

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۰۴

تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۰۲/۰۳

احد وریجی^۱، ایرج داداشی^۲

روایت‌شناسی دیداری: تحلیل روایت‌های ایستا و متوالی در تصاویر بر پایه‌ی روش «گینگر هوروت»^۳

چکیده

اختلاف بر سر روایت‌های دیداری به‌ویژه روایت پردازی در تصاویر ایستا، تا ۱۹۸۰م مانع از رشد روایت‌شناسی دیداری شده بود. روایت‌شناسان زبانی بر مبنای ۲ شاخصه‌ی مهم روایت زبانی: تکرار عناصر در توالی زمان و نظم علی رویدادها، هرگونه تفسیر ایجابی از روایت را نفی می‌کردند. مورخان هنر با رویکردی ایجابی و تأکید بر تمایز بنیادین روایت زبانی و تصویری، نشان دادند، روایت‌های زبانی در تجزیه زمانی (روایت متوالی) و روایت‌های دیداری در تلفیق زمانی (روایت ایستا) بهتر عمل می‌کند. این مقاله ضمن بررسی مطالعات گونه‌شناختی روایت در تاریخ هنر، با هدف بررسی انواع روایت‌های دیداری در هنر غیراروپایی؛ ۳ نمونه‌ی مطالعاتی از دیوارنگاره‌های آرامنه‌ی جلفای اصفهان بررسی می‌شود: تا اولاً به‌وسیله‌ی شاخص‌های تجربی دخیل در معنای روایت («اپیزودها» و «رفرنس‌ها») در روش «تحلیل ارجاعی گینگر هوروت»^۱، روایت‌های دیداری ایستا و متوالی در نمونه‌های مطالعاتی تحلیل شود. سپس علاوه بر شاخص‌های بصری سازنده‌ی معنای روایت در روش هوروت، شاخص‌های پیشنهادی نیز بررسی شد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد شاخص‌های «گفت‌وگویی» و «نگاه» را می‌توان به‌عنوان علائم ارجاعی به شاخص‌های تشخیصی در جدول رفرنس‌ها افزود.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی دیداری، روایت ایستا، روایت متوالی، سیستم تحلیل ارجاعی.

^۱ دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران (نویسنده مسئول)

Email: ahad.variji62@gmail.com

^۲ استادیار گروه فلسفه هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.

^۳ این مقاله مستخرج از پایان‌نامه دکتری احد وریجی با عنوان «تحلیل ویژگی‌های زبان بصری در دیوارنگاره‌های کلیسای وانک و بیت اللحم اصفهان بر مبنای شیوه‌یروایت‌شناسی دیداری» در دانشگاه هنر تهران به راهنمایی ایرج داداشی است.

مقدمه

گونه‌شناسی یا طبقه‌بندی انواع پدیده‌ها در تاریخ علوم سابقه‌ای طولانی دارد. این مسئله به‌خصوص با ظهور گرایش‌های علمی در قرن هجدهم رشد و گسترش فزاینده‌ای یافت. در واقع جریان‌های علمی و پوزیتویستی، تمام شاخه‌های علوم از جمله نظریه‌ی و تاریخ هنر را بسرعت در نوردید؛ به طوری که با پیدایش و تثبیت آکادمی‌های هنری بسیاری از آفریده‌های هنری از جمله انواع تصاویر به‌عنوان جزء ناگسستی تاریخ هنر به کمک دقیق‌ترین ابزارها و روش‌ها توسط صاحب‌نظران این حوزه به محک آزمون درآمدند. بدین ترتیب، تبیین مفهوم کلی هنر، همچنین تلاش برای ارزیابی تعریفی دقیق و تخصیص جایگاهی مستقل به هنرهای آزاد، منتقدان و هنرمندان بسیاری را تا به امروز به مقایسه و طبقه‌بندی انواع هنرها در تاریخ هنر واداشته است. مثال بارز آن در تاریخ هنر غربی، مباحث دامنه داری است که بر سر رقابت و برتری هنرها به‌ویژه مبحث نقاشی، شعر و موسیقی به راه افتاده بود. گونه‌بندی و تیپولوژی انواع روایت‌های دیداری در تاریخ هنرهای روایی را باید در ادامه‌ی همین جریان ارزیابی کرد. به همین خاطر در ۳ دهه‌ی اخیر (۱۹۸۰) پس از باستان‌شناسی و تاریخ هنر (هنر قرون میانی، رنسانس یا هنر غیراروپایی)؛ تحلیل گونه‌شناختی و بررسی ویژگی‌های انواع الگوهای روایی در تصاویر با استقبال فراوانی در حوزه‌های بینارشته‌ای از جمله: روایت‌شناسی، نشانه‌شناسی و نقد ادبی مواجه شده است. رویهم رفته پیشینه‌ی تاریخی مطالعات روایت‌های دیداری، از باستان‌شناسی و با بررسی گونه‌های مختلف هنر روایی یونان و روم باستان آغاز شد. پس از باستان‌شناسی در تاریخ هنر نیز داستان‌گویی تصویری به کمک نظریه‌پردازان و مورخان پیشگامی مانند لئون باتیستا آلبرتی، فرانس ویکه‌اوف^۲ و کرت ویزمن^۳ راه تکامل را پیمود. سپس از ۱۹۸۰ م به اینسو تمام مسائل مربوط به روایت‌های دیداری مجدداً در چارچوب مطالعات نقاشی رنسانس به خاستگاه خود در تاریخ هنر بازگشت. نشانه‌شناسی نیز روایت دیداری را به منزله‌ی شاخه‌ای از قلمرو گسترده‌ی ارتباطات تصویری مطالعه شد. نشانه‌شناسان با تکیه بر مطالعات آرنه‌هایم درباره‌ی زبان تصاویر و با گسست کامل از مطالعات گونه‌شناختی روایت؛ تصاویر روایی را مانند فرآیندهایی خاص در قالب کنش و واکنش شخصیت‌ها، گفته، ذهنیت، گفت‌وگو رده‌بندی می‌کنند. (Horvath, 2010, 257-260). نظریه‌ی روایت (روایت‌شناسی) نیز از ۱۹۸۰ م به این سو علاوه بر سینما و ادبیات برای نخستین بار مطالعات در حوزه‌ی هنرهای تجسمی به‌ویژه نقاشی و عکس را توجه شده است. در این پژوهش قصد داریم برای نخستین بار به تشریح رشته‌ی روایت‌شناسی دیداری بپردازیم. از اینرو رویکردمان مان در این جا، در راستای فعالیت‌هایی است که از سال ۱۹۷۴ م در تاریخ روایت‌های دیداری شکل گرفت. اهمیت این دوران از آن جهت است که در این (۱۹۷۴ م) هنر غیراروپایی برای نخستین بار امکان‌های روش شناختی تازه در خوانش تصاویر روایی در تاریخ هنر را توجه شد. ویدیا دهجیا^۴ (بررسی هنر روایی بودایی) از جمله پیشگامان این جریان می‌باشند. بنابراین ضمن بررسی کوتاه رابطه‌ی تاریخ هنر و روایت‌شناسی، اشاره‌ای گذار به تاریخچه‌ی روایت‌شناسی دیداری خواهیم کرد و در نهایت با هدف ارزیابی یک الگوی روش شناختی جدید (از میان روش‌های موجود در زمینه‌ی طبقه‌بندی روایت دیداری) پس از تشریح روش هوروت، این دو پرسش را دنبال خواهیم کرد: آیا گونه‌های روایی در نمونه‌های نقاشی روایی ارمنه‌ی ایرانی (نمونه‌های موردی کلیسای وانک اصفهان) براساس روش تحلیل ارجاعی هوروت قابل شناسایی است؟ با توجه به تجربی بودن شاخص‌های معیار در الگوی هوروت (در جدول رفرنس‌ها و فهرست اپیزودها) آیا می‌توان شاخص‌های بصری دیگری در جدول

«رفرنس»ها را به روش وی افزود؟ برای این منظور ۲ نمونه تصویری مجزا و یک مجموعه متوالی (۴ تصویر) از بخش صحن عمومی از میان دیوارنگاره‌های کلیسای وانک اصفهان انتخاب شد و در ۳ بخش به تحلیل آنها پرداخته شد. در پایان (در بخش سوم) برپایه‌ی نمونه‌های مطالعاتی جستار حاضر، دو شاخص بصری «گفت‌وگو» و «نگاه» به‌عنوان علایم ارجاعی رویدادهای داستانی به جدول رفرنس‌ها پیشنهاد شد.

پیشینه‌ی پژوهش

تحلیل ویژگی‌های انواع تصاویر روایی، دیرزمانی نیست که درکانون توجه پژوهشگران این حوزه قرار گرفته است. ولفگانگ کمپ^۵، در اثر برجسته‌اش «روایت‌های شیشه‌های منقوش گوتیک»، با مطالعه‌ی شیشه‌های منقوش دو کلیسای قرون وسطایی، علاوه بر شناسایی فرم و روش‌های بیان روایی و به‌طور کلی روایت‌های مقدس در مدیوم ایستایی چون شیشه، همچنین سیر تکاملی فرهنگ شفاهی به فرهنگ نوشتاری و از آنجا تا فرهنگ بصری هنر مسیحی را پی می‌گیرد و در پایان فصول مشترک رشته‌هایی چون زیبایی‌شناسی، فرهنگ و ارتباطات اجتماعی را از طریق روایت‌های تصویری در تاریخ هنر به بحث می‌گذارد. بدین ترتیب کمپ گام‌های اولیه به‌سوی استقلال تصویر از متن و گشودن امکان‌های تازه خوانش و دریافت معنا از تصاویر ایستا در سیر تکاملی تاریخ هنر را بررسی می‌شود (Kemp, 1997: 221-223). «ویدیا دهجیا» در پژوهشی با عنوان «درباره‌ی شیوه‌های روایت دیداری در هنر نخستین بودایی»، عمدتاً به مطالعه‌ی گونه‌شناسی‌های گوناگون تصاویر روایی در هنرهای تجسمی نظیر پیکرنگاری، نقش برجسته‌سازی، تصویرسازی کتب، نقاشی، حکاکی و... پرداخته است. از نظر او این هنرمند است که با هر گرایشی در نهایت تصمیم می‌گیرد سه عنصر قهرمان، مکان و زمان در داستان را در ترکیب روایی دلخواهش در زمینه‌ی تجسمی به‌کار گیرد (Dehejia, 1990:374). مبنای کار تحلیلی دهجیا، مسلم پنداشتن نقش بنیادین و فراگیر روایت‌های تصویری در تاریخ هنر، به‌ویژه هنر بودایی است و مرجع مفیدی برای آشنایی علاقمندان با انواع حالات روایی تصاویر در زمینه‌ی روایت‌شناسی دیداری محسوب می‌شود. جولیا. ای. فینچ^۶ با رساله‌ی دکتری خود تحت عنوان «انجیل روایی مصور: روایت دیداری و تفسیر بصری، در نسخه‌ی ام. اس ۲۲ اسپنسر کتابخانه‌ی عمومی نیویورک و دیگر نسخ خطی مشابه»، ضمن برشمردن عناصر مشترک در سبک بیانی این آثار، هدفش آن است تا به کمک روش تحلیل روایی تصاویر ایستا و تداومی، نظر علاقه‌مندان این حوزه را به نحوه‌ی انتقال یا ترجمان متن روایی به تصویر روایی، تصویر روایی به محتوای روایی و در نهایت تأثیر آن به‌رووی سوادآموزی مسیحیان قرن چهاردهم فرانسه جلب نماید. (Finch, 2011:9-11).

از میان منابع داخلی، در رساله‌ی کارشناسی ارشد زینب مجیدی قهفرخی، دانش آموخته‌ی دانشکده‌ی ادیان دانشگاه هنر اصفهان، با عنوان «مطالعه‌ی نشانه‌شناختی دیداری مضمون بهشت و دوزخ در نگاره‌های کلیسای وانک و معراج نامه میر حیدر» که در ۱۳۹۴ به انتشار در آمده است؛ پدیدآورنده‌ی با بررسی نمونه‌های مطالعاتی و گذر از سه مرحله‌ی روایت‌شناسی، مربع حقیقت‌نمایی و مربع معنایی بدنال‌شناسایی لایه‌های زیرین تصویر و کشف نمادهای دینی است. پژوهش حاضر به لحاظ روش شناختی و موضوعی، به‌خصوص در بحث از روایت و ماهیت ایستا و غیرتداومی مدیوم‌های روایی در نقاشی تفاوت آشکاری با پژوهش حاضر دارد. در مقاله‌ای با عنوان «خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن»، نویسندگان با توجه به تأکید گودمن بر کارکرد عنصر زمان به تشریح گونه‌های روایت پرداخته‌اند؛ در این

پژوهش اما به‌طورکلی بحث بر سرگذر از محدودیت‌های روایت‌های زمان - پایه و حوزه‌ی روایت‌شناسی زبانی (نظریه‌ی روایت) است. به‌علاوه مقاله‌ی مورد اشاره فصل مشترک زیبایی‌شناسی و نظریه‌ی روایت بررسی شده حال آنکه پژوهش حاضر تلاقی دو رشته‌ی تاریخ هنر و روایت‌شناسی و الگوهای روایی تداومی و غیرتداومی را در کانون توجه شده است.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به انجام رسیده و اطلاعات آن به شیوه کتابخانه‌ای و میدانی گرد آمده است. در نمونه‌گیری آماری از میان منابع تصویری موجود در هنر مسیحی، ملاک اصلی توجه به همبستگی این گونه از تصاویر روایی با مراجع متنی یا متون زبانی ماقبل خود است. علت این همبستگی یا رابطه‌ی یک به یک تصویر و متن، تا اندازه‌ی زیادی به صبغه‌ی تاریخی روایت‌مندی در سنت تصویری دوران باستانی و کلیسای مسیحی در هنر غربی باز می‌گردد. با این توصیف، تصاویرکتب مقدس، تزئینات دیواری و دیوارنگاه‌های کلیسایی مطابق با کارکرد آموزشی و تربیتی شان، به عنوان معادل‌هایی بصری در خدمت روشنگری متون مقدس مسیحی بودند. از این‌رو سه نمونه‌ی تصویری از هنر مسیحی ارامنه‌ی جلفای اصفهان، به عنوان سند تصویری جهت انتقال پیام متون مکتوب و مقدس، انتخاب و بررسی شدند. در نتیجه تلاش شد ضمن بررسی معنای بصری نمونه‌های مطالعاتی بوسیله‌ی مؤلفه‌های حرکتی در سطح روایی-تصویری، همچنین شاخص‌های بصری و الگوی پیشنهادی بهینه شده شناسایی و معرفی گردد.

۱. روایت‌شناسی دیداری در تاریخ هنر و روایت‌شناسی زبانی

بیان داستانی واحد بوسیله‌ی رسانه‌های مختلف یکی از بنیادین‌ترین مسائل پیش روی تاریخ هنر و روایت‌شناسی است. به گفته‌ی تودورف «ساختار داستان از شیوه‌های بازنمایی آن جداست... ما واژگان را می‌خوانیم، تصاویر را مشاهده می‌کنیم... اما از رهگذر چنین شیوه‌هایی است که به داستان راه می‌یابیم، و این داستان نیز می‌تواند داستانی واحد باشد» (Speidel, 2017: 3). بدین ترتیب شیوه‌های داستان‌گویی به‌ویژه روایت‌گری زبانی و تصویری بیش از هر چیزی بیانگر مرز دشوار و مناقشه‌برانگیز این دو رسانه بیانی است. به‌طورکلی تقابل کلام و تصویر در مطالعات تاریخ هنر و نظریه‌های بلاغی (زبانی - ادبی) به زمانی بسیار دور باز می‌گردد و همین شباهت و تفاوت «کلام و تصویر» است که رابطه‌ی زبان و بازنمایی بصری را به یکی از اصلی‌ترین مباحث در مطالعه و طبقه‌بندی هنرها و سایر رشته‌های مرتبط با زبان - ادبیات، متن پژوهشی و غیره- تبدیل کرده است. به‌علاوه با توجه به رویکردهای متمایزی که در رشته‌های مختلف از جمله تاریخ هنر و روایت‌شناسی زبانی اتخاذ می‌شود، هر یک روایت را بر مبنای بنیان‌های فکری خود تعریف می‌کند. در نتیجه بدون توجه به شالوده‌های فکری آنها نمی‌توان برداشت دقیقی از تعاریف این دو حوزه به‌دست داد. با این وجود، منشاء این بحث به دوران باستان و آرای افلاطون درباره‌ی شیوه‌های مختلف ارایه داستان باز می‌گردد. افلاطون در کتاب سوم جمهوری دو نوع روایت را طبقه‌بندی می‌کند: روایت داستان به زبان خود شاعر (دایجسیس/ نقل) یا از زبان شخصیت‌های داستان (میمسیس/ تقلید). سپس ارسطو در بوطیقای خود، اصطلاح میمسیس را به حوزه‌ی درام (هنر دیداری) وارد می‌کند و به توصیف آن در مقابل هنرهای اپیک (هنر شنیداری) می‌پردازد. نکته‌ی حائز اهمیت در مطالعات نظریه‌ی روایت از نظر ارسطو، طرح دو مفهوم بسیار کلیدی در عرصه‌ی هنرهای نمایشی (هنرهای دیداری)، به‌عنوان اجزای

اصلی روایت است. نخست مفهوم پیرنگ (پیوستگی زمانی و علی) که از دید او عنصر اصلی روایت شمرده می‌شود و وحدت‌های سه گانه‌ی زمان، مکان و کنش که همبسته با پیرنگ روایی است. (توکلی شاندیز، ۱۳۹۵: ۴۵-۴۴) از آن پس به گفته‌ی ریکی آلتمن به لحاظ تاریخی تعریف و طبقه‌بندی گونه‌های روایی به‌طورکلی (زبانی و کلامی) بر حول مقوله‌ی پیرنگ گرد آمده و بی‌شک خاستگاه آن‌را در بوطیقای ارسطو باید جست. رویکردی که از منظر روایت‌شناسی زبانی، از زمان احیای آثار ارسطو، در اواخر دوره‌ی رنسانس و از قرن شانزدهم تا به امروز- با تأکید بر مقوله‌ی کنش و شخصیت - همچنان بر حوزه‌ی نظریه‌ی روایت (زبانی / ادبی) در غرب غلبه داشته است (Altman, 2008: 2-21)). از دید تاریخ‌نگاران هنر نیز میزان انحراف الگوهای روایی از قواعد سه گانه‌ی (وحدت زمان مکان کنش) که ارسطو جهت طبقه‌بندی پیرنگ روایی به‌دست داده، ملاک اصلی نظام‌های طبقه‌بندی روایت در تاریخ هنر را پی می‌ریزد (Stansbury-O'Donnell, 1999:7).

۱-۲. پیشینه‌ی مطالعات روایت دیداری در روایت‌شناسی زبانی

- روایت‌شناسی زبانی: اولین تقابل بینارشته‌ای با تاریخ هنر

برای نخستین بار روایت این تزوتان تودورف بود در کتاب «دستور زبان دکامرون» خود روایت‌شناسی را به‌عنوان علم مطالعه داستان مطرح کرد. آن‌چنان‌که تودورف بدان اشاره کرده، روایت به معنای وسیع کلمه، تمام اشکال روایت از قصه، داستان، رمان گرفته تا اسطوره، فیلم، رویا و نمایش را شامل می‌شود. به‌طور کلی روایت‌شناسی در تقسیم‌بندی رایج نظریه‌های روایت (روایت‌شناسی)، از سه دوره‌ی متفاوت تاریخی تشکیل شده است: ۱) دوره‌ی پیش ساختارگرا شامل آرای افلاطون و ارسطو و همچنین مکتب فرمالیسم روسی. ۲) دوره‌ی ساختارگرا که در جست و جوی ساختار مشترک روایت در متون است. ۳) دوره‌ی پس‌ساختارگرا که دربرگیرنده‌ی پژوهش‌های اخیر روایت‌شناسی است که از گرایش‌های انتقادی امروزی متأثر است، فعالیتی میان رشته‌ای را رقم زده و از روایت‌های ادبی صرف فراتر رفته است (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۴۸). همان‌طور که در بالا ذکر آن رفت دوران اخیر تقسیم‌بندی تاریخی نظریه‌ی روایت، زمینه‌ای برای مطالعه و هم‌افزایی دیگر رشته‌های خارج از قلمرو زبان را فراهم آورد. از این‌رو اگر چند روایت‌شناسی در آغاز کار خود را با پژوهش‌های ادبی آغاز کرد اما به‌سرعت به یک حوزه‌ی مطالعاتی میان رشته‌ای بدل شد، به‌طوریکه به گفته‌ی میکه بال در دوره‌ی اخیر می‌توان نظریه‌ی روایت و روایت‌شناسی را به سایر گفتمان‌های عام علوم انسانی نیز تعمیم داد تا رسانه‌های گوناگونی همچون فیلم، درام، باله و نقاشی را در بر گیرد (توکلی شاندیز، اسلامی اردکانی و فاضلی، ۵۴). بدین ترتیب یک هم‌اندیشی بینارشته‌ای با عنوان «روایت: توهم توالی» در دانشگاه شیکاگو برگزار شد و محققان بسیاری با گرایش‌های مختلف گرد هم آمدند: فلسفه، نظریه‌ی ادبی، روان‌شناسی و... «نلسون گودمن» نیز به‌عنوان سخنران نخست این کنفرانس در آن حضور یافت. این همایش را می‌توان نخستین برخورد روایت‌شناسی و تاریخ هنر به‌شمار آورد (Horvath, 2010: 70).

۱-۳. پیشینه‌ی مطالعات روایت دیداری در تاریخ هنر

آرای ارسطو درباره‌ی روایت، در هنرهای شنیداری (شعر) و دیداری (نمایشی)، تا مدت‌ها نظریه پردازان این حوزه در قرون وسطی و رنسانس را متأثر از خود ساخته بود. اگرچه نگرش میانه‌ی ارسطو تا حدی زیادی بر شباهت بنیادین نقاشی و شعر تأکید داشت و روایت را حاصل پیوند میان شعر و نقاشی می‌دانست؛ با این

وجود طرح نظری وی در تعریف و دسته بندی این دوگونه‌ی بیانی (شعر و نقاشی)، موجب گشوده شدن باب یکی از مناقشه برانگیزترین مسائل در نقاشی غربی بواسطه‌ی آموزه‌ی شعر همچون نقاشی (*ut picturte*) (پوئیس) هوراس، یعنی رابطه زبان و بازنمایی دیداری در تاریخ هنر و نظریه های بلاغی شد. (نلسون و شیف، 1996: 102). به عبارت دیگر شیوه‌های بیانِ روایی متفاوت هنرهای دیداری (نقاشی) و هنرهای کلامی (شعر و ادبیات)، که تا مدت‌ها در میان متفکران و هنرمندان آن دوران به تقابل در طبقه بندی انواع هنر دامن زده بود. در نهایت با نظر لسینگ مبنی بر تمایز و استقلال هنرها، این برتری جویی‌ها به نقطه تعادل رسید (هاید ماینر، ۲۰۰۱: ۲۹۴-۳۰۳). با وجود سیطره‌ی فراگیر اسلوب‌ها و قواعد غالب در نقد ادبی بر نوشته‌های هنری آن زمان، با این حال طی این چند قرن، مبانی نظری تاریخ هنر نیز توانست تأثیری متقابل بروی جریان های فلسفی و تاریخ ادبیات بگذارد. در این دوره، نظام‌های سلسله مراتبی و الگوهای طبقه‌بندی متعددی از انواع هنرها به‌ویژه از نقاشی به‌دست داده شد. در قرون وسطی نیز بنا بر آرای آباء کلیسا: پاپ گریگوریوس، بونا وتورا و توماس آکوئینی نقاشی روایی در خدمت بیان آموزه‌های مسیحی قرار گرفت. به بیان کمپ، فرهنگ بصری مسیحی مبتنی بر یک «زنجیره‌ی پیوسته‌ی تبادلات» در سنت دینی بود که به‌زعم وی، پیش از آنکه به قالب تصویر در آیند، نتیجه‌ی انتقال کلام شفاهی از طریق متن نوشتاری است» (Horváth, 2010: 12-15). از این‌رو ماهیت بازتابی و تعلیمی تصویر در هنر روایی مسیحی بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی و تاریخی آن برتری داشت و آنرا در طبقه‌ای بالاتر نسبت به تصویر قرار می‌داد. در دوره‌ی رنسانس نیز طبقه‌بندی انواع هنرهای دیداری و روایی با ظهور آکادمی‌های هنری رشد فزاینده یافت. در واقع هنرمندان و متفکران این دوره از طبقه‌بندی به‌عنوان یکی از روش‌های فهم و تفسیر آثار هنری که در تاریخ هنر ریشه‌ای عمیق و دیرینه داشت بهره جستند و آثار را بر مبنای ماهیت رسانه‌ی بیانی (دیداری یا کلامی)، موقعیت، ارزش، کیفیت و سبک و مضمون در درون یک نظام سلسله مراتبی صورت‌بندی می‌کردند. در هر حال نظریه‌پردازی در باب انواع هنرها، فلسفه و تاریخ هنر در عصر رنسانس عمدتاً از «بطن چند متن اساسی نظیر: سه گانه‌ی لئون باتیستا آلبرتی، در باب نقاشی، در باب مجسمه‌سازی و در باب معماری؛ نظری در باب مهمانی افلاطون اثر مارسیلیو فیچینو؛ رساله‌ی لئوناردو داوینچی، میراث ادبی میکلائو و سرگذشت اثر وازاری سرچشمه گرفت» (هاید ماینر، ۲۰۰۱: ۱۲۰). اهمیت آلبرتی در چارچوب مطالعات روایت‌های دیداری در مقایسه با دیگر هم‌عصرانش بیشتر بخاطر طرح و بسط ایده‌ی ایستوریاست. ایستوریا از نظر آلبرتی ایستوریا غایت اثری هنری است. به گفته‌ی او ایستوریا «دستمایه، داستان، روایت یا تصویری مذهبی است که در برابر چشم نمایانده می‌شود». معنای تحت‌اللفظی این واژه در عصر رنسانس تاریخ بود به این نحو که تصاویر و نقاشی‌هایی را که از موضوعات سنتی، به‌خصوص ترکیب‌بندی‌های چند پیکره‌ای مایه گرفته اند را «نقاشی تاریخی» می‌نامند (همان: ۱۲۵).

- دوره‌ی پیشامدرن روایت‌های دیداری: کشف عناصر زبان روایی تصویر توسط آلبرتی

بدین ترتیب برای نخستین بار در تاریخ هنر، آلبرتی با طرح ایده‌ی 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 ثمره‌ی مهم برای روایت دیداری و تاریخ هنر به بار می‌آورد: اولاً بر شیوه‌ی 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 مسئله‌ی 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 ایده‌ی آلبرتی «بازنمایی جنبه‌های حرکتی اندام انسان در داخل سناریوی بصری بود، به گونه‌ای که تمام اعمال جسمانی، وضعیت استقراری و اعضای بیانگر احساسات یا عواطف مانند چهره را دربرگیرد. کشف پرسپکتیو تک نقطه‌ای توسط آلبرتی، فضای یکپارچه‌ی تصویری (صحنه‌ی واحد) را در اختیار هنرمند قرار می‌داد و از این طریق با ترکیب صحنه‌های معمارانه امکان سازماندهی رویدادهای متعدد را اغلب با تکرار شخصیت‌های قهرمان پدید می‌آورد» (Horvath, 2010:26). بدین ترتیب پاسخ آلبرتی به پرسش: چگونگی عملکرد روایت بصری لزوماً راه حلی برای مسئله‌ی ایجاد وحدت زمانی در صحنه نبود. با این حال 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 روایت‌ها نائل آمد. آنچنان که لئو اندرو می‌گوید، در تعریف آلبرتی، ویژگی اصلی یک روایت دیداری چیزی جز، بازنمایی داستان‌های بصری به‌وسیله تکرار شخصیت‌ها در یک صحنه‌ی واحد (Andrews, 1995) نیست. بر اساس چنین تعریفی آلبرتی گونه‌ی نوپدید روایت دیداری موسوم به «روایت‌های تداومی» را برای نخستین بار به هنر نقاشی روایی رنسانس معرفی می‌کند. به این ترتیب آلبرتی با کشف «روایت تداومی» در نقاشی قرن پانزدهم بزرگترین دستاورد را برای روایت‌شناسی دیداری به ارمغان آورد که بطور خلاصه چنین بود: حرکت به‌منزله‌ی عاملی برای پیشبرد طرح روایی در تصویر، جایگزین زمان به‌عنوان عنصر پیش‌برنده‌ی طرح روایی در داستان‌گویی زبانی شد (Greenstein, 1992:50-52).

- دوره‌ی مدرن به اینسو: مطالعه‌ی اشکال مختلف زبان بصری روایت و طبقه‌بندی انواع الگوی روایی

در ربع آخر قرن نوزدهم، فرانس ویکه‌اوف، مورخ هنر و بنیانگذار مکتب وینا به‌همراه اعضای دیگر این مکتب آلوینس ریگل، کارل روبرت، در قالب نسلی از فرمالیست‌های آلمانی زبان اولین حلقه‌ی مطالعات مدرن داستان‌گویی بصری در تاریخ هنر را تشکیل دادند. رویکرد پژوهشی اعضای این مکتب، جنبه‌ای فرمالیستی داشت و بیشتر متوجه‌ی سیر تکاملی گونه‌های مختلف روایت بصری (در آثار یونان و روم باستان و صدر مسیحیت) و تأثیر احتمالی آنها در ایجاد سبک‌های هنری یک دوره‌ی فرهنگی یا تاریخی خاص می‌شد (Horvath, 2010, 44-46). بطورکلی مکتب وینا، یک چارچوب نظری منسجم برای محققان آلمانی زبان جهت انجام پژوهش‌های روایت تصویری در سراسر قرن بیستم بویژه در زمینه‌ی گونه‌شناسی و طبقه‌بندی روایت فراهم آورد؛ به‌علاوه زمینه‌ساز شکل‌گیری دو جریان اصلی در مطالعات روایت‌های دیداری شد. در جریان نخست عمده‌ی تلاش روایت‌شناسان دیداری صرف ساده‌سازی و بازنگری تدریجی الگوی نظری ویکه‌اوف به‌روی گونه‌بندی تصاویر روایی شد. کرت ویزمن برجسته‌ترین پژوهشگر جریان نخست پس از ویکه‌اوف است. جایگاه ممتاز ویزمن در حوزه‌ی مطالعات روایت‌شناسی دیداری را می‌توان این‌طور جمع‌بندی 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 مورخان هنری و روایت‌شناسان دیداری معاصر معرفی کرد و به‌عنوان پایه‌گذار رشته‌ی روایت دیداری در تاریخ هنر لقب گرفت. در هر حال این جریان با ارایه‌ی آخرین گونه‌بندی روایت

تا سال ۱۹۹۰ همچنان روند اصلاح و تکامل گونه‌بندی روایت‌های دیداری را ادامه می‌دهد» (ibid:47). دومین جریان دوران مدرن، در زمینه‌ی 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 مقوله‌ی زمان در تصاویر روایی منفرد آغاز شده بود. می‌توان گفت مفهوم زمان و روایت عموماً پژوهشگران این حوزه را به بازاندیشی در ماهیت تجربه‌ی زیبایی شناختی و ادراک بصری واداشته است. بدین ترتیب با گسترده شدن دامنه‌ی مسائل و تعدد موضوعات، حوزه‌هایی نظیر روانشناسی و نظریه‌ی گشتالت، ادراک و شناخت‌شناسی و مطالعات تصویر به یاری مورخان 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 زمینه‌ی تاریخی و جنبه‌های تفسیری، همان چیزی است که زبان شناسان آن را دستور زبان بصری نامیده و از فرم، ترکیب، سلسله مراتب، آرایش یا ترتیب مکان و زمانی تشکیل شده است؛ دامنه‌ی مطالعاتی شان تنها به هنر فیگوراتیو محدود نیست بلکه هنرهای معاصر، هنر انتزاعی، عکاسی، کمیک استریپ، هنر قومی، نمودارها حتی تصویربرداری‌های علمی را هم دربرمی‌گیرد. به‌طور کلی این سه پژوهشگر، نماینده‌ی نسلی از پژوهشگران هستند که قرن‌ها پس از آلبرتی، با نفی ایده‌ی «instantaneous punctum temporis»^{۱۰} دستاوردهای او را از دو جنبه‌ی تداوم می‌بخشند: اشکال مختلف الگوهای زمان در تصاویر ایستا و نحوه‌ی بازنمایی انواع حرکت در سطح تصویری و ادراکی (ibid: 66-70).

دوره‌ی پسامدرن

این دوره‌ی مطالعات روایت دیداری مقارن با فرارسیدن 1970 میلادی است. در این دوره به دلیل تنوع چشمگیر نظام‌های طبقه‌بندی و تغییرات ایجاد شده در معانی گونه‌های روایت و لزوم تطابق آن با یک چارچوب نظری مشخص، مسئله‌ی گروه‌بندی آثار روایی بیش از گذشته پیچیده‌تر می‌شود. بنابراین توجه‌ی صاحب‌نظران بیشتر معطوف به بررسی مفاهیم عام نظری مختلف در رابطه‌ی با روایت به‌همراه ترمینولوژی پایه‌ی آن است تا از این طریق به یک دستور زبان روایی فراگیر در تصاویر دست یابند. تلاش‌های صورت گرفته از سوی نظریه پردازان نامدار در این زمینه از لسینگ در قرن هجدهم تا پل و اتین سوریو، آرنه‌ایم و گامبریچ، تمامی شان حول یک مسئله‌ی مشترک می‌چرخید. و آن چیزی نبود جز بسط و گسترش نحو روایی زبان بصری با تأکید بر انواع مؤلفه‌های حرکتی پیش‌برنده‌ی پیرنگ روایی در تصویر. مطالعات هوروت در زمینه‌ی تاریخ نگاری روایت شناسی دیداری را باید در شمار فعالیت‌های ارزشمند این حوزه بشمار آورد.

۴-۱. مطالعات روشمند و علمی تصاویر روایی در تاریخ هنر

سیر تکاملی مطالعات گونه‌شناختی روایت دیداری در تاریخ هنر با آلبرتی وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد. روی هم رفته مهم‌ترین مسائلی که از زمان (آلبرتی با کشف پرسپکتیو خطی روایت دیداری را با ابداع گونه‌ی روایت تداومی ارتقا بخشید) تا به حال در تاریخ هنر و در چارچوب مطالعات روایت دیداری بدان پرداخته شده است عبارت‌اند از: بررسی ویژگی‌های روایت دیداری در دوره‌ها و مناطق مختلف جغرافیایی، طبقه‌بندی

تصاویر روایی، سیر تکاملی یا سیر تحول گونه‌های روایی و تأثیر احتمالی آنها در ایجاد سبک‌های هنری یک دوره‌ی فرهنگی یا تاریخی، رابطه‌ی میان روایت زبانی و بصری به‌طور کلی و به‌خصوص مناسبت بین یک اثر هنری و مرجع ادبی آن است. در این اواخر (۳ دهه‌ی اخیر) نیز عمده‌ی پژوهش‌ها به‌روی مفاهیم نظری عام، نکات اصطلاح‌شناسی و تلاش برای تدوین دستور زبان روایت بصری معطوف بوده است (Horvath, 2010:38-39).

مطالعات آکادمیک و نظام‌مند تصاویر روایی در تاریخ هنر برای نخستین بار از اواخر قرن نوزدهم آغاز شد. این مسئله بیش از هر چیزی وابسته به سنت دیرپای روشنفکرانه‌ی آلمانی بود که گرایش فزاینده به جانب تاریخ‌نگاری علمی هنر *Kunstwissenschaft* داشت. (Horvath, 2010:44). به عبارت دیگر دو جریان اصلی از اواخر ۱۸۸۰ میلادی به ایسنو، در امتداد ایده‌ی تاریخ‌نگاری علمی هنر *Kunstwissenschaft* و مطالعات علم تصویر *Bildwissenschaft* در کشورهای آلمانی زبان شکل گرفتند: مکتب وینا در دانشگاه وینا و مکتب واربورگ در هامبورگ. گرایش فرمالیستی مورخان مکتب وینا در نهایت اساس اولین نظام گونه‌شناختی یا تیپولوژی روایت‌های دیداری را در مطالعات تاریخ هنر مدرن فراهم آورد و گرایش‌های فرهنگی و تاریخی مکتب واربورگ نیز سرانجام با اروین پانوفسکی به تدوین یک روش فراگیر در خوانش تصویر موسوم به «شمایل‌نگاری» و «شمایل‌شناسی» انجامید.

- مکتب واربورگ: تاریخ فرهنگی هنر

برخلاف ویکهاووف، ولفلین، ریگل و سایر اعضای مکتب وینا، که به‌طور کلی بر جدایی تاریخ هنر از زیبایی‌شناسی و فرهنگ تأکید می‌کردند، آبی واربورگ نه تنها حذف هنر از تاریخ فرهنگی را به رسمیت نمی‌شناسد، بلکه فراتر از آن می‌کوشد آنها را با هم تلفیق کند و بر آن بود که بررسی موشکافانه‌ی اثر هنری در درون بافتار زمانی و تاریخی بلافصل آن آشکار می‌گردد. واربورگ با شناسایی نقص رشته‌ی آکادمیک تاریخ هنر، شالوده‌ی مطالعات آثار تصویری را بر پایه‌ی تاریخ‌نگاری و مطالعات فرهنگی مطرح ساخت که بعدها در کار برجسته‌ترین محقق این مؤسسه، اروین پانوفسکی عنوان شمایل‌شناسی به خود گرفت. در مطالعات شمایل‌نگارانه‌ی به‌طور کلی محققان در صدد بررسی واقعیت ابژکتیو اثر (فرم اثر) در تناظر با سنت‌ها و محتوایی هستند که در خلال سده‌های مختلف انتقال یافته و هنرمند آنها در اثر خود ترسیم کرده است. از این لحاظ پژوهش‌های شمایل‌شناسانه با تطابق فرم اثر و منابع ادبی و تجسمی بیشتر بر ارزش‌های اجتماعی و تاریخی به جای تاریخ هنر صرف تمرکز دارند. این ارزش‌ها را اگر چه هنرمند به نحوی آگاهانه در اثر خود به‌کار نمی‌بندد اما به‌طور ناخودآگاه بر آنها تأثیر می‌گذارد. در چنین رویکردی سعی می‌شود به نحوی بی‌طرفانه بر نحوه‌ی بازتاب تحولات اجتماعی و تاریخی در هنرهای تجسمی و تاریخ هنر بحث شود. بر مبنای چنین رهیافتی اثر هنری به منزله‌ی یک سند یا گواهی بر زمانه‌ی خودش به‌شمار می‌رود. پانوفسکی بر مبنای چنین رویکردی برای نخستین بار میان شمایل‌نگاری و شمایل‌شناسی تفکیک روش‌مندی ایجاد کرد و براساس دستاوردهای واربورگ و ارنست کاسیرر سعی کرد مراتب خوانش سه‌گانه‌ی اثر هنری در یک نظام سلسله‌مراتبی به ترتیب: مرتبه‌ی نخست «توصیف پیش‌شمایل‌نگارانه»، مرتبه‌ی دوم «تحلیل شمایل‌نگارانه» و مرتبه‌ی سوم «تفسیر شمایل‌شناسانه» توصیف نماید. به‌طور کلی اعضای مکتب واربورگ بویژه پانوفسکی را باید در زمره‌ی تاریخ‌نگارانی به‌شمار آورد که متأثر از افکار هگل هنرها را ثمره‌ی یک نیروی تعیین‌بخش پیشینی دانسته و بر نقش جهان‌بینی در هنر تأکیدی می‌کردند. از این منظر باید روش شمایل‌

شناختی پانوفسکی و پیروان او را در نقطه‌ی مقابل نگرش فرمالیستی در تاریخ مطالعات آثار هنری دانست. بدین ترتیب پانوفسکی بر این اساس به متونی معطوف بود که به تبیین معنای سمبول‌ها و تصاویر می‌پرداخت و به کیفیات صوری یا فرمال عنایتی نداشت. از نظر او بررسی ویژگی‌های فرم اثر هنری در تاریخ هنر فقط در نسبت با معنای اثر قابل دستیابی است (نصری، ۱۳۹۱: ۹، ۱۲، ۲۰).

- مکتب وینا: تاریخ فرمالیستی هنر

این مکتب توسط گروهی از تاریخ‌نگاران فرمالیست هنر بنیان نهاده شد، که چهره‌ی برجسته در این میان، فرانس ویکه‌اووف مؤسس آن است. در حقیقت ویکه‌اووف و دیگر همکارانش نظیر کارول روبروت و آلوئیس ریگل به دنبال استقلال رشته‌ی تاریخ هنر و خارج کردن آن از سیطره‌ی پیش داوری‌های زیبایی‌شناختی، ذوقی، تاریخی و فرهنگی برآمدند. پژوهشگران مکتب وینا با پشتتازی ویکه‌اووف به دنبال تثبیت تاریخ فرمالیستی هنر بودند. که در آن برای نخستین بار مطالعات مدرن روایت‌های دیداری با تأکید بر بررسی شیوه‌های روایی و ویژگی‌های فرم محض پی‌ریزی شد. به بیان دقیق‌تر ولفلین، ویکه‌اووف و دیگر اعضای مکتب وینا را باید از نسل همان محققان آلمانی زبانی دانست که «از اواخر ۱۸۸۰ میلادی به ایسنو، روش‌های مطالعاتی و علمی به‌ویژه روش تحلیل انتقادی سبکی (Stilkritik) را تدوین کردند. این روش‌ها بر کاوش دقیق و موشکافانه اجزای اثر یا شیء استوار بود. «در این روش عمدتاً از طریق مقایسه یک اثر با اثری دیگر، مجموعه‌ای از آثار با مجموعه آثار دیگر و یک دوره‌ی سبکی با دوره‌ی سبکی دیگر کیفیات بنیادین فرمال آثار شناسایی شده و مبنای طبقه‌بندی آنها قرار می‌گرفت. در واقع ضرورت کشف و کارآیی چنین روشی، خود را بیشتر در آثاری با منشاء ناشناخته همچون اغلب اشیای کشف شده‌ی قرون وسطایی، نمایان می‌ساخت. در اینجا پژوهشگران آلمانی نشان دادند که بررسی دقیق و روشمند خصوصیات فیزیکی این قبیل اشیاء اطلاعات مهمی درباره‌ی خاستگاه هنری، تاریخ و محل پیدایش آنها در اختیارمان می‌گذارد. بنابراین در کار پژوهشگران این حوزه ماهیت رسانه تصویری و نحوه‌ی کارکرد فرم بصری ناب در کانون توجه قرار داشت» (Brush, 1999: 13).

۲. گونه شناسی بنیادین انواع تصاویر روایی

گرایش‌های فرمالیستی مورخان هنر در مکتب وینا و تمرکز آنها بر روی فرم بصری، موجب شد تا با دقت هر چه بیشتر دستاورد بزرگ آلبرتی در کشف انواع حرکات از جمله حرکت (در فضا یعنی جابه‌جایی و در زمان یعنی تبدیل یک شخصیت به شخصیت دیگر) و تکرار شخصیت در تصویر مجدداً بازبینی شود و بوسیله‌ی آن زمینه‌ای برای مطالعات بروی انواع الگوهای روایی تصاویر فراهم آید. بنابراین نظام گونه‌بندی تصاویر روایی که ویکه‌اووف ارائه کرده است صرفاً به هدف پایه‌گذاری یک نظام اصطلاح‌شناسی تخصصی در حوزه‌ی مطالعات روایت‌های دیداری نبود بلکه روش او تا حد زیادی روند شناسایی و ارزیابی سیر تحولات سبک‌های هنری را هم ارتقا بخشید. به بیان دقیق‌تر در ۱۸۹۵ م، در فضای فرهنگی آلمانی - اتریشی و در جریان نهادینه شدن رشته‌های دانشگاهی هنری، فرانس ویکه‌اووف (1853-1909)، تاریخ‌نگار هنر دانشگاه وینا) همزمان نتایجی مشابهی را با تحقیقات کارل روبروت، در کتاب خود با عنوان پژوهش‌هایی درباره‌ی تکامل هنر رومی از دوره‌ی آگوستوس تا عهد کنستانتین اول» به انتشار در آورد. فرانس ویکه‌اووف و کارل روبرت با تکیه بر ابتکار آلبرتی (کشف حرکت بصری به‌عنوان معادلی برای زمان روایی تصاویر)

بدقت پیکره‌های بازنمودی در نقاشی را بررسی و از این طریق پی می‌برند: خلق تصاویر (اعم از پیوسته و منفرد)، یا با هدف ارایه‌ی حرکت (کنش) در فضا یعنی رفتن شخصیت از مکانی به مکان دیگر صحنه یا به قصد حرکت در زمان به معنای تبدیل شدن شخصیتی به شخصیت (خصوصیات روان شناختی) دیگر انجام می‌پذیرد. ویکهاووف و روبروت یک نظام گونه‌شناختی پایه‌ای (Pinotti, 2011: 17) را در قالب پژوهشی با هدف توصیف گونه‌شناختی حالات ممکن روایت‌های بصری در تاریخ هنر بنا نهادند. از آن زمان تاکنون بر مبنای نظام گونه‌شناختی بنیادین ویکهاووف، شیوه‌های طبقه‌بندی گوناگونی به منظور تعریف و تعیین انواع تصاویر روایی، با چارچوب نظری مشخص یا متفاوتی ارایه شده که به نحو چشمگیری زمینه‌ی تحول و توسعه رویکردهای رده‌شناختی^{۱۰} در طول یک قرن اخیر (۱۹۷۰ م) را فراهم آورده است. با این حال می‌توان گفت برغم تنوع نظام‌های طبقه‌بندی و تغییرات ایجاد شده در سیستم‌های رده‌بندی تصاویر روایی، الگوی روایی ویکهاووف و اصلاحاتی که کرت ویزمن بر روی آن انجام داد، هم اکنون بعنوان مرجع اصلی الگوهای تحلیل روایت به‌شمار می‌رود. ویزمن به عنوان نقطه‌ی اتصال دستاوردهای ویکهاووف از قرن نوزدهم تا به امروز، توانست رشته‌ی روایت‌شناسی دیداری را به‌صورت رشته‌ی آکادمیک با مرکزیت دانشگاه پرینستون و شیکاگو بنیان بگذارد. روی هم رفته باید گفت عمده‌ی تلاش مورخان هنر و پژوهشگران روایت‌شناسان دیداری در این حوزه، صرف ساده‌سازی، بازنگری اصلاح و تکامل تدریجی الگوی نظری ویکهاووف در گونه‌بندی تصاویر روایی شده است. در همین راستا از دهه‌ی هشتاد میلادی تاکنون صاحب‌نظران بسیاری در زمینه‌هایی مختلفی مانند تحلیل روش‌های روایت در نسخ مصور مقدس بیزانسی (کرت ویزمن)، مطالعات روایت دیداری و کتب مذهب کلاسیک و بیزانس (هربرت ال کسلر^{۱۱})، مطالعات مضامین روایی در تصاویر (ارنست کیتزینگر و ریچارد کراتیمر^{۱۲})، بررسی تطور الگوهای روایی تصاویر در دیوارنگاره‌های کلیساهای عصر رنسانس (مریلن آرنبرگ لوین^{۱۳})، بررسی نقاشی روایی وینزی (پاتریشیا فورتنی براون^{۱۴}) (Horvath, 2010: 52-53)؛ گام‌های مؤثری در ارایه‌ی مدل‌های تحلیلی جهت بررسی و گونه‌بندی انواع تصاویر برداشته‌اند و نتایج حاصل از آنرا در زمینه‌های بینا رشته‌ای و در تعامل با رشته‌هایی نظیر تاریخ هنر، نشانه‌شناسی و روایت‌شناسی در اختیار علاقمندان این حوزه قرار داده‌اند. آثار گینگر هوروت را نیز در باید در ادامه‌ی چنین روندی ارزیابی کرد. دامنه‌ی پژوهش‌های او موضوعاتی وسیعی نظیر تاریخ‌نگاری و روش‌شناسی تاریخ هنر، نقاشی‌های پیشامدرن و تصویرسازی کتب را در بر می‌گیرد؛ هوروت در کارهای خود به‌ویژه بروی آثاری با روایت تصویری، داستانی‌گویی بصری، آنارونی در نقاشی‌های روایی رنسانسی و طبقه‌بندی روایت‌های بصری متمرکز است. در روش او نیز با تکیه بر شاخص‌های فرمی دخیل در معنای روایت («رفرنس‌ها») سعی شده، یک نظام کدگذاری دقیقی جهت شناسایی و خلاصه‌سازی روایت‌های دیداری ایستا و متوالی، به‌ویژه در مواقعی که با حجم زیادی از نمونه‌های تصویری مواجهه‌ایم به‌دست داده شود.

۱-۲. فرانس ویکهاووف: الگوهای سه‌گانه‌ی روایت دیداری

ویکهاووف الگوهای بهینه‌شده‌ی خود را در حین بررسی بخش‌هایی از تصویرسازی‌های انجیلی موسوم به «وینا» (نیمه‌ی اول قرن ششم میلادی) و در قالب سه‌گونه‌ی: تکاملی، منفرد و تداومی ارایه نمود: (۱)



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

تصویر روایی تکاملی:^{۱۵} بازنمایی لحظه‌ی خاصی از روایت داستانی بوسیله‌ی عناصر تکمیلی تصویر، که از طریق این عناصر، رویدادها به لحاظ منطقی، به گونه‌ای مجزا و پی در پی در قابهای متوالی 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) زنده کردن لازاروس (۵) شستن پای حواریون توسط عیسی (۶) خیانت به مسیح (۷) دستگیری مسیح (۸) دادگاه سنهدرین (۹) تمسخر مسیح (۱۰) پونیتوس پیلات دستانش را می‌شوید (۱۱) حکم تصلیب مسیح به دستور پیلات (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 (تک قابی) با هم ترکیب می‌شوند، بنابراین به لحاظ منطقی رویدادهای این داستان باید به‌صورت به‌هم 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 نشان‌دهنده‌ی نقطه‌ی اوج یا تحرک داستانی در یک قاب منفرد است. این لحظه طوری انتخاب می‌شود که تمام درون مایه‌ی داستان در آن یک‌جا جمع شده است. تصویر شماره‌ی به‌خوبی لحظه‌ی پرکشش پیش از قربانی کردن اسحاق به دست ابراهیم توسط گبیرتی را در قابی واحد نشان می‌دهد (تصویر ۲).



تصویر ۲. قربانی کردن اسحاق اثر لورنتس و گبیرتی، ۱۴۰۱ میلادی. کلیسای سانتاماریا دل فیوره، فلورانس، ایتالیا.

۳) تصویر روایی تداومی:^{۱۷} بازنمایی چندین لحظه یا رویداد (صحنه) یک داستان در یک قاب منفرد؛ به‌مراه نمایش چندباره (بیش از یکبار) شخصیت‌های آن در صحنه‌های متوالی که در یک پس زمینه و

دورنمای واحد قرار گرفته باشند. ویکهاوف خود به اولین تصویر انجیل وینا اشاره می‌کند (تصویر ۳) که در آن هر سه صحنه داستان: اغواشدگی، هبوط و خروج آدم و حوا از بهشت در یک پس زمینه‌ی واحد، از طریق تکرار ۲ باره‌ی شخصیت آدم و حوا در سه اپیزود به نمایش در آمده است (Whatling, 2010:47).

۲-۲. **کرت ویزمن: الگوهای سه‌گانه‌ی روایت دیداری الگوی سه‌گانه‌ی ویزمن را باید نسخه‌ی انگلیسی شیوه‌های روایی ویکهاوف بشمار آورد که شامل روش‌های تک صحنه‌ای، همزمانی و دوره‌ای یا تناوبی است.** اگرچه ویزمن به نقد ویکهاوف و نظام گونه‌شناختی سه‌گانه‌ی وی می‌پردازد اما همان‌طور که اشپیدال می‌گوید (Speidel, 2017)، نظام گونه‌شناختی وی بسیار مشابه کار ویکهاوف است: او روایت تک صحنه‌ای را معادل روایت منفرد قرار می‌دهد. شیوه‌ی روایت هم‌زمانی را در برابر روایت تکمیلی قرار می‌دهد؛ تنها تفاوت مهم تقسیم بندی او با ویکهاوف معرفی شیوه‌ی روایت چرخه‌ای^{۱۸} در برابر روایت تداومی ویکهاوف است. تصویر روایی در روایت چرخه‌ای شبیه به روایت تداومی است با این تفاوت که در آن از زمینه‌ی مشترک یا از آرایش ساکن صحنه‌ها خبری نیست، در نتیجه بسیار به روایت چند صحنه‌ای متأخر شباهت دارد.

۲-۳. روایت‌های دیداری یک الگوی فراگیر

تابحال تلاش‌های بسیاری برای ارایه‌ی یک تعریف جامع از این سه‌گونه‌ی بنیادین روایت‌های دیداری صورت گرفته است. اما در یک جمع بندی فراگیر، ورنر ولف (Wolf, 2003)، تمام این سه‌گونه‌ی بنیادین روایت دیداری که توسط ویکهاوف و در نهایت بوسیله ویزمن بهینه شده است را در ۲ گونه‌ی کلی، روایت ایستا^{۱۹} و متوالی^{۲۰} خلاصه می‌کند. روایت‌های ایستا خود شامل ۲ زیرگونه کلی به نام‌های تک صحنه‌ای و چند صحنه‌ای است.



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

۱. روایت‌های تک صحنه‌ای^{۲۱} که در آن یک کنش واحد (یک صحنه یا یک رویداد یا یک لحظه‌ی داستان) به نمایش در می‌آید و کلیه‌ی اجزای بصری در درون یک قاب منفرد و در یک لحظه‌ی واحد رخ می‌دهند.
۲. روایت تداومی یا چند صحنه‌ای^{۲۲} روایت‌هایی که در آن بیش از یک لحظه (صحنه یا رویداد یا کنش) در یک قاب منفرد، در پس زمینه‌ی واحد، همانند گونه‌های هم‌زمانی و چرخه‌ای به نمایش در می‌آید.

بدین ترتیب، روایت متوالی: تعدادی از چند قاب متوالی تصویر در مجاورت یکدیگر است که مجموعاً فصلی از حوادث یا لحظات مشترک داستانی واحد یا مجزاً را تشکیل می‌دهند. در واقع می‌توان روایت‌های متوالی را در زمره‌ی تصاویر سینمایی و روایت‌های ایستار در ذیل مدیوم‌هایی ساکنی دیداری چون نقاشی و عکس جای داد.

۳. روش تحلیل هوروت

روش هوروت به‌طور کلی «سیستم تحلیل ارجاعی تصاویر روایی» است که به منظور بررسی تصاویر روایی ایستا استفاده می‌شود. (Horváth, 2010; 134) نکته‌ی حائز اهمیت در تحلیل این آثار در نظر داشتن این نکته است که در هنر روایی، تصویر همواره بیان دوباره متن است. پس بن‌مایه‌های نقاشی به صحنه‌هایی در داستان روایی ارجاع دارند. به بیان ساده‌تر در تحلیل روایی، تصویر داستانی را روایت می‌کند که پیشتر در منابع زبانی گفته یا نوشته شده است. با اینحال با توجه به ماهیت زبان بصری و برداشت هنرمند از داستان مرجع، روایت تصویری نسبت به داستان زبانی دستخوش تغییر خواهد شد. در نتیجه بنا به روش هوروت، داده‌های استخراجی براساس واکنش‌های بصری به متن داستان زبانی (مرجع روایی)؛ مطابق با یک شاخص تجربی که به ترتیب در جدول و فهرستی تحت عنوان «اپیزودها (و) رفرنس‌ها (گردآوری شده‌اند، به کدهایی عددی - کد روایی (NC) ۲۳ و کد میزان پیچیدگی روایت (NCN) ۲۴ - تبدیل می‌شوند. سپس کد روایی اختصاص داده شده به هر تصویر، به ترتیب براساس مقدار پیچیدگی روایت (زوج مرتب NCN) در بانک داده‌ها، به ترتیب تعداد نمونه‌های مطالعاتی، از روایت پیچیده‌تر به روایت ساده‌تر طبقه‌بندی می‌شوند. (ibid, 133-135) زوج مرتب NCN سنج‌ای برای مقایسه میزان روایت‌مندی و غنای روایی تصاویر نسبت به یکدیگر و طبقه‌بندی تصاویر در بانک داده‌هاست. این زوج مرتب به صورت {کد روایی رفرنس‌ها، کدروایی اپیزودها} کدگذاری می‌شود که در آن عدد سمت راست زوج مرتب و عدد سمت چپ زوج مرتب به ترتیب معادل کد روایی اپیزودها و رفرنس‌هاست.

اپیزودها: «رویدادهای» داستان زبانی‌اند. این فهرست شامل کوچک‌ترین واحدهای زبانی سازنده‌ی روایت (روایت مرجع) است که از متن داستان استخراج و با اعداد (n 0-) به تفکیک مشخص می‌شوند. عدد صفر در این فهرست نمایانگر تصویر فاقد رویداد است مثل یک تصویر نیم‌رخ یا پشت سر.

رفرنس‌ها: به‌طور کلی جدولی از «علایم بصری ارجاعی یا شاخص‌های بصری در تصویر هستند که با تبعیت از الگوی داستان زبانی (روایت مرجع) همچون نمودار نگاشتی هر رویداد در درون تصویر عمل می‌کنند. این جدول شامل کوچک‌ترین الگوهای سازنده‌ی روایت بصری است که به تفکیک با حروف کوچک انگلیسی از (a...r) در مجموع از ۱۸ علامت در ۶ رده تشکیل شده‌اند (جدول ۱).

بانک داده‌ها: در مجموع از ۱۵ رده‌ی اطلاعاتی پایه‌ای درباره‌ی تصاویر تشکیل شده است و با حروف بزرگ انگلیسی (A,O) مشخص می‌شود. در این جدول کلیه‌ی داده‌ها روایی در تصاویر از جمله رده‌هایی شامل: ردیف، نام خالق اثر، کد ثبت مکان، تاریخ، برهه‌ی تاریخی، محل پیدایش اثر، تکنیک اجرایی، ابعاد اثر، رده‌بندی ابعاد اثر، گونه‌بندی تک‌صحنه‌ای/چندصحنه‌ای، کد روایی، تعداد اپیزودها، تعداد رفرنس‌ها نرخ پیچیدگی روایت، بردار جهت با هم سنجیده و رده‌بندی می‌شود (جدول ۲).

جدول ۱. «رفرنس‌ها» مشتمل بر ۶ رده و ۱۸ علامت روایی - بصری، منبع: Horvath, p:133-134.

۱- ارجاعات متنی a: متن‌های کوتاهی که ضمیمه یا پیوست به تصویر باشد. (عنوان، فقط در مواقعی که دارای اهمیت باشد و غیره).
۲- علائم تصویری b: خصیصه‌ها، مشخصه‌ها و عناصری که معرف شخصیت‌های یا کارکترهای داستانی هستند، حتی اگر شخصیت یا کارکتر داستانی در آن به نمایش در نیامده باشد. (مثلاً چاقو در داستان قربانی کردن اسحاق، به‌وضوح معرف ابراهیم است. این قبیل علائم می‌توانند معرف یا اشاره به شخصیت خاصی در آن داستان داشته باشند). c: عناصری که می‌توانند معرف عالم یا علامتی مذهبی باشند (صلیب، کبوتر و ...). مثلاً در داستان مریم ع و فرشته وحی، کبوتر نماد روح القدس در عالم مسیحی است.
۳- عناصر طراحی صحنه یا صحنه‌پردازی d: ایژه یا شیء ای به‌خصوص: (یک یا دو) که شامل بخشی از صحنه‌آرایی فضای داستانی است. e: عناصر منظره یا دورنما: (دریا، قلعه، ویرانه، جنگل، ابنیه و ...) f: شخصیت‌های خیالی، ذهنی و خودساخته: این که زائیده ذهن مؤلف است و به داستان اصلی اضافه می‌شود. این شخصیت‌ها در داستان مرجع یا اصلی وجود ندارد بلکه به‌صورت ذهنی در نسخه‌ی جدید داستان توسط مؤلف‌اش به آن اضافه شده است.
۴- علائم فراروایی g: متن یا علامتی: که به جهان خارج داستان یا تصویر اشاره کند (شماره‌گذاری یا دست‌نوشته‌های خطی بروی اثر): مجموعه تصاویری که تصویر اصلی جزئی از آن باشد.
۵- علائم آناکرونی h: اشاره به تاریخ معاصر در پوشش امروزی (توجه به آناکرونی یک شخصیت با پوشش امروزی که در متن یک روایت داستانی/ تاریخی در گذشته تصویر شده باشد). i: اشاره یا ارجاع به زمان کنون: با استفاده از عناصر معماری معاصر. j: حامی مالی یا معنوی اثر و دیگر هم‌روزگاران نقاش: که در هیأت یک شخصیت یا کارکتر در اثر به نمایش در بیاید.
۶- عناصر روایی k: فلاش بک (گذشته‌نمایی): گذشته بینی یا گذشته نگری، بازگشت یا ارجاع به زمان یا مراحل ابتدایی یا پیشینی داستان. l: فورفلاش (آینده‌نمایی): پیش‌نگری یا آینده بینی، بازگشت یا ارجاع به رویدادها و اپیزودهای مابعد یا جلوتر در داستان. m: راوی بیرونی: (نقاش در مقام راوی) تصویری که به‌دست خود نقاش ترسیم شده باشد (تصاویر به امضای خود نقاش اند). n: راوی درونی: شخصیتی درون تصویر که داستان را روایت می‌کند؛ ترسیم هر نوع ترکیب بصری برای نشان دادن به مخاطب فرضی درون تصویر. o: شخصیت میانجی: شخصیت یا کارکتری که بیننده را بواسطه‌ی تماس چشمی، حرکات بدن و حالات چهره‌ی خود به داخل جهان تصویر دعوت می‌کند. p: بیننده ای که در جایگاه هر یک از شخصیت‌های اصلی قرار بگیرد. (اغلب بیانگر موقعیتی است که در آن بیننده در جایگاه قضاوت قرار دارد). q: اعمال یا رویدادهایی که بیرون از قاب تصویر یا هم‌زمان با آن در حال وقوع است و به درون قاب تصویر کشیده می‌شوند یا تسری می‌یابند. r: حالات و رفتار نقش مهمی در روایت بازی می‌کند. s: نگاه نقشی مهمی در مشارکت روایی ایفا می‌کند. t: گفت‌وگو نقش مهم در مشارکت روایی بر عهده دارد.

جدول ۲. بانک داده‌ها. شامل ۲ نمونه‌ی مطالعاتی، براساس مدل هوروت. منبع: نگارندگان.

A	ردیف
B	نام خالق اثر
C	کد ثبت مکان
D	تاریخ خلق
E	بروه تارپیشی
F	محل پیدایش اثر
G	تکنیک اجرایی
H	ابعاد
I	رده بندی ابعاد اثر
J	تکا چند رویدادی
K	کد رایی
L	تعداد اپیزودها
L	تعداد رفرنس‌ها
N	نوع پیچیدگی روایت
O	جهت روایت

۴. بررسی هنر نقاشی روایی (ارامنه‌ی ایرانی جلفای اصفهان) به روش هوروت

۴-۱. هنر جلفای نو

آثار هنری جلفای نو آمیزه‌ای از التقاط سبک‌های مختلف ایران صفوی، اروپایی و ارمنی است. نمونه‌ی بارز ویژگی التقاطی مکتب جلفای نو را در کلیسای وانک می‌توان دید. این کلیسا شاهکار مکتب جلفای نو و اوج سبک‌های التقاطی قرن ۱۷ به بهترین وجه ممکن به‌شمار می‌رود. پلان کلیسا براساس اصول مذهبی و منطبق با کلیساهای ارمنستان ولی نمای بیرونی آن بی‌پیرایه و ساده، قاب‌بندی‌ها و همچنین گنبد بزرگ دو جداره ایرانی هستند. در حقیقت هنر ایرانی بیشترین تأثیر را در معماری بر روی هنر ارمنی برجای گذاشت. با این وجود سادگی فضای درونی کلیسا به عنوان خصیصه بارز کلیسای ارمنی با دیوارنگاره‌ها و کاشی‌های منقوش و نقاشی‌هایی به سبک اروپایی به‌ویژه ایتالیایی جلوه‌ای تازه‌ای به این مکان مذهبی می‌داد. سبک غالب در دیوارنگاره‌های کلیسای وانک اغلب طبیعت‌پردازانه است. نقوش و رنگ کاشی‌ها نیز محصول ارتباط مستقیم بازرگانان ارمنی جلفای نو با هند و خاور دور بود. به‌طور کلی نگاره‌های ارمنیان جلفای نو بیش از همه متأثر از سبک‌های قرن ۱۲ تا ۱۴ کیلیکیه، قرن ۱۵ خیزان و قرون ۱۴ و ۱۵ سیونیکی قرار داشت؛ همچنین آنها نتیجه‌ی تلاش خستگی‌ناپذیر نسل اول اساتید ارمنی کسانی چون هاگوب جلفایی و مسروپ خیزانی بود. خصیصه‌ی بارز کار این دو استاد استفاده از رنگ‌های درخشان با ترکیب‌بندی‌های زنده و پویای رنگی و فرمی بر پایه‌ی تضادهای تیره و روشن و تضاد رنگ‌های مکمل است. خام دستی در آثار هر دو هنرمند گواه روشنی از تأثیر سبک خیزانی است. سبک خیزان رویهم رفته سبک غالب هنر تصویرنگاری نیمه‌ی اول قرن هفدهم اصفهان به‌شمار می‌رفت. از نیمه‌ی دوم قرن هفدهم خصایص سبکی کارگاه‌های قسطنطنیه نظیر: طراحی قدرتمند و خشک، پیکره‌های کوتاه و بی‌حرکت، چهره‌های یکنواخت و بی‌حالت با صورت‌های گرد، دقت در جزئیات و پرداخت زیاد و اجرای دقیق، آسمان‌هایی با رنگ طلایی و رنگ‌های سرد و بی‌روح به مرور در کنار رنگ‌گذاری زنده و خام دستی پویا و پرحالت استادان جلفای نو پدیدار شد. تأثیرات فرهنگ و آثار اروپایی در قرن هفدهم بر این هنر خود را در قالب رواج دیوارنگاری، ورود کتب چاپی، حضور هنرمندان غربی به‌وضوح نشان داد. با ورود تعداد زیادی از نقاشی‌های هلندی و ایتالیایی به اصفهان توسط بازرگانان ارمنی، به مرور شیوه‌ی واقع‌گرایی و اسلوب طبیعت‌پردازی اروپایی در طرح و رنگ هنر آن دوران جلوه‌گر شد. نقاشانی چون میناس، هوانس مرکوز و سالتائف اولین نقاشان فرنگ رفته محسوب می‌شدند که الگوی کتاب‌های چاپی اروپایی بسیار تأثیر پذیرفتند به‌طورکلی خاستگاه مشترک دینی ارمنیان و اروپاییان بیش از هنر اسلامی بر نگارگری ارمنی حاکم شد. در نتیجه ویژگی‌ها نوظهوری همچون واقع‌گرایی، ژرف‌نمایی، حجم‌پردازی، اشکال فیگوراتیو، عمق و سایه و مناظر قصرها، کلیساها و خانه‌های اروپایی و مهم‌تر از همه روایت‌های جدید صحنه‌های دینی به‌ویژه در کلیسای وانک خودنمایی کرد (مهرمحمدی، ۱۳۹۴: ۹۲-۹۷).



تصویر ۴. معجزه اطعام عیسی ع به ۵۰۰۰ تن. کلیسای وانک. روایت چند صحنه‌ای. منبع: نگارندگان

۲-۴. نمونه‌ی مطالعاتی اول: گونه‌شناسی تصویر ایستا/ روایت چند صحنه‌ای

در تصویر ۴ «معجزه اطعام عیسی به ۵۰۰۰ تن»، هنرمند ارمنی با قراردادن ۲ رویداد روایی بصری در اثرش: یک- عیسی (ع) بعد از پایان سخنانش، از حواریون درخواست می‌کند که جمعیت ۵۰۰۰ نفره را اطعام دهند، حواریون در پاسخ با تعجب این امر را ناممکن می‌دانند (پیش‌زمینه) دو- ۵ قرص نان و دو عدد ماهی را میان تمام جمعیت حاضر توزیع می‌کند، به طوری که همه جمعیت سیر می‌شوند (میان زمینه)؛ در تناظر با ۵ رویداد روایی زبانی:

۱) عیسی (ع) بعد از پایان سخنانش، از حواریون درخواست می‌کند که جمعیت ۵۰۰۰ نفره را اطعام دهند، حواریون در پاسخ با تعجب این امر را ناممکن می‌دانند (۲) عیسی (ع) از حواریون می‌خواهد که جمعیت را بروی زمین بنشانند، سپس نان و ماهی را تحویل گرفته رو به آسمان کرده خدا را به خاطر نعماتش شکر می‌کند (۳) ۵ قرص نان و دو عدد ماهی را میان تمام جمعیت حاضر توزیع می‌کند، به طوری که همه جمعیت سیر می‌شوند (۴) به حواریون می‌گوید خورده نان‌ها را در سبیدی جمع کنند. (۵) جمعیت که ناظر این معجزه بودند او را به حق پیامبر راستین خدا خطاب کردند. داستان مرجع «معجزه اطعام عیسی به ۵۰۰۰ تن» در انجیل متی (۲۱-۱۴: ۱۴) را به زبان تصویر در آورده است. بنابراین با به‌کارگیری روش هوروت بروی این نمونه‌ی مطالعاتی می‌توان ۵ واحد روایی زبانی به ترتیب از عدد ۱ تا ۵ تفکیک و ایجاد نماییم. حال چنانچه ۲ رویداد روایی بصری را که در بالا بدان اشاره کردیم با ۵ واحد روایی زبان در داستان مرجع در تناظر با هم قرار دهیم، مشاهده خواهیم کرد که هنرمند در تصویر خود از میان ۵ واحد روایی زبانی، ۲ واحد روایی بصری (شماره ۱ و شماره ۲) - از داستان مرجع را برای بازنمایی در تصویر خود برگزیده است (جدول ۳). در نتیجه کدهای روایی زبانی شماره ۱ و ۲) به «اپیزودها» اختصاص می‌یابد. از سوی دیگر چنانچه کلیه‌ی عناصر بصری موجود در تصویر ۴ را با جدول «رفرنس‌ها» که به صورت تجربی توسط هوروت در قالب ۱۸ علامت و ۶ دسته رده‌بندی شده، تطبیق دهیم در نتیجه می‌توان کدهای روایی بصری: (علایم نمادین دینی = حلقه‌ی نور دور سر عیسی ع) c و (عنصر دورنما = پس زمینه آسمان، درختان و کوه‌ها) e و (حالات و رفتار = عیسی ع و حواری) I از جدول رفرنس‌ها را به کد روایی بصری یا «رفرنس‌ها» در نمونه‌ی مطالعاتی مان اختصاص دهیم. در مرحله‌ی نهایی، روش کدگذاری تصویر بدین ترتیب است که با شمارش «تعداد» کدهای اختصاص یافته به اپیزودها و «تعداد» کدهای اختصاص یافته به رفرنس‌ها (کد اپیزود ۱ و ۳) و کد رفرنس ((c,e,I))، ترتیب ثبت این دو کد در زوج مرتب NCN به صورت {۲,۳}

خواهد شد. این یعنی هنرمند ارمنی در اثر «معجزه اطعام عیسی به ۵۰۰۰ تن» در مجموع از ۲ رویداد (اپیزود) و ۳ علامت ارجاعی بصری (رفرنس) برای بازنمایی این داستان مرجع استفاده کرده است. در این تابلو (تصویر ۴) به همین ترتیب می‌توان، نرخ پیچیدگی روایت را با تعداد، ۲ شاخص روایی زبانی و ۳ شاخص روایی بصری، با نرخ پیچیدگی روایت دیگر تصاویر فهرست شده در بانک داده مقایسه و طبقه‌بندی کرد. چنانکه هوروت نشان داده (Horváth, 2010) اساس کار روش تحلیلی او طبقه‌بندی آماری واحدهای روایی در انواع تصاویر تک صحنه‌ای و چند صحنه‌ای است که تنها از طریق شاخص‌های طراحی شده در فهرست اپیزودها و جدول رفرنس‌ها رده‌بندی و مقایسه می‌شوند. بنابراین با توجه به رویکرد روش شناختی بحث حاضر علاوه بر رده‌های مهم «اپیزودها و رفرنس‌ها» در میان رده‌های ۱۵ گانه‌ی بانک داده‌ها که شامل: کد روایی، تعداد اپیزودها، تعداد رفرنس‌ها، نرخ پیچیدگی و جهت روایت می‌باشد، باقی‌گزینه‌های بانک داده‌ها از جمله: ردیف، نام، کد ثبت، تاریخ، برهه‌ی تاریخی، محل پیدایش اثر، تکنیک اجرایی، ابعاد اثر، رده‌بندی ابعاد اثر، گونه‌بندی تک صحنه‌ای/ چند صحنه‌ای را به‌سادگی می‌توان طبق اطلاعات مربوط به اثر در آن ثبت کرد.



تصویر ۵. بشارت فرشته به مریم (ع)، کلیسای وانک. روایت تک صحنه‌ای. منبع: نگارندگان

نمونه‌ی مطالعاتی دوم: گونه‌شناسی تصویر ایستا / روایت تک‌صحنه‌ای

در تابلوی (تصویر ۵) «بشارت فرشته به مریم (ع)»، هنرمند ارمنی با قراردادن ۱ رویداد روایی بصری: یک - تعجب مریم و پرسش از اینکه چطور ممکن است زن باکره‌ای چون او صاحب فرزند شود؟ در تناظر با ۳ رویداد روایی زبانی ۱) ظاهر شدن روح القدس بر مریم (ع) و رساندن خبر آستنی او و تولد فرزندی بنام عیسی ۲) تعجب مریم (ع) و پرسش از اینکه چطور ممکن است زن باکره‌ای چون او صاحب فرزند شود؟ ۳) پاسخ روح القدس مبنی بر اینکه نترس، همان‌طورکه پروردگار الیزابت کهنسال، خویشاوندت را آبتن کرد، قادر است باکره‌ی غفیفی چون تو را صاحب فرزند کند؛ داستان مرجع بشارت فرشته به مریم (ع) در انجیل لوقا (۳۴-۱۳: ۱ باب) را به نمایش در آورده است (جدول ۴). در نتیجه کد روایی زبانی شماره ۲) به «اپیزودها» اختصاص می‌یابد. از سوی دیگر به همان نحوی که در نمونه‌ی نخست شرح دادیم، کدهای

روایی بصری: (علایم نمادین دینی = حلقه‌ی نور دور سر مریم (ع) و کبوتر) c و (حالات و رفتار = مریم (ع) و فرشته‌ی وحی) I از جدول رفرنس‌ها را به کد روایی بصری یا «رفرنس‌ها» در نمونه‌ی مطالعاتی مان اختصاص دهیم. در نهایت، زوج مرتب NCN این تصویر را به صورت {۱،۲} در خواهد آمد.

جدول ۳. نمونه‌ی مطالعاتی شماره‌ی ۱: معجزه اطعام عیسی به ۵۰۰۰ تن. منبع: نگارندگان

تفکیک واحدهای روایی زبانی در داستان مرجع	تطبیق واحدهای روایی در تصویر با واحدهای روایی زبانی در داستان مرجع
۱) عیسی (ع) بعد از پایان سخنانش، از حواریون درخواست می‌کند که جمعیت ۵۰۰۰ نفره را اطعام دهند، حواریون در پاسخ با تعجب این امر را ناممکن می‌دانند.	یک - عیسی (ع) بعد از پایان سخنانش، از حواریون درخواست می‌کند که جمعیت ۵۰۰۰ نفره را اطعام دهند، حواریون در پاسخ با تعجب این امر را ناممکن می‌دانند.
۲) عیسی (ع) از حواریون می‌خواهد که جمعیت را بروی زمین بنشانند، سپس نان و ماهی را تحویل گرفته رو به آسمان کرده خدا را به‌خاطر نعمانش شکر می‌کند.	_____
۳) پنج قرص نان و دو عدد ماهی را میان تمام جمعیت حاضر توزیع می‌کند، به‌طوری‌که همه جمعیت سیر می‌شوند.	دو - پنج قرص نان و دو عدد ماهی را میان تمام جمعیت حاضر توزیع می‌کند، به‌طوری‌که همه جمعیت سیر می‌شوند.
۴) به حواریون می‌گوید خورده‌نان‌ها را در سبدهی جمع کنند.	_____
۵) جمعیت که ناظر این معجزه بودند او را به حق پیامبر راستین خدا خطاب کردند.	_____



تصویر ۶. به ترتیب از چپ به راست: «آزمودن عیسی ع توسط شیطان»، «مهمانوازی از عیسی (ع) توسط فرشتگان»، «تجلی عیسی (ع)»، «بازگشت پیروزمندانه عیسی به اورشلیم». روایت متوالی یا تکاملی. منبع: نگارندگان

نمونه‌ی مطالعاتی سوم: گونه‌شناسی تصاویر متوالی

روش تحلیلی هوروت با هدف بررسی روایت‌های بصری در مدیوم‌های ایستایی چون نقاشی در نظر گرفته شده است. با این حال روایت‌های متوالی در واقع چیزی جز سلسله‌ای از روایت‌های تک صحنه‌ای، در قاب‌هایی منفرد و پی در پی نیست که رویهم رفته فصلی از یک داستان را تشکیل می‌دهند. بنابراین در تعیین گونه‌شناختی روایت‌های متوالی، روش هوروت براحتی قابل اعمال است. زیرا همانطور که تا اینجا در نمونه مطالعاتی مان بررسی کردیم؛ بسادگی می‌توان آن دسته از تصاویر روایی که ورای گونه‌های ایستای تک صحنه‌ای و چند صحنه‌ای باشند را در زمره‌ی روایت‌های تکاملی (طبقه بندی ۳ گانه‌ی ویکهاووف) یا متوالی (بنا به رده بندی کلی ولف) جای داد. مطابق با تصویر ۶، در ردیف پایینی دیوار سمت راست صحن عمومی کلیسای وانک، مجموعه‌ای متشکل از ۴ قاب متوالی و مجزا را مشاهده می‌کنیم. به این ترتیب از چپ به راست ۴ تصویر از داستان زندگی مسیح شامل: «آزمودن عیسی (ع) توسط شیطان»، «مهمانوازی از عیسی (ع) توسط فرشتگان»، «تجلی عیسی (ع)»، «بازگشت پیروزمندانه عیسی به اورشلیم» به‌طور متوالی به نمایش در آمده است که بخش‌های مختلف از فصل‌های زندگی

عیسی (ع) را به نمایش می‌گذارند. به عبارت دیگر توالی پی در پی تصاویر بر محور تکرار عنصر مرکزی عیسی (ع) در هر ۴ تابلو فصلی از زندگی او را در ذهن مخاطب تکامل می‌بخشد.

جدول ۴. نمونه‌ی مطالعاتی شماره‌ی ۲: بشارت فرشته به مریم ع. منبع: نگارندگان

تطبیق واحدهای روایی در تصویر با واحدهای روایی زبانی در داستان مرجع	تفکیک واحدهای روایی زبانی در داستان مرجع
_____	۱) ظاهر شدن روح القدس بر مریم (ع) و رساندن خبر آبتنی او و تولد فرزندی بنام عیسی (ع).
_____	۲) تعجب مریم و پرسش از اینکه چطور ممکن است زن باکره‌ای چون او صاحب فرزند شود؟
_____	۳) پاسخ روح القدس: نترس، همان‌طور که پروردگار الیزابت کهنسال، خوشبخت را آبتن کرد، قادر است باکره‌ی غنیمی چون تو را صاحب فرزند نماید.

ارایه شاخص‌های پیشنهادی به جدول رفرنس‌ها (روش تحلیل ارجاعی هوروت) به کمک نمونه‌های مطالعاتی

همان‌طور که مشاهده کردیم جدول رفرنس‌ها در روش هوروت مشتمل بر ۱۸ علامت ارجاعی (شاخص بصری) و ۶ رده است. به عبارت دیگر برای آنکه توضیح داد چگونه تصاویر در بانک داده‌ها تجسم می‌یابند، مجموعه‌ای از شاخص‌های تجربی تعیین و در تناظر با تصاویر به سنجش در آمده است. این شاخص‌ها مرکب از مواردی است که یا روایت بوسیله‌ی آن ترسیم می‌شود یا آنکه غنای بیشتری می‌یابد. آن‌چنان که هوروت در روش خود نشان داده، ۶ رده جدول رفرنس‌ها عناصر ثابتی است که از میان روش‌های متعدد گونه‌شناختی که تاکنون به‌کار گرفته شده انتخاب شده‌اند. علایم ارجاعی نیز، مجموع شگردهای مشترکی است که توسط هنرمندان گوناگون دوران مختلف در بازنمایی داستان انتخاب شده است. بنابراین علایم ارجاعی به نحوی تجربی و بسته به نمونه‌ی مطالعاتی و شیوه‌های متفاوت بازنمایی می‌تواند متغیر و قابلیت افزودن به جدول اپیزودها را داشته باشد (Horvath, 2010, 129-135). در تصویر ۴، «معجزه اطعام عیسی به ۵۰۰۰ تن»، و مبتنی بر روش هوروت نشان دادیم که با یک روایت چند صحنه‌ای به‌همراهی تکرار دو باره‌ی شخصیت اصلی داستان (عیسی ع) مواجه‌ایم. این تصویر مطابق با جدول رفرنس‌های هوروت با علایم ارجاعی c,e,r تطابق داشت. در تصویر ۵ «بشارت فرشته به مریم (ع)» نیز به همان ترتیب، یک رویداد تک صحنه‌ای به‌همراهی یک شخصیت اصلی مریم (ع) را در صحنه نظاره‌گریم. این تصویر نیز با علایم ارجاعی c,r در جدول رفرنس‌های تطابق داشت. بدین ترتیب با بررسی تصویر ۴ و تصویر ۵ می‌توان دو علامت ارجاعی یا شاخص بصری دیگر را شناسایی کرد و آن‌را به فهرست ۱۸ تایی علایم ارجاعی در جدول هوروت اضافه نمود. عیسی (ع) در نمای پیش زمینه و در صحنه‌ی اول، رو به روی یکی از حواریون در حالی که به هم می‌نگرند به تصویر در آمده است. او در حال تحویل گرفتن سبد نان و ماهی است. در نمای میان زمینه و در صحنه‌ی دوم، عیسی روبروی جمعیت در حالی که در حال نظاره‌ی اوی هستند، به توزیع نان و سیر کردن شان مشغول است. در هر دو صحنه، به ترتیب با یک موقعیت روایی مشارکتی در میان عیسی با حواریون و عیسی با جمعیت مواجه‌ایم. بارزترین عنصر مشارکتی در اینجا «تبادل نگاه» در میان

آن‌هاست که روابط روایی میان شخصیت‌های داستان را رقم می‌زند. مریم (ع) نیز در تقابل با فرشته‌ی وحی، دست‌ان‌ش‌حالی بیانگرانه به خود می‌گیرند. داستان او نقش زبان اندام را ایفا می‌کند که گویی در هماهنگی با گفت‌وگوی در گرفته بین آن دو عمل می‌کند. در اینجا «گفت‌وگو» میان آن دو، عنصر مشارکتی وقوع روایت در داستان محسوب می‌شوند. در نتیجه «نگاه» و «گفتگو» یکی از مؤثرترین «مشارکت‌کنندگان بازنمودی» (Kress & Leeuwen, 2006: 50-73) در این دو داستان روایی به‌شمار می‌روند. رویهم رفته براساس نمونه‌های مطالعاتی این پژوهش می‌توان دو علامت پیشنهادی «نگاه» و «گفت‌وگو» را به فهرست ۱۸ تایی علائم ارجاعی (a...t) در جدول رفرنس‌ها افزود. از این رو می‌توان حروف کوچک انگلیسی s را معادل «نگاه» و حرف t را معادل «گفت‌وگو» قرار داد. پس مجموع علائم ۱۸ تایی به ۲۰ علامت ارجاعی، از (a...t) افزایش یافته و یک فهرست ۲۰ تایی از ۶ رده تشکیل می‌شود. به این ترتیب کدهای روایی بصری در تصویر ۴ عبارت‌اند از: (علائم نمادین دینی = حلقه‌ی نور دور سر عیسی ع) c و (عنصر دورنما = پس زمینه آسمان، درختان و کوه‌ها) e و (حالات و رفتار = عیسی ع و حواری) t و (نگاه = تبادل نگاه میان عیسی ع و حواریون و جمعیت) s. در پایان نیز کدهای روایی اپیزودها (۱ و ۳) بدون تغییر باقی می‌ماند و کد روایی رفرنس‌ها به (c, e, t, s) تغییر می‌یابد. در نهایت، نیز ترتیب ثبت این دو کد در زوج مرتب NCN از {۲, ۳} به {۲, ۴} تغییر می‌یابد. به همان شیوه‌ای که در تصویر ۴ اشاره کردیم، کدهای روایی بصری در تصویر ۵ نیز عبارت‌اند از: (علائم نمادین دینی = حلقه‌ی نور دور سر مریم (ع) و کبوتر) c و (حالات و رفتار = مریم (ع) و فرشته‌ی وحی) t و (گفت‌وگو = گفت‌وگوی میان دو کنشگر اصلی مریم (ع) و فرشته‌ی وحی) t. در پایان نیز کدهای روایی اپیزودها (۱ و ۴) بدون تغییر باقی می‌ماند و کد روایی رفرنس‌ها به (c, t, t) تغییر می‌یابد. در نهایت، نیز ترتیب ثبت این دو کد در زوج مرتب NCN از {۱, ۲} به {۱, ۳} تغییر می‌یابد. در پایان نیز تغییرات ناشی از اعمال علائم پیشنهادی در فهرست رفرنس‌ها، مطابق با جدول ۵ از پیچیده‌ترین گونه‌ی روایی (تصویر ۵) تا ساده‌ترین گونه‌ی روایی (تصویر ۴) با ذکر تمام موارد ۱۵ گانه‌ی در بانک داده‌ها صورت‌بندی می‌شود.

جدول ۵. بانک داده‌ها. شامل ۲ نمونه‌ی مطالعاتی، براساس مدل پیشنهادی. منبع: نگارندگان.

A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N	O
رویف	نام خالی اثر	کد ثبت مکان	تاریخ خلق	پرده تاریخی	محل پیدایش اثر	کتیک اجرایی	ایجاد	رده بندی ایجاد اثر	تک/ چند صفحه ای	کاروانی اپیزود و رفرنس	تعداد اپیزودها	تعداد رفرنس‌ها	نرخ پیچیدگی روایت	جهت روایت
۱	-	ج (اصفهان)	۱۴۰۱ م	-۱۷۰۰ م ۱۶۵۰	ایران	نقاشی دیواری	-	-	دو صفحه ای	13 cers رفرنس اپیزود	۲	۴	(۱,۵)	LR
۲	-	ج (اصفهان)	۱۴۰۱ م	-۱۷۰۰ م ۱۶۵۰	ایران	نقاشی دیواری	-	-	تک صفحه ای	l crt	۱	۳	(۱,۳)	RL

نتیجه گیری

مناقشات بر سر داستان‌گویی تصویر همچنان بر جای خود باقی است. با این همه مورخان هنر و روایت شناسان دیداری کسانی چون کمپ، دهجیا، بال و هوروت ... با عبور از محدودیت‌های نظریه‌ی زبان، به رایه‌ی مدل‌هایی تحلیلی جهت بررسی تصاویر ایستا دست زده‌اند. آنها در ارزیابی روایت ایستا از رایج‌ترین اصل بازنمایی روایت در تاریخ هنر یعنی برگزیدن پویاترین جزء رویداد داستانی بهره برده‌اند. با این وجود نبود توافق بر سر معیاری مشخص در شیوه‌های بازنمایی انواع روایت‌های به‌ویژه در مدیوم‌های ایستایی چون نقاشی و عکس و در مقابل استفاده از اشکال بازنمودی بصری چون رفتار و حالات چهره، تکرار شخصیت اصلی، عناصر سمبولیک و بسیاری از علایم بصری دیگر که پژوهشگران این حوزه، از جمله گینگر هوروت در روش خود و در فهرستی جامع با عنوان رفرنس‌ها آنرا گرد آورده، همچنان مؤید درجه‌ی بالایی از روایت‌مندی در تصاویر ایستاست. در همین راستا تلاش شد تا از یک مدل متأخر در زمینه‌ی گونه‌شناسی و طبقه‌بندی روایت دیداری تصاویر ایستا استفاده شود. مدل هوروت برای روایت سنجی دو گونه‌ی ایستای (تک صحنه‌ای و چند صحنه‌ای) در آثار فیگوراتیو طراحی شده است؛ که در آن تصاویر روایی به مراجع متنی یا سنت زبانی مسبوق به خود^{۲۵} وابسته‌اند. در نتیجه در ارزیابی گونه‌شناختی نقاشی‌های آرامنه‌ی مسیحی ایرانی در جلفای اصفهان، به کمک روش هوروت، دو گونه روایت چند صحنه‌ای (تصویر ۴) و تک صحنه‌ای (تصویر ۵) شناسایی شد. هر دو اثر در نمونه‌ی آرامنه‌ی ایرانی، علاوه بر علایم بصری ۱۸ گانه‌ی بصری در فهرست مدل پایه (روش هوروت)، از این ویژگی برخوردار بودند که شاخص‌های تشخیصی و ارجاعی «گفت‌وگو» و «نگاه» را به‌عنوان علایم پیش‌برنده‌ی رویداد روایی به‌کار برند.

پی نوشت ها

1. Gyongyver Horvath
2. Franz Wickhoff
3. Kurt Weitzmann
4. Vidya Dehejia
5. Wolfgang Kemp
6. Julia A Finch
7. Jean-Marie Schaeffer
8. Werner Wolf
9. Seymour Chatman
10. Taxonomic
11. Herbert L Kessler
12. Ernst Kitzinger & Richard Krautheimer
13. Marilyn Aronberg Lavin
14. Patricia Fortini Brown
15. Complementary
16. Isolating
17. Continuous
18. Cyclic

19. Still
20. Sequential
21. Mono-scenic
22. Continuous & Polyscenic
23. Narrative Code
24. Narrative complexity Number
25. Pre Existing Written Source

فهرست منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. اصفهان: فردا.
- توکلی شانديز، ابوالفضل و اسلامي اردكاني، سيد حسن و فاضلي، احمد (۱۳۹۵). «مهم‌ترین رویکردها به تعریف روایت و عناصر آن با نگاهی میان رشته‌ای». نقد ادبی. سال نهم. (شماره ۳۶)، ۴۱-۷۱.
- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر. مترجم: محمد نبوی. تهران: نشر آگه.
- مهر محمدی، منصوره (۱۳۹۴). «مبانی زیبایی‌شناسی نگارگری ارامنه‌ی ایران در قرن ۱۷ میلادی»، (کارشناسی ارشد رشته‌ی پژوهش هنر). تهران: دانشگاه الزهراء (س)، دانشکده‌ی هنر.
- میرزایی پرکلی، جعفر و محمدی کشکولی، سیما (۱۳۹۶). «خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن». مجله جهانی رسانه. ۱۲۰-۱۳۸.
- نصری، امیر (۱۳۹۱). «خوانش تصویر از دیدگاه اروین پانوفسکی». فصلنامه‌ی کیمیای هنر. سال اول، (شماره‌ی ۶). ۲۰-۷.
- نلسون، رابرت و شیف، ریچارد (۱۹۹۶). مفاهیم بنیادین تاریخ هنر. مترجم: مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: مینوی خرد.
- هاید ماینر، ورنن (۲۰۰۱). تاریخ تاریخ هنر (سیری در تاریخ تکوین نظریه هنر). مترجم: مسعود قاسمیان. تهران: سمت.
- Altman, R. (2008). *A Theory of Narrative*. New York: Cloumbia University Press.
- Andrews, Lew. (1998). *Story and Space in Renaissance Art: The Rebirth of Continuous Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brush, Kathryn (1999). German Kunstwissenschaft and the Practice of Art History in America after World War I. Interrelationships, Exchanges, Contexts. *The Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, (Vol 26)7-36, .
- 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.
- Dehejia, Vidya. (1990). On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art. *The Art Bulletin*, (Vol 73), 374-392.
- Finch, A Julia. (2011). *Bibles En Image: Visual Narrative and Translation in New York Public Library Ms 22 and Related Manuscripts*. Published Doctoral dissertation. University of Pittsburgh.
- 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.

- Kemp, Wolfgang.(1998). *The Narratives Of Gothic Stained Glass*. Cambridge University Press.
- Pinotti, Andrea .(2011). *Silent Story-Telling: Typology of Iconic Narratives*. International Colloquium Image in Science and Art. Lisbon.Calouste Glibenian Foundation, Auditorium 2. 17-19.
- Speidel, Klaus .(2017). What Narrative Is(Reconsidering definitions based on experiments with pictorial narrative. An essay in descriptive narratology). *Frontiers of Narrative Studies*,(Vol 4), 76-104.
- 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.
- Wolf, Werner.(2003). Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and Its Applicability to the Visual Arts. *Word & Image*. (Vol 19), 180-197.
- 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.

Received: 2020/11/24
Accepted: 2021/04/23

Visual narratology: analysis of static and consecutive narratives in images based on the “ Gyongyver Horvath ” method

Ahad Variji, PhD Student in Art Studies – Faculty of theories and art studies – University of Arts–Tehran–Iran

Iraj Dadashi, Assistant Professor of Philosophy of Art–Faculty of theories and art studies – University of Arts–Tehran–Iran.

Abstract

Disagreements On visual narratives, especially Still narratives, had hindered the development of visual narratology until the 1980s. Linguistic narratologists rejected any positive interpretation of the narrative based on two important characteristics of linguistic narrative: the repetition of elements in the sequence of time and the causal order of events. Art historians, with a positive approach and emphasizing the fundamental distinction between linguistic and visual narrative, have shown that linguistic narratives work better in temporal analysis (sequential narrative) and visual narratives in temporal integration (Static narrative). This article examines the typological studies of narrative in the history of art, with the aim of examining the types of visual narratives in non–European art; Examines 3 examples of studies of Armenian murals in Isfahan Julfa: first, by experimental indicators involved in the meaning of the narrative (“episodes” and “references”) in the method of “ Gyongyver Horvath’s reference analysis”, static and Sequential visual narratives To be analyzed in study samples. Then, in addition to the visual indicators that make up the meaning of the narrative in the Horvath method, the proposed indicators were also examined. The results show that the indicators of “conversation” and “Gaze” can be added to the diagnostic indicators in the reference table as “reference signs”.Disagreements On visual narratives, especially Still narratives, had hindered the development of visual narratology until the 1980s. Linguistic narratologists rejected any positive interpretation of the narrative based on two important characteristics of linguistic narrative: the repetition of elements in the sequence of time and the causal order of events. Art historians, with a positive approach and emphasizing the fundamental distinction between linguistic and visual narrative, have shown that linguistic narratives work better in temporal analysis (sequential narrative) and visual narratives in temporal integration (Static narrative). This article examines the typological studies of narrative in the history of art, with the aim of examining the types of visual narratives in non–European art; Examines 3 examples of studies of Armenian murals in Isfahan Julfa: first, by experimental indicators involved in the meaning of the narrative (“episodes” and “references”) in the method of “ Gyongyver Horvath’s reference analysis”, static and Sequential visual narratives To be analyzed in study samples. Then, in addition to the visual indicators that make up the meaning of the narrative in the Horvath method, the proposed indicators were also examined. The results show that the indicators of “conversation” and “Gaze” can be added to the diagnostic indicators in the reference table as “reference signs”.Disagreements On visual narratives, especially Still narratives, had hindered the development of visual narratology until the 1980s. Linguistic narratologists rejected any positive interpretation of the narrative based on two important characteristics of linguistic narrative: the repetition of elements in the sequence of time and the causal order of events. Art historians, with a positive approach and emphasizing the fundamental distinction between linguistic and visual narrative, have shown that linguistic narratives work better in temporal analysis (sequential narrative) and visual narratives in temporal integration (Static narrative).

Keywords: Visual Narratology, Monoscenic & Single Narrative, polyscenic & sequential Narrative, referential Analysis system