

نگاهی به عناصر زیبایی‌شناسانه در هفت‌پیکر نظامی

ناهید دهقانی*

چکیده

هفت‌پیکر یکی از زیباترین منظومه‌های غنایی فارسی است که از دیرباز مورد توجه و تقلید شاعران قرار داشته است. نظامی، سراینده این منظومه، مانند افلاطون و نوافلاطونیان، زیبایی‌راستین را مفهومی آسمانی و معنوی می‌داند. این شاعر زیبایی شعر را نیز در معنای والا و متعالی آن جست‌جو می‌کند و به زیبایی لفظی شعر وزنی نمی‌نهد. اما میان این گفته نظامی با آنچه از اشعار وی دریافت می‌شود، دوگانگی آشکاری وجود دارد؛ زیرا نظامی از شاعران نام‌آور سبک آذربایجانی است و بهره‌مندی از شگردهای گوناگون ادبی و زبانی و نیز چند لایه بودن از ویژگی‌های مهم شعر سبک آذربایجانی شمرده می‌شود. هفت‌پیکر از نظر آفرینش‌های ادبی، خوش‌آهنگی، زبان تصویری و کنایی، به‌گزینی واژه‌ها، توصیفات زیبا، تخیل قوی، هماهنگی تصویر و عاطفه، شگردهای هنری و داستانی، نوآوری در آمیختن تاریخ و افسانه، و معانی و مفاهیم ژرف، شایسته توجه است. اگرچه بسیاری از آرایه‌پردازی‌ها در این منظومه از تکلف و تصنع خالی نیست و این ویژگی در کنار محدودیت وزن و نارسایی زبان از زیبایی برخی از بیت‌ها کاسته است، اما با چشم‌پوشی از این موارد می‌توان هفت‌پیکر را در شمار زیباترین منظومه‌های فارسی قلمداد کرد.

در پژوهش پیش رو، به برجسته‌ترین عناصر زیبایی‌شناسانه این منظومه پرداخته شده است.

کلیدواژه‌ها: نظامی، هفت‌پیکر، زیبایی‌شناسی، تخیل

۱- درآمد

مفهوم «زیبایی» از گذشته‌های بسیار دور ذهن انسان‌ها را به خود مشغول داشته است. این مفهوم در ذهن و باور انسان‌های باستان به اندازه‌ای اهمیت داشته است که سرچشمه آن را در آسمان‌ها جست‌وجو می‌کرده‌اند؛ پدیدار شدن ایزدبانوان «زیبایی» مانند آفرودیت^۱ در اساطیر یونانی، ونوس^۲ در اساطیر رومی و آناهیتا^۳ در اساطیر ایرانی گواهی بر درستی این گفته است. با وجود دیربندی مفهوم هنر و زیبایی و بحث در ماهیت آن، این پرسش که «زیبایی چیست؟» تاکنون پاسخی روشن نداشته است. مفهوم «زیبایی» قلمرو بسیار گسترده‌ای دارد و نمی‌توان آن را در چارچوب باورها و اندیشه‌های آیین و مسلک خاصی بررسی کرد.

برخی از زیبایی‌شناسان تعریف‌هایی برای زیبایی بیان کرده‌اند، اما گروهی دیگر، هرگونه تلاش برای تعریف زیبایی را کاری بیهوده دانسته‌اند. عواملی مانند ناهمسانی سلیقه‌های شخصی، باورهای مکتبی-فلسفی، فرهنگ ملی و جایگاه تاریخی افراد و گروه‌ها، پیچیدگی زندگی اجتماعی و روابط انسان‌ها نیز به این ناهمسویی‌ها دامن زده و این مفهوم را بسیار پیچیده‌تر و مبهم‌تر کرده است. از سوی دیگر، زیبایی‌شناسی^۱ با دنیای درونی انسان پیوند دارد و قواعد و اصول آن کاملاً نسبی است؛ از این رو، این علم با وجود پیشینه کهن، هنوز نظم و سامان روشنی پیدا نکرده است (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۰؛ صیادکوه، ۱۳۸۶: ۲۸-۲۹؛ یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۳۵-۱۳۶)

ادب‌پژوهان فارسی‌زبان نیز به بررسی‌های زیبایی‌شناسانه در متون ادبی گوناگون پرداخته‌اند، اما تاکنون پژوهش جامع و مستقلی درباره عناصر زیبایی‌شناسانه هفت‌پیکر نظامی انجام نشده است. با توجه به پرنگی عناصر زیبایی‌شناسانه هفت‌پیکر و کمبود پژوهش درباره این موضوع، انجام پژوهشی مستقل در این زمینه بایسته می‌نماید.

بسیاری از زیبایی‌شناسان بر این باورند که برای نخستین بار، افلاطون^۲ از «هنر» و «زیبایی» سخن گفته است. وی زیبایی را واقعیتی عینی می‌داند و معتقد است که اشیاء زیبا به دلیل برخورداری از زیبایی کلی، زیبا شمرده می‌شوند. به باور افلاطون زیبایی امری نسبی است، اما سرچشمه زیبایی (زیبایی راستین) از پیامدهای نسبت برکنار است؛ به بیان دیگر، زیبایی راستین همواره زیباست و در کنار این برتری، زمینه همه زیبایی‌های دیگر نیز به شمار می‌رود. از نگاه افلاطون، کسی که به زیبایی راستین با دیده روح بنگرد و از زیبایی‌های زمینی که سایه‌های زیبایی راستین‌اند، روی برتابد، به آفریدن و پروردن شایستگی‌ها و نیکی‌های راستین توانا می‌گردد و پاداش چنین انسانی این است که در جرگه دوستان خدا درآید و به زندگی جاویدان دست یابد. از نگاه وی، کار هنری به معنای آفرینش سامان و قاعده‌ای خاص است و مفاهیم به سامان، سودمند و هماهنگ که به هماهنگی روح و جسم یاری می‌رسانند، زیبا شمرده می‌شوند (یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۴۵؛ افلاطون، ۱۳۶۷: ۴۶۵؛ صیادکوه، ۱۳۸۶: ۴۲، ۳۸؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۲۷؛ دانشور، ۱۳۷۵: ۱۸۴؛ ویل دورانت، ۱۳۷۴: ۲۱۸)

پس از افلاطون، دیدگاه ارسطو^۳ درباره زیبایی شایسته توجه است. به باور ارسطو، نظم، هماهنگی و اندازه مناسب از ویژگی‌های اصلی هر شیء زیباست و شعر و درامی را می‌توان زیبا دانست که اجزاء آن وحدت و یکپارچگی داشته باشند. ارسطو، بر خلاف افلاطون، بر این باور است که کار شاعر و هنرمند، تقلید صرف از دنیای بیرونی نیست، بلکه هنرمند، پدیده‌های هستی را گاهی بهتر و گاهی بدتر از آنچه هست، به تصویر می‌کشد (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۰۴ و ۲۰۰).

اندیشمند برجسته دیگری که به بحث درباره زیبایی پرداخته، فلوطین^۴ است. فلوطین پیشرو نوافلاطونیان و حلقه پیوند میان افلاطون و فیلسوفان سده میانه است. نوافلاطونیان همه دیدگاه‌های مهم پیش از خود، به‌ویژه، دیدگاه‌های افلاطون و ارسطو را پایه اندیشه‌های خود قرار دادند و حکمت و اندیشه‌های شرقی را به آن افزودند و بدین ترتیب، مکتبی بزرگ را پایه‌گذاری کردند. از آن جایی که نوافلاطونیان برخی از دانش‌ها را از فیلسوفان مشرق‌زمین گرفته‌اند، میان دیدگاه‌های آن‌ها و بسیاری از شاعران عارف مسلک ایرانی همانندی‌های زیادی دیده می‌شود. افلوطین نظریه خود درباره زیبایی را در فصلی از رساله‌های نه‌گانه خویش شرح داده است. در پرتو اندیشه افلوطین، زیبایی‌شناسی بخش جدایی‌ناپذیر فلسفه شد و تعیین تفاوت میان زیبایی طبیعی و زیبایی هنری مدیون اوست. به باور افلوطین، زیبایی حاصل از هماهنگی و تناسب اجزا نیست، بلکه واقعیتی معنوی و روحانی است که هماهنگی و تناسب را به گونه‌ای روشن نمایش می‌دهد و موجب خشنودی انسان می‌شود.

وی زیبایی را به دو گونه زیبایی مادی (جسمی) و زیبایی غیرمادی (معنوی) تقسیم کرده است. زیبایی‌های مادی از راه حواس دریافت می‌شوند، اما دریافت زیبایی‌های معنوی به اندازه پیوند آن‌ها با روح انسان بستگی دارد. به دیگر سخن، هرچه شیء یا

^۱ Esthetique

^۲ platon

^۳ Aristote

^۴ plotin

پدیده‌ای با روح انسان پیوند بیشتری داشته باشد، زیباتر جلوه می‌کند. بدین ترتیب، افلوپتین میان زیبایی‌های زمینی و زیبایی راستین پیوند برقرار کرده است. وی بر این باور بوده است که اشیاء زیبا از زیبایی راستین بهره برده‌اند و زیبایی امور غیرمادی نیز، در تهی بودن آنها از آرایش‌ها و ناپاکی‌هاست. بر پایه این سخن، زشت مطلق پدیده‌ای است که از هرگونه صورت و مفهوم آسمانی تهی باشد. از نگاه افلوپتین، شخصیت زشت به شهوت‌های ابتدایی آلوده است، درحالی که روح نیک و زیبا همانند خداست؛ زیرا خداوند سرچشمه خود هستی یعنی زیبایی است (فروغی، ۱۳۷۵: ۷۲؛ یوسفیان، ۱۳۷۹: ۱۴۶-۱۴۸؛ فلوپتین، ۱۳۶۶: ۱۱۸؛ صیادکوه، ۱۳۸۶: ۴۷-۴۹).

به باور بسیاری از اندیشه‌ورزان، در فاصله میان دوره تمدن یونان تا قرن هفدهم میلادی، زیبایی‌شناسی به معنای واقعی کلمه وجود نداشته است؛ زیرا هنر در اندیشه‌های سقراط فرایندی انتزاعی و جدا از دیگر مفاهیم فلسفی است. اگرچه بخش‌هایی از فلسفه دکارت^۱ و مالبرانش^۲، نظریه فلسفی افلاطون در زمینه شعر و توجیه نیروی خیال، طرح فلسفه زیبایی پلوتن^۳ مبنی بر بازتاب جزئی عالم معنا در طبیعت و به صورت شکل در ذهن هنرمند، و نیز طرح نظریه اصالت تصور بعد از کانت^۴ در همین دوره وجود داشته است، طرح این نظریه‌ها به معنای وجود علم زیبایی‌شناسی به معنای واقعی نیست.

پیشینه زیبایی‌شناسی به عنوان علمی مستقل به نیمه قرن هجدهم، یعنی حدود سال‌های ۱۷۳۵ تا ۱۷۵۸ می‌رسد که باومگارتن^۵ فیلسوف آلمانی، زیبایی‌شناسی را به عنوان «علم معرفت حسی» تعریف کرد و مکتب زیبایی‌شناسی متافیزیکی^۶ را بنیان نهاد. در پرتو اندیشه‌های کانت، زیبایی‌شناسی انتقادی^۷ و بحث از زیبایی و کارکردهای آن آغاز شد. پس از وی تلاش بزرگانی مانند کانت و هگل^۸ موجب گسترش زیبایی‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های فلسفه هنر گردید. نظریه «زیبایی ناب» که غایت زیبایی را در خود زیبایی می‌داند، از فلسفه کانت سرچشمه گرفته است. این اندیشه پایه فلسفی نظریه‌های «هنر برای هنر»^۹ و زیبایی‌شناسی شکل‌گرا^{۱۰} در هنر معاصر به شمار می‌رود. فلسفه کهن، احساس لذت را اساس زیبایی‌شناسی می‌دانسته است. این دیدگاه در نظریه‌های زیبایی‌شناسان قرن هجدهم که به پیروی از خواسته‌های نفسانی باور داشته‌اند و نیز در پیدایش «انتقاد قضاوت» کانت نقش به‌سزایی داشته است. در قرن نوزدهم، به موازات تغییراتی که در فلسفه روی داد، مکتب زیبایی‌شناسی رمانتیک‌ها و اندیشه‌های کانت مورد انتقاد قرار گرفت و نظریات دیگری در مقابل آن مطرح شد (عطایی آشتیانی، ۱۳۸۵: ۱۶۷-۱۶۸؛ صهبا، ۱۳۸۴: ۹۱-۹۲؛ احمدی، ۱۳۸۰: ۷۷؛ امید، ۱۳۶۹: ۸۵۴؛ کروچه، ۱۳۸۸: ۱۸۵).

بی‌اغراق می‌توان گفت که سراسر تاریخ زیبایی‌شناسی از روزگار باستان تا پدیدار شدن مدرنیته تاریخ جدایی زیبایی معقول و محسوس را روایت می‌کند. در روزگار کنونی نیز زیبایی‌شناسی با پیامدهای این جدایی دست به گریبان است. هدف فیلسوفان بزرگی مانند هگل، نیچه^{۱۱} و بودلر^{۱۲} (فاصله گرفتن از فلسفه افلاطونی یا ارسطویی جداسازی معقول و محسوس بود. آنان به میراث بر جای مانده از سنت دلبستگی نداشتند؛ در نتیجه، مدرنیته دیگر مفهوم‌سازی متافیزیکی را بر نمی‌تافت، بلکه بر پیامدهای عینی و محسوس فعالیت هنری و تجربه زیبایی‌شناختی فردی در تاریخ و جامعه تأکید می‌کرد (ژیمنز، ۱۳۹۰: ۱۸۸-۱۸۹).

¹ Descartes

² Malebranche

³ Plotin

⁴ Kant

⁵ Baumgarten

⁶ Metaphysical Esthetique

⁷ Critical Esthetique

⁸ Hegel

⁹ Art for Art's Sake

¹⁰ Formal Esthetique

¹¹ Nietzsche

¹² Baudelaire

هر انسانی زیبایی را متناسب با اندیشه، سلیقه و باورهای خود، برای آنچه به وی احساس خوشنودی و لذت می‌بخشد، به کار می‌برد. بنابراین، نمی‌توان انتظار داشت که این مفهوم تعریف مشخص و واحدی داشته باشد؛ از سوی دیگر، هر یک از نظریه‌های مطرح شده در زمینه زیبایی‌شناسی، تنها بر جنبه‌های خاصی از زیبایی تمرکز دارند و نمی‌توان این نظریه‌ها را اصولی کلی و فراگیر دانست.

۲- زیبایی از نگاه نظامی گنجوی

در اینکه شعر، به عنوان یکی از شاخه‌های مهم هنری، از دیدگاه زیبایی‌شناسی قابل بررسی است، تردیدی وجود ندارد؛ اما پاسخ به این پرسش که زیبایی چگونه پدید می‌آید و چه معیارهایی برای ارزیابی آن باید مورد توجه قرار گیرد، دشوار است؛ زیرا بسیاری از نظریه‌های زیبایی‌شناسی نسبی است و بر پایه ذوق و سلیقه استوار است.

شاعران و نویسندگان ایرانی نیز از دیرباز درباره زیبایی بسیار سخن گفته‌اند، اما از این مفهوم تعریف روشن و معیار دقیقی به دست نداده‌اند. نظامی گنجوی، شاعر نام‌آور ایرانی نیز در هفت‌پیکر به گونه‌ای گذرا به مفهوم زیبایی و ماهیت آن اشاره کرده است. نظامی زیبایی را به طور ضمنی به دو گونه ظاهری (مادی) و حقیقی (معنوی) تقسیم کرده است. شرح ماجراهای بزمی بهرام گور یعنی ساختن خورتق و هفت گنبد و نیز ماجراهای فرعی کتاب، بیشتر هم‌سو با ستایش زیبایی‌های ظاهری است و شاعر، کامروایی بهرام را در بزم و رزم به تصویر کشیده است. در بخش‌های توصیفی که ویژگی‌های زیبارویان برشمرده شده، جز زیبایی‌های ظاهری زیبارویان و ویژگی‌هایی مانند طنازی، مهربانی و هنرمندی به ویژگی دیگری اشاره نشده است (برای نمونه: نظامی، ۱۳۸۵: ۲۱۶-۲۲۲). اما در برخی از بخش‌ها از جمله مقدمه، گنبد پیروزه‌رنگ و فرجام کار بهرام، بینش صوفیانه و زهدی نظامی کاملاً آشکار است؛ به‌ویژه در گنبد پیروزه‌رنگ، نظامی به‌روشنی زیبایی‌های ظاهری را ناپایدار و دروغین خوانده و انسان را از فریب‌کاری این زیبایی‌های مجازی و پوچ بر حذر داشته است:

گفت با خویش‌تن: عجب کاری است	این چه پیوند و این چه پرگاری است؟
دوش دیدن شکفته بستانی	دیدن امروز محتسب‌تانی
گل نمودن به ما و خار چه بود؟	حاصل باغ روزگار چه بود؟
واگهی نه که هرچه ما داریم	در نقاب مه اژدها داریم
بینی ار پرده را براندازند	کابلهان عشق با چه می‌بازند
این رقم‌های رومی و چینی	زنگی زشت شد که می‌بینی
پوستی برکشیده بر سر خون	راح بی‌سرون و مسرتراح درون
گر ز گرمابه برکشند آن پوست	گلخنسی را کسی ندارد دوست

(همان: ۲۶۴-۲۶۵)

شاعر در بخش فرجام کار بهرام، آن‌جا که بهرام از خوشگذرانی و بزم‌آرایی دست می‌کشد و هفت‌گنبد را به موبدان می‌سپارد تا آن را به پرستش‌گاه تبدیل کنند نیز، برتری زیبایی‌های معنوی را بر زیبایی‌های مادی یادآوری کرده است. مرگ شگفت و رازآلود بهرام، و پند و اندرزهای نظامی که همگی بر گذشتن از زندگی مادی و توجه به معنویت تکیه دارند نیز نشان‌دهنده باورهای فرازمینی نظامی درباره زیبایی راستین است؛ گویا یکی از اهداف نظامی از سرودن هفت‌پیکر، تعلیم و عبرت‌آموزی و گوشزدکردن ناپایداری زیبایی‌ها و کامروایی‌های این جهانی بوده است:

بر چنین رنگ‌های عاریه‌ساز	چه نهی دل که داد باید باز؟
غایبانی که روی بسته شدند	از چنین رنگ و بوی بسته شدند

گل نمودن به ما و خار چه بود؟ حاصل باغ روزگار چه بود؟
 ...چون تو باری ز دست بالایی زیر هر دست خون چه بالایی؟
 آسمان زیردست خواهی، خیز پای بالا نه، از زمین بگریز
 می‌رو و هیچ‌گونه بازمین تا نیفتی از آسمان به زمین
 (همان: ۳۵۴-۳۵۵)

این نکته شایسته درنگ است که فضای کلی هفت پیکر، به‌ویژه گنبد‌های سیاه، سرخ و فیروزه‌ای، تفسیر عرفانی را برمی‌تابند و سفارش به گذار از زیبایی‌های مادی به زیبایی‌های حقیقی و معنوی که با بینش دینی و زهدی درآمیخته است، در ژرف‌ساخت این کتاب به‌روشنی دیده می‌شود؛ این نکته نشان می‌دهد که نظامی، سراینده مخزن‌الاسرار، در لایه‌های درونی هفت پیکر نیز حضور دارد، اگرچه مفاهیم عرفانی به گونه‌ای ظریف و پنهان در منظومه گنجانده شده است. در بخش‌هایی از کتاب، مانند مقدمه، برخی از بخش‌های ماجرای بهرام و پایان کتاب که زمینه مناسبی برای پند و اندرز و بیان اندیشه‌های مذهبی و حکمی فراهم بوده، شاعر آشکارا به بیان باورهای دینی و زهدی خود پرداخته است. اندیشه نظامی درباره زیبایی نیز در لابه‌لای این بخش‌ها دریافت‌پذیر است. دیدگاه نظامی درباره زیبایی به دیدگاه فیلسوفان یونان کهن، به‌ویژه افلاطون و نوافلاطونیان، بسیار نزدیک است. نظامی نیز مانند این اندیشمندان، زیبایی راستین را آسمانی و معنوی می‌داند و بر این باور است که زیبایی راستین با پاکی و بی‌آلایشی پیوند دارد و پدیده نازیبا، از هرگونه صورت و مفهوم آسمانی تهی است. توجه نظامی به زیبایی معنوی در برابر زیبایی ظاهری تا آن‌جاست که حتی در دیدگاه وی درباره شعر زیبا نیز تأثیر داشته است؛ به دیگر سخن، نظامی زیبایی شعر را در معنای والا و متعالی آن جست‌جو می‌کند و به زیبایی لفظی شعر وزنی نمی‌نهد:

بر من آن شد که در سخن‌سنجی ده دهی زر دهم نه ده پنجی
 ...گر ز الفاظ خود به تقصیریم در معنای تمام تدبیریم
 پوست بی مغز دیده‌ایم چو خواب مغز بی پوست داده‌ایم چو آب
 با همه نادری و نوسخنی برنت‌اییم روی از آن کهنی
 حاصلی نیست زین درآمودن جز به پیماننه باد پیمودن
 چیست کان را من جواهرسنج برنسنجیدم از جواهر و گنج
 (همان: ۲۰-۲۱) و (نیز، ر.ک: همان: ۳۶۴-۳۶۷)

با وجود این، اشعار نظامی از نظر زیبایی‌های ظاهری و لفظی نیز شایسته توجه است. در مقاله پیش رو، به برجسته‌ترین عناصر زیبایی‌شناسی هفت پیکر نظامی پرداخته شده است.

۳- زیبایی شعر

زیبایی شعر برآیند زیبایی واحدهای ساختاری آن است. منظور از این واحدهای ساختاری، زبان، تخیل و موسیقی در بخش رو‌ساخت و معنا و محتوای شعر در بخش ژرف‌ساخت است (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۳).

۳-۱- زیبایی زبان

اگرچه مهم‌ترین کارکرد زبان پیام‌رسانی است، اما زبان کارکردهای هنری و ادبی نیز دارد. به باور فرمالیست‌ها، ما همواره با دو نوع زبان سر و کار داریم: زبان عادی که برای رساندن پیام‌های روزانه به کار می‌رود و ارجاعی و خبری است؛ و زبان ادبی که در قلمرو هنر و ادبیات به کار گرفته می‌شود و ریزه‌کاری‌های ویژه‌ای دارد که آن را از زبان روزانه به کلی متمایز می‌کند. به دیگر

سخن، ادبیات، نوعی زبان است که به کمک هنجارگریزی^۱ یا قاعده‌افزایی از آن آشنایی زدایی شده است.

در حالی که بسیاری از زیبایی‌شناسان مانند بندتو کروچه^۲ بر این باور بودند که زبان جنبه هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی در هم آمیخته است، برخی دیگر مانند هگل به زیبایی زبان شعر باور نداشته‌اند. اما باید به این نکته توجه داشت که عناصر زبانی، بیرون از ساختار شعر نه زشتند و نه زیبا؛ زیبایی زبان شعر نتیجه گزینش، ترکیب و هماهنگی عناصر شعر با یکدیگر است. این تناسب و هماهنگی میان زبان و مضمون شعر در خواننده لذت زیبایی‌شناسی پدید می‌آورد (زمردی، ۱۳۸۱: ۵۸۷-۵۸۶؛ حق شناس، ۱۳۸۲: ۱۵۴؛ پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۴۰۲؛ صهبا، ۱۳۸۴: ۹۳-۹۴).

همان‌گونه که اشاره شد، نظامی در ارزیابی شعر، زیبایی و پرباری معنا را بر زیبایی ظاهری و زبانی شعر برتری داده است، اما میان این گفته نظامی با آنچه از اشعار وی دریافت می‌شود، دوگانگی آشکاری وجود دارد؛ نظامی از شاعران نام‌آور سبک آذربایجانی است؛ بهره‌گیری از شگردهای گوناگون ادبی و زبانی، پیچیدگی‌های لفظی و معنوی و نیز چندلایه بودن از ویژگی‌های مهم شعر سبک آذربایجانی است. روی آوردن شاعران این دوره به شگردهای زبانی و ادبی برای پیشی گرفتن از دیگری، شعر این سبک را بسیار پیچیده و نیازمند شرح و تفسیر ساخته است. نظامی نیز مانند شاعران هم‌دوره خود در به‌کارگیری آرایه‌های ادبی، گوی سبقت را از دیگران ربوده است؛ بنابراین، با وجود تأکید نظامی بر زیبایی معنوی و پافشاری بر پرباری معنا، در اشعار این شاعر می‌توان زیباترین نمونه‌های آرایه‌های ادبی را یافت؛ در این جا به برخی از شگردهای ادبی هفت‌پیکر می‌پردازیم.

۳-۱-۱- موسیقی شعر

موسیقی شعر سامان ویژه‌ای است که در محور افقی و عمودی شعر دیده می‌شود و حاصل توازن و هماهنگی عناصر آوایی مصراع، بیت یا بند در محور هم‌نشینی زبان است. اهمیت موسیقی شعر تا آن‌جاست که می‌توان گفت، شعر بازتاب موسیقایی زبان است. موسیقی شعر چهار گونه موسیقی بیرونی (وزن)، موسیقی کناری (قافیه)، موسیقی درونی و موسیقی معنوی را دربرمی‌گیرد (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۶۴؛ شفیع کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۸۹، ۲۷۱).

۳-۱-۱-۳- موسیقی بیرونی (وزن)

در سروده‌های فارسی، سیصد و پنجاه وزن با موسیقی ویژه وجود دارد که هر یک با فضای عاطفی خاصی هماهنگ است، اما تنها هفت وزن در سرودن مثنوی‌های مهم فارسی به کار رفته است؛ یکی از این وزن‌ها، بحر خفیف (فعالتن مفاعلتن فعلن) است که وزنی شاد و ضربی است و نظامی هفت‌پیکر را در این وزن سروده است (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۵۵-۵۶ و ۶۱). این وزن، یکی از وزن‌های رایج مثنوی فارسی است و آثار دیگری مانند حدیقه‌الحقیقه سنایی، سلسله‌الذهب جامی، جام جم اوحدی و هشت بهشت امیر خسرو دهلوی نیز در همین وزن سروده شده‌اند.

برخی از صاحب‌نظران پرکاربردترین وزن‌ها را زیباترین آن‌ها می‌دانند. اما برخی دیگر بر این باورند که «زیباترین وزن برای هر عاطفه‌ای آن است که هم‌زمان با انفجار آن ظهور کند. اگر وزن قبل از سرودن شعر انتخاب شود و واژه‌های شعر در قالب آن وزن منتخب ریخته شود، ممکن است یاور شاعر در بیان احساسات خود به صورت موزون باشد، اما هماهنگ با احساس نیست» (صهبا، ۱۳۸۴: ۹۸). بسیاری از اندیشمندان مانند ارسطو، ابن سینا و خواجه نصیرالدین طوسی نیز بر اهمیت هماهنگی میان وزن و محتوا و نقش آن در زیبایی اثر تأکید داشته‌اند (وحیدیان کامیار، ۱۳۸۰: ۷۶).

مثنوی‌های بلند فارسی، با وجود دربرگرفتن موضوعات و مضامین گوناگون که هر یک با وزن ویژه‌ای هم‌سویی و هماهنگی بیشتری دارند، در وزن واحدی سروده شده‌اند؛ به دیگر سخن، وزن در همه بخش‌های مثنوی، با هر مضمون و محتوایی، یکسان است. از آن‌جا که هفت‌پیکر منظومه‌ای بزمی است، بحر خفیف که بحری تند، ضربی و شاد است، برای القای شور و هیجان در

¹ Deviation

² Benedetto Croce

این کتاب بسیار مناسب است؛ زیرا اوج و فرود موسیقایی حاصل از آن، تحرک و پویایی داستان را برجسته‌تر می‌کند. استفاده شاعر از لحن ستایشی و حماسی‌گونه، در کنار وزن ضربی و شاد، شور و حالی شبه‌عرفانی و فضایی صمیمانه، زنده و پویا به شعر بخشیده است. بخش‌های آغازین کتاب، مقدمه مناسبی برای ورود به ماجراهای بزمی این منظومه است. البته این سخن به این معنا نیست که وزن انتخاب شده در سراسر بخش‌های کتاب با فضای عاطفی شعر هماهنگی دارد؛ برای نمونه، این وزن برای بخش‌هایی مانند «خطاب زمین بوس»، «در نعت پیغمبر اکرم»، «ستایش سخن و حکمت و اندرز» چندان مناسب به نظر نمی‌رسد؛ زیرا گونه‌ای شتابزدگی را به شعر تحمیل می‌کند و از ژرفای شعر می‌کاهد. این بخش‌ها از نظر ادبی نیز نسبت به بخش‌های دیگر کتاب ضعیف‌تر هستند؛ زیرا بحر خفیف برای بیان مضامین حکمی و پند و اندرز چندان مناسب به نظر نمی‌رسد. همچنین در بخش‌هایی از «گنبد سیاه» و «فرجام کار بهرام» که فضایی غم‌آلود و نومیدانه بر شعر حاکم است نیز این وزن شاد و ضربی با فضای عاطفی شعر هماهنگی ندارد.

همان‌گونه که اشاره شد، وحدت وزن از ویژگی‌های مثنوی‌های فارسی است و این‌گونه محدودیت‌ها و ناهماهنگی‌ها در منظومه‌های بلند داستانی گریزناپذیر است. یکی از دلایلی که نیما یوشیج و شاعران پیرو او به کوتاه و بلند کردن مصراع‌ها و تغییر وزن شعر روی آوردند، تلاش برای ایجاد هماهنگی میان طول مصراع و نیز وزن شعر با عاطفه بود؛ به دیگر سخن، شاعران نواندیش بر این باور بودند که در شعر سنتی فارسی، به دلیل گزینش قالب و وزن مشخص و تغییرناپذیری طول مصراع‌ها، شاعر گاهی ناگزیر است، سخن را تا جایی گسترش دهد که مصراع کامل شود، حتی اگر این رویکرد، به درازگویی‌های کسالت‌آور و تکرارهای نابه‌جا بینجامد؛ گاهی نیز محدودیت وزن و کوتاهی مصراع‌ها شاعر را ناگزیر می‌سازد که تصاویر شعری و سخن خود را هرچه بیشتر فشرده کند و در قالب بیت یا مصراع جای دهد و اگر این شگرد نیز کارساز نباشد، شاعر چاره‌ای جز گستردن سخن در بیت‌های پیاپی ندارد. البته در میان قالب‌های سنتی، مثنوی مناسب‌ترین قالب برای سرودن منظومه‌های بلند است؛ زیرا قافیه در هر بیت متفاوت است و شاعر با برگزیدن این قالب می‌تواند از محدودیت واژه‌های قافیه که در قالب‌هایی مانند قصیده وجود دارد، تا حد زیادی رهایی یابد؛ از این رو، در ارزیابی این‌گونه سروده‌ها باید به هماهنگی وزن با فضای کلی منظومه و برآیند عواطف و مضامین شعری توجه کرد؛ بر این اساس می‌توان گفت، وزن به‌کار رفته در هفت‌پیکر، مناسب‌ترین وزنی است که شاعر می‌توانسته است با توجه به فضای کلی سروده خود که بزمی و غنایی است، برگزیند.

۳-۱-۱-۲- موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

«قافیه با تأثیر موسیقایی، تشخیصی که به کلمات خاص هر شعر می‌بخشد، لذت حاصل از برآورده شدن یک انتظار، زیبایی معنوی یا تنوع در عین وحدت، تنظیم فکر و احساس، استحکام شعر، کمک به حافظه و سرعت انتقال، ایجاد وحدت شکل در شعر، جدا کردن و تشخیص مصراع‌ها، کمک به تداعی معانی، توجه دادن به زیبایی ذاتی کلمات، تناسب و قرینه‌سازی، ایجاد قالب مشخص و حفظ وحدت، توسعه تصویرها و معانی، و بالأخره القای مفهوم از راه آهنگ کلمات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۶۲) بر زیبایی شعر می‌افزاید.

اگرچه همه ابیات هفت‌پیکر مردف نیست، اما توجه به ردیف، در تقویت موسیقی و استحکام ابیات این منظومه نقش زیادی داشته است. قرار گرفتن ارکان جمله‌ها در جای خود موجب شده که بیشتر قافیه‌ها و ردیف‌های این کتاب را قافیه‌ها و ردیف‌های فعلی تشکیل دهد. تراکم افعال در یک بیت، به‌ویژه فعل‌های حرکتی، با تصاویر پویا و مضامین شاد و بزمی کتاب هماهنگی کامل دارد. از سوی دیگر بسیاری از قافیه‌های این کتاب بدون تکلف و در راستای معنا است؛ همین ویژگی، تسلط نظامی بر زبان و مهارت وی را در سخنوری نشان می‌دهد؛ پافشاری بر به کار بردن دو یا چند حرف قافیه در هر بیت نیز، هماهنگی موسیقایی شعر را دوچندان کرده است. بنابراین، در مجموع می‌توان گفت که نظامی در شناخت ظرفیت‌های موسیقایی زبان نسبت به بسیاری از شاعران دیگر، موفق‌تر عمل کرده است.

۳-۱-۱-۳- موسیقی درونی

«هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار در نظام آواها که از مقوله موسیقی بیرونی (عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزه مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد. یعنی مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است... این قلمرو موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی در همین نوع از موسیقی نهفته است» (همان: ۳۹۲). در قالب‌های سنتی شعر فارسی که وحدت وزن از ویژگی‌های اصلی آن‌ها به شمار می‌رود، موسیقی درونی (میانی) در ایجاد تناسب میان لفظ و مضمون نقش اساسی دارد. شاعر می‌تواند با به کار گرفتن واج‌های نرم و خشن، و صنایع گوناگون لفظی و معنوی معنای نهفته در شعر را برجسته‌تر کند (فیاض‌منش، ۱۳۸۴: ۱۷۷). یکی از ویژگی‌های مهم هفت‌پیکر نظامی، برجستگی واج‌آرایی در این کتاب است. این ویژگی تقریباً در همه ابیات این کتاب دیده می‌شود. یکی از دلایل بسیار مهم بسامد بیشتر برخی از واج‌ها در هفت‌پیکر، تکرار هنری و غیرهنری واژه‌ها و عبارات‌ها در این کتاب است؛ مانند نمونه زیر:

ای جهان دیده بود خویش از تو هیچ بودی نبوده پیش از تو
در بدایت، بدایت همه چیز در نهایت، نهایت همه چیز
سازمند از تو گشته کار همه ای همه، وافریدگار همه
شب، شب تست و وقت، وقت دعاست یافت خواهی هرآنچه خواهی خواست
(نظامی، ۱۳۸۵: ۲ و ۱۰)

در هفت‌پیکر، تقسیم واج‌های مشترک، تابع قاعده خاصی نیست و این واج‌ها در برخی از ابیات با نظم خاصی و در ابیات دیگر با بی‌نظمی توزیع شده‌اند. این واج‌ها بار عاطفی متفاوتی دارند؛ با وجود این نمی‌توان گفت که در هفت‌پیکر لزوماً هر واج در بخش‌های خاصی از کتاب که از نظر محتوا و فضای عاطفی با آن واج هماهنگی دارد، به کار رفته است؛ به دیگر سخن، واج‌های پربسامد در هفت‌پیکر در سراسر بخش‌های کتاب تقریباً به شکلی یکنواخت توزیع شده‌اند. در این منظومه، انواع مصوت‌ها و نیز، صامت‌های «ر»، «د»، «ش»، «س»، «چ»، «ت»، «گ»، «ه»، «خ»، «ل» و «ب» نسبت به واج‌های دیگر بسامد بیشتری دارند. در سراسر بخش‌های هفت‌پیکر، تناوب مصوت‌های کوتاه و بلند به پویایی و اوج و فرود آوایی شعر کمک زیادی کرده است. از سوی دیگر، بسامد بالای هجاهای کشیده و مصوت‌های بلند، به ویژه مصوت «ا» ابیات این منظومه را ژرف‌تر و پراحساس‌تر جلوه می‌دهد و در بسیاری از ابیات که فضای غم‌آلود و نومیدانه‌ای بر آن‌ها حاکم است، آهنگ شعر را اندکی ملایم‌تر و سنگین‌تر می‌کند و از شتاب‌زدگی و تحرک آن می‌کاهد؛ این ویژگی تا حدی موجب تعدیل وزن شاد و ضربی و تناسب آن با بار عاطفی بسیاری از بیت‌ها شده است؛ مانند بیت‌های زیر:

ای ز بهرام گور داده خبیر گور بهرام جوی، ازین بگذر
نه که بهرام گور با ما نیست گور بهرام نیز پیدا نیست
آن چه بینی که وقتی از سر زور نام داغی نهاد بر تن گور
داغ گورش مبین به اول بار گور داغش نگر به آخر کار
گرچه پای هزار گور شکست آخر از پایمال گور نرست
(همان: ۳۵۳-۳۵۴)

اما در بسیاری از بیت‌های این کتاب، ناهماهنگی آواها و تصاویر شعر کاملاً آشکار است:

گرد، کافور و خاک، عنبر بود ریگ، زر سنگلاخ، گوهر بود

چشمه‌هایی روان به‌سان گلاب در می‌تاش عقیق و در خوشاب
 کوهی از گورد او زمرد رنگ بیشه کوه، سرو و شاخ خدنگ
 همه یاقوت سرخ بد سنگش سرخ گشته خدنگش از رنگش
 (همان: ۱۵۹)

در نمونه بالا که شاعر فضایی لطیف و رؤیایی را توصیف می‌کند، واج‌های خشن مانند «خ» و «ع» و ناهمواری آوایی در بیت، با آرامش، لطافت و زیبایی تصویر توصیف شده هماهنگی ندارد. از سوی دیگر، در بسیاری از بخش‌ها، واج‌های یکسان برای توصیف فضاهای ناهمسان عاطفی به کار رفته‌اند؛ در بیت‌های زیر، نمونه این ناهماهنگی‌های آوایی را می‌توان دید:

گفت شهری است در ولایت چین شهری آراسته چو خلد برین
 نام آن شهر، شهر مدهوشان تعزیت‌خانسه سیه‌پوشان
 مردمانی همه به صورت ماه همه چون ماه در پرنده سیاه
 هر که زان شهر باده نوش کند آن سوادش سیاه‌پوش کند
 رو پرنده سیاه نزد من آر رفت و آورد پیش من شب تار
 در سر افکندم آن پرنده سیاه هم در آن شب بسیج کردم راه
 سوی شهر خود آمدم دلتنگ بر خود افکنده از سیاهی رنگ
 من که شاه سیاهپوشانم چون سیه ابر از آن خروشانم
 (همان: ۱۵۱ و ۱۸۰)

بر سر تخت شد به پیروزی بر جهان تازه کرد نوروزی
 هر کسی پیش او زمین می‌رفت درخور فتح آفرین می‌گفت
 پهلوی‌خوان پارس‌ی‌فرهنگ پهلوی خواند بر نوازش چنگ
 شاعران عرب چو در خوشاب شعر خواندند بر نشید رباب
 شاه فرهنگ‌دان شعر شناس بیش از آن دادشان که بود قیاس
 کرد از آن گنج و آن غنیمت پر وقف آتشکده هزار شتر
 (همان: ۱۲۷)

در نمونه‌های یاد شده، شاعر دو فضای عاطفی کاملاً متفاوت را به تصویر کشیده است؛ در حالی که واج‌های برجسته هر دو بخش یکسان است. در بخش نخست که گونه‌ای سکون و یکنواختی، متناسب با فضای ماتم‌زده شهر مورد نظر بوده است، ترکیب‌های واج‌های «ا» و «ه» در تداعی این فضا بسیار مؤثر است. از سوی دیگر، واج «ش» که برای القای شور و هیجان و پایکوبی گروه دوم ابیات مناسب‌تر است، در نمونه نخست نیز دیده می‌شود. بنابراین نمی‌توان ادعا کرد که نظامی در آفرینش ادبی خود، همواره به بار عاطفی آواها و تناسب آن با فضای عاطفی هر بخش توجه داشته است.

بسامد بالای جناس و سجع نیز عامل مهم دیگری در پرنگی موسیقی هفت‌پیکر است. در این سروده، گونه‌های مختلف جناس با بسامد بالایی دیده می‌شوند، اگرچه شمار آن‌ها در برابر حجم کتاب چندان چشمگیر نیست. اما به دلیل کاربرد سجع در قافیه‌پردازی، سجع تقریباً در همه بیت‌ها دیده می‌شود. محدودیت وزن و کوتاهی بیت‌ها شاعر را در آوردن آرایه‌های لفظی در هر بیت، تا حد زیادی محدود کرده است؛ اما در سراسر کتاب، به‌ویژه در بخش‌های توصیفی و بزمی، آرایه‌های گوناگون بسامد بسیار بالایی دارند؛ در بیت‌های زیر از هفت‌پیکر، گونه‌های مختلف سجع و جناس را می‌توان دید:

گه در ابروی هند چین فکند گه به هندی سپاه چین شکند
 لخت بر هر سری که سخت کند چون در طارمش دو لخت کند
 (همان: ۱۳۱)

خانه را خوار کن خورش را خرد از جهان جان چنین توانی برد
 درهٔ محتسب که داغ نه است از پی دوغ کم دهان ده است
 در چنین ده کسی دهها دارد که بهی را به از بهها دارد
 بگذر از دام اوی و دیبر مباحش منبرت دار شد، دلبر مباحش
 (همان: ۳۵۹)

۳-۱-۴- موسیقی معنوی

«همان‌گونه که تقارن‌ها و تضادها و شباهت‌ها در حوزهٔ آواهای زبان موسیقی اصوات را پدید می‌آورد، همین تقارن‌ها و شباهت‌ها و تضادها در حوزهٔ امور معنایی و ذهنی، موسیقی معنوی را سامان می‌بخشد... بنابراین، همهٔ ارتباط‌های پنهانی عناصر یک بیت یا یک مصرع و از سویی همهٔ عناصر معنوی یک واحد هنری... اجزای موسیقی معنوی آن اثرند و اگر بخواهیم از جلوه‌های شناخته‌شدهٔ این گونه موسیقی چیزی را نام ببریم، بخشی از صنایع معنوی بدیع، از قبیل تضاد و طباق و ایهام و مراعات‌التظیر از معروف‌ترین نمونه‌هاست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۳۹۳).

نظامی با شناخت ظرفیت‌های زبان و به‌گزینی واژه‌ها توانسته است در شعر خود هماهنگی و یکپارچگی پدید آورد؛ همان‌گونه که پیش‌تر گفته شد، اطناب در هفت‌پیکر در محور عمودی شعر دیده می‌شود و شعر در محور افقی (هریک از بیت‌ها به تنهایی) در نهایت ایجاز و کوتاهی سروده شده است؛ این محدودیت‌ها شاعر را بر آن داشته است که به فشرده کردن آرایه‌ها و تصاویر شعری روی آورد؛ مانند نمونهٔ زیر:

چون که ماه دو هفته از سر ناز کرد هر هفت از آنچه باید ساز
 پیش آن گاو رفت چون مه بدر ماه در برج گاو یابد قدر
 سر فرو برد و گاو را برداشت گاو بین تا چگونه گوهر داشت
 پایه بر پایه بردوید به بام رفت تا تخت‌پایهٔ بهرام
 گاو بر گردن ایستاد به پای شیر چون گاو دید، جست ز جای
 ... مه ز گردن نهاد گاو به زیر به کرشمه چنان نمود به شیر..

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۱۷-۱۱۸)

ناگفته پیداست که در نمونهٔ بالا، ایهام میان واژه‌های ماه، هفته؛ گاو، گوهر؛ بهرام، ماه، برج، گاو، شیر؛ ماه، قدر در کنار آرایهٔ لفظی و معنایی دیگر پیوندهای چندگانه‌ای در شعر پدید آورده است. نمونهٔ این آرایه‌پردازی‌ها در هفت‌پیکر فراوان است. البته باید توجه داشت که آرایه‌های ادبی زمانی موجب زیبایی شعر می‌شوند که بدون تکلف و در جریان طبیعی معنا آفریده شوند و با دیگر ارکان شعر و نیز با فضای کلی شعر و احساس شاعر هماهنگ و هم‌سو باشند؛ این در حالی است که بسیاری از آرایه‌پردازی‌ها در هفت‌پیکر از تکلف و تصنع خالی نیست و همین ویژگی تا حدی از زیبایی برخی از بیت‌ها کاسته است. از سوی دیگر، محدودیت وزن، فشردگی تصاویر، بسامد بالای تمثیل و مضمون‌آفرینی، تلمیحات فراوان و نارسایی زبان، موجب پیچیدگی‌های لفظی و معنوی و در نتیجه نازیبا جلوه کردن برخی از بیت‌های این منظومه شده است. با وجود این، با چشم‌پوشی از این ابیات، هفت‌پیکر را می‌توان یکی از زیباترین منظومه‌های غنایی فارسی به شمار آورد.

۳-۱-۲- زیبایی تخیل

تخیل و تصویرآفرینی نیز زمانی در زیبایی شعر نقش دارد که ساختار آن تکراری نباشد و با فضایی که در آن شکل گرفته است، هماهنگی داشته باشد (صهبا، ۱۳۸۴: ۱۰۱). از میان گونه‌های مختلف صور خیال، تشبیه و استعاره در هفت پیکر کاربرد بسیار بیشتری داشته و شاعر کوشیده است، افزون بر نوآوری در آوردن صور خیال، به هماهنگی آن با فضای عاطفی شعر نیز پایبند باشد. البته محدودیت وزن و کوتاهی بیت‌ها شاعر را بر آن داشته که به استعاره - که نسبت به تشبیه کوتاه‌تر و فشرده‌تر است - توجه بیشتری نشان دهد؛ استعاره‌ها نیز مانند تشبیهات در بخش‌های توصیفی که فشرده‌گی و تمرکز آرایه‌ها و صور خیال در آن‌ها بیشتر است، بسامد بالاتری دارند؛ گفتنی دیگر این که کاربرد گسترده استعاره مکنیه (جاندارانگاری) در پدید آمدن تصویرهای زنده، جاندار و پویا که مناسب با محتوای شاد و بزمی کتاب است، نقش مهمی داشته است.

«نظامی استاد بی‌بدیل استعاره است. زبان او زبانی است کاملاً تصویری و کنایی و کمتر اتفاق می‌افتد که در طی این داستان‌های بلند به منطق نثری سخن بگوید، بلکه همواره در همه زمینه‌ها با منطق شعری مطلب را در طی تشبیه و استعاره و کنایه به نمایش می‌گذارد و عرضه می‌کند. به طور کلی می‌توان گفت، به لحاظ شعر من حیث هو شعر (با توجه به حجم کار و مضایق داستان‌سرایی) کسی به گرد او نرسیده است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۶۱).

در نمونه زیر از هفت پیکر که به خودآرایی کنیز بهرام گور اشاره دارد، زبان تصویری نظامی و گرایش وی به بیان استعاری کاملاً آشکار است:

سیم‌تن وقت را شناخته بود	پیش از آن کار خویش ساخته بود
زیور و زیب چینیان بر بست	داد گل را خم‌مار نرگس مست
ماه را مشک راند بر تقویم	غمزه را داد جادویی تعلیم
سرو را رنگ ارغوانی داد	لاله را قند خیزرانی داد
در برآمد سرو سیمین را	بست بر ماه عقد پروین را
درج یاقوت را به درتیم	کرد چون سیب عاشقان به دو نیم
تاج عنبر نهاد بر سر دوش	طوق غنغب کشید تا بن گوش

(نظامی، ۱۳۸۵: ۱۱۶-۱۱۷)

اشاره به این نکته بایسته می‌نماید که افزون بر محدودیت وزن و کوتاهی مصراع‌ها که موجب شده شاعر به استعاره توجه بیشتری نشان دهد، عوامل دیگری از جمله لزوم رعایت عفت کلام، به ویژه در بخش‌های تغزلی نیز، در گرایش شاعر به بیان کنایی و استعاری بسیار تأثیرگذار بوده است. همان‌گونه که گفته شد، هماهنگی تصویر با فضای عاطفی شعر یکی از ویژگی‌های بسیار مهم هفت پیکر است. در آغاز گندها این ویژگی نمود بیشتری دارد. در بخش‌های توصیفی و بزمی مانند بخش زیر نیز می‌توان هماهنگی تصویر و عاطفه و نقش آن را در زیبایی شعر دید:

بر سرش ناگهان شبیخون برد	گرد بالای هفت‌گردون برد
در شبی تیره کز سیه‌کاری	کرد با چشم‌ها سیه‌ماری
شبی از پیش برگرفته چراغ	کوه و صحرا سیه‌تر از پر زاغ
گفتی صد هزار زنگی مست	سو به سو می‌دوید تیغ به دست
مردم از بیم زنگی که دوید	چشم بگشاد اگر چه هیچ ندید
چرخ روشن دل سیه‌حریبر	چون خم زر سرش گرفته به قیر

در شبی عنبرین بدین خامی کورد بهرام جنگ بهرامی
 ... صبح چون تیغ آفتاب کشید طشت خون آمد از سپهر پدید
 تیغ بی‌خون و طشت چون باشد؟ هرکجا تیغ و طشت، خون باشد
 از بسی خون که خون‌خدایش مرد جوی خون رفت و گوی سر می‌برد
 وز بسی تن که تیغ پی می‌کرد زهره صفرا و زهره قی می‌کرد
 (همان: ۱۲۴-۱۲۵)

ویژگی دیگری که در ارزیابی زیبایی‌شناسانه شعر اهمیت دارد این است که شاعر چه بخشی از شعر را با ایجاز و چه بخشی را با اطناب آورده است. هفت‌پیکر منظومه‌ای غنایی است و بعد ادبی آن بیش از خود روایت اهمیت دارد. از این رو، در بخش‌های بزمی کتاب که جای مناسبی برای هنرنمایی و پرداختن به بعد هنری و ادبی کتاب است، حرکت سطحی روایت (داستان‌پردازی) جای خود را به توصیف می‌دهد. به دیگر سخن، در این بخش‌ها، داستان تقریباً متوقف می‌شود و توصیف جای آن را می‌گیرد. بیشتر آرایه‌ها و صور خیال نیز در همین بخش‌ها تمرکز یافته است. مکث بر تصاویر و تکیه بر توصیف در هفت‌پیکر با هدف شاعر یعنی هنرنمایی و ادب‌پردازی، هماهنگی و هم‌سویی کامل دارد.

در مجموع، می‌توان گفت که شاعر صحنه‌های بزمی، توصیفی و حکمی را با اطناب و صحنه‌های رزمی یا معمولی را با سرعت بیشتری پیش برده است. کوتاهی جمله‌ها و کاربرد گسترده فعل‌های حرکتی که در بیشتر بخش‌های هفت‌پیکر دیده می‌شود، در آفرینش تصاویر زنده و پویا، به‌ویژه در بخش‌های غیرتوصیفی، بسیار مؤثر بوده است. بخش‌های آغازین کتاب که در ستایش و مدح و اندرز است نیز، با اطناب زیاد سروده شده است. سرعت عبور شاعر از تصاویر به اهمیت شخصیت یا شیء توصیف شده بستگی زیادی داشته است؛ به این معنا که توصیف‌ها در بخش‌های اصلی روایت که به زندگی بهرام اختصاص دارد (مانند ساختن خورنق و هفت گنبد) با اغراق و اطناب بیشتری همراه است، در حالی که در بخش‌های فرعی مانند شکایت هفت‌مظلوم، ایجاز بیشتر است. همان‌گونه که در بیت‌های زیر دیده می‌شود، داستان کاملاً متوقف شده و بیت‌های پیاپی به توصیف و آرایه‌پردازی اختصاص یافته است:

... آتش انگیخته ز صندل و عود دود گردش چو هندوان به سجود
 آتشی زو نشاط را پشستی کمان گـوگرد زرد زردشستی
 خونی از جوش منعقد گشته پرنیانی به خون درآغشته
 فنـدقی رنـگ داده عـنـابش گشته شـنگرف سـوده سـیمابش
 سرخ سببی دل از میان کنده بددلش ناردانه آگنده
 کهربایی ز قیر کرده خضاب آفتابی ز مشک بسته نقاب...
 (همان: ۱۳۷-۱۳۸)

۳-۲- زیبایی درونی (محتوا)

منظور از محتوا، عواطف، اندیشه‌ها، معانی گوناگون حکمی و عرفانی و غیره است که لایه درونی شعر را تشکیل می‌دهد و خواننده با درنگ بر ظاهر شعر به آن دست می‌یابد. نخستین فرمالیست‌های روسی بر این باور بودند که عواطف و اندیشه‌های انسانی به طور کلی فاقد معنای ادبی است و تنها، زمینه را برای آفرینش ادبی فراهم می‌آورد. اما جانشینان آن‌ها این مرزبندی دقیق میان صورت و محتوا را تعدیل کردند. جز این گروه، همه منتقدان ادبی محتوای شعر را در کنار زبان شعر دو روی یک سکه می‌دانند (صهبا، ۱۳۸۴: ۱۰۳؛ به نقل از سلدن، ۱۳۷۷: ۴۵).

همان‌گونه که پیشتر نیز گفته شد، نظامی معنا و محتوای شعر را بر زیبایی ظاهری آن برتری داده و با وجود این که مانند

خاقانی به تزیین سخن و هنرنمایی توجه ویژه داشته، جانب معنا را فروگذار نکرده است. وی بیشتر «به داستان‌پردازی و بیان عواطف و احساسات توجه داشته و مثل دیگران در امور حقیری از قبیل تقاضا و مدح وقت نگذرانده است و از این رو، موضوعات شعری او جاذبه بیشتری دارند. نظامی مثل شکسپیر است، کسی است که در معیار جهانی قابل ملاحظه است. زیرا عمر خود را در سرودن منظومه‌های داستانی که در ایام کهن حکم رمان امروزی را داشت، سپری کرده است و مثل معاصران خود همه عمر خود را به ساخت میناتورهای ادبی هدر نداده است» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۶۱). از سوی دیگر، شعر نظامی از مضامین ژرف حکمی و عرفانی و آموزه‌های اخلاقی و زهدی سرشار است. بنابراین اشعار وی، به‌ویژه هفت‌پیکر، هم در روساخت و هم ژرف‌ساخت بسیار زیبا و شایسته توجه است.

۳-۳- هماهنگی اجزای داستان

هفت‌پیکر نه تنها از جنبه زبانی، ادبی و محتوایی که از نظر داستانی نیز مورد توجه ادب‌پژوهان قرار داشته است. نظامی در این منظومه، ماجراهای تاریخی و افسانه‌های مردمی و ادبیات شفاهی را در هم آمیخته و با نوآوری، منظومه‌ای با ساختار پیچیده پدید آورده است. این منظومه، با وجود داشتن روایت‌های متعدد و درهم‌تنیده، نظم و سامانی ویژه دارد و شاعر به خوبی توانسته است، به اثر خود یکپارچگی و انسجام ببخشد. چنین روایت‌های اصلی و فرعی این منظومه با ژرف‌نگری زیادی صورت گرفته است؛ «در حکایت‌هایی که از هفت‌پیکر مطرح می‌شود، می‌توان به ارتباط زیبایی میان رنگ‌های هر گنبد و محتوای حکایت‌ها دست یافت. بررسی هر حکایت با ابعاد روان‌شناسی رنگ مورد نظر، بسیار جلب نظر می‌کند؛ همچنین ارتباط میان سیاره و اقلیم مورد نظر نیز قابل تأمل است» (واردی-مختارنامه، ۱۳۸۶: ۱۶۷).

نکته شایسته توجه این است که سراینده هفت‌پیکر با وجود قدرت سخنوری و سرودن منظومه‌های زیبا، نسبت به شاعرانی مانند خیام، سعدی، حافظ و مولوی در میان خاورشناسان کمتر شناخته شده است؛ زیرا اشعار نظامی به دلیل زبان پیچیده و استعاری و نیز بازتاب گسترده فرهنگ ایرانی و اسلامی به سختی ترجمه‌پذیر است. از سوی دیگر، دور از دسترس بودن منظومه‌های نظامی برای اروپاییان نیز، ممکن است در کم‌توجهی آنان به آثار این شاعر مؤثر بوده باشد (ثروت، ۱۳۷۰: ۵۵).

نتیجه

شاعران و نویسندگان ایرانی، از دیرباز، درباره زیبایی بسیار سخن گفته‌اند؛ اما از این مفهوم تعریف روشن و معیار دقیقی به دست نداده‌اند. نظامی گنجوی نیز در هفت‌پیکر به گونه‌ای گذرا به مفهوم زیبایی و ماهیت آن اشاره کرده است. وی زیبایی را به طور ضمنی به دو گونه ظاهری (مادی) و حقیقی (معنوی) تقسیم کرده است. تأکید نظامی بر ناپایداری زیبایی‌های مادی و سفارش به گذار از زیبایی‌های مادی به زیبایی‌های معنوی، نشان‌دهنده باورهای متافیزیکی وی درباره زیبایی راستین است. این شاعر نیز مانند فیلسوفان یونان کهن، به ویژه افلاطون و نوافلاطونیان، زیبایی راستین را مفهومی آسمانی و معنوی می‌داند و بر این باور است که زیبایی راستین با پاکی و بی‌آلایشی پیوند دارد، درحالی که پدیده نازیبا، از هرگونه صورت و مفهوم آسمانی تهی، و به شهوت‌های ویرانگر آلوده است.

توجه نظامی به زیبایی معنوی در برابر زیبایی ظاهری تا آن‌جاست که حتی در دیدگاه وی درباره شعر زیبا نیز تأثیر داشته است؛ به دیگر سخن، نظامی زیبایی شعر را در معنای والا و متعالی آن جست‌جو می‌کند و به زیبایی لفظی شعر وزنی نمی‌نهد. اما میان این گفته نظامی با آنچه از اشعار وی دریافت می‌شود، دوگانگی آشکاری وجود دارد؛ نظامی از شاعران نام‌آور سبک آذربایجانی است؛ بهره‌مندی از شگردهای گوناگون ادبی و زبانی، پیچیدگی‌های لفظی و معنوی و نیز چند لایه بودن، از ویژگی‌های مهم شعر سبک آذربایجانی است. توجه فراوان شاعران این دوره به شگردهای زبانی و ادبی برای پیشی گرفتن از دیگری، شعر این سبک را بسیار پیچیده و نیازمند شرح و تفسیر ساخته است.

نظامی نیز مانند شاعران هم‌دوره خود از نظر آرایه‌پردازی و توجه به صور خیال در شعر، گوی سبقت را از دیگران ربوده است.

هفت‌پیکر نظامی از نظر آفرینش‌های ادبی، خوش‌آهنگی، زبان تصویری و کنایی، به‌گزینی واژه‌ها، توصیفات زیبا، تخیل قوی، هماهنگی تصویر و عاطفه، شگردهای هنری و داستانی، نوآوری در آمیختن تاریخ و افسانه و معانی و مفاهیم ژرف، شایسته توجه است، اگرچه بسیاری از آرایه‌پردازی‌ها در این کتاب از تکلف و تصنع خالی نیست و همین ویژگی از زیبایی برخی از بیت‌ها کاسته است. از سوی دیگر، محدودیت وزن، فشردگی تصاویر، بسامد بالای تمثیل و مضمون‌آفرینی، تلمیحات فراوان و نارسایی زبان، موجب پیچیدگی‌های لفظی و معنوی و در نتیجه نازیبا جلوه کردن برخی از بیت‌های این منظومه شده است؛ اما با چشم‌پوشی از این موارد می‌توان هفت‌پیکر را در شمار زیباترین منظومه‌های فارسی قلمداد کرد.

منابع

۱. احمدی، بابک. (۱۳۸۰). *حقیقت و زیبایی*، چ ۵، تهران: مرکز.
۲. ارسطو. (۱۳۵۷). *فن شعر*، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، چ ۱، تهران: امیر کبیر.
۳. افلاطون. (۱۳۶۷). *دوره آثار افلاطون*، ترجمه محمدحسن لطفی-رضا کاویانی، چ ۲، تهران: خوارزمی.
۴. امید، جواد. (۱۳۶۹). «زیبایی در زندگی و هنر»، *چیستا*، ش ۶۶ و ۶۷، ص ص ۸۴۹ - ۸۷۰.
۵. پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). *سفر در مه*، ویراست جدید، تهران: نگاه.
۶. ثروت، منصور. (۱۳۷۰). *گنجینه حکمت در آثار نظامی*، چ ۱، تهران: امیر کبیر.
۷. حق شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادبیات فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. چ ۱، [تهران]: آگه.
۸. دانشور، سیمین. (۱۳۷۵). *شناخت و تحسین هنر*، چ ۱، تهران: بی‌نا.
۹. زمردی، حمیرا. (۱۳۸۱). «بیدل و آشنایی‌زدایی»، *مجله علمی و پژوهشی دانشکده ادبیات (داخلی)*، ش ۱۶۱، ۵۸۵-۵۹۷.
۱۰. ژیمنز، مارک. (۱۳۹۰). *زیبایی‌شناسی چیست*، چ ۱، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: ماهی.
۱۱. شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). *موسیقی شعر*، چ ۵، تهران: فردوس.
۱۲. شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). *سبک‌شناسی شعر*، چ ۹، تهران: فردوس.
۱۳. صهبا، فروغ. (۱۳۸۴). «مبانی زیبایی‌شناسی شعر»، *مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز*، دوره بیست و دوم، ش سوم، پیاپی ۴۴.
۱۴. صیادکوه، اکبر. (۱۳۸۶). *مقاله‌های بر نقد زیبایی‌شناسی سعدی*، چ ۱، تهران: روزگار.
۱۵. عطایی آشتیانی. (۱۳۸۵). «زیبایی‌شناسی در تحلیل جنسیتی فمینیسم». *کتاب زنان*، سال هشتم، ش ۳۲.
۱۶. فروغی، محمد علی. (۱۳۷۵). *سیر حکمت در اروپا*، چ ۱، تصحیح امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: البرز.
۱۷. فلوطین. (۱۳۶۶). *دوره آثار فلوطین*، چ ۱، ترجمه محمد حسن لطفی، تهران: خوارزمی.
۱۸. فیاض‌منش، پرند. (۱۳۸۴). «نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع، تخیل و احساسات شاعرانه»، *دو فصلنامه زبان و ادبیات فارسی*، دوره جدید، ش چهارم، ۱۶۳-۱۸۶.
۱۹. کروچه، بندتو. (۱۳۸۸). *کلیات زیبایی‌شناسی*، ترجمه فؤاد روحانی، چ ۸، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۰. نظامی گنجه‌ای. (۱۳۸۵). *هفت پیکر*، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۵، تهران: قطره.
۲۱. واردی، زرین‌تاج؛ آزاده مختارنامه. (۱۳۸۶). «بررسی رنگ در حکایت‌های هفت‌پیکر نظامی»، *ادب‌پژوهی*، ش دوم.
۲۲. وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۸۰). *وزن و قافیه در شعر فارسی*، چ ۵، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
۲۳. ویل دورانت. (۱۳۷۴). *لذات فلسفه*، ترجمه عباس زریاب، چ ۵، تهران: علمی و فرهنگی.
۲۴. یوسفیان، جواد. (۱۳۷۹). «نگاهی به مفهوم زیباشناسی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز*، ش ۱۷۷، ۱۳۵ - ۱۷۹.