Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

Visual narrative in traditional Persian painting a premeditative capacity to extend in temporal media

Bagher Bahram Shotorban[1], Ali Asghar Fahimifar[*2]

Received: 15/03/2024
Accepted: 27/05/2024

* Corresponding Author's E-mail: fahimifar@modares.ac.ir

Abstract

In some contemporary research on the Persian visual aesthetics it has been attempted to examine the duality and contrast resulting from the change of perspective in the traditional Persian painting and the possibility of two Persian and European visual traditions merge. With the consensus of almost general understanding that linear perspective was incompatible with the Persian painting, and several centuries of attempts to integrate it with the Persian visual tradition dealt with obstacles and complexities ،The aesthetics of the traditional Persian painting underwent some major changes. Therefore, the question arises that the traditional Persian painting after decades of stagnation in the middle of the Safavid period ،How could it continue its evolution so that its aesthetic capacities ،especially its existential feature ،are preserved from the local perspective؟ In this article, we have tried to focus on strengthening the narrative aspect of the paintings and independence from the verbal narrative that began

1 PH.D. Student of Art Research, Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.
https://orcid.org/0000-0002-4813-576X
2 Corresponding author, Associate Professor, Research in Art History, Faculty of Art, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran.

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY- NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

gradually from the late Ilkhanid period ،Based on the narrative theories in the image of theorists such as Elleström and Wolf, as well as the theory of remediation by ; Bolter and Grusin؛ He sought the evolution of the traditional Persian painting in temporal media. According to a review conducted in this article, it seems that the increase in narrative in paintings are a sign of premediation capacity in the future of the traditional Persian painting ؛ that the creation of animated films and the addition of movement and time to painting is based on its results.

Keywords: visual narration, perspective , remediation, temporal media

1. Introduction

Traditional Persian painting in its original form has a multidimensional structure in terms of the arrangement of themes and elements, so that hidden situations and places can be depicted in this visual tradition. The emergence of this multidimensional structure is due to the arrangement of visual elements based on a particular type of so-called Maghami perspective. According to Jahangard, with this type of perspective, the painter tries to remove himself as an observer in order to reach the phenomenon itself (2008: 25). The achievement of this type of perspective from the end of the Ilkhanid school led to an expansion of the dimensions of the paintings and thus the possibility of depicting several different events as well as increasing the details related to the location of the events in them.

The perspective of the authority strengthened the narrative dimension of the paintings, the highest limit of which; They were displayed in magnificent works from Herat, Tabriz II, Qazvin, Mashhad and early Safavid (Isfahan) schools. Allocating more space from the composition and frame of the picture to the picture meant increasing the location, which allowed the picture to display several events at the same time. With the influence of post-Renaissance European art, this achievement faced a big challenge. In fact, the

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

linear perspective of European painting destroyed the multi-dimensional aspect of painting and created a temporal-spatial unity between the elements and subjects of the image. In this situation, despite the strengthening of the dramatic aspect of the image elements, the narrative aspect of the paintings declined compared to before; Therefore, the question is raised that after several decades of stagnation in the middle of the Safavid period, how could traditional Persian painting continue its evolution in the direction of narrating the paintings so that its aesthetic capacities, especially its existential characteristics resulting from the perspective of the authority, are preserved?

The great challenge resulting from the change of perspective in traditional Persian painting, as well as trying to change its two-dimensional face to a three-dimensional and realistic face, has continued until the contemporary century. Contemporary artists and researchers have always tried to show and discuss this duality and contradiction resulting from the confrontation of two visual traditions in their works and researches. With an almost general consensus in this regard that the introduction of linear perspective is a heterogeneous event with the aesthetic structure of painting and several centuries of efforts to combine that tradition with the Persian visual tradition have encountered obstacles and complications, there is a need to provide a faithful approach to the aesthetic capacities of painting is felt. Of course, this approach should be in such a way that it is consistent with the everyday aesthetics of the audience.

The expansion of the surface of the painting compared to writing, the formation of a lofty horizon, the perspective of the position and the systematic break of the frame of the painting along with the departure of visual elements from it; There are events in the evolution of Persian painting that are related to the increase of visual narrative. Therefore, it seems that there is no place for change and transformation that is both readable and in line with the development of the narrative aspect of paintings, in the evolution of painting.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

With the aim of explaining and developing the narrative aspect of painting and its extension in time-oriented media, this article tries to provide a solution to overcome the crisis of contemporary Persian painting, which has a practical feature in this respect and uses a descriptive-analytical method with a qualitative approach based on interdisciplinary theories. A visual narrative and the logic of media transformation have been carried out. The data in this research have been collected by library method.

In this article, first, a description in the visual narrative and the key element of time in the narrative are discussed. At this stage, the importance of time and its role as a key element in the visual narrative is expressed. In the following, the presence of narratology in fields outside the exclusive field of literature and in combination with other fields and new situations is described. In the second part, narrativity in traditional Persian painting is examined. In this section, by emphasizing the visual structure of images based on official perspective, the possibility of narrating several events and a larger volume of events compared to images based on linear perspective are expressed. In the third part, the results of the review of the paintings in Tahmasabi's Shahnameh based on the classification and visual narrative system of Elleström are stated in a table, and some examples of the paintings in that version of the Shahnameh have been analyzed. In the fourth part, the possibility of extending traditional Persian painting in time-oriented media such as animation is explained and the theory of the logic of media transformation is presented as the theoretical framework of this extension. Finally, in the conclusion section, an attempt has been made to answer the main question of this research and raise innovative aspects.

2. Literature Review

Among the examples of researches that have been conducted in connection with visual narration in traditional Persian painting, we can refer to the article by Moghnipour and Cheraghi Nazar (2020: 154-

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

185) titled «Narrative analysis of the «painting of Siavash's passage through fire from Shah Tahmasabi's Shahnameh, based on the » prop model. In this research, the authors have tried to compare the narration in two written and visual texts based on the prop model. In the article « visual narratology: narrating in static images (painting) from the perspective of art history and narratology », Variji and Dadashi (2021: 5-17) show that the element of time in visual narratives represents events in another form of linguistic narrative. In the article « composition and narration in Persian painting and its reproduction in the stage of the show », the authors Sadat Ghazi and Hajian Pasha Kalai (2013) have tried to check the adaptability of the art of painting with the show from the perspective of form. In this research, visual adaptation of the forms in painting has been considered for display. In the article « analysis of the structure of the narrative in the image "Death of Zahhak" based on the Grimas action model », Mousavi Ler and Misbah (2011) have analyzed the mentioned image based on the semiotics and Grimas action model in the visual narrative. In the book « Visual Sign-Semantics (Theory and Analysis of Artistic Discourse) », Shairi (2011) in an extended form defines the symbolic system of pictorial types, narration in visual systems and everything that is the semantic characteristics of visual texts and separates them from the semantic characteristics of verbal texts. Is. In the article «, the dynamic manifestations in some of the characters of Sultan Mohammad Naqash's paintings, » Taheri Qomi has tried to analyze the movement effects and dynamic capabilities in the figures of Sultan Mohammad Naqash's works based on the action patterns of the human body and make them Consider as a source of adaptation for animated characters. In the article « rereading the narrative in the paintings of the Shahnameh of Ibrahim Sultan (Shiraz Timuri School), citing the philosophical hermeneutic theory of Paul Ricoeur, » Nouhi and Farrokh Far have tried to analyze the visual elements and reread the narrative in the paintings of the Shahnameh of Ibrahim Sultan from the philosophical hermeneutics entry of Paul Ricoeur.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.9, No. 17
Spring and Autumn 2025
Research Article

3. Methodology

The present research has been conducted in a descriptive-analytical method based on library datas. In this research Elleström 's classification in visual narrative as well as the theory of remediation as another theoretical framework.

4. Results

The narrative capacity of traditional Persian painting, which gradually increased with spending more time to show and understand those narratives, seems to be a newer stage with the addition of the element of movement and action, using time-oriented media such as animation, computer games or cinema be upgraded. In fact, this narrative capacity, which reached its maximum level in Persian paintings until the middle of the Safavid period, was a prelude to change the medium of painting. According to Grussin, the future [of the media] can change before it comes (2004: 19). It seems that the growing feature of visual narrative in traditional Iranian painting created expectations that the Safavid era artist may have due to technological limitations; He has been unable to fulfill them. Therefore, in order to get out of the stagnation of the European painting style with a linear perspective and a single-owner space, it was imitated by painters. However, the acceptance and application of the European painting style has been accompanied by resistance from artists until modern times due to the substantive differences with the Persian visual tradition.

With the advancement of media technologies in the 20th century, painting found the opportunity to expand into newer media such as animation as a time-oriented medium. Traditional Persian painting also got this opportunity to develop the narrative aspect of traditional Persian painting with modified animation.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۹، شمـارهٔ ۱۷، بهار و تابستان ۱۴۰۴، صص ۴۵۰-۴۹۶
مقالهٔ پژوهشی

روایت تصویری در نقاشی سنتی ایرانی ظرفیتی تحول‌خواهانه برای امتداد در رسانه‌های زمان‌محور

باقر بهرام شتربان[۱]، علی‌اصغر فهیمی‌فر[*۲]

(دریافت: ۱۴۰۲/۱۲/۲۵ پذیرش: ۱۴۰۳/۳/۷)

چکیده

در برخی پژوهش‌های معاصر مربوط به زیبایی‌شناسی بصری ایرانی تلاش شده است تا دوگانگی و تضاد حاصل از تغییر پرسپکتیو در نقاشی سنتی ایرانی و تقابل دو سنت تصویری ایرانی و اروپایی مورد بررسی و نقد قرار گیرد. با اجماع تقریباً کلی در این خصوص که پرسپکتیو خطی با نگارگری ناهمخوان بود و چند سده تلاش برای امتزاج آن با سنت تصویری ایرانی به موانع و پیچیدگی‌هایی برخورد کرد، زیبایی‌شناسی نقاشی سنتی ایرانی دستخوش تغییراتی اساسی شد. از این رو این پرسش مطرح می‌شود که نقاشی سنتی ایرانی پس از چند دهه رکود در اواسط دورهٔ صفوی، چگونه می‌توانسته سیر تحولی خود را ادامه دهد، به‌طوری که ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی آن به‌خصوص ویژگی وجودی آن حاصل از پرسپکتیو مقامی حفظ شود؟ در این مقاله تلاش شده با تمرکز بر تقویت وجه روایی نگاره‌ها و استقلال از

---

۱. دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران.
https://orcid.org/0000-0002-4813-576X
۲. دانشیار پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
*fahimifar@modares.ac.ir

Copyright: © 2025 by the authors. Submitted for possible open access publication under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY - NC) license https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

روایت کلامی که به مرور از اواخر دورهٔ ایلخانی شروع شد، براساس نظریات روایت در تصویر نظریه‌پردازانی چون الشتروم و ولف و همچنین نظریهٔ منطق تحول رسانه (بازرسانش) بولتر و گروسین؛ امتداد تحول نقاشی سنتی ایرانی را در رسانه‌های زمان‌محور جست‌وجو کرد. براساس بررسی انجام‌گرفته در این مقاله، به‌نظر می‌رسد افزایش روایتمندی در نگاره‌ها نشانی از ظرفیت تحول‌خواهانه در آیندهٔ رسانهٔ نقاشی سنتی ایرانی باشد؛ که خلق فیلم‌های انیمیشنی و اضافه شدن کنش و متعاقباً عنصر حرکت به تصاویر ثابت، و زمان‌محور شدن نقاشی از نتایج آن است.

واژه‌های کلیدی: روایت تصویری، پرسپکتیو، منطق تحول رسانه، بازرسانش، رسانهٔ زمان‌محور.

۱.مقدمه

نقاشی سنتی ایرانی در شکل اصیل خود از منظر چیدمان موضوعات و عناصر، ساختاری چند ساحتی دارد، طوری که موقعیت‌ها و مکان‌های از نظر پنهان، در این سنت تصویری امکان نمایش می‌یابند. ظهور این ساختار چند ساحتی مرهون چیدمان عناصر تصویری براساس نوع خاصی از پرسپکتیو اصطلاحاً مقامی است. به تعبیر جهانگرد با این نوع پرسپکتیو، نگارگر سعی در حذف خود به‌عنوان مشاهده‌گر در راستای رسیدن به خود پدیده را دارد (۱۳۸۸، ص. ۲۵). دستیابی به این نوع پرسپکتیو از اواخر مکتب ایلخانی به گسترش و فراخ شدن ابعاد نقاشی‌ها و درنتیجه امکان تصویر کردن چندین رخداد متفاوت و همچنین افزایش جزئیات مربوط به موقعیت رخدادها در آن‌ها منجر شد.

پرسپکتیو مقامی بعد روایی نگاره‌ها را تقویت کرد که حد اعلای آن، در آثار فاخری از مکاتب هرات، تبریز دوم، قزوین، مشهد و اوایل صفوی (اصفهان) به نمایش

درآمدند. اختصاص فضای بیشتری از ترکیب‌بندی و قاب نگاره به تصویر، به معنی افزایش مکان‌مندی[1] بود که این امکان را به نگاره می‌داد تا نمایش چندین رویداد به‌طور هم‌زمان در آن میسر شود. با نفوذ هنر اروپایی پسارنسانسی این دستاورد با چالش بزرگی روبه‌رو شد. درواقع پرسپکتیو خطی نقاشی اروپایی وجه چندساحتی نگارگری را از میان برد و وحدتی زمانی – مکانی میان عناصر و موضوعات تصویر را ایجاد کرد. در این وضعیت علی‌رغم تقویت وجه نمایشی عناصر تصویر، وجه روایی نگاره‌ها نسبت به قبل رو به افول گذاشت؛ بنابراین این پرسش مطرح می‌شود که نقاشی سنتی ایرانی پس از چند دهه رکود در اواسط دورهٔ صفوی، چگونه می‌توانسته سیر تحولی خود در راستای روایت‌مندی نگاره‌ها را ادامه دهد، طوری که ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی آن به‌خصوص ویژگی وجودی آن حاصل از پرسپکتیو مقامی حفظ شود؟

چالش بزرگ حاصل از تغییر پرسپکتیو در نقاشی سنتی ایرانی و همچنین سعی بر تغییر وجه دوبعدی آن به وجه سه‌بعدی و واقع‌گرا، تا قرن معاصر ادامه داشته است. هنرمندان و پژوهشگران معاصر همواره تلاش کرده‌اند تا این دوگانگی و تضاد حاصل از تقابل دو سنت تصویری را در آثار و تحقیقات خود نمایش و موردبحث و بررسی قرار دهند. با اجماع تقریباً کلی در این خصوص که ورود پرسپکتیو خطی اتفاقی ناهمگون با ساختار زیبایی‌شناختی نگارگری بوده و چند سده تلاش برای امتزاج آن سنت با سنت تصویری ایرانی به موانع و پیچیدگی‌هایی برخورد کرده[2]، نیاز به ارائهٔ رویکردی وفادارانه به ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی نگارگری احساس می‌شود. بالطبع این رویکرد باید به‌گونه‌ای باشد که با زیبایی‌شناسی روزمرهٔ مخاطبان نیز هم‌خوان باشد.

گسترش سطح نگاره نسبت به نوشتار، شکل‌گیری افق رفیع، پرسپکتیو مقامی و شکست نظام‌مند قاب نگاره توأم با خروج عناصر تصویری از آن؛ اتفاقاتی در سیر

تحولی نگارگری ایرانی هستند که به‌گونه‌ای مرتبط با افزایش روایت تصویری است. بنابراین به‌نظر می‌رسد جای تغییر و تحولی که هم‌خوان و هم‌راستا با توسعهٔ وجه روایت‌مندی نگاره‌ها باشد، در سیر تحولی نگارگری، خالی است.

این مقاله با هدف تبیین و توسعه وجه روایی نگارگری و امتداد آن در رسانه‌های زمان‌محور، سعی بر ارائهٔ راهکاری برای برون‌رفت از بحران نقاشی معاصر ایرانی دارد که ازاین‌حیث ویژگی کاربردی دارد و به روش توصیفی – تحلیلی با رویکرد کیفی متکی بر نظریات بینارسانه‌ای، روایت تصویری و منطق تحول رسانه‌ای انجام پذیرفته است. داده‌ها در این تحقیق به روش کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده‌اند.

در این مقاله ابتدا به شرحی در روایت تصویری و عنصر کلیدی زمان در روایت پرداخته می‌شود. در این مرحله اهمیت زمان و نقش آن به‌عنوان عنصر کلیدی در روایت بصری بیان می‌شود. در ادامه حضور روایت‌شناسی در حوزه‌هایی خارج از حوزهٔ انحصاری ادبیات و در امتزاج با رشته‌های دیگر و موقعیت‌های نو شرح داده می‌شود. در بخش دوم روایت‌مندی در نقاشی سنتی ایرانی مورد بررسی قرار می‌گیرد. در این بخش با تأکید بر ساختار بصری نگاره‌ها متکی بر پرسپکتیو مقامی، امکان روایت چندین رویداد و حجم بیشتری از اتفاقات در مقایسه با تصاویر متکی بر پرسپکتیو خطی بیان می‌شود. در بخش سوم نتایج حاصل از بررسی نگاره‌های موجود در شاهنامهٔ طهماسبی براساس طبقه‌بندی و نظام روایت بصری الشتروم[۳] طی جدولی بیان شده و چند نمونه از نگاره‌های آن نسخهٔ شاهنامه مورد تحلیل قرار گرفته‌اند. در بخش چهارم امکان امتداد نقاشی سنتی ایرانی در رسانه‌های زمان‌محوری چون انیمیشن تبیین شده و نظریهٔ منطق تحول رسانه‌ای به‌عنوان چارچوب نظری این امتداد مطرح می‌شود.

درنهایت در بخش نتیجه‌گیری تلاش شده تا برای سؤال اصلی این تحقیق پاسخ داده و جنبه‌های نوآورانه مطرح شوند.

۲. پیشینهٔ تحقیق

از نمونه پژوهش‌هایی که در ارتباط با روایت بصری در نقاشی سنتی ایرانی انجام گرفته می‌توان به مقالهٔ مقنی‌پور و چراغی‌نظر با عنوان «تحلیل روایت‌شناسانهٔ نگاره "گذر سیاوش از آتش" از شاهنامهٔ شاه طهماسبی، بر مبنای الگوی پراپ» اشاره کرد. در این تحقیق نویسندگان سعی بر بررسی تطبیقی روایت در دو متن نوشتاری و تصویری براساس الگوی پراپ کرده‌اند. در مقالهٔ «روایت‌شناسی دیداری: روایتگری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی» وریجی وداداشی نشان می‌دهند عنصر زمان در روایات بصری رویدادها را به شکل دیگری از روایت زبانی بازنمایی می‌کنند. در مقالهٔ «ترکیب‌بندی و روایت در نگارگری ایرانی و بازتولید آن در صحنهٔ نمایش» نویسندگان سادات قاضی و حاجیان پاشا کلایی تلاش کرده‌اند تا قابلیت‌های انطباق‌پذیری هنر نگارگری با نمایش از منظر فرم را بررسی کنند. در این پژوهش نیز اقتباس بصری از فرم‌های موجود در نگارگری برای نمایش مد نظر بوده است. در مقالهٔ «تحلیل ساختار روایت در نگارهٔ " مرگ ضحاک" براساس الگوی کنشی گریماس»، موسوی‌لر و مصباح نگارهٔ مذکور را براساس نشانه‌شناسی و الگوی کنشی گریماس در روایت تصویری تحلیل کرده‌اند. در کتاب *نشانه- معناشناسی دیداری (نظریه و تحلیل گفتمان هنری)* شعیری به شکل مبسوط نظام مدلولی گونه‌های تصویری، روایت در نظام‌های دیداری و هر آنچه را شاخصه‌های معنایی متون بصری است مشخص و از شاخصه‌های معنایی متون کلامی تفکیک کرده است. در مقالهٔ «بررسی نمودهای پویانمایانه در پاره‌ای از شخصیت‌های نگاره‌های سلطان‌محمد نقاش» طاهری قمی

تلاش کرده است تا جلوه‌های حرکتی و قابلیت‌های پویانمایانهٔ موجود در پیکره‌های آثار سلطان محمد نقاش را براساس الگوهای کنشی اندام انسانی تحلیل کند و آن‌ها را به‌عنوان منبع اقتباس برای کاراکترهای انیمیشنی مد نظر قرار دهد. در مقالهٔ «بازخوانی روایت در نگاره‌های شاهنامهٔ ابراهیم سلطان (مکتب شیراز تیموری) با استناد به نظریهٔ هرمنوتیک فلسفی پل ریکور» نوحی و فرخ‌فر کوشیده‌اند تا با تحلیل عناصر بصری و بازخوانی روایت در نگاره‌های شاهنامهٔ ابراهیم سلطان از مدخل هرمنوتیک فلسفی پل ریکور بپردازند. ضمن اینکه هرکدام از تحقیقات مذکور به نوعی گامی مفید در بررسی و تحلیل روایت بصری و نمود آن در نگارگری و آثار تجسمی برداشته‌اند، لکن درکل وجه روایت بصری نگاره‌ها به‌عنوان ظرفیتی تحول‌خواهانه برای امتداد آن‌ها در رسانهٔ زمان‌محور در هیچ کدام از پژوهش‌های فوق مورد بررسی قرار نگرفته است.

۳. چارچوب نظری

در این مقاله روایت‌مندی برخی آثار نگارگری (نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی به‌عنوان مطالعهٔ موردی) براساس تعداد فیگورهای انسانی، کنش‌های موجود، کنش محوری، ارتباط میان کنش‌ها با کنش محوری و نوع روایت براساس طبقه‌بندی الشتروم بررسی و تحلیل شده‌اند. الشتروم براساس واژه‌شناسی خود طبقه‌بندی مشابه با وولف[۴] را انجام و تصاویر را به سه نوع تک‌فاز، چند فاز و رشته‌ای تقسیم می‌کند. از نظر تغییرات رسانه‌ای، نظریهٔ بازرسانش، اصلاح یا تحول رسانه‌ای[۵] به‌عنوان دیگر چارچوب نظری این پژوهش است. در نظریهٔ تحول رسانه‌ای که توسط بولتر[۶] و گروسین[۷] (۱۹۹۹، ص. ۴) مطرح شدد، رسانه قدیم‌تر (منبع) توجیه‌کنندهٔ رسانه جدیدتر بوده و رسانهٔ جدید تا حدودی به رسانهٔ منبع وفادار خواهد بود که این وفاداری درجاتی دارد.

۳ـ۱. روایتمندی در تصویر و عنصر زمان

روایت امری نهادینه و جدانشدنی در زندگی انسان است. انسان زندگی خود را در یک اجتماع شروع می‌کند ولو کوچک و این روایت از بدو تولد و دوران پیشازبانی در تعامل انسان با اجتماع آغاز می‌شود. انسـان نه‌تنهـا بازنمایـی تجـارب خـود از جهـان واقـع را بـر پایـهٔ الگوهـای روایی منتقل می‌کند، بلکه فهم، تفسـیر و درک وی از جهـان نیـز مبتنی‌بـر اصولـی روایی اسـت (محمدی‌کله‌سر، ۱۳۹۴، ص. ۱۵).

علم روایت‌شناسی در بستر زبان و ادبیات شکل گرفت و برخی از پیش‌فرض‌ها ناخودآگاه دلالت بر وجه ادبی روایت دارد، ولی این دیدگاه از اواسط قرن بیستم دستخوش تغییرات عمده‌ای در جهت میان‌رشتگی شد.[۸] در حالت کلی، متون و آثار هنری از حیث روایت به دو دستهٔ روایی و غیرروایی تقسیم می‌شوند. مهم‌ترین شاخصه‌ای که اثر روایی را از نوع غیرروایی متمایز می‌کند، نقش‌آفرینی عنصر زمان است. میزان روایتمندی یک اثرتجسمی متناسب با میزان زمانی است که، برای دریافت معنای موجود ازروابط میان عناصر و موضوعات بصری موجودر آن اثر صرف می‌شود. پارکر با وام گرفتن از نظریات لاکان[۹] (۱۹۰۱– ۱۹۸۱م) بر این امر صحه می‌گذارد که، روایت در ابتدا به شکل دو یا مجموعه‌ای از اصطلاحات در ذهن ناخودآگاه ما شکل گرفته و درک می‌شود. درواقع روایت نتیجهٔ ایجاد ساختاری است که در طول تحلیل وضعیت روایی حادث می‌شود و تصویر یا اصطلاح در این میان به سان یک پوشش برای دستیابی به معنای مستقیم عمل می‌کنند (۲۰۱۸، ص. ۱۸۳). آنچه به‌عنوان منطق زمانی در روایت مطرح می‌شود به نظر یکی از اصلی‌ترین عناصر روایت است. عنصر زمان به گونه‌ای با روایت درهم آمیخته است که درک آن ضمنی و بی‌واسطه بوده و

چیزی بدیهی قلمداد می‌شود. درواقع شاید تعریف زمان امکانپذیر نباشد، اما حضورش در درون روایت ملموس و محسوس است. ویژگی درهم‌تنیده بودن روایت و زمان را پرینس این گونه بیان می‌کند:

روایت با خلق لحظات متفاوت در زمان و برقراری ارتباط میان آن‌ها، با یافتن الگوهای ژرف در زنجیره‌های زمانی، با اشاره به پایانی که قبلاً بخشی از آن در آغاز بوده است و به آغازی که تا حدودی رو به پایان است، با افشای معنای زمان و تحمیل معنا بر آن، زمان را می خواند و نحوهٔ خواندن آن را می‌آموزد (پرینس، ۲۰۰۰، ص. ۱۲۹؛ قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، صص. ۱۲۶–۱۲۷).

زمان و روایت اساساً از هم منفک نیستند؛ تغییر در زمان به‌گونه‌ای تغییر در نحوهٔ روایت را به‌همراه دارد. «روایت برای گونهٔ انسان روشی بنیادین است تا بتواند درک خود را از زمان سامان دهد» (رجبی و همکاران، ۱۴۰۰، ص. ۱۶۸). آنچه اکثریت روایت‌شناسان بر آن اتفاق نظر دارند این است که عنصر زمان در متن روایی مبتنی بر اصل گاهشمارانه است. به‌عبارتی گذشته، حال و آینده در متن روایی براساس نوع و چگونگی کنش‌های انجام‌گرفته منطبق بر زمان و مکانی معین، استنباط می‌شود. ریکور نیز به تحلیل تجربهٔ زمان در روایت پرداخته واز آن به‌عنوان نقطهٔ عطف یاد می‌کند. او با به‌کار بردن اصطلاحات زمان نقل کردن[۱۰] و زمان نقل‌شده[۱۱]، رابطهٔ میان آن‌ها را به بازی با زمان تعبیر کرده و هدف این بازی را امر زیستهٔ زمانی که همان روایت است، می‌داند (۱۳۹۷، صص. ۵۳– ۵۴).

در نبود عنصر زمان وجود کنش وعمل بی‌معناست. زمانی که کنشی صورت نپذیرد، تغییری نیز حاصل نخواهد شد درنتیجه رخدادی به وقوع نخواهد پیوست. لذا روایتی شکل نخواهد گرفت. چگونگی بیان داستان و رخدادهایی که طبق یک ترتیب زمانی

واقع شده‌اند، درنهایت به ظهور روایت براساس روابط علی و معلولی منجر می‌شود. اگر عنصر زمان از روایت کنار گذاشته شود داستان یا به عبارت بهتر محتوای آن وجود نخواهد داشت (قاسمی‌پور، ۱۳۸۷، ص. ۱۲۶؛ مقنی‌پور و چراغی‌نظر، ۱۳۹۹، ص. ۱۷۱؛ وریجی و داداشی، ۱۴۰۰، ص. ۹).

با گذار از نیمهٔ قرن بیستم، روایت و روایت‌شناسی دستخوش تغییراتی شد، بدین صورت که جنبه‌ها و عوامل دیگری خارج از متن در نقد و تأویل آن هم‌پایهٔ خود متن اهمیت یافت.[۱۲] از این رو روایت‌شناسی به جای تمرکز بر ساختار، رویکرد خود را به بررسی ساختار خوانش متن و تحلیل امکاناتی که متن در اختیار خواننده می‌گذارد، تغییر داد. بنابراین تفهیم معنی و محتوای متن از وجه دیگر و به کمک رشته و حوزه‌ای دیگر مورد بررسی بیشتر قرار گرفت و روایت‌شناسی از حوزهٔ انحصاری ادبیات بیرون آمده و در امتزاج با رشته‌های دیگر از ابزارهـا و زبـان پیشـین فراتر رفت و موقعیت تازه‌ای را به بار آورد. درواقع دلایل مستدلی وجود دارد تا این فرض را درنظر گرفت که داستان‌ها می‌توانند از طریق نظام‌های نشانه‌شناسانه دیگری روایت شوند. تصاویر نمونهٔ مهمی از آن نظام‌هاست که براساس شباهتشان با ابژه‌های موجود و ویژگی شمایلی‌شان، خیلی قبل‌تر از زبان کاربرد روایتی داشته‌اند. البته ناگفته پیداست که در خود روایت زبانی (گفتاری یا نوشتاری) عنصر مکان نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کند. به‌عبارتی خود روایت، تاریخ طولانی در استفاده از کنایات فضایی و مکانی برای توصیف سکانس‌های روایتی (زمانی) دارد. چه‌بسا زمانی که انسان درمورد زمان صحبت می‌کند، تجربیاتی را روایت می‌کند که ناشی از حرکتش در فضاست (پارکر، ۲۰۱۸، ص. ۱۸۷).

متن‌های تصویری اعم از انواع نقاشی‌ها و تصویرگری‌ها در طول تاریخ محملی برای روایت بوده و سنت‌های تصویری با پرداختی مناسب به رخدادهای مختلف دینی، فرهنگی، اجتماعی و سیاسی نقشی روایتگرانه را بازی کرده‌اند. تصاویر ساده و تک قاب باستان‌شناسانه (نمونه‌های موجود در غارها و صخره‌ها) و انسانی حکایت از آن دارند که قبل از اختراع زبان، روایت و ارتباط تصویری به شکل یک ضرورت در زندگی انسان وجود داشته است. نظریه‌پردازان و پژوهشگران با مطالعهٔ تصاویر ازمنظرروایتی، به نتایج درخور و گاه مشترکی از نظر طبقه‌بندی آن‌ها رسیدند. یکی از این طبقات در روایت تصویری نمایش تصاویر به شکل دنباله‌دار یا تصاویر چندفازی[۱۳] است. در نقاشی‌های چندفازی شخصیت‌های به تصویرکشیده‌شده هم‌زمان در دو یا چند مکان بودند که در آن دوران [از طرف مخاطب] مقبولیت داشتند، چیزی که با گفتمان مدرن مغایرت داشت. گروه دیگری از روایت، مربوط به تصاویری بودند که لحظه[۱۴] را نمایش می‌دادند. لحظه به‌سان نقطهٔ عطفی بود که هر چیزی درآن تغییر می‌کند و زمان به قبل و بعد آن تقسیم می‌شود. درواقع لحظه، یادآور گذشته و انتظار آینده است، درحالی که نمایش زمان حال است. در نیمهٔ دوم قرن هجدهم، گوتهلد افریم لسینگ[۱۵] در رسالهٔ خود لائوکون[۱۶] برای لحظه مجسمه لائوکون را مثال آورد. او به مرزبندی میان شعر و نقاشی شدیداً تأکید داشت و مسئله‌ای که اورا به شدت درگیر کرد این بود که چگونه احساس و یا حالتی از بیان بدون تقلیل به کلمات، واژه‌ها و عناصر زبانی می‌تواند معنا را القا کند. لسینگ تصریح کرد که نقش (تصویر) در فضا و براساس حس باصره ارتباط برقرار می‌کند حال آنکه شعر براساس تصور (خیال) در زمان گسترانده می‌شود (رایان، ۲۰۱۲، صص. ۲۲۲– ۲۲۳؛ هوگولیت، ۲۰۲۰، ص.۲۰۱).

طبعاً در هنرهای زمان‌محوری چون ادبیات و هنرهای نمایشی نقش روایت نسبت به هنرهای تجسمی چون نقاشی پررنگ‌تر است، اما این به معنای خالی بودن آثار تجسمی از ظرفیت‌های روایی نیست. الشتروم معتقد است که نقاشی‌ها تصاویر ثابت[۱۷] هستند و انتظار می‌رود که همواره حالتی ایستا[۱۸] داشته باشند. آن‌ها از نظر فضایی دوبعدی و غیرزمانی، تصویری و غالباً نمادین[۱۹] (نمادین بودن براساس شباهت‌هاست) هستند. مادیت تصویر ثابت [تقریباً] شامل زمان نمی‌شود و نقاشی همواره یک نوع رسانهٔ ایستاست. اما این مسئله ظرفیت روایتی تصویر ثابت و نقاشی را به‌کل ازبین نمی‌برد (ص.۱۱۶). بنابراین آثار تصویری نه‌تنها فاقد ظرفیت‌های روایی نیستند، بلکه نمونه آثاری در تاریخ هنر موجود هستند که خالقانشان با به‌کار بردن تمهیداتی توانسته‌اند آثار تصویری و تجسمی را به سوی روایتمندی بیشتر سوق دهند. رایان تصریح می‌کند علی‌رغم اینکه لسینگ معتقد است نقطهٔ قوت نقاشی متکی به نمایش زیبایی است، که از رابطهٔ هم‌نشینی اجزای مختلف یک شیء [هم‌زمان] حاصل می‌شود، نقطهٔ برتری شعر در نمایش کنشی است که در زمان توسعه می‌یابد؛ امکان تسری هر رسانه در جهت رسانهٔ دیگر ناممکن نیست (رایان، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۳). از طرفی میچل[۲۰] نیز به این مورد در تشریح نظریات لسینگ اشاره می‌کند که غیاب بعد زمان در نقاشی یک خصیصهٔ ذاتی نیست و چه‌بسا یک موضوع و سنت فرهنگی است که قابلیت تغییر دارد (میچل، ۱۹۸۶، صص. ۹۵– ۱۱۵؛ هوگولیت،۲۰۱۰، ص. ۲۰۱).

برخی از روایت‌شناسان بر قابلیت‌های خاص تصاویر به‌عنوان شروطی برای روایتمندی اشاره می‌کنند که در جوامع مختلف تأثیرات متفاوتی دارند. از این رو نظریهٔ فرهنگی بودن روایت بصری را مورد تأیید قرار داده‌اند. به‌عبارتی اگر روایت‌مندی نقاشی یا هنر تصویری دیگری پررنگ‌تر باشد، وابسته با سنت‌های مرتبط به آن

نقاشی‌هاست نه خود رسانهٔ نقاشی. تصاویر و نقاشی‌ها درجوامع و فرهنگ‌های مختلف براساس کارکردهای ویژهٔ خود، انسجام یافته و به سنت تصویری ویژه‌ای تبدیل شده است. چه‌بسا وجه زیبایی‌شناختی و نمایشی آثار تصویری در برخی فرهنگ‌ها در درجهٔ پایین‌تر از وجه محتوایی و روایتی‌اش قرار می‌گیرد. تصاویر می‌توانند به چیزی فراتر از آنچه نشان می‌دهند ارجاع داده شوند. رانتا معتقد است تصاویر به‌شکل مستقیم می‌توانند بیانات احساسی و زبان بدن شخصیت‌ها را نشان دهند، ظاهر بصری آن‌ها به‌طور کلی، حالت ادراکی از «گوشت و خون» را عرضه می‌کنند تا سخن گویند و درنتیجه مورد توجه بودن یا ارزشمند بودن را تقویت کنند (۲۰۲۱، ص.۸).

برای افزایش روایتمندی تصاویر ثابت، آن‌ها می‌بایست داستان را به شکل باز زمانی[۲۱] در تصویر ثابت نشان دهند. بر این اساس ولف سه نوع روایت تصویری را از هم متمایز می‌کند. آثار تک‌فاز[۲۲] که یک لحظه از داستان را در تصویر ثابت فرا می‌خوانند؛ آثار چندفاز که چندین لحظهٔ مختلف را در یک تصویر ثابت به تصویر می‌کشند و درنهایت تصاویر رشته‌ای[۲۳] که یک سکانس از رویدادها را به تصویر می‌کشند (رایان، ۲۰۱۲، ص. ۲۲۸). گودمن[۲۴] نیز در یک طبقه‌بندی دیگر براساس عنصر زمان، تصاویر را به چهار گروه تقسیم می‌کند: «آنی بی‌زمان»، «زماندار خطّی»، «زماندار تاب‌خورده» و «غیرزمانی/ضدّزمانی». وی حضور صریح عنصر زمان در روایت‌پردازی را ضروری نمی‌داند و ویژگی‌های متمایزکنندهٔ روایت را در بازآرایی و پیچ‌وتاب ترتیب وقوع و روایت‌کردن جست‌وجو می‌کند (گودمن، ۱۹۸۱، صص. ۱۰۳– ۱۱۹؛ میرزایی پرکلی و محمدی کشکولی، ۱۳۹۶، ص. ۱۲۲). از طرفی الشتروم نیز براساس واژه‌شناسی خود، طبقه‌بندی مشابه با ولف را انجام و تصاویر را به سه نوع تک‌فاز، چندفاز و رشته‌ای تقسیم می‌کند.

در تقسیم‌بندی‌های گودمن به تصویرسازی به‌هم‌پیوسته اشاره‌ای نمی‌شود و تقسیم چهارگانهٔ گودمن به نوعی در روایت‌های تک‌فازی و چند فازی ولف، رایان و الشتروم قرار می‌گیرند که به‌نظر جامع‌ترند. به نظر ولف (۲۰۰۳، ص.۱۹۲) روایت تصاویری از لحظه یا کنش ثبت‌شده از منظر روایت‌مندی ضعیف هستند، زیرا به یک داستانی خارج از اثر تصویری وابسته بوده و بیننده می‌بایست براساس اطلاعات پس‌زمینهٔ خود معنی آن‌ها را دریافت کند. درواقع تصاویر تک‌فاز در بهترین حالت خود می‌توانند یک اشاره‌گر باشند تا روایتگر، در مقابل سریالی از تصاویر ثابت و یا تصویر چند زمانی برای روایت ایدئال‌تر هستند. درنهایت، یک برتری روایتی در آثار تصویری موجود است که همانا قابلیت نمایش چندین صحنهٔ موازی از روایت چندرشته‌ای به‌طور هم‌زمان[۲۵] است، که متن نوشتاری (ادبی) فاقد آن است.

رسانه‌های زمان‌محور از این نظر که زمان نمایش را تعیین می‌کنند با رسانه‌های مکان‌محور فرق دارند. آنچه در تصاویر (نقاشی‌ها، تصویرگری‌ها و عکس‌ها) اهمیت دارد، این است که زمان و ساختار روایت برخلاف نوع موجود دررسانه‌ای چون فیلم، وابسته به تعامل مخاطب است. شعیری معتقد است در آثار تجسمی مانند نقاشی شکل درونی زمان از طریق سایه روشن‌ها، رنگ وتقابل‌های دوگانهٔ موجود در متن متجلی می‌شود، حال آنکه در شکل بیرونی زمان متأثر از کنش دیداری بیننده ای است که اثر را مشاهده می‌کند (۱۳۹۱، صص. ۱۹-۲۰). درک یک تصویر الگوی خاصی ندارد و مخاطبان متفاوت عناصر تصویر را در زمان‌های متفاوتی از فرایند دیدن، دریافت می‌کنند. حتی یک مخاطب برای دیدن کلیات اثر تصویری در شرایط و فرصت‌های مختلف از مسیرهای متفاوتی استفاده می‌کند. درواقع اغلب مطالعات انجام‌گرفته درخصوص حرکت مردمک چشم نشان می‌دهد [در مخاطبان] نوع دیدن‌ها متفاوت‌اند و

اینکه رویهٔ جهان‌شمولی باشد تا تمامی مخاطبان در دیدن تصاویر از آن تبعیت بکنند وجود ندارد (اسپیدال، ۲۰۱۸، ص.۶۴). پارکر نیز معتقد است برخلاف متون ادبی که خوانش آن از خط اول و صفحهٔ اول تا صفحهٔ آخر انجام می‌پذیرد برای متن تصویری قاعده خوانش استانداردی وجود ندارد. فضا یا مکان خاصیت ایزوتروپیک[۲۶] (همگرای) دارد، درحالی که زمان این چنین نیست، در فضا می‌توان در تمامی جهات حرکت نمود، ولی در زمان فقط دریک جهت می‌توان حرکت کرد (۲۰۱۸، ص. ۱۸۵).

۳ـ۲. روایتمندی در نقاشی سنتی ایرانی

نقاشی سنتی ایرانی در سنت‌های تصویری کهن من جمله نقاشی سغدی و مانوی ریشه دارد که به‌دلیل به تصویر کشیدن داستان‌ها و حماسه‌های مربوط همواره دارای ویژگی روایتمندانه بوده‌اند. یکی از مهم‌ترین تغییراتی که بعد از دورهٔ ایلخانان و در دورهٔ حکومت جلایری و نگارگری آن دوره به مرور حادث شد، افزایش ابعاد نگاره و سیطرهٔ تصویر به نوشتار بود. این افزایش سطح تصویر که به ظهور پرسپکتیو مقامی منجر شد، از دورهٔ جلایریان و توسط هنرمندانی چون جنید[۲۷] و عبدالحی [۲۸] به‌وقوع پیوست تا اواسط حکومت صفوی و مکتب تبریزدوم (۹۲۸- ۹۶۰ ق)، قزوین (۹۵۱- ۹۶۲ق) و مشهد (۹۶۳- ۹۷۶ ق) به‌عنوان یکی از شاخصه‌های اصلی سنت تصویرگری ایرانی مفروض شد. هنوز دلایل مستدل و کافی درخصوص این افزایش سطح نقاشی موجود نیست و پژوهش‌های کافی در این خصوص صورت نگرفته است، ولی آنچه مسلم است این امر به اهمیت نگاره نسبت به نوشتار افزود درنتیجه روایت تصویری قوت بیشتری یافت.

همانگونه که پیش‌تر مطرح شد، تصاویر به تنهایی دارای درجاتی از روایتمندی هستند. هرچقدر نمایش آن‌ها در زمان گسترش یابد همانقدر بار روایی‌شان افزایش خواهد یافت. اما در حالت کلی این روایتمندی تابع سنت‌های موجود در فرهنگ‌های مختلف است. نقاشی سنتی ایرانی به‌دلیل کاربردش به سان تصویرسازی ذاتاً بخشی از روایتمندی خود را از متون نوشتاری کسب کرده است. از نظر لیمن[۲۹](۱۹۵۰م- تاکنون) هدف از خلق نقاشی‌های سنتی ایرانی این است که خواننده به متن نوشتاری و تصویر توأمان توجه کند. مخاطب در خوانش متن کتاب مصورشده در حال رفت و برگشت میان متن نوشتاری و نقاشی است، و نکتهٔ مهم این است که کلام و تصویر شانه به شانهٔ هم پیش می‌روند و پژوهش‌های انجام گرفته نشان می‌دهد که نقاش یا نگارگر مابه‌ازای تصویری شعر یا متن مشخص را در نگاره مجسم می‌کرده است (لیمن، ۱۴۰۲، ص. ۲۲۸؛ رفیعی‌راد، ۱۳۹۹، ص. ۲۸؛ موسویلر و مصباح، ۱۳۹۰، ص. ۲۴).

تغییر در اندازه نگاره‌ها غالباً در راستای عرض نگاره (عمودی) به‌وجود آمد و بر افق رفیع‌تر و شکل‌گیری پرسپکتیو مقامی و خروج تصویر از احاطهٔ نوشتار انجامید. ساختار کلی نگاره‌ها تا اواخر حکومت ایلخانی (۷۳۵ق) در پیوندی تنگاتنگ با نوشتار، به عبارت بهتر در احاطهٔ نوشتار براساس ترکیب‌های افقی و پلکانی شکل گرفت. آغاز فراختر شدن را می‌توان تا حدودی در برخی نگاره‌های شاهنامهٔ بزرگ ایلخانی دید که براساس شواهد، هنرمندی چون احمد موسی (قرن هشتم هجری) در آن به تصویرگری پرداخت و اولین تغییرات مذکور را رقم زد. در نگارهٔ «رزم کردن رشنواد با رومیان» منتسب به احمد موسی فراختر شدن نگاره‌ها نسبت به نمونه‌های پیشین مشهود است (تصویر۱).

بعدها این سبک توسط هنرآموزان احمدموسی در مکتب جلایری رسمیت یافت. پاکباز تصریح می‌کند جنید (هنرآموز با واسطهٔ احمدموسی) اصول فراخ کردن فضای تصویری را کامل‌تر کرد، به‌طوری که در آثار او، با رفیع‌تر شدن افق و کوچک‌تر شدن پیکره‌ها از نظر اندازه که در داخل منظرهٔ طبیعی و درون معماری قرار گرفتند، به حس بزرگی و فراختر شدن فضا کمک شایانی شد (۱۴۰۰، ص. ۸۱). به نظر منابع موثقی در میان نیست تا مشخص شود از مرگ ابوسعید[۳۰] و اتمام دورهٔ ایلخانی تا بروی کار آمدن جلایریان و قدرت گرفتن سلطان اویس در تبریز بین سال‌های ۷۳۶ تا ۷۵۶ هجری چه اتفاق یا رویداد خاصی به‌وقوع پیوسته که نگاره‌ها به شکل عمودی با افق رفیع و با پیکره‌های انسانی کوچک‌تر اجرا شده‌اند. اما واضح است که شاهکارهای نقاشی سنتی ایرانی مربوط به مکاتب هرات و تبریز دوم شکل متعالی این اسلوب تا قرن یازدهم هجری هستند. در این اسلوب، تصویرگری وروایت تصویری به اوج استقلال خود می‌رسند و حتی بخش‌هایی از تصویر برای افزایش مکان‌مندی از قاب خارج شده و سعی در ورود به فضای مخاطب دارد (بهرام شتربان و همکاران، ۲۰۲۲، صص. ۳۳۷– ۳۵۷).

تصویر ۱: رزم کردن رشنواد با رومیان ۷۳۷ق شاهنامهٔ ایلخانی. منسوب به احمد موسی. در اینجا بالا رفتن افق و بزرگ شدن عرض نگاره مشهود است. https://www.wikiart.org/en/ahmad-musa/darab-and-rastnawan-fight-the-rumis-1336#

درواقع آنچه به وقوع پیوست اهمیت یافتن روایت تصویری در مقابل روایت نوشتاری بود. به نظر آیت‌الهی و خاکیان با فراخ‌تر شدن نگاره به مرور تصویر از احاطهٔ نوشتار خارج و اهمیت‌اش بیشتر شد، به‌طوری که سبب تحریک بیننده شد تا به دنبال خواندن روایت داستان برود (۱۳۸۶، ص. ۳۸). بدین ترتیب قاب تصویر این امکان را یافت تا متناسب با ساختار مرقعات و کتاب‌ها فراخ‌تر شود، همچنین پیکره‌های انسانی کوچک‌تر شوند، تا تصویر و میزان مکانمند بودن[۳۱] آن افزایش یابد. با افزایش مکانمندی، عناصر انسانی موجود در نقاشی‌ها یا به عبارتی پیکره‌هایی که اتفاقات نگاره را روایت می‌کنند، مجال این را یافتند تا تغییر موقعیت بیشتری را تجربه کنند. این تغییر در یک بازهٔ زمانی اتفاق می‌افتد که جوهرهٔ روایت است. به عبارتی توالی زمانی به معنی تسلسل خطی واحدهای معنایی است، که در متن‌های تصویری می‌تواند به شکل توالی

مکانی نیز تغییر کند (موسویلر و مصباح، ۱۳۹۰، ص. ۲۹). به تعبیر شعیری مکان در متن تصویری این توانایی را دارد که عناصر و ابژه‌های بصری را سازماندهی کند و با گذر زمان فرایند معناسازی رخ دهد (۱۳۹۱، ص. ۱۴۵). با مکانمند شدن بیشتر نگاره‌ها قابلیت نمایش تعداد صحنه‌های موازی از روایت چندرشته‌ای به‌طور هم‌زمان (همان چیزی که ولف آن را ویژگی روایی خاص تصاویر قلمداد می‌کند) افزایش یافت. برای مثال درمورد نگاره «دفاع کیخسرو در مقابل سپاه مکران» که دارای ۱۴۶ پیکره است (تصویر۲)، علی‌رغم اینکه فیگورهای انسانی از نظر تیپ و قیافه شبیه هم هستند، لاکن همان مقدار تفاوت ناچیز در ظاهر، تنوعی به کنش‌ها داده است که هم‌زمان چندین روایت موازی را در یک قاب عمودی به شکل فشرده نشان می‌دهد. طبیعتاً اگر قاب در همان وضعیت افقی متناسب با عرض کتاب باقی می‌ماند و از آنجایی که پیکره‌ها نمی‌توانستند از یک حدی کوچک‌تر طراحی و نقاشی شوند، اضافه کردن پیکره‌های بیشتر برای هنرمندان میسر نمی‌شد. اضافه کردن پیکره‌ها در ترکیبات افقی فقط در صورتی میسر می‌شد که پیکره‌ها خیلی به هم نزدیک می‌شدند. این نزدیکی به تراکم بیشتر آن‌ها منجر می‌شد که در نتیجهٔ آن اندک ظهور بالا تنه‌شان نیز ناپیدا می‌شد. با مقایسهٔ دو نگارهٔ رزم کردن رشنواد با رومیان (۷۳۷ق) و کیخسرو در مقابل سپاه مکران دفاع می‌کند (۹۳۱-۹۳۷ق) که با اختلاف تقریباً دویست سال از هم اجرا شده‌اند، کاملاً مشخص می‌شود که دو نگاره با مضمون جنگ از نظر ابعاد و اندازهٔ پیکره‌ها از هم متفاوتند و نگارهٔ فراخ‌تر دارای شش تا هفت برابر پیکره بیشتر است؛ که درنتیجه بار روایی در نمونهٔ متأخر به مراتب سنگین‌تر است.

تصویر۲: کیخسرو درمقابل سپاه مکران دفاع می‌کند. ۹۳۱–۹۳۷ق شاهنامهٔ تهماسبی. در این نگاره بالغ بر۱۴۰ پیکره طراحی و به‌کار رفته و در آن درون‌مایهٔ کلی جنگ‌های تن به تن سواره‌نظام به تصویر کشیده شده است. بیان چهره‌های مختلف، حالت‌های بدنی متفاوت و کنش‌های متنوع این درون‌مایهٔ ثابت جنگ را از نظر روایتی غنا بخشیده است. موزه متروپولیتن.
https://www.metmuseum.org/art/collection/search/452158

۳ـ۳. شاهنامهٔ طهماسبی نمونه‌ای اعلا در روایت بصری

پیکره‌های انسانی، کنش‌های موجود، کنش محوری، ارتباط میان کنش‌ها با کنش محوری و نوع روایت متغیرهای تأثیرگذار روایتمندی در نقاشی سنتی ایرانی هستند. برای مثال ارتباط بین کنش‌ها شاخصهٔ تعیین‌کننده در نوع روایتمندی نگاره‌هاست، به‌طوری که اگر کنشی اصلی در حال روایت و کنش‌های دیگر در راستا و واکنشی به کنش اصلی باشند درنتیجهٔ روایت حالت تک‌فاز براساس طبقه‌بندی الشتروم را خواهد داشت. اگر کنشی در حال روایت باشد و هم‌زمان کنش‌های دیگری نیز در حال انجام باشند که بی ربط با کنش اصلی یا کم ارتباط با آن باشند، حالت چند فاز و همزمان خواهند داشت. به‌نظر می‌رسد حالت

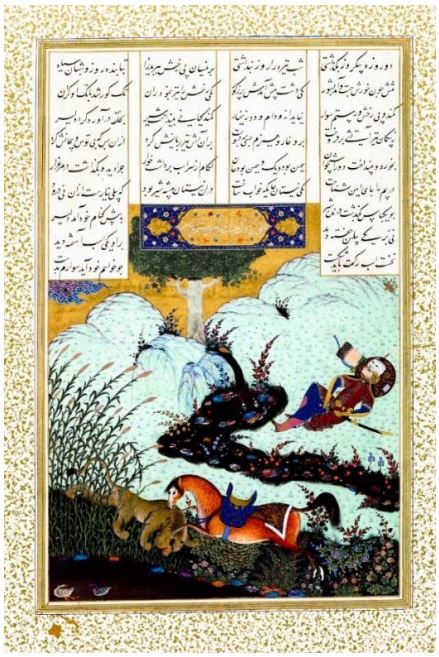
سوم و روایت رشته‌ای به‌عنوان سومین گونهٔ روایت تصویری براساس طبقه‌بندی الشتروم در آثار نگارگری خیلی مرسوم نبوده است.

در این میان یکی از آثاری که می‌توان مدعی بود نگاره‌هایش حد اعلای نقاشی سنتی ایرانی توأم با افق رفیع و حداکثر روایت تصویری است، شاهنامهٔ طهماسبی باشد.[۳۲] با بررسی انجام‌گرفته از ۲۴۳ نگاره از کل ۲۵۸ نگارهٔ موجود در شاهنامهٔ طهماسبی براساس طبقه‌بندی الشتروم، انواع روایت‌های تصویری بررسی شدند که نتایج آن در جدول ۱ ارائه شد. لذا با شرح چند نمونه از نگاره‌ها ویژگی هرکدام از طبقات مشخص می‌شوند.

جدول ۱: روایتمندی نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی براساس تعداد فیگورهای انسانی، کنش‌های موجود، کنش محوری، ارتباط میان کنش‌ها با کنش محوری و نوع روایت براساس طبقه‌بندی الشتروم. مأخذ: نگارنده

نوع روایت نگاره	تعداد نگاره‌ها براساس نوع روایت	نگاره با حداقل فیگور انسانی	نگاره با حداکثر فیگور انسانی	ارتباط کنش‌ها با کنش محوری
تک‌فاز	۱۷۱	۱ کشتن اژدها توسط رستم	۱۱۹ داستان رستم با خاقان و کردان توران	دارند
چندفاز (کنش‌ها مرتبط با کنش اصلی)	۳۵	۱۰ عاشق شدن رودابه بر زال	۱۴۶ دفاع کیخسرو در مقابل سپاه مکران	دارند
چندفاز (کنش‌ها مغایر با کنش اصلی)	۳۷	۵ معاشقه اردشیر و گلنار	۷۹ شنگول سفیر خاقان را تحریک می‌کند تا به جنگ رستم رود	ندارند

پیکره‌ها به عنوان قهرمانان نگاره‌های شاهنامهٔ طهماسبی در حال انجام کنشی بوده و داستان نگاره‌ها را روایت می‌کنند. برای مثال در نگارهٔ «خان اول: نبرد رخش و شیر» که تک‌فاز بوده و رخش درگیر با شیر به تصویر کشیده شده است، حضور رستم در حال خواب در لباس ببر وبا حداقل کنش، نقش کلیدی در نگاره ایفا می‌کند. درواقع رستم در حال خواب، به اسب در حال جنگ با شیر به‌عنوان کنشگر اصلی؛ هویت رخش بودن و تعلق به رستم را می‌دهد (تصویر۳). آنچه در این نگاره دیده می‌شود حالت آماده‌باش رستم برای دفاع با خوابی سبک را القا می‌کند، گذاشتن سپر، تیردان و کمان زیر سر، گرفتن یک دست غلاف شمشیر را و گرفتن دستهٔ شمشیر با دست دیگر، خم کردن یکی از پاها آمادگی برای واکنش سریع را برای مخاطب القا می‌کند. آن‌طرف جوی، رخش با شیر در حال نبرد است. نواختن پاهای جلو بر سر و کول شیر و گرفتن گردن شیر با دهان که شیر را به درماندگی انداخته، حکایت از برتری قریب‌الوقوع رخش بر شیر دارد، رستم به قابلیت و توانایی رخش واقف است. بنابراین به خواب نیمروز خود ادامه می‌دهد. در این نگاره مقدار نوشتار در ترکیب نگاره، به‌دلیل حداقل کنش و کوچکی دامنهٔ عمل برای نمایش، بیشترین حضور را داراست.



تصویر۳ خان اول: نبرد رخش و شیر. ۹۳۱ق شاهنامهٔ طهماسبی. رستم در حال خواب، به اسب در حال جنگ با شیر به‌عنوان کنشگر اصلی؛ هویت رخش بودن و تعلق به رستم را می‌دهد.
https://jfava.ut.ac.ir/article_64026_4e158ea38af0b95b76ca28d090be779.

نگاره‌های تک‌فازی که پیکره‌های انسانی بیشتری در آن‌ها به‌کار رفته از نظر روایتمندی درجهٔ بالاتری را نسبت به نمونه‌های کم‌پیکره‌تر برخوردارند. برای مثال در نگارهٔ «داستان رستم با خاقان و کردان توران» ماجرای اصلی در وسط میدان جنگ رخ می‌دهد، طوری‌که یکی از دوسواره (رستم) کمندی را به دور بدن حریف انداخته و او را می‌کشد که به افتادن از پشت حریف منجر می‌شود. در اینجا نقاش او را در حال سقوط بروی زمین به تصویر کشیده است. این نقاشی تقریباً ۱۱۹ پیکرهٔ انسانی را در خود جای داده است. به استثنای چند پیکره در حال نواختن دهل و کرنا بقیهٔ پیکره‌ها ایستاده و سواره در حال نظاره بر نبرد دو جنگاور هستند (تصویر۴). در این نگاره با

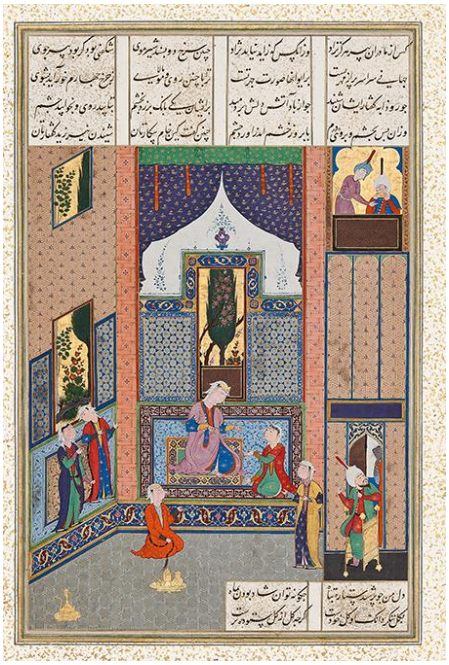
افزایش پیکره‌ها و فضای تصویر میزان نوشتار نیز به نسبت کم شده است، که در نگارهٔ مورد نظر شاید چیزی حدود یک پنجم کل ترکیب را به خود اختصاص داده است. این نگاره و نگاره‌های مشابه‌اش از نمونه نگاره‌های تک‌فاز با درجهٔ روایتمندی بالا هستند.

تصویر ۴: داستان رستم با خاقان و کردان توران. ۹۳۱–۹۳۷ق شاهنامهٔ طهماسبی. به استثنای چند فیگور بقیه سواره نظام در حال نظاره بر نبرد دو جنگاور هستند.

HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/METPUBLICATIONS/THE_SHAHNAMA_OF_SHAH_TAHMASP_THE_PERSIAN_BOOK_OF_KINGS_2014

گروه بعدی نگاره‌ها شامل آن‌هایی هستند که علی رغم ارتباط میان کنش اصلی یا به عبارتی موضوع اصلی داستان با دیگر کنش‌ها، بدلیل تنوع و تفاوت در ظاهر پیکره‌ها؛ جزء گروه چندفاز طبقه‌بندی الشتروم قرار گرفته‌اند. درواقع در بیشتر مواقع این گروه از نگاره‌ها از نظر کارکرد روایی، مانند نگاره‌های تک‌فاز هستند. برخلاف نگاره‌های

تک‌فاز که با تعداد یک یا دو پیکره کنش انجام می‌گیرد، در نگاره‌های چند فاز با کنش‌های مرتبط، تعداد پیکره‌ها از یک حدی کم‌تر نیستند. نگارۀ «عاشق شدن رودابه بر زال» با ده پیکره نمونه‌ای از این گروه نگاره‌هاست (تصویر۵). در این نگاره کنش اصلی به پیکرۀ زن نشسته در مرکز ترکیب تعلق دارد. دیگر شخصیت‌ها هرچند درگیر کنش قهرمان اصلی هستند ولی نظاره‌گر آن شخصیت محوری نیستند. گفت‌وگوی دو ندیمۀ ایستاده در کناری، گفت‌وگوی مرد درباری نشسته بر صندلی با یکی از ندیمه‌ها در ورودی در عمارت، نظارۀ مردی نشسته در جلوی پنجره با حالت اندوه و دلداری مردی دیگر او را؛ واکنش‌های متنوع به کنش اصلی را نشان می‌دهند.



تصویر ۵ : عاشق شدن رودابه بر زال. ۹۳۱–۹۳۷ق شاهنامۀ طهماسبی. پیکره‌های دیگر هرچند درگیر کنش قهرمان اصلی‌اند، ولی خود نیز در حال عملی موازی با کنش اصلی هستند.
HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/METPUBLICATIONS/THE_SHAHNAMA_OF_SHAH_TAHMASP_THE_PERSIAN_BOOK_OF_KINGS_2014

در میان نگاره‌های چند فاز با کنش‌های مرتبط، نگارهٔ «دفاع کیخسرو در مقابل سپاه مکران » که قبل‌تر نیز اشاره شد با ۱۴۶ پیکره به نظر بیشترین تعداد پیکره را در کل شاهنامهٔ طهماسبی داراست. هرچند کنش و موضوع اصلی جنگ سواره نظام است، ولی حالت‌های مختلف جنگجویان دو جبهه که در هم فرورفته‌اند و از طرفی پیکره‌های مثله‌شده و گاهاً نیمه جان افتاده بر زمین همچنین نوازندگان طبل و کرنا و حالت آماده‌باش نیروهای پشتیبانی، روایتی پیچیده از جنگ و میدان جنگ تن به تن را ارائه می‌کند. در این اثر به‌دلیل انبوه حالت‌های انسانی زمان زیادی باید سپری شود تا تمامی صحنه مد نظر قرار گیرد. میزان نوشتهٔ به‌کار رفته در این نگاره به حداقل رسیده و نهایتاً به یک هشتم کل فضای تصویر محدود شده است.

نگارهٔ «داستان اردشیر و گلنار» با تعداد پنج پیکره کم تعدادترین در میان نگاره‌هایی است که چندفاز بوده و کنش‌ها با هم بی‌ارتباط هستند. در این اثر هر کدام از سه ندیمه در کناری در حالت نشسته به خواب رفته‌اند حال آنکه اردشیر و گلنار بیدارند (تصویر۶).

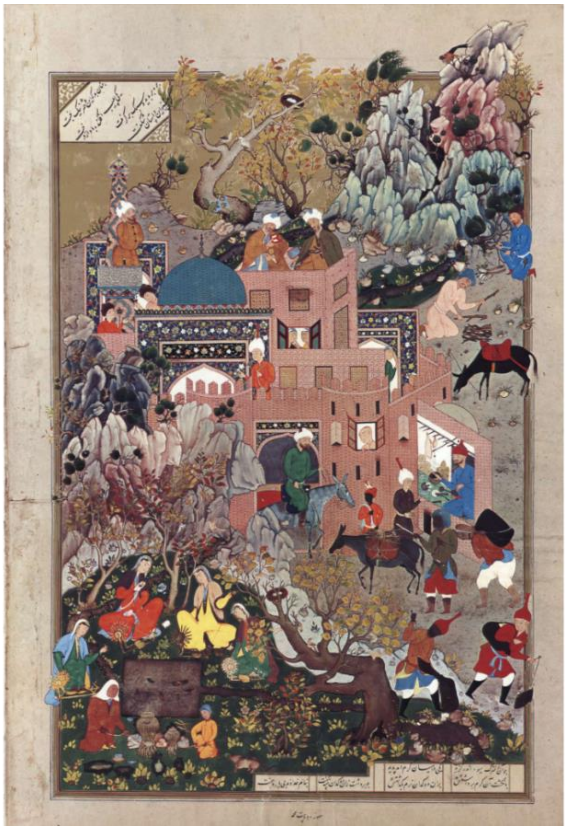
تصویر ۶: داستان اردشیر و گلنار. ۹۳۱-۹۳۷ق شاهنامهٔ طهماسبی. این نگاره جزء نگاره‌هایی با کم‌ترین تعداد پیکره‌ها است که چندفاز بوده وکنش‌ها باهم بی‌ارتباط هستند.
HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/METPUBLICATIONS/THE_SHAHNAMA_OF_SHAH_TAHMASP_THE_PERSIAN_BOOK_OF_KINGS_2014

در این گروه از نگاره‌ها با روایتمندی چندفاز، پرپیکره‌ترین اثر نگارهٔ «شنگول سفیر خاقان را تحریک می‌کند تا به جنگ رستم رود» است. در این نگاره ۷۹ پیکره نقش بسته است. خاقان در خیمه در کنار چند تن دیگر ازجمله شنگل بروی صندلی‌هایی نشسته‌اند. سربازان در گروه‌های چندتایی در جای جای نگاره در حال قدم‌رو و گفت‌وگو هستند (تصویر۷).

تصویر ۷بالا: شنگول سفیر خاقان را تحریک می‌کند تا به جنگ رستم رود. ۹۳۱-۹۳۷ق شاهنامهٔ طهماسبی پایین: جزئیات کنش اصلی از همان نگاره که پیکره‌ها با حالات متفاوت نشسته و در حال گفت‌وگو هستند.

HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/METPUBLICATIONS/THE_SHAHNAMA_OF_SHAH_TAHMASP_THE_PERSIAN_BOOK_OF_KINGS_2014

از نگاره‌های چندفازی که کنش‌ها در آن غیرمرتبط باهم‌اند، نمونه‌هایی وجود دارند که از نظر روایت بسیار غنی هستند که نگارهٔ «داستان هفتواد و کرم » مربوط به شاهنامهٔ طهماسبی یکی از آن دسته است (تصویر۸). این نگاره که شامل ۲۶ پیکره است، نزدیک به ده رویداد مختلف را هم‌زمان در چند صحنهٔ مجزا روایت می‌کند.[۳۳] این نگاره از نظر روایت‌شناسی بالاترین درجهٔ روایت تصویری را داراست، زیرا می‌تواند چندین صحنهٔ موازی را به‌صورت روایت چندرشته‌ای[۳۴] هم‌زمان نمایش دهد؛ قابلیتی که منحصر به آثار تصویری براساس ساختار فضایی آن‌هاست. نگاره‌های دیگری با همین موضوع مربوط به قرن هشتم هجری (تصویر ۹ چپ) و قرن نهم هجری (تصویر ۹ راست) وجود دارند که فقط به یک صحنه بسنده کرده و از روایتی تک‌فاز برخوردارند و در مقایسه با نمونهٔ طهماسبی بار روایی کم‌تری دارند.



تصویر ۸ : داستان هفتواد و کرم. ۹۳۱–۹۳۷ق شاهنامهٔ تهماسبی. این نگاره از نظر روایت بسیار غنی است و جزء نگاره‌های چندفازی هستند که کنش‌ها در آن غیرمرتبط‌اند.

HTTPS://WWW.METMUSEUM.ORG/ART/METPUBLICATIONS/THE_SHAHNAMA_OF_SHAH_TAHMASP_THE_PERSIAN_BOOK_OF_KINGS_2014

تصویر۹ چپ: داستان هفتواد و کرم. ۷۰۰ق در این نگاره تصویر در انحصار نوشتار بوده و تنها زنانی که در حال ریسیدن ابریشم هستند در نقاشی دیده می‌شوند.

HTTPS://COLLECTIONS.ARTSMIA.ORG/ART/1214/STORY-OF-HAFTVAD-WESTERN-IRAN-OR-BAGHDAD راست: داستان کشتن اردشیر کرم هفتواد را. ۸۰۳–۹۰۳ ق در این نگاره نیز اردشیر در حال کشتن کرم غول‌پیکر است و حضار در بهت نظاره‌گر این رویداد هستند.

HTTPS://EN.WIKIPEDIA.ORG/WIKI/HAFTV%C4%81D#/MEDIA/FILE:WLA_LACMA_IRAN_SHIRAZ_ARDASHIR_FEEDS_MOLTEN_METAL_TO_HAFTVAD_THE_WORM.JPG

امتداد نقاشی سنتی ایرانی در رسانه‌های زمان‌محور

پانوفسکی[۳۵] به درستی اصطلاح «تصاویر متحرک» را برای نمونه فیلم‌های اولیه استفاده و منشأ آن‌ها را نقاشی‌ها و تصویرسازی‌های مجلات معرفی می‌کند.

آثار ثابتی که در اولین فیلم‌ها زنده می‌شدند، نقاشی‌ها و کارت پستال‌های معمولی قرن نوزدهم (یا کارهای مومی در موزهٔ مادام توسو[۳۶]) بودند که در داستان‌های مصور (ریشهٔ بسیار مهم هنرهای سینمایی)، مجلات پالپ و رمان‌های سکه‌ای به تصویر کشیده

می‌شدند. فیلم‌های برخاسته از این چنین فرهنگ‌های تصویری برای عوام بسیار جذاب بودند (پانوفسکی، ۱۹۴۷، ص. ۱۷).

هنرمندان و صنعتگران مختلف در طول تاریخ تلاش کردند تا اولین گام‌ها را در ایجاد و خلق توهم حرکت با طرح‌های به‌وجود آمده و دستکاری‌شده توسط انسان بردارند. شواهدی از سال هفتاد قبل از میلاد در مجموعه شعر طبیعت اشیاء[۳۷] اثر لوکرتیوس[۳۸] در دسترس است که حاکی از وجود مکانیسمی برای انعکاس تصاویر متحرک طراحی‌شده بر روی پرده است (ولز، ۲۰۱۳، ص. ۱۱). زوتروپ[۳۹] و فناکیستیسکوپ[۴۰] که اختراع آن‌ها به دهه‌های سی و چهل قرن نوزدهم برمی‌گردد در نوع خود پیشرفت قابل توجهی در نمایش حرکت از طریق تصاویر نقاشی شده بودند. چه‌بسا ایدهٔ اصلی اختراع دوربین فیلمبرداری برای حرکت‌نگاری ملهم از دستگاه‌های اولیهٔ نمایش حرکت است که چند دهه قبل‌تر اختراع شدند.[۴۱]

تحول به رسانهٔ زمان‌محور در یک قالب هنری مانند نقاشی به شکل‌گیری یک رابطهٔ بینارسانه‌ای براساس ظرفیت‌های موجود میان رسانهٔ قدیمی و رسانهٔ جدیدتر منجر می‌شود. در این خصوص نظریهٔ بازرسانش یا تحول رسانه‌ای می‌تواند یکی از اصلی‌ترین نظریه‌ها باشد. براساس این نظریه که توسط بولتر و گروسین مطرح شد، رسانهٔ قدیمی‌تر (منبع) توجیه‌کنندهٔ رسانهٔ جدیدتر بوده و رسانهٔ جدید تا حدودی به رسانهٔ منبع وفادار خواهد بود که این وفاداری درجاتی دارد (۱۹۹۹، ص. ۴).

از سویی نظریهٔ اصلاح یا تحول رسانه‌ای یا به‌اصطلاح بازرسانش وامدار نظریهٔ رسانهٔ مک لوهان[۴۲] است. در نظریهٔ منطق تحول رسانه‌ای نیز همانند نظریهٔ مک‌لوهان که رسانه‌ها را امتداد بدن انسانی فرض می‌کند، رسانه‌های جدیدتر امتداد رسانه‌های قدیم‌تر فرض می‌شوند. به عبارتی رسانه‌ها با شاخصه‌های مشترک در امتداد یکدیگر

قرار می‌گیرند، به روز و متحول می‌شوند. درنهایت اینکه محتوای هر رسانه‌ای همیشه رسانهٔ دیگری است.

نظریهٔ منطق تحول رسانه‌ای نظریه‌ای است برای تأمل در اینکه چگونه تمامی رسانه‌ها به شکل مداوم از رسانه‌های دیگر فرم و محتوا را وام گرفته و در خود رواج می‌دهند. برخلاف برخی منتقدان رسانه که فرض می‌کنند فناوری‌های دیجیتال مانند وب جهانی، واقعیت مجازی و گرافیک‌های رایانه‌ای می‌بایست در راستای زیبایی‌شناسی نوین و ملزومات فرهنگی، از گذشته دست بشویند، اما بولتر و گروسین نظریهٔ منطق تحول رسانه‌ای را در تقابل با آن نظر مطرح می‌کنند. بولتر و گروسین تأکید می‌کنند این روند در زمان معاصر و با آمدن رسانه‌های جدید دیجیتال فزونی و شتاب یافته و به‌عنوان ویژگی برجستهٔ آن‌ها باید درنظر گرفته شود (۱۹۹۹، صص. ۵-۶).

ظرفیت روایی نقاشی سنتی ایرانی که به مرور با صرف زمان بیشتر برای نمایش و درک آن روایت‌ها افزایش یافت، به‌نظر با اضافه شدن عنصر حرکت و کنش[۴۳]، با استفاده از رسانهٔ زمان‌محوری چون انیمیشن، بازی رایانه‌ای یا سینما می‌تواند به مرحلهٔ جدیدتری ارتقا یابد. درواقع این ظرفیت روایی که در نقاشی‌های ایرانی تا اواسط دورهٔ صفوی به حد نهایت خود رسید، مقدمه یا ظرفیت تحول‌خواهانه[۴۴] برای تغییر رسانهٔ نقاشی بود. به تعبیر گروسین آینده [رسانه] می‌تواند متحول شود پیش از آنکه فرا برسد (۲۰۰۴، ص. ۱۹). به‌نظر ویژگی رو به رشد روایت تصویری در نقاشی سنتی ایرانی، انتظاراتی را ایجاد می‌کرد که هنرمند عصر صفوی شاید به‌دلیل محدودیت‌های فناورانه؛ عاجز از برآوردن آن‌ها بوده است. لذا برای برون‌رفت از رکود اسلوب نقاشی اروپایی با پرسپکتیو خطی و فضای واحد تک‌ساحتی از طرف هنرمندان نگارگر مورد تقلید قرار گرفت[۴۵]. حال آنکه پذیرش و اعمال اسلوب نقاشی اروپایی به‌دلیل تفاوت‌های ماهوی

با سنت تصویری ایرانی، تا زمان معاصر با مقاومت‌هایی از طرف هنرمندان همراه بوده است .

با توسعهٔ فناوری‌های رسانه‌ای در قرن بیستم، نگارگری این مجال را یافت تا در رسانه‌های جدیدتری چون انیمیشن به‌عنوان رسانهٔ زمان‌محور و مبتنی بر روایت، امتداد یابد. بنابراین می‌توان به برخی نمونه آثار انیمیشنی مانند زندگی (۱۳۴۴ ش) ساختهٔ نصرتا.. کریمی، گلباران (۱۳۵۱ ش)، ملک خورشید (۱۳۵۴ ش)، من‌آنم (۱۳۵۲ ش) هرسه ساختهٔ علی‌اکبر صادقی، امیرحمزه دلدارو گوردلگیر (۱۳۵۵ ش) اثر نورالدین زرین‌کلک و مجموعه هزارافسان (۱۳۹۶ ش) ساختهٔ مشترک عباس جلالی یکتا و اصغر صفار اشاره کرد که به نحوی نقاشی سنتی ایرانی را در خود امتداد داده‌اند. چه‌بسا این آثار محمل و انگیزه‌ای برای تولید آثار جدیدتر در ادامهٔ توسعهٔ وجه روایی نقاشی سنتی ایرانی هستند.

۴. نتیجه

شکل‌گیری افق رفیع و پرسپکتیو مقامی ماحصل افزایش سطح نگاره‌ها بود که در نقاشی سنتی ایرانی به ظهور رسیدند. با افزایش سطح نگاره برای پرشدن فضا لازم بود تا هنرمندان موضوعات و عناصر بصری بیشتری به نگاره بیفزایند. بنابراین تصاویر مجال بیشتری برای حضور یافتند که موجب استقلال هر چه بیشتر تصویر از نوشتار و تقویت روایت تصویری شد. افزایش روایتمندی در اثر بزرگ‌تر شدن سطح نگاره منجر شد تا تعداد زیادی از صحنه‌های موازی به‌طور هم‌زمان امکان نمایش یابند. متقابلاً افزایش روایتمندی نیز که در نتیجهٔ افزایش رویدادهای متعدد و یا کنش‌های روایی مختلف درون قاب نگاره‌ها بود، شرط کافی برای افزایش ابعاد نگاره و تأکید بر

پرسپکتیو مقامی بوده است تا رویدادها به راحتی و به دور از هم‌پوشانی در صفحهٔ نگاره نمایش داده شوند.

تحول روایتمندانهٔ نقاشی سنتی ایرانی با وفاداری به زیبایی‌شناسی آن که در طول چند قرن حادث شد، می‌تواند نشانه‌ای از پیش‌تحول در آیندهٔ رسانهٔ موجود بوده باشد؛ این مورد به‌عنوان ایدهٔ اصلی و فرضیهٔ نویی که تاکنون در پژوهش‌های قبلی بدین شکل مطرح نشده، در این مقاله مطرح شد. تلاش هنرمندان انیماتور در ۶۰ سال اخیر که منتهی به خلق فیلم‌های انیمیشنی در رویکرد به نقاشی سنتی ایرانی شده، می‌تواند مؤید فرضیهٔ مذکور باشد. به‌طوری که بار روایی نگاره‌ها در گام بعدی با اضافه شدن کنش و متعاقباً عنصر حرکت به تصاویر ثابت، و زمان‌محور شدن نقاشی با انیمیشن یا رسانهٔ مشابهی مانند بازی رایانه‌ای تقویت شد. انیمیشن‌هایی که در اقتباس بصری از نقاشی سنتی ایرانی تولید می‌شوند در عین حال که به‌روز بوده و با سلایق و زیبایی‌شناسی روزمره مخاطبان هم‌خوان است، به نوعی نقاشی سنتی ایرانی را متحول کرده و از طریق وام‌گیری، ادای احترام و بیعت با رسانهٔ پیشین یعنی نقاشی، خود را به شکل نویی ارائه می‌دهند.

پی‌نوشت‌ها

1. Spatiality

۲. با مرور ادبیات هنر و نقاشی معاصر ایرانی مشخص می‌شود که اندیشمندان و منتقدان این حوزه، جریان‌های اصلی موجود در هنر بصری معاصر (واقع‌گرایی کمال‌الملک و هنرجویانش، نوگرایی فرم‌گرا ملهم از هنر مدرن) را به چالش کشیده و حتی آن را فاقد زیرساخت‌های فکری و فرهنگی متناسب با جامعهٔ معاصر ایرانی می‌دانند. به نظر روح‌الامین و افشاری اشخاصی چون سیمین دانشور، جلال آل احمد، احسان یارشاطر، احمد فردید، داریوش شایگان، سید حسین نصر، کریم امامی و برخی دیگر، از منتقدان پیشگام این جریانات بوده و امتداد هنر ایرانی در دوران معاصر را

فاقد رفتار خردورزانه و آگاه به شرایط زیستهٔ انسانی می‌دانند (۱۴۰۰، صص. ۷۳– ۷۵). به‌نظر می‌رسد مسئلهٔ هویت معضلی باشد که نقاشان نوگرای ایرانی در نخستین گام‌های خود با آن مواجه می‌شوند و به تعبیر شایگان کورمالانه در جست‌وجوی آن هستند (روح‌الامین و افشاری، ۱۴۰۰، ص. ۸۲). عارف‌نیا براساس نتایج طرح پژوهشی «هویت در نقاشی معاصر ایران» که در دانشگاه هنر(تهران) انجام پذیرفت، در مقاله خود تصریح می‌کند که اکثریت مصاحبه شوندگان در پژوهش شامل هنرمندان و صاحب‌نظران به وجود نوعی بحران در نقاشی معاصر ایران اذعان دارند. در این مقاله بحران بیشتر به معنای دوران جست‌وجوی راه‌های نو و هموارنشده‌ای است که هنرمندان از طریق آن‌ها به دنبال یافتن هویت وسامان زیبایی‌شناختی خود هستند (۱۳۷۷). این نکته حائز اهمیت است که مسئلهٔ هویت لزوماً منحصر به متولیان امور فرهنگی و هنری کشور نیست و یک دغدغهٔ عمومی به‌شمار می‌رود. همین‌طور نیز معاصریت به هنرمندان اختصاص نداشته و اهتمام به آن در میان متولیان امور هنری وجود دارد. معیار پذیرش آثار در بسیاری از آرت‌فیرها و نمایشگاه‌های جهانی موکول به غیرملی یا غیربومی بودن نیست. هنر زمانی جهانی می‌شود که اصالت داشته باشد و اصالت داشتن یعنی پای‌بندی به یک‌سری ارزش‌های انسانی و فرهنگی (فهیمی‌فرو همکاران، ۱۳۹۷).

3.lars elleström
4. Werner Wolf
5. Remediation
6. David Bolter
7. Richard Grusin

۸. گرایش و حرکت روایت‌شناسی به‌سوی میان رشتگی نتیجهٔ بی‌ثمری کاربرد روش‌های مبتنی‌بر رشته‌ای واحد (زبان) در مطالعهٔ روایت بوده است نه شوقی برای تنوع خوانش‌های روایی. بسیاری اوقات کمک گرفتن از دیگر رشته‌ها در فهم معنای یک یا چند متن ادبی با هدف خوانش دیگرگونهٔ متن و نگریستن به آن از زوایای گونا گون انجام می‌گیرد (محمدی‌کله‌سر، ۱۳۹۴، ص. ۱۷).

۹. Jacques Lacan : روان‌کاو فرانسوی که با ترجمهٔ آثار زیگموند فروید شهرتی جهانی یافت. لاکان پس از دریافت مدرک پزشکی در سال ۱۹۳۲ از آن رشته انصراف داد و وارد حوزهٔ روان‌کاوی و روان‌درمانی شد. او بر تقدم زبان به‌عنوان سازندهٔ ناخودآگاه تأکید کرد و کوشید تا

مطالعهٔ زبان را آنگونه که در زبان‌شناسی، فلسفه و شعر مدرن انجام می‌شود وارد نظریهٔ روان‌کاوی کند.

۱۰. Erzählzeit در واقع زمان خوانش متن را شامل می‌شود.

۱۱. Erzählte zeit زمان موجود در درون متن که به سال، ماه، روز، ساعت ویا دقیقه است و در متنبه آن اشاراتی می‌شود.

۱۲. در این دوره (پساکلاسیک) که از آن با عنوان «چرخش روایی» یاد می‌کنند روایت به حوزه‌هایی غیر از ادبیات وارد می‌شود و اندیشه‌هایی از سایر رشته‌ها به طرف آن سرازیر می‌شوند. چنانکه ذکر آن رفت، این دوره را می‌توان مصادف با دوران تاریخی در روایت‌شناسی زبانی (۱۹۹۰) تقریباً پسامدرن در روایت‌شناسی دیداری قلمداد کرد (وریجی و داداشی، ۱۴۰۰، ص. ۱۰).

13. multiphase pictures

۱۴. punctum temporis یاInstant: اصطلاحی است که توسط جیمز هاریس مطرح شد. به نظر او هر تصویر یک زمان نقطه‌ای یا لحظه است. لحظه به تعبیر اشلی کوپر، هاریس ولسینگ عبارت از آنی است که به‌طور عمده از روایت‌های موجود در کتاب‌های مقدس، اساطیری و بیوگرافی جدا شده‌اند (کوین، ۲۰۱۸، ص. ۷).

15. Gotthold Ephraim Lessing
16.Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie (1766)
17. still image
18. solid
19. iconic
20. W.J.T. Mitchell
21. temporal unfolding
22. Monophase works
23. Series of pictures
24. Nelson Goodman
25. simultaneously
26. isotropic

۲۷. جنید از نقاشان دربار سلطان احمد جلایر (۳۱۸– ۴۸۷ ق) و از شاگردان شمس‌الدین شیرازی بوده است. او در سال ۷۹۹ ق تصویرگری دیوان خواجوی کرمانی را به عهده گرفت که یکی از

نگاره‌های دیوان مذبور امضای «جنید السلطانی» را دارد. فراخ کرن فضای نگاره‌ها و بالا بردن افق درترکیبات برای اولین بار در آثار جنید مشاهده شده است (شه‌کلاهی، ۱۳۹۷، صص. ۳۳-۳۴).

۲۸. خواجه عبدالحی از شاگردان استاد شمس‌الدین، از هنرمندان دربار جلایری و استاد سلطان احمد جلایر بود. پس از فتح بغداد توسط تیمور به سمرقند گسیل شد تا در دربار تیموری فعالیت کند. آثار قلم‌سیاهی تصویر دیوان شعر سلطان احمد جلایر منتسب به عبدالحی است (آژند، ۱۳۸۶، ص. ۱۰۱).

29. Oliver Leaman

۳۰. اَبوسَعید بَهادُر خان (۷۰۴– ۷۳۶ ق)، پسر و جانشین الجایتو و آخرین فرمانروای ایلخانان مغول در ایران. ظاهراً وی نخستین ایلخانی است که از بدو تولد نام اسلامی داشته است.

31. spatiality

۳۲. شاهنامهٔ طهماسبی معروف به هوتن (نام صاحب متأخر) زمان شاه اسماعیل و شاه طهماسب صفوی در کارگاه هنری تبریز طی چند دهه خلق شد. این نسخهٔ شاهنامه مشتمل بر ۲۵۸ نگاره است که از نظر بسیاری از پژوهشگران، شاهکار کم‌نظیر تاریخ نگارگری به شمار می‌آید.

۳۳. زنان در حال رسیدن نخ، زن و بچه در حال روشن کردن اجاق، دو مرد در حال بستن مشک و رفتن، دومرد در حال حمل بار و هیزم، مردی در حال گفت‌وگو با دکاندار، مردی سوار الاغ، مردان و زنان در حال نظاره از پنجره، دو مرد در حال جمع کردن هیزم، مردی در حال اذان گفتن، دو مرد در حال مباحثهٔ رویدادهای موجود در نگارهٔ «داستان هفتواد و کرم » که هم‌زمان روایت می‌شوند.

34.multi- strand

35. Erwin Panofsky

36. Madame Tussauds

37. De rerum natura

38. Lucretius

39. zoetrope

40. Phenakistoscope

۴۱. توضیح این نکته ضروری است که اختراع دوربین فیلم‌برداری به دهه‌های آخر قرن نوزده بر می‌گردد.

42. Herbert Marshall McLuhan

43. Act

44. premediation

۴۵. قلی‌پور و حاصلی (۱۳۹۸، ص.۵) در مقالهٔ خود درخصوص نقاشی سنتی ایرانی معتقدند که نقاشی ایرانی در یک برهه‌ای از تاریخ دچار رکود شد و به تعبیر آغداشلو از اواسط قرن یازده هجری نقاشی ایرانی طوری به حالت اشباعیت رسیده و در آن حال باقی مانده بود که این درجا ماندن قریب به پنجاه سال طول کشید، بنابراین هر آن منتظر یک تغییر بود که این تغییر با ورود عناصر نقاشی اروپایی محقق شد.

منابع

آژند، ی. (۱۳۸۶). اسلوب سیاه قلم در نگارگری ایرانی. *نشریهٔ هنرهای زیبا - معماری و شهرسازی*، ۳۰، ۹۹ – ۱۰۶.

آیت‌اللهی، ح.، و خاکیان، م. (۱۳۸۶). گفت‌وگو: ترکیب‌بندی افقی در نگارگری مکتب شیراز گفت‌وگو و مصاحبه. *آینهٔ خیال*، ۵، ۳۸-۳۹.

بولتر، ج.د.، و گروسین، ر. (۱۳۸۸). *منطق تحول رسانه‌ای*. ترجمهٔ ر. قاسمیان. تهران: مهر نیوشا.

پاکباز، ر. (۱۴۰۰). *نقاشی ایرانی از دیرباز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.

حسامی، م. (۱۳۸۲). روایت تصویری یا متن کنکاشی در نظریهٔ پل ریکور. هنر، ۵۷، ۸۷- ۸۰.

جهانگرد، ع.ا. (۱۳۸۸). تحلیل مفاهیم عینیت‌گرایی و ذهنیت‌گرایی در نگارگری ایرانی به‌واسطهٔ بررسی جایگاه پرسپکتیو. *نشریهٔ هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۱، ۲۵_۳۲.

رجبی، و.، جعفری دهکردی، ن.، ناظری، ا. (۱۴۰۰). مطالعهٔ تطبیقی شیوهٔ روایت در فیلم‌های ساختار زمانی نو و نگارگری ایرانی (نمونه‌های موردی: فیلم‌های شب روی زمین و کد زمان با شاهنامه و فالنامه طهماسبی). *روایت‌شناسی*، ۹، ۱۶۳- ۱۹۴.

رفیعی راد، ر. (۱۳۹۹). پژواک حادثهٔ روایت متن ادبی در تصویر درخت در نگارگری مکتب هرات. پیکره، ۲۱، ۲۵- ۳۶.

ریکور، پ. (۱۳۹۷). زمان و حکایت (کتاب دوم): پیکربندی زمان در حکایت داستانی. ترجمهٔ م. نونهالی. تهران: نی (نسخهٔ الکترونیکی).

روح الامین، س.ا.، و افشاری، م. (۱۴۰۰). مقایسهٔ آرای جلال آل احمد و داریوش شایگان پیرامون هنر معاصر ایران با تأکید بر مسئلهٔ هویت. *نگره*، *۱۶*، ۷۱ـ۸۷.

سادات قاضی، آ.، و حاجیان پاشاکلایی، ف. (۱۳۹۳). ترکیب‌بندی و روایت در نگارگری ایرانی و بازتولید آن در صحنهٔ نمایش. کنگرهٔ ملی پژوهش‌های کاربردی علوم انسانی اسلامی.

شه‌کلاهی، ف. (۱۳۹۷). بررسی پیکرهای انسانی در آثار جنید السلطانی براساس نسخهٔ مصور سه مثنوی خواجوی کرمانی (محفوظ در موزهٔ بریتانیا به شمارهٔ ۱۸۱۱۳). نگره، ۱۳، ۲۸ـ۴۰.

شعیری، ح.ر. (۱۳۹۱). *نشانه-معناشناسی دیداری (نظریه و تحلیل گفتمان هنری)*. تهران: سخن.

طاهری قمی، س.م. (۱۴۰۱). بررسی نمودهای پویانمایانه در پاره‌ای از شخصیت‌های نگاره‌های سلطان‌محمد نقاش. *کیمیای هنر*، *۱۱* (۴۲)، ۸۳-۹۹.

عارف‌نیا، ف. (۱۳۷۷). بحران یا تحول در نقاشی معاصر ایران. *نامهٔ فرهنگ*، ۳۰.

فهیمی‌فر، ع.ا. (۱۳۹۴). *بیان تصویری دین در رسانه*. تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران سروش.

قاسمی‌پور، ق. (۱۳۸۷). زمان و روایت. *نقد ادبی*. *۱* (۲)، ۱۲۲-۱۴۳.

قلی‌پور، ح.، و حاصلی، پ. (۱۳۹۸). بررسی تأثیر روابط فرهنگی با اروپا بر نقاشی مکتب اصفهان. *هنر*، *۱۷*، ۱ـ ۱۶.

محمدی کله سر، ع.ر. (۱۳۹۴). روایت‌شناسی ساختارگرا و مطالعات میان‌رشته‌ای. *مطالعات میان‌رشته‌ای در علوم انسانی*، *۱*.

مقنی‌پور، م.، و چراغی نظر، ا. (۱۳۹۹). تحلیل روایت‌شناسانهٔ نگارهٔ «گذر سیاوش از آتش» از شاهنامهٔ شاه طهماسبی، بر مبنای الگوی پراپ. *پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*، ۸ (۳)، ۱۵۴-۱۸۵.

موسوی لر، ا.، و مصباح، گ. (۱۳۹۰). تحلیل ساختار روایت در نگارهٔ «مرگ ضحاک» براساس الگوی کنشی گریماس. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳، ۲۳ـ۳۴.

نوحی نوشین، ف. ف. (۱۳۹۹). بازخوانی روایت در نگاره‌های شاهنامهٔ ابراهیم سلطان (مکتب شیراز تیموری) با استناد به نظریهٔ هرمنوتیک فلسفی پل ریکور. *کیمیای هنر*، ۹ (۳۵)، ۸۷-۱۰۳.

وریجی، ا.، داداشی، ا. (۱۴۰۰). روایت‌شناسی دیداری: روایتگری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی، *رهپویهٔ هنرهای تجسمی*، ۴، ۵ـ۱۷.

References

Bahram Shotorban, B., Fahimifar, A. A., Safoora, M. A., & Sekhavat, Y. A. (2022). Breaking the frame in traditional Persian paintings, a prelude to remediation. *Journal of Visual Art Practice*, *21*(4), 337-357.

Bolter, J. D., & Grusin, R. (1999). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press, Cambridge, MA.

Goodman, N. (1980). Twisted tales; or, story, study, and symphony. *Critical Inquiry*, *7*(1), 103-119.

Grusin, R. (2004). Premediation. *Criticism*, *46*(1), 17-39.

Hoogvliet, M. (2010). How to Tell a Fairy Tale with Images: Narrative Theories and French Paintings from the Early Nineteenth Century. *RELIEF-Revue électronique de littérature française*, *4*(2), 198-212.

Mitchell, W. T. (2013). *Iconology: image, text, ideology*. University of Chicago Press.

Panofsky, E. (1947). Style and medium in the motion pictures. na.

Parker, J. (2018). What we talk about when we talk about space and narrative (and why we're not done talking about it). Frontiers of Narrative Studies, 4, 178-196.

Prince, G. (1990). On narratology (past, present, future). *French Literature Series*, *17*, 1-14.

Ranta, M. (2021). The role of schemas and scripts in pictorial narration. *Semiotica*, *241*, 1-27.

Speidel, K. (2018). How single pictures tell stories. A critical introduction to narrative pictures and the problem of iconic narrative in narratology. Towards an experimental narratology of the image. University of Vienna. Vienna.

Wells, P. (2013). *Understanding animation*. Routledge

Wolf, W. (2003). Narrative and narrativity: A narratological reconceptualization and its applicability to the visual arts. Word & Image, 19, 180-197.