

## کاربرد روایت‌شناسی در تحلیل زمان تصویری: مورد پژوهی حمزه‌نامه گورکانی

### چکیده

روایت‌شناسی به‌عنوان شاخه‌ای از مطالعات ادبی معاصر، به بررسی گونه‌های روایت و سازوکارهای انتقال معنا پرداخته و امروزه در تحلیل متون تصویری نیز جایگاهی فزاینده یافته است. نسخه‌ی مصور حمزه‌نامه‌ی گورکانی از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که بر بنیان روایت کلامی شکل گرفته و ظرفیت بالایی برای مطالعه ساز و کارهای زمان‌مند دارد. پژوهش حاضر با هدف واکاوی شیوه‌های بازنمایی زمان در نگاره‌های این نسخه انجام شده و می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که زمان در روایت تصویری حمزه‌نامه چگونه سازمان‌دهی شده و چه سازوکارهای بصری‌ای این ساخت زمان را ممکن می‌سازند؟ برای دستیابی به پاسخ، دو نگاره به‌صورت مطالعه موردی و با رویکرد روایت‌شناسی کلاسیک ژرار ژنت و سیمور چتمن تحلیل شده‌اند. روش پژوهش کیفی و توصیفی-تحلیلی است. داده‌ها در سه مرحله شامل: شناسایی ویژگی‌های بصری (بررسی عناصر روایی، متن، فضاسازی و علائم تصویری)، استخراج مفاهیم نظری (ترتیب، دوام و بسامد) و تطبیق آن‌ها با ساختار نگاره تحلیل گردیده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که بازنمایی زمان در نگاره‌های منتخب، بر ساختاری چندزمانی و گفتمانی مبتنی است نه بر روایت خطی. هنرمندان از سازوکارهایی چون انتخاب لحظه کانونی، برجسته‌سازی نقاط عطف، به‌کارگیری عناصر پویا و تکرار هدفمند آن‌ها برای سازمان‌دهی زمان تصویری بهره برده‌اند. امری که با اصول روایت‌شناسی کلاسیک هم‌خوانی دارد.

**واژگان کلیدی:** حمزه‌نامه، نگارگری گورکانی، زمان روایی، زمان تصویری، روایت‌شناسی تصویر.

## مقدمه

روایت‌شناسی یا نظریهٔ روایت شاخه‌ای از مطالعات ادبی معاصر است که تعمق در انواع مختلف روایت، تکنیک‌های روایی و ساختار آن‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد. در کنار روایت‌های مکتوب می‌توان به دایرهٔ وسیعی از موضوعات مانند: اخبار روزنامه‌ها، کتب تاریخی، فیلم‌ها، کمیک استریپ‌ها، پانتومیم، رقص و نظایر آن‌ها اشاره کرد که از زاویهٔ روایت مورد بررسی قرار می‌گیرند. روایت‌شناسی تصویر نیز در این زمره قرار دارد. در حالی که در روایت‌های نوشتاری، زمان از طریق زبان و توالی گفتار آشکار می‌شود، در روایت‌های تصویری و به ویژه در تصاویر ایستا، بازنمایی مفهوم «زمان» به‌عنوان عنصری گذرا، پویا و غیرقابل بازنمایی چالش‌برانگیز است. به نحوی که، هنرمند ناچار است میان سکون تصویر و پویایی روایت تعادلی ظریف پدید آورد.

در سطح نظری، نظریه‌پردازان مختلفی این موضوع را مورد بحث قرار داده‌اند. از جمله ژرژ ژنت<sup>۱</sup> که با طرح سه مقولهٔ اصلی زمان روایی یعنی: ترتیب، دوام و بسامد، بنیانی برای تحلیل ساخت زمان در روایت فراهم کرده است. در کنار او سیمور چتمن<sup>۲</sup> با تفکیک میان داستان (محتوا) و گفتار (نحوهٔ بیان)، توجه را به این نکته جلب می‌کند که زمان روایی در روایت نه به واسطهٔ رویدادها، بلکه از طریق سازمان‌دهی آن‌ها در سطح گفتار شکل می‌گیرد. این مفاهیم، هنگامی که به عرصهٔ نگارگری منتقل می‌شوند، به شاخص‌های بصری چون ساختار، تکرار عناصر بصری، تغییر مقیاس و نظایر آن قابل ترجمه‌اند. این مسئله یعنی بازنمایی زمان در روایت تصویری، در نسخهٔ مصور حمزه‌نامه جلوه‌ای ویژه یافته است. حمزه‌نامه که در قرن دهم هجری در دربار گورکانیان هند تصویرگری شد، از جمله آثار مصور حماسی است که بازنمایی روایت کلامی را سرلوحه کار قرار داده است. هنرمندان در تصویرگری حمزه‌نامه، با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی‌های پیچیده توانسته‌اند روایت‌های طولانی را در یک قاب به تصویر بکشند. بررسی پیشینهٔ مطالعات صورت گرفته در مورد حمزه‌نامه نشان می‌دهد که اگر چه پژوهش‌های متعددی به ارزش‌های هنری این اثر پرداخته‌اند، اما موضوع زمان‌مندی روایت در نگاره‌های آن کمتر موضوع پژوهشی مستقل قرار گرفته است و موضوع چگونگی تبدیل زمان خطی در روایت کلامی به زمان ادراکی در تصویر همچنان پرسشی گشوده در تحلیل روایت‌های مصور است.

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که: زمان در روایت تصویری حمزه‌نامه چگونه سازمان‌دهی شده است و چه ساز و کارهای بصری‌ای این ساخت زمان را ممکن می‌سازند؟

هدف پژوهش، تبیین چگونگی تبدیل طمان متن به زمان تصویری در نسخهٔ مصور حمزه‌نامه گورکانی است. از آن‌جا که واکاوی این مسئله می‌تواند به فهم عمیق‌تری از روایت‌پردازی در نگارگری اسلامی منجر شود و به گسترش مطالعات میان رشته‌ای در این حیطه کمک کند از این رو ضرورت دارد در این خصوص پژوهش‌های مستقلی انجام گیرد.

## روش تحقیق

پژوهش حاضر از نوع کیفی، توصیفی-تحلیلی است و در حوزهٔ مطالعات میان‌رشته‌ای هنر و روایت‌شناسی قرار می‌گیرد. رویکرد اصلی پژوهش، تحلیل روایت تصویری بر مبنای نظریهٔ روایت‌شناسی کلاسیک (ژرژ ژنت و سیمور چتمن) است. با این تفاوت که مفاهیم زمانی در روایت (ترتیب، دوام، بسامد) از سطح زبانی به تصویری ترجمه و در قالب شاخص‌های بصری بازتعریف می‌شوند. جامعهٔ پژوهش شامل نگاره‌های نسخهٔ حمزه‌نامه گورکانی است که در کتاب مصور ماجراهای حمزه (Seyller, 2002) آمده‌اند. نمونه‌ها به صورت هدفمند و بر اساس ظرفیت روایی نگاره‌ها برای تحلیل زمان انتخاب شدند. معیارهای انتخاب شامل نمایش حرکت یا کنش‌های چندمرحله‌ای در تصویر، تغییر وضعیت شخصیت‌ها، تعدد و تنوع عناصر صحنه و سازمان‌دهی فضایی مؤثر در بازنمایی رویدادها بوده است. بر اساس این معیارها، دو نگاره با ساختارهای روایی متفاوت انتخاب شدند: ۱- «ظاهر شدن جوان نقاب‌دار و کشته شدن مارکو» ۲- «پرواز زمرده‌شاه به آنتالی». اطلاعات پژوهش از منابع کتابخانه‌ای و اسنادی گردآوری شده و تحلیل آثار نیز بر اساس چارچوب روایت‌شناسی کلاسیک ژنت و نظریهٔ گفتار چتمن انجام می‌شود. فرایند تحلیل داده‌ها در سه مرحله انجام می‌گردد: ۱- شناسایی ویژگی‌های بصری، شامل بررسی عناصر روایی،

متن، فضا سازی، علائم تصویری و کُنش‌ها. ۲- مطالعه ساختار ترکیب‌بندی، مسیر روایت، و نشانه‌های زمانی در تصویر. ۳- تطبیق نظری و استخراج مفاهیم کلیدی برای کشف الگوهای روایی در تصاویر منتخب.

### پیشینه تحقیق

جست‌وجو برای یافتن پژوهشی مستقل در خصوص «کاربرد روایت‌شناسی در تحلیل زمان تصویری: موردپژوهی حمزه‌نامه گورکانی» تا زمان انجام این پژوهش نتیجه‌ای در بر نداشت. سایر پژوهش‌های انجام شده در مورد حمزه‌نامه که در حیطه این تحقیق قابل توجه هستند را از نظر موضوعی می‌توان در دو بخش هنر و ادبیات مورد توجه قرار داد. در زمینه نگارگری بیش‌تر پژوهش‌های انجام شده به چگونگی اثرگذاری هنرمندان ایرانی در شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانی هند با تأکید بر نسخه‌ مصور حمزه‌نامه پرداخته‌اند که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: ابوالحسنی و معصومی (۱۳۹۹) «حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند»، رهنمون و اسلامی (۱۳۸۷) «حمزه‌نامه، عظیم‌ترین مجموعه مصور گورکانی» و غروی (۱۳۷۶) «حمزه‌نامه نهاد آغازین در روابط هنری ایران و شبه قاره». موضوع غالب این پژوهش‌ها را چگونگی مصورسازی حمزه‌نامه در هند، ویژگی‌های فنی این نسخه و معرفی شماری از هنرمندان ایرانی اثرگذار در این پروژه هنری تشکیل می‌دهند. از میان آثار منتشر شده در خارج از ایران نیز می‌توان به کتاب ماجراهای حمزه<sup>۳</sup> (Seyller, 2002). اشاره کرد که به معرفی شمار زیادی از نگاره‌های حمزه‌نامه پرداخته‌است. به نظر می‌رسد، با وجود اهمیت این مطالعات در روشن ساختن بستر تاریخی و هنری نسخه مصور حمزه‌نامه تحلیل ساختار روایی نگاره‌ها در این آثار چندان مورد توجه قرار نگرفته است. در حیطه ادبیات نیز آثاری در مورد حمزه‌نامه منتشر گردیده از آن جمله: غلامحسین زاده و همکاران (۱۳۸۹) در «ساختارشناسی بن‌مایه‌های حمزه‌نامه»، به بررسی نسخه‌های متعدد حمزه‌نامه پرداخته و بن‌مایه‌های عیاری، عاشقانه، کرامت و نظایر آن را در این پژوهش مورد توجه قرار داده‌اند. ناصری (۱۴۰۰) نیز در «نشانه‌شناسی گفتمانی وجوه تاریخی، حماسی- دینی و خیالی قصه حمزه‌نامه در مقایسه با ابومسلم نامه، بنابر نظریه لاکلاو و موف» علل شکل‌گیری این قصه و خرده‌گفتمان‌های فرهنگ اسلامی، ایرانی و عربی را مورد توجه قرار داده است. اما به موضوع روایت‌پردازی در این آثار پرداخته نشده است. بر این مبنا می‌توان گفت که در هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها موضوع تبدیل روایت کلامی به روایت تصویری و سازوکارهای بازنمایی زمان در تصویر مورد بحث قرار نگرفته است و شکاف میان روایت ادبی متن و روایت تصویری نگاره‌ها همچنان گشوده باقی مانده است.

در حیطه مطالعات نظری روایت‌شناسی تصویر نیز پژوهش‌هایی به زبان فارسی منتشر شده که برخی از آن‌ها عبارتند از: وریجی و داداشی (۱۴۰۲) در مقاله «روایت‌شناسی دیداری، تحلیل روایت‌های ایستا و متوالی در تصاویر بر پایه روش کینگر هوروت» سه نمونه مطالعاتی از دیوارنگاره‌های آرامنه جلفای اصفهان را از منظر روایت‌شناسی مورد ملاحظه قرار داده‌اند. بر مبنای نتایج حاصل از این پژوهش مؤلفه‌های گفت‌وگوگری و نگاه از مهم‌ترین علائم ارجاعی در آثار روایی مورد مطالعه است. وریجی و داداشی (۱۴۰۰) در پژوهش دیگری با عنوان «روایت‌شناسی دیداری: روایتگری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی» به مرور پیشینه مطالعات روایت‌شناسی در تاریخ هنر پرداخته و نمونه‌هایی از تصاویر را مورد خوانش قرار داده‌اند. در میان آثار منتشر شده در خارج از ایران نیز می‌توان به طور مشخص به کلاوس اسپیدل<sup>۴</sup> اشاره کرد که در آثار متعددی موضوع روایت تصویری را مورد بحث قرار داده است.<sup>۵</sup> وی در این آثار با رویکردی نقادانه ضمن توجه به مؤلفه‌های روایت در آثار ادبی، به شیوه روایتگری در تصاویر تک‌زمانه یا ایستا پرداخته است. از دیگر پژوهشگران مطرح در این زمینه می‌توان به ویدیا دهیجا اشاره کرد که مطالعات پیش‌گامانه‌ای را در زمینه روایت‌های تصویری در هنر بودایی هند انجام داده است.<sup>۶</sup>

این آثار نیز اگر چه سهم مهمی در توسعه نظریه روایت تصویری داشته‌اند، اما تمرکز آن‌ها بر هنر غربی، هنر بودایی هند یا دیوارنگاره‌ها بوده و کمتر به نسخه‌های مصور اسلامی پرداخته‌اند. از این‌رو ضرورت دارد در این خصوص تحقیق مستقلی صورت پذیرد.

### ۱- چارچوب نظری پژوهش

این ایده که یک تصویر تک زمانی (ایستا)، توانایی نشان دادن مجموعه‌ای از رویدادها را دارد، ایده جدیدی نیست و در طول قرن‌ها مورخان و نظریه‌پردازان حیطه هنر و زیبایی‌شناسی بدان پرداخته‌اند. از نظر آن‌ها ساختارها و سازوکارهای روایت‌های

تصویری ظرفیت‌های لازم برای تفسیر را دارد و بازنمایی یک کنش واحد می‌تواند برای شکل‌گیری روایت تصویری کافی باشد (Speidel, 2018, 85). یکی از چالش‌های اساسی در این عرصه، تعریف تصویر واحد<sup>۲</sup> است. تلقی رایج از تصویر واحد، مجموعه‌ای از عناصر بصری است که در یک قاب مشترک قرار گرفته‌اند. در حالی که هر کدام از این عناصر به خودی به خود می‌توانند یک تصویر تلقی شوند. ویدیا دهیجا با تأکید بر محوریت مفهوم روایت، برای چنین آثاری از عبارت «روایت‌های تک صحنه‌ای»<sup>۸</sup> استفاده می‌کند و محتوای کنشی و روایی تصاویر را در یک قاب، مورد ملاحظه قرار می‌دهد. براساس دیدگاه او این‌گونه تصاویر باید از ظرفیت روایی کافی برخوردار باشند تا بتوانند فرایند داستان‌پردازی را در ذهن مخاطب فعال کنند (Dehejia, 1990, 378). از دیگر چالش‌های مهم در خوانش روایت‌های تصویری چگونگی سامان‌دهی روایت کلامی در یک فضای مصور است. در حالی که مؤلف متن روایی، رخدادها را براساس طرحی زمان‌مند و زبان‌محور تنظیم می‌کند، هنرمند ترتیب مواجهه مخاطب با رویدادها را از طریق یک طرح‌واره بصری تعیین می‌نماید. این فرایند به برجسته‌سازی یا «کانونی‌سازی» برخی عناصر تصویری می‌انجامد. کانونی‌سازی که مبتنی بر اصل دیده‌شدگی و هدایت ادراک بصری است (پاینده، ۱۴۰۰، ۱۳۷)، از مواردی است که در روایت‌های تصویری اغلب با مجموعه‌ای از تدابیر فنی همچون: ترکیب‌بندی، جهت‌نمایی، تکرار و نظایر آن به درک بهتر روایت تصویری کمک می‌کند.

زمان از دیگر مؤلفه‌های بنیادی در ساختار یک روایت است. مؤلفه‌ای که نه تنها نظم و توالی رخدادها را سامان می‌دهد، بلکه ادراک مخاطب از ساختار، معنا و جهت روایت را نیز تعیین می‌کند. در روایت‌های تصویری همچون نگاره‌های حمزه‌نامه چالش تصویرگری زمان، موضوعی است که با تدابیر فنی ساخته می‌شود و به نظر می‌رسد نظریه‌های روایت‌شناختی زبانی مانند دیدگاه‌های ژرار ژنت و سیمور چتمن، با تعدیل‌هایی متناسب با ماهیت رسانه تصویری، چارچوبی کارآمد برای تحلیل زمان‌مندی در روایت بصری فراهم می‌کنند که در ادامه بدان پرداخته می‌شود:

– زمان داستان و زمان روایت

ژنت در کتاب *گفتمان روایی* (۱۹۸۰) میان «زمان داستان» و «زمان روایت» تمایز می‌گذارد. بدین ترتیب که زمان داستان نظم واقعی و خطی رخدادها در جهان داستان است اما زمان روایت، ترتیب بازنمایی رویدادها در متن یا تصویر است که ممکن است با نظم واقعی متفاوت باشد. ژنت این ناهمزمانی را «جایگزینی مجازی» می‌نامد. یعنی وضعیتی که در آن روایت، نظام زمانی تازه‌ای می‌سازد و مخاطب باید آن را جزئی از بازی روایی بداند (Genette, 1980, 34). در روایت‌های تصویری، جایگزینی مجازی اغلب به صورت ترکیب چند لحظه زمانی در یک قاب، تکرار موقعیت‌ها، یا ارائه پیامد رویداد دیده می‌شود.

ژنت در بحث گفتمان روایی، سه محور اصلی را برای تحلیل زمان پیشنهاد می‌کند که عبارتند از: نظم و ترتیب؛ مدت/دیرش؛ و بسامد (Genette, 1980). این سه معیار، چارچوبی برای مطالعه زمان در روایت فراهم می‌آورند.

– ترتیب: ترتیب رابطه‌ای است میان نظم وقوع رویدادها در جهان داستان و نظم بازنمایی آن‌ها در روایت. به چگونگی چیدمان حوادث در داستان ترتیب گفته می‌شود. گاه کاربرد تکنیک‌هایی مانند: بازگشت به گذشته<sup>۲</sup> و آینده‌نگری<sup>۳</sup> باعث زمان-پریشی<sup>۴</sup> و شکسته شدن هم‌زمانی میان روایت و رویداد می‌شوند (رجبی، غلامحسین‌زاده و طاهری، ۱۳۸۸، ۷۷). در نگاره‌های روایی می‌توان ترتیب را با شیوه چینش اپیزودها در پیش‌زمینه، میان‌نما و پس‌زمینه، انطباق داد. توالی متن نیز با محورهای ترکیب‌بندی عناصر (افقی، مورب، عمودی) قابل تأویل است. مسیر نگاه مخاطب نیز نقش تعیین‌کننده‌ای در خوانش روایت ایفا می‌کند. شاخص‌های بصری ترتیب را می‌توان با عناصری همچون: مکان رویدادها در قاب، لایه‌بندی فضا، محور حرکت، جهت چیدمان عناصر بصری و نقطه‌های کانونی روایت همساز کرد.

– مدت/دیرش: مدت به نسبت میان طول زمانی رویداد و میزان بازنمایی آن در روایت اشاره دارد. شکل‌های چهارگانه مدت در روایت از نظر ژنت عبارتند از: ۱- خلاصه‌سازی<sup>۵</sup> در این فرایند بخش‌های فرعی حذف و لحظه شاخص گزینش می‌شود. در این حالت زمان روایت از زمان رخدادها کوتاه‌تر است. ۲- صحنه‌پردازی<sup>۶</sup> نمایش جزئیات کنش‌ها و فضای رویداد با مدت برابر با زمان داستان. ۳- درنگ یا وقفه<sup>۷</sup> شامل توصیف‌های تصویری و تزئیناتی است که زمان داستان را متوقف می‌کند و ریتم نگاه را کند می‌سازند. این مقوله به نویسنده اجازه می‌دهد رویدادهای کم‌اهمیت را کنار بگذارد و گستره وسیع روایت را به صورت موجز بیان کند. ۴- حذف<sup>۸</sup> شامل حذف مراحل پیشینی کنش و تمرکز بر اوج حادثه است و بخش‌هایی از زمان داستان

در این فرایند نادیده گرفته می‌شود (طاهری و همکاران، ۱۳۹۹، ۱۳۱-۱۳۲). در تطبیق این عناصر با روایت‌نگارها می‌توان گفت: تغییر عناصر صحنه مانند جزئیات معماری، تغییر مناظر، حرکت منجمد و ایستایی در دل کنش معمولاً نقش «درنگ» را بر عهده دارند در حالی که چیدمان رویدادهای متنوع در یک قاب، مصداق آشکاری از «خلاصه‌سازی» است که می‌تواند با حذف جزئیات داستانی و فشرده‌سازی روایت همراه باشد.

- بسامد: بسامد به نسبت میان تعداد رخداد یک واقعه در جهان داستان و تعداد بیان آن در روایت اشاره دارد. بسامد به تکرار ربط دارد که مفهوم مهمی در روایت به شمار می‌رود (لوتنه، ۱۳۸۶، ۸۰). در تصاویر روایی بسامد معمولاً این‌گونه نمود پیدا می‌کند: ۱- حضور چندباره یک شخصیت در یک نگاره. ۲- تکرار کنشی خاص در چند نقطه از قاب مانند تکرار کنش‌های مشابه چند پیکره. ۳- تکرار عناصر بصری (ابر، موج، درخت، پرچم و نظایر آن) که ریتم زمانی را تقویت می‌کند.

- زمان به مثابه سازمان‌دهی گفتمانی

سیمون چتمن در کتاب *داستان و گفتمان*<sup>۱</sup> داستان و گفتمان زمان را نه صرفاً ساختاری داستانی، بلکه نتیجه سازمان‌دهی گفتمانی می‌داند: «زمان داستانی مستقل از ترتیب گفتمانی ساخته می‌شود» (Chatman, 1978, 63). از نظر چتمن، روایت دو سطح دارد: ۱- داستان که شامل سلسله رویدادها و کنش‌ها است. ۲- گفتمان که نحوه انتخاب، مرتب‌سازی و ارائه این رویدادها را تعیین می‌کند. چتمن تأکید می‌کند که جا به جایی‌های زمانی مستقیماً ادراک مخاطب را سازمان می‌دهند (Chatman, 1978, 71). از نظر چتمن داستان «سطح محتوایی» روایت و گفتمان «سطح بیانی» آن است. گفتمان تعیین می‌کند کدام رویدادها نقل شود و کدام رویدادها نقل نشوند. ترتیب روایت حوادث و شکل روایت از دیگر کارکردهای گفتمان است. چتمن گفتمان را به فرم روایی و نمود آن روایت در رسانه مادی تقسیم می‌کند. فرم روایی ساختار انتقال روایت است و جلوه‌هایی مانند: ترتیب، بسامد، دیرش زمانی، صدای راوی و نقطه نظر را شامل می‌شود. نمود مادی گفتمان رسانه‌هایی مانند: فیلم، باله داستان مصور و نظایر آن را شامل می‌شود که روایت از طریق آن عینیت پیدا می‌کند (ایزدی و محمودی بختیاری، ۱۴۰۲، ۱۴۵). در روایت‌های تصویری این نقش گفتمانی از طریق عناصری مانند: ساختار، ترکیب‌بندی صحنه، قاب‌بندی، مسیر نگاه، برجسته‌سازی شخصیت‌ها و حذف یا افزودن جزئیات تصویری تحقق می‌یابد که مطابق با سنت‌های هنری هر دوره و مکتب هنری قابل تحلیل است/

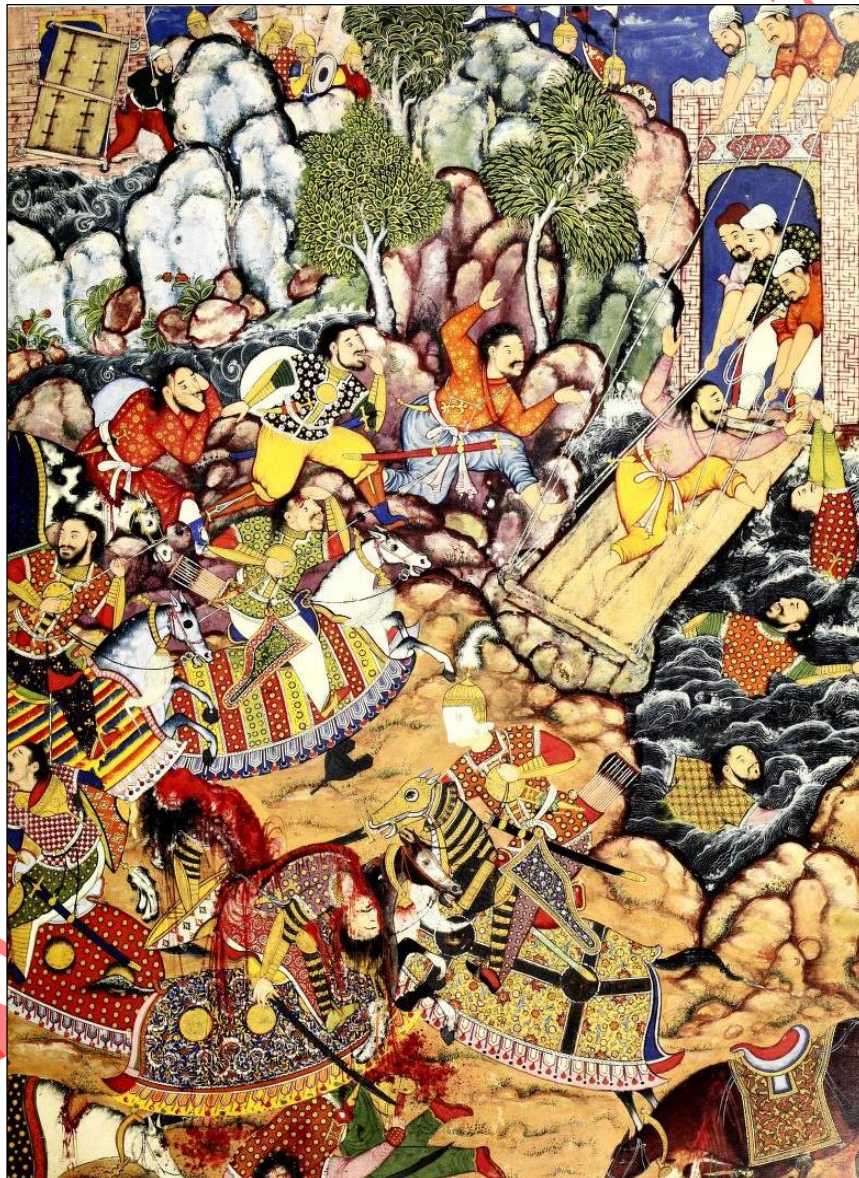
بر این مبنا با توجه به آراء ژرار ژنت و سیمون چتمن در باب زمان روایی، آنچه در تحلیل زمان روایی در نگاره‌ها مورد بررسی قرار می‌گیرند عبارتند از: ۱- انتخاب لحظه روایی. ۲- چینش و ترتیب صحنه‌ها. ۳- دیرش و سرعت در حرکت، نگاه و جزئیات دیگری از این قبیل. ۴- بسامد تصویری و تکرار عناصر بصری. ۵- عناصر ایستا و دینامیک زمان. این محورها، به عنوان شاخصه‌های اصلی تحلیل زمان در نگاره‌های نسخه حمزه‌نامه گورکانی مورد توجه قرار می‌گیرند که از چارچوب نظری ژنت و چتمن استخراج شده‌اند اما با مفاهیم بصری همساز شده‌اند.

## ۲- معرفی پیکره مطالعاتی

حمزه‌نامه یکی از آثار حماسی فرهنگ و ادب ایران است (غلامحسین‌زاده و همکاران، ۱۳۸۹، ۲۰۶) که در اثر نفوذ فرهنگ و تمدن ایرانی، به شبه قاره هند راه یافت و در آن‌جا تحت تأثیر عناصر هندی قرار گرفت. در قرن دهم ه. ق/ شانزدهم م، طرح تدوین نسخه‌ای نفیس و مصور از حمزه‌نامه تدوین شد. با توجه به گستردگی این پروژه هنری، اکبرشاه اقدام به استخدام نقاشان هندو و مسلمان کرد (راجرز، ۱۳۸۲، ۵۹). ریاست کارگاه سلطنتی در این دوره بر عهده دو تن از نقاشان ایرانی یعنی: میر سید علی و خواجه عبدالصمد بود و این طرح هنری با نظارت آن‌ها به انجام رسید. در پایان این پروژه هنری، نسخه نفیسی از حمزه‌نامه که شامل ۱۴۰۰ تصویر بود، برای اکبرشاه تهیه شد (Seyller, 2002, 8). ظاهراً نسخه اصلی حمزه‌نامه در ۱۴ جلد تدوین گردیده بود که در حال حاضر ۱۳۴ تصویر از آن باقی مانده است (همان، ۸۶). نگاره‌های این نسخه، امروزه در موزه‌های مختلف جهان پراکنده شده‌اند. این مجموعه به دلیل ارائه تصاویری زیبا و اثرگذار از روایت‌های مکتوب حمزه‌نامه، شهرتی جهانی دارد. پیکره مطالعاتی پژوهش حاضر، دو نگاره از نسخه مصور حمزه‌نامه است.

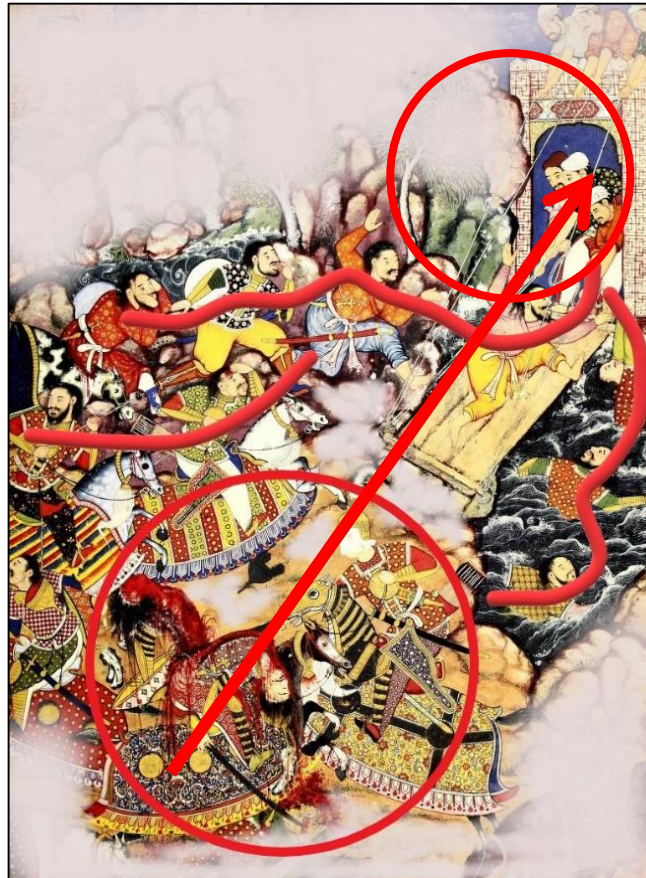
### ۱-۲- نگاره ۱: ظاهر شدن جوان نقاب‌دار و کشته شدن مارکو

نگاره مورد بررسی صحنه نبرد میان حمزه و مارکو را به تصویر می‌کشد. متن مکتوب مندرج در صفحه پیشین کتاب گزارش می‌کند که مارکو، به سبب غرور در توانایی‌های جنگی خود، دستور پایین آوردن پل متحرک پایگاه را صادر کرد و با سوار شدن بر اسب، حریفان خود را به نبرد فراخواند. رزم‌آوران متعددی به این فراخوان پاسخ دادند. اما هر یک پس از مواجهه با مارکو شکست خوردند. مارکو با تکرار پیروزی‌ها، نه تنها بر گستاخی خود می‌افزود، بلکه با تمسخر و تحقیر حریفان هم‌اورد دیگری می‌طلبید. در این زمان، قهرمان جوان نقابدار به فرمان الهی وارد میدان نبرد شد. در جریان نبرد مارکو با شمشیر به سر نقابدار حمله کرد. اما نقابدار با سپر خود مانع ضربه شد و در فرصت مناسب، مچ مارکو را گرفت. سپس شمشیر او را از دستش بیرون کشید و ضربه‌ای سریع و محکم بر سر مارکو فرود آورد. با کشته شدن مارکو، یارانش پا به فرار گذاشتند (تصویر ۱) (Seyller, 2002, 136).



تصویر ۱: ظاهر شدن ناگهانی جوان نقابدار که بدن مارکو را می‌شکافد. نگاره‌ای از حمزه‌نامه. منسوب به ماه محمد، ابعاد: ۶۹/۲  
 ۵/۸ سانتی‌متر، مجموعه الصباح، دارالاثار الاسلامیه، کویت. منبع: (Seyller, 2002, 137).

تصویر فاقد عنوان است و هیچ اثری از متن مکتوب در این تصویر به چشم نمی‌خورد که این موضوع خوانش روایت را با چالشی اساسی مواجه می‌سازد. طبیعت شلوغ نیز فضای منفی کمی باقی گذاشته که از نظر بصری باعث متراکم و آشفته به نظر رسیدن تصویر شده‌است. پیچیدگی عناصر صحنه ممکن است برخی از بینندگان را تحت تأثیر قرار دهد و درک کامل داستان را دشوار سازد به همین دلیل در تصویر ۲، با کمرنگ کردن عناصر طبیعت، کُنش‌های اصلی مشخص گردیده‌است.



تصویر ۲: کُنش‌های اصلی و فرعی موجود در نگاره. منبع: (نگارندگان).

شخصیت‌های اصلی همراه با عناصر مکان و زمان، سه جزء اصلی یک روایت هستند و هنرمند در تصویرگری یک روایت تصمیم می‌گیرد که چگونه شخصیت‌ها را به تصویر بکشد و عناصر فضا و زمان را در یک تصویر واحد شکل دهد. تصویر ۲، صحنه‌ای پویا و پرکُنش را همراه با جزئیات پیچیده ارائه می‌دهد. ترکیب‌بندی متراکم و دارای ساختاری مشخص است که دو نقطه کانونی را در تصویر برجسته نموده‌است: اولی صحنه کشته شدن مارکو به دست جوان نقابدار و دیگری پل چوبی معلق و درگاه منتهی به آن است که گروه‌هایی از نقاط مختلف نگاره، در تقلائی رسیدن به آن هستند. حرکت این افراد از بخش‌های مختلف نگاره، همزمان نگاه را به صحنه کشته شدن مارکو کشانده و آشوب پیش‌زمینه را به سمت پایگاه هدایت می‌کند. چهره پوشیده قهرمان جوان در خط میانی تصویر قرار دارد. در سمت چپ و کمی پایین‌تر از او، مارکو قرار گرفته‌است که خون از وجودش فوران کرده و بر سر آویزان شده‌است. کانون‌شدگی محتوایی این منظره خونین در پیش‌زمینه تصویر، تأکید بر نقطه محوری روایت نیز هست که حذف خونبار مارکو را به عنوان پیروزی ساده خیر بر شر به تصویر می‌کشد. برجستگی این دو شخصیت و بزرگ‌تر بودن آن‌ها نسبت به شخصیت‌های فرعی، بر اهمیت سلسله‌مراتبی آن‌ها در روایت نیز تأکید دارد.

#### ۱-۲-۱-۲- فرم و ساختار نگاره

نگاره در قالبی مورب و پرتحرک طراحی شده‌است (تصویر ۲). پهلوان نقابدار در سمت راست و پیش‌زمینه تصویر قرار گرفته و در مقابلش مارکو قرار دارد. پشت سر آن‌ها سپاهیان درگیر نبرد و یا در حال فرار هستند. در انتها نیز تصاویری از درختان و بخش‌هایی از آسمان آبی‌رنگ دیده می‌شود. وقایع به صورت فشرده در یک قاب به تصویر کشیده شده‌اند. کاربرد مجموعه‌ای از

خطوط و رنگ‌ها در امتداد یک صحنه یا مسیر، باعث پیوستگی و تکمیل صحنه، روایی شده‌است. در این تصویر چند ویژگی در خور توجه است:

- محور مورب چپ به راست/ پایین به بالا، که از پیش‌زمینه به سمت پل و درگاه قلعه در بالای قاب امتداد یافته است (فلش قرمز رنگ در تصویر ۲)، بر تنش و حرکت تأکید دارد.
- سلسله‌مراتب مقیاس: پهلوان نقابدار و مارکو از سایر فیگورها بزرگ‌تر و شاخص‌تر هستند. این موضوع ضمن اشاره بر اهمیت، نشان‌گر تقدم روایی است.
- فضاسازی/ لایه‌بندی: سه لایه مشخص در نگاره دیده می‌شود که عبارتند از: پیش‌زمینه (نبرد اصلی)، میانه (سپاهیان درگیر یا در حال عقب‌نشینی)، پس‌زمینه (پل، درگاه و منظره).
- رنگ: در این نگاره، استفاده از قرمزها و طلایی‌های پررنگ در برابر تنالیت‌های خاکی ملایم، تنشی پویا ایجاد کرده که حس تضاد و سرزندگی را افزایش داده‌است. این کنتراست باعث متمایز شدن نقطه اوج روایت و هم‌زمان با آن تأکید بر عنصر آشوب در میدان نبرد می‌شود.

## ۲-۱-۲- خوانش زمان شناختی

بر مبنای چارچوب نظری و مباحث پیشین، زمان روایی را در این نگاره می‌توان به شرح ذیل تحلیل کرد:

- انتخاب لحظه روایی

نگاره لحظه اوج نبرد را انتخاب کرده است. جایی که مارکو و قهرمان نقابدار درگیر برخورد مستقیم شده‌اند که می‌توان آن را شاخص‌ترین بخش روایت دانست. تمرکز تصویر بر تقابل مستقیم دو قهرمان و انرژی کنش فیزیکی آنهاست. لحظات قبل از نبرد با تصویرگری پیکره خونین مرد کشته شده در زیر اسب مارکو، قابل تطبیق است. از نظر زمان روایی، نگاره زمان داستان را فشرده کرده و تنها لحظه کلیدی را بازنمایی می‌کند که با اصل خلاصه‌سازی در آراء ژنت قابل تطبیق است.

- چینش و ترتیب صحنه‌ها

صحنه‌ها به شکل چندلایه و همه در یک قاب سازمان یافته‌اند. در پیش‌زمینه، نبرد اصلی در جریان است (اکنون). در میانه‌نما، سپاهیان در حال نبرد یا عقب‌نشینی هستند. یعنی حرکتی که نتیجه نبرد را روشن می‌سازد (آینده). از سوی دیگر در نگاره مورد بررسی، صحنه چندپاره است و هر بخش از تصویر یعنی: پیش‌زمینه، میانه و پس‌زمینه، روایت تصویری مستقلی است که همه این خرده‌روایت‌ها در یک ساختار بصری سامان یافته‌اند. در جدول ۱، این موضوع نشان داده شده‌است.

جدول ۱: تبیین عنصر زمان در بخش‌های مختلف نگاره، مأخذ: (نگارندگان: ۱۴۰۴).

| شرح روایت                           | موقعیت در قاب                     | نوع زمان                | کنش روایی     |
|-------------------------------------|-----------------------------------|-------------------------|---------------|
| پهلوان نقابدار در حال نبرد با مارکو | پایین قاب: مبدأ زمان              | زمان آغاز روایت تصویری  | آغاز کنش نبرد |
| هزیمت سپاهیان اسب‌سوار              | مرکز قاب: محور زمان               | زمان: اکنون ادامه روایت | تداوم تنش     |
| سپاهیان در حال فرار به سمت قلعه     | بالای قاب: مقصد زمان              | زمان: آینده نتیجه نبرد  | پایان: شکست   |
| گروهی از ناظران در حال تماشا        | حاشیه بالای قاب: محور و مقصد زمان | زمان در گذار            | روایت ناظرانه |

مؤلفه دیگر، دیدن نگاره توسط ناظر است. چشم در هنگام دیدن نگاره میان این خرده‌روایت‌ها حرکت می‌کند. کنار هم قرار گرفتن اپیزودها در یک قاب که با حرکت چشم ناظر مورد خوانش قرار می‌گیرد، همان توالی کلامی است که در ذهن مخاطب روایت را می‌سازد. یعنی زمان در ذهن بیننده شکل می‌گیرد.

- دیرش و سرعت

کانونی‌سازی نقطه عطف و تمرکز روایت بصری بر لحظه اوج داستان، به فشرده‌سازی روایت منجر گردیده‌است. بدن‌ها در حالت میانی حرکت (نه آغاز، نه پایان) متوقف شده‌اند. پهلوان نقابدار در لحظه چرخش و ضربه زدن است. بدن مارکو از هم دریده شده و در تنشی کامل می‌باشد. اسب‌ها در حالت میانی جهش هستند یعنی نه روی زمین قرار دارند و نه در هوا که آن را می‌توان لحظه‌ای از شدن (صیورت) تعبیر کرد. تعلیق ایجاد شده در سکون این عناصر که بنابر تجربیات ادراکی می‌بایست

متحرک باشند، با عنصر زمان پیوستگی دارد. این موضوع را می‌توان با «درنگ» مرتبط دانست که با کند کردن نگاه مخاطب او را وادار می‌سازد تا کنش را دقیق‌تر دنبال کند.

– بسامد تصویری

در این تصویر فیگورها چند بار تکرار نشده‌اند اما تکرار حرکت‌ها را می‌توان در این بخش مورد توجه قرار داد: حرکت مشابه سربازان در آب، موج‌های تکراری آب پیرامون هر شخصیت و حرکت پیوسته سربازان گریزان به سمت درب قلعه که از الگوی یکسانی تبعیت می‌کنند را می‌توان در این زمره به شمار آورد. این موضوع بسامد را در سطح محیط ایجاد می‌کند. این بسامد تصویری، پویایی را تقویت می‌کند که می‌تواند با عنصر زمان در ارتباط باشد.

۵- عناصر ایستا و دینامیک زمان

در مورد عنصر حرکت که در ذات خود پیوستگی غیرقابل انکاری با زمان دارد، بیش‌تر شاهد حرکت ادراکی هستیم که بر حسب ویژگی‌هایی مانند شکل، تغییرپذیری، جا به جایی و تعلیق، احساس حرکت را در ذهن پدید می‌آورد. حرکت و سامان‌یابی عناصر تصویر چنان‌که پیش‌تر نیز گفته شد، به‌صورت مورب و رو به بالا است که به‌صورت طبیعی حس زمان در حال گذر را القا می‌کند. در این نگاره، عناصر ایستایی که حرکت و زمان را القا می‌کنند عبارتند از: پارچه‌ها و پرچم‌ها، خطوط چرخان آب و شاخ و برگ درختان که ضمن ایستا بودن، گذر زمان و حرکت را در صحنه را القا می‌کنند.

## ۲-۲- نگاره ۲: پرواز زمرده‌شاه به آنتالی



تصویر ۲: پرواز زمرده‌شاه و سپاهیان. نگارهای از حمزه‌نامه. منسوب به شروانا و مادهاوا خرد، ابعاد: ۶۷/۱

۵۲۸ سانتی‌متر، موزه هنرهای کاربردی اتریش. منبع: (Seyller, 2002, 174).

داستان این نگاره به زمرد شاه، شیطان سرسختی بازمی‌گردد که باید از قدرت حمزه فرار کند. بدین منظور او به سمت آنتالی یعنی شهری که توسط ملک زردشت اداره می‌شود، می‌رود. ملک زردشت که از قصد زمرد شاه برای پناه گرفتن در آنجا مطلع شده‌است، صدها هزار جادوگر را گرد هم می‌آورد. آن‌ها اگرچه با عقاید دینی زمردشاه موافق نیستند، اما حمزه را تهدید بزرگ‌تری می‌دانند چرا که وی دین اسلام را به عنوان تنها دین مشروع تلقی می‌کند. از این رو موافقت می‌کنند که از زمرد شاه در آنتالی استقبال کنند و هر کاری از دستشان برمی‌آید برای خنثی کردن نقشه حمزه انجام دهند. ترفند جادوگران، استفاده از انواع طلسم است. آن‌ها حمزه را طلسم می‌کنند تا نه طلسم‌ها را به خاطر بیاورد و نه ضد طلسم‌ها را. سپس توهّمات خیالی را برای ترساندن پیروانش به کار می‌گیرند. حمزه درمانده می‌شود تا این‌که جادوگری دلسوز در مقابلش ظاهر می‌شود و به او می‌گوید که باید ابلیس جادوگر را بکشد تا قدرت طلسم‌ها را بشکند. وقتی حمزه این کار را می‌کند، جریان نبرد علیه جادوگران تغییر می‌کند. زمردشاه در راه آنتالی، از این تحولات غیرمنتظره مطلع می‌شود و از جادوگران می‌پرسد: چطور می‌توانیم از طلسم‌ها عبور کنیم؟ از آن سو پاسخ می‌آید که: کسی را می‌فرستم و از نزدیک شدن شما به آن‌ها خبر می‌دهم. سپس جادوگر پرنده‌ای از گل ساخته، نامه‌ای نوشت و آن را به بال پرنده بست و به مدد جادو او را به سمت آنتالی پرواز داد. دو روز بعد، زمردشاه و یارانش دیدند که چندین کوزه ظاهر شده‌است. زمرد شاه با تمام یاران و سربازانش روی کوزه‌ها نشستند و به آسمان به سمت آنتالی پرواز کردند. روز بعد و هنگامی که خورشید از شرق جهان را روشن کرد، چندین هزار کوزه در آسمان ظاهر شد در حالی که تمام سواران و سربازان زمردشاه روی کوزه‌ها نشسته بودند. به مناسبت این پیروزی، تمام شهر آنتالی برای استقبال از زمردشاه تزئین شد و با رسیدن زمردشاه به دروازه خانه ملک زردشت، جادوگران دور زمرد شاه جمع شدند و از او استقبال کردند (Seyller, 2002, 175).

#### ۱-۲-۲- تحلیل نگاره

این نگاره صحنه‌ای پر جنب و جوش را به تصویر می‌کشد. صحنه مملو از پیکره‌هایی است که به شیوه‌های مختلف و به طور فعال با هم تعامل دارند. این افراد سوار بر کوزه‌هایی در حال حرکت به سمت بالا هستند. ترکیب‌بندی این تصویر بسیار زنده و پویا است و چهره‌ها طوری قرار گرفته‌اند که حس حرکت و کُنش را ایجاد می‌کنند. لایه‌بندی عناصر تصویری به صحنه عمق می‌بخشد و چشم بیننده را در سراسر تصویر هدایت می‌کند. بررسی شیوه بازنمایی افراد نشان می‌دهد که حالات چهره‌ها بسیار متنوع است اما افراد از نظر شیوه تصویری لباس‌ها و کُنش‌ها با یکدیگر متفاوت هستند. از نظر بصری، این اثر به شدت پر از جزئیات است. از پیکرنگاری افراد مختلف گرفته تا شیوه چهره‌پردازی می‌توان جزئیات متنوعی را مشاهده کرد.

#### ۱-۲-۲-۱- فرم و ساختار نگاره

این صحنه را می‌توان یکی از صحنه‌های شاعرانه نگارگری گورکانی به شمار آورد. در این نگاره عناصر زمان، مکان و حرکت به شیوه‌ای تمثیلی و شاعرانه در هم تنیده شده‌اند. ساختار این نگاره را می‌توان به شرح ذیل بررسی کرد:

- محور غالب: محور عمودی/ صعودی است و مجموعه کوزه‌ها و فیگورها از پایین قاب به بالا هدایت شده‌اند. این جهت عمودی مفاهیم عروج، تحول و گذار را نشان می‌دهد.

- سلسله‌مراتب مقیاس: در این تصویر برخی از پیکره‌ها بزرگتر از دیگران به تصویر کشیده شده‌اند و تفاوت اندازه در پیکرنگاری مشهود است. بزرگ‌ترین پیکره که در بخش بالایی و میانی تصویر قرار دارد، زمرد شاه است که بر صحنه تسلط یافته‌است. این برجستگی نه فقط از حیث مقام، بلکه از منظر مکانی نیز او را در مرکز روایتی قرار می‌دهد که سفر را به عنوان فرایندی از دگرگونی تعریف می‌کند.

- فضا سازی/ لایه‌بندی: فضا به وضوح مشخص نیست اما به کمک عناصر معماری حسی از بُعد القا می‌شود. سازه‌های درون تصویر به صحنه عمق می‌بخشد و محیطی باورپذیر ایجاد می‌کنند. حضور این عناصر در میان انبوهی از ابرها، با مفهوم پرواز و

حرکت در اعماق آسمان همخوانی دارد. در این فضای ابری همراه با زنجیره‌ای از کنش‌های جهت‌مند، صورت‌بندی تازه‌ای از جهان هستی را به عنوان فرایندی از شدن ارائه می‌دهند.

- رنگ: لباس قرمز زمردشاه با نقوش طلایی، نقطهٔ کانونی مشخصی را در میان رنگ‌های سردتر اطرافش ایجاد کرده‌است.

## ۲-۱-۲- خوانش زمان‌شناختی

بر مبنای چارچوب نظری و مباحث پیشین زمان روایی را در این نگاره می‌توان به شرح ذیل تحلیل کرد:

- انتخاب لحظهٔ روایی

در این صحنه زمرد شاه برای رسیدن به سرزمین آنتالی، بر کوزه‌ای جادویی سوار شده‌است که در هوا حرکت می‌کند. این سفر نماد عبور از جهان خاک‌ی به جهان خیال و غیب است. این لحظه نه آغاز ماجراست و نه پایان آن، بلکه میانهٔ بحرانی است که با فرار و عزیمت زمرد شاه از میدان نبرد به سمت آنتالی، شکل گرفته‌است. از سوی دیگر، کوزه در این صحنه، چیزی بیش از یک وسیله‌ی پرواز است. کوزه از خاک ساخته می‌شود (عنصر زمینی)، ولی ظرفیت نگهداری مایع حیات را دارد. پس هم زمینی است و هم عنصری از حرکت و سیلان را در ذات خویش به همراه دارد. در عرفان اسلامی، می‌توان حرکت کوزه در هوا را استعاره‌ای از تبدیل ماهیت از جسم مادی به سیلان روحی در تجربه‌ای معنوی تعبیر کرد که در روایت کلامی به عنوان وسیله حرکت معرفی شده است.

- چینش و ترتیب صحنه‌ها

تصویرگر برای بیان مفهوم زمان، فضا را به صورت چندلایه و صعودی طراحی کرده است:

- پایین قاب: کوزه‌های معلق در میان توده‌هایی از ابر، زمان آغاز حرکت یا اکنون را تداعی می‌کنند.

- میانهٔ قاب: زمرد شاه بر فراز کوزه در وضعیت تعادل میان زمین و آسمان، به زمان تعلیق و گذر یعنی «اکنون در حال دگرگونی یا شدن» اشاره دارد.

- بالای قاب: در تصویر نمایان نیست. با توجه به حرکت صعودی کنشگران، می‌توان فضای بیکرانه آسمان را در این بخش مجسم کرد که می‌تواند با عروج در ارتباط باشد.

این ساختار عمودی (صعودی) باعث می‌شود زمان به جای آن که در جهت افقی روایت شود، مسیری بالارونده و کیهانی را برای نگرندگان روایت کند.

- دیرش و سرعت

کانونی‌سازی نقطه عطف و تمرکز روایت بصری بر لحظه اوج داستان در نگارهٔ پرواز زمرد شاه به آنتالی، به فشرده‌سازی روایت منجر گردیده‌است. زمردشاه و یارانش در هوا معلق هستند و این با مؤلفه خلاصه‌سازی در نظریه ژنت همخوانی دارد چرا که تمامی روایت در یک قاب فشرده شده‌است. کنش‌های بسیاری از افراد نامتعادل است گویی که در حال پرش یا درنوردیدن فضا منجمد شده‌اند. تعلیق ایجاد شده با عنصر «درنگ» در ارتباط است. ریزه‌کاری‌های بصری، بافت ابرها، حرکات اندام‌ها و رنگ‌پردازی متنوع، زمان درنگ مخاطب را طولانی‌تر می‌کند.

- بسامد تصویری

در نگارهٔ پرواز زمرد شاه به آنتالی، هرچند پیکره‌ها تنها یک‌بار ترسیم شده‌اند، اما بسامد کنشی در تصویر بالا است. حالت صعود، تلاش یا کشمکش در میان پیکره‌ها سبب می‌شود که مخاطب در یک لحظه چندین بار وقوع کنش‌های مشابه را درک کند. این نوع تکرار تصویری، لحظهٔ واحد را به مجموعه‌ای از لحظات متوالی تبدیل می‌کند. جهت سرها، نگاه‌ها و حرکات بدن در بسیاری از پیکره‌ها به سمت جلو و بالا است که الگوی مشابهی دارد. افزون بر این، تکرار الگوهای رنگی و فرمی مانند توده‌های ابر یا رنگ‌های گرم و درخشان لباس‌ها، ریتمی تکرارشونده پدید می‌آورد که می‌توان آن را با عنصر بسامد تطبیق داد.

- عناصر ایستا و دینامیک زمان

عناصر معماری موجود در پایین تصویر را می‌توان عناصری ایستا به حساب آورد. در کنار ایستایی این عناصر، سایر اجزای تصویر پویا هستند و نگاره چندین لحظه را نشان می‌دهد: مسیر پیموده شده توسط پیکره‌ها، بالاتر از عمارتی مرتفع است که همراه با رد ابرها، به زمان سپری شده اشاره می‌کند. تعادل زمردشاه روی کوزه و حالت بدن و نگاه وی، تجربهٔ سفر در زمان حال

را نشان می‌دهد و حرکت رو بالایی وی همراه با اشاره دست و نگاه به سمت جلو و بالا، نشانی از آینده را با خود دارد که با مفهوم سفر همبسته است. عناصری مانند رد ابرها که بیش‌تر با خطوط منحنی نمایانده شده‌اند و دنباله موج لباس‌ها که می‌تواند نشانگر تداوم حرکت در فضا باشد، را می‌توان در زمره عناصر ایستایی قرار داد که حرکت و زمان را القا می‌کنند.

### ۳- بحث و نتیجه‌گیری

یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد مفاهیم روایت‌شناختی ژنت یعنی: ترتیب، دیرش و بسامد که در حوزه متون کلامی کارکرد دارند، هنگامی که به عرصه تصویر منتقل می‌شوند قابل ترجمه به شاخص‌های بصری هستند. این انتقال مفهومی در تحلیل‌های موردی به وضوح آشکار شد. بدین نحو که: ترتیب با محورهای ترکیب‌بندی و لایه‌بندی فضا معادل‌سازی گردید. دیرش به شکل فشرده‌سازی روایت مشاهده شد و بسامد از طریق تکرار فرم و حرکت، حسی از زمان را در نگاره پدید آورد. نخستین نکته مهم در این مطالعه، اهمیت ساختار ترکیب‌بندی و چگونگی چینش عناصر در محورهای جهت‌مند است که وقایع را بر مبنای نقطه کانونی روایت در قاب سامان‌دهی کرده و روایت تصویری را زمان‌مند می‌سازد. به نحوی که در نگاره کشته شدن مارکو، محور مورب با ماهیت تنشی و رو به جلوی خود، زمان حادثه محور و پی در پی ایجاد می‌کند. اما کاربرد محور عمودی در نگاره پرواز زمرده‌شاه به آنتالی، یک تجربه عروجی را پدیدار می‌سازد. این امر نشان می‌دهد که بسیاری از عناصر بصری در ترکیب‌بندی تصاویر ایستا، قابلیت ساخت زمان را پیدا می‌کنند.

دومین نکته اساسی، شیوه همسازی روایت تصویری با روایت کلامی است. در روایت‌های حمزه‌نامه، زمان غالباً خطی بوده و توالی وقایع خط سیر داستانی را به پیش می‌برد. اما هنرمندان در ترسیم روایت، به جای بازتولید سلسله‌وار وقایع، برخی لحظات روایی را انتخاب کرده‌اند. در این تصاویر ما شاهد هم‌نشینی زمان‌های مختلف هستیم. بر طبق تحلیل‌های پیشین، این موضوع را در نگاره نبرد جوان نقاب‌دار و مارکو (نگاره نخست) می‌توان به شکل برجسته‌ای مشاهده کرد. در این نگاره پیکره زیر پا افتاده فردی در پیش‌زمینه، تداعی گر مرحله پیشین نبرد مارکو و جوان نقاب‌دار است. نبرد دو رزم‌آور در بخش میانی تصویر که نقطه اوج روایت تصویری است را می‌توان به مثابه زمان اکنون تلقی کرد. گنش سپاهیان گریزان را نیز می‌توان به عنوان پیامد نبرد مورد ملاحظه قرار داد که همه آن‌ها در یک ساختار تصویری ادغام شده‌اند.

موضوع دیگر، به ساز و کار ادراکی مخاطب در خوانش روایت مربوط است که در تطابق با مبانی نظری با مفهوم دیرش قابل تطابق است. بر طبق تحلیل‌های انجام شده این موضوع را می‌توان با فشرده‌سازی محتوا در روایت تصویری و حذف بخش‌هایی از روایت کلامی در تصویر، همساز کرد. در نگاره نخست این موضوع مشهودتر است. در این تصویر، مخاطب برای خوانش روایت تصویری و ایجاد ارتباط بین بخش‌های مختلف نگاره نیاز به تأمل دارد. یافتن ارتباط بین پیکره فرد کشته شده، ارتباط آن با صحنه رویارویی دو جنگاور و فرار سپاهیان، نوعی کنکاش ذهنی است که با میزان بازنمایی رویداد ارتباط دارد. در نگاره دوم، مفهوم دیرش به شکل محتوایی و ادراکی دیده می‌شود. بخش فوقانی و انتهایی این نگاره مشخص نیست و تصویر مخاطب را با نوعی زمان بی‌کرانه مواجه می‌سازد. این موضوع نشان‌گر آن است که در نگارگری، جزئیاتی همچون ترکیب‌بندی و جزئیات بصری نیز می‌توانند بر چگونگی ادراک مخاطب از زمان تأثیرگذار باشند. بدین ترتیب می‌توان گفت در تصاویر ایستا، دیرش از طریق مدیریت نگاه مخاطب شکل می‌گیرد.

بحث بسامد نیز از دیگر نکات قابل توجه است. در تصاویر مورد بررسی، بسامد کارکردی دوگانه دارد. در کارکرد اول با عنصر تکرار عناصر تصویری، در ارتباط است مثل تکرار موج‌های آب و حرکت پیوسته سربازان گریزان در نگاره نخست. اما نوع دیگری از بسامد نیز سازنده مفهوم است که در نگاره دوم دیده می‌شود. در این نگاره زمرده‌شاه با انبوهی از یارانش با کنش‌هایی مشابه، در فضای تصویر در تکاپو هستند که می‌تواند با زمان فرایندی (شدن)، در ارتباط باشد. بنابر این می‌توان گفت تکرار در نگارگری تنها ابزاری تزئینی نیست، بلکه ابزاری روایی برای ایجاد تداوم و حرکت است.

نکته آخر را می‌توان در پیوند میان شیوه روایت‌پردازی نگارگری ایرانی- هندی و رویکرد گفتمانی چتمن تبیین کرد. مطابق تحلیل‌های صورت گرفته مشخص شد که غیرخطی بودن روایت وجه مشخصه روایت‌پردازی تصویری در نگاره‌های مورد بررسی است. به گونه‌ای که چند موقعیت یا مرحله روایی در یک سطح تصویری واحد به تصویر کشیده می‌شود و رابطه زمانی آن‌ها از

طریق ترکیب‌بندی و روابط فضایی عناصر ساخته می‌شود. بدین ترتیب میان زمان داستان و زمان روایت تصویری تمایز ایجاد می‌شود و عناصری چون جهت حرکت، تقسیمات فضایی و جایگاه پیکره‌ها و عناصر تصویر، در انتقال توالی رویدادها نقش پیدا می‌کنند. همچنین، انتخاب و برجسته‌سازی یک لحظهٔ روایی، بخشی از شیوهٔ عرضهٔ روایت در تصاویر است. به نظر می‌رسد که سازمان‌دهی تصویری در نگاره‌های مورد بررسی، افزون بر ملاحظات زیبایی‌شناختی، با نظام‌های ادبی و فرهنگی نیز پیوند دارد. از این رو، زمان در این آثار صرفاً بازنمایی کنندهٔ جریان وقایع در جهان واقعی نیست. بلکه می‌تواند حامل لایه‌های نمادین و معناشناختی نیز باشد. این ویژگی به ویژه در نگارهٔ پرواز زمره شاه به آنتالی بارزتر است. در این نگاره زمان جنبهٔ عرفانی پیدا می‌کند. این امر با ویژگی‌های فرهنگ ایرانی- هندی همخوانی دارد. فرهنگی که در آن زمان افزون بر جریان وقایع، می‌تواند عرصهٔ تحول کیهانی و مغنوی نیز باشد. بر این اساس در رویکرد گفتمانی چتمن، نحوهٔ انتخاب، تنظیم و عرضهٔ رویدادها، نه تنها چگونگی ساختار زمان را در روایت تصویری شکل می‌دهد، بلکه در چگونگی ادراک معنا نیز نقش دارد.

### نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف واکاوی چگونگی بازنمایی و سازمان‌دهی عنصر زمان در نگاره‌های منتخب نسخهٔ مصور حمزه‌نامه گورکانی بر مبنای نظریهٔ روایت‌شناسی کلاسیک ژرار ژنت و سیمور چتمن انجام شد. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد که زمان در این نگاره‌ها حاصل تعامل میان روایت، ترکیب‌بندی، روابط فضایی و شیوهٔ عرضهٔ رویدادهاست. نگارگر با انتخاب و کانونی کردن لحظات روایی و هدایت نگاه مخاطب در فضای تصویر، توالی زمانی را در روایت کلامی به ساختاری تجسمی تبدیل کرده‌است. به نحوی که می‌توان گفت این‌گونه تصاویر نه تنها امکان بازنمایی رویدادهای متوالی را دارند، بلکه می‌توانند با گردآوری مراحل مختلف یک روایت در یک لحظهٔ تصویری، مخاطب را به کنکاش و بازسازی روابط زمانی میان آن‌ها وا دارند. یافته‌ها همچنین نشان می‌دهد که نحوهٔ سازمان‌دهی زمان روایی در نگاره‌های مختلف حمزه‌نامه می‌تواند متناسب با ساختار روایی و ترکیب‌بندی اثر تغییر کند. چنان‌که بررسی نگاره‌های مورد مطالعه نشان داد مواردی همچون: وجود محورهای جهت‌مند در ترکیب‌بندی تصویر، لایه‌بندی سطح، تکرار عناصر، حرکات و کنش‌ها می‌توانند در چگونگی ادراک زمان تأثیرگذار باشند. از منظر گفتمانی نیز، یافته‌ها نشان می‌دهد که تفاوت میان زمان رویداد و شیوهٔ تصویرگری آن، سطح متفاوتی از ادراک را شکل می‌دهد که این موضوع در نگارهٔ «پرواز زمره شاه به آنتالی» به خوبی مشهود بوده و ساختار عمودی و حرکت صعودی عناصر تصویری، امکان خوانش زمان در پیوند با مفاهیم عرفانی و معنایی را فراهم می‌سازد. بنابراین، زمان در این آثار را نمی‌توان فقط بازتاب جریان واقعی وقایع دانست، بلکه باید آن را بخشی از فرایند تولید معنا در گفتمان تصویری تلقی کرد. دستاورد اصلی این پژوهش نشان‌دادن ظرفیت روایت‌شناسی برای عبور از توصیف عناصر بصری و دستیابی به نحوهٔ عملکرد آن‌ها در ساخت زمان روایی و ساماندهی ادراک مخاطب است.

### پی‌نوشت‌ها

1 - Gérard Genette

2 - Chatman, Seymour Benjamin

3 - THE ADVENTURES OF HAMZA

4 - Klaus Speidel

5 - Klaus Speidel (2018), What narrative is Reconsidering definitions based on experiments with pictorial narrative. An essay in descriptive narratology. Klaus Speidel (2017), PICTURES IN THE WAR FOR ATTENTION. Klaus Speidel (2013), Can a Single Still Picture Tell a Story? Definitions of Narrative and the Alleged Problem of Time with Single Still Pictures.

6 - Vidya Dehejia (1990), On Modes of Visual Narration in Early Buddhist Art.

7 - Single Picture

8 - Monoscentic Narratives

9 - order

1 - duration 0

1 - frequency 1

|                                                              |   |
|--------------------------------------------------------------|---|
| <sup>1</sup> - Analypsi                                      | 2 |
| <sup>1</sup> - prolepsis                                     | 3 |
| <sup>1</sup> - Anachronies                                   | 4 |
| <sup>1</sup> - Summary                                       | 5 |
| <sup>1</sup> - Scene                                         | 6 |
| <sup>1</sup> -Pause                                          | 7 |
| <sup>1</sup> - Ellipsis                                      | 8 |
| <sup>1</sup> - Chatman, Seymour (1978), Story and Discourse. |   |

<sup>۲۰</sup> - آرنهایم در کتاب هنر و ادراک بصری (۱۳۸۹)، سه فاکتور را در دریافت تجربه بصری حرکت مؤثر دانسته است که عبارتند از: حرکت فیزیکی - حرکت دیداری و حرکت ادراکی (آرنهایم، ۱۳۸۹، ۴۷۴). بر مبنای تعاریف ارائه شده، حرکت ادراکی با موضوع مورد بحث بیش تر تطابق دارد.

آماده انتشار روزهای زینا

## منابع

- آرنه‌هایم، رودلف (۱۳۹۸). هنر و ادراک بصری روان‌شناسی چشم خلاق. ترجمه مجید اخگر. (ویرایش ۲). سمت.
- ابوالحسنی، زینب؛ معصومی، محسن (۱۳۹۹). حمزه‌نامه و شکل‌گیری مکتب نگارگری گورکانیان هند. رهپویه هنرهای تجسمی، ۳(۳)، ۲۳-۱۳. <https://doi.org/10.22034/ra.2020.241735>
- ایزدی، سام؛ محمودی بختیاری، بهروز (۱۴۰۲). «درام» در برگزیده‌ای از پوستره‌های سینمای ایران: مطالعه‌ای در چهارچوب روایت‌شناسی ساختارگرا. هنرهای زیبا هنرهای تجسمی، ۲۸ (۳)، ۱۵۴-۱۴۱. <https://doi.org/10.22059/jfava.2023.351122.667012>
- پاینده، حسین (۱۴۰۰). نقد ادبی با رویکرد روایت‌شناسی. نیلوفر.
- راجر. جی. ام (۱۳۸۲). عصر نگارگری. ترجمه جمیله طاهرزاده. دولتمند.
- رجبی، زهرا؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله (۱۳۸۸). بررسی رابطه‌ی زمان و تعلیق در روایت پادشاه و کنیزک. پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ۷ (۱۲)، ۹۸-۷۵.
- رهنمون، پوپک؛ اسلامی، مونا (۱۳۸۷). حمزه‌نامه، عظیم‌ترین مجموعه‌ی مصور گورکانی. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱ (۱)، ۶۵-۷۶.
- طاهری، محبوبه؛ سرافرازی، عباس؛ خواجه میرزا، محمود؛ اسدیگی، اردشیر؛ سلیم، محمدنبی (۱۳۹۹). بررسی زمان‌مندی روایت در اکسیر التواریخ بر پایه‌ی نظریه‌ی ژرار ژنت. تاریخ‌نگاری و تاریخ‌نگاری، ۳۰ (۲۵)، ۱۴۶-۱۲۳. <https://doi.org/10.22051/hph.2021.32333.1455>
- غروی، سیدمهدی (۱۳۷۶). حمزه‌نامه نهاد آغازین در روابط هنری ایران و شبه قاره. نشریه تحقیقات کتابداری و اطلاع‌رسانی دانشگاهی، ۲۶ (۲۷-۲۸)، ۹۵-۱۱۲.
- غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ ذوالفقاری، حسن؛ فرخی، فاطمه (۱۳۸۹). ساختارشناسی بن‌مایه‌های حمزه‌نامه. نقد ادبی، ۳ (۱۲)، ۲۰۵-۲۳۲، (۱۱).
- لوت، یاکوب (۱۳۸۶). مقدمه‌ای بر روایت در ادبیات و سینما. ترجمه امید نیک‌فرجام. مینوی خرد.
- وریجی، احد؛ داداشی، ایرج (۱۴۰۲). روایت‌شناسی دیداری، تحلیل روایت‌های ایستا و متوالی در تصاویر بر پایه‌ی روش کینگر هوروت. نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، ۱۶ (۳۹)، ۲۸-۵. <https://doi.org/10.30480/vaa.2021.3157.1501>
- وریجی، احد؛ داداشی، ایرج (۱۴۰۰). روایت‌شناسی دیداری: روایت‌گری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی. رهپویه هنرهای تجسمی، ۴ (۱)، ۱۷-۵. <https://doi.org/10.22034/ra.2021.524843.1011>
- ناصری، مسلم (۱۴۰۰). نشانه‌شناسی گفتمانی وجوه تاریخی، حماسی-دینی و خیالی قصه حمزه‌نامه در مقایسه با ابومسلم نامه، بنابر نظریه لاکلاو و موف. مطالعات تاریخی جهان اسلام، ۹ (۱۹)، ۲۵۳-۲۱۵. <https://doi.org/10.22034/MTE.2021.6414>

Chatman, S. (1978). *Story and discourse: Narrative structure in fiction and film*. Cornell university press.

Dehejia, V. (1990). On modes of visual narration in early Buddhist art. *The Art Bulletin*, 72(3), 374-392.

Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (Vol. 3). Cornell University Press.

Seyller, J. W. (2002). *The adventures of Hamza: Painting and storytelling in Mughal India*. Freer Gallery of Art and Arthur M. Sackler Gallery, Smithsonian Institution, in association with Azimuth Editions.

Speidel, K. (2018). What narrative is: Reconsidering definitions based on experiments with pictorial narrative: An essay in descriptive narratology. *Frontiers of Narrative Studies*, 4(S1), S76-S104.

Speidel, K. (2013). Can a single still picture tell a story? Definitions of narrative and the alleged problem of time with single still pictures. *DIEGESIS*, 2(1), 173-194.

# The Application of Narratology in the Analysis of Visual Time: A Case Study of the Mughal Hamzanama

## Abstract

Narratology, as an approach to the study of narrative, has increasingly been applied to visual texts. The illustrated Mughal *Hamzanama*, one of the major examples of Mughal miniature painting, is based on a verbal narrative and offers potential for examining the organization of time in visual representation. Despite numerous studies of its artistic, historical, and cultural dimensions, the visual organization of time in its paintings has received comparatively limited attention. This study identifies the visual mechanisms through which narrative time is constructed and asks how time is organized in its pictorial narratives. The theoretical framework draws on classical narratology, particularly Gérard Genette's concepts of order, duration, and frequency, together with Seymour Chatman's distinction between story and discourse. Order is examined through compositional axes, spatial sequencing, and relationships among visual elements; duration through the compression or expansion of events and visual rhythm; and frequency through the repetition of figures, movements, and motifs. Chatman's distinction between story and discourse provides a basis for examining how events are selected and presented. The study employs a qualitative, descriptive-analytical methodology. Two paintings, *The Killing of Marco by the Masked Youth* and *The Flight of Zamurrad Shah to Antalya*, were purposively selected because of their complex narrative structures and potential for examining temporality. The analysis involved identifying narrative elements and visual signs, examining compositional and spatial structures, and interpreting the findings through narratological concepts.

The findings show that time in the selected paintings follows a multitemporal and non-linear logic. The linear sequence of the verbal narrative is transformed into spatial relationships, while composition plays a central role in temporalizing pictorial narrative. In *The Killing of Marco by the Masked Youth*, the diagonal and dynamic compositional axis guides the viewer's gaze across different narrative situations and establishes sequence through relationships among figures and actions. The fallen figure in the foreground, the confrontation between the two warriors in the middle ground, and the movement of the fleeing soldiers evoke an earlier stage, the focal moment, and the aftermath of the event, respectively. Thus, several temporal situations are integrated within one frame. By contrast, the vertical axis in *The Flight of Zamurrad Shah to Antalya* produces an ascending visual experience, demonstrating how spatial orientation can contribute to the formation of temporal experience. Duration is manifested through the compression of several events within a single frame and the omission of segments of the verbal narrative. This requires the viewer to reconstruct relationships among different parts of the image. In the first painting, the connections between the fallen figure, the confrontation between the warriors, and the fleeing soldiers require perceptual and mental movement across the pictorial field. In the second painting, the vertical extension and indeterminate limits of the depicted space create an experience of continuous and seemingly unbounded time. Duration in the static image is shaped by event representation, spatial organization, and the management of the viewer's gaze. Frequency creates narrative continuity and rhythm through repeated waves, figures, movements, and gestures. In the second painting, the repetition of similar actions performed by Zamurrad Shah and his companions suggests an ongoing and processual form of action. Repetition therefore functions not merely decoratively but as a narrative device for constructing temporal continuity and movement. From Chatman's discourse-oriented perspective, pictorial organization is not determined solely by aesthetic considerations but also by the selection and presentation of events within the literary and cultural contexts of the

Persian-Indian artistic milieu. Time in these paintings is not merely a representation of the flow of events but may also carry symbolic, sacred, and semantic dimensions. This feature is particularly evident in *The Flight of Zamurrad Shah to Antalya*, where the vertical structure and ascending movement of the composition reinforce an interpretation of temporality associated with spiritual elevation. Overall, narrative time is constructed through visual organization, spatial relationships, repetition, and the direction of the viewer's gaze. By transforming temporal sequence into spatial organization, pictorial discourse contributes to the formation of temporal experience and meaning.

The study concludes that the paintings of the *Hamzanama* should not be understood merely as representations of isolated narrative moments. Through the selection of focal moments, juxtaposition of different narrative stages, and organization of spatial relationships, they construct a temporal structure within a single pictorial field. The viewer consequently plays an active role in reconstructing relations among events and temporal perception. This approach also highlights how the static image can accommodate successive moments without reproducing the verbal narrative as a linear sequence. In this process, visual space becomes an active component of narrative construction. A narratological approach thus makes it possible to move beyond the description of formal elements and examine how they function in the production of narrative, time, and meaning. The findings demonstrate the potential of narratology for revealing mechanisms of temporality and clarifying the relationship between verbal narrative and pictorial discourse.

**Keywords:** *Hamzanama*, Mughal painting, narrative time, visual time, pictorial narratology.