نوع مقاله: پژوهشی
10.61186/mth.14.27.17
دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۲۳
پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۰۶

تحلیل روایت‌شناختی موزه‌های هنر با تأکید بر مفهوم قاب‌بندی به‌مثابه بُعد رویدادها بر اساس آرای میکه بال و سیمور چتمن*

میثم رضایی مهوار** افسانه ناظری***

چکیده

اگرچه از اصطلاح و استعارهٔ روایت در ادبیات موزه‌شناسی بسیار استفاده می‌گردد اما کمتر از چیستی و چگونگی روایت در آن سخن به میان آمده و رویکردهای موجود، بیشتر جنبه‌های انتقادی را پوشش داده‌اند. پژوهش حاضر که با روش توصیفی-تحلیلی در چهارچوب «نظریهٔ روایت» و با استفاده از زاویه‌بندی نظری آرای سیمور چتمن و میکه بال صورت گرفته و در پی پاسخ به این پرسش کلی است که از منظر روایت‌شناسی، در موزه‌های‌هنر، زنجیره‌ای از واحدها یا رویدادها، چگونه گفتمان روایی را شکل می‌دهند؟ و در این راستا این پرسش خاص را مطرح می‌سازد که چگونه می‌توان مفهوم قاب‌بندی را به‌مثابه بعد رویداد و داستان در تحلیل روایت شناختی موزه‌های هنر به‌کار برد. در این پژوهش با تأثیر از آراء میکه بال برای سطح داستان یا رویدادها در روایت نمایشگاهی، دو گونه «قاب‌بندی‌های پیشین» و «قاب‌بندی‌های پسین» به‌مثابهٔ عوامل تشکیل‌دهنده رویدادها تبیین شدند و از طریق تطبیق مؤلفه‌های پنج‌گانه بُعد موجودات-فضا در آراء سیمور چتمن، عناصر مرتبط با سازماندهی بصری به عنوان دستهٔ اول «قاب‌بندی‌های پسین» مقوله‌بندی شدند. همچنین عناصر تفسیری همچون متون و رسانه‌های کلامی نیز به عنوان بخش دوم «قاب‌بندی‌های پسین» شناسایی شدند. گونه‌های رویدادهای اصلی و رویدادهای وابسته در روایت‌شناسی نمایشگاهی نیز با مثال‌هایی در مورد چیدمان آثار در گالری‌ها در این پژوهش مطرح می‌گردند. این پژوهش نشان می‌دهد که اگرچه کاربرد روایت‌شناسی بیشتر در ادبیات مطرح گردیده است اما در روایت نمایشگاهی موزه‌های هنر نیز می‌توان مفهوم قاب‌بندی برای بعد رویداد (داستان) را در مقابل بعد گفتمان در روایت‌شناسی تطبیق داد و به گونهٔ خاص روایت‌شناسی نمایشگاهی برای موزه‌های هنر نیز پرداخت.

کلید واژه‌ها: موزه‌های هنر، روایت‌شناسی، قاب‌بندی، رویداد، میکه بال، سیمور چتمن.

---

* این مقاله برگرفته از رسالهٔ دکتری میثم رضایی مهوار باعنوان «تحلیلِ گفتمان روایی در نمایشگاه و چیدمان موزه‌های هنر» به راهنمایی دکترافسانه ناظری و مشاورهٔ دکتر محمد راغب در دانشگاه هنراصفهان است.

** دانش آموختهٔ دکتری پژوهش هنر، دانشکدهٔ پژوهشهای عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنراصفهان. m.rezaei@aui.ac.ir
*** دانشیار دانشکدهٔ هنرهای تجسمی، دانشگاه هنراصفهان (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

در نمایشگاه‌های مهم موزه‌های هنری و تاریخی، روایت‌مندی یا هنر به‌کارگیری روایت، بخش مهمی از عملکرد آن‌ها را شکل داده‌است و این روایت‌مندی و میزانِ آن در موزه‌های مختلف بسیار متفاوت است. اگرچه معمولاً از زبان و بیان در موزه و نیز روایت- حتی با به‌کارگیری اصطلاحات مرتبط با آن- استفاده می‌شود اما کمتر از چیستی و چگونگی روایت در آن سخن به‌میان آمده است و می‌توان گفت به‌کارگیری اصطلاحات مربوط به زبان و روایت، برای شناخت روایت در موزه با آن دقتی که در زبان‌شناسی و روایت‌شناسی[۱] جدید مطرح است، معمولاً مورد توجه قرار نمی‌گیرد و رویکردها و دستاوردهای مهم موجود نیز، بیشتر توانسته‌اند جنبه‌های انتقادی و سیاست موزه را پوشش دهند.

این پرسش که در روایت‌شناسی نمایشگاه‌های موزه‌های هنر، زنجیره‌ای از واحدها یا رویدادها، چگونه گفتمان روایی را شکل می‌دهند و درنتیجه قصه‌ای با آغاز، میانه و پایان را شکل داده و برای پی‌رفت رویدادها معنایی فرجام‌شناختی فراهم می‌آورند، مسئله‌ای کلی است که این پژوهش در راستای آن با پرداختن به یکی از دو رکن اصلی تحلیل روایت‌شناختی یعنی بعد رویدادها یا «داستان» و تبیین مفهوم «قاب بندی[۲]» به‌مثابهٔ این بعد، به معنی «آنچه روایت شده» پرداخته است، در واقع رکن دیگر تحلیل روایت‌شناختی و سطح دیگر این تحلیل یعنی بعد گفتمان یا «چگونگی روایت کردن» موضوع اصلی این پژوهش به شمار نمی‌آید؛ بدین منظور با استفاده از روش زاویه‌بندی[۳] نظری و بهره‌گیری از آرای دو تن از مهم‌ترین نظریه‌پردازان حوزهٔ روایت‌شناسی، سیمور چتمن[۴] و میکه بال[۵]، به تحلیل و مقوله‌بندی مفهوم قاب‌بندی در روایت نمایشگاهی موزه‌های هنر پرداخته است. نخست با این پیگیری که با توجه به مفهوم قاب‌بندی در نظریهٔ میکه بال، چه مقولاتی در تعیین واحدها یا رویدادها در روایت نمایشگاهی موزه قابل شناسایی هستند؟ و دیگر اینکه بر اساس آنچه که در مؤلفه‌های پنجگانه بعد «موجودات-فضا» در نظریهٔ سیمور چتمن مطرح شده است، در سازمان‌دهی بصری نمایشگاه موزه، عناصر وجودی و فضا از طریق چه عوامل و مقولاتی، عناصر و واحدهای داستانی ویژهٔ روایت نمایشگاهی را تشکیل می‌دهند؟

این پژوهش کاربست نظریهٔ روایت (که عمدتاً معطوف به حوزهٔ ادبیات و حوزه‌های کلامی و نوشتاری است) را به عنوان چهارچوب نظری، مدنظر قرار داده‌است؛ بدین ترتیب با مروری بر پیشینهٔ ادبیات موجود در زمینهٔ ارتباط روایت با موزه و تشریح چهارچوب نظری مورداستفاده در پژوهش و همچنین تعریف گفتمان روایی در نمایش و چیدمان موزه‌های هنر، به موضوع مورد هدف پژوهش پرداخته است.

پیشینهٔ پژوهش

سویهٔ مهم مطالعاتی که با روایت‌شناسی موزه مرتبط می‌گردند، پژوهش‌هایی است که در چهارچوب مکتب مطالعات فرهنگی[۶] از سوی موزه‌شناسان شکل گرفته است. هوپرگرین‌هیل (۱۹۹۲) در کتاب «موزه و شکل‌دهی دانش» با تأثیر از دیدگاه‌های نشانه‌شناختی رولان بارت چنین بیان می‌کند که کمتر این تصور وجود دارد که اشیاء مادی به چندین شیوهٔ متفاوت ممکن است فهمیده شوند؛ اینکه می‌توان از اشیاء معانی متعدد به‌دست‌آورد و می‌توان این معانی را برحسب نیاز مورد استفاده قرارداد. همچنین به این معنا توجه نمی‌شود که شیوه‌های استفادهٔ موزه‌ها از اشیای مادی، روابط و پیوندهایی را برقرار می‌سازند و هویت‌های جدیدی ایجاد می‌کنند. سوزان پیرس (۱۹۹۲) در «موزه‌ها، اشیاء و مجموعه‌ها: یک مطالعه فرهنگی» نیز از مبحث تمایز میان زبان و گفتار که توسط فردینان دو سوسور در زبان‌شناسی مطرح شده است و نیز از توجه ساختارگرایان به تضادهای دوگانه (تقابل‌های دوتایی) که در نظریات لِوی استروس مطرح است، در تحلیل خود دربارهٔ گردآوری مجموعه‌های اشیاء و معناسازی بهره برده است.

گروه بسیار مهم و جریان‌ساز دیگری از مطالعات نمایشگاه و موزه، همچون بِنت(۱۹۹۵) در کتاب «تولد موزه: تاریخ، نظریه، سیاست» و هوپرگرین‌هیل (۱۹۹۲) در «موزه و شکل‌دهی دانش»، متأثر از آراء میشل فوکو هستند که در این منظر، سوبژکتیویتهٔ انسانی از طریق فرآیندهایی خاص برساخته می‌شود و رویه‌ها و نهادهای خاص، آنچه را که انسانی است تعریف می‌کنند و با بازاندیشی در رابطهٔ قدرت و دانش، وضعیت حقیقت، سیاست، جنسیت، ذهنیت و نیز در نحوهٔ نمایش تاریخ با توجه به مفاهیمی چون گسست و غیرخطی بودن، مفهوم سنتی تاریخ را مورد انتقاد قرارمی‌دهند.

کاکسال (۱۹۹۶) در «خوانش‌های مقاومتی»، به بررسی احتمال خوانش‌های متفاوت در وجود معانی جایگزین در نمایشگاه‌های موزه پرداخته است و این امر استدلال‌های پساساختاری در معناسازی مجموعه‌های اشیاء را آشکار می‌سازد. با مروری بر گسترهٔ مطالعات موزه، در مجموع، چنین نتیجه می‌شود که تجزیه و تحلیل با اصطلاح نشانه‌شناسی، کمتر مورداستفاده قرارگرفته است و از سوی نظریه‌پردازان و منتقدینی که برای سیستم‌های دلالت و خوانش، رویکرد

ساختاری را کمتر به‌کار می‌گیرند بیشتر از اصطلاح «متن» استفاده می‌شود.

بال(۱۹۹۶)، (۲۰۰۲)، (۲۰۰۸) در «مواجهه های مضاعف: سوژه تحلیل‌های فرهنگی»، « مفاهیم در سفر در علوم انسانی»، «نمایشگاه به مثابه فیلم» و آثاری دیگر، در میان نظریه‌پردازان «نظریهٔ روایت» توانسته تحلیل روایت را علاوه‌بر متون ادبی در رویه‌های فرهنگی و صورت‌های نمادین نیز انجام دهد و در تحلیل‌های نقادانه خود، بر نمایشگاه‌های هنر، از استعارهٔ روایت و مفاهیم روایت‌شناسی همچون پیرنگ، کانونی‌سازی و ... استفاده نموده و رویکردهای اجتماعی، سیاسی خود در گرایش‌های پسااستعماری و فمینیسم را در آن‌ها لحاظ کند؛ وی در درون مطالعات فرهنگی، نمایندهٔ گرایشی است که خود آن را «تحلیل فرهنگی» نامیده است؛ در مقالات پراکنده‌ای نیز که نگاه خاص خود به مفهوم روایت در نمایشگاه را ارائه نموده‌اند، نظرات او از مراجع اصلی به شمار می‌آید.

بدفورد (۲۰۰۱) در «داستان‌گویی: کار واقعی موزه‌ها»، از منظر روان‌شناسی آموزشی، به موضوع روایت می‌پردازد و آموزش به‌مثابهٔ روایت را مطرح می‌کند.

شانگ و پکاریک (۲۰۰۵) مقاله‌ای را با عنوان «آیا ریخت‌شناسی روایی آموزش موزه وجود دارد؟» در پرداختن به موضوع آموزش غیررسمی-که به شکلی ویژه در نمایشگاه و موزه‌ها اتفاق می‌افتد- با الهام از ولادیمیر پراپ و با توجه به روایت‌شناسی میکه بال ارائه کرده‌اند که با استفاده از شیوهٔ مصاحبه با بازدیدکنندگان در پی یافتن یک ساختار ریخت‌شناختی عام روایی هستند تا درک بیشتری از موزه را به‌دست‌دهند و به این نتیجه می‌رسند که نمایشگاه‌های موزه نیز دارای ساختار روایی سه سطح فبیولا[۷]، داستان، متن (در روایت‌شناسی بال) هستند که در تعامل با روایت‌های ورودی (نزد بازدیدکنندگان) قرار می‌گیرند و تجربهٔ‌نهایی بازدیدکنندگان را شکل می‌دهند.

هیلیر و تزورتسی (۲۰۰۶) در « نحو فضا: زبان فضای موزه» و پسارا (۲۰۰۹) در « معماری و روایت: شکل‌گیری فضا و معنای فرهنگی » و نیز دیگر پژوهشگران در طی چند دههٔ اخیر ادبیات قابل توجهی در زمینهٔ مطالعات «نحو فضا»[۸] برای تحلیل موزه‌ها و گالری‌ها شکل داده‌اند که طیف گسترده‌ای از موضوعات را مطرح ساخته و اهدف معماری و موزه‌داری را به هم نزدیک کرده است.

سیتزیا (۲۰۱۶) با مقاله« نظریه‌های روایت و یادگیری در موزه‌های هنر معاصر: یک کاوش نظری»، در زمینهٔ ارتباط نظریه‌های یادگیری و روایت پیشنهاد می‌کند تا پژوهش‌هایی فراتر از تحلیل سیستم‌های گفتمانی نمایش در موزه و کیفیت‌های روایی آن صورت پذیرد که بر تأثیر روایت‌ها بر فرایندهای یادگیری تمرکز کند. وی در پژوهش خود به این نتیجه می‌رسد که در نحوهٔ ایجاد روایت و تأثیر آن بر بازدیدکنندگان، میان دو نوع نمایشگاه ایمرسیو[۹](فراگیر، غوطه‌ورانه) -مرتبط با آزادی بازدیدکننده در تفسیر و معناسازی- و گفتمانی، تفاوت معناداری وجود دارد و حالت‌های فراگیر و گفتمانی نمایشگاه در روشی‌هایی که یادگیری را ترویج می‌کنند تقریباً مکمل به نظر می‌رسند و می‌توان گفت که یک محیط نمایشگاهی با ترکیبی از هر دو نوع بخش‌های فراگیر و بخش‌های گفتمانی، محیط یادگیری ایده‌آل‌تری برای موزه شکل می‌دهد.

آنچنان که قابل ملاحظه است، در عین حال که مفاهیم، معناسازی و بیان‌های ارائه‌شده در نمایشگاه‌های هنر و موزه‌ها همواره موردتوجه قرار دارند، به نظر می‌رسد جهت و سوی این مطالعات شکلی عمومی و بیشتر انتقادی به خود می‌گیرند و نتایج، بیشتر جنبه‌های اجتماعی و سیاسی را پوشش داده‌است و یا از منظر تحلیل گفتمان انتقادی، موزه‌ها به عنوان یک نهاد و موسسه تحلیل شده‌اند. اگرچه برخی از اصطلاح بوطیقا (که آن هم جنبهٔ ادبی‌اش برجسته است) استفاده کرده‌اند اما درواقع شناخت و اهمیت‌دادن به مسئلهٔ خلاقیت هنری در روایت نمایشگاهی و در نتیجه ضرورت تحلیل روایی آن، همچنان که در سایر هنرها به‌کار می‌رود، کمتر مورد توجه بوده است.

با این توصیف باید گفت آن بررسی نظری که مستقلاً روایت‌شناسی موزه را به شکل جامع مدنظر قراردهد، مورد پژوهش قرار نگرفته‌است؛ چرا که روایت‌شناسی در عین ادعای عام بودن و پوشش دادن همهٔ رسانه‌ها مبنای خود را بر ادبیات گذاشته است و اصطلاحات و مثال‌های خود را از ادبیات گرفته است؛ و با توجه به پیشینهٔ مرورشده باید گفت بررسی مبتنی بر نظریهٔ روایت دربارهٔ موزه‌ها عمدتاً محدود به نظرات میکه بال بوده است و سایر پژوهش‌ها نیز در سطحی کلی‌نگر به موضوع پرداخته اند. رضایی و ناظری (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل تطبیقی مقولهٔ زمان‌پریشی (آناکرونی) در گفتمان روایی بخش ساینزبری گالری ملی لندن برمبنای نظریهٔ ژرار ژنت» در این زمینه به گونهٔ تحلیل روایت‌شناختی در سطح گفتمان برای موزه‌های هنر پرداخته‌اند.

این پژوهش اما سعی برآن داشته است تا با وارد شدن در تحلیل یکی از ابعاد اصلی روایت‌شناسی یعنی بعد رویداد (داستان) یا فبیولا با تبیین مفهوم «قاب‌بندی» در تعریف این سطح، برای روایت نمایشگاهی موزه‌های هنر، منظری جزئی‌نگر و تحلیلی را ارائه دهد.

روش و رویکرد پژوهش

روش اتخاذ شده در تحقیق حاضر توصیفی-تحلیلی و در چهارچوب «نظریهٔ روایت» (روایت‌شناسی) است. میکه بال دربارهٔ ارتباط روایت‌شناسی با آنچه که به‌عنوان «مکتب مطالعات فرهنگی» شناخته می‌شود، چنین می‌گوید:

«چرخش معاصر به روایت‌شناسی برای کسانی که به تجزیه و تحلیل متون روایی علاقه‌مند هستند بسیار مورد استقبال قرار گرفته است. همچون نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی نیز تقریباً در مورد هر شئ فرهنگی کاربرد دارد. همه چیز روایی نیست؛ اما عملاً همه چیز در فرهنگ جنبهٔ روایی دارد یا حداقل می‌توان آن را به‌عنوان روایت درک و تفسیر کرد. علاوه‌بر گسترهٔ آشکار ژانرهای روایی در ادبیات، حوزه‌هایی دیگری چون: پرونده‌های قضایی، تصاویر دیداری، گفتمان فلسفی، تلویزیون، استدلال، آموزش و تاریخ‌نویسی، تنها معدودی از مواردی هستند که روایت در آن‌ها رخ می‌دهد» (Bal,2017: xix).

روایت‌شناسی در ابتدا زیر مجموعهٔ پژوهش‌های ساختارگرای ادبی دانسته می‌شد اما امروزه این حوزه از نظر چشم‌انداز و نیز گستردگی شیوه‌های پژوهش بسیار فراتر از مرزهای اولیه خود رفته‌است و پژوهشگران ترجیح می‌دهند از اصطلاح جامع «نظریهٔ روایت»[۱۰] استفاده کنند (ابوت، ۱۳۹۸: ۴۰۵). «روایت از منظر روایت‌شناسی عبارت است از بازنمایی داستان (یعنی یک رویداد یا مجموعه‌ای از رویدادها) و روایت‌ها دو جزء اصلی دارند: داستان و گفتمان روایی» (ابوت، ۱۳۹۸: ۲۸).

رولان بارت در «درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها» سطوح معناسازی را در سه سطح بیان می‌کند. ۱-سطح کارکردها ۲-سطح کنش‌ها ۳-سطح روایتگری (که آن را تقریباً همان سطح گفتمان در تعبیر تودوروف می‌شناسد) (Barthes,1975 : 243).

ژرار ژُنت[۱۱] هم سه سطح از روایت را مطرح نموده است، او (۱) برای محتوای روایت یا مدلول واژهٔ «داستان» را پیشنهاد می‌کند، (۲) برای دال، بیان، گفتمان یا متن روایی از واژهٔ «روایت» و (۳) برای عمل تولید روایت نیز از واژهٔ «روایت‌کردن» استفاده می‌کند (Genette,1980: 27) سیمور چتمن نیز روایت را در دو بخش داستان و گفتمان تعریف می‌کند. به همین ترتیب سطوح یا لایه‌های روایت در نظریهٔ میکه بال نیز از بالا به پایین عبارتند از: ۱-سطح متن ۲-سطح داستان (معادل سطح گفتمان نزد چتمن یا چگونه روایت‌کردن) ۳-سطح فبیولا (معادل سطح داستان نزد چتمن یا محتوای روایت) (Bal, 2017 : 5).

البته اگرچه نظریه‌پردازان متأخرتر همچون ژنت، بال و ریمون-کنان مدل سه سطحی را پیشنهاد داده‌اند، در واقع مقولهٔ دوم یا گفتمان، در این مدل‌های سه سطحی خود به دو بخشِ سطح متن و سطح روایت تقسیم شده‌است. جدول ۱ نمایانگر آراء روایت‌شناسان ساختارگرا در تعیین سطح داستان در مقابل سطح گفتمان در ساختار روایت است.

«گفتمان» در واژه‌نامهٔ کتاب «راهنمای نظریهٔ روایت» چنین تعریف شده است: «مجموعه ابزار برای گفتن یک داستان از جمله، تصور یا کانونی‌سازی، آوا، ترتیب، دیرش و بسامد. به عبارتی دیگر در روایت‌شناسی، گفتمان یا «گفتمان روایی» که به‌عنوان «چگونگی» روایت در نظر گرفته می‌شود که متمایز از «چه» یعنی «شخصیت، رویداد و محیط» قرار دارد (Phelan et al,2008: 544). به این نکته باید توجه داشته باشیم که تمایز بین «داستان» و «گفتمان (داستان) روایت‌شده» به این معنا است که داستان‌ها مستقل از بازنمایی روایی‌شان وجود دارند یا به عبارت دیگر، یک داستان واحد را می‌توان به شیوه‌های مختلف روایت کرد[۱۲] (Genette,1980: 27؛ ابوت، ۱۳۹۸: ۲۸)

جدول ۱. آراء روایت‌شناسان در تعیین سطح داستان در مقابل سطح گفتمان روایی در ساختار روایت.

نظریه	داستان	گفتمان روایی
فرمالیسم روسی	Fabula فبیولا	Syuzhet سوژه
تزوتان تودورف	Story داستان	Discours گفتمان
رولان بارت	Functions + Actions کارکردها + کنش‌ها	Narration روایت
ژرار ژنت	Story داستان	Narrative + Narrating روایت + روایت کردن
جرالد پرینس	Narrated روایت شده	Narrating روایت کردن
ریمون کنان	Story داستان	Text +Naration متن+ روایت

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

روش تحلیل

با نگاهی بر تمایزات و شباهت‌های موجود در نمایشگاه موزه با سایر رسانه‌ها و هنرها که ادبیات نظری بیشتری دربارهٔ آن‌ها وجود دارد، در زمینهٔ تحلیل روایت‌شناختی موزه‌های هنر نیز می‌توان با استفاده از ابزارهای روایت‌شناسی، سطوح تحلیلی ویژه‌ای که امکان مقوله‌بندی و نامگذاری دارند را تشخیص داد، دست‌کم در دو سطح یا فرایند تقطیع و تلفیق آنچنان که بارت از آن یاد می‌کند (Barthes, 1975: 39) ممکن می‌گردند.

شناخت رویدادها و عناصر روایت نمایشگاهی در موزه و مقوله‌بندی آن‌ها در این پژوهش، با استفاده از زاویه‌بندی آراء روایت‌شناختی سیمور چتمن و میکه بال به عنوان دوتن از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان روایت‌شناسی صورت پذیرفته است که با بررسی آن دسته از نظریات ایشان که با این موضوع در ارتباط قرار دارند و با استفاده از ترکیبی از آراء این دو در زمینهٔ مقوله بندی عناصر بعد فبیولا (داستان) مقوله‌بندی ویژهٔ نمایشگاه موزه را صورت داده است.

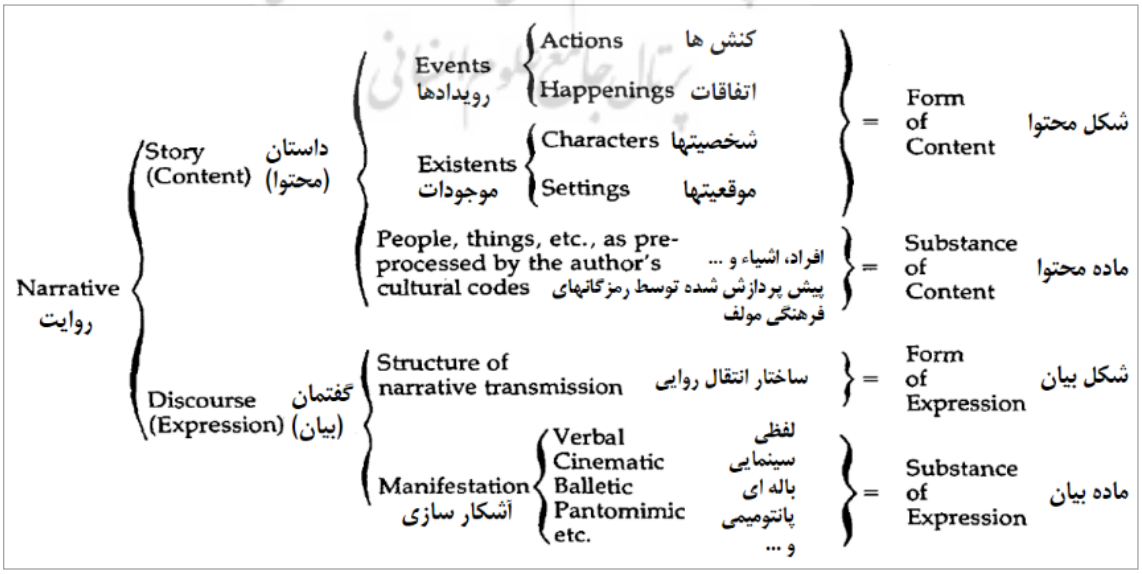
بعد رویداد-داستان در روایت‌شناسی سیمور چتمن

سیمور چتمن مطابق آنچه که در تصویر ۱ برای نظریهٔ روایت شناسی ساختاری خود ارائه داده است، عناصر و مقولات دو بعد داستان و گفتمان را تشریح نموده است. وی در اثر مهم خود «قصه و گفتمان در داستان و فیلم» که متأثر از ژرار ژنت است در پرداختن به حوزهٔ فیلم، مسئلهٔ فضا و مکان را در تحلیل داستان و گفتمان از منظر روایت‌شناسی مورد توجه قرارداد (Chatman,1978:96) که وجوه مشترکی با رسانهٔ نمایشگاه دارد. از نظر چتمن همان‌طور که «زمان» بُعد رویداد-داستان را تشکیل می‌دهد، بُعد موجودات-داستان نیز «فضا» را شامل می‌شود. وی همانند تحلیل زمانی، میان فضای داستان و فضای گفتمان تمایز قائل می‌شود؛ اگرچه بیان می‌کند که تعیین مرزهای میان فضای داستان و فضای گفتمان به آسانی تعیین مرزهای زمان داستان و زمان گفتمان نیست :Chatman,1978) (98. چتمن همچنین به بحث دربارهٔ رویدادها و توالی آن‌ها می‌پردازد و رویدادها را به دو گروه رویدادهای هسته‌ای و اقماری تقسیم می‌کند. رویدادهای هسته‌ای کنش‌های اصلی داستان را به پیش می‌برند و رویدادهای اقماری به‌عنوان مکمل رخدادهای هسته‌ای عمل می‌کنند.

مواردی که چتمن برای تحلیل موضوع موجودات یا فضا در توجه به شکل‌گیری آن در رسانه‌های بصری و خصوصاً روایت سینمایی مطرح می‌کند شامل موارد ذیل است:

۱. مقیاس یا اندازه: هر عنصر وجودی اندازهٔ خاص خود را دارد که تابعی از اندازهٔ طبیعی آن در دنیای واقعی (در مقایسه با سایر اشیاء قابل تشخیص) و فاصلهٔ آن از لنز دوربین است.

۲. طرح کلی، بافت و حجم: مرزهای خطی بیرونی بر روی صفحهٔ نمایش که قابل قیاس با اشیائی است که تصویربرداری شده‌اند و در سینما که یک رسانه دو بعدی است باید بعد سوم را نیز طرح کند. بافت سطوح فقط با سایه‌پردازی بر روی صفحهٔ مسطح قابل طرح است.



تصویر ۱. عناصر داستان و گفتمان در روایت شناسی چتمن (Chatman,1978: 26).

۳. موقعیت: هر عنصر وجودی (الف) در ابعاد عمودی و افقی قاب قرار دارد و (ب) با سایر موجودات درون قاب در رابطه است و در یک زاویهٔ خاص از دوربین قرار دارد.
۴. درجه، نوع و منطقه نور و رنگ منعکس‌شده: هر عنصر وجودی با شدت و ضعف منبع نور، روشن می‌شود که به‌صورت متمرکز، پراکنده و ... است.
۵. وضوح یا درجهٔ وضوح بصری: عنصر وجودی در فوکوس تیز یا نرم (مرتبط با تأثیر اسفوماتو در نقاشی)، درون یا خارج از وضوح است و یا از طریق لنز با تحریف نشان داده می‌شود(Chatman,1978: 97) .

فضای داستانی، فضا یا صحنه بخش‌هایی از رویداد و کنش در داستان است و فضای گفتمانی به محیط جاری راوی یا روایت اشاره می‌کند و به همین ترتیب در سطحی انتزاعی‌تر مفاهیم اکنون داستانی و اکنون گفتمانی برای اشاره به کانون ارجاعی آن‌ها به‌کار می‌روند که به جنبهٔ چشم‌اندازی فضا تأکید دارند و بر همین اساس بازنمایی و ادراک فضای داستانی به مقولهٔ مهم دیگری در روایت‌شناسی با نام کانونی‌سازی مرتبط می‌گردد که در آراء ژرار ژنت مطرح شده‌است (Genette,1980:189-194).

بعد رویداد-داستان (فبیولا) و مفهوم قاب‌بندی در روایت‌شناسی میکه بال

میکه بال در «مقدمه‌ای بر روایت‌شناسی» سه سطح را برای روایت معرفی می‌کند: سطح متن، سطح داستان (معادل سطح گفتمان نزد چتمن یا چگونه روایت‌کردن) و سطح فبیولا، رویداد (معادل سطح داستان نزد چتمن یا محتوای روایت) جدول ۲ (Bal, 2017: 5).

«فبیولا مجموعه‌ای از وقایع است که ترتیب منطقی و زمانی دارند و به وسیلهٔ شخصیت‌هایی به وجود می‌آیند یا تجربه می‌شوند» (Bal, 2017 :5). در نظر میکه بال فبیولاها در بیشتر متون روایی، نوعی تشابه را هم با ساختار جمله و هم با «زندگی واقعی» نشان می‌دهند و بیشتر فبیولاها بر اساس مقتضیات منطق انسانی رویدادها ساخته می‌شوند. در نتیجه، هر آنچه دربارهٔ فبیولای روایت گفته می‌شود، باید برای سایر مجموعه‌های مرتبط با کنش‌های انسانی و نیز برای عناصر فیلم، تئاتر، گزارش‌های خبری و رویدادهای اجتماعی و فردی در جهان قابل استفاده باشد. مواردی که فبیولا را تشکیل می‌دهند را می‌توان به عناصر پایدار و متغیر تقسیم کرد، اشیا از یک سو و فرایندها از سوی دیگر. عناصر نه‌تنها به‌عنوان بازیگرانی که در اکثر فبیولاها کم و بیش پایدار هستند، بلکه ممکن است به‌عنوان مکان‌ها و چیزها نیز درک شوند. فرایندها تغییراتی هستند که در، با، ازطریق و در میان اشیاء - به عبارت دیگر، رویدادها- رخ می‌دهند. هر دو نوع عنصر- اشیاء و فرایندها - برای ساخت یک فبیولا ضروری هستند. آن‌ها نمی‌توانند بدون یکدیگر کار کنند (Bal, 2017 :156).

میکه بال در مورد روایت‌شناسی بصری، مواجههٔ «عامل‌روایی» یا سوژه را با تصویر، یک «رویداد» تعریف می‌کند (Bal, 2002: 133)، از نظر وی در چند دههٔ اخیر گرایشی جدید در توجه به جنبه‌های بصری روایت رشد نموده و این گسترش در زمینهٔ درک بیشتر این موضوع بوده است که ذهنیت از طریق سازگاری مداوم تصویرهایی شکل می‌گیرد که از مقابل شناسنده می‌گذرند، شناسنده‌ای که به عنوان فوکولایزر[۱۳] (کانونی‌ساز) تصویرها را به صورت یک کلیت یکپارچه در می‌آورد که به‌دلیل پیوسته بودنش قابل درک است (بال، ۱۳۹۶: ۸۷).

میکه بال در «مفاهیم در سفر در علوم انسانی»، ارتباط و تبدیل‌شدن مفاهیمی چون «تصویر»، «میزانسن»، «قاب‌بندی»، «اجرا» و... که از یک رشته به رشته دیگر عبور می‌کنند را تبیین می‌کند و از نظر وی این مفاهیم با داستان‌مندی یا روایت‌مندی آمیخته می‌شوند. از نظر او در عصر کنونی، در تحقیقات میان‌رشته‌ای، یک زبان مشترک به عنوان یک پیش‌نیاز ضروری برای بحث و تبادل نظر بین رشته‌ها و گفت‌وگو و همکاری بین دانشمندان فرهنگ‌های مختلف (ملی) مورد احتیاج است و مفاهیمی مانند «اجرا»، «روایت»، «فضا»، «رسانه»، «ارتباط»، «هویت»، «بدن»، «بینامتنیت» و «دانش»، دست‌کم تا حدودی در ایجاد یک منطقهٔ تماس بین رشته‌ای موفق شده‌اند. نظریهٔ وی از این

جدول۲. سطح داستان در مقابل سطح گفتمان روایی برای ساختار روایت در آراء سیمور چتمن و میکه بال.

نظریه	داستان	گفتمان روایی
سیمور چتمن	Story داستان	Discourse گفتمان
میکه بال	Fabula فبیولا	Story + Text داستان+ متن

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

فرض شروع می‌شود که مفاهیم برای مطالعهٔ فرهنگ ضروری هستند زیرا آن‌ها «ابزارهای بیناذهنیت» و «کلید درک بین الاذهانی[۱۴]» هستند زیرا «آن‌ها بر اساس یک زبان مشترک بحث را تسهیل می‌کنند» (Bal, 2002: 22). به‌عنوان مثال مفهوم و استعاره‌ای که اساساً نمایشی بودن را خلاصه می‌کند، تحت عنوان «میزانسن»[۱۵] تبیین می‌کند؛ کلمه‌ای فرانسوی که به معنای قرار دادن روی صحنه است. سوژهٔ این فعالیت -کارگردان- صحنهٔ یک اثر هنری را می‌سازد و ابزارهای او: زمان، فضا و نور و نیز فعالیت‌های او شامل: به نمایش در آوردن نوشتارهای دراماتیک و موزیکال در یک کرونوتوپ[۱۶] (زمان-مکان) خاص؛ هماهنگی؛ برجسته‌کردن برخی معانی از برخی دیگر و... هستند (Bal, 2002 :134-138).

اما مفهوم مرکزی دیگر تشریح‌شده از سوی او مفهوم قاب‌بندی (Framing) است که به عنوان مفهوم جدیدتری در تحلیل فرهنگی و به‌عنوان جایگزینی برای مفهوم قدیمی‌تر متن (زمینه[۱۷]) مورد استفاده قرار گرفته‌است[۱۸]. در این منظر مفهوم «قاب‌بندی» به‌عنوان یک استاندارد روش‌شناختی پساساختارگرا مطرح می‌گردد، با این توضیح که از نظر وی، داده‌هایی که به‌عنوان زمینه (متن) نامیده می‌شوند، اغلب برای تفسیر مصنوعات فرهنگی مانند آثار هنری به منظور کشف معنای آن‌ها استفاده می‌شود و استقرار این دیدگاه باعث می‌شود که توضیح با تفسیر یا منشأ با بیان آن اشتباه گرفته‌شود، زمینه (متن) در درجهٔ اول اسمی است که به چیزی ایستا اشاره دارد؛ مجموعه‌ای از داده‌ها که وقتی منابع آن قابل اعتماد تلقی می‌شوند، دیگر در واقعی بودن آن تردید وجود ندارد. «داده» به معنای «داده شده» است، گویی که زمینه (متن) معانی خاص خود را می‌آورد؛ اما عمل قاب‌بندی، یک «رویداد» را تولید می‌کند. این شکل فعل، در اصل یک فعالیت است بنابراین، این کار توسط عاملی انجام می‌شود.

بدین ترتیب «شکل فعل در عمل قاب‌بندی، در اصل یک فعالیت است که توسط عاملی انجام می‌شود و این قاب‌بندی در شکل فعل نیاز به زمان دارد. عامل زمان (توالی و مدت) در عمل قاب‌بندی یک رویداد را تولید می‌کند. در نتیجه قاب‌بندی از طریق عملی که برای کمک به ساختار فراخوانده شده، صورت می‌پذیرد» (Bal,2000:135). همانطور که می‌دانیم مسئله زمان مطرح شده در این نقل قول، عامل اصلی روایت‌مندی شناخته می‌شود، آنچنان که برخی روایت را اساساً همچنین از نظر بال، روش قاب بندی به تفسیری تحلیلی منجر می‌گردد که از نقل‌قول، فرافکنی و محصورسازی پارادایمی اجتناب می‌کند و عملی از تحلیل فرهنگی را می‌سازد که کارکردی به عنوان میانجی فرهنگی دارد. (Bal,Ibid:134-138).[۱۹]

روایت‌شناسی در نمایش و چیدمان موزه‌های هنر

در گالری‌ها، زبانی برای نمایش و روایت در موزه وجود دارد و این زبان بر اساس رویکردهای کیوریتور[۲۰] (نمایشگاه‌گردان)، نحوهٔ چیدمان، رابطهٔ آثار با یکدیگر، نوع استفاده از فضا، نورپردازی و ... شکل گرفته‌است. این موارد به همان اندازه که با سیاست و فرهنگ ارتباط دارند، به مسائل زیبایی‌شناختی نیز مربوط هستند. پژوهش‌های موزه‌شناسی و نیز پژوهش‌های معماری در حوزهٔ «نحو فضا» نشان می‌دهند که موزه‌ها امروزه از نمایش صِرف و نیز از طبقه‌بندی‌های کلاسیک به سوی روایت‌پردازی تغییرجهت داده‌اند (Psarra & Grajewski, 2000:123-136; Hooper-Greenhill, 2000:9-31).

از منظر روایت‌شناختی در سطح تقطیع واحدها تشخیص داده می‌شوند، یعنی عناصری چون: کارکردها، رویدادها یا واحدهای روایی، عناصر وجودی در این سطح قابل تحلیل هستند و همچنین، شکل‌گیری روایت‌قاب، فراروایت و روایت‌های درونه‌ای نیز در نمایشگاه نیز قابل شناسایی و نامگذاری خواهند بود. رویدادهای هسته‌ای (اصلی) و وابسته (کاتالیزور- اقماری) نیز به شیوه‌های خاص خود در ارتباط با فضای سه بعدی، تولید و ادراک می‌گردند. وجه شیءمحور در نمایشگاه، تعیین عناصر وجودی را می‌تواند پرسش‌برانگیز کند، اینکه اشیاء همچون شخصیت‌های خاموش حضور دارند و یا اینکه لوازم صحنه هستند؟ همین‌طور هم آثار و اشیاء و هم بازدیدکنندگان می‌توانند کنشگران داخل روایت باشند که رویدادهای روایت را ایجاد می‌کنند.

در سطح تلفیق که واحدها را در سطح بالاتری گرد هم می‌آورد، یعنی فرایند معناسازی که می‌تواند نام‌هایی چون ترکیب بندی، چیدمان و ... داشته باشد و گفتمان روایی در آن شکل می‌گیرد، «میزانسن» (همان‌طور که در تئاتر و سینما کاربرد دارد) در نمایشگاه موزه‌داران را برای قراردادن آثار در بهترین شرایط و امکانات دیداری مستلزم استفاده از سِنوگرافی[۲۱] (صحنه‌نگاری) می‌دارد. وجوه بیانی و رعایت اقتضائات ترکیب، زمان‌نگاری و عواملی دیگر در این سطح مشخص کنندهٔ سبک و شیوهٔ نمایشگاه خواهند بود.

موزه‌های هنر (که در برخی موارد گالری هنر نیز نامیده می‌شوند) عمدتاً به اشیاء به عنوان یک وسیلهٔ ارتباطی بدون تفسیر با بازدیدکنندگانش توجه دارند و بنابراین برخلاف دیگر انواع موزه‌ها که بیشتر وجه آموزشی و ارائه اطلاعات و دانش عامل گردآوری مجموعه‌هایشان است، توجه به ارزش‌های زیبایی‌شناسی، ملاحظهٔ اصلی در گردآوری مجموعه‌های موزه‌های‌هنر است (Lewis, 2021) و در تعریف اصطلاحات

مرتبط با آن، کلمات «دیسپِلی»[۲۲](نمایش)، «اگزیبیت»[۲۳] و «اگزیبیشن»[۲۴] (نمایشگاه) با وجود اینکه در برخی زبان‌ها معنای یکسانی دارند اما از سوی متخصصین چون بورکاو، تفکیک شده‌اند (Burcaw, 1997: 15).

« اگزیبیت » معمولاً به معنای گروه‌بندی موضعی اشیاء و مواد تفسیری است که واحد منسجمی را در یک گالری تشکیل می‌دهد و اصطلاح اگزیبیشن (نمایشگاه) نیز به مفهوم یک گروه‌بندی جامع از همهٔ عناصر (از جمله اگزیبیت‌ها و دیسپِلی‌ها) است که یک نمایش عمومی از مجموعه‌های اشیاء و اطلاعات را برای بازدیدکنندگان تشکیل می‌دهد که برای یک بازدیدکننده، فضای نمایشگاه موزه، رسانه یا واسطهٔ اصلی ارتباطات است (Dean, 1996: 3).

در تعریف سطوح داستان و گفتمان‌روایی، ژرار ژنت چنین مطرح می‌کند: «داستان و روایت کردن تنها از طریق واسطهٔ روایت وجود دارند و متقابلاً گفتمان نیز تنها تا وقتی می‌تواند روایت باشد که قصه‌ای را شرح دهد و در غیراین‌صورت (مثلاً اخلاق اسپینوزا) این گفتمان روایت نیست و نیز تا وقتی می‌تواند گفتمان باشد که توسط کسی بازگو شود و در غیراین‌صورت گفتمان نخواهد بود (مثل مجموعه‌ای از اسناد باستان‌شناسی)» (Genet, 1980 :27). در ارجاع به همین مصداق از مفهوم روایت، می‌توان نشان‌داد که اگر همان مجموعه اسناد باستان‌شناختی توسط یک راوی (نویسنده یا سازنده) بازگو شود و اگر بتواند قصه‌ای را شرح دهد گفتمان‌روایی خواهد بود. از جمله نکاتی که در این مسئله حائز اهمیت است، تمایز میان روایت داستانی و روایت ناداستان است، بی‌تردید هردو آن‌ها در نمایشگاه قابل عرضه هستند، اما به نظر، روایت‌های ناداستان آنچنان که در روایت تاریخ، زندگی‌نامه، فیلم‌های مستند و سایر موارد، موجودند در نمایشگاه نیز وجه غالب به خود دارد خصوصاً در گونهٔ «روایت‌های قاب» یا روایت‌هایی که با گردآوری مجموعه‌هایی که از اجزاء غیرمرتبط تشکیل شده‌اند حاصل می‌شود. در عین حال بنا بر نظر دوریت کُن، هم روایت داستان و هم روایت ناداستان هر دو عامل «قصه (سطح داستان) و گفتمان» را شامل هستند و روایت ناداستان یک عامل (سطح) تعیین‌کننده دیگر هم دارد که روایت داستان فاقد آن است و آن ارجاع به دنیای واقعی است (Cohn, 1999: 115). شاید یکی از دلایل توجه کمتر به تحلیل روایی نمایشگاه همین کثرت روایات ناداستان[۲۵] در آن باشد (البته از چشم‌اندازی خواننده محور ممکن است هر ناداستانی، داستان به نظر آید) چرا که روایت داستانی در رسانه‌ها و گونه‌های متداول خود همچون ادبیات و سینما بیشتر مرسوم بوده است و به تبع آن روایت‌شناسی نیز در این حوزه‌ها همواره تمرکز بیشتری داشته هرچند که نظریهٔ روایت در سال‌های اخیر، مسالهٔ روایت را در حوزه‌های مختلف علوم فراتر از ادبیات گسترش داده است.

برای نمایشگاه موزه خصوصاً موزه‌های هنری، اگرچه از رسانه‌های مختلف تصویری و زبانی (در معنای کلامی و نوشتاری) و ... استفاده می‌شود اما برای تعیین حدود و تعریف نمایشگاه موزه که ویژگی متمایزکننده‌ای از دیگر رسانه‌ها داشته‌باشد وجه مشخصهٔ غالب آن، وجه‌بصری آن شناسایی می‌گردد و در نتیجه روایتمندی بصری آن، محور اصلی قرارمی‌گیرد.

برخی روایت پژوهان یکی از شاخصه‌های روایت را وجود زنجیرهٔ عِلّی مشخصی می‌دانند و برخی دیگر از روایت پژوهان دید عام‌تری دارند و روایت را فقط «بازنمایی رویدادها» می‌دانند چه این رویدادها با زنجیرهٔ عِلّی آشکاری به هم متصل شده باشند و چه نشده باشند. از نظر فورستر دربارهٔ رمان تفاوت زیادی بین روایتی مثل «پادشاه مُرد و بعد ملکه مُرده و روایتی مثل پادشاه مُرد و ملکه از غصه مرد» وجود دارد و این تفاوت در این است که روایت دوم مسئلهٔ علیّت را دربر دارد (Forster, 1972 : 83). از نظر اچ پورتر ابوت، روایت بازنمایی یک یا چند رویداد است و با این تعریف کلی، لازم نیست در روایت حتماً کشمکش داشته باشیم؛ چرا که روایت‌های کوتاه زیادی هستند که در آن‌ها از کشمکش خبری نیست و مثال وی در این مورد نماهای آغازین فیلم مستند معروف «پیروزی اراده»[۲۶] اثر لنی ریفنشتال[۲۷] دربارهٔ کنفرانس حزب نازی در سال ۱۹۳۴ است که در آن بدون هیچ کشمکشی این نماها روایتی روان ایجاد می‌کنند؛ فیلم با صدای هواپیمایی شروع می‌شود که پشت ابرها پنهان شده و رهبر مستبد حزب را به محل کنفرانس می‌برد، سپس مجموعه‌ای از صحنه‌های درخشان این تصویر را دنبال می‌کنند تا به هیاهو و فریاد شادی جمعیت عظیمی برسد که به هیتلر خوش‌آمد می‌گویند و ادای احترام می‌کنند. این نماها قدرت بلاغی محض و قدرت روایت در جهت تأثیرگذاری تبلیغاتی مورد هدف سازندهٔ اثر را نشان می‌دهد (ابوت، ۱۳۹۸: ۳۴۳).

روایت با چیدن رویدادها، ترتیب و قاعده‌ای را که مورد نیاز است برآورده می‌کند. دریافت و ادراک این امر در عین ایجاد تجربه‌ای رضایت‌بخش می‌تواند فریبنده نیز باشد. بارت مغالطه‌ای قدیمی که بر اساس آن هر چیزی که بعدتر می‌آید، معلول چیزی است که پیش‌تر آمده، را محرک اصلی روایت یا اشتباه‌گیری تسلسل و نتیجه می‌نامد، یعنی آن چه در روایت بعدتر می‌آید، معلول است (Barthes , 1975: 248). با این حال در مورد حوزهٔ روایت در هنرهای دیداری سیمور چتمن چنین می‌گوید:

« زنجیرهٔ روایت طوری عمل می‌کند که اغلب اوقات ما برای تصور رابطهٔ علّی نیازی به اشارهٔ صریح به علت نداریم؛ نکته جالب این است که ذهن ما عمیقاً به دنبال ساختار است و اگر لازم باشد خودش دست به کار می‌شود و آن را فراهم می‌کند. خوانندگان اغلب تصور می‌کنند حتی روایت پادشاه مُرد و ملکه مُرد هم رابطه‌ای علّی را نشان می‌دهد و مرگ پادشاه باید ارتباطی با مرگ ملکه داشته باشد، مگر آن که در متن خلاف این نکته گفته شده باشد ما در حوزه دیداری هم به همین ترتیب به دنبال انسجام هستیم یعنی ذاتاً احساسات خام را به ادراک حسی تبدیل می‌کنیم.» (Chatman,1978 :45-46)

مفهوم «قاب‌بندی» به‌مثابهٔ بعد رویدادها در روایت نمایشگاهی

تحلیل ترتیب در سطح گفتمان در روایت‌شناسی، توالی رویدادها را تحلیل می‌کند؛ بنابراین برای تحلیل ترتیب زمانی رویدادهای روایت نمایشگاهی می‌بایست ابتدا شناختی نسبی از مقولهٔ «رویداد» یا بعد داستان (فبیولا) در روایت‌شناسی نمایشگاهی به‌دست بیاوریم. برای نمایشگاه موزه خصوصاً موزه‌های هنری، اگرچه از رسانه‌های مختلف تصویری و زبانی (در معنای کلامی و نوشتاری) و مواردی از این دست، استفاده می‌شود اما برای تعیین حدود و تعریف نمایشگاه موزه که ویژگی متمایز کننده‌ای از دیگر رسانه‌ها داشته‌باشد، وجه مشخصهٔ غالب آن، وجه‌بصری آن شناسایی می‌گردد و در نتیجه، روایتمندی بصری آن، محور اصلی قرارمی‌گیرد. بنابر آنچه که خصوصاً در آراء میکه بال مطرح شده است، شناخت و تعیین مقولهٔ رویداد در روایت نمایشگاهی موزه به مفهومی همچون «قاب‌بندی‌های بصری» قابل ارجاع است، در نتیجه، نخست می‌بایست تلاش نمود تا به شناسایی و مقوله‌بندی این رویدادها و واحدهای روایی (و یا انتزاعی از آن‌ها) دست یافت. یکی از چالش‌های مهم در روایت‌شناسی ساختارگرا مسئلهٔ تعیین واحدهای روایی متأثر از زبان‌شناسی و نشانه‌شناسی بوده است، که این مهم، در رسانه‌های دیداری نیز پیچیدگی‌ها و مباحث مختلف خود را به همراه داشته است. دربارهٔ هنرهای دیداری و سینما اگر از مناقشات موجود در شناخت واحدهای معنایی در نشانه‌شناسی دیداری و تصویری بگذریم، باید گفت که هر نما، اطلاعاتی بارها بیش از آنچه ما می‌پنداریم دربر دارد.

همچنین یکی از مسائل اساسی تفاوت میان رسانهٔ نمایشگاه با دیگر انواع ادبی، خصوصاً در تفاوت با روایت سینمایی مسئلهٔ قاب و «قاب‌بندی» است. در زندگی و واقعیت یا در حضور واقعی در فضای نمایشگاهی برخلاف یک روایت سینمایی (که از تدوین برش‌هایی اختیاری از نماها شکل‌گرفته) هیچ لبه یا مرزی که دقیقاً حدود یک بخش بصری را مشخص سازد را شاهد نیستیم؛ در نتیجه، گونه‌ای دیگر از مفهوم قاب‌بندی پیشنهاد می‌گردد تا در این نوع از روایت، شناسایی و مقوله‌بندی گردد و آن به استراتژی‌های طراحی فضایی (معماری)، چیدمان، (میزانسن) قاب‌ها و ویترین‌ها، رنگ و نورپردازی و ... ارجاع می‌یابد و به‌عبارتی دیگر، مفهوم «قاب بندی‌های بصری» به‌مثابهٔ بعد رویدادها در روایت نمایشگاهی قابل تعریف است.

با این توصیف، در عین‌حال نیز می‌دانیم بحث‌ها و تلاش‌های بسیاری برای تعیین واحدهای روایی در ادبیات و سینما خصوصاً از منظر ساختارگرایی صورت گرفته است اما در اینجا با اهمیت به موقعیت سوژه در پارادایم پساساختارگرا که در آراء متاخر میکه بال نیز مطرح شده است به مسئله می‌پردازیم. از این منظر در واقع با انگاشتن گردآوری و نمایش به عنوان یک فرایند متشکل از مواجهه میان تصاویر و اشیاء با عاملیت سوژه (کانونی‌ساز) که با نگرشی رسانندهٔ آگاهی است، روایت ایجاد می‌شود و این امکان ایجاد می‌گردد تا معنای گردآوری و نمایش را از منظری روایی، بحث و تفسیر نمود. با توجه به تعریفی که از میکه بال دربارهٔ فبیولا (رویداد-داستان) مطرح شد، در خصوص ارائهٔ نمایشگاهی موزه‌ها نیز رویدادها این‌چنین پدید می‌آیند:

اشیاء در فضا + عامل سوبژکتیو ← مواجهه‌های میان این دو = رویدادها

بنابر این دیدگاه، اشیاء زمانی در چشم‌انداز روایی وارد می‌شوند که وضعیت آن‌ها از عینی به نشانه‌شناختی یا از شئ به نشانه تبدیل شوند و معنای جدیدی که به شئ اعطا می‌شود از طریق روابط نحوی‌ای که با اشیاء دیگر وارد می‌کند تعیین می‌شود. (Bal,1994 :97)

مقوله بندی چتمن در کتاب «داستان و گفتمان» در خصوص بعد موجودات-داستان به عنوان «فضا» با مواردی چون: الف) مقیاس یا اندازه، ب) طرح کلی، بافت و حجم، ج) موقعیت، د) درجه، نوع و منطقهٔ نور و رنگ منعکس شده، ه) وضوح یا درجهٔ وضوح بصری برای یک مقوله‌بندی ویژه در خصوص موزه‌های هنر الهام‌بخش است اما با در نظر داشتن دستاوردهای متأخرتر و پساساختارگرا و توجه به مفاهیم مطرح شده از سوی میکه بال که ذکر آن گذشت و در ترکیب این دو نظرگاه، مقوله‌بندی مفهوم رویدادهای روایت نمایشگاهی در موزه‌های هنر در اینجا بدین صورت قابل تعریف است.

مطابق نظریهٔ میکه بال دربارهٔ مفهوم قاب‌بندی که ذکر

آن رفت، قاب‌بندی از طریق فشار و تأثیر بر اشیاء برای تولید معانی معین و همچنین بر سوژه‌هایی که معانی را نسبت می‌دهند شکل می‌گیرد و به معنای مدیریت شدن با عواملی همچون تعصب، پارادایم و دیسیپلین در چیدمان و نمایش اشیاء اتفاق می‌افتد. همچنین عوامل دیگری چون دانش پیش‌زمینه و بینامتنیت و پاسخ‌های شهودی سوژه در ارتباط با شئ، خواسته‌ها و تمایلات کیوریتورها، صاحبان و مالکان مجموعه، فضا و معماری، خود اثر یا شئ به نمایش‌درآمده، محدودیت‌های مادی و مالی و ... هریک مصادیق دیگری از قاب‌بندی هستند.

با این توضیح می‌توان این عوامل تشکیل‌دهندهٔ رویدادهای روایت نمایشگاهی را از منظر مفهوم قاب‌بندی در دو گروه «قاب‌بندی‌های پیشین» -یعنی عواملی که از پیش تعیین‌کننده هستند (چنان که ذکر شد) و خارج از قصد جدید در خوانش روایت قرار می‌گیرند- و «قاب‌بندی‌های پسین» که از طریق طراحی جدید و موزه‌نگاری از سوی طراحان و از طریق روایت جدید نهاد موزه و یا توسط خواننده رسانهٔ موزه (بازدیدکنندهٔ موزه) شکل می‌گیرند. با این توضیح عوامل شکل دهندهٔ رویداد در موزه‌های هنر در این دو گروه قابل تعریف هستند: الف) قاب‌بندی‌های پیشین ب) قاب‌بندی‌های پسین از طریق سازمان‌دهی بصری و عناصر تفسیری (متون نوشتاری)

مقولات قابل شناسایی به عنوان قاب‌بندی‌های پیشین

۱. مجموعهٔ گردآوری شده موجود و محدودیت‌های آن (کل که بیش از مجموع اجزای آن است)
۲. علاقه‌ها و نیت‌گرایی کیوریتور (راوی) در موضوعات
۳. محتوای درونی هر اثر و موضوعات موجود در آثار
۴. فضا و ابعاد فیزیکی از پیش موجود (در صورت استفاده از معماری از پیش موجود)
۵. خواست و انگیزهٔ صاحبان، مالکان و مسئولین موزه (همچون در موارد ارائه و تبلیغ دستاوردها و فعالیت‌های شخصی، اقتصادی، سیاسی و نهادی ایشان)

قاب‌بندی‌های پسین از طریق سازمان دهی بصری و عناصر تفسیری (متون نوشتاری)

الف) سازمان‌دهی بصری (طراحی معماری و طراحی داخلی نمایشگاهی)

۱. ابعاد و مشخصات فیزیکی هر شئ و موضوع به نمایش‌درآمده از جمله عناصر معماری:

معادل مقوله «مقیاس یا اندازه» در نظریهٔ چتمن، بدین ترتیب که هر عنصر وجودی اندازهٔ خاص خود را دارد، که برای هر فرد در جهان فیزیکی و طبیعی و در نسبت فاصله‌ای که قرار می‌گیرد قابل تشخیص و خوانش است.

۲. ترکیب کل و معماری فضا (کل که بیش از مجموع اجزای آن است):

معادل مقولهٔ « طرح کلی، بافت و حجم» در نظریهٔ چتمن ولی فراتر از کادر سینمایی، در فضای سه بعدی واقعی، بدین ترتیب که در هر فضا و منظر دیداری نیز همچون در قاعدهٔ کل روایت در ساختار و نظم هم‌نشینی سازنده معانی و گزاره‌های روایی تأثیرگذار هستند.

۳. طرح چیدمان اشیاء و لوازم هر فضا:

معادل مقولهٔ « موقعیت» در نظریهٔ چتمن، به این ترتیب که هر عنصر وجودی الف) در ابعاد عمودی، افقی و عمق فضا قرار دارد و ب) با سایر موجودات در رابطه است و در یک زاویهٔ خاص از دید انسانی قرار می‌گیرد؛ به عبارتی نظم هم‌نشینی و جانشینی شکل‌گرفته از این طریق سازندهٔ معانی و گزاره‌های روایی در نمایشگاه موزه است.

۴. رنگ و نورپردازی:

یکی از مشخصه‌های اصلی نمایشگاه‌ها و موزه‌ها و به‌طورکلی نمایش اشیاء استفاده از ابزار «نورپردازی» است که چه به‌صورت طبیعی و یا مصنوعی موجب تسهیل و تأکید و تأثیرات خاص بصری در دیدن هر عنصر نمایشی می‌گردد. همین‌طور استفاده از رنگ در زمینهٔ نمایشی عناصر وجودی نیز به همین ترتیب نقش و تأثیری اساسی و روان‌شناختی ایفا می‌کند و می‌تواند از طریق ایجاد ارتباط یا جداسازی و برجسته‌سازی، مشخص‌کننده رویدادها گردد که اگرچه ممکن است به صراحت توسط هر بازدیدکننده‌ای مورد توجه قرار نگیرد اما نقشی بسیار مهم و یا ناخودآگاه، هم در چیدمان و هم احساس کلی نمایش ایفا می‌کند (تصویر ۲) .

۵. فاصله‌گذاری یا جداسازی مضاعف:

فاصله‌گذاری یا جداسازی مضاعف که به نوعی می‌تواند معادل مقولهٔ «وضوح یا درجهٔ وضوح بصری» در نظریهٔ چتمن تلقی شود، بدین ترتیب که هرگونه استفاده از ویترن، صفحات و دیواره‌های شیشه‌ای و یا انواع راه‌بند در مقابل عناصر نمایشی، در میزان وضوح دید و یا تأکیدهای نمایشی تأثیرگذار خواهند بود.

ب) عناصر تفسیری

در کنار نمایش بصری اشیاء و آثار (یا چیدمان) بخشی دیگر از موزه‌گرافی مربوط به ارائهٔ عناصر تفسیری در موزه‌ها می‌شود که شامل متون و رسانه‌های تفسیری به‌کار رفته در موزه است که خود، بخش مهمی از بدنهٔ روایت موزه

را می‌تواند تشکیل دهد (تصویر۴)؛ حتی در موزه‌های هنر که بنا بر تعریف ارائه‌شده، در مقایسه با دیگر انواع موزه‌ها کمتر رویکرد تفسیری دارند، این عناصر تأثیری اساسی خواهند داشت؛ چرا که برخی از موزه‌های هنر با این دیدگاه که هنر، برای لذت زیباشناختی است و نه برای آموزش، ترجیح می‌دهند فراتر از حداقل اطلاعات واقعی موجود، در زیرنویس‌های آثار چیز دیگری ارائه ندهند و شرح زیرنویس ها را به نام هنرمند، عنوان و تاریخ اثر محدود می‌کنند اما در مجموع بنابر دیدگاه قاب‌بندی و مسائل مربوط به راوی روایت، باید گفت که بدیهی است که در این صورت نیز راهی برای اجتناب از کنش بیانی و نیت‌گرایی از سوی راوی نخواهد بود؛ چرا که کیوریتور پیش از این از طریق انتخاب اشیاء و ترتیب ظاهر شدن آن‌ها، روایت خود از هنر را ساخته و پرداخته است.

تصویر ۲. پالت رنگی استفاده‌شده برای دیوارها در نمایشگاه فرانک لوید رایت در موزهٔ هنر مدرن، نیویورک(URL: 1) (MoMA).

قاب بندی‌های پیشین و پسین به‌مثابهٔ بُعد رویدادها مبتنی بر آراء میکه بال

قاب‌بندی‌های پیشین
مجموعهٔ گردآوری‌شدهٔ موجود و محدودیت‌های آن
زمینه‌ها و علاقه‌های پیشین (نیت‌گرایی) کیوریتور (راوی)
محتوای درونی هر اثر
فضا و ابعاد فیزیکی از پیش موجود
خواست و انگیزهٔ دیگر سوژه‌ها (مالکان و ...)

مقوله‌بندی انواع سازمان‌دهی بصری مبتنی بر مؤلفه‌های بُعد موجودات-داستان (فضا) در آراء سیمور چتمن

قاب‌بندی‌های پسین	
سازمان‌دهی بصری (طراحی معماری و طراحی داخلی نمایشگاهی)	ابعاد و مشخصات فیزیکی هر شئ و موضوع به نمایش درآمده
	ترکیب کل و معماری فضا (کل که بیش از مجموع اجزای آن است)
	طرح چیدمان اشیاء و لوازم هر فضا
	رنگ و نورپردازی
	فاصله‌گذاری یا جداسازی مضاعف
عناصر تفسیری	نام و عنوان موزه و نمایشگاه - شرح معارفه‌ای گالری‌ها- زیرنویس اشیاء - توضیحات تکمیلی و ...

تصویر۳. نمودار مقوله‌بندی سطح داستان در روایت‌شناسی موزه‌های هنر مبتنی بر آراء سیمور چتمن و میکه بال (نگارندگان، ۱۴۰۲).

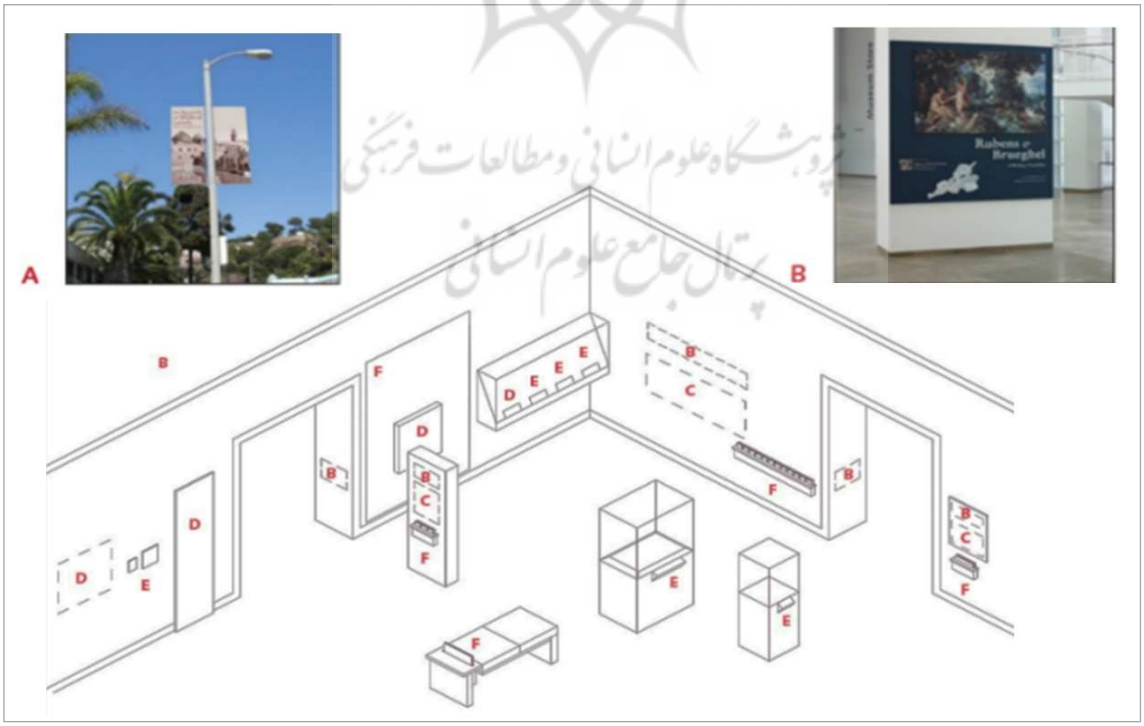
اگرچه این ارائهٔ حداقلی متون نوشتاری، مزاحمت کلامی را به حداقل می‌رساند با این حال، آنچه در برابر تماشاگر عقب می‌نشیند، سوژهٔ تحمیل‌کننده و روایتگر یا تفسیرگر نیست؛ زیرا قدرت سوژه زمانی که ارتباط با آن به عنوان گوینده‌ای که مخاطب می‌تواند با او گفت‌وگو کند سخت‌تر شود، افزایش می‌یابد. با این وجود، از منظر و گفتمان موزه‌شناسی، شیوه‌های معرفی نوشتاری (تفسیری) آثار و مفاهیم در موزه با این اهداف مورد استفاده قرار می‌گیرند: پرورش حس کنجکاوی در مورد اشیا و موضوعات به نمایش درآمده، ارائهٔ راهنمایی برای جستجوی دقیق و دیدگاه انتقادی، کمک به بازدیدکنندگان در دسترسی به اطلاعات جهت افزایش دانش آن‌ها و ایجاد تجربه‌ای کارآمدتر در مواجه با یک اثر هنری یا تاریخی.

سوزان پیرس به اهمیت مسئلهٔ معنا از طریق نامگذاری اشیاء اشاره دارد زیرا نامگذاری اشیاء در فرهنگ اجتماعی به طور کلی و تغییر نام آن هنگام پیوستن به یک مجموعه، در ساخت معنا دارای نقشی اساسی است. عمل گردآوری اشیاء و آثار (در میان بسیاری از فعالیت های دیگر) به نسبت دادن نام‌ها و طبقه‌بندی‌ها برای موارد گردآوری شده وابسته است. افراد چیزهایی را که نمی‌توانند نامی برای آن‌ها بگذارند در مجموعه قرار نمی‌دهند. دادن نام «مناسب» به یک شئ، عنصر مهمی در انتخاب، تصاحب، تسلط و کنترل آن است (Pearce,1995:181).

تعیین رویدادهای اصلی و وابسته از طریق سازمان‌دهی بصری

تقریباً همهٔ مقولاتی که در قاب‌بندی از طریق سازمان‌دهی بصری مشخص شدند ابزارهایی هستند که امکان ایزولاسیون[۲۸] (جداسازی) یکی از اشیاء یا رویدادها را از طریق مواردی چون اندازه‌هایی در مقیاس بزرگ‌تر یا کوچک‌تر، ایجاد فاصلهٔ بیشتر از دیگر اشیاء، نور پردازی ویژه، استفاده از رنگ پس‌زمینهٔ متفاوت، استفاده از ویترین و .... یا همان برجسته‌سازی های موضوعات نمایشی را ایجاد می‌کنند.

شاید اصلی‌ترین کارکرد این مقوله‌های «جداسازی» در تعیین رویدادهای اصلی و وابسته قابل تعریف باشد، برای مبحث رویدادهای اصلی و وابسته که در نظریهٔ چتمن و البته پیش از او از سوی رولان بارت مطرح شده‌اند، یک مثال خوب در شکل‌گیری روایت‌های نمایشگاهی را می‌توان در «گالری آکادمی فلورانس[۲۹]» به عنوان یک موزهٔ هنری در فلورانس مشاهده نمود (تصویر۵). هدف اولیهٔ آن ایجاد یک «موزهٔ میکل‌آنژ» با مجسمه‌ها و نقاشی‌هایی اصلی، به مناسبت چهارصدمین سالگرد تولد این هنرمند بود و این مکان بیشتر



تصویر۴. نمودار انواع عناصرتفسیری در موزه، تعریف‌شده توسط موسسهٔ گِتی شامل: A- نام و نشان موزه، B- عنوان و شماره نمایشگاه یا گالری، C- شرح معرفه‌ای (مقدماتی)، D- معرفی بخش و متون نموداری (اینفوگرافی)، E- زیرنویس اشیاء، F- توضیحات تکمیلی. (URL: 2).

به عنوان خانهٔ مجسمهٔ داوود اثر میکل‌آنژ شناخته می‌شود که از سال ۱۸۷۳ مجسمهٔ داوود اصلی، اثر میکل آنژ را به همراه مجسمه‌های دیگری از وی و مجموعه‌ای از نقاشی‌های هنرمندان فلورانسی، عمدتاً از دورهٔ ۱۳۰۰-۱۶۰۰ را در خود جای داده است.[۳۰]

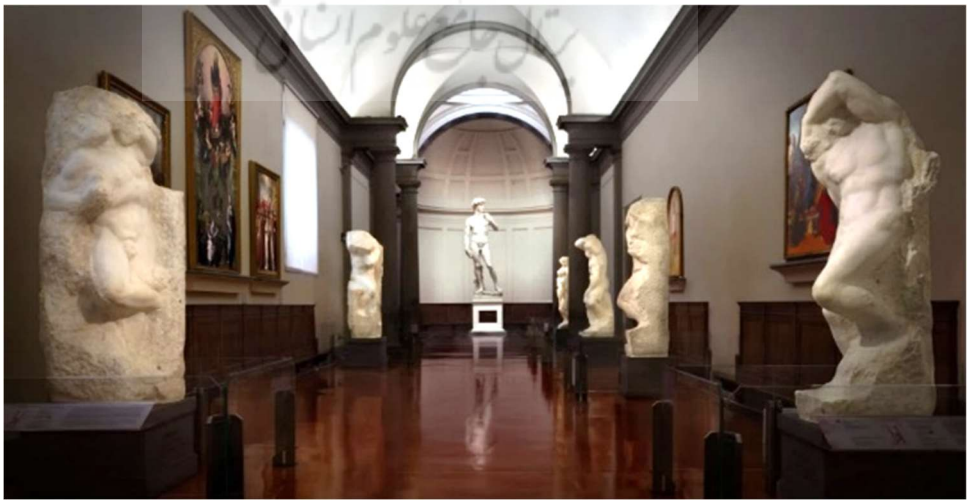
مطابق تصویر ۲ مجسمهٔ داوود به عنوان رویداد اصلی روایت نمایشگاه شناخته می‌شود، دیگر آثار میکل آنژ در این بخش از فضای موزه شامل چهار مجسمهٔ زندانی ناتمام او است که برای مقبرهٔ پاپ ژولیوس دوم[۳۱] در نظر گرفته شده بود و مجسمه‌ای از سنت‌متی[۳۲] که آن‌هم ناتمام است و همچنین مجسمهٔ «پالسترینا پیتا»[۳۳] که در سال ۱۹۳۹ در کلیسای کوچک باربرینی در پالسترینا کشف شد[۳۴]، این آثار با توجه به نحوهٔ چیدمان یا طراحی در بیان روایی موزه به عنوان رویدادهای وابسته و یا اقماری برای مجسمهٔ داوود در نظر گرفته شده‌اند؛ البته نقاشی های آویخته بر دیوارها نیز خط روایی دیگری را ترسیم نموده‌اند.

دربخش ساینزبری گالری ملی لندن نیز در هر یک از اتاق‌ها یا روایت‌های درونی گالری‌ها از شیوهٔ قراردادن رویدادهای اصلی و وابسته، جهت تأثیرگذاری روایی و ایجاد نقاط عطف روایت یا برجسته‌سازی و جداسازی‌های آثار مهم‌تر استفاده شده‌است به عنوان مثال در اتاق شماره ۵۶ نقاشی «آرنولفینی و همسرش» در کنار آثار دیگری از هلند در سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۵۰۰ میلادی رویدادهای اصلی و وابسته را تشکیل می‌دهند (تصاویر۶، ۷، ۸، ۹ و ۱۰)؛ به همین ترتیب در آخرین اتاق (شمارهٔ ۶۶) نیز تابلو «باکرهٔ صخره‌ها» اثر داوینچی به عنوان رویداد پایانی روایت در نظر گرفته‌شده‌است و در روایت درونی این اتاق نیز این اثر در عین حال رویداد اصلی آن محسوب می‌شود. سه تابلوی دیگر یعنی طراحی «باکرهٔ و کودک با سنت آن و یحیی تعمیددهندهٔ نوزاد » اثر داوینچی، «فرشته‌ای قرمزپوش با عود» اثر جیووانی آمبروجیو، «فرشتهٔ سبزپوش با ویل» (احتمالا اثر همکار لئوناردو داوینچی، فرانچسکو ناپلتانو) نیز رویدادهای وابسته در این گالری هستند (تصاویر ۱۰، ۱۱، ۱۲ و ۱۳).

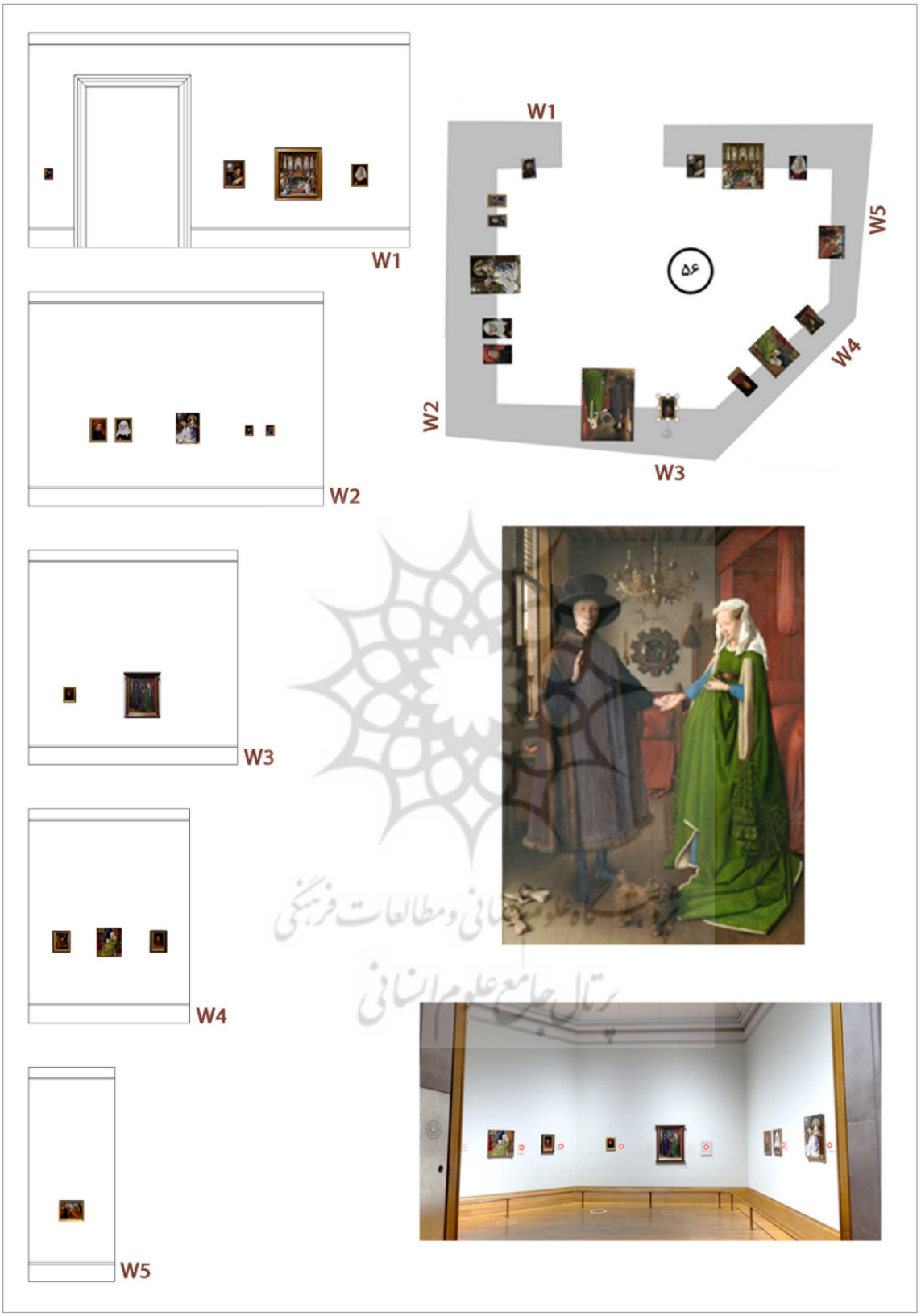
نکتهٔ مهم در تعیین رویدادهای اصلی و وابسته، تعیین موقعیت فضایی آثار یا رویدادها است که به مقولهٔ ابعاد آثار، ابعاد فضای اختصاص‌داده‌شده به آن‌ها و میزانسن نمایشی اجراشده برمی‌گردد. در واقع هر چه فضای بیشتری برای نمایش یک اثر لحاظ گردد آن را در نسبت با موارد مجاور خود در موقعیت رویداد اصلی قرار می‌دهد. آثاری که خود ابعاد بزرگی دارند در کنار آثار با ابعاد کوچک‌تر این موقعیت را می‌یابند اما در مورد آثار با ابعاد کوچک نیز معمولاً با استفاده یا اختصاص فضای بیشتر، این امر صورت می‌پذیرد.

چیدمان زیباشناسانه مبتنی بر رعایت اصول تقارن و ترکیب‌بندی آنچنان که به عنوان الگویی رایج در طراحی داخلی معماری از فضاهای مسکونی تا فضاهای عمومی را دربرمی‌گیرد، در موزه‌ها نیز بر روی هر یک از دیوارها و در چیدمان فضای اتاق‌ها دیده می‌شود که به عنوان استانداردی نمایشی شناخته می‌شود؛ طبق این قاعده، آثار با ابعاد بزرگ‌تر در مرکز قرار می‌گیرند و آثار کوچک‌تر نیز با حفظ اصول

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی



تصویر ۵. گالری آکادمی فلورانس، نمایش مجسمهٔ داوود اثر میکل‌آنژ به عنوان رویداد اصلی و آثار دیگر به عنوان رویدادهای وابسته(URL:3).



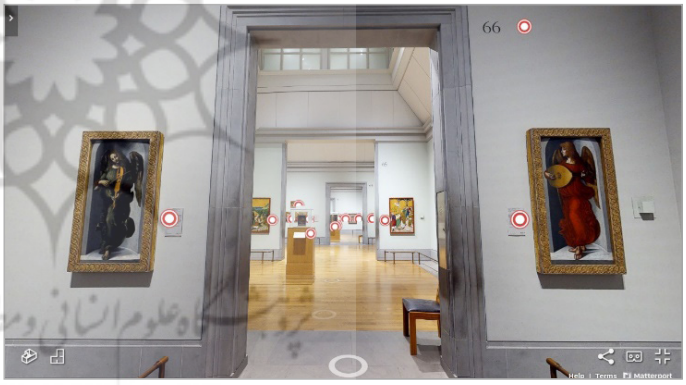
تصویر۶. چپ : نقشهٔ نماهای چیدمان دیوارها با رویدادهای اصلی و وابسته در گالری ۵۶. (نگارندگان)
تصویر۷. راست بالا : نقشهٔ چیدمان موجود تابلوها در گالری ۵۶ گالری ملی لندن. (نگارندگان)
تصویر ۸. راست وسط: «آرنولفینی و همسرش» اثر یان وان آیک، گالری ملی لندن. (URL: 4)
تصویر ۹. راست پایین: چیدمان دیوارها با رویدادهای اصلی و وابسته در گالری ۵۶. (URL: 4)

تقارن در ابعاد و تصویر و طرح موجود در آن‌ها در دو سوی آن به عنوان رویدادهای وابسته به نمایش درمی‌آیند که در گالری ملی نیز به عنوان یک مثال شاخص در این زمینه (با نمونه‌های فوق الذکر) بر روی هر یک از دیوارهای هر اتاق، این اصل رعایت شده‌است.

بدین ترتیب و آنچنان که بررسی گردید مقوله‌بندی سطح تقطیع (داستان) در الگوی تحلیلی برای روایت‌شناسی نمایشگاه موزه و اجزای پیشنهادی آن در مقابل سطح گفتمان روایی در ساختار روایت، بر مبنای آرائ دو نظریه‌پرداز مذکور مطابق جدول ۳ قابل ارائه هستند.

تصویر ۱۰. «باکرهٔ صخره‌ها» اثر داوینچی در آخرین گالری (۶۶) بخش ساینزبری گالری ملی. (URL:4)

تصویر۱۱. باکره صخره‌ها، داوینچی، ۱۴۹۲ میلادی، گالری ملی لندن. (URL:4)



تصویر۱۲. چپ: نمایی از بازگشت از آخرین اتاق (گالری ۶۶) که درپیش‌زمینه «فرشته‌ای قرمزپوش با عود» اثر جیووانی آمبروجیو ، «فرشته سبزپوش با ویل» (اثر همکار لئوناردو داوینچی احتمالا فرانچسکو ناپلتانو) را نشان می‌دهد گالری ملی لندن..(URL: 4)

تصویر۱۳. راست: نقشهٔ چیدمان موجود تابلوها در گالری ۶۶. (نگارندگان).

جدول۳. سطح تقطیع (داستان) در الگوی تحلیلی برای روایت‌شناسی نمایشگاه موزه.

سطوح تحلیل روایت‌شناختی		عناصر تحلیلی	اجزاء	نظریه‌پردازان موثر
	سطح تقطیع (داستان)	انواع قاب‌بندی‌ها به مثابه رویدادها در چیدمان و نمایش اشیاء	قاب‌بندی‌های پیشین	میکه بال
			قاب‌بندی‌های پسین	میکه بال و سیمور چتمن
			رویدادهای اصلی	سیمورچتمن
			رویدادهای وابسته	
	سطح تلفیق (گفتمان روایی)	زمان، آوا و ...		

(نگارندگان، ۱۴۰۲)

نتیجه گیری

این پژوهش در راستای دستیابی به ابزاری جهت تحلیل روایت نمایشگاهی در موزه‌های هنر،گام برداشته است تا نحوه‌ای از تحلیل روایت موزه و چیدمان آن را برمبنای نظریهٔ روایت به‌دست دهد. در پیش‌نیاز فهم این گونه از گفتمان روایی، ناگزیر لازم بود تا مبحث مهم بُعد «داستان، فبیولا» یا به عبارتی مفهوم «رویدادها» در این نوع از روایت نیز مورد تحلیل قرار گیرد. استنتاج مقولات ویژهٔ تشکیل‌دهندهٔ رویداد یا بعد داستان با استفاده از مفهوم قاب‌بندی در روایت موزه‌های هنر دستاورد کلی ارائه‌شده در این پژوهش است؛ این تحلیل تبیین شده هم در زمینهٔ شناخت و نقد روایت موزه‌ها و نیز در حوزهٔ خلاقیت در اجرا و طراحی، جهت موزه‌نگاری و ایجاد فضاهای نمایشگاهی کاربرد دارد.

از آنجا که عاملیت سوژه و کانونی‌ساز روایت در آراء متأخر میکه بال در حوزهٔ روایت‌شناسی از منظری پساساختارگرا اهمیت پیدا می‌کند و با توجه به تعریفی که او از مواجههٔ سوژه با اشیاء و تصاویر به عنوان «رویداد» ارائه می‌کند، در روایت نمایشگاهی نیز عنصر «قاب‌بندی‌های بصری» به‌عنوان عامل تشکیل‌دهندهٔ رویداد در موزهٔ هنر تعریف گردید و نتیجتاً یک مقوله‌بندی برای بُعد رویدادها در روایت نمایشگاه و چیدمان موزه در دو گونهٔ «قاب‌بندی‌های پیشین» و «قاب‌بندی‌های پسین» حاصل شد. «قاب‌بندی‌های پیشین» به عوامل تعیین‌کننده و محدودکننده قبلی و بیرونی، پیش‌زمینه‌های موجود همچون علاقهٔ کیوریتور (راوی) به موضوعات، محتوا و موضوعات موجود در آثار، علاقهٔ صاحبان و مالکان و مسئولین موزه، مجموعهٔ موجود، فضا و ابعاد فیزیکی از پیش موجود و ... مربوط می‌شوند.

تعیین و مقوله‌بندی «قاب‌بندی‌های پسین» نیز ناظر به پرسش دیگر این پژوهش شکل گرفت و با تطبیق پنج مؤلفه بُعد «موجودات-فضا» در آراء چتمن برای نمایشگاه موزه، گونه‌های سازماندهی بصری به عنوان گروه نخست قاب‌بندی‌های‌پسین مقوله‌بندی شدند. درنتیجهٔ مسائلی چون سازماندهی بصری از طریق معماری، چیدمان و میزانسن، ابعاد و مشخصات فیزیکی و طرح چیدمان اشیاء و مقولهٔ جداسازی یا تعیین فضای بین آثار در مطابقت با مؤلفه‌ها پنج‌گانه چتمن بدین ترتیب حاصل شدند: ۱-ابعاد و مشخصات فیزیکی هر شئ و موضوع به نمایش درآمده. ۲- ترکیب کل و معماری فضا ۳- طرح چیدمان اشیاء و لوازم هر فضا. ۴- رنگ و نورپردازی. ۵- فاصله‌گذاری یا جداسازی مضاعف.

«عناصر تفسیری» همچون نامگذاری، توضیحات و تفاسیر نوشتاری نیز به عنوان گروه دوم مقولات «قاب‌بندی‌های پسین» در نمایشگاه موزه طبقه بندی شدند. همچنین در تحلیل بعد رویدادها این نتیجه حاصل گردید که تقریباً همهٔ مقولاتی که در قاب‌بندی از طریق سازمان‌دهی بصری مشخص شدند، ابزارهایی هستند که امکان «جداسازی» یکی از اشیاء یا رویدادها را برای تعیین رویدادهای اصلی و وابسته که در روایت‌شناسی چتمن نیز مطرح شده‌اند، به‌دست می‌دهند.

این پژوهش با پرداختن به موضوع رویداد به بعد داستان، فبیولا محدود شد و به چگونگی بازنمایی رویدادها و بعد گفتمان در روایت که وجوه روایی مسئله را با تحلیل ترتیب، دیرش، بسامد و ... بررسی می‌کند نپرداخته است و می‌تواند در مقدمهٔ ورود به این مباحث قرار بگیرد و بنابراین تحلیل این مقولات مذکور در گفتمان روایت که جنبه‌های روایی-تاریخی موزه‌ها را البته از منظر روایت‌شناسی مطرح می‌کنند، دیگر پژوهش‌های قابل طرح در این حوزه هستند.

پی‌نوشت

1. Narratology
2. Framing
3. Trangulation
4. Seymour Chatman
5. Mieke Bal
6. Cultural studies

مطالعات فرهنگی، حوزه‌ای میان رشته‌ای است که در اواخر دهۀ ۱۹۵۰ در بریتانیا ظهور کرد و متعاقباً در سطح بین المللی به ویژه در ایالات‌متحده و استرالیا گسترش یافت و با دانشمندانی مانند ریچارد هاگارت، استوارت هال و ریموند ویلیامز شناخته شد، بعدها در بسیاری از مؤسسات آکادمیک به یک رشته تثبیت‌شده تبدیل شد وتأثیر گسترده‌ای در جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، تاریخ‌نگاری، نقد ادبی، فلسفه و نقد هنر داشته که از جمله دغدغه‌های اصلی آن، جایگاه نژاد یا قومیت، طبقه و جنسیت در تولید دانش فرهنگی است.

7. Fabula

۸. Space Syntax مبانی این نظریه توسط هیلیر و هانسون در «منطق اجتماعی فضا» تشریح گردیده است.

9. Immersive

طراحی‌های فراگیر و غوطه‌ورکننده (Immersive) برای موزه‌ها با هدف ایجاد دانش از طریق تجربۀ بازدیدکننده و احساسات و تخیل او و در ادغام با فضاهایی که دریافت پیام‌های نمایشگاه را تشویق می‌کنند، شکل می‌گیرند.

10. Narrative theory

11. Gerard Genette

۱۲. روایت شناسان ساختارگرا این تمایز «داستان، گفتمان» را در پیروی از مفاهیم «Syuzhet/Fabula» در آراء فرمالیست های روسی مطرح ساختند.

13. Focaliser

Focalisation یا «کانونی سازی» اصطلاحی است که توسط ژرار ژنت ابداع شد و اشاره به چشم‌اندازی دارد که از طریق آن یک روایت ارائه می‌شود. (Genette,1980:189-194)

14. Intersubjectivity

15. Mise-en-scene

16. Chronotope

17. Context

۱۸. از نظر جاناتان کالر تفسیر «نشانه» مستلزم «قاب‌بندی» آن است (به معنای تنظیم کردن، ساختن آن و قرار دادن فعالانه آن در برابر اطرافش) (Culler: 1988: XIV).

۱۹. آنچنان که خود میکه بال اشاره دارد، زیربنای نظریه‌اش دربارۀ قاب‌بندی، به طور ضمنی، اثر مهم ژاک دریدا دربارۀ قاب به عنوان «پاررگون» در کتاب «حقیقت در نقاشی» است که در آن قاب به‌عنوان نوعی مکمل برای اثری است که خود نیز بخشی از آن است (Derrida,1987:37). به عبارت دیگر، قاب رابط بین اثر و جهان است، نه برش بین آن‌ها، هر چقدر هم که تلاش کند همین برش باشد. به عنوان مثال برای تاریخی بودن یک شئ، آن شئ باید از زمان جدا شده باشد: نمی‌تواند با شدن زمانی خود یکی باشد. بنابراین ابژۀ تاریخی چیزی است که نه به فضای اولیه خود -که از آن جدا شده است- تعلق دارد و نه به زمان حال، در اینجا قاب دقیقاً جدا می‌شود، جدایی را تصدیق می‌کند و بنابراین، حال را به گذشته پیوند می‌دهد (Bal, 2002: 153).

20. Curator

21. Scenography

22. display

23. exhibit

24. exhibition

25. Non-Fiction

26. Triumph des Willens

27. Leni Riefenstahl

28. Isolation

29. La galleria dell’accademia di firenze

۳۰. ظاهراً این مجسمه به دلایل حفاظتی از مکان قبلی خود در فضای باز در میدان پیاتزا دلا سینیوریا (Piazza della Signoria) به گالری آکادمی فلورانس آورده شده است.

31. Pope Julius II

32. St Matthew

33. Palestrina Pietà

۳۴. کارشناسان امروزه انتساب این مجسمه به میکل آنژ را مشکوک می دانند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

منابع و مآخذ

- ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۸). **سواد روایت**. ترجمهٔ رویا پورآذر و نیما م. اشرفی تهران: نشر اطراف.
- بال، میکه. (۱۳۹۶). **روایتمندی بصری، دانشنامهٔ روایت‌شناسی**. ترجمهٔ فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی. گردآونده و ویراستار محمد راغب. تهران: نیلوفر.
- رضایی مهوار، میثم و ناظری، افسانه. (۱۴۰۰). تحلیل تطبیقی مقوله زمان پریشی (آناکرونی) در گفتمان روایی بخش ساینزبری گالری ملی لندن برمبنای نظریه ژرار ژنت. *مطالعات تطبیقی هنر*. شماره ۱۱ (۲۲) :۳۳-۴۸.

- Bal, M (2017). **Narratology: Introduction to the theory of narrative (4E)**. Toronto, Ontario: University of Toronto Press.
- ———, (2008). Exhibition as film. In R. Ostow (Ed.), **(Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium**. German and European studies. Toronto: University of Toronto Press.
- ———, (2002). **Travelling concepts in the humanities: A rough guide**. Toronto: University of Toronto Press.
- ———, (1996). **Double exposures: the subject of cultural analysis**, with Das Gesicht an der Wand, Edwin Janssen. New York: Routledge.
- ———, (1994) Telling objects: a narrative perspective on collecting. In J. Elsner and R. Cardinal (eds), **The Cultures of Collecting**. London: Reaktion Books.
- Bennett, T. (1995**) The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**. London: Routledge.
- ———, (1988) The exhibitionary complex. *New Formations*, 4 (Spring):73-120.
- Barthes. R (1975). "An Introduction to the Structural Analysis of Narrative", Translated by Lionel Duisit, *New Literary History,* 6 (2): 237-272.
- Bedford, L. (2001). Storytelling: The Real Work of Museums. *Curator: The Museum Journal* 44: 27 - 34.
- Burcaw, G. E. (1997). **Introduction to museum work**. Walnut Creek, Calif: Altamira Press.
- Chatman, S. (1978). **Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film**. Ithaca and London: Cornell UP.
- ———, (1990**). Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca: Cornell University Press.
- Coxall, H. (1996) Resistant readings: it is what you say and the way you say it. *Social History Curators' Group*, (22): 5–9.
- Cohn, D. (1999). **The Distinction of Fiction**. John Hopkin University Press.
- Culler, J. D. (1988). **Framing the Sign: Criticism and Its Institutions.** United Kingdom: University of Oklahoma Press.
- Dean, D. (1996). **Museum Exhibition: Theory and Practice**. Kiribati: Routledge.
- Derrida, J. (1987) **The truth in painting**. Translated by Bennington, G., & McLeod, I. Chicago: University of Chicago Press.
- Forster, E. M. (1972) . **Aspects of the novel**. Harmondsworth: Penguin Books.
- Genette, G. (1980) . **Narrative Discourse**. Trans. Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.
- Hillier,B . & Tzortzi, K. (2006), Space syntax: the language of museum space, **A Companion to Museum Studies**, edited by S. Macdonald. (Blackwell: Oxford).

- Hooper-Greenhill, E. (1992). **Museums and the shaping of knowledge**. New York: Routledge.
- ———, (2000) Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6 (1), 9-31.
- Pearce, S. M. (1992). **Museums, Objects, and Collections: A Cultural Study**. United Kingdom: Leicester University Press.
- ———, (1995) **On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition**, New York: Routledge
- Phelan, J. & Rabinowitz, P. (2008). **A companion to narrative theory** (Blackwell companions to literature and culture). Malden, Mass.; Oxford: Blackwell.
- Psarra, S. (2009), **Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning**, New York: Routledge.
- ———, & Grajewski, T. (2000). Architecture, narrative and promenade in Benson Forsyth's Museum of Scotland. **Architectural Research Quarterly**, 4(2), 123-136.
- Shank, G. D. & Pekarik, A. J. (2005*).* Is there a narrative morphology of museum learning? **Annual Meeting of AERA***, Montreal*, Quebec, April.
- Sitzia.E (2016)," Narrative Theories and Learning in Contemporary Art Museums: A Theoretical Exploration" in **Stedelijk Studies Journal** 4, Stedelijk Museum Amsterdam. DOI: 10.54533/StedStud.vol004.art04.
- Lewis,G.D. (2021). museum Encyclopedia Britannica.*https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution* (Retrieved 10September. 2021).
- URL1: https://www.architecturaldigest.com/story/moma-frank-lloyd-wright-paint (access date: 2022/10/24).
- URL2: https://www.getty.edu/education/museum_educators/downloads/aaim_completeguide.pdf (access date: 2022/06/16).
- URL3: https://www.galleriaaccademiafirenze.it/en/artworks/david-michelangelo (access date: 2022/10/24).
- URL4: https://www.nationalgallery.org.uk/visiting/virtual-tours/sainsbury-wing-vr-tour (access date: 2021/12/20).

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

Received: 2024/02/12
Accepted: 2024/05/26

Narratological Analysis of Art Museums with an Emphasis on the Concept of Framing as the Event's Dimension based on Mieke Ball & Symour Chatman's Theories

Meysam Rezaei Mahvar* **Afsaneh Nazeri****

Abstract

Although the term and metaphor of narrative are widely developed in museum studies, there have been limited discussions about the essence and methodology of narration in this context, and existing approaches mostly cover critical aspects. This research, employing a descriptive-analytical method within the framework of "narrative theory" is based on the views of Mieke Bal and Seymour Chatman and attempts to clarify the general question that, how and through which techniques, the narrative units or events in art museums contribute to the formation of narrative discourse. And in this regard, it raises the specific question of how to use the concept of "framing" as event/story dimension in the narratological analysis of art museums. In this study, with the influence of Mike Ball's views on the story (Fabula) level or events in the exhibition narrative, two types of " prior-framings " and " posterior-framings " were explained as the factors that make up the events, and through the application of the five components of the story-existence dimension in Seymour Chatman's views, elements related to visual organization were categorized as the first category of "posterior framings". Furthermore, interpretive elements such as texts and verbal media were also identified as the second part of "posterior framings". The types of cardinal and related events in exhibition narratology are also discussed in this research with examples of the arrangement of works in galleries.

This investigation indicates that although the application of narratology has been discussed more in the literature, but in the exhibition narrative of art museums, the concept of framing can be applied for the event/story dimension along with the discourse dimension in the exhibition narrative, and in a special way, exhibition narratology for art museums as well.

Keywords: Art Museums, Narratology, Framing, Event, Mieke Ball, Seymour Chatman

* PhD in Art Theory and Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran. *m.rezaei@aui.ac.ir*

** Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Isfahan, Iran (Corresponding Author). *a.nazeri@aui.ac.ir*