نقاشی بهرام و گل‌اندام، اسماعیل لرنی، مأخذ: سیف، ۱۳۹٤:۲۰٦.

فصلنامهٔ علمی نگره

قاب‌های زمان: گونه‌های تجسم زمانِ روایی در نقاشی قهوه‌خانه‌ای*

عبدالله آقائی** فاطمه نصیری*** بهرام احمدی****

تاریخ دریافت : ۱۴۰۱/۲/۱۴
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۵/۹
صفحه ۱۱۱ تا ۱۲۵
نوع مقاله: پژوهشی

چکیده

درحالی‌که از اواخر دورهٔ قاجار نقاشی ایرانی به‌تدریج از «درون» نسخه‌های خطی بیرون می‌آمد و از ادبیات و «متن» فاصله می‌گرفت، نقاشی قهوه‌خانه‌ای به شیوه‌های گوناگون این پیوند را تجدید کرد. این مقاله به مسئلهٔ «چگونگی» پیوند متن و تصویر در نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرداخته و دراین‌راستا با **هدف** شناسایی شیوه‌های تجسم زمانِ روایی در آثار این مکتب از گونه‌شناسی «فرانس ویکاف» در شناسایی انواع روایت تصویری بهره‌گرفته است. این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این **سوال‌ها**ست که: ۱. «چه» گونه‌هایی از روایتِ تصویری در آثار این مکتب وجود دارد؟ ۲. در این گونه‌ها «چگونه» زمان روایی به تصویر کشیده‌شده است؟ بدین‌منظور **روش تحقیق** با روش توصیفی-تطبیقی ۱۸۰ نمونهٔ منتخب از آثار این مکتب بررسی‌شده و گردآوری اطلاعات به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام‌گرفته است. در این پژوهش بازنمایی «زمان روایی» در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای از طریق تطبیق با توالی کنش‌ها در روایت ادبی بررسی شد و **نتایج** پژوهش حاکی از وجود هر سه گونهٔ روایتِ تصویری «تکمیلی»، «مجزا» و «پیوسته» در مجموعهٔ آثار این مکتب است. بسیاری از نقاشی‌های این مکتب با شیوهٔ «مجزا» به تصویر «لحظهٔ آبستن» از روایت کلامی محدود شده‌اند و ازاین‌رو به‌شکلی ذهنی واجدِ «زمان‌مندی پنهان» هستند. باتوجه‌به تمایل بنیادین نقاشان این مکتب به تصویر کلِ روایت، در پاره‌ای از آثار به‌شیوه‌ای بدیع مجموعه صحنه‌های مجزا از لحظات برجستهٔ یک داستان در توالیِ مکانی در کنار یکدیگر و در «یک» قاب ترکیب می‌شدند. ازسوی‌دیگر در برخی آثار قدیمی‌تر، کلِ روایت کلامی در زمینه‌ای نامنقطع با تکرار شخصیت‌های اصلی در تعاقبِ کنش‌ها بر سطح تابلو به شکل «پیوسته» تصویر می‌شدند. بنابراین به‌نظرمی‌رسد نقاشان قهوه‌خانه‌ای در برههٔ زمانی کوتاهی با تعمیق و گسترش برخی شیوه‌های مرسوم («تکمیلی» و «پیوسته») و ابداع گونه‌هایی دیگر (انواع مختلف ترکیب صحنه‌های «مجزا») پیوند متن و تصویر در سنت نقاشی ایرانی را از جهت رسوخ «عینی» زمان به تصویر به نقطهٔ اوج بی‌بدیلی رسانده باشند.

واژگان کلیدی

نقاشی قهوه‌خانه‌ای، روایت تصویری، زمان روایی، متن و تصویر، فرانس ویکاف.

* این مقاله برگرفته از نتایج پایان نامهٔ کارشناسی ارشد نویسندهٔ دوم است که با عنوان «ت**حول گونه‌های زمان روایی از نقاشی قاجار به نقاشی قهوه‌خانه‌ای**» به راهنمایی نویسندهٔ اول و مشاورهٔ نویسنده سوم در دانشگاه یزد به انجام رسیده است.

** استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران. (نویسنده مسئول) Email:Email:a.aghaie@yazd.ac.ir

*** دانشجوی کارشناسی ارشد پژوهش هنر، گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران
Email:Email:fa.nasiri@stu.yazd.ac.ir

**** استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکدهٔ هنر و معماری، دانشگاه یزد، یزد، ایران Email:Email:bahmadi@yazd.ac.ir

مقدمه

نقاشی ایرانی از دیرباز پیوندی عمیق با ادبیات داشته است و از این منظر می‌توان تاریخی از شیوه‌های پیوند متن و تصویر را در این سنت تصور کرد. از اواخر دورهٔ قاجار، به دلایل متعدد، نقاشی کمتر «در» کتاب‌های ادبی یا تاریخی برای تصویرسازی به کار گرفته شد. روحیهٔ طبیعت‌گرای نقاشی بعد از کمال‌الملک نیز چندان به دنبال تصویر روایت کلامی نبود، در این میان سنت نقاشی قهوه‌خانه‌ای پرچم‌دار این گرایش کهن شد و تصویرگری روایت‌های کلامی را در مرکز توجه خود قرار داد. نقاشان قهوه‌خانه‌ای شیوه‌های گوناگونی را در روایت‌گری تصویری به کار بستند، به‌نحوی‌که به نظر می‌رسد گستره و نحوهٔ ترکیب این شیوه‌ها در تاریخ نقاشی ایرانی به مرحلهٔ جدیدی رسیده باشد. در این زمینه این مقاله به مسئلهٔ چگونگی پیوند «نقاشی» و «ادبیات» در آثار این مکتب می‌پردازد.

با توجه به اینکه روایت‌های کلامی اساساً بر مبنای توالی کنش‌ها در «زمان» موجودیت می‌یابند، چگونگی تصویر این روایت‌ها در «مکان» یا «سطح» نقاشی از دیرباز به شکل‌های گوناگون محل چالش و پرسش بوده است. در «روایت دیداری» دو رسانهٔ هنری که به شکلی ساختاری با مقولات بنیادین «زمان» و «مکان» متمایز می‌شوند با یکدیگر پیوند می‌یابند. در این پژوهش آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای به‌مثابه روایت‌هایی دیداری تلقی می‌شوند و در این زمینه **هدف** پژوهش حاضر بررسی «چگونگی» تجسم «زمان روایی» در این آثار است. پژوهش پیرامون روایت دیداری به‌ویژه از اواخر سدهٔ نوزدهم به یکی از مسائل بنیادین تاریخ هنر تبدیل شد. اولین گونه‌شناسی تصاویر روایی به وسیلهٔ بنیان‌گذار مکتب وین یعنی فرانس ویکاف[1] مطرح شد. این نظریه درواقع راهی را برای گونه‌شناسی روایت دیداری مهیا ساخت و برای یک قرن محققان این حوزه را تحت تأثیر قرار داد. این پژوهش با هدف شناسایی پیوند ساختاری «ادبیات» و «نقاشی» با استناد به گونه‌شناسی فرانس ویکاف در طبقه‌بندی انواع روایت‌های دیداری، به شناسایی شیوه‌های تجسم زمان روایی در آثار این مکتب می‌پردازد. بر این اساس این پژوهش به‌دنبال پاسخ به این **سوالها** است که ۱- «چه» گونه‌هایی از روایت تصویری در آثار این مکتب وجود دارد ؟ ۲- در این گونه‌ها «چگونه» زمان روایی به تصویر کشیده شده است؟

ضرورت و اهمیت تحقیق در این است که «چگونگی» پیوند ساختاری ادبیات و نقاشی در این مکتب تصویری فراهم می‌کند و با توجه به پیوند عمیق متن و تصویر و جهت‌گیری روایی نقاشی قهوه‌خانه‌ای کاربست چنین روشی در این زمینه می‌تواند روشن‌کنندهٔ چگونگی پیوند ساختاری نقاشی و ادبیات در این مکتب باشد. در سطحی وسیع‌تر یافته‌ها و نتایج این پژوهش می‌تواند پنجره‌ای را به‌سوی پژوهش‌هایی پیرامون شیوه‌های روایت‌پردازی دیداری در سنت گستردهٔ نگارگری ایرانی بگشاید و میدان پژوهش‌های نوینی را با تمرکز بر چگونگی پیوند ساختاری متن و تصویر در این سنت تصویری غنی باز کند.

روش تحقیق

روش تحقیق در این مقاله روش توصیفی-تطبیقی است و چگونگی تجسم «زمان روایی» در آثار این مکتب بررسی می‌شود. و شیوهٔ جمع آوری اطلاعات کتابخانه‌ای است. این پژوهش بر مبنای رویکرد فرانتس ویکاف به شناسایی گونه‌های روایت تصویری در نقاشی قهوه‌خانه‌ای می‌پردازد. روش ویکاف مبتنی بر بررسی چگونگی بازنمائی «زمان روایی» در تصویر است و از این طریق سه گونهٔ عام روایت تصویری را متمایز می‌کند.

جامعه آماری آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای از آغاز دوران پهلوی تا دههٔ ۷۰ شمسی با اتخاذ نمونه‌گیری هدفمند تعداد ۱۸۰ اثر برای تحلیل انتخاب شده است. این آثار مجموعهٔ آثاری است که در دو کتاب معتبر هادی سیف با نام‌های نقاشی قهوه‌خانه (۱۳۶۹) و سوته‌دلان نقاش (۱۳۹٤) وجود دارد و می‌تواند بازنمایی بسنده‌ای از اَشکال و انواع عمدهٔ شیوه‌های روایت تصویری در آثار این مکتب در بازهٔ زمانی مورد مطالعه باشد. در گزارش یافته‌های تحلیلی کوشش شده است علاوه بر آثار نمونه‌وار پیشگامان صاحب سبک این مکتب یعنی حسین قوللر آقاسی و محمد مدبر از آثار سایر نقاشان متأخر این سنت تصویری نیز استفاده شود و با نمونه‌های متعدد از آثار مختلف در تبیین هر گونه، گستره و نحوهٔ کاربست شیوهٔ روایت تصویری در آثار نقاشان این مکتب مشخص شود. شیوهٔ تجزیه و تحلیل در این پژوهش بر اساس تطبیق بازنمایی «زمان روایی» در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای و توالی کنش‌ها در روایت ادبی مبناست و از این طریق گونه‌های مختلف روایت‌های دیداری استخراج می‌شوند. هرکدام ازاین‌گونه‌ها شیوه‌های خاصی از تجسم «زمان روایی» در تصویر هستند و ازاین‌جهت وجود و فراوانی آن‌ها می‌تواند تبیین‌کنندهٔ چگونگی پیوند ساختاری نقاشی با ادبیات در آثار این مکتب باشد. شیوه تجزیه و تحلیل کیفی است.

پیشینه تحقیق

آقایی و قادرنژاد در مقاله ای با عنوان «نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور» که در سال ۱۳۹۹ در مجله باغ نظر به چاپ رسیده است بر مبنای مفاهیم «لسینگ» چگونگی تحول تاریخی نسبت ادبیات و نقاشی را در دورهٔ صفوی متأخر بررسی می‌کنند و نتیجه می‌گیرند که تغییر به سمت استقلال نسبی «نقاشی» از «ادبیات» در آثار معین مصور قابل تشخیص است. غیثی در مقاله‌ای با عنوان «شناخت روایتگری هویت اسلامی ایرانی، موردبررسی: پرده‌های قهوه‌خانه‌ای مذهبی» در اولین کنگره بین المللی فرهنگ

1. Franz Wichkoff

تصویر ۱. نقاشی رستم و سهراب، رقم قوللر آقاسی، سال ۱۳۲۱ ه.ش، ابعاد: ۱۸۵×۱۱۶ س.م، مجموعهٔ موزه رضا عباسی، مأخذ: سیف، ۱۳۶۹: ۸۹.

واندیشه دینی (۱۳۹۸) به نقش و اهمیت روایت‌گری در پرده‌های قهوه‌خانه‌ای و تأثیر نوع نگاه و فرهنگ سنتی بر تصویرسازی می‌پردازد و در نهایت نتیجه می‌گیرد که نقاش قهوه‌خانه‌ای تصویرهایش را بر اساس شرحی که از زبان نقال انجام می‌شد و آنچه که مردم انتظار داشتند ترسیم می‌کرد. کامیار و طوبایی در مقالهٔ «بررسی تطابق صوت و تصویر در نقّالی و نقّاشی قهوه‌خانه‌ای» (۱۳۹۳) که در شماره ۵ نشریه هنرهای کاربردی به چاپ رسیده است، با فرض اینکه در نقّاشی‌های قهوه‌خانه‌ای لحظهٔ ویژه‌ای از داستان به تصویر درمی‌آید، نشان می‌دهند که نقّاشی به‌مانند روایت و متناسب با لحن و شدت صدای نقال در سه بخش «سیر صعودی وقایع»، «نقطه اوج» و «سیر نزولی وقایع» انجام می‌گرفت. این مقاله وارد تفکیک گونه‌های مختلف و بسیار متنوع شیوه‌های روایت تصویری نشده است و به نظر می‌رسد که تحلیل خود را تنها به یک‌گونه از این شیوه‌ها محدود کرده باشد.

بیشتر پژوهش‌های روایت‌شناسی در حوزهٔ تصویر در ایران با روش‌هایی انجام‌شده است که اساساً مبنایی «ادبی» داشته‌اند، یعنی منظورشان از «روایت» در درجهٔ نخست «روایت ادبی» بوده است نه «روایت دیداری» و از این جهت به تحلیل «متن» پرداخته‌اند. از جملهٔ این پژوهش‌ها و در ارتباط با این مقاله می‌توان به دو پژوهش آقاجانیان (۱۳۹۶) و حسن‌زاده (۱۳۹۸) اشاره کرد. آقاجانیان در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد خود در دانشگاه علم و هنر اردکان با عنوان «بررسی روایت‌شناسی آثار نقّاشی قهوه‌خانه با رویکرد ژنت» (۱۳۹۶) به راهنمایی ابوذر ناصحی با استفاده از دیدگاه‌های ژرار ژنت، عناصر روایت از قبیل نظم، تداوم روایت، تکرار یا بسامد، حالت وجه و آوا را در آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای با موضوع واقعهٔ کربلا بررسی می‌کند. عناصرِ روایی «ژنت» اساساً بر مبنای تحلیل ساختاری «روایتِ ادبی» استوار است و به نظر می‌رسد کاربست برخی از عناصر روایی گفته‌شده در زمینهٔ نقاشی مناقشه‌آمیز است و نگارندگان نظریهٔ واسطی را برای تحلیل «روایت دیداری» در این زمینه طرح نمی‌کنند. نگارنده در نتیجه‌گیری با در نظر گرفتن موقعیت «مخاطب» اظهار می‌دارد که «گره‌افکنی و سطوح روایت» در این آثار به «درک مخاطب» از تصویر کمک می‌کند. همچنین حسن‌زاده (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد در دانشگاه غیرانتفاعی شیراز تحت عنوان «مطالعه عنصر روایت در آثار نقاشی دوران قاجار (مطالعه موردی: هزارویک‌شب)» با راهنمایی مجیدرضا مقنی‌پور، با استفاده از رویکرد روایت‌شناسی «پراپ» در الگوهای شخصیتی، دو دسته از نقاشی‌های «هزار و یک شب» را از یکدیگر متمایز می‌کند: داستان‌های عشقی و داستان‌های اخلاقی. به نظر می‌رسد که آنچه در این پژوهش موردتوجه بوده تشخیص الگوهای شخصیتی است که بیش از «تصویر» به

تحلیل منابع ادبی مربوط است.

رویکرد ویکاف در گونه‌شناسی روایت دیداری از زمان ارائه در ابتدای قرن بیستم بسیار مورد توجه قرارگرفته و مبنای طرح گونه‌شناسی‌های متعددی بوده است؛ از جمله مهمترین آن‌ها می‌توان به گونه‌شناسی سه‌گانهٔ وایتزمن (Weitzman, 1970) اشاره کرد که به‌ویژه در دنیای انگلیسی‌زبان بسیار مورد استقبال قرار گرفته است. منطق این گونه‌شناسی‌ها که مبتنی بر دسته‌بندی اَشکالِ بازتابِ زمانِ روایی در تصویر است توسط پژوهشگرانِ متعددِ در تحلیل روایت‌های دیداری مربوط به فرهنگ‌های بصری گوناگون از جمله در نقش برجسته‌های آشوری (Watanabe, 2004)، نقاشی کهن چینی (Chen, 1995) و شمایل‌های نخستین بودایی (Dehejia, 1900) به کار گرفته‌شده است.

پژوهش حاضر به‌طور مشخص در میانهٔ «ادبیات» و «تصویر» تعریف‌شده است و به نحوی ساختاری، یعنی با در نظر گرفتن «زمان» و «مکان» به‌عنوان مقولات بنیادین سازندهٔ این رسانه‌ها، به مسئلهٔ «زمان روایی» در نقاشی‌های قهوه‌خانه‌ای محدودشده است و در این راستا از رویکردی استفاده می‌کند (فرانتس ویکاف) که مشخصاً دیداری است و ازاین‌رو به شکلی نظام‌مند به گونه‌شناسی روایت‌پردازی تصویری در این سنت تصویری می‌پردازد.

مبانی نظری

بر اساس دیدگاه تزوتان تودورف[1]، مبدع اصطلاح روایت‌شناسی، اصلی‌ترین رسانه‌های روایت‌شناسی مربوط به زبان گفتار یا نوشتار (نثر یا شعر) است؛ درحالی‌که روایت‌ها در رسانه‌های متنوعی دیگری همچون زبان اشاره، تصاویر صامت یا متحرک (مانند نقاشی‌های روایی، پنجره‌های منقوش یا فیلم) و موسیقی نیز یافت می‌شوند (پرینس، ۱۴۰۰: ۴). روایت‌شناسی با گذر از مطالعهٔ صرف ادبیات امکان کاربست در گستره‌ای از حوزه‌های گوناگون را یافته و امروزه به حوزهٔ پژوهشی فرا رشته‌ای تبدیل‌شده است، به‌گونه‌ای که بعد از «چرخش زبان‌شناختی» و «چرخش تصویری» برخی پژوهشگران از «چرخش روایی» سخن می‌گویند (Hovarth, 2010: 12).

در مقایسه با سایر رشته‌ها، تاریخ هنر رابطه‌ای غیرمعمول با روایت‌شناسی دارد. در تاریخ هنر، علاقه به روایت‌های دیداری به زمانی پیش‌تر و به پایان قرن نوزدهم بازمی‌گردد (Ibid). این پیدایش مقارن است با تلاش‌های آغازین در نهادینه شدن «تاریخ هنر» به‌مثابه یک فعالیت «دقیق» و «علمی» با معرفی روش‌های نظام‌مند تحلیلی توسط نسل دوم اصحاب «مکتب وین» مانند آلویس ریگل و فرانتس ویکاف (Rampley, 2009: 446). در این زمینه نظریهٔ ریگل به مسئلهٔ «ادراک» معطوف است و ویکاف با توجه به

تصویر ۲. نقاشی ملاقات حضرت یوسف با برادران، رقم فتح‌الله قوللر، سال ۱۳۳۰ ه. ش، مجموعهٔ موزه رضا عباسی، مأخذ: همان: ۱۶۱.

مسئلهٔ روایت در تصویر، گونه‌شناسی روایی خود را مطرح می‌کند. گونه‌شناسی ویکاف هموارکنندهٔ مسیری طولانی بود که تا یک قرن پس از خود پژوهشگران این حوزه را به خود مشغول ساخت (Hovarth, 2016: 252). ویکاف به روایت تصویری به شکلی استثنایی جایگاهی معتبر می‌بخشد، چنان‌که از نگاه او هر دوران تحت سیطرهٔ نوعی از روایت‌پردازی قرار دارد و تغییرات سبک هنری محصول تغییر در روش‌های روایی است (Ibid: ۲۵۳-۲۵۴).

ویکاف در بازگویی روایت خود از تاریخ هنر اهمیت فراوانی به دورهٔ امپراتوری روم و فرهنگ و هنر آن می‌نهد و در کتاب «هنر رومی» (۱۹۰۰) کوشش می‌کند آن را متمایز از هنر یونانی و یونانی‌مآب نشان دهد. در این راستا وی ابداعِ «روایت پیوسته» در تصاویر روایی را واکنشی قدرتمند بهَ هنر یونانی و یونانی‌مآب معرفی می‌کند. «روش پیوسته[2]» یکی از گونه‌های مورد اشارهٔ ویکاف در انواع سه گانهٔ روایت تصویری است. در این شیوه، همان‌گونه که روایت کلامی با بازگویی کنش‌های قهرمانان پیش می‌رود، تصویر نیز در سیری «پیوسته» این کنش‌ها را بازنمائی می‌کند؛ بنابراین این امکان وجود دارد که در تصویری واحد قهرمان و بازیگران چندین بار تکرار شوند. صحنه‌ها به شکلِ توالی‌های پیوسته به‌آرامی و بدون شکستگی، یکی به دیگریِ ملحق می‌شوند، همچون منظرهٔ ساحلی که روبروی چشمان مسافری در مسیر رودخانه قرار دارد (Wickhoff, 1900: 8). در این روش «کل [تصویر] بدون تقسیم‌بندی صحنه درون یک منظره تنظیم‌شده است» (Ibid).

ازنظر ویکاف روش «پیوسته» که برای دوران معظم کلاسیک یونانی ناشناخته بود از قرن دوم میلادی در دوران امپراتوری روم ابداع شد و برای ۱۵ قرن در سنت تصویری غرب دوام آورد (Ibid: ۱۳). در این روش هیچ ردپایی از انتخاب «لحظهٔ آبستن» وجود ندارد، لحظه‌ای که تصویر آن

1. Tzvetan Todorov
2. Continuous method

تصویر ۳. زهر خوردن امام موسی کاظم، اثر حسین قوللر آقاسی، سال ۱۳۷۱ ه.ش، ابعاد: ۲۱۴×۱۳۶ س.م، مجموعهٔ موزه رضا عباسی، مأخذ: همان: ۷۵.

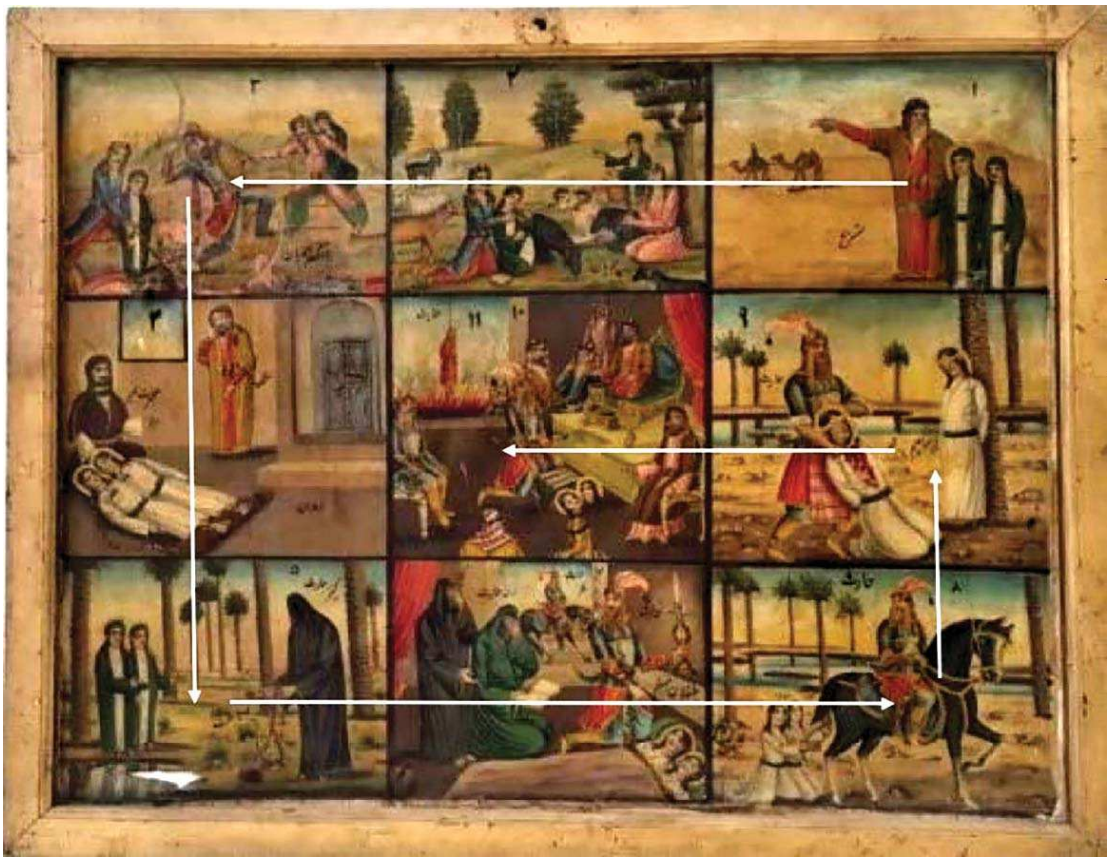
مطابق اصول زیباشناختی قرن هجدهم مشخصهٔ روایت دیداری در نقاشی تلقی می‌شد (Ibid: ۱۳). «لحظهٔ آبستن» از مفاهیم کلیدی «گاتهولد افرایم لسینگ» نویسندهٔ کتاب کلاسیک «لائوکئون: جستاری بر مرزهای شعر و نقاشی» (۱۹۶۹) است. کتابی که از زمان نگارش در قرن هجدهم تا به امروز متنی پایه برای تبیین روایتگری تصویری و چگونگی تمایز شعر از نقاشی تبدیل‌شده است.

لسینگ ادبیات را رسانه‌ای «زمانی» می‌داند و در سوی مقابل نقاشی را هنری اساساً «فضایی» تعریف می‌کند. ازنظر لسینگ «نشانه‌هایی که کنار یکدیگر [در فضا] ترتیب یافته‌اند تنها می‌توانند بازنمائی اجسامی باشند که کنار یکدیگر قرار دارند؛ درحالی‌که نشانه‌های متوالی می‌تواند بیانگر موضوعاتی باشند که در طول زمان، به دنبال هم می‌آیند، یا اجزایشان چنین است» (lessing، ۱۹۶۹: ۹۱). از سویی دیگر لسینگ معتقد است که نشانه‌ها در مدیوم مورداستفاده باید رابطه‌ای سرراست[1] و سهل‌الوصول با مدلول خود داشته باشند. به عبارتی وی به «اقتصاد نشانه» معتقد است (Mitchell، ۱۹۸۶: ۱۰۲). ازاین‌رو در نظریهٔ لسینگ «کنش‌ها» سوژه‌های اختصاصی شعر و به‌طورکلی ادبیات و «اجسام» ابژه‌های ویژهٔ نقاشی هستند (lessing، ۱۹۶۹: ۱۰۱).

لسینگ تصریح دارد که هر مدیوم (در اینجا نقاشی و شعر) باید به مرزهای خود وفادار باشد. علی‌رغم این تفکیک و تمایز، لسینگ در رسالهٔ خود گونه‌هایی از «سازش استراتژیک» را نیز مطرح می‌کند. ازنظر لسینگ «نقاشی می‌تواند از کنش‌ها نیز تقلید کند اما تنها به شکلی که از طریق فرم‌ها منتقل شود» (lessing، ۱۹۶۹: ۱۰۳). به‌این‌ترتیب هنر مکانی، به شکلی غیرمستقیم بُعدِ زمانی پیدا می‌کند. ازنظر لسینگ «در ترکیب‌بندی‌های همبود، نقاشی تنها می‌تواند یک لحظهٔ واحد از یک کنش را تصویر کند و بنابراین باید یکی را انتخاب کند، آنکه از همه زایاتر است، [چنان‌که] از آن [لحظه] آنچه پیش‌تر روی‌داده و آنچه در شُرُف وقوع است به‌آسانی درک شود» (Ibid: ۱۰۲). سونسون[2] در بازنمائی «لحظهٔ آبستن[3]» در نقاشی گونه‌ای زمان‌مندی پنهان را تشخیص می‌دهد (Sonesson، ۱۹۹۵)؛ بنابراین لسینگ بیان را به «لحظهٔ آبستن» محدود کرد؛ بااین‌حال این لحظه امتیازی بود که به تخیل زمانی اعطا می‌شد، زیرا [این لحظه] گذشته و آیندهٔ کنش‌ها را پیش می‌نهاد (Lee، ۱۹۶۷: ۲۰).

مفهوم «لحظهٔ آبستن» در مرکز تعریف گونهٔ دوم از انواع «روایت‌هایی تصویری» ویکاف قرار دارد. در این روش که ویکاف آن را «روش مجزا[4]» می‌نامد، صحنه‌های تکان‌دهنده یا برجسته با کادر از یکدیگر جدا می‌شوند یا به‌صورت جداگانه یا کنار هم به نمایش درمی‌آید (Wickhoff، ۱۹۰۰:

1. Convenient
2. Goran Sonesson
3.Pregnant moment
4.Isolating method



تصویر ٤. طفلان مسلم، اثر محمد مدبر، ابعاد ۱۲۵×۱۶۵، مأخذ: نگارندگان.

۱۳). از نگاه ویکاف هرکدام از این روش‌ها به نحوی با صورت‌بندی سایر ژانرهای هنری و همچنین به‌طورکلی با فرهنگ دوران‌ها در ارتباط است. ازاین‌جهت روش مجزا همگام با اوج‌گیری ژانر «درام» در ادبیات در دوران کلاسیک یونانی تبدیل به روش مسلط می‌شود. با توجه به نظریه‌پردازی این نوع از روایت تصویری در قرن هجدهم، این روش آشناترین شیوه برای ماست (Ibid: ۱۴). این در حالی است که در روایت پیوستهٔ دیداری وحدت سه‌گانهٔ ارسطویی از زمان، مکان و کنش محقق نمی‌شد و این روش مؤکدا توسط اصحاب آکادمی قرن هجدهم رد شد و به‌جای آن تنها تصویرِ «نقطهٔ زمان[1]» که امروزه «تصویر لحظهٔ آنی[2]» خوانده می‌شود، مجاز دانسته شد (Hovarth، ۲۰۱۰: ۴۳).

ویکاف در تحول از روش «مجزا» به «پیوسته» زیرگونهٔ دیگری را نیز تشخیص می‌دهد که در هنر یونانی‌مآب پدیدار شد و به نحوی فاصلهٔ میان این روش‌ها را پر می‌کرد. در این روش توالی‌ای از صحنه‌های مجزا که مربوط به لحظاتی واحد و مجزا از زندگی قهرمان‌اند در یک زمینهٔ واحد نمایش داده می‌شود (Ibid: 16). ویکاف این روش را «شبه-پیوسته[3]»می‌نامد.

روش مجزا از نگاه ویکاف خود از درون روش قدیمی‌ترِ روایت تصویری برخواسته است. در این روش که ویکافَ آن را «تکمیلی[4]» می‌نامد «بدون تکرار شخصیت دراماتیک، قصد بر آن است که بیانی کامل از وقایعی ارائه شود که قبل یا بعد از رویداد اصلی رخداده و یا به آن مرتبط است» (Ibid: ۱۳). تعداد زیادی از اپیزودها که در روش «تکمیلی» در یک قاب جمع می‌شود، به‌موازات پیشرفت تکامل گونه‌های روایت تصویری به صحنه‌های جداگانهٔ روش «مجزا» تبدیل شد (Ibid: ۱۴). ممکن بود این امر از طریق انتخاب بازنمایی «یک» لحظه در یک قاب یا توالی‌ای از تصاویر که هرکدام «لحظهٔ آبستن» را نمایش می‌دهند، روی دهد. این روش ابداعی یونانی نبود و پیش‌تر بر هنر شرقی (آسیایی) و مصری مسلط بود و یونانی‌ها آن را از این فرهنگ فراگرفتند. درواقع روش «مجزا» از درون روش «تکمیلی» رشد و گسترش پیدا کرد، همان‌گونه که «درام» از درون «حماسه» پدید آمد (Ibid).

1.Punctum temporis
2.snapshot
3.Pseudo-continuous
4. complementary

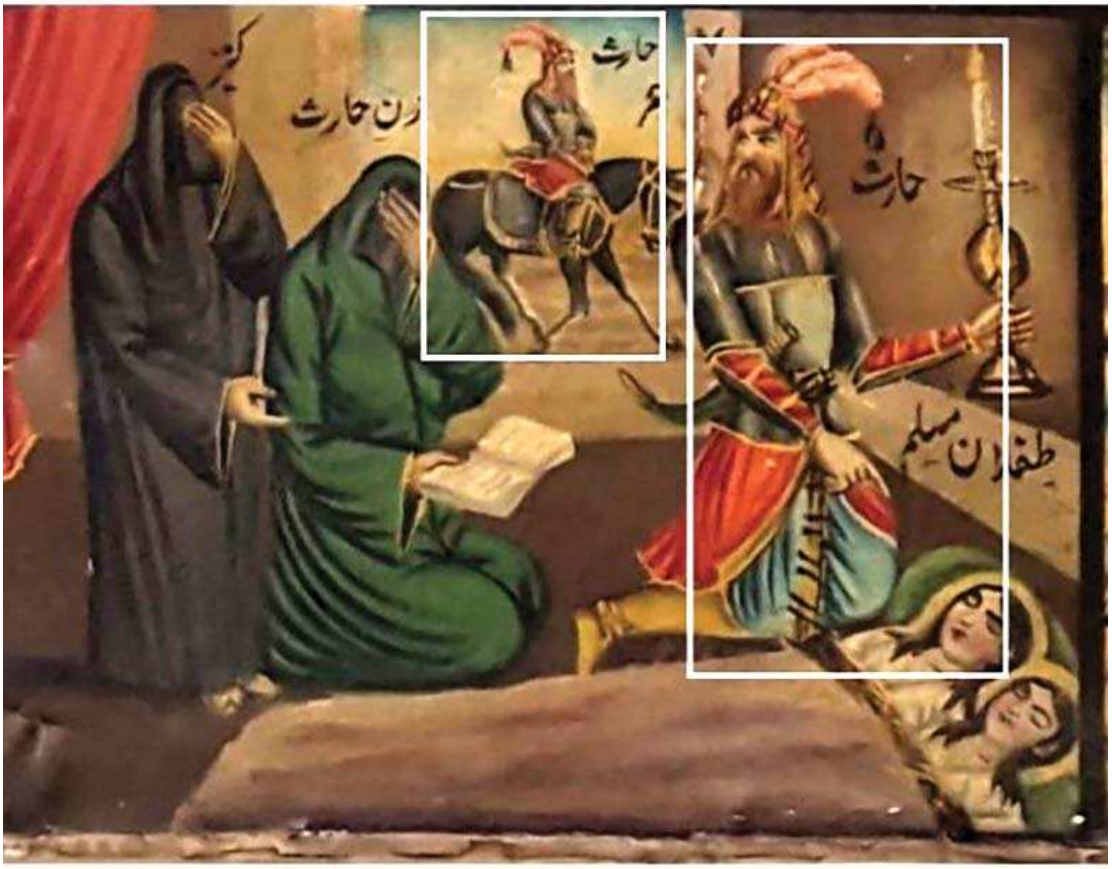
تصویر ۵. نقاشی هفت‌خوان رستم، احمد خلیلی، سال ۱۳۷۵ ه. ش، مأخذ: نگارندگان

به‌طورکلی گونه‌شناسی ویکاف خصلتی تاریخ و «تکاملی» دارد و ردپای نگاه دیالکتیکی هگلی به هنر در آن مشهود است. درواقع ویکاف با این‌گونه‌شناسی سه‌گانه «سه مرحلهٔ متفاوت از فرایندی تکاملی» را مشخص می‌کند و ازاین‌جهت از الگوی پیشرفت هگلی دربارهٔ سه مرحلهٔ هنر پیروی می‌کند (Hovarth، ۲۰۱۰: ۴۲). این نگاه از یک‌سو جغرافیایی است و از سوی دیگر فرهنگی و مربوط به جهان‌بینی و از این طریق متناظر با تغییر در سایر ژانرهای هنری ازجمله ادبیات است. چنان‌که به نحوی می‌توان گفت الگوی «مجزا» روح یونانی ناب در دوام و پایداری را بازنمایی می‌کند و الگوی «پیوسته» بازتاب آگاهی عمیق رومی‌ها از زمان و نگاه پیوستهٔ زمانی و فانی به جهان است (Gubser, 2006: 118).

تحلیل آثار

با مرور آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای می‌توان به‌روشنی دریافت که مضامین حماسی از پرتکرارترین مضامین مورد استفادهٔ این نقاشان بوده است. تصویر ۱ نمونه‌ای از این دست آثار است که نقاش آن حسین قوللر آقاسی از پیشگامان صاحب سبک نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. موضوع این اثر برگرفته از حماسهٔ تراژیک «رستم و سهراب» است. این نقاشی «لحظه‌ای» را به تصویر می‌کشد که در آن سهراب میان مرگ و زندگی با چشمانی باز بر دامن رستم آرام‌گرفته است و رستم از شدت خشم و ناراحتی دست به جامهٔ خود برده تا آن را بدرد. با استفاده از اصطلاحات لسینگ می‌توان گفت که این لحظه همان «لحظهٔ آبستن» روایت است.

پیکره‌های اصلی این روایت یعنی رستم و سهراب در مرکز تصویر واقع شده‌اند و پیش‌زمینهٔ اثر با رنگ‌های درخشان در نزدیک‌ترین سطح به بیننده، قسمت اعظم طول تابلو (نزدیک به ۲ متر) را پرکرده است؛ ازاین‌رو به نظر می‌رسد که نقاش متناظر با انتخاب «لحظهٔ آبستن» و محدود کردن «زمان روایی» به یک لحظه و دراماتیزه کردن آن، با ابزارهای فرمال نیز کوشش کرده است تمرکز و تأکید را در سطح «مکان» در تابلو نشان دهد. گویی تحدید «زمانی» به «مکان» نیز سرایت کرده است. این تناظر از جمله تدابیری



تصویر ٦. بخشی از نقاشی طفلان مسلم، اثر محمد مدبر. مأخذ: نگارندگان

بوده که در بسیاری از نقاشی‌های قوللر آقاسی مانند «کشته شدن دیو سپید به دست رستم»، «شبان و سهراب» یا «کهلان و گیسا بانو» نیز کار گرفته‌شده است. گویی در این آثار می‌بایست «اَبَر مرد»، «اَبَر اسب»، «اَبَر کنیز» و «اَبَر سپاهی» تصویر می‌شدند (امامی، ۱۳۹۹: ۲۹). با استفاده از گونه‌شناسی ویکاف می‌توان گفت که در این آثار شیوهٔ «مجزا» در روایت تصویری به‌کاررفته است؛ یعنی لحظهٔ برجستهٔ روایت کلامی برای نمایش در روایت تصویری انتخاب شده و از این طریق گذر زمان در روایت کلامی به نمایش «یک» صحنه منحصر شده است. شیوهٔ «مجزا» در روایت تصویری نه‌تنها در نقاشی‌های قوللر آقاسی بلکه در بسیاری از آثار دیگر نقاشان قهوه‌خانه‌ای به‌ویژه آثاری با مضامین رزمی و حماسی دیده می‌شود. ازجمله مهم‌ترین این آثار می‌توان به نقاشی‌های «مجلس زلیخا» و «رزم رستم و اسفندیار» اثر محمد مدبر، «گرفتار شدن خاقان چین به کمند رستم» و «جنگ خیبر» اثر قائم‌مقامی، «جنگ رستم و شبان مازندرانی» اثر محمد حمیدی و «رزم رستم و اشکبوس» اثر حسن اسماعیل‌زاده اشاره کرد.

این شیوه از دیرباز شیوهٔ غالب و معمول در سنت نگارگری ایرانی بوده است. در این سنت که تا زمان قاجار به‌ویژه در کتاب‌های چاپ سنگی ادامه یافته بود، «لحظهٔ آبستن» در مقام صحنهٔ اصلی قرار می‌گرفت و با توجه به موضوع روایت ممکن بود که این مرکز با خرده‌صحنه‌هایی در ارتباط با صحنهٔ اصلی اما بدون پیش کشیدن تقدم یا تأخر زمانی پر و آکنده شود. بااین‌حال در نقاشی قهوه‌خانه‌ای گاهی این صحنه‌ها یا نمادها به پس یا پیش از زمان وقوع صحنه اصلی نیز اشاره دارند.

در تصویر شمارهٔ ۲ که اثری از فتح‌الله قوللر است این شیوه به کار گرفته شده است. سطح زیادی از این نقاشی به نمایش یوسف و برادرانش اختصاص دارد. این برادران با نام در تابلو مشخص‌شده‌اند تا درک ارتباطات پیکره‌ها در تصویر برای بیننده آسان‌تر شود. در مرکز بصری تابلو یوسف سوار بر اسب قرار دارد. این تمرکز بصری از جهت فرمال به وسیلهٔ بلندی پیکرهٔ یوسف، ردای طلائی رنگ و تباین رنگ‌های اصلی در لباس وی به‌دست‌آمده است. همچنین جهت نگاه‌های برادران و شکل هلالی سایبان نگاه

تصویر ۷. بخشی از نقاشی طفلان مسلم، اثر محمد مدبر، مأخذ: نگارندگان

بیننده را به سمت این مرکز هدایت می‌کند. انتخاب عنوان «ملاقات حضرت یوسف با برادران» نیز دال بر موضوع اصلی اثر است؛ اما در سمت راست تصویر حضرت یعقوب به همراه بشیر و مادر بشیر دیده می‌شوند. جهت نگاه این پیکره‌ها به سمت یوسف در مرکز تصویر نیست و آشکارا ترکیب‌بندی گروهی دیگری را می‌سازند. ازاین‌رو می‌توان گفت که رویداد دیگری که در این بخش تصویر شده در «تکمیل» روایت دیداری به صحنهٔ اصلی اضافه‌شده است. بنا بر روایت کلامی این واقعه همان روشن شدن چشمان یعقوب به دیدن پیراهن یوسف است که از جهت زمانی «بعد» از دیدار برادران با یوسف روی می‌دهد؛ بنابراین در این نقاشی بدون تکرارِ قهرمان یا شخصیت، صحنه‌ای برای «تکمیل» به رویداد اصلی اضافه‌شده است. ازاین‌رو این اثر با توجه به گونه‌شناسی روایت‌های دیداری از منظر ویکاف نمونه‌ای از شیوهٔ «تکمیلی» در نقاشی قهوه‌خانه‌ای است.

در برخی از آثار این مکتب شخصیت‌های اصلی روایت چند بار تکرار می‌شوند اما صحنه‌ها به شکل‌های متنوعی از یکدیگر جداشده‌اند؛ به عبارتی در این آثار به شکلی «مجزا» هر تصویر بیان‌گر حادثه یا موقعیتی است، اما این تصویر در کنار تصاویر مجزای دیگرگونه‌ای توالی روایی تصویری را می‌سازند. در این زمینه به‌عنوان نمونه می‌توان به اثری که با عنوان «زهر خوردن امام موسی کاظم» (تصویر ۳) نام‌گذاری شده است اشاره کرد.

در این نقاشی قهرمان روایت در سه رویداد مختلف در سه مکان متفاوت تصویر شده است. این سه رویداد در توالی یکدیگر قرار دارند و ازاین‌رو تصویر به نحوی همچون متن «خوانده» می‌شود. قوللر در این نقاشی کوشش کرده است تفکیک زمان‌ها و مکان‌ها را به واسطهٔ ستون‌های تزئینی نشان دهد و از این طریق وحدت کلی تابلوی نقاشی را از جهت تصویری حفظ کند. ازاین‌رو با توجه به گونه‌شناسی‌های ویکاف می‌توان آن را در میان روش‌های «مجزا» و «پیوسته» دانست، زیرگونه‌ای که ویکاف آن را با عنوان «شبه‌پیوسته» می‌خواند.

در بسیاری از آثار مدبر تفکیک صحنه‌ها نه به‌صورت تزئینی و شمایل‌شناختی بلکه به شکلی آشکار و از طریق ترسیم کادرهای درونی صورت می‌گیرد. به عبارتی در این آثار یک «اثر» خود مجموعه‌ای از صحنه‌های مجزاست که به‌صورت آشکار متمایز شده‌اند و در توالی روایی یکدیگر قرارگرفته‌اند. در این آثار نقاش با جدا کردن صحنه‌های گوناگون و شماره‌گذاری بر روی صحنه آن را بخش‌بندی کرده است. در اثری از محمد مدبر با نام «طفلان مسلم» (تصویر ۴) این شیوه قابل‌مشاهده است.

به نظر می‌رسد که چنین تفکیکی در سطح تابلو از ابداعات محمد مدبر از پیشگامان نقاشی قهوه‌خانه‌ای باشد. تفکیک و وحدت یافتن صحنه‌های «مجزا» در یک اثر به اشکال متنوعی در دیگر نقاشان قهوه‌خانه روی‌داده است. تعداد این تقسیم‌ها متفاوت بوده و به خود روایت و همچنین به سلیقه و تمکن مالی سفارش‌دهنده بستگی داشته است. مدبر در یکی از پرکارترین آثار خود با عنوان «روایت عزیمت حضرت مسلم به کوفه» از سی کادر مجزای مستطیلی در اثر استفاده می‌کند.

در این زمینه به عنوان نمونه حسن اسماعیل‌زاده طول تابلوی ۱۹۱ سانتیمتری خود را به سه قسمت برابر تقسیم کرده و در هر مستطیل یک صحنه از داستان «انتقام منوچهر پور ایرج از سلم و تور» را نقاشی کرده است. همچنین روایت «جوانمرد قصاب» که از مضامین پرتکرار مورداستفادهٔ نقاشان قهوه‌خانه بوده است ممکن بود در چهار یا ده مجلس ترسیم شود. در نمونه‌ای قابل توجه فتح‌الله قوللر برای نقاشی همین داستان (جوانمرد قصاب) بوم را به نُه مستطیل مساوی تقسیم می‌کند، اما دریکی از این بخش‌ها به موضوع نامرتبط (داستان سلمان فارسی در مسجد) می‌پردازد. وی در این زمینه اشاره می‌کند که: «... به توصیه طالب کار، موضوعات دیگری را قاتي تابلو می‌کردیم» (سیف، ۱۳۶۹: ۱۵۸)؛ بنابراین به نظر می‌رسد که انتخاب تعدادِ صحنه‌ها از یک روایت کلامی و نیز نحوهٔ چینش آن‌ها در یک روایت تصویری امری از پیش تعیین شده و ثابت نبوده است.

از سوی دیگر بخش‌بندی درونی الزاماً مستطیل شکل نبودند و ممکن بود پیوسته و به هم چسبیده نیز نباشند؛ بلکه به واسطهٔ نقش‌مایه‌های تزئینی از یکدیگر جداشده باشند. در تصویر ۵ نمونه‌ای متأخرتر از این شیوه در روایت تصویری دیده می‌شود. نقاش این تابلو احمد خلیلی از نقاشان نسل بعدی این مکتب تلقی می‌شود و نشان می‌دهد که این سنت همچنان در نقاشی قهوه‌خانه‌ای تثبیت شده و به شیوه‌های خلاقانه ادامه یافته است در این اثر «هفت‌خان

تصویر ۸. نقاشی بهرام و گل‌اندام، اسماعیل لرنی، مأخذ: سیف، ۱۳۹٤:۲۰٦.

رستم» در هفت بخش مجزا بر زمینه‌ای با نقش‌مایهٔ تزئینی ترسیم‌شده است. در مورد این تابلو نکتهٔ قابل توجه آن است که جهت حرکت روایت تصویری (در تصویر با پیکان نشان داده‌شده است) برخلاف تصویر پیشین است.

روایت تصویری از سمت چپ تابلو آغازشده و سپس در جهت عقربه‌های ساعت ادامه میابد. هر بخش مربوط به یکی از خان‌های داستان است که درنهایت به خوان هفتم که در مرکز تصویر است منتهی می‌شود. نقاش در هر بخش دو بیت مرکزی یا همان لحظهٔ اوج داستان را نیز به تصویر اضافه کرده است. این ابیات در حکم نقاط آبستن روایت در هر خان هستند که هر بخش مجزا تصویر آن لحظه است. در آثار دیگر نقاشان متأخر قهوه‌خانه‌ای نیز چنین ترکیب‌بندی در زمینهٔ تزئینی وجود دارد. محمد فراهانی در تابلو «طوطی بقال» روایت را در پنج کادر مجزا همراه با نقش‌مایه‌های تزیینی تصویر می‌کند و در نمونه‌ای دیگر تابلوی «مجلس ضیافت» اثر حسین همدانی واجد نُه بخش مجزاست که در این بخش‌ها داستان‌های متفاوت از قصه‌های شاهنامه نقاشی شده است. به نظر می‌رسد این زمینهٔ تزئینی با ایجاد فاصلهٔ مکانی بیشتر میان بخش‌های مجزا به نحوی تصور جدایی بیشتری را میان لحظات داستان القا می‌کند، یعنی در اینجا فاصلهٔ مکانی متناظر با فاصلهٔ زمانی بیشتر می‌شود.

با توجه به برخی بخش‌های نقاشی «طفلان مسلم» (تصویر ۴) اثر محمد مدبر شیوه‌ای دیگر نیز در روایت‌پردازی تصویری قابل‌تشخیص است. همان‌گونه که پیش‌تر گفته‌شد مطابق شیوهٔ «مجزا» روایت تصویری در این اثر از طریق بازنمائی «لحظهٔ آبستن» در هر کادر به ترتیب شماره‌گذاری پیش می‌رود؛ اما برخلاف روند معمول شماره‌های ۶ و ۷ در یک بخش و شمارهٔ ۱۰ و ۱۱ نیز در بخشی دیگر قرارگرفته‌اند. تصاویر ۶ و ۷ بزرگ‌نمایی این دو بخش را نشان می‌دهند. در تصویر ۶ «حارث» یک بار سوار بر اسب و بار دیگر بالای سر طفلان ترسیم‌شده است. در تصویر ۷ نیز «حارث» دو بار به تصویر درآمده است، ابتدا در دربار ابن‌زیاد و سپس در گوشه کادر بر چوبهٔ دار. درواقع در هرکدام از این تصاویر در زمینه‌ای واحد قهرمان به‌صورت مکرر نشان داده‌شده است، ازاین‌رو این دو تصویر نمونه‌ای از کاربست شیوهٔ «پیوسته» در روایت تصویری هستند. با در نظر گرفتن این موضوع می‌توان گفت که در نقاشی «طفلان مسلم» (تصویر ۴) از شیوه‌های متنوع روایت دیداری استفاده شده است؛ از یک‌سو در هر کادر لحظات آبستن روایت کلامی به‌صورت «مجزا» از صحنه‌های دیگر نقاشی شده است و از سوی دیگر در «یک» قابِ نقاشی صحنه‌های متعددی از «یک» داستان به شکلی «شبه‌پیوسته» در کنار هم ترکیب شده‌اند، همچنین در تحلیل فوق مشخص شد که حداقل در دو بخش از این نقاشی، شیوهٔ «پیوسته» در روایت تصویری به کار بسته

تصویر ۹. نقاشی مصیبت کربلا، اثر قوللر آقاسی، سال ۱۳۳۳ ه.ش، ابعاد: ۲۴۱×۱۳۰، محل نگهداری مجموعهٔ فرهنگی سعدآباد، مأخذ: نگارندگان

شده است.

شیوهٔ «پیوسته» در روایت دیداری به اشکالی متنوعی در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای به کار بسته‌شده است. یکی از مضامینی که غالباً به این شیوه تصویر می‌شد، داستان «بهرام گور و گل‌اندام» بود. تصویر ۸ نمونه‌ای ازاین‌دست آثار است که توسط اسماعیل لرنی از نقاشان متأخر قهوه‌خانه‌ای ترسیم شده است.

خلاصهٔ داستان «بهرام و گل‌اندام» که در هفت‌پیکر با نام «فتنه» خوانده می‌شود چنین است: صبر شاه از خویشتن‌داری گل‌اندام در امتناع از تحسین شکارش لبریز می‌شود و می‌خواهد که او مشخص کند که چگونه شکار کند: «گوری آمد بگو که چون تازم». گل‌اندام در پاسخ می‌گوید که «سر این گور در سمش دوزی». شاه چنین می‌کند و گوش و سم را به یکدیگر می‌دوزد، اما گل‌اندام پس از دیدن این صحنه با خونسردی می‌گوید: «کار پرکرده کی بود دشوار، هرچه تعلیم کرده باشد مرد». شاه از گفتهٔ گل‌اندام آشفته می‌شود و قصد جان او را می‌کند، اما سرهنگِ دوراندیشِ شاه تدبیری در نجات جان کنیز می‌اندیشد و او را به قَصری دور از چشمان مردم می‌برد. کنیزک در این قصر هرروز گوسالهٔ تازه به دنیا آمده‌ای را به مدت شش سال از شصت پله بالا می‌برد و درنهایت شاه دوباره پس از شش سال کنیز را می‌بیند درحالی‌که که گاوی را از شصت پلهٔ قصر به‌آسانی بالا می‌برد.

در سمت راست و پائین این نقاشی (تصویر ۸) شکار بهرام در پیش چشم گل‌اندام (فتنه) تصویر شده است. بهرام گور در پیش‌زمینه تابلو با ابعادی بزرگ درحالی‌که به‌تازگی از انداختن تیر فارغ گشته بازنمائی شده است. در قسمت پائین و در منتهی‌الیه سمت چپ آهویی دیده می‌شود که مطابق داستان گوش و سمش به هم دوخته‌شده و گل‌اندام چنگ‌نواز سوار بر شتر در پشت سر شاه شاهد این رویداد است. اما در قسمت بالا و سمت چپ نقاشی روایتی را تصویر شده است که از جهت زمانی شش سال بعد روی خواهد داد. در این صحنه شاه و همراهان می‌نگرند که چگونه گل‌اندام گاو بر دوش از پله‌های قصرش بالا می‌رود. در بخشی از تابلو این دو صحنه به واسطهٔ جویباری از یکدیگر جدا می‌شوند، علی‌رغم دارا بودن عمق، نحوهٔ چینش و ترکیب‌بندی در تابلو به شکلی است که به نظر می‌رسد هر دو صحنه در زمینهٔ واحدی قرار دارند. نکتهٔ قابل توجه در این نقاشی این است که آهویی که سم و گوشش به هم دوخته‌شده در سوی دیگر تابلو قرار گرفته و پله‌های قصر گل‌اندام در فضایی خیالی و از میان جویبار آغاز می‌شود، گویی جدایی و پیوستگی زمانی-مکانی رویدادها به صورت همزمان در اثر نشان داده شده است، یعنی درعین‌حال که صحنهٔ دوم به واسطهٔ جویبار از صحنهٔ اصلی جدا شده در پائین صحنه پیوستگی نیز حفظ‌شده است.

در بسیاری از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای این موضوع به

شیوهٔ روایت «پیوسته» به تصویر کشیده شده است؛ اما اثری با همین مضمون با عنوان «کار نیکو از پر کردن است» از فتح‌الله قوللر در دست است که به شیوهٔ «مجزا» نقاشی شده است یعنی فاقد تقدم و تأخیر زمانی در بازنمایی صحنه‌ها است. فتح‌الله قوللر در پاسخ به انتقادی مبنی بر اینکه تنها به «کشیدن گل‌اندام و نشان دادن سرای او اکتفا کرده است» می‌گوید: «... هرچند این کار به قاعدهٔ نقاشی ما – که می‌بایست تمام داستان را در یک بوم پیاده کنیم- جور درنمی‌آمد. ... اگر مشتری همهٔ داستان را می‌خواست کار من راحت‌تر بود» (سیف، ۱۳۶۹: ۱۶۴)؛ بنابراین به نظر می‌رسد که فتح‌الله قوللر تصور می‌کند که این نقاشی در مقایسه با روایتِ داستانی چیزی کم دارد و نقاشی می‌بایست در توالی تصویری «کل» داستان را تصویر کند.

چنین تمایلی به بازنمایی کل یا تعداد بیشتری از رویدادهای داستان در مهم‌ترین مضمون نقاشی قهوه‌خانه‌ای که تصویر مصیبت کربلاست تجسمی آشکار دارد. در تصویر ۹ که تحلیل یکی از تابلوهای معروف حسین قوللر آقاسی با همین مضمون است بخش‌های مختلف توالی روایی اثر با خط‌چین مشخص‌شده است. همان‌گونه که از بخش‌بندی اثر پیداست در این تابلو کل روایت به‌صورت درهم‌تنیده و پیوسته به تصویر درآمده است. نقاش سمت راست تابلو را برای شروع به تصویر کشیدن روایت مصیبت کربلا انتخاب کرده است: توبهٔ حر ابن الریاحی و زانو زدن او در برابر امام حسین (بخش ۱) و سپس در میانهٔ تابلو امام حسین (ع) سوار بر اسب درحالی‌که نوزاد خود را در آغوش گرفته، تصویر شده است (بخش ۲) و به همین‌گونه روایت صحنه‌به‌صحنه پیش می‌رود. تحلیل اثر فوق نشان می‌دهد که نقاش از کوچک‌ترین سطوح برایِ بازنمائی وقایع در توالی روایی استفاده کرده است. مثلاً در بخش کوچکی در سمت چپ تابلو (بخش ۳) نقاش نهر روان کوچکی را کنار پیکره‌ای بی‌دست تصویر کرده که بیانگر داستان حضرت ابوالفضل و آوردن آب برای سپاهیان امام حسین (ع) است. مطابق تحلیل انجام‌شده بخش فوقانی تابلو حداقل داری ۱۲ صحنه در توالی زمانی است. در قسمت پائین تابلو نیز جنگ ظهر عاشورا به شکلی فشرده نقاشی شده است. بخش وسیعی از این نبرد به جنگ حضرت ابوالفضل و علی‌اکبر و شهادت حضرت قاسم اختصاص دارد. ترکیب‌بندی و نحوهٔ بازنمائی این بخش از تابلو یادآور «پرده‌های درویشی» است که ترسیم آن در نقاشی قهوه‌خانه‌ای نیز مرسوم بود.

بنا بر برخی شواهد و قراین، پرده‌خوانی در عصر صفوی با رونق گرفتن نقاشی‌های پرده متداول شد (موسوی، ۱۳۷۹: ٤٥)؛ اما به نظر می‌رسد از سال‌ها قبل از آن نیز مردم در ماه‌های عزاداری، صحنه‌هایی از زندگانی شهدا را که بر روی تابلوهای بزرگی به تصویر درآمده بود، به مراسم عزاداری سیدالشهدا می‌بردند (فونتانا، ۱۳۷٤: ۷۰) در پرده‌های درویشی شخصیت‌ها و صحنه‌ها چنان درهم‌فشرده‌اند که انتقال از صحنه‌ای به صحنهٔ دیگر در چشم به هم زدنی انجام می‌پذیرد (ناصر بخت، ۱۳۷۷: ٦). این ساختار متناظر با ساختار «تودرتو» و «زنجیر مانند» روایت است که در آن پرده‌خوان با توسل به آن در هرلحظه امکان گریز به قصه‌ای فرعی را دارد (همان). این «ساختار موزاییکی» در برخی از کتاب داستان‌های کهن ایرانی مانند «هزارویک‌شب» و «سندباد نامه» نیز به‌کاررفته است (همان: ۴). نکتهٔ جالب آن است که محمد مدبر که خود استاد کشیدن پرده‌های درویشی بود از دخالت بیش‌ازحد پرده‌داران در طرح تابلو شکایت می‌کند (سیف، ۱۳۶۹: ۱۱۶). این امر می‌تواند نشانگر پیشنهاد موضوعات خاص از سوی پرده‌داران برای گنجاندن در نقاشی و درهم‌تنیده کردن بیشتر آن باشد.

ترکیب‌بندی پیچیدهٔ چنین آثاری «دیدن» آن‌ها را دشوار می‌کند. درواقع قرار است که این آثار همزمان هم دیده شوند و هم نَقل روایت آن‌ها شنیده شود. احتمالاً به همین دلیل است که تابلوهای درویشی واجد آکنده‌ترین و پیچیده‌ترین ترکیب صحنه‌های روایی در مکتب قهوه‌خانه‌ای است. کشیدن «پرده‌های درویشی» و همچنین بازنمائی «مصیبت کربلا» و موضوعاتی ازاین‌دست در شیوهٔ روایت تصویری «پیوسته» بارها توسط نقاشان صاحب نامی چون محمد مدبر، حسن اسماعیل‌زاده، عباس بلوکی‌فر، حسین همدانی و محمد فراهانی انجام‌شده است، اما با افول سنت نقالی و پرده‌گردانی، این شکل از روایت‌پردازی تصویری «پیوسته» و درهم‌تنیده در آثار متأخر کمتر به کار بسته‌شده است.

نتیجه

از طریق بررسی و تحلیل آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای مشخص شد که هر سه گونهٔ روایت دیداری مورد اشارهٔ ویکاف در مجموعهٔ این آثار وجود دارد. در برخی از این آثار بدون تکرار شخصیت‌ها برخی رویدادهای پیش یا پس از رویداد اصلی به تصویر درآمده و از این طریق روایت تصویری تکمیل‌شده است. بنا بر اصطلاحات ویکاف این آثار نشان دهندهٔ گونهٔ «تکمیلی» در شیوه‌های روایت تصویری هستند. تعداد آثاری که در آن‌ها

این شیوه از روایت تصویری به کار گرفته شده در مقایسه با سایر شیوه‌ها اندک بود (۱۰ اثر از مجموع ۱۸۰ اثر بررسی‌شده). البته باید به این نکته توجه داشت که تشخیص این شیوهٔ روایت نیاز به‌دقت فراوان و آشنایی با نمادشناسی¬های پیچیدهٔ تصویری دارد، زیرا در پاره‌ای از آثار برخی نمادها (مانند ابر یا ساختمان و ...) می‌تواند نشان از وقوع رویدادی در گذشته یا آینده باشد. بسیاری از نقاشی‌های این مکتب به تصویر «لحظهٔ آبستن» منحصر شده است و ازاین‌رو مطابق شیوهٔ «مجزا» در گونه‌شناسی ویکاف است. این شیوه متداول‌ترین شیوه در روایت‌پردازی تصویری نقاشی قهوه‌خانه‌ای است، به‌گونه‌ای که نزدیک به دو سوم از آثار بررسی‌شده بدین شیوه اجرا شده‌اند. در این نقاشی‌ها تنها نقطهٔ اوج روایت کلامی مصور می‌شد و از این طریق مخاطب در «تخیل زمانی» می‌توانست رویدادهای پس یا پیش‌ازاین لحظهٔ منجمد را تصور کند. ازاین‌رو اگرچه در این شیوه، «زمان» در روایت دیداری منحصر و محدود می‌شد؛ اما با استفاده از تعابیر سونسون می‌توان گفت که این تصاویر واجد گونه‌ای «زمان‌مندی پنهان» هستند؛ یعنی توالی زمانی را نه به شکلی عینی بلکه به شکلی ذهنی پیش می‌نهند. بر مبنای نظریهٔ لسینگ می‌توان گفت که این شیوه نشان‌دهندهٔ «سازشی استراتژیک» میان رسانهٔ اساساً فضایی «نقاشی» و رسانهٔ «ادبیات» است که خصلتی «زمانی» دارد. بنابراین به نظر می‌رسد که بسیاری از آثار نقاشی قهوه‌خانه‌ای از طریق پیوندی عمیق با روایت‌های ادبی واجد چنین زمان‌مندی درونی یا پنهانی هستند. در ابتکاری جالب توجه در برخی آثار نقاشی قهوه‌خانه این صحنه‌های «مجزا» به‌صورت ترکیبی و در کنار هم درون قاب یک تابلو قرار می‌گرفتند و از این طریق «کل» روایت داستانی یعنی لحظات متعددی از آن به‌صورت متوالی به نمایش درمی‌آمد. این شیوه در سنت نقاشی ایرانی بی‌سابقه بوده است و از میان نقاشان قهوه‌خانه «محمد مدبر»، از پیشگامانِ صاحب سبک این مکتب، پرکارترین آثارش را بدین شیوه انجام داده است. این شیوه به اشکال مختلف در میان نسل بعدی نقاشان قهوه‌خانه پذیرفته و به کار بسته شده است. در آثار نقاشانی چون فتح‌الله قوللر آقاسی، حسین همدانی، حسن اسماعیل‌زاده، احمد خلیلی، مصطفی حمیدی، محمد حمیدی، عباس بلوکی فر، محمد فراهانی و علی‌اکبر لرنی کاربست این شیوه دیده می‌شود. در آثار برخی از این هنرمندانِ چینش بخش‌های مجاور در زمینه‌ای تزئینی اشکال بسیار متنوعی یافته است. در این آثار «لحظهٔ آبستن» غالباً از طریق قرارگرفتن موضوع در فضایی پرسپکتیوی ترسیم شده است و همان‌گونه که در آثار مدبر دیده می‌شود، هر بخش از صحنه‌های متعدد در یک قاب نقاشی ژرف‌نمایی مختص به خود را دارد. به نظر می‌رسد که تعلیمات و سلیقهٔ آکادمیک برخی از اساتیدِ محمد مدبر که تحت تأثیر آموزه‌های کمال‌الملک بودند در اتخاذ، گسترش و تعمیق این شیوهٔ روایت تصویری نقش داشته است. به کارگیری پرسپکتیو در نقاشی اساساً وحدت زمان-مکان را در نقاشی پیش می‌کشد که از آموزه‌های زیباشناسی مدرن است و در لائوکئون لسینگ مبنای تفکیک حدود رسانهٔ نقاشی از ادبیات است؛ ازاین‌رو می‌توان گفت هر قابِ مجزا در این آثار نشانی از این تفکیک رسانه‌ای مدرن است. به‌طورکلی اگرچه استفاده از تکنیک¬ها و زیباشناسی فرنگی به‌مرور در آثار نقاشان قهوه‌خانه‌ای افزایش‌یافته است؛ اما به نظر می‌رسد که نقاشی قهوه‌خانه‌ای از طریق چینش متوالی صحنه‌های مجزا از «لحظات آبستن» درنهایت این اصل را از آن خود می‌کند؛ یعنی در راستای زیباشناسی خاص خود در جهت روایت‌گری تصویری از آن بهره می‌برد. بنابراین هرکدام از این آثار واجد زمانی درونی می‌شوند، گونه‌ای توالی زمانی که قاب‌های مجزا را به یکدیگر پیوند می‌زند. در کنار این شیوه نقاشان قهوه‌خانه‌ای از شیوهٔ «پیوسته» نیز در نمایش صحنه‌های متعدد از یک روایت بهره می‌بردند. اگرچه تعداد این آثار در مجموع نمونه‌های بررسی‌شده فراوانی بالایی نداشته است (۳۰ اثر از ۱۸۰ نمونه بررسی‌شده)، اما پرکاری و بزرگی اثر نشان‌دهندهٔ اهمیت بالای این دست آثار در مکتب نقاشی قهوه‌خانه‌ای است. در بسیاری از آثار حسین قوللر آقاسی با پرهیز از توالی صحنه‌های مجزا از این شیوه برای بیان تفصیلی روایت استفاده می‌شد. در این شیوه شخصیت‌ها در پیوستاری مکانی و بدون انقطاع صحنه در تعاقب رویدادها در توالی زمانی تصویر می‌شوند. سطح تابلو آکنده از توالی‌ها و پرش‌های زمانی است و زمان‌ها و مکان‌های مختلف در «سطح»

تابلو در پیوستگی و وحدتی روایی قرار می‌گیرند. اگرچه این شیوه در پرده‌های شمایلی از دوران صفویه و زندیه در سنت تصویری ایران وجود داشته است، اما نقاشان قهوه‌خانه‌ای به‌ویژه در ترسیم موضوع «مصیبت کربلا» این سنت دیرپای روایتگری تصویری را زنده کردند و امروزه این شیوهٔ روایت تصویری نیز یکی از مشخصه‌های اصلی آثار این مکتب است. غیر از حسین قوللر آقاسی بسیاری از نقاشان قهوه‌خانه‌ای مانند محمد مدبر، حسن اسماعیل‌زاده، عباس بلوکی‌فر، حسین همدانی و محمد فراهانی به‌ویژه در آثار قدیمی‌تر خود از این شیوه در روایت تصویری استفاده کرده‌اند. به‌طور کلی به نظر می‌رسد که پیوند عمیق نقاشی قهوه‌خانه با روایت‌های مذهبی، ادبی و عامیانه به‌صورت ساختاری منجر به ابداع، بسط یا تعمیق شیوه‌های نوینی در روایت‌پردازی تصویری شده است. درحالی‌که گونه‌شناسی سه‌گانهٔ ویکاف گذار از سه عصر تاریخی را نشان می‌داد و پژوهشگران دیگر بر مبنای سه‌گانه‌های روایت تصویری غالباً به بررسی هنرهای تصویری پیشامدرن و کهن می‌پرداختند، این گونه‌ها به شکلی همزمان در یک مکتب نقاشی در دوران جدید در نقاشی قهوه‌خانه‌ای به کار بسته شده‌اند. این امر نشان‌گر جهت‌گیری ویژهٔ نقاشی قهوه‌خانه‌ای به سوی متن روایی است. در مقیاس سنت تصویری ایران نیز آثار این مکتب به‌طور کلی نشان‌گر اوج نزدیکی روایت کلامی با روایت تصویری است، آنجا که «زمان» به صورتی ساختاری به «فضا» در نقاشی رسوخ می‌کند و مجسم می‌شود.

منابع و مآخذ

آقائی، عبدالله؛ قادرنژاد، مهدی، ۱۳۹۹، نسبت متن و تصویر در آثار معین مصور، باغ نظر، ش ۳۹، ۴۳-۵۰.
آقاجانیان مبارکه، شادی، ۱۳۹۶، بررسی روایت‌شناسی آثار نقّاشی قهوه‌خانه با رویکرد ژنت، استاد راهنما: ابوذر ناصحی، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته ارتباط تصویری، دانشگاه علم و هنر اردکان.
اشرفی، م.م، ۱۳۶۷، همگامی نقّاشی با ادبیات در ایران. ترجمه: رویین پاکباز. تهران، انتشارات نگاه.
امامی، کریم. ۱۳۴۶، نقاشی قهوه‌خانه، گزیده مقالات و گفت‌وگوها، به اهتمام امیر عبدالحسینی و محمدحسن حامدی، تهران، کتاب آبان، ص ۲۷-۳۳.
پرینس، جرالد، ۱۴۰۰، درآمدی بر روایت‌شناسی دیداری، ترجمه هوشنگ رهنما، تهران، انتشارات هرمس.
حسن‌زاده حقیقی، نگار، ۱۳۹۸، مطالعه عنصر روایت در آثار نقاشی دوران قاجار (مطالعه موردی: هزار و یک شب)، استاد راهنما: دکتر مجید رضا مقنی پور، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته نقاشی، دانشگاه غیرانتفاعی شیراز.
رحیموا و پولیاکووا، ۱۳۸۱، نقّاشی و ادبیات ایرانی، ترجمهٔ زهره فیضی، تهران، انتشارات روزنه.
سیف، هادی، ۱۳۶۹، نقاشی قهوه‌خانه، تهران، انتشارات موزه رضا عباسی.
سیف، هادی، ۱۳۹۴، سوته‌دلان نقاش، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.
غیثی، هانیه، ۱۳۹۳، شناخت روایتگری هویت اسلامی ایرانی مورد بررسی: پرده‌های قهوه‌خانه‌ای مذهبی، اولین کنگرهٔ بین‌المللی فرهنگ و اندیشهٔ دینی.
موسوی، سیامک، ۱۳۷۹، نمایش در لرستان از آیین تا سال ۱۳۷۰، خرم‌آباد، نشر پیغام.
طوبایی، زهرا و کامیار، مریم، بررسی تطابق صوت و تصویر در نقّالی و نقّاشی قهوه‌خانه‌ای، نشریه هنرهای کاربردی، ۱۳۹۳، شماره ۵، ص ۵-۱۲.
ناصر بخت، حسین، پرده‌های درویشی، مجلهٔ هنر، بهار ۱۳۷۷، شماره ۳۵، ۱۰۱-۱۱۴.
فونتانا، ماریا ویتوریا، شمایل اهل بیت، ترجمهٔ آذر میدخت جلیل‌نیا، نشر دانش، ۱۳۷۴، شماره ۳، ۳۶-۵۴.
Chen, Pao-Chen, 1995, Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties, New York: E. J. BRILL.
Dehejia, Vidya 1990, On Modes of Visual Narration in Early Buddhist ,The Art Bulletin, Vol. 72, No. 3, pp. 374-392

Gubser, M, 2006, Time's Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin de Siècle Vienna, Detroit: Wayne State University Press.
Horváth, G, 2016, a Passion for Order: Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond.
Horvath, Gyongyver, 2010, From Sequence to Scenario, The toriography and Theory of Visual Narration. Published Doctoral dissertation. University of East Anglia School of World Art Studies and Museology.
Lee, Rensselaer W, 1967, Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting, New York: Norton Paperback.
Lessing, Gotthold E, 1969, Laocoon: An Essay Upon the Limits of Poetry and Painting, Tr. Ellen Frothingham, New York: Farrar, Straus and Giroux.
Mitchell, W. J. T, 1986, Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago: The University of Chicago Press.
Rampley, M, 2009, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. The Art Bulletin, 91(4), 446–462.
Sonesson, Goran, 1995, Mute narratives, Interar Poetics, Acts of the congress "Interact Studies: New Perspectives, p 243-252.
Watanabe, Chikako E, 2004, The «Continuous Style» in the Narrative Scheme of Assurbanipal's, Iraq. Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale,Part One, pp. 103-114.
Weitzmann, K, 1947 ,Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration, Princeton.
Wickhoff, W, 1900, Roman Art: Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting, translated by Mrs. Arthur, New York: MacMillan.

Frames of Time: Types of Embodying Narrative Time in Qahvehkhaneh Painting

Abdollah Aghaie,Assistant Professor of Visual Arts, Department of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran
Fateme Nasiri, Master›s student in Art Research, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Yazd University,
Bahram Ahmadi, Assistant Professor of Visual Arts ,Department of Art and Architecture, Yazd University, Yazd, Iran.
Received: 2022/05/04 Accepted: 2022/05/30

The close affinity and link between painting and literature characterize Persian painting. However, toward the end of the Qajar era, the use of painting for illustration «in» literary or historical books decreased for various reasons. Meanwhile, the Qahvehkhaneh painting tradition took up this age-old mode, placing the illustration of verbal narratives at the center of attention. Qahvehkhaneh painters employed various modes of illustrative narration. The extent and combination of these modes appear to have reached a novel stage in Iranian painting history. The present article investigates the structural link between text and image in the Qahvehkhaneh painting. Drawing upon Wichkoff›s taxonomy in identifying types of visual narrative and Lessing›s crucial concepts in distinguishing painting from literature, It examines (1) «What» types of visual narration are there in the works of this school and (2) "How" the narrative time crystallizes in Qahvehkhaneh painting? Many of this school›s paintings have been restricted to the pregnant moment. These paintings only illustrate the culmination of the verbal narrative. Thus, in an instance of time imagination, the audience could imagine the events before or after this frozen moment. Therefore, although in this **method** that Wichkoff describes as Isolated Method, time is restricted and limited in the visual narrative, in the final analysis, these illustrations have some hidden timing. It means they put forward the time sequence subjectively rather than **objective**ly. Utilizing this method constitutes a strategic compromise between the essentially spatial medium of painting and the time-bound medium of literature. However, in an intriguing innitiative in some works in Qahvehkhaneh painting, these distinct illustrations come together in one single frame, displaying the whole fiction narrative, i.e., its numerous moments consecutively. This method is unprecedented in the Persian painting tradition. Among Qahvehkhaneh painters, Mohammad Modabber, a forerunner of this school, created most of his works in this style. This method came to be embraced and employed by the next generation of Qahvehkhaneh painters in numerous forms. In the works of painters such as Fathollah Ghoullar Aghasi, Hossein Hamedani, Hasan Esmaeilzadeh, Ahmad Khalili, Mostafa Hamidi, Mohammad Hamidi, Abbas Boloukifar, Mohammad Farahani, and Ali Akbar Larni, these parts were arranged more diversely. The potential of this mode of visual narrative is in its compatibility with Western

aesthetic principles. In these works, the pregnant moment could be drawn by placing the subject in perspective. As seen in the works of Modabber, every part of the numerous illustrations in a painting frame have its unique perspective. The teachings and academic taste of some of the teachers of Mohammad Modabber who were influenced by Kamal-Ol-Molk›s teachings appear to have been instrumental in adopting and expanding this visual narrative method. It is true that foreign aesthetics and techniques gradually increase in the works of Qahvehkhaneh painters. However, the Qahvehkhaneh painting renders these techniques its own by consecutively arranging distinct illustrations of pregnant moments, adapting them to polish its unique aesthetics. In addition to the isolated method, the Qahvehkhaneh painters drew upon the continuous method in displaying the numerous illustrations of a narrative. Notably, shunning the sequence of distinct illustrations, Hossein Ghoullar Aghasi used this method for a detailed articulation of the narrative. This method illustrates the personages in a spatial continuum without changing the stage in the succession of events in a time sequence. The canvas is full of sequences and time lapses. Different times and places assume a narrative continuity and singularity on the canvas. Even though this method was present in religious iconography since the age of Safavid and the Zand dynasty in Persian <s visual tradition, the Qahvehkhaneh painter revived this tradition, notably in depicting the battle of Karbala. Today the works of this school are characterized by this tendency. Besides Hossein Ghoullar Aghasi, many Qahvehkhaneh painters, such as Mohammad Modabber, Hasan Esmaeilzadeh, Abbas Boloukifar, and Mohammad Farahani, employed this method of visual narrative in their early works. The close link between the Qahvehkhaneh painting and the religious, literary, and popular narratives seems to have expanded and deepened novel methods of visual narratives. The works of this school each represent the height of affinity between verbal and visual narrative, where time penetrates the space and the canvas, taking on a visible manifestation. This manifestation can be regarded as the last and brightest link between text and image in the Iranian painting tradition.

Keywords: Qahvekhane Painting, Visual narrative, Narrative time, Text and image, Franz Wichkoff

References: Aghaei, Abdullah, ghadernzhad, Mehdi, 2019, The Relationship between Text and Image in the Works of Mo'in Mosavver, Bagh Nazar, 17(93).

Aghajanian Mobarakeh, Shadi, 2017, A Study of the Narrative of Ghahvekhane Paintings with Genette Approach, Master Thesis in Visual Communication, Ardakan University of Science and Art.

Ashrafi, M.M., 1988, Simultaneity of painting with literature in Iran. Translation: Ruyin Pakbaz. Tehran, Negah Publications.

Chen, Pao-Chen, 1995, Time and Space in Chinese Narrative Paintings of Han and the Six Dynasties.

Dehejia, Vidya 1990, On Modes of Visual Narration in Early Buddhist ,The Art Bulletin, Vol. 72, No. 3, pp. 374-392 Published ,College Art Association Stable.

Fontana, Maria Vitoria, 1995, The Icon of the Ahl al-Bayt, translated by Azarmidakht Jalilnia, Tehran, Danesh Publishing, No. 3.

Ghassi, Haniyeh, 2014, Recognizing the Narrative of Iranian Islamic Identity Case: Curtains of a Religious Ghahvekhane, The First International Congress of Religious Culture and Thought.

Gubser, M, 2006, Time›s Visible Surface: Alois Riegl and the Discourse on History and Temporality in Fin de Siècle Vienna, Detroit: Wayne State University Press.

Hassanzadeh Haghighi, Negar, 2019, Study of the element of narrative in the paintings of the Qajar period (Case study:hezar va yek shab), Master Thesis in Painting, Shiraz Non-Profit University.

Horváth, G, 2016, a Passion for Order: Classifications for Narrative Imagery in Art History and Beyond.

Horvath, Gyongyver, 2010, From Sequence to Scenario, The toriography and Theory of Visual

Narration. Published Doctoral dissertation. University of East Anglia School of World Art Studies and Museology.
Imami, Karim. 1967, Ghahvekhane Painting, ¬ Selection of Articles and Conversations, by Amir Abdolhosseini and Mohammad Hassan Hamedi, Tehran, Aban Book, pp. 27-33.
Lee, Rensselaer W, 1967, Ut Pictura Poesis: the humanistic theory of painting, New York: Norton Paperback.
Lessing, Gotthold E, 1969, Laocoon: An Essay Upon the Limits of Poetry and Painting, Tr. Ellen Frothingham, New York: Farrar, Straus and Giroux.
Mitchell, W. J. T, 1986, Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago: The University of Chicago Press.
Mousavieh, Siamkeh, 2000, play in Lorestan from the mirror until 1991, Khorramabad.
Naser Bakht, Hossein, Dervish Curtains, Magazine Art, spring 1998, No. 35, pp. 101-114.
Prince, Gerald, 2021, An Introduction to Visual Narrative, translated by Houshang Rahnama, Tehran: Hermes Publications.
Rahimova and Polia Kova, 2002, Iranian Painting and Literature, translated by Zohreh Feizi, Tehran, Rozaneh Publications.
Rampley, M, 2009, Art History and the Politics of Empire: Rethinking the Vienna School. The Art Bulletin, 91(4), 446–462.
Seif, Hadi, 1990, Ghahvekhane painting, Tehran, Reza Abbasi Museum Publications.
Seif, Hadi, 2015, Soteh Delan Naghash, Tehran, Center for the Intellectual Development of Children and Adolescents.
Sonesson, Goran, 1995, Mute narratives, Interar Poetics.Acts of the congress "Interact Studies: New Perspectives, p 243-252.
Toubaei, Zahra and Kamyar, Maryam, a Study of Audio-Image Matching in Ghahvekhane Narration and Painting, Journal of Applied Arts, 2014, No. 5.
Watanabe, Chikako E, 2004, The «Continuous Style» in the Narrative Scheme of Assurbanipal›s, Iraq. Vol. 66, Nineveh. Papers of the 49th Rencontre Assyriologique Internationale,Part One, pp. 103-114.
Weitzmann, K, 1947 ,Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and Method of Text Illustration (Princeton 1947, [1970]).
Wickhoff, F, 1900, Roman Art: Some of its Principles and their Application to Early Christian Painting, Translated by Mrs. Arthur, New York: MacMillan.