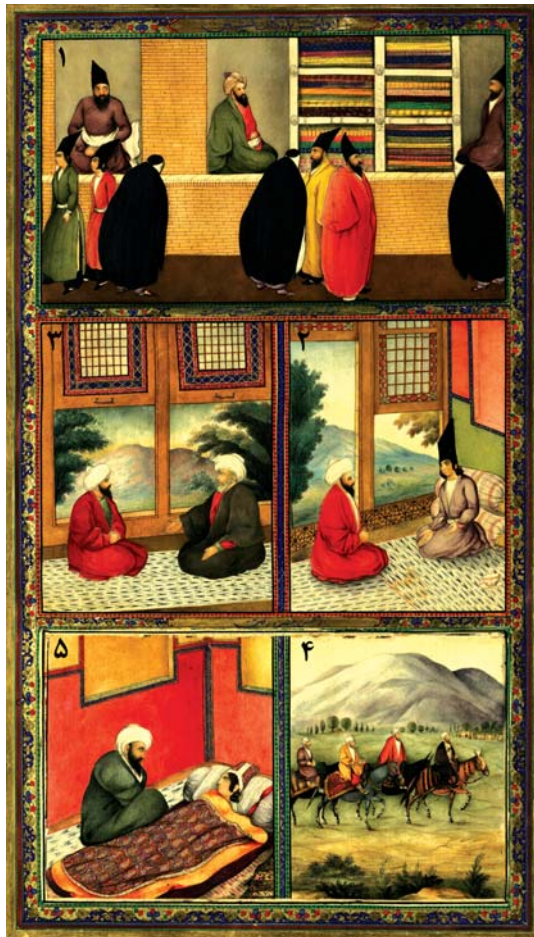
در چاره‌جویی می‌شود (تصویر ۱). فردای آن روز به ملاقات دوست جوان خویش - علی بن بکار - رفته و حال او را که چندان به سامان نبود، جویا می‌شود و او را از این عشق بر حذر می‌دارد (تصویر ۲). چندی بعد ابوالحسن در این باره با یکی از دوستان مشترک خود و علی بن بکار مشورت می‌کند و اظهار می‌دارد چون علی در آتش عشق گرفتار است و قصد حذر ندارد، صمیمیت با او را مایه ننگ می‌داند و نگران است که آتش این عشق دامن‌گیر اعتبار او نیز بشود. برای همین تصمیم دارد که برای مدتی بغداد را ترک گفته و به بصره برود (تصویر ۳). چند روز پس از این ماجرا، ابوالحسن به بصره کوچ می‌کند (تصویر ۴). دوست دیگری<sup>۱</sup> به صورت اتفاقی متوجه هجرت ابوالحسن می‌شود و این خبر را به علی بن بکار می‌رساند (تصویر ۵). بدین‌سان درحالی‌که علی بن بکار از آتش عشق در بستر افتاده، درمی‌یابد که دوست همراز خود را نیز از دست داده است. پس بر غم و محنت او افزوده می‌شود. (جدول ۱). (نقل به مضمون از طسوجی، ۱۳۸۷: ۶۸۸-۶۸۶)

(نکاء، ۱۳۸۲: ۳۲-۳۱) «صنیع‌الملک در این کتاب، زندگانی ایرانیان در سده سیزدهم / نوزدهم را مبنای تصویرگری قرار داده است. به‌عنوان مثال کوچه‌ها و بازارها، نمونه‌های ایرانی آن را در اوایل سلطنت ناصرالدین‌شاه مجسم می‌کند. این شیوه ایرانیزه کردن درباره تجسم بیشتر عنصرهای تصویری به‌ویژه شیوه آرایش و پوشش اشخاص نیز صادق است.» (پیشین: ۳۵-۳۳)

### گزیده‌ای از داستان «علی بن بکار و شمس‌النهار» در شب نود و دوم

نگاره مورد بررسی این مقاله، بخشی از داستان «علی بن بکار و شمس‌النهار» را نشان می‌دهد که در مجلد اول هزار و یک شب صنیع‌الملک و در شب نود و دوم از داستان‌های شهرزاد نقل شده است. در این پاره از داستان، ابوالحسن بازرگان، دوست و مراد علی بن بکار، نگران از آتش اشتیاق و عشق نافرجامی که در جان دوستش افتاده، پریشان‌حال، در حجره می‌نشیند و غرق

جدول ۱. مأخذ: نگارندگان.



۱. براساس متن ادبی این‌طور به نظر می‌آید که همان دوستی که ابوالحسن، پیش‌تر با وی مشورت کرده بود، به در خانه ابوالحسن رفته و از هجرتش مطلع می‌شود. یعنی یک دوست مشترک میان ابوالحسن و علی بن بکار نقش ایفا می‌کند اما در تصویر آخر شاهد هستیم که نقاش، برخلاف تصویر ۳ دوست ابوالحسن و علی بن بکار را در قالب فرد میانسال نشان داده و بدین ترتیب دو شخصیت مجزا را متصور شده است.

تصاویر ۱ تا ۵ (از راست به چپ): برگه از هزارویک شب، داستان علی بن بکار و شمس‌النهار، مأخذ: کتابخانه کاخ موزه گلستان

سیر داستانی شب نود و دوم
* نشستن ابوالحسن در دکان (تصویر ۱)
رفتن ابوالحسن به خانه علی بن بکار و انتظار برای خروج سایر میهمانان.
* مرآوده ابوالحسن و علی بن بکار (تصویر ۲)
* ملاقات ابوالحسن با دوست خویش و سخن گفتن از حال پریشان علی بن بکار (تصویر ۳)
فراهم آوردن اسباب سفر توسط ابوالحسن
* سفر ابوالحسن به بصره (تصویر ۴)
مراجعه دوست ابوالحسن به خانه او و آگاه شدن از سفرش
مراجعه دوست ابوالحسن به خانه علی بن بکار و اجازه گرفتن از خادمان برای ملاقات او
* آگاه کردن علی بن بکار از سفر ابوالحسن به بصره (تصویر ۵)
ناله و زاری علی بن بکار از فراق ابوالحسن
فرستادن خادم علی بن بکار به در خانه ابوالحسن
ملاقات خادم علی بن بکار با کنیزک خانه ابوالحسن
به حضور رسیدن کنیزک ابوالحسن نزد علی بن بکار

جدول ۱: نقل به مضمون از طسوجی، ۱۳۸۷: ۶۸۸-۶۸۶

جدول ۱. نقاط اوج داستان در شب نود و دوم. (نگارندگان)



جدول ۲. ساده‌سازی تصویر به دکان نشستن ابوالحسن، مأخذ: همان.

شماره تصویر		هم‌ترازنامی	ساده‌سازی
۱			
شکل و زمینه	به‌کارگیری رنگ‌های خاکی، اکر و خاکستری در زمینه و رنگ‌های درخشان در اشکال / خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای حفظ تمامیت هر پیکره / سایه‌روشن کردن پوشش پیکرها.		
مجاورت	نزدیکی پاهای پیکره‌های ایستاده با یکدیگر. ایجاد یگانگی میان دو جوان گوشه قاب‌بندی به واسطه تماس آنها با یکدیگر/ تماس طاقه‌های پارچه در هر قفسه/ و تماس آجرهای دیوارها با یکدیگر.		
هم‌پوشانی	هم‌پوشانی عنصرهای فرعی در داستان به عنوان نمونه: هم‌پوشانی سه پیکره میانه تصویر مشتمل بر دو مرد و یک زن در سطح اول و هم‌پوشانی آنها با قفسه‌های پارچه در سطح دوم/ هم‌پوشانی دو جوان و پیکره زن در سطح اول و هم‌پوشانی آنها با مرد نشسته در سمت چپ قاب‌بندی در سطح دوم/ هم‌پوشانی مرد نشسته و زن ایستاده در سمت راست قاب‌بندی.		
اندازه	اندازه‌های تقریباً برابر پیکره‌های نشسته/ تقارن اندازه در پیکره‌های ایستاده به‌ویژه زنان (درباره دو پیکر لاغراندام جوان این تقرب اندازه از طریق تماس در مجاورت حاصل می‌شود). ابعاد یکسان طاقه‌های پارچه/ تقسیم قفسه پارچه در شش نوار افقی/ فواصل عرضی زمینه مشتمل بر عرض قفسه‌های پارچه، دیوارهای خاکستری و دیوار آجری در ابعاد مساوی/ تشابه اندازه فواصل عرضی زمینه با عرض پیش‌زمینه (گف زمین) و عرض دیوار آجری افقی.		
مشابهت	تجانس بی‌نظیر زنان رهگذر/ تشابه شکلی صورت و محاسن در تمام مردان میانسال/ شباهت پیکره دو جوان سمت چپ تصویر/ تشابه چهره و پیکره دو مرد که در دوسوی قاب‌بندی نشسته‌اند (به‌طوری‌که که گویا نیم‌رخ و تمام‌رخ فرد واحدی را نشان می‌دهند)/ شباهت چهره، پیکره و پوشش دو مرد ایستاده درمیانه قاب‌بندی/ شباهت نقش‌مایه‌های پارچه‌های قفسه‌های پارچه‌فروشی/ نقش تکراری گلواره در تزیین قفسه پارچه/ عدم نقش‌پردازی در لباس پیکرها.	شکل	
رنگ	تناظر رنگی پارچه‌های حاضر در قفسه با یکدیگر و با پوشش حاضرین/ رنگ سیاه چادرهای زنانه و کفش و کلاه‌های قاجاری مردانه/ رنگ سفید روبنده‌های زنانه و شال‌کمر، جوراب و پیراهن‌های مردانه/ رنگ بنفش چاقچورها/ شباهت رنگی پوشش دو مرد که در کناره‌های قاب‌بندی نشسته‌اند/ خاکستری رنگی تن‌پوش مردان نشسته در دوسوی تصویر و رنگ گف زمین/ رنگ آجری دیوار و عیای مرد ایستاده در میانه تصویر/ تکرار رنگ سبز پوشش ابوالحسن در لباس جوان لاغراندام گوشه قاب‌بندی/ استفاده از رنگ سرخابی در رئوس مثلثی که با ابوالحسن، مرد ایستاده در میانه و جوان سمت چپ قاب‌بندی کامل می‌شود. تکرار رنگ سیاه چادرهای زنان در کلاه‌ها و محاسن مردان.		
سرنوشت مشترک	در تقریب مساوی چهار پیکره قوی‌هیکل که رو به سمت راست قاب‌بندی دارند، در قالب یک گروه؛ و پنج پیکره (دو نفر آنها مشتمل بر جوانان لاغر اندام است که تقریباً یگانه تلقی می‌شوند) در قالب گروه دیگر به تصویر درمی‌آیند.		
پیوستگی	دو پیکره نشسته در دو سوی ترکیب به جهت حالت انجمادی و قرارگیری در راستای تقسیم افقی و عمودی مکرر قاب‌بندی کل واحدی را با دیوارهای زمینه تشکیل می‌دهند. تمام پیکره‌های ایستاده و دو مرد نشسته در دو سوی قاب‌بندی به جهت تناسب با خطوط عمودی دیوارهای زمینه یک مجموعه واحد بزرگتر را تشکیل می‌دهند. تکرار تقسیم عمودی زمینه با حضور تک پیکره سمت چپ قاب‌بندی با حالت انجمادی و بت‌گونه.		
بستگی	کامل به نظر آمدن پیکره مرد نشسته در سمت چپ قاب‌بندی به‌رغم پوشانده شدن با سر جوان قرمزپوش/ تکمیل هیکل مرد زردپوش در میانه و جوان قرمزپوش در گوشه قاب‌بندی به‌رغم قرارگیری در پس سایر رهگذران/ تمامیت پیکره مرد نشسته در سمت راست به‌رغم برش قاب‌بندی/ تمامیت قفسه پارچه‌ها با وجود پوشانندگی با نیم‌تنه رهگذران/ احراز کمال دردیوار افقی آجری و دیوارزمینه باوجود پوشانده شدن توسط پیکرها/ الفای بالش سفید در پس تکیه‌گاه مرد نشسته.		
اندازه	تجسم کامل ابوالحسن به عنوان شخصیت اصلی داستان به‌رغم پوشانده ماندن بخشی از پیکره سایر مردان/ تجسم پیکر زنان به کمال و عاری از هم‌پوشانی به مثابه موضوع تأثیرگذار در شکل‌گیری داستان.		
افزایش خصیصه‌های دیداری	نمایش چهره ابوالحسن به صورت تنها چهره سه‌رخ در میان ده پیکره دیگر/ تمایز ابوالحسن با دستار ویژه با برجستگی کله‌قندی بر فراز آن.	شکل	
رنگ	مشخص کردن ابوالحسن با لباس سبز و قرمز و دستار مرغوب منقوش در زمینه خاکی و اکر (این دستار تنها پارچه منقوش در لباس حاضر است)/ ممتاز کردن حضور زنان با به‌کارگیری رنگ چشم‌گیر تیره مشکی در پوشش آنها.		
برجسته‌سازی	قرارگیری پیکره ابوالحسن در میانه قاب به عنوان محور اصلی داستان/ تمایز تقریبی ابوالحسن از ترکیب افقی و عمودی قاب‌بندی به‌واسطه چرخش زاویه‌دار پیکر او/ تاکید زاویه نگاه دو مرد نشسته و مرد ایستاده زردپوش بر ابوالحسن (به‌رغم آنکه مرد ایستاده قرمزپوش به مرد نشسته در سمت راست قاب‌بندی نگاه می‌کند، مرد نشسته به ابوالحسن خیره شده است که این امر تاکید نگاه او را دو برابر می‌نماید). تاکید بر حضور دو مرد ایستاده در میانه تصویر به واسطه معکوس‌سازی جهت‌های آنها.	روابط فضایی	



جدول ۳. ساده‌سازی تصویر گفتگوی ابوالحسن و علی‌بن‌بکار، مأخذ: همان.

شماره تصویر		شکل و زمینه	هم‌زمانی	ساده‌سازی
۲				
غلبه رنگ‌های سرد و روحی در زمینه و رنگ‌های درخشان، گرم و جسمی در اشکال/ خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای حفظ تمامیت هر پیکره/ سایه‌روشن کردن پوشش پیکره‌ها.				
نزدیکی لبه‌ها	نزدیکی لبه‌ها در تکرار نقش واگیره‌ای در سراسر پارچه زیرانداز.	مجاورت		
تماس	برقراری تماس میان نقوش تزیینی شیشه‌های پنجره و تزیین درگاه آنها/ تماس دو متکای پس سرعلی‌بن‌بکار که به یکی پنداشته شدن آنها منجر می‌شود./ اتکای محل نشیمن پیکره‌ها روی زمین.			
هم‌پوشانی	هم‌پوشانی پیکره ابوالحسن با پنجره و فضای زمینه/ پنهان شدن بخشی از متکاها و فضاهای زمینه به واسطه پیکر علی‌بن‌بکار/ پنهان شدن بخشی از فضای زمینه به واسطه حدود بسته پنجره/ پنهان شدن قسمتی از کوه و آسمان زمینه به واسطه درختان/ پنهان شدن بخشی از پارچه زیرانداز به واسطه کاسه، بشقاب، متکاها و پیکره دو مرد.			
اندازه	تشابه اندازه پیکره ابوالحسن و علی‌بن‌بکار/ یکسانی اندازه در تزیین منظم پارچه زیرانداز/ تشابه مقیاس درختان دور دست/ ابعاد برابر قسمت‌های سبز و قرمز دیوار پس سر علی‌بن‌بکار/ تقسیم فضای برابر پس سر ابوالحسن ناشی از شکل‌گیری چهارچوب دو پنجره/ تقسیم منظم شیشه‌های پنجره/ آرایه‌بندی منظم درگاه پنجره‌ها/ ابعاد برابر دو متکای پشت علی‌بن‌بکار/ تساوی قسمت باز و بسته شیشه پنجره سمت راست/ تناسب ابعاد تجسم کوه در قاب هر پنجره.	مشابهت		
شکل	تشابه فرم نشستن و زاویه تصویرگری ابوالحسن و علی‌بن‌بکار/ یگانگی تزیین شیشه پنجره‌ها/ آرایه‌بندی‌های متجانس درگاه پنجره/ تکرار طرح واگیره‌ای در کل پارچه زیرانداز/ شباهت فرم هر دو متکا/ تقسیم هندسی دیوار پس سر علی‌بن‌بکار.			
رنگ	تکرار قرمزی لباس ابوالحسن، روی دیوار و در ابعاد تقریباً مساوی با آن/ تکرار سپاهی رنگ کلاه علی‌بن‌بکار در محاسن ابوالحسن/ تناظر رنگی لباس علی‌بن‌بکار با متکاهای پشت سر و تزیین کاسه و بشقاب گوشه قاب‌بندی/ تکرار سبزی چمنزار و درختان دوردست در دیوار اتاق/ تکرار رنگ آبی کوه و آسمان در پارچه زیرانداز/ رنگ سفید سرپوش و پیراهن ابوالحسن، پیراهن علی‌بن‌بکار، پارچه زیرانداز، کاسه و بشقاب.			
سرنوشت مشترک	ایجاد اتحاد بین دو پیکره انسانی به واسطه زاویه نشستن، حرکت دست‌ها و تلاقی نگاه آنها/ کلیت‌بخشی به مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.			
پیوستگی	موازی بودن جهت نقش‌اندازی بخشی از پارچه زیرانداز با سمت و سوی پنجره و کنج دیوار یعنی هم‌راستا با جهت نشیمن ابوالحسن/ موازی بودن جهت نقش‌اندازی بخش دیگر از پارچه زیرانداز با دیوار سمت راست/ هم‌سویی جهت نشیمن علی‌بن‌بکار با دیوار و متکاهای پشت سر.			
بستگی	حفظ کمال مؤلفه‌های تصویری فضای زمینه مشتمل بر کوه، درخت و آسمان به‌رغم پوشانیده ماندن توسط یکدیگر یا قاب پنجره/ احراز تمامیت پنجره، دیوار، متکا و حتی پارچه زیرانداز به‌رغم پوشانیده شدن توسط سایر عنصرهای تصویری به‌ویژه دو پیکره مرد.			
افزایش خصیصه‌های دیداری	بزرگی ابعاد پیکره‌ها در برابر فضای دوردست زمینه و سایر عنصرهای پیش‌زمینه چون کاسه و بشقاب.	اندازه		
	ترسیم چهره ابوالحسن به شکل مرد میان‌سال و در لباس مناسب با هیئت بازرگانان/ تجسم چهره علی‌بن‌بکار به صورت جوان نیکو جمال با پوشش مرسوم قجری.	شکل		
	تفاوت مشخص رنگ پوشش هر دو پیکره.	رنگ		
	ایجاد زاویه قائمه از تقاطع نقش پارچه‌های زیرانداز و اشاره نوک پیکان این زاویه به سمت علی‌بن‌بکار/ فرارگیری دو پیکره در روبه‌رو و در خلاف جهت یکدیگر به منظور حفظ ویژگی‌های فردی هریک از آنها.	روابط فضایی		

## ساده‌سازی در انگاره‌های تصویری شب نودودوم از هزارویک شب صنیع‌الملک

در این صفحه از هزارویک شب که گویا براساس ضمیمه‌های دوره اسلامی است، نقاش از تقسیم‌بندی متعارف بیشتر برگ‌های مصور کتاب مبتنی بر سه نوار افقی عدول کرده و هریک از دو قاب پایین را به دو بخش مجزا تقسیم کرده است چراکه احتمالاً او برای این پاره از داستان، نقاط اوج بیشتری قائل بوده و به همین جهت به تصویر درآوردن آنها را بر خود لازم می‌دانسته است. در قاب‌بندی اول (تصویر ۱)؛ ابوالحسن در حجره پارچه‌فروشی نشان داده شده و در حاشیه تصویر آمده است: «ابوالحسن به دکان نشستن». البته در متن ادبی از شکل کسب‌وکار ابوالحسن سخنی به میان نیامده اما چون این حجره، زمینه آشنایی علی‌بن‌بکار و معشوقه وی را فراهم آورده، نقاش صلاح دیده که ابوالحسن را بازرگانی بداند که تجارتش، پارچه است و رفت‌وآمد زنان در آن، سبب رونق فروش است. به‌ویژه آنکه معشوقه علی، ملکه‌ای است که برای خرده‌امور، راهی بازار نمی‌شود بنابراین مسلماً او در یکی از مراجعت‌های خود به این حجره، علی را در دکان می‌بیند و دل به مهر او می‌بندد. مطابق با داستان آمده است: «ابوالحسن به دکان رفت و دل‌شکسته و پریشان، سر در گریبان حسرت داشت.» (پیشین: ۶۸۶) البته گفتنی است که حتی بدون نظر به متن ادبی و کتیبه فوق تصویر نیز بازشناسی شخصیت اصلی از سایرین امکان‌پذیر است زیرا تنها او با جامه مزین و دستار فاخر به نمایش درآمده است. حال آنکه کتیبه تصویر و متن داستان نیز بر این تأکید می‌افزاید. افزون بر این، ابوالحسن درحالی مجسم شده که دست در شال‌کمر فرو برده و نگاه بی‌جان او حاکی از افسوس مورد اشاره در داستان است (جدول ۲).

در ردیف افقی دوم که خود به دو نیم تقسیم شده، خوانش تصویر از راست به چپ صورت می‌پذیرد. در هر دو مورد (تصویرهای ۲ و ۳)، ابوالحسن در سمت چپ قاب جای گرفته است. در تصویر ۲، علی و در تصویر ۳، دوست پیر و فرزانه روبه‌روی ابوالحسن قرار دارد. در هر دو قسمت این نگاره، تشخیص ابوالحسن به‌عنوان شخصیت واحد، به واسطه مشابهت‌های صوری بسیار با یکدیگر، به سادگی امکان‌پذیر است چراکه تصویرگر نه‌تنها او را در نقطه مشترکی از هر دو قاب‌بندی قرار داده بلکه در شیوه تجسم او به لحاظ فرم و رنگ از مدل یگانه‌ای پیروی کرده است. در کتیبه فوق تصویر آمده: «ابوالحسن نزد علی‌بن‌بکار نشستن به جهت صحبت». یعنی آن خوشنویس که بر نگارش این اثر مبادرت ورزیده، ملاقات ابوالحسن و علی‌بن‌بکار را ارجح دانسته اما تصویرگر داستان با اتخاذ فضایی تقریباً برابر با ویژگی‌های مشابه، علی‌بن‌بکار و دوست

مشترکشان را در یک زاویه، روبه‌روی ابوالحسن نشانده است. به‌طوریکه تشخیص فردیت هر کدام از آنها تنها با مطالعه متن ادبی یا تورق سایر صفحه‌های مصور این داستان و هم‌تراز‌نمایی آن با نمونه حاضر، ممکن می‌گردد (جدول‌های ۳ و ۴).

ردیف افقی سوم نیز به دو بخش تقسیم شده (تصویرهای ۴ و ۵) و این عنوان بر فوق آن نقش بسته است: «ابوالحسن به بصره رفتن». در تصویر ۴، ابوالحسن، سوار بر اسب به همراه سه تن دیگر درحال خروج از قاب هستند. در هر چهارقسمت این نگاره که ابوالحسن در آن به نمایش درآمده، جای‌گیری فضایی او در سمت میانه یا چپ قاب است؛ درحالی‌که رو به سمت راست دارد. اما به رغم موارد پیشین، تصویرگر در اینجا به جهت تمایزپذیری ابوالحسن از سایر افراد، تلاشی به خرج نداده و نگارندگان را در تشخیص او به عنوان نفر اول یا دوم کاروان دچار تردید کرده است؛ بنابراین آن‌طور که به نظر می‌رسد در این قسمت، شناساندن تفاوت وی از بقیه هم‌سفران، مدنظر نقاش نبوده است (جدول ۵).

در قاب سمت چپ یعنی تصویر ۵ نیز علی‌بن‌بکار همچون تصویر پیشینی که وی در آن مجسم شده بود (یعنی تصویر ۲)، در سمت راست قاب قرار گرفته و رو به سوی چپ دارد. مردی که بر بالای سر او نشسته، دستاری بر سر بسته که فاقد کلاهک مثلثی شکل ابوالحسن است و این تفاوت در نشانه‌گذاری باعث می‌شود که بتوان حتی بدون آشنایی با متن ادبی، او را از ابوالحسن بازشناخت؛ البته به جهت تفاوت در رنگ‌گذاری محاسن، مسلماً او، دوست مشترکی نیست که در تصویر ۳ به نمایش درآمده بود اما به جهت شباهت‌های ساختاری بین آن دو، می‌توان حدس زد که جایگاهش در داستان با وی برابر است (جدول ۶).

در نهایت آنکه در نگاره‌سازی این صفحه از کتاب هزارویک‌شب، به‌رغم وجود تمام نارسایی‌ها که در ساده‌سازی مؤلفه‌های تصویری وجود دارد و بیشترین اندازه آن در تصویر ۴ قابل ملاحظه است؛ یک کلیت واحد در ترکیب پنج قسمت آن به چشم می‌خورد که بر اساس نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، قابل تعریف است. در نتیجه چنین فرآیندی، نوعی تناسب میان عنصرهای اصلی چون شخصیت‌ها، فضاها و اشیاء برقرار می‌شود که با ایجاد صراحت در ساختار ادراکی، بازشناسی مضمون در این نگاره را تسهیل می‌کند. براین اساس است که بیننده این اثر می‌تواند با هم‌تراز‌نمایی ویژگی‌های تصویری مشابه، به برجسته‌سازی موضوع اصلی دست پیدا کند (جدول ۷). امری که با تسلط مخاطب بر دانش ادبی به‌صورت مؤکد جهت‌دهی شده و تقویت می‌گردد.



جدول ۴. ساده‌سازی تصویر گفتگوی ابوالحسن و دوست ایشان، مأخذ: همان.

شماره تصویر		۳	
ساده‌سازی	هم‌تراز‌نمایی	شکل و زمینه	غلبه رنگ‌های سرد و روحی در زمینه و رنگ‌های درخشان، گرم و جسمی در اشکال / استفاده از خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای حفظ تمامیت هر پیکره / سایه‌روشن کردن پوشش پیکره‌ها.
		مجاورت	نزدیکی لبه‌ها شیوه تکرار طرح واگیره‌ای در سراسر پارچه زیرانداز.
		تماس	نقوش تزئینی شیشه‌های پنجره / محل نشیمن پیکره‌ها روی زمین.
		هم‌پوشانی	هم‌پوشانی دو پیکره انسانی با بخشی از پنجره و پارچه زیرانداز در سطح اول و هم‌پوشانی پیکره دو مرد و فضای بسته پنجره با بخشی از فضای پس‌زمینه در سطح دوم / هم‌پوشانی دست‌های ابوالحسن با یکدیگر / هم‌پوشانی درخت‌ها با بخشی از کوه و آسمان.
		اندازه	تشابه اندازه پیکره ابوالحسن و دوست وی / ابعاد فضایی برابر هریک از پیکره‌های انسانی و تقویت آنها به‌واسطه اندازه تقریباً برابر دو درخت در دوسوی قاب‌بندی / تساوی اندازه پنجره‌ها و قسمت‌های باز و بسته آنها / آرایه‌بندی منظم شیشه‌های پنجره / تقسیم کوه زمینه به دو بخش توسط چهارچوب عمودی پنجره / تزئین منظم پارچه زیرانداز.
		مشابهت	شکل یگانگی فرم نشستن و زاویه گرفتن ابوالحسن و دوست او / تشابه در شیوه پوشش ابوالحسن و دوست وی / یگانگی شکل درخت‌های زمینه / بهره‌گیری از طرح سرتاسری در کل پارچه زیرانداز.
		رنگ	به‌کارگیری رنگ‌های قرمز و سبز در لباس ابوالحسن و دوست وی با ترکیب معکوس / تکرار رنگ سفید دستارهای دو مرد در پارچه زیرانداز / تکرار رنگ سیاه ریش ابوالحسن در سایه‌روشن‌کاری درخت‌ها / تکرار رنگ آبی پارچه زیرانداز در شیشه‌های گره‌چینی پنجره.
		سرنوشت مشترک	ایجاد اتحاد بین دو پیکره انسانی به‌واسطه زاویه نشستن، حرکت دست‌ها و تلاقی نگاه آنها / کلیت‌بخشی به مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.
		پیوستگی	هر دو پیکره به موازات بستر کوه پس‌زمینه و خط افقی قرار گرفته‌اند که یک‌بار با چهارچوب پنجره و بار دیگر با بالا کشیدن شیشه پنجره تقویت شده است. / هم‌سویی خطوط افقی پارچه زیرانداز با جهت نشیمن هر دو نفر.
		بستگی	القای سلامت جسمانی ابوالحسن به‌رغم پوشیدگی پنجه یکی از دست‌ها / تمامیت مؤلفه‌های تصویری فضای پس‌زمینه مشتمل بر کوه، درخت و آسمان به‌رغم پوشانیده شدن توسط یکدیگر یا قاب پنجره / ایجاد تصور کامل از پنجره و پارچه زیرانداز به‌رغم پوشانیده شدن توسط سایر عنصرهای تصویری به ویژه پیکره‌های انسانی.
برجسته‌سازی	افزایش خصیصه‌های دیداری	اندازه	بزرگی ابعاد پیکره‌ها در برابر فضای دوردست زمینه و انواع تزئین و ریزه‌کاری‌های پیش‌زمینه.
		شکل	ترسیم چهره ابوالحسن به شکل مردی میان‌سال و دوست فرزانه او در قالب مردی مو سفید کرده.
		رنگ	رنگ‌پردازی پوشاک پیکره‌ها در قالب صد در صد معکوس.
		روابط فضایی	قرارگیری دو پیکره روبه‌رو و در خلاف جهت یکدیگر به منظور حفظ ویژگی‌های فردی هریک از آنها.

جدول ۵. ساده‌سازی تصویر سفر ابوالحسن به بصره، مأخذ: همان.

شماره تصویر		۴		
ساده‌سازی	هم‌تراز نمایی	شکل و زمینه	استفاده از رنگ‌های سرد و روحی در کوه و آسمان در مقابل رنگ‌های درخشان، گرم و جسمی در تجسم چهار سوارکار به مثابه عنصرهای رنگی متمایز از زمینه خنثی/ استفاده از خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای تمامیت بخشی به هر سوار و اسب او/ سایه‌روشن‌کاری در پوشش پیکرها.	
			مجاورت	نزدیکی لبه‌ها نزدیکی پیکر چهار مرد سواره به یکدیگر/ فواصل اندک درختان زمینه نسبت به هم به منظور یکی پنداشتن آنها/ نزدیک بودن فاصله بوته‌های گیاهی به منظور عدم جلب توجه ویژه.
				تماس نشیمنگاه پیکرها روی اسب‌ها/ قرارگیری ساختمان‌ها، درخت‌ها و سم‌های اسب‌ها روی زمین/ تقارن خط‌نهایی چمنزار با کوه و درنهایت تلاقی خط فوقانی کوه‌ها با پهنه آسمان.
			مشابهت	هم‌پوشانی چهارسوار با یکدیگر و فضای سبز زمینه/ پوشانیده شدن بخشی از درخت‌ها به‌واسطه ساختمان‌های دوردست و پوشش بخشی از کوه با درخت‌ها/ پنهان شدن بخشی از پهنه آسمان به‌واسطه کوه‌ها.
				اندازه ابعاد برابر چهار سوار/ تشابه در اندازه اسب‌ها/ مقیاس تقریباً برابر درخت‌ها و خانه‌های زمینه.
				شکل تشابه شکلی هیئت کلی چهار سوار/ شباهت فرمی ساختمان‌های زمینه/ امکان تقسیم درخت‌ها به دو صورت کلی/ همانندی دو به دوی نحوه ترسیم چهارپایان (خاکستری و قهوه‌ای/ مشکی و مشکی)
			رنگ تکرار رنگ سفید آسمان در دستار و پیراهن مردها/ تکرار رنگ‌های قرمز، زرد و خاکستری رنگی در پوشش مردها، رنگ چهارپایان و ابزار و تجهیزات آنها.	
			سرنوشت مشترک پیوستگی	پیوستگی شکل چهار سوار/ حضور مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال. هم‌سویی حرکت و نگاه چهار سوار با خط افق، ردیف ساختمان‌ها و جهت رویش درختان و گیاهان.
			بستگی	تمامیت پیکر مردان سوارکار به رغم پوشیدگی با اندام چهارپایان/ تصور درست هیاکل چهارپایان برخلاف پوشیدگی درپس‌یکدیگر/ حفظ تمامیت کوه و آسمان به‌رغم آنکه بخش‌هایی از هر دو به ترتیب توسط درخت و کوه پوشیده است.
			بزرگ‌نمایی	افزایش خصیصه‌های دیداری
شکل برای مشخص کردن ابوالحسن، شاخصه خاصی به‌کار نرفته است. شاید بتوان سوار اول را به جهت قرارگیری بر اسبی با تجهیزات آراسته به ابوالحسن منسوب کرد.				
رنگ در این تصویر هیچ شاخصه رنگی به شناخت بهتر ابوالحسن کمک نکرده است.				
روابط فضایی شاید سوار اول چون در جلوی کاروان قرار گرفته، ابوالحسن باشد.				

جدول ۶. ساده‌سازی تصویر ملاقات علی بن بکار و دوست ایشان، مأخذ: نگارندگان.

شماره تصویر		۵		
ساده‌سازی	هم‌تراز نمایی	شکل و زمینه	تأکید بر شکل‌های اصلی از طریق به‌کارگیری رنگ تیره در لباس مرد میان‌سال و نقش‌پردازی تزیینی گسترده در پوشش علی بن بکار/ خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای حفظ تمامیت هر پیکره/ سایه‌روشن کردن پوشش پیکرها.	
			مجاورت	نزدیکی لبه‌ها شیوه تکرار واگیرهای نقش پارچه‌های زیرانداز و لحاف در سرتاسر آنها.
				تماس تماس نشیمنگاه پیکره مرد میان‌سال با زمین و با روانداز علی بن بکار/ تماس سر علی بن بکار و بالش/ تقارن روانداز علی بن بکار و زیرانداز او.
			مشابهت	هم‌پوشانی روانداز با پیکر علی بن بکار/ هم‌پوشانی دست‌ها و پاهای مرد میان‌سال/ پوشانده شدن بخشی از پارچه زیرانداز به واسطه پیکره دو مرد/ پوشیده شدن بخشی از دیوار به واسطه پیکره مرد میان‌سال/ پنهان شدن بخشی از بالش زیر سر علی بن بکار.
				اندازه قرارگیری سر علی بن بکار در میانه بالش و تقسیم آن به دو بخش مساوی.
				شکل عدم نمایش پنجه‌های دست دوست علی بن بکار به تبعیت از پنهان بودن پیکر علی به زیر روانداز/ قرارگیری دو طاقچه در هریک از دیوارهای اتاق به قرینه.
			رنگ	تکرار فضای رنگین و نقش‌دار روانداز علی بن بکار در کلاه و زیرانداز وی/ تجدید رنگ زرد روانداز در دیوار و طاقچه‌ها/ تکرار رنگ سفید دستار مرد میان‌سال در کلاه علی بن بکار و زیرانداز وی/ تجدید رنگ سیاه موی علی بن بکار در محاسن مرد میان‌سال.



ادامه جدول ۶.

شماره تصویر		۵	
ساده‌سازی پایه زنی	سرنوشت مشترک	ایجاد اتحاد بین دو پیکره انسانی به واسطه تماس پیکره‌ها و تلاقی نگاه آنها/ کلیت بخشی به مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.	
		موازی بودن طرح پارچه زیرانداز با نقش سرتاسری بته‌جقه در روانداز علی‌بن‌بکار و جهت دیوار بزرگ‌تر/ تکرار تقاطع دیوارهای زمینه با ایجاد زاویه قائمه توسط پیکر در بستر افتاده علی‌بن‌بکار و مرد میانسال و تأکید بر آن به واسطه تقسیم هندسی طاقچه‌ها/ تقویت قاب‌بندی به واسطه تقاطع طرح پارچه محرمات مجسم در گوشه سمت راست تصویر با خطوط راه راه پارچه زیرانداز گوشه سمت چپ.	
	پیوستگی	تمامیت پیکر علی‌بن‌بکار به رغم پنهان بودن به زیر روانداز/ برداشت درست از سلامت جسمانی مرد میانسال به‌رغم پوشیدگی دست‌ها/ تصور پارچه زیرانداز و بالش‌ها به رغم پوشانیده شدن توسط سایر عنصرهای تصویری.	
	افزایش خصیصه‌های دیداری	اندازه	اختصاص بخش وسیعی از فضای پیش‌زمینه به پیکر علی‌بن‌بکار.
		شکل	تجسم چهره علی‌بن‌بکار به صورت جوانی نیکو جمال با کلاه قجری.
		رنگ	تأکید بر حضور علی‌بن‌بکار به واسطه اختصاص ویژگی‌های تزیینی به پوشش شخص او همچون کلاه و روانداز.
		روابط فضایی	قرارگیری پیکر خوابیده علی‌بن‌بکار در خلاف جانب مرد نشسته به منظور حفظ ویژگی‌های فردی هر یک از آنها.

جدول ۷. ساده‌سازی حاصل از هم‌ترانمایی و برجسته‌سازی شخصیت‌ها و فضاهای تصویرهای ۱ تا ۵، مأخذ: همان.

ساده‌سازی حاصل از هم‌ترانمایی و برجسته‌سازی مؤلفه‌های تصویرهای ۱ تا ۵				اشخاص و محل‌ها
روابط فضایی (جهت و جای‌گیری)	رنگ	شکل	اندازه	
جهت‌گیری او به سمت راست قاب‌بندی در تمام‌تصویرهای ۱، ۲، ۳، ۴.	ترکیب مشخص رنگ قرمز در لباس او در تصویرهای ۱، ۲ و ۳. (البته در تصویر ۴ تفاوت رنگی پوشش ابوالحسن از سایرین لحاظ نشده است.)	یگانگی فرم نشستن و جای‌گیری او در تصویرهای ۱، ۲ و ۳/ تشابه فرم لباس (عبا، قبا و دستار) او در تصویرهای ۱، ۲، ۳ و ۴/ برجستگی کله‌قندی فراز دستار او در تصویرهای ۱، ۲ و ۳.	یگانگی تقریبی ابعاد او در تصویرهای ۱، ۲ و ۳.	ابوالحسن (تصویرهای ۱، ۲، ۳، ۴)
جهت‌گیری او به سمت چپ قاب‌بندی در تصویرهای ۲ و ۵.	رنگ لباس او در تصویر ۲ و تزیین کلاه قاجاری او در تصویر ۵ در پوشش هیچ‌کدام از شخصیت‌ها تکرار نشده است.	تشابه فرم لباس و کلاه او در تصویرهای ۲ و ۵/ تجسم او با آرایش خاص موی مردان جوان دوره قاجار در مقابل مردان میانسال در تصویرهای ۲ و ۵.	-----	علی‌بن بکار (تصویرهای ۲ و ۵)
این دو دوست به دلیل قرارگیری در درجه دوم اهمیت به تبعیت از حفظ سویه مشخص ابوالحسن و علی‌بن‌بکار یک بار در سمت راست (تصویر ۳) و یک‌بار در سمت چپ قاب‌بندی (تصویر ۵) قرار گرفته‌اند.	هر دو با قبای سبز رنگ و دستار سفید رنگ مشابه تصویر شده‌اند.	دوستان ابوالحسن و علی‌بن‌بکار به جهت سادگی خوانش تصویر و قرارگیری در درجه دوم اهمیت به شکلی مشابه به تصویر درآمده و تنها رنگ محاسن، شاهد تفاوت آنهاست.	یگانگی تقریبی ابعاد تجسمی آنها در تصویرهای ۲ و ۵.	دوستان ابوالحسن و علی‌بن‌بکار (تصویرهای ۳، ۵)
حالت خنثای فضا به دلیل تعداد تقریباً برابر پیکره‌هایی که رو به سمت چپ یا راست دارند.	ممانعت از درهم‌ریختگی فضا به واسطه تکرار تنوع رنگی خاص دکان‌های پارچه فروشی در لباس رهگذران.	ممانعت از درهم‌ریختگی فضا از طریق: تقسیم افقی و عمودی زمینه/ تشابه شکلی رهگذران و یگانگی فرم طاقچه‌های پارچه.	اختصاص یک قاب افقی کامل برای تجسم فضای بازار/ در تصویرهای ۲، ۳، ۴ و ۵ مجموع پیکره‌ها برابر با ۱۰ و مشتمل بر تعداد پیکره‌های تصویر ۱ است. امری که گستره وسیع بازار را مورد تأکید قرار می‌دهد.	بازار (تصویر ۱)
نحوه پهن شدن زیرانداز در دو جهت مختلف در مقابل نحوه پهن شدن زیرانداز در یک جهت در خانه دوست ابوالحسن.	یادآوری فضاهای متعلق به یک خانه با تکرار رنگ قرمز در دیوارهای اتاق در تصویرهای ۲ و ۵/ تفاوت رنگی تزیین شیشه‌های گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه دوست ابوالحسن.	تکرار طاقچه‌های اتاق در تصویرهای ۲ و ۵/ تفاوت تزیین گره‌چینی پنجره با نمونه مشابه در خانه دوست ابوالحسن/ تفاوت آرایه‌بندی هندسی درگاه پنجره در مقابل سادگی نمونه مشابه در خانه دوست ابوالحسن/ تفاوت میزان گشودگی پنجره در برابر نمونه مشابه در خانه دوست ابوالحسن/ مشخص بودن نیمی از کوه و درخت در فضای باز پنجره در مقابل فضای مشابه در خانه دوست ابوالحسن.	اختصاص فضای تصویری برابر برای تجسم خانه علی بن بکار در تصویرهای ۲ و ۵.	خانه علی‌بن‌بکار (تصویرهای ۲ و ۵)

<p>نحوه پهن شدن زیرانداز در یک جهت در مقابل نحوه پهن شدن زیرانداز در دو جهت مختلف در خانه علی‌بن‌بکار.</p>	<p>تفاوت رنگی تزیین شیشه‌های گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار.</p>	<p>تفاوت تزیین گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار / سادگی درگاه پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار / تفاوت میزان کشودگی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار / مشخص بودن تمام کوه و دو نیمه از درخت در فضای باز پنجره در مقابل فضای مشابه در خانه علی‌بن‌بکار.</p>	<p>----- اختصاص فضای تصویری برابر برای تجسم خانه علی‌بن‌بکار و دوست ابوالحسن؛ تشخیص تمایز آنها را به دقت در جزئیات منوط کرده است.</p>	<p>خانه دوست ابوالحسن (تصویر ۲)</p>
<p>حرکت سواران به سمت راست قاب‌بندی و در جهت خروج از آن بر گستردگی فضا تأکید دارد. (اهمیت این موضوع وقتی روشن می‌شود که حرکت آنها را به سمت چپ تصور شود).</p>	<p>رنگ‌های سرد و روحی زمینه در تعارض با لکه‌های درخشان پوشش سواران، بر جلوه نامتناهی فضا افزوده است.</p>	<p>تأثیر یگانگی تقریبی شکل چهار سوار و پیوستگی آنها برای القای امتداد حرکت آنها همچون نوار انیمیشن / شکل تکراری و یکنواخت درخت‌ها و ساختمان‌ها در زمینه به منظور ایجاد فضای خنثی.</p>	<p>----- بهرتر بود برای تجسم بهتر بعد مسافت یک قاب افقی به این موضوع اختصاص می‌یافت.</p>	<p>صحرا (تصویر ۴)</p>

## نتیجه

نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، در حوزه علوم شناختی تعریف می‌شود. علوم شناختی، به معنی یک تلاش بین‌رشته‌ای برای شناسایی رابطه میان ذهن و رفتار انسان است. دانشی متشکل از رشته‌های مختلف روان‌شناسی، روان‌پزشکی، فلسفه، عصب‌شناسی، زبان‌شناسی، انسان‌شناسی و زیست‌شناسی که به بررسی ماهیت فعالیت‌های ذهنی مثل تفکر، استدلال، حافظه، توجه، یادگیری و زبان می‌پردازد. در زیرشاخه‌های متفاوت این دانش، مکتب گشتالت به عنوان یک کل واحد بر تبیین قانون‌هایی تمرکز می‌کند که برای تعریف چگونگی فرآیند ادراک دیداری به کار می‌آید. این نوع رویکرد که ابتدا در حوزه روان‌شناسی مطرح بود به واسطه پژوهش‌های علمی رودلف آرنه‌ایم در عرصه هنر شکوفا شد و دستمایه مطالعه‌های بسیار قرار گرفت. در نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، اصل پراگماتیک، نقش بنیانی را به عهده‌دار دارد. پراگماتیک بر ایجاد وضوح و صراحت ساختار ادراک تأکید می‌کند و این خواست را از طریق قانون‌های ساده‌سازی تأمین می‌نماید. به این منظور ذهن و چشم انسان به‌طور ناخودآگاه طبق اصولی عمل می‌کند که به‌طور خلاصه تحت‌عنوان روابط شکل و زمینه، مجاورت، مشابهت، سرنوشت مشترک، پیوستگی و بستگی قابل تعریف است. به این ترتیب این قانون‌ها با تأثیرگذاری بر مشاهده مخاطب، به هم‌تراز نمایی (افزایش مشابهت‌ها) و برجسته‌سازی (افزایش تفاوت‌ها) در مؤلفه‌های تصویری منتهی می‌شود و با کلیت بخشی به ساختار هر تصویر، درک آن را سهولت می‌بخشد. طبق نظر گشتالت‌گرایان با تکیه بر این موارد است که مخاطب اثر هنری، به ناخودآگاه آن را به صورت یک کل واحد می‌بیند، شباهت‌ها و تفاوت‌ها را درک می‌کند، عنصرهای تصویری تأثیرگذار آن را تشخیص می‌دهد و بر مضمون کلی بازنمایی تصویری فائق می‌آید.

مصادیق پذیر نمودن نظریه فوق درباره یک نمونه ایرانی به دلیل ویژگی‌های خاص هنر مشرق‌زمین، اندکی متفاوت بود. به‌ویژه آنکه هنر قاجار و از جمله هزارویک‌شب صنیع الملک در شرایطی رقم خورده است که هنرمندان بین سنت و دستاوردهای نوین سرگردان هستند و ترکیب‌های تصویری آنها، استحکام پیشین را ندارد. با این وجود، مقاله حاضر با محور قرار دادن یک نگاره از مجلس شب نود و دوم از کتاب هزارویک‌شب نشان داد که حتی در تصویرهای روایتگر اما خام دست‌نشانده نیز به واسطه غلبه ناخودآگاه اصول ساده‌سازی، بیننده به صورت هم‌زمان می‌تواند از یک سو ویژگی‌های مشابه را تشخیص داده و یکپارچه کند و از سوی دیگر، عنصرهای تصویری متمایز همچون شخصیت‌ها، فضاها؛ را مجزا ساخته و بین آنها تفاوت و حتی در بعضی موارد تقابل قائل شود. به عنوان مثال تکیه بر انواع شباهت است که بیننده را در تشخیص هم‌گونی ساده‌ترین صور تصویری همچون رهگذران یا طاقه‌های پارچه با یکدیگر یاری می‌رساند و آنها را از مؤلفه‌های اصلی همچون ابوالحسن یا علی‌بن‌بکار متمایز می‌گرداند.

نتیجه این رویکرد نشان داد که هر چند برقراری تناسب میان دانش مکتوب و ویژگی‌های تصویری باعث می‌شود تا با ایجاد زمینه‌های مناسب فکری و ذهنی، خوانش تصویر، تسریع و صحت ادراک، تسهیل پیدا

کند اما به دلیل برقراری ارتباط دو یا چند سویه بین قوای ادراک دیداری، شناخت بنیان‌های اصلی تصویر و راهگشایی در کشف رمزگان اثر حتی بدون آگاهی از متن ادبی تا اندازه‌ای - امکان پذیر است. در حقیقت نظریه گشتالت هرگز منهی آن نیست که تداعی معانی که بخشی از آن، به واسطه تسلط بر دانش ادبی ایجاد می‌شود، شناخت دیداری را تحت الشعاع قرار می‌دهد ولی تلاش دارد توجه پژوهشگر را به نکاتی جلب کند که در فرآیند ادراک رخ می‌نماید و باعث همخوانی دریافت و تفسیر می‌شود. افزون بر این، ماحصل مشخص این پژوهش حاکی از آن است که تفکیک و تشخیص تنها در شرایطی معنا دارد که بستر کلی از حداقل اشتراک برخوردار باشد چراکه در روند ساده‌سازی، هم‌تراز نمایی پیش شرط دریافت شباهت‌هاست و درک تفاوت‌ها به واسطه برجسته‌سازی مستلزم دریافت شباهت‌ها و تعریف آنها تحت یک کلیت واحد است. چنانچه به عنوان مثال در مقایسه پنج قسمت نگاره این مجلس با یکدیگر، تشخیص فریدت ابو الحسن نسبت به سایر شخصیت‌ها، در سه نمونه از چهار ترکیبی که وی در آن نقش دارد به واسطه تشابه عوامل بسیار از جمله ثبات اندازه، نوع جای‌گیری و جهت‌مندی در قاب تصویر، نحوه نشستن، نوع و رنگ پوشش و حتی برجستگی کله‌قندی فرار دستار وی برقرار می‌شود. در حقیقت آنچه در چشم و ذهن انسان بديهی به نظر می‌رسد منتج از سازوکار پیچیده‌ای است که معمولاً به جهت شتاب عملکرد نادیده می‌ماند. شاید به همین دلیل است که نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت تا پیش از این بر مورد مشخص از تاریخ هنر ایران همچون هزارویک شب آزمون نشده بود اما این دستاورد تأیید کرد که رویکرد فوق، ظرفیت آن را دارد که برای مطالعه زیرساخت‌های دیگر انواع هنرهای تصویری از جمله نگارگری به کار گرفته شود و به کسب نتیجه تحلیلی و فراتر از دایره توصیف منتهی گردد.

## منابع و مآخذ

- آتابای، بدری. ۱۳۵۵. فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی. ج ۲. تهران: زیبا.
- آرنه‌ایم، رودلف. ۱۳۹۲. هنر و ادراک بصری: روان‌شناسی چشم خلاق. ترجمه مجید اخگر. ج ۵. تهران: سمت.
- آلن، ریچارد و تروی، ملکم. ۱۳۸۹. ویتگنشتاین، نظریه و هنر. ترجمه فرزانه سجودی. تهران: فرهنگستان هنر.
- پاکبان، رویین. ۱۳۸۳. دایره‌المعارف هنر. ج ۴. تهران: فرهنگ معاصر.
- پاکبان، رویین. ۱۳۸۵. نقاشی ایران. ج ۵. تهران: زرین و سیمین.
- تامسن، جیمز ماتسن. ۱۳۹۲. نظریه‌های هنری در قرن بیستم. ترجمه داود طباطبایی. تهران: افکار.
- نکاء، یحیی. ۱۳۸۲. زندگی و آثار استاد صنیع‌الملک. تهران: میراث فرهنگی.
- ربیعی، هادی. ۱۳۸۸. «رویکرد حکمای مشاء به هنر اسلامی». جستارهایی در چیستی هنر اسلامی. به اهتمام هادی ربیعی. تهران: فرهنگستان هنر: ۸۲-۶۱.
- رضانزاده، طاهر. ۱۳۸۷. «کاربرد نظریه گشتالت در هنر و طراحی». آینه خیال. ش ۹. مرداد و شهریور: ۳۷-۳۱.
- زارع‌زاده، فهیمه و شاد قزوینی، پریسا. ۱۳۸۷. «بررسی رمزگان واقع‌گرا در نسخه خطی هزارویک شب». مطالعات هنر اسلامی. ش ۹. پاییز و زمستان: ۲۶-۷.
- ستاری، جلال. ۱۳۶۸. افسون شهرزاد. تهران: توس.
- شاپوریان، رضا. ۱۳۸۶. اصول کلی روانشناسی گشتالت. تهران: رشد.
- طسوجی، عبدالطیف (مترجم). ۱۳۸۷. هزار و یک شب. ج ۲. تهران: نگاه.
- نظری، فاطمه. ۱۳۹۰. «کالبدشکافی تصویری از هزارویک شب». نگره. ش ۱۷. بهار: ۱۳-۵.
- هاوس، رزالین هرست. ۱۳۸۸. فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی ۱. ترجمه امیر نصری. ج ۲. تهران: فرهنگستان هنر.





32. No. 2: 113-115.
- Behrens, Roy R. 1998. "Art Design and Gestalt Theory". *Leonardo*. Vol. 31. No. 4: 299- 303.
- Bruce, Vicki & Green, Patrik & Geogeson, Mark. 2003. *Visual perception*. New York: Psychology Press.
- Bryson, Norman. 1985. *Vision and Painting*. London: Yale University.
- Carrasco, Andres. 2012. *Merleau-Pontys Phenomenology of Painting, Gestalt, and Reversibility*. Massachusetts: Boston College.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. "History and Image: Has the Epistemological Transformation Taken Place?", *The Art Historian: National Traditions and Institutional Practices*. Ed. Michael Zimmermann. Williamstown: Sterling and Francine Clark Art Institute:128-146.
- Dondis A. Donis. 1973. *A Primer of Visual Literacy*. Cambridge: MIT Press.
- Geremek, Adam & Greenlee, Mark & Magnussen, Svein. 2013. *Perception Beyond Gestalt: Progress in Vision Research*. New York: Psychology Press.
- Ginger, serge. 2007. *Gestalt Therapy*. Trans. By Sarah Spargo & Sally Reeder. 9nd Ed. London: Kranc Book.
- Gombrich, E.H. 1984. "Art History and Psychology in Vienna Fifty Years Ago". *Art Journal*. Vol. 44. No. 2: 162-164.
- Gordon. Ian. E. 2004. *Theories of visual perception*. 3nd Ed. New York: Psychology Press.
- Hock, Howard. 1984. "Imaginary Perspective". *Cognitive Processes in the Perception of Art*. Ed. W.R. Crozier & A.J Chapma. The Netherlands:Elsevier Science: 167- 188.
- Kesner, Ladislav. 2010. "Neuroaesthetic: Real Promise or Real Delusion?". *The Aesthetic Dimension of Visual Culture*. Eds. Ondřej Dadejdič & Jakub Stejskal. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing: 3- 17.
- Kesner, Ladislav. 2014. "The Warburg/Arnheim effect: linking the cultural/social and perceptual psychology of art". *Art Historiography*. No.11. December:1- 23.
- McManus, I C& Stöver, Katharina & Kim, Do.2011."Arnheim's Gestalt theory of visual balance: Examining the compositional structure of art photographs and abstract images". *I perception*. Vol. 2. No 6: 615–647.
- Mitrovic, Branco. 2013. "Visuality after Gombrich: the Innocence of the Eye and Modern Research in the Philosophy and Psychology of Perception". *Zeitschrift fur Kunstgeschichte*. Vol. 76. No. 1: 71- 90.
- Rotman, Rojer&Verstegen,Ian.2007. "Arnheim's lesson: Cubism, collage and Gestalt psychology". *Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 65. No. 3: 287-298.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David. 2007. "Simplicity, Clarity, Balance: A Tribute to Rudolf Arnheim".<http://www.davidbordwell.net/blog/2007/06/15/simplicity-clarity-balance-a-tribute-to-rudolf-arnheim/>( Access Date: 13/09/2017, 5:30 p.m)
- Thompson, Kristin & Bordwell, David.2005. *Arnheim, Gestalt and Art: A Psychological Theory*. New York: Springer.
- Thompson, Kristin & Bordwell, David.2010. "A Classification of Perceptual Corrections of Perspective Distortions in Renaissance Painting". *Perception*. Vol. 39: 677- 694.

## Study of One of Sani al-Molk's "One Thousand and One Night" Illustrations With Visual Perception Theory of Gestalt\*

Ameneh Mafitabar, Ph.D. Candidate of Art Research, Alzahra University, Tehran, Iran.

Fatemeh Kateb, Ph.D., Associate Professor and Faculty Member, Alzahra University, Tehran, Iran.

Mansour Hesami, Ph.D., Associate Professor and Faculty Member, Alzahra University, Tehran, Iran.

Received: 2017/4/22 Accepted: 2017/9/10



General principles of Gestalt School of Psychology (Unified Whole) are codified by a group of German psychologists in the early twentieth century. This approach is based on theories describing how the viewer tends to organize a series of simple visual elements into groups or unified wholes when certain principles are applied, and forms the overall system of visual perception. Development and promotion of such studies in domain of the visual arts is associated with the name of "Rudolf Arnheim", the art theorist and psychologist (1904-2007). The present article aims to analyze five parts of an illustration of the ninety second night scene from One Thousand and One Night Collection by Sani al-Molk (1813-1886) based on Rudolf Arnheim's definition of the principle of simplification in "visual perception" theory of Gestalt School. This article is a descriptive analytical study which utilizes the documentary aspects of Sani al-Molk's illustration aiming to sharpen the contour text structure of "Ali ibn Bokar and Shams al-Nahar". In addition, by leveling the structure of the five parts of this illustration, the purpose is to study on recognition of the visual components in the embodiment of the same concept. Although this illustration does not seem to be precise enough, the findings show that the viewer, even if not familiar with the story, would be able (by means of mental perceptions) to perceive the whole concept spontaneously, through simplifying the illustration, and reproduce it by means of visual perception of Gestalt, and consequently achieve the main elements of each part of the illustration, and perceive the overall concept of the story. In a broader sense, having compared five parts of this illustration with each other (as a research tool), we can realize Gestalt of a "unified whole"; i.e. the unity of form of the characters, and separation of the main spaces of the story. As a conclusion it seems that this study is significantly aligned with visual perception of Gestalt School in domain of psychology of art.

**Keywords:** Visual Perception, Gestalt, Simplification, One Thousand and One Night, Sani al-Molk's Illustrations.

### References:

- Adler, Daniel. 2012. "The Formalist's Compromise: Wölfflin and Psychology". *German Art History and Scientific Thought*. Eds. Mitchell Frank and Daniel Adler. Abingdon: Routledge: 73-96.
- Arnheim, Rudolf. 1954. *Art & Visual Perception: A Psychology of the Creative Art*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. 1969. *Visual Thinking*. Berkeley: University of California Press.
- Arnheim, Rudolf. 1998. "Gombrich on Art and Psychology". *Journal of Aesthetic Education*. Vol.