هنر شاعری یا شاعر هنری

(نگاهی به پیوند ادبیات و هنر در اشعار نظامی گنجوی)

سید مهدی طباطبایی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران

(تاریخ دریافت: ۱۳۸۸/۰۲/۱۲، تاریخ تصویب: ۱۳۸۸/۰۴/۲۷)

چکیده

این پژوهش، با بررسی پیوند ادبیات و هنر، درپی یافتن پاسخی برای این پرسش است که دلیل گستردگی این پیوند در شعرهای نظامی، به هنر شعر و شاعری برمی‌گردد - که قابلیت جای دادن سایر هنرها را در خود دارد- یا اینکه شاعر هنری به مانند نظامی، با آگاهی گسترده از هنرهای گوناگون، این گنجایی را در شعر ایجاد کرده است؟

ضرورت این تحقیق، نیاز پرداختن به مباحث میان‌رشته‌ای و بینامتنی است که امروزه در جامعهٔ ادبی، فراوان احساس می شود و سنجهٔ ما در این بخش، آمیختگی و جریان‌سازی هنرها در شعر است و به همین دلیل از برخی هنرها که تنها اشاره‌ای به آن‌ها شده بود، گذشته‌ایم.

آغاز پژوهش، بررسی ادبیات و هنر در مفهوم سنتی و خاص آن است و در ادامه با گریزی به تعریف هنر از دیدگاه نظامی، نمود هنرها در اشعار او برجسته می‌شود.

کلیدواژه‌ها: *ادبیات، هنر، نظامی گنجوی، موسیقی، نقاشی، معماری، شعر و آواز.*

---

*. E-mail:m_tabatabaei@sbu.ac.ir

مقدمه

هنر و ادبیات، برای خدمت به انسان و پاسخگویی به بخشی از نیازهای روحی او پدیدار شده و همراه با دگردیسی زندگی، دچار تحول شده‌اند. نخستین دست‌نوشته‌های آدمی، نقاشی را به ذهن متبادر می‌کند و اولین زمزمه‌های او، یادآور شعر و ادبیات است، از همین رو می‌توان نتیجه گرفت که پیوند این دو، پیشینه‌ای به دیرینگی تاریخ بشر دارد.

پیوستگی درونی و ذاتی هنر و ادبیات در پاره‌ای موارد، به‌قدری زیاد است که نمی‌توان این دو را از هم تفکیک کرد. اولین نکته‌ای که در این تحقیق باید به آن توجه کرد، جامعیت این دو واژه در گذشته است و فضای حاکم بر ادبیات و هنر، برخاسته از این نوع نگرش است. ادبیات (literature) در معنای عام و سنّتی خود، به‌اندازه‌ای گسترده و درازدامن است که هر نوع نوشته را دربرمی‌گیرد و شامل تمام دانش‌هایی است که در قالب ادبیات جلوه یافته‌اند؛ ولی در معنای خاص و امروزی خود «به آثاری در گونه‌های (Genres) برجستهٔ ادبی یعنی حماسه، درام، غزل، رمان، داستان کوتاه و قصیده اطلاق می شود» (Cuddon, 1984: 365).

هنر نیز در گذشته، مفهوم سنّتی‌ای داشت که شامل تمام دستاوردهای فکری و عملی انسان بود و در دایرهٔ محدود واژهٔ art قرار نمی‌گرفت بلکه تمام کمالات و فضایل بشری را شامل می‌شد. ریشهٔ این واژه را سانسکریت می‌دانند که از ترکیب کلمهٔ «سو» (نیک) و «نر» (مرد یا زن) شکل گرفته و در زبان اوستایی حرف (س) به (هـ) تبدیل شده و «هونر» در فارسی میانه به صورت «هنر» درآمده است. گروهی دیگر این کلمه را شکل گرفته از «هو» (خوب) و «نر» (مرد) می‌دانند.

کادول (Caudwell) هنر را واکنش هوشیارانه و ژرف انسان نسبت به جهان می داند (تامسون، ۲۵۳۶: ۶۶) که مطابق آن، انسان می‌کوشد تا جهان را با خلاقیت خود بازآفرینی کند. شاید یکی از جامع‌ترین تعاریف هنر که هنرهای امروزی را در خود جای می‌دهد، عقیدهٔ ورون (لاتین) (۸۵-۱۸۲۵) باشد که «هنر تجلی احساس (emotion) است که از خارج، به وسیلهٔ ترکیب خط‌ها، شکل‌ها، رنگ‌ها و یا از راه توالی اشارات و حرکات، صداها یا الفاظ که تابع اوزان معینی هستند، انتقال می یابد» (تولستوی، ۱۳۴۵: ۶-۴۵).

پاسخ به این سوال که ادبیات، گونه‌ای از هنر است یا هنر شاخه‌ای از ادبیات، ارتباط مستقیمی به نگرش ما دارد که هنر و ادبیات را در مفهوم عام یا خاص خود در نظر بگیریم و یکی از آن دو را زیرشاخهٔ دیگری قرار دهیم امّا درهرحال، باید گوشه چشمی به سخن یاکوب برونوفسکی (Jacob Bronowski) داشته باشیم که این دو «در یکدیگر سهیم‌اند و این مهم‌تر از تفاوت‌های مضامینی واقعی است که از یکدیگر جداشان می کند» (طلا مینایی، ۲۵۳۶: ۹).

هنر به معنای عام از دیدگاه نظامی

نظامی از جمله شاعرانی است که از گونه‌های مختلف هنر در اشعار خود بهره برده و به آن‌ها پرداخته است. او به‌گونه‌ای درباب هنرهای مختلف سخن می‌گوید که گویی خود همهٔ آن‌ها را تجربه کرده است. کاربرد واژه‌ها و اصطلاحات هنری در ادب فارسی، پیشینه‌ای دیرین دارد اما هنر نظامی در به‌کارگیری شخصیت‌های هنری در اشعار است. اگرچه این شخصیت‌ها، ساختهٔ نظامی نیست و در آثار پیش از او نیز می‌توان ردپایی از آن‌ها به دست آورد، امّا باید پذیرفت که این شخصیت‌ها در منظومه‌های نظامی، رنگ و بوی دیگری می‌یابند و به نوعی، دست پروردهٔ نظامی محسوب می‌شوند که از بافت کلی داستان جدا نیستند.

هنر در آثار نظامی، «به معنای بسیاری از قبیل حسن و شجاعت و حرفه و پیشه و فنون رزمی و سخنوری و شاعری و پیکرتراشی و نوازندگی و تقوی و حتی هر عمل به ظاهر بد، که منتهی به خیری باشد، به کار برده شده» (فرشبافیان صادقی، ۱۳۷۲: ۱۰۴) و با این توصیف روشن می‌شود که در اشعار نظامی، هم نگاه جامع و سنتی به هنر دیده می‌شود و هم نگرش خاص به آن. درونمایهٔ این تحقیق، هنر به معنای خاص را دربرمی‌گیرد امّا در ابتدا بایسته است، نگاه کلی نظامی به هنر را بررسی کنیم:

خلاقیت هنری و آفرینش دوبارهٔ طبیعت، یکی از سنجه‌های تمییز بین انسان‌هاست و نظامی نیز آن را معیار برتری انسان‌ها بر یکدیگر می‌شمارد:

نجوید کسی بر کسی برتری ز هر پایگاهی که والا بود
مگر از طریق هنر پروری هنرمند را پایه بالا بود

(نظامی، [بی‌تا]۱: ۲۵)

او اعتقاد دارد که هنر لطیفه‌ای است که آن را نمی‌توان در پس پرده‌ای نهفت چراکه خود را در وجود آدمی پدیدار می‌کند:

هنر تابد از مردم گوهری چو نور از مه و تابش از مشتری

(همان: ۳۸)

نظامی خود هنرمند است و شاید به همین دلیل، سخنانی مطرح می کند که امروزه هم مصداق دارند. او به صراحت به ارتباط بالندگی هنر در وجود هنرمند و میزان اقبال مردم اشاره دارد؛ همانگونه که پسند مردم، هنر را پرورده می کند، هنر بدون نواخت جامعه، فرجامی جز تباهی نخواهد داشت:

گر هنری در تن مردم بود چون نپسندی هنری گم بود

گر بژسندیش دگرسان شود چشمهٔ آن آب دوچندان شود
مردم پروره به جان پرورند گر هنری در طرفی بنگرند

(نظامی، ۱۳۸۴: ۴۲۵)

از طرف دیگر، تشخیص و تمییز هنر و اهل هنر را، در گرو تجربه و تحقیق می‌داند که این توان در وجود همه کس یافت نمی‌شود:

قدر اهل هنر کسی داند آنکه عیب از هنر نداند باز
کاو هنرنامه ها بسی خواند زو هنرمند کی پذیرد ساز

(نظامی، ۱۳۴۴: ۲۰)

باورداشت نظامی این است که هنر در سرشت همه وجود دارد امّا شرط دیدن هنر، داشتن دیدهٔ هنربین است:

در همه چیزی هنر و عیب هست عیب مبین تا هنر آری به دست

(نظامی، ۱۳۸۴: ۳۶۷)

نکتهٔ آخر این‌که، از دیرباز، بی‌هنران در قاعدهٔ هرم جامعه و در اکثریت بوده‌اند و عرصه را بر هنرمندان -که رأس این هرم را تشکیل می‌دهند- تنگ میدان می‌کرده‌اند و نظامی هم به‌مانند بسیاری از اهل‌فضل، از جفای آن‌ها که با دست‌یازی نااهلانه به سوی هنر، آن را از شأن و شکوه حقیقی به سقوط رهنمون می‌شوند، شکوه دارد:

خاک زمین جز به هنر پاک نیست وین هنر امروز در این خاک نیست
گر هنری سر ز میان بر زند بی هنری دست بدان درزند
کار هنرمند به جان آورند تا هنرش را به زیان آورند

(همان: ۴۲۹)

هنر به معنای خاص از دیدگاه نظامی

شاید بتوان گفت نمایی از هر آنچه در گذشته خنیاگری نامیده می‌شد، در آثار نظامی جلوه نموده است؛ چه خنیاگری «شامل موسیقی، آواز، شعر، داستان‌سرایی و رقص می‌باشد که در ارتباط با امور بزمی، رزمی، درمانی، دینی و ماوراءالطبیعه، تولد، عروسی، عزاداری، جشن‌های سالیانه و دیگر مراسم انجام می گیرد» (امان‌اللهی، ۱۳۸۷: ۱۵):

نشسته به رامش ز هر کشوری غریب اوستادی و رامشگری

نواساز خنیانگران شگرف به قانون اوزان برآورده حرف
بریشم نوازان سغدی سرود به گردون برآورده آواز رود
سرایندگان ره ژهلوی ز بس نغمه داده نوا را نوای
همان ژای کوبان کشمیر زاد معلق زن از رقص چون دیو باد
ز یونانیان ارغنون زن بسی که بردند هوش از دل هر کسی

(نظامی، [بی‌تا]۲: ۵-۲۸۴)

افزون بر آن، رگه‌هایی از برخی هنرها که هگل در«نظام هنرها» از آن‌ها نام می‌برد، که رسالت آشکار کردن توان‌های نهان روح را برعهده گرفتند و آن را به شکل‌های متفاوتی به انجام رساندند (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۶)- در آثار نظامی یافت می‌شود که ما به تفکیک موسیقی، نقاشی، معماری، شعر و آواز و خوشنویسی را بررسی کرده‌ایم.

الف) موسیقی در اشعار نظامی

«موسیقی را با جملاتی نظیر »علم صداها»، «هنر صداها» و یا صداهایی که دارای ریتم (sounds series of)، ملودی یا آهنگ و ساخت (structure) هستند، تعریف می کنند» (رفیع پور، ۱۳۷۵: ۳۵).

پیشینهٔ ارتباط انسان و موسیقی به ماجرای خلقت بازمی‌گردد؛ در آن هنگام که روح از ورود به کالبد آدمی سربازمی‌زد، او را با نوای موسیقایی در تن جای دادند:

> ... پس فرمان الهی شرف نفاذ یافت که روح به جسد آدم نقل کرده، متمکّن شود. از آنجا که لطافت و نزاهت روح بود و اکنون دارد از تحویل به جسد آدم علی نبیّنا و علیه‌السّلام متوهّم و متنفّر بود. چون رحمت پروردگار دربارهٔ ابوالبشر نامتناهی بود، ندای عزّت به جبرئیل علیه‌السّلام رسید که به لطایف‌الحیل روح را به مسکن ابدی او راه نماید. روح‌الامین به فرمان ربّ‌العالمین به درون پیکر مطهّر حضرت ابوالبشر درآمده، به آواز حزین و مقام راست کلمهٔ «درآ در تن» ادا فرمود. مقارن این حال روح به درون حضرت خیرالخلایق آدم علیه‌السّلام درآمد... (منسوب به ارموی، ۱۳۲۲: ۱۱۰).

بررسی تاریخ نشان می‌دهد که خنیاگران و موسیقی‌دانان از جایگاه ویژه‌ای در جامعهٔ ایرانی برخوردار بوده‌اند تا جایی که در برخی نظام‌ها، طبقهٔ اجتماعی خاصی را تشکیل داده‌اند. بسامد بالای استفاده از اصطلاحات موسیقی و یادکرد روایت‌هایی از سرگذشت خنیاگران در ادبیات فارسی، نمود دیگری از جایگاه والای آنان در اجتماع است:

نوا بازی کنان در پردهٔ تنگ غزل گیسوکشان در دامن چنگ
به گوش چنگ در ابریشم ساز فکنده حلقه های محرم آواز
(نظامی، ۱۳۸۳: ۳۵۹)

«تمامی کوشش موسیقی ایرانی در طول قرنها، ایجاد انسانی متعادل بوده است» (فلامکی، ۱۳۶۹: ۱۲۲)؛ و هدف نظامی هم جز این نیست. او «با اطلاع کافی و جامع از ابزار موسیقی، چگونگی نواختن، طرز ساختن، جنس و نوع مواد سازنده، کاربرد آن‌ها در موقعیتهای مختلف، زیر و بم نواها و بسیاری اطلاعات دیگر از موسیقی، این ابزارها را به خوبی به کار گرفته و تصاویری بکر آفریده است» (امین، ۱۳۸۵: ۲۷). در داستان خسرو و شیرین، آن‌جا که دو دلداده با سخن گفتن ره به جایی نمی‌برند، نظامی با ظرافت و هنرمندی، باربد و نکیسا را به عنوان رمزگوی آن دو وارد عرصه می‌کند تا مصداق این کلام هاینریش هاینه (Heinrich Heine) باشد که «هرجا که کلام نتواند پیش‌رود، موسیقی آغاز می‌شود» (احمدی، ۱۳۷۴: ۱).

باربد نوازنده‌ای است که در موسیقی صد دستان داشته و نظامی، سی لحن او را ذکر کرده است:

درآمد باربد چون بلبل مست گرفته بربطی چون آب در دست
ز صد دستان که او را بود در ساز گزیده کرد سی لحن خوش آواز
ز بی‌لحنی بدان سی لحن چون نوش گهی دل دادی و گه بستدی هوش
(نظامی، ۱۳۸۳: ۱۹۰)

و نکیسا هنرمندی است که زمانه در لحن آواز از او خوشگوتری را به یاد ندارد:

نکیسا نام مردی بود چنگی ندیمی خاص، امیری سخت سنگی
کز او خوشگوتری در لحن آواز ندید این چنگ پشت ارغنون ساز
ز رود آواز موزون او برآورد غنا را رسم تقطیع او برآورد
(همان: ۳۵۷)

شکوه‌های شیرین که از زبان نکیسا بیان می‌شود، معقول و پذیرفتنی است؛ به همین دلیل، خسرو نیز به موسیقی پناه می‌برد تا ساحت خود را از ننگ بی‌وفایی مبرا کند. دو رازگوی از زبان دو دلداده سخن آمیخته با هنر می‌گویند و عرصهٔ سخن را که تنگ‌میدان شده بود، فراخی می‌بخشند.

برخی بر این باورند که «هیچ گونه قراردادی برای تعبیر و تفسیر صوتهای عرضه شده بین نوازنده و شنونده وجود ندارد» (قطبی، ۱۳۵۲: ۱۲۲) و «موسیقی در قلب پدید نمی‌آورد مگر آنچه در قلب است» (فارمر، ۱۳۶۶: ۸۱) به همین دلیل، خسرو و شیرین، نوای موسیقی را بر

مقتضای روحیات و حالات درونی خویش برداشت می‌کنند و از اینجاست که خواننده انتظار وصال این دو را در وجود خویش پررنگ‌تر می‌یابد.

«اغانی ساختن افلاطون بر مالش ارسطو» داستان دیگری است که در آن سخن از موسیقی است. ارسطو ادعا می‌کند که از همه داناتر است و افلاطون این سخن را برنمی‌تابد و درپی اثبات خود برمی‌آید که نتیجهٔ این تلاش، خلق نواهای موسیقی برگرفته از موسیقی افلاک است که تأثیر بی‌مثالی دارد:

خطی چارسو گرد خود درکشید نشست اندر آن خط نوا برکشید
دد و دام را از بیابان و کوه دوانید بر خود گروها گروه
دویدند هر یک به آواز او نهادند سر بر خط ساز او
همه یک‌یک از هوش رفتند پاک فتادند چون مرده بر روی خاک
نه گرگ جوان کرد بر میش زور نه شیر ژیان داشت پروای گور
دگر نسبتی را که دانست باز درآورد نغمه به آن جفت ساز
چنان کآن ددان در خروش آمدند از آن بیهشی باز هوش آمدند

(نظامی، [بی‌تا]۱: ۶۷)

ارسطو بعد از شنیدن آوازهٔ افلاطون، ترتیب اغانی می‌دهد اما موسیقی او تنها موجودات را بیهوش می‌کند، بدین دلیل دوباره به افلاطون روی‌می‌آورد تا جان‌بخشی موسیقی او را بیاموزد اما افلاطون پیش از به هوش آوردن حیوانات، ارسطو را بیهوش می‌کند. در این‌جا فضل جای دیگر نشسته است و موسیقی‌دانی افلاطون، تنها دلیلی است که دوباره ارسطو را به شاگردی او وا می‌دارد.

درست است که افلاطون در موسیقی دستی داشته و اختراع ارغنون را به او نسبت می‌دهند؛ اما خارخاری در وجود نظامی است که او را در سرودن این اشعار به وسواس بیشتر وامی‌دارد و به‌گونه‌ای دلنشین، دامن او را برمی‌تابد تا دربارهٔ موسیقی و مطالب پیرامون آن، داد سخن دهد.

ب) نقاشی در اشعار نظامی

در قرون اولیه چون خطی اختراع نشده بود «یک نقاش در عین نقاش بودن، نویسنده نیز به شمار می‌رفت» (جانسون، ۱۳۵۱: ۱۹) بنابراین یکی از اولین شیوه‌های انتقال پیام و شاید، دیرینه‌ترین هنری که در زندگی انسان‌ها پدیدار شده، نقاشی است.

تقلید از طبیعت و بازآفرینی آن در نقاشی فراوان دیده می‌شود اما این، تقلیدی صرف نیست بلکه اهل این هنر«چون خواهند اصل چیزی را تصویر نمایند، تصویری سازند شبیه به اصل اما

بهتر از آن» (ارسطو، ۱۳۵۳: ۶۹). بهتر است جادوی نقاشی و قدرت سحر کنندهٔ آن را از زبان نصرالله منشی که تقریبا معاصر نظامی است، بشنویم: «نقاش چابک دست، از قلم صورتها انگیزد و بپردازد چنانکه به نظر انگیخته نماید و مسطح باشد و دیگری مسطح نماید و انگیخته باشد» (منشی، ۱۳۷۱: ۶۷).

گذشته از اینکه «صور خیال در شعر فارسی و نقاشی ایران به هم منطبقند و نظیر همان توصیفهای نابی را که سخنوران از عناصر طبیعت به اشیا و انسان ارائه می‌دهند، در کار نقاشان هم می‌توان یافت» (مقدم اشرفی، ۱۳۶۷: ۱۱)؛ مظاهر مشهور نقاشی نیز در داستان‌ها و حکایت‌های منظوم فارسی وارد شده‌اند که شاپور از بارزترین نمادهای آن است:

ز نقاشی به مانی مژده داده به رسامی در اقلیدس گشاده
قلم زن چابکی، صورتگری چست که بی کلک از خیالش نقش می رست
چنان در لطف بودش آبدستی که بر آب از لطافت نقش بستی

(نظامی، ۱۳۸۳: ۴۸)

پس از فریفته شدن خسرو بر تصویری از شیرین، شاپور تصویری از خسرو را به اقامتگاه شیرین می‌برد و شیرین نیز دلباختهٔ تصویری می‌شود که صاحب آن را نمی‌شناسد:

نه دل می‌داد از او دل برگرفتن نه می‌شایستش اندر بر گرفتن
به هر دیداری از وی مست می‌شد به هر جامی که خورد از دست می شد
چو می‌دید از هوس می‌شد دلش سست چو می‌کردند پنهان بازمی‌جست

(همان: ۶۰)

دقت در این نکته که هم خسرو فریفتهٔ تصویر شیرین می‌شود و هم شرار عشق خسرو، با تصویرگری شاپور در جان شیرین می‌افتد، اوج تأثیر هنر نقاشی را نشان می‌دهد و نظامی با ظرافتی خاص، شاپور را «رنگ آمیز» می‌خواند که به اعتقاد نگارنده، هیچ اصطلاحی نمی‌تواند شاپور را کامل‌تر از این توصیف کند که همزمان به هنر نقاشی و فریبکاری او اشاره داشته باشد:

به پاسخ گفت رنگ آمیز شاپور که باد از روی خوبت چشم بد دور

(همان: ۶۷)

مناظرهٔ نقاشان چینی و رومی که در *شرفنامه* (۴۰۲) مطرح شده، قابل اعتناست اما این حکایت از بسیاری توجه، دست‌فرسود گشته و ما به داستان «صورتگری مانی در چین» می‌پردازیم. وقتی‌که چینیان از سفر مانی به کشور خود مطلع می‌شوند، تصویری از حوض آب نقاشی می‌کنند که طبیعی می‌نماید. مانی به مجرد رسیدن به چین و از شدت تشنگی، کوزهٔ

سفالی خود را در تصویر نقاشی‌شده از حوض فرو می‌برد اما کوزه، به دلیل برخورد به زمین، می‌شکند. همین امر مانی را متوجه فریب چینیان می‌کند و او به تلافی این کار:

برآورد کلکی به آیین و زیب رقم زد بر آن حوض مانی فریب
نگارید از آن کلک فرمان پذیر سگی مرده بر روی آن آبگیر
در او کرم جوشنده بیش از قیاس کزو تشنه را در دل آمد هراس
بدان تا چو تشنه در آن حوض آب سگی مرده بیند نیارد شتاب

(نظامی، [بی‌تا]۲: ۴۰۵)

نظامی در این قسمت با تعبیر«کلک فرمان پذیر» اوج مهارت مانی را در نقاشی بیان کرده است. پیامبری که کتاب او نیز به صورت نقاشی است و چینیانی که خود نماد نقاشی‌اند، به او می‌گروند.

ج) معماری و هنرهای مربوط به آن در اشعار نظامی

معماری یا موسیقی منجمد، (طلا مینایی، ۲۵۳۶ :۱۳۶) از جمله هنرهایی است که هنرهای مستظرفه (Minoral Arts) نامیده می شوند؛ اصل و اساس مهم در این دسته از هنرها، انجام کاری ویژه است (آپچان، ۱۳۴۸: ۱۲) و نتایج واقعی به بار می‌آورند (احمدی، ۱۳۷۴: ۶۲).

با وجود این‌که در هنر معماری، جنبهٔ نمایشی یا رضایت‌بخشی اثر هنری در فرع قرار می‌گیرد (آپچان، ۱۳۴۸، ۱۲) امّا در عین حال «کامل‌ترین هنری است که می‌تواند تعادل درونمایه و شکل را در میان هنرها نشان دهد.» (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۶) در بین این توصیف‌ها، تعبیر فرانک لوید رایت (Frank Lioyd Wright) هم شنیدنی است: «هر معمار بزرگی، الزاماً شاعر بزرگی است زیرا باید معبر حساس زمان و عصر خود باشد» (طلا مینایی، ۲۵۳۶: ۸۵).

در بررسی آثار نظامی، دو شخصیت برجستهٔ این هنر، فرهاد و سنمار هستند و نکتهٔ جالب این است که هنرمندی این دو شخصیت به‌گونه‌ای در مرگ آن‌ها تأثیر دارد. هنگامی که شیرین برای انتقال شیر به قصر خود، از شاپور کمک می‌خواهد، شاپور، فرهاد را به او معرفی می‌کند:

به تیشه چون سر صنعت بخارد فلک را مرغ بر ماهی نگارد
به صنعت سرخ گل را رنگ بندد به آهن نقش چین بر سنگ بندد
به تیشه سنگ خارا را کند موم به پیشه دست بوسندش همه روم

(نظامی، ۱۳۸۳: ۲۱۶)

فرهاد سنگ‌بستی پدید می‌آورد که شیر از آن‌جا به قصر شیرین روان می‌شود. آشکارشدن دلباختگی فرهاد به شیرین خسرو را به غیرت وامی‌دارد و پیمانی فریب‌آمیز منعقد می‌شود که

فرهاد به شرط کندن بیستون بتواند با شیرین ازدواج کند. فرهاد بیش از این‌که کوهکن باشد، عاشق شیرین است و عشق، از کوهکنی او نیز پیداست. اولین کاری که او در بییستون می‌کند، تصویرگری سیمای شیرین بر کوه است:

بر آن کوه کمرکش رفت چون باد کمر دربست و زخم تیشه بگشاد
نخست آزرم آن کرسی نگه داشت بر او تمثالهای نغز بنگاشت
به تیشه صورت شیرین بر آن سنگ چنان برزد که مانی نقش ارژنگ

(همان: ۲۳۷)

سنمار نیز از نمادهای معماری است که بعد از تصمیم نعمان برای ساختن قصری باشکوه، وارد داستان می شود:

هست نام آوری ز کشور روم زیرکی کاو ز سنگ سازد موم
چابکی چرب‌دست و شیرین‌کار سام دستی و نام او سنمار...
گرچه بناست وین سخن فاش است اوستاد هزار نقاش است

(نظامی، ۱۳۴۴: ۳۷)

سنمار با به‌کارگیری توانایی و هنر خویش در طول پنج سال، بنایی بی‌نظیر می‌سازد که سپیده دمان، کبود؛ نیمروزان، طلایی؛ و شبانگاهان، سفید رنگ می‌شود اما سرانجام او هم بهتر از سرنوشت فرهاد نیست چه برای این‌که کاخی بهتر از خورنق برای دیگری نسازد، او را از فراز کاخ به پایین می‌اندازند:

گفت اگر مانمش به سیم و به زر به از اینی کند به جای دگر
کارداران خویش را فرمود تا برند از دز افکنندش زود

(همان: ۳۹)

د) شعر و آواز در آثار نظامی

شعر خود بخشی از ادبیات است که تأثیرگذاری بیشتر، آن را فاخرترین گونهٔ ادبیات کرده است تا جایی که توصیهٔ پیشینیان بر این است که «هر آن سخن که در نثر بگویند در نظم مگوی، که نثر چون رعیت است و نظم چون پادشاه، آن چیز که رعیت را نشاید، پادشاه را هم را نشاید» (عنصرالمعالی، ۱۳۵۲ :۱۹۰).

در توصیف شعر نمی‌توان از کلمات کمک گرفت و بهترین کار هم آوایی با ژان کوکتو (Jean Cocteau) است که «از شعر گریزی نیست. کاش می‌دانستم چرا!؟» (فیشر، ۱۳۵۴: ۶).

پدیده‌ای که در ابتدای پیدایی خود، مقوله‌ای همگانی و قومی بود امّا تحولات و دگرگونی‌های زندگی بشر، منجر به تحولاتی در تمام پدیده‌های اجتماعی شد که شعر هم یکی از آنهاست. «بر اثر این تحولات، شعر، خصلت قومی، همگانی، غنایی و گروهی خود را از دست می‌دهد و به ترانهٔ ویژه، دربارهٔ سرنوشت فرد تبدیل می‌شود» (هاوزر، ۱۳۵۷: ۷۹).

در کنار شعر، هنرهای دیگری نیز پرورش می‌یابد که یکی از آن‌ها موسیقی آوازی است. «شاید بدان سبب که در ایران، شعر رواج بیشتری داشته و هنرهای گوناگون موسیقی‌سازی، کمتر معمول بوده است و نیز علل تاریخی دیگر، موسیقی آوازی – که همراه با شعر عرضه می‌شود- اهمیّت زیادتری یافته است» (دهلوی، ۱۳۸۱: ۱۷). در ادبیات فارسی، شعر و آواز به طور معمول همراه هم هستند و شواهد زیادی برای این همراهی یافت می‌شود که نمونهٔ بارز آن وجود شاعران خوش آوازی چون رودکی است:

رودکی چنگ برگرفت و نواخت باده انداز کو سرود انداخت

(رودکی، ۱۳۷۳: ۱۰۰)

نظامی در آثار خود گریزی به شعر و شاعری هم می‌زند و برخی از شخصیت‌های داستانی او، شاعرانی هستند که آواز خوشی دارند و اشعار خود را بر سر کوچه و بازار می‌خوانند. توصیفی که افراد قبیلهٔ لیلی از مجنون می‌کنند، بدین‌گونه است:

کآشفته جوانی از فلان دشت بدنام کن دیار ما گشت
آید همه روز سرگشاده جوقی چو سگ از پی اوفتاده
در حلهٔ ما ز راه افسوس گه رقص کند گهی زمین بوس
هر دم غزلی دگر کند ساز هم خوش غزل است و هم خوش آواز

(نظامی، ۱۳۶۴: ۱۱۳)

ارتباط لیلی با مجنون، به زبان شعر است و دلیل آن هم کاملاً مشخص است؛ شعر هنری است که «به سبب محتوایش، همیشه برتر از سایر هنرها قرار می‌گیرد. هیچ یک از هنرهای دیگر یارای آن ندارند که یک سوم آنچه شعر به ما می‌گوید، عرضه کنند» (چرنیشفسکی، ۳۵۷: ۱۲۷). بنابراین اگر شعر به‌عنوان زبان عاشقانه انتخاب می‌شود، امر شگرفی نیست. لیلی، افزون بر زیبایی، در نظم سخن هم فصاحتی دارد و ابیاتی بکر می‌سراید:

لیلی که چنان ملاحتی داشت در نظم سخن فصاحتی داشت
ناسفته دری و در همی‌سفت چون خود همه بیت بکر می‌گفت

(همان: ۱۳۰)

بدیهه سرایی، نشانهٔ تبحّر فراوان شاعر است که صاحب *چهارمقاله*، آن را رکن اعلای شاعری می‌داند (نظامی عروضی،۱۳۳۱: ۵۶) و از دیدگاه نظامی، مجنون به این توان شعری رسیده است که نامهٔ لیلی را با بدیهه‌سرایی پاسخ می‌دهد:

او نیز بدیهه‌ای روانه گفتی به نشان آن نشانه
زین‌گونه میان آن دو دلبند می‌رفت پیام گونه‌ای چند

(همان: ۱۳۱)

برای هر آوازه‌خوانی، درک مفهوم شعر و هماهنگی موسیقی و صدا از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است و دربارهٔ مجنون، سرچشمهٔ همهٔ اینها یکی است. او شاعر است و شعر خود را با صدای خود می‌خواند. بنابراین آنچه او می‌خواهد، بدون واسطه و به ساده‌ترین و دلنشین‌ترین وجهی به مخاطب انتقال پیدا می‌کند.

مجنون ز مشقت جدایی کردی همه شب غزل‌سرایی
هردم ز دیار خویش پویان بر نجد شدی سرودگویان

(همان: ۱۱۰)

هـ) توجّه نظامی به خوشنویسی (Calligraphy)

خط یکی از بزرگ‌ترین اختراعات بشری است که علاوه بر برقراری ارتباط، از عوامل رشد و بقای فرهنگ و تمدن بوده است. بر این اساس، پیشگیری از بروز اشتباه در نگارش و کتابت، از دغدغه‌های انسان‌ها بوده است چه «خط کالبد معنی است و هرگاه که در آن اشتباهی افتاد، دراک معانی ممکن نگردد» (منشی، ۱۳۷۱: ۴۱) باروری این انگیزه و حس جمال‌پرستی انسان منجر به پدیداری هنر خوشنویسی گردیده است.

خوشنویسی یکی از صنایع ظریفهٔ بصری است که آن را جلوه‌ای از زیبایی روح و به تعبیری زبان دست شمرده‌اند. ظهور اسلام، یکی از عواملی بود که این هنر را تقویت کرد چرا که لزوم نگارش قرآن به خط زیبا، توجه به خوشنویسی را تأکید می‌کرد تا جایی که در حدیثی منسوب به پیامبر(ص) آمده که خط زیبا، فریضه‌ای بر مسلمانان و از کلیدهای روزی است.

ردپای خوشنویسی هم در آثار نظامی گنجوی قابل پیگیری است و او به شیوهٔ خود، به این هنر التفات داشته و فراخور کلام از آن استفاده کرده است:

در حال رسید قاصد از راه آورده مثال حضرت شاه
بنوشته به خط خوب خویشم ده پانزده سطر نغز بیشم
هر حرفی از او شکفته باغی افروخته تر ز شب چراغی

(نظامی، ۱۳۶۴: ۴۸)

از سوی دیگر، اهمیّت کار دبیران درباری، خوب و خوش نوشتن را تقویت می‌کرد و همین امر دستمایه‌ای برای نظامی بود که در آثار خود به زیبانویسی و یاد کرد وسایل نگارش آن روزگاران بپردازد:

طلب کرد کآید ز دیوان دبیر به کار آورد مشک را با حریر
دبیر نویسنده آمد چـو بـاد نوشت آنچه دارا بدو کرد یاد
روان کرد کلک شبه رنگ را ببرد آب مـانی و ارژنگ را
یکی نـامهٔ نغز پیکر نوشت به نغزی به کردار باغ بهشت

(نظامی، [بی‌تا]۲: ۱۸۳)

نتیجه

دربارهٔ گونه‌های هنری دو نوع نگرش می‌تواند وجود داشته باشد: از یک‌سو می‌توان بین آن‌ها تفکیک قائل شد و به تقسیم‌بندی این‌چنینـی پرداخـت کـه "معمـاری، هنـر نمـادین اسـت و پیکرسازی، هنر کلاسیک؛ و نقاشی، موسیقی و شعر، هنر رمانتیک (احمدی، ۱۳۷۴: ۱۰۶)؛ و از دگرسو می‌توان این هنرها را به هم پیوند داد و رشته‌های ارتباطی آن‌هـا را آشـکار کـرد. بـرای نمونه اعتقاد شوپنهاور (Schopenhaver) مبنی بر اینکه همـهٔ هنرهـا مـی‌خواهنـد بـه مرحلـهٔ موسیقی برسند (فلامکی، ۱۳۶۹: ۱۱) مبتنی بر پیش‌فرضی است که «موسیقی را بـی‌ادبیـات و بی‌فلسفه، نمی‌توانیم خلق کنیم» (همان: ۱۳۳).

هنر چیزی جز آمیختگی خیال و احساس نیست که گونه‌ای از زیبـایی را متبلـور مـی‌سـازد. حال اگر این آمیختگی «در قالب لغات بیان شود، آن را حکایت و داستان می‌نامیم و اگر بر روی کاغذ ترسیم گردد، آن را تصویر می‌خوانیم» (جانسـون، ۱۳۵۱: ۹) بنـابراین، در یگـانگی هـدف عملی هنرمندان، اختلاف نظری نیست و گونه‌های مختلف هنر، تنها در صورت و قالب ارائهٔ آثار ادبی متفاوتند به بیان دیگر «شاعر بر روی کلمات مکث می‌کند، همچنـان کـه نقـاش بـر روی رنگها و آهنگساز بر روی صوتها» (سارتر، بی‌تا: ۱۸).

آنچه مسلم است این‌که روح هنر، درونمایهٔ آمیختـه بـا زیبـایی و احسـاس آن اسـت کـه در ظرف‌ها و قالب‌های متفاوتی جلوه می‌کند و شاخه‌های گوناگون هنر را پدیـد مـی‌آورد و اگـر از دیدگاه کلی به تمام گونه‌های هنری بنگریم این روح واحد را در آن‌ها مشاهده خواهیم کرد. بـه عبارت دیگر «تجسم هنری حتی آنگاه که به حد اعلا در یک قالب فردی نمایان می‌شود، شامل کلیّت و آیینهٔ جهان است» (کروچه، ۱۳۵۰: ۲۱۵) که برخاسته از روح هنر است.

پاگانو (Pagano) هنر را چیزی می‌داند که «زیبایی‌های پراکندهٔ طبیعت را یکجا گرد آورد» (تولستوی، ۱۳۴۵: ۳۱) و تلاش هنرمند برای گردآوری زیبایی‌ها، کاستن فاصلهٔ عالم درون و عالم برون است که هرچه فاصله کمتر شود، زیبایی‌ها چشم نوازتر و هنر متعالی‌تر می‌شود. امّا هنرمندی نظامی را باید به‌گونه‌ای دیگر به داوری نشست چراکه او هنر را در هنر می‌آمیزد و ما به آسانی و با یک نگاه سطحی و گذرا می‌توانیم آمیختگی هنرها را در برخی از شخصیتهای داستانهای او مشاهده کنیم. برای نمونه، شیرین با نقاشی دلباخته می‌شود، تصویری از او دلبری می‌کند، پیکره‌اش بر کوه نقش می‌بندد و نظامی او را به زبان شعر توصیف می‌کند.

نظامی بر آن است که با بهترین شیوه، از عوامل برانگیزانندهٔ احساس، برای دستیابی به هدف خود استفاده کند و کاربرد همین عوامل، به اشعار او، تأثیری ژرف و عمیق می‌بخشد. عنصر تخیّل که عالی‌ترین تأثیر را در انسجام و شکل‌گیری اثر هنری دارد، در اشعار نظامی موج می‌زند. تیزبینی و ظرافت نگاه او در بیان جزئیات کم‌نظیر است به‌گونه‌ای که از کوچک‌ترین مسائل چشم‌پوشی نمی‌کند و در پاره‌ای اوقات نمایشنامه‌های امروزی را به یاد می‌آورد. او به خوبی خود را در گذر شراره‌های هنری قرار می‌دهد و بعد از درک کامل آن لحظه‌ها و خلسه‌ها، زبان هنری را به کار می‌گیرد و آنچه را که خود از آن لذت برده است، به مخاطب عرضه می‌کند.

افزون بر هنرمندی نظامی، از توانمندی ادبیات هم نباید غافل شد و باید تأثیر آن را در هنرمندی نظامی در نظر گرفت. عده‌ای ادبیات را «پرکارترین، باارزشترین، پردامنه‌ترین، تواناترین، پرپیرایه‌ترین و گویاترین... هنرها می‌دانند» (قطبی، ۱۳۵۲: ۱۲۲). شاید یک گونهٔ هنری بتواند با زبان خود، تعبیرگر دیگر هنرها هم باشند اما گسترهٔ ادبیات، از هنرها فراتر رفته و به تمام امور زندگی بشر می‌رسد. «هرگاه شعر به طور مستقل در هنر ادبی یک ملت یافت نشود، بدان دلیل است که با مجموعهٔ ادبیات آن ملت- که وسیلهٔ عمومی تاریخ، دین، جادو و حتی قوانین قضایی است- درآمیخته است» (اسپرک، ۲۵۳۷: ۶۴۵).

از تمام آنچه گفته شد، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هنر نظامی در این است که ظرفیت بالقوه ادبیات را با هنرمندی خود به کار گرفته و با وفاداری به ویژگی‌های خاص هر هنر، در نهایت آن را به شکل ادبیات عرضه کرده و تعالی آن را نشان داده است. به همین دلیل در آثار نظامی نیز، پیوند ادبیات و هنر از هم ناگسستنی است و این دو، چونان تار و پودی به هم در تنیده‌اند که نمی‌توان میزان دخالت و تأثیر هر کدام را در آثار درخشان نظامی مشخص کرد. به عبارت دیگر، هنر شاعری و شاعری هنری به طور مشترک در پدیداری این آثار سهیم‌اند.

کتاب‌نامه

آپچان، ادوارد میلر (۱۳۴۸) ***تاریخ هنری جهان***، ترجمهٔ هوشمند ویژه، بی‌جا، بی‌نا.

احمدی، بابک (۱۳۷۴) ***حقیقت و زیبایی***، تهران: نشر مرکز.

ارسطو (۱۳۵۳) ***فن شعر***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اسپرک، س. و دیگران (۲۵۳۷) ***خاستگاه اجتماعی هنرها***، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: سازمان انتشارات فرهنگسرای نیاوران.

امان‌اللهی بهاروند، سکندر (۱۳۸۷) ***خنیاگری و موسیقی در ایران***، تهران: انتشارات آرون.

امین، احمد، محمدعلی افخمی و منصور میرزانیا (۱۳۸۵) «جستاری در تصاویر برساختهٔ نظامی با ابزار موسیقی در پنج گنج»، ***فصلنامهٔ پژوهشهای ادبی***، شمارهٔ ۱۴، صفحات ۹ تا ۳۰.

--------. (۱۳۲۲) «پیدایش موسیقی»، ***مجلهٔ سخن***، شمارهٔ دوم. (نقل از رسالهٔ *موسیقی* منسوب به صفی‌الدّین ارموی از نسخهٔ خطی متعلّق به آقای سید محمّد مشکوة)

تامسون، جرج (۲۵۳۶) ***خاستگاه زبان، اندیشه و شعر***، ترجمهٔ جلال علوی نیا، تهران: چاپخانهٔ آرمان.

تولستوی، لئون (۱۳۴۵) ***هنر چیست؟***، ترجمهٔ کاوه دهگان، تهران: امیر کبیر.

جانسون، دوراجین (۱۳۵۱) ***داستان هنر نقاشی***، ترجمهٔ فرح خواجه نوری، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

چرنیشفسکی (۱۳۵۷) ***رابطهٔ هنر با واقعیت از دیدگاه زیبایی شناسی***، ترجمهٔ مجید امین موید، تهران: انتشارات رز.

دهلوی، حسین (۱۳۸۱) ***پیوند شعر و موسیقی آوازی***، تهران: موسسهٔ فرهنگی‌ـهنری ماهور.

رفیع پور، فرامرز (۱۳۷۵) ***جامعه، احساس، موسیقی***، تهران: شرکت سهامی انتشار.

رودکی، ابوعبدالله (۱۳۷۳) ***دیوان رودکی***، تنظیم، تصحیح، نظارت: جهانگیر منصور، تهران: انتشارات ناهید.

سارتر، ژان پل (بی‌تا) ***ادبیات چیست؟***، ترجمهٔ ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، تهران: کتاب زمان.

طلا مینایی، اصغر (۲۵۳۶) ***هنر، علم و معماری***، ترجمهٔ مهدی سررشته‌داری، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

عنصرالمعالی، قابوس بن وشمگیر (۱۳۵۲) ***قابوسنامه***، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

فارمر، هنری جرج (۱۳۶۶) ***تاریخ موسیقی خاور زمین***، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: انتشارات آگاه.

فرشبافیان صادقی، احمد (۱۳۷۲) «پیرامون هنر و هنرمند در آثار نظامی»، ***ادبستان فرهنگ و هنر***، شمارهٔ ۴۷، صفحات ۱۰۴ و ۱۰۵.

فلامکی، منصور و دیگران (۱۳۶۹) ***معماری و موسیقی***، تهران: موسسهٔ علمی و فرهنگی فضا.

فیشر، ارنست (۱۳۵۴) ***ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی***، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، تهران: انتشارات توس.

قطبی، محمد یوسف (۱۳۵۲) ***تحقیق در تعریف هنر***، بی‌جا: بی‌نا.

کروچه، بندتو (۱۳۵۰) ***کلیّات زیبایی‌شناسی***، ترجمهٔ فواد روحانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

مقدم اشرفی، م. (۱۳۶۷) ***همگامی نقاشی با ادبیات در ایران***، ترجمهٔ رویین پاکباز، تهران: انتشارات نگاه.

منشی، نصرالله (۱۳۷۱) ***کلیله و دمنه***، به کوشش عبدالعظیم قریب، تهران: نشر گلفام.

نجفی، ابوالحسن (۲۵۳۶) ***وظیفهٔ ادبیات***، تهران: کتاب زمان.

نظامی عروضی (۱۳۳۱) ***چهارمقاله***، به تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد معین، تهران: انتشارات ارمغان.

نظامی گنجوی (بی‌تا«۱») ***اقبال نامه***، ترتیب دهندهٔ متن علمی و تدقیقی: ف. بابایف، تصحیح ی. ا. برتلس، باکو: فرهنگستان علوم شوروی.

--------. (۱۳۸۳) ***خسرو و شیرین***، به کوشش سعید حمیدیان، تهران، نشر قطره.

--------. (بی‌تا«۲») ***شرفنامه***، به کوشش وحید دستگردی، تهران: موسسهٔ مطبوعاتی علمی.

--------. (۱۳۶۴) ***لیلی و مجنون***، به کوشش بهروز ثروتیان، تهران: موسسهٔ انتشارات توس.

--------. (۱۳۸۴) ***مخزن الاسرار***، به کوشش بران زنجانی، تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

--------. (۱۳۴۴) ***هفت پیکر***، به کوشش حسین پژمان بختیاری، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

هاوزر، آرنولد (۱۳۵۷) ***تاریخ اجتماعی هنر و ادبیات***، ترجمهٔ حشمت جزنی، تهران: دانشگاه ملی ایران.

Cuddon, J.A. (1984) *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books.