[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]

[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

مقالهٔ علمی-پژوهشی

عینیت و شیءوارگی موصوف و الگوهای پنج‌گانهٔ توصیف در هفت‌پیکر نظامی

سیدسعید احمدپور مقدم*

ناصر نیکوبخت**

چکیده

چیره‌دستی و قدرت نظامی گنجوی در تصویرپردازی و توصیف جزئیات همواره در کانون توجه تحلیل‌گران آثار او بوده، اما تاکنون دربارهٔ شگردهای هنری و انواع الگوهای نظامی در توصیف و تصویرآفرینی، چنان‌که باید، تحلیلی صورت نگرفته است. در پژوهش حاضر، با انتخاب مثنوی *هفت‌پیکر* در مقام یکی از برجسته‌ترین و مهم‌ترین آثار نظامی، به‌شیوهٔ توصیفی-تحلیلی، پاسخ به این دو پرسش بنیادی در دستور کار قرار گرفته است که تصویرگری‌های چیره‌دستانه و توصیف‌های دقیق نظامی در متن، واجد چه کارکردی از نوع زیبایی‌شناختی، بلاغی، روایی و... است و دیگر اینکه آیا امکان ترسیم الگوهایی متقن و اثبات‌پذیر در توصیف‌ها و تصویرسازی‌های نظامی وجود دارد؟ درنتیجهٔ پژوهش، روشن شد که نظامی، با شگرد ایجاد عینیت و شیءوارگی برای موصوف، می‌کوشد آن را برای خوانندهٔ اثر ملموس و واقعی سازد. این موجودیت عینی خود کارکردهای ثانویه‌ای دارد که یا در حوزهٔ بلاغت، یا در ساحت زیبایی‌شناختی، یا ازحیث منطق روایی در متن *هفت‌پیکر* قابل بررسی است. می‌توان اکثر توصیف‌ها و تصویرپردازی‌های *هفت‌پیکر* را درقالب الگوهای مشخصی طبقه‌بندی کرد.

کلیدواژه‌ها: نظامی، *هفت‌پیکر*، توصیف عینی، شیءوارگی موصوف، الگوهای توصیفی.

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس (نویسندهٔ مسئول) Saeid.ahmadpour@modares.ac.ir

** استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس n_nikoubakht@modares.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۲ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۰/۱۸

دوفصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، سال ۳۰، شمارهٔ۹۲، بهار و تابستان ۱۴۰۱، صص۸۱-۱۰۹

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]

[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]

[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

Reification of the Described and the Five Patterns of Description in Nizami's *Haft Peykar*

Seyed Saeid Ahmadpour Moghaddam*
Naser Nikoubakht**

Abstract
While Nizami's adroitness and expertise in detailed illustration and description have always been the focus of attention of the analysts of his works, so far there has been no due analysis of his artistic techniques and the various patterns he has used in description and image-creating. Choosing Haft Peykar as one of the most prominent works of Nizami and using a descriptive-analytical method, this study aims to answer the two fundamental questions of what aesthetic, rhetorical, narrative, etc. functions, Nizami's skillful illustrations and detailed descriptions in the text are and whether it is possible to determine cogent and verifiable patterns in Nizami's descriptions and illustrations. As a result of this research, it became clear that Nizami made his work tangible and realistic for the audience by objectifying and reifying what was described. This objective entity itself has secondary functions that can be investigated in the areas of rhetoric, aesthetics, or narrative logic in the text of Haft Peykar. Most of the descriptions and illustrations of this work can be classified under specific patterns.

Keywords: Nizami, *Haft Peykar*, Objective Description, Reification of Described, Descriptive Patterns.

*PhD Candidate in Persian Language and Literature at Trabiat Modarres University (Corresponding Author) *Saeid.ahmadpour@modares.ac.ir*
** Professor in Persian Language and Literature at Trabiat Modarres University, *n_nikoubakht@modares.ac.ir*

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

۱. مقدمه

یکی از طبقه‌بندی‌های تشبیه در کتاب‌های بلاغت، تقسیم آن به چهار نوع معقول به معقول، معقول به محسوس، محسوس به معقول، و محسوس به محسوس است و گرایش شعرا به هرکدام از این انواع، یکی از پایه‌های تحلیل بلاغی و سبکی آثار آنهاست. بحثی که در مقالهٔ حاضر مطرح خواهد شد، از جهاتی، به همین ایده پهلو می‌زند، آنجاکه هنگام سخن‌گفتن از عینیت در وصف یا تشبیه، امر محسوس را مطمح نظر دارد؛ اما، ازجهت‌دیگر، مبنی بر احصای انواع تشبیه در *هفت‌پیکر* و ارائهٔ جمع‌بندی آماری بلاغی نیست. سعی بر آن است که موقعیت موصوف در ساخت‌های وصفی *هفت‌پیکر* تحلیل و کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ ایجاد چنین موقعیتی برای موصوف تشریح شود. در این بحث، تشبیه صرفاً یکی از انواع توصیف به‌شمار می‌آید.

در انواع ساخت‌های توصیفی، از یک تشبیه ساده تا ساختارهای پیچیده‌تر وصفی، هدفِ عمده به‌دست‌دادن شناختی عمیق‌تر از موصوف به‌مدد بیان یا نسبت‌دادن برخی از ویژگی‌هاست. عمق این شناخت وابسته به عوامل مختلفی ازجمله توانایی‌های زبانی و بلاغی شاعر، نوع ابزارهای به‌کارگرفته‌شده برای وصف و... است؛ برای مثال، در توصیف‌های مبتنی بر تشبیه، وقتی مشبه‌به معقول باشد، شناخت حاصل‌شده شناختی ذهنی و انتزاعی است و برعکس، وقتی مشبه‌به محسوس باشد، شناخت عینی‌تر و حسی‌تری به‌دست می‌آید. این مهم را می‌توان به دیگر ابزارهای توصیف نیز تسری داد که حاصل آنها ممکن است معرفتی انتزاعی یا عینی باشد. داوری درباب کارکرد زیبایی‌شناختی هرکدام از این‌دو روش و منش توصیفی در گرو دو عامل است: نخست، اینکه الزامات ژانری، محتوایی و دیگر ویژگی‌های متن چه نوعی از توصیف را ایجاب می‌کند و دوم، اینکه شاعر یا نویسنده در خلق این الگو از توصیف، تا چه اندازه موفق و مبتکرانه عمل کرده است. عامل اول، در منظومه‌ای مانند *هفت‌پیکر*، مسلماً عینیت و حسی‌بودن را ایجاب می‌کند؛ چراکه عمدهٔ توصیفات در این منظومه، با مکان‌ها و شخصیت‌ها مرتبط است (جعفری قریه‌علی، ۱۳۸۶: ۶۶-۶۷). هرچه شناخت خواننده از این دو مقوله ملموس‌تر و عینی‌تر باشد و تصور روشن‌تری از مکان‌ها و شخصیت‌ها داشته باشد، همراهی او با داستان و اثرپذیری‌اش از آن بیشتر می‌شود (زرین‌کوب، ۱۳۸۹: ۱۵۴-۱۵۶). درباب عامل دوم نیز در طول این نوشتار با شاهدمثال‌های فراوان اثبات خواهد شد که نظامی درنهایت توانمندی و خلاقیت، به‌بهترین‌وجه، توانسته است از عهدهٔ توصیف‌های عینی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

و ملموس برآید. اغلب توصیف‌های این منظومه درقالب پنج الگوی خاص پرداخت شده و کارکرد بلاغی، زیبایی‌شناختی یا روایی خود را یافته‌اند.

۱.۱. پیشینهٔ پژوهش

بسیاری از پژوهش‌هایی که به‌طور خاص به *هفت‌پیکر* پرداخته‌اند، به هنر نظامی در تصویرپردازی و توصیف دقیق جزئیات توجه خاص داشته‌اند. برای مثال، به چند مورد اشاره می‌شود: «بررسی رنگ در حکایت‌های *هفت‌پیکر* نظامی»، به‌قلم زرین‌تاج واردی و آزاده مختارنامه (۱۳۸۶)؛ «بیان تجسمی در *هفت‌پیکر* نظامی همراه با تحلیل هشت نگارهٔ برگزیده»، عبدالحمید امانی تهرانی (۱۳۸۳)؛ «پیکرهای رنگی *هفت‌پیکر*»، رحمان احمدی ملکی (۱۳۷۸)؛ *چرا باید کلاسیک‌ها را خواند؟*، ایتالو کالوینو (۱۳۸۹)؛ *صور خیال در خمسهٔ نظامی*، برات زنجانی (۱۳۷۷).

این میزان کم‌نظیر از توجه به جنبه‌های تجسمی یک اثر ادبی ناشی از توانایی نظامی در استفاده از تکنیک‌های مختلف تصویرپردازی است. آنچه در پژوهش‌های ارزشمند پیشین مغفول مانده یا کمتر موردتوجه قرار گرفته است، کارکردهای این توانایی در ساحت اثر ادبی است. غالب پژوهش‌ها زمانی که به این ویژگی نظامی می‌پردازند درصدد احصای شاهدمثال‌ها و شرح هنرمندی او در ارائهٔ توصیفات و تصویرپردازی‌ها پیرامون هر شاهدمثال برمی‌آیند. اما، فارغ از مواردی استثنایی، کار در همین نقطه تمام می‌شود و اینکه کارکرد چنین شکلی از توصیف، در آن اثر ادبی خاص چیست یا به‌کلی مسکوت می‌ماند یا به اختصار و اجمال اشاره‌ای کلی به آن می‌شود. دیگر مسئله‌ای که در پژوهش‌های گذشته چنان‌که باید و شاید مورد توجه نبوده، نگاه کل‌نگری است که الگویی منظم از این شکل‌های مختلف توصیفی به‌دست دهد. در غالب موارد، توصیفات نظامی به‌طور جزئی، موردی و منفرد مورد بررسی قرار گرفته‌اند یا نهایتاً ذیل طبقه‌بندی‌های معمول بدیعی مانند تشبیهات محسوس به محسوس و معقول به محسوس و امثالهم طبقه‌بندی شده‌اند. اما تحلیلی که بتواند به وجود الگویی کلی در نظام توصیفی نظامی دست یابد و آن را در قالبی مدون صورت‌بندی کند تاکنون سابقه‌ای نداشته است. آنچه در این مقاله مرکز توجه قرار گرفته و وجه افتراق آن با پژوهش‌های پیشین است، اولاً، تشریح کارکرد این شکل از تصویرگری در حوزه‌های بلاغت، زیبایی‌شناسی و منطق روایی است و ثانیاً، ارائهٔ الگوهایی طبقه‌بندی‌شده که بسیاری از توصیف‌ها و تشبیه‌های

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

هفت‌پیکر درقالب این الگوها ساخته شده‌اند. ذکر این مسئله لازم است که شیوهٔ پژوهش حاضر، برگزیدن ابتدایی مبانی نظری و سپس تحلیل متن با ایده‌ها و روش‌های آن نظریه نیست، بلکه تحلیلی مبتنی بر قرائت خود متن و کشف مناسبات درون‌متنی است؛ چه در واکاوی شگرد ایجاد عینیت و شیءوارگی[1] برای موصوف، و چه در استخراج الگوهای توصیفی متن. بحث پیرامون عینیت و شیءوارگی موصوف شاید یادآور شیوهٔ قرائت تنگاتنگ[2] و کشف شگرد بنیادین متن باشد که منتقدان جریان نقد نو آن را پایه‌گذاری کردند. استخراج الگوهای توصیفی هم ممکن است نوعی تحلیل ساختارگرایانه تلقی شود، اما به‌هرحال، اینها را نمی‌توان مبنای نظری این پژوهش به‌معنی دقیق کلمه دانست. ازاین‌منظر، روش تحلیل و دستاوردهای مقالهٔ حاضر مبتنی بر نظریهٔ پیشینی‌ای نیست و در منابع و پژوهش‌های قبلی دربارهٔ نظامی گنجوی هم سابقهٔ مشابهی ندارد.

۲. هنر نظامی در توصیف، تشبیه و تصویرگری

استفادهٔ هوشمندانه از رنگ‌ها، توصیف‌های دقیق و جزئی، توجه به هماهنگی در صحنه‌پردازی، ایجاد تصوری محسوس از ابژه‌ها و...، ابزارهای مختلف یک شاعر برای توصیف هستند (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۲۶۷-۲۸۷). نظامی نیز استفاده از این ابزارها را از لوازم شاعری خود می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۸۳: ۳۱۸). هوشمندی او در استفاده از این ابزارها، *هفت‌پیکر* را ازنظر قدرت تصویرپردازی به اثری بی‌نظیر بدل کرده است. این منظومه را می‌توان از نمونه‌های نزدیکی ادبیات به هنرهای تجسمی قلمداد کرد. در نگاهی کلی‌تر، این توانایی کم‌نظیر نظامی را می‌توان یکی از دلایل مهم شهرت جهانی او دانست (نفیسی، ۱۳۹۰: ۴۳۷/۲-۴۴۱)؛ تاجایی‌که یوهان ولفگانگ گوته، *هفت‌پیکر* را دارای «دلاویزترین قصه‌های نوش و عیش پاکبازانه» می‌داند (ریتر، ۱۳۹۹: ۱۳). اگرچه این شهرت در حد شاعرانی چون مولوی و حافظ و خیام نیست و جای آن هست که نظامی بیشتر و بهتر به پژوهشگران جهانی این حوزه معرفی شود (ثروت، ۱۳۷۰: ۵۵).

هدف از توصیف، ایجاد شناختی بیش‌ازپیش دربارهٔ موصوف در ذهن خواننده است. در *هفت‌پیکر*، مخاطب با مجموعه‌ای از داستان‌ها مواجه است که در مکان‌هایی مشخص و برای افرادی خاص اتفاق افتاده‌اند. البته، این اماکن و اشخاص الزاماً واقعی نیستند و اگر هم ربط و نسبتی با واقعیت داشته باشند، اولاً، اطمینانی از آشنایی خواننده با آنها وجود ندارد و در

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ثانی، چندان در دل داستان پرورده شده‌اند و صفات و ویژگی‌های متعدد یافته‌اند که شناخت احتمالی آنها هم برای همدلی و همراهی کامل خواننده با داستان کفایت نمی‌کند. داستان‌سرای هوشمندی چون نظامی، الزامات توصیفی در چنین داستانی را به‌خوبی می‌شناسد. خواننده باید بتواند مکان‌ها و شخصیت‌ها را به‌روشنی در ذهن خود تصور کند، برای آنها هویتی منفرد قائل شود، و به آنها همدلی و حساسیت پیدا کند. موصوف‌ها بایستی به‌نحوی توصیف شوند که حتی‌الامکان ملموس، هویتمند و قابل تصور و تجسم باشند. مکان‌ها و شخصیت‌ها و عناصر داستانی دیگر *هفت‌پیکر* باید با روشی نزدیک به هنرهای تجسمی توصیف شوند، انگار که بر یک تابلوی نقاشی ترسیم یا مانند مجسمه‌ای تراشیده شده‌اند. هرکدام از آنها بایستی به‌گونه‌ای برای مخاطب ملموس و باورپذیر باشند که گویا در جهان واقعی وجود دارند و خواننده می‌تواند آنها را ببیند و لمس کند. شیءوارگی و عینیتی که در عنوان مقاله ذکرش رفت، ناظر به همین ملموس‌بودن و تجسم‌یافتگی و هویتمندی موصوف‌ها است. نظامی استادانه در خلق چنین توصیف‌هایی موفق عمل کرده است، چه با دقتی که در ریزترین کلمات و تعابیر و مصراع‌ها به خرج می‌دهد و به‌مدد آنها وجوه مختلف موصوف را وصف می‌کند، چه با الگوهای توصیفی‌ای که معمولاً از دو تا چند بیت را دربرمی‌گیرند و مجموعاً به توصیف می‌پردازند. در ادامه، این الگوها معرفی و نشان داده شده است که هرکدام از این الگوها، علاوه‌بر نقشی که در عینیت‌بخشی و هویت‌سازی برای موصوف دارند، در داستان حاوی چه کارکرد زیبایی‌شناختی، بلاغی یا روایی‌ای هستند.

۲. ۱. الگوهای پنج‌گانهٔ پرداخت تصاویر و توصیف‌ها

پنج الگو که شمار زیادی از توصیف‌های *هفت‌پیکر* درقالب آنها سامان یافته‌اند عبارت‌اند از:

الف) وجود خط سیر توصیفی از تصاویر عام و انتزاعی به تصاویر خاص و عینی

ب) استفاده از توصیف‌های جزئی و عینی برای ایجاد تصور دقیق و ملموس از موصوف

پ) خلق ساختار توصیفی منظم و هماهنگ در محور عمودی ابیات

ت) استفاده از ایجاز برای خلق سریع فضای عاطفی موردنظر

ث) استفاده از عنصر حرکت در خلق تصاویر

در ادامه، برای هرکدام از الگوهای ذکرشده چند مثال از متن *هفت‌پیکر* ارائه و تحلیل خواهد شد.[۳]

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

الف) وجود خط سیر توصیفی از تصاویر عام و انتزاعی به تصاویر خاص و عینی

در این الگو، نظامی ابتدا موصوف را با مشبه‌به‌ها و صفاتی توصیف می‌کند که عام، کلی و در برخی موارد انتزاعی هستند؛ سپس، به‌سمت مشبه‌به‌ها یا صفات خاص‌تر و عینی‌تر می‌رود. بدین‌ترتیب، خواننده ابتدا تصوری از کلیت موصوف پیدا می‌کند و بعد این تصور برای او ذره‌ذره جزئی‌تر و عینی‌تر می‌شود. این الگو مطابق با عملکرد معمول ذهن آدمی است که در مواجهه با پدیده‌های تازه، ابتدا تصوری کلی حاصل می‌کند و سپس به مرور جزئیات و خصلت‌های منفرد آن پدیده را درمی‌یابد. ازاین‌لحاظ، الگوی «الف»، ابژه‌ها را طی روندی منطبق بر الگوی طبیعی شناخت در ذهن انسان معرفی و آنها را برای مخاطب ملموس و باورپذیر می‌کند. در ادامه، برای این الگوی توصیفی چند مثال ذکر می‌شود.

الف. ۱) توصیف قصر خورنق (نظامی، ۱۳۹۵: ۵۷-۶۵)

هنر تصویرگری نظامی، از همان اوایل منظومه، در دو بخش «صفت سمنار و ساختن قصر خورنق» (همان، ۵۷) و «صفت خورنق و ناپیداشدن نعمان» (همان، ۶۳) با توصیف‌هایش از قصر خورنق به جلوه درمی‌آید. حتی پیشتر، جرقه‌های اولیهٔ وصف خورنق را باید در بخش قبلی منظومه، «آغاز داستان بهرام»، جست. نظامی در این بخش، از اینکه بهرام باید در چگونه قصری پرورش یابد پیش‌زمینه‌ای کلی به‌دست می‌دهد:

این هوا خشک وین زمین گرم است — وین ملک‌زاده نازک و نرم است
پرورشگاه او چنان باید — کز زمین سر به آسمان ساید
تا در آن اوج برکشد پر و بال — پرورش یابد از نسیم شمال
در هوای لطیف جای کند — خواب و آرام جان‌فزای کند
گوهر فطرتش بماند پاک — از بخار زمین و خشکی خاک
(همان، ۵۸)

اگر به توصیف‌های موجود در این پنج بیت دقت کنیم، به خط سیری از صفات عام و کلی به‌سوی صفات خاص و جزئی برمی‌خوریم. اولین صفت قصر چیست؟ اینکه باید بهرام را از هوای خشک و زمین گرم حفظ کند، صفتی عام که تقریباً از هر خانه‌ای در هر منطقه‌ای برمی‌آید! بیت بعد، ویژگی خاص‌تری را بیان می‌کند: قصر بهرام بایستی بسیار مرتفع باشد. اینجا نظامی اغراق را هم چاشنی کار می‌کند. نه فقط مرتفع‌بودن، بلکه قصر باید سر بر آسمان بساید! این تصویر پرورشگاه بهرام را از مکانی عام یک قدم جلوتر می‌برد و جلوه‌ای خاص‌تر

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

به آن می‌بخشد. خاصه که بلندی به‌تنهایی ذکر نشده و همراه با صفتی اغراق‌آمیز آمده است. دو بیت بعد، تشریح بیشتر همین جایگاه است. این قصر مرتفع بهرام را از نسیم شمال بهره‌مند می‌گرداند و محیطی آرام برای او خواهد بود. با این دو بیت، مکان‌مندی قصر ملموس‌تر شده و آشنایی مخاطب با آن افزایش می‌یابد. اما، در پنجمین بیت، قصر صفتی کاملاً منفرد پیدا می‌کند که روند توصیف عام به خاص را به اوج خود می‌رساند. خورنق باید گوهر فطرت بهرام را پاک نگه دارد! قصر بهرام، که در بیت اول به عام‌ترین شکل ممکن وصف شد، به‌مرور و خصوصاً در بیت پنجم، دارای تشخص و هویتی کاملاً منفرد می‌شود.

در بخش بعد، یعنی «صفت سمنار و ساختن قصر خورنق»، همین خط سیر در کل ابیات توصیف‌کنندهٔ قصر خورنق ملاحظه می‌شود. گویا، نحوهٔ تصویرگری نظامی در این پنج بیت، الگوی کوچکی از تصویرگری مفصل‌تر او از قصر خورنق در بخش بعدی داستان است. خط سیر توصیفات عام به توصیفات خاص و منفرد، در این بخش با تفصیل بیشتری حفظ می‌شود. در ابتدا، از محل ساخت قصر صحبت می‌شود؛ به‌عبارتی، پیش از حضور فیزیکی موصوف در داستان، وصف آن آغاز شده است:

جست جایی فراخ و ساز بلند ایمن از گرمی و گداز و گزند
کانچنان دز در آن دیار نبود وانچه بد جز همان به کار نبود
اوستادان کار می‌جستند جای آن کارگاه می‌شستند
هر که بر شغل آن غرض برخاست آن نمودار از او نیامد راست
(همان، ۵۸)

پس از این توصیفات عام، که پیش‌زمینه‌ای کلی از اهمیت قصر و کیفیت آن به‌دست می‌دهد، نظامی چند بیتی را هم به توصیف سازندهٔ قصر، سمنار، اختصاص می‌دهد. همین توصیف نیز، غیرمستقیم، ادامهٔ ترسیم پیش‌زمینه‌ای از کیفیت و زیبایی خورنق است. چیره‌دستی خارق‌العادهٔ معمار، قاعدتاً عمارت خارق‌العاده‌ای خلق خواهد کرد. سمنار، با بهترین ابزارآلات، پنج‌سال صرف ساختن قصر می‌کند:

تا هم آخر به دست زرین‌چنگ کرد سیمین رواقی از گل و سنگ
(همان، ۶۰)

سپس، توصیف خود قصر آغاز می‌شود، به همان کیفیت و با همان خط سیر مذکور از ویژگی‌های عام‌تر به‌سمت صفات خاص. قصر رواقی سیمین از گل و سنگ دارد، برج‌های آن بسیار بلند است، از زیبایی قبله‌گاه همهٔ عالم است و... . توصیفات در این بخش اولاً عام است،

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ثانیاً آن عینیت و شیءوارگی که در توصیف‌های نظامی سراغ داریم هنوز آغاز نشده است. اینکه قصری قبله‌گاه سیاه و سفید باشد، نُه فلک گرد او پرواز کنند، دیدن تصویرش آب را از یاد انسان تشنه ببرد و...، اگرچه توصیفاتی بدیع و مبتکرانه از زیبایی یک قصرند، اما هنوز حول مفهوم انتزاعی «بسیار زیبابودن» می‌گردند و تصویری ملموس، عینی و شیءواره از قصر به‌دست نمی‌دهند:

کوشکی برج برکشیده به ماه — قبله‌گاه همه سپید و سیاه
کارگاهی به زیب و زرکاری — رنگ ناری و نقش سمناری
فلکی پای گرد کرده به ناز — نه فلک را به گرد او پرواز
قطبی از پیکر جنوب و شمال — تنگلوشای صدهزار خیال
مانده را دیدنش مقابل خواب — تشنه را نقش او برابر آب
آفتاب ار بر او فکندی نور — دیده را در عصابه بستی حور
چون بهشتش درون پر آسایش — چون سپهرش برون پر آرایش

(همان، ۶۰)

ذکر شد که توصیف‌ها در این ابیات دو ویژگی دارند: عام و انتزاعی. اما این ویژگی‌ها دور از منطق داستانی و خط سیر توصیفی نظامی نیستند. آشنایی با قصر خورنق، مانند هر آشنایی دیگری، باید به‌همین‌نحو شکل بگیرد. ابتدا، توصیفی مقدماتی، عام و ذهنی، سپس ذره‌ذره خاص‌تر، جزئی‌تر و عینی‌تر؛ اتفاقی که از بیت بعد شروع می‌شود:

صقلش از مالش سریشم و شیر — گشته آیینه‌وار عکس‌پذیر
در شبانروزی از شتاب و درنگ — چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی — ازرقی و سپیدی و زردی
صبحدم ز آسمان ازرق‌پوش — چون هوا بستی ازرقی بر دوش
کافتاب آمدی برون ز نورد — چهره چون آفتاب کردی زرد
چون زدی ابر کله بر خورشید — از لطافت شدی چو ابر سفید
با هوا در نقاب یک‌رنگی — گاه رومی نمود و گه زنگی

(همان، ۶۰-۶۱)

در بیت اول، تصویری عینی و ملموس داریم. شیءوارگی قصر در توصیف نظامی از صافی سقف و مواد صیقل‌دهندهٔ آن ظهور می‌کند؛ علی‌الخصوص که هنگام تشبیه سقف به آیینه، وجه‌شبه را هم با لفظ خاصی بیان می‌کند: عکس‌پذیر.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

این تصویر ملموس، نقطهٔ عطفی در توصیف‌های نظامی از قصر خورنق است. پیش از آن، توصیفات عمدتاً انتزاعی و عام‌اند. اما، پس از این تشبیه عینی، وصف ویژگی‌های منفرد قصر آغاز می‌شود. زیباتر از حور بودن، تنگلوشای صدهزار خیال بودن و... را، که تماماً مبتنی بر مفهوم انتزاعی «بسیارزیبابودن» هستند، شاید بتوان به قصرهای زیادی اطلاق کرد، اما از بیت مذکور به بعد، توصیفات و تصاویر به‌طور خاص، جزو ویژگی‌های یکتای خورنق هستند: کبودشدن رنگش در صبح، زردشدنش در ظهر و سپیدشدنش هنگامی که ابر آفتاب را می‌پوشاند. ضمن اینکه الگوی پویایی تصاویر (که در ادامهٔ مقاله به آن خواهیم پرداخت) نیز در این چند بیت مشهود است.

در ابیات بعدی، توصیف قصر به‌ظاهر تمام شده و سخن از سرنوشت سمنار به‌میان می‌آید. اما، در خلال همین ابیات هم دو نکتهٔ ظریف وجود دارد که به هوشمندی و ظرافت نظامی در تصویرگری بازمی‌گردد:

۱) هنگامی که نعمان از سمنار می‌پرسد آیا قصر بهتری هم می‌تواند بسازد، سمنار پاسخ مثبت می‌دهد. در جواب‌های سمنار یک بیت و تصویر مهم وجود دارد:

این به یک گنبدی نماید چهر آن بود هفت گنبدی چو سپهر

(همان، ۶۲)

نکته کجاست؟ نظامی از زیبایی قصر خورنق فراوان گفته است، اما در ادامهٔ داستان قصرهای مهم‌تری وجود دارند: هفت قصر یا هفت‌پیکر بهرام. اگرچه خورنق در شکل‌دهی به داستان نقش مهمی دارد، هفت قصر بهرام محوری‌تر و مهم‌ترند؛ پس، همین‌جا که ذهن خواننده مسحور زیبایی خورنق است، باید تلنگری هم به او زده شود که خورنق غایت زیبایی نیست، قصرهای زیباتری از آن هم می‌شود ساخت و عدد هفت در بیت بالا این مفهوم را بر هفت قصر بهرام متمرکز می‌کند. در واقع، نظامی، هوشمندانه و به‌موقع، یک پیش‌زمینهٔ ذهنی کوتاه به مخاطب می‌دهد برای مواجه‌شدن با قصرهای بهرام که از خورنق زیباترند. با همین یک بیت، گویا زیبایی آن هفت قصر، بر بام مرتفع زیبایی خورنق بنا می‌شوند و این قیاس پنهان، زیبایی آن قصرها را چندبرابر می‌کند.

۲) گفتیم که توصیف‌های نظامی درباب خورنق سیری از انتزاعی به عینی دارند. نمونه‌ای از این سیر، در ابیات پایانی ماجرای سمنار دیده می‌شود:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

بی‌خبر بود از اوفتادن خویش کان بنا برکشید صد گز بیش

(همان، ۶۳)

در توصیف‌های ابتدایی خورنق، زمانی که سخن از مرتفع‌بودن قصر بود، تصویرها انتزاعی بودند: «از زمین سر بر آسمان ساید»، «کوشکی برج برکشیده به ماه»؛ اما در بیت بالا که آخرین وصف نظامی از خورنق در این بخش داستان است، بلندی قصر عینی‌تر بیان می‌شود، با عدد! «بیش از صد گز». خط سیر ذکرشده، در همین یک تصویر برای نمونه کاملاً مشهود است.

در بخش بعدی داستان، «صفت خورنق و ناپیداشدن نعمان»، مجدداً همین خط سیر تکرار می‌شود، ابیات اولیه شامل تصاویر عام و انتزاعی از قصرند؛ سپس، توصیف‌ها به‌سمت جزئی‌تر و عینی‌ترشدن می‌روند. در این تکرار، منطقی روایی و حتی نمایشی نهفته است. در بخش «صفت سمنار و ساختن قصر خورنق»، نظامی با خواننده طرف است و قصر را برای او وصف می‌کند؛ اما در بخش «صفت خورنق و ناپیداشدن نعمان»، صحنهٔ داستان عوض شده است. بهرام، نعمان و صدهزار آدمی به دیدن قصر آمده‌اند. وضعیتی که مخاطب ناآشنا با خورنق در بخش قبل داشت، بهرام و نعمان و آن صدهزار آدمی در این بخش دارند. پس نظامی باید مجدداً این خط سیر را پیش بگیرد. ابتدا، آشنایی کلی به‌مدد تصاویر انتزاعی و عام، سپس، رفتن به‌سمت توصیف‌های عینی برای شکل‌گیری هویت ممتاز قصر در ذهن ناظران.

آمدند از خبر شنیدن او صدهزار آدمی به دیدن او
هرکه می‌دیدش آفرین می‌گفت آستانش به آستین می‌رفت
بر سدیر خورنق از هر باب بیت‌هایی روانه گشت چو آب
تا یمن تاب شد سهیل سپهر آن پرستش نه ماه دید و نه مهر
عدنی بود در درافشانی یمنی پر سهیل نورانی
یمن از نقش او که نامی شد در جهان چون ارم گرامی شد
شد چو برج حمل جهان‌آرای خاصه بهرام کرده بودش جای

(همان، ۶۳)

تا اینجا، توصیف‌ها انتزاعی و عام بودند. نقطهٔ عطف برای رفتن به‌سمت تصاویر عینی، که در بخش قبل با تشبیه سقف به آیینه شکل گرفته بود، اینجا طی سه بیت شکل می‌گیرد. بهرام به بالای بام می‌رود و ازآنجا به تماشای قصر مشغول می‌شود. انگار از اینجا به بعد، صحنه‌ها از چشم بهرام دیده می‌شوند، و چون بهرام ناظری واقعی است، تصاویر از توصیفات انتزاعی، به نقش‌ها و عکس‌هایی عینی بدل می‌شوند. خورنق دوباره شیءوارگی خود را می‌یابد.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

چونکه بر شد به بام او بهرام زهره برداشت بر نشاطش جام
کوشکی دید کرده چون گردون آفتابش درون و ماه برون
آفتاب از درون به جلوه‌گری مه ز بیرون چراغ رهگذری
(همان، ۶۴)

و پس از این نقطهٔ عطف، توصیف‌های ملموس و عینی آغاز می‌شوند:

بر سر او همیشه باد وزان دور از آن باد کاوست باد خزان
چون فرو دید چار گوشهٔ کاخ ساحتی دید چون بهشت فراخ
از یکی سو رونده آب فرات به گوارندگی چو آب حیات
وز دگر سوی سدره جوی سدیر دهی انباشته به روغن و شیر
بادیه پیش و مرغزار از پس بادش از نافه برگشاده نفس
بود نعمان بر آن کیانی بام به تماشا نشسته با بهرام
گرد بر گرد آن رواق بهشت سرخی لاله دید و سبزی کشت
همه صحرا بساط شوشتری جایگاه تذرو و کبک دری
(همان، ۶۴)

الف. ۲) «داستان بهرام با کنیزک خویش» (همان، ۱۰۷)

کنیزک در این داستان نقشی محوری دارد. مخاطب بایستی او را تا انتهای داستان در ذهن داشته باشد و با او همدلی کند. نظامی مخاطب را ـکه بدواً هیچ شناختی از کنیزک ندارد‌ـ به‌مدد الگوی «الف» با او آشنا می‌کند.

داشت با خود کنیزکی چون ماه چست و چابک به هم‌رکابی شاه
فتنه‌نامی هزار فتنه در او فتنهٔ شاه و شاه فتنه بر او
تازه‌رویی چو نوبهار بهشت کش خرامی چو باد بر سر کشت
انگبینی به روغن آلوده چرب و شیرین چو صحن پالوده
(همان، ۱۰۸)

کنیزک در ابتدای داستان برای مخاطب مطلقاً ناشناس است؛ پس، نظامی ابتدا به‌مدد صفات عام و انتزاعی آشنایی اولیه‌ای با او برای خواننده حاصل می‌کند: فرد مذکور زیباست، اما زیبایی او چگونه وصف شده است؟ با رایج‌ترین و عام‌ترین مشبه‌به ممکن: ماه. در مصراع دوم می‌فهمیم او جزو همراهان بهرام است. چستی و چابکی برای همراهان پادشاهی چون بهرام نیز صفتی عام است. هزاران عاشق داشتن و داشتن رابطهٔ عاشقانه با شاه هم هنوز صفت یکتا و خاصی برای یک معشوق و یک کنیز نیست، اما بیت دوم شروع شکل‌گیری صفات منفرد کنیزک است. در این بیت، نام او بیان شده که القصه نام چندان رایجی هم نیست: فتنه.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

کم‌کم چرخش نظامی از بیان صفات عام و انتزاعی به صفات عینی و خاص آغاز می‌شود، خاصه در مصراع دوم که حالت راه‌رفتن او به یک مشبه‌به کاملاً عینی مانند شده است: مانند باد که بر سر کشتزار می‌گذرد و آن را به رقص درمی‌آورد. در بیت چهارم، به صفات کاملاً ملموسی می‌رسیم که رنگ و مزهٔ آنها تجربه‌ای عینی برای مخاطب است: معشوقی که در ابتدا زیبایی‌اش در عام‌ترین حالت با شباهت به ماه و داشتن هزار عاشق وصف شده بود، اکنون با خاص‌ترین و ملموس‌ترین صفات توصیف می‌شود: شیرین و چرب مانند انگبین و روغن، یا مانند ظرف فالوده!

الف. ۳) «نشستن بهرام روز چهارشنبه در گنبد پیروزه‌رنگ» (همان، ۲۳۵)

ماهان با زنی زیبا و جذاب مواجه شده است، زنی که پیش از آن، نه ماهان و نه مخاطب قصه او را نمی‌شناسند، اما باید با او آشنا شوند؛ چون نقش مهمی در ادامهٔ داستان خواهد داشت. بنابراین، نظامی از الگوی «الف» کمک می‌گیرد:

لعبتی دید چون شکفته بهار — نازنینی چو صدهزار نگار
نرم و نازک‌بری چو لور و پنیر — چرب و شیرین‌تری ز شکر و شیر
رخ چو سیبی که دلپسند بود — در میان گلاب و قند بود
تن چو سیماب کاوری در مشت — ز لطافت برون رود ز انگشت
(همان، ۲۶۱)

بیت اول، آشنایی عام و انتزاعی و کلی اولیه را می‌سازد، اما از بیت بعد، صفات خاص، ملموس و عینی زن زیبا وصف می‌شود. باز وصف نرمی و لطافت تن زن و دلنشینی او به‌مدد مشبه‌به‌هایی بدیع، ملموس و عینی: لور، پنیر، شکر، شیر، سیبی که در گلاب و قند غوطه‌ور است، و سیمابی که از فرط لطافت از لای انگشت می‌غلتد و بیرون می‌ریزد. جالب‌توجه اینجاست که در دو بیت آخر، نظامی به سیب و سیماب اکتفا نمی‌کند و باز وصف را خاص‌تر و ملموس‌تر می‌سازد، سیبی که ویژگی خاصی دارد و سیمابی که خصوصیت ویژه‌ای کسب کرده است.

ب) استفاده از توصیف‌های جزئی و عینی برای خلق تصور دقیق و ملموس از موصوف

این الگو از همان ابتدا موصوف را با ریزترین جزئیات برای خواننده توصیف و به او کمک می‌کند تا تصوری ملموس و دقیق از موصوف پیدا کند. در این الگو، عمدتاً فرض بر این است که خواننده با موصوف آشنایی اولیه‌ای دارد. کارکرد بلاغی و روایی این الگو مشابه همان

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

الگوی «الف» است؛ منتها الگوی «الف» غالباً در توصیف ابژه‌هایی به‌کار می‌رود که غریب و ناآشنا هستند (مثلاً اژدها)، اما الگوی دوم معمولاً به موصوف‌های آشناتر اختصاص می‌یابد.

دو کارکرد خاص برای الگوی «ب»

ب. ۱) استفاده از توصیفات جزئی و عینی برای تبدیل یک عنصر از تیپ[۴] به شخصیت[۵]

اگر موصوف صرفاً یکی از اشخاص یا اشیاء یا اجزای روایت باشد که قرار نیست نقشی خاص در پیش‌برد خط سیر داستان یا فضاسازی یا... (دست‌کم در آن بخش داستان) داشته باشد، توصیف‌های جزئی نظامی صرفاً به‌منظور ایجاد تصوری ملموس برای مخاطب سامان می‌یابند. اما، گاه موصوف قرار است نقشی محوری در سیر روایت ایفا کند، یا یکی از شخصیت‌های مهم روایت است، یا مکانی مهم در داستان است، یا حیوانی است که باید گرهی در داستان ایجاد کند یا... در این موارد، پیداشدن تصور ملموس و عینی از موصوف هدف غایی نیست، بلکه این امر خود مقدمه‌ای است برای آنکه موصوف هویتی منفرد و خاص پیدا کند. توجه به تفاوت تکنیکی تیپ و شخصیت در عناصر داستان می‌تواند به روشن‌شدن این بحث کمک کند. در داستان، تیپ معمولاً صفات و عملکردهای عام و کلی دارد، اما شخصیت صاحب ویژگی‌ها و کنش‌های منفرد و خاص است. در *هفت‌پیکر* هم وقتی قرار است یک انسان یا حیوان (و توسعاً حتی یک مکان) در داستان هویتی منفرد و ممتاز داشته باشد، یکی از راهکارهای نظامی برای ساختن این هویت یکتا، توصیف دقیق و جزئی آن موصوف است. این است که نظامی ظاهر و خلقیات و جایگاه آن موصوف را (اگر انسان باشد)، اندام و ویژگی‌های موصوف را (اگر حیوان باشد)، و جزئیات زیبایی ظاهری موصوف را (اگر مکان یا حتی زمانی مانند صبح و شب باشد)، با توصیف‌هایی عینی، ریز و دقیق بیان می‌کند تا آن موصوف به‌منزلهٔ عنصری یکتا به‌شکلی روشن در ذهن مخاطب تصور شود و ایفای نقشش در داستان، به قوام روایی اثر کمک کند. نظامی گاه این تکنیک را در ادامهٔ الگوی «الف» به‌کار می‌گیرد؛ یعنی ابتدا موصوفی را که مخاطب هیچ آشنایی قبلی‌ای با آن ندارد، به‌مدد یک خط سیر از توصیفات عام به خاص، از موصوفی ناآشنا به تیپی آشنا بدل می‌کند؛ سپس، با ادامه‌دادن توصیفات خاص و عینی، از آن تیپ یک شخصیت منفرد می‌سازد. مثال‌هایی از کاربرد این الگو در *هفت‌پیکر* را بررسی می‌کنیم:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ب. ۱. ۱) صفت سمنار و ساختن قصر خورنق (همان، ۵۸)

در بخش قبل، دربارهٔ سیر عام به خاص توصیف قصر خورنق بحث شد. از این خط سیر می‌توان تعبیری روایی هم داشت. چنان‌که ذکر شد، در روایت، تفاوت میان تیپ و شخصیت در کنش‌ها و خصوصیات عام یا منفرد است. در یک روند از توصیفات عام به خاص، مشروط به اینکه موصوف در داستان نقش مهم و پرتکراری داشته باشد، در واقع، درحال حرکت از صفات عام به صفات خاص، کنش‌های عام به کنش‌های خاص، و از تیپ به شخصیت هستیم. خورنق نقشی محوری در *هفت‌پیکر* ایفا می‌کند. بهرام، که برخلاف قول برخی منابع، نه در حیره، بل در یمن پرورش می‌یابد، در دل نقش‌ونگارهای این قصر سرنوشتش را می‌بیند (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۹۷). با دیدن نگاره‌های خورنق، ایدهٔ ساختن هفت قصر در ذهن او جوانه می‌زند. بسیاری از خرده‌روایات آتی داستان، در اتفاقاتی ریشه دارد که در این مکان بر بهرام می‌گذرد. خورنق، مانند ریشه‌ای است که شاخ و ثمر آن بخش‌های مختلف *هفت‌پیکر* را می‌سازد. پس، این قصر و شمایل آن اولاً بایستی به‌روشنی در ذهن مخاطب ثبت و ضبط شود (امری که نظامی با الگوی توصیفی سابق محقق کرد) و در ثانی، این قصر بایستی به‌مثابهٔ یک شخصیت و نه یک تیپ داستانی، کنشگریِ مداوم و منفرد خود را در اثر داشته باشد. منظور دوم را نظامی به‌مدد الگوی «ب» برآورده می‌کند. مجدداً به ابیات «این هوا خشک وین زمین گرم است» تا «از بخار زمین و خشکی خاک» برمی‌گردیم که در بخش قبلی هم ذکر شد. به‌موازات توصیفات عام به خاص، تبدیل تیپ به شخصیت هم در حال انجام است. قصر ابتدا فقط یک سرپناه برای حفظ ملک‌زاده از هوای خشک و زمین گرم است؛ سپس، مکان مرتفعی است که باد شمال در آن می‌وزد و نهایتاً در یک صفت کاملاً ویژه، مانند نگهبانی جاندار و مطمئن، قرار است از فطرت پاک بهرام پاسداری کند، کاری که از سنگ و چوب و دیوار به‌تنهایی برنمی‌آید. پس، قصر خورنق یک تیپ داستانی از قصر با صفات و کنش‌های عام آن نیست، بلکه به‌مدد توصیف نظامی به یک کاراکتر با کنش‌های منفرد تبدیل شده است. این مسئله در ادامهٔ داستان با توصیفات دیگر نظامی پررنگ‌تر هم می‌شود.

در شبانروزی از شتاب و درنگ — چون عروسان برآمدی به سه رنگ
یافتی از سه رنگ ناوردی — ازرقی و سپیدی و زردی
صبح‌دم ز آسمان ازرق‌پوش — چون هوا بستی ازرقی بر دوش
کافتاب آمدی برون ز نورد — چهره چون آفتاب کردی زرد
چون زدی ابر کله بر خورشید — از لطافت شدی چو ابر سفید

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

با هوا در نقاب یک‌رنگی گاه رومی نمود و گه زنگی
(نظامی، ۱۳۹۵: ۶۰)

در این ابیات، به‌روشنی تلاش نظامی در جان‌بخشی به خورنق مشهود است. شروع توصیف با تشبیه قصر به عروسان و پایانش با تشبیه سفیدی و سیاهی قصر به رومیان و زنگیان صورت گرفته است. در خلال ابیات هم کمتر از فعل مجهول استفاده شده است؛ گویا خورنق انسان (شخصیت) مختاری است که عبا بر دوش می‌اندازد و رنگ چهره‌اش را تغییر می‌دهد. قصر در حال کنشگری و جلوه‌دادن صفاتی است که آن را از یک قصر به‌طور عام (تیپ) دورتر و به یک موصوف انسان‌گونه با صفات یکتا نزدیک می‌کند.

ب. ۱. ۲) کشتن بهرام اژدها را و یافتن گنج یافتن (همان، ۷۱)

بهرام پس از می‌گساری به‌قصد شکار به صحرا می‌رود. تعداد زیادی گور شکار می‌کند که قرار نیست نقش پررنگی در روایت ایفا کنند. این گورها صرفاً توانایی بهرام را در شکار نشان می‌دهند. نظامی نیز در توصیفی یک‌بیتی کارکرد روایی تمام آن گورها را بیان می‌کند و تصویری کلی از شکارگاه بهرام به ما می‌دهد، پر از استخوان گورهای شکارشده:

از بسی گور کاو به زور گرفت همه دشت استخوان گور گرفت
(همان، ۷۲)

از بیت بعد، یک شخصیت اصلی به داستان اضافه می‌شود: یک گور؛ اما نه مانند خیل گورهای دیگری که در ابتدای روایت همگی در طول یک بیت قتل‌عام شدند و تنها استخوان‌هایشان به کار خلق فضایی موحش آمد. نقش این گور متفاوت است؛ به‌تعبیری، تمام گورهای مقتول از لحاظ عناصر داستان «تیپ» محسوب می‌شدند، اما این گور تقریباً یک «کاراکتر» به حساب می‌آید که قرار است با کنشگری خود سیر روایت را پیش ببرد، بهرام را تا رسیدن به گره اصلی روایت هدایت کند و از او دادگری طلب کند. پس، نظامی داستان‌پرداز باید به‌مدد توان توصیف و تصویرپردازی‌اش این گور را از یک تیپ عام به یک کاراکتر منفرد بدل و او را در ذهن مخاطب خاص و ممتاز کند. گورهای قبلی در این داستان به هویت مستقل، چندوجهی و منفرد نیازی نداشتند؛ همین‌قدر مهم بود که لفظ گور بر آنها دلالت کند، صید کمند گورافکن بهرام شوند، و استخوانی داشته باشند که بر خاک دشت بریزد. حال، از میان این ده‌ها گور تفاوتی نمی‌کند که یکی چاق باشد و دیگری لاغر، یکی زیبا باشد و دیگری زشت، یکی چابک باشد و دیگری کُند. برای تمام این گورها کارکردی یک‌وجهی کافی است:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

شکارشدن و برزمین‌ماندن استخوانشان. اما، وقتی به گور اصلی این روایت می‌رسیم، روی دیگر سکهٔ تصویرگری نظامی عیان می‌شود. این گور باید هویتی عینی و ملموس پیدا کند؛ چراکه قرار است به‌مثابهٔ یک شخصیت در سیر روایی کنش داشته باشد. ازاین‌رو، سراینده با چیره‌دستی به توصیف این گور می‌پردازد؛ چنان‌که جسم‌داشتن و عینیت این گور کاملاً در ذهن خواننده جا باز کند و مخاطب او را به‌منزلهٔ موجودی ملموس و واقعی باور کند:

پیکری چون خیال روحانی تازه‌رویی گشاده‌پیشانی
پشت‌مالیده‌ای چو شوشهٔ زر شکم‌اندوده‌ای به شیر و شکر
(همان، ۷۲)

شاید اگر شاعری غیر از نظامی قصد وصف داشت، به همین توصیف کلی اکتفا می‌کرد، وصفی کلی از پیکر این گور، بخشیدن چند ویژگی به او (تازه‌رویی و گشاده‌پیشانی‌بودن) و تصویری از کلیت پیکر او که پشتی صاف و هموار دارد و شکمی سفید آمیخته به زرد (یا سرخ، چراکه هم شکر سرخ‌رنگ و هم گوری که رنگ سرخ در بدنش دارد در ادبیات ما غریب نیست). همین کافی بود تا مخاطب بداند که این گور، گوری معمولی نیست و با گورهای قبلی قصه تفاوت دارد. اما، ذهن جزئی‌نگر نظامی به این میزان راضی نمی‌شود، جزءبه‌جزء اندام و رفتار این گور باید وصف شود تا همچون موجودی واقعی و طبیعی در ذهن خواننده جا باز کند و موجودیت عینی خود را به او بقبولاند.

خط مشکین کشیده سر تا دم خال بر خال از سرین تا سم
درکشیده به جای زناری برقعی از پرند گلناری
گوی برده ز هم‌تکان طللش برده گوی از همه تنش کفلش
آتشی کرده با گیا خویشی گلرخی در پلاس درویشی
ساق چون تیر غازیان به قیاس گوش خنجرکشیده چون الماس
سینه‌ای فارغ از گریوهٔ دوش گردنی ایمن از کنارهٔ گوش
سیرم پشتش از ادیم سیاه مانده زین‌کوهه را میان دو راه
عطف کیمختش از سواد ادیم یافت آنچ از سواد یابد سیم
پهلو از پیه و گردن از خون پر این به رنج از عقیق و آن از در
خز حمری تنیده بر تن او خون او در دوال گردن او
رگ آن خون بر او دوال‌انداز راست چون زنگکی دوالک باز
کفلی با دمش به دمسازی گردنی با سمش به سربازی
(همان، ۷۲-۷۳)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

آن گور در زیبایی از تمام گوران دیگر پیشی جسته بود. کفل او نیز در زیبایی از باقی اعضای تن خودش برتر بود. این توصیفات جزئی در ابیات بعد کماکان ادامه دارد. اکنون، ذهن مخاطب چندان با این گور درگیر شده است، چندان تک‌تک اعضای تنش برای او تصویر شده و عینیت یافته است که زمینه برای پذیرش این گور به‌مثابهٔ یک کاراکتر کنشگر و اثرگذار در خط سیر روایی آماده است. این گور دیگر تنها نه یک دال متناظر با مدلولی تک‌بعدی، نه یک ابژه با هویتی تقلیل‌یافته، نه یک مفهوم انتزاعی بی‌ارتباط با دنیای واقعی، بلکه یک موجود هویتمند، ملموس و باورپذیر، و یک موصوف تجسم‌یافته و شیءواره است که دارابودن هویتی منفرد، او را مستعد تبدیل‌شدن به یک کاراکتر اصلی در این خرده‌روایت می‌کند.

ب. ۱. ۳) «بردن سرهنگ بهرام گور را به مهمانی» (همان، ۱۱۴)

در این بخش، کنیزکی که پیشتر بهرام او را از خود رانده و رنجانده، قرار است با شاه مواجه شود. مخاطب باید تصور روشن و شفافی از زیبایی کنیزک حاصل کند تا هم‌دلانه با ادامهٔ داستان همراهی کند و آنچه را میان بهرام و کنیزک خواهد رفت بپذیرد؛ ازاین‌رو، نظامی با دقت و جزئی‌نگری بسیار، آراستگی معشوق را توصیف می‌کند:

زیور و زیب چینیان بربست — داد گل را خمار نرگس مست
ماه را مشک راند بر تقویم — غمزه را داد جادوئی تعلیم
چشم را سرمهٔ فریب کشید — ناز را بر سر عتیب کشید
سرو را رنگ ارغوانی داد — لاله را قد خیزرانی داد
در بر آمود سرو سیمین را — بست بر ماه عقد پروین را
درج یاقوت را به در یتیم — کرد چون سیب عاشقان به دو نیم
تاج عنبر نهاد بر سر دوش — طوق غبغب کشید تا بن گوش
زنگی زلف و خال هندو رنگ — هردو بر یک طرف ستاده به جنگ
شه که تختش بود ز تختهٔ عاج — ناگزیرش بود ز تخت و ز تاج
شبه خال بر عقیق لبش — مهر زنگی نهاده بر رطبش
فرقش از دانه‌های در خوشاب — بسته گرد مه از ستاره نقاب
گوهر گوش گوهرآویزش — کرده بازار عاشقان تیزش
ماه را در نقاب کافوری — بسته چون در سمن گل سوری

(همان، ۱۱۶-۱۱۷)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ب. ۲) خلق نوع خاصی از جان‌بخشی، با حرکت از ویژگی‌های فیزیکی به ویژگی‌های رفتاری و فکری

نظامی استفاده از جان‌بخشی را گاه صرفاً به‌این‌منظور انجام می‌دهد که یک موصوف، در میان باقی عناصر مشابه در داستان، ممتاز و منفرد شود و تصوری دقیق از آن در ذهن مخاطب شکل بگیرد. وقتی با موصوفی غیرانسان/ غیرجاندار مواجهیم، انسان‌انگاری/ جان‌بخشی راه خوبی برای ایجاد این یکتایی است و نظامی گاه از این تکنیک بهره برده است. اما، در بعضی از توصیف‌های او شکل خاصی از انسان‌انگاری دیده می‌شود؛ به‌این‌ترتیب که ابتدا یک موصوف غیرجاندار یا غیرانسان، با ویژگی‌های فیزیکی و ظاهری به انسان تشبیه می‌شود. در مرحلهٔ بعد، این شباهت به ویژگی‌های خلقی، رفتاری و ذهنی اشاعه می‌یابد. وجود این خط سیر، توصیف انسان‌انگارانهٔ مذکور را باورپذیرتر می‌کند. اینکه یک قصر فتنه‌گری کند، یا یک شیر نیت کند که با جداکردن سر حریف او را ذلیل کند، در وهلهٔ اول کمی دور از ذهن است و شاید باورپذیر نباشد، اما اگر ابتدا ویژگی‌های ظاهری این قصر یا شیر یا... به ویژگی‌های یک انسان تشبیه شود، گویا پله‌ای مقدماتی برای این نزدیکی در ذهن مخاطب ساخته شده و بستر برای نسبت‌دادن ویژگی‌های فکری و اخلاقی انسانی به موصوف بی‌جان آماده‌تر است. این روند به‌نوعی عکس الگوی «الف» نیز هست، اما روند هوشمندانه‌ای است؛ چراکه لزوم باورپذیربودن توصیف، زمانی که قرار است شأن موصوف از حیوان به انسان مبدل شود، اقتضا می‌کند که ابتدا اشکال عینی‌تر تشابه بیان شود و سپس سویه‌های ذهنی و رفتاری. برای مثال، چند بخش داستان را که از این الگوی توصیفی بهره دارند بررسی می‌کنیم:

ب. ۲. ۱) بخش «برگرفتن بهرام تاج را از میان دو شیر» (همان، ۹۷)

نظامی به توصیف حمله‌بردن شیرها می‌پردازد و برای تأثیرگذارترشدن صحنه به‌دنبال انسان‌گونه نشان‌دادن شیرها است. اما، این‌کار را با نظمی هدفمند و هوشمندانه انجام می‌دهد:

حمله بردند چون تنومندان — دشنه در دست و تیغ در دندان
تا سر تاجور به چنگ آرند — بر جهانگیر کار تنگ آرند
(همان، ۹۸)

ابتدا شیرها به انسان‌های تنومند تشبیه می‌شوند؛ سپس، در مصراع دوم، وجه‌شبه تبیین می‌شود. این شیرها در دستشان دشنه و در دهانشان شمشیر دارند. وجه‌شبه در فیزیکی‌ترین و عینی‌ترین حالت خود مورد توجه قرار گرفته است. حال، که بخش عینی تشبیه تثبیت شد، حکیم گنجه به‌سراغ جنبه‌های انتزاعی‌تر تشبیه می‌رود. شیرهایی که مثل انسان‌های جنگاور

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

دشنه و تیغ دارند، قصد سر دشمنانشان را می‌کنند و می‌خواهند کار را بر او سخت کنند. قاعدتاً، شیر در شأن حیوانی خود با چنین قصد و نیتی، یعنی به‌دست‌آوردن سر دشمن و تنگ‌کردن عرصه بر او، حمله نمی‌کند، اما این‌دو شیر با چنین تشبیهی، ویژگی منفردی می‌یابند که اهمیت و نقش آنها را برای مخاطب برجسته می‌کند.

ب. ۲. ۲) «نشستن بهرام روز سه‌شنبه در گنبد سرخ» (همان، ۲۱۴)

در این بخش، زیبایی دختر پادشاه روس وصف می‌شود. در سه مصراع اول از دو بیت زیر، به‌نحو هوشمندانه و پیچیده‌ای از الگوی ب. ۲ استفاده شده است. تنگ شکر و مشک که دو موجود بی‌جان هستند، ابتدا با یک ویژگی ملموس و فیزیکی در ابیات حضور می‌یابند. مبنای این ویژگی‌ها هم وجه‌شبه تشبیه معکوسی است که در هردو بیت وجود دارد: شیرین و باریک‌بودن تنگ شکر در رابطهٔ تشبیهی با لب و کمر موصوف؛ و سیاهی و خوش‌بویی مشک در رابطهٔ تشبیهی با موی موصوف:

تنگ شکر ز تنگی شکرش تنگدل‌تر ز حلقهٔ کمرش
مشک با زلف او جگرخواری گل ز ریحان باغ او خاری
(همان، ۲۱۶)

اما نظامی به‌همین‌حد اکتفا نکرده است. موجودات بی‌جان مذکور، که هرکدام یک ویژگی فیزیکی داشتند، اکنون، طی انسان‌انگاری، واجد ویژگی‌های رفتاری و فکری انسانی می‌شوند (برای تنگ، دلتنگ‌بودن و برای مشک، غصه‌خوردن). این ویژگی‌های فکری انسان‌انگارانه قوام توصیف نظامی را استوارتر می‌کند: تنگ شکر به این دلیل که به شیرینی لب او نیست دلش تنگ شده است، حتی تنگ‌تر از کمر موصوف؛ و مشک از اینکه مانند موی او سیاه و خوشبو نیست غصه می‌خورد. برای مقایسهٔ میزان خلاقیت و اثرگذاری این شبکهٔ توصیفی، کافی است سه مصراع اول این‌دو بیت، با مصراع چهارم، که صرفاً یک تشبیه تفضیلی معکوس دارد و در آن گل هیچ کنش انسانی‌ای نشان نمی‌دهد، مقایسه شود.

پ) خلق ساختار توصیفی منظم و هماهنگ در محور عمودی ابیات

گاهی نظامی در طول چند بیت که به توصیف یک موصوف اختصاص دارد ساختاری هماهنگ و منظم را پی‌ریزی می‌کند؛ مثلاً، در چند بیت، تمام مصراع‌های اول به صفات عام و ذهنی و تمام مصراع‌های دوم به صفات خاص و عینی اختصاص پیدا می‌کنند؛ یا مصراع‌های اول به صفات جمادی موصوف، و مصراع‌های دوم به ویژگی‌های ناظر بر جانداربودنش تخصیص

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

می‌یابد؛ یا یک کلمه چندمرتبه در طول ابیات تکرار می‌شود و هر مرتبه بار معنایی متفاوتی دارد. چنین ساختاری وقتی به‌شکل منظم تکرار شود، به تثبیت الگویی کلی برای تصور موصوف در ذهن مخاطب می‌انجامد. چند مثال از این الگو:

پ. ۱) بخش «کشتن بهرام اژدها را» (همان، ۷۴)

هنگامی که بهرام در پی گوری به دهانهٔ غاری می‌رسد، اژدهایی را خفته بر در غار می‌بیند. هوشمندی نظامی در توصیف این اژدها را در محور عمودی بررسی می‌کنیم:

چون درآمد شکار زن به شکار — اژدها خفته دید بر در غار
کوهی از قیر پیچ‌پیچ شده — بر شکارافکنی بسیج شده
آتشی چون سیاه دود به رنگ — کاورد سر برون ز دود آهنگ
چون درختی در او نه بار و نه برگ — مالک دوزخ و میانجی مرگ
دهنی چون دهانهٔ غاری — جز هلاکش نه در جهان کاری
بچهٔ گور خورده سیر شده — به شکار افکنی دلیر شده
(همان، ۷۴)

در تمام ابیات این توصیف، از بیت دوم تا پنجم و تا حدودی در بیت ششم، مصراع‌های اول مشبه‌به‌هایی هستند که بدون تأکید بر جانداربودن اژدها، بر ویژگی‌های فیزیکی او متمرکز شده‌اند. اما در مصراع‌های دوم، ویژگی‌های توصیفی اژدها ناظر بر جانداربودن و خوی وحشی‌گری اوست (شاید در ابتدا مصراع دوم بیت سوم کمی دور از این قاعده به‌نظر برسد، اما با کمی دقت می‌توان دید که این مصراع بر نحوهٔ حرکت و خزیدن و رفتار حیوان دلالت دارد). این نظم ساختاری، روشی هوشمندانه برای توصیف موجودی افسانه‌ای است. مخاطب در مصراع‌های اول مدام با تصاویری اولاً آشنا و ثانیاً برگرفته از عناصر طبیعت مواجه می‌شود: کوه، قیر، آتش، دود، درخت، غار؛ به‌این‌ترتیب، از آن موجود افسانه‌ای تصویری ملموس و عینی پیدا می‌کند و بعد در مصراع‌های دوم آن تصاویر ملموس و آشنا، دارای صفاتی جاندارگونه و بعضاً انسان‌گونه می‌گردند و شخصیت اژدها با الگویی دقیق در ذهن مخاطب شکل می‌گیرد.

همچنین، یک ساخت مشابه در سه بیت پیاپی تکرار می‌شود. بیت دوم تا چهارم با کلمه‌ای نکره آغاز می‌شود که نقش مشبه‌به را دارد و در ادامهٔ هر بیت، با مشبه‌به‌ها یا توصیف‌های بعدی کامل می‌شود. آغازشدن بیت با کلمه‌ای نکره و ادامه‌یافتنش با تشریح آن کلمهٔ نکره، نمودی از روند کلی آشنایی با موجودی ناشناخته است.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

پ. ۲) «در چگونگی هفت گنبد» (همان، ۱۴۵)

در این بخش، که نظامی به توضیح اولیهٔ شکل هفت قصر می‌پردازد، نظم ساختاری در محور عمودی، محتوای مشابه مصراع‌های اول با هم و مصراع‌های دوم با هم واضح و بی‌نیاز از توضیح است:

گنبدی کو ز قسم کیوان بود — در سیاهی چو مشک پنهان بود
وانکه بودش ز مشتری مایه — صندلی داشت رنگ و پیرایه
وانکه مریخ بست پرگارش — گوهر سرخ بود در کارش
وانکه از آفتاب داشتش خبر — زرد بود از چه؟ از حمایل زر
وانکه از زیب زهره یافت امید — بود رویش چو روی زهره سپید
وانکه بود از عطاردش روزی — بود پیروزه‌گون ز پیروزی
وانکه مه کرده سوی برجش راه — داشت سرسبزیی ز طلعت شاه
(همان، ۱۴۵)

پ. ۳) «نشستن بهرام روز پنج‌شنبه در گنبد صندلی» (همان، ۲۶۷)

نظامی در این بخش، داستان خیر و شر را روایت می‌کند. در قسمتی از داستان، هردو در بیابانی عطش‌زا طی طریق می‌کنند. شر با خود آب دارد و خیر نه. خیر از شر آب طلب می‌کند، اما شر امتناع می‌ورزد. خیر دو گوهر قیمتی خود را به ازای آب به شر پیشنهاد می‌دهد. نظامی این اتفاق را چنین وصف می‌کند:

داشت با خود دو لعل آتش رنگ — آب دارنده و آبشان در سنگ
می‌چکید آب ازان دو لعل نهان — آب دیده ولی نه آب دهان
حالی آن لعل آبدار گشاد — پیش آن ریگ آبدار نهاد
گفت مردم ز تشنگی دریاب — آتشم را بکش به لختی آب
(همان، ۲۷۰-۲۷۱)

اما شر راضی نمی‌شود و در قبال آب، دو چشم خیر را می‌طلبد. خیر در ابتدا مقاومت می‌کند اما نهایتاً عطش بر او غلبه می‌کند و تسلیم خواستهٔ شر می‌شود. نظامی این نقطهٔ عطف و این لحظهٔ تسلیم را با ابیات ذیل وصف می‌کند:

خیر در کار خویش خیره بماند — آب چشمی بر آب چشمه فشاند
دید کز تشنگی بخواهد مرد — جان ازان جایگه نخواهد برد
دل گرمش به آب سرد فریفت — تشنه‌ای کو کز آب سرد شکیفت
گفت برخیز تیغ و دشنه بیار — شربتی آب سوی تشنه بیار
دیدهٔ آتشین من برکش — واتشم را بکش به آبی خوش
(همان، ۲۷۲-۲۷۳)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

این دو بخش، دو قسمت مهم روایت‌اند. در بخش اول، خیر با خاطری نه چندان شاد از دو گوهر قیمتی می‌گذرد، اما شر دنائت به خرج می‌دهد و نمی‌پذیرد. در بخش دوم، عیناً همین فضا با بار عاطفی مضاعف تکرار می‌شود. هم ناراحتی خیر عمیق‌تر است و هم رذیلت شر نمایان‌تر. در ساختار ابیاتی که این دو صحنه را وصف می‌کند نیز نظم مشابه و هوشمندانه‌ای دیده می‌شود.

در چهار بیت اول، لغت آب هشت‌بار و لغت لعل سه‌بار تکرار شده‌اند. این طنین و تکرار واژه‌های آب و لعل به‌روشنی با روایت آن بخش داستان همسو است که حول محور مبادلهٔ لعل و آب می‌چرخد. در پنج بیت دوم نیز لغت آب هفت‌بار و لغات (چشم، چشمه، دیده و دید)، که تمام آنها به‌نحوی چشم و دیدن را تداعی می‌کنند، پنج‌بار تکرار شده است. در مقابل تداعی آب و لعل در بخش قبل، در این بخش آب و چشم که عناصر اصلی این بخش از روایت هستند تکرار می‌شوند. نکتهٔ هوشمندانهٔ بعدی شباهت و تفاوت مصراع آخر در این دو بخش است. هر دو بار خیر از شر می‌خواهد که «آتشم را بکش»؛ منتها، بار اول که هم عطشش کمتر است و هم آب را با گوهر معامله می‌کند، هیچ صفتی برای آب به‌کار نمی‌برد و تنها مقداری آب طلب می‌کند، اما در بخش دوم که هم تشنگی امانش را بریده و هم آب را در مقابل چیزی بسیار ارزشمندتر طلب می‌کند، برای آب صفت خوش را به‌کار می‌برد.

ت) استفاده از ایجاز برای خلق سریع فضای عاطفی موردنظر

توصیف‌ها و تشبیه‌های خاص نظامی عمدتاً مبسوط و تفصیلی است. اما، گاهی برعکس، تشبیه‌ها در کوتاه‌ترین شکل ممکن بیان می‌شوند. گاهی رکن یا ارکانی از تشبیه حذف می‌شود، گاه کلام بافت استعاری می‌گیرد و...، اما وجه مشترک تمام این روش‌ها همین است که توصیف در کوتاه‌ترین زمان ممکن اتفاق بیفتد. هدف این شکل توصیف، غالباً خلق سریع فضا و بار عاطفی ناشی از حضور موصوف در داستان است. چند مثال از این الگو:

ت. ۱) کشتن بهرام اژدها را و گنج‌یافتن (همان، ۷۱)

در اوایل این داستان، به چنین بیتی برمی‌خوریم: «**از بسی گور کاو به زور گرفت/ همه دشت استخوان گور گرفت**» (**همان، ۷۲**). مصراع دوم صرفاً اغراقی معمولی نیست: «تمام دشت پر از استخوان گورهای مرده است». نظامی با خلق این تصویر خشن و تا حدی وحشتناک، به‌نوعی برای ورود به خرده‌روایتی که دارای مضمونی خشن و موحش است فضاسازی می‌کند: جنگ بهرام با اژدها.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ت.۲) کشتن بهرام اژدها را و گنج‌یافتن (همان، ۷۱)

اگر بار دیگر به ابیات ذکرشده از این بخش در قسمت مربوط به الگوی «پ» توجه کنیم، می‌بینیم بیت اول حالتی مقدماتی دارد؛ بهرام وارد می‌شود و اژدها را می‌بیند؛ اما بیت دوم در موجزترین حالت ممکن اژدها را توصیف می‌کند، توصیفی که بار دلهره‌آور مواجهه با یک اژدها را به‌صورتی ناگهانی القا می‌کند. بخشی از هوشمندی شاعر در همین خلق سریع و دلهره‌آور فضای ترسناک است، دقیقاً مشابه حس بیننده‌ای که ناگهان اژدها می‌بیند. بیت از همان ابتدا با ساختی استعاری (با حضور مشبه‌به) آغاز می‌شود: «کوه»؛ لذا از اولین کلمه بزرگی جثهٔ اژدها در ذهن مخاطب شروع به ساخته‌شدن می‌کند. این مشبه‌به بلافاصله با مشبه‌به بعدی کامل می‌شود و علاوه‌بر عظمت جثه، رنگ سیاه هم می‌پذیرد: «قیر» و بار دلهره‌آور آن افزایش می‌یابد. صفت «پیچ‌پیچ‌شده» که در ادامه می‌آید هم این بارِ ترس‌آور را بیشتر می‌کند. این روند بلافاصله در مصراع بعد ادامه می‌یابد: «کوه قیر پیچ‌پیچی که برای شکارکردن آماده شده». نکتهٔ جالب‌توجه اینجاست که اژدها خوابیده است، اما در خواب هم گویا برای شکارکردن آماده شده است و این مسئله دهشتناک‌بودن اژدها را پررنگ‌تر می‌کند. تمام این بار دلهره‌آور در موجزترین حالت ممکن خلق شده است.

ت. ۳) «لشکرکشیدن خاقان چین به جنگ بهرام گور» (همان، ۱۲۰)

فضای این بخش، فضای وحشت و جنگ و خونریزی است. نظامی در موجزترین شکل ممکن این بار احساسی را ایجاد می‌کند:

صبح چون تیغ آفتاب کشید — طشت خون آمد از سپهر پدید
تیغ بی‌خون و طشت چون باشد؟ — هر کجا طشت هست خون باشد
(همان، ۱۲۵)

ث) استفاده از عنصر حرکت در خلق تصاویر

شمار زیادی از تصاویر *هفت‌پیکر* صرفاً نگاره‌ای ایستا مانند عکس یا نقاشی نیستند، بلکه شبیه به قطعه‌ای کوتاه از نگاره‌ای متحرک یا حتی یک فیلم، در خود حرکت و پویایی دارند (زنجانی، ۱۳۷۷: ۷۹). این پویایی شکل دیگری هم دارد. گاهی چشم توصیف‌گر نظامی، تنها یک دریچهٔ ثابت نیست که از محلی ایستا به تصویری بنگرد، بلکه شبیه یک دوربین متحرک روی تصویر حرکت می‌کند؛ گاهی افقی، گاهی عمودی، گاهی از نمای نزدیک (کلوزآپ) و گاهی از نمای دور (لانگ‌شات). کارکرد زیبایی‌شناسانه و اثرگذاری مضاعف این شکل از تصویرپردازی بدیهی

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

و بی‌نیاز از توضیح است. در برخی موارد هم نظامی در وصف موصوف خط سیری از تصاویر ایستا به پویا یا ترکیبی از آن‌دو را می‌سازد. چند نمونه در ادامه ذکر شده است.

ث. ۱) صفت خورنق و ناپیداشدن نعمان (نظامی، ۱۳۹۵: ۶۳)

در شرح الگوی «الف» به ابیات ذیل اشاره شده است. اکنون، از منظری دیگر به آنها می‌نگریم. چنان‌که گفتیم، گاهی نظامی صحنه‌ها را چنان توصیف می‌کند که گویا دوربین متحرکی مشغول حرکت روی تصاویر است. در ابیات زیر، زاویهٔ دید این دوربین را می‌توان با زاویهٔ دید بهرام که به بام قصر رفته یکی دانست، زاویهٔ دیدی که مدام روی تصویر جابه‌جا می‌شود.

چون‌که بر شد به بام او بهرام — زهره برداشت بر نشاطش جام
کوشکی دید کرده چون گردون — آفتابش درون و ماه برون
آفتاب از درون به جلوه‌گری — مه ز بیرون چراغ رهگذری
بر سر او همیشه باد وزان — دور از آن باد کاوست باد خزان
چون فرو دید چار گوشهٔ کاخ — ساحتی دید چون بهشت فراخ
از یکی سو رونده آب فرات — به گوارندگی چو آب حیات
وز دگر سوی سدره جوی سدیر — دهی انباشته به روغن و شیر
بادیه پیش و مرغزار از پس — بادش از نافه برگشاده نفس
بود نعمان بر آن کیانی بام — به تماشا نشسته با بهرام
گرد بر گرد آن رواق بهشت — سرخی لاله دید و سبزی کشت
همه صحرا بساط شوشتری — جایگاه تذرو و کبک دری
(همان، ۶۴)

بهرام (زاویهٔ دید توصیفی نظامی) ابتدا از بالا با تصویری کلی و شبیه به لانگ‌شات کلیت قصر چون گردون را می‌بیند؛ سپس، بر چهارگوشهٔ آن متمرکز می‌شود و جزئیات را وصف می‌کند. یک‌سو آبی مانند فرات گوارا، سوی دیگر رودی انباشته به روغن و شیر، سمت جلویی قصر بادیه و پشت قصر مرغزار. سپس، دوربینی که از نمای باز (لانگ شات) اول به نمایی نزدیک رفته و چهار گوشهٔ قصر را جزئی‌تر دیده بود، دوباره به حالت نمای باز برمی‌گردد و این‌بار زاویهٔ دید دوربین، به‌صورت مشترک، زاویهٔ دید نعمان و بهرام است که اطراف قصر را پر از لاله می‌بینند و سبزی و... .

ث. ۲) «کشتن بهرام اژدها را و گنج‌یافتن» (همان، ۷۱)

در این داستان و در خلال توصیف گوری که بهرام را به‌سوی اژدها می‌برد، به این بیت برمی‌خوریم:

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

خط مشکین کشیده سر تا دم خال بر خال از سرین تا سم
(همان، ۷۲)

پویایی این تصویر درخور توجه است. از سر تا دم گور خطی سیاه کشیده شده است و از کفل تا سم او خال‌خال است. فرض کنیم یک دوربین مشغول نشان‌دادن این تصاویر است: حرکتی افقی از سر گور شروع می‌شود و تا دمش ادامه می‌یابد. لغت «کشیده» محور امتداد و پویایی حرکت این تصویر است. در مصراع دوم، آن دوربین حرکتی عمودی دارد؛ از سرین گور تا سم او. از تصویر کلی و انتزاعی «پیکری چون خیال روحانی» ذره‌ذره به‌سمت جزئی‌ترشدن تصویر پیش رفتیم. اما این تصویر هنوز هم جزئی‌تر می‌شود. جایی‌که بازهٔ حرکت دوربین فرضی کوتاه‌تر از بازهٔ سر تا دم، و سرین تا سم گور است، بازه‌ای میان دو کتف و شانهٔ گور و در مصراع بعد باز بازه‌ای کوتاه‌تر به قدر پیشانی گور:

درکشیده به جای زناری برقعی از پرند گلناری
(همان، ۷۲)

دستگردی، با این توضیح که یاء قافیه در هردو مصراع نکره است، در شرح این بیت می‌نویسد: «یعنی به‌جای و مقام زناربستن که شانه و کتف باشد، زناری از خط سیاه درکشیده و نیز به‌جای و محل برقع‌زدن، که پیشانی باشد، برقعی از پرند و حریر گلناری کاکل خویش آویخته بود». در ادامه، به بیت زیر می‌رسیم:

آتشی کرده با گیا خویشی گلرخی در پلاس درویشی
(همان، ۷۲)

تصویرگر دوباره از جزئی‌نگری به وصف کلیت پیکر گور روی می‌آورد. گویی آن دوربین فرضی که از نمای باز و کلی (لانگ شات) آغاز کرده و به‌سمت نماهای نزدیک‌تر و جزئی‌تر (کلوزآپ) می‌رفت، یک‌باره و سریع دوباره به نمای لانگ‌شات برمی‌گردد. آن گور مانند شعلهٔ آتش سرخی بود که با گیاه پیوند و خویشی داشت (چراکه گیاهخوار بود) و گلرخی که پلاس درویشی بر تن داشت (اشاره به پوست گور). و باز جزئی‌شدن توصیف‌ها:

ساق چون تیر غازیان به قیاس گوش خنجر کشیده چون الماس
سینه‌ای فارغ از گریوهٔ دوش گردنی ایمن از کنارهٔ گوش
(همان، ۷۲)

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

تصاویر، علاوه‌بر جزئی‌بودن، پیچیده‌تر هم می‌شوند. گویا خواننده در ابتدا تصویری کلی از پیکر گور به‌دست آورده است. بعد، با تشبیه‌ها و توصیف‌های ساده‌تری جزءجزء تنش را می‌شناسد و اکنون که با گور آشناتر شده ذهنش آمادهٔ مواجهه با توصیف‌های مغلق‌تر است:

سیرم پشتش از ادیم سیاه ماننده زین‌کوهه را میان دو راه
(همان، ۷۳)

شرح دستگردی دربارهٔ این بیت چنین است: «سیرم: ... تسمه و دوال و زین‌کوهه: برآمدگی پشت، یعنی تسمه‌ای که از ادیم خط سیاه بر پشت داشت، زین‌کوهه‌اش را میان دو راه بسته بود. از دو طرف زین‌کوهه دو خط سیاه چون بر پشت گور می‌رسند یکی می‌شوند؛ پس گویی زین‌کوهه میان دو راه و دو رشتهٔ ادیم سیاه بسته شده» (همان، ۷۳).

این روال در ابیات بعد هم ادامه می‌یابد. تصاویر همچنان پویا هستند، گاه پیچیده و گاه ساده. جزئی‌نگری در توصیف چندان پیش می‌رود که تا خطوط تن و رگ‌های گور نیز وصف می‌شود:

عطف کیمختش از سواد ادیم یافت آنچ از سواد یابد سیم
پهلو از پیه و گردن از خون پر این به رنج از عقیق و آن از در
خز حمری تنیده بر تن او خون او در دوال گردن او
رگ آن خون بر او دوال‌انداز راست چون زنگکی دوالک‌باز
کفلی با دمش به دمسازی گردنی با سمش به سربازی
(همان، ۷۳)

ث. ۳) کشتن بهرام اژدها را و گنج‌یافتن» (همان، ۷۱)

به‌طور خاص بر دو بیت:

کوهی از قیر پیچ‌پیچ شده بر شکارافکنی بسیج شده
آتشی چون سیاه دود به رنگ کآورد سر برون ز دودآهنگ
(همان، ۷۴)

متمرکز می‌شویم. در بیت اول، کوهی از قیر یا کوه قیر یا کوه سیاه، یک تصویر ایستاست، اما نظامی با اضافه‌کردن تعبیر «پیچ‌پیچ شده» به این کوه پویایی می‌بخشد. کوه قیر می‌تواند یک‌باره و به‌صورت عکس در ذهن خواننده نقش ببندد، اما تعبیر اخیر نظامی این تصویر را به‌صورتی پویا در ذهن به حرکت درمی‌آورد و این کوه قیر با همین حالت پیچ‌پیچ از دامنه تا قله در تصور خواننده ساخته می‌شود.

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

در بیت بعد، روند تصویرسازی ایستا به پویا دنبال می‌شود. «آتش...» در ابتدای بیت سریعاً بار ترس‌آور را القا می‌کند و پایهٔ مشبه‌به بعدی قرار می‌گیرد: «سیاه‌دود». آمدن وجه‌شبه در انتهای مصراع خالی از لطف نیست. مشبه (آتش) در بدو تشبیه جای خود را با تمام متعلقاتش در ذهن مخاطب تثبیت می‌کند و در ادامه رنگ سیاه آن برجسته می‌شود. این آتش سیاه خود تا حدی یک تصویر متحرک است، اما در مصراع دوم پویایی بیشتری می‌یابد. تصویر «آتش سیاه‌رنگ مثل دود» وقتی با عبارت «کآورد سر برون ز دودآهنگ» همراه می‌شود، به‌وضوح دارای حرکتی از پایین به بالا می‌گردد، حرکتی یادآور شکل برخاستن اژدها.

نتیجه‌گیری

با توجه به فرضیات و توضیحات ذکرشده، می‌توان به نتایج زیر رسید:

۱. هوشمندی و دقت کم‌نظیر نظامی در توصیف و تصویرسازی، فقط تکنیکی تزئینی برای افزودن زیبایی‌های حاشیه‌ای و بدون کارکرد به متن نیست، بلکه او با این شگرد شیءوارگی و عینیتی به موصوف‌های خود می‌بخشد که آنها را در ذهن مخاطب ملموس و باورپذیر می‌سازد. این باورپذیربودن باعث می‌شود موصوف‌ها نقشی را که در متن دارند، اعم از ایجاد فضای عاطفی، پیش‌برد روایت، تحریک هم‌حسی مخاطب و... به بهترین و اثرگذارترین وجه انجام دهند.

۲. نظامی خلق توصیف‌ها و تصاویر را در هفت‌پیکر، عمدتاً، به‌شیوه‌ای منظم و روشمند در قالب پنج الگوی مشخص انجام می‌دهد. الگوهایی که در بستر یک متن روایی از هرکدام آنها انتظار کاربرد و برون‌دادی مشخص می‌رود و نظامی با هوشمندی و ظرافت هرکدام از این الگوها را در بهترین موقعیت ممکن به‌کار می‌گیرد.

پی‌نوشت

۱. مراد از شیءوارگی در این مقاله، ایجاد نوعی از تصور ملموس، محسوس، مادی و جسمیت‌یافته برای خواننده است. موصوفی که با صفات عام و کلی و مستعمل وصف می‌شود، در ذهن خواننده هویتی کلی و انتزاعی خواهد یافت، اما اگر توصیفات جزئی‌تر و خاص‌تر شود، مخاطب به تصوری روشن از موصوف به‌مثابهٔ شیء یا انسان یا موجودی ملموس، مکانمند و جسمیت‌یافته خواهد رسید. مثلاً، معشوقی که در وصف او گفته شود مانند ماه زیباست یا ساختمانی که با تعبیر بسیار زیبا، چشم‌نواز و... توصیف شود، در ذهن مخاطب شکلی منفرد و مخصوص نمی‌یابد، اما اگر جزءبه‌جزء ویژگی‌های جسمی، رفتاری و روحی آن معشوق یا اجزای مختلف آن

[Downloaded from isharat.khu.ac.ir on 2026-10-29]
[DOR: 20.1001.1.24766925.1401.30.92.7.3]
[DOI: 10.52547/jpll.30.92.81]

ساختمان به‌دقت وصف شوند، مخاطب می‌تواند به‌روشنی آن را در ذهن خود تصور کند، مانند شیء یا موجودی که در عالم واقعی و محسوس وجود دارد.

2. Close Reading

۳. تحلیل‌های این پژوهش، متمرکز بر بدنهٔ داستانی *هفت‌پیکر*، از «آغاز داستان بهرام» تا «فرجام کار بهرام و ناپدیدشدن او در غار» است و شامل مقدمه و مؤخرهٔ منظومه نمی‌شود. برای هر الگو به تحلیل چند مثال اکتفا شده است، اما تأکید می‌شود که این الگوها را در سراسر بدنهٔ داستانی *هفت‌پیکر* به‌وفور می‌توان یافت.

4. Type

5. Character

منابع

احمدی ملکی، رحمان (۱۳۷۸) «پیکرهای رنگی *هفت‌پیکر*». *ادبیات داستانی*. شمارهٔ ۵۲: ۱۸-۲۹.

امانی تهرانی، عبدالحمید (۱۳۸۳) «بیان تجسمی در *هفت‌پیکر* نظامی همراه با تحلیل هشت نگارهٔ برگزیده». *هنر و معماری*. شمارهٔ ۶۰: ۸۸-۱۱۱.

ثروت، منصور (۱۳۷۰) *گنجینهٔ حکمت در آثار نظامی*. تهران: امیرکبیر.

جعفری قریه‌علی، حمید (۱۳۸۶) «اسلوب داستان‌پردازی نظامی در هفت پیکر». *مجلهٔ دانشکدهٔ علوم انسانی دانشگاه سمنان*. دورهٔ ششم. شمارهٔ ۶۰: ۵۵-۷۴.

ریتر، هلموت (۱۳۹۹) *زبان خیال‌انگیز نظامی*. چاپ سعید فیروزآبادی. تهران: میراث مکتوب.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) *با کاروان حلّه*. چاپ هشتم. تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳) *از گذشتهٔ ادبی ایران*. چاپ دوم. تهران: سخن.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹) *پیر گنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد* (دربارهٔ زندگی، آثار و اندیشهٔ نظامی). چاپ هشتم. تهران: سخن.

زنجانی، برات (۱۳۷۷) *صور خیال در خمسهٔ نظامی*. تهران: امیرکبیر.

زنجانی، برات (۱۳۹۵) *احوال و آثار و شرح مخزن‌الاسرار نظامی گنجوی*. تهران: دانشگاه تهران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) *صورخیال در شعر فارسی*. چاپ ششم. تهران: آگاه.

علی‌اکبری، نسرین؛ و امیرمهرداد حجازی (۱۳۹۰) «رنگ و زمینه‌های تأویل رمزی آن در *هفت‌پیکر*». *متن‌شناسی ادب فارسی*. شمارهٔ ۱۰: ۹-۳۰.

کالوینو، ایتالو (۱۳۸۹) *چرا باید کلاسیک‌ها را خواند؟*. ترجمهٔ آزیتا همپارتیان. چاپ چهارم. تهران: قطره.

نظامی‌گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۹۵) *هفت‌پیکر*. تصحیح وحید دستگردی. سعید حمیدیان. تهران: قطره.

نفیسی، سعید (۱۳۹۰) *مقالات سعید نفیسی* (بزرگان ادب‌ـکتاب‌شناسی). به‌کوشش کریم اصفهانیان و محمدرسول دریاگشت. جلد دوم. تهران: بنیاد موقوفات افشار.

واردی، زرین‌تاج؛ و آزاده مختارنامه (۱۳۸۶) «بررسی رنگ در حکایت‌های *هفت‌پیکر* نظامی». *ادب‌پژوهی*. دورهٔ دوم. شمارهٔ ۲: ۱۶۷-۱۹۰.