

## نقش زمان و نسبت آن با رویکرد در زمانی و هم زمانی در مکتب نگارگری شیراز<sup>۱</sup>

ستاره احسنت<sup>۲</sup>

امیررضا استخریان حقیقی<sup>۳</sup>

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۱/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۸/۱۶

### چکیده

مکتب نگارگری شیراز، برخوردار از نگاره‌های متمایزی در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری است که زبان بصری آن، از حیث استمرار و زمینه‌های تجربه‌شناختی، در بیانی متفاوت از سایر مکاتب هنری به لحاظ اهمیت نقش زمان، شایسته بررسی است. بر این اساس، رویکردهای هم‌زمانی و در زمانی روش‌هایی هستند که امکان بررسی متنی تصویری چون نگاره را در مقطعی خاص یا در لایه‌های متوالی زمان فراهم می‌کنند. به عبارت دیگر، رویکرد هم‌زمانی، عناصر تصویری را که هم‌زمان در مناسبت با سایر اجزاء و عناصر، در یک نگاره به کار رفته‌اند، تحلیل می‌کند و رویکرد در زمانی عناصر را در قالب متنی که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند، بررسی می‌کند. این پژوهش با هدف بررسی نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دورویکرد هم‌زمانی و در زمانی به دنبال پاسخ این پرسش است که مفهوم‌سازی زمان و باز نمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقسامی استوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و در زمانی به ترتیب در جهت به نظم در آوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفسیر می‌شود. نتایج حاصل از پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و در راستای مطالعه منابع مکتوب کتابخانه‌ای صورت گرفته است، حاکی از آن است که نقش زمان در نگارگری مکتب شیراز، نه تنها بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است، بلکه در نسبت با رویکردهای هم‌زمانی و در زمانی، به ترتیب بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گستره رخدادهای و احوالات فرهنگی، اجتماعی نیز تبیین پذیر است.

**واژه‌های کلیدی:** مکتب شیراز، نگارگری، زمان، هم‌زمانی، در زمانی.

1-DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

۲- استادیار گروه ارتباط تصویری، مؤسسه آموزش عالی آپادانا، شیراز، ایران، نویسنده مسئول. [st.ahsant@gmail.com](mailto:st.ahsant@gmail.com)  
۳- استادیار گروه فن‌آوری اطلاعات، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، شیراز، ایران. [amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir](mailto:amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir)

## مقدمه

«مکتب نگارگری شیراز را می‌توان سرآمد مکتب‌های نگارگری و به تعبیری ام‌المکاتب ایران در قلمرو کتاب‌آرایی دانست» (آژند، ۱۳۹۳: ۹)؛ چرا که پس‌زمینه‌های تاریخی این مکتب در پیش از اسلام و پس از آن، سه دوره تاریخی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان را در برمی‌گیرد؛ به‌ویژه از سده چهارم هجری با شکل‌گیری قواعد نگارگری، شیوه‌های متفاوتی را در این دوره‌ها پشت سر گذاشته و در قالب رسانه‌ای تصویری نمود یافته است. براین اساس، پژوهش حاضر بر طرح این مسئله استوار است که اگر نقش زمان، از جمله بن‌مایه‌های شکوفایی این مکتب در زیبایی و کمال به حساب آید، بنابراین ویژگی‌های آن، از منظر دو رویکرد هم‌زمانی و در زمانی شایسته بررسی است. «در روش بررسی هم‌زمانی<sup>۱</sup> وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی در زمانی<sup>۲</sup> عنصری خاص از زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۹۲: ۱۸) به عبارت دیگر، در بررسی یک نگاره، رویکرد هم‌زمانی در حکم کوششی است برای نظم بخشیدن نظام زبان تصویری موجود در آن که جنبه‌های کارکردی را شامل می‌شود و رویکرد در زمانی نیز، درک تکامل تاریخی هر واحد از زبان تصویری در موقعیت‌های گوناگون تکامل را در بر می‌گیرد. اهمیت این مسئله تا بدان جاست که بر اساس دو رویکرد هم‌زمانی و در زمانی یا تاریخی در یک متن تصویری، می‌توان دو نوع معناشناسی را از یکدیگر متمایز کرد. «در رویکرد معناشناسی هم‌زمانی، عامل زمان نقشی ندارد و تنها تفاوت‌ها و تمایزها میان معانی، در یک مقطع زمانی مشخص، مورد مطالعه قرار می‌گیرند. در تحلیلی مبتنی بر رویکرد معناشناسی در زمانی<sup>۳</sup> نیز می‌توان به تفاوت‌های میان عناصر گوناگون در طول دوره‌های تاریخی متفاوت اشاره کرد» (شفیع‌زاده، ۱۳۹۳: ۱۰۱)؛ بنابراین با تکیه بر رویکرد معناشناسی هم‌زمانی<sup>۴</sup> می‌توان نگاره‌های خلق شده در طول تاریخ نگارگری مکتب شیراز را در شیوه کادربندی، منظره‌پردازی، پیکرنگاری و غیره تحلیل کرد که عمدتاً به منظور تبیین معنای مدنظر به کار رفته است و هم‌چنین رویکرد معناشناسی در زمانی امکان تحلیل توسعه تکاملی یک نگاره در طول زمان را فراهم می‌آورد. «در حقیقت مکتب شیراز حکم کاتالیزوری را داشته که همواره سرزنده و پویا به بازسازی و بازآفرینی یافته‌های نگارگری پرداخته و ضوابطی نو یافته را پیش رو می‌نهاد»

است که از عوامل مهم تکوین و تکامل نگارگری ایران است.» (آژند، ۱۳۹۳: ۳۲۸۳) در این راستا، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ این پرسش است که مفهوم‌سازی زمان و باز نمود آن در یک اثر نگارگری، بر چه اقسامی استوار بوده و چگونه رویکردهای هم‌زمانی و در زمانی به ترتیب در جهت به نظم در آوردن نظام زبان تصویری نگاره‌ها و تبیین سیر تکامل تاریخی آنها تفسیر می‌شود. هدف اصلی پژوهش نیز بر تفسیر انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب نگارگری شیراز و در نسبت با دو رویکرد هم‌زمانی و در زمانی استوار است که نه تنها بر اهمیت شناخت انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی می‌افزاید، بلکه ضرورت درک و دریافت ویژگی‌های نگاره‌های مکتب شیراز را با تکیه بر مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، بعدنمایی و جهت‌نمایی در گستره احوالات فرهنگی، اجتماعی دوچندان می‌کند.

## روش پژوهش

این پژوهش به لحاظ روش‌شناسی، توصیفی تحلیلی است و نویسنده با بهره‌گیری از مطالعه منابع مکتوب کتابخانه‌ای و اسناد تصویری، مفهوم زمان را در نگارگری مکتب شیراز در سه دوره متوالی آل‌اینجو، آل‌مظفر و تیموریان تحلیل می‌کند. در این راستا، نویسنده، نخست، به شیوه کیفی در راستای مطالعه انواع نقش زمان گام برداشته و سپس در گذر از شناخت دو رویکرد متمایز هم‌زمانی و در زمانی، به تحلیل و تطبیق ویژگی‌های آنها با نگاره‌های مکتب شیراز و مؤلفه‌های وابسته اهتمام می‌ورزد. جامعه آماری پژوهش نیز، با توجه به تنوع آثار در سه دوره مذکور، برگزینش و ارائه نگاره‌هایی با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسی شاهنامه نگارگری مکتب شیراز استوار است که ظرفیت بالایی جهت امکان تحلیل نمونه‌ها و تبیین اهداف پژوهش دارد. تدوین جدول‌ها نیز در شرح نقاط عطف پژوهش و نمونه‌های تصویری به نحوی است که گستردگی یافته‌ها را در یک بستر مشخص و هدفمند، به مقصد واحد می‌رساند.

## پیشینه پژوهش

تألیفات و پژوهش‌های ارزشمندی در مسیر انجام این پژوهش، مدنظر قرار گرفت و مطالعه شد که اگرچه مستقیماً به مباحث مدنظر بازمی‌گشت، ریشه‌های عمیق فکری جالب توجهی را آشکار می‌کرد. از آن جمله می‌توان به مقاله

«نشانه‌شناسی زمان و گذر زمان: بررسی تطبیقی آثار کلامی و تصویری» نوشته فرزان سجودی (۱۳۹۰) اشاره کرد که قرابت موضوعی چشمگیری با مبحث مدنظر دارد. مقاله «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی» اثر مصطفی گودرزی و الناز کشاورز (۱۳۸۶) نیز در بیان نگاه خاص نگارگر ایرانی، دو مفهوم زمان و مکان و چگونگی تقلیل و حذف کاربرد فیزیکی این عناصر را با ذکر نمونه تحلیل کرده است. جمال عرب زاده و پرهام پیوندی (۱۳۹۷) در مقاله «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، نگاره‌های شاهنامه بایسنقری را با تکیه بر رویکرد پدیدارشناسانه که اساسش بر کارکردهای آگاهی است، مطالعه کرده‌اند و سعی داشته‌اند که از طریق آن، سازوکار آگاهی و ادراک هنرمند در مواجهه با پدیدارهای زمان و مکان و تأثیر آن در آفرینش اثر را در یابند. اشرف السادات موسوی لرو هانیه اسحاق زاده تربتی (۱۳۹۱) در مقاله «مطالعه تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه» مفهوم بعد چهارم را به مثابه زمان در نگارگری در نظر داشته و چگونگی به‌کارگیری تمهیدات تجسمی، چون استفاده موجز از فضاها، مثبت و منفی، ترکیب نماها یا صحنه‌های مختلف یک یا چند موضوع به‌طور هم‌زمان در قالب یک اثر هنری و اجتماع همه آنها در یک سطح دو بُعدی یا تصویری واحد را ارائه می‌دهد. با این تفاسیر، علی‌رغم پژوهش‌های صورت‌گرفته در خصوص بررسی مفهوم زمان در نگارگری ایرانی تاکنون نقش و اهمیت آن به‌ویژه در مکتب نگارگری شیراز و با محوریت تبیین انواع زمان و تحلیل رویکردهای هم‌زمانی و در زمانی مغفول باقی مانده است که این خود حکایت از بدیع بودن پژوهش حاضر دارد.

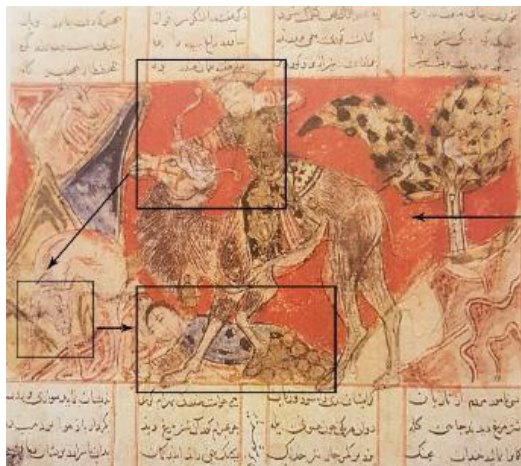
### زمان در نگارگری

«شکوفایی مکتب شیراز تقریباً از ابتدای سده هشتم هجری قمری آغاز شده و تا سال ۸۵۶، سه دوره تاریخی آل اینجو، آل مظفر و تیموریان را تجربه می‌کند و هم‌پای مکتب‌های دیگر همچون مکتب نگارگری تبریز دوره ایلخانی و آل جلایر و بعدها هرات، به‌صورت کامل ترو پیراسته‌تر درمی‌آید.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۱) آن چنان که در دوره آل اینجو، ترکیب‌بندی و رنگ‌بندی آثار، به‌ویژه در شاهنامه‌های کوچک، اغلب دارای قطع متوسط و تصاویری بافت‌دار به‌صورت ناآزموده و خام‌دستانه بوده است. «از خصوصیات نگارگری این

سبک، شیوه بی‌پروایان در رنگ‌گذاری، طراحی مستحکم، اما بی‌دقت در دورگیری، استفاده از رنگ‌های درخشان و استفاده از ترکیب‌بندی‌های ساده می‌توان نام برد.» (مسعودی امین و مروج، ۱۳۹۵: ۸۹) دوره آل مظفر نیز در بردارنده ویژگی‌های چشمگیر در صفحه‌آرایی است که از شاخصه‌های مهم این دوره است. این در حالی است که در دوره تیموریان، مناظر زیبا و تغزلی و بالاتر از همه قطع بزرگ روزگار آل مظفر جای خود را به نگاره‌های کوچک و پویا در گلچین‌های ادبی و علمی داد؛ اما در این میان نقش زمان از جمله عناصر مهمی است که در نگاره‌های دوره‌های متفاوت، نقشی اساسی ایفا کرده و علی‌رغم نگاه معمول که اثر را فاقد آن می‌داند، همواره به‌نحوی غیابی وجود داشته است. «ما معمولاً دو نوع غیاب می‌شناسیم: آنچه که می‌رود بدون اینکه چیزی بگوید و آنچه که به‌خاطر غیابش انگشت‌نماست؛ اولی منعکس‌کننده چیزی است که غیابش بدیهی است... اما در مورد نوع دوم، غیاب نمایانگر مقوله‌ای غیرمنتظره است و به‌شدت بیانگر خواهد شد.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۴) بدین تعبیر، عنصر زمان در نگاره‌های مکتب شیراز به‌نحوی نشانده شده است که همواره پیکاری برقرار می‌کند میان پنهانی و آشکارگی خویش. «در کار نشان دادن، یعنی به وقوع آوردن حقیقت و به وقوع آوردن حقیقت یعنی به وقوع آوردن آن پیکار بنیادینی که میان پوشیدگی و ناپوشیدگی، میان مستوری و نامستوری، میان روی نمودن و روی پنهان کردن، میان ظهور و خفا برقرار است.» (ریخته‌گران، ۱۳۹۲: ۶۷) با این تفاسیر، باور به اینکه در سطح ساختار صوری اثر هنری، گاهی زمان و نمود آن از طریق رسانه‌ای امکان بیان می‌یابد که ویژگی تک‌بعدی و توالی را داشته باشد، می‌توان نگاره‌های مکتب شیراز را از این حیث، در قالب یک رسانه تصویری حاوی پیام، واجد چنین خصوصیات دانست که دریافت دقیق ریشه‌های عنصر زمان در آنها، مستلزم شناخت انواع نقش زمان است.

### زمان خطی

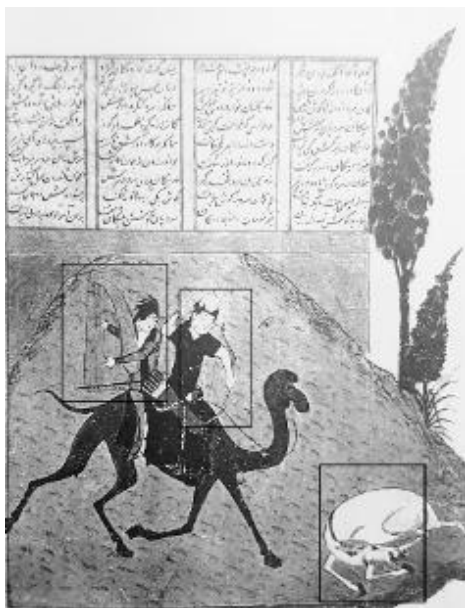
«زمان قابل محاسبه به‌ما امکان اندازه‌گیری می‌دهد و به‌همین دلیل زمان عینیت یافته نام گرفته است... برای این زمان می‌توان یک نقطه آغاز یا نقطه صفر را در نظر گرفت.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۷) بر مبنای ویژگی‌های زمان خطی، خوانش یک متن تصویری چون نگاره، فرصت



تصویر ۱. بهرام گور و آزاده، شاهنامه فردوسی شیراز، ۷۵۳ق، موزه هنری متروپولیتن، نیویورک (آزند، ۱۳۹۲: ۱۰۲)



تصویر ۲. کشتن بهرام گور ازها را، شاهنامه، شیراز، ۷۷۱ق، کتابخانه توقایی سرای، استانبول (پاکباز، ۱۳۸۴: ۷۰)



تصویر ۳. شکار بهرام گور و آزاده، شاهنامه ابراهیم سلطان، شیراز، ۸۲۲-۸۲۳ق، کتابخانه بادلیان، آکسفورد (آزند، ۱۳۹۳: ۲۵۸)

آشکارگی و ویژگی‌های منحصر به فرد و متمایز وابسته به زمان و مستور در آن را فراهم می‌آورد؛ آن چنان که اگر نگاره‌ای در قالب قابی تصویری در بردارنده مجموعه‌ای از نشانه‌ها با مناسبات هم‌نشینی<sup>۵</sup> باشد که روابط بین نشانه‌ها در آن از جمله، در بالا، پایین، جلو و عقب برقرار است؛ بنابراین ویژگی‌های صوری آن را می‌توان علی‌رغم سینما، تلویزیون، کمیک استریپ که قاب‌ها در توالی هم می‌آیند، برخوردار از امکان روایتگری، بیان زمان و گذران وابسته به ساختار متوالی خطی نشانه‌های تصویری نیز دانست.

به عبارت دیگر، در یک نگاره به صورت یک قاب منفرد، رابطه بین نشانه‌های تصویری، خطی است؛ اگرچه کلیت نشانه‌های تصویری دارای بعد مکانی اند و امکان بازگشت در مشاهده و بازبینی وجود دارد. «در یک متن تصویری، ناظر در حرکت و زمان، مانند طرح‌واره عمل می‌کند و مقصد، مکانی در انتظار رسیدن است... به نظر می‌رسد هر نوع روایت با گذر زمان سروکار دارد و برای بیان، نیازمند رسانه‌ای با ساختار توالی خطی است.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۸۰)

منظور از طرح‌واره، راهی است منعکس‌کننده تجربه روزمره ما از حرکت در اطراف جهان و تجربه حرکت هستنده‌های دیگر. «طرح‌واره دارای یک نقطه آغاز و یک نقطه پایان است و مجموعه‌ای از نقاط مکانی مجاور که این دو نقطه را به هم می‌پیوند.» (Saeed, 1977: 301-311)

در یک نگاره، نشانه‌های تصویری به ظاهر هم‌زمان در یک قاب، در واقع هم‌زمان نیستند و نسبت زمانی و تقدم و تأخر دارند و به واسطه روایت زمانی دریافت می‌شوند و شکاف‌های خالی در نگاره را نیز روایت کلامی پرمی‌کند. حرکتی خطی و جهت‌دار از بیرون قاب به درون آن و امکان خوانش مبتنی بر روابط بینامتنی میان تصویر و نوشتار. آن چنان که در روایت کلامی داستان بهرام گور و آزاده آمده است که در یکی از روزها بهرام به همراه آزاده سوار بر شتری برای شکار از کاخ خارج می‌شوند. در دشت به تعدادی آهو بر تپه می‌خورند. بهرام تیر بر کمان گذاشته به سوی آهو پرتاب می‌کند.

زمانی که آهو پایش را برای خاراندن به گوش نزدیک می‌کند، بهرام تیری دیگر در کمان کرده و آهو را نشانه می‌رود و پاره گوش و سر می‌دوزد. آزاده از دیدن چنین صحنه‌ای سخت متأثر شده و بر شاه می‌آشوبد و چنین سخت‌دلی را نشان از خوی اهریمنی می‌خواند و نه مهارت و شجاعت. شاه که تاب شنیدن چنین گستاخی را ندارد، علی‌رغم علاقه‌اش به

آزاده او را از پشت شتر بر زمین می اندازد و در زیر پای حیوان لگدکوب می کند.

براین اساس، نسبت زمانی و تقدم و تأخر نمایش زمان خطی این روایت در «نگاره بهرام گور و آزاده» دوره آل اینجو (تصویر ۱)، به ترتیب در سه صحنه متوالی خطی چون ۱. پرتاب تیر بهرام به آهو، ۲. آهو در حال خاراندن پا و دوخته شدن پا به گوش و ۳. افتادن آزاده بر زمین و لگدکوب شدن او، دریافت می شود. در اینجا توالی خطی در درون یک قاب اتفاق افتاده است؛ یعنی کماکان مسیری را می توان در درون قاب تعیین کرد که مسیر گذر زمان و رویداد حوادث است. تشخیص این مسیر در درون قاب وابسته به روایت کلامی است که حکم زیرمتن تابلو را بازی می کند و این تابلو به عبارتی زیرمتن آن روایت است.

بدین ترتیب «به موجب رابطه بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و از متن تصویری به متن کلامی و در هر حال گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش های مختلف قاب تصویر ممکن می شود و کماکان در اینجا نیز گذر زمان فقط در ساختاری خطی و متوالی که به واسطه روایت کلامی قابل تشخیص و دریافت است، امکان بیان می یابد.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۹۱-۱۹۲) از سوی دیگر، عامل حرکت نیز، از دیگر ویژگی های تداعی زمان خطی در یک نگاره است که خود عاملی مهم در ایجاد رابطه خطی میان نشانه های تصویری است، آن چنان که در نگاره «کشتن بهرام گور ازدها»، اثر دوره آل مظفر (تصویر ۳) مشاهده می شود، حرکت نه تنها از خارج بودن وضعیت بخشی از پاهای اسب از درون کادر که به معنای ورود به کادر است، نمایان است، بلکه نحوه قرارگیری دست در نمایش کمان کشیدن بهرام که تداعی کننده پرتاب و حرکت تیر از کمان است و حتی فرم مواج بدن ازدها، جملگی، اثرگذاری وجود نقش زمان خطی را در این دوره تشدید می کند. بهرام سوار بر اسب به سرعت می تازد و در عین تاختن، کمان برکشیده و به ازدهایی که در پیش زمینه نگاره با هیبتی مارگونه و دراز به او حمله کرده، تیر می اندازد. «رنگ بندی ازدها با رنگ آبی و نارنجی صورت گرفته و بسیار زنده و متحرک می نماید. شاخه ها به گونه اسلیمی به بدن او پیچیده و پاهای عقبی و دم اسب بهرام از حاشیه نگاره بیرون زده است.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۳۶-۱۳۵) این در حالی است که نگاره «شکار بهرام گور و آزاده» در نگاره دوره تیموری، به نحوی متفاوت از خصوصیات ذکر شده پیشین است؛

به گونه ای که گویی نگارگر با درک زمان خطی برخاسته از روایت کلامی و اشراف به آن، سعی در تجسم این مهم داشته است. «نگارگر حین تصویر کردن فضای داستان همان گونه به پدیداری زمان روی آورده است که از سازوکار آگاهی اش انتظار می رود. او کل داستان را می داند، حین نقاشی کردن، تمام آن را به خاطر دارد و هنگام تخیل کردن آن، نه به یک لحظه و صحنه بل به کل آن روی می آورد. آگاهی او از زمان ها و اوقات رویدادهای داستان دارای پیوستگی است. زمان برای او در یک گستره عیان شده و آنچه رخ داده و آنچه رخ خواهد داد، حضوری واقعی و قاطع دارد، پس در تصویرگری خویش نیز، آمیزه ای از چندین هنگام را به ثبت رسانده است.» (عرب زاده و پیوندی، ۱۳۹۷: ۷۶) اما در این میان، از جمله ویژگی های مشترک و شاخصی که گواهی است بر وجود زمان خطی حاکم بر کل نگاره های دوره های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، می توان بر نمایش پیکره های در حال ورود، حرکت یا خروج از سمتی به سمت دیگر کادر اشاره کرد که خود، موجبات حرکت نگاه مخاطب در سطح قاب را نیز منجر می شود. «اگر نگارگر هنگام تصویرگری اثرش، حرکت ایجاد کند سبب به دراز کشیدن زمان رؤیت شده است. حرکت از گوشه ای از اثر به گوشه دیگر چند ثانیه طول می کشد. این مدت زمانی است که در نگاه بین یک عنصر با عنصر دیگر وجود داشته است.» (گودرزی و کشاورز، ۱۳۸۶: ۹۷)

### زمان مکانی

«زمان بدون مکان یا مکان بدون زمان ماده هایی هستند که شکل نیافته اند. زمان به محض اینکه به دنیای گفتمان راه می یابد، به نحوی با مکان آمیخته می شود؛ زیرا اتفاق معنایی در خلأ رخ نمی دهد... و در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی نمود می یابد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۰-۱۹۱) بر این اساس، در نگاره «دنبال کردن اسفندیار گرگسار را» دوره آل اینجو (تصویر ۴)، گویی اسفندیار در زمان حرکت می کند، ولی در مکان استقرار دارد. در حقیقت، شکل و محتوایی که شخصیت او به خود می گیرد، زمانی و مکانی است. در این نگاره «دنبال کردن» گرگسار به این معناست که روایت زمانی دارد که در مکانی تجلی یافته و دارای وجه غایتی است. «وجه غایتی به زمان مکانی جهت می دهد و آن را به سوی هدفی مشخص هدایت می کند. به این ترتیب با جریانی جهت مند و هدفمند روبه روست» (Parret, 1988: 164)

بنابراین، دنبال کردن گرسار از سوی اسفندیار، همانا گذر کردن هدف دار و جهت دار از جایی به جایی دیگر است که خود زمانی را در یک مکان برگرفته و مقصدی غایی را می‌یابد.

پشوتن یکی مرد بیدار بود  
سپه راز دشمن نگهدار بود  
بدو گفت لشکر به آیین بدار  
همی پیچم از گفته گرسار  
منم پیش رو گریه من بدرسد  
بدین کهتران بد نیاید سزد  
بیامد بیوشید خفتان جنگ

بیست از بر پشت شبرنگ تنگ (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۷۳۰)  
همچنین نگاره دوره آل مظفر با عنوان «رستم و سهراب» (تصویر ۵)، به نحوی نمایانگر جلوه‌گری زمان مکانی از وجه خطی است. وجه خطی زنجیره‌ای است که رابطه بین قبل و بعد را به وجود می‌آورد. «بی شک این رابطه خود دارای دو ویژگی است: یکی جدایی پذیری، چرا که قبل و بعد دو زمان قابل تفکیک از یکدیگرند و دیگری همجواری؛ زیرا این دو آن قدر به هم نزدیک‌اند که تقریباً یکدیگر را لمس می‌کنند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۱۰) در این نگاره نیز، ویژگی جدایی پذیری به واسطه قرارگیری اسبان بدون سوار در مکان و نقش رستم و سهراب بر سطح زمین و همجواری با تصاویر اسب، حاکی از این وجه زمانی است.

دگر باره اسبان بیستند سخت  
به سر بر همی گشت بد خواه بخت  
به کشتی گرفتن نهادند سر  
گرفتند هر دو دوال کمر...  
زدش بر زمین بر به کردار شیر  
بدانست کاو هم نماند به زیر  
سبک تیغ تیز از میان برکشید

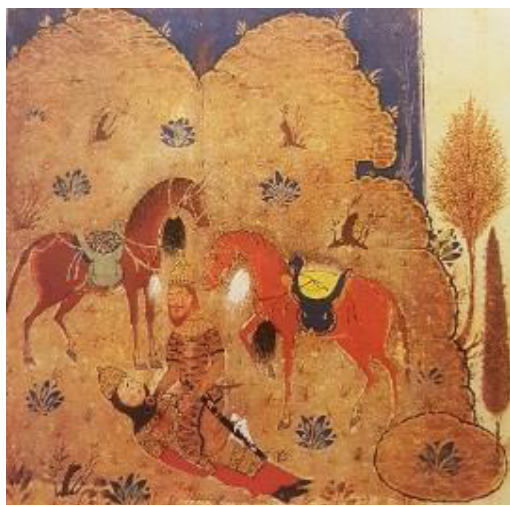
بر شیر بیدار دل بردرید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳۱۶۰)  
از دیگر نمونه آثار واجد زمان مکانی در مکتب شیراز، «کشته شدن دیو سپید به دست رستم» (تصویر ۶) در دوره تیموری است. در این نگاره نیز یک طرح زمانمند چون رزم رستم در هنگام صبح، به جای طرح زمانمند دیگر چون نابود کردن دیو سپید در غار تاریک قرار می‌گیرد و تداعی کننده زمان مکانی است. «زمان بر حسب مکان مفهوم سازی می‌شود... زمان را بر اساس چیزهای مادی (اشیا و مکان‌ها) و حرکت درک می‌کنیم» (لیکاف، ۱۳۸۳: ۲۲۴)؛ بنابراین

گویی، نگارگر در هنگام تصویرگری روایت، مکان را در مکانی دیگر ساخته و زمانی واحد می‌آفریند. «هر قاب تصویری، آنی از زمان را در دنیای ممکن خود به تصویر می‌کشد و عناصر درون قاب در آن لحظه از زمان، مختصاتی مکانی نیز دارند؛ یعنی گویی بدون مختصات زمان و مکان نمی‌توان لحظه درون قاب را متصور شد.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۸۲)  
این در حالی است که در وصف هیبت رستم، با نوعی مفهوم تکثیر یا انباشتگی مواجه می‌شویم که حاکی از وجه ارتجاعی زمان مکانی است. «زمان مکانی به واسطه این وجه از قدرت انعطاف بالایی برخوردار است. همین ویژگی است که زمان مکانی را از توان انباشتگی، تهی سازی، انبوه سازی یا انبساط و انقباض برخوردار می‌سازد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۹۲) گویی در وصف رستم به پهنای جهان و موی چون شیروا، رابطه رستم با جهان و شیر انعکاسی است و عظمت مقام آن دو برابر شده است.

به رنگ شبه روی و چون شیر موی



تصویر ۴. دنبال کردن اسفندیار گرسار را، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۴۱ ق، گالری سکلو، واشنگتن (آزند، ۱۳۹۳: ۹۶)



تصویر ۵. رستم و سهراب، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۷۱ ق، کتابخانه توفقایی سرای، استانبول (همان، ۱۴۷)



تصویر ۶. کشته شدن دیوسپید به دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانه ملی پاریس (همان: ۲۷۲)

جهان پرزپهنای و بالای اوی

به غار اندرون دید رفته به خواب

به کشتن نکرد هیچ رستم شتاب ...

بزد دست و برداشتش نره شیر

به گردن برآورد و افکند زیر

فرورد خنجر دلش بردرید

جگرش از تن تیره بیرون کشید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۸۷۵-)

(۸۵۵)

### زمان روایی

این زمان برد و گونه وجود دارد: یکی زمان روایت شده و دیگر زمان روایت کننده. در زمان روایت شده ما در درون روایت قرار می‌گیریم، ولی در زمان روایت کننده از روایت فاصله گرفته و سپس به ابداع آن می‌پردازیم. اینجاست که «زبان روایت کننده که برخلاف زمان روایت شده توقف نمی‌شناسد، پدید می‌آید... از تباین این دو زمان، گفته‌ای و گفتمانی روایی به وجود می‌آید و این زمان گفتمان است که زمان گفته را می‌آفریند؛ مانند سپهری که می‌گوید: «پای نیزاری ماندم، باد می‌آمد، گوش دادم» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۸-۱۹۰)؛ اما روایتگر یک نگاره، نگارگر آن است که بازیگر نگاره خود می‌شود. آنگاه که بر پایه خلاقیت خویش، تصویری را رقم می‌زند که از برخی جهات متفاوت با سرمنشأ داستان روایت شده است. در نگاره‌های مکتب شیراز، نگارگر، در منظره پردازی و پیکرنگاری، مستقلاً در مقام روایت کننده قرار گرفته و به ویژه اقبال و توجه وی به طبیعت و پیکرهایی متناسب با نگاه هنرمندانه و روایتگر خویش است؛ آن چنان که منظره پردازی دوره آل اینجو جای خود را به خصوصیات چشمگیر دوره آل مظفر و تیموری داده

است. «در شاهنامه نگاری‌های سبک آل مظفر مکتب شیراز، پیکره‌های انسانی با مناظر زیبا و خیالی همراه با تپه‌های گرد و بلند ترکیب شده است... مفاهیم تخیلی بر تمامی نگاره‌ها حکم فرماست. عناصر نگاره بیشتر به نماد و سنبل شبیه هستند تا تزئین، چون گزیده نگاری در آن به کمال رعایت شده است؛ از این رو سه مرد جنگی نشانه یک سپاه و دو قوس نماینده یک تپه و دایره نشانه دهانه چاه شده است» (آزند، ۱۳۹۳: ۱۳۵)؛ بنابراین از آنجاکه در یک نگاره، سخن از تداوم زمانی داستان است و مخاطب نیز در راستای تجربه و درک روایت داستان، در جست و جوی معناست؛ لذا، منظور از زمان روایی، از یک سو، کلیت زمانی است که یک اثر هنری خود را به واسطه روایت کننده (نگارگر) در طبیعتی شکوفا یا افق‌های رفیع، منظره‌های وسیع یا کوه‌پردازی‌ها به نمایش می‌گذارد و از سوی دیگر، شیوه نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش‌های روایت شده در درون داستان است؛ مانند روایت نبردهای متفاوت در تصاویر پیشین. «هر روایت در فاصله آغاز و پایان، یک پی‌رفت زمانمند است» (Metz, 1977: 27). بر این اساس، در یک نگاره، زمان یک پیکار، دیدار و طول مدت آن تجربه نمی‌شود، بلکه مخاطب تنها با زمان روایت پاره‌ای از طرح آشنا می‌شود. هر اثر روایی زمانی جدا از زمان دریافت را در خود فشرده دارد؛ زمان روایت، زمان رخداد حادثه‌ها و کنش‌ها. «این زمان را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: ۱. زمان روایت داستان، ۲. زمان روایت پاره‌های طرح... تمامی سال‌ها یا ساعت‌ها را تجربه می‌کنیم و نمی‌شناسیم... ده‌ها سطر و حتی صفحه‌ها شرح یک نگاه می‌شود و جمله‌ای کوتاه خبر از گذر سال‌ها می‌دهد. این زمان دیگر با زمان واقعی رخدادهای طرح هم خوان نیست» (احمدی، ۱۳۹۴: ۲۷۳-۲۷۴)

در نگاره «جنگ اسفندیار با اژدها» (تصویر ۷)، از یک سو نگارگر سعی بر آن داشته است که مبتنی بر داستان‌های روایت شده در باب پیکار با اژدها، تصاویر متناسب با آن را چون فردی زره‌دار با کلاه، دواسب گران‌مایه و بانگ اژدها و غیره خلق کند و از طرفی، در منظره پردازی چون نمایش گل‌ها و گیاهان و نقش مایه‌ها، روایت کننده‌ای خلاق باشد؛ گویی روایت کننده در زمان روایی، از روایت فاصله می‌گیرد و سپس آن را ابداع می‌کند.

زره‌دار با خنجر کابلی

به سر بر نهاده کلاه یلی

دواسب گران‌مایه بسته برای



تصویر ۷. جنگ اسفندیار با اژدها، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۳۱ ق، کتابخانه تویقایی سرای، استانبول (آژند، ۱۳۹۳: ۹۰)



تصویر ۸. رستم در خوان سوم، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۸۴۸ ق، کتابخانه ملی پاریس (همان، ۲۷۷)



تصویر ۹. دیدن کیکاووس عجایب دریا را، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۴۱ ق، گالری هنری فریر، واشنگتن (همان، ۹۴)

به دم درکشید اسپ را اژدها  
فرو برد اسپان و گردون به هم

به صندوق درگشت جنگی دژم (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵۸۱۰)  
در نگاره «رستم در خوان سوم» دوره تیموری (تصویر ۸) نیز  
نگارگر به روایت خویش، منظره‌ای سرشار از بته‌های گیاهان  
و درختان و غیره را به تصویر می‌کشد، در حالی که راوی اصلی  
داستان، از دشت و بیابان سخن گفته است. اگرچه نگارگراز  
سوی دیگر، به زیبایی تمام، نمای شب داستان و همچنین  
حضور رخس و پیکار را نیز قلم زده است.

زدشت اندر آمد یکی اژدها

کز ویل گفתי نیابد رها

دگر باره چون شد به خواب اندرون

زتاریکی آن اژدها شد برون

به بالین رستم تگ آورد رخس

همی کند خاک و همی کرد پخش

بیابان همه سر به سربنگرید

جز از تیرگی او به دیده ندید (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۱۵-۶۰۵)

### زمان زبانی

«زبان می‌تواند زمان را بی‌نهایت به عقب یا جلو ببرد. این  
امکان به بشر توانایی انفصال زمانی و گریز از حصار می‌دهد.  
امروز، دیروز یا فردا قیدهای زمانی هستند که بند از پای  
گفته پرداز یا سخن پرداز می‌گشایند و به او قدرت مانور در  
زمان را می‌دهند.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۸) در ادبیات، زمان  
زبانی در پی ابیاتی که داستان را روایت می‌کنند، مطرح  
می‌شود. به نظر می‌رسد که در نگارگری نیز زبان زبانی در دو  
وجه درون قاب نگاره و بیرون از قاب نگاره تبیین پذیر است.  
زمان زبانی درون قاب، مجموعه عناصر تصویری یک نگاره  
را در برمی‌گیرد که حکایت از عبور زمان دارد؛ مانند نگاره  
«دیدن کیکاووس عجایب دریا را» (تصویر ۹) در دوره آل اینجو  
که گویی زمان حال را تبیین می‌کند؛ در حالی که عنوان  
نگاره، بالطبع گویای گذر ساعت و لحظه‌ها در نظاره‌گری  
کیکاووس از عجایب دریا است. البته بیان روایتگری در یک  
قاب نگارگری و عبور از آن قاب تنها منحصر به فعالیت‌های  
ذهنی نگارگر بر اساس دانش و تجربه وی نیست و ممکن  
است وابسته به نظام زمان زبانی بیرون از قاب نیز باشد. نام  
یک تابلو می‌تواند آن را به روایتی متصل کند. «در این حالت  
نیز امکانات بیانی تابلو نیست که گذر زمان را بیان می‌کند،  
بلکه اتصال عناصری از تابلو از طریق زبان به روایتی است

سوی اژدها تیز بنهاد روی  
زدور اژدها بانگ گردون شنید  
خرامیدن اسپ جنگی بدید  
دهن باز کرده چو غاری سیاه  
همی کرد غران بدو در نگاه  
همی جست اسپ از گزندش رها



که موجب جریان یافتن زمان در بیرون از قاب می شود.» (سجودی، ۱۳۹۰: ۱۸۵) برایین اساس، نگاره دوره تیموری در مکتب شیراز با عنوان «رستم اسفندیار را پرتاب می کند» (تصویر ۱)، از جمله مواردی است که نمود زمان از گذر به بیرون قاب و توسل به لایه متنی دیگر، فارغ از لایه های تصویری و بهره گیری از امکان زبانی، تجلی بیانی می یابد. در این نگاره، هم زمان که آنی از زمان درون قاب به تصویر کشیده شده است، در عین حال با گذر از قاب و ورود به لایه های متنی دیگر چون عنوان نگاره نیز، تداعی روایت و درک جریان زمان ممکن می شود.

با عنوان رستم اسفندیار را پرتاب می کند، درک رمزگان تصویری درون قاب و در عین حال عبور از رمزگان کلامی عنوان و ایجاد تعامل بین این دو لایه متنی، حرکت زمان و



تصویر ۱۰. رستم اسفندیار را پرتاب می کند، شاهنامه ابراهیم سلطان، شیراز، حدود ۸۳۷-۸۳۳ ق، کتابخانه پادلیان، آکسفورد (آزند، ۱۳۹۳: ۲۵۵)

روایت، بیش از پیش نمایان و ادراک می شود. «ممکن است رمزگان به طور گسترده در ارتباطات زبانی یا فرهنگ توزیع شوند. بدین ترتیب آنها ساخته شده - محصول ایجاد رابطه میان نشانه و مورد ارجاعی - به نظر نمی آیند، بلکه طبیعی به نظر می رسند. از این دیدگاه، نشانه های بصری ساده، خود را حاوی نوعی کلیت و فراگیری نشان می دهند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۲۳۳)

### زمان کیفی

«این زمان، همان زمان درونی شده است. زمانی که در حافظه نیز می گنجد و انسان امکان رجوع به آن را در همه شرایط دارد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۸۸) زمان کیفی، زمانی است که در آن به سرمی بریم؛ زمان زندگی، زمان حیات، زمانی که خطی نیست و مناسب یادآوری و رؤیت است. زمان کیفی را نیز می توان از ابعاد مختلفی چون بعد عاطفی، شناختی، حسی و زیبایی شناختی در تحلیل نگارگری های مکتب شیراز جست و جو کرد. در بعد عاطفی، نگارگر به منظور تقویت کیفیت عاطفی نگاره در به تصویر کشیدن آن و اثرگذاری افزون بر مخاطب، تلاش می کند. چنین زمانی در نگاره «کشته شدن هومان به دست بیژن» (تصویر ۱) به ویژه در بخشی از نگاره که سر بریده شده هومان در دست بیژن است، مشاهده می شود. کنتراست رنگ قرمز در پس زمینه و نحوه آرایش و صف مبارزان، زمان کیفی را به زیبایی به تصویر کشیده است. در بعد شناختی، رابطه حاکم بر موضوع از نوع رابطه ای است که شناخت می تواند با کنش همراه باشد. آنجا که در نگاره رستم و سهراب (تصویر ۵)، نحوه نشستن و زانوردن رستم بر پیکری جان و در حال مرگ پسرش سهراب



تصویر ۱۱. کشته شدن هومان به دست بیژن، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۴۱ ق، گالری سکلا، واشنگتن (همان، ۹۸)



تصویر ۱۲. ضیافت در گل‌گشت، شاهنامه، شیراز، ۸۴۸ق، موزه هنری کیولند (همان: ۲۷۵)

از یک سو (شناخت) و چهره‌پردازی سهراب در ابروهای افتاده و چشمان غمگین (کنش)، برانگیزی این زمان کیفی شناختی می‌افزاید. این در حالی است که نگاره رستم و سهراب، از بعد حسی-ادراکی نیز شایسته توجه است. در بعد حسی-ادراکی نیروها با یکدیگر در چالش قرار می‌گیرند. «این بعد نه تنها سبب وحدت حضور و یا انسجام حضوری اشیا یا چیزها و افراد در فضای تنشی می‌گردد، بلکه باعث می‌شود تا حضور بتواند از دورترین زمان و مکان گذشته تا دورترین زمان و مکان آینده سیلان یابد.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) در میان ابعاد مختلف حسی-ادراکی، جریان دیداری، راهی است به سوی متفاوت دیدن. گویی همچون چیزی است که پوست می‌اندازد و با پوسته‌ای جدید ظاهر می‌شود. در این حالت دیدن، راهی است به سوی ادراک امری دگرگون شده. همانند تراژدی کشته شدن سهراب به دست پدرش؛ آنگاه که در یک سیر دگرگونی دیداری، رستم پس از فروردین خنجر بر پهلوی سهراب، پسرش را شناخت.

بخواهد هم از تو پدر کین من

چو بیند که خاک است بالین من

ازین نامداران گردن‌کشان

کسی هم برد سوی رستم نشان

که سهراب کشته است و افکنده خوار

تورا خواست کردن همی خواستار

چو بشنید رستم، سرش خیره گشت

جهان پیش چشم اندرش تیره گشت (فردوسی، ۱۳۸۹:

۳۱۷۵)

اما نکته مهم در این میان، بعد زیبایی‌شناختی در زمان کیفی است. در این بعد، «معنا به عنوان عنصری منعطف جلوه می‌نماید که خود نتیجه رابطه تعاملی میان عوامل مختلف است.» (شعیری، ۱۳۹۶: ۱۳۵) برای این اساس می‌توان گفت که کل نگاره‌ها به نحوی از ابعاد زیبایی‌شناختی برخوردارند؛ چرا که در نگاره‌ها این بعد باعث می‌شود که نوع حضور انسان‌ها نسبت به موضوعی که با آن روبه‌رو هستند، به حضوری حساس تبدیل شود و همین حساسیت حضور است که مبنای تولید زمان کیفی استوار بر ابعاد زیبایی‌شناختی می‌شود. از جمله نمونه بارز آن، نگاره «ضیافت در گل‌گشت» (تصویر ۱۲) است که همان‌گونه که از نام آن برمی‌آید، زمان کیفی در شادمانی و سرخوشی یک ضیافت در پیکرنگاری‌ها، چهره‌پردازی و رنگ‌های شاد، جاندار و با روح دیدنی بوده و بعد زیبایی‌شناختی را به تصویر کشیده است. در این نگاره «نگارگر کیفیت عام لحظه را بازنمایانده، نه ساعت و لحظه را.» (عرب‌زاده و پیوندی، ۱۳۹۷: ۸۰) با این تفاسیر، بر مبنای وجود نمایش متفاوتی از خشم و نبرد، غم و اندوه و شادمانی و سرور و غیره در نگاره‌های دوره‌های مکتب شیراز، می‌توان گفت که زمان کیفی منحصر و محدود به ابعاد خاصی نبوده و می‌توان هم‌زمانی ابعاد مختلف عاطفی، حسی، زیبایی‌شناختی را به‌طور توأمان در یک اثر دریافت.

### هم‌زمانی و در زمانی در نگاره‌های مکتب شیراز

در عین حال که نگاره‌های مکتب شیراز ترکیبی است هنرمندانه از نشانه‌ها که فراز آمدن زمان در لایه‌های پنهان آن در انواع خطی، مکانی، روایی، زبانی و کیفی سزاوار درک و دریافت است، در نسبت با زبان تصویری نگاره‌ها از دو رویکرد هم‌زمانی و در زمانی نیز منجر به ایجاد ظرافت‌های مفهومی و فرمی بدیع و خلاقانه شده است که همواره در سطح قاب هر نگاره جلوه‌گری کرده و نیازمند بررسی است؛ «مطالعه هم‌زمانی یک متن به روابطی که میان عناصر آن وجود دارد توجه می‌کند و مطالعه در زمانی نحوه تکامل روایت را در طول زمان و دوره تاریخی می‌نگرد. در روش بررسی هم‌زمانی وضعیت کامل زبان در یک مقطع خاص مطالعه می‌شود و در روش بررسی در زمانی عنصری خاص از

زبان در لایه‌های متوالی زمان مورد پژوهش قرار می‌گیرد.» (احمدی، ۱۳۸۰: ۱۸) در این میان، نگاره‌های مکتب شیراز، در گذر از سه دوره متوالی تاریخی، نه تنها قابلیت بررسی در یک محدوده زمانی مشخص را هموار می‌کنند، بلکه ظرفیت بالا و چشمگیری در جهت مقایسه نشانه‌های تصویری در یک دوره زمانی و تاریخی نیز دارند. لذا، آثار

گزینش شده در این بخش از پژوهش، مجموعه نگاره‌هایی مبتنی بر صحنه‌های تاریخی و حماسی شاهنامه (جدول ۱) را در بر گرفته که از دو منظر رویکرد هم‌زمانی و در زمانی به بحث گذاشته می‌شود؛ چرا که «در مصورسازی شاهنامه، موضوع‌های برگزیده از متن و اسلوب و شیوه تصویرگری به روشنی استقلال هنری شیراز را نشان می‌دهند.»

جدول ۱. شاهنامه‌نگاری‌های مکتب شیراز با محوریت صحنه‌های تاریخی و حماسی در دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری (منبع: نگارندگان)

مکتب نگارگری شیراز			
دوره	آل اینجو (۷۵۸-۷۲۵ ق)	آل مظفر (۷۹۵-۷۵۸ ق)	تیموری (۸۵۶-۷۹۵ ق)
نگاره	جنگ اسفندیاریاژدها	-	-
	کشتن بهرام گورازدها را	کشتن بهرام گورازدها را	-
	-	کشتن اژدها توسط رستم	رستم در خوان سوم
	جنگ اسفندیاریا سیمرغ	-	نبرد اسفندیاریا سیمرغ
	-	کشتن رستم دیوسپید را	کشته شدن دیوسپید به دست رستم

(پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۸)

### رویکرد هم‌زمانی

«یک تحلیل هم‌زمانی شامل تشخیص اجزای تشکیل دهنده یک متن نشانه‌شناختی، تعیین روابط ساختاری میان آنها و به طور کلی در نظر گرفتن آن چیزی است که به سوبیه درون متنی ۶ یک متن مربوط است.» (مقیم‌نژاد، ۱۳۹۳: ۷۰) به عبارت دیگر، در دیدگاه هم‌زمانی، نشانه‌ها بدون ارجاع به زمان در نظر گرفته شده و به بحث گذاشتن مؤلفه‌های بصری و تکنیکی به کار رفته در یک اثر هنری، منجر به ادراک ویژگی فرمی آثار می‌شود که خود در انعکاس ابعاد مفهومی و فکری آنها در نمایش زمان نیز مؤثر است. «الگوهای نحوی یا فرمی خود منعکس‌کننده الگوهای فکری هستند.» (کلی، ۱۳۸۳: ۸۵۳)

بر این اساس مطالعه در رویکرد هم‌زمانی یک نگاره و تحلیل عناصر صوری آن و شاخص‌هایی چون فضای تصویر، پس‌زمینه، پیکرنگاری، چهره‌نگاری، طبیعت‌نگاری، رنگ، بافت و به طور کلی عناصر متنوع دیگر در یک محدوده زمانی مشخص بسیار مهم است و لذا مشخصه‌های زبان تصویری هر یک از روایت‌ها در دوره زمانی مشخص و محدود، ویژگی‌های متمایزی دارد که در وجوه وضعیت، بعد و جهت نیازمند بررسی است. «رویکرد هم‌زمانی، وضعیت زبانی را مورد مطالعه قرار می‌دهد که مشخصه آن



تصویر ۱۳. کشتن بهرام گورازدها را، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۲۳ ق، کتابخانه ملی روسیه، سن پترزبورگ (آزند، ۱۳۹۳: ۱۰۴)



تصویر ۱۴. نبرد اسفندیاریا سیمرغ، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ ق، کتابخانه ملی پاریس (همان، ۲۷۳)



تصویر ۱۵. جنگ اسفندیار با سیمرغ، شاهنامه فردوسی، شیراز، ۷۳۱ ق، کتابخانه تویقایی سرای، استانبول (همان: ۸۹)

محدود بودن از لحاظ زمانی است.» (دینه سن، ۱۳۸۹۴۱) با این تفاسیر می‌توان رویکرد هم‌زمانی در مکتب نگارگری شیراز را مبتنی بر زبان تصویری آن و تحلیل کیفیت‌های فرمی اصلی و ساختاری، از حیث موقعیت‌نمایی، جهت‌مندی و بعدمندی در نظر داشت.

#### الف. موقعیت‌نمایی

وجه موقعیت‌نمایی را بیش از هر چیزی می‌توان در فضای پرکنتراست و بافت‌های ترسیمی و درشت‌نگاره‌های «جنگ اسفندیار با اژدها» و «کشتن بهرام گور اژدها را» در دوره آل اینجو (تصاویر ۷ و ۱۳) یافت که به‌عنوان یک عامل وحدت‌بخش فرمی، تعیین‌کننده زمینه‌های رنگی معنادار و ویژه‌ای است. در این نگاره‌ها، پس‌زمینه قرمز و زرد در کنار تپه‌های مخروطی شکل، سبکی متمایز از نگارگری را جلوه‌گر می‌کند. به عبارتی، «وسعت کاربرد رنگ مایل به قرمز و رویکرد به تونالیته‌های رنگی گرم، نگاره‌های این دوره را به یک انگاره بصری ریشه‌دار در تاریخ مکتب شیراز تبدیل نموده است که نه تنها از جنبه اثرگذاری روایت داستان نمی‌کاهد، بلکه تشخیص زیبایی‌شناختی را نیز به اثر می‌افزاید. گل‌های درشت، درختان در پس‌زمینه و رداها و جامه‌های منقوش از خصوصیات این نگاره‌هاست... تصاویر به صورت افقی سرتاسر پهنای متن را اشغال کرده و در جهت رعایت شیوه ترکیب‌بندی کل صفحه قرار دارد.» (همان: ۷۳-۷۱) این درحالی است که رنگ‌های طبیعی‌تر به کار رفته در نگاره «کشتن بهرام گور اژدها را» دوره آل مظفر (تصویر ۲)، نشان از حاکم بودن یک نور طبیعی محیط در نگاره دارد. درخشش رنگ‌ها در نگاره‌های این دوره و خلوت بودن فضای ترکیب‌بندی، حس موجود در تصویر را بیشتر منتقل می‌کند. بهره‌نبردن از هرگونه تمهیدات بصری خاص دوره پیشین، چون بافت‌های ترسیمی

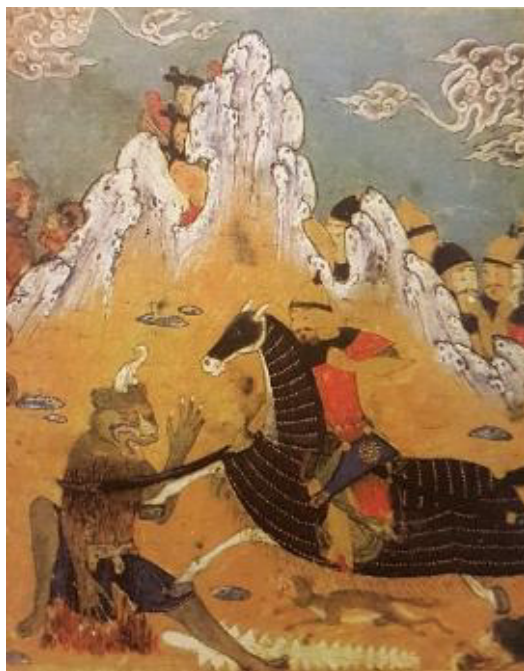
متنوع، شدت همجواری و روی هم افتادگی عناصر و غیره، از جمله ویژگی‌هایی است که در گذر تاریخی، نگاره‌های این دوره را به شکلی بسیار بی‌پیرایه درآورده که گویی در خدمت نمایش واقعیت روایت بوده و لذا از این حیث، شاهنامه‌نگاری از منظره‌پردازی صرف گذشته و به دنیای مفاهیم قدم می‌گذارد. در این نگاره، رنگ‌بندی اژدها با رنگ آبی و نارنجی در هم نشینی با خط‌های اسلیمی وار و پیچ‌وتاب در اطراف بدن او نمایی بسیار زنده و متحرک را می‌نمایاند. «رابطه هم‌نشینی یا رابطه نحوی، رابطه‌ای از نوع ترکیب، میان الفاظی است که در یک زنجیره کلامی در کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند.» (بی‌رویش، ۱۳۷۴: ۱۳). در اینجا، هم‌نشینی عناصر مبتنی بر روابط ترکیبی در یک زنجیره تصویری، جذابیت نگاره در این دوره را خاصه بر رنگ‌بندی و فضاسازی خاصی معطوف و استوار کرده است. از سوی دیگر، نگاره «رستم در خوان سوم» در دوره تیموری (تصویر ۸) دارای طیف وسیعی از رنگ‌بندی زنده و شاداب است.

افزون بر این، نگاره‌های این دوره را نیز می‌توان در سطح ساختاری‌ترین محور ترکیب‌بندی متقارن نگاره‌های مکتب شیراز در نظر گرفت. «ترکیب‌بندی متقارن - با قدمتی دیرینه در هنر ایران - به‌عنوان ترکیب غالب در مکتب نگارگری شیراز، واضع چنان برخوردی است که پویایی و تحرک را - حتی در صحنه‌های رزم - چون شمایل عرضه می‌دارد.» (زارعی فارسانی و قاسمی اشکفتکی، ۱۳۹۸: ۲۶) از سوی دیگر، ترکیب درختان، ابرهای آسمان لاجوردی، گل‌ها و بته‌ها و صخره‌بندی‌ها، جملگی از خصوصیات سبک شیراز در این دوره است.

همچنین، نکته مهم دیگر آنکه، ویژگی‌های ترکیب‌بندی نگاره‌های این دوره در طول زمان، بردوسویی چیدمان عناصر و کادربندی شگرف استوار شده است؛ چنان‌که نگاره «کشتن اژدها توسط رستم» (تصویر ۱۴) واجد شکل‌بندی و کادر آزاد یا باز است و به عبارت دیگر، عناصر با آزادی و راحتی بیشتری درون قاب قرار گرفته و گاهی از محدوده کادر نیز خارج شده و برواق‌گرایی تصویر افزوده‌اند. در حالی که برخی نگاره‌ها چون «کشته شدن دیو به دست رستم» دوره تیموری (تصویر ۱۶ و ۱۷) دارای شکل‌بندی و کادرهای محدود و بسته‌ای است و گویی عناصر خودبسنده و قائم‌به‌ذات است و چنان با دقتی چیده شده‌اند که گویی همه عناصر مهم کادر را در بر گرفته‌اند؛ اما خصوصیات



تصویر ۱۷. گشته شدن دیوسپید به دست رستم، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانه ملی پاریس (همان: ۲۷۲)



تصویر ۱۸. هوشنگ دیوسپاه را می کشد، شاهنامه، شیراز، ۸۴۴ق، کتابخانه ملی پاریس (همان: ۲۷۰)

مشترک و کلی مکتب شیراز را اغلب در تمایل نگارگران به تصاویری با ترکیب بندی های پرتراکمی می توان یافت که در عین حال تأکید بر دو یا سه عنصر بصری حاکم را داراست. به نحوی که گویی نگارگر می خواهد موضوعاتش را در کنار عناصر پیرامونی نشان دهد و بین آنها نسبتی برقرار کرده و ذهن بیننده را نیز معطوف به عناصر اصلی کند که بیانگر وجه اندیشمندانه کار اوست.

### ب. بعد نمایی

از جنبه های بعدمندی نیز، هماهنگی توأمان عناصر پیش زمینه و پس زمینه بیانگر گریز نگارگر از فضاهای تصویری تخت و هم سطح و توجه او به پلان بندی عناصر و علاقه مندی به رؤیت پذیر کردن روایت ها در فضایی بعدمند است. در نگاره های دوره آل اینجو، عناصر از دیدگاه مکانی بسته تراست و به صورت آشکاری در سطح محورهای افقی گسترده شده است؛ مانند نگاره «جنگ اسفندیار با سیمرغ» (تصویر ۱۶). گویی پیکرهای زمخت و درشت به پس زمینه نقش دار سرخ یا زرد درخشان چسبیده اند. «هیچ حجم یا



تصویر ۱۶. کشتن رستم دیوسپید را، شاهنامه، شیراز، ۸۰۰ق، کتابخانه چستربیتی، دابلین (آزند، ۱۳۹۲: ۲۱۲)

(تصویر ۱۸) دوره تیموری می توان یافت. در این نگاره ها، نماهای باز عناصر اطلاع رسانی بیشتری را در اختیار مخاطب گذاشته و موجب تشدید وجه واقع گرایانه موضوع می شود.

### جهت نمایی

در تحلیل لایه تجسمی نگاره های مکتب شیراز، می توان گفت که نگاره های این مکتب، بیش از هر چیز با هم نشینی روابط مکانی در ارتباط است و در این میان، جهت مندی نگاره ها در محور مرکز نمود یافته است. آن چنان که می توان عناصر مرکزی را اصلی و حواشی تصویر را فرعی پنداشت. به عبارت دیگر، نگاره های مکتب شیراز به غایت مرکزگراست

عمقی در فضای تصویری القانمی شود» (پاکباز، ۱۳۷۹: ۶۸)؛ اما بعدنمایی عناصر را در ایجاد عمق میدان ها و افق جداکننده زمین و آسمان، بیش از همه در نگاره «رستم در خوان سوم» (تصویر ۸) و «هوشنگ دیوسپاه را می کشد»

و این بدین معناست که نگارگر عناصر اصلی و موضوعات اساسی را در کانونی‌ترین فضای کادر می‌گنجانند تا در معرض دید قرار گیرند.

نگاره «نبرد اسفندیار با سیمرغ» دوره تیموری (تصویر ۱۵) از این دست نگاره‌ها به حساب می‌آید؛ لذا جهت‌نمایی فرصتی است که در نگاره‌های مکتب شیراز منجر می‌شود همواره عناصر تصویری منفرد در ترکیب با یکدیگر، کلی معنادار را به وجود آورده و روایت تصویری سازمان‌یافته‌ای را جلوه‌گر کند. «ما برای بیان منظور خود از نشانه‌های زبانی منفرد استفاده نمی‌کنیم، بلکه گروه‌هایی از نشانه‌ها را به کار می‌گیریم که در ترکیب‌های پیچیده‌ای که خود نشانه هستند سازمان یافته‌اند.» (Saussure, 1983: 127)

### رویکرد در زمانی

«رویکرد در زمانی این زمینه را فراهم می‌آورد تا یک اثر هنری یا جنبه‌هایی مشخص از یک اثر هنری را در ارتباط با زمینه کلی نظام مورد بررسی قرار داده و به این ترتیب نوعی تغییر تاریخی را منتقل نماید.» (کلی، ۱۳۸۳: ۳۵). برای این اساس، از آنجا که دیدگاه در زمانی به توسعه تکاملی نشانه‌ها در طول زمان اشاره دارد و بررسی آنها در ابعاد گذر تاریخی صورت می‌گیرد، لذا ویژگی‌های رویکرد در زمانی نیز، به نوبه خود، نقطه عطفی است در شکل‌گیری نگاره‌های مکتب شیراز؛ چراکه رویکرد در زمانی همواره از جمله محورهای مهم در نمود و جلوه‌گری نقش زمان در نگاره‌های این مکتب است که به زبانی تصویری بر تقویت اثرگذاری روایت داستان‌ها می‌افزاید. «تحلیل در زمانی بر تسلسل پیشامدها که روایت قصه را می‌سازد تأکید دارد.» (آسابرگر، ۱۳۸۷: ۳۱) برای این اساس، احوال فرهنگی و اجتماعی در سه دوره متمایز آل اینجو، آل مظفر و تیموری، از جمله عواملی هستند که در ایجاد تغییر و تحولات سبک و سیاق نگاره‌ها و تقویت روایت مندی آنها نمودی آشکار داشته و از اهمیت بسیاری برخوردارند که خود استوار بر دو رکن اساسی هستند: «۱. پدیدارهای اجتماعی و فرهنگی موضوع‌ها یا موارد با معنا هستند و از این رو در حکم نشانه‌اند؛ ۲. آنها دارای گوهری در خور نیستند، بل صرفاً در زمینه مناسباتی که با یکدیگر می‌یابند، قابل تشخیص می‌شوند و از این رو الگوی آنها نشانه‌های زبانی است.» (احمدی، ۱۳۹۲: ۲۱۸)

### الف. احوال فرهنگی و هنری

مکتب نگارگری شیراز حاصل تعامل سالیان دراز احوالاتی

است که در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی رخ داده است. «مکتب شیراز پدیده‌ای نیست که یک شبه فراز آمده باشد؛ بلکه حاصل تعامل سالیان دراز نیروهایی است که در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و فرهنگی فعال بوده‌اند.» (آزند، ۱۳۹۳: ۱۵) در طول این سالیان، مکتب شیراز در قلمرو هنرهای کتاب‌آرایی با بهره‌یابی از وراثت تاریخی پیش از اسلام خود، هنرهای بسیاری از جمله هنر تصویری خود در قالب نگارگری را به مرحله تازه‌ای هدایت کرد. مهم آنکه، دوره آل اینجو بر آرمان‌های ایرانی پیش از اسلام و به ویژه شاهنامه نگاری، تأکید کرده و از این رو مکتب نگارگری شیراز در ابعاد فرهنگی روزگار خویش، رنگ و صبغه ایرانی یافته است.

بدین ترتیب سنت شاهنامه نگاری بسطی در خور یافته و به توسعه فرهنگ ایرانی در دوره آل مظفر و همچنان در نگارگری شاهنامه یاری رساند. با ورود تیموریان به صحنه نگارگری مکتب شیراز، سبک‌های خلاقانه با گرایش‌های ایرانی در آمیخت و ترکیبی نو آفرید. «سنت نگارگری شاهنامه‌های کوچک آل اینجو در شاهنامه سال ۷۷۱ ق آل مظفر متحول و پرورده‌تر گردید و این سنت هنگامی که در شاهنامه ابراهیم سلطان به کار گرفته شد، به مرحله زیبایی خود وارد شد و نگاره‌های ظریف و دل‌نشینی از بابت رنگ‌بندی، ترکیب‌بندی، صفحه‌آرایی و پیکرنگاری و منظره‌پردازی و حتی بیان وقایع و خصوصیات روایی به وجود آورد.» (آزند، ۱۳۹۳: ۲۸۳) بنابراین نگاره‌های مکتب شیراز در دوره تیموری از نظر سبک و سیاق، در حقیقت آمیزه‌ای از خصوصیات اساسی نگارگری آل مظفر و آل جلاپرو ارائه ترکیبی دل‌نشین از خصوصیات آنهاست. به عبارت دیگر، جان‌نشین شدن منظر زیبا و تغزلی و رنگ‌بندی‌های شگرف در نگاره‌های دوره تیموری که بعدها در نگارگری هرات هم اثر گذاشت، ترکیب‌بندی‌های زیبا و استادانه‌ای پدید آورد که بر ارزشمندی نگاره‌های این دوره افزود. «روابط جان‌نشینی به تعیین ارزش یک مقوله خاص در متن کمک می‌کند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۱۵۵) در تأکید بر وجود ارزشمندی روابط میان عناصر تصویری در نگاره‌های دوره تیموری مکتب شیراز، همین بس که جامه برونمای رستم در «نگاره کشتن اژدها توسط رستم»، حاکی از افزون‌القای مفهوم مدنظر از سوی نگارگر است؛ در واقع هدف نگارگر شیراز دستیابی به یک زبان بصری ناب برای القای مفاهیم متن بوده است.

نگفتم که امشب به من برشتاب

همی باش تا من بجنیم ز خواب

سوم ره به خواب اندر آمد سرش

ز بربیان داشت پوشش برش (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶۲۵)

### ب. احوال اجتماعی و سیاسی

جامعه شیراز در دوره‌های متوالی از طبقات اجتماعی متعددی چون اهل قلم، اهل شمشیر، پیشه‌وران و کشاورزان و غیره تشکیل شده که یا از ارکان و نیروهای دولتی به حساب آمده یا مرکب از اقوام و قبایلی که تحت ریاست یک خان به دور هم جمع آمده بودند. «نکته قابل توجه آنکه، احوال اجتماعی جامعه شیراز در نگاره‌های مکتب آن نیز نمود داشته است. در نگاره‌های مکتب شیراز، بارها اهل شمشیر و عملکرد آنها در جنگ‌ها و قلعه‌گیری‌ها تصویر شده است.» (آژند، ۱۳۹۳: ۲۱۰) در دوره آل اینجو و آل مظفر، گشایشی در امور اقتصادی و تجاری نیز صورت گرفت که به دنبال آن پیشرفت هنرها حاصل شد. آن چنان که کالاهای هندی وارد شیراز شده و از آنجا به خراسان و آذربایجان و تا ماوراءالنهر و دریای مدیترانه رفته و کالاها و جامه‌های منقوش و پر نقش و نگار، بر رواج و گسترش عناصر تصویری فرهنگ‌های اجتماعات متفاوت بسیار اثر گذاشت. در پی دادوستدهای اجتماعی، نگاره‌های مکتب شیراز در دوره آل اینجو، علی‌رغم دربرداشتن ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی، از حضور عناصر چینی‌وار نظیر نقش مایه سیمرخ، اژدها و اشکال گیاهان در پیش‌زمینه ترکیب‌بندی‌های خود بهره برده است. «در نگاره‌های مکتب شیراز، ویژگی‌ها و خصوصیات ایرانی بسی شدید بود، گرچه در آن می‌توان عناصر چینی‌واری را نیز سراغ گرفت.» (Stchoukin, 1936: 93) بنابراین تأثیرات، در دوره آل مظفر، نگاره‌های آکنده از جلوه‌های طبیعت، انبوه علفزار، گلستان و باغ و پرندگان جانشین شیوه‌های طبیعت‌پردازی در دوره آل اینجو گشت. تحلیل جانیشینی شامل مقایسه هر کدام از دال‌های حاضر در متن با دال‌های غائبی است که در موقعیتی مشابه امکان انتخاب آنها به جای دال حاضر وجود داشت. «ساختار جانیشینی، رابطه‌ای از نوع انتخاب و جایگزینی، میان هریک از الفاظ یک زنجیره کلامی با الفاظی است که می‌توانند جایگزین آنها شوند.» (Crystal, 1992: 286) نگاره شاهنامه سال ۷۷۱ (تصویر ۲) از نمونه‌های بارز سبک آل مظفر در مکتب شیراز است. بعضی از نقش‌مایه‌های چینی از جمله اژدهای آبی و طلایی نمودی است از اینکه تأثیرات چینی در این دوره

نیز بر احوالات نگارگر و تصویرگری وی اثر گذارده است. از نگاره‌های این شاهنامه می‌توان فهمید که تأثیرات چینی از آذربایجان وارد شیراز شده، ولی در اینجا پخته و پرورده شده و خصوصیات ایرانی پیدا کرده است. «بعید نیست که این تأثیرگذاری‌ها به وسیله هنرمندانی صورت گرفته که از تبریز به شیراز آمده بودند.» (آژند، ۱۳۹۳: ۱۳۳) با این تفاسیر می‌توان گفت که شیوه تصویرگری و قلم‌زنی نگارگران مکتب شیراز در طی دوره‌های متوالی تاریخی، متأثر از احوالات فرهنگی و اجتماعی، قراردادهایی صوری در مسیر خلق نگاره‌های خویش به کار گرفتند که اگرچه برخی قواعد و اصول به عنوان پای بست نگارگری این مکتب ثابت و ماندگار باقی ماند، در عین حال، نحوه دگرگونی طریق آنها در هر دوره و میزان تأثیر بر آثار دوره‌های پس از آن مشهود است. امری که خود گواهی است بر میزان اصالت اثری هنری و ماندگار. گویی در این سیر، از تصویری سخن رانده شد که پس از گذشت سال‌ها، از فرط نیرومندی و تکرارهای پیاپی دیگر، به چیزی چون یک کهن‌الگوی بصری یا دست‌کم یک نماد بدل شده‌اند. «همین دیالکتیک وابستگی به ضابطه و گسست، از مهم‌ترین مشخصه آثار هنری پیش روست.» (احمدی، ۱۳۹۴: ۲۱۶)

### نتیجه‌گیری

رهیافت حاصل از انجام این پژوهش، روشن کرد که عنصر زمان در سیر رسانه‌ای مکتب نگارگری شیراز دارای نقشی اساسی است که مفهوم‌سازی زمان و باز نمود آن در نگاره‌های این مکتب در پاسخ به پرسش اول، بر انواع زمان‌های خطی، کیفی، زبانی، روایی و مکانی استوار است. آن چنان که «زمان خطی» از یک سو در روابط بین عناصر درون قاب برقرار است و از سوی دیگر، به موجب رابطه بینامتنی با گذر از متن کلامی به متن تصویری و گذر به بیرون از قاب، امکان دریافت روابط خطی بین بخش‌های مختلف قاب تصویر را ممکن می‌کند که می‌توان همواره بر مبنای آن، مسیر گذر زمان و رویداد حوادث را دریافت کرد. این در حالی است که «زمان مکانی» خود را در انواع وجه خطی، کلانی، ارتجاعی و غایتی در درون نگاره نشانده و «زمان روایی» نیز در دو سویی عوامل روایت‌کننده و روایت‌شده، نه تنها به واسطه نگارگر (روایت‌کننده) به نمایش گذارده شده است، بلکه وابسته به نمایش رخداد حادثه‌ها و کنش‌های روایت‌شده از سوی راوی اصلی داستان است. در «زمان زبانی»، درک

زمان، نه در درون قاب، بلکه از بیرون قاب و به واسطه لایه‌های متنی و زبانی دیگر و تداعی‌هایی صورت می‌گیرد که به واسطه زبان شکل گرفته و به عبارتی عنوان نگاره در خوانش روایت وار زمان آن، نقشی اساسی دارد. در این سیر، سخن از «زمان کیفی» که به میان می‌آید، بر جنبه‌های درونی و عاطفی اشاره دارد؛ در آن هنگام که نگارگر به منظور نمایش کیفیت عاطفی نگاره در به تصویر کشیدن آن و تقویت اثرگذاری بر مخاطب قلم می‌زند. گذشته از وجود انواع نقش زمان در نگاره‌های مکتب شیراز، در پاسخ به پرسش دوم، نتایج نشان داد که مبتنی بر «رویکرد هم‌زمانی»، عناصر تصویری در نگاره‌های دوره‌های آل اینجو، آل مظفر و تیموری، مستقلاً از مؤلفه‌های موقعیت‌نمایی، جهت‌نمایی و بعدنمایی برخوردارند که هم‌زمان در مناسبت با سایر اجزاء و عناصر به کار رفته‌اند. «رویکرد در زمانی» نیز امکان تفسیر نگاره‌های مکتب شیراز در سه دوره متوالی تاریخی را فراهم کرد که خصوصیات آن را از حیث رخدادها و احوالات فرهنگی و اجتماعی و در قالب متنی تبیین پذیر کرد که بخشی از یک نظام تاریخی به حساب می‌آیند.

#### پی‌نوشت

- 1 Synchrony
- 2 Diachrony
- 3 Approach Semantique Diachrony
- 4 Approach Semantique Synchrony
- 5 Syntagmatic
- 6 Intratextual

#### منابع

- آزاد، یعقوب (۱۳۹۳) *مکتب نگارگری شیراز*، تهران: آثار هنری متن.
- آسابرگر، آرتور (۱۳۸۷) *روش‌های تحلیل رسانه‌ها*، ترجمه پرویز اجلالی، تهران: دفتر مطالعات رسانه‌ها.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و هرمنوتیک*، تهران: گام نو.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۲) *ساختار و تأویل متن*، تهران: مرکز.
- \_\_\_\_\_ (۱۳۹۴) *از نشانه‌های تصویری تا متن: به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری*، تهران: مرکز.
- بی‌برویش، مانفرد (۱۳۷۴) *زبان‌شناسی جدید*، ترجمه محمدرضا باطنی، تهران: آگاه.
- پاکباز، رویین (۱۳۷۹) *نقاشی ایران از آغاز تا امروز*، تهران: زرین و سیمین.
- چندلر، دانیال (۱۳۸۷) *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه مهدی پارسا، تهران: سوره مهر.
- دینه‌سن، آنه‌ماری (۱۳۸۹) *درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمه مظفر قهرمان، آبادان: پرسش.
- ریخته‌گران، محمدرضا (۱۳۹۲) *هنراز دیدگاه مارتین هیدگر*، تهران: فرهنگستان هنر.

- زارعی فارسانی، احسان؛ قاسمی اشکفتکی، مریم (۱۳۹۸) «ترکیب‌بندی در نگارگری ایرانی با تأکید بر مضمون و اصول سنت‌های تصویری»، *جلوه هنر*، ۱۱(۲): ۴۲-۲۱.
- سجودی، فرزانه (۱۳۹۰) *نشانه‌شناسی: نظریه و عمل: مجموعه مقالات*، تهران: علم.
- شعیری، حمیدرضا (۱۳۹۶) *تجزیه و تحلیل نشانه - معناشناختی گفت‌مان*، تهران: سمت.
- عرب‌زاده، جمال؛ پیوندی، پرهام (۱۳۹۷) «بررسی زمان و مکان در نگاره‌های شاهنامه بایسنقری، با رویکرد پدیدارشناسانه»، *کیمیای هنر*، ۷(۲۶): ۸۴-۷۱.
- فردوسی طوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۹) *شاهنامه فردوسی*، تهران: انتشارات تهران.
- کلی، مایکل (۱۳۸۳) *دائرة المعارف زیبایی‌شناسی*، تهران: مؤسسه فرهنگی گسترش هنر.
- گودرزی، مصطفی؛ کشاورز، الناز (۱۳۸۶) «بررسی مفهوم زمان و مکان در نگارگری ایرانی»، *هنرهای زیبا*، ۳۱(۳): ۱۰۱-۸۹.
- لیکاف، جرج (۱۳۸۳) *نظریه معاصر استعاره*، ترجمه فرزانه سجودی، تهران: سوره مهر.
- مسعودی امین، زهرا؛ مروج، الهه (۱۳۹۵) «تطبیق صحنه شکار آهو، بهرام‌گور و آژاده در شاهنامه‌های دوره ایلخانی»، *جلوه هنر*، ۹(۱): ۹۸-۸۷.
- مقیم‌نژاد، مهدی (۱۳۹۳) *عکاسی و نظریه: بررسی تطبیقی نظریه‌های ساختارگرا و پس‌ساختارگرا در نقد عکس*، تهران: سوره مهر.
- موسوی‌لر، اشرف‌السادات؛ اسحاق‌زاده تربتی، هانیه (۱۳۹۱) «مطالعه تطبیقی بُعد چهارم در نگارگری: نقاشی کوبیسم و طراحی نشانه»، *باغ نظر*، ۹(۲۰): ۳۵-۲۳.

#### References

- Ahmadi, B. (2001). *Structure and hermeneutics*, Tehran: Gam-e-no (Text in Persian).
- Ahmadi, B. (2013). *The Text-Structure and Textual Interpretation*, Tehran: Markaz (Text in Persian).
- Ahmadi, B. (2015). *From Pictorial Signs to the Teext: Toward the Semiotics of Visual Communication*, Tehran: Markaz (Text in Persian).
- Arabzadeh, J & Peyvandi, P. (2018). A Study of Time and Place in the Images of BAYSON-GORI ŠAHNAMA Using the Phenomenological Approach, *The Quarterly Periodical of The Advanced Research Institute of the Arts (ARIA), Kimiya-ye-Honar*, 26(7), 71-84 (Text in Persian).
- Asa Berger, A. (2008). *Media Analysis Techniques*, Translated by Parviz Ejlali, Tehran: Office of Media Studies (Text in Persian).
- Azhand, Y. (2014). *Maktab-e-Negargari-e-Shiraz*, Tehran: Asar e Honari Matn. (Text in Persian).
- Bierwisch, M. (1995). *New linguistics*, Translated by Mohammad Reza Bateni, Tehran: Agah Publications (Text in Persian).
- Chandler, D. (2008). *The Basics semiotics*, Translated by Mehdi Parsa. Tehran: Surah Mehr Publications (Text in Persian).
- Crystal, D. (1992). *An Encyclopedia Dictionary of Language and Languages*, U.S: Blackwell.



- Dinesen, A. (2010). *An Introduction to Semiotics*, Translated by Mozaffar Ghahraman. Abadan: Porsesh Publications (Text in Persian).
- Ferdowsi Tusi, A. (2010). *Shahnameh Ferdowsi*, Tehran: Tehran Publications (Text in Persian).
- Goudarzi, M. & Keshavarz, G. (2007). Study of Time and Place concept in Iranian Painting, *Honar-ha-ye-Ziba*, 31(31), 89-101 (Text in Persian).
- Kelly, M. (2004). *Encyclopedia of Aesthetics*, Translated by Mashiat Alayi, Tehran: Gostaresh-e-Honar Cultural Institute (Text in Persian).
- Lakoff, G. (2004). *The Conceptual Theory of Metaphor*, Translated by Farzan Sojudi, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
- Masoudi Amin, Z. & Moravej, E. (2016). A Comparative Study of Hunting Deer Scene, Bahram Gur and Azadeh in Shahnameh Scripts of Ilkhani Era, *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 9(1), 87-98. doi: 10.22051/jjh.2017.9714.1101 (Text in Persian).
- Metz, C. (1977). *Essais sur la signification au cinema*, (Vol 1), France: Klincksieck.
- Moghimnejad, M. (2014). *Photography and Theory: Structuralism and Poststructuralism in Photo-Criticism: A Comparative Study*, Tehran: Sure Mehr Publications (Text in Persian).
- Mousavilar, A. & Eshaghzadeh Torbati, H. (2012). Comparative Study on the Fourth Dimension in Persian Painting, Cubism Painting and ITS Status in Graphic Design, *The Monthly Scientific Journal of Bagh-e Nazar*, 20(9), 23-35 (Text in Persian).
- Pakbaz, R. (2000). *Iranian Painting: from Prehistoric Era to the Present Day*, Tehran: Zarin va Simin (Text in Persian).
- Parret, H. (1988). *Le sublime du quotidien*, Paris-Amsterdam, France: John Benjamins Publishing.
- Rikhtegaran, M. (2013). *Art from Martin Heidagger's Point of View*, Tehran: Iranian Academy of the Arts (Text in Persian).
- Saeed John, I. (1997). *Semantics*, Oxford: Blackwell Publishers.
- Saussure, Ferdinand. (1983). *Course in General Linguistics*, Translated by Roy Harris, London: Duckworth.
- Shoeiri, H. (2017). *Symptom Analysis - The Semantics of Discourse*, Tehran: Samt Publications (Text in Persian).
- Sojudi, F. (2011). *Semiotics: Theory and Practice: Researches*, Tehran: Elm (Text in Persian).
- Stchoukine, I. (1936). *La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les ilkhans*, Bruges.
- Zarei Farsani, E. & Ghasemi Eshkoftaki, M. (2018). Composition in Iranian Painting with Emphasis on the Theme and Principles of Visual Traditions, *Glory of Art (Jelve-y Honar) Alzahra Scientific Quarterly Journal*, 11(2), 21-42. doi: 10.22051/jjh.2018.18337.1311 (Text in Persian).

## The Role of Time and its Relation with Synchrony and Diachrony Approach In Shiraz School of Painting<sup>1</sup>

Setareh Ahsant<sup>2</sup>

Amir Reza Estakhrian Haghghi<sup>3</sup>

Received: 2021-04-15

Accepted: 2021-11-07

### Abstract

As a visual medium that produced stylistically distinct illustrations during Injuid, Muzaffarid, and Timurid eras, the Shiraz School of miniature featured a visual language that can be considered different from other schools in terms of continuity, empiricism, and the role of time. The present research proposes that if time is seen as a major contributor to the stylistic flourishing of the school, then its characteristics can be studied both synchronically and diachronically. The synchronic and diachronic approaches allow visual texts, such as miniatures, to be analyzed on the level of a specific period of time or a sequence of different periods, with the latter approach also enabling us to understand how each unit of a visual text has evolved in different situations. What makes them so significant is that they can be used to distinguish two types of semantics in a given visual text. Illustrations created throughout the active years of the Shiraz School-to be a tightly-composed scene, a landscape, or a portrait-can be analyzed using synchronic semantics, often with the purpose of exploring their intended meaning. Also, diachronic semantics makes it possible to analyze how the meaning of an illustration has evolved over time. Aiming to explore the role of time in Shiraz School miniatures and in relation to the synchronic and diachronic approaches, this research tries to answer the following: "In what ways can time be conceptualized and represented in a miniature, and how can the synchronic and diachronic approaches be employed to lay out the visual language of miniatures and to explore their evolution through history respectively?" Reviewing the existing literature and visual evidence, this descriptive/analytical research first studies different roles of time in a qualitative way, and then explores the distinct synchronic and diachronic approaches before analyzing and comparing their features in the context of Shiraz School illustrations and the associated factors. The population consists of illustrations depicting historical and epic scenes from Shahnameh, as they best represent the overall style of the diverse works created throughout the three periods of the Shiraz School. Results suggest that the role of time in Shiraz School miniatures emphasizes not only the importance of learning about linear, qualitative, linguistic, narrative, and spatial times, but also the necessity of understanding how sociocultural affairs affected the illustrations' composition, use of perspective, and way of guiding the viewer's gaze.

Valuable writings and research were considered in the course of conducting this research that from which one can refer to the article: "The Semiotics of Time and the Passage of Time: A Comparative Study of Verbal and Visual

1. DOI: 10.22051/JJH.2021.35768.1631

2-Assistant Professor, Visual Communication Department, Apadana Institute of Higher Education, Shiraz, Iran (Corresponding Author). Email: [st.ahsant@gmail.com](mailto:st.ahsant@gmail.com)

3-Assistant Professor, Department of Information Technology, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Shiraz, Iran. Email: [amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir](mailto:amirestakhrian@iaushiraz.ac.ir)

Works” Written by Farzan Sujoudi (1390) noted that is close enough to the topic at hand. Article "Investigating the Concept of Time and Place in Iranian Painting" The work of Mustafa Goodarzi and Elnaz Keshavarz (2007) In expressing the particular view of the Iranian painter to the analysis of two concepts of time and place and how to reduce and eliminate the physical use of these elements by mentioning examples. Also Jamal Arabzadeh and Parham Peyvandi (1979) in the article "A study of time and place in Bayesnagari's Imaginary Pictures, with a phenomenological approach" Studying Shahnameh's paintings based on phenomenological approach through which the mechanism of the artist's consciousness and perception of the phenomena of time and place and its impact on the creation of the work. With these explanation, despite some research on the concept of time in Iranian painting, So far, its role and importance have not been considered especially in the Shiraz School of Painting, with the focus on explaining the types of time and analyzing synchronous and simultaneous approaches And this is an indication of the novelty of the present study.

The results showed that “time” had a central role in the medium development of Shiraz School. To answer the first question it should be said that the conceptualization and representation of time in the miniatures of the school are based on the linear, qualitative, linguistic and narrative times as well as spacetime. Accordingly, “linear time” is established in the relations of in-frame elements and on the other hand, it allows understanding the linear relations of different parts of the frame through intertextuality with the passage from the written text to the visual text and to outside of the frame. The passage of time and the occurrence of the events can be always understood in this way. However, “spacetime” includes linear, macro, reflexive and teleological aspects found in the miniature. Moreover, “narrative time” is not only displayed by the miniaturist (narrator) in the narrator/narrated binary, but is also dependent on the portrayal of the occurrence of the narrated events and interactions by the main narrator of the story. In “linguistic time”, time is perceived not in the frame but outside of the frame and through textual and linguistic layers as well as associations made using language. In other words, the title of the miniature is substantially crucial in narrative reading of its time. Through this development, “qualitative time” refers to the internal and emotional aspects when the miniaturist paints the work to display the emotional quality of the miniature and reinforce its effects on the audience. In addition to the presence of different times in the miniatures of Shiraz School, the results indicated that based on the “synchronic approach”, the visual elements in the miniatures of the Injuids, the Muzaffarids, the Timurids separately possess positionality, directionality, and dimensionality, used in relation with other components and elements. In positionality, the common and general characteristics of Shiraz School can be found often in the tendency of miniaturists to use images with highly compressed compositions, emphasizing two or three dominant visual elements at the same time. It seems that the miniaturists sought to display their topics beside the surrounding elements, forming a relation between them and directing the viewer’s attention to the main elements, which express the intellectual aspect of the works. The simultaneous harmony of the background and foreground elements of the miniatures is characteristic of dimensionality and indicate the miniaturists’ tendency to escape flat visual spaces and attention to element planning. This also demonstrates the miniaturist’s interest in making the narratives visible in a dimensional space. Furthermore, directionality is an opportunity in the miniatures of Shiraz School to form a meaningful whole from the combinations of separate visual elements, resulting in an organized visual narrative. “Synchronic approach” allowed interpreting miniatures of Shiraz School in three consecutive historical periods and explaining the characteristics in terms of events and sociocultural conditions in the form of a text that is part of a historical system. Therefore, it was revealed that Shiraz School had different miniatures during the Injuid, the Mozaffarid, and the Timurid eras, and the visual language of the works were analyzed in terms of continuity and empirical contexts focusing on the importance of the role of “time” in an expression different from other artistic schools. In this regard, synchronic and diachronic approaches were used for textual-visual analysis of the miniatures in a particular time or consecutive layers of time. Put differently, synchrony was used to analyze the visual elements used together in relation with other components and elements, and diachrony was used to study the elements in the form of a text that is part of a historical system. Thus, aiming to analyze the role of “time” in the miniatures of Shiraz School, the study questions were answered using synchrony and diachrony.

**Keywords:** Shiraz School, Miniature, Time, Synchrony, Diachrony.