نشریه هنرهای زیبا - هنرهای تجسمی ● دوره ۲۷، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۱
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.344156.666922 شناسه دیجیتال

بررسی متالپسیس در نگاره‌های مکتب اصفهان با تکیه بر الگوی کارین کوکونن؛ موردپژوهی آثار منتخب رضا عباسی*

پیام زین‌العابدینی[1]**، فاطمه احمدی**[2]

[1] دکتری پژوهش هنر، گروه مطالعات عالی هنر، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشکدگان هنرهای زیبا، دانشگاه تهران، تهران، ایران.
[2] کارشناسی ارشد سینما، گروه هنرهای نمایشی، مؤسسه آموزش عالی کمال‌الملک، نوشهر، ایران.

(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۳/۲۱، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۴/۰۴)

چکیده

مکتب اصفهان از مکاتب سرآمد نگارگری در دوره‌ی صفویه است. این نگاره‌ها نقش‌بند روایت‌های فراوانی اعم از ادبی، عرفانی، تاریخی و غیره هستند. متالپسیس یا تداخل روایی به‌عنوان نوع خاصی از روایت، موجب تخطی میان سطوح روایی می‌شود. این ویژگی در بسیاری از آثار هنری از جمله نگاره‌ها قابل بررسی است. برخی از نگاره‌های مکتب اصفهان با ترسیم سطوح روایی، تخطی‌های آشکاری را از مرزهای ایجادشده به نمایش می‌گذارند. در این نگاره‌ها سطوح روایی مرزبندی می‌شوند و جهان‌های داستانی در عین جدایی از طریق قاب‌ها، در هم تنیده می‌شوند. این مقاله با هدفی بنیادین انجام شده و مسئله آن مکاشفه ویژگی‌های متالپسیس در نگاره‌های دوره صفوی است. روش پژوهش کیفی با رویکردی تحلیلی و براساس جمع آوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای دیداری است. از این روی سه نگاره از رضا عباسی با نام‌های *کشتن رستم پیل سفید را*، *جنگ تهمورث و دیوان* و *گلگشت* بر مبنای انتخاب هدفمند از موارد مطلوب گزینش و برپایه چارچوب نظری ارائه شده مورد بررسی و مداقه قرار گرفته است. نتیجه حاصله نشان از آن دارد که نگاره‌های انتخابی از مکتب اصفهان با بهره‌گیری از فن میزان‌آبیم سه سطح روایی ایجاد می‌کنند و دارای متالپسیس‌های بلاغی و هستی‌شناسانه در جهات مختلف می‌باشند.

واژه‌های کلیدی
متالپسیس، سطوح روایت، نگاره‌های ایرانی، مکتب اصفهان، رضا عباسی.

* مقاله حاضر برگرفته از پایان‌نامه کارشناسی ارشد سینما نگارنده دوم، با عنوان «بررسی تطبیقی ویژگی‌های متالپسیس در سینما و ادبیات» می‌باشد که با راهنمایی نگارنده اول در دانشگاه کمال‌الملک نوشهر ارائه شده است.

** نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۱۲۶۳۵۱۳۲۱، نمابر: ۸۸۷۲۷۱۱۸-۰۲۱، E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir.

مقدمه

هنرهای ایرانی از جمله نگارگری سابقه چندصدساله دارد و از شهرتی جهانی برخوردار است. آثار هنرمندان نگارگر به خصوص نگارگران دوره صفوی در موزه‌های مختلف جهانی چونان گنجینه‌ای نگهداری می‌شود و مورد پژوهش‌های فراوانی قرار گرفته است. «ایران در دوران صفوی (۹۰۷-۱۱۳۵ هجری قمری / ۱۵۰۱-۱۷۲۲ میلادی) که با درخشش شاه‌عباس کبیر همراه است در بسیاری از حوزه‌ها اعم از سیاسی، مذهبی، اجتماعی، اقتصادی و هنری دچار تحولاتی سترگ شده است. این تحولات به خوبی در هنر نگارگری ایران مشهود است. نگارگری این دوره تنها شیوه طراحی نیست؛ بلکه متاثر از تغییرات مختلف سیاسی و اجتماعی قرار گرفته است. در شهر تبریز مکتب ترکمانان زیر نظر صفویان رایج بود و گروهی نیز بعد از فتح شیراز توسط شاه اسماعیل به تبریز آورده شدند که از گرد آمدن این شیوه‌ها به تدریج مکتب تبریز دوم شکل گرفت. با روی کارآمدن صفویان و پایتخت‌شدن تبریز، کمال‌الدین بهزاد از هرات به این شهر آمد تا در کتابخانه سلطنتی شاه‌اسماعیل شروع بکار کند. شیوه‌ی کار بهزاد به شاگردانش منتقل شد که مشهورترین آن‌ها سلطان‌محمّد است. در این دوره هنرمند نقاش در انتخاب موضوع، رنگ و شیوه نقاشی نسبت به دوره‌های پیشین آزادتر بود. با انتقال پایتخت به اصفهان این شهر به مرکز فعالیّت‌های فرهنگی و هنری تبدیل شد و در اینجا بود که رضا عبّاسی مقدمات هنر جدید نقاشی را به شاگردانش آموزش داد (دوری، ۱۳۸۶، ۲۰۳-۲۱۳). علیرغم تأثیرات خارجی در زمان صفویان، برخی هنرمندان این دوره هنوز به سبک ایرانی در نقاشی وفادار ماندند. معروف‌ترین شاگرد رضا عباسی، معین مصور، از سبک غربی اجتناب کرد و مانند استادش به شیوه‌ی خطی وفادار ماند(Farhad, 2010, 115-117). در نیمه اول مکتب صفوی در وهله نخست آثار اسطوره‌ای و تاریخی مورد توجه بود، سپس آثار ادبی و عرفانی و عاشقانه تمثیلی همانند لیلی و مجنون، که اغلب آن‌ها پندهای رموز زندگی در خود پنهان داشتند و یا اشعار سعدی، نظامی، عطار (هولود، ۱۳۸۵، ۵۴). از سویی متالپسیس (تداخل روایی) به‌عنوان نوع خاصی از روایت، موجب تخطی میان سطوح روایی می‌شود. در هر رسانه‌ای که روایت به نوعی در آن جریان دارد، متالپسیس می‌تواند به وجود بیاید. مطالعه‌ی متالپسیس به‌عنوان نوع خاصی از روایت در هر رسانه‌ای می‌تواند به شناخت و درک بیش‌تر آن کمک کند. «اگر بتوان داستان را چنان‌که بارت می‌گوید، پدیده‌ای همه‌مکانی و فرافرهنگی دانست، پس مطالعه‌ی روایت را نیز در هر پوششی که باشد می‌توان مایه‌ی تشریک مساعی متخصصان در شاخه‌های گوناگون علم و هنر دانست» (هرمن، ۱۳۹۲، ۵۱). پژوهشگران در تلاشند که که تحولات تاریخی متالپسیس را مورد بررسی قرار دهند تا بتوانند با شناسایی نحوه‌ی ظهور و بررسی تغییراتش در طول زمان به شناخت بهتری از آن و در نتیجه ارائه‌ی الگوهای کامل‌تری دست یابند. اگرچه ویژگی‌های متالپسیس در وضعیت پست مدرن مورد توجه و کارکرد قرار گرفته است اما تحقیقات گسترده پیرامون آن در فرهنگ‌های کهن در جهان نشان از آن دارد که استفاده از این شیوه در ادبیات و هنر سابقه طولانی دارد. واکاوی متالپسیس در بررسی نگاره‌های ایرانی که از قدمتی طولانی برخوردارند نیز می‌تواند این مدعا را پیش از پیش تائید کند و پژوهش حاضر با درک چنین ضرورتی انجام شده است. ازاین‌روی مسئله اصلی پژوهش حاضر مکاشفه ویژگی‌های متالپسیس در نگاره‌های دوره صفوی است. از سویی ناآرامی و تشویق و عدول از چارچوب‌های مشخص در نگاره‌های رضا عباسی برهم‌زننده‌ی مرزهای تعیین‌شده‌ی یک جهان روایی است. رضا عباسی در بعضی نگاره‌هایش، سطوح روایی را در هم آمیخته و قطعیت مرزها را نقض می‌کند. مقاله‌ی حاضر بنا دارد وجود سطوح روایی در این آثار را شناسایی کرده و سپس متالپسیس را در آن‌ها مورد واکاوی قرار دهد. بدین سان پاسخگویی به سئوالات زیر می‌تواند رهنمون ساز این مکاشفه است.

۱) نگاره‌های انتخابی دارای چند سطوح روایی هستند و این سطوح چگونه ایجاد شده‌اند؟

۲) چه انواعی از متالپسیس در نگاره‌ها وجود دارد؟

۳) با توجه به سطوح روایی ایجاد شده در نگاره‌ها و ارتباط میان سطوح، حرکات متالپسیس در هر نگاره در چه جهتی صورت می‌گیرد؟

روش پژوهش

روش تحقیق کیفی با رویکردی تحلیلی و براساس الگوی نظری کارین کوکونن است. «تحقیق کیفی عبارت است از هر نوع تحقیقی که یافته‌هایی را بدست می‌دهد که با شیوه‌هایی غیر از روش آماری یا هرگونه کمی‌کردن کسب شده‌اند» (استراوس و کوربین، ۱۳۸۵، ۱۷-۱۸). این روش‌ها کم‌تر استاندارد شده و از قواعد دقیقی پیروی نمی‌کنند. هر تحقیق، ویژگی‌های خاص خود را دارد و نتایج هرتحقیق نیز به مهارتها، بینش، سبک و توانایی محقق وابسته است (Elo & Kingas, 2007, 113). ابزار پژوهش مطالعه و گردآوری اطلاعات از منابع کتابخانه‌ای و آرشیوهای دیداری است. براساس انتخاب هدفمند از موارد مطلوب، سه نگاره از رضا عباسی با نام‌های *کشتن رستم پیل سفید را*، *جنگ تهمورث و دیوان* و *گلگشت* گزینش و بر مبنای آن‌چه در بخش چارچوب نظری نگاشته شده مداقه و تحلیل شده است.

پیشینه پژوهش

مطالعات اساسی متالپسیس از ژرار ژنت[۱] (۱۹۷۲) آغاز شد و پس از آن توسط افرادی هم‌چون ماری لوررایان[۲] (۲۰۰۴)، مونیکا فلودرنیک[۳] (۲۰۰۳)، جان پیر[۴] (۲۰۱۶) (۲۰۰۹)، ورنر وولف[۵] (۲۰۰۹؛ ۲۰۱۳)، سونیا کلیمک[۶] و کارین کوکونن[۷] (۲۰۱۱)، جولیان هانبک[۸] (۲۰۱۷) و غیره توسعه یافت. تاکنون مطالعات بسیاری در مورد شناسایی متالپسیس در آثار ادبی و هنری صورت گرفته است اما تا جایی که پژوهش‌گر مشاهده کرده پژوهشی در باب ردیابی متالپسیس در نقاشی صورت نگرفته است. در ایران نیز تاکنون مطالعات چشم‌گیری در حوزه متالپسیس شکل نگرفته و به جز چند مورد، مطالعه‌ی دقیق و جامعی در مورد آن صورت نپذیرفته است. سمیرا بامشکی (۱۳۹۳) متالپسیس را تعریف و انواع آن را در مقاله‌ی «تداخل سطوح روایی» معرفی کرده است. او در مقاله‌اش تعاریفی از متالپسیس‌های بلاغی و هستی‌شناسانه ارائه می‌دهد و مدل چهارگانه‌ی مونیکا فلودرنیک را معرفی می‌کند. او هم‌چنین در مقاله‌اش از کارکردها و اثرات متالپسیس صحبت می‌کند. الهام بابایی (۱۳۹۶) نیز در پایان‌نامه‌ی خود با عنوان «جهان‌های داستانی و سطوح روایی: طیفی از آرمان‌ها و سبک‌های ادبی در کتابچه‌ی طلایی اثر دوریس لسینگ» به بررسی متالپسیس موجود در رمان منتخب

خود پرداخته است. تا جایی که پژوهش‌گر مشاهده کرده است مطالعه‌ای در باب ردپای متالپسیس در نگاره‌های ایرانی صورت نگرفته است. نگاره‌های رضا عباسی بارها به جهات متفاوتی مورد پژوهش قرار گرفته است اما متالپسیس در آثارش بررسی نشده و تحقیق حاضر از این حیث بدیع و نو می‌باشد.

مبانی نظری پژوهش

۱-تعاریف مهم

۱-۱. نگاره

نگارگری هم از انواع دیگر نقاشی بود که در غرب و شرق به نوع ویژه‌ای از نقاشی اطلاق می‌شد. اصولا نگارگری با آبرنگ اجرا می‌شد و هنری بود که با کتاب سروکار داشت. در این مفهوم، نگاره کلا به معنای تصویرپردازی منقوش در نسخه‌های خطی بود. هنر نگارگری در بیش‌تر فرهنگ‌های جهانی و به‌ویژه ایران وجود داشت و همواره با هنر کتابت یا خطاطی همراه بود(آژند،۱۳۸۹،۸). بنابراین نگاره که بخشی از یک صفحه‌ی کتاب می‌باشد، با نقاشی که به‌صورت مستقل روی بوم کشیده می‌شود متفاوت است.

۱-۲. متالپسیس

متالپسیس به‌عنوان نوع خاصی از روایت موجب در هم‌آمیزی سطوح روایی شده و مرزهای از قبل تعیین‌شده را نقض می‌کند. همان‌طوری که در مقاله‌ی مروری جان پیر می‌خوانیم: «در معنای روایت‌شناختی آن، متالپسیس، که برای اولین‌بار توسط ژنت شناسایی شد...» (Pier, 2016, 1)، متالپسیس در سال۱۹۷۲ توسط ژرار ژنت تعریف شد و پس از آن مورد مطالعه‌ی دیگر روایت‌شناسان قرار گرفت. «متالپسیس در لغت به معنای "پرش از آن سوی"[9] است و وقتی در ادبیات، فیلم یا رسانه‌های دیگر رخ می‌دهد، مرزهای یک دنیای تخیلی را نگاه می‌کنند، طی می‌کنند یا به آن سوی دیگر منتقل می‌شوند» (Kukkonen, 2011,1). بنابراین متالپسیس تخطی میان سطوح روایی می‌باشد «هر گونه اشاره یا رفت‌وآمد میان سطوح روایی» و عاملی است که ساختار تعیین‌شده و قابل‌پیش‌بینی روایت را بر هم می‌زند.

۱-۳. میزان‌آبیم

برای ایجاد سطوح روایی تکنیک‌های روایی متعددی وجود دارد که میزان‌آبیم[10] از مهم‌ترین آن‌هاست. میزان‌آبیم با ایجاد قابی در قابی دیگر، امکان ایجاد سطوح روایی را فراهم می‌کند. دوریت کوهن رابطه‌ی میان متالپسیس و میزان‌آبیم را این‌گونه توصیف می‌کند:

> *در این داستان کوتاه (داستان خولیو کورتازار "تداوم پارک‌ها") مردی که در حال خواندن رمان است، قربانی قتلی می‌شود که در رمانی که در حال خواندن آن است، صورت می‌گیرد. در اینجا مرز بین داستان اولیه (داستان خواننده) و داستان ثانویه (رمان قاب‌شده) نقض می‌شود و منجر به سردرگمی بین سطوح هستی‌شناختی متمایز می‌شود.* (Cohn, 2012, 106)

در انواعی از هنر هم‌چون نقاشی که ایجاد قاب و به‌تبع‌آن شکستن قاب، تصویری و قابل‌مشاهده می‌باشد، تکنیک میزان‌آبیم می‌تواند به شکل بصری و واضح جهان‌های روایی را ترسیم و مرزبندی کند.

۱-۴. دیوار چهارم

تکنیک دیگری که برای تخطی از سطوح روایی وجود دارد، شکستن دیوار چهارم است. «دیوار چهارم یک ساختار نمایش‌پردازانه[11] است که برای مفهوم‌سازی فضای نمایشی به‌کار می‌رود که در آن یک "دیوار چهارم" خیالی، بازیگر را از تماشاگر در جلوی صحنه جدا می‌کند. در رسانه‌های متکی به دوربین مثل فیلم و تلوزیون، دیوار به لنز دوربین منتقل می‌شود. نمونه‌هایی از ارجاع یا نگاه مستقیم بازیگر به دوربین به‌عنوان "شکستن دیوار چهارم" شناخته می‌شود» (Lam, 2014, 76). از این طریق تکنیک، مرز میان دو جهان متزلزل شده و موجب در هم‌آمیزی سطوح می‌شود.

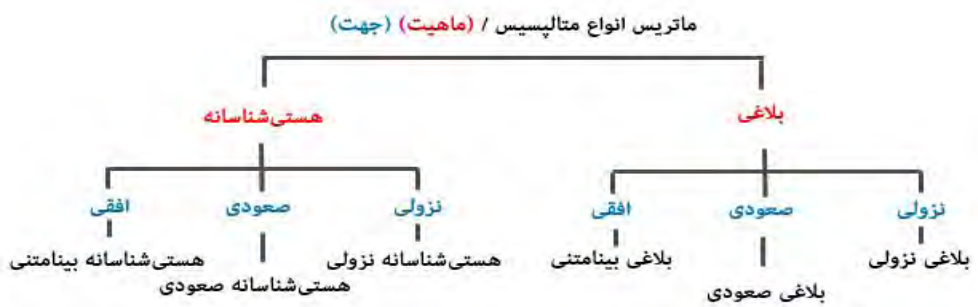
۲- متالپسیس

کارین کوکونن متالپسیس را به لحاظ ماهیت و جهت دسته‌بندی کرده و مدل ۶وجهی «ماتریس انواع» را ارائه می‌کند. او متالپسیس را به لحاظ ماهیت در دسته‌ی دوتایی بلاغی/هستی‌شناسانه و به لحاظ جهت، در دسته‌ی سه‌تایی نزولی/صعودی/افقی(بینامتنی) قرار می‌دهد. به این ترتیب دو حالت برای ماهیت و سه نوع جهت برای متالپسیس در نظر می‌گیرد که حاصل در هم‌کناری این‌ها، در مجموع شش حالت پدیدآمده در تصویر (۱) است.

۲-۱. ماهیت متالپسیس

۲-۱-۱. متالپسیس بلاغی

تعاریف زیادی از متالپسیس بلاغی موجود است اما تعریف رایان از نوع بلاغی متالپسیس فراگیر و مورد پذیرش عموم روایت‌شناسان است: «متالپسیس بلاغی پنجره‌ی کوچکی را باز می‌کند که اجازه می‌دهد نگاهی سریع به سطوح انداخته شود، اما پنجره پس از چند جمله بسته شده و عملیات با تایید مرزهای موجود به پایان می‌رسد. این نقض موقتی توهم، ساختار اساسی جهان روایی را تهدید نمی‌کند» (Ryan, 2006, 207).



تصویر ۱- ماتریس انواع متالپسیس کارین کوکونن.

همان‌طور که رایان می‌گوید نوع بلاغی متالپسیس، فاقد هرگونه جابه‌جایی فیزیکی است و فقط تأکیدی بر وجود سطوح روایی صورت می‌گیرد.

۲-۱-۲. متالپسیس هستی‌شناسانه

رایان متالپسیس هستی‌شناسانه را نیز این‌گونه تعریف می‌کند: «متالپسیس هستی‌شناسانه گذرگاهی را بین سطوح باز می‌کند که منجر به *درهم‌آمیختگی*[۱۲] یا آلودگی متقابل سطوح می‌شود» (Ryan, 2006, 207). طبق تعریف رایان در متالپسیس هستی‌شناسانه، مرز میان سطوح از بین می‌رود و عنصر یا شخصیتی از یک جهان به جهانی دیگر منتقل می‌شود. *جولیان هانبک*[۱۳] نیز این نوع از متالپسیس را «حالت علامت‌دار»[۱۴] می‌نامد (Hanebeck, 2017, 93). بنابراین هرگونه آلودگی سطوح با جابه‌جایی عنصری از مرزهای تعیین‌شده یک جهان به جهانی دیگر را متالپسیس هستی‌شناسانه در نظر می‌گیریم.

۲- ۲. جهات متالپسیس

برای بررسی جهات متالپسیس می‌بایست سطوح روایی از یکدیگر تمییز داده شوند. بنابراین باید سطوح روایی را شناسایی و امکانات موجود در هر سطح مورد بررسی قرار گیرد. ژرار ژنت به‌طورکلی سطوح روایی را بدین شکل دسته‌بندی می‌کند: »هر حادثه‌ای که در روایت گفته می‌شود، در سطح داستانی، یک سطح بالاتر از عملِ روایت‌کردنی قرار دارد که روایت را تولید می‌کند» (ژنت، ۱۳۹۹، ۲۱۵). بنابراین به‌طورکلی یک سطح داستانی (سطح پایین‌تر) و یک سطح مربوط به تولید سطح داستانی (سطح بالاتر) داریم. هرگونه حرکت از سطح بالایی به سطح پایینی، حرکت نزولی و حرکت از سطح پایینی به سطح بالایی، حرکت صعودی در نظر گرفته می‌شود. هم‌چنین حرکت میان دو جهان در یک سطح روایی، حرکت افقی یا بینامتنی می‌باشد. کاست و پیر، به‌طورکلی سه سطح روایی را در نظر می‌گیرند: «سطحی در متن جهانی که در آن روایت داستان راوی- شخصیت اتفاق می‌افتد. سطحی که گفتمان راوی اولیه (راوی اصلی) در آن صورت می‌گیرد؛ سطح کنش روایی خارج از مختصات مکانی و زمانی گفتمان راوی اولیه» (Coste&Pier, 2009, 295). این نوع دسته‌بندی بیش‌تر برای انواعی از هنر است که دارای راوی مستقل (جدا از نویسنده) هستند، مثلاً راویِ کلامی در رمان یا راویِ صوتی در فیلم که هم‌چون رابطی میان خالق و داستان عمل می‌کنند. همان‌طور که کوکونن می‌گوید: «در روایت کلامی معمولا این راوی است که گفتمان را تولید می‌کند. در روایت تصویری، چنین راوی‌ای اغلب قابل‌تشخیص نیست» (Kukkonen, 2011, 11) در مورد نگارگری که روایتی تصویری دارد، خالق اثر همان راوی می‌باشد و راوی هویتی مستقل ندارد.

۲- ۳. مدل ۶وجهی ماتریس انواع متالپسیس کارین کوکونن

۲-۳-۱. متالپسیس بلاغیِ نزولی

در ترکیب بلاغیِ نزولی، متالپسیس هم ماهیت بلاغی دارد و هم در جهت نزولی اتفاق می‌افتد. در واقع خطابه‌ای از جانب سطح بالاتر، متالپسیس بلاغیِ نزولی محسوب می‌شود. متالپسیس بلاغی که تنها به کلام و بلاغت مربوط می‌شود، عاری از هرگونه تجاوز بدنی و فیزیکی می‌باشد. کوکونن این حالت از متالپسیس را برای زمانی در نظر می‌گیرد که نویسنده مخاطب خود را به‌طورمستقیم موردخطاب قرار می‌دهد (Kukkonen, 2011, 9).

این خطابه فقط در حد کلام و عاری از هرگونه جابه‌جایی فیزیکی است که از جهانی غیرداستانی مخاطب داستانی خود را صدا کرده و با او سخن می‌گوید.

۲-۳-۲. متالپسیس بلاغیِ صعودی

در این نوع از متالپسیس نیز هم‌چون متالپسیس بلاغیِ نزولی با تخطی‌ای در حد کلام یا نگاه‌کردن به مرزهای ایجادشده مواجه هستیم. اما برعکس متالپسیس بلاغیِ نزولی، این‌بار تخطی از جانب سطح پایین‌تر در سطحی بالایی اعمال می‌شود. «یک متالپسیس می‌تواند هم صعودی و هم بلاغی باشد اگر شخصیتی، خوانندگان یا نویسنده را با بیان کلامی یا با نگاه‌کردن به بیرون ازکادر خطاب کند و در نتیجه دیوار چهارم را بشکند» (Kukkonen, 2011, 9). در این نوع از متالپسیس جابه‌جایی میان سطوح روایی صورت نمی‌گیرد و تنها چارچوب‌های موجود به چالش کشیده می‌شوند.

۲-۳-۳. متالپسیس بلاغیِ افقی (بینامتنی)

در متالپسیس بلاغیِ بینامتنی، با تخطی کلامی در جهت افقی مواجه هستیم. «اگر مرزهای جهان‌های داستانی در داستان نشان داده شود، *جین ایر*[۱۵] می‌تواند دوروتهآ[۱۶] را فراتر از این مرزها خطاب کند و او را در یک متالپسیس بلاغی بینامتنی به صرف چای دعوت کند» (Kukkonen, 2011, 9). طبق مثال کوکونن، وقتی دو شخصیت داستانی (جین ایر و دروتیا) با یکدیگر گفت‌وگو کنند، در حالی که هر دو در یک سطح روایی اما در دو جهان داستانی متفاوت واقع شده‌اند، در واقع متالپسیس بلاغیِ بینامتنی رخ داده است. در این ترکیب در واقع حرکت در یک سطح و از داستانی به داستان دیگر اتفاق می‌افتد.

۲-۳-۴. متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی نزولی

در متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی نزولی تخطی میان سطوح، به‌صورت انتقال فیزیکی روی می‌دهد. جهت انتقال نیز از جهانی با سطح روایی بالاتر به جهانی با سطح روایی پایین‌تر می‌باشد. همان‌طور که کوکونن اذعان می‌کند: «نویسندگان می‌توانند برای تعامل با شخصیت‌های داستانی وارد دنیای داستانی شوند» (Kukkonen, 2011, 9). در این حالت می‌توان نویسنده را با شخصیتی داستانی در سطح بالاتر هم‌تراز دانست و به یک فرمول کلی‌تر رسید. متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی نزولی زمانی روی می‌دهد که یک موجود (نویسنده یا شخصیتی داستانی) از جهان واقعی یا داستانی (سطح بالاتر) به جهان داستان دیگر (با سطح پایین‌تر) به‌صورت بدنی نفوذ می‌کند. یکی از تکنیک‌هایی که این نوع از متالپسیس را امکان‌پذیر می‌کند، ایجاد جهان‌های متعدد از طریق تکنیک میزان‌آبیم می‌باشد. میزان‌آبیم با خلق داستانی در داستانی دیگر (یا قاب در قابی دیگر) سطوحی را ایجاد می‌کند که در جهت صعودی یا نزولی با یکدیگر در تعامل قرار بگیرند. بدین شکل هرگونه تخطی و انتقال از جهان داستانی با سطح بالاتر به جهان داستانی با سطح پایین‌تر، متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی نزولی به حساب می‌آید.

۲-۳-۵. متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی

متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی نیز همانند متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی نزولی (در جهت برعکس) می‌باشد. هرگونه تخطی بدنی

از سطح پایین‌تر به سطح بالاتر، متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی در نظر گرفته می‌شود.

۲-۳-۶. متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی افقی (بینامتنی)

در متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی بینامتنی، حرکت در یک سطح و از داستانی به داستان دیگر جریان دارد و نفوذ به جایی در همان سطح، به شکل فیزیکی اتفاق می‌افتد. کوکونن برای این حالت از متالپسیس مثالی می‌زند: «دوروتهآ می‌تواند دنیای *میدل‌مارچ*[۱۲] را در یک متالپسیس هستی‌شناختی بینامتنی به مقصد *تورنفیلد*[۱۳] ترک کند» (Kukkonen, 2011, 9). در این حالت تخطی آشکار و فیزیکی رخ داده و مرزهای دو جهان داستانی در هم تنیده می‌شوند. دو جهان داستانی همزمان با یکدیگر در جریانند و شخصیت‌هایشان می‌توانند در جهان یکدیگر «که البته در یک سطح روایی قرار دارند» رفت‌وآمد کنند. شدت تأثیر این نوع از تخطی بیش‌تر از حالت بلاغیِ بینامتنی است و این کاملاً در مثال کوکونن قابل‌درک می‌باشد. اینکه جین ایر فقط با یک شخصیت داستانی از راه دور سخن بگوید (متالپسیس بلاغی بینامتنی)، یا اینکه چمدانش را جمع کند و به دیدار او برود (متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی بینامتنی) بسیار متفاوت از یکدیگر خواهند بود.

۳- بحث و بررسی

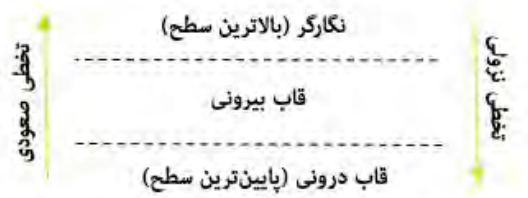
اگر بخواهیم سطوح روایی را در یک نگاره دسته‌بندی کنیم، سطح داستانی مربوط به فضای منقوش نگاره و سطح دیگر مربوط به نگارنده می‌باشد. اگر قلمروی داستانی (جهان داستانی) یک نقاشی را اندازه‌ی بوم آن در نظر بگیریم، در مورد نگاره‌ها که در بافت کتاب‌ها خلق می‌شدند این جهان متفاوت خواهد بود. در واقع بخشی از کتاب یا حتی یک صفحه از کتاب می‌تواند به‌عنوان قلمروی داستانی یا جهان نگاره در نظر گرفته شود و هر آنچه پیرامون آن وجود دارد جهانی دیگر خواهد بود. نگاره‌های انتخابی هر سه دارای یک ویژگی مشترک و بارز هستند. نگاره‌ها در دل نگاره‌ای دیگر به تصویر کشیده شده‌اند. در هر سه نگاره، قابی در قاب دیگر نقاشی شده و تکنیک میزان‌آبیم به وضوح در آن‌ها به چشم می‌خورد. نگاره‌های منتخب جهان‌های روایی را به سه سطح قابل‌تشخیص تقسیم می‌کنند: ۱) جهان داستانی (قاب درونی)، ۲) جهان داستانی دیگر (قاب بیرونی)، و ۳) جهان واقعی (دنیای نگارنده) (تصویر ۲).

تصویر ۲- جهان‌های روایی در نگاره‌های انتخابی.

قاب درونیِ هر سه نگاره، توسط قاب بیرونی‌اش احاطه شده است. قاب درونی، شامل جهانی داستانی می‌شود که روایتی از انسان‌ها را به نمایش می‌گذارد. انسان‌ها عناصر اصلی روایت در قاب درونی را تشکیل می‌دهند و نگارنده برای به تصویرکشیدنشان از همه‌ی رنگ‌ها بهره برده است. اما قاب بیرونی با پالت رنگی مخصوص و تکرارشونده‌اش فقط شامل رنگ‌های محدودی همچون کِرم و طلایی می‌باشد. این تفاوت رنگ و همچنین ترسیم چارچوب قاب درونی، صریحا جهان‌های روایی را از هم متمایز می‌کند. در فرم تکرارشونده‌ی قاب بیرونی هیچ عنصر انسانی‌ای به چشم نمی‌خورد و شبیه به باغی است که در آن گل و درخت و حیواناتی هم‌چون آهو، پرندگان و گوزن در حال دویدن هستند. انتخاب گل و درخت به همراه حیوانات گیاه‌خوار و بی‌خطر نشان از آن دارد که این جهان (قاب بیرونی) جهانی صلح‌آمیز و بدون‌کشمکش است. مرز میان جهان بیرونی و درونی با ترسیم قابی مشخص می‌شود که با درنظرگرفتن مستطیلی‌بودن قاب، در بعضی جاها بخشی از قاب از بین رفته و جهان بیرون و درونی درهم تنیده می‌شوند. طبق تصویر (۲)، قاب خارجی را دربرگیرنده‌ی قاب داخلی در نظر می‌گیریم، بنابراین قاب خارجی سطح بالاتری نسبت به قاب داخلی دارد (تصویر ۳). هرگونه تخطی و نفوذ از قاب داخلی به قاب خارجی را حرکت صعودی و تخطی برعکس را حرکت نزولی به حساب می‌آوریم. با اینکه مرزهای قاب داخلی صریحا در نگاره مشخص شده‌اند، مرزهای قاب خارجی از طریق ساختار و فضایی قابل تشخیص هستند که صفحه‌ی نسخ خطی به نگاره تحمیل می‌کند. بنابراین مرزِ میان قاب داخلی و قاب خارجی از طریق ترسیم عینی قاب مستطیلی‌شکل مشخص می‌شود و مرزِ میان قاب خارجی و سطح بالاتر از آن، از طریق هم‌جواری قاب بیرونی با کاغذسفید در کتاب مشخص می‌شود.

۳-۱. *کشتن رستم پیل سفید را، شاهنامه*، قزوین، ۹۹۵-۱۰۰۵ ه.ق، منسوب به رضا عباسی، کتابخانه چستربیتی، دابلین (تصویر ۴)

این نگاره شامل متن‌هایی درون قاب داخلی می‌باشد که صریحاً تخطی کلامی در روند روایت را به نمایش می‌گذارد. می‌توان متالپسیس بلاغی را به حالتی اختصاص داد که از طرف نگارگر تخطی کلامی در جهان داستانی یا جهان منقوش اعمال می‌شود. بنابراین این تخطی که در دسته‌بندیِ متالپسیس‌های بلاغی قرار می‌گیرد، از جانب نگارنده بر جهان نگاره اعمال شده است. نوشته‌ها که شامل توضیحاتی در باب نگاره می‌باشند، در بخش شمال‌شرقی و جنوب‌غربی قاب داخلی نگاره به چشم می‌خورند. نوشته‌ای که در بخش شمال‌شرقی واقع شده است، به مرزِ جداکننده میان قاب داخلی و قاب خارجی چسبیده است و جزئی از عناصر قاب داخلی محسوب می‌شود. اما نوشته‌ای که در بخش جنوب غربی قاب داخلی واقع شده،



تصویر ۳- سطوح روایی در نگاره‌های انتخابی.

در معرض محوشدگی و درهم‌آمیختگی قاب داخلی و خارجی قرار گرفته است. اگر قاب مستطیلی داخلی را بدون محوشدگی‌ها در نظر بگیریم، نوشته در بخش داخلی قرار دارد اما سمت چپ آن با پای فیل و صخره‌های قاب بیرونی تماس دارد. با توجه به اینکه هر دو نوشته در چارچوب داخلی واقع شده‌اند، می‌توان آن‌ها را متعلق به قاب داخلی دانست. بنابراین تخطیِ مربوط به نوشته‌ها فقط متالپسیس بلاغی نزولی محسوب شده که از جانب نگارگر در قاب داخلی اعمال شده‌اند.

محوشدن بعضی از قسمت‌های قاب درونی، نشان از درهم‌آمیختگی قاب درونی و قاب بیرونی نگاره است. بخش شرقی قاب درونی کاملاً دارای مرز و چارچوب است، طوری‌که به‌طور صریح دو جهان مجزا از یکدیگر را نشان می‌دهد. در بخش‌های شمالی و جنوبی، قاب درونی دارای شکستگی و محوشدگی می‌باشد. هم‌چنین جهانی از جنس قاب درونی در بخش غربی قاب بیرونی امتداد یافته است و گویی در بیرون قاب نیز جریان دارد. تخطی درخت از قاب درونی به قاب بیرونی، متالپسیس هستی‌شناسانه صعودی محسوب می‌شود. شاخه‌های درخت با گذر از چارچوب ترسیم‌شده برای قاب داخلی به قاب بیرونی نفوذ می‌کنند. از آن‌جایی که با شکسته‌شدن چارچوب سمت چپ قاب داخلی، جهان قاب درونی به قاب بیرونی نفوذ کرده است، گویی میان جهان‌های روایی داستانیِ هم‌گون از طریق قاب بیرونی ارتباط برقرار شده است. فیل از جنس و رنگ عناصر درونی قاب است که جهت ایستادنش در نگاره، نشان از آن دارد که از سمت چپ نگاره به سمت قاب داخلی حرکت کرده است. از آن‌جایی که قاب بیرونی دارای پالت رنگ مخصوص خود است (کِرِم-طلایی)، می‌توان گفت فیل نمی‌تواند متعلق به قاب بیرونی باشد. فیل از جهانی دیگر که شبیه به جهان قاب درونی است به جهان داخلی نفوذ کرده است. فیل که گویی متعلق به داستانی دیگر است، با نفوذش به جهان داستانیِ قاب درونی، متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی بینامتنی مرتکب شده است.

۳- ۲. *جنگ تهمورث با دیوان، شاهنامه* شاه‌عباسی، قزوین، ۹۹۵-۱۰۰۵ه.ق، منسوب به رضا عباسی، کتابخانه چیستربیتی، دابلین

این نگاره نیز شامل متن‌هایی درون قاب داخلی می‌باشد که متالپسیس بلاغی نزولی را به نمایش می‌گذارد. متن‌ها همگی در قاب داخلی واقع شده‌اند و حتی در بخش‌هایی که مرزها از بین رفته‌اند نیز با تصور قاب ازبین‌رفته، باز هم در چارچوب و قلمروی قاب داخلی قرار می‌گیرند. در این نگاره مرزهای شمالی و شرقی قاب داخلی، کاملاً دست‌نخورده و مستحکم باقی مانده‌اند. اما مرزهای غربی و جنوبی قاب داخلی کاملاً از بین رفته و با قاب بیرونی تلفیق شده است.

حضور دیو در بخش شمال‌غربی قاب بیرونی نشان از آن است که دیوها از طریق قاب بیرونی به قاب درونی نفوذ کرده‌اند. اما رنگ‌بندی دیوها با پالت‌رنگی مخصوص به قاب بیرونی (کِرِم-طلایی) متفاوت است، بنابراین این‌طور به نظر می‌رسد که دیوها متعلق به قاب بیرونی نیستند و تنها از طریق این قاب توانسته‌اند به قاب درونی نفوذ کنند. ممکن است قاب بیرونی تنها دریچه و گذرگاهی میان جهان دیوها و جهان انسان‌های قاب درونی باشد.

در این نگاره نیز همانند نگاره‌ی اول، جهانی از جنس قاب درونی در بخش غربی قاب بیرونی امتداد یافته است و این‌طور به نظر می‌رسد که در بیرون قاب نیز ادامه پیدا می‌کند. با اینکه در بخش شرقی قاب بیرونی، چنین امتدادی به چشم نمی‌خورد و قاب درونی و قاب بیرونی هر دو بدون تخطی به تصویر کشیده شده‌اند. این امتداد می‌تواند ارتباط با جهانی دیگر (جهانِ بیرون از قاب بیرونی) را تداعی کند؛ جهانی که هم می‌تواند متعلق به نگارنده باشد و هم متعلق به نگاره‌های دیگر که هر کدام جهان روایی خود را دارند.

از آن‌جایی که اکثر سربازها در قاب داخلی واقع‌شده‌اند و جهت حرکتشان به سمت قاب بیرونی ترسیم شده، بنابراین قاب داخلی را جهان

تصویر ۴- *کشتن رستم پیل سفید را، شاهنامه*، قزوین، ۹۹۵-۱۰۰۵ ه.ق، منسوب به رضا عباسی، کتابخانه چستربیتی، دابلین.

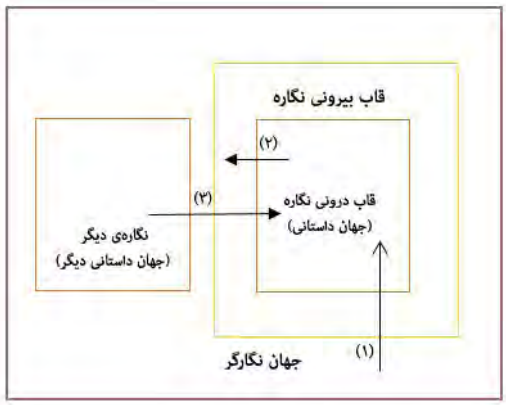
تصویر ۵- *جنگ تهمورث با دیوان، شاهنامه* شاه‌عباسی، قزوین، ۹۹۵-۱۰۰۵ ه.ق، منسوب به رضا عباسی، کتابخانه چیستربیتی، دابلین.

تصویر ۶- *گلگشت*، اصفهان،۱۰۲۰ ه.ق، کار رضا عباسی، موزه ارمیتاژ، سن‌پطرزبورگ.

مربوط به انسان‌ها و قاب خارجی را جهانی که دیوها از طریق آن به جهان انسان‌ها نفوذ کرده‌اند در نظر می‌گیریم. در بخش شمال‌غربی قاب بیرونی، جدالی میان دیو سفیدرنگ و سربازِ شمشیر به‌دست روی داده است. دیو در قاب بیرونی قرار دارد اما سرباز از قاب داخلی به قاب خارجی نفوذ کرده است. تخطی سرباز از مرز میان قاب‌ها متالپسیس هستی‌شناسانه محسوب می‌شود و از آن‌جایی که از قاب داخلی به قاب خارجی رفته است، جهت تخطی نیز صعودی در نظر گرفته می‌شود. حضور دیوان مشکی‌رنگ در بخش جنوب‌غربی قاب داخلی نیز نشان از متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی می‌باشد. دیوان که گویی از یک جهان داستانی دیگر به جهان داستانیِ قاب درونی نفوذ کرده‌اند، جهت حرکتشان افقی(بینامتنی) در نظر گرفته می‌شود.

۳- ۳. *گلگشت*، اصفهان،۱۰۲۰ ه.ق، کار رضا عباسی، موزه ارمیتاژ، سن‌پطرزبورگ (تصویر ۶)

این نگاره خلاف دو نگاره‌ی قبل، فاقد نوشته می‌باشد. بنابراین متالپسیس بلاغی نزولی که توسط نگارنده بر جهان داستانی اعمال می‌شد در مورد این نگاره اتفاق نمی‌افتد. در مقایسه با دو نگاره‌ی قبلی، مرز قاب داخلی و قاب خارجی در این نگاره مستحکم‌تر و دست‌نخورده‌تر باقی مانده است. علاوه بر اینکه در این نگاره خلاف دو نگاره‌ی قبل، قاب بیرونی نیز مرز مشخصی با جهان بیرونی‌اش دارد. به‌طورکلی دو مرزِ میان قاب درونی و بیرونی و همین‌طور قاب بیرونی با جهان بیرونی‌ترش واضح‌تر و برجسته‌تر از دو نگاره‌ی قبلی است.



تصویر ۷- وقوع انواع متالپسیس در نگاره‌های انتخابی.

در بخش شمالیِ قابِ داخلی، بخشی از شاخه‌های درخت و ابرهای آبی‌رنگ از قاب داخلی به قاب خارجی نفوذ کرده‌اند که نشان از متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی می‌باشد. اما با وجود این تخطی هم‌چنان مرز میان قاب داخلی و خارجی قابل‌مشاهده است. خلاف دو نگاره‌ی پیشین زمانی که قاب‌ها در هم آمیخته می‌شدند، مرزها کاملاً از بین رفته و دیده نمی‌شدند. این نگاره هم‌نشینی و بزمی چندنفره است که با دنبال‌کردن نگاه اکثر شخصیت‌ها، به مرکز توجه نگاره خواهیم رسید. مرکز توجه در این تصویر، مرد اشراف‌زاده‌ای با دستار سفیدرنگ در قسمت راست قاب داخلی است که زنی سر بر شانه‌اش نهاده است.

ماهیت کاراکترها و لباس‌های دو زنی که در قاب بیرونی ایستاده‌اند، دقیقاً از جنس کاراکترهای موجود در قاب داخلی هستند. بنابراین این دو زن از بزم قاب داخلی به قاب خارجی رفته و از آن‌جا در حال تماشا و تعامل با قاب داخلی هستند. تخطی دو زن به شکل فیزیکی از قاب درونی به قاب بیرونی، متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی به حساب می‌آید. زنی که با ردای نارنجی‌رنگ در قاب بیرونی ایستاده کاملاً در ناحیه‌ی قاب بیرونی قرار دارد و جهت نگاهش به سمت قاب درونی و اشراف‌زاده می‌باشد. زن در قاب بیرونی ایستاده و به قاب درونی نگاه می‌کند، بنابراین می‌توان گفت که متالپسیس بلاغی در جهت نزولی اتفاق افتاده است. با نگاه‌کردن موجودی از بیرون قاب (سطح بالاتر) به درون قاب (سطح پایینی)، مرز میان دو سطح روایی نقض می‌شود. اما چون تخطی به شکل فیزیکی اتفاق نمی‌افتد، این نوع از متالپسیس با شدت کم‌تری به نمایش گذاشته می‌شود. اما کمی پایین‌تر از زن ردانارنجی، زن دیگر با لباس نارنجی و کمربندی آبی به چشم می‌خورد. این زن نیز عملا تخطی هستی‌شناسانه مرتکب شده است. او دقیقاً روی مرز قاب داخلی و خارجی زانو زده و دستش را روی آرنج مردی که در قاب داخلی درازکشیده گذاشته است. نصف بدن زن در قاب بیرونی و نصف دیگرش در قاب درونی واقع شده است (تصویر ۷).

نتیجه

نگاره‌های انتخابی از مکتب اصفهان با بهره‌گیری از فن میزان‌آبیم سه سطح روایی ایجاد می‌کنند و دارای متالپسیس‌های بلاغی و هستی‌شناسانه در جهات مختلف می‌باشند. در نگاره‌های عباسی، با وجود تکنیک میزان‌آبیم یا قاب‌درقاب جهان‌های روایی در سه سطح ایجاد شده‌اند. دو سطح داستانی که شامل قاب درونی و قاب بیرونی می‌شوند و یک سطح دیگر که مربوط به نگارنده و نگاره‌های دیگر (بینامتنیت) می‌باشد. در نگاره‌ی اول *کشتن رستم پیل سفید را* و نگاره‌ی دوم *جنگ تهمورث با دیوان* وجود متن‌ها در لابه‌لای نقش‌ها در قاب درونی، متالپسیس بلاغی را ایجاد کرده است و چون متن‌ها از جهان نگارگر بر جهان داستانی اعمال شده‌اند بنابراین می‌توان آن‌ها را متالپسیس بلاغی نزولی به حساب آورد. در هر سه نگاره عناصری هم‌چون

دو زن در نگاره‌ی *گلگشت*، شاخه‌ی درختان، ابرها و غیره از قاب درونی (سطح پایین‌تر) به قاب بیرونی (سطح بالاتر) نفوذ کرده بودند که متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی صعودی را به وجود می‌آوردند. در نگاره‌ی اول و دوم، جابه‌جایی از جهان داستانی دیگر به جهان داستانیِ قاب درونی، متالپسیس هستی‌شناسانه‌ی افقی (بینامتنی) را شکل داد.

پی‌نوشت‌ها

1. Diachronic.
2. Mari-Lure Ryan.
3. Monika Fludernik.
4. John Pier.
5. Wener Wolf.
6. Sonja Klimek.
7. Karin Kokkonen.
8. Julain Hanebeck.
9. a Jump Across.
10. Mise en Abyme.
11. Dramaturgic.
12. interpenetration.
13. Julain Hanebeck.
14. The Marked Case.
15. Jane Eyre.
16. Dorothea.
17. Middlemarch.
18. Thornfield.

فهرست منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، *نگارگری ایران* (پژوهشی در تاریخ نقاشی ونگارگری ایران). تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)، مرکز تحقیق و توسعه‌ی علوم انسانی.

استراوس، آنسلم؛ کوربین، جولیت (۱۳۸۵)، *اصول روش تحقیق کیفی*، ترجمه بیوک محمدی، ناشر: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دوری، کارل جی. (۱۳۶۸)، *هنر اسلامی*، ترجمه رضا بصیری، تهران: انتشارات یساولی.

ژنت، ژرار (۱۳۹۹)، *گفتمان روایی، رساله‌ای در روش تحلیل*، ترجمه‌مریم طیورپرواز، تهران: انتشارات مهراندیش.

هرمن، دیوید (۱۳۹۲)، *عناصر بنیادین در نظریه‌های روایت*. ترجمه حسین صافی، تهران: نشر نی.

هولود، رناتا (۱۳۸۵)، *اصفهان در مطالعات ایرانی*، ترجمه محمدتقی فرامرزی، چاپ اول، تهران: فرهنگستان هنر.

Cohn, Dorrit (2012). Metalepsis and mise en abyme. Translated by Lewis S. Gleich, *Narrative*, 20(1), pp. 105-114.

Coste, Didier & Pier, John (2009). "The Living Handbook of Narratology" / Narrative levels., by Hühn, Peter, Jan Christoph Meister, John Pier, Wolf Schmid, and Jörg Schönert. Hamburg: Hamburg University. URL: http://www. lhn. uni-hamburg.de (Retrieved on 12.03. 2020). pp. 295-308.

Elo, Satu & Kingas, Helvi (2007). The Qualitative Content Analysis Process. *Journal of a Advanced Nursing*. 2008. Wiley online liberary. pp. 107-115.

Hanebeck, Julian (2017). *Understanding Metalepsis* de Gruyter.

Farhad, Massumeh (2010), Searching for the New: Later Safavid Painting and the Suz u Godaz (Burning and Melting) by Nau'I Khabushani, *The Journal Of Walters Art Museum*, Vol. 59, pp. 115-130.

Kukkonen, Karin (2011). *Metalepsis in popular culture/ Metalepsis in popular culture*: An introduction., by Kukkonen, Karin, & Klimek, Sonja (Eds.) (Vol. 28). Berlin: de Gruyter. pp. 1-21.

Lam, Celia (2014). *Breaking the fourth wall*: dynamics of fan fiction production. In Living in the Limelight: Dynamics of the Celebrity Experience. Brill. pp. 75-85.

Pier, John (2016). *Metalepsis* (revised version; uploaded 13 July 2016). the living handbook of narratology.pp. 1-21.

Ryan, Marie-Laure (2006). *Avatars of Story*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Honar-Ha-Ye-Ziba: Honar-Ha-Ye-Tajassomi
DOI: 10.22059/JFAVA.2022.344156.666922

Investigation of Metalepsis in the Isfahan School Manuscript Illustrations Based on Karin Kukkonen's Model; A Case Study of Selected Works of Reza Abbasi*

Payam Zeinolabedini[**1], Fatemeh Ahmadi**[2]

[1]PhD of Art Research, Department of Advanced Studies of Art, School of Visual Arts, College of Fine Arts, University of Tehran, Tehran, Iran.

[2] Master Student of Cinema, Department of Performing Arts, Kamal-ol-Molk Institute of Higher Education, Nowshahr, Iran.

(Received: 11 Jun 2022; Accepted: 25 Jun 2022)

Isfahan school is one of the leading schools of manuscript illustrations in the Safavid era. These manuscript illustrations reflect many narratives, including literary, mystical, historical, political, and so on. Metalepsis, as a special type of narrative, causes transgression between levels of narrative. This feature can be explored in many works of art, including manuscript illustrations. Around the world, especially in Europe, narratologists are trying to study the historical developments of metalepsis to better understand it by identifying how it appeared and examining its changes over time, thus providing more complete models. Although the properties of metalepsis have been considered in the postmodern situation, extensive research on it in the ancient cultures of the world shows that the use of this method in literature and art has a long history. Some of the manuscript illustrations of the Isfahan school, by drawing narrative levels, show obvious transgressions of the created boundaries. In these manuscript illustrations, narrative levels are demarcated and fictional worlds are intertwined while being separated through frames. Analysis of metalepsis in Iranian manuscript illustrations that have a long history can further confirm this claim. No research has been observed in this field so far and the present research has been done with the understanding of the importance and necessity of filling the existing scientific gap in this field. This article seeks to discover the characteristics of metalepsis in the Safavid period manuscript illustrations with a fundamental purpose. The method of this research is qualitative with a descriptive-analytical approach and based on collecting information from library sources and visual archives. It is worth mentioning that unrest, encouragement, and deviation from specific frameworks in Reza Abbasi's manuscript illustrations break the defined boundaries of a narrative world. In some of his manuscript illustrations, Reza Abbasi mixes narrative levels and violates the certainty of borders. Therefore, three illustrations by Reza Abbasi with the names "Rustam kills the elephant", "Tahmuras defeats the demon army" and "Golgasht (Picnic with a nobleman)" have been selected based on the purposeful selection of the desired items and based on the presented theoretical framework. The result shows that the selected manuscript illustrations from the Isfahan school create three levels of narrative by using the mise en abyme technique and have rhetorical and ontological metalepsis in different movements. In the first manuscript illustration, "Rustam kills the elephant" and in the second manuscript illustration, "Tahmuras defeats the demon army", the presence of verses in the inner frame creates rhetorical metalepsis. On the other hand, because the texts from the world of the painter have been applied to the world of fiction, so they can be considered as descending rhetorical metalepsis. In all three illustrations, elements such as two women in the illustration of Golgasht, tree branches, clouds, etc. have penetrated from the inner frame (lower level) to the outer frame (higher level), which creates ascending ontological metalepsis. In the first and second manuscript illustrations, the shift from another fictional world to the inner frame fictional world forms a horizontal (intertextual) ontological metalepsis.

Keywords
Metalepsis, Narrative Levels, Iranian Manuscript Illustrations, Isfahan School, Reza Abbasi.

*This article is extracted from the second author's master thesis, entitled: "A comparative study of the characteristics of metalepsis in cinema and literature" under the supervison of the first author in Kamal-ol-Molk institute of higher education, Nowshahr.

**Corresponding Author: Tel: (+98-912) 6351321, Fax: (+98-21) 88727118, E-mail: payam.zinalabedin@ut.ac.ir