Journal of Visual Art Studies

An Analysis of Narrative Patterns in the Works of Pioneers of Contemporary Iranian Painting Within the Framework of Simpson's "Theory of Point of View"

Mehdi Parastar Shahri

1. Corresponding author Assistant Professor, Department of Visual Arts, Faculty of Art and Architecture, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. Email: parastar@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Scientific Research Article

Article history:
Received:
25 December 2023
Received in revised form:
27 May 2024
Accepted:
26 June 2024

Keywords:
Structuralism
Narratology
Narrative Pattern
Pioneers of Contemporary Iranian Painting
Simpson's Theory of Point of View.

ABSTRACT

In the tradition of Iranian painting, narrative patterns have been based on the most esteemed literary texts. These patterns underwent significant transformation with the advent of modernism in Iranian painting. The present research aims to analyze, identify, and delineate the narrative patterns in the works of pioneers of contemporary Iranian painting during the 1940s and 1950s, based on Simpson's "Theory of Point of View." This theory comprises spatial point of view, temporal point of view, and psychological point of view. Accordingly, the research question is formulated as follows: How can the narrative patterns in the works of pioneers of contemporary Iranian painting be explained within the framework of Simpson's "Theory of Point of View"? Employing a descriptive-analytical method and a comparative approach, this study examines selected works gathered through documentary and library research, as well as direct observation. Based on the findings and evaluations, the results indicate that the narrative pattern in the works of the pioneers of contemporary Iranian painting (1940s and 1950s) is primarily based on psychological point of view and distinct personal expression. This reflects a greater tendency among modernist Iranian painters toward technical and executive experimentation. The narrative pattern in the works of Jalil Ziapour, Javad Hamidi, and Ahmad Esfandiari exhibits a coherent narrative tone, emphasizing psychological point of view. However, this coherence, as a narrative model among other painters of these two decades, is accompanied by fragmentation and disjunction in the point of view.

Cite this article Parastar Shahri, Mehdi. An Analysis of Narrative Patterns in the Works of Pioneers of Contemporary Iranian Painting Within the Framework of Simpson's "Theory of Point of View", *Journal of Visual Art Studies*, (2024), 1(2), 143-162.
DOI: 10.22111/jart.0000.00000.0000

© Parastar Shahri, Mehdi.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan
DOI: 10.22111/jart.0000.00000.0000

DRAFT

دوفصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات هنرهای تجسمی

Extended Abstract

The beginning of the process of painting in the history of Iranian visual art was based on written literature. Literature is included different aspects such as religion, history, customs, laws and traditions, and many others. In this territory, therefore, literature is the most popular subject that is offered and found so as many people follow it. Meanwhile, painting has been put alongside the literature to reach high levels. The narrative patterns used in Iranian painting have been based on the most sumptuous literary texts. In addition to the connection with the text and story, the narratives have universal and influential messages. In the juxtaposition of literary narratives and consequently visual narratives in the history of Iranian visual art, it has had a familiar, diverse and structured effect. The procedure of the Iranian artists in the field of literature increased their need to get familiar with the literary language and conform to the literary narratives. These two forms of artistic creation are closely related not only in terms of insight but also in terms of aesthetics, and imagery in both is corresponded together. On the other hand, the evolution in literature has also had an equivalent effect on miniature, and the diversity and eye-catching expansion of Iranian miniature, with its dependence on precious literary texts, has always shown itself to be valuable and brilliant. The harmony between literary narratives, historical narratives and finally pictorial narratives has brought a unique and prominent collection in the tradition of Iranian pictorial art for years; A tradition that, in addition to expressing the desired literary pre-texts as best as possible, caused the creation of more lasting visual pre-texts in the history of Iranian art. With the arrival of modernism, and of course, the separation of Iranian painters and their patrons from literary texts, gradually the emergence and influence of narratives different from the traditional literary-pictorial narratives can be seen in Iranian painting art. This rupture caused the beginning of the replacement of modern and post-modern narratives unrelated to Iranian art and society. In Art of Modernism, Sandro Becola describes the criteria of his research on modernism in Western painting, which is based on three main theses: The first thesis - combining the objective and the subjective matter is the determining condition of any artistic experience. The second thesis - Modernism as an independent cultural era with a specific paradigm begins around 1870 and shows a coherent, continuous and meaningful evolution. The third thesis - the evolution of modernism art is characterized by four fundamental attitudes (realistic, structural, romantic and symbolic) (Bekola, 2017: 13). What can be considered in Bekola's analysis is the structurality of the evolution of modernism in Western painting. Iranian painting in the 20s to 30s achieved different works from the past traditions. These achievements were mostly in the direction of modern recognizing in technique and execution. The creation of modernist works was not done based on the society's origin and needs or development of creativity and innovation. In fact, the contemporary artist promoted these new trends in order to present himself in global interactions. Modernist developments that were not continuous and interpreted this new trend in contemporary Iranian painting without observing the structures of modernism and with a wrong definition. This caused the modernist painter to pay attention to visual aesthetic and neglect the content of the work. The contemporary Iranian painter was no longer the narrator of the tradition and his different point of view towards the upcoming phenomena. It seems that the current situation of Iranian contemporary painting is completely devoid of narrative, custom and history (Afsarian, 1394: 222). Not modifying this growing trend will certainly cause a lot of damage to Iran's image system. In this research, using the framework of Simpson's "narrative point of view" theory, while drawing the image of the narrative method in contemporary Iranian painting (20s to 30s), has been investigated and analyzed the source of painters' creativity, and it's a cue for better seeing the narratives in the visual and growing society of Iran. Based on the scientific and generalizable narrative framework and model that like learning the principles and basics of painting can open its way to contemporary art discussions as in the past, this question has been formulated: How can it be explained the narrative model in the works of the pioneers of contemporary Iranian painting in the framework of Simpson's "narrative perspective"? This research is theoretically useful for artists, students and researchers in the art field, and from a practical point of view, it will be functional for the creators and artists in the painting field. In terms of its purpose, this article is fundamental theoretical and belongs to the category of qualitative research based on the

content analysis approach. Collecting the required information is through documentary based and desk research through observation of works. The tool for collecting information is computer scanning equipment and identifiers and viewing the collected works.
The research community consists of 100 examples of the pioneers' works of contemporary Iranian painting in the 20s and 30s, among which 13 works by eight artists were selected in a purposeful way. In the first step, the review and collection of literature review has been done. After explaining Simpson's views on "narrative perspective", the characteristics of the research population are explained and the selected works are analyzed. Based on the analysis, the findings of the research in examining the narrative pattern in the pioneers' works of contemporary Iranian painting (20s and 30s) in the context of Simpson's narrative point of view show that from a spatial perspective, the works of Ziapour, Hamidi, Esfandiari, Javadipour and Ameri, have a specific position, while the works of Yektai, Pezeshknia and Kazemi have an uncertain spatiality. In relation to temporality, except in the works of Yektai, Pezeshknia and Kazemi, other works have a representation of the process of time and usually are expressed by color. The interesting point in the time view formed by Hossein Kazemi is the retrospective approach. Also, the psychological approach formed in the works of Ziapour, Hamidi, Esfandiari, Yektaei, Pezeshknia and Kazemi has been emphasized and has led to the creation of a personal narrative tone. However, based on the theoretical framework of the research, in some works, the lack of connection between the spatial and temporal perspectives has caused distress and incoherent narrative tone. The works of Javadipour and Ameri have a consistent narrative tone, while they have not presented a distinct and new psychological perspective. In the end, the narrative model in the works of Jalil Ziapour, Javad Hamidi and Ahmad Esfandiari can be considered successful in terms of Simpson's narrative perspective. In addition to respecting the spatial and temporal perspective, these works have a consistent narrative tone and the painter was able to create personal and distinctive works by emphasizing the psychological perspective. Considering that in this research, the analysis of Iranian contemporary paintings in the 20s and 30s is based on Simpson's narrative perspective, it is possible to analyze and evaluate the other artists' works and periods of Iranian contemporary painting in other researches, and this issue can be useful in order to know more about different works and analysis.

دو فصلنامه علمی - تخصصی «مطالعات هنرهای تجسمی»

تحلیل الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در چارچوب «دیدگاه روایی» سیمپسون

مهدی پرستارشهری

نویسنده مسئول: استادیار گروه هنرهای تجسمی، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران.رایانامه: parastar@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: 1404/06/05
تاریخ ویرایش: 1404/08/07
تاریخ پذیرش : 1404/08/07

واژه‌های کلیدی:
ساختارگرایی
روایت‌شناسی
الگوی‌روایت
پیشگامان‌نقاشی‌معاصرایران
دیدگاه‌روایی سیمپسون.

چکیده

الگوهای روایت استفاده‌شده در سنت نقاشی ایرانی، بر فاخرترین متون ادبی استوار بوده است. با ورود مدرنیسم به ایران و شکل‌گیری نقاشی نوگرا، این الگوها دچار تحول شد. در این پژوهش با بهره‌گیری از چارچوب نظریهٔ «دیدگاه روایی» سیمپسون متشکل از دیدگاه مکانی، دیدگاه زمانی و دیدگاه روان‌شناختی، تلاش شده است به شناخت و تحلیل الگوهای روایی در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در دههٔ 20 و 30 شمسی پرداخته شود. در دیدگاه روایی سیمپسون، روایت با استفاده از ابزارهای زبانی تحلیل می‌شود. این روش که می‌توان آن را در مقولهٔ پژوهش‌های کیفی متن قرار داد، امکان تحلیل زاویهٔ دید را با استفاده از شناسایی نوع راوی و وجه مورد استفاده، در اختیار پژوهشگر قرار می‌دهد. بر این اساس، پرسش پژوهش عبارت است از اینکه الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در چارچوب «دیدگاه روایی» سیمپسون، چگونه قابل‌تبیین است؟ این پژوهش از حیث هدف، بنیادی بوده، در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی قرار می‌گیرد و به شیوهٔ توصیفی-تحلیلی انجام شده است. جمع‌آوری اطلاعات به روش کتابخانه‌ای انجام شده و ابزار گردآوری اطلاعات، فیش و تجهیزات پویشگری رایانه‌ای است. جامعهٔ پژوهش، آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در دههٔ 20 و30 شمسی است و تعداد 13 اثر از 8 هنرمند، به روش هدفمند انتخاب شده است. یافته‌ها و نتایج این پژوهش گویای آن است که الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در چارچوب دیدگاه روایی سیمپسون، بیشتر مبتنی بر استفادهٔ هنرمندان این دوره از دیدگاه روان‌شناختی و با تأکید بر بیان شخصی و متمایز بوده است.

استناد: پرستارشهری، مهدی. (1404). تحلیل الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در چارچوب «دیدگاه روایی» سیمپسون، *مطالعات هنرهای تجسمی*، 1(2)، 143-162.

DOI: 10.22111/jart.0000.00000.0000

© پرستارشهری، مهدی.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان

1- مقدمه

یکی از مهم‌ترین عوامل شکل‌گیری نقاشی در تاریخ هنر تصویری ایران، ادبیات نوشتاری بوده است. در ادبیات، بسیاری از آداب‌ورسوم، سنت‌ها، تاریخ و مواردی از این دست یافت می‌شود. ادبیات در ایران از مهم‌ترین و باارزش‌ترین حوزه‌هایی بوده که در سالیان طولانی و متمادی، رشد کرده و بالیده است. نقاشی ایرانی نیز برای دستیابی به یک عنوان و جایگاه رفیع، پهلو به پهلوی ادبیات زده است. الگوهای روایت[1] استفاده‌شده در نقاشی ایران، بر فاخرترین متون ادبی استوار بوده است؛ روایت‌هایی که علاوه بر ارتباط با متن و داستان نقل‌شده، دارای پیام‌هایی جهان‌شمول و تأثیرگذار بوده‌اند. در کنار هم قرارگرفتن روایت‌های ادبی و به تَبَعِ آن روایت‌های تصویری در تاریخ هنر تصویری ایران، جلوه‌ای آشنا، متنوع و ساختارمند داشته است. سیر هنرمند ایرانی در بستر ادبیات، نیاز او به آشنایی با زبان ادبی و پیروی از روایت‌های ادبی را افزون می‌کرده است. از این رو، تنوع و تحول چشم‌نواز نگارگری ایرانی، با وابستگی خود به متون ادبی گران‌بها، همیشه خود را ارزشمند و پرتلألؤ نمایش داده است. هماهنگی بین روایت‌های ادبی، روایت‌های تاریخی و در نهایت روایت‌های تصویری، مجموعه‌ای بی‌بدیل و شاخص را در سنت هنر تصویری ایران برای سال‌ها به ارمغان آورد؛ سنتی که علاوه بر بیان هرچه بهتر پیش‌متن‌های[2] ادبی موردنظر، سبب ایجاد بیش‌متن‌های[3] تصویری ماندگاری در تاریخ هنر ایران و جهان شد. با ورود نوگرایی و مدرنیسم و البته گسست هنرمندان نقاش ایرانی و حامیانشان از متون ادبی، کم‌کم بروز و تأثیر روایت‌های متفاوت با روایت ادبی–تصویری سنتی و مأنوس، در هنر نقاشی ایران ظهور یافت. این گسست روایت در نقاشی ایران، شروع جایگزینی روایت‌های مدرن و پُست‌مدرن نامرتبط با هنر و جامعهٔ ایرانی را موجب شد. ساندرو بکولا در کتاب «هنر مدرنیسم»، ضوابط تحقیق خود را دربارهٔ مدرنیسم در هنر نقاشی غرب، در سه ساختار بیان می‌دارد. اول، اینکه شرط تعیین‌کنندهٔ هر تجربهٔ هنری، در تلفیق امر عینی و ذهنی است. دوم، این‌که مدرنیسم را هم‌چون یک عصر فرهنگی و مستقل می‌داند که تحولی منسجم، پیوسته و بامعنا را نشان می‌دهد. سوم، این‌که تحول هنر مدرنیسم را با چهار نگرش بنیادین (رئالیستی، ساختاری، رمانتیک و سمبولیستی) مشخص می‌کند (بکولا، 1387: 13). آن‌چه در تحلیل بکولا قابل‌تأمل است، ساختارمندبودن تحول مدرنیسم در نقاشی غرب است. دستاوردهای نقاشی ایران در دههٔ 20 تا 30 شمسی، متفاوت با سنت‌های گذشته، و بیشتر مبتنی بر شناخت نوینی در تکنیک و اجرا بود. عدم توجه به خاستگاه‌ها و ضرورت‌های جامعه از سویی، و فقدان خلاقیت و نوآوری از سویی دیگر را شاید بتوان از دلایل عدم موفقیت و ارتباط با گذشته دانست؛ تحولاتی مدرنیستی که پیوسته نبود، و بدون رعایت ساختارهای مدرنیسم و با تعریف اشتباه، به تفسیر این جریان نو در نقاشی معاصر ایران پرداخت. نقاش معاصر ایرانی دیگر روایت‌گر سنت و زاویهٔ‌دید متفاوت خود نسبت به پدیده‌های پیش‌روی نبود.

به‌نظر می‌رسد وضعیت کنونی نقاشی معاصر ایران که موافقان و مخالفانی دارد، یک وضعیتی است کاملاً تهی از روایت، عادت و قدمت (افسریان، 1395: 222). اصلاح‌نشدن این روند رو به رشد، مطمئناً آسیب فراوانی به نظام تصویری ایران وارد خواهد آورد؛ آسیبی که علاوه بر نقاشی، به‌دلیل گسترش کمّیِ تولید آن در فضای کنونی کشور، نسل هنرآموزان آیندهٔ ایران را کاملاً از تحولات الگوهای روایی سنتی خود بی‌اطلاع و ناآگاه بار خواهد آورد. در این پژوهش با بهره‌گیری از چارچوب نظریهٔ «دیدگاه روایی»[4] سیمپسون[5] تلاش شده است ضمن ترسیم سیمای روش روایت در نقاشی نوگرای معاصر ایران (دههٔ 20 تا 30 شمسی)، منبع آفرینش‌گری نقاشان، و الگویی برای بهتردیدن روایت‌ها در جامعهٔ تجسمی و در حال رشد ایران، مورد بررسی و تحلیل قرار گیرد؛ چارچوب و الگوی روایی علمی و قابل‌تعمیمی که همانند یادگیری اصول و مبانی نقاشی، می‌تواند راه خود را هم‌چون گذشته به مباحث هنری معاصر باز کند. بر این اساس، این پرسش صورت‌بندی شده است که الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در چارچوب دیدگاه روایی سیمپسون، چگونه قابل‌تبیین است؟ این پژوهش از حیث نظری برای هنرمندان، دانشجویان و پژوهشگران حوزهٔ هنر مفید بوده و از بُعد عملی نیز برای خالقان آثار و هنرمندان عرصهٔ نقاشی، کاربردی خواهد بود.

1-2- روش تحقیق

این مقاله از حیث هدف، بنیادی نظری داشته و در زمرهٔ پژوهش‌های کیفی با رویکرد تطبیقی قرار دارد. جمع‌آوری اطلاعات مورد نیاز، به روش اسنادی، کتابخانه‌ای و میدانی از طریق مشاهدهٔ آثار صورت پذیرفته است. ابزار گردآوری اطلاعات، شناسه‌ها و تجهیزات

پویشگری رایانه‌ای و مشاهدهٔ آثار بوده است. جامعهٔ پژوهش، مشتمل بر 100 نمونه از آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران در دههٔ 20 و30 شمسی است که از میان آن‌ها تعداد 13 اثر از 8 هنرمند به روش هدفمند انتخاب شده است. در گام نخست، بررسی و گردآوری ادبیات موضوعی و پیشینهٔ تحقیق انجام شده است. پس از شرح آرای سیمپسون درخصوص «دیدگاه روایی»، ویژگی‌های جامعهٔ پژوهش، تبیین شده و آثار منتخب تحلیل شده است.

1-3- پیشینهٔ تحقیق

در خصوص تحلیل الگوهای روایت و خصوصاً «دیدگاه روایی سیمپسون» در هنرهای تجسمی، به دلیل نو و بین‌رشته‌ای بودن، تاکنون و تا هنگام نوشتن این مقاله، پژوهشی انجام نشده است. از جدیدترین و نزدیک‌ترین پژوهش‌های انجام‌شده با موضع پژوهش پیش‌روی، می‌توان به مقالهٔ احمد وریجی و ایرج داداشی (1400) با عنوان «روایت‌شناسی دیداری: روایتگری در تصاویر ایستا (نقاشی) از منظر تاریخ هنر و روایت‌شناسی» اشاره کرد. نویسندگان در این پژوهش به دنبال پاسخ‌گویی به تمایز ماهیت زمان در متون ادبی و تصویری هستند و در نهایت هم بر این امر تأکید دارند که آثار تصویری بنا بر ماهیت خود، مقولهٔ زمان روایی را به‌طریقی متفاوت با متون ادبی بازنمایی و روایت می‌کنند. در یک مقالهٔ دیگر با عنوان «بررسی تحول روایت: از روایت کلاسیک تا روایت پست‌مدرن» از فرزان سجودی (1389)، نویسنده بیش‌تر به الگوهای روایی ادبی و فلسفهٔ آن‌ها پرداخته و نسبت الگوهای روایی را جز در موارد محدود به حوزهٔ نقاشی (فقط در بخش اولیهٔ مقاله به اثر ندیمه‌های ولاسکوئز اشاره شده)، بررسی نکرده است.

درخصوص بررسی و تحلیل الگوی سیمپسون نیز مطالعات بسیار اندکی صورت گرفته که بیش‌تر در حوزهٔ ادبیات، و تبیین این نظریه در حوزهٔ داستان است؛ مانند مقالهٔ فاطمه حیدری و سمانه پاسبان‌وطن (1400) با عنوان «روایت‌شناسی داستان‌های معاصر براساس الگوی روایتگری سیمپسون (با نگاهی به آثار جلال آل‌احمد، غلامحسین ساعدی و محمود دولت‌آبادی)» که به طرح مباحث تخصصی از منظر ادبیات (زاویهٔ دید، وجهیت و...)، درخصوص دیدگاه روایی سیمپسون در داستان‌های معاصر ایران متمرکز است و در نهایت نویسندگان نتیجه گرفته‌اند که با این الگو می‌توان تفاوت‌های سبکی نویسندگان را بر مبنای تحلیل شیوه‌های روایی آن‌ها نشان داد. در پژوهش حاضر، سعی شده دیدگاه روایی سیمپسون، در تحلیل آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران (دههٔ 20 و 30 شمسی) استفاده شود که از این منظر، موضوعی نو بوده و دارای تازگی است.

2- چارچوب نظری

ساختارگرایی[6] یا ساخت‌گرایی، شاخه‌ای از علوم انسانی است که تلاش می‌کند به طریقی سازمان‌یافته به مطالعهٔ عمیق‌ترین ساختارهای انسانی بپردازد که در واقع این بنیادها شالودهٔ کل تجربهٔ انسانی هستند و در نتیجه در پی آن است که راهی برای درک انسان و تولیدات او بگشاید. بر همین مبنا است که می‌توان ساختارگرایی را یک روش دانست (سجودی، 1387: 114). روایت‌شناسی[7] که در پی تدوین ساختارهای شکل‌دهنده و ژانرهای متفاوت روایت است، از زمینه‌های مورد توجه ساختارگرایان بوده است. تودورف[8] در سال 1969 م در کتاب «دستور زبان دکامرون»[9] نخستین بار برای اشاره به علم روایت، از اصطلاح روایت‌شناسی استفاده کرد. با رویکرد روایت‌شناسی نسبت به متن، می‌توان واقعیت‌های نهفته در متن را استخراج، و تفسیری کلی از آن ارائه کرد. از این منظر، روایت‌شناسی به‌عنوان نوعی روش تحقیق کیفی نگریسته شده و مورد استفاده قرار می‌گیرد. با این دیدگاه، روایت‌شناسی به پژوهشگر در سامان‌بخشی به ساختار و الگوهای روایت کمک کرده و بدین ترتیب بیان، بازشناخت و تفسیر آن را ممکن می‌سازد.

روایت‌شناسی براساس تفکیک تاریخی که مک‌کاریک[10] ارائه داده است، به سه دورهٔ عمدهٔ پیشاساختارگرایی (تا سال 1960 م)، ساختارگرایی (1960 تا 1980 م) و پساساختارگرایی (از سال 1980 م به بعد) تقسیم شده است. دورهٔ پیشاساختارگرا به اندیشه‌های افلاطون و ارسطو در خصوص بازنمایی و نقل بازمی‌گردد. در ساختارگرایی، تمرکز و توجه بر خودِ متن و آنچه در متن بازتاب یافته، قرار دارد و هرگونه چشم‌انداز از خارج از متن، در مرتبهٔ دوم اهمیت قرار می‌گیرد. ساختارگرایان در جست‌وجوی ساختار مشترک در متون هستند. از مهم‌ترین اندیشمندان این دوره می‌توان به ولادیمیر پراپ[11] و ژرار ژنت[12] اشاره کرد. پساساختارگرایی، رویکردی جدید و متأخر است که با نگاه انتقادی، مرزهایی فراتر از روایت‌های ادبی صِرف بنا می‌نهد. آن‌ها معتقدند معنای متن در فرایندی تفسیری به‌دست می‌آید. ژاک دریدا[13] از مهم‌ترین اندیشمندان پساساختارگراست(مارتین،1382: 40). به‌نظر می‌رسد روایت، جان‌مایهٔ هرگونه هنری است. همهٔ هنرها از نقاشی و تندیس‌سازی تا شعر و داستان‌گویی و نمایش و سینما، هریک به گونه‌ای به کارِ روایت جهان یا بخش‌ها و زاویه‌هایی از آن مشغول‌اند. بازنمایی جهان از طریق زبان ادبی یا تصویری- که در میانهٔ آن یک یا چند شخصیت، درون

مکان و زمان مشخص قرار می‌گیرند- تعریفی است که ساختارگرایان از روایت ارائه می‌کنند(پرینس، 1391: 55). بارت معتقد است که «روایت، از یک موقعیت آغاز می‌گردد، دچار تحولاتی می‌شود و در نهایت با یک موقعیت جدید پایان می‌پذیرد» (Barthes, 1977: 81). در این‌جا منظور از روایت در هر متن و اثری، تفسیر، قصد و منظوری است که هنرمند به‌شکلی واضح و ملموس از زندگی ارائه کرده و در اثرش قرار می‌دهد. این عرضه جز با نظمی که از جزئیات و اجزا به‌دست می‌آید، قابل‌دسترسی نیست؛ و روایتگر (نویسنده، نقاش، راوی و...)، برای زایش این ساماندهی، علاوه بر آنچه به‌عنوان قواعد و قوانین فرا می‌گیرد، باید اصول معیّن و نظم و ترتیب مشخصی را در اثرش به‌کار گیرد. براساس همین اصول معیّن و نظم و ترتیب اتخاذشده از سوی راوی است که می‌توان در نهایت، ساختاری اساسی را در مجموعهٔ آثار او مشخص کرد.

در پایان می‌توان گفت که روایت چه به‌صورت مستقیم و چه به‌صورت غیرمستقیم، ارتباط عمیق و دقیقی با بسیاری از وجوه زندگی و تجربهٔ زیستهٔ انسان‌ها دارد؛ همانند آن‌چه که آسابرگر[14] بیان می‌دارد: «انسان‌ها از سویی توانایی درک جهان و از سویی دیگر، سخن‌گفتن دربارهٔ آن را در قالب روایت دارند»(آسابرگر، 1380: 46). در این پژوهش منظور از روایت، چگونگی بازنمایی موضوع از دید نقاش، در به تصویر کشیدن مکان و زمان مورد نظر است؛ یعنی طرز بیان‌کردن و به تصویر کشیدن فارغ از داستان.

2-2- «دیدگاه روایی» پل سیمپسون

سیمپسون از فعالان حوزهٔ سبک‌شناسی و زبان‌شناسی انتقادی و از اندیشمندان ساختارگراست. دیدگاه روایی، از موضوعاتی است که سیمپسون با دقت و اسلوبی خاص آن را بررسی کرده است. سیمپسون، میزان دخالت راوی در عملِ روایت‌کردن را «دیدگاه روایی» تعریف کرده و آن را به سه بخش جزئی‌تر: دیدگاه مکانی[15]، دیدگاه زمانی[16] و دیدگاه روان‌شناختی[17] تقسیم می‌کند (Fowler,1996:127). دیدگاه مکانی، بیانگر موضع راوی داستان است. دخالت راوی در گزینش زاویهٔ دید در چارچوبی جانب‌دارانه، سطوح مختلفی را در دیدگاه مکانی به وجود می‌آورد. منظور از دیدگاه زمانی، اشارهٔ راوی به زمانی خاص (تقویمی/گذشته‌نگر و...)، نمایشی از سیر زمان و در نتیجه ایجاد احساسی متمایز در مخاطب، از دریافت زمان (تندی/کندی) در اثر است. در نهایت، هدف از دیدگاه روان‌شناختی، پرداختن به لحن روایی در روایت است. دیدگاه روان‌شناختی سیمپسون، با دخالت آگاهی و شناخت راوی در رویدادهای روایت‌شده و شیوه‌های خاص بیان، معنا می‌شود (Simpson, 1993: 92). او تأکید می‌کند که مداخلهٔ راوی در گزینش و انتخاب خاص، در قالب و چارچوبی جانب‌دارانه صورت می‌پذیرد. با تحلیل و سنجش سه دیدگاه مستقر در روایت، سیمپسون معتقد است که می‌توان به تحلیلی از نوع دیدگاه ایدئولوژیکیِ راوی نیز رسید(خادمی، 1391). سیمپسون هم‌چنین بیان می‌دارد که آفرینندهٔ متن نوشتاری و گفتاری، با تدوین سبکی ویژه، خوانش‌های موردنظر خود از روایتِ خاص را در اولویت قرار داده و روایت‌شنو را در مسیر دلخواه خود برای دریافت روایت شخصی راهنمایی می‌کند (Simpson,2004: 137). این ارزش‌گذاری و نگاه جانب‌دارانهٔ مؤلف، همان «کانونی‌سازی»[18] در دیدگاه ژنت است (احمدی، 1380: 93).

3- پیشگامان نقاشی معاصر ایران

برای تأثیرپذیری‌های هنر ایران از هنر دیگر بلاد، نمی‌توان نقطهٔ شروع مشخصی را در نظر گرفت. فقط می‌توان گفت که هنر ایران همواره تحت‌تأثیر خارج از مرزهای خود بوده، هرچند که هرگونه تأثیرپذیری را در فرهنگ خود، مستحیل کرده است. اما در دورهٔ قاجاریه، این تأثیر و اِعمال قدرت چنان شدت یافت که در نهایت به یکی از تعیین‌کننده‌ترین عوامل در کیفیت هنر ایران تبدیل شد (افسریان، 1395: 618). شروع حرکت‌های سنت‌شکن در نقاشی معاصر ایران را می‌توان با فعالیت‌های کمال‌الملک بررسی کرد. تأسیس مدرسهٔ هنری صنایع مُستظرفه در سال 1278 ش توسط او، و تربیت نقاشان طبیعت‌پرداز در طول دو دهه، هنرمندانی را پرورش داد که آثارشان با سنت‌های نقاشی ایرانی (نگارگری) فاصلهٔ بسیاری داشت. اوایل دههٔ بیست شمسی در ایران، اوضاع سیاسی تغییر کرد و به تبع آن، تحولاتی در فضای فرهنگی و هنری ایجاد شد. ترجمه و انتشار کتاب‌های غربی برای یافتن راه‌های جدید، جامعهٔ روشن‌فکر ایران را با اشتیاق فراوان به خود مشغول کرد. خارج (غرب)، شیوهٔ نگاه‌کردن ایرانیان و همچنین شیوهٔ دیده‌شدن‌شان را تغییر داد. نقاشی دیگر صنعت مستظرفه نبود، بلکه بخشی از هنرهای زیبا شده بود. مدرسهٔ صنایع مستظرفه تعطیل شد و به‌دنبال آن، «هنرکدهٔ هنرهای زیبا» در سال 1319 ش هماهنگ با برنامه‌های آموزشی بوزار پاریس، در تهران گشایش یافت. اینجاست که صورت از محتوا جدا می‌شود؛ هنر، شکل را می‌سازد و محتوا، بر عهدهٔ دولت است. کار هنر می‌شود ترجمه براساس متن

مبدأ (اروپا) و بی‌اعتنا به متن مقصد (ایران)(همان: 625). سال‌های دههٔ 1320 ش، هرچند با کشمکش و جدل سنت‌گرایان و نوگرایان همراه بود، در نهایت این نوگرایان بودند که غلبه کردند (ملکی، 1390: 27). یکی از نتایج این تغییرات، حرکت‌های هنری نو در میان هنرمندان جوان، بدون پشتوانهٔ فرهنگی و ملی بود. بدین ترتیب و به تعبیری، «خارج»، هنر ایران را از هم گسیخت (افسریان، 1395: 619). این جریان را می‌توان در آثار نخستین گروه هنرمندان آکادمیک ایران، به‌عنوان اولین گروه فارغ‌التحصیلان دانشکدهٔ هنرهای زیبا مشاهده کرد. آن‌ها براساس آنچه آموخته بودند، طبیعت‌گریزی را سرمشق قرار داده و بیشترین تأکید را بر وجه نوگرایی در آثارشان داشتند. کسانی چون جواد حمیدی، جلیل ضیاءپور، حسین کاظمی و محمود جوادی‌پور، اولین نسل پیشگامان نقاشی نوگرا در نقاشی معاصر ایران هستند که در سال 1324 ش از دانشگاه فارغ‌التحصیل شده و به فعالیت پرداختند. علاوه بر نقاشان ذکرشده، می‌توان به نام‌هایی همچون احمد اسفندیاری و منوچهر یکتایی نیز اشاره کرد. این نقاشان در همان سال که مصادف با 1946 م است، به اروپا رفتند و با هنر مدرن غرب از نزدیک آشنا شدند. جلیل ضیاءپور در راستای دغدغه‌های فراوانش درخصوص پیوند هنر سنتی ایران و هنر مدرن، «انجمن خروس‌جنگی» را تأسیس کرد و مجله‌ای را نیز با همین نام در سال 1328 ش منتشر ساخت (ملکی، 1390: 29). نقاشان نوگرای ایران آثارشان را در انجمن‌های فرهنگی وابسته به سفارتخانه‌های خارجی در ایران برپا می‌کردند؛ تا این‌که در سال 1328، اولین نگارخانهٔ نقاشی در ایران، به نام «آپادانا» توسط محمود جوادی‌پور و آجودانی، با هدف آشناکردن مردم با هنر نو، در تهران تأسیس شد. مجلهٔ خروس‌جنگی و گالری آپادنا، هردو محلی برای بیان اندیشه‌های نو و تقابل با هنر سنت‌گرا و ملّی شدند(پاکباز و امدادیان، 1383: 53). سمت‌وسوی این اندیشه‌ها و دستاوردهای نو، بیشتر در جهت شناخت نوینی در تکنیک و اجرا بود. نقاشی نوگرای ایرانی به‌سرعت از بستر فرهنگی خود خارج شد و از آن فاصله گرفت. با وجود حمایت‌های دولتی در برگزاری دوسالانه‌ها و برگزاری نمایشگاه‌های نقاشی در خارج از کشور، نقاشی نوگرای ایرانی هم‌چنان بدون تکلیف و سرگردان به راه خود ادامه می‌داد. روند نقاشی در دههٔ 20 و 30 با سردرگمی، بی‌هدفی، دنباله‌روی بدون شناخت از مکاتب غربی و بیش از همه، بی‌هویتی همراه بود. بدین ترتیب با این نوع روایتگری جدید و کاملاً متفاوت با گذشته، نقاشی معاصر ایران دچار رکودی شد که تا به امروز نیز آسیب‌های آن پابرجاست.

4- نسبت متن ادبی و متن تصویری

در تبیین و تعمیم نظرات سیمپسون، لازم است به روشنگری در خصوص رابطهٔ متن ادبی و تصویر تجسمی (متن تصویری) پرداخته شود. در این پژوهش، یک رابطهٔ قیاسی میان هنرهای کلامی و تصویری، مورد توجه و اهمیت قرار گرفته است. «نظریهٔ قیاسی» به ترجمه‌پذیری کلام و تصویر به یکدیگر تأکید دارد. این نظریه، نظریه‌ای قدیمی درخصوص ارتباط متن و تصویر است که نزدیکی و نوعی خویشاوندی و شباهت در نقاشی و شعر را عنوان می‌دارد؛ به مانند سخن زئوس سیمونیدسی[19] که معتقد بود «شعر، تصویر ناطق است و نقاشی، شعری صامت» (اقبالی، 1395: 106). در این‌جا می‌توان برای هر عامل مؤثر در متن، معادل تصویری آن را تعیین کرد. همان‌گونه که درخصوص عوامل مؤثر در شکل‌گیری یک متن، به موضوع[20]، مضمون[21] (درون‌مایه)، موتیف[22] و لحن[23] اشاره شده است، این موارد را می‌توان در تصویر نیز یافت. موضوع، درون‌مایه را تصویر کرده و مشتمل بر هرآن چیزی (رویدادها، رخدادها) است که در آفرینش داستان دخیل هستند. می‌توان موضوع را قلمرویی تعریف کرد که در آن خلاقیت، مجال نمایش درون‌مایه را می‌یابد (میرصادقی، 1385: 217). معمولاً موضوع در یک کلمه قابل‌بیان است؛ مانند اینکه نویسنده و نقاش برای انتقال پیام خود، از موضوع مشخصی مثل جنگ، باغ، طبیعت و... استفاده می‌کنند. مضمون یا درون‌مایه، اصلی‌ترین ایده و فکر مسلط در هر متن و اثر ادبی است. به عبارتی، این مضمون است که راوی آن را به‌عنوان فکر و اندیشهٔ حاکم در اثر خود تعریف کرده و همین درون‌مایهٔ اثر است که جهت فکری و ادراکی مؤلفش را نشان می‌دهد (میرصادقی، 1385: 174)؛ مثلاً اینکه در یک متن از موضوع جنگ، مضمون مهربانی و عدم خشونت قصد شود، یا اینکه از موضوع طبیعت، قصد و منظوری عرفانی یا انسانی مورد نظر قرار گیرد. موتیف، دربرگیرندهٔ عنصری تکرارشونده در اثر ادبی است که می‌تواند شامل موضوع، اندیشه، درون‌مایه و هر عنصر دیگری باشد (داد، 1375: 131). موتیف، عنصر تکرارشونده (یک کلمه، ترکیب خاص و...) در یک متن مشخص یا در مجموعهٔ متون یا تصاویر یک نویسنده یا هنرمند است. برای مثال، تکرار کلمهٔ «رِند» در شعر حافظ، یا رنگ قرمز در نقاشی دورهٔ قاجاریه، موتیف این متون و تصاویر هستند. لحن را می‌توان مترادف با نوع برخورد راوی نسبت به موضوع در نظر گرفت؛ مانند لحن صدای گوینده‌ای که ممکن است طرز برخورد و مواجهه‌اش با موضوع و مخاطبش را به‌گونه‌ای رسمی یا تحقیرآمیز نشان دهد(میرصادقی، 1385: 217). سیروس شمیسا در توضیح لحن، به ایجاد

فضا در کلام، و تلقی راوی (نویسنده/گوینده) از موضوع –که در حالت بیان وی شکل می‌گیرد– اشاره می‌کند. هم‌چنین او معتقد است که لحن، مفهومی نزدیک به سبک دارد(شمیسا، 1395: 150)؛ مانند لحن آثار نویسندگان سوررئالیسم یا لحن هنرمندان امپرسیونیست. در جدول شمارۀ–1، می‌توان تطبیق عناصر مشترک میان متن ادبی و متن تصویری را به‌طور خلاصه مشاهده کرد.

جدول 1. تطبیق عناصر مشترک در متن و تصویر، منبع: نگارنده.

	متن ادبی (داستان، شعر و...)	متن تصویری (نقاشی، عکس و...)
موضوع	پدیده‌ها و حادثه‌هایی که داستان را می‌آفریند و درون‌مایه را تصویر می‌کند.	پدیده‌ها و حادثه‌هایی که تصویر را می‌آفریند و درون‌مایه را مجسم می‌سازد.
مضمون	فکر اصلی و مسلط هر اثر ادبی	فکر اصلی و مسلط هر اثر تجسمی
موتیف	موضوع، اندیشه، درون‌مایه، یا عناصر دیگری که در اثری ادبی تکرار می‌شود.	موضوع، اندیشه، درون‌مایه، یا عناصر دیگری که در تصویر با فرم، رنگ، فضا، تکنیک و... تکرار می‌شود.
لحن	طرز برخورد نویسنده نسبت به موضوع اثر/ مفهومی نزدیک به سبک ادبی	طرز برخورد هنرمند نسبت به موضوع اثر/ مفهومی نزدیک به سبک تجسمی

1-4- تبیین «دیدگاه روایی» سیمپسون

هر تصویر، مستلزم یک مصور است و از این رو در مطالعۀ روایت تصویری باید دو مؤلفه را در هر رویداد تصویری تحلیل کرد: هنرمند (نقاش) و روایت. در مراحل اندیشگی و اجرایی تصویر، نقاش با گزینش ممتاز و متمایز، که جزئیات بسیارِ مکانی و زمانی دارد، چشم‌انداز خود را برمی‌گزیند و روایت خود را به تصویر می‌کشد. این چشم‌انداز، همان زاویۀ دید است. مسلّماً انتخاب زاویۀ (زاویه‌های) دیدی که تصویر با آن روایت می‌شود، مهم‌ترین تصمیمی است که یک هنرمند باید بگیرد؛ چون بر نحوۀ واکنش عاطفی و اخلاقی مخاطبان به تصویر، و کنش آن‌ها تأثیر مستقیم می‌گذارد. همان طور که اشاره شد، سیمپسون با بررسی دقیق و ساختارمند زمان روایت، میزان نزدیکی یا دوری راوی از رخدادها در داستان را تبیین می‌کند. او غرض خود از زمان در روایت را همراه‌شدن، و متأثرشدن خواننده یا بیننده از سیر زمانی وقوع رویدادها (تندی/کندی)، در سیری از زمان تعریف می‌کند. بر همین مبنا سیمپسون معتقد است «ورود به دنیای ذهنی و خیالیِ راوی از طریق بررسی زمان و مکان روایتی که طرح و خلق کرده است، برای خواننده و بیننده میسر می‌گردد»(Simpson, 1993: 14). به این ترتیب می‌توان دیدگاه مکانی و دیدگاه زمانی سیمپسون را براساس تعاریف گفته‌شده، برای تصویر شرح داد. دیدگاه مکانی در تصویر، اشاره به مکان وقوع روایت، محل و مکان‌مندی موضوع روایت‌شده دارد؛ مانند تصویری که موضوعش طبیعت تصویرشده در باغ یا جنگل است که در مورد باغ، با یک زاویۀ دید محدود، و برای جنگل، با افقی وسیع‌تر بیان شده است. سیمپسون نیز مکان روایت را با زاویۀدید، پیوند زده است (Ibid: 23). پس اولین دریافتی که از یک تصویر برای مخاطب شکل می‌گیرد، موضوع مکانیِ آن است که می‌تواند مستقیم به مکان روایت، مرتبط یا غیرمرتبط باشد؛ مانند آن‌چه در متون رئالیستی مشاهده می‌شود که اگر با فضای یک اتاقی مواجه می‌شویم، بقیۀ عناصر نیز مرتبط با این فضا روایت می‌شوند. در پردۀ نقاشی نیز مکان‌مندی موضوع یا عدم تعریف مکان مشخص در تصویر، نتایج لحنی و سبکی متفاوتی را به‌همراه خواهد داشت. مکان‌مندبودن نقاشی، تحلیل

دیگر عناصر و فرم‌ها را برای مخاطب سهولت می‌بخشد و درعوض، تعریف نامشخص از مکان در تصویر، می‌تواند دریافت را برای مخاطب بغرنج سازد. اما آن‌چه در هر نوع روایتِ مربوط به مکان مطرح است، تناسب عوامل درونی در دیدگاه مکانی است. اگر مکان روایت‌شده واقعی است، عوامل بعدی در روایت نیز باید واقعی ترسیم شوند و اگر مکانی غیرواقعی ترسیم می‌شود، دیگر عناصر تصویر نیز غیرواقعی روایت خواهند شد. در این حالت راست‌نمایی اثر نه به واقعیت جهان بیرون، بلکه به جهان متن (یعنی آنچه مد نظر راوی است) بازمی‌گردد(احمدی، 1391: 246). البته توجه به این نکته ضروری است که در شکل‌گیری لحن روایی، گاهی نیز روایت‌هایی با دیدگاه مکانی متفاوت، اما متناسب و موفق بیان می‌شود.

در خصوص دیدگاه زمانی در متن و نوع ارتباط آن با تصویر، توضیح چند نکته ضروری است. زمان در روایت ادبی، تأثیری است که خواننده از سیر زمانی، یعنی تندی و کندی وقوع حوادث در محدودهٔ زمانی مشخص روایت دریافت می‌کند. طرح زمان در تصویر به‌گونه‌ای مشخص، با زمان در واقعیت (تقویمی) یا تخیل (گذشته‌نگر، آینده‌نگر و...) مرتبط می‌شود؛ مانند تصویر باغی در شب یا خانه‌ای در لحظهٔ غروب خورشید. این دو تصویر متفاوت از لحاظ زمانی، مخاطب را با دو وجه از زمان روبه‌رو خواهد کرد؛ تصویر شب، بیننده را با سیر زمانی طولانی‌تری نسبت به لحظهٔ غروب آفتاب (لحظه‌ای آنی و زودگذر) مواجه می‌کند. دیدگاه زمانی در تصویر نیز مانند دیدگاه مکانی، باید از تناسب درونی و هماهنگ با روایت نقاش برخوردار باشد. در حالتی که این تناسب بر هم خورده و با وحدت کل تصویر و لحن هنرمند در تضاد نباشد، می‌توان دیدگاه زمانی را به‌درستی دریافت کرد. مواجهه با تصویر طبیعت بی‌جانی روی میز در یک ظهر آفتابی، حامل پیام متفاوتی از تصویر یک گلدان با ساقه‌ای خشک‌شده در شبی زمستانی است که از پنجرهٔ اتاق تصویر شده است. دیدگاه زمانی در تصویر هم‌چنین می‌تواند علاوه بر سیر زمان، اشاره به یک لحظه، یا لحظه‌ای خاص باشد که نقاش آن را دراماتیزه کرده است؛ مانند بسط و گسترش لحظهٔ چیدن میوه از درخت یا نشان‌دادن هم‌زمان چند اتفاق و لحظه‌های متفاوت در یک کادر در پردهٔ نقاشی. در ساختار تصویری (در سینما بیشتر معمول است)، رنگ قهوه‌ای و سیاه‌وسفید تصویر، اشاره به زمان گذشته دارد. بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که دیدگاه زمانی در تصویر، به سه نکته اشاره دارد: زمان وقوع روایت (صبح، شب و...)، کندی و تندی سیر روایت، و در نهایت زمان خاص روایت (مثلاً اینکه روایت گذشته‌نگر باشد و یادمان‌هایی از گذشته را یادآوری کند یا به زمان حال و اتفاقات لحظهٔ واقعی زیست هنرمند اشاره کند و...). توضیح این نکته ضروری است که در خوانش متن ادبی و متن تصویری، این تفاوت وجود دارد که مخاطب در متن تصویری، به‌صورت یک‌جا و باهم تمام عناصر را در اختیار دارد، اما در متن ادبی، اجزا و عوامل متن آرام‌آرام و در سیر پیشرفت متن به مخاطب می‌رسد. به بیان دیگر، متن ادبی از جزء به کل، و متن تصویری از کل به جزء سیر می‌کند. در تاریخ هنر نقاشی نیز در یک نگاه کلی می‌توان دیدگاه‌های مکانی و دیدگاه‌های زمانی متفاوتی را مشاهده کرد که خارج از تمرکز موضوعی این پژوهش است. نکتهٔ مهم دیگر در پایان این بحث، استفاده از مکان‌ها و زمان‌های متنوع در تصویر است که می‌تواند به لحن روایی هنرمند کمک شایانی کند. در جدول شمارهٔ-2، به تطبیق دیدگاه روایی سیمپسون در متن و تصویر اشاره شده است.

جدول 2. تطبیق دیدگاه روایی سیمپسون در متن ادبی و تصویر تجسمی، منبع: نگارنده.

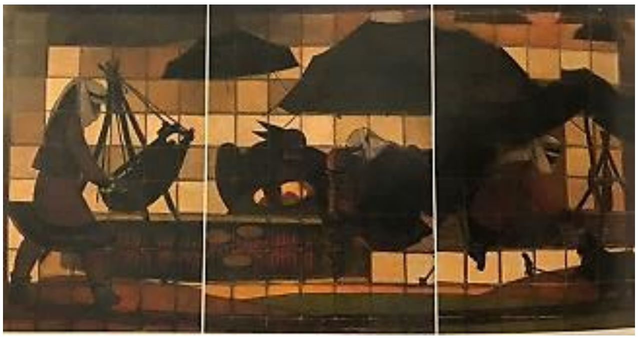
	دیدگاه مکانی	دیدگاه زمانی	دیدگاه روان‌شناختی (لحن روایی)
متن ادبی	موضع راوی داستان/ زاویهٔ دید	سیر زمانی رویدادها و کندی و تندی وقوع آنها در داستان	نقطه‌نظر و دیدگاه نویسنده نسبت به موضوع
تصویر تجسمی	موضع مکانی و موضوع تصویر (اتاق، طبیعت، خیابان و...)/ زاویهٔ دید	زمان نشان‌داده‌شده برای مکان تصویرشده در کادر (صبح، غروب و...)، تندی و کندی سیر زمانی/ اشاره به یک یا چند لحظهٔ زمانی (گذشته، حال و...)	سبک و روش اجرایی هنرمند متناسب با بیان

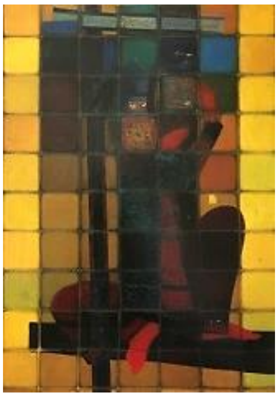
5- یافته‌ها

5-1- تطبیق و تحلیل «دیدگاه روایی» سیمپسون در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران

اکنون با طرح مقدمات ذکرشده، دیدگاه روایی سیمپسون در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران (دهۀ 20 تا 30 شمسی) شرح و بسط داده می‌شود. نخست به آثار جلیل ضیاءپور به‌عنوان اولین هنرمند نقاش پیشگام در نقاشی معاصر ایران در دهۀ 20 شمسی پرداخته می‌شود. ضیاءپور درصدد برآمده بود که مبانی صوری نقاشی ایران را دگرگون کند. او قصد و پیام اثرش را از این دگرگونی‌ها، تکیه بر ظرفیت فرهنگ بومی ایران که هم‌چنان زنده است، می‌دانست؛ فرهنگ بومی و اصیلی که به عقیدۀ او با زبان نقاشی جهان نیز سازگاری دارد. ضیاءپور، تعالی و رشد فرهنگ هنری ایران را در گرو این سازوکار می‌دانست (مجابی، 1376: 7). در آثار اولیۀ ضیاءپور، برخی موضوعات بومی با شیوه‌ای شبه-کوبیستی تلفیق و به اجرا درآمده است. تصویر «چادرنشینان قوچانی» به‌زعم او، حرکتی در جهت پیوندی میان کوبیسم و هنر سنتیِ ایرانی است (تصویر 1). در این دوره با استفاده از پالت رنگیِ خاص شامل: قرمز، اُکر و قهوه‌ای سینا[24] و به‌کارگیری چکیده‌نگاری فرمی، آثاری اجرا کرده است. در ترکیب‌بندی این مجموعه از آثار ضیاءپور، واحدهای مربع‌شکل (برگرفته از کاشی‌کاری)، بنیادی‌ترین عامل در شکل‌دهی به آثار هستند. در تصویر-2، ساختاری از لحاظ فرمی منظم دیده می‌شود که در قسمت‌هایی به‌واسطۀ رنگ، فعال و پویا شده است (تصویر-2). ضیاءپور این آثار را در ادامۀ نقطه‌نظرات خود در زمینۀ تحول زبان نقاشی نوگرا براساس میراث ملّی که در مجامع هنری ارائه می‌کرد، به اجرا درآورده است (ضیاءپور، 1328: 4).

از منظر دیدگاه مکانی، آنچه در اثر «چادرنشینان قوچانی» (تصویر-1) دریافت می‌شود، اشاره به ماهیت زیست موضوعِ مورد اشاره در تصویر است؛ چنان‌که هنرمند براساس عدم تعیّن چادرنشینان و متغیربودن جغرافیا و مکان در زیست آن‌ها، تصویری سیال از مکان را در اثر خود به نمایش گذاشته است. این سیالیت مکان با بهره‌گیری هنرمند از تقسیم‌بندی پس‌زمینه و اشاره به یک لحظۀ زمانی خاص (غروب یا بامداد) شکل گرفته است. در اینجا دیدگاه زمانی، متناسب با لحن روایی و سبک و روش اجرایی هنرمند و بیان اثر هنری است؛ یعنی همان گونه که در دیدگاه مکانی با خلاصه‌سازی همراه است، دیدگاه زمانی نیز چکیده و لحظه‌ای خاص را متناسب‌سازی و بیان داشته است. آثار نوگرای جلیل ضیاءپور در ترسیم دیدگاه مکانی و دیدگاه زمانی، موفق عمل کرده و توانسته به لحن روایی متشخص و ممتازی دست یابد. همان‌طور که در تبیین دیدگاه روایی سیمپسون اشاره شد، رسیدن به لحن روایی مشخص در متن، ارتباط تنگاتنگی با ترسیم صحیح و هماهنگ دیدگاه مکانی و زمانی دارد که در آثار ضیاءپور به‌گونه‌ای شخصی و درست صورت گرفته است.



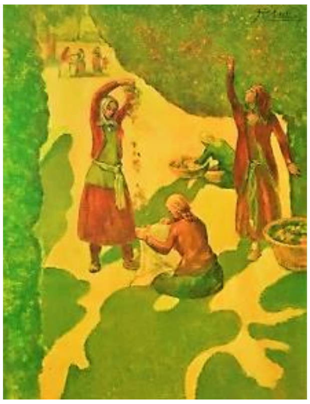


تصویر 1 (راست). جلیل ضیاءپور، چادرنشینان قوچانی، رنگ‌روغن روی بوم، موزۀ هنرهای زیبای پاریس، منبع: کشمیرشکن، 1394: 61.

تصویر 2 (چپ). جلیل ضیاءپور، آقام حنا می‌بنده، رنگ‌روغن روی بوم، موزۀ هنرهای معاصر، منبع: کشمیرشکن، 1394: 63.

از دیگر هنرمندان نوگرا و پیشگام در نقاشی معاصر ایران، جواد حمیدی است. او فارغ‌التحصیل و بعدها استاد دانشکدۀ هنرهای زیبا بود که نقش مهمی در تعلیم و تربیت نسل بعدی مدرنیست‌های ایرانی داشت. آمیخته‌ای از نقاشی طبیعت‌گرای کمال‌الملکی در هم‌نشینی با گرایش‌های مدرنی مانند امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم از نقاشی غرب، ساختار آثار تجربه‌گرای حمیدی را در طول

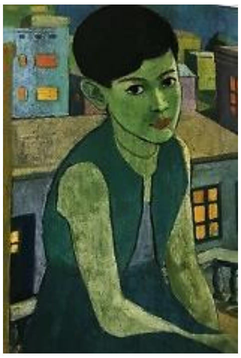
دوره‌های مختلف (تصویر-3) تشکیل می‌دهند. همین خصلت در آثارش، طبقه‌بندی کارهای او را در یک شیوهٔ خاص و شخصی دشوار می‌کند؛ زیرا پیوسته در میانهٔ نوعی رئالیسم نمادین، اکسپرسیونیسم رمانتیک و انتزاع‌گرایی، در نوسان بوده است (کشمیرشکن، 1394: 66). آثار حمیدی، حرکتی آرام‌تر را در وجه نوگرایی به‌نمایش می‌گذارد. توجه به موضوع و تغییرات اندک در رنگ‌پردازی و تا حدودی وفاداری به سطح دوبعدی زمینه، هم‌چنان رابطهٔ آثارش با سنت نگارگری ایرانی را حفظ کرده است. جواد حمیدی در انتخاب دیدگاه مکانی، بخش زیادی از آثارش را به مکانی مشخص و با زوایای‌دید متنوع (تصویر-3) مانند زاویهٔ‌دیدی که کمی بالاتر از حد معمول انتخاب شده اختصاص می‌دهد. در رابطه با دیدگاه زمانی نیز در آثار حمیدی، تنوع مشاهده می‌شود. در تصویر-3، به‌واسطهٔ اهمیت زمان در انجام گلاب‌گیری، نقاش نیز به این امر توجه نشان داده و لحظه‌ای آفتابی را تصویر کرده است. نشان‌دادن چند مرحلهٔ چیدن گل در تصویر نیز مخاطب را با سیری از زمان مواجه می‌کند. به‌نظر می‌رسد در آثار حمیدی، دلیل ایرانی‌تربودن یا لحن ایرانی‌تر آن‌ها می‌تواند ریشه در انتخاب تا حدودی درست و مبتنی بر سنت‌های گذشتهٔ نقاشی ایران (مانند: موضوع مشخص، نگاه دوبعدی، رنگ‌های تخت، روایتی از سیر زمان و...) باشد. از منظر دیدگاه روایی سیمپسون، اثر حمیدی (تصویر-3) دارای ارتباط با دیدگاه روان‌شناختی بوده و منتهی به آن شده که لحن روایی ممتاز و شخصی را به‌همراه داشته باشد.

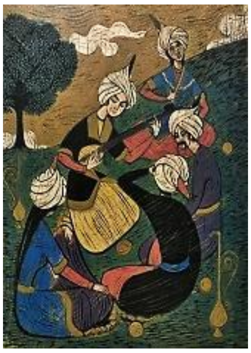


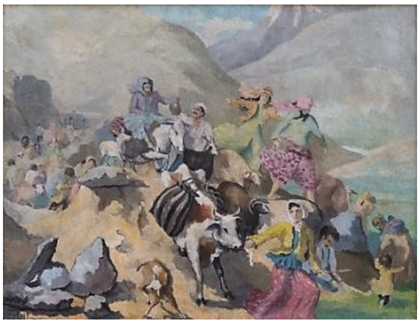
تصویر3. جواد حمیدی، گلاب‌گیران، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، منبع: کشمیرشکن، 1394: 66.

محمود جوادی‌پور که به اهمیت فرهنگ بومی باور داشت، در آثارش علاوه بر تجربیات مدرنیستی، به استفاده از شیوه‌های معمول چون چهره‌سازی(تصویر-4) و کاوش و جست‌وجو در زندگی انسان‌ها پرداخته است. بسیاری از آثار جوادی‌پور در حد واسط کلاسیک‌گرایی و مدرنیسمِ نوپا قابل‌بررسی هستند. در رویکردی دیگر، تجربه‌گری جوادی‌پور با تأثیرپذیری از نگارگری ایرانی در نقاشی‌هایش قابل‌مشاهده است (تصویر-5). در اثر تصویر شمارهٔ 5، دیدگاه روایی مبتنی بر نگاه گذشته‌نگر صورت‌بندی شده است. آثار جوادی‌پور در سبک اجرایی، لحنی متأثر از آثار پست‌امپرسیونیسم و اکسپرسیونیسم اروپایی دارد. تغییرات جزئی در رنگ‌های واقعی (تصویر-4) باعث بروز دیدگاه زمانی متفاوت در آثارش شده است؛ در تصویر-4، نقاش، مدل خود را با قرارگیری در بالکن و استفاده از صحنه‌پردازی پس‌زمینه با خانه‌هایی با چراغ‌های روشن که به زمانی ازغروب آفتاب و شب اشاره دارد، تصویر کرده است. تغییر رنگ در قسمت پوست فیگور نقاشی‌شده، حالتی روان‌شناسانه و درونی به موضوع نقاشی داده است. در این تصویر، فاصلهٔ نزدیک با مدل ترسیم شده، که جایگاه و زاویهٔ‌دید نقاش را بسته و با تأکید بر مدل به‌نمایش می‌گذارد. مکان روایت با افق دید محدود به مخاطب عرضه و القاء شده است. عدم حجم‌پردازی رنگ‌ها و سطوح، تداعی‌کنندهٔ نگارگری ایرانی است؛ هرچند که تغییر اندازهٔ سطوح و گزینش دور و نزدیک در تصویر (پرسپکتیو) مغایر با سنت‌های تصویری گذشته است. تصویر-6 با عنوان «کوچ»، روحیهٔ ملّی و سرخوشی زندگی سنتی را در یک نگاه به مخاطب منتقل می‌کند. این اثر از لحاظ موضوع، بسیار نزدیک به اثر ضیاءپور (تصویر-1) است که اهمیت فرهنگ سنتی و فولکلور ایران تصویر شده است. زمینه و مسیر حرکت کوچ، مملو از خاکستری‌های رنگی خاموش و بی‌جان است؛ رنگ‌هایی که تداعی‌کنندهٔ زمانی خاص (فصل، روز، هوای بارانی و...) در دیدگاه زمانی تصویر است. زاویهٔ‌دیدِ از بالا و کلی (در مقابل تصویر-4)، دیدگاه مکانی را با افق و منظری وسیع به‌نمایش گذاشته است. اشاره به سیر زمانی به‌واسطهٔ فیگورهای ترسیم‌شده در پس‌زمینه و در ادامهٔ فیگورهای پیش‌زمینه، مخاطب را با سیری از زمان در تصویر همراه می‌کند؛ هرچند که این سیر زمان

با شگردهای پرسپکتیو خطی (اندازهٔ فرم‌ها) و جوی (تغییر فام رنگی)، شکل گرفته است. لحن روایی در تصویر–4، بیشتر مبتنی بر دیدگاه روان‌شناختی و شخصی‌ست، در حالی که تصویر–6، لحن روایی را در نمایش سیری از زمان به‌نمایش گذاشته است.







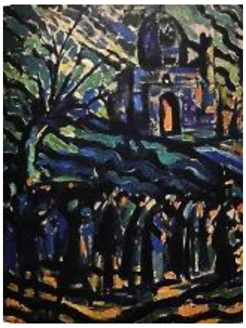
تصویر 4 (راست). محمود جوادی‌پور، بدون عنوان، 1327 ش، رنگ‌روغن، موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

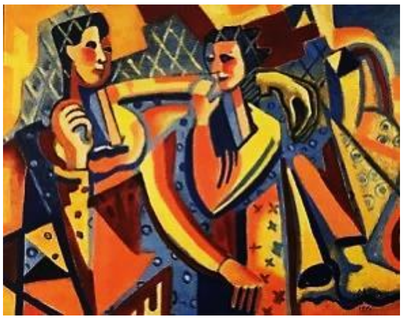
تصویر 5 (وسط). محمود جوادی‌پور، رامشگران، 1337 ش، چاپ لینولئوم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران.

تصویر 6 (چپ). محمود جوادی‌پور، کوچ، رنگ‌روغن روی فیبر، مجموعهٔ خصوصی، منبع: URL1.

چنین بهره‌گیری از تکنیک و سبک اجرایی، در آثار احمد اسفندیاری، منوچهر یکتایی و مهدی ویشکایی نیز به چشم می‌خورد. احمد اسفندیاری سال‌ها نقاشی‌هایی به رنگ آبی و سبز کشید و به همین دلیل «نقاش آبی‌ها» خوانده می‌شود (ملکی، 1390: 32). اسفندیاری برخلاف بیشتر نقاشان که خطوط دور شکل‌ها را با رنگ سیاه مشخص می‌کنند، خطوط کناره‌نما را پهن و به رنگ آبی می‌گذارد. نقاشی‌های او یادآور پارچه‌های باتیک هستند (همان). طبیعت ایران، روستاها و مناظر کشاورزی، موضوعات رایج در آثار اسفندیاری هستند. کارهای اولیهٔ او در دههٔ 1320، حاکی از علاقه‌اش به شیوه‌های متفاوت و مدرنی چون فوویسم، کوبیسم و اُرفیسم بود (کشمیرشکن، 1394: 75). اسفندیاری برای ایرانیزه ساختن نقاشی‌هایش، تلاشش را به کاربردِ فرم‌های منحنی و زاویه‌دار و گاه نقوش تزئینی معطوف کرد. آثار اسفندیاری از نظر دیدگاه مکانی در دوره‌های اول کاری‌اش قابل‌شناسایی‌اند و دارای مکان‌مندی مشخص (تصاویر 7 و 8) هستند. رنگ‌ها نیز که در بخشی از آثار (تصاویر 7 و 8)، دیدگاه زمانی مشخصی را روایت می‌کنند، در مجموعهٔ آثار اسفندیاری با یک نوع رنگ شخصی (تنالیته‌های آبی) و بدون ارجاع‌دهی به زمان مشخص، روایت می‌شوند.

در تصویر–7، اسفندیاری دیدگاه مکانی امامزاده را با زاویهٔ دید و حرکتی از پایین به بالا تصویر می‌کند. رنگ نارنجی درون درگاه امامزاده، روشن و زنده به نظر می‌آید و تداعی‌گر نوری در غروب است. پویایی خطوط ترسیم‌شدهٔ تیره‌رنگ، حالتی مشوش و پرحرکت را تداعی می‌کند که با موضوع امامزاده که وجهی آرامش‌بخش دارد، به لحن روایی منسجمی منتهی نشده است. به نظر می‌رسد در اینجا نقاش به دنبال تجربه در اجرا (تاش‌گذاری اکسپرسیونیستی) بوده است. در دیگر اثر اسفندیاری (تصویر–8)، زاویهٔ دیدِ از روبه‌رو و بسته‌تر، موجب تأکید بر دو فیگور درون کادر شده است؛ هرچند که فضای ترسیم‌شدهٔ مخاطب را با دیدگاه مکانی مشخص و متمایزی مواجه نمی‌کند. رنگ‌ها بیشتر در ترکیبی علمی و قاعده‌مند قرار گرفته‌اند تا اینکه در خدمت لحن و دیدگاه روان‌شناسانه باشند. شکسته‌شدن سطوح در فیگورها و فضای نقاشی، حالتی از اختلال دیدگاه مکانی و زمانی را در اثر اسفندیاری موجب شده است.

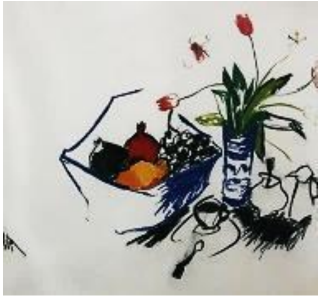


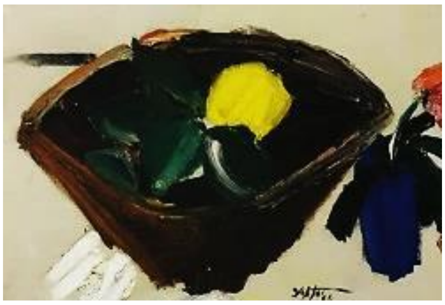


تصویر 7 (راست). احمد اسفندیاری، امامزاده، 1338 ش، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، منبع: کشمیرشکن، 1394: 72.

تصویر 8 (چپ). احمد اسفندیاری، دو دلداده، 1330 ش، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای معاصر تهران، منبع: کشمیرشکن، 1394: 72.

منوچهر یکتایی از دیگر نقاشان نوگرا و پیشگام در نقاشی معاصر ایران است که غالباً زمینهٔ بوم‌های خیلی بزرگ را سفید و خالی گذاشته و با استفاده از رنگ‌گذاری ضخیم با ضربات سریع قلم‌مو و کاردک، به خلق آثارش پرداخته است (ملکی، 1390: 104). آنچه در دیدگاه روایی آثار یکتایی بارز است، دیدگاه مکانی و زمانی نامشخص (زمینهٔ سفید و بدون فرم و فضای معرّف) است (تصاویر 10 و 11). هرچند که به‌واسطهٔ موضوعات نقاشی‌هایش (طبیعت بی‌جان، دشت و...) می‌توان مکان یا زمانی را برای آثارش در نظر گرفت، نقاش اشارات مستقیمی به مکان و زمان در آثارش ندارد. همان طور که اشاره شد، یکتایی رنگ‌ها را به‌صورت ضخیم و حجیم و با استفاده از کاردک، روی بوم می‌گذارد که همین امر بیشتر جنبهٔ روان‌شناسانهٔ آثارش را متمایز می‌سازد. با توجه به دیدگاه روایی سیمپسون، لحن روایی آثار یکتایی از عدم انسجام در دیدگاه مکانی و زمان برخوردار بوده و بیشترین تأکید را بر دیدگاه روان‌شناختی داشته است.

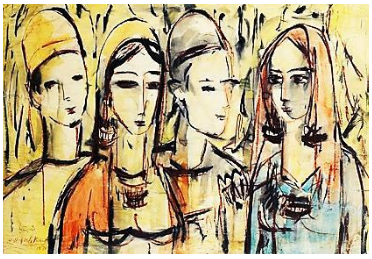


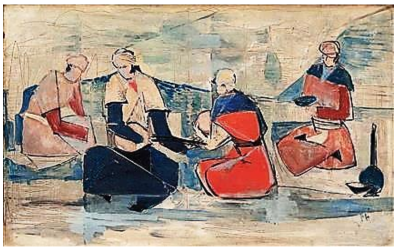


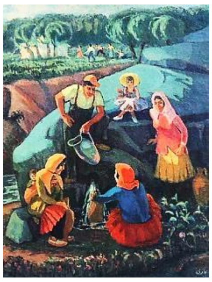
تصویر 9 (راست). منوچهر یکتایی، طبیعت بی‌جان، 1354 ش، مدادشمعی روی مقوا، موزهٔ هنرهای معاصر، منبع: کشمیرشکن، 1394: 76.

تصویر 10 (چپ). منوچهر یکتایی، طبیعت بی‌جان، 1344 ش، رنگ‌روغن روی بوم، موزهٔ هنرهای معاصر، منبع: کشمیرشکن، 1394: 77.

از آثار دیگر پیشگامان نوگرایی در نقاشی معاصر ایران می‌توان به آثار هوشنگ پزشک‌نیا (تصویر-11)، حسین کاظمی (تصویر-12) و عبدالله عامری (تصویر-13) اشاره کرد.







تصویر 11 (راست). هوشنگ پزشک‌نیا، گواش روی مقوا، مجموعهٔ خصوصی، تهران.

تصویر 12 (وسط). حسین کاظمی، بزم، رنگ‌روغن روی فیبر، منبع: دل‌زنده، 1395: 248.

تصویر 13 (چپ). عبدالله عامری، پای چشمه، رنگ‌روغن روی گونی، موزهٔ هنرهای معاصر، تهران.

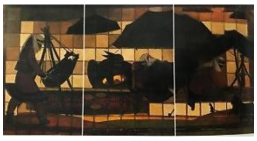
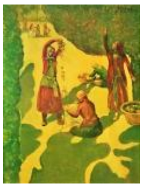
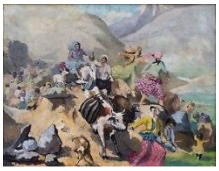
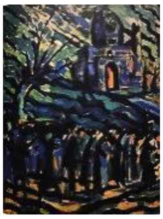
نگاه اکسپرسیونیستی و موضوعات بومی مثل زنان خوزستانی، مراسم محرم و زنان چادری، همگی نقش‌مایه‌های سبکی و بارز در نقاشی‌های هوشنگ پزشک‌نیا هستند؛ یعنی نوعی واقع‌گرایی اجتماعی با لحن و بیان اکسپرسیونیستی. در آثار پزشک‌نیا که دست‌مایهٔ موضوعی، و مضمونی بومی و ایرانی دارند (تصویر-11)، دیدگاه مکانی با زاویهٔ دید محدود و متمرکز ترسیم شده و دیدگاه زمانی فاقد اشاره به زمان مشخصی است. در تصویر-11، پزشک‌نیا با بهره‌گیری از خطوط طراحانه با اجرایی اکسپرسیونیستی و عدم توجه به مکان‌مندی و زمان‌مندی، بیشترین تأکید را بر دیدگاه روان‌شناختی اثر خود معطوف کرده است.

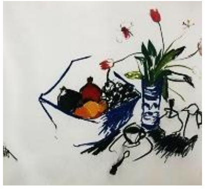
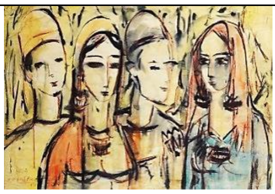
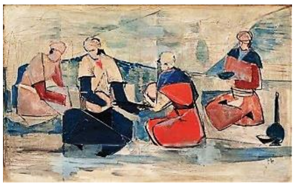
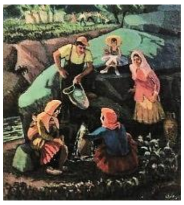
در آثار اولیهٔ حسین کاظمی و پیش از کشیدن آثار جسورانهٔ انتزاعی‌اش، او نقاشی‌های فیگوراتیو لطیفی را مانند تصویر-12 نقاشی کرده است. او در تلاش برای ایرانی‌کردن آثارش، از خطوط منحنی در ترسیم خطوط بیرونی فیگورها -که برداشت و تأثیرپذیری کاظمی از خصوصیات فرمی و اجرایی مرسوم دورهٔ صفویه و مکتب اصفهان را نشان می‌دهد- استفاده کرده است (کشمیرشکن، 1394: 66). در

تصویر-12 که بی‌شباهت به نوازندگان و خنیاگران و پیکره‌های موجود در نگارگری ایرانی نیست، دیدگاه مکانی، معرّف و گویا نیست؛ هم می‌تواند در پهنه‌ای از طبیعت باشد و هم در فضایی محدود و داخلی. اما از لحاظ دیدگاه زمانی، علاوه بر نگاه گذشته‌نگر که اشاره شد، با سیری از زمان روبه‌رو هستیم؛ زیرا فیگور نوازندگان، در حرکت، و معرّف لحظه‌ای خاص از زمان هستند. اثر کاظمی ما را به زمان مشخصی در واقعیت متصل نمی‌کند و همان‌طور که ذکر شد، بیشتر وجهی نمادین را که همان لحظهٔ نواختن سازهاست به مخاطب عرضه می‌دارد. ارجاع به زمان گذشته، برخورد متفاوتی از سیر زمان را در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند (همانند تصویر-5).

اثر عبدالله عامری (تصویر-13) به گونه‌ای از پرداخت تصویری -مانند آنچه در اثر جواد حمیدی (تصویر-3) مشاهده شد- همانند است؛ تصویری مکان‌مند و زمان‌مند؛ هرچند از لحاظ تغییرات فرم و رنگ، نگاه کلاسیک‌تر و مقیدتری به واقعیت مشاهده می‌شود. دیدگاه مکانی با زاویهٔ دید از پایین به بالا در تصویر گسترش می‌یابد؛ اشاره به زمانِ مشخص و اشاره به فصل تابستان، و برداشتن آب از چشمه. با قرارگیری فیگورهای بالای تصویر که در حال کار ترسیم شده‌اند، سیری از زمان (کار و استراحت و...) تداعی شده است. به‌واسطهٔ جنبهٔ کلاسیک‌تر اثر عامری، دیدگاه روان‌شناختی، زیاد بسط و گسترش نیافته است. در این اثر نقاش نتوانسته لحن روایی خود را شخصی و متمایز بیان دارد. دیدگاه روایی در اثر عامری بیشتر جنبه‌ای گزارش‌گونه و مستند از واقعیت موضوع را در دو ساحت مکانی و زمانی تصویر کرده است. با توجه به تحلیل‌های انجام‌شده می‌توان تغییرات و چگونگی تطبیق و تحلیل الگوی سیمپسون در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران را به شرح آورده‌شده در جدول شمارهٔ-3، خلاصه و دسته‌بندی کرد.

جدول3. تطبیق و تحلیل «دیدگاه روایی» سیمپسون در آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران. منبع: نگارنده.

		دیدگاه روایی سیمپسون		
آثار پیشگامان نقاشی معاصر ایران		**دیدگاه مکانی**	**دیدگاه زمانی**	**دیدگاه روان‌شناختی**
جلیل ضیاءپور		مکان‌مندی مشخص	اشاره به زمان به‌وسیلهٔ رنگ/ نمایش سیری از زمان	لحن روایی منسجم/ تأکید بر دیدگاه روان‌شناختی
جواد حمیدی		مکان‌مندی مشخص	اشاره به زمان با کمک رنگ/ نمایش سیری از زمان/ لحظهٔ خاص	لحن روایی منسجم/ تأکید بر دیدگاه روان‌شناختی
محمود جوادی‌پور		مکان‌مندی مشخص	اشاره به زمان با رنگ/ نمایش سیری از زمان	لحن روایی منسجم
احمد اسفندیاری		مکان‌مندی مشخص	اشاره به زمان با رنگ/ نمایش سیری از زمان	لحن روایی منسجم/ تأکید بر دیدگاه روان شناختی

منوچهر یکتایی		مکان‌مندی نامشخص	عدم اشاره به زمان مشخص	لحن روایی نامنسجم/ تأکید بر دیدگاه روانشناختی
هوشنگ پزشک‌نیا		مکان‌مندی نامشخص	عدم اشاره به زمان مشخص	لحن روایی نامنسجم/ تأکید بر دیدگاه روان‌شناختی
حسین کاظمی		مکان‌مندی نامشخص	عدم اشاره به زمان مشخص/ نمایش لحظهٔ خاص/ اشاره به زمان گذشته	لحن روایی نامنسجم/ تأکید بر دیدگاه روان‌شناختی
عبدالله عامری		مکان‌مندی مشخص	اشاره به زمان مشخص/ نمایش سیری از زمان/ لحظهٔ خاص	لحن روایی منسجم

6- نتیجه‌گیری

براساس تحلیل‌های انجام‌شده، یافته‌های پژوهش در تحلیل الگوی روایت در آثار پیشگامان نقاشی معاصرایران (دههٔ 20 و 30 ش) در چارچوب دیدگاه روایی سیمپسون، گویای آن است که در دیدگاه مکانی، آثار ضیاءپور، حمیدی، اسفندیاری، جوادی‌پور و عامری، دارای مکان‌مندی مشخص هستند، درحالی‌که آثار یکتایی، پزشک‌نیا و کاظمی، مکان‌مندی نامشخص دارند. در ارتباط با دیدگاه زمانی، در آثار یکتایی، پزشک‌نیا و کاظمی، نمایش سیری از زمان تصویر شده که معمولاً به‌وسیلهٔ رنگ بیان شده است. نکتهٔ جالب، در دیدگاه زمانی شکل‌گرفته در اثر حسین کاظمی است که رویکردی گذشته‌نگر دارد؛ تغییر و تنوعی جذاب که در ادامهٔ آثار نسل‌های بعد در نقاشی معاصر ایران، بارها مورد استفاده قرار گرفته است. همچنین دیدگاه روان‌شناختی شکل‌گرفته در آثار ضیاءپور، حمیدی، اسفندیاری، یکتایی، پزشک‌نیا و کاظمی، با تأکید بیان شده است و منجر به ایجاد لحن روایی شخصی و ممتاز شده است؛ هرچند که براساس چارچوب نظری پژوهش، در برخی از آثار، عدم ارتباط دیدگاه مکانی و دیدگاه زمانی، منجر به پریشانی و لحن روایی نامنسجم شده است. آثار جوادی‌پور و عامری دارای لحن روایی منسجمی در دیدگاه مکانی و زمانی هستند، درحالی‌که دیدگاه روان‌شناختی متمایز و تازه‌ای را عرضه نکرده‌اند. درنهایت، می‌توان الگوی روایت در آثار جلیل ضیاءپور، جواد حمیدی و احمد اسفندیاری را از منظر دیدگاه روایی سیمپسون، موفق ارزیابی کرد. آثار بررسی‌شدهٔ این هنرمندان، علاوه بر رعایت دیدگاه مکانی و زمانی، دارای لحن روایی منسجم بوده و نقاش توانسته با تأکید بر دیدگاه روان‌شناختی، آثاری شخصی و متمایز بیافریند.

می‌توان گفت آثار نقاشان نوگرای ایران از منظر دیدگاه روان‌شناختی مطابق با الگوی سیمپسون قابل تحلیل و تفسیر است. با توجه به این‌که در این پژوهش به تحلیل آثار نقاشی معاصر ایران در دههٔ 20 و 30 شمسی با تکیه بر دیدگاه روایی سیمپسون پرداخته شد و نیز نتایجی متفاوت با پژوهش‌های گذشته که به‌طور کلی روند نوگرایی در نقاشی ایران را مورد نقد قرار داده بودند، به‌دست آمد،

می‌توان در پژوهش‌های دیگر به تحلیل و ارزیابی آثار هنرمندان و دوره‌های دیگری از نقاشی معاصر ایران پرداخت. این مسئله می‌تواند در جهت شناخت بیش‌تر و بهتر آثار و تحلیل‌هایی متفاوت و با زاویۀدیدی دیگر، مفید باشد.

پی‌نوشت‌ها

1. Narrative Pattern

2. Hypotext

3. Hypertext

4. Point of view

5. Paul Simpson

6. Structuralism
7. Narratology
8. Tzvetan Todorov

9. دکامرون (Decameron)، اثر جووانی بوکاچیو (Giovanni Boccaccio)، نویسندۀ ایتالیایی قرن چهاردهم میلادی است که مشتمل بر 100 داستان است.

10. Mac Carrick
11. Vladimir Propp

12. Gerard Genette

13. Jacques Derrida

14. Arthur Asa Berger
15. Spatial point of view

16. Temporal point of view

17. Psychological point of view

18. Focalization
19. Zeus Simonides

20. Subject

21. Theme

22. Motif

23. Tone

24. Burnt Sienna

منابع

آسابرگر، آرتور.(1380). **روایت در فرهنگ عامیانه، رسانه و زندگی روزمره**، ترجمۀ محمدرضا لیراوی، تهران: کانون اندیشۀ ادارۀ کل پژوهش‌های سیما.

احمدی، بابک.(1380). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

احمدی، بابک.(1391). **از نشانه‌های تصویری تا متن**، تهران: نشر مرکز.

افسریان، ایمان.(1395). **در جست‌وجوی زمان نو (درآمدی بر تاریخ انتقادی هنر معاصر)**، جلد اول، تهران: حرفه هنرمند.

اقبالی، پرویز؛ رجبی، محمدعلی.(1395). شناخت تصویرسازی کتاب براساس رابطۀ میان متن و تصویر، فصلنامۀ علمی-پژوهشی نگره.

بکولا، ساندرو.(1387). **هنر مدرنیسم**، مترجمان: روئین پاکباز و همکاران. تهران: فرهنگ معاصر.

پرینس،جرالد(1391). ***روایت‌شناسی(شکل و کارکرد روایت)***، مترجم:دکتر محمدشهبا. تهران: مینوی خرد.

پاکباز،روئین و امدادیان،یعقوب.(1383). پیشگامان هنرنوگرای ایران، تهران: انتشارات موزه هنرهای معاصر.

داد، سیما.(1375). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ دوم، تهران: انتشارات مروارید.

دل‌زنده، سیامک.(1395). **تحولات تصویری هنرایران: بررسی انتقادی**، تهران: چاپ و نشر نظر.

سجودی، فرزان. (1387). **نشانه‌شناسی کاربردی**، ویرایش دوم، تهران: نشر علم.

شمیسا، سیروس.(1395). **مکتب‌های ادبی**، تهران: شرکت نشر قطره.

کشمیرشکن، حمید.(1394). **هنر معاصر ایران (ریشه‌ها و دیدگاه‌های نوین)**، تهران: نشر نظر.

ضیاءپور،جلیل(1328).«نقاشی»، خروس جنگی،شماره اول.ص 7–3.

خادمی،نرگس(1391). الگوی دیدگاه روایی سیمپسون در یک نگاه، نقد ادبی، شماره 17، 7–36.

مارتین،دالاس(1382). ***نظریه های روایت***، ترجمه محمد شهبا. تهران: نشر هرمس.

مجابی، جواد. (1376). **پیشگامان نقاشی معاصر ایران نسل اول**، تهران: نشر هنر ایران.

ملکی، توکا.(1390). **نقاشی نوگرای ایران**، تهران: نشر نظر.

میرصادقی، جمال.(1385). **عناصر داستان**، تهران: نشر سخن.

Barthes, R. (1977). Introduction to the structural analysis of narratives (S. Heath, Trans.). In *Image music text*. (pp 79-124). New York: Hill and Wang.

Fowler, Roger (1996). Linguistic Criticism. 2nd ED, Oxford: Oxford University Press

Simpson ,Paul.(2004). Stylistic ,A Resource book for students. London: Routledge. John Benjamins.

Simpson, P. (1993). *Language, ideology, and point of view*. London: Routledge.

URL:

1-www: https:// tehranauction.com (2024/02/18)