



A Comparative and Critical Study of Fictional Elements in the Poems of Nezami's Seven Bodies, Eight Heavens by Khosrouddhalvi, Yusof and Zoleykha and Leyli and Majnoon of Jami

Azadeh Setoudeh¹ | Masoud Pakdel^{2*} | Mansoureh Tadayoni³ |
Sima Mansouri⁴

1. Doctoral student, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran. Email: Azadehsotoodeh842@gmail.com
2. Corresponding Author, Assistant professor of the Persian Department of Women's Education, Ramhormoz Unit, Azad Islamic University, Ramhormoz, Iran. Email: Masoudpakdel@yahoo.com
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Ramhormoz Branch, Islamic Azad University, Ramhormoz, Iran. Email: MS.tadayoni@yahoo.com
4. Assistant Professor, Department of Women's Education, Persian Education, Ramhormoz Unit, Azad Islamic University, Ramhormoz, Iran. Email: Simamansoori91@yahoo.com

Article Info

ABSTRACT

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 26/07/2021
Received in revised form:
18/10/2021
Accepted: 02/11/2021

Keywords:
Investigation of Fictional
Elements,
Seven Bodies,
Eight Heavens,
and Seven Ovrang,
Leyli and Majnoon.

A large part of artistic creativity, especially in classical texts, is merely the creation of poems that shows the power of creation, imagination, and storytelling of poets. In the present study, considering Seven Bodies, Eight Heavens by Khosrouddhalvi, Yusof and Zoleykha and Leyli and Majnoon of Jami. The results show that confirmation of acceptance, cause and effect relationships, story-by-story creation, and surprise a ending are the characteristics of the plot in the Seven Bodies. Conversely, the stories of the Eight Heavens have strong causal and effect relationships, and the plot of the stories is to plot something and ultimately decipher it. There is no insistence on creating a knot in the plot of Jami's stories. The central characters of these poems are women, among whom the women of the week are very witty, fearless and thoughtful, and in contrast, the women of the eight heavens are lustful, cunning and treacherous. Women in Jami Collection are also passive and obedient to the power of men (kings, ministers, fathers, etc.). The Collection is given to describe the nature and setting of a special story in a picture in which Amir Khosrow pays more attention to the description of women and their betrayals. Jami's poems are the boundary between these two poets, and Jami's setting is proportionate and very effective in inducing the concepts desired by the poet.

Cite this article: Setoudeh, A., Pakdel, M., Tadayoni, M. & Mansouri, S. (2022). A Comparative and Critical Study of Fictional Elements in the Poems of Nezami's Seven Bodies, Eight Heavens by Khosrouddhalvi, Yusof and Zoleykha and Leyli and Majnoon of Jami. *Journal of Research in Narrative Literature*, 11(4), 85-106.



© The Author(s).

Publisher: Razi University

DOI: 10.22126/rp.2021.6741.1389



بررسی تطبیقی و انتقادی عناصر داستانی در منظومه‌های هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیر خسرو دهلوی، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی

آزاده ستوده^۱ | مسعود پاکدل^{۲*} | منصوره تدینی^۳ | سیما منصوری^۴

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

رایانامه: Azadehsotoodeh842@gmail.com

۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

رایانامه: Masoudpakdel@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران. رایانامه: MS.tadayoni@yahoo.com

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رامهرمز، دانشگاه آزاد اسلامی، رامهرمز، ایران.

رایانامه: Simamansoori91@yahoo.com

اطلاعات مقاله

چکیده

نوع مقاله:

بخش عظیمی از خلاقیت‌های هنری، به‌خصوص در متون کلاسیک، صرف آفرینش منظومه‌هایی شده است که قدرت آفرینش، تخیل و قصه‌پردازی شاعران را نشان می‌دهد. در پژوهش حاضر با در نظر گرفتن هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی به بررسی تطبیقی و انتقادی این منظومه‌ها پرداخته شده است. نتایج نشان می‌دهد که تأویل‌پذیری، روابط علّی و معلولی مستحکم، ساختار قصه در قصه، غافل‌گیری در پایان داستان از ویژگی‌های پیرنگ در هفت‌پیکر نظامی است. برخلاف نظامی، داستان‌های هشت‌بهشت روابط علّی و معلولی مستحکمی ندارند و پیرنگ داستان‌ها اغلب طرح یک چستان و در نهایت رمزگشایی آن است. در طرح داستان‌های جامی اصراری برای ایجاد گره نیست. اغلب شخصیت‌های محوری این منظومه‌ها زنان هستند که در این میان، زنان هفت‌پیکر اغلب بسیار باحیا، بی‌باک و اندیشمند هستند و در مقابل آن، زنان منظومه هشت‌بهشت اغلب شهوت‌ران، مکار و خیانتکارند. زنان در منظومه‌های جامی نیز منفعل و مطیع قدرت مردان (پادشاهان، وزراء، پدر و...) هستند. نظامی به توصیف طبیعت و فضای داستان اهمیت ویژه‌ای داده است در صورتی که امیرخسرو به وصف مکر زنان و خیانت‌های آنها توجه بیشتری کرده است. منظومه‌های جامی حد فاصل میان این دو شاعر است و فضا سازی جامی در حوادث داستان، متناسب و در القای مفاهیم مد نظر شاعر بسیار مؤثر است.

واژه‌های کلیدی:

بررسی عناصر داستانی،

هفت‌پیکر،

هشت‌بهشت و هفت‌اورنگ،

یوسف و زلیخا،

لیلی و مجنون.

استناد: ستوده، آزاده؛ پاکدل، مسعود؛ تدینی، منصوره و منصوری، سیما (۱۴۰۱). بررسی تطبیقی و انتقادی عناصر داستانی در

منظومه‌های هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی.

پژوهشنامه ادبیات داستانی، ۱۱(۴)، ۸۵-۱۰۶.



حق مؤلف © نویسنده‌گان.

ناشر: دانشگاه رازی

۱. پیشگفتار

منظومه‌های روایی، بخش عظیمی از خلاقیت هنری زبان فارسی را تشکیل داده است و بدون در نظر گرفتن این میراث عظیم هنری، شعر فارسی از مضامین شعری بسیاری و حتی انواع ادبی عاری خواهد بود. اهمیت روایی و داستانی این سروده‌ها به گونه‌ای است که حتی ابن اثیر، ناقد مشهور عرب، به ویژگی‌های شعر ممتاز فارسی در سرایش قصیده‌های بلند روایی اشاره کرده است (ن.ک: کفافی، ۱۳۸۲: ۲۳۵). منظومه‌های شعر فارسی به لحاظ انواع ادبی شامل منظومه‌های حماسی، غنائی و عرفانی هستند که برخی از منظومه‌ها ترکیبی از این ژانرها هستند و همین ترکیب، سبب تنوع زبانی و روایی آنها نیز شده است. منظومه در تعریف عام آن «شعر بلندی است که حول محوری خاص می‌گردد و بیشتر به بیان داستان یا ماجرای می‌پردازد؛ از این رو می‌توان آن را شعر روایی دانست. عناصر روایی و توصیفی در ساختار درونی منظومه باهم ترکیب می‌شوند که شاعر اغلب در بخش روایی منظومه، بر خطی مستقیم حرکت می‌کند و تا حدودی زبانی ساده و بدون آرایه‌های لفظی و معنوی را به کار می‌گیرد. برخی از عناصر دیگر در ساخت منظومه عبارت‌اند از تک‌گویی، گفت‌وگو، تغنی، مثل تأملات و اندرزهای شاعرانه» (انوشه، ۱۳۸۱: ذیل «منظومه»).

یکی از تحولات اساسی منظومه‌ها با ظهور نظامی صورت گرفت که هر شاعر مقلدی خود را به سرایش «خمسه» که متشکل از ۵ منظومه (گاه بیشتر) بود، ملزم کرد (ن.ک: رادفر، ۱۳۷۱: ۳۷۷). آنچه که در میان انبوه مقلدان نظامی ضروری به نظر می‌رسد، کیفیت ارائه این منظومه‌هاست که از مطابقت و تقلید صرف آوازن و موضوعات تا کوشش در راه ایجاد اندیشه و بیانی بدیع و تازه نسبت به نظامی را شامل می‌شود (ن.ک: واعظزاده و قوام، ۱۳۹۸: ۱۹۳). یکی از معیارهای بسیار خوب برای ارزش‌گذاری این آثار، بررسی انتقادی و تطبیقی عناصر داستانی در آنهاست.

در میان آثار نظامی، هفت پیکر ارزش هنری و انسجام بیشتری نسبت به سایر آثار دارد و «قدرت شاعری و ذوق قصه‌پردازی» نظامی هیچ‌جا به اندازه هفت پیکر به اوج تعالی نمی‌رسد.

«این منظومه نه فقط در بین تمام آثار نظامی، بلکه در بین آثار مشابه نیز که شاعران بزرگ

دیگر بعد از وی در این شیوه نظم کرده‌اند تقریباً بی‌همتاست» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱۶۵).

منظومه هفت پیکر به دلیل ساختار «قصه در قصه» (اپیزود/ «episode») بیش از سایر منظومه‌های نظامی شایان توجه بوده است و در میان نخستین مقلدان و پیروان نظامی، امیر خسرو دهلوی (صفا، ج ۲، ۱۳۶۸: ۸۰۹) با سرایش هشت بهشت و دیگر آثارش، خمسه‌سرایی را میان شاعران فارسی‌گو رواج داد.

این نظیره‌گویی‌ها در ادوار مختلف شعر فارسی و در گذر از اندیشه‌های متنوعی که تحولات تاریخی سبب آنها بوده است، در عصر جامی نیز رواج داشته است و بخش مهمی از خلاقیت هنری جامی در منظومه‌سرایی اوست. با در نظر گرفتن این موضوع، در پژوهش حاضر بر آنیم تا با بررسی انتقادی و تطبیقی عناصر داستان در هفت‌پیکر نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو، یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون جامی برخی از مهم‌ترین نقاط اشتراک و تمایز هنری آنها را نشان بدهیم. ضرورت پژوهش حاضر نیز در همین نکته است که می‌توان قدرت داستان‌پردازی شاعران مذکور را، با دیدگاهی انتقادی بررسی و تطبیق نمود.

بخشی از پژوهش‌هایی که پیرامون منظومه‌های انتخاب‌شده به انجام رسیده است، بدین شرح است: جلاله‌وندآلکامی (۱۳۷۶) در «بررسی و مقایسه‌ی داستان‌ها و شیوه‌های داستان‌پردازی هفت‌پیکر نظامی با هشت‌بهشت امیرخسرو دهلوی»، اغلب پیرامون عدد هفت، جایگاه هفت‌پیکر در منظومه‌های داستانی، برخی وجوه روان‌شناختی و امثال آن پرداخته‌اند. در این پژوهش، عناصر داستانی در منظومه‌های مذکور به صورت تطبیقی چندان بررسی نشده است. ذوالفقاری (۱۳۸۵) در «یک داستان و چهار روایت؛ مقایسه داستان بهرام‌گور در شکارگاه در چهار منظومه» به این نتیجه دست یافته‌است که هنر نظامی در داستان‌پردازی و عناصر و بن‌مایه‌های داستانی و جنبه‌های اخلاقی و روانی بر روایت‌های دیگر برتری دارد. این مقایسه تنها از نظر ساختار روایی و داستانی صورت گرفته است و جنبه‌های زبانی و شگردهای بیانی و سبکی مدنظر نبوده است. پژوهشگر در پایان مقاله برای نمونه، توصیف کنیز را از چهار روایت نقل کرده است تا خود خواننده خود به این قیاس دست بزنند. برخی دیگر از پژوهش‌هایی که درباره‌ی برخی وجوه داستانی و عناصر آن به انجام رسیده است عبارت‌اند از: گل‌پرور و محمدی (۱۳۹۱) مقاله «تحلیل عناصر داستانی در هفت‌گنبد نظامی گنجوی»؛ عباسی (۱۳۸۹) در مقاله «نقد و بررسی قصه گنبد سفید (براساس قصه هفتم منظومه هفت‌پیکر حکیم نظامی گنجوی)»؛ پشت‌دار (۱۳۹۰) در مقاله «تحلیل داستان گنبد چهارم در منظومه غنایی هفت‌پیکر (براساس نظریه ساختارگرایان)»؛ طیبه (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل وضعیت آغازین در منظومه خسرو و شیرین، لیلی و مجنون و هفت‌پیکر نظامی» و... درباره منظومه هفت‌پیکر تحلیل‌هایی ارائه کرده‌اند. گفتنی است که در هیچ‌کدام از پژوهش‌های مذکور، منظومه‌های نامبرده به لحاظ کارکردهای عناصر داستانی به صورت تطبیقی بررسی نشده است و یا بسیاری از ویژگی‌های داستانی این منظومه‌ها چندان مطرح نشده است.

۲. بررسی عناصر داستانی در منظومه‌های انتخاب شده

۲-۱. پیرنگ

پیرنگ از دو واژه «پی» در معنی شالوده، پایه و بنیاد و «رنگ» به معنای طرح و نقش تشکیل شده است. بنابراین پیرنگ به معنای «بنیاد نقش» و «شالوده طرح» است (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۸۱). اصطلاح انگلیسی پلات (plot) با معادل‌های گوناگونی به فارسی ترجمه شده است که عبارت‌اند از پیرنگ، طرح، طرح و توپنه، چهارچوب، دسیسه داستان و خلاصه داستان. از میان این اصطلاحات، «طرح» و «پیرنگ» رواج بیشتری یافته‌اند (دیپل، ۱۳۸۹: ۲). معمولاً اجزایی که برای طرح در نظر گرفته می‌شود عبارت است از:

«گره‌افکنی، کشمکش، تعلیق، بحران، نقطه اوج و گره‌گشایی» (میرصادقی، ۱۳۷۹: ۲۹۵).

از بین عناصر داستانی، پیرنگ یا طرح از شاخص‌ترین و مؤثرترین عناصر است، به این دلیل که «طرح، نقشه کار یا رئوس مطالب یا چارچوب داستان است» (یونسی، ۱۳۶۵: ۹). شیوه بیان هفت‌پیکر، قصه در قصه و دارای اپیزود است. هرچند این شیوه تازگی ندارد؛ اما قدرت نظامی در ایجاد ارتباط بین قصه‌ها و تعادل بین اجزا در خور توجه است. قصه‌ها در هفت‌پیکر بر خلاف خسرو و شیرین و لیلی و مجنون نظامی یکپارچگی ندارد و انسجام موضوعی آن ضعیف است. زرین کوب در این باره می‌نویسد:

«هفت‌پیکر، مشتق از قصه‌های پراکنده و بی‌ترتیب است که برگرد محور پادشاه ساسانی، بهرام گور دور می‌زند و ابداع یک قصه منسجم واحد از آنها با قالب قصه در قصه به دشواری امکان می‌یابد» (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۱۴۵).

قدرت نظامی در این داستان بر محور پیوند افسانه با تاریخ است که پیرنگ تازه‌ای از شنیده‌ها (افسانه) و نوشته‌ها (تاریخ) ایجاد کرده است؛ از همین روی این اثر نمایشگاه خلق و خوی انواع انسان‌ها در دنیای واقعی نیز هست.

«نظامی در هفت‌پیکر به چهار موضوع اساسی توجه دارد: در آمیختن تاریخ با افسانه، آفرینش هفت افسانه، بازآفرینی شخصیت تاریخی و نزدیک ساختن او با انسان آرمانی و نگاه عرفانی و روحانی» (محمودی بختیاری، ۱۳۷۶: ۱۱۳).

هسته مرکزی قصه‌های هفت‌پیکر که جلوه‌گاه اوج هنری نظامی است، هفت داستانی است که در هفت گنبد از زبان شاهدخت‌ها، برای بهرام‌شاه نقل می‌شود. مضمون مشترک در این قصه‌ها مبارزه دائم

خیر و شر، عشق‌بازی و کام‌جویی و دستیابی به مقصود بعد از تحمل سختی‌هاست. آنچه که درباره‌ی طرح داستانی منظومه هفت‌پیکر قابل تأمل است این است که قرائتی در این داستان‌ها وجود دارد که آن داستان‌ها را تأویل‌پذیر می‌نماید. طرح داستانی داستان‌های هفت‌پیکر با اسطوره‌ها و نشانه‌های روان‌شناسی پیوند خورده است و از همین روی اغلب منتقدین درباره‌ی ویژگی‌های اسطوره‌ای و نمادین و عرفانی این داستان‌ها سخن گفته‌اند. طرح داستانی هیچ‌کدام از این داستان‌ها شبیه به یکدیگر نیست.

نکته دیگری که در پیرنگ این داستان‌ها به صورت مجزا وجود دارد در این است که روابط علی و معلولی باورپذیر و استواری میان حوادث برقرار است. بدین توضیح که حوادثی که در داستان‌ها روی می‌دهد برخاسته از یک «علت» است که حس باورپذیری مخاطب را اقتناع می‌کند. برای نمونه می‌توان از داستان ماهان کوشیار سخن گفت. هرچند بخش عمده‌ای از این داستان در فضایی سوررئال شکل می‌گیرد؛ اما مخاطب در پایان بدین نکته پی می‌برد که این وقایع در تخیلات و رؤیا شکل گرفته است؛ به همین دلیل طرح داستان با حوادث آن تطابق تام دارد (ن.ک: مشهدی، ۱۳۸۹: ۱۷۵).

امیر خسرو دهلوی، الگویی بسیار مشابه و مطابق با هفت‌پیکر نظامی را برگزیده است و برای اینکه نشان بدهد شاعری نوآور است، قصه کنیز بهرام گور (دل آرام) را به هفت داستان شاهزادگان اضافه کرده، نام کتاب را هشت‌بهشت گذاشته است. دو طرح داستانی هشت‌بهشت برگرفته از نظامی در هفت‌پیکر است، به خصوص قصه گنبد بنفشه یا شهر خاموشان که مطابق با گنبد سیاه در هفت‌پیکر است.

طرح‌های داستانی هشت‌بهشت حالتی معماوار و چیستان‌گونه دارند و از همین روی حساسیت و هیجان داستان‌های هفت‌پیکر را ندارند. در واقع به نظر می‌رسد طرح سؤال و جواب (چیستان) رهاورد فرهنگ هندیان باشد. محجوب می‌نویسد:

«در میان هندوان و ایرانیان - و در واقع در حکم و امثال و اندرزهای این دو قوم رسمی بوده است که برای مقابله با حریف، دانایان خود را به مجلس وی می‌فرستاده‌اند تا به سؤال‌هایی که از وی می‌شود پاسخ گوید و معماهایی که طرح می‌شود بگشاید و قوانین بازی‌هایی را که از مخترعات ایشان است کشف کند. گویا چنین مرسوم بوده است که وزیر مذکور پس از پاسخ گفتن سؤال‌های حریف باید خود نیز سؤال‌هایی طرح کند و از آنان جواب بخواهد و اگر بسیار خردمند و نکته‌سنج باشد پرسش‌هایی کند که حریفان از جواب دادن بدان عاجز آیند» (محجوب، ۱۳۹۳: ۳۸۶).

معماگونگی، اساس دو داستان از هشت بهشت است که شامل داستان گنبد مشکین و زعفرانی است. این دو داستان به همین دلیل نه می‌تواند تفسیر عرفانی داشته باشد و نه می‌تواند نمادین باشد و فقط «معمایی» است که مطرح می‌شود. جذابیت داستان نیز در همین نکته است که مخاطب باید کشف کند که چگونه می‌توان وزن فیل زرین بسیار بزرگی را بدون شکستن آن تعیین کرد به گونه‌ای که بتوان گفت چه مقدار طلا از ساختار آن دزدیده شده است و از فلز دیگری استفاده شده است (افسانه گنبد زعفرانی و قصه حسن زرگر) و یا اینکه به این سؤال پاسخ بگوییم که چگونه شخصی می‌تواند با دیدن علامت‌های به جا مانده از شتر حدس بزند که زنی (نه مرد) بر شتر سوار بوده، حامله نیز بوده است؟ (افسانه گنبد مشکین).

این نکته را نیز باید اضافه کنیم که در ورای داستان‌های امیر خسرو اندیشه‌ای ژرف و حکمی وجود ندارد و صرف داستان است که لذت‌بخش است به سبب معماگونگی یا جنبه‌های اروتیک (جنسی) آن؛ در حالی که عرفان و تصوف و اندیشه‌های حکمی نظامی، در میان برخی از ابیات داستان‌ها، بسیار چشمگیر و غنی است. قصه ماهان کوشیار و سفر بشر پرهیزگار نمونه‌ای از این موارد است.

در مورد جامی نیز باید بگوییم که هرچند او نظیره‌ای در مقابل هفت پیکر ننوشته است؛ اما می‌توان از روی منظومه لیلی و مجنون و همچنین یوسف و زلیخا الگویی را از طرح‌های داستانی او نشان داد. جامی در تمام آثار خود اندیشه را مقدم بر داستان داشته است و «داستان» قالبی است که او در خدمت اندیشه قرار داده است. هرچند نظامی نیز چنین منظوری داشته است؛ ولی نظامی به اصول داستانی و پردازش دقیق پیرنگ داستانی، پایبند است. در مقابل این دو شاعر، امیر خسرو دهلوی است که برای او صرف داستان گفتن و سرگرم‌کنندگی مهم است. برای توضیح بیشتر می‌توان به این نکته اشاره کرد که کل داستان لیلی و مجنون یا یوسف و زلیخا در خدمت یک مفهوم عرفانی است، «گذر از عشق مجازی به عشق حقیقی» و از همین روست که حتی مجنون پس از رسیدن به عشق حقیقی دیگر در طلب لیلی نیست!

اندیشه عرفانی جامی بر لزوم توجه به داستان، پیشی گرفته است. سایر منظومه‌های جامی نیز چنین است.

«او همچون دیگر مبلغان اندیشه ابن عربی معتقد است که عاشق و معشوق و عشق همه مظاهر و مجاری یک وجود مطلق‌اند و معشوق و محبوب، بلکه عاشق محب در همه مراتب

حضرت حق است و اختلاف در تفاوت ظهور محبوب و تجلیات شهودی اوست و هریک

از محبوب و محب آیینۀ یکدیگرند» (جامی، بیتا: مقدمه رضی / ۲۰۵).

همین اندیشه در دو منظومه مذکور وی نقشی اساسی در پیرنگ دارند.

در مقابل شیوه جامی، در قصه‌های هفت پیکر غنایی است؛ اما این گزینش زبانی، پیوسته در همه قصه‌ها، آموزه‌های اخلاقی را تعلیم می‌دهد. نظامی در بیان درون‌مایه‌های خویش دو شیوه برگزیده است: شیوه اول وی که در اکثر قصه‌ها به چشم می‌خورد ارائه درون‌مایه به‌طور مستقیم و صریح است. نظامی در بیان اندیشه اخلاقی، به راحتی خواننده را با خود همراه ساخته، او را به راه‌یابی به سعادت با آموزه‌های تعلیمی خویش همراهی می‌کند. شیوه دوم نظامی در بیان اندیشه اخلاقی، شیوه غیرمستقیم است. در این شیوه نظامی سعی دارد استنباط اخلاقی را به عهده خواننده بگذارد. قصه‌های گنبد چهارم و گنبد هفتم، با این شیوه مخاطب را با مضامین اخلاقی آشنا می‌سازد. در هشت بهشت امیر خسرو، چنانکه گفتیم در مواردی بحثی از اخلاق نیست و نقل داستان برای اثبات یک عقیده درست یا غلط است همانند داستان گنبد کافوری؛ یا برای طرح چستان همانند گنبد مشکین و زعفرانی.

۱-۱-۲. شروع، گره‌افکنی و گره‌گشایی

جذابیت هر داستانی در گرو شروع، گره‌افکنی و چگونگی گشایش آن است، از این روی روابط علی و معلولی نقشی اساسی در باورپذیری این گره‌ها و گشوده شدن آن دارد. هرچند برای ورود به داستان روش‌های بسیار زیادی وجود دارد؛ اما گره‌افکنی در شروع داستان می‌تواند مخاطب را بیشتر ترغیب نماید.

«درب ورود به هر مکانی می‌تواند نقش بسزایی در ایجاد میل ورود، یا منصرف کردن از ورود به آن مکان ایجاد کند. موضوع داستان، ویژگی‌های روانی و شخصیت اصلی، کشمکش‌هایی که این شخصیت با دیگران یا با خود دارد، احساس او نسبت به جهان پیرامونش، نوع روابطی که با سایر اشخاص پیدا می‌کند، درون‌مایه داستان و... همگی مواردی هستند که می‌بایست سرزخی از آنها در پاراگراف اول به خواننده داده شود تا او خود به درون داستان برود و با گشت و گذار در آن جنبه‌های توصیف‌ناشده‌اش را شخصاً کشف کند» (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۳).

داستان‌های هفت پیکر با مقدمه‌ای شروع می‌شود که اغلب مربوط به شخصیت‌پردازی است. بدین صورت که نظامی در ابتدای داستان، نمایی از شخصیت اصلی داستان به دست می‌دهد و نقاط ضعف یا

قوت و یا دیدگاه شخصیت را در موضوعی معین بیان می‌کند. برای نمونه در قصه خیر و شر مقدمه‌ای بیان می‌کند و با این مقدمه‌چینی، گره داستان را بیان می‌کند. همه داستان‌های هفت‌پیکر پیرنگی خطی دارند و مخاطب داستان با شروعی بسیار آرام و از وضعیت تعادل وارد داستان می‌شود.

گره‌های داستانی هفت‌پیکر نیز بر روابط علی و معلولی استوار است. در داستان گنبد مشکین، پادشاه‌زاده به دلیل عدم کنترل نفس خود و هم‌آغوشی با مهین بانوان از باغ آسمانی طرد می‌شود؛ در داستان ماهان کوشیار، هدایت خضر سبب رهایی او می‌شود؛ در داستان بشر پرهیزگار، مرگ ملیخا و صداقت بشر سبب می‌شود به آن زن زیارو دست بیابد و در داستان خیر و شر، تمام مسیری که «خیر» را به پادشاهی می‌رساند بر مبنای روابط علی و معلولی است.

یکی از ویژگی‌های دیگر برخی داستان‌های هفت‌پیکر غافل‌گیری پایان داستان است. نمونه عالی این غافل‌گیری در داستان بشر پرهیزگار است. در این داستان، زنی که بشر بدان دل باخته است تا پایان داستان در تعلیق باقی می‌ماند. مخاطب ذهن خود را در پیچ‌وتاب توصیفات و سایر حوادث درگیر می‌کند و به ناگهان زمانی که بشر برای پس دادن مال و اموال ملیخا به خانه او می‌رود، با همان زنی ملاقات می‌کند که به خاطر او از شهر خود سفر اختیار کرده بود (ن.ک: نظامی، ۱۳۷۶: ۲۱۲).

نمونه دیگر این غافل‌گیری در داستان خیر و شر است. شر پس از ربودن گوهر خیر ناپدید می‌شود و زمانی که خیر به قدرت می‌رسد به ناگهان شر را می‌بیند که مشغول حقه‌بازی است. در این هنگام او را به خانه می‌خواند و مرد گُرد، سر او را بریده، گوهر خیر را به او پس می‌دهد. در این داستان نیز صداقت خیر و همچنین زیرکی او در برداشتن آن گیاه شفابخش توانسته است روابط علی و معلولی داستان را استوار بسازد:

هست رسته کهن درختی نغز	کز نسیمش گشاده گردد مغز
برگ یک شاخ ازو چو حله نور	دیده رفتنه را درآرد نور
برگ شاخ دگر چو آب حیات	صرعیان را دهد ز صرع نجات

(همان: ۲۷۸)

در داستان‌های امیر خسرو دهلوی با طرح سؤالی شبیه به چیستان و گشایش آن روبه‌رو هستیم. این نوع گره‌افکنی و گره‌گشایی به‌خصوص در دو داستان اول و همچنین داستان دل‌آرام (کنیز بهرام گور) غلبه دارد. امیر خسرو نیز همانند نظامی، اغلب با مقدمه‌ای وارد داستان می‌شود. در این روش امیر خسرو شبیه به نظامی عمل کرده است. برای نمونه در داستان گنبد سفید امیر خسرو (۱۳۹۱: ۳۱۶-۲۹۹) از

پادشاهی سخن می‌گوید که به دلیل بدگمانی به زنان قصد ازدواج ندارد؛ ولی اصرار وزیر و دوستان او برای باقی گذاشتن یک وارث سبب می‌شود تا چهار زن را برای همسری انتخاب کند و در نهایت با امتحان کردن آنها و انتخاب زنی که از طبقه متوسط است، داستان پایان می‌یابد.

گره‌افکنی‌های داستان‌های امیر خسرو به گونه‌ای است که تمام سرخ‌های گره‌گشایی آن، در ابتدا معرفی شده است و از این روی مخاطب می‌داند که اتفاق یا حادثه مذکور در داستان به زودی گشوده خواهد شد. برای نمونه در داستان رام (در گنبد صندلی) (همان: ۲۷۶-۲۹۸) وقتی او از شهر خود تبعید می‌شود با سه نفر دوستی برقرار می‌کند که هر کدام از این سه دوست، تمام قدرت‌های جادویی را که برای انتقام از وزیر نیاز دارد، به او می‌دهند؛ یا در داستان گنبد سپید، پادشاه داستان به تندیس دسترسی دارد که هر کس دروغ بگوید همانند دروغ‌سنجی آن را برملا می‌کند. همچنین در داستان گنبد گلناری (همان: ۲۰۸-۲۲۲) پادشاه‌زاده‌ای که عاشق یک تندیس می‌شود به همراهی چند دوست به خواسته خود می‌رسد. در این داستان نیز مخاطب می‌داند که بازرگان، باغبان، نجار و نقب‌زن تنها کسانی می‌توانستند باشند که شاه‌زاده برای رسیدن به آن دختر (یا زن پادشاه اقلیم دیگر) نیاز دارد. از همین روی داستان‌های امیر خسرو هیجان و هول و ولای چندانی در مخاطب ایجاد نمی‌کند. در مقایسه با نظامی می‌توان گفت که پیش‌بینی مخاطب از پایان داستان ممکن نیست. ظهور ناگهانی خضر برای هدایت ماهان کوشیار آن هم به دلیل دعا و زاری، داستان بشر پرهیزگار و زن ملیخا و سایر داستان‌های نظامی پیش‌بینی نمی‌شود.

در مورد آثار جامی و دو منظومه یوسف و زلیخا و لیلی و مجنون نیز می‌توان به ابتکار جامی در پایان و شروع داستان اشاره کرد. جامی برخلاف نظامی در داستان لیلی و مجنون، مجنون را شخصیتی معشوقه‌باز معرفی می‌کند که با هر جمیله‌ای میلی دارد. پرتو عشق او را از این حالت خارج می‌کند و حوادث داستان و گره‌هایی چون مخالفت پدر لیلی، ازدواج لیلی و از بین رفتن واسطه‌ها (همانند پیرزنی که به مجنون خبر لیلی را می‌داد)، بسیار خوب توصیف شده است. ابتکار دیگر جامی در پایان داستان است که منظومه را از حالت یک عشق ساده به یک مفهوم عرفانی می‌رساند. در واقع گره داستان در داستان لیلی و مجنون و یوسف و زلیخا عبارت است از گذر از عشق مجازی به عشق حقیقی. بن‌مایه و منظور و موضوع کل داستان جامی در همین نکته خلاصه می‌شود:

هان تا نبری گمان که مجنون
 در اول اگر چه داشت میلی
 بر حسن مجاز بود مفتون
 با جرعه‌کشی ز جام لیلی

افکند ز دست جام و بشکستاز	اندر آخر که گشت از آن
جام رمیده شد سرانجام	مست مستیش ز باده بود نزجام
گل‌های حقیقت از مجازش	بشکفت به بوسنتان رازش
دریاشد و سنگ را بپوشید	چشمه ز شکاف سنگ جوشید
(جامی، ج ۲، ۱۳۷۸: ۳۹۰)	

۲-۲. شخصیت پردازی

۲-۲-۱. زنان و پیرزنان

در میان شخصیت‌های منظومه‌های مذکور، بیشترین نقش را زنان بر عهده دارند و اغلب حوادث داستان و اندیشه‌های محوری شاعران در پیرامون شخصیت زنان است؛ چه در نظامی که به حماسی و غنایی بودن نظر دارد، چه امیرخسرو که داستانش پیرامون مکر یا سادگی و نادانی زنان است و چه جامی که شخصیت زن را پلی برای عشق حقیقی می‌داند.

در هفت‌پیکر و هشت‌بهشت زنان و پیرزنان نقشی اساسی در داستان‌ها دارند. اگر کنیزان بهرام گور یعنی «دل‌آرام» در هشت‌بهشت و «فتنه» در هفت‌پیکر و هفت شاهزاده‌ی قصه‌گو را کنار بگذاریم، همچنان تعداد زنانی که در این دو منظومه هستند بسیار بیشتر از مردان است.

در آثار نظامی، نگرش آرمانی بر دیگر نگرش‌ها غلبه دارد و زن در کانون توجه قرار می‌گیرد چنان که در منظومه خسرو و شیرین، قهرمان واقعی داستان و نقطه مرکزی آن، شیرین است نه خسرو. در این داستان، خسرو مانند مردم روزگار خود، زن را بازیچه‌ای قابل خرید و فروش برای ارضای امیال خود می‌پندارد؛ اما نظامی با قاطعیت در احترام به زن از شخصیت انسانی او و از قهرمانی‌ها و شعور و ذکاوتش سخن می‌گوید. زنان در هفت‌پیکر فقط برای اغوای قهرمان داستان نیستند، بلکه به‌عنوان ابزاری برای مبارزه و تعالی روحی و سیر و سلوک استفاده می‌شوند.

در هفت‌پیکر، کنیز بهرام با جرئت تمام در مقابل او می‌ایستد و همانند آموزگاری بر او تعلیم می‌دهد. به قول منتقدی:

«کنیزک چینی در داستان هفت‌پیکر، یک آموزگار ادیب است که عمل او نه تنها نشان رأی
سنجیده یک زن، بلکه نشان قوت جسمانی او نیز هست. زنی که با آزادگی نظر خود را
اعلام می‌کند با آنکه می‌داند ممکن است جان خود را از دست بدهد. بعد به جای زبونی و
تن‌دادن به تسلیم، مبارزه می‌کند تا به هدف برسد. و چاره‌اندیشی او تنها به نجات جان‌ش
ختم نمی‌شود، بلکه به عبرت و تنبیه پادشاه می‌انجامد و این کاری بود که اطرافیان پادشاه و

مردان دور و بر او همیشه از آن طفره می‌رفتند و با تأیید و تملق، خود را عزیز می‌داشتند» (ممیزی، ۱۳۹۲: ۳۵).

از همین روی به‌طور کلی، خسته نظامی را باید نردبان صعود زنان بدانیم. مایکل بری در نقد زنان این منظومه نوشته است:

«زنان این هفت‌گنبد دنیای درون را از جهان بیرون جدا می‌کنند و با تمرکز بر نیروهای روحانی به درون آدمی راه می‌گشایند. دستاورد آن رسیدن به سطوح آگاهی است» (بری، ۱۳۸۵: ۱۷۱).

نمونه دیگر چنین زنی، زن ملیخاست که در آخر نصیب شخصی صالح به نام «بشر» می‌شود. «بشر» مثبت‌اندیش است و ملیخا منفی‌نگر، سرانجام ملیخا در این سفر، جان خود را از دست می‌دهد و پیش از مرگ از بشر می‌خواهد که امانتی را به همسر پیشینش برساند. بشر هنگامی که همسر پیشین ملیخا را می‌بیند می‌فهمد او همان زنی بود که به خاطر وی سفری دراز پیموده و سرانجام به وصالش رسیده است. پیام داستان این گنبد، رسیدن به وصال معشوق بعد از سفری طولانی و توکل به خدا و پرهیز از هوس‌رانی است.

ترک شهوت نشان دین باشد شرط پرهیزگاری این باشد
(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۱۴)

زنان منظومه امیر خسرو یا چنین شخصیتی ندارند و یا بسیار کم هستند. امیر خسرو از زن به‌عنوان ابزاری برای جلب مخاطب بهره می‌برد. داستان پایانی هشت بهشت یکی از این مواردی است که از قضا منتقدی چون محجوب، این داستان را مبتدل دانسته است. او می‌نویسد:

«این داستان گرچه از دو داستان قبلی خود بهتر و قوی‌ترست، لیکن موضوع و صحنه‌های آن همه عادی و بازاری و از نوع داستان‌هایی است که در هر کتاب افسانه‌ای، حکایت‌های متعددی مشابه آن می‌توان یافت» (محجوب، ۱۳۹۳: ۴۰۴).

به‌نظر می‌رسد که حق با محجوب باشد؛ چراکه امیر خسرو همچنان که در شروع داستان‌ها قوی است در پایان چیزی برای گفتن ندارد. توصیفات مملو از خیانت زنان و مسائلی از این دست تنها حربه او برای جذب مخاطب است. گفتنی است که بررسی داستان‌های امیر خسرو نشان می‌دهد که به‌غیر از چند زن هوشمند از جمله دل‌آرام و زن پادشاهی که انتقال روح را آموخته بود و زن کافوری‌پوش، سایر زنان یا خیانت‌کار هستند و یا متفکر و با جرئت نیستند که این آمار در مقابل هفت پیکر بسیار ناچیز

است. از همین روی ابیات زن ستیزانه در هشت بهشت بیشتر است:

زن که در عقل بی کمال آمد رازپوشیدنش محال آمد
(دهلوی، ۱۳۹۱: ۱۹۵)

پیرزنان داستان‌های هفت پیکر و هشت بهشت نیز چنین وضعی دارند. پیرزنان داستان نظامی اغلب فتنه پرور و دو به هم زن هستند و زنان جوان توانایی مقابله با حره آنها را ندارند. چنانکه در داستان گنبد زرد آمده است:

بود در خانه کوژپشتی پیر	زنی از ابلهان ابله گیر
هر کنیزی که شه خریدی زود	پیره زن در گزاف دیدی سود
خواندی آن نوخریده را از ناز	بانوی روم و نازنین طراز
چون کنیز آن غرور دیدی پیش	بازماندی ز رسم خدمت خویش
ای بسا بوالفضول کز یاران	آورد کبر در پرسـتاران
منجیقی بود به زیور و زیب	خانه ویران کن عیال فریب
شاه چندان که جهد بیش نمود	یک کنیزک به جای خویش نبود
	(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۸۳-۱۸۴)

گفتنی است که اغلب دیوها و غول‌هایی که در هر دو منظومه وجود دارند به شکل پیرزن هستند (برای نمونه در هفت پیکر بنگرید به: نظامی، ۱۳۷۶: ۲۴۲، دهلوی، ۱۳۹۱: ۲۶۵):

وان عروس جوان و مادر پیر غول دشتند و مردم گیر

اگر بخواهیم همین نکته را در مورد جامی بگوئیم، نخست باید به منظومه‌های او و موضوع آنها اشاره کنیم. ساختار فرهنگی (قبیله محوری) لیلی در منظومه جامی اجازه خروج از سنت‌ها را به او نمی‌دهد. از همین روی از پدرش به دلیل علاقه به مجنون ملامت می‌شود و حق اعتراض ندارد یا اینکه او را به اجبار به ثقفی می‌دهند و اعتراض نمی‌کند. هرچند لیلی به عشق مجنون پایبند است؛ ولی موضوع داستان و همچنین ساختاری که لیلی در آن زندگی می‌کند با شاهزادگان هفت پیکر و هشت بهشت متفاوت است.

در مقابل لیلی، زلیخا قرار دارد. او چنان آزادی و اختیاری از خود دارد که در پی یک خواب، سرزمین و خانه خود را ترک می‌کند و به دنبال عزیز مصر می‌رود. در هیچ کدام از منظومه‌های هفت پیکر و هشت بهشت زنی را سراغ نداریم که برای معشوق خود سفر کرده باشد.

۲-۲-۲. مردان

در میان شخصیت‌های مرد، بیشترین شخصیت‌ها به طبقات بالای اجتماعی به خصوص شاه، شاهزاده

دختر و پسر) و وزیر تعلق دارند. پادشاهان در هفت پیکر نظامی اغلب عادل و خیرخواه هستند. در هفت پیکر پادشاه یا ازدواج نکرده است و از زنان و مکر آنان می‌ترسد، یا صاحب دختری است که از قضا بسیار هوشمند است (مانند بانوی حصار) و یا اینکه پسر یا پسرانی دارد که در نهایت جانشین پدر و وارث او می‌شوند.

وزیران نیز در دو دسته قرار می‌گیرند. یا خیانتکار و ساده‌دل هستند و یا باهوش و مطیع. آنها اغلب دخترانی دارند که در نهایت به ازدواج پادشاهزاده یا پادشاه در می‌آیند؛ از جمله در داستان خیر و شر. وزرا در هشت بهشت بیشتر خیانتکار هستند. در داستان رام و همچنین در قصه پادشاهی که انتقال روح را آموخته بود، این خیانت در محور داستان قرار می‌گیرد. وزیران در این منظومه نیز دخترانی دارند که به‌عنوان نقطه ضعف آنها و یا به‌عنوان ابزار انتقام و رشوه محسوب می‌شوند؛ از جمله در داستان رام که دختر وزیر را می‌دزدند.

پادشاهان نیز در دو دسته قرار می‌گیرند، یا ساده‌دل و تحت تأثیر حرف‌های دیگران هستند و یا ابزاری (جادویی) در اختیار دارند که در هر حالتی شکست نمی‌خورند. این پادشاهان کنیزان بسیاری دارند و قصد ازدواج هم ندارند. در داستان گنبد کافوری هشت بهشت نمونه‌های این زنان بسیارند که در اختیار مطلق پادشاه قرار گرفته‌اند.

گفتنی است که در هفت پیکر با توجه به قرائنی که وجود دارد، می‌توان پادشاهان و وزرا و شاهزادگان را به‌عنوان نماد یا رمزی از حقیقت یا سالک یا مرشد و پیر در نظر گرفت در صورتی که در هشت بهشت چنین تفسیری ممکن نیست. نمونه این وجهه نمادین در قصه بانوی حصار در افسانه گنبد سرخ (نظامی، ۱۳۷۶: ۲۱۷-۲۳۴) است که شاهزاده‌ای با گذر از هفت خوان به شاهزاده (بانو) دست پیدا می‌کند. این دو شاهزاده بسیار باهوش و فارغ از هرگونه هوس‌بازی هستند در حالی که نمونه این شاهزادگان در هشت بهشت بسیار کم است.

در آثار جامی به‌خصوص در لیلی و مجنون یا یوسف و زلیخا، نگاهی متفاوت وجود دارد. در این دو داستان بیشتر با مفهوم «پدر» و «رئیس قبیله» سر و کار داریم تا پادشاهان. از طرف دیگر در داستان یوسف و زلیخا چهره آسمانی یوسف از پیش شناخته شده است و مجال تغییری در آن نیست. در داستان لیلی و مجنون نیز، پدران نماد تعصب‌های قبیله‌ای و سنت‌گرایی هستند.

نکته آخر اینکه اغلب این شاهزادگان و شخصیت‌ها نام درخور شخصیت خود را دارند. اغلب شخصیت‌های منظومه هفت پیکر، دارای نام‌اند و نظامی در مواقعی تنها با ذکر نام، آن‌ها را به خواننده

گفتنی است که تمهیدی که نظامی برای ورود این شخصیت‌ها به کار می‌برد استفاده از عنصر «خواب» یا «رؤیا» است که باورپذیری بیشتری ایجاد می‌کند. امیرخسرو برخلاف نظامی با استفاده از عناصر جادویی این کار را صورت می‌دهد و تلاش می‌کند به مخاطب بقبولاند که این شخصیت‌ها حضوری رئالیستی دارند. ظاهرشدن دیو در داستان رام نمونه این روش است.

۳-۲. توصیف و صحنه‌پردازی

اصطلاح صحنه و صحنه‌پردازی وقتی برای نمایش می‌آید، به معنای زمینه و تزئینات قابل رؤیت «صحنه نمایش» است؛ اما به معنای وسیع‌تری هم آمده و آن وقتی است که برای «شعر» به‌ویژه داستان به کار برده می‌شود و بیانگر مکان و زمان و محیطی است که «عمل داستانی» در آن به وقوع می‌پیوندد؛ بنابراین اصطلاح صحنه را می‌توان به‌عنوان عصر و دوره‌ای از تاریخ کشوری به حساب آورد (ن.ک: میرصادقی، ۱۳۷۹: ۴۴۸-۴۴۷؛ نیز مستور، ۱۳۷۹: ۴۶-۴۷). یونسی نیز در تعریف «صحنه» می‌نویسد:

«صحنه داستان، محلی است که کنش داستانی در آن واقع می‌شود؛ زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند» (یونسی، ۱۳۷۹: ۴۲۹).

در مورد هفت‌پیکر با یقین می‌توان گفت که نظامی از هر چیزی که بتوان در مورد آن مضمون شاعرانه ساخت در نمی‌گذرد. این توصیفات از نام اشخاص تا ظاهر و باطن آدم‌ها تا وجود یک باغ زیبا و امثال آن را شامل می‌شود. نظامی داستانی را نقل می‌کند و مخاطب را برای گریز از ملال و خستگی داستان در فضایی جادویی و یا زیبا قرار می‌دهد. آنچه که در داستان‌ها نمود عینی و برجسته‌ای دارد؛ صحنه‌پردازی‌های بی‌بدیل اوست. از همین روی می‌توان گفت شگفت‌ترین شگرد نظامی، در نشاندن خواننده در پای قصه خویش، توان‌مندی او در ترسیم و توصیف فضاهایی است که وقایع در آن رخ می‌دهد. این توصیفات، در برخی موارد، حتی از ساختار قصه قابل حذف است یا مستقل از ساختار داستان، خودنمایی می‌کند. در صحنه‌پردازی‌ها، زبان تصویری و استعاری و تشبیهی نظامی، اغلب به صحنه‌های قابل رؤیت اختصاص می‌یابد و جزئیات افکار شخصیت‌ها و روحيات آنان، چندان توصیف نمی‌شود. توصیف‌های نظامی گاه گذرا؛ اما دقیق است و گاه برای تلقین فضای ذهنی شخصیت داستانی در ذهن مخاطب به تفصیل می‌گراید. از برترین نمونه‌های این گونه توصیف، گنبد پنجم و قصه سرگشتگی و تشویش ذهنی ماهان در دگرگونی چهره‌هایی است که در شب و روز در برابر وی نمایان می‌شوند. فضایی که نظامی در این داستان ایجاد می‌کند مطابق با عالم رؤیا و پر از تشویش و اضطراب و پریشانی است:

تا ز پایش چرا برآمد پر
خویشتن را بر ازدهایی دید
وین عجبر که هفت بودش سر
چه عجب کاژدهای هفت سرست
کرده بر گردنش دو پای بکش
هر زمانی بازی نمود دگر
پیچ در پیچ تر ز تاب رسن
سیلش از کوه پیش در کرده
کرد یکباره خسته و خردش
می زدش بر بلندی و پستی
که به گردن در آوریدش پای
تا بهنگام صبح و بانگ خروس
حالی از گردنش فکند به زیر
(نظامی، ۱۳۷۶: ۲۴۴-۲۴۵)

کرد ماهان در اسب خویش نظر
زیر خود محنت و بلائی دید
ازدهائی چهارپای و دو پر
فلکی کوه به گرد ما کمرست
او بران ازدهای دوزخ و ش
و آن ستمکاره دیو بازی گر
پای می کوفت با هزار شکن
او چو خاشاک سایه پرورده
سو به سو می فکند و می بردش
می دواندش ز راه سرمستی
که برانگیختش چو گوی از جای
کرد بر وی هزار گونه فسوس
صبح چون زد دم از دهانه شیر

در بند ذیل، در پیداشدن عفریت‌ها چنین گفته است:

ساده‌دستی چگونه چون کف دست
نالۀ بریبط و نوای سرود
نعره زین سو که نوش بادت جام
غول در غول بود و غل در غل
کوه صحرا گرفته صحرا کوه
از در و دشت بر کشید غریو
بلکه چون دیو چه سیاه و دراز
های و هویی بر آسمان برخاست
مغز را در سر آوریده به جوش
لحظه تا لحظه بیشتر می بود
(همان: ۲۴۲)

گشت پیدا ز کوه‌پایه پست
آمد از هر طرف نوازش رود
بانگ از آن سو که سوی ما به خرام
همه صحرا به جای سبزه و گل
کوه و صحرا ز دیو گشته ستوه
برنشسته هزار دیو به دیو
همه چون دیو باد خاک‌انداز
تا بدانجا رسید کز چپ و راست
صفق و رقص بر کشیده خروش
هر زمان آن خروش می‌افزود

این بخش از داستان هفت پیکر مصداق واقعی سوررئالیسم است. سوررئالیست‌ها رؤیا را به‌عنوان ابزار راهبردی در رسوخ به ضمیر پنهان دانسته، معتقدند آن را نباید امری غیرواقع و دست‌کم گرفت؛ زیرا بسیاری از ناشناخته‌های انسانی، در رؤیا رسوب می‌کند.

«ذهن وقتی به حال خود رها شود در دنیای اوهام و اشباح به فعالیت می‌پردازد که در آن موجودات و اشیاء، صورتی غیره منتظره پیدا می‌کنند و خود را به رنگ‌های رؤیا می‌آریند. این دنیا همان‌طور که برگسن گفته است، نقطه مقابل دنیای واقعیت عملی است که در آن

چون محرک ما سود آنی است، فقط اموری را انتخاب و درک می‌کنیم که برای ما مفید است» (سید حسینی، ۱۳۸۹: ۱۳۷).

در هشت‌بهشت امیر خسرو نیز می‌توان به نقش صحنه‌پردازی‌ها اشاره کرد؛ ولی نه بسامد ابیات به حدی است که بتوان با نظامی مقایسه کرد و نه جنبه ادبی آن برجستگی دارد. شاید با مقایسه توصیف باغ و یا شخصیت‌ها بتوان این نکته را ثابت کرد. وصف غول‌ها و دیوها در هفت‌پیکر از قدرت تصویرپردازی نظامی حکایت دارد. اگر همین نکته را در مورد جامی در نظر بگیریم باید بگوییم که از نقاط قوت جامی همین توجه به صحنه‌پردازی‌هاست. در یوسف و زلیخا صحنه‌هایی چون انداختن یوسف به چاه، بریده شدن دست زنان، خلوت زلیخا با یوسف و خواب‌های زلیخا و پیر و علیل شدن او تصاویر بسیار زیبایی است که جامی خلق کرده است. تناسب موضوع و فضایی که جامی آن را توصیف می‌کند در نوع خود بسیار هنرمندانه است تا جایی که یوسف و زلیخای او از بهترین منظومه‌هایش لقب گرفته است. تصویر به راه نشستن زلیخا در راه یوسف و گذر یوسف با اسبی بسیار زیبا از نمونه‌های بسیار موفق این داستان است:

به راه یوسف از نی خانه‌ای خواست
چو موسیقار پر فریاد و ناله
جدا برخاستی از هر نی آواز
ز آهش شعله در هر نی گرفتگی
چو صیدی تیرها گردش نشسته
بر او هر تیر گویی نیشکر بود
سپهر اندازه‌ای گردون نهادی
ز شب بسته هزاران وصله بر روز
برابر چون شب و روز زمانه
شکن در کاسه بدر از سُم او
ز هر ماه نوح سیتاره جستی
به چرخ اندر نشستی چون مه نو
پران از پهلوی نخجیر چون تیر
ازان نی‌بست خود بیرون خزیدی
خروشان بر گذرگاهش نشستی
(جامی، ج ۲، ۱۳۷۸: ۱۷۵)

زلیخا را ز تهایی چو جان کاست
بدو کردند نی بستی حواله
چو کردی از جدایی ناله آغاز
چو از هجر آتش اندر وی گرفتگی
در آن نی‌بست بود افتاده خسته
ولی از ذوق عشقش چون اثر بود
بر آخر داشت یوسف دیوزادی
تکاور ابلقی چون چرخ فیروز
ز نور و ظلمت اندر وی نشانه
گره بر خوشه چرخ از دم او
بزخم سُم چو سنگ خاره خستی
اگر نعلش پریدی در تک و دو
گذشتی در شکارستان نخجیر
زلیخا نیز چون آن را شنیدی
به حسرت بر سر راهش نشستی

گفتنی است که در مقایسه نظامی با امیر خسرو می‌توان به این نکته هم اشاره کرد که به دلیل مضمون عرفانی داستان‌های نظامی و نیز اسطوره‌گرایی او، اغلب تصاویر از عالم درون ارائه شده است.

گفت وگوهای بشر پرهیزگار و ماهان کوشیار و نیز اندیشه‌های درونی پادشاهزاده‌ای که برای دست یافتن به بانوی حصاری با خود دارد، نمونه‌هایی از این توصیفات است.

نکته بسیار مهمی که در صحنه‌پردازی این منظومه‌ها وجود دارد در «وصال معاشیق» است. زبان نظامی و توصیفات او در این موضوع بسیار عفیف و عاری از هرگونه صحنه‌های اروتیک است. نظامی توصیف باغ و گلستان را به این قبیل توصیفات ترجیح می‌دهد و به‌راستی که او هیچ‌گاه در این توصیفات بی‌پروا عمل نکرده است و زبان او در توصیفات عاشقانه بسیار استعاری و تمثیلی است. نمونه‌هایی از این توصیفات در صفحات ۳۰۴، ۳۰۶، ۳۰۹، هفت‌پیکر وجود دارد. از این نکته نیز غافل نباید شد که در منظومه خسرو و شیرین که «هوس‌نامه» نیز نامیده شده است، دوست نظامی او را از گفتن چنین مضمونی نکوهش می‌کند؛ اما نظامی به او می‌گوید که «چاشنی حکمت و معرفت» در او آکنده و از مضامین پست و جسمانی برحذر بوده است:

مرا چون مخزن الاسرار گنجی	چه باید در هوس پیمود رنجی
ولیکن در جهان امروز کس نیست	که او را در هوس نامه هوس نیست
هوس پختم به شیرین دستکاری	هوس ناکان غم را غمگساری
چنان نقش هوس بستم بر او پاک	که عقل از خواندنش گردد هوسناک
	(نظامی، ۱۳۸۷: ۳۱)

برخلاف نظامی، هشت‌بهشت امیرخسرو مملو از چنین توصیفات است تا جایی که اندک ابیات حکمت‌آمیز او و اندیشه‌ی راوی در حجاب این توصیفات پنهان می‌ماند. خیانت و مکر زنان نسبت به شوهرانشان در این منظومه بسیار فراوان است و اساس داستان گنبد بنفشه، گنبد صندلی و گنبد کافوری بر چنین موضوعی بنا شده است.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی ما در عناصر داستانی سه منظومه مذکور نشان می‌دهد که مضمون مشترک در قصه‌های هفت‌پیکر مبارزه دائم خیر و شر، عشق‌بازی و کامجویی و دستیابی به مقصود بعد از تحمل سختی‌هاست. طرح داستانی داستان‌های هفت‌پیکر با اسطوره‌ها و نشانه‌های روان‌شناسی پیوند خورده است و از همین روی می‌توان درباره‌ی ویژگی‌های اسطوره‌ای و نمادین و عرفانی این داستان‌ها سخن گفت. طرح‌های داستانی هشت‌بهشت حالتی معماوار دارند و از همین روی حساسیت و هیجان داستان‌های هفت‌پیکر را ندارند. جامی در تمام آثار خود اندیشه را مقدم بر داستان داشته است و

داستان‌های او در خدمت اندیشه قرار گرفته است؛ هرچند نظامی نیز چنین منظوری داشته است؛ ولی نظامی به اصول داستانی و پردازش دقیق پیرنگ داستانی، پایبند است. گره داستان در هفت‌پیکر بر مبنای روابط علی و معلولی است و غافل‌گیری مخاطب در پایان داستان از ویژگی‌های اصلی برخی از آن داستان‌هاست. این ویژگی در هشت‌بهشت وجود ندارد و مخاطب تنها با حل یک چیستان سر و کار دارد. گره‌افکنی‌های داستان‌های امیرخسرو به گونه‌ای است که تمام سرسخ‌های گره‌گشایی آن در ابتدا معرفی شده است و از این روی مخاطب می‌داند که اتفاق یا حادثه مذکور در داستان به‌زودی گشوده خواهد شد. زنان بخش مهمی از شخصیت‌های اغلب داستان‌های سه منظومه را تشکیل می‌دهند. اغلب زنان هفت‌پیکر بسیار با جرئت، متفکر و باحیا هستند؛ اما در منظومه هشت‌بهشت یا چنین شخصیتی مستحکم و عاقلانه ندارند و یا بسیار کم هستند. توصیفات مملو از فضای خیانت زنان و مسائلی از این دست حربه اصلی امیرخسرو برای جذب مخاطب است. شگفت‌ترین شگرد نظامی توانمندی او در ترسیم و توصیف فضاهایی است که وقایع در آن رخ می‌دهد. این توصیفات، در برخی موارد، حتی از ساختار قصه قابل حذف است یا مستقل از ساختار داستان، خودنمایی می‌کند. در هشت‌بهشت امیرخسرو نیز می‌توان به نقش صحنه‌پردازی‌های اشاره کرد؛ اما نه بسامد ابیات به حدی است که بتوان با نظامی مقایسه کرد و نه جنبه ادبی آن برجستگی دارد. از نقاط قوت جامی نیز همین توجه به صحنه‌پردازی‌هاست. تفاوت اصلی توصیفات نظامی با امیرخسرو در این است که نظامی بر توصیف طبیعت بیش از معاشقه و هوس‌رانی پرداخته است در صورتی که اغلب داستان‌های امیرخسرو بر محور همین موضوعات جنسی استوار است. جامی نیز مسیری طولانی از توصیف طبیعت و نفس و عشق زمینی تا عشق آسمانی و دنیای درونی را تصویرپردازی می‌کند.

کتابنامه

انوشه، حسن. (۱۳۸۱) «منظومه» در: *دانشنامه زبان و ادبیات فارسی*، جلد دوم. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، صص ۱۲۷۹-۱۲۸۲.

بری، مایکل. (۱۳۸۵) *تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی*. ترجمه جلال علوی‌نیا. تهران: نی.

پاینده، حسین. (۱۳۹۱) *گشودن رمان*. تهران: نیلوفر.

جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۸) *هفت‌اورنگ جامی*. تصحیح اعلی‌خان افصح‌زاد. تهران: میراث مکتوب.

- دهلوی، امیر خسرو. (۱۳۹۱) هشت بهشت. تصحیح حسن ذوالفقاری و پرویز ارسطو. تهران: چشمه.
- دیپل، الیزابت. (۱۳۸۹) پیرنگ. ترجمه مسعود جعفری. تهران: مرکز.
- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱) کتاب‌شناسی نظامی گنجوی. تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲) پیر گنجه در جستجوی ناکجاآباد. تهران: سخن.
- سید حسینی، سید رضا. (۱۳۸۹) مکتب‌های ادبی. تهران: نگاه.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۸) تاریخ ادبیات ایران، جلد دوم. تهران: فردوسی.
- کفافی، محمد عبدالسلام. (۱۳۸۲) ادبیات تطبیقی، ترجمه سید حسین سیدی. مشهد: به نشر.
- محبوب، محمد جعفر. (۱۳۹۳) از هفت پیکر تا هشت بهشت. تهران: مروارید.
- محمودی بختیاری، علیقلی. (۱۳۷۶) هفت نگار در هفت تالار. تهران: عطایی.
- مستور، مصطفی. (۱۳۷۹) مبانی داستان کوتاه. تهران: مرکز.
- مشهدی، محمد امیر. (۱۳۸۹) «نقد سوررئالیستی هفت پیکر». متن پژوهی ادبی، دوره ۱۴، شماره ۴۵، صص ۱۵۹-۱۸۴.
- میر صادقی، جمال. (۱۳۸۷) عناصر داستان. تهران: سخن.
- نظامی، الیاس ابن یوسف. (۱۳۷۶) هفت پیکر. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
- نظامی، الیاس ابن یوسف. (۱۳۸۷) خسرو و شیرین. تصحیح حسن وحید دستگردی. تهران: قطره.
- واعظزاده، عباس؛ قوام، ابوالقاسم. (۱۳۹۸) «خمس به مثابه نوع ادبی». نقد ادبی، سال دوازدهم، شماره ۴۵، صص ۱۸۱-۲۲۱.
- یونسی، ابراهیم. (۱۳۶۵) هنر داستان‌نویسی. تهران: سهروردی.

References

- Anusheh, Hassan. (1381) "Collection" in: *Persian language and literature Encyclopedia*, second volume. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance,

pp. 1279-1282. (in persian)

Berry, Michael. (1385) *Michael Barry's Commentary on Jami's Seven Bodies* Translated by Jalal Alavinia. Tehran: Ney. (in persian)

Payandeh, Hossein. (2012) *Opening the Novel*. Tehran: Nilofar. (in persian)

Jami, Abdul Rahman. (1378) *Seven Orang Jami*. Edited by Ali Khan Afsahzad. Tehran: Written Heritage. (in persian)

Dehlavi, Amir Khosro. (2012) *Eight Heavens*. Corrected by Hasan Zulfaqari and Parviz Arasatoo. Tehran: Cheshme. (in persian)

Dippel, Elizabeth. (1389) *Plot*. Translation by Masoud Jaafari. Tehran: Center. (in persian)

Radfar, Abul Qasim. (1371) *Bibliography of Nezami Ganjavi*. Tehran: Institute of Cultural Studies and Research. (in persian)

Zarinkoub, Abdul Hossein. (1372) *Pir Ganji looking for Nowhere*. Tehran: Sokhan. (in persian)

Seyed Hosseini, Seyed Reza. (2010) *Literary Schools*. Tehran: Agah. (in persian)

Safa, Zabih Allah. (1368) *History of Iranian Literature*, second volume. Tehran: Ferdowsi. (in persian)

Kafafi, Mohammad Abdussalam. (1382) *Comparative Literature*, translated by Seyyed Hossein Seyedi. Mashhad: Beh Nashr. (in persian)

Mahjoub, Mohammad Jaafar. (2013) *From Seven Bodies to Eight Heavens*. Tehran: Pearl. (in persian)

Mahmoudi Bakhtiari, Aliqli. (1376) *Haftengar in Haftalar*. Tehran: Atyeh. (in persian)

Mastour, Moustafa. (1379) *Elements of the Short Story*. Tehran: Center. (in persian)

Mashhadi, Mohammad Amir. (1389) "Surrealistic Criticism of i *Seven Bodies*". *Literary Research Text*, Volume 14, Number 45, pp. 159-184. (in persian)

Mirsadeghi, Jamal. (2007) *Elements of Fiction*. Tehran: Sokhan. (in persian)

Nezami, Elias Ibn Yousef. (1376) *Seven Bodies*. Corrected by Hassan Vahid Dastgardi.

Tehran: Drop. (in persian)

Nizami, Elias Ibn Yusuf. (1387) *Khosrow and Shirin*. Corrected by Hassan Vahid Dastgardi. Tehran: Drop. (in persian)

Vaezzadeh, Abbas; "Khamisa as a literary genre". *Literary Review*, Year 12, No. 45, pp. 181-221. (in persian)

Yonesi, Ebrahim. (1365) *Fiction Writing*. Tehran: Sohrevardi. (in persian)