فصلنامه علمی- پژوهشی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره بیست و ششم، پاییز ۱۳۹۱: ۶۹-۵۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۱/۰۱/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۲/۱۲/۲۶

تحلیل هفت گنبد نظامی بر اساس عناصر هنرهای تجسّمی

زینب نوروزی*
فهیمه مختاری**

چکیده

نظام زبان و واژگان دارای قدرت و امکاناتی است که می‌توان بـه واسـطهٔ آن زمینـهٔ پیونـد شعر با هنرهای تجسّمی را فراهم کرد؛ امکاناتی چون صور خیـال، واژگـان حسّـی و نحـوهٔ بیان آنها، جزئی‌نگری و توصـیف‌هـای مینیـاتوری، ترسـیم تصـویرهای عینـی و توجّـه بـه روساخت، فرم و ساختار روایی شعر بیش از ژرف‌ساخت آن. در میان شعرای پارسـی‌زبـان، نظامی در اشعار خود بیش از هر شاعر دیگری از این امکانات زبانی بهـره بـرده اسـت و در کنار آن به واسطهٔ تمرکز ویژه بر عناصر بصری و القاء رنگ، نور، فضا، خط و غیره توانسـته است به هنرهای تجسّمی نزدیک شود و قابلیّت تجسّمی به اشعار خویش ببخشد. بنـابراین می‌توان پیوند شعر و هنرهای تجسّمی را در هنر شاعری نظامی با وضوح بیشتری دریافت. این پژوهش با رویکردی تطبیقی سعی بر آن دارد تا جنبه‌های مختلف هنرهای تجسّمی را در هفت گنبد نظامی بازخوانی کند.

واژه‌های کلیدی: نظامی، هفت‌پیکر، عناصر هنرهای تجسّمی، تصویر، توصیف.

* نویسنده مسئول: استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند Zeynabnowruzi@Birjand.ac.ir
** دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند Mokhtari_fahimeh@yahoo.com

مقدمه

این پژوهش خود بر آن است تا رابطهٔ موجود میان ادبیات و هنرهای تجسّمی را در هفت‌گنبد نظامی نمایان سازد و چگونگی این رابطه را تحلیل نماید. عوامل مختلفی در ایجاد ارتباط میان این دو حوزه (ادبیات و هنرهای تجسّمی) مؤثر است؛ و این خود ارتباط کلام و تصویر را نشان می‌دهد. همواره هنرمندان هنرهای تجسّمی به ترسیم و تجسّم نگاشته‌های ادیبان پرداخته‌اند و با زبان خط و رنگ، صور ذهنی را به صور عینی تبدیل کرده‌اند. از آن‌جا که شاعران و هنرمندان دیدگاه‌های زیبایی‌شناسی، اعتقادی و فکریِ مشترکی داشتند، زبان خط و رنگ توانست ترجمان خوبی برای ترسیم افکار و اندیشه‌های شاعران باشد و باعث هماهنگی شیوه‌های ادبی و تجسّمی شود (پولیاکووا و رحیموا، ۱۳۸۱: ۱۰۶).

در ایران هر چند که ارتباط میان شعر و هنرهای تجسّمی مطرح بوده است و به خصوص شعر و نگارگری در ایران، از دیرباز پیوندی ناگسستنی داشته‌اند، مطالعات و پژوهش‌های کمتری، نسبت به غرب، در این حوزه انجام شده است. البته در دهه‌های اخیر این مسئله بیشتر مرکز توجه و پژوهش قرار گرفته است. پیشینه و ریشهٔ پیوند شعر و ادبیات با هنرهای زیبا را، در غرب، می‌توان در نظریهٔ «محاکات» ارسطو در کتاب *فن شعر*، مشاهده کرد؛ ارسطو شعر و سایر هنرها را نوعی محاکات و تقلید از طبیعت می‌داند و از همانندی آنها سخن می‌گوید (ن.ک: ارسطو، ۱۳۷۷: ۱۸- ۲۳). در میان رومیان این رویکرد را نزد هوراس می‌بینیم؛ او در مقدمهٔ قصیدهٔ «فن شعر» به جمع بین شعر و نقاشی می‌پردازد و از هنر نقاشی برای تبیین آراء خود در شعر کمک می‌گیرد.

در ایران نیز در سال‌های اخیر کتاب‌ها و مقالاتی در این خصوص به چاپ رسیده است. از آن میان، آن‌چه که با اهداف این پژوهش بیشتر در ارتباط است، عبارت است از: بخش‌هایی از کتاب *آرمانشهر زیبایی* (۱۳۸۸) اثر سعید حمیدیان که به جمع شعر با نقاشی و نگارگری در اشعار نظامی پرداخته است؛ مهرویی و مستوری (۱۳۸۷) اثر زهرا حیاتی که بازآفرینی خسرو و شیرین نظامی در سینما است؛ «شعر حجم و کوبیسم» (۱۳۸۹) نوشتهٔ سیّدحسین فاطمی و داوود عمارتی مقدم، مقاله‌ای است در بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم که به مقایسه و انطباق دو مکتب ادبی و هنری پرداخته است. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد الهام شیروی با عنوان «مطالعهٔ نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنّتی ایران» و در نهایت، مقاله‌ای با عنوان «تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز» (۱۳۸۹) از فاطمه ماه‌وان که به مقایسهٔ شعر و نگارگری پرداخته است. هیچ یک از پژوهش‌های نام‌برده به عوامل و عناصری که شعر را به هنرهای تجسّمی پیوند می‌دهد، به طور کلی و همه‌جانبه، اشاره نکرده‌اند؛ در پژوهش حاضر این مسئله مورد توجه و بررسی قرار گرفته است. بدین ترتیب، نوع

تحلیل آثار شعری در پیوند با هنرهای تجسّمی با شیوه‌ای متفاوت از پـژوهش‌هـای انجـام شـده، صورت خواهد گرفت.

گسترهٔ پیشینهٔ پژوهش‌های این حوزه (پیوند ادبیات با هنرهای تجسّمی) بسـیار وسـیع‌تـر از آن چیزی است که بیان شد اما در میان این پژوهش‌ها، آثاری مدّ نظر اسـت کـه بـا اهـداف کلـی ایـن پژوهش در ارتباط باشد؛ این پژوهش بر آن است تا عوامـل و عناصـر پیونددهنـدهٔ شـعر و هنرهـای تجسّمی را بررسی کند و در ادامه، اشعار نظامی را بر اساس عناصر هنرهای تجسّمی تحلیل نمایـد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که چه عوامل و عناصر مشـترکی شـعر را بـه هنرهـای تجسّـمی پیونـد می‌دهد؟ این عناصر در شعر نظامی چگونه نمود پیدا می‌کند و چگونه می‌توان آنها را تحلیـل کـرد؟ آیا هنرمندان هنرهای تجسّمی می‌توانند در خلق آثار هنری خود، از اشعار نظامی الهام بگیرند؟

ضرورت انجام این پژوهش را از سویی، اهمیّت پژوهش‌های میان‌رشته‌ای و تطبیقی و از سوی دیگر جایگاه والای نظامی در ادبیات ما- که کمتر بدان پرداخته شده است- و وجود ویژگـی‌هـای تجسّمی در اشعار او، روشن می‌سازد.

در این مقاله *هفت‌پیکر* بررسی و بخش‌هایی از این منظومه کـه بُعـد تجسّـمی و بصـری آنهـا برجسته‌تر است، بر اساس عناصر هنرهای تجسّمی تحلیل می‌شود.

کلیاتی دربارهٔ هفت‌پیکر نظامی

هفت‌پیکر یا *بهرام‌نامه* چهارمین منظومهٔ نظامی از نظر ترتیب زمانی است که از لحاظ ساختارِ کلی و روال داستانی می‌توان آن را به دو بخش تقسـیم کـرد: یـک بخـش آن، اشـعار اول و آخـر کتاب، دربارهٔ رویدادهای مربوط به بهرام پنجم ساسانی از بدو تولد تـا مـرگ رازگونـهٔ اوسـت کـه بیشتر روح حماسی بر آن حاکم است (با عناصر تقریباً غنـایی) و بخـش دیگـر آن، اشـعار میـانی کتاب، شامل هفت‌گنبد و داستان‌هایی است که دختران پادشاهان هفت اقلـیم بـرای بهـرام نقـل می‌کنند و سرشار از روح غنایی و تخیّل رمانتیک است (حمیدیان، ۱۳۸۶: یا- یب).

منظومهٔ *هفت‌پیکر* با لحن شوخ و شنگ خود، قـدرت تصـویرپردازی بـالا، توصـیفات دقیـق و مینیاتوری، بازی غریـب نـور و سـایه و نمـود عنصـر رنـگ، در قالـب داسـتان‌هـایی کـه تقریبـاً خیال‌پردازانه هستند، تا به اکنون موضوع‌هـایی بـه نقاشـان ارائـه کـرده اسـت کـه بـا قلـم‌مـوی هنرمندان مناسبت دارد (کفافی، ۱۳۸۲: ۲۹۶)؛ وصف قصر خورنق، توصیف هفت‌گنبد، تناسب کامـل رنگ میان هر گنبد با جامه، توصیف منـاظر طبیعـی، مجـالس بـزم، صـحنه‌هـای شـکار و انـدام زیبارویان، همگی منبع سرشاری برای هنر نقاشی (و دیگر هنرهای تجسّمی) به شمار می‌آیند.

نظامی در هفت‌گنبد نمی‌خواهد مورخ باشد و مسئولیّت‌های یک مورخ را عهده‌دار شـود. او در حقیقت در این اثر خالق هنر خویش است (جعفری لنگرودی، ۱۳۷۰: ۷۲). ما با خوانـدن اشـعارش در

مسیر این آفرینش قرار می‌گیریم و از هنر او لذت می‌بریم؛ هنری که در اوج قرار گرفته است و بیش از همه به تجسّم پهلو می‌زند.

در این قسمت، همان‌طور که گفته شد، بخشی از *هفت‌پیکر* که جنبهٔ رمانتیک و غنایی آن قوی است، یعنی اشعار مربوط به هفت‌گنبد که سرشار از تخیّل، عاطفه و احساس است و بُعد تجسّمی آن برتری دارد، در کانون توجه قرار گرفته است.

هفت گنبد

قبل از تحلیل پیوند ابیات با هنرهای تجسّمی، نگاهی به ساختار کلی هفت گنبد نیز می‌تواند این پیوند را آشکار کند. انتخاب شکل «گنبد» به عنوان جایگاهی که داستان‌ها در آن رخ می‌دهد قابل تأمّل است؛ ساختار ظاهری گنبد از دو سطح «مربع» و «دایره» (نیم دایره) تشکیل شده است. ادغام این دو شکل هندسی، در درون انسان به طور ناخودآگاه، تصویری از اتصال آسمان و زمین می‌آفریند؛ آسمانی ماورائی که انسان طبیعتاً در آرزوی آن است و زمینی که خلأ در آن وجود دارد و می‌خواهد از آن عبور کند. این شکل، نماد آرزوی یک عالم برین یا یک سطح برتر از زندگی است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۱۶۸- ۱۶۹). شکل «گنبد» در بحث نمادپردازی در معماری، مقدس و نمادی از روح است. در حقیقت، شکل گنبد استعاره‌ای است که مفاهیم آن گسترش یافته و به نمادی عرفانی تبدیل شده است. نظامی با انتخاب گنبد به عنوان خانهٔ بهرام، هفت‌گنبد را مظهری برای بازتاب هنر مقدس که در واقع تجلّی سرمشق ازلی (چون خداوند معمار بزرگ جهان است و این صفت به خلیفهٔ او بر روی زمین یعنی انسان داده شده است) و جلوهٔ هنری نگاه مقدس خود به هستی است قرار می‌دهد (حجازی و علی اکبری، ۱۳۸۸: ۳۶). بدین ترتیب انتخاب گنبد به عنوان مکانی که تمام اتّفاقات در آن رخ می‌دهد، کاملاً با اهداف داستان در ارتباط است. هفت‌گنبد در عین حال که زیبایی و نظم حاکم بر آن و جلوه‌های گوناگون رنگ و نقش و نگارش، جلوه‌ای از زیبایی‌های آفرینش است، بر مفهوم رهایی از عشق زمینی و قید و بندهای آن و رسیدن به وارستگی درونی تأکید دارد که با مفهوم نمادین شکل «گنبد» در معماری هماهنگ است.

یکی از اصول عمده در معماری آن است که «فضای ساخته شده، در نظمی آهنگین و هم‌آوا با طبیعت پیرامون خویش قرار بگیرد و با تبعیّت از نظم‌های چهارگانه (آب، خاک، گیاه و هوا) و با قدرتی کامل، شعر معماری را در فضا و بنا بسراید. این شعرِ کالبدیافته در فضا و بنا، نه برای ارضای مفاهیم ظاهری و مادّی که برای کالبد بخشیدن به همان نظم مقدس کیهانی است» (حبیبی، ۱۳۸۲: ۱۰۲). این نظم کیهانی و هم‌آوایی با طبیعت را که در معماری یک بنا باید رعایت

شود، نظامی در بنای هفت‌گنبد خود به زیبایی رعایت می‌کند و گنبدها را مطابق با طبع سیارات و رنگ‌های متناسب با آنها برپا می‌کند.

تحلیل هفت گنبد بر اساس عناصر هنرهای تجسّمی

رنگ

رنگ، یکی از مهم‌ترین و گسترده‌ترین عناصر بصری است که در ادب و هنر ایرانی همواره جایگاه ویژه‌ای داشته است. رنگ کوششی است برای قابل رؤیت شدن (شیمل و دیگران، ۱۳۸۲: ۵۲) و نماد اولیّهٔ زیبایی‌های بی‌شمار طبیعت است (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۳۵۸). هر هنرمند و شاعری از آن‌جا که در پی نمودار ساختن زیبایی‌های موجود در طبیعت است و طبیعت منبع اصلی الهام او محسوب می‌شود از این عنصر (رنگ) بسیار بهره می‌گیرد. علاوه بر این، رنگ‌ها به دلیل ظرفیت گسترش‌پذیر و تصویرگری که دارند، می‌توانند مفاهیم روان‌شناختی، عرفانی، جامعه‌شناختی و بسیاری مفاهیم دیگر را به مخاطب القا کنند.

در نگاهی کلی، ساختار داستان‌های هفت‌گنبد و دقت و ظرافت نظامی در بیان منظوم آنها، خود یک تجسم ناب است و مخاطب را به تصویرانگاری وامی‌دارد. نظامی در ابتدای داستان‌های هفت‌گنبد، چونان معماری ماهر و زبردست می‌نماید که طرحی از شکل و فرم کلی اثر خود را در قالب ابیات درمی‌اندازد. او گنبدها را با ذکر رنگ و متناسب با طبع هفت اختر توصیف می‌کند:

هفت گنبد درون آن باره — کرده بر طبع هفت سیاره
رنگ هر گنبدی ستاره‌شناس — بر مزاج ستاره کرده قیاس
گنبدی کو ز قسم کیوان بود — در سیاهی چو مشک پنهان بود
وان که بودش ز مشتری مایه — صندلی داشت رنگ و پیرایه
وان که مریخ بست پرگارش — گوهر سرخ بود در کارش
وان که از آفتاب داشت خبر — زرد بود، از چه؟ از حمایل زر
وان که از زیب زهره یافت امید — بود رویش چو روی زهره سپید
وان که بود از عطاردش روزی — بود پیروزه‌گون ز پیروزی
وان که مه کرده سوی برجش راه — داشت سرسبزی‌ای ز طلعت شاه
برکشیده برین صفت پیکر — هفت گنبد به طبع هفت اختر

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۴۵)

نظامی در این ابیات، از همان ابتدا، کیفیّات و عناصر بصری را بیش از هر چیز جلوه می‌دهد؛ رنگ، بارزترین عنصر بصری است که در این ابیات دست‌مایهٔ نظامی قرار گرفته و نمودی واژگانی

یافته است. در نظر گرفتن رنگ‌های متفاوت (سیاه، صندلی، سرخ، زرد، سپید، پیروزه‌ای، سبز) برای هر یک از گنبدها، در تجسم ابیات در ذهن خواننده بسیار مؤثر است. در عین حال، با توجه به دلالت‌های روان‌شناختی و عرفانی رنگ‌ها، هر یک از رنگ‌های بیان شده در هر گنبد، فضای مفهومی و روانی مناسبی را فراهم می‌آورد که مخاطب را تحت تأثیر خود قرار می‌دهد.

نظامی علاوه بر آن‌که در اشعار خود از عنصر رنگ بیشترین بهره را می‌گیرد، هر گنبد را نیز با رنگی خاص معرفی می‌کند و در عین حال مضمون و پیام داستان‌های هر گنبد را در تناسب کامل با رنگ آنها قرار می‌دهد. علاوه بر این، نظامی در مقدمهٔ هر گنبد، ابیاتی را به توصیف و القاء رنگ مورد نظر اختصاص می‌دهد تا ذهن خواننده را با فضای داستان بیشتر آشنا کند. او زیبایی کار خود را زمانی به اوج می‌رساند که در پایان هر گنبد نیز دوباره به رنگ آن گنبد اشاره می‌کند و از فواید آن سخن می‌گوید.

گنبد اول با رنگ سیاه معرّفی می‌شود. در هنرهای تجسّمی رنگ سیاه «معرّف نیستی، فنا، جهل، عدم آشنایی، ابهام، تاریکی، مرگ، سکون، نبود قدرت، ظلمت، نادانی، پیچیدگی و محبوس بودن است» (مشتاق، ۱۳۸۶: ۹۲). مفاهیمی که رنگ سیاه القا می‌کند به خوبی با مفهوم کلی داستان که نوعی ابهام در آن وجود دارد- به واسطهٔ رازی که پادشاه به دنبال کشف آن است- و جهل و نادانی و بی‌خبری پادشاه از راز مردم شهر، تناسب دارد.

نظامی در ابیات آغازین و پایانی این گنبد نیز، عنصر رنگ (رنگ سیاه) را بیشتر جلوه می‌دهد و به ایجاد فضایی سیاه‌گون و متناسب با رنگ این گنبد می‌پردازد.

روز شنبه ز دیر شمّاسی — خیمه زد در سواد عبّاسی
سوی گنبدسرای غالیه‌فام — پیش بانوی هند شد به سلام
تا شب آن‌جا نشاط و بازی کرد — عودسوزیّ و عطرسازی کرد
چون برافشاند شب به سنّت شاه — بر حریر سپید مشک سیاه
شاه از آن نوبهار کشمیری — خواست بویی چو باد شبگیری
تا ز درج گهر گشاید قند — گویدش مادگانه لفظی چند
زان فسانه که لب پرآب کند — مست را آرزوی خواب کند
آهوی ترک‌چشم هندوزاد — نافه مشک را گره بگشاد

(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۴۷)

در سیاهی شکوه دارد ماه — چتر سلطان از آن کنند سیاه
هیچ رنگی به از سیاهی نیست — داس ماهی چو پشت ماهی نیست
از جوانی بود سیه‌مویی — وز سیاهی بود جوان‌رویی

به سیاهی بصر جوان بیند چرگنی بر سیاه ننشیند
گر نه سیفور شب سیاه شدی کی سزاوار مهد ماه شدی؟
هفت رنگ است زیر هفت اورنگ نیست بالاتر از سیاهی رنگ
(همان: ۱۸۱)

در این بخش از ابیات، که ابیات آغازین و پایانی گنبد سیاه است، عنصر رنگ (رنگ سیاه)، گاه به صورت واژگانی و گاه به صورت ذهنی نمود می‌یابد. در ابیات بخش اول حضور رنگ سیاه، در واژگان چشم‌گیر است: «سواد عبّاسی» جامهٔ سیاه‌رنگی که خلفای عباسی بر تن می‌کردند (همان: ۱۴۶)، «غالیه‌فام» که در آن غالیه مادهٔ خوشبوی سیاه رنگی است که نظامی در این ابیات، با وجه شبه سیاهی، گنبد را بدان تشبیه می‌کند، «بانوی هند» از آن‌جا که هندوان به دلیل رنگ پوستشان به سیاهی معروف‌اند، در این گنبد نیز انتخاب بانوی هند به عنوان بانوی قصه‌گوی گنبد سیاه متناسب می‌نماید و ارتباطش را با رنگ این گنبد نشان می‌دهد. «شب» نماد تاریکی و سیاهی است و تشبیه آن به «مشک سیاه» این سیاهی را نمایان‌تر می‌سازد. در ابیات پایانی این گنبد نیز به رنگ سیاه و برتری آن بر سایر رنگ‌ها اشاره می‌شود و واژهٔ «سیاه» چندین بار تکرار می‌شود تا تقارن رنگ در آغاز و پایان گنبد رعایت شود.

این روند در ابتدا و انتهای تمام گنبدها ادامه می‌یابد و هر چه بیشتر به حضور عنصر رنگ و مجسم ساختن ابیات کمک می‌کند.

خط

خط از عناصر بسیار ارزشمند هنرهای بصری است؛ آن‌چنان که خط، در آثار تجسّمی اغلب بیان‌کنندهٔ عواطف و احساسات و نشان‌گر تفکّر، اندیشه و آرمان‌های ذهنی هنرمند دانسته می‌شود (نامی، ۱۳۸۳: ۲۳). شاعر نیز در اثر شعری خود می‌تواند از طریق واژگان و بیان خویش، خطوط مختلفی را برای مخاطب مجسم سازد و به همان میزان، مفاهیم گوناگون آنها را القا کند؛ آن‌چنان که در ابیات زیر، نظامی با واژگان و توصیفات خود خطوطی را در ذهن خواننده ترسیم می‌کند که کاملاً با کارکردهای خط در هنرهای تجسّمی و پیوند این کارکرد با ابیات همخوانی دارد.

دید باغی، نه باغ، بلکه بهشت به ز باغ ارم به طبع و سرشت
روضه‌گاهی چو صد نگار درو سرو و شمشاد بی‌شمار درو
میوه دارانش از برومندی کرده با خاک سجده پیوندی
(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۴۷- ۲۴۸)

راست‌قامتی برخی درختان در بیت: «روضه‌گاهی چو صد نگار درو/ سرو و شمشاد بی‌شمار درو» و خمیدگی برخی از درختان در بیت بعد از آن: «میوه دارانش از برومندی/ کرده با خاک سجده پیوندی» توصیف می‌شود؛ قامت درختان را در این دو بیت می‌توان با عنصر «خط» در هنرهای تجسّمی تطبیق داد و تفسیر کرد. نظامی با تشبیه قامت درختانی چون سرو و شمشاد به راست‌قامتی معشوقگان، قامت راست و استوار آنها را القا می‌کند و می‌توان این درختان را «خط‌های عمود» تابلو نقاشی دانست. بیت بعد وصف درختان پرمیوه‌ای است که سجده‌کنان سر خم کرده‌اند و نظامی با واژهٔ «سجده‌پیوندی» خمیدگی آنها را ترسیم می‌کند و این خمیدگی به نوعی القاکنندهٔ «خط منحنی» در هنرهای تجسّمی است. در پس هم آمدنِ این دو بیت، امکان تجسّم درختان راست‌قامت و درختان خمیده را آسان‌تر می‌سازد و ارتباط آنها را تقویت می‌کند.

خط در هنرهای تجسّمی معانی نمادین دارد و هر نوع از آن گویای مفهومی خاص است. با توجه به حضور ذهنی عنصر خط در این دو بیت و تفکیک آن به دو نوع خط عمودی و منحنی و مفاهیم آنها می‌توان تضادی را در شکل و ظاهر و هم‌چنین در معنا و مفهوم آنها مشاهده کرد. خط خمیده یا منحنی ویژگی‌های کاملاً مغایر با خصیصه‌های خط راست دارد. مفاهیمی چون پایداری، صلابت، ارتفاع، بلندنظری، غرور، خودپسندی، ثبات و تعادل با خط عمودی هم‌خوانی دارد و خط منحنی یا مدوّر خطی آرام، نرم و ملایم است که حرکتی روان و لغزنده و سیال دارد و به چشم و اعصاب آرامش می‌بخشد و با مفاهیمی چون نرمش، لطافت، احساس شادابی، طراوت، عشق و محبت مرتبط است (ن.ک: مشتاق، ۱۳۸۶: ۶- ۹). مفاهیمی که این دو نوع خط در آثار تجسّمی القا می‌کنند در ارتباط کامل با مضمون این ابیات قرار دارند.

در این‌جا نیز با نگاهی از جنس هنرهای تجسّمی و تجسّم ابیات، می‌توان گفت از عنصر خط برای ترسیم منظره و طبیعت باغ استفاده شده است. با توجه به مفاهیمی که خط عمودی القا می‌کند (غرور، خودپسندی، صلابت و ...) می‌توان به رابطهٔ تشبیه همیشگی قامت و وجود معشوق به درختان بلندقامت (هم‌چون سرو سهی) در سنّت ادبی فارسی نیز پی برد. این تشبیه به خوبی می‌تواند صلابت، ثبات و دیگر مفاهیم خط عمود را، با ویژگی‌های معشوق ادبیات ما که همان غرور، خودپسندی و صلابت (صلابت در عاشق‌کشی) است، تطبیق دهد و القاکنندهٔ این رابطه باشد. علاوه بر این، خط عمود، شادی‌آفرین و پرتحرّک است و از حداکثر امکانات جنبش برخوردار است و از دید روحانی و معنوی، بالارونده، نمایانگر نزدیکی به خداوند و حرکت به سوی اوست (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۷۰- ۷۱). شادی‌آفرینی و تحرّکِ خط عمود، می‌تواند با درختان سرسبز و باطراوتی که مدام در حال رشد و تکامل در فصول مختلف هستند، ارتباط داشته باشد. درختان به عنوان آفریدهٔ پروردگار در گسترهٔ طبیعتی قرار دارند که ما برای نزدیکی به خالق هستی و

شناخت او، به تأمل در آنها نیازمندیم پس به خوبی می‌توانند با مفهوم خط عمود که نمایانگر نزدیکی به خداوند است، مرتبط باشد.

در مقابلِ درختان راست‌قامت، درختان خمیده یادآور خطوط منحنی هستند؛ نظامی درختان پر بار را «سجده‌کنان» توصیف می‌کند. این نوع توصیف حالت معنوی و روحانی خاصی را القا می‌کند که با مفاهیم نمادین خطوط منحنی متناسب می‌نماید، همان نرمش، لطافت، عشق و محبّتی که بعد از مفاهیمی چون صلابت، پایداری و غرور، خوش می‌نشیند؛ زیرا تضاد شکلی و معناییِ زیبایی را ایجاد می‌کند.

کُرد را بود دختری به جمال — لعبتی ترک‌چشم و هندوخال
سروی آب از رگ جگر خورده — نازنینی به ناز پرورده
رسن زلف تا به دامن بیش — کرده مه را رسن به گردن خویش
جعد بر جعد، چون بنفشه باغ — به سیاهی سیه‌تر از پر زاغ
سحر غمزش که بود ز افسون مست — بر فریب زمانه یافته دست
خلق از آن سحر بابلی کردن — دل نهاده به بابلی خوردن
شب ز خالش سواد یافته بود — مه ز تابندگیش تافته بود
تنگی پسته شکرشکنش — بوسه را راه بسته بر دهنش

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۷۴- ۲۷۵)

در ابیات بالا با توجه به انواع تشبیهی که نظامی در بیان خود به کار می‌گیرد، می‌توان «رسن زلف» زیبارو را که «جعد بر جعد چون بنفشهٔ باغ» است، نمودار «خط مارپیچ» دانست. عنصر «رنگ» نیز با مصرع «به سیاهی سیه‌تر از پر زاغ» مطرح می‌شود و حداکثر سیاهی زلف یار را، با سیاه‌تر دانستن آن از پر زاغ (تشبیه تفضیل) نمودار می‌سازد. «زمانی که خط با خود رنگ دارد و یا ذاتاً رنگین به وجود آمده است یعنی حامل «بار رنگی» است با ویژگی رنگی خود در تباین و تضاد قرار می‌گیرد و از اثر خود کاسته یا بر آن می‌افزاید» (آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۶۹). گویی نظامی این تناسب و ملازمت «رنگ» و «خط» را مدّ نظر داشته است. شاید بتوان گفت سیاهی خط مارپیچ زلف یار، برجستگی و زیبایی بیشتری را در یک تابلو نقاشی القا می‌کند. با توجه به روان‌شناسی رنگ‌ها و مفاهیم خاصّی که آنها القا می‌کنند، «پیچیدگی و محبوس بودن» را، که دو مفهوم از مفاهیم رنگ سیاه است (همان)، می‌توان با زلف مجعد معشوق که نمودار خط «مارپیچ» یا «موّاج» است مرتبط ساخت. از یک سو زلف سیاه و پر پیچ و خم معشوق می‌تواند پیچیدگی و رازآلودگی را به ذهن متبادر سازد، رازآلودگی‌ای که با وجود و سرشت معشوقه‌های اشعار پارسی کاملاً در

تناسب است؛ از سوی دیگر، زلف سیاه یار به واسطهٔ پر پیچ و خم بودنش هم‌چون زنجیری است که مطابق با تکرار همیشگی در سنّت ادبی ما، عاشق را مجنون می‌سازد و به بند می‌کشد و می‌تواند با «محبوس بودن»، به عنوان یکی دیگر از مفاهیم رنگ سیاه، مرتبط باشد.

خط مارپیچ در هنرهای تجسّمی نمادی از تکامل فرد و رها شدن فرد از خویشتن خویش و پیوستن به خدا است (مشتاق، ۱۳۸۶: ۸۳). با توجه به مفاهیم نمادین خط مارپیچ و رنگ سیاه، درکنار اشارهٔ همیشگی به زلف تاب‌دار معشوق در ادبیات ما، می‌توان از این تصویر، رسیدن به مقصدی آسمانی و معنوی، از مسائلی هرچند زمینی هم‌چون زلف یار را برداشت کرد. شاید در ظاهر شعرای ما به وصف خال و خط و زلف یار پرداخته‌اند اما در پیچ و خم زلف و در ظاهر نمانده‌اند و همان‌طور که مارپیچ، نماد «تکامل فرد و رها شدن از خویشتن خویش و پیوستن به خدا» است از پیچ و خم زلف و امثال آن گذشته‌اند و به چیزی فراتر از زمین و زمینیان رسیده‌اند.

نقطه

نقطه ساده‌ترین و کوچک‌ترین عنصر بصری است. اثر نوک قلم بر روی صفحه‌ای سفید، نقطه را به وجود می‌آورد. نقطه به عنوان آغاز یک تجربهٔ بصری، در راه شناخت مبانی ارتباطات بصری به کار گرفته می‌شود (ن.ک: نامی، ۱۳۸۳: ۲۰- ۲۱). این عنصر با تمام ظرافت و کوچکی خود و در عین سکوت و سکون، هم آغاز است و هم پایان، در خود فریاد می‌پرورد و آبستن جنبش و حرکت است. بیانش، بیان ایجاز مطلق است و می‌تواند گسترده‌ترین مفاهیم را به ما منتقل سازد. (ن.ک: آیت‌اللهی، ۱۳۷۶: ۲۵- ۳۱).

این عنصر دیداری (نقطه) را با تمامی خصوصیات و نیروی بصری، می‌توان در حوزهٔ آثار ادبی جست‌وجو کرد؛ این امر با تکیه بر توانمندی شاعر در توصیف و تصویرپردازی امکان‌پذیر است و همچنین شاعر می‌تواند از قدرت زبان و واژگان در القای عناصر بصری استفاده کند (احمدی، ۱۳۷۵: ۱۵۱). در تصاویر شعری هر آن‌چه که بیشتر این عنصر را القا کند و به نوعی تداعی‌کنندهٔ عنصر نقطه باشند، قابل بازخوانی خواهد بود و می‌توان دنیای نهفته در شکل عینی این عنصر را از صورت ذهنی (تجسّم نقطه از تصاویر شعری) آن نیز دریافت کرد.

با توجه به ابیات ذکر شده در بخش قبل (بخش خط) در توصیف اندام و زیبایی‌های دختر کُرد، نظامی در بیت: «شب ز خالش سواد یافته بود/ مه ز تابندگیش تافته بود» حتی خال چهرهٔ محبوب را در تابلو نقاشی خود ترسیم می‌کند تا زیبایی معشوق را به اوج برساند. خال نمادی از محل وحدت دنیا و حقیقت است که همواره به دنبال نور است و در کنار سیاهی ذاتی خود، طبق قانون اضداد، توجه و نگاه را به سوی خود معطوف می‌دارد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۲: ۵۱۴). خالِ محبوب را می‌توان با نقطه، نخستین بُعد و عنصر در هنرهای تجسّمی تطبیق داد. نقطه در عین حال که

کوچک‌ترین عنصر بصری است، در خود دنیایی از پیام و معنا و مفهوم را جـای داده و نـوعی ایجـاز بصری است که در عین سکون در خود جنبش دارد و در عین سکوت در خود فریاد می‌آفریند.

در سنّت ادبی ما نیز «خال مشکین» یار می‌تواند کارکردهای «نقطه» را بـه عنـوان یـک عنصـر بصری، ایفا کند و در نهایت خموشی و سادگی و کوچکی، نمایانگر اوج زیبایی در چهـرهٔ معشـوق باشد. خال مشکین با تمام ظرافت خود می‌تواند ظرافت، لطافت و آرمـان و اندیشـه‌هـای شـعرای دیرین ما را در وصف زیبایی‌های معشوق نشان دهد. در این‌جا نظامی در وصف خال معشـوق، بـه رنگ سیاه آن اشاره می‌کند که شب با تمام عظمت خود که همیشه نمـادی از تـاریکی و ظلمـت است، سیاهی خود را از آن می‌گیرد. در چنین توصیفی، گویی نظامی تعریف و تفسـیری از نقطـه در هنرهای تجسّمی را، در خال مشکین یار جای داده است؛ این‌که نقطه سکوت است و فریـاد را در خود می‌پروراند و با تمام ظرافت و کوچکی خود دنیایی عظیم را می‌توانـد در خـود بگنجانـد و فضای زندگی آن فضای تخیّل ماست؛ تخیّل تا بدان‌جا که شب، تاریکی خـود را از خـال معشـوق وام گیرد.

نور

جدا از کنش فیزیکی نور در هنرهای تجسّمی، پیوند جدایی‌ناپذیر نور بـا مفـاهیم و مـدرَکات، بسیار حائز اهمیّـت اسـت. هنرمنـدان هنرهـای تجسّـمی بـه یـاری عنصـر نـور بـه بیشـترین و گسترده‌ترین بیان‌های حسّی و عاطفی در آثار خود، دست می‌یابند (نامی، ۱۳۸۳: ۱۲۹).

دیـــدم از دور صـــد هـــزاران حـــور　　کـــز مـــن آرام و صـــابری شـــد دور
یـــک جهـــان پـــر نگـــار نـــورانی　　روح‌پـــرور چـــو راح ریحـــانی
هـــر نگـــاری بـــه ســـان تـــازه بهـــار　　همـــه در دســـت‌هـــا گرفتـــه نگـــار
لـــب لعلـــی چـــو لالـــه در بســـتان　　لعلشـــان خـــون‌بهـــای خوزســـتان
دســـت و ســـاعد پـــر از علاقـــهٔ زر　　گـــردن و گـــوش پـــر ز لؤلـــؤ تـــر
شـــمع‌هـــایی بـــه دســـت شـــاهانه　　خـــالی از دود و گـــاز و پروانـــه
آمدنـــد از کشـــیّ و رعنـــایی　　بـــا هـــزاران هـــزار زیبـــایی
بـــر ســـر آن بتـــان حورسرشـــت　　فرش و تختی چو فرش و تخت بهشت
فـــرش انداختنـــد و تخـــت زدنـــد　　راه صـــبرم زدنـــد و ســـخت زدنـــد
چـون زمـانی گذشـت بـرین نـه دیـر　　گفتـی آمـد مـه از سـپهر بـه زیـر
آفتـــابی پدیـــد گشـــت از دور　　کآســـمان ناپدیـــد گشـــت از نـــور
گـرد بـر گـرد او چـو حـور و پـری　　صـد هـزاران سـتاره سـحری
ســـرو بـــود او، کنیزکـــان چمـــنش　　آن گـــل ســـرخ و آن بتـــان ســـمنش

هـــر شـــکرپاره شـــمعی انـــدر دســـت شـــکّر و شـــمع خـــوش بـــود پیوســـت
پـــر ســـهی‌ســـرو گشـــت بـــاغ همـــه شـــب‌چراغـــان بـــا چـــراغ همـــه
(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۶۰- ۱۶۱)

«نور» به عنوان یکی از عناصر بصری، در این ابیات به خوبی نمود می‌یابد. نظامی در این ابیات از عنصر «نور» برای توصیف حوریان بسیار بهره برده است و آن‌چه که بیش از هر چیز این عنصر بصری را در شعر این شاعر استعاره‌پرداز برجسته می‌سازد، «استعاره» است. او با یاری استعاره، مه، آفتاب، ستاره، چراغ و ... را به عنوان منابع نور، جایگزین حوریان و پریان می‌کند: «گفتی آمد مه از سپهر به زیر»، «*آفتابی* پدیدار گشت از دور»، «صد هزاران *ستارهٔ سحری*»، «*شب‌چراغان* با چراغ همه». نور و دنیای آن، حرف‌ها، احساسات و معانی خاصی در خود دارد که بازی با آن، به خصوص در نقاشی و مجسمه‌سازی می‌تواند فضا و حال و هوای اثر را به کلّی دگرگون سازد. کاربرد نور در این‌جا می‌تواند بیانگر لطافت، پاکی و روحانیّتی باشد که لازمهٔ وجود حوریان است.

نور با تاریکی معنا می‌یابد و این خود تضادی[1] به وجود می‌آورد که در هنرهای تجسّمی خالق معانی گوناگونی است. ما در این‌جا با تضاد در رنگ (تاریکی و روشناییِ شب و روز) مواجه هستیم. «نور به تنهایی روشنایی نمی‌بخشد. باید تاریکی باشد تا نور، نور شود و با جلال و قدرت بدرخشد. تاریکی‌ای که تلألؤ نور را می‌افروزد و قدرت نور را آشکار می‌کند، ذاتاً بخشی از نور است» (آندو، ۱۳۸۱: ۱۱۸). گویا نظامی بر این اصل در هنرهای تجسّمی واقف بوده است و در این ابیات آن را به زیبایی پیاده می‌کند. او از عنصر نور، یکی از مهم‌ترین عناصر بصری، بهره می‌گیرد اما به گونه‌ای که قدرت آن را با تاریکی آشکار می‌سازد. در ابیات دهم و یازدهم، آن‌جا که می‌خواهد ظاهر شدن ملکهٔ حوریان را توصیف کند آن بت نگارین را نور مطلق (آفتاب) می‌خواند، بر این اساس فضا را به گونه‌ای ترسیم می‌کند که قبل از ورود او همه جا تیره و تار است و شب پرده برانداخته و تنها با آمدن آن زیباروست که ماه از آسمان به زیر می‌آید و آفتاب پدیدار می‌گردد و قدرت نور و روشنایی آن زیبارو را با تاریکی پیش از آن برجسته می‌سازد. چنین اصلی در هنرهای تجسّمی که در این ابیات مشاهده شد، آرایهٔ «تضاد معنوی» در شعر را به یاد می‌آورد؛ تضادی که صرفاً از ظاهر کلمات برنمی‌خیزد بلکه گاه مانند این ابیات نظامی، از فضایی که در شعر ایجاد می‌شود، دریافت می‌گردد.

1. contrast

فضا

فضا در هنرهای تجسّمی توسط سطوح عمودی و افقی به وجود می‌آید (سیدصدر، ۱۳۸۴: ۷۰). فضا هم مادّه‌ای مانند چوب یا سنگ، اما ماهیّتاً بی‌شکل است. شکل بصری، کیفیّت نوری، ابعاد یا مقیاس فضا بستگی کامل به حدود آن دارد که با عناصر تشکیل‌دهندهٔ فرم تعریف می‌شود (چینگ، ۱۳۸۴: ۱۰۸). در میان هنرهای تجسّمی، معماری بیش از هر هنر دیگر با مفهوم فضا در ارتباط است و به طور کلی، فضا، جوهر اصلی و حقیقت معماری محسوب می‌شود (سیدصدر، ۱۳۸۴: ۷۱). اما در دیگر هنرها نیز با تکنیک‌های مختلف فضا ایجاد می‌کنند؛ به عنوان مثال در هنر نقاشی، نقاش با ایجاد سایه‌روشن‌ها و خط و خطوط، فضا را در یک تابلو مسطّح به بیننده القا می‌کند. در شعر نیز، گاه این عنصر بصری بروز می‌یابد و شاعر به یاری توصیف و پرداختن به جزئیات و بیان ویژگی‌های ظاهری می‌تواند مثلاً فضای یک کاخ یا ایوان را برای خواننده ملموس سازد؛ چنان که نظامی در ابیات زیر به یاری واژگان و توصیفات محسوس و عینی و با توجه به اصول هنرهای تجسّمی فضای کاخ را برای خواننده تصویر می‌کند:

بارگاهی بدو نمود بلند — گسترش‌های بارگاه پرند
صفّه‌ای تا فلک سر آورده — گیلویی طاق او برآورده
همه دیوار و صحن او ز رخام — به فروزندگی چو نقره خام
پیش‌گاهی فراخ و اوجی تنگ — از بسی شاخ سرو و بید و خدنگ

(نظامی، ۱۳۸۶: ۲۵۴)

از آنجا که نور یکی از عناصر مهم در معماری و وسیله‌ای است برای ایجاد فرم و فضا است و رنگ آن نیز در درک حجم و جرم مؤثر است (سیدصدر، ۱۳۸۴: ۱۱۹)؛ نظامی به خوبی توانسته برای ترسیم فضای درونی کاخ (حجم) با واژه‌های «رخّام»، «نقره» و «فروزندگی» و القاء رنگ سپید، که خود سمبل روشنایی و نور است (مهرابی، ۱۳۸۶: ۲۴۸)، به واسطهٔ دریافت ذهنی آن، دو عنصر رنگ و نور را در بیت جای دهد و زمینهٔ ایجاد فضا را در بیت بعد پدید آورد.

در بیت بعد نظامی مفهوم فضا را با توصیفات خود می‌آفریند؛ دو واژهٔ «فراخ» و «تنگ» در این بیت: «پیش‌گاهی فراخ و اوجی تنگ/ از بسی شاخ سرو و بید و خدنگ» در عین حال که از زیبایی آرایهٔ «تضاد» برخوردارند، گویی گوشه‌ای از فضای بنا را توصیف می‌کنند. فضای پیش‌گاه و درگاهی که، قسمت پایین آن بسیار فراخ و گسترده است و قسمت بالای آن به دلیل انبوه شاخ و برگ‌های درختان تنگ‌تر است.

ریتم و ضرباهنگ

ریچاردز در کتاب *اصول نقد ادبی* آهنگ در آثار ادبی را تعریف می‌کند: «بافت حاصل از انتظارات، ارضائات، سرخوردگی‌ها و شگفتی‌ها که توالی هجاها پدید می‌آورد، آهنگ نام دارد و صوت کلمه فقط به واسطهٔ آهنگ به قدرت کامل خود دست می‌یابد» (ریچاردز، ۱۳۸۸: ۱۱۶) و در نهایت این تعریف را به هنرهای تجسّمی نیز تعمیم می‌دهد؛ زیرا وجود یک هنرمند نیز انتظارات و شگفتی‌هایی دارد که آنها را در قالب بافت اثر هنری خود و با توالی عناصر بصری پدیدار می‌سازد که ریچاردز آن را آهنگ می‌نامد (همان). این نوع آهنگ در هنرهای تجسّمی از توالی فرم‌های بصری به وجود می‌آید که در نتیجهٔ آن موتیف‌ها و نقش‌مایه‌ها شکل می‌گیرد و در نهایت، این ریتم و ضرباهنگ سمبول‌ها را پدید می‌آورد که معنا و مفهومی در خود نهفته دارند.

احمدی نیز عنصر نظم و آهنگ را با مقایسه‌ای در نظام زبانی و تصویری بیان می‌دارد و آن را عنصری مشترک میان آثار ادبی و هنری می‌داند. وی معتقد است که ما در نظام زبانی برای القاء معنایی مشخص باید واحدهای زبانی را با نظم و ریتمی خاص کنار یکدیگر بنشانیم و این نظم موجود در محور هم‌نشینی همواره باید رعایت شود. در نظام تصویری نیز ریتم قرار گرفتن عناصر بصری و نظم هم‌نشینی آنها مهم‌ترین نکته در مجموعهٔ عوامل تعیین‌کنندهٔ معناست (احمدی، ۱۳۷۵: ۳۸).

از جمله مهم‌ترین عوامل مشترکی که در هنرهای کلامی و تصویری می‌تواند به وجود آورندهٔ ریتم و آهنگ باشد، «تکرار» است. تکرار در هنرهای تجسّمی نیز کارکردی گسترده و شبیه به شعر دارد. تکرار یکی از جنبه‌های اصلی و بنیادین ریتم در هنر است (نامی، ۱۳۸۳: ۶۰). تکرار به علّت نظم و منطقی که در ذات خود دارد، به عناصر بصری شبیه به هم انضباطی ویژه می‌بخشد و در ایجاد حسّ استواری بین تمام عناصر موجود در یک اثر هنری نقش مؤثری ایفا می‌کند (ن.ک: همان، ۵۸- ۶۰). برای دریافت نمودی از تکرار در هنرهای تجسّمی می‌توان به معماری تخت جمشید اشاره کرد؛ در نگاه اول مهم‌ترین مسئله‌ای که در ساخت این بنا نظر هر مخاطب را به خود جلب می‌کند، وجود ستون‌های متعدد در آن است؛ این ستون‌ها خود نمودی از تکرار هستند و ریتمی خاص در بنا ایجاد کرده‌اند. در هنر تصویری فیلم نیز می‌توان با تکرار صحنه‌ها، اعمال و رفتار بازیگران، آرایش صحنه و ... این ریتم و ضرباهنگ را دریافت نمود. بر این اساس با نگاهی نمایشی به اشعار نظامی می‌توان ابیات زیر را به صورت نمایشی بازخوانی کرد.

گفت: نام تو چیست؟ گفتا: بخت　　گفت: جایت کجاست؟ گفتا: تخت

گفت: اصل تو چیست؟ گفتا: نور　　گفت: چشم بد از تو؟ گفتا: دور

گفت: پردت چه پرده؟ گفتا: ساز　　گفت: شیوت چه شیوه؟ گفتا: ناز

گفت: بوسه دهیم؟ گفتا: شصت　　گفت: هان! وقت هست؟ گفتا: هست
گفت: آیی به دست؟ گفتا: زود　　گفت: باد این مراد گفتا: بود
(نظامی، ۱۳۸۶: ۳۰۴)

نقطه‌گذاری‌ها، جمله‌بندی‌ها در نثر و پایان مصرع‌ها در شعر، می‌تواند در حکم انواع حرکت دوربین یا شکل‌های نماها و یا برش و پیوند آنها باشد (رهنما، ۱۳۵۴: ۵۶). مناظره و جملات کوتاهی که به سرعت میان دو طرف رد و بدل می‌شود، چشم خیال مخاطب را از چهره‌ای به چهره‌ای دیگر می‌برد و تصویری شبیه به نمای بسته‌ای از دو نفر به دست می‌دهد که دوربین سینما از دو شخصیت داستان به تماشاگر نشان می‌دهد (ن.ک: حیاتی، ۱۳۸۵: ۶۴- ۶۵). این ابیات نیز در پایان هر جمله چنین حرکت و تکراری را در صحنه به خواننده القاء می‌کند که خود ریتم و آهنگ پدید می‌آورد.

کمپوزیسیون و ترکیب‌بندی

ما همواره از هماهنگی و تناسبی که میان اجزاء یک اثر وجود دارد، لذت می‌بریم؛ تناسب عبارت است از رابطهٔ نسبی و قیاسی که بین اجزاء و عناصر مختلف یک اثر وجود دارد. تناسب گاهی در ظاهر و در نسبت‌های ظاهری و گاه از طریق کشف و شهود و بینش به وجود می‌آید (نامی، ۱۳۸۳: ۷۵).

در ساختار شعر آرایه‌های بدیعی «تناسب» یا «مراعات نظیر» از کنار هم نشستن کلماتی پدید می‌آید که در یک ردیف و یک گروه قرار می‌گیرند و نظم و هماهنگی خاصی به اثر می‌بخشند. در هنرهای تجسّمی نیز تناسب میان عناصر بصری نوعی «کمپوزیسیون» یا «ترکیب‌بندی» را به وجود می‌آورد و این تناسب گاه میان مفاهیم القائی نمود می‌یابد. در ابیات زیر با کمک آرایه تناسب تصویری از معشوقه، چون تابلو نقاشی، در مقابل چشمان خواننده ترسیم می‌گردد.

صورتی دید کز کرشمهٔ مست　　آن چنان صد هزار توبه شکست
خرمنی گل ولی به قامت سرو　　شسته‌رویی ولی به خون تذرو
خواب غمزش به سحرکاری خویش　　بسته خواب هزار عاشق بیش
لب چو برگ گلی که تر باشد　　برگ آن گل پر از شکر باشد
چشم چون نرگسی که خفته بود　　فتنه در خواب او نهفته بود
عکس رویش به زیر زلف بتاب　　چون حواصل به زیر پرّ عقاب
خالی از زلف، عنبر افشان‌تر　　چشمی از خال نامسلمان‌تر
با چنان زلف و خال دیده‌فریب　　هیچ دل را نبود جای شکیب
(نظامی، ۱۳۸۶: ۱۹۹)

نظامی در این ابیات محبوب و معشوق را توصیف می‌کند. وصف تک‌تک اعضا با نوعی نظم و هارمونی و در عین حال با تخیّل و احساس همراه است. وصف او به تدریج تصویری کامل ترسیم می‌کند. گویی «کمپوزیسیون» یا «ترکیب‌بندی» به عنوان یکی از مبانی هنرهای تجسّمی، در این ابیات رعایت شده است؛ یعنی تعادل، توازن، هماهنگی و رابطهٔ زیبا میان عناصر تصویر که در ادبیات بیشتر با عنوان آرایهٔ تناسب یا مراعات نظیر از آن یاد می‌شود و نظامی خود همواره به گونه‌ای گسترده و دقیق این تناسب را در ابیات رعایت می‌کند (غلامرضایی، ۱۳۷۷: ۱۶۶). در نهایت، این هماهنگی باعث نوعی لذت در مخاطب می‌شود. نظامی در تصویرپردازی خود ابتدا از صورت دل‌ربای محبوب سخن می‌گوید «آن‌چنان که صد هزار توبه» را می‌شکند که تصویری است انتزاعی و با مفهوم نمادین صورت یا رخ که جلوه‌ای از تجلیّات الهی است (ن.ک: سجادی، ۱۳۷۹: ذیل «چهره») تناسب دارد. در ادامه، سفیدی چهره، سرخی گونه‌ها، چشم‌ها و لب معشوقه را توصیف می‌کند. نظامی همچنان ادامه می‌دهد و در توصیف زلف، چشم و خال معشوق از تشبیه مرکب، تشبیه تفضیل، کنایه و تضاد استفاده می‌کند و در عین حال آنها را با یکدیگر مقایسه می‌کند. ابتدا چهرهٔ سپید معشوق را زیر زلف مشکین او با تشبیهی مرکب به حواصیلی در زیر پر عقاب تشبیه می‌کند و از کنتراست و تضاد رنگ در چهره (سپید) و زلف یار (سیاه)، برای زیباسازی تابلوی نقاشی خود یاری می‌گیرد. نظامی بعد از آن‌که زلف معشوق را در سیاهی به پر عقاب تشبیه می‌کند، آنجا که می‌گوید: «خالی از زلف عنبرافشان‌تر»، خال او را در سیاهی و چه بسا زیبایی، از زلف یار برتری می‌دهد و در مصرع بعد: «چشمی از خال نامسلمان‌تر»، با کنایه‌ای بسیار زیبا و اعجاب‌انگیز در واژهٔ «نامسلمان‌تر» (نامسلمانی و یا کافری نوعی سیاهی را القا می‌کند و زمانی که نظامی چشم معشوق را از خال چهرهٔ او نامسلمان‌تر می‌داند به طور کنایی یعنی چشم او از خال چهره‌اش سیاه‌تر است)، چشم معشوق را بر خال او برتری می‌بخشد و زیبایی شعر خود را با چنین توصیف ظریفی به اوج می‌رساند.

حال با تغییر زاویهٔ دید و نگاهی از جنس بُعد و تجسّم به این تصویر شعری، می‌توان گفت: نظامی، چون نقاشی زبردست؛ توصیف زلف و خال و چشم معشوق تابلو نقاشی خود را به زیبایی، تاریک روشن می‌کند و گویی واریاسیونی از رنگ سیاه را پیاده می‌نماید. خواننده با خواندن این بیت به دنبال آن خواهد بود که نظامی در نهایت کدام یک از اندام معشوق را بر دیگری برتری می‌دهد؛ با توجه به بیت این برتری بر اساس عنصر بصری رنگ (رنگ سیاه) سنجیده می‌شود و می‌توان افزایش تیرگی در این سه جزء را بدین ترتیب تجسّم کرد که زلف یار سیاه است اما خال چهرهٔ محبوب از آن سیاه‌تر می‌نماید و در نهایت این چشم معشوق است که در سیاهی و زیبایی از آن دو برتر است.

نتیجه‌گیری

هم‌گامی ادبیات و هنر در طول تاریخ، زمینه را برای شبیه‌سازی بینش و شیوه‌های زیبایی‌شناختی در این دو حوزه فراهم کرده است. از آنجا که ادبیات و شعر بهترین بستر برای ادغام هنرها هستند، شعر نه تنها می‌تواند از هنرهایی چون نقاشی، معماری و غیره سخن به میان آورد بلکه دارای قابلیت‌هایی است که می‌تواند با ابزاری چون واژه و سایر امکانات زبانی القاکنندهٔ هنرهایی از جنس هنرهای تجسّمی باشد که می‌توان از این امر با عنوان «هنر شاعری» یاد کرد و شعر ترکیب یافته با این نوع هنر را «شعر مجسم» نامید.

در میان شاعران پارسی زبان، نظامی بیش از هر شاعری دیگری شعر را به هنرهای تجسّمی نزدیک می‌کند. نظامی در پرداخت موضوعات مختلف، توجه ویژه‌ای به عناصر بصری چون رنگ، خط و نور و غیره دارد و ابعاد تجسّمی هر تصویر شعری را بیشتر از مفاهیم و ابعاد انتزاعی آن جلوه می‌دهد. صور خیال که به عنوان نقطه‌ای مشترک میان هنرهای کلامی و تصویری محسوب می‌شود، در اشعار نظامی به دلیل کاربرد گسترده و استادانهٔ آن و ترکیب آنها با عناصر بصری بیشتر نمود می‌یابد و شعر او را به تجسّمی شدن سوق می‌دهد. توصیف‌های دقیق و جزئی‌نگری‌های نظامی و گاه غلبهٔ شیوهٔ روایی در اشعارش، تصویرهای شعری او را به تصاویر ساکن و متحرک هنرهای تجسّمی تبدیل می‌کند؛ البته منظومهٔ *هفت‌پیکر* به دلیل غلبهٔ عنصر توصیف بر روایت، بیش از آثار دیگر به تصاویر ثابتی چون یک تابلو نقاشی نزدیک است. به خصوص در هفت گنبد، تصاویر متعددی کنار یکدیگر قرار گرفته‌اند که خواننده با خواندن اشعار گویی از یک نمایشگاه نقاشی دیدن می‌کند.

اشعار نظامی از یک سو به سبب قدرت تجسّم‌پذیری بالا و از سوی دیگر به دلیل آن‌که منبع غنی فرهنگ ایرانی- اسلامی است و بسیاری از اندیشه‌های ناب زندگی را در خود جای داده است، دست‌مایهٔ خوبی برای هنرمندان هنرهای تجسّمی خواهد بود. نظامی معنای مورد نظر خود را در فرم و ساختار شعری، در نهایت تجسّم ارائه می‌دهد؛ بدین ترتیب الگوبرداری از اشعار نظامی برای آثاری چون نقاشی، معماری، نگارگری و ... با سهولت بیشتری امکان‌پذیر خواهد بود.

منابع

آندو، تادائو (۱۳۸۱) شعر فضا، ترجمه محمدرضا شیرازی، تهران، گام نو.

آیت‌اللهی، حبیب‌الله (۱۳۷۶) هنر چیست، تهران، رجا.

احمدی، بابک (۱۳۷۵) از نشانه‌های تصویری تا متن، تهران، مرکز.

ارسطو (۱۳۷۷) فن شعر، ترجمه عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پولیاکووا، ی و آ. رحیموا (۱۳۸۱) نقاشی و ادبیات ایرانی، ترجمهٔ زهره صیوی، تهران، روزنه.

جعفری‌لنگرودی، محمدجعفر (۱۳۷۰) راز بقای ایران در سخن نظامی، تهران، کتابخانه گنج دانش.

چینگ، فرانسیس دی، کی (۱۳۸۴) معماری: فرم، فضا و نظم، ترجمهٔ زهره قراگزلو، چاپ دهم، تهران، دانشگاه تهران.

حبیبی، سید محسن (۱۳۸۲) از شار تا شهر، تهران، دانشگاه تهران.

حجازی، مهرداد و نسرین علی‌اکبری (۱۳۸۸) «تحلیل استعلایی هفت پیکر»، مجله پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، شماره ۳، پاییز، صص ۳۵- ۵۸.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۶) مقدمه بر هفت‌پیکر نظامی گنجوی، چاپ ششم، تهران، قطره.

---------- (۱۳۸۸) آرمان‌شهر زیبایی گفتارهایی در شیوه بیان نظامی، تهران، علم و دانش.

حیاتی، زهرا (۱۳۸۵) «ظرفیّت‌های تصویری «شاه سیاه‌پوشان» از دیدگاه شگردهای سینمایی»، مجلهٔ پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۱، بهار، صص ۵۵- ۸۰.

---------- (۱۳۸۷) مهرویی و مستوری (بازآفرینی منظومهٔ خسرو و شیرین در سینما)، تهران، سوره مهر.

رهنما، فریدون (۱۳۵۴) واقعیت‌گرایی فیلم، تهران، مروارید.

ریچاردز، آیور آرمسترانگ (۱۳۸۸) اصول نقد ادبی، ترجمهٔ سعید حمیدیان، چاپ دوم، تهران، علمی فرهنگی.

سجّادی، سید جعفر (۱۳۷۹) فرهنگ و اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، چاپ پنجم، تهران، طهوری.

سیدصدر، ابوالقاسم (۱۳۸۴) معماری، رنگ و انسان، تهران، آثار اندیشه.

شوالیه، ژان و گربران، آلن (۱۳۸۲) فرهنگ نمادها، ترجمه و تحقیق سودابه فضایلی، تهران، جیحون.

شیروی، الهام (۱۳۸۵) «مطالعهٔ نمادها و نشانه‌های مشترک تصویری و ادبی در نگارگری سنّتی ایران»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکدهٔ هنر دانشگاه تربیت مدرّس تهران.

شیمل، آنه‌ماری و دیگران (۱۳۸۲) «ارزش‌های رنگ در هنر و ادبیات ایران»، مجلّه نامه انجمن، شماره ۱۲، زمستان، صص ۴۰- ۵۸.

غلامرضایی، محمد (۱۳۷۷) سبک‌شناسی شعر پارسی (از رودکی تا شاملو)، تهران، جامی.

فاطمی، سیّدحسین و عمارتی‌مقدم، داوود (۱۳۸۹) «شعر حجم و کوبیسم؛ بازخوانی مبانی نظری شعر حجم بر اساس زیبایی‌شناسی کوبیسم»، مجله نقد ادبی، سال ۳، شماره ۹، بهار، صص ۲۹- ۴۸.

کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲) ادبیات تطبیقی (پژوهشی در باب نظریهٔ ادبیات و شعر روایی)، مشهد، به‌نشر (انتشارات آستان قدس رضوی).

ماه‌وان، فاطمه و یاحقّی، محمدجعفر (۱۳۸۹) «تأثیر صورخیال ادبی بر نگارگری مکتب شیراز»، مجلهٔ بوستان ادب، شماره ۲ (پیاپی ۱/۵۸)، تابستان، صص ۱۶۲- ۱۸۴.

مشتاق، خلیل (۱۳۸۶) مبانی هنرهای تجسّمی، تهران، آزاداندیشان.

مهرابی، مهین (۱۳۸۶) تاریخ معماری و مبانی نظری، تهران، مدرّسان شریف.
نامی، غلامحسین (۱۳۸۳) مبانی هنرهای تجسّمی، تهران، توس.
نظامی‌گنجه‌ای، الیاس‌بن یوسف (۱۳۸۶) هفت‌پیکر نظامی گنجوی، به تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ ششم، تهران، قطره.