فصلنامه اجتماعیات در ادب فارسی
سال دوم/ شماره مسلسل چهارم/ پاییز ۱۴۰۲ / صفحات: ۴۴-۲۷

روایت‌شناسی یک فرم ادبی– احتماعی عامه؛ مطالعه تطبیقی فرم‌روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم

سپیده ضیائی نژاد[1*]، بهروز محمودی بختیاری[2]
[1]دانشجوی دکترای پژوهش هنر، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه تربیت مدرس
[2]دانشیار گروه هنرهای نمایشی دانشگاه تهران
تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۸/۱۳ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۲/۹/۱

چکیده

دانش روایت‌شناسی به رهبری ساختارگرایان تدوین شد و هدف آن شناسایی چیزهایی است که وجه مشترک همه روایت‌ها و فقط روایت ها هستند. واژۀ روایت اولین بار توسط تودوروف پیشنهاد شد و در دهه‌های گذشته به موضوع مهم بحث و بررسی در تقریباً تمام رشته‌ها از هنرهای زیبا و علوم‌طبیعی و اجتماعی گرفته تا مطالعۀ ارتباط و رسانه، تبدیل شده است. نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از مهم‌ترین هنرهای مردمی در ایران است که با تولد جنبش مشروطه و بیداری افکار عامه رونق یافت. در این گونه نقاشی‌ها، نقاش موضوعات روایی قهوه‌خانه را مطابق با شرحی از زبان نقال، تعزیه‌خوان، مداح و روضه‌خوان به تصویر می‌کشید و همچنین بر اساس آنچه در ذهن مردم کوچه و بازار بوده، به نمایش می‌گذاشت. یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روایی بودن آن است که آن را به نمونۀ موردی مناسبی برای روایت‌شناسی تبدیل می‌کند. از سوی دیگر شبیه‌خوانی نیز به عنوان هنر نمایشی فولکلور، اغلب فرم روایی نسبتاً پیچیده‌ای دارد. بررسی چگونگی این پیچیدگی نیز شبیه‌نامه‌ها را تبدیل می‌کند به مصداق مناسبی برای بررسی‌های روایت‌شناسانه. از این‌رو در این پژوهش در قدم اول روایت‌شناسی ژنت به عنوان چارچوب اصلی پژوهش بررسی شده است. پس از آن نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نمایش شبیه‌خوانی (هر دو به عنوانِ هنری آیینی ـ مذهبی ـ ایرانی) به طور اجمالی معرفی شده‌اند. در آخر نیز روایت‌پردازی داستان طفلان مسلم در دو هنر، نقاشی قهوه‌خانه‌ای و مجلس شبیه‌خوانی، با هدف ارزیابی چگونگی و میزان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر یکدیگر بر اساس روایت‌شناسی ژنت بررسی شده‌اند. این پژوهش توصیفی- تحلیلی است و در آن از منابع اسنادی ـ کتابخانه‌ای و پایگاه‌های معتبر اینترنتی استفاده شده است. (پیشنهاد می‌شود نویسندۀ محترم در اینجا مختصراً به نتایج پژوهش نیز اشاره کنند).

واژه‌های کلیدی: مطالعۀ تطبیقی، نقاشی قهوه‌خانه‌ای، شبیه‌نامه، روایت‌شناسی، ژرار ژنت، طفلان مسلم.

مقدمه

روایت به عنوان جزء جدایی‌ناپذیر زندگی بشر، می‌تواند کلامی و یا غیرکلامی، حقیقی یا ساختگی، واقعی و یا غیرواقعی باشد. عمر روایات نیز متفاوت است. برخی از آنان گذرا هستند یعنی به محض بیان شدن، از بین می‌روند. اما دسته‌ای دیگر عمری طولانی داشته و به صورت کتبی و یا شفاهی بارها بازگو و یا خوانده می‌شوند. پایایی و ماندگاری روایات می‌تواند از طریق رسانه‌های مختلفی مانند مطبوعات، انتشارات، سینما، تلویزیون و رادیو افزایش یابد. همان طور که تولان[1] روایت را متعلق به رسانه‌های بی‌شمار می‌داند: «به طورکلی روایت به معنای هر چیزی است که بیانگر یک داستان باشد و می‌تواند یک کتاب ادبی، عکس، روزنامه یا فیلم باشد» (تولان، ۱۳۹۳: ۷). در این میان نوع خاصی از نقاشی ایرانی به نام نقاشی قهوه‌خانه‌ای از جمله تصاویر روایتگر، قابل بحث به شمار می‌رود. شیوۀ نقاشی قهوه‌خانه‌ای در اواخر دوران قاجار در صحنه هنر معاصر ایران، با درونمایۀ رزمی ـ بزمی به دست هنرمندانی مکتب‌ندیده در قهوه‌خانه‌ها

*نویسنده مسئول: sepidehziaee1368@gmail.com

شکل گرفت. این نقاشی‌ها که اغلب روایتگر داستان‌های مذهبی، حماسی و ملی بودند از دل مردم سربرآورده و از ویژگی‌های برجسته آن‌ها می‌توان به روایی‌بودنشان اشاره کرد. چیلپا در مقالهٔ «تأملاتی درباره موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای» علل شکل‌گیری و رشد این مضامین در انواع هنرها، از جمله نقاشی قهوه‌خانه‌ای را اینگونه بیان می‌کند: «ادبیات حماسی ملی و مذهبی به دلیل شرایط خاص اجتماعی دوران پس از مشروطیت و به دلیل نیاز روحی مردم کوچه و بازار به این مضامین مورد توجه گستردهٔ آن‌ها قرار گرفته و در کنار هنرهایی مانند نقالی، پرده‌خوانی و تعزیه، نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز حرکت رو به جلوی خود را آغاز نمود» (چیلپا، ۱۳۹۰: ۷۵). این هنر با بهره‌گیری از سنت‌های کهن ایرانی همچون قصه‌خوانی، مرثیه‌سرایی و تعزیه‌خوانی توانست یکی از بزرگ‌ترین هنرهای مردمی را بوجود آورد. اگرچه رونق و شکوفایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای در ایران را مقارن با دوران مشروطه دانسته‌اند، پیشینهٔ این نقاشی با رونق پرده‌های تعزیه و پیش از آن گره خورده است. جالب آنجاست که در وهلهٔ اول، نقاشی قهوه‌خانه‌ای با تأثیرپذیری از پرده‌خوانی تعزیه (به عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار) به شکوفایی رسید و سپس خودش نیز به‌عنوان یکی از عوامل تأثیرگذار در شکل‌دهی به شکل تکامل‌یافتهٔ شبیه‌خوانی عمل کرد. شبیه‌خوانی به عنوان نخستین گونهٔ نمایشی ایران که دارای متن مکتوب است از اهمیت خاصی برخوردار است. «این شکل نمایش، که با توجه به موضوعات مطروحه در آن و قرار گرفتن در مجموعه اشکال مختلف عزاداری با اسم عام «تعزیه» مشهور گشت و بعدها با توجه به شکل اجرا توسط دست‌اندرکارانش شبیه‌خوانی نام‌گرفت» (ناصربخت، ۱۳۸۶: ۱۶). با توجه به تأثیرگذاری و تأثیرپذیری گفته شده، برآنیم تا فرم روایی داستان طفلان مسلم را در دو هنرِ نقاشی قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌خوانی بر اساس نظریات روایت‌شناسانه، مورد مطالعه تطبیقی قرار دهیم. منتقدان و روایت‌شناسان ساختارگرا همچون رولان بارت [۲]، تزوتان تودوروف [۳]، پل ریکور [۴]، جرالد پرنس [۵]، جاناتان کالر [۶] و ژرار ژنت [۷] در مورد روایت نظریاتی داشته اند و در میان آنان نظریات ژرار ژنت به صورت جامع و کامل‌تری به این بحث می‌پردازد. هارلند [۸] معتقد است که: «دستاوردهای حاصل از نظرات ژنت، بنیادی‌تر از یافته‌های سایر همکاران روایت‌شناس اوست» (هارلند، ۱۳۹۶: ۴۵۵). ژنت با تکیه بر زمان و کانون روایی، نقش به‌سزایی در تکوین نظریهٔ روایت ایفا کرده‌است و از مهم‌ترین نظریه‌پردازان در این حوزه به شمار می‌رود. در این پژوهش با رویکردی ساختارگرایانه به روایت‌شناسی ژرار ژنت می‌پردازیم و سپس روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌خوانی پسران مسلم را مورد مطالعهٔ تطبیقی قرار می‌دهیم. جامعهٔ فرهنگی- هنری ایران، به دنبال رسیدن به هنری ملی است. هنری که در آن صورت‌های نو متناسب با عناصر اجتماعی و فرهنگی، ریشه در فرهنگ کهن ایران داشته باشد. نقاشی قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌خوانی را نه فقط به عنوان هنری آیینی ـ ملی بلکه به عنوان سرمایه‌ای گرانقدر، می‌بایست نگه‌داری و حفظ نماییم و در این راه تمام تلاش خودرا به‌کار گیریم تا آن را برای نسل امروز به شکلی کاربردی اشاعه دهیم و برای آیندگان این مرز و بوم آن را به شکلی شایسته به ارث بگذاریم. هدف نهایی این پژوهش نیز دستیابی به شناخت و درک بهتر از نقاشی قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌خوانی و بررسی وجه اشتراک و افتراق روایت‌پردازی این دو هنر و ارزیابی میزان تاثیر و تاثر آنها بر یکدیگر می‌باشد.

روش تحقیق

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی انجام شده است. روش جمع‌آوری اطلاعات به شیوهٔ اسنادی ـ کتابخانه‌ای و همچنین از طریق پایگاه‌های معتبر اینترنتی بوده است. در قدم اول، روایت‌شناسی مطالعه شد و در قدم دوم، مقالات و کتاب‌هایی در باب نقاشی قهوه‌خانه‌ای و در قدم سوم، کتاب‌ها و مقالاتی مربوط به شبیه‌خوانی بررسی شد. در قدم آخر، برای رسیدن به هدف اصلی پژوهش، به مطالعهٔ تطبیقی فرم روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌خوانی پسران مسلم پرداخته شده است.

شیوه جمع‌آوری داده‌ها:

شناخت منابع متناسب با موضوع.

مطالعه منابع و فیش‌برداری.
تنظیم و طبقه‌بندی داده‌ها.
نتیجه‌گیری

پیشینهٔ تحقیق

اگرچه بسیاری از متون منظوم، فیلم، داستان مصور، نقاشی و نمایش از روایت استفاده می‌کنند، روایت‌شناسان به طور خاص به روایت‌های منثور می‌پردازند و همین امر موجب می‌گردد که در میان پژوهش‌های انجام شده (پایان‌نامه‌ها و مقالات) در زمینهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت، بیشترین حجم، مربوط به متون نثر ادبی باشد. اما برخلاف آنکه متون در حوزهٔ ادبیات نمایشی و سینما و مذهب نیز عمدتاً به نثر هستند، این متون نظم ادبی هستند که در رتبهٔ دوم قرار می‌گیرند و ادبیات نمایشی و سینما و مذهب در رتبهٔ بعدی قرار می‌گیرند و در نهایت تعداد اندکی از پژوهش‌های روایت‌شناسانه هم به نقاشی و دیوارنگاری مرتبط است. از جمله پژوهش‌های صورت‌گرفته بر اساس روایت‌شناسی ژنت در زمینه تصویر، می‌توان به پژوهش زارعی چهارراه‌گشین (۱۳۹۵) در باب روایت‌شناسی نگاره‌های سقفی که تحت عنوان «روایت شناسی و مضمون‌شناسی نگاره‌های سقفی حمام وکیل» اشاره کرد. درواقع این پژوهش به همراه پایان‌نامهٔ آقاجانیان مبارکه (۱۳۹۵) تحت عنوان *بررسی روایت‌شناسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویکرد ژنت* به چگونگی نقل روایت در تصویر می‌پردازند و سپس روایت ارائه‌شده را بر اساس نظریات ژرار ژنت بررسی‌کرده‌اد. پژوهش دیگر در زمینه تصویر از اعظم حکیم و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۷) ، تحت عنوان «مطالعه تطبیقی روایت‌پردازی دینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک» می‌باشد که البته بر اساس روایت‌شناسی ژنت صورت نمی‌گیرد و در آن به مطالعهٔ تطبیقی دو گونه هنر دینی (نقاشی قهوه‌خانه‌ای و نقاشی گوتیک) و شکل‌گیری روایت در آن‌ها پرداخته می‌شود. در زمینهٔ شبیه‌نامه، ذوالفقاریان (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی روایت و جلوه‌های آن در تعزیه»، روایت در تعزیه را به طورکلی و نه براساس نظریات ژنت، مطالعه کرده‌اند. اما در پژوهش حاضر، پس از آن که روایت‌شناسی ژنت به عنوان چارچوب اصلی پژوهش بررسی شد و پس از معرفی اجمالی نقاشی قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌خوانی، روایت داستان طفلان مسلم را در هر دو هنر (نقاشی قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌نامه)، با هدف ارزیابی چگونگی و میزان تأثیرپذیری و تأثیرگذاری بر یکدیگر بر اساس روایت‌شناسی ژنت بررسی کرده‌ایم که تاکنون هیچ پژوهشی این دو هنر را کنار هم مطالعه نکرده است. در این پژوهش تمام تلاش خودرا به‌کار می‌گیریم تا قدمی هر چند کوچک، در راستای اشاعهٔ این دو هنر به شکلی کاربردی برای نسل امروز برداریم با هدف اینکه بتوانیم هنرهای ملی را برای آیندگان این مرز و بوم به شکلی شایسته به ارث بگذاریم.

مبانی نظری

روایت: امروزه روایت بخشی از فعالیت‌های گسترده‌ای است که در حوزهٔ علوم انسانی و علوم اجتماعی قرار می‌گیرند. روایت که در گذشته جایگاهی حاشیه‌ای در ادبیات داشت و تنها بخشی از ادبیات داستانی به حساب می‌آمد، امروزه خود با نام «روایت‌شناسی[۹]» تبدیل به محوری از دانش شده است.

روایت‌شناسی: روایت‌شناسی علمی است که روایت را موضوع پژوهش دقیق و جامع قرار می‌دهد. «روایت‌شناسی نظریه‌ای درباره‌ی روایت است که به رهبری ساختارگرایان تدوین شد و هدف آن شناسایی چیزهایی است که وجه مشترک همه روایت‌ها و فقط روایت‌ها هستند» (مکوئیلان، ۵۱۶:۱۳۸۸). همچنان که هدف دستور زبان آن است که نظام ساده‌ای از قواعد را عرضه کند که از طریق بازگشت و جایگشت بتواند همهٔ پیچیدگی‌های جملات احتمالی را پاسخگو باشد، هدف ساختارگرایان در روایت‌شناسی نیز انجام چنین کاری برای روایت است. هرمن[۱۰] معتقد است که: «از چشم‌انداز ساختارگرایی، روایت، رمزگان یا زبانی است که ساختاری همسان با ساختار خود زبان دارد؛ این رمزگان

روایی، زیربنای متون روایی ویژه‌ای را فراهم می‌سازد. همان‌طور که ساختار زبان مبنای پیام‌های «گفتار» سوسور[۱۱] ویژه‌ای است که طرح و تفسیر آن، نظام زبانی را ممکن می‌سازد» (هرمن، ۱۳۹۶: ۱۳۰). آنها در واقع شخصیت‌های داستان را با اسامی و کنش‌ها را با فعل، مقایسه می‌نمایند.

روایت شناسان: اغلب از ارسطو به عنوان بنیانگذار روایت‌شناسی یاد می‌شود اما اولین بار این تودوروف بود که در سال ۱۹۶۹ در کتاب دستور *زبان دکامرون*[۱۲] نخستین‌بار برای اشاره به علم روایت از اصطلاح «روایت‌شناسی» استفاده کرد. ریچارد هارلند معتقد است که از میان تمام روایت‌شناسان، ژنت به صورت جامع و کامل‌تری نسبت به دیگران به روایت‌شناسی پرداخته است. خدمت ژنت به نظریهٔ روایت در این است که او به ما نشان می‌دهد که روایت‌ها از جنبه‌ها و سطوح متعدد تشکیل می‌شوند که آشنایی با این سطوح، در فهم و ساخت متن ما را یاری خواهد کرد. به همین دلایل در این پژوهش نظریات روایت‌شناسی ژنت، به عنوان چارچوب نظری انتخاب شده است.

ژرار ژنت: ژرار ژنت، نظریه‌پردازی فرانسوی بود که با جمع‌آوری سنت‌های نظریه اروپا و آمریکا، مقولهٔ روایت‌شناسی را نظم و سامان داد. روایت‌شناسی ژنت بر چگونه نگریستن به متون متمرکز است. در قدم اول، ما با سه مفهوم داستان، پیرنگ[۱۳] و فرم‌روایی که هر کدام به ترتیب معادل واژهٔ داستان[۱۴]، گفتمان[۱۵] و روایتگری[۱۶] در نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت است، آشنا می‌شویم و در ادامه برای تکمیل نظریهٔ روایت‌شناسی، به پنج مفهوم اساسی در دو مقولهٔ زمانمندی روایت و کانون روایی در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت می‌پردازیم.

نظریهٔ روایت‌شناسی ژرار ژنت

داستان: به زبان ساده داستان عبارت است از توالی تنظیم شدهٔ رویدادها و اتفاقات بر حسب ترتیب زمانی. «داستان مترادفی برای واژه histoire در فرانسوی یا fabula لاتین است. داستان به ما می‌گوید چه چیزی اتفاق افتاده است و کاری به این که رویداد چگونه عرضه می‌شود ندارد» (مکوئیلان،۱۳۸۸: ۵۲۲).

گفتمان: این واژه معادل «میتوس» یونانی‌ها «پلات» انگلیسی‌ها «پلان» فرانسوی‌ها و «سیوژت[۱۷]» فرمالیست[۱۸]ها می‌باشد که نخستین بار در *فن شعر*[۱۹] ارسطو مطرح شد. «ارسطو در کتاب فن شعر، طرح را به معنی ترتیب رویدادها که آن را روح تراژدی نامید، بکار گرفت» (احمدزاده، ۱۳۸۹: ۴۰). این واژه در زبان فارسی به «طرح»، «پیرنگ»، «افسانه مضمون» و «طرح و توطئه» ترجمه شده است. علاوه بر ترجمه‌های گوناگون طرح، وظایف و تعاریف گوناگونی هم برای آن ارائه شده است. در واقع پیرنگ اصطلاحی با دلالت ثابت نیست بلکه ظرفیت رشد و تغییر آن نامحدود است و به طور دائم در حال دگردیسی است و همین امر تناقضاتی را به همراه می‌آورد. در واقع پیرنگ واژه‌ای است با چندین لایهٔ معنایی متفاوت که می‌توانیم از زوایای گوناگون با آن روبه‌رو شویم. دیپل[۲۰] پیرنگ را این گونه معرفی می‌کند: «اصطلاح پیرنگ ... اصطلاحی است مشخص؛ اصطلاحی است ادبی. این اصطلاح قابلیت اطلاق عام دارد. می‌توان آن را در عام‌ترین و گسترده‌ترین معنا به کار برد» (دیپل،۱۳۸۹:۴۸). بنابراین ما نیز پیرنگ را در گسترده‌ترین معنا به عنوان مجموعه‌ای از تعاریف عنوان شده در نظر می‌گیریم و ویژگی‌های زیر را برایش ذکر می‌نماییم.

۱) طرح می‌بایست آغاز، میانه و پایان داشته باشد.

۲) زاویه‌دید و کانون روایی را مشخص نماید.

۳) ترتیب و توالی رخداد و کنش می‌تواند منحصربه‌فرد و خلاقانه باشد و رعایت توالی گاهشمارانه ضروری نیست. در واقع طرح، قطعات برگزیده‌ای از داستان است که روایت می‌شود، چنانکه نویسنده نظم و آرایش آن را انتخاب کرده است.

۴) رابطه علت و معلولی در توالی رخداد و کنش نقش به‌سزایی دارد. علیت مفهومی است که با جریان حوادث همراه است و اصولاً بدون تقدم و تأخر زمانی علیتی در کار نخواهد بود.

فرم روایی: فرم روایی زیرمجموعه‌ای از طرح است که تنها به دو مورد از وظایف چهارگانهٔ طرح می‌پردازد.

۱) ترتیب و توالی وقایع ۲) زاویه‌دید و کانون روایی

هرچه فرم روایی پیچیده‌تر باشد به تبع آن تفاوت داستان و طرح بیشتر می‌شود. برخی نویسندگان از فرمِ روایی شناخته‌شده و آشنا بهره می‌گیرند، در نتیجه پیرنگ آثارشان ساده و منطقی است. آثار این دسته از نویسندگان به گونه‌ای تقریبا مستقیم موجب رضایت خواننده می‌شود اما برای درک آثار دیگر نویسندگان که فرم روایی پیچیده را انتخاب می‌کنند، می‌بایست با پرسش‌های فراوان روبرو شد و دائم در پاسخ به پرسش‌ها تجدید نظر کرد. در واقع همین کشف و شهود است که علاقه‌مندی مخاطب را فزونی می‌بخشد و به گونه‌ای مخاطب را از حالت منفعلانه به صورت فعال درمی‌آورد.

عناصر زمانمندی: به معنای آن است که آرایش‌های زمانی را در کل متن و نه در یک جمله بررسی می‌کند. ژنت زمان روایت را به این زیرمجموعه‌ها قابل تقسیم دانست:

۱) نظم وترتیب[۲۱]: در ترتیب زمانی مسئله این است که اگر بازنمایی روایی، پیرو توالی طبیعی رخدادها باشد ما با نظم گاهشمارانه روبرو هستیم و اگر چنین نباشد با شکلی از زمان‌گسیختگی[۲۲]. «ساده‌ترین رابطه‌ای که دیده می‌شود، رابطهٔ «ترتیب» است. ترتیب زمان روایت (سخن) با ترتب زمان روایت‌شده (داستان) متوازن نیست و به ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آورد» (تودوروف، ۱۳۷۹: ۵۹). زمان گسیختگی به دو دستهٔ «پس‌نگاه[۲۳]» و «پیش‌نگاه[۲۴]» تقسیم می‌شود. اگر روایت به طور موقت از ترتیب زمانی رخدادها، عقب بیفتد پس‌نگاه و اگر به طور موقت جلو بیفتد، شاهد پیش‌نگاه هستیم.

۲) تداوم[۲۵] : تداوم، روابط میان مدت زمان وقوع رخدادهای داستان و متن مصرف شده برای روایت همان رخدادها را بررسی می‌نماید که به آن«پویایی ثابت» می‌گویند. در نظریهٔ روایت‌شناسی ژنت، پویایی ثابت به منزلهٔ معیار در نظر گرفته می‌شود و نشان می‌دهد که کدام رخدادها گسترش‌یافته و کدام یک حذف شده است. «تفاوتی هست بین زمان گفتمان و زمان داستان، یعنی بین مدت زمانی که صرف خواندن، یا شنیدن روایتی می‌شود و مدت زمانی که رویدادهای اشاره شده در آن اشغال می‌کنند» (مکوئیلان، ۲۱۶:۱۳۸۸). بنابراین زمان داستان می‌تواند بزرگ‌تر، برابر و یا کوچک‌تر از زمان طرح باشد که به ترتیب باعث افزایش، ثابت‌ماندن و کاهش سرعت طرح می‌شود و سه حالت اصلی را برای تداوم در روایت‌ها پدید می‌آورد که عبارت است از:

۱)شتاب ثابت[۲۶] : در شتاب ثابت، زمان بیان رخدادها با زمان داستان برابر است.

۲)شتاب منفی: در شتاب منفی، زمان بیان رخدادها طولانی‌تر از زمان داستان است.

۳)شتاب مثبت[۲۷] : در شتاب مثبت، زمان بیان رخدادها کوتاه‌تر از زمان داستان است.

۳) بسامد[۲۸] : بسامد جزء مهمی از مفاهیم زمانمندی است، تولان این مفهوم را این‌گونه تعریف می‌نماید: «تعداد دفعاتی که واقعه‌ای در داستان اتفاق می‌افتد در مقایسه با تعداد دفعاتی که آن واقعه در متن روایت می‌شود» (تولان، ۱۳۹۳: ۷۹). به طور کلی زمان در فرم روایی از نظر بسامد مبتنی بر سه حالت است:

۱) بسامد مفرد[۲۹]: «روایتn مرتبه آنچه n مرتبه اتفاق افتاده است» (ریمون کنان،۷۹:۱۳۸۷).

۲) بسامد مکرر[۳۰]: «نقلn دفعهٔ چیزی است که یک بار اتفاق افتاده است» (همان،۸۰).

۳) بسامد بازگو[۳۱]: «نقل یکبارهٔ آنچه n بار اتفاق افتاده است» (همان،۸۰).

کانون روایت: ابعاد هر واقعه‌ای را دیدی رقم می‌زند که از رهگذر آن به ما عرضه می‌شود. برای درک بهتر کانون روایت در نظریهٔ ژنت، به تفصیل به بیان هردو مفهوم وجه[۳۲] و لحن[۳۳] می‌پردازیم.

وجه یا حالت: در واقع وجه از طریق نوع گفتاری که راوی استفاده می‌نماید و همچنین میزان اطلاعات راوی از شخصیت‌ها، به وجود می‌آید و با مفاهیی چون فاصله[۳۴] ،کانونی‌شدگی[۳۵] و دیدگاه[۳۶] تعریف می‌شود.

فاصله: این اصطلاح به معنای فاصله میان داستان و طرح (روایت) است. هرچه میزان دخالت راوی افزایش یابد، فاصله میان طرح و داستان هم افزایش می‌یابد و بر اساس آن، دو شکل متفاوت نقل و نمایش پدید می‌آید. کم‌ترین فاصله

میان داستان و طرح زمانی است که مخاطب حضور راوی را احساس نکند که اغلب در نمایشنامه‌ها این ویژگی دیده می‌شود. کالر معتقد است که: «فاصله به رابطهٔ روایت کردن با بیان آن می‌پردازد، که آیا مساله تنها روایت کردن است که به روش تلسکوپ کانونی‌شده و راوی به سرعت از نقل آن می‌گذرد و یا مساله به نمایش گذاشتن روایت است که به روش میکروسکوپی کانونی‌شده و راوی نقل خود را با شرح جزئیات و به‌آهستگی بیان می‌کند» (کالر ،۱۳۸۵: ۱۲۰).

چشم‌انداز: ژنت فردی را که از دیدگاه او روایت شکل می‌گیرد «کانونی‌گر» و فردی را که روایت را می‌گوید، «راوی» می‌نامد. اطلاعاتی که راوی به واسطهٔ کانونی‌گر بدست می‌آورد در مقایسه با اطلاعات شخصیت‌های داستان منجر به پیدایش انواع کانون‌شدگی می‌شود.

۱) کانون‌شدگی درونی[۳۷] ۲) کانون‌شدگی بیرونی[۳۸] ۳) کانون صفر یا کانونی‌نشده[۳۹]

بر اساس منظر، جایگاه راوی نسبت به میزان اطلاعاتی که دربارهٔ شخصیت‌ها دارد، به سه دسته تقسیم می‌شود.

۱) کانون روایت با دیدگاه برتر. ۲) کانون روایت با دیدگاه روبرو. ۳) کانون روایت با دیدگاه خارج.

در ادامه درمی‌یابیم میان انواع کانون‌شدگی و شکل‌گیری انواع منظر، چه رابطه‌ای برقرار است.

کانون‌شدگی درونی و دیدگاه روبه‌رو: «نظرگاه درونی با راوی اول شخص مرتبط است که رخدادهایی را می‌بیند و در آنها مشارکت دارد» (همان، ۵۷).

کانون‌شدگی بیرونی و دیدگاه خارج: «نظرگاه بیرونی را می‌توان با راوی سوم شخص مرتبط دانست که رخدادها را می‌بیند اما در آنها مشارکت نمی‌کند» (همان،۵۷).

کانون صفر یا کانونی‌نشده و دیدگاه برتر: در این دیدگاه میزان اطلاعات راوی از شخصیت‌ها بیشتر است. «دیدگاهی است که از بالا به وقایع و آدم‌ها نگاه می‌کند و چون جایگاهش برتر است به شکل راوی دانای‌کل[۴۰] به کار می‌رود و این دیدگاه از نظر ژنت "روایت بدون شعاع کانونی" است که در آن اطلاعات راوی از شخصیت‌ها بیش‌تر است و معمولا زیادتر از آن‌ها حرف می‌زند» (اخوت،۱۳۷۱: ۹۷).

لحن یا آوا: روایت بر حسب مکان راوی، به دو دستهٔ کلی تقسیم می‌شود:

۱) روایت درونی[۴۱]: مکوئیلان[۴۲] آن را اینگونه بیان می‌کند: «(روایت- همراه- با- جهان- داستان) روایتی که در آن راوی یکی از شخصیت‌ها در رویدادهای روایت‌شده است» (مکوئیلان، ۱۳۸۸: ۵۰۵).

۲) روایت بیرونی (سوم شخص)[۴۳]: در اینگونه روایت‌ها، داستان از زاویه سوم شخص به صورت سوم شخص محدود (اطلاعاتش محدود به یک یا چند شخصیت است) و یا به صوردت دانای‌کل (ازهمه چیز آگاه است) نقل می‌شود.

تحلیل یافته‌ها

۱) **نقاشی قهوه‌خانه‌ای:** نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از از هنرهای اصیل و مردمی فرهنگ ایرانی است. گرچه پیشینهٔ شکل‌گیری این گونه از نقاشی، به دوره صفوی و پیدایش مکانی به نام قهوه‌خانه باز می‌گردد، امّا از دوره مشروطیت (دوره قاجار) به صورت جدی آغاز شد. «نقاشی قهوه‌خانه‌ای یکی از چهار جریان موازی در نقاشی معاصر ایران است» (پاکباز،۱۳۸۰: ۱۸۶). وجه تمایز نقاشی قهوه‌خانه‌ای نسبت به جریان‌های دیگر (نقاشی آکادمیک، نگارگری جدید و نقاشی نوگرا)، در آن است که خارج از حوزه هنر رسمی و در دل فرهنگ مردم کوچه و بازار رشد کرده است. امروز اینگونه نقاشی‌ها با نام‌های متفاوتی چون «نقاشی قهوه‌خانه‌ای»، «نقاشی خیالی»، «نقاشی عامیانه» نزد جامعهٔ هنرمندان شناخته شده‌اند. نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نوعی نقاشی روایی رنگ روغنی با مضمون‌های رزمی، بزمی و مذهبی است که روایت‌های اسطوره‌ای ملی از شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و... و همچنین روایت‌های مذهبی شامل وقایع کربلا و و قصص قرآنی اصلی‌ترین موضوعات این نقاشی‌ها به شمار می‌رود. «اهداف نقاشی قهوه‌خانه‌ای را می‌توان در این عناوین باز جست،

تبلیغ برای اشاعهٔ مذهب شیعه و فرهنگ ملی، گرم کردن تعزیه‌ها و اشتیاق مردم برای تجمع در مراکز فرهنگی، شرح مظلومیت امام حسین (ع) و یاران او، شرح دلاوری‌های رستم و سهراب، حفظ اصالت فرهنگ عامه که خود شامل فرهنگ مادی و معنوی می‌شود» (ساریخانی، ۱۳۸۴: ۱۱۶). از جمله هنرمندان نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌توان به حسین قوللر آغاسی، محمد مدبر، عباس بلوکی‌فر، حسن اسماعیل زاده، احمد خلیلی، منصور وفایی و استاد علی‌اکبر صنعتی اشاره کرد. در این پژوهش تابلوی «طفلان مسلم» از محمد مدبر به عنوان نمونهٔ موردی نقاشی قهوه‌خانه‌ای انتخاب شده است.

۲)

تابلوی "طفلان مسلم" در ابعاد ۱۲۵ در ۱۶۵ کاری از محمد مدبر

۲) شبیه‌خوانی (تعزیه): شبیه‌خوانی و یا همان تعزیه به عنوان نحستین گونهٔ نمایشی ایران که دارای متن مکتوب است برای ما اهمیت ویژه‌ای دارد. «اطلاق نام تعزیه به تئاتر مذهبی ایران از آن جا ناشی می‌شود که دو سیاح فرانسوی (تاورنیه[۴۴] و شاردن[۴۵]) که برای نخستین بار در ایام محرم به اصفهان رفته و می‌دانیم که در این ایام فقط تعزیه اجرا می‌شده است، این واژه را ثبت کردند» (تالاسو، ۱۳۹۱: ۱۲). بعدها واژهٔ شبیه‌خوانی را جایگزین واژهٔ تعزیه کرده‌اند. چرا که تعزیه می‌تواند به مفهوم عام آن یعنی عزاداری نیز به‌کار برده شود و از طرف دیگر واژهٔ تعزیه قادر نیست شبیه مضحک (شبیه‌خوانی خنده‌دار) را تحت پوشش خود قرار دهد. البته علاوه بر شبیه‌خوانی و تعزیه، تعبیه یکی دیگر از عناوینی است که به این گونهٔ هنر نمایشی اطلاق می‌شود و محمدبن سلیمان تنکابنی در صفحهٔ ۳۰ کتاب *قصص-العلماء* به آن اشاره می‌کند. «تعبیه از مخترعات صفویه است.» (شهیدی، ۱۳۸۰: ۶۴) این گونهٔ هنری به طور کلی سه مرحله را شامل می‌شود:

پیش‌واقعه: «قطعهٔ تفننی و مقدماتی تعزیه، که از نظر داستانی مستقل و تمام نیست و یک واقعهٔ اصلی تعزیه را پیش می‌کشد» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۳۲).

واقعه: «ماجرای اصلی تعزیه؛ مصائب و شهادت‌های افراد خاندان رسالت» (همان، ۲۲۴).

گوشه: «تعزیه‌نامه‌های مضحک با عنوان گوشه صورت مستقل پیدا کرد و موقع اجرای آن عیدهای مذهبی و هم در مراسم محرم و صفر(غیر از هفتم تا ۱۴ محرم)پیش از نمایش واقعه اصلی بود» (همان، ۱۳۲).

ریشه‌های این نمایش ایرانی به پیش از اسلام برمی‌گردد و در آن شباهت‌های بسیاری با مصائب میترا، سوگ سیاوش، اسطورهٔ تموز، اسطورهٔ گیلگمش و اسطورهٔ مردوخ دیده می‌شود، با وجود آنکه اغلب موضوعات اصلی آن مربوط به شخصیت‌های برجسته از بزرگان اسلام است. «شبیه‌گردانی یا شبیه‌خوانی یا تعزیه، نمایشی بوده است در اصل بر پایهٔ قصه‌ها و روایات مربوط به زندگی و مصائب خاندان پیامبر اسلام و خصوصاً وقایع و فجایعی که در محرم سال ۶۱ هجری در کربلا برای امام حسین و خاندانش پیش‌آمد» (همان، ۱۱۳). البته به‌ندرت موضوعاتی فراتر از مصائب خاندان پیامبر اسلام، مانند مرگ ناصرالدین شاه نیز در تعزیه دیده می‌شود. از جمله ویژگی‌های دیگر این گونهٔ نمایشی

می‌توان به استفاده از نماد و نشانه، تقابل خیر و شر، بازیگری غیر رئالیستی، طراحی لباس غیر دقیق، دیالوگ‌گویی رو به مخاطب، استفاده از کلام منظوم، حضور فعال مخاطب، استفاده از موسیقی، فاصله‌گذاری، حداقل استفاده از دکور و آکسسوار و ... اشاره کرد. همان‌طور که گفته شد زبان این گونهٔ هنری شعر است اما عواملی چون ادیبانه نبودن اشعار، به کار بردن گروهی از کلمات کوچه و بازار، استفاده از اصطلاحات محاوره‌ای، دایره لغات عامیانه، تغیر وزن و قافیه برحسب نیاز، محتوای غم‌انگیز با وزن شاد، داشتن اشتباهات تاریخی و... سبب شد بسیاری از سبک‌شناسان این اشعار را عوامانه بدانند و وجه هنری آنها را نادیده بگیرند. «همین اشعار که در اصطلاح سبک‌شناسان از نوع "پست" به شمار می‌رود، به علت سادگی و صمیمیت، زنده بودن و آکنده بودن از لغات عامیانه، به عنوان زبانی قوی و دراماتیک در تعزیه به کار رفته است.» (ملک‌پور،۱۳۶۳: ۲۳۵) شاید به سبب همین پستانگاری بوده است که مقتل‌نویسان (نویسندگان شبیه‌نامه‌ها) مورد توجه نبوده‌اند تا آنجا که در بسیاری از موارد حتی نویسندهٔ بسیاری مقتل‌ها نامعلوم است. نمونهٔ موردی این پژوهش تعبیه پسران مسلم است که متاسفانه نویسندهٔ آن نیز مشخص نیست اما از شواهد اینگونه به نظر می‌رسد که نویسندهٔ آن رضوانی و اهل بیدگل کاشان بوده است.

۳) خلاصهٔ داستان طفلان مسلم: مسلم بن عقیل پسر عمو، شوهرخواهر و نمایندهٔ امام حسین (ع) بود که از طرف آن حضرت مأموریت مهم سفارت امام را در کوفه به عهده می‌گیرد درحالی‌که همه فرزندان مسلم یعنی چهار پسر و یک دختر همراه مادرشان، رقیه، در کاروان امام حسین(ع) می‌مانند. دو نفر از این پسران در رکاب دایی خود، امام حسین (ع) می‌جنگند و شهید می‌شوند و دختر و همسر مسلم همراه سایر اهل بیت اسیر می‌شوند. دو پسر دیگر یعنی محمد و ابراهیم، بعد از شهادت امام در هنگام غارت خیمه‌ها متواری می‌شوند، اما در آخر توسط ماموران عبیدالله بن زیاد دستگیر و نزد او برده می‌شوند. او دستور می‌دهد که این کودکان را زندانی کنند و در تغذیه (آب و نان) آنها سخت‌گیری کنند، تا تلف شوند. این دو کودک با سختی و مشقت فراوان روزها را سپری می‌کنند تا اینکه یک سال از ماجرا می‌گذرد. آنها تصمیم می‌گیرند وقتی زندانبان (مشکور) آمد نسب و سرنوشت خود را به او بگویند بلکه دلش به رحم بیاید و به آنها کمک کند. شب که زندانبان نان و آب می‌آورد، برادر کوچک‌تر یعنی ابراهیم از او دربارهٔ پیامبر (ص) و علی (ع) و جعفر طیار و مسلم بن عقیل سؤال می‌کند. زندانبان نام همه را با احترام یاد می‌کند و به رسالت پیامبر (ص) و ولایت علی (ع) شهادت می‌دهد و روشن می‌شود که از محبان اهل بیت است. در این موقع دو طفل، خود را معرفی می‌کنند و می‌گویند که دو فرزند مسلم بن عقیل هستند و هر آنچه بر آنان گذشته را بازگو می‌کنند. زندانبان وقتی از قضایا آگاه می‌شود، کمک می‌کند تا آن دو طفل از زندان فرار کنند. دو برادر بعد از طی مسافتی، برای استراحت به پیرزنی پناه می‌برند و شب را در منزل او بیتوته می‌کنند؛ داماد این زن، حارث، که از دشمنان اهل بیت بوده، شب به منزل پیرزن می‌آید و از قضیه حضور دو طفل در خانه باخبر می‌شود. حارث در سپیده‌دم، غلام سیاهی به نام فلیح را، فر می‌خواند و به او دستور می‌دهد که دو کودک را گردن بزند و سر آنها را برایش بیاورد تا بتواند از عبیدالله بن زیاد پاداش دریافت کند. غلام هنگامی‌که می‌فهمد آنها کیستند از اجرای فرمان سر باز می‌زند و خود را در فرات می‌اندازد و می‌گریزد. سپس مرد از پسرش می‌خواهد سر طفلان مسلم را از تن جدا کند. اما پسرش هم می‌فهمد این دو پسر کیستند و مانند غلام از اجرای فرمان پدر سر باز می‌زند و خودش را به فرات می‌اندازد. در آخر، خود حارث آن دو کودک را به کنار فرات برده و با سنگدلی سر آن دو کودک را از تن جداکرده و آنها را به شهادت می‌رساند. سپس، سرشان را در پارچه‌ای پیچیده و بدن هر دو را به آب فرات می‌اندازد و سر آن دو را نزد ابن زیاد می‌برد. هنگامیکه عبیدالله بن زیاد واقعه را از زبان خود حارث می‌شنود، دستور می‌دهد او را به همان جایی که این دو کودک را کشته برده و گردن بزنند و سر او را نزد عبیدالله بیاورند. دستور عبیدالله بن زیاد انجام می‌شود و حارث به هلاکت می‌رسد.

۴) بررسی تطبیقی روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم بر اساس روایت-شناسی ژنت:

بررسی تطبیقی داستان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم: در مورد داستان پسران مسلم روایات متناقضی وجود دارد و در منابع متعددی، انواع متفاوت از این داستان روایت شده است. بررسی این که کدام یک از منابع بر دیگری ارجح است از بحث این پژوهش خارج است، بنابراین ما یکی از معتبرترین و معروف‌ترین منابع یعنی کتاب *امالی شیخ صدوق*[۴۶] را به عنوان مرجع در نظر گرفته‌ایم. خلاصهٔ داستان ارائه شده در سطور بالا، نیز بر اساس همین کتاب است. برخلاف داستان ارائه شده در *امالی شیخ صدوق* که در آن خود پسران مسلم به خانه مادرزن حارث پناه می‌برند، در تابلوی مدبر و شبیه‌نامه منتخب ما، این کنیز حارث است که دو طفل مسلم را می‌بیند و نزد زن حارث می‌برد و دو طفل به دعوت زن حارث در منزلش ساکن می‌شوند. بدین ترتیب حارث دو طفل را نه در منزل مادرزنش بلکه در منزل خودش می‌یابد. در آخر باید گفت اگرچه مجلس شبیه و تابلوی منتخب ما در جزئیات با خلاصه داستان ارائه شده تفاوت دارند، اما در قیاس با یکدیگر تقریبا متشابه هستند.

بررسی تطبیقی گفتمان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم: همان‌طور که پیش‌تر گفتیم یکی از مهم‌ترین وظایف گفتمان این است که شروع، میانه و پایان را مشخص می‌کند. بنابراین در قدم اول شروع، میانه و پایان را در در دو نمونه موردی این پژوهش یعنی نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم از مدبر و و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم بررسی می‌کنیم.

طرح داستان طفلان مسلم در نقاشی مدبر، در ۹ قاب روایت می‌شود، قاب اول که شروع را رقم می‌زند مربوط به خرده داستان قاضی شریح (قاضی کوفه) است، که در آن دو طفل مسلم به همراه قاضی در کنار هم دیده می‌شوند.

قاب اول: قاضی شریح دو طفلان مسلم را فراری می‌دهد.

خلاصهٔ خرده‌داستان قاضی شریح و طفلان مسلم: پس از غارت خیمه‌ها، دو طفل مسلم به منزل قاضی کوفه یعنی قاضی شریح پناه می‌برند. همزمان با آن دو، مردی به نام سعد بن کامل در منزل قاضی سکنی گزیده است. پس از چندی کدورتی میان قاضی و سعد بن کامل به وجود می‌آید که به دنبال آن سعد بن کامل منزل قاضی را ترک کرده و تصمیم می‌گیرد که خبر حضور آن دو طفل را به عبیدالله بن زیاد، والی کوفه، برساند. قاضی از تصمیم او آگاه شده و پسر و غلامش را را مأمور می‌کند تا دو طفل را نزد قبیله‌شان در بنی‌هاشم ببرند. اما پسر و غلامش دو طفل را در نخلستان رها می‌کنند و به کوفه بازمی‌گردند.

از آنجا که این قاب به تنهایی نمی‌تواند داستان مذکور را به مخاطب برساند، نقال وارد عمل می‌شود و داستان را روایت می‌کند. «نقالان افرادی بودند که به منظور سرگرم‌کردن و برانگیختن هیجانات و عواطف یک جمع به وسیله‌ی حالات، بیان مناسب و حرکات نمایشی، قصه و روایت یک واقعه به شعر و نثر را در برابر جمع نقل می‌کردند» (تقوی، ۱۳۹۰: ۱۲). در این روش روایت، یک صحنه از داستان به نمایش درمی‌آید و باقی صحنه‌ها بر اساس گفته‌های نقال در ذهن مخاطب نقش می‌بندد.

خرده داستان دیگر، داستان دو چوپان است که در قاب دوم وسوم روایت می‌شود.

خلاصه خرده داستان دو چوپان: دو طفل در بین راه با دو چوپان برخورد می‌کند که از دوستداران اهل بیت هستند. چوپانان از آنان پذیرایی می‌کنند. اما اندکی بعد مأموران عبیدالله بن زیاد سر می‌رسند و بعد از حمله به چوپانان دو طفل را به دارالاماره نزد عبیدالله می‌برند.

قاب دوم وسوم: داستان دو چوپان

بر خلاف قاب اول، این دو قاب به تنهایی می‌توانند داستان مذکور را به مخاطب برسانند در نتیجه نقال تنها با هدف اضافه کردن جزئیات وارد عمل می‌شود و داستان را روایت می‌کند.

پس می‌توان گفت گفتمان در تابلوی مدبر با متواری شدن دو طفل بعد از غارت خیمه‌ها، آغاز شده و درحالی‌که با افزودن خرده داستان‌های قاضی و چوپان به روایت پر و بال داده می‌شود، در ادامه زندانی شدن دو طفل، فرار از زندان و پناه بردن به منزل حارث و ماجرای کشته شدن دو طفل منطبق بر خلاصه داستان ارائه شده، روایت می‌شود و در آخر نیز گفتمان با مرگ حارث به پایان می‌رسد.

گفتمان در شبیه‌نامه پسران مسلم نیز در ۹ صحنه روایت می‌شود.

یک) آمدن کنیز به لب چشمه و دیدن پسران مسلم

دو) خبر بردن کنیز نزد بی‌بی خود

سه) بردن زن حارث طفلان مسلم را به خانه خود

چهار) آمدن حارث به خانه خود

پنج) خواب دیدن ابراهیم و گفتن به برادر خود

شش) یافتن حارث پسران را

هفت) گماردن حارث غلامش را به قتل طفلان

هشت) گماردن حارث پسرش را به قتل طفلان

نه) کشتن حارث طفلان را

گفتمان در مجلس پسران مسلم با قسمت آشنایی دو طفل مسلم با کنیز خانواده حارث (یعنی بعد از گریختن از زندان)، شروع می‌شود.

کنیز:

شما چه در گرانمایه از چه صدف — نجابت و نسب خویش را دهید شرف

که از تصور این حال دیده گریانم — ز بی‌کسی شما بی‌کسان پریشانم

پسران مسلم:

ماییم دو شمع دل پروانه مسلم — ماییم دو دردانهٔ فرزانهٔ مسلم...

(فتحعلی بیگی، ۱۳۸۶: ۵۵)

در ادامه صحنه ها مطابق با خلاصه داستان پیش‌می‌رود و تنها صحنه خواب ابراهیم و پیش‌گویی شهادت هر دو طفل با هدف پرو بال دادن به داستان افزوده شده است.

ابراهیم: که ای عزیز به من مژده‌ای زخواب رسید که تشنه ما و تو امروز می‌شویم شهید ...

(همان، ۵۷)

و در آخر این گفتمان با به شهادت رسیدن دو طفل مسلم پایان می‌یابد.

گفتمان در نقاشی مدبر در مقایسه با مجلس پسران مسلم، دامنهٔ وسیع‌تری از داستان را در بر می‌گیرد، به علاوه نقاش با افزودن خرده داستان‌ها، به داستان اصلی پرو بال می‌دهد. درحالی‌که گفتمان در مجلس طفلان مسلم، بازهٔ زمانی کوتاه‌تری را در برمی‌گیرد و تنها یک صحنه (خواب دیدن دو طفل) با افزودن نوحه پرورده می‌شود.

وظیفهٔ بعدی گفتمان، برقراری رابطه علت و معلولی میان وقایع است که در هر دو نمونهٔ موردی، رابطه علت معلول در توالی رخدادها به روشنی دیده می‌شود. وظایف دیگر گفتمان چون: ترتیب و توالی رخداد، زاویهٔ دید کانون روایی و ... در بحث فرم روایی به طور مفصل ارزیابی خواهد شد.

بررسی تطبیقی فرم روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و مجلس شبیه‌نامهٔ مسلم:

بررسی تطبیقی ترتیب و توالی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم: در ترتیب زمانی مسئله این است که اگر بازنمایی روایی، پیرو توالی طبیعی رخدادها باشد، ما با نظم گاهشمارانه روبرو هستیم و اگر چنین نباشد با شکلی از زمان‌گسیختگی. در مجلس شبیه‌خوانی، اغلب پیچیدگی روایت در گرو خلاقیت در ارایه توالی رخدادها می‌باشد. «به خوبی آشکار است که شبیه‌خوانان برای روایت‌های تودرتوی مجالس، همچون تدوین سینمایی، راهکار عملی یافته‌اند (دشتی، ۱۳۸۷: ۴۲). اغلب مجالس شبیه‌خوانی حداقل یک مورد از زمان‌گسیختگی را شامل می‌شوند. برای مثال در مجلس پسران مسلم، خواب ابراهیم نوعی پیش‌نگاه (آینده نگری) است که در آن صحنه، شهادت دو طفل مسلم پیش‌گویی می‌شود. مکوئیلان این نوع زمانگسیختگی را روایتگری متقدم[۴۷] می‌نامد و آن را این گونه تعریف می‌کند: «روایتگری‌ای است که در آن رویدادها پیش از آن که اتفاق بیفتند روایت می‌شوند» (مکوئیلان، ۴۹۷:۱۳۸۸).

(صحنهٔ پنجم: خواب دیدن ابراهیم و گفتن به برادر خود)

ابراهیم:

که ای عزیز به من مژده‌ای زخواب رسید که تشنه ما وتو امروز می‌شویم شهید

سر مبارک ما زتن جدا سازند تن مطهر ما را به خاک اندازند

کنون به واقعه دیدم که سید ثقلین شفیع روز قیامت جد امجد حسنین

نشسته بود کنارم غضنفر غالب هزیر بیشه هیجا، علی ابوطالب ...

(فتحعلی بیگی: ۱۳۸۶: ۵۸)

پیش‌نگاه‌ها در سنت غربی و ادبیات مدرن نسبت به پس‌نگاه‌ها به میزان کمتری دیده می‌شوند، اما در متونی چون کتاب‌های پیامبران و عهد عتیق نمونه‌هایی از آن یافت می‌شود چرا که این متون درصدد آنند که با استفاده از پیش‌نگاه، به عنوان نوعی معجزه، وجه فراانسانی و قدسی به موقعیت ببخشند. اما در کل استفاده از این نوع زمانگسیختگی زیاد دیده نمی‌شود. لوته در این باب می‌گوید: «پیش‌نگاه تمهیدی روایی است شامل اشاره به رخدادی که بعدا رخ خواهد داد، پیش‌نگاه از پس‌نگاه نادرتر است و...» (لوته،۷۵:۱۳۸۶).

نوع دیگر زمان‌گسیختگی پس‌نگاه است که گرچه در این مجلس دیده نمی‌شود، نمونه‌های آن در شبیه‌نامه‌ها بسیار است. برای مثال «در برخی از این پیش‌واقعه‌ها از راه رجعت به گذشته به نمایش اصلی می‌رسند، مانند تعزیهٔ امیر

تیمور که در آن تیمور پس از فتح کوفه و خبر شدن از ماجرای کربلا دستور می‌دهد تعزیه‌ای به پا کنند ...» (بیضایی، ۱۳۹۲: ۱۳۱) اغلب در پیش‌واقعه‌ها شاهد پس‌نگاه یا پیش‌نگاه هستیم.

خلاقیت دیگر در ارائهٔ توالی رخدادها، روایت‌های موازی را شکل می‌دهد. در بسیاری از شبیه‌نامه‌ها دیده می‌شود که وقایع در دو مکان متفاوت اما در یک زمان، در حال وقوع است. روایت موازی و نمایش همزمانی وقایع در شبیه‌نامه را می‌توان از طریق گفتهٔ تودوروف توجیه کرد که معتقد بود زمانمندی طرح، تک‌ساحتی و زمانمندی داستان، چندساحتی است، در نتیجه به هنگام تبدیل زمان داستان، به زمان طرح، تک‌ساحتی بودن طرح موجب شده است که ما به نوبت با این وقایع مواجه شویم. برای مثال در شبیه‌نامهٔ «غارت خیمه‌ها» اگر چه روایت به صورت خطی روایت می‌شود و داستان، تسلسل زمانی، ابتدا، میانه و انتها دارد؛ به واسطهٔ تغییر کانونی‌گر شاهد «روایت دو یا چند داستان به طور همزمان که در یک لحظه با شخصیت‌های متفاوت در مکان‌های متفاوت رخ داده است به نوعی که مخاطب این همزمانی را درک کند» (ذوالفقاریان، ۱۳۹۴: ۱۰۸). اگرچه «از نظر تغییر صحنه‌ها و تفاوت مکان، تعزیه‌نامه‌ها در حدود نقاشی سنتی ایرانی است و در آن محدودیتی وجود ندارد» (بیضایی،۱۳۹۲: ۱۲۹). در اغلب نقاشی قهوه خانه‌ای، از جمله تابلوی طفلان مسلم از مدبر هیچ‌گونه زمان‌گسیختگی دیده نمی‌شود، چرا که در آن‌صورت علت و معلولی میان وقایع به هم می‌خورد که جز وظایف اساسی گفتمان بود. از آنچه گفته شد می‌توان چنین نتیجه گرفت که بخش عظیمی از خلاقیت در روایت شبیه‌نامه بر اساس همین ترتیب و توالی رخدادها صورت می‌گیرد در صورتی که ترتیب و توالی قاب در روایت خلاقانهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقش پررنگی ندارد، مگر آنکه نقال بداهه داستانی را از گذشته و یا آینده در اجرایش بگنجاند.

بررسی تطبیقی تداوم در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم:در شبیه‌نامه پسران مسلم اغلب شاهد شتاب ثابت هستیم به جز صحنه خواب دیدن ابراهیم و محمد که نوحه‌خوانی دو برادر را شامل می‌شود.

(نوحه محمد و ابراهیم با یکدیگر)

امشب شب آه کودکانست خون از دل نه فلک روان است

ای مسلم باب ما کجایی غایب تو زطفلکان چرایی...

(فتحعلی بیگی، ۱۳۸۶: ۵۸)

در این صحنه روایت شتاب منفی دارد. به طور کلی شبیه‌نامه‌ها اغلب از نظر تداوم خلاقیت آنچنانی ندارند برخلاف نقاشی قهوه‌خانه‌ای که علت اصلی پیچیدگی روایت‌اش را می‌بایست در تداوم جستجو کرد. برای درک این مسئله می‌بایست با مفهوم ترکیب‌بندی مستمر آشنا شویم که از جمله مهم‌ترین ویژگی‌های نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. همان ویژگی که سبب شد نقاشی قهوه‌خانه‌ای برخلاف اغلب نقاشی‌ها که متون توصیفی به حساب می‌آیند، به واسطهٔ داشتن هم بُعد زمانی و هم بُعد مکانی همچون شبیه‌نامه‌ها در گروه متون داستانی قرار گیرند. ترکیب‌بندی مستمر یا متداوم نقطه مقابل ترکیب‌بندی واحد است. هاوزر[۴۸] ترکیب‌بندی واحد و متمرکز را در کتاب *مطالعات اجتماعی هنر*[۴۹] اینگونه معرفی می‌کند: «کل محتوای عمل در موقعیت واحد، متراکم می‌شود که هرچند خود فاقد جنبش باشد، آبستن حرکت است» (هاوزر، ۱۳۷۲: ۹۱). او همچنین ترکیب‌بندی مستمر را اینگونه معرفی می‌کند: «گویی تماشاگر به مرحله و ایستگاه‌های یک سفر کشانده می‌شود، مانند بازدید مداوم منظره‌هاست، نه بازنمایی یک‌جانبه و یگانه که تنها یک دیدگاه بر آن مسلط باشد» (همان، ۲۲۷). در هنگام استفاده از ترکیب‌بندی مستمر در بازنمایی، حسی از حرکت به صورت مجازی در اثر جلوه‌گر می‌گردد و همین امر به آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای خصلت وهم‌گرا و غیرطبیعت‌گرا می‌دهد که با ویژگی مذهبی و دینی و یا اسطوره‌ای آن نیز هم‌راستا می‌باشد. با بررسی شیوه‌های بیان بصری در آثار روایی دینی قهوه‌خانه‌ای، با دو نوع ترکیب‌بندی مستمر مواجه می‌شویم: الف) ترکیب‌بندی مستمر همزمان: این شیوه ترکیب از جمله پرکاربردترین ترکیب‌بندی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای عاشورایی به شمار می رود. ساریخانی این نوع

ترکیب‌بندی را اینگونه معرفی می‌کند: «تابلوهایی که دارای یک کادر مستطیل و معمولاً دارای یک یا چند صحنه هستند» (ساریخانی،۱۳۸۴: ۱۱۹). این روش ترکیب‌بندی به شکل کارآمدی بر محدودیت‌های زمانی و مکانی موجود فائق می‌آید و در نقاشی، حرکت فیلم‌مانندی را به وجود می‌آورد و آن را قادر می‌سازد که تعداد زیادی داستان را در آن واحد روایت‌کند. همین تعداد زیاد داستان در یک قاب، شتاب مثبت را در روایت تصویر پدید می‌آورد.

ب) ترکیب‌بندی مستمر ناهمزمان: در این نوع از ترکیب‌بندی مستمر، اثر هنری دارای یک موضوع و صحنه‌های متعدد است که این صحنه‌ها با خطوطی تیره از یکدیگر جدا شده‌اند. «در این شیوه داستان‌ها به صورت اپیزودیک با نظمی خاص و جداشده توسط خطوط، در یک ترکیب متعادل و گاهی اوقات متقارن نقاشی می‌شوند، هر اپیزود تا اندازهٔ ممکن کامل است و می‌توان گفت ترکیب‌بندی هر اپیزود متمرکز و واحد است، اما زمانی که در ریتمی خاص کنار یکدیگر واقع شوند، گونه‌ای ترکیب مستمر به وجود می‌آورند» (حکیم، ۱۳۹۷: ۱۰۲). اینگونه از نقاشی‌ها ممکن است توسط خود خالق اثر هنری شماره‌گذاری شوند اما در برخی موارد هم شماره‌گذاری نمی‌شوند. در مواردی تلفیق و تداخل هر دو گونه روایت‌پردازی مستمر همزمان و غیر همزمان در یک اثر هنری نیز دیده می‌شود. برای مثال در تابلوی طفلان مسلم از مدبر ،خود اثر دارای ترکیب‌بندی مستمر ناهمزمان است اما در قاب‌های ۶ و۹ شاهد ترکیب-بندی مستمر ناهمزمان هستیم.

رخداد ۶ و ۷ درقاب ششم

رخداد ۱۰ و ۱۱ در قاب نهم

استفاده از ترکیب‌بندی مستمر همزمان، در اینجا نیز شتاب مثبت را در اثر شکل می‌دهد، چرا که در این اثر هر قاب تنها یک رخداد را در خود جای می‌دهد. حال که با استفاده از ترکیب‌بندی مستمر همزمان یک قاب بیش از یک رخداد را در برگیرد (همان‌طور که در قاب ششم رخداد ۶ و۷ دیده می‌شود)، شاهد شتاب مثبت هستیم. همچنین در قاب ۲و۳ که هر دو باهم خرده داستان چوپانان را روایت می‌کنند، شاهد شتاب منفی هستیم. در آخرباید خاطرنشان کنیم که ارائه نهایی تداوم روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای علاوه بر آنچه ذکرش رفت، به انتخاب و نظر نقال هم بستگی داشت. اینکه نقال کدام رخداد را مفصل‌تر بیان کند (شتاب منفی)، کدام روایت را حذف کند (شتاب مثبت) و یا خلاصه‌تر (شتاب مثبت) بیان کند، می‌تواند روی تداوم روایت تأثیر مستقیم بگذارد. نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای، به روایات مکتوب و شفاهی وابسته‌اند. «این آثار ترکیب مدیاها یا رسانه‌های متفاوت یعنی متن زبانی (نوشتاری متن و گفتاری نقال)، متن نمایشی (حالات و حرکات نقال، تن صدا و...)و متن تصویری نیز هستند» (حکیم، ۱۳۹۷: ۹۸).

بررسی تطبیقی بسامد در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم: همان‌طور که پیش‌تر اشاره کردیم، بسامد جزء مهمی از مفاهیم زمان‌مندی را تشکیل می‌دهد. به طور کلی زمان در فرم روایی از نظر بسامد در تابلوی طفلان مسلم و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم مبتنی بر بسامد مفرد است، یعنی آنکه آنچه n بار به وقوع پیوسته n بار روایت می‌شود، نه کمتر و نه بیشتر. بسامد مفرد ساده‌ترین و رایج‌ترین نوع بسامد در روایت است و این بدان

معناست که تا آنجا که نگارنده با آن مواجه شده، در هیچ یک از دو هنر مجلس‌نویسی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، خلاقیتی در باب تنوع در بسامد صورت نمی‌گرفته و در مجالس شبیه‌خوانی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای اغلب از بسامد مفرد استفاده می‌شده است.

بررسی تطبیقی وجه در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامه پسران مسلم: همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد، اصطلاح فاصله به معنای فاصله میان داستان و طرح (روایت) است. هرچه میزان دخالت راوی افزایش یابد، فاصله میان طرح و داستان هم افزایش می‌یابد و بر اساس آن، دو شکل متفاوت نقل و نمایش پدید می‌آید. در مجلس شبیه‌خوانی، کم‌ترین فاصله میان داستان و طرح را شاهد هستیم چرا که مخاطب حضور راوی را احساس نمی‌کند. اما در نقاشی قهوه‌خانه‌ای که تنها نقاش راوی نیست بلکه نقال نیز همان‌قدر یا بلکه بیشتر به عنوان راوی اهمیت می‌یابد. با توجه به دخالت نقال و اینکه بیان روایت تا حد زیادی وابسته به بیان شفاهی نقال است، درمی‌یابیم بر خلاف شبیه‌خوانی که در آن به واسطهٔ بازیگران، مخاطب حضور راوی اصلی (نویسندهٔ مجلس) را کمتر احساس می‌کند، در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به واسطهٔ دخل و تصرف نقال در روایت، مخاطب حضور راوی را به وضوح احساس می‌کند. در نتیجه نقاشی قهوه‌خانه‌ای به سمت نقل میل می‌کند درحالی‌که شبیه‌خوانی به سمت نمایش می‌رود. در آخر چنین نتیجه می‌گیریم که نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم نوعی گفتمان روایی و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم نوعی گفتمان دراماتیک به حساب می‌آیند. از طرف دیگر هر سه راوی، رخدادها و وقایع را، از از سوی کانونی‌گرها متفاوت ارائه می‌دهند. در شبیه‌نامه پسران مسلم با بررسی تک‌تک صحنه‌ها درمی‌یابیم شخصیت کانونی‌گر احتمالی، دایماً در حال تغییر است. برای مثال در صحنهٔ دوم (خبر بردن کنیز نزد بی‌بی خود) کانونی‌گر یا کنیز است یا زن حارث و در صحنه چهارم (آمدن حارث به خانه خود) قطعا کانونی‌گر حارث است درحالی‌که در صحنه پنجم (خواب دیدن ابراهیم و گفتن به برادر خود) کانونی‌گر یکی از دو طفل مسلم است. همچنین در تابلوی مدبر نیز این شخصیت‌کانونی‌گر احتمالی در هر قاب تغییر می‌کند. برای مثال در قاب اول تابلوی مدبر کانونی‌گر یا قاضی است یا یکی از دو طفل مسلم درحالی‌که در قاب نهم کانونی‌گر یا یکی افراد عبیدالله یا خود عبیدالله یا خود حارث است. همین تغییر کانونی‌گر سبب می‌شود تا اطلاعات راوی نسبت به شخصیت‌های داستان بیشتر باشد و در نتیجهٔ آن، راوی از بالا به رویدادها نگاه کند و صاحب دیدگاه برتر باشد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که چون آگاهی نقاش، نقال و نویسندهٔ شبیه‌نامه فراتر از مخاطب و تمامی شخصیت‌های داستان است، راوی از نوع دانای کل محسوب می‌شود و به سبب تغییر نقطهٔ کانونی، شاهد کانون صفر هستیم.

بررسی تطبیقی لحن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم و شبیه‌نامهٔ پسران مسلم: همان‌طور که گفته شد، در بیان روایت نقاشی قهوه‌خانه‌ای، علاوه بر تصاویر که توسط نقاش خلق شده‌اند، نقال نیز نقش کلیدی دارد و همین حضور نقال است که نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای را به گفتمان روایی تبدیل می‌کند. این درحالی است که در شبیه‌نامه، راوی که در واقع نویسندهٔ شبیه‌نامه است، در تلاش است که با حذف نظام ارتباطی واسط، جنبهٔ کارکرد روایی را به نظام ارتباطی درونی یعنی گفتگوهای شخصیت‌های دراماتیک (دیالوگ) و گفتگوهای تک‌گویانه (مونولوگ) منتقل کند که در نتیجهٔ آن، نوعی گفتمان دراماتیک به‌وجود می‌آورد. در واقع نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روایتی است که نقاش و نقال آن را می‌پرورانند و در آن نقال به جای نمایش مستقیم کنش و گفتگوها دربارهٔ آنها سخن می‌گوید و یا حتی در موردشان به قضاوت می‌نشیند. اما در شبیه‌نامه ارائهٔ مستقیم کنش و گفتگوها را داریم. همان‌طور که پیش‌تر گفته شد، در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاش نقال و در شبیه‌نامه، نویسنده همان راویست و چون هم نقاش و نقال و هم نویسندهٔ شبیه‌نامه، بیرون از جهان داستان قرار دارند، بنابراین روایت بیرونی است.

نتایج

- نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و شبیه‌نامه‌ها هر دو اغلب روایتگر داستان‌های مذهبی، حماسی و ملی بوده و از دل مردم سر برآورده‌اند که از ویژگی‌های برجسته آن‌ها می‌توان به پیچیدگی روایت‌شان اشاره کرد.
- اگرچه مجلس شبیه پسران مسلم و تابلوی طفلان مسلم در جزئیات با خلاصهٔ داستان ارائه‌شده در امالی شیخ صدوق تفاوت دارند، اما در قیاس با یکدیگر متشابه هستند.
- گفتمان در نقاشی مدبر در مقایسه با مجلس پسران مسلم، دامنهٔ وسیع‌تری از داستان را در بر می‌گیرد، به علاوه نقاش با افزودن خرده داستان‌ها، به داستان اصلی پر و بال می‌دهد. درحالی‌که گفتمان در مجلس طفلان مسلم بازهٔ زمانی کوتاه‌تری را در برمی‌گیرد و تنها یک صحنه (خواب دیدن دو طفل) با افزودن نوحه پرورده می‌شود.
- در هر دو نمونهٔ موردی، یعنی مجلس شبیه پسران مسلم و تابلوی طفلان مسلم، رابطهٔ علت و معلول در توالی رخدادها به روشنی دیده می‌شود.
- بخش عظیمی از خلاقیت در روایت شبیه‌نامه (پس‌نگری، پیش‌نگری و روایت‌های موازی) بر اساس ترتیب و توالی رخدادها صورت می‌گیرد، در صورتی که ترتیب و توالی قاب در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقش پررنگی در روایت خلاقانه ندارد، مگر آنکه نقال فی‌البداهه داستانی را از گذشته و یا آینده در اجرایش بگنجاند.
- به طور کلی شبیه‌نامه‌ها اغلب از نظر تداوم، خلاقیت آنچنانی ندارند برخلاف نقاشی قهوه‌خانه‌ای که علت اصلی پیچیدگی روایت‌اش را می‌بایست در تداوم جستجو کرد. استفاده از ترکیب‌بندی مستمر، در اثر شتاب مثبت شکل می‌دهد اما ارائهٔ نهایی تداوم روایت در نقاشی قهوه‌خانه‌ای علاوه بر آنچه ذکرش رفت، به انتخاب و نظر نقال هم بستگی دارد.
- زمان در فرم روایی از نظر بسامد در تابلوی طفلان مسلم و مجلس پسران مسلم مبتنی بر بسامد مفرد است، که ساده‌ترین و رایج‌ترین نوع بسامد در روایت به شمار می‌رود و به طور کلی در هیچ یک از دو هنر مجلس‌نویسی و نقاشی قهوه‌خانه‌ای، خلاقیت در باب بهره‌گیری از انواع بسامد مکرر و بازگو رایج نبوده‌است.
- با توجه به دخالت نقال و اینکه بیان روایت تا حد زیادی وابسته به بیان شفاهی نقال است، درمی‌یابیم برخلاف شبیه-خوانی که در آن به واسطهٔ بازیگران، مخاطب حضور راوی اصلی (نویسندهٔ مجلس) را کمتر احساس می‌کند، در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به واسطهٔ دخل و تصرف نقال در روایت، مخاطب حضور راوی را به وضوح احساس می‌کند. در نتیجه نقاشی قهوه‌خانه‌ای به سمت نقل میل می‌کند درحالی‌که شبیه‌خوانی به سمت نمایش می‌رود. بنابراین می-توان چنین نتیجه گرفت که نقاشی قهوه‌خانه‌ای طفلان مسلم نوعی گفتمان روایی و شبیه‌نامه پسران مسلم نوعی گفتمان دراماتیک به حساب می‌آیند.
- چون آگاهی نقاش، نقال و نویسنده شبیه‌نامه فراتر از مخاطب و تمامی شخصیت‌های داستان است، راوی از نوع دانای کل محسوب می‌شوند و به سبب تغییر نقطه کانونی، شاهد کانون صفر هستیم.
- در نقاشی قهوه‌خانه‌ای، نقاش، نقال و در شبیه‌نامه، نویسنده همان راویست و چون هم نقاش و نقال و هم نویسندهٔ شبیه نامه، بیرون از جهان داستان قرار دارند، بنابراین روایت بیرونی است.
- هر دو هنر از فرم روایی پیچیده و غیرمعمول بهره‌مندند و همین امر به هر دو هنر خصلت وهم‌گرا و غیرطبیعت‌گرا می‌دهد که با ویژگی مذهبی و دینی و یا اسطوره‌ای آن‌ها نیز هم‌راستا می‌باشد. اما نکتهٔ مهم آن است که هرکدام ابزار متفاوتی به کار می‌گیرند. اغلب شبیه‌نامه‌ها از طریق بازی با ترتیب وتوالی و نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از طریق تداوم منحصر به‌فردشان به این هدف دست می‌یابند و اگر چه این دو هنر روش‌های روایی متفاوتی به کار می‌برند هریک از آن‌ها به سهم خود ذهن مخاطب را برای درک این پیچیدگی‌ها آماده کرده و زمینه‌ای برای شکل‌گیری و ارتقای هنرهای ملی و منحصر بفرد به وجود می‌آورد.

---

[1] Michael J. Toolan

[2] Roland Barthes
[3] Tzvetan Todorov
[4] Paul Ricoeur
[5] Gerald Prince
[6] Janathan culler
[7] Gerard Genette
[8] Richard Harland
[9] Narratology
[10] David Herman
[11] Ferdinand de Saussure
[12] Grammaire du Dcamron
[13] Plot
[14] Histoire
[15] Discourse
[16] Narration
[17] Sjuzhet
Formalist [18]
[19] Poetics
[20] Elizabeth Dipple
[21] Order
[22] Anachrony
[23] Analepsis
[24] Prolepsis
[25] Duree
[26] Isochrony
[27] Acceleration
[28] Frequency
[29] Singulative
[30] Repetitive
[31] Iterative
[32] Mood
[33] Voice
[34] Distance
[35] Focalized
[36] Perspective
[37] Internally focalized
[38] Xternally focalized
[39] Non focalized
[40] Omniscient
[41] Homodiegetic
[42] Martin Mcquillan
[43] Heterodiegetic
Jean- Baptiste Tavernier [44]
[45] Jean Chardin

[۴۶] *امالی شیخ صدوق*، اثر ابوجعفر محمد بن علی بن موسی بن بابویه قمی، معروف به شیخ صدوق، از جمله کتبی است که حاوی روایات و مباحثی در عرصه‌های مختلف اخلاقی، تاریخی و اجتماعی می‌باشد که در سال ۳۶۸ قمری به زبان عربی نوشته شده است.

[47] Anterior narration
[48] Arnold Hauser
[49] The Social Art History

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع

- احمدزاده، علیرضا (۱۳۸۹). *فرهنگ واژگان تئاتری*. تهران: افراز.
- آقاجانیان مبارکه، شادی (۱۳۹۵). *بررسی روایت‌شناسی آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با رویکرد ژنت*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ ارتباط تصویری، دانشگاه علم و هنر یزد. دانشکدهٔ هنر و معماری.
- بابویه قمی، محمد بن علی بن الحسین (۱۳۷۰). *امالی شیخ صدوق*. ترجمهٔ محمدباقر کمره‌ای. تهران:کتابچی.
- بیضایی، بهرام (۱۳۹۲). *نمایش در ایران*. تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
- پاکباز، روئین (۱۳۸۰). *نقاشی ایران از دیروز تا امروز*. تهران: زرین و سیمین.
- تالاسو، آدولف (۱۳۹۱). *تئاتر پارسی‌نمایش ایرانی*. ترجمهٔ فائزه عبدی، تهران: بیدگل.
- تودوروف، تزوتان (۱۳۷۹). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. تهران: نشر آگه.
- تولان، مایکل جی (۱۳۹۳). *روایت شناسی*. ترجمهٔ سید فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.
- چیلپا، کاظم و مصطفی گودرزی و علی‌اصغر شیرازی (۱۳۹۰). «تأملاتی دربارهٔ موضوعات ملی و مذهبی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای». فصلنامهٔ علمی و پژوهشی نگره، شماره۱۸. (۶۹- ۸۱).
- حکیم، اعظم و ابوالقاسم دادور (۱۳۹۷). «مطالعهٔ تطبیقی روایت‌پردازی دینی در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و گوتیک». فصلنامهٔ علمی و پژوهشی نگره، شماره ۴۷. (۹۴- ۱۰۹).
- دشتی، علی اصغر (۱۳۸۷). «کارکرد قراردادهای زمانی و مکانی در شبیه‌خوانی». فصلنامهٔ تخصصی تئاتر (۴۲- ۴۴).
- دیپل، الیزابت (۱۳۸۹). *پیرنگ*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- ذواالفقاریان، الهام (۱۳۹۴). *دفتر پژوهش۲ (بررسی روایت و جلوه‌های آن در تعزیه)*. تهران: انتشارات نمایش.
- ریمون کنان، شلومیت (۱۳۸۷). *روایت داستانی: بوطیقای معاصر*. ترجمهٔ ابوالفضل حری. تهران: نیلوفر.
- زارعی چهارراه‌گشین، الهام (۱۳۹۵). *روایت‌شناسی و مضمون‌شناسی نگاره‌های سقفی حمام وکیل*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، رشتهٔ پژوهش هنر، دانشگاه علم و هنر یزد. دانشکده هنر و معماری.
- ساریخانی، مجید (۱۳۸۴). «نقاشی قهوه‌خانه‌ای در دوره قاجار». وقف میراث جاویدان، شماره ۵۰. (۱۱۴- ۱۲۰).
- شهیدی، عنایت‌الله (۱۳۸۰). *تعزیه و تعزیه‌خوانی*. تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی با همکاری کمیسیون ملی یونسکو.
- فتحعلی‌بیگی، داوود (۱۳۸۶). *تعبیه (مجالس شبیه‌خوانی)*. تهران: انتشارات نمایش.
- فتحعلی‌بیگی، داوود و مهدی دریایی (۱۳۹۴). *دفتر تعزیه ۱۳*. تهران: انتشارات نمایش.
- لتوین، دیوید (۱۳۹۴). *معماری درام*. ترجمهٔ امیر راکعی. تهران: ساقی.
- لوته، یاکوب (۱۳۸۶). *مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما*. ترجمهٔ امید نیک‌فرجام. تهران: مینوی خرد.
- مکوئیلان، مارتین (۱۳۸۸). *گزیدهٔ مقالات روایت*. ترجمهٔ فتاح محمدی. تهران: مینوی خرد.
- ملک‌پور، جمشید (۱۳۶۳). *ادبیات نمایشی در ایران*. جلد اول. تهران: توس.
- ناصربخت، محمدحسین (۱۳۸۶). *نقش‌پوشی در شبیه‌خوانی*. تهران: انتشارات نمایش.
- هارلند، ریچارد (۱۳۹۶). *از افلاطون تا بارت*. ترجمهٔ بهزاد برکت. تهران: ماه و خورشید.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۷۲). *تاریخ اجتماعی هنر*. ترجمهٔ امین مؤید، تهران: انتشارات چاپخش.
- هرمن، دیوید (۱۳۹۶). *دانشنامهٔ نظریه‌های روایت*. ترجمهٔ محمد راغب. تهران: نیلوفر.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی