

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۲/۰۴/۱۴

کیوان شمشیربیگی^۱

خوانش روایت صحنه شکار گراز در سنگ‌نگاره تاق‌بستان به عنوان اولین مستند - انیمیشن کوتاه سنگی، از منظر زیبایی‌شناسی روایتی نلسون گودمن

چکیده

آثار مصور همچون آثار زبانی از قابلیت‌های روایت‌پردازی برخوردار هستند. تصاویر با بهره‌گیری از عناصر و ابزارها و فنون دیداری خاص همچون رنگ، خطوط، اشکال، ژرف‌نمایی و غیره، شیوه‌ای متفاوت را برای روایت‌پردازی به کار می‌گیرند. نلسون گودمن از جمله فیلسوفانی است که آراء وی در زیبایی‌شناسی به بسط مطالعات روایت‌شناسی انجامیده و در بررسی و تحلیل روایت‌های تصویری، بستری مناسب برای شناسایی ویژگی‌های ساختاری آثار مصور ارائه می‌کند. گودمن با مطالعه رابطه میان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت کردن» رویدادها، روایت‌های مصور را به چهار دسته عمده تقسیم می‌کند علاوه بر این، گودمن در زیبایی‌شناسی خود مدعی است که دو ترتیب یاد شده لزوماً ساختاری روایت‌محور را به وجود نمی‌آورند، چرا که گاهی در عوض خلق یک روایت، «توصیف»، «مطالعه»، یا «سمفونی» ظهور می‌کند. در پژوهش حاضر، نظریه زیبایی‌شناسی گودمن در خوانش سنگ‌نگاره تاق‌بستان استفاده شده است. بررسی چگونگی روایت‌پردازی در این اثر مصور بسیار کهن نه تنها شیوه‌ای نوین در تحلیل این نوع آثار محسوب می‌شود بلکه عوامل پیش‌برنده و بازدارنده روایت در این تصویر را به شیوه‌ای نو کنکاش می‌شود. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که پرداخت روایت شکار پادشاه در این صحنه به گونه‌ای است که مفاهیم و معانی مورد نظر دیگری را نیز به تصویر می‌کشد. علاوه بر این، استفاده از نظریه گودمن در زیبایی‌شناسی نقش برجسته شکار گراز بر آگاهی عمیق و پیچیدگی شیوه‌های روایت‌پردازی به کار گرفته شده توسط خالق این اثر تاکید می‌کند. حجار از چیدمان عناصر در خلق اثر خود به گونه‌ای بهره می‌گیرد تا ضمن خلق مفاهیم و پویایی مورد نظر، پیچیدگی‌های روایی و شکست‌های زمانی را به شکلی بسیار هنرمندانه موجب شود. روش تحقیق در این مقاله بر دیدگاه سیستم‌های نماد^۱ نلسون گودمن استوار است و بر اساس ماهیت و واقعیت خصوصیات سوژه به توصیف و تحلیل عینی روابط عناصر روایی صحنه‌ی شکار پرداخته است.

کلیدواژه‌ها: سنگ‌نگاره تاق‌بستان، صحنه شکار گراز، روایت‌های تصویری، ترتیب وقوع، ترتیب روایت کردن، عنصر زمان.

^۱ رئیس بخش مطالعات و پژوهش شهرداری کرمانشاه، کارشناس ارشد تهیه‌کنندگی درام تلویزیونی، کرمانشاه، ایران (نویسنده مسئول)

۱. مقدمه

علم روایت‌شناسی در چند دهه‌ی اخیر دستخوش تحولات و نوآوری‌های چشم‌گیری بوده که ژرف‌اندیشی در نقد و بررسی شیوه‌های روایت‌پردازی را ممکن کرده است. به واسطه‌ی نگاه جهان‌شمول به روایت و پذیرش حضور آن در سطح «بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی» (آسابرگر، ۱۳۸۰: ۱۴۵)، روایت دیگر به داستان‌های بلند و کوتاه زبانی محدود نشده و دامنه‌ی فراتری را در برمی‌گیرد. آثار مصور نیز همچون روایت‌های زبانی از قابلیت روایت‌پردازی برخوردار هستند. تصاویر به واسطه‌ی داشتن ابزارهای ویژه از جمله رنگ، خطوط، اشکال، و ژرف‌نمایی، توانایی ایجاد فضایی مناسب و درعین‌حال متفاوت را برای روایت‌پردازی مهیا می‌سازند. نلسون گودمن از جمله فیلسوفانی است که آراء وی به بسط حوزه‌ی روایت‌شناسی انجامیده است. وی در مقاله‌ای تحت عنوان «داستان‌های تاب‌خورده؛ یا، داستان، مطالعه، و سمفونی» (۱۹۸۱: ۹۹-۱۱۵) نظریه‌ی خود را در باب خوانش روایت‌های تصویری مطرح می‌کند. در این مقاله، گودمن دو «ترتیب» را در ساختار روایتی کلیدی می‌داند: «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت کردن». ترتیب وقوع به ترتیب وقایع در داستان اشاره دارد، و ترتیب روایت کردن فرآیند یا شیوه‌ای است که به واسطه آن وقایع روایت می‌شوند. معمولاً ترتیب وقوع رویدادها در ترتیب روایت کردن به گونه‌ای بازآرایی می‌شود که میان دو ترتیب یادشده تفاوت ایجاد می‌کند.

در نظریه‌ی گودمن، نبود تبعیت ترتیب‌ها نه تنها ممکن، که ضروری است و اگر گزارش رویدادها همواره بر اساس ترتیب وقوع‌شان انجام می‌گرفت «سینما و ادبیات به شدت معیوب و ناتوان می‌شدند» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱: ۱۰۰). گودمن معتقد است که می‌توان رویدادها را به شیوه‌های گوناگون و بدون ایجاد مفهومی غیرعادی بازآرایی و روایت کرد. گودمن این کارکرد را محدود به روایت‌های زبانی نمی‌داند بلکه معتقد است مجموعه‌ی تصاویر و فیلم هر یک می‌توانند ساختاری ایجاد کنند که وقایع، با حفظ داستان، به شیوه‌های گوناگون بازآرایی شوند. تفاوت عمده‌ی روایت‌های مصور در این است که روایت در آنها به تدریج شکل نمی‌گیرد و داستان تنها در یک نگاه به نمایش گذاشته می‌شود، حال آنکه، در ادبیات و سینما روایت‌پردازی در صفحات پی‌درپی و سکانس‌های متوالی صورت می‌گیرد. به اعتقاد گودمن، در روایت‌های تصویری جابه‌جایی و «پیچ‌وتاب دادن»^۱ دو ترتیب امری تعیین‌کننده است چراکه در مواردی به جای روایت یک داستان، این پیچ‌وتاب‌ها - پیچ‌وتاب‌های زمانی چون رفتن به آینده (فلش‌فوروارد)^۲، بازگشت به گذشته (فلش‌بک)^۳، و حتی تجسم میانی (میان‌نگری)^۴ - باعث ابطال ساختار روایتی تصویر می‌شود. سؤال اصلی گودمن این است که آیا هر نوع پیچ‌وتابی در چیدمان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت کردن» موجودیت روایت را حفظ می‌کند؟

۲. پرسش‌های پژوهش

پرسش‌های عمده در این پژوهش در ابتدا با مشخص کردن نقش و جایگاه عناصر روایی در روایت کلی یک اثر می‌پردازد و سپس تلاش می‌کند تا تفاوت‌های عمده میان «ترتیب وقوع» رویداد و «ترتیب روایت کردن» آن را بنمایاند. بدین منظور تلاش می‌کنیم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم:

۱. بر اساس نظریه‌ی گودمن روایت‌پردازی در آثار تصویری چگونه رخ می‌دهد و از چه ویژگی‌ها و کارکردهای متفاوتی برخوردار است؟

۲. پیچ و تاب داستان با حفظ ساختار روایت در تصاویر روایتگر تا چه اندازه ممکن است؟
۳. پرداخت روایت در سنگ‌نگاره‌ی شکار گراز تاق‌بستان دارای چه شرایط متفاوت و عناصر ویژه‌ای است؟

۳. چارچوب نظری و روش تحقیق

در این پژوهش تلاش شده است مفاهیم زیبایی‌شناسی نلسون گودمن در خصوص روایت‌پردازی در آثار تصویری با روش تحلیلی - توصیفی تبیین شود و ویژگی‌های متمایز کننده‌ی روایت و چگونگی کارکرد آنها بحث شود. ارایی‌ی این تحلیل ساختاری بستری مناسب برای پیوند هنرهای تجسمی، ادراک بصری، ادبیات و سینما فراهم می‌کند. گودمن با تکیه بر ویژگی‌های ساختاری در آثار مصور و بررسی عنصر زمان و رابطه‌ی میان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت کردن» رویدادها، روایت‌های تصویری را به چهار گروه عمده تقسیم می‌کند: (۱) «آنی بی‌زمان»، بازنمایی رویدادی واحد در لحظه‌ای واحد؛ (۲) «زمان‌دار خطی»، نمایش سلسله‌ای از رویدادها در رابطه‌ای جهت‌دار میان «ترتیب روایت کردن» و «ترتیب وقوع»؛ (۳) «زمان‌دار تاب‌خورده»، بازنمایی رویدادهای «دوره‌ای» با ساختاری «تاب‌خورده» در روایت‌پردازی آن‌ها؛ (۴) «غیرزمانی/ضدزمانی»، بازنمایی رویدادهای «جاودانه» و «نمادین». در ادامه تلاش خواهد شد ویژگی‌های هر یک از این چهار دسته را در زیبایی‌شناسی گودمن بررسی شود..

۴. پیشینه تحقیق در خصوص نقش برجسته تاق‌بستان

در بررسی تصویر شکار گراز؛ حک شده در دیواره داخلی سمت چپ تاق بزرگ تاق‌بستان، نوشته‌ها و پژوهش‌هایی انجام گرفته که نه در راستای موضوع و محتوای تحقیق پیش‌روست بلکه اغلب بیانگر نگاهی تحسین‌گر، مقدماتی و مشاهده‌گر در آنهاست که مهم‌ترین آنها بدین شرح است:

فضل‌اله حقیق به نقل از ابن‌فقیه همدانی، در کتاب اخبار البلدان خالق این اثر را حجار یونانی قنطوس پسر سنمار خوانده که برخی او را شخصیت فرهاد در منظومه نظامی می‌دانند حقیق تعداد حیوانات حکاکی شده، تعداد شکاربانان و خدمت‌گزاران و احوال ایشان را بر دیواره تاق بزرگ و وضعیت صحنه شکار گزارش می‌کند (حقیق، ۱۳۱۴: ۹۳) علاءالدین آذری، در مجموعه بررسی‌های تاریخی با «نقش فیل در جنگ‌های ایران باستان» به نقوشی باقی مانده از زمان خسرو پرویز در دو سوی تاق‌بستان، که ظاهراً فیل‌ها را برای رم دادن شکار و نیز بار کردن لاشه‌های آنها به شکارگاه آورده‌اند. پرداخته است. (آذری، ۱۳۵۰: ۱۳۷) در این مجموعه علی حاکمی نیز وضعیت طبیعی منطقه تاق‌بستان در زمان ساسانیان و شکارگاه کنار رود قره‌سو و وضعیت محیط و آب و هوای این منطقه را بررسی کرده است. (حاکمی، ۱۳۴۵: ۹۵) رضوان احمد پیام، در «سیر تحول و تطور مضمون شکار در هنر ایران» از مضمون شکار و شکارگری در دو زمینه هنری عهد ساسانی شامل نقش برجسته‌های صخره‌ای و فلزکاری اشاره می‌کند تا سلطنتی بودن امر شکار را بررسی شود. (احمدپیام، ۱۳۸۸: ۱۰۲) در خوانش‌های موسیقی عهد ساسانی هنری جرج فارمر^۵ در اهمیت «چنگ ایرانی در تاق‌بستان»، وضعیت موسیقی و آلات موسیقایی در دوره ساسانی و کاربرد آن‌ها در هنگام شکار را بررسی می‌شود (فارمر، ۱۳۸۸: ۱۷). غلامعلی حاتم نیز در «تاق‌بستان جلوه‌گاه هنر»، به آداب و رسوم هنگام شکار و نحوه نقش‌سازی روی سنگ در زمان ساسانیان و ارتباط آن با اصول صنعتی بیزانتین و یونان قدیم و نحوه آرایش سنگ‌ها با رنگ پرداخته است. (حاتم، ۱۳۸۱: ۹۱) الهام وثوق بابایی و رضا مهرآفرین،

در «بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی»، مفاهیم نمادین شکارچی، جانوران شکار شده و ابزار مورد استفاده شکارچیان و ارتباط آنها با مسائل اجتماعی از جمله عقاید و مذهب دوره ساسانی را رمزگشایی می‌کنند. «تاق‌بستان و سنت‌های کاخی بین‌النهرین» را پ، اُ هارپر، با رویکرد ارتباط میان مفاهیم و سنن بین‌النهرین و اهمیت شکار در ایران دوره ساسانی بررسی شده است. (هارپر، ۱۳۸۵: ۱۴۰) در نهایت، این گروه پژوهشگران و کارشناسان دانشگاه توکیو ژاپن به سرپرستی شانجی فوکای^۷ هستند که در سفری به کرمانشاه photogrammetric کاملی از تمام مجموعه تاق‌بستان انجام می‌دهند. (فوکای: ۱۹۸۳) اما هیچ یک از پژوهش‌های گفته شده به صورت اختصاصی به روایت و چگونگی آن در صحنه شکار گراز در نقش برجسته تاق‌بستان، آن هم از منظر زیبایی‌شناسی روایت‌پردازانه امثال نلسون گودمن نپرداخته‌اند.

۱-۱. روایت‌های تصویری آنی بی‌زمان

در نظریه‌ی گودمن، گروه اول تصاویری هستند که در آنها «ترتیب وقوع مشخص اما بی‌معنا^۸ است» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱: ۱۰۱). در این نوع تصاویر هیچ قسمتی از تصویر در بردارنده‌ی نشانه‌های زمانی و فرآیند علت و معلولی نیست که بتوان بر اساس آنها ترتیب وقوع حوادث را مشخص کرد. بنابراین، آنچه می‌بینیم وضعیت آنی و ایستایی است که نقطه‌ی شروع و پایان داستان را نمایش نمی‌دهد. به بیان دیگر، این نوع تصاویر، تصاویری هستند «بی‌زمان، بدون توالی وقوع و توالی روایت کردن» که در آنها «ترتیبی که روابط مکانی^۹ تصویر را به روابط زمانی^{۱۰} مربوط سازد» وجود ندارد (همان، ۱۰۱). هنگامی که توالی وقوع رویدادها در یک تصویر معنایی نداشته باشد، ترتیب روایت کردن رویدادها نیز بی‌معنا می‌شود و در این وضعیت بی‌زمان، هرگونه وارونگی و تاب‌خوردگی در تصویر بی‌تأثیر خواهد بود. در این گروه از روایت‌های مصور، پیچ‌وتاب‌ها تنها موقعیت و رابطه‌ی مکانی اجزای تصویر را تغییر می‌دهند و ماهیت اصلی داستان دست‌نخورده باقی می‌ماند.

گودمن دو جنبه‌ی عمده از روایت‌پردازی را برای این گروه از تصاویر برمی‌شمرد: آنچه به‌وضوح^{۱۱} به تصویر کشیده می‌شود و آنچه تلویحاً^{۱۲} روایت می‌شود. آنچه آشکارا نشان داده می‌شود تنها یک لحظه‌ی ثابت است که در ورای آن قدرت تصویر نهفته است و آنچه در تصویر نیامده را در ذهن مخاطب به‌صورت تلویحی روایت می‌کند. به بیان دیگر در یک روایت آنی بی‌زمان، «آنچه آشکارا روایت می‌شود زمان‌بر نیست» و «آنچه تلویحاً روایت می‌شود زمان‌بر است» (همان، ۱۰۱). گودمن برای ارایه‌ی درکی عمیق‌تر از این گروه، نقاشی تغییر کیش پال قدیس^{۱۳} اثر پیتر بروگل^{۱۴} (تصویر ۱) را مورد توجه قرار می‌دهد. در نیمه‌ی راست تصویر، خیل عظیمی از افراد دیده می‌شود و در نیمه‌ی چپ می‌توان مسیری را دید که در آن گروهی از دوردست به توده‌ی مردم در سمت راست ملحق می‌شوند و در مرکز تصویر، متمایل به راست بروگل فردی را در لحظه‌ی افتادن از اسب خود به تصویر کشیده است.

درواقع، این نقاشی به داستانی از انجیل اشاره دارد. طبق روایت انجیل، پال یا سال^{۱۵} قدیس (که در نقاشی در حال افتادن از اسب است) به‌عنوان دادستان و شکنجه‌گر مسیحیان در مسیر خود به سمت داماسکوس^{۱۶} به خاطر ضربه‌ی آذرخش از اسب خود می‌افتد. پس از این حادثه و ظاهر شدن عیسی مسیح در هیئت آذرخش، پال دگرگون می‌شود و یکی از حواریون مسیح پیامبر می‌گردد. گودمن معتقد است در این نقاشی آگاهی پیشین ما از داستان ترتیب وقایع را مشخص می‌کند، با این وجود، ترتیب وقوع رویدادها در این نوع تصاویر «بی‌معنا» است. به عبارت دیگر، این نقاشی «داستانی را روایت می‌کند و آن را چنان جذاب و گیرا روایت

می‌کند که تماشاچی فراموش می‌کند در عمل هیچ حرکتی در آن اتفاق نمی‌افتد و هیچ قسمتی از تصویر از لحاظ زمانی جلوتر از دیگر قسمت‌ها نیست. آنچه به‌وضوح نشان داده شده است کنش‌های در حال وقوع نیستند بلکه یک وضعیت آنی است (همانجا). شکی نیست که رویدادهایی در پیش‌زمینه و پس‌زمینه تصویر در حال وقوع هستند، اما صحبت کردن از ترتیب وقوع رویدادها معنایی ندارد.

۱-۲. روایت‌های تصویری زمان‌دار خطی

در این گروه از تصاویر، عنصر زمان تعیین‌کننده است و ترتیب روایت کردن آنها «همانند داستان‌های مکتوب» به‌وضوح قابل تشخیص است. در واقع، در این تصاویر، «آنچه به‌وضوح روایت می‌شود زمان‌بر است، و روایت‌پردازی از ترتیب معینی برخوردار است» (همانجا، ۱۰۱). گودمن برای بررسی شیوهی روایت‌پردازی در این دست تصاویر از نقاشی داستان پسوخته^{۱۷} از یاکوپو دل سلاویو^{۱۸} (تصویر ۲) استفاده می‌کند. در نقاشی سلاویو، «زمان» عنصر اصلی در به تصویر کشیدن داستان است و واکنش اولیه‌ی ما این است که ترتیب وقوع را همان ترتیب روایت کردن در نظر بگیریم (همان، ۱۰۰). علاوه‌براین، نشانه‌های موجود در تصویر و دانش پیشین ما از فرآیند علت و معلولی اهمیت به‌سزایی در تعیین ترتیب وقوع رویدادها دارند. داستان پسوخته با چند صحنه تصویرگر داستان عشق میان کوپید^{۱۹} و دختر زیبایی به نام پسوخته است. اگرچه در این نقاشی رویدادهای متعدد داستان در چشم‌اندازی واحد و یک قاب نشان داده شده‌اند، اما این رویدادها «با حضور پسوخته در هر یک از آنها» (همان، ۱۰۱) قابل تشخیص هستند. پسوخته به‌عنوان شخصیت اصلی داستان در جامه‌ی سپید در همه‌ی صحنه‌های قاب حضور دارد و نقاش با استفاده از حضور مکرر شخصیت پسوخته نشان می‌دهد که رویدادها یکی پس از دیگری و با گذشت زمان اتفاق می‌افتند. در این نقاشی کل داستان یکباره ارایه می‌شود و از آنجایی که وقایع در صحنه‌هایی خطی و مستقیم و با آغاز و پایانی مشخص به تصویر کشیده شده‌اند، بررسی رابطه‌ی میان ترتیب وقوع و ترتیب روایت کردن به‌سادگی ممکن است. در این نمونه، میان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت کردن» توافق وجود دارد چراکه مانند روایت‌های تصویری غربی، هر دو ترتیب جهت خطی از چپ به راست را طی می‌کنند. در این گروه، برخلاف گروه اول، چند صحنه‌ی مجزا به‌وضوح در امتداد یک چشم‌انداز نمایش می‌یابد و نشانه‌های ویژه‌ای همچون روابط زمانی- مکانی، جهت‌گیری شخصیت‌ها و حضور مکرر آنها بر روی خطی مستقیم وجود ویژگی‌های روایتی را محرز می‌کنند.

۱-۳. روایت‌های تصویری زمان‌دار تاب‌خورده

گودمن معتقد است در بازنمایی‌های مصور، ترتیب روایت کردن الزاماً از ترتیب وقوع پیروی نمی‌کند و هیچ عاملی نمی‌تواند توافق میان دو ترتیب را دیکته کند («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱: ۱۰۴). از این رو، روایت‌پردازی داستانی مصور می‌تواند بدون جهت‌گیری آشکار از چپ به راست یا برعکس انجام شود. در این موارد پیچ‌وتاب‌های زمانی در ساختار روایت امری تعیین‌کننده است. در روایت‌های تاب‌خورده مانند نقاشی کشف عسل (یا فلاکت سایلینس^{۲۰}) از پیرو دی کازیمو^{۲۱} (تصویر ۳) آنچه روایت می‌شود زمان‌بر است، اما ترتیب روایت کردن واضح نیست. در این نقاشی، همچون داستان پسوخته، یک شخصیت به‌طور پی‌درپی در سه صحنه‌ی مجزا حضور دارد و همین امر باعث ایجاد روابط زمانی- مکانی در تصویر می‌شود. ترتیب وقوع در این اثر شامل سه رویداد از افسانه‌ی سایلینس است: ابتدا سایلینس از اسب خود می‌افتد،

سپس چند نفر تلاش می‌کنند او را بلند کنند، و در آخر بر زخم او گل می‌مالند. اهمیت و تأثیر عنصر زمان در روایت این وقایع انکارناپذیر است، اما زمان وقوع آن‌ها با زمان روایت کردن آن‌ها متفاوت است. در ترتیب روایت کردن، رویداد نخست در مرکز تصویر نشان داده شده است، رویداد دوم در سمت راست قرار گرفته و رویداد پایانی در سمت چپ تصویر آمده است.

در شیوه نقد گودمن، اگر فرض کنیم که صحنه‌ها بر روی خطی مستقیم و طبق قرارداد زبانی در غرب از چپ به راست روایت می‌شوند، آنگاه «نمونه‌ای از آینده‌نگری» خواهیم داشت، یعنی رویداد پایانی به عنوان صحنه‌ی نخست در سمت چپ نشان داده شده است. طبق این فرضیه، گودمن رویدادها را به صورت ۳-۱-۲ شماره‌گذاری می‌کند، اما با این استدلال که «بی‌شک در این تصویر جهت روایت‌پردازی از چپ به راست نیست» (همان، ۱۰۴) فرضیه‌ی جهت‌گیری مشخص ترتیب روایت کردن را رد می‌کند. شکی نیست که ترتیب وقوع رویدادها آرایشی خطی از ابتدا تا پایان دارد و امکان ندارد که در این توالی اولین رویداد بین رویدادهای بعدی روی دهد. اما این جابه‌جایی در آرایش مکانی روایت‌پردازی ممکن است و رویداد نخست می‌تواند در مرکز و مابین دو رویداد دیگر نشان داده شود. در این صورت طبق گفته‌ی گودمن در نقاشی کشف عسل «آینده‌نگری یا گذشته‌نگری نخواهیم داشت بلکه میانه‌نگری اتفاق می‌افتد» (همان، ۱۰۴-۱۰۶).

از نظر گودمن «گذشته‌نگری»، «آینده‌نگری»، و «میانه‌نگری» همه نشانگر انحراف روایت‌پردازی از توالی وقوع می‌باشند. وی برای نخستین بار از میانه‌نگری به عنوان نوعی نبود توافق میان ترتیب‌ها سخن می‌گوید و تفاوت چگونگی نمایش تضاد میان ترتیب‌ها را در روایت‌های مصور آشکار می‌کند. به عبارت دیگر، آرایش مکانی - زمانی در روایت‌های تصویری نسبت به روایت‌های زبانی کارکردی متفاوت دارد. در روایت‌های زبانی، آرایش مکانی و زمانی وقایع به واسطه جملات پی‌درپی کاملاً مشخص می‌شود، اما در تصاویر همه چیز در یک چشم‌انداز ارایه می‌شود و فضای محدود شامل بخش‌هایی مثل چپ، راست، بالا، پایین، و مرکز است. بنابراین، مفهوم «میانه‌نگری» با آرایش مکانی - زمانی رویدادها در تصاویر ضروری می‌نماید.

۱-۴ روایت‌های تصویری غیرزمانی / ضدزمانی

در روایت‌های تصویری غیرزمانی چیدمان رویدادها هیچ نشانی از ترتیب روایت کردن ندارند. آرایش مکانی و غیرزمانی رویدادها در چنین تصاویری به این معنا است که ساختار روایتی در آنها هیچ رابطه‌ای با عنصر زمان ندارد. نقاشی‌هایی مانند زندگی مسیح^{۲۲} از هنس مملینگ^{۲۳} (تصویر ۵) که چیدمان صحنه‌های آن از چپ به راست است، مانند روایت‌های زمان‌دار، چندین رویداد تنها در یک چشم‌انداز نشان می‌دهد، اما چیدمان رویدادها در آن به وضوح روایت‌های زمان‌دار نیست. این تصویر که نمایش زندگی عیسی مسیح است، رویدادها و صحنه‌های مختلف را به صورت مجزا مشخص نمی‌کند و فقدان «جهت‌دهی ثابت» موجب شده است که ترتیب وقوع رویدادهای آن «مسیر پیچ‌درپیچی را از قسمت پایین سمت چپ به قسمت بالا سمت راست» دنبال کند («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱: ۱۰۶). بنابراین، ترتیب وقایع آن خالی از هرگونه نقطه‌ی آغاز، نقطه‌ی پایان، یا مسیر مشخص دیگری است. از آنجایی که صحنه‌های مختلف در تصویر جدا نشده‌اند، به نظر می‌رسد که همه عناصر مصور در آن متعلق به مکان و زمانی واحد هستند. از منظر گودمن، عنصر مکان در چنین تصاویری از اهمیت به‌سزایی برخوردار است: «این آرایش مصور

از رویدادهای مربوط به یک دوره‌ی زندگی، مکانی و غیرزمانی^{۲۴} است؛ گویا خلق آن به خاطر ملاحظات طراحی به جای دوره‌ای^{۲۵} یا فانی^{۲۶} فرض کردن رویدادها، با توجه به جاودانگی^{۲۷} و نمادین بودن^{۲۸} این رویدادها صورت گرفته است» (همان، ۱۰۶). در این نوع تصاویر، آینده‌نگری، گذشته‌نگری و حتی میان‌نگری، بی‌معناست چون خبری از جهت‌دهی و ترتیب روایت کردن در آنها وجود ندارد.

در نقاشی مملینگ، این چیدمان خاص وقایع یک دوره‌ی زندگی به این منظور است که رویدادها «جاودانه» (گویی که هیچ پایانی وجود ندارد و رویدادها همیشگی هستند) و «نمادین» (زندگی مسیح در آیین و فرهنگ مسیحیت حامل نمادهایی است) به نظر برسند. از همین رو، برای القای این دو ویژگی چیدمان رویدادها هیچ ارتباطی با گذشت زمان را نشان نمی‌دهد. اگر وقایع داستان در این نقاشی «دوره‌ای» و «زمان‌دار» بودند، جاودانه و نمادین فرض کردن آنها ناممکن می‌شد (مانند داستان پسخه). از آنجایی که هیچ نشانه‌ای مبنی بر توالی روایت کردن در این نقاشی نیست، بازآرایی و جابجایی وقایع تنها منجر به تغییراتی در توالی وقوع وقایع می‌شود. به بیان دیگر، در چنین تصاویری «با ترتیب‌های متفاوت روایت‌پردازی یا درجه‌های گوناگون انحراف از ترتیب وقوع مواجهه نیستیم، بلکه با الگوهای متفاوت مکانی و یا حداکثر درجات متفاوتی از پیچیدگی متناسب با ترتیب وقوع روبرو هستیم» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱: ۱۰۷). بنابراین، وارونه کردن کل تصویر یا عوض کردن صحنه‌های داستان نه‌تنها منجر به تغییرات زمانی و «ترتیب روایت کردن» نمی‌شود بلکه هیچ تأثیری بر اصل داستان نیز نمی‌گذارد. هرگونه جابه‌جایی در این تصویر تنها عنصر مکان را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد.

۳. تحلیل نقش برجسته تاق‌بستان براساس نظریه گودمن

قبل از پرداختن به موضوع روایت در این اثر لازم است به شرایط مؤثر ترکیب‌بندی بر روایت که استاد حجار تدارک دیده است توجه شود.

اصل سرنوشت مشترک common fate: در اجزای ترکیب‌بندی که بیشتر در تصاویر متحرک مطرح می‌شود، بدین معنیست که عناصری که با هم در یک راستا حرکت می‌کنند از طرف مغز به عنوان یک کل واحد در نظر گرفته می‌شوند و اصل سنترینگ (centering) که هنر بی‌زانس به عنوان یکی از ویژگی‌های مهم در ترکیب‌بندی نقاشی‌هایش به کار می‌گرفت از اصلی‌ترین قاعده در طراحی کمپوزیسیون نقش برجسته شکار گراز است:

عناصری در قاب دست به دست هم می‌دهند تا قسمتی از تصویری با اهمیت‌تر جلوه کنند. این عناصر معمولاً نور، خطوط، جهت شخصیت‌ها، اشیاء، حالت‌ها و غیره هستند. در این نقش برجسته تمام این عناصر از نظر تکرار و پرداخت به شیوه‌ای به کار گرفته شده‌اند که در مقابل پادشاه خیلی پررنگ‌تر جلوه می‌کنند، حقیقتی که بدون شک می‌بایست از نگاه پادشاه و اطرافیان او پنهان باقی بماند. شاه در نقطه‌ای خلوت و مسطح قرار داده شده است. اگر نقش برجسته فقط با حضور شاه ارایه می‌شد و بقیه عناصر تصویر حذف می‌شدند از قدرت و عظمت شاه چیزی باقی نمی‌ماند. قرار دادن شاه در سطحی مسطح و به ظاهر بایر (آب برکه) چندان افتخارآمیز و باشکوه نمی‌بود و در حد مقام و عظمت شاهی او نبود و این حضور دیگر عناصر در تصویر است که جایگاه پادشاه را برجسته (Foregrounding) می‌کند. عناصر دیگر در تصویر می‌بایست در پس‌زمینه (Background) قرار داده می‌شدند و برجستگی و اهمیت آنها تحت تأثیر شکوه و جاه‌وجلال ایزدی پادشاه قرار می‌گرفت. پس عملاً عظمت شاه در گرو جزئیات طراحی شده اطراف اوست. اطرافیان

که کم‌اهمیت انگاشته می‌شدند اما همه آنها حتی نی‌های اطراف آب به مرکز تصویر یعنی جایگاه پادشاه رجوع می‌دهند و به موجودیت او مرکزیت می‌بخشند. نبود این عناصر حاشیه‌ای و بی‌اهمیت (از دیدگاه قدرت) به معنای فقدان جلوه‌گاه و جلال پادشاه خواهد بود. قسمتی که شاه در آن قرار دارد شور و هیجان و انرژی را القاء نمی‌کند، اما قسمت‌های دیگر تصویر سرشار از حرکت و هیاهو و کثرت و موسیقی است که نشاط و سرزندگی را القاء می‌کند.

بر اساس قواعد نقاط طلایی در نسب‌های طلایی ترکیب‌بندی، بخش‌هایی از تصویر از تمرکز و انرژی بیشتری برخوردار است و قسمت‌هایی برای بیان نابودی، مرگ، انحطاط و عدم انرژی مناسب تشخیص داده می‌شوند.

منتهی‌الیه سمت راست، پایین تصویر ناحیه مرگ و انحطاط است جایی که گرازها سرزندگی و دوندگی خود را از دست می‌دهند و به خاک می‌افتند. در مقابل، قسمت بالای تصویر است که هرچه از سمت چپ به راست می‌رویم انرژی و زندگی و تحرک بیشتر نمایان می‌شود تا جایی که در منتهی‌الیه چپ بالای تصویر گرازها از تیرس حتی شاه نیز خارج می‌شوند و اوج گرفته و ادامه زندگی خود را در پیش می‌گیرند. انرژی از نظر صوتی در قسمت بالای تصویر در اوج خود قرار دارد در حالی که هرچه به قسمت پایین نزدیک می‌شویم این صوت خاموش و خاموش‌تر می‌شود.

۳-۱ ایجاز در پرداخت یا انیمیشن سنگی

کثرت و تکرار در تعداد فیل‌ها و گرازها چه معنایی دارد؟ آیا هدف تاکید بر تعداد بی‌شمار آنهاست (که در اینجا قابل شمارش هستند) یا هدف به تصویر کشیدن انیمیشنی ادامه حرکتی یکی در تن چند فیل است. در انیمیشن اصطلاحی به نام Key And Between وجود دارد که هر دو «کلید» ابتدا و انتهای یک حرکت هستند و «بین» تصاویری خواهند بود که برای تکمیل حرکت طراحی می‌شوند. در فیلم هر ثانیه حرکت از ۲۴ تصویر یا «تک‌قاپ» تشکیل می‌شود تا حرکات شبیه به واقعیت دیده شوند. در انیمیشن تعداد این «تک‌قاپ‌ها» به پنج تصویر کاهش می‌یابد. در این نقش برجسته هم از این تکنیک استفاده شده و برای نشان دادن حرکت‌ها از تجزیه حرکت به تک‌قاپ‌ها استفاده شده است. تصاویر شماره ۶ و ۷ و ۸ و ۹ نمونه‌های خوبی از این نوع تلاش هنرمندانه هستند.

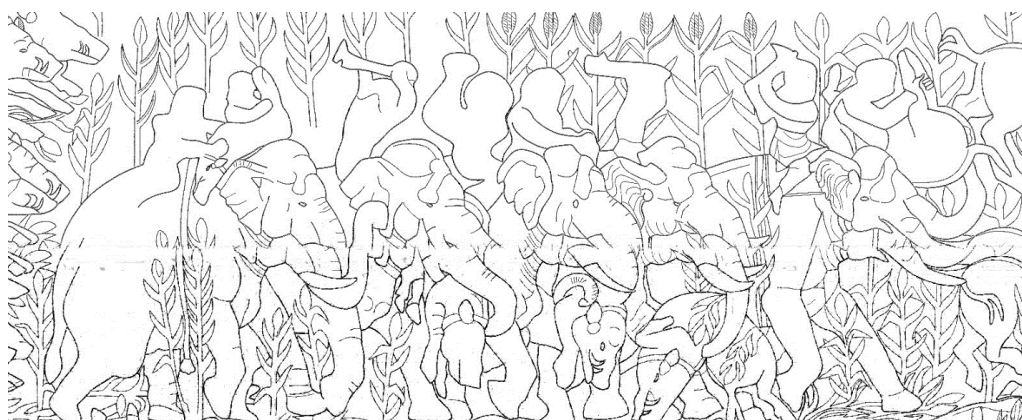
۳-۲ نقطه آغاز شکار کجاست؟

آیا نقطه بالای تصویر سمت چپ را می‌توان نقطه آغاز تصویر دانست؟ این قسمت شروع هیاهو و سروصدا برای رم دادن گله گرازهاست اما آغاز روایت نیست. پاسخ دادن به این سؤال در زیبایی‌شناسی گودمن به ارتباط ترتیب روایت کردن و ترتیب وقوع مربوط می‌شود.



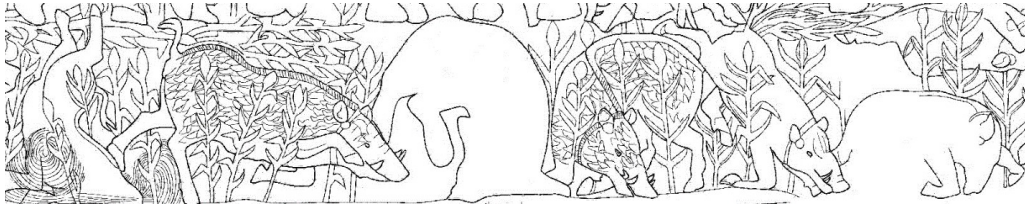
تقسیمات صحنه‌های نقش برجسته تاق‌بستان

۱-۲-۳ تصویر شماره ۶:



در این تصویر جهت حرکت از چپ به راست و خطی است. این تصویر از نوع زمانمند خطی است که عمل برداشتن گراز شکارشده را از روی زمین و انداختن آن بر روی دوش فیل با به تصویر کشیدن پنج فیل در حالت‌های متوالی نشان داده‌است. در این تصویر ترتیب وقوع با ترتیب روایت کردن مطابقت دارد و ارتباط زمانی و مکانی بین قسمت‌های مختلف تصویر از توالی زمانمند برخوردار است.

۳-۲-۲ تصویر شماره ۷:



در این تصویر ردیفی از گرازها را در حالت‌های مختلف نشان داده شده است که هرکدام شکلی از شکار شدن را نشان می‌دهند. این تصویر را می‌توان تصویر گرازهای تیر خورده نام نهاد چراکه هر یک به شکلی شکار شدن و به خاک افتادن خود را نشان می‌دهند. تطابق ترتیب وقوع با ترتیب روایت کردن در این قسمت به چشم نمی‌خورد و تنها صحنه به خاک‌نشستن و از پای افتادن گرازها در یک لحظه نمایش داده شده است. این قسمت از تصویر را می‌توان تصویری آنی و بی‌زمان از تعدادی گراز شکار شده در نظر گرفت. البته باید توجه داشت که حجار بر مراحل مختلف از پای درآمدن گرازها نیز نگاهی داشته است و اشکال مختلف این فرایند را به گونه‌ای نامنظم به تصویر کشیده است که خود تأکیدی است بر ماهیت نامنظم و نابودگر شکار توسط شکارچی.

۳-۲-۳ تصویر شماره ۸:



تصویر شماره ۸



تصویر شماره ۱



تصویر شماره ۹

در این نما از تصویر می‌توان گرازهایی را که از گله‌ها در بالا جدا شده‌اند را دید که فرایند زوال و مرگ خود را نشان می‌دهند. شیوه دوییدن و ایستادن آنها بر روی پاهایشان (به‌خصوص پاهای جلویی) از درد و شکست آنها در مقابل شکارچی حکایت دارد. حرکت گرازها به طرف جلو است اما در این تصویر حرکتی عمودی یا حتی متمایل از بالا به پایین و به سمت راست کاملاً مشهود است. هرچه گرازها به سمت راست و به طرف پایین نزدیک می‌شوند گویی به لحظه مرگ و از پافتادن خود نزدیک می‌شوند. در این قسمت حتی بچه‌گرازها نیز به تصویر کشیده شده‌اند. اگر فهم ما از این تصویر نمایش گراز یا گرازهایی در تک‌قاب‌های مختلف و مراحل افتادن و به خاک نشستن‌شان باشد، در دسته‌بندی گودمن این تصویر ویژگی‌های دسته دوم یعنی تصاویر خطی زماندار را نشان می‌دهد و در آن گروه می‌بایست تحلیل شود. البته باید توجه داشت که این قسمت از تصویر را می‌توان در دسته اول نیز مطالعه کرد، تصویری بی‌زمان و ایستا که لحظه انحطاط و شکار گرازهای مختلف را نشان می‌دهد. بعضی از آنها (گرازهای بالای تصویر) لحظه جداشدن و تیر خوردن را نشان می‌دهند و برخی در پایین تصویر کاملاً بی‌حرکت و بر پشت افتاده‌اند و مرگ خود را نشان می‌دهند. هنرمند حجار در این قسمت از تصویر با استفاده از تکنیک‌های تصاویر بی‌زمان-آنی و تصاویر زمانمند-خطی هنرمندانه به مراحل مختلف به خاک‌کشیدن گرازهای تیزپا از طرفی و کثرت تعداد آنها پرداخته است. به نظر، خالق این نقش برجسته نوعی از تصویر را ایجاد می‌کند که در زیبایی‌شناسی گودمن می‌بایست ویژگی‌های دو گروه تصاویر خطی-آنی، زمانمند-بی‌زمان را برای آن در نظر گرفت.

۳-۲-۴ تصویر شماره ۴ و ۵:



در دو قسمت بسیار کوچک دو تصویر از آب و ماهی و مرغابی‌ها ارایه شده است. جریان آب با خطوط دورانی و گرداب‌گونه نمایش داده شده است و ماهی‌ها و مرغابی‌ها در حالت‌های مختلف نشان داده شده‌اند. یک مرغابی بر ساحل نشسته و یک مرغابی در آب شیرجه‌زده و به دنبال ماهی است. مرغابی دیگر دم ماهی را به متقار گرفته است و در حال شکار اوست. اینها مراحل مختلف شکار ماهی توسط مرغابی در طبیعت است که در تک‌قاب‌ها نشان داده شده‌اند. حرکت در این مراحل به خاطر فضای متفاوت آب غیرخطی و دورانی است، اما مراحل مختلف کماکان قابل تشخیص است. شکار در طبیعت بسیار مختصر و موجز نمایش داده شده است. در تصاویر ۴ و ۵، همچون تصویر شماره ۸، هم می‌توان تصویری آنی و بی‌زمان تصور کرد و هم می‌توان تصویری زمانمند و خطی. اگر هدف نمایش یک مرغابی در مراحل مختلف شکار بوده است، پس تصویر خطی و زمانمند است. حال اگر مرغابی‌ها با حالات مختلف در کنار بستر آب تصور شود، می‌توان نمایشی آنی و بی‌زمان از آن فهمید. این دو قسمت از تصویر هم همانند تصویر شماره

۸ بر تعداد و مراحل شکار تاکید دارند. شکار ماهی توسط مرغابی‌ها کلان‌روایتی است که در این دو تصویر روایت‌پردازی شده‌اند. قرار گرفتن این کلان‌روایت در کنار شکار گرازها توسط پادشاه که موضوع اصلی نقش‌برجسته است مهر تاییدی است بر عمل پادشاه و طبیعی بودن این رفتار که پادشاه آن را با عظمت و شوکت مثال‌زدنی انجام می‌دهد و آن را از اتفاقی بسیار طبیعی و تکراری در طبیعت به واقعه‌ای منحصر به فرد تبدیل می‌کند که ارزش روایت‌پردازی و ثبت دارد.

زمان مورد تصور برای این دو تصویر به قبل و بعد از حضور کاروان شکارا است و اینجا تنها لحظاتی است که ما صداهای محیط را در آزمایش می‌توانیم شنید؛ مقدمه یا opening.

۳-۲-۵- تصویر شماره ۱:

تصویر شماره ۱ را می‌توان از نوع تصویر شماره ۸ دانست، یعنی متعلق به دسته اول و دوم نظریه گودمن. فیل‌ها در پنج ردیف در عرض سمت چپ قاب نقش‌برجسته قرار داده شده‌اند. در ردیف اول و پنجم، سه فیل، و در ردیف‌های ۲ و ۳ و ۴، دو فیل وجود دارد. بدون شک محوطه شکارگاه عرضی را در برارشته، اما آیا لازم بوده که چند ردیف فیل به حالت گازانبری گرازها را رم دهند؟ آیا این کار ممکن بوده است یا اینکه وسعت و سرعت و تیزی گرازها امکان چنین اقدامی را از سربازان و خدم‌وحشم پادشاه سلب کرده است. شاید هم نیازی به اینکار نبوده و رم دادن گله گرازها به سمت نی‌زار امری بدیهی برای گرازها بوده چراکه در آنجا توان پنهان شدن و گریز از شکارچیان بیشتر بوده است. اگر ما فیل‌ها را در این تصویر مانند فیل‌ها در تصویر شماره ۹ متعلق به یک ردیف واحد بدانم که تکرار شده‌اند و در تک‌قاب‌ها کنش قصابی گرازهای شکار شده را نشان می‌دهند، می‌توان گفت که در این تصویر هم سه فیل در قاب‌های متعددی نشان داده شده‌اند و حرکتشان در مسیر و مراحل شکار به تصویر کشیده شده است. از زمانی که در ردیف اول رم‌دادن آغاز می‌شود تا زمانی که گرازهای زخمی و خسته را دنبال می‌کنند در ردیف‌های ۴ و ۵ تا آنها را از زمین برداشته و به روی فیل‌ها می‌اندازند نمایش داده شده. در ردیف‌ها فیل‌ها و فیل‌بان‌ها متفاوت هستند و نمی‌توان آنها را تک‌قابی از حرکت یک فیل دانست. اما حرکت از بالا به پایین می‌تواند تصویری خطی و زماندار را نشان دهد. این تصویر می‌تواند بی‌زمان-آنی تلقی شود زمانی که حالت گاز انبری را برای این فیل‌ها و فیل‌بان‌ها در نظر بگیریم. بدون شک، اینکه نقش‌برجسته تصویری آنی و ایستا نیست، چراکه تمام این اتفاقات نمی‌توانند در یک لحظه اتفاق افتاده باشند و فهم مراحل مختلف رخداد شکار گراز غیرقابل انکار است. باید خاطر نشان کرد که در مورد تصویر شماره ۱ می‌توان فیل‌ها را که تعدادشان هم در هر ردیف متفاوت است را در یک لحظه و ایستا در نظر گرفت اما بدون شک می‌توان حرکت فیل‌ها را از آغاز شکار تا زمانی که در پایین تصویر فیل‌ها برای بلند کردن و جمع کردند گرازهای شکار شده می‌روند را نیز تصور کرد چراکه کل تصویر هدف آن نشان دادن مراحل مختلف شکار است. پس این تصویر هم بی‌زمان و آنی است، هم زماندار و خطی (عمودی).

جهت روایت‌پردازی تصویر هم از چپ به راست است و هم از بالا به پایین. حرکات و حالات مختلف فیل‌ها و گرازها نشان می‌دهد که در این تصویر ویژگی‌های گروه سوم در نظریه گودمن یعنی تصاویر زمان‌دار، تاب‌خورده را نیز مورد توجه قرار داد. در تصویر بر حرکت خطی و عمودی از طرفی و تعداد و تکرار تاکید شده است و تأثیر متفاوت آنها را می‌توان مورد مطالعه قرار داد. بعد عرضی در تصویر شماره ۱ بر وسعت عرضی شکارگاه و نیز اعمال مختلفی که انجام می‌شود تاکید دارد.

ردیف‌ها می‌توانند تکرار یک فیل در سه یا چهار تک‌قاب در هر ردیف باشد. می‌توان فیل‌ها را سه فیل یا دو فیل که نمایشگر تعدادی فیل در هر قسمت از عرض دریاچه هستند که وظیفه رم دادن گرازها به سمت دریاچه و سپس بلند کردن گرازهای شکار شده برای قصابی را دارند. حرکت خطی ردیف‌های ۴ و ۵ فیل‌ها در تصویر ۱ ادامه پیدا می‌کند تا به صحنه‌های شماره ۶ و ۷ برسند. این ردیف فیل‌ها می‌توانند تکرار یک ردیف باشند که بعد از دنبال کردن و هو کردن و رم کردن گرازها و شکار آن‌ها ادامه می‌یابد.

نقطه آغاز ماجرای شکار کجاست، بالاترین قسمت سمت چپ تصویر؟ این نقطه آغاز هیاهو و صوت است ولی شروع روایت نیست. شروع حرکت فیل‌هاست ولی شروع داستان نیست. اگر پایانی برای حرکت فیل‌ها در رم دادن گرازها قائل شویم قایقی که نزدیک‌ترین قایق به فیل‌ها و در حاشیه بالایی برکه است با دو پاروزن و پنج کف‌زن ادامه رماندن فیل‌ها را با کف زدن در نیزار به دست می‌گیرند. این قایق بعد از شکار نیز کنش‌هایی مشابه را برعهده دارد.

۳-۲-۶- تصویر شماره ۹:

در تصویر شماره ۹ فیل‌ها گرازهای شکارشده را بر پشت خود دارند و به همراه فیل‌بان‌ها برای قصابی آنها خارج از کادر قرار داده شده‌اند. این تصویر به صورت زمانمند خطی (عمودی) مراحل مختلف قصابی گرازها را نشان می‌دهد. بیرون بودن این قسمت از پرچین شکارگاه تفسیر و فهم کنش‌ها و رفتارهای آن را متفاوت و مجزا می‌گرداند.

۳-۲-۷- تصویر شماره ۲:

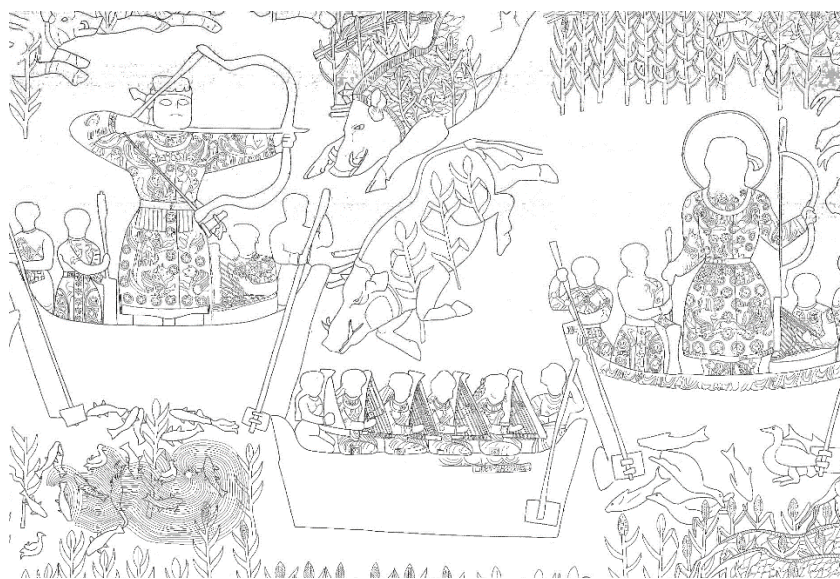


در این قسمت از تصویر حرکت به سمت چپ و پایین است و چندان پیچیده نیست. حرکت به سمت پایین در تصاویر شماره ۳ و ۸ ادامه می‌یابد و گرازهایی که به جای حرکت مستقیم حرکت نزولی را در پی می‌گیرند محکوم به مرگ خواهند بود:

زمانی که گراز از گله بیرون می‌آید و چهره او از حالت نیم‌رخ بیرون می‌آید و رو به تماشاچی تصویر می‌شود. زمانی که از گله بیرون آمده و بسیار وحشی و جهنده و خطرناک رودروی پادشاه به تصویر کشیده شده است. جالب اینجاست که به زیبایی تمام این گراز تکرار در حرکتش با تکرار پاهای عقبی او نشان داده می‌شود. تصویر سوم از این گراز زمانی است که تیر خورده و شکار شده و مغلوب پادشاه گشته است. این گراز نشانه‌های مغلوب شدن را با حالت دُم و دست و پا و کل بدن و صورتش کاملاً نشان می‌دهد و به خاک افتادش را نوید می‌دهد.

شاید نتوان این قسمت از تصویر را کاملاً جدا دانست یا مشترک با تصاویر ۲ و ۳. جدا کردن این تصویر همچون حرکت انیمیشنی است که در سه قاب جدا شدن این گراز از گله و شکار شدنش توسط پادشاه را نشان می‌دهد. این تصویر از نوع زماندار خطی است که جهت آن از بالا به پایین و شاید تنها قسمتی که سوژه نه رو به جلو بلکه به سمت راست خود حرکت می‌کند و مانند انسان‌ها تمام رخ می‌شود و رو در روی پادشاه و کل جریان حرکت قرار می‌گیرد. اما این حرکت مخالف جهت، با مقابله و قدرت شکست‌ناپذیر پادشاه مواجه می‌شود و در نهایت هم مغلوب می‌شود. حرکت این قسمت از تصویر از بالا به پایین و بعد به سمت چپ و پایین است. گرازی که سرحال است و زنده دُمش را بالا می‌گیرد یا می‌پیچاند آنها که مغلوب شاه شده‌اند دُمشان به سمت پایین است.

۳-۲-۸ تصویر شماره ۳:



اما این هیاهو برای چیست؟ بزم شکار شاه در برکه با سه قایقی که سه زمان را روایت می‌کنند با پرداختن به این سه زمان و کنش‌های درون قایق‌ها می‌توان به شکل وقوع رویداد پی برد. زمان اول: پیش از شکار؛ قایق اول حامل پادشاه و ۴ سرنشین: چنگ‌نواز مرد، کمان‌دار و ۲ پاروزن؛ این چنگ‌نواز کاربردی بیش از نواختن بزم شکار و لحظه تیراندازی پادشاه را داراست؛ او انتظار قبل از رسیدن گرازها را برای پادشاه آسوده‌تر می‌کند و رهبری گروه رامشگران در قایق دیگر با ۶ سرنشین؛ شامل یک پاروزن و ۵ چنگ‌نواز زن را در هر سه مرحله پیش از شکار، شکار و بعد از شکار عهده‌دار است. موسیقی پیش از شکار به یقین نوایی برای سرنشینان قایق‌ها بوده تا انتظار رسیدن گرازها را به ساعتی خوش بگذرانند این نوای روحبخش زمانی تغییر خواهد کرد که قایق کف‌زنان کنار برکه ریتم موسیقی فیل‌سوران را به دست بگیرند اینجاست که پادشاه قیام کرده در قایق سمت راست تیری به دست می‌گیرد و در قایق سمت چپ گرازی را که در میان گله رو برگردانده است (تصویر ۲)، نشانه می‌رود و از پای درمی‌آورد (تصویر ۱)، او در قایق سمت راست در حال گرفتن تیر بعد برای گراز بعدیست یا دست از شکار کشیده و تیر را به تیربان می‌دهد؟ اگر فرض خوانش از چپ به راست را ندیده بگیریم و تصویر سمت راست پادشاه را ابتدای کنشش فرض کنیم. کنش دوم تیراندازی خواهد بود و پایان

آکت شاه و کنش رفت و برگشت بین دو قایق را متصور شویم تا جایی که بگوییم، این حرکت قرار است تا ابد ادامه داشته باشد روای در اینجا برای پادشاه کنشی ابدی را رقم زده است. شاه عنصری است که با کمترین تکرار و عدد، بزرگ‌ترین اندازه و وحدانیت خود را به نمایش گذاشته است؛ همه چیز فراهم است تا پادشاه با یک تیر گله گرازها را از پای درآورد: تیراندازی تنها عملی است که یک بار بیش‌تر نشان داده نشده است اما شکار و گرازهای شکار شده تعداد یا تکرارشان بیش از یک بار است. در اینجا باید یادآور شویم که قایق‌های موجود در این صحنه سه عدد بیشتر نبوده‌اند. تنها یک قایق بالایی است که دچار تکرار نشده است.

در تصویر شماره ۳ هم قبل و بعد و زمانی که واقعه شکار در جریان است را می‌توان تصور کرد اما توالی دقیق روایتی را نمی‌توان متصور شد. تاکید بر همیشگی و اول و آخر بودن پادشاه، شاه و تیراندازی او یکبار اتفاق می‌افتد و به نمایش در می‌آید اما همه چیز تکرار می‌شود إلا شاه. شاه و شکار او یک بار به تصویر کشیده شده است. یک شکار و یک گراز که در مراحل مختلف حداقل سه مرحله در تصاویر ۲ و ۳ نشان داده شده‌اند:

در مورد پادشاه و شکار او زیاده‌گویی یا پرداخت مکرر صورت نگرفته است. او یکتا و منحصر به فرد است و می‌بایست در یک لحظه و یکبار عملش به نمایش درآید. موجودات و آدم‌ها در صحنه شکار از تکرار نمایشی برخوردارند اما در مورد پادشاه این امر پسندیده نیست. در پایین تصویر سمت راست پایین‌تر از تصویر شماره ۳ انبوهی از گرازها که شکار شده‌اند نشان داده شده، یک کشتار انبوه که مراحل تک تک آن نشان داده نشده است. شکار یکی از آنها نمایش داده شده است شاید بزرگ‌ترین آنها که مقهور عظمت و قدرت شاه می‌شود. شاه تکرار شدنی نیست. صحنه‌ای که در آن پادشاه با هاله نور دور سر او نمایش داده شده ایجازش به قبل، بعد، یا میانه شکار اشاره دارد. این ایجاز به خوبی با یکتایی پادشاه و عدم نیاز به تکرار او نمایان است. تکرار شدن شاه به معنای معمولی شدن اوست. یک تیر شاه سپاه یا لشگر یا گله‌ای را از پا در می‌آورد و این موضوع در اینجا نشان داده شده است. طبیعت هم در کنار شاه جاودان و غیرزمانی است؛ تصاویر ۴ و ۵.

۳-۲-۱۰ تصویر شماره ۱۰:

که کل مستند سنگی شکار را می‌توان در آن دید در در دیواره سمت چپ تاق، قابی به ابعاد ۵/۷۰ متر طول و ۴/۱۳ متر عرض که نسبت ابعادی (aspect ratio) با ۱/۳۸:۱ ایجاد می‌نماید طراحی شده است؛ نسبتی کلاسیک در تاریخ کادر تصویر. باید توجه داشت در زمان تولید این اثر هنوز نسبت ابعاد طلایی توسط ریاضی‌دانان و هنرمندان عصر رنسانس مطرح نشده است و نسبت قاب صحنه شکار، بدون در نظر گرفتن محتویات درونی آن و شرایط امکانی دیواره سنگی، بهترین تناسب ابعاد ممکن را ایجاد کرده است.

۴. صدای صحنه یا شنیدن با چشم‌ها

زمان و ترتیب رویدادها متفاوت و چندگانه است. برای مثل نواختن سازها و موسیقی مربوط به هر مرحله از واقعه متفاوت است. موسیقی و صداهای قبل از شکار، موقع شکار، یا بعد از شکار متفاوت است. موسیقی که در کنار پادشاه نواخته می‌شود با موسیقی و هیاهویی که برای رم دادن شکارها انجام می‌شود از جنس متفاوتی هستند. بدون صدایی که در این تصویر شنیده می‌شود در قسمت‌های مختلف از گوناگونی و تفاوت خاصی برخوردار است. شنیدن با چشم‌ها برای تماشاچی مورد نظر حجاز بوده است و تصویر صداها در

هر مرحله از شکار و نیز در مکان‌های مختلف متفاوت است. شنیدن با چشم یا تصویر این صداها پدیده‌ای است که مورد توجه حجار بوده است و اجرا مستندی از این واقعه چنین گوناگونی را می‌بایست مد نظر قرار دهد. سازهای قایق فوقانی و آن‌ها که بر فیل‌های سمت چپ در درریف اول (تصویر ۱) قرار دارند موسیقی متفاوتی را می‌نوازند و هدفشان نیز متفاوت است، اما آنها که در قایق همراه پادشاه هستند نوعی دیگر را خواهند نواخت و البته در دو صحنه‌ای (در اصل حداقل سه صحنه بعد و قبل از شکار و در حین شکار) که همراه شاه هستند نوع‌های گوناگونی را می‌نوازند.

پرداخت به طراحی صداها در این صحنه خود مقاله دیگری را طلب می‌کند.

۵. بحث و نتیجه‌گیری

گودمن از بررسی‌های خود این نتیجه را می‌گیرد که نباید عنصر زمان را یکی از عناصر ضروری در روایت‌پردازی دانست. از نظر گودمن، ویژگی‌های متمایزکننده‌ی روایت را می‌بایست در آرایش، بازآرایی، و پیچ‌وتاب دو ترتیب وقوع و روایت کردن جست‌وجو کرد و توجه هم داشت که «هر روایتی در برابر هرگونه بازآرایی دوام نخواهد آورد» و در مواردی «برخی از داستان‌ها هنگامی که به روش‌های خاصی بازآرایی می‌شوند دیگر داستان نیستند بلکه به مطالعه^{۲۹} [یا سمفونی^{۳۰}] تبدیل می‌شوند» («داستان‌های تاب‌خورده، ۱۹۸۱: ۱۱۱-۱۱۵»). در حقیقت، تفاوت اصلی «مطالعه» و «سمفونی» با «داستان» در چگونگی ارایه‌ی رویدادهاست. در «مطالعه»، «ویژگی‌های موضوعی» اهمیت دارد و در «سمفونی»، «جنبه‌های زیبایی‌شناسی» باعث آرایش رویدادهای مختلف می‌شود^{۳۱}.

آیا پس زمینه خیل گرازها و فیل‌ها در قسمت‌های ۱ و ۲ و ۶ و ۷ و ۸ هستند و پیش‌زمینه دریاچه است و پادشاه و همراهان او، قسمت‌های ۳ و ۴ و ۵. آیا شاه و همراهان او و دریاچه بستری هستند برای پذیرش شکارها؟ گرازهایی که از طول تصویر در منطقه بالای تصویر می‌گذرند اوج می‌گیرند و نجات می‌یابند. وجود یک قایق مجزا از قسمت شماره ۳ نشان می‌دهد که بستر تصاویر شماره ۳ و ۱۰ هستند. پس بستر دریاچه در کل تصویر و پس‌زمینه آن قرار می‌گیرد و تصویر ۴ و ۵ شکار طبیعی در داخل دریاچه را نشان می‌دهد که ماهیتی سه بعدی به آن داده شده است. به این روش پیش‌زمینه و پس‌زمینه از هم جدا شده‌اند و تصویر سه بعدی شده است.

هیچکس به جز گرازها که قسمتی از قدرت الهی را در خود دارند و جلوه‌ای از عظمت الهی در طبیعت هستند نباید بالاتر از شاه قرار گیرد، نه فیل‌ها و نه انسان‌های دیگر. وجود یک قایق با سرنشینانش در بالای تصویر بهانه‌ای است برای جلوگیری از حرکت فیل‌ها و انسان‌ها به سمت صحنه شماره ۲ که بالاتر از شاه قرار می‌گیرد. شکار این بخش از طبیعت توسط پادشاه به معنای از آن خود کردن قسمتی از قدرت خدایی است. حرکت فیل‌ها به صورت عمودی و در قسمت‌هایی از تصویر انجام می‌شود که اقتدار و یکتایی شاه را از نظر مکانی حفظ می‌کند. رابطه مکانی در این تصویر به جایگاه سمبلیک پادشاه و مقام و منزلت او اشاره دارد. فیل‌ها فقط در پایین و سمت چپ و راست تصویر شماره ۳ که شاه در آن قرار دارد می‌توانند حضور داشته باشند نه در بالای سر شاه. قسمت‌های ۲ و ۳ تصویر حدود یک چهارم از کل تصویر را به خود اختصاص داده‌اند. این دو قسمت را می‌توان بخش خدایی یا الهی تصویر دانست که فیل‌ها و انسان‌ها دیگر را به آنها راهی نیست. از این منظر رابطه مکان تصاویر ۴ و ۵ هم قابل تفسیر است. حتی شکار طبیعت که

تصاویر شماره ۴ و ۵ به صورتی بسیار کوچک و حقیر آن را نمایش می‌دهند در زیر پای شاه قرار دارند و از لحاظ منزلت و اهمیت پایین‌تر از شکار شاه قرار داده شده‌اند. انگار شاهان ایرانی گراز از خود والاتر می‌دانستند که با شکار آنها قدرت آنها را از آن خود می‌کردند. یکی از صفات قباد گراز بوده است که نشان از شکست‌ناپذیر بودن داشته است.

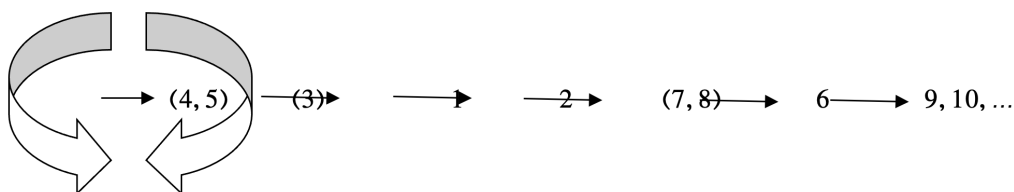
آیا بعد جغرافیایی بیانگر مفاهیم هستند و در روایت‌پردازی و معناسازی اهمیت دارند؟ در رسانه تصویری و نقاشی اصل تقارن بسیار اهمیت دارد. در این تصویر تقارن وجود ندارد و حرکت نیروی فوق‌طبیعی، گرازها نماد نیروی فوق‌طبیعی طبیعت هستند، به سمت راست و بالای تصویر است.

در نقش برجسته قانون نیم رخ وجود دارد یعنی باید نیم رخ به تصویر کشیده شود. پس تداوم حرکت به این شکل است. در قسمت ۹ نیم رخ به تصویر کشیده شده‌اند و فیل‌ها و آدم‌ها به سمت راست ولی در اصل به سمت پایین است و صحنه عمودی، افقی و خطی است. پس هم تعداد و هم امتداد حرکت با تکرار آنها نشان داده شده است که حرکت به سمت راست و پایین می‌باشد.

تصویر واقع‌گرایانه است و روایت ساده شکار پادشاه را به تصویر می‌کشد. اما از لحاظ زمانی و ترتیب وقوع می‌بینیم که صحنه دارای گونه‌های مختلف نظریه گودمن را در بر می‌گیرد و از آنها در یک قاب برای بیان واقعه شکار و مفاهیم دیگر استفاده می‌کند. از ویژگی‌های گروه اول و دوم و سوم استفاده کرده است و گروه چهارم نیز در وسط تصویر برای بیان جاودانگی موجودیت شاه استفاده می‌شود. این قسمت از تصویر غیرزمانی - ضدزمانی است و پیش و پس آن چندان مشخص نیست. در قسمتی از تصویر که شاه تیر در کمان دارد و لحظه قبل از رها کردن تیر از کمان به سمت گراز روبروی او را نشان می‌دهد مشخص است اما در قایق دیگر و صحنه دیگر شاه در حین دریافت یا پس دادن تیر به گونه‌ای به تصویر کشیده است که هر دوی این کنش‌ها بیان می‌شود. این قسمت بر جاودانگی و غیر زمانی بودن کنش شاه تاکید دارد بر تداوم و همیشگی بودن واقعه شکار شاه تاکید می‌کند. این تصویر که شاه با هاله نور در آن قرار دارد می‌تواند بر ادامه واقعه شکار و یا پایان شکار تاکید کند. چنین تصویری می‌توانست در صورت نیاز و چنانچه هدف حجار می‌بود به یکی از این زمان‌ها محدود شود و به سادگی بیان شود، اما حجار قصد ایجاد این محدودیت را نداشته و بر غیر زمانی بودن آن تاکید کرده است. پادشاه باید جاودانه و همیشگی باشد همچون نیروهای فوق‌طبیعی و الهی. از بین بردن درک عادی و زمینی مفهوم زمان تلاشی است که برای درک مفهوم جاودانگی پادشاه صورت گرفته است. این صحنه به سمت راست تصویر است که شاید بر اساس جهت تصویر که از چپ به راست است و واقعه‌ای را از شروع به پایان نشان می‌دهد تفسیر شود. در این صورت باید گفت که این قسمت به پایان شکار اشاره دارد چراکه قسمت شکار در سمت چپ است صحنه‌ای که پادشاه در کمان تیری دارد و آماده شکار گراز است. اما باید توجه داشت که به سمت راست رفتن تصاویر معنایی دیگر نیز دارد. گرازها در بالای تصویر به سمت راست می‌روند تا جاودانه شوند و زندگیشان ادامه یابد. ادامه پیدا کردن و جاودانه شدن مفهومی است که در حرکت از سمت چپ به راست و البته بالا دیده می‌شود. از این منظر این تصویر می‌تواند بر ماندگار و همیشگی بودن واقعه شکار تاکید کند.

دو قایق با خدمه و پادشاه دقیقاً مشابه بر یکی بودن آنها تاکید دارد، قایقی که پادشاه در آن قرار دارد و قایقی همراه که خنیاگران در آن هستند و پادشاه را همراهی می‌کنند. شاه یکتاست و تکرار آن ممکن است. تصویر شماره سه از دو قسمت از نوع اول نشان داده شده است ولی وقتی در کنار هم باشند به علت عدم امکان درک پیش و پس بودن وقایع در زمره گروه چهار تصاویر غیر زمانی قرار می‌گیرد.

آیا آغاز روایت در وسط تصویر یعنی تصاویر شماره ۴ و ۵ است که شکار در طبیعت را به طور کلی نشان می‌دهد است یا در نقطه ۱ که گرازها رم داده می‌شوند. به دلیل دانش پیشین ما از واقعه شکار ما می‌دانیم که رم دادن و یا استقرار پادشاه در مرداب و دیگر مراحل شکار و جمع‌آوری شکارها و قصابی آن‌ها با چه ترتیبی انجام می‌شوند، اما در مورد ترتیب روایت کردن باید گفت که نمی‌توان به قطعیت از ترتیب روایت کردن صحبت کرد. جهت حرکت تصویر گاهی از سمت چپ به راست است، گاهی از بالا به پایین، گاه ادغامی از این دو حرکت و گاه حرکت دورانی و پیچ‌درپیچ. با این توضیحات مشخص می‌شود که برای تصویر نمی‌توان ترتیب روایت کردن واحد و مطلق در نظر گرفت اما شاید بتوان ترتیب زیر را با مقداری اغماض و ساده‌نگری قبول کرد:



با این حال مستند سنگی شکار بسیار شلوغ، پُرازدحام و تاب‌خورده است. اما در نهایت روایت به صورتی هنرمندانه و تیزبینانه در اختیار تماشاچی قرار می‌گیرد. بدون شک درک بیشتر و عمیق‌تر وقایع و روابط آنها به میزان مهارت و دقت خواننده بستگی دارد.

تشکر و قدردانی

لازم است از آقای دکتر جعفر میرزایی پرکلی که با در اختیار گذاشتن دانش و تجربیات، در تدوین مقاله مساعدت فرموده‌اند تشکر و قدردانی نمایم.

فهرست منابع

- آدامز، لوری اشناپدر (۱۳۹۲). روش‌شناسی هنر. علی معصومی. چاپ سوم. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۰). روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره. محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.
- احمدی، بابک (۱۳۹۲). حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه هنر. چاپ بیست و هفتم. تهران: نشر مرکز.
- تولان، مایکل (۱۳۸۳). درآمدی نقادانه‌زبان‌شناختی بر روایت. ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.
- جووانلی، آلساندرو (۱۳۹۴). زیبایی‌شناسی گودمن. هدی ندایی فر. تهران: ققنوس.
- ریکور، پل (۱۳۸۳). زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستان. مهشید نونهالی. تهران: گام‌نو.
- ضیمران، محمّد (۱۳۹۳). مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر. چاپ اول. تهران: نشر نقش جهان.
- میرزایی پرکلی، جعفر و محمّدی کشکولی، سیما، بهار و تابستان ۹۶، خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن، مجله جهانی رسانه - نسخه فارسی، دوره ۱۲، شماره ۱
- آذری، علاءالدین، فروردین اردیبهشت (۱۳۵۰)، نقش فیل در جنگ‌های ایران باستان، بررسی‌های تاریخی، سال ششم، شماره اول
- احمد پیام، رضوان، مرداد (۱۳۸۸)، سیر تحول و تطور مضمون شکار در هنر ایران، کتاب ماه هنر.

- جرج فارمر، هنری، فروردین و اردیبهشت ۱۳۸۸، چنگ ایرانی در تاق‌بستان، مجموعه مقالات نشریه داخلی، شماره ۵۹،
- حاتم، غلامعلی، پاییز ۱۳۸۱، تاق‌بستان جلوه‌گاه هنر، مدری هنر، دوره اول، شماره اول
- حاکمی، علی، دی ماه ۱۳۴۵، تاق‌بستان، بررسی‌های تاریخی، سال یکم، شماره ۴
- حقیق، فضل‌اله، فروردین ۱۳۱۴، تاق‌بستان، مجله تعلیم و تربیت، شماره یک، دوره اول، شماره ۹۳
- حقیق، فضل‌اله، اردیبهشت ۱۳۱۴، تاق‌بستان، مجله تعلیم و تربیت، شماره ۲
- وثوق بابایی، الهام و مهرآفرین، رضا، پاییز ۹۴، بررسی و تحلیل نقش شکار در دوره ساسانی، فصلنامه علمی پژوهشی نگره، شماره ۳
- هارپر، پ، ا، تابستان و پاییز ۱۳۸۵، تاق‌بستان و سنت‌های کاخی بین‌النهرین، ترجمه: شهین کرمانجی، فصلنامه علمی، فنی و هنری، شماره ۴۰ و ۴۱

- Abbott, H. Porter. (2002). *the Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Adams, Laurie Schneider. (2011). *A History of Western Art*. 5th ed. New York: McGraw-Hill.
- Bal, Mieke. (1997). *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: University of Toronto Press. p. 182.
- Brooks, Peter. (1984). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Cambridge, MA: Harvard University Press. p. ix.
- Carter, Curtis L. (2009) "Nelson Goodman's Hockey Seen: A Philosopher's Approach to Performance." *Marquette University*. 57-67.
- Genette, Gerard. (1982). *Figures of Literary Discourse*. Trans. Marie-Rose Logan. New York: Columbia University Press.
- Goodman, Nelson. (1968). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- ---. (1981). "Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony." *On Narrative* (pp. 99-115). W.J.T. Mitchell (Ed.). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- ---. (1984). *Of Mind and Other Matters*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Sh. Fukai, K. Kimata, J. Sugiyama, K. Tanabe (1983) TAQ-I BUSTAN. Photogrammetric elevations. The University of Tokyo.japan
- Mohammadi Kashkooli, Sima. (2016). An Examination of Narrative-making in the Selected Paintings of Salvador Dali from Nelson Goodman's Perspective (M. A. Dissertation). Available from IRANDOC database.
- Onega, Susana, & Landa, Jos'e Angel Garc' a. (1996). Introduction. *Narratology: An Introduction*. Onega and Landa (Eds.). London: Longman.
- Prince, Gerald. (1982). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Berlin: Mouton. p. 4.
- Ricoeur, Paul. (1981). "Narrative Time." *On Narrative* (pp. 165-186). Ed. W.J.T. Mitchell. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Spree, Axel. (2009). "Fiction, Truth, and Knowledge." *From Logic to Art. Themes from Nelson Goodman* (pp. 329-344). Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, and Oliver R. Scholz (Eds.). Vol. 7. Germany: ontos verlag. Print.
- Steinbrenner, Jakob. (2009). "Art-Samples. On the Connection between Art and Science."

From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman (pp. 251-268). Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, and Oliver R. Scholz (Eds.). Vol. 7. Germany: ontos verlag. Print.

Received: 2023/05/21
Accepted: 2023/12/07

Reading the narrative of the Hog Hunting Scene in the Rock Relief of the Taq-e Bostan as the First Short Stone Documentary from Nelson Goodman's Narrative Aesthetic

Keyvan Shamshirbeigi, Head of the department of studies and research of kermanshah municipality, MA in Drama Production for TV Screenwriter, Kermanshah, Iran

Abstract

Similar to written texts, pictorial works have narrative capabilities. A picture uses a distinct approach of narrating by utilizing visual components, tools, and techniques including colour, lines, figures, perspective, etc. Nelson Goodman is one of the philosophers whose aesthetics theories influenced the development of narratology. He provides a sound basis for the identification of structural features of pictorial works in his examination of visual narratives. Goodman classifies the pictorial narratives into four major categories by examining the relationship between "order of occurrence" and "order of narration": 1. Timeless and instantaneous pictures; a single event in a single moment; 2. Temporal and linear pictures, a series of events in a directional relationship between "order of narration" and "order of occurrence"; 3. Temporal and twisted pictures, "episodic" events with "twisted" structures in their narration; 4. Atemporal/antitemporal and immaterial pictures, symbolic and eternal events. Furthermore, according to Goodman's aesthetics theory, the two aforementioned orders do not always result in narrative-based structures because "description," "research," or "symphony" may instead develop from the two orders. This study employed Goodman's aesthetics theory to examine Taq-e Bostan's petroglyphs. Not only is analysing the narrative style in these extremely ancient petroglyphs a modern approach of analysis, but it also offers a fresh look at the narrative's promoting and restricting elements. The findings indicated that the narration of the king's hunts in this petroglyph is done in a way that also depicts other concepts and themes. In addition, applying Goodman's aesthetics theory to the aesthetics of this relief of a boar hunt highlighted the artist's intricate narrative techniques and in-depth knowledge of him. The sculptor expertly captures the narrative intricacies and temporal fragments in his work by skilfully arranging the components to create the desired concepts and dynamics. Because artistic images contain a very rich source of technical and cultural information about the time of their creation; This research aims to use the visual research method, which is a qualitative research method for the production and representation of knowledge on visual art works. This method is very useful and popular for understanding and analyzing images and arts such as film, photography, drawing, painting and sculpture. Because artistic images contain a very rich source of technical and cultural information about the time of their creation; This research aims to use the visual research method, which is a qualitative research method for the production and representation of knowledge on visual art works. This method is very useful and popular for understanding and analyzing images and arts such as film, photography, drawing, painting and sculpture. Therefore, the present article is trying to examine the constituent elements of this petroglyph, approach the perspective of the creator of the work and provide a fresh look at how to narrate the magnificent and musical ceremony of the king, his musicians and hunters.

Keywords: Taq Bostan petroglyph, boar hunting scene, visual narratives, element of time, visual analysis