صفحات ۵-۱۷ (علمی-پژوهشی)
نشریه رهپویه هنر/هنرهای تجسمی ● دوره ۴ ● شماره ۱ ● بهار ۱۴۰۰

روایت‌شناسی دیداری: روایتگری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی*

احد وریجی [۱]، ایرج داداشی[**۲]**

[۱] دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
[۲] استادیار گروه پژوهش هنر، دانشکدهٔ علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۰، تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۱/۰۴)

چکیده

تمایز رسانهٔ زبانی و بصری، پارادایمی است که نخستین‌بار توسط لسینگ در تاریخ هنر مطرح شد. ماهیت زمان بنیاد شعر در بیان متوالی رویدادها و ماهیت مکان بنیاد نقاشی در توصیف هم‌زمان پدیده‌ها، هنوز موجب اختلاف نظر روایت‌شناسان زبانی و مورخین هنر در داستان تصاویر منفرد است. این پژوهش به روشی توصیفی-تحلیلی و گردآوری داده‌های اسنادی، با هدف بررسی شیوه‌های بازنمایی زمان روایی در تصاویر منفرد (نقاشی)، سعی دارد به این دو پرسش پاسخ دهد: آیا تصاویر فقط لحظه‌ای واحد از یک رویداد را باز می‌نمایانند؟ آیا در مقایسه با داستان زبانی، داستان بصری فاقد معیارهای اصلی روایت است؟ در نتیجه پژوهش حاضر با تمرکز بر عناصر سازندهٔ روایت و تطبیق معیارهای اصلی تعریف روایت در رسانهٔ زبانی و دیداری بروی یک نمونهٔ مطالعاتی، ثانیاً با طرح نظریه‌های ادراکی درباب زمان و حرکت در تصاویر منفرد، و با تأکید بر استقلال زبان بصری و نقش بیننده در فرآیند ادراکی، نشان می‌دهد میان معیارهای اصلی تعریف روایت به‌ویژه عنصر «زمان» در روایت زبانی و روایت دیداری تفاوت معناداری وجود ندارد. بنابراین آثار تصویری بنابر ماهیت خود، مقولهٔ زمان روایی رویداد را به طریقی متفاوت با فرآورده‌های زبانی بازنمایی می‌کنند.

واژگان کلیدی

زمانمندی، روایت‌شناسی دیداری، آناکرونی، تصاویر منفرد.

* مقاله حاضر برگرفته از رسالهٔ دکتری نگارنده اول با عنوان: «تحلیل ویژگی‌های زبان بصری در دیوارنگاره‌های کلیسای وانک و بیت‌اللحم اصفهان بر مبنای شیوهٔ روایت‌شناسی دیداری» که با راهنمایی نگارنده دوم ارائه شده است.

** نویسنده مسئول، تلفن: ۰۹۱۱۱۵۵۴۴۶۳، نمابر: ۶۶۷۲۷۹۴۴-۰۲۱، E-mail: ahad.variji62@gmail.com.

مقدمه

بازنمایی داستانی واحد در قالب رسانه‌های مختلف، به‌ویژه داستان در تصاویر منفرد[۱] (نقاشی و عکس) از جمله بحث‌انگیزترین مسائل نظریهٔ روایت و تاریخ هنر است. تا آنجا که به نقش محوری تاریخ هنر یعنی بازخوانی تصاویر و آثار هنری مربوط است، تصویر در هنرهای روایی به‌عنوان مثال شمایل‌نگاری مسیحی و نقاشی ژانر (تاریخی) بیش از هر چیز گویای رابطهٔ دیرینهٔ تاریخ هنر و ادبیات، به‌عنوان اصلی‌ترین شاخهٔ پژوهشی در نظام زبانی است. همین مسأله تا به امروز به معضلی فراگیر دربارهٔ تطابق و تفاوت «کلام و تصویر» (از همان دوران ابتدایی و با طرح آموزهٔ شعر همچون نقاشی «*ut picturte poesis*» توسط هوراس) و در مطالعهٔ هنرها و نظریات بلاغی-زبانی تبدیل شده است. به عبارت دیگر دامنهٔ مجادلات «شعر همچون نقاشی» از دورهٔ رنسانس تا قرن هجدهم[۲] و تا به امروز، بسیاری از موضوعات از جمله هنرهای روایی که در قلمرو زبان و بازنمایی دیداری و به‌طور کلی در مرز دشوار حوزه‌های میان رشته‌ای روایت‌شناسی[۳] و تاریخ هنر قرار دارند را تحت‌الشعاع قرار داده است. لزوم بازنگری و بررسی ظرفیت‌های بالقوهٔ روایتگری بصری و زبانی[۴] لاجرم تمامی فعالیت‌های پژوهشی این حوزه را به سوی گرایش‌های میان‌رشته‌ای سوق داده است. مضافاً سبب پدیدآمدن شاخهٔ بینارشته‌ای نوظهوری تحت عنوان روایت‌شناسی دیداری در۲ دههٔ اخیر شده است.

تاریخ هنر بر پایهٔ گرایش‌های فزاینده علمی و آکادمیستی که از قرن هجدهم در اروپا نضج یافته بود و در ربع آخر قرن نوزدهم در چارچوب نظریه یا علم تصویر «Bildwissenschaften» و تاریخ نگاری فرمالیستی هنر موسوم به مکتب وینا[۵] پدیدار شد؛ برای نخستین بار مسئلهٔ روایتگری در تصاویر منفرد را موضوع اصلی کار خود قرار داد. در این راه بیش از هر چیزی تاریخ هنر بر ماهیت رسانه تصویری و ویژگی کارکردی فرم بصری تأکید نمود. در نقطهٔ مقابل روایت‌شناسی زبان بنیاد از سال ۱۹۸۰ به این‌سو- پس از رشتهٔ تاریخ هنر- برای اولین‌بار در قالب پژوهش‌های بینارشته‌ای مطالعات بروی روایت‌های دیداری را آغاز کرد. به این ترتیب در آستانهٔ دههٔ ۱۹۸۰ م، مطالعات روایت‌های دیداری به سرفصل مشترک میان رشته‌ای تاریخ هنر و روایت‌شناسی تبدیل شد. به عبارت دیگر، برای نخستین‌بار در تاریخ مطالعات روایت‌شناسی، علاوه بر رشته‌های ادبیات و فیلم، نظریهٔ روایت به قلمرو هنرهای کاربردی و تصاویر منفرد نظیر نقاشی هم بسط یافت.

از آن زمان تاکنون، روایت‌شناسان و نظریه‌پردازان رشته‌های مختلف مانند روان‌شناسی، نشانه‌شناسی و شناخت‌شناسی به تصویر و آثار هنری روی آورده‌اند و مفاهیم نظری و اصطلاحات تخصصی حوزه شان به‌ویژه واژگان علمی روایت‌شناسی را به تاریخ هنر وارد کرده‌اند. از سوی دیگر بسیاری از مورخین هنری، در همین برهه (۱۹۸۰) شروع به استفاده از مفاهیم و اصطلاحات رشتهٔ روایت‌شناسی زبانی در مطالعات روایت‌های دیداری کرده اند. با اینحال باید گفت، محل اصلی بحث در میان مورخین هنر و روایت‌شناسان دیداری از یک‌سو و روایت‌شناسان زبانی از سوی دیگر به این پرسش بازمی‌گردد: سیر زمانی و ترتیب علّی رویدادها در طرح روایی، چگونه از طریق تصاویر ایستا منتقل می‌شود؟ در نتیجه روایتگری یا داستان بصری در تصاویر منفرد، در مقایسه با روایتگری یا داستان زبانی، چالش بزرگی در تعیین معیارهای اساسی تعریف روایت پدید آورده است.

همین مسأله موجب شده، تاریخ نگاران هنر و روایت‌شناسان دیداری همواره از سوی روایت‌شناسان زبانی مورد انتقاد واقع شوند. در برابر این مواضع سخت‌گیرانه، مورخان هنر و روایت‌شناسان دیداری معاصر با اتخاذ رویکردی ایجابی، از۲ جنبه به مواضع انتقادی روایت‌شناسان زبانی پاسخ داده‌اند: اولاً با اشاره به تفاوت بنیادین رسانهٔ دیداری و زبانی بخصوص ویژگی‌های فرمی و جنبه‌های تکنیکی تصویر، ثانیاً با تأکید بر نقش فعال ذهن مشاهده‌گر در هنگام تماشای تصاویر روایی. به این ترتیب تاریخ‌نگاران با تأکید بر این ۲ جنبه، این ایده را مطرح ساخته‌اند که داستان فقط مختص مدیوم‌های روایی زمان- پایه[۶] نیست و تصاویر منفرد نیز دارای ویژگی‌های روایتگری خاص خود می‌باشند. از سوی دیگر روایت‌شناسان زبانی بنا به رویکردی سلبی دو دیدگاه کلی راجع به داستان بصری مطرح می‌کنند: یا روایتمندی در تصاویر منفرد را به کلی نفی می‌کنند و یا روایتمندی در آنها را دارای جنبهٔ روایی صرف دانسته و نه ماهیت روایی. در نتیجه چارچوب‌های نظری و دلایل ارائه شده از سوی هر یک از این دو گروه بر سر رد یا تأیید اینکه *آیا تصاویر، فقط امکان بازنمایی یک لحظهٔ واحد از رویداد داستانی را دارند؛ یا خیر؟* بی تردید به مفاهیم و معیارهای ارائه شده در تعریف روایت بستگی دارد. در این پژوهش قصد ما بررسی این پرسش در تاریخ هنر و روایت‌شناسی زبانی، در رابطه با معیارهای تعیین کنندهٔ تعریف روایت در تصویر و زبان است. از آنجا که حوزه‌های میان رشته‌ای «روایت‌شناسی»، «مطالعات تصویر و زبان»، بخصوص «روایت‌شناسی دیداری» در کشور ما حوزه‌هایی نوپا محسوب می‌شوند، در نتیجه بررسی مبانی و مفاهیم پایه‌ای این رشتهٔ به نحو علمی و روشمند برای علاقه‌مندان این حوزه امری **ضروری** به شمار می‌رود. به همین منظور در جستار حاضر برای نخستین بار ضمن معرفی شاخهٔ جدید روایت‌شناسی دیداری به علاقه‌مندان، سعی ما بر آن است تا به این پرسشها پاسخ دهیم: ۱) تصاویر منفرد، فقط امکان بازنمایی یک لحظهٔ واحد از رویداد داستانی را دارند؟ ۲) آیا معیارهای اصلی تعریف روایت در داستان زبانی قابل تحویل به داستان دیداری است؟ رویهم رفته این مقاله در ۴ بخش بهم پیوسته ارائه شده است. در بخش نخست این مقاله سعی کردیم تا افقی کلی از شکل‌گیری روایت‌شناسی دیداری و پیشینهٔ مطالعات در حوزهٔ داستان بصری بدست دهیم. بنابراین در اینجا، دوره‌های مختلف مطالعات روایت در هر دو حوزهٔ تاریخ هنر و روایت‌شناسی مورد بررسی قرار گرفت. در بخش دوم با توجه به اهمیت تعریف روایت و اجزای اصلی آن به‌ویژه عنصر زمان، به بحث مرکزی این رساله یعنی دلایل رد یا پذیرش امکان‌های داستان بصری از سوی روایت‌شناسان و مورخین هنر پرداختیم و در این راستا «تعریف روایت» و رویکردهای نظری رایج در آن را از هر دو منظر مورد بررسی قرار

دادیم. در بخش سوم مقولهٔ حرکت در رسانهٔ دیداری به‌عنوان جایگزینی برای زمان در رسانه زبانی و بطورکلی به منزلهٔ ملاک اصلی بازنمایی زمان روایی در تبیین روایت‌های دیداری به بحث گذاشته شد. در بخش پایانی نیز با بررسی یک نمونهٔ تصویری، سعی کردیم نسبیت و عدم قطعیت ملاک‌های تعریف روایت که عمدتاً توسط روایت‌شناسان زبانی مطرح شده‌اند را مورد واکاوی قرار دهیم. در نتیجه در این پژوهش نشان می‌دهیم که تصاویر منفرد به نحوی مؤثر می‌توانند روایت را با تکیه بر ویژگی‌های بنیادین زبان بصری انتقال دهند. همچنین وجه روایتمندی و زمانمندی در رسانهٔ بصری، در قالب حرکت بازنمودی و در پیوند میان تجربهٔ ادراکی بیننده و سطح تصویر بوقوع می‌پیوندد.

روش پژوهش

این پژوهش به روشی توصیفی- تحلیلی و از نوع بنیادی است. گردآوری داده های بصورت اسنادی و با هدف بررسی شیوه های بازنمایی زمان روایی در تصاویر منفرد (نقاشی) صورت گرفته است. بنابراین ضمن بررسی مقولات زمان و حرکت در تصاویر منفرد، و با تأکید بر استقلال زبان بصری و نقش بیننده در فرآیند ادراکی سؤالات اصلی پژوهش مورد بررسی قرار خواهد گرفت.

پیشینهٔ پژوهش

تحلیل ویژگی‌های انواع الگوهای روایی در تصاویر، در۲ دههٔ اخیر با استقبال فراوانی در حوزه‌های بینارشته‌ای از جمله در روایت‌شناسی و تاریخ هنر مواجه شده است. از میان منابع داخلی، در رسالهٔ کارشناسی ارشد زینب مجیدی قهفرخی، دانش آموختهٔ دانشکدهٔ ادیانِ دانشگاه هنر اصفهان باعنوان «مطالعه نشانه‌شناختی دیداری مضمون بهشت و دوزخ در نگاره‌های کلیسای وانک و معراج‌نامه میر حیدر» (۱۳۹۴)؛ نویسنده با بررسی نمونه‌های مطالعاتی با گذر از سه مرحلهٔ روایت‌شناسی، مربع حقیقت نمایی و مربع معنایی بدنبال شناسایی لایه‌های زیرین تصویر و کشف نمادهای دینی است. پژوهش حاضر به لحاظ نظری، روش‌شناختی و موضوعی، بخصوص در بحث از روایت و ماهیت ایستا و منفرد مدیوم‌های روایی، هیچ شباهتی با تحقیق حاضر ندارد. در پژوهشی که جعفر میرزایی پرکلی و سیما محمدی در مقالهٔ خود با عنوان «خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن» انجام داده‌اند، تأکید شان بیشتر حول ملاحظات نظری-زیبایی‌شناختی و مدل‌سازی نظریهٔ زیبایی‌شناختی گودمن بروی نمونه‌های مطالعاتی است. اما تمرکز نوشتار حاضر، مشخصاً بروی امکان‌های روایتگری در تصاویر ایستا و منفرد همچون نقاشی؛ در حوزهٔ بینارشته‌ای و در قلمرو تاریخ هنر و روایت است. بنابراین مقالهٔ حاضر بطور کلی متوجهٔ بازنگری معیارهای روایتمندی و زمانمندی در دو رسانهٔ بصری و زبانی است. در میان منابع خارجی نیز ولفگانگ کمپ، در اثر برجسته‌اش *«روایت‌های شیشه‌های منقوش گوتیک»*، با مطالعهٔ شیشه‌های منقوش دو کلیسای قرون وسطایی، علاوه بر شناسایی فرم و روش‌های بیان روایی در مدیوم ایستایی چون شیشه، همچنین سیر تکاملی فرهنگ شفاهی به فرهنگ نوشتاری و از آنجا تا فرهنگ بصری هنر مسیحی را پی می‌گیرد. بدین ترتیب کمپ گام‌های اولیه بسوی استقلال تصویر از متن و گشودن امکان‌های تازه خوانش و دریافت معنا از تصاویر منفرد در سیر تکاملی تاریخ هنر را مورد بررسی قرار می‌دهد (Kemp, 1997: 221-223). کلاس اشپیدال هم در رسالهٔ دکترای خود و دیگر آثارش، به‌ویژه در مقاله‌ای با عنوان «آنچه روایت است: بازسنجی تعاریف مبتنی بر تجربه‌هایی از روایت تصویری، جستاری در باب روایت‌شناسی توصیفی» قابلیت‌های تصویر منفرد در داستان بصری و زمینه‌های ایجاد نوعی روایت‌شناسی دیداری توصیفی و تجربی را دنبال می‌کند.

مبانی نظری پژوهش

مروی بر پیشینهٔ مطالعات روایت‌شناسی دیداری

از ۱۹۸۰ میلادی که «روایت‌شناسی دیداری» به‌عنوان یک شاخهٔ میان رشته‌ای از دلِ مطالعات مشترک تاریخ هنر و نظریه روایت سر بَرآورد. تا امروز، همچنان طبقه‌بندی الگوهای روایی با تمرکز بر عناصر روایت، رایج ترین شیوهٔ مطالعاتی در تاریخ هنر و روایت‌شناسی زبانی محسوب می‌شود (Horvath, 2016: 247). به عبارت دیگر از سال ۱۹۸۰ میلادی آغاز مطالعات نظامندِ تصاویر روایی، به موضوع مشترک این دو حوزه تبدیل شده است. بنابراین بر مبنای تقسیم بندی تاریخی هرمن در روایت‌شناسی زبانی- سه دورهٔ پیشاکلاسیک، کلاسیک و پساکلاسیک- و از سوی دیگر تقسیم‌بندی تاریخی هوروت در روایت‌شناسی دیداری -دوران پیشامدرن، مدرن و پسامدرن- می‌توان چنین نتیجه گرفت، پژوهش‌های مشترک تاریخ هنر و روایت‌شناسی زبانی بروی تصاویر روایی در دوران پسامدرن و پساکلاسیک با هم تلاقی یافت. با اینحال امروزه رشته‌های مختلفی به پژوهش در زمینهٔ روایت‌های دیداری می‌پردازند. هر کدام از این رشته‌ها تعریف خاصی از دسته‌بندی و شیوه‌های بازنمایی روایی تصویر بدست می‌دهند. در۲۰ سال گذشته، پژوهش در زمینهٔ روایت‌های دیداری دیگر محدود به دورهٔ خاصی از باستان شناسی و تاریخ هنر (هنر قرون میانی، رنسانس یا هنر غیر اروپایی) نیست و همانطور که پیشتر اشاره کردیم روایت‌شناسی و تا حدی نشانه‌شناسی نیز دو حوزهٔ عمدهٔ مطالعهٔ تصویر درکنار تاریخ هنر محسوب می‌شوند. روی‌هم‌رفته پیشینهٔ تاریخی مطالعات روایت‌های دیداری، با باستان‌شناسی و بررسی گونه‌های روایی (به‌ویژه هنر روایی یونان و روم باستان) آغاز شد. پس از باستان‌شناسی، در تاریخ هنر هم علاوه بر دستاوردهای نظریه‌پردازان و مورخان پیشگام عرصهٔ داستان تصویر (لئون باتیستا آلبرتی، فرانس ویکهاوف[۷] و کِرت ویزمن)[۸] از ۱۹۷۰ م به این‌سو، تمامی مسائل مربوط به روایت‌های دیداری مجدداً به خاستگاه شان در تاریخ هنر و مطالعات نقاشی رنسانس بازگشته است. «نشانه‌شناسی نیز روایت دیداری را به منزلهٔ شاخه‌ای از قلمرو گستردهٔ ارتباطات تصویری مورد مطالعه قرار می‌دهد. نشانه‌شناسان با تکیه بر مطالعات آرنهایم دربارهٔ زبان تصاویر و با گسست کامل از مطالعات رده شناختی روایت؛ تصاویر روایی را به‌عنوان فرآیندهایی خاص مانند، کنش و واگنشگری شخصیت، گفته، ذهنیت، گفتگوگری رده‌بندی می‌کنند»

(Ibid., 257-260). به این ترتیب در این جستار سعی داریم با تمرکز بر مباحث نشانه‌شناسی که توسط بروی دو رشتهٔ تاریخ هنر و روایت‌شناسی است.

دوره‌های تاریخی در مطالعات روایت‌شناسی دیداری

- دوران پیشامدرن

دوران پیشامدرن روایت‌های دیداری از اواخر قرن چهاردهم، با نظریه‌پردازی و شگردهای فنی لئونه باتیستا آلبرتی (مبدع روایت‌های دیداری پیوسته و پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای) و با طرح نظریهٔ ایستوریا حول مسألهٔ ترسیم زمان روایی در فضای نقاشانه و با هدف ایجاد سناریو آغاز شد. آلبرتی توانست دستاورد هایی بزرگی در پی‌ریزی چارچوبی نظری و فنی در زمینهٔ روایت دیداری برای آیندگان فراهم آورد. مهم‌ترین دستاورد او، جایگزین کردن انواع حرکات بازنمودی با ترتیب زمانی رویدادها در تصاویر منفرد است. به عبارت دیگر آلبرتی با کشف روایت پیوسته، حرکت روایی در رسانه بصری و در مکان تصویر را معادل زمان در رسانه زبانی و ترتیب زمانی رویداد قرار می‌دهد. به این ترتیب از قرن چهاردهم تا قرن هفدهم میلادی، نظریه‌پردازی در این حوزه همچنان بر محور زمان و روایت به‌ویژه در پرتو تأملات دو تن از برجسته‌ترین صاحب‌نظران آن دوره، شافتسبری و لبرون ادامه یافت؛ در نهایت لسینگ مسألهٔ زمان و روایت را با تأکید بر ویژگی‌های ساختاری رسانهٔ زبانی و تصویری از هم تمایز بخشید. در حقیقت نظرات لسینگ، مسألهٔ ایجاد وحدت زمانی در روایت‌های تداومی که آلبرتی مبتکر آن بود را به موضوع اصلی زیبایی‌شناسی قرن هجدهم تبدیل می‌کند.

- دوران مدرن

تاریخ‌نگاری فرمالیستی هنر؛ «مکتب وینا»: مطالعات گونه‌شناختی و طبقه‌بندی انواع تصاویر روایی دوران مدرن مطالعات روایت‌های دیداری از قرن نوزدهم آغاز می‌شود. در واقع در ربع آخر قرن نوزدهم، فرانس ویکهاوف، مورخ هنر و بنیانگذار مکتب وینا بهمراه اعضای دیگر این مکتب آلوئیس ریگل، کارل روبرت و فرانس ویکهاوف، در قالب نسلی از فرمالیست‌های آلمانی زبان متأثر از سنت آلمانی مطالعات تصویر[۹] اولین حلقهٔ مطالعات مدرن داستان بصری در تاریخ هنر را تشکیل دادند. رویکرد پژوهشی اعضای این مکتب، جنبه‌ای فرمالیستی داشت و بیشتر متوجهٔ سیر تکاملی گونه‌های مختلف روایت بصری (در آثار یونان و روم باستان و صدر مسیحیت) و تأثیر احتمالی آنها در ایجاد سبک‌های هنری یک دورهٔ فرهنگی یا تاریخی خاص می‌شد (Horvath, 2010: 44-46). بطورکلی مکتب وینا، یک چارچوب نظری منسجم برای محققان آلمانی‌زبان جهت انجام پژوهش‌های روایت تصویری در سراسر قرن بیستم به‌ویژه در زمینهٔ گونه‌شناسی و طبقه‌بندی روایت فراهم آورد؛ بعلاوه زمینه‌ساز شکل‌گیری دو جریان اصلی در مطالعات روایت‌های دیداری شد. در **جریان نخست** عمدهٔ تلاش روایت‌شناسان دیداری صرف ساده‌سازی و بازنگری تدریجی الگوی نظری ویکهاووف به‌روی گونه‌بندی تصاویر روایی شد. کرت ویزمن برجسته‌ترین پژوهشگر جریان نخست پس از ویکهاوف است. جایگاه ممتاز ویزمن در حورهٔ مطالعات روایت‌شناسی دیداری را می‌توان این‌طور جمع بندی کرد: نخستین پژوهشگری بود که در قرن بیستم، به تحلیل شیوه‌ها و گونه‌بندی‌های روایت در تصویرسازی کتاب پرداخت. «او همچنین دستاوردهای اعضای مکتب وینا و محققان آلمانی اولیه را پس از نزدیک به یک سده به مورخین هنری و روایت‌شناسان دیداری معاصر معرفی نمود و به‌عنوان پایه‌گذار رشتهٔ روایت دیداری در تاریخ هنر لقب گرفت. در هر حال این جریان با ارائهٔ آخرین گونه‌بندی روایت تا سال ۱۹۹۰ همچنان روند اصلاح و تکامل گونه‌بندی روایت‌های دیداری را ادامه می‌دهد» (Ibid., 47). **دومین جریان** دوران مدرن، در زمینهٔ مطالعات روایت‌های دیداری، حول نظریه‌های پل و اتین سوریو، آرنهایم و گامبریچ می‌گردد. در واقع پس از دستاوردهای نظری ویکهاوف و ویزمن در جریان نخست که به آن اشاره کردیم، رویهم رفته نظرات این سه متفکر را باید وابسته به سنت مطالعاتی دانست که پیشتر توسط آلبرتی و در رابطه با مقولهٔ زمان در تصاویر روایی منفرد آغاز شده بود. می‌توان گفت مفهوم زمان و روایت عموماً پژوهشگران این حوزه را به بازاندیشی در ماهیت تجربهٔ زیبایی‌شناختی و ادراک بصری واداشته است. به این ترتیب با گسترده‌شدن دامنهٔ مسائل و تعدد موضوعات، حوزه‌هایی نظیر روانشناسی و نظریهٔ گشتالت، ادراک و شناخت‌شناسی و مطالعات تصویر به یاری مورخین هنر و روایت‌شناسان دیداری آمده و لزوم بهره‌گیری از گرایش‌های بینارشته‌ای را بیش از پیش ضرورت بخشید. این نسل از پژوهشگران (سوریو، آرنهایم و گامبریچ) تصویر را در معنایی وسیع در نظر گرفتند. از نظر اینها محتوای تصویر، فارغ از زمینهٔ تاریخی و جنبه‌های تفسیری، همان چیزی است که زبان شناسان آنرا دستور زبان بصری نامیده و از فرم، ترکیب، سلسله‌مراتب، آرایش یا ترتیب مکان و زمانی تشکیل شده است؛ دامنهٔ مطالعاتی شان تنها به هنر فیگوراتیو محدود نیست بلکه هنرهای معاصر، هنر انتزاعی، عکاسی، کمیک استریپ، هنر قومی، نمودارها حتی تصویربرداری‌های علمی را هم در بر می‌گیرد. به‌طور کلی این سه پژوهشگر، نمایندهٔ نسلی از پژوهشگران هستند که قرن‌ها پس از آلبرتی، با نفی ایدهٔ «instanta-neous punctum temporis»[۱۰] دستاوردهای او را از دو جنبهٔ تداوم می‌بخشند: اشکال مختلف الگوهای زمان در تصاویر ایستا و نحوهٔ بازنمایی انواع حرکت در سطح تصویری و ادراکی (Ibid., 66-70).

- دوران پسامدرن

تقریباً از ۱۹۸۰ میلادی حوزه‌های بینارشته‌ای در تاریخ هنر، روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی شکل گرفته و دوران پسامدرن مطالعات روایت‌های دیداری فرا می‌رسد. به گفتهٔ هوروت (Horvath, 2010) این دوره را باید سرآغاز فصل تازه‌ای در روندهای پژوهشی و آخرین تحولات در گفتمان روایت بصری بدانیم. در این برهه، بر تعداد و تنوع موضوعی تحقیقات افزوده شد و این مسأله نه تنها درخصوص مفاهیم گوناگون روایت بلکه از مرزهای مختلف علوم نظیر تاریخ هنر، روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی هم فراتر رفت. مهم‌ترین رویداد این دوره، گرایش تاریخ هنر به وام‌گیری مفاهیم پایه‌ای روایت‌شناسی زبانی است.

در این دوره روایت بصری در کل به موضوعی جذاب برای تاریخ نگاران رشته‌های غیر–هنری تبدیل شد و پژوهشگران از زمینه‌های بسیاری از جمله روایت‌شناسی، فلسفه، نقد ادبی و نشانه‌شناسی شروع به نوشتن دربارهٔ روایت‌های دیداری کردند.

امکان‌های داستان در تصاویر منفرد: تقابل نظری روایت‌شناسی زبان بنیاد و روایت‌شناسی دیداری

آنچه در بحث از روایت دیداری، روایت‌شناسان و تاریخ نگاران هنر را در برابر هم قرار داده است، اختلاف شان بر سر امکان‌های داستان تصویری به‌ویژه در تصاویر منفرد نظیر نقاشی است. بعبارتی ریشهٔ این اختلاف در تاریخ تفکر غربی به اندیشه‌های افلاطون دربارهٔ شیوه‌های مختلف ارائه داستان باز می‌گردد. افلاطون دو نوع روایت را از هم متمایز می‌سازد: «ارائهٔ داستان به شیوهٔ دایجسیس (نقل) که در برابر میمسیس (تقلید) قرار می‌گیرد. سپس ارسطو اصطلاح میمسیس را بـــه حوزهٔ درام وارد کرد و بـــه توصیف آن در مقابل هنرهای اپیک (روایی) پرداخت. در دوران معاصر، مبحث دایجسیس و میمسیس در حوزهٔ روایت‌شناسی بار دیگر مورد توجه قرار گرفت و به واژگانی کلیدی برای تمایز میان روایت کلامی و درام بدل شد» (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۵). از افلاطون تا به امروز تأکید بر تمایز میان دو حالت بیان داستان (نقل‌کردن یا دایجسیس و نشان‌دادن یا میمسیس) در چارچوب نظریهٔ روایت و مطالعات ادبی، صرف نظر از سیطرهٔ سنت فلسفی کلام محور در اندیشهٔ غربی بیش از هر چیز مؤید گسترش جریان‌های ساختارگرا زیر نفوذ زبان‌شناسی سوسوری با تأکید بر اولویت زبان است. به همین سبب، قوانین و تعاریف زبان‌شناختی، به سنتی فراگیر و تثبیت‌یافته در چارچوب مطالعات روایت‌شناسی بدل شده است. از آن زمان تاکنون، دستاوردهای نظری تاریخ نگاران هنر و نظریه‌پردازان روایت دیداری تنها از دریچه‌ای زبان شناختی مورد ارزیابی قرار گرفته است. به گفتهٔ میچل این مسأله: «سرازیرشدن سیل عظیم آرای نظری به‌ویژهٔ سرایت فزایندهٔ نظریه ادبی (زبانی) به عرصهٔ هنرهای دیداری، تاریخ هنر را در برابر مواضعی که دیدن و تصاویر دیداری را به نظریهٔ زبانی فرو بکاهد، به تقابل واداشته است» (نلسون و شیف، ۱۹۹۶: ۸۹).

روایت و زمان: چالش پیش روی روایت‌شناسی و تاریخ هنر

در مقایسه با روایت‌شناسان زبانی، کدام مسأله عمده ترین چالش نظری در برابر مورخین هنری و روایت‌شناسان دیداری محسوب می‌شود؟ دلیل عمدهٔ ناکارآمدی روایت تصویری در داستان در مقایسه با روایت زبانی کدام است؟ بی‌تردید «یکی از چالش‌های نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت‌شناسی ارائهٔ تعریفی از روایت است که اشکال مختلف و ویژگی‌های گوناگون روایت را شامل شود. مهم‌تر از آن، هر تعریفی از روایت باید از مؤلفه‌های لازم جهت مطالعهٔ کارکرد و اهمیت عنصر بنیادین «زمان» در میان انواع متنوع روایت برخوردار باشد» (میرزایی پرکلی و محمدی کشکولی، ۱۳۹۶: ۱۲۱). بنابراین بزرگ‌ترین چالش نظری که داستان بصری به‌ویژه روایت‌های دیداری در تصاویر منفرد با آن روبه‌روست، به اصلی ترین عنصر روایت یعنی زمان باز می‌گردد. به عقیدهٔ استاینر«فارغ از گرایش‌های فلسفی، زمانمندی عنصر تعیین‌کنندهٔ روایت در تمامی تعاریفی است که از روایت و روایتمندی تاکنون ارائه شده است. زمانمندی ویژگی اساسی روایت و هر داستانی محسوب می‌شود. بنابراین جای شگفتی نیست که دقیق‌ترین پژوهش‌ها بروی تصاویر روایی در تاریخ هنر و روایت‌شناسی همواره به شیوه‌های بازنمایی **زمان** در تصاویر ایستا معطوف بوده است» (Steiner, 2004: 149). به عبارتی کانون بحث در میان مورخین هنر و نظریه‌پردازان روایت، حول شیوه‌های بازنمایی و پیکربندی زمان در رسانه‌های روایی کلامی و تصویری می‌گردد. در بخش بعدی ناگزیر از ارائهٔ تعاریفی از روایت در زمینهٔ روایت‌شناسی هستیم تا از این طریق ضمن بررسی اجزای سازندهٔ روایت، به نقش فراگیر زمان به‌عنوان عنصری وحدت‌بخش در کنار دیگر عناصر اصلی در تعریف روایت: پیرنگ، زنجیرهٔ علّی رویداد، بازنمایی روایی اشاره کنیم. بعلاوه سعی می‌کنیم، به مسئلهٔ زمان به‌عنوان چالش اصلی تاریخ نگاران و روایت‌شناسان دیداری بپردازیم.

«تعریف» روایت در روایت‌شناسی زبانی و تاریخ هنر

روایت چیست؟ چگونه عمل می‌کند؟

همانطورکه پیشتر اشاره کردیم، منشاء اختلاف روایت‌شناسان و مورخان هنر، در این پرسش نهفته است: آیا هر مدیوم یا هر شکل انتقال داستان را می‌توان روایت نامید؟ آیا روایت در تصاویر ایستا، معیارهای اصلی تعریف روایت را داراست؟ به نظر اشپیدال « کتهٔ اصلی در بحث تاریخ‌نگاران هنر و روایت‌شناسان، توجه به رابطهٔ مستقیم تعاریف هر دو گروه از روایت و مسألهٔ روایتمندی در تصاویر منفرد است» (Speidel, 2017: 16). این یعنی گرایش روایت‌شناسان به تصاویر منفرد تا حد زیادی به تعاریف آنها از روایت بستگی دارد. در واقع ویژگی‌ها و کارکردهای انواع روایت، بعلاوه تنوع دیدگاه‌های نظریه‌پردازان روایت‌شناسی در گرو پاسخ به تعریف روایت و اجزای اصلی آن به‌ویژه عنصر زمان است. از این‌رو در تعریف روایت دو گرایش را می‌توان سراغ گرفت؛ نخستین گرایش به چیستی و ماهیت تعین بخش روایت می‌پردازد و معمولاً از آنها با عنوان گرایش‌های *تعریف محور* روایت یاد می‌کنند. همانطور که پیشتر اشاره شد، در تاریخ نظریهٔ روایت، گرایش تعریف‌محور به تقسیم‌بندی‌های رایج نظریه روایت– پیشاکلاسیک،کلاسیک و پساکلاسیک– که بعدها روایت‌شناسی نام گرفت، انجامید. دومین گرایش، به بررسی کارکردهای انواع الگوهای روایی در نسبت با مقولاتی عامی چون ادراک، شناخت، خوانش، فرهنگ و غیره می‌پردازد و رویکرد تبیین‌محور نامیده می‌شود (توکلی شاندیز، ۱۳۹۵: ۴۱–۴۴). *رویکرد نخست* هر دو دورهٔ پیشاکلاسیک و کلاسیک را در بر می‌گیرد و عمدتاً به دلیل تنوع و پیچیدگی سرشت ساختاری روایت چالش‌های نظری بسیاری را برانگیخته است. اما در *رویکرد دوم* که شامل دورهٔ پساکلاسیک نظریهٔ روایت است، اختلاف نظری جدی‌ای وجود ندارد. رویهم رفته گذار روایت‌شناسی از بررسی ویژگی‌های ماهوی روایت (رویکرد تعریف‌محور) به بررسی فرآیندهای زمینه‌ای و تجربهٔ ادراکی مخاطب (تعریف کارکرد محور) محصول

چرخش پارادایمی در دورهٔ پساکلاسیکِ روایت است که هم‌زمان با ظهور جریان‌های پساساختارگرا از دههٔ ۱۹۹۰ م آغاز شده بود. 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 تاریخی در روایت‌شناسی زبانی (۱۹۹۰) را تقریباً می‌توان مصادف با دوران پسامدرن در روایت‌شناسی دیداری قلمداد کرد. بی‌سبب نیست که در دو دههٔ اخیر، همگام با مورخان هنر، «پژوهشگرانی چون نورمن برایسن، میکه بال، مایکل فرید، وندی استاینر و بسیاری دیگر از مرز میان رشته‌ها گذر کرده‌اند و از گروه‌های ادبیات، روایت‌شناسی و نشانه‌شناسی به تاریخ هنر روی آورده‌اند (نلسون و شیف، ۱۹۹۶: ۸۹). آنها با خود روش‌ها و اصطلاحات بسیاری که در مطالعهٔ متون شکل گرفته‌اند به عرصهٔ تاریخ هنر وارد کرده‌اند و بر عمق مطالعات روایت‌شناسی دیداری افزوده‌اند. به هرحال دامنهٔ این مباحث موجب شده، پژوهشگران تصاویر روایی در دو صف مقابل یکدیگر بایستند. در صف نخست تاریخ نگاران هنر با سابقهٔ طولانی‌تر در کنار شاخهٔ جدید روایت‌شناسی دیداری را شاهدیم و در صف مقابل روایت‌شناسان ادبی و زبانی قرار دارند. بنابراین از یک سو با گروهی از روایت‌شناسان زبانی مواجه هستیم که عمدتاً براساس گرایش‌های تعریف‌محور (دورهٔ پیشاکلاسیک و کلاسیک) با اتخاذ مواضعی سلبی و زبان‌شناختی به تعریف روایت‌های دیداری می‌پردازند. از سوی دیگر با مورخان هنر و روایت‌شناسان دیداری روبروییم که غالباً بنا به گرایش‌های کارکردمحور و میان‌رشته‌ای (دوران پساکلاسیک یا پیشامدرن)، به تعریف روایت دیداری می‌پردازند. به عبارت دیگر گروه نخست، با تأکید بر چیستی روایت، به تعریفی سلبی از روایت دیداری دست می‌زنند. از دید آنها تصویر در بیان روایی، نقشی فرعی دارد. گاهاً این گروه حتی قابلیت روایی تصاویر را زیر سؤال می‌برند و از اساس مردود می‌شمارند. گروه دوم (مورخین و روایت‌شناسان دیداری)رویکردشان نسبت به روایت دیداری، ایجابی است. این گروه با تمرکز بر نحوهٔ کارکرد تصویر در انتقال روایت و شیوه‌های گوناگون ارائهٔ داستان بصری، قابلیت داستان تصویری را محرز می‌دانند.

معیارهای اصلیِ تعریف روایت و تعیین الگوی زمانی در روایت‌های دیداری

- تعریف روایت دیداری از چشم‌انداز روایت‌شناسان زبانی: روایت چیست؟

بطور کلی طبق تعریف یان: «همهٔ روایت‌ها داستانی را ارائه می‌دهند. داستان زنجیره‌ای از رویدادهاست که شامل شخصیتی است. از این رو، روایت شکلی از ارتباط است که از طریق توالی رویدادها حاصل می‌شود، رویدادهایی که شخصیت‌های ایجاد و تجربه کرده‌اند. در داستان کلامی یک داستانگو، راوی، نیز داریم» (یان، ۱۳۹۷: ۱۲-۱۳). تعریف یان تقریباً تمامی مؤلفه‌های سازندهٔ روایت یا عناصر اصلی آنرا در بر می‌گیرد. در اینجا به برخی از مهم‌ترین تعاریفِ روایت‌شناسانی خواهیم پرداخت. این تعاریف عمدتاً از دریچهٔ زبان‌شناسی و نظریهٔ متن‌پژوهی به مقولهٔ روایتمندی بصری و زمان پرداخته‌اند. ولف روایت دیداری را فقط مختص تصاویر چند زمانی[۱۱] می‌داند. در تعریف او، روایت دیداری مجموعه‌ای از بازنمایی‌های معنادار در تصاویر چند صحنه‌ای یا سریالی است که از درجهٔ روایتمندی بالایی برخوردارند. از نظر او در این روایت‌ها باید حداقل دو بازهٔ زمانی و روابط علّی کنش بصورتی متمایز و غیر تکراری به نمایش در آمده باشد و پایانی نامعلوم و مبهم برای موجودی انسان ونه رقم بخورد (Wolf, 2003: 192). شفر، با در نظر گرفتن تمایز ساختاری میان رسانهٔ زبانیِ زمان پایه و رسانهٔ تصویریِ مکان پایه، روایت دیداری منفرد را این‌طور تعریف می‌کند: «روایت‌های دیداری منفرد یک تناقض ذاتی است» (Schaeffer, 2001: 15). معیاری که چتمن در تعریف روایت و به‌طور کلی روایت دیداری مطرح می‌کند، بی‌تردید تأکید بر عنصر بنیادین زمان و وجود دو رویداد مختلف در شکل‌گیری روایت است (Chat-man, 1981: 118). استاینر دیگر پژوهشگر حوزهٔ روایت عقیده دارد، تصاویر روایت نیستند و هنرهای دیداری مسلماً ضد روایت‌اند. به نظر استاینر این به آن دلیل است که روایت نیازمند تعدد رویدادها- حداقل بازنمایی ۲ رویداد- ترتیب زمانی یا توالی سکانس‌هاست (Steiner, 2004: 150).

تعریف روایت دیداری از چشم‌انداز مورخین هنر و روایت‌شناسان دیداری: روایت چگونه عمل می‌کند؟

گرچه سیر مطالعات تصاویر روایی در تاریخ هنر و پس از آن روایت‌شناسی دیداری چندان شناخته شده نیست اما به گفتهٔ هوروت (Horvath, 2010) سابقه‌اش از روایت‌شناسی زبانی در مبحث داستان بصری بسیار طولانی‌تر است. در مقایسه با روایت‌شناسی زبان بنیاد و ادبی، مطالعات تاریخ هنر و روایت‌شناسی دیداری بر رویکردهای تبیین محور و کارکردی استوارند. از این‌رو، شاخهٔ جدید روایت‌شناسی (روایت‌شناسی دیداری و سابقاً در تاریخ هنر) بیش از آنکه همچون روایت‌شناسان زبانی بر چیستی، مفاهیم و اجزای بنیادین روایت از منظری زبانشناختی و ادبی تکیه کنند، نقطهٔ تأکیدشان بر توصیف و تبیین چگونگی شکل‌گیری روایت و کارکرد عناصر روایی است که به روایتگری در رسانهٔ بصری می‌انجامد. از این‌رو در تاریخ هنر و پس از آن در روایت‌شناسی دیداری، *پرسش از «روایت چیست؟» جای خود را به پرسش «روایت چگونه عمل می‌کند؟»* می‌دهد. به عبارت دیگر در تاریخ هنر تبیین کارکرد روایت دقیقاً مترادف با تعریف چیستی روایت در روایت‌شناسی زبانی است.

تبیین روایت دیداری از چشم‌انداز روایت‌شناسان دیداری

مهم‌ترین نظریه‌پردازانی که براساس گرایش کارکردی (دوران پساکلاسیک) به تعریف روایت‌های دیداری پرداخته‌اند عبارتند از: بال[۱۲]، میچل[۱۳]، فلودرنیک و غیره به تعبیر میچل آن هالی[۱۴]«گرایش فزایندهٔ متفکرین سرشناس ادبی و روایت‌شناسان دیداری به مطالعهٔ هنر روایی و تجسمی در چند دههٔ اخیر، نه به معنای فاصله گیری از نظریهٔ ادبی و متون زبانی، بلکه حاکی از پذیرش جنبه‌های مختلف ساخته‌های تصویری و زبانی برغم تفاوت‌های منحصربه‌فردشان است. از نظر این عده از محققان،

روایت‌های دیداری از معیارهای زبانی تبعیت نمی‌کند و به نحوی متفاوت از روایت‌های متنی عمل می‌کند» (Horvath, 2010: 73). به این ترتیب این گروه از روایت‌شناسان دیداری، نخستین پژوهشگرانی هستند که گرایش‌های بینارشته‌ای برای مطالعهٔ انواع روایت‌ها را مجاز دانستند. در واقع این متفکرین مفاهیم تخصصی در روایت‌شناسی زبانی را برای نخستین بار بروی گونه‌های بصری به‌کار بستند. در زمینهٔ روایت‌های دیداری میکه بال یکی از سرشناس‌ترین چهره‌های این حوزه محسوب می‌شود. نوآوری مهم بال، بسط روایت‌شناسی به عرصهٔ فیلم، باله و درام است. او بعدها نقاشی را نیز در همین زمره قرار داد. در تعریف بال، روایت دیداری در معنایی وسیع به تمامی اشکال روایی در هنرهای تجسمی، فیلم و به‌طور کلی آثار بصری یا ایماژهای ادبی اطلاق می‌شود (Bal, 2005: 629). مونیکا فلودرنیک در کتاب اخیر خود *درآمدی بر روایت‌شناسی*، تعریفی جامع از انواع روایت‌های زبانی و غیرزبانی بدست می‌دهد:«بازنمایی جهان ممکن در رسانه‌ای کلامی یا بصری بهمراه یک یا چند قهرمان با ماهیت انسانی در مرکز آن، که از حیث زمانی و مکانی وجود دارند و غالباً کنش‌های هدفمندی را انجام می‌دهند» (Fludernik, 2009: 5).

تبیین روایت دیداری از چشم انداز مورخین هنر

تبیین کارکرد روایت از چشم‌انداز مورخین هنری در گرو بررسی اندیشه‌های کسانی است که هر یک به نوبهٔ خود سهمی در رشد و تکامل امکان‌های بیان تصویری در تاریخ هنر ایفا کرده‌اند.

حرکت در سطح تصویر (حرکت عنصر اصلی در تبیین روایت دیداری)

آلبرتی: الگوهای بازنمودی حرکت در سطح تصویر جایگزینی برای زمان روایی

برای نخستین‌بار در تاریخ هنر، آلبرتی با طرح ایدهٔ ایستوریا به‌عنوان یک الگوی نظری بالقوه در نقاشی‌های روایی، این پرسش مهم را پیش کشید: چگونه داستان‌های بصری در یک فضای تصویری یکپارچه (تک قاب) به نمایش در می‌آیند. پاسخ آلبرتی به این پرسش دو ثمرهٔ مهم برای روایت دیداری و تاریخ هنر به بار می‌آورد: اولاً بر شیوهٔ پاسخ‌دهی و جهت‌گیری‌های نظری هم‌عصران آلبرتی و نظریه‌پردازان روایت دیداری تأثیر ژرف می‌گذارد ثانیاً: ترسیم زمان در معادل‌های بصری (مدیوم‌های تصویر ایستا: نقاشی و عکس که منابع متنی و زبانی را بازنمایی می‌کنند) را به مسألهٔ اصلی نظریه‌پردازان در تاریخ هنر تبدیل می‌کند. برای این منظور آلبرتی انواع حرکات را به‌عنوان عناصر تصویری حامل معنای روایی، جایگزین سیر زمانی داستان می‌کند. در واقع ایدهٔ آلبرتی «بازنمایی جنبه‌های حرکتی اندام انسان در داخل سناریوی بصری بود، به گونه‌ای که تمامی اعمال جسمانی، وضعیت استقراری و اعضای بیانگر احساسات یا عواطف مانند چهره را در بر بگیرد. کشف پرسپکتیو تک‌نقطه‌ای توسط آلبرتی، فضای یکپارچهٔ تصویری (صحنهٔ واحد) را در اختیار هنرمند قرار می‌داد و از این طریق با ترکیب صحنه‌های معمارانه امکان سازماندهی رویدادهای متعدد را غالباً با تکرار شخصیت‌های قهرمان پدید می‌آورد» (Horvath, 2010: 26). به این ترتیب پاسخ آلبرتی به پرسش: چگونگی عملکرد روایت بصری لزوماً راه حلی برای مسئلهٔ ایجاد وحدت زمانی در صحنه نبود. با اینحال وی با جایگزین کردن عامل حرکت در قالب صحنه، شخصیت و رویداد در درون فضای تصویر، به کشف مدلی کارآمد جهت ترسیم ویژگی‌های اصلی روایت دیداری و طبقه‌بندی (گونه‌بندی) انواع روایت‌هانائل آمد. آنچنان که لئواندرو می‌گوید، در تعریف آلبرتی، ویژگی اصلی یک روایت دیداری چیزی جز، بازنمایی داستان‌های بصری بوسیلهٔ تکرار شخصیت‌ها در یک صحنهٔ واحد (Andrews, 1995) نیست. براساس چنین تعریفی آلبرتی گونهٔ نوپدید روایت دیداری موسوم به «روایت‌های تداومی» را برای نخستی‌بار به هنر نقاشی روایی رنسانس معرفی می‌کند. به این ترتیب آلبرتی با کشف «روایت پیوسته» در نقاشی قرن پانزدهم بزرگ‌ترین دستاورد را برای روایت‌شناسی دیداری به ارمغان آورد که به‌طور خلاصه چنین بود: حرکت بمنزلهٔ عاملی برای پیشبرد طرح روایی در تصویر، جایگزین زمان به‌عنوان عنصر پیش برندهٔ طرح روایی در داستان زبانی شد (Greenstein, 1992: 50-52). در ادامه به ترتیب نشان خواهیم داد که چگونه اولین دستاورد آلبرتی توسط نظریه‌پردازان و مورخین برجستهٔ هنری: اتین سوریو، آرنهایم و گامبریچ به‌عنوان معیار بنیادین تعریف روایت دیداری در نظر گرفته شد. و دومین دستاوردش، راه را برای حل «یکی از مناقشه‌برانگیزترین مسائل در نقاشی غربی بواسطهٔ آموزهٔ *شعر همچون نقاشی (ut picturte poesis)* هوراس» توسط لسینگ هموار می‌کند. سومین دستاورد او نیز راهبردهای پژوهشی در زمینهٔ گونه‌بندی تصاویر روایی در تاریخ هنر را بواسطهٔ دو تن از برجسته ترین مورخین هنری، ویکهاووف و ویزمن، بکلی دگرگون می‌کند.

الگوهای حرکتی در تصویر و طبقه بندی انواع روایت‌های دیداری

همانطور که اشاره کردیم، گرایش‌های فرمالیستی مورخین هنر در مکتب وینا و تمرکزشان بروی فرم بصری، موجب شد تا با دقت هر چه بیشتر دستاورد بزرگ آلبرتی در کشف انواع حرکات از جمله کنش و تکرار شخصیت در تصویر مجدداً مورد بازبینی قرار بگیرد. این بازنگری زمینه‌ای برای مطالعات انواع الگوهای روایی تصاویر را فراهم آورد. بنابراین نظام گونه بندی تصاویر روایی که توسط ویکهاووف ارائه شد، صرفاً به هدف پایه‌گذاری یک نظام اصطلاح‌شناسی تخصصی در حوزهٔ مطالعات روایت‌های دیداری نبود بلکه روش او تا حد زیادی روند شناسایی و ارزیابی سیر تحولات سبک‌های‌هنری را هم ارتقا بخشید.

فرانس ویکهاووف: الگوهای سه گانهٔ روایت دیداری

ویکهاوف الگوهای بهینه‌شدهٔ خود را در حین بررسی بخش‌هایی از تصویرسازی‌های انجیل «وینا» (نیمهٔ اول قرن ششم میلادی) و در قالب سه گونهٔ: تکاملی، منفرد و تداومی ارائه نمود:

۱. **تصویر روایی تکاملی:**[۱۵] بازنمایی لحظهٔ خاصی از روایت داستانی بوسیلهٔ عناصر تکمیلیِ تصویر؛ که از طریق این عناصر، رویدادها به لحاظ منطقی، به‌گونه‌ای مجزا و پی‌درپی در یک قاب منفرد به نمایش در می‌آیند. به‌عنوان مثال هر ۱۲ رخداد مجزا شامل: ۱. ورود مسیح به

اورشلیم، ۲.شام آخر، ۳. نیایش مسیح در باغ، ۴. زنده‌کردن لازاروس، ۵. شستن پای حواریون توسط عیسی، ۶. خیانت به مسیح، ۷. دستگیری مسیح،۸. دادگاه سنهدرین، ۹. تمسخر مسیح، ۱۰. پونیتوس پایلت دستانش را می‌شوید، ۱۱. حکم تصلیب مسیح به دستور پایلت و ۱۲. سیمون اهل سیرن عیسی را در حمل صلیب یاری می‌کند. این ۱۲ رویداد که به سادگی به نمایش در آمده‌اند در یک تصویر منفرد (واحد- تک قاب) با هم ترکیب می‌شوند، بنابراین به لحاظ منطقی رویدادهای این داستان باید بصورت بهم پیوسته، یکی پس از دیگری به نمایش در آیند تا معنای داستان آشکار شود (تصویر ۱).

۲. تصویر روایی منفرد:[۱۶] بازنمایی تمام داستان، اپیزود (داستان فرعی) یا قسمتی از یک تصویر که نشان‌دهندهٔ نقطهٔ اوج یا تحرک داستانی است، این لحظه طوری انتخاب می‌شود که تمام درون مایهٔ داستان در آن یکجا جمع شده است. تصویر (۲) به‌خوبی لحظهٔ پرکشش پیش از قربانی‌کردن اسحاق به‌دست ابراهیم توسط گیبرتی را در قابی واحد نشان می‌دهد (آنچه لسینگ آن را «لحظهٔ زایا» نامیده است).

۳. تصویر روایی تداومی:[۱۸] بازنمایی چندین لحظه یا رویداد (صحنه) یک داستان، به‌همراه نمایش چندبارهٔ (بیش از یکبار) شخصیت‌های آن در صحنه‌های متوالی که در یک پس‌زمینه و دورنمای واحد قرار گرفته باشند. ویکهاوف به اولین تصویرِ انجیل وینا اشاره می‌کند (تصویر۳)که در آن هر سه صحنهٔ داستان: اغواشدگی، هبوط و خروج آدم و حوا از بهشت در یک پس‌زمینهٔ واحد، از طریق تکرار ۲بارهٔ شخصیت آدم و حوا در سه اپیزود به نمایش در آمده است (Whatling, 2010: 47).

کرت ویزمن: الگوهای سه‌گانهٔ روایت دیداری

الگوی سه‌گانهٔ ویزمن را باید نسخهٔ انگلیسی شیوه‌های روایی ویکهاووف به‌شمار آورد که شامل روش‌های تک‌صحنه‌ای، هم‌زمانی

تصویر ۱. انجیل سنت آگوستین. قرن ششم میلادی ، ایتالیا. کمبریج، کتابخانهٔ کالج کورپس کریستی. منبع: (https://www.flickr.com/photos/28433765@N07/14785336813)

و دوره‌ای یا تناوبی است. اگرچه ویزمن به نقد ویکهاووف و نظام گونه‌شناختی سه‌گانهٔ وی می‌پردازد اما همانطور که اشپیدال نشان داده (۲۰۱۷)، نظام گونه‌شناختی وی بسیار مشابه کار ویکهاووف است: او روایت تک صحنه‌ای را معادل روایت منفرد قرار می‌دهد. شیوهٔ روایت هم‌زمانی را در برابر روایت تکمیلی قرار می‌دهد؛ تنها تفاوت مهم تقسیم‌بندی او با ویکهاووف معرفی شیوهٔ روایت تناوبی[۱۹] (Cyclic) در برابر روایت تداومی ویکهاووف است. روایت تناوبی شبیه به روایت تداومی است با این تفاوت که در آن از زمینهٔ مشترک یا آرایش ساکن صحنه‌ها خبری نیست، در نتیجه بسیار به روایت چند قابی (چند صحنه‌ای یا چند نمایی) متأخر شباهت دارد.

حرکت در سطح ادراکی، بازتابی از زمان در تصویر

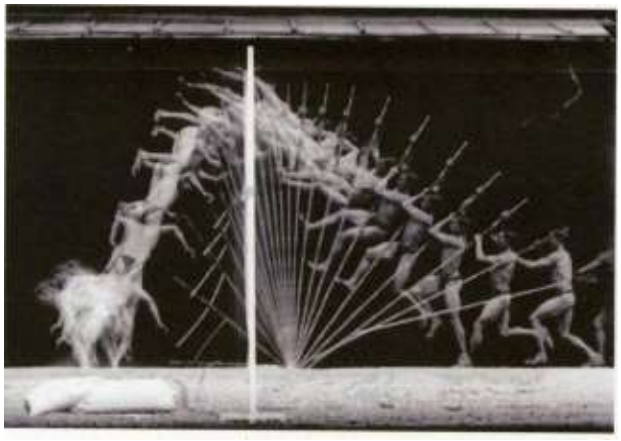
اتین وپل سوریو، ردلف آرنهایم و ارنست گامبریچ، چهار نظریه‌پردازی هستند که با الهام از آلبرتی و بسط عامل حرکت بصری به‌عنوان حامل‌های زمان روایی در تصاویر ایستا، نقش بسزایی در پیشبرد مبانی نظری مطالعات روایت‌های دیداری بر عهده داشته‌اند. بطورکلی فعالیت‌های نظری آنها، حول این مسأله متمرکز بود که نشان دهند، دلیلی بر عدم توانایی بازنمایی سیر زمانی بواسطهٔ علائم بصری در تصویر وجود ندارد. به عبارت دیگر آنها عقیده داشتند، همانطور که رسانهٔ زبانی می‌تواند تغییر موقعیت در پیرنگ روایی یا ترتیب زمانی و علّی رویدادها (که لزوماً در خط زمان و در فاصلهٔ دو نقطهٔ زمانی رخ می‌دهد) را بیان کند؛ رسانهٔ دیداری نیز قادر است، انتقال از یک موقعیت به موقعیت دیگر یا همان سیر زمانی را به‌وسیلهٔ حرکت، جابجایی و جهت‌گیری بصری در سطح تصویر نشان دهد.

تصویر۲. قربانی‌کردن اسحاق اثر لورنتسو گیبرتی، ۱۴۰۱ میلادی. کلیسای سانتاما ریا دل فیوره، فلورانس، ایتالیا.

تصویر ۳. انجیل وینا، اوایل قرن ششم میلادی. کتابخانه ملی اتریش، وین. منبع: (https://smarthistory.org/the-vienna-genesis)

اتین سوریو و پل سوریو: حرکت در سطح ادراکی و روایت‌های فرمال[۲۰]

پل سوریو با مطالعهٔ روش عکاسیِ بهم پیوستهٔ[۲۱] ادوارد، جی. مایبریج[۲۲] و اتین ژول ماری[۲۳] در حین مشاهدهٔ پدیده‌ها در لحظه و همین‌طور ثبت آنی اشیای در حال حرکت از جمله حرکات انسان و حیوان، به‌دنبال بسط نتایج علمی حرکت و ادراک به حوزهٔ زیبایی‌شناسی و نقاشی برآمد؛ تا از این طریق جایگزینی مطمئن برای سیر زمان در تصویر بیابد. به باور سوریو به‌عنوان مثال اگر عکاسی قادر بود تا از طریق روش‌های مبتکرانهٔ نوردهی متوالی بروی یک فریم ثابت[۲۴]، حرکت و جنبش را در تصاویر ثبت نماید و مقولهٔ حرکت و زمان را به تصویر بکشد؛ نقاشی نیز با به‌کارگیری زبان ویژه خود قادر به انجام چنین کاری است (تصویر ۴). بنابراین به گفتهٔ او «نقاشی بهتر بود از ویژگی‌های ذاتی زبان بصری مانند، ایجاد خطای باصره، برهم نمایی رنگی نور، اجتناب از خطوط بارز و کناره‌نما، پرهیز از ترسیم دقیق جزئیات و در عوض استفاده از ترکیب‌بندی‌های بصری محو و خط‌پردازی‌های سریع و پیش‌طرح گونه به‌عنوان راه‌حل‌هایی برای مسألهٔ القای حس حرکت یا جنبش استفاده کند» (Horvath, 2010: 56). با اینحال اهمیت مسألهٔ زمان و ادراک در روایت بصری بیش از هر چیز در کار پسرش (اتین سوریو) نمایان است. در حقیقت او با ادامهٔ کار پدر دو مفهوم مختلف زمان که در فهم روایی بسیار تأثیرگذارند- زمان مراقبه[۲۵] و زمان درونی[۲۶] را از دید بیننده و در رابطه با فعل هنری مطرح کرد. او در عین حال ایدهٔ «punctum temporis» نقطهٔ ثابت زمانی را نفی می‌کرد. به کمک این مفاهیم سوریو توانست آموزهٔ لسینگ مبنی بر نازمانمندی تصویر در هنرهای دیداری و بطورکلی تقسیم هنرها به دو نوع «هنرهای مکانی» و «هنرهای زمانی» را به چالش بکشد. به زبان ساده «زمان مراقبه» از نظر سوریو یعنی آنکه در حین تجربهٔ زیبایی‌شناختی آثاری مانند مجسمه، معماری و نقاشی، به ترتیب با گشتن به دور پیکره، مشاهدهٔ زوایای گوناگون بنا و نیز بواسطهٔ حرکات چشم، زمانی را برای مراقبه و درک آنها صرف می‌کنیم. تحقیقات جدید نیز درستی نظریات سوریو را در خصوص عمل زمان بری که در هنگام پردازش تصویر رخ می‌دهد اثبات می‌کند (Ibid., 58). سوریو زمان درونی را با اصطلاح



تصویر ۴. تکنیک «عکاسی بهم پیوسته».
منبع: (-سبک- فوتوریسم-http://axaneh.com/Tutorial/Article/148)

نه چندان دقیق«زمان زایا» لسینگ جایگزین می‌کند. به این ترتیب به گفتهٔ سوریو زمان درونی در هنرهای تجسمی یک هستهٔ زایای مرکزی است، که از طریق حالت یا حرکت سوژه کنشگر، زمان داستانی را به شکل امواجی در سطح تصویر منتشر می‌کند. این زمان به مثابهٔ یک هستهٔ مرکزی عمل می‌کند که ذهن بیننده با حرکت حول آن به عقب و به‌سوی گذشته یا به جلو و رو به آینده می‌رود؛ تا آنکه در نهایت این سیر زمانی با محو تدریجی تصویر در لبه‌های کادر و تنها پس از دقایقی از ذهن بیننده در حین تماشای اثر، پاک شود (Souriau, 1949: 297-301). این زمان یک محدودهٔ پیوستهٔ زمانی شامل حرکات بازنمودی، زمان داستانی و فراتر از آن ذهن مخاطب است.

ردلف آرنهایم و ارنست گامبریچ: حرکت در سطح ادراکی و روایت‌های انتزاعی[۲۷]

آرنهایم با بهره‌گیری از مفهوم حرکات استروبوسکپیک[۲۸] و ابداع اصطلاحی فراگیر با عنوان«تنش جهت‌دار»[۲۹]و«علیت ادراکی»[۳۰] مقولهٔ حرکت و کنش در تصاویر روایی (فیگوراتیو) را بسط داده و آنرا تا عرصهٔ روایت‌های انتزاعی (نا پیکرنما) گسترش می‌دهد. حرکات استروبوسکوپیک متشکل از مجموعه‌ای از تصاویر مجزا در کنار هم است که در آن اجزای مختلف حرکت پشت سر هم به نمایش در آمده و توهمی از حرکت پیوسته را پدید می‌آورند. بنابراین شکل‌گیری حرکت پیوسته ریشه در ساختار ذهن و ادراک آدمی دارد که در آن فرم‌های همسان یا مشابه، هر قدر هم که ساده و گسسته از هم باشند، بهم پیوند خورده و همچون توالی‌های زمانی در نظر گرفته می‌شوند. علت بروز چنین پدیده‌ای به دو دلیل مهم روان‌شناختی باز می‌گردد که پیشتر توسط روانشناسان گشتالت و در رأس آن از طریق آزمایشات دامنه‌دار ماکس ورتایمر بروی پدیده‌های نوری به اثبات رسیده بود. دلیل نخست بسادگی چنین بود: ذهن آدمی همیشه کلیت ادارکی پدیده‌ها را درک می‌کند و نه اجزای منفردشان را. دلیل دوم همسانی مکانی اشیاء (شکل) با محیط پیرامونشان (زمینه) که باعث ایجاد حس کلیت و یکپارچگی بصری در میان پدیده‌های مجاور هم می‌شود. آرنهایم همین دو مفهوم پایه‌ای روانشناسان گشتالت را هم‌زمان در مورد نقاشی روایی یاکوپ دل سلایو با موضوع پسوخه و کوپیدو و نیز انیمیشن انتزاعی آلبرت میشوت[۳۱] با موضوع چهارگوش‌های متحرک به‌کار می‌گیرد. آرنهایم در توضیح اشکال انتزاعی‌تر روایت تصویری مفهوم «علیت ادراکی» را مطرح می‌کند. او مدعی است که حرکات در سطح انتزاعی حتی بدون دخالت علت فیزیکی نیز رخ می‌دهد. به عقیدهٔ آرنهایم ذهن همبستگی میان پدیده‌ها را ضروری فرض می‌کند و همیشه در انتظار وقوع شان هست. کیفیات علّی و معلولی پدیده‌ها که به نحوی ثانوی به ادراک اضافه می‌شود حاصل رابطه‌ها یا پیوندهایی است که در طول زمان در ذهن شکل می‌گیرند. بنابراین بیننده به کمک خصیصه‌های منحصربه‌فرد ادراک آدمی به فرم‌های انتزاعی و هندسی تحرک می‌بخشد و حرکات این فرم‌ها را به مثابهٔ روابط علّی ادراک می‌کند، بیش از آن هم کنشی میان آنها را به‌عنوان یک داستان تفسیر

یا معنا می‌کند.

گامبریچ

تمرکز گامبریچ بیشتر حول این دو مسأله می‌چرخد: زیر سؤال‌بردن این اندیشه که علائم ایستا در تصاویر ثابت فقط قادر به نمایش یک نقطهٔ یا لحظهٔ ثابت زمان هستند و در یک واحد زمانی ثابت وقوع حرکت اساساً غیر ممکن است. به نظر گامبریچ این اندیشه که لحظه‌ای وجود دارد که حرکتی رخ نمی‌دهد و هنرمند می‌تواند یک نقطه یا واحد زمانی ثابت را به تصویر بکشد و یا اینکه دوربین عکاسی قادر به ضبط یک برش ثابت زمانی است به لحاظ منطقی مورد تردید است. بنا به استدلال گامبریچ حتی یک عکس آنی و فوری، دنبالهٔ یا سیری از حرکت را ثبت می‌کند ولو این بازهٔ زمانی بسیار کوتاه باشد (Le Poidevin, 1997: 178). به زبان ساده به نظر گامبریچ: در یک واحد زمانی ثابت (در نقطهٔ t1) و در یک نمای منفرد (نمای f1) ما با جزء ثابت و ساکن از یک پدیده در جهان واقعی مواجه نیستم بلکه با کوچک‌ترین واحد از واقعیت سیال و متحرک آن پدیده مواجه ایم.

آناکرونی[۳۲]: سیر زمان در سطح تصویر

در رسانهٔ زبانی ترتیب حوادث در پیرنگ (توالی متنی حوادث که دوباره چیده شده است) ممکن است با توالی زمانی همخوانی داشته باشد یا ممکن است از طریق پیش‌نمایی ۳۳ (گذر به آینده) و یا از طریق پس‌نمایی ۳۴ (گذر به گذشته) از آن منحرف گردد. این بهم‌خوردن نظم و ترتیب حوادث، «زمان‌پریش» نامیده می‌شود (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۲). آناکرونی به‌طور کلی به معنای « مغالطهٔ زمانی» است؛ به‌طور خاص به معنی جابجایی گاه نگارانهٔ افراد، رویدادها، اشیاء یا لباس اشخاص مربوط به یک دورهٔ تاریخی خاص با یکدیگر است. تردیدی نیست که روایت‌های دیداری تجربهٔ متفاوتی از زمان را نسبت به روایت‌های متنی- نوشتاری در ما ایجاد می‌کنند. بهترین حالت آناکرونی در داستان دیداری رخ می‌دهد، که از آن به‌عنوان یک شگرد نقاشانه برای فشرده‌سازی، برهم‌نمایی، پیش‌نمایی، گذشته‌نمایی و بطورکلی تلفیق دوره‌های مختلف زمانی، تاریخی، مکانی یا سبکی استفاده می‌کنند. نابهنگامی تصویر دست کم تا آنجا که در اواخر قرن چهاردهم ایتالیا مورد استفاده قرار گرفته اند، سهم عمده‌ای در جلوه‌های روایی نقاشی بر عهده داشته است. آناکرونی ابزاری بود برای واقعی، تأثیرگذار و زنده جلوه دادن روایت‌های مذهبی که در اختیار نقاشان، حامیان و بینندگان قرار می‌گرفت. رویهم رفته هم آمیزی زمانی یا مکانی بصورتی نامتجانس یا ناهمگون و یا نشاندن یک داستان کهن تاریخی در یک محیط مدرن و امروزی یا برعکس، بهترین توصیف برای نابهنگامی بصری است (Horvath, 2010: 90-100).

تابلوی تازیانه به مسیح اثر پیرو دلا فرانچسکا (تصویر ۵) نمونهٔ چشمگیری از کاربرد شیوهٔ نابهنگامی در هنر نقاشی است. به عبارت دیگر فشرده‌سازی زمانی و بر هم نمایی مکانی به این ترتیب در سطح تصویر ترسیم شده است: یک گروه‌بندی ۳ گانه از پیکره‌های اشخاصی با پوشش معاصرتر (قرن چهاردهم) در پیش زمینهٔ سمت راست و هم‌زمان، بازنمایی فضای داخلی کاخ پونیتوس پیلات (اشاره‌ای است به یکی از مهم‌ترین بخش‌های زندگی مسیح در تاریخ مسیحیت) در پس زمینهٔ سمت چپ اثر. ترسیم توأمان دو دورهٔ تاریخی مختلف (سده یکم و چهاردهم میلادی) و در عین حال دو مکان متفاوت، تأکیدی است بر ظرفیت‌های زمانمندی و روایتمندیِ رسانهٔ بصری که از طریق فشرده‌سازی عناصر فرمی در یک قاب واحد به نمایش درآمده است. بسیاری از منتقدین قصد هنرمند از تلفیق این دو دورهٔ زمانی را اشاره‌ای تلویحی به شباهت بین قتل و تدفین دوک اوربینو (قرن ۱۴م) و داستان مسیح دانسته‌اند. که به بهترین شکل با شگرد هم‌آمیزی زمانی، به اجرا در آمده است.

بررسی نمونهٔ مطالعاتی (بازسنجی تعریف روایت و تطبیق ملاک‌های حداقلی - روایتمندی و زمانمندی- در زبان و تصویر)

در یک روند گام‌به‌گام، از فصل یکم تا سوم این جستار، تلاش کردیم معیارهای اصلی تعریف روایت در روایت‌شناسی و تاریخ هنر بررسی و سپس رویکردهای نظری هر دو گروه دربارهٔ امکان‌های داستان در تصاویر منفرد را به بحث بگذاریم. در اینجا و در بخش پایانی این جستار یک نمونهٔ مطالعاتی (تصویر۶) انتخاب کردیم. به منظور ایجاد شرایطی یکسان، نمونه‌ای انتخاب شد که در آن، هر دو متغیر تصویری (علائم هشدار) و زبانی (گزارهٔ متنی اعلام خطر) به موازات هم و با موضوع و پیامی مشترک به نمایش در آیند. با این کار قصد داریم نشان بدهیم

تصویر ۵. «تازیانه به مسیح» اثر پیرو دلا فرانچسکا، ۱۴۷۰م.
منبع: (www.wga.hu/framese.html?/html/p/piero/3/04flage1.html)

تصویر۶. نمونهٔ مطالعاتی، تابلوی «هشدار: خطر استفاده از موبایل در هنگام عبور از خیابان». منبع: (http://english.seoul.go.kr/new-traffic-signs-/smartphone-users)

تصاویر منفرد نیز همچون متون زبانی از تمامی مشخصه‌های داستان برخوردار است. بطورکلی مورخان هنر، معیارهای روایت‌شناسان در تعریف روایت را به ۵ مؤلفهٔ اصلی تقسیم می‌کنند که تمامی آنها در طول زمان رخ می‌دهند: ۱- روایت هدفمند و غیرتصادفی رویدادها (پیشبرد طرح داستان توسط یک عامل انسانی و با هدفی خاص)، ۲- بازنمایی رویداد، ۳- بازنمایی سیر زمانی وقایع، ۴- برانگیزانندگی یا درجهٔ روایتمندی رویدادها و ۵- وجود پیوندهای علّی در بین رویدادها. مورخان هنر در پاسخ به اشکالی که غالباً از سوی روایت‌شناسان در تعریف روایت به‌ویژه در تصاویر منفرد وارد می‌شود دو پاسخ محتمل مطرح می‌کنند: ۱- می‌توان تمامی معیارهای عام روایت را با مسألهٔ روایتمندی در تصاویر به‌ویژه تصویر منفرد هم سازگار نمود. به عبارت دیگر توالیِ خطی و در- زمانیِ مادهٔ آوایی در روایت زبانی، در بازنمایی دیداری از طریق توزیع مکانی و هم‌زمان عناصر بصری در قالب حرکتی صورت می‌گیرد. تمامی ویژگی‌های عام روایت که بنابر ساختار زبان بیان می‌شود در زبان تصویر با تکیه بر ویژگی مکانی فرم بصری بازنمایانده می‌شود. ۲- معیارهای عام روایت که روایت‌شناسان به آن تأکید دارند، تفاوت‌های بنیادین روایت بصری و روایت زبانی را در نظر نمی‌گیرد. هر دو نکته را می‌توان با این مثال توضیح داد. در نمونهٔ مطالعاتی که برگزیدیم، تابلویی را مشاهده می‌کنید که در آن، متن: با عنوان «هشدار: خطر استفاده از موبایل در هنگام عبور از خیابان» درست در زیر تصویر مشابه آن آمده است. آیا با حذف گزارهٔ متنی، تصویر به تنهایی قادر به توصیف این گزاره («هشدار: خطر استفاده از موبایل در هنگام عبور از خیابان») نیست؟ با بررسی این نمونهٔ مطالعاتی به‌وضوح مشاهده خواهیم کرد که تمامی معیارهای تعریف روایت، همانطور که به زبان نوشتاری بیان‌شدنی است، به زبان تصویر نیز قابلیت بازنمایی دارد. و با حذف گزارهٔ زبانی هیچ خللی در جریان روایت و پیامی که تصویر در حال روایت آن است وارد نمی شود. در تصویر ۶ مشاهده می‌کنیم:

۱. وجود انسان و عوامل انسانی در تصویر؛ عابر و اتومبیلی که توسط عاملی انسانی هدایت می‌شود. هر کنشی مستلزم یک کنشگر انسانی است؛ این ایده قرن‌ها پیش، نخست توسط آلبرتی کشف شد و سپس سوریو آن‌را مورد تأکید قرار داد.

۲. بازنمایی دو رویداد در تصویر: الف) عابری که محو در گوشی همراه خود شده و با بی توجهی در حال قدم زدن در خیابان است، ب) اتومبیلی که با عابر برخورد می‌کند.

۳. بازنمایی سیر زمان در تصویر: الف) در اولین موقعیت زمانی، صحنه‌ای که در آن عابر در حال حرکت به سمت اتومبیل (به سمت چپ تابلو) در حرکت است، بخش عمدهٔ مرکز تصویر را به خود اختصاص داده است روبه‌روییم، ب)سپس اتومبیلی که به آرامی از گوشهٔ سمت راست تصویر پدیدار شده و در حال نزدیک‌شدن به عابر است را مشاهده می‌کنیم.

۴. برانگیزانندگی و درجهٔ روایتمندی: اوج رویداد یا لحظهٔ قریب‌الوقوع سانحه به‌وضوح با «علامت انفجار» به ترسیم در آمده است.

۵. وجود پیوند علی: بی توجهی عابر بی‌تردید منجر به سانحه خواهد شد. وقوع سانحه برای عابر بوضوح با علامت نمادین انفجار و حرکت اتومبیل بسوی او محتمل و مستدل است.

نتیجه گیری

بی‌توجهی به تمایز بنیادین رسانهٔ زبانی و دیداری به‌ویژه نحوهٔ پیکربندی زمان (انتقال از یک وضعیت زمانی به یک وضعیت زمانی دیگر) در این دو رسانه، دلیل تاریخیِ نفی روایتگری در تصاویر منفرد مانند نقاشی از سوی روایت‌شناسان زبانی است. چنانکه لسینگ در لائوکئون نشان داد، زمان در نقاشی (مدیوم ایستا و منفرد) از طریق بازنمایی هم‌زمان عناصر بصری در مکان تصویر به نمایش در می‌آید، در حالیکه در متن نوشتاری بوسیلهٔ علائمی که در زنجیرهٔ زمان از پی هم می‌آیند قابل انتقال است. بنابراین همانطور که در این جستار نشان دادیم هیچ دلیل قانع کننده‌ای برای اثبات عدم توانایی بازنمایی سیر زمانی به‌واسطهٔ علائم بصری در مکان تصویر وجود ندارد. به عبارت دیگر توزیع عناصر بصری در سطح تصاویر منفرد (تک‌قابی یا تک‌نما مثل نقاشی)، نشان‌دهندهٔ پی‌رفت زمان در جهان داستانی است و هرگز به معنای یک امتدادِ مکانیِ صرف در جهان واقعیت نیست. به این ترتیب پس از آنکه در بخش نخست این جستار به پیشینهٔ مطالعات دیداری پرداختیم، در بخش دوم و با بررسی آرای روایت‌شناسان و مورخین هنر بوضوح نشان دادیم، زمان معیار اصلی تعریف روایت در هر دو رسانهٔ زبانی و تصویری است؛ به عبارت دیگر، تغییر موقعیت در رویدادها یا دگرگونی در پیرنگ داستان، لزوماً در خط زمان و در حدفاصل دو نقطهٔ زمانی رخ می‌دهد. به این ترتیب در مقایسه با رسانهٔ دیداری، انتقال از یک موقعیت به موقعیت دیگر و یا بازنمایی سیر زمان در رسانهٔ زبانی با توالی واژگان صورت می‌گیرد. سپس به رویکرد رایج در نظریهٔ روایت و روایت‌شناسان زبانی پرداختیم در اینجا اشاره کردیم که به دلیل سابقهٔ تاریخی و اهمیت زبان در تفکر غربی، به‌ویژه نفوذ آن در چارچوب مطالعات روایت (از زمان افلاطون تا ظهور جریان‌های روایت‌شناسی ساختارگرا)، و همچنین از آنجا که در روایت‌شناسی، امر بصری بیش از هر چیزی به معنای تصاویر متحرک (فیلم) و ایماژهای بصری (ادبیات) و یا به معنای ژانرهای تلفیقی زبانی و بصری (کمیک‌ها، جداول و نقشه‌ها و غیره) در نظر گرفته می‌شود؛ بنابراین برخورد روایت‌شناسان با مسئلهٔ داستان بصری به ۲ صورت ظاهر شده است: یا به‌طور کلی امکان روایتگری در تصاویر منفرد را نفی می‌کنند یا نقشی ثانوی و فرعی در انتقال روایت برای تصویر قائلند. پس از آن در بخش سوم با تمرکز بروی مقولهٔ حرکت به‌ویژه به‌عنوان عنصر اصلی در تبیین داستان بصری از منظر مورخین هنر و روایت‌شناسان، به آرای برجسته‌ترین متفکرین این عرصه که در زمینهٔ حرکت‌بازنمودی و حرکت‌ادراکی نظریه‌پردازی کردند اشاره کردیم. همانطور که شرح دادیم، راه حل آلبرتی برای بازنمایی سیر زمانی در رسانهٔ دیداری، توزیع عناصر بصری و مشخصاً تکرار شخصیت در سطح تصویر منفرد بود. بنابراین آلبرتی سده‌ها پیش از مدعای روایت‌شناسان در قرن بیستم مبنی بر عدم امکان داستانِ تصاویر منفرد و بازنمایی زمان، نادرستی ادعای ایشان را با کشف «روایت تداومی» و جایگزین‌کردن عنصر حرکت از طریق

تکرار شخصیت اصلی در قابی منفرد ثابت کرد. تابلوی نقدینهٔ خراج اثر مانتینا یکی از درخشانترین نمونه‌های روایت تداومی در قاب واحد نقاشی است. پس از آن ویکهاووف و ویزمن براساس دستاورد آلبرتی به کشف انواع الگوی‌های روایی در تصاویر منفرد نائل آمدند و به‌دنبال آنها، پل و اتین سوریو، آرنهایم و گامبریچ با بسط نظریه ادراکی به مثابهٔ یک فعالیت پویا و زمانمند نشان دادند که تصویر منفرد و ایستا، یک مکان هندسی است که در آن جریان سیال واقعیت بازتاب یافته و نه یک نقطهٔ ایستا از واقعیت. به‌طور کلی کانون بحث در سه بخش نخست مقالهٔ حاضر، تأکید بر آن بود که نشان دهیم، چگونه در گذار از تاریخ هنر به روایت‌شناسی زبانی (در بحث از موضوع مشترکی با عنوان تصویر منفرد)، عناصر بنیادین زبانی و اصلی‌ترین آن یعنی زمان به‌موازات نقش بنیادین حرکت در پیکربندی زمان روایی در تصاویر پیش رفته است. در جمع‌بندی نهایی، در بخش چهارم با یک نمونهٔ مطالعاتی به‌طور خلاصه معیارهای بنیادین تعریف روایت در هر دو رسانه به بحث گذاشته شد تا بر نسبیت شروط شکل‌گیری روایت در هر دو رسانهٔ زبانی و دیداری تأکید شود.

پی‌نوشت‌ها

۱. در مباحث روایت‌شناسی دیداری، معمولاً از مترادف‌هایی نظیر: Mono-scenic Image، Single Image، Still Image در اشاره به مدیوم‌های بصری ایستا چون نقاشی و عکس در برابر مدیوم‌های بصری متحرک نظیر سینما استفاده می‌کنند. در این مقاله تأکیدمان بیشتر بروی تصاویر در یک قاب واحد و منفرد و در عین حال ایستاست.

۲. «تزوتان تودوروف در سال ۱۹۶۹ م در کتاب *دستور زبان دکامرون* نخستین‌بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح *روایت‌شناسی* استفاده کرد» (صافی پیرلوجه، حسین و فیاضی، مریم سادات، ۱۳۸۷: ۱۴۶). این اصطلاح در این مقاله عمدتاً به معنای روایت‌شناسی زبان بنیاد در برابر روایت‌شناسی دیداری به‌کار می‌رود.

۳. «گوتهولد افرائیم لسینگ رساله‌ای زیبایی‌شناختی در سال ۱۷۶۶ م تصنیف کرد که عنوان آن را از نام مجسمهٔ باستانی معروف لائوکون یا محدودیت‌های شعر و نقاشی (ترجمه انگلیسی ۱۸۶۳) گذاشت. او ... چنین استدلال می‌کند که هنرهای بصری و شعر با هم تفاوت ماهوی دارند. نقاشی و مجسمه در یک آن کل صحنه را پیش چشم ترسیم می‌کنند؛ حال آنکه شعر که نوعی داستان روایی است مناسب پیشبرد زنجیرهٔ وقایع در طول زمان است» (هاید ماینر،۲۰۰۱: ۱۶۳-۱۶۴).

۴. تا پیش از قرن هجدهم معمول بود نقاشی‌ها و مجسمه‌ها و به‌طور کلی رسانه‌های دیداری را براساس متون مکتوب زبانی، از متن انجیل گرفته تا متون نیایشی، تاریخ منظوم یا حتی داستانی بیآفرینند.

۵. هر دو جریان در آلمان و کشورهای آلمانی زبان هم‌زمان با رواج انگاره‌های علمی و پوزیتویستی پدید آمد. هدف اصلی آنها بررسی روشمند و دقیق ویژگی‌های فرمی و ذاتی رسانهٔ بصری و بطورکلی پی‌ریزی شالوده‌ای برای تاریخ هنر بود که با پیشتازی کسانی چون ولفلین، ریگل، ویکهاووف، روبرت و... درکشورهای آلمانی زبان شکل گرفت (Rampley, 2010: 119-122).

۶. منظور رسانه‌های زبانی نظیر شعر و ادبیات و متون نوشتاری است که در آن روایتگری از طریق زنجیرهٔ بهم پیوستهٔ رویدادهای داستانی در طول زمان صورت می‌گیرد.

7. Franz Wickhoff.
8. Kurt Weitzmann.

۹. Bildwissenschaften: سنتی در دنیای آلمانی زبان که معادل امروزی مطالعات بصری (Visual Studies) است؛ متفکران این سنت، نظریه‌هایی که تاریخ هنر را به مثابهٔ شاخهٔ فرعی تاریخ و ادبیات در نظر می‌گرفت به‌کلی مردود می‌دانند. هدف اصلی آنها در حقیقت ایجاد علم هنری Kunstwissen-schaft، یا ایجاد یک رشتهٔ دانشگاهی مستقل برای تاریخ هنر است.

۱۰. بیان حالتی که در لحظه اتفاق می‌افتد. در این حالت هیچ نوع حرکت یا سیر زمانی رخ نمی‌دهد. سرچشمهٔ این تفکر سنتی را باید در متافیزیک غربی جست: بر این اساس تغییر مجموعه‌ای از حالات آنی و مقاطع زمانی در نظر گرفته می‌شود که از لحظاتی ناپیوسته تشکیل شده است (Le Poidevin, 1997: 175).

11. Polly Chrony.
12. Mieke Bal.
13. W.J.T Mitchell.
14 .Michael Ann Holly.
15. Complementary.
16. Isolating.
17. Pregnant Moment.
18. Continuous.
19. Cyclic.

۲۰. روایت‌های فرمال (formal Narrative): به روایت‌های غیرفیگوراتیوی اطلاق می‌شود که از طریق توالی عناصر بصری ادراک شده روایت را بازنمایی می‌کند (Horvath, 2010,16).

21. Sequence Photography.
22. Eadwerd J. Muybridge.
23. Etienne-Jules Marey.

۲۴. «Technique Flash Open» شیوه‌ای برای نشان دادن حرکت و گذر زمان به‌صورت طرح‌هایی مکرر، شفاف و پیوسته،که در یک فریم با حرکت مداوم روی هم ثبت می‌شدند. فوتوریست.ها از این شیوه در کار خود بسیار استفاده می‌کردند.

25. Time of Contemplation.
26. Intrinsictime.
27. Abstract Narrative.
28. Stroboscopic Motions.
29. Directedtension.
30. Perceptual Causality.
31. Albert Michotte.
32. Anachrony.
33. Analepsis.
34. Prolepsis.

فهرست منابع فارسی

توکلی شاندیز، ابوالفضل؛ اسلامی اردکانی، سید حسن، و فاضلی، احمد (۱۳۹۵)، مهم‌ترین رویکردها به تعریف روایت و عناصر آن با نگاهی میان رشته ای، *نقد ادبی*، زمستان، سال ۹، شماره ۳۶، صص ۴۱-۷۱.

صافی پیرلوجه، حسین؛ فیاضی، مریم سادات (۱۳۸۷)، نگاهی گذرا به پیشینهٔ نظریه‌های روایت، *نقد ادبی*، تابستان، سال ۱، شماره ۲، صص ۱۴۵-۱۷۰.

قهرمانی، محمدباقر؛ محمودی بختیاری، بهروز، و محبی، پرستو (۱۳۹۵)، شکل‌گیری نمایش ایرانی از جهانی دایجتیک، *نشریه هنرهای زیبا - هنرهای نمایشی و موسیقی*، پاییز، سال ۲۱، شماره ۲، صص ۱۵-۲۴.

میرزایی پرکلی، جعفر؛ محمدی کشکولی، سیما (۱۳۹۶)، خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن، مجله جهانی *رسانه*، بهار و تابستان، سال۱۲، شماره ۱، صص ۱۲۰-۱۳۸.

نلسون، رابرت؛ شیف، ریچارد (۱۹۹۶)، *مفاهیم بنیادین تاریخ هنر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، مینوی خرد، تهران.

هاید ماینر، ورنر (۲۰۰۱)، *تاریخ تاریخ هنر (سیری در تاریخ تکوین نظریهٔ هنر)*، ترجمه مسعود قاسمیان، سمت، تهران.

یان، مانفرد (۱۳۹۷)، *روایت‌شناسی: مبانی نظریهٔ روایت*، ترجمهٔ محمد راغب، ققنوس، تهران.

یعقوبی، رؤیا (۱۳۹۱)، روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان براساس نظریات ژرار ژنت، *پژوهش‌نامهٔ فرهنگ و ادب*، بهار و تابستان، سال ۸، شمارهٔ ۱۳، صص ۲۸۹-۳۱۱.

فهرست منابع لاتین

Bal, M. (1997), *Narratology: Introduction to the Theory of*

Frameworks. *Brill's Studies on Art, Art History, and Intellectual History*.Vol: 212, No. 4, pp. 119-134.

Schaeffer, Jean-Mari. (2001), Narration visuelle et interpretation. In: Temps, Narration & Image Fixe. Time, Narrative and the Fixed Image .Jan Baetens /Mireille Ribière (Eds.), Amsterdam: *Brill Rodopi*, Bilingual edition.

Souriau, Etienn. (1949), Time in the Plastic Arts. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol: 7, pp. 294-307.

Steiner, Wendy. (2004), "Pictorial Narrativity". In: Marie-Laure Ryan et al(Eds.), Narrative across Media: The Languages of Storytelling. *University of Nebraska Press*, pp. 145-177.

Speidel, Klaus. (2017), How single pictures tell stories. In: Katarzyna Kaczmarczyk (Ed.), Narratologia transmedia lna. Wyzwania, teorie, praktyki [Transmedial Narratology. Challenges, Theories, Practices], *Universitas, Krakow*, 1-87.

Whatling, Stuart. (2010), *Narrative art in northern Europe, c.1140-1300: A narratological reappraisal*,

Published Doctoral dissertation. The Courtauld Institute of Art, University of London.

Wolf, Werner. (2003), Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts, *Word & Image*, Vol: 19, pp. 180-197.

Narrative, 2nd Ed, Toronto: University of Toronto Press.

Chatman, Seymour (1981), What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa), In: *On Narrative* , W. J. Thomas Mitchell (Ed.), Chicago: University of Chicago Press.

Fludernik, M. (2009), *An Introduction to Narratology*, London & New York: Routledge.

Greenstein, Jack M. (1992), *Mantegna and Painting as Historical Narrative*, Chicago and London, The University of Chicago Press.

Horvath, Gyongyver. (2010), *From Sequence to Scenario, The Historiography and Theory of Visual Narration*. Published Doctoral dissertation. University of East Anglia School of World Art Studies and Museology.

Horvath, Gyongyver. (2016), A Passion for Order: Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond. VISUAL PASt a Journal for the Study of Past Visual Cultures, Vol: 3, No. 1, pp. 247-278.

Kemp, Wolfgang. (1998), *The Narratives Of Gothic Stained Glass*. Cambridge University Press.

Le Poidevin, Robin. (1997), Time and the Static Image. *Philosophy*.Vol: 72, No. 280, pp. 175-188.

Rampley, Matthew. (2012), Bildwissenschaft: Theories Of The Image In German-Language Scholarship . Art History and Visual Studies in Europe: Transnational Discourses and National

Visual Narratology: Narration in Still Images (Painting) from the Perspective of Art History and Narratology*

Ahad Variji[1], Iraj Dadashi[2]**

[1]Ph.D Student of Art Studies, Department of Art Research, Faculty of Theories and Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.
[2]Assistant Professor, Department of Art Research Faculty of Theories and Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.
(Received: 8 Feb 2021, Accepted: 24 Mar 2021)

In this article, one of the latest trends in the last 3 decades in the study of narrative images is discussed under the title of "visual narratology". The intersection of narrative theory with the history of art in order to analyze the characteristics of narrative in static mediums such as painting, highlights the need to create new methods in the visual arts, regardless of the linguistic theory of narrative. Indeed, Narrators in the long-standing linguistic tradition, citing two important features of linguistic-visual narration: the repetition of certain elements in the chronological order of events and the causal and purposeful order of events, considered any positive interpretation of the narrative impossible and grounded in the negation of the narrative. Art historians, according to a positive approach and pointing to the fundamental difference between linguistic and visual narrative, showed the mental role of the audience in interpreting the narrative and also considering the strengths of each, as linguistic narratives work better in separate time layers (Continuous narratives /visual narratives) are also more successful in combining time layers (single / static narratives).

However, Linguistic and visual media differentiation is a paradigm first introduced by Lessing in art history. The Time-Based nature of Poetry in the sequence of events and the Place-Based nature of Painting in the simultaneous description of phenomena, still cause disagreement among linguistic narratologists and art historians in the narration of single images. furthermore, the boundless expansion of narrative theory and the emergence of common interdisciplinary domains in its context have posed serious challenges for narratologists in providing an accurate definition of narrative. in our country, due to the multiplicity and novelty of interdisciplinary trends in this field, the need for such research is very important, especially to get acquainted with the basics, provide research fields and accurate and scientific explanation of related issues. The distinguishing feature of the present study in comparison with other activities that focus mainly on linguistic and time-based narratives is the attention to the theory of non-linguistic narratives, especially the method of narration in the visual medium. In This research tries to answer these two questions in a descriptive- analytical way and collecting documentary data, with the aim of examining the methods of representing the narrative time in single images (paintings): Do images represent only a single moment of an event? Compared to linguistic storytelling, does visual storytelling lack the basic criteria of narrative? As a result of the present study, focusing on the constituent elements of narrative and applying the main criteria for defining narrative in linguistic and visual media on a study sample, secondly by proposing perceptual theories about time and motion in individual images, and emphasizing visual language independence and viewer role In the perceptual process, it shows that there is no significant difference between the main criteria for defining narrative, especially the element of "time" in linguistic narrative and visual narrative. Thus, visual works, by their very nature, represent the category of event narrative time in a different way from linguistic products

Keywords
Temporality, Visual Narratology, Anachrony, Still Image.

*This article is extracted from the first author's doctoral dissertation, entitled: "Analysis of visual language features in the murals of Vank cathedral and Bedkhem church in Isfahan based on visual narrative method" under the supervision of the second author.
**Corresponding author: Tel: (+98-911) 1554463, Fax: (+98-21) 66727944, E-mail: ahad.variji62@gmail.com