فصلنامه علمی دانشگاه الزهرا(س) زمینهٔ انتشار: هنر
سال ۱۴، شماره ۱، بهار ۱۴۰۱
مقاله پژوهشی، ص ۲۳-۷
http://jjhjor.alzahra.ac.ir

نقش زمان و نسبت آن با رویکرد درزمانی و هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز[۱]

ستاره احسنت [۲]
امیررضا استخریان حقیقی [۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

چکیده

مکتب نگارگری شـــیراز، برخوردار از نگاره‌های متمایزی در دوره‌های آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموری اســـت کـــه زبان بصری آن، از حیث استمرار و زمینه‌های تجربه‌شناختی، در بیانی متفاوت از ســـایر مکاتب هنری به‌لحاظ اهمیتِ نقش زمان، شایستهٔ بررسی است. بر این اساس، رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی روش‌هایی هستند که امکان بررسی متنی تصویری چون نگاره را در مقطعی خاص یا در لایه‌های متوالی زمان فراهم می‌کنند. به‌عبارت دیگر، رویکرد هم‌زمانی، عناصر تصویری را که هم‌زمان در مناســـبت با ســـایر اجزاء و عناصر، در یک نگاره به کار رفته‌اند، تحلیل می‌کند و رویکرد درزمانی عناصر را در قالب متنی که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند، بررسی می‌کند. این پژوهش با هدف بررسی نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی به‌دنبال پاســـخ این پرسش است که مفهوم‌ســـازی زمان و بازنمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقســـامی اســـتوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی به‌ترتیب در جهت به نظم‌درآوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفســـیر می‌شـــود. نتایج حاصل از پژوهش که به روش توصیفی‌تحلیلی و در راستای مطالعهٔ منابع مکتوب کتابخانه‌ای صورت گرفته است، حاکی از آن است که نقش زمان در نگارگری مکتب شیراز، نه‌تنها بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است، بلکه در نسبت با رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی، به‌ترتیب بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گسترهٔ رخدادها و احوالات فرهنگی، اجتماعی نیز تبیین‌پذیر است.

واژه‌های کلیدی: مکتب شیراز، نگارگری، زمان، هم‌زمانی، درزمانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

۲-استادیار گروه ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران، نویسنده مسئول. st.ahsant@gmail.com
۳-استادیار گروه فن‌آوری اطلاعات، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir

مقدمه

«مکتب نگارگری شیراز را می‌توان سرآمد مکتب‌های نگارگری و به‌تعبیری ام‌المکاتب ایران در قلمرو کتاب‌آرایی دانست» (آژند، ۱۳۹۳:۹)؛ چراکه پس‌زمینه‌های تاریخی این مکتب در پیش از اسلام و پس از آن، سه دورهٔ تاریخی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان را در برمی‌گیرد؛ به‌ویژه از سدهٔ چهارم هجری با شکل‌گیری قواعد نگارگری، شیوه‌های متفاوتی را در این دوره‌ها پشت سر گذاشته و در قالب رسانه‌ای تصویری نمود یافته است. بر این اساس، پژوهش حاضر بر طرح این مسئله استوار است که اگر نقش زمان، از جمله بن‌مایه‌های شکوفایی این مکتب در زیبایی و کمال به حساب آید، بنابراین ویژگی‌های آن، از منظر دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی شایستهٔ بررسی است. «در روش بررسی هم‌زمانی[1] وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی درزمانی[2] عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۹۲۱۸:) به‌عبارت دیگر، در بررسی یک نگاره، رویکرد هم‌زمانی در حکم کوششی است برای نظم‌بخشیدن نظام زبان تصویری موجود در آن که جنبه‌های کارکردی را شامل می‌شود و رویکرد درزمانی نیز، درک تکامل تاریخی هر واحد از زبان تصویری در موقعیت‌های گوناگون تکامل را در بر می‌گیرد. اهمیت این مسئله تا بدان جاست که بر اساس دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی یا تاریخی در یک متن تصویری، می‌توان دو نوع معناشناسی را از یکدیگر متمایز کرد. «در رویکرد معناشناسی هم‌زمانی، عامل زمان نقشی ندارد و تنها تفاوت‌ها و تمایزها میان معانی، در یک مقطع زمانی مشخص، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در تحلیلی مبتنی بر رویکرد معناشناسی درزمانی[3] نیز می‌توان به تفاوت‌های میان عناصر گوناگون در طول دوره‌های تاریخی متفاوت اشاره کرد» (شفیع‌زاده، ۱۰۱:۱۳۹۳)؛ بنابراین با تکیه بر رویکرد معناشناسی هم‌زمانی[4] می‌توان نگاره‌های خلق‌شده در طول تاریخ نگارگری مکتب شیراز را در شیوهٔ کادربندی، منظره‌پردازی، پیکرنگاری و غیره تحلیل کرد که عمدتاً به منظور تبیین معنای مدنظر به کار رفته است و هم‌چنین رویکرد معناشناسی درزمانی امکان تحلیل توسعهٔ تکاملی یک نگاره در طول زمان را فراهم می‌آورد. «در حقیقت مکتب شیراز حکم کاتالیزوری را داشته که همواره سرزنده و پویا به بازسازی و بازآفرینی یافته‌های نگارگری پرداخته و ضوابطی نوپافته را پیش رو می‌نهاده است که از عوامل مهم تکوین و تکامل نگارگری ایران است.» (آژند، ۱۳۹۳۲۸۳:) در این راستا، پژوهش حاضر به‌دنبال پاسخ این پرسش است که مفهوم‌سازی زمان و بازنمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقسامی استوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی به‌ترتیب در جهت به نظم درآوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفسیر می‌شود. هدف اصلی پژوهش نیز بر تفسیر انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی استوار است که نه تنها بر اهمیت شناخت انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی می‌افزاید، بلکه ضرورت درک و دریافت ویژگی‌های نگاره‌های مکتب شیراز را با تکیه بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گسترهٔ احوالات فرهنگی، اجتماعی دوچندان می‌کند.

روش پژوهش

این پژوهش به‌لحاظ روش‌شناسی، توصیفی‌تحلیلی است و نویسنده با بهره‌گیری از مطالعهٔ منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری، مفهوم زمان را در نگارگری مکتب شیراز در سه دورهٔ متوالی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان تحلیل می‌کند. در این راستا، نویسنده، نخست، به شیوهٔ کیفی در راستای مطالعهٔ انواع نقش زمان گام برداشته و سپس در گذر از شناخت دو رویکرد متمایز هم‌زمانی و درزمانی، به تحلیل و تطبیق ویژگی‌های آنها با نگاره‌های مکتب شیراز و مؤلفه‌های وابسته اهتمام می‌ورزد. جامعهٔ آماری پژوهش نیز، با توجه به تنوع آثار در سه دورهٔ مذکور، برگزینش و ارائهٔ نگاره‌هایی با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسیِ شاهنامه‌نگاریِ مکتب نگارگری شیراز استوار است که ظرفیت بالایی جهت امکان تحلیل نمونه‌ها و تبیین اهداف پژوهش دارد. تدوین جدول‌ها نیز در شرح نقاط عطف پژوهش و نمونه‌های تصویری به‌نحوی است که گستردگی یافته‌ها را در یک بستر مشخص و هدفمند، به مقصد واحد می‌رساند.

پیشینهٔ پژوهش

تألیفات و پژوهش‌های ارزشمندی در مسیر انجام این پژوهش، مدنظر قرار گرفت و مطالعه شد که اگرچه مستقیماً به مباحث مدنظر بازنمی‌گشت، ریشه‌های عمیق فکری جالب‌توجهی را آشکار می‌کرد. از آن جمله می‌توان به مقالهٔ

«نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» نوشتهٔ فرزان سجودی (۱۳۹۰) اشاره کرد که قرابت موضوعی چشمگیری با مبحث مدنظر دارد. مقالهٔ «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» اثر مصطفی گودرزی و الناز کشاورز (۱۳۸۶) نیز در بیان نگاه خاص نگارگر ایرانی، دو مفهوم زمان و مکان و چگونگی تقلیل و حذف کاربرد فیزیکی این عناصر را با ذکر نمونه تحلیل کرده است. جمال عرب‌زاده و پرهام پیوندی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری را با تکیه بر رویکرد پدیدارشناسانه که اساسش بر کارکردهای آگاهی است، مطالعه کرده‌اند و سعی داشته‌اند که از طریق آن، سازوکار آگاهی و ادراک هنرمند در مواجهه با پدیدارهای زمان و مکان و تأثیر آن در آفرینش اثر را دریابند. اشرف‌السادات موسوی لرو هانیه اسحاق‌زاده تربتی (۱۳۹۱) در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه» مفهوم بعد چهارم را به‌مثابهٔ زمان در نگارگری در نظر داشته و چگونگیِ به‌کارگیری تمهیدات تجسمی، چون استفادهٔ موجز از فضاهای مثبت و منفی، ترکیب نماها یا صحنه‌های مختلفِ یک یا چند موضوع به‌طور هم‌زمان در قالب یک اثر هنری و اجتماع همهٔ آنها در یک سطح دو بُعدی یا تصویری واحد را ارائه می‌دهد. با این تفاسیر، علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص بررسی مفهوم زمان در نگارگری ایرانی تاکنون نقش و اهمیت آن به‌ویژه در مکتب نگارگری شیراز و با محوریت تبیین انواع زمان و تحلیل رویکردهای هم‌زمانی و درزمانی مغفول باقی مانده است که این خود حکایت از بدیع بودن پژوهش حاضر دارد.

زمان در نگارگری

«شکوفایی مکتب شیراز تقریباً از ابتدای سدهٔ هشتم هجری قمری آغاز شده و تا سال ۸۵۶، سه دورهٔ تاریخی آل اینجو، آل مظفر و تیموریان را تجربه می‌کند و هم‌پای مکتب‌های دیگر همچون مکتب نگارگری تبریز دورهٔ ایلخانی و آل جلایر و بعدها هرات، به‌صورت کامل‌تر و پیراسته‌تر درمی‌آید.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۱) آن چنان‌که در دورهٔ آل اینجو، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی آثار، به‌ویژه در شاهنامه‌های کوچک، اغلب دارای قطع متوسط و تصاویری بافت‌دار به‌صورت ناآزموده و خام‌دستانه بوده است. «از خصوصیات نگارگری این سبک، شیوهٔ بی‌پروایان در رنگ‌گذاری، طراحی مستحکم، اما بی‌دقت در دورگیری، استفاده از رنگ‌های درخشان و استفاده از ترکیب‌بندی‌های ساده می‌توان نام برد.» (مسعودی امین و مروج، ۱۳۹۵: ۸۹) دورهٔ آل مظفر نیز دربردارندهٔ ویژگی‌های چشمگیر در صفحه‌آرایی است که از شاخصه‌های مهم این دوره است. این درحالی است که در دورهٔ تیموریان، مناظر زیبا و تغزلی و بالاتر از همه قطع بزرگ روزگار آل مظفر جای خود را به نگاره‌های کوچک و پویا در گلچین‌های ادبی و علمی داد؛ اما در این میان نقش زمان از جمله عناصر مهمی است که در نگاره‌های دوره‌های متفاوت، نقشی اساسی ایفا کرده و علی‌رغم نگاه معمول که اثر را فاقد آن می‌داند، همواره به‌نحوی غیابی وجود داشته است. «ما معمولاً دو نوع غیاب می‌شناسیم: آنچه که می‌رود بدون اینکه چیزی بگوید و آنچه که به‌خاطر غیابش انگشت‌نماست؛ اولی منعکس‌کنندهٔ چیزی است که غیابش بدیهی است... اما در مورد نوع دوم، غیاب نمایانگر مقوله‌ای غیرمنتظره است و به‌شدت بیانگر خواهد شد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴) بدین تعبیر، عنصر زمان در نگاره‌های مکتب شیراز به‌نحوی نشانده شده است که همواره پیکاری برقرار می‌کند میان پنهانی و آشکارگی خویش. «در کار نشاندن، یعنی به وقوع آوردن حقیقت و به وقوع آوردن حقیقت یعنی به وقوع آوردن آن پیکار بنیادینی که میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، میان مستوری و نامستوری، میان روی نمودن و روی پنهان‌کردن، میان ظهور و خفا برقرار است.» (ریخته‌گران، :۱۳۹۲۶۷) با این تفاسیر، باور به اینکه در سطح ساختار صوری اثر هنری، گاهی زمان و نمود آن از طریق رسانه‌ای امکان بیان می‌یابد که ویژگی تک‌بعدی و توالی را داشته باشد، می‌توان نگاره‌های مکتب شیراز را از این حیث، در قالب یک رسانهٔ تصویریِ حاوی پیام، واجد چنین خصوصیاتی دانست که دریافت دقیق ریشه‌های عنصر زمان در آنها، مستلزم شناخت انواع نقش زمان است.

زمان خطی

«زمان قابل محاسبه به ما امکان اندازه‌گیری می‌دهد و به‌همین دلیل زمان عینیت‌یافته نام گرفته است... برای این زمان می‌توان یک نقطهٔ آغاز یا نقطهٔ صفر را در نظر گرفت.» (شعیری، :۱۳۹۶۱۸۷) بر مبنای ویژگی‌های زمان خطی، خوانش یک متن تصویری چون نگاره، فرصت

آشکارگی ویژگی‌های منحصربه‌فرد و متمایز وابسته به زمان و مستور در آن را فراهم می‌آورد؛ آن چنان‌که اگر نگاره‌ای در قالب قابی تصویری دربردارندهٔ مجموعه‌ای از نشانه‌ها با مناسبات هم‌نشینی[5] باشد که روابط بین نشانه‌ها در آن از جمله، در بالا، پایین، جلو و عقب برقرار است؛ بنابراین ویژگی‌های صوری آن را می‌توان علی‌رغم سینما، تلویزیون، کمیک استریپ که قاب‌ها در توالی هم می‌آیند، برخوردار از امکان روایتگری، بیان زمان و گذر آن وابسته به ساختار متوالی خطی نشانه‌های تصویری نیز دانست.

به‌عبارت دیگر، در یک نگاره به‌صورت یک قاب منفرد، رابطهٔ بین نشانه‌های تصویری، خطی است؛ اگرچه کلیت نشانه‌های تصویری دارای بعد مکانی‌اند و امکان بازگشت در مشاهده و بازبینی وجود دارد. «در یک متن تصویری، ناظر در حرکت و زمان، مانند طرح‌واره عمل می‌کند و مقصد، مکانی در انتظار رسیدن است... به نظر می‌رسد هر نوع روایت با گذر زمان سروکار دارد و برای بیان، نیازمند رسانه‌ای با ساختار توالی خطی است.» (سجودی،۱۳۹۰:۱۸۰)

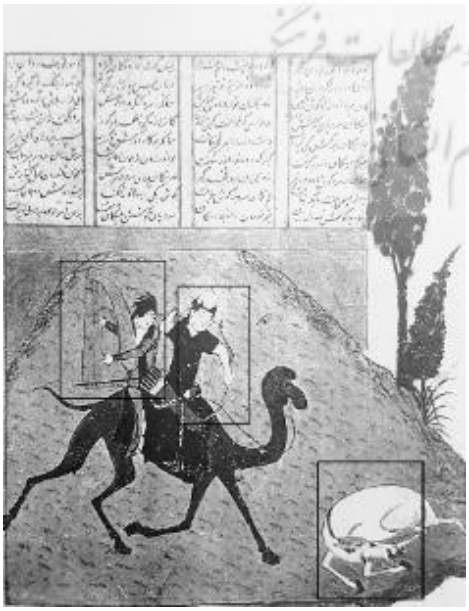
منظور از طرح‌واره، راهی است منعکس‌کنندهٔ تجربهٔ روزمرهٔ ما از حرکت در اطراف جهان و تجربهٔ حرکت هستنده‌های دیگر. «طرح‌واره دارای یک نقطهٔ آغاز و یک نقطهٔ پایان است و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور که این دو نقطه را به هم می‌پیوندد.» (Saeed,1977:301-311)

در یک نگاره، نشانه‌های تصویریِ به‌ظاهر هم‌زمان در یک قاب، در واقع هم‌زمان نیستند و نسبت زمانی و تقدم و تأخر دارند و به‌واسطهٔ روایت زمانی دریافت می‌شوند و شکاف‌های خالی در نگاره را نیز روایت کلامی پر می‌کند. حرکتی خطی و جهت‌دار از بیرون قاب به درون آن و امکان خوانش مبتنی بر روابط بینامتنی میان تصویر و نوشتار. آن چنان‌که در روایت کلامی داستان بهرام گور و آزاده آمده است که در یکی از روزها بهرام به همراه آزاده سوار بر شتری برای شکار از کاخ خارج می‌شوند. در دشت به تعدادی آهو برمی‌خورند. بهرام تیر بر کمان گذاشته به‌سوی آهو پرتاب می‌کند.

زمانی که آهو پایش را برای خاراندن به گوش نزدیک می‌کند، بهرام تیری دیگر در کمان کرده و آهو را نشانه می‌رود و پا را به گوش و سر می‌دوزد. آزاده از دیدن چنین صحنه‌ای سخت متأثر شده و بر شاه می‌آشوبد و چنین سخت‌دلی را نشان از خوی اهریمنی می‌خواند و نه مهارت و شجاعت. شاه که تاب شنیدن چنین گستاخی را ندارد، علی‌رغم علاقه‌اش به

تصویر۱. بهرام گور و آزاده، شاهنامهٔ فردوسی شیراز، ۷۵۳ق، موزهٔ هنری متروپولیتن، نیویورک (آژند،۱۳۹۳:۱۰۳)

تصویر۲. کشتن بهرام گور اژدها را، شاهنامه، شیراز، ۷۷۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (پاکباز،۱۳۸۴:۷۰)



تصویر۳. شکار بهرام گور و آزاده، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، شیراز، ۸۳۷-۸۳۳ق، کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد (آژند،۱۳۹۳:۲۵۸)

آزاده او را از پشت شتر بر زمین می‌اندازد و در زیر پای حیوان لگدکوب می‌کند.

بر این اساس، نسبت زمانی و تقدم و تأخر نمایش زمان خطیِ این روایت در «نگارهٔ بهرام گور و آزاده» دورهٔ آل اینجو (تصویر۱)، به‌ترتیب در سه صحنهٔ متوالی خطی چون ۱. پرتاب تیر بهرام به آهو، ۲. آهو در حال خاراندن پا و دوخته‌شدن پا به گوش و ۳. افتادن آزاده بر زمین و لگدکوب شدن او، دریافت می‌شود. در اینجا توالی خطی در درون یک قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می‌توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است. تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زیرمتن تابلو را بازی می‌کند و این تابلو به‌عبارتی زیرمتن آن روایت است.

بدین‌ترتیب «به‌موجب رابطهٔ بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر ممکن می‌شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی و متوالی که به‌واسطهٔ روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است، امکان بیان می‌یابد.» (سجودی،:۱۳۹۰۱۹۲-۱۹۱) از سوی دیگر، عامل حرکت نیز، از دیگر ویژگی‌های تداعی زمان خطی در یک نگاره است که خود عاملی مهم در ایجاد رابطهٔ خطی میان نشانه‌های تصویری است، آن چنان‌که در نگارهٔ «کشتن بهرام گور اژدها را»، اثر دورهٔ آل مظفر (تصویر۳) مشاهده می‌شود، حرکت نه تنها از خارج بودن وضعیت بخشی از پاهای اسب از درون کادر که به‌معنای ورود به کادر است، نمایان است، بلکه نحوهٔ قرارگیری دست در نمایش کمان‌کشیدن بهرام که تداعی‌کنندهٔ پرتاب و حرکت تیر از کمان است و حتی فرم مواج بدن اژدها، جملگی، اثرگذاری وجود نقش زمان خطی را در این دوره تشدید می‌کند. بهرام سوار بر اسب به‌سرعت می‌تازد و در عین تاختن، کمان برکشیده و به اژدهایی که در پیش‌زمینهٔ نگاره با هیبتی مارگونه و دراز به او حمله کرده، تیر می‌اندازد. «رنگ‌بندی اژدها با رنگ آبی و نارنجی صورت گرفته و بسیار زنده و متحرک می‌نماید. شاخه‌ها به‌گونهٔ اسلیمی به بدن او پیچیده و پاهای عقبی و دم اسب بهرام از حاشیهٔ نگاره بیرون زده است.» (آژند،۱۳۹۳: ۱۳۶-۱۳۵) این در حالی است که نگارهٔ «شکار بهرام گور و آزاده» در نگارهٔ دورهٔ تیموری، به‌نحوی متفاوت از خصوصیات ذکرشدهٔ پیشین است؛ به‌گونه‌ای که گویی نگارگر با درک زمان خطیِ برخاسته از روایت کلامی و اِشراف به آن، سعی در تجسم این مهم داشته است. «نگارگر حین تصویرکردن فضای داستان همان‌گونه به پدیداری زمان روی آورده است که از سازوکار آگاهی‌اش انتظار می‌رود. او کل داستان را می‌داند، حین نقاشی‌کردن، تمام آن را به خاطر دارد و هنگام تخیل‌کردنِ آن، نه به یک لحظه و صحنه بل به کُل آن روی می‌آورد. آگاهی او از زمان‌ها و اوقاتِ رویدادهای داستان دارای پیوستگی است. زمان برای او در یک گستره عیان شده و آنچه رخ داده و آنچه رخ خواهد داد، حضوری واقعی و قاطع دارد، پس در تصویرگری خویش نیز، آمیزه‌ای از چندین هنگام را به ثبت رسانده است.» (عرب‌زاده و پیوندی،:۱۳۹۷۷۶) اما در این میان، از جمله ویژگی‌های مشترک و شاخصی که گواهی است بر وجود زمان خطیِ حاکم بر کل نگاره‌های دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، می‌توان بر نمایش پیکره‌های در حال ورود، حرکت یا خروج از سمتی به سمت دیگر کادر اشاره کرد که خود، موجبات حرکت نگاه مخاطب در سطح قاب را نیز منجر می‌شود. «اگر نگارگر هنگام تصویرگری اثرش، حرکت ایجاد کند سبب به درازاکشیدن زمان رؤیت شده است. حرکت از گوشه‌ای از اثر به گوشهٔ دیگر چند ثانیه طول می‌کشد. این مدت زمانی است که در نگاه بین یک عنصر با عنصر دیگر وجود داشته است.» (گودرزی و کشاورز،:۱۳۸۶۹۷)

زمان مکانی

«زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده‌هایی هستند که شکل نیافته‌اند. زمان به‌محض اینکه به دنیای گفتمان راه می‌یابد، به‌نحوی با مکان آمیخته می‌شود؛ زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی‌دهد... و در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی نمود می‌یابد.» (شعیری،:۱۳۹۶۱۹۱-۱۹۰) بر این اساس، در نگارهٔ «دنبال‌کردن اسفندیار گرگسار را» دورهٔ آل اینجو (تصویر۴)، گویی اسفندیار در زمان حرکت می‌کند، ولی در مکان استقرار دارد. در حقیقت، شکل و محتوایی که شخصیت او به خود می‌گیرد، زمانی و مکانی است. در این نگاره «دنبال‌کردن» گرگسار به این معناست که روایت زمانی دارد که در مکانی تجلی یافته و دارای وجه غایتی است. «وجه غایتی به زمان مکانی جهت می‌دهد و آن را به‌سوی هدفی مشخص هدایت می‌کند. به‌این‌ترتیب با جریانی جهت‌مند و هدفمند روبه‌روست» (Parret,1988:164)؛

بنابراین، دنبال‌کردن گرگسار از سوی اسفندیار، همانا گذرکردن هدف‌دار و جهت‌دار از جایی به جایی دیگر است که خود زمانی را در یک مکان برگرفته و مقصدی غایی را می‌یابد.

پشوتن یکی مرد بیدار بود
سپه را ز دشمن نگهدار بود
بدو گفت لشکر به آیین بدار
همی پیچم از گفتهٔ گرگسار
منم پیش رو گر به من بد رسد
بدین کهتران بد نیاید سزد
بیامد بپوشید خفتان جنگ
ببست از بر پشت شبرنگ تنگ (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۷۳۰)

همچنین نگارهٔ دورهٔ آل مظفر با عنوان «رستم و سهراب» (تصویر۵)، به‌نحوی نمایانگر جلوه‌گری زمان مکانی از وجه خطی است. وجه خطی زنجیره‌ای است که رابطهٔ بین قبل و بعد را به وجود می‌آورد. «بی‌شک این رابطه خود دارای دو ویژگی است: یکی جدایی‌پذیری، چراکه قبل و بعد دو زمان قابل تفکیک از یکدیگرند و دیگری همجواری؛ زیرا این دو آن‌قدر به هم نزدیک‌اند که تقریباً یکدیگر را لمس می‌کنند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۱) در این نگاره نیز، ویژگی جدایی‌پذیری به‌واسطهٔ قرارگیری اسبان بدون سوار در مکان و نقش رستم و سهراب بر سطح زمین و همجواری با تصاویر اسب، حاکی از این وجه زمانی است.

دگرباره اسپان ببستند سخت
به سر بر همی گشت بدخواه بخت
به کشتی گرفتن نهادند سر
گرفتند هر دو دوال کمر...
زدش بر زمین بر به کردار شیر
بدانست کاو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید
بر شیر بیدار دل بردرید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۱۶۰)

از دیگر نمونه آثار واجد زمان مکانی در مکتب شیراز، «کشته‌شدن دیو سپید به دست رستم» (تصویر۶) در دورهٔ تیموری است. در این نگاره نیز یک طرح زمانمند چون رزم رستم در هنگام صبح، به‌جای طرح زمانمند دیگر چون نابودکردن دیو سپید در غار تاریک قرار می‌گیرد و تداعی‌کنندهٔ زمان مکانی است. «زمان بر حسب مکان مفهوم‌سازی می‌شود... زمان را بر اساس چیزهای مادی (اشیا و مکان‌ها) و حرکت درک می‌کنیم» (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۲۴)؛ بنابراین گویی، نگارگر در هنگام تصویرگری روایت، مکان را در مکانی دیگر ساخته و زمانی واحد می‌آفریند. «هر قاب تصویری، آنی از زمان را در دنیای ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قاب در آن لحظه از زمان، مختصاتی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویی بدون مختصات زمان و مکان نمی‌توان لحظهٔ درون قاب را متصور شد.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۸۲) این درحالی است که در وصف هیبت رستم، با نوعی مفهوم تکثیر یا انباشتگی مواجه می‌شویم که حاکی از وجه ارتجاعی زمان مکانی است. «زمان مکانی به‌واسطهٔ این وجه از قدرت انعطاف بالایی برخوردار است. همین ویژگی است که زمان مکانی را از توان انباشتگی، تهی‌سازی، انبوه‌سازی یا انبساط و انقباض برخوردار می‌سازد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۲) گویی در وصف رستم به پهنای جهان و موی چون شیر او، رابطهٔ رستم با جهان و شیر انعکاسی است و عظمت مقام آن دو برابر شده است.

به رنگ شبه روی و چون شیر موی

تصویر۴. دنبال‌کردن اسفندیار گرگسار را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۴۱ق، گالری سکلر، واشنگتن (آژند، ۱۳۹۳: ۹۶)

تصویر۵. رستم و سهراب، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۷۱ق، کتابخانه توپقاپی‌سرای، استانبول (همان: ۱۴۷)

تصویر۶. کشته شدن دیو سپید به دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانه ملی پاریس (همان: ۲۷۲)

جهان پرزپهنای و بالای اوی
به غار اندرون دید رفته به خواب
به کشتن نکرد هیچ رستم شتاب...
بزد دست و برداشتش نره شیر
به گردن برآورد و افکند زیر
فرو برد خنجر دلش بردرید
جگرش از تن تیره بیرون کشید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۸۷۵-۸۵۵)

زمان روایی

این زمان بر دو گونه وجود دارد: یکی زمان روایت شده و دیگر زمان روایت‌کننده. در زمان روایت شده ما در درون روایت قرار می‌گیریم، ولی در زمان روایت‌کننده از روایت فاصله گرفته و سپس به ابداع آن می پردازیم. اینجاست که «زبان روایت‌کننده که برخلاف زمان روایت شده توقف نمی‌شناسد، پدید می‌آید... از تباین این دو زمان، گفته‌ای و گفتمانی روایی به وجود می‌آید و این زمان گفتمان است که زمان گفته را می‌آفریند؛ مانند سپهری که می‌گوید: «پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم» (شعیری، ۱۳۹۶۱۹۰: ۱۸۸)؛ اما روایتگر یک نگاره، نگارگر آن است که بازیگر نگارهٔ خود می‌شود. آنگاه که بر پایهٔ خلاقیت خویش، تصویری را رقم می‌زند که از برخی جهات متفاوت با سرمنشأ داستانِ روایت شده است. در نگاره‌های مکتب شیراز، نگارگر، در منظره‌پردازی و پیکرنگاری، مستقلاً در مقام روایت‌کننده قرار گرفته و به‌ویژه اقبال و توجه وی به طبیعت و پیکرهایی متناسب با نگاه هنرمندانه و روایتگر خویش است؛ آن چنان که منظره‌پردازی دورهٔ آل اینجو جای خود را به خصوصیات چشمگیر دورهٔ آل مظفر و تیموری داده است. «در شاهنامه‌نگاری های سبک آل مظفر مکتب شیراز، پیکرهای انسانی با مناظر زیبا و خیالی همراه با تپه‌های گرد و بلند ترکیب شده است... مفاهیم تخیلی بر تمامی نگاره‌ها حکم‌فرماست. عناصر نگاره بیشتر به نماد و سنبل شبیه هستند تا تزیین، چون گزیده‌نگاری در آن به کمال رعایت شده است؛ ازاین‌رو سه مرد جنگی نشانهٔ یک سپاه و دو قوس نمایندهٔ یک تپه و دایره نشانهٔ دهانهٔ چاه شده است» (آژند، ۱۳۹۳۱۳۵: ۵)؛ بنابراین از آنجاکه در یک نگاره، سخن از تداوم زمانی داستان است و مخاطب نیز در راستای تجربه و درک روایت داستان، در جست‌وجوی معناست؛ لذا، منظور از زمان روایی، از یک سو، کلیت زمانی است که یک اثر هنری خود را به واسطهٔ روایت‌کننده (نگارگر) در طبیعتی شکوفا یا افق های رفیع، منظره‌های وسیع یا کوه‌پردازی ها به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر، شیوهٔ نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش های روایت‌شده در درون داستان است؛ مانند روایت نبردهای متفاوت در تصاویر پیشین. «هر روایت در فاصلهٔ آغاز و پایان، یک پی‌رفت زمانمند است» (Metz,1977:27). براین اساس، در یک نگاره، زمان یک پیکار، دیدار و طول مدت آن تجربه نمی‌شود، بلکه مخاطب تنها با زمان روایت پاره‌ای از طرح آشنا می‌شود. هر اثر روایی زمانی جدا از زمان دریافت را در خود فشرده دارد: زمان روایت، زمان رخداد حادثه‌ها و کنش‌ها. «این زمان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. زمان روایت داستان، ۲. زمان روایت پاره‌های طرح... تمامی سال‌ها یا ساعت‌ها را تجربه می‌کنیم و نمی‌شناسیم... ده‌ها سطر و حتی صفحه‌ها شرح یک نگاه می‌شود و جمله‌ای کوتاه خبر از گذر سال‌ها می‌دهد. این زمان دیگر با زمان واقعی رخدادهای طرح هم‌خوان نیست.» (احمدی، ۱۳۹۴۲۷۴: ۲۷۳-)

در نگارهٔ «جنگ اسفندیار با اژدها» (تصویر۷)، از یک سو نگارگر سعی بر آن داشته است که مبتنی بر داستان‌های روایت‌شده در باب پیکار با اژدها، تصاویر متناسب با آن را چون فردی زره‌دار با کلاه، دو اسب گران‌مایه و بانگ اژدها و غیره خلق کند و از طرفی، در منظره‌پردازی چون نمایش گل‌ها و گیاهان و نقش‌مایه‌ها، روایت‌کننده‌ای خلاق باشد؛ گویی روایت‌کننده در زمان روایی، از روایت فاصله می‌گیرد و سپس آن را ابداع می‌کند.

زره‌دار با خنجر کابلی
به سر بر نهاده کلاه یلی
دو اسپ گران‌مایه بسته براوی

تصویر۷. جنگ اسفندیار با اژدها، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (آژند، ۱۳۹۳: ۹۰)

تصویر۸. رستم در خوان سوم، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۸۴۸ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۷)

تصویر۹. دیدن کیکاووس عجایب دریا را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۴۱ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (همان: ۹۴)

سوی اژدها تیز بنهاد روی
زدور اژدها بانگ گردون شنید
خرامیدن اسپ جنگی بدید
دهن باز کرده چو غاری سیاه
همی کرد غران بدو در نگاه
همی جست اسپ از گزندش رها
به دم درکشید اسپ را اژدها
فروبرد اسپان و گردون به هم
به صندوق درگشت جنگی دژم (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۸۱۰)

در نگارهٔ «رستم در خوان سوم» دورهٔ تیموری (تصویر۸) نیز نگارگر به روایت خویش، منظره‌ای سرشار از بته‌های گیاهان و درختان و غیره را به تصویر می‌کشد، در حالی که راوی اصلی داستان، از دشت و بیابان سخن گفته است. اگرچه نگارگر از سوی دیگر، به زیبایی تمام، نمای شب داستان و همچنین حضور رخش و پیکار را نیز قلم زده است.

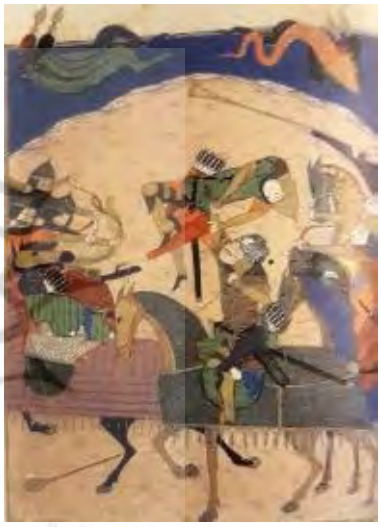
ز دشت اندر آمد یکی اژدها
کزو پیل گفتی نیابد رها
دگرباره چون شد به خواب اندرون
زتاریکی آن اژدها شد برون
به بالین رستم تگ آورد رخش
همی کند خاک و همی کرد پخش
بیابان همه سر به سر بنگرید
جز از تیرگی او به دیده ندید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۱۵-۶۰۵)

زمان زبانی

«زبان می‌تواند زمان را بی‌نهایت به عقب یا جلو ببرد. این امکان به بشر توانایی انفصال زمانی و گریز از حصار می‌دهد. امروز، دیروز یا فردا قیدهای زمانی هستند که بند از پای گفته‌پرداز یا سخن‌پرداز می‌گشایند و به او قدرت مانور در زمان را می‌دهند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۸) در ادبیات، زمان زبانی در پی ابیاتی که داستان را روایت می‌کنند، مطرح می‌شود. به نظر می‌رسد که در نگارگری نیز زبان زبانی در دو وجه درون قاب نگاره و بیرون از قاب نگاره تبیین‌پذیر است. زمان زبانی درون قاب، مجموعهٔ عناصر تصویری یک نگاره را در برمی‌گیرد که حکایت از عبور زمان دارد؛ مانند نگارهٔ «دیدن کیکاووس عجایب دریا را» (تصویر۹) در دورهٔ آل اینجو که گویی زمان حال را تبیین می‌کند؛ در حالی که عنوان نگاره، بالطبع گویای گذر ساعت و لحظه‌ها در نظاره‌گری کیکاووس از عجایب دریاست. البته بیان روایتگری در یک قاب نگارگری و عبور از آن قاب تنها منحصر به فعالیت‌های ذهنی نگارگر بر اساس دانش و تجربهٔ وی نیست و ممکن است وابسته به نظام زمان زبانی بیرون از قاب نیز باشد. نام یک تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. «در این حالت نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند، بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است

که موجب جریان یافتنِ زمان در بیرون از قاب می‌شود.» (سجودی،:۱۳۹۰۱۸۵) بر این اساس، نگارهٔ دورهٔ تیموری در مکتب شیراز با عنوان «رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند» (تصویر۱۰)، از جمله مواردی است که نمود زمان از گذر به بیرون قاب و توسل به لایهٔ متنی دیگر، فارغ از لایه‌های تصویری و بهره‌گیری از امکان زبانی، تجلی بیانی می‌یابد. در این نگاره، هم‌زمان که آنی از زمان درون قاب به تصویر کشیده شده است، در عین حال با گذر از قاب و ورود به لایه‌های متنی دیگر چون عنوان نگاره نیز، تداعی روایت و درک جریان زمان ممکن می‌شود.

با عنوان رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند، درک رمزگان تصویری درون قاب و در عین حال عبور از رمزگان کلامی عنوان و ایجاد تعامل بین این دو لایهٔ متنی، حرکت زمان و



تصویر۱۰. رستم اسفندیار را پرتاب می‌کند، شاهنامهٔ ابراهیم سلطان، شیراز: حدود۸۳۷-۸۳۳ق، کتابخانهٔ بادلیان، آکسفورد(آژند،۱۳۹۳:۲۵۵)

روایت، بیش از پیش نمایان و ادراک می‌شود. «ممکن است رمزگان به‌طور گسترده در ارتباطات زبانی یا فرهنگ توزیع شوند. بدین ترتیب آنها ساخته شده - محصول ایجاد رابطهٔ میان نشانه و مورد ارجاعی - به نظر نمی‌آیند، بلکه طبیعی به نظر می‌رسند. از این دیدگاه، نشانه‌های بصری ساده، خود را حاوی نوعی کلیت و فراگیری نشان می‌دهند.» (چندلر،:۱۳۸۷۲۳۳)

زمان کیفی

«این زمان، همان زمان درونی شده است. زمانی که در حافظه نیز می‌گنجد و انسان امکان رجوع به آن را در همهٔ شرایط دارد.» (شعیری،:۱۳۹۶۱۸۸) زمان کیفی، زمانی است که در آن به سر می‌بریم؛ زمان زندگی، زمان حیات، زمانی که خطی نیست و مناسبِ یادآوری و رؤیت است. زمان کیفی را نیز می‌توان از ابعاد مختلفی چون بعد عاطفی، شناختی، حسی و زیبایی‌شناختی در تحلیل نگارگری‌های مکتب شیراز جست‌وجو کرد. در بعد عاطفی، نگارگر به منظور تقویت کیفیت عاطفی نگاره در به تصویرکشیدن آن و اثرگذاریِ افزون بر مخاطب، تلاش می‌کند. چنین زمانی در نگارهٔ «کشته شدن هومان به دست بیژن» (تصویر۱۱) به‌ویژه در بخشی از نگاره که سر بریده شدهٔ هومان در دست بیژن است، مشاهده می‌شود. کنتراست رنگ قرمز در پس‌زمینه و نحوهٔ آرایش و صف مبارزان، زمان کیفی را به زیبایی به تصویر کشیده است. در بعد شناختی، رابطهٔ حاکم بر موضوع از نوع رابطه‌ای است که شناخت می‌تواند با کنش همراه باشد. آنجا که در نگارهٔ رستم و سهراب (تصویر۵)، نحوهٔ نشستن و زانوزدن رستم بر پیکر بی‌جان و در حال مرگ پسرش سهراب

تصویر۱۱. کشته شدن هومان به دست بیژن، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز،۷۴۱ق، گالری سکلر، واشنگتن (همان:۹۸)

تصویر۱۲. ضیافت در گل‌گشت، شاهنامه، شیراز، ۸۴۸ق، موزهٔ هنری کیولند (همان:۲۷۵)

از یک‌سو(شناخت) و چهره‌پردازی سهراب در ابروهای افتاده و چشمان غمگین(کنش)، بر اثرگذاری این زمان کیفیِ شناختی می‌افزاید. این در حالی است که نگارهٔ رستم و سهراب، از بعد حسی-ادراکی نیز شایستهٔ توجه است. در بعد حسی-ادراکی نیروها با یکدیگر در چالش قرار می‌گیرند. «این بعد نه تنها سبب وحدت حضور و یا انسجام حضوری اشیا یا چیزها و افراد در فضای تنشی می‌گردد، بلکه باعث می‌شود تا حضور بتواند از دورترین زمان و مکان گذشته تا دورترین زمان و مکان آینده سیلان یابد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) در میان ابعاد مختلف حسی-ادراکی، جریان دیداری، راهی است به‌سوی متفاوت دیدن. گویی همچون چیزی است که پوست می‌اندازد و با پوسته‌ای جدید ظاهر می‌شود. در این حالت دیدن، راهی است به‌سوی ادراکِ امری دگرگون‌شده. همانند تراژدی کشته‌شدن سهراب به‌دست پدرش؛ آنگاه که در یک سیر دگرگونی دیداری، رستم پس از فروبردن خنجر بر پهلوی سهراب، پسرش را شناخت.

بخواهد هم از تو پدر کین من
چو بیند که خاک است بالین من
ازین نامداران گردن‌کشان
کسی هم بَرَد سوی رستم نشان
که سهراب کشته است و افکنده خوار
تو را خواست کردن همی خواستار
چو بشنید رستم، سرش خیره گشت
جهان پیش چشم اندرش تیره گشت(فردوسی،۱۳۸۹: ۳۱۷۵)

اما نکتهٔ مهم در این میان، بعد زیبایی‌شناختی در زمان کیفی است. در این بعد، «معنا به‌عنوان عنصری منعطف جلوه می‌نماید که خود نتیجهٔ رابطهٔ تعاملی میان عوامل مختلف است.»(شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) بر این اساس می‌توان گفت که کل نگاره‌ها به‌نحوی از ابعاد زیبایی‌شناختی برخوردارند؛ چرا که در نگاره‌ها این بعد باعث می‌شود که نوع حضور انسان‌ها نسبت به موضوعی که با آن روبه‌رو هستند، به حضوری حساس تبدیل شود و همین حساسیت حضور است که مبنای تولید زمان کیفیِ استوار بر ابعاد زیبایی‌شناختی می‌شود. از جمله نمونهٔ بارز آن، نگارهٔ «ضیافت در گل‌گشت» (تصویر۱۲) است که همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، زمان کیفی در شادمانی و سرخوشی یک ضیافت در پیکرنگاری‌ها، چهره‌پردازی و رنگ‌های شاد، جاندار و با روح دیدنی بوده و بعد زیبایی‌شناختی را به تصویر کشیده است. در این نگاره «نگارگر کیفیت عامِ لحظه را بازنمایانده، نه ساعت و لحظه را.» (عرب‌زاده و پیوندی،:۱۳۹۷۷۸) با این تفاسیر، بر مبنای وجود نمایش متفاوتی از خشم و نبرد، غم و اندوه و شادمانی و سرور و غیره در نگاره‌های دوره‌های مکتب شیراز، می‌توان گفت که زمان کیفی منحصر و محدود به ابعاد خاصی نبوده و می‌توان هم‌زمانی ابعاد مختلف عاطفی، حسی، زیبایی‌شناختی را به‌طور توأمان در یک اثر دریافت.

هم‌زمانی و درزمانی در نگاره‌های مکتب شیراز

در عین حال که نگاره‌های مکتب شیراز ترکیبی است هنرمندانه از نشانه‌ها که فرازآمدن زمان در لایه‌های پنهان آن در انواع خطی، مکانی، روایی، زبانی و کیفی سزاوار درک و دریافت است، در نسبت با زبان تصویری نگاره‌ها از دو رویکرد هم‌زمانی و درزمانی نیز منجر به ایجاد ظرافت‌های مفهومی و فرمی بدیع و خلاقانه شده است که همواره در سطح قاب هر نگاره جلوه‌گری کرده و نیازمند بررسی است؛ «مطالعهٔ هم‌زمانی یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد توجه می‌کند و مطالعهٔ درزمانی نحوهٔ تکامل روایت را در طول زمان و دورهٔ تاریخی می‌نگرد. در روش بررسی هم‌زمانی وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی درزمانی عنصری خاص از

زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۸:۱۳۸۰) در این میان، نگاره‌های مکتب شیراز، در گذر از سه دورهٔ متوالی تاریخی، نه تنها قابلیت بررسی در یک محدودهٔ زمانی مشخص را هموار می‌کنند، بلکه ظرفیت بالا و چشمگیری در جهت مقایسهٔ نشانه‌های تصویری در یک دورهٔ زمانی و تاریخی نیز دارند. لذا، آثار گزینش شده در این بخش از پژوهش، مجموعه نگاره‌هایی مبتنی بر صحنه‌های تاریخی و حماسی شاهنامه (جدول۱) را در برگرفته که از دو منظر رویکرد هم‌زمانی و درزمانی به بحث گذاشته می‌شود؛ چراکه «در مصورسازی شاهنامه، موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوهٔ تصویرگری به‌روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهند.»

جدول۱. شاهنامه‌نگاری‌های مکتب شیراز با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسی در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری (منبع: نگارندگان)

مکتب نگارگری شیراز				
دوره	آل اینجو (۷۵۸-۷۲۵ق)	آل مظفر (۷۹۵-۷۵۸ق)	تیموری (۸۵۶-۷۹۵ق)	
نگاره	جنگ اسفندیار با اژدها	-	-	
	کشتن بهرام گور اژدها را	کشتن بهرام گور اژدها را	-	
	-	-	کشتن اژدها توسط رستم	رستم در خوان سوم
	جنگ اسفندیار با سیمرغ	-	نبرد اسفندیار با سیمرغ	
	-	-	کشتن رستم دیو سپید را	کشته شدن دیو سپید به دست رستم

(پاکباز،:۱۳۷۹۶۸)

رویکرد هم‌زمانی

«یک تحلیل هم‌زمانی شامل تشخیص اجزای تشکیل‌دهندهٔ یک متن نشانه‌شناختی، تعیین روابط ساختاری میان آنها و به‌طور کلی در نظر گرفتن آن چیزی است که به سویهٔ درون‌متنی۶ یک متن مربوط است.» (مقیم‌نژاد،:۱۳۹۳۲۰۷) به‌عبارت دیگر، در دیدگاه هم‌زمانی، نشانه‌ها بدون ارجاع به زمان در نظر گرفته‌شده و به بحث گذاشتن مؤلفه‌های بصری و تکنیکی به‌کار رفته در یک اثر هنری، منجر به ادراک ویژگی فرمی آثار می‌شود که خود در انعکاس ابعاد مفهومی و فکری آنها در نمایش زمان نیز مؤثر است. «الگوهای نحوی یا فرمی خود منعکس‌کنندهٔ الگوهای فکری هستند.» (کلی،:۱۳۸۳۸۵۳)

بر این اساس مطالعه در رویکرد هم‌زمانی یک نگاره و تحلیل عناصر صوری آن و شاخص‌هایی چون فضای تصویر، پس‌زمینه، پیکرنگاری، چهره‌نگاری، طبیعت‌نگاری، رنگ، بافت و به‌طور کلی عناصر متنوع دیگر در یک محدودهٔ زمانی مشخص بسیار مهم است و لذا مشخصه‌های زبان تصویری هر یک از روایت‌ها در دورهٔ زمانی مشخص و محدود، ویژگی‌های متمایزی دارد که در وجوه وضعیت، بعد و جهت نیازمند بررسی است. «رویکرد هم‌زمانی، وضعیت زبانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که مشخصهٔ آن

تصویر۱۳. کشتن بهرام گور اژدها را، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۳ق، کتابخانهٔ ملی روسیه، سن‌پترزبورگ (آژند،۱۰۴:۱۳۹۳)

تصویر۱۴. نبرد اسفندیار با سیمرغ، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان:۲۷۳)

تصویر۱۵. جنگ اسفندیار با سیمرغ، شاهنامهٔ فردوسی، شیراز، ۷۳۱ق، کتابخانهٔ توپقاپی‌سرای، استانبول (همان: ۸۹)

محدودبودن از لحاظ زمانی است.» (دینه سن، ۱۳۸۹: ۴۱) با این تفاسیر می‌توان رویکرد هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز را مبتنی بر زبان تصویری آن و تحلیل کیفیت‌های فرمی اصلی و ساختاری، از حیث موقعیت‌نمایی، جهت‌مندی و بعدمندی در نظر داشت.

الف. موقعیت‌نمایی

وجه موقعیت‌نمایی را بیش از هر چیز می‌توان در فضای پرکنتراست و بافت‌های ترسیمی و درشت نگاره‌های «جنگ اسفندیار با اژدها» و «کشتن بهرام گور اژدها را» در دورهٔ آل اینجو (تصاویر ۷ و ۱۳) یافت که به‌عنوان یک عامل وحدت‌بخش فرمی، تعیین‌کنندهٔ زمینه‌های رنگی معنادار و ویژه‌ای است. در این نگاره‌ها، پس‌زمینهٔ قرمز و زرد در کنار تپه‌های مخروطی‌شکل، سبکی متمایز از نگارگری را جلوه‌گر می‌کند. به‌عبارتی، «وسعت کاربرد رنگ مایل به قرمز و رویکرد به تونالیته‌های رنگی گرم، نگاره‌های این دوره را به یک انگارهٔ بصری ریشه‌دار در تاریخ مکتب شیراز تبدیل نموده است که نه تنها از جنبهٔ اثرگذاری روایت داستان نمی‌کاهد، بلکه تشخصی زیبایی‌شناختی را نیز به اثر می‌افزاید. گل‌های درشت، درختان در پس‌زمینه و رداها و جامه‌های منقوش از خصوصیات این نگاره‌هاست... تصاویر به‌صورت افقی سرتاسر پهنای متن را اشغال کرده و در جهت رعایت شیوهٔ ترکیب‌بندی کل صفحه قرار دارد.» (همان: ۷۳-۷۱) این در حالی است که رنگ‌های طبیعی‌تر به‌کار رفته در نگارهٔ «کشتن بهرام گور اژدها را» دورهٔ آل مظفر (تصویر ۲)، نشان از حاکم‌بودن یک نور طبیعی محیط در نگاره دارد. درخشش رنگ‌ها در نگاره‌های این دوره و خلوت‌بودن فضای ترکیب‌بندی، حس موجود در تصویر را بیشتر منتقل می‌کند. بهره‌نبردن از هرگونه تمهیدات بصری خاص دورهٔ پیشین، چون بافت‌های ترسیمی متنوع، شدت همجواری و روی هم‌افتادگی عناصر و غیره، از جمله ویژگی‌هایی است که در گذر تاریخی، نگاره‌های این دوره را به شکلی بسیار بی‌پیرایه درآورده که گویی در خدمت نمایش واقعیت روایت بوده و لذا از این حیث، شاهنامه‌نگاری از منظره‌پردازی صرف گذشته و به دنیای مفاهیم قدم می‌گذارد. در این نگاره، رنگ‌بندی اژدها با رنگ آبی و نارنجی در هم‌نشینی با خط‌های اسلیمی‌وار و پیچ‌وتاب در اطراف بدن او نمایی بسیار زنده و متحرک را می‌نمایاند. «رابطهٔ هم‌نشینی یا رابطهٔ نحوی، رابطه‌ای از نوع ترکیب، میان الفاظی است که در یک زنجیرهٔ کلامی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.» (بی‌یرویش، ۱۳۷۴: ۱۳). در اینجا، هم‌نشینی عناصر مبتنی بر روابط ترکیبی در یک زنجیرهٔ تصویری، جذابیت نگاره در این دوره را خاصه بر رنگ‌بندی و فضاسازی خاصی معطوف و استوار کرده است. از سوی دیگر، نگارهٔ «رستم در خوان سوم» در دورهٔ تیموری (تصویر ۸) دارای طیف وسیعی از رنگ‌بندی زنده و شاداب است.

افزون بر این، نگاره‌های این دوره را نیز می‌توان در سطح ساختاری‌ترین محور ترکیب‌بندی متقارن نگاره‌های مکتب شیراز در نظر گرفت. «ترکیب‌بندی متقارن - با قدمتی دیرینه در هنر ایران- به‌عنوان ترکیب غالب در مکتب نگارگری شیراز، واضع چنان برخوردی است که پویایی و تحرک را - حتی در صحنه‌های رزم- چون شمایل عرضه می‌دارد.» (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۶) از سوی دیگر، ترکیب درختان، ابرهای آسمان لاجوردی، گل‌ها و بته‌ها و صخره‌بندی‌ها، جملگی از خصوصیات سبک شیراز در این دوره است.

همچنین، نکتهٔ مهم دیگر آنکه، ویژگی‌های ترکیب‌بندی نگاره‌های این دوره در طول زمان، بردوسویی چیدمان عناصر و کادربندیِ شگرف استوار شده است؛ چنان‌که نگارهٔ «کشتن اژدها توسط رستم» (تصویر ۱۴) واجد شکل‌بندی و کادر آزاد یا باز است و به‌عبارت دیگر، عناصر با آزادی و راحتی بیشتری درون قاب قرار گرفته و گاهی از محدودهٔ کادر نیز خارج شده و بر واقع‌گرایی تصویر افزوده‌اند. در حالی که برخی نگاره‌ها چون «کشته‌شدن دیو به‌دست رستم» دورهٔ تیموری (تصویر ۱۶ و ۱۷) دارای شکل‌بندی و کادرهای محدود و بسته‌ای است و گویی عناصر خودبسنده و قائم به‌ذات است و چنان با دقتی چیده شده‌اند که گویی همهٔ عناصر مهم کادر را در بر گرفته‌اند؛ اما خصوصیات

مشترک و کلی مکتب شیراز را اغلب در تمایل نگارگران به تصاویری با ترکیب‌بندی‌های پرتراکمی می‌توان یافت که درعین حال تأکید بر دو یا سه عنصر بصری حاکم را داراست. به‌نحوی که گویی نگارگر می‌خواهد موضوعاتش را در کنار عناصر پیرامونی نشان دهد و بین آنها نسبتی برقرار کرده و ذهن بیننده را نیز معطوف به عناصر اصلی کند که بیانگر وجه اندیشمندانهٔ کار اوست.

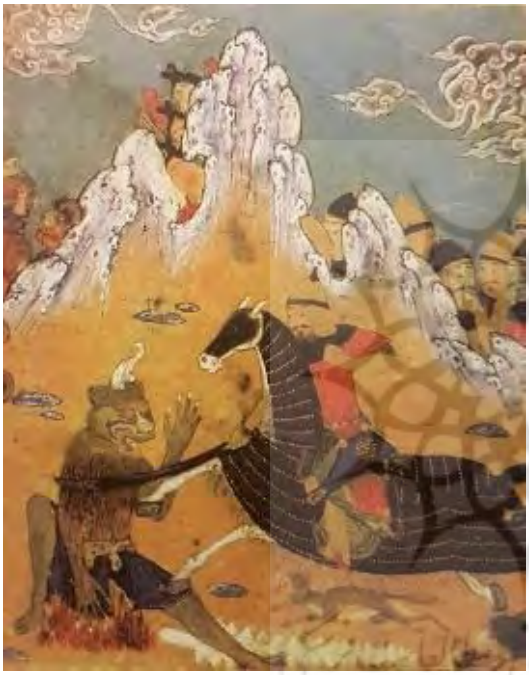
ب. بعدنمایی

از جنبه‌های بعدمندی نیز، هماهنگی توأمان عناصر پیش‌زمینه و پس‌زمینه بیانگر گریز نگارگر از فضاهای تصویری تخت و هم‌سطح و توجه او به پلان‌بندی عناصر و علاقه‌مندی به رؤیت‌پذیرکردن روایت‌ها در فضایی بعدمند است. در نگاره‌های دورهٔ آل اینجو، عناصر از دیدگاه مکانی بسته‌تر است و به‌صورت آشکاری در سطح محورهای افقی گسترده شده است؛ مانند نگارهٔ «جنگ اسفندیار با سیمرغ» (تصویر۱۶). گویی پیکرهای زمخت و درشت به پس‌زمینهٔ نقش‌دار سرخ یا زرد درخشان چسبیده‌اند. «هیچ حجم یا

تصویر۱۶. کشتن رستم دیو سپید را، شاهنامه، شیراز، ۸۰۰ق، کتابخانهٔ چستربیتی، دابلین (آژند، ۱۳۹۳: ۲۱۲)

عمقی در فضای تصویری القا نمی‌شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۸)؛ اما بعدنمایی عناصر را در ایجاد عمق میدان‌ها و افق جداکنندهٔ زمین و آسمان، بیش از همه در نگارهٔ «رستم در خوان سوم» (تصویر۸) و «هوشنگ دیو سیاه را می‌کشد»

تصویر۱۷. کشته‌شدن دیو سپید به‌دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۲)



تصویر۱۸. هوشنگ دیو سیاه را می‌کشد، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانهٔ ملی پاریس (همان: ۲۷۰)

(تصویر۱۸) دورهٔ تیموری می‌توان یافت. در این نگاره‌ها، نماهای باز عناصر اطلاع‌رسان بیشتری را در اختیار مخاطب گذاشته و موجب تشدید وجه واقع‌گرایانهٔ موضوع می‌شود.

جهت‌نمایی

در تحلیل لایهٔ تجسمی نگاره‌های مکتب شیراز، می‌توان گفت که نگاره‌های این مکتب، بیش از هر چیز با هم‌نشینی روابط مکانی در ارتباط است و در این میان، جهت‌مندی نگاره‌ها در محور مرکز نمود یافته است. آن‌چنان که می‌توان عناصر مرکزی را اصلی و حواشی تصویر را فرعی پنداشت. به‌عبارت دیگر، نگاره‌های مکتب شیراز به‌غایت مرکزگراست

و این بدین معناست که نگارگر عناصر اصلی و موضوعات اساسی را در کانونی‌ترین فضای کادر می‌گنجاند تا در معرض دید قرار گیرند.

نگارهٔ «نبرد اسفندیار با سیمرغ» دورهٔ تیموری (تصویر۱۵) از این دست نگاره‌ها به حساب می‌آید؛ لذا جهت‌نمایی فرصتی است که در نگاره‌های مکتب شیراز منجر می‌شود همواره عناصر تصویری منفرد در ترکیب با یکدیگر، کلی معنادار را به وجود آورده و روایت تصویری سازمان‌یافته‌ای را جلوه‌گر کند. «ما برای بیان منظور خود از نشانه‌های زبانی منفرد استفاده نمی‌کنیم، بلکه گروه‌هایی از نشانه‌ها را به‌کار می‌گیریم که در ترکیب‌های پیچیده‌ای که خود نشانه هستند سازمان یافته‌اند.» (Saussure,1983:127)

رویکرد درزمانی

«رویکرد درزمانی این زمینه را فراهم می‌آورد تا یک اثر هنری یا جنبه‌هایی مشخص از یک اثر هنری را در ارتباط با زمینهٔ کلی نظام مورد بررسی قرار داده و به این ترتیب نوعی تغییر تاریخی را منتقل نماید.» (کلی،:۱۳۸۳۳۵). بر این اساس، از آنجا که دیدگاه درزمانی به توسعهٔ تکاملی نشانه‌ها در طول زمان اشاره دارد و بررسی آنها در ابعاد گذر تاریخی صورت می‌گیرد، لذا ویژگی‌های رویکرد درزمانی نیز، به نوبهٔ خود، نقطهٔ عطفی است در شکل‌گیری نگاره‌های مکتب شیراز؛ چراکه رویکرد درزمانی همواره از جمله محورهای مهم در نمود و جلوه‌گری نقش زمان در نگاره‌های این مکتب است که به زبانی تصویری بر تقویت اثرگذاری روایت داستان‌ها می‌افزاید. «تحلیل درزمانی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد تأکید دارد.» (آسابرگر،۱۳۸۷:۳۱) بر این اساس، احوال فرهنگی و اجتماعی در سه دورهٔ متمایز آل اینجو، آل مظفر و تیموری، از جمله عواملی هستند که در ایجاد تغییر و تحولات سبک و سیاق نگاره‌ها و تقویت روایت‌مندی آنها نمودی آشکار داشته و از اهمیت بسیاری برخوردارند که خود استوار بر دو رکن اساسی هستند: «۱. پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی موضوع‌ها یا موارد بامعنا هستند و از این رو در حکم نشانه‌اند؛ ۲. آنها دارای گوهری درخور نیستند، بل صرفاً در زمینهٔ مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند، قابل تشخیص می‌شوند و از این رو الگوی آنها نشانه‌های زبانی است.» (احمدی،:۱۳۹۲۲۱۸)

الف. احوال فرهنگی و هنری

مکتب نگارگری شیراز حاصل تعامل سالیان دراز احوالاتی است که در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی رخ داده است. «مکتب شیراز پدیده‌ای نیست که یک‌شبه فراز آمده باشد؛ بلکه حاصل تعامل سالیان دراز نیروهایی است که در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی فعال بوده‌اند.» (آژند،:۱۳۹۳۱۵) در طول این سالیان، مکتب شیراز در قلمرو هنرهای کتاب‌آرایی با بهره‌یابی از وراثت تاریخی پیش از اسلام خود، هنرهای بسیاری از جمله هنر تصویری خود در قالب نگارگری را به مرحلهٔ تازه‌ای هدایت کرد. مهم آنکه، دورهٔ آل اینجو برآرمان‌های ایرانی پیش از اسلام و به‌ویژه شاهنامه‌نگاری، تأکید کرده و از این رو مکتب نگارگری شیراز در ابعاد فرهنگی روزگار خویش، رنگ و صبغهٔ ایرانی یافته است.

بدین ترتیب سنت شاهنامه‌نگاری بسطی درخور یافته و به توسعهٔ فرهنگ ایرانی در دورهٔ آل مظفر و همچنان در نگارگری شاهنامه یاری رساند. با ورود تیموریان به صحنهٔ نگارگری مکتب شیراز، سبک‌های خلاقانه با گرایش‌های ایرانی درآمیخت و ترکیبی نو آفرید. «سنت نگارگری شاهنامه‌های کوچک آل اینجو در شاهنامهٔ سال۷۷۱ق آل مظفر متحول و پرورده‌تر گردید و این سنت هنگامی که در شاهنامهٔ ابراهیم سلطان به‌کار گرفته شد، به مرحلهٔ زیبایی خود وارد شد و نگاره‌های ظریف و دل‌نشینی از بابت رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی، صفحه‌آرایی و پیکرنگاری و منظره‌پردازی و حتی بیان وقایع و خصوصیات روایی به وجود آورد.» (آژند،:۱۳۹۳۲۸۳) بنابراین نگاره‌های مکتب شیراز در دورهٔ تیموری از نظر سبک و سیاق، در حقیقت آمیزه‌ای از خصوصیات اساسی نگارگری آل مظفر و آل جلایر و ارائهٔ ترکیبی دل‌نشین از خصوصیات آنهاست. به‌عبارت دیگر، جانشین‌شدن منظر زیبا و تغزلی و رنگ‌بندی‌های شگرف در نگاره‌های دورهٔ تیموری که بعدها در نگارگری هرات هم اثر گذاشت، ترکیب‌بندی‌های زیبا و استادانه‌ای پدید آورد که بر ارزشمندی نگاره‌های این دوره افزود. «روابط جانشینی به تعیین ارزش یک مقولهٔ خاص در متن کمک می‌کند.» (چندلر،:۱۳۸۷۱۵۵) در تأکید بر وجود ارزشمندی روابط میان عناصر تصویری در نگاره‌های دورهٔ تیموری مکتب شیراز، همین بس که جامهٔ ببرنمای رستم در «نگارهٔ کشتن اژدها توسط رستم»، حاکی از افزون القای مفهوم مدنظر از سوی نگارگر است؛ در واقع هدف نگارگر شیراز دستیابی به یک زبان بصری ناب برای القای مفاهیم متن بوده است.

نگفتم که امشب به من برشتاب

همی باش تا من بجنبم زخواب
سوم ره به خواب اندرآمد سرش
زبَربیان داشت پوشش بَرش (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۲۵)

ب. احوال اجتماعی و سیاسی

جامعهٔ شیراز در دوره‌های متوالی از طبقات اجتماعی متعددی چون اهل قلم، اهل شمشیر، پیشه‌وران و کشاورزان و غیره تشکیل شده که یا از ارکان و نیروهای دولتی به حساب آمده یا مرکب از اقوام و قبایلی که تحت ریاست یک خان به دورهم جمع آمده بودند. «نکتهٔ قابل توجه آنکه، احوال اجتماعی جامعهٔ شیراز در نگاره‌های مکتب آن نیز نمود داشته است. در نگاره‌های مکتب شیراز، بارها اهل شمشیر و عملکرد آنها در جنگ‌ها و قلعه‌گیری‌ها تصویر شده است.» (آژند،:۱۳۹۳۲۱) در دورهٔ آل‌اینجو و آل‌مظفر، گشایشی در امور اقتصادی و تجاری نیز صورت گرفت که به‌دنبال آن پیشرفت هنرها حاصل شد. آن‌چنان که کالاهای هندی وارد شیراز شده و از آنجا به خراسان و آذربایجان و تا ماوراءالنهر و دریای مدیترانه رفته و کالاها و جامه‌های منقوش و پر نقش‌ونگار، بر رواج و گسترش عناصر تصویری فرهنگ‌های اجتماعات متفاوت بسیار اثر گذاشت. در پی دادوستدهای اجتماعی، نگاره‌های مکتب شیراز در دورهٔ آل‌اینجو، علی‌رغم دربرداشتن ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی، از حضور عناصر چینی‌وار نظیر نقش‌مایهٔ سیمرغ، اژدها و اشکال گیاهان در پیش‌زمینهٔ ترکیب‌بندی‌های خود بهره برده است. «در نگاره‌های مکتب شیراز، ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی بسی شدید بود، گرچه در آن می‌توان عناصر چینی‌واری را نیز سراغ گرفت.» (Stchoukin,1936:93) بنابراین تأثیرات، در دورهٔ آل‌مظفر، نگاره‌های آکنده از جلوه‌های طبیعت، انبوه علفزار، گلستان و باغ و پرندگان جانشین شیوه‌های طبیعت‌پردازی در دورهٔ آل‌اینجو گشت. تحلیل جانشینی شامل مقایسهٔ هرکدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غائبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به‌جای دال حاضر وجود داشت. «ساختار جانشینی، رابطه‌ای از نوع انتخاب و جایگزینی، میان هریک از الفاظ یک زنجیرهٔ کلامی با الفاظی است که می‌توانند جایگزین آنها شوند.» (Crystal,1992:286) نگارهٔ شاهنامهٔ سال ۷۷۱ (تصویر۲) از نمونه‌های بارز سبک آل‌مظفر در مکتب شیراز است. بعضی از نقش‌مایه‌های چینی از جمله اژدهای آبی و طلایی نمودی است از اینکه تأثیرات چینی در این دوره نیز بر احوالات نگارگر و تصویرگری وی اثر گذارده است. از نگاره‌های این شاهنامه می‌توان فهمید که تأثیرات چینی از آذربایجان وارد شیراز شده، ولی در اینجا پخته و پرورده شده و خصوصیات ایرانی پیدا کرده است. «بعید نیست که این تأثیرگذاری‌ها به‌وسیلهٔ هنرمندانی صورت گرفته که از تبریز به شیراز آمده بودند.» (آژند،:۱۳۹۳۱۳۳) با این تفاسیر می‌توان گفت که شیوهٔ تصویرگری و قلم‌زنی نگارگران مکتب شیراز در طی دوره‌های متوالی تاریخی، متأثر از احوالات فرهنگی و اجتماعی، قراردادهایی صوری در مسیر خلق نگاره‌های خویش به کار گرفتند که اگرچه برخی قواعد و اصول به‌عنوان پای‌بست نگارگری این مکتب ثابت و ماندگار باقی ماند، در عین حال، نحوهٔ دگرگونی طریق آنها در هر دوره و میزان تأثیر بر آثار دوره‌های پس از آن مشهود است. امری که خود گواهی است بر میزان اصالت اثری هنری و ماندگار. گویی در این سیر، از تصاویری سخن رانده شد که پس از گذشت سال‌ها، از فرط نیرومندی و تکرارهای پیاپی دیگر، به چیزی چون یک کهن‌الگوی بصری یا دست‌کم یک نماد بدل شده‌اند. «همین دیالکتیک وابستگی به ضابطه و گسست، از مهم‌ترین مشخصهٔ آثار هنری پیش روست.» (احمدی،:۱۳۹۴۲۱۶)

نتیجه‌گیری

رهیافت حاصل از انجام این پژوهش، روشن کرد که عنصر زمان در سیر رسانه‌ای مکتب نگارگری شیراز دارای نقشی اساسی است که مفهوم‌سازی زمان و بازنمود آن در نگاره‌های این مکتب در پاسخ به پرسش اول، بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است. آن‌چنان که «زمان خطی» از یک سو در روابط بین عناصر درون قاب برقرار است و از سوی دیگر، به‌موجب رابطهٔ بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر را ممکن می‌کند که می‌توان همواره بر مبنای آن، مسیر گذر زمان و رویداد حوادث را دریافت کرد. این در حالی است که «زمان مکانی» خود را در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی در درون نگاره نشانده و «زمان روایی» نیز در دو سویی عوامل روایت‌کننده و روایت‌شده، نه تنها به‌واسطهٔ نگارگر (روایت‌کننده) به نمایش گذارده شده است، بلکه وابسته به نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش‌های روایت‌شده از سوی راوی اصلی داستان است. در «زمان زبانی»، درک

زمان، نه در درون قاب، بلکه از بیرون قاب و به‌واسطهٔ لایه‌های متنی و زبانی دیگر و تداعی‌هایی صورت می‌گیرد که به‌واسطهٔ زبان شکل گرفته و به‌عبارتی عنوان نگاره در خوانش روایت‌وارِ زمان آن، نقشی اساسی دارد. در این سیر، سخن از «زمان کیفی» که به میان می‌آید، بر جنبه‌های درونی و عاطفی اشاره دارد؛ در آن هنگام که نگارگر به‌منظور نمایش کیفیت عاطفی نگاره در به تصویرکشیدن آن و تقویت اثرگذاری بر مخاطب قلم می‌زند. گذشته از وجود انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب شیراز، در پاسخ به پرسش دوم، نتایج نشان داد که مبتنی بر «رویکرد هم‌زمانی»، عناصر تصویری در نگاره‌های دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، مستقلاً از مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، جهت‌نمایی و بعدنمایی برخوردارند که هم‌زمان در مناسبت با سایر اجزاء و عناصر به کار رفته‌اند. «رویکرد درزمانی» نیز امکان تفسیر نگاره‌های مکتب شیراز در سه دورهٔ متوالی تاریخی را فراهم کرد که خصوصیات آن را از حیث رخدادها و احوالات فرهنگی و اجتماعی و در قالب متنی تبیین‌پذیر کرد که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند.

پی‌نوشت

1 Synchrony
2 Diachrony
3 Approach Semantique Diachrony
4 Approach Semantique Synchrony
5 Syntagmatic
6 Intratextual

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۹۳) ***مکتب نگارگری شیراز***، تهران: آثار هنری متن.

آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷) ***روش‌های تحلیل رسانه‌ها***، ترجمهٔ پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات رسانه‌ها.

احمدی، بابک (۱۳۸۰) ***ساختار و هرمنوتیک***، تهران: گام نو.

ـــــــ (۱۳۹۲) ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

ـــــــ (۱۳۹۴) ***از نشانه‌های تصویری تا متن؛ به‌سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری***، تهران: مرکز.

بی‌یرویش، مانفرد (۱۳۷۴) ***زبان‌شناسی جدید***، ترجمهٔ محمدرضا باطنی، تهران: آگاه.

پاکباز، رویین (۱۳۷۹) ***نقاشی ایران از آغاز تا امروز***، تهران: زرین و سیمین.

چندلر، دانیال (۱۳۸۷) ***مبانی نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مهدی پارسا، تهران: سورهٔ مهر.

دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۹) ***درآمدی بر نشانه‌شناسی***، ترجمهٔ مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.

ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۹۲) ***هنر از دیدگاه مارتین هیدگر***، تهران: فرهنگستان هنر.

زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸) «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، ***جلوهٔ هنر***، ۱۱(۲)، ۴۲-۲۱.

سجودی، فرزان (۱۳۹۰) ***نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات***، تهران: علم.

شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶) ***تجزیه و تحلیل نشانه- معناشناختی گفتمان***، تهران: سمت.

عرب‌زاده، جمال؛ پیوندی، پرهام (۱۳۹۷) «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامهٔ بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، ***کیمیای هنر***، ۷(۲۶)، ۸۴-۷۱.

فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹) ***شاهنامهٔ فردوسی***، تهران: انتشارات تهران.

کلی، مایکل (۱۳۸۳) ***دائرةالمعارف زیبایی‌شناسی***، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی گسترش هنر.

گودرزی، مصطفی؛ کشاورز، الناز (۱۳۸۶) «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، ***هنرهای زیبا***، ۳۱(۳۱)، ۱۰۱-۸۹.

لیکاف، جرج (۱۳۸۳) ***نظریهٔ معاصر استعاره***، ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: سورهٔ مهر.

مسعودی امین، زهرا؛ مروج، الهه (۱۳۹۵) «تطبیق صحنهٔ شکار آهو، بهرام‌گور و آزاده در شاهنامه‌های دورهٔ ایلخانی»، ***جلوهٔ هنر***، ۹(۱)، ۸۷-۹۸.

مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳) عکاسی و نظریه: ***بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرا و پساساختارگرا در نقد عکس***، تهران: سورهٔ مهر.

موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ اسحاق‌زاده تربتی، هانیه (۱۳۹۱) «مطالعهٔ تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه»، ***باغ نظر***، ۹(۲۰)، ۳۵-۲۳.

References

Ahmadi, B. (2001). ***Structure and hermeneutics***, Tehran: Gam-e-no (Text in Persian).

Ahmadi, B. (2013). ***The Text-Structure and Textual Interpretation***, Tehran: Markaz (Text in Persian).

Ahmadi, B. (2015). ***From Pictorial Signs to the Teext: Toward the Semiotics of Visual Communication***, Tehran: Markaz (Text in Persian).

Arabzadeh, J & Peyvandi, P. (2018). A Study of Time and Place in the Images of BAYSONGORI ŠAHNAMA Using the Phenomenological Approach, ***The Quarterly Periodical of The Advanced Research Institute of the Arts (ARIA), Kimiya-ye-Honar***, 26(7), 71-84 (Text in Persian).

Asa Berger, A. (2008). ***Media Analysis Techniques***, Translated by Parviz Ejlali, Tehran: Office of Media Studies (Text in Persian).

Azhand, Y. (2014). ***Maktab-e-Negargari-e-Shiraz***, Tehran: Asar e Honari Matn. (Text in Persian).

Bierwisch, M. (1995). ***New linguistics***, Translated by Mohammad Reza Bateni, Tehran: Agah Publications (Text in Persian).

Chandler, D. (2008). ***The Basics semiotics***, Translated by Mehdi Parsa. Tehran: Surah Mehr Publications (Text in Persian).

Crystal, D. (1992). ***An Encyclopedia Dictionary of Language and Languages***, U.S: Blackwell.

Dinesen, A. (2010). ***An Introduction to Semiotics***, Translated by Mozaffar Ghahraman. Abadan: Porsesh Publications (Text in Persian).
Ferdowsi Tusi, A. (2010). ***Shahnameh Ferdowsi***, Tehran: Tehran Publications (Text in Persian).
Goudarzi, M. & Keshavarz, G. (2007). Study of Time and Place concept in Iranian Painting, ***Honar-ha-ye-Ziba***, 31(31), 89-101 (Text in Persian).
Kelly, M. (2004). ***Encyclopedia of Aesthetics***, Translated by Mashiat Alayi, Tehran: Gostaresh-e-Honar Cultural Institute (Text in Persian).
Lakoff, G. (2004). ***The Conceptual Theory of Metaphor***, Translated by Farzan Sojudi, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
Masoudi Amin, Z. & Moravej, E. (2016). A Comparative Study of Hunting Deer Scene, Bahram Gur and Azadeh in Shahnameh Scripts of Ilkhani Era, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 9(1), 87-98. doi: 10.22051/jjh.2017.9714.1101 (Text in Persian).
Metz, C. (1977). Essaisa sur la signification au cinema, (Vol 1), France: Klincksieck.
Moghimnejad, M. (2014). ***Photography and Theory: Structuralism and Poststructuralism in Photo-Criticism: A Comprative Study***, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
Mousavilar, A. & Eshaghzadeh Torbati, H. (2012). Comparative Study on the Fourth Dimension in Persian Painting, Cubism Painting and ITS Status in Graphic Design, ***The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar***, 20(9), 23-35 (Text in Persian).
Pakbaz, R. (2000). ***Iranian Painting: from Prehistoric Era to the Present Day***, Tehran: Zarin va Simin (Text in Persian).
Parret, H. (1988). ***Le sublime du quotidian***, Paris-Amsterdam, France: John Benjamins Publishing.
Rikhtegaran, M. (2013). ***Art from Martin Heidagger 's Point of View***, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
Saeed John, I. (1997). ***Semantics***, Oxford: Blackwell Publishers.
Saussure, Ferdinand. (1983). ***Course in General Listinguistics***, Translated by Roy Harris, London: Duckworth.
Shoeiri, H. (2017). ***Symptom Analysis - The Semantics of Discourse***, Tehran: Samt Publications (Text in Persian).
Sojudi, F. (2011). ***Semiotics: Theory and Practice: Researches***, Tehran: Elm (Text in Persian).
Stchoukine, I. (1936). ***La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les ilkhans***, Bruges.
Zarei Farsani, E. & Ghasemi Eshkoftaki, M. (2018). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions, ***Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal***, 11(2), 21-42. doi: 10.22051/jjh.2018.18337.1311 (Text in Persian).

Glory of Art (Jelve-y-honar)

Alzahra Scientific Quarterly Journal

Vol. 14, No. 1, Spring2022 ,Serial No. 34

Research Paper

http://jjhjor.alzahra.ac.ir/

The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting[1]

Setareh Ahsant [2]

Amir Reza Estakhrian Haghighi [3]

Received: 2021-04-15

Accepted: 2021-11-07

Abstract

As a visual medium that produced stylistically distinct illustrations during Injuid, Muzaffarid, and Timurid eras, the Shiraz School of miniature featured a visual language that can be considered different from other schools in terms of continuity, empiricism, and the role of time. The present research proposes that if time is seen as a major contributor to the stylistic flourishing of the school, then its characteristics can be studied both synchronically and diachronically. The synchronic and diachronic approaches allow visual texts, such as miniatures, to be analyzed on the level of a specific period of time or a sequence of different periods, with the latter approach also enabling us to understand how each unit of a visual text has evolved in different situations. What makes them so significant is that they can be used to distinguish two types of semantics in a given visual text. Illustrations created throughout the active years of the Shiraz School-to be a tightly-composed scene, a landscape, or a portrait-can be analyzed using synchronic semantics, often with the purpose of exploring their intended meaning. Also, diachronic semantics makes it possible to analyze how the meaning of an illustration has evolved over time. Aiming to explore the role of time in Shiraz School miniatures and in relation to the synchronic and diachronic approaches, this research tries to answer the following: "In what ways can time be conceptualized and represented in a miniature, and how can the synchronic and diachronic approaches be employed to lay out the visual language of miniatures and to explore their evolution through history respectively?" Reviewing the existing literature and visual evidence, this descriptive/analytical research first studies different roles of time in a qualitative way, and then explores the distinct synchronic and diachronic approaches before analyzing and comparing their features in the context of Shiraz School illustrations and the associated factors. The population consists of illustrations depicting historical and epic scenes from Shahnameh, as they best represent the overall style of the diverse works created throughout the three periods of the Shiraz School. Results suggest that the role of time in Shiraz School miniatures emphasizes not only the importance of learning about linear, qualitative, linguistic, narrative, and spatial times, but also the necessity of understanding how sociocultural affairs affected the illustrations' composition, use of perspective, and way of guiding the viewer's gaze.

Valuable writings and research were considered in the course of conducting this research that from which one can refer to the article: "The Semiotics of Time and the Passage of Time: A Comparative Study of Verbal and Visual

1.DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

2-Assistant Professor, Visual Communication Department, Apadana Institute of Higher Education, Shiraz, Iran (Corresponding Author). Email: st.ahsant@gmail.com

3-Assistant Professor, Department of Information Technology, Shiraz Branch, Islamic Azad University,Shiraz, Iran. Email: amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir

Works" Written by Farzan Sujoudi (1390) noted that is close enough to the topic at hand. Article "Investigating the Concept of Time and Place in Iranian Painting" The work of Mustafa Goodarzi and Elnaz Keshavarz (2007) In expressing the particular view of the Iranian painter to the analysis of two concepts of time and place and and how to reduce and eliminate the physical use of these elements by mentioning examples. Also Jamal Arabzadeh and Parham Peyvandi (1979) in the article "A study of time and place in Bayesnagari's Imaginary Pictures, with a phenomenological approach" Studying Shahnameh's paintings based on phenomenological approach through which the mechanism of the artist's consciousness and perception of the phenomena of time and place and its impact on the creation of the work. With these explanation, despite some research on the concept of time in Iranian painting, So far, its role and importance have not been considered especially in the Shiraz School of Painting, with the focus on explaining the types of time and analyzing synchronous and simultaneous approaches And this is an indication of the novelty of the present study.

The results showed that "time" had a central role in the medium development of Shiraz School. To answer the first question it should be said that the conceptualization and representation of time in the miniatures of the school are based on the linear, qualitative, linguistic and narrative times as well as spacetime. Accordingly, "linear time" is established in the relations of in-frame elements and on the other hand, it allows understanding the linear relations of different parts of the frame through intertextuality with the passage from the written text to the visual text and to outside of the frame. The passage of time and the occurrence of the events can be always understood in this way. However, "spacetime" includes linear, macro, reflexive and teleological aspects found in the miniature. Moreover, "narrative time" is not only displayed by the miniaturist (narrator) in the narrator/narrated binary, but is also dependent on the portrayal of the occurrence of the narrated events and interactions by the main narrator of the story. In "linguistic time", time is perceived not in the frame but outside of the frame and through textual and linguistic layers as well as associations made using language. In other words, the title of the miniature is substantially crucial in narrative reading of its time. Through this development, "qualitative time" refers to the internal and emotional aspects when the miniaturist paints the work to display the emotional quality of the miniature and reinforce its effects on the audience. In addition to the presence of different times in the miniatures of Shiraz School, the results indicated that based on the "synchronic approach", the visual elements in the miniatures of the Injuids, the Muzaffarids, the Timurids separately possess positionality, directionality, and dimensionality, used in relation with other components and elements. In positionality, the common and general characteristics of Shiraz School can be found often in the tendency of miniaturists to use images with highly compressed compositions, emphasizing two or three dominant visual elements at the same time. It seems that the miniaturists sought to display their topics beside the surrounding elements, forming a relation between them and directing the viewer's attention to the main elements, which express the intellectual aspect of the works. The simultaneous harmony of the background and foreground elements of the miniatures is characteristic of dimensionality and indicate the miniaturists' tendency to escape flat visual spaces and attention to element planning. This also demonstrates the miniaturist's interest in making the narratives visible in a dimensional space. Furthermore, directionality is an opportunity in the miniatures of Shiraz School to form a meaningful whole from the combinations of separate visual elements, resulting in an organized visual narrative. "Synchronic approach" allowed interpreting miniatures of Shiraz School in three consecutive historical periods and explaining the characteristics in terms of events and sociocultural conditions in the form of a text that is part of a historical system. Therefore, it was revealed that Shiraz School had different miniatures during the Injuid, the Mozaffarid, and the Timurid eras, and the visual language of the works were analyzed in terms of continuity and empirical contexts focusing on the importance of the role of "time" in an expression different from other artistic schools. In this regard, synchronic and diachronic approaches were used for textual-visual analysis of the miniatures in a particular time or consecutive layers of time. Put differently, synchrony was used to analyze the visual elements used together in relation with other components and elements, and diachrony was used to study the elements in the form of a text that is part of a historical system. Thus, aiming to analyze the role of "time" in the miniatures of Shiraz School, the study questions were answered using synchrony and diachrony.

Keywords: Shiraz School, Miniature, Time, Synchrony, Diachrony.