Ekphrasis as a Qualitative Approach in Visual Text Analysis; Case Study: *Bahram Gur in Haft Gonbad* (Seven Domes)

Sahar Dianati* iD

Ph.D. Student of Art Research, Department of Art Research, Faculty of Theories & Art Studies, University of Art, Tehran, Iran.

(Received: 5 Feb 2024; Received in revised form: 19 Feb 2023; Accepted: 4 Mar 2024)

The purpose of this article is to understand the similarity and correspondence between the elements of the written text of the story of "Bahrām Gur in Seven Domes" in Haftpeykar, written by Nezami and its visual narrative, "Bahrām Gur in Seven Domes Pictorial rug". To achieve such a goal, this article used a two-stage theoretical framework. Thus, a descriptive-analytical method and four components are used in this article. These four descriptive components are: 1. Description of persons 2. Places 3. Times 4. Events. After the transition from the first stage of this theoretical framework and after measuring the correspondence of the visual text (Bahram Gur in Seven Domes pictorial rug) and to the written text (Bahram Gur narrative in Haftpeykar), in the second stage, by using two subtypes of intertextuality, which are allusion and citation, an attempt was made to answer to the main question that: Is "Bahrām Gur and Seven Domes rug" a "creative and allusive text" or "repetitive and cited text"? In response to whether the pictorial carpet "Bahrām Gur in Seven Domes" is a creative and allusive text or a repetitive and cited text these results are obtained: It can be said that although the elements and motifs of the pictorial rug which were examined through the four components in some details have common features with Haftpeykar (written text) and ekphrasis has occurred in some elements, and they are faithful to the Haftpeykar; but on the other hand, Pictorial rug is not entirely a copy of the Haftpeykar and did not seek to repeat the written text; Rather, pictorial rug (Host Text) creatively took the written text (Guest Text) and recreated it in its own way. In other words, the Bahrām in Seven Domes rug received Haftpeykar and then reproduced it. In conclusion, in this research, the visual text (pictorial rug) is an allusive and creative text. One of the important reasons that can be used to emphasize that the «Bahram in the Seven Domes» rug is a creative text and it didn't try to imitate the Haftpeykar in all details, is the conscious selection of three red, white and turquoise domes among the seven domes which are mentioned in Haftpeykar. The reasons for choosing these three domes are not clear to the author, but it can be said that the designer of the carpet was faithful to the written text and the general narrative of the story; But he made a conscious choice and included only three of the seven domes in the pictorial rug (Visual Text), while he could use all the seven domes on the rug. The research results showed that only in the description of people and events there is an ekphrastic communication between the written text (Haftpeykar) and the pictorial rug. Also, in examining of the Actual or Notional Ekphrasis, it showed that only the character of «Bahram Sassani» and princess are belonging to the field of «Actual ekphrasis». All other descriptions belong to the field of «Notional ekphrasis».

Keywords
Ekphrasis, Intertextuality, Pictorial Rug, Seven Domes, Haftpeykar

Citation: Dianati, Sahar (2024). Ekphrasis as a qualitative approach in visual text analysis; Case Study: *Bahram Gur in Haft Gonbad* (seven domes), *Journal of Fine Arts: Visual Arts*, 29(1), 61-72. (*in Persian*) https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371989.667243

* Corresponding Author: Tel: (+98-937) 5980458, E-mail: s.dianati@student.art.ac.ir

صفحات ۶۱ - ۷۵ (مقالهٔ پژوهشی)
نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی ● دوره ۲۹ ● شماره ۱ ● بهار ۱۴۰۳

اکفراسیس به مثابه رویکردی کیفی در تحلیل متن تصویری؛ نمونه مطالعه‌شده: قالیچه تصویری *بهرام‌گور و هفت‌گنبد*

سحر دیانتی*
دانشجوی دکتری پژوهش هنر، گروه پژوهش هنر، دانشکده علوم نظری و مطالعات عالی هنر، دانشگاه هنر، تهران، ایران.
(تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۱۱/۱۶، تاریخ بازنگری: ۱۴۰۲/۱۱/۳۰، تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۴)

چکیده

از جمله رویکردهایی که با اتکا به آن می‌توان رابطهٔ میان متن و تصویر را تحلیل و بررسی کرد؛ رویکرد کیفی اکفراسیس است. مقالهٔ حاضر با اتکا به رویکردی دومرحله‌ای به این پرسش پاسخ می‌دهد که: متن تصویری (در اینجا قالیچهٔ تصویری *بهرام‌گور و هفت‌گنبد*) تا چه میزان به متن مکتوب (هفت‌پیکر نظامی) وفادار بوده و درنهایت متن تصویری، متنی نقل‌قولی و تکراری است یا تلمیحی و خلاقانه؟ به‌منظور قضاوت در خصوص وفاداری متن تصویری به متن مکتوب و درک تکراری یا تلمیحی بودن آن، هر دو متن در مرحله اول با اتکا بر رویکرد اکفراسیس و در مرحله دوم با بهره‌گیری از دو مؤلفه زیرگروه بینامتنیت یعنی تلمیح و نقل‌قول، تحلیل شدند. شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای بود. تحلیل نقش‌مایه‌های قالیچه تصویری ذیل چهار مؤلفه رویکرد اکفراسیس یعنی توصیف افراد، مکان‌ها، زمان و رویدادها در پژوهش کاربردی پیش‌رو که به روش کیفی و با به‌کارگیری روش توصیفی‌تحلیلی انجام شد، نشان داد: باوجوداینکه متن تصویری (میزبان) در برخی عناصر به متن مکتوب (مهمان) وفادار بوده و ارتباط اکفراستیک بین این عناصر وجود دارد؛ اما این عناصر اکفراستیک به شکلی آگاهانه در برخی جزئیات با متن مکتوب تفاوت دارند و از متن تصویری حذف یا به آن اضافه شده‌اند. درنتیجه متن تصویری، متن مکتوب را بازآفرینی کرده و متنی خلاقانه و تلمیحی است.

واژه‌های کلیدی

اکفراسیس، بینامتنیت، قالیچهٔ تصویری، هفت‌گنبد، هفت‌پیکر

استناد: دیانتی، سحر (۱۴۰۳)، اکفراسیس به مثابه رویکردی کیفی در تحلیل متن تصویری؛ نمونه مطالعه‌شده: *قالیچه تصویری بهرام‌گور و هفت‌گنبد*، نشریه *هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۱)، ۶۱-۷۲. https://doi.org/10.22059/jfava.2024.371989.667243

* نویسنده مسئول: تلفن: ۰۹۳۷۵۹۸۰۴۵۸، E-mail: s.dianati@student.art.ac.ir.

مقدمه

ادبیات غنایی ایران بارها در هنرهای تصویری به انحای گوناگون بازتاب پیدا کرده است. آثاری مکتوب چون *شاهنامه*، منظومه‌های *لیلی و مجنون* و نیز *شیرین و خسرو* از آن جمله‌اند. در این میان بخش‌های گوناگون *هفت‌پیکر* نظامی و رخدادهای مرتبط با سرگذشت بهرام گور نیز در هنرهای تصویری ایرانی دیده می‌شود. از جمله داستان‌های پرتکرار ادبیات فارسی، حکایت *بهرام گور و هفت‌گنبد* است که همواره در آثار مکاتب مختلف نگارگری ایرانی نمود پیدا کرده است. اما این بازتاب تنها به هنر نگارگری محدود نمی‌شود. ازآنجاکه در دوره قاجار به‌نوعی با رواج سنت تصویرگری روبه‌رو هستیم که در اشکال مختلف هنری ایران در آن دوره، دیده می‌شود، گروه قالیچه‌های تصویری نیز در همین دوره و به پیروی از این سنت هنری بافته شدند. نقش‌مایه‌هایی که در قالیچه‌های تصویری قاجار بافته می‌شدند زندگی روزمره مردمان قاجار تا داستان عاشقانه و روایت‌های مذهبی و عرفانی را در بر می‌گرفتند. در این قالیچه‌ها تنها فیگورهای گوناگون داستان‌ها و روایات نیستند که نمایش داده می‌شوند؛ بلکه قالیچه‌ها همچون صحنه نمایشی با جزئیات متعدد به نمایش درآمده‌اند؛ از تزیینات پوشش شخصیت‌های داستانی گرفته تا جزئیات فضاهای درونی و بیرونی بناها و سازه‌های معماری همگی به شکل‌گیری و پیشبرد روایت کمک می‌کنند. این گروه از قالیچه‌ها در دوره قاجار متأثر از ظهور پدیده‌های چاپ (به‌ویژه چاپ‌سنگی) و عکاسی و از سویی دیگر آشنایی هنرمندان ایرانی باهنر رایج در غرب و تمایل به طبیعت‌گرایی بافته می‌شدند (ژوله، ۱۳۹۰، ۳۹).

می‌توان این‌گونه بیان کرد که هم در آثار مکتوب و هم در هنرهای تصویری به‌نوعی تلاشی برای توصیف صحنه‌های گوناگون حکایت «بهرام گور و هفت‌گنبد» در حال شکل‌گیری است. گاه اشعار، توصیفگر آثار هنری، نقاشی‌ها و یا کاخ‌هایی هستند که در داستان روایت‌شده و گاه این دیگر آثار هنری هستند که سعی دارند تا این بناها، آثار هنری و نقاشی‌ها را توصیف کنند. کوششی که برای توصیف و روایت اثری بصری صورت می‌گیرد تا آن را در قالب کلمات یا به شکلی تصویری بازنمایی کند را اکفراسیس[1] می‌گویند. اسپیتزر[2] در جستاری که بر *قصیده‌ای بر روی یک کوزه یونانی*[3] اثر جان کیتس[4] نوشته است برای نخستین‌بار گزاره‌ای در توضیح اکفراسیس، این واژه یونانی، نگاشت (Cariboni Killander & Others, 2014, 11؛ به نقل از Webb, 1999, 16-17) و آن را «توصیف شاعرانه یک تصویر، اثر هنری یا مجسمه» دانست (Cariboni Killander & Others, 2014, 11؛ به نقل از Spitzer, 1962, 72). از آن زمان تاکنون این عبارت دچار دگرگونی‌های فراوانی شده و مرزهای آن گسترده شده است.

می‌توان اکفراسیس را رابطه میان متن و تصویر هم تعریف کرد. یعنی زمانی که متن، اثری هنری را توصیف می‌کند و به بیانی دیگر به نوشتار در آوردن تصویر است که به دودسته ذهنی[5] (هنرهایی که ما به‌ازای بیرونی نداشته و درواقع تنها توصیفاتی از آنها موجود است) و حقیقی[6] (هنرهایی که نمونه حقیقی آن‌ها وجود داشته و قابل رویت است) تقسیم می‌شود (افضلی، ۱۳۹۳، ۱۱).

اکنون اصطلاح اکفراسیس را می‌توان به‌عنوان رویکردی در نظر گرفت که تمام روش‌های تحقیق در زمینه مطالعات کیفی (برآمده از تفکر پدیدارشناختی، رویکردهای روانکاوی و غیره) را یکپارچه کرده و زمینه را برای توسعه دانش در حوزه آثار تصویری فراهم می‌کند. این رویکرد به معنای همکاری میان متخصصانِ رشته‌های مختلف هنرهای نمایش، مردم‌شناسی و تولیدات سینما و تلویزیون است که درنهایت گفت‌وگوی بینارشته‌ای را در پژوهش‌های کیفی ممکن می‌سازد (Pop, 2008,11).

ازآنجاکه قالیچه‌های تصویری به‌مثابه اثری هنری روایتگر بخشی از آثار ادبی هستند، این فرصت فراهم می‌شود تا با مطالعه این گروه از قالیچه‌ها، اکفراستیک بودن یا رخندادن اکفراسیس در آن‌ها را دریافت و چرایی دلایل رد یا پذیرش آن را مطرح کرد. هدفی که مقاله حاضر تلاش می‌کند تا بدان دست یابد درک این مسئله است که زمانی که یک متن تصویری، در اینجا قالیچه تصویری بهرام گور و هفت‌گنبد، متنی مکتوب را بازنمایی می‌کند، به متن مکتوبِ اصلی وفادار بوده است یا نه؟ در صورت وفاداری متن تصویری به متن مکتوب، این وفاداری از متن تصویری چگونه متنی خواهد ساخت؟ متنی تکراری و نقل‌قولی یا تلمیحی و خلاقانه؟ به بیان دیگر هدف پژوهش حاضر، سنجش وفاداری متن تصویری به متن مکتوب است. برای رسیدن به چنین اهدافی نیاز به چارچوب نظریه دومرحله‌ای است. اگر قالیچه‌های تصویری را به‌عنوان متنی قابل‌مطالعه و تفسیر در نظر بگیریم آن‌گاه می‌توان با قیاس آنچه که در متن قالیچه‌ها بافته شده با آنچه که از روایت مکتوب آن، یعنی هفت‌پیکر نظامی، می‌شناسیم به این پرسش‌ها پاسخ دهیم:

۱. در کدام عناصر قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت‌گنبد* ذیل مؤلفه‌های افراد، مکان، زمان و رویداد، اکفراسیس رخداده است؟

۲. قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت‌گنبد* به کدام ساحت «متن خلاق» یا «متن تکراری» تعلق دارد؟

۳. عناصر قالیچه تصویری به کدام ساحت اکفراسیس ذهنی یا حقیقی تعلق دارند؟

روش پژوهش

پژوهش از منظر هدف کاربردی و از نظر ماهیت، پژوهشی کیفی بوده و از روش تحقیق توصیفی و تحلیل محتوایی استفاده خواهد شد. بدین معنی که ابتدا به جزئیات موجود در قالی پرداخته و سپس نسبت میان این جزئیات و جزئیات موجود در داستان *بهرام گور و هفت‌گنبد* با رویکرد اکفراسیس تحلیل می‌شود. بدین ترتیب که در چهار بخش توصیف افراد، مکان‌ها، زمان و رویدادها در قسمت اولِ هر بخش جزئیات مرتبط با هر دسته‌بندی در متن مکتوب هفت‌پیکر نظامی بیان می‌شود و در قسمت دومِ همان زیرعنوان به ارائه و بیان جزئیات در قالیچه تصویری بهرام گور و هفت‌گنبد پرداخته خواهد شد. لازم به توضیح است که متن مکتوب موردبحث در این پژوهش تنها همان هفت‌پیکر نظامی است و شرح جزئیات و توصیفات و رخدادن اکفراسیس در همین متن مدنظر بوده و متن‌های مشابه به‌عمد کنار گذاشته شده‌اند. شیوه گردآوری اطلاعات اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای است.

پیشینه پژوهش

در خصوص قالیچه‌های تصویری قاجار در چارچوب اکفراسیس و ارتباط آن با متن مکتوب، پژوهشی صورت نگرفته است؛ اما پژوهش‌ها و پایان‌نامه‌هایی که در ادامه این بخش آورده شده در دیگر حوزه‌های هنری با رویکردی اکفراستیک انجام شده‌اند: مرادی و کلاه‌کج (۱۴۰۱) در مقاله خود با عنوان «اکفراسیس در نقاشی محمودخان صبا (ملک الشعرا)» به بررسی مضامین مشترک میان شعرها و نقاش‌های محمدخان صبا باتوجه‌به کاربست اکفراسیس در این آثار، پرداخته‌اند. این مقاله درنهایت به ذهنی یا حقیقی بودن اکفراسیس در آثار این هنرمند عهد قاجار پرداخته؛ اما سنجش وفاداری دو متن به یکدیگر مدنظر نویسندگان نبوده است. هاتفی (۱۴۰۱) در مقاله خود با عنوان «تحلیل بینانشانه‌ای نقاشی اکفراستیک "تقدیر"»، به بررسی نقاشی - خط اثر مهدی زمانی که برگردان یک متن شعری است، پرداخته و تلاش کرده تا دریابد تولیدکننده هر کدام از متن‌های مورد بررسی چگونه معنا را بازنمایی کرده و انتقال داده‌اند. در این مقاله نیز میزان وفاداری دو متن به یکدیگر بررسی نشده و اساساً تلمیحی یا نقل‌قول بودن متن تصویری مسئله نویسنده نبوده است. در خصوص بررسی رابطه میان متن و تصویر نیز می‌توان به *پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد* با عنوان «بررسی رابطه تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب تیموری و رمان *نام من سرخ*» (مرضیه ابراهیمی، ۱۳۹۴) اشاره کرد. *پایان‌نامه* مذکور با درنظرگرفتن انواع رابطه‌ها میان تصویر و کلمه و به‌کارگیری نظریه بینامتنیت ژرار ژنت به بررسی رابطه کلام و تصویر در این آثار پرداخته است. یافته‌های پژوهش وی مبین آن است که اورهان پاموک (نویسنده کتاب *نام من سرخ*) در روایت خود از نگارگری در کتابش هر کجا از نگاره‌ای مربوط به شخص کمال‌الدین بهزاد و یا نگاره‌ای دیگر از مکتب هرات تیموری یاد شده آن نگاره وجود خارجی دارد و در این موارد روایت او را می‌توان اکفراسیس واقعی نامید و در مواردی که باتوجه‌به ویژگی‌های نگارگری مکتب هرات به توصیف تصاویری انتزاعی اهتمام دارد که نمونهٔ خارجی برای آن یافت نمی‌شود، می‌توان روایت وی را «اکفراسیس ذهنی» نامید. همان‌طور که پیش‌تر بیان شد در خصوص بررسی نقش‌مایه‌های قالیچه‌های تصویری با رویکردی اکفراسیس به‌ویژه قالیچه *بهرام گور و هفت‌گنبد* و ارتباط آن با منظومه *هفت‌پیکر* نظامی، و به بیانی دیگر «سنجش وفاداری متن» و قضاوت درباره تلمیحی یا نقل‌قول بودن متن تصویری، پژوهشی صورت نگرفته است. به همین دلیل پژوهش پیشروی تلاش می‌کند تا با اتکا به رویکرد اکفراسیس به‌عنوان رویکردی بینارشته‌ای به ارتباط میان متن مکتوب و متن تصویری دست یابد.

مبانی نظری پژوهش

در شرح اکفراسیس با دو تعریف کلی مواجهیم. یک تعریف کهن یونانی آن و دیگری تعریفی مدرن از این واژه. اکفراسیس از ترکیب واژه‌های یونانی *Ek* به معنای «جداکردن و تفکیک» و *Phrasis* به معنای «روش بیان» آمده است. به عبارت ساده، اکفراسیس به معنای نمایش چیزی است عمدتاً تخیلی که به‌صورت بصری نمایش‌داده‌شده و در قالب کلمات بیان می‌شود (Pop, 200, 5).

در یونان و در تعریف باستانی این واژه، اکفراسیس تعریف گسترده‌تری نسبت به زمان حال دارد و می‌تواند توصیفی از شخص، مکان و حتی یک نبرد باشد. حتی می‌تواند شکل‌های پیچیده‌ای از نقاشی و مجسمه‌سازی را نیز در بر بگیرد (Webb, 1999, 11). در ادامه وب توضیح می‌دهد که در یونان نویسندگان پیشنهادهایی برای چیزی که اکفراسیس تلقی می‌شود داشتند که قدیمی‌ترین آنها تئون[۷] است که توصیف افراد[۸]، مکان‌ها[۹]، زمان‌ها[۱۰] و رویدادها[۱۱] را اکفراسیس می‌داند (همانجا).

اما اکفراسیس در تعریف کهن تنها به رابطه متن و تصویر محدود می‌شد. این محدودیت فرم متن اکفراستیک، همان وجه تمایز تعریف کهن و تعریف مدرن اکفراسیس است. اکفراسیس در معنای کهن تنها زمانی برقرار بود که یک از یک سو حضور متن نوشتاری حتمی باشد. درواقع تنها در رابطه بین «تصویر و کلمه» امکان رخ‌دادن اکفراسیس وجود داشت. اکنون اما دامنه ارتباط متن‌های اکفراستیک گسترش پیدا کرده و «اشکال هنری غیرمتعارف مانند تلویزیون، عکاسی، کمیک و سینما را نیز می‌توان با این شیوه بررسی کرد» (Sager, 2006, 12). اکفراسیس دیگر محدود به کلمه نیست؛ بلکه هر اثر هنری نیز می‌تواند راوی اثر هنری دیگری باشد.

وجه تشابه میان تعریف کهن و مدرن اکفراسیس، به «وضوح و روشنی بیان‌کردن» است. یعنی همان تعریفی که تئون (قرن اول پس از میلاد)، هرموگنس[۱۲] (احتمالاً قرن دوم پس از میلاد)، آفتونیوس[۱۳] (قرن چهارم پس از میلاد) و نیکولائوس[۱۴] (قرن پنجم بعد از میلاد) بدان قائل‌اند: «سخنرانی که فرد را به پیرامون هدایت می‌کند (periegema-tikos) و موضوع را به‌وضوح (enargos) در برابر چشم مطرح می‌کند»[۱۵] (Webb, 1999, 11).

برداشتی که پژوهش پیشروی از واژه اکفراسیس بدان قائل است برداشتی کهن از این واژه است. تعریفی کهن از اکفراسیس که از زبان تئون بیان شده است. آنچه که این مقاله به تحلیل در قالب آن با رویکرد اکفراسیس دست می‌زند، تحلیل در قالب این چهار بخش است: ۱. توصیف افراد، ۲. توصیف مکان‌ها، ۳. توصیف زمان و ۴. توصیف رویدادها. پس تمامی حالات و کنش‌ها، به همراه تمامی جزئیات و هرآنچه که در یک متن وجود دارد می‌توانند در دایره تعریف اکفراسیس قرار بگیرند: «اکفراسیس با وصف، آن‌گونه که در روایت مدرن کاربرد دارد، باید بر مبنای همین تأثیرگذاری بر ذهن مخاطب درک و تعبیر شود. پس اکفراسیس به معنای کلاسیک آن نه فقط به ابژه‌ها محدود نمی‌شده است بلکه در زیر مقولات آن، به توصیف حوادث و اعمال و کردار هم می‌پرداخته‌اند» (پروانه‌پور و بینای مطلق، ۱۳۹۷، ۱۹).

از سویی دیگر، علاوه بر تمامی این تعاریف دوگانه کهن و نو، اکفراسیس به دو حوزه تقسیم می‌شود: اکفراسیس ذهنی و دیگری اکفراسیس حقیقی. اکفراسیس ذهنی ناظر بر موقعیتی است که اکفراسیس ذهنی ناظر بر موقعیتی است که سعی در بیان روایتی از اثر هنری دیگری دارد که وجود خارجی ندارد و حاصل تخیل راوی آن است. و حاصل تخیل راوی آن است. اکفراسیس حقیقی نیز زمانی رخ می‌دهد که متن (که می‌تواند اثری هنری باشد)، اثری هنری‌ای که در واقعیت وجود دارد را توصیف می‌کند:

> برخلاف متون اکفراستیک واقعی که آثار هنری از پیش موجود را توصیف می‌کنند، اکفراسیس ذهنی، آثار هنری‌ای را توصیف می‌کند که تنها در اثر ادبی و به‌وسیله اثر ادبی خلق شده‌اند. اثر ادبی در این نوع اکفراسیس،

تصویر یا مجسمه‌ای را توصیف می‌کند که وجود خارجی ندارد. (افضلی، ۱۳۹۳، ۱۱)

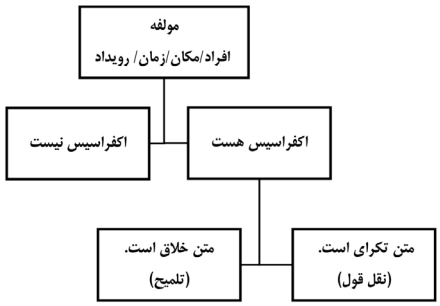
در مواجهه با نمونه موردمطالعه در پژوهش پیشروی، یعنی قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت‌گنبد*، مخاطب با دو روایت روبه‌رو می‌شود: مرحله نخست این رویارویی با ابیات نظامی در هفت‌پیکر است و در مرحله بعد، همان روایت، اما این بار، بافته شده در متن قالیچه تصویری.

در پژوهش حاضر ما با دو متن روبه‌رو هستیم: متن مکتوب *هفت‌پیکر* نظامی یا همان «متن مهمان» و دیگری متن تصویری یعنی «قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت‌گنبد*» یا همان «متن میزبان». نقش‌مایه‌های بافته شده در قالیچه تصویری و دیگر عناصر آن، داستان هفت‌گنبد نظامی را روایت می‌کنند و با یکدیگر در ارتباط‌اند. قالیچه تصویری روایت مکتوب *هفت‌پیکر* را گرفته و در متن خود بازنمایی کرده است. ازآنجاکه هر دو متن عناصر مشترک دارند می‌توان رابطه هر دو متن را به‌وسیله رویکرد بینامتنی نیز بررسی کرد: «به بیان دیگر هر گاه دو متن به‌وسیله حضور یک یا چند عنصر با هم پیوند خورده باشند رابطه میان آن‌ها بینامتنی تلقی می‌گردد» (نامورمطلق، ۱۳۹۵، ۶۷). به همین دلیل از آن جایی که این دو متن «هم حضور» هستند این پژوهش پس از آن که نخست وفاداری میان دو متن را از مسیر رویکرد اکفراسیس سنجید، از دو زیرگونه بینامتنیت نیز بهره خواهد گرفت. به‌طورکلی چهار زیرگونه بینامتنیت از این قرارند: ۱. نقل‌قول[۱۶]، ۲. ارجاع[۱۷]، ۳. سرقت[۱۸] و ۴. تلمیح.[۱۹]

پژوهش حاضر از رویکردی دومرحله‌ای بهره برده است. مرحله نخست همان بررسی نقش‌مایه‌های قالیچه تصویری و متن *هفت‌پیکر* نظامی ذیل چهار مؤلفه افراد، مکان زمان و رویداد است. پس از اینکه مشخص شد چه عناصری در قالیچه تصویری عناصری اکفراستیک هستند؛ یعنی بازنمایی شفافی از عناصر آورده شده در متن مکتوب محسوب می‌شوند، آن‌گاه می‌توان در مرحله دوم به نحوی دیگر درباره تلمیحی یا نقل‌قول بودن آن‌ها قضاوت کرد. پس از سنجش وفاداری متن تصویری به متن مکتوب با استفاده از مفاهیم نقل‌قول و تلمیح که زیرگونه‌های بینامتنیت است تلمیحی یا نقل‌قول بودن متن تصویری مشخص خواهد شد.

در تعریف نقل‌قول می‌توان این‌طور گفت که زمانی که دو متن عناصر مشترک و مرتبط با یکدیگر دارند اگر عناصر متن اول (مهمان) به شکلی آشکار و بدون تغییر در متن دوم (میزبان) وارد شوند می‌توان گفت که نقل‌قول رخ‌داده است و متن میزبان از متن اول نقل‌قول کرده است: «حضور صریح و عینی یک متن در متن دیگر که نقل‌قول محسوب می‌شود اصلی‌ترین و رسمی‌ترین گونه بینامتنیت در این نظریه است» (همان، ۴۱).

تلمیح با وجود شباهت‌هایی که با نقل‌قول دارد، دارای تفاوت‌هایی است. نقل‌قول ذکر بی‌تغییر متن اول در متن دوم است و به شکلی متن اول در متن دوم «تکرار» می‌شود؛ اما ماهیت تلمیح «بازآفرینی» است. یعنی متن میزبان باوجوداینکه برخی عناصر را از متن میهمان گرفته؛ اما آن‌ها را از آن خودکرده و سپس به بازآفرینی این عناصر دست می‌زند: «تلمیح بیشتر به بازآفرینی شبیه است تا بازنمایی. به همین دلیل می‌توان گفت که برخلاف نقل‌قول که بر اساس تکرار استوار گردیده است، تلمیح بر اساس بازآفرینی بنا می‌شود» (همان، ۶۳). بر همین اساس پس از گذار از مرحله نخست و پس از اینکه مشخص شد در کدام دسته از عناصر بافته



شده در متن قالیچه تصویری اکفراسیس رخ داده است، بیان می‌شود

نمودار ۱. در این نمودار چکیده چارچوب نظری دو مرحله‌ای پژوهش نمایش داده شده است.

که آیا این عناصر اکفراستیک صرفا تکرار محض عناصر موجود در متن مکتوب هستند (متن تکراری) یا در عین اکفراستیک‌بودن، عناصری خلاقانه‌اند (متن خلاق)؟ به بیانی دیگر، متن تصویری، متنی نقل قولی است و تکراری یا تلمیحی و خلاقانه؟ عناصر و نقش‌مایه‌های وفادار به متن (اکفراستیک) بازنمایی عین‌به‌عین روایت *هفت‌گنبد* نظامی هستند یا قالیچه تصویری، روایت *هفت‌گنبد* نظامی را بازآفرینی کرده است؟ (ر.ک نمودار ۱).

قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت‌گنبد*

یکی از شخصیت‌های تاریخی که به‌تناوب در قالیچه‌های تصویری بافته می‌شده بهرام پنجم ساسانی است. روایت‌های مرتبط به بهرام، برگرفته از *شاهنامه*، *هفت‌پیکر* از نظامی، *هشت‌بهشت* اثر امیر خسرو دهلوی، *هفت‌اختر* اثر عبدی بیک نویدی شیرازی و مجموعه‌های دیگری ازاین‌دست به شیوه‌های گوناگون در قالیچه‌های این دوره اجرا شده‌اند. حکایت *بهرام گور و هفت‌گنبد* نیز از این جمله است. پیرنگ اصلی داستان‌های مرتبط با بهرام در نسخ یادشده مشابه یکدیگرند و در پی‌رنگ‌های فرعی دارای تفاوت‌هایی هستند. در نمونه موردمطالعه علاوه بر حکایت *بهرام گور و هفت‌گنبد* روایت دیگری نیز به چشم می‌خورد و آن داستان بهرام و آزاده (فتنه) در شکارگاه است. در پژوهش حاضر، برای تحلیل و انطباق روایت *بهرام گور و هفت‌گنبد* ابیات *هفت‌پیکر* نظامی مدنظر بوده است.

حسن شاهرخی قالیچه موردمطالعه را در سال ۱۲۹۵ هجری خورشیدی طراحی کرده و درنهایت این قالیچه توسط محمد بن جعفر بافته شده است (ملول، ۱۳۸۴، ۲۹۱). قالیچه دارای دو حاشیه باریک است که در حاشیه باریک داخلی آن عبارت *Fabrique de Milani Kerman* به چشم می‌خورد. در حاشیه اصلی علاوه بر نقش‌مایه‌های گوناگون از جانوران و گیاهان متعدد، کتیبه «فابریک میلانی کرمانی سنه ۱۳۳۵» بافته شده است. در متن اصلی قالیچه سه گنبد سپید، سرخ و فیروزه‌ای بافته شده‌اند. در هر کدام از گنبدها عبارتی نوشته شده است. در گنبد فیروزه‌ای این مصرع از یکی از غزلیات حافظ دیده می‌شود: «کمند صید بهرامی بیفکن، جام بردار». مصرع دوم این بیت در گنبد سرخ به چشم می‌خورد: «که من پیمودم این صحرا نه بهرام است و نه گورش». در گنبد سپید نیز این عبارت بافته شده: «مژگان گل‌اندام ربودی دل بهرام». علاوه بر جزئیاتی که از روایت بهرام گور و هفت‌گنبد در این قالیچه دیده می‌شود در پایین‌ترین بخش در سمت راست قالیچه،

تصویر ۱. قالیچه تصویری *بهرام گور و هفت گنبد*، سال بافت: ۱۲۹۵ه. ش، طراحی از حسن شاهرخی (احتمالاً)، محل بافت: کرمان، بافنده: محمدبن‌جعفر، ابعاد (متر): ۱/۶۱×۲/۵۲، مجموعه خصوصی. مأخذ: (ملول، ۱۳۸۴، ۲۹۱)

تصویری از بهرام در حال شکار دیده می‌شود که در بخش بالایی همین صحنه آزاده (فتنه) به همراه ندیمه‌اش قرار گرفته‌اند. این بخش از روایت به داستان ملاقات بهرام و شاهزاده‌ها در هفت گنبد مرتبط نیست. به همین دلیل این پژوهش تنها به بررسی ارتباط اکفراستیک میان سه گنبد بافته شده در متن قالیچه و روایت مرتبط با آن در *هفت پیکر* نظامی می‌پردازد.

حکایت *بهرام گور و هفت گنبد*

در هفت‌پیکر داستان بدین شکل روایت می‌شود که روزی بهرام در هنگام گشت‌وگذار در دشت خورنق با خزانه گنجی مواجه شد که بر دیوارهای آن چهره‌های زیبارویانی از هفت‌اقلیم وجود داشت. بهرام در اولین روز زمستان به شیده معمار فرمان داد تا برای هر کدام از دختران هفت‌اقلیم، با مبنا قراردادن هفت ستاره و به نام هفت‌سیاره و رنگ مختص آن سیاره، گنبدی بنا نهد تا بهرام در هر یک از روزهای هفته به یکی از این گنبدهای هفت‌رنگ برود تا با دلارامی که به رنگ آن گنبد لباس پوشیده به عیش‌ونوش بپردازد. شاهزاده خانم‌ها هر کدام برای بهرام قصه می‌گفتند و بدین ترتیب بهرام هر روز هفته را در یکی از گنبدها سر می‌کرد. در مجموع ساخت این مجموعه از کاخ‌ها دو سال طول کشید. در جدول (۱) روزهای هفته، رنگ و سیاره مرتبط به هر گنبد و همچنین شاهزاده ساکن هر کدام از گنبدها معرفی شده‌اند.

۱. توصیف افراد

چهره شاخص هفت‌پیکر نظامی و کسی که داستان حول محور شخصیت وی شکل گرفته بهرام است. به همین دلیل نخستین چهره‌ای که نظامی در بخش آغازین روایت «دیدن شاه‌بهرام صورت هفت‌پیکر در خورنق» توصیف می‌کند نیز بهرام پنجم ساسانی است. پس از بهرام‌شاه، خادم وی در داستان معرفی شده و سپس شخصیت‌های دیگر که با عنوان «خاصگان و خزینگان» از آن‌ها یاد می‌شود وارد نگارخانه (جایی که بهرام چهره شاهزاده‌ها را در آن می‌بیند) می‌شوند. همچنین خازن که کلیددار خزانه است و شیده که معمار گنبدها است هم به داستان وارد می‌شوند. شاهزادگان نیز دیگر افرادی هستند که معرفی شده و نظامی به ترتیب از آنان نام می‌برد. نکته قابل‌توجه در هفت‌پیکر نظامی این است که به جز ذکر توصیفات کلی از ظاهر زیبای شاهزاده خانم‌ها تقریباً به جزئیات ظاهری هیچ یک از شخصیت‌های حاضر در حکایت هفت‌پیکر پرداخته نشده است. توصیفات ظاهری شاهزاده‌ها نیز تنها به بیان واژه‌های کلی محدود می‌شود و مخاطب به جزئیات ظاهری آنان پی نمی‌برد. برای مثال نظامی دختر شاه سقلاب، ساکن گنبد سرخ، را این‌گونه توصیف می‌کند:

دخت سقلاب شاه نسرین نوش
ترک چینی طراز رومی پوش (نظامی، ۱۹۳۴، ۶۰)

یا در جای دیگر برای توصیف دختر شاه مغرب‌زمین، ساکن گنبد پیروزه‌گون، او را به ماه تشبیه می‌کند:

دختر شاه مغرب آذربون
آفتابی چو ماه روزافزون (همانجا)

همچنین برای توصیف درستی، ساکن گنبد سپید، وی را به طاووس

جدول ۱. معرفی رنگ هر گنبد، سیاره، شاهزاده مقیم و خاستگاه سرزمینی او و روز هفته مرتبط با گنبد در روایت *بهرام‌گور و هفت گنبد*.

روزهای هفته	نام سیاره	رنگ گنبد	نام شاهزاده	خاستگاه سرزمینی شاهزاده
شنبه	کیوان (زحل)	سیاه	فورک	هند
یکشنبه	آفتاب (خورشید)	زرد	یغماناز	خاقان
دوشنبه	ماه	سبز	نازپری	خوارزمشاه
سه‌شنبه	بهرام (مریخ)	سرخ	نسرین‌نوش	سقلاب
چهارشنبه	تیر (عطارد)	پیروزه‌گون	آذربون	مغرب
پنجشنبه	هرمز (مشتری)	صندل‌رنگ	همای	روم
جمعه	ناهید (زهره)	سپید	درستی	ایران

تشبیه می‌کند:

دخت کسری ز نسل کیکاووس
درستی نام و خوب چون طاووس (همانجا)

اما در قالیچه تنها تعدادی محدودی از شخصیت‌ها نام‌برده می‌شوند و همین شخصیت‌ها هم ظاهری مشابه یکدیگر دارند. به ترتیب شخصیت‌های معرفی شده در گنبدها از این قرارند: شاهزاده‌ها شامل دخت سقلاب‌شاه با نام نسرین‌نوش که ساکن گنبد سرخ است؛ دخت شاه مغرب به نام آذریون (گنبد پیروزه‌رنگ) و همین‌طور دخت کسری از نسل کیکاووس با نام درستی که میزبان بهرام‌شاه در گنبد سپید است. اما در متن قالیچه شخصیت‌ها به مخاطب معرفی نمی‌شوند؛ بلکه وی از اسامی این افراد تنها با استناد به متن شعر و آنچه که نظامی شرح داده است؛ آگاه می‌شود. از جمله تلاش‌هایی که برای معرفی شاهزاده خانم‌ها صورت‌گرفته انتخاب رنگ پوشش آن‌ها است. علاوه بر شاهزاده خانم‌ها، چهره‌های دیگری نیز در قالیچه بافته و یا به‌عبارت‌دیگر توصیف شده‌اند که ندیمه و خدمه دربار را شامل می‌شوند. این افراد در منظومه هفت‌پیکر به‌ویژه زمانی که بهرام به گنبدها وارد شده و در حال شنیدن داستانی از شاهزاده است توصیف نشده‌اند؛ اما به نظر می‌رسد بافنده قالیچه تلاش کرده تا با واردکردن شخصیت‌هایی چون خدمه و ملازمین که در هر سه گنبد دیده می‌شوند به فضاسازی بهتر صحنه‌ای درباری کمک کند. از طرفی جزئیات پوشش شاهزاده خانم‌ها که شامل نیم‌تاج، تاج و زیورآلات است موجب ایجاد تمایز میان نقش‌مایه شاهزاده و خادمان می‌گردد. بافت چنین جزئیاتی در متن قالیچه به مخاطب برای درک تمایزهای میان جایگاه هر شخصیت کمک می‌کند.

در یک مقایسه کلی می‌توان گفت که در هفت‌پیکر در هنگام معرفی افراد و چهره‌ها به جزئیاتی پرداخته شده که بیشتر جنبه معرفی هر شخص و نمایش طبقه اجتماعی هر فرد را دارد. به بیانی دیگر این توصیف‌ها برای نقش‌بستن تصویر شفاف و روشنی از هر شخصیت بیان نشده‌اند و تصویری را در ذهن مخاطب شکل نمی‌دهند. توصیف ظاهری شاهزاده خانم‌ها تنها به ذکر واژه‌هایی چون «زیباروی» و یا «سهی سرو» محدود می‌شود و این توصیف‌ها تنها ذکر کلیاتی از ظاهر آنان است. اما در قالیچه تصویری تلاش شده علاوه بر تفاوت رنگ لباس شاهزاده خانم‌ها با ایجاد تفاوت‌هایی در جزئیات پوشش آنان خاستگاه سرزمینی هر کدام از شاهزاده خانم‌ها نیز نمایان شود. برای مثال شاهزاده خانم گنبد سپید که دختر کسری پادشاه ایرانی است تاجی متفاوت از دو شاهزاده خانم دیگر بر سر گذاشته است. در جدول (۲) تفاوت ظاهری نقش‌مایه افراد در قالیچه به خوبی دیده می‌شود.

درباره رابطه اکفراستیک میان متن هفت‌پیکر و آنچه که در قالیچه بافته شده می‌توان گفت که رابطه اکفراستیک تنها در بین دو تن از افراد حاضر در گنبدها یعنی بهرام گور و شاهزاده خانم‌های ساکن در هر گنبد، برقرار است. نامی از سایر افراد که شامل ندیمه‌ها و ملازمین می‌شوند در متن مکتوب برده نشده است. می‌توان گفت که قالیچه در بخش توصیف افراد به طور جز به‌جز به متن وفادار نبوده و بخش‌هایی را به متن میزبان (قالیچه تصویری) اضافه یا از آن کم کرده است.

۲. توصیف مکان‌ها

توصیف مکان‌ها در هفت‌پیکر، با توصیف دشت خورنق آغاز شده و با مطرح‌کردن نام حجره‌ای/نگارخانه‌ای که در آن تصاویر خوب‌رویان هفت‌اقلیم نگاه‌داشته می‌شود، ادامه می‌یابد. پس از آن، ذکر برپاکردن هفت‌گنبد به دستور بهرام و به دست معمار شیده روایت می‌شود. جزئیات بناهایی که بهرام برای هر شاهزاده خانم برپا کرده است در هفت‌پیکر مطرح نمی‌شود. مخاطب ابیات نظامی از جزئیات مطلع نمی‌شود و تنها از رنگ گنبدها و بنا نهاده‌شدن آن‌ها باتوجه‌به نسبت‌های ستاره‌شناسی آگاهی می‌یابد.

بخش دیگری از هفت‌پیکر که به توصیف مکان می‌پردازد، زمانی است که نظامی، شاهزاده خانم‌ها و خاستگاه سرزمینی آنان را معرفی می‌کند. ازاین‌رو گنبد سرخ به سرزمین سقلاب و یا همان سرزمین اسلاوها، گنبد پیروزه به سرزمین مغرب و درنهایت گنبد سپید به سرزمین ایران اشاره دارد. در قالیچه تصویری آنچه که در توصیف مکان آمده است؛ دشتی است که در جای‌جای آن عوارض طبیعی چون کوه و تپه‌ها و پوشش‌های گیاهی گوناگون دیده می‌شود. در سه بخش از متن قالی که فضای دشت را برای مخاطب تداعی می‌کند، سه کوشک قرمز، پیروزه‌گون و سپید دیده می‌شوند. هر سه این کوشک‌ها، شامل گنبد و پایه‌هایی است که چهار طرف آن به سطحی چهارگوش در کف متصل می‌شود به چهار سو باز است و بدین شکل در قالیچه بافته شده‌اند. همان‌طور که در سطرهای پیشین گفته شد؛ جزئیات چگونگی سازه هر گنبد و تزیینات آن در ابیات نظامی مشخص نشده است. بر همین اساس نقش‌مایه گنبدها که در قالیچه بافته شده مبتنی بر، داشته‌های ذهنی بافنده بوده و در این بخش ارتباطی اکفراستیک میان متن مکتوب و قالیچه تصویری صورت نگرفته است. کاخ‌هایی که در قالیچه تصویری هفت‌گنبد بافته شده‌اند بسیار به کوشک‌هایی که در دوره قاجار ساخت آن‌ها رواج یافته بود، شباهت دارند. از طرفی به نظر می‌رسد بافنده قالیچه با ارتباط میان نگارگری‌هایی که از روایت «بهرام و هفت‌گنبد» وجود داشته توانسته نقش‌مایه‌های گنبدها را بر متن قالی پیاده‌سازی کند. به بیانی دیگر اگر اکفراسیسی رخ‌داده باشد، میان قالیچه تصویری و نگارگری‌هایی است که از هفت‌پیکر وجود داشته و بافنده با اتکا با آن‌ها توانسته گنبدها را در قالیچه به تصویر بکشد. تصاویر (۲-۳) نمونه نگارگری‌هایی از دوره‌های تاریخی مختلف هستند که هر یک، بخشی از داستان بهرام گور و هفت‌گنبد را روایت می‌کنند.

نکته قابل‌توجه در هر دو نمونه از این نگارگری‌ها، تشابه میان فرم گنبدها است. هم در قالیچه و هم در نگارگری‌ها آنچه که به‌عنوان محل دیدار بهرام و شاهزاده خانم‌ها توصیف می‌شود؛ فرم کوشکی است که تنها در رنگ گنبدها با یکدیگر تفاوت دارند. درحالی‌که نظامی به شکلی مستقیم از مکان دیدار بهرام و شاهزاده‌ها صحبت نمی‌کند؛ بلکه تنها به گنبدی‌شکل بودن سازه اشاره دارد و نه کوشک بودن آن:

در چنان بیستون هفت ستون
هفت گنبد کشید بر گردون (نظامی، ۱۹۳۴، ۱۱۹)

کوشک، الگویی است کهن که در معماری ایرانی به‌منظور برپاکردن خانه‌ها به کار می‌رفته است. پیرنیا الگوی کوشک را این‌چنین تعریف می‌کند:

> *در این الگو گرداگرد خانه چهار چفته بسته می‌شود و تنها از یک سو یک دیوار شبکه‌دار رو به باغچه باز می‌شود [...] گنبد میانی چهار چفته که نیمه پوشیده بود، کاملاً پوشیده می‌گردد [...] همه کوشک‌هایی که در*

میان باغ‌ها ساخته شده‌اند، این الگو را دارند. (پیرنیا، ۱۳۹۲، ۲۱۴)

وی در ادامه توضیح می‌دهد که کوشک‌ها حوض‌خانه‌ای در میان و چهار ارسی دارند که به اطراف و رو به باغ باز می‌شوند (همانجا) و یا در جایی دیگر و در توضیح واژه کوشک، بر هر سو باز شدن آن تأکید دارد: «ساختمانی که در میان یک حیاط و یا باغ قرار گیرد» (پیرنیا، ۱۳۸۷، ۳۵۶).

تعریف نظامی از مکان دیدار شاهزاده‌ها و بهرام بر تعریفی که از کوشک وجود دارد، مطابقت ندارد. همچنین بخشی از روایت که به خاستگاه سرزمینی شاهزاده‌ها اشاره دارد در قالیچه تصویری مغفول مانده و توصیف نشده است و مخاطب با تماشای قالیچه تصویری به این اطلاعات دست پیدا نمی‌کند.

درباره نسبت شباهت توصیفات هفت‌گنبد در ابیات نظامی و آنچه که در قالیچه بافته شده می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که آنچه که در قالیچه تصویری به‌عنوان سازه‌های هفت‌گنبد دیده می‌شود بر ابیات نظامی

تصویر ۲. نسخه‌ای از هفت‌پیکر نظامی، شیراز دوره تیموری، ۱۱-۱۴۱۰ میلادی، جوهر، آبرنگ و طلا روی کاغذ، مجموعه گلبنکیان.

تصویر ۳. صفحه‌ای از هفت‌پیکر (هفت پرتره)، از نسخه خطی خمسه نظامی، قرن شانزدهم. آبرنگ. موزه بروکلین

متکی نبوده؛ بلکه بر نگاره‌ها که از دوره‌های پیشین از هفت‌پیکر نظامی وجود داشته و کوشک‌های دوره قاجار، تکیه کرده است. می‌توان گفت که رابطه میان متن مکتوب و تصویر در بخش توصیفات مربوط به مکان سست بوده است. آنچه که در متن تصویری از مکان به تصویر کشیده شده است، با توصیف‌های نظامی در متان مکتوب تفاوت دارد. طراح قالیچه تنها بر توضیحات نظامی متکی نبوده و جزئیاتی را به متن تصویری اضافه کرده که در متن مکتوب وجود ندارد. باتوجه‌به اینکه ساخت کوشک در دوره بافت قالیچه یعنی دوره قاجار امری معمول بوده؛ اما برپایی مجموعه‌ای نظیر آنچه که در هفت‌پیکر آمده وجود خارجی نداشته است. می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که توصیفات مکان در قالیچه تصویری و هم در هفت‌پیکر به حوزه اکفراسیس ذهنی تعلق دارد.

۳. توصیف زمان

نظامی زمان برپاشدن هفت‌گنبد در منظومه خود را با توصیفاتی از آغاز صبح در روزی که قرار بر ساختن گنبدها بود، شروع می‌کند:

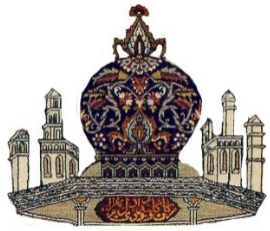
روزی از صبح فتح نورانی
آسمان برگشاده پیشانی
فرخ و روشن و جهان‌افروز
خنک آن روز! یاد باد آن روز! (نظامی، ۱۹۳۴، ۱۱۲)

در ادامه نیز توضیح می‌دهد که ساخت هفت‌گنبد در اولین روز از زمستان آغاز شده است:

روز خانه نه روز بستان بود
کاولین روز از زمستان بود (همانجا)

توصیفاتی که نظامی برای زمان واردشدن بهرام به گنبد سرخ به مخاطب ارائه می‌دهد ازاین‌قرار است: بهرام در صبح یکی از روزهای سه‌شنبه در دی‌ماه و در روزی که در تقویم باستانی ایرانی همنام او بود، یعنی بیستمین روز از ماه، به گنبد سرخ وارد شد. او در صبح روز بعد یعنی چهارشنبه به گنبد پیروزه‌گون وارد شد و تا شب در این گنبد به سر برد و در نهایت در روز جمعه وارد گنبد سپید شد:

جدول ۲. نمایش عناصر توصیف شده در قالی بهرام‌گور و هفت گنبد در چهار حوزه افراد، مکان‌ها، زمان و رویدادها.

		گنبد سرخ	گنبد سپید	گنبد پیروزه گون
توصیف مکان‌ها				
ارتباط اکفراستیک در توصیف مکان‌ها		ارتباط اکفراستیک میان متن تصویری و متن مکتوب در بخش توصیف مکان تنها در توصیف گنبد و رنگ مختص به آن وجود دارد. شکل بنا در متن مکتوب توصیف نشده است و ارتباط اکفراستیک در سایر بخش‌ها وجود ندارد.		
توصیف افراد	بهرام			
	شاهزاده‌ها			
	خدمتکاران و ملازمان			
ارتباط اکفراستیک در توصیف افراد		ارتباط اکفراستیک میان متن تصویری و متن مکتوب، تنها در نقش‌مایه بهرام و شاهزاده‌ها وجود دارد. باتوجه‌به اینکه ملازمان و خدمتکاران در متن مکتوب توصیف نشده‌اند در نتیجه ارتباط اکفراستیک در نقش‌مایه این اشخاص وجود ندارد.		
توصیف زمان		در بخش مرتبط با زمان ارتباطی اکفراستیک میان متن و تصویر وجود ندارد.		
توصیف رویدادها		در متن مکتوب، تنها عیش‌ونوش بهرام در گنبد توصیف شده است. ارتباطی اکفراستیک میان متن وتصویر وجود ندارد.		

روزی از روزهای دی‌ماهی
چون شب تیر مه به کوتاهی
از دگر روز هفته آن به بود
ناف هفته مگر سه‌شنبه بود
روز بهرام و رنگ بهرامی
شاه با هر دو کرده هم‌نامی
سرخ در سرخ زیوری برساخت
صبح گه سوی سرخ گنبد تاخت (همانجا)

نظامی توضیح بیشتری درباره اوقات روز در این داستان به ما نمی‌دهد. مخاطب با مشاهده قالیچه، با آن بخش از داستان که توصیف‌کننده اوقات روز است مواجه نمی‌شود و اطلاعی از زمان ساخت گنبدها به دست نمی‌آورد. از طرفی در قالیچه هر سه گنبد بر زمینه یکسان و یکرنگ بافته شده‌اند و این‌طور به نظر می‌رسد که هر سه اتفاق در هنگام روز در حال رخ‌دادن است. متن قالی درباره اینکه هر داستان در چه روزی از ماه و یا هفته در حال رخ‌دادن است اطلاعاتی به مخاطب نمی‌دهد و او باید تنها با اتکا بر دانش قبلی خود و با آگاهی از داستان و یا با رجوع به متن مکتوب به این اطلاعات دست پیدا کند. مخاطب قالیچه با لحظه‌ای که بهرام به گنبد وارد شده و در حال گفت‌وگو با شاهزاده خانم‌ها است روبه‌رو است و از زمان ساخت گنبدها و یا اینکه ضیافت‌های بهرام و شاهزاده‌ها در چه وقتی از سال در حال برپایی است اطلاعی ندارد. باوجوداینکه محدودیت‌هایی برای نشان‌دادن زمان برای طراح و بافنده قالیچه وجود داشته، اما درعین‌حال نمایش اوقات روز، ماه یا سال از طریق بافت حروف و دیگر تمهیدات، امکان‌پذیر بوده؛ اما طراح از آن امتناع کرده است. (نمونه بافت حروف در ذیل هر گنبد و در بافت ابیات شعر در هر سه گنبد دیده می‌شود).

براین‌اساس در قیاس میان متن مکتوب یعنی *هفت‌پیکر* نظامی و تصویر یعنی قالیچه تصویری در تحلیل شرح زمان‌ها می‌توان این‌گونه نتیجه گرفت که رابطه اکفراستیک میان ابیات نظامی و قالیچه در حوزه زمان وجود نداشته و بافنده قالی در این زمینه مستقل از متن مکتوب عمل کرده و به‌دلخواه خود بخش‌هایی را از متن تصویری حذف کرده یا به شیوه دیگری به بیان آن‌ها پرداخته است. همچنین ابیات نظامی به جزئیات بیشتری در شرح اوقات روز روایت *هفت‌گنبد* پرداخته و در قالیچه *هفت‌گنبد*، این بخش نادیده گرفته شده است و یا اساساً بافنده ابزار مناسبی برای بیان و شرح اوقات روز در اختیار نداشت. ازآنجاکه اوقات روز و گردش ماه و سال امری حقیقی است، توصیفات مرتبط با زمان را می‌توان در حوزه اکفراسیس حقیقی قرارداد.

۴. توصیف رویدادها

رویدادهایی که در روایت *هفت‌پیکر* و در درون هر گنبد روی می‌دهد تقریباً روند مشابهی را طی می‌کنند: بهرام لباسی هم‌رنگ گنبد بر تن کرده و در روزهای معین به نزد شاهزاده هر اقلیم می‌رود. در آنجا پس از عیش‌ونوش از شاهزاده درخواست می‌کند تا برایش داستانی تعریف کند. پس از آن شاهزاده هر اقلیم داستانی متفاوت را برای بهرام روایت می‌کند. شیوه رخ‌دادن رویدادها در قالیچه نیز تقریباً مشابه هم هستند. بدین ترتیب که در گنبد سرخ، بهرام بر روی صندلی نشسته و درحالی‌که یک‌پایش را بر روی پای دختر ملک سقلاب گذاشته، میوه‌ای را به شاهزاده خانم تعارف می‌کند. شاهزاده نیز در حال نوازش بهرام است و دو خدمتکار بر بالای سفره مهمانی گوش‌به‌فرمان ایستاده‌اند. رویداد بعدی در گنبد پیروزه‌گون در حال رخ‌دادن است. شاهزاده مغرب در آغوش بهرام نشسته و دست راست خود را بر گردن بهرام انداخته است. بهرام نیز دستش را به‌سوی جامی که خدمتکار به او تقدیم می‌کند دراز کرده است. رخداد گنبد سپید نیز گفت‌وگوی میان دخت کسری و بهرام را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد بهرام در حال تقدیم گلی به شاهزاده است و هم‌زمان خدمتکار با صراحی شراب منتظر فرمان بهرام ایستاده است. به نظر می‌رسد رویداد هر سه گنبد لحظه عیش‌ونوش بهرام در گنبدها را نشان می‌دهد و نه لحظه‌ای که شاهزادگان در حال تعریف روایت هستند. به این دلیل که نظامی به توصیف کلی عیش‌ونوش بهرام در گنبدها پرداخته؛ اما جزئیاتی از لحظه‌ای که بهرام به داستان گوش سپرده است به خواننده ارائه نمی‌دهد. صحنه‌هایی که در متن تصویری و در هر سه گنبد در حال روی‌دادن است در متن مکتوب توصیف نشده‌اند. نظامی صحنه گوش سپردن بهرام به داستان‌ها، عیش‌ونوش و شیوه برخورد بهرام با شاهزاده‌ها را توصیف نکرده و بیشتر توصیف‌ها و جزئیات متن *هفت‌پیکر*، مربوط به صحنه‌های قصه‌هایی هستند که شاهزاده خانم‌ها روایتگر آن‌ها هستند و نه صحنه‌های گوش سپردن بهرام به داستان.

در قیاس میان نحوه توصیف رویدادها در *هفت‌پیکر* نظامی و قالیچه تصویری بهرام گور می‌توان گفت که هم در متن مکتوب و هم در متن تصویری، توصیفات صحنه‌های مربوط به‌وقوع‌پیوستن رویدادها تنها به آن بخشی تعلق دارد که هنوز شاهزاده هر اقلیم روایت خود را آغاز نکرده است. نشانی از داستان‌هایی که هر شاهزاده تعریف می‌کند در قالیچه دیده نمی‌شود. در *هفت‌پیکر* نیز حالات بهرام در هنگام شنیدن داستان توصیف نشده است. می‌توان گفت که توصیفات رویداد در دو متن با همدیگر دارای تفاوت‌هایی است. اساساً بخش‌هایی که در قالیچه تصویری بافته شده‌اند در متن تصویری نیامده و یا توصیفاتی آن‌چنان محدود است که نمی‌توانسته دست‌مایه کار طراح قالیچه برای نقش‌پردازی در قالیچه قرار بگیرد. به همین دلیل طراح، دست به انتخاب زده و خود با اتکا بر خلاقیت خود صحنه‌هایی از معاشرت بهرام و شاهزاده‌ها را در قالیچه به تصویر کشیده است. از سویی روایت *بهرام گور و هفت‌گنبد* حکایتی خیالی است؛ بنابراین هر دو اثر مطالعه شده در این مقاله در حوزه توصیف رویداد به حوزه اکفراسیس ذهنی تعلق دارند.

نتیجه

هدف مقاله حاضر، درک تشابه و وفاداری میان عناصر متن مکتوب حکایت «بهرام گور و هفت‌گنبد» در *هفت‌پیکر* نظامی و روایت تصویری آن یعنی «قالیچه بهرام گور و هفت‌گنبد» بود. برای رسیدن به چنین هدفی این مقاله از چارچوب نظری دومرحله‌ای استفاده کرد. بدین صورت که با استفاده از روشی توصیفی‌تحلیلی و در چهار ساحتی که مرتبط با چارچوب نظری پژوهش یعنی اکفراسیس طرح‌ریزی شده‌اند ابتدا به توصیف و سپس تحلیل و درنهایت بررسی وجود رابطه اکفراستیک میان مولفه‌های موجود در هر دو اثر پرداخته شد. این چهار مؤلفه توصیفی

عبارت بودند از: ۱. توصیف افراد، ۲. توصیف مکان، ۳. توصیف زمان ۴. و توصیف رویدادها.

پس از گذار از مرحله نخست و پس از سنجش میزان وفاداری متن تصویری به متن مکتوب، در مرحله دوم با بهره‌گیری از دو زیرگونه بینامتنیت یعنی تلمیح و نقل‌قول تلاش شد تا تعلق قالیچه تصویری «بهرام گور و هفت‌گنبد» به ساحت «متن خلاقانه و تلمیحی» یا «متن تکراری و نقل‌قولی» مشخص شود.

در بخش توصیف افراد، تعداد شخصیت‌هایی که در قالیچه توصیف شده‌اند متفاوت با افراد حاضر در هفت‌پیکر نظامی هستند. تنها شخصیت‌های مشترک میان هر دو متن مکتوب و تصویری، بهرام و شاهزاده‌ها هستند که در هر سه گنبد تکرار شده‌اند. در این حالت می‌توان گفت که اکفراسیس تنها در میان شخصیت‌های مشترک هر دو اثر رخ‌داده است و برخی از افراد آگاهانه از روایت آمده در متن تصویری حذف یا به آن اضافه شده‌اند.

در بخش توصیف مکان‌ها، نظامی توصیف دقیقی از شکل فضای ملاقات میان شاهزاده‌ها و بهرام ارائه نمی‌کند و تنها به ذکر این نکته که ملاقات‌های بهرام و شاهزاده در گنبد اتفاق می‌افتد اکتفا کرده است. سازه کوشک شکلی که در قالیچه دیده می‌شود به کوشک‌های تصویر شده در نگارگری‌ها و سازه‌های کوشک دوره قاجار (دوره بافت قالیچه) شباهت دارد. تنها ویژگی مشترک میان گنبدهای روایت‌شده نظامی و آنچه که در قالیچه بافته شده، رنگ مختص هر گنبد است که کاملاً مطابق با متن مکتوب انتخاب شده است. در بخش توصیف مکان‌ها می‌توان گفت که رابطه اکفراسیس میان متن هفت‌پیکر و قالیچه تصویری تنها در ویژگی گنبدی‌شکل کاخ‌ها و رنگ مختص به هر گنبد وجود دارد.

در بخش توصیف زمان تمامی اوقات روز و ماه و سال که نظامی به توصیف آن پرداخته در قالیچه تصویری دیده نمی‌شود. در این حوزه می‌توان نداشتن ابزار و روش مناسب و وجود محدودیت‌هایی در توصیف زمان در متن قالیچه را علت وقوع این امر دانست. در بخش مرتبط با زمان ارتباطی اکفراستیک میان متن و تصویر وجود ندارد.

درنهایت در بخش توصیف رویدادها روایت میان متن مکتوب و قالیچه به توصیف صحنه‌های گوش‌سپردن بهرام به داستان شاهزاده‌ها محدود می‌شود. به این دلیل که نظامی در توصیف‌های خود در هفت‌پیکر بیشتر بر روایت جزئیات داستان‌های شاهزاده‌ها تمرکز داشته و از صحنه‌های معاشرت بهرام و پیشامدهایی که در حین روایت قصه و شنیده‌شدن آن‌ها توسط بهرام در حال رخ‌دادن است اطلاعاتی به دست نمی‌دهد. در این حالت نیز ارتباط اکفراستیک میان متن مکتوب و متن تصویری وجود ندارد. در این مؤلفه نیز ارتباط اکفراستیک وجود ندارد و متن تصویری جزئیات متفاوتی با متن مکتوب را روایت می‌کند.

در پاسخ به این پرسش که قالیچه تصویری «بهرام گور و هفت‌گنبد» به‌عنوان متنی تصویری، متنی خلاق و تلمیحی است یا متنی تکراری و نقل‌قولی می‌توان این‌گونه بیان کرد که باوجوداینکه عناصر و نقش‌مایه‌های متن تصویری که ذیل چهار مؤلفه بررسی شدند در برخی جزئیات با متن مکتوب وجوه مشترکی دارند و اکفراسیس رخ‌داده است؛ اما به‌طورکلی در متن قالیچه تصویری، عناصری در قالب هر چهار مؤلفه اضافه یا از متن کم شده‌اند. به بیانی دیگر باوجوداینکه متن مهمان به متن میزبان وارد شده و اکفراسیس رخ‌داده است؛ اما در متن میزبان (قالیچه تصویری) برخی از عناصر متن مهمان (هفت‌پیکر) به شکل انتخابی از متن حذف شده و یا به متن وارد شده‌اند. این اتفاق بیشتر در دو مؤلفه افراد و مکان رخ‌داده است. در این حالت می‌توان گفت که متن تصویری باوجوداینکه در برخی جزئیات و مؤلفه‌ها متنی اکفراستیک است و به متن وفادار بوده؛ اما در همان جزئیات وفادار به متن نقل‌قول کامل نکرده و در پی تکرار متن مکتوب نبوده؛ بلکه به شکلی خلاقانه متن مکتوب را گرفته و بازآفرینی و به شیوه خود بازتولید کرده است. به همین دلیل متن تصویری در این پژوهش متنی تلمیحی و خلاقانه است. یکی از دلایل مهمی که می‌توان با اتکا بر آن بر تلمیحی بودن متن تأکید کرد، انتخاب سه گنبد سرخ، سپید و پیروزه‌گون از میان هفت‌گنبد و بافت آن در قالیچه است. دلایل انتخاب این سه گنبد بر نگارنده مشخص نیست اما می‌توان گفت درعین‌حال اینکه طراح قالیچه بر متن مکتوب و کلیت روایت اصلی داستان وفادار بوده؛ اما به شکلی آگاهانه دست به انتخاب زده و از میان هفت گنبد تنها سه گنبد را در متن قالیچه آورده درحالی‌که می‌توانست تمامی هفت گنبد را بر متن قالیچه پیاده کند.

در پایان در توضیح اینکه عناصر قالیچه تصویری به کدام ساحت اکفراسیس ذهنی یا حقیقی تعلق دارند می‌توان این‌گونه پاسخ داد که در میان افراد توصیف شده در قالیچه تنها نمایش شخصیت بهرام و بافت این نقش‌مایه به ساحت اکفراسیس حقیقی تعلق داشته است. در سایر حوزه‌ها نیز ازآنجاکه متن قالیچه صحنه‌ای از روز را تداعی می‌کند و روز نیز امری حقیقی است؛ بنابراین در این بخش اکفراسیس حقیقی رخ‌داده است و سایر بخش‌ها نیز به این دلیل که عناصر و مؤلفه‌هایی که توصیف شده‌اند وجود خارجی ندارند؛ بنابراین به ساحت اکفراسیس ذهنی تعلق دارند.

پی‌نوشت‌ها

1. Ekphrasis.

۲. Leo Spitzer (۱۹۶۰-۱۸۸۷)، فیلولوژیست و منتقد ادبی اتریشی بود. او در کارهایش بر سبک‌شناسی تأکید داشت. مقاله «قصیده‌ای بر یک کوزه یونانی» (۱۹۵۵) به قلم وی آغازگر دوباره جریان کهن اکفراسیس بود. در این مقاله، اسپیتزر به تحلیل شعری از جان کیتس پرداخته که جزئیات کوزه‌ای یونانی در آن شرح داده شده است. اسپیتزر در مقاله خود بیان می‌کند که شعر از فرم کلی کوزه و مدور بودن آن پیروی کرده است (Krieger, 2019,227).

۳. *Ode on a Gracian Urn* قصیده‌ای بر کوزه‌ای یونانی در حقیقت متعلق به ژانر اکفراسیس است که در ادبیات غرب با هومر و تئوکریتوس آغاز شد و تا مکتب پارناسی‌ها و راینر ریلکه ادامه یافت (Ibid., Xiii).

۴. John Keats (۱۸۲۱-۱۷۹۵) شاعر رمانتیسم انگلیسی بود که به مجموعه قصیده‌هایش شهرت دارد.

5. Notional.

6. Actual.

۷. Aelius Theon او یکی از نویسندگان تمرینات بلاغی (Progymnasmata) در یونان بود. سه نویسنده دیگر که از آنان هم همچون تئون کتابچه‌ای از تمرینات بلاغی به‌جای‌مانده است، عبارت‌اند از: هرموگنس، آفتونیوس و نیکولائوس.

8. Prosopa.

9. Topoi.

10. Chronoi.

11. Pragmata.

12. Hermogenes.

13. Aphthonios.

14. Nikolaos.

۱۵. اشاره نویسنده در این بخش به *Enargos* به این منظور است که در یونان

باستان و در سنت خطابه‌گویی یونانی اکفراسیس پیوندی عمیق با انارگیا داشت. انارگیا تمرینی منظم برای استفاده از کلمات برای ایجاد توصیفی واضح و بصری بود که در نهایت منجر می‌شد تا شی در مقابل چشم شنونده یا خواننده قرار بگیرد (Sager, 2006, 4؛ به نقل از Race, 1993).

16. Citation. 17. Reference.
18. Plagiat. 19. Allusion.

۲۰. در ارتباط با متون مشابه با هفت‌پیکر اثر نظامی پژوهشی با عنوان «یک داستان و چهار روایت مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه» (ذوالفقاری، ۱۳۸۵) انجام گرفته است که ۲۳ عنوان در فهرست‌های خطی و چاپی را یافته که نظیر هفت‌پیکر هستند که تعدادی از این عناوین در این بخش ذکر شدند.

فهرست منابع

ابراهیمی، مرضیه (۱۳۹۴)، بررسی رابطه‌ی تصویر و کلمه در نگاره‌های مکتب هرات تیموری و رمان *نام من سرخ*، *پایان‌نامه کارشناسی ارشد*، دانشکده هنر و معماری، دانشگاه مازندران. https://ganj.irandoc.ac.ir/#/articles/7aca-3f76a81710c9d48ff0172892b838/fulltext

افضلی، پویا (۱۳۹۳). *اکفراسیس*، تهران: چشمه.

پروانه‌پور، مجید؛ بینای مطلق، سعید (۱۳۹۷)، تمایز معنای فلسفی بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیس در مطالعات کلمه-تصویر، نشریه *شناخت*، ۱۱(۷۹)، ۱۶-۳۷. https://kj.sbu.ac.ir/article_98017_03792f1c616508af9cfc053f4ca495f3.pdf

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۸۷)، *سبک‌شناسی معماری ایرانی*، تهران: سروش دانش.

پیرنیا، محمدکریم (۱۳۹۲)، *آشنایی با معماری اسلامی ایران*، تهران: نغمه نواندیش.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵)، یک داستان و چهار روایت مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه، *پژوهش‌های ادبی*، شماره ۱۴، ۳۱-۵۲.

ژوله، تورج (۱۳۹۰)، *پژوهشی در فرش ایران*، چاپ اول. تهران: یساولی.

مرادی، مهدی؛ کلاه‌کج، منصور (۱۴۰۱)، اکفراسیس در نقاشی محمودخان صبا (ملک‌الشعراء)، *رهپویه هنرهای تجسمی*، ۵(۱)، ۵۱-۵۹. https://doi.org/10.22034/ra.2022.535638.1086

ملول، غلامعلی (۱۳۸۴)، *بهارستان: دریچه‌ای به قالی ایران*، ترجمه سیمیندخت دهقانی، تهران: زرین و سیمین.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۹۵)، *بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، تهران: انتشارات سخن.

نظامی، گنجوی (۱۹۳۴)، *هفت‌پیکر گردآوری ریتز و ریپکا*، استانبول: مطبعه دولت.

هاتفی، محمد (۱۴۰۱)، تحلیل بینانشانه‌ای نقاشی اکفراستیک «تقدیر» از مهدی زمانی، نشریه *پژوهش‌های زبان‌شناسی*، ۱۴(۲۶)، ۲۵-۴۸. https://doi.org/10.22108/jrl.2022.134040.1663

Cariboni Killander, C., Lutas, L., & Strukelj, A (2014). A New Look on Ekphrasis : an Eye-tracking Experiment on a Cinematic Example. Ekphrasis. *Images, Cinema, Theatre. Media*, 12(2), 10-31. https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/E12-2.pdf

Krieger, Murray (2019). *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Johns Hopkins University Press. https://doi.org/10.1353/book.68495.

Pop, Doru (2008). *For an Ekphrastic Poetics of Visual Arts and Representation*. Visual Anthropology Research and the Cinema of Reality. https://www.ekphrasisjournal.ro/docs/R1/01E1.pdf

Sager, Mareike Laura (2006). *Writing and filming the painting*: Ekphrasis in Literature and film. The University of Texas at Austin. http://hdl.handle.net/2152/3527

Spitzer, Leo (1962). *The 'Ode on a Grecian Urn' or Content vs. Metagrammar*. Essays on English and American Literature, Ed. Anna Hatcher, Princeton: Princeton UP, 67-97.

https://doi.org/10.2307/1768227

Webb, Ruth (1999). Ekphrasis Ancient and Modern: *The Invention of a Genre. Words & Image*,15.1, 7-18. https://doi.org/10.1080/02666286.1999.10443970

William H. Race (1993). *Ekphrasis, The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, eds. Alex Preminger and T.V.F. Brogan (Princeton, NJ: Princeton UP).

https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/46233

https://gulbenkian.pt/museu/en/works_museu/miniature-from-the-anthology-of-sultan-iskandar/