مجله جهانی رسانه ـ نسخه فارسی
دوره ۱۲، شماره ۱، صفحات ۱۲۰ تا ۱۳۸
منتشر شده در بهار و تابستان ۹۶
تاریخ دریافت: ۹۵/۰۸/۰۷
تاریخ پذیرش: ۹۶/۰۵/۲۸

ناشر: دانشگاه تهران
www.gmj.ut.ac.ir

خوانش روایت‌های تصویری: درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

جعفر میرزایی پرکلی (نویسنده مسئول)، استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه،
jmirzaeep@gmail.com
سیما محمّدی کشکولی، کارشناس ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه رازی کرمانشاه،
sima.mkashkooli@gmail.com

چکیده: هدف این پژوهش، مطالعه عوامل پیش‌برنده و بازدارنده‌ی روایت در تصاویر به صورت ساختاری است. در مطالعات میان‌رشته‌ای در حوزه‌ی روایت‌شناسی، آثار مصوّر همچون روایت‌های زبانی قابلیّت روایت‌پردازی دارند. تصویر با ابزارهای ویژه (رنگ، خطوط، اشکال، ژرف‌نمایی و غیره) فضایی مناسب ولی متفاوت برای روایت‌پردازی ایجاد می‌کند. نلسون گودمن از جمله فیلسوفانی است که آراء وی در زیبایی‌شناسی به بسط حوزه‌ی روایت‌شناسی انجامیده است. گودمن با تکیه بر ویژگی‌های ساختاری در آثار مصوّر و مطالعه‌ی عنصر زمان و رابطه‌ی میان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت‌کردن» رویدادها، روایت‌های تصویری را به چهار گروه عمده تقسیم می‌کند: ۱) «آنی بی‌زمان»، بازنمایی رویدادی واحد در لحظه‌ای واحد؛ ۲) «زمان‌دار خطّی»، نمایش سلسله‌ای از رویدادها در رابطه‌ای جهت‌دار؛ ۳) «زمان‌دار تاب‌خورده»، بازنمایی رویدادهای «دوره‌ای» با ساختاری «تاب‌خورده»؛ ۴) «غیرزمانی/ضدّزمانی»، بازنمایی رویدادهای «جاودانه» و «نمادین». در نظریه‌ی او، دو ترتیب یاد شده لزوماً ساختاری روایت‌محور را تشکیل نمی‌دهند و گاهی به جای روایت داستان، یک «توصیف»، «مطالعه»، یا «سمفونی» خلق می‌شود. در این مقاله نخست به تبیین زیبایی‌شناسی گودمن و ارزیابی جایگاه ارزشمند نظریه‌ی او در خوانش روایت‌های تصویری برای نخستین بار در ایران خواهیم پرداخت. نویسندگان مقاله تلاش کرده‌اند با ارائه‌ی تحلیل نقاشی‌های مورد بحث گودمن از یک سو، و سه نقاشی از علی اکبر صادقی و یک نقاشی از محمّد فراهانی از سوی دیگر، عوامل پیش‌برنده و بازدارنده‌ی روایت در تصاویر را به صورت ساختاری مورد مطالعه قرار دهند و شیوه‌ی بکارگیری مفاهیم و دسته‌بندی‌های نظریه‌ی زیبایی‌شناسی گودمن را مدل‌سازی کنند.

واژگان کلیدی: نلسون گودمن، عنصر زمان، روایت‌پردازی مصور، علی اکبر صادقی، محمّد فراهانی.

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

مقدمه و طرح مسئله

روایت و روایت‌پردازی از زمان‌های دور مورد توجّه متفکّران بسیاری بوده‌است، امّا علم روایت‌شناسی در چند دهه‌ی اخیر شاهد نوآوری‌های چشم‌گیری بوده که ژرف‌اندیشی در تبیین شیوه‌های روایت‌پردازی را امکان‌پذیر کرده‌است. از عمده‌ترین این نوآوری‌ها، نگاه جهان‌شمول به روایت است؛ اینکه «حضور روایت، بین‌المللی، فراتاریخی و فرافرهنگی است همچون زندگی» (آسابرگر، ۱۳۸۰، ص. ۱۴۵). بنابراین، روایت به داستان‌های بلند و کوتاه زبانی محدود نمی‌شود و شیوه‌های ساخت روایت متعدد و گوناگون هستند. در این راستا، یکی از چالش‌های نظریه‌پردازان حوزه‌ی روایت‌شناسی ارائه‌ی تعریفی از روایت است که اشکال مختلف و ویژگی‌های گوناگون روایت را شامل شود.

پرینس (۱۹۸۲) روابط منطقی بین عناصر را کلیدی می‌داند؛ ریکور (۱۹۸۱) و بروکس (۱۹۸۴) با توجّه به توالی و تغییر روایت را تعریف می‌کنند. ژنت روایت را «بازنمایی یک رخداد یا توالی رخدادها» (ژنت، ۱۹۸۲، ص. ۱۲۷) می‌داند و تولان آن را «توالی از پیش انگاشته شده‌ی» رخدادهایی که تصادفی به هم اتصال نیافته‌اند (تولان، ۱۳۸۳، ص. ۲۰). آسابرگر هم راویت را «داستان‌هایی» می‌داند «که در زمان رخ می‌دهند» (آسابرگر، ۱۳۸۰، ص. ۱۸-۲۰). اونگا و لاندا (۱۹۹۶) بر علّیّت به عنوان عنصری که ارائه‌ی رخدادها را به صورت ساختار روایتی امکان‌پذیر می‌سازد تأکید می‌کنند. بال (۱۹۹۷) تغییر، علّیّت، و حضور یک عامل تجربه‌گر را ضروری می‌داند و برای ابت «روایت بازنمایی رخدادها است که شامل *داستان* و *گفتمان روایی* می‌شود، داستان یک رخداد یا توالی رخدادهاست (کنش)، و گفتمان روایی بازنمایی این رخدادها است» (ابت، ۲۰۰۲، ص. ۱۶). همانگونه که از این تعاریف برمی‌آید اهمیّت «عنصر زمان» در ساختار روایت موضوعی است که بدیهی انگاشته می‌شود و معمولاً به طور ضمنی بر ضرورت آن تأکید می‌شود.

مطالعه‌ی کارکرد و اهمیّت عنصر زمان در اشکال مختلف روایت حوزه‌ی چالش‌برانگیزی دیگری را در مطالعات روایت‌شناسی ایجاد کرده‌است. زیبایی‌شناسی نلسون گودمن[۱] (۱۹۰۶-۱۹۹۸) در خوانش آثار مصوّر در این حوزه از مطالعات روایت‌شناسی قرار می‌گیرد که معرفی آن برای پژوهشگران حوزه‌ی روایت‌شناسی و آثار تصویری-روایتی ضروری است. وی در نظریه‌ی خود به تبیین رابطه‌ی میان «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت-کردن»[۲] در روایت‌های زبانی و دیداری می‌پردازد، امّا تمرکز بحث را بر چگونگی عملکرد این دو ترتیب در آثار مصوّر معطوف می‌کند. از نگاه او، روایت‌های مصوّر همانند ادبیات و سینما قادر به استفاده از عدم تطابق میان دو ترتیب وقوع و روایت‌کردن در ساختار خود هستند. در روایت‌های تصویری میزان پیچ‌وتاب - آینده‌نگری، گذشته‌نگری، و حتّی میانه‌نگری[۳] - دو ترتیب امری تعیین‌کننده است و گاهی این پیچ‌وتاب‌ها باعث ابطال

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

ساختار روایتی می‌شود. سئوال اصلی گودمن این است که «آیا میان ترتیب روایت‌کردن و ترتیب وقوع هیچ تضادّی نیست که موجب از بین رفتن ماهیّت اصلی یا ویژگی روایتی داستان شود» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۰). آیا هر پیچ‌وتابی در این دو ترتیب موجودیّت روایت را حفظ می‌کند؟

گودمن بر اساس عنصر زمان تصاویر را به چهار گروه تقسیم می‌کند: «آنی بی‌زمان»، «زمان‌دار خطّی»، «زمان‌دار تاب‌خورده» و «غیرزمانی/ضدّزمانی»[۴]. وی حضور صریح عنصر زمان در روایت‌پردازی را ضروری نمی‌داند و ویژگی‌های متمایزکننده‌ی روایت را در بازآرایی و پیچ‌وتاب ترتیب وقوع و روایت‌کردن جستجو می‌کند. از نظر گودمن روایت‌ها در برابر هرگونه بازآرایی دوام نمی‌آورند و «برخی از داستان‌ها هنگامی‌که به روش‌های خاصی بازآرایی می‌شوند دیگر داستان نیستند بلکه به مطالعه [یا سمفونی][۵] تبدیل می‌شوند» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۱۱-۱۱۵). در «مطالعه»، «ویژگی‌های موضوعی» اهمیّت دارد و در «سمفونی»، «جنبه‌های زیبایی‌شناسی». در ایران، مقالات بسیاری در خصوص اهمیّت و کارکرد عنصر زمان در ادبیات داستانی بر اساس نظریه‌ی زمان ژنت منتشر شده، امّا از منظر زیبایی‌شناسی گودمن تاکنون مطالعه‌ای انجام نشده‌است. نگاهی به پایگاه‌های اطلاعاتی ایران‌داک و سید این ادعا را ثابت می‌کند.

گودمن فیلسوف و نظریه‌پرداز برجسته‌ی قرن بیستم آمریکاست که فلسفه‌ی او دربرگیرنده‌ی حوزه‌های وسیع منطق، شناخت‌شناسی، فلسفه‌ی زبان، فلسفه‌ی علم، و زیبایی‌شناسی است. بابک احمدی (۱۳۹۲) با رجوع به کتاب *زبان‌های هنر* گودمن، شرح مختصری از نظریه‌ی زیبایی‌شناسی او ارائه کرده است. محمّد ضیمران هم بخشی از اقتباس خود تحت عنوان *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر* را به نظریه‌ی زیبایی‌شناسی گودمن اختصاص داده‌است (۱۳۹۳، ص. ۲۵۷-۲۷۴). ترجمه‌ی مدخل «زیبایی‌شناسی گودمن» در دانشنامه‌ی فلسفی استنفورد نیز به‌تازگی منتشر شده‌است (۱۳۹۴). تنها تحقیقی که با استفاده از شیوه‌ی نقد گودمن انجام شده پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد سیما محمّدی کشکولی (۱۳۹۴) است که به مطالعه وجوه مختلف روایت‌پردازی در نقاشی‌های سالوادور دالی پرداخته است.

علی‌اکبر صادقی یکی از برجسته‌ترین هنرمندان معاصر ایرانی است که در زمینه‌ی نقاشی، پویانمایی و تصویرسازی آثار ارزشمندی را در کارنامه‌ی خود دارد. در آثار وی سنّت‌های غنی هنر ایرانی با عناصر سوررئالیستی آمیخته می‌شود و ترکیب‌های فضایی خارق‌العاده‌ای با تکیه بر نمادهای ایرانی و اسطوره‌های پارسی ایجاد می‌شود. در بیشتر این نقاشی‌ها نه تنها مضامین اساطیری، تاریخی، عرفانی، و عاشقانه نمود گسترده‌ای پیدا کرده‌است بلکه عناصر روایی نیز جلوه‌ایی‌چشمگیر دارد. محمّد فراهانی نیز از جمله نقاشان سبک قهوه-خانه‌ای محسوب می‌شود که در آثار خود موضوعات آشنای مذهبی، تاریخی، و حماسی را با سبک و سیاقی

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

ایرانی به تصویر کشیده‌است. در این مقاله، برگزیده‌ای از نقاشی‌های صادقی به همراه یک اثر از فراهانی براساس زیبایی‌شناسی گودمن مورد تحلیل قرار می‌گیرد تا ویژگی‌های ساختاری و مفاهیم چهار گروه روایت‌های تصویری گودمن مدلسازی شود.

روش تحقیق

در این پژوهش تلاش شده است مفاهیم زیبایی‌شناسی نلسون گودمن در خصوص روایت‌پردازی در آثار تصویری با روش تحلیلی-توصیفی تبیین شود و ویژگی‌های متمایزکننده‌ی روایت و چگونگی کارکرد آنها مورد بحث قرار گیرد. ارائه‌ی این تحلیل ساختاری بستری مناسب برای پیوند هنرهای تجسّمی، ادراک بصری، و ادبیات فراهم می‌کند. همچنین ارزیابی جایگاه ارزشمند نظریه‌ی او برای نخستین بار در ایران، فهم عمیقی از عوامل پیش-برنده و بازدارنده‌ی روایت در تصاویر را فراهم می‌کند و روش بکارگیری مفاهیم و دسته‌بندی‌های این نظریه را برای علاقمندان مدل‌سازی می‌کند. بدین منظور تلاش می‌کنیم به پرسش‌های زیر پاسخ دهیم: ۱) براساس نظریه‌ی گودمن روایت‌پردازی در آثار مصوّر چگونه رخ می‌دهد و از چه ویژگی‌ها و کارکردهای متفاوتی برخوردار است؟ ۲) پرداخت روایت در تصاویر دارای چه شرایط متفاوت و عناصر ویژه‌ای است؟ ۳) پیچ‌وتاب داستان با حفظ ساختار روایت در تصاویر تا چه حد امکان‌پذیر است؟

نظریه‌ی گودمن در خوانش روایت‌های تصویری

گودمن انواع هنر را در حوزه‌ی «فلسفه تحلیلی» (اسپیری، ۲۰۰۹، ص. ۳۴۰) مورد تأمّل قرار می‌دهد و بازنمایی‌های غیرزبانی را ساختارمندانه مطالعه می‌کند. وی معتقد است که در خلق انواع هنر، نظامی از نشانه‌ها و نمادها نقش دارد. «بازنمایی در تصویر»، مانند «توصیف زبانی»، با یک «وجه دلالت» صورت می‌پذیرد (*زبان‌های هنر*، ۱۹۶۸، ص. ۳)، چراکه هر دو در سازمان‌دهی، شکل‌دهی، و وصف خصوصیات آنچه روایت می‌شود، نقش دارند. تفاوت عمده‌ی وجه دلالتی زبان و تصویر این است که در زبان عناصر نوشتاری مطرح است، در تصاویر جلوه‌های دیداری رنگ، شکل، خطوط، ژرف‌نمایی و غیره. گودمن به پیوستگی هنر و علم اعتقاد دارد و آثار هنری را مانند «نمونه‌های علمی» مورد مطالعه قرار می‌دهد (اشتاین برنر، ۲۰۰۹، ص. ۲۵۱-۲۶۸). تحلیل علمی هنر برای وی موجب می‌شود تا «بازنمایی تصویری» به روش‌شناسی‌هایی چون «شکل‌گرایی» یا «شمایل‌نگاری و تمرکز بر محتوا» در رویکردهای «مارکسیسم و فمینیسم»، «زندگی‌نامه و خودزندگی‌نامه»، و «روانکاوی» محدود نشود (آدامز، ۱۳۹۲).

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

گودمن دو «ترتیب» را در ساختار روایتی کلیدی می‌داند: «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت‌کردن». ترتیب وقوع چیدمان وقایع داستان است و ترتیب روایت‌کردن فرآیندی است که به‌واسطه‌ی آن وقایع روایت می‌شوند. معمولاً در روایت به گونه‌ای بازآرایی می‌شود که میان دو ترتیب یادشده تفاوتی ایجاد می‌شود. از نظر گودمن، عدم تبعیّت ترتیب‌ها نه فقط امکان‌پذیر که ضروری است و «اگر گزارش رویدادها طبق ترتیب وقوعشان امری ضروری و همیشگی می‌شد، سینما و ادبیات به شدت معیوب و ناتوان می‌شدند» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۰). از نظر او، تبیین این ترتیب‌ها در روایت‌های زبانی چالش برانگیز نیست چون ابزارهای زبانی، ساختارهای نحوی و معنایی، و نشانه‌های گذار (مانند «سپس»، «آنگاه»، «قبلاً»، و «سرانجام») رابطه‌ی میان ترتیب‌ها را مشخص می‌کند (همان،ص. ۱۰۰).

گودمن در مقاله‌ی «داستان‌های تاب‌خورده؛ یا، داستان، مطالعه، و سمفونی»، گزارش روزنامه از یک مسابقه‌ی اسب‌سواری را مثال می‌زند: «اکسکالیبر دیرتر از همه مسابقه را شروع کرد، سر پیچ اصلی از همه جلو افتاد، سپس در پایان مسیر مسابقه در جایگاه چهارم قرار گرفت، امّا نیرویی تازه گرفت و با اختلاف کمی برنده‌ی میدان شد» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۹۹). سپس، چیدمان رویدادها را پس و پیش می‌کند و نسخه‌های جدیدی از این گزارش ارائه می‌کند. برای مثال: «اکسکالیبر با اختلاف کمی برنده‌ی میدان شد، اگرچه در پایان مسیر مسابقه، پس از جلو افتادن در پیچ اصلی، در جایگاه چهارم قرار گرفت و این در حالی بود که مسابقه را دیرتر از همه شروع کرده بود» (همان، ص. ۹۹). از دیدگاه گودمن، در این نسخه «اگرچه ترتیب روایت‌کردن کاملاً عکس ترتیب وقوع است، امّا هیچ چیز نامتعارف به نظر نمی‌رسد» (همان، ص. ۹۹). گودمن این کارکرد را محدود به روایت‌های زبانی نمی‌داند و معتقد است مجموعه‌ی تصاویر و فیلم هم می‌توانند با حفظ داستان به شیوه‌های گوناگون بازآرایی شوند. در روایت‌های ادبی نشانه‌های زبانی نقش دارند، در فیلم‌ها نشانه-های زبانی و دیداری، و در تصاویر نشانه‌های دیداری مانند «خط، شکل، فضا، رنگ، نور و تاریکی» (آدامز، ۲۰۱۱، ص. ۱۳).

از منظر گودمن، در روایت‌های ادبی و سینمایی که عدم توافق میان ترتیب‌ها واضح است، دو ابزار در تعیین «ترتیب وقوع» رویدادها نقش دارند: «نشانه‌های زمانی» و «دانش پیشین ما از فرآیندهای علّت و معلولی» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۰-۱۰۱). وی معتقد است که هرگاه ترتیب روایت‌کردن مشخص باشد «واکنش اولیّه‌ی ما این خواهد بود که ترتیب وقوع را همان ترتیب روایت‌کردن در نظر بگیریم؛ سپس اصلاحات مورد نیاز را مطابق با نشانه‌های زمانی موجود در روایت و با توجّه به دانش پیشین خود؛ در مجموع نسبت به آنچه روی داده‌است و نیز فرآیندهای علّت و معلولی، اعمال می‌کنیم» (همان، ص. ۱۰۰). البته،

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

همیشه نمی‌توان با این دو ابزار به نبود توافق میان ترتیب روایت‌کردن و ترتیب وقوع پی‌برد. گودمن معتقد است در مواردی «ترتیب وقوع مشخص نیست و با هرگونه تغییر در ترتیب روایت‌کردن همچنان نامشخص باقی می‌ماند» (همان، ص. ۱۰۱). آنچه روایت سینمایی را از دیگر روایت‌ها متفاوت می‌کند به زمان تشخیص عدم توافق مربوط می‌شود. در مواردی که وارونگی و جابجایی زیاد باشد تشخیص آنها با توجّه به فرآیندهای علّت و معلولی زمان بیشتری می‌برد.

«پیچ‌وتاب‌دادن»[۶] ترتیب وقایع معمولاً «داستان را از بین نمی‌برد یا داستانی کاملاً متفاوت را بوجود نمی‌آورد» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۰)، امّا گودمن این مسئله را عمومیت نمی‌بخشد. سئوال اساسی او این است که: «آیا میان ترتیب روایت‌کردن و ترتیب وقوع هیچ تضادّی نیست که موجب از بین رفتن ماهیّت اصلی یا ویژگی روایتی داستان شود؟» (همان، ص. ۱۰۰). گودمن میزان دقیق این پیچ‌وتاب‌ها را مشخص نمی‌کند و معتقد است هرگونه بازآرایی ترتیب‌ها به روایت منجر نمی‌شود. تفاوت عمده‌ی روایت‌های مصوّر در این است داستان در یک نگاه به نمایش درمی‌آید، حال آنکه، در ادبیات و سینما روایت‌پردازی در صفحات و سکانس‌های متوالی صورت می‌پذیرد. گودمن با مطالعه‌ی عنصر زمان و رابطه‌ی ترتیب وقوع با ترتیب روایت‌کردن، روایت‌های تصویری را در چهار گروه عمده دسته‌بندی می‌کند: «آنی بی‌زمان»، «زمان‌دار خطّی»، «زمان‌دار تاب‌خورده» و «غیرزمانی/ضدّزمانی». در ادامه به تبیین ویژگی‌های هر یک از این چهار دسته می‌پردازیم و با خوانش نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی و محمّد فراهانی بر اساس نظریه‌ی گودمن تلاش می‌کنیم مفاهیم و شیوه‌ی نقد او را مدل‌سازی کنیم.

روایت‌های تصویری آنی بی‌زمان

در نظریه‌ی گودمن، گروه اوّل تصاویری هستند که در آنها «ترتیب وقوع مشخص امّا بی‌معنا است» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۱). او این نوع تصاویر را روایی ولی بدون ترتیب وقایع می‌داند و دلیل صحبت در خصوص ترتیب وقوع را آگاهی و دانش پیشین ما از رویداد مورد نظر عنوان می‌کند. در پیش‌زمینه و پس‌زمینه‌ی این نوع تصاویر رویدادهایی در حال وقوع‌اند، امّا هیچ قسمتی از تصویر دربردارنده‌ی نشانه‌های زمانی و فرآیند علّت و معلولی نیست که براساس آنها بتوان ترتیب وقوع حوادث را مشخص کرد. آنچه می‌بینیم وضعیت آنی و ایستایی است بدون نمایش نقطه‌ی شروع و پایان داستان. این تصاویر «بی‌زمان، بدون توالی وقوع و توالی روایت‌کردن» هستند چراکه «هیچ ترتیب الزامی یا غالبی برای تفسیر تصویر وجود ندارد - ترتیبی که روابط مکانی تصویر را به روابط زمانی مربوط سازد» (همان، ص. ۱۰۱). گودمن دو جنبه‌ی عمده از روایت‌پردازی را

www.SID.ir

Archive of SID

برای این گروه از تصاویر برمی‌شمرد: آنچه به وضوح به تصویر کشیده می‌شود و آنچه تلویحاً روایت می‌شود. در این گروه، «نه روایت‌پردازی و نه آنچه آشکارا روایت می‌شود زمان‌بر نیست» (همان، ص. ۱۰۱) و تنها روابط مکانی است که آنچه آشکارا به تصویر کشیده‌شده را قابل درک می‌کند. چون ترتیب روایت‌کردن و ترتیب وقوع هر دو بی‌معنا هستند، «هیچ سئوالی در خصوص تغییر رابطه‌ی بین این دو عنصر نمی‌توان مطرح کرد. وارونه کردن تصویر، روابط مکانی را هم در تصویر و هم در آنچه به تصویر کشیده شده‌است معکوس می‌کند، امّا هیچ تأثیر زمانی ندارد» (همان، ص. ۱۰۱). در روایت‌های بی‌زمان «آنچه تلویحاً روایت می‌شود زمان‌بر است» (همان، ص. ۱۰۱) و قدرت تصویر در ورای تصویر و آنچه در ذهن مخاطب به صورت تلویحی روایت می‌شود نهفته است. ابت[۸] نیز اعتقاد دارد که تصاویری که یک صحنه‌ی واحد و ثابت را نشان می‌دهند نوعی «ادراک روایتی» (۲۰۰۲، ص. ۶) ایجاد می‌کنند: «گرایش انسان به دخالت دادن زمان روایت در صحنه‌های ثابت مانند یک عمل انعکاسی، عملکردی تقریباً غیرارادی است. نه تنها می‌خواهیم به آنچه در آنجاست پی ببریم، بلکه خواهان دانستن آنچه اتفاق افتاده است، نیز هستیم» (همان، ص. ۶). با بی‌معنا شدن دو ترتیب، هرگونه وارونگی و تاب‌خوردگی در تصویر بی‌تأثیر خواهد بود. در این گروه از روایت‌های مصوّر، پیچ‌وتاب‌ها تنها موقعیت و رابطه‌ی مکانی اجزای تصویر را تغییر می‌دهند و ماهیّت اصلی داستان دست نخورده باقی می‌ماند.

گودمن نقاشی *تغییر کیش پال قدیس* اثر پیتر بروگل[۷] (تصویر ۱) را در این گروه تصاویر مورد بررسی قرار می‌دهد. این نقاشی به داستانی از انجیل اشاره دارد: پال شکنجه‌گر مسیحیان در مسیر خود به سمت داماسکوس به‌خاطر ضربه‌ی آذرخش از اسب می‌افتد؛ با ظهور عیسی در هیئت آذرخش، پال دگرگون می‌شود و یکی از حواریون مسیح می‌گردد. در نقاشی بروگل، نمایش افتادن از اسب در یک لحظه‌ی خاص و در مرکز تصویر، تنها از لحاظ مکانی اهمیّت پیدا می‌کند، بدون اینکه تأثیر زمانی و توالی وقایع ایجاد کند. با این وجود، به تصویر درآوردن این لحظه تجسّم رویدادهای پیش و پس از آن را امکان‌پذیر می‌سازد. این نقاشی داستان را چنان جذاب روایت می‌کند که «تماشاچی فراموش می‌کند عملاً هیچ حرکتی در آن اتفاق نمی‌افتد و هیچ قسمتی از تصویر از لحاظ زمانی جلوتر از دیگر قسمت‌ها نیست. آنچه به وضوح نشان داده شده‌است کنش‌های درحال وقوع نیستند بلکه یک وضعیت آنی است» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۱).

نقاشی *به مناسبت هفتاد و پنجمین تولد*[۹] (تصویر ۲) از مجموعه‌ی *نانوشته‌ی* صادقی را می‌توان تصویری با عناصر روایی آنی و بی‌زمان دانست. در این نقاشی، جشنی ایرانی در چشم‌اندازی شلوغ به تصویر کشیده شده‌است. سه صحنه‌ی برجسته در پیش‌زمینه مشخص است: شاه آرمیده بر تخت در سمت چپ، پهلوانی در حال زورآزمایی به همراه گروه رقصنده‌ها در مرکز، و گروه نوازندگان و ملکه در سمت راست. بین این سه صحنه

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

فرآیند علّت و معلولی و کنش زمانی وجود ندارد و همگی متعلّق به لحظه‌ای واحد هستند، بدون نقطه‌ی شروع و پایان داستان. همچنین، در پس‌زمینه‌ی تصویر ستون‌هایی را می‌بینیم که فضا را به دو نیم کرده است. فضای وسیع جلویی مربوط به جشن درون کاخ شاهی و فضای پشتی شامل دسته‌ی سربازان در سمت راست و جماعت نظاره‌گر در منتها الیه چپ تصویر می‌باشد. تقسیم‌بندی فضا و صحنه‌ها با شخصیت‌های مجزا روابط مکانی بین اجزای تصویر را موجب شده‌است، امّا از لحاظ زمانی هیچ صحنه‌ای جلوتر از صحنه‌ی دیگر نیست. از نظر گودمن «این تصویر روایتی است بی‌زمان، بدون توالی وقوع و توالی روایت‌کردن؛ چراکه هیچ ترتیب الزامی یا غالبی برای تفسیر تصویر وجود ندارد - ترتیبی که روابط مکانی تصویر را به روابط زمانی مربوط سازد» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۱).

تصویر ۱: پیتر بروگل پدر، تغییر کیش پال قدیس. ***تصویر ۲: علی اکبر صادقی، به مناسبت هفتاد و پنجمین تولد***

در این نقاشی (تصویر ۲) به دلیل نبود تفاوت در موقعیت زمانی اجزای تصویر، اعمال شخصیّت‌ها محدود به یک لحظه‌ی واحد است؛ هیچ حرکتی و هیچ قسمتی در زمان متفاوتی اتفاق نمی‌افتد. قدرت تصویر در ورای آنچه آشکارا به تصویر کشیده شده نهفته است و آنچه در تصویر نیامده در ذهن مخاطب به صورت تلویحی روایت می‌شود. برای مثال، رویدادی مانند تدارکات پیش از جشن و اتفاقات بعد از آن در ذهن ما تجسّم می‌یابد. در این نوع تصاویر، ترتیب روایت‌کردن و ترتیب وقوع هر دو بی‌معناست و رابطه‌ی بین این دو عنصر قابل تصوّر نیست. وارونه کردن تصویر روابط مکانی را معکوس می‌کند، امّا هیچ تأثیر زمانی ندارد.

روایت‌های تصویری زمان‌دار خطّی

در این گروه از تصاویر، «آنچه به وضوح روایت می‌شود زمان‌بر است و روایت‌پردازی از ترتیب معینی برخوردار است» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۱)؛ همچنین، نشانه‌های زمانی تصویر و دانش پیشین ما از فرآیند علّت و معلولی در تعیین ترتیب وقوع رویدادها اهمیّت بسزایی دارند. وقایع خطّی، با آغاز و پایانی

www.SID.ir

Archive of SID

مشخص به تصویر کشیده می‌شوند و تشخیص رابطه‌ی میان ترتیب وقوع و ترتیب روایت‌کردن امکان‌پذیر است. در نظریه‌ی گودمن، ترتیب روایت‌کردن در این تصاویر «همانند داستان‌های مکتوب . . . به روشنی قابل تشخیص است» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۴). علاوه براین، «تأثیر ارتباط زبانی» بر روایت مشهود است و «در ملل غربی، روایت‌های تصویری، از جمله داستان‌های مصوّر طنز، جهت‌شان از چپ به راست، و در فرهنگ-های شرقی، از راست به چپ» است (همان، ص. ۱۰۱). معمولاً چند صحنه‌ی مجزا در امتداد یک چشم‌انداز نمایش می‌یابد و نشانه‌های ویژه‌ای همچون روابط زمانی-مکانی، جهت‌گیری شخصیّت‌ها و حضور مکرر آنها بر روی خطّی مستقیم وجود ویژگی‌های روایتی را محرز می‌کنند.

گودمن *داستان پسوخه* از یاکوپو دل سلایو[۱۰] (تصویر ۳) را مورد بررسی قرار می‌دهد که تصویرگر روایت عشق میان کوپید و دختری به نام پسوخه است. رویدادهای متعدد در یک چشم‌انداز واحد، «با حضور پسوخه در هر یک از آنها» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۱) قابل تشخیص هستند. پسوخه به عنوان شخصیّت اصلی داستان در جامه‌ی سپید در همه‌ی صحنه‌ها حضور دارد و «غیرممکن بودن حضور یک شخص در مکان‌های مختلف در زمانی واحد ما را متوجّه این موضوع می‌کند که تفاوت وضعیت مکانی در صحنه‌های مختلف می‌بایست به عنوان تفاوت موقعیت زمانی اتفاقات به تصویر کشیده‌شده تفسیر شود» (همان، ص. ۱۰۱). نقاش با استفاده از حضور مکرر پسوخه نشان می‌دهد که رویدادها یکی پس از دیگری و با گذشت زمان اتفاق می‌افتند. توالی اصلی *داستان پسوخه* با قرارداد زبانی در غرب مطابقت دارد. به‌علاوه، «جهت اصلی روایت‌کردن با استفاده از جهت‌دهی شخصیّت‌های بزرگ‌تر از پسوخه تعیین می‌شود» (همان، ص. ۱۰۴) که در آن هفت شخصیّت از هشت شخصیّت سفیدپوش پسوخه متمایل به راست هستند.

تصویر ۳: یاکوپو دل سلایو، *داستان پسوخه*.

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

نقاشی *پیوند ازدواج*[11] (تصویر ۴) از مجموعه‌ی *نانوشته‌ی* صادقی نیز در این گروه از تصاویر قابل تحلیل است. این نقاشی نمایش جشن ازدواج، در سه صحنه‌ی مختلف امّا در چشم‌اندازی واحد به تصویر کشیده‌شده است. حضور تکراری دو شخصیّت اصلی (عروس و داماد) در سه مکان و سه کنش مختلف تفاوت وضعیت مکانی و زمانی را آشکار می‌کند. در این تصویر، رویدادها یکی پس از دیگری و با گذشت زمان اتفاق می‌افتند. صادقی حضور مکرر آنها را به صورت رنگی و در ارتباط با فرش قرمز نشان داده است. نمایش وقایع با آغاز و پایانی مشخص رابطه‌ی بین ترتیب وقوع و ترتیب روایت‌کردن را امکان‌پذیر کرده است. در این تصویر، جز تعداد معدودی از اشکال، کلّ زمینه و متعلّقات مربوط به آن فاقد رنگ است. در هر صحنه تنها نقاط ویژه‌ای به صورت رنگی نشان داده شده‌اند که خود گویای مکان‌های مختلف می‌باشند. داستان عروس و داماد و پیوند آنها از آغاز تا پایان جشن با ظرافت و خلاقیت بازنمایی شده است. تشخیص جهت‌گیری وقایع در تصویر نشان می‌دهد که صادقی از این نظر جهت نوشتار غربی (از چپ به راست) را مدنظر قرار داده است که در نظریه گودمن قابل توجیه نیست، چراکه جهت‌دهی اسب‌ها و دو شخصیّت متمایل به سمت راست و رویداد پایانی است؛ تنها دلیل قابل تصور تاثیرپذیری وی از فرهنگ غرب است.

تصویر ۴: علی اکبر صادقی، *پیوند ازدواج*.

روایت‌های تصویری زمان‌دار تاب‌خورده

گودمن معتقد است در بازنمایی‌های مصوّر، هیچ عاملی توافق میان دو ترتیب را دیکته نمی‌کند («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۴). روایت‌پردازی مصوّر می‌تواند بدون جهت‌گیری از چپ به راست یا برعکس انجام شود و پیچ‌وتاب‌های زمانی تعیین‌کننده باشند. از نظر گودمن «گذشته‌نگری»، «آینده‌نگری» و حتّی «میانه-نگری» همه نشانه‌ی انحراف روایت‌پردازی از توالی وقوع می‌باشند. وی برای نخستین‌بار از «میانه‌نگری» به عنوان نوعی از عدم توافق میان ترتیب‌ها سخن می‌گوید. به عبارت دیگر، آرایش مکانی- زمانی در روایت‌های تصویری نسبت به روایت‌های زبانی کارکردی متفاوت دارد. در روایت‌های زبانی، آرایش مکانی-زمانی وقایع به-

www.SID.ir

Archive of SID

واسطه‌ی جملات پی‌درپی مشخص می‌شود، امّا در تصاویر همه چیز در یک چشم‌انداز ارائه می‌شود و فضای محدود شامل بخش‌هایی مثل چپ، راست، بالا، پایین، و مرکز است.

در تصویر *کشف عسل* (یا *فلاکت سایلینس*) اثر پیرو دی کازیمو[۱۲] (تصویر ۵) آنچه روایت می‌شود زمان‌بر است، امّا ترتیب روایت‌کردن واضح نیست. در این نقاشی، یک شخصیّت در سه صحنه‌ی مجزا حضور دارد و غیرممکن بودن حضور همزمان فرد در مکان‌های مختلف روابط زمانی- مکانی را ممکن می‌سازد. این اثر شامل سه رویداد از افسانه‌ی سایلنیس است: ابتدا سایلنیس از اسب خود می‌افتد، سپس چند نفر تلاش می‌کنند او را بلند کنند، و در آخر بر زخم او گل می‌مالند. اهمیّت عنصر زمان در روایت این رخداداها انکارناپذیر است، امّا زمان وقوع آنها با زمان روایت‌کردن آنها متفاوت است. در ترتیب روایت‌کردن، رویداد نخست در مرکز تصویر نشان داده شده- است، رویداد دوم در سمت راست و رویداد پایانی در سمت چپ. اگر فرض کنیم که صحنه‌ها خطّی و طبق قرارداد زبانی در غرب از چپ به راست روایت می‌شوند، آنگاه «نمونه‌ای از آینده‌نگری» («داستان‌های تاب- خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۴) خواهیم داشت، یعنی رویداد پایانی به عنوان صحنه‌ی نخست در سمت چپ نشان داده شده‌است. گودمن رویدادها را به صورت ۳-۱-۲ شماره‌گذاری می‌کند، امّا با این استدلال که «بی‌شک در این تصویر جهت روایت‌پردازی از چپ به راست نیست» (همان، ص. ۱۰۴) فرضیه‌ی جهت‌گیری مشخص ترتیب روایت‌کردن را رد می‌کند. شکی نیست که ترتیب وقوع رویدادها آرایشی خطّی از ابتدا تا پایان دارد و امکان ندارد که در این توالی اولین رویداد بین رویدادهای بعدی روی دهد. امّا این جابجایی در آرایش مکانی روایت‌پردازی امکان‌پذیر است و رویداد نخست می‌تواند در مرکز و مابین دو رویداد دیگر نشان داده‌شود. در این صورت طبق گفته‌ی گودمن در این نقاشی «آینده‌نگری یا گذشته‌نگری نخواهیم داشت بلکه میانه‌نگری اتفاق می‌افتد» (همان، ص. ۱۰۴-۱۰۶).

تصویر ۵: پیرو دی کازیمو، *کشف عسل*.

تصویر ۶: نقاشی قهوه‌خانه‌ای نبرد کربلا از محمّد فراهانی

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

در نقاشی قهوه‌خانه‌ای محمّد فراهانی (تصویر ۶)، بخشی از نبرد کربلا به شیوه‌ی روایت غیرخطّی و تاب‌خورده به تصویر کشیده شده‌است. یکی از ویژگی‌های این سبک از نقاشی مشخص کردن شخصیّت‌ها با نوشتن نام آنها است که توأم با دانش پیشین ما از حماسه‌ی عاشورا در روشن کردن ترتیب وقایع اهمیّت دارد. حضور مکرر شخصیّت‌های اصلی داستان (امام حسین و حضرت علی‌اکبر) در موقعیت‌های متفاوت حاکی از وجود نشانه‌های زمانی-مکانی است. کلّ پیش‌زمینه نبرد بنی هاشم با دشمن را نشان می‌دهد و پس‌زمینه مربوط به پنج رویداد قبل و بعد از این صحنه می‌شود. در این تصویر ترتیب روایت‌کردن از ترتیب وقوع پیروی نمی‌کند امّا به‌واسطه‌ی نشانه‌های موجود در تصویر می‌توان به شیوه‌ی روایت‌پردازی آن پی برد. اگرچه صحنه‌ی نبرد در جلوی تصویر به عنوان یک رویداد بزرگنمایی شده نشان داده شده‌است امّا در ترتیب وقایع داستان این صحنه بین دو صحنه‌ی موجود در سمت چپ پس‌زمینه رخ می‌دهد (وداع حضرت علی‌اکبر با امام حسین، صحنه‌ی نبرد، شهادت حضرت علی‌اکبر). صحنه‌های برخورد درویش کابلی با امام حسین و طفل تشنه‌اش، شهادت حضرت عباس، و توبه‌ی حرّ بن ریاحی در پس‌زمینه نیز رویدادهایی هستند که پس از صحنه‌ی نبرد اتفاق می‌افتند. اغراق در نمایش یک رویداد نسبت به رویدادهای دیگر در این تصویر منجر به انحراف در روایت‌پردازی شده‌است. در حقیقت کوچک‌تر نشان دادن رویدادهای دیگر (شهادت حضرت علی‌اکبر و حضرت عباس یا توبه‌ی حرّ بن ریاحی) و انتقال آنها به پس‌زمینه حاکی از اهمیّت کم این رویدادها نیست بلکه به دلیل ملاحظات طراحی و ایجاد پیچ‌وتاب در روایت داستان شکل گرفته‌است. نقّالی بخش جدایی‌ناپذیر نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای است و استفاده از گذشته‌نگری و آینده‌نگری نه تنها در روایت زبانی این نقاشی‌ها بلکه در خود آنها نیز امری انکارناپذیر است. پیچ‌وتاب دادن رویدادها در این بازنمایی نبرد کربلا بر اصل داستان خدشه‌ای وارد نکرده و بر جذابیت آن افزوده است.

روایت‌های تصویری غیرزمانی/ضدّزمانی

در روایت‌های تصویری گاه عنصر زمان رابطه‌ی مشخصی با ساختار روایتی ندارد و رویدادها بر اساس آرایش مکانی امّا غیرزمانی چیده می‌شوند. در تصاویر گروه چهارم، فضایی پرازدحام با رویدادها و صحنه‌های متمایزنشده به تصویر کشیده می‌شود که «جهت‌دهی ثابت» ندارد و ترتیب وقوع رویدادها «مسیر پیچ‌درپیچی» را دنبال می‌کند («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۶). آینده‌نگری، گذشته‌نگری و حتّی میانه‌نگری در این نوع تصاویر بی‌معنا است و اگرچه مانند روایت‌های زمان‌دار، چندین رویداد را در یک چشم‌انداز نشان می‌دهند، امّا چیدمان رویدادها مشخص نیست. آرایش مکانی و غیرزمانی رویدادها در چنین تصاویری عدم رابطه‌ی ساختار روایتی و عنصر زمان را نمایان می‌سازد. گودمن بر این باور است که در این تصاویر، «با ترتیب‌های

www.SID.ir

Archive of SID

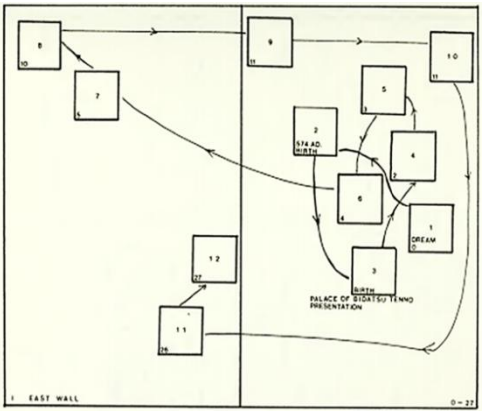
درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

متفاوت روایت‌پردازی یا درجه‌های گوناگون انحراف از ترتیب وقوع مواجهه نیستم، بلکه با الگوهای متفاوت مکانی و یا حداکثر درجات متفاوتی از پیچیدگی متناسب با ترتیب وقوع روبرو هستیم» («داستان‌های تاب-خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۷). بنابراین، وارونه کردن تصویر یا عوض‌کردن صحنه‌های داستان باعث تغییرات زمانی نمی‌شود و بر اصل داستان بی‌تأثیر است. از منظر گودمن، عنصر مکان در چنین تصاویری اهمیّت بسزایی دارد: «این آرایش مصوّر از رویدادهای مربوط به یک دوره‌ی زندگی، مکانی و غیرزمانی است؛ گویا خلق آن به خاطر ملاحظات طراحی به جای دوره‌ای یا فانی فرض کردن رویدادها، با توجّه به جاودانگی و نمادین بودن این رویدادها صورت گرفته‌است» (همان، ص. ۱۰۶).

گودمن در تبیین ویژگی‌های روایت‌های تصویری غیرزمانی، نقاشی «تصویر زندگی‌نامه‌ای» از یک شاهزاده‌ی ژاپنی بودایی[۱۳] (تصویر ۷) را مورد مطالعه قرار می‌دهد. آنچه در چیدمان صحنه‌های این اثر قدیمی اهمیّت دارد، نشان‌دادن شخصیّت مذهبی و روحانی شاهزاده است. شیوه‌ی قرار گرفتن چهره‌ها و صحنه‌ها نشان می‌دهد که جهت‌دهی تصویر از راست به چپ است. این اثر شامل «پنج پرده‌ی بزرگ» است که هر یک وقایعی از زندگی شاهزاده را به تصویر می‌کشند. صحنه‌های این پرده‌ها «برحسب ترتیب زمانی وقوع چیده نشده‌اند» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۰۹-۱۱۰). «در پرده‌ی نخست، رویدادها از زمان حاملگی تا سن بیست و هفت سالگی؛ در پرده‌ی دوم از شش تا چهل و سه سالگی؛ در پرده‌ی سوم از هفده تا چهل و نه سالگی؛ در پرده‌ی چهارم از شانزده تا پنجاه سالگی، زمان مرگ شوتوکو؛ و در نیمه‌ی راست پرده‌ی پنجم از نه تا سی و هفت سالگی تاریخ‌گذاری شده‌است» (همان، ص. ۱۰۹). در تصویر ۸، شماره‌ی گوشه‌ی پایینی سمت چپ هر مربع معادل سن شاهزاده در زمان حادثه‌ی رسم شده‌است. شماره‌ی موجود در مرکز هر مربع نشان‌دهنده‌ی موقعیت تاریخی حادثه نسبت به حوادث رسم شده‌ی دیگر در پرده‌ی مشابه است. حضور او در صحنه‌ها بر طبق آرایش منظمی نیست و آینده‌نگری و گذشته‌نگری هم وجود ندارد. بدین ترتیب نشانه‌های زمانی و فرآیندهای علّت و معلولی معنای خود را از دست می‌دهند و «ملاحظات طراحی درکنار فاصله‌ی معنوی و روحانی از امور دنیوی هرگونه تأکید بر ترتیب زمانی وقوع رویدادها را باطل می‌سازد» («داستان‌های تاب‌خورده»، ۱۹۸۱، ص. ۱۱۰). روایت‌پردازی داستان زندگی شاهزاده‌ی بودایی تحت تأثیر تغییرات زمانی نیست و مفاهیم غیرزمانی یا حتّی ضدّزمانی، معنویت، جاودانگی و نمادین در چیدمان رویدادها نقش دارند و جابجایی رویدادها بی‌تأثیر.

www.SID.ir

Archive of SID

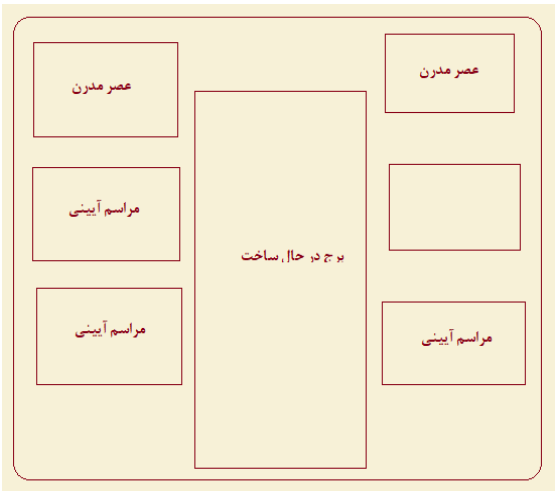


تصویر ۷: زندگی‌نامه‌ی شاهزاده شوتوکو تائیشی، هاتا نو چیتی. **تصویر ۸**

در نقاشی *هفت شهر* صادقی (تصویر ۹)، ساختار روایی روابط زمانی را بی‌اثر کرده‌است و ترتیب وقایع خالی از هرگونه نقطه‌ی آغاز و پایانی است. صحنه‌ها تفکیک نشده‌اند و هیچ کنش زمانی با یکدیگر ندارند. هر نقطه از تصویر دارای شخصیّت‌های مجزا و اعمال خاص خود است، امّا حضور تکراری شخصیّت زره‌پوش با قلبی در سمت چپ بدنش حاکی از محوری بودن او در داستان دارد. این اثر اقتباسی آزاد و سوررئال از منطق الطیر عطار می‌باشد که در آن مراحل عرفان در هفت وادی عشق خلاصه می‌شود. در این تصویر، اشکال قلب‌مانند در کلّ زمینه پراکنده شده‌اند. در حقیقت استفاده از شکل‌های مختلف مانند قلب، پوشش متفاوت شخصیّت‌ها، مکان‌های مختلف، موشک‌ها، و سایر اشکال مدرن در نمادین کردن و پرداخت روایتی این اثر تأثیر بسزایی دارند. آنچه بیش از همه خودنمایی می‌کند برجی در حال تکمیل‌شدن مانند برج بابل در مرکز تصویر است. در اطراف این برج شش مکان مختلف است که بدون هیچ نظمی کنار هم قرار گرفته‌اند (تصویر ۱۰). در این تصویر، رویدادی که در یک مکان در جریان است رابطه‌ی علّت و معلولی با دیگر رویدادها ندارد و فنون روایت‌پردازی مانند آینده‌نگری، گذشته‌نگری بی‌معنا هستند. حرکت شخص زره‌پوش در این مکان‌ها گواه زمان‌دار بودن روایت نیست، بلکه حرکتی نمادین در راه معرفت، عشق، و فنا است. این هفت منزل به زمان، مکان، فرهنگ یا مذهب خاصی محدود نیست و جهان‌شمول است. در این تصویر، عصر مدرن با موشک‌ها و سایر ویژگی‌ها در کنار نمادهای عهد عتیق قرار گرفته‌است.

www.SID.ir

Archive of SID



تصویر ۹: علی اکبر صادقی، *هفت شهر* تصویر ۱۰

در داستان *هفت شهر*، مفهوم ابدی عشق محوریت دارد به همین خاطر ساختار روایی آن فراتر از نشانه‌های زمانی است. هیچ نشانه‌ای مبنی بر توالی روایت‌کردن در آن وجود ندارد؛ بازآرایی و جابجایی وقایع تنها منجر به تغییراتی در توالی وقوع وقایع می‌شود. وارونه‌کردن کلّ تصویر یا جابجایی صحنه‌های داستان تغییرات زمانی و «ترتیب روایت‌کردن» ایجاد نمی‌کند و هیچ تأثیری بر اصل داستان نمی‌گذارد.

نتیجه‌گیری

در نظریه‌ی روایت‌شناسی گودمن نه روایت‌کردن و نه آنچه آشکارا روایت می‌شود لزوماً زمان‌بر نیست. وجود روابط زمانی و سیر زمانی حوادث در روایت‌های تصویری را نمی‌توان شرط اساسی برای روایت‌پردازی تصویری و متمایز کردن آنها از گونه‌های توصیفی، گفتمان‌ها و بازنمایی‌های دیگر تلقّی کرد. گودمن تأکید می‌کند که روایت به‌طور مشخص، گونه‌ای زمان‌مند از گفتمان انگاشته می‌شود که از طریق تلاقی با شرایط زمانی خاص و دیگر ویژگی‌ها، از توصیف یا تفسیر متمایز می‌شود، ولی در بحث زیبایی‌شناسی وی وجود چنین شرایطی ضروری نیست. تفاوت «توصیف» و «داستان» در آنچه است که به وضوح نشان می‌دهند، نه در «زمانی» که به‌طور تلویحی ایجاد می‌کنند. زمان‌بر بودن هرآنچه که آشکارا یا ضمنی روایت می‌شود به هیچ وجه دلیل تمایز روایت نیست. برای گودمن، عامل متمایزکننده‌ی روایت عملکرد «ترتیب روایت‌کردن» و «ترتیب وقوع» در تصاویر است. وی با مقایسه‌ی «داستان»، «مطالعه»، و «سمفونی» برای هر یک میزان خاصی از پیچ‌وتاب در

www.SID.ir

Archive of SID

درآمدی بر زیبایی‌شناسی نلسون گودمن

ترتیب‌ها را مورد توجّه قرار می‌دهد. در نگاه گودمن، بعضی از روایت‌ها بازآرایی به هر میزانی را تاب می‌آورند، امّا در برخی هنگامی‌که به روش‌های خاص بازآرایی اتفاق می‌افتد «مطالعه» یا «سمفونی» شکل می‌گیرد.

ویژگی مشترک «داستان»، «مطالعه»، یا «سمفونی» در این است که همگی رویدادهایی را بازنمایی می‌کنند ولی تفاوت اصلی در شیوه‌ی بازنمایی آنهاست. جزء اصلی یک روایت، برخلاف «مطالعه» و «سمفونی»، «داستان» است و اگر داستان را توالی وقایع بدانیم، روایت فرآیند یا شیوه‌ی ارائه‌ی وقایع داستان است. از این منظر، تصاویر متعلّق به هر یک از چهار گروه روایت‌های مصوّر به شیوه‌ای خاص داستانی را روایت می‌کنند. از دید گودمن، اگر وقایع یک گزارش روانشناسی که به رفتار بیمار براساس ترتیب زمانی وقوع آنها پرداخته شود براساس اهمیّت رویدادها به عنوان علائم بیماری چیده شوند، دیگر داستانی باقی نمی‌ماند و گزارش به یک تحلیل یا مطالعه‌ی موردی تبدیل می‌شود. در داستان، روایت‌پردازی و وقایع‌نگاری بیش از ویژگی‌های موضوعی اهمیّت دارد. در گونه‌ی «مطالعه»، رویدادها براساس ویژگی‌های موضوعی چیده می‌شوند و هدف بیان موضوعات روانشناسی، مذهبی، زندگی‌نامه‌ای، و غیره است. در «سمفونی» نیز ویژگی‌های خاصی باعث محو یا کم‌رنگ شدن روایت داستان می‌شود و نقش عمده به ویژگی‌های بیانی یا زیبایی‌شناسانه داده‌می‌شود[۱۴]. نتیجه این‌که مشخص‌کردن میزان دقیق پیچ‌وتاب در روایت‌های مصوّر غیر ممکن است چراکه هر یک شیوه‌ای متمایز بکار می‌گیرند که بر همین اساس تبیین «ترتیب وقوع» و «ترتیب روایت‌کردن» در آنها روش‌های متفاوتی را طلب می‌کند. اگرچه یک روایت معمولاً در مقابل تغییرات گوناگون تاب می‌آورد، امّا گاهی پیچ وتابی خاص باعث از دست رفتن روایت می‌شود.

پی‌نوشت:

[۱] Nelson Goodman
[۲] Order of occurrence and Order of telling
[۳] Flash-forward, Flash-back, and Flash-between
[٤] Timeless Momentary, Temporal Linear, Temporal Twisted, and Atemporal\ Antitemporal
[٥] Study or Symphony
[٦] Twisting
[۷] *The Conversion of Saint Paul* by Pieter Bruegel the Elder
[۸] H. Porter Abbott
[۹] As *۷٥th Birthday*
[۱۰] *The Story of Psyche* by Jacopo del Sellaio
[۱۱] *Wedlock*

www.SID.ir

Archive of SID

[۱۲] *The Discovery of Honey* (or *Misfortunes of Silenus*) by Piero Di Cosimo
[۱۳] First screen of painted biography of Prince Shōtoku Taishi by Hata no Chitie

[۱۴] برای مثال، قطعه‌ی نمایشی گودمن به نام *هاکی دیده‌شده* (*Hockey Seen*) نمونه‌ای از «سمفونی» است که به عنوان یک «پروژه‌ی اجرایی چندرسانه‌ای» ترکیبی از رقص، موسیقی، نقاشی، و غیره است (کارتر، ۲۰۰۹، ص. ۶۰-۶۱).

www.SID.ir

Archive of SID

منابع:

منابع فارسی

آدامز، لوری. (۱۳۹۲). *روش‌شناسی هنر*. علی معصومی. تهران: موسسه فرهنگی پژوهشی چاپ و نشر نظر.

آسابرگر، آ. (۱۳۸۰). *روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره*. محمدرضا لیراوی. تهران: سروش.

احمدی، ب. (۱۳۹۲). *حقیقت و زیبایی: درس‌های فلسفه‌ی هنر*. تهران: نشر مرکز.

تولان، م. (۱۳۸۳). *درآمدی نقادانه–زبان‌شناختی بر روایت*. ابوالفضل حرّی. تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

جووانلّی، اَ. (۱۳۹۴). *زیبایی‌شناسی گودمن*. هدی ندایی‌فر. تهران: ققنوس.

ریکور، پ. (۱۳۸۳). *زمان و حکایت: پیکربندی زمان در حکایت داستان*. مهشید نونهالی. تهران: گام‌نو.

ضیمران، م. (۱۳۹۳). *مبانی فلسفی نقد و نظر در هنر*. تهران: نشر نقش جهان.

نقاشی محمّد فراهانی. (۱۳۹۶). برگرفته از https://www.mehrnews.com/news/۴۰۳۹۰۲۰/.

نقاشی‌های علی‌اکبر صادقی. برگرفته از http://www.aliakbarsadeghi.com/.

منابع انگلیسی:

Cambridge University Abbott, H. P. (۲۰۰۲). *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Press.

McGraw-Hill. Adams, L. S. (۲۰۱۱). *A History of Western Art*. New York:

University of Bal, M. (۱۹۹۷). *Narratology: An Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: Toronto Press. p. ۱۸۲.

Cambridge, MA: Brooks, P. (۱۹۸۴). *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative.* Harvard University Press. p. ix.

to Carter, C. L. (۲۰۰۹) “Nelson Goodman’s Hockey Seen: A Philosopher’s Approach Performance.” *Marquette University*. ۵۷-۶۷.

New York: Columbia Logan. Genette, G. (۱۹۸۲). *Figures of Literary Discourse*. Trans.Marie-Rose .University Press

www.SID.ir

Archive of SID

Goodman, N. (۱۹۶۸). *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols.* New York: The Company, Inc. Bobbs-Merrill

---. (۱۹۸۱). "Twisted Tales; or, Story, Study, and Symphony." *On Narrative* (pp. ۹۹-۱۱۵). W.J.T. Press. Mitchell (Ed.). Chicago and London: The University of Chicago

Mohammadi Kashkooli, S. (۲۰۱۶). An Examination of Narrative-making in the Selected Paintings Dissertation). Available from of Salvador Dali from Nelson Goodman's Perspective (M. A. IRANDOC database.

Onega, S. & Landa, J. A. G. (۱۹۹۶). *Narratology: An Introduction*. Onega and Landa (Eds.). London: Longman.

Prince, G. (۱۹۸۲). *Narratology: The Form and Functioning of Narrative.* Berlin: Mouton. p. ۴.

W.J.T. Mitchell. Chicago Ricoeur, P. (۱۹۸۱). "Narrative Time." *On Narrative* (pp. ۱۶۵-۱۸۶). Ed. The University of Chicago Press. and London:

Spree, A. (۲۰۰۹). "Fiction, Truth, and Knowledge." *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman* (pp. ۳۲۹-۳۴۴). Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, and Oliver R. Scholz (Eds.). Vol. ۷. Germany: ontos verlag. Print.

Steinbrenner, J. (۲۰۰۹). "Art-Samples. On the Connection between Art and Science." *From Logic to Art: Themes from Nelson Goodman* (pp. ۲۵۱-۲۶۸). Gerhard Ernst, Jakob Steinbrenner, and Oliver R. Scholz (Eds.). Vol. ۷. Germany: ontos verlag. Print.

www.SID.ir