مقاله

بررسی ساختار کرُنوتوپیک (زمانی- مکانی) سفر در هفت‌پیکر نظامی گنجوی

کتایون شهپرراد، آذین حسین‌زاده (استادیاران دانشگاه حکیم سبزواری)

هفت‌پیکر از شمار داستان‌هایی است که ساختار پیچیدهٔ آنها در حوزهٔ روایت‌شناسی توجّه بسیاری از محقّقان و متخصّصان داستان‌نویسی را، چه در ایران و چه در مراکز ایران‌شناسی در جای جای جهان جلب کرده است. در این باره می‌توان نمونه‌وار به مقدّمهٔ مایْکِل باری مترجم فرانسوی هفت‌پیکر و یکی از برجسته‌ترین پژوهشگران حوزهٔ داستان‌نویسی کلاسیک ایران اشاره کرد[1]. به زعم او، نظامی گنجوی، در تدوین اثر خویش، از سازوکارهای نوینی بهره جسته که شاخص‌ترین آنها را باید در چارچوب فضا و زمان و بی‌تردید در مضمون سفر جست. امّا مایْکِل باری، به رغم توجّه به این نکتهٔ مهم، از آنجاکه دغدغه‌اش، پیش از هر چیز، ترجمهٔ اثر بوده، به غور در این مقوله نپرداخته و تفحّص در آن را به کسانی واگذاشته که، با خواندن مقدّمه‌اش، انگیزه‌ای برای تعهّد آن پیدا می‌کنند.

هنگامی که از قابلیّت‌های روایت‌شناختی متنی مشخّص سخن به میان می‌آید، بر این نکته تأکید می‌رود که شعر، با توجّه به شاکله‌ها و لوازمش در قیاس با نثر که دست نویسنده را

1) Nézami Ghanjavi, *Le Pavillon des sept Princesses*; traduit et annoté par Michael Barry, Gallimard, Paris 2000.

بیشتر باز می‌گذارد، با تنگناهایی مواجه است. همین تفاوت سبب می‌شود تا پژوهشگرانِ دوران معاصر بیشتر به داستان‌های منثور گرایش یابند تا داستان‌های منظوم. درواقع، کاربستِ نظریّات نوین ادبی به‌ویژه در حوزهٔ نقد در آثار داستانی منثور ظاهراً آسان‌تر است.

عمده‌ترین دلیل توجیه‌گر رویکرد ما در این بحث و اینکه چرا بر آن شدیم تا مضمون سفر را از دیدگاه کرُنوتوپیک در هفت‌پیکر نظامی گنجوی بررسی کنیم قابلیّت‌هایی است که این داستان منظوم در نهان دارد و هم آنکه نشان دهیم سنّت داستان‌نویسی، به رغم قدمتی که در ایران دارد، بسیار پویا و همواره با نوآوری در محدودهٔ روایت‌شناختی همراه بوده است و بررسی ساختار فضا و زمانیِ هفت‌پیکر مجالی برای شناساندن یکی از مصادیق شاخص این معنی به دست می‌دهد.

شهره است که ادبیّات، بیش از همه، به بررسی احساسات و عواطف انسان توجّه دارد. این قول البتّه درست است؛ امّا ادبیّات به شناخت افق‌های دوردست‌تر و ناشناخته‌تر نیز علاقه دارد. در این عرصه، سفر جایگاه ویژه‌ای دارد و بسیاری از نویسندگان خواننده را، درهمان حالی که در مسند خود آرام گرفته و غرق خواندن است، به راه‌های پرفراز و نشیب می‌کشانند. اهمّیّت سفر از دیدگاه نقد ادبی هنگامی آشکار می‌گردد که دو بُعدِ اساسی در آن می‌بینیم. سفر نمودار هم جابه‌جایی مکانی و هم گذر زمان است. جابه‌جایی‌های مکانی فرصتی است برای راوی تا خواننده را با ناشناخته‌ها آشنا سازد. نمی‌توان پذیرفت که راوی- نویسنده، بی‌هیچ قصد و نیّت و برنامه‌ریزی پیشین، فضایی را که داستان در آن رخ می‌دهد برمی‌گزیند. از این رو، آشنایی با فضای داستان مترادفِ آشنایی با نیّت داستان‌پرداز است. مفهوم زمان نیز به همین اندازه راهگشاست: زمان هم در ساختار دستوری روایت بازتاب می‌یابد هم در زمان روایت (اینکه داستان با چه صیغهٔ زمانی روایت می‌شود) و هم در ترتیبْ و تقدّم و تأخّر رویدادها. کوچک‌ترین جابه‌جایی از حیث زمان باعث می‌شود تا ساختار کلّی داستان تغییر یابد و طبیعی است که داستان‌نویس از این فرصت برای ایجاد جذّابیّت بیشتر بهره بَرَد. بدین‌سان، بررسی اثر با تکیه بر ساختارِ فضایی- زمانی راهی است که ما را با بسیاری از نکاتِ به ظاهر تصادفیِ داستان آشنا می‌سازد.

سفرها گاه تخیّلی‌اند و گاه واقعی. امّا، هرچه هست، همیشه با جابه‌جایی همراه‌اند. این قبیل جابه‌جایی‌ها، در بسیاری از مواقع، جنبهٔ تفریحی و سرگرم‌کننده دارند و در حکم تجربه‌اندوزی برای شخصیّت داستان و، به تبع آن، برای خواننده‌اند. در این قبیل جابه‌جایی‌ها، قهرمان داستان، در روزی مشخّص یا نسبتاً مشخّص و از جایی معلوم و معیّن حرکت خود را آغاز می‌کند و، پس از گذر از جاهایی مشخّص، در زمانی باز هم مشخّص، به مقصد می‌رسد. امّا، در مواردی نیز، نقش دیگر سفر مدّ نظر است که مترادف آگاهی و شناخت است. برخی از ادبا به‌ویژه آن دسته که رویکردی عرفانی دارند این جنبه از سفر یا طیِّ طریق را، که به مثابهٔ سفر به عالم درون است، سیر و سلوک خوانده‌اند. در این نوع جابه‌جایی، این امکان وجود دارد که مبدأ سفر مشخّص باشد امّا مشخّص بودنش اهمّیّت چندانی ندارد. چه، اگر درست بنگریم، می‌بینیم که مقصد و نقطهٔ پایان نیز، به واقع، همان‌جاست. از آنجاکه این نوع طیّ طریق متضمّن جابه‌جائیِ در عالم مکان نیست، به تبع آن، مبدأ و مقصد نیز این جهانی نیست. قهرمان داستان به خواب می‌رود یا، در عالم خلسه و بیخودی، به تفحّص و غور در درون خویش می‌پردازد. بدین‌قرار، می‌بینیم که سفر می‌تواند هم مترادف سیر در آفاق باشد و هم سیر در انفس، هم بیرونی باشد هم درونی، هم افقی و خاکی باشد هم عمودی و متعالی؛ خلاصه هم حقیقی باشد هم مجازی.

همچنان‌که اشاره شد، همگام با این جابه‌جائیِ مکانی، زمان نیز وارد عمل می‌شود. نیازی به توضیح نیست که وجود زمان منوط به جابه‌جایی است؛ چه، بدون حرکت، زمان معنایی ندارد. بررسی زمان در سفرهای بیرونی یا همان طیّ طریق‌های خاکی کارِ چندان دشواری نیست و رشتهٔ نسبتاً نوینی که، از چند سال پیش یعنی از دههٔ آخر قرن بیستم به این سو، در نقد ادبی پدید آمد و به ژئوکریتیک[۲] معروف است، معیارهایی دارد که به خوبی از عهدهٔ این مهم برمی‌آیند[۳]. امّا بررسی مقولهٔ زمان در نوع دومِ سفر یعنی سفر

---

2) géocritique

۳) هدف این شاخه از نقد ادبی تحلیل بازنمودهای ادبیِ فضاست که با بررسی اثری ادبی یا آثار یک نویسنده حاصل می‌شود. این شاخه از نقد، بیش از آنکه به **مکانی** بپردازد که متن ادبی از آن الهام گرفته، به تصاویر و مفاهیم فراروی آن متن در حوزهٔ جغرافیایی توجّه دارد.

درونی کار چندان آسانی نیست و ظاهراً حتّیٰ در ادبیّات غرب کمتر بدان پرداخته‌اند.

تحلیل ساختار فضایی- زمانیِ سفر، عطف به دو معنایش یعنی جابه‌جائیِ هم بیرونی و هم درونی، مجالی است برای پرداختن به این جنبه از ادبیّات شاعرانه. ابزار اصلی کار ما در اینجا نظریّهٔ ساختار فضایی- زمانی یا همان کرُنوتوپ بر مبنای تعریفی است که میخائیل باختین در زیبایی‌شناسی و نظریّهٔ رمان مطرح می‌کند (← باختین، ص ۷۷). در این مقاله، تلاش می‌کنیم تا، با اختیار این نظرگاه و استشهاد به یکی از جذّاب‌ترین داستان‌های منظوم زبان فارسی که از قضا هر دو وجه سفر را در بر دارد یعنی داستان هفت‌پیکر نظامی گنجوی، به بررسی دو بعد فضا و زمانِ سفر بپردازیم و ببینیم که، در این داستان، معروض چه تغییراتی می‌شوند و چگونه از حیث روایت‌شناختی به جذّابیّت هرچه بیشتر داستان کمک می‌کنند. نکات متعدّدی در این تحقیق مدّ نظر قرار خواهد گرفت از جمله آهنگِ نقل روایت و تناسب آن با بُرهه‌های زندگی قهرمان داستان؛ تغییر ساختار زمان در بخش‌های داستان؛ تناسب تغییرات زمانی با جابه‌جایی‌های مکانی؛ جهش‌های زمانی و رابطهٔ آنها با روایت؛ و، در نهایت، دگرگونی‌های کرُنوتوپیک به هنگام سفر همچنین قالب داستانیِ «روایت در روایت» یا «داستان در داستان» که نظامی آن را به صورت «سفر در سفر» عرضه می‌دارد.

وجه انتخاب هفت‌پیکر، در درجهٔ اوّل این است که، به خلاف انتظار، در ادبیّات کلاسیک زبان فارسی، داستانی که پیرنگش با سفر قهرمان آن گره خورده باشد بسیار نادر است. خواهیم دید که، در ادبیّات کلاسیک زبان فارسی، بارها به سفرنامه‌نویسی پرداخته شده امّا داستانی که **پیرنگ اصلی‌اش** سفر باشد چندان به چشم نمی‌خورد. به عبارت دیگر، داستان بهرام گور از شمار نادرترین داستان‌هایی است که از این حیث درخور بررسی‌اند. از سوی دیگر، همچنان‌که خواهیم دید، بهرام گور شخصیّتی است که، در طول داستان، بارها جابه‌جا می‌شود و طیّ یکی از این جابه‌جایی‌هاست که، با مشاهدهٔ دیوارنگاره‌ای در یکی از کاخ‌ها، به پیشواز **آینده** می‌رود؛ در طول زمان جابه‌جا می‌شود و سفر می‌کند و از **آیندهٔ** خویش خبر می‌یابد. بدین‌سان، در داستان، جابه‌جائیِ مکانی و جابه‌جائیِ زمانی و رؤیت آینده تلفیق می‌شوند.

مضمون سفر در ادبیّات سابقهٔ دیرین دارد. نخستین مسافری که سفرش در متون ادبی ثبت شد حضرت آدم بود. بدین‌قرار، اوّلین سفر از جهان غیب به عالم خاکی، از بالا به پایین صورت گرفت؛ از این رو، آن را **هبوط** خواندند. امّا این آخرین سفر انسان نبود، چنان‌که ادبیّات جهان، با جذّابیّتی که در سفر می‌دید، در مقیاس گسترده‌ای بدین مقوله پرداخت.

سفر را در ادبیّات به دو صورت می‌توان نشان داد:

یکی از طریق **سفرنامه‌نویسی** یا شرح حال شخصی با پیش‌فرضِ نقلِ واقعیّت: کسی که هم راوی است هم نویسنده و هم قهرمان اثر به نقل دیده‌ها و شنیده‌های حاصل از جابه‌جائیِ مکانی و جغرافیایی خود می‌پردازد. این جابه‌جایی‌ها می‌تواند تخیّلی یا واقعی باشد. در سفرنامه‌نویسی، زمانْ خطّی است و رو به جلو می‌رود یعنی از نقطهٔ مثلاً الف شروع می‌شود و به نقطهٔ ب می‌رسد. هدف اصلی نیز خلق اثری ادبی است که نویسنده تلاش می‌کند تا، از خلال آن، با تکیه بر آداب و سُنَن و فرهنگِ قومی **غیرخودی** و **ناآشنا** و انتقال اطّلاعات اجتماعی و اقتصادی و سیاسی و فرهنگی آن قوم، **خودی‌ها** را در تجربه‌های خویش سهیم سازد. این نوعِ خاص از نقل وقایعِ سفر هم در ادبیّات غرب سابقه دارد هم در ادبیّات شرق و نیازی به معرّفی ندارد و آن یکی از منابع متخصّصان تاریخ شمرده می‌شود.

دیگری از طریق داستان‌پردازی یعنی نقل دیده‌ها و شنیده‌های حاصل از جابه‌جائیِ مکانی و جغرافیائیِ شخصیّتی تخیّلی در سَیَلانِ زمان. این شخصیّت می‌تواند راوی باشد یا نباشد. نکتهٔ مهم آن است که، در این قبیل داستان‌ها، توصیف صحنه‌های شگفت و ناآشنا و غیربومی[4] برای خواننده مجالی است تا به تفکّر و تفحّص در دنیایی روی آورد که خود در آن زندگی می‌کند امّا به همهٔ زوایایش اِشراف ندارد. این نوع بازنمائیِ سفر در ادبیّاتِ جهان ــ چه قدیم چه متأخّر، چه غربی چه شرقی ــ نمونه‌های فراوانی دارد مانند بسیاری از داستان‌های ژول وِرن[5] (دور دنیا در هشتاد روز، سفر به اعماق زمین، دردسرهای یک

4) exotique 5) Jules Verne (1818-1905)

چینی درچین[۶]) یا ولتر[۷] (کاندید) و مونتسکیو[۸] درادبیات غرب (نامه‌های ایرانی[۹]) و سفرهای سمک عیّار یا خضر نبی یا اسکندر درادبیّات زبان فارسی.

البتّه درهمین‌جا باید اشاره کنیم، همچنان‌که پیش‌ازاین نیز عنوان شد، درحوزهٔ ادبیّات کلاسیک ایران، شمار داستان‌نویسانی که سفر را **مضمون اصلی** داستان خود قرار داده باشند، درقیاس با آنچه درادبیّات غرب می‌بینیم، اندک است. درست است که بسیاری از قهرمانان داستان‌های به زبان فارسی، به‌ویژه منظوم، مدام جابه‌جا می‌شوند و به سفر می‌روند امّا این سفرها ــ آنچنان‌که مثلاً درادبیّات فرانسه درآثار ژول ورن، ولتر، روسو (اعترافات، امیل)، مونتسکیو، ژِرار دونِروال[۱۰] (سفر به‌شرق[۱۱]) یا درادبیّات انگلیسی درآثار ویرجینیا وولف[۱۲] (به‌سوی فانوس دریایی[۱۳])، جاناتان سویفت[۱۴] (سفرهای گالیور[۱۵])، جوزف کُنراد[۱۶] (دردلِ ظلمات[۱۷])، جِیْمْز جویْس[۱۸] (اولیس[۱۹]) شاهدیم ــ با هدفِ کشفِ ناشناخته‌ها صورت نمی‌گیرد و حادثهٔ اصلی داستان نیست یا، اگر هم باشد، درقالب داستان‌های کوتاهی مانند حکایات سعدی جلوه‌گر می‌شود. این درحالی است که سفرنامه‌نویسی همچنین، به‌خصوص، روایت داستان‌هایی که درآنها سفر ازنوع درونی یا روحانی است همواره مورد علاقهٔ شدید نویسندگان ایرانی بوده‌است. دراین باره، می‌توان به سفرنامهٔ ناصرخسرو، منطق‌الطّیر فریدالدّین عطّار، غربت غربیّه اثر شهاب‌الدّین سهروردی، اسفار اربعه نوشتهٔ ملّاصدرا اشاره کرد. دراین میان، یکی از داستان‌پردازان زبردست ایرانی یعنی نظامی گنجوی شاخص است که، درکم‌وبیش همهٔ داستان‌های خود، به‌نحوی مضمون سفر را اختیار کرده‌است. اصولاً، درادبیّات کلاسیک زبان فارسی، هروقت از داستان‌پردازانی سخن به‌میان می‌آید که ازمضمون سفر فراوان استفاده کرده‌اند، نام نظامی گنجوی بلافاصله به ذهن متبادر می‌شود. قهرمان‌های داستان‌های او از «شاپور نقّاش» گرفته که به ارمنستان و چین سفر می‌کند تا «خسرو» و حتّیٰ

---

6) *le Tour du monde en quatre vingts jours* (1873); *Voyage au centre de la terre* (1864); *Les tribulations d'un chinois en Chine.* 7) Voltaire (1694-1778)

8) Montesquieu (1689-1775) 9) *Lettres presanes* 10) Gérard de Nerval (1808-1855)

11) *Voyage en Orient* (1851) 12) Virginia Woolf (1882-1941) 13) *To the Lighthouse*

14) Jonathan Swift (1667-1745) 15) *Gulliver's travels* 16) Joseph Conrad (1857-1924)

17) *Heart of darkness* 18) James Joyce (1882-1941) 19) *Ulysse* (1922)

«شیرین» و «اسکندر» عموماً در سفرند. در داستان بهرام گور نیز، سفر و تغییر ساختار فضایی- زمانی به کرّات به جانْمایهٔ کار بدل می‌شود. بهرام، پس از تولّد، بلافاصله راهی سفر می‌شود. او را به مکانی دیگر، از دیار عجم به سرزمین عرب، می‌برند تا از خطر مصون بماند و به سرنوشت دیگر برادران خود دچار نشود. وی، اندک زمانی پس از آن، به جای دیگری می‌رود (هوا در عربستان نامساعد است و او راهی کوهستان و کاخ معروف خَوَرنَق[۲۰] می‌شود)؛ سپس به ایران سفر می‌کند تا بر تخت شاهی تکیه زند و، در نهایت، راهی سفری می‌شود که این بار دیگر جنبهٔ خاکی ندارد. بنابراین، سفر برای بهرام هر دو معنی را شامل است؛ هم جنبهٔ خاکی دارد و هم جنبهٔ آسمانی.

در این میان، سفرهای دیگری نیز گزارش می‌شوند که به نوبهٔ خود حایز اهمّیّت‌اند: شاهزاده خانم‌هایی از هفت اقلیم به دیار بهرام سفر می‌کنند تا به همسری او درآیند. این هفت تن، با نقل داستان‌هایی با مضمون سفر، به یاری بهرام می‌شتابند تا، بی‌آنکه جابه‌جا شود، با شنیدن آن داستان‌ها تجربه‌اندوزی کند. به عنوان مثال، در داستان ماهان از شمارِ هفت داستانِ مندرج در هفت‌پیکر، که شاهزاده خانم گنبد پیروزه آن را نقل می‌کند، پیرنگْ سفر است و سفر درونی غلبه دارد و آن در قالبِ «داستان در داستان» و «سفر در سفر» نقل شده است.

اندکی بحث را باز کنیم: شاهزاده خانمی، که خودش به سرزمین دیگری تعلّق دارد و سفر را نیز تجربه کرده و از دیار خود به قصر بهرام آمده، در این داستان، به راوی بدل می‌شود و به نقل داستان سفرِ شخصیّتی می‌پردازد که شنیدنش شنوندهٔ اصلی داستان اوّل، بهرام، را آماده و مهیّای سفرهای دیگر می‌کند. شمای کلّی ساختار زمانی- مکانیِ سفر در سفر را در داستان بهرام گور و هفت داستان دیگر می‌توان به صورتِ

[**داستان ۱**... [داستان ۲... [داستان ۳... [داستان ۴...]... داستان ۳]... داستان ۲]... **داستان ۱**]

نشان داد.

در این بازنمود، می‌بینیم که از حیث ساختارِ زمانی- مکانی، بسیاری از داده‌ها

---

۲۰) خَوَرنق، محلّی در نزدیکی نجف که قصر نعمان بن اِمْرُؤالقَیْس، از ملوک لَخم، در آنجا، برای یزدگرد اوّل ساسانی ساخته شد. این قصر در اشعار شاعران جاهلی یکی از عجایب سی‌گانهٔ جهان شمرده شده است.

درهم می‌ریزند: مکان‌ها و جابه‌جایی‌ها از داستانی به داستان دیگر دستخوش دگرگونی می‌شوند و، به تَبَع آن، زمان‌ها درهم گره می‌خورند. زمانِ واقعی نقل داستان به زبان راوی اوّل (نظامی) با زمان نقل داستان دوم (شاهزاده خانم گنبد فیروزه) سپس، درگام نخست، با زمان واقعی داستانِ ماهان (در ابتدای ماجرا که هنوز جابه‌جایی‌ها خاکی است) آنگاه با زمان مجازی همین داستان (به خواب رفتن ماهان و درخواب سفر کردن او)؛ و، پس از آن، با زمان هشیاری‌های مقطعی او در جای جای داستان و نقل وقایع برای دیگر شخصیّت‌ها ادغام می‌شود و این‌گونه است که بررسی این ساختارِ شگفت‌انگیز به‌لحاظ روایت‌شناسی و قدرت داستان‌پردازی جذّابیّت می‌یابد.

در این مرحله، با تقسیم داستان به قطعات، به بررسی ساختار کرُنوتوپیک هرکدام از این مقاطع می‌پردازیم. این سه مقطع، به ترتیب، کودکی و تعلیم و تربیت بهرام؛ مشاهدهٔ دیوارنگاره و ازدواج با هفت شاهزاه خانم؛ و، سرانجام، سفر نهایی و ناپدید شدن بهرام است.

۱ ساختار زمانی- مکانی در ابتدای داستان: فضای مشخّص و زمان خطّی

فضای داستان، در بدو امر، ناسالم و پُرخطر است و راوی با اشاره به همین جنبهٔ آن است که نخستین سفر بهرام را توجیه می‌کند: او را باید به محیط دیگری فرستاد تا دچار سرنوشت دیگر برادران خود نشود. بدین‌قرار، سفر عاقلانه و راهی برای گریز از مرگ جلوه می‌کند.

پدرش یزدگردِ خام‌اندیش — پختگی کرد و دید طالعِ خویش
کانچه او می‌پزد همه خام است — تخمِ بیداد بدسرانجام است
پیش از آن حالتش به سالی بیست — چند فرزند بود و هیچ نزیست
حکم کردند راصِدانِ سپهر — کان خلف را که بود زیباچهر
از عجم سوی تازیان تازد — پرورشگاه در عرب سازد

(نظامی، هفت‌پیکر، ص ۶۴۵، ابیات ۲۱-۲۵)

عملکرد زمان نیز در این مقطع از هر حیث آشکار است. البتّه مراد آن نیست که خواننده دقیقاً واقف است اتّفاقات در چه روز و چه ساعتی رخ می‌دهد؛ منظور آن است

که زمان خطّی است و رو به جلو پیش می‌رود و روند وقوع رخدادها با زمان مطابقت دارد و خواننده سردرگم نمی‌شود. این هماهنگی در ساختار کرُنوتوپیک همچنان دراین پاره از داستان ادامه می‌یابد و به آن ثبات می‌بخشد. بهرام، به‌دفعات و به بهانه‌های گوناگون، جابه‌جا می‌شود: به‌کوهستان می‌رود تا ازگرمای عربستان در امان بماند؛ برای تکیه زدن به تخت پادشاهی راهی ایران می‌شود؛ به شکار می‌رود؛ به جنگ خاقان چین می‌شتابد و همچنان تا آخر. در همهٔ این جابه‌جایی‌ها، زمانِ روایت همچنان خطّی می‌ماند و، در هیچیک از مراحل، به عقب بازنمی‌گردد. ساختارهای دستوری، بی‌کم‌وکاستی و هماهنگ با صیغهٔ زمانی افعال، به این روندِ رو به جلوِ زمان استمرار می‌بخشند و خواننده را برای مواجهه با پیرنگ اصلی داستان آماده می‌سازند. سرعت نقل داستان در این مرحله بسیار بالاست که البتّه طبیعی است؛ چه، داستان‌پرداز هیچگاه نمی‌تواند همهٔ آنچه را روی داده نقل کند و چاره‌ای جز آن ندارد که آنچه را به نظرش مهم‌تر است برگزیند. لذا ازکنارِ بسیاری از عادیّات می‌گذرد و سرعت ضرباهنگ را تنها هنگامی کاهش می‌دهد که به مقاطع حسّاس داستان رسیده باشد. راوی، گذرا و البتّه با ظرافت تمام، به مراحل کودکی و رشد و تعلیم و پرورش بهرام اشاره می‌کند. همین‌قدر به اجمال می‌گوید که بهرام چند ساله است، چه تعلیماتی راگذرانده، و اکنون با رسیدن به این سنّ و سال از چه تعلیماتی می‌تواند بهره بَرَد. ساختارِ فضایی- زمانی این مرحله همان است که کمابیش در همهٔ داستان‌های کلاسیک زبان فارسی به چشم می‌خورد: کودکِ برخاسته از خاندانی اسم‌ورسم‌دار پرورش سنّتیِ مشخّصی می‌بیند، انواع و اقسام هنرها و مهارت‌های زمان خویش را فرامی‌گیرد و، برای رویارویی با زندگی در مقام مردی شاخص و نژاده، آماده می‌گردد. پس از این مرحله است که راوی تأکید می‌کند اکنون که تناسبی بین فضا و زمان شکل گرفته، زمینه برای رشد و تعالی بیشتر بهرام فراهم است. در این منزل از منازل طریق، انتظار می‌رود که وصول به پیرنگ اصلی یعنی بخش دوم از زندگی بهرام، با بروز تغییرات ریشه‌ای در ساختار فضایی- زمانی قرین گردد که جز این نیز روی نمی‌دهد.

۲ کرُنوتوپِ قصر و دیوارنگاره: فضای ثابت و چنبرهٔ زمان

در این بخش از داستان، سفرهای معقول و توجیه‌پذیر بهرام نوعاً تغییر می‌کنند: سفرها،

که تاکنون درازمدّت بود، به جابه‌جایی‌های کوتاه‌مدّت و عموماً یک‌روزه، مانند شکار یا گردش در قصر، محدود می‌گردد. بدین‌قرار، هم ازلحاظ زمانی و هم ازحیث مکانی، تغییری ریشه‌ای در ساختار کژنوتوپیک داستان رخ می‌دهد. تا پیش از این، راوی، در اشاره به جابه‌جایی‌ها، تعبیرها و واژه‌هایی به‌کار می‌برد که برگذرا و اتّفاقی بودن و نه درنگی و ذی‌نقش بودن آنها دلالت می‌کرد. در این باب، لازم به نظر می‌رسد که مسئله را بازتر کنیم. شیوهٔ کار در نوع سنّتی داستان‌نویسی[۲۱] تلفیق و تناوب نقل صحنه[۲۲]ها و پرش[۲۳]هاست. داستان‌نویس، وقتی بخواهد بر روی پاره‌ای از داستان بیشتر درنگ کند، از صحنه‌مانی کمک می‌گیرد و، چون بخواهد با سرعت بیشتری پاره‌ای از داستان را گذاره شود، به‌پرش روی می‌آورد. پرش به او کمک می‌کند تا از روی زمان‌ها و مکان‌هایی که به درنگ در آنها نیازی نیست سریع‌تر عبور کند؛ صحنه‌مانی نیز به او مجال می‌دهد تا با فرصت بیشتری به نقل جزئیّات بپردازد[۲۴]. همچنان‌که اشاره رفت، آنچه در این کار، به لحاظ زبانی، به داستان‌نویس کمک می‌کند استفاده از تعبیراتی است که «گذاری» بودن یا «درخور درنگ» بودنِ رویداد را افاده کند. فی‌المثل، شاعر، در اشاره به مجالس خوشگذرانی و شکار، که خصلت روزمرّگی دارند، می‌گوید:

روزی از هفته کارسازی کرد **شش دگر** را به عشقبازی کرد

(نظامی، هفت‌پیکر، ص ۶۷۱، بیت ۶۸)

یا

---

۲۱) در اینجا، نوع سنّتی داستان‌نویسی در تقابل با رمان نو یا پسامدرن مراد است.

22) scène

۲۳) ellipse، این واژه، در اصل، به معنای «حذف» است، مترادف «آنچه گفته نمی‌شود». امّا وقتی می‌گوییم **حذف**، این معنی اخذ می‌شود که نویسنده قصد ابراز مطلبی را داشته حتّیٰ آن را گفته امّا آن را «زاید» دیده و برداشته است. از این رو، «پرش» را معادل رساتری یافتیم برای بیان این معنی که راوی از روی پاره‌هایی از داستان پرش می‌کند. دو مفهوم (ellipse پرش و pause صحنه‌مانی یا مکث) برگرفته از واژگان روایت‌شناسی ژِرار ژِنت Gérard Genette (۱۹۳۰-) در اثرش به نام *Figures III* (صُوَر بیان) است.

۲۴) خود نظامی در این خصوص می‌گوید:

آنچه کوتاه‌جامه شد جسدش کردم از نظم خود دراز قدش
وآنچه بودش درازی از حد بیش کوتهی دادمش به صنعت خویش

(نظامی، هفت‌پیکر، ص ۸۱۰، ابیات ۳۰-۳۱)

شه چو تنگ آمدی ز تنگیِ کار **یک سواره** برون شدی به شکار
صید کردیّ و شادمانه شدی چون شدی شاد سوی خانه شدی

(همان، ص ۷۹۱، ابیات ۱ و ۲)

در واقع، شکار و بزم‌آرایی وسایل تفریح خاطرِ روزمرّهٔ بهرام‌اند. وی غالباً با گورخر سروکار دارد: سر در پی‌شان می‌گذارد و شکارشان می‌کند یا به دادشان می‌رسد و از مهلکه‌شان می‌رهاند همچنین، به مناسبت، مجلس بزمی به راه می‌اندازد. درگزارش آنها، پیداست که، از دید راوی، دربخش دوم داستان در قیاس با بخش اوّل، شکار و مجالس خوشگذرانی اهمّیّت بیشتری می‌یابند و سرعت روایت درنقل آنها کاهش می‌یابد. راوی با حوصلهٔ بیشتری به جزئیّات می‌پردازد. این همان چیزی است که در روایت هفت داستان از زبان هفت شاهزاده خانم به روشنی دیده می‌شود.

درگزارش برخی از رخدادهای روزمرّه، تعبیرْ به‌عمدْ استثنایی می‌شود و راوی، برای آنکه بر آنها تأکید کند، واژهٔ روزی را به‌کار می‌برد:

روزی اندر شکارگاهِ یمن با دلیرانِ آن دیار و دمن

(همان، ص ۶۵۲، بیت ۳۵)

یا

روزی از روضهٔ بهشتیِ خویش کرد بر مِیْ روانه کشتیِ خویش

(همان، ص ۶۵۳، بیت ۱)

در این بخش از داستان ــ که ما آن را، به‌اقتضای روش تحقیقی که برگزیدیم، بخش دوم خوانده‌ایم ــ روزی بهرام، ضمن گردش در قصر خود، به‌وجود «حجره» ای پی می‌برد که تا آن هنگام از دیدش پنهان مانده بود:

شاه **روزی** رسیده بود ز دشت در خَوَرنَق به خرّمی می‌گشت
حجره‌ای خاص دید دربسته خازن از جست‌وجوی آن رَسته
شه در آن حجره نانهاده قدم خاصّگان و خزینه‌داران هم

(همان، ص ۶۵۶، ابیات ۱-۳)

بدین‌قرار، می‌بینیم، از جابه‌جایی‌های معمول و روزمرّه، که در آنها نه زمان اهمّیّت خاص دارد نه مکان، نخستین هماهنگی از حیث ساختار کرُنوتوپیک بین فضا و زمان

شکل می‌گیرد: روزی، که دلالت بر زمان دارد، با مکان داستان یعنی قصر همنشین و همصفت می‌شوند، دیگر نه آن روز مانند باقی روزهاست و نه آن قصر مانند آنچه پیش از آن بود. هماهنگی کامل بین فضا و زمان زمینه را آماده می‌سازد تا راوی، با ایجاد آنچه صحنه‌مانی خواندیم، فرصت درنگ بیابد و به پیرنگی برسد که دیگر جنبهٔ عادی ندارد. با توجّه به اهمّیّت ساختار فضایی- زمانی در این مقطع و هدف تأمّل بیشتر در اختیار این ساختار، آن را در **دو بخش** جای می‌دهیم: در **بخش اوّل**، بهرام طیّ گردشی در قصر، به‌وجود دیوارنگاره‌ای پی می‌برد که تا آن روز از وجودش بی‌خبر بود. در این بخش، خواهیم دید که قهرمان داستان همچنین خواننده را این امکان دست می‌دهد که، از طریق آنچه بر دیوار می‌بینند، به **آینده** سفر کنند و به استقبال فضا و زمانی بروند که قرار است روایت شود. در بخش دوم، هفت شاهزاده خانم، که خود مسافرند، بهرام را بی‌آنکه جابه‌جا شود با روایت هفت داستان به هفت سفر می‌برند.

اهمّیّت قصر و دیوارنگاره در پیشگوئیِ ساختار کرُنوتوپیک

تردیدی نیست که یکی از زیباترین ویژگی‌های کرُنوتوپیک در هفت‌پیکر و آنچه باعث می‌شود تا این داستان از شاهکارهای ادبیّات جهانی و شگفتی‌های روایت‌شناسی شمرده شود، صحنهٔ آگاه شدن بهرام از وجود حجرهٔ مرموز و دیوارنگارهٔ آن است. بهرام، در این فضا، با دیوارنگاره‌ای روبه‌رو می‌شود که همهٔ داده‌های زمانی را در دستگاه روایت‌شناسی دگرگون می‌سازد. به تعبیر بهتر، قصر به حیث فضا کاری می‌کند تا ساختار **زمانیِ** داستان تغییر یابد. برای پی بردن به این ویژگی، ابتدا تاریخچهٔ ساختار کرُنوتوپیک قصر را در حوزهٔ داستان‌نویسی در ادبیّات جهان اجمالاً گزارش می‌کنیم؛ سپس به عملکرد دیوارنگاره در پیشگوئیِ روایت همچنین تقدیرْباوریِ نظامی اشاره خواهیم کرد.

در ادبیّات کلاسیک، فضاهای بسته مانند **قصر** و **معبد** ویژگی‌های شگفت‌انگیزی دارند. مثلاً برخی منتقدان **معابد** را به‌عنوان یکی از مرموزترین مکان‌ها در ادبیّات معرّفی کرده‌اند[۲۵]. اسرارآمیز بودن **قصر**گاه حتّیٰ از معابد و مکان‌های مقدّس نیز بیشتر است[۲۶].

---

۲۵) ← مدخل **Temple** (Robert 1981, Vol. 6, p. 497).

۲۶) Le Duino نام قصری است که ریلکه (**Rilke**) (پراگ ۱۸۷۵- سویس ۱۹۲۶)، شاعر مشهور اتریشی) ←

فضای قصر، به نوعی دووجهی (هم پنهان و هم آشکار)، هر لحظه ممکن است آشکار گردد (درست مانند حجره‌ای که بهرام به‌ناگاه کشف می‌کند). قصرها هماره فضایی مکتوم و رازی را درخود خفته دارند. این راز چه‌بسا شاهزاده خانمی دربند باشد که به انتظار رهایی است یا گنجی که تنها محرمان بدان راه دارند یا فضایی که قرار است سرنوشتی مقدّر در آن رقم خورد (مانند داستان زیبای خفته[۲۷] که جادوگر پیر، برفراز برجی ممنوع، منتظر بود تا شاهزاده خانم نزدش برود و او دستش را با دوک نخ‌ریسی زخمی کند). بسیاری از قصرها، مانند آنچه در آثار کافکا[۲۸] یا رَمبو[۲۹] می‌بینیم، در حکم قلعه‌هایی بسته‌اند که درونشان تهی است و روح متحرّک قهرمانِ داستان در آن جابه‌جا می‌شود و قرار است یا به ترتیبی نجات یابد یا در قعر ظلمات مدفون گردد.

در داستان بهرام گور، قصرها متعدّدند. بهرام از قصری به قصر دیگر می‌رود. او در قصری متولّد می‌شود سپس راهی قصرهای دیگر می‌شود. ساختارهای این قصرها متفاوت‌اند. از جمله خَوَرْنَق، قصری که بهرام در آن با دیوارنگاره مواجه می‌شود، با قصر پدری‌اش، که، در آن بر تخت پادشاهی می‌نشیند، و قصرهای دیگر، منزلگاه‌های موقّت بهرام طیّ شکار و لشکرکشی و جز آن، فرق فاحش دارد. خَوَرْنَق مکانی است که به بهرام

← در آن مأوا می‌گیرد تا مگر شعر بر او الهام شود. فراوردهٔ آن مجموعهٔ اشعار او به نام ***Elégies*** است. خود ریلکه می‌گفت که زندانیِ این قصر بوده و مدام، در آن، همچون عابدی در پی معبود خویش، سرگردان می‌گشته تا شاید نیروهای غیبی به مددش آیند و آنچه در جست‌وجویش بود به ارمغان آورند. قصر، در ادبیّات، معمولاً مکانی است که نیروهای مابعد طبیعی (تقدیر) دست به دست هم می‌دهند تا قهرمان داستان، در این فضا، با تنهائی خود به سر بَرَد. معابد نیز، در ادبیّات، عموماً به صورت فضایی پررمزوراز بازنمایی شده‌اند، به مثابهٔ جهان عینی و جهان غیبی (غیب و شهادت)، جایی که نیروهای مابعد طبیعی به صُوَر گوناگون شگفت جلوه‌گر می‌شوند.

27) ***La Belle au bois dormant***

۲۸) Franz Kafka (۱۸۸۳-۱۹۲۴)، نویسندهٔ مشهور چک (آلمانی زبان). در متن، اشاره به اثر مشهور او به نام قصر ***Das Schloss*** است.

۲۹) ***La Chanson de la plus haute tour*** اثر Rimbaud (۱۸۵۴-۱۸۹۱)، شاعر مشهور فرانسوی، داستان عاشقی است که، خسته از جفای معشوق، به قصری پناه می‌برد و چشم‌انتظار وقوع معجزه یا امداد غیبی است تا مگر دلدارش به او بازگردد. این سرگردانی و انتظار به او فرصت می‌دهد تا، در زمان، به قهقرا رود و نگاهی به گذشتهٔ خود بیفکند و در معنای زندگی غور و تأمّل کند. این شعر، به همراه سه شعر دیگر، با عنوان ***Fêtes de la patience*** (جشن‌های صبر) در مجموعه‌ای به نام ***Derniers vers*** (اشعار واپسین) در اثر رَمبو به نام ***Les Illuminations*** (اِشراقات) عرضه شده است.

امکان می‌دهد تا سفرهای درونی را تجربه کند.

در بخش دوم داستان، قصر به حیث فضا هم **عینی** است هم **استعاری**. **عینی** است از این جهت که معماری آن را ساخته است، فضایی است که جلوه‌ای بیرونی دارد و زیبایی و شکوهش رشک‌برانگیز است. امّا این قصر فضای غیر عینی هم شمرده می‌شود، از این جهت که در قالب **استعاره‌ای** از ذهن و روح بهرام نیز معنا می‌یابد. فراموش نکنیم که بهرام، در مقام پادشاه، باید قاعدتاً از آنچه در سرزمینش رخ می‌دهد آگاه باشد، حال آنکه از وجود حجره‌ای مرموز در قصر خود بی‌خبر مانده است و آن را، به تصادف، **کشف** می‌کند. جرقّهٔ اشتیاق به درون‌کاوی و رسیدن به خودآگاهی، در حقیقت، از همین نقطه زده می‌شود.

هفت اقلیم و هفت ساختار فضازمانی

بهرام، **روزی** در حال گشت و گذار در قصر شگفت‌انگیز خود، با حجره‌ای قفل‌شده روبه‌رو می‌شود و دستور می‌دهد درِ آن را بگشایند. درون حجره دیوارنگاره‌ای می‌بینند. حجره، به حیث فضا، سؤال‌برانگیز است؛ چون خواننده از خود می‌پرسد که اگر ورود به این فضا تاکنون ممنوع بوده، چگونه صورتگری به آن درآمده و دیوارنگاره پدید آورده است؟ پاسخ این پرسش شاید آن باشد که صورتگر **دست تقدیر** است. بدین‌قرار، نظامی، به تلویح، اشاره به رابطهٔ بهرام با جهان غیب دارد. تقدیر، به حیث جلوه‌ای مابعد طبیعی از فضا و زمان، نه‌تنها خود را به بهرام می‌نمایاند بلکه راز خود را نیز با او در میان می‌نهد. بهرام، بر روی دیوار، تصویر هفت‌پیکر، هریک از کشوری ــ دختران رایِ هند، خاقان چین، خوارزم‌شاه، پادشاه سقلاب[۳۰]، پادشاه مغرب، قیصر روم، و کسری ــ را می‌بیند. در جمع این دختران، تصویر خودش را می‌بیند همچنین دست‌نوشته‌ای را که در آن مقدّر شده است این دختران از آنِ بهرام شوند:

برنبشته دبیر پیکر او نامِ بهرامِ گور بر سرِ او
کان چنان است حکمِ هفت اختر کاین جهانجوی چون برآرد سر

۳۰) نام سرزمین صقالبه (اسلاوها) که، در مآخذ اسلامی، بر اقوامی ساکن سرزمین‌های مجاور قلمروِ خزران (بین قسطنطنیه و بلغارستان) اطلاق شده است.

هفت شهزاده را ز هفت اقلیم　　درکنار آورد چو دُرِّ یتیم
ما نه این دانه را به خود کِشتیم　　آنچه اختر نمود بنوشتیم

(همان، ص ۶۵۷، ابیات ۲۴-۲۷)

این «ما»یی که دربیت آخر آمده باید همان **تقدیر** باشد ــ امین یا محرمی که مأمور شده پیام غیب را به مخاطب برساند. اینچنین است که بهرام درزمان سفر می‌کند و به آنچه تقدیر برایش تدارک دیده پی می‌برد. ساختار کرُنوتوپیک دراینجا دستخوش دگرگونی ژرفی می‌شود: شاعر قهرمان داستان را به سفر به آینده رهنمون می‌گردد. این سفر هم بُعدِ زمانی دارد هم بُعدِ مکانی، چراکه بهرام نه‌تنها درزمان پیش می‌رود بلکه با مکانی نیز که قرار است هفت‌پیکر واقعی را درآن ملاقات کند آشنا می‌گردد. زمان داستان، که تا این مرحله خطّی و تناوبِ صحنه‌مانی و پرش‌ها بود و با ضرباهنگ خاصّی پیش می‌رفت، به جهشی درمقیاس فضا و زمان بدل می‌شود. نظامی، دراین پاره، واژهٔ بسیارگویای امیدواری را به‌کار می‌برد و عنوان می‌کند که بهرام ازدیدن دیوارنگاره به آینده امیدوار می‌گردد:

شاه بهرام کاین فسانه بخواند　　در فسونِ فلک شگفت بماند
... گرچه آن کارنامه راه زدش　　شادمانی شد از یکی به صدش
زانکه بر عمرش استواری داد　　بر مرادش **امیدواری** داد

(همان، ص ۶۵۷، ابیات ۲۹، ۳۳، ۳۴)

بهرام اطمینان می‌یابد که عمرش دوام خواهد یافت و هفت شاهزاده را ازآن خود خواهدکرد. او کسی را جز خودش سزاوار چنین سفری درفضا و زمان نمی‌بیند؛ ازحجره که بیرون می‌رود، به‌کلیددار می‌سپارد تا کسی را به درون آن راه ندهد. بدین‌سان، مسئلهٔ محرمیّت دراِشرافِ به اسرار مطرح می‌شود: هر کسی شایسته نیست همچون او به فضای **آینده** راه برَد.

نظامی، دراینجا، ابداع روائیِ شگرفی به‌کار می‌زند و، سِوای بهرام، خواننده را نیز دراسرار محرم و شریک می‌سازد. این‌گونه است که شاعر قدرت و استعداد خویش را به رخ خواننده می‌کشد: خود را همسنگ دست تقدیر می‌نمایاند ــ دستی که، به نیروی قلم، نه همان توانِ دگرگون کردن تمامی دنیای داستان را دارد بلکه، اگر اراده کند،

قادر است خواننده را نیز در این راه با خود همراه سازد. خواننده نیز، همزمان با قهرمان داستان، به آنچه قرار است در ابیات بعدی نگاشته شود پی می‌برد. داستان، پیش از آنکه به پایان برسد، کامل شده است. یگانه چیزی که باقی می‌ماند آن است که قهرمان داستان، همراه خواننده، در **انتظار** بماند تا لحظهٔ موعود فرا رسد و وقایعی که وعدهٔ روی دادن آنها داده شده بود رخ دهد. بهرام به هفت پادشاهِ هفت اقلیم نامه می‌نویسد و هفت شاهزاده خانم را طلب می‌کند. این بار دیگر او نیست که سفر می‌کند، مسافران، به پای خود، نزد او می‌آیند. جابه‌جایی‌ها وارونه می‌شود. نه‌تنها زمان خصلت خطّی خود را از دست می‌دهد و به چرخه‌ای بدل می‌شود که طیّ آن بهرام به صورت ادواری رشد و تعالی می‌یابد، بلکه، برخلاف انتظار، گویی وقت برای آشنایی با اسرار هفت اقلیم تنگ است، خود اسرار، به وسیلهٔ هفت مسافر، جابه‌جا می‌شوند و به او می‌رسند. بدین‌سان، بار دیگر ساختار فضایی ـ زمانیِ سفر به کمک شاعر می‌آید تا طرحِ سفرِ بهرام را به قصد اِشراف بر اسرار هفت آسمان دراندازد. هفت مسافر، با کوله‌باری که برای تعلیم و تربیت بهرام بر دوش دارند، از راه می‌رسند و در هفت مکان در قصر جایگزین می‌شوند. این هفت فضا، که هریک به رنگی است، بی‌گمان به رنگارنگی و تنوّع اسرار اشاره دارد. بهرام هر شب را با یکی از شاهزاده خانم‌ها در یکی از حجره‌ها خلوت می‌کند. گذر بهرام از این حجره به آن حجره، در واقع، سفری است درونی و روحانی در مسیر رشد و تعالی. جابه‌جائیِ او در فضای بسته و محدود قصر به مثابهٔ جابه‌جایی در ضمیر خود و قابلیّت‌های شناخت خود است. در ضمن، شاهزاده خانم نیز وظیفه دارد تا خود را با این فضا همخوان سازد یعنی جامه‌اش با رنگِ گنبد جور باشد. امّا این تمامی ماجرا نیست. بهرام نیز، برای بهره‌مندی از این فضا، خود را وامی‌دارد که جامه‌اش را همرنگ فضای گنبد سازد. بدین‌سان، چهره‌های داستانی با هم و نیز با فضای پیرامون خود هماهنگ می‌گردند و فضا، از هر حیث، برای سفر بهرام آماده می‌شود.

امّا دربارهٔ زمان باید توجّه داشت که بهرام، دربدو امر، **یک هفتهٔ** کامل یعنی هفت شبانه‌روز را با هفت شاهزاده خانم سپری می‌کند، (هرچند نظامی ــ از طریق هفت داستان ــ فقط به این **یک هفته** اشاره دارد، بهرام، پس از این **یک هفته**، همچنان به دیدار خود با شاهزاده خانم‌ها ادامه می‌دهد). خلوت بهرام با شاهزاده خانم‌ها روز شنبه آغاز می‌شود و جمعه شب به پایان

می‌رسد. زمان، دربدو امر، به‌نظر خطّی می‌رسد و رو به‌جلو می‌رود؛ امّا، اگر انـدکی دقّت کنیم، می‌بینیم انتهای این هفته به ابتدای هفتهٔ دیگر گـره مـی‌خورد یـعنی درست است که زمان به‌پیش می‌رود امّا، درهمان حال، صورتِ چرخـه‌ای دارد. گـویی بـهرام، ظرف همان هفت شبانه‌روز، درزمان به‌دور خود می‌چرخد و پیش نمی‌رود مگر اینکه آموزش لازم را دیده باشد. داستان‌هایی که می‌شنود خصلت چرخـه‌ای بـودن زمـان را مُسَجَّل می‌سازند. همچنان‌که اشاره شد، این داستان‌ها، به‌لحاظ روایت‌شناختی، به‌نوع **داستان درداستان** تعلّق دارند یعنی زمان روایت در یکی از آنها، که درحقیقت همان داستان اصلی است، به شدّت کُند می‌شود تا زمان داستان دوم معنی بیابد. بهرام، ازحیث زمان، تنها یک شب را درکنار شاهزاده خانمی صبح می‌کند؛ امّا زمان داستانی که شاهزاده خانم نقل می‌کند طولانی و پیچیده است. در اینجا، برخلاف ابتدای داستان، دیگر این بهرام نیست که جابه‌جا می‌شود و با جابه‌جائیِ خود به‌زمان مـعنی مـی‌بخشد و خـوانـنده را درجریان پیشرفت آن قرار می‌دهد بلکه جابه‌جائی چـهره‌ها در داسـتانی کـه مـی‌شنود ایفای این نقش را برعهده می‌گیرند. وقتی بهرام به‌این داستان‌ها گوش مـی‌دهد، رونـد گذر زمان بسیار کند است. بهرام ابتدای شب نزد یکی از شاهزاده خانم‌ها می‌آید و گوش سپردن به‌داستان این شاهزاده خانم است کـه بـه خـوانـنده امکـان مـی‌دهد تـا زمـان را احساس کند. شمار ابیات همچنین زمانی که نظامی به‌نقل این داستان اختصاص می‌دهد حجم نظرگیری ازکلّ داستان را اِشغال می‌کنند. بـاید تـوجّه داشت کـه اسـتفاده از **شب** دربازگوئیِ داستان فرصتی به شاعر می‌دهد تا فضای خـلوتِ دو شـخصیّت داسـتان را مرموز و اسرارآمیز سازد. فضا و زمانِ **شب** و، به‌تَبَع آن، تاریکی، درداستان‌های هـفت شاهزاده خانم نیز بازتاب می‌یابد. نمونهٔ آن داستانِ ماهان است که از زبان بانوی گـنبد پیروزه نقل می‌شود ــ داستان مردی که ابتدا به هنگام روز و در دنیای واقعیّت به مهمانی می‌رود امّا شب که فرا می‌رسد به دنیای دیگری سفر می‌کند که، در آن، فضا و زمان معنی و نقش خود را از دست داده‌اند. دیگر نه چهرهٔ داستانی به‌فضای اطرافش و آنچه می‌بیند و هم به‌زمانی که درآن به سر می‌برد اطمینان دارد و نه خوانـنده مـطمئن است فـضا و زمانی که راوی نقل می‌کند واقعیّت دارد و حاصلِ توهّمِ چهرهٔ داستانی نـیست. زمـان، دراین داستان، معنای بـه‌پیش رفـتن را از دست مـی‌دهد و بـه زمـانی چـرخـه‌ای بـدل

می‌گردد: دیگر روزها روز و شب‌ها شب نیستند، هفته و ماه معنایی ندارند، زمان می‌چرخد و به دور خود حلقه می‌زند. این بی‌معنایی یا چنبرهٔ زمان مترادف سیر درونی است که صبر و بردباری می‌طلبد. در انتهای این چرخهٔ زمانی، بار دیگر به زمان عادی یعنی به زمانی که جلو می‌رود و، همگام با آن، به فضای واقعی بازمی‌گردیم. ماهان، درست همچون بهرام، در انتهای هفت شب، به دنیای واقعیّت بازمی‌گردد و این بازگشت تنها به نسبت و در قیاس با زمان چرخه‌ای است که معنا می‌یابد. این بازگشت، که نمودار انتهای سفر و مترادفِ وصول به مقصد است، نشان می‌دهد که چهرهٔ داستانی به انتهای سفر درونی رسیده است. همزمان با پایان یافتن جابه‌جایی‌های مکانی، که بیشتر به سرگردانی می‌مانند، بی‌معنا بودن زمان نیز به انتها می‌رسد: سفر به آخر می‌رسد، زمان دوباره به حال عادی و ثبات و به دنیای واقعیِ چهرهٔ داستانی بازمی‌گردد. گمشده راه خود را یافته است. فراموش نکنیم که گمشدهٔ اصلی این داستان نه ماهان یا چهره‌های داستان‌های شاهزاده خانم‌ها بلکه بهرام است که این بار، با تجربه‌ای که از جابه‌جایی زمانی و مکانی در هفت سپهر کسب کرده، خود را برای سفر نهایی آماده می‌سازد.

۳ کرُنوتوپ غار و زمان بی‌انجام

در این بخش، به بررسی انتهای سفر دنیوی بهرام می‌پردازیم. بهرام، به لحاظ سنّی، کاملاً پخته است. وی اکنون مردی است شصت ساله (همان، ص ۸۰۴، بیت ۱۱). از حیث معنوی نیز، کوله‌بار تجربه‌اش، با سفرهایی که کرده و مسافرانی که درکنارشان زیسته، سنگین شده است (همان، ص ۸۰۴، ابیات ۳-۵). حالا دیگر آبدیده و آموخته و آمادهٔ سفرِ نهایی است. او حتّیٰ قصر هفت گنبد خود را، که محلّ عیش و نوش همچنین مکمنِ خودشناسی بود، به موبدان می‌سپارد تا آن را به صورت معبد درآورند (همان، ص ۸۰۴، ابیات ۹-۱۰). در اینجاست که یک بار دیگر واژهٔ روزی به‌کار می‌رود و بهرام، با ملازمان خود، برای شکار، راهیِ صحرا می‌شود؛ امّا انگار دل به شکار ندارد و از دنیا بریده است:

روزی از تخت و تاج کرد کنار رفت با ویژگانِ خود به شکار
لشکر از هر سویی پراکندند هر یکی گور و آهو افکندند

میلِ هریک به گورِ صحرایی او طلبکار گورِ تنهایی

(همان، ص ۸۰۴، ابیات ۱۳-۱۵)

فضای این بخش دورنگ دارد: در بخشی از صحرا، همراهان بهرام نمودار گشته‌اند که وابستهٔ این دنیایند و میل شکار و تمتّع از لذّات دنیوی بر آنان چیره است؛ در بخش دیگر، بهرام به تصویر کشیده شده که خسته است و دل از دنیا بریده. وی، در این اثنا، گورخری را می‌بیند و متوجّه می‌شود که باز هم دست تقدیر به کمکش شتافته و او را به صراط و جهان مینوی راهبر شده است. باید توجّه داشت که صراط و راه در ادبیّات هماره فضایی برای مواجهه با غیر، با ناآشنا، با عجایب و غرایب، با غول و هیولا، با جنّ و پری، با پلیدی و پاکی، با سراب و واقعیّت، با وهم و خیال بوده است. این مسیر گاه می‌تواند چهره‌ای داستانی همچون دُن‌کیشوت را به شاهزاده خانم رؤیاها یا دنیای واقعیّتِ خارج از داستان برساند؛ گاه نیز می‌تواند مسیری باشد که تریستان و ایزوت همراه درکنار هم طی می‌کنند و دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند؛ هم می‌تواند راهی باشد که ژان والژان، حین پیمودنش، با میریلِ کشیش مواجه و از این طریق با خدا آشنا گردد؛ و هم می‌تواند طریقی باشد که شیخ صنعان طی می‌کند تا به دلدار خود برسد؛ یا راهی که اودیپ می‌پیماید و پدرش، لایوس[۳۱]، را ملاقات می‌کند؛ یا راهی که قهرمانِ داستان افسانهٔ قدّیس ژولین مهمان‌نواز[۳۲] گوستاو فلوبِر می‌پیماید تا شاید از دست سرنوشت خویش بگریزد[۳۳]، یا مسیری باشد که قهرمان داستان وسوسهٔ آنتونیوسِ قدّیس همراه با شیطان طی

---

۳۱) Laïos، شاه افسانه‌ای تِب (شهر قدیم در مصر علیا، در دو کرانهٔ رود نیل) که به دست پسرش، در حالی که یکدیگر را نمی‌شناسند، کشته می‌شود.

۳۲) *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier*، یکی از شاهکارهای گوستاو فلوبِر (Gustave Flaubert, 1821-1880). «ژولیَن» عاشق شکار است. روزی گوزنی را با تیر می‌زند. گوزن، پیش از جان دادن، به او می‌گوید در آینده پدر و مادرش را به دست خودش خواهد کشت. وی خانه و زندگی را رها می‌کند و از ترس می‌گریزد. امّا مقدّر رقم خورده و پدر و مادرش را ناخواسته می‌کشد. (← فلوبِر ۱)

۳۳) *La Tentation de saint Antoine*، آنتونیوس، زاهدی مسیحی که در صحرای طیوَه (یا طیبه؛ یونانی قدیم تِبا، همان تِب، شهر باستانی در مصر علیا کنار رود نیل) عزلت گزید و شیطان بر او ظاهر شد تا، به وسوسه، او را منحرف کند. این وسوسه‌ها گاه در قالب عطش سلطه‌جویی و عظمت‌خواهی (ریاست، قتل عام، شهرت، قدرت...) وگاه به شکل عشرت‌طلبی و شهوت‌رانی (پول، زن، رفاه...) درمی‌آید. آنتونیوس تسلیم نمی‌شود و شیطان او را می‌رباید و با خود به راهی می‌برد که، طیَ آن، زاهد با رمز و راز خلقت آشنا می‌گردد. (← فلوبر ۲)

می‌کند. در هر حال، عموماً از طریق جادّه یا مسیر است که آدمی با چیزی یا کسی ناآشنا روبه‌رو می‌شود. بهرام نیز، با تعقیب گورخر، درواقع وارد جاده‌ای می‌شود که او را به غار می‌رساند. نظامی، در این بخشِ داستان، از همان کرُنوتوپی بهره می‌گیرد که در ادبیّات مرسوم است.

فضای غار هم، به‌حیث یکی از فضاهای نمادین ادبیّات، به مفهوم جاده می‌پیوندد. غار هم زندان است هم پناهگاه و هم به‌کام می‌کشد و درخود پنهان می‌دارد و چه‌بسا گنجی را درخود نهفته داشته باشد. غار، همچون قصر، از فضاهای اسرارآمیز در ادبیّات است. غار می‌تواند روزنهٔ ورود به جهان دیگر باشد، مانند «آلیس» که، به دنبال خرگوش، به جهانی شگفت‌انگیز وارد می‌شود[۳۴]؛ هم می‌تواند غار افلاطون باشد که واقعیّت را از دیده‌ها پنهان می‌سازد؛ و هم می‌تواند، مانند غارِ حرا فضایی برای شنیدن صدای غیب باشد؛ یا غاری که قدّیسه برنادِت سوبیرو[۳۵]، در چهارده سالگی، در آن، حضرت مریم را به مکاشفه دیده باشد. شگفت این است که غارها، هرچند عموماً بن‌بست مصوّر شده‌اند، در جهان رؤیاها و مکاشفات هماره با عالم بالا ارتباط دارند.

بهرام نیز وارد همین نوع غار می‌شود ــ فضایی مرموز که او را به‌کام می‌کشد و از دیده‌ها نهان می‌دارد؛ فضایی که هرچند بن‌بست است، راه به جهان غیب دارد؛ فضایی که جسم بهرام را درخود فرو می‌برد و روحش را به مینو می‌رساند. فضای داستان‌های نظامی، چه هفت‌پیکر چه خسرو و شیرین یا اسکندرنامه، به‌پیش از اسلام تعلّق دارد. از این رو، بی‌مناسبت نیست از خود بپرسیم که «آیا ممکن است بین فضای غار در هفت‌پیکر نظامی و آیین مزدایی که غار را جلوه‌ای از بهشت تصوّر می‌کند رابطه وجود داشته باشد؟» فراموش نکنیم که یکی از معانی **پردیس** یا **فردوس**، که در زبان فارسی مترادف بهشت است، «جای محصور یا

---

۳۴) Alice، دختر خردسال، چهرهٔ داستانیِ ماجرای آلیس درسرزمین عجایب *Alice's Adventures in Wonderland* (1865)، اثر Lewis Carrol (نام مستعار Charles Lutnidge Dodgson، ریاضیدان و نویسندهٔ انگلیسی ۱۸۳۱-۱۸۹۸)، که، در عالم خیال، به دنبال خرگوشی نیمه‌انسان به لانه‌اش می‌رود و، در آنجا، با حوادث غریب و موجودات عجیبِ گوناگون روبه‌رو می‌شود. این کتاب به غالب زبان‌ها از جمله زبان فارسی (تهران ۱۳۲۸) ترجمه شده است. در آن، قوانین زمان و مکان و زبان، ظریفانه و زیرکانه، دگرگون شده‌اند.

۳۵) Sainte Bernadette Soubirous (۱۸۴۴-۱۸۷۹)

سنگچین» است[۳۶]. چه شگفت‌انگیز است ارتباط **غار** به حیث فضای محصور با بهشت یا عالم مینو که بهرام از طریق غار بدان راه می‌یابد. آیا این همان مفهوم عمیق غور در خود و معرفت نفس نیست؟

بهرام در این غار ناپدید می‌شود و اطرافیانش حتّیٰ از جسم او هم اثری نمی‌یابند. وی از چرخهٔ زمانِ دنیوی خارج می‌گردد و، در سفر واپسین به جهان غیب، جسم و جان خود را همراه خویش می‌برد چنان‌که حتّیٰ مادرش کالبد خاکی او را نمی‌یابد. در واقع، شاعر کاری می‌کند که بهرام، با رخت بربستن از این دنیا، از زمان و مکان فارغ بماند.

حاصل سخن

نظامی، در **هفت‌پیکر**، به **سفر** توجّه خاص دارد. در این داستان، سفر همواره با دگرگونی فضا و زمان همراه است. بررسی ساختار کرُنوتوپیک این اثر به ما امکان داده است تا با پاره‌ای از ویژگی‌های بدیع این داستان همچنین با مهارت شاعر در ساخت و پرداخت آن آشنا شویم. سفر بهرام را در سه **بخش** جا دادیم که از حیث فضا و زمان متمایزند. در **بخش اوّل**، جابه‌جایی‌های بهرام از قصری به قصر دیگر تصادفی نیست و نظامی هر بار، با فضایی که برای قصر ترسیم می‌کند، قهرمان داستان را در مسیری هدایت می‌کند. زمان در این بخش **خطّی** است و تمامی نشانه‌ها، اعم از عناصر دستوری یا اشاره‌ایِ راوی، گویای این معنی‌اند. ساختار **داستان در داستان** در **بخش دومِ** سفرها یکی از شگفتی‌های این داستان است. بهرام، بی‌آنکه جابه‌جا شود، از طریق داستان‌های هفت شاهزاده خانم به سفر می‌رود. از نظر روائی، مواجههٔ قهرمان داستان با دیوارنگاره به او و خواننده امکان می‌دهد تا به آنچه در آینده رخ خواهد داد وقوف یابند. این‌چنین است که بخشی از داستان، پیش از آنکه نوشته شود، خوانده می‌شود. در همین مرحله است که زمان خصلتِ خطّی خود را از دست می‌دهد و به زمان **چرخه‌ای** بدل می‌شود ــ زمانی که دقیقاً، در پرتو همین خصلت، به بهرام امکان می‌دهد خود را برای سفر نهایی آماده سازد.

---

۳۶) این واژه، هم در همین قالب و همین معنا و هم به صوَر دیگر، به زبان‌های اروپائی راه یافته چنان‌که، در زبان فرانسه، واژهٔ parvis منشعب از پردیس فارسی وجود دارد که معنایش حیاط خلوت خانه یا محیط محصورِ مقابلِ کلیساست← فرهنگ هفت جلدی *Robert*، ذیل **Paradis**.

بهرام، در **بخش سوم** از سفر خویش، به‌واسطهٔ یکی از اساسی‌ترین شاکله‌های مواجهه در سفر که همان **راه و مسیر** باشد، به مکانی می‌رسد که قرار است او را به مرحلهٔ پایانی سفرِ خاکی راهنمایی کند. استفادهٔ شاعر از فضای اسرارآمیز غار، که پیشینهٔ کهنی در ادبیّات جهانی دارد، به او امکان می‌دهد تا ناپدیدشدن بهرام یعنی خروج او را از ساختار فضایی- زمانی توجیه کند. با توجّه به تمامی این شاکله‌هاست که می‌توان هفت‌پیکر نظامی را یکی از جذّاب‌ترین منظومه‌های داستانی با ساختار کرُنوتوپیکِ بدیع شمرد.

منابع

باختین، میخائیل، زیبایی‌شناسی و نظریّهٔ رمان، ترجمهٔ آ. حسین‌زاده، انتشارات مرکز مطالعات هنری وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهران ۱۳۸۰.

فلوبر (۱)، گوستاو، سه داستان، ترجمهٔ میرجلال‌الدّین کزازی، نشر مرکز، تهران ۱۳۶۷.

ـــــ (۲)، وسوسهٔ آنتونیوس قدّیس، ترجمهٔ آذین حسین‌زاده و کتایون شهپرراد، نشر قطره، تهران ۱۳۸۵.

نظامی گنجوی، کلیّات خمسهٔ نظامی گنجوی، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات علمی، تهران ۱۳۷۸.

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, collection «Bibliothèque des idées», Paris 1978.

Flaubert, Gustave, *La Légende de Saint-Julien l'Hospitalier, in Trois Contes*, Gallimard, Folio, Paris 1999.

____, *La Tentation de Saint-Antoine*, Gallimard, Folio, Paris 1983.

Genette, Gérard, *Figures III*, Le Seuil, Paris 1972.

Nézami Ghanjavi, *Le Pavillon des sept Princesses*, traduit et annoté par Michael Barry, Gallimard, Paris 2000.

Le Robert, *Dictionnaire alphabéthique et analogique de la langue française*, Paris 1981.

❑

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی