Pause and Semantic Density in Haft-Peykar Texts and Images: A Hamonian Approach (BnF MSS. 938 & 997)

Abstract

This study examines descriptive temporality in Nezami Ganjavi's Haft-Peykar, applying Philippe Hamon's narratological model to both poetic text and manuscript illustration. While numerous structuralist studies have analyzed Persian narrative and painting, the practical application of Hamon's concept of descriptive time—defined by pause, semantic density, and repetition—remains unexplored. This research addresses this gap by comparing two illuminated manuscripts of the Khamsa (938 and 997 AH) preserved in the Bibliothèque nationale de France. Using a descriptive–comparative method, verses corresponding to the seven dome paintings were coded as descriptive or narrative, and each illustration was analyzed through the temporal indices proposed by Hamon. The practical application of Hamon's model in analyzing the poetic text and illustrations of Haft-Peykar, with a focus on the three key indices of descriptive time (pause, semantic density, and repetition), yields specific insights into the interplay between narration and description. In the index of pause, Nezami's descriptive verses, such as "As night fashioned a different adornment" (verse 203, Saturday story), create semantic suspension through reduced action verbs and expanded static adjectives. This pause is visually represented in manuscript 938 by the stasis in attendants' poses and symmetrical composition (e.g., figures encircling Bahram in the Monday assembly). In contrast, manuscript 997 transforms time from linear to contemplative pause by eliminating movement paths and emphasizing the enclosed rectangular space of the retreat. Semantic density manifests in the poetry via the accumulation of vocabulary for color, light, and metaphor (e.g., descriptions of colored domes at the outset of each assembly). In manuscript 938, this is mirrored through motif variety, such as multiple figures (totaling 173 across seven illustrations), fostering an extended time of continuous detail observation. Manuscript 997, however, generates a compressed and focused temporality by concentrating signification in the central frame and minimizing decorations, holding the viewer in a prolonged moment. Finally, the index of repetition and synchronic arrangement shifts temporal structure from sequence to contemplative plane. In the text, this appears through recurring adjectives and signs. In the images, manuscript 938 employs repeated motifs like railings and trees, while 997 uses geometric forms, converting time into an independent visual experience detached from narrative motion and emphasizing semantic stasis. The comparison uncovers structural correspondences: poetic narrative pause aligns with figural stasis and visual symmetry; semantic density with decorative accumulation and color density; lexical repetition with motif recurrence and geometric rhythm. This synchronicity underscores that Iranian miniature narrative logic rests on perceptual, contemplative time, where perception supplants causality. Hamon's theory proves not only applicable to literary analysis but extensible to Iranian imagery, suggesting the addition of "ritual repetition" to extend meaning recurrence to mystical and ritual levels. Overall, the results affirm that Haft-Peykar's miniatures formulate a narrative structure based on pause, density, and repetition—not mere textual imitation but an embodiment of contemplative time in Iranian pictorial tradition, potentially foundational for an indigenous visual narratology in Islamic art. By operationalizing Hamon's model, this study proposes a methodological framework for visual narratology in Persian manuscript art, bridging literary theory and visual semiotics, and broadening narratological scope to non-linear, contemplative temporal forms in Islamic art.

Keywords: Descriptive Temporality; Visual Narratology; Philippe Hamon; Haft-Peykar Manuscripts; Persian Miniature Painting; Text–Image Relationship

درنگ و تراکم معنایی در متن و نگاره‌های هفت‌پیکر: خوانشی بر مبنای روایت‌شناسی فیلیپ هامون

نمونه موردی: دو نسخه مصور خمسه نظامی (۹۳۸ و ۹۹۷ هـ‌ق) موزه ملی فرانسه

چکیده

هفت پیکر نظامی گنجوی، به عنوان یکی از منظومه‌های مهم ادبیات فارسی، منبع الهام‌بخش نقاشان ایران بوده است. خلأ مطالعاتی مقاله، سنجش عملیاتی نظریه‌های فیلیپ هامون درباره زمان روایت است. برای این منظور دو نسخه مصور هم‌عصر از خمسه نظامی (۹۳۸ و ۹۹۷ هجری قمری) از موزه ملی فرانسه به صورت هدفمند انتخاب شده است. پرسش اصلی پژوهش این است که متن و نقاشی با مدل زمان توصیفی هامون چگونه تحلیل می‌شود؟ روش مطالعه توصیفی- تطبیقی با تمرکز بر بازشناسی عنصر زمان روایت در آراء هامون است. یافته‌ها نشان می‌دهند در شاخصه درنگ، نظامی با کاهش افعال حرکتی و گسترش توصیفات ایستا، در متن شعر ایجاد تأمل می‌کند. این درنگ در نگارگری با ایستایی ژست‌های ملازمان و قرینه‌سازی ترکیب‌بندی بازنمایی می‌شود. شاخصه تراکم معنایی، که لایه‌های نشانه‌ای را غنی می‌سازد، در شعر از طریق انباشت واژگان رنگ، نور و استعاره پدیدار می‌شود و در نگارگری، با تنوع موتیف‌ها مانند درختان پرشکوفه و پیکره‌های متعدد، تامین شده است. در شاخصه تکرار، متن با بازگشت صفات و نشانه‌ها (مانند تکرار تم بزمی در ابیات پایانی و ابتدایی مجالس) و در تصویر با تکرار لحظه بزم، از حرکت روایی جدا شده و بر ایستایی معنا تأکید دارد. نتایج نشان داد که مدل طراحی شده از ایده‌ی زمان توصیفی هامون نه‌تنها برای تحلیل متن ادبی بلکه برای تبیین منطق درنگ در تصویر ایرانی نیز قابل‌کاربرد است.

واژگان کلیدی: هفت‌پیکر نظامی، نقاشی ایرانی، روایت‌شناسی ساختارگرا، توصیف و روایتگری، فیلیپ هامون، زمان توصیف

مقدمه

نقاشی ایرانی همواره پیوندهای عمیق خود را با ادبیات، به‌ویژه در دوره‌ی اسلامی حفظ کرده است. شکل‌گیری انواع ادبی و دینی خیال‌انگیز از نثر و نظم- همانند شاهنامه فردوسی و خمسه‌ی نظامی- می‌توانست بن‌مایه‌ی لازم را برای سفارش حامیان و کار نقاشان فراهم آورد. می‌توان گفت از گرایش‌های نظری پژوهشگران ادبی در مطالعه‌ی این‌گونه آثار، تمرکز بر تحلیل جنبه‌های روایی داستان بوده است. روایت‌شناسی ساختارگرا به عنوان یکی از انواع روایت‌شناسی‌ها، به دو ویژگی متقابل روایتگری و توصیف در داستان توجه ویژه دارد. در این تعریف، گرانیگاه اصلی تقابل توصیف و روایتگری، مسئله‌ی زمان است.

به این ترتیب که بخش‌های توصیفی همواره ایستا، راکد و فاقد پیرنگ هستند. در سوی مقابل، اشعاری که بیشتر جنبه‌ی روایتگری دارند، پویا بوده و پیشبرد پیرنگ اصلی داستان را عهده‌دارند. اما نکته ظریفی که باعث می‌شود فیلیپ هامون (به عنوان یک نظریه‌پرداز ساختارگرا برای مطالعه انتخاب شود، این است که وی دیدگاه فوق را به چالش می‌کشد و توصیف را نه به عنوان وقفه‌ای ساده، بلکه سازنده زمانی مستقل و معنادار می‌بیند که از کنش به مشاهده گذار می‌کند(Hamon & Baudoin, 1981, 18). مسئله اصلی تحقیق این است که چگونه مولفه زمان در متن شعری و نقاشی‌های هفت‌پیکر نظامی، تقابل روایتگری و توصیف را آشکار می‌سازد. این مسئله از آن رو اهمیت دارد که وجوه مختلف و متنوعی از توصیف زبانی و بصری را برای خوانش دقیق‌تر و ساختارگرایانه متن و تصویر بیان می‌کند. پرسش تحقیق به این صورت طرح می‌شود: بر اساس اصل تقابل توصیف و روایتگری هامون، ابیات همنشین با تک‌نگاره‌های هفت‌گنبد در کدام دسته (روایتگر یا توصیفی) قرار می‌گیرند و چگونه این انتخاب بر زمان بصری تأثیر می‌گذارد؟ از هفت پیکر نظامی، نسخه‌های مصور متنوعی موجود است. از طرفی بررسی تمام نگاره‌ها از حوصله‌ی این مقاله خارج است. در نتیجه، دو نسخه‌ی مصور از موزه‌ی ملی فرانسه به شکل هدفمند انتخاب شده و تنها نگاره‌های هفت‌گنبد (شنبه تا جمعه) از هر نسخه مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. اهداف تحقیق شامل سنجش غلبه جنبه‌های توصیفی بر روایی، واکاوی شاخصه‌های زمانی هامون (مانند درنگ، تراکم معنایی و محور همزمانی) در متن و تصویر، و پیشنهاد رویکردی برای روایت‌شناسی بصری در هنر ایرانی است. نقشه عملیاتی تحقیق به این ترتیب است که ابتدا توصیفاتی تطبیقی از مجالس هفت‌گانه و ابیاتی که نقاش انتخاب کرده ارائه می‌شود. در گام بعدی، ابیات روایتگر و توصیفی تفکیک شده و سهم هر کدام در نگاره‌های شنبه تا جمعه مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، با تمرکز بر یکپارچگی میان تحلیل زبانی و بصری. این رویکرد یکپارچگی علمی را تضمین می‌کند و زمینه‌ای برای پژوهش‌های آینده در روایت‌شناسی میان‌رشته‌ای فراهم می‌آورد.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی ـ تطبیقی است و بر پایه‌ی رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا انجام شده است. هدف آن بررسی نسبت زمان روایی و زمان توصیفی در شعر و نگاره‌های هفت‌پیکر نظامی با تکیه بر شاخصه‌های نظری فیلیپ هامون است. دو نسخه مصور از خمسه‌ی نظامی متعلق به سال‌های ۹۳۸ و ۹۹۷ هجری قمری به‌صورت هدفمند انتخاب شدند تا نمونه‌ای قابل‌مقایسه از نگاره‌های هفت‌گنبد (از شنبه تا جمعه) فراهم شود. انتخاب این دو نسخه بر پایه‌ی قرابت تاریخی، تداوم مکتب نگارگری ایرانی، و پیوند نزدیک میان تصویر و متن انجام گرفت. در بخش شعری، واحد تحلیل، بیت در نظر گرفته شد. ابیات مربوط به هر مجلس که بخشی از ترکیب‌بندی نقاشی هم هستند، استخراج و با استناد به شاخصه‌های سه‌گانه‌ی هامون ـ درنگ، تراکم معنایی و تکرار ـ کدگذاری شد تا نوع زمان (روایی یا توصیفی) در هر بیت مشخص شود. در بخش تصویری نیز، نگاره متناظر با هر مجلس از دو نسخه‌ی مذکور به‌عنوان واحد تحلیل بررسی شد. ارزیابی نگاره‌ها با تمرکز بر ساختار ترکیب‌بندی، تراکم عناصر بصری، میزان کنش یا ایستایی صحنه و الگوی تکرار بصری انجام گرفت.

پیشینه تحقیق

مقالات متنوعی در موضوع هفت‌پیکر نظامی در دسترس است. برخی پژوهش‌ها از دریچه روایت و داستان ادبی به آن توجه کرده و بعضی دیگر، به آن از دریچه مطالعات هنری نگریسته‌اند. برای سازمان‌دهی بهتر، پیشینه تحقیق به دو دسته اصلی تقسیم شده است:

مطالعات تطبیقی و تاریخی، تحلیل روایی و ساختارگرا. در هر دسته، مقالات فارسی و انگلیسی مرتبط به ترتیب تاریخی ارائه می‌شود و خلاصه‌ای از نتایج کلیدی ایشان بیان می‌گردد.

الف) مطالعات تطبیقی و تاریخی: این دسته شامل مقایسه با آثار دیگر یا بررسی ریشه‌های تاریخی است. ملیحه بخشیان در پایان‌نامه با عنوان «بررسی تطبیقی منظومه هفت پیکر در دو نسخه خمسه نظامی (نسخ موجود در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی انگلستان)» (بخشیان، ۱۳۹۵) نسخه‌های مورد نظر را از جهات مختلفی مورد تطبیق قرار داده است. نتایج این مطالعه می‌گوید که پایبندی به سنت‌های قدیم نقاشی ایرانی در تصویرسازی هر دو نسخه قابل تایید است. گرایش به تزیین و استخدام وجوه نمادین و ترکیب‌بندی‌های قرینه و چرخش عناصر به‌صورت دایره‌ای و حفظ ساختار دوبعدی از جمله ویژگی‌هایی است که در هر دو نسخه دیده شده است. زیبا اسماعیلی و خجسته معصومی در مقاله «مؤلفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت پیکر» (اسماعیلی و معصومی، ۱۴۰۰) نتیجه گرفته‌اند که داستان‌های هفت پیکر، اشتراکات زیادی با قصه‌های عامیانه داشته است. ایشان می‌نویسند: نتایج بررسی نشان می‌دهد ویژگی‌های قصه‌های عامیانه مانند ایستایی شخصیت‌ها، کلی‌گرایی، پیرنگ ضعیف، زمان و مکان نامشخص، زاویه‌ی دید یکسان، برتری اصول اخلاقی و نقش پررنگ سرنوشت دیده می‌شود. آزاده ستوده و دیگران از طریق مقاله «بررسی تطبیقی و انتقادی عناصر داستانی در منظومه‌های هفت پیکر نظامی، هشت بهشت امیرخسرو دهلوی، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی» (ستوده و دیگران، ۱۴۰۱) دریافته‌اند تاویل‌پذیری، روابط علی و معلولی مستحکم، ساختار قصه در قصه، غافلگیری در پایان داستان از ویژگی‌های پیرنگ در هفت‌پیکر نظامی است. همچنین اغلب شخصیت‌های محوری این منظومه‌ها زنان هستند که در این میان زنان هفت‌پیکر اغلب بسیار باحیا، بی‌باک و اندیشمند هستند و در مقابل آن زنان منظومه هشت‌بهشت اغلب شهوتران، مکار و خیانت‌کارند.

ب)تحلیل روایی و ساختارگرا: این دسته بر جنبه‌های ساختاری، روایی و نشانه‌شناختی تمرکز دارد. نصراله امامی و قدرت قاسمی‌پور در مقاله «تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی» (امامی و قاسمی‌پور، ۱۳۸۷) با کمک روایت‌شناسی ساختارگرا به تحلیل و بررسی دو عنصر مهم روایتگری و توصیف در روایت‌های داستانی پرداخته‌اند. روایتگری جنبه پویای متن است که هم دارای زمان داستان است و هم زمان سخن. در حالی که توصیف فقط دارای زمان متن است. توصیفات در متون روایی می‌توانند دارای کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین باشند و در عین حال فضای داستان را مشخص کنند. نویسندگان برای ملموس و عملی کردن این بحث‌های انتزاعی، شواهد و مثال‌هایی از هفت پیکر نظامی برگزیده‌اند که در آن انواع توصیف‌ها موجود است. علی افضلی در مقاله «بررسی تطبیقی ساختار شخصیّت در هفت پیکر نظامی» (افضلی، ۱۳۹۱) به تحلیل ساخت‌گرایانه‌ی شخصیت در داستان هفت پیکر پرداخته است. به زعم او شخصیت در داستان هفت پیکر، یک فرد انسانی نیست، بلکه مجموعه‌ای از کنش‌ها، تصاویر و نشانه‌های زبانی هستند که شخصیت را شکل می‌دهند. وی همچنین اضافه می‌کند که شخصیت‌ها در داستان‌های هفت‌پیکر موقعیت ممتاز و جایگاه کانونی‌شان را در روایت‌ها از دست می‌دهند و متنیّت می‌یابند به نحوی که آن‌ها را می‌توان جدا از زمینه و بافتارشان مورد بحث قرار داد. علیرضا پیمان و همکاران در مقاله «بررسی سرعت روایت در هفت پیکر نظامی» (علیرضا پیمان و همکاران، ۱۴۰۱) معتقدند سیر و روند پردازش قصه و سرعت روایت متوسط است یعنی عوامل افزایش و کاهش سرعت روایت به‌طور متعادل به‌کار رفته‌اند. عوامل کاهش سرعت در برخی داستان‌ها بیشتر و در برخی دیگر کمتر است. مطالعات سیدسعید احمدپور مقدم و ناصر نیکوبخت در مقاله «عینیت و شیءوارگی موصوف و الگوهای پنج‌گانه توصیف در هفت‌پیکر نظامی» (احمدپور مقدم و نیکوبخت، ۱۴۰۱) بیانگر اهمیت و اشکال مختلف توصیف نزد حکیم گنجه است. در نظر ایشان، نظامی با شگرد ایجاد عینیت و شیءوارگی برای موصوف جزئیات را ملموس و واقعی می‌سازد. از طرفی نویسندگان مقاله معتقدند این موجودیت عینی کارکردهای ثانویه هم دارد که در بالغت، یا زیبایی‌شناسی و یا منطق روایی قابل بررسی است. بنابراین می‌توان اکثر توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های هفت پیکر را در قالب الگوهای مشخصی طبقه‌بندی کرد. پژوهش فرزانه مهریار و همکاران در مقاله تحت عنوان «شرح کانون و نوع روایت نگاره‌های نسخ مصور هفت پیکر نظامی در رابطه با متن آن» (مهریار و همکاران، ۱۴۰۱) که نسخه‌های موجود در موزه ملی فرانسه را شامل

نمی‌شود نشان می‌دهد در نسخ مصور مورد مطالعه، همواره بهرام گور محور اصلی روایت نگاره‌ها است. ایشان معتقدند بیشترین تمرکز به حضور بهرام گور در هفت گنبد اشاره دارد. نکته مهم دیگر از نتایج ایشان آن است که در ترسیم نگاره‌ها، نگارگر کاملاً تابع متن بوده است. در سال‌های اخیر، تحلیل میان‌رسانه‌ای شعر و تصویر در مطالعات بین‌المللی نیز مورد توجه قرار گرفته است. پژوهش‌هایی مانند(2004) Ryan،(1994) Mitchell و (2009) Wolf نشان داده‌اند که مقوله‌ی زمان در هنرهای دیداری و متون روایی، واجد سازوکارهای مشترکی است و می‌تواند از منظر روایت‌شناسی بصری تحلیل شود. ورنر ولف در کتاب *زیبایی‌شناسی زمان در هنر و روایت* بر این نکته تأکید می‌کند که هر رسانه شیوه‌ی خاصی برای بازنمایی زمان دارد. از دید او، زمان در هنرهای دیداری نه از طریق توالی رویدادها، بلکه از رهگذر چیدمان فضایی، میزان جزئی‌نگری و تکرار الگوها ادراک می‌شود. این دیدگاه، بستر نظری مناسبی برای پیوند دادن مفهوم «زمان توصیفی» در نظریه‌ی فیلیپ هامون با بیان بصری نگارگری ایرانی فراهم می‌سازد (Wolf, 2009). از سوی دیگر، زِنگ[۲]و وانگ[۳](۲۰۲۱) در مقاله‌ی «کارکرد روایی نشانه‌های زمانی: رویکردی به نشانه‌ـروایت‌شناسی» نشان داده‌اند که زمان در روایت نه‌فقط مضمون بلکه سازوکار زبانی و نشانه‌ای است، و در تحلیل‌های میان‌رسانه‌ای نیز می‌تواند به‌صورت الگوی ساختاری بررسی شود. در حوزه‌ی هنرهای تصویری، شاردلو[۴](۲۰۲۰) در مقاله‌ی «زمانی برای حرکت نیست: تجربه‌ی زمانی در نقاشی با تمرکز بر مفهوم ایستایی و دوام زمان در تصویر» نشان می‌دهد که اثر نقاشانه می‌تواند از طریق توقف و تراکم بصری، نوعی تجربه‌ی درنگ و تماشای ممتد را بازنمایی کند. مرور پیشینه نشان می‌دهد کاربرد تحلیل زمان از روایت‌شناسی فیلیپ هامون در مطالعات نگارگری و شعر ایرانی تازگی دارد و از طرفی مدل به کار رفته قابلیت تعمیم‌پذیری به سایر منظومه‌های شعری و مصور فرهنگ ایران و جهان دارد. بنابراین اگرچه رابطه‌ی شعر و نگارگری در هفت‌پیکر بررسی شده، اما زمان توصیفی در دو رسانه‌ی شعر و تصویر هنوز با مدل روایی مذکور سنجش نشده است. پژوهش حاضر در پی آن است که با اتکا بر نظریه‌ی هامون، این خلأ را در قالب تحلیلی میان‌رشته‌ای پر کند.

مبانی نظری

در روایت‌شناسی ژنت، توصیف وقفه‌ای در زمان داستان است، در حالی که هامون آن را سازنده نوعی زمان مستقل می‌داند. فیلیپ هامون در مقاله «وضعیت بلاغی توصیف»، توصیف را نه صرفاً وقفه‌ای حاشیه‌ای در جریان روایی، بلکه سازنده نوعی زمان مستقل و معنادار می‌داند که از زمان کنش[۵]به زمان مشاهده[۶]گذار می‌کند و با ایجاد تراکم معنایی[۷]عمق لایه‌های نشانه‌شناختی را غنی می‌سازد(Hamon & Baudoin, 1981, 18). این دیدگاه با آرای ژرار ژنت[۸]که توصیف را به عنوان وقفه توصیفی[۹]در روایت طبقه‌بندی می‌کند در تضاد قرار داشت. ژنت در کتاب شکل‌ها[۱۰]توصیف را حالتی می‌بیند که در آن زمان داستان[۱۱]صفر است. در حالی که زمان گفتمان[۱۲]ادامه دارد. این وقفه یکی از چهار رابطه زمانی اصلی روایت نزد ژنت است(وقفه، صحنه، خلاصه و حذف)؛ و جریان زمانی داستان را برای برجسته‌سازی فضا یا اشیاء متوقف می‌کند. بدون اینکه خود بخشی از پیشرفت روایی باشد(Genette, 1972, 133-7)؛ (Genette, 1980, 93-5)؛ (Genette, 1972, 136). هامون، با انتقاد از این طبقه‌بندی، توصیف را به عنوان یک سیستم توصیفی مستقل[۱۳]بازتعریف می‌کند که بر محور هم‌زمانی[۱۴]تکیه دارد، نه توالی خطی روایی[۱۵]و بدین ترتیب زمان مد نظر خود را بدون وابستگی به وقفه‌های روایی می‌سازد(Hamon, 1981, 143-159). هامون در مقاله «توصیف چیست؟»[۱۶]توصیف را به عنوان گفتمان محدود[۱۷]تحلیل می‌کند و بر جنبه‌های ساختاری و معنایی آن تأکید دارد که فراتر از وقفه ساده است. این امر می‌تواند نقدی ضمنی بر مدل زمانی ژنت تلقی شود(Hamon, 1972, 465-485). این نقد در اثر بعدی هامون باعنوان «درباره توصیف»[۱۸]ادامه می‌یابد. جایی که توصیف را به عنوان مخزنی از دانش و شایستگی توصیف می‌کند که زمان روایی را غنی ساخته و متوقف نمی‌کند(Hamon, 1993, 22-25). در قیاس این دو دیدگاه، رویکرد ژنت بیشتر ساختاری و زمانی است و توصیف را بخشی از «سرعت روایی»[۱۹]می‌بیند که روند داستان را کند می‌سازد(Genette, 1980, 95). هامون بر جنبه‌های نشانه‌شناختی و پراگماتیک تمرکز دارد و توصیف را گذار به «زمان مشاهده» و ایجاد تراکم معنایی می‌داند که مخاطب را در لحظه‌ای ممتد نگه می‌دارد(Hamon, 1981, 18). این تفاوت، گذار

از روایت‌شناسی کلاسیک ساختارگرا (ژنت) به رویکردهای متاخر (هامون) نشان می‌دهد. این چارچوب برای تحلیل هفت‌پیکر مناسب به نظر می‌رسد. زیرا منظومه پر از توصیفات ایستا (مانند گنبدهای رنگی) است که زمان روایی را به فضایی تأملی دگرگون می‌سازد.

توصیف نگاره‌ها و داده‌های بصری

در این بخش، نگاره‌های دو نسخه مصور خمسه‌ی نظامی (۹۳۸ و ۹۹۷ هـ‌ق) که هریک شامل هفت مجلس از هفت‌پیکر هستند، با هدف بررسی بازنمایی زمان توصیفی و روایی تحلیل می‌شوند. با توجه به میانگین تعداد اجزای بصری(پیکره‌ها و درختان)، نسخه ۹۳۸ با مجموع ۱۷۳ پیکره در هفت نگاره، نسبت به نسخه ۹۹۷ که در هفت مجلس تنها ۴۱ پیکره در آن نقاشی شده، نفیس‌تر و پرکارتر ارزیابی می‌شود. تمهید دیگری که نسخه ۹۳۸ را نسبت به همتای خود در موزه ملی فرانسه برتری می‌دهد، انتقال گنبد به فضای بالای کادر و کاستن از کادر خوشنویسی برای ارجحیت دادن به تصویر است. در هر مجلس، نگاره‌ها در کنار ابیات متناظر شعر مورد مطالعه قرار می‌گیرند تا از رهگذر تطبیق میان داده‌های بصری و زبانی، چگونگی شکل‌گیری مفهوم «درنگ» و «تراکم معنایی» در دو رسانه روشن شود. برای این منظور، هر نگاره و شعر متناظر آن به‌عنوان واحد تحلیل در نظر گرفته شده است.

الف) مجلس شنبه: در نگارگری مجلس شنبه از نسخه ۹۳۸ هجری، لباس بهرام مطابق با رنگ گنبد سیاه است و ترکیب‌بندی تصویر به گونه‌ای است که فضای بسته گنبد را در مرکز قرار می‌دهد و بهرام و شاهدخت را روبروی هم نشسته نشان می‌دهد. حاشیه تصویر با حضور خدمتکاران و نوازندگان در حال حرکت یا نواختن، عناصری پویا را بازنمایی می‌کند، اما این حرکات حمایتی بوده و بزم مرکزی را تقویت می‌کنند. گنبد مرکزی تصویر با تیرگی خود به عنوان عنصر برجسته ظاهر می‌شود، اما سبزی باغ در بالای تصویر و رنگ یاسی در پایین، تیرگی را تعدیل کرده و فضایی متعادل ایجاد می‌کند. همچنین، قرینه‌سازی قوی در عمارت گنبدخانه و تکرار الگوهای هندسی، محور هم‌زمانی را برجسته می‌سازد. در مقایسه با نسخه ۹۹۷، محل نشستن بهرام در نسخه ۹۳۸ همواره در سمت چپ تصویر است، در نسخه ۹۹۷، بهرام در سمت راست نشسته و تصویر ایستا، رازآلود و غیررسمی به نظر می‌رسد. اما در نسخه ۹۳۸، با ترسیم ملازمان در حال پایکوبی و رقاصی، شاهد تصویری بزمی، شاهانه و مجلل هستیم. نقطه ناظر از بالا انتخاب شده و آسمان مشاهده نمی‌شود؛ در حالی که در نسخه ۹۹۷ ناظر در ارتفاع پایین‌تر قرار دارد و آسمان با رنگ یاسی نقاشی شده است. کادر اختصاص یافته به اشعار در نسخه ۹۹۷ وسیع‌تر است. در مورد اشعار درون این کادرها باید توجه داشت که در بیشتر نگاره‌ها، بخشی از ابیات همنشین متعلق به داستان پیشین است. در نقاشی مجلس شنبه نسخه ۹۳۸ تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۹ بیت است، در حالی‌که ابیات اختصاصی روز شنبه ۷ بیت است. در نسخه ۹۷۷ ابیات همنشین با تصویر ۱۲ بیت و ابیات اختصاصی روز شنبه ۵ بیت شمارش شده است. در خوانش ابیات لازم است این تفاوت در نظر گرفته شود.

ب) مجلس یکشنبه

در مجلس روز یکشنبه، فضای داخلی گنبدخانه در هر دو نسخه جایگاه مرکزی دارد و به‌عنوان «محور درنگ» تصویر عمل می‌کند. در نسخه ۹۳۸، گنبدخانه در میانه بزم قرار دارد. اینجا نیز غلبه متن در نسخه ۹۹۷ بیش از نسخه ۹۳۸ است. در نسخه ۹۳۸ تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۱۲ بیت و تنها ۷ بیت داستان یکشنبه را روایت می‌کند. در نسخه ۹۷۷ نیز تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۱۲ بیت، اما ابیات اختصاصی آن ۶ بیت و مابقی متعلق به بخش پایانی داستان شنبه است. در پیشگاه تصویر، پیکره‌های زنانه‌ای در حال گفت‌وگو و خدمت حضور دارند. فضای بیرونی گنبد در این نسخه امتداد دارد: دشت سبز، درخت سرو و آسمان طلایی بر گستره تصویر غلبه یافته‌اند و با موتیف‌های شکوفه‌دار و افقی گسترده، ریتمی نرم و روایی پدید آورده‌اند که زمان را در حال جریان نشان می‌دهد. کمی بالاتر و در مرکز تصویر، بهرام و شاهدخت با لباس زرد، در نقطه کانونی و در مقیاسی اندکی بزرگ‌تر از سایر پیکره‌ها در حالت نشسته ترسیم شده‌اند. تعدد پیکره‌ها در تمامی مجالس نسخه ۹۳۸ بسیار بیشتر از نسخه ۹۹۷ است. این ویژگی ممکن است در ظاهر، لحن روایی بیشتری برای نسخه ۹۳۸ ایجاد کند. اما تفوق موضوعی جلوس بهرام و شاهدخت زیر گنبدخانه‌ها،

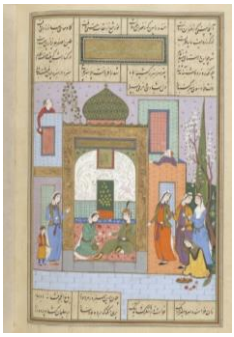
تمام تحرکات حاشیه‌ای را مقهور کرده و در خدمت موضوع اصلی قرار می‌گیرد. در نسخه ۹۹۷، آسمان به محدوده‌ای محصور در قاب‌های هندسی و نوشتاری بدل شده و حرکت روایت متوقف می‌گردد. این محدودیت فضایی، بر «زمان درنگی» در سطح بصری می‌افزاید. اینجا نیز بهرام و همسرش کمی پایینتر نسبت به مرکز نشسته‌اند. تمامی نیروهای دیداری پیرامون آن‌ها (پیکره‌ها، دیوارها و کتیبه‌ها) به این مرکز ثقل بازمی‌گردند. در اینجا نیز همانند نسخه ۹۳۸ حرکت به سکون، و بزم به تأمل بدل شده است.

ج) مجلس دوشنبه

در مجلس روز دوشنبه، محور اصلی روایت در هر دو نسخه ۹۳۸ و ۹۹۷ هجری، جلوس بهرام در گنبدخانه است. در نسخه ۹۳۸، گنبدخانه‌ی شش‌ضلعی در مرکز ترکیب قرار گرفته و تنها چهار ضلع آن در تصویر نمایان است. ملازمان در پیرامون شاه حلقه زده‌اند و با چینشی متقارن و فشرده، محور مرکزی تصویر را تثبیت کرده‌اند. در این نسخه، درنگ به‌واسطه‌ی ایستایی و تقارن ترکیب به اوج می‌رسد؛ تمام پیکره‌ها در حالتی کنترل‌شده و با حرکات محدود طراحی شده‌اند و چرخش صورت‌ها به سمت داخل کادر مانع از خروج نگاه بیننده از مرکز می‌شود. تراکم تزیینات در سطح داخلی گنبد، جامه‌ها و کف‌پوش‌ها متمرکز است و از آن برای تأکید بر شکوه مجلس و تثبیت جایگاه سلطنتی بهرام استفاده شده است. تکرار در ژست‌ها و حرکات مشابه پیکره‌ها ریتمی منظم و آیینی ایجاد می‌کند که همه‌ی عناصر بصری را در خدمت سکون و قدرت مرکزی قرار می‌دهد. در نسخه ۹۹۷، با وجود تداوم محوریت جلوس بهرام، زمان روایت ساختاری متفاوت می‌یابد. بهرام این‌بار در وضعیتی نیمه‌لم‌داده و غیررسمی نشسته و حالت چهره‌ها و بدن‌ها از صلابت نسخه پیشین فاصله گرفته است. چنانکه در تصویر هم مشهود است، سهم نوشتار و تصویر در نسخه‌های مورد بررسی بسیار متفاوت است. البته غلبه تصویری نسخه ۹۳۸ به معنای کمتر بودن تعداد ابیات همنشین با تصویر نیست. بلکه از قلم ریزتر در خوشنویسی استفاده شده است. در نسخه ۹۳۸ تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۱۱ بیت و ابیات اختصاصی داستان دوشنبه ۱۱ بیت؛ در سوی مقابل تعداد کل ابیات همنشین با تصویر نسخه ۹۷۷، ۱۰ بیت و ابیات مخصوص دوشنبه ۶ بیت شمارش شده است. در این نگاره، تراکم تزیینات کاهش یافته اما فضا از طریق تنوع فیگورها و ژست‌ها گسترش یافته است. حضور مرد بی‌کلاه بر لبه‌ی بام که سر به آسمان دارد، مرد دیگری که از روبه‌رو به او می‌نگرد، و کودک در گوشه‌ی پایین تصویر، موجب شکل‌گیری لایه‌های زمانی و روایی متفاوت می‌شود. این عناصر بیرونی، روایت را از یک لحظه‌ی ایستا به چند لحظه‌ی هم‌زمان و مرتبط تبدیل می‌کنند. در این نسخه، تکرار جای خود را به تنوع داده و زمان از حالت متوقف به حالتی سیال و توزیع‌شده تغییر یافته است. با وجود این، جلوس بهرام همچنان نقطه‌ی ثقل ترکیب باقی می‌ماند و تمام حرکات، چه درون کاخ و چه بیرون آن، در نهایت در مدار مرکزیت و اقتدار بصری او معنا پیدا می‌کنند.

جدول ۱. مجالس شنبه تا دوشنبه. (نویسنده). منبع تصاویر (URL1)

	شنبه	یک شنبه	دوشنبه

نسخه ۹۳۸			
نسخه ۹۹۷			

د) مجلس سه‌شنبه

صورتبندی ترکیب خوشنویسی و تصویر در نسخه ۹۳۸ چشم‌نوازتر و هوشمندانه‌تر بوده است. به این دلیل که نقاش، متن را بخشی از تزیین گنبدخانه می‌کرده و مرز مشخصی میان تصویر و متن قرار نداده است. تعداد کل ابیات همنشین با تصویر در این نسخه ۲۲ بیت و ابیات اختصاصی روز سه‌شنبه فقط ۶ بیت است. تعداد کل ابیات همنشین با تصویر نسخه ۹۹۷، ۱۷ بیت و ابیاتی که داستان مجلس سه‌شنبه را نقل می‌کنند ۵ بیت است. تمهیدات بصری برای نمایش جلوس بهرام در کنار شاهدخت در دو نسخه، بیانگر دو شیوه‌ی متفاوت است. شاه در مرکز نگاره و کانون توجهات دیده می‌شود و ترکیب‌بندی حلزونی به این نقطه‌ی کانونی قدرت بیشتری داده است. در نسخه‌ی ۹۳۸، تعدد پیکره‌ها و تراکم حرکات چهره‌ها، زمان روایت را متوقف و ایستا کرده است؛ همه‌ی عناصر بصری در جهت تثبیت مرکزیت شاه عمل می‌کنند. در این نسخه، درنگ به‌واسطه‌ی حضور چهره‌های فراوان و نگاه‌های هم‌سو با بهرام تقویت شده است. بیرون‌زدگی گنبد سرخ در پس‌زمینه‌ی روشن کاغذ و تمرکز تزئینات در سطوح داخلی فضا، موجب شکل‌گیری تراکم بصری و معنایی شده که شکوه مجلس را تثبیت می‌کند. تکرار ژست‌ها و نظم تقارنی فیگورها، ریتم آیینی به صحنه می‌دهد و زمان را در لحظه‌ای پایدار نگه می‌دارد. در مقابل، نسخه‌ی ۹۹۷ با خلوتی فضا و کاهش تعداد پیکره‌ها، ساختاری آزادتر یافته است. رنگ‌ها در نسبت با نسخه‌ی پیشین وارونه شده‌اند؛ بهرام ردایی همرنگ گنبد بر تن دارد و جامه‌ی شاهدخت نارنجی است. در این نگاره، درنگ از حالت آیینی به وضعی عاطفی و شخصی تبدیل شده و تمرکز بر تعامل چهره‌به‌چهره‌ی دو پیکره‌ی اصلی قرار دارد. تراکم تزیینات کاهش یافته و جای خود را به حضور طبیعت داده است؛ درختان و سبزه‌ها جای ملازمان را گرفته و فضا را موقتی و گذرا نشان می‌دهد. در این نسخه، تکرار رنگ و تقارن به جای تکرار حرکات، عامل استمرار معناست. بدین‌ترتیب، در نسخه‌ی ۹۳۸، زمان به مدد درنگ و تراکم به ایستایی و شکوه سلطنتی گرایش دارد، در حالی‌که در نسخه‌ی ۹۹۷، با خلوتی فضا و جابه‌جایی عناصر، زمان به سوی تجربه‌ای گذرا و شخصی از وصال متمایل شده است..

هـ) مجلس چهارشنبه

همانند مجالس پیشین، محور اصلی جلوس بهرام است. گنبد فیروزه‌ای در هر دو نسخه در جایگاهی مشابه قرار گرفته و ترکیب‌بندی کلی بنا و جدول اشعار نیز نسبت به مجالس روزهای قبل، به‌ویژه سه‌شنبه، تکرار شده است. در نسخه‌ی ۹۳۸، شاه در مرکز نگاره و کانون توجهات دیده می‌شود و ترکیب‌بندی تقریبا حلزونی به این نقطه‌ی کانونی قدرت بیشتری داده است. درنگ در این نسخه با تکرار ژست‌ها تحقق یافته است. فرش زمینه سفید در کنار دو درگاه، تنها عنصر بصری تعریف کننده فضای زیر گنبد است. گنبد پیروزه یا فیروزه‌ای در هر دو نسخه مورد نظر، مشابه با نقاشی روز سه‌شنبه ترکیب‌بندی شده است. حتی کادر متعلق به اشعار نیز تفاوتی نسبت به مجلس سه‌شنبه نکرده است. تعداد کل ابیات همنشین با تصویر نسخه ۹۳۸، ۱۶ بیت و ابیات مربوط به چهارشنبه: ۵ بیت ابتدایی داستان است. نسخه ۹۷۷ در بالا و پایین تصویر ۱۰ بیت شعر دارد که دو بیت ابتدایی متعلق به پایان داستان روز سه شنبه است. در نسخه ۹۳۸ با وجود آن‌که شیوه‌ی فضاسازی در هر مجلس از شنبه تا سه‌شنبه از تنوع مطلوب و قابل قبولی برخوردار است، اما نقاشی چهارشنبه از این ویژگی عدول کرده است. به‌گونه‌ای که حالت پیکره‌ها در پیشکاران و ملازمان و نیز گروه موسیقی، کلیشه برداری از گنبد سرخ به نظرمی‌رسد. نمای ساختمان در یک سوم سمت چپ تصویر، با لحنی تولیدمحور حذف شده و جای خود را به درخت و باغ داده است. حتی محل قرارگیری گنبد و جدول اشعار نیز تغییر نکرده است. نسخه ۹۹۷ که در مجموع تنوع ترکیب‌بندی نداشته است، در این مجلس نیز بر همین سیاق حرکت کرده و شماری پیکره‌ها را در میان اشکال هندسی ساختمان و درختان متفاوت نشان داده است. نسخه‌ی ۹۹۷ متنوع ترین درخت‌ها را در تمام مجالس تصویر کرده و از جهت فراوانی درخت نیز بر نسخه‌ی ۹۳۸ برتری دارد. در نسخه‌ی ۹۹۷، اگرچه ساختار کلی ترکیب و رنگ گنبد فیروزه‌ای حفظ شده است، اما با کاهش تعداد پیکره‌ها و تمرکز بر فضای باز پیرامونی، از تراکم بصری نسخه‌ی پیشین فاصله گرفته است. در این نگاره، همچون سایر نقاشی‌های این نسخه، فضای اندرونی گنبدخانه، تنها به بهرام و شاهدخت تعلق دارد. تراکم تزیینات عمارت کمتر شده و در مقابل، بازنمایی طبیعت تقویت یافته است. درختان گوناگون با شکل و رنگ‌های متفاوت، بیشترین سهم تصویری را به خود اختصاص داده‌اند و فضا را به محیطی موقتی و خوش‌نشین تبدیل کرده‌اند. در هر دو تصویر، گنبد فیروزه‌ای و جایگاه مرکزی شاه به‌عنوان محور قدرت و معنا حفظ شده و تمامی عناصر بصری در خدمت تثبیت و استمرار لحظه‌ی وصال و شکوه سلطنتی او قرار گرفته‌اند.

و) مجلس پنج‌شنبه

نقاشی گنبد صندلی در نسخه‌ی ۹۳۸ صریح‌ترین روایت از رابطه‌ی تنانه بهرام و همسرش را ارائه می‌کند و نقاش برای نخستین بار به مضمون عاشقانه‌ی هفت‌پیکر بیش از پیش نزدیک می‌شود. در مجلس پنج‌شنبه، هر دو نگاره‌ی متعلق به گنبد صندلی بر محور مواجهه‌ی بهرام و شاهدخت بنا شده‌اند، اما منطق فضایی و روایی آن‌ها در نحوه‌ی بازنمایی لحظه‌ی دیدار از یکدیگر فاصله می‌گیرد. در نسخه‌ی ۹۳۸ فضای پیرامونی از انبوه ملازمان، نوازندگان و رقصندگان انباشته شده و این تراکم چهره‌ها و حرکت‌ها موجب شکل‌گیری تأخیر و تعلیق در زمان تصویر می‌شود. لحظه‌ی دیدار نه از طریق رویدادی واحد، بلکه از هم‌نشینی چندین کنش هم‌زمان و هم‌مکان روایت می‌گردد. تکرار ژست‌ها و رنگ‌های همسان در پوشش پیکره‌ها، به انسجام ترکیب و ثبات بصری کمک کرده است. با این‌حال، نبود مرز مشخص میان فضای خصوصی و عمومی سبب شده است تا خلوت عاشقانه در برابر نگاه جمعی تعریف شود و از مفهوم تنهایی روایی فاصله بگیرد. در نسخه‌ی ۹۹۷، همین مضمون با زبانی بصری متفاوت بازآفرینی شده است. خلوتگه بهرام و همسرش در اتاقی مستطیل‌شکل و محصور قرار دارد که دیوارهای ضخیم آن، فاصله‌ای آشکار میان ایشان و ملازمان بیرونی پدید آورده است. فضای متعلق به خوشنویسی نسخه ۹۳۸ این بار در پایین تصویر ترکیب‌بندی شده است. در نسخه ۹۳۸ تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۱۵ بیت است که تماما به داستان همین روز مربوط است. اما در نسخه ۹۷۷ از میان ۱۵ بیت بالا و پایین نگاره، فقط ۸ بیت داستان پنج‌شنبه را نقل می‌کند. کاهش تعداد پیکره‌ها و گسترش فضاهای خالی، از شدت تراکم کاسته و در عوض، تمرکز

بیننده را بر لحظه‌ی گفت‌وگوی دو چهره‌ی اصلی معطوف کرده است. در اینجا درنگ نه از طریق تکرار و ازدحام، بلکه از راه تحدید میدان دید و سکون بصری حاصل می‌شود. نقش‌مایه‌های تزئینی در سطوح دیوار و گنبد ساده‌ترند و عناصر طبیعی ـ درختان و گل‌ها ـ جایگزین گروه نوازندگان شده‌اند تا مفهوم آرامش و خلوت تقویت شود. تکرار نیز از سطح پیکره‌ها به ساختار معماری و رنگ انتقال یافته است، به‌گونه‌ای که هماهنگی بصری میان لباس بهرام و رنگ گنبد وحدتی ساختاری ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب، نسخه‌ی ۹۳۸ با بهره‌گیری از انباشت پیکره‌ها و حرکات، لحظه‌ی دیدار را در بستری جمعی و چندلایه روایت می‌کند، در حالی که نسخه‌ی ۹۹۷ با حذف عناصر پیرامونی و تمرکز بر فضای محدود، به خلوتی نزدیک‌تر به روایت نظامی دست یافته است.

ز) مجلس جمعه

در مجلس روز جمعه یا گنبد سفید، پایان روایت تصویری هفت‌پیکر در هر دو نسخه‌ی ۹۳۸ و ۹۹۷ ترسیم شده است. در نسخه‌ی ۹۳۸، صحنه ساختاری متراکم دارد. بهرام و همسرش در مرکز نشسته‌اند و پیرامون آن‌ها گروهی از ملازمان، نوازندگان و خدمت‌کاران دیده می‌شوند. ترکیب چندسطحی تصویر و تعدد پیکره‌ها، مفهوم «تراکم» را به‌روشنی نشان می‌دهد. نگاه‌ها و حرکات پیکره‌ها به مرکز باز می‌گردند و بهرام و همسرش کانون توجه هستند. عبارات «سعادت باد» و «دولت باد» در میانه‌ی بخش بالایی نسخه ۹۳۸، کارکردی نمادین دارند و سپیدی گنبد را به مفهوم فرجام نیکو و آرامش پیوند می‌دهند. این تنها جایی است که نوشته، بخشی از نقاشی عمارت است. ۱۰ بیت همنشین با تصویر در نسخه ۹۳۸ قرار دارد که تمام آن‌ها در خدمت روایت داستان جمعه هستند. در نسخه ۹۷۷ تعداد کل ابیات همنشین با تصویر ۹ بیت و ابیات اختصاصی روز جمعه ۶ بیت است. طرح قالی با گل‌های ریز بر زمینه‌ی فیروزه‌ای و تکرار نقوش مشابه در جامه‌ها، نمونه‌ای از «تکرار» در سطح بصری است. تراکم پیکره‌ها و تزئینات موجب کندی در خوانش تصویر و افزایش «درنگ» در روایت تصویری می‌شود. در نسخه‌ی ۹۹۷، سازمان فضایی ساده‌تر است. خلوتگاه بهرام و همسرش با دیواری ضخیم از فضای بیرونی جدا شده است. تنها چند پیکره در صحنه حضور دارند و فضای پیرامون به درختان و زمینه‌ی خنثی محدود شده است. در این نسخه، درنگ کاهش یافته و روایت به نقطه‌ای متمرکز بر رابطه‌ی دو شخصیت اصلی محدود می‌شود. تراکم تزئینات و تکرار نقوش نیز کاهش یافته و جای خود را به نظم هندسی و فضاهای خالی داده است. در مقایسه، نسخه‌ی ۹۳۸ زمان را از طریق تعدد عناصر و جزئیات در سطح گسترش می‌دهد، در حالی که نسخه‌ی ۹۹۷ زمان را در یک لحظه‌ی متمرکز فشرده می‌سازد. در اولی، روایت از طریق هم‌زمانی کنش‌های متعدد به تأخیر می‌افتد، و در دومی، با حذف جزئیات و کنترل ترکیب‌بندی، لحظه‌ی دیدار به حالت متوقف درمی‌آید.

انجمن استادان هنرهای زیبا

جدول ۲. مجالس سه شنبه تا چهارشنبه. (جدول: نویسنده). منبع تصاویر(URL1)

	سه شنبه	چهار شنبه	پنج شنبه	جمعه
نسخه ۹۳۸				
نسخه ۹۹۷				

تحلیل و بحث

پرسش اولیه این است که هرکدام از ابیات منظومه هفت‌پیکر ذیل کدام‌یک از دو دسته‌ی کلی و اصلی توصیفی و روایتگر تقسیم می‌شوند؟ پرسش بعدی، ترجیح و گرایش نقاش به هر یک از این جنبه‌های روایت است. با توجه به عوامل مختلفی مانند همنشینی متن و تصویر، نقاط اوج و حضیض داستان و شکل داستان در داستان منظومه هفت‌پیکر، در مجموع نقاشان در تصویرگری توصیفی عمل کرده‌اند یا روایتگر؟ نگاره‌های مورد بحث در کدام بخش و به چه شکلی با آراء فیلیپ هامون قابل ارزیابی و تحلیل هستند؟ برای این منظور یک نقشه یا مبانی عملیاتی قابل طرح است که بتواند داده‌های توصیف شده از متن و تصویر را با منطق زمان نزد هامون تطبیق دهد. پیش از آن باید اذعان نمود که بازخوانی نگاره‌ها در بخش پیشین، نتایج آماری و کمی و نکات قابل تاملی برای تفسیر در اختیار می‌گذارد که به مهمترین آن‌ها اشاره می‌شود. نخستین نکته‌ی مشهود این است که در هر نسخه، نقاشی‌ها در آغاز هر داستان از هفت گنبد قرار گرفته‌اند. با نگاه به اشعاری که همنشین تصاویر هستند، پیداست هر نگاره حاوی ابیات پایانی داستان پیشین و ابیات ابتدایی داستان بعدی است. در جدول ۳ متن اشعار نگاره‌های هر نسخه استخراج شده است.

جدول3 . ابیات آغازی و پایانی هرمجلس بر اساس تقسیمات تارنمای گنجور. مدخل هفت پیکر(ganjoor.net) (نویسنده)

	نسخه ۹۳۸	نسخه ۹۹۷
شنبه	بیت ۱۴۹/بخش ۲۵: با چنان مُلک ازین دو روزه مقام... تا بیت ۸/ بخش۲۶(شنبه): مست را آرزوی خواب کند.	بیت ۱۴۴- ۱۴۹/ بخش ۲۵: بانوی خانه پیش بنشستی... تا بیت ۶/ بخش ۲۶(شنبه): خواست بویی چو باد شبگیری.
یک شنبه	بیت ۵۲۰ تا ۵۲۲/ بخش ۲۶: هفت رنگست زیر هفت اورنگ... تا بیت ۷/ بخش ۲۷(یکشنبه): تا کند لعل با طبرزد جفت.	بیت ۵۱۸- ۵۲۲/ بخش ۲۶: به سیاهی بصر جهان بیند... بیت ۸/ بخش ۲۷: پرده عاشقان خلوت‌ساز.

دوشنبه	بیت ۱/بخش ۲۸(دوشنبه): چونکه روز دوشنبه آمد شاه... تا بیت ۱۱ بخش ۲۸: برگشاد از عقیقْ چشمه قند	بیت ۲۲۷- ۲۳۰/ بخش ۲۷: آنچه بینی که زعفران زردست تا بیت ۶/ بخش ۲۸: بر سلیمان گشاد پرده راز
سه شنبه	بیت۲۴۰- ۲۵۶/ بخش ۲۸: تا خدایم بفضل و رحمت خویش... تا بیت ۶/ بخش ۲۹(سه شنبه): خوش بود ماه آفتاب‌پرست.	بیت ۲۴۳- ۲۵۴ بخش ۲۸: زن چو از رغبت وی آگه شد... تا بیت ۵/ بخش ۲۹: آن برنگ آتشی بلطف آبی.
چهارشنبه	بیت ۲۹۳- ۳۰۸/ بخش ۲۹: گاه رخ بوسه داد و گاه لبش... تا بیت ۵/ بخش ۳۰(چهارشنبه): آرد آیین بانوانه به جای.	بیت ۳۰۷-۳۰۸/ بخش ۲۹: روی بهرام از آن گل افشانی... تا بیت ۸/ بخش ۳۰: واختر فرخ آفرین خوانت.
پنج شنبه	بیت ۵/ بخش ۳۱(پنج شنبه): آمد از گنبد کبود برون... تا بیت۱۹/ بخش ۳۱: شاه را داد بوسه ای بر دست.	بیت ۴۴۱- ۴۴۷/ بخش ۳۰: رنگ ازرق بدو قرار گرفت... تا بیت۸/ بخش ۳۱: خواست کز خاطرش فشاند گرد.
جمعه	بیت ۱/ بخش ۳۲(جمعه): روز آدینه کاین مقرنس بید... تا بیت ۱۰/ بخش ۳۲: آنچه از طیبتم بیاید راست.	بیت ۳۵۵- ۳۵۷/ بخش ۳۱: صندل سوده درد سر ببرد... تا بیت ۶/ بخش ۳۲: شب‌نشین سفیده‌دم‌داده.

بسترساز بودن و مهیا کردن زمینه برای بیان کنش‌های اصلی داستان، از دیگر ویژگی‌های اصلی توصیف است. چنین ویژگی در مطلع هر داستان بازنمود بیشتری دارد و شاعر تلاش میکند ذهن مخاطب را با توصیف فضا و شخصیت‌ها آماده کند. از طرفی، نقاشان هر دو نسخه به بازنمایی بهرام و همسرش درون گنبدخانه‌های رنگی و بازنمود بزم‌ها تمرکز داشته‌اند. البته بخش‌های توصیفی روایت، منحصر به مقاطع آغازین و پایانی نیست. بلکه در هر بخش از داستان که شخصیت جدیدی معرفی می‌شود، معرفی او با جملات و اشعار توصیفی است. به عنوان مثال هنگامی که در داستان شهدخت هندی در روز شنبه و گنبد سیاه، شخصیت اصلی داستان در شهر مدهوشان وارد سرزمین پریان می‌شود، مشاهدات او از بزم شبانه‌ای که پریان برپا می‌کردند، سراسر روایت‌های توصیفی است. به عنوان مثال در بیت ۲۰۳: چون شب آرایشی دگرگون ساخت، کحلی اندوخت قرمزی انداخت/ و یا در بیت ۲۰۸: دیدم از دور صدهزاران حور، کز من آرام و صابری شد دور. این‌گونه ابیات که به وصف حالات، زمان یا مکانی می‌پردازند که وقایع در آن رخ خواهد داد، روایت‌های توصیفی تلقی می‌شوند. در یک نمونه از نسخه‌های منظومه‌ی خمسه نظامی، با وجود آن‌که نقاش از تصویرسازی بهرام در گنبد سیاه برای روایت روز شنبه، صرف نظر کرده و بر موضوع باغ پریان متمرکز است، همچنان ابیات بزمی برای هم‌نشینی با نقاشی ترجیح داده شده است. نقاش در مجلس روز شنبه از هفت‌پیکر نسخه خمسه نظامی موجود در مدرسه سپهسالار(شهیدمطهری) ۹۵۶ هجری قمری و خط کاتب شیرازی، علی‌رغم این که با نسخه‌های موزه ملی فرانسه معاصر است، ترکیب‌بندی موضوعی کاملا متفاوتی اتخاذ کرده است. ابیاتی که با نگاره همنشین شده‌اند، برخلاف نسخه‌های مورد بررسی، از بیت ۲۷۹ «قوت جان از می مغانه کنیم، نقل و می نوش عاشقانه کنیم» آغاز و تا بیت ۲۸۶ « خونم اندر جگر به جوش آمد، ماه را بانگ خون به گوش آمد» ادامه می‌یابد. البته ممکن است نمادها هم در نگاره کاملا تابع متن ابیاتی که در کنار آن قرار گرفته نباشند(مهریار و همکاران. ۱۴۰۰. ۴۹)؛ اما آنچه در این مقایسه مهم‌تر است، مقطع روایتی است که نقاش برای تصویرگری انتخاب کرده است.

آماده انتشار هنرهای زیبا

تصویر ۱. هفت پیکر، مجلس روز شنبه. نسخه مدرسه سپهسالار. ۹۵۶ هجری.(مهریار و همکاران. ۱۴۰۰. ۵۵)

به نظر می‌رسد نقاش می‌توانست مقاطع بعدی منظومه که عنصر روایتگری در آن‌ها پررنگ تر است برای تصویرگری انتخاب کند. مثلا بیت ۳۰۲«ماه بخشیده دست من بگرفت، من در آن ماه‌روی مانده شگفت؛ یا بیت ۳۰۴ و ۳۰۵ «او همی‌رفت و من به دنبالش، بنده زلف و هندوی خالش/ تا رسیدم به بارگاهی چست، در نشد تا مرا نبرد نخست» مشخصا از افعال حرکتی متنوعی استفاده شده مانند: رفت، رسیدم، نشد، نبرد. در حقیقت، روای تمام توصیفات را برای بیان همین کنش‌های پویا و پیش‌برنده‌ی داستان بیان می‌کند تا بتواند پیام نهایی خود را از طریق همین عناصر روایتگر منتقل سازد. اما نقاشان ترجیح دارند، حتی هنگامی که از وسوسه‌ی ترسیم بهرام و همسرش زیر گنبدهای رنگارنگ آزاد شده و به لایه‌های عمیقتر داستان ورود می‌کنند، روایات توصیفی و بزم‌هایی را نقاشی کنند که ایستا، بی‌زمان و فاقد کنش موثر و پویا از نظر ژنت است. باید در نظر داشت که در نوع روایی که نظامی برگزیده است، فراوانی ابیات توصیفی در برابر ابیاتی که روایتگر هستند، نسبتا زیاد است. احتمالا به همین جهت است که منتقدان، هفت‌پیکر را شامل دو قسمت تاریخی- حماسی، و غنایی رمانتیک دانسته و بخش هفت گنبد را مملو از توصیفات خیال‌انگیز و تخیلی برشمرده-اند(فلاح و همکاران، ۱۳۸۶. ۷۰). از سوی دیگر یکی از ویژگی‌هایی که باعث شده است، زمان در روایت هفت‌پیکر، در مجموع پویا و سریع نباشد، همین ویژگی توصیفی بودن لحن نظامی و هنرنمایی او در به‌کارگیری استعارات متنوع است. نظامی هوشمندانه نسبت به بیان آن بخش از جزییات تاریخی در مورد بهرام که فردوسی در شاهنامه آورده بود، پرهیز کرده است. همین اجتناب از بازگو کردن دوباره‌ی نقاط مشهور زندگی بهرام، و ایجاد حذف و برش در بیان سرگذشت قهرمان اصلی، سرعت روایت را در برابر توقف زمان در توصیفات انبوه، جبران و متعادل کرده است(پیمان و همکاران. ۱۴۰۱. ۱۵۲). در فراوانی توصیفات، برگزیدن اشعاری که حالت روایتگر دارند، به مراتب دشوارتر است. از طرفی باید توجه شود که ابیات روایتگر، سریع و پویا، علی‌رغم جذابیتی که در بدو امر می‌نماید، درنگ بصری ندارد. در مجلس شنبه نسخه مدرسه سپهسالار مشاهده شد که نقاش ترجیح داده تصویر را در لحظه‌ی سکون پیش از وقوع حوادث بعدی نگهدارد. این لحظه سرشار و متراکم از معناست. به شکلی که بر تمام وقایع بعدی داستان دلالت نشانه‌ای دارد. درنگ معنایی حاصل از توصیف صحنه پیش از وقوع ماجرا از نگاه فیلیپ هامون ناظر به همین ویژگی است. از جمله این‌که نقاش کار پیچیده‌ای برای بازنمایی اجزای بصری ندارد و کافیست اشعار را بخواند و فضای خیال انگیزی که نظامی به وسیله‌ی کلمات تدارک دیده است بازسازی کند. مزیت مهم‌تر بازنمایی ابیات توصیفی، تفسیرپذیری معنایی به مراتب بالاتری است که این قبیل نگاره‌ها نسبت به صحنه‌های روایتگر دارند. هنگامی که روایت در جریان است و سرعت زمانی دارد، به نظرمی‌رسد، عنصر خیال‌انگیزی نزد مخاطب محدودیت پیدا کرده و مخاطب موظف است پی‌رنگ داستان را همانطور ببیند که روای بیان می‌کند. اما هنگامی که زمان داستان، ایستا و ثابت است، مخاطب اجازه دارد در آن وضعیت بی‌زمان، خیال خود را به حرکت دراورد، بخشی از توصیف را

نشنود و بخشی را برای خود عمیقتر کند. مجموعه‌ی این مزایا باعث می‌شود، انتخاب بخش‌های توصیفی برای تصویرسازی، ارزشمندتر باشد.

جدول ۴. نتایج کدگذاری ابیات اختصاصی همنشین با نگاره‌ها (نویسنده)

مجلس	نسخه ۹۳۸ (کل بیت‌ها)	(%) توصیفی	(%) روایی	نسخه ۹۹۷ (کل بیت‌ها)	(%) توصیفی	(%) روایی
شنبه	۷	۷۱٪ (۷/۵)	۲۹٪ (۷/۲)	۵	۸۰٪ (۵/۴)	۲۰٪ (۵/۱)
یکشنبه	۸	۸۸٪ (۸/۷)	۱۲٪ (۸/۱)	۷	۸۶٪ (۷/۶)	۱۴٪ (۷/۱)
دوشنبه	۱۱	۷۳٪ (۱۱/۸)	۲۷٪ (۱۱/۳)	۶	۶۷٪ (۶/۴)	۳۳٪ (۶/۲)
سه‌شنبه	۶	۸۳٪ (۶/۵)	۱۷٪ (۶/۱)	۵	۸۰٪ (۵/۴)	۲۰٪ (۵/۱)
چهارشنبه	۵	۸۰٪ (۵/۴)	۲۰٪ (۵/۱)	۸	۶۳٪ (۸/۵)	۳۸٪ (۸/۳)
پنج‌شنبه	۱۵	۶۰٪ (۱۵/۹)	۴۰٪ (۱۵/۶)	۸	۵۶٪ (۸/۵)	۴۴٪ (۸/۳)
جمعه	۱۰	۷۰٪ (۱۰/۷)	۳۰٪ (۱۰/۳)	۶	۶۷٪ (۶/۴)	۳۳٪ (۶/۲)
میانگین	-	۷۴,۳٪	۲۵,۷٪	-	۷۱,۳٪	۲۸,۷٪

اگر به نسخه‌های مورد مطالعه بازگردیم و ابیات همنشین شده با نگاره‌ها را مرور کنیم؛ در برخی از آن‌ها می‌توان عنصر روایتگری را مشاهده نمود. به عنوان مثال مصرع‌های: «بانوی خانه پیش بنشستی» مجلس شنبه ۹۹۷؛ « برگشاد از عقیقْ چشمه قند» مجلس دوشنبه ۹۳۸؛ « گاه رخ بوسه داد و گاه لبش» مجلس چهارشنبه ۹۳۸؛ «شاه را داد بوسه‌ای بر دست» مجلس پنجشنبه ۹۳۸. لحن روایت در این ابیات کاملا کنشگرانه، پویا و حاوی پی‌رنگ است. جدول ۴ نتایج کدگذاری دستی ابیات همنشین با نگارگری‌ها را نشان می‌دهد. کدگذاری بر اساس معیارهای فیلیپ هامون انجام شده است: بیت‌های توصیفی با تمرکز بر صفات ایستا و درنگ، و بیت‌های روایی با افعال حرکتی و پیشبرد پیرنگ. درصدهای میانگین (٪۷۴,۳ توصیفی در نسخه ۹۳۸ و ٪۷۱,۳ در نسخه ۹۹۷) غلبه جنبه‌های توصیفی را تأیید می‌کند، که با ایستایی نگارگری‌ها هم‌خوانی دارد.

برای انتقال نظریه توصیف فیلیپ هامون به سطح تحلیل عملیاتی به نظر می‌رسد لازم است مفهوم زمان به شاخص‌های قابل مشاهده در متن و تصویر ترجمه شود. در این پژوهش، سه شاخص کلیدی «درنگ»[۲۱]،«تراکم معنایی»[۲۲] و «تکرار»[۲۳] از نظریه‌ی هامون در باب زمان وجود دارد که به ابزارهای تحلیل تطبیقی شعر و نگاره تبدیل شده‌اند. در شعر نظامی، درنگ از طریق کاهش افعال حرکتی و گسترش صفات توصیفی پدید می‌آید؛ لحظه‌ای که روایت از کنش فاصله می‌گیرد و در سطح حسی و تصویری مکث می‌کند. در نگاره، همین درنگ با ایستایی ژست‌ها، قرینه‌سازی و حذف مسیرهای حرکتی بازنمایی می‌شود. این تقابل میان زبان و تصویر، در واقع، دو شیوه بیان از یک ساختار زمانی واحد است. تراکم معنایی در شعر با انباشت واژگان رنگ، نور، صفت و استعاره ایجاد می‌شود و در نگاره، با تعدد موتیف‌ها و تزئینات یا برعکس، تمرکز دلالت در بخش مرکزی کادر می‌تواند تراکم معنایی بسازد. در هر دو حالت، تراکم به گسترش زمان ادراکی منجر می‌شود و نگاه مخاطب را در لحظه نگه می‌دارد(Hamon, 1981, 14–16). تکرار و آرایش هم زمانی نیز در دو رسانه به‌صورت موازی عمل می‌کند: بازگشت صفات و نشانه‌ها در شعر، و تکرار موتیف‌ها و فرم‌ها در نگاره، که ساختار زمان را از حالت خطی به سطحی و تأملی بدل می‌سازد(ibid. 17–22). جدول تحلیلی پژوهش بر اساس این سه شاخص طراحی شده است. ستون‌های مربوط به نوع زمان در شعر و نوع زمان در نگاره بر پایه این اصول ساخته شده‌اند تا نشان دهند چگونه در هر مجلس، زمان نه از توالی رویداد بلکه از چگالی معنا و مکث در بازنمایی شکل می‌گیرد. در جدول ۴ برای هر مجلس از منظومه هفت پیکر

نظامی، ابیات توصیفی مرتبط مشخص شده‌اند و کلمات کلیدی توصیفی نیز به‌صورت نمونه ذکر شده است. سپس ویژگی‌های تصویری در دو نسخه از خمسه (۹۳۸ و ۹۹۷ هجری) و نوع زمان توصیفی در هر یک بر اساس چارچوب فیلیپ هامون تحلیل شده است.

جدول5 . تطبیق، متن و نقاشی با مدل زمانی هامون(نویسنده)

روز هفته	بازه ابیات توصیفی	نمونه واژگان کلیدی شعری	ویژگی‌های تصویری نسخه ۹۳۸	ویژگی‌های تصویری نسخه ۹۹۷	نوع زمان در شعر	نوع زمان در نگاره ۹۳۸	نوع زمان در نگاره ۹۹۷
شنبه	از بیت ۱ تا ۶: «خواست بویی چو باد شبگیری» تا «به سیاهی بصر جهان بیند»	سیاهی، گنبد، شب، زحل، خلوت، بزم	مجلسی پرجمعیت با زاویه دید از بالا؛ تزئینات گسترده و گنبد در بالا	ترکیب محصور، رنگ‌های سرد، آسمان یاسی، پیکره های کم‌تحرک	درنگ طولانی و تراکم دلالتی بالا؛ زمان ایستاده و توصیفی	درنگ تصویری گسترده؛ زمان پارادایماتیک در قاب پرجزئیات	درنگ فشرده و تأملی؛ ایستایی معنایی
یک‌شنبه	از بیت ۷ تا ۱۲: «هفت رنگست زیر هفت اورنگ» تا بیت «تا کند لعل با طبرزد جفت»	طلوع، زرین، نور، بزم، شادی	فضای باز و نورانی؛ بزم متقارن و ترکیب بندی متوازن	آرامش پس از بزم، آسمان محصور، رنگ‌های گرم‌تر	درنگ متعادل با وصف نوری؛ توقف جزئی در روایت	ایستایی متعادل؛ زمان نرم و روشن	ایستایی متمرکز؛ زمان تأملی نوری
دوشنبه	از بیت ۱۳ تا ۱۸:«چونکه روز دوشنبه آمد شاه» تا «برگشاد از عقیق چشمه قند»	سبزه، نسیم، سرو، باغ، نشاط	گنبد شش‌ضلعی؛ حضور ملازمان؛ حرکت آرام و متقارن	پیکره‌های بیرون از کاخ، فضاهای سبز، چهره‌های آرام	ترکیب روایت و توصیف؛ زمان درنگ میان کنش ها	توصیف عملی؛ زمان مکث میان حرکت	توصیف فشرده تر؛ زمان تأملی کوتاه
سه‌شنبه	از بیت ۱۹ تا ۲۵: «خوش بود ماه آفتاب‌پرست» تا «روی بهرام از آن گل افشانی»	آتش، رقص، شوق، شراره، گل افشانی	ترکیب حلزونی، پیکره های متعدد، پس‌زمینه روشن	درختان بلند، فضا آرام‌تر و بازتر	درنگ وصفی عاطفی؛ تراکم صفات حسی	ایستایی نمایشی با زمان کش‌دار مشاهده	ایستایی آرام و تأملی؛ زمان نرم‌تر
چهارشنبه	از بیت ۲۶ تا ۳۲:«گاه رخ بوسه داد و گاه لبش» تا «آرد آیین بانوانه به جای»	دریا، خواب، آبی، آرامش، ناز	ترکیب مشابه مجالس پیش؛ نمایش تکراری اما متقارن	تنوع در درختان و رنگ، پیکره‌های کم تر	درنگ عاطفی-نمادین؛ زمان تأملی درونی	ایستایی تکرارشونده؛ زمان چرخشی	ایستایی ساختاری؛ زمان نمادین
پنج‌شنبه	از بیت ۳۳ تا ۳۹::«شاه را داد بوسه‌ای بر دست» تا «صندل سوده ز بوی پیراهن»	زمین، صندل، بوسه، عطر، خلوت	گنبد صندلی، خلوتگاه عاشقانه، پویایی نمادین	فضای محصور و اندرونی؛ نور نرم‌تر	زمان وصفی عاشقانه؛ توقف میان احساس و کنش	ایستایی تمثیلی؛ زمان عاطفی نمایشی	ایستایی خصوصی؛ زمان درونی
جمعه	از بیت ۴۰ تا ۴۵:«روز آدینه شد مقرنس بید» تا «آنچه از طبیتم بیاید راست»	سفیدی، وصال، پاکی، نور، تعالی	مرکزیت شاه و ملکه، تعادل کامل، نظم آیینی	فضای خلوت و روحانی، نور و توازن	درنگ آیکونیک؛ پایان توصیفی چرخه	ایستایی آیکونیک؛ زمان جاودانه	ایستایی روحانی؛ زمان تعالی

مطابق با جدول ۵ بررسی هم‌زمان ابیات و نگاره‌ها نشان داد که در هر دو نسخه، عناصر روایی در اقلیت‌اند و ساختار کلی بر زمان ایستا و تأملی استوار است. تحلیل توصیفی–زمانی هفت مجلس خمسه نشان می‌دهد که زمان در نگاره‌ها، برخلاف شعر که روایت را آغاز می‌کند، حاصل ساختار ایستای تصویر است. نظریه هامون امکان می‌دهد تا زمان را در قالب «درنگ تصویری» تعریف کنیم. یعنی لحظه‌ای که حرکت حذف و معنا در سکون متجلی می‌شود. در نسخه‌های ۹۳۸ و ۹۹۷ خمسه، علیرغم تفاوت‌های تکنیکی، هر دو ساختارهایی از ایستایی زمانی را بازنمای می‌کنند. در نسخه ۹۳۸، تراکم جزئیات و تزئینات، نوعی زمان گسترده پدید می‌آورد که از طریق مشاهده پیوسته جزئیات تجربه می‌شود. در نسخه دوم، حذف تزئینات و تمرکز بر ترکیب مرکزی، به زمان فشرده منجر میشود. بنابراین در هر دو حالت، زمان از مسیر تأمل دیداری ساخته می‌شود و نه از حرکت روایت‌گونه. از دیدگاه هامون، زمان توصیفی از همزمانی عناصر و درنگ در دلالت ناشی می‌شود (Hamon, 1981, 17–22). در نگاره‌های خمسه، تقارن، سطح یکسان عناصر و زاویه دید از بالا، موجب حذف پرسپکتیو زمانی می‌شود. همه چیز در یک سطح اتفاق می‌افتد و مخاطب همزمان با تمام صحنه روبه‌روست. در نتیجه، زمان از بستر روایی جدا شده و به یک تجربه بصری میل می‌کند. حتی در صحنه‌هایی که حرکت و

رقص به تصویر کشیده شده‌اند، بدن‌ها در میانه کنش منجمد هستند و نگاه‌ها در لحظه‌ای ثابت توقف دارند. چنین لحظه‌ای همان زمان مشاهده است که هامون آن را نقطه تلاقی معنا و سکون می‌داند. بنابراین، زمان در نگاره‌های خمسه نه محصول تداوم، بلکه نتیجه تأمل است. زمانی که در آن معنا از دل ایستایی برمی‌خیزد. در جدول ۶ داده‌های مستخرج از جداول ۳ و ۴ به شکل عملیاتی برای مجلس شنبه به عنوان نمونه در تناسب با مدل نظری هامون آزموده شده است.[۲۴]

جدول ۶. استخراج داده های کمی براساس مدل زمان توصیف فیلیپ هامون(نویسنده)

نسخه	درنگ متنی	درنگ تصویری	تراکم معنایی متنی	تراکم معنایی تصویری	تکرار متنی	تکرار تصویری	میانگین کل شاخص‌ها
۹۳۸	0.71	0.90	0.67	1.00	0.80	1.00	0.85
۹۹۷	0.80	0.60	0.60	0.57	0.50	0.33	0.57

جدول ۶ نشان می‌دهد که در نسخه ۹۳۸، هم‌پوشانی میان سه شاخص در دو سطح متن و تصویر به‌صورت هم‌افزا عمل می‌کند. توصیف زبانی و توصیف تصویری هر دو به سمت انباشت معنا، کثرت جزئیات و ریتم بازگشتی پیش می‌روند. این هم‌گرایی موجب شکل‌گیری «زمان توصیفی گسترده» در روایت می‌شود. زمانی که در آن چشم و ذهن هر دو در حرکت کند تأملی محصورند. در مقابل، نسخه ۹۹۷ در سطح متن هنوز درنگ و ایجاز زبانی را حفظ کرده است، اما در تصویر با ساده‌سازی ترکیب، کاهش تکرار موتیف‌ها و کم‌عمق شدن فضا، از تراکم معنایی کاسته است. بنابراین، می‌توان نتیجه گرفت که نسخه ۹۳۸ مصداق کامل هم‌زمانی متنی و تصویری نظریه هامون است، در حالی که نسخه ۹۹۷ با حذف تزئینات و ایجاز تصویری، به بازنمایی زمان تقلیل‌یافته و تأمل‌محور گرایش دارد. از این‌رو، شاخص‌های هامون نه‌فقط برای تفسیر ادبی، بلکه برای تحلیل ساختار بینارسانه‌ای نگارگری نیز قابل تعمیم هستند. زیرا رفتار زمانی هر رسانه را در سطوح درنگ، تراکم و تکرار قابل اندازه‌گیری می‌سازند.

نتیجه‌گیری

کاربرد عملی مدل فیلیپ هامون در تحلیل متن شعری و نگارگری‌های هفت پیکر، با تمرکز بر سه شاخصه کلیدی زمان توصیفی (درنگ، تراکم معنایی و تکرار)، نتایج مشخصی در واکاوی تقابل روایتگری و توصیف به بار می‌آورد. در شاخصه درنگ، ابیات توصیفی نظامی مانند «چون شب آرایشی دگرگون ساخت» (بیت ۲۰۳ داستان شنبه) با کاهش افعال حرکتی و گسترش صفات ایستا، درنگ معنایی ایجاد می‌کند. این درنگ در نگارگری نسخه ۹۳۸ با ایستایی ژست‌های ملازمان و قرینه‌سازی ترکیب‌بندی (مانند حلقه زدن پیکره‌ها دور بهرام در مجلس دوشنبه) بازنمایی می‌شود. در حالی که نسخه ۹۹۷ با حذف مسیرهای حرکتی و تمرکز بر فضای محصور مستطیلی خلوتگاه، زمان را از حالت خطی به مکث تأملی تبدیل شئه است. شاخصه تراکم معنایی، در شعر از طریق انباشت واژگان رنگ، نور و استعاره (مانند توصیفات گنبدهای رنگی در ابیات ابتدایی هر مجلس) پدیدار می‌شود و در نگارگری، نسخه ۹۳۸ با تنوع موتیف‌ها مانند پیکره‌های متعدد (مجموع ۱۷۳ پیکره در هفت نگاره) زمان گسترده‌ای از مشاهده پیوسته جزئیات می‌سازد. اما نسخه ۹۹۷ با تمرکز دلالت در بخش مرکزی کادر و کاهش تزئینات، زمانی فشرده و متمرکز ایجاد می‌کند که مخاطب را در لحظه‌ای ممتد نگه می‌دارد. سرانجام، شاخصه تکرار و آرایش هم‌زمانی، که ساختار زمان را از توالی به سطح تأملی بدل می‌سازد، در متن با بازگشت صفات و نشانه‌ها (مانند تکرار تم بزمی در ابیات پایانی و ابتدایی مجالس) و در تصویر با تکرار موتیف‌ها مانند نرده‌ها و درختان (در مجالس چهارشنبه تا جمعه نسخه ۹۳۸) و فرم‌های هندسی (در نسخه ۹۹۷)، زمان را به تجربه‌ای بصری مستقل تبدیل می‌کند و از حرکت روایی جدا شده و بر ایستایی معنا تأکید دارد. این تحلیل عملی نشان می‌دهد که که در متن و نگارگری‌های هفت پیکر، خلاف نظر ژنت توصیف واجد ایستایی مطلق نبوده و متراکم از معناست. نتایج نشان داد که نظریه زمان توصیفی هامون نه‌تنها برای تحلیل متن ادبی بلکه برای تبیین منطق درنگ در تصویر ایرانی نیز قابل‌کاربرد است

پی‌نوشت:

[1] Philip Hamon
[2] Zeng, J
[3] Wang, M
[4] Shardlow, J
[5] action time
[6] observation time
[7] semantic density
[8] Gerard Genette
[9] descriptive pause
[10] Figures III
[11] Story time, ST
[12] discourse time, DT
[13] système descriptif
[14] paradigmatic arrangement
[15] syntagmatic
[16] Qu'est-ce qu'une description?
[17] discours contraint
[18] Du descriptif
[19] duration

[۲۰] نسخه‌ی موسوم به ۹۳۸ ه.ق، (۱۵۶۱- ۱۵۶۰) با همکاری شخصی که کاتب و خوشنویس آن در شیراز بوده به نام خیرالله بن حسیم جولابی شوشتری، در کتابخانه ملی فرانسه نگهداری می‌شود. ظاهرا این نسخه دارای ۲۸۲ برگه و متن اشعار در هر صفحه با خط نستعلیق در ۲۹ سطر و ۵ ستون استنساخ شده است. خمسه نظامی شامل مخزن‌الاسرار (گنجینه اسرار)، خسرو و شیرین، لیلی و مجنون، هفت‌پیکر و اسکندرنامه است. چنانکه مشهور است، مخزن‌الاسرار مجموعه‌ای از حکایات و اندرزهای اخلاقی است. همچنین خسرو و شیرین داستان عاشقانه خسروپرویز و شیرین است. لیلی و مجنون داستان عشقی بین لیلی و مجنون است. هفت‌پیکر داستان‌هایی از بهرام است و بخش زیادی از آن به ماجرای بهرام و هفت شاهدخت اختصاص دارد که هر کدام ساکن گنبدی با رنگی از هفت رنگ هستند. در نهایت اسکندرنامه داستان زندگی و فتوحات اسکندر مقدونی است. نکته حائز اهمیت دیگر این است که تزیینات ابری که در برخی صفحات دیده می‌شود محتملا یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های کاغذ ابری در ایران محسوب می‌شود(بخشیان، ۱۳۹۵). نسخه دیگر مورد بررسی از خمسه نظامی گنجوی (۹۹۷- ۱۰۰۲ه.ق) (۱۶۲۴-۱۶۱۹) با کتابت عبدالجبار اصفهانی بوده و در کتابخانه ملی فرانسه نگهداری می‌شود. این نسخه دارای ۳۸۶ صفحه، با خط نستعلیق و اشعار خمسه در ۲۰ سطر در هر صفحه و ۴ ستون صفحه‌آرایی شده است.

[1] pause
[2] semantic density
[3] repetition

[۲۴] توضیح محاسبه‌ها: درنگ متنی: نسبت ابیات توصیفی به کل ابیات (جدول ۳)/ درنگ تصویری: بر اساس میزان سکون، محور دید، و ایستایی ترکیب (در نسخه ۹۹۷ سکون بیشتر، ولی درنگ ادراکی کمتر به‌دلیل حذف جزئیات)/ تراکم معنایی: در متن از نسبت عناصر توصیفی به ابیات، در تصویر از مدل سه‌محوره (S + T + M)/7./ تکرار: در متن از بازگشت واژگان و تصاویر مشابه (مثل عطر، رنگ، بو)، در تصویر از تکرار موتیف‌ها، فرم‌ها و ریتم دیداری.

منابع

- احمدپورمقدم، سیدسعید، و نیکوبخت، ناصر. (۱۴۰۱). عینیت و شیءوارگی موصوف و الگوهای پنج گانهٔ توصیف در هفت پیکر نظامی. *زبان و ادبیات فارسی* (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)، ۳۰(۹۲)، ۸۱-۱۰۹. doi: 10.52547/jpll.30.92.81. http://jpll.khu.ac.ir/article-1-4179-fa.html

- اسماعیلی، زیبا، و خجسته، معصومه. (۱۴۰۰). مؤلفه های ادبیات عامیانه در حکایت های هفت پیکر. *مطالعات زبان فارسی* (شفای دل)، ۴(۸)، ۲۱-۳۷.doi: 10.22034/jmzf.2021.141253
- افضلی، علی. (۱۳۹۱). بررسی ساختار شخصیت در کنش داستانی هفت پیکر نظامی. *زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۲ (پیاپی ۶))، ۳۷-۵۸. doi: 10.22108/liar.2016.20564
- امامی، نصراله، و قاسمی پور، قدرت. (۱۳۸۷). تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت پیکر نظامی. *نقد ادبی*، ۱(۱)، ۱۴۵-۱۶۱. Dor: 20.1001.1.20080360.1387.1.1.4.0
- بخشیان، ملیحه (۱۳۹۵) بررسی تطبیقی منظومه هفت پیکر در دو نسخه خمسه نظامی (نسخ موجود در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی انگلستان). *پایان نامه کارشناسی ارشد*. دانشکده هنرهای تجسمی دانشگاه هنر تهران.
- پارسا، سیداحمد. (۱۳۹۴). بن مایه های اسطوره ای حکایت خیر و شر در هفت پیکر نظامی. *ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی* (زبان و ادبیات فارسی)، ۱۱(۳۸)، ۴۱-۵۶. https://sanad.iau.ir/journal/jmmlq/Article/512653?jid=512653
- پیمان، علیرضا، میرهاشمی، سیدمرتضی، و بیات، حسین. (۱۴۰۱). بررسی سرعت روایت در هفت پیکرنظامی. *سبک شناسی نظم و نثر فارسی* (بهار ادب)، ۱۵(۲ (پیاپی ۷۲))، ۱۴۵-۱۶۶. https://bahareadab.com/article_id/1252
- ستوده, آزاده, پاکدل, مسعود, تدینی, منصوره, منصوری, سیما. (۱۴۰۱). بررسی تطبیقی و انتقادی عناصر داستانی در منظومه‌های هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی. *پژوهش نامه ادبیات داستانی*, ۱۱(۴), ۸۵-۱۰۶. doi: 10.22126/rp.2021.6741.1389
- فروزنده، مسعود (۱۳۹۲). زنجیره‌ها، عناصر و گزاره‌های روایی در داستان «بانوی حصاری» از هفت پیکر نظامی. *پژوهشنامه ادب غنایی*, ۱۱(۲۰), ۱۹۷-۲۱۶. doi: 10.22111/jllr.2013.1030
- فلاح, نسرین , صرفی, محمدرضا , پصیری, محمدصادق و امیری خراسانی, احمد . (۱۳۸۶). بررسی نوع روایی هفت پیکر. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*, ۸(۱۵), ۶۷-۸۸. doi: 10.29252/kavosh.2008.2387
- مهریار، فرزانه، نیازی، شهرزاد، و رشیدی، مرتضی. (۱۴۰۱). شرح کانون و نوع روایت نگاره های نسخ مصور هفت پیکر نظامی در رابطه با متن آن. *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، ۱۲(۴۴)، ۲۶-۴۰. https://dorl.net/dor/20.1001.1.27170896.1401.12.44.2.3
- مهریار, فرزانه , نیازی, شهرزاد و رشیدی, مرتضی . (۱۴۰۰). تحلیل چگونگی بازتاب مفاهیم رمزگونهٔ داستان گنبد سیاه هفت‌پیکر در نگارهٔ نسخهٔ مصور خمسهٔ نظامی مدرسهٔ عالی شهید مطهری. *فنون ادبی*, ۱۳(۳), ۴۹-۶۴. doi: 10.22108/liar.2021.126396.1953

- Genette, G., & Levonas, A. (1976). *Boundaries of Narrative*. New Literary History, 8, 1.
- Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil. DOI: n/a (https://archive.org/details/figuresiii0000gene)
- Genette, G. (1980). *Narrative discourse: An essay in method* (J. E. Lewin, Trans.). Cornell University Press. (Original work published 1972). DOI: n/a (https://15orient.com/files/genette-on-narrative-discourse.pdf)
- Hamon, P. (1972). *Qu'est-ce qu'une description?* Poétique, 12, 465-485. DOI: n/a (JSTOR: https://www.jstor.org/stable/1771993?origin=crossref)
- Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette. DOI: n/a (https://archive.org/details/introductionalan0000hamo)
- Hamon, P. (1993). *Du descriptif*. Hachette. DOI: n/a (https://archive.org/details/dudescriptif0000phil)
- Hamon, P., & Baudoin, P. (1981). *Rhetorical status of the descriptive*. Yale French Studies, 61, 1-26. DOI: 10.2307/2929875 (JSTOR: https://www.jstor.org/stable/2929875)
- Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory*: Essays on verbal and visual representation. Chicago: University of Chicago Press. https://press.uchicago.edu/ucp/books/book/chicago/P/bo3625970.html
- Ryan, M.-L. (Ed.). (2004). *Narrative across media*: The languages of storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4hdf
- Wolf, W. (2009*). The aesthetics of time in art and narrative*. Amsterdam: Rodopi. https://doi.org/10.1163/9789401206884
- Zeng, J., & Wang, M. (2021). *The narrative function of temporal signs*: Toward a semio-narratology approach. Chinese Semiotic Studies, 17(3), 391–406. https://doi.org/10.1515/css-2021-2003
- Shardlow, J. (2020). *No time to move: Motion, painting and temporal experience*. Philosophy, 95(3), 349–370. https://doi.org/10.1017/S0031819120000249

URL:

URL1: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427193s.image