The Workbook of Literary Texts in Iraqi Career
Print ISSN: 2717-4514 **Online ISSN:** 2717-4522
journal homepage: https://motounadabi.razi.ac.ir/

Research article

The Workbook of Literary Texts in Iraqi Career
Vol. 1, Issue 2, Summer 2020, pp. 31-46

Analysis of Narrative Structure in Haft Gonbad

Ghahreman shiri*
Professor of Department of Persian Literature at Bu Ali Sina University, Hamadan, Iran

Received: 2020/10/06 **Accepted:** 2020/18/08

Abstract

Undoubtedly Haft Peykar is recognized as the best fiction poem of Nezami in which a historical story is mixed with a collection of fictional stories. Like *Khosrow va Shirin* and *Hezar-o-yek-shab*, women appear in two roles, narrator and character, who, except for the governmental role, have main responsibilities the same as men. The function of minor stories in this tale is instructing and entertaining and make the readers experience a various spectrum of events and contents which is the same as Haftkhan in epics structurally. Indeed, the reader is getting acquainted with natural, social and supernatural worlds simultaneously in order to be able to have necessary skills to manage the society against different crises. Like Hezar-o-yek-shab, Heft Peyker worth studying due to not only its consistent and mathematical structure but also that kind of creativity which is seen in composing different stories. In this article, the author aims to present an analytical report of general structure of narration and its relation with some contents in order to increase reader's understanding from capacities and literal details in Haft Peykar.

Keywords: Nezami, Haft Peykar, Haft Gonbad, story, narration.

*. Corresponding author E-mail address: Ggahraman.shiri@gmail.com

کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی

شاپای چاپی: ۴۵۱۴-۲۷۱۷ **شاپای الکترونیکی:** ۴۵۲۲-۲۷۱۷

وبگاه نشریه: https://motounadabi.razi.ac.ir/

مقالهٔ علمی

فصلنامهٔ کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی

سال اوّل، شمارهٔ ۲، تابستان ۱۳۹۹ هـ ش، صص. ۳۱-٤٦

تحلیل ساختار روایت در هفت‌گنبد نظامی

قهرمان شیری*

استاد گروه بان و ادبیات فارسی دانشگاه بوعلی‌سینا، همدان، ایران

تاریخ دریافت: ۹۹/۳/۲۱ **تاریخ پذیرش:** ۹۹/۵/۲۸

چکیده

بدون تردید منظومهٔ هفت‌پیکر، بهترین اثر داستانی در کارنامهٔ نظامی است که در آن یک ماجرای تاریخی با مجموعه‌ای از داستان‌های خیالی درهم آمیخته است. در این داستان نیز مانند خسرو و شیرین و هزار و یک‌شب، زن‌ها با دو نقش راوی و شخصیت، جز در نقش حکومت‌گری، در همه جای جامعه مانند مردها وظایف عمده‌ای برعهده دارند. کارکرد داستان‌های فرعی در این روایت، آگاهی‌بخشی و سرگرم‌کنندگی است و در سیر روایت که ساختاری همسان با هفت‌خان حماسه‌ها یافته است، طیف متنوّعی از ماجراها و مضمون‌ها در برابر دیدگان شخصیت اصلی قرار می‌گیرد و او به‌شکل همزمان با عوالم طبیعی، اجتماعی و فراطبیعی آشنا می‌شود تا بتواند از مهارت لازم برای راهبری و مدیریت جامعه دربرابر بحران‌های مختلف برخوردار شود. ساختار استوار و ریاضی‌وار هفت‌پیکر و دقت نظری که در آفرینش داستان‌های هفت‌گنبد به کار گرفته شده است، این منظومه را نیز مانند هزار و یک‌شب نیازمند بررسی‌های مختلف کرده است. در این مقاله تلاش بر آن است تا با گزارشی تحلیلی از ساختمان کلّی روایت و ارتباط آن با پاره‌ای از مضمون‌ها، شناخت مخاطب را از ظرفیت‌ها و ظرافت‌های موجود ادبی در هفت‌پیکر افزایش دهد.

واژه‌های کلیدی: نظامی، هفت پیکر، هفت گنبد، داستان، شیوهٔ روایت.

*. رایانامه: Ggahraman.shiri@gmail.com

مقدمه

دنیای قصّه‌ها همواره برای خوانندگان شرقی و حتّی غربی تداعی‌گر یک قصّهٔ بسیار معروف است: هزار و یک شب. این قصّه، شاید یکی از استثنایی‌ترین روایت‌هایی باشد که کتاب‌های بی‌حد و شماری در بیشتر کشورهای جهان دربارهٔ آن نوشته شده است. علاوه‌برآن، سنّت داستان‌نویسی در شرق، تا سده‌های طولانی متأثّر از شیوهٔ داستان‌پردازی این کتاب بوده است. در حوزهٔ نثر، کتاب‌های متعدّدی را می‌توان یافت که روش داستان‌گویی آن‌ها کاملاً برگرفته از شیوهٔ هزار و یک‌شب است. امّا این تأثیرپذیری در حوزهٔ داستان‌های منظوم، تا هنگام سرایش مثنوی مولوی و حتّی پیش‌تر از آن، تا هنگام سرودن هفت‌پیکر نظامی چندان نمودی نداشته است.

نظامی یکی از معدود شاعرانی است که در قرن ششم از ساخت روایت‌های درونه‌گیری - داستان در داستان به‌عنوان وسیلهٔ سرگرمی و ابزاری برای خواب و خمار شبانه استفاده کرده است. در این منظومه، رابطهٔ روایت‌گر و روایت‌گیر به‌دلیل نقل داستان در هنگام شب برای شاه به‌وسیلهٔ زنان شاه شباهت تمام‌عیاری با هزار و یک‌شب دارد.

«خواب‌آوری» یکی از ویژگی‌های شاخص روایت در هفت‌پیکر و کتاب‌های دیگری همچون هزار و یک شب است. در هر دو کتاب، زنان با گفتن قصّه و جای‌گزینی داستان با لالایی، می‌کوشند شهریاران را بهتر آمادهٔ خواب کنند. این خواب کردن‌ها در هزار و یک شب، نوعی داروی آرام‌بخش و عامل تأخیر در انجام جنایت‌های خانوادگی است و دیگر، به مضرّات سیاسی و اجتماعی قصّه گویی و در خواب رفتن پادشاه چندان توجّهی نشده است.

اما قصه‌گویی برای بهرام گور در عشرت‌های شبانه، که به قصد فرو بردن او به خواب و خلسه انجام می‌شود، در پایان قصّه‌ها بلافاصله با تمرکز بر پیامدهای سیاسی و اجتماعی قصّه‌گویی‌ها همراه شده است. چون با اتمام قصّه‌ها، اوضاع مملکت در داخل و خارج دچار آشفتگی می‌شود و کشور بر اثر محاصرهٔ دشمنان در سراشیبی سقوط قرار می‌گیرد.

ولی خاصیت تعلیم‌دهندگی و دانش‌افزایی قصّه، در وجود بهرام گور کارکرد تخدیر کنندگی را خنثی می‌کند؛ چراکه شاه با شنیدن آن قصّه‌ها به نوعی بر بسیاری از حقایق خانوادگی، سیاسی، اجتماعی و حتّی فلسفی و اعتقادی و تجربی اشراف پیدا می‌کند. او در پایان اگرچه مدّتی از اوضاع مملکت غافل می‌شود، امّا با اشراف و آگاهیی که از طریق قصه‌ها بر حقایق پیدا می‌کند، می‌تواند به‌راحتی بحران‌های شدید اجتماعی و سیاسی کشور را با درایت و تدبیر حل و فصل کند.

واقعهٔ دیدار بهرام گور با آن چوپانی که سگ گله را به‌دلیل ارتباط خیانت‌کارانه با ماده گرگِ قاتلِ گوسفندان به دار کشیده است، برداشت تمثیل‌واره از واقعه و تطابق بی‌درنگ آن با وضعیت مملکت، نشان‌دهندهٔ تأثیرات تعلیمی نیرومندی است که شاه با شنیدن قصه‌ها به آن دست یافته است. این داستان در این قسمت از ماجرا قرار داده شده است تا به تعبیر سعدی به اثبات برساند که:

در آن تخت و مُلک از خلل غم بُوَد که تدبیر شاه از شبان کم بود.

(سعدی، ۱۳۶۸، بیت ۴۹۸)

بنابراین قصّه‌ها کارکرد دوگانهٔ متضادی داشته‌اند؛ غفلت‌آور و آگاهی‌بخش. آنکه غرق در شنیدن قصّه باشد و غافل از واقعیت‌های عینی، اسباب جهالت را به‌وسیلهٔ قصّه در خود پرورش می‌دهد. امّا آنکه به شنیده‌هایش جنبهٔ کاربردی می‌دهد، از قصه نردبانی برای وسعت دیدش می‌سازد.

در هفت‌پیکر، همهٔ افسانه‌هایی که شاهزادگان هفت کشور برای بهرام گور نقل می‌کنند - و حتّی کلّیت داستان هفت‌پیکر - دربارهٔ یک موضوع اساسی است: رابطهٔ آدم‌ها با یک‌دیگر در آشنایی و دوستی و ازدواج. محدودهٔ این ارتباط هم بسیار گسترده است: امور فردی، خانوادگی، اجتماعی و سیاسی.

در داستان اصلی هفت پیکر، نامناسب بودن ارتباط پدر بهرام گور با مردم و با درباریان - البته براساس روایت‌های تاریخی - موجب دور کردن فرزند از کشور و دشوارشدن راه دست‌یابی او به قدرت می‌شود. امّا با رفتار انعطاف‌آمیز و دوستانه‌ای که بهرام دربرابر ایرانیان در پیش می‌گیرد، موفق می‌شود حکومت موروثی را به دست آورد. در هنگام حکم‌رانی نیز در هر زمان که ارتباطش با مردم و اداره‌کنندگان حکومت ضعیف‌تر می‌شود - مثل زمانی که همهٔ اوقات خود را صرف شاهزادگان هفت‌کشور می‌کند - سلطنتش در شرف سقوط قرار می‌گیرد و هنگامی‌که به تقویت این ارتباط می‌پردازد، بار دیگر نظم امور بسامان می‌شود. شش افسانه از افسانه‌های هفت‌گنبد نیز ارتباط مستقیمی با ارتباط غریزی و ازدواج زنان و مردان با یک‌دیگر دارند. در بین آن‌ها تنها افسانهٔ شاهزادهٔ مغربی؛ یعنی ماهان مصری است که ارتباط موضوعی با زندگی زناشویی ندارد. امّا در آن داستان نیز کانون تمرکز روایت مانند داستان خیر و شرّ در گنبد ششم مبتنی بر شیوهٔ ارتباط‌یابی آدم‌ها در عرصه‌هایی فراتر از نوع و جنس؛ یعنی دوستی‌های معمولی است.

دقّت نظری که در ساخت و بافت افسانه‌های هفت‌گنبد به کار رفته است، بر یک تفکّر جمعی و تدریجی دلالت دارد. اینکه هر کدام از شاه‌دخت‌های هفت کشور نام خاصی برای خود دارند و هر گنبد به ستاره‌ای از هفت‌فلک آسمانی منسوب است و متناسب با آن، رنگ مخصوصی نیز برای خود دارد و ماجرای آن نیز ارتباط بسیار با رنگ آن گنبد دارد، به‌خوبی نشان می‌دهد که ابداع‌کنندهٔ این داستان به احتمال فراوان خود نظامی نیست. اگر نظامی چنین ابداعی را انجام داده بود قاعدتاً باید نام شاهزادگان و انتساب هر گنبد به افلاک آسمانی را نیز - که گویی چندان نقشی هم در پیش‌برد روایت نظامی ندارند - به گونه‌ای در درون هر افسانه مندرج می‌کرد. امّا وقتی او پیش از آغاز افسانه‌ها، در جایی به نام آن بانوان و در جایی دیگر به انتساب گنبدها به ستارگان هفت‌گانه، اشاره می‌کند، نشان می‌دهد که انگار این بخش از داستان را از روی یک متن مشخصی که همهٔ این جزئیات را به همراه داشته است، روایت می‌کند و می‌کوشد تا چیزی را از قلم نیندازد.

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ هفت‌پیکر مقالات متعدّدی نوشته شده است که موضوع شماری از آن‌ها تحلیل بعضی از داستان‌های هفت‌گنبد است و بعضی دیگر دربارهٔ معنای روان‌شناختی و نمادین رنگ‌ها و مفهوم عرفانی و اسطوره‌ای کلّ هفت‌پیکر است. درچند مقاله نیز ساختار هفت‌پیکر از منظر عناصر داستانی توضیح داده شده است. این مقاله از نظر تمرکز بر شیوهٔ داستان‌پردازی نظامی، با مقاله‌های آخر تا حدودی اشتراک نظر دارد، امّا شیوهٔ نگاه و تحلیل موضوع از تفاوت بسیار برخوردار است. مقالهٔ اوّل با عنوان «اسلوب داستان‌پردازی نظامی در هفت‌پیکر» ازآن

حمید جعفری قریه‌علی است که در مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان شمارهٔ ۲۰ (زمستان ۱۳۸۶) به چاپ رسیده است. در این مقاله، هفت‌گنبد نظامی از منظر عناصر داستانی به تحلیل مختصر گذاشته شده است.

مقالهٔ دوم با عنوان «تحلیل عناصر داستانی در هفت‌گنبد نظامی گنجوی»، نوشتهٔ یوسف گل‌پرور و محمّد حسین محمّدی است که در کاوش‌نامه یزد شمارهٔ ۲۵ (۱۳۹۱) به چاپ رسیده است، در این نوشته نیز با استفاده از هفت عنصر داستانی، تحلیل به نسبت مفصّلی از روایت‌های هفت‌گنبد نظامی گزارش شده است. همچنانکه از عنوان آن نیز پیداست، شیوهٔ بررسی و حسّاسیت‌های موضوعی و بخش‌هایی از مطالب آن برگرفته از مقالهٔ پیشین است.

در مقالهٔ «واکاوی عنصر شخصیت در رویکردهای ساختارگرایی (مطالعهٔ موردی: هفت‌پیکر نظامی)»، از علی افضلی و قدرت قاسمی‌پور، نیز که در مجلّهٔ ادب فارسی شمارهٔ ۱۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۲) به چاپ رسیده است، موضوع اصلی کند و کاو در یکی از عناصر داستانی؛ یعنی شخصیت‌پردازی است.

هفت گنبد

قصه‌هایی که دختران هفت اقلیم روایت می‌کنند در ساختار هفت‌پیکر از چنان اهمّیتی برخوردار است که نیمی از حجم کتاب به آن‌ها اختصاص یافته است. «در نگاهی آماری، هفت‌گنبد چنین تقسیم می‌شود: مقدّمهٔ داستان، خواستن بهرام دختر شاهان هفت اقلیم را (۱۷۱ بیت)، افسانهٔ اوّل؛ گنبد سیاه (۵۲۲ بیت)، افسانهٔ دوم؛ گنبد زرد (۲۳۱ بیت)، افسانهٔ سوم؛ گنبد سبز (۲۵۴ بیت)، افسانهٔ چهارم؛ گنبد سرخ (۳۰۹ بیت)، افسانهٔ پنجم؛ گنبد پیروزه رنگ (۴۴۷ بیت)، افسانهٔ ششم؛ گنبد صندلی (۳۵۹ بیت)، افسانهٔ هفتم؛ گنبد سپید (۳۲۳ بیت) و مجموع ابیات هفت افسانه ۲۶۱۶ بیت است. از مجموع ۵۱۳۰ بیت این منظومه، ۲۶۱۶ بیت؛ یعنی نیمی از کلّ منظومه مربوط به داستانک‌های هفت گنبد است.» (جعفری قریه‌علی، ۱۳۸۶: ۵۹)

این قصّه‌های هفت‌گانه «هیچ ارتباط جوهری» با «محیط و عصر حیات بهرام ندارند» و «افسانه‌های خیال‌انگیزی از مقولهٔ داستان‌های الف لیل» به نظر می‌آیند (زرّین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۵۳) که چندان «دردی و شوری» در آن‌ها وجود ندارد و «به قصّه‌هایی می‌ماند که دروغ یا راست، امّا همواره با رنگ و عطر رؤیاهای تحقّق نایافتهٔ لاف‌زنان جهان‌دیده، شکار افکنان خسته یا نستوه است که وقتی شب‌ها در بیابان در کنار آتش گرد هم جمع می‌آیند و در همان حال همچنان مترصّد نخجیر می‌مانند، از برای وقت گذرانی نقل می‌کنند.» (همان: ۱۵۳)

روایت‌کنندگان بی‌آنکه به «حقیقت‌نمایی و واقعیت‌نگری» آن‌ها اهمّیتی بدهند و یا از غلظت اعجاب‌انگیزی و شگفتی‌آفرینی و در آمیختگی آن‌ها با عنصر توهّم و خیال و وهم و رؤیا و پدیده‌های ماوراءطبیعی و پری‌وارگی و مبالغه و تناقض اندکی بکاهند، آن را نقل می‌کرده‌اند. (زرّین کوب، ۱۳۷۷: ۱۵۳ و ۱۵۴) این داستان‌ها که بیشتر بافتی عامیانه نیز دارند «در نقل نظامی با لطف بیان بی نظیری که در کلام او هست جذب می‌شود و در چهارچوبهٔ قصّهٔ جامع، ساختار درونی و بیرونی آن‌ها با هم و با مجموع آنچه درآمد و پی‌آمد داستان بهرام است به نحو جالبی هماهنگی پیدا می‌کند.» (همان: ۱۵۴-۱۵۵)

«قصّه‌های وهم‌انگیز، رؤیایی، پری‌وار و عامیانهٔ هفت گنبد» (زرّین کوب، ۱۳۷۷: ۱۵۴) که هر کدام متعلّق به شاهزاده خانمی از هفت اقلیم است، «بیش‌تر از سنّت‌های شفاهی متأثّر بوده است تا آثار مکتوب و مدوّن.»

(احمدنژاد، ۱۳۷۵: ۴۴) به نظر می‌رسد، در داستان‌های هفت گنبد، که در آن، هفت اقلیم به گونه‌ای انتخاب شده است که شامل هند و چین و خوارزم و ایران و روس و روم و مغرب باشد «هر چه از مشرق؛ یعنی هند و چین به طرف روس و روم برویم، داستان‌ها از محتوای مذهبی و اعتقادی دور می‌شوند و جنبهٔ فکری، عقلانی، انسانی و روان شناختی پیدا می‌کنند.

در داستان‌های مرتبط با هند و خوارزم و چین، بخش عمده‌ای از اساس روایت متّکی بر اعتقاد به مشیّت و تقدیرگری‌های پنهان و حضور قدرتمند عناصر ماوراءطبیعت است، درحالیکه بنیاد حکایت‌های مرتبط با غرب، بر هوش و درایت و تفکّر و تدبیرگری‌های انسانی نهاده شده است.» (شیری، ۱۳۹۱: ۳۰۵)

شیوهٔ مطرح کردن شاهزادگان هفت کشور در هفت‌پیکر نظامی گویی از یک نظم خاص و اصولی پیروی می‌کند که عبارت است از قرار گرفتن ایران در مرکز و تقسیم و توزیع متقارن و برابر شش کشور دیگر در پیرامون آن؛ سه کشور در شرق و سه کشور دیگر در غرب. وقتی اوّلین کشور را از دورترین نقطهٔ شرقی که هند باشد، انتخاب می‌کند، در نقطهٔ مقابل و متقارن آن در غرب نیز بلافاصله به عنوان اقلیم دوم، کشور روم را مطرح می‌کند.

پس از آن دو کشور، وقتی شاهزاده خانم خوارزم از شمال شرق ایران قصّهٔ خود را بازگو می‌کند، به قرینهٔ او که تا حدودی در مجاورت کشور ایران است، گنبد چهارم به شاهزادهٔ سقلاب و روس از شمال غرب اختصاص پیدا می‌کند. در مرحلهٔ سوم نیز شاهزاده خانم چینی که کشورش در نقطهٔ دور افتاده‌ای در شرق و یا به تعبیر درست‌تر در شرق و شمال شرق ایران واقع شده است و همیشه در فرهنگ ایران نامش تداعی‌گر دورترین نقطهٔ جغرافیایی بوده است، قصّهٔ خود را برای بهرام گور بازگو می‌کند و در تقارن با او شاهزادهٔ مغرب که کشورش در دورترین نقطهٔ غرب و جنوب غربی است و یادآور محل غروب آفتاب، قصّه‌پردازی می‌کند. در نهایت نیز شاهزاده خانم ایرانی به عنوان آخرین شاهزاده، در آخرین روز هفته قصهٔ خود را می‌گوید و به این وسیله، گویی ایران نقشی شبیه به جایگاه انسان در هستی پیدا می‌کند که از نظر آفرینش، آخرین موجود خلق شده است، امّا از نظر فکر و طرح، اوّلین و اشرف ترین مخلوقات بوده است. ایران از نظر ترتیب قرار گرفتن در میان هفت اقلیم آخرین اقلیم است، امّا مانند قلب در میانهٔ هستی قرار گرفته است.

هفت‌خان و هفت‌پیکر

حقیقت این است که داستان بهرام گور در هفت پیکر، برخلاف نظر بسیاری از محقّقان، چندان همسویی با تفسیرهای عرفانی ندارد. وجود یک پیرِ راهنما از الزامات سلوک در عرفان اسلامی است و موجودات حیوانی نیز در آن، نقش چندانی ندارند. تنها در فرهنگ و اسطوره‌های هند و ایرانی است که آفرینش انسان همواره در ارتباط مستقیم با حیوانات و گیاهان به فرجام رسیده است؛ یعنی همراهی گاو یکتاآفریده با کیومرث و گیاه‌پیکر بودن مشی و مشیانه در آغاز خلقت. بر این اساس است که در اسطوره‌ها و افسانه‌های کهن هندی و ایرانی، باورمندی به تناسخ، بخش مهمّی از اعتقادات را تشکیل می‌دهد.

اگر هفت‌خان‌های موجود در اسطوره‌های ایرانی را نوعی سیر و سلوک معنوی در فرهنگ ایرانی به شمار آوریم، طی کردن آن مراحل، تنها نیازمند قدرت جسمی و درایت فکری در پهلوان بوده است. قهرمان در

افسانه‌های ایرانی، راهنمایی‌های لازم را از عوامل موجود در مسیر سلوک کسب می‌کند. دیگر آنکه هدف سلوک در هفت‌خان‌ها، نوعی تمرین برای تکامل‌دهی توان جسمی و فکری، و آمادگی برای خدمت بهتر به جامعه است. به‌دلیل آنکه قهرمانان هفت‌خان‌ها بیشتر در اوایل دوران پهلوانی با ماجرای عبور از هفت‌خان مواجه می‌شوند تا تجربهٔ مبارزه‌جویی‌های خود را ارتقا دهند، دیگر آنکه طی‌کنندهٔ هفت‌خان از همان مسیری که رفته است، دو باره به جای نخستین خود باز می‌گردد تا با قدرت بیش‌تری به انجام وظایف خود بپردازد.

نکتهٔ دیگر این است که در هفت‌خان رستم و اسفندیار، نخستین مراحل سلوک را مبارزه با پدیده‌های موجود در طبیعت تشکیل می‌دهد که وجود آن‌ها برای انسان‌ها و موجودات دیگر زیان‌آور است. سه خان نخست در هفت‌خان رستم، کشتن شیر و عبور از بیابان سوزان و نبرد با اژدهاست و در هفت‌خان اسفندیار، سه خان نخستین عبارت است از مبارزه با گرگ و شیر و اژدها.

قهرمان حماسه پس از گذر پیروزمندانه از این مرحله، می‌کوشد تا در مرحلهٔ بعد بر مدّعیان زمینی چیره شود. مبارزهٔ رستم در خان چهارم و پنجم با زن جادوگر و اولاد پهلوان، مصداقی از این نوع مبارزه است. در هفت‌خان اسفندیار نیز مبارزه با زن جادو در خان چهارم اتّفاق می‌افتد. در مرحلهٔ سومِ هفت‌خان‌ها، قهرمان پس از عبور از عوامل و موانع موجود در طبیعت و جامعه، به مبارزه با عوامل و موانع مضرّ در ماوراءطبیعت می‌پردازد.

کشتن ارژنگ دیو و دیو سپید به دست رستم و برقراری ارتباط با سیمرغ به دست اسفندیار، نمودی از پیروزی بر عوامل اهریمن و برقراری ارتباط با عالم ایزدان است، امّا از آنجاکه گویی در اندیشه‌های ایرانی، سلوک انسان‌ها متناسب با استعداد و وظایفی است که برای آن‌ها در نظر گرفته شده است، کیفیت عبور آن‌ها از مراحل پایانی سلوک با یک‌دیگر متفاوت است. رستم درنقش جهان‌پهلوان ایران، سیری بهنجار در مسیر سلوک خود دارد، امّا اسفندیار به‌دلیل جایگاه فرومرتبه‌ای که دارد، در هنگام گذار از مرحلهٔ ماوراءطبیعت، به جای روبه‌رو شدن با دیوان و اهریمنان، با عوامل به نسبت مثبتی چون سیمرغ به مبارزه می‌پردازد و به این طریق نشان می‌دهد که فکر و درایت او چندان ارتقایی نیافته است، به این سبب در خان‌های ششم و هفتم، دوباره به مبارزه با عوامل و موانع طبیعی رجعت داده می‌شود و در زندگی نیز به‌راحتی مفتون فریب‌های پدر و مغلوب قدرت رستم می‌گردد. (فردوسی، ج ۲: ۲۱-۴۴؛ ج ۵: ۲۲۱-۲۶۴)

ماجراهای هفت‌پیکر نظامی نیز گویی روایتی تفصیلی از یک هفت‌خان است، امّا نه داستان‌های هفت گنبد که در آن‌ها بهرام گور فقط نقش روایت‌نیوشی منفعل را بر عهده دارد و طی کردن هفت‌خان بر بستر خواب و خیال خواهد بود، آنچنانکه بعضی گمان کرده‌اند. (هادی‌پور، ۱۳۸۸: ۱۹۵).

بهرام گور درنقش یک پادشاهِ برخوردار از همهٔ خصوصیات مثبت، خان‌های گوناگون زندگی خود را با پویایی و بهره‌گیری از تمام توانایی‌های جسمی و فکری خود در طول زندگی طی می‌کند. در این روایت: ۱. وقایعی چون اشتغال مداوم بهرام به شکار گور ۲. تعقیب نخستین گور تا غاری در کوه و کشتن اژدها و دست یافتن به گنج ۳. شرکت در مسابقهٔ ربودن تاج از میان دو شیر، کشتن شیرها و رسیدن به پادشاهی، سه حادثهٔ اساسی در زندگی بهرام گور است که مبارزهٔ او را با عوامل طبیعت به نمایش می‌گذارد.

در مرحلهٔ چالش با عوامل و موانع اجتماعی نیز: ۱. واقعهٔ خشمگین شدن او از گفته‌های کنیزی به نام فتنه که

مهارت بهرام را در شکارگری به تمرین زیاد نسبت می‌دهد و درنهایت پذیرفتن سخن حق از آن کنیز و اعتراف شاه به اشتباه ۲. مقابلهٔ بهرام با حملهٔ چینیان به کشور و شکست و فراری دادن آن‌ها ۳. روی آوردن به دنیای هفت گنبد – که گنبد در همهٔ نمودهایش مقام عرش الهی و از نظر معنا، بی‌زمان و سرمدی است (بورکهارت، ۱۳۸۹: ۱۴۸) و شنیدن قصه‌های عجیب شبانه از عوامل ماوراءطبیعت و اجتماع و افزودن بر اطلاعات خود از انسان و جهان و کیهان، امّا گرفتار غفلت شدن و زور آوردن دشمنان ۴. درنهایت، عبرت‌آموزی از رفتار یک چوپان و مجازات ستمگران و خیانت‌پیشگان؛ نمایشی است از سیرِ مراحل عبور او از طبیعت به جامعه و از جامعه به اشتغال با عوامل ماوراءزمینی از طریق افسانه‌پردازی‌ها و سپس بازگشت به جامعه و اصلاح نارسایی‌ها و درنهایت رسیدن به جایگاه یک انسان کامل.

بهرام گور از طریق افسانه‌پردازی‌های شاهزادگان هفت کشور به نوعی سفر ذهنی به عالم ماوراء را تجربه می‌کند، امّا چون کار او با عشرت و غفلت همراه است دوباره مانند اسفندیار به طبیعت و اجتماع رجعت داده می‌شود تا موانع بازماندهٔ زمینی را اصلاح و شایستگی کامل برای رهایی را پیدا کند. پس از اصلاح همهٔ ناراستی‌ها، بهرام گور سرزمینی برخوردار از آرامش و امنیت و آبادانی و برابری به وجود می‌آورد. آنگاه سروش غیبی در جسم یک گور زیبا بهرام گور را به دنبال خود به درون یک غار می‌کشاند و او دیگر هیچ‌گاه از درون آن غار بازنمی‌گردد. ضرورتی نیز برای بازگشت او وجود ندارد. او رسالتی را که برای سالم و کامل به مقصد نهایی رساندن همه چیز برعهده داشت به انجام رسانده است.

دیدگاه‌های روان‌شناختی نیز با این تفسیر می‌توانند تا حدودی تطابق داشته باشند. به اعتقاد حورا یاوری، زیرساخت منظومهٔ هفت‌پیکر «دگرگونی‌های بازتافته در منش و نگرش بهرام و سیرِ او از خامی به پختگی» را براساس سیرِ تحوّل «فرایندِ خویشتن‌یابی در روان‌شناسی تحلیلی یونگ» نشان می‌دهد. این فرایند در این منظومه دارای سیری سه مرحله‌ای است: الف: از چندپارگی روانی به تمامیتِ فردی، ب: از تمامیت فردی به پیوستگی با جهان، ج: از پیوستگی با جهان به یگانگی با نیروهای کیهانی. (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۱۱-۱۱۲)

۱. روایت راز و آز و عزا

در داستان گنبد اوّل چندنکتهٔ روایتی شاخص‌تر از داستان‌های دیگر است: نکتهٔ نخست به ابتدای داستان مربوط است که در آن، راوی با تمرکز بر لباسِ سیاهِ یکی از کنیزان پیر دربار، از همان ابتدا با یک معمّا آغاز می‌شود و سپس بخش عمده‌ای از ابتدای روایت صرف پرس‌وجو دربارهٔ این موضوع است که چرا یکی از بانوان قصر پادشاه هند که کدبانوی زاهدی بوده است، همیشه لباسی از حریر سیاه به تن می‌کرده است. کنجکاوی باعث می‌شود تا راوی داستان بازگشایی راز سیاه‌پوشی را به اصرار از او جست‌وجو کند و او نیز توضیح می‌دهد که یک زمانی در قصر یکی از ملوک کنیز بوده است و آن پادشاه یک سال به مسافرت می‌رود و در بازگشت سیاه‌پوشی اختیار می‌کند و آن کنیز به اصرار از پادشاه دلیل سیاه‌پوشی‌اش را می‌پرسد و شاه نیز توضیح می‌دهد که یک مهمان سیاه‌پوش غریبه که به مهمان‌سرای او آمده بوده است، سیاه‌پوشی‌اش توجّه او را به خود جلب می‌کند و در پاسخ اصرار او برای رازگشایی از سیاه‌پوشی خود، پادشاه را به شهر مدهوشان چین دلالت می‌کند.

آنگاه است که داستان با استفاده از زاویهٔ دید اوّل شخص و از منظر همان پادشاه که خود تجربهٔ همسانی با

مردم شهر مدهوشان داشته است، روایت می‌شود. از آنجایی که داستان اوّل دارای بافت معمّایی است، این‌گونه مقدّمه‌چینی‌ها در آغاز، از محمل موجّهی برخوردار است و به منظور تأکید بر معمّایی بودن روایت انجام می‌گیرد. از سوی دیگر، کنجکاوی و حسّاسیت مخاطب را برای توجّه به روایت برمی‌انگیزد و به این طریق یکی از هدف‌های هنر که تأثیرگذاری بر شنونده است برآورده می‌شود. در سویهٔ سوم، اهمّیت ماجرا را به مخاطب گوش‌زد می‌کند؛ چراکه وقتی دست‌یابی به ماهیت یک ماجرا خود، یک ماجرای دیگری بوده باشد، باید اصل ماجرا ارزش بیش‌تری برای شنیدن داشته باشد. دلیل چهارم آن نیز شاید این باشد که بر طول و حجم روایت می‌افزاید تا خواننده زمان بیش‌تری برای خواندن آن صرف کند و ماندگاری بیش‌تر و بهتری در ذهن او داشته باشد. درنهایت نیز این پیش‌درآمد، روایت را در هنگام خوانش با کشش داستانی همراه می‌کند تا مقصود از روایت‌پردازی که قرار دادن خواننده با تمام هوش و حواس خود در دنیای داستان است، برآورده شود.

واگذاری مستقیم روایت به شخصیت دخیل در ماجرا، یکی از شگردهای روایی در این داستان است که به‌دلیل هماهنگی با واقعیت و موقعیت و ماجرا، بر زیبایی روایت افزوده است. «درحالیکه در داستان‌های روایت شده در دیگر گنبدها، بیش‌تر عاشقان در پایان حکایت به وصال محبوب می‌رسند، در پایان این داستان نیز قهرمان آن با ابهامی تاریک مواجه است و نمی‌داند که چه آینده‌ای در انتظار اوست؛ این ابهام با رنگ سیاه متناسب است.» (مختاری و واردی، ۱۳۸۶: ۱۷۰)

به طور خلاصه می‌توان چکیدهٔ این داستان را در این عبارت‌ها خلاصه کرد: ورود رازآلود، حضور آزمندانه و خروج عزادارانه.

انتخاب شخصیت شاه برای تجربهٔ حشر و نشر با زنان فرشته‌آسا و محیط بهشت آیین، بی گمان از سر حکمت بوده است. پادشاهان معمولاً دسترسی نامحدودی به انواع عیش و عشرت‌ها و زنان گوناگون داشته‌اند؛ بنابراین سیاه‌پوشی و حسرت و ندامت پادشاه پس از طرد از آن بهشت خیالی، به‌خوبی بر این حقیقت دلالت دارد که لذّت‌های موجود در آن محیط آنچنان شیرین بوده است که لذّت‌های شاهانه نیز در برابر آن نمودی نداشته است.

۲. عینیت دادن به کنش‌های روانی

داستانی که شاهزادهٔ رومی در گنبد دوم - روز یکشنبه - نقل می‌کند از نظر حجم و طول ماجرا از شش داستان دیگر به نسبت کوتاه‌تر است. شیوهٔ روایت در آن مبتنی بر همان روال معمول و مرسوم روزگار است که در آن همواره عنصر روایت‌گری به اصل غالب در داستان‌های ماجرایی تبدیل می‌شود و داستان‌پرداز نیز همهٔ وقایع را با روالی یک‌نواخت و به‌دور از هر گونه تمرکز و تفصیل و یا جزئی‌نگری‌های خاص در صحنه‌ها یا موقعیت‌ها به روایت می‌گذارد. حتّی صحنه‌های گفت‌وگو بین دو شخصیت اصلی نیز از هیچ گونه تمایز خاص برخوردار نیستند تا عنصری متفاوت در روایت‌پردازی باشند. امّا آن چیزی که عامل برجستگی در این داستان شده است، نوع موضوع داستانی است که در آن، منظری متفاوت برای نگریستن به روابط خصوصی و حسّاسیت‌های روانی آدم‌ها انتخاب شده است؛ یعنی نگریستن به واقعیت‌های زندگی از منظر روان‌شناختی.

اساسی‌ترین اصل آموزشی در این داستان رعایت صداقت و راستی در گفتار و کردار و پندار است که نه‌تنها از قاعده‌های اساسی در تعلیمات ادیان، بلکه یک اصل محوری در آموزه‌های تجربی است.

داستانی که شاهزادهٔ رومی نقل می‌کند یک روایت کاملاً روان‌شناختی است که در آن، زن نیز با کنش‌گری‌های همسان و همشأن با مرد در نقشی به نسبت برابر با مرد در روایت ظاهر شده است. یکی از هدف‌های این روایت آن است که می‌خواهد مخاطب خود را صرف‌نظر از جنسیت، از استقراهای ناقص برحذر دارد.

نفرت مردان از زنان یا زنان از مردان، براساس مشاهدهٔ نمونه‌های متعدّدی از رفتارهای نامناسب و مضرّ از هر جنس، نباید آدم‌ها را به خلق قاعده‌های کلّی وادار کند که زن موجود قابل اعتمادی نیست یا مغرور است و یا مرد موجود مضرّی است که حیثیت وجودی زن را به نابودی می‌کشاند. در ظاهر، دخترهایی که شاه به عنوان کنیز و به قصد ازدواج از بازار برده‌فروشان می‌خرد هر بار پس از مدّتی با تعریف و تمجیدهایی که پیرزن خدمت‌کار از آن‌ها می‌کند، دچار غرور می‌شوند و در برابر شاه تمکین نمی‌کنند و با این رفتار، شاه را دچار بدبینی از زنان می‌کنند، امّا اینکه شاه هر بار دوباره کنیز دیگری خریداری می‌کند، نشان می‌دهد که نمی‌خواهد دربرابر این بدبینی تسلیم شود.

تحریک شدن زن‌ها با تلقین‌ها و تحسین‌های پیرزن نیز یک اصل روان‌شناختی و تربیتی است که البتّه در روایت از تأکید مستقیم بر آن خودداری شده است. همچنانکه جنبهٔ تربیتی و روان‌شناختی تنبیه نیز، که شاه پس از آگاهی از عمل پیرزنِ خدمتکار، او را برای مدّتی از خانه طرد می‌کند و او پس از آن خود را اصلاح می‌کند نیز با تأکید چندانی همراه نشده است.

اما بیش‌ترین قسمت داستان معطوف به اصلاح نگرش استقرایی آخرین کنیزی می‌شود که شاه باوجود آگاهی از مردگریزی او، مغلوب زیباییش شده و او را خریده است. این کنیز به‌دلیل دیدن مرگ‌های متعدّد زن‌ها در هنگام زایمان، دچار نفرت از مردان شده و تصمیم گرفته است که خود را تسلیم هیچ مردی نکند. خواهش‌ها و اصرارهای شاه – بی‌آنکه زور و اجباری از سر قدرت در کار باشد – تأثیری بر او نمی‌گذارد و درنهایت پیرزن خدمتکار با اجرای یک نقشهٔ ساختگی، شاه را وامی‌دارد تا با کنیز دیگری به عنوان طعمه، نرد عشق ببازد تا به این طریق، براساس یک قاعدهٔ روان‌شناختی دیگر، حسّ حسادت آن کنیز تحریک شود. با انجام این نقشه، تابوی ذهنی آن کنیز درهم شکسته می‌شود و دربرابر شاه تمکین می‌کند.

۳. نمایش تقابل علم و ایمان

داستان سوم متعلّق به شاهزادهٔ خوارزم است؛ شهری که احتمالاً نظامی آن را موطن مردم تُرک تصوّر کرده است. (بری، ۱۳۸۵: ۲۶۴) بخش زنده و نمایشی روایت، مربوط به ماجرای همسفر شدن بشر پرهیزگار با ملیخای مغرور است. با آنکه در دو سه جمله، نظامی هنگام وارد کردن ملیخا به داستان، به شیوهٔ مرسوم در داستان‌های سنّتی و پیشاسنّتی به توصیف نکته گیری‌ها و طبیعت بدخواه ملیخا اختصاص می‌دهد، امّا این توصیف‌ها به قدری اندک و حتّی ابهام‌آمیز هستند که چندان تصویری از شخصیت ملیخا در اختیار مخاطب نمی‌گذارند. آنچه شخصیت بشر و ملیخا را در ذهن مخاطب تجسّم‌پذیر می‌کند و حتّی مدّت‌ها پس از خواندن داستان نیز در ذهن‌ها ماندگار می‌کند، تفسیر علمی و البتّه توأم با غرور و تبختر ملیخا از پدیده‌های هستی است که گاه با تحقیر بشر پرهیزگار نیز همراه است و در مقابل، ذهن ساده‌انگارانه و تقدیرگرایی مطلق بشر در تفسیر همهٔ پدیده‌هاست که تقریباً در نقطهٔ مقابل

کنش‌گری‌های ملیخا قرار گرفته است.

اگر کردار ملیخا افراطی و استکبارآمیز است، در مقابل او، رفتار بشر نیز سویهٔ تفریطی دارد و بیش از حد انفعالی و جهالت‌بار است. به همان حد که ملیخا با توضیحات علمی و غرورآمیز خود بشر را تحقیر می‌کند، بشر نیز سخنان ملیخا را جدّی نمی‌گیرد و حتّی با خشم و غضب به شماتت او می‌پردازد.

امّا واقعیت‌های داستانی نشان می‌دهد که اطّلاعات علمی بشر باوجود این گونه ادّعاها اصلاً در حد و اندازهٔ ملیخا نیست. برای نمونه آنجا که ملیخا از او می‌پرسد که این خُم سفالین در صحرا چه می‌کند؟ تفسیری که بشر می‌کند و می‌گوید حتماً کسی برای مزد آن را ساخته است، تفسیر بسیار نامرتبطی است، امّا توجیه علمی ملیخا قابل اعتناست که می‌گوید آن را صیّادان ساخته‌اند تا حیوانات برای آب خوردن به اینجا بیایند و آن‌ها را صید کنند.

از آنجایی که راوی و داستان‌پرداز این ماجرا قصد داشته است منطق بشر پرهیزگار را بر ملیخای مغرور و اندیشمند برتری دهد، داستان را به صورت نسبتاً ناشیانه آنچنان پیش برده است که ملیخا در همان حال که خود نیز آن خُم آب را دامی برای چارپایان تلقّی می‌کند، بی‌محابا به آب‌تنی در آن می‌پردازد و دربرابر چشمان بشر پرهیزگار غرق می‌شود و بشر نیز جسد او را درحالیکه از آن آب کوچک که پس از پریدن ملیخا در آن به چاهی ژرف تبدیل شده است، بیرون می‌کشد و با شتاب نیز به خاک می‌سپارد، فرصتی پیدا می‌کند تا در غیاب او هر چه سرزنش و انتقاد از او دارد، بر جسدش نثار کند و خود را پیروز میدان تلقّی کند.

ناشیانه‌تر از آن، پایان داستان است که وقتی بشر وسایل بازمانده از ملیخا را از سر امانت‌داری به پیش همسر او می‌برد، همسر ملیخا نیز مقداری در ذم شوهر خود و ستم‌کاری و بی‌وفایی و مردم‌آزاری او داد سخن می‌دهد و درعین‌حال که از شنیدن خبر مرگ او اندکی نیز گریسته است، به یک‌باره در ادامهٔ صحبت‌های خود، حتّی خدا را هم شکر می‌کند که بشر، شرّ او را از سرش کم کرده است و آنگاه بلافاصله زنی که چند لحظه پیش شوهرش مرده است، از بشر با اشتیاق تمام خواستگاری هم می‌کند و حتّی او را توصیه به شتاب در کارها می‌کند:

پس از این صحبت‌ها وقتی زن برقع از روی چون قمر خود برمی‌دارد، بشر پرهیزگار مشاهده می‌کند که او همان زنی است که بشر، مدّت‌ها پیش از سفرش، او را در راهی دیده و عاشقش بوده است. برای پرهیز از افتادن در دام شهوت‌پرستی بوده است که بشر سفر بیت‌المقدّس را در پیش می‌گیرد و در بازگشت، به تصادف با شوهر این زن هم‌سفر می‌شود؛ یعنی در اساس، بنیاد این روایت بر یک تصادف استثنایی نهاده شده است که وقوع آن در عالم واقع بسیار نادر است.

طرح و پیرنگ‌های مبتنی بر تصادف، که معمولاً در قصّه‌ها از آن استفادهٔ فراوان می‌شود، اسکلت‌بندی روایت را از ساختی به نسبت غیرمعقول برخوردار می‌کند. در این داستان یک گزارهٔ سادهٔ اخلاقی - اعتقادی اساس روایت را رقم می‌زند، اینکه اگر پرهیزگار باشی، آنچه بخواهی به مدد تقدیر به دست خواهی آورد و بر عکس، اگر مغرور باشی، هر چه با عقل و دانش خود در یک عمر به دست آورده‌ای، در لحظه‌ای و با یک اشتباه از دست خواهی داد؛ حتّی زندگانی خود را.

٤. بست و گشاد معمّاهای عقلانی

در گنبد چهارم، شاهزادهٔ روس داستانی از ولایت خود روایت می‌کند. داستان او البتّه در کلّیت خود چندان

تازگی ندارد و از همان ماجراهای معمّاییِ معروف و پرتکراری است که شاهدختی زیبا در درون قلعهٔ طلسم‌شده و دشوارگشایی قرار می‌گیرد و عاشقان بسیار، سوار بر تب احساس، بی‌گدار خود را به کشتن می‌دهند تا سرانجام یکی از آن‌ها با استفاده از تدبیر و تفکّر و راهنمایی یک مشاور خردمند، توانایی نفوذ به درون قلعه و ازدواج با دختر شاه را پیدا می‌کند.

این داستان به گفتهٔ زرین کوب تداعی‌گر داستان دژ هوش‌ربا – قلعهٔ ذات‌الصّور – مثنوی است؛ البتّه نمونهٔ مشابه آن در قصّه‌های باستانی مصر و ادبیات اروپایی نیز وجود دارد. (زرّین کوب، ۱۳۷۷: ۱۵۷) از مشترکاتی که بعضی از پژوهندگان برای این دو داستان برشمرده‌اند تردیدی برای مخاطب باقی نمی‌ماند که منشأ آن‌ها یک داستان بوده است. (نظری و بهنام‌فر، ۱۳۸۸: ۵۵-۵۸)

امّا ظرافت‌ها و هنرنمایی‌های زیرکانه‌ای که نظامی در این داستان تعبیه کرده است ساختاری متفاوت‌تر از داستان‌های مشابه به آن داده است؛ و چون این ظرافت کاری‌ها همه از ذهن زیرکانهٔ دخترِ شاه نشأت گرفته است شخصیت پیچیدهٔ او داستانش را جذّاب‌تر از همهٔ داستان‌های همسان کرده است. درنگ‌های چندگانه‌ای که در شیوهٔ روایت بر پاره‌هایی از وقایع داستان انجام می‌گیرد، همه در ساختار کلّی روایت به اندازه و ضروری است. چه در آنجا که از تلاش‌های شاهدخت برای ساختن یک قلعهٔ طلسم‌شده سخن می‌گوید و شرط‌های چهارگانهٔ او برای ازدواج، که همه حکایت از دختری خوش فکر و اندیشمند و با ذکاوت دارد چون تأکید او بیش از آنکه بر قدرت و ثروت و زیبایی خواستگارانش باشد، بر هوش و درایت و دانش و هنرمندی آنان متمرکز شده است و چه در کانون دوم وقایع که در ساختار روایت نیز به طور طبیعی معطوف بر توضیح تلاش‌های گستردهٔ خواستگاران برای طلسم‌گشایی از قلعه و ناموفّق بودن همهٔ آن‌ها و وضعیت تراژیک پیدا کردن سرنوشت آن‌ها شده است.

این دو قسمت اوّلیه که نیمهٔ نخست روایت را تشکیل می‌دهند، نقشی شبیه به مقدّمه و پیش درآمد ماجرا را بر عهده دارند. کانون‌های سوم و چهارم که اصل و اساس روایت نیز بر آن‌ها متّکی است، در نیمهٔ دوم قرار گرفته است. کانون سوم سر رسیدن یک شاهزادهٔ زیرک و زورمند و اندیشه‌ورز و بادرایت و بی‌نام است که ابتدا تا مدّت‌ها به قدم زدن در گرداگرد قلعه و بررسی همهٔ جوانب آن می‌پردازد و سپس در جست‌وجوی چاره‌گری، به مشورت با اهل فن و اندیشمندان و هنرمندان می‌پردازد و درنهایت نیز چاره‌گری‌های یک فیلسوف کاردان را به کار می‌بندد و از تیزهمّتان نیز یاری می‌طلبد و همّت خلق و انگیزهٔ خون‌خواهی از خواستگارانی که خونشان بر زمین ریخته شده – و شاهزاده به نشانهٔ خون‌خواهی از آنان جامه‌ای سرخ بر تن پوشیده است – او را مدد می‌کند و او به‌راحتی طلسم قلعه را می‌شکند و آن را می‌گشاید.

اکنون همزمان با انجام شرط چهارم، بخش چهارم روایت نیز به شیوهٔ نمایشی به اجرا درمی‌آید. این قسمت از داستان نیز واقعاً بافتی نمایشی، آن هم از نوع نمایش بی‌کلام – پانتومیم – دارد و نه تنها کنجکاوی شخصیت‌های ناظر داستان، بلکه خوانندگان امروز را نیز برمی‌انگیزد. این بخش از داستان یکی از معدود حرکت‌های نمایشی و بی‌کلام داستانی و تاریخی است که نمونه‌های آن‌ها را در رفتار بعضی از شاهان معروف تاریخ؛ همچون اسکندر و دارا و بعضی از شاهکارهای استثنایی می‌توان مشاهده کرد. حرکت‌هایی تصویری و بصری که توانشِ تأویل‌گری‌های متعدّد دارند و تفسیر درست آن‌ها از بازگشایی قلعه‌های طلسم‌شده نیز گاه دشوارتر است.

۵. کندوکاو در روان‌شناسی فردی

شیوه‌ای که در روایت ماجراهای ماهان مصری به کار گرفته شده است نیز شیوه‌ای نمایشی‌گونه است؛ به دلیل آنکه اصل ماجرا نیز گویی ناشی از یک مستی طولانی مدّت در یک مهمانی در باغ است که ماهان ساده‌دل را در خواب و خلسه‌ای خیالی فرو می‌برد و مواجه با واقعیت‌هایی توهّم‌آلود می‌کند.

راوی داستان برای آنکه تجسّمی نزدیک به واقعیت از تجربه‌های ماهان را برای خواننده و شنوندهٔ خود به تصویر کشد، آن واقعیت‌های خیالی را به گونه‌ای به روایت گذاشته است که گویی چیزی جز واقعیت محض نبوده‌اند، امّا هر کدام از آن‌ها در آخرین لحظاتِ رخداد خود، ماهیت توهّم‌آلودشان بر ملا می‌شود و هر بار ماهان خود را در جایی متفاوت‌تر از آنچه پیش‌تر بوده، می‌بیند.

اصل ماجراها نیز در باغ یکی از دوستان ماهان به وقوع می‌پیوندد که ماهان در آن مهمانی، هنگامی‌که مغزش از شراب گرم شده است و به گردش در باغ پرداخته است به‌وسیلهٔ کسی که به ظاهر شبیه یکی از شریک‌های تجاری‌اش بوده به طمع یک تجارت پرسود، شب تا صبح قدم‌زنان به مقصدی نامعلوم کشیده می‌شود و صبح هنگام آن دیو دوست‌نما غایب می‌شود و ماهان در بیابانی ناشناس مست و خسته در زیر آفتاب داغ با درماندگی تمام تا شب راه می‌پیماید.

ماهان پس از رهایی از خطرات چندین غول آدم‌نما و اسب‌نما و سرزمین غولان، بار دیگر خود را در بیابانی داغ و بی‌پایان می‌بیند و تا شب بیابان‌نوردی می‌کند و آنگاه خود را به درون چاه خانه‌ای می‌اندازد و استراحت کوتاهی می‌کند و وقتی بیدار می‌شود دریچه‌ای نورانی او را به درون یک باغ باصفّا و بهشت‌آسا راهنمایی می‌کند و راوی داستان که گویی بیش‌تر متخصّص تصویرگری از باغ و صحراهای سرسبز است، توصیف بسیار زیبا و دقیق و جزئی‌نگرانه‌ای از آن باغ که متعلّق به یک کشاورز درست‌کار است ارائه می‌دهد.

وقتی ماهان ماجراهای خود را برای مرد کشاورز نقل می‌کند، از او دربارهٔ آن مردم و سرزمین غولان می‌پرسد. تفسیری که کشاورز به عنوان شخصیت آگاه از ماهیت همهٔ حقایق موجود در این ماجرا گزارش می‌دهد، درواقع درون‌مایه و منظور نهفته در داستان را نیز برای مخاطب برملا می‌کند:

پیر گفت ای ز بند غم رسته — به حریم نجات پیوسته
آن بیابان که گِردِاین‌طرف است — دیولاخی مَهُول بی علف است
آن بیابانیان زنگی سار — دیو مردم شدند مردم خوار
بفریبند مرد را ز نخست — بشکنندش شکستنی به درست
راست‌خوانی کنند و کژبازند — دست گیرند و درچَه اندازند
مهرشان رهنمای کین باشد — دیو راعادت این چنین باشد
آدمی کاو فریب ناک بُوَد — هم ز دیوان این مغاک بُوَد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۷۸)

از فحوای کلام این کشاورز پیر چنین بر می‌آید که دیوان، همان آدمیان دیوصفت هستند؛ چراکه آدمی که فریب‌کار باشد، او هم از دیوهای زمینی است؛ بنابراین گویی این داستان درپی تجسّم همان واقعیت همیشگی در

فرهنگ گذشته و امروز بوده است که در کلام مولوی با کوتاه‌ترین تعبیر بر زبان آمده است:

ای بسی ابلیس آدم رو که هست پس به هر دستی نشاید داد دست.

در ادامهٔ همان سخنان، جملات دیگری نیز از زبان آن کشاورز دانا مطرح می‌شود که در حکم رمزهایی برای گره‌گشایی از راز داستان است. او خطاب به ماهان می‌گوید تو چون اصل و گوهری ساده داری، دچار چنین خیالات شده‌ای. ترس بر تن تو هجوم آورده و خیال تو را به عالم خیال‌بافی برده است. اگر آرامش خاطر می‌داشتی، این خیالات وهم‌آلود بر وجود تو ترک‌تازی نمی‌کرد:

ساده‌دل شد در اصل گوهر تو کاین خیال اوفتاد درسرِ تو
این‌چنین بازی این کثیف‌گِلان ننمایند جز به ساده‌دلان
ترس تو بر تو ترک‌تازی کرد با خیالت خیال بازی کرد
آن همه بر تو اشتلم کردن بود تشویش راه گم کردن
گردلت بودی آن زمان برجای نشدی خاطرت خیال‌نمای

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۷۸)

نتیجهٔ این داستان نیز به صراحت در خود آن آمده است:

دیو بُود آنکه مردمش خوانی نام او هایل بیابانی
چون‌توصدآدمی ز ره برده‌است هریکی برگریوه‌ای مرده است

(نظامی، ۱۳۹۰: ۶۷۲)

٦. چالش اخلاق و بداخلاقی

بعضی از داستان‌های هفت گنبد، طرحی ماجرایی دارند؛ چون حوادث فراوانی در آن‌ها به وقوع می‌پیوندد. نمونهٔ این گونه داستان‌ها، ماجرای گنبد ششم (خیر و شر) است که ظرفیت روایی آن بسیار بیش‌تر از حجمی است که در خمسهٔ نظامی آمده است.

در این داستان، گویی سه ماجرا با یک‌دیگر در پیوسته و به یک ماجرای واحد تبدیل شده است. ماجرای سفر پرمخاطرهٔ خیر و شر، وقایع زندگی یک خانوادهٔ کُردِ گلّه‌دار و دخترش و ماجرای بیماری صرع دختر یکی از پادشاهان. پیداست که هر کدام از این وقایع می‌توانند داستانی مفصّل و پرآب‌وتاب به وجود آورند، امّا چون بنیاد روایت براساس اصل جنایت و مکافات، بر رفتار جنایت‌بار شرّ و مکافات او به‌وسیلهٔ پیشامد حوادث مثبت و دخالت‌های قدرتمند تقدیر نهاده شده است، بر این اساس گویی کانون تمرکز روایت بر حوادث نخستین و وقایع آخر نهاده شده است تا جنایتی به وقوع بپیوندد و سپس در آخر زمینه‌های مجازات فرد خطاکار به طور خودکار و از طریق همراهی تقدیر فراهم شود.

همهٔ حوادث میانی ماجرا محمل‌های مناسب و واسطه برای موجّه جلوه دادن وقوع حوادث در پایان روایت است تا اندکی از واقعیت‌نمایی برخوردار شود، امّا پایان روایت که رو در رو شدن شرّ با خیر است چندان که بایسته است از درنگ و تمرکز و تفصیل لازم برخوردار نشده است. دلیل آن نیز این است که در اینجا شخصیت شرّ یک نام کلّی و تا حدودی نوعی است و مجازات او باعث منسوخ شدن این گونه رفتارها در آدمیان نمی‌شود.

پیشامد حوادثی چون نجات ناگهانی خیر از درون غرقاب خون و رساندن او به پادشاهی، همه در حکم جزای نیکوکاری خیر است و به همان نسبت، مجازات آدم‌های بد ذات و شروری چون شرّ است؛ حال چه در عمل به سزای اعمالشان برسند یا نه. مهم‌تر از مجازات آن‌ها، پاداش یافتن آدم‌های نیکوکار است که نیمهٔ دوم این داستان بر آن متمرکز شده است:

دولت آن جا که راهبر گردد خار خرما و خاره زر گردد

(نظامی، ۱۳۹۰: ۷۰۰)

۷. برجسته‌سازی معتقدات در دل انحرافات و مطایبات

در قصّهٔ آخر، آنچه به روایت گذاشته شده است، ماجرای چندان مفصّلی نیست. تفاوت آن با قصّه‌های شش‌گانهٔ دیگر نیز از نظر ماهیت طرح و پیرنگ در همین است که از یک سو ساختار روایت براساس پنج حادثهٔ مشخص و محدود و مبتنی بر صحنه‌پردازی‌های نمایشی شکل گرفته است که باوجود کوتاهی و اختصار فراوانی که دارند، از جنبهٔ تجسّم‌پذیری بسیار برخوردارند و در هنگام خوانش آن‌ها، کاستی‌های روایت نیز از طریق فعّال‌سازی قوّهٔ تخیّل و تجسّم به‌وسیلهٔ مخاطب به مقدار فراوان برطرف می‌شود.

در سویهٔ دیگر، ماهیت مطایبه‌آمیز حوادث چهارگانه، هم آرامش رؤیایی و خیال‌انگیز شخصیت‌ها را هر بار به طور نامنتظره‌ای برهم می‌زنند و هم تصوّرات خواننده را از موقعیت‌های جدّی و رمانتیک و عاشقانه به جانب وضعیت‌های کاملاً کمدی و آشنایی‌زد سوق می‌دهند و همهٔ صحنه‌ها نیز از نوع مطایبه‌های موقعیتی و بسیار طبیعی است که هیچ گونه تصنّع‌نمایی در آن‌ها وجود ندارد و شاعر نیز همهٔ آن‌ها را با بیانی کاملاً جدّی و در نهایت خونسردی به روایت گذاشته است.

خصوصیت بارز سومی که در این صحنه‌ها وجود دارد، تغییر و تبدیل حسّاس‌ترین صحنه‌های غریزی و جدّی به جالب‌ترین صحنه‌های نمایشی است که به طور ناگهانی پیش‌فرض‌های ذهنی خواننده را هر بار با یک حادثهٔ نامنتظره بر هم می‌ریزد و مخاطب خود را در موقعیتی کاملاً متفاوت با آن چیزی که در ذهن تصوّر کرده بود می‌بیند. در اینجاست که می‌توان گفت به طور نسبی، اجتماع نقیضین در موقعیت‌ها به وجود می‌آید که یکی از شگردهای خاص در طنزآفرینی است. امّا شاخص‌تر از اجتماع نقیضین، عنصر غافل‌گیری و عادت‌شکنی است که از طریق رخدادهای تصادفی بر وقایع این داستان حاکمیت دارد.

در لحظات بسیار آرامش‌بخش عاطفی که معمولاً با نوعی بی‌خیالی و سرمستی همراه است، حوادثی در موقعیت‌ها به وقوع می‌پیوندد که خصوصیت بارز آن‌ها چیزی جز غافل‌گیری نیست. پس عصّارهٔ معنایی در این داستان عبارت است از: آفرینش طنزهای موقعیتی برای پرهیز از بی‌پروایی و توصیه به پرهیزکاری.

این داستان در مجموع از چهار – پنج صحنهٔ نمایشی جذّاب تشکیل شده است و هر صحنه نیز نمونهٔ کامل عیاری از یک پی‌رفت داستانی است که تعادل و گذار را با هم به نمایش می‌گذارد. نیمهٔ اوّل هر صحنه، از وضعیت تعادل برخوردار است و نیمهٔ دوم نیز به طور کامل در حالت گذار قرار دارد. گویی چند صحنهٔ کمدی و لطیفه‌وار که هر کدام می‌توانند یک واحد داستانی کامل را به وجود آورند، به طور مسلسل به یک‌دیگر متّصل شده‌اند.

به گفتهٔ برخی از پژوهندگانِ این داستان «درون‌مایهٔ قصه، به طور نمادین، نمودهایی از اطوار انسان است. به لحاظ زمانی، قصه از عصر شروع می‌شود و تا سپیده‌دم ادامه می‌یابد. به نظر می‌رسد تمام حوادث داستان در عرصهٔ خواب قهرمان اتّفاق می‌افتد؛ چراکه برخورد او با موانع عموماً در شب است، امّا همزمان با هدایت او در پایان قصه، سپیده‌دم فرا می‌رسد... شخصیت اصلی قصه «جوان» است که هیچ نامی برای او انتخاب نشده است. این موضوع گرایش نویسنده به پرداخت قهرمان نوعی را نشان می‌دهد.» (عباسی، ۱۳۸۹: ۲۱۳)

به گفتهٔ برخی دیگر، علاقهٔ نظامی در داستان‌سرایی «به سوی مطلق‌سازی و نمایش اسوه‌های مثالی است.» (حمیدیان، ۱۳۶۳: ۵۴)

۸. نتیجه‌گیری

اگر از نظر زبانی، سخت‌ترین منظومهٔ نظامی مخزن‌الاسرار باشد، از نظر ساختاری، پیچیده‌ترین منظومهٔ او هفت‌پیکر است که در آن به طور همزمان، یک رمانس ماجرایی و غنایی و سیاسی، با مجموعه‌ای از افسانه‌های کوتاه درآمیخته و ساختارِ ترکیبی بدیع و بی‌بدیلی را پدید آورده است. در این ساختار ترکیبی که اساس کلیت آن نیز بر پیوند شماری از قصه‌های کوتاه با یک‌دیگر نهاده شده است و از پیوستگی آن‌ها یک ماجرای به هم پیوسته به وجود آمده است، بسیاری از شگردهای روایت‌گری و ساختارهای داستانی در ادبیات کلاسیک ایران به کار گرفته شده است. درون‌مایهٔ داستان‌ها نیز از مجموعهٔ متعددی از موضوعات مختلفِ تاریخی، سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی، مذهبی، تجربی و روان‌شناختی تشکیل شده است؛ موضوعاتی که در هیچ کتاب دیگری به غیر از هزار و یک‌شب و مثنوی مولوی، نمونه‌های همسان آن را نمی‌توان دید. اگر آن دو کتاب نیز توان رقابت با هفت‌پیکر را یافته‌اند به این دلیل است که گستردگی حجم و فراوانی داستان‌ها در آن‌ها اسباب این نوع تنوع در روایت‌ها را فراهم آورده است. داستان‌های هفت‌گنبد و همچنین هفت پاره بودن داستان اصلی در هفت‌پیکر که نام کتاب هم می‌تواند در عین دلالت بر آن داستان‌های هفت‌گانه، به نوعی بازگوکنندهٔ هفت‌گانه بودن پیکرهٔ ماجرا در روایت اصلی نیز باشد، از یک‌سو در ظاهر تداعی‌گر هفت‌خان‌های معروف در اسطوره‌های پهلوانی و هفت‌وادی طریقت در عرفان است و از سوی دیگر، یادآور هفت‌روز آفرینش و هفت اقلیم در کرهٔ زمین با مرکزیت ایران است که شاعر در انتخاب کشورها نه تنها با دقت و مهارت بسیار، تقارن و ترتیب آن‌ها را رعایت کرده، بلکه حتی ماهیت فکر و فرهنگ حاکم بر اقلیم‌ها را نیز به نوعی در داستانی که پدید آورده، مندرج کرده است. از این منظر نیز می‌توان گفت که نظامی در هفت‌پیکر ترکیب معتدلی از آموزه‌ها و اطلاعات مختلف را، در یک فضای درآمیخته با روح حماسی، غنایی و تخیلی به روایت گذاشته است. در یک گزارهٔ کوتاه می‌توان گفت برخی از دلایل ممتاز بودن روایت در هفت‌پیکر عبارت است از: تعدّد موضوعات، تنوّع بافت و ساخت، گزینش مناسب از وقایع و موقعیت‌ها، حذف یا تلخیص حوادث غیرضروری و تفصیل وقایع اصلی.

منابع

- احمد نژاد، کامل (۱۳۷۵)، **تحلیل آثار نظامی گنجوی**، چاپ دوم، تهران: پایا.
- افضلی، علی و قدرت قاسمی‌پور (۱۳۹۲)، «واکاوی عنصر شخصیت در رویکردهای ساختارگرایی (مطالعهٔ موردی: هفت‌پیکر نظامی)»، **ادب فارسی**، دورهٔ ۲، سال ۳، شمارهٔ ۲ (پیاپی ۱۲)، ۱۵۳-۱۷۱.

- بری، مایکل (۱۳۸۵)، **تفسیر مایکل بری بر هفت‌پیکر نظامی**، ترجمهٔ جلال علوی‌نیا، تهران: نشر نی.
- بورکهارت، تیتوس (۱۳۸۵)، **مبانی هنر اسلامی**، ترجمه و تدوین امیر نصری، تهران: حقیقت.
- پینالت، دیوید (۱۳۸۹)، **شیوه‌های داستان‌پردازی در هزار و یک شب**، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: هرمس.
- ثمینی، نغمه (۱۳۷۹)، **کتاب عشق و شعبده، پژوهشی در هزار و یک شب**، تهران: مرکز.
- جعفری قریه‌علی، حمید (۱۳۸۶)، «اسلوب داستان‌پردازی نظامی در هفت‌پیکر»، **دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان**، سال ششم، شمارهٔ بیست، ۵۵-۷۴.
- حمیدیان، سعید (۱۳۶۳)، **آرمانشهر زیبایی**، تهران: قطره.
- زرّین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۷)، **پیر گنجه در جستجوی ناکجا آباد**، چاپ سوم، تهران: سخن.
- سعدی شیرازی، مصلح‌الدین (۱۳۶۸)، **بوستان سعدی**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ سوم، تهران: خوارزمی.
- شیری، قهرمان (۱۳۹۱)، **ابهام فریاد ناتمام**، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.
- عباسی، سکینه (۱۳۸۹)، «نقد و بررسی قصهٔ گنبد سفید»، **کاوش‌نامه**، شمارهٔ ۲۰، سال یازدهم: ۲۰۳-۲۲۴.
- غنی‌پور ملکشاه، احمد؛ مرتضی محسنی و مرضیه حقیقی (۱۳۹۴)، «عنصر شخصیت و شخصیت‌پردازی در منظومهٔ داستانی هفت‌پیکر»، **پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان**، شمارهٔ ۲۵، ۹۷-۱۱۶.
- فردوسی، حکیم ابوالقاسم (۱۳۸۶)، **شاهنامه**، به کوشش جلال خالقی مطلق، تهران، مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- گل‌پرور، یوسف و محمّدحسین محمّدی (۱۳۹۱)، «تحلیل عناصر داستانی در هفت گنبد نظامی گنجوی»، **کاوش‌نامه**، سال سیزدهم، شمارهٔ ۲۵، ۱۹۷-۲۳۱.
- محمدی، محمد حسین (۱۳۸۹)، «نگاهی به عناصر داستانی در هفت‌پیکر نظامی، **تحقیقات زبان و ادب فارسی**، دانشگاه آزاد اسلامی واحد بوشهر، شمارهٔ ۶، ۱۷۱-۱۸۷.
- مختاری، آزاده، زرّین تاج واردی (۱۳۸۶)، «بررسی رنگ در حکایت‌های هفت‌پیکر نظامی»، **ادب‌پژوهی**، شمارهٔ دوم، ۱۶۷-۱۸۹.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۹۰)، **خمسه نظامی**، براساس چاپ مسکو و باکو، چاپ سوم، تهران: هرمس.
- نظری، اعظم و محمّد بهنام‌فر (۱۳۸۸)، «تحلیل تطبیقی داستان دژ هوش‌ربا با گنبد سرخ در هفت‌پیکر نظامی»، **مجلهٔ کتاب ماه ادبیات**، شمارهٔ ۳۴ (پیاپی ۱۴۸)، ۵۲-۶۱.
- هادی‌پور، اصغر (۱۳۸۸)، «از هفت‌خان تا هفت گنبد»، **ادبیات فارسی**، سال پنجم، شمارهٔ ۱۴، ۱۹۵-۲۱۲.
- **هزار و یک شب** (۱۳۸۳)، ترجمهٔ عبداللطیف تسوجی تبریزی، ۲ جلد، تهران: هرمس.
- یاوری، حورا (۱۳۸۷)، **روانکاوی و ادبیات**، تهران: سخن.