برگی از هزارویک شب، داستان
علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار، مأخذ:
کتابخانه کاخ موزه گلستان

فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نگره

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

آمنه‌مافی‌تبار** فاطمه‌کاتب*** 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 مجموعهٔ عنصرهای دیداری ساده است که وقتی طبق قانون‌های مشخص به کار برده می‌شود، به صورت گروه‌هایی در قالب یک مجموعهٔ 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 نظریهٔ «ادراک دیداری» مکتب گشتالت، به روایت «رودلف آرنهایم»، به بررسی و تحلیل یک نگاره مربوط به مجلس شب نودودوم از نگارگری‌های هزارویکشب، اثر صنیع‌الملک (۱۲۸۳/ ۱۸۸۶ - ۱۲۲۹/ ۱۸۱۳)می‌پردازد. این مقاله به روش توصیفی تحلیلی با بهره‌گیری از نمودهای مستند در نگارگری‌های صنیع‌الملک با این هدف انجام می‌گیرد که در عین برجسته‌سازی عنصرهای اصلی داستان «علی‌بن‌بکار و شمس‌النّهار» با هم‌ترازنمایی ساختار پنج پارهٔ این نگاره، چگونگی بازشناسی مؤلّفه‌های تصویری در تجسم مفهوم واحد را مورد بررسی قرار دهد. گرچه در پردازش این نگاره دقت‌نظر کافی به چشم نمی‌خورد، اما یافته‌ها نشان می‌دهد که بیننده (به صورت دریافت ذهنی) می‌تواند حتی بدون آشنایی با متن داستان، به صورت خودانگیخته، از طریق ساده‌سازی تصویر به دریافت مفهوم کلّی و بازپروری آن از راه ادراک دیداری گشتالت اقدام نماید و درنتیجه به عنصرهای اصلی تصویر و دریافت کلی مفهوم داستان، دست پیدا کند. همچنین در پهنهٔ گسترده‌تر، با مقایسهٔ 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 گونهٔ معنی‌داری با ادراک دیداری مکتب گشتالت در زمینهٔ روان‌شناسی هنر هم‌سویی دارد.

واژگان کلیدی

ادراک دیداری، گشتالت، ساده‌سازی، کتاب هزارویک شب، نگاره‌های صنیع‌الملک.

* 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

گشتالت مکتبی در قلمرو علوم شناختی است که اوایل سده بیستم میلادی پا گرفت. به طور 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 پراگنانز[1] تمایل دارد تا وضوح مشاهده را تقویت نماید. شارح اصلی این نگرش در حوزه هنر یعنی رودلف آرنهایم عقیده دارد: وضوح‌بخشی پراگنانز با تکیه بر قانون‌های ساده‌سازی[2] در بازشناسی ویژگی‌های تجسمی 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 صفحهٔ مصوری 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 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 مطمح نظر قرار می‌گیرد.

روش تحقیق

این مقاله به لحاظ هدف در زمره پژوهش‌های توسعه‌ای قرار دارد چراکه نظریه‌ای ازپیش موجود را که بر ادراک دیداری گشتالت از منظر رودلف آرنهایم دلالت دارد با تفسیر صفحهٔ مصوری 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، برگه شناسه (فیش) است. انتخاب نمونه‌ها به شکل گزینشی (تورش‌دار)، یک نمونه از ۱۱۳۴ صفحهٔ مصور 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[3] 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 ازمیان آنها می‌توان به «آرنهایم، گشتالت و هنر: یک تئوری روانشناسی»[4] (۲۰۰۵)، «درس آرنهایم: کوبیسم، کلاژ و روانشناسی گشتالت»[5] (۲۰۰۷) و «تعادل دیداری در نظریه گشتالت آرنهایم»[6] (۲۰۱۱) اشاره داشت که جنبه‌های متفاوت از نظریه گشتالت را با شیوه‌های اصلاحی وی در این حوزه به‌هم آمیخته و نتیجه را در قلمرو هنر مورد مداقه قرار داده‌اند. برخی پژوهش‌ها نیز آراء آرنهایم را با سایر نظریه‌پردازان معاصر وی قیاس

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 واربورگ/آرنهایم: ایجاد ارتباط میان جنبه فرهنگی/ اجتماعی و ادراک روانشناسی هنر»[1](۲۰۱۴) مصداق این مدعاست. پژوهش‌های این‌چنینی، نه‌تنها جنبه‌های پوشیده و نقاط ضعف و قوت اندیشه‌های وی را نشان می‌دهد بلکه به قدرت تطبیق، محقق را از یک‌سوپنداری و بزرگ‌نمایی در امان نگاه می‌دارد.

در ارتباط با نسخه خطی هزارویک‌شب نیز پژوهش‌های متعددی وجود دارد که درمیان 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 هزارویک شب» 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 ازآنجاکه به‌عوض گردآوری انبوهی از نگاره‌ها، تنها یک برگ از این کتاب را به شکل موشکافانه و در قیاس با نمونه‌های هم‌عصرش مورد مداقه 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 به‌طورعمده، 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 منطق 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. آن‌طورکه هانریش ولفلین، مورخ تاریخ هنر، در ۱۸۸۶ م. نوشت: «ضروری است دانش تاریخی نظام‌مند به‌عنوان یک تفسیر روان‌شناختی از توسعه تاریخی مورد بازنگری قرار بگیرد.» (Adler, 2012: 75) حتی ارنست گامبریچ، منتقد و تاریخ‌نگار هنر، برای صحه بر اقتدار این ارتباط بازگو کرد: «همه ما روان‌شناسی را با شیر مدرسه مادری خود می‌نوشیدیم.» (Gombrich, 1984: 163) اما در عمل چون معمولاً بینایی، اشکال را بی‌درنگ تشخیص می‌دهد، این کیفیت مورد توجه قرار نمی‌گیرد. درحالیکه «به‌رغم ناآگاهی ما، چشم‌ها هرگز ساکن و بی‌حرکت نیستند. آن‌ها به حرکت‌های سریعی می‌پردازند که در زمانی مابین دو صدم تا یک دوازدهم ثانیه انجام می‌پذیرد. در خلال بروز حرکت‌های جهشی، چشم‌ها تنها برای کسر کوچکی از ثانیه مکث کرده و سپس به یک نقطه دیگر جهش می‌کنند. در طول بروز این حرکت‌ها، انسان، قادر به مشاهده نیست و در حقیقت آنچه که دیده می‌شود، در میان جهش‌ها اتفاق می‌افتد. بدین‌ترتیب اگرچه دیده‌های ما حالت ممتد و پیوسته دارد، ولی از تصویرهای گسسته تشکیل می‌شود که مغز با سرعت‌های بالا آن‌ها را در کنار یکدیگر قرار می‌دهد.» (Mitrovic, 2013: 75) این‌گونه تحقیق‌ها نشان می‌دهند: «در شرایط عادی، چشم انسان با انجام حرکت‌های مستمر نسبت به دریافت اطلاعات دیداری اقدام می‌کند. به این منظور چشم هر فرد در حوزه بینایی خود به صورت متوسط دویست میلی‌ثانیه تمرکز کرده و پس از تثبیت آن به سرعت به‌سوی نقاط ثابت جدید حرکت می‌کند.» (Hock, 1984: 167) آن‌چنان‌که «شتاب این فرآیند، باعث شکل‌گیری این گمان غلط شده که می‌توان بین داده‌های دیداری و تفسیر مبتنی بر آن تمایز قائل شد چراکه ابتدا دریافت حسی و سپس تفسیر مبتنی برآن صورت می‌گیرد و نه بالعکس؛ پس به‌خطا این‌طور تصور می‌شود که دریافت حسی برای همه انسان‌ها با بینایی سالم، یکسان و تفسیر آنها به قید احتمال، متفاوت است.» (هاوس، ۱۳۸۸: ۶۳) درحالی‌که مطابق با دستاوردهای علوم شناختی، هرگز این‌چنین نیست. «تبیین، تنها بیانگر اطلاعاتی مجزا درباره اثر نیست، چراکه فقط آنچه به ادراک حسی شکل دهد می‌تواند به فهمیدن آن کمک کند، حتی زمانی‌که فهمیدن عمومی‌تر، تحت‌تأثیر دانستن چیزی که در نظر داشته، تغییر کند.» (آلن و تروی، ۱۳۸۹: ۱۵۱)

نظریه‌پردازان مکتب گشتالت با نظر به خاصیت دریافت و تفسیر هم‌زمان تصویر در انسان باور دارند که مطالعه هنر هرگز نمی‌تواند به‌صورت جداگانه و مجزا از علوم شناختی طی مسیر کند. «مورخان هنر به طور مداوم با علوم شناختی مواجه هستند، مگر در مواردی که کار خود را به اینکه چه کسی چه کاری را در چه زمان و مکانی انجام داده است محدود کنند. آنها با ادراک حسی، روابط اجتماعی، انگیزه‌های فعال‌کننده نگرش هنرمند به کار و اهداف خود، حافظه، تصویرسازی ذهنی و مسائلی از این

1.The Warburg/Arnheim Effect: Linking the Cultural/ Social and Perceptual Psychology of Art

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 ریاضی‌گونهٔ آن ناسازگار است. بااین‌حساب 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 واربورگ، ولفلین، ریگل[1] پانوفسکی[2]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 همه‌چیز 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[3]، مبنی بر شباهت ساختار ذهن با زبان نضج یافت. با این روند «سنت تحقیق مربوط به ادراک هنر که توسط رودلف آرنهایم بنیان نهاده شده بود، بسیار سریع به کنار گذارده شد و سردمداران آن مورد تمسخر واقع شدند و به‌عنوان مطلق‌گراهای ادراکی و اصول‌گراهای دیداری که باید محو و نابود شوند به‌شدت مورد انتقاد قرار گرفتند.»(Bryson, 2001:7) چنانکه حتی ذات انسان که در نوشته‌های آرنهایم به آن پرداخته می‌شود، به ایده تمسخرآمیز برای پساساختارگراها تبدیل شد. «برای بسیاری از محققان امروزی، آن چیزی که آنها را از بقیه مجزا می‌کند، مهم‌ترین چیز است اما آرنهایم هشتاد 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 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 عمده 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)

به طور خلاصه، «در هر سه برنامه فکری تأثیرگذار که رویه نظریه‌پردازی درباره هنر را شکل داده‌اند: یعنی روش‌های محافظه‌کارانه، رقیب آن پساساختارگرایی و حوزه پر رونق 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 آرنهایم، 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 آرنهایم راه‌حلی در ترمیم این سهل‌انگاری است. او به عنوان 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،[4] صورت[5] یا هیئت کلی[6] 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[7] و کارل اشتامف [8] و به همت پیشگامانی چون ماکس ورتهایمر،[9] کورت کوفکا[10]و

1.Alois Riegl(1858-1905)
2.Erwin Panofsky (1892-1968)
3.Jacgues 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)

ولفگانگ کهلر[1] 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 به‌عنوان واقعیت بیرونی و عینی، بلکه به مثابه چیزی ساخته و پرداخته فرآیندهای ادراکی انسان، بسیار موردتوجه 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 هیچ‌چیز 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، به‌عنوان نزدیک‌ترین معنا برای آن درنظر 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 دار. 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 ساده‌ترین پیکربندی که باتوجه به شرایط موجود برای حس بینایی امکان‌پذیر است، حرکت می‌کند. (آرنهایم، ۱۳۹۲: ۵۱۵)برای تأمین این هدف، زمانی‌که 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 به‌صورت 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[2] 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[3] صورت می‌گیرد. (همچون زاویه صدوهفتاد درجه که میل دارد به صورت نیم صفحه دیده شود.) بنابراین «ساده‌سازی نه فقط از طریق تمایل به نظم و کناره‌گیری از جزییات که به کمک تشدید ویژگی‌های فردی نیز حاصل می‌شود.» (Gordon, 2004:18)

با این حساب درصورتی‌که 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 جزییات را به‌کار می‌گیرد و نظم را افزایش می‌دهد. در مقابل، گرایش متباین دیگری وجود دارد که نه‌تنها ویژگی‌های متمایز الگو را حفظ می‌کند بلکه آنها را برجسته می‌سازد. در این مسیر، هریک از این دو طیف به تناسب امکان‌پذیری در تشکیل الگوهای حافظه به کار می‌روند؛ ازیک‌سو ویژگی‌های ساختاری کاهش می‌یابد و از سوی دیگر ویژگی‌های متمایزکننده تا حد منطقی در ذهن تشدید می‌شود. به‌واقع زمانی‌که مقدار

1.Wolfgang Kohler (1967-1887)
2.Levelling
3. Sharpening

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 نمودهای افراطی گرایش‌های کلاسی‌سیستی و اکسپرسیونیستی با دیگر مکتب‌های هنری اغناء می‌شود که آنها نیز با تکیه بر اصل پراگنانز، 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 پراگنانز، قانون‌هایی را تدوین کردند که برخی از آنها عبارتست از:

روابط شکل و زمینه:[1] خوانش یک تصویر باتوجه 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 یین و یانگ که در آنها شکل و زمینه به‌طور مداوم جای خود را تغییر می‌دهند، این‌گونه هستند.

مجاورت:[2] براساس این قانون، اجزایی که به هم نزدیک‌تر هستند به‌عنوان یک مجموعه واحد یا یک گروه دیده خواهند شد. برخی از عوامل مؤثر در این امر مشتمل بر نزدیکی لبه‌ها[3]، تماس[4]، هم‌پوشانی[5] است.

مشابهت:[6] 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.

سرنوشت مشترک:[7] 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:[8] مؤلفه‌های تصویری که دارای طرح‌های وابسته به یکدیگر هستند، به‌صورت یک واحد ادراکی دریافت می‌شوند.

بستگی:[9] چنانچه بخشی از یک تصویر پوشانده شده یا جا افتاده باشد، ذهن به‌صورت خودکار آن را تکمیل می‌کند و به‌عنوان یک شکل کامل می‌بیند.(رضازاده، ۱۳۸۷: ۳۶ـ 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 صنیع‌الملک

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 ـ 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 به‌فرمان وی، توسط محمدحسین تهرانی، بازنویسی گردید. این اثر در مدت هفت‌سال (۱۲۷۶/۱۸۶۰ـ۱۲۶۹/ ۱۸۵۳) به‌سرپرستی صنیع‌الملک 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 صفحهٔ آن مشتمل بر متن است و ۱۱۳۴ صفحهٔ آن نگاره‌سازی شده است. (آتابای، ۱۳۵۵: ۱۳۹۱ـ 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.

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

(ذکاء، ۱۳۸۲: ۳۲ ـ 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 ـ ۳۳)

گزیده‌ای از داستان «علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار» در شب نود و دوم

نگاره مورد بررسی این مقاله، بخشی از داستان «علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار» را نشان می‌دهد که در مجلد اول هزار و یک شب صنیع‌الملک و در شب نودودوم از داستان‌های شهرزاد نقل شده است. در این پاره از داستان، ابوالحسن بازرگان، دوست و مراد علی‌بن‌بکار، نگران از آتش اشتیاق و عشق نافرجامی که در جان دوستش افتاده، پریشان‌حال، در حجره می‌نشیند و غرق در چاره‌جویی می‌شود (تصویر ۱). فردای آن روز به ملاقات دوست جوان خویش ـ علی‌بن‌بکار ـ 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 دراین‌باره با یکی از دوستان مشترک خود و علی‌بن‌بکار 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[1] به صورت اتفاقی متوجه هجرت ابوالحسن می‌شود و این خبر را به علی‌بن‌بکار می‌رساند (تصویر ۵). بدین‌سان درحالی‌که علی‌بن‌بکار 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: ۶۸۸ـ ۶۸۶)

جدول ۱.مأخذ: نگارندگان.

سیر داستانی شب نود و دوم
* نشستن ابوالحسن در دکان (تصویر ۱)
رفتن ابوالحسن به خانه علی‌بن‌بکار و انتظار برای خروج سایر میهمانان.
* مراوده ابوالحسن و علی‌بن‌بکار (تصویر ۲)
* ملاقات ابوالحسن با دوست خویش و سخن گفتن از حال پریشان علی‌بکار (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 علی‌بن‌بکار و اجازه گرفتن از خادمان برای ملاقات او
* آگاه کردن علی‌بن‌بکار از سفر ابوالحسن به بصره (تصویر ۵)
ناله و زاری علی‌بن‌بکار از فراق ابوالحسن
فرستادن خادم علی‌بن‌بکار به در خانه ابوالحسن
ملاقات خادم علی‌بن‌بکار با کنیزک خانه ابوالحسن
به‌حضور رسیدن کنیزک ابوالحسن نزد علی‌بن‌بکار

جدول ۱؛ نقل به مضمون از طسوجی، ۱۳۸۷: ۶۸۸ـ ۶۸۶)

جدول ۱. نقاط اوج داستان در شب نودودوم. (نگارندگان)

تصاویر ۱ تا ۵ (از راست به چپ): برگی از هزارویک شب، داستان علی‌بن‌بکار و شمس‌النهار، مأخذ: کتابخانه کاخ موزه گلستان

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 علی‌بن‌بکار نقش ایفا می‌کند اما در تصویر آخر شاهد هستیم که نقاش، برخلاف تصویر ۳ دوست ابوالحسن و علی‌بن‌بکار را در قالب فرد میانسال نشان‌داده و بدین‌ترتیب دو شخصیت مجزا را متصور شده است.

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

شماره تصویر			۱
سازه‌سازی	هم‌ترازنمایی	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 پیکره‌ها.
		مجاورت — نزدیکی لبه‌ها	نزدیکی پاهای پیکره‌های ایستاده با یکدیگر.
		مجاورت — تماس	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.
		مجاورت — 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 سمت‌چپ قاب‌بندی در سطح دوم/هم‌پوشانی مرد نشسته و زن ایستاده در سمت راست قاب‌بندی.
		مشابهت — اندازه	اندازه‌های تقریباً برابر پیکره‌های نشسته/ تقارن اندازه در پیکره‌های ایستاده به‌ویژه زنان (درباره دو پیکر لاغراندام جوان این تقریب 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 (کف زمین) و عرض دیوار آجری افقی.
		مشابهت — شکل	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 پیکره‌ها.
		مشابهت — 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 کف زمین/ رنگ آجری دیوار و عبای 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 به‌جهت تناسب با خطوط عمودی دیواره‌های 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 پوشاندگی با نیم‌تنه رهگذران/ احراز کمال دردیوار افقی آجری و دیوارزمینه باجود پوشانده شدن توسط پیکره‌ها/ القای بالش سفید در پس تکیه‌گاه مرد نشسته.
	برجسته‌سازی	افزایش خصیصه‌های دیداری — اندازه	تجسم کامل ابوالحسن به عنوان شخصیت اصلی داستان به رغم 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 — شکل	نمایش چهره ابوالحسن به صورت تنها چهره سه‌رخ در میان ده پیکره دیگر/ تمایز ابوالحسن با دستار ویژه با برجستگی کله‌قندی بر فراز آن.
		افزایش خصیصه‌های دیداری — 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 حضار است)/ ممتاز کردن حضور زنان با به‌کارگیری رنگ چشم‌گیر تیرهٔ مشکی در پوشش آنها.
		افزایش خصیصه‌های دیداری — روابط فضایی	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/ تأکید 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 تأکید نگاه او را دو برابر می‌نماید.)/ تأکید بر حضور دو مرد ایستاده در میانه تصویر به واسطه معکوس‌سازی جهت‌های آنها.

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

شماره تصویر				۲
ساده‌سازی	هم‌ترازنمایی	شکل و زمینه		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.
		مجاورت	نزدیکی لبه‌ها	نزدیکی لبه‌ها در تکرار نقش واگیره‌ای در سراسر پارچه زیرانداز.
			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 به‌واسطه پیکر علی‌بن بکار/ پنهان شدن بخشی از فضای زمینه به واسطه حدود بسته پنجره/ پنهان شدن قسمتی از کوه و آسمان زمینه به‌واسطه درختان/ پنهان شدن بخشی از پارچه زیرانداز به واسطه کاسه، بشقاب، متکاها و پیکره دو مرد.
		مشابهت	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 منتظم 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.
			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 سیاهی رنگ کلاه علی‌بن‌بکار در محاسن ابوالحسن/ تناظر رنگی لباس‌علی‌بن‌بکار با متکاهای پشت سر و تزیین کاسه و بشقاب گوشه قاب‌بندی/ تکرار سبزی چمنزار و درختان دوردست دردیوار 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 به‌واسطه زاویه نشستن، حرکت دست‌ها و تلاقی نگاه آنها/ کلیت‌بخشی به مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.
		پیوستگی		موازی بودنجهت نقش‌اندازی بخشی از پارچه زیرانداز با سمت و سوی پنجره و کنج دیوار یعنی هم‌راستا با جهت نشمین 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.
	برجسته‌سازی	افزایش خصیصه‌های دیداری	اندازه	بزرگی ابعاد پیکره‌ها در برابر فضای دوردست زمینه و سایر عنصرهای پیش‌زمینه چون کاسه و بشقاب.
			شکل	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.
			رنگ	تفاوت مشخص رنگ پوشش هر دو پیکره.
			روابط فضایی	ایجاد زاویه قائمه از تقاطع نقش پارچه‌های زیرانداز و اشاره نوک پیکان این زاویه به سمت علی‌بن‌بکار/ قرارگیری دو پیکره در روبه‌رو و در خلاف جهت یکدیگر به منظور حفظ ویژگی‌های فردی هریک از آنها.

ساده‌سازی در انگاره‌های تصویری شب نودودوم ازهزارویک 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 به‌همین‌جهت 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 تصویرآمده 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 خرده امور، 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 ۲و 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 به‌جهت 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 باویژگی‌های مشابه، علی‌بن‌بکار و دوست مشترکشان را در یک زاویه، روبه‌روی ابوالحسن نشانده است. به‌طوریکه تشخیص فردیت هر کدام از آنها تنهابا 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 (تصویرهای۴ 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 نگاره‌که 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 سایرافراد، تلاشی به خرج نداده و نگارندگان را در تشخیص او به عنوان نفر اول یا دوم کاروان دچار تردید کرده است؛ بنابراین آن‌طورکه به نظر می‌رسد در این قسمت، شناساندن تفاوت وی از بقیه هم‌سفران، مدنظر نقاش نبوده است (جدول ۵).

در قاب سمت چپ یعنی تصویر ۵نیز 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 ساده‌سازی‌مؤلفه‌های 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. درنتیجه 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 بینندهٔ این اثرمی‌تواند 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
سادەسازی	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.
		مجاورت — تماس	نقوش تزیینی شیشه‌های پنجره/ محل نشیمن پیکره‌ها روی زمین.
		مجاورت — 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.
		مشابهت — 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/ تزیین 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.
		مشابهت — 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 به رغم 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 تزیین و ریزه‌کاری‌های پیش‌زمینه.
		افزایش خصیصه‌های دیداری — شکل	ترسیم چهره ابوالحسن به شکل مردی میان‌سال و دوست فرزانه او در قالب مردی مو سفید کرده.
		افزایش خصیصه‌های دیداری — رنگ	رنگ‌پردازی پوشاک پیکره‌ها در قالب صد در صد معکوس.
		افزایش خصیصه‌های دیداری — 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
سادەسازی	هم‌ترازنمایی	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 تمامیت‌بخشی به هر سوار و اسب او/ سایه‌روشن‌کاری در پوشش پیکره‌ها.
		مجاورت	نزدیکی لبه‌ها	نزدیکی پیکر چهار مرد سواره به یکدیگر/ فواصل اندک درختان زمینه نسبت به‌هم به منظور یکی پنداشتن آنها/نزدیک بودن فاصله بوته‌های گیاهی به منظور عدم جلب توجه ویژه.
			تماس	نشیمنگاه پیکره‌ها روی اسب‌ها/ قرارگیری ساختمان‌ها، درخت‌ها و سم‌های اسب‌ها روی زمین/ تقارن خط نهایی چمنزار با کوه و درنهایت تلاقی خط فوقانی کوه‌ها با پهنه آسمان.
			هم‌پوشانی	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.
		مشابهت	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 شکل چهار سوار/ حضور مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.
		پیوستگی		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.
	برجسته‌سازی	افزایش خصیصه‌های دیداری	اندازه	بزرگی ابعاد پیکره‌ها در برابر عنصرهای تصویری کوچک فضای دوردست زمینه.
			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 علی‌بن‌بکار و دوست ایشان، مأخذ: نگارندگان.

شماره تصویر				۵
سادەسازی	هم‌ترازنمایی	شکل و زمینه		تأکید بر شکل‌های اصلی از طریق به‌کارگیری رنگ تیره در لباس مرد میان‌سال و نقش‌پردازی تزیینی گسترده در پوشش علی‌بن‌بکار/ خطوط دورگیر تیره‌رنگ برای حفظ تمامیت هر پیکره/ سایه‌روشن کردن پوشش پیکره‌ها.
		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 علی‌بن‌بکار/ تماس سر علی‌بن‌بکار و بالش/ تقارن رواندار علی‌بن‌بکار و زیرانداز او.
			هم‌پوشانی	هم‌پوشانی روانداز با پیکر علی‌بن‌بکار/ 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 علی‌بن‌بکار.
		مشابهت	اندازه	قرارگیری سر علی‌بن‌بکار در میانه بالش و تقسیم آن به دو بخش مساوی.
			شکل	عدم نمایش پنجه‌های دست دوست علی‌بن‌بکار به تبعیت از پنهان بودن پیکر علی به زیر رواندار/ قرارگیری دو طاقچه در هریک از دیوارهای اتاق به قرینه.
			رنگ	تکرار فضای رنگین و نقش‌دار رواندار علی‌بن‌بکار در کلاه و زیرانداز وی/ تجدید رنگ زرد رواندار در دیوار و طاقچه‌ها/ تکرار رنگ سفید دستار مرد میان‌سال در کلاه علی‌بن‌بکار و زیرانداز وی/ تجدید رنگ سیاه موی علی‌بن‌بکار در محاسن مرد میان‌سال.

ادامه جدول ۶ .

شماره تصویر			۵
ساده‌سازی	هم‌ترازنمایی	سرنوشت مشترک	ایجاد اتحاد بین دو پیکره انسانی به‌واسطه تماس پیکره‌ها و تلاقی نگاه آنها/ کلیت‌بخشی به مؤلفه‌های دیداری زمینه به شکل منجمد و غیرفعال.
		پیوستگی	موازی بودن طرح پارچه زیرانداز با نقش سرتاسری بته‌جقه در رواندازِ 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 به‌واسطه تقسیم هندسی طاقچه‌ها/ تقویت قاب‌بندی به‌واسطه تقاطع طرح پارچه محرمات مجسم در گوشه سمت راست تصویر با خطوط راه راه پارچه زیرانداز گوشه سمت چپ.
		بستگی	تمامیت پیکر علی‌بن‌بکار به رغم پنهان بودن به زیر رواندازِ/ 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.
		افزایش خصیصه‌های دیداری: شکل	تجسم چهره علی‌بن‌بکار به صورت جوانی نیکو جمال با کلاه قجری.
		افزایش خصیصه‌های دیداری: رنگ	تأکید بر حضور علی‌بن‌بکار به‌واسطه اختصاص ویژگی‌های تزیینی به پوشش شخص او همچون کلاه و رواندازِ.
		افزایش خصیصه‌های دیداری: روابط فضایی	قرارگیری پیکر خوابیده علی‌بن‌بکار در خلاف جانب مرد نشسته به منظور حفظ ویژگی‌های فردی هریک از آنها.

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

اشخاص و محل‌ها	ساده‌سازی حاصل از هم‌ترازنمایی و برجسته‌سازی مؤلفه‌های تصویرهای ۱ تا ۵			
	اندازه	شکل	رنگ	روابط فضایی (جهت و جای‌گیری)
ابوالحسن (تصویرهای ۱، ۲، ۳، ۴)	یگانگی تقریبی ابعاد او درتصویرهای ۱، ۲و ۳.	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 تصویرهای۱، ۲ و ۳.	ترکیب مشخص رنگ قرمز در لباس او در تصویرهای۱، ۲ و۳. (البته در تصویر ۴ تفاوت رنگی پوشش ابوالحسن از سایرین لحاظ نشده است.)	جهت‌گیری او به سمت راست قاب‌بندی در تمامتصویرهای ۱، ۲، ۳ و ۴.
علی‌بن بکار (تصویرهای ۲ و ۵)	----------	تشابه فرم لباس و کلاه او در تصویرهای۲ و ۵/ تجسم او با آرایش خاص موی مردان جوان دوره قاجار در مقابل مردان میانسال در تصویرهای۲ و ۵.	رنگ لباس او در تصویر ۲ و تزیین کلاه قاجاری او در تصویر ۵ در پوشش هیچ‌کدام از شخصیت‌ها تکرار نشده است.	جهت‌گیری اوبه سمت چپ قاب‌بندی در تصویرهای ۲و ۵.
دوستان ابوالحسن و علی‌بن‌بکار (تصویرهای ۳، ۵)	یگانگی تقریبی ابعاد تجسمی آنها در تصویرهای۳ و ۵.	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.	هر دو با قبای سبز رنگ و دستار سفید رنگِ مشابه تصویر شده‌اند.	-------- این دو دوست به‌دلیل 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.
بازار (تصویر ۱)	اختصاص یک قاب افقی کامل برای تجسم فضای بازار/ در تصویرهای ۲، ۳، ٤ و ٥ مجموع پیکره‌ها برابر با ۱۰ و مشتمل بر تعداد پیکره‌های‌تصویر۱ است. امری که گستره وسیع بازار را مورد تأکید قرار می‌دهد.	ممانعت از درهم‌ریختگی فضا ازطریق: تقسیم افقی و عمودی زمینه/ تشابه شکلی رهگذران و یگانگی فرم طاقه‌های پارچه.	ممانعت از درهم‌ریختگی فضا به‌واسطه تکرار تنوع رنگی خاص دکان‌های‌پارچه فروشی در لباس رهگذران.	حالت خنثای فضا به دلیل تعداد تقریباً برابر پیکره‌هایی که رو به سمت چپ یا راست دارند.
خانه علی‌بنبکار (تصویرهای ۲ و ۵)	اختصاص فضای‌تصویری برابر برای تجسم خانه علی بن بکار در تصویرهای۲ و ۵.	تکرار طاقچه‌های اتاق در تصویرهای۲ 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.	یادآوری فضاهای متعلق به یک خانه با تکرار رنگ قرمز در دیوارهای اتاق در تصویرهای۲ و ۵/ تفاوت رنگی تزیین شیشه‌های گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه دوست ابوالحسن.	نحوه پهن شدن زیرانداز در دو جهت مختلف در مقابل نحوه پهن شدن زیرانداز در یک جهت در خانه دوست ابوالحسن.

ادامه جدول ۷.

خانه دوست ابوالحسن (تصویر ۳)	---------- اختصاص فضای‌تصویری برابر برای تجسم خانه علی‌بن‌بکار و دوست ابوالحسن؛ تشخیص تمایز آنها را به دقت در جزییات منوط کرده است.	تفاوت تزیین گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار/ سادگی درگاه پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار/ تفاوت میزان گشودگی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار/ مشخص‌بودن تمام کوه و دو نیمه از درخت در فضای باز پنجره در مقابل فضای مشابه در خانه علی‌بن‌بکار.	تفاوت رنگی تزیین شیشه‌های گره‌چینی پنجره در مقابل نمونه مشابه در خانه علی‌بن‌بکار.	نحوه پهن شدن زیرانداز در یک جهت در مقابل نحوه پهن شدن زیرانداز در دو جهت مختلف در خانه علی‌بن‌بکار.
صحرا (تصویر ٤)	---------- بهتر بود برای‌تجسم بهتر بُعد مسافت یک قاب افقی به این موضوع اختصاص می‌یافت.	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.	رنگ‌های سرد و روحی زمینه در تعارض با لکه‌های درخشان پوشش سواران، بر جلوه نامتناهی فضا افزوده است.	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.)

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 می‌کندکه برای تعریف چگونگی فرآیند ادراک دیداری به‌کار می‌آید. این نوع رویکرد که ابتدا در حوزه روان‌شناسی مطرح بود به‌واسطه پژوهش‌های علمی رودلف آرنهایم در عرصه هنر شکوفا شد و دستمایه مطالعه‌های بسیار قرار گرفت.در نظریه ادراک دیداری مکتب گشتالت، اصل پراگنانز، نقش بنیانی را به عهده‌دار دارد. پراگنانز 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.به‌این‌ترتیب این قانون‌ها با تأثیرگذاری بر مشاهده مخاطب، به هم‌ترازنمایی (افزایش مشابهت‌ها) و برجسته‌سازی (افزایش تفاوت‌ها) در مؤلفه‌های تصویری منتهی می‌شود و با کلیت‌بخشی 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.

مصداق‌پذیر نمودن نظریه فوق درباره یک نمونه ایرانی به‌دلیل ویژگی‌های خاص هنر مشرق‌زمین، اندکی متفاوت بود. به‌ویژه آنکه هنر قاجار و ازجمله هزارویک‌شب صنیع‌الملک 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 ازمجلس شب نودودوم از کتاب هزارویک‌شب نشان‌دادکه‌حتی‌در‌تصویرهای‌روایتگراما‌خام‌دستانه‌نیز‌به‌واسطه‌غلبه‌ناخودآگاه‌اصول‌ساده‌سازی؛بیننده به‌صورت هم‌زمان می‌تواند ازیک‌سو ویژگی‌های مشابه را تشخیص داده و یکپارچه کند و ازسوی 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 هرچند 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 ـ امکان‌پذیر است. درحقیقت نظریه گشتالت هرگز منهی آن نیست که تداعی معانی که بخشی از آن، به‌واسطه تسلط بر دانش ادبی ایجاد می‌شود، شناخت دیداری را تحت‌الشعاع 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. افزون‌براین،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، هم‌ترازنمایی پیش‌شرط دریافت شباهت‌هاست و درک تفاوت‌ها به‌واسطه برجسته‌سازی مستلزم دریافت شباهت‌ها و تعریف آنها تحت یک کلیت واحد است. چنانچه به‌عنوان مثال در مقایسه پنج قسمت نگاره این مجلس با یکدیگر، تشخیص فردیت ابوالحسن نسبت به سایر شخصیت‌ها، در سه نمونه از چهار ترکیبی که وی در آن نقش دارد به‌واسطه تشابه عوامل بسیار ازجمله ثبات اندازه، نوع جای‌گیری و جهتمندی در قاب تصویر، نحوه نشستن، نوع و رنگ پوشش و حتی برجستگی کله‌قندی فراز دستار وی برقرار می‌شود. در حقیقت آنچه در چشم و ذهن انسان بدیهی به نظرمی‌رسد 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 دستاوردتأیید کرد که رویکرد فوق، ظرفیت آن را دارد که برای مطالعه زیرساخت‌های دیگر انواع هنرهای تصویری ازجمله نگارگری به‌کار گرفته شود و به کسب نتیجه‌تحلیلی و فراتر از دایره توصیف منتهی گردد.

منابع و مآخذ

آتابای، بدری. ۱۳۵۵. فهرست دیوان‌های خطی کتابخانه سلطنتی. ج۲. تهران: زیبا.

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

آلن، ریچارد و تروی، ملکم. ۱۳۸۹. ویتگنشتاین، نظریه و هنر. ترجمه فرزان سجودی. تهران: فرهنگستان هنر.

پاکباز، رویین. ۱۳۸۳. دایره‌المعارف هنر. چ ٤. تهران: فرهنگ معاصر.

پاکباز، رویین . ۱۳۸۵. نقاشی ایران. چ ٥. تهران: زرین و سیمین.

تامسن، جیمز ماتسن. ۱۳۹۲. نظریه‌های هنری در قرن بیستم. ترجمه داود طباطبایی. تهران: افکار.

ذکاء، 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- ٦۱.

رضازاده، 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. ش۹. پاییز و زمستان: ۲٦ـ۷.

ستاری، جلال. ۱۳٦۸. افسون شهرزاد. تهران: توس.

شاپوریان، رضا. ۱۳۸٦. 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. ش۱۷. بهار: ۱۳ ـ ۵.

هاوس، رزالین هرست. ۱۳۸۸. فلسفه هنر و زیبایی‌شناسی ۱. ترجمه امیر نصری. چ۲. 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 Dadejdík & 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.
Recieved: 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 Ainheim'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 structureof "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."TheFormalist`sCompromise:WölfflinandPsychology".GermanArtHistory and Scientific Thought. Eds. Mitchell Frank and Daniel Adler. Abingdon: Routledge: 73-96.
Arnheim, Rudof. 1954. Art & Visual Perception: A Psychology of the Creative Art.Berkeley: University of California Press.
Arnheim, Rudof. 1969. Visual Thinking. Berkeley: University of California Press.
Arnheim, Rudof.1998. "Gombrich on Art and Psychology". Journal of Aesthetic Educaton. Vol.