

THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies

Volume 15, Consecutive Number 32, Summer 2023

Issn:2717-090x

Journal Homepage: <https://rhetorical.semnan.ac.ir/?lang=en>

This is an Open Access paper licensed under the Creative Commons License CC-BY 4.0 license.



A comparative study of rhetorical imagery in the story of Bahram Gur in Ferdowsi's *Shahnameh* and Nezami's *Haft-Peykar*

Shahmoradi.Fatemeh¹-Akhyani.Jamileh^{2*}-Vojdani.Farideh³

1: Master's student of Persian language and literature, Zanjan University.

2: Associate Professor of Persian Language and Literature, Zanjan University: Corresponding Author (j_akhyani@znu.ac.ir)

3: Associate Professor of Persian Language and Literature, Zanjan University.

Imagery is considered as one of the most important artistic aspects in the literariness of any work of art. This becomes more important in narrative poetry because, if depicted properly, it will encourage the audience and create an emotional response in him to hear the rest of the narration. One of the famous stories of Persian classical literature is the story of Bahram Gur, which is represented both in Ferdowsi's *Shahnameh* and Nezami's *Haft-Peykar*. In this article, we have compared the rhetorical imagery concerning this story in the two aforementioned works. To this end, we have examined and compared the imagery created by the two poets in the two categories of "imagery describing actions" and "imagery depicting the setting". The result of this study shows that, concerning imagery describing actions, there are more action-based and dynamic images in the story of Bahram Gur in *Shahnameh* than that of *Haft-peykar* due to the narrative pace of events and actions as well as the high frequency of verbs. With regard to the imagery depicting the settings, Ferdowsi's version presents more adventurous and plausible images than those created by Nezami. However, images of feasting and battlefield settings are abundantly portrayed in both works.

Keywords: Rhetorical imagery, *Shahnameh*, *Haft-Peykar*, Bahram e Gur.

- F. Shahmoradi, J. Akhyani, F. Vojdani (2023). A comparative study of rhetorical imagery in the story of Bahram Gur in Ferdowsi's *Shahnameh* and Nezami's *Haft-Peykar*, *THE JOURNAL OF Linguistic and Rhetorical studies* 15(32), 191-216.
[Doi: 10.22075/jlrs.2022.28165.2162](https://doi.org/10.22075/jlrs.2022.28165.2162)



مجله علمی مطالعات زبانی و بلاغی

سال ۱۴ - شماره ۳۲ - تابستان ۱۴۰۲

صفحات ۱۹۱ - ۲۱۶ (علمی - پژوهشی)

تاریخ: وصول ۱۴۰۱/۰۵/۳۱ - بازنگری ۱۴۰۱/۰۸/۰۹ - پذیرش: ۱۴۰۱/۰۸/۱۰

بررسی مقایسه‌ای تصویرسازی بلاغی در حکایت بهرام گور شاهنامه فردوسی و هفت پیکر نظامی

فاطمه شاهمرادی ۱/ جمیله اخیانی ۲/ فریده وجدانی ۳

۱: دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.

۲: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. (نویسنده مسئول) J_akhyani@znu.ac.ir

۳: دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران.

چکیده: تصویرسازی یکی از مهم‌ترین وجوه هنری در ادبیات هر اثر هنری به شمار می‌رود. این موضوع در شعرهای روایی، اهمیت بیشتری می‌یابد؛ چراکه اگر این تصویرسازی در روایت به درستی شکل بگیرد، موجب ترغیب مخاطب و ایجاد هیجان و شور عاطفی در او می‌شود و تمایل وی را به شنیدن ادامه روایت افزون می‌سازد. یکی از حکایت‌های مشهور ادب کلاسیک فارسی، حکایت بهرام گور است که هم در شاهنامه فردوسی و هم در هفت پیکر نظامی آمده است. در مقاله حاضر، تصویرسازی بلاغی را در حکایت فوق در دو اثر یادشده مورد بررسی مقایسه‌ای قرار داده‌ایم. به این منظور، تصویرسازی‌های دو شاعر را در دو عنوان «تصویرپردازی توصیف کنش» و «تصویرپردازی صحنه»، بررسی و با یکدیگر مقایسه کرده‌ایم. نتیجه این بررسی نشان می‌دهد در حکایت بهرام گور شاهنامه، تصاویر کنش‌مند و پویا به دلیل سرعت وقایع و کنش‌ها و نیز بسامد زیاد فعل‌ها بیشتر از حکایت بهرام گور در هفت پیکر است. در تصویرپردازی صحنه ماجراجویانه نیز روایت فردوسی ماجراجویانه‌تر و دقیق‌تر و تجسم‌پذیرتر از نظامی است؛ اما در تصویرپردازی صحنه‌های بزم و رزم، هر دو اثر، مملو از تصاویری ملموس از وصف اجسام، محیط، شرایط و حال‌وهوای کمی و کیفی مناظر مربوط هستند.

کلیدواژه: تصویرسازی بلاغی، شاهنامه، هفت پیکر، بهرام گور.

- شاهمرادی، فاطمه؛ اخیانی، جمیله؛ وجدانی، فریده (۱۴۰۲). بررسی مقایسه‌ای تصویرسازی بلاغی در حکایت بهرام گور شاهنامه فردوسی و هفت پیکر نظامی. *مجله مطالعات زبانی و بلاغی دانشگاه سمنان*، شماره ۳۲، صفحات ۱۹۱-۲۱۶.

Doi: [10.22075/jlrs.2022.28165.2162](https://doi.org/10.22075/jlrs.2022.28165.2162)

۱. مقدمه

بلاغت در لغت، به معنای «چیره‌زبانی، فصاحت، شیواسخنی و زبان‌آوری» (لغت‌نامه، ذیل بلاغت) است و در اصطلاح ادبی، به «سخن درست و شیوا و مناسب حال و مقام» (همایی، ۱۳۸۹: ۱۹) گفته می‌شود. فنون بلاغت یا علوم بلاغت شامل معانی و بیان و بدیع است که در ابتدا هر سه به هم آمیخته بود؛ اما تدریجاً از هم جدا شده و هر کدام به‌عنوان فنی مخصوص نامیده شد (نک: همان: ۱۸). «دانش بلاغت پس از اسلام، در تمدن اسلامی نشوونما یافت. در آغاز، تعاریفی ابتدایی از بلاغت مطرح گردید و به تدریج همگام با تحوّل و تطوّر علم بلاغت، تعاریفی دقیق‌تر و علمی‌تر از آن ارائه گشت که با تعاریف نخستین تفاوت داشت» (رسولی، ۱۳۸۰: ۱). با ظهور دانشمند برجسته قرن پنجم هجری، عبدالقاهر جرجانی و اثر مهمّ وی، «دلائل‌الاعجاز فی القرآن»، دانش بلاغت از سطح لفظی به سطوح معناشناسانه ارتقا یافت. به نظر جرجانی، «بلاغت مربوط به معنی است نه لفظ» (جرجانی، ۱۳۸۴: ۵۳). وی در نقد هم‌عصران خویش که بلاغت را صرفاً زینتی بر ظواهر کلام می‌شمرده‌اند، گفته است: «نظمی را که بلغا آن را توصیف می‌کنند و به سبب آن، مراتب بلاغت درجه‌بندی می‌شود، هنر و صنعتی است که ناگزیر از فکر کمک گرفته می‌شود و هنگامی که این نظم از نوع جمله‌ای باشد که در آن از فکر استمداد می‌شود و با اندیشه استخراج می‌گردد، شایسته آن است که شخص در این اندیشه، دقت کافی کند که این فکر به چه چیز وابسته است... این همان مطلبی است که صنعت و هنر شما در آن ظاهر می‌گردد و قالب‌ریزی و نظم و صورتگری شما در آن پدید می‌آید» (همان: ۵۵). به عبارت دیگر، بلاغت به معنای رسیدن به بلوغ و رشد سطح معنایی و زبانی در کلام است و بدون وصول به رشد معنایی نمی‌توان کلامی را صرفاً به دلیل آرایش ظاهری، بلیغ شمرد. یکی از عوامل مؤثر در بلاغت کلام، تصویرسازی بلاغی است. «اغلب منتقدان و بلاغیون، تصویرگری را نمایش و بیان تجربه حسّی به وسیله زبان دانسته و گفته‌اند ایماژ، تصویر حسّی است که در ذهن نقش می‌بندد؛ از این رو، آن را تصویر درونی یا ذهنی نامیده‌اند» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۳).

از نظر پژوهشگران حوزه ادبیات، «ایماژ، هم از نظر لغت و هم از نظر اصطلاح، برابر با تصویر یک شیء است؛ خواه تصویر ذهنی باشد، خواه مادی. همچنین آنچه در نقد ادبی جدید و در کتاب‌های بلاغت فرنگی به نام ایماژ خوانده می‌شود و برخی معاصران به عنوان تصویر از آن یاد می‌کنند، با کلمه خیال که در شعر و ادب عربی و فارسی استعمال شده است، برابر نهاده می‌شود؛ زیرا گذشته از اینکه لفظ ایماژ از نظر لغوی به معنای تصویر، سایه و خیال است، از نظر فلسفی نیز حوزه استعمال آن نزدیک به همین مفهوم اصطلاحی اهل نقد و ادب است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۰: ۱۰). همچنین «تصویر باید واکنشی روحی برانگیزاند و در همان حال، آن را مهار کند؛ یعنی در سیستم عصبی خواننده، تنشی ایجاد کند و او را کاملاً آگاه کند که زنده و حسّاس است» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۲۶). به عبارت دیگر، هنگامی که نویسنده یا شاعر، روایت را به گونه‌ای بیان کند که مخاطب، همه تصاویر و حرکات دخیل در آن را با جزئیات لازم احساس کند و روایت را همچون نمایشی روی یک پرده، آشکارا ببیند، بدین معنی است که قدرت ایماژ یا تصویر در آن روایت زیاد است. اینکه شخصیت‌های روایت در جایگاه‌های گوناگون و موقعیت‌های خاص، چه عواطفی را با چه حالت‌هایی ابراز کنند، بستگی به مؤلف دارد که تا چه اندازه بتواند احساس مربوط به آن موقعیت، اعم از لذت، وحشت، شادی، غم و... را به ذهن مخاطب القا کند و این مهم، با تصویرسازی‌های هنرمندانه میسر است. «ایماژیست‌ها زبان را محرکی برای تجسم احساسات قلمداد می‌کنند و معتقدند که شعر باید زبان بصری داشته باشد و بتواند احساسات را به صورت تجسمی به نمایش بگذارد» (همان).

در سینما، عواطف و احساسات شخصیت‌ها غالباً از طریق رنگ‌ها و تصاویر موجود در «ترکیب تصاویر» انتقال‌پذیر است؛ اما در ادبیات روایی، این وظیفه صرفاً به عهده واژه‌هاست. «منظور از ترکیب تصویر، نحوه قرارگرفتن اشیا و لوازم صحنه در قاب تصویر است. فیلم‌ساز پیش از فیلم‌برداری هر نما می‌تواند این پرسش را با خود مطرح کند که شکل نهایی تصویر چگونه باید باشد یا اینکه برای رساندن معنا یا حال‌وهوای

موردنظر، سوژه را باید کجا قرار داد» (فیلیس^۱، ۱۳۹۷: ۵۵). نکته دیگر اینکه، «در سینما یک تصویر در مجاورت تصاویر دیگر معنا پیدا می‌کند... اینکه فیلم‌ساز تصویر را چه مدت روی پرده نگاه می‌دارد و پیش و پس از آن، چه تصاویری می‌گذارد و هر یک از این تصاویر چه مدت روی پرده می‌ماند، اثر تعیین‌کننده‌ای در معنای تصویر و چگونگی دریافت آن از سوی بیننده دارد؛ بنابراین، در سینما، توالی تصاویر است که معنا دارد. حتی ترکیب‌بندی بصری نماها باید با توجه به نماهای بعدی باشد؛ چرا که سیلان این نماها پشت سر یکدیگر است که واحد منسجمی را می‌سازد و نه هر یک از تصاویر به تنهایی» (صافاریان، ۱۳۹۸: ۱۴). هرچه این تصاویر، حاوی مفاهیم بیشتری باشند، ترکیب تصویر سینمایی، به هنری شدن بیشتر نزدیک می‌شود. برای مثال، در فیلم «فهرست شیندلر»^۲ می‌بینیم که تعداد بسیاری از یهودی‌ها در داخل یک قطار بزرگ، بر اثر حرارت گرما و تشنگی بسیار، در حال احتضار هستند و سرهایشان روی شانه یکدیگر می‌افتد. در همین حال، آقای شیندلر با کسب اجازه از سربازان نازی، لوله‌های پرفشار آب را از فاصله چند متری به سمت قطار می‌گیرد. حرکات دست و سر یهودی‌ها و تقلای آنان برای نوشیدن چند قطره آب، خلاصی آنان از مرگ بر اثر بی‌آبی و شباهتشان به یک بازی سرگرم‌کننده برای نازی‌ها را می‌توان تنها در یک سکانس کوتاه دید. این سکانس، حامل تصاویری است که بار معنایی و کلامی عمیقی دارد و گویای کلمات بسیاری است و نیازی به صدا یا به کار بردن کلمات نیست. می‌توان نام این تصاویر را تصاویر واژگانی یا کلامی گذاشت که از طریق تصویر، بار کلامی بسیاری را ردوبدل می‌کند. عکس همین اتفاق در ادبیات رخ می‌دهد. هرچه قدرت خیال از طریق کلمات بیشتر شود و شعر یا روایت، تصویرپذیرتر باشد، روایت یا شعر، تصویر و قابلیت تصور بیشتری خواهد داشت.

1. Phillips
2. Schindler's list, Steven Spielberg, 1993.

هنگامی که اثر ادبی از قابلیت تصور قدرتمندی برخوردار باشد، به تبع آن، جنبهٔ اکفراسیس^۱ نیز در روایت ارتقا می‌یابد. اکفراسیس بر دو پایه استوار است: کلمه و تصویر. از این منظر، مفهومی مناسب برای مطالعات بینارشته‌ای به حساب می‌آید. هرچند امروزه، این مفهوم را «توصیف کلامی یک اثر دیداری» (افضلی، ۱۳۹۵: ۵) معرفی می‌کنند، این مبحث را باید در فلسفه و بلاغت یونانی ریشه‌یابی کرد. در اصل یونانی، این مفهوم، جزء توانایی‌ها و فنون خطابه به شمار می‌آمده و عبارت از توصیف جامع، رسا و بلیغی از یک چیز بوده است. این اصطلاح را می‌توانیم در متون آموزش سخنوری با عنوان «پروگومناسماتا» بیابیم (نک: پروانه‌پور و بینای مطلق، ۱۳۹۷: ۲۴). این واژه، ریشه‌ای یونانی دارد و به نوشته‌ای گفته می‌شود که به توصیف یک اثر هنری می‌پردازد و می‌تواند شگردی بلاغی باشد. در واقع، اکفراسیس، روشی ذهنی است که نویسنده و شاعر با آن، یک تصویر خیالی را وصف می‌کند. این تصویر می‌تواند یک بنا باشد یا یک قسمت از طبیعت که ظرفیت پردازش هنری دارد. «یک شعر اکفراستیک، از این منظر، توصیفی است واضح و روشن از یک منظره یا به صورت کلی، یک کار هنری. به‌طور کلی، یک شعر اکفراستیک، شعری است که ملهم یا متأثر از یک آفرینش هنری باشد» (A Glossary of Literary Terms, 2015). شعر بی‌تصویر، وجود ندارد و حیات شعر در گرو تصویر و قدرت پرواز تخیل در آن است. در شعر اکفراستیک اگرچه مناظر و تصاویر توصیف می‌شوند، تصویر صرفاً حامل انتقال یک عاطفه و یا نکتهٔ هنری نیست؛ بلکه جنبهٔ روایی مناظر و اشیا مطرح است. در برخی از اشعار کلاسیک، به دلیل وجود توصیفات روشن و ملهم از طبیعت و مناظر، جنبه‌های اکفراستیک و تصویری متن، هم‌پوشانی دارند. منتقدان غربی، تصویر را عنصر حیاتی شعر می‌دانند. «دی لوئیس^۲، شاعر انگلیسی، معتقد است تصویر، عنصر ثابت شعر است و درآیدن^۳ تصویرسازی را به خودی خود، اوج حیات شعر می‌داند» (موحد، ۱۳۹۱: ۷۸).

1. Ekphrasis
2. Day-Lewis
3. Dryden

به این ترتیب، یکی از مهم‌ترین عوامل خیال‌انگیزی در شعر، ایجاد تصویر ذهنی است. این موضوع در شعرهای روایی، اهمیت بیشتری می‌یابد؛ به گونه‌ای که اگر این تصویرسازی در روایت، به درستی شکل بگیرد، موجب ترغیب مخاطب و ایجاد هیجان و شور عاطفی در او می‌شود و تمایل وی را به شنیدن ادامهٔ روایت برمی‌انگیزد. «در زیبایی‌شناسی روایت، تصویر، نقش اساسی را ایفا می‌کند و تصویرها، حاصل هم‌گرایی درک و تخیل در فضای ذهنی است که زبان عاطفی را برای بازتاب آن به کار می‌گیرد. در واقع، زیبایی در هنر، نتیجه فرایندی از ادراک درست، تخیل منطقی و ساخت عاطفی است؛ به همین دلیل، هر اثر ادبی که فاقد این مثلث عینی و ذهنی و عاطفی باشد، نمی‌تواند زیبا جلوه کند. بارزترین شکل تجلی هنر، به ساختار بیرونی آن مربوط است؛ بنابراین، حتی اگر اندیشه‌ای منحط و تکراری، در قالب‌های جذاب و پسنندیده و همراه با ظاهری آراسته ارائه داده شود، طبیعت انسان بدان میل پیدا می‌کند» (منصوریان، ۱۳۹۰: ۴).

حکایت بهرام گور در شاهنامهٔ فردوسی و هفت‌پیکر نظامی، یکی از حکایت‌های دلکش ادب کلاسیک فارسی است که از وجوه مختلف، توجه پژوهشگران را به خود جلب کرده است. یکی از مهم‌ترین وجوه، آشنایی این دو شاعر با علوم بلاغت است. البته «از آنجایی که در متن شاهنامه، به تصریح یا تلویح، سخنی در باب آشنایی فردوسی با بلاغت یونانی و مطالعهٔ مستقیم یا غیرمستقیم ترجمهٔ آثار فلسفی وجود ندارد، با قطعیت نمی‌توان در این باب اظهارنظر کرد؛ اما رعایت دقیق فنون بلاغت و معیارهای جهانی نقد ادبی ملازم با خلق شاهکار ادبی، آن‌چنان در شاهنامه مورد عنایت شاعر بوده است که جمع کثیری از شاهنامه‌پژوهان را متقاعد کرده که حکیم طوس احتمالاً و مع‌الواسطه با آنچه میراث بلاغت یونانی نامیده می‌شود، مطالعاتی داشته و با مباحث آن آشنا بوده است؛ چنان‌که به گفتهٔ برخی محققان، داستان‌های شاهنامه تنها نمونهٔ ادب کهن فارسی است که منطبق با اصول و ضوابط نقد ادبی جهان است» (طاهری و آقاجانی، ۱۳۹۹: ۲۸۳؛ به نقل از ریاحی، ۱۳۸۰: ۲۷۷ و خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۱۲۲ و ۱۲۳). همچنین «پیوند

هنری ظرایف زبان و معنا در لایه‌های مختلف زبانی، از بارزترین شاخصه‌های هفت پیکر است؛ زیرا نظامی در آفرینش بخش‌های مختلف هفت پیکر می‌کوشد فراخور محتوا، از امکانات زبانی مناسب استفاده کند و در لایه‌های مختلف زبان، به گونه‌ای از تمهیدات و شگردهای زبانی و ادبی بهره می‌برد که عناصر زبانی هر لایه در تولید معنای موردنظر، کارکرد خاصی می‌یابند و نقش مهمی در زمینه تولید معنا، تصویرآفرینی، تقویت زبان، انتقال و القای بهتر مفاهیم ایفا می‌کنند» (مددی و باستانی، ۱۴۰۱: ۲)؛ اما آنچه جای خالی آن احساس می‌شود، توجه به عوامل مؤثر در زیبایی تصویرسازی بلاغی در دو اثر یادشده است. مقاله حاضر، تصویرپردازی بلاغی در این دو اثر را واکاوی کرده و در دو بخش «تصویرپردازی توصیف کنش» و «تصویرپردازی صحنه»، هنرنامه‌های روایی این دو شاعر را به صورت مقایسه‌ای بررسی می‌کند.

۲. پیشینه پژوهش

پژوهشگران بسیاری به روایت بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر پرداخته و از زوایای مختلف، این حکایت را بررسی کرده‌اند. در مقاله «بررسی هویت بهرام پنجم در شاهنامه و هفت پیکر با نگرش تاریخی»، نوشته صفیان بلداجی (۱۳۹۶)، صحت و سقم روایات زندگی بهرام گور ارزیابی شده است. آیدنلو (۱۳۹۵) در مقاله «غیبت بهرام گور، بررسی مضمونی حماسی-اساطیری در روایات پایان زندگی بهرام پنجم ساسانی»، به نحوه مرگ بهرام گور در روایات مختلف پرداخته است. مقاله «تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی»، نوشته سعیدی و همکاران (۱۳۹۴)، به نحوه پردازش شیر در شاهنامه و آثار نظامی توجه کرده است. نیکویی و همکاران (۱۳۹۴) در مقاله «بازنگری روایات تاریخی یزدگرد اول و بهرام پنجم با تأکید بر تحلیل انتقادی گفتمان»، روایات تاریخی زندگی یزدگرد اول و بهرام پنجم را بررسی کرده و تحلیل مقایسه‌ای بین منطق داستانی بهرام گور در شاهنامه و متون تاریخی قدیم انجام داده‌اند. مقاله «واکاوی رازهای تداوم هزارساله تصویر بهرام گور و آزاده»، نوشته نیکخواه و همکاران (۱۳۹۱)، به دلایل ماندگاری تصاویر بهرام گور و آزاده در نقش‌نگاره‌ها و دلایل ماندگاری این

داستان در اذهان عمومی پرداخته است. در مقاله «بررسی و مقایسه دو چهره نیمه تاریخی شاهنامه، بهرام گور و بهرام چوبین بر اساس نظریه قدرت»، نوشته طغیانی و همکاران (۱۳۸۹)، به دو شخصیت بهرام گور و بهرام چوبین پرداخته شده است. همچنین در مقاله «یک داستان و چهار روایت، مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه»، نوشته ذوالفقاری (۱۳۸۵)، چهار روایت زندگی بهرام گور در شاهنامه فردوسی، هفت پیکر نظامی، هشت بهشت امیر خسرو دهلوی و هفت/ختر عبدی بیک نویدی شیرازی مقایسه شده است. فرقدانی (۱۳۸۲) در مقاله «تقابل دو دیدگاه در یک داستان، بهرام گور در شاهنامه فردوسی و هفت پیکر نظامی گنجوی»، روایت داستان بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر را مقایسه کرده است. در مقاله «کیخسرو و بهرام، خوانش بینامتنی شاهنامه و هفت پیکر از منظر شخصیت‌پردازی اسطوره‌گونه کیخسرو و بهرام گور»، نوشته قدیمی مشهد و همکاران (۱۳۹۸)، تقلید نظامی گنجوی از شخصیت کیخسرو در شاهنامه، در شخصیت‌پردازی بهرام گور هفت پیکر و شباهت این دو شخصیت در وجوه اساطیری ارزیابی شده است. غلام‌نژاد و همکاران (۱۳۸۶) در مقاله «بررسی تطبیقی شخصیت بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر»، به مقایسه بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر پرداخته‌اند. همچنین در مقاله «شخصیت‌های نمایشی در هفت پیکر نظامی گنجوی»، نوشته طایفی و پورشبانان (۱۳۹۱)، جنبه‌های نمایشی شخصیت‌پردازی در هفت پیکر ارزیابی شده است. در این مقاله، صرفاً جنبه شخصیت‌پردازی در هفت پیکر ارزیابی شده و هیچ مقایسه تطبیقی بین هفت پیکر و شاهنامه صورت نگرفته است. در دیگر پژوهش‌های یادشده نیز صرفاً تفاوت‌ها و شباهت‌های روایت بهرام گور شاهنامه و هفت پیکر از نظر مطابقت با تاریخ، شباهت‌ها یا تقلیدهای شاعران از یکدیگر بررسی گردیده و در هیچ کدام از آن‌ها تصویرسازی بلاغی در شاهنامه و هفت پیکر بررسی نشده است.

۳. تصویرسازی بلاغی

«تصرف ذهنی شاعر مابین طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان طبیعت و انسان، چیزی است که آن را خیال یا تصویر می‌نامیم و عنصر معنوی شعر، در همه زبان‌ها و در همه ادوار، همین خیال و شیوه تصرف ذهن شاعر در نشان‌دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینه اصلی شعر را صور گوناگون و بی‌کرانه این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد. تصرف ذهنی شاعر در مفاهیم عادی و ارتباطات زندگی انسان با طبیعت یا طبیعت با طبیعت، حاصل نوعی بیداری اوست در برابر درک این ارتباطات» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲). چگونگی ارتباط ذهنی که شاعر یا نویسنده بین متن و ذهن مخاطب ایجاد می‌کند، قدرت تصویرپردازی وی را به نمایش می‌گذارد. عواطف و صحنه‌ها و تصاویر موجود در روایت شعر یا داستان، هنگامی که با خیال‌انگیزی توصیف شود، قابلیت تصور روایت را افزایش می‌دهد و موجب ارتقای آن می‌شود. منظور از تصویرسازی بلاغی، ایجاد تصاویر خیال‌انگیز برای ارتباط بیشتر و بهتر مخاطب با روایت است. برای بررسی بهتر تصویرسازی بلاغی در روایت فردوسی و نظامی از داستان بهرام گور، این تصویرسازی را در دو بخش «تصویرپردازی توصیف کنش» و «تصویرپردازی صحنه» بررسی می‌کنیم.

۱-۳. تصویرپردازی توصیف کنش

«نویسنده به وسیله آکسیون (کنش)، اشخاص داستان را به جنبش درمی‌آورد و به یاری اعمال و رفتارشان، خواننده را با خصوصیاتشان آشنا می‌کند» (راشدمحصل و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۳۱). منظور از تصویرپردازی توصیف کنش، جنبه تصویری و نمایشی داشتن کنش‌هایی است که در داستان صورت می‌گیرد و البته انجام چنین کاری آسان نخواهد بود. «داستان‌هایی که نقش غالب به عهده توصیف عملی کنش است، دشواری‌های فراوان در بر دارد و در حوزه عمل نویسنده تازه کار نیست. برای پرداختن به این گونه داستان‌ها، نویسنده باید علاوه بر روانی قلم، تجربه زندگی داشته باشد، مردم را بشناسد و در احوال و غرایب احوالشان مطالعه کرده باشد» (یونسی، ۱۳۴۱: ۲۰۱ و ۲۰۲). در این نوع تصویرپردازی، ترسیم اعمال و کردار شخصیت‌ها موجب پویایی بیشتر

روایت می‌شود و تأثیر آن را بر ذهن مخاطب افزون می‌سازد. همچنین این ارائه هنری، نیاز به توضیحات راوی را کاهش می‌دهد و ویژگی‌های رفتاری شخصیت‌ها را بدون قضاوت وی و به‌طور عملی به نمایش می‌گذارد. در ادامه، به تصویرپردازی توصیف کنش در حکایت بهرام گور، ابتدا در شاهنامه و سپس در هفت پیکر می‌پردازیم.

۱-۱-۳. تصویرپردازی توصیف کنش در حکایت بهرام گور در شاهنامه

از مهم‌ترین وجوه تصویرسازی در شاهنامه، حالت نمایشی آن است که موجب سرعت عمل در بیان، ایجاد هماهنگی با ضرب‌آهنگ حماسی داستان، واقع‌گرایی و باورپذیری روایت، پویایی زیاد در داستان و قضاوت هرچه کمتر راوی می‌شود. شخصیت‌های شاهنامه در بسیاری اوقات، احوال درونی خود را با اعمالشان به نمایش می‌گذارند و آنچه ویژگی‌های شخصیت‌ها را به ذهن مخاطب انتقال می‌دهد، کردار و اعمال آنهاست، نه صرفاً سخنان راوی. به‌عنوان نمونه، در بخش «گفتار اندر داستان بهرام گور و لنبک و براهام جهود»، مهمان‌نوازی و سخاوتمندی لنبک آبکش را که مردی بی‌چیز و فقیر است، می‌توان در تصویرپردازی کنش شخصیت مشاهده کرد:

فرود آمد از اسپ بهرام شاه	همی داشت آن باره لنبک نگاه
بمالید شادان به چیزی تنش	یکی رشته بنهاد بر گردنش
چو بنشست بهرام، لنبک دوید	یکی مهره شطرنج پیش آورد
یکی چاره‌ای ساخت از خوردنی	بیاورد هرگونه آوردنی
به بهرام گفت: ای گران‌مایه مرد	بنه مهره بازی از بهر خورد
بدید آنک لنبک بدو داد شاه	ببخشید و بنهاد بر پیشگاه
چو نان خورده شد، میزبان در زمان	بیاورد یک جام می شادمان
شگفت آمد او را از آن جشن اوی	وزان چرب گفتار و آن تازه روی

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۲۶-۴۲۷)

در ابیات بالا، کنش لنبک که با وجود تنگ‌دستی، پذیرایی شاهانه‌ای از مهمان خود دارد، تأثیر بسزایی بر ذهن خواننده بر جای می‌گذارد؛ درحالی که اگر این ویژگی‌ها

صرفاً از قول راوی بیان می‌شد، حکایت، چنین ژرفا و تصویرپردازی عمیقی نداشت. همچنین در بخش «رفتن بهرام به نزد براهام جهود» می‌توان میزان زُفتی و حساست براهام را که مردی بسیار ثروتمند، اما خسیس است، به‌طور عملی مشاهده کرد. بهرام پس از آنکه سه روز در خانه لُبک آبکش مهمان می‌شود، در کسوت یکی از سربازان شاه به در خانه براهام جهود می‌رود و با چنین عکس‌العملی روبه‌رو می‌شود:

بمادم چو باز آمد او از شکار	بزد در چنین گفت کز شهریار
نیابم همی لشکر و شاه را	شب آمد ندانم همی راه را
نباشد کسی را ز من هیچ رنج	گرامشب بدین خانه یابم سپنج
بگفت آنچه بشنید از آن نامدار	به پیش براهام شد پیشکار
بگویش که ایدر نیابی سپنج	براهام گفت ایچ از این در مرنج
که ایدر تو را نیست جای نهفت	یامد فرستاده با او بگفت
کز ایدر گذشتن مرا نیست روی...	بدو گفت بهرام با او بگوی
بگویش که این جایگاهی ست تنگ	براهام گفتش که روی درنگ
بخسبد همی بر زمین برهنه	جهودی ست درویش و شب گرسنه
نیابم بدین خانه کایدت رنج	بگفتند و بهرام گفت ار سپنج
ندارم به چیزی دگر نیز رای	بدین در بخشیم نخواهم سرای

(همان: ۴۳۰ و ۴۳۱)

در ابیات فوق، میزان خست و زفتی براهام جهود با نوع سخت‌گیری وی، پذیرفتن مهمان و نیز تظاهری که به فقر می‌کند، مشخص است. در اینجا نیز فردوسی به‌جای اینکه ویژگی‌های شخصیت را شرح دهد، از طریق تصویرگری توصیف‌کنش، شخصیت او را به‌خوبی معرفی کرده است. در دیگر بخش‌های این داستان هم کنش و تکاپوی شخصیت‌ها موجب پویایی داستان شده است. سرعت وقایع و کنش‌ها، وجود افعال بسیار و بسامد زیاد ماجراها و اطلاعات ارائه‌شده در هر بیت، مخاطب را در کمترین زمان ممکن، درگیر وقایع داستان می‌کند. قصه‌ها بسیار پویا هستند و ماجراها در حداقل زمان

ممکن رخ می دهند. همین امر، موجب پویایی تصاویر از طریق کنش‌ها می شود؛ چنان که در حکایت «تاختن آوردن لشکر چین و روم بر بهرام شاه»، این سرعت و جنب و جوش زیاد را می توان مشاهده کرد:

خردمند و شایسته کارزار	گزین کرد از ایرانیان شش هزار
که تا گنج و لشکرش دارد نگاه	برادرش را داد تخت و کلاه
همش فر و دین بود و هم داد و مهر	خردمندان نرسی آزاد چهر
سوی آذرآبادگان برکشید	وزان جایگه لشکر اندر کشید
چنین بود نزد بزرگان و خرد	چو از پارس لشکر فراوان نبرد
وزان سوی آذر کشیده ست راه	که از جنگ بگریخت بهرام شاه

(همان: ۵۲۵)

تصویرپردازی توصیف کنش را می توان به خوبی در هر جای داستان در شاهنامه مشاهده کرد و تکاپو و جوش و خروش حوادث را در آن دریافت.

۲-۱-۳. تصویرپردازی توصیف کنش در هفت پیکر

در هفت پیکر، گاه با تصویرپردازی بسیار قوی توصیف کنش مواجه می شویم و گاه نیز شاعر به جای ترسیم، تنها به توصیف بسنده می کند و از شخصیت‌ها صرفاً کلام را به نمایش می گذارد. از میان نمونه‌های تصویرپردازی توصیف کنش که پویایی زیادی به هفت پیکر بخشیده است، می توان به بخش ابتدایی داستان «بهرام و کنیزک خویش» اشاره کرد:

در بیابان پست و کوه بلند	شاه روزی شکار کرد پسند
شور می کرد و گور می انداخت	اشقر گورسُم به صحرا تاخت
قوس او گشت مشتری پیمای	مشتری راز قوس باشد جای
رمه‌ای گور سوی شاه گذشت	از سواران پره بسته به دشت
اشقرش رقص بر گرفته به زیر	شاه در مطرح ایستاده چو شیر
شست خالی و تیر پُر می کرد	دستش از زه نثار دُر می کرد

بر زمین ز آهن بلارک تیر

گاهی آتش فکند و گه نخچیر

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۷)

سرعت عمل بهرام در نخچیرگاه، تشبیه سرعت تیراندازی وی به در نثار کردن و توصیف دقیق جزئیات رفتاری وی، موجب شناخت سرعت و دقت و زیرکی اش می‌شود. تصاویر، بسیار ملموس‌اند و خیال‌انگیزی و ایجاد تصاویر ذهنی در اوج قرار دارد. سرعت وقایع در این مثال، از بهترین وجوه تصویرسازی بلاغی در آن است؛ زیرا در این پرده نمایشی، تکاپوی داستان به سرعت تصور می‌شود. همچنین در بخش «لشکرکشی خاقان چین به جنگ بهرام گور»، علاوه بر وصف دقیق فضا و محیط داستان، نحوه جنگ بهرام، سرعت عمل وی، توصیف دقیق تمامی حرکات و اعمال او برای غافل‌گیر کردن دشمن و تک‌تک کنش‌های وی با ظرافت تمام ترسیم شده است:

در شبی عنبرین بدین خامی	کرد بهرام جنگ بهرامی
بر دلیران چین گشاد عنان	حمله بر گه به تیغ و گه به سنان
تیر بر هر کج‌زادی حالی	تیر گشتی ز تیر خور خالی
از خدنگش که خاره را می‌سفت	چشم پرهیز دشمنان می‌خفت
چشم دیدند و تیر پیدانی	تیر پیدا و زخمی آنجانی
همه گفتند کاین چه تدبیر است	تیر بی‌زخم و زخم بی‌تیر است
تا چنان شد که کس به یک فرسنگ	گرد میدان او نیامد تنگ

(همان: ۱۲۴ و ۱۲۵)

ملاحظه می‌شود که چگونه چیدمان فضا و سرعت عملکرد و پویایی در متن، به ایجاد تصاویری ژرف و هیجان‌انگیز منجر شده است. همچنین در بخش «اندرزگرفتن بهرام از شبان» می‌توان کنش‌مندی شخصیت‌ها و درپی آن، پویایی در روایت را به‌طور تمام‌وکمال مشاهده کرد: بهرام گور آگاه می‌شود که فغفور چین قصد حمله به ایران را دارد. وی با درماندگی به شکارگاه می‌تازد تا اندیشه‌ای کند. در مسیر، شبانی را می‌بیند که سگ گله‌اش را به درخت آویخته است. از او دلیل این عمل را می‌پرسد. شبان

می گوید که این سگ از اعتماد شبان سوء استفاده کرده و با شهوت راندن با ماده گرگی، به او اجازه می داده که هر بار گوسفندی از گله برآید. این حکایت، تلنگری برای بهرام می شود که نکند نابسامانی در کار کشور هم از عملکرد وزیرش باشد. بلافاصله به قصر بازمی گردد و در کار وزیر تیزی می کند. در نهایت، وزیر را اعدام می کند و به داد مظلومان می رسد (نک: همان: ۳۲۲-۳۳۰). در این بخش، علاوه بر پویایی بصری، دقت و ژرف نگری نظامی بسیار زیاد است. رمزها و نمادهای به کار گرفته شده از اندرز گرفتن بهرام از شبان، تا کشته شدن وزیر راست روشن، دقیق و ژرف و نیرومند هستند و در کمک به ایجاد تصاویر پویا در متن، بسیار موفق و کارآمدند. در این حکایت، توصیف کنش با تمثیل همراه شده و جنبه هنری آن را افزون کرده است. «شبان» نماد بهرام، «سگ» نماد وزیر و «گله» نماد مردم مظلومی است که به خاطر منافع وزیر، آزار و اذیت می بینند. البته در برخی قسمت های هفت پیکر به جای توصیف کنش، صرفاً به گفت و گو اکتفا شده است؛ از این رو، شخصیت های داستان، پویایی لازم را در روایت ندارند. برای مثال، در بخش هفت گنبد، هر کدام از عروسان گنبد های هفت گانه، صرفاً در چند بیت مختصر، به عرض ادب در برابر بهرام گور می پردازند و بلافاصله خواننده وارد فضای قصه هایی می شود که هیچ نقشی از هفت عروس در آنها نمی بیند. هیچ گونه کنشی از جانب آنان اتفاق نمی افتد و صرفاً راهی برای بیان قصه های هفت گنبد هستند. در حکایت «نشستن بهرام روز یکشنبه در گنبد زرد و افسانه گفتن دختر پادشاه اقلیم دوم»، تنها در ابیاتی مختصر، زیارویی عروس چینی و فرمانبری او از دستورهای شاه توصیف شده است و تمام اطلاعاتی که در خصوص عروس اقلیم دوم داریم، در همین ابیات خلاصه می شود:

چون شب آمد، نه شب که حجله ناز	رده عاشقان خلوت ساز
شه بدان شمع شگرافشان گفت	تا کند لعل با طبرزد جفت
خواست تا سازد از غناسازی	در چنان گنبدی خوش آوازی
چون ز فرمان شه گزیر نبود	عذر یا ناز دلپذیر نبود

گفت رومی عروس چینی ناز	کای خداوند روم و چین و طراز
تو شدی زنده‌دار جان ملوک	عزّ نصره، خدایگان ملوک
هر که جز بندگیّت رای کند	سر خود را سبیل پای کند
چون دعا را گزارشی سره کرد	دم خود را بخور مجمره کرد

(همان: ۱۸۲ و ۱۸۳)

در بقیه قصه‌های هفت عروس نیز همین روند ادامه دارد و هیچ کدام از عروسان هفت‌گانه، کنش‌مند نیستند؛ بلکه صرفاً زیبایی و فرمان‌پذیری آنان در مختصر ابیاتی توصیف شده و بلافاصله حکایتی دیگر، از زاویه سومشخص بیان می‌شود (نک: همان: ۱۴۶-۳۱۵). این روش، موجب اختلال در وصف حالات شخصیت‌ها می‌شود؛ چون مؤلف با وصف نکردن حالات و رفتار و اعمال شخصیت‌ها، آن‌ها را در هاله‌ای از ابهام قرار می‌دهد. نظامی در بخش هفت‌گنبد، که نیمی از هفت‌پیکر را در بر می‌گیرد، در خصوص هفت عروس، هیچ‌گونه توصیف‌کنشی که موجب تبیین رفتار عروسان و تفاوت آن‌ها با یکدیگر باشد، ندارد؛ اما برخلاف هفت‌پیکر، در همه بخش‌های بهرام گور در شاهنامه، شخصیت‌ها دارای وجوهی از کنش‌مندی هستند و فردوسی علاوه بر معرفی آن‌ها، کنش آنان را نیز به‌نحوی به تصویر می‌کشد که بیانگر افکار و تمایز آن‌ها با یکدیگر باشد.

۲-۳. تصویرپردازی صحنه

صحنه در سینما، «جایی است که حوادث فیلم در آن اتفاق می‌افتد که این ممکن است دکوری در استودیو یا مکانی واقعی خارج از استودیو باشد. همچنین صحنه، بخشی از روایت فیلم است که طی آن، ماجرای واحد در زمانی واحد و مکانی واحد به وقوع می‌پیوندد» (فیلیس، ۱۳۹۷: ۲۴ و ۱۵۸). در روایت نیز «زمان و مکانی را که در آن عمل داستانی صورت می‌گیرد، صحنه می‌گویند. این صحنه ممکن است در هر داستان، متفاوت باشد و عملکرد جداگانه‌ای داشته باشد و هر نویسنده‌ای صحنه را برای منظور خاصی به کار گرفته باشد» (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۴۴۹). چنان‌که ملاحظه می‌شود، تعریف

صحنه در سینما و ادبیات به هم نزدیک است و این به دلیل وجود روایت است که عنصر مشترک سینما و ادبیات است.

در ادبیات داستانی، برای صحنه، سه وظیفه اساسی بیان شده است: فراهم آوردن محلی برای زندگی شخصیت‌ها و وقایع داستان، ایجاد فضا و رنگ یا حال و هوای داستان، مانند فضای شوم یا وحشتناک، جنگ یا جشن و به وجود آوردن محیطی که اگر بر رفتار شخصیت‌ها و وقوع حوادث تأثیر عمیقی به جا نگذارد، دست کم بر نتیجه آن‌ها مؤثر واقع شود (نک: همان: ۴۵۱ و ۴۵۲). به عبارت دیگر، حال و هوای کلی و حیطة روایت و زمینه‌ای را که روایت در آن پیش می‌رود، صحنه می‌نامند. مقصود از تصویرپردازی صحنه، القای ظاهر طبیعت، اشیا و محیط پیرامون صحنه‌ای است که راوی در آن حیطة، روایت را پیش می‌برد. اینکه راوی تا چه اندازه در انتقال درک لوازم و اشیا و تصاویر طبیعت و فضایی که اشخاص روایت در آن، در حال ایفای نقش هستند، موفق باشد، به توانایی وی در تصویرپردازی صحنه بستگی دارد؛ به عنوان مثال، برای توصیف جنگ بین دو امپراتوری بزرگ، لازم است اسباب و لوازم جنگی و محیط و حال و هوای رزم به دقت وصف شود تا تصویرپردازی صحنه رزم، موفقیت‌آمیز باشد. برای بررسی تصویرسازی صحنه در شاهنامه و هفت‌پیکر، سه نوع صحنه را در نظر گرفته‌ایم: صحنه بزم، صحنه رزم و صحنه ماجراجویانه که در ادامه به آن‌ها می‌پردازیم.

۱-۲-۳. تصویرپردازی صحنه بزم

در بخش‌های متعددی از داستان بهرام گور در شاهنامه، می‌توان شاهد مثال‌هایی برای تصویرپردازی صحنه یافت که با وصف دقیق آلات و پوشش‌ها و محیط کلی روایت، موجب اعتلای تصویرسازی صحنه در روایت شده‌اند. در داستان «گفتار اندر به زن کردن بهرام گور دختران آسیابان را»، صحنه بزم دختران آسیابان به گونه‌ای توصیف شده است که تصویر کلی محیط و زمینه کلی بزم را روایت می‌کند. وصف دقیق جزئیات پوشش دختران و حتی علائم چهره‌ها و شادمانی و سرخوشی آنان، به طرز شگفت‌آوری تصاویر را رونق می‌بخشد و صحنه و حال و هوای بزم را انتقال می‌دهد:

وزان روی آتش همه دختران
به سر بر ز گل هریکی افسری
همی چامه رزم خسرو زدند
همه ماه روی و همه جعدموی
به نزدیک پیش در آسیا
وزان هریکی دسته گل به دست
از آن پس خروش آمد از جشنگاه
یکی جشنگه ساخته بر کران
نشاند به هر جای رامشگری
وزان هریکی هر زمان نو زدند
همه چامه گوی و همه مشک بوی
به رامش کشیده نخی بر گیا
ز شادی و از می شده نیم مست
یکی گفت کاین یاد بهرام شاه
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۵۳)

در همین بخش، ترسیم کوکبه بهرام هنگام رفتن به شکار، بسیار دقیق است:

به دیبا بیاراسته ده شتر
ده استر نشستنگه شاه را
به پیش اندرون ساخته هفت پیل
همه پایه تخت زر و بلور
ابا هریکی تیغ زن سی غلام
صد استر هم از بهر رامشگران
ابا بازداران صد و شصت باز
بر کیش همه زر و پالانش در
به دیبا بیاراسته گاه را
بر او تخت پیروزه هم رنگ نیل
نشستنگه شاه بهرام گور
به زرین کمرها و زرین ستام
همه بر سران افسران گران
دو صد چرخ و شاهین گردن فراز
(همان: ۴۷۶ و ۴۷۷)

در ابیات بالا، رنگ‌ها، عددها، پوشاک و جنس آن، همراهان شاه و حتی زینت اسبان و استران، همه با جزئیات کامل ترسیم شده و به یک تصویر شفاف ذهنی بدل گردیده است؛ چنان که محیط شکار و شادمانی و رنگ و فضای آن را می‌توان به‌طور کامل تجسم کرد.

نظامی نیز در زمینه تصویرپردازی بزم، یکی از دقیق‌ترین تصویرپردازان عرصه ادب است و با تبخّر خویش، در ایجاد فضای ذهنی و تصاویر بزمی برای خواننده، بسیار موفق عمل کرده است. به‌عنوان مثال، در حکایت «چگونگی پادشاهی بهرام گور»، لوازم

مخصوص سلطنت، از جمله کمر هفت چشمه و تخت هفت پایه، چهاربالش نهادن، کلاه چینی دورنگ همچون سینه باز بر سر نهادن و... با دقت توصیف شده است:

کمر هفت چشمه را دربست
چینی ای بر سرش چو سینه باز
بر سر تخت هفت پایه نشست
رومی ای بر تنش به رسم طراز
و او به خوبی ز روم باجستان
به نکویی ز چین خراجستان
چاربالش نهاده چون جمشید
پنج نوبت رسانده بر خورشید
(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۰۱)

همچنین در ابیات زیر، وصف دقیق چشمه‌ها و آسمان و سبزی راغ و دشت، برای نشان دادن فضای روح بخش بهار، به ایجاد تصاویر بزمی زیبا برای خوش گذرانی بهرام منجر شده است:

چون به تثلیث مشتری و زحل
سبزه خضروش جوانی یافت
شاه انجم ز حوت شد به حمل
چشمه آب زندگانی یافت
ناف هر چشمه رود نیلی شد
هر سیلی به سلسبیلی شد
مشک بر گشت خاک عودی پوش
نافه خر گشت باد نافه فروش
اعتدال هوای نوروزی
راست رو شد به عالم افروزی
باد نوروزی از قبالة نو
با ریاحین نهاد جان به گرو
(همان: ۳۱۵ و ۳۱۶)

نظامی گاه برای بیان صحنه‌های بزم، دست به اطناب می‌زند که البته خالی از لطف نیست و زیبایی داستان‌هایش را دوچندان می‌کند؛ اما گاهی نیز اوصاف، از حد لزوم تجاوز می‌کند؛ مثلاً در همین بخش داستان، شانزده بیت، تنها به چگونگی آرایش فتنه اختصاص داده شده که در قیاس با داستان بهرام و کنیزک شاهنامه که کل داستان ۳۳ بیت است، دچار اطناب بیش از حد شده است.

۲-۲-۳. تصویرپردازی صحنه رزم

در خصوص تصویرپردازی صحنه رزم، فردوسی و نظامی به شیوه‌ای بسیار ظریف و هوشمندانه عمل کرده‌اند و در اثر هر دو، کیفیت مطلوب تصویرپردازی صحنه‌های رزم را می‌توان یافت. برای مثال، در بخش «شیخون بهرام گور بر خاقان چین» که یکی از حکایت‌های مشترک شاهنامه و هفت پیکر است، هر دو شاعر با هنرمندی، صحنه رزم بهرام گور با چینیان و شیخون غافل گیرانه او بر خاقان چین را به تصویر کشیده‌اند. ظرافت بیان فردوسی در توصیف غوغای رزم، شگفت‌انگیز و ماهرانه است و جالب‌تر اینکه این همه ماجرا در حداقل ابیات بیان شده است:

همه گوش پر ناله بوق شد	همه چشم پر رنگ منجوق شد
دهاده برآمد ز نخچیرگاه	پرآواز شد گوش شاه و سپاه
بدرید از آواز گوش هزیر	تو گفستی همی ژاله بارید ابر
چو خاقان ز نخچیر بیدار شد	به دست خزروان گرفتار شد
چنان شد ز خون خاک آوردگاه	که گفستی همی تیر بارید ماه
چو سیصد تن از نامداران چین	گرفته بیستند بر پشت زین

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۵۳۱)

حال، همین حکایت را با روایت نظامی و البته تقلید هنرمندانه او از بیان دقیق فردوسی می‌خوانیم:

بر دلیران چین گشاد عنان	حمله بر گه به تیغ و گه به سنان
تیر بر هر کجا زدی حالی	تیر گشتی ز تیرخور خالی
از خدنگش که خاره را می‌سفت	چشم پرهیز دشمنان می‌خفت
زخم دیدند و تیر پیدانی	تیر پیدا و زخمی آنجانی

(نظامی، ۱۳۸۰: ۱۲۴ و ۱۲۵)

۳-۲-۳. تصویرپردازی صحنه ماجراجویانه

در حکایت بهرام گور در شاهنامه، صحنه‌های پُررمزوراز و ماجراجویانه جالبی ترسیم شده که علاوه بر ترسیم دقیق، حاوی مناظر ژرف و بیان عواطف خاصی است

که شور و هیجان ویژه‌ای به روایت می‌بخشد؛ مثلاً در حکایت «گفتار اندر یافتن بهرام گور گنج گاوان که جمشید نهاد»، ترسیم فضای زیر زمین و یافتن خانه خشتی در آنجا، وصف دقیق جزئیات گنج جمشید و ترسیم فضا و اشیا و محیط داستان، این رمز و راز و شور و هیجان را می‌توان یافت:

ز کندن چو گشتند مردان ستوه	پدید آمد از خاک جایی چو کوه
یکی خانه‌ای کرده از پخته خشت	به ساروج کرده به سان بهشت
کننده تبر زد همی از برش	پدید آمد از دور جای درش
چو موبد بدید، اندر آمد به در	ابا او یکی ایرمانی دگر
یکی خانه‌ای دید پهن و دراز	بر آورده بالای او چند باز
زر کرده برپای دو گاو میش	یکی آخری کرده زرینش پیش
زبرجد به آخر درون ریخته	به یاقوت سرخ اندر آمیخته
میان بهی در خوشاب بود	که هر دانه‌ای قطره‌ای آب بود
همان گاو را چشم یاقوت بود	ز پیری سر گاو فرتوت بود

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۵۸ و ۴۵۹)

وصف جزئیات گنجینه و ترسیم فضایی رازآلود از طریق تصاویر خانه‌ای خشتی که از چند معبر عبور کرده و سپس به گنج می‌رسد و نیز پردازش ماجرا از کل به جزء، به‌طور کامل، فضا و تصاویر داستان را ملموس می‌کند و ماجرای یافتن گنج، همچون پرده‌ای از یک نمایش هیجان‌انگیز در ذهن مخاطب نقش می‌بندد. همچنین در داستان «گفتار اندر رفتن بهرام گور به رسولی نزد شنگل هند»، وصف جزئیات دربار شنگل و پوشش نگهبانان و جلال و شکوه کاخ، به‌گونه‌ای دقیق و با جزئیات تمام وصف شده و حالت ماجراجویانه روایت و کشف مبهمات به دست قهرمان روایت را به‌خوبی به تصویر می‌کشد. افزون بر این، ترسیم جزء به جزء کاخ و در و پیکر و دیوار زرین و سقف بلورین آن، در عین جزئی‌نگرانه و دقیق بودن، موجز نیز هست:

چو نزدیک ایوان شنگل رسید در و پرده و بارگاهش بدید

بر آورده‌ای بود سـر در هوا	به در بر فراوان سلیح و نوا
سواران و پیلان به در بر به پای	خروشیدن زنگ با کرنای
شگفتی بدان بارگه در بماند	دلش را به اندیشه اندر نشاند
چنین گفت با پرده‌داران اوی	نیوشنده و پاک‌رایان اوی
که از نزد پیروز بهرام شاه	فرستاده آمد بدین بارگاه
هم اندر زمان رفت سالاربار	ز پرده دوان تا بر شهریار
خرامان همی رفت بهرام گور	یکی خانه دید آسمانش بلور
ازارش همه سیم و پیکرش زر	نشاند به هر جای چندی گهر

(همان: ۵۶۰ و ۵۶۱)

در هفت پیکر نیز می‌توان نمونه‌هایی از تصویرپردازی چنین صحنه‌های ماجراجویانه را یافت که در آن‌ها تصاویر کشف حقایق از جانب قهرمان و ماجراجویی وی به‌دقت به تصویر کشیده شده است، از جمله در بخش «گنج‌یافتن بهرام گور» می‌توان تصویرپردازی صحنه ماجراجویی را مشاهده کرد. در این حکایت که با کشف حقایق و رموز جهان توسط بهرام از طریق تاختن در دشت گوران همراه است، پرداختن به جزئیات صحنه‌های پر از راز و کشف ماجراهای جدید، به ایجاد تصاویر ژرف و هنرمندانه منجر شده است:

شاه از آن گور برنتافت ستور	چون توان تافتن عنان از گور
گور از پیش و گورخان از پس	گور و بهرام گور و دیگر کس
تا به غاری رسید دور از دشت	که بر او پای آدمی نگذشت
چون درآمد شکارزن به شکار	اژدها خفته دید بر در غار

(همان: ۷۳ و ۷۴)

بهرام به زحمت اژدها را می‌کشد و پس از آن، بچه گور را در شکم اژدها می‌یابد و بر حال ماده گور که بچه خویش را از دست داده، اندوهگین می‌شود. سپس در پی ماده گور به داخل غار می‌رود و گنجی فراوان در آنجا می‌یابد (همان: ۷۱ و ۷۷). در

بخش «فرجام کار بهرام و ناپدید شدن او در غار» نیز ماجراجویی بهرام گور در خصوص مرگ و از این طریق، کشف رمزوراز زندگی و نیز اسرار آسمانی را می‌توان دریافت. در این حکایت، نظامی به‌جای ایجاد صحنه مرگ طبیعی برای بهرام گور، وی را در مسیر ماجراجویی و کشف حقایق قرار می‌دهد. بهرام با اسب خویش به سرعت به سوی گور می‌تازد که به گور (به‌عنوان حیوان) و قبر ایهام دارد. در چنین شرایطی، شاعر برای مرگ شخصیت حکایت خود، داستانی عرفانی می‌سازد و به ماجراجویی وی در مسیر رسیدن به مرگ، شکل تازه‌ای می‌دهد:

گور در غار شد روان و دلیر	شاه دنبال او گرفته چو شیر
اسب در غار ژرف راند سوار	گنج کیخسروی رساند به غار
شاه را غار پرده‌دار شده	و او هم آغوش یار غار شده
وان و شاقان به پاسداری شاه	بر در غار کرده منزلگاه
چون زمانی بران کشیده دراز	لشکر از هر سویی رسید فراز
شاه جستند و غار می‌دیدند	مهره در مغز مار می‌دیدند

(همان: ۳۵۰ و ۳۵۱)

کشف ماجراهای پی‌درپی در این حکایت و رخ‌دادن اتفاقات غافل‌گیرانه رمزگونه و نمادین، به تعمیق حکایت و ایجاد تصاویر زیبا از صحنه‌های اتفاقات گوناگون منجر شده است. همان‌گونه که پیش‌تر نقل شد، بهرام گور در شاهنامه نیز به گنج گاووان جمشید در زیر زمین دست می‌یابد. نظامی برای پرهیز از تکرار سخن فردوسی، تقلیدی زیبا از کلیت ماجرا کرده، ولی ماهیت روایت را در حکایت خویش تغییر داده است. هر دو روایت، ژرف و صحنه‌های ماجراجویی، جذاب هستند، با این تفاوت که روایت فردوسی در خصوص نحوه ورود به زیر زمین و حفاری زمین و شکل و ظاهر گنج و صحنه‌های رسیدن به گنج، بسیار ماجراجویانه‌تر و دقیق‌تر و تجسم‌پذیرتر از روایت نظامی است.

۴. نتیجه‌گیری

در مقاله حاضر، تصویرپردازی بلاغی در حکایت بهرام گور در شاهنامه و هفت پیکر واکاوی و هنر دو شاعر در دو بخش «تصویرپردازی توصیف کنش» و «تصویرپردازی صحنه» بررسی شد. بر اساس داده‌های پژوهش، تصویرپردازی توصیف کنش در حکایت بهرام گور در شاهنامه به دلیل سرعت وقایع و کنش‌ها، وجود افعال بسیار و بسامد زیاد ماجراها در هر بخش از داستان، به ایجاد تصاویر کنش‌مند و پویا منجر شده است؛ اما در هفت پیکر با اینکه گاه این تصویرپردازی، پویایی بسیار دارد، در برخی بخش‌ها چون هفت گنبد، تصویرپردازی توصیف کنش، بسیار ضعیف است و شخصیت‌ها کنش و رفتاری که حاکی از احوال درونی و افکار و کردار آن‌ها باشد، ندارند. تصویرپردازی صحنه بزم در حکایت بهرام گور در هر دو کتاب، ماهرانه است و هر دو اثر شامل تصاویری ملموس از وصف اجسام، محیط، شرایط و حال و هوای کمی و کیفی منظره‌های بزم هستند. در تصویرپردازی صحنه بزم نیز هر دو کتاب دارای کیفیت مطلوب، ظرافت بیان و قابلیت تجسم هستند؛ ضمن اینکه تقلید هنرمندانه نظامی از بیان رزمی فردوسی، منجر به ساخت روایتی دقیق و منسجم شده است؛ اما بیان فردوسی با پرداختن به جزئیات ماجراها، حالات مختلف شخصیت‌ها، اشیا و القای هیجانانگیز و عواطف گوناگون در روایت همراه است؛ درحالی که در بیان نظامی، اگرچه صحنه‌های ماجراجویی زیبایی وجود دارد، به اندازه شاهنامه به جزئیات و تصاویر محسوس پرداخته نشده است.

منابع

- افضل‌ی، پویا (۱۳۹۵)، **اکفراسیس**، ج ۱، ترجمه مؤدب میرعلایی و سیاوش عظیمی، تهران: چشمه.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۵)، **غیبت بهرام گور، بررسی مضمونی حماسی-اساطیری در روایات پایان زندگی بهرام پنجم ساسانی**، شعرپژوهی، شماره ۲۸، صص ۲۷-۶۰.
- امین، احمد، محمدعلی افخمی خیرآبادی و منصور میرزانی (۱۳۸۵)، **برون از پرده، جستاری در تصاویر بر ساخته نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج**، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۴، صص ۹-

- بنی‌اسدی، محمدعلی (۱۳۹۳). بررسی نگاره‌های مرتبط با داستان ضحاک در شاهنامه شاه طهماسبی از منظر تصویرسازی، نگره، شماره ۳۲، صص ۵-۲۵.
- پروانه‌پور، مجید و سعید بینای مطلق (۱۳۹۷)، تمایز معنای فلسفی-بلاغی دو اصطلاح انارگیا و انرگیا و اهمیت آن برای فهم اکفراسیس در مطالعات کلمه-تصویر، شناخت، شماره ۷۹، صص ۲۳-۴۴.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۸۴)، دلایل الاعجاز فی القرآن، ترجمه و تلخیص محمد رادمش، اصفهان: شاهنامه پژوهی.
- دانش، ابراهیم و سعید واعظ (۱۳۹۲)، شگردهای بدیع تصویری در ادبیات کلاسیک فارسی، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، دوره ۶، شماره ۲۰، صص ۲۰۵-۲۲۴.
- ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵)، یک داستان و چهار روایت، مقایسه داستان بهرام گور در شکارگاه در چهار منظومه، پژوهش‌های ادبی، شماره ۱۴، صص ۳۱-۵۲.
- راشد محصل، محمدرضا و فاطمه حسین‌زاده هروی (۱۳۹۲)، بررسی پیرنگ، شخصیت‌پردازی، توصیف، زاویه دید و تصویرپردازی در داستان نبرد رستم با دیو سپید، متن‌شناسی ادب فارسی، سال ۵، شماره ۲، صص ۱۲۱-۱۳۸.
- رسولی، حجت (۱۳۸۰)، تأملی در تعریف بلاغت و مراحل تکامل آن، پژوهش‌نامه علوم انسانی، شماره ۳۱، صص ۸۹-۹۸.
- رفایی قدیمی مشهد، رضا و حسینعلی قبادی (۱۳۹۸)، کیخسرو و بهرام، خوانش بینامتنی شاهنامه و هفت پیکر از منظر شخصیت‌پردازی اسطوره‌گونه کیخسرو و بهرام گور، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، شماره ۵۶، صص ۱۰۳-۱۳۰.
- سعیدی، مریم، امیرحسین ماحوزی و شهین اوجاق‌علی‌زاده (۱۳۹۴)، تخیل شیر در رزم فردوسی و بزم نظامی، پژوهش‌نامه ادب حماسی، شماره ۲۰، صص ۷۳-۹۰.
- شاه‌میرادیان، کامران (۱۳۸۴)، خروش شاخ گوزن، تصویرسازی‌های فردوسی در رستم و اشکبوس، رشد زبان و ادب فارسی، شماره ۷۳، صص ۲۴-۲۵.
- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۰)، صور خیال در شعر فارسی، چ ۱، تهران: نیل.
- _____ (۱۳۵۲)، انواع ادبی و شعر فارسی، خرد و کوشش، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۹۶-۱۱۹.
- صافاریان، روبرت (۱۳۹۸)، تصویر، سینما، اجتماع، تهران: مرکز.

بررسی مقایسه‌ای تصویرسازی بلاغی در حکایت بهرام گور شاهنامه فردوسی و... — ۲۱۵

- صفیان بلداجی، یوسف (۱۳۹۶)، **بررسی هویت بهرام پنجم در شاهنامه و هفت پیکر با نگرش تاریخی**، تاریخ ادبیات، شماره ۸۱، صص ۷۹-۹۸.
- طاهری، محمد و حمید آقاجانی (۱۳۹۹)، **تبیین مؤلفه‌های بلاغی ارسطویی در داستان زال و رودابه شاهنامه فردوسی**، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۱۱، شماره ۲۲، صص ۲۷۳-۲۹۶.
- طایفی، شیرزاد و علیرضا پورشبانان (۱۳۹۱)، **شخصیت‌های نمایشی در هفت پیکر نظامی گنجوی**، تاریخ ادبیات، شماره ۶۹، صص ۸۹-۱۰۴.
- طغیانی، اسحاق و رضوان وطن‌خواه (۱۳۸۹)، **بررسی و مقایسه دو چهره نیمه تاریخی بهرام گور و بهرام چوبین بر اساس نظریه قدرت**، پژوهش‌های ادب عرفانی، شماره ۱۶، صص ۱-۲۸.
- غلامعلی نژاد، محمدعلی، محمد تقوی و محمد رضا براتی (۱۳۸۶)، **بررسی تطبیقی شخصیت بهرام در شاهنامه و هفت پیکر**، جستارهای نوین ادبی، شماره ۱۵۸، صص ۱۱۷-۱۳۸.
- فتوحی، محمود (۱۳۸۵)، **بلاغت تصویر**، چ ۵، تهران: سخن.
- فردوسی، ابوالقاسم، (۱۳۸۶)، **شاهنامه**، چ ۶، به کوشش جلال خالقی مطلق و محمود امیدسالار، تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- فرقدانی، کبری (۱۳۸۲)، **تقابل دو دیدگاه در یک داستان، بهرام گور در شاهنامه فردوسی و هفت پیکر نظامی گنجوی**، ادب پژوهی، شماره ۱۰ و ۱۱، صص ۴۶-۵۱.
- فیلیس، ویلیام (۱۳۹۷)، **مبانی سینما ۱**، ترجمه رحیم قاسمیان، چ ۸، تهران: ساقی.
- مددی، غلامحسین و ابراهیم باستانی (۱۴۰۱)، **وجوه پنهان معنا در لایه‌های آوایی هفت پیکر**، فصلنامه مطالعات زبانی و بلاغی، دوره ۱۳، شماره ۲۸، صص ۲۸۷-۳۱۶.
- موحد، ضیاء (۱۳۹۱)، **شعر و شناخت**، چ ۳، تهران: مروارید.
- میرصادقی، جمال (۱۳۸۵)، **عناصر داستان**، چ ۵، تهران: سخن.
- نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۰)، **هفت پیکر**، تصحیح وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.
- نیکخواه، هانیه، غلامعلی حاتم، جواد نیستانی و محمد خزایی (۱۳۹۱)، **واکاوی رازهای تداوم هزارساله تصویر بهرام گور و آزاده**، نامه هنرهای تجسمی و کاربردی، شماره ۹، صص ۱۹-۳۵.
- نیکویی، علیرضا، بهزاد برکت و معصومه غیوری (۱۳۹۴)، **بازنگری روایات تاریخی یزدگرد اول و بهرام پنجم با تأکید بر تحلیل انتقادی گفتمان**، ادب پژوهی، شماره ۳۱، صص ۷۳-۹۰.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹)، **فنون و صناعات ادبی**، چ ۱، تهران: اهورا.

- یونسی، ابراهیم (۱۳۴۱)، هنر داستان نویسی، چ ۱، تهران: امیر کبیر.

-Abrams, M., Harpham, G. (2015), **A Glossary of Literary Terms**, India: Cengage Learning.