Pause, Semantic Density, and Repetition in Reading *Haft Paykar:* A Visual Construction of Philippe Hamon's Model of Descriptive Time in Persian Miniature Painting (Case Study: Tow Manuscripts at the Bibliothèque Nationale de France)

Abstract

This study investigates descriptive temporality in Nezami Ganjavi's Haft-Peykar through a comparative analysis of poetic text and pictorial representation in Persian manuscript painting. Although Haft-Peykar has been widely examined from literary, iconographic, and stylistic perspectives, the temporal organization of description and its visual reconstruction have received comparatively limited attention. Within structuralist narratology, Philippe Hamon's account of descriptive discourse explains how description interrupts narrative progression, expands semantic organization, and transforms the reader's experience of time. Rather than treating Hamon's reflections as a fixed model directly applicable to visual representation, this study reconstructs a descriptive temporal framework inspired by his conceptualization of descriptive discourse. The framework is organized around three interrelated dimensions—pause, semantic density, and repetition—which serve as operational categories for examining the temporal organization of poetic language and pictorial composition. The study focuses on two illustrated manuscripts of Nezami's Khamsa, dated 938 AH and 997 AH, preserved in the Bibliothèque nationale de France. Analysis is limited to the seven dome narratives of Haft-Peykar, where descriptive passages provide a principal mechanism connecting poetic expression with visual representation. Employing a descriptive-comparative methodology, relevant poetic passages were first classified according to their dominant descriptive or narrative functions. Corresponding illustrations were then examined through the proposed framework, with pause, semantic density, and repetition analyzed in relation to compositional stability, figural stasis, chromatic organization, spatial enclosure, ornamental accumulation, motif recurrence, and directional movement. The purpose was not merely to identify iconographic correspondences between text and image, but to determine how each medium reorganizes narrative time through descriptive structures and produces distinctive modes of temporal perception. The findings demonstrate that descriptive temporality constitutes a shared organizational principle in both literary and visual dimensions of Haft-Peykar, although each medium realizes it through different formal mechanisms. In the poem, descriptive pause emerges through relative suspension of action, lexical accumulation, metaphorical elaboration, and chromatic vocabulary, slowing narrative progression and encouraging contemplative reading. In the paintings, pause is reconstructed through compositional balance, restrained bodily movement, symmetrical arrangements, and spatial stability that prolong engagement with the pictorial surface. Semantic density likewise operates differently across the two media. In the poem, it results from accumulated descriptive vocabulary, symbolic references, and layered metaphors. In the paintings, it is generated through architectural articulation, ornamental elaboration, chromatic richness, and the coexistence of multiple symbolic motifs within a single visual field, inviting prolonged perceptual exploration. Repetition forms the third dimension of descriptive temporality. Recurrent lexical structures and descriptive patterns correspond to recurring motifs, geometric rhythms, ornamental sequences, and repeated visual configurations. Rather than functioning merely as decoration, repetition establishes continuity, reinforces symbolic meaning, and reorganizes temporal perception beyond linear narrative succession. The comparison also reveals significant differences between the two manuscripts. The 938 AH manuscript constructs descriptive temporality through visual abundance, employing numerous figures, decorative motifs, architectural complexity, and chromatic variation to extend the duration of visual observation. By contrast, the 997 AH manuscript produces a more concentrated descriptive temporality through compositional restraint, reduced ornamentation, and condensation of symbolic meaning within a controlled pictorial structure. These contrasting strategies demonstrate that descriptive temporality does not depend on visual complexity alone but may be achieved through different modes of pictorial organization. In both manuscripts, temporal experience is shaped less by sequential narration than by sustained acts of perception that repeatedly redirect attention from narrative action toward symbolic contemplation. The study therefore argues that these visual configurations can be understood as a pictorial reconstruction of the descriptive temporal pattern conceptualized by Hamon rather than as a direct application of his literary theory. The proposed framework distinguishes Hamon's theoretical reflections on descriptive discourse from the operational model developed for interpreting Persian manuscript painting. Within this reconstructed model, pause, semantic density, and repetition function as interconnected dimensions through which descriptive temporality becomes visually intelligible. Ritual repetition is additionally introduced as a complementary interpretive category for explaining forms of symbolic continuity emerging from the cultural and visual logic of Persian manuscript illustration, without attributing this category to Hamon's original formulation. This approach also highlights the importance of medium-specific transformation: textual description unfolds through linguistic succession, whereas pictorial description operates through simultaneous visual relations. Consequently, the viewer's temporal experience is not simply equivalent to the reader's experience, but is produced through a different configuration of attention, duration, and symbolic association. The framework therefore provides a basis for comparing literary and visual temporality without reducing one medium to the other in detail. Overall, the study demonstrates that the miniatures of Haft-Peykar should not be regarded merely as visual translations of literary narration, but as autonomous descriptive systems that reconstruct temporal experience through specifically pictorial means. By comparatively applying a theoretically grounded framework to poetic and visual narratives, the research offers a transferable methodology for investigating descriptive temporality in Persian manuscript painting and contributes to dialogue among narratology, visual semiotics, and Islamic art history.

Keywords: descriptive discourse, descriptive temporality, Haft-Peykar manuscripts, Persian miniature painting, Philippe Hamon

Received: 17 Nov 2025
Received in revised form: 09 Feb 2026
Accepted: 05 May 2026

Hojjatollah Askari Alamouti iD
Assistant Professor, Department of Handicraft, Faculty of Art, University of Alzahra, Tehran, Iran.
E-mail: h.askari@alzahra.ac.ir

https://doi.org/10.22059/jfava.2026.406228.667612

Citation: Askari Alamouti, Hojjatollah. (2026). Pause, semantic density, and repetition in reading *Haft-Peykar*: A visual construction of Philippe Hamon's model of descriptive time in Persian miniature painting (case study: Two manuscripts at the Bibliothèque Nationale de France). *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, *31*(3), 105-117. (In Persian)

© Authors retain full copyright and publishing rights.

Publisher: University of Tehran Press.

نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی● دوره ۳۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۵

درنگ، تراکم معنایی و تکرار در خوانش هفت‌پیکر: برساخت تجسمی از الگوی زمان توصیفی فیلیپ هامون در نگارگری ایرانی (مطالعه موردی: دو نسخه از کتابخانه ملی فرانسه)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۴/۰۸/۲۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۱۱/۲۰
تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۵/۰۲/۱۵
حجت‌اله عسکری الموتی: استادیار گروه صنایع دستی، دانشکده هنر، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران. E-mail: h.askari@alzahra.ac.ir
https://doi.org/10.22059/jfava.2026.406228.667612

چکیده

هفت‌پیکر نظامی گنجوی، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین منظومه‌های ادبیات فارسی، همواره الهام‌بخش نگارگران ایرانی بوده است. با وجود پژوهش‌های متعدد درباره متن و نگاره‌های این اثر، چگونگی بازنمایی زمان توصیفی در متن و تصویر کمتر به‌صورت تطبیقی بررسی شده است. این پژوهش با بهره‌گیری از آرای فیلیپ هامون درباره گفتمان توصیفی، چارچوبی تحلیلی برای مطالعه زمان توصیفی در متن و نگاره‌های هفت‌پیکر ارائه می‌کند. بدین منظور، دو نسخه مصور هم‌عصر از خمسه نظامی (۹۳۸ و ۹۹۷ هجری قمری) موجود در کتابخانه ملی فرانسه به‌صورت هدفمند انتخاب شد. پرسش اصلی پژوهش این است که زمان توصیفی در متن هفت‌پیکر و نگاره‌های آن، بر پایه چارچوب تحلیلی برساخته از گفتمان توصیفی هامون، چگونه سازمان می‌یابد. پژوهش با روش توصیفی-تطبیقی با رویکرد تحلیلی ساختارگرایانه-روایت‌شناسانه انجام شده و تحلیل بر سه شاخصه درنگ، تراکم معنایی و تکرار استوار است. یافته‌ها نشان می‌دهد که در شاخص درنگ، نظامی با کاهش افعال حرکتی و گسترش توصیف‌های ایستا، جریان روایت را به تعلیق درمی‌آورد و این ویژگی در نگاره‌ها با ایستایی ژست‌ها، تعادل ترکیب‌بندی و کاهش نشانه‌های حرکت بازنمایی می‌شود. در بعد تراکم معنایی، شعر از طریق انباشت واژگان رنگ، نور و استعاره و نگاره‌ها از طریق تنوع عناصر تصویری، تزئینات و رنگ، لایه‌های معنایی متعددی را شکل می‌دهند. در شاخصه تکرار نیز بازگشت الگوهای زبانی در متن با تکرار موتیف‌ها و ریتم‌های بصری در تصویر متناظر است و زمان روایت را از توالی صرف رویدادها به تجربه‌ای تأملی تبدیل می‌کند. نتایج نشان می‌دهد چارچوب تحلیلی برساخته بر پایه آرای هامون، افزون بر تحلیل متن ادبی، قابلیت تبیین منطق زمان توصیفی در نگارگری ایرانی را نیز دارد و امکان مطالعه تطبیقی روایت ادبی و روایت تصویری را در چارچوبی واحد فراهم می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: درنگ توصیفی، فیلیپ هامون، گفتمان توصیفی، نگارگری ایرانی، هفت‌پیکر نظامی

استناد: عسکری الموتی، حجت اله. (۱۴۰۵). درنگ، تراکم معنایی و تکرار در خوانش هفت‌پیکر: برساخت تجسمی از الگوی زمان توصیفی فیلیپ هامون در نگارگری ایرانی (مطالعه موردی: دو نسخه از کتابخانه ملی فرانسه). نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۳۱(۳)، ۱۰۵-۱۱۷.

© نگارندگان، حق تکثیر و امتیاز کامل انتشار مقاله خود را حفظ می‌کنند.
ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

مقدمه

روایت‌شناسی ساختارگرا، به‌عنوان یکی از شاخه‌های اصلی مطالعات روایت، به نسبت میان روایت و توصیف توجه ویژه‌ای دارد و این نسبت را با مسئله زمان پیوند می‌دهد. در این رویکرد، روایت معمولاً با پیشروی کنش و تحول پیرنگ همراه است، درحالی‌که توصیف غالباً موجب کندشدن یا تعلیق جریان روایت می‌شود. بااین‌حال، فیلیپ هامون در آرای خود درباره گفتمان توصیفی نشان می‌دهد که توصیف را نمی‌توان صرفاً وقفه‌ای در روایت دانست، بلکه این بخش از متن واجد سازمان زمانی و معنایی ویژه‌ای است که توجه مخاطب را از پیشروی کنش به فرایند ادراک و مشاهده معطوف می‌کند (Hamon & Baudoin, 1981, p. 18).

مسئله اصلی این پژوهش آن است که زمان توصیفی در متن هفت‌پیکر نظامی و نگاره‌های آن چگونه سازمان می‌یابد و چه نسبتی میان ساختارهای توصیفی متن و تصویر برقرار است. اهمیت این مسئله در آن است که امکان خوانشی تطبیقی از توصیف زبانی و بصری را فراهم می‌آورد و ظرفیت‌های روایت‌شناسی را در مطالعه نگارگری ایرانی گسترش می‌دهد. بر همین اساس، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از آرای هامون درباره گفتمان توصیفی، چارچوبی تحلیلی برای مطالعه زمان توصیفی در متن و تصویر برساخت می‌کند. پرسش اصلی تحقیق این است که ابیات متناظر با نگاره‌های هفت گنبد، بر پایه این چارچوب تا چه اندازه واجد ساختارهای توصیفی یا روایی‌اند و این ساختارها چگونه در سازمان زمانی نگاره‌ها بازتاب می‌یابند. از هفت‌پیکر نسخه‌های مصور متعددی بر جای مانده است، اما بررسی همه آن‌ها در چارچوب این مقاله امکان‌پذیر نیست. ازاین‌رو، دو نسخه مصور موجود در کتابخانه ملی فرانسه به‌صورت هدفمند انتخاب شده و نگاره‌های هفت گنبد (شنبه تا جمعه) در آن‌ها بررسی شده‌اند. اهداف پژوهش عبارت‌اند از تبیین غلبه ساختارهای توصیفی بر روایت، تحلیل سه بعد درنگ، تراکم معنایی و تکرار در متن و تصویر بر پایه چارچوب تحلیلی پژوهش و ارائه الگویی برای مطالعه تطبیقی روایت ادبی و روایت تصویری در نگارگری ایرانی. بر این اساس، ابتدا مجالس هفت‌گانه و ابیات متناظر آن‌ها به‌صورت تطبیقی بررسی می‌شوند؛ سپس ابیات توصیفی و روایی تفکیک شده و نسبت آن‌ها با سازمان زمانی نگاره‌ها تحلیل می‌شود تا امکان مقایسه‌ای منسجم میان ساختار زبانی و ساختار تصویری فراهم آید.

روش پژوهش

این پژوهش از نظر هدف، کاربردی و از نظر ماهیت، توصیفی ـ تطبیقی است و با بهره‌گیری از رویکرد روایت‌شناسی ساختارگرا و چارچوب تحلیلی برساخته از آرای فیلیپ هامون درباره گفتمان توصیفی انجام شده است. هدف پژوهش، بررسی نسبت زمان روایی و زمان توصیفی در شعر و نگاره‌های هفت‌پیکر نظامی است. دو نسخه مصور از خمسه نظامی متعلق به سال‌های ۹۳۸ و ۹۹۷ هجری قمری به‌صورت هدفمند انتخاب شدند تا نمونه‌ای قابل‌مقایسه از نگاره‌های هفت گنبد (از شنبه تا جمعه) فراهم شود. انتخاب این دو نسخه بر پایه قرابت تاریخی، تداوم سنت نگارگری ایرانی و پیوند نزدیک میان متن و تصویر انجام گرفت. در بخش شعری، واحد تحلیل، بیت در نظر گرفته شد. ابیات متناظر با هر مجلس استخراج و بر اساس سه بعد تحلیلی درنگ، تراکم معنایی و تکرار ـ که با بهره‌گیری از آرای هامون درباره گفتمان توصیفی برای این پژوهش صورت‌بندی شده‌اند ـ دسته‌بندی و تحلیل شدند تا غلبه کارکرد روایی یا توصیفی هر بیت مشخص شود. در بخش تصویری نیز، نگاره متناظر با هر مجلس از دو نسخه به‌عنوان واحد تحلیل بررسی شد. ارزیابی نگاره‌ها با تمرکز بر ساختار ترکیب‌بندی، تراکم عناصر بصری، میزان پویایی یا ایستایی صحنه و الگوهای تکرار تصویری، متناسب با چارچوب تحلیلی پژوهش، انجام گرفت.

پیشینه‌پژوهش

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 هفت‌پیکر در دو نسخه خمسه نظامی (نسخ موجود در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی انگلستان)» (بخشیان، ۱۳۹۵) نسخه‌های موردنظر 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 تائید 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 هفت‌پیکر» (اسماعیلی و معصومی، ۱۴۰۰) نتیجه گرفته‌اند که داستان‌های هفت‌پیکر، 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 هفت‌پیکر نظامی، هشت‌هشت امیرخسرو دهلوی، *یوسف و زلیخا* و *لیلی و مجنون* جامی» (ستوده و دیگران، ۱۴۰۱) دریافته‌اند تأویل‌پذیری، روابط علّی 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 هفت‌پیکر 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. درحالی‌که توصیف فقط دارای زمان متن است. توصیفات در متون روایی می‌توانند دارای کارکرد تزیینی، توضیحی و نمادین باشند

و درعین‌حال فضای داستان را مشخص کنند. نویسندگان برای ملموس و عملی کردن این بحث‌های انتزاعی، شواهد و مثال‌هایی از هفت‌پیکر نظامی برگزیده‌اند که در آن انواع توصیف‌ها موجود است. علی افضلی در مقاله «بررسی تطبیقی ساختار شخصیت در هفت‌پیکر نظامی» (افضلی، ۱۳۹۱) به تحلیل ساخت‌گرایانه‌ی شخصیت در داستان هفت‌پیکر پرداخته است. به‌زعم او شخصیت در داستان هفت‌پیکر، 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 به‌نحوی‌که آن‌ها را می‌توان جدا از زمینه و بافتارشان موردبحث قرار داد. علیرضا پیمان و همکاران در مقاله «بررسی سرعت روایت در هفت‌پیکر 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 سید سعید 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 قابل‌بررسی است؛ بنابراین می‌توان اکثر توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های هفت‌پیکر را در قالب الگوهای مشخصی طبقه‌بندی کرد. پژوهش فرزانه مهریار و همکاران در مقاله تحت عنوان «شرح کانون و نوع روایت نگاره‌های نسخ مصور هفت‌پیکر 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 موردمطالعه، همواره بهرام گور محور اصلی روایت نگاره‌ها است. ایشان معتقدند بیشترین تمرکز به حضور بهرام گور در هفت‌گنبد 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 موردتوجه قرار گرفته است. پژوهش‌هایی مانند Mitchell (1994)، Ryan (2004) و Wolf (2009) نشان داده‌اند که مقوله‌ی زمان در هنرهای دیداری و متون روایی، واجد سازوکارهای مشترکی است و می‌توان 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 پیونددادن مفهوم «زمان توصیفی» در نظریه‌ی فیلیپ هامون با بیان بصری نگارگری ایرانی فراهم می‌سازد (Wolf, 2009). از سوی دیگر، زنگ[۱] و وانگ[۲] (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[۳] (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 به‌کاررفته 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 پژوهش

در روایت‌شناسی ژرار ژنت[۴]، توصیف معمولاً در قالب «وقفه توصیفی»[۵] فهم می‌شود؛ وضعیتی که در آن پیشروی زمان داستان متوقف، اما زمان گفتمان همچنان ادامه می‌یابد. ژنت این وضعیت را یکی از چهار نسبت زمانی اصلی میان داستان و روایت، در کنار صحنه، خلاصه و حذف، می‌داند و بر این باور است که توصیف، هرچند موجب برجسته‌سازی فضا، اشیا یا شخصیت‌ها می‌شود، نقشی در پیشبرد کنش روایی ندارد (Genette, 1972, pp. 133–137; Genette, 1980, pp. 93–95). فیلیپ هامون، در مقابل، با بازاندیشی جایگاه توصیف در گفتمان روایی، آن را صرفاً وقفه‌ای در روایت تلقی نمی‌کند. او در مقاله «وضعیت بلاغی توصیف» نشان می‌دهد که توصیف دارای سازمان معنایی و کارکرد گفتمانی ویژه‌ای است که توجه مخاطب را از پیشروی کنش به فرایند مشاهده، ادراک و تفسیر معطوف می‌سازد (Hamon & Baudoin, 1981, p. 18). از این منظر، توصیف صرفاً توقف روایت نبوده و شیوه‌ای متفاوت از سازمان‌دهی تجربه روایی است که از طریق انباشت عناصر توصیفی، گسترش شبکه‌های معنایی و تعلیق موقت کنش، امکان شکل‌گیری خوانشی تأملی را فراهم می‌آورد. این دیدگاه در آثار دیگر هامون نیز بسط یافته است. وی در مقاله «توصیف چیست؟» توصیف را به‌مثابه گونه‌ای از سازمان گفتمان بررسی می‌کند و نشان می‌دهد که کارکرد آن فراتر از ایجاد وقفه در روایت است (Hamon, 1972, pp. 465–485). در کتاب *درباره توصیف* نیز توصیف به‌عنوان فضایی برای سازمان‌یافتن دانش، رمزگان فرهنگی و شایستگی‌های خوانش معرفی می‌شود؛ فضایی که نه جریان روایت را نفی می‌کند، بلکه لایه‌های معنایی آن را گسترش می‌دهد (Hamon, 1993, pp. 22–25). بدین‌ترتیب، تفاوت اصلی میان ژنت و هامون در آن است که ژنت توصیف را عمدتاً در چارچوب روابط زمانی روایت تبیین می‌کند، درحالی‌که هامون بر ظرفیت‌های گفتمانی، نشانه‌شناختی و تفسیری آن تأکید دارد. این مقاله با تکیه‌بر این تمایز نظری، مدعی انتقال مستقیم آرای هامون به حوزه تصویر نیست؛ اما با بازخوانی دیدگاه‌های او درباره گفتمان توصیفی، چارچوبی تحلیلی برای مطالعه تطبیقی متن و نگاره‌های هفت‌پیکر صورت‌بندی می‌کند. در این چارچوب، سه بعد «درنگ»، «تراکم معنایی» و «تکرار» به‌عنوان ابعاد تحلیلی پژوهش، از خلال بازخوانی آرای هامون برساخته و عملیاتی شده‌اند تا چگونگی سازمان‌یافتن زمان توصیف در متن و تصویر به‌صورت هم‌زمان بررسی شود. انتخاب این سه شاخصه، تفسیری پژوهش‌محور از اندیشه هامون است و ادعای بازتولید مستقیم دستگاه نظری او نیست. این

چارچوب برای تحلیل هفت‌پیکر نظامی مناسب به نظر می‌رسد، زیرا این منظومه با توصیف‌های گسترده از گنبدها، رنگ‌ها، پوشش‌ها، فضاهای معماری و آیین‌های درباری، پیوسته جریان روایت را به تجربه‌ای تأملی سوق می‌دهد. نگاره‌های ایرانی نیز با بهره‌گیری از ترکیب‌بندی، ایستایی پیکره‌ها، تراکم عناصر بصری و تکرار الگوهای تصویری، همین منطق توصیفی را در قالبی تجسمی بازآفرینی می‌کنند. ازاین‌رو، چارچوب تحلیلی حاضر امکان مطالعه تطبیقی سازمان زمان توصیفی در شعر و نگارگری را در بستری مشترک فراهم می‌آورد.

توصیف نگاره‌ها و داده‌های بصری

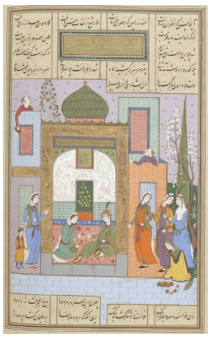
در این بخش، نگاره‌های دو نسخه مصور خمسه‌ی نظامی (۹۳۸ و ۹۹۷ ه.ق) که هریک شامل هفت مجلس از هفت‌پیکر هستند، با هدف بررسی بازنمایی زمان توصیفی و روایی تحلیل می‌شوند.[۶] با توجه به میانگین تعداد اجزای بصری (پیکره‌ها و درختان)، نسخه ۹۳۸ با مجموع ۱۷۳ پیکره در هفت نگاره، نسبت به نسخه ۹۹۷ که در هفت مجلس تنها 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 ارجحیت‌دادن به تصویر است. در هر مجلس، نگاره‌ها در کنار ابیات متناظر شعر موردمطالعه 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 به‌عنوان 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 (جدول ۱). 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؛ درحالی‌که در نسخه ۹۹۷ ناظر در ارتفاع پایین‌تر قرار دارد و آسمان با رنگ یاسی نقاشی شده است. کادر اختصاص‌یافته 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، درحالی‌که 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 (جدول ۱). 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 موردبررسی 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 (جدول ۱). 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

جدول ۱. *مجالس شنبه تا دوشنبه. منبع تصاویر* (Nizami Ganjavi, 1531–1532)

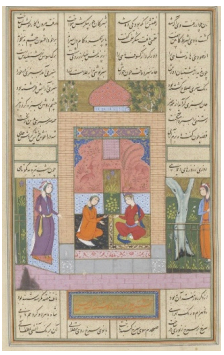
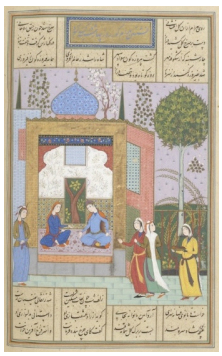
	شنبه	یک‌شنبه	دوشنبه
نسخه ۹۳۸			
نسخه ۹۹۷			

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. باوجوداین، 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.

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 ۹۷۷، 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 (جدول ۲). 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 به‌جای تکرار حرکات، عامل استمرار معناست. بدین‌ترتیب، در نسخه‌ی ۹۳۸، زمان به مدد درنگ و تراکم به ایستایی و شکوه سلطنتی گرایش دارد، درحالی‌که در نسخه‌ی ۹۹۷، با خلوتی فضا و جابه‌جایی عناصر، زمان به‌سوی تجربه‌ای گذرا و شخصی از وصال متمایل شده است...

ه) 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 تقریباً 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 تعریف‌کننده فضای زیر گنبد است. گنبد پیروزه یا فیروزه‌ای در هر دو

جدول ۲. *مجالس سه‌شنبه تا چهارشنبه. منبع تصاویر* (Nizami Ganjavi, 1531–1532)

	سه‌شنبه	چهارشنبه	پنج‌شنبه	جمعه
نسخه ۹۳۸				
نسخه ۹۹۷				

نسخه موردنظر، 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 سه‌شنبه 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. به گونه‌ای که حالت پیکره‌ها در پیشکاران و ملازمان و نیز گروه موسیقی، کلیشه برداری از گنبد سرخ به‌نظر می‌رسد. نمای ساختمان در یک‌سوم 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 (جدول ۲). 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 متنوع‌ترین 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 بیش‌از 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 (جدول ۲). تکرار ژست‌ها و رنگ‌های همسان در پوشش پیکره‌ها، به انسجام ترکیب و ثبات بصری کمک کرده است. بااین‌حال، 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 تماماً 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، درحالی‌که 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 بازمی‌گردند 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 (جدول ۲). 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، درحالی‌که 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 متوقف‌درمی‌آید.

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 موردبحث در کدام بخش و به چه شکلی با آراء فیلیپ هامون قابل ارزیابی و تحلیل هستند؟ برای این منظور یک نقشه یا مبانی عملیاتی قابل‌طرح است که بتواند داده‌های توصیف‌شده 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 قابل‌تأملی 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.

جدول ۳. *ابیات آغازی و پایانی هر مجلس بر اساس تقسیمات تارنمای گنجور* (Nezami Ganjavi, n.d.)

	نسخه ۹۳۸	نسخه ۹۹۷
شنبه	بیت ۱۴۹/بخش ۲۵: با چنان مُلک ازین دو روزه مقام... تا بیت ۸/ بخش ۲۶(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.
یک‌شنبه	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
سه‌شنبه	بیت ۲۴۰– ۲۵۶/ بخش ۲۸: تا خدایم بفضل و رحمت خویش... تا بیت ۶/ بخش ۲۹(سه‌شنبه): 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.
پنج‌شنبه	بیت ۵/ بخش ۳۱(پنج‌شنبه): آمد از گنبد کبود برون... تا بیت ۱۹/ بخش ۳۱: شاه را داد بوسه‌ای بر دست.	بیت ۴۴۱– ۴۴۷/ بخش ۳۰: رنگ ازرق بدو قرار گرفت... تا بیت ۸/ 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 مهیاکردن 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. به‌عنوان‌مثال 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. به‌عنوان‌مثال 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، صرف‌نظر 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 (شهید مطهری) ۹۵۶ هجری قمری و خط کاتب شیرازی، علی‌رغم اینکه با نسخه‌های موزه ملی فرانسه معاصر است، ترکیب‌بندی موضوعی کاملاً متفاوتی اتخاذ کرده است (تصویر ۱).

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

ابیاتی که با نگاره هم‌نشین شده‌اند، برخلاف نسخه‌های موردبررسی، 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 کاملاً 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.

به نظر می‌رسد نقاش می‌توانست مقاطع بعدی منظومه که عنصر روایتگری در آن‌ها پررنگ‌تر است برای تصویرگری انتخاب کند. مثلاً 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» مشخصاً 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 مؤثر و پویا از نظر ژنت است. باید در نظر داشت که در نوع روایی که نظامی برگزیده است، فراوانیِ ابیات توصیفی در برابر ابیاتی که روایتگر هستند، نسبتاً زیاد است. احتمالاً 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 برشمرده‌اند (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 نگه دارد. 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 کافی است اشعار را بخواند و فضای خیال‌انگیزی که نظامی به‌وسیله‌ی 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، به‌نظر می‌رسد، عنصر خیال‌انگیزی نزد مخاطب محدودیت پیدا کرده و

جدول ۴. *نتایج تحلیل ابیات اختصاصی هم‌نشین با نگاره‌ها* (یافته‌های پژوهش)

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٪

مخاطب موظف است پی‌رنگ داستان را همان‌طور ببیند که روای بیان می‌کند؛ اما هنگامی‌که زمان داستان، ایستا و ثابت است، مخاطب اجازه دارد در آن وضعیت بی‌زمان، خیال خود را به حرکت درآورد، بخشی از توصیف را نشنود و بخشی را برای خود عمیق‌تر کند. مجموعه‌ی این مزایا باعث می‌شود، انتخاب بخش‌های توصیفی برای تصویرسازی، ارزشمندتر باشد.

اگر به نسخه‌های موردمطالعه بازگردیم و ابیات هم‌نشین شده با نگاره‌ها را مرور کنیم؛ در برخی از آن‌ها می‌توان عنصر روایتگری را مشاهده نمود. به‌عنوان‌مثال مصرع‌های: «بانوی خانه پیش بنشستی» مجلس شنبه ۹۹۷؛ «برگشاد از عقیق 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 کاملاً کنشگرانه، پویا و حاوی پی‌رنگ است. جدول ۴ نتایج تحلیل دستی ابیات هم‌نشین با نگارگری‌ها را نشان می‌دهد. تحلیل ابیات بر اساس معیارهای مستخرج از گفتمان توصیفی 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 تائید می‌کند که با ایستایی نگارگری‌ها هم‌خوانی دارد (جدول ۴).

برای انتقال سازوکار درنگ توصیفی فیلیپ هامون به سطح تحلیل عملیاتی به نظر می‌رسد لازم است مفهوم زمان به شاخص‌های قابل‌مشاهده در متن و تصویر ترجمه شود. در این پژوهش، سه شاخص کلیدی «درنگ»[۷]، «تراکم معنایی»[۸] و «تکرار»[۹] از نظریه‌ی هامون در باب توصیف برساخت شده است 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, pp. 14–16). تکرار و آرایش هم‌زمانی 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 (Hamon, 1981, pp. 17–22). جدول تحلیلی پژوهش بر اساس این سه شاخص طراحی شده است (جدول ۴). 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 هفت‌پیکر 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.

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, pp. 17–22). در نگاره‌های خمسه، تقارن، سطح یکسان عناصر و زاویه دید از بالا، موجب حذف پرسپکتیو زمانی می‌شود. همه‌چیز 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

جدول ۵. *تطبیق متن و نقاشی با محوریت زمان روایی- زمان توصیفی* (یافته‌های پژوهش)

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

جدول ۶. *استخراج داده‌های کمی بر اساس شاخص‌های مستخرج از گفتمان زمان توصیف فیلیپ هامون* (یافته‌های پژوهش)

نسخه	درنگ متنی	درنگ تصویری	تراکم معنایی متنی	تراکم معنایی تصویری	تکرار متنی	تکرار تصویری	میانگین کل شاخص‌ها
۹۳۸	۰/۷۱	۰/۹۰	۰/۶۷	۱/۰۰	۰/۸۰	۱/۰۰	۰/۸۵
۹۹۷	۰/۸۰	۰/۶۰	۰/۶۰	۰/۵۷	۰/۵۰	۰/۲۳	۰/۵۷

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 -۴ به شکل عملیاتی برای مجلس شنبه به‌عنوان نمونه در تناسب با مدل نظری هامون آزموده شده است.[۱۰]

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، درحالی‌که نسخه ۹۹۷ با حذف تزئینات و ایجاز تصویری، به بازنمایی زمان تقلیل‌یافته و تأمل‌محور گرایش دارد. ازاین‌رو، شاخص‌های هامون نه‌فقط برای تفسیر ادبی، بلکه برای تحلیل ساختار بینارسانه‌ای نگارگری نیز قابل‌تعمیم هستند؛ زیرا رفتار زمانی هر رسانه را در سطوح درنگ، تراکم و تکرار قابل‌اندازه‌گیری می‌سازند.

نتیجه‌گیری

کاربرد عملی گفتمان توصیفی فیلیپ هامون در تحلیل متن شعری و نگارگری‌های هفت‌پیکر، با برساخت 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 حلقه‌زدن پیکره‌ها دور بهرام در مجلس دوشنبه) بازنمایی می‌شود. درحالی‌که نسخه ۹۹۷ با حذف مسیرهای حرکتی و تمرکز بر فضای محصور مستطیلی خلوتگاه، زمان را از حالت خطی به مکث تأملی تبدیل شده 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 در متن و نگارگری‌های *س*، خلاف نظر ژنت، توصیف واجد ایستایی مطلق نبوده و متراکم از معناست. نتایج نشان داد که گفتمان زمان توصیفی هامون نه‌تنها برای تحلیل متن ادبی بلکه برای تبیین منطق درنگ در تصویر ایرانی نیز قابل کاربرد و تعمیم‌است.

پی‌نوشت‌ها

1. Zeng, J.
2. Wang, M.
3. Shardlow, J.
4. Gerard Genette.
5. Descriptive Pause.

۶. 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. ظاهراً 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 هرکدام ساکن گنبدی با رنگی از هفت‌رنگ 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 محتملاً یکی از قدیم‌ترین نمونه‌های کاغذ ابری در ایران محسوب می‌شود (بخشیان، ۱۳۹۵). نسخه دیگر موردبررسی از *خمسه نظامی* گنجوی (۹۹۷– ۱۰۰۲ ه.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.

7. Pause.
8. Semantic Density.
9. Repetition.

۱۰. 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 به دلیل حذف جزئیات)/ تراکم معنایی: در متن از نسبت عناصر توصیفی به ابیات، در تصویر از مدل سه‌محوره /7(+ S + T M/) تکرار: در متن از بازگشت واژگان و تصاویر مشابه (مثل عطر، رنگ، بو)، در تصویر از تکرار موتیف‌ها، فرم‌ها و ریتم دیداری.

References

Afzali, A. (2012). Investigating character structure in the narrative action of Nizami's Haft Peykar [Barresi-e sakhtar-e shakhsiyat dar konesh-e dastani-e Haft Peykar-e Nizami]. *Persian Language and Literature, 3*(2), 37-58. https://doi.org/10.22108/liar.2016.20564 (In Persian)

Ahmadpour Moghaddam, S. S., & Nikoubakht, N. (2022). Objectivity and reification of the described and the five descriptive patterns in Nizami's Haft Peykar [Ayniyat va shai-varegi-e mousouf va olgouha-ye panj-gane-ye towsif dar Haft Peykar-e Nizami]. *Persian Language and Literature, 30*(92), 81-109. https://doi.org/10.52547/jpll.30.92.81 (In Persian)

Bakhshian, M. (2016). *A comparative study of the Haft Paykar poem in two manuscripts of Nizami's Khamsa (manuscripts available in the National Library of France and the British Library)* [Barresi-ye tatbighi-ye manzumeh-ye Haft Paykar dar do noskheh-ye Khamseh-ye Nezami (nosakh-e moujoud dar ketabkhaneh-ye melli-ye Faranseh va ketabkhaneh-ye melli-ye Englestan)] [Master's thesis, Art University of Iran]. Electronic Theses and Dissertations of Art University of Iran(ETDs). (In Persian)

Emami, N., & Ghasemipour, Q. (2008). The contrast between narrative element and description in Nizami's *Haft Peykar* [Taghabol-e onsor-e revayatgari va towsif dar Haft Peykar-e Nizami]. *Literary Criticism, 1*(1), 145-161. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1387.1.1.4.0 (In Persian)

Esmaeili, Z., & Khojasteh, M. (2021). Components of folk literature in the tales of *Haft Peykar* [Moallefe-ha-ye adabiyat-e amiyaneh dar hekayat-ha-ye Haft Peykar]. *Persian Language Studies, 4*(8), 21-37. https://doi.org/10.22034/jmzf.2021.141253 (In Persian)

Fallah, N., Sarfi, M. R., Basiri, M. S., & Amiri Khorasani, A. (2007). A study of the narrative type of Haft Peykar [Barresi-e now-e revayi-e Haft Peykar]. *Kavoshnameh in Persian Language and Literature, 8*(15), 67-88. https://doi.org/10.29252/kavosh.2008.2387 (In Persian)

Forouzandeh, M. (2013). Narrative chains, elements, and propositions in the story of "Banou-ye Hesari" from Nizami's Haft Peykar [Zanjireh-ha, anasor va gozareh-ha-ye revayi dar dastan-e "Banou-ye Hesari" az Haft Peykar-e Nizami]. *Lyrical Literature Researches, 11*(20), 197-216. https://doi.org/10.22111/jllr.2013.1030 (In Persian)

Genette, G. (1972). *Figures III*. Seuil. 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). https://15orient.com/files/genette-on-narrative-discourse.pdf

Genette, G. (1976). Boundaries of narrative (A. Levonas, Trans.). *New Literary History, 8*(1), 1–13. (Original work published 1966)

Hamon, P. (1972). Qu'est-ce qu'une description? *Poétique, 12*, 465-485. [suspicious link removed]

Hamon, P. (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette. https://archive.org/details/introductionalan0000hamo

Hamon, P. (1993). *Du descriptif. Hachette*. https://archive.org/details/dudescriptif0000phil

Hamon, P., & Baudoin, P. (1981). Rhetorical status of the descriptive. *Yale French Studies, 61*, 1-26. https://doi.org/10.2307/2929875

Mehryar, F., Niazi, S., & Rashidi, M. (2021). Analysis of how the symbolic concepts of the Black Dome story of Haft Peykar are reflected in the illustration of the illustrated manuscript of Nizami's Khamsa in Shahid Motahari High School [Tahlil-e chegonegi-e baztab-e mafahim-e ramzgouneh-ye dastan-e Gonbad-e Siyah-e Haft Peykar

17(3), 391–406. https://doi.org/10.1515/css-2021-2003

احمدپور مقدم، سید سعید و نیکوبخت، ناصر. (۱۴۰۱). عینیت و شیءوارگی موصوف و الگوهای پنج‌گانهٔ توصیف در هفت‌پیکر نظامی. *زبان و ادبیات فارسی* (مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه خوارزمی)، ۳۰(۹۲)، ۸۱–۱۰۹. https://doi.org/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 هفت‌پیکر. *مطالعات زبان فارسی* (شفای دل)، ۴(۸)، ۲۱–۳۷. https://doi.org/10.22034/jmzf.2021.141253

افضلی، علی. (۱۳۹۱). بررسی ساختار شخصیت در کنش داستانی هفت‌پیکر *نظامی*. *زبان و ادبیات فارسی*، ۳(۲ (پیاپی ۶))، ۳۷–۵۸. https://doi.org/10.22108/liar.2016.20564

امامی، نصراله و قاسمی‌پور، قدرت. (۱۳۸۷). تقابل عنصر روایتگری و توصیف در هفت‌پیکر نظامی. *نقد ادبی*، ۱(۱)، ۱۴۵–۱۶۱. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.20080360.1387.1.1.4.0

بخشیان، ملیحه. (۱۳۹۵) *بررسی تطبیقی منظومه هفت‌پیکر در دو نسخه خمسه نظامی (نسخ موجود در کتابخانه ملی فرانسه و کتابخانه ملی انگلستان)*. [پایان‌نامه کارشناسی ارشد، دانشگاه هنر ایران]. پایان‌نامه‌ها و رساله‌های الکترونیکی دانشگاه هنر ایران.

پارسا، سید احمد. (۱۳۹۴). بن‌مایه‌های اسطوره‌ای حکایت خیر و شر در هفت‌پیکر 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 هفت‌پیکر نظامی. *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. https://doi.org/10.22126/rp.2021.6741.1389

فروزنده، مسعود (۱۳۹۲). زنجیره‌ها، عناصر و گزاره‌های روایی در داستان «بانوی حصاری» از هفت‌پیکر نظامی. *پژوهشنامه ادب غنایی*، ۱۱(۲۰)، ۱۹۷–۲۱۶. https://doi.org/10.22111/jllr.2013.1030

فلاح، نسرین، صرفی، محمدرضا، بصیری، محمدصادق و امیری خراسانی، احمد. (۱۳۸۶). بررسی نوع روایی هفت‌پیکر. *کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی*، ۸(۱۵)، ۶۷–۸۸. https://doi.org/10.29252/kavosh.2008.2387

مهریار، فرزانه، نیازی، شهرزاد و رشیدی، مرتضی. (۱۴۰۱). شرح کانون و نوع روایت نگاره های نسخ مصور هفت‌پیکر 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. https://doi.org/10.22108/liar.2021.126396.1953

dar negareh-ye noskheh-ye mosavvar-e Khamsay-e Nizami-e madreseh-ye aali-e Shahid Motahari]. *Literary Arts, 13*(3), 49-64. https://doi.org/10.22108/liar.2021.126396.1953 (In Persian)

Mehryar, F., Niazi, S., & Rashidi, M. (2022). Description of the focalization and type of narrative in the illustrations of illustrated manuscripts of Nizami's Haft Peykar in relation to its text [Sharh-e kanoun va now-e revayat-e negareh-ha-ye nosakh-e mosavvar-e Haft Peykar-e Nizami dar rabeteh ba matn-e an]. *Lyrical Language and Literature Studies, 12*(44), 26-40. *(*In Persian)

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

Nezami Ganjavi. (1531–1532). *Khamsah (Manuscript Persan 228). Bibliothèque nationale de France, Paris, France.* https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8427193s.image

Nezami Ganjavi. (n.d.). *Seven beauties* [Haft peykar]. Ganjoor. Retrieved September 7, 2026, from https://ganjoor.net/nezami/5ganj/7peykar

Parsa, S. A. (2015). Mythological motifs of the tale of Good and Evil in Nizami's Haft Peykar [Bonmayeh-ha-ye ostoureh-ei-e hekayat-e Kheyr va Shar dar Haft Peykar-e Nizami]. *Mystical and Mythological Literature, 11*(38), 41-56. https://sanad.iau.ir/journal/jmmlq/Article/512653?jid=512653 (In Persian)

Peyman, A., Mirhashemi, S. M., & Bayat, H. (2022). Investigating the speed of narration in Nizami's Haft Peykar [Barresi-e sor'at-e revayat dar Haft Peykar-e Nizami]. *Stylistics of Persian Poetry and Prose* (Bahar-e Adab), *15*(2), 145-166. https://bahareadab.com/article_id/1252 *(In Persian)*

Ryan, M.-L. (Ed.). (2004). Narrative across media: The languages of storytelling. Lincoln: University of Nebraska Press. https://doi.org/10.2307/j.ctt1df4hdf

Shardlow, J. (2020). No time to move: Motion, painting and temporal experience. *Philosophy*, *95*(3), 349–370. https://doi.org/10.1017/S0031819120000249

Sotoudeh, A., Pakdel, M., Tadayoni, M., & Mansouri, S. (2022). A comparative and critical study of narrative elements in the poems of Nizami's Haft Peykar, Amir Khusrau Dehlavi's Hasht Behesht, and Jami's Yusuf and Zulaikha and Layla and Majnun [Barresi-e tatbighi va enteghadi-e anasor-e dastani dar manzoumeh-ha-ye Haft Peykar-e Nizami, Hasht Behesht-e Amir Khosrow Dehlavi, Yousef va Zoleykha va Leyli va Majnoun-e Jami]. *Journal of Fiction Studies, 11*(4), 85-106. https://doi.org/10.22126/rp.2021.6741.1389 (In Persian)

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,*