مقاله پژوهشی

HSA
HERITAGE OF SOUTHWEST ASIA
میراث جنوب‌غربی آسیا
دوره ۳، شماره ۱
https://www.hsaj.ir

طراحی روایی در قالی‌های تصویری دوره قاجار ایران از منظر ژرار ژنت

لاله آهنی[۱] ✉

۱. استادیار، دانشکده فرش، دانشگاه هنر اسلامی تبریز، ایران.

چکیده: قالی‌های تصویری ایران در دوره قاجار به عنوان یکی از فرم‌های هنری هستند که در اکثر موارد طراحی روایی دارند و داستان‌های مختلف از طریق تصاویر بافته‌شده در آنها روایت شده‌اند. این قالی‌ها با استفاده از به تصویر کشیدن صحنه‌ها، نمادگرایی و ترکیب عناصر بصری مختلف، روایت‌های گوناگونی ایجاد کرده‌اند که بر دانش فرهنگی مخاطب تکیه دارند. این روایت‌ها عمدتا ضمن داشتن جنبه تزئینی، بازتابی از تحولات اجتماعی، سیاسی و هنری دوره قاجار هستند. هدف از این پژوهش، مطالعه روایت تصویری و انطباق عناصر روایت از منظر ژرار ژنت بر روی یک نمونه از قالی‌های تصویری دوره قاجار است که داستان پند گرفتن بهرام گور از شبان از داستان‌های خمسه نظامی را به تصویر کشیده است؛ در این پژوهش به شیوه توصیفی ـ تحلیلی یکی از نمونه قالی‌های تصویری با موضوع بهرام گور و شبان با رویکرد روایت‌شناسی ژرار ژنت مورد بررسی قرار گرفته و چگونگی روایت این صحنه و عناصر روایت در این قالی بر اساس نظریات وی بررسی شده و گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای انجام گرفته است. این پژوهش در پی پاسخ‌دهی به این سوال است که عناصر روایت بر اساس نظر ژرار ژنت در قالی تصویری با موضوع بهرام گور و شبان شامل چه مواردی هستند و چگونه از این عناصر جهت روایت داستان بهره گرفته شده است؟ نتایج حاصل از تحلیل روایت تصویری داستان بهرام گور و شبان بر اساس نظریه ژنت نشان می‌دهد که روایت تصویری با وجود ایستایی، از طریق ترکیب صحنه اوج و اشعار حاشیه‌ای، ساختاری چندسطحی و زمانمند آفریده است. کانونی‌شدگی در متن از نوع درونی متغیر و در تصویر عمدتا صفر و ثابت است. اشعار حاشیه‌ای نقشی کلیدی در جبران گسست زمانی و تقویت تداوم روایت دارند. اثر مزبور واجد کارکردی فراتر از بازنمایی ادبی است و در بستر تاریخی اواخر قاجار، خوانشی تمثیلی و انتقادی از قدرت سیاسی ارائه می‌دهد.

کلیدواژگان:
طراحی روایی
قالی‌های تصویری
بهرام گور و شبان
دوره قاجار
ژرار ژنت

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۰۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۵/۰۳/۱۴
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۳/۳۱

© ۲۰۲۶/۱۴۰۵ نویسنده(گان). این مقاله یک اثر دسترسی آزاد است که تحت مجوز CC BY 4.0 منتشر شده است. استناد و انتشار مجدد این اثر با ذکر منبع درست مجاز است.

https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.577631.1047

۱. مقدمه

از گذشته‌های دور نقاشی ایرانی با ادبیات پیوند عمیقی داشته و به عبارتی می‌توان گفت نقاشی مهمترین هنری بود که به تصویرپردازی داستان‌های ادبیات می‌پرداخت. در دوره قاجار یکی از بوم‌های جدیدی که در تصویرگری روایت‌های کلامی مورد توجه قرار گرفت، قالی‌های تصویری بود. دو مولفهٔ زمان و مکان که در روایت‌های کلامی متمایز از هم هستند، در روایت‌های دیداری در یک تصویر ایستا یا ثابت تلفیق می‌شوند. در این پژوهش قالی‌های تصویری به مثابه روایت‌هایی دیداری مطالعه می‌شود.

قالی‌های تصویری اغلب داستان‌های مختلفی را به تصویر کشیده‌اند، طراحی این قالی‌ها عمدتاً از نوع روایی بوده که شامل روایت‌های مختلفی اعم از ادبی، اساطیری، دینی، اجتماعی و غیره است که از طریق تصاویر مختلف از صحنه‌های داستان مورد نظر منتقل شده است. مطالعات انجام گرفته در خصوص قالی‌های تصویری دوره قاجار به موضوع طراحی روایی در این قالی‌ها نپرداخته‌اند و صرفاً انواع داستان‌های تصویرپردازی شده در آنها مطالعه و طبقه‌بندی شده است، بنابراین در این پژوهش با نگاهی نو روایت در قالی‌های تصویری دوره قاجار مورد مطالعه واقع می‌شود. روایت به معنای آن چیزی است که حاوی داستانی باشد و در رسانه‌های مختلفی اعم از کتاب، روزنامه، عکس، نقاشی، فیلم، کارتون، رادیو، تلویزیون و غیره

قابل ارائه است. هر روایتی از دو عنصر اصلی و اساسی داستان و راوی تشکیل شده است که در هر روایتی صدق می‌کند. شخصیت‌ها، فضا و زمان و زاویه دید راوی از دیگر عناصر تشکیل‌دهنده روایت هستند.

در این پژوهش عناصر تشکیل‌دهنده روایت از منظر ژنت، در یک روایت تصویری در یک نمونه از قالی‌های تصویری دوره قاجار مطالعه و بررسی می‌شود که در آن داستان بهرام گور و شبان به تصویر کشیده شده است. در این راستا بر اساس نظریات ژرار ژنت ابتدا عناصر روایت مورد مطالعه قرار می‌گیرد و در ادامه به شرح و تطبیق این عناصر در قالی تصویری مذکور پرداخته می‌شود. در این راستا این پژوهش در پی پاسخ به این سوال است که عناصر روایت بر اساس نظر ژرار ژنت در قالی تصویری مذکور که روایتی تصویری تلقی می‌شود، شامل چه مواردی هستند و فعل روایت در آن به چه شکلی رخ داده است؟ موضوع روایت در منابع مکتوب به دلیل اینکه در قالب متن و نوشتار است و با طی زمان به روایت می‌پردازند تا حدی متفاوت از یک تصویر ایستاست که صرفاً یک صحنه از داستان در آن به تصویر کشیده شده است؛ یکی از چالش‌ها و در واقع مطالعات مهم این پژوهش در این خصوص خواهد بود تا بتواند ارتباط منطقی و درستی در بین عناصر روایت در تصویر برقرار کند.

۲. روش‌شناسی

در این پژوهش سعی برای این است که عناصر روایت در نظریه ژرار ژنت در یک تصویر ایستا یعنی یک قالی تصویری که داستان بهرام گور و شبان را به تصویر کشیده است (**شکل ۱**)، مورد مطالعه و بررسی و انطباق واقع شود. در این راستا محدودیت‌های یک تصویر ایستا در موضوع روایت بررسی شده است و قابلیت‌های تصویر در کاربست عناصر روایت مورد مطالعه قرار گرفته است. جامعه آماری شامل قالی‌های تصویری دارای روایت است، که از بین آنها یک نمونه با عنوان داستان بهرام گور و شبان بر اساس هدف پژوهش به صورت هدفمند برای مطالعه و بررسی انتخاب شده است. با مطالعه و استخراج عناصر روایت در نظریه ژرار ژنت سعی بر این بوده که این عناصر در نمونه مورد مطالعه، تطبیق و تحلیل شوند. گردآوری اطلاعات به شیوه کتابخانه‌ای است و این پژوهش با استناد به نظریه ژرار ژنت و به شیوه توصیفی ـ تحلیلی و تطبیق روایت و عناصر روایت از منظر ژنت انجام گرفته است.

۳. پیشینه پژوهش

پیرامون روایت‌شناسی از منظر ژرار ژنت، پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است. در این بخش، به ترتیب زمانی (از قدیم به جدید) مرور نظام‌یافته‌ای بر مهم‌ترین آنها ارائه می‌شود. یعقوبی (۱۳۹۱) در مقاله «روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت» به تبیین مفهوم روایت داستانی از دیدگاه ژنت پرداخته است. یافته‌های این پژوهش حاکی از آن است که داستان و گفتمان تفاوت‌های بنیادین دارند و روایت متضمن تقسیمات مفهومی و عناصری است که آن را از داستان جدا می‌کند.

پاشایی (۱۳۹۴) در مقاله «بررسی روایت در رمان "چشم‌هایش" از دیدگاه ژرار ژنت»، روایت این رمان را بر اساس نظریه ژنت تحلیل کرده است. نتایج نشان می‌دهد این رمان از حیث حجم، زمان و تداوم به دو بخش قابل تقسیم است: در بخشی از آن روایت از سرعت و شتاب مثبت بالایی برخوردار است و در بخش دیگر که کوتاه‌تر است، زمان بیشتری به رخدادهای داستانی اختصاص یافته و میان زمان روایت با زمان وقوع حوادث فاصله وجود دارد.

خواجه احمدی و همکاران (۱۴۰۳) در مقاله «روایت تصویری "به بند کشیدن ضحاک" در شاهنامه بایسنقری بر مبنای نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت»، به انطباق عوامل تحلیل‌کننده روایت در نظریه ژنت با نگاره یادشده پرداخته‌اند. یافته‌های ایشان نشان می‌دهد که به دلیل تفاوت‌های ساختاری میان متن کلامی و متن تصویری، نگارگر نمی‌توانسته همچون شاعر از پیوستگی تصویر برای نمایش رخدادها بهره گیرد؛ او با شکستن توالی زمانی وقایع و پیوند دو یا چند رخداد، یک تصویر واحد را پدید آورده است. همچنین نگارگر با مداخله در زمان و وجه، نقش مخاطب را پررنگ ساخته و در لحن، نقش راوی دانای کل غلبه داشته است.

نوروزی و همکاران (۱۴۰۴) در مقاله «روایت‌شناسی داستان زال و رودابه بر اساس نظریه ژرار ژنت با رویکرد "تغییر ناگهانی زاویه دید"» به تحلیل این داستان پرداخته‌اند. نتایج حاصل نشان می‌دهد که سطوح نظریه روایت‌شناسی ژنت در بیشتر بخش‌های داستان جریان دارد، اما در مواردی اندک روایت از سوی کنشگرانی پیش می‌رود که نقش اصلی و روساختی ندارند، تا جایی که کانونی‌سازی و تصمیم‌گیری نهایی بر اساس دیدگاه آن‌ها صورت می‌گیرد.

در اغلب پیشینه‌های بررسی‌شده، ساختار روایت ژنت در متون ادبی و داستان‌ها مطالعه و تطبیق داده شده است. تنها در یکی از این پژوهش‌ها (خواجه احمدی و همکاران، ۱۴۰۳) کوشش شده است عناصر روایت در یک نگاره (تصویر ایستا) بازشناسی شود. آنچه پژوهش حاضر را از پیشینه‌های پیشین متمایز می‌کند، نخست آنکه تاکنون در زمینه قالی‌های تصویری مطالعه‌ای بر مبنای روایت‌شناسی صورت نگرفته است؛ و هرآنچه در این حوزه

مطالعه شده به حوزه‌های دیگر (مانند گونه‌شناسی یا مطالعات تاریخی–اجتماعی) مربوط می‌شود. از این رو، پژوهش حاضر با نگاهی نو به قالی‌های تصویری می‌کوشد دریچه‌ای تازه به روی مطالعات این عرصه بگشاید و زمینه‌ساز پژوهش‌های جدید در حوزه قالی‌های تصویری گردد.

۴. مبانی نظری

۴.۱. روایت از منظر ژرار ژنت

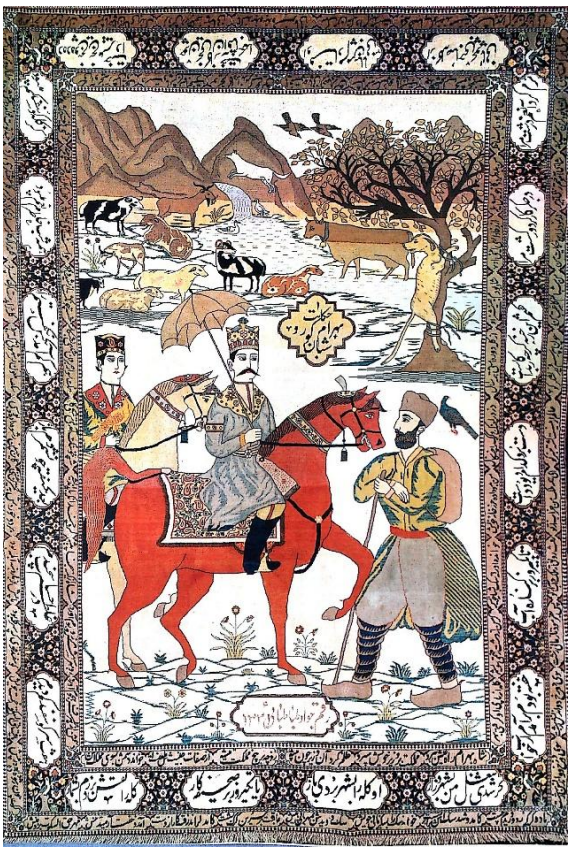
ژرار ژنت ساختارگرا و یکی از نظریه‌پردازان مهم فرانسوی است که در مورد روایت‌شناسی تحقیقات متعددی انجام داده است و از اثرگذارترین پژوهشگران در عرصه نظریه روایت تلقی می‌شود تا جایی که از نظر برخی به عنوان پدر علم روایت نیز نامیده شده است (بهمنی، ۱۳۹۰: ۶۷). روایت در دیدگاه ژرار ژنت در قالب سه موضوع اصلی قابل طرح است، این سه گروه عبارت است زمان، حالت یا وجه و آوا یا لحن. منظور از زمان، ارتباط بین زمان داستان و زمان روایت است. حالت یا وجه به اشکال و درجات ارائه روایت مربوط است و در نهایت آوا یا لحن به روشی اطلاق می‌شود که منجر به فعل روایت کردن می‌شود. در این بین موضوع زمان شامل سه زیر گروه نظم و ترتیب، تداوم روایت و تکرار یا بسامد است. از نظر ژنت، روایت تعاملی بین داستان و نحوه بیان داستان است. بنابراین اصطلاح روایت را می‌توان در سه دسته داستان، روایت و فعل روایت کردن طبقه‌بندی کرد (قهرمانی و همکاران، ۱۳۹۶: ۵۷).

متن مجموعه‌ای از علایم مختلف کلامی، زبانی، تصویری، تجسمی، شنیداری، حرکات فیزیکی، حرکات و اشارات بدنی یا هر چیز دیگری است که مخاطب با آن ارتباط برقرار می‌کند. متن را می‌توان به رمان، داستان کوتاه، شعر، نمایشنامه، سینما و نقاشی اطلاق کرد. به عبارتی دیگر متن عبارت است از هر چیزی که تشکیل شده از علایم و عناصری باشد که بتوان آن را مطالعه و بررسی کرد. اما روایت متفاوت از متن است و چون هر متنی داستانی را بیان نمی‌کند پس لزوماً هر متنی دارای روایت نیست. در یک روایت روند و ترتیب اتفاقات و رویدادها به روشی متفاوت از رویدادهای واقعی رخ می‌دهد و این ترتیب رویدادها و نحوه بیان داستان، روایت کردن است و دقیقاً به همین دلیل است که از یک داستان، روایت‌های مختلفی می‌توان ایجاد کرد. روایت، سطوح مختلفی دارد و از موارد مهم روایت، زاویه دیدی است که روایت بر اساس آن مطرح می‌شود (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۸). شخصیت یکی از عناصر ساختاری روایت است به معنی افرادی است که در داستان و روایت حضور دارند و بر اساس مجموعه‌ای از ویژگی‌های شخصیتی مطرح می‌شود. بروز این ویژگی‌ها احتمال دارد به آن شکل که هست رخ دهد یا اینکه به شکل متفاوتی ظاهر شود. در واقع هر عنصری در متن به عنوان شاخصی از شخصیت می‌تواند بیان شود و یا در حالت دیگری ممکن است بر اساس اهداف متفاوتی، کاملاً مغایر با ویژگی‌های شخصیتی بیان شود.

یکی از تفاوت‌های داستان و روایت، زمان است. یعنی موضوع زمان در داستان و روایت می‌تواند متفاوت از هم باشد، به عبارتی روند زمانی اتفاقات در داستان و در روایت تفاوت دارد و رویدادهای مختلف از لحاظ زمانی به شیوه‌های متفاوتی از داستان در روایت مطرح می‌شود (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۱). همان‌طور که ذکر شد، زمان روایت مربوط به زمان اتفاق در داستان و روایت است. ژنت چهار نوع متفاوت موقعیت زمانی در روایت مطرح می‌کند: روایت کردن بعدی، روایت کردن قبلی، روایت کردن همزمان دو یا چند اتفاق، و روایت کردن تداخلی دو یا چند اتفاق. در بین این چهار حالت روایت کردن تداخلی ساختاری پیچیده دارد، در این حالت ممکن است در حین روایت، مثال دیگری هم در رابطه با روایت حاضر مطرح شود و به عبارتی دو یا چند روایت مرتبط به هم ادغام شود. سطوح روایت نیز از دیگر موضوعاتی است که روایت را از داستان جدا می‌کند و با ترتیب اتفاقات در یک روایت مرتبط است. روایت می‌تواند توسط شخصیتی انجام گیرد که اعمال او به عنوان موضوع روایت بیان می‌شود و یا بخشی از روایت مربوط به یک داستانی دیگر توسط یک راوی دیگر باشد. در این حالت که روایتی در درون روایت دیگر اتفاق می‌افتد، سطوح مختلف روایت پدید می‌آید که ممکن است روایتی وابسته به یک روایت دیگر باشد یعنی یک روایت اصلی باشد و چند روایت وابسته یا فرعی در کنار این روایت اصلی رخ دهد (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۸).

در موضوع روایت، ژنت دو نوع از روایت را تحت عناوین روایت از خارج متن و روایت از داخل متن مطرح می‌کند. در روایت از خارج متن، راوی در روایت حضور ندارد. در روایت از داخل متن روایت از طریق یک شخصیت یا بیشتر انجام می‌گیرد و شخصیت‌ها در روایت حضور دارند (میرصادقی، ۱۳۷۲: ۳۲۸). در این راستا ژنت راوی‌ها را در چهار گروه طبقه‌بندی می‌کند: در حالت اول راوی‌ها در درون متن حضور ندارند، در حالت دوم راوی‌ها در درون متن حضور دارند، در حالت سوم راوی‌ها یکی از شخصیت‌های درون داستان هستند و در حالت چهارم راوی‌ها یکی از شخصیت‌های درون داستان نیستند؛ و چهار وضعیت برای راوی مطرح کرده است: در حالت اول راوی در متن حضور ندارد و از شخصیت‌های داستان نیست. در حالت دوم راوی در درون متن حضور ندارد ولی یکی از شخصیت‌های داستان است. در حالت سوم راوی در درون متن حضور دارد ولی یکی از شخصیت‌های داستان نیست. و در نهایت در حالت چهارم راوی هم در درون متن حضور دارد و هم یکی از شخصیت‌های داستان است (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۳۰۸). روایت به معنای چگونگی و نحوه بیان داستان است که در کنار فعل روایت کردن، راوی نیز اهمیت بسزایی دارد. راوی می‌تواند یک نفر یا بیشتر باشد یعنی

روایت توسط یک نفر یا بیشتر از یک نفر انجام می‌پذیرد، در این بین لحن راوی نیز حائز اهمیت است. بر این اساس ژنت در روایت، به راوی و لحن وی و موضوع روایت تأکید می‌کند. در این راستا روایت را در سه سطح زمان روایت، سطوح روایت و شخص مطرح می‌کند (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۷).



شکل ۱: قالی تصویری بهرام گور و شبان، محل بافت و تاریخ: کاشان، ۱۳۳۱ هـ‌ق محل نگهداری: مجموعه خصوصی (Sakhai, 2008: 123)

۴.۲. حکایت بهرام گور و شبان

خمسه نظامی گنجوی از کتب محبوبی است که در دوره شاه تهماسب بسیار مورد توجه قرار گرفت و چندین بار خوشنویسی و کتاب‌آرایی شد، معروف‌ترین نمونه آن خمسه شاهی نام دارد که در سال ۹۴۹ هـ‌ق تهیه شده است (آژند، ۱۳۸۴: ۱۳۹). در این دوره علاوه بر نگاره‌های عاشقانه داستان‌های سیاسی برای تصویرسازی و نگارگری مورد توجه قرار گرفته‌اند. یکی از این داستان‌ها، داستان بهرام گور و شبان است که به داستان بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته نیز معروف است. این داستان از هفت پیکر است و به دلیل محتوای آن چندین بار نگارگری شده است. محتوای این داستان از نوع عاشقانه یا سرگرم‌کننده نبوده و تحت تأثیر افکار سیاسی آن دوران، کاملاً محتوای سیاسی دارد. این داستان از بهرام گور از یکی از متون سیاسی آن دوران یعنی سیاست‌نامه خواجه نظام الملک طوسی توسط نظامی برگرفته شده است. این داستان به موضوع مهم وزارت و ویژگی‌هایی که یک وزیر باید داشته باشد می‌پردازد. در این داستان پادشاه از یک شبان پند و اندرز می‌گیرد. یکی از دلایل مهم به تصویر کشیدن این داستان مربوط به دوره شاه تهماسب است که در سن کم به پادشاهی رسیده بود و به همین دلیل وزارت در بین امیران قزلباش دست به دست می‌شد و در نتیجه کشور در یک آشفتگی سیاسی به سر می‌برد (کشاورز افشار و همکاران، ۱۳۸۹: ۳۷).

این روایت که در منابع کلاسیک فارسی، از جمله در شاهنامه فردوسی و هفت پیکر نظامی، با تفاوت‌هایی آمده است، نمادی تمثیلی از رابطهٔ حاکم، کارگزاران و رعیت در اندیشهٔ سیاسی ایرانشهری است. بر اساس این حکایت، بهرام گور در پی اشتغال به لذات و غفلت از امر حکمرانی، ادارهٔ مملکت را به وزیری به نام «راست‌روشن» می‌سپارد. وزیر با سوءاستفاده از این غیبت نمادین شاه، هم به استثمار رعیت می‌پردازد و هم با دعوت از خاقان چین برای تهاجم، مرتکب خیانتی عظیم می‌شود. آگاهی بهرام از حملهٔ قریب‌الوقوع، او را در موضعی ضعف نظامی و اقتصادی قرار می‌دهد. در این وضعیت بحرانی، شاه برای تفکر به صحرا پناه می‌برد. در آنجا، مواجههٔ نمادین او با «شبان» که سگ خود را به دار آویخته، نقطهٔ عطف داستان است. شبان توضیح می‌دهد که سگ، که مأموریت حفاظت از گله را داشته، با گرگی هم‌پیمان شده و هر روز یکی از گوسفندان را به او تسلیم می‌کرده است. بهرام این صحنه را به مثابهٔ الگوی کاملی از وضعیت پادشاهی خود تعبیر می‌کند: او خود در جایگاه شبان (حاکم و نگهبان کل)، وزیر خائن را در نقش سگ

(کارگزار فاسد)، رعیت را در قالب گوسفندان (آحاد ملت تحت حمایت)، و دشمن خارجی (خاقان) را در کسوت گرگ می‌بیند. این شهود ناگهانی، موجب افشای خیانت وزیر و درک ریشهٔ بحران می‌شود (ریاضی، ۱۳۸۵: ۱۶۰ـ۱۶۳). بازگشت بهرام به کاخ، نشانه بازپس‌گیری مسئولیت حکمرانی و گذار از مرحلهٔ غفلت به مرحله عدالت است. فرجام روایت، که شامل رسیدگی به شکایات رعایا و اعدام وزیر خائن می‌شود، بازسازی نظم عدالت‌محور را تکمیل می‌کند. این داستان در کلیت خود، بر مفاهیم بنیادینی همچون «مسئولیت ناپذیری حاکم»، «خیانت کارگزار»، «آسیب‌پذیری رعیت» و «عدالت ترمیمی» تأکید دارد و حل بحران را در بازگشت شاه به نقش اصلی خود و حذف فاسد از بدنهٔ حکومت می‌داند.

شرح تصویر: صحنه‌ای که در این قالی تصویری (شکل ۱) بازنمایی شده است، از نظر ترکیب‌بندی و محتوای نمادین، در تقابل آگاهانه با روایت‌های متعارف شاهانه قرار می‌گیرد. در این کادر، چوپان پیر، بهرام گور، فضای زندگی چوپانی، گله و به‌ویژه سگ به‌دارآویخته، با نمایشی بی‌پرده و فاقد مولفه‌های زیبایی‌شناختی متداول در صحنه‌های درباری حضور دارند. تصویر سگ با دهان باز و زبان بیرون‌زده، به‌عمد از هرگونه ایده‌آل‌پردازی زیباگرایانه تهی شده و بر عملکرد نمادین آن به‌عنوان «خائن» تأکید می‌ورزد. گزینش این داستان نیز معنادار است: صحنه‌ای که شاه نه در اوج قدرت نظامی (جنگ) یا لذت‌گرایی (بزم) و نه حتی در حال شکار، بلکه در موقعیتِ شاگردی و پندگیری از یک رعیت پیر به عبارتی شبان تصویر شده است. این جابجایی نقش‌ها، جایگاه منحصربه‌فرد این روایت را در میان آثار بازنمایی‌شده از شاهان نشان می‌دهد و بر پیام اخلاقی و انتقادی آن تأکید دارد (کشاورز افشار و همکاران، ۱۳۸۹: ۵۶).

اهمیت این بازنمایی، در توجه به تاریخ بافت آن دوچندان می‌شود. کتیبهٔ موجود بر اثر، تاریخ ۱۳۳۱ هـ‌ق را نشان می‌دهد که مقارن با سلطنت احمدشاه قاجار، آخرین پادشاه این سلسله است. احمدشاه در سن سیزده‌سالگی و پس از خلع پدرش (محمدعلی‌شاه) به سلطنت رسید و تا رسیدن به سن قانونی، نایب‌السلطنه‌ای از خاندان قاجار (عبدالحسین میرزا فرمانفرما، ملقب به «عبدالملک») زمام امور را در دست داشت (ابریشمی، ۱۳۸۷: ۱۷۱). نکتهٔ کلیدی و قابل تفسیر، حضور شخصیت دوم در کنار بهرام گور است. در تطبیق با ویژگی‌های چهره‌پردازی این شخصیت با پرتره‌های دورهٔ قاجار می‌توان آن را بازنمایی احمدشاه دانست. در این صورت، این اثر تبدیل به بیانیه‌ای تصویریِ چندلایه و عمیقاً سیاسی می‌شود (آهنی و همکاران، ۱۳۹۴ب: ۶۸).

۴.۳. متن اشعار

حاشیه پهن

نـــرم کـــرد آن غـم درشـــت مرا — در جگر کار کرد و کشت مرا
گفتم این رخنه گر ز چشم بدست — دست برد کدام دام و دداست
تـــا یـــکی روز بر کنـــــاره آب — خفته بـــودم درآمدم از خواب
ور شدی شـغل من به شهر دراز — گله را او به خانه بـــردی باز
تا یکی روز بر صحیـــفه کـــــار — گله را نقش بر زدم به شمـــار
هفت سر گوسفند کـــم دیـدم — غلطم در حسـاب ترسیـــــدم
بعد یک هفته چون شمردم بـاز — هم کم آمد به کـس نگفتم راز
همه شب خاطرم به غم می بود — کـــز گله گوسفند کـم می بود
ده ده و پنج پنج می پرداخـــت — چون یخی کو به آفتاب گداخت
اوفتادم من بیابانی — از گله صاحبی به چوپانی

حاشیه باریک درونی

شاه بهرام راه عیش برد — مملکت بر وزیر خویش سپرد
ظلم کرد آن وزیر چون *** — رو چه بر پنج مملکت تیشه
از صفات خبیث اش *** — خواند دشمن به سوی مملکت اش
دشمن از هر طرف هجوم آورد — رو به هر شهر و مرز و بوم آورد
شاه از کینه جفا پیشه — کرد چندانکه باید اندیشه
شه چو تنگ آمدی ز ننگی کار — تک سواره برون شدی به شکار
خسته چون گشت از نشیب و فراز — خواست تا سوی خانه آید باز
چون بر آن ره برفت گامی چند — خرگهی یافت برکشیده بلند
سگی آویخته ز شاخ درخت — دست و پایش به ریسمانی سخت

سوی خرگه براند مرکب تیز / دید پیری چو صبح مهر انگیز
شاه تنبیه سگ ز چوپان جست / بعد تعظیم لب گشود و بگفت
این سگی بود پاسبان گله / من بدو کرده کار خویش یله
از وفاداری و امینی او / شاد بودم به همنشینی او
از گله دور داشتی همه سال / دزد را چنگ و گرگ را چنگال
من بدو داده حرز خانه خویش / خوانده او را نه سگ شبانه خویش
گر من از دشت رفتمی سوی شهر / گله از پاس او گرفتی بهر

حاشیه باریک بیرونی

ماده گرگ ز دور دیدم چست / کامد و شد سگش برابر سست
خواند سگ را به سگ زبانی خویش / سگ دویدش به مهربانی پیش
عاقبت بر سرین گرگ نشست / کام دل راند رفت کار از دست
آمد و خفت آرمید تنش / مهر حق السکوت بر دهنش
گرگ چون رشوه داده بود ز پیش / جست حق القدوم خدمت خویش
گوسفند قوی که سر گله بود / پایش از بار دنبه آبله بود
برد و خوردش به کمترین نفسی / کاین چنین رشوه خورده بود بسی
سگ ملعون ز شهوتی که براند / گله‌ای را به دست گرگ سپرد
گله ای را که کارسازی کرد / در سر کار عشقبازی کرد
چند نوبت معاف داشتمش / او خطا کرد و من گذاشتمش
تا هم آخر گرفتمش با گرگ / بستمش بر چنین خطای بزرگ
کردمش در شکنجه زندانی / تا کند بنده بنده فرمانی
سگ من گرگ راه بند منست / بلکه قصاب گوسفند منست
شاه بهرام از آن سخن دانی / عبرتی برگرفت پنهانی
گفت با خود کزین شبانه پیر / شاهی آموختم زهی تدبیر
در نمودار آدمیت من / من شبانم گله رعیت من
چون بپرسم وزیر لشکر کو / عالم ار نیست کشته***
ای همه ملک من خراب از تو / رفت رونق ملک و آب از تو
پس بفرمود تا زبانی زشت / سوی دوزخ دواندش ز بهشت

(آهنی و همکاران، ۱۳۹۴الف: ۱۸۰–۱۹۰) علامت ستاره (*) نشان‌دهنده عدم خوانش برخی کلمات در ابیات بافته شده است.

۵. یافته‌ها

۵.۱. تطبیق روایت تصویری داستان بهرام گور و شبان بر اساس نظریه ژرار ژنت

در این بخش به بررسی چگونگی روایت داستان بهرام گور و شبان در این قالی تصویری پرداخته می‌شود، در این راستا بر اساس عناصر روایت در نظریه ژنت، روایت تصویری این قالی مورد بررسی و تطبیق واقع می‌شود. این عناصر پنجگانه شامل «نظم، تداوم، بسامد» که مربوط به «زمان» است و «وجه و لحن» که به روایت‌کننده و دید او و کانون‌سازی مرتبط است (**جدول ۱**). ژنت برای روایت سه سطح متصور است، این سه سطح شامل سطح اول داستان، سطح دوم نقل یا روایت و سطح آخر روایتگری است.

ژنت «زمان روایی» را یکی از مولفه‌های مهم در روند روایت داستان در نظر می‌گیرد، و از نظر وی روایت با زمان شکل گرفته و ساختار پیدا می‌کند. در واقع روایت و داستان با زمان معنا می‌یابند؛ بر اساس موقعیت زمانی در روایت متنی بهرام گور و شبان، روایت از نوع تداخلی است. یعنی شبان داستان خود را روایت می‌کند، در همان حین داستان بهرام گور و وزیر خائن‌اش به عنوان مثالی عینی برای داستان شبان و سگش روایت می‌شود که موجب ادغام دو روایت در هم شده است. در روایت تصویری این داستان در قالی مورد نظر، در کنار صحنه پندگیری بهرام گور از شبان، به دار آویختن سگ نیز به تصویر کشیده شده است. از لحاظ بررسی موضوع زمان در این صحنه، از نوع روایت کردن بعدی به شمار می‌رود یعنی اتفاقی رخ

داده و سپس به شکل تصویر روایت شده است. اگر ابیات موجود در حاشیه‌ها را نیز بخشی از روایت در نظر بگیریم می‌توان مدعی شد که روایت همزمان چند اتفاق در روایت وجود دارد، همزمان با روایت تصویری، بخش دیگری از روایت به شکل اشعار در حاشیه‌های قالی آمده است.

ژنت «زمان» در روایت را با سه مولفه «نظم و ترتیب، تداوم و بسامد» مورد مطالعه قرار داده است. در موضوع «نظم و ترتیب» در روایت، آنچه مورد اهمیت است توالی یا ترتیب زمانی اتفاقات است. منظور ژنت از آن، آرایش خطی متن است. در هر روایتی امکان دارد رخدادها خارج از این ترتیب خطی، روایت شود؛ یعنی عقب‌تر یا جلوتر از اتفاق افتادن روایت شود. این تفاوت در ترتیب زمانی در داستان و روایت را در اصطلاح انحرافات ترتیب زمانی گفته می‌شود. ژنت بالاترین حالت این ناهماهنگی را «زمان پریشی» نامیده است. اگر در روایت حرکت زمان به گذشته باشد و روایت رخداد بعد از وقوع آن‌ها باشد، به آن «گذشته نگر یا پسازمانی» گفته می‌شود و و اگر حرکت زمان به آینده باشد و اتفاقات آینده خارج از ترتیب زمانی بیان شود و روایت قبل از اتفاق افتادن باشد به آن «آینده‌نگر یا پیشازمانی» گفته می‌شود. در هر دو حالت زمان پریشی رخ داده است که دو نوع عمده زمان پریشی محسوب می‌شوند. در حالت سوم یعنی «همزمانی»، روایت همزمان با وقوع حوادث است (یعقوبی، ۱۳۹۱: ۲۹۹).

در موضوع سطوح روایت یا ترتیب اتفاقات در روایت متنی، ابتدا روایت توسط شبان انجام می‌گیرد و در ادامه راوی به بهرام گور تغییر پیدا کرده و روایتی مرتبط با روایت اول را که در واقع مثالی از آن است، مطرح می‌شود. در نمونه مورد بررسی که یک قالی تصویری است، یک تصویر ایستا از یک داستان به تصویر کشیده شده است، در این تصویر به دلیل اینکه یک قاب از یک داستان است، توالی اتفاقات و تقدم و تأخر آنها به نحوی که در یک داستان دیده می‌شود، چندان امکان‌پذیر نیست. روایت در این تصویر به این دلیل که دو صحنه از مجموع اتفاقات داستان انتخاب شده و به تصویر کشیده شده و در مقایسه با روند یک روایت مکتوب که به شرح جزئیات می‌پردازد، بسیار متفاوت است. در این روایت تصویری در واقع رخدادها در دو سطح اتفاق افتاده است، در سطح اول صحنه پندگیری بهرام گور از شبان است که در پیش زمینه کادر آمده، در سطح دوم صحنه به دار آویختن سگ به تصویر کشیده شده است که مهمترین صحنه و نقطه اوج داستان است و برای تأثیرگذاری بیشتر انتخاب شده است. اینطور به نظر می‌رسد که روایت در این صحنه مهم از داستان ثابت نگه داشته شده است. سطح سومی هم می‌توان بر اساس ابیات و اشعار مرتبط با داستان که در حاشیه‌ها آمده به روایت داستان پرداخته است. تصویرگر با بهره گرفتن از ابیاتی از داستان که در حاشیه‌های قالی آمده نه تنها به روایت تصویر کمک کرده است، بلکه تا حدودی در توالی زمانی و تقدم و تأخر داستان نیز نقش داشته است و زمان در روایت به واسطه خواندن این ابیات توسط مخاطب قابل درک است. با به تصویر کشیدن نقطه اوج داستان در یک قاب این‌طور به نظر می‌رسد که زمان در آن لحظه مکث کرده است اما با استفاده هوشمندانه از ابیات مربوط به روایت، این بی‌زمانی جبران شده و در واقع با این کار به نوعی زمان خلق شده است.

دومین مولفه‌ای که در خصوص زمان ژنت آن را مورد بررسی قرار داده، «تداوم» است. تداوم از رابطه بین طول مدت روایت با مدت زمان وقوع رویداد به دست می‌آید که احتمال دارد که این دو مورد با هم مساوی نباشد که از این رابطه می‌توان سرعت متن را تشخیص داد. از نظر ژنت سرعت ثابت، معیاری فرضی است که با آن می‌توان میزان گذشت زمان حوادث سطح داستان در سطح روایت را سنجید. با در نظر گرفتن سرعت ثابت به عنوان معیار، سرعت روایت افزایش یا کاهش یافته و می‌توان دو شتاب منفی و مثبت برای آن در نظر گرفت (کاظم‌پور و همکاران، ۱۴۰۲: ۵۱۲).

از نظر ژنت اگر برای قسمت کوتاهی از روایت، مدت زمان بیشتری از داستان اختصاص یابد، دارای شتاب مثبت و بر عکس اگر برای قسمت کوتاهی از داستان، مدت زمان بیشتری از روایت اختصاص یابد، شتاب منفی دارد؛ به عبارتی دیگر در شتاب مثبت که موجب سرعت بیشتر در روایت می‌شود، باعث حذف بخشی از داستان می‌شود و در شتاب منفی که در آن سرعت روایت کمتر است و از آن به درنگ توصیفی هم تعبیر شده است، اتفاقات و رخدادها با شرح و توضیح بیشتری روایت می‌شود. از روی این شتاب مثبت و منفی می‌توان به نوعی به اهمیت وقایع و اتفاقات نیز پی برد (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۷-۳۱۸).

روایت تصویری از داستان بهرام گور و شبان دارای زمان است، اما چون فقط صحنه به دار آویختن سگ تصویرپردازی شده و مجموعه اتفاقاتی که در نهایت منجر به این لحظه شده در یک صحنه تجمیع شده، القاءکننده زمان پریشی به بیننده است. بر اساس روایت متنی، روایت رخداد بعد از وقوع آنها است و در واقع گذشته نگر یا پسا زمانی است. در روایت تصویری هم از نوع گذشته نگر است یعنی به دار آویختن اتفاق افتاده و در روایت تصویری به تصویر کشیده شده است. اشعاری که در حاشیه‌ها آمده موجب تداوم زمان و تا حدی گسترش آن شده است. اگر بدون در نظر گرفتن اشعار، فقط تصویر مورد بررسی قرار بگیرد، آنچه تصویر منتقل می‌کند تداوم صفر، به همراه شتاب منفی است، زیرا یک بخش بلند از متن روایی، یعنی مجموعه‌ای از اتفاقات متوالی که منجر به دار آویختن سگ شده است، حذف شده و تنها صحنه‌ای که برای تصویرگری انتخاب شده انتها و سرانجام داستان است. با در نظر گرفتن اینکه اشعار در این تصویر بخش جدایی‌ناپذیری از آن است و تصویرگر به منظور انتقال بهتر داستان و داشتن روایتی بی‌نقص، از آنها بهره گرفته است؛ این روند را می‌توان این چنین تعبیر کرد که در این روایت تصویری، اشعار و ابیات مورد استفاده در حاشیه‌های قالی

به نوعی موجب تداوم در روایت شده است. بدین شکل که اشعار همچون متونی که داستانی را روایت می‌کنند، مجموعه‌ای از اتفاقات داستان مزبور را در یک بازه زمانی معنی‌دار روایت کرده‌اند. تصویرگر اتفاقات را به شکلی حذف کرده و به تصویرگری انتهای داستان قناعت کرده است.

سومین مولفه مربوط به زمان از نظر ژنت «بسامد» است که یکی از بخش‌های مهم تجزیه و تحلیل روایت تلقی می‌شود. مفهوم بسامد در روایت به رابطه بین دفعاتی که یک اتفاق رخ می‌دهد و روایت می‌شود گفته می‌شود (پاشایی، ۱۳۹۴: ۵۱). بسامد در نظریه ژنت در سه شکل بسامد مفرد، بسامد مکرر و بسامد بازگو مطرح شده است. در نوع اول یعنی بسامد مفرد، حالتی است که اتفاقی یک بار رخ داده و یک بار هم روایت شده باشد که جزو معمول‌ترین حالت‌های بسامد محسوب می‌شود. در نوع دوم یعنی بسامد مکرر، اتفاقی یک بار رخ داده ولی چندین بار روایت شده باشد و در حالت سوم یعنی بسامد بازگو اتفاقی چند بار رخ داده باشد ولی فقط یک بار روایت شده باشد (خواجه احمد عطاری و همکاران، ۱۴۰۳: ۷۹).

در این تصویر دو نوع «بسامد مفرد و مکرر» قابل اطلاق است؛ با بیان ماجرای به دار آویختن سگ یک بار در داستان و یک بار هم روایت آن به شکل یک تصویر در واقع بسامد مفرد تلقی می‌شود. در کنار به تصویر کشیدن و ثبت صحنه به دار آویختن سگ، مجدداً به کمک ابیات استفاده شده، آن صحنه تکرار شده است. تصویرگر با این کار باعث شده مخاطب هر بار که به تصویر رجوع می‌کند، آن روایت تکرار می‌شود و این بسامد مکرر است. با مشاهده مخاطب‌های مختلف با افکار و عقاید گوناگون و برداشت‌ها و روایت‌های متفاوت از یکدیگر، این تفسیر را نیز می‌توان نوعی بسامد مکرر تلقی کرد. نوع سوم بسامد یعنی بسامد بازگو در این روایت وجود ندارد.

بعد از موضوع زمان در نظریه ژنت، «وجه» مطرح شده است. «وجه» به فضایی که در آن داستان روایت شده گفته می‌شود یعنی راوی، دید چه کسی را در روایت ارائه می‌دهد و به دو شیوه «فاصله و دیدگاه» ایجاد می‌شود (اسکولز، ۱۳۷۹: ۲۳۲)؛ راوی‌ها در متن روایی شبان و بهرام گور است، ولی در روایت تصویری، نقاش یا تصویرگر است.

منظور از «دیدگاه»، زاویه دید یا چشم اندازی است که بر اساس آن روایت انجام می‌گیرد و می‌توان از آن به ابزار راوی و روایت‌گری نیز تعبیر کرد. زاویه دید به منظور روایت و با استفاده از روش مشاهده و روایت رخدادها از نگاه راوی به شخصیت‌ها و اتفاقات گفته می‌شود که بر نحوه روایت راوی بسیار تأثیر مستقیم دارد. به عبارتی دیگر روایت از دریچه دید راوی صورت می‌گیرد که به آن زاویه دید یا دیدگاه گفته می‌شود. این زاویه دید می‌تواند متعلق به شخص دیگری به غیر از راوی نیز باشد در نتیجه ممکن است روایت از دریچه دید افراد مختلفی به غیر راوی نیز رخ دهد (خواجه احمد عطاری و همکاران، ۱۴۰۳: ۷۹). زاویه دید در روایت اهمیت بسیاری داشته و در واقع نویسنده با انتخاب مناسب‌ترین و بهترین زاویه دید به شرح داستان می‌پردازد. مخاطب در حین شنیدن و یا خواندن یک روایت به صورت ناخودآگاه با دیدگاهی که اتفاقات و رخدادها مطرح می‌شوند، مواجه می‌شود. در صورتی که راوی بیرون از داستان است و همه چیز را در مورد داستان بداند و از دیدگاه خود روایت را طرح کند دانای کلی است که به صورت سوم شخص بیرونی است و اگر راوی دیدگاه خود را محدود به شخصیت‌های داستان کند و اتفاقات را از زاویه دید آنها روایت کند، روایت از یک زاویه دید درونی و یا سوم شخص دانای کل محدود مطرح می‌شود (حرّی، ۱۳۹۲: ۲۰۹). در کانونی‌سازی، تمام اتفاقات از دریچه دید یک نفر که ممکن است خود راوی یا شخص دیگری باشد، روایت می‌شود.

ژنت در خصوص مولفه «دیدگاه» به مفهوم «کانونی‌شدن» نیز اشاره می‌کند که در روایت بسیار حائز اهمیت است. منظور ژنت از «کانونی‌شدگی»، زاویه دیدی است که اتفاقات و رخدادها به صورت نامحسوس از طریق دریافت می‌شود. وی برای کانونی‌شدگی سه حالت مطرح می‌کند، در نوع اول که «کانونی‌شدگی صفر» می‌نامد، روایت بدون شعاع کانونی است. در این حالت روایت منحصر به زاویه دید یک نفر نیست و در روند روایت به میل خود وارد ذهن همه شخصیت‌های داستان می‌گردد. در این نوع کانونی‌شدگی راوی در جریان همه اتفاقات است و بیشتر از شخصیت‌ها می‌داند و به نوعی همه چیز دان است و معمولاً این نوع راوی، دانای کل نامیده می‌شود (عندلیبی و کوپال، ۱۴۰۰: ۲۴).

نوع دوم «کانونی‌شدگی درونی» نامیده می‌شود که در این حالت احتمال ثابت بودن و یا متغیر یا مرکب (چندگانه) بودن وجود دارد. در دیدگاه ژنت در مورد کانونی‌شدگی درونی، شخصیت به وضعیت کانونی خود محدود بوده و می‌توان از آن استنباط کرد. به عبارتی دیگر در کانونی‌شدگی درونی، به نقطه دید یک شخصیت کانونی پرداخته می‌شد که در آن حالت روایت از دریچه دید یا آگاهی و دریافت‌های یک شخصیت یا چند شخصیت انجام می‌پذیرد. در نتیجه این امر راوی فقط چیزهایی که همان یک یا چند شخصیت می‌دانند، روایت می‌کند. در حالتی که صرفاً یک شخصیت مورد نظر باشد به آن کانونی‌شدگی درونی ثابت گفته می‌شود و اگر از دریچه دید بیشتر از یک شخصیت روایت صورت بگیرد و هر کدام بخشی از روایت را به عهده داشته باشند، کانونی‌شدگی متغیر یا چندگانه گفته می‌شود. بنابراین لزوماً کانونی‌شدگی در طول روایت می‌تواند ثابت نباشد. در حالت سوم یعنی «کانونی‌شدگی بیرونی»، به اتفاقات و شخصیت‌ها از بیرون نگاه شده و در واقع راوی خارج از ماجرا صرفاً به روایت می‌پردازد بدون آنکه افکار و احساسات شخصیت‌ها را بداند. به عبارتی دیگر در این حالت هر گونه ورود به ذهنیت شخصیت ممکن نیست و راوی صرفاً در نقش ناظر است و هیچ تلاش فزاینده‌ای برای توضیح انجام نمی‌دهد (عندلیبی و کوپال، ۱۴۰۰: ۲۵).

در مورد «زاویه دید یا دریچه نگاه» در این داستان از منظر دو راوی یعنی شبان و بهرام گور روایت شده است یعنی زاویه دید و کانون روایت بین شبان و بهرام گور متغیر بوده است پس می‌توان نتیجه گرفت کانونی‌شدگی درونی از نوع متغیر وجود دارد؛ یعنی دو نفر از شخصیت‌های داستان یعنی شبان و بهرام گور به عنوان راوی هستند و داستان از زاویه دید آنها روایت می‌شود. اما در روایت تصویری این داستان در قالی مزبور، زاویه دید از نوع کانونی شدگی صفر و ثابت است، به عبارتی کل داستان روایت شده به صورت ثابت و ایستا توسط نقاش یا تصویرگر انجام گرفته است. علاوه بر کانونی‌شدگی صفر وثابت، کانونی‌شدگی در این روایت تصویری را به این شکل نیز می‌توان تفسیر کرد که وقتی در کنار روایت تصویری، ابیاتی نیز به روایت داستان پرداخته است، کانونی‌شدگی درونی از نوع متغیر نیز دیده می‌شود. بدین شکل که تصویرگر با آوردن ابیات درون تصویر گویی روایت از زاویه دید متغیری نیز در درون تصویر ایجاد کرده است. تصویرگر به وسیله کم کردن فاصله مکانی و فشردگی و نزدیکی صحنه‌های مختلف داستان، زوایای گوناگون داستان را از بین برده تا در نتیجه این اتفاق بتواند بخش اصلی داستان را تصویرگری کند.

«فاصله» یکی از مولفه‌های «وجه» در نظر ژنت است که عبارت است از فاصله‌ای که میان داستان و روایت آن وجود دارد؛ وقتی راوی داستان به عنوان یکی از شخصیت‌های روایت حضور داشته باشد، فاصله به وجود می‌آید و میزان این فاصله وابسته به حضور راوی است، با حضور بیشتر راوی، فاصله بیشتر شده و با حضور کمتر راوی، فاصله کمتر است (تایسن، ۱۳۸۷: ۳۷۲). با انطباق مولفه «فاصله» در نظریه ژنت، در داستان بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته، چند مقوله قابل طرح است؛ در این داستان با توجه به روایت بخشی از داستان از زبان شبان که خود یکی از شخصیت‌های داستان است و در ادامه راوی از شبان به بهرام گور تغییر پیدا می‌کند، مولفه «فاصله» وجود دارد و با توجه به میزان حضور راوی این فاصله کمتر و بیشتر می‌شود و فاصله مخاطب بر اساس روایت داستان از زبان راوی تعیین می‌شود و بر این اساس که هر دو راوی از شخصیت‌های داستان هستند فاصله معنا می‌یابد. ولی وقتی در مورد یک تصویر ایستا صحبت می‌شود، که در این پژوهش یک قالی تصویری مورد بحث است، راوی یا نقاش و تصویرپرداز این صحنه که در واقع تنها راوی داستان محسوب می‌شود، در این روایت حضور ندارد و پس در نتیجه این عدم حضور می‌توان اذعان کرد که فاصله در تصویر کمتر است. این فاصله کم از طریق ترکیب‌بندی تصویر، تعدد پیکره‌ها و با فضاسازی لازم برای خلق داستان در این روایت تصویری ایجاد شده است.

مولفه «لحن» در مورد سخن و کلام به کار برده می‌شود و منظور از آن احساسی است که توسط شخص گوینده منتقل می‌شود و در واقع در آن جنبه عاطفی و احساسی اثر مورد نظر است. و به فراخور موضوع در یک روایت منظور از آن شیوه برخورد راوی با مخاطب یا همان صدای راوی است و به عبارتی دیگر لحن و آهنگی است که راوی در اثر خود به کار می‌برد. این لحن یا صدا در واقع تعیین‌کننده جایگاه و موضع راوی است. علاوه بر آن لحن، در واکنش خواننده به شخصیت‌ها و محتوای روایت بسیار اثرگذار است. به عبارتی با لحن، فضا در کلام ایجاد می‌شود و شخصیت‌ها خود را در روایت با آن بیان می‌کنند و به موجب آن توسط خواننده شناخته می‌شوند (بیگ‌زاده و همکاران، ۱۳۹۸: ۶). «لحن» شامل نحوه برخورد راوی با مخاطب است یعنی راوی تحت چه اندیشه، تفکر و احوالاتی به روایت داستان پرداخته است که در نمونه مورد بررسی در این پژوهش این مولفه در تصویر یعنی در قالی تصویری مورد نظر مطالعه می‌شود. در انطباق این مولفه در روایت تصویری به نحوه تصویرسازی روایت توسط هنرمند اشاره می‌کند که اثر و روایت را خلق کرده است. بخشی از این شیوه به خلاقیت و مهارت هنرمند بستگی دارد و بخش دیگر آن تحت تأثیر عوامل فرهنگی، اجتماعی و هنری زمان نقاش است. در واقع لحن عموماً در دو حالت لحن در مکان و لحن در زمان مطرح می‌شود؛ در خصوص روایت تصویری داستان بهرام گور و شبان، تصویرگر بر اساس شرایط زمانی و مکانی آن دوره اثر را خلق کرده است که می‌توان از آن به لحن تعبیر کرد.

جدول ۱: عناصر روایت در داستان بهرام گور و شبان بر اساس نظریه ژرار ژنت (مأخذ: نگارنده)

۱	زمان	۱. نظم و ترتیب: روایت از نوع تداخلی، دارای زمان پریشی گذشته نگر یا پسازمانی ۲. تداوم: تداوم صفر به همراه شتاب منفی ۳. بسامد: مفرد و مکرر
۲	وجه	۱. زاویه دید: شبان / بهرام گور ۲. فاصله: شبان/ بهرام گور/ نقاش یا تصویرگر
۳	لحن	نحوه تصویرسازی روایت توسط هنرمند بر اساس شرایط زمانی و مکانی خلق اثر

۶. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف انطباق مؤلفه‌های روایت‌شناسیِ ژرار ژنت با روایت داستان «بهرام گور و شبان» در یک قالی تصویری اواخر دوره قاجار انجام شده است. در این راستا، روایت تصویری با توجه به محدودیت‌های ذاتی تصویر ایستا، بر اساس مفاهیمی چون زمان، سطح روایت، بسامد، کانونی‌شدگی، فاصله و لحن تحلیل شده است. انتخاب این داستان در بستر تاریخی اواخر عصر قاجار می‌تواند واجد دلالت‌های تمثیلی باشد. شخصیت بهرام گور به‌مثابه پادشاهی غافل، قابلیت انطباق با وضعیت سلطنت جوان و کم‌تجربه، به‌ویژه احمدشاه قاجار را دارد. سگ خائنِ به‌دارآویخته نیز می‌تواند نماد کارگزاران فاسد یا نخبگان سیاسی ناکارآمد آن عصر تلقی شود. در این خوانش تمثیلی، گوسفندان نماینده رعیت‌اند که قربانی گسست میان حاکم و کارگزاران می‌شوند. ازاین‌رو، اثر مزبور فراتر از بازنمایی یک روایت ادبی، بازتابی از دغدغه‌های سیاسی و اجتماعی اواخر قاجار و نقدی استعاری بر ساختار قدرت است. در روایت متنی، روایت از نوع تداخلی است؛ شبان داستان خود را نقل می‌کند و در خلال آن، ماجرای بهرام گور به‌عنوان مثالی عینی مطرح می‌شود. بدین‌ترتیب دو سطح روایی درهم ادغام می‌گردد. روایت، گذشته‌نگر (پسازمانی) است؛ زیرا رخدادها پس از وقوع بازگو می‌شوند. در روایت تصویری قالی، صحنه اوج داستان (به دار آویختن سگ) در قالب یک قاب ایستا تثبیت شده است. این انتخاب موجب «مکث زمانی» و حذف توالی رویدادها می‌شود؛ اما حضور ابیات در حاشیه قالی کارکرد جبرانی دارد و با بازسازی پیشینه روایی، نوعی تداوم زمانی ایجاد می‌کند. در صورت حذف اشعار، تصویر دچار «شتاب منفی» و گسست زمانی می‌شود، زیرا تنها پایان روایت بازنمایی شده است.

در متن ادبی، ابتدا شبان روایت‌گر است و سپس روایت به بهرام گور انتقال می‌یابد؛ در نتیجه، تغییر سطح روایت و جابه‌جایی راوی رخ می‌دهد. در تصویر قالی، به دلیل ایستایی قاب، توالی و تقدم و تأخر وقایع به صورت خطی قابل بازنمایی نیست. با این حال، تصویرگر با تفکیک پیش‌زمینه (پندگیری) و پس‌زمینه (به‌دارآویختن سگ) دو سطح روایی را در یک قاب ادغام کرده است. افزون بر این، اشعار حاشیه‌ای سطح سومی از روایت را شکل می‌دهند که هم به تداوم زمانی کمک می‌کند و هم نوعی چندلایگی روایی پدید می‌آورد. در این اثر، بسامد مفرد از آن روست که واقعه‌ای واحد (به‌دارآویختن سگ) یک‌بار در داستان و یک‌بار در تصویر روایت می‌شود. هم‌زمان، به دلیل تکرار مفهومی واقعه از طریق اشعار و نیز بازخوانی‌های متعدد مخاطبان، می‌توان از بسامد مکرر نیز سخن گفت. بسامد بازگو در این نمونه مشاهده نمی‌شود. در متن، کانونی‌شدگی درونیِ متغیر وجود دارد؛ زیرا روایت میان شبان و بهرام گور جابه‌جا می‌شود. اما در تصویر قالی، کانونی‌شدگی صفر و ثابت حاکم است، چرا که راویِ بصری (تصویرگر) دانای کل و بیرونی است. با این حال، حضور اشعار درون تصویر امکان تفسیر نوعی کانونی‌شدگی درونی متغیر را نیز فراهم می‌کند، زیرا مخاطب از خلال متن مکتوب با زاویه دید شخصیت‌ها مواجه می‌شود. در متن ادبی، فاصله روایی تابع میزان حضور راویانِ درون‌داستانی است و با تغییر آنان دگرگون می‌شود. در تصویر، به دلیل غیبت مستقیم راوی و اتکای روایت به عناصر بصری (ترکیب‌بندی، تعدد پیکره‌ها، فضاسازی)، فاصله کاهش می‌یابد و مخاطب بی‌واسطه با صحنه مواجه می‌شود. لحن روایت تصویری نیز برآیند خلاقیت هنرمند و شرایط تاریخی–فرهنگی زمان تولید اثر است. بدین‌ترتیب، روایت تصویری نه‌تنها بازتاب داستانی اسطوره‌ای، بلکه بیانگر لحن سیاسی–اجتماعی عصر قاجار است.

حامیان مادی و معنوی

این پژوهش فاقد هرگونه حامی مادی و معنوی است.

تضاد منافع

هیچگونه تضاد منافعی در رابطه با نویسندگی و یا انتشار این مقاله وجود ندارد.

منابع

آژند، یعقوب (۱۳۸۴). *مکتب نگارگری تبریز و قزوین ـ مشهد*. تهران: فرهنگستان هنر.

آهنی، لاله، وندشعاری، علی، یعقوب‌زاده، آزاده (۱۳۹۴الف). *گزارش طرح پژوهشی: شناسایی و طبقه‌بندی نقش‌های کاربردی و تزئینی کتیبه‌نگاری در قالی‌های دوره قاجار*. دانشگاه هنر اسلامی تبریز.

آهنی، لاله، وندشعاری، علی، یعقوب‌زاده، آزاده (۱۳۹۴ب). بررسی ادبیات غنایی در فرش‌های تصویری دوره قاجار (مطالعه موردی: داستان‌های بهرام گور). *جلوه هنر*، *۷*(۲)، ۷۸–۶۵. https://doi.org/10.22051/jjh.2016.2127

ابریشمی، فرشاد (۱۳۸۷). *قاجار به روایتی دیگر*. تهران: ابریشمی‌فر.

احمدی، بابک (۱۳۸۰). *ساختار و تأویل متن*. تهران: مرکز.

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان داستان*. اصفهان: فردا.

اسکولز، رابرت (۱۳۷۹). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

بیگ‌زاده، خلیل، خسروی، مجید، نوری، افسانه (۱۳۹۸). ساختار روایی دیدگاه و لحن در رمان همسایه‌ها بر اساس نظریه ژرار ژنت. *پژوهشنامه ادبیات داستانی*، ۸(۲)، ۲۱-۱. https://doi.org/10.22126/rp.1970.1161

بهمنی، مهرزاد (۱۳۹۰). *تحلیل روایت و کاربرد آن در رسانه*. چاپ اول، تهران: مرکز تحقیقات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

پاشایی، محمد (۱۳۹۴). بررسی روایت در رمان «چشمهایش» از دیدگاه ژرار ژنت. *نشریه زبان و ادب فارسی*، ۶۸(۲۳۱)، ۵۷-۴۱. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.22517979.1394.68.231.3.3

تایسن، لیس (۱۳۸۷). *نظریه‌های نقد ادبی معاصر*. ترجمه مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی. تهران: نگاه امروز/ حکایت قلم نوین.

ریاضی، حشمت الله (۱۳۸۵). *داستان‌ها و پیام‌های نظامی گنجوی*. تهران: حقیقت.

حرّی، ابوالفضل (۱۳۹۲). *نظریه روایت و روایت‌شناسی*. چاپ اول، تهران" خانه کتاب.

خواجه احمد عطاری، علی‌رضا، تقوی‌نژاد، بهاره، طغان، نرگس خاتون (۱۴۰۳). روایت تصویری «به بند کشیدن ضحاک» در شاهنامه بایسنقری بر مبنای نظریه روایت‌شناسی ژرار ژنت. *نشریه هنرهای زیبا: هنرهای تجسمی*، ۲۹(۱)، ۸۸-۷۷. https://doi.org/10.22059/jfava.2023.361118.667134

عندلیبی، محمد امین، کوپال، عطاالله (۱۴۰۰). مقایسه زاویه دید بر اساس نظریه کانونی‌شدگی ژرار ژنت در نمایش‌نامه آژاکس و رمان خشم و هیاهو. *کیمیای هنر*، ۱۰(۴۱)، ۳۴-۲۱. http://dx.doi.org/10.52547/kimiahonar.10.41.21

قهرمانی، علی، شیدایی، آرزو، حسینی، صدیقه (۱۳۹۶). بازخوانی وجه و لحن روایی «ابومعزی» اثر نجیب کیلانی از منظر ساختارگرایانه ژرار ژنت. *دو فصلنامه روایت‌شناسی*، ۱(۲)، ۸۰-۵۱. https://dor.isc.ac/dor/20.1001.1.25886495.1396.1.2.3.2

میرصادقی، جمال (۱۳۷۲). *جهان داستان*. تهران: نارون.

کاظم‌پور، زینب، حکمت، شاهرخ، عزیزی، مجید (۱۴۰۲). بررسی زمان روایی در قصص قرآنی بر اساس دیدگاه ژرار ژنت (نمونه موردی: مطالعه داستان اصحاب کهف در فالنامه مصور محفوظ در موزه توپ قاپی سرای). *مطالعات هنر اسلامی*، ۲۰(۵۱)، ۵۱۸-۵۰۶. https://doi.org/10.22034/ias.2023.414522.2280

کشاورز افشار، مهدی، طاووسی، محمود، ضیمران، محمد (۱۳۸۹). اندیشه سیاسی ایرانشهری در نگارگری ایرانی مطالعه موردی «نگاره بهرام گور و شبانی که سگش را به دار آویخته است» از خمسه نظامی مربوط به دوره شاه تهماسب صفوی. *نامه هنرهای تجسمی و کاربردی*، ۶، ۵۹-۳۵. https://vaa.journal.art.ac.ir/article_650_a7aaa7f7384409b2646ac806410b40f7.pdf

نوروزی، مژگان، رواقی، علی، اردستانی رستمی، حمیدرضا (۱۴۰۴). روایت‌شناسی داستان زال و رودابه بر اساس نظریه ژرار ژنت با رویکرد «تغییر ناگهانی زاویه دید». *جامعه‌پژوهی فرهنگی*، ۱۶(۴)، ۵۳۲-۴۹۷. https://doi.org/10.30465/scs.2025.50457.2942

یعقوبی، رویا (۱۳۹۱). روایت‌شناسی و تفاوت میان داستان و گفتمان بر اساس نظریات ژرار ژنت. *پژوهشنامه فرهنگ و ادب*، ۸(۱۳)، ۳۱۱-۲۸۹. https://dorl.net/dor/20.1001.1.23225793.1391.8.13.15.7

Sakhai, E. (2008). *Persian Rugs and Carpets: The Fabric of Life*. England: Antique Collectors Club.

آهنی، لاله (۱۴۰۵). طراحی روایی در قالی‌های تصویری دوره قاجار ایران از منظر ژرار ژنت. میراث جنوب غربی آسیا، ۳(۱)، کد۲.
https://doi.org/10.22034/hsaj.2026.577631.1047