نوع مقاله: پژوهشی
10.52547/mth.11.22.33
دریافت مقاله: ۱۴۰۱/۰۵/۰۳
پذیرش مقاله: ۱۴۰۱/۰۷/۱۰

تحلیل تطبیقی مقوله زمان‌پریشی (آناکرونی) در گفتمان روایی بخش ساینزبری گالری ملی لندن بر مبنای نظریه ژرار ژنت*

میثم رضایی مهوار** افسانه ناظری***

چکیده

کاربرد اصطلاح و استعاره روایت در ادبیات موزه‌شناسی بسیار توسعه یافته، اما کمتر از چیستی و چگونگی روایت در آن سخن به میان آمده است و رویکردهای موجود که به‌ویژه در مطالعات فرهنگی در این حوزه مطرح هستند، بیشتر جنبه‌های انتقادی را پوشش داده‌اند. پژوهش حاضر با روش توصیفی- تحلیلی در چارچوب "نظریه روایت"، و بر مبنای آرای ژرار ژنت، در پی این پرسش است که در موزه‌های هنر، زنجیره‌ای از واحدها یا رویدادهای روایی چگونه و با چه فنونی به وسیله شکل‌گیری گفتمان روایی از نعمت داستان برخوردار می‌شوند؟ و در این راستا، چگونه با تحلیل یکی از مقولات اصلی روایت‌شناسی ادبی یعنی زمان روایت و خصوصاً با بررسی تطبیقی مقوله "ترتیب" یا "زمان‌پریشی" برای نمایشگاه موزه، نحوه‌ای از تحلیل روایت موزه و چیدمان آن بر مبنای نظریه روایت حاصل می‌شود؟

با بررسی رویکردهای پیشین تجربه‌شده در چیدمان گالری ملی لندن به‌عنوان مورد مطالعاتی و تحلیل بخش ساینزبری، این نتیجه حاصل شد که ملاحظات زیباشناختی و کاربردی در معماری و پایبندی به اصول ترکیب‌بندی و جنبه‌های بصری در چیدمان، ایجادکننده همان زمان‌پریشی‌های روایی هستند که به مثابه ابزار و آرایه‌های ادبی در روایت می‌شناسیم. رابرت وِنتوری در طراحی معماری این بخش از گالری ملی با دیدگاهی کارکردگرا در جهت ارائه فضایی برای تجربه واقعی دیدن نقاشی‌ها که فراتر از بازدید صرفاً موزه‌ای باشد، توانسته در عین حال روایت گاهنگارانه موزه را نیز لحاظ کرده و با ایجاد گشایش‌ها و تعلیق‌های متعدد از طریق ارتباطات فضایی و از طریق آنچه که در این پژوهش از منظر روایت‌شناسی به‌عنوان انواع پیشوازها و بازگشت‌های زمانی بیرونی شناسایی شد، در این موزه به روایتگری دست یابد. بنابراین اگرچه ژنت روایت را بیشتر محدود به ادبیات می‌دید، این پژوهش نشان می‌دهد که مؤلفه‌های اصلی تحلیل گفتمان روایی همچون زمان و مقوله ترتیب در آرای وی را می‌توان برای روایت نمایشگاهی تطبیق داد.

کلیدواژه‌ها: گفتمان روایی، موزه‌های هنر، زمان‌پریشی، ژرار ژنت، گالری ملی لندن

---

* این مقاله برگرفته از رساله دکتری میثم رضایی مهوار با عنوان «تحلیل گفتمان روایی در نمایشگاه و چیدمان موزه‌های هنر» به راهنمایی دکتر افسانه ناظری و مشاوره دکتر محمد راغب در دانشگاه هنر اصفهان است.

** دانشجوی دکتری پژوهش هنر، دانشکده پژوهش‌های عالی هنر و کارآفرینی، دانشگاه هنر اصفهان. m.rezaei@aui.ac.ir
*** دانشیار، دانشکده هنرهای تجسمی، دانشگاه هنر اصفهان (نویسنده مسئول). a.nazeri@aui.ac.ir

مقدمه

در دوره‌ای که آن را به‌عنوان دوره مدرن می‌شناسیم، عقل و عقلانیت جایگزینی برای دانش‌های ادوار قبل شد و در نتیجه کلان‌روایات (فراروایات)[1] توسعه یافتند، از عصر روشنگری مؤسساتی مانند موزه‌ها تأسیس شدند تا همچون یک جدول، آنچه را که باید مشاهده، اندازه‌گیری، طبقه‌بندی و نام‌گذاری شود ارائه داده و تصویری معتبر و قابل‌اعتماد از جهان نمایش دهند. در موزه‌های هنر نیز که در جهت شناسایی تاریخ هنر فعالیت دارند، وظیفه موزه به شکل عام این است که روایت‌های تاریخی هنر را بر روی دیوارهای موزه نمایان کند که خود این روایت‌ها نیز از طریق پارامترهای ترسیم‌شده توسط متون کلاسیک ساخته شده و این پارامترهای روایی که مجموعه‌های آثار و نمایش‌های آنها را شکل داده معمولاً به‌ندرت از داخل نهاد موزه به چالش کشیده شده‌اند. اما یکی از مهم‌ترین تغییرات معاصر در نهاد موزه، شکل‌گیری روایت‌های جدید در داخل موزه است که توانسته کلان‌روایات پیشین معتبر دانسته‌شده مدرنیته را مورد سؤال و چالش قرار دهد، پژوهش‌های موزه‌شناسی و نیز پژوهش‌های معماری در حوزه نحو فضا نشان می‌دهند که موزه‌ها امروزه از نمایش صِرف و نیز از طبقه‌بندی‌های کلاسیک به سوی روایت‌پردازی تغییر جهت داده‌اند (Psarra & Grajewski, 2000; Hooper-Greenhill, 2000). کاربرد اصطلاح و استعاره روایت در ادبیات موزه‌شناسی بسیار توسعه یافته، اما معمولاً کمتر از چیستی و چگونگی روایت در موزه سخن به میان آمده است؛ به‌ویژه در گونه موزه‌های هنری که وجهی انتزاعی‌تر در روایت‌پردازی دارند.

این مسئله که در نمایشگاه‌های موزه‌های هنر، زنجیره‌ای از واحدها یا رویدادهای روایی چگونه و با چه فنونی به وسیله پیرنگ‌سازی (شکل‌گیری گفتمان روایی) از نعمت داستان برخوردار می‌شوند و در نتیجه قصه‌ای با آغاز، میانه و پایان را شکل داده و برای پیرفت رویدادها معنایی فرجام‌شناختی فراهم می‌آورند، مسئله‌ای است که این پژوهش با پرداختن به یکی از مقولات اصلی تحلیل روایت‌شناختی یعنی زمان روایت و خصوصاً تحلیل مقوله "ترتیب"، در پی آن است تا از منظر نظریه روایت (روایت‌شناسی)، نحوه‌ای از تحلیل روایت نمایشگاهی موزه و چیدمان آثار آن را به‌دست دهد. در واقع باید گفت چگونگی امکان کاربست نظریه روایت (که عمدتاً معطوف به حوزه ادبیات و حوزه‌های کلامی و نوشتاری است) برای نمایشگاه و چیدمان موزه‌های هنر با پرداختن به یکی از مقولات اصلی تحلیل گفتمان روایی یعنی تحلیل "زمان‌پریشی"[2] یا ترتیب زمانی، پرسش این پژوهش است و اینکه گونه‌های ویژه زمان‌پریشی در ترتیب رویدادهای گفتمان روایی موزه هنر کدام هستند و چه ارتباطی با فضای روایی برقرار می‌سازند؟

روایت‌مندی و میزان آن در نمایشگاه‌های مختلف بسیار متفاوت است؛ در نمایشگاه‌های مهم موزه‌های هنری و تاریخی، روایت‌مندی یا هنر به‌کارگیری روایت، بخش مهمی از عملکرد آنها را شکل داده است. بخش دائمی "بالِ ساینزبری" در گالری ملی لندن که داستان تاریخ هنر از دوره رنسانس پیشین تا ابتدای رنسانس مترقی را در گالری‌های شماره ۵۱ تا ۶۶ ارائه داده، به‌عنوان یک نمونه شاخص و مورد مطالعاتی لحاظ شده است.

پیشینه پژوهش

بدفورد (۲۰۰۱) در مقاله "داستان‌گویی: کار واقعی موزه‌ها" از منظر روان‌شناسی آموزشی به موضوع روایت در موزه می‌پردازد و آموزش به مثابه روایت را مطرح می‌کند. در دنیای معاصر نمایشگاه‌های هنری، گالری‌ها و موزه‌ها به‌عنوان یکی از رسانه‌های مهم و جلوه‌های تمدنی و فرهنگی دنیای مدرن، محل ارائه روایت‌ها هستند و این تلقی عام از روایت نمایشگاهی همواره و به گستردگی مطرح می‌شود. اما سویه مهم مطالعاتی که با روایت‌شناسی موزه مرتبط است، پژوهش‌هایی هستند که در چارچوب مطالعات فرهنگی از سوی موزه‌شناسان شکل گرفته‌اند.

هوپرگرین‌هیل (۱۹۹۲) در کتاب "موزه‌ها و شکل‌گیری دانش" با تأثیر از دیدگاه‌های نشانه‌شناختی رولان بارت چنین بیان می‌کند که کمتر این تصور وجود دارد که اشیای مادی به چندین شیوه متفاوت ممکن است فهمیده شوند. اینکه می‌توان از اشیا معانی متعدد به‌دست آورد و می‌توان این معانی را برحسب نیاز مورد استفاده قرار داد. همچنین، به این معنا توجه نمی‌شود که شیوه‌های استفاده موزه‌ها از اشیای مادی، روابط و پیوندهایی را برقرار می‌سازند و هویت‌های جدیدی ایجاد می‌کنند.

پیرس (۱۹۹۵) در مقاله "گردآوری به مثابه رسانه و پیام"، از مبحث تمایز میان زبان و گفتار که توسط فردینان دو سوسور در زبان‌شناسی مطرح شده و نیز از توجه ساختارگرایان به تضادهای دوگانه (تقابل‌های دوتایی) که در نظریات لِوی استروس مطرح است، در تحلیل خود درباره گردآوری مجموعه‌های اشیا و معناسازی بهره برده است. وَن‌لیوون (۲۰۰۵) در بخش سوم پژوهش خود با عنوان "نشانه‌شناسی اجتماعی" در مبحث ترکیب‌بندی به این امر اشاره نموده که ترکیب باعث ایجاد

انسجام و ساختار معنی‌دار در چیدمان فضایی می‌شود و این نه‌تنها در تصاویر دو بعدی بلکه در چیدمان فضایی سه بعدی همانند نمایشگاه‌ها و معماری نقش اساسی دارد.

کاکسال (۱۹۹۶) در "خوانش‌های خودرای: این همان چیزی که می‌گویید و نحوه بیان آن است"، به بررسی احتمال خوانش‌های متفاوت در وجود معانی جایگزین در نمایشگاه‌های موزه پرداخته است و این امر، استدلال‌های پساساختاری در معناسازی مجموعه‌های اشیا را آشکار می‌سازد. با مروری بر گستره مطالعات موزه چنین نتیجه می‌شود که در مجموع، تجزیه و تحلیل با اصطلاح نشانه‌شناسی کمتر مورد استفاده قرار گرفته و برای نظریه‌پردازان و منتقدینی که کمتر رویکرد ساختاری را به‌کار می‌گیرند، بیشتر از اصطلاح "متن" برای سیستم‌های دلالت و خوانش استفاده می‌شود. همچنین گروه بسیار مهم و جریان‌ساز دیگری از مطالعات نمایشگاه و موزه متأثر از آرای میشل فوکو هستند که به بازاندیشی در رابطه قدرت و دانش، وضعیت حقیقت، سیاست، جنسیت، ذهنیت و نیز نحوه نمایش تاریخ پرداخته‌اند که در توجه به مفاهیمی چون گسست و غیرخطی بودن، مفهوم سنتی تاریخ را مورد انتقاد قرار می‌دهند. فوکو (۱۳۸۹؛ ۱۳۷۸) در آثاری چون "مراقبت و تنبیه: تولد زندان" و "نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی" چنین مطرح می‌کند که سوبژکتیویته انسانی از طریق فرآیندهایی خاص برساخته می‌شود و به شیوه‌هایی توجه می‌نماید که در آنها رویه و نهادهای خاص، آنچه را که انسانی است تعریف می‌کنند.

بِنِت (۱۹۸۸; ۱۹۹۵) با تأثیر از فوکو در آثاری چون "مجتمع نمایشگاهی"[۳] و "تولد موزه"[۴]، به اینکه چگونه تکنولوژی‌ها و رویه‌های نهادی، اشیا و تصاویر را به شیوه‌ای خاص تولید می‌کنند و چگونه سوبژکتیویته‌هایی نظیر "حامیان"، "موزه‌داران" و "بازدیدکنندگان" در درون نهاد نمایشگاهی و موزه‌ها تولید می‌شوند، پرداخته است. الیان هوپرگرین‌هیل (۱۹۹۲) نیز بر همین مبنا، تاریخ شکل‌گیری مجموعه‌ها و موزه‌ها را در چارچوب اپیستمه‌های رنسانس، کلاسیک و مدرن مرور می‌کند که منجر به ظهور "موزه و نمایشگاه انضباطی" در اواخر قرن هجدهم و نوزدهم میلادی می‌شود.

روایت همچنین به‌عنوان یک مفهوم عام و مشترک برای طیف متفاوتی از معماران و طراحان نمایشگاه و موزه، نقش ایفا می‌کند و معمولاً از سوی معماران و طراحان برای تفسیر و بیان ایده‌ها و کانسپت‌های طراحی در جهت برآوردن نیازهای محتوایی نمایشگاه‌ها استفاده می‌شود. در این میان اما طی چند دهه اخیر، ادبیات قابل‌توجهی در زمینه مطالعات "نحو فضا"[۵] برای تحلیل موزه‌ها و گالری‌ها شکل گرفته که طیف گسترده‌ای از موضوعات را مطرح ساخته و اهداف معماری و موزه‌داری را به هم نزدیک کرده است (Hillier & Tzortzi, 2006; Psarra, 2009).

همان‌طور که ملاحظه شد، در عین حال که مفاهیم، معناسازی‌ها و بیان‌های ارائه‌شده در نمایشگاه‌های هنر و موزه‌ها همواره مورد توجه قرار گرفته، به نظر می‌رسد معمولاً به دلیل اتخاذ چارچوب مطالعات فرهنگی که خصوصیت میان‌رشته‌ای دارد، با وجود اینکه نظریه ادبی در آن نقشی مهم دارد، جهت و سوی این مطالعات شکلی عمومی و بیشتر انتقادی به خود می‌گیرد و نتایج بیشتر جنبه‌های اجتماعی و سیاسی را پوشش داده و یا از منظر تحلیل گفتمان انتقادی به‌عنوان یک نهاد و مؤسسه تحلیل شده‌اند. اگرچه برخی از اصطلاح بوطیقا (که جنبه ادبی آن برجسته است) استفاده کرده‌اند، اما در واقع شناخت و اهمیت دادن به مسئله خلاقیت هنری در روایت نمایشگاهی و در نتیجه ضرورت تحلیل روایی آن، همچنان که در سایر هنرها به‌کار می‌رود، کمتر مورد توجه بوده است.

بال در آثاری چون "مواجهه‌های مضاعف: سوژه تحلیل فرهنگی" (۱۹۹۶) و "نمایشگاه به مثابه فیلم" (۲۰۰۸) به‌عنوان یکی از شاخص‌ترین نظریه‌پردازان "نظریه روایت" توانسته تحلیل روایت را علاوه بر متون ادبی در رویه‌های فرهنگی و صورت‌های نمادین انجام دهد و در تحلیل‌های نقادانه خود بر نمایشگاه‌های هنر، از استعاره روایت و مفاهیم روایت‌شناسی همچون پیرنگ، کانونی‌سازی و ... استفاده نموده و رویکردهای اجتماعی، سیاسی خود در گرایش‌های پسااستعماری و فمینیسم را در آنها لحاظ کند. همچنین بال، مفاهیم صرف نظری خود را در آثاری چون "درآمدی بر روایت‌شناسی"[۶] (۲۰۱۷) و "مفاهیم در سفر در علوم انسانی"[۷] (۲۰۰۲) به‌طور مستقل ارائه نموده است. وی در درون مطالعات فرهنگی، نماینده گرایشی است که خود آن را "تحلیل فرهنگی" نامیده است. در مقالات پراکنده‌ای نیز که نگاه خاص خود به مفهوم روایت در نمایشگاه را ارائه نموده‌اند، نظرات او از مراجع اصلی به‌شمار می‌آیند. شانگ و پکاریک (۲۰۰۵)، پژوهشی با عنوان "آیا ریخت‌شناسی روایی آموزش موزه وجود دارد؟" در پرداختن به موضوع آموزش غیررسمی (که به شکلی ویژه در نمایشگاه و موزه‌ها اتفاق می‌افتد) با الهام از ولادیمیر پراپ و با توجه به روایت‌شناسی میکه بال ارائه کرده‌اند و با استفاده از شیوه مصاحبه با بازدیدکنندگان، در پی یافتن یک ساختار ریخت‌شناختی عام روایی هستند تا درک بیشتری از موزه را به‌دست دهند و به این نتیجه می‌رسند که نمایشگاه‌های موزه نیز دارای ساختار روایی فبیولا/داستان/متن (در روایت‌شناسی بال) هستند که در تعامل با روایت‌های

ورودی (نزد بازدیدکنندگان) قرار می‌گیرند و تجربه نهایی بازدیدکنندگان را شکل می‌دهند.

با این توصیف باید گفت به‌جز مقالات بال که در ذیل موضوع روایت‌مندی بصری به موزه پرداخته‌اند، آن بررسی نظری که به‌طور مستقل روایت‌شناسی موزه را به شکل جامع و یا اختصاصاً در یکی از مقولات اصلی تحلیل روایت‌شناسی مد نظر قرار دهد، مورد پژوهش قرار نگرفته است؛ چرا که روایت‌شناسی در عین ادعای عام بودن و پوشش دادن همه رسانه‌ها، مبنای خود را بر ادبیات گذاشته و اصطلاحات و مثال‌های خود را از ادبیات گرفته است. در این پژوهش تلاش شده است با تدقیق نظر در جزئیات و پرداختن به مقوله ترتیب در روایت‌شناسی برای یک موزه هنر، گامی در جهت کاربرد عینی‌تر تحلیل روایت‌شناختی (از منظر نظریه روایت) برداشته شود.

گالری ملی لندن که در این پژوهش بخشی از آن مورد مطالعه قرار گرفته، یکی از مهم‌ترین نمونه‌هایی است که می‌تواند پیگیری تغییرات ذوقی و معرفتی در طی تاریخ موزه‌های هنر را ترسیم نماید.

تأسیس گالری ملی لندن به سال ۱۸۲۴ میلادی که دولت انگلیس مجموعه‌ای از ۳۸ نقاشی را از جان ژولیوس آنگرشتاین (۱۸۲۳-۱۷۳۵) خریداری کرد برمی‌گردد. گالری ملی لندن با قرارگیری در مرکز لندن و در میدان ترافالگار، همچون موزه لوور پاریس به‌عنوان بنای یادبودی برای دولت بورژوازی جدید در عصر انقلاب‌های دموکراتیک ظهور نمود که به‌طور مستقیم توسط نمایندگان پارلمان انگلستان تأسیس شد و به‌عنوان یک نماد ملی در تأثیرات سیاسی و فرهنگی نقش مهمی ایفا نمود و مجموعه‌های مهم آن جایگاهی تعیین‌کننده در معرفی و روایت تاریخ هنر داشته‌اند (Duncan, ۱۹۹۵: ۴۳).

کانلین (۲۰۰۶) در کتاب "شومینه ملت: تاریخچه گالری ملی"، گزارشی از ۱۵۰ سال تاریخ گالری ملی (۱۹۷۴-۱۸۲۴)، اهداف آموزشی آن، تغییرات آن در طی این دوران و رشد مجموعه‌ها را ارائه داده و نیز به تاریخچه معماری ساختمان‌هایی که گالری در آنها واقع شده است و مداخله شاهزاده ولز در سال ۱۹۸۴ که بعدها به‌عنوان بال ساینزبری توسعه یافت، می‌پردازد.

اسمیت (۲۰۰۷) در مقاله "روایت‌های نمایش در گالری ملی لندن"، به مرور تاریخ روایت‌پردازی از طریق چیدمان تابلوها توسط مدیران آن پرداخته است. یکی از نقاط عطف در تاریخ این موزه، شکل‌گیری و راه‌اندازی بخش ساینزبری وینگ در سال ۱۹۹۱ است؛ در این مقطع، نیل مک‌گرگور مدیر گالری، جایگزین نمودن شیوه نمایشی مبتنی بر "گاهنگاری مدیریت‌شده" را به‌عنوان گسترده‌ترین تغییرات در طی تاریخ این موزه اعلام می‌کند و از دید وی باید در نمایش آثار مرزهای بین هنر ملت‌های مختلف اروپا با سختگیری کمتری مشخص شوند. این رویکرد در طراحی معماری، نمایش و چیدمان این بخش از گالری ملی تحقق یافته است.

روش پژوهش

روش تحقیق حاضر، توصیفی- تحلیلی و در چارچوب "نظریه روایت" (روایت‌شناسی) است که خصوصاً مبتنی بر آرای ژرار ژنت[۸] قرار دارد. از آنجا که روایت‌شناسی کلاسیک در اصل در حوزه نظریه ادبی مطرح شده و سپس در حوزه‌های دیگر نیز کاربرد یافته است، این پژوهش نیز خصیصه‌ای میان‌رشته‌ای دارد؛ به این معنی که تحلیل چیدمان و نمایش آثار در موزه‌های هنر اگرچه در روش‌های مختلفی با رویکردهای زیباشناختی، تاریخی و تحلیل‌های معماری مورد توجه قرار می‌گیرد، اما در این تحقیق با رویکردی تطبیقی در کاربست مقوله ترتیب در تحلیل زمان روایت ادبی در آرای ژنت، به تحلیل چیدمان و نمایش آثار در یک موزه هنری پرداخته شده است و چگونگی به‌کارگیری اصول و روش‌های بصری و طراحی معماری و نیز اهداف تاریخ‌نگارانه و آموزشی در چیدمان، این بار از منظری روایت‌شناختی و به شیوه‌ای پراتیک در بررسی بخش ساینزبری گالری ملی لندن تحلیل شده است. برای این تحلیل، مطالعه و بررسی ۲۴۷ عنوان اثر نمایشی موجود در این بخش و بررسی دقیق موقعیت مکانی و چیدمانی آنها در ۱۶ گالری از طریق بانک‌های اطلاعاتی و گردش مجازی ارائه‌شده از سوی گالری ملی، صورت پذیرفته است. دلیل انتخاب این مورد مطالعاتی، یکی بهره‌گیری از متأخرترین و بهترین استانداردهای نمایشی و موزه‌داری در این موزه است و دلیل دیگر، اهمیت طراحی معماری و فضایی آن است که اختصاصاً برای نمایشگاه موزه و در خدمت روایت‌پردازی آن اجرا شده و معمار آن توانسته چیدمان و پیوستگی فضایی و نیز قاب‌های بصری مناسبی را برای روایت نمایشگاهی طراحی کند.

گفتمان روایی

میکه بال درباره ارتباط روایت‌شناسی با آنچه که به‌عنوان "مطالعات فرهنگی" شناخته می‌شود چنین می‌گوید: «چرخش معاصر به روایت‌شناسی برای کسانی که به تجزیه و تحلیل متون روایی علاقه‌مند هستند بسیار مورد استقبال قرار گرفته است. همچون نشانه‌شناسی، روایت‌شناسی نیز تقریباً در مورد هر شیء فرهنگی کاربرد دارد. همه چیز روایی نیست؛ اما عملاً

همه چیز در فرهنگ جنبه روایی دارد، یا حداقل می‌توان آن را به‌عنوان روایت درک و تفسیر کرد. علاوه بر گستره آشکار ژانرهای روایی در ادبیات، حوزه‌هایی دیگری چون؛ پرونده‌های قضایی، تصاویر دیداری، گفتمان فلسفی، تلویزیون، استدلال، آموزش و تاریخ‌نویسی تنها معدودی از مواردی هستند که روایت در آنها رخ می‌دهد» (Bal, 2017: xix). روایت‌شناسی در ابتدا زیرمجموعه پژوهش‌های ساختارگرای ادبی دانسته می‌شد، اما امروزه این حوزه از نظر چشم‌انداز و نیز گستردگی شیوه‌های پژوهش، بسیار فراتر از مرزهای اولیه خود رفته است و پژوهشگران ترجیح می‌دهند از اصطلاح جامع "نظریه روایت"[۹] استفاده کنند (ابوت، ۱۳۹۸: ۴۰۵). «روایت از منظر روایت‌شناسی عبارت است از بازنمایی داستان (یعنی یک رویداد یا مجموعه‌ای از رویدادها) و روایت‌ها دو جزء اصلی دارند: داستان و گفتمان روایی» (همان: ۲۸). "گفتمان" در واژه‌نامه کتاب "راهنمای نظریه روایت" چنین تعریف شده است: «مجموعه ابزار برای گفتن یک داستان از جمله، تصور یا کانونی‌سازی، آوا، ترتیب، دیرش و بسامد. در روایت‌شناسی، گفتمان یا "گفتمان روایی" که به‌عنوان "چگونگی" روایت در نظر گرفته می‌شود، متمایز از "چه" (شخصیت، رویداد و محیط) قرار دارد» (Phelan & Rabinowitz, 2008: 544). به این نکته باید توجه داشته باشیم که تمایز بین "داستان" و "داستان روایت‌شده" به این معنا است که داستان‌ها مستقل از بازنمایی روایی خود وجود دارند یا به‌عبارت‌دیگر، یک داستان واحد را می‌توان به شیوه‌های مختلف روایت کرد[۱۰] (ابوت، ۱۳۹۸: ۴۱۲؛ Genette, 1980[1972]: 27).

ژرار ژنت و تحلیل زمان گفتمان روایی

تأثیرگذارترین نظریه‌پردازی که در تحلیل زمان "گفتمان روایی" به آرای او ارجاع می‌شود، ژرار ژُنت است. او در روایت‌شناسی تحلیل زمان، به سه مسئله می‌پردازد: کی؟ چه مدت؟ و چند وقت به چند وقت؟ "ترتیب" به مدیریت زمان‌مندی داستان مربوط می‌شود، "دیرش" به نسبت زمان داستان و زمان گفتمان اطلاق می‌شود و "بسامد" به شیوه‌های ممکن عرضه یکباره یا چندباره واحدهای روایی اشاره دارد (Genette, 1980[1972]: 33-160).

• زمان‌پریشی (آناکرونی): این کلمه از chronos کلمه یونانی برای زمان و ana پیشوند یونانی به معنای "بالا"، "بازگشت" یا "دوباره" گرفته شده است (Hoad, 2002: 15). ژنت در تبیین مقوله ترتیب، هر گونه انحراف از زمان دقیق در داستان را زمان‌پریشی یا نابهنگامی می‌نامد که شامل دو گونه اصلی پیشواز زمانی و بازگشت زمانی است؛ هر نوعی از حرکت روایی که فراخوانی زودهنگام هر رویدادی باشد که بعداً اتفاق خواهد افتاد را پیشواز زمانی[۱۱] و بازگویی هر رویدادی که پیش از این (نقطه فعلی ما در داستان) اتفاق افتاده است را بازگشت زمانی[۱۲] گویند.

زمان‌پریشی‌های مکرر، رویدادهای روایت‌شده پیشین را به یاد می‌آورند و زمان‌پریشی‌های مکمل، رویدادهایی را عرضه می‌کنند که از خط داستانی آغازین حذف شده‌اند. زمان‌پریشی می‌تواند به گذشته یا آینده‌ای دور از لحظه حال دسترسی داشته باشد که ژنت نام این فاصله زمانی را "گستره"[۱۳] می‌نامد و خود نیز می‌تواند دوره داستانی کم‌وبیش بلندی را پوشش دهد که آن را "دامنه"[۱۴] می‌نامد (Genette, 1980[1972]: 33-85).

نمایش و چیدمان در موزه‌های هنر

موزه‌های هنر (که در برخی موارد گالری هنر نیز نامیده می‌شوند) عمدتاً به اشیا به‌عنوان یک وسیله ارتباطی بدون تفسیر با بازدیدکنندگان آنها توجه دارند و بنابراین برخلاف دیگر انواع موزه‌ها که بیشتر وجه آموزشی و ارائه اطلاعات و دانش، عامل گردآوری مجموعه‌های آنها است، توجه به ارزش‌های زیبایی‌شناسی، ملاحظه اصلی در گردآوری مجموعه‌های موزه‌های هنر است (Lewis, 2021) و در تعریف اصطلاحات مرتبط آن، کلمات display،exhibit و exhibition با وجود اینکه در برخی زبان‌ها معنای یکسانی دارند، اما از سوی متخصصین چون بورکاو تفکیک شده‌اند (Burcaw, 1997: 15). در اینجا به‌عنوان مثال، می‌توان به تعاریف دیوید دین در کتاب "نمایشگاه موزه" که تعاریفی جامع و تخصصی هستند اشاره کرد: "display" به‌طور کلی به نمایش اشیا برای ارائه عمومی بدون افزودن عناصر تفسیری قابل‌توجه اشاره دارد"exhibit"، معمولاً به معنای گروه‌بندی موضعی اشیا و مواد تفسیری است که واحد منسجمی را در یک گالری تشکیل می‌دهند و اصطلاح نمایشگاه"exhibition" نیز به مفهوم یک گروه‌بندی جامع از همه عناصر (از جمله exhibit ها و display ها) است که یک نمایش عمومی از مجموعه‌های اشیا و اطلاعات را برای بازدیدکنندگان تشکیل می‌دهد که برای یک بازدیدکننده، فضای نمایشگاه موزه رسانه یا واسطه اصلی ارتباطات است (Dean, 1996: 3). هدف و رسالت موزه‌های هنر بر مبنای اپیستمه شکل‌گرفته دوره مدرن، بازنمایی و طبقه‌بندی گونه‌ها، سبک‌ها و مکاتب هنری در طی یک خط زمانی بوده است و به‌جز معدود تلاش‌های پسامدرنیستی اخیر، باید گفت نگرش مدرنیستی همچنان در نمایش و روایت‌پردازی موزه‌ها چیرگی دارد. از گذشته

تاکنون دیدگاه‌های بسیار متفاوتی در خصوص نحوه چیدمان و نمایش در موزه‌های هنری از منظر چگونگی ارتباط موضوعات نمایشی با فضای معماری موزه و مقوله زیبایی‌شناسی چیدمان مطرح بوده که در اروپای غربی دست کم از قرن پانزدهم میلادی تاکنون قابل پیگیری هستند.

گفتمان روایی در موزه‌های هنر

در تعریف سطوح داستان و گفتمان روایی، ژرار ژنت چنین مطرح می‌کند: «داستان و روایت کردن تنها از طریق واسطه روایت وجود دارند و متقابلاً گفتمان نیز تنها تا وقتی می‌تواند روایت باشد که قصه‌ای را شرح دهد و در غیر این‌صورت (مثلاً اخلاق اسپینوزا) این گفتمان روایت نیست و نیز تا وقتی می‌تواند گفتمان باشد که توسط کسی بازگو شود و در غیر این‌صورت گفتمان نخواهد بود (مثل مجموعه‌ای از اسناد باستان‌شناسی)» (Genet, 1980[1972]: 27). در ارجاع به همین مصداق از مفهوم روایت می‌توان نشان داد که اگر همان مجموعه اسناد باستان‌شناختی توسط یک راوی/ نویسنده (کیوریتور) بازگو شود و اگر بتواند قصه‌ای را شرح دهد، گفتمان روایی خواهد بود. از جمله نکاتی که در این مسئله حائز اهمیت است، تمایز میان روایت داستانی و روایت ناداستان است؛ بی‌تردید هر دو آنها در نمایشگاه قابل عرضه هستند، اما به نظر روایت‌های ناداستان آنچنان‌که در روایت تاریخ، زندگی‌نامه، فیلم‌های مستند و غیره موجود هستند، در نمایشگاه نیز وجه غالب به خود دارند؛ خصوصاً در گونه "روایت‌های قاب" یا روایت‌هایی که با گردآوری مجموعه‌هایی که از اجزای غیرمرتبط تشکیل شده‌اند حاصل می‌شود. در عین حال بنا بر نظر دوریت کُن، هم روایت داستان و هم روایت ناداستان هر دو عامل "قصه (سطح داستان) و گفتمان" را شامل می‌شوند و روایت ناداستان یک عامل (سطح) تعیین‌کننده دیگر هم دارد که روایت داستان فاقد آن است و آن، ارجاع به دنیای واقعی است (Cohn, 1999: 115). شاید یکی از دلایل توجه کمتر به تحلیل روایی نمایشگاه، همین کثرت روایات ناداستان در آن باشد (البته از چشم‌انداز خواننده‌محور ممکن است هر ناداستانی داستان به نظر آید)؛ چرا که روایت داستانی در رسانه‌ها و گونه‌های متداول خود همچون ادبیات و سینما بیشتر مرسوم بوده است و به تبع آن روایت‌شناسی نیز در این حوزه‌ها همواره تمرکز بیشتری داشته، هر چند که نظریه روایت در سال‌های اخیر، مسئله روایت را در حوزه‌های مختلف علوم فراتر از ادبیات گسترش داده است.

ترتیب در روایت‌شناسی، توالی رویدادها را تحلیل می‌کند؛ بنابراین برای تحلیل ترتیب زمانی رویدادهای روایت نمایشگاهی باید ابتدا شناختی نسبی از مقوله "رویداد" در روایت‌شناسی نمایشگاهی به‌دست بیاوریم. برای نمایشگاه موزه خصوصاً موزه‌های هنری، اگرچه از رسانه‌های مختلف تصویری و زبانی (در معنای کلامی و نوشتاری) و ... استفاده می‌شود، اما برای تعیین حدود و تعریف نمایشگاه موزه که ویژگی متمایزکننده‌ای از دیگر رسانه‌ها داشته باشد، وجه مشخصه غالب آن، وجه بصری آن شناسایی می‌شود و در نتیجه، روایت‌مندی بصری آن محور اصلی قرار می‌گیرد. میکه بال در مورد روایت‌شناسی بصری، مواجهه "عامل روایی" یا سوژه را با تصویر؛ یک رویداد تعریف می‌کند (Bal, 2002: 133). از نظر وی در چند دهه اخیر گرایشی جدید در توجه به جنبه‌های بصری روایت رشد نموده و این گسترش در زمینه درک بیشتر این موضوع بوده است که ذهنیت از طریق سازگاری مداوم تصویرهایی شکل می‌گیرد که از مقابل شناسنده می‌گذرند؛ شناسنده‌ای که به‌عنوان کانونی‌ساز، تصویرها را به صورت یک کلیت یکپارچه درمی‌آورد که به دلیل پیوسته بودن آنها قابل درک است (بال، ۱۳۹۶: ۸۷). شناخت و تعیین مقوله رویداد در روایت نمایشگاهی موزه به مفهوم "قاب‌بندی‌های بصری" ارجاع می‌یابد که خود موضوع قابل‌بحثی فراتر از مقاله حاضر است.

بررسی رویکردها در روایت و چیدمان گالری ملی لندن

گالری ملی از زمان تشکیل خود با این دیدگاه تداوم داشته است که بتواند یک قانون نمونه برای روایت سیر تاریخی هنر غربی ارائه کند؛ شیوه‌ها و گرایش‌هایی که در چیدمان و آویزان کردن نقاشی‌ها در این موزه وجود داشته و چالش‌هایی که در این مسئله با آن مواجه بوده، به‌طور کلی در مورد بیشتر موزه‌های هنر مطرح است. در قرن نوزدهم، آثار در این موزه به‌طور سنتی به شکلی متراکم نمایش داده شده و تابلوها در چند ردیف روی دیوارها و به شکلی شلوغ نصب می‌شدند، در نیمه اول قرن بیستم رویکردهای کِنِث کلارک[۱۵] و پس از او فیلیپ هِندی[۱۶] به‌عنوان مدیران این نهاد، سامان‌دهی مؤثری در نمایش و چیدمان به‌وجود آورد؛ روش کلارک در چیدمان نقاشی‌ها شهودی بود و نه بر اساس یک توالی دقیق‌تر منطقی یا تاریخی، بلکه بر اساس رابطه بصری بین آثار و ارزش‌های رسمی آنها بود. از نظر وی «هیچ‌وقت نمی‌دانیم که تصاویر در کنار هم قرار است چه گفت‌وگویی داشته باشند تا زمانی که با هم ملاقات کنند، مانند دو نوزاد آرام که در کالسکه‌هایشان از کنار هم رد می‌شوند و ممکن است دست‌هایشان را با حسرت به سوی هم دراز کنند یا از عصبانیت فریاد بزنند، آنهایی که...[به این موضوع توجه ندارند] هرگز آن فریادهای عشق یا نفرت را نشنیده‌اند»

(Smith, 2007: 613). برای او چیدمان نقاشی‌ها جایگزینی بود برای نقاش بودن که تصویری ملموس از احساسات خود به‌عنوان یک منتقد هنری را نشان می‌داد. در دوران پس از جنگ نیز فیلیپ هندی مانند کلارک معتقد بود که ظاهر این مجموعه حداقل به اندازه منطق فکری آن مهم است. وی از یک‌سو تحت تأثیر زیبایی‌شناسی مدرنیستی بود و از سوی دیگر برای پیروی از منطق درک روح زمانه و دریافت و تجربه لحظه حاضر، به جای چیدمان متأثر از بازنمایی مکاتب ملی، با مسائل مربوط به معماری ساختمان و این مسئله که کدام اثر در کجا به نظر می‌رسد بهترین موقعیت در چیدمان را داشته باشد، دست و پنجه نرم می‌کند. این دیدگاه‌های نخبه‌گرایانه که اعتراضی علیه عامی‌سازی و کم ارزش نشان دادن آثار هنری از سوی ایشان تلقی می‌شد، در نهایت مورد انتقاد قرار گرفتند و در طول دهه ۱۹۶۰ با بازگشت به مطلوبیت ارائه یک روایت مناسب و روشن، بر اساس این باور که در گالری ملی تا آنجا که ممکن است باید نمایش آثار از منظری غایت‌شناختی ترتیب داده شود تا پیشرفت مکاتب مختلف ملی در نقاشی را نشان دهد، تغییری در رویکرد چیدمان رخ داد.

در حدود سال‌های ۱۹۷۰، گرایش به مینیمالیسم زیبایی‌شناختی نیز بر مبنای دیدگاه ارائه اطلاعات جنبی حداقلی که به تصاویر اجازه می‌داد حرف خود را بزنند و مستقل از محیط اطراف خود باشند، موجب از بین بردن تمام شواهد تزئینات اولیه ویکتوریایی و پوشاندن کف‌های چوبی با نمد در معماری تاریخی شد. همچنین، طراحی جدیدی که در ۱۹۷۵ با افتتاح گالری‌های جناح شمالی موزه صورت گرفت، روایت منسجمی که فراهم آمده بود را ناممکن ساخت و با معماری ویکتوریایی گالری‌های طبقه اصلی متضاد بود و محیط گالری را به‌گونه‌ای تا حد امکان خنثی نشان می‌داد.

در مقابل این گرایش در اوایل دهه ۱۹۸۰ و در رد مدرنیسم به‌عنوان فلسفه غالب در هنر، مخالفت آشکار با تنوع سبک‌های نمایش آغاز شد و در تقابل با آن سبک خنثی، گرایش جدیدی به سمت علاقه به شیوه نمایشی که در خانه موزه‌ها و کاخ‌ها دیده می‌شد شکل گرفت که به‌عنوان بخشی از جنبش گسترده‌تر احیای تاریخی بود. کلیفورد (۱۹۸۲) در مقاله‌ای، این سبک "چیدمان میراثی" را در موزه‌های هنر تشریح می‌کند؛ سبکی که در گالری ملی با هدف بازتولید حال و هوای قرن نوزدهمی گالری‌های ساختمان ویلکینز[۱۷] به‌کار گرفته شد. ویژگی چیدمان در این دوره چنین بود که باید تا حد امکان با معماری سازگار باشد و فاقد تغییراتی باشد که ممکن است ذوق یا علایق فردی را نشان دهد.

روایت در بخش ساینزبری- گالری ملی لندن

بر مبنای مناسبت آثار نمایشی با معماری موزه و متأثر از سبک "چیدمان میراثی" با این دیدگاه که نقاشی‌های رنسانس متقدم باید در محیطی به نمایش گذاشته شوند که به فضای کلیسا نزدیک باشد و در عین حال مجموعه‌های بعدی باید در فضاهایی از نوع کاخ و خانه‌های تاریخی کلاسیک به نمایش درآیند (یعنی همان ساختمان موجود)، در اواخر دهه هشتاد میلادی در نهایت طراحی رابرت ونتوری معمار مشهور پسامدرن آمریکایی برای بخش ساینزبری به اجرا درآمد که دیدگاه‌های سنجیده‌ای در مورد محیطی مناسب نقاشی‌های رنسانس متقدم داشت. با توجه به اینکه بخش ساینزبری به‌عنوان یک ساختمان جدید طراحی و ساخته شده و الحاقی برای ساختمان قرن نوزدهمی ویلکینز بود، طراحی جدید ونتوری این امتیاز را داشت که بر مبنای آثار مورد نظر موزه صورت پذیرد و بخش مهمی از چیدمان را در خود لحاظ کند؛ این در حالی است که در دوره‌های پیش، موزه‌داران و مدیران گالری مجبور به انطباق چیدمان خود با فضای معماری موجود بودند. مک‌گرگور مدیر گالری و همکاران او برای تعیین خط روایی موزه، تصمیم به ایجاد تغییراتی گرفتند که در آنها چیدمانی مختلط و بر اساس گاهشماری مدیریت‌شده ارائه شود؛ «چیدمان موجود در بال ساینزبری و بقیه گالری عمدتاً در هر اتاقی شامل تصاویری است از آثار یک هنرمند یا هنرمندانی که در همان جغرافیا فعال بودند، تا حد زیادی به این دلیل که از نظر بصری این آثار همسایگان بهتری برای یکدیگر خواهند بود. آنچه را امیدوارم بتوان در این سازمان‌دهی مجدد بهبود بخشیم، درک مخاطبان از پیشرفت هنر غربی است. شما خواهید دید که در عبور از یک اتاق به اتاق بعدی، کشور تغییر می‌کند اما دوره تغییر نمی‌کند» (Graham-Dixon, 1990).

چیدمانی که رسالت آن به‌طور گسترده هنری- تاریخی بوده و تا آنجا که ممکن است نمایش در آن ثابت باشد تا امکان ارائه تداوم و ثباتی کلی در تجربه بازدید مجموعه فراهم شود. ثابت بودن چیدمان مورد نظر، موضوعی است که به دلیل مطابقت و تناسب طراحی معماری با مجموعه آثار نمایشی آن حاصل شده است. بدین ترتیب، مجموعه آثار نمایش داده‌شده در ساینزبری، آثاری هستند که تاریخ خلق آنها در بازه زمانی ۱۲۵۰ تا ۱۵۲۰ میلادی قرار گرفته و ترتیب آنها در مجموع شکل تداومی دارد و گالری‌های شماره ۵۱ تا ۶۶ گالری ملی را تشکیل می‌دهد؛ البته در عین حال با توجه به عنوان یا موضوع گالری‌ها (جدول ۱)، شاهد طبقه‌بندی و روایت جغرافیایی نیز

هستیم که در ذیل ترتیب تاریخی ارائه شده است. در بحث از روایت در چیدمان موزه‌ها باید به این نکات اشاره نمود که در روایت گاهنگارانه تاریخ هنر بر مبنای مجموعه آثار گردآوری‌شده، بنا بر تعداد و محدودیت آثار نمایشی موجود، همواره با گپ‌ها یا شکاف‌های روایی بسیاری روبه‌رو خواهیم بود که در بسیاری از موارد می‌توانند ایجاد ابهام نمایند. اما با این حال، موزه‌ها همواره با استفاده از آثار و دارایی‌های میراثی خود در معرفی و گفتمان‌سازی جریان تاریخ هنر از طریق روایت‌های خود تأثیر فراوانی دارند. اگرچه چیدمان می‌تواند بر اساس روایت‌های خاصی از تاریخ هنر برای مثال طبقه‌بندی جغرافیایی و یا سبکی و یا پرداختن به آثار یک هنرمند خاص شکل بگیرد (که به‌خصوص در نمایشگاه‌های

جدول ۱. عناوین و موضوع گالری‌های شماره ۵۱ تا ۶۶ در بخش ساینزبری- گالری ملی لندن و پراکندگی ۲۴۷ اثر

گالری	عنوان / موضوع	تعداد	آثاری از:
۵۱	ایتالیا ۱۳۵۰-۱۲۵۰	۱۶	دوچو (۳ اثر: کودک و باکره و ...)، چیمابوئه، مارگاریتو دآرزو، محراب سانتاکروچه، صلیب
۵۲	ایتالیا ۱۴۰۰-۱۳۵۰	۲۰	جاکوپو دی سیونه، جیووانی دا میلانو، محراب سن پیر ماگیوره و ...
۵۳	ایتالیا، توسکانی ۱۴۵۰-۱۴۰۰	۱۷	فرا آنجلیکو (محراب سن دومنیکو فیزوله)، مازولینو و لورنزوموناکو، محراب سانتاماریاماگیوره، لوح ویلتون و ...
۵۴	ایتالیا مرکزی ۱۴۵۰-۱۴۳۰	۱۹	پائولو اوچللو (نبرد سن رومانو و ...)، پیرودلا فرانچسکا، فرافیلیپولیپی، جیووانی‌دی‌پائولو، محراب سن سپولکرو ...
۵۵	شمال ایتالیا ۱۵۰۰-۱۴۳۰	۱۳	کازیمو تورا، پیسانلو، ارکول دو روبرتی و ...
۵۶	هلند ۱۴۵۰-۱۴۰۰	۱۵	یان‌وان‌آیک (آرنولفینی و همسر او، خودنگاره)، روبرکمپین و کارگاه (۵ اثر)، رواخیر وان درویدن و کارگاه (۵ اثر)
۵۷	فلورانس ۱۵۰۰-۱۴۵۰	۱۰	فرانچسکوپسلینو و فرافیلیپولیپی، آندره آدل وروکیو، فرانچسکو بوتیچینی، ساندرو بوتیچلی
۵۸	نقاشی‌های کاخ‌های فلورانسی ۱۵۰۰-۱۴۵۰	۱۳	ساندرو بوتیچلی (ونوس و مارس، مرد جوان، سنت زنوبیوس، ...) و ...
۵۹	کارلو کریولی ۱۴۷۰-۱۴۹۲	۱۴	کارلو کریولی (۱۳ اثر)
۶۰	رافائل، پروجینو و آمبریا ۱۵۱۰-۱۴۹۰	۲۱	رافائل (۸ اثر: مسیح مصلوب با مریم باکره، مادوناگارواگ، رؤیای یک شوالیه و ...)، پینتوریچیو، ۴ اثر از لوکا سیگنورلی، ۴ اثر از پیترو پروجنو و ۴ اثر از لواسپاگنا
۶۱	مانتوآ و ونیز حدود ۱۵۰۰	۱۵	آندره‌آمانتنیا (۶)، جیووانی باتیستاچیمادا (ناباوری سنت توماس و ۳ اثر دیگر)، جیووانی بلینی (۴)، آندره‌آ بوساتی
۶۲	ونیز و ونِتو ۱۵۰۰-۱۴۵۰	۱۶	آنتونلودامسینا (ستایش مسیح)، جیووانی بلینی (دوج لئوناردو لوردان)، جنتیله بلینی، آلویس ویوارینی و ...
۶۳	هلند و اروپا ۱۵۰۰-۱۴۵۰	۲۸	هانس مملینگ (۸ اثر: باکره و کودک با قدیسین، مرد جوان در نماز)، یرک‌بوتس و کارگاه (۵ اثر : باکره و کودک، خاک‌سپاری و ...)، سیمون مارمیون، یوستوس، استاد سنت‌گیلز و ...
۶۴	کلن و وستفالیا ۱۵۰۰-۱۴۰۰	۱۴	استاد لیسبورن (۶ اثر)، استاد کپنبرگ –احتمالاً یان باگرت- ۲ اثر)، استاد محراب سنت بارتولمه
۶۵	جنوب آلمان و اتریش ۱۵۰۰-۱۴۰۰	۱۱	آلبرشت دورر (سنت جروم)، کارگاه استاد زندگی باکره و ...
۶۶	لئوناردو داوینچی	۴	داوینچی (باکره صخره‌ها، باکره و کودک با سنت آن و یحیی تعمیددهنده نوزاد)، جیووانی آمبروجیو (فرشته‌ای قرمزپوش با عود)، همکار لئوناردو داوینچی احتمالاً فرانچسکو ناپلتانو (فرشته سبزپوش با ویِل)

(نگارندگان)

موقت و گالری‌های دوره‌ای با آن روبه‌رو هستیم)، اما موزه‌ها عمدتاً و همچنان متأثر از اپیستمه دوران مدرن و متأثر از تفکر تداومی و تکاملی یا پیوستگی تاریخی، به گردآوری و سازمان‌دهی مجموعه‌های خود و در نتیجه به روایت و نمایش آنها می‌پردازند و بنابراین معمولاً حتی روایت‌های منطقه‌ای، جغرافیایی، سبکی و یا آثار یک هنرمند را نیز در یک روند کلی گاهنگارانه سازمان‌دهی می‌کنند. آنچنان که در این مورد مطالعه حاضر نیز شاهد هستیم، در روایت کلی روندی گاهنگارانه داریم، اما در روایت‌های درونه‌ای یا زیرروایت‌های گالری‌ها، طبقه‌بندی جغرافیایی، موضوعی و یا آثار هنرمندان لحاظ شده‌اند (مطابق ستون "عنوان/موضوع" در جدول ۱). به همین ترتیب، زیرروایت‌های دیگری نیز همچون مجموعه‌ای از محراب‌های کلیسا، ایستوریا، پرتره‌ها، منظره‌ها و ... قابل شناسایی خواهند بود و همگی مواردی هستند که بر گاهنگاری موزه تأثیر می‌گذارند.

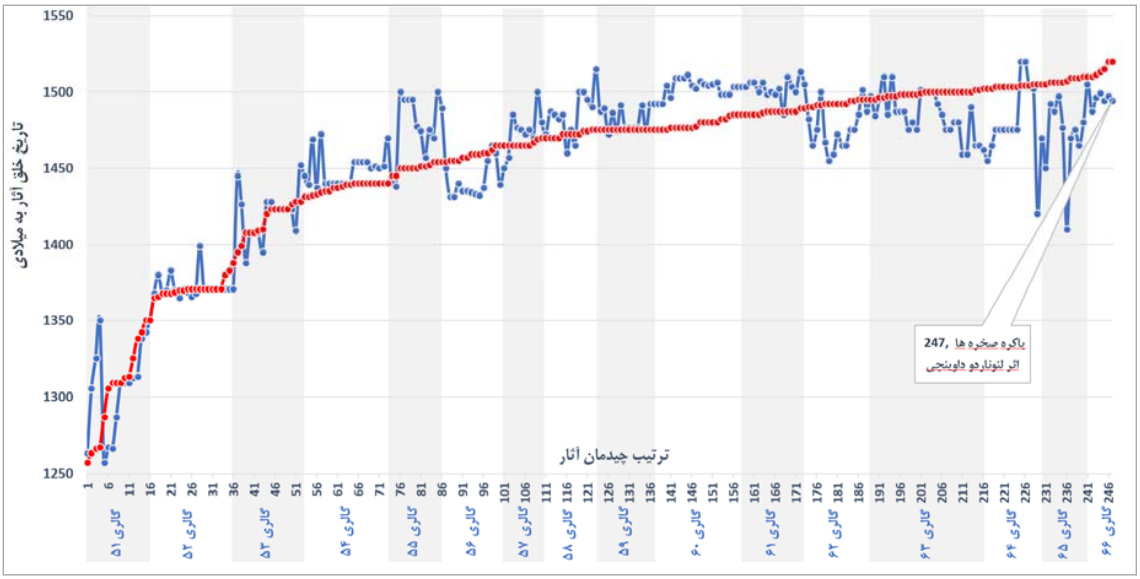
چیدمان این بخش موزه در عین اینکه ساختار ثابت روایی را حفظ نموده، در طی سال‌های اخیر معمولاً از تغییراتی جزئی بهره برده است.[۱۸] روایت در اینجا بر مبنای سیر زمانی دیدن آثار یا ترتیب مواجهه با آنها شکل می‌گیرد. اگرچه هر عامل روایی یا سوژه در فضای موزه آزادی نسبی در شکل‌دهی روایت دارد، اما همواره استراتژی‌های طراحی فضایی و تدابیر گردآورندگان مجموعه، تأثیر اساسی در روایت دارند. در اینجا تلاش می‌شود تا با توجه به نشانگرهای ارائه‌شده در موزه‌نگاری که شامل طراحی فضایی و الگوی تاریخی- موضوعی از سوی موزه‌داران این نمایشگاه هستند، دست به خوانش روایت بزنیم؛ نشانگرهایی چون شماره و عناوین اتاق‌ها که همراه با پیوستگی فضایی ارائه‌شده در پیکربندی فضایی معماری، ترتیب خوانش را مطابق جدول ۱ ارائه داده‌اند.

تحلیل زمان‌پریشی‌های روایت نمایشگاهی در بخش ساینزبری- گالری ملی لندن

با بررسی کامل چیدمان ارائه‌شده مشاهده می‌شود که اقتضائات مختلفی در شکل‌گیری ترتیب یا چیدمان مؤثر هستند که ارائه دقیق گاهنگارانه (داستان) را به‌شدت تحت تأثیر قرار داده و دچار تغییراتی اساسی می‌کنند. برای بررسی این انحرافات از زمان دقیق در داستان، با توجه به درجات روایی در روایت‌شناسی، طبقه‌بندی ذیل را پیشنهاد می‌کنیم.

الف) ترتیب در روایت درجه اول (سطح نمایشگاهی)

تحلیل ترتیب در این سطح، یعنی ترتیب چیدمان در طی کل روایت به همراه ترتیب موضوعی و محتوایی مجموع فضاها یا اتاق‌های نمایش در کل روایت را به‌عنوان درجه اول شناسایی می‌کنیم که روایت‌های درونه‌ای آن (درجه دوم)، همان فضاهای درونی یا گالری‌های نمایشگاه را تشکیل می‌دهند. در این سطح، هر دو نوع زمان‌پریشی پیش‌نگر (پیشواز زمانی) و زمان‌پریشی پس‌نگر (بازگشت زمانی) از نقاط مرجع زمانی- مکانی (اکنون داستانی- گفتمانی)[۱۹] مختلف قابل شناسایی هستند و مطابق تصویر ۱ در طی بازدید گالری‌های شماره‌های ۵۱ تا ۶۶، ترتیب پیوسته فضایی و روایی را تشکیل داده‌اند (سطح نمایشگاه). در این نمودار،



تصویر ۱. خط زمانی آبی: ترتیب چیدمان اتاق‌ها/آثار و زمان‌پریشی‌های درونی (درجه دوم فضایی) چیدمان موجود بر مبنای گاهنگاری ساخت آثار به تاریخ میلادی- خط زمانی قرمز: ترتیب چیدمان فرضی بر مبنای ترتیب دقیق گاهنگارانه (نگارندگان)

خط آبی‌رنگ نشانگر این است که در کل شاهد حرکتی رو به جلو هستیم و در عین حال خوانشی با کثرت رفت‌وبرگشت‌ها در خط زمان یا پیشوازهای زمانی و بازگشت‌های زمانی بر مبنای روایت تاریخ (داستان) خلق آثار در بازه زمانی مذکور در تجربه دیدن مجموع فضاهای درونی نمایشگاهی صورت می‌گیرد (برابر با سطح گفتمان روایی، بدون در نظر گرفتن زمان‌پریشی‌های بیرونی که در ادامه توضیح داده خواهد شد). در همین نمودار، خط قرمز نشان‌دهنده ترتیب دقیق گاهنگارانه است که از نظر زمانی کاملاً پیش‌رونده است و با رویکردی صرفاً تاریخی چنین فرضی محتمل است (نه لزوماً در همین فضا و معماری)، بدیهی است که این‌گونه بازسازی همواره و برای همه موزه‌ها و در مواردی که تعمداً مرجع زمانی در آن به‌هم‌ریخته باشد ممکن نیست؛ اما با توجه به رویکرد غالب موزه‌ها در ارائه گاهنگارانه که از نظم زمانی پیروی می‌کنند معمولاً مطرح است (سطح داستان).

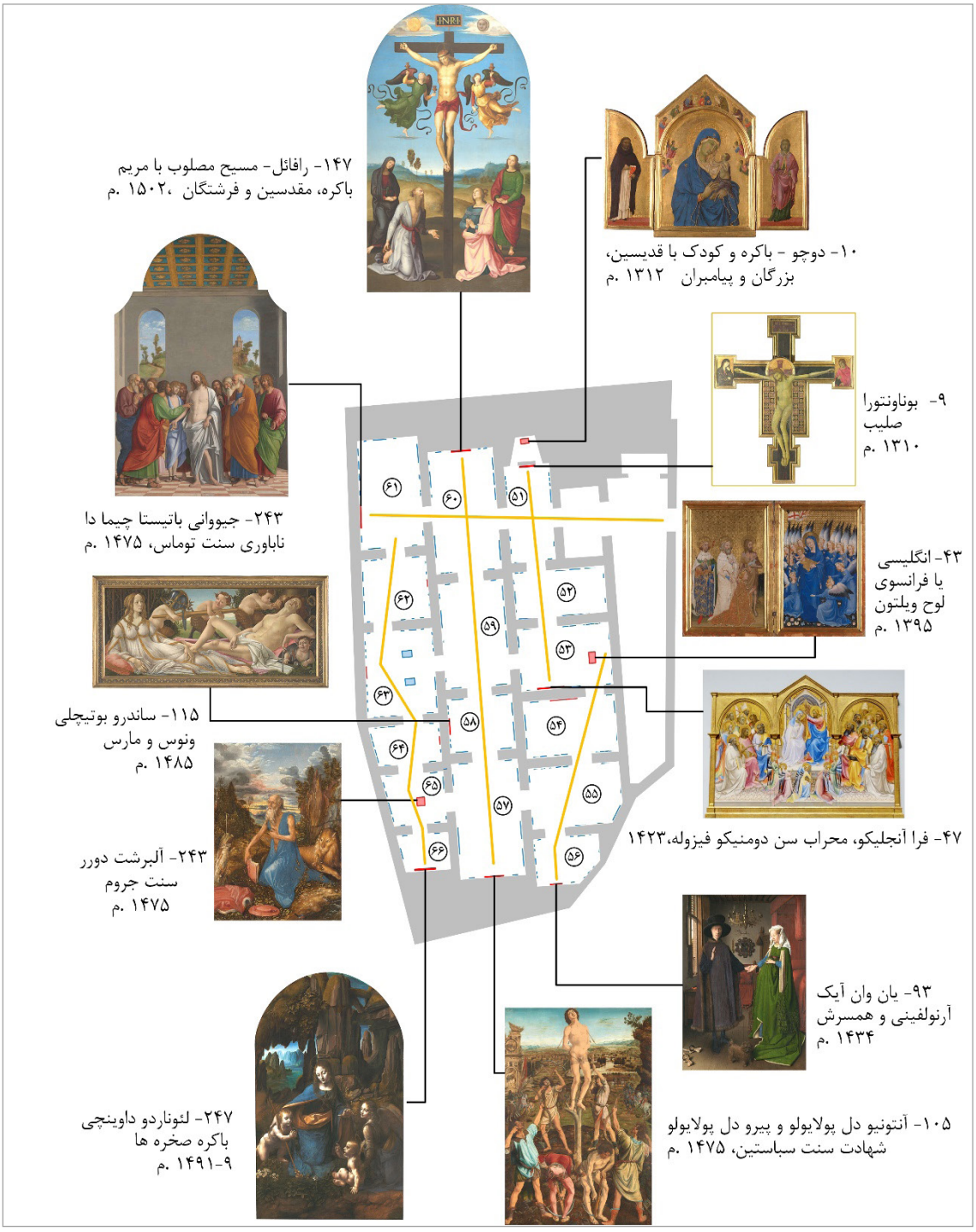
با این توضیح، بخش عمده تأثیرگذاری روایی حاصل‌شده در نمایشگاه، مربوط به بازی پیچیده زمان‌پریشی است؛ برای مثال، اثر داوینچی "باکره صخره‌ها" به‌عنوان اثری خاص و شاهکاری مشهور می‌توانست در یکی از نقاط دو سوی محور مرکزی نمایشگاه (پلان معماری در تصویر ۲) یعنی به‌عنوان مثال در مرکز دیوار انتهایی گالری شماره ۶۰ جایی که اثری از رافائل (که نمایش آن نیز شامل زمان‌پریشی است) به نمایش درآید و یا در مرکز دیوار انتهایی گالری شماره ۵۷ و یا در نقاط مهم دیگر فضایی قرار بگیرد، اما اثر داوینچی در آخرین گالری (شماره ۶۶) در فضایی که از منظر نظریه "نحو فضا" فضایی یک-متصل است (Hillier & Tzortzi, 2006: 296) (یعنی در بن‌بست و پایان قرار گرفته و تنها یک راه خروج دارد) و با توجه به مسئله و اهمیت موضوع غایت‌مندی در روایت و ایجاد تعلیق از طریق دور نگه‌داشتن از دید در مسیر بازدید و پیش‌نمایی‌ها یا پیشوازهای زمانی ایجادشده در دو گالری ماقبل آخر، به‌عنوان پایان‌بندی و فرجام روایی این نمایشگاه نمایش داده شده و نقشی اساسی در راستای شکل‌گیری گفتمان روایی آن دارد (تصاویر ۲ و ۳)؛ چرا که چیدمان و نمایش این اثر هم در سطح خُرد (درون exhibit یا اتاق‌ها) درگاهنگاری دقیق تاریخ خلق آثار باید قبل از بسیاری از آثار متقدم خود قرار می‌گرفت و همچنین قرار گرفتن اتاق و فضای این exhibit نیز در درون فضای کلی نمایشگاه بر مبنای گاهنگاری دقیق باید در کنار سایر اتاق‌های مربوط به هنر ایتالیا قرار می‌گرفت، اما در اینجا به صورتی منفرد پس از اتاق‌های مربوط به هنر اروپای شمالی قرار گرفته است. همین حالت برای اتاق ۵۶ نیز برای نمایش بخشی از آثار هنرمندان هلندی صورت گرفته و آن را در میان آثار هنر ایتالیا جای داده است. ترتیب در این سطح، رویکردها، جهت‌گیری‌ها و معناسازی‌ها را در سطح کلی گفتمان پدید می‌آورد. پیکربندی فضایی و ترتیب زمانی/ موضوعی، چالش اصلی اولین درجه روایی را در این سطح تبیین می‌کند. با تعیین فضای کل نمایشگاه به‌عنوان روایت درجه اول، در این سطح تنها با زمان‌پریشی‌های درونی مواجه هستیم، اما در درجه دوم روایت یا روایت‌های موضوعی درونه‌گیری‌شده (اتاق‌ها) هر دو نوع درونی و بیرونی زمان‌پریشی‌ها ظهور پیدا می‌کنند.

ب) ترتیب در روایت درجه دوم (سطح فضایی درونی)

• زمان‌پریشی‌های درونی: هر کدام از اتاق‌های این نمایشگاه نیز شامل هر دو نوع پیشواز زمانی و بازگشت زمانی در ترتیب چیدمان هستند (تصویر ۱). در ترتیب خوانش درون گالری‌ها با توجه به اینکه در حین ورود به گالری ۵۱، قدیمی‌ترین تابلوها در سمت راست و از نخستین دیوار این سمت شروع می‌شوند، نحوه گردش و خوانش گالری‌ها را پیشنهاد می‌کنند که البته در عین حال به موقعیت فضاسازی معماری نیز مربوط می‌شوند (به‌عنوان مثال در همین گالری ۵۱، قرار دادن فضای محراب‌گونه و نمایش صلیب بزرگ در سمت راست گالری نیز جهت‌گیری را هدایت می‌کند، همین‌طور محل قرارگیری درگاه‌های ورودی گالری‌ها که در بسیاری از موارد در وسط دیوار و در نقطه تقارن قرار نمی‌گیرند و در نتیجه، دیوار مجاور نزدیک‌تر را در اولویت خوانش و در معرض دید قرار می‌دهند)؛ با این حال در مواردی نیز که تشخیص جهت ترتیب و تداوم میسر نیست، با توجه به تصویر ۱ (نمودار خط زمانی) در حالت گردش‌های معکوس نیز همین حدود از زمان‌پریشی‌ها حاصل می‌شود و در مجموع در مقایسه با روایت سطح اول چون بازه کمتری را پوشش داده‌اند، آشکارگی کمتری نیز دارند. در اینجا نیز همچون سطح بالاتر، دو عامل وجه زیبایی‌شناختی نمایشی و وجه محتوایی/آموزشی با ارزش‌گذاری‌های فرهنگی-تاریخی، عوامل ایجاد زمان‌پریشی‌ها هستند؛ به این معنی که مشخصات فیزیکی همچون ابعاد، رعایت اصول ترکیب‌بندی (تقارن، تعادل و ...) شامل وجه زیباشناختی چیدمان و مسائل موضوعی (فرهنگی، آموزشی) نمایش آثار، همچون در کنار هم قرار دادن آثار یک هنرمند یا یک مکتب، شامل وجه محتوایی در ترتیب و زمان‌پریشی‌های ایجادشده در درون هر یک از اتاق‌ها هستند. استفاده از ویژگی‌ها و موقعیت‌های خاص فضا، نحوه پیکربندی فضایی (از نظر دسترسی به هر اتاق و ارتباط آن با اتاق‌های مجاور و فضاهای دیگر)، استفاده از ویترین برای آثار ویژه، نورپردازی موضعی و ... همگی از جمله مواردی هستند که

قاب‌بندی‌های بصری یا رویدادهای روایت را تعیین می‌کنند و این امکان را فراهم می‌سازند تا همان "گاهنگاری مدیریت‌شده" ذکرشده در این موزه را شکل دهند؛ زیرا همه این عوامل موجب می‌شوند تا درون اتاق‌های گالری، به‌جای ترتیب دقیق، تنها بازه زمانی مشخصی شناسایی شود و به‌جای ترتیب تاریخی (داستانی)، ترکیبی پیچیده از پیش‌نگری‌ها و پس‌نگری‌ها را بر روی دیوارهای داخل هر فضا مشاهده و خوانش کنیم.

• زمان‌پریشی‌های بیرونی: تعاریف "گستره" و "دامنه" برای زمان‌پریشی‌ها در روایت توسط ژنت، امکان طبقه‌بندی زمان‌پریشی‌ها به دو دسته درونی و بیرونی را به‌دست دادند



تصویر ۲. پلان گالری‌ها و چیدمان آثار در نقاط ویژه فضایی و پراکندگی زمان‌پریشی‌های بیرونی (خطوط زردرنگ) (نگارندگان)

که بنابر آن زمان‌پریشی که کل دامنه آن خارج از دامنه روایت اصلی باشد را یک زمان‌پریشی بیرونی تعریف می‌کند (Genette, 1980[1972]: 49). در روایت‌های درجه دوم ساینزبری، این نوع اهمیت ویژه‌ای یافته که متأثر از طراحی فضایی و معماری در کل پیکره نمایشگاه است؛ به‌عنوان مثال در ورودی نمایشگاه (تصاویر ۲ و ۴)، اولین قاب دیداری که در انتهای پرسپکتیو محور ورودی قرار دارد، یک پیشواز زمانی و پیش‌نمایی فضایی به اتاق شماره ۶۱ (قبل از ورود به اتاق ۵۱ یعنی نقطه شروع یا مرجع مکانی- زمانی ارائه‌شده از سوی موزه) آغاز می‌شود که در آن تابلوی "ناباوری سنت توماس" اثری از جیووانی باتیستا چیمادا متعلق به ۱۵۰۲ میلادی نمایش داده شده است که البته این پیشواز زمانی به واسطه درگاه‌های بازشده در داخل فضاهای هر یک از اتاق‌های شماره ۵۱ و ۶۰ نیز صورت می‌پذیرد؛ یعنی در میانه خوانش روایت اتاق ۵۱، این پیشواز زمانی به‌عنوان زمان‌پریشی که بازه زمانی آن (۱۵۰۲) خارج از بازه زمانی روایت اتاق ۵۱ (۱۳۰۰-۱۲۵۰ میلادی) قرار دارد، به‌عنوان یک زمان‌پریشی بیرونی طبقه‌بندی می‌شود. برای این زمان‌پریشی‌های بیرونی به دلیل اینکه خارج از فضای هر اتاق قرار دارند، با مشکل تداخل با روایت اتاق مواجه نیستیم.

در تصویر ۲، خطوط زردرنگ همان خط دیدهایی هستند که در طول چند اتاق و عمق‌های مختلفی از نمایشگاه شکل می‌گیرند و عامل تشکیل این دسته از زمان‌پریشی‌ها هستند که تأثیرات بصری و ادراکی آنها در روایت‌مندی بصری نمود دارند. این زمان‌پریشی‌ها به‌عنوان رویدادها یا واحدهای روایی در حرکت پیش‌رونده بیشتر به شکل پیشواز زمانی جلوه می‌کنند که می‌توان آنها را اشارات زودهنگامی دانست که در سازمان‌دهی روایت از طریق انتظار و تعلیقی که ایجاد می‌کنند نقش دارند و همچنین کارکرد نتیجه‌گیری‌ها را برای پیش بردن خطی رویدادها به سمت پیامد ناگزیر آنها که در انتهای مسیرها تحقق پیدا می‌کنند دارند؛ آنچه که رولان بارت نیز در تعریف واحدهای روایی به‌عنوان "کارکردها" مطرح می‌کند: «روح هر کارکرد، به‌اصطلاح کیفیت بذری آن است که کارکرد را قادر می‌سازد تا روایت را با عنصری که بعداً در همان سطح یا در سطح دیگری به کمال می‌رسد بارور کند»(Barthes, 1975: 244).

شاید مهم‌ترین مثال این گونه، پیشواز زمانی بیرونی تابلوی داوینچی است که در هر سه اتاق ماقبل آخرین اتاق؛ یعنی گالری‌های ۶۳، ۶۴ و ۶۵ به وقوع می‌پیوندد. مواجهه چندباره از فواصل مختلف با یک اثر خصوصاً در این نوع بیرونی بسیار اهمیت می‌یابد که در گونه زمان‌پریشی‌های تکراری جای می‌گیرند و البته با مقوله مهم دیگری از تحلیل زمان روایی یعنی "بسامد" مرتبط می‌شوند. رابرت ونتوری نیز خود در مصاحبه‌ای با چارلز جنکز[۲۰] درباره دیدهایی که از درون یک گالری به گالری‌های دیگر باز می‌شوند چنین توضیح می‌دهد؛ «کاری که ما انجام دادیم این بود که گاه‌به‌گاه گشایش‌هایی را در گالری‌ها قرار دادیم. یک پنجره نشان می‌دهد که شما بخشی از دنیای زنده هستید که می‌توانید به آن نگاه کنید و این جادویی که با دیدن نقاشی‌های بزرگ تجربه کرده‌اید، پس از قطع شدن آن با دیدن دنیای واقعی، جادویی‌تر می‌شود. این چیزی همانند فواصل بین اجراها در تئاتر است» (Jencks, 1991: 51).

ج) به سمت بی‌زمانی و احساس مکان

آزادی حرکت بازدیدکننده نیز در عین قیود تعیین‌شده توسط پیکربندی فضایی و چیدمان تاریخی صورت‌گرفته موجب شکل‌گیری زمان‌پریشی‌های متعددی است؛ به‌ویژه در

تصویر ۳. داوینچی، "باکره صخره‌ها" ۱۴۹۲ میلادی (نسخه نشنال گالری)، در آخرین گالری (۶۶) ملی لندن(URL: 1)

گونه زمان‌پریشی‌های بیرونی در طول گردش درون هر اتاق که از طریق گشایش‌های مذکور، امکان بازگشت زمانی‌های بیرونی را نیز فراهم می‌آورد. اگر به خطوط زرد در تصویر ۲ توجه داشته باشیم، در هر دو سوی این خطوط، اثری شاخص به نمایش گذاشته شده که در طول بازدید همواره یکی از این دو اثر به صورت پیشواز زمانی بیرونی و دیگری به صورت بازگشت زمانی بیرونی اتفاق می‌افتند؛ مواردی که ابتدا پیشواز زمانی بوده‌اند، به صورت بازگشت زمانی اتفاق می‌افتند و یا برعکس. این حرکت‌های دوسویه به از میان بردن زمان می‌انجامند و تصور مطلق‌گرایانه ما در مورد گذشته‌نگری و آینده‌نگری را تغییر می‌دهند و همان رویکرد مبتنی بر درک در لحظه و تجربه مکان را بار دیگر آشکار می‌سازند. این امر از تعداد بالای زمان‌پریشی‌های ذکرشده در کل نمایشگاه استنتاج می‌شود؛ همان‌طور که رابرت ونتوری در تشریح طرح معماری خود بیان می‌کند:

«کارفرما چیزی می‌خواست که با محیط اصلی که نقاشان برای هنر خود پیش‌بینی می‌کردند، مشابه باشد. حس مکان مهم بود؛ چرا که دیدن هنر در دنیای واقعی به جای موزه، بسیار هیجان‌انگیز است» (Ibid).

ونتوری در این جملات، به جدا شدن آثار از زمان و مکان خود در موزه‌های مرسوم و ایده خود در ارائه یک طراحی فضایی در جهت مشابهت با مکان اصلی قرارگیری آثار اشاره دارد. ونتوری در راستای نیل به این هدف در سبک پسامدرن خود، ارجاعات متعددی به معماری کارکردگرای گذشته و خصوصاً معماری رنسانس دارد؛ از جمله در ارائه یکی از ویژگی‌های بارز هنر و معماری رنسانس که در آن شاهد تلفیق و وحدت نقاشی و معماری هستیم، در مواردی که حجم فضایی درون پرسپکتیو نقاشی ادامه فضایی است که تماشاگر درون آن ایستاده است و پرسپکتیوهای موجود در نقاشی دیوارهای انتهایی، فضای معماری را به صورت مجازی گسترش می‌دادند (گیدئون، ۱۳۸۸: ۴۹). در معماری ساینزبری نیز همین ایده به‌عنوان مثال در جانمایی آثاری همچون تابلوی چیمادا (تصویر ۴)، استفاده از طاق‌های گهواره‌ای رنسانسی و یا در طراحی کلیساگونه‌ای که در اتاق‌های اول و آخر نمایشگاه اجرا شده است نمود یافته و این تحلیلی است که می‌توان در مورد معماری ویژه این نمایشگاه به‌کار برد؛ طراحی که به مقوله روایت‌پردازی نمایشگاهی و بازنمایی فضایی کمک شایانی نموده است که فراتر از رویکرد سنتی صرفاً گاهنگارانه قرار می‌گیرد.

تصویر ۴. پیشواز زمانی و پیش‌نمایی فضایی به گالری شماره ۶۱ با نمایش تابلوی "ناباوری سنت توماس" اثری از جیووانی باتیستا چیمادا، متعلق به ۱۵۰۲ م.، از ورودی گالری ۵۱ (گالری آغازین) (URL: 1)

نتیجه‌گیری

در گالری‌ها، زبانی برای نمایش و روایت در موزه وجود دارد و این زبان بر اساس رویکردهای کیوریتوری، نحوه چیدمان، نوع استفاده از فضا، سطوح دیوار و کف، نورپردازی، رابطه آثار با یکدیگر و ... شکل گرفته است. این موارد به همان اندازه که با سیاست و فرهنگ ارتباط دارند، به مسائل زیبایی‌شناختی نیز مربوط هستند. بنابر آنچه که در بررسی رویکردهای پیشین تجربه‌شده در چیدمان و نصب آثار گالری ملی لندن ملاحظه شد، دو رویکرد متقابل قابل شناسایی است که یکی چیدمان مبتنی بر ارائه روایت روشن و منطبق با سیر گاهنگارانه داستان هنر بوده است و دیگری چیدمانی بود که بر اساس روابط و جنبه‌های بصری و زیبایی‌شناختی در مطابقت با فضای معماری و رعایت

اصول و مبانی هنرهای تجسمی و در اهمیت به درک روح زمانه و تجربه لحظه حال صورت می‌پذیرفت. یافته‌های این پژوهش که از منظری روایت‌شناختی حاصل شده‌اند نشان می‌دهند که ترکیب دو رویکرد مذکور در روایت‌پردازی می‌تواند به تجربه موفقی در موزه‌نگاری بینجامد؛ یعنی آنچنان که مشاهده شد، آن ملاحظات زیباشناختی و کاربردی در معماری و پایبندی به اصول ترکیب‌بندی و جنبه‌های بصری در چیدمان، ایجادکننده همان زمان‌پریشی‌های روایی هستند که به مثابه ابزار و آرایه‌های ادبی در روایت می‌شناسیم و اگرچه که ژنت برخلاف بارت و دیگران (که به‌نوعی عام همه چیز را روایت می‌دانند) روایت را تنگ‌نظرانه و محدود به ادبیات می‌دید، اما این پژوهش نشان می‌دهد که همان مؤلفه‌های اصلی تحلیل گفتمان روایی همچون زمان و مقوله ترتیب در آن نزد ژنت را در روایت نمایشگاهی می‌توان به‌کار گرفت.

در واقع، هنگامی می‌توان کارکرد مؤثر آرایه زمان‌پریشی را در طراحی و موزه‌نگاری مشاهده نمود که اتفاقی همچون طراحی بخش ساینزبری گالری ملی لندن نمود یابد. به این معنی که اگر طراحی معماری صرفاً بر مبنای موضوع نمایشی و در جهت بیان روایت مورد نظر موزه شکل بگیرد، استفاده از گونه‌های مختلف زمان‌پریشی در چگونگی ارائه داستان یا گفتمان روایی آن، کارکردهایی عملی‌تر و شکلی مجسم و بصری خواهد داشت. تأثیری که شگرد زمان‌پریشی در چیدمان موزه برای مخاطب مطرح می‌کند، دارای ارزش‌های زیباشناختی و جذابیت‌های روایتی خواهد بود و به‌عنوان مثال در بسیاری از موزه‌هایی که عمدتاً نگاه کرونولوژیک یا باستان‌شناختی به تاریخ هنر دارند (به‌عنوان مثال موزه ایران باستان)، بیشتر روایتی یکدست، خنثی و فاقد جذابیت‌های بصری و ارزش‌گذاری برای شاهکارهای هنری ارائه می‌دهند.

آنچنان که در این بخش از گالری ملی لندن، همکاری رابرت ونتوری به‌عنوان معمار با مدیران و موزه‌داران آن برای طراحی و روایت‌پردازی صورت پذیرفته و در آن شاهد انواع زمان‌پریشی‌های پیش‌نگر و پس‌نگر و نیز انواع درونی و بیرونی آن هستیم. ونتوری در طراحی خود با دیدگاهی کارکردگرا و با این منظور که فضایی جهت تجربه واقعی دیدن نقاشی‌ها ارائه کند که فراتر و هیجان‌انگیزتر از بازدید صرفاً موزه‌ای (در اشکال مرسوم آن) باشد، توانسته در عین حال روایت گاهنگارانه موزه را نیز لحاظ کند و با ایجاد گشایش‌ها و تعلیق‌های متعدد با ارتباطات فضایی متنوع، به‌خصوص از طریق آنچه که از منظر روایت‌شناسی به‌عنوان انواع پیشوازها و بازگشت‌های زمانی بیرونی شناسایی شد، در جهت روایت‌پردازی موزه تأثیری اساسی داشته باشد.

این پژوهش اگرچه به مقوله ترتیب در تحلیل زمان روایت در موزه محدود شده است، اما نشان از امکان پرداختن به دیگر مقولات اصلی تحلیل گفتمان روایی در نظریه ژنت دارد، یعنی مقولات دیگر تحلیل زمان؛ "دیرش" و "بسامد" و همین‌طور دیگر مسائل مربوط به روایت نمایشگاهی همچون "وجه" (کانونی‌سازی) و "آوا" به شکلی کارکردی.

پی‌نوشت

1. Meta-narrative — مفهومی که ژان فرانسوا لیوتار در "وضعیت پسامدرن" تشریح می‌کند (لیوتار، ۱۳۸۰).
2. Anachrony
3. The Exhibitionary Complex
4. The Birth of the Museum — عنوان "تولد موزه" متأثر از کتاب میشل فوکو "مراقبت و تنبیه: تولد زندان" است.
5. Space Syntax (Hillier & Hanson, 1984) — مبانی این نظریه توسط هیلیر و هانسون در "منطق اجتماعی فضا" تشریح شده
6. Narratology: Introduction to the Theory of Narrative — ویرایش نخست این کتاب در سال ۱۹۸۵ منتشر شده است.
7. Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide
8. Gerard Genette
9. Narrative theory
10. روایت‌شناسان ساختارگرا این تمایز "داستان/ گفتمان" را در پیروی از مفاهیم "Syuzhet/Fabula" در آرای فرمالیست‌های روسی مطرح ساختند.

11. Prolepsis
12. Analepsis
13. Reach
14. Extent
15. Kenneth Clark
16. Philip Hendy
17. William Wilkins (1778-1839) معمار احیاگر سنت یونانی و طراح معماری نئوکلاسیک این گالری در محل فعلی در ۱۸۳۸
۱۸. روایت مورد بررسی و تحلیل در این مقاله بر مبنای نسخه تصویربرداری‌شده و موجود در بازدید مجازی سه بعدی این بخش از موزه است که بر روی وب‌سایت گالری ملی لندن قرار دارد.
19. Story-NOW / discourse-NOW
20. Charles Jencks (1939-2019) منتقد و مورخ هنر و معماری معاصر و یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان معماری پسامدرن

منابع و مآخذ

- ابوت، اچ. پورتر. (۱۳۹۸). **سواد روایت**. ترجمه رویا پورآذر و نیما م. اشرفی، چاپ پنجم، تهران: اطراف.
- بال، میکه (۱۳۹۶). روایت‌مندی بصری. ترجمه فائزه نوری‌زاد و امیرحسین هاشمی. **دانشنامه روایت‌شناسی**. ویراستاری و گردآوری محمد راغب. تهران: نیلوفر. ۹۷-۸۳.
- فوکو، میشل (۱۳۷۸). **مراقبت و تنبیه، تولد زندان**. ترجمه افشین جهان‌دیده و نیکو سرخوش، چاپ اول، تهران: نی.
- فوکو، میشل (۱۳۸۹). **نظم اشیا: دیرینه‌شناسی علوم انسانی**. ترجمه یحیی امامی، چاپ اول، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و اجتماعی.
- گیدئون، زیگفرید (۱۳۸۸). **فضا، زمان و معماری**. ترجمه منوچهر مزینی، چاپ دوازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۰). **وضعیت پست‌مدرن**. ترجمه حسینعلی نوذری، چاپ اول، تهران: گام نو.

- Bal, M. (1996). **Double exposures: the subject of cultural analysis**. New York: Routledge.
- Bal, M. (2002). **Travelling concepts in the humanities: A rough guide**. Toronto: University of Toronto Press.
- Bal, M. (2008). Exhibition as film. **(Re)visualizing national history: museums and national identities in Europe in the new millennium**. Ostow, R. (Ed.). Toronto: University of Toronto Press. 15-43.
- Bal, M. (2017). **Narratology: Introduction to the theory of narrative (4E)**. Toronto, Ontario: University of Toronto Press.
- Barthes, R. (1975). An Introduction to the Structural Analysis of Narrative. Translated by Lionel Duisit. *New Literary History*, 6 (2), 237-272.
- Bedford, L. (2001). Storytelling: The Real Work of Museums. *Curator: The Museum Journal*, 44, 27-34.
- Bennett, T. (1988). The exhibitionary complex. *New Formations*, 4, 73-120.
- Bennett, T. (1995). **The Birth of the Museum: History, Theory, Politics**. London: Routledge.
- Burcaw, G.E. (1997). **Introduction to museum work**. Walnut Creek, Calif: Altamira Press.
- Clifford, T. (1982). The historical approach to the display of paintings. *Museum Management and Curatorship*, 1 (2), 93-106.
- Cohn, D. (1999). **The Distinction of Fiction**. Baltimore: John Hopkins University.
- Conlin, J. (2006). **The Nation's Mantelpiece: A History of the National Gallery**. Norway: Pallas Athene.

- Coxall, H. (1996). Resistant readings: it is what you say and the way you say it. *Journal of the Social History Curators' Group*, 22, 5-9.
- Dean, D. (1996). **Museum Exhibition: Theory and Practice**. Kiribati: Routledge.
- Duncan, C. (1995). **Civilizing rituals: Inside public art museums**. London: Routledge
- Genette, G. (1980)[1972]. **Narrative Discourse**. Oxford: Blackwell.
- Graham-Dixon, A. (1990). Hanging in the balance. *https://www.andrewgrahamdixon.com/archive/hanging-in-the-balance.html* (Retrieved 28 October 2022).
- Hillier, B. & Hanson, J. (1984). **The Social Logic of Space**. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hillier, B. & Tzortzi, K. (2006). Space syntax: the language of museum space. **A Companion to Museum Studies**. Macdonald, S. (Ed.). Blackwell: Oxford. 282-301.
- Hoad, T.F. (2002). **The concise Oxford dictionary of English etymology**. Oxford: Oxford University Press.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). **Museums and the shaping of knowledge**. New York: Routledge.
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6 (1), 9-31.
- Jencks, C. (1991). **Post-modern Triumphs in London**. United Kingdom: Academy Editions.
- Lewis, G.D. (2021). Museum. Encyclopedia Britannica. *https://www.britannica.com/topic/museum-cultural-institution* (Retrieved 28 October 2022).
- Pearce, S. (1995). Collecting as medium and message. **Museum, Media, Message**. Hooper-Greenhill, E. (Ed.). New York: Routledge. 14-22.
- Phelan, J. & Rabinowitz, P. (2008). **A companion to narrative theory**. Oxford: Blackwell.
- Psarra, S. (2009). **Architecture and Narrative: The Formation of Space and Cultural Meaning**. New York: Routledge.
- Psarra, S. & Grajewski, T. (2000). Architecture, narrative and promenade in Benson Forsyth's Museum of Scotland. *Architectural Research Quarterly*, 4 (2), 123-136.
- Shank, G.D. & Pekarik, A.J. (2005). Is there a narrative morphology of museum learning? *https://www.academia.edu/9627441/is_there_a_narrative_morphology_of_museum_learning.* (Retrieved 28 October 2022).
- Smith, C.S. (2007). Narratives of Display at the National Gallery, London. *Art History*, 30, 611-627.
- Van Leeuwen, T. (2005). **Introducing Social Semiotics**. London and New York: Routledge.
- URL 1: https://www.nationalgallery.org.uk/visiting/virtual-tours/sainsbury-wing-vr-tour (access date: 2021/12/20).

Motaleate Tatbighi Honar (Biannual)
Vol 11. No. 22. Fall & Winter 2021-2022

Received: 2022/07/25
Accepted: 2022/10/02

A Comparative Analysis of Anachrony in the Narrative Discourse of the Sainsbury Wing at the National Gallery in London based on Gerard Genette's Theory

Meysam Rezaei Mahvar* **Afsaneh Nazeri****

Abstract

Although the term and metaphor of narratives are widely used in museological literature, there are still very few studies about what and how narrative is and the existing approaches, especially in cultural studies, have dealt more with critical aspects. The methodology of this research follows a descriptive-analytical approach and is situated in the framework of "narrative theory" based on the views of Gerard Genet. It addresses the question of how and by what techniques a chain of narrative units or events are presented through the formation of narrative discourse in art museums. And in this regard, by analyzing one of the main categories of literary narratology, namely the time in narrative and especially with a comparative study of the category of "order" or "anchronies" for the museum exhibition, how to achieve a way to analyze the museum narrative and its installation based on the theory of narrative?

After reviewing the previous approaches experienced in the installation of the National Gallery of London and analyzing the "Sainsbury Wing" section as a case study, it was concluded that aesthetical and practical principles in architecture and implementation of composition and visual aspects in the installation create the same narrative anachronies that we know as one of the literary tools in the narrative.

In designing the architecture of this section of the National Gallery, Robert Venturi, with a functionalist approach to provide space for a real experience of seeing paintings that goes beyond just a museum visit, has been able to present the museum chronological narrative, and by creating several windows and suspensions, through spatial relationships and through what has been identified in this study from the perspective of narratology as types of external analepsis and prolepsis, has achieved narration in this museum. Therefore, although Gerard Genet considered narrative to be more specific to literature, this study shows that the main components of narrative discourse analysis, such as time and order in his views, can be applied to exhibition narrative.

Keywords: Narrative discourse, Art museums, Anachrony, Gerard Genette, National Gallery of London

* PHD Student in Art Research, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran. *m.rezaei@aui.ac.ir*

** Associate Professor, Faculty of Research Excellence in Art and Entrepreneurship, Art University of Isfahan, Iran (Corresponding Author). *a.nazeri@aui.ac.ir*