نشر قطره

آرمانشهر زیبایی

گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی

دکتر سعید حمیدیان

سلسله انتشارات

نشر قطره ـ ۶۵

هنر و ادبیات ایران ـ ۱۲

نشر قطره

تا سخن است از سخن آوازه باد
نام نظامی به سخن تازه باد

آرمانشهر زیبایی

گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی

به مناسبت برگزاری کنگرهٔ جهانی بزرگداشت نظامی
(۱۳۷۰)

دکتر سعید حمیدیان

تهران، ۱۳۷۳

برگهٔ فهرستنویسی پیش از انتشار

حمیدیان، سعید، ۱۳۲۴-
آرمانشهر زیبایی؛ گفتارهایی در شیوهٔ بیان نظامی / سعید حمیدیان.-
تهران: نشر قطره، ۱۳۷۲.
نه، ۲۰۲ ص. .- (سلسله انتشارات نشر قطره؛ ۶۵؛ هنر و ادبیات ایران؛ ۱۲)
۱. نظامی، الیاس‌بن‌یوسف، ۵۳۰؟-۶۱۴؟ق. -نقد و تفسیر ۲. شعر فارسی -قرن ۶ ق. -تاریخ و نقد.
آ۸ح/PIR۵۱۳۵ ۸فا۱/۲۳

نشر قطره

آرمانشهر زیبایی

دکتر سعید حمیدیان

طرح جلد: ابراهیم حقیقی

حروفچین: فرناز سیدی فضل‌الهی

چاپ و صحافی: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

چاپ اول: ۱۳۷۳

بها: ۳۸۰ تومان

تیراژ: ۳۰۰۰

حق چاپ برای نشر قطره محفوظ است.

نشر قطره

تلفن دفتر مرکزی: ۸۰۱۰۸۶۷-۸۰۰۴۶۷۲ صندوق پستی ۳۴۴-۱۴۴۷۵

تلفن دفتر فروش: ۶۴۶۰۵۹۷-۶۴۶۶۳۹۴ صندوق پستی ۳۸۳-۱۳۱۴۵

Printed in The Islamic Republic of Iran

این دفتر ناچیز را بـه هـمسرم، شـریک هـمیشگی آلامـم و مایهٔ اصلی فراغم مریم خسروی حقیقی تقدیم مـی‌کنم.

فهرست

پیشگفتار پنج
بیان: برتر از اندیشه ۱
آیتی در نوگرایی ۲۹
تنوّع طلبی بی‌نظیر نظامی، برخی جلوه‌ها و پیامدها ۴۸
گونه‌گونی مطالب ۵۱
طرّاحی دقیق توصیفات ۵۱
شیوهٔ زنده‌نماییِ محیط ۵۴
توصیف به کمک مفاهیم و مصطلحات علمی بویژه نجوم ۶۷
اطناب به صورت تکرار مطلبی واحد در ادبیات متعدّد ۷۴
توصیف به شیوهٔ برجسته سازی (آگراندیسمان) ۷۸
مبالغه در توصیف ۸۰
اعنات (یا التزام) ۸۴
سنجشهای دیگر میان نظامی و... ۸۵
ایجاز مفرط ۹۹
آرمانگرایی در توصیف ۱۱۱
توصیفات و چگونگی تأثیر آن در هنر نظامی ۱۳۹
نظامی و شخصیّت‌پردازی ۱۵۷

پیشگفتار

به نام آن که هستی نام از او یافت

سخن دربارهٔ یکی از نوگراترین شاعران پهنهٔ ادب پرمایهٔ پارسی، یعنی سخنوری است که تا قرنها سرایندگان پس از خود را به دنبال خویش کشانده‌است. سخن گفتن در باب چنین نادره‌ای البتّه آسان نیست، بویژه در مجالی نه چندان فراخ، امّا "اگر مجال نیابم به قدر وسع بکوشم".

در این میان طبعاً می‌باید به تناسب مقال از برخی ویژگیهای مهمّ اندیشه و نگرش او و آن فرهنگی سخن بگوییم که نظامی و همانندان او در دامان آن پرورش یافته و هم در آن عوالم شاهکارهای فنا ناپذیر خود را به ساحت هنر و اندیشه عرضه داشته‌اند.

همچنین با اجازت نظامی دوستان، که این بنده کمترین آنهاست، قدری از تعارفات معمول دوری گزینیم و بکوشیم تا نظامی را چه در عرصهٔ اندیشه و چه در دنیای هنر آنچنان که هست ـ و یا برای این که حمل بر دعوی نشود: چنان که این نگارنده می‌شناسد ـ معرّفی کنیم. به گمان ما از این گونه تعارفات و برخوردهای یکسره ستایشی و یا کلّی گویی‌های رایج چندان کاری بر نمی‌آید و شناختی

از هیچ یک از ویژگیهای راستین شاعر حاصل نمی‌شود. گواه ما این همه کاغذ سیاه شده به عنوان کتاب و مقاله است که در آنها کمتر جنبه‌ای از کار و کمال این هنرمند نوگرا چنان که باید کاویده شده (بدون آن که اجر پژوهشهای مفید را نادیده انگاریم): بیشتر همان ستایه‌های همیشگی یا صدور حکمهای کلّی و به طور کلّی پرداختن بدانچه از نبودش کمتر غبن و خسرانی احساس می‌شود. همچنین تاکنون مباحث گوناگونی در امور زندگینامه‌ای، تاریخ ادبیاتی، لغوی، دستوری، و بحث دربارهٔ او بمثابه حکیمی در برترین جایگاه اندیشه و مطالبی از این قبیل مطرح گردیده، ولی بی آنکه بخواهیم منکر فایدهٔ آنها شویم باید عرض کنیم که آنچه در پژوهشهای رایج تا حدود زیادی جایش خالی است بحثهای تحلیلی است. غرض بیان کمبودی در این زمینه است که تاکنون چند تن از برترین ادیبان و اندیشه‌مندان نیز متذکر آن شده‌اند، و حاشا که دعویی از سوی این کمترین در میان باشد.

و امّا انگیزهٔ نخستینهٔ پرداختن ما به این گفتارها سخنرانیی بود که این نگارنده در "کنگرهٔ بزرگداشت نظامی گنجه‌ای"، که به همّت بنیاد فرهنگی محوی در دانشگاه لندن در شهریور ماه سال ۱۳۷۰ برگزار گردید، ایراد کرد و همان بحث دربارهٔ شیوهٔ نظامی در توصیف، استخوان‌بندی برخی از گفتارهای حاضر را تشکیل داد، امّا ناگفته پیداست که سخنرانیی در حدود ۵۰ دقیقه کجا و نگاشتن کتابی در این زمینه کجا. باری، در آن مجمع عرایض ناچیز بنده مورد توجه بسیار حاضران قرارگرفت، جز چند تنی که از طرح بعضی نکات که این بنده درست یا نادرست جرأت بیان آنها را به خود داده بود در شگفت شدند و شاید هم بعضیها که تنها کنگره‌های ستایشی را

می‌شناسند و می‌پسندند رنجیدند، چون تصوّر می‌کردند وقتی که من نظامی را به اقتضای مقال با کسی چون استاد توس می‌سنجیدم قصدم کوچک نشان دادن نظامی است، و حال آن که همیشه بر این باور بوده‌ام که اولاً آن عظمتِ فراهم آمده در چندین قرن و دهها نسل به ریش جنباندن آدمهای حقیری چون بنده چگونه ممکن است کاستی بپذیرد؛ ثانیاً همان گونه که انسان خصلتاً هر چیزی را با ضدّ آن در می‌یابد، چنان که مثلاً روز رابه شب و خیر را به شرّ می‌شناسد، هنر را نیز به عیب و قدرت را به ضعف درک می‌کند، از همین رو به برخی ضعفهای احتمالی درکنار قوّتهای مسلم نیز باید خستو شد. تا قیام قیامت هم که بنشینیم و از همه چیز هر کس بی قید و شرط ستایش کنیم، دیگر چه جایی برای شناخت باقی می‌ماند؟ وانگهی مگر نه این که هیچ آدمیزاده‌ای، حتی اگر سخنوری سخت گرانمایه چون نظامی باشد، از پاره‌ای کاستیها و کوتاهیها برکنار نمی‌تواند بود؟ بنابراین در دفتر حاضر هر جا که پای سنجش برخی ویژگیهای شاعر و شعرش با برخی دیگر و یا اثر او با آنِ دیگران همچون فردوسی در میان آید خوانندهٔ عزیز از پیش بداند که جزکوشش در جهت شناسایی راستین شاعر انگیزه‌ای درکار نیست. و سخت مایهٔ شگفتی است که بعضی از ما چگونه در مقام نقد و نظر کمتر گنجاییِ شنیدن چیزی را جز آنچه مطلوبِ خودمان است یا جز آنچه "ز بس شنیدن گشته ست خلق را از بر" داریم. و چطور چند نفر در همان مجمع آن همه ستایش و تشریح دقایق هنر شاعر را ـ البته در همان وقتِ محدود ـ ندیده گرفتند و به یک دو خرده که آن هم با ذکر دلایل بر نظامی می‌گرفتم پیله کردند. باری، ما به قول نیما "حرف خود را بگیریم دنبال"، و اکنون که مجالی فراخ‌تر فراهم است بخشی کوچک از گفتنیها را در باب این نابغه و نادرهٔ

روزگار خویش در میان می‌گذاریم. خطاهای بسیار چون منی را هم چه کسی جز تو خوانندهٔ عزیز باید اصلاح کند؟

تمامی قسمتهای این دفتر در پیرامون شیوه‌ها و شگردهای نظامی در بیان و توصیف در پیوند با اندیشه‌های او و آبشخورها و خاستگاههای این اندیشه‌ها دور می‌زند، خواه توصیف چیزها و خواه آدمهای داستانهای او، و جان کلام در هنر شاعر نیز همین نحوهٔ توصیف و تجسیم و تصویر اوست.

همچنین برخی از عنوانهای گفتارها و مقوله بندیها جنبهٔ اجمالی و استعجالی دارد، چه ممکن است مطلبی قابل طرح در بیش از یک مبحث باشد؛ مثلاً در بحث از نوگرایی شاعر سخن از مبالغات او هم برود، یا در بخش مربوط به آرمانگرایی وی لازم افتد که ذکری از نوگرایی او بشود، اگر چه کوشیده‌ایم تا کمتر سخن را تکرار کنیم و بیشتر به ارجاع در موارد ضروری بسنده کرده‌ایم، مگر در مواردی که ذکری مختصر از مطلبی که در جایی دیگر به تفصیل بیشتر آمده یا اشارتی به آن ناگزیر می‌نموده است.

لازم به ذکر است که سر و کار ما در سراسر کتاب با طبع معروف مرحوم وحید دستگردی از خمسهٔ نظامی بوده، با این اعتقاد که این طبع، گذشته از کهنگی صوری شیوهٔ چاپ، ارائهٔ نسخه بدلها در متن (که امروزه پسندیده نیست) و عدم ارائهٔ بسیاری از آنها، اغلاط مطبعی فراوان و اختیار رسم الخط ناخوب، همواره اعتبار خود را به سبب تسلّط بی‌مانند و انس دیرینهٔ وحید نسبت به فکر و سخن نظامی حفظ و به قول معروف معما را برای دیگرانِ حلّ و آسان کرده است. ضمناً در برخی موارد نیز برای رعایت اختصار از نقل اشعار و یا نقل طولانی خودداری و مطلب را به متن ارجاع کرده‌ایم. همچنین در

مورد شاهنامه همه جا از طبع مسکو بهره گرفته‌ایم، بنابراین ذکر چاپ در ارجاعات لزومی ندارد.

در پایان لازم می‌دانم از نشر قطره و مدیرمحترم آن جناب آقای مهندس بهرام فیاضی از بابت اقدام به انتشار این کتاب، از خانم فرناز سیدی فضل‌الهی برای زحمت و دقّت حروفچینی و خانم ژیلا پی‌سخن از جهت تصحیح نمونهٔ چاپی و سایر عزیزان دست‌اندرکار چاپ و نشر آن سپاسگزاری و برایشان آرزوی پیروزکامی کنم.

سعید حمیدیان

فروردین ۱۳۷۲ خورشیدی

بیان: برتر از اندیشه

در این گفتار می‌خواهیم اگر از دست برآید گوشه‌هایی کوچک از هنر سرشارِ شاعری بی‌مانند از لحاظ نگرش و بیان شاعرانه را که به گمان ما نگرش شاعرانه‌اش در سنجش با استواری بنیان اندیشگی و منطقی او برتر می‌نماید بازتابانیم. این شاید به واقع حال او نزدیکتر باشد تا وی را از هرلحاظ و به گونه‌ای مطلق ستودن. آری، به گمان ما نظامی بیشتر مرد شیوهٔ بیان است تا ژرفای اندیشه. این رانه به جهت تخفیف شأن این نادرهٔ روزگاران بلکه از آن روی می‌گوییم که در این مورد نیز بر طبق اصل انسان شمول شناخت هر چیز به کمک ضدّ آن، آگاهی از نقطهٔ ضعفی در یک جهت به وقوف بر نقطهٔ قوّتی در جهت عکس آن کمک خواهد کرد، و بدین‌سان با تحلیل و سنجش این دو جنبه، هم خصایص و امتیازات اصلی شعر نظامی بهتر معلوم می‌شود و هم ارزش عظیم کار او و جهات تأثیرش در نسلهای بعدی، که بیشتر در حول و حوش مصالح و شیوه‌های بیانی است، اندکی روشن‌تر خواهد شد.

اگر کلّ یک اثر شعری را یک ساختار بدانیم، این ساختار از دو

جنبهٔ رو ساخت و ژرف ساخت تشکیل می‌شود.[1] بنابراین، در یک تقسیم‌بندی اجمالی و استعجالی، می‌توانیم شاعران را براساس میزان و نحوهٔ گرایش هرکدام به هریک از دو جنبهٔ یاد شده یا دقیقتر بگوییم: غلبهٔ توجّه و تعلّق خاطر نسبت به هریک از این دو جنبه، به شاعران

---

۱. اصطلاحات یاد شده در اصل مأخوذ از زبانشناسی ساختارگرا structuralistic است که بنیانگذار آن زبانشناس سویسی، فردینان دوسوسور Ferdinand de Sausure (۱۸۵۷-۱۹۱۳)، بود. مطابق اصول این مکتب هریک از واحدهای گفتاری دارای یک ساخت structure و هر ساخت مرکّب از دو جنبه است: یکی رو ساخت surface structure و دیگری ژرف ساخت deep structure. ژرف ساخت عبارت از آن مفهوم یا مضمون بنیادین است که در زیر ظاهر یعنی اجزاء و عناصر جمله و گفتار قرار دارد و تعیین کنندهٔ روابط معنایی و منطقی اجزاء این دواست، و روساخت مجموعه‌ای از عناصر است که مفهوم به کمک آنها بیان می‌شود و به عبارت دیگر نشان دهندهٔ شکل عینی و خارجی سخن است (برای اطلاع بیشتر، نک. محمدرضا باطنی: نگاهی تازه به دستور زبان. (تهران، آگاه، ۲۵۳۶ [= ۱۳۵۶])، ص ۱۱۴؛ و نیز: علی محمد حق‌شناس. "حافظ شناسی: خودشناسی." نشر دانش، سال سوم، شمارهٔ چهارم (خرداد و تیر ۱۳۶۲)، بویژه ص ۲۹).

حال اگر هر شعر را نیز همچون هر پدیدار دیگری در عالم هستی یک ساختار بدانیم، ژرف ساخت آن عبارت از مفهوم و محتوای بنیادین اعم از اندیشه، عواطف و دریافتهای شاعر و روح و پیام اصلی سخن اوست، و رو ساخت در برگیرندهٔ کلّیّهٔ اجزاء و عناصری است که در پیوند تنگاتنگِ معنایی با یکدیگر قرار دارند و آن مفهوم بنیادین را بیان می‌کنند، و شاملِ بسیاری چیزهاست از جمله چیستی مصالح و ابزارِ زبانی و چگونگی کاربرد آنها، تمامی عناصر بیانی (تشبیهات، استعارات، نمادها، کنایات، مَجازات، تمثیلها و امثال اینها) که بر روی هم صور خیال و عنصر تخیّل را در شعر می‌آفرینند، شکل (=form) و امور شکلی از قبیل وزن یا آهنگ، قافیه و ردیف و کلاً هر آنچه موسیقیِ شعر را می‌سازد و همچنین شکل و تشکّل ظاهری شعر و نیز شکل ذهنی آن، آرایشهای لفظی و معنوی یا عنصر بدیعی و جز اینهاست. تفاوتهای سبک و شیوه معلول جنبه‌های رو ساختی است، در حالی که تفاوتهای ژرف ساختیِ ناشی از اختلاف اندیشه، جهان بینی، عواطف و روحیات، اخلاق و... کلاً تمامی مظاهر شخصیتیِ شاعر است.

روساخت‌گرا (یا بیان‌گرا) و ژرف ساخت‌گرا (یا مفهوم‌گرا) تقسیم کنیم. البته تردیدی نیست که در عالم هنر و از جمله شعر، ممکن نیست که صاحب اثر به یکی از دو جنبهٔ مذکور یکسره بی‌توجّه باشد زیرا در این جا نه با امری مطلق بلکه با نسبیّت سرو کار داریم، چه شاعر به مقتضای ماهیّت و تعریف شعر هرگز نمی‌تواند در قبال عناصر روساختی بی‌توجهی نشان دهد چون در این صورت سخن او فاقد جوهرهٔ شعری خواهد بود؛ همچنین نمی‌تواند به طور مطلق به عناصر روساختی بپردازد، زیرا این امر نیز که شعر حامل هیچ مفهوم و مقصودی نباشد ناپذیرفتنی بلکه محال است. بنابراین، در این جا تنها پای تمایل "بیشتر" به این یا آن جنبه از ساختار شعر در میان است، و دو قطبی که در این تقسیم‌بندی داریم، یعنی قطب افراطی و تفریطی، هر دو حالتی غیرعادی است و در میان آن دو درجات مختلفی از گرایش به این یا آن جنبه وجود دارد. این که تقسیم‌بندی یاد شده را استعجالی خواندیم از همین جهت است. مطابق این تقسیم‌بندی می‌توان گفت:

۱. بیشتر شاعران به اقتضای ماهیت و هدف و وظیفهٔ خاصّ شعر به این اصل مهم هنری وفادار مانده‌اند که بیان هنری الزاماً متوجّه عناصر ظاهری شعر یا به اصطلاح زمان ما عناصر روساختی است. شاعرانی چون رودکی، فردوسی، منوچهری، فرخی سیستانی، انوری، خاقانی، نظامی، سعدی، حافظ، شاعران وابسته به سبک مشهور به هندی و عموم نوسرایان موفق عصر ما از این زمره‌اند و حائز اکثریت. حتی در عرصهٔ حکمت ذوقی یا ادبیات عرفانی ایرانی سنائی غزنوی (فت ۵۳۵) که شعرش از مایهٔ نیرومند اندیشگی برخوردار است، با نمادگراییِ (سمبولیسمِ) عرفانی و ظرافتهای بیانی

خویش که در حدّ عصر او حائز اهمیّت بسیار است آغازگر گرایشی بسی بیش از گذشتگان به عناصر روساختی در عرصهٔ شعر عارفانه و حکمی گردید. قبل از او شاخص‌ترین عارفانه سرا، باباطاهر عریان (فت نامعلوم و در حدود میانهٔ سدهٔ پنجم)، سمبولیسمی بسیار ساده‌تر دارد و عنصر تخیّل در شعر او تحت‌الشعاع عاطفه است، در حالی که سنائی با بهادادن هر چه بیشتر به تخیّل این دو عنصر را به صورت ترکیبی معتدل و متعادل در آورد به گونه‌ای که او را می‌توان بنیانگذار راستین مکتب شعر نمادگرای عرفانی یعنی شیوه‌ای دانست که در حدود چهار سده یعنی تا پایان سدهٔ نهم، یعنی روزگار جامی (فت ۸۹۸) روایِ تمام و بر شعر فارسی حکومت داشت.

۲. دسته‌ای از شاعران که در اقلیّت قرار دارند بیشتر به عنصر ژرف ساخت یا مفهوم بنیادین و پیام اصلی سخن اهمیّت داده و توجّه کمتری به جاذبه‌های حاصل از آرایه‌ها و پیرایه‌های هنری کرده‌اند. اینان همان کسانی هستند که عناصر شعری را بیشتر در حکم وسیله‌ای نه چندان درخور اعتنا انگاشته‌اند و کارشان نهایتاً در حدّ بهره‌گیری از شکل شعری در جهت اهدافی است که اصالتاً شاعرانه نیست. تاریخ شعر فارسی نشان می‌دهد که این سخن سرایان اهل ارائهٔ یکی از این سنخهای موضوعی در شعر با اصل قراردادن فکر و بُن مایهٔ سخن بوده‌اند، و نه جوهرهٔ شعری و بیان ویژهٔ هنری:

الف. حکمت و موعظه: که شاخص‌ترین چهره در این زمینه ناصر خسرو قبادیانی (فت ۴۸۱) است که می‌گوید:

ای پسر خسرو حکمت بگوی تات بود طاقت و توش و توان

و به صراحت هرگونه شعر تغزلی و وصفی را مردود می‌شمارد: چند گویی که چو ایام بهار آید... الخ، و در همین قصیده در ضمن بیان

نمونه‌هایی از توصیفات و تصاویر رایج در شعر تغزلی همراه با آرایه‌های بدیعی که به تعبیر ما جزءِ عناصر روساختی شعر است، آنها را به باد تمسخر می‌گیرد: اینچنین بیهده‌ای نیز مگو با من...[۱] این نمونهٔ گویا تلقّی این گونه سخنوران را از شعر به عنوان وسیله‌ای صِرف در خدمت بیان مسائل عقیدتی و ابلاغ و ترویج آراء و عقاید فرقه و نحله‌ای خاص روشن می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه این بزرگان عالم آرمان و عقیدت نسبت به عناصر هنری سخن منظوم کم توجه بوده و نهایتاً توجهی در حدّ امور فرعی و عَرَضی به آنها داشته‌اند.

ب. تصوّف و عرفان: علاوه بر شیخ محمود شبستری، سرایندهٔ مثنوی گلشن راز که در بیان مصطلحات و مفاهیم تصوّف به صورت منظومه‌ای تعلیمی (didactic) و طبعاً بر کنار از جنبه‌های ذوقی و هنری است، عارفانی که زبان شعر برای ایشان تنها در حکم یکی از وسایل و طرق بیانی است، همچون شیخ ابوسعید ابوالخیر (فت ۴۴۰) و خواجه عبدالله انصاری (فت۴۸۱) سمبولیسمی ساده و اولیّه را به عنوان مهمترین رکن روساختی در شعر خویش اختیار می‌کنند. اوج این سمبولیسم ساده در شعر باباطاهر (فت حدود نیمهٔ سدهٔ پنجم) است که هنوز فاصلهٔ زیادی با سمبولیسم پیچیده و تکامل یافتهٔ شاعرانی چون سنائی، عطار، عراقی، مولانا و حافظ (که آن را "شیوهٔ اجمال و اشارت" هم می‌توان خواند) دارد، و همین شیوهٔ بیانی است که وقتی با آرایه‌ها و ظرائف بدیعی و شگردهای شعری در هم می‌آمیزد شعر گروه اخیر را بکلّی از تقسیم‌بندی حاضر خارج می‌کند

---

۱. نک. دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی. به اهتمام مجتبی مینوی و مهدی محقق. ج ۱. (تهران، مؤسسهٔ مطالعات اسلامی، ۱۳۵۷)، ص ۱۶۱.

و آنان را جزو دسته‌ای قرار می‌دهد که در شعرشان عناصر روساختی اهمیتی دست کم به اندازهٔ جنبهٔ ژرف ساختی یا درون مایه‌ای دارد. این در حالی است که گروهی از عارفان نیمهٔ دوم سدهٔ هشتم و نیمهٔ اول سدهٔ نهم اندیشه‌های خود را در قالب نظمی ریخته‌اند که در تاریخ شعر فارسی به مکتب تعلیمی و مدرسی معروف گردیده است. برای مثال، مولانا شیرین مغربی (فت ۸۰۹)، شاه نعمت‌الله ولی (فت ۸۳۴) و شاه قاسم انوار(فت ۸۳۷) به جای بهره‌گیری کامل از عناصر شعری از قبیل نمادها و استعارات و به طور کلّی صور خیال شاعرانه و ظرائف دلپذیر شعری، بیشتر به بیان اصل مفاهیم تصوّف با استفاده از مصطلحات خاصّ و تعلیمی آن گرایش داشته‌اند. اینان با این کار سبب شدند تا شعر عارفانه نزول کلّی پیدا کند و جاذبه‌های هنری این نوع شعر جای خود را به لحنی خشک و سخت خطابی بدهد. همین دوریِ نسبی از عناصر روساختی و هنری شعر باعث می‌شود تا تفاوتهای سبکی و تنوّع حال و هوا و رنگ و بوی خاصّ شعر شاعرانی چون مولانا، سعدی و حافظ تا حدود زیادی از میان برود و به بیان تکراری و ملال‌انگیزِ اصل مفاهیم و افکار صوفیانه منجر شود. این خود تجربه‌ای مهم و عبرت‌آموز در تاریخ شعر فارسی است که نشان می‌دهد شعر، و حتّی عقیدتی‌ترین گونهٔ آن، تا به بیان ویژهٔ هنری آراسته نگردد در نهایت چیزی بیش از نظمی بدگوار نخواهد بود و لاجرم هوادار چندانی جز در حوزهٔ اعتقادی و مرامی نخواهد داشت.

ج. موضوعات سیاسی و اجتماعی: تجربهٔ شعر حول و حوش انقلاب مشروطّیت حاکی از این است که از پسِ آن همه جداماندگی شعر عصر بازگشت از عرصهٔ مسائلِ اجتماعی و سیاسی که از زنده‌ترین و جاری‌ترین مسائل انسان بویژه در دوران جدید است،

اغلب شاعران انقلابی عصر مشروطّیت به اصطلاح از آن سوی بام افتادند، بدین‌سان که شعر را به گزارشی صریح از واقعیات و رویدادهای روز با توجّه اندک به بیان ویژهٔ هنری بدل کردند. با توجّه به موقعیّت و ضرورتهای چنین زمانی (که مطابق دیدگاه این گروهْ شعر می‌بایست وظیفه‌ای شبیه به رسانه‌های گروهی در جهت بیدارسازی مردم داشته باشد و حتّی نقشی به منزلهٔ محکمه و وسیلهٔ مجازات پشت پازنندگان به آرمانهای جنبش ایفا کند) نمی‌توان بر شاعران انقلابی و متعهّد این عصر ایراد گرفت، زیرا این شاعران پیشرو در راستای اهداف سیاسی و اجتماعی خویش ناگزیر بودند بیشترین مخاطبان خود را در میان عامّهٔ مردم جستجو کنند، امّا اگر از دیدگاه معیارهای هنری به شعر این برهه بنگریم، بی‌تردید نزولی چشمگیر را در فکر شاعرانه خواهیم دید. ایراد نیما یوشیج بر شعرِ اینان نیز نه از جهت تحرّک و تعهّد اجتماعی و آرمانهای مقدّسی که این شاعران عمروجان بر سر آن نهاده بودند و همچنین پویایی و کاراییِ زبان آنان، بلکه از لحاظ جنبه‌های هنری و روساختی شعر بود. در هرحال، تجربه نشان می‌دهد که معمولاً سیاسیّون و پیروان گروهها و احزاب سیاسی به بهره‌گیری از شکل ظاهری شعر بدون توجه کافی به جنبه‌های روساختیِ آن گرایش دارند، و آنچه نیمایوشیج سوءاستفاده از ابزار شعری می‌خواند تعبیری از همین گرایش و به طور کلّی هرگونه سخن موزون و مقفّایی است که کمابیش به دور از عناصر هنری و بیان ویژهٔ شعری است. اکنون ببینیم وضع نظامی در قبال عناصرِ روساختی و ژرف ساختیِ چگونه است.

او در سدهٔ ششم در موقعیّتی قرار دارد که از سویی قصیده به نحو حیرت‌انگیزی به سمت غلبهٔ استعاره بر تشبیه، کاربرد فراوان

تشبیهات و استعارات وهمی (که ازرقی ،فتحدود ۴۶۵، در تاریخ شعر فارسی بدان شهره است و در سدهٔ ششم خاقانی و نظامی گرایش قابل توجهی بدان دارند)، تجربه‌هایی تازه از نظر تنوّع ردیفها و قوافی و گسترش دایرهٔ مضامین در تغزل و تشبیب (که کمال اسمعیل، فت ۶۳۴، از شاخص‌ترین نمایندگان آن است) روی می‌آورد. از سوی دیگر، غزل به عنوان یک قالب شعریِ رایج و مستقل از مقدّمات قصاید در حال ازدیاد و شکفتگی است. در این میانه تأثیر اوضاع و ضرورتهای تاریخی و تحوّلات اجتماعی و فرهنگی را که مکان و مجال کاوش آن در این جا نیست نباید از یاد برد، از جمله فروپاشی حکومتهای متمرکز و نیرومندی همچون غزنویان و سلجوقیان و تجزیهٔ قلمرو آنها به خطّه‌های کوچک فراوان با حکومتهای کما بیش ضعیف محلّی که یکی از مهمترین تأثیرات آن سلب نسبی و تدریجی تسلّط دربارها بر شعر و ادب و در نتیجه، امکان نفوذ هر چه بیشتر افکار، عواطف و ذوق شخصیِ شاعران در آن است، بی‌ثباتی و آشفتگی اوضاع سیاسی و اجتماعی که بیش از پیش زمینه را برای پناه بردن شاعران به دنیای درون و خلوت خویش هموار می‌کند، افت وافول روح حماسی که راه را برای حکومت عواطف رقیق و تغزّلی در شعر هموار می‌سازد، شیوع هر چه بیشتر روح عزلت و انزوا و در نتیجه گرایش روزافزون شعرا به اندیشه‌های صوفیانه که معلول شرایط یاد شده و به نوبهٔ خود علّتی برای تحوّلات مهم صوری و معنوی در شعر است، و تحوّلاتی از این قبیل موجب بروز دگرگونیهای بنیادین در شکل، مضمون، محتوی و شیوهٔ بیان در شعر سدهٔ ششم می‌شود. رشد و رواییِ قالب غزل و همچنین منظومهٔ غنائی و چیرگی فزایندهٔ اندیشه و عواطف تغزّلی، تمایل شدید به

کاربرد استعارات و کنایات و سوق یافتن شاعران به ذهنیّت گرایی و نیز استفادهٔ مفرط آنان از مفاهیم و مصطلحات شعب مختلف علوم و معارف عصر برای خلق مضامین جدید شاعرانه، سبب می‌گردد تا آن جوشش و تپش طبیعی و تصاویر زنده و با طراوتِ برگرفته از طبیعت بیرونی در شعر سده‌های چهارم و پنجم جای خود را به تصاویری سخت دقیق، متراکم و چه بسا انتزاعی و به عبارت دیگر منشورهایی با سطوح و اضلاع متعدد که زادهٔ زیباییهای پندارین و ذهنیّت پیچیدهٔ شاعر است بدهد، و آنگاه که این صور خیال با مجموعه‌ای از صنایع لفظی و معنوی همراه می‌شود شبکه‌ای در هم تنیده از روابط معناییِ پیچیده و چند سویه در میان اجزای بیت و مصرع پدید می‌آید که اگر به دقت کاویده نشود دریافت مقاصد نهفتهٔ شاعر و ادراکات جمالشناختی او ممکن نخواهد بود. اگرچه این نوع از پیچیدگی با استیلای کامل فکر و فرهنگ عارفانه بر شعر سدهٔ بعدی و جایگزینی درد معنی به جای علاقه به لفظ و شور و شیدایی و از خود فرا رفتن به جای رسن‌بازیهای هنرمندانه با الفاظ و فرو رفتن در ژرفناهای پندار تا حدود زیادی تغییر جهت می‌دهد، امّا نباید فراموش کرد که همین شعر سدهٔ ششم است که با فزونی روح انتزاع و ذهنیّت گرایی زمینه را برای نمادگرایی عارفانهٔ سدهٔ هفتم به بعد آماده می‌کند، زیرا نمادسازی، مرحله‌ای بالاتر از همان فرایندِ ذهنی است که استعاره و کنایه را پدید می‌آورد. بنابراین بدیهی است که انتقال شیوهٔ بیانی از تشبیهات ملموس و محسوس سدهٔ چهارم و پنجم به نمادهای سخت ذهنیِ عرفانی بدون گذر از استعاره‌گرایی قرن ششمی منطقاً و عملاً ناممکن است. با توجه به مجموعهٔ علل و عوامل یاد شده می‌توان گفت که محیط شعریِ سدهٔ ششم بستر تمامی دگرگونیهای شعری در

دوره‌های بعد و منشأ و مقسم هر دو سبک عمدهٔ شعر فارسی تا حدود عصر مشروطیت، یعنی شعر مشهور به عراقی و هندی و شاخه‌های هر کدام است، بدین‌سان که هریک از سبکهای مذکور حاصل جمعی است از ویژگیهایی که در شعر سدهٔ ششم هست، به اضافهٔ ویژگیهای ناشی از علل و عوامل زمانی و مکانی. در چنین موقعیّتی است که شعر فارسی، و مشخّصاً قالب نوپای غزل، باید مسیر اصلی خود را بیابد. چنان که می‌دانیم دو شاخهٔ سبکیِ غزل در همین قرن پدید می‌آید: یکی غزل شاعرانی همچون جمال‌الدین اصفهانی (فت ۵۸۸) و انوری (فت ۵۸۵) که غزل عاشقانه را به زبانی ساده، کم پیرایه و با غلبهٔ عنصر عاطفه بر تخیّل می‌سرایند، و دیگر ظهیر فاریابی (فت ۵۹۸) که به گمان ما در قرن ششم بزرگترین نمایندهٔ ظرافتهای روساختی در غزل از قبیل انواع صور خیال، آن هم از دقیق‌ترین گونهٔ آن، و کاربرد وسیع آرایه‌های بدیعی است. دستهٔ نخست بعدها هوادارانی چون مولانا، سعدی و همام تبریزی می‌یابد، و دستهٔ دوم کسانی مثل خواجو، نزاری قهستانی، عماد فقیه، سلمان و حافظ را به پیروی از خود برمی‌انگیزد. غزل خاقانی (فت ۵۹۵) تقریباً در حدّ میانهٔ دو شاخهٔ یاد شده قرار دارد. و امّا نظامی در این سده در قالب مثنوی همان کاری را می‌کند که خاقانی در قصیده و ظهیر در غزل. مسیر اصلی این هر سه با وجود تفاوتهای شکل و قالب یکی است. در این میان بی‌تردید برترین سهم در تکوین زبان شعر تغزّلی ادوار بعد، علاوه بر برتریِ بی‌خلاف در زمینهٔ منظومهٔ غنائی، از آنِ نظامی است که بیشترین تأثیر را در شعر پس از خویش به صورت زنجیره‌ای بی‌گسست از پیروان تا همین اواخر داشته است. سبب اصلی توفیق کم مانند او اعتیاد به دقّت خیال و تمایل فراوان او به

عناصر روساختیِ شعر است، به‌گونه‌ای که چه بسا اصل اندیشه را در سایه قرار می‌دهد. شعر نظامی از نظر درونمایهٔ عقیدتی مسبوق به آثار اخلاقی ـ عرفانی سنائی، شعر عارفانهٔ باباطاهر و سخن حکمی ـ اخلاقی ناصرخسرو، و از لحاظ گرایش به امور و مفاهیم علمی برای خلق مضامین و تصاویر شعری دنباله روِ سنّت انوری، و بر روی هم پروردهٔ محیط حول و حوش ماوراءالنهر است که شاعرانش همچون اثیراخسیکتی (فت ۵۷۷یا ۵۷۹)، مجیر بیلقانی (فت ۵۸۹)، خاقانی و ظهیر به ظرافت بیان، نازک خیالی، استفاده از امور و مصطلحات علمی و کلاً زمین و آسمان را برای آفرینش تعابیر و تصاویر تازه و گسترش حوزهٔ مضامین به هم دوختن شهرت دارند. بنابراین نظامی وارث درونمایه‌های نیرومندِ شعر جهت دارِ اخلاقی و عرفانی از سویی و بیان سرشار از اظهار علم و فضل از سوی دیگر است، که جمع آمدن این ویژگیهای مغایر یکدیگر مجموعه‌ای از علائق متضاد را در شعر او پدید می‌آورد، بدین‌سان که وی نه از مایه‌های عقیدتی شعر ناصرخسرو و سنائی می‌تواند دل برکند و نه از ظرافتهای شعری و بیان علم گرایانه و فضل‌فروشانهٔ شاعران پیشگفته. نظیر همین ناهمگونی گرایشها را در سخن شاعر معاصر و معاشر او خاقانی نیز به وضوح می‌بینیم. پیداست که گرایش مفرط به عناصر روساختی و در پیچیدن اندیشه‌هایی متعارف در لفاف لفّاظی نتیجهٔ طبیعی نشو و نما در یکچنین محیطی است. نظامی با آن که معتقد است که شعر باید از شرع و به طور کلّی جانمایهٔ عقیدتی بهره‌ور باشد[1] عملاً نشان

---

۱. تا نکند شرع تو را نامدار نامزد شعر مشو زینهار به عنوان نمونه‌ای از سخنان او در این باره، بنگرید به مخزن‌الاسرار / ۴۰ـ۴۵ که اتفاقاً این قسمت به خوبی بیانگر همان ناهمگونی گرایشها همچون جمع میان اخلاص عقیده و ←

می‌دهد که صورت زیبا و پیکر موزون راگاهی بر درونمایهٔ اندیشگی و عنصر عاطفی مقدّم می‌دارد. وی، به رغم تفوّه فراوان به جنبه‌های عقیدتی، یکی از شاخص‌ترین نمایندگان شعر ناب و غیرملتزم در ادب دری است. او، چنان که خواهیم دید، از این که بیشترین مواد و مصالح و بالاترین تعداد ابیات را برای بیان موضوعی متعارف و توصیف چیزی با نقش نه چندان مهم به کاربرد پروایی ندارد، و این خود یعنی تحکیم سلطهٔ بیان بر اندیشه. چنین پیداست که در نزد او اهمیّت زیباشناختیِ اجزاء داستان حتی فوق نقش داستانی آنهاست. اگر از اینجانب بپرسند که این گونه زیاده‌روی‌ها را چگونه می‌توان توجیه کرد، عرض می‌کنم: پس از فرومردن شعر حماسی (که تجربهٔ ناموفق نظامی در اسکندرنامه در حکم تیرخلاصی برای این نوع ادبی است) میداندار ی با شعر عاشقانه است؛ و از آن جا که سدهٔ ششم عصر نضج‌یابی این نوع شعر است (که خود زمینه‌ای برای رشد شعر عارفانه و اعتلای آن در قرن هفتم است)، در این مورد نیز، همچنان که در بسیاری از نهضتها و تحولات ادبی سابقه دارد، لازم می‌آید که در ابتدای نهضت برای تحکیم و تسریع حرکت آن مهمیزی به قوّت زده شود. به عنوان مثال، می‌توان جنبش نوزایی عصر سامانی و بویژه حرکت مقدّس فردوسی را برای زنده کردن و تحکیم هرچه بیشتر زبان فارسی ذکر کرد که در طیّ آن واژه‌ها و کاربردهای فارسی را به میزانی فراتر از هنجار عمومی زبان عصر خود به استخدام خویش در آورد؛ و یا در عصر مشروطیّت که لازم بود تعهّد سیاسی و اجتماعی به شعر بخشیده شود شاعران عصر در امر تبدیل شعر به وسیله‌ای برای

← غرّش خودستایی است.

بیدارسازی اقشار وسیع اجتماعی حتی زیاده‌رویهایی در بکارگیری موضوعات سیاسی و مضامین روزمرّهٔ اجتماعی کردند؛ و بر همین قیاس است حرکت شدید نیمایوشیج پیشوای شعر نو فارسی برای به راه انداختنِ شعر پس از خویش؛ و اتفاقاً در این هر سه موردْ شعر بعد از این حرکتهای شدید و تندرویهای اولّیه در مسیر اعتدال افتاد، اگرچه هیچ گاه از ارزش عظیم کار این پیشگامان بزرگ کاسته نشد. باری آنچنان که گفتیم، عصر نظامی و خاقانی عصر توّجه هر چه بیشتر به عناصر روساختی شعر و دورهٔ بهره‌گیری از تمامی امکان و توان زبان و ادب فارسی و کلیهٔ دستاوردهای علم و فکر و فرهنگ در راه خلق مضامین و شیوه‌های بیانیِ تازه و کشف روابط شاعرانهٔ جدید در میان همهٔ پدیدارهای خلقت است، قطع نظر از این که اصل و بنلاد اندیشه‌های بیان شده در شعر تا چه حدّ ژرف است. به عبارت دیگر آنچه اهمیّت دارد این است که هرگونه فکر و دریافتی، و حتی متعارف‌ترین نوع آن، به نوترین و زیباترین صورت ممکن آراسته شود. بی‌سببی نیست که مولانا در سدهٔ هفتم، یعنی اوج اعتلای اندیشه‌های بلند عرفانی در شعر فارسی، "منطق‌الطّیر" خاقانی[1] را "صدا" می‌خواند و در برابر آن جویای "منطق الطّیر سلیمانی" است:

"منطق‌الطیر" آنِ خاقانی صداست
منطق‌الطیر سلیمانی کجاست؟

---

۱. مراد قصیدهٔ بلند و دو مطلعی خاقانی است که مطلع اوّل آن در وصف صبح و مطلع دوم در توصیف بهار و تخلّص به مدح حضرت ختمی مرتبت (ص) است و با این بیت آغاز می‌شود:

زد نفس سر بمهر صبح ملمّع نقاب خیمهٔ روحانیان گشت معنبرطناب

ر.ک. دیوان خاقانی شروانی به کوشش ضیاءالدین سجادی. (تهران، زوار، تاریخ مقدمه ۱۳۳۸)، ص ۴۱-۴۵.

اختلاف مولانا با امثال خاقانی اختلاف معنی و صورت یا اندیشه و بیان است، به گونه‌ای که آن یک می‌خواهد "حرف و گفت و صوت" را برهم زند تا که "بی این هر سه" با او دم زند، و حال آن که این یک وسیله‌ای بلکه هدفی جز همین حرف و صوت ندارد.

با این اوصاف، نظامی را باید مضمون‌سازی سخت هنرمند خواند، مردی که بسا دوست دارد حرفی واحد را به صورتهای گونه‌گون بگرداند و این را نه عیب، که هنر می‌داند. اینها تنها چند نمونه از یکی از شیوه‌ها و شگردهای همیشگی اوست:

در **مخزن الاسرار** در باب شکستن دندان حضرت رسول‌اکرم (ص) ۱۳ بیت به طریق اعنات با التزام لفظ "سنگ" و "گوهر" و "دندان" می‌سراید (ص ۲۰) و هم در این باره ۳ بیت در **خسرو و شیرین** می‌گوید (ص ۱۲).

گاهی مضامینی نزدیک را بر حول یک لفظ مورد علاقه می‌سازد؛ در **مخزن‌الاسرار**:

فتح به دندان دیتش جان کَنان
از بن دندان شده دندان کَنان

(ص ۲۱؛ قرائت وحید دستگردی جان کُنان و دندان کُنان به ضمّ کاف است. نک. حاشیهٔ همان صفحه)

و در **خسرو و شیرین**:

سرِ دندان کنش را زیر چنبر
فلک دندان کنان آورده بر در

(ص ۱۲)

باز در **مخزن**:

یافت فراخی گهر از درج تنگ
نیست عجب زادن گوهر ز سنگ
(ص ۲۰)

و در **خسرو و شیرین**:

لب و دندانش از آن در سنگ زد چنگ
که دارد لعل و گوهر جای در سنگ
(ص ۱۲)

ملاحظه می‌فرمایید که در دو بیت اوّل، شدّت علاقهٔ نظامی به ترکیب کنایی "دندان‌کنان" محور و شأن صدور بیتها واقع شده و در دو بیت دوم نیز مضمون نزدیک است و در حول "گوهر" و "سنگ" ساخته شده. به همین‌سان اگر فقط "معراجیه"های نظامی را با هم بسنجیم ابیات هم‌معنی یا قریب‌المعنی، البته با برخی تفاوتهای روساختی، در آنها فراوان می‌یابیم، امّا نکتهٔ مهمّ این است که او می‌کوشد که، حتی با تفاوتی مختصر هم که شده، هر بیت را با آب و رنگ و آرایشی تازه عرضه کند. در **مخزن** در نعت سوم در باب پیغمبر (ص) از حضرت می‌پرسد تا کی در خاک خفتن؟ و از او می‌خواهد سر از نقاب خاک به در آورد و با نشان دادن معجز خویش کافران را قلع و قمع کند (ص ۲۵-۲۶)، و هم در **لیلی و مجنون** نظیر همان سخنان را با تفاوتهای روساختی بیان می‌کند (ص ۱۵-۱۶). از باب نمونه، مصرعها و بیتهای زیر را با هم بسنجیم تا معلوم شود که ژرف ساخت آنها تا چه حدّ به هم نزدیک است:

ای مدنی برقع و مکّی نقاب — سایه‌نشین چند بود آفتاب؟
موقوف نقاب چند باشی؟ — در برقع خواب چند باشی؟

***

سکّه توزن تا امراکم زنند...
...شاهی دو سه را به رخ درانداز
با دو سه در بند کمربند باش کم‌زنِ این کم‌زدهٔ چند باش

***

خیز و بفرمای سرافیل را باد دمیدن دو سه قندیل را
رنگ از دو سیه سفید بزدای...

***

خلوتی پردهٔ اسرارشو ما همه خفتیم تو بیدار شو
زافت این خانهٔ آفت پذیر دست برآور همه را دست‌گیر
این سفره زپشت بار برگیر وین پرده ز روی کار برگیر

***

به همین‌سان یکی از بهترین راهها برای آگاهی از مهمترین جلوه و جنبهٔ هنر نظامی، که به گمان این نگارنده تمایل او به صورتگرایی (فرمالیسم) است، سنجیدن بیتها و بخشهایی از سخن اوست که موضوع مشترک دارند. مثلاً یکی از آنها که تقریباً در تمام منظومه‌های او وجود دارد "معراجیه"های شاعر یعنی ابیاتی است که در توصیف واقعه معراج پیغمبر اسلام سروده است. در **خسرو و شیرین** ۴۳ بیت (ص۴۳۸-۴۴۱)، در **لیلی و مجنون** ۶۶ بیت (ص۱۲-۱۶)، در مقدمهٔ **مخزن‌الاسرار** ۶۸ بیت (ص۱۴-۱۹)، در **شرفنامه** ۷۷ بیت (ص۱۷-۲۶)، بالاخره مفصّل‌تر از همه در **هفت پیکر** ۷۸ بیت (ص۹-۱۴) به بیان این موضوع اختصاص دارد. شکّی نیست که اغلب ابیات این معراجیّه‌ها به سبب اشتراک در موضوع کلّی دارای مضمونی واحد است، امّا به نظر می‌رسد مقصود اصلی شاعر از درج این مطلب در شش کتاب یاد

شده، صرفنظر از جنبهٔ اعتقادی آن، برای هنرورزی و هنرنمایی در جهت همان صورتگرایی است. به بیان دیگر، او می‌خواهد خواننده قدرت قریحه و بیان شاعرانهٔ او را که به‌خوبی قادر به بیان موضوعی یکسان به چند طریق و با عناصر روساختی متنّوع است درک کند، بویژه که تفاوت وزن نیز بر تنّوع شکلیِ این اشعار می‌افزاید. همین تنّوع و جلای جادوییِ بیان نظامی است که نمی‌گذارد خواننده از تکرار مضمون احساس ملال کند و هربار به نظرش می‌آید که سخنی تازه می‌شنود. اساساً به سبب همین خاصیّت بیان و قالب است که تمامی صورتگرایان در تاریخ ادب جهان آرمان خود را بر پایهٔ شکل و شیوهٔ عرضه قرار داده و ذات و پیام ویژهٔ هنر را در همین صورت بیان هنرمندانه دانسته‌اند. به هرحال او در این معراجیّه‌ها نه تنها به عناصر روساختیِ درون ابیات متحدالمضمون تنوع بخشیده و هرکدام را به آیینی نو عرضه کرده بلکه در روساخت کلّی هر بخش نیز به طرق گوناگون تغییراتی داده است؛ مثلاً در **خسرو و شیرین** مرکب حضرت یعنی بُراق را به تفصیل بیشتری توصیف کرده، و یا در **هفت پیکر** تفصیل بیشتر را به سخن جبرئیل با حضرت اختصاص داده، همچنان که در **مخزن‌الاسرار** حالات شخص پیغمبر را در این وقعه با دقّت بیشتری بیان کرده و به همین‌سان با کم و زیاد کردن ابعادِ هر عنصر کوشیده‌است تا شکلهای متنوّعی به معراجیّه‌ها بدهد. از آن جا که مقایسهٔ بیشتر میان معراجیّه‌ها و نقل شواهد سخن را به درازا می‌کشاند سنجش را به خوانندگان محترم وا می‌گذاریم تا خود با دقّت بیشتر در آنها گوشه‌ای کوچک از هنر نظامی و پویایی نگاه شاعرانهٔ او را به تماشا بنشینند و قدرت بی‌مانند وی را در پرداخت غنائی دریابند.

نظامی نه تنها در این‌گونه بخشهای مشابه بلکه بسیاری اوقات در موضعی بخصوص موضوعی واحد را در قالب ابیاتی متعدّد به صورتهایی نوبه نو بیان می‌کند. از باب نمونه، ابیاتی از مخزن را می‌توان ذکر کرد که شاعر در همهٔ آنها یک سخن بیش ندارد و آن این که از خداوند می‌خواهد این یا آن چیز عالم هستی را به کتم عدم باز فرستد. به بعضی از ابیات این قسمت، که اصل مقصود در آنها بسیار نزدیک به یکدیگر است، و تنوّعات روساختیِ آنها بنگریم:

عجز فلک را به فلک وانمای
عقد جهان را ز جهان واگشای
نسخ کن این آیت ایّام را
مسخ کن این صورت اجرام را
حرف زبان را به قلم بازده
وام زمین را به عدم بازده...
کرسی شش گوشه به هم درشکن
منبر نهُ‌پایه به هم در فکن
حقّهٔ مه بر گِل این مهره زن
سنگ ز حل بر قدح زهره زن
دانه کن این عقد شب افروز را
پر بشکن مرغ شب و روز را
از زمی این پشتهٔ گل برتراش
قالب یکخشت زمین گو مباش
گرد شب از جبهت گردون بریز
جبهه بیفت اخبیه گو برمخیز

طـرح بـرانـداز و بـرون کش بـرون
گردن چرخ از حرکات و سکون...الخ
(ص ۸-۹)

راقم این سطور به عنوان خوانندهٔ نظامی گاهی احساس می‌کند که او نه تنها با شاعران دیگر بلکه حتی با خودش هم چـالش دارد و هـر سوژه‌ای برای وی میدان و آوردگـاهی بـرای تـجربه در زمـینهٔ تـنوع عناصر روساختی است.

در صفحات آینده جلوه‌هایی دیگر از شیوهٔ شعریِ نظامی را در عرصهٔ توصیف پدیدارها و همچنین ویژگیهای شخصیتیِ قهرمانان او خواهیم دید و در موارد لازم به سنجش او با بعضی از پیشگامانش خواهیم پرداخت.

به مطلبی دیگر بپردازیم. مرسوم است که نظـامی را بـه لقب "حکیم" می‌خوانیم. البتّه حدود و مصداق ایـن عـنوان و دلیـل ایـن انتساب به او، همچون بسیاری دیگر در تاریخ فرهنگ و ادب ما، کاملاً روشن نیست. این لقب را بـه افـرادی سـخت متفـاوت بـا یکـدیگر داده‌اند، از سخنور تـوانـا و بـرافـرازنـدهٔ کـاخ بـی‌گزند نـظم پـارسی (فردوسی) گرفته تا مدیحه سرایی شیرین سخن امّا نه چـندان اهـل حکمت و فکرت (فرخی سیستانی)، هجوپردازی تند زبان (سوزنی سمرقندی)، اطبّای قدیم (حکیم مؤمن، صاحب کتابی به نام **تـحفهٔ حکیم مؤمن** و امثال او) و همانندان ایشان؛ اهل حکمت و فلسفه هم جای خود دارند، و یا آمیزه‌ای از متفکّر و طبیب (همچون ابن سینا). با این وصف عجبی نیست اگر در خصوص مفهوم و مصداق این کلمه در مورد برخی اشخاص دشواریهایی برای ما پدید آید، از جمله در باب نظامی ممکن است کسانی باشند کـه از خـود بـپرسند: چـرا او

حکیم خوانده می‌شود؟ این نگارنده می‌خواهد برداشت و نظر خود را در این باب به گونه‌ای صریح و همراه با مثالهایی که نمونهٔ آنها در آثار وی چندان اندک هم نیست ابراز دارد. به گمان ما نظامی را مطابق سنّت بیشتر از جهت فراوانی مایه‌های پند و اندرز در سخنانش و نیز نقل یک رشته مطالب فلسفی ـ کلامی متعارف و سنّتی که نوعاً در متون قدیم زیاد دیده می‌شود حکیم خوانده‌اند تا به سبب نیرومندیِ بُن‌مایه‌های اندیشگی آثار او. در آن دسته از مطالب حِکمی و کلامیِ موجود در مطاوی داستانها و یا مقدّمات و خواتم منظومه‌های او (بویژه در اقبالنامه و همچنین منظومهٔ اخلاقی ـ حکمی ـ عرفانیِ مخزن‌الاسرار)، یعنی آنچه در باب خلقت جهان، چگونگی مرگ و وضع آدمی در قبال آن، قضا و قدر و غیره چه از قول خود شاعر و چه به صورت نقل آراء حکمای قدیم در این گونه ابواب آمده است، معمولاً اندیشه‌ای تازه و حتی طرح و تبیینی جدید به چشم نمی‌خورد، بجز تفاوتهایی در حدود تأثیر گهگاهیِ عقاید فرقه‌ای (اشعری)، و یا به طور کلّی در محدودهٔ همان عناصر روساختیِ پیشگفته. موضوعات نیز از آن دست است که نه تنها فلسفه‌دانان بلکه هر طلبهٔ درس فلسفه و کلام عادتاً از آنها آگاهی دارد، اگرچه خود شاعر دعوی دانستن اسرار کون و مکان را داشته باشد![1] (مرور خوانندگان بر این ابواب در خمسه این مطلب را مدلّل خواهد داشت).

---

۱. منم دانسته در پرگار عالم / به تصریف و به نحو اسرار عالم
همه زیج فلک جدول به جدول / به اصطرلاب حکمت کرده‌ام حل
که پرسید از من اسرار فلک را / که معلومش نکردم یک به یک را
ز سر تا پای این دیرینه گلشن / کنم گرگوش داری بر تو روشن
(خسرو و شیرین | ۴۱۰)

آری، تصوّر نمی‌کنم که نظامی در عرصهٔ اندیشه و استواری بنیادهای تفکّر به معنای مطلق به پای کسانی چون فردوسی، ناصرخسرو، سنائی، عطار، مولانا و حافظ برسد. این بحث می‌تواند بسیار گسترده باشد و از گنجایی مجال و مقال ما خارج است، امّا در این جا به ذکر نمونه‌هایی معدود از حکایات نظامی که زیر بنای اندیشگی آنها چندان فراتر از سطحِ متعارف نیست بسنده می‌کنیم، زیرا در مباحث آتی به اقتضای طرح برخی نکات مورد نظر شواهد بیشتری بر این مدّعا ارائه خواهد شد. نمونه‌های حاضر اگر با مناط منطق و خرد نگریسته شوند کما بیش جای سؤال در آنها هست، هر چند شاید بتوان با تأویلاتی شخصی و ذوقی به تکلّف برای آنها وزن و سنگی قائل شد.

ارسطو، معلّم ارشمیدس (چنین است در داستان، در حالی که ارشمیدس ۳۵ سال بعد از وفات ارسطو به دنیا آمده)، که شاگردش بر دختری خوبروی فریفته است، دارویی به دختر می‌خوراند که آن خِلط را که مایهٔ جمال و آب و رنگ است از تن او بیرون می‌کند و در تشتی می‌ریزد. دختر در اثر خروج خلط به موجودی زشت‌دیدار بدل می‌شود و ارشمیدس از او رویگردان. نتیجه‌ای که ارسطو (و نظامی) می‌خواهند بگیرند این است که چرا باید به موجودی دل بست که وقتی خلط از وی جدا می‌شود حسن او هم زوال می‌یابد؟ بعد هم آن معشوق دوباره جمال نخستین خود را به دست می‌آورد و سپس می‌میرد! (اقبالنامه/۵۵-۶۱) بدین‌سان با نوعی نتیجه‌گیری خلل‌پذیر که حتی در عالم عرفان نیز خریدار زیادی ندارد، دل سپردن به هرگونه جاذبهٔ منبعث از اخلاط در عالَمِ ترکیبْ امری نامعقول فرا نموده می‌شود. در این میان معلوم نیست که اوّلاً جای آن "مجازِ قنطرهٔ

حقیقت" کجاست؟ و ثانیاً تکلیف آن عشّاق سینه چاکی که خود نظامی به عنوان اسوه‌های عشق راستینْ سوژهٔ منظومه‌هایش قرار داده چیست؟ آیا اینان هم فریفته و شیفتهٔ اخلاط بی‌اعتبار بوده‌اند؟

در ماجرایی دیگر، هفتاد حکیم قصد مخالفت با آرای هرمس می‌کنند و با هم در می‌سازند تا او را بی‌اعتبار کنند. هرمس چون می‌بیند دم گرمش در آهن سرد آن ستیزکاران اثر ندارد بانگ می‌زند: "مجنبید کسی تا قیامت زجای"، و هر هفتاد تن در جا می‌میرند. هرمس در جواب اسکندر که از مشاهدهٔ منظرهٔ اجساد آنان دوچار شگفتی شده و سبب را پرسیده است، از تأثیر "همت" (دعا، نَفَس، نظرِ مؤثر در اشیاء) می‌گوید و این نکته "که همّت درِ آسمان کرد باز!" (ص ۸۲-۸۵). این داستان یادآور سخن نظامی در زهرخور شدن مریم، دختر بیگناه قیصر روم، به دست شیرین است که شاعر در توجیه آن می‌گوید:

اگر می راست خواهی بگذر از زهر
به زهرآلود "همّت" بردش از دهر
(خسرو و شیرین / ۲۶۶)

کاری با این نداریم که نظامی بیش از حدّ، و حتی در توجیه قتل مریم که با زهر شیرین و به علتی مشخصّ یعنی حسد شیرین بر او صورت گرفته، به "همّت" چسبیده، اما این هرمس معلوم نیست چگونه فیلسوفی است که به جای استدلال منطقی، و نهایتاً اگر استدلال مؤثر نیفتاد واگذاردن اهل عناد و لجاج (که شیوهٔ هر خردمندی است)، بر آشفته از حرف ناشنوی آن عدّه با نفرینی پیرزن‌وار آنان را هلاک می‌کند!

همچنین هنگامی که هفت حکیم (که همزمان یکدیگر هم

نیستند) یعنی سقراط، افلاطون، ارسطو، بلیناس، والیس، هرمس و فرفوریوس به گرد اسکندر جمع می‌آیند و هر کدام عقیدهٔ خود را در باب آفرینشِ نخستین ابراز می‌دارد، نظامی در آخر حکایت نظر خویش را می‌گوید، که البته چیزی بیش از این نیست:

رهِ غیب از آن دورتر شد بسی
که اندیشه آنجا رساند کسی
خردمندی آن راست کز هرچه هست
چو نادیدنی بود از او دیده بست
(اقبالنامه / ۱۳۲)

اگرچه این حکم در مورد مغیبات و ذات خداوندی صادق است، امّا تعمیم دادن آن بر "هر چه هست" در حکم **ضدّیت** با فکر فلسفی و ظاهراً برخاسته از عقاید اشعری است؛ به عبارت دیگر، حکیم اساساً می‌باید در جهت معرفت به امور جهان هستی به قدر طاقت و وسع فکر بکوشد، و بی‌شک یکی از مهمترین مباحث حکمت نظری نیز تفکّر در باب آفرینش نخستین است، و حال آن که حکیم ما هر آنچه را که به دیده در نیاید شایان تفکّر نمی‌یابد! چنان که می‌دانیم، اشاعره که نظامی خود از اتباع آنان است با فلسفه و حکمت نظری و احکام آن چندان سر سازگاری ندارند.

و امّا همین نظامی که کسی تردیدی در دیانت و رسوخ عقیدهٔ او روا ندیده، در اسکندرنامه به جای این که به شرفنامه که شرح جنبهٔ دلاوری و جنگاوری بی‌خلاف اسکندر است اکتفا کند، اقبالنامه را بر مبنای عوامانه‌ترین روایات می‌پردازد و در آن با آب و تاب تمام از پیغمبری اسکندر (لابد به عنوان یکصد و بیست و چهارهزار و یکمینِ پیغمبران!) سخن می‌راند، بدون کمترین اشاره‌ای در جهت نفی این

روایات که نه با شرع اسلام وفق می‌دهد، نه با تاریخ، و نه با منطق و رایِ خردگرایانی چون فردوسی (مقایسه شود با داستان اسکندر در **شاهنامه**).

لحن نظامی هم‌گاهی که سخن به طریق جدلی در ردّ و نفی آراء مخالف می‌گوید، بی‌شباهت به لحن هرمسِ یاد شده نیست، لحنی که اهل حکمت عادتاً از آن بر کنارند. در **مخزن‌الاسرار** در ضمن بیان معراج جسمانیِ حضرت رسول اکرم (ص) (که البته خود شاهکاری در عالَم توصیف است) در بیان این که حضرت به چشم سر خدا را دیده و خداوند بر طبق عقاید اشعریان و برخلاف معتزلیان "به چشم سر" قابل رؤیت است، به یکچنین شیوهٔ جدلیِ عاری از روح استدلال و به لحنی که بیش از هر چیز نشان از عصبیّت دارد تا از شیوهٔ بیانیِ حکیمانه، متوسل می‌شود:

دیدنش از دیده نباید نهفت کوری آن‌کس که به دیده نگفت

(**مخزن** / ۱۹)

(در برابر فردوسی که در آغاز **شاهنامه** می‌گوید:

به بینندگان آفریننده را نبینی مرنجان دو بیننده را)

در **خسرو و شیرین** در ضمن سخن از شرارت شیرویه در حبس‌کردن پدرش، عاقبت ناگوار خسرو از زبان شیرین عقوبتِ همبستری او با همسر دیگرش مریم فرانموده می‌شود:

به شهوت ریزه‌ای کز پشت راندی

عقوبت بین که چون بی‌پشت ماندی

گرت عقلیست بی‌پیوند می باش

بدانچت هست از او خرسند می باش

(ص ۴۱۶)

اگرچه شیرین به دلایلی از جمله حسادت ریشه دارش با مریم حتی بعد از مرگ او، این که خودش بچه ندارد، و این که قصد دلداری دادن به خسرو را در آن وضعیت دارد، می‌تواند چنین حرفهایی بزند، امّا سخن در لحن پذیرش‌آمیز نظامی نسبت به مضمون دو بیت مذکور است که در باب ترک تعلق (پیوند) گفته شده، و چنان که می‌دانیم خود او در بیان افکارش سخنانی مشابه بیت دوم بسیار دارد. در چنین بافتی از کلام، خواننده ممکن است و یا حقّ دارد که مضمون عوامانه و فکرِ بی‌بنیاد بیت اوّل را نیز به خود شاعر منسوب دارد (هر چند نظامی عملاً زن و همسر داشته)، بویژه که هیچ‌گونه قرینه‌ای حاکی از نقد و استدراک او در قبال یکچنین سخنی که می‌تواند برای خواننده القاء کنندهٔ اندیشه‌ای منفی و بدآموز باشد مشاهده نمی‌کند (بگذریم از این که اگر کلمهٔ "پیوند" را به معنای ایهامی آن یعنی "فرزند و عقبه" بگیرد، بدآموزی بیشتر می‌شود زیرا در این صورت اساساً فرزند پدید آوردن نکوهش می‌شود). در هرحال به گمان ما اِشکال یا دست کم وضع پرسش‌انگیز مضمون بیت نخست را نمی‌توان نادیده گرفت. این در حالی است که چنین سخنی را نه هرگز فردوسی خردگرا[1] گفته و نه از بزرگان شریعت و طریقت شنیده‌ایم. وانگهی نظامی در این مورد نیز برخلاف فردوسی به نظر می‌رسد که به اصل اساسی تأثیر محیط بر فرد (تأثیر محیط فاسد و توطئه آمیز دربار خسرو بر پسرش)

---

۱. بیت زیر، از زبان زال جوان و جفت جوی، بیانگر نگرشی است که بارها در شاهنامه بیان شده است، بی این که خلاف آن در سراسر اثر فردوسی دیده شود:

چه نیکوتر از پهلوان جوان که گردد به فرزند روشن روان

(شاهنامه، ج ۱/۱۷۵ بیت ۶۰۹)

و نیز برخی زمینه‌ها و پیشینه‌هایی که در روحیّات شیرویه مؤثر بوده است (در بخش آخر دفتر حاضر در این‌باره سخن خواهیم داشت) توجهی ندارد، چنان که مثلاً همین شیرویه را شرور بالفطره و مطلق معرفی می‌کند.

حتی در مجاوبات ظاهراً فلسفی خسرو با بزرگ امید موبد نیز کمتر نشانه‌ای از بُن مایهٔ نیرومند اندیشگی و منطقی مشهود است. برای مثال، بزرگ امید در پاسخ پرسش خسرو دربارهٔ چگونگی زمین و هوا می‌گوید:

هوا بادیست کز بادی بلرزد زمین خاکیست کو خاکی نیرزد

(همان / ۴۰۳)

در بقیهٔ این پرسشها و پاسخها هم از این دست مضامین بسیار می‌توان یافت. باز هم تأکید می‌کنیم که می‌توان این گونه سخنان را به زور برخیٰ تأویلات توجیه کرد، امّا جنبهٔ خرد پذیر و منطقی آنها اندک است و یا حتی کمتر بنیان قابل پذیرشی از لحاظ تجربی دارند. بر روی هم شاید بتوان گفت که نظامی از نظر فکری در نیمه راه میان حکمت و عرفان فرومانده و به خلاف شاعران پیشگفته زورق اندیشه‌اش در این یا آن ساحل آرام نگرفته و بدین‌سان از یک نظام کاملاً منسجم فکری و نگرشی برخوردار نگردیده است.

برای این که خوانندگان گرامی تصوّر نفرمایند که این نگارنده با طرح چند مورد موضعی خواسته است عیبی به تکلّف بر نظامی ببندد عرض می‌کند که: اوّلاً بسیاری از مباحث و مثالهای آتی در ابواب مختلف بیانگر این مطلب خواهد بود که اندیشهٔ مطلق نظامی پا به پای اندیشهٔ شاعرانهٔ او حرکت نمی‌کند؛ ثانیاً آنچه تاکنون ذکر شده ناشی از شناختی است که اینجانب از کلّ خمسه دارد و بی‌تردید

تحت‌تأثیر چند مثال موضعی نبوده است. می‌توان چنین حکم کرد که در شعر چند شاعر پیشگفته اندیشه و بیان به گونه‌ای هماهنگ و در ترکیبی متعادل با یکدیگر حرکت می‌کند، در حالی که در سخن نظامی بیان اندیشه را پسِ پشت می‌نهد، و شاید علّت زیاده‌روی او در پرداختن به عناصر روساختی نیز از همین رهگذر بوده باشد. این نکته را نیز باید ذکر کرد که طرح مسائل فلسفی و کلامی به صورت مستقیم، همچون مطالبی که شاعر در اوایل هر منظومه و یا در ضمن داستان به صورت پرسش و پاسخ یا مناظره و غیر اینها بیان می‌کند، دلیل استواری و ژرفای اندیشه نیست زیرا هرگونه اندیشه‌ای از این دست تا با بافت اثر هنری گره نخورده و تبدیل به سرشت شعر نشده باشد مادّه خامی بیش نیست، و به عبارت دیگر امری است بیرون از ذات و حقیقتِ شعر که بر آن تحمیل یا به اصطلاح "سوار" شده است. اگر ما برای مثال سخن فردوسی را برخوردار از درونمایهٔ نیرومند اندیشگی دانسته‌ایم نه از بابت درج برخی مطالب فلسفی و حکیمانه در اوایل شاهنامه یا از زبان اشخاص داستانها در خلال بحثها، مناظره‌ها و اقتراحها بلکه از آن روست که تفکّرات و جهان‌بینی شاعر سرشت بنیادین و روح و پیام سخن او را تشکیل می‌دهد و تفکیک و انتزاع نمی‌پذیرد. در اکثر اشعار غنائی حافظ نیز عنصر اندیشه و عناصر روساختی در ترکیبی سخت موزون و متعادل به وحدت و تمامیّتی کامل می‌رسند، به گونه‌ای که هیچ کدام بر دیگری سنگینی نمی‌کند. همچنین این اندیشه است که جانمایهٔ کلام او و به حرکت در آورنده و جهت دهنده به عناصر هنری است، به گونه‌ای که نمی‌توان گفت عاملی در اختیار مضمون شاعرانه و تابعی صِرف از فرایند زیبا آفرینی است.

آیتی در نوگرایی

نظامی به نوگرایی خویش و تفاوتهای بارز شیوهٔ سخنش با آنِ دیگران، خواه گذشتگان و خواه همروزگارانش، به خوبی آگاه بوده و ابیات فراوانی که دربارهٔ تازگی و حتی غریبی اشعار خود سروده بیانگر همین مطلب است. اینها تنها معدودی از ابیات او در این باب است:

از مخزن‌الاسرار:

به که سخن دیر پسند آوری تا سخن از دست بلند آوری...

من که در این شیوه مصیب آمدم دیدنی ارزم که غریب آمدم

(ص ۴۴)

امّا این هنوز از نتایج سحر است و شاعر منتظر شکفتگی هر چه بیشتر شعر خویش است:

سرخ گلی غنچه مثالم هنوز منتظر باد شمالم هنوز

(ص ۴۵)

از کهنگی و کهنه پرستی سخت بیزار است:

از نوی انگور بود توتیا وز کهنی مار شود اژدها

عقل که شد کاسهٔ سرجای او مغز کهن نیست پذیرای او

آنکــه رصدنـامهٔ اخـتر گـرفت حکـم ز تـقویم کـهن بـرگرفت
(ص ۱۴۹)

در "گردن زدنِ" هر شاخ کهنِ بی بر و سخن فرسوده کینه‌ای مقدّس نهفته است:

سر نکشد شـاخ نـو از سـروبن تـا نـزنی گـردن شـاخ کـهن
(ص ۱۵۱)

این کار بمنزلهٔ هرس کردن است که حیاتی تازه به درخت سخن می‌دهد. کاربرد کلمهٔ "شاخ" سنجیده است زیرا اگر مثلاً کلمه‌ای چون "بیخ" یا حتی "ساق" را به کار می‌برد این گفته در حکم بریدن پیوند شعر با گذشته می‌بود، و حال آن که هر "نوِ" اصیل و با بنلادی ریشهٔ استوار در گذشته دارد. "نوِ" بی‌ریشه در هیچ زمانی، از جمله زمان ما، مقبول نبوده است.

از **شرفنامه**:

ضمیرم نه زن بـلکه آتش‌زن است
که مریم صفت بکر آبستن است...
بـدین دلفـریبی سخنهـای بکـر
بـه سـختی تـوان زادن از راه فکـر
سخن گفتن بکر جان سـفتن است
نه هر کس سزای سخن گفتن است
(ص ۴۷)

آری، هر شعر نوی زادهٔ رنجهای عظیم است، خواه در ساختنِ شعر و خواه برای پرورش ذهن و تقویت ملکه و وجدان شاعره‌ای کـه کـار سرودن را آسان‌تر می‌سازد.

به گفتهٔ شاعر دیگر، کلیم کاشانی:

از پیچ و تاب فکر تنم صد شکن‌گرفت
آسان نمی‌توان سرزلف سخن گرفت

خضر به نظامی گفته است:

در این پیشه چون پیشوای نُوی
کهن پیشگان را مکن پیروی
چو نیروی بکرآزمائیت هست
به هر بیوه خود را میالای دست
(ص ۵۲)

از **خسرو و شیرین**:

بیا گوشب ببین کان کندنم را
نه کان کندن، ببین جان کندنم را
به هر دُرکز دهن خواهم برآورد
زنم پهلو به پهلو چند ناورد
(ص ۴۴۶)

جالب توجه است که از ورای برخی از ابیات یاد شده نیز این امر که همّتِ او بیش و پیش از هر چیز مصروف بر شکل و ترکیب سخن و چگونگی بکارگیری عناصر روساختی است برمی‌آید. به عبارت دیگر دقّتهای عظیم و وسواس‌آمیز او در جهت ارائهٔ هر فکری، و حتی از متعارف‌ترین نوع به صورتهایی تازه و به دور از تکرار یا تقلید است.

پیش از این، در جای خود اندیشهٔ نظامی را نسبت به بعضی از بزرگان شعر همچون فردوسی، ناصرخسرو، سنائی و حافظ در سطحی فروتر دانستیم، امّا در این‌جا می‌خواهیم به قول اصولی‌ها "تنقیح مناط" کنیم، بدین‌سان که ما در دنیای شعر در درجهٔ اوّل با جوهرهٔ هنری سروکار داریم، یعنی آنچه هرگونه دید و داوری دربارهٔ

شعر در وهلهٔ نخست در چهارچوب آن قرار دارد. مگر یکی از تعاریف مبتنی بر چیزی جز ارائهٔ هرگونه فکر و احساس و برداشتی در قالب بیان و صورتی نو است؟ در هنرهای تجسّمی نیز همچون هنرهای ادبی قبل از نگریستن به اصل اندیشه و ارزیابی آن به شکل و شیوهٔ عرضه و به چگونگی نگاه هنرمند به موضوع اثر می‌نگرند. مگر در هنر راستین که برجوشیده از زندگی است اندیشهٔ هنرمند را قبل از هر چیز با ملاکی جز دید و دریافت و ادراک وی از حالات و آنات زندگی و چگونگی نگاه او به پدیدارهای حیات می‌سنجند؟ پیداست هیچ هنرشناسی از هنرمند نخواسته است که فیلسوف یا متفلسف و متفکر به مفهوم رایج کلمه هم باشد. هنرمند نه فیلسوف کائنات بلکه ثبّات لحظات و حالات آدمیان و کاشف روابط جدیدی در میان آن دسته از پدیدارهای جهان است که می‌توانند به حوزهٔ دید و درک او درآیند. شکّی نیست که دارا بودن اندیشه‌ای نیرومند و منسجم و در آمیختن آن با بیان و تجسّمی تازه منتهای مطلوب است، امّا این نیز هست که این دو عنصر معمولاً همدوش و همپای یکدیگر حرکت نمی‌کنند، کما این که در عالم شعر نیز کمتر می‌توان بزرگانی را یافت که در آثارشان یکی از این دو بر دیگری غلبه نکرده باشد، مگر این که ما آنها را از این لحاظ نسنجیده باشیم. آن گاه که هنرمند توانست جان و جوهرهٔ وجود خود و حاصل نگرش و عواطف خویش را آنچنان در بیان هنرمندانه‌اش مستهلک کند که آرش هستی خود را در تیر خویش، و به عبارت دیگر لحظاتی خاص از زندگی را صید و در قالب و پرداختی تازه که برخاسته از شخصیت و بینش و برداشت او باشد عرضه کند، مهمترین وظیفهٔ او انجام شده است. وانگهی از میان آن بزرگانی که اشتهار و شأن والایشان در درجهٔ اول از بابت آرا، فلسفی و

کلامی، اخلاقی، دینی و عرفانی بوده هیچ کس را نمی‌توان یافت که هنر او همسنگ اندیشه و عقاید او بوده باشد و به عبارت دیگر هنر او بیشتر به عنوان وسیله‌ای در خدمت اهداف غیرهنری او قرار نگرفته باشد. این امر حتی در مورد عدّه‌ای که از بزرگان شعر فارسی دانسته می‌شوند نیز صدق می‌کند: ناصرخسرو، سنائی، عطار، مولانا و امثال ایشان. و امّا در تاریخ شعر فارسی شاید تنها دو تن را بتوان یافت که اندیشه و هنرشان (به رغم تفاوتهای بنیادین در مرام، اندیشه، آرمان و شیوهٔ هنری) تقریباً همسنگ یکدیگر است: فردوسی و حافظ. همچنان که در میان چهره‌های برترِ عالم شعر شاید بتوانیم میان نظامی و سعدی (باز با وجود همهٔ تفاوتهای آشکار این دو از لحاظ شخصیت، نگرش و شیوهٔ شعر) از یک جهت اشتراک قائل شویم و آن این که توان هنری این دو از سطح اندیشهٔ آنها برتر به نظر می‌رسد. گفتنی است که سعدی با همهٔ عظمت شأن وی ظاهراً در اثرِ تعلیمات نامتجانسی که دیده (از جمله تعلّم در محضر عارفی چون شهاب‌الدین سهروردی صاحب عوارف المعارف از یک سو و شاگردیِ فقیه و محدّثی همچون ابن جوزی مؤلف تلبیس ابلیس و مخالف صدر اوّل متصوفه از سوی دیگر)، و همچنین مجالست با مردمانی از بلاد گوناگون با تفاوتهای بارز فرهنگی نتوانسته یک نظام منسجم فکری در آثار خود ارائه کند و لاجرم تناقضها و تباینهای بسیاری که در سخنان او دیده می‌شود و مجال ذکرشان در این مقال نیست، خواننده را در استنتاج یک نظام فکری مشخّص و بی‌خلل برای او ناکام می‌سازد. لیکن هر چهار شاعر یاد شده از آن روی که بیان هنری را فقط به مثابهٔ وسیله ننگریسته و برای هنر شعر نیز ارج و اعتبار فراوان قائل بوده‌اند به یک چنین توفیق شگرفی در عرصهٔ هنر دست

یافته‌اند. و امّا اکنون که پای سخن به این‌گونه سنجشها کشیده است اجازه می‌خواهم عرض کنم که به گمان اینجانب شاید فردوسی، سعدی و حافظ هیچ کدام از نظرگاه نوجویی و التزام به هنر ناب به پایهٔ نظامی نرسند زیرا شأن هنر آنان به اقتضای سنّت شعر قدیم فارسی در بهتر، زیباتر و قوی‌تر گفتن چیزهایی است که دیگران نیز گفته‌اند، در حالی که نظامی به قول خودش نه عاریت کسی را پذیرفته و نه عادت به تکرار سخن خود دارد. او از میان شاعران یاد شده بیش از همه قائل به اصالت هنر و اولویت بیان و جوهرهٔ هنری بر درونمایهٔ اندیشه است. او از لحاظ روح و نیروی ابداع و نوآوریِ لحظه به لحظه و پرهیز از تکرار گفته‌های دیگران و حتی خودش نمونه‌ای بی‌همتا در شعر کلاسیک فارسی است. اگر نظامی نسبت به بعضی از بزرگان شعر برخورداری کمتری از زیربنای استوار و ثابت اندیشگی دارد، در عوض می‌توان گفت که مغز او در نگاه شاعرانهٔ اوست. هیچ یک از امور و مسائل کوچک و بزرگ بشری و اشیاء و پدیدارهای جهان نیست که برای او وسیله و بهانه‌ای برای آفرینش شعری نباشد (چنان که جلوه‌هایی از این خصیصهٔ او را در صفحات آتی خواهیم دید). ذکر این نکته نیز لازم به نظر می‌رسد که نظامی از نظر همین روح نوجویی و پرهیز از تکرار مضامین دیگران و خود با شاعران برجستهٔ نوآور عصر ما اشتراک بیشتری نسبت به دیگر شاعران وابسته به سنّت قدیم شعری دارد زیرا بزرگان شعر نو فارسی (از نیما به این سو) نیز معمولاً از تکرار سخنان دیگران یا خود ابا دارند و این ویژگی با شعر کلاسیک فارسی متفاوت است. شاید به همین سبب است که نیمایوشیج، پیشوای شعر نوفارسی، معتقد است که نظامی همچون حافظ و شاعران سبک مشهور به هندی فکر تازه دارد و از این رو تلفیقات او

نیز تازه است.[۱] در جای دیگر هم بر این معنی تأکید می‌کند: "شعرایی که شخصیت فکری داشته‌اند، شخصیت در انتخاب کلمات را هم داشته‌اند. در اشعار حافظ و نظامی دقّت کنید. این دو نفر بخصوص از آن اشخاص هستند. زبان ناقص است و کوتاهی دارد و فقیر است. رسایی و کمال آن به دست شاعر است. اشعار حافظ و نظامی نسبت به زمان خود این معنی را می‌رسانند."[۲] تأکید نیما بر فکر شاعرانه (و نه فکر به مفهوم مطلق یا فلسفی) به عنوان منشاء بیان نو است، یعنی همان خصیصهٔ نظامی که ما نیز بر آن تأکید کرده‌ایم. گفتهٔ نیما را بیشتر از آن جهت نقل کردیم که او علاوه بر این که سلسله‌جنبان راستین نوگرایی در روزگار ماست، اندیشه‌ای کاملاً اینجهانی secular دارد، و چنین کسی از آن جا که در داوریهایش تحت‌تأثیر مبانی عقیدتی و مرامی (دینی، عرفانی و غیره) نیست بهتر می‌تواند در زمینهٔ فکر و دید شاعرانه نظری عاری از تعصّبات و تمایلات عقیدتی بدهد.

سخن از تعلّق خاطر نظامی به عناصر روساختی و شکل و شیوهٔ بیان گفتیم. آنچه هم که صورتگرایی (فرمالیسم) نام می‌گیرد عبارت از افراط در گرایش به صِرف صورت و شکل بیان و فرع دانستن درونمایهٔ اندیشگی اثر هنری است. به گمان این نگارنده اگرچه مایه‌های صورتگرایی در سخن نظامی بیش از همهٔ شعرایی است که نام بردیم، امّا بر شعر نظامی هرگز نمی‌توان عنوان صورتگرایی مطلق را اطلاق کرد زیرا اولاً سخن نظامی اگرچه از لحاظ قوّت و استواری بُن مایهٔ اندیشگی به پای شاعران پیشگفته نمی‌رسد،

---

۱. نیما یوشیج. حرفهای همسایه. (تهران، دنیا، ۱۳۵۱)، ص ۷۳.
۲. همان / ۷۵.

اما از زیربنای عقیدتی و اندیشگی عاری نیست، و ثانیاً آنچه فکر شاعرانه می‌خوانیم و عبارت از چگونگی نگریستن شاعر به موضوع سخن و کلاً همهٔ پدیدارها و روابط آنها با یکدیگر است در کلام او بی‌اندازه نیرومند است. هنری که یکسره به صورت بیان گرویده و از عنصر اندیشه و پیام والای انسانی بازمانده باشد هنری پایاب و در حکم کالبدی بی‌روح است، زیرا این پرسش را می‌توان یا باید کرد که بویژه در عرصهٔ هنرهایی که با زبان سروکار دارند کدام اندیشهٔ ضعیف، بیمارگونه و برکنار از غایات فلسفی، انسانی و اجتماعی یا بی‌بهره از بُعد عقیدتی توانسته اوج و عزّتی در عالَم هنر بیافریند؟ سخن در این است که با وجود برخورداری شعر نظامی از مایه‌های عقیدتی (دینی، عرفانی، اخلاقی، کلامی و غیره) و حکمی، غایت و پیام اصلی آن زیبایی است. هرگونه اندیشه‌ای تنها در صورتی اذن ورود به شعر او را می‌یابد که در درجهٔ اوّل آفرینندهٔ تلألوی جادویی از جمال باشد، خواه در کلّیّت داستان یا بخشهای آن و یا مطالب غیرداستانیِ موجود در مقدمه و مؤخرهٔ هر منظومه، و خواه در جزئیات هر قسمت و حتی ابیات و مصراعها. هم از این روست که چه بسا بافت و طرح و منطقِ روایی داستان دستخوش و در سایهٔ توصیفات زیبا قرار می‌گیرد، کما این که کمّ و کیفِ پدیدارهای موجود در داستان، ابعاد توصیف، مکان و فضا، و حتی ویژگیهای ظاهری و درونی اشخاص و حرکات و سکنات آنان به جای تبعیّت از طرحی منسجم و سازواره و هنجارهای همه پذیر داستان پردازی، تابع پسند و هوای دل شاعر در آفرینش جلوه‌هایی نونو از زیبایی محض است (این معنی را در جای خود همراه با شواهد مدلّل خواهیم داشت). همه می‌دانند که فراخنای شعر فارسی از کران تا کران تجلّیگاه معانی و

مضامین متنوع و تماشاگاه شکلها و شیوه‌های سخت گوناگونی است که در خدمت پرورش تجارب و ادراکات شاعران از ناب‌ترین و جذاب‌ترین گونه‌های زیبایی، از عینی‌ترین و ملموس‌ترین تا مجرّدترین و متعالی‌ترین نوع، و از مادّی‌ترین تا معنوی‌ترین نظرگاه قرارگرفته‌اند؛ امّا شعر هر شاعر در متن سنّت شعریِ قدیم آمیزه‌ای از عنصر ابداع و اقتباس یا مجموعه‌ای از یافته‌ها و آفریده‌های شخص شاعر و همگنان او به نسبتی کم یا بیش است، و همین نسبت است که جایگاه شاعر را تعیین می‌کند. در این سنّت، نوگرایی به مفهوم مطلق و حتی با نسبت زیاد معمولاً مصداقی ندارد زیرا از نخستین موارد ابداع که بگذریم، هر قالب، نحوهٔ توصیف، تصویر، تعبیر و شیوهٔ بیان و پرداخت حوزه و عرصهٔ مشترکی را برای قریحه آزمایی و بهره‌گیری تعدادی کم یا بیش از شاعران، و دست‌کم شاعران وابسته به مکتب و سبکی ویژه، تشکیل می‌دهد که هر کدام در جهت پرداخت قوی‌تر، زیباتر و مؤثرترِ موضوع و یا ایجاد دگرگونیهایی در جزئیات مواد و عناصر، چگونگی تلفیق، تطابق و هماهنگ‌سازی آن با بافتهای مختلف برحسب نوع ادبی و معانی شعری، غایات و اغراض، حال و مقام سخن و امثال اینها کوشش می‌کند، و همهٔ شاعران در این حوزهٔ تجربهٔ مشترکْ حلقه‌های زنجیرهٔ آن سنّت را تشکیل می‌دهند. تا هنگامی که شاعری با خلق و ابداع مضمونی جدید، زاویهٔ دیدی‌نو، و یا کشف روابط شاعرانهٔ تازه‌ای در میان پدیدارهای جهان سلسله جنبان شیوهٔ بیانیِ نوینی برای ارائهٔ معنی یا اندیشهٔ موردنظر نشده و یا دست‌کم با تغییر عمده‌ای در نحوهٔ تلفیق عناصر شعری پای از دایرهٔ سنّت اخذ و اقتباس فراتر نگذارده باشد، میزان سهم و توان آفرینش او در این فرایند دگرگونی، کمابیش محدود خواهد بود.

بنابراین بر روی هم هرگونه دگرگونی در بافتِ سنّتی شعر کلاسیک ما امری تدریجی و نیازمند طیّ دوره‌ای در حدّ فاصل حضیض تکرار تا اوج ابتکار است. هم از این روی است که پس از هر تجدید شیوه‌ای که خود مسبوق به برهه‌ای از شکل ناگرفتگی و آمیختگی سبکی است شاهد دورانی از شکفتگی و بروز خلاّقیتها در زمینهٔ شکل مضمون، درونمایه و شیوهٔ تلفیق و پرداخت هستیم که پس از این دوره نیز مطابق سنّت، جریانی از اخذ و اقتباس در عین ظهور پاره‌ای خصایص فردی پدید می‌آید؛ سپس همین دوره به برهه‌ای می‌انجامد که در آن برحسب مورد یا رکود و انجماد و بی‌سبکی و به تبع آن اقتباس محض و سرقت و انتحال و کلاً نازایی و یا شارلاتانیسم حکمفرما می‌شود (همچون سدهٔ نهم) و پس از آن سبکی آمیخته و دورگه از ویژگیهای دوره‌های قبل و بعد در پی می‌آید (مثل سدهٔ دهم)، و یا تحت شرایط و عوامل خاصّی جریان خلق و ابداع جای به افراط در یافتن مضامین غریب و غلظت و غلبهٔ عنصر تخیّل بدون توّجه به درونمایه می‌سپارد (همچون شعر سدهٔ دوازدهم). ماهیت مکتبی به نام بازگشت و "جهش معکوس" آن و این که چگونه با دهن‌کجی کردن به همهٔ ضرورتها و مقتضیات عصر خویش و خروج از همهٔ هنجارهای تحوّل به عبث درمان درد آن افراط‌کاری‌ها را در ارتجاع ادبی یافت، روشنتر از آن است که گفته شود (بگذریم از سه چهار چهرهٔ آخر دورهٔ مذکور همچون ادیب الممالک و پروین که دست و پایی در جهت تجربهٔ‌های محدود شکلی و موضوعی کردند، و برتر از همه بهار که بیشتر از نظر درونمایهٔ شعر به تحوّلات عصر پرشور مشروطیت پاسخ داد). حال معلوم نیست که اگر به فرض مستبعد شاعران نوجو و پیشتاز عصر ما و در رأس همه نیمایوشیج به

خواست عصر خود مبنی بر دگرگونیهای کلّی در شکل و درونمایه پاسخ نمی‌دادند شعر فارسی این بار راه کدام جهنّم درّهٔ تقلید و تکرار و جمود را در پیش می‌گرفت. اکنون در همین نظرگاه کلّی و با توجه به هنجارهای عمومی تحوّل شعر فارسی است که بر روی هم می‌توانیم نتیجه بگیریم که: در گذار دگرگونیهای کاملاً تدریجی شعر سنّتی فارسی و سیر صعودی آرام آن از لحاظ نوگرایی در شیوه‌های بیانی (تأکید می‌کنیم: فقط شیوه‌های بیانی، نه از لحاظ موضوع، درونمایه و قالب) تا قبل از ظهور نیمایوشیج تنها معدودی شاعر را می‌توان نام برد که وجه اصلی نبوغ و خلاّقیت آنان در تکان و جهشی که به سیر و سطح عادی نوجویی داده‌اند تجلّی کرده، به گونه‌ای که به ایشان شایستگی عنوان "پیشرو" را در این فرایند بخشیده است. شاخص‌ترین این چهره‌ها به گمان اینجانب عبارتند از شاعران زیر:

۱. سنائی: او سنت شعر سمبولیکِ عرفانی را قوام بخشید، بدین‌سان که با آمیزه‌ای از اندیشهٔ ژرف و ذوق شاعرانهٔ خویش شعر عرفانیِ اوّلیّه و حاوی نمادهای ساده و ابتدایی را با ابداع و بکارگیری مجموعه‌ای نیرومند و سامان‌مند از نمادهای شاعرانه به منظور بیان اندیشه‌های پیچیده و اذواق و مواجید عارفانه در آمیخت و زمینه را برای ابلاغ هرچه بهتر این‌گونه عواطف و دریافتها و پیامها آماده ساخت، و تا حدود زیادی پتانسیل زبان شعریِ فارسی را برای پذیرش و القای دنیایی از معنی و معنویّت در قالب الفاظی ظاهراً عادی و برگرفته از پدیدارهای مادّی نشان داد، و بدین‌سان سنّت عظیم و متعالی شعر نمادگرایانهٔ عرفانی یا به تعبیر قدما شیوهٔ "اجمال و اشارت" را که دست کم تا حدود چهار قرن در اوج روایی و وجه

غالب شعر فارسی بود تحکیم کرد.[1] غزل عارفانهٔ فارسی به گمان اینجانب وامدار نوگرایی سنائی در عرصهٔ شیوهٔ بیان و عناصر روساختی شعر، و مهمتر از همه همان سمبولیسم اوست (قصاید او اگرچه به جای خود ارزشمند و برخوردار از مایه‌های نیرومند

---

۱. مراد قرن ششم تا نهم هجری است، یعنی از سنائی (فت ۵۳۵) تا جامی (فت ۸۹۸). بزرگانی اعم از عارفان شاعر همچون فریدالدین عطار، فخرالدین عراقی، مولانا و جامی، و شاعران عارف مزاج از قبیل خواجو، سعدی، حافظ، عماد فقیه و بسی ناموران دیگر هریک حلقه‌ای از حلقه‌های این زنجیره را تشکیل می‌دهند. شعر عرفانی اگرچه در اثر شرایط و ضرورتهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی از سدهٔ دهم به بعد از آن اریکهٔ شکوه فرو افتاد امّا تأثیرات خود را حتی به صورت مبدّل یا تقلیدی در قرون بعد نیز تا حدودی حفظ کرد.

و امّا چنان که گفتیم تمام یا تقریباً تمامی نمادهای عرفانی که در شعر عارفانه و کلاً حکمت ذوقی ایرانی گردش دارد در غزل سنائی به کار رفته است. بنده بدون ترتیب یا تقسیم‌بندی دقیق بعضی از آنها را برمی‌شمارد، همچون واژه‌هایی که بر معشوق ازلی دلالت دارد از قبیل دوست، یار، دلبر، دلدار، ساقی و گاهی گُل، بت یا صنم و جز اینها؛ نامهای اجزای بدن که رمزهایی برای ویژگیهای معشوق‌اند، مثل دست، زلف، روی و رخسار و معادلهای دیگر آن، زلف، خط، خال، چشم، ابرو و غیره؛ حالات معشوق بویژه چشم او، مانند غمزه، خمار و خماری، فریب، ناز؛ نمادهایی که مدلولشان در حوزهٔ سماع و ابلاغ یا دریافت پیامهای غیبی قرار دارد، همچون مطرب، ساز، پرده، آواز؛ هر آنچه دلالت بر عشق و دل دارد، مانند می، دُردی و خمر و باده و صهبا و غیره، آئینه، جام، ساغر، جام‌جم؛ رمزهایی که بر عاشق به اعتبارات مختلف دلالت دارد، همچون رند، قلاش، دردی کش، گدا، پاکباز؛ آنچه بر منبع فیض و عوالم محبّت اشارت دارد همچون کوی دوست، مغ، دیر مغان، خرابات، خرابات مغان، میکده، خمخانه؛ آنچه در عالم عشق برای عاشق مطلوب است، مثل جنون، شیدایی، مستی، ملامت، زنّار بستن، خرقه افگندن یا آنچه مطرود است، چون عقل، عافیت، صلاح، سلامت؛ نمادهای زهد مثل خرقه، سجاده، تسبیح؛ روابط عاشقانه، همچون قهر، آشتی، وصل، هجران، بوس و کنار، ناز و نیاز؛ وسائط فیض از قبیل ساقی، مغبچه، پیر مغان، و دهها نماد دیگر. بدین قرار قبل از سنائی نمادهای شعر عارفانه هرگز بدین درجه از گستردگی، تنوع، رنگ و بو، جذابیت و قدرت القاء سابقه نداشته است.

اندیشگی و درونمایهٔ غنی اخلاقی و عرفانی است، امّا از آن‌جا که کمتر از ویژگی مذکور برخوردار و بیشتر به بیان صریح اندیشه‌ها متمایل است باید در مقولهٔ خاصّ خود بررسی شود). شاید تمامی نمادها و مصطلحات رایج در سنّت شعر عارفانه در غزلهای سنائی دائماً گردش می‌کند.

۲. مولانای دیوان شمس: بی‌تردید در سراسر تاریخ شعر کلاسیک فارسی هیچ کس به اندازهٔ مولانا قواعد و هنجارهای زبانی را در جهت اظهار آنچه در ژرفنای دل و ذهن می‌گذرد درهم نشکسته و از ظواهر لفظ و تنگناهای آن در نگذشته است. این هنجار شکنی هم در چگونگی ساختن واژه‌های جدید، ترکیب نامتعارف عناصر قاموسی، ارادهٔ مفاهیم نامعهود از مفردات و کاربردهای زبانی، یا به اصطلاح زبانشناسی در محور جانشینی paradigmatic axis است، و هم در ساختار و نحوهٔ تلفیق اجزاء و عناصر دستوری، یعنی آنچه محور همنشینی syntag matic axis خوانده می‌شود. از عناصر زبانی گذشته، او در عرصهٔ آنچه بعضی از صاحبنظران "حکمت ذوقی ایرانی" نامیده‌اند و تنی چند از بزرگان آن را پیشتر نام بردیم یکی از نادرترین افرادی است (شاید سه چهار تن) که در اثر غلبهٔ عنصر اندیشگی و عاطفی و فشار مظروف یعنی درونمایه بر ظرفْ کلیشه‌های شعری را پس پشت افگنده‌اند، و باز اگر این نادره‌ها را از لحاظ انگیزهٔ اصلی این نوگرایی بر دو گونهٔ پیشگفته بدانیم، یکی آنها که در جهت آفرینش آگاهانهٔ ظرافتها و به انگیزهٔ صورتگرایی دست به نوآوری زده‌اند، و دیگر کسانی که هوادار اصالت درونمایه و کم توجه به عناصر شکلی و بیانی بوده‌اند، مولانا در کلیشه گریزیهایی که در جهت دوم صورت می‌گیرد همتایی در هیچ یک از ادوارِ شعر سنتّی

ندارد. بیان مولانا بیش از هر شاعر دیگری حال و هوای سوررئالیستی دارد، بدین معنی که اغلب بازنمونی آزاد و بی‌تکلّف و جریانی سیّال از ژرفناها و "نهانخانه‌های دوراندیش" (به قول نظامی) و هزارتوهای ضمیر ناخودآگاه است. بیان چنین معانی و احوالی بی‌شک تلفیق کاملاً تازه و دیگرگونه‌ای را در عناصر زبانی و شعری می‌طلبد که کمیّت و کیفیت آن در کلیات شمس به مرزهای اعجاب‌آوری می‌رسد. در این‌جا برخلاف آن اشعاری که با اندکی باریک شدن در آنها و تجزیه و تحلیل عناصر شعری می‌توان محدودهٔ اندیشه و تخیّل شاعر را تعیین کرد، جریان خروشان و خیزاب گونهٔ عناصری ظاهراً نامتجانس، از شبکه‌ای درهم‌تنیده از تخیلّی بی‌مهار و اندیشه‌ای متلاطم حکایت می‌کند که کمتر در ظرف ذهنیِ خواننده‌ای که تجربه‌ای مشابه ندارد می‌گنجد. آن شعر جلوه‌گاه طاووسی خود آراست که تمامیّتش در چترهای دلفریبی است که هر دم در پیش چشمانت می‌زند، امّا این یکی پرندهٔ غریب مهاجری است که هنوز حکایت پرواز به تمامی نگفته آهنگ گریز دارد. از جهتی دیگر، آن "یک دسته گل دماغ پرور" سیراب و پرورده است و این تک بوته‌ای است خودرو، بی‌منّت باغبان و سایبان، با گلهایی وحشی و رایحه‌ای مرکب و ناشناخته همچون چگونگی پیوند عنصر خاکی و روح افلاکی. در هرحال، همچنان که سنائی را تحکیم کنندهٔ شعر نمادگرای عرفانی خواندیم، مولانا را نیز سنّت گریزترین شاعر از میان عارفان باید خواند، البته به نظر می‌رسد که او اِشعاری نسبت به نوگرایی خویش نداشته، زیرا این شخصیت او و مشخصاً شور و حرارت او به عنوان یکی از برترین قلّه‌های عرفان عاشقانه بوده که سبب شده تا آئین شعر عارفانه و به طورکلّی غزل فارسی را نو کند، بی آن که به

نقش خویش در مقام شاعر اهمیت چندانی بدهد یا به فراروی‌اش از هنجارهای زبانی یا سنن شعری خودآگاهی چندانی داشته باشد.[۱]

۳و۴. خاقانی و نظامی: دو نوگراترین شاعر به مفهوم مطلق در سراسر تاریخ شعر فارسی‌اند. این دو تن نه تنها همروزگار و دوست یکدیگر (و طبعاً به سبب همین دوستی و مراوده و مبادلهٔ افکار و اشعار عامل مؤثری در شیوهٔ سخن سرایی همدیگر) بوده‌اند، بلکه از جهات متعددی با یکدیگر تشابه و اشتراک داشته‌اند. از جمله: هر دو، برخلاف سنائی و مولوی، به نقش خویش به عنوان شاعر نوجو و پیشگام و به نوآوری‌های خود در شیوهٔ بیان و توصیف و تصویرگری آگاهی داشته‌اند.[۲] هر دو از همین رهگذر در شعر پس از خود تأثیر بسیار گذارده‌اند، که البته تأثیر نظامی در مجموع بیشتر بوده است (درازی سلسلهٔ مثنوی سرایان پیرو نظامی در تمام ادوار پس از او مؤید این معنی است). زبان شعریِ این دو، به رغم تفاوت کلّی در قالب، همانندی بسیار دارد. هر دو لفظی سخت فشرده و موجز با

---

۱. موارد تازگی بیان و توصیف (در کنار نوگراییها در زمینهٔ قالب که مورد نظر ما در این مقال نیست) چندان است که کمتر شعری از او از این ویژگی حیرت‌انگیز بی‌بهره است. ما برای رعایت اختصار کلام از ذکر نمونه خودداری می‌کنیم، بویژه که دیگران کم یا بیش در این باب کوششهایی کرده‌اند، که از این میان به عنوان بحثی موجز و ممتع به مقدّمه‌ای اشاره می‌شود که دوست گرانقدر، ادیب و شاعر والامقام، دکتر شفیعی کدکنی در این باب پرداخته‌اند. بنگرید به گزیدهٔ غزلیات شمس، چاپ پنجم. (تهران، جیبی، ۱۳۶۳)، مقدمه، بویژه ص هجده ـ بیست و سه.

۲. پیشتر ابیاتی چند از نظامی که، متضمن تازگی شیوهٔ اوست نقل شد خاقانی نیز بارها در ضمن خودستایی‌هایش به نوگرایی خویش اشاره دارد، و از آن جمله است این بیت مشهور:

منصفان استاد دانندم که در معنی و لفظ
شیوه‌ای تازه نه رسم باستان آورده‌ام

تراکم فوق‌العاده در تصاویر و آرایه‌های بدیعی دارند و بیشترین کوشش خود را بر زیبایی بیان و ظرافتهای صوری و نحوهٔ بکارگیری عناصر روساختی متمرکز کرده‌اند، در حالی که شاعرانی چون سنائی و مولانا اصالت را بیشتر به درونمایهٔ شعر داده‌اند. دقّتهای لفظی هردو فوق‌العاده است. همچنین در بیان فکری واحد به صورتهای گوناگون با هم شباهتهایی دارند. امّا طنطنه و طاق و ترنب لفظ خاقانی، به سبب این که او جز در مورد مثنوی **تحفة‌العراقین** در اصل شاعری قصیده سراست، بیش از نظامی است. همچنین از نظر زبانی، شعر هر دو از برخی اختصاصات و استعمالات منطقهٔ بومی خود که نزدیک یکدیگر است تأثیر پذیرفته است. مضافاً یکی از ویژگیهای مشترک زبان هردو در محور جانشینی، ساختن الفاظ جدید برای بیان مقصود بویژه ترکیبات مزجی فراوان و جدید است، که این نیز یکی از عوامل ایجاز و فشردگی است و این دو در این راه از بالاترین حدّ توان ترکیب‌پذیری زبان فارسی سود جسته‌اند. در محور همنشینی نیز حذف و قصرِ بسیار، که گاهی تا سرحدّ ایجاز مخلّ می‌رسد، یکی از خصوصیات بارز زبانیِ این دو است. به طور کلّی خاقانی نیز چون نظامی عاریت پذیری از این و آن را دوست نمی‌دارد و نیروی آفرینش او وی را بر آن داشته تا سخن را، حتی در حالت اشتراک موضوع و ژرف ساخت، هردم به صورتی نوآیین بیاراید و در این راه از تمامی علوم و اطلاعات عصر، سنن و مواریث فرهنگی و پدیدارهای شناختهٔ جهان خلقت سود می‌جوید، اگرچه میزان بهره‌گیری او از اساطیر و مفاهیم و مصطلحات دینیِ مسیحیّت، که خصیصهٔ منحصر

به فردِ شعر او در تمامی تاریخ شعر سنتّی فارسی است،[1] سخن او را از آنِ نظامی تمایز می‌بخشد. در هرحال، این دو تن برترین نمونه‌های شعر ناب و صورتگرا در ادب کلاسیک فارسی‌اند.

به گمانم نیازی به این توضیح نباشد که اگر در این مقال از بزرگانی همچون فردوسی، سعدی، حافظ، صائب و جز اینها نام نبرده‌ایم از آن روست که شعر همهٔ این بزرگان با همهٔ عظمت در جهت تحول و تکامل در متن سنّت شعریی حرکت می‌کند که بنیادهای آن از پیش نهاده شده بوده و اگرچه همهٔ این چهره‌های برجسته کم یا بیش نوآوریهایی از نظر مضمون و شیوهٔ بیان و پرداخت داشته‌اند (شاید کمتر از همه در میان این چند تن حافظ و بیش از همه صائب) امّا شعر هیچ کدام جهشی را از این لحاظ نشان نمی‌دهد. به عبارت دیگر، نوگراییهای آنان، با وجود تشخّص و تمایز سبکیِ آنان و به هر میزان و با هر کیفیت که باشد، بیشتر مشمول سیری تحوّلی و در جهات یادشده است و هیچ یک دگرگونی بنیادین و انقلابی در بیان شعری پدید نیاورده است. مثلاً فردوسی در زمانی شاهکار بی‌همتای خود را پدید می‌آورد که شالوده‌های شعر حماسی قبلاً به دست شاعرانی چون دقیقی و چندین حماسه‌پرداز دیگر که آثار اندکی از آنان باقی مانده نهاده شده و کار فردوسی تکامل و اعتلا بخشیدن به آن است. غزل عالی سعدی از نظر کل شکل و زبان متکی بر غزل شاعرانی از جمال‌الدین اصفهانی و انوری و ظهیر در قرن ششم گرفته تا غزلسرایان نیمهٔ اول سدهٔ هفتم و از نظر درونمایه مبتنی بر سنّت

---

۱. همچنان که در شعر جدید احمد شاملو به این ویژگی شهرت دارد. در مورد خاقانی چنان که می‌دانیم مادر مسیحی مسلمان شدهٔ او مهمترین عامل این تأثیرپذیری بوده، و در خصوص شاملو همسر مسیحی وی.

دیرینهٔ معنویت‌گرایی اعم از عرفان و قبل از آن نیز اخلاق و زهد بوده و این معنویّت هم بر غزلیاتِ محضاً عرفانیِ سعدی تأثیر نهاده و هم بر آن دسته از غزلیاتی که در آنها عشق مجازی به منتهای پاکی و لطافت دیدگاه عروج کرده است. بوستان نیز علی‌رغم فصاحت بی‌نظیر آن در میان مثنویهای عرفانی و اخلاقی و حکمی، دنباله روِ منظومه‌های سنائی، عطار و مولاناست. در باب حافظ هم با آن که اغلب او را اوج غزلسرایی فارسی می‌دانند، عظمت کار در بیان زیباتر و نیرومندتری از موضوعاتی است که از کران تا کران در غزل فارسی گفته‌اند و نیز در این که از لحاظ استقلال ابیات و تنوع مضمونی در هر غزل اوج گسسته نماییِ روساختی است (بگذریم از قدرت و وسعت اندیشه و غنای درونمایه که سنجش آن نه در مورد او منظور این مقال بوده و نه در خصوص سه شاعر پیشگفته)؛ در واقع می‌توان گفت که موارد ابداع کامل در مضامین و پرداخت خواجه بسیار کم است و شاید از تعداد انگشتان دو دست در کلّ غزلیات او تجاوز نمی‌کند. شعر صائب نیز با آن همه توانایی خلق و ابداع مضامین نو، تصاویر و تعابیر خاصّ خود و عدولهایش از سنّت کلاسیک، باز در شکل بیان و چهارچوب کلّیِ سبکی در همان مسیر تکاملی حرکت می‌کند که شعرای اواخر سدهٔ دهم و نیمهٔ نخست سدهٔ یازدهم همچون عرفی شیرازی، ظهوری ترشیزی، غنی کشمیری، نظیری نیشابوری و طالب آملی هموار و تثبیت کرده‌اند. به طور کلّی در شعر قدیم شأن هر شاعر با توجه به میزان و نحوهٔ تأثیر او صرفاً در متن تحولّی تدریجی شناخته می‌شود، نه برمبنای تفاوت و تمایزِ کامل خصایص آثار او از آنِ همگنان وی. به هرحال در شعر قدیم، جز در چند مورد جهش سبکی، تحول و تکامل شیوه‌ها چنان که گفتیم تابع فرایندی تدریجی

است که با سیری آرام و تموّجاتی نه چندان تند از نقطه‌های اوج دگرگونی و تازگی سبکی به سمت تکرار و نقطهٔ انجماد حرکت می‌کند و با جریانی شبیه ذوب و جاری شدن آبها در مسیرهای تازه و هنوز شکل ناگرفته و عمق نایافته، مسیر معکوسی به سمت شکل گرفتگیِ شاخه‌های مختلف آغاز می‌شود و سپس در اوج این مرحله، این شاخه‌ها از جهات مختلف به سمتِ اتحاد و تبدیل به جریانی اصلی و رودی بزرگ حرکت می‌کنند که در حکم سبک و سنتّی تثبیت شده و تعمیق یافته در دورهٔ معیّنی است. امّا این رود پرخروش پس از طیّ طریق در مسیری پرپیچ و خم و گذشتن از آفاق و فضاهایی متنوع رفته رفته کند و کندتر و بستر آن سطحی‌تر می‌شود تا سرانجام باز تحت‌تأثیر عوامل درونی و بیرونی به سردی و آنگاه انجماد برسد، تا وقتی که مجدداً تحت‌تأثیر عوامل و زمینه‌های مثبت و گرمای فزایندهٔ محیطی از خلاقیتهای تازه همان فرایند ذوب و جریان آغاز گردد. بی‌تردید در هنگام جوشش و پویش هر جریان اصیل شعری، همه‌گونه نوگرایی در زمینه‌های مختلفی همچون شکل، موضوعات و معانی شعری، درونمایه و شیوهٔ بیان همراه با کشف افقها و نظرگاههای جدید ممکن است صورت گیرد، و هریک از ناموران شعر فارسی سهمی در هریک از امور و احوال یاد شده دارد و حرکتی تازه به جریان شعر عصر خویش داده، امّا آنچه در مورد چهار شاعر پیشگفته گفتیم تنها از دیدگاه شکل و شیوهٔ بیان شاعرانه است، زیرا نقش و عملکرد آنان از لحاظ نوگرایی در این زمینه ابعادی وسیع‌تر و جریانی فراگیرتر دارد، به‌گونه‌ای که هرکدام با حرکتی خیزاب‌گونه یا آبشار مانندْ انگیزش و نیرویی جدید در جریان شعر عصر خویش و پس از آن پدید آورده است. از آن جمله شعر نظامی یا خیزشی که

برای خروج از دایرهٔ عرف و عادت و فراروی از مدار تحول تدریجی از خود نشان می‌دهد یکی از استثناها و چکادهای نوآوری در شعر قدیم است. بنابراین اگر او از "شعبده‌ای تازه" که در شعر خویش برانگیخته سخن می‌گوید و آن را چنین وصف می‌کند:

بر شکر او ننشسته مگس نی مگس او شکرآلود کس

(نک. مخزن‌الاسرار/۳۵-۳۶)

(یعنی نه کسی از آبشخورهای شعر او بهره‌مند شده و نه این شعر وامدارکسی است) آن را نباید برلافی بیهوده حمل کرد و از زمرهٔ خودستاییهای مفرطِ رایج انگاشت. آری، او مکان خود را در سنّت شعر می‌شناسد و از گام بلندی که در جهت دگرگون سازی شیوهٔ شعری برداشته به خوبی آگاه است.

تنوع طلبی بی‌نظیر نظامی، برخی جلوه‌ها و پیامدها: توصیفات نظامی به راستی در بالاترین حدّ از تنوّع و عدم تکرار است. او در توصیف، دست کم در هر منظومه، دوبار از یک معبر گذر نمی‌کند و تکرار به عین صورت در سخن او راه ندارد و اگر هم شباهتی میان برخی از ابیات وی وجود داشته باشد نه درکمّیّتْ زیاد است و نه درکیفیتْ چشمگیر. به عبارت دیگر در این گونه موارد نیز تفاوتهای روساختی کمابیش درکار است، به خلافِ مقتدایان بزرگ او، فردوسی و فخرالدین اسعد، که تکرار به عین کلام یا شباهتهای آشکار در سخنشان به اقتضای قرابت پاره‌ای مطالب و همسانیِ برخی مناظرکم نیست، خواه در توصیفات شاعرانه و خواه در عباراتِ خبریِ عادی. همچنین در شعر دو استاد یاد شده گهگاه حشوهای کلمه‌ای و عبارتی

بویژه در مصراعهای دوم دیده می‌شود[۱]، امّا نظامی با رعایت تنوع در عناصر و ایجاد مجموعه‌ای از روابطِ گوناگون همچون پیوندهای تصویری، ایهام، تناسب، طباق و غیره به حشو و مفاهیم تکراری در درون بیت راه نمی‌دهد و به عکس، چنان‌که خواهیم دید، حجم بیت در بسیاری موارد برای بیان شاعرانهٔ او کفایت نمی‌کند و شاهد اختلالهایی از رهگذر ایجاز مفرط در سخن او هستیم. به هرحال کار نظامی حاصل عالی‌ترین کارکرد و ظریف‌ترین نمودهای ذهن شاعرانه است. همین تنوع در عناصر روساختی است که سبب می‌شود تا مباحثی از قبیل مجاوبات طولانی خسرو با بزرگ امید موبد و شیرین، مکاتبات دودلداده، سخن سرودن باربد از زبان خسرو و نکیسا از جانب شیرین و نظایر اینها، با آن‌که ژرف ساختِ بسیاری از ابیات آنها یکسان یا نزدیک به هم است، تکراری جلوه نکند. مراد ما بویژه ابیاتِ توصیفی است، و نه ابیات خبریِ معمولی یا حاوی مَثَل و امثال اینها که تکرار در آنها طبعاً کم یا بیش یافت می‌شود. در سخن نظامی حتی بیتها و مصرعهایی از این دست (با آن که کاملاً هم یکسان نیستند) نسبتاً اندک است:

اشک از پی دوست دانه می‌کرد　　شوی شده را بهانه می‌کرد
(لیلی و مجنون / ۲۳۶)

لیلی سر زلف شانه می‌کرد　　مجنون دُر اشک دانه می‌کرد

---

۱. بگذریم از این که در مورد فردوسی، تئودور نولد که در این که بیشتر مصراعهای دوم شاهنامه را (همچون حماسهٔ نیبلونگن ژرمنی) زائد و برای پر کردن مطلب می‌داند به گمان اینجانب قدری گزافه گویی می‌کند. در این مورد بنگرید به: تئودور نولد که حماسهٔ ملی ایران. ترجمهٔ بزرگ علوی. چاپ سوم. (تهران، سپهر، ۲۵۳۷[۱۳۵۷])، ص ۱۳۱ (متن و حاشیه).

(همان / ۶۹)

یا:

به دُر دزدی ستاره کرده تدبیر فرو افتاده ناگه در خم قیر

(خسرو و شیرین / ۲۹۱)

فلک دزد و ماه و فلک دزدگیر به هم هر دو افتاده در خمّ قیرا[1]

(اقبالنامه / ۲۵۰)

تکرار بعینه از این دست در خمسه بسیار نادر می‌افتد؛ در وصف مردی زشت رو:

چو قصاب از غضب خونی نشانی

چو نفّاط از بروت آتش‌فشانی

---

۱. وحید دستگردی در آخر مخزن‌الاسرار در ضمن فهارس و در ذیل عنوان "تکرار ابیات" فقط ۲ مورد را مشخص کرده که عیناً تکرار شده؛ همچنین ۲ مورد دیگر از تکرار مصرعها به دست داده، که در یک منظومهٔ بلند مسلّماً بسیار ناچیز است. وانگهی از این تکرارها که جمعاً ۴ مورد می‌شود دست کم ۲ مورد آنها مثل سائر است، و مَثَل چنان که می‌دانیم به سبب جنبهٔ اصطلاحی آن همچون همهٔ مصطلحات زبانی دیگر می‌باید عیناً و یا حدّاکثر با مختصر تفاوتی در الفاظ به آن‌گونه که برهم زَنندهٔ اصل مفهوم نباشد تکرار شود. جالب توجه این که ۲ مورد دیگر از تکرارهای یاد شده نیز در حکم مَثَل است (بنگرید به مخزن‌الاسرار / ۱۸۴). و امّا ای کاش مرحوم وحید این کار را در مورد دیگر منظومه‌های نظامی نیز می‌کرد تا معلوم شود عرایض اینجانب تا چه حدّ درباب شعر نظامی عمومیّت دارد. به هرحال بنده با توجه به سابقهٔ دیرینهٔ انس با خمسه به خوانندگان اطمینان می‌دهم که در سایر منظومه‌ها هم تکرارها تقریباً به همین نسبت است، و حتی در شرفنامه که منظومه‌ای حماسی است و در چنین منظومه‌هایی تکرار به سبب اشتراک در موضوعاتی همچون جنگ و کشورستانی عادتاً زیاد اتفاق می‌افتد، نظامی سعی بسیار در جهت عدم تکرار عین ابیات و مصرعها به خرج داده و لذا تکرار در آن به سبب رنگ و لعاب‌هایی که کم و بیش به الفاظ داده اندک است.

(**خسرو و شیرین** / ۲۵۵ که عیناً در ص ۴۱۸ تکرار شده، و با توجه به خصلت تنوع‌طلبی و تکرارگریزی نظامی بعید هم نیست که این تکرار و امثال آن ناشی از خطای کاتبان نسخه‌ها باشد).

گونه‌گونی مطالب: نظامی دوست دارد همه چیز و هر مقوله‌ای را در کتابهای خود درج کند و از این رو مرقّعی رنگارنگ و گاه ناهمگون از موضوعات مختلف را به انگیزهٔ تنوع‌بخشی به هر منظومه و رفع ملال خواننده در کار می‌آورد: تغزل، وصف طبیعت، حماسه، زهد و پند، فلسفه و کلام، عرفان، چالشهای عقیدتی و غیره، و در این طریق همهٔ امور و پدیدارهای ممکن را به وصف می‌کشد: زیبایی جسمانی و حالات و حرکات اندام یا زشتیها، انواع مناظر طبیعی، ابنیهٔ گوناگون از کاخهای برکشیده و دلفریب تا کوخهای محقر، دیرهای متروک، اماکن جادویی، عجایب و طلسمات، اشیاء تجمّلی و بزمهای مجلل، جانوران گوناگون و حتی اساطیری‌گونه، دقیق‌ترین و متنوع‌ترین اوصاف از روابط عاشقانه از یکسویه و دوسویه یا جسمانی و روحانی، غنج‌ودلال‌ها و نازونیازها، شرم، حسد، دسیسه، حتی مطالب شهوانی در لفافی از عفّت بیان، جنگ و خشونت در جوار مهر و لطافت، غرور در کنار خضوع و... خلاصه هرآنچه در پهنهٔ گیتی می‌تواند نظر آدمی به خود معطوف کند و دستمایه‌ای برای وصف و هنرنمایی باشد. شاید همین خصیصهٔ ثابت تنوع‌طلبی اوست که سبب شده تا گاهی ویژگیهایی متضاد و ناهمگون را در شخصی واحد به گونه‌ای غریب درهم آمیزد (که در بحث از ویژگیهای شخصیتیِ قهرمانان او نمونه‌هایی ذکر خواهد شد). خود او هم بدین تنوع‌دوستی عجیب خویش معترف است:

به هر دانشی دفتر آراسته / به هر نکته‌ای خامه‌ای خواسته
پذیرفته از هر فنی روشنی / جداگانه در هر فنی یک فنی
شکردانم از هر لب انگیختن / گلابی ز هر دیده‌ای ریختن
کسی را که درگریه آرم چو آب / بخندانمش باز چون آفتاب
(شرفنامه ۴۳-۴۴)

نظامی به گمان این نگارنده از لحاظ وسعت حوزهٔ سوژه‌های شعری همتایی در پهنهٔ سخن فارسی ندارد. گو این که همین عادتِ دست‌یازیدن به هر موضوعی گاهی ناکامیهایی همچون اسکندرنامه را هم در پی دارد. آوردن قطعاتی در شرفنامه تحت عنوان "ساقینامه" و دراقبالنامه به نام "مغنّی نامه" که همچون وصله‌ای ناجور برجامهٔ حماسه است (اگرچه در عرصهٔ شعر غنائی یکی از لطیف‌ترین موضوعات و از بهترین ابداعات نظامی است) نیز برخاسته از همین روحیهٔ اوست. "سوگندنامه" هم که یکی از سنن شعر فارسی است و بسیاری از غنائی‌سرایان در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند[1] در آثار نظامی هست (به نظر می‌رسد سوگندنامه به صورت مصطلح، یعنی ابیات متعدد حاوی سوگند از ابتکارات او باشد)، و از آن جمله در خسرو و شیرین در ضمن نیایش شیرین، با این آغاز:

به آب دیدهٔ طفلان محروم / به سوز سینهٔ پیران مظلوم...
(خسرو و شیرین / ۲۹۴-۲۹۵)

و نیز از زبان اسکندر در دم مرگ خطاب به مادر، با این شروع:

---

۱. برای آگاهی از چند و چون آنها، که اغلب در ضمن ساقینامه‌های می‌آید بنگرید به: تذکرهٔ میخانه. ملاعبدالنبّی فخرالزمانی قزوینی. به اهتمام احمد گلچین معانی. (تهران، اقبال، ۱۳۴۰).

به شیری کـه خـوردم زپستـان تـو
به خواب خوشم در شبستان تو...
(اقبالنامه/۲۵۲-۲۵۵)

تفلسف هم برای او وسیله‌ای در جهت تنوّع بخشی است. بیان امور و مسائل کلامی و فلسفی در باب آغاز و انجام جهان، چگونگی افلاک و اجرام و آفرینش آنها، معاد، رؤیت حضرت الهی به چشم، روح و مـرگ و چـیستیِ هـر یک و چگـونگی حـلول روح در تـن و مفارقتش از آن و امثال اینها از این دست توصیفات اوست. باز از این زمره است مجاوبات مبسوط خسرو و بزرگ امید در **خسرو و شیرین** و مباحث فلسفی **اقبالنامه**، گفتگوی اسکندر با حکما و از این قبیل. آری، نظامی بیش و پیش از این که قصد بیان آراء و معتقداتِ خود را داشته باشد به کامل کردن منظومه‌های خویش از لحاظ مضامین می‌اندیشد. این که مثلاً قهرمانان درجهٔ اوّل خود را حکیم یا دست کم برخوردار و آگاه از اندیشه‌های فلسفی فرا می‌نماید البته کمتر با واقعیّات تاریخی وفق می‌دهد و بیشتر از جهت بخشیدنِ چهره‌ای جامع و آرمانی به آنهاست، قطع نظر از این که آیا این قبا بر قامتِ آنان دوخته شده است یا نه. این‌گونه موضوعات بعد از نظامی به صورت یکی از سوژه‌های رایج در منظومه‌های غنائی در آمده و سنّت شده است. در **شاهنامه** در بخش اساطیری و پهلوانی اثری از این تفلسفهـا، و دقـیقتر بگـوییم، "سوارکردن" اندیشه‌های فلسفی بر قهرمانان دیده نمی‌شود، و تنها در بخش تاریخیِ کتاب که آمیزه‌ای از داستان و تاریخ است گهگاه به این گونه موضوعات، ولی نـه چـندان غـلیظ و طـولانی، بـرمی‌خوریم. منظومه‌های **هفت پیکر**، **خسرو و شیرین**، و **اسکندرنـامه** نـیز کـه در چهارچوب تاریخ داستانی قرار دارند از لحاظ موضوعات یاد شده کم

یا بیش به بخش تاریخی شاهنامه شباهت می‌یابند.

طراحی دقیق توصیفات: چنان که برخی از مثالهای مذکور در مبحث "توصیفات مینیاتوری نظامی" نشان خواهد داد، توصیفات نظامی دقیقاً طرّاحی شده و نظام یافته است. با توجّه به سامان‌مندی و دقت طرّاحی و توصیفات نظامی می‌توان احتمال داد که او به جای این که ابیات توصیفی را تنها با اتکاء بر روانی طبع و بدون طرح قبلی بسراید همچون نقّاشان قبلاً طرح و چهارچوبی سنجیده برای هرکدام منظور می‌کرده و آنگاه درست به سان ترسیم دقیق و رنگ‌آمیزی و سایه روشن زدن، آنها را از طرح به صورت نقاشی کامل در می‌آورده است.

شیوهٔ زنده‌نمایی محیط: این شیوهٔ توصیف تا حدودی شباهت به نوعی تکنیک فیلمسازی امروز دارد که انیمیشن animation خوانده می‌شود. جزئیات این نوع اساساً مبتنی بر همان چیزی است که در فنّ بیان "تشخیص" (=آدم‌نمایی، مردم‌نمایی یا گونه‌ای از استعارهٔ مکنیه personification) نام می‌گیرد، با این تفاوت که در شیوهٔ انیمیشن نه با مواردی پراگنده بلکه با محیطی متشکل از عناصر غیر ذی‌روح سروکار داریم که به صورت ذی روح تصویر می‌شود و پدیدارهای بیجان پابه پای انسان و حتی بدون حضور انسان در خلق فضایی جاندار شرکت می‌کنند و به اصطلاح با اشخاص یا با خود بده و بستان دارند. این را هم بگوییم که این شیوهٔ جاندارنماییِ محیط در شعر حماسی و غنائی هردو وجود دارد، امّا در شعر حماسی به کمک مبالغهٔ ویژهٔ حماسه در جهت هرچه شگفت‌آورتر و ماوراءطبیعی جلوه دادن رویدادها و پدیدارهاست، در حالی که در منظومهٔ غنائی،

شاعر معمولاً در جهتی معکوس حرکت می‌کند که همانا واقعی و ملموس فرا نمودن پیوند انسان و هر چیز بَدَل از انسان با محیط جاندار خویش است.

به گمان ما در عرصهٔ داستان پردازی ما، فردوسی را باید پیشگام این شیوه دانست. زیرا می‌دانیم که بسیاری از توصیفات او، چه در مقدّمهٔ برخی از داستانها و چه در ضمن آنها مبتنی بر تجسّم جهانی زنده و حسّاس در پیرامون قهرمانان است. برای نمونه به یادآوریم که وقتی تیر رستم بر تخت سینهٔ اشکبوس کُشانی فرودمی‌آید، قضا و قدر و فلک و ماه با هم روی به سوی پهلوان می‌کنند و در ستایش ضرب شست وی همصدا می‌شوند، زیرا هنر رستمِ پیاده با به اصطلاح "یک دست اسلحه" در برابر سوارکوه پیکری غرق در آهن و پولاد فراتر از توان ستایش آدمیان است.

بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس
سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت "گیر" و قدر گفت "ده"
فلک گفت "احسنت" و مه گفت "زه"

(**شاهنامه**، ج۴، ص۱۹۷ بیت ۱۳۰۳-۱۳۰۴؛ در برخی چاپها مصراع دوم چنین است: "فلک گفت احسن ملک گفت زه")

در مقدمهٔ بعضی از داستانهای **شاهنامه** نیز گاهی توصیفاتی از این گونه، منتها به صورت غیرمستقیم، می‌بینیم. مراد ما از صورت غیر مستقیم این است که پدیدارهای آدمی‌گونه با یکدیگر پیوند دارند امّا ارتباط مستقیمی میان آنها و قهرمانان نیست، همچنان که در آغاز داستان "رستم و اسفندیار" وقتی بلبل تنها و غمگین از مرگ اسفندیار قصه سر می‌کند پدیدارهای بیجان همچون ابرو باد پیوندی البته به

صورت کنایی با داستان دارند و همین پیوند است که اصل بنیادینِ تمامیّت و یکپارچگی هنری را تأمین می‌کند، در حالی که این شگرد هنری را با یکچنین کمالی نه در منظومه‌های حماسیِ بعد از فردوسی می‌بینیم و نه در منظومه‌های غنائی جز آثار نظامی، مگر به گونهٔ مقلّدانهٔ آن، که حسابش هم روشن است. در مورد توصیف به شیوهٔ جاندارنمایی و انسان‌وارگیِ محیط، بویژه از نظر ارتباط مستقیم با قهرمانان کانونیِ داستان، به گمان این نگارنده هم کمیّتِ زیاد و هم کیفیتِ بالای آن در آثار نظامی نسبت به آثار غنائیِ قبلی (مشخّصاً ویس و رامین) در خور توجه است.

تجسیم و تصویر عناصر طبیعی به گونهٔ انسان‌واره، به طور کلّی بر چهارگونه قابل تقسیم است:

۱. تجسیم به گونهٔ آدمی‌واره در خود و بدون ارتباط کامل و کافی با قهرمان یا گوینده‌ای که در حکم قهرمان است و نیز بدون پیوند با عناصر طبیعی دیگری که در داخل شعر قرار دارند.

۲. تجسیم در ارتباط با وضع قهرمان و رَوَند داستان امّا به گونهٔ غیرمستقیم و کنایی.

۳. تجسیم در حالی که انسان در مرکز و محور قرار دارد و همهٔ پدیدارهای آدمی‌واره رو به سوی او و همگام با او و به عبارت دیگر در ارتباط مستقیم با او حرکت می‌کنند.

۴. تجسیم پدیدارهایی که خود جای انسان را گرفته‌اند و لذا انسان در این میان حضوری ندارد. تفاوت این‌گونه با گونهٔ نخستین در این است که همهٔ پدیدارهای طبیعی در این جا در مجموعه‌ای مرتبط با یکدیگر محیطی انسانی‌گونه پدید می‌آورند و نقش انسانها را بر عهده دارند.

گونهٔ اوّل بیشتر در اشعاری همچون برخی قصاید و غزلیات و امثال اینها دیده می‌شود، بویژه در بسیاری از اشعار منتسب به سبک مشهور به هندی که ابیات در بالاترین حدّ استقلال و گسستگیِ موضوعی و عدم تمامیت و یکپارچگی شعری قرار دارند و میان توصیفات و تصاویر کمتر وحدت و سنخیّتی مشهود است. این نوع در شاهنامهٔ فردوسی دیده نمی‌شود. امّا در وصفی که سرایندهٔ ویس و رامین از شب ارائه کرده است می‌توان به تصاویری انسان‌واره ولی نه در پیوستگی کامل با یکدیگر برخورد. این توصیف که با این بیت آغاز می‌شود:

شبی تاریک و آلوده به قطران
سیاه و سهمگین چون روز هجران
(نک. ویس و رامین / ۶۰-۶۳)

به نظر می‌رسد که بیشتر به قصد خلق مناظر و تصاویری که فی‌نفسه زیبایند و کمتر در پیوند با عنصر انسانیِ داستان یعنی قهرمانان و وضع و حال روحی آنها هستند پرداخته شده است. این وصف در ابتدای قسمتی قرار دارد که شاه موبد به درون دز می‌رود تا ویس را از آن‌جا بیرون آورد. در این وصف که به گمان ما به سبب یادشده فاقد یکپارچگی و تمامیت هنری است تصاویر شاد در کنار تصاویر غم‌آلود و رنگهای باز و شاد در جوار رنگهای تیره و مات به کار رفته است. برای نمونه، در شبی که قرار است سهمگین و دلگزای باشد یکباره می‌خوانیم:

سپاه آسمان اندر روارو　　شب آسوده به سان کام خسرو
به سان چرخ ازرق چترش از بر　　نگاریده همه چترش به گوهر

ویا:

ستاره هر یکی بر جای مانده چو مروارید در مینا نشانده
(ص ۶۱)

می‌خواهد بدی طالع ازدواج موبد و ویس را گوشزد کند، امّا در دو بیت پیاپی دو تصویر ناهمگون به دست می‌دهد:

ز مشرق برکشیده طالع بد بدان تا بد بود پیوند موبد
به هم گرد آمده خورشید با ماه چو دستوری که گوید رازبا شاه
(ص ۶۲)

ملاحظه می‌فرمایید که در بیت دوم سخن از پیوند خورشید و ماه و همدمی این دو است، و حال آن که در این مقام می‌بایست تصویری مبتنی بر افتراق یا عدم تجانس ارائه می‌شد. نظایر این مغایرتها و ناپیوستگی‌ها را در این وصف باز هم می‌توان دید؛ همین‌قدر کفایت است. دلیل این عیب شاید این باشد که شاعر برای معارضه با پیشوای خود فردوسی و صرفاً به علاقهٔ وجود شب این وصف را ارائه می‌کند و از اصل مهمّ پیوند عنصر تخیّل با زمینهٔ عاطفیِ شعر غافل است.

تصویرگری از گونهٔ دوم را در **شاهنامه** بسیار می‌بینیم؛ همچون نمونهٔ ذکر شده در باب مقدمهٔ داستان رستم و اسفندیار. و امّا در برابر وصف شب فخرالدین توصیف فردوسی در همین‌باره قرار دارد، که به نظر می‌رسد الگوی فخرالدین و نظامی هردو بوده، امّا اوّلی بدان‌گونه که گفتیم عمل کرده، ولی دومی توصیفی مفصّل‌تر و در عین حال کاملاً یکپارچه و در پیوند با داستان و وضع قهرمان پرداخته است. ابیاتی از وصف فردوسی و سپس نظامی نقل می‌شود.

از وصف شب در **شاهنامه** (ابتدای داستان "بیژن و منیژه"):

شبی چون شبه روی شسته به قیر
نه بهرام پیدا نه کیوان نه تیر

دگـــرگونه آرایشـــی کـــرد مـــاه
بســـیچ گـــذر کـــرد بـــر پیشگـــاه
شـــده تـــیره انـــدر ســـرای درنگ
میـان کـرده بـاریک و دل کـرده تـنگ
ز تـــاجش ســـه بـهره شـده لاژورد
ســـپرده هـــوا را بـــه زنگـار و گـرد
نـموده ز هـر سـو بـه چشـم اهـرمن
چـــو مـــار ســـیه بـــاز کـرده دهـن
چـــو پـــولاد زنگـــارخـــورده ســـپهر
تـــو گـفتی بـه قـیر انـدر انـدوده چـهر
هـــر آنگـــه کـــه بـرزد یکـی بـاد سـرد
چو زنگی برانگیخت ز انگِشت گرد...
فرومـــاند گـــردون گـــردان بـــه جـــای
شده سست خورشید را دست و پای...
جهـــان از دل خـــویشتن پـــر هـــراس
جـــرس بـــرکشیده نگهبـــان پـــاس
نـــه آوای مـــرغ و نـــه هـــرّ ای دد
زمـــانه زبـــان بسـته از نـیک و بـد
(شاهنامه، ج۵/۶ب ۱-۱۳)

می‌بینیم که همهٔ عناصر زبانی و تصاویر پیوند کامل با داستانی پهلوانی دارد که قهرمان آن اسیر چاهی تنگ و تاریک است و سخت دلتنگ. وصف محیط نیز علاوه بر هراس آلودگی بیانگر فراموشی‌ای است که این محیط در قبال قهرمان اسیر دارد. از جمله تصویرها همگی با روح حماسه و نبرد و دلاوری هماهنگی دارند و دست کم

مغـایرتی بـا ایـن امـور نـدارنـد، هـمچون آرایش مـاه (کـه "آرایش" اصـطلاحی رزمـی است)، بسـیچ و تـاج آن، سپـاه شب، پـولاد زنگارخورده (پولاد: شمشیر پولادین)، چادر، نگهبان پـاس و غـیره. همچنین عناصر شعر کمال تناسب را با وضع قهرمان و روال داستان دارند؛ مثل ناپیداییِ روشنان فلکی، دیگرگونگی آرایش ماه که گویی اتفاقی دیگرگونه (اسارت پهلوان جوان به دنبال ماجرایی عاشقانه در چاه دشمن) را القاء می‌کند، تیرگی و دلتنگی ماه، چیرگی سپاه بیدادگر شب که بیانگر تسلّط خصم بر پهلوانی محبوب است، اهرمن (یادآور افراسیاب اهریمن خوی)، مار سیاه که مشبّهٌ بهِ اهریمن است با ماران چاه تناسب دارد، باد سردِ (آهِ) سپهر، فرومـاندن گـردون گـردان کـه القاءکنندهٔ اسـارت و درمـاندگی است، سست شـدن دست و پـای خورشید که بیانگر بیمزدگی است، سکوت وهمگین زمانه که ابهامی ترسناک را بر فضا حکمفرما می‌کند، و... همه و همه در عـالی‌ترین پیوند با موضوع و پدیدآورندهٔ تمامیّت هنری است. من تاکـنون در هیچ جای شاهنامه کمترین نـاپیوستگی میـان تصـاویر و مـوضوع و درونمایهٔ اندیشگی، عاطفی و روح و پیام سخن ندیده‌ام، و این امر در یک چنین اثر عظیم و حجیمی ما را به هنر ارجمند بزرگمرد طـوس خستو می‌کند.

و ابیاتی برگرفته از وصف شب نظامی (در **خسرو و شیرین**، آن‌جا که شیرین تنها مانده و زاری می‌کند):

شـبی تـیره چـو کـوهی زاغ بـر سـر
گـران جـنبش چـو زاغـی کـوه بـر پـر
شـبی دم سـرد چـون دلهـای بـی‌سوز
بـــرات آورده از شبهـــای بـــی‌روز

کشـــیده در عقـــابین سیـــاهی
پـــر و منقـــار مـــرغ صبحگـــاهی
دهـــل‌زن را زده بـــر دستهـــا مـــار
کـــواکب را شـــده در پـــایها خـــار
فتـــاده پـــاسبان را چـــوبک از دست
جرس‌جنبان خراب و پاسبان مست...
زنـــاشویی بـــه هـــم خـــورشید و مـــه را
رحـــم بســـته بـــه زادن صـــبحگه را
گـــرفته آسمـــان را شب در آغـــوش
شده خـــورشید را مشـــرق فـــرامـــوش...
ســـواد شب کـــه بـــرد از دیده‌هـــا نـــور
بنـــات النـــعش را کـــرده زهـــم دور...
نـــه مـــوبد را زبـــان زنـــدخوانـــی
نـــه مرغـــان را نشـــاط پرفشـــانی...
چـــراغ بـــیره‌زن را نـــور مـــرده
خـــروس پـــیره‌زن را غـــول بـــرده
شـــنیدم گـــر بـــه شب دیـــوی زنـــد راه
خـــروس خـــانه بـــردارد "عـــلی الله"
چه شب بود آن‌که با صد دیو چون قیر
خـــروسی را نـــبود آواز تکـــبیر؟
دل شـــیرین در آن شب خـــیره مـــانده
چـــراغش چـــون دل شب تـــیره مـــانده
(خسرو و شیرین / ۲۹۰-۲۹۲)

این وصف حال و هوایی یکسره متفاوت، یعنی رنگی غنائی،

دارد و همهٔ تصاویر و تعابیر در حول امری عاشقانه است، که این جنبه با آنکه در داستان "بیژن و منیژه" نیز وجود دارد، فردوسی برای رعایت اصل اساسیِ انطباق عناصر شعری با نوع ادبی ـ حماسی ـ و نیز همان چیزی که هوراس، شاعر و منتقد بزرگ رومی، "وحدت لحن" می‌نامید[1] جنبهٔ عاشقانه را در جهت تداوم لحن رزمی فروگذارده است (با آفرینی دیگر بر نبوغ استاد طوس که اثرش مصداق بارز "وحدت لحن" هوراس است). نظامی نیز در راستای اهداف غنائی داستان به گونه‌ای عالی عمل کرده، از انطباق تمامی تصاویر و دیگر عناصر شعر گرفته تا رعایت همان وحدت لحن یاد شده، البته همسان و همسو با داستانی عاشقانه با همهٔ ویژگیهای آن. به عبارت دیگر، اگرچه تأثیر فردوسی بر سخن نظامی آشکار است (خوانندگان به سادگی متوجه موارد اقتباس و تأثیر خواهند شد و نیازی به توضیح و اطالهٔ کلام در این‌باره نیست) امّا نظامی همین موارد تأثر را نیز با حال و هوای غنائی هماهنگ کرده است. خلاصه، تمام تصاویر نظامی نیز حکایت از فضائی عاشقانه دارد و در جهت بیان حال و وضع شیرین در یک شب دیریازِ هجران است. برای

---

۱. وحدت لحن tone را هوراس Horace شاعر غزلسرای لاتین (۶۵ق.م. ـ۸ق.م.) بر قانون معروف سه وحدت ارسطو (وحدت زمان، مکان، موضوع)، که در اصل برای نمایش وضع کرده بود، افزود، و آن به طور خلاصه این است که اثر ادبی بنا به نوع و ماهیت خود باید دارای لحنی ویژه باشد، بدین‌سان که مثلاً در حماسه نباید لحن غرّا و پرهیبت رزمی و پهلوانانه به لحن رقیق و پرآه و سوزی که در خور شعر عاشقانه و کلاً هر اثری است که مخلوق عواطف رقیق است بدل شود، و عکس آن نیز در مورد شعر غنائی صدق می‌کند. هم از این روست که مثلاً در شاهنامه فردوسی لحن حماسی همیشگی، حتی در بخشهایی که بر حول عواطف رقیق بویژه عشق می‌گردد، لحن اثر و قهرمانان به لحن غزلی تبدیل نمی‌شود و لحن زنان و مردان در خور محیط پهلوانی است.

رعایت اختصار تنها به چند مورد اشاره می‌کنیم که همه القاءکنندهٔ سوز عشق و درد فراق و بی‌اعتناییِ محیطی غرق در خواب یا مستی نسبت به احوال تنهاکسی است که در این شب کندسیر خواب به چشمش راه نیافته و از فرط درد به مرگ خویش راضی است: کندی و کشداری لحظاتِ تنهایی که به زاغی کوه بر پر مانده شده، شب دمسرد و بی‌روزِ هجران، شکنجهٔ مرغ صبحگاه در عقابین تیرگی (که می‌تواند وضع دردناک شیرین را هم القاء کند)، مستی و خرابی نگهبانان که با عشق و عاشقی در پیوند کامل است، نازایی صبحگاهِ رحم بسته که این لفظ خود با احوال زنانه سازگار است، در برابر وصال خورشید و ماه و هماغوشی شب و آسمان که طبعاً برای شیرین حسرت‌انگیز است، دوری بنات النعش از همدیگر که باز حاکی از هجران دودلداده است، بی‌نوری چراغ بیوه‌زن نیز در پیوند با احساس شیرین است، و سرانجام سکوت خروس که صدایش بشارت دهندهٔ صبح امید است و جز اینها، همگی عناصری درخور وضع قهرمان و حال و مقام داستان‌اند. بدین‌سان همهٔ چیزهای محیط به گونه‌ای انسان‌وار و یا تداعی کنندهٔ حالات انسانی که درکانون توصیفات قرار دارد تجسّم یافته‌است.

بنابراین اگرچه وصف فخرالدین را می‌توان داخل در مقولهٔ دوم دانست، امّا آن گسستگی و عدم تمامیّتی که کمابیش در آن هست آن را به نوع اوّل نزدیک می‌کند، در حالی که وصف فردوسی و نظامی از بهترین مصداقهای نوع دوم یعنی تجسیم به شیوهٔ انسان‌واره در ارتباطی غیرمستقیم و کنایی با مقام داستان و احوال قهرمان است.

و امّا گونهٔ سوم در شاهنامه و خمسه هردو وجود دارد. نمونه‌های گویا از شاهنامه همان است که در ابتدای این بحث از نبرد

رستم و اشکبوس نقل کردیم و پدیدارهای طبیعی یا ماوراءطبیعی همچون سپهر و فلک، ماه، قضا و قدر را همسو و در ارتباط مستقیم با انسان (رستم) قرار می‌دهد. امّا به گمان این نگارنده با وجود برخورداری شاهنامه از این‌گونه، بسامد آن در آثار نظامی بیشتر است، و این خود می‌تواند یکی از شاخصه‌های سبکیِ شعر نظامی بویژه از لحاظ چگونگی توصیف و تجسیم باشد. به نمونه‌هایی از خمسه توجه کنیم:

هنگامی که شاپور نقّاش سرگردان و رنج‌کشان در طلب شیرین به هر سوی می‌رود، این فقط ستارهٔ مشتری است که در ارتباطی مستقیم با او به وی مژدهٔ پایان یافتن رنجهای او را می‌دهد، زیرا این خادم مخلص خسرو درپی برآوردن مراد مخدوم خویش تنها تن به ماجرا می‌سپارد. پس ذکر این که مشتری نقش بشارت دهندگی را ایفا می‌کند امری سنجیده است:

برآمد مشتری منشور بر دست
که شاه از بند و شاپور از بلا رست
(خسرو و شیرین/۵۸)

همچنین وقتی شاپور صورت خسرو را می‌کشد و کنیزکان شیرین به آن سبزه‌زاری که تصویر خسرو در آن جا بر درختی چسبانده شده می‌آیند، ماه و ستارگان ساغر شکرانه و شادی به کف می‌گیرند:

نهاده باده بر کف ماه و انجم جهان خالی ز دیو و دیومردم
(ص ۵۹)

نیز در وصف اندام شستن شیرین در چشمه، فلک آب به چشم می‌آورد (کنایه از شرم کردن) و شعریٰ نفیر می‌کشد، زیرا در این تنهاییِ شیرین تنها جهان طبیعت نظاره‌گر اوست:

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شعر شکرگون برآورد
نفیر از شعریِ گردون برآورد
(ص ۷۷)

باز نظیر همین پیوندِ رویاروی طبیعت انسان‌واره با قهرمان را در زمانی که لیلی به تماشای بوستان می‌رود مشاهده می‌کنیم. لازم به توضیح است که نظامی در این جا نخست چند بیت توصیفی از گونهٔ دوم می‌گوید، آنگاه با آمدن لیلی به سوی بوستان توصیف از گونهٔ سوم آغاز می‌شود (به نقل ابیاتی از گونهٔ سوم بسنده می‌کنیم):

در حلقهٔ آن بتان چون حور — می‌رفت چنان که چشم بد دور
تا سبزهٔ باغ را ببیند — در سایهٔ سرخ گل نشیند
با نرگس تازه جام گیرد — با لاله نبید خام گیرد
از زلف دهد بنفشه را تاب — و ز چهره گلِ شکفته را آب
آموزد سرو را سواری — شوید زسمن سپید کاری...
نه نه، غرضش نه این سخن بود — نه سرو و گل و نه نسترن بود
بودش غرض آنکه در پناهی — چون سوختگان برآرد آهی
با بلبل مست راز گوید — غمهای گذشته باز گوید
یابد ز نسیم بوستانی — از یار غریب خود نشانی
نخلستانی بدان زمین بود — کارایش نقشبند چین بود...
لیلی و دگر عروس‌نامان — رفتند بدان چمن خرامان
چون گل به میان سبزه بنشست — بر سبزه ز سایه گل همی بست
هر جا که نسیم او درآمد — سوسن بشکفت و گل برآمد
بر هر چمنی که دست می‌شست — شمشاد دمید و سرو می‌رُست

بـــا سروبنـــان لاله‌رخســـار آمد به نشاط و خنده در کار...
(نک. لیلی و مجنون / ۹۶-۹۹)

جالب توجه است که جمع بستن "سروبن" با "ان" که نشانهٔ جمع در ذی روح یا ذوی‌العقول است می‌تواند این پیوند انسان را بـا اشیـاء استوارتر سازد. به هرحال، موجودی چـنین سـتم کشـیده از مـحیط انسانی که "از چوب رفیق می‌تراشید" نه شگفت اگر همزبانِ خود را در میان بی‌زبانان بجوید.

گونهٔ چهارم را در وصف نظامی از جرّم کوه و قلّهٔ آن که ظاهراً در اثر زلزله فروافگنده شده است می‌توان دید. ایـن‌گونه تـوصیف نـیز علّتی دارد و آن این که در این مکان غریب و متروکْ انسانی وجـود ندارد و لذا اشیاء جای آدمیان را گرفته‌اند.

وز آن کرسی که خوانند انـحراقش
ســری بـینی فتــاده زیـر سـاقش
بــه مــاتم داری آن کــوه گــلرنگ
سیه جامه نشسته یک جهان سنگ
(خسرو و شیرین / ۵۷)

ملاحظه می‌شود که زلزله سرکوه را زیر پایش انداخته و سنگهای سیاه با حالت سوکوار در پیرامون آن نشسته‌اند، درست همچون عدّه‌ای که برگرد مرده عزا گرفته‌اند. پیداست که در این جا انسان حضور ندارد و اشیاء که هیأت انسانی به خـود گـرفته‌انـد بـه صـورت مـجموعه‌ای منسجم و مرتبط ظاهر گردیده‌اند. این مجموعه فراتر از آن "تشخیص" است که فراوان در اشعار دیده می‌شود، و همین حـالات گونـاگـونِ ظهور مجموعه‌ای از "تشخیص"هاست که ما آن را شبیه "انیمیشن" یا همان شیوه‌ای از نقّاشی متحرّک که توضیح دادیم می‌دانیم. گمان ما بر

این است که عدم توجه به این شیوهٔ مشترک میان شعر و یکی از هنرها، یعنی سینما، و همچنین انواع و اَشکال آن، و همه را یک کاسه کردن و "تشخیص" و امثال این نامیدن آسانگیری و در حکم غفلت از یک شیوهٔ مهم و عالی توصیف شاعرانه است، و حال آن که شناخت این شیوهٔ ارزشمند و شگرد ظریف و اقسام آن، بررسی و سنجش موارد با یکدیگر به انگیزهٔ درک میزان پیوستگی تصاویر با یکدیگر و آگاهی از علل و عوامل ارائهٔ توصیف، چیستی و چگونگی پیوندهای میان توصیف و درونمایهٔ اندیشگی یا عاطفی شعر، و در نتیجه ارزیابی درست و دقیق کار شاعر اهمیّتی اساسی در نقد شعر دارد. باری، مطابق تخمین اینجانب بیشترین بسامد این نوع توصیفات در خسرو و شیرین است.

توصیف به کمک مفاهیم و مصطلحات علمی بویژه نجوم: از سدهٔ پنجم به بعد به تدریج فزونی می‌گیرد و شاعران در فرایند گسترش حوزهٔ مضامین متوجه علوم عصر همچون طبیعیات، ریاضیات، نجوم و جزاینها می‌شوند، و از این میان بویژه علم هیئت و نجوم را از لحاظ پتانسیل بالای تصویر آفرینی و تناسب و سنخیّت نقوش اجرام و صور فلکی با عنصر تخیّل شاعرانه، منبعی پایان ناپذیر برای توصیفات بویژه در تغزّلات و تشبیب‌ها می‌یابند، تا آن جا که در سدهٔ ششم بهره‌گیری از مصطلحات و مفاهیم نجومی به یکی از شیوه‌های رایج توصیفی بدل می‌گردد. بی‌شک نقش شاعران متفاخر به دانستن علوم، همچون منوچهری دامغانی، در رشد کمّی و کیفی تصاویر و تعابیرِ مبتنی بر این علم حائز اهمیّت فراوان است، کما این که بیشترین کاربرد آن در سدهٔ ششم نیز به وسیله همین‌گونه شاعران،

همچون انوری، مجیرالدین بیلقانی، ظهیر فاریابی، خاقانی، نظامی و کمال‌الدین اسمعیل صورت گرفته‌است. و امّا به احتمال قوی بکارگیری نجوم به عنوان عنصری از توصیفات در عرصهٔ منظومه‌های داستانی به میزان زیاد، ابتکار فخرالدین اسعد در ویس و رامین بوده است. اگرچه پیش از او فردوسی نیز گهگاه از مفاهیم نجومی در حماسه سود جسته، امّا توصیفات نجومی او بسیار مختصر و به گونه‌ای نه چندان تخصّصی و دقیق است، زیرا از آن جا که ابعاد توصیفات شاعرانه در شاهنامه سخت سنجیده و به دور از آن‌گونه اطنابهای توصیفی است که رشتهٔ روایتِ داستانی را می‌گسلد، کاربرد این‌گونه تصاویر معمولاً جنبهٔ تزئینی ندارد و اغلب در راستای ذکر جزئیات داستانی از قبیل زایچه گرفتن به هنگام زادن کودک یا دیدن طالع در مواردی همچون ترس و تردید و در واقعات مهم است. در ابیاتی از وصف شب در آغاز داستان بیژن و منیژه نیز که پیشتر نقل شد دیدیم که تصاویر نجومی او کلّی و مبتنی بر مفاهیم عامّ نجومی و به عبارت دیگر در حدودی است که حتّی عامّهٔ مردم در آن روزگار از آنها آگاهی داشتند (چنان‌که تا این اواخر نیز داشتن اطلاعاتی عمومی از اجرام و صور فلکی امری عادی شمرده می‌شد)، در حالی که در اواسط سدهٔ پنجم فخرالدین اسعد تصاویری دقیقتر و تعابیری تخصّصی‌تر از نجوم در همان وصف شب و دیگر جایهای منظومهٔ خویش به دست می‌دهد. به گمان ما بررسی همین وصف شب که میان هرسه منظومه مشترک است به تنهایی می‌تواند رشد کمّی و کیفیِ تصاویر نجومی یعنی فرایند فزایندهٔ میزان و پیچیدگی این گونه تصاویر را از فردوسی تا فخر و سپس نظامی نشان دهد. در این جا برای نمونه به ذکر معدودی از تصاویر نجومی فخرالدین و نظامی اکتفا

می‌کنیم. خوانندگان خود با سنجش نمونه‌ها به تفاوتهای کیفی آنها پی خواهند برد.

از فخرالدین اسعد:

حمل با ثور کرده روی در روی
زشیر آسمانی یافته بوی
زبیم شیر مانده هر دو بر جای
برفته روشنان از دست و از پای
دو پیکر باز چون دو یار در خواب
به یکدیگر بپیچیده چودولاب
به پای هر دو اندر خفته خرچنگ
تو گفتی بی‌روان گشتست و بی‌چنگ
اسد در پیش خرچنگ ایستاده
کمان کردار دُم بر سرنهاده...
ترازو را همه رشته گسسته
دو پلّه مانده و شاهین شکسته...
فتاده آبکش را دلو در چاه
بمانده آبکش خیره چو گمراه...

(ویس و رامین /۶۱)

از نظامی:

جنوبی طالعان را بیضه در آب
شمالی پیکران را دیده در خواب...
مجرّه بر فلک چون کاه بر راه
فلک در زیر او چون آب در کاه

ثریّـا چـون کـفی جـو بُـد بـه تـقدیر
که گرداند به کـف هـندو زنـی پـیر...
بـــریده بـــال نســـرین پـــرنده
چـــو واقـــع بـــود طـــایر پـــرفگنده
بـــه هـــر گـــام از بـــرای نورپـــاشی
ستـــاده زنگـــیی بـــا دور بـــاشی
(خسرو و شیرین / ۲۹۰-۲۹۲)

پیداست فزونی دقت و ظرافت تصاویر نظامی بر آنِ فخرالدین ناشی از کاربرد استعاره (علاوه بر تشبیه که در هردو مشترک است) مـانند "هند و زن پیر" و "زنگی" (هـردو استعـاره از آسمـان تـیره) و کنـایه همچون "بیضه در آب" (آغاز صـورت‌بندی جـوجه)، "آب در کـاه" (همان آب زیرکـاه)، "پـرفگنده" (ایستـاده و بـی‌حرکت)، "نورپـاش" (ستاره) و نیز آمیختن آنها با ایهـام از قـبیل "بـه تـقدیر" (بـه معنـای فی‌المثل و بخت که معنای اخیر در پیوند با فالگیری پـیرزن هـندو است)، "دور باش" (که هردو معنی، نیزهٔ کـوچک کـه در تشریفـات پیشاپیش شاهان می‌بردند و فعل امر از دور بودن قابل اراده است) و غیره.

بـه ایـن تصـاویر نـجومی نظـامی کـه از نمونه‌هـای قـبلی نـیز پیچیده‌تر است دقت کنیم (در معراج حضرت رسول‌اکرم "ص"):

گـــوهر شب را بـــه شب عـــنبرین
گـــاو فـــلک بـــرد زگـــاو زمـــین
خـــوشه کـــزو ســـنبل تـــر ســـاخته
ســـنبله را بـــر اســـد انـــداخـــته

تـا شب او را چـه قـدر قـدر هست
زهـرهٔ شب سـنج تـرازو بـه دست
سـنگ ورا کـرده تـرازو سـجود
زانکـه بـه مـقدار تـرازو نـبود
ریـخته نـوش از دم سـیسنبری
بـر دم ایـن عـقرب نـیلوفری
چون زکمان تیر شکر زخمه ریـخت
زهـر ز بزغـالهٔ خـوانش گـریخت...
(مخزن‌الاسرار / ۱۵-۱۶)

که هر بیت شبکهٔ متراکمی از استعارات و کنایات آمیخته با صنـایع لفظی و معنوی متعّدد است. اگر بخواهیم ابیات را به دقت تجزیه و تحلیل کنیم سخن به درازا می‌کشد، و آنچه ذکر می‌شود تنها از باب نمونه است، و ضمناً از صنایع تنها به نـوع مـعنوی اشـاره مـی‌کنیم (خوانندگان در صورت اشکال در دریافت معانی ابیات به شرح وحید دستگردی در حاشیهٔ ابیات رجوع فرمـایند): در بـیت اول، تنـاسب پوشیدهٔ میان گاو و عنبر که "گاو عنبر" را به ذهن متبادر می‌کند. در بیت دوم "خوشه" و "سنبل" ایهام دارند (خوشه را مرحوم وحید به معنای برج خوشه یا همان سنبله گرفته، ولی به گمان این نگارنده به سبب آمدن سنبله در مصراع دوم بعید نیست "خوشه" نظری بـه "خـوشهٔ پرن" (= عقد پرن = عقد پروین) داشته باشد، و "سنبل تر" علاوه بر ارتباط بابرج سنبله، استعاره از زلف و طرّهٔ با طراوت است؛ همچنین سنبله بر اسد انداختن علاوه بر معنای دو برج معروف و این معنی که خوشه که از وجود حضرت طرهٔ با طراوت یافته توانایی جلو انداختن برج سنبله بر اسد را یافته (برج سنبله بعد از اسـد است)، احتمـالاً

معنایی ایهامی دیگری نیز دارد که همانا زنجیر (زلف) را بر گردن شیران افگندن است. در بیت سوم کلمهٔ "قدر" با دو معنای اندازه و منزلت دارای ایهام است. همچنین به گمان بنده "سنج" در ترکیب "شب سنج" ایهامی به معنای آلت موسیقی (به اعتبار خنیاگری زهره) دارد. نیز "ترازو"هم با برج میزان ایهام می‌سازد. در بیت چهارم "سنگ" معنای سنگ ترازو، وقار و ارزش را دارد و "سجود کردن" در مورد ترازو نیز تعبیری است از پایین آمدن کفّه به اعتبار همین معنی. بیت پنجم آمیزهٔ پیچیده‌ای است از تضاد یا طباق "نوش" باتلخی زهر دم عقرب، "دم سیسنبری" علاوه بر اعتبار خوشبویی نفس و نیز سخن و حتی شکفتن یا دمیدن که ایهام تناسب با گیاه مذکور دارد)ناظر به خاصیت سیسنبر در درمان عقرب‌گزیدگی نیز هست و ضمناً تناسبی میان دو گیاه، سیسنبر و نیلوفر وجود دارد و رنگ نیلوفر در مقابل سر سبزی سیسنبر القاء ـ کنندهٔ کبودی جای نیش عقرب است، و نحوست برج عقرب هم که با نَفَس حضرت دفع می‌شود مضمون اصلی بیت. در بیت ششم نیز به همین منوال پیچیدگیهایی وجود دارد، همچون ایهامهای کمان، تیر و بزغاله به ترتیب با برج قوس، ستارهٔ تیر و برج جَدْی (جدی = بزغاله)، طباق شکر و زهر، و آن شیرینکاری که در "شکر زخمه" (یعنی اصابت تیر به هدف غیر مقصود ولی بجا و صواب" از حاشیهٔ مصحح) هست و سبب "گریختن" زهر از طعام حضرت می‌شود، همه در خدمت بیان ماجرای زینب بنت حارثه که زهر در گوشت بزغاله به قصد کشتن حضرت کرد قرار گرفته‌اند.

توصیف عالی دیگری از این دست در لیلی و مجنون است که اجرام و صور فلکی بسیاری را یکجا تصویر کرده است.

به نقل چند بیت از آن بسنده می‌کنیم:

انجم صفت دگرگرفته زیبندگیی ز سر گرفته
صد گونه ستارهٔ شب آهنگ بنموده سپهر در یک اورنگ
کرده فلک از فلک سواری روئین دز قطب را حصاری
فرقد به یزک جنیبه رانده کشتی به جناح شط رسانده
پروین ز حریر زرد و ازرق بر سنجق شب کشیده بیرق...

(نک. ص ۱۷۲-۱۷۸)

نمونه‌های مذکور به خوبی گویای شیوهٔ بهره‌گیری شعرای نامبرده از علم نجوم است.

شعر سنّتی فارسی از لحاظ بهره‌گیری از همهٔ علوم عصر در طریق خلق زیباییها نه تنها از شعر عَرَب بلکه از شعر تمامی ملل جهان متمایز است. شعرای فارسی زبان از بالاترین پتانسیل علوم و فنون برای تأمین مضامین و بیان اندیشه‌ها، دریافتها و عواطف خویش سود جسته‌اند، تا آن جاکه پیوند میان همهٔ پدیدارهای جهان هستی و رابطهٔ ذهن شاعر با مجموعهٔ جهان را در شعر گذشته به آشکارترین وجه می‌توان دید، و در این میان، سدهٔ ششم هجری اوج علم‌گرایی و تغذیهٔ شعر فارسی از تمامی منابع موجود در جهان حیات است، و انوری، نظامی و خاقانی را از این نظر باید در صدر شاعران همهٔ ادوار قرار داد. اینان گویی مصداق عینی این سخن ویلیِم وردزورث، شاعر نامور انگلیسی هستند که: "حتی نامأنوس‌ترین کشفیّات شیمی‌دانان می‌تواند به همان اندازهٔ مضامین فعلی برای تجلّی هنر شاعر ارائهٔ مطلب کند[1]"، و در این بین بویژه هیئت و نجوم را آن دانش ایده‌آلی

---

۱. این قول را از اثر گرانقدر دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، صور خیال در ←

دیده‌اند که پیوند آدمی را با کائنات و گره‌خوردگی ذهنیّات و عواطف او را با عنصر تخیّل خلاّق به بهترین صورت تحقّق می‌بخشد.

اطناب به صورت تکرار مطلبی واحد در ابیات متعدد: یکی از ویژگیهای سبکی و شگردهای همیشگی نظامی بیان فکری واحد و یا موضوعاتی نزدیک به هم در ابیات "ظاهراً" متفاوت (بیش از یک بیت و گاهی چندین بیت) است. در این جا بر قید "ظاهراً" تأکید می‌کنیم زیرا اطناب شاعرانه شیوه‌هایی گوناگون دارد که یکی از آنها همان تفاوتهای روساختی در عین یکسانی یا نزدیکی ژرف ساخت است. همین ویژگی است که این‌گونه اطناب را از اطناب زبانی متمایز می‌سازد، بدین معنی که اطناب زبانی معمولاً در اثر پرگویی و تکرار بیجای اجزای زبانی همچون افعال و قیود و غیره، استعمال مترادفات غیرضروری، جملات معترضهٔ نالازم، گاهی عبارات و ترکیبات پرحجم و کم حاصل و حتی کلیشه‌های ادبی‌نما ولی در معنی فرسوده و تهی‌مایه و امثال اینها پدید می‌آید، و حال آن که اطناب شاعرانه ممکن است در قالب ابیات و مصراعهای موجز و فشرده و شامل تصاویر و آرایشهای گوناگون بدیعی و به عبارت دیگر، تشابه اصل موضوع و تفاوت طرز بیان باشد. در پرداخت این‌گونه ابیات انگیزه‌های مختلفی ممکن است وجود داشته باشد، از جمله اقتضای حال و مقام سخن، تأثیر هرچه بیشتر مطلب در خواننده یا مخاطبِ هریک از اشخاص داستان، یا صرفاً هنرنمایی و قریحه آزماییِ شاعر در عرصهٔ بیان، گاهی در رقابت با همگنان و گاهی حتی به صورت

← شعر فارسی (تهران، نیل، ۱۳۴۹)، ص ۱۰ نقل کردم.

چالش با خود. بدیهی است این شیوه بیشتر برازندهٔ شعر غنائی در قوالبی همچون غزل و قصیده و غیره و نیز منظومهٔ بزمی است که در آن، آزادی عمل شاعر در ابراز ذوق شخصی و زیباآفرینی بیش از نوع حماسی است که در آن باید ابعاد سخن سنجیده‌تر باشد زیرا اساساً ماهیت اسطوره و حماسه اقتضا می‌کند که حتی‌المقدور جز در مورد برخی آرایشهای بیانی و بدیعی، آن هم در حدودی که به تغییر و تحریف موضوع یا اِعمال دید و داوری شخص سراینده در باب جزئیات و کلیات امور نینجامد، در اصل داستان دخل و تصرف صورت نگیرد.

و امّا شاعر ما از لحاظ این نوع اطناب نیز حدّ و مرزی برای خود نمی‌شناسد و هر جا که امکان آن باشد دامنهٔ سخن را فراخ می‌گیرد، چه او بیشتر متعّهد به زیباپردازی است و نه نقل بی‌کم و زیاد و بیطرفانهٔ ماجراها. میزان این‌گونه اطناب به گمان ما در لیلی و مجنون به نسبت حجم داستان بیش از سایر منظومه‌هاست. این امر بی‌سببی هم نیست، زیرا یکی از راههای آب و تاب و رنگ و لعاب بخشیدن به داستانی اصلاً محدود و واقع شده در سرزمینی خشک با چشم‌اندازهای خسته کننده همین گرداندن برخی موضوعات در جامه‌ای تازه و آرایشهایی نوآیین است. برای مثال، پدر مجنون برای این که به او بگوید که مرگ خودش نزدیک شده است و بدین وسیله فرزند را به بازگشت به خانه برانگیزد ابیات متعدّدی حاوی کنایات و استعارات گوناگون می‌گوید که باز تفاوتهایشان بیشتر روساختی است:

...روزی دو که با تو همعنانم　　خالی مشو از رکاب جانم
امشب چو عنان زمن بتابی　　فردا که طلب کنی نیابی

گر بر تو از این سخن گرانیست / این هم زقضای آسمانیست
نزدیک رسید کار می‌ساز / با گردش روزگار می‌ساز
خوش زی تو که من ورق نوشتم / می‌خور تو که من خراب گشتم
من می‌گذرم تو در امان باش / غم کشت مرا تو شادمان باش
افتاد برآفتاب گردم / نزدیک شد آفتاب زردم
روزم به شب آمد ای سحر،هان! / جانم به لب آمد ای پسر، هان!
ای جان پدر بیا و بشتاب / تا جان پدر نرفته درياب...
آواز رحیل دادم اینک / در کوچگه اوفتادم اینک
ترسم که به کوچ رانده باشم / آیی تو و من نمانده باشم...

(لیلی و مجنون / ۱۵۴-۱۵۵)

در زاری مجنون بر سرگور پدر نیز درست همین حالت را می‌بینیم. البته اگر بنا بر تعلیل و توجیه این اطناب باشد می‌توان درباب ابیات قبلی گفت اطناب در موضع ترغیب و تحریض نه تنها ایرادی ندارد بلکه مطلوب هم هست، کما این که در خصوص بیتهای آتی نیزکه در مقام عزاداری است می‌توان همان‌گونه استدلال کرد و گفت که معمولاً هرکسی بر سرگور عزیزی سخنانی شبیه همدیگر را به ضجّه و مویه می‌گوید، امّا اگر این‌گونه موارد را مثلاً با اطنابهای شاهنامه در موضع مشابه مقایسه کنیم (مانند زاری گوان در سوک سیاوش، پشوتن وکتایون بر جنازهٔ اسفندیار، و حتی مویهٔ زال بر سالار پهلوانان) تعداد ابیات را بسی بیشترّ می‌یابیم: سخن مجنون ۳۱ بیت را در برمی‌گیرد، و حال آن که ابیات مربوط به زاری زال بررستم ۱۴تاست! (لیلی و مجنون / ۱۶۳-۱۶۵، شاهنامه، ج۶ /۳۳۴-۳۳۵) وانگهی یکچنین تکرار یا تشابه موضوعی بدین میزان نه تنها در اثر فردوسی بلکه در منظومهٔ عاشقانهٔ فخرالدین، مقتدای نظامی، نیز سابقه ندارد. این

بیانگر میزان آزادی عمل نظامی به عنوان شاعری غنائی پرداز است، و خواننده به سادگی پی بـه تـعمّد او در کشِ دادن ابیـات و تکـرار موضوع با تغییراتی کم و بیش در الفاظ پی می‌برد. جالب‌تر این کـه شاعر در همین ابیات از زبان مجنون به التزام لفظ "جگر" در ۵ بیت پیاپی و در همهٔ مصراعها می‌پردازد، که چنین تکلّفاتی در هنگام ضجّه زدن بسیار عجیب است و معلوم می‌کند که این برترین سیمای شعر بزمی در تاریخ شعر ما در پرداختهایی از این‌گونه خود را به اصطلاح "از هفت دولت آزاد" می‌دیده است. اکنون فقط چند بیت از وصف حال مجنون را نقل می‌کنیم و از جمله اعنات کذائی را:

فریـــاد کـــه دورم از تـــو فریـــاد فریـادرسی نـه جز تـو بـر یـاد
یـــارم تـــو بـــدی و یـــاورم تـــو نـــیروی دل دلاورم تـــو
اســتـــاد طـــریقتم تـــو بـــودی غـــمخوار حـقیقتم تـو بـودی
بـــی‌بود تـو بـر مجـاز مـاندم افسـوس کـه از تـو بـازماندم...
تـو رایـض مـن بـه کش‌خرامـی مـن تـوسن تـو بـه بدلگـامی
تـو گـوش مـرا چـو حـلقهٔ زر مـن دور ز تـو چـو حـلقه بـر در
مـن کـرده درشـتی و تـو نـرمی از من هـمه سـردی از تـو گـرمی
تو در غم جان من به صد درد مـن گـرد جهـان گـرفته نـاورد
تـــو بســـتر مـــن زگـــرد رُفـته مـن رفـته بـه تـرک خـواب گـفته
تـــو بـــزم نشـــاط مـــن نهـــاده مـــن بـــر ســـر ســنگی اوفتـاده...

و به دنبال آن این ابیات با التزام لفظ "جگر" در همهٔ مصرعها:

گـفتی جگـر مـنی بـه تـقدیر وانگـاه بـدین جگـر زنـی تـیر
گـــرمن جگـــر تـــوام متـــابم چـون بی‌نمکـان مکـن کبـابم
زین سان جگرت به خون گشایی تـــو در جگـــر زمـــین چـــرایـــی
خـون جگـرم خـوری بـدین روز خوانی جگـرم زهـی جگـر سـوز

با ما جگرت جگرخور افتاد کاتش به چنین جگر در افتاد...الخ
(ص ۱۶۴-۱۶۵)

آنچه در شعر نظامی ابیات فراوانی را در برمی‌گیرد در ویس و رامین به گونه‌ای کوتاهتر بیان می‌شود زیرا در این منظومه اطنابهایی از نوع چرخاندن موضوعی واحد یا مشابه در ابیاتی گونه‌گون با تفاوتهای روساختی، برجسته سازیِ جزء خاصی از صحنه و اعناتها (که در سطور آتی نمونه‌هایی از دو ویژگی اخیر را خواهیم دید) بسیار کمتر است. در برابر، در ویس و رامین تا حدود زیادی جای توصیفات شاعرانه و آرایشهای بدیعی و ویژگیهای اخیرالذکر را دیالوگهای گاه بسیار طولانی و نامه‌های فراوان میان دو دلداده و جز آنها و مونولوگهای (تک گوییهای) دراز (حتی بیش از منظومه‌های نظامی) و امثال اینها می‌گیرد که اگرچه کمابیش مایه‌های توصیفی نیز دارند اما از نوع توصیفات محض که مستقیماً از زبان سرایندهٔ داستان بیان می‌شود نیستند.

نظامی از لحاظ خصیصهٔ اطناب در توصیفاتِ تصویری به راه شاعران قصیده‌سرا رفته، در حالی که فخرالدین با آن که منظومه‌اش غنائی است کمتر از حدودی که فردوسی برای توصیفات قائل شده فراتر می‌رود. البتّه کار فخرالدین به موازین زبان داستانی نزدیکتر از نظامی است زیرا جنبهٔ شاعرانهٔ آن بویژه در دیالوگها کمتر است و از این رو کمتر از منظومه‌های نظامی دشواری در تعقیب رویدادهای داستان برای خواننده پدید می‌آید.

توصیف به شیوهٔ برجسته‌سازی (آگراندیسمان): مراد ما شیوه‌ای است که در نقّاشی و هنر گرافیک بسیار رایج است، و آن عبارت است از تمرکز

بر روی یک چیز خاصّ و برجسته کردن آن نسبت به محیط خود. عادت دیرینهٔ نظامی است که هرگاه نگاهش به شیئی دلخواه می‌افتد، بدون توجّه به این که آن شیء در عالم واقع و یا در متن داستان چه اهمیّتی در محیط خود دارد و دارای چه ابعادی است، آن را با ابیات متعدد بزرگ جلوه می‌دهد. برای رعایت اختصار خوانندگان گرامی را به این نمونه‌ها رجوع می‌دهیم:

۱. وصف گورخر در **هفت پیکر** (ص ۷۲-۷۳ که بعداً در ذیل عنوان "توصیفات مینیاتوری" چند بیت آن را نقل و تجزیه و تحلیل خواهیم کرد)؛ نقش و اهمیت این گورخر در داستان فقط جلب توجه بهرام و هدایت کردن او به مکان اژدهایی است که گوران را می‌کشد، و این گورخر آمده تا از بهرام دادخواهی کند. اگرچه به همین سبب لازم است تا زیبایی گورخر بیان شود امّا اگر انگیزهٔ برجسته‌سازیِ بیش از حدّ لازم در میان نبود شاعر می‌توانست به توصیفی در حدّ سه چهار بیت از آن بسنده کند و حال آن که ۱۵ بیت را به توصیف بسیار دقیق و کامل آن اختصاص داده است.

۲. وصف آتش در **هفت پیکر** در ۲۱ بیت! در ضمن توصیف بزم زمستانی بهرام، از بیت:

آتش انگیخته زصندل و عود دود گردش چو هندوان به سجود تا:

آب افسرده را گشاده مسام ای دریغا چرا شد آتش نام

(ص ۱۳۷-۱۳۹)

۳. باز وصف آتش در **خسرو و شیرین**، در بزمی که مهین بانو به افتخار خسرو ترتیب داده، در ۱۳ بیت، شروع از:

زگال ارمنی بر آتش تیز سیاهانی چو زنگی عشرت‌انگیز

(ص ۹۶-۹۷)

اتخّاذ این شیوه نیز در جهت قدرت نمایی شاعر در ضمن انگیزهٔ زیباآفرینی است. این عدم رعایت تناسب ابعاد توصیفات با توجه به ضرورت و اهمیّت رعایت اصل تناسب ابعاد در شعر روایی، خلاف آن چیزی است که فردوسی را همواره ملتزم بدان می‌بینیم، چنان که اطنابهای او نیز همواره موجّه و دارای دلایل نیرومند است.

نظامی گویی می‌خواهد زهر تکرارهای داستانی را با حلاوت نوگرایی خویش در زمینهٔ توصیف و تنوع در صور خیال بگیرد؛ و این در حالی است که در ویس و رامین صور خیال تکراری هنگامی که مزید بر تکرارهای فراوان اعمال و صحنه‌ها و موضوعات داستان می‌شود گاهی براستی ملال‌انگیز می‌گردد و خواننده را کلافه می‌کند، امّا نظامی تا حدود زیادی با آرایش سخنی نوآئین بر این عیب بارز چیره می‌شود. او حتی به داستان بی‌تنوع و کم تحرّکی چون لیلی و مجنون که عمل (action) در آن نسبتاً اندک و محیط آن نیز بادیه‌های خشک و قفر و چشم‌آزار است تنها و تنها به لطف بیان تصویریِ خویش رونق و آب و رنگی تازه می‌بخشد، و این حقّ بزرگ او برگردن قصّهٔ عربی‌الاصلی است که نهایتاً در حدّ یک داستان کوتاه است.

مبالغه در توصیف: این کار که در جهت آرمانی جلوه دادن هر چیز از نیک و زیبا گرفته تا بد و زشت صورت می‌گیرد خصیصه‌ای است که سراسر پهنه ادبیات گذشتهٔ ما را فراگرفته و چیزی نیست که بر کسی پوشیده باشد یا سخن به قدر کافی در باب آن گفته نشده باشد. فرق مبالغهٔ غنائی با مبالغهٔ حماسی این است که مبالغهٔ غنائی عرضی

است و حال آن که مبالغهٔ حماسی ذاتی و جوهری.[1] این ویژگی نیز برخاسته از روح آرمانگرا و کمال‌اندیش شرقی است، و ما در باب منشاء فرهنگی و اندیشگی آن در صفحات آتی توضیحاتی خواهیم داد. اگر بخواهیم نمونه از مبالغات نظامی به دست دهیم باید اغلب ابیات خمسه را بازگو کنیم، امّا در بیشتر شواهدی که در مباحث مختلف کتاب حاضر آورده‌ایم، بویژه در بخش "آرمانگرایی در توصیف"، جوهرهٔ مبالغه را می‌توان دید. از این رو تنها به ذکر

---

۱. یونانیان از دیر باز متوجه این نکته شده بودند. در کمدی غوکان (The Frogs) اثر آریستوفانس (سدهٔ ۵ و ۴ ق.م.) مناظره‌ای خیالی و طنزآمیز میان دو تراژدی‌پرداز بزرگ عصر، آیسخولوس و اوری پیدس، به داوری دیونوسوس، خدای عشق و شراب و مستی، ترتیب یافته که در طیّ آن هر کدام شیوه و نگرش خود را در باب نمایش و نمایشنامه‌نویسی بیان و از آن دفاع می‌کند. اوری پیدس هوادار وارد کردن اشخاص عادی به صحنه است و می‌گوید که من به آنان بها داده و شیوهٔ تفکّر، رفتار، داوری و تفسیر کردن را به آنان آموخته‌ام. در برابر، آیسخولوس از این امر که افراد عادی همچون دزدان، شیادان، فواحش و غیره و نیز برخی اعمال و واقعات کریه و حوادث عادی زندگی اذن ورود به نمایش را بیابند به شدّت انتقاد می‌کند و هومر را بر حق می‌داند که مردم والا و نجیب را در حماسهٔ خویش تجسّم بخشیده است. از نظر طرز بیان نیز آیسخولوس به همین‌سان عقیده دارد که باید زبانی فخیم سرشار از مبالغه در اثر حماسی و نمایشی به کار گرفته شود تا با شخصیت قهرمانان بزرگ و اصیل تناسب داشته باشد. دیونوسوس در این میان جانب آیسخولوس را می‌گیرد، و این نشان دهندهٔ داوری شخص آریستوفانس در این‌باره نیز هست و او مبالغه را جوهر حماسه می‌داند. ضمناً عدم حضور سوفوکلس، تراژدی‌نویس بزرگ دیگر یونان، در این مناظره، در ضمن دیالوگها چنین توجیه می‌شود که او با آیسخولوس قبلاً به گرمی برخورد کرده و روی او را بوسیده است، یعنی سوفوکلس هم با آیسخولونس توافق نظر و اشتراک شیوه دارد. برای آگاهی بیشتر بنگرید به:

Aristophanes. *The Wasps, The Poet and the Women, The Frogs*.Translated with an Introduction by David Barrett.(London,Penguin,1971),pp. 184-212.

نمونه‌هایی اندک و مختصر می‌پردازیم:

۱. در صفت مجنون:

سلطان سریر صبح‌خیزان سرخیل سپاه اشک‌ریزان
متواری راه دلنوازی زنجیری کوی عشقبازی
قانون مغنّیان بغداد بیّاع معاملان فریاد
طبال نفیرآهنین کوس رهبان کلیسیای افسوس
جادوی نهفته دیو پیدا هاروت مشوّشان شیدا
کیخسر و بی‌کلاه و بی‌تخت دل خوش کن صد هزار بی‌رخت
اقطاع ده سپاه موران او رنگ نشین پشت گوران
درّ اجهٔ قلعه‌های وسواس دارندهٔ پاس دیر بی‌پاس

(لیلی و مجنون / ۶۵-۶۶)

۲. پدر مجنون وقتی در پی فرزند آوارهٔ خویش می‌رود او را اینچنین می‌یابد:

جونی به خیال باز بسته مویی ز دهان مرگ رسته
بر روی زمین ز سگ دوان‌تر وز زیر زمینیان نهان‌تر

(همان/۱۵۱)

۳. در وصف جمال شیرین از این‌گونه ابیات فراوان می‌بینیم:

خم گیسوش تاب از دل کشیده
به گیسو سبزه را بر گل کشیده...
به سحری کاتش دلها کند تیز
لبش را صد زبان هر صد شکرریز...
تو گویی بینی‌اش تیغیست از سیم
که کرد آن تیغ سیبی را به دو نیم...

رخش تـــقویم انـــجم را زده راه
فشانده دست بر خورشید و بر ماه...
گـر انـدازه ز چشـم خـویش گـیرد
بـر آهـویی صـد آهـو بـیش گـیرد...
بـــه عـــید آرای ابـــروی هـــلالی
ندیدش کس که جـان نسـپرد حـالی
به حیرت مانده مـجنون در خیـالش
بـه قـایم رانـده لیـلی بـا جمـالش...
مه از خوبیش خود را خال خوانـده
شب از خالش کتاب فال خوانـده...
(خسرو و شیرین / ۵۰-۵۲)

۴. درباب مهارت فرهاد در سنگتراشی:

به تیشه چون سرِ صنعت بخارد زمـین را مـرغ بـر مـاهی نگـارد
(همان / ۲۱۶)

۵. در توصیف زشتی‌ها نیز به همین‌سان بالاترین حدّ مبالغه (غلّو) را می‌بینیم. مثلاً در وصف عجوزه‌ای که شیرین از راه شوخی به جای خود به بستر خسرو می‌فرستد:

دو پستان چون دو خـیک آب رفـته
ز زانـــو زور و از تـــن تـــاب رفـته
تـنی چـون خرکمـان ازکـوژپشتی
برو پشتی چـو کـیمخت از درشـتی
دو رخ چون جوز هندی ریشه ریشه
چو حنظل هر یکی زهری به شیشه

دهـان و لفـجنش از شـاخ شـاخی
به گـوری تـنگ می‌مـاند از فـراخـی
شکـنج ابـرویش بـر لب فتـاده
دهـانش را شکـنجه برنهـاده
نـه بـینی، خـرگَهی بـر روی بسـته
نه دندان، یک دو زرنـیخ شکسـته...
(همان / ۳۸۹)

۶. همین گونه تصویرگری در وصف قاتل خسرو، بر گماشتهٔ شیرویه (مراد مصراع دوم است):
چو قصـاب از غـضب خونی‌نشـانی
چـو نفـاط از بـروت آتش‌فشـانی
(همان/ ۴۱۸)

اعنات (یا التزام): این نیز از آرایشهایی است که نظامی سخت بـه آن دلبستگی دارد و در هر فـرصتی بـه ایـن ابـزار قـدرت نمـایی دست می‌یازد.
برای نمونه:
۱. ابیاتی با التزام لفظ "جگر" در ۵ بیت (در زاری مجنون بر سر گور پدر، که در ذیل عنوان "اطناب به صورت تکرار مطلبی واحد در ابیات متعدد" به تناسب مقال نقل کـرده‌ایـم؛ نک. همـان جـا، و یـا لیلی و مجنون / ۱۶۵).
۲. لفظ "سگ" در ۸ بیت (همان منظومه / ۱۷۰، البتّه ۴ بیت در این میان فاصله افتاده است).
۳. باز همان کلمه در ۳ بیت (همان / ۲۱۶).

۴. لفظ "گوهر"، "دندان" و "سنگ" در نعت حضرت رسول اکرم (ص) بر روی هم در ۱۶ بیت (بدین‌سان که "گوهر" در ۶ بیت، "سنگ" در ۸ بیت، و "دندان" در ۵ بیت التزام شده است. (**مخزن‌الاسرار** / ۲۰-۲۱).

۵. لفظ "گندم" در ۱۰ بیت، گاهی با یک دو بیت فاصله. (همان/۷۱ - ۷۲)

۶. لفظ "خنده" و "گریه" با هم در ۳ بیت (**خسرو و شیرین** / ۳۹) و کلمهٔ "خنده" و مشتّقات آن در ۶ بیت (همان جا).

۷. لفظ "شیر" در ۵ بیت (همان / ۲۴۱-۲۴۲).

۸. لفظ "شیرین" در ۱۷ بیت (همان / ۲۸۵-۲۸۶).

۹. لفظ "سرخ" در ۱۵ بیت (**هفت پیکر** / ۲۳۴).

۱۰-لفظ "زنگی" در ۵ بیت (**شرفنامه** / ۱۳۰).

۱۱. لفظ "سنگ" در ۶ بیت (همان / ۵۱۶).

به گمان این نگارنده نخستین بار است که اعنات در منظومه‌های داستانی یکچنین بسامد بالایی پیدا می‌کند.

سنجشهایی دیگر میان نظامی، فخرالدین اسعد گرگانی و فردوسی: ما پیش از این، جای جای به تناسب مقال و از جهات مختلف این سه تن را با هم مقایسه کردیم. در این جا سنجشهایی دیگر را نیز ضروری می‌دانیم.

ما فخرالدین را مقتدا و پیشروِ نظامی در سرودن منظومهٔ عاشقانه خواندیم. تأثّر نظامی از فخرالدین بویژه در **خسرو و شیرین** به سبب نزدیکی موضوع، یکسانی نوعِ (genre) ادبی و نیز اشتراک در وزن به سادگی قابل تشخیص است. موارد فراوانی را به عنوان شواهد

این پیروی می‌توان ذکر کرد، امّا برای پرهیز از تطویل به سه چهار نمونه بسنده می‌کنیم:

۱. وصف شب در **خسرو و شیرین** (که پیشتر از آن سخن رفت) اگرچه تأثیراتی از وصف مشابه در **شاهنامه** در آغاز "داستان بیژن و منیژه" پذیرفته امّا به گمان ما بیشتر از آن از **ویس و رامین** متأثر شده، بدین‌سان که هم از لحاظ دقّت در جزئیات تصاویر و هم از نظر تفصیل مطلب و نیز فراوانی تصاویر نجومی و مصطلحات و مفاهیم آن می‌توان گفت که نظامی وصف فخرالدین را پیش چشم داشته است.

۲. به طور کلّی در وصف هماغوشی و معاشقات، من شکّی ندارم که نظامی از فخرالدین الگوگیری کرده است. (مقایسه کنید نخستین هماغوشی و جزئیات عمل زفاف خسرو و شیرین را بویژه در ص ۳۹۳ و مشابه آن در مورد اسکندر و دختری به نام "نیست در جهان" در **شرفنامه**، ص ۴۹۷ با صحنهٔ مشابه در **ویس و رامین**، ص ۱۲۰، که تأثیرگیری مستقیم نظامی را از فخر نشان می‌دهد، هر چند در برخی ابیات تأثر از **شاهنامه** نیز محسوس است، همچون این بیت **شرفنامه**:

در باغ ما را که شد ناپدید بجز باغبان کس نداند کلید[1]

(ص ۴۹۱)

که نظری به این بیت فردوسی در مورد معاشقهٔ زال و رودابه دارد:

چو خورشید تابنده شد ناپدید درِ حجره بستند و گم شد کلید

---

۱. ممکن است نگاهی نیز به این بیت از ترجیع‌بند معروف بهاریهٔ فرخیِ سیستانی داشته باشد:

زباغ ای باغبان ما را همی بوی بهار آید کلید باغ مارا ده که فردامان به کار آید

(شاهنامه، ج ۱ / ۱۷۱ ب ۵۳۶)

به گمانم خوانندگان گرامی این نگارنده را از بازگویی جزئیات و ارائهٔ شواهدی از این‌گونه صحنه‌ها معذور خواهند داشت.

و امّا فردوسی در این‌باره سخنی پوشیده‌تر و عفیفانه‌تر از فخرالدین و نظامی دارد، چنان که از بیان جزئیات عمل زفاف حتی در قالب کنایات و استعارات نیز پرهیز می‌کند. البته این نکته را نیز از یاد نبریم که نظامی با زیبایی و ظرافت حیرت‌انگیزِ این‌گونه توصیفات خویش جنسی‌ترین معاملات یا مناظر را چونان پاکترین امور حیات بشری جلوه می‌دهد، و به عبارت دیگر می‌کوشد تا احساس حیرت از زیبایی را جایگزین تحریک شهوانی کند (در باب مواقعت اسکندر با کنیزک چینی حتّی جزئیاتی چون سترِدگی موی زهار و حالات تن ذکر شده، امّا به زبان استعاره و با وصفی دل‌انگیز. نک. **شرفنامه**/ ۴۹۷-۴۹۸).

۳. وقتی خسرو قبل از ازدواج از شیرین تقاضای بوس و کنار می‌کند شیرین در حالت اعراض و اکراه از این عیش یکروزه که آن را مایهٔ ننگ جاودان می‌داند تقریباً نظیر همان سخنانی را به خسرو می‌گوید که ویس در جواب خواهش رامین به زبان آورده است (بسنجید **خسرو و شیرین**، ص ۱۵۴-۱۵۵ را با **ویس و رامین**، ص ۱۱۸)، البته با این تفاوت که ویس و رامین در همان جا پس از خوردن سوگند و بستن پیمان وفاداری با یکدیگر هماغوش می‌شوند، در حالی که شیرین بر آوردنِ کام خسرو را موکول به دفع بهرام چوبین و بازپس‌گیری پادشاهیِ از کف رفته می‌کند و برای این که او را به اصطلاح بر سر غیرت بیاورد به او می‌فهماند که نخست باید در برابر بهرام مردانگی نشان دهد تا بعد هنگام آسودگی و وصال برسد.

۴. مجاوبات شفاهی خسرو و شیرین و نیز مکاتبات طولانی و متعدد آن دو تا حدود زیادی در حال و هوای بخشهای مشابه در ویس و رامین است، که در هردو منظومه صفحات و سطور فراوانی را دربرگرفته است. البته به گمان ما لحن طنزآلود و گاه گزندهٔ خسرو و شیرین خطاب به یکدیگر کمتر در ویس و رامین دیده می‌شود.[۱]

و امّا در مورد توصیفات زنده و نمایش‌گونه، به گمان اینجانب بر روی هم صحنه‌های زنده و دراماتیک در منظومه‌های نظامی اگرچه هست ولی به اندازهٔ شاهنامه نیست. دلیل این امر را شاید بتوان در جنبهٔ بسیار سنگین ادبی و هنری شعر نظامی و زبان پیچیده و سرشار از ابهامات منظومه‌های او جست که به همین نسبت توان و قابلیت اجرائیِ آنها را به صورت نمایش کمتر می‌کند مگر در صورتی که انطباق یا به اصطلاح اداپتاسیونِ adaptation تئاتریی به مراتب بیش از آن حدّی که در مورد اجرای نمایشیِ داستانهای شاهنامه لازم است بر روی آنها صورت گیرد. البته اگر جلوه‌های چشم افسای ظاهری همچون تنوع و تجمّل لباسها و آرایش و زرق و برق صحنه‌های غالباً پرتجمّل و کلاً نمودهای متنوع زیبایی و نقش و نگار ملاک باشد مطلب دیگری است و چشم‌اندازها و صحنه‌هایی از جمال تا بخواهی در داستانهای نظامی هست. یکی از دشواریهای اجراییِ مهم این داستانها یا به عبارت دیگر سنگینی کار انطباق نمایشی در مورد آنها، چنان که گفتیم، زبان است، به گونه‌ای که برای آماده کردن

---

۱. استاد دکتر محمد جعفر محجوب سنجشهایی اگرچه به اجمال میان خمسه بویژه خسرو و شیرین و ویس و رامین کرده و در ضمن آن ابیاتی را از نظامی که تحت تأثیر فخرالدین سروده شده به شاهد آورده‌اند. بنگرید به ویس و رامین، مقدمه / ۹۲-۹۸.

قصه‌های نظامی برای اجرا در صحنه به شیوهٔ جدید و از جمله تبدیل گفتگوها به دیالوگ نمایشی، باید تمام یا دست‌کم بخشهای عمده‌ای از کنایات و استعارات فراوان، تکرارهای موضوعی یا همان یکسانی یا نزدیکی ژرف ساختی (در عین تنوّعات و آرایشهای روساختی)، اطنابهای شاعرانه، و اعناتها که بر روی هم قابلیت دراماتیک داستانها را کم می‌کنند رفع یا دگرگون شوند. امّا کار این‌گونه انطباق نمایشی بر روی داستانهای شاهنامه به سبب سادگی نسبی ساخت و بافت زبان و ایجاز در زبان داستانی به سبب رعایت کامل ابعاد و اندازه‌های سخن به اقتضای موضوع و مقام، تا حدود زیادی ساده‌تر است، بدین‌سان که اگر مختصر تغییراتی بویژه از لحاظ کاربردها و ساختارهای دستوری کهن در زبان داده شود به آسانی به دیالوگ نمایشی می‌تواند بدل شود. امّا اگرچه داستانهای فراوانی از شاهنامه، از قبیل رستم و اسفندیار، رستم و سهراب، فرود، بیژن و منیژه و غیره سرشار از صحنه‌های جاندار و نیز دیالوگها و لحن سخت توانمند نمایش‌گونه است، از یاد نبریم که مهمترین مانع اجرائی این داستانها همان مبالغهٔ جوهری حماسی در زمینهٔ ویژگیهای فیزیکی است که، چنان که در جای دیگر نیز اشاره کرده‌ایم، بزرگترین مشکل در راه اجرا به صورت نمایش و فیلم است، و اگر از این امر بگذریم قابلیت بالقوّه و حتی ظرفیت عملیِ نمایشیِ بسیاری از داستانهای شاهنامه را بسیار زیاد، و شاید بیش از داستانهای نظامی، می‌یابیم. همچنین مشکلی که در برابر دشواری یاد شده در مورد ویژگی نمایش‌پذیری داستانهای شاهنامه به وجهی دیگر در منظومه‌های نظامی مشاهده می‌شود همان توصیفات مینیاتورگونه است، بدین‌سان که نزدیکی به الگوهای مثالی و ثابت که در تضاد با واقعیت بیرونی است، با توجه به معیارهای

جدید نمایشی از جلوهٔ جاندار و دراماتیک صحنه‌ها و مناظر می‌کاهد، هر چند این جلوه‌های سخت چشم نواز همیشه سیراب‌کنندهٔ عطش زیباپرستی بوده است.در هر حال، ویژگی دراماتیک داستانهای فردوسی، فخرالدین اسعد و نظامی به هر میزان و هرگونه که باشد، دراماتیزاسیون در آنها از طریق درج عناصر واقعی و جزئیات ملموس، و توصیف حرکات و سکنات اشخاص و تمهید محیط و فضا به نحوی واقع‌نما و تجسّم‌پذیر، و همچنین اختیار زبانی رسا و حتی‌المقدور نزدیک به موازین زبان رایج و زنده و همراه با لحن طبیعی و دلخواه در هر مورد حاصل می‌شود، و معیار سنجش آثار مختلف از لحاظ ویژگی نمایش پذیری نیز همین هاست.[۱]

البته چنان که گفته‌ایم عمدهٔ ارزش کار نظامی، که این همه پیرو و هواخواه در تاریخ شعر فارسی یافته، درست در همین‌گونه توصیفات و همان شیوه‌ها و شگردهای پیشگفته است که منطبق با اهداف شعر غنائی و داستانهای رمانتیک و احساساتی است، و در این باره باید مناطها را از هم جدا کرد. تأکید می‌کنیم که در حالی که

---

۱. برخی از پژوهشگران در باب ویژگی دراماتیک داستانهای نظامی سخن گفته‌اند. از آن جمله بنگرید به: پیتر چلکوفسکی. "نظامی: نمایشنامه نویس چیره دست." ترجمهٔ مریم خوزان. نشر دانش، سال دهم، شمارهٔ اول (آذر و دی ۱۳۶۸)، ص ۱۶-۲۲.آقای چلکوفسکی در ضمن بحث خود خسرو و شیرین را به پانزده صحنهٔ اصلی تقسیم کرده‌اند، که به گمان ما این کار را در مورد هر داستانی می‌توان انجام داد. امّا به نظر می‌رسد نویسنده از مشکلات و مسائل و موازینی که ما از آنها سخن داشته‌ایم به خوبی آگاهی دارد، و شاید از همین جهت است که در ضمن نکات جالب توجهی که بیان کرده این‌گونه داستانها را "نمایشنامه برای خواندن" خوانده و متذکّر شده است که برای اجرا در صحنه نوشته نشده‌اند. و امّا ناگفته پیداست که بحث ما از دیدگاهی متفاوت و برمبنای قابلیّت نمایش این‌گونه داستانها و با توجّه به ملاکهای نمایش به مفهوم رایج کلمه است.

فردوسی بسیاری اوقات حتی پدیدارهای خارق‌العاده و اساطیری را به‌گونه‌ای واقع‌نما توصیف می‌کند،نظامی برعکس، با در پیش گرفتنِ راه قصیده سرایان و غزل گویان، پدیدارهای واقعی را با آرایشهای توصیفی کما بیش دور از دسترس فهم متوسط قرار می‌دهد.

و امّا توصیفات غنائی و حماسی تفاوتهای بارزی با هم دارند که در مباحث مختلف برخی از نمونه‌های آن را به تناسب مقال ذکر کرده‌ایم، و اکنون به ذکر نمونه‌هایی دیگر می‌پردازیم. برای بیان هرچه بهتر تفاوت این دو نوع توصیف با ذکر مثالی از شاهنامه و خسرو و شیرین دربارهٔ موضوعی واحد آنها را باهم می‌سنجیم:

خبر کور شدن هرمزد در خسرو و شیرین با توصیفی اینچنین به پسرش خسرو داده می‌شود:

گشاد این ترک خو چرخ کیانی
ز هندوی دو چشمش پاسبانی
دو مرواریدش از مینا بریدند
به جای رشته در سوزن کشیدند
دو لعبت باز را بی‌پرده کردند
رهِ سرمه به میل آزرده کردند
چو یوسف گم شد از دیوانِ دادش
زمانه داغ یعقوبی نهادش
جهان چشم جهان بینش ترا داد
به جای نیزه در دستش عصا داد
(ص ۱۰۸)

امّا در شاهنامه به سادگی و ایجاز گفته می‌شود:

نهادند پس داغ برچشم شاه شد آنگاه آن شمع رخشان سیاه

(شاهنامه، ج۸/۴۳۰ب ۱۸۸۲)

البته در مقام توجیه ابیات اخیر می‌توان به این اصل بلاغی استناد کرد که معمولاً خبرهای بد را با مقدّمه چینی و به گونه‌ای پوشیده به مخاطب می‌دهند.

در برابر اطناب غنائی، نظامی جریانات رزمی را که تناسبی با اغراضِ منظومهٔ عاشقانه ندارد کنار می‌گذارد؛ از جمله، تمامی مطالب مربوط به نبرد خسرو با بهرام چوبین در **خسرو و شیرین** حذف شده و به جای آن توصیفی سخت کوتاه در چند بیت و آن هم در قالب کنایات و استعارات و با حال و هوای غنائی جایگزین آن گردیده است:

چو شاهنشه ز بازیهای ایّام
به قایم ریخت با شمشیر بهرام
به شطرنج خلاف این نطع خونریز
به هر خانه که شد دادش شه انگیز

(ص۱۱۴)

که "شطرنج بازی" عنصری در خور شعر بزمی است و "به قایم ریختن" (کنایه از زبون و مغلوب شدن)، "نطع خونریز" (استعاره از آسمان که می‌تواند به عرصهٔ نبرد هم ناظر باشد)، "خانه" (خانهٔ شطرنج و کنایه از مکان) و "شه انگیز" (کیش دادن) همه و همه متناسب با بیان غنائی‌اند. بعد از این هم پیروزی خسرو تنها در ظرف چند بیت بیان می‌شود، همین. (نک. ص ۱۶۰-۱۶۳) این خود گویای مهارت و کاردانی در هنری است که ملک طلق اوست، برخلاف **اسکندرنامه** که در آن آمیزه‌ای یا "اکدشی" (به زبان خود نظامی) از بیان رزمی و بزمی بر هم کرده شده است.

حال ببینیم وقتی توصیف حماسی به شیوه و لحن غنائی صورت می‌گیرد چه وضعی پدید می‌آید. باید گفت نظامی در اسکندرنامه بر روی هم همان‌گونه عمل کرده که فخرالدین اسعد در داستان غنائی خویش. در ویس و رامین در صفت جنگ شاه موبد و ویرو می‌خوانیم:

در آن فریاد صنج او را عدیلی　　چو قوّالان سرایان با سپیلی
هم آن سنتور بر صد راه نالان　　بسان بلبل اندر آبسالان

(ص ۴۵)

که در آن عناصر غنائی همچون صنج، قوّالان، سنتوری که به صد نغمه می‌نالد و بلبل در نوبهاران همگی عناصر شعر بزمی است. بر مقتدای نظامی عیبی وارد نیست بلکه عیب درکار نظامی است که در اسکندرنامه هم می‌خواهد فردوسی باشد و هم فخرالدین اسعد! بدیهی است نقش هر یک از صور خیال و بکارگیری آگاهانهٔ هرکدام بر وفق نوع ادبیِ مورد نظر بینهایت مهم و تعیین کننده است. فخرالدین کاملاً به جانب تشبیه متمایل است و این خصیصهٔ شعر عصر او (نیمهٔ سدهٔ پنجم) است، و استعارات او معمولاً از حدود همان تشبیهات فراتر نمی‌رود (همچون فردوسی در حماسه سرایی)، از این دست:

بدید آن سیمتن سرو روان را　　بت خندان و ماه بانوان را

(ویس و رامین / ۲۵)

این گونه استعارات اگر از تشبیه روشن‌تر و محسوس‌تر نباشد دشواریاب‌تر نیست. و حال آن‌که نظامی اسکندرنامه در استعاره‌گرایی خویش بر همان رسم و عادت است که در داستانهای بزمی خود. به این نمونه‌ها بنگریم که سرشار از استعارات و کنایات غالباً پیچیده به علاوهٔ آرایه‌های بدیعی و در حال و هوای غنائی است:

۱. در وصف میدان نبرد:

عـــقیق از شَـــبَه آتش افـــروخته
شـــبه گشـــته زاتش سـیه سـوخته
سبک شـد شـبه گشت گـوهرگران
چنین است خود رسم گوهر گران
اسیر سـمن بـرگ شـد مشک بـید
غـــراب ســیه صـــید بـاز سـپید
(شرفنامه / ۱۲۹-۱۳۰)

(عقیق، گوهر، سمن‌برگ و باز سپید استعاره از رومیان سپید پیکر، و شبه، مشک بید و غراب سیه استعاره از زنگیان است. پیداست که این استعارات را نـمی‌توان هـمچون استعـارات فـردوسی و فـخرالدیـن آسان‌یاب خواند.

۲. در باب فرا رسیدن شب در عرصهٔ جنگ با چین:

چو ترک حصاری ز کار اوفتـاد عروس جهان در حصار اوفتاد
(همان/ ۳۶۹)

۳. در فرا رسیدن صبح به هنگام عـزیمت سپـاه اسکـندر بـه دشت قفچاق:

دگر روز کاین بـور بیجـاده‌رنگ ز پهلوی شبدیز بگشاد تنگ...
(ص ۴۲۴)

(بور بیجاده رنگ و شـبدیز بـه تـرتیب استعـاره از خـورشید و شب است.)

۴. فرا رسیدن صبح در هنگام نبرد با روس:

زمین‌فرش‌سیفورچون‌درنوشت بر آورد سر صبح با تیغ وطشت
(ص ۴۳۶)

(فرش سیفور، تیغ صبح وطشت به ترتیب استعاره از ظلمت شب، شعاعهای سپیده و آسمان است.)

۵. صبح در روز جنگ دوم با روس:

دگر روز کاین ساقی صبح‌خیز ز می کرد بر خاک یاقوت ریز...
(ص ۴۴۱)

(ساقی صبح خیز استعاره از خورشید و می استعاره از سرخی فلق.)

۶. باز صبح در جنگ پنجم با روسیان:

دگر روز کاین طاق پیروزه‌رنگ برآورد یاقوت رخشان ز سنگ
(ص ۴۵۳)

(طاق پیروزه رنگ، یاقوت رخشان و سنگ به ترتیب استعاره از آسمان، سرخی فلق و آسمان سیه فام.)

عجب‌تر از همه این که جنگها همواره با "ساقینامه" آغاز می‌شود، برای مثال: در مورد جنگ با زنگبار (ص ۹۸ و ۱۳۳)، سگالش اسکندر به جنگ با دارا (ص ۱۴۰)، شتافتن اسکندر به جنگ دارا (ص ۱۶۲)، جنگ دارا با اسکندر (ص ۱۹۷) و موارد دیگر.

جالب توجّه این است که گاهی شکست نظامی در حماسه ـ سرایی تنها بر سر یک لفظ نابجاست که در تبدیل ابیات رزمی به سخن غنائی، تعیین کنندهٔ حال و هوای کلام می‌شود. مقایسهٔ بیتی از فردوسی با بیتی از نظامی که به تقلید از او سروده بسیار گویاست:

فردوسی: برآمد خروشیدن گاودُم
دم نای رویین و روئینه خم
(شاهنامه، ج ۳/ ۱۷۳ ب ۲۶۴۹)

(این بیت به صورتهای مشابه نیز در شاهنامه آمده است، مثل:

درآمـــد بـــه شـــورش دَم گـــاودُم
دم نـــای سـرغین و رویـینه خـم)

امّا در بیت نظامی یک لفظ تعیین کنندهٔ توفیق یا عدم توفیق شـاعر می‌شود:

در آمـــد بـــه شـــورش دم گـــاودم
به خـمبک زدن خـام روئـینه خـم
(شرفنامه / ۱۰۳)

مراد "خمبک زدن" به معنای دف و دورویه زدن است، عنصری که تنها با شعر بزمی سازگار است، و عجبا از این ندانمکـاری در شـعر حماسی، در حالی که شاعر دعوی اقتفای استاد طوس را دارد! هم از این روست که اسکندر درست در گرما گرم کارزار بزمی آنچنانی به راه می‌اندازد که در آن:

نـــیوشنده شـــد نـالهٔ چـنگ را بـه کـف برنهـاد آب گـلرنگ را
(همان/۴۶۵)

لازم به توضیح است که در **شاهنامه** گاهی بزم شادخواری قبل از آغاز نبرد برای نیروبخشی به پهلوانان یا در پایان جنگ برای رفع خستگی و به شکرانهٔ پیروزی ترتیب می‌یابد، و در نهایت اگر در ایّام کارزار بزمی از این دست برپا شود جز در پایان روز و به قصد کسب نیرو برای ادامهٔ نبرد در روز بعد نیست، امّا نظامی درست در میدان جنگ بزم باده گساری ترتیب می‌دهد! آری، خوی از سر باز کردن از نظامی غنائی‌پرداز ساخته نیست.

چربش میزان کاربرد استعاره نسبت به تشبیه در شعر فـارسی فرایندی همواره فزاینده دارد. نظامی نیز همچون دیگر شاعران عصر خویش بیشتر با استعاره سخن می‌گوید. به این نمونه‌ها که عـمداً از

یک محدودهٔ معین برگزیده‌ایم بنگرید:

۱. شیرین در جواب شاپور نقّاش:

سخن را زیر پرده رنگ می‌داد
جگر می‌خورد و لعل از سنگ می‌داد
(**خسرو و شیرین** / ۶۸)

(لعل استعاره از سخنان شیرین گهربار و سنگ استعاره از دلِ شیرین) بویژه که این استعاره‌ها مطابق معمول با کنایاتی از قبیل زیرپرده = در خفا، رنگ دادن = آرایش سخن، و جگر خوردن = اندوه خوردن) در هم می‌آمیزد. به عبارت دیگر حتی یک لفظ نیست که در این بیت در معنای حقیقی به کار رفته باشد.

۲. شیرین شاپور را موافق و رازدار دیده است و:

حریفی جنس دید و جای خالی
طبق پوش از طبق برداشت حالی
به گستاخی برِ شاپور بنشست
درِ تنگ شکر را مُهر بشکست
(همان / ۶۸)

(مصراعهای دوم کلاً استعاره از گشودن لب به سخن است.)

۳. شاپور در وصف خسرو:

هنوزش گِرد گُل نارسته شمشاد
ز سوسن سرو او چون سوسن آزاد
هنوزش پرّ یغلق در عقاب است
هنوزش برگ نیلوفر در آب است
هنوزش آفتاب از ابر پاک است
ز ابر و آفتاب او را چه باک است

(ص ۶۹)

(استعاره‌ها عبارت است از: گل = چهره، شمشاد = خط سبز، سوسن البته از نوع کبود = ریش، سرو = قامت، پرّ یغلق یعنی پرِّ تیر= موی صورت، عقاب = پوست صورت از آن رو که پرّهای تیر یا موی زبر را در خود نهان می‌دارد، برگ نیلوفر = چهره، آب = جلا و طراوت چهره، آفتاب = رخسار، ابر = ریش.)

ملاحظه می‌فرمایید که در این جا نیز همچون موارد بسیار دیگر، که در جای خود نمونه‌هایی از آنها داده‌ایم، ژرف ساخت و درونمایهٔ ابیات یکی است و روساخت به کمک استعارات متعدد تفاوت می‌پذیرد.

۴. اندام شستن شیرین در چشمه، آگنده از استعاره و کنایه است، همچون:

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شعر شکرگون برآورد
نفیر از شعری گردون برآورد
پرندی آسمانگون برمیان زد
شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کحلی پوش پروین
موصّل کرد نیلوفر به نسرین
(نک. ص ۷۷ به بعد)

شکی نیست که این‌گونه استعاری سخن گفتن، زبان را از روال خبری و روایی آن دور و ذهن خواننده را به حلّ مسائل ناشی از شبکهٔ درهم‌تنیدهٔ استعارات و کنایات توأم با انواع صنایع لفظی و معنوی

مشغول می‌کند، امّا بیان اصل داستان برای نظامی بهانه‌ای برای خلق جهانی از زیبایی و تخیّلات دلپذیر و به عبارت دیگر بومی برای نقش‌آفرینی و رنگ آمیزیهای دل‌انگیز بیش نیست. ارزش اصل داستان در نظر او در درجهٔ اول بستگی به توان و امکانی دارد که برای آفرینش چشم‌اندازهای نو و بدیع و ثبت لحظاتی از تلألؤ نقشها و رنگها در اختیار شاعر قرار می‌دهد، و این خود تعبیری از همان خصیصهٔ صورتگرایی (فرمالیسم) است.

ایجاز مفرط: ایجاز سخن نظامی از نوع ایجاز صورتگرایانه است که در واقع با توجه به اندازه‌ها و ابعاد زبان و بیان داستانی، خود نوعی اطناب شمرده می‌شود. این ایجاز، چنان‌که تاکنون دیده‌ایم، مبتنی بر گنجاندن عناصر شاعرانه به نحوی هر چه متراکم‌تر در محدودهٔ بیت و مصراع و غالباً دارای صبغهٔ تزئین و هنرنمایی است. به عبارت دیگر، این نوع ایجاز بویژه وقتی که با چرخاندن سخن به صورتهای مختلف همراه می‌شود به زیاده‌گویی و عدم رعایت ابعاد سخن در نقل داستان می‌کشد، امّا درست همین‌گونه تجمّلات سخن است که برانگیزندهٔ قریحه و مایهٔ خلق شاهکاری از نفاست و فخامت زبان در منظومه‌های نظامی گردیده و او به اصطلاح از خلاف آمدِ عادت کام طلبیده است. بی‌تردید هر شاعری که چنین زبانی را برای شعر خویش برمی‌گزیند، هر که، از هر کجا و در هر درجه‌ای از قدرت سخنوری که باشد، گرفتار برخی پیامدهای منفی این شیوه نیز می‌شود. به گمان این نگارنده تاکنون بیش از حدّ کاسه و کوزهٔ دشواریهای شعر نظامی را بر سر دور بودن او و هم‌شیوگانش (مهمتر از همه خاقانی) از کانون اصلی زبان دری شکسته‌اند. بنده فکر

نمی‌کنم نظامی هیچ‌گونه ضعف و کاستی زبانی در سنجش با شاعران طراز اوّل خراسان و فارس داشته باشد. اصل و عامل پیچیدگیهای سخن و دشواریهای مربوط به برقراری ارتباط با خواننده، در صورتی که سراینده شاعری توانا چون نظامی باشد، به طور عمده در نگرش و سبک و سلیقهٔ شاعر نهفته است، و شاعران فرمالیست در هر جای جهان که باشند از این لحاظ بیشترین دشواری را داشته‌اند. در مورد نظامی وقتی روح نوجویی بی‌مانند، استعاره دوستی، تنوع‌طلبی و ایجازبارگی با دشواریها و تنگناهایی از قبیل کوتاهی طول بحورِ منظومه‌ها، کاربرد ردیف به میزان زیاد (که در مورد قالب مثنویْ به حقّ منع شده است چرا که بخشی از ظرفیت همین اوزان کوتاه را هم به خود اختصاص می‌دهد) در هم می‌آمیزد اگر اختلالهایی در امر ارتباط سریع با خواننده پدید نیاورد جای شگفتی است. اگرچه نظامی در بسیاری جاها می‌کوشد تا با ساختن ترکیبات مزجی و بیشترین بهره‌گیری از توان ترکیبیِ زبان فارسی تا حدودی از تنگناهای لفظ برهد یا به قول زبانشناسان مشکل فشردگی در محور همنشینی را با ایجاد امکاناتی در محور جانشینی حلّ کند، امّا گاهی خود این ترکیبات نیز برای خواننده مشکل و دست کم مکثی برای درک مفهوم ترکیب پدید می‌آورد. به عبارت دیگر ممکن است شاعر با تن زدن از یک مشکل به مشکلی دیگر تن دردهد. البته به گمان این نگارنده نظامی از نظر چگونگی ساخت و ریخت و نیز بسامد بالای همین ترکیبات مزجی از انواع مختلف آن الگوی شاعران پس از خود بویژه مثنوی سرایان قرارگرفته و بیشتر آنان با توجه به فرایند فزایندهٔ تشدید ایجاز و فشردگی لفظی، شیوهٔ نظامی را در ترکیب سازی پسندیده و به کار آورده‌اند، مثلاً شاعرانی چون امیرخسرو و امیرحسن دهلوی و

بویژه در سبک مشهور به هندی، سرایندگانی چون ظهوری ترشیزی، عرفی شیرازی، فیضی دکنی، و همچنین صائب، کلیم، عبدالقادر بیدل و اسدالله غالب دهلوی و امثال ایشان از شیوهٔ ترکیب سازی نظامی تأثیر پذیرفته‌اند.

باری، اصرار عجیب نظامی در ایجاد شبکه‌ای در هم فشرده از عناصر بیانی هنگامی که با روح بدیع‌گرایی یا بدیع‌زدگی توأم می‌شود دشواریهایی از این دست پدید می‌آورد:

۱. در وصف شیرین، هنگامی که شاپور با کشیدن تصویر خسرو دل از او ربوده است، می‌خوانیم:

دلش را برده بود آن هندوی چست
به ترکی رخت هندو را همی جُست
ز هندو جُستن آن ترکتازش
همه ترکان شده هندوی نازش
(خسرو و شیرین / ۶۶)

در حالی که شاپور ایرانی است شاعر او را هندو می‌خواند تا تناسبی با کنایه‌های دیگر یعنی ترکی، ترکان، هندو جستن و هندو (= غلام، مثل "همه ترکان چین بادند هندوش..." همان منظومه/ ۲۹) بیابد. ایجاز مخلّ نتیجهٔ طبیعی این شیوه است: شاپور همچون دزدان و رخت ربایان هندی دل شیرین را با کشیدن تصویر خسرو ربوده (هند و در مصراع اول یعنی چالاک، و شاید باریکی اندیشه و دقتِ نظر هندوان نیز که همیشه در فارسی ضرب‌المثل بوده است[1] اراده شده باشد)؛

---

۱. چنان که دقیقی در این‌باره می‌گوید:
ترسم کان وهم تیزخیزت روزی
وهم همه هندوان بسوزد به سخون
(نقل از دهخدا، ذیل "سخون")←

سپس "به ترکی رخت هندو را جستن" بدین معنی است که شیرین در برابر هندویی‌کردن شاپور، ترکانه در صدد یغما کردن رخت شاپور (رخت: کنایه از داروندار) بر آمده است. در مصرع اول از بیت دوم نیز "هندو جستن" و "ترکتاز" بازکوششی در جهت ارائهٔ همین گونه تعابیر است، و مصراع آخر بدین‌معنی است که همهٔ ترکان (ترک: کنایه از سپید چهره و زیباروی) غلام سیاه زیبای شیرین ارمنی (که البته دیگر جایی برای کلمهٔ اخیر نمانده، ولی نظامی آن را هم به قرینهٔ حالی اراده کرده!) گردیده‌اند.

۲. شاپور در وصف جمال خسرو برای شیرین:

چو باشد نوبت شمشیربازی خطیبان را دهد شمشیر غازی

(ص ۷۰)

خواننده باید بداند که خطیبان قدیم با شمشیری در نیام کرده بر سر منبر می‌رفته و سخن می‌رانده‌اند (که امروزه تفنگ در مراسم نماز جمعه جای آن را گرفته است)، و از بیت این معنی را بگیرد که در وقت جنگ، همهٔ حریفان در برابر او همچون خطیبان شمشیر خود را در نیام و به اصطلاح "غلاف می‌کنند"! پیداست لفظ نمی‌تواند بار همهٔ این معانی را بکشد.

۳. فرهاد در زاری خود از دور در خطاب به قصرشیرین، و در معنی خطاب به خود او، می‌گوید:

ترا پهلوی فربه نیست نایاب که داری بر یکی پهلو دو قصّاب

منم تنها چنین بر پشته مانده ز ننگ لاغری ناکشته مانده

(ص ۲۴۰-۲۴۱)

← پیداست که وهم ممدوح را از وهم معروف هندوان نیز برتر دانسته است.

بیت اول را مرحوم وحید دستگردی چنین معنی کرده: "یعنی تو را گوشت پهلوی گوسفندِ فربهِ وصال در عشق نایاب نیست زیرا دو قصّاب یک پهلو از دو چشم خونریز همراه‌داری و پهلوی فربه وصال را یکی از آنان برای تو تهیّه خواهد کرد. یک پهلو بودن کنایه از پای فشاری و لجاجت است." و بیت دوم: "یعنی چون تو را دو قصّابِ نظر و کرشمه از دو چشم خونریزِ یک پهلو همراه است و گوشت پهلوی فربه بدین سبب همیشه مهیّا داری، البتّه چون منی را که نسبت به خسرو گوسفندی لاغرم و از فرط ضعف و لاغری بر پشته‌ای فرومانده تاب رفتن در آغل ندارم در راه وصال قربانی نخواهی کرد" (به قول سعدی می‌خواهد بگوید "ما صید لاغریم"). همچنین به گمان این نگارنده کلمهٔ "پشته" علاوه بر این که بر مکان ایستادن فرهاد دلالت می‌کند و نیز معنای درست وحید یعنی ماندن گوسفند ضعیف بر روی پشته را می‌رساند، ایهامی با "پهلو" دارد بدین‌سان: اولاً پشت و پهلو دو قسمت از گوشت گوسفند است؛ ثانیاً هردو بر مکان دلالت دارند: "پهلو" مفیدِ نزدیکی و "پشته" مفیدِ دور بودن و در پشت قرارگرفتن است. ملاحظه می‌فرمایید که مرحوم وحید با وجود تسلّط بی‌نظیرش بر تمامی منظومه‌ها و تک تک عناصر شعر نظامی تا چه حدّ برای به‌دست دادن معنای محصَّلی از این دو بیت به زحمت افتاده و به سبب ایجاز مخلّ تا چه مایه ناگزیر شده با بهره‌گیری از چنتهٔ نظامی‌شناسی خویش مفاهیمی را از پیش خود برای پر کردن خلأ معنایی بیفزاید. در این جا در ضمن آفرین گفتن بر وحید، که برای نخستین بار با شروح و حواشی خود کار را بر مدّعیان آتیِ کشیدنِ کبّادهٔ نظامی آسان کرد، باید پرسید: در مواجهه با ابیات فراوانی از این دست تکلیف نظامی‌خوانانی چون این ضعیف که حدودِ چهل سال

چون وحید با ابیات نظامی دائماً کلنجار نرفته‌اند چیست؟

۴. بازکوتاه آمدن لفظ در برابر معنی در این بیت (که دیریاب هم نیست):

وگر چون مقبلان دولت پرستی طمع را میل درکش بازرستی
(ص ۱۴)

که می‌بایست "چشم طمع را میل درکش" بوده باشد، منتها نبودن جا برای "چشم" وقتی با اصرار شاعر بر استعمال کنایه درآمیخته ایجاز مخلّ درست کرده است، زیرا اگر مثلاً می‌گفت "طمع را دورکن از خویش رستی" چنین اختلالی پدید نمی‌آمد.

۵. هنگامی که پدر مجنون می‌خواهد لیلی را برای پسر خود خواستگاری کند:

پیران قبیله نیز یکسر بستند بر آن مراد محضر
کان درّ نسفته را در آن سفت با گوهر طاق خود کند جفت
(لیلی و مجنون / ۷۰)

مرحوم وحید می‌نویسد: "یعنی درّ نسفته که در سُفت و دوش پدر و مادر است. یا در سُفت اتّفاق و دوش بدوش شدن پیران قبیله باهم." پیداست که حتی وحید در درک معنای درست بیت اظهار تردید می‌کند. مشکل بر سرِ "در آن سفت" است.

اکنون به ابیاتی از **مخزن‌الاسرار** که عمداً از یک محدودهٔ چند صفحه‌ای برگرفته شده و دارای ازدحام تصویری یا انبوهی از صنایع ـ هر چند مطابق معمول زیبا ـ است بنگریم (در معراج و نعت حضرت رسول اکرم «ص»):

۶. از پـی بـاز آمـدنش پـای بست
موکبیـان سـخن ابـلق بـه دست
(ص ۱۴)

معنای استعاری "ابلق" (سخن مکتوب که از حروف سیاه و زمینهٔ سفید کاغذ تشکیل شده) با معنای معروف ابلق (اسب پیسه) ایهام ساخته و در نتیجه، تزاحم تصویری در بیت پدید آمده است: یکی این که موکبیانِ سخن (شاعران) دهانهٔ اسب ابلق خود را در حال انتظار ورود حضرت پیغمبر به دست دارند، و دیگر این که نوشتهٔ خود را در مدح حضرت به دست گرفته‌اند.

۷. چون زکمان تیر شکـر زخـمه ریـخت
زهـر ز بزغـالهٔ خـوانش گـریخت
(ص ۱۶)

که در این بیت، همچون ابیات حول و حوش آن، تصاویری نجومی از انواع ارکان فنّ بیان، و بیش از همه استعاره و کنایه، همراه با صنایع فراوان بدیعی از جمله ایهامها و تناسبهای فراوان ساخته است. از جمله، کمان، تیر و بزغاله ایهامی به برجهای قوس و جَدی (بزغاله) و ستارهٔ تیر (عطارد) دارد؛ گریختن زهر از بزغالهٔ خوان حضرت برمی‌گردد به ماجرای زینب بنت حارثه که زهر در گوشت طعام حضرت کرد و الباقی قضایا. نیز "زهر" به نحوست جَدی ناظر است؛ شکر زخمه هم به معنای اصابت تیر به نشانهٔ غیر مقصود ولی بجا و صواب است، و "شکر" هم با القای معنای ایهامی "شکار" با تیر و کمان و گریختن تناسب می‌یابد.

۸. این دو طرفگرد سپید و سیاه
راه تو را پیک ز پیکان راه
(ص ۲۴)

مصراع اول استعاره از روز و شب است، و به گمان اینجانب می‌رسد که "پیکان" ایهام دارد به دو معنی: پیکها (قاصدها) و پیکان به معنای تیری همچون فلش امروزی که در زمان قدیم هم با آن تعیین جهت می‌کرده‌اند، و اگر چنین باشد باز ازدحام تصویری در بیت هست.

۹. همچنین در همان منظومه در ذیل "ثمرهٔ خلوت دوم" در باب گناه و عصیان حضرت آدم که در طیّ آن به انواع عقوبتهای هبوط دوچار می‌شود می‌خوانیم:

گندم‌گون گشته ادیمش چو کاه یافته جودانه چو کیمخت ماه
(ص ۷۲)

که انبوهی از معانی و مفاهیم و انواع تصاویر و صنایع را در خود انباشته دارد؛ گندمگون شدن پوست آدم در اثر هبوط به سرزمینی که برخلاف بهشت آب و هوایی ناسازگار دارد، با نظری به قضیهٔ گندم، تناسب این کلمه با جودانه و کاه، تناسب ادیم و کیمخت؛ (کیمخت ماه نیز تعبیری تشبیهی از چین و کَلَف روی ماه است، و چون کیمخت پوست کفل حیوانات پوست کلفت همچون اسب و گاو است، به اعتبار گیاهخواری با گندم و جو و کاه ارتباط می‌یابد. همچنین بعید نیست ارتباطی هم میان ماه و ادیم به اعتبار تافتن نور ماه بر چرم (همچون سهیل) برای تغییر رنگ و کیفیت وجود داشته باشد. نیز به گمان اینجانب "جودانه" را به معنای بر آمدگیهای پوست آدم در اثر حساسیت به آب و هوای زمینی به کار برده (= آژخ، پالو، در عربی: ثؤلول) و این باید همان باشد که "گندمه" نیز می‌گفتند. بدین‌سان

ازدحام تصویری همراه با تصنّع فراوان، مجموعه‌ای فشرده از پیوندهای گوناگون را میان عناصر بیت پدید آورده است.

و امّا تفاوت بارز سخن نظامی و فردوسی را از لحاظ نوع ایجاز چنین می‌توان تبیین کرد که ایجاز نظامی از طریق همان‌گونه فشردگیها و ازدحامهای تصویری و ارتباطهای فراوان آشکار و نهان عناصر (که ابیات اخیر نمونه‌ای از آن است) فراهم می‌آید و همین ایجاز است که در حالت افراط به ایجاز مخلّ یا دست کم تعقید افگن منجر می‌شود، در حالی که ایجاز در سخن فردوسی از نوع ایجاز در بیان داستانی است و در آن می‌توان گره‌خوردگی کامل اندیشه و عواطف و کلاً درونمایهٔ شعر را با اجزای کلام احساس کرد، یعنی گاهی با عبارت و اشارتی کوتاه کارِ دو صد جمله را کردن. این نوع ایجاز هرگز منوط به آرایه‌ها و پیرایه‌های شعری نیست، و به عبارت دیگر، ایجازی است جوهری، نه عرضی. برای مثال در داستان رستم و اسفندیار، رستم در مجلس باده‌گساری در سراپردهٔ اسفندیار، ظاهراً به رسم تفاخر مستانه درگوش پشوتن می‌گوید:

چرا آب بر جام می بفگنی که تیزی نبید کهن بشکنی

(شاهنامه، ج ۶/۲۶۵ ب ۷۹۸)

بیت مذکور را در ساختارِ داستان و تمام ماوقع بسنجید تا معلوم شود چه دنیایی از ایجاز در آن نهفته است: طعن رستم برکم‌ظرفیِ اسفندیار و دودمانش، همچنین مفهوم دغلی و تقلّب که امروزه نیز به صورت "آب قاطی کردن" کنایه از آلودن هر چیز پاک و ناب به شائبهٔ ناراستی متداول است و این خود به سوابق دودمان گشتاسپ ناظر است، و بالاخره "تیزی نبید کهن" که به گونه‌ای نمادین بر تاریخ خوشِ گذشته و غم غربت رستم از زوال رسوم جوانمردیهای کهن و وضع او و

موضعش در قبال قوم و قبیلهٔ نوخانمان گشتاسپیان دلالت دارد، چه او خود به اصطلاح دُرد شرابهای کهن و در حسرت از زوال روزگار کهن است.[1] بویژه که این سخن رستم وقتی مفهوم واقعی خود را می‌یابد که دریابیم که اسفندیار اندکی قبل با طنز و تسخر نسبت به ایام کاوس (اوج درخشش رستم) گفته است:

ببینیم تا رستم اکنون ز می چه گوید چه آرد ز کاوس کی

(همان جا، ب ۷۹۴)

یعنی ببینیم که رستم چگونه به اصطلاح به فرمایش باده از عهد کاوس می‌لافد، و سخن رستم هم پاسخی دندان‌شکن به این سخن یل تازه به دوران رسیده است. و یا اندکی قبل از زبان رستم می‌شنویم که به شهزادهٔ سرکش و نامجوی می‌گوید:

چه نازی بدین تاج گشتاسپی بدین تازه آئین لهراسپی

(ص ۲۶۲، ب ۷۴۸)

که به یک اشارت تمامت هویّت گشتاسپ و خاندانش را آشکار می‌کند و با ذکر "تازه آئین" به اصطلاح پتهٔ همهٔ بدعتها و رسوم ناشایست نوظهور را یکجا روی آب می‌اندازد. امثال این اشارات که مفهومی ژرف و به فراخای تاریخ دارد در شاهنامه بینهایت زیاد است، بی آن که شبکه‌ای از شگردهای بدیعی و بیانی در ابیات باشد. این‌گونه ایجاز داستانی را که چه بسا عصارهٔ فکر و فرهنگ و

---

۱. همین جا بگویم که شارحان متن درسی رزم نامهٔ رستم و اسفندیار با ذکر این که گویندهٔ سخن مذکور اسفندیار باید باشد و توجیهاتی از این دست که او می‌خواهد رستم را مست کند و از او حرف بکشد، پیداست به نکته‌های یاد شده توجهی نداشته و لطف و عمق بیت را با این تعبیر پاک از میان برده‌اند. بنگرید به: رزم نامهٔ رستم و اسفندیار به کوشش جعفر شعار و حسن انوری. تهران، نشر ناشر، ۱۳۶۳ / ۱۷۵-۱۷۶.

سرگذشت و سرنوشت قومی کهن در قالب لفظی به اندازه و باندام و متناسب با نوع ادبیِ روایی ریخته شده است نمی‌توان با ایجازهای ساختاریِ سرشار از ظرافتها و هنرورزیهای بیانیِ نظامی سنجید، زیرا همچنان که تأکید کرده‌ایم عمدهٔ هنر نظامی در همین شگردهای کلام و ظرافتهای تصویری و بدیعی با هدف خلق یا تثبیت آناتی از تلألؤ جمال است.

سرانجام در یک داوری نهائی در باب زبان نظامی در توصیف باید بگوییم: زبان سرشار از تصاویر و صنایع نظامی هرچه و در هر درجه‌ای از حسن و عیب یا قوّت و ضعف که باشد، بعد از او به هنجارِ (norm) توصیف غنائی و بزمی بدل شده و بی‌تردید همهٔ پیروان او که سلسله‌ای دراز را از خواجو، امیرخسرو، جامی، مکتبی، ظهوری، فیضی، عرفی، و... تا قرون بعد تشکیل می‌دهند اگرچه هر کدام خود کم یا بیش نوآوریهایی در سخن داشته‌اند، امّا در کلّیّت شیوهٔ توصیف بر اثر نظامی رفته‌اند و حتی بر روی هم می‌توان گفت که تراکم و فشردگی در ابیات توصیفی آنان به اندازهٔ آنِ پیشوای ایشان نیست؛ گو این که کسانی همچون بیدل و غالب از این لحاظ کوشیده‌اند تا روی دست نظامی بلند شوند. در هرحال همچون فردوسی در عرصهٔ حماسه، سخن نظامی در فراخنای شعر خنیاییِ (غنائیِ) فارسی تاریخ‌ساز بوده است.

آرمانگرایی در توصیف

انگیزهٔ نظامی از توصیف آفرینش دنیایی از زیباییِ جادویی، دنیایی از خواب و خیال، جهانی همچون عالم پریان، و منشوری با سطوح بینهایت از جمال پدیدارهای خلقت است تا انسان هراسناک و رویگردان از خشونت عالم واقعْ اندکی در این واحهٔ آرام و سرسبز و بهشت‌گون بیارامد و رنج خار مغیلان بیابان غبارآلود حیات را از یاد ببرد. این آرمانشهرِ (یوتوپیایِ) غنائی نظامی حاصل همان انگیزهٔ کلّی یوتوپیا آفرینی است که گاهی به گونهٔ حماسه و زمانی به صورت جهانی از احوال عارفانه، گاهی با توصیف جامعه‌ای کامله وفاضله، خواه از نظر اجتماعی چون جمهور *Republic* افلاطون و خواه از جهت مبانی دینی و عقیدتی مثل شهر خدا/ *The City of God* از سنت اگوستین، و به طورکلّی هرگونه جامعهٔ آرمانی یا بهشت گمشدهٔ بشری پدیدار می‌شود.[1]

---

۱. بدیهی است که مراد ما آن دسته آثاری که "ضد یوتوپیا" یا "یوتوپیای منفی" خوانده می‌شود و معمولاً به انگیزهٔ انتقاد از وضع و جامعهٔ کنونی یا آتیِ بشری با دید بدبینانه و بیان طنزآمیز پرداخته می‌شود نیست. نمونهٔ شاخص دستهٔ اخیر رمان معروف دنیای قشنگ نو *Brave New World* شاهکار آلدوس هاکسلی ←

با مرگ هر چهره داستانی یا زوال هر دستگاه، جهان رویایی و خوابگون نظامی با "ضربهٔ کشدار مرگ" فرو می‌ریزد و خواننده با سر به میان واقعیات ناگزیر حیات پرتاب می‌شود. هم از این روست که حسرتناک می‌سراید:

چه خوش باغیست باغ زندگانی گر ایمن بودی از باد خزانی

و آنگاه که نظامی در هریک از این برخوردها با جهان واقع به خواننده توصیه می‌کند که جهان بی‌ثبات واقعیّت را فروگذارد، شاید این سخنان در حکم دعوتی غیرمستقیم به روی آوردن به همان عوالم رؤیاگون باشد که نظامی خود عمری را در برزن و گلشن آن به سرآورده و سخت بدان دلبسته و خویگر است. دعوت نظامی این است که: در زیر گنبد دوّار هیچ چیز جز زیباییهای آفریدهٔ ذهن و ضمیر آدمی شایایِ اعتنا را ندارد. نوستالژیِ (غم غربت) هریک از بزرگان شعر ما به صورتی بروزکرده است: فردوسی به جهان بزرگمردی‌های پهلوانانه و بدویّت پاک انسانی روی می‌آورد که البته به عقیدهٔ او بازگشت ناپذیر است؛ امّا نظامی مفرّ نوستالژی خود را در جهانی

→ Aldous Huxley است که طنزی تلخ مبتنی بر پیش‌بینی وضع جامعهٔ بشری در چندصد سال بعد از این و انتقادی سخت کوبنده از پیامدهای منفی علم یا علم‌زدگی و ماشین‌زدگی و ترسیم دقیقی است از چگونگی جامعه‌ای مرکّب از انسانهایی از خود تهی شده و به عبارت دیگر، آدمکهایی که در اثر پیشرفت علمی در لابراتوار تولید می‌شوند (بنگرید به همین کتاب، به ترجمهٔ همین نگارنده، چاپ اول: تهران، پیام، ۱۳۵۲، یا چاپ دوم: تهران، واژه، ۱۳۶۳).

همچنین برای آگاهی بیشتر دربارهٔ آرمانشهر و گونه‌های مختلفِ آثاری که دربارهٔ آن، اعم از یوتوپیای مثبت و خوشبینانه و منفی و بدبینانه، است نک. ذیل واژهٔ Utopia در دائرةالمعارف بریتانیکا و یا فرهنگ اصطلاحات ادبی *A Dictionary of Literary Terms* تألیف ج.ا.کادن J.A.Cuddon از انتشارات Penguin.

یافته‌است که هر فردی در هر لحظهٔ خوشِ فراغ و امان یافتن از غوغای زندگی می‌تواند برای خود باز آفریند، گو این که سرانجام این لحظات نیز دریدن پردهٔ "شب بازیِ" تخیّلات و ترکیدن حباب سوداهای سحرانگیز باشد.

توصیفات مینیاتوری نظامی: او در این توصیفات در اصل از همان شیوه‌های نقاشی مینیاتور بهره می‌گیرد، منتها مینیاتوری با کلمات و با همان طرز رنگ‌آمیزی. مینیاتور چنان که می‌دانیم اساساً یک پدیدار هنریِ ایرانی و محصول همان بینش تمثّلی و الگو گرایانه‌ای است که خود را به صورتهای گونه‌گون در فکر و فرهنگ ما متجلّی ساخته، و منشاء آن توجه به عالَم حقایق مثالی و منتزع از جهان واقعیت است.

این عنصر ثابت اندیشه و هنر ایرانی در قبال همه چیز، از زمان و مکان، تاریخ، مسائل جامعه و... بوده است. در این عرصه، برخلاف نگرش واقعگرایانه که مبتنی بر مشاهده و ارائهٔ همه چیز از نیک و بد و و زشت و زیباست، گزینش یک جزء یا قطاع خاصّ از پدیدارها و رویدادها و کوشش در خلق اسوه‌ای آرمانی از آن بیشترین مایه از کوشش هنرورزان و اندیشه‌وران ما را به خود اختصاص داده است. البتّه صور نوعیِ آرمانی تابع ذوق و نگرش مردم هر زمان و مکان نسبت به زیبایی است، بدین‌سان که فی‌المثل مینیاتورهای عصر تسلّط مغولان و بازماندگان آنان و تیموریان مبتنی بر جمال‌شناسی عصر و بر محور ترسیم تصاویری آرمانی از ویژگیهای قومی و نژادی آنهاست، همچنان که مینیاتورهای عصر صفوی چهره‌هایی را که در این عصر کمال زیبایی انگاشته می‌شده در مرکز توجّه قرار داده‌اند، و در زمان ما نیز دید و ذوق مردم عصرْ مینیاتورهایی متفاوت با دو عصر

یاد شده پدید آورده است. و امّا اگر عالم واقعگرایی و تأمل فراوان در امور و اشیاء جهان حیات در ادبیات مغرب زمین پدیدآورندهٔ برترین و در عین‌حال متنوع‌ترین نمونه‌های مشاهدهٔ عینی و تفکّر در باب چند و چون پدیدارهای اینجهانی و بویژه وضع و موقعیّت انسان در جهان و پیوندهای او با محیط و اجتماع خویش بوده، در مقابل، نگرش تمثّلی و اسوه‌گرای شرقی و از جمله ایرانی عالی‌ترین صور معلّق از زیبایی پندارین و ناب‌ترین و صفها از آنات مشاهدهٔ جمالِ جهت‌مند و مبدأگرا را پدید آورده است، جمالی که در معنوی‌ترین ابعادش یا سیر بی‌واسطهٔ ریاض عالم جان است و یا تماشایی آفاقی در باغ عالم بدین انگیزه که دست مردم چشمْ‌گل از رخسار دوست به واسطهٔ این باغ بچیند.[1] و امّا در جمال‌شناسی گذشتگان ما حتی اینجهانی‌ترین نظرگاه زیبایی نیز دست کم هاله‌ای پرسش‌انگیز از پیوند پدیدارهای جهان با پدیدآورنده را در ورای خود دارد. این ویژگی در همهٔ هنرها و از جمله نقاشی مینیاتور متجلّی است.

این نکته که شیوهٔ مینیاتورسازی وجه غالب در هنر توصیف و تصویرگریِ نظامی است نیاز به توضیحی مختصر همراه با ذکر نمونه‌هایی عینی دارد تا معلوم شود که چگونه توصیفات غنائی او درحقیقت پیروی از شیوهٔ مینیاتورسازی است، بدین‌گونه که نحوهٔ ترسیم خطوط و رنگ‌آمیزی را از جوهر زبان می‌گیرد. یک نمونهٔ بارز از این شیوهٔ توصیفْ وصف گورخر است در هفت‌پیکر که آن را با تمام

---

۱. برگرفته از این بیت حافظ که بیانگری از تجربهٔ آفاقیِ عرفانی است (در برابر نوع اوّل که تجربهٔ انفسی است):

مراد دل ز تماشای باغ عالم چیست؟
به دست مردم چشم از رخ تو گل چیدن

ویژگیهای آرمانی مینیاتورگونه از کار در می‌آورد. به این بیتها که از همان توصیف برگرفته‌ایم دقّت کنیم، شاید گوشه‌هایی از ریزه‌کاری‌های این شیوه را دریابیم:

پیکری چون خیال روحانی
تازه‌رویی گشاده پیشانی
پشت مالیده‌ای چو شوشهٔ زر
شکم اندوده‌ای به شیر و شکر...
گوی برده ز هم تگان طللش
برده‌گوی از همه تنش کفلش
آتشی کرده با گیا خویشی
گلرخی در پلاس درویشی
ساق چون تیر غازیان به قیاس
گوش خنجر کشیده چون الماس
سینه‌ای فارغ از گریوهٔ دوش
گردنی ایمن از کنارهٔ گوش...
خز حمری تنیده بر تن او
خون او در دوال گردن او
رگ آن خون بر او دوال انداز
راست چون زنگی دوالک باز
کفلی با دُمش به دَمسازی
گردنی با سمش به سربازی...

(هفت پیکر / ۷۲-۷۳)

شاعر نخست با ذکر "پیکری چون خیال روحانی" گویی کلیدی برای تصوّر زیباییِ آرمانی و منتزع از واقعیت به دست می‌دهد تا

گورخر فراتر از حیوانی عادی نموده شود (اندکی پیش از این بدین نکته اشاره کردیم که در زیباشناسی پیشینیان ما حتی اینجهانی‌ترین جلوه‌های زیبایی رابطه‌ای صریح یا مبهم با پدید آورنده و منشاء جمال مطلق دارند) و این عبارت سررشته‌ای برای درک تعالی زیبایی است و به خواننده، یا بهتر بگوییم: بیننده، حالی می‌کند که با تابلویی هرگز نادیده سروکار دارد. بدین‌سان به حیوانی که در واقع جنسی فروتر از انسان است عنصری از خیال و بُعدی از روحانیت بخشیده می‌شود و زمینه برای توجه هرچه بیشتر به این تابلوی بدیع و دقایق آن آماده می‌گردد، بویژه که این گور با ایجاد حسّ بهت و اعجاب در بهرام او را به دنبال خود به جایگاه اژدهایی که گوران را می‌کشد و نماد ستمکاری است راهبر خواهد شد تا آن موجود شریر که گورانی چنین لطیف را می‌کشد به دست بهرام کیفر یابد. "پلاس درویشی" نیز از سویی بیانگر روحانیت و از سوی دیگر مظلومیت است. شاعر سپس آمیزه‌ای شگفت‌انگیز از خطوط و نقوش و رنگها را پدید می‌آورد: ابتدا صافیِ گُردهٔ حیوان و شفافیت پوست پشت او هردو را با "شوشهٔ (= شمشِ) زر" نشان می‌دهد: نکتهٔ جالب این که با رنگِ تند و برّاقِ زر تلألؤ پوست پشت او را که طبعاً بیش از هرجای دیگر تن او در معرض تابش مستقیم اشعهٔ خورشید است می‌رساند، در حالی که پوست شکم او که آفتاب بدان نمی‌تابد اگرچه بیش از پشت او سفیدی می‌زند با رنگ مات‌تر و غیر براق یعنی "شیر و شکر" توصیف می‌شود. ملاحظه می‌فرمایید که دقّت نظامی در کاربرد عنصر رنگ تا چه پایه است! وقتی می‌گوید "برده گوی از همه تنش کفلش" درست مثل مینیاتوریست بیشترین انحنا را در تن گور به کفل گِرد او می‌دهد، و برای بیان این معنی از تشبیه مضمر همراه با تفضیل که از عالی‌ترین

اقسام صور خیال است کمک می‌گیرد، یعنی تشبیه کفل به گوی و برتری دادن آن در گردی و انحنا بر تمامی خطوط منحنی دیگر بدن‌گور. این وصف وقتی چشمگیرتر می‌شود که این انحنا بلافاصله در برابرِ صافی و هموارِی پشت او قرار می‌گیرد، و همچنین این سنجش گردی کفل با بلندی و کشیدگی ساق او، که بعداً به تیر غازیان که مظهر راستی و نوک آن هم شبیه سُم حیوان است تشبیه می‌شود، لطفی خاصّ می‌یابد. ضمناً بعید نیست که نظری هم به ظرافت سم و طرز قرارگرفتن آن بر زمین که همچون نوک پیکان کمترین سطح اتکاء را دارد داشته باشد زیرا جانورانی تیزتگ چون آهو، گوزن و گورخر علاوه بر کوچکی و ظرافت سُم بیشتر بر روی نوک و تیزی آن می‌ایستند و این حالت زیباتر از آن است که سمشان بر زمین تخت شود. کلمهٔ "الماس" هم برای تجسیم هر چه بهترِ دو گوشِ راست برکشیده، سخت حسّاس و تیز و لبه‌دار، که در عین حال با ساقِ تیر مانند او در حالت ایستادن و گوش تیز کردن تناسب کامل دارد، عالی‌ترین کلمهٔ ممکن یا بهتر بگوییم بهترین خطّ و زاویه است. اگر قصید شاعر قرار دادن ساق و گوش در یک امتداد و ایجاد تناسب از این لحاظ نبوده چرا این دو عضوِ دور از هم را با هم ذکر کرده است؟ شفّافیّت گوش نیز که طبعاً نازکترین و شفّاف‌ترین پوستی است که از گورخر به چشم می‌آید در همان "الماس" مندرج است. در این جا واژه‌های "تیر" و "خنجر" هم از نظرِ دیداری، یعنی تکنیک نقّاشی و تصویرگری، در تناسب زوایا و خطوط با یکدیگر همخوانی دارند و هم از لحاظ شنیداری، یعنی تناسبهایی که موضوع بدیع معنوی است. در این جا می‌آید بر سر ترسیم سینه و گردن: سینهٔ پهن و گوشتیِ گورخر را از برجستگی استخوانیِ انتهای گردن با کلمهٔ "فارغ"

تمایز می‌بخشد زیرا گردن از دوش بیرون می‌آید و حالت سرکشی نسبت به دوش را به خود می‌گیرد، و به همین‌سان انحنای ملایم گردن او را هم از همان تیزی و سیخ‌شدگی گوشها با کلمهٔ "ایمن" مشخّص می‌سازد. البته نقش تناسبهایی همچون سینه (سینهٔ دشت)، گریوه (گردنه)، گردن، کنار و گوش نیز خطوط دلخواه شاعر نقّاش را تأمین می‌کند. سرخی خون او هم از ورای رگ گردنش ریسمانی لطیف از جنس دوال را بر گردن او انداخته است. و امّا حالت و حرکات دُم حیوان که بر روی سُرین او خفته با "دَمسازی" با کفل تصویر می‌شود که می‌تواند بیانگر تکانهای دُم در هماهنگی با حرکت عضلات کفل باشد، و یا اگر حرکت انقباضی عضلات را لحاظ نکنیم می‌توانیم با استفاده از بار معناییِ "دمسازی" آن را به سکون و سکوت رضایت‌آمیز کفل نسبت به تکانهای دُم حمل کنیم. در این جا نیز مثل آنچه در مورد ساق و گوش دیدیم، هم با بهره‌گیری از تناسب صوتیِ "دُم" و "دَم" زیباییِ شنیداری پدید می‌آید و هم در عین حال امری دیداری یعنی بازی و تکان دُم راست و باریک و متحرک با کفل گرد و پهن و ثابت مصوّر می‌شود، به عبارت دیگر، هم تضاد و هم الفت! (چنان که اکنون مصداق دیگری از آن را، که مؤیّد بهره‌گیری آگاهانهٔ شاعر از این تکنیک پیچیده و سطح بالای تصویرپردازی است، خواهیم دید). حالا باز می‌گردیم به بیت چهارم (که بحث از آن را عمداً عقب انداخته‌ایم تا نخست ویژگیهای خود موضوع یعنی گورخر بیان شده باشد و بعد به زمینهٔ تصویر پرداخته شود): هنگامی ویژگیهای گورخر هرچه بهتر باز نموده می‌شود که آن را در زمینه و محیط بنگریم؛ از جمله وقتی تندی و تیزی گور به خوبی مجسّم می‌گردد که حیوان را با استفاده از همان شیوهٔ آمیزش الفت و تضادّ به

آتشی مانند می‌کند که برروی زمینه‌ای از گیاه قرار دارد. گورخرِ موصوف از لحاظ تیزتگی و چالاکی و نیز خوش آب و رنگی همچون آتشِ دمان است که سرشت و خاصیتی عکس گیاه دارد، اما از این نظر که بر روی زمین پرگیاه ایستاده و گیاهخوار هم هست با گیاه "خویشی" دارد. بدین‌سان شاعر یا نقّاش آتشدست نه از الفت موضوع با زمینه غافل است و نه از تضاد این دو (از همین دست است تصویر گلرخی که پوست و موی او به گونهٔ پلاس درویشان است.) به تعبیر دقیقتر، شاعر در عین برجسته نشان دادن شیء نسبت به زمینه می‌کوشد تا مرز دقیق و قاطع آن با محیط را تعدیل کند تا شیء با زمینه ناجور و نامتجانس نباشد.

ملاحظه می‌فرمایید که مقصودم از "مینیاتورسازی با کلمات" چیست. به همین‌سان یک نقّاش مینیاتوریست آگاه می‌تواند با بهره‌گیری از همین کلمات نظامی گورخری را با بهترین حالت ترسیم کند، درست همان طور که نظامی کلمات خود را با تصویری مینیاتوری هماهنگ کرده و از آنها به عنوان مصالح نقاشی همچون نقش و خط و رنگ، جنبه‌ها و شیوه‌های آن مثل نحوهٔ طراحی و ترکیب کلّی تصویر، تمامیّت آن، رعایت ابعاد خطوط و نقوش و تلفیق و تألیف (کمپوزیسیونِ) رنگها، چگونگی نورافگنی و زاویهٔ تابش نور، سایه و روشن‌ها، نحوهٔ پیوند موضوع با زمینه و غیره سود جسته تا حال و هوای خاص تابلو، یعنی همان فضای تخیلّی و رؤیاگونه و پیوند پدیداری مادّی با روح معنویّتی که به تعبیر دیگر همان علقهٔ اتصال زیبایی با مبداء خیر مطلق از دیدگاه اهل اعتقاد است، تأثیر مورد نظر شاعر را بر خواننده بگذارد.

همچنین این‌گونه و این میزان از دقّت و مبالغه در ترسیم

جزئیات تصاویر بیشتر در توان شعر غنائی است تا حماسی، زیرا مبالغه از نوع حماسی کمتر قابل ترسیم و تجسیم به کمک قلم و رنگ است چون مبالغهٔ خاصّ حماسی (که مبالغه‌ای جوهری است) بدان تمایل دارد که پدیدارها را تا سرحدّ امکان فراتر از حیطهٔ قدرت تصوّر و تصویر آدمی قرار دهد، چه اگر وصف حماسی به حوزهٔ لمس و ادراک آدمی بیاید دیگر جوهرهٔ حماسی نخواهد داشت. سخن دیونوسوس (خدای عشق و شراب و مستی در یونان کهن در کمدی آریستوفانس (یا: آریستوفان) به نام غوکان در داوریش میان دو نمایشنامه‌نویس بزرگ یونان باستان، آیسخولوس و اوری‌پیدس (صورت فرانسوی به ترتیب اِشیل و اوری‌پید)، که در طیّ آن آیسخولوس را برتر می‌داند این است که اوری پیدس در توصیف اشخاص نمایشنامه‌هایش چنان که باید مبالغه نکرده و آنان را تا حدّ مردمان عادی فرود آورده است. می‌توان گفت اگر بنا باشد که مبالغهٔ موجود در اثر حماسی به طور کامل به تصویر درآید تصویری ماورای واقعی خواهد بود و بهتر است بگوییم که اساساً تصویر به معنای واقع کلمه صورت نگرفته است. مثلاً آب شدن کوه آهن به هنگام شنیدن نام افراسیاب یا آهنین شدن زمین و آبنوس شدن سپهر چگونه قابل تصویر است؟ حتی ابعاد جسمانی و نیروی خارق‌العادهٔ پهلوان را چگونه می‌توان به تمامی ترسیم و تجسیم کرد؟ شاید از همین روی است که عالَم نمایش و سینما در عرصهٔ غنائی از این جهت خاص توفیق بیشتری در سنجش با آثار حماسی داشته، و کارگردانان تا آن جا که این نگارنده اطلاع دارد از لحاظ یافتن چهره‌ها و تمهید فضای حماسی با مشکلاتی بیشتر نسبت به نمایش داستانهای غنائی دست

به‌گریبان بوده‌اند.[۱] به عبارت دیگر اوصاف حماسی معمولاً اسوه‌گریز است، یعنی می‌خواهد بالاتر از الگوها و اسوه‌های موجود حرکت کند، و حال آن که اوصاف غنائی اگرچه در بالاترین حدّ تصوّر هم باشد در هرحال دست کم باز نمودن بخش مهمی از آن در حوزهٔ پتانسیل و امکانات تصویری قرار دارد.

و امّا در مورد توصیف و بازنمودن عوالم درونیِ انسان وضعی تقریباً عکس این حاکم است، بدین‌گونه که شعر حماسی (مناط ما در این بحث، حدّاعلیٰ و برترین نمونهٔ آن یعنی شاهنامهٔ فردوسی است) در توصیف عوالم نفسانی قابلیّتهای بیشتری نسبت به شعر غنائی نشان می‌دهد[۲]؛ چرا؟ شاید به این دلیل که شاعر حماسه سرا وقتی می‌خواهد به توصیف و تبیین عوالم درونی بپردازد ناگزیر است پیوند خود را با مبالغات همیشگی ببرد و به ساحت واقعیت بیاید، در حالی که سرایندهٔ منظومهٔ غنائی، که توصیفات او نیز هم از لحاظ هیأت ظاهری و هم از حیث ویژگیهای درونی و شخصیّتی بر مبنای صور نوعی و آرمانی است، نیازی نمی‌بیند که در این عرصه نیز پیوند از مبالغات عَرَضیِ خاصّ شعر غنائی بگسلد زیرا توصیفات او از لحاظ

---

۱. البته مراد ما آثار حماسی به مفهوم اخصّ کلمه است، مثل ایلیاد و اودیسه، نیبلونگن، داستانهای شاهنامهٔ فردوسی، راماین و مهابهارات هندی و غیره. بدین‌سان مثلاً آن دسته از آثار دراماتیک یونان کهن که به طور ضمنی دارای زمینهٔ حماسی نیز هستند، همچون اورستس و آژاکس اثر سوفوکلس، زنان تراخیس از اوری پیدس و پرومتهٔ در زنجیر و پرومتهٔ از بند رسته اثر آیسخولوس (= اِشیل)، از شمول این حکم خارج می‌شوند.

۲. باید گفت: آثار دراماتیک حماسی اخیرالذکر مشمول حکم مربوط به قابلیّت بیشتر شعر حماسی در توصیف عوالم نفسانی واقع می‌گردند، بدین‌سان که هریک از آثار نمایشیِ مذکور از لحاظ توصیف شخصیت و روحیّات اشخاص در حدّی بالا از دقّت و واقع‌نگری قرار دارند.

دو جنبهٔ بیرونی و درونی در راستای یکدیگر است، و در نتیجه، توصیفات مربوط به ویژگیهای درونی اشخاص در همان حال و هوای توصیف مبالغه‌آمیز پدیدارها و امور ظاهری ادامه می‌یابد، و حال آن‌که حماسه سرا وقتی از اوصاف بیرونی روی به بیان احوال نفسانی می‌آورد دست کم در خصوص مهمترین قهرمانان اثر خویش تا حدودی از نوع (type) به شخصیّت (charracter)و از آرمان به واقعیت متمایل می‌شود، چنان که می‌توان گفت مبالغهٔ جوهریِ حماسی در عرصهٔ توصیف امور و احوال درونی خود بخود به یکسو می‌شود و حماسه‌سرا ناگزیر است با این چیزها بمثابه واقعیّات و امور خردپذیر معامله کند، در حالی که مبالغهٔ عرضیِ غنائی همچنان می‌تواند در کنار توصیفات کمال گرایانه و آرمانی باقی بماند. از همین روست که معمولاً در منظومه‌های غنائی آدمیان بسیار زیباتر و ظریف‌تر و واکنشها و انگیزه‌ها وکلاً احوال نفسانی آنان حادّتر و پر آب و تاب‌تر از واقع نشان داده می‌شود. برای نمونه، به یاد آوریم ناز و نیازهای شیرین و خسرو، مکاتبات احساساتی آن دو، تنهایی شیرین و زاری و نزاری و بی‌خور و خواب شدن او را، یا مواجههٔ لیلی و مجنون راکه در تمام مدّتی که لیلی زلف شانه می‌زند مجنون لاینقطع می‌گرید. شاه نیز در منظومهٔ غنائی دائماً در پی برپا کردن ماجراهای جدید عاشقانه (مثل خسرو) یا شکار و تفریح (همچون بهرام‌گور) است، به طوری که اگر هریک از اینها ناگزیر شود به عالم واقع بیاید، مثلاً شاه ناچار از رسیدگی به کارها و مشکلات واقعی مملکتداری شود، رشتهٔ توصیفات مبالغه‌آمیز غنائی گسسته می‌شود، در حالی که در اثر حماسی (بویژه اثرِ گرانسنگ استاد طوس) عواطف رقیق و کلاً همهٔ احوال درون آدمی جزء لاینفکّ حیات اوست که شئون و مظاهر

گونه‌گون دارد و مغایرتی میان عوالم نفسانی و امور واقعی زندگی نیست. به هرحال شاعر غنائی‌سرا مبالغات عَرَضی غنائی را به عنوان عنصری زینت‌بخش و جمال‌افزا به کار می‌گیرد و آن را در هردو ساحت درون و برون به یک‌سان ادامه می‌دهد. بنابراین بسیاری اوقات عواطف و انگیزه‌ها و واکنشها در منظومهٔ غنائی با واقعیت سازگاری ندارد. به سبب همین‌گونه مبالغات است که در مورد منظومهٔ غنائی همواره تأویل و نمادسازی از روی ویژگیهای درونیِ قهرمانان همچون عشق و دلدادگی، بیخودی، ناز و نیاز و جز اینها برای بیان احوال عرفانی یا عشق انسانی رواج کامل دارد و پیداست اگر عنصر مبالغه در مورد امور نفسانی وجود نمی‌داشت، این نوع داستانها یکچنین خاصیّت و توان الگوسازی و نمادآفرینی را نمی‌داشتند (در جای خود نمونه‌هایی از تفاوتهای شعر نظامی و فردوسی را از لحاظ بُعد علّیت و ویژگیهای شخصیتی قهرمانان به دست خواهیم داد).

در مورد توصیف مینیاتوری بدان‌گونه که از آن سخن رفت به گمان این نگارنده باید نظامی را مبتکر آن دانست، چراکه با وجود تأثّر فراوان او از ویس و رامین فخرالدین اسعد، توصیفات فخر بسیار رقیق‌تر و مجمل‌تر از آن است که نام "مینیاتور" (که اوج مبالغه و ظرافت در توصیف جلوه‌های جمال است) بر آن نهاده شود. سنجشی میان وصف شیرین نظامی و ویس فخرالدین نشان می‌دهد که توصیف فخرالدین تا چه حدّ کوتاهتر و مبالغه و دقّت آن کمتر است. این سنجش را بویژه از آن جهت می‌کنیم که ویس و رامین نخستین منظومهٔ موجود عاشقانه قبل از نظامی است، و هردو هم بر یک وزن‌اند. در وصف فخرالدین عبارات توصیفی غالباً کوتاه است به نحوی که هربیت شامل سه و گاهی حتی چهار وصف از اجزای بدن

است، و حال آن که معمولاً حدّاکثر توصیفی که نظامی در هر بیت دارد دو مورد است، زیرا دقایق و جزئیات تصویر در سخن نظامی به او اجازهٔ درج بیش از این را در یک بیت نمی‌دهد. همچنین فخرالدین می‌خواهد از هر جزء بدن بیش از یک توصیف به دست دهد و لذا ناگزیر است که فعل ناقل را به صورت "گهی گفتی" (از زبان خِرد که از زیبایی ویس مبهوت مانده) تکرار کند تا بهانه‌ای برای ارائهٔ توصیفات بیشتر باشد، امّا نظامی بدون این که خود را ملزم به ذکر عبارتی از این دست بداند هرقدر که می‌خواهد وصفهای متنوع می‌آورد. برای نمونه، ابیاتی از هر دو منظومه برگزیده‌ایم که در مورد جزء موصوف با هم اشتراک داشته باشند (بویژه چهار جزء: زلف، چشم، لب، دندان) تا مقایسه گویاتر باشد (ضمناً به برخی تکرارها چه در تصاویر و چه در افعال ربطی و کشداریِ جملات در شعر فخر، که شعر سدهٔ پنجم از آنها برکنار نیست، دقت فرمایید):

الف. فخرالدین اسعد در باب ویس:

گهی گفتی که این باغ بهار است
که در وی لاله‌های آبدار است
بنفشه زلف و نرگس چشمکان است
چو نسرین عارض و لاله رخان است
گهی گفتی که این باغ خزان است
که در وی میوه‌های مهرگان است
سیه زلفینش انگورِ ببار است
زنخ سیب و دو پستانش دونار است
گهی گفتی که این گنج شهان است
که در وی آرزوهای نهان است

رخش دیبـــا و انـــدامش حـــریر است
دو زلفش غـــالیه، گـیسو عـبیر است
تنش سیم است و لب یاقوت ناب است
همـــان دنـــدان او درّ خوشـــاب است
گـــهی گـــفتی کـــه ایـن بـاغ بـهشتست
کـــه یـــزدانش زنـور خـود سـرشتست
تنش آب است و شـیر و مـی رخـانش
هـــمیدون انگـبین است آن دهـانش...
(ویس و رامین. به اهتمام محمد جعفر محجوب. تهران، اندیشه، ۲۹-۲۸/۱۳۳۷).

ب: نظامی دربارهٔ شیرین:

کشـیده قـامتی چـون نـخل سـیمین
دو زنگی بر سر نخلش رطب چین...
بـــه مـرواریـد دنـدانهـای چـون نـور
صـــدف را آب دنـــدان داده از دور
دو شکّـــر چـــون عـــقیق آب‌داده
دو گـــیسو چـــون کـــمند تـــاب‌داده
خـــم گـــیسوش تـــاب از دل کشـیده
بـــه گـــیسو ســـبزه را بـر گـل کشـیده
شـــده گـــرم از نســـیم مشک بـــیزش
دمـــاغ نـــرگس بیمـــارخـــیزش...
دو پُستان چون دو سیمین نار نوخیز
بـر آن پُستـان گـل بستـان درم ریـز...

بـه چشـم آهـوان آن چشـمهٔ نـوش
دهد شیرافگنان را خواب خرگوش...
گـر انـدازه ز چشـم خـویش گـیرد
بـر آهـویی صـد آهـو بـیش گـیرد...
سـرِ زلفـی ز نـار و دلبـری پـر
لب و دنـدانـی از یـاقوت و از دُر
از آن یـاقوت و آن درّ شکـرخـند
مـفرّح سـاخته سـودائـیی چـند
خـرد سـرگشته بـر روی چـو مـاهش
دل و جان فـتنه بـر زلف سیـاهش...
(خسرو و شیرین/ ۵۰-۵۱)

حال اگر چهار عضو بدن یعنی زلف، چشم، لب و دنـدان را مبنای قیاس قرار دهیم تعداد اوصافی که هریک از دو شاعر از ایـن اعضا به دست می‌دهد از این قرار است:

	زلف	چشم	لب	دندان
فخرالدین اسعد	۳	۱	۱	۱
نظامی	۵	۴	۳	۳

ملاحظه می‌شود که نظامی بدون احساس نیاز به فـعل نـاقل هرگاه که اراده می‌کند، به وصف عضو بخصوصی باز می‌گردد، و ارقام مذکور گویای آزادی عملی است که او برای خود قـائل بـوده است (همچنان که از مثالهای متعددی که در ایـن کتـاب آورده‌ایـم عـلاقهٔ فراوان نظامی در ساختن مضامین و تصاویر متعدد و مختلف در حول موضوعی واحد برمی‌آید). در برابر، فخرالدین ظاهراً فکر می‌کرده که

تنها در صورت تکرار فعل ناقل با قید "گهی" قادر به ارائهٔ تصویر مجدّدی از عضو خاصی خواهد بود.

نتایج دیگری نیز این سنجش می‌توان گرفت، از جمله فشردگی و دقّت فراوان تصاویر نظامی نسبت به آنِ فخرالدین و گرایش او به ذکر جزئیات و متعلقات تصویر کانونی (که هر کدام تابع ویژگیهای شیوهٔ شعر عصر خویش است). فخرالدین در امثال این بیتها:

بنفشه‌زلف و نرگس‌چشمکان است
چو نسرین عارض و لاله رخان است
رخش دیبا و اندامش حریر است
دو زلفش غالیه، گیسو عبیر است

چون تصاویر کلّی و فاقد اجزاء و جزئیات است توانسته چهار جزء بدن را در یک بیت به اجمال توصیف کند، امّا تصاویر او بیشتر از نوع بسیط است که پویایی و جذابیت تصاویر مرکب را ندارد و به همین سبب همواره از ارزش کمتری نسبت به نوع اخیر برخوردار است، در حالی که نظامی چنان که دیدیم آن جا که پای توصیف به کمک تصاویر دقیق و جاندار در میان باشد معمولاً بیش از دو چیز را در یک بیت وصف نمی‌کند. حذف فعل و رابطه در بسیاری از ابیات توصیفی و همچنین کاربرد بسیار بالای استعاره که یکی از عوامل فشردگی کلام است به دقّت تصاویر وی کمک می‌کند. در وصف اندام می‌گوید:

کشیده قامتی چون نخل سیمین
دو زنگی بر سر نخلش رطب چین

وصفی مرکّب از چند جزء که بر روی هم تصویری دقیق را از اندام شیرین می‌سازند به دست می‌دهد، بدین‌سان که اوّلاً صفت "سیمین" را بر نخل افزوده؛ ثانیاً "دو زنگی" را به عنوان استعاره از دو زلف

تابداده‌ای آورده که همچون سیاهان استخدام شده برای چیدن رطب (استعاره از لب) بر بالای نخل سپید اندام او (که تشبیهی وهمی است) رفته‌اند. این تصویر پویا را با بیت فخرالدین: "رخش دیبا و..." بسنجید که اگرچه در آن نیز روی، قامت و زلف را آورده ولی هرکدام را در تصویری جداگانه و ایستا به صورت تشبیه مفروق وصف کرده است.

همچنین کاربرد بسیار زیاد کنایات در شعر نظامی، بویژه وقتی با صنایعی همچون تناسب و ایهام و غیره همراه می‌شود، نیز از عوامل بالابرندهٔ میزان دقت تصاویر است و امکان مقایسهٔ هرچه بهتر طرفین تشبیه و تفضیل مشبّه بر مشبّهٌ به و همچنین افزایش مبالغه را فراهم می‌آورد:

به مروارید دندانهای چون نور صدف را آب دندان داده از دور

که نه تنها دندان را به دو چیز یعنی مروارید و نور مانند کرده (تشبیه جمع)، بلکه به کمک کنایه‌ای از نوع تلویح یعنی "آب دندان دادن" (زبون و مغلوب کردن) و نیز تناسبهای معنوی (مروارید، صدف، آب) دندانهای مرواریدگون را از لحاظ سپیدی، جلا، ارزش و امثال اینها از طریق تشبیه تفضیل برتری بخشیده است. ضمناً شفافیّت و آبگونگی مروارید دندان را در برابر عدم شفافیّت و صدف قرار داده و این برتری نیز در بار معناییِ همان "آب دندان" مندرج است (بعید نیست در معنایی ایهامی صدف را استعاره از لب و دهان هم آورده باشد به علاقهٔ شباهت واضح این دو، که در این صورت ایهامی از نوع صرفاً تزئینی و فرعی خواهد بود زیرا این معنی برای لب شیرین که به گفتهٔ شاعر "از یاقوت" است نمی‌تواند اراده شود، مگر این که آن را تأویل به هر دهانی بجز آنِ شیرین کنیم).

به چشم آهوان آن چشمهٔ نوش
دهد شیرافگنان را خواب خرگوش

که باز آمیزه‌ای فشرده از عناصر بیانی و بدیعی است: "چشمهٔ نوش" استعاره از شیرین است با ایهام "نوش" به نام شیرین، که با چشمِ چون آهوی خویش "شیرافگنان" (کنایه از مردان دلاور از جمله خسرو) را به "خواب خرگوشی" (کنایه یا به قولی استعاره از به غفلت انداختن) دوچار می‌کند، که به مفهوم فریب دادن و افسون کردن و به اصطلاح "به لب چشمه بردن و تشنه برگرداندن" است، و در عین حال بار معناییِ "خواب" بیانگر حالت خواب و خمار چشم نیز هست که همین ویژگی، حالت خواب را در دلیران هشیار ایجاد می‌کند (چنان که امروزه از این خاصیت چشم در ایجاد خواب مصنوعی یعنی هیپنوتیزم استفاده می‌شود). شبکه‌ای از صنایع لفظی و معنوی هم برای این مبالغهٔ توام با تفضیل به مدد شاعر می‌آید، همچون جناس زائد یا اشتقاق میان چشم و چشمه، تناسب آهو با شیر، خرگوش و "خر" در همین ترکیب از جهت اشتراک در حیوانیت، و در عین حال تضاد معروف بَین آهو و شیر، شیر و خرگوش، و شیر و خر؛ تناسب چشمه با همهٔ این الفاظ به لحاظ گردآمدن این جانوران در کنار آن، و نیز رابطهٔ لطیف خواب با چشمه، مثل خفتن دلاور خسته از تگ و تاز و شیرافگنی در کنار آن؛ و حتی ایهام تناسب دوری در "شیر" که یک معنایش (لبن و حلیب) با "نوش" ارتباط دارد. تصوّر نفرمایید این نگارنده دارد دور می‌رود، زیرا شیوهٔ نظامی در بردارندهٔ ریزه‌کاری‌هایی از این دست است (چنان که در بسیاری از شواهد در مباحث دیگر پیچیدگیها و فشردگیهایی حتی بیش از اینها نیز دیده‌ایم). توصیفات و تصاویر فخرالدین در ظریف‌ترین گونهٔ آن

عشری از این دقّت و تراکم و درهم تنیدگی را ندارد زیرا از زمان او یعنی نیمهٔ نخست سدهٔ پنجم تا عصر نظامی که پایان سدهٔ ششم باشد راهی دراز در جهت ایجاز و فشردگی عناصر شعر از ازدیاد حذف و قصر و ترکیب‌سازی و کلاً فشردگی در عناصر زبانی گرفته تا تراکم و کوتاه شدگی تصاویر و نیز فشردگی ناشی از کاربرد فزایندهٔ صنایع و امثال اینها در شعر فارسی طیّ شده است. همچنین دیدیم که آنچه در شعر فخرالدین خود تصویر مستقلّی است در شعر نظامی (و هم شیوگانِ او) به صورت جزئی از یک تصویر کلّی و مرکب در می‌آید.

اینها نمونه‌هایی از کار و بار نظامی و هنر او در عرصهٔ توصیف و تصویرگری، و به عبارت دیگر، نوع جاذبه‌های شعر اوست که شاعران غنائی‌سرای سده‌های بعد را به تقلید از وی کشانده است، زیرا شیوهٔ فخرالدین اسعد به رغم تفاوت با شعر فردوسی از لحاظ نوع ادبی، با شعر او و عصر او یعنی یک نسل قبل از خود قرابت سبکیِ بیشتری دارد (شیوهٔ او در شعر تغزلی و عاشقانه تا حدود زیادی به بخشهای مشابه در شاهنامه و تغزلات و توصیفات شاعران قصیده‌سرای سدهٔ پنجم نزدیک است) و برای شاعرانی که شعرشان در مسیر ایجاز و تراکم هرچه بیشتر حرکت می‌کند کمتر جاذبه‌ای داشته است. اگر توصیفاتِ غنائی‌گونهٔ فردوسی مختصر و مجمل است، این امر با هدف حماسه‌سرایی تناسب تامّ دارد (کما این که شیوهٔ نظامی در اسکندرنامه که متنی ظاهراً حماسی است درست به سبب بهره‌گیری از نحوهٔ تصویرگری غنائی ناموفق بوده است). کاری که نظامی در تصاویر خود می‌کند ملائم با مبالغاتی از نوع غنائی است و از همین روست که صفت "مینیاتوری" را بر توصیفات نظامی اطلاق می‌کنیم.

نمونه‌های توصیفاتی از این‌گونه در آثار نظامی به قدری زیاد

است که به راستی کارگزینش را دشوار می‌سازد، و بنابراین آنچه نقل کرده‌ایم و خواهیم کرد مشت نمونهٔ خروار است.

هنگامی که شاپور نقّاش در سبزه‌زار تصویر خسرو را می‌کشد و بر درخت می‌چسباند، دختران زیباروی یعنی پرستندگان (خادمان) شیرین سر می‌رسند و محفلی بهشتی از این حوران تشکیل می‌شود:

خجسته کاغذی بگرفت در دست
بعینه صورت خسرو در او بست
برآن صورت چو صنعت کرد لَختی
بدوسانید بر ساق درختی
وز آن جا چون پری شد ناپدیدار
رسیدند آن پریرویان پری‌وار
به سرسبزی بر آن سبزه نشستند
گهی شمشاد و گه گل‌دسته بستند

(گرد آمدن آنها در حال ایستاده به شمشاد و در حالت نشسته به گل مانند می‌شود)

گه از گلها گلاب انگیختندی
گه از خنده طبرزد ریختندی
عروسان زناشویی ندیده
به کاوین از جهان خود را خریده
نشسته هر یکی چون دوست با دوست
نمی‌گنجید کس چون غنچه در پوست
می آوردند و در دل می‌نشاندند
گل آوردند و برگل می‌فشاندند

نهاده باده بر کف ماه و انجم
جهان خالی ز دیو و دیومردم
همه تن شهوت آن پاکیزگان را
چنان کائین بود دوشیزگان را
چو محرم بود جای از چشم اغیار
زمستی رقصشان آورد در کار
گه این می‌داد بر گلها درودی
گه آن می‌گفت با بلبل سرودی
نه دانستند جز شادی شماری
نه جز خرّم‌دلی دیدند کاری
در آن شیرین لبان رخسار شیرین
چو ماهی بود گرد ماه پروین
(خسرو و شیرین / ۵۹-۶۰)

هنگامی که شاپور می‌خواهد با شیرین تنها سخن گوید، پرستندگان زیبا روی پروین را به بنات النعش بدل می‌کنند (پروین یا ثریا نام شش ستارهٔ کوچک است که به شکل چلچراغ یا خوشه‌ای متراکم در کوهان ثور قرار گرفته‌اند، در حالی که بنات النعش دو صورت فلکی، بنات النعش کبری و صغری، است که ستارگان آنها از هم پراگنده‌اند):

بفرمود آن صنم تا آن بتی چند
بنات النعش‌وار از هم پراگند
(ص ۶۷)

و دوباره وقتی شاپور پس از گفتگو با شیرین از نزد او می‌رود، شیرین همچون آفتاب تنها می‌ماند و آن بنات النعش بار دیگر به پروین تبدیل

می‌یابد:

از آن جا رفت جان و دل پرامید
بماند آن ماه را تنها چو خورشید
دویدند آن شگرفان سوی شیرین
بنات النعش را کردند پروین
(ص ۷۲)

(توجّه داریم که "بنات" به معنای "دختران" است).

شاید عالی‌ترین نمونهٔ توصیف مینیاتوری نظامی صحنهٔ آب‌تنی شیرین در چشمه باشد (ص ۷۷ به بعد) که از قدیم تا عصر حاضر این همه الهام بخش شاعران ما در توصیف صحنه‌های مشابه گردیده است (از مقلّدان نظامی بویژه در تقلیدهای فراوان از خسرو و شیرین گرفته تا شاعر معاصر، مرحوم فریدون توللی، در شعر "آب تنی مریم"). به نقل ابیاتی که از این توصیف طولانی برگرفته‌ایم بسنده می‌کنیم:

چو قصد چشمه کرد آن چشمهٔ نور
فلک را آب در چشم آمد از دور
سهیل از شعر شکّرگون برآورد
نفیر از شعری گردون برآورد
پرندی آسمان گون بر میان زد
شد اندر آب و آتش در جهان زد
فلک را کرد کحلی‌پوش پروین
موصّل کرد نیلوفر به نسرین
حصارش نیل شد یعنی شبانگاه
زچرخ نیلگون سر برزد آن ماه

تـن سـیمینش مـی‌غلطید در آب
چو غلطد قاقمی بر روی سنجاب
عجب باشد که گل را چشمه شوید
غلط گفتم که گل بر چشـمه رویـد
در آب انداخته از گـیسوان شست
نه ماهی بلکه ماه آورده در دست
زمشک آرایش کـــافور کـــرده
ز کـافورش جهـان کـافورخـورده
مگـر دانسـته بـود از پـیش‌دیدن
که مهمانی نُوَش خواهـد رسـیدن
در آب چشمه‌سـار آن شکّـر نـاب
ز بهر میهمان می‌سـاخت جـلاّب
(ص ۷۷-۷۸)

خسرو شیرین را اینچنین در آب می‌بیند:

عـروسی دیـد چـون مـاهی مـهیا
کـه بـاشد جـای آن مـه بـر ثـریّا
نـه مـاه آیـینهٔ سیمـاب داده
چـو مـاه نـخشب از سیمـاب زاده
در آب نیلگون چـون گـل نشسـته
پـرندی نـیلگون تـا نـاف بسـته
همه چشمه ز جسم آن گـل‌انـدام
گـل بـادام و درگـل مـغز بـادام
حواصل چون بود درآب چون رنگ
همان رونق در او از آب و از رنگ

ز هرسو شاخ گیسو شانه می‌کرد
بنفشه بر سر گل دانه می‌کرد...
بدان چشمه که جای ماه گشته
عجب بین کافتاب از راه گشته
چو بر فرق آب می‌انداخت از دست
فلک بر ماه مروارید می‌بست
تنش چون کوه برفین تاب می‌داد
زحسرت شاه را برفاب می‌داد...
(ص ۸۰-۸۱)

شیرین نخست از حضور پرویز غافل است اما حالت او پس از دیدن خسرو سخت دیدنی است:

سمن بر غافل از نظّارهٔ شاه
که سنبل بسته بد بر نرگسش راه
چو ماه آمد برون از ابر مشکین
به شاهنشه درآمد چشم شیرین
همایی دید بر پشت تذروی
به بالای خدنگی رُسته سروی
ز شرم چشم او در چشمهٔ آب
همی لرزید چون در چشمه مهتاب
جز این چاره ندید آن چشمهٔ قند
که گیسو را چو شب برمه پراگند
عبیر افشاند بر ماه شب‌افروز
به شب خورشید می‌پوشید در روز

سـوادی بـرتن سـیمین زد از بـیم
که خوش باشد سواد نقش بر سیم
(ص ۸۲)

وصف دیدار مجنون با لیلی، هنگامی که لیلی بر در خیمه ظاهر می‌شود، نیز یکی از همین‌گونه توصیفات است، و اگرچـه فـروتر از وصف پـیشگفته است، امّـا از نظرگـاه تفـاوت حـالات دو دلداده و توصیف پایاپای این دو ارزشمند و یادآور تصاویر مینیاتوریِ معروف است که حکایت از ناز معشوق و نیاز و حیرت عاشق دارد.

بـر رسـم عـرب نشسـته آن مـاه
بـربسته ز در شکـنج خرگـاه
آن دید در ایـن و حسـرتی خـورد
ویـن دیـد در آن و نـوحه‌ای کـرد
لیـلی چـو ستـاره در عمـاری
مـجنون چـو فـلک بـه پـرده‌داری
لیـلی گـله‌بند بـاز کـرده
مـجنون گله‌هـا درازکـرده
لیـلی ز خـروش چـنگ در بـر
مجنون چـو ربـاب دست بـرسر...
لیلی چو قـمر بـه روشـنی چست
مجنون چو قصب برابـرش سست
لیـلی بـه درخت گـل نشـاندن
مـجنون بـه نثـار دُر فشـاندن...
لیـلی سـمن خـزان نـدیده
مـجنون چـمن خـزان رسـیده

لیـــلی دم صـــبح پـیش مـی‌برد
مجنون چو چراغ پیش مـی‌مرد...
لیـلی ز درون پـرند مـی‌دوخت
مجنون ز برون سپند مـی‌سوخت
لیلی چـو گـل شکـفته مـی‌رست
مجنون به گلاب دیـده مـی‌شست
لیـــلی ســر زلف شـانه مـی‌کرد
مـجنون در اشک دانـه مـی‌کرد...
(لیلی و مجنون / ۶۸-۶۹)

نمونه‌های توصیفات مینیاتوری از مکـانها نـیز بسیـار است و بهترین آنها در هفت پیکر است در صفت قصر معروف خـورنق، کـه ابیاتی از آن را نقل می‌کنیم:

کـوشکی بـرج بـرکشیده بـه مـاه
قـــبله‌گـاه هـمه سـپید و سیـاه
کـــارگاهی بـــه زیب و زرکـــاری
رنگ نـــاری و نـــقش سمنـــاری
فـلکی پـای گـرد کـرده بـه نـاز
نـــه فـلک را بـــه گـرد او پـرواز
قـطبی از پـیکر جـنوب و شمـال
تنگلوشـــای صـــد هـزار خیـال
مـانده را دیـدنش مقـابل خـواب
تشـــنه را نـــقش او بـــرابـــر آب
آفتـــاب ار بـــر او فگـندی نـور
دیده را در عصـابه بستی حـور...

صقلش از مالش سریشم و شیر
گشته آیینه‌وار عکس‌پذیر
در شبانروزی از شتاب و درنگ
چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی
ازرقی و سپیدی و زردی
صبحدم زاسمان ازرق‌پوش
چون هوا بستی ازرقی بر دوش
کافتاب آمدی برون ز نورد
چهره چون آفتاب کردی زرد
چون زدی ابر کلّه بر خورشید
از لطافت شدی چو ابر سفید
با هوا در نقاب یکرنگی
گاه رومی‌نمود و گه زنگی...
(هفت پیکر/ ۶۰-۶۱)

بیشترین نقش و تأثیر مکان را در آفرینش زیبایی در همان منظومه می‌توان دید، چنان‌که هفت گنبد به رنگهای سیاه، صندلی، سرخ، زرد، سپید، پیروزه‌ای و سبز (نک. ص ۱۴۵) بویژه هنگامی که با تنوّع هفت شاهدخت از هفت کشور، هریک با نژاد و آب و رنگی خاص خود و داستانی دیگرگون که برای بهرام نقل می‌کند درمی‌آمیزد، منشوری از سایه و روشن خیال و طیفی از بازی نور و سایه را پدید می‌آورد تا بدین وسیله شادترین منظومهٔ نظامی و از نظر ساختار اپیزودیک‌ترین آنها را شکل دهد.

بینش تمثّلی[1] و چگونگی تأثیر آن در هنر نظامی

آشنـایان بـا هـنر مـغرب زمـین مـی‌دانـند کـه بنیـاد هـنر غـرب، از داستان‌پردازی گرفته تا نمایش، نقاشی، پیکرتراشی، سینما و جز اینها بر تفاوت و تمایز میان چهره‌های انسانی و پدیدارهای دیگر نهاده

---

۱. بینش تمثّلی یا بینش مثال‌گرا، که می‌توان از آن به جوهرهٔ مشـترک فکـر و فرهنگ اصیل و کهن‌مایهٔ شرقی تعبیر کرد، بـینشی است مـبتنی بـر مـعنویّتی نشأت گرفته از خاطرهٔ ازلی و تجربهٔ مبدأکه محور آن را اعتقاد به حقایق مطلق و الگوهای آرمانی ثابت تشکیل می‌دهد. مطابق این باور، هر پـدیداری از عـالم هستی، خواه امور طبیعی و خواه آنچه محصول فکر و فرهنگ و کردار انسانی است، تذکّری و یادآوری از آن خاطرهٔ ازلی و حامل پیوند با منشاء قدسیِ فیضان وجود است و به قول مولانا "جمله ذرّات زمین و آسمان" حاوی پیامیِ "پیدا و نهان"اند از این حقیقت که:

مـا سـمیعیم و بـصیریم و هُشـیم بـا شمـا نـامحرمان مـا خـامشیم

در این بینش، برخلاف روح تفکّر غربی که بر بنیاد دوگـانه انگـاری یـعنی جداییِ ذهنِ مدرِک از عین مدرَک (یا "سوژه" از "اُبـژه") قـرار دارد، آن فـاصلهٔ منطقیِ میانِ ذهن و عین که در نظر انسان عصر جدید لازمهٔ درک و تحلیل اشیاء و اعیان عالم است وجود ندارد، و بدین‌سان بـینش "تـمثّلی" در بـرابـر بـینش "مفهومی" یا "تحلیلی" که تنها راه شناخت هر شیء در نظر این انسـان جـدید است قرار می‌گیرد. در جهان زنده، بیدار و سرشار از اشارت پیشینیـان هـمواره امید به بقا و جاودانگی روح و پیوستن ذرّه به خورشید خویش انگیزهٔ اصلیِ←

شده است و این سنّتی دیر پا در هنر آن سامان، بویژه در یونان باستان و از رنسانس به این سو، بوده است. بنای این سنت بر این اصل استوار است که هرگز دو چهره و دو شخصیّت انسانی و دو رویداد تاریخی به یک شکل نبوده‌اند. به همین‌سان حیات افراد و جوامع بشری دائماً

← حیات بشری است. آدمی و پری طفیل "هستی عشقند"، عشقی که شور و شوق و انگیزهٔ حرکت همهٔ پدیدارها از خردترین ذرّه تا مجموعهٔ کهکشانهای عظیم است، و تجلّی آن در همهٔ اشیاء جهان، از طبیعی تا مصنوع و از جمله تمامی آثار هنری و آفریده‌های ذوق و ادراک آدمی، جایی برای هر آنچه متفکران غربی دگرگونی منفی و فرایندِ فزایندهٔ فرود تفکّر انسان از فراترین تا فروترین جایگاه خوانده‌اند باقی نمی‌گذارد؛ و بدین‌سان اندیشهٔ بارور و کمال گرای شرق کهن به هیچ یک از پیامدهای این سیر تقلیلی، از نومیدی و احساس بیهودگی در حرکت جهان و وضعیت انسان در این میان که او را به مادّه‌گرایی (ماتریالیسم)، نیست انگاری (نیهیلسم)، پوچ نگری (ابسوردیته) و امثال اینها سوق می‌دهد مجال بروز نداده، و تنها در عصر جدید است که جوامع شرقی با تأثیرپذیری از بنیادهای تفکّر غربی رفته رفته در سرنوشت هول‌انگیز آن سهیم می‌شوند و پرهیب هراس‌انگیز پیامدهای پیوستگی تدریجی به جریان یاد شده هم اکنون در بسیاری از ممالک شرقی به صورت دوری از کانون درخشان فرهنگ دیرینه و در عین حال ناتوانی از اخذ جنبه‌های مثبت و سازندهٔ تفکّر غربی در بسیاری جهات آشکار گردیده است، و به عبارت دیگر از غورگی مویز شدن و میان آسمان شرق و زمین غرب معلّق ماندن. به هرحال، بینش تمثّلی شرقی چیزی است که جامعهٔ گذشتهٔ ما نه تنها در عالم نظر یعنی در فکر و فلسفه بدان وابسته بود بلکه در عمل و با تمام وجود آن را می‌زیست و تمامی شئون حیات قوم ما از جنبه‌های عقیدتی گرفته تا عوالم ذوقی و هنری و نیز زندگی عملی را در برمی‌گرفت. از جمله درعرصهٔ ادب تجلیّات بسیار و گوناگونی از جمله در هیأت جهانی از حکمت و تمثیل، جلوه‌هایی از جمال جاودانه در توصیفات شاعرانه و شیوه‌ها و شگردها و صنعتگریها و همچنین انواع الگوهای داستانی و سنخهای شخصیتی و جز اینها یافته است، که بی‌تردید در ورای تجلیّات سخت متنوع آنها همان جوهرهٔ مشترک معنویت دیرینهٔ شرقی را به صورت آرمانگرایی و الگویی‌اندیشی و کوشش در نزدیکی هرچه بیشتر به انگاره‌های ثابت کمال که از تجربهٔ مبدأ واحد مایه می‌گیرد می‌توان یافت.

در حال دگرگونی است و همین تفاوتها و تعیّنات است که هر شیئی را درگذرگاه زمان و در بُعد مکان و تفاوتهای محیط و موقعیت نسبت به شئ دیگر تمایز می‌بخشد. بنابراین، کار تاریخ، داستان‌نویسی و هنرهای تصویری و تجسّمی در درجهٔ اوّل ثبت این تفاوتها و تمایزات و کلاً هر آن چیزی است که بر مبنای آنها شکل می‌گیرد. اساس این نگرش بنیادین بر بینشی اینجهانی نهاده شده و هرگونه دقّت و کاوشی در جهت ترسیم خطوط دقیق و ویژگیهای منحصر به فرد هر چهره و ثبت کامل حالات و کیفیّات هر شخصیت و روحیه، رویداد، روابط و غیره آبشخور در همین بینش اینجهانی دارد، زیرا آنگاه که انسان آسمان و عوالم روحانی و ملکوتی را به قصد زمین پسِ پشت نهد لاجرم دید و دقّت و دریافت و تفکر و احساسِ او معطوف به همان تفاوتها و تمایزها خواهد شد، و به عبارت دیگر، نظر آدمی متوجه اشیاء بی‌شمار عالم هستی و احوال و کیفیات بی‌نهایت متنوّع آنها خواهد شد و تمامی شئون علمی، فکری و فرهنگی انسان بر همین مبنا پایه‌ریزی خواهد گردید. همچنین وقتی زمان و مکان را به عنوان دو امر واقعی و محسوس تلقّی کنیم، آنگاه با جهانی سروکار خواهیم داشت که مطابق مثال مشهور هراکلیتوس، فیلسوف یونان کهن، چونان جریان رودخانه‌ای است که هرگز دو بار از یک معبر عبور نمی‌کند. در یکچنین جهانی که همه چیز آن بر مدار تحوّلات سریع و مداوم و تمایزات کامل و قطعی نهاده می‌شود چگونه می‌توان امور مطلق و مثالی و پدیدارهای تغییر ناپذیر سراغ جست؟ چگونه در این جهان پرجوش و خروش می‌توان الگویی ثابت و فارغ از تمایز و به‌دور از جریان حرکت مستمر تصوّر کرد؟ ارائهٔ تصاویر ثابت و پایا تنها در صورتی ممکن خواهد بود که این جریان مستمّر حیات و حرکت در

زمان را از حرکت بازداری، و این هم محال‌ترین کار است. در یکچنین جوامعی مشاهدهٔ تحوّل امری رایج است، و هم از این روست که کوچکترین جزئی از جهان از دیدهٔ "جهان‌بین" انسان غربی به دور نمی‌ماند. او هرچه بیشتر به بررسی تمایزات و تعینات و تغییرات در جهانِ به اصطلاح کثرات روی می‌آورد و از این رو کمترین اشیاء و امور جهان می‌تواند بیشترین توجّه و کنجکاوی او را برانگیزد، بویژه امور مربوط به انسان، وضع او، روابط و پیوندهایش با جهان بیرون و با انسانهای دیگر، ویژگیهای جسم و روح او، گذشته و سرگذشت و سرنوشت او، آینده‌اش، چگونگی گذرانش، انگیزه‌هایش و... خلاصه همه چیز او می‌تواند موضوع تفکّر و دقّت و کاوش باشد. به همین سبب، سنّت داستان‌پردازی، درام و کلّیهٔ هنرهای دیگر در جهان غرب، خاصه در یونان باستان و پس از رنسانس، براساس همین دقتّها و به طور کلّی گریز از امور مطلق و ثابت به سمت امور متحوّل و متغیّر پایه‌ریزی شده، همچنان که در داستان پردازی و نمایش از کلّیّت به سوی دقت در جزئیات پدیدارها و کاوش ژرفناهای اندیشه و روان و ثبت دقیق ویژگیهای "شخصیّتی" به جای ارائهٔ الگوهای "نوعی" یا سنخی معطوف گردیده است.

در برابر، در دنیای مشرق زمین که مهد معنویّت گرایی، اعتقاد به اسوه‌های لایتغیّر و نمودگارهای مثالی است سعی بر فراروی از تمامی تعیّنات و تمایزات و وصول به آن اسوه‌های کمالی است که هرگونه حرکت افراد و جوامعِ باورمند به دوایدهٔ بنیادین مبدأ و معاد رو به سوی آن دارد. اندیشهٔ ریشه‌دار دینی و عرفانی و اخلاقِ مبتنی بر آن همواره بر پایهٔ گریز از تفاوتها و تضادّهای چشم افسایی است که آدمی را تخته‌بند این "دار تزاحم" می‌کند. در چنین بینشی، به خلاف

نگرش رایج در غرب، هیچ چیز جهان و از جمله انسان، فی‌نفسه محلّ اعتبار نیست چراکه همه چیز تنها در صورت ارتباط با مبداء کلّ مناط اعتبار است و ارزش توجّه می‌یابد. مطابق این نظام اعتقادی، زمان و مکان صرفاً اموری اعتباری و همچون دیگر امور و پدیدارهای جهان نه دارای هستی حقیقی بلکه زادهٔ پندار آدمی است. پس چگونه می‌توان به چیزی به نام حرکت و تحوّلی که بر شالوده‌ای این‌سان سست قرار دارد به عنوان تحوّل راستین معتقد بود؟ آدمی اگر در نفس خود و بدون عُلقهٔ اتّصال با مبداء شریف و قدسی خویش نگریسته شود چه بهایی می‌تواند بیابد؟ و در این صورت متعلّقات او را چه ارزشی است؟ هستی جسمانی او و هر آنچه وابسته به حیات اینجهانیِ اوست از صیانت ذات، جلب منفعت و دفع مضرّت، غم و شادی، شکست و پیروزی و بود و نبود او اگر روی به سوی منشاء شریف فیضان وجود حرکت نکند چه چیزی جز مجموعه‌ای از پستی و پلشتی می‌تواند باشد؟ مطابق چنین نگرشی، تاریخ انسانی، از آن جاکه مبنا و معیار آن یعنی زمان امری بی‌بنیاد و پندارین است، نه در خود و برای خود بلکه تنها از این نظرگاه شایان اعتناست که معلوم کند که انسان درکدام برهه به آن الگوها و اسوه‌های آرمانی خویش نزدیک یا از آن دور شده است. بدین قرار، لُبّ و محتوای اصلی و راستین تاریخ چیزی جز سیر و صیرورت انسان در جهت وصول به کمال اخلاقی و فراروی معنوی نیست. هم از این روست اگر سنّت تاریخ نگاری قدیم ما تا بدین حدّ با داستان درآمیخته است، زیرا در بینشی که بنیاد آن را نه واقعیّات متغیر و اعتباری بلکه حقایق ثابت و مطلق تشکیل می‌دهد تاریخ انسان و داستانهای مربوط به او فرق ماهوی با یکدیگر ندارند. اگر دنیای غرب کوشیده است که تا سر حدّ

امکان تاریخ را از افسانه بپیراید و هم از این روی جایگاه پیشگامی را در تاریخ‌نگاری به خود اختصاص داده است، در مقابل، قدمای ما بویژه در زمینهٔ تاریخ عمومی که از کهن‌ترین روزگاران آغاز می‌شود، آمیزه‌ای از واقعیّات و اساطیر و افسانه‌ها را نام تاریخ داده‌اند. داستان نیز همچون تاریخ بر مدار حرکت انسان در زمان قرار دارد و با توجه به این وجه اشتراک می‌توان گفت که همین بینش حاکم بر تاریخ‌نگاری در عرصهٔ داستان‌پردازی نیز خود را بروز داده است، بدین‌سان که غایت و جوهرهٔ این هردو بیش از هرچیز در توجّه به بُعد معنویِ وجود انسان و جوامع انسانی و سنجش هر کس و هر حرکت و هررویداد با انگاره‌های ثابت کمال اخلاقی و مشاهدهٔ تعالی یا تدنی او با مِلاک نزدیکی یا دوری نسبت به اسوه‌های آرمانی است، و حال آن که بینش غربی درباب تاریخ و داستان، اگرچه یکسره عاری از روح معنویت و غایات اخلاقی و از جمله اصل اساسی عبرت آموزیِ آدمی نیست، امّا در این گونه نگرش انسانمدارانه، معیار و مبنای بنیادین عبارت است از بررسی و درکِ چیستی و چگونگی انسان به عنوان برترین و والاترین موجود و توجه به سرگذشت و سرنوشت او قطع نظر از این که با مبدائی الوهی پیوند دارد یا ندارد، و در هرحال تاریخ و ماجرای زندگی انسان فی‌نفسه شایان توجه و پیگیری است و همه چیز او از جسم و روحش، خواهشها و انگیزه‌هایش، گذشته و حال و آینده‌اش، وضع و موقعیتش در محیط و جامعه و میان همگنانش و روابطش با همه کس و پیوندهایش با همه چیز جهان و... همه و همه در خور ثبت و ضبط و دقّت است، در حالی که پیشینیان ما از مجموعهٔ چیزهای مربوط به انسان بیشتر بدانچه به اعتبار معیارهای یاد شده شایان اعتنا می‌دانستند می‌پرداختند، چنان که در

این دیدِ غایت نگر "تن آدمی" را هم "به جان آدمیت" شریف می‌دانستند، و ایضاً از تاریخ و داستان و سرگذشت انسان تنها آن مایه را ضبط و نقل می‌کردند که در مآل به اعتبار حیات و حرکت معنویِ بشر برجسته تلقی می‌شد، و نه چنان بود که همهٔ جزئیات، زیروبم‌ها و فراز و نشیب‌های زندگانی مادی و معنوی او را به عنوان موجودی تاریخی درخور حفظ و ضبط بدانند. آیا بی‌سبب است که مثلاً سنّت خودزندگینامه‌نویسی (اتوبیوگرافی نگاری) تا این اواخر در میان مارایج نبود و زندگینامه نیز به صورت دقیق و کامل امروزین نوشته نمی‌شد؟ و چیزی به نام خاطره‌نویسی و یادداشت روزانه هم تا قبل از دورهٔ جدید یعنی عصر آشنایی با غرب وجود نداشت؟ آری، پیشینیان ما نه از زندگانی خود نوشته‌ای به تفصیل برای ما به یادگار گذارده‌اند (جز برخی مطالب جسته و گریخته و پراگنده، آن هم به‌گونه‌ای اتّفاقی به اقتضای برخی احوال و وقایع، یا سفرنامه‌ها و یا مجموعه‌هایی از حکایات و لطایف و مقامات که باز آمیزه‌ای از تخیّل و واقعیت‌اند و در آنها نیز عموماً شیوهٔ گزینش و تلخیص به دلایل گوناگون اختیار شده) و نه از زندگی دیگران آگاهیهایی جز به صورت کاملاً ناقص و نهایتاً همراه با ذکر برخی مطالب نه چندان مفید و چه‌بسا توأم با حبّ و بغض (به صورت معمول در تذکره‌ها) به ما داده‌اند. ما امروزه از آن روی در زمینهٔ شرح احوالِ حتی برترین چهره‌های علم و ادب خود این قدر در زحمت و مضیقه هستیم که آن بزرگواران به دلایلی از جمله فروتنی، بها ندادن به ثبت دقیق احوال و سوانح زندگی خویش به عنوان موجودی تاریخی، بسنده کردن به آثار گرانمایهٔ خود به عنوان بازتاب راستین اندیشه‌ها و عواطف و کلاً

حیات معنوی خود[1] و جز اینها شرحی کافی همراه با واقعیات عینی از زندگی خویش در اختیار ما ننهاده‌اند. این امر بیش از هر چیز ریشه در همان نگرش پیشگفته دارد، زیرا آنان امور ریز و درشت سرگذشت و احوال و سوانح زندگی را فی‌نفسه شایستهٔ ثبت نمی‌دیدند و در این خصوص نیز اصل گزینش به اعتبار قرب و بعد نسبت به اسوه‌های ثابت کمال روحانی سبب می‌شد که آنان هیچ چیز از زندگی خود را جز آثار خویش در خور ثبت و انتقال به نسلهای آتی نیابند. اگر می‌بینیم که انواعی همچون رمان و داستان کوتاه، نمایشنامه، روزنامه‌نگاری و امثال اینها در میان پیشینیان ما وجود نداشت و حتی تاریخ‌نگاری به گونه و با انگیزه‌های رایج در جوامع غربی صورت نمی‌گرفت، اینها همه و همه تابع یک نظام نگرشی و ارزشیِ واحدند، و در چنین نظامی ممکن نیست بعضی از عناصر آن بدون عناصر دیگر وجود پیدا کند. بدین سبب است که تا نظام اندیشگی و اعتقادی سنتّی در عصر جدید تحت تأثیر بینش غربی دگرگون نشد هیچ یک از انواع جدید ادبی و یا صورتهای تبدّل یافتهٔ انواع سنتی در کشور ما و سایر ممالکی که با ما تشابه و اشتراک در بینش و باورهای بنیادین داشته‌اند پدید نیامد. ناگفته پیداست که بحث ما بر مبنای نقد و ارزیابی هریک از این دو شیوهٔ تفکر و نگرش و ترجیح یکی از این دو بر دیگری نیست چرا که این‌گونه سنجش در حکم قیاس مع‌الفارق است چه هریک از این دو نظام و شیوهٔ زیست و نگرش ریشه در ژرفناهای فکری و فرهنگی هریک از دو قوم شرقی و غربی دارد.

---

۱. به مصداق:

اِنّ آثارَنا تدلُّ علینا فانظروا بَعَدنا اِلی الآثارِ

وانگهی اگر هم پای نقد و ارزیابی در میان آید باز هر یک از این دو نظام نگرشی حاوی ارزشهای ویژهٔ خویش است و اگر کاستی و نقصانی از جهاتی در یکی باشد فزونی و کمالی در جهات مقابل آن وجود خواهد داشت. بنابراین تا آن جا که به شیوهٔ داستان‌پردازی مربوط می‌شود، در برابر دنیای غرب که معمولاً گرایش به ثبت دقیق احوال آدمیان و چگونگی رویدادها دارد، در دنیای شرق که آرمانگراییِ اندیشگی و اخلاقی وجه غالب فرهنگی آن است اصل گزینش و حذف هر آنچه مغایرتی با غایات یاد شده دارد با قوّت هرچه تمامتر رعایت می‌شد، و به عبارت دیگر، آن دسته از اعمال، حرکات، وقایع، ویژگیهای جسمی و روحی اشخاص، مناظر و فضاها و غیره که ثبت آنها می‌توانسته از طریق تقویت و تشدید خصیصهٔ تمایز و تعیّن خدشه‌ای بر تصوّرات آرمانگرایانهٔ داستان‌پرداز از اشخاص و عوالم آنان وارد آورد و منافی با اصل گزینش و برجسته‌سازی باشد به یک سو نهاده می‌شد. هم بدین سبب، کمتر داستان سنتّی است که در آن خصوصیات برونی و درونی اشخاص و رویدادهای زندگی آنان بدون توّجه به اصل گزینش و کمال‌گرایی و با دقت تامّ در جزئیات و دقایق (مگر در راستای مبالغات و برجسته‌سازیهای مرسوم) توصیف شده باشد. به عبارت دیگر، ویژگیهای جسمی و روحی اشخاص داستانها برحول محور اوصاف ثابت و مثالی و آرمانی، اعم از نیک و بد، می‌گردد. پس به همان میزان که اندیشهٔ واقعگرای غربی برخاصّه‌ها و افتراقات جسمی، روحی و محیطی تأکید داشته، بینش تمثّلی شرقی به خلق سنخهای مشابه و حذف بسیاری از تفاوتهای واقعی گرایش یافته و در برابر، دقّت فراوان در جهت ترسیم چهره‌های آرمانی بویژه در مورد قهرمانان برتر

مصروف می‌کرده است. این همان روح آرمانگرایی است که مثلاً در زمینهٔ نقاشی ایرانی به صورت مینیاتور تجلّی کرده است. مبالغه در ترسیم چهره‌ها، حرکات، اشیاء و رویدادها که سنّت رایج داستان‌پردازی قدیم ما بوده از همین رهگذر و همین خاستگاه است، خواه مبالغهٔ ذاتی حماسی و خواه مبالغهٔ عَرَضی غنائی. بدین‌سان در این داستانها معمولاً افراد یک سنخ با یکدیگر تقریباً همسان‌اند، و معمولاً سنخ بندیها در دو قطب، یکی خیر و زیبایی و دیگر شرّ و زشتی، قرار دارد و در مورد قهرمانان اصلی علی‌الرّسم حدّ وسطی وجوذ ندارد. برای مثال، این شاه خوب با آن شاه خوب تفاوت بارزی ندارد، این یا آن ملکهٔ بد ذات، وزیران با کفایت، غلامان و کنیزان فرمانبردار، عجوزگان زشت روی بدکردار، عاشقان دلخسته، عیاران جوانمرد[1]، طرّاران بیرحم و... کمتر تفاوت محسوسی با هم دارند. به سخن دیگر، در داستانهای سنّتی "سنخ" type مطرح است و نه "شخصیت" charracter. امّا همین جا متذکر شوم که به گمان من

---

۱. البته گاهی به مرور ایّام تفاوتهایی در ویژگیهای یک سنخ دراثر تغییر موقعیت اجتماعی آن و کلاً دگرگونی نگرش مردم نسبت بدان پدید می‌آید که همین امر در داستانهایی که آئینهٔ زندگی و تفکّر مردمند تأثیر می‌گذارد. برای مثال از سنخ عیاران می‌توان یاد کرد که در حدود قرن سوم و چهارم هجری ارج و عزّت و وجههٔ اجتماعی فراوان داشتند، کما این که سلسلهٔ صفاری را آنان بنیاد نهادند. امّا به تدریج و به موازات کاهش نقش و اهمیّت اجتماعی‌شان، در عرصهٔ داستانها نیز سیر نزولی کردند، تا بدان پایه که هم از نظر جسمانی کوچک شدند و به صورت موجوداتی کوتوله و کریه منظر در آمدند و هم از نظر شخصیت و روحیات به حقارت گرویدند و عهده‌دار نقشها و انجام اعمال پستی همچون سرقت، جاسوسی، آدم ربایی و هرگونه مزدوری به سود این و آن گردیدند، و اگرچه همچنان چالاک ماندند امّا این چالاکی به جای خلق آن ماجراهای دلپذیر از بزرگواری و جوانمردی در جهات مذکور به کار رفت، خواه به سود قهرمانان اصلی و خواه به زیان آنها.

شاهنامهٔ فردوسی از لحاظ دقّت در شخصیت‌پردازی در رأس همهٔ متون داستانی فارسی اعم از منظوم و منثور قرار دارد و تا حدود زیادی از ویژگیهای سنخی یا نوعی به جانب ترسیم خطوط دقیق شخصیتی در مورد مهمترین قهرمانان متمایل شده است، که بحث در این باب و علل و عوامل آن فرصت جداگانه می‌طلبد. باری، وقتی بینش تمثّلی درکار باشد، از آن جاکه این امر یک ویژگی کلّی فرهنگی است همهٔ ویژگیهای دیگر از جمله چگونگی توصیف، تلّقی از زمان و مکان، تاریخ و غیره تابع آن خواهد بود.

در مورد دو بُعد زمان و مکان نیز چنان که اشاره شد وضع بر همین منوال است. معمولاً در داستانهای سنّتی ما کمتر چیزی به نام رعایت مقتضیات زمان و مکان درکار است و هرآنچه مربوط به سیر چیزی در زمان است آن سان که باید مورد توجّه نبوده است، بدین‌سان چندان معلِوم نیست که فضای داستان، اشخاص آن و نحوهٔ زیست و فکر و فرهنگ آنان متعلّق به چه زمانی است و این یا آن زمان نسبت به یکدیگر چه تفاوت مشخّصی دارد. در مقابل، در سنّت داستان‌پردازی غربی قرنهاست که وضع و شرایط و مقتضیات زمان در همه چیز قهرمانان و محیط داستان منعکس است (این سنّت از قرن هیجدهم به بعد کاملاً تثبیت یافته است)، بدین‌گونه که داستانی که در فلان قرن یا زمان بخصوص واقع می‌شود همه چیزش متناسب با شرایط آن زمان است، از محیط داستان، ابنیه و فضا، اشیاء و چگونگی زیست مردم و شیوهٔ تفکّر آنان گرفته تا حتی جزئیاتی همچون زبان و طرز تکلّم، اعمال عادی زندگی همچون لباس و شیوهٔ آرایش، نحوهٔ جنگ، نوع سلاح و... در مورد مکان و ملائمات و متعلّقات آن نیز همین امر صادق است، چنان که بسیاری از مکانها

اساساً افسانه‌ای یا فرضی است، برخی هم اگرچه با نام خود در عرصهٔ جهان وجود دارند یا روزگاری وجود داشته و سپس مشمول تغییرات حدود و ثغوریا موقعیت ژئوپولیتیکی شده‌اند، امّا باز تفاوت بارزی که از هر نظر در میان مکانهای گوناگون و ساکنان آن وجود دارد کمتر در داستانهای قدیم ما منعکس شده است. برای مثال، بسیاری از اماکن و بلاد شاهنامه یا افسانه‌ای است و یا حدود و ثغور آن چندان روشن نیست، و البته این امر در آثار اساطیری و حماسی طبیعی است و سوابق ممتّد و علل و عوامل متعدد دارد، در حالی که مثلاً نه یمن دارابنامهٔ محمد بیغمی (سدهٔ نهم) معلوم است که چیست و خصوصیات و موقعیت آن در عالم واقع چگونه است، و نه "فرنگِ" امیرارسلان متأخر (قرن سیزدهم). در اکثر حکایات از قبیل لطیفه‌ها، تمثیلات و فابلهای اخلاقی و عرفانی نیز یا مکان قید نمی‌شود و یا اگر بشود عاملی مهم و تعیین کننده نیست، مگر در موارد نادری که ویژگیهای حکایتْ ذکر مکان را اقتضا کند. پیداست برای حکایت‌گوی یا داستان‌پردازی که بیشترین کوشش او ـ صرفنظر از ایجاد لذت و هیجان در درون خواننده که خصیصهٔ عمومی و مشترک همهٔ داستانهاست ـ مصروف بر اخذ نتیجه‌ای اخلاقی یا وصول به غایات دینی و عرفانی است زمان و مکان، ذکر یا عدم ذکر اینها، و انطباق یا عدم انطباق مظروف هر یک از این دو با ظرف خود، که این همه در سنّت غربی مهم و اساسی است، چه اهمیّتی می‌توانسته داشته باشد؟ از همین مختصر پیداست که این خصیصهٔ داستانهای قدیم را نباید به منزلهٔ عیب و نقص نگریست بلکه این امر ریشه در ژرفناهای فکر و فرهنگ دیرینهٔ ما دارد که زمان و مکان در آن، اموری اعتباری یا به تعبیر دیگر بی‌اعتبار و فاقد حقیقت تلّقی می‌شده و جز

در مواردی نادر اهمیتی تعیین کننده در رویدادها و فضا و فرایند داستان یا حکایت نداشته است. ذکر این نکته در این جا لازم می‌نماید که داستان در دنیای غرب پس از گذشتن از عصر اساطیر و حماسه وارد عرصهٔ تاریخ می‌شود و بنابراین، دو بُعد زمان و مکان در آن درست همچون تاریخ نقشی بنیادین می‌یابد، و حال آن که به نظر می‌رسد در سنّت گذشتهٔ ما داستان پس از طّی کردن عصر اساطیری در مرحله‌ای میان این دو متوقف شده و از این روست که دو بُعد زمان و مکان آن مفهوم عینی و واقعی را که در سنّت داستان‌پردازی غربی دارد پیدا نکرده است. می‌توان گفت که قدمای ما در این باره به مصداق مثل معروفِ "شرفُ المکانِ بالمَکین" عمل می‌کرده و زمان و مکان در نظرشان نه به عنوان امری متعیّن و فی‌نفسه مهم بلکه تنها از آن جهت اعتبار نهاده می‌شده که موجودی شریف و متعالی به نام انسان مظروفِ آن ظرف بوده، و به تبع همان بینش تمثلی و آرمانگرایانه فقط از آن جهت می‌توانسته مفهوم و معنی بیابد که شاخصی برای درک و سنجش میزان و نحوهٔ وصول انسان و جامعهٔ بشری به اسوه‌های کمالیِ فارغ از قید تعیّن زمانی و مکانی بوده باشد. به عبارت دیگرزمان و مکان از این نظرکه از موجبات تعیّن و معیاری برای نسبیت اشیاء و امور است نقشی در خلاف جهتِ نیل به حقیقت مطلق و تعیّن‌ناپذیر ازلی ایفا می‌کند. خلط زمانها و مکانها با یکدیگر در داستانهای قدیم ما اعم از اساطیری و افسانه‌ای، و اساساً عدم توجّه آنچنانی به دو بعد زمان و مکان از سوی داستان‌پردازان گذشتهٔ ما ریشه در یکچنین ویژگی فراگیر فرهنگی دارد، و چنان که پیشتر دیدیم یکی از مظاهر بارز این ویژگی همان خصیصهٔ گزینش یا حذف برخی از بخشها و عناصر، چه در تاریخ‌نگاری و چه در

داستان‌پردازی، است. جالب توجه است که در هند باستان که از لحاظ فکر و فرهنگ با ایران دارای اشتراک و تشابه فراوان و از درخشان‌ترین و فیّاض‌ترین کانونهای تمدن و بینش معنویت گرای شرقی است درست یکچنین برداشتی از زمان و مکان و تاریخ وجود داشته، بدین‌گونه که تاریخ وسیله‌ای بوده برای یادآوری هستی‌های پیشینِ افراد و جوامع انسانی و کشف سرگذشت انسان که در حلولهای بی‌شمار پراگنده است و وحدت بخشیدن به اجزای متفرّق این سرگذشت در یک رشتهٔ منظّم. بنابراین، حالت نوعی و مثالیِ رویدادها موردنظر آنان بوده و نه جزء به جزء تمامی رویدادهای گذشته[1]، و این خلاف نگرش غربی است که مبتنی بر تاریخگرایی و از سدهٔ نوزدهم به این سو حتی تاریخ‌زدگی است. بسی جالب است که هند با آن که مسخّر اسکندر گردید حتی نام فاتح خود را به خاطر نسپرد زیرا برههٔ چیرگی اسکندر در نظر هندیان بخشی برگزیده و دلخواه از تاریخ و تکامل انسان به شمار نمی‌آمد.

باری، نمونه‌های خلط یا حتی حذف عنصر زمان و مکان در تاریخ یا داستانها یا تاریخ داستانیِ گذشتهٔ ما آن قدر زیاد است که حدّی بر آن متصوّر نیست، و لذا به ذکر نمونه‌ای چند بسنده می‌کنیم: خلط جم و سلیمان نبی؛ زردشت و حضرت ابراهیم و نامیدن زردشت به نام برساخته و آمیغیِ "ابراهیم زردشت"؛ رویارویی رستم و اسفندیار، که به فرض هم که موجودیتی تاریخی برای این دو قایل شویم، احتمالاً دست کم پنج قرن میان آنها فاصله است، و در غیر این

---

۱. برای اطلاع بیشتر در این‌باره بنگرید به: میرچآالیاده. چشم اندازهای اسطوره. ترجمهٔ جلال ستّاری. (تهران، توس، ۱۳۶۲)، ص ۱۲۳-۱۴۰.

صورت نیز با رو در رو قرارگرفتن دو پهلوان که به ترتیب به سنّت کهن داستانیِ جنوب شرقی ایران و سنّت داستانیِ زردشتی و شمال شرقی تعلّق دارند، باز از قوّت این حکم که تخیّل و گزینش رایج در داستان‌پردازی قدیمْ این دو را در برابر هم قرار داده است کاسته نمی‌شود؛ گرد آمدن چندین حکیم ناهمزمان در اقبالنامهٔ شاعر مورد بحث ما: سقراط (سدهٔ پنجم ق.م). افلاطون (میانهٔ سدهٔ پنجم تا سدهٔ چهارم ق.م.)، ارسطو (سدهٔ چهارم ق.م.)، هرمس (که به سه حکیم یونانی اطلاق شده که زمان دقیق حیاتشان روشن نیست ولی گفته‌اند که هرمس اوّل قبل از طوفان نوح، هرمس دوم و سوم بعد از طوفان می‌زیسته‌اند)، تا برسد به فرفوریوس (سدهٔ سوم میلادی)! پیداست با لحاظ نکردن تفاوتها و تعیّنات زمانی و مکانی، وقوع هرچیز در هرزمان و هرجای، پیدا شدن سرو کلّهٔ این یا آن شخص متعلق به این یا آن زمان و مکان در هر وقت یا هر شهر و خطّه‌ای ممکن خواهد بود و یا فرهنگ و شیوهٔ زیست مردم در هرعصر ممکن است به جامعهٔ قرنها قبل یا بعد نسبت داده شود. وجود قهرمانان فراوانی که عناصر متضاد فرهنگیِ مربوط به ادوار و امکنهٔ مختلف را یکجا در خود جمع دارند، و نیز وجود این همه مکانهای مجهول یا مجعول و یا خطاهای جغرافیایی در داستانهای گذشته زادهٔ همین دیدِ فارغ از زمان و مکان واقعی و عینی است. به سخن دیگر، در چنین نگرشی چه بسا مقتضیات و تفاوتهای محیطی و مکانی هم در جهت خلق عالَمی آرمانی و مثالی از یاد برده می‌شود. مثلاً وصف لیلی، دختری بادیه‌نشین و طبعاً سیه چرده، تفاوتی را با شیرین ارمنی سپیدپیکر نشان نمی‌دهد. زیرا هرگونه تفاوت و تعینی در این میان بر الگوی مثالیِ زیبایی معشوق در نظر شاعر خلل وارد می‌آورد (بسنجید

وصف این دو را در لیلی و مجنون / ۹۲-۹۳ و خسرو و شیرین / ۵۰-۵۲). از همین مقوله است توصیف بوستانی بهشت‌گون در اعماق بادیهٔ قفر جزیرةالعرب به هنگامی که لیلی برای تماشای گلها و ریاحین و گفتن غم دل با آنها بدان می‌خرامد، که هیچ‌گونه تفاوتی با خرّم‌ترین مناظر و اماکن که نوعاً در پرآب‌ترین، حاصلخیزترین و خوش‌آب وهواترین جایهای جهان یافت می‌شود ندارد (نک. لیلی و مجنون / ۹۶-۹۹). حتی در یکی از متأخرترین داستانهای سنّتی، امیرارسلان، آمیزه‌ای شگفت‌انگیز از امور و پدیدارهای مربوط به زمانها و مکانهای مختلف، اختلاط عناصر فرهنگیِ سخت گوناگون و اشخاص و وقایعی که پایگاه و خاستگاه تاریخی و جغرافیایی مشخصی ندارند، و حتی نامهایی که برگرفته از اقوام و ملل گوناگون است مشاهده می‌شود. اگر گاهی در برخی از داستانها تفاوتهایی میان پاره‌ای اقوام و نژادها و ادیان گذارده شود معمولاً از حدود امور صوری و کلّی فراتر نمی‌رود، همچون برخی نشانه‌های بارز ظاهری در نژادها و اقوام همچون سیاهی و درشتی لب و لفچ و بینی در زنگیان، سپیدی ترکان و رومیان، اعتقاد به تصلیب و اقانیم ثلاثه در مورد مسیحیان، خسّت یهودیان و امثال اینها، که این تفاوتها و تمایزها در آن حدودی نیست که به ژرفناها و زوایای ظریف و دقیق میان اقوام و بلاد و فِرَق و نحل بکشد، و به عبارت دیگر در حدود همان ویژگیهای "سنخی" باقی می‌ماند.

یکی دیگر از تأثیرات بینش پیشگفته عدم یا دست کم قلّتِ توجه به علّیّت و واقعیت تاریخی در عرصهٔ داستان‌پردازی است. وقتی در این باب سخن می‌گوییم و نظامی را با دیگران می‌سنجیم ملاک ما موازین حاکم بر تواریخ و تاریخ‌گرایی جدید نیست بلکه این

سنجش در حول و حوش همان نگرش قدیمی در قبال تاریخ است، چه در غیر این صورت مرتکب قیاس مع‌الفارق شده‌ایم. اگرچه در سنّت قدیم تاریخ‌نگاری ما وقایع تاریخی با اساطیر و افسانه‌ها درآمیخته و تاریخی داستانی یا تاریخ به گونه‌ای که قدما تصوّر می‌کرده‌اند پدید آورده، امّا باز در همین چهارچوب نیز میزان التزام داستان‌پردازان ما به اصل و واقعیّت رویدادهای تاریخی به یک اندازه نیست، بدین معنی که فردی چون فردوسی، از آن روی که زمینهٔ اصلی کار او اسطوره و حماسه است و در این زمینه نیز معمولاً تغییردادن حقایق یا آنچه بمثابه حقایق تلقی می‌شده و تفسیر دلبخواه کردن از آن به‌دور از عرف حماسه‌پردازی است، حدّاکثرِ التزام را به واقعیت و علّیّت تاریخی دارد، در حالی که نه تنها سرایندگان منظومه‌های غنائی بلکه حتی حماسه‌پردازانِ جز فردوسی نیز کمتر التزامی در جهت رعایت آنچه در عرف به عنوان حقایق تاریخی شناخته شده است از خود نشان داده‌اند. این عدم التزام اگر در زمینهٔ داستان غنائی توجیه‌پذیر باشد در داستان حماسی که طبیعتاً تصرّف و برداشت دلبخواهی را بر نمی‌تابد موجّه نخواهد بود. در مبحث آتی خواهیم دید که نظامی نه تنها در منظومه‌های غنائی بلکه در اسکندرنامهٔ حماسی خود نیز همان تغییرها و تصرّفها را روا دیده که در منظومه‌های غنائی و عاشقانهٔ خویش. این کم توجهی او به واقعیّات و علل و موجبات و زمینه‌های تاریخی را می‌توان ناشی از تعهّد و التزام او به شعر ناب دانست، شعری که از هیچ واقعیتِ بیرون ذات خود تبعیّت نمی‌کند و تعهّدی در قبال آن ندارد. نظامی داستانسرایی است که زمین و آسمان را برای ایجاد هیجان و آنتریگ داستانی و توصیفات جذّاب به هم می‌دوزد و این جاذبه‌ها را به هر

بهایی، حتیّ به قیمت تبدیل درست و نادرست به یکدیگر، فراهم می‌آورد.

در هرحال، در داستان‌نویسی جدید ما که تحت تأثیر قوالب و انواع و شیوهٔ پرداخت در داستانهای غربی و مبتنی بر الگوگیری از تکنیکهای رایج در غرب در زمینهٔ عناصر مختلِف داستان همچون طرح، توصیف، شخصیت‌پردازی، تمهید فضا و صحنه، دیالوگ، زبان و نیز ابعادی چون زمان و مکان و علّیّت است، دقّت و تعیّن جای اسوه‌های کلّی و مثالی و "شخصیّت" جای "نوع یا سنخ" را گرفته است. این گرایش به شیوه‌های جدید و جهانیِ داستان‌نویسی نیز یکی از نتایج مستقیم تأثیرپذیری فکری و فرهنگی از جهان بیرونی بویژه مغرب زمین در قرن حاضر و به دنبال دگرگونیهای شدید و بنیادینی است که از زمان نخستین آشناییها و روابط با غرب از برههٔ مختوم به انقلاب مشروطیت آغاز گردیده و سیر فزایندهٔ آن تا ایّام حاضر همچنان تداوم داشته است.

نظامی و شخصیّت‌پردازی[1]

توصیف و پروردن ویژگیهای اشخاص داستان نیز با شیوهٔ توصیف پدیدارها ارتباط دارد، و خواهیم دید که نظامی از این لحاظ نیز به همان‌گونه عمل می‌کند که در تصویرگری خویش. سعی می‌کنیم که در این‌باره نیز از سنجش نظامی بویژه با فردوسی مدد بگیریم.[2]

اگر توصیف خصوصیات اشخاص را به دو مقوله، ویژگیهای ظاهری یا جسمانی و ویژگیهای باطنی یا نفسانی، تقسیم کنیم به گمان

---

۱. کاربرد "شخصیت" از باب رعایت عرف اصطلاح است وگرنه تیپ یا سنخ در این موارد دقیقتر است.

۲. انتساب امور مربوط به شاهنامه به فردوسی یا خمسه به نظامی خود محتاج حلّ این مسئلهٔ بسیار بغرنج است که سهم این دو در تشکّل کنونی این آثار تا چه حدّ است. برای طفره زدن از این معضل که مجالی در حدّ یک کتاب برای بحث درباب آن لازم است عجالتاً می‌توانستیم نام اثر را به جای اسم سراینده بگذاریم، که خوانندهٔ گرامی خود می‌تواند چنین کند. پیداست که دو شاعر در نظم اثر خود با یک سنّت روایی کما بیش جا افتاده سرو کار داشته‌اند، بویژه در مورد شاهنامه این مطلب صادق است که فردوسی در کلّیّت داستانها دخل و تصرّف روا نداشته است. امّا به رغم حلّ ناشدگی مسئلهٔ مذکور، این حقیقت هم پذیرفتنی است که محال است هرسراینده‌ای انگ و رنگ اندیشه و احساس خود را بر اثر، دست کم در جزئیات و دقایق پرداخت داستان و شخصیّتها و غیره، نزند. پس انتساب مزبور گزیرناپذیر می‌نماید.

این نگارنده تفاوتی بارز میان این دو داستانسرای برجسته و کارآزموده در عرصهٔ پرداخت حماسی و غنائی وجود دارد، بدین‌سان که فردوسی ـ چنان که پیشتر اشاره شد ـ اگرچه همچون همهٔ حماسه‌پردازان در خصوص امور محسوس و متعلّقات آن مانند ابعاد جسمانی، نیرو و کردارهای شگفت‌انگیز، مناظر و چشم اندازها و رویدادها اوصاف خارق‌العاده و آرمانگرایانه به دست می‌دهد، امّا در مورد بازنمود شخصیت و احوال درونی اشخاص تا حدود زیادی به واقعگرایی متمایل است. در مورد این گرایش به واقعِ حال و منطق البته خردگرایی فردوسی را نمی‌توان بی‌تأثیر دانست. در هرحال در شاهنامه به نظر می‌رسد که در توصیف و تجسیم شخصیتها و کلیهٔ احوالشان، بویژه در مورد مهمترین قهرمانان، شمّ نیرومندی از شخصیت‌پردازی در کار بوده است. یکی از تجلیّات بارز این امر آن است که هر شخصیتی دارای ویژگیهایی ثابت بروفق الگوی خاصّ خویش است، بدین‌سان که معمولاً تبدّلات شدید و فاقد زمینهٔ مشخص و منطقی در شخصیتهای شاهنامه رخ نمی‌دهد، و در مواردی هم که تغییری کلّی و مهم در شخصیتی پدید می‌آید پای تأثیر اموری مثل تربیت و محیط و امثال اینها در میان است، که کسی منکر آن نمی‌تواند باشد. وانگهی این‌گونه دگرگونیهای حادّ اخلاق و روحیات در شاهنامه علاوه بر تبعیت از اصل خردپذیری، در مواردی محدود بلکه استثنایی صورت می‌گیرد[۱]، درست همچنان که در عالم واقع. به

---

۱. برای نمونه: دگرگونی جمشید در نیمهٔ دوم پادشاهی و دعوی الوهیّت کردنش در پی محبوبیت فراوانش در میان مردم در اثر خدمات بسیار او از جمله ابداع دانش پزشکی که به سبب آن بیماران از مرگ نجات می‌یابند. همچنین مطابق روایات اساطیری، او ظاهراً قوم خویش را در مهاجرت سخت ←

عبارت دیگر، قهرمانان شاهنامه در مورد صفات ظاهری، همچون ابعاد و قدرت و قابلیتهای جسمانی و آن دسته از اعمال و حرکاتی که منوط به آن است، دارای خصوصیات مثالی و برتر از واقع‌اند (مانند درشتی اندام، رشد خارق‌العاده و نیروی عظیم که در مورد رستم و سهراب آشکار است و در اسفندیار به مرز روئین‌تنی می‌رسد، ویژگیهای آرمانیِ اجزای تن در زنان از قبیل چشم بادامی، لب بیجاده‌گون، گیسوی همچون کمند، قد سروگونه، بازوان بلورین، میان باریک "همچو غرو" (نی میان تهی) و جز اینها، و در مردان سیمای جذّابِ مردانه، ابروان پرپشت و سیاه، گردن و شانهٔ ستبر، بازوی "همچو ران هیون"، بالای کوه سان یا مانند درخت تناور و امثال اینها)، امّا در مقابل، از نظر خصایص و مظاهرِ مختلف شخصیّتی همچون افراد واقعی‌اند، با همان عواطف، انگیزه‌ها، اندیشه‌ها، واکنشها، ضعفها یا قوّتها و غیره.

امّا نظامی در قیاس با فردوسی به گمان اینجانب بیشتر مرد توصیف ذوات و دنیای برونی یعنی هرآن چیزی است که می‌تواند به چشم در آید، در حالی که با وجود این‌همه دقّت و نازک‌کاری بی‌مانند در توصیف امور بیرونی، در بازنمود دنیای درون و ترسیم خطوط ظریف و باریک شخصیت آدمیان بدان اندازه توانایی و برجستگی از

← طولانی، دشوار و پرخوف و خطر از مناطق سرد یخبندان به سوی "ایران وئیج" و هند رهبری کرده، و این عوامل در دعوی خدایی او طبعاً مؤثر بوده است. نمونهٔ دیگر نوذر منوچهر است که شاید در اثر نازپروردگی در دربار پدرش سرکش و سبکسر بار آمده و از این رو در آغاز پادشاهی بیداد و بیراهی پیشه می‌کند و وقتی مردم بر او می‌شورند سام نریمان وی را تحت تأثیر تربیت به راه می‌آورد، گو این که پیامدهای رفتار نخستینهٔ او همچنان دامنگیر وی و سببِ شکست و قتل او به دست افراسیاب است.

خود بروز نمی‌دهد و به نظر نمی‌رسد که آن عمق و کمال توصیفات فردوسی از زوایای روح انسانی و زیروبم احوال نفسانی را داشته باشد. چرا؟ پاسخ به گمان ما این است: گرایش نظامی در بیان ویژگیهای قهرمانان آثارش به جانب مطلق‌سازی و ارائهٔ اسوه‌های مثالی است، یعنی همان چیزی که نظامی به آن خویگر است. به دیگر سخن، در داستانهای او مطابق معمول در سنت داستان‌پردازی فارسی "سنخ" type مطرح است، نه "شخصیت" charracter؛ و در حالی که در "سنخ" خصوصیات مشترک در میان یک سنخ به صورت کلّی و گزینشی مطرح می‌شود، در "شخصیتْ" هرفرد با تمامی ویژگیهای نفسانی و ممیزه‌هایش نسبت به دیگران جلوه می‌کند و پیداست که هرگز شخصیت دو تن کاملاً شبیه یکدیگر نبوده است (قبلاً نمونه‌هایی از "سنخ" را در ضمن بحث از تفاوت سنّتِ داستان‌پردازی شرق و غرب در همین‌باره ذکر کرده‌ایم). البتّه گرایش به "سنخ" و مطلق‌سازی چنان که پیشتر گفته‌ایم وجه غالب در سنّت داستان‌پردازی گذشتهٔ فارسی اعم از داستانهای حماسی و غنائی است و چنان که در جای خود باز نموده‌ایم ریشه‌ای سخت استوار در بُن مایه‌های فرهنگی ما دارد. امّا میزان این مطلق‌گرایی در میان همهٔ داستان‌پردازان یکسان نیست. مثلاً فردوسی، چنان که اشاره شد، اگر در توصیف جنبه‌های محسوس و برونیِ اشخاص به همین شیوه عمل می‌کند، در بیان خصوصیات درونی و شخصیتی تمایل به دقّت و تمایزات افراد از یکدیگر دارد، کما این که کمتر اتفاق می‌افتد که قهرمانان طراز اوّل شاهنامه ویژگیهای شخصیتیِ همسانی داشته باشند، و حال آن که قهرمانان نظامی از بهرام و اسکندر گرفته تا لیلی و مجنون، پرویز، شیرین، فرهاد، بزرگ امید موبد و غیره نمونه‌هایی از

مطلق‌سازیِ سنخی‌اند: دلاوری مطلق، عاشق پیشگی یا هوسبازی مطلق، عفاف یا حرمان مطلق، حکمت و هشیاری مطلق، انفعال مطلق، احساساتی‌گری مطلق، گاهی زشتخویی مطلق و... نظامی حتی گاهی به جای بیان دقیق انگیزه‌های واقعی و مشخص قهرمان سعی در تأویل انگیزه‌ها دارد به نحوی که مغایرتی با روح مطلق‌سازیِ یاد شده پیدا نکند. برای مثال، حسد شیرین نسبت به مریم، دختر قیصر روم، را که انگیزهٔ زهرخورکردن اوست حمل بر "همّتِ" (دعا و تأثیر نَفَسِ) شیرین می‌کند (**خسرو و شیرین** / ۲۶۶).

نکتهٔ دیگر این است که اساساً توجّه بیش از حدّ به امور بیرونی کمتر جایی برای توصیف دقیق و عمیق عوالم درونی باقی می‌گذارد. توجّه نظامی بیشتر متمرکز بر محسوسات و ملموسات است به‌گونه‌ای که هرآنچه نتوان تصویر کرد و صحنه‌هایی زیبا و دیدنی از آن عرضه داشت کمتر مطمح نظر او قرار می‌گیرد. از این روست که او مطابق عادت در ترسیم و بیان خصایص اشخاص نیز به دنبال خلق زیبایی و ظرافت می‌گردد، در حالی که روح انسان عوالمی است سخت پیچیده و لابیرنت یا هزارتویی که بنا به ماهیت و خصیصهٔ اصلی‌اش اصولاً زیبایی و جاذبیّت در آن وجههٔ اصلی نیستّ و لذا کمتر توصیفات مبتنی بر زیبایی‌آفرینی را برمی‌تابد. نظامی دوست دارد هرگونه ویژگی آرمانی را قطع نظر از تناسب یا عدم تناسب آن با الگو و سنخ شخصیت فرد مورد نظر برای وی قائل شود. هم از این روست که قهرمانان او در بسیاری موارد خصوصیاتی خلاف امکان و پتانسیل سنخ خاصّ خود بروز می‌دهند، چنان که در ذکر نمونه‌ها خواهیم دید.

همچنین به نظر می‌رسد زبان ویژهٔ شعریِ نظامی کمتر با ترسیم

زوایا و زیر و بم‌های شخصیتی سازگاری داشته باشد. زبان استعاره و کنایه اگر در نشان دادن زیباییها، تجمّل و تلألؤ چشم افسای ظاهر و مبالغه‌آفرینی در داستانهای بزمی کارایی دارد، معمولاً کمتر از عهدهٔ بیان و توصیف دنیای پر رمز و راز روح انسانی برمی‌آید، شاید بدین سبب است که داستان پردازان بزرگ جهان معمولاً از صور خیال برای بیان ویژگیهای شخصیتی استفاده‌ای محدود، تنها در حدّ تجسیم هرچه بهترِ موضوع و قوام بخشیدن به احوال و عواطف و اندیشه‌ها، می‌کنند و اصل توصیف و باز نمود عوالم و ویژگیهای شخصیتی را با ساده‌ترین و رساترین زبان ممکن، خواه به صورت عبارات توضیحی و خواه در قالب دیالوگها، انجام می‌دهند، چراکه این عوالم فی‌نفسه به اندازهٔ کافی پیچیدگی دارند و معمولاً این پیچیدگیها را با زبانی پرپیچش در نمی‌آمیزند تا مزید بر مشکل اصلی نگردد. وانگهی سهم عمده در روشن سازیِ ویژگیهای شخصیتی بر عهدهٔ گفتگوها[1] یا تک‌گوییها[2] و یا تک‌گوییهای درونیِ[3] اشخاص داستان است، و در حالی که این‌گونه سخنان در شاهنامه با زبانی رسا و شفّاف پرده از ژرفناهای درون اشخاص برمی‌گیرد، سخنان قهرمانان نظامی، درست مثل عبارات وصفی و توضیحی او، همچنان در جهت خلق صور خیال بویژه استعارات و کنایات و نمادها پیش می‌رود که اگرچه غرض اصلی از آنها عینیّت بخشیدن به ذهنیّات است اما زیاده‌روی درکاربرد آنها می‌تواند در باز نمود امور درونی اختلال هم پدید آورد. درٌ توضیح این معنی باید بگوییم: صور خیال در خصوص تبیین

---

۱. ۲ و ۳. به ترتیب در برابر دیالوگ dialogue ، مونولوگ monologue و سولیلوکویی soliloquy گذارده‌ایم.

احوال نفسانی و ویژگیهای شخصیّتیْ دو کارکردِ function مختلف و حتی مخالف می‌تواند داشته باشد؛ بدین‌سان که در حالت رعایت اعتدال کمّی و کیفی می‌تواند با تجسّم عینی امور معنوی و نفسانی و همچنین گسترش‌بخشی به حوزهٔ مفهومی با استفاده از بارهای مختلف معنایی در بیان هرچه بهترِ مظاهر شخصیتی و زوایای نهفتهٔ روحی مؤثّر افتد، امّا در صورت گزافه روی در میزان تصاویر و درجهٔ تراکم یا پیچیدگی آنها امکان دارد علاوه بر ایجاد دشواری در درک مطلب، با معطوف کردن ذهن خواننده از عوالم درونی اشخاصِ داستان به زیبایی ظاهر و افسون لفظ و قدرت نمایی سراینده موجب نقض غرض از تصویرگری شود. چرخاندن یک مطلب واحد در عبارات مختلف نیز چه در توصیفات و چه در سخنان اشخاص، معمولاً به انگیزهٔ قدرت‌نمایی شاعر یا زیبایی‌آفرینی از نوع رایج در شعر غنائی صورت می‌گیرد و در هرحال چندان نقشی در تبیین شخصیت ایفا نمی‌کند. همچنین وقتی تصاویری ازگونه‌های پیشگفته با صنایعی همچون ایهام و مبالغه هم همراه شود در مجموعْ زبانی پدید می‌آید که بیشتر با هدف ارائهٔ چهره‌های آرمانی و الگوهای سنخی از اشخاص سازگاری دارد تا بازنمودِ واقع نمایانهٔ ویژگیهای شخصیّتی، و این درست همان چیزی است که نظامی به عنوان شاعری رمانتیک دنبال می‌کند. از آن جا که در ضمن مباحث دیگر نمونه‌هایی از توصیف احوال درونی اشخاص و نیز سخنان آنها به دست داده‌ایم در این جا تنها به ذکر یک نمونه ازگفتگوهای اشخاص بسنده می‌کنیم و آن همان سؤال و جواب معروف خسرو و فرهاد است:

نخستین بار گفتش کزکجایی بگفت از دار ملک آشنایی...
(خسرو و شیرین / ۲۳۳-۲۳۵)

که سرشار از کنایات و نمونه‌ای گویا از گفتگوهای قهرمانان نظامی است و باز شیوهٔ نظامی را در بازنمود احوال نفسانیِ اشخاص به طریق ارائهٔ الگوهای مثالی و برجسته‌سازیهای آرمانی به خوبی نشان می‌دهد. تا بخواهی گیرا و غزل‌وار است و بدین‌منظور طرّاحی شده تا کمال هشیاری و گشاده زبانیِ فرهاد را هم بر دیگر کمالات این اسطورهٔ صداقت و پاکبازیِ یکطرفه در عشق بیفزاید. در این قطعه نیز همان روح اطناب و تجمّل‌گرایی خاص شعر بزمی وجود دارد، بدین‌سان که اغلب ابیات در حول موضوعی واحد (ایثار و ازخودگذشتگی) می‌گردد و سعی گوینده بیشتر مصروف بر آفرینش زیبایی است تا دادن اطلاعات تازه به خواننده.

هنگامی که خسرو شیرین را عریان در حال آب تنی مشاهده می‌کند، آدم فکر می‌کند نخستین واکنش او در برابر زیباییهایی که با آن همه تفاصیل درخشان برای شیرین و حالاتش بیان شده حیرت و یا در مورد شهزادهٔ هوسرانی چون خسرو احساس جنسی باشد، درحالی که اولین واکنش او در نخستین لحظات نگریستن بر شیرین گریه‌ای بی‌امان است که توأم با احساس حسرت به او دست می‌دهد:

تنش چون کوه برفین تاب می‌داد
ز حسرت شاه را برفاب می‌داد
شه از دیدار آن بلّور دلکش
شده خورشید یعنی دل پرآتش
فشاند از دیده باران سحابی
که طالع شد قمر در برج آبی

(ص ۸۲)

چرا؟ به گمان این نگارنده سبب این است که نظامی بنابر عادت دیرینهٔ خود که مهارتِ بیشتر در توصیف محسوسات یا آن دسته از امور درونی که بروزات بیرونی دارند است، گریه را که از مقولهٔ اخیر است برای توصیف برگزیده تا در ضمن ارائهٔ تصویری مبالغه‌آمیزْ بیشترین شدّت تأثر را به خسرو نسبت داده باشد، بدون التفات به این امر که این حالت به فرض هم که در چنین لحظاتی بتواند به کسی دست دهد آن کس موجودی کامجو چون خسرو نیست. احساس جنسی را هم نمی‌تواند یا نمی‌خواهد به خسرو منسوب دارد، کما این که او پس از رفتن شیرین به این فکر می‌افتد که چرا در همان لحظات با اتکاء بر مقام شهزادگی و تنهاییِ زنی ضعیف پیکر و یکسره برهنه کام از او برنگرفته، و این بی‌تردید جوشش حس جنسی است:

برآورد از جگر سوزنده آهی　　که آتش در چومن مردم گیاهی
بهاری یافتم زو بر نخوردم　　فراتی دیدم و لب تر نکردم

(ص ۸۵-۸۶)

البته ممکن است آن "حسرت" اوّلیّه را احساسی جنسی یا جمال‌پرستی و یا آمیزه‌ای از هر دو بدانیم، امّا باز جایی و وجهی برای آن گریه نمی‌یابیم زیرا نه حیرت جمال در نخستین لحظاتِ نگریستنْ اقتضای گریستن می‌کند و نه احساس شهوی، و نه حتی آمیزهٔ این دو با این تعبیر که گریهٔ خسرو از این روی است که چرا موجودی بدان زیبایی و هوس‌انگیزی را در تصاحب خود ندارد. ملاحظه می‌فرمایید که در هرحال با مشکل تلفیق این حالات با یکدیگر مواجهیم. خلاصه، با قطع نظر از برخی جنبه‌های شخصیتیِ خسرو در همین منظومه نیز آن "گریه" را نمی‌توان واکنشی موافق با واقع حال دانست،

بلکه از بالاترین مرزهای رمانتیسم نیز درگذشته است. دلیل این وصف را نیز باید در همان آرمانگرایی جستجو کرد که گاهی مرزهای واقعیت را پشت سر می‌گذارد و در جهت انتساب برترین و مبالغه‌آمیزترین حالات به قهرمان حرکت می‌کند و مسئلهٔ منع منطقی یا عملیِ جمع بین این حالات را فرع قرار می‌دهد. همچنین خصیصهٔ دیگر نظامی یعنی تنوّع‌طلبی بسیار زیاد او نیز می‌تواند عاملی مؤثر در امر یاد شده باشد.

مطلب دیگر (که در بخش "بینش تمثلی..." به اقتضای بحث اشاره‌ای بدان شد) عدم توجّه به واقعیت و علّیّت تاریخی ـ حتی در حدود تصوّرات قدما از تاریخ ـ در داستانهای غنائی است، که درزمینهٔ پرداخت سنخهای شخصیتی نیز خود را به وضوح نشان می‌دهد و نظامی از مصادیق بارز آن است. به نمونه‌های زیر که باز حاوی سنجشهایی با شاهنامه است توجه کنیم، ولی از یاد نبریم که شاهنامه خود مبتنی بر تاریخ داستانی است و التزام فردوسی به علّیّتِ تاریخی در همان چهارچوب تصوّریِ قدما امری طبیعی به نظر می‌رسد، در حالی که پردازنده یا سرایندهٔ داستان عاشقانه و بزمی عملاً از تاریخ تنها به عنوان ظرف و دستمایه‌ای نخستینه که می‌تواند برخی مصالح داستانی را در اختیار او بگذارد سود می‌جوید، و سبب اصلی این عدم التزام در سنّت شعر غنائی فارسی همین است. لذا در این جا نیز غرض ما بررسی شیوهٔ برخورد نظامی است و نه انتقاد از وی.

در روایت نظامی، خسرو عیاش، بیدادگر و هوسباز تاریخ بدل به یکی از عاطفی‌ترین افراد و صادق‌ترین عاشقان می‌شود. او حتّی وقتی کارد فرستادهٔ شیرویه جگرگاهش را می‌شکافد شیرین را که در کنارش خفته است بیدار نمی‌کند چون در آن روزهای اسارت در اثر

حوادث ناگوار پیاپی کسر خواب داشته است! باز در **خسرو و شیرین** کلمه‌ای از توطئهٔ خسرو برای قتل بهرام چوبین گفته نشده بلکه خسرو را در حالی می‌بینیم که سه روز تمام به سوک بهرام نشسته است:

فرود آمد ز تخت آن روز دلتنگ　　روان کرده ز نرگس آب گلرنگ
سه روز اندوه خورد از بهر بهرام　　نه با تخت آشنا می‌شد نه با جام
(ص ۱۹۰)

امّا مطابق **شاهنامه** همین خسرو به یاری خرّاد بر زین موجودی زشت کردار و رذل به نام قلون را برای کشتن بهرام به چین می‌فرستد، و با شنیدن خبر قتل و موفقیت توطئه‌اش چنان شاد می‌شود که نگو و نپرس:

دل شاه پرویز از آن شاد شد　　کز آن بدگهر دشمن آزاد شد
(**شاهنامه**، ج ۱۶۸/۹ب ۲۷۰۱)

پیداست که سخن فردوسی تا چه حدّ به واقعیّت تاریخی نزدیک است.

این خسرو که هم تاریخ بر بی‌کفایتی، ستمگری و بزدلی او صحّه می‌گذارد[1] و هم حماسهٔ ملی ما، در داستان نظامی قداست دارد. در ولادت او می‌خوانیم:

گرامی درّی از دریای شاهی　　چراغی روشن از نور الهی
(**خسرو و شیرین** /۴۰)

و در همان جا همهٔ خوبیها و شایستگیهای ممکن برای او

---

۱. دربارهٔ خسرو پرویز، خوی و کردار او و از جمله صفات یاد شده و وضع کشور در عصر او بنگرید به: ن.و. پیگولوسکایا، آ.یو. یاکوبوسکی، ای. پ. پطروشفسکی [و دیگران]. تاریخ ایران از دوران باستان تا پایان سدهٔ هیجدهم میلادی. ترجمهٔ کریم کشاورز. (تهران، پیام، ۱۳۵۴)، ص ۱۱۵-۱۱۸.

برشمرده می‌شود، از دلاوری، خردمندی، خوبرویی، جوانمردی، قدرت سخنوری، احساساتی‌گری، داد و مردمی و... (نک. همان/۴۷)

خسرو نظامی وقتی شیرین از بوس و کنار با او اعراض و به او توصیه می‌کند که اوّل پادشاهی را از چنگ بهرام چوبین به‌درآورد و آنگاه به هوای دل خود بپردازد، یکباره خشمگین و غیرتی می‌شود، آهنگ جنگ با بهرام می‌کند، در مصاف باوی دلیرانه بر او می‌تازد و سپاهش را درهم می‌شکند. اگرچه سپاه روم حامی اوست ولی این خسرو نظامی است که شیر معرکه است:

ملک بر جنبش آمد بر سرِ پیل سوی‌بهرام‌شدجوشنده چون نیل
بر او زد پیلپای خویشتن را به پای پیل برد آن پیلتن را
شکست افتاد بر خصم جهانسوز به فرّخ فال خسرو گشت پیروز
(ص ۱۶۳)

نظامی ظاهراً می‌خواهد این تبدّل ناگهانی خسرو را (که نظیر این دگرگونیهای ناگهانی در اشخاص خمسه زیاد است و نمونه‌هایش را خواهیم دید) در اثر نیروی محرکهٔ عشق بداند. امّا خسرو فردوسی در گوشهٔ میدان نظاره‌گر رزم سپاه ولی‌نعمت خویش یعنی قیصر روم با بهرام است. وقتی بهرام آن ضربت معروف را بر کوت، پهلوان نامور رومی، می‌زند و از سر تا سینه‌اش را می‌درد، خسرو می‌خندد؛ و هنگامی که نیاطوس، برادر قیصر روم و فرمانده سپاه، رنجیده و شگفت‌زده از خندهٔ خسرو از او سبب خنده را می‌پرسد، خسرو پاسخ می‌دهد:

از آن بنده بگریختن نیست ننگ
که زخمش بدین‌سان بود روز جنگ

(شاهنامه، ج ۹/ ۱۱۲ ب ۱۷۳۸)

این پاسخ خسرو به نیاطوس، که اندکی قبل خسرو را از بابت گریختن از بهرام ملامت کرده بود، گویای گوشهٔ کوچکی از دلاوری بهرام شاهنامه است. نیز فرار عاجزانهٔ خسرو شاهنامه از بهرام به بالای بلندی را شاهد هستیم (همان جلد /۱۲۰). همچنین مطابق شاهنامه، این خسرو نیست که سپاه بهرام را از پای در می‌آورد، چه نیزه و تیغ او بر بهرام کارگر نیست (ص ۱۲۳-۱۲۴) بلکه بندوی، خال پرویز، لشکریان بهرام را از سوی خسرو پیمان امان می‌دهد و آنان از گِرد بهرام پراگنده می‌گردند، و او ناچار به ری، زادگاه خویش، و سپس به چین می‌رود. ضمناً همان خال خدمتگزار خسرو به دست این ناجوانمرد فرصت طلب کشته می‌شود. این مطلب و نیز عمدهٔ قضایای مربوط به بهرام چوبین در شاهنامه با تاریخِ پذیرفته مطابقت دارد.

نظامی تنزّه‌طلبی و گزینش‌گرایی کلاسیکها و منطق و واقعیت‌گریزی رمانتیکها را با هم توأم کرده، و از همین روست که گاهی از دو طرف ماجرا یکی کاملاً محقّ و مظلوم و دیگری مطلقاً نابرحق و ظالم معرفی می‌شود. مثلاً در قضایای خسرو و پسرش شیرویه (از مریم) خسرو پاکْ بیگناه و شیرویه یکسره مقصّر شناسانده شده‌اند. نظامی گویی دوست دارد قهرمان عالی‌ترین منظومهٔ عاشقانه‌اش در مقابل شیرویه تنها به قاضی برود، چنان که در این ماجرا بزرگ امید و شیرین جانب خسرو را گرفته‌اند. هیچ ذکری از رفتار خشن خسرو با شانزده فرزندش و زندانی کردن آنها، خطاهای او، یا کینهٔ طبیعی شیرویه در اثر رفتار خسرو با مادر او و... نمی‌شود. در حالی که در شاهنامه سعی شده (البته در حدود مقدورات تاریخ

عصر) که نقاط ضعف یا قوّت و دلایل و انگیزه‌های هردو طرف مطرح شود، چنان که نامه‌های خسرو در ایام اسارت به شیرویه و برعکس، حاوی اتّهامات و دفاعیات هردو در برابر یکدیگر است و چون آینهٔ تاریخ در پیش چشم خواننده قرار دارد. روح تحرّی حقیقتْ حماسهٔ ملّی ما را از داوریهای یکسویهٔ بسی از تواریخ و دیگر متون وابسته به دربارها در باب شخصیّتهای متعدّد مانند مزدک، خسرو، بهرام چوبین و دیگران تا حدود زیادی برکنار داشته است. البته باز تأکید می‌کنیم که میان شاهنامه که به‌منزلهٔ تاریخ قومی ایران است و داستانهایی که فقط قالبی کلّی از تاریخ داستانی اخذ می‌کنند فرق بسیار است.

در باب اسکندر و چند و چون سازگاری یا ناسازگاری چهره و ماجراهای داستانی او با تاریخ سخن زیاد است امّا ما به بحث و سنجشی موجز بسنده می‌کنیم. او نیز چون دیگر قهرمانان برجستهٔ نظامی بر روی هم چهره‌ای آرمانی و مطلق دارد (در شرفنامه مظهر دلاوری و در اقبالنامه اسوهٔ حکمت و معرفت است). در مورد هویّت اسکندر در شاهنامه روایت افسانه‌ای مبتنی بر برادری او و دارا، که برمبنای آن این‌دو از پشت یک پدر (داراب) و شکم دو مادر زاده‌اند، نقل شده است.[1] در برابر، نظامی چنان که در شرفنامه گفته روایت مذکور را به تلویح و بدون ذکر نام فردوسی مشمول روایات باطل و بی‌اعتبار دانسته و خود روایتی را مبنا قرار داده که اسکندر را پسر فیلقوس (= فیلیپوس، فرمانروای مقدونیه در تاریخ و قیصر روم در داستانهای فارسی) می‌داند. بدین‌سان نظامی این بار به مصداق

---

۱. ممکن است عامّهٔ مردم یا دست کم گروهی از آنان در اثر غرور جریحه‌دار از شکست به طور خودآگاه یا ناخودآگاه این روایت را ساخته باشند تا دشمن چیره را چهره‌ای "خودی" بخشیده باشند.

"خلاف آمدِ عادت" عمل کرده و روایتش با واقعیت تاریخ وفق می‌دهد (بنگرید به شرفنامه / ۸۱-۸۲ و بسنجید با شاهنامه، ج ۶/ ۳۷۶-۳۸۰). امّا به گمان این نگارنده در این جا لطیفه‌ای عَجَب هست: فردوسی با آن که در ظاهرْ روایت عوامانه و افواهی مبنی بر برادریِ اسکندر و دارا را اصل گرفته، سیمای اسکندر را با حال و هوایی غریبه‌وار نشان داده، و حال آن که نظامی به رغم انکار روایت فردوسی چهرهٔ اسکندر را به گونه‌ای خودی و چنان آرمانی و ستوده ترسیم کرده که شاه آرمانی شاهنامه یعنی کیخسرو به گرد او هم نمی‌رسد. از این مایه پیداست که نظامی با آن ایران دوستیِ فردوسیِ‌وار تا چه حدّ بیگانه است و روحیهٔ ملّی و قومی در فاصله‌ای حدود دو قرن میان این دو بزرگ تا چه حدّ رنگ باخته است.[1] باری،

---

۱. به گمانم وحید دستگردی با آن همه عرق ملّیت و نیز تسلّطش بر خمسه در پیداکردن این بیت از لابلای آن به قصد اثبات میهن دوستی نظامی کم به زحمت نیفتاده باشد (و شاید به همین لحاظ است که آن را "با صد دفتر برابر" دانسته است):

زمین عجم گورگاه کی است　　در او پای بیگانه وحشی پی است
(نک. گنجینهٔ گنجوی / نه)

همچنین این دو بیت در معنی مذکور صریح‌تر و غلیظ‌تر از بیت مورد نظر وحید است:

همه عالم تن است و ایران دل　　نیست گوینده زین قیاس خجل
چون که ایران دل زمین باشد　　دل زتن به بود یقین باشد
(هفت پیکر / ۳۱)

این دو بیت در کنگرهٔ نظامی در شهریور ۱۳۷۰ در لندن، که به همّت بنیاد فرهنگی محوی برگزار شد (و این بنده هم از سخنرانان آن بود)شعار کنگره قرار گرفته بود. آیا نظامی اگر پای مدح علاءالدین کرپ ارسلان در میان نبود، با توجّه به آنچه اکنون خواهد آمد این‌گونه سخن وطن پرستانه می‌گفت؟ وانگهی آیا "با یک گل و دو گل بهار می‌شود"؟

اساساً نظامی چندان توجهی به ایران ندارد و می‌توان گفت آنقدرها هم ←

← عرق ایرانی ندارد. او بر روی هم بسیار کم نام ایران را ذکر کرده و بیشترین آن در شرفنامه است، آن هم نه بالحن مثبت و هوادارانه، بلکه برعکس، هرجا که ایران در برابر اسکندر (که نظامی در همین شرفنامه او را به صراحت رومی دانسته و روایت برادریِ دارا و اسکندر را ردّ کرده. نک. ص ۸۲) مطرح شده ایران و ایرانی را در پای اسکندر افگنده است. تنها ستایش اسکندر به عنوان "شاه ایران و روم" است و گشایندهٔ ایران، همین. بارها از اسکندر به جهت برچیدن بساط دین زردشت و مغان و هرچه نشان از فرهنگ ایران باستان دارد ستایش کرده (از جمله نک. همان/ ۲۲۷، ۲۴۰ و ۳۴۹). اینها هم مشت نمونهٔ خروار است:

در تعظیم اسکندر و تحقیر ایرانیان:

به اصطخر شد تاج بر سر نهاد — به جای کیومّرث و کیقباد
شد آراسته ملک ایران بدو — قوی گشت پشت دلیران بدو
بزرگان بدو تهنیت ساختند — بدان سر بزرگی سرافراختند
(همان /۲۵۸)

او می‌گوید:

به خود نامدم سوی ایران ز روم — خدایم فرستاد از آن مرز و بوم
بدان تا حق از باطل آرم پدید — زمن بند هر قفل یابد کلید
(ص ۲۶۰)

ایرانیان با سر نهادن بر آستان او عزّت می‌یابند:

چو ایرانیان آن دهش یافتند — سر از چنبر سرکشی تافتند
نهادند سر بر زمین یک زمان — کله گوشه بردند بر آسمان
گرفتند بر شهریار آفرین — که یار تو بادا سپهر برین
سر تخت جمشید جای تو باد — سریر سران خاک پای تو باد
کهن رفت و شاه نوِ ما توئی — نه خسرو که کیخسرو ما توئی
(ص ۲۲۷)

به گمان این نگارنده از شاعران سدهٔ ششم نمی‌توان چندان توقّعی از لحاظ قوّت علائق قومی داشت و آنان را از این نظر با شاعران سدهٔ چهارم و اوایل پنجم، بویژه فردوسی و دیگر شاعران خطهٔ خراسان که مهد نوزایی عصر سامانی است، سنجید. در سدهٔ ششم به دلایلی که فرصت طرح آنها در این جا نیست حتی شاعران مناطق شمالشرقی و مرکزی تعصّبی آنچنانی در مبانیِ قومی و تفاخر به پیشینهٔ تمدّن و فرهنگ ایران باستان نشان نمی‌دادند، تا چه رسد به اهل مناطق دورتر که در حاشیهٔ ایران بزرگ یا در نواحی خارج از کانونهای اصلیِ ←

اسکندر نظامی به قول خود او در نظر اصناف مردم چنین است: عده‌ای او را "ولایت ستان بلکه آفاق‌گیر" خوانده‌اند، یعنی برجنبهٔ کشورگشایی او (ظاهراً قطع‌نظر از مملکتداری، چون فحوای سخن نظامی این است که به نظر گروهی از مردم او تنها به تصرّف ممالک نظر داشته و نه به تدبیر امور آنها)؛ گروه دوم "به حکمت بنشتند منشور او"؛ و دستهٔ سوم هم "پذیرا شدندش به پیغمبری"، و نظامی

← زبان و فرهنگ فارسی، همچون گنجه و شروان می‌زیستند و اختلاط زبانی و فرهنگی و قومی در آنها بیشتر بود، اگرچه این مناطق در تاریخ گذشته جزء قلمرو ایران بزرگ به شمار می‌رفت. البته میزان علائق قومی و ایران دوستانه در سخن همهٔ شاعران این مناطق در سدهٔ ششم به یکسان تجلّی نکرده، چنان که خاقانی، دوست نظامی، با آن که بیش از نظامی از نمودهای فرهنگ باستانی ایران تأثیر و بهره گرفته، بازگاهی ضعفهایی از نظر این علائق در آثارش مشهود است. برای مثال، وصف معروف او از عظمت از کف رفتهٔ ایوان مدائن بیشتر صبغهٔ عبرت‌آموزی دارد تا پیوند با پیشینهٔ شکوهمند ایران. او نیز چون بسیاری از مدیحه سرایان گاهی مفاخر دیرینهٔ ایران را در پای شروانشاهان می‌افگند (اگرچه گویا نسب اینان به ساسانیان می‌رسیده و علائق ایرانی داشته‌اند)؛ در مدح ابوالمظفر اخستان:

آن کیست که در صف غلامانش صد رستم سیستان ندیدست

(دیوان خاقانی شروانی. به کوشش ضیاءالدین سجادی. تهران، زوار، تاریخ مقدمه ۶۹/۱۳۳۸) یا کیخسرو آرمانی را "آبدار" فخرالدین منوچهر شروانشاه خوانده:

نی‌نی به بزم عیدی و روز وغاش هست
کیخسرو آبدار و سکندر علم‌برش
(همان / ۲۲۵)

نیز در مدح مجاهدالدین و زیر صاحب موصل: "...که صاحب افسر ایران غلام او زیبد" (ص ۸۵۳) امّا بسیاری اوقات هم در مدح یا رثای شاهان و بزرگان ایران از این کشور و متعلقاتش تجلیل می‌کند، برای مثال، بنگرید به رثای امام محمد یحیی / ۱۵۷، مدح همو با ردیف "به خراسان یابم" /۲۹۴-۳۰۰، مدح اتابک مظفر قزل ارسلان ایلدگز بویژه بیت "ایران به تو شد حسرت غزنین و خراسان... الخ "/۴۳۸. همچنین برای مشاهدهٔ نمونه‌های دیگری از علقهٔ شروان با کلّ ایران نک. بیتهایی در باب ایران در ص ۳۷۳، ۴۵۱ و جز اینها.

می‌گوید که این هر سه ویژگی را به هم کرده و پیداست که چه موجود فوق تصوّری پدید آورده است:

من از هر سه دانه که دانا فشاند درختی برومند خواهم نشاند

(شرفنامه / ۵۴-۵۵)

ملاحظه می‌فرمایید که تنها ویژگی ولایت ستانی اوست که به طور کامل با حکم تاریخ مطابقت دارد. این اسکندر با آن که نظامی به درستی او را فرزند فیلقوس خوانده، نوه زادهٔ عیص اسحق (!) معرفی شده است:

نوآیین‌ترین شاه آفاق بود نوازادهٔ عیص اسحق بود

(همان / ۸۰)

بر دین "حنیف" است و به "صُحُف براهیم" سوگند می‌خورد (ص۱۹۲)، و حال آن که در شاهنامه اصلاً صبغهٔ دینی و اعتقادیِ غلیظی ندارد و دیانت او در همان حدود دیگر شاهان باورمند به یکخدایی است، و اگر هم به زیارت کعبه می‌رود درست با حالت یک کشورگشا یا جهانگرد بدان وارد می‌شود، و نه زائری مشتاق و پرشور. امّا مطابق شرفنامه مناسک به جای می‌آورد، طوفها می‌کند، بوسه‌ها بر سنگ سیاه می‌زند و... آنچنان که پنداری مسلمانی و اخلاص را از این اسوهٔ دیانت و تقوی باید آموخت! همچنین او درست از گهواره پای در رکاب و میدان می‌نهد:

شد از چنبر مهد میدان گرای زگهواره در مرکب آورد پای

(همان / ۸۴)

چنین مبالغه‌ای حاشا که در شاهنامه در مورد رستم دستان هم شده باشد. عدلی دارد که فردوسی برای کیخسرو هم قائل نشده:

چنان دادگر بود کز داد خویش دُم گرگ را بست برپای میش

(همان جا)

در کودکی هیچ دانشی نیست که نیاموخته باشد، حتی "راز درون پرده"، چون ارسطو "خبر دادش از هرچه در پرده بود..." (ص ۸۶). در بیست و هفت سالگی به پیغمبری برانگیخته می‌شود (ص ۷۱). با همهٔ اقتدار بسیار بی‌آزار است:

نیازرد کس را ز گردنکشان پدید آورید ایمنی را نشان

(ص ۲۷۰)

و همین‌طور همهٔ صفات و ملکات ممکن را دارد (برای نمونه بنگرید به **شرفنامه**/ ۷۰-۷۴). **اقبالنامه** هم یکسره در وصف جنبه‌های نیک این موجود اثیری‌گونه است و رتبهٔ ولایت و آنگاه پیغمبری او.[1] بعید نیست نظامی با خود سرحساب شده و دیده که در آثارش همه‌گونه شاه و خدیو و قیصر و رای هست و کسی چون کیخسرو را کم دارد، و چون یکچنین شخصیتی نمی‌توانسته در جامهٔ بهرام یا جلد خسرو برود، اسکندر را تا حدود زیادی از روی الگوی شخصیتِ کیخسرو ساخته است، کما این که وجود اسکندر در **اقبالنامه** چیزی است از زمرهٔ نور محض و روح گرفتار در قفس کالبد و مُثُل اعلای انسانی، و از لحاظ معرفت و عرفان روی دست کیخسروِ اواخرِ عمر بلند شده است. عجب از نظامی و معتقدات استوار اوست که باورمند به پیغمبری مردی به قول خودش از بلاد غریب (روم) باشد و هر چه نیکی و پاکی معصومان است بر او "سوار" کند. وصف لحظات

---

۱. برای آگاهی از نام و نشان اسکندرنامه‌های منظوم و منثور و اشتراکات و افتراقات آنها نگاه کنید به مقدمهٔ استاد ایرج افشار در: اسکندرنامه، روایت فارسی کالیس تنس دروغین، به کوشش ایرج افشار. (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۳).

جان دادن او حتی از مرگ دلدادگان آثار نظامی نیز پرآب و تاب‌تر و تأثّرانگیزتر است (نک. اقبالنامه/ ۲۴۸-۲۵۹). این بخش، گذشته از هرچیز، شاهکاری بی‌بدیل در ادب فارسی از توصیف حالات بیمار در واپسین لحظات و وضع محیط و اطرافیان و غیره است، خاصه که "سوگندنامهٔ" پر سوز اسکندر در نامه به مادرش (همان/۲۵۲-۲۵۶) که حتی از سوگندنامهٔ شیرین در شب فراق (**خسرو و شیرین**/۲۹۴-۲۹۵) مؤثرتر و به راستی اسوه‌ای عالی برای یک رشتهٔ دراز از این‌گونه شعر است، بر آن مزید شده است. به چند بیتی از آن بنگریم:

به صد محنت آورد شب را به روز
همه روز نالید با درد و سوز

دگر شب که شب تخت بر پیل زد
زمین چون فلک جامه در نیل زد

چو خورشید گردنده برکرد روی
در آن شب ز ناخن برآورد موی

ستاره فروریخت ناخن ز چنگ
هوا شد پر از ناخن سیم رنگ

ز دیده فروبستن روی شاه
به ناخن خراشیده شد روی ماه

پلاسی ز گیسوی شب ساختند
زمین را به گردن درانداختند

زکام ذنب زهری انگیختند
مه چرخ را در گلو ریختند

دگرگونه شد شاه از آیین خویش
کاجل دید بالای بالین خویش

بیفشرد خون رگش زیر پی
ز جوشیدن خون برآورد خوی
سیاهی ز دیده بدزدید خال
سپیده‌دمش را درآمد زوال
به جان آمد و جانش از کار شد
دم جان سپردن پدیدار شد
بخندید و در خنده چون شمع مرد
بدان‌کس که جان داد جان را سپرد
ز شمع دمنده چنان رفت نور
کزو ماند بیننده را چشم دور
شتابنده مرغ آنچنان بر پرید
که تا آشیان هیچ مرغش ندید...
(ص ۲۵۷-۲۵۸)

(نظامی چنان که پیشتر اشاره شد در توصیف امور محسوس و نیز آن دسته از احوال درونی که بروزات محسوس دارند، از همین دست، از نوادر روزگاران است).

یکی دیگر از نمونه‌های بارز از برداشتها و برخوردهای آزادانه با واقعیت تاریخی در منظومه‌هایی غنایی که چهارچوب کلّی خود را از تاریخ می‌ستانند نیز دربارهٔ اسکندر است، بدین‌سان که برطبق **شرفنامه** اسکندر پس از کشورگیریهای بسیار به روم باز می‌گردد (ص ۵۲۱) و پس از مبعوث شدن به پیغمبری، دوباره آهنگ جهان‌پیمایی می‌کند، و البتّه این بار در کسوت دعوت پیمبرانه. امّا بنابر تاریخ، او بدون این که به کشورش بازگردد در بابِل می‌میرد و رشتهٔ فتوح او گسیخته می‌شود. **شاهنامه** از این لحاظ با واقع تاریخ

هماهنگی دارد.

و امّا فردوسی اگرچه طرح کلّی روایت او از داستان اسکندر در بسیاری جهات با اسکندرنامه (بویژه شرفنامه) قرابت دارد، امّا مهمترین اختلاف داستان او با آنِ نظامی در چهره و خوی و کردار اسکندر است. در شاهنامه در چندین جا از اسکندر به روشنی انتقاد می‌شود و بدین‌سان شخصیت او به اسکندر راستین بسیار نزدیکتر است. مثلاً قیدافه، بانوی مصر، در گفتگویی با اسکندر وی را مغرور، گستاخ و سرکش می‌خواند و معتقد است که او نباید به پیروزیهای خویش فریفته شود زیرا پیروزی او دراثر واژگونی بخت شاهان مغلوب بوده است (شاهنامه، ج ۷/۵۳-۵۴ب ۸۵۲ به بعد). یا از زبان درخت نر و مادهٔ سخنگو اسکندر آزمند و شاه‌کش خوانده می‌شود:

ترا آز گرد جهان گشتن است
کس آزردن و پادشا کشتن است
(همان مجلّد/۹۰)

(این بیت را بسنجید یا بیتِ اندکی پیشتر از نظامی: "نیازرد کس را ز گردنکشان..."). درخت گویا مرگ او را در غربت به پاد افراه کردارهای ناخوب او پیشگویی می‌کند. یا در ماجرای ورود اسکندر به شهر حَلَوان می‌خوانیم که او حتی به مردم درویش و رنجدیده و ندبهٔ زنان و کودکان و پیران نمی‌بخشاید، چنان که:

گرفتند زیشان فراوان اسیر
زن و کودک و خرد و برنا و پیر
(همان مجلّد/ ۹۷ب ۱۶۶۶)

عجبا که نظامی فردوسی را به ایراد سخن خطا متهم می‌دارد:

سخن کان نه بر راستی ره برد بود خوار اگر پایه برمه برد

کجا پیش پیرایْ پیر کهن غلط رانده بود از درستی سخن!
(شرفنامه/۵۲۳)

و امّا در تاریخهای رسمی در باب اسکندر سخنان فراوان و گاه ضدّ و نقیض گفته شده است. به فحوای این تواریخ، نادرست‌ترین خصوصیتی که ممکن است درباره‌اش گفته شود همان دیانتی است که گاه تا مرز شهود عارفانه فرا می‌رود و سر از گریبان ولایت و رسالت بدر می‌آورد. ویل دورانت، که مرتبهٔ وثوق نوشته‌هایش شناختهٔ همگان است، از دعوی خداییِ اسکندر سخن می‌گوید که موافقتها و مخالفتهای فراوان در میان اتباع او برانگیخته است. البته در مورد ویژگیهای مثبت متعدد او نیز که ویل دورانت بر آنها صحّه می‌گذارد نیز همچون نکات تاریک حیات او تردیدی روا نیست.[1] همچنین

---

۱. برخی از ویژگیهای نیک و بد او، قطع نظر از قطبهای افراطی و تفریطی درباب او در تواریخ تعصب‌آمیز و یا افسانه‌های غریب، عبارت است از: طاقت و نیروی عجیب جسمانی و چالاکی و مقاومت رشک‌انگیز؛ دلاوری و تهوّری که سبب می‌شد از هیچ خطری نهراسد؛ نیز اطلاعات کافی علمی، ذهن منطقی (اگرچه معتاد به خرافات)، تشویق تحقیقات علمی و فلسفه و هنر؛ سیاستمداری، زیرکساری و حدّت ذهن؛ قدرت سخنوری او که البته محدود به امور نظامی و سیاسی بود؛ حسّاسیّت طبع، رأفت و رقّت قلب، هر چند گاهی خشونتی که میراث مادری او بود وی را وادار به اعمالی می‌کرد که بعداً از آنها نادم می‌شد؛ پرهیز از زنا و ترجیح صحبت سرداران بر آمیزش با زنان، البته با گرایشهایی به همجنس؛ صداقت و صمیمیّت بی‌شائبه و نیّت نیک؛ گذشت و سخاوت نسبت به دوست و دشمن؛ توجّه به وضع سربازان که سبب می‌شد تا آنان در سخت‌ترین و خطرناک‌ترین لحظات به جلو رانده شوند و بخششی که در جنگها مددکار او بود و در فتوح او تأثیر بسیار داشت (اعتقاد عمومی بر آن است که او نه سرداری بزرگ و فرمانروایی مدبّر، بلکه بیشتر همچون سربازی دلیر و الهام‌بخش سپاه بود و امور سپاه را سردارانش سرو سامان می‌دادند)؛ وفا به پیمان با افراد و بلاد؛ جلوگیری از ستم ایادی بر اهل شهرهای متصرّفی و مهربانی بر مغلوبان، البتّه جز در موارد طغیان خشم. آری، اینها و دیگر صفات اوست ←

داستانها یکسره تهی از واقعیت هم نیستند، چنان که بعضی از خصایص او را مطابق یا نزدیک به واقع و بعضی دیگر را با فزونی یا کاستیی کم یا بیش باز می‌تابانند.

بد نیست اکنون که اسکندر نظامی و فردوسی را با هم سنجیده‌ایم، سخنی هم در مقایسهٔ دارای این دو بگوییم. در **شرفنامه**، وقتی دارا به زخم سرهنگان خیانتکار خود از پای در می‌آید و اسکندر به بالین او می‌شتابد، سخنان دارا و حالات او در حال و هوای غنائی است، سخت احساساتی، شاعرانه و سرشار از عناصر و تصاویر غنائی. اسکندر نیز بیش از حدّ احساسات به خرج می‌دهد و از سر شب تا بامداد خون می‌گرید، و این فراتر از وصف فردوسی از این صحنه است، هر چند سخن او نیز مایه‌های احساسی دارد. امّا توصیفات و گفتگوهای **شرفنامه** طولانی‌تر و پرآب و تاب‌تر است، و این امر مطابق معمول زادهٔ شیوهٔ استعاری نظامی است.

مطلب مهم دیگر دربارهٔ اشخاص داستانهای نظامی تناقضهایی در ویژگیهای شخصیتی و یا تبدلات احوالی است که گهگاه مشهود است. البته تناقض یا تبدّل چیزی نیست که آدمیزاد از آن برکنار باشد، امّا سخن این است که این امر گاهی در قهرمانان نظامی به مرتبه‌ای از

← که به او یکچنین مکان و مکانتی در عرصهٔ ادب و هنر جهانی، از جمله در ادبیات و تاریخ داستانی ما، بخشیده است. و امّا برخلاف حالات عارفانه‌ای که نظامی به هنگام مرگ او به وی نسبت داده، گفته‌اند که در اواخر عمر خشونت و عصبیتی بر او چیره شده بود و برای تسکین آن به شراب پناه می‌برد.

برای آگاهی بیشتر دربارهٔ او بنگرید به: ویل دورانت. تاریخ تمدن. ج ۲. ترجمهٔ امیرحسین آریانپور، فتح‌الله مجتبایی [و] هوشنگ پیرنظر. ویرایش دوم. (تهران، مرکز انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، ۱۳۶۵)، ص ۶۱۰-۶۱۳ و در باب ویژگیهای فراوان و گاه ضدّ و نقیض او ر.ک. ص ۶۰۱-۶۱۸.

کمّیّت و کیفیت می‌رسد که می‌توان به آن بمثابه شیوه‌ای در پرورش ویژگیهای اشخاص نگریست[۱]، شیوه‌ای که باز با سایر خصوصیات داستانهای نظامی که بیان شد ارتباط دارد، و مجموع اینها نظام نگرشی و روشهای هنری او را تشکیل می‌دهد، خواه معلول کم‌توجهیِ ناخودآگاه داستانسرا به قالب کلّی شخصیتیِ قهرمان باشد و خواه ناشی از تعمّد و خودآگاهی او و به عبارت دیگر، شیوهٔ خاصّ وی در قهرمان‌پروری انگاشته شود. به هرحال، تبدّلات درونیِ اشخاص به گونه‌ای حادّ و از قطبی به قطبِ دیگر در خمسه فراوان روی می‌دهد، و اگرچه هیچ تحوّل و تغیّر شخصیتی در هیچ داستانی بدون علت نیست، و باز اگرچه وقتی پای توجیه در میان باشد می‌توان به هر تمهیدی برای هرکدام دلیلی و وجهی خواه منطقی و خواه به تکلّف ذکر کرد، امّا اگر قدری دقیقتر به آنها بنگریم و نخواهیم آنها را به هر نحوی توجیه کنیم بسیاری از آنها با زمینه و الگوی شخصیتیِ قهرمانی بخصوص چندان سازگار نیست، چنان که در

---

۱. مراد ما از این تناقضها آنهایی است که تحت‌تأثیر اندیشه و شیوهٔ شخص داستان‌پرداز، مثلاً همان گرایش به سنخ به جای شخصیت واقعی، انتساب ویژگیهای گوناگون به قهرمان به انگیزهٔ آرمانگرایی و مبالغه آفرینی و غیره پدید می‌آید، و نه آن تناقضهای میان گفتار و کردار یا دل و زبان و یا هدف و وسیله که خود الگو و قالب شخصیتیِ بعضی اشخاص داستان را تشکیل می‌دهد و به اصطلاح "وجودیِ" این‌گونه اشخاص است. برای مثال، تذبذب و دمدمی مزاجی که ویژگی بارز شخصیت کاوس شاه در شاهنامه است، و یا تعارضهای شخصیتیِ اسفندیار در موارد متعدّد که مبنای پرورش شخصیت او (در برابر ثبات و یکدستی نسبتاً کامل رستم) و آفرینندهٔ بسیاری از مسائل و پیامدها در داستان "رستم و اسفندیار" است. و یا در خسرو و شیرین آن تلوّن و تزلزلی که خسرو در برابر شخصیت تقریباً استوار و با صلابت شیرین از خود نشان می‌دهد.

شاهنامه از این زیر و رو شدن‌های ناگهانی و فاقد زمینه‌چینی‌ها و تمهیدات دقیق و تدرّجِ آرام کمتر نشانی می‌بینیم. در این جا نیز برداشتهای غنائی و آزادی عمل شاعر بزمی پردازی چون نظامی تأثیر خود را بر قضایا می‌گذارد و شخصیت و روحیات قهرمان را، آنچنان که در داستانهای رمانتیک بسیار دیده می‌شود، مطابق میل داستان‌پرداز به هر سویی که بخواهد می‌گرداند. در این گونه موارد نیز ممکن است همان روح آرمانگرایی که دوست دارد هر خصوصیتی را قطع نظر از تناقض یا عدم تناقض با الگوی شخصیتی به این یا آن قهرمان نسبت دهد، و نیز روحیهٔ تنوع‌طلب شاعری که شاید ثبات خصلتهای قهرمانان مهم را در داستانی غنائی امری ملال‌انگیز و به دور از جلوه‌های چشمگیرِ نو به نو در این طیف رنگارنگ و منشورِ گردندهٔ تخیّل می‌یافته، نقش و تأثیر ویژهٔ خود را برجای نهاده باشد. هم از این روست که کمتر می‌توان این‌گونه تبدّلات را در این نوع داستان با معیارهای خرد و منطق و واقع‌نگری سنجید و از این بابت بر داستان‌پرداز خرده گرفت. بدین‌قرار نمونه‌های ذیل را هم باید بر آنچه قبل از این به علاقهٔ مقال نقل شده است افزود.

خسرو در حقیقت در اثر روح هوسبازی و عاشق پیشگی و نیز جبن و بی‌کفایتی از بهرام چوبین گریخته و مملکت را به او وانهاده (چنان که در شاهنامه به خوبی منعکس شده)، امّا با تأویلی غریب که فقط در داستانهای عاشقانه می‌توان یافت کاسه و کوزه را بر سر معشوق می‌شکند و منّت آوارگی خود را بر سرشیرین (و شاید به علاقهٔ مجازی بر سر عشق به شیرین!) می‌گذارد:

به گرد عالم آوارم تو کردی چنین بد روز و بیچارم تو کردی

(خسرو و شیرین / ۱۵۸)

و حال آن که این همان شیرین است که اندکی قبل خواه بـه انگـیزهٔ جاه‌طلبی و خواه برای ایجاد روح غیرت و تحرّک در عاشقی که هوای دل را بر تدبیر ملک برگزیده و یا به هردو انگیزه، وصال خود را منوط به این می‌کند که خسرو کشور را از دشمن نیرومندش بهرام بازستاند:

تو ملک پـادشاهی را بـه دست آر
که من بـاشم اگـر دولت بـود یـار
گرت با مـن خـوش آیـد آشنـایی
همی ترسم که از شاهی بـرآیـی...
جهان در نسل تو ملکی قدیم است
به دست دیگران عیبی عظیم است
(ص ۱۵۶)

بی‌تردید شیرین، که خود پادشاهی ارمن را در هوای مهر خسـرو از کف نهاده، دوست ندارد عاشق او مردی زیردست و مفلوک باشد، و این خواست طبیعی زنان بلند طبعی چون اوست.

شیرین هم بـا آن کـه بـر روی هـم شـخصیتی مـثبت دارد، از تبدّلات ناگهانیِ درونی برکنار نیست. برای مثـال، او کـه بـه هنگـام پادشاهی ارمن به گـفتهٔ نظـامی نـمونهٔ عـدالت و کفـایت و آن هـمه غـمخوار مـلک و مـردم خـویش است (نک.ص ۱۸۱) در واگـردی ناگهانی آن پادشاهی و رعایا را در هوای خسرو رها می‌کند و به دست یکی از بندگان می‌سپارد!:

به مولایی سپرد آن پـادشاهی دلش سیر آمد از صاحبکلاهی
(ص ۱۸۲)

این‌گونه برداشتهای مبالغه‌گرایانهٔ شاعر برای تبیین هرچه قوی‌تر تأثیر هوای دل است. گو این که در یک برداشت متفاوت عقلائی (که شاعر

با آن کاری ندارد و شاید هم آن را بر عهدهٔ خواننده گذاشته باشد) ممکن است شیرین همزمان از روی حسابگریِ مغایر با روح اخلاص عاشقانه نیز عمل کرده و همسر خسرو شدن و شهبانوییِ کشوری بزرگ را بر شاهی در ولایتی کوچک ترجیح داده باشد، کسی چه می‌داند؟ اما اگر این انگیزه که خاصّ مصلحت اندیشان و سیاستبازان است مثل دُم خروس از زیر قبای شیرین بیرون بزند طبعاً حساب او از عاشقان صادق و عافیت‌سوزی چون لیلی و مجنون جدا می‌شود، در حالی که شیرین حتی در ناگوارترین ایام واژگونی سلطنت خسرو و اسارت به دست شیرویه هم به ترک او نگفت و به تطمیع‌های پسر بدکردار خسرو گردن ننهاد و مرگ را بر آن ترجیح داد. پس جز همان شدّت عشق محملی برای پیوستن به خسرو باقی نمی‌ماند. البته مطابق شاهنامه (در دوران عزّت و اعتلای پهلوانی) عشق جنسی به عنوان عنصری سازنده در حیات پهلوانان هرگز مانع و مغایر با روح مسئولیّت و فعالیت مردانه واقع نگردیده و تدبیر زندگی هیچ یک از دو طرف را جز در مورد استثنائی و نه چندان دراز مدتِ گرفتاری بیژن مختل نکرده است؛ عشق یکطرفه، ممنوع و فاجعه‌بار سودابه به سیاوش نیز خود حسابی جدا دارد.

باز در مورد شیرین که نظامی کوشیده تا در کنار عواطف و نازکدلیهای زنانه از وجود او پولادی آبدیده و چهره‌ای فعّال بسازد، در ایّام اسارت خسرو و قتل او، در قیاس با موضوع مشابه در شاهنامه و برخلاف شیرین فردوسی، تا حدودی به انفعال می‌گراید. بدین‌سان که با وجود وفاداری و تسلّی‌بخشی به خسرو نگون‌بخت سخنانی حاکی از روح ترک دنیا به شیوهٔ اهل انعزال و عرفان می‌گوید که با آن روحیات قبلی‌اش و آن پویایی و برانگیزندگی و تشویق خسرو به

کوشش و خطر کردن از زمین تا آسمان تفاوت دارد، چنان که شوی را به ترک علائق دنیوی و خرسندی به آب و نان مختصری که در ایّام اسارت به آنها می‌رسد توصیه می‌کند:

گـرت عـقلی است بـی‌پیوند مـی بـاش
بدانچت هست از او خـرسند مـی بـاش
نـــه ایـــمن‌تر ز خـرسندی جهـانیست
نـــه بـــه زاســودگی نـزهت ستـانیست
چونـــانی هست و آبـــی پـــای در کش
که هست آزاد طـبعی کشـوری خـوش...
همـــان زاهـــد کـــه شـــد در دامـــن غـــار
بـــه خـــرسندی مسلّم گشت از اغیـار...
چـــو در بـــندی بـدان می‌بـاش خـرسند
کـــه تـــو گـــنجی بـــود گـــنجینه دربـند...

و نظامی در آخر می‌گوید که غرض او تسلی دادن به شاه بوده است:

بدین تسکـین ز خسـرو سـوز مـی‌برد
بدین افسانه خوش خوش روز می‌برد
(ص ۴۱۶-۴۱۷)

پس از قتل خسرو هم مدتی بـا سکـوت خـود شـیرویه را در گمـان می‌اندازد که دل بر او نرم کرده؛ سپس وارد دخمهٔ خسرو می‌شود و خود را به مرگی "شیرین" می‌کشد: "زهی شیرین و شیرین مردن او..." همین. حال اگر احوال او را در این برهه با آنچه فردوسی مـی‌گوید بسنجیم در می‌یابیم که این دگرگونی ناگهانی در اثر نظامی تا چه حدّ با چهرهٔ همچنان مبارزه‌جو و با صلابت او در شاهنامه (که مثل روزهای خوش در خسرو و شیرین است) تفاوت دارد، زیرا قطعاً در نظر فردوسی

وصفی دگرگونه با زمینهٔ شخصیتیِ شیرین منافات پیدا می‌کرده است. شیرین شاهنامه در روزهای اسارت هم موجودی دست‌ و پا بسته و گردن نهاده به کام دشمن نیست، چنان که خسرو را به چاره‌سازی و برگرفتن سلاح برمی‌انگیزد (همچون شیرین نظامی در ایجاد روح مبارزه با بهرام):

به دانش کنون چارهٔ خویش ساز
مبادا که آید به دشمن نیاز
چو روشن شود، دشمن چاره‌جوی
نهد بی‌گمان سوی این کاخ روی
هم‌آنگه زره خواست از گنج شاه
دو شمشیر هندی و رومی کلاه...
(شاهنامه، ج ۹/۲۴۸ب ۳۹۹۷-۴۰۰۰)

خسرو شاهنامه نیز تا آخرین دم دست از سرکشی و مقاومت برنمی‌دارد و در مورد شیرویه به اشتاد و خرّاد برزین می‌گوید:

گر او شهریار است پس من کیم؟
در این تنگ زندان ز بهر چیم؟
که از من همی بار بایدت خواست
اگر کژّ گویی اگر راه راست
(همان مجلّد/۲۵۹ب ۸۰-۸۱)

او همواره از خود دفاع می‌کند، حتی در نامه از اسارتگاه به شیرویه؛ ازخوان رنگین و زرّینی که پسر برایش فرستاده هیچ نمی‌خورد (همان/۲۷۷ب ۳۷۰-۳۷۳) و در لحظهٔ آخر هم سخت مردانه تن به مرگ می‌سپارد (ص۲۸۲-۲۸۳). شیرین نیز پس از مرگ خسرو چهره‌ای سخت حماسی از خود به تماشا می‌گذارد، درشت‌ترین

سخنان را به شیروی می‌گوید، برای فریب او سه شرط برای ازدواج با وی تعیین می‌کند: به اموال شیرین و نیز به دارایی خسرو چشم طمع نداشته باشد، و سدیگر این که اجازهٔ ورود وی را به دخمهٔ خسرو برای آخرین دیدار بدهد. با موافقت شیروی همهٔ اموال و بندگان خود و خسرو را می‌بخشد و آزاد می‌کند و سپس در دخمهٔ خسرو زهر هلاهل می‌خورد. مردن او مردانه است و در داستان نظامی "شیرین".

نعمان که سمنار معمار را از بالای قصر خورنق به زیر می‌افگند تا مبادا با گرفتن مزدی بیشتر قصری بهتر برای کسی دیگر بسازد و آوازهٔ قصر نعمانی را تباه کند، درست اندکی بعد فقط در اثر یک کلام دستور مسیحی خویش که وی را به معرفت یزدان خوانده است یکباره تاج و تخت رها می‌کند و روی به بیابان می‌نهد (ماجرای کشته شدن سمنار به وبال صنعت خویش در هفت پیکر/ ۶۲-۶۳ و بلافاصله دگرگونی عارفانهٔ احوال مجنون‌وار نعمان در ص ۶۴-۶۵). این دگرگونی برق‌آسا و بدون زمینهٔ کافی را چگونه می‌توان توجیه کرد جز این که نظامی یا راویان می‌خواسته‌اند با ذکر یکی از آن تحوّلات یکبارهٔ روحی، نظیر ماجرای ابراهیم ادهم و امثال او، برای پادشاهی چنان جابر عجیبه‌ای در جهت تنزیه و تزکیهٔ آرمانگرایانهٔ او بسازند؟

بهرام گور نیز اندکی پیش از شروع بنای هفت گنبد معروف با آن همه هزینه و تجمّل (نک. هفت پیکر/۱۴۵-۱۴۶) برخلاف سیرهٔ خویش که یکسره مبتنی بر عیش دنیوی است اینچنین زاهدانه و عارفانه سخن می‌گوید:

شاه گفتا گرفتم این کردم
خانه زرّین در آهنین کردم

عـاقبت چـون هـمی بیـاید مـرد
ایـن‌همه رنجهـا چـه بـاید بـرد؟...
این‌همه خانه‌های کـام و هـواست
خـانهٔ خـانه‌آفرین بـه کجـاست؟
در هـمه گـرچـه آفـرین گـویم
آفـریننده را کجـا جـویم؟
باز گـفت: ایـن سـخن خطـا گـفتم
جـای جـای آفـرین چـرا گـفتم؟
آنکـه در جـا نشـایدش دیـدن
همه‌جـایش تـوان پـرستیدن
(همان/۱۴۳)

بر کسی پوشیده نیست که این سخن از سنخ عقاید دوران اسـلامی همچون قول خود نظامی است، نه متناسب با باورهای پیش از رواج اسلام، و ظاهراً از آن جهت به بهرام اسناد داده می‌شود که در الگوی آرمانی او جایی هم برای این معنویت گرایی منظور گردیده باشد. امّا جالب توجه این است که این اندیشهٔ بلند و این تردید نـاگهـانی در پیوندهای اینجهانی چند لحظه‌ای بیش نمی‌پاید، زیرا درست در بیت بعد می‌بینیم که:

این سخن گفت شاه و گشت خموش
زان "هوس" در دماغش آمد جـوش

و درست در همین جا آمده که بهرام پس از آن که به سبب فکـر در چند و چون قضایای قصر "روزکی چـند را نـداد جـواب" بـه شـیده دستور می‌دهد که برترین بنای جهان را برکشد. گویی ایـن آن بـهرامِ اندکی پیش نیست. شاعر هم گذشته از اینها البـته در راستـای تـنوّع

بخشی به مطالب و اندیشه‌ها استادانه عمل کرده زیرا با توجه به نوع کار او جای خالیِ چنین مطلبی را در چنان موضعی بدین تعبیه پر کرده است.

باری، بهرام هم در نوع خود قهرمانی مطلق و بی‌خلل توصیف شده: برترین نمونهٔ عیش و آسان گذرانی و شکار و شادخواری. ماجراهای شکارهای بسیار پرتجّمل او و مهارتهایی همچون به یک تیر گوش و سم گور را به هم دوختن یا شیرو گور را بهم جفت کردن و دلاوریهایی مثل تاج از میان دو شیر برداشتن و غیره زبانزد است. در مورد این نمونهٔ بی‌همال، این که تنها یک روز هفته را به مملکتداری و شش روز دیگر را به عشرت و عشقبازی می‌گذراند، البته هیچ خللی در امور ملک پدید نمی‌آورد!:

روزی از هفته کارسازی کرد شش دیگر به عشق بازی کرد

(ص۱۰۳)

به قول خودش در عین مستی هم سخت هشیار است و دشمنان را به خواب خرگوشی می‌اندازد. در یمن در محضر منذر همهٔ علوم آسمانی و زمینی را آموخته. سخت حاضرجواب و طنز گوست. دادگریش هم حرف ندارد، چنان که وزیر ناراست خود به نام "راست روشن" را به سبب ظلم و اجحاف بر مردم اعدام می‌کند، و حتی عدل او شامل جانوران (گورخری که پیشتر از آن سخن گفتیم) نیز می‌شود. با سیصد تن بر سپاه عظیم خاقان که عیاشی بهرام او را به طمع تصرّف کشور انداخته می‌زند و دوبار هم یک تنه لشکری گشن را درهم می‌شکند، یعنی حتی چیزکی بیش از رستم شاهنامه. سرانجامِ او نیز همچون داستانهای هفت پیکر افسانه‌ساز است و در سایه و روشن خوابگون خیال می‌گذرد و به دنبال جانور مورد علاقه‌اش گورخر در

بنِ غاری تیره ناپدید می‌شود. بعید هم نیست که این ماجرا تا حدودی متأثر از الگوی اساطیریِ ناپدید شدن از انظار باشد، همچنان که کیخسرو در برف ناپدید شد، با این تفاوت که انجام کار کیخسرو برشدن به گرزمان (آسمان، بهشت) است و از آنِ بهرام صرفاً ناپدید گشتن.

باری، پیداست شیوهٔ آفرینش و پرداخت قهرمان هر داستان تا حدود زیادی زاده و بیانگر ویژگیهای شخصیتیِ پردازندگان و حتی سرایندگان داستان است، و همچنان که در بحث حاضر دیدیم قهرمانان نظامی نشان از اندیشه و روحیّات و سلیقه و علائق شخص او دارند، مثلاً فرق شیرین، خسرو و اسکندرِ نظامی و فردوسی از نظامی تا فردوسی است. به همین‌سان روحیهٔ انفعالیِ برخی از اشخاص نظامی و یا دگرگونی آنها از فعّال بودن به انفعالِ کم یا بیش، در درجهٔ اوّل تحت تأثیرات محیط و عصر داستان و نگرش و روحیهٔ صاحب آن است. اگر نوزایی همه جانبهٔ سدهٔ چهارم که مبتنی بر آرمان بازیافت روح قومی و پیشینه و پشتوانه‌های فرهنگی و سرشار از پویایی و ایستادگی در برابر تهاجم شدید فرهنگ تازی‌گرایی در سده‌های نخستین اسلامی است فردوسی و شاهنامه و آن روح بلند و جوش‌وخروش حیات و مبارزهٔ قهرمانان آن را می‌پرورد، در برابر، محیط و فضای سدهٔ ششم که تا حدود زیادی متأثر از برخی عوامل منفی همچون ضعف تقریبیِ روح قومیت‌گرایی، ناپایداری احوال در پهنه‌ای که عرصهٔ چیرگی سیاسی و اداری غلامان ترک و تا حدودی تأثیر برخی از خصایص فرهنگی این اقوام و همچنین رواج و قوّت برخی اندیشه‌های مبتنی بر ترک و تسلیم و جبر (همچون تصوّف، اشعریگری و...) است، شاعری چون نظامی و به تَبَع آن، فضایی

داستانی و قهرمانانی با ویژگیهایی که بیان داشته‌ایم پدید می‌آورد. نظامی روحیهٔ ستیز آشکار با بیداد و کجراهی، برخلاف فردوسی، ندارد. در مواردی که باید دست عاملان جور و فساد را به بانگ بلند رو کرد و خروش برداشت، به گلایه‌ای ملایم و داوریی محافظه کارانه، بیشتر در قالب کنایات و تعریضهای همیشگی، بسنده می‌کند. صراحت و پرده دری اساساً شیوهٔ او نیست: ظاهراً "الکنایةُ ابلغُ من التصریح" را شعار خود قرار داده است. این هم برای خود شیوه‌ای است. او در کمتر جایی سخن بی‌پرده و پوشش گفته، امّا در هرحال این سبک سخن خاستگاه و ریشه‌اش همان روحیهٔ انفعالی و سازش طلب، و خاصّ کسی است که دوست دارد عمری در گوشه‌ای دنج و دور از دغدغه بنشیند و آرامش او را هیچ‌گونه شر و شور و تعب و تبعاتِ توسنی و ستیز نیاشوبد. نعمت "خاطری مجموع و یاری نازنین" داشتن کجا و نقمت ستیزیدن با این یا آن قدرت فائقه کجا؟ حال علّت آن ستیز و ماهیّت این قدرتها هرچه می‌خواهد باشد، خواه آزمندی و درساختن با یکی به رغم دیگری، که حبس مسعود سعد و قتل ادیب صابر را موجب شده، و خواه سرسختی و مبارزه‌جویی سیاسی و عقیدتی، که افلاس فردوسی و دربدری ناصر خسرو را در آخر عمر باعث آمده است. نظامی مخلص هر خداوند و خدیوی است که خیری به او برساند. پس ظلم و زورگویی زمان خود را نیز بدون ذکر نام و یا هیچ قرینه و اشارتی که به صورتی پوشیده دلالتی بر وجود و وقوع بیداد و فسادی به دست عامل یا عواملی مشخّص کند و یا به گونه‌ای کلّی و فاقد هر مشخصهٔ زمانی و مکانی مطرح می‌کند تا به تریز قبای کسی برنخورد. مثلاً این طور:

در پایان مطلب مربوط به شکار و داغ کردن گوران به دست

بهرام، به گونه‌ای بسیار کلّی که شامل همهٔ اتباع سلطان می‌تواند باشد و کسی از آن رنجه نمی‌شود و آن را به خود نمی‌گیرد، می‌گوید:

ما که با داغ نام سلطانیم ختلی آن به که خوشترک رانیم

(هفت پیکر/۷۰)

"ختلی خوشترک راندن" یعنی تند نرفتن در ظلم و تعدّی، امّا "ما که با داغ..." در وهلهٔ نخست به تمامیِ عمّال و کارکنان دولتی برمی‌گردد، در عین حال که دامنهٔ دلالت وضعیِ لفظ چنان فراخ است که هر فردی را که به هر میزانی در حقّ دیگران جور و بیراهی می‌کند دربر می‌تواند گرفت. آنگاه در سنجش عصر خود که آلوده به زورگویی است با دوران عدل بهرامی می‌گوید:

آنچنان گورخان به کوه و به راغ گور کو داغ دید رست زداغ

در چنین گورخانه موری نیست که بر او داغ دست زوری نیست

که پیداست "گورخانه" با ایهام به معنای کلّ جهان به سبب این که این‌همه آدم در خاک شده‌اند و می‌شوند، حوزهٔ دلالتیِ حتی وسیعتری پیدا می‌کند، کما این که استعارهٔ "مور" نیز می‌تواند تمامی ضعیفان عالَم را در برابر اقویا شامل گردد، حال بگذریم از این نسبیّت که هر ناتوانی نسبت به دیگر ناتوانان یا حتی هر توانمندی در قبال توانمندانِ دیگر ممکن است مشمول "دست زور" باشند. روشن است که وقتی ابتدا مطلب در سطح مملکت و سپس در پهنهٔ جهان مطرح شود راه توجیه و تبرئه برای هر کسی باز خواهد بود.

شاید شدیدترین حدّ از تعریضهای نظامی در باب مطلقِ پادشاهان چیزی از این دست باشد که دربارهٔ قتل معمار هنرمند، سمنار، سازندهٔ خورنق مشهور برای نعمان، گفته است. تنها گناه سمنار هنرمندی اوست و نعمان، که با این ماجرا بیدادکوش و

رنجبرکش شناسانده می‌شود، با پنداری در ردیف منطق مضحک و سیاست خودخواهانه مبنی بر این که مبادا سمنار در اثر افزونیِ زر و زورِ پادشاهی دیگر قصری بهتر از خورنق در جایی دیگر بسازد و شهرت نعمان را (که به قول نظامی "ربّ الخورنق" خوانده می‌شده) خراب کند امر می‌فرماید تا او را از بالای برکشیدهٔ خویش فروافکنند. حال، نظامی در یکی از معدود مواردی که به اصطلاح زخمش دهن باز می‌کند، در حقّ جملگی پادشاهان می‌گوید: صحبت اینان از دور خوش است و از نزدیک زیانبار (البته نظامی خود در عمل این اندرز را به کار بسته و با شاهان متعدد تنها از دور و از همان کنج امن خود ارتباط داشته است). امّا در این جا نیز، که به‌راستی جای خروشیدنِ هر هنرمند متعهّدی است، با آوردن صور خیالی که تا حدودی زهر انتقاد را می‌گیرد سخن را کمی ملایم می‌کند، مثل تشبیه پادشاه به آتشی که "گلی گوهربار" دارد، و پیداست صفت اخیر بار معناییِ مثبت درکنار "آتش" سوزنده پیدا می‌کند:

پادشاه آتشی است کز نورش ایمن آن شد که بیند از دورش
واتش او گلی است گوهربار در برابر گل است و در بر خار
پادشه همچو تاک انگور است در نپیچد در آن کز او دور است
(همان/۶۲)

در باب سمنار بیچاره هم قاتل او را به طریق مجاز "خاک" و زمانه می‌خواند:

کارگر بین که خاک خونخوارش چون فگند از نشانهٔ کارش
کرد قصری به چند سال بلند به زمانیش از او زمانه فگند
(ص ۶۲-۶۳)

البتّه در این جا نعمان می‌تواند با ایهام "خونخوار" خوانده شود زیرا

"خاک" را می‌توان از طریق نوعی علاقهٔ مجاز یعنی "تسمیهٔ شیء به اسم ماکان به اعتبار حال ماضی" حمل بر انسان خاکی کرد که نعمان باشد.

بدین‌قرار، این روحیات شاعر در نحوهٔ تشکل و پرورش اشخاص داستانها قهراً تأثیر می‌گذارد، چنان‌که نظامیِ اشعری مذهب و جبری مزاج اگر اشخاص مُنفعلی چون فرهاد و مجنون و غیره را که خود را یکسره بستهٔ زنجیر تقدیر می‌دانند نپرورد مایهٔ شگفتی است. نظامی خود در **شرفنامه** می‌گوید:

گر آسوده‌گر ناتوان می‌زیم چنان کافریدی چنان می‌زیم

(ص۸)

(مثل حافظ که چون نظامی از این گونه سخنان زیاد دارد، مثلاً "...چنان که پرورشم می‌دهند می‌رویم". حافظ نیز اشعری و تقریباً جبرگراست).

مجنون نظامی نیز درست به همین‌سان در برابر پدر که وی را پند می‌دهد گناه وضعیت خود را برگردن بخت می‌افگند و معتقد است که دست و پازدن برای گریز از آن بیهوده است:

چون کار به اختیار ما نیست به کردن کار کار ما نیست...

(لیلی و مجنون / ۸۹)

او نمونهٔ خودآزاری و در پی رنج و بی‌خبر از انگاره‌های آسودگی است:

چون من زپی عذاب و رنجم راحت به کدام عشوه سنجم؟

(ص۹۰)

همین‌گونه اشخاص داستانهای نظامی هستند که بعدها به عنوان نماد احوال و روحیات عارفانه زبانزد همگان گشته‌اند. نظامی بارها و بارها

ابیاتی در بیان احوال این اشخاص دارد که حال و هوایی کاملاً عارفانه در آنها مشهود است. برای نمونه، مجنون در غزلی که برای لیلی می‌سراید و آن را در حالی که این دو در فاصلهٔ ده گامیِ یکدیگر ایستاده‌اند می‌خواند می‌گوید:

با جان منت قدم نسازد　　یعنی که دو جان بهم نسازد
تا جان نرود ز خانه بیرون　　نایی تو از این بهانه بیرون
جانی به هزار بارنامه　　معزول کنش ز کارنامه
جانی به از این به یار درده　　پایی به از این به کار در نه

و سپس:

در خود کشمت که رشته یکتاست
تا این دو عدد شود یکی راست
چون سکّهٔ ما یگانه گردد
نقش دویی از میانه گردد

(ص ۲۱۵)

به سبب همین حال و هواست که شعرای عارف ما امثال مجنون، لیلی و فرهاد را به عنوان برترین نمادهای عرفان و وصل و فنا زبان حال خود قرار داده‌اند.[۱] عشق پرشور لیلی و مجنون اگرچه مظهر هر عشق پاک و توأم با عفاف و کتمان (که مطابق حدیث مردن در آن بمنزلهٔ شهادت است[۲]) گردیده و به "حبّ عذری" (الحبّ العذری،

---

۱. نظامی در مخزن‌الاسرار بیش از هر منظومهٔ دیگر علائق دیرینهٔ خود را به تصوّف و عرفان نشان می‌دهد، چنان که بخشی قابل توجه از این کتاب را مباحث و احوال عارفانه در برگرفته است. مصطلحات و مفاهیم فراوانی را از تصوّف در اشعارش آورده است همچون فنا، وصل، وجد، سماع، تجرید، خرقه‌ـ درانداختن و... (بویژه بنگرید به مقالات در پرورش دل).

۲. مَن عَشِقَ و عَفَّ و کتَمَ و ماتَ ماتَ شهیداً. ظاهراً اصل این حدیث این ←

منسوب به بنی عذره یعنی قبیلهٔ لیلی) مشهور است، امّا بی‌تردید بر بنیاد کششی جنسی است. اندکی بعد از ابیات یاد شده، مجنون اشتیاق خود را به وصال جسمانی بیان می‌کند، و به قول معروف دم خروس جنسیّت از لای قبای سخت عفیفانه و عارفانه‌ای که بر آن پوشیده شده بیرون می‌زند:

گردم ز خمار نرگست مست مستانه کشم به سنبلت دست
برهم شکنم شکنج گیسوت تا گوش کشم کمان ابروت
با نارِ برت نشست گیرم سیب زنخت به دست گیرم

و اوج آن:

گه نار ترا چو سیب سایم گه سیب ترا چو نار خایم...

(ص ۲۱۷)

اتفاقاً همین نامها و چگونگی حالات و حرکات بدن است که بیشترین و مهمترین نمادهای شعری برای بیان احوال و عوالم و مواجید عرفانی قرارگرفته، و سنتّی که سنائی غزنوی در شعر عرفانی تحکیم و قوام بخشیده قرنها به صورت شعر سمبولیکِ عرفانی وجه غالب موضوعات شعر فارسی گردیده است.

در همین نماد سازیهای عارفانه به پدیدارهایی برمی‌خوریم که مظهر خامی و عافیت‌گرایی یا به عکس، پختگی و عافیت سوزی قرار گرفته‌اند (مثلاً به تفاوت گاهی شمع و گاه پروانه نمودگار این یا آن قرار گرفته)، که همین خامی در لیلی و مجنون در وجود شخصی به نام

← است مَن عَشِقَ و کتم و عَفَّ و صَبَرَ غفَرَالله له و أَدخَلَهُ الجَنَّةَ. برای اطلاع بیشترِ دربارهٔ این حدیث و منابع آن نک. الدکتور محمّد غنیمی هلال. الحیاة العاطفیّةُ بینَ الصّوفیه و العذریّه. (قاهره، دار نهضة مصرللطّبع و النشر، ۱۹۷۶)، ص ۳۵.

نمونهٔ سلامت‌طلبی و سست گامی است، تجسّم یافته است. او جوانی نازک نارنجی است که به قول نظامی "هم سیلی عاشقی چشیده" امّا عشق را به سبب دشواریها و مهالک آن پس پشت انداخته است، و به مجنون نیز به خیال خود تعلیم عافیت‌طلبی می‌کند:

من نیز چو تو شکسته بودم　　دلخسته و پای بسته بودم
هم فضل و عنایت خدایی　　دادم زچنان غمی رهایی!
فرجام شوی تو نیز خاموش　　و این واقعه را کنی فراموش!

امّا مجنون درست با همان لحن عارفان صاحبدل در مقابل خامانِ گریخته از صولت و سَورت عشق بر او می‌غرّد:

گفتا چه گمان بری که مستم؟　　یا شیفتهٔ هواپرستم؟
شاهنشه عشقم از جلالت　　نابرده ز نفس خود خجالت
زالایش نفسْ بازرسته　　بازار هوای خود شکسته

(نک. همان/۲۱۹-۲۲۴)

همین سوژه‌هاست که الهام‌بخش عارفان قرارگرفته و آنان اهل سلامت را در برابر هواخواهان ملامت نهاده و تحقیر و تمسخر کرده‌اند. این "سلام"، که نامش خود نمادین است، از زمرهٔ عافیت‌گرایانی است که پای در عِقال عقل مصلحت اندیش (عقل جزئی) دارند.

در مرگ ابن سلام، شوهر لیلی، نیز باز نمادی ویژه به میان می‌آید: لیلی اگرچه شوی را دوست نمی‌دارد، امّا به هرحال چون شوهر اوست نمی‌تواند در مرگ وی رنجیدگی خاطر از خود نشان ندهد:

از رفتنش ارچه سود سنجید　　با این همه شوی بود، رنجید

(ص ۲۳۶)

ولی جالب توجّه این است که لیلی گریه را در اصل در فراق مجنون می‌کند و "ابن سلام مادر مرده" (به قول مرحوم رسول پرویزی) بهانه‌ای بیش نیست:

اشک از پی دوست دانه می‌کرد شویِ شده را بهانه می‌کرد!

(همان جا)

و این مضمون در ادب عرفانی ما به صورت مجازی رخ نموده که می‌تواند نمودگار یا به اصطلاح "قنطرهٔ حقیقت" باشد، چه در عین این که دل را به یاد دوست مشغول می‌دارد خود "بهانه"ای بیشتر نیست، و به گفتهٔ نظامی: در رفتن آن "سود می‌سنجد"؛ بنگرید:

شویش ز برون پوست بودی

مغزش همه دوست دوست بودی

(همان جا)

مجنون، این قهرمان آزاردوستی و انفعال، گاهی تلوّنهای طبعش هم تماشایی است و به احوال عارفانی می‌ماند که "گهی برطارم اعلی" نشینند و "گهی بر پشت پای خود" نبینند، و به عبارت دیگر، چه بسا میان خود و فراخود و کثرت و وحدت در نوسان‌اند. وقتی نوفل، دلیر و جوانمرد عرب، برای یاری مجنون در به کف‌آوردن لیلی با قبیلهٔ لیلی می‌جنگد، همان مجنونی که پیشتر از نوفل مدد طلبیده و با تصمیم او مبنی بر نبرد با قبیلهٔ لیلی و از وعدهٔ او بر این که دست لیلی را ازطریق قهر و غلبه بر قبیله‌اش هم که شده در دست مجنون می‌نهد خوشنود گشته بود، درکنار میدان نبرد ایستاده و از فرط عشق به لیلی و همهٔ متعلّقات او ازکشته شدن جنگجویانِ قبیلهٔ معشوق آزرده‌خاطر است، چنان که اگر منعش نکنی تیغ بر سر یاران

خودی می‌زند!:

گر شرم نیامدیش چون میغ　　بر لشکر خویشتن زدی تیغ
گر طعنه‌زنش معاف کردی　　با موکب خود مصاف کردی

(ص ۱۱۱)

بیچاره نوفل که جان بر سر رساندن مجنون به لیلی نهاده، در حالی که مجنون یا به اصطلاح "صاحب‌مدّعی" در دل آرزوی پیروزی قبیلهٔ لیلی را دارد! این همان مجنونی است که اندکی قبل با نوفل عتاب کرده که چرا دست روی دست گذارده و به عهد خود یعنی جنگیدن با قبیلهٔ معشوق لیلی برای به دست آوردن او وفا نکرده است:

کای فارغ از آهِ دودناکم　　بر باد فریب داده خاکم...
آورده مرا به دلفریبی　　واداده به دست ناشکیبی
صبرم شد و عقل رخت بربست　　دریاب وگرنه رفتم از دست...

(ص ۱۰۸)

امّا وقتی نوفل به سبب کمبود مددکار (در حالی که خود مجنون هم جانب خصم راگرفته) دل به صلح می‌نهد، باز مجنون نوفل را تمسخر و ملامت می‌کند به این که در عهدِ وفا ناتمام است، و این که اکنون کار را بدتر کرده و از قبیلهٔ دوست، دشمن تمام عیاری برای او ساخته است:

با نوفل تیغ‌زن برآشفت
کی از تو رسیده جفت با جفت!...
این بود بلندی کلاهت؟
شمشیر کشیدن سپاهت؟...
رایت که خلاف رای من کرد
نیکو هنری بجای من کرد!

آن دوست کـه بُـد سـلام‌دشمن
کـــردیش کـــنون تمـــام‌دشمن...
(ص۱۱۴)

البته اسم او را بیهوده مجنون نگذاشته‌اند! به‌راستی جا دارد کـه بـر نوفل بینوا دل بسوزانیم![1] ما اگر به جای او بودیم چه می‌کردیم؟

کار مجنون پس از ماجرای نوفل بیابانگردی است، آهوان را به یاد چشم یار از دست صیاد با دادن اسب و رخت و سلاح آزاد کردن، خود را به جای مردی که پیرزنی رسن بر گردنش انداخته و گـدایـی می‌کند بستهٔ رسن کردن، سنگ ملامت از این و آن خوردن، بی که در این مدّت خوراک به لب آورد، و البته معلوم نیست موجود نـحیفی چون او در این مدّت از چه چـیز زنـده است. او بـه خـال خـویش، سلیم‌عامر، که به او طعام داده و او آن را به وحوش خورانده، می‌گوید:

خوردی که خورد گوزن یا شیر ایشان خایند و من شـوم سـیر
(ص۲۰۱)

او جز خود پدر و مادر خویش را هم دقّ مرگ می‌کند. عارفان ما نیز الحق در اختیار این گونه اشخاص به عنوان نماد شـوریدگی و تـرک پیوند خوب عمل کرده‌اند.

نمونهٔ دیگری از نمادگیریهای عارفانه را در باب لیلی می‌بینیم: وقتی پیرزن چاره‌گر لیلی را به نظارهٔ مجنون می‌برد، لیلی ده‌گام دورتر از دلداده می‌ایستد و از فرط عفاف و کفّ نفس در عین بـیقراری از

---

۱. به همان گونه که مرحوم رسول پرویزی در نوشته‌ای طنزآمیز برای ابن‌سلام بیچاره برای نخستین بار دل سوزاند، چون جوان دیوانه‌ای نمی‌گذارد به زندگی عادی‌اش برسد! ر.ک. رسول پرویزی. لولی سرمست. چاپ دوم. (تهران، پرستو، ۱۳۵۲)، ص ۱۵۷ـ۱۶۸ تحت عنوان "ابن سلام مادر مرده".

پای در می‌افتد. در این جا نظامی از زبان او می‌گوید:

فرمود به پیر کای جوانمرد　　زین بیش مرا نماند ناورد
زین گونه که شمع می‌فروزم　　گر پیشترک روم بسوزم
(ص ۲۱۲)

این معنی شبیه ماجرای بازماندن جبرئیل از همراهی حضرت پیمبر (ص) در معراج است، به مصداق "لَو دَنَوتُ لاَ حْتَرَقْتُ[۱]"، و از زمرهٔ فرو افتادن حضرت موسی در برابر آتش طور، که عارفان این معانی را به عنوان نمادی برای بیان پروا و حیرت از مشاهدهٔ جلال الهی به کار برده‌اند. همین ویژگیِ مثالی و آرمانی و مبالغه‌آمیزِ اشخاصی چون لیلی، مجنون، شیرین، خسرو، فرهاد و اسکندر، البته در زمینهٔ امور درونی و روحیات، است که سبب شده تا اینان در ادب عرفانی به صورت نمادهای مشترک برای بیان اغراض و غایات عارفانه در تلمیحات شاعرانه به کار روند. و امّا در مورد شخصیتهای حماسی، با آن که حماسه نیز از ویژگی یادشده برکنار نیست، به سببِ قوّت روح حیات و برخورداری از زندگی اینجهانی و نیز همان گرایش نسبی به واقعیت در پرداخت ویژگیهای نفسانی قهرمانان (که از آن سخن گفته‌ایم)، این شخصیتها پتانسیل چندانی برای تبدیل به نمادهای عرفانی ندارند، اگرچه بسیاری از آنها می‌توانند در بیان امور

---

۱. همچنان که سعدی در بوستان به شیوایی از آن سخن گفته است:

چنان گرم در تیه قربت براند　　که در سدره جبریل از او باز ماند
بدو گفت سالار بیت الحرام　　که ای حامل وحی برتر خرام...
بگفتا فراتر مجالم نماند　　بماندم که نیروی بالم نماند
اگر یک سر مو فراتر پرم　　فروغ تجلّی بسوزد پرم

(بوستان، به تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. چاپ دوم. (تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳)، ص ۳۶، ب ۷۷-۸۲.

و احوال گوناگون حیات به عنوان نمادهای شخصی‌تر به کار آیند، و حتی برخی از آنان قابل تبدیل به نمادهای مشترک، البته نه در عوالم معنوی همچون عشق عارفانه، هستند.[۱]

به هرحال، به گمان این نگارنده، منظومه‌های نظامی مهمترین منبع در ادب فارسی از نظر پرورش و گسترش نمادهایی از نوع مشترک است. شعر سنتّی فارسی در این زمینه نیز همچون بسیاری از زمینه‌های دیگر وامدار این چهرهٔ استثنائیِ سخن شیرین و ادب گرانسنگ دری است.

---

۱. نمادهای مشترک می‌توانند به گونه‌ای قراردادی در سطحی وسیع همچون جامعهٔ شعر و ادب یا بخشی مهم از آن و دست کم قشر یا فرقه‌ای خاص، و حتی در زبان گفتار، به کار روند، مثل نمادهای پیشگفته از خمسهٔ نظامی و رستم شاهنامه. امّا نماد شخصی یا به هرحال غیرمشترک کاربرد و گستره‌ای کمابیش محدود دارد، و حوزهٔ مخاطبانش به همین نسبت محدودتر می‌شود و تفاهم برسر چگونگی مفهوم آن کمتر، چنان که در شعر غرب، استفان مالارمه، شاعر سمبولیست فرانسوی، از لحاظ کاربرد نمادهای شخصی و دیریاب شهره است.

حافظ و عدهٔای دیگر از شاعران غنائی‌پرداز نمادگرا نیز از برخی چهره‌های حماسی نمادهایی از نوع غیرمشترک برگرفته‌اند، مثلاً به نظر می‌رسد او در ابیاتی همچون بیتهای زیر در کنار نمادهای مشترکی چون رستم و سیاوش از نمادهایی (یا استعاره‌هایی، برحسب اختلافِ برداشت) کمتر عمومی، مثل شمع چگل، شاه ترکان و مدّعیان نیز بهره گرفته است:

سوختم در چاه صبر از بهر آن شمع چگل
شاه ترکان فارغ است از حال ما کو رستمی

و:

شاه ترکان سخن مدّعیان می‌شنود
شرمی از مظلمهٔ خون سیاوشش باد