بسم الله الرحمن الرحيم

مجموعه مقالات

دومین همایش ملّی متن‌پژوهی ادبی

نگاهی تازه به متون داستانی کهن

جلد دوم

آبان ماه ۱۳۹۵

تهران، کتاب‌خانه ملّی جمهوری اسلامی ایران

به نام آن که جان را فکرت آموخت . . .

مطالعه‌ی متون ادبی از دریچه‌ی دانش‌های جدید و بهره‌گیری از ابزارهای نقد و تحلیل متن، یکی از ضروری‌ترین راه‌کارهای حفظ و تداوم حضور این متون در عرصه‌های اجتماعی است و همچنین پرداختن به جنبه‌های کاربردی و آشکارکردن آموزه‌های گوناگون این متون، از مهم‌ترین وظایف پژوهشگران ادب فارسی در دوره‌ی معاصر به شمار می‌آید.

دومین همایش متن‌پژوهی ادبی با عنوان نگاهی تازه به متون داستانی کهن، در پی آن است تا بتواند جایگاه مناسبی برای نشان‌دادن بخش اندکی از تلاش استادان و فرهیختگان این مرز و بوم در حوزه پژوهش‌های ادبی باشد و امیدوار است با انتشار این پژوهش‌ها بتواند در زمینه‌ی گسترش تحقیقات و فعالیت‌های ادبی، سهم اندک خود را به خوبی ایفا نماید.

استقبال روزافزون استادان، دانشجویان و فرهیختگان ادب فارسی و دیگر رشته‌ها از سلسله همایش‌های متن‌پژوهی ادبی، وظیفه‌ی برگزارکنندگان این همایش‌ها را دو چندان نموده‌است؛ از این رو تمامی تلاش خود را به کار می‌گیریم تا در این زمینه، بیش از گذشته انجام وظیفه نماییم و گامی کوچک در راه اعتلای ادب گران‌قدر فارسی برداریم و شایسته‌ی اعتماد همکاران و فرهیختگان قرار گیریم

آنچه در این کتاب پیش روی خوانندگان گرامی قرار دارد، مجموعه چکیده مقالات برگزیده‌ی دومین همایش متن پژوهی ادبی است و نشانگر دیدگاه‌ها و یافته‌های استادان و پژوهشگران در حوزه‌ی مطالعات ادب فارسی است. امید است با یاری خداوند متعال، شاهد پیشرفت روزافزون ایران اسلامی و اعتلای هر چه فزون‌تر فرهنگ و ادب فارسی باشیم.

دبیر همایش

دکتر محمدرضا حاج بابایی

ساختار همایش

دبیر همایش:

دکتر محمدرضا حاج بابایی، استادیار دانشگاه علامه طباطبایی

دبیر کمیته‌ی علمی:

دکتر عباسعلی وفایی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

اعضای کمیته‌ی علمی:

دکتر احمد تمیم‌داری، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر حبیب‌الله عباسی، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خوارزمی.

دکتر حسین پاینده، استاد نقد و نظریه‌ی ادبی، دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر تیمور مالمیر، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران.

دکتر احمدرضا یلمه‌ها، استاد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد دهاقان.

دکتر مهدی محبتی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان.

دکتر لیلا هاشمیان، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی همدان.

دکتر امیر نصری، دانشیار فلسفه هنر، دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر علی محمد پشت دار، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور.

دکتر سهیلا صلاحی مقدم، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا.

دکتر محمد ایرانی، دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه.

دکتر بتول واعظ، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

دکتر حسین آریان، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی زنجان

دبیر کمیته داوری:

دکتر محمد امیر جلالی، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

فهرست مقالات جلد دوم:

تحلیل نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت با تکیه بر پاره‌ای از داستان‌های... ۱۱
قصه گویی به منزله ی پیشبردِ هدف با تاملی در قصه گویی... ۳۷
ویژگی های نحوی مفعول در کلیله و دمنه نصرالله منشی ۶۵
نقش انوار سهیلی در بازآفرینی حکایت‌های کلیله و دمنه... ۷۷
بررسی و تحلیل روانشناختی شخصیت در حکایت « سیاح و زرگر»... ۹۷
بررسی و تحلیل انسجام در داستان‌های مشترک *کلیله و دمنه* و ... ۱۱۳
تأثیرپذیری داستان‌های مرزبان‌نامه از شاهنامهٔ فردوسی بر.... ۱۳۷
تامّلی در کاربرد فعل در کلیله و دمنه ۱۶۱
جستاری در کارکردهای اقسام انشا در باب « شیر و گاو»... ۱۸۱
کاوشی در ترغیب و تحذیرهای نصر الله منشی.... ۱۹۹
جستاری در شیوه و میزان کاربرد آیات و احادیث..... ۲۱۹
بررسی قابلیت‌های نمایشی حکایت‌های «کلیله و دمنه... ۲۳۱
تحلیل ساختارگرایانه‌ی حکایات توبه‌ی برخی متون نثر صوفیه ۲۵۱
جستجوی عناصر داستانی در برخی از حکایات متون نثر صوفیه ۲۶۹
صنعت "تشابه" مضمر و شناسایی مواضع آن در نثر فنی.... ۲۹۱
بررسی چند حکایت کلیله و دمنه از منظر مینی‌مالیسم ۳۰۹
تقسیم‌بندی قصه‌های ایرانی بر اساس طبقه‌بندی آرنه- تومپسون ۳۳۹
نظریه کنترل بیرونی و اندیشهٔ مرکزی کلیله و دمنه ۳۵۹
نقد و مقابله ترجمه متون عربی کلیله و دمنه.... ۳۷۵
داستانک در حکایت‌های کلیله ودمنه و تطبیق آن با مینی‌مالیسم ۳۹۵
تحلیل درون‌مایه‌های اخلاقی در *جوامع الحکایات*.... ۴۱۱
تأمّلی در قصّه‌های عامیانه از منظر نقد کهن‌الگویی ۴۴۱
تأثیر پذیری مثنوی از کلیله و دمنه ۴۶۵
نقد و بررسی ساختار داستانی یک حکایت مشترک.... ۴۷۷
زبان گفت وگو به روایت حکایت های تمثیلی کلیله ودمنه ۴۹۹

نظریه انسجام هالیدی و حسن (۱۹۸۵م) و کاربست آن.... ۵۱۷
داستان‌های مثنوی مولانا به عنوان راهنمای اصول و مبانی تربیت ۵۳۷
تفاوت سبک روایی در چهار تحریر کلیله و دمنه ۵۵۱
سیمای سه گانه زن در حکایت های فارسی رهیافتی... ۵۷۵
ویژگی و کارکرد امثال و تمثیل در"جامع التمثیل" حبله ۶۰۱
نسخه نگارۀ کلیله و دمنه ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانۀ.... ۶۳۵

تحلیل نظریهٔ ترامتنیت ژرار ژنت با تکیه بر پاره‌ای از داستان‌های کلیله و دمنه ، مرزبان نامه ، مثنوی مولانا و منطق الطیرعطار

فرزاد بالو[۱]
پریسا نصیری[۲]
نرگس علی بیگی[۳]

چکیده

براساس نظریهٔ بینامتنیت ، هیچ متنی اصیل نیست و هر متن واگویه ای از متون پیشین است . به بیان دیگر، چیزی به نام معنای اول وجود ندارد زیرا هر اثر یا متنی دارای یک پیشینه و پیوندی دو سویه با سایر متون است.حال این اثر می تواند ادبی یا غیر ادبی ،هم عصر همان متن یا متعلق به دوره‌های پیشین باشد. ژرارژنت یکی از بزرگترین نظریه پردازان حوزه‌ی بینامتنیت به شمار می‌رود و به تعبیری واضع عناصر ترامتنی در مطالعات بینامتنی است. او برخلاف پاره‌ای از نظریه پردازان بینامتنیت همچون ژولیا کریستوا صرفا در مقام نظریه‌پرداز ظاهر نشده است بلکه دغدغه‌ی کاربست و تحلیل نظریه را نیز داشته است. ما دراین نوشتار، مناسبات متنی‌ای چون: بینامتنیت صریح،بینامتنیت ضمنی،بیش متنیت (از نوع تقلید و دگرگونی)،و....را در کلیله و دمنه،مرزبان نامه،مثنوی معنوی و منطق الطیر، با محوریت داستان های بوزینه و باخه،روباه وبط ،احول و دوبین و احول و میزبان،داستان شیروخرگوش و.... به روش توصیفی و تحلیلی مورد تحلیل و بررسی قرار داده‌ایم. رهیافت ترامتنی پژوهش حاضر نشان می‌دهد که با وجود بنیادهای مشترک در همه‌ی این داستان‌ها،متون متاخر که به عنوان زبرمتن متون متقدم(زیرمتن) محسوب می‌شوند،دچار چه دگردیسی و تحولی شده‌اند و کدام یک از نویسندگان یا شاعران در پرداخت هنری و ادبی داستان‌ها بهتر و دقیق‌تر عمل کرده‌اند.

کلید واژه :ترامتنیت ، ژرارژنت، بیش‌متنیت ،مرزبان نامه ، کلیله و دمنه

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران farzad_baloo@yahoo.com
۲- کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامهٔ طباطبائی parisanasire@yahoo.com
۳-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامهٔ طباطبائی alibeiginejad.n@gmail.com

مقدمه

آثار ادبی براساس نظام ها ،رمزگان ها، و سنت های ایجاد شده توسط آثار ادبی پیشین بنا می شوند .لذا هریک از این نظام ها و رمزگان ها در شکل گیری معنای یک اثر ادبی موثر است .«براساس دیدگاه معرفت شناسی مفهوم بینامتنیت آن چیزی است که برای نظریه ی متن امکان اجتماعی را فراهم می آورد و تمام زبان پیشین و معاصر حاضر در متون را به نوعی بازتولیدی از متون قبل تر خود می داند.»(آلن،۱۳۸۵:۱۹۴) و بر آن است که هیچ متنی آغاز و پایانی ندارد و عنصری وابسته و جدایی ناپذیر از محیط ادبی خود می باشد .از آنجا که ادبیات ما به صورت زیربنایی از یکدیگر تاثیر می پذیرند ؛ تصور این که اثری در ارتباط مستقیم با محیط ادبی خویش باشد اما از نظام ، وحدت و ویژگی های فرهنگی و اجتماعی آن تاثیری نپذیرد امری باطل و غیر علمی است . ژولیا کریستوا نخستین کسی بود که در سال ۱۹۶۰ مفهوم بینامتنیت را به صورت رسمی وضع کرد؛ بعد از کریستوا، ژرارژنت ساختارگرا و منتقد بزرگ فرانسوی، از تاثیرگذارترین پژوهشگران در عرصهٔ بینامتنیت به شمار می‌رود. ژنت دامنهٔ مطالعات کریستوا را گسترش می‌دهد و کوشش می‌کند تا هر رابطه‌ای که یک متن می‌تواند با غیر خود داشته باشد به طور نظام مند مطالعه و بررسی کند؛ به همین دلیل واژهٔ جدیدی به نام ترامتنیت را ابداع و به پنج دسته تقسیم بندی کرد که در ادامه به شرح و توضیح ان می پردازیم. داستان هایی که در این پژوهش از دوکتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه آورده شده اند، به نوعی نظریهٔ ترامتنیت ژنت را تایید می کنند. از این رو، ابتدا تعریفی کلی از نظریه بینامتنیت ارائه می شود ؛ پس از ان آرا ژولیا کریستو واضع نظریهٔ بینامتنیت را مطرح می کنیم و در ادامه نظریهٔ عناصر پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارژنت را مورد بازکاوی قرار می‌دهیم تا چارچوب نظری پژوهش مشخص شود و براساس آن به بررسی و تحلیل بخشی از داستان های این دو متون ادبی فاخر بپردازیم. بین این دو اثر شباهت و تجانس های بی شماری وجود دارد که بخشی از آن ها در دو اثر بزرگ مثنوی مولانا و منطق الطیر عطار قابل پیگیری است که می توان آن ها را براساس رهیافت بینامتنی بررسی کرد تا بدین مهم دست یابیم که اگرخواننده ای با استفاده از گمان شخصی و مطالعات از پیش خوانده به ارتباط میان دو متن پی ببرد، آیا می توان آن را در زمرهٔ مطالعات بینامتنی قرار داد و اینکه کدام یک از زیرشاخه‌های ترامتنیت ژنت در خصوص این دو اثر مصداق پیدا می کند. بنظر می‌رسد

نتیجه به دست آمده از تحلیل روابط ترامتنی میان دو اثر ما را به پلسخ منطقی و اقناع کننده‌ای می‌رساند.

پیشینهٔ تحقیق

ترامتنیت به عنوان یک ایدهٔ محوری جدید، در تحلیل بسیاری از متون ادبی و هنری قابل پیگیری است چرا که همواره در طول تاریخ وجود داشته و تاریخ بشری به نوعی مرهون انباشت تجربیات ترامتنی است. مطالعات و پژوهشی که به صورت مستقل و مدون به تحلیل وواکاوی دو کتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه براساس نظریهٔ ترامتنیت ژرارژنت بپردازد، انجام گرفته است ؛ لذا در این میان می توان به شاخص ترین آن یعنی مقالهٔ دکتر محمود دشت ارژنه در سال ۸۷ اشاره کرد. بنابراین جای آن دارد، با مطالعات گسترده تری در این راستا ، انواع روابط ترامتنی را در میان بسیاری از متون ادبی شناسایی ،دسته بندی و مطالعه کرد و به یک جمع بندی نسبی دست یافت .

بینامتنیت

«بر پایهٔ اصل اساسی بینامتنیت، هیچ متنی بدون پیش متن نیست ومتن ها همواره بر پایهٔ متن‌های گذشته بنا می‌شوند. همچنین، هیچ متن، جریان یا اندیشه‌ای اتفاقی و بدون گذشته خلق نمی‌شود، بلکه همیشه از پیش چیزی یا چیزهایی وجود داشته است. انسان از هیچ نمی تواند چیزی بسازد، بلکه باید تصویری از متنی وجود داشته باشد تا مادهٔ اولیهٔ ذهن او شود و او بتواند آن را همان‌گون یا دگرگون بسازد.» (نامورمطلق،۱۳۹۰:۲۷) گفته‌ها و برگرفته‌ها و قول‌ها و نقل قول‌ها دارای رابطه و شبکه‌ای پیچیده هستند که موجب زایش متنهای نو و حضور متن‌های پیشین در آن‌ها می‌شود. در پرتو چنین روابط تودرتویی است که میراث بشری از متنی به متن دیگر و از نسلی به نسلی دیگر متنقل می‌گردد. رشد و گسترش فرهنگ بشری مرهون این روابط بینامتنی است زیرا بدون این روابط پیوند انسان با جوامع انسانی با میراث نشانه‌ای خود از دست خواهد رفت. به همین دلیل یک متن وارث تمام متن‌های پیش از خود است و در این خصوص تجربهٔ متن‌ها در واقع تجربهٔ تمام جهان نشانه‌ای انسان است.در یک تعریف کلی باید گفت که بر بنیان نظریهٔ بیامتنی، متون همواره میراث دار متن‌های پیش از خود هستند و متن خود را برپایهٔ متن‌های مشابهی که از گذشته دور و نزدیک وجود داشته است، بنا می‌کنند و در این پایه گذاری متن و آفرینش اثر، چه به لحاظ طرز تفکر و منطق گفتار و چه به حیث ساختارهای

کلامی و منطق نوشتاری سازندۀ اثر خویش، تحت تاثیر متن های پیش از خود می‌باشند و حضورشان به تمامی به متن‌های اولیه بستگی دارد.

نشانه شناسی یا چرخش زبان شناسی سوسور طرز تلقی متفاوتی را در علوم انسانی ایجاد کرد که می توان آن را یکی از خاستگاههای نظریه ی بینامتنیت دانست.از نظر سوسور ،زبان نظامی از نشانه هاست که هر نشانه ی زبانی از پیوند یک تصور آوایی و یک تصور معنایی یا مفهوم[concept] شکل می گیرد .رابطه ی بین این دو تصور آوایی و معنایی امری اختیاری و قراردادی است .سوسورارزش هر نشانه را به تقابل با نشانه های دیگروابسته می داند .لذا برای نشانه های زبان ارزش ذاتی قائل نیست .«از دیگر سو ،تمایز و در عین حال ارتباطی که سوسوربین زبان و گفتار قائل بود در بینامتنیت هم مورد استفاده قرار گرفت ؛چنانکه گفتمان وجود در هرمتنی با گفتمان های موجود در متون دیگر درهمان رابطه ای قرار می گیرند که سوسور میان زبان و گفتار برقرار کرده است .بدین معنا که شرط درک هرگفتمان آگاهی از گفتمان های هم سنخ آن است .»(رضایی دشت ارژنه ،۵۲:۱۳۸۷) «سوسور نشانه ها را که آمیزشی از دال و مدلول هاست ،امری اختیاری می داند که معنامندی آنان به دلیل کارکردشان در نظام زبانی موجود در موقعیت های اجتماعی است .لذا مطالعه ی زبان و نشانه های آن براساس تلفیقی از مطالعات هم زمانی و در زمانی را امری باطل و غیرعلمی دانسته و برآن است که هیچ ارتباط الزامی میان دال درخت و مدلول مفهوم درخت وجود ندارد.زیرا از نظر وی ،هرگونه ترکیب آوایی می تواند برای بیان دال درخت به کار گرفته شود . از نظر وی ،هر زبانی دنیا و اشیاء موجود و مفاهیم ذهنی و درونی خویش را به شیوه ی خود و با توجه به جایگا تمایزش تقسیم بندی می کند و بدین ترتیب ،گروهها و مفاهیم مختلف معنایی را می سازد .چرا که اگر واژه ها به جای هستی های از پیش موجود به کار می رفتند ،همگی دارای معادل های دقیق معنایی در زبان های مختلف می بودند ؛در حالی که این امر صحت ندارد. یکی از معروف ترین مثال در این مورد طیف رنگ هاست .به عنوان مثال ،آن قسمت از طیف که از آبی تاقرمز ادامه دارد ، شامل زنجیره ایی مستقل از همدیگر نیست که به رنگ های متفاوت در کنار یکدیگر وجود داشته باشند بلکه همگی شامل زنجیره ایی از رنگ هاهستند که زبان ما به شیوه ی خاص خود آن هارا تقسیم می کند.از نظر سوسور کل زبان نیز به این شیوه عمل می کند ؛زبان نظامی از تمایز هاست که درآن هر واژه تنها با توجه به

جایگاه متمایزش معنا دارد و از رهگذر شباهت و تفاوت خود بادیگر نشانه ها معنا سازی می کنند.»(آلن ،۲۵:۱۳۸۵).

توجه به این نکته حائز اهمیت است که گرچه فردیناندو سوسور یکی از مهم‌ترین خاستگاه‌های نظریهٔ بینامتنیت به شمار می‌رود، اما نگرش و اندیشهٔ سوسوری متفاوت با چیزی است که در بینامتنیت مطرح می‌شود؛ زیرا سوسور زبان را نظامی بسته می‌داند که در زبان(لانگ) تجلی می‌یابد حال آن‌که براساس نظریهٔ بینامتنیت متن نظامی باز و وابسته است که حضور خویش را مرهون تجربیات و واگویهٔ پیشین می‌داند. ژولیا کریستوا در سال ۱۹۶۰ با تلفیق اندیشه‌های میکائیل باختین و دیدگاه‌های فردیناندو سوسور و ابداع اصطلاح بینامتنیت به طور رسمی این حوزه از مطالعات را راه اندازی و افق جدیدی را پیش روی خوانندگان قرار داد . کریستوا واضع بینامتنیت و مهم‌ترین چهرهٔ بینامتنیت به شمار می‌آید؛ به همین دلیل نیز هیچ مبحثی دربارهٔ بینامتنیت بدون اشاره به او نمی‌تواند مطرح شود.

ژولیا کریستوا:

«ژولیا کریستوا،به عنوان نوآورترین نظریه پرداز ادبی ،تحت تاثیر نظریه مکالمه گرایی باختین و نشانه شناسی سوسور ،نظریات عمده ی آن ها را با یکدیگر تلفیق و نظریه ی بینامتنیت را وضع کرد .از نظر کریستوا «پدیده ای مستقل از دیگر موجودات وپدیده‌ها نیست ،بلکه با مجموعهٔ تفکرات و تحولات ادبیات و زبان رابطه‌ایی مستقیم دارد.»(نامور مطلق،۱۲۲:۱۳۹۰) .از نظر کریستوا ،هرمتنی واگویه ای از متن های دیگر است ،به بیان دیگر ،بینامتنیتی است که در قالب یک متن عرضه شده است .لذا هر متنی گفته هایی گرفته شده از متن های دیگر هستند که در یک نقطه ی تلاقی همدیگر را خنثی می کنند.کریستوا بینامتنیت را تاثیر تاریخ در متن و تاثیر متن در تاریخ می داند که درآن هرمتنی با متن های پیش از خود در ارتباط است . با توجه به این رویکرد ،گاهی می توان متن ها را ساخته شده از همان چیزی دانست که متن های فرهنگی یا اجتماعی نامیده می شوند . کریستوا با شیوه ی نوعا پیچیده ی خود ماکلیت معنایی مختص برای متون را امری فریبنده می داند و معتقد است که «نمود وحدت متن و موجودیت مستقل آن ،جزء آرایش بی ثبات کلام ها و گفته هایی است که در «بیرون »از متن مورد نظر ،دلالت اجتماعی پیچیده یی دارد . رویکرد نشانه شناختی کریستوا در پی مطالعه ی متن به عنون

آرایش متنی مولفه هایی است که حائز معنایی مضاعف اند: معنایی در خود متن و معنایی در آن چه او «متن تاریخی و اجتماعی »می خواند.»(آلن ،۱۳۸۵:۶۰). «چنین رویکردی تصورات موجود از «درون »و «بیرون »متن را به هم می ریزد . معنای متن همان آرایش بی ثبات مولفه های آن در کنار معانی از پیش موجوداجتماعی است .»(همان، ۶۱).«کریستوا ، کلام ادبی پویا را براساس یک ساحت افقی و یک ساحت عمودی تعریف می کند .در ساحت افقی ،«کلام در متن هم متعلق به فاعل نویس است و هم متعلق به مخاطب »؛و در ساحت عمودی ،«کلام در متن به سوی یک شاکله ی ادبی پیشین یا همزمان جهت گیری می کند ».ارتباط نویسنده و خواننده همواره همراه ارتباطی ، یا رابطه ایی بینامتنی ،بین کلام های شاعرانه و موجودیت متقدم آن ها در متون گذشته است. لحظهٔ ارتباط نویسندگان با خوانندگان همان لحظهٔ برقراری ارتباط کلام ها یا متن ها با موجودیت متون گذشته در خویش خواهد بود.»(همان۶۲و۶۳).

«ازنظرکریستوا نمی توان کلام (متن) را از متون پیشین خود که هرکدام به نوعی سنگ بنای فرهنگی و اجتماعی یکدیگر به شمار می روند ،جدا کرد ؛چراکه تمامی متون ساختارها و منازعات ایدئولوژیکی خود را همواره به همراه دارند که در بطن جامعه و از طریق گفتمان بیان شده اند .از نظر کریستوا ،کلام تنها به بهره گیری صرف از متون پیش تر خود نمی پردازد ،بلکه آن ها را دگرگون کرده و به شیوه ی نوآوری موضع تازه ایی را به متون می بخشد . نظریه ی بیناتنیت بعد از باختین و کریستوا مورد توجه نظریه پردازان و منتقدان ادبی بسیاری از جمله رولان بارت ،ژرارژنت ،ریفاتر و ....قرار گرفت .براساس آن چه گفته شد ،می توان گفت متن های گذشته خود را در آیینه ی متن های آینده باز می تابانند و هر گذشته ای گذشته ای دیگر دارد. از طرفی دیگر، در نظر کریستوا بینامتنیت به هیچ وجه بررسی حضور محسوس و قابل ردیابی یک متن در متن دیگر و بازتولید آن نیست، بلکه چنان که پیگی گرو تاکید دارد:" بینامتنیت هرگز برای کریستوا پدیده‌ای تلقی نشده است که با ان متن«متن پسین را بارتولید کند» این همان چیزی است که بینامتنیت در مفهوم کریستوایی آن را از مفهوم سنتی تاثیرو تاثر یک متن در ارتباط با متن دیگر برای بازتولید آن جدا می‌کند. بنابراین « اگر بینامتن است، به این دلیل نیست که عناصر عاریتی، تقلیدی یا شکل نیافته را شامل می‌شود، بلکه بدین سبب است که نوشتاری که آن را تولید می‌گند، با بازتوزیع، تمرکززدایی و پراکندگی متن‌های پیشین عمل می‌کند» با چنین بیان صریحی در مطالعات بینامتنی کریستوا، جایی برای

بررسی و مطالعهٔ تاثیر و تاثر، سرقت‌های ادبی و بسیاری موضوعات این حوزه باقی نمی ماند. بنابراین روابط بینامتنی موجب می‌شود تا یک متن تلاقی بخش‌هایی از متن‌های دیگر باشد و به همین دلیل موضوع اصالت و هویت متن در اینجا مورد بحث قرار نمی گیرد.»(نامورمطلق،۱۳۸۶:۱۳۷)

عناصر پنجگانهٔ ترامتنیت:

یکی از مهم‌ترین گرایش‌های نوینی که دربسیاری از تحقیقات کنونی از آن استفاده می-شود، ترامتنیت است. پس از کریستوا، ژنت در ادامهٔ نظریه‌ها و فعالیت‌های شخصیت‌هایی چون لوران ژنی به طرح ترامتنیت پرداخت و مطالعات او را در مفهوم عام‌تر از بینامتنیت ، تحت عنوان ترامتنیت گسترش داده و به بررسی و تبیین روابط متن با غیر آن پرداخت. تفاوت دیدگاه ژنت با کریستوا در این است که از منظر ژنت، بینامتنیت فقط محدود به رابطهٔ هم‌حضوری میان دو یا چند متن است که اساسا شامل حضور واقعی یک متن در متنی دیگر است. به عبارت دیگر از نگاه ژنت هرگاه بخشی از یک متن در متنی دیگر حضور یابد، رابطهٔ میان این دو، رابطه‌ای بینامتنی است.

«ژنت پنج نوع رابطهٔ ترامتنی قائل است: بینامتنیت، پیرامتنیت، فرامتنیت، سرمتنیت و بیش متنیت. هریک ازاین پنج نوع به تبیین گونه‌ای از روابط میان متنی اختصاص یافته است. رابطهٔ هم حضوری در بینامتنیت، آستانه‌ای- تبلیغی در پیرامتنیت، تفسیری در فرامتنیت،گونه شناسانه در سرمتنیت و برگرفتگی در بیش متنیت پنج رابطهٔ کلامی هستند که در ترامتنیت مورد توجه قرار می‌گیرد.»(نامورمطلق،۱۳۹۰:۴۳۳)«ژرار ژنت چند اثر را به ترامتنیت اختصاص داده است ؛ وی کتاب آستانه‌ها را دربارهٔ پیرامتنیت نوشته، الواح بازنوشتی را به پیش متنیت اختصاص داده و در درآمدی بر سرمتنیت به بررسی سرمتنیت پرداخته است. متاسفانه ژنت دربارهٔ فرامتنیت و به ویژه بینامتنیت کتابی ننوشته است.»(همان،۴۳۴).هریک از پنج نوع نام برده تقسیم بندی‌های خاص خود را دارند که در ادامه بدان می‌پردازیم:

۱.بینامتنیت:

« ژنت در مقدمهٔ کتاب « الواح بازنوشتی» در خصوص بینامتنیت می نویسد: « نحستین آن‌ها چند سالی است که توسط ژولیا کریستوا با نام بینامتنیت مورد مطالعه قرار گرفته است و این نام گذاری به طورمشخص پارادایم واژه شناسی ما را شکل می‌دهد. من به

نوبهٔ خودم آن را بی شک شیوه‌ای محدود به وسیلهٔ یک رابطهٔ هم حضوری میان دو یا چندین متن تعریف می کنم،یعنی به طور اساسی و اغلب با حضور واقعی یک متن در دیگری.»(نامورمطلق،۱۳۸۶:۱۳۸).

بینامتنیت به سه نوع زیر تقسیم می‌شود:

۱-۱صریح و اعلام شده:

«بینامتنیت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است. به عبارت روشن‌تر، در این نوع از بینامتنیت، مولف متن دوم در نظر ندارد مرجع متن خود یعنی متن اول را پنهان کند. به همین دلیل به نوعی می‌توان حضور متن دیگری را درآن مشاهده کرد.به عنوان مثال، نقل قول گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود. ژنت نیز خود نقل قول را مثالی می زند و می‌گوید: «در صریح ترین و لفظی ترین شکلش عمل سنتی نقل قول(با گیومه و یا بدون ارجاع است).» در نقل قول مولف متن دوم بینامتن را متمایز می‌کند به شکلی که می‌توان حضور یک متن دیگر را در آن متن مشاهده کرد.»(همان،۸۸)

۲-۱ غیرصریح و پنهانی:

«بینامتن غیرصریح بیانگر حضور یک متن در متن دیگر است. به عبارت دیگر، این نوع از بینامتنیت می‌کوشد تا مرجع بینامتن خود را پنهان کند . به عبارت دیگر، این پنهان کاری به دلیل ضرورت‌های ادبی نیست بلکه دلایل فراادبی دارد. سرقت ادبی-هنری،استفاده از متن دیگر بدون اجازه و ذکر و ارائهٔ مرجع است. به همین دلیل سرقت ادبی-هنری همواره توسط مراجع حقوقی قابل تعقیب و پیگیری است.»(همان)

۳-۱ ضمنی:

«گاهی نیز مولف متن دوم قصد پنهان کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با ان نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد و حتی مرجع آن را نیز شناخت. اما این عمل هیچگته به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر دلایل ادبی به اشارات ضمنی بسنده می‌شود. بنابراین بینامتنیت ضمنی نه همانند بینامتنیت صریح ، مرجع خود را اعلام می‌کند و نه همانند بینامتنیت غیرصریح سعی در پنهانکاری دارد. به همین دلیل در این نوع بینامتنیت تعداد خاصی یعنی مخاطبان خاصی نسبت به متن اول (یعنی متنی که مورد استفاده قرار گرفته است) آگاهی دارند، متوجه بینامتن می‌شوند. مهمم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و...است.

ژنت در این خصوص می‌گوید:«بینامتنیت» در کمترین شکل صریح و لفظی‌اش کنایه است، یعنی گفته‌ای که نیاز به ذکاوت فراوانی دارد تا ارتباط میان ان متن و متن دیگری که ضرورتا بخش‌هایی را به آن بازمی‌گرداند، دریافت شود.»(نامورمطلق،۱۳۸۶:۸۹).

۲.پیرامتنیت:

از نظر ژنت هیچ متن بدون پوششی وجود ندارد یا به ندرت یک متن عریان وجود دارد و همواره در پوششی از متن واژه‌هایی است که آن را به طور مستقیم یا غیرمستقیم در برگرفته اند. متن‌هایی که همواره متن اصلی را در برگرفته‌اند، پیرامتن نامیده می-شوند.پیرامتنیت آستانهٔ ما برای ورود به یک متن است. یک متن مرکزی و کانونی که توسط متن‌های دیگر که پیرامون ان قرار گرفته‌اند ارتباط برقرار می‌کند. پیرامتنیت به دو دسته تقسیم می‌شود:

۲-۱.درون متنیت:

درون متنیت یا پیرامتن پیوسته آن است که به طور مستقیم و بی‌واسطه با متن اصلی سروکار دارد؛به عبارت دیگر، پیرامتن درون متنی، توصیحاتی را ارائه می-دهند که بدون آن نمی‌توان به متن دست یافت. توضیحات پیرامون یک متن عبارتنداز:عنوان، عنوان دوم، زبرعنوان، عنوان‌های میانی، اندازه‌ی کتاب، طرح و..می‌باشد که ما را به متن اصلی راهنمایی می‌کند.

۲-۲.برون متنیت:

پیرامتن برون متنی آن است که به صورت ناپیوسته و منفصل با متن قرار دارند و امکان ارتباط و بیشتر از آن تبلیغ یا نقد متن را به صورت غیرمستقیم فراهم می‌آورد و به دو دسته قابل تقسیم بندی ست:پیرامتن‌هایی که توسط ناشران برای جلب مخاطب خلق شده است و پیرامتن‌هایی که توسط اشخاص دیگر مانند گزارشگران، منتقدان و مولفان انجام می پذیرد.

۳.فرامتنیت:

فرامتنیت رابطه‌ای است که اغلب به آن تفسیر می‌گویند و موجب پیوند یک متن با متن دیگری می‌شود؛ به این صورت که بدون اینکه لازم باشد از آن نقل کند یا نامی از ان ببرد، درباره‌اش سخن می‌گوید. این رابطه به بهترین شکل همان نقد است. بنابراین هرگاه متن

به نقد و تفسیر اقدام کند، رابطهٔ آن‌ها رابطهٔ فرامتنی خواهد بود زیرا وقتی متنی به تفسیر و تشریح یا نقد می‌پردازد نسبت به متن اول یک فرامتن محسوب می شود.

۴.سرمتنیت:

ژنت رابطهٔ طولی میان یک اثر را سرمتنیت می‌نامد. وی به نخستین گونه شناسایی که به طور عمده به سه گانه‌های تغزلی، جماسی و نمایشی تقسیم می‌شود، اشاره می‌کند. این سه نزد افلاطون و ارسطو با توجه به محاکات از یکدیگر متمایز می‌شوند. تغزل شخصیت خود شاعر استغ در صورتی که حماسه یک روایت تلفیقی است که شاعر به عنوان روایتگر از دیگران سخن می-گوید و در نمایش شاعر پشت شخصیت‌های خود پنهان می‌شود.

۵.بیش متنیت:

بیش متنیت، برخلاف بینامتنیت نه براساس هم حضوری که براساس برگرفتگی بنا شده است. به عبارت دیگر در بیش متنیت یک متن بر متن دیگر مورد استفاده قرار می‌گیرد نه حضورآن . در بیش متنیت تاثیر کلی و الهام بخشی کلی مورد نظر است. از نظر ژنت، هر رابطه‌ای که موجب پیوند متن الف با متن ب می‌شود چنانکه از نوع تفسیری نباشد بیش متنیت است. به بیان دیگر حضور یک متن در شکل گیری متن دیگر را به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، بیش متنیت است. به عبارت کلی بیش متن همان متن درجهٔ دوم به معنای واقعی خود است. به عبارت بهتر، بیش متن یا یک عملیات دگرگون ساز یا یک عملیات تقلیدی است. هر متن نوین یعنی متن بیش متن براساس یک متن یا چندمتن گذشته یعنی متن پیش متن استوار شده است. بنابراین روابط بیش‌متن و پیش‌متن به دو دسته قابل تقسیم است:

۵-۱ همانگونگی یا تقلید:

در بیش متنیت از نوع همانگونگی یا تقلید ،نیت مولف حفظ متن نخستین در وضعیت جدید است بدون اینکه تغییر چشمگیری در آن ایجاد کند.

۵-۲ تراگونگی یا تغییر:

این رابطه مهم‌ترین و متنوع‌ترین رابطهٔ بیش متن تلقی می‌شود. این تغییر می‌تواند به اشکال متفاوتی باشد. ژنت این ترگونگی را براساس مقایسهٔ بیش متن و پیش متن به دو دسته تقلیلی و گسترشی یا قبضی و بسطی یا همچنین کوچک سازی و بزرگ‌سازی تقسیم می‌کند. بخش مهم ترگونگی در حوزهٔ محتوا صورت می‌گیرد. زیرا تغییرات اعمال

شده در بیش متن نسبت به پیش متن می‌تواند در مورد نقطهٔ دید در روایت، تغییر ملیت، جنسیت، سن، زبان و بسیاری از انواع صورت پذیرد.

« همهٔ عناصر پنجگانهٔ نام بردهٔ ژنت در مواردی باهم مشترک هستند؛ ولی مواردی نیز وجود دارد که سبب جدا شدن این ها از یکدیگر می‌شود. مانند بیش متنیت و بینامتنیت که هردو رابطه دو اثر ادبی یا هنری را مطرح می‌کنند؛ اما رابطهٔ دو متن در بیش متنیت، براساس اشتقاق یا برگرفتگی است. حال آن‌که در بینامتنیت ارتباط دو متن بر مبنای رابطه‌ای حضوری و برجسته است؛ یعنی یک عنصر از یک یا چند متن جدید حضور پیدا می‌کند.در میان این پنج رابطه، بینامتنیت و بیش متنیت بیش از همه مورد توجه محققان و منتقدان ادبی و هنری قرار گرفته‌اند. زیرا این دو نوع رابطه بیشتر با روابط میان متنی در حوزهٔ ادبیات و هنر منطبق می شوند.»(نامورمطلق، ۱۳۹۰:۴۳۳).

تحلیل و واکاوی:

ادبیات فارسی از سالیان دور زادگاه فرهنگ و تمدن و جایگاه پرورش اندیشه های فلسفی و باورهای عمیق دینی ، اخلاقی ، حکمی و....بوده است و در میان ملل گوناگون از جایگاه والا و ارزشمندی برخوردار است .چرا که هر یک از متون ادب فارسی افزون بر مضمون مشترکی که با سایر متون دارد ،از جنبه های خاصی برخوردار است که آن ها را از یکدیگر متمایز می کند . مشابهت های انکار ناپذیر ژرف ساختی و گاها روساختی در عناصر میان دو کتاب کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی و مرزبان نامهٔ سعدالدین وراوینی ، می تواند بستری مناسب برای نقد ترامتنی را در آن‌ها ایجاد کند .آنچه در این جستار اهمیت بسیاری دارد ،شیوه ی روایت در متون نام برده می باشد که پس از خوانش کلی آن ها ،ارتباط بینامتنی موجود در آن ها انکار ناپذیر است .

کتاب کلیله وو دمنه نصرالله منشی، اثری تمثیلی است از نوع فابل که به لحاظ مسائل اجتماعی و فکری و مسائل ادبی مطرح در آن از اهمیت چشمگیری برخوردار است. در این کتاب داستان‌های شیرین مناسبات دربار و مردم ، انواع خدعه‌ها، آیین تقرب به شاه و مسائل متعدد دیگر به شیوهٔ ادب تعلیمی قابل پیگیری است.

«کلیله و دمنه در طی تاریخ به سه جهت همواره مورد توجه بوده است: یکی به لحاظ فکری که آن را کتاب سیاست و کیاست می‌دانستند و از این رو مخصوصا مورد توجه دولتمردان و اصحاب سیاست بوده است دو دیگر به لحاظ تاریخ نثر فنی، چنان‌که اکثر

نویسندگان این سبک به آن نظر داشته‌اند و از آن نام برده‌اند و حتی کسانی چون وصاف الحضره درصدد معارضه با آن برامده‌اند و سدیگر به لحاظ تلخیص و شرح و بازنویسی چنان که قانعی شاعر آن را در قرن هفتم منظوم کرد و در قرن نهم ملاحسین کاشفی آن را به سبک عهد خود بازنویسی کرد و به انوار سهیلی موسوم ساخت. در قرن دهم نیز شیخ ابوالفضل دکنی بازنویسی دیگری از آن کرد و آن را عیار دانش نام نهاد.»(شمیسا، ۱۰۷:۱۳۸۹). همهٔ آنچه گفته شد و بسیاری از ویژگی‌های ادبی و بلاغی کتاب کلیله و دمنه، در گذشته و امروزه این ادعای نویسنده را که « این مجموع تا زبان پارسی میان مردمان متداول است به هیچ تاویل مهجور نگردد» به اثبات رسانیده است.

مرزبان نامه نوشتهٔ سعدالدین وراوینی در اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم به نثر مصنوع فارسی نگاشته شده است. مرزبان نامه نیز همچون کلیله و دمنه از نوع ادب تمثیلی(فابل) محسوب می‌شود که به ذکر قصص و امثال و حکم به زبان وحوش ودیو و پری بیان شده است. از این کتاب دو ترجمه در دست است. ترجمهٔ نخست از آن محمد بن غازی ملطیوی است که ان را روضه العقول نامیده است و ترجمهٔ دیگر مرزبان نامهٔ سعدالدین وراوینی می‌باشد که بدون اینکه از کاریکدیگر اطلاعی داشته باشند آن را ترجمه کرده‌اند.

مرزبان نامهٔ وراوینی شباهت بسیار زیادی با کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی دارد. به گونه‌ای که خود وراوینی نیز به این امر اقرار و در قسمت مقدمهٔ کتاب خویش، کلیله و دمنه را اکلیلی بر فرق مفاخربراعت می‌داند ومعتقد است که تنها از نظر سبک نویسندگی از کلیله و دمنه بهره برده است. وراوینی در ادامه کلیله و دمنه را مورد نکوهش قرار می‌دهد و کتاب خود را برتر می‌داند؛ حال آن‌که اولین کسی که به نثر فارسی نوشت، نصرالله منشی بود و الحق از همهٔ فنی نویسان بعد از خود هم نیکوتر و پسندیده‌تر نوشت؛ زیرا اولا در صنعت‌گری تکلف بسیار نکرد(برعکس صنعت‌گری های خسته‌کنندهٔ مرزبان-نامهٔ وراوینی) و ثانیا کلیله و دمنه به لحاظ احتوا بر مطالب بلند بر همهٔ کتب مشابه خود سر است. از این رو اغلب نویسندگان نثر فنی، نصرالله منشی را رقیب خود دانسته و در عین تقلید از سبک او در صدد معارضه با او بوده‌اند درست همانند وصاف الحضره و سعدالدین وراوینی که به لحاظ سبک و صورت کتاب خود را برکلیله و دمنه رجحان نهاده است. حال آن‌که با مطالعهٔ دو کتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه به وضوح می‌توان به این نکته پی برد که وراوینی با وجود تمام ابتکارات درهنر روایت پردازی و جذابیت های

نثرفنی و مصنوع فارسی که در آثارش قابل توجه است، بسیاری از قصه‌های مرزبان نامه را از کلیله و دمنه نصرالله منشی گرفته است.

بینامتنیت ضمنی در داستان بوزینه و باخه درکلیله و دمنه و روباه و بط در مرزبان نامهٔ وراوینی:

ژرارژنت مناسبات متون را به پنج دسته تقسیم کرده است. دستهٔ نخست که از دیدگاه او همان بینامتنیت است، شامل کاربرد آگاهانهٔ متنی در متنی دیگر است. از نظر ژنت گاهی در زبرمتن هیچ اشاره‌ای به زیرمتن نمی‌شود و گاهی آشکارا به زیرمتن اشاره می‌شود. باتوجه به نظریهٔ عناصرپنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارژنت، و با نگاهی به دو اثر کلیله و دمنه و مرزبان نامه، می‌توان گفت کلیله و دمنه زیر متن و مرزبان نامه زبرمتن کلیله و دمنه می باشد.

به عبارت بهتر،مشابهت ها و مناسبات بینامتنی قابل توجه میان این دو اثر ما را به سمت بینامتنیت ضمنی ژنت می برد. زیرا مرزبان نامه علاوه بر شباهت در سبک نویسندگی که خود نویسنده نیز بدان معترف است، از نظر لحن، شخصیت‌های داستان و مضمون و محتوا نیز تاثیر فراوانی از کلیله ودمنه نصرالله منشی پذیرفته است. و اگر از نظر کمی تفاوت‌هایی با یکدیگر د ارند به دلیل تراگونگی کمی است که با اضافه کردن، جابه جایی و کم کردن با زیر متن خود یعنی کلیله و دمنه گسترده‌تر یا کوچک‌تر می-شود.برای اثبات روابط بینامتنیت ضمنی حاکم میان دو اثر،می توان به قصه بوزینه و باخه از کلیله و دمنه و روباه با بط از مرزبان نامه ی واوینی اشاره کرد و رهیافت های بینامتنی آن را برررسی کرد .

خلاصه ی قصه ی بوزینه و باخه چنین است :

در جزیره ای بوزنگان بسیار بودند و کاردانا نام ملکی داشتند با مهابت وافر ، سیاست کامل و عدل شامل . چون ایام جوانی بگذشت و ضعف پیری در اطراف پدید آمد ،....حشمت ملک و هیبت او نقصان فاحش پذیرفت .از اقربای وی جوانی تازه دررسید که آثار سعادت در ناصیت وی ظاهر بود. ...پیر فرتوت را از میان کار برآوردند و زمام ملک بدو سپرند .بیچاره را به اضطرار جلا اختیار بایست کرد...روزی بوزنه انجیر می چید ،ناگاه یکی درآب افتاد .زیر آن درخت باخه ای نشستی ،آواز آن به گوش او رسید ،لذتی یافت و نشاطی دروی پدید آمد....سنگ پشت آن می خورد و صورت می کرد که برای او می

اندازد. ..خلاصه شفقتی و دوستی بین باخه و بوزینه فزونی یافت به گونه ای که غیبت باخه از خانه اش دراز شد.جفت او دراضطرار آمد...و شکایت خود با یاری بازگفت.گفت :او با بوزینه ای قرینی گرم آغاز نهاده است و دل و جان برصحبت او وقف کرد ....پس هردو رایها برهم بستند ،هیچ حیلت و تدبیر ایشان را واجب تر از هلاک بوزنه نبود..باخه از بوزنه دستوری خواست که به خانه رود ..چون آنجا رسید ،زن را بیمار دید و علت را جویا شد .خواهر خوانده گفت : این نوع درد ،معالجت آن بابت زنان باشد و آن را هیچ دارو نمی توان شناخت مگر دل بوزنه...باخه متلهف شده با خود تصمیم گرفت که با نقشه ای بوزینه را به خانه آورد و دل او را برای درمان بیماری همسرش بیرون آورد....بدین عزیمت نزدیک بوزنه رفت ..بوزنه بعد از کلی تعارف و تشریفات پیشنهاد وی را پذیرفت و زمام اختیار خویش بدو داد..باخه او را برپشت گرفت و روی به خانه نهاد ..در راه بوزنه نسبت به دوستی باخه مردد شد و آثار تردد در وی دید..پرسید:موجب فکرت چیست ؟مگر برداشتن من برتو گران آمد ..باخه دومین بار در جواب بوزنه گفت :ناتوانی زن و پریشانی حال مرا متفکر کرده است .بوزنه گفت :اکنون بباید نگریست که کدام علت است و طریق معالجت آن چیست..باخه گفت :دل بوزنه....آنگه باخه گفت :من این علت را می شناسم و زنان را از این بسیار افتد ...اگر به جایگاه اعلام دادی ،دل با خود بیاوردمی و این نیک آسان بودی برمن ...باخه گفت دل چرا رهاکردی؟گفت:بوزنگان را عادت است که چون بزیارت دوستی روند خواهند که ..دست غم بدان انس ایشان نرسد ،دل با خود نبرند.اگر بازگردی ساخته و آماده آیم نیکوتر..باخه برفور بازگشت...و بوزنه را برکران آب رسانید..باخه ساعتی انتظار کشید ...بوزنه بخندید و گفت :...تو از دقایق مکر و خدیعت هیچ باقی نگذاشتی و من به رای خویش دریافتم و بسیار کوشیدم تا راه تاریک شده روشن شد..(منشی،۱۳۸۹:۲۵۴-۲۳۸)

باتوجه به آن که وراوینی ازکلیله و دمنه نصرالله منشی برای نگارش مرزبا نامه بهره گرفته است ؛میان بسیاری از قصه های این دو متن شباهت و تناسبات فراوانی دیده می شود .یکی از این قصه ها ، قصه ی روباه و بط است که اشتراکات مضمون و روساختی بین آن و قصه ی بوزنه و باخه در خورتوجه است.

خلاصه قصه ی روباه با بط چنین است :

ملک زاده گفت :شنیدم که جفتی بط کنار جویباری خانه داشتند .روباهی در مجاورت ایشان نشیمنی گرفته بود .روباه را علت داءالثعلب برسید.زارونزارشد.گوشت وموی ریخت

وبه جان به مویی که نداشت آویخته ...درگوشه ی خانه افتاد.روزی کشفی به عیادت او آمد و به کشف حال او و بحث از سبب زوال صحبت او مشغول شد و گفت جگر بط در مداومت این درد مفید است ...روباه اندیشه کرد که من جگر بط چگوه به دست آورم،چه گوشت آن مرغ از شیر مرغان برمن متعذرتر می نماید،مگر برطرف این شط نشینم وحضور آن بط را مترصد می باشم تا او را به دمدمه در دام احتیال بکشم.بدین اندیشه اتفاقا بط ماده را یافت ،با او از راه مناصحت درآمد ،برعادت یاران صادق و غمخواران مشفق ملاطفات آغاز نهاد. وگفت مرا در ساحت جوار تو بسی راحت بدل رسیده است که چربدستی و شیرین کاری تو دیده ام و ترا در کدبانویی و خانه د اری نظیف الطرف و ...یافته و بر تقدیم شرایط خدمت با شوهر خویش متوفر دانسته .امروز می شنوم که او دل از زناشوهری تو برگرفته و برخطبت مهترزاده ایی میفرستد و حلقه ی تقاضا بردری دیگر می زند.بط ابتدا نمی پذیرفت و می گفت :او مردی دوربین و پاکیزه رای است و ....ولی درنهایت روباه با حیله و دمدمه بط را فریب دادو گفت :بدانک این شوهر ترا بمیل طبع سوی جوانی دیگر از خود تازه تر متهم می دارد و این خیال پیش خاطر نهاده است که تو دل از او برگرفته ای و من چندانک طهارت عرض تو نمودم و ازالت جفت آن صورت کردم سودمند نیامدو....پس گفت :ای برادر در اینچ می فرمایی ،همه از شفقت و.....مهربانی می گویی..اکنون بفرمای تا رهایی من ازاوبچه وجه میسر شود.روباه گفت :از نبات های هندوستان نباتی به من آورده اند که آنرا مرگ بطان خوانند اگر بدو دهی ،مقصود تو برآید..روباه رفت تا آنچه وعده کرده به انجاز رساند...دو روز غایب در خانه توقف کرد.و بط را بواعث تحرص و آوردن لحظه فلحظه زیادت می گشت .برخاست و به خانه ی روباه آمد که بازداند تا موجب تقاعد او از فراز و معهد ملاقات چه بوده ست ...چون پای در آستان نهاد ،روباه جای خالی یافت ،کمین غدر بر جان او بگشودو جگر گاه او از هم برید...(وراوینی،۱۳۹۲: ۱۵۱-۱۵۸).

چنان که گذشت ،در این دو قصه از نظر ژرف ساخت همگونی بالایی بایکدیگر دارند.د رداستان بوزنه و باخه ماجرا درباره ی یک زن و شوهر می باشد که در آن باخه برای به دست اوردن سلامتی همسر خویش ،حاضر می شود دوستی ها را زیر پای بگذاردو عهد و پیمان ها را بشکند .شکل دیگری از همین مضمون در داستان روبا ه با بط تکرار شده

است به گونه ای که روباه برای به دست آوردن سلامتی خویش برآن است تا با تظاهر به دوستی با بط، دل اورا بدرد.

این دو قصه علاوه بر ژرف ساخت، روساخت بسیار مشترکی نیز بایکدیگر دارند:

۱. اولین اشتراکات میان این دو اثر آن است که هم در داستان بوزنه و باخه و هم در قصه ی روباه با بط ، آنچه باعث بهبود سلامتی زن باخه و بهبودی روباه است ،دل بوزنه و بط می باشد. یعنی مضمون اصلی در هر دو داستان مشترک است .

۲. هم باخه و هم روباه حاضر شدند برای کسب سلامتی و رسیدن به خواسته خویش پیوندهای دیرینه خود را شکسته و دوستی ها را وسیله ای برای فریب و دست یابی به اهدافشان قرار دهند.

۳.فضایی که هردو ماجرا در آن شکل می‌گیرد آب‌گیر یا همان شط است که دوستی بوزینه و باخه و روباه و بط در آن‌جا شکل می گیرد.

۴.در هردو ماجرا نیز قصه درباره ی یک زن و شوهر است ؛بااین تفاوت که در داستان بوزنه و باخه، باخه برای بهبود بیماری همسرش حاضر به کشتن دوست خویش شده است .حال آنکه در ماجرای روباه با بط ،این روباه است که با فریب دادن بط ماده می خواهد به خواسته ی خود برسد آن نیز در شرایطی که بط ماده آن قدر به دوستی روباه اعتماد دارد که باحرف او ،نسبت به همسرش دچار تردید شده و حاضر است او را بکشد.

۵. در هر دو داستان کسی که به روباه و همسر باخه جهت فکر ی داده و عامل کشمکش‌ها توسط شخصیت‌های دو داستان می‌شود دوستی است که به عیادت آمده و قصد احوال پرسی دارد. همانگونه که در داستان بوزینه و باخه می بینیم، این خواهر خواندۀ باخه است که درصدد علل ناراحتی باخه برآمده و ازاو می‌خواهد با تظاهر به بیماری زنان دل بوزینه را از همسرش بخواهد که نمونۀ همین را در داستان روباه و بط شاهدیم که در ابتدای داستان باخه به عیادت روباه رفته و درمان بیماری داالثعلب او را جگر بط می‌داند و این شیوه به همین سیاق مجددا در ادامۀ ماجرا همچنان تکرار می‌شود به این صورت که روباه نقش همان دوستی را ایفا می‌کند که بط ماده را برآن تحریک کند که تنها راه اینکه به همسرش درسی درست و حسابی بدهد آن است که شربتی بنام مرگ بطان بدهد تا برای همیشه از اتهام‌های او خلاص شود. به بیان دیگر در هر دو داستان ، شخصیت‌ها توسط فردی بیرونی که می‌تواند همان دوست خارجی باشد به سمت ماجرای اصلی سوق داده می‌شوند.

همانگونه که نشان داده شده اشتراکات موجود میان دو داستان بسیار چشمگیر و درخور توجه است و هردو ماجرا از حیث فضای داستانی، محتوا، سبک و سیاق نگارش، روند داستانی و فراز و فرودی که دارند، و همین طور شخصیت های داستانی ، مشترک‌اند. آنچه که می‌تواند تفاوت این دو اثر را نشان دهد، بخش پایانی داستان است که در داستان بوزینه و باخه، بوزینه از ماجرای حیلهٔ دوستش باخه آگاه شده و جان سالم به در می‌برد؛ حال انکه در داستان روباه و بط، بط ماده با سهل انگاری فریب دوست خود، روباه را خورده و لقمهٔ چرب و نرم روباه می شود که اگر بخواهیم براسایس روابط ترامتنی به این داستان نگاه کنیم، می‌توان گفت که تفاوت کمی این دو داستان به دلیل تراگونگی یا تغییری است که در قسمت پایانی داستان شکل گرفته است.

بینامتنیت ضمنی در داستان پسراحول در منطق الطیر عطار و پسراحول میزبان در مرزبان نامه وراوینی:

بدین ترتیب می‌توان گفت، هر متن حلقه ای از سلسلهٔ بینامتنی است؛ یعنی زنجیره ای از متن ها که از متن‌های قبل تر خویش پدید آمده اند و در ساخت متن های بعد از خود نیز تا ثیرگذارند. به طور کلی این زنجیرهٔ متن ها همچنان ادامه دارد به گونه‌ای که نمی‌توان هیچ نقطهٔ شروع یا پایانی را برای ان متصور شد. این در حالی ست که در اغلب متون ادب فارسی ،به داستان هایی برمی خوریم که علاوه بر ژرف ساخت ازچنان رو ساخت مشترکی برخوردارند که بی هیچ شایبه‌ای وجود روابط ترامتنی را تایید می‌کنند. حال این داستان می تواند هم عصریا غیر از آن به نظم یا نثر به صورت یکسان تکرار شود.ما برای اثبات این مدعای خود داستان پسر احول و دوبین را از کتاب مرزبان نامه و مثنوی مولانا که کتاب ویژه ای برای بیان مطالعات بینامتنی محسوب می شود با یکدیگر تطبیق داده ایم.

اینک درکتاب مثنوی مولانا :

شگفت استاد : احولی را ، کاندرا رو برون آراز وثاق آن شیشه را
(مولانا، ۱۳۹۰:بیت ۳۲۷)

گفت احول : زآن دو شیشه من کدام پیش تو آرم ؟ بکن شرح تمام
(همان :۳۲۸)

گفت استاد:آن دو شیشه نیست ،رو احولی بگذار و افزون بین مشو
(همان :۳۲۹)

گفت :ای استامراطعنه مزن گفت استازآن دو ،یک را در شکن
(همان : ۳۳۰)

شیشه یک بود و به چشمش دو نمود چون شکست او شیشه را ،دیگر نبود
(همان :۳۳۱)

چون یکی بشکست ،هردوشد زچشم مرد ،احول گردد از میلان و خشم
(همان :۳۳۲)

همین داستان را باصورتی تقریبا یکسان در داستان پسراحول میزبان در مرزبان نامه ی وراوینی می بینیم .

خلاصه داستان پسر احول میزبان چنین است :

دستور گفت :شنیدم که وقتی مردی بود،جوانمرد پیشه ،مهمان پذیر،کیسه پرداز....وقتی دوستی عزیز در خانه ی او نزول کرد به انواع اکرام و بزرگداشت قدوم پیش باز رفت وآنچه مقتضای حال بود از تعهد و دلجویی تقدیم نمود.چون از تناول طعام بپرداختند ،میزبان برسبیل اعتذار از تعذر شراب حکایت کردو گفت : از آنچه در شبها با دوستان صرف کردیم ،یک شیشه ی صرف باقیست ؛اگر رغبتی هست تا ساعتی به مناولت « توجیه روزگار کنیم...میزبان پسر را فرمود که برو فلان شیشه فلان جای نهادست ،بیار .پسر بیچاره بحول چشم و خبل عقل مبتلی بود ،برفت د،چون چشمش بر شیشه برآمد،عکس آن در آیینه ی کژنمای بصرش ،دوخم نمود.بنزد پدر آمد که شیشه دو است ،کدام یک آرم؟پدر دانست که حال چیست ،...هیچ چاره ندانست جز آنکه پسر را گفت :از دوگانه یکی بشکن و دیگر بیار.پسر بحکم اشارت پدر،سنگی برشیشه زدو بشکست ؛چون دیگری نیافت ،خایب و خاسر بازآمد و حکایت حال باز گفت مهمانرا معلوم شد که آن خلل در بصر پسربود نه در نظر پدر.(وراوینی،۱۳۹۲: ۲۲۴-۲۳۰)

همانگونه که می بینیم، شباهت‌های دو داستان بسیار بسیار بالاست؛ حال اگر بخواهیم همسانی دو اثر را متذکر شوبم باید گفت:

۱.در هر دو ماجرا ، شاگرد مغازه و پسر میزبان احول و دوبین هستند.

۲.در هر دو داستان، میزبان و صاحب مغازه می‌خواهند تا یکی از شیشه‌ها را که به سبب دوبینی، دوتا پنداشته شده‌اند، بشکنند.

۳.در هر دو داستان، هر دو شیشه شکسته می‌شود.

آن‌چنان که در ابتدای پژوهش گفتیم، بینامتنیت نزد ژرار ژنت به سه نوع از بینامتنیت صریح و آشکارشده ،غیر صریح و پنهان شده و بینامتنیت ضمنی قابل تقسیم بندی است .برخلاف بینامتنیت صریح و اعلام شده که متن به صورت آشکار در متون دیگر حضور دارد و مولف قصد پنهان کردن یک متن در متن اول را ندارد و بینامتنیت غیرصریح و پنهان شده که بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است؛ در بینامتنیت ضمنی گاهی مولف متن دوم ، قصد پنهان کاری بینامتنیت خود را ندارد. از این روی با نشانه ها موجود در اثر و متون از پیش خوانده می توان بینامتنیت را تشخیص داده و حتی مرجع آن را نیز شناخت .

به نظر می رسد،داستان پسر احول بین در شاخه ی بینامتنیت ضمنی قابل بررسی است . به این صورت که نویسنده ی دوم سعی در پنهان کاری ندارد. لذا مخاطب در هنگام مطالعه ی داستان پسر احول میزبان در مرزبا ن نامه ی وراوینی ،داستان پسر احول در مثنوی معنوی مولانا را به یاد می آورد.

بیش متنیت از نوع تقلید و دگرگونگی در داستان شیرو خرگوش مثنوی معنوی و کلیله و دمنه نصرالله منشی:

لازم به گفتن است که این مقاله در پی آن نیست تا با تطبیق بخش های از متون ادبی فاخر ادبیات فارسی نشان دهد که کدام کتاب به تاثیر از کدام کتاب نوشته شده است و کدام نویسنده از متن کدام نویسنده ی دیگر برای تالیف اثر بهره برده است .همانگونه که در بخش نخست مقاله اشاره کردیم ،باتوجه به آن که آثار ادبی به صورت زبربنایی از یکدیگر تاثیر می پذیرند ،طبیعی است که بسیار از متون با پیرنگ مشترک در متون دیگر تکرار شوند .این خود نمودار پویایی و تحرک ادبیات ماست که توانایی آن را دارد که حتی سالیان سال یک مضون و داستان واحد را به صورت مکرر در متن های متفاوت بیان کند به گونه ای که هر بار، با استفاده از ابتکارات نو و بدیع متنی جدید و ارزشمندتر را خلق کند .همانگونه که در داستان پسر احول و دو بین می بینیم که مولانا و وراوینی از پیرنگ مشترکی برای بیان اندیشه های خویش استفاده کرده اند اما هر کدام خلاقیت متفاوت خودرا در دیدگاه و در مضامین به کار برده در متن خویش نشان داده اند.

داستان هایی از این قبیل در متون ادبی ما کم نیستند .بهترین مثال برای گفته ی ما داستان شیرو خرگوش در کلیله و دمنه نصرالله منشی و مثنوی مولاناست . این دو داستان نیز اگرچه روساخت مشترکی دارد و همگونی بالایی در آن دو دیده می شود اما مخاطب با خوانش هر یک از آن دو به تفاوت موجود بین این دو اثر ادبی پی خواهد برد.

خلاصه داستان شیر وخرگوش در کلیله و دمنه منشی چنین است :

آورده اند که در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطر کرده بود....وحوش بسیار بود که همه به سبب چراخوردر خصب و راحت بودند .لکن مجاورت شیر بر همه منغض بود.روزی فراهم آمدند و جمله به نزدیک شیر رفتند و گفتند..گر تعرض خویش از ما زایل کنی هر روز موظف یکی شکاری پیش ملک فرستیم .شیربدان رضا داد..یک روز قرعه برخرگوش آمد.یاران را گفت :اگر درفرستادن من توقفی کنید من شما را از جور این جبار خون خوار برهانم...پس آهسته روی به سشوی شیر نهاد...شیرخرگوش را بدید و آواز دادکه :از گجا می آیی و حال وحوش چیست؟گفت در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند ،در راه شیری از من بستد..شیربرخاست و گفت اورا بمن بنمای .خرگوش پیش ایستاد و او را به سرچاهی بزرگ برد..وگفت :دراین چاه اس .من از وی می ترسم ،اگر ملک مرا در برگیرد او را بنمایم .شیر او را در برگرفت و بچا ه فرو نگریست ،خیال خود و از آن خرگوش بدید ،او را بگذات و خود را در چاه افکند و غوطی خورد و نفس چون ون خوار و جان مردار به مالک سپرد. (منشی،۱۳۸۹: ۸۶-۸۸)

این در حالی است که مولانا با استفاده ازهمین داستان ، با بیان هنرمندانه و سحرآسای خویش بسیاری از مسائل عرفانی ،فلسفی و کلامی را نظیر توکل ،قضا وقدر ،جبرو اختیار و مواردی ازاین قبیل را مطرح کرده است :

خلاصه داستان شیر و خرگوش در مثنوی مولانا چنین است :

طایفه ای نخجیر در وادی خویش بوده اند از شیر اندر کش مکش
(مولانا،۱۳۹۰: بیت ۹۰۰)

حیله کردند آمدند ایشان به شیر کزوظیفه ماتورادایم سیر(همان :۹۰۱)

جز وظیفه در پی صیدی میا تا نگردد بر ما این گیا (همان : ۹۰۳)

چون به خرگوش آمد این ساغر به دور بانگ زد خرگوش آخرچندجور
(همان :۹۹۷)

گفت ای یاران مرا مهلت دهید تا به مکرم از بلا بیرون جهید
(همان : ۱۰۰۰)

در شدن خرگوش بس تاخیر کرد مکرها با خویشتن تقریر کرد
(همان : ۱۱۰۷)

چون رسید و بیشتر نزدیک صف بانگ برزد شیر ها ای ناخلف
(همان :۱۱۵۳)

گفت خرگوش الامان،عذریم هست گردهدعفو خداوندیت دست
(همان : ۱۱۵۷)

من به وقت چاشت در راه آمدم بارفیق خود؛سوی شاه آمدم
(همان : ۱۱۶۸)

شیری اندر راه قصد بنده کرد قصد هردو همره آینده کرد
(همان :۱۱۷۰)

گفت آن شیراندرین چه ساکن است اندرین قلعه زآفات ایمن است
(همان : ۱۲۹۸)

شیرعکس خویش دید از آب تفت شکل شیری دربرش خرگوش زفت
(همان : ۱۳۰۶)

چونکه خصم خویش را در آب دید مرورا بگذاشت و اندر چه جهید
(همان : ۱۳۰۷)

در فتاد اندرچهی کوکنده بود زآنکه ظلمش در سرش آینده بود
(همان : ۱۳۰۸)

براساس نظریه ی ژرارژنت بیش متنیت مانند بینا متنیت میان دو متن ادبی را بررسی می کند .اما برخلاف بینامتنیت،براساس هم حضوری شکل گرفته است و به نوعی به برگرفتگی تکیه دارد. بیش متنیت به دو دسته ی تراگونگی و تقلیدی قابل تقسیم بندی است. درنوع تقلید نیت مولف بیش متنیت ،حفظ متن نخست در همان شکل اما وضع و متن جدید است .این نمونه از بیش متنیت در متون ادبی ما کم نیستند همانند داستان پسر احول ، شیر و خرگوش و بسیاری از متون دیگر...اما یکی از داستان هایی که با نظریه بیش متنیت ژرارژنت از نوع تقلیدی قابل پی گیری است، همین داستان شیرو خرگوش

است که در کتاب مثنوی مولانا و کلیله و دمنه ذکر شده است. به نظر می رسد داستان شیرو خرگوش در هر دو اثر، تحت عنوان بیش متنیت ژنت از نوع تقلید و دگرگونی قابل پیگیری است .البته،تقلید به معنی تقلید و دگرگونگی صرف نیست بلکه با نوآوری وخلاقیت همراه است .همانگونه که مولانا با استفاده از داستان پسر احول عمیق ترین مباحث عرفانی و کلامی خویش را مطرح می کند. به این ترتیب می‌توان گفت، داستان شیرو گاو در کلیله و دمنه زیرمتن و در مثنوی مولانا زبرمتن است.

در اینجا باید اشاره کرد که بسیاری از شاعران و نویسندگان در داستان های ادب فارسی برای بیان اندیشه هاو مباحث اخلاقی و عرفانی خویش از فابل استفاده کرده اند. فابل به آن دسته از قصه و داستان های کوتاه منظوم یا منثور گفته می شود که از زبان حیوانات بیان شده باشد.در واقع روایت تخییلی است که شاعران و نویسندگان برای تبیین اندیشه و آرای خویش از آن بهره می گیرند.این خود عاملی است که می توان برای تببین رهیافت های بینامتنی به آن رسید.از جمله همین داستان شیر و خرگوش در کلیله و دمنه ،قسمتی از داستان سیمرغ عطار ،طوطی و بازرگان مثنوی و طوطی و بقال از مولانا که با عنوان فابل می توان از آن ها نام برد در ادبیات ما پیشینه ای دراز دارد که با برررسی هر یک ازآن ها درمتون دیگر می توان به آن ها رسید.به گونه ای که هر کدام از آنها یا رو ساخت مشترک دارند و یا ژرف ساخت و پیرنگ همگون .این در صورتی است برخی از آنها بدون هیچ کم و کاستی در متون دیگر به کار می روند ؛ بدین گونه که هریک از شاعران با روایت و سبک شخصی خودشان از آنها بهره برده و جانی دوباره به داستان ها بخشیده اند؛ درست همانند داستان شیر وخرگوش در کلیله و دمنه و مثنوی مولانا که هریک از آن دو به گونه ای خاص خویش از این داستان بهره برده و در راستای اهداف خویش به کار گرفته اند .

بنابر آنچه که گفته شد، نوع دوم ازبیش متنیت ژنت ، نوع تراگونگی است.در تراگونگی، متن از طریق دگرگونگی و تغییر متن دیگری ایجاد می شود ؛ به گونه ای که آن متن نه تنها در تقلید صرف باقی نمی ماند بلکه از آن بسی بالاتر رفته و اقدام به ایجاد و خلق متن دیگر به اشکال گوناگون می کند .لذا علاوه بر اینکه می تواند روساخت مشترکی داشته باشد، از نظر نوع روایت پردازی ،ترکیب و مضمون با متون پیش از خود متفاوت است. یکی از این موارد،داستان ستون حنانه است که در آن عطار به صورت گذارا بدن اشاره کرده و از آن می گذرد؛حال کر آنکه مولانا به تفصیل ماجرای گریستن ستون حنانه

را از دوری پیامبربه همراه تفکرات کلامی و فلسفی خویش به زیباترین شکل بیان کرده است.

خلاصه ی داستان استون حنانه در مثنوی مولانا چنین است :

استن حنانه از هجر رسول ناله می زد همچو ارباب عقول
(مثنوی مولانا،۱۳۹۰: بیت ۲۱۱۳)

گفت پیغمبر چه خواهی ای ستون گفت جانم از فراقت گشته خون
(... ۲۱۱۴)

مسندت من بودم از من تاختی برسر منبر تو مسند ساختی
(...۲۱۱۵)

گفت: می خواهی تورا نقلی کنند شرقی و غربی زتو میوه چنند
(...۲۱۱۶)

گفت ک آن خواهم که دایم شد بقاش بشنو ای غافل ،کم از چوبی مباش
(... ۲۱۱۷)

منطق الطیر عطار بی گمان پر آوازه ترین اثر منظومی است که پرندگان در آن نقش اصلی دارند و حکایت های تمثیلی و نمادین از زبان پرندگان نقل می شوند و این خود در ادبیات ما نمونه های فراوانی دارد که اوج آن در منطق الطیر عطار قابل تجلی است که خود برگرفته از آثار پیش از خود می باشد. نمونهٔ ما برای اثبات گفتهٔ خویش داستان ستون حنانه در منطق الطیر عطار نیشابوری می باشد که مطابق است با انچه در مثنوی مولانا آمده است. اینک داستان ستون حنانه در منطق الطیر عطار:

چون بران منبر شد ان دریای نور ناله ی حنانه می شد دور دور
(عطار،۱۳۸۴: بیت ۳۷۰)

آسمان بی ستون پر نور شد وان ستون از فرقتش رنجور شد
(همان، بیت ۳۷۱)

بی تردید بسیاری از داستان‌های موجود در متون ادب فارسی را می توان براساس نظریهٔ عناصر پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارژنت تحلیل و بررسی کنیم؛ازجمله بسیاری از حکایت های معروف داستان بوم و الغربان کلیله و دمنه ،طوطی و بازرگان ،شیر و نخجیران ،قصه روباه و شیر ،ابراهیم و اتش و مواردی مانند اینها که در میان بسیاری از متون برجسته

ادبیات ما از جمله مثنوی مولانا،کلیله و دمنه ،منطق الطیر و بسیاری از متون دیگر قابل پیگیری است .

لذا بسیاری از نمونه های که ما در این پژوهش به صورت گذرا به آن ها اشاره کرده ایم نمودی از مشت نمونه ای خروار می‌باشد تا نشان دهیم بسیاری از متون ادبی ما پیشینه ای دارند و خود پیشینه ی متن های بعدتر خود محسوب می شوند و این خود حاکی از اصالت و ماندگاری متون ادبی ماست که به پیشینه ادبی خویش متصل است و نویسندگان و شاعران متبحر و فرزانه ای را در دامن خویش پرورانیده است که باسبک و سیاق شاعرانه وخلاقیت و نوآوری خویش،شاهکارهایی با پی رنگ یا روساخت مشترک و حتی با ژرف ساخت و روساخت همگون خلق کرده اند که گونه ای از میراث ادبی ما و الگوی ادبیات ملل جهان به شمار می روند. به عبارت بهتر، با توجه به آنچه تاکنون گفته شد می توان گفت یک اثر ادبی حاصل افکار یک مولف نیست ؛ بلکه هر کلام یا متنی ریشه در نظام های زنجیره ای و درهم تنیده ی متون دیگر دارند.

نتیجه گیری

با توجه به آنچه در تحلیل و بررسی دو اثر کلیله و دمنه و مرزبان نامه و اشتراکاتی که میان این اثر با مثنوی مولانا و منطق الطیر عطار براساس نظریهٔ عناصر پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارژنت شاهد آن بودیم، می‌توان گفت ،هیچ متنی مستقل نیست و هر متنی متشکل از همان چیزهایی هستند که در متون پیشین بوده است . به عبارت بهتر، هرمتنی یک زیر متن تلقی می‌شود که به صورت زنجیره‌وار به حیات خود ادامه داده و زیرمتنی برای متن‌های بعدتر خود که همان زبرمتن است،به شمار می‌آید. داستان های کلیله و دمنه و مرزبان نامه از نمونه‌های تامل برانگیز از دیدگاه ترامتنیت ژنت به شمارمی‌روند که ما در این پژوهش با بررسی و شناخت انواع روابط ترامتنی میان دو کتاب و همسانی‌ای که میان این دو اثر و چند بخش از داستان‌های منطق الطیر عطار و مثنوی مولانا موجود است، به این نتیجه رسیدیم که دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامهٔ وراوینی نمونهٔ کاملی از ترامتنیت ژنتی می‌باشند که می‌توان هر دو اثر را زیرمجموعهٔ بینامتنیت و بیش متنیت از نوع تقلید و دگرگونی دانست که خود زیرشاخهٔ عناصر پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارنت به شمار می‌روند. بدین ترتیب،هیچ اثری به تنهایی وجود ندارد بلکه هر متنی برداشتی از متن های مختلف است که حداقل یک معنای فرامتنی را می توان از این ارتباط ها پیدا

کرد. به عبارت دیگر، ما در این پژوهش صرفا به دنبال پیدا کردن تمام روابط ترامتنی ژرارژنت نیستیم؛ بلکه برآنیم تا نشان دهیم ، که با یافتن کوچکترین نمونه از روابط ترامتنی درمیان چهار متون ادبی نام برده می‌توان بدین مهم دست یافت که هیچ متنی مستقل نبوده و همسانی پیرنگ و روساخت مشترک درمیان متون اتفاقی نیست. بدین خاطر با ذکر نشانه هایی در بین متن ، مخاطب را در دریافت مفهوم مشترک از متون که گاهی ضمنی ،تقلیدی و گاهی تراگونه ایست آشناکردیم که به نوبه‌ی خود همه آن‌ها در مفهوم نظریه ترامتنیت خلاصه می شوند.از این رو عناصر پنج‌گانهٔ ترامتنیت ژرارژنت می تواند ابزاری مناسب برای دست یابی به مناسبات متنی باشد که با جمع بندی ،تحلیل و مطالعه ی آن ابهامات موجود در یک اثر برطرف و افق‌های جدیدی را پیش‌روی مخاطب قرار می‌دهد.

منابع

۱. آلن ، گراهام .(۱۳۸۵) . ***بینامتنیت*** .ترجمه ی پیام یزدان جو .تهران : نشرسخن
۲. نامور مطلق ،بهمن .(۱۳۹۰) . ***درآمدی بربینامتنیت*** . تهران:نشر سخن ،چ اول
۳. احمدی ، بابک . (۱۳۷۰). ***ساختار و تاویل متن*** .تهران : نشر مرکز ، چ اول،
۴. شمیسا، سیروس . (۱۳۸۳) . ***نقد ادبی*** . تهران : فردوس
۵. شمیسا، سیروس.(۱۳۸۹). ***سبک شناسی نثر***. تهذان: میترا
۶. منشی ،نصرالله ابوالمعالی. (۱۳۸۹) .***کلیله و دمنه*** .تصحیح و توضیح مجتبی مینوی .تهران : نشر امیر کبیر ،چ سی و چهارم
۷. وراوینی ، سعد الدین . (۱۳۹۲).***مرزبان نامه*** .شرح خطیب رهبر.تهران : انتشارات صفی علیشاه، چ بیست و یکم
۸. مولانا، جلال الدین .(۱۳۹۰) . ***مثنوی معنوی*** . شرح کریم زمانی .تهران : انتشارات تطلاعات ، چ سی و ششم
۹. عطار، فرید الدین . (۱۳۸۴) . ***منطق الطیر*** .شرح شفیعی کد کنی .تهران : نشر سخن ، ویرایش دوم
۱۰. دشت ارژنه رضایی ، محمود ،(۱۳۸۷).نقد و تحلیل قصه ای از مرزبان نامه براساس رویکرد بینامتنیت .***مجله ی نقد ادبی*** ،شماره ی ۲،صص ۳۱-۵۲
۱۱. نامور مطلق، بهمن . (۱۳۸۷) .باختین ،گفتگومندی و چندصدایی : مطالعه ی پیشابینامتنیت باختینی .***مجله ی شناخت*** ،بهار، شماره ۵۷ ،صص ۴۱۳-۳۹۷

قصه گویی به منزله ی پیشبردِ هدف
با تاملی در قصه گویی دمنه و مرزبان در باب اول کلیله و دمنه و مرزبان نامه

فرزاد بالو[۱]
پرنیان امینیان[۲]

چکیده

تا به امروز پژوهشگران زیادی قصه و داستان را با توجه به تحولات ادبی قرن بیستم با رویکردها و دیدگاه های متفاوتی تحلیل و بررسی کرده اند، از جمله رویکرد ساختار گرایانه پراپ به قصه های پریان . در نوشتار حاضر ، ما با رویکردقصه گویی به منزله ی پیشبرد هدف و با روش توصیفی - تحلیلی به سراغ دو اثر کلاسیک ادبی :کلیله و دمنه و مرزبان نامه رفتیم تا با نگاه ساختارگرایانه جزیی نگر ، و با تامل در نحوه ی قصه گویی دو شخصیت از شخصیت های کلیله و دمنه و مرزبان نامه یعنی ؛ دمنه و مرزبان نشان دهیم که هرکدام چگونه با قصه گویی به هدفشان می رسند. چنان که هدف دمنه وصول به منزلت و جایگاه شایسته نزد شیر است و به کمک روایت پردازی و قصه گویی به هدفش می رسد. و از طرف دیگر ، مرزبان در کتاب مرزبان نامه با هدف نوشتن کتابی که سرشار از پند و موعظه باشد نزد شاه می رود و طرفه اینکه با استفاده از قصه گویی سرانجام به هدفش می رسد. این نوشتار شرح و بسط این ایده است.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، مرزبان نامه، دمنه، مرزبان، قصه گویی، پیشبرد هدف

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران farzad_baloo@yahoo.com
۲-دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران parnian.aminian@yahoo.com

۱- مقدمه و بیان مساله

قصه گویی در زمان های قدیم وسیله ای برای انتقال تجربه و یا پر کردنِ اوقاتِ فراغت بوده است. شنیدن و بیانِ قصه، تجربه ای است که بی شک همه ی انسان ها از آن بهره برده اند؛ هرچند که با گذشتِ زمان و اختراع صنعتِ چاپ و به تبع آن ظهورِ رمان این تجربه رو به زوال رفته است. در عصرِ حاضر، هنگامی که هم زمان دو پدیده ی انزوا و سیلِ بی وقفه ی ارتباطاتِ مجازی در حالِ وقوع است؛ به صورتِ ناخودآگاه زمان و ارزشِ شنیدنِ تجربه ها از بین رفته است؛ به این دلیل که در حالِ حاضر، جامعه ی مدرن، روز به روز به سمتِ انزوا می رود و هم زمان تبادلِ اطلاعات از طریقی کاملا مجازی صورت می گیرد.انسانِ امروز که زیستِ منزوی دارد زمانی برایِ تبادلِ تجربه اش به صورت شفاهی ندارد، زیرا باید قصه و قصه گو و شنونده ی آن هم زمان در یک جا حضور داشته باشند و این اتفاق در دنیایِ امروز بسیار کم میسر می شود .

صفتِ بارزِ بسیاری از آنان که گویی از مادر قصه گو زاده شده اند، جهت گیری به جانبِ علایق عملی است. هر داستانی(قصه ای)،آشکارا با نهانی، نکته ای سودمند در خود نهفته دارد و گاه این سودمندی به شکل پندِ اخلاقی بروز می کند و گاه و زمانی نیز به هیاتِ ضرب المثلی یا اصلی اخلاقی، در همه ی این اشکال قصه گو مردی است که برای خوانندگانش مشورت و اندرز به ارمغان می آورد. اما اگر امروز(اندرز) رفته رفته رنگ و بویِ کهنگی به خود می گیرد، علتش این است که توانایی ما در تبادلِ تجربه ها کاستی گرفته است. و بالطبع ما نه با خود مشورت می کنیم و نه با دیگران.(بنیامین،۱۳۷۵: ۴)

هدف از این مقاله بررسی قصه و قصه گویی در دو کتاب مرزبان نامه و کلیله و دمنه است.ما در این مقاله فرصت را غنیمت شمرده ایم که تنها رویکردمان به خودِ قصه و قصه گو باشد، و با این پرسش که هدف از قصه گویی چیست؟ و مهم تر از آن آیا می توان از قصه گفتن بعنوانِ ابزاری برایِ پیشبردِ هدف استفاده کرد؟ به همین دلیل وارد متن شده ایم و نگاهِ خود را معطوف به اهدافِ شخصیت ها و روندِ قصه گوییِ شان کرده ایم تا بتوانیم پاسخِ به پرسش خود را از درونِ خودِ کتاب و شخصیت هایش بیابیم.

۲- پیشینه و روش تحقیق

کتابِ مرزبان نامه و کلیله و دمنه از متونِ کهن و ارزشمندِ زبان و ادبیات فارسی است. تحقیقات و پژوهش هایِ مختلفی درباره ی مقوله های متعددی بر روی این دو کتاب

صورت گرفته است. در این مقاله سعی کرده ایم با دیدِ داستانی معاصر و با روش توصیفی – تحلیلی این دو اثر را مورد بررسی قرار دهیم؛ و دیدِ خود را صرفا معطوف به قصه های این دو کتاب کنیم.

در ایران پژوهش های بسیاری بر روی این دو کتاب صورت گرفته است. از میان پژوهش های انجام شده ، می توان به نمونه های زیر اشاره کرد که به طور غیر مستقیم به نوشتار حاضر مربوط می شوند:

- تحلیل رفتار متقابل شخصیت ها در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه ازاحمد رضی و سمیه حاجتی،مجله پژوهش های زبان و ادبیات فارسی،شماره ۱ بهار ۹۱.
- ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه نصرالله منشی از دکتر سید احمد پارسا، مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز،شماره ۶، زمستان ۸۹.
- شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه از پروین دخت مشهور و زهرا شاهسونی،فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی،شماره ۴، زمستان ۹۰ . در این مقاله به شیوه و سبک قصه گویی در کلیله و دمنه پرداخته است و اشاره می کند که این داستان ها با اینکه مجزا و مستقل به نظر می رسند اما در کل بهم مربوط هستند؛ زیرا همه ی آنها ستایشگر فضایل انسانی و نکوهشگر رذایل اخلاقی است و وحدتِ راوی در داستان های اصلی را عامل این پیوند معرفی می کند.

بررسی پیشینه ی پژوهش در این حوزه نشان می دهد که چگونگی روندِ قصه گویی برای پیشبرد اهداف شخصیت ها جدا از هدف مولف متن و ارجاعات برون متنی خیلی مورد توجه پژوهشگران ادبی نبوده است. در این مقاله ما سعی داریم جدا از مولف وهدفِ او ، روند قصه گویی را به روایت دمنه در کلیله و مرزبان در مرزبان نامه از جهت هدفی که این دو دنبال می کنند مورد نقد و بررسی قرار دهیم .

۳- قصه گویی به منزله ی پیشبردِ هدف

۱-۳- قصه و قصه گویی در لغت و اصطلاح

عده ای قصه و داستان را مترادف هم می دانند، اما امروزه با دقیق تر شدن مفاهیمِ داستانی معاصر و انتشارِ کتاب هایی در باب عناصرِ داستان، این دو مقوله کاملا از هم مجزا شده اند، و ما همچنان با بازتعریف هایی از هر کدام از عناصرِ داستان مواجه می شویم. برای مثال قصه را اینگونه تعریف می کنند: « قصه روایت ساده و بدون طرحی است که اتکای

آن بطور عمده بر حوادث است و خواننده یا شنونده، هنگامی که آن را می خواند یا بدان گوش فرا می دهد، به پیچیدگی خاص یا غافلگیری و اوج و فرود مشخصی بر نمی خورد»(یونسی، ۱۳۸۲: ۲) .

در تعریف دیگری بیان شده است: « عموما بنیاد قصه ها بر حادثه گذاشته شده است و قهرمان ها و شخصیت های قصه ها، کمتر فردیت و خصوصیت درونی خود را نشان می دهند و روانشناسی فردی و تاکید بر خصایص و صفات آدمی از ویژگی های داستان های امروز است.)) (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۹-۳۰) با توجه به تعاریف بالاو آنچه که در ادامه از فرهنگ لغت های متعدد و با باز اندیشی ای دوباره خواهیم دید، آنچه در این دو اثر آمده است به قصه نزدیک تر است. از جمله کسانی که می توان در بابِ قصه(البته با منظر ساختارگرایانه) کار کرده اند از کتاب(ریخت شناسی قصه ی پریان، اثر پراپ) یاد کرد.
همان طور که پژوهشگران عرصه ی داستانی تصریح کرده اند قصه گویی از زمان های بسیار قدیم رواج داشته است. «آنا تول فرانس می گوید که ریشه ی قصه های کودکانه فرنگستان را باید در سرزمین اصلی ملت های هند و اروپایی که (باختر) می خواند جستجو نمود، یعنی همان جایی که آبا و اجداد ما ایرانیان هم از آنجا آمده اند و هنوز به تحقیق معلوم نشده است که کجا بوده است و در کتابِ اوستا، زرتشت پیامبر ایرانی آن را (آریانم ویجه) خوانده است و تازه معلوم نیست که نام سرزمینِ اصلی و بسیار قدیمی اقوام هند و اروپایی است و یا تنها سرزمینِ اقوامِ آریایی(هندی و ایرانی) که شعبه ای از شعباتِ آن همه اقوامِ هند واروپایی بیش نیستند»(جمال زاده،۱۳۷۸ : ۳۲۱-۳۲۲).

قصه گویی با وجود قدمتی که دارد اما همواره با هدفی صورت می گرفته است، هدف از قصه گویی مانندِ هر مقوله ی دیگری با گذشتِ زمان دچارِ تغییر و دگرگونی شده است؛ که البته به نظر می رسد این تغییر با حفظِ اهدافِ اولیه اش صورت گرفته است. در ابتدا به تعاریفی که تا به امروز از قصه شده است می پردازیم و بعد به سراغِ فرهنگ لغت های متعدد می رویم تا به معنایِ دقیقی از قصه در این مقاله برسیم: « قصه روایت ساده و بدون طرحی است که اتکای آن بطور عمده بر حوادث است و خواننده یا شنونده، هنگامی که آن را می خواند یا بدان گوش فرا می دهد، به پیچیدگی خاص یا غافلگیری و اوج و فرود مشخصی بر نمی خورد»(یونسی، ۱۳۸۲: ۲) .

در تعریف دیگری بیان شده است: « عموماً بنیاد قصه ها بر حادثه گذاشته شده است و قهرمان ها و شخصیت های قصه ها، کمتر فردیت و خصوصیت درونی خود را نشان می

دهند و روانشناسی فردی و تاکید بر خصایص و صفات آدمی از ویژگی های داستان های امروز است.)) (میرصادقی، ۱۳۸۵: ۲۹-۳۰) .

و یا رضا براهنی در کتابِ *قصه نویسی* تاریخِ قصه نویسی در ایران را پس از مشروطه می داند و هر آنچه را که قبل از آن بوده حکایت می نامد: «قهرمان حکایت را جدالی عاطفی و درونی به سوی ماجرا نمی کشاند. در حکایت جدال ها همه جسمانی هستند، بجای آنکه عاطفی و ذهنی باشند.»(براهنی،۱۳۶۲: ۴۴).

-«قصه که جمع آن در زبان تازی قصص و اقاصیص می باشد، بیان وقایعی است غالبا خیالی که در آن ها معمولا تاکید بر حوادث خارق العاده، بیشتر از تحول و تکوین آدم ها و شخصیت هاست»(رزمجو،۱۳۷۲ :۱۶۳) .

محمد علی جمال زاده در کتاب *قصه نویسی*، قصه را اینگونه تعریف می کند .«مرد ها بی مقدمه زن می شوند ، حیوانات حرف می زنند، اشیای بی جان حرکت می کنند، دیروز فردا می شود، حرف ها معنای دیگری پیدا می کنند ، خلاصه آنکه جهانِ بلبشویی بر پا می گردد که کیفیاتِ نشئه و سکر و وجد و سماعِ عرفا و جوکیان را بخاطر می آورد و با بعضی قصه های جن و پری کودکانه خودمان بی شباهت نیستو البته برای کسی که خام نباشد و به این مقام و مراتب واصل شده باشد سرچشمه ی لذت نوظهوری است و بدیهی است که نا محرمان را در آن راه نیست.»(جمالزاده،۱۳۷۸:ص۳۲۶) .

حال به سراغِ معنایِ قصه و دیگر کلمات عنوان مقاله در فرهنگ لغت ها می رویم تا به باز تعریفی از قصه و هدف از قصه گویی در این مقاله برسیم و با چارچوبی دقیق پرسش خود را بررسی کنیم.

قصه: ((سرگذشتی ساختگی برای سرگرمی یا آموزش دیگران، شرح آنچه اتفاق افتاده است))(فرهنگ فارسی،غلامحسین صدری افشار،نسرین و نسترن حکمی،جلد۲:ص۶۷).

قصه: ((حدیث، حکایت، داستان))(فرهنگ فارسی عمید جلد ،۱۳۸۹ :۲).

قصه: ((سرگذشت یا ماجرایی واقعی یا خیالی که معمولا به صورت کوتاه نقل می شود))(فرهنگ نام و نام گزینی،پارسا مهر،۱۳۸۵ :۷۹)

قصه: ((حکایت، داستان،خبر،حدیث))(دهخدا، ۲۴۱ جلد۳۷

داستان: ((سرگذشت، حادثه،حکایت، ماجرا،قصه))(دهخداص۱۲۵ جلد۱۵

ماجرا: ((آنچه جریان دارد،آنچه رخ داده است،حادثه، پیشامد))(دهخدا جلد۳۸ ص۲۵۶

پیشامد: ((پیش گرفتن راهی و در راه افتادن))(دهخدا جلد۱۸ ص۳۱۲

هدف:((شتافتن به سوی چیزی))(دهخدا جلد۵۰ ص۳۶۵

هدف:((مقصود))(عمید جلد۲ ص۳۱۵

پیشبرد:((به انجام رساندن کاری با کامیابی و پیروزی))(عمید،جلد۱ ص۱۰۳

طبقِ تعاریفِ بالا که از قصه و تعاریف قصه در فرهنگ لغت ها و منابع ذکر شده بیان کردیم، روشن می گردد که آنچه در کلیله و دمنه و مرزبان نامه آمده همان قصه است که معمولا در یک قصه ی اصلی قصه های تو در تویی قرار دارد؛ زیرا معمولا سرگذشت کسی را بیان می کند مانند اکثر قصه های این دو کتاب که معمولا هم با جملاتی مثل:

۱.*آنچه به رای و حیلت توان کرد به زور و قوت دست ندهد: و به تو نرسیده است که زاغیبه حیلت مار را هلاک کرد؟(کلیله و دمنه ص۶۵)*

۲.*آنچ از زمانه بدل آن به هیچ علق نفیس نتوان یافت علقه ی برادریست،چنانک آن زن هنبوی نام(مرزبان نامه ص ۵۰)*

ویا بسیاری از حکایت هایش که با (آورده اند که...) شروع می شوند و در همه ی آنها مخاطب به همراه روایت قصه راهی را پیش می گیرد و در راهِ روایتِ بیان شده می افتد، که این دقیقا همان معنای (پیشامد) است.(دهخدا جلد۱۸ ص۳۱۲).

ما ناگزیر به سراغ تعاریف قصه درلغت نامه ها و کتاب های موجود رفتیم تا با تاملی دوباره بتوانیم به برخی از اهداف قصه گویی در تعاریفی که از قصه ارائه شده دست پیدا کنیم

همانطور که در معنای قصه در فرهنگ فارسی غلامحسین صدری افشارآمده است قصه یعنی سرگذشتی ساختگی برای سرگرمی یا آموزش دیگران؛ طبقِ این تعریف می توان یکی از اهداف قصه گویی را سرگرمی و دیگری را آگاهی دانست، زیرا هدف از آموزش آگاهی بخشی است و همانطور که در یکی از تعاریف قصه((خبر))(دهخدا،جلد۳۷ص۲۴۱ مشاهده کردیم، فرایندی که در انتقال خبر برای مخاطب ایجاد می شود آگاهی است.

حال به لغت نامه رجوع می کنیم و معنای سرگرمی را مشاهده می کنیم.

سرگرمی: آنچه موجب مشغولیت و تفریح باشد.(معین جلد ۲ص۲۳۱

تفریح:شادمانی نمودن ، شادمان ساختن(معین جلد ۱ ص۳۱

شادمانی: خوشحالی، نشاط، مسرت، خوشی(دهخداجلد۲۱ص۴۱۶

خوشی: ادراک لذت، شادمانی(معین جلد۲ ص۵۱۲

با توجه به معنای قصه در فرهنگ غلامحسین صدری افشار وتعریف (قصه) از جمال زاده که خواندن قصه را حالتی سکر آور دانست و اشاره کرد که اگرکسی به این مقام برسد به سرچشمه ی لذت نوظهوری واصل شده است ،هدفِ سومی برای قصه گویی می توان در نظر گرفت که آن هم لذت است.

برایان اساس، اهداف قصه گویی را می توان این گونه بر شمرد: ۱.سرگرمی

۲.لذت

۳.آگاهی

بنابراین، این که هر قصه گو با هدفی قصه ی خود را بیان می کند شکی نیست، ما دراین مقاله با در نظر گرفتن چنین پیشفرضی به سراغ دو اثرِ کلاسیک ادب فارسی یعنی؛ کلیله و دمنه و مرزبان نامه رفته ایم.

در ابتدا به کلیله و دمنه می پردازیم و از این کتاب بابِ اولِ آن – ***شیروگاو*** – را انتخاب کرده‌ایم. جدا از اینکه خودِ کتاب و البته بابِ شیروگاوِ آن قصه ی کاملی است و حتما قصه گویی داشته است و به تبعِ آن هدفی، اما ما در این جا سعی داریم جدا از نویسنده و هدفش، تنها نگاهمان به خودِ متن باشد، بدونِ توجه به هیچ نشانه و ارجاعِ برون متنی.

طبقِ اشاره قبلی، این متن تعدادی قصه وقصه گو دارد که قهارترینِ آنها دمنه است، زیرا هدفی در سر دارد که با توجه به آن برایِ پیشبردِ هدفش در هر موقعیتی دست به قصه گویی می زند و جالب توجه اینجاست که تنها دمنه هم به هدفش دست پیدا می کند.(جدا از اخلاقی یا غیرِاخلاقی بودن هدفش).

۲-۳- دمنه و جایگاهش در کتابِ کلیله و دمنه:

همانطور واقف هستیم در این کتاب، در قصه ی اصلی اش، چندین شخصیت داریم، از جمله کلیله، دمنه،شیر، و شنزبه. اما همه ی آن ها به جز دمنه، شخصیت های منفعلی هستند، بعنوانِ مثال، شیر در این قصه نمونه ی بارزِ غالب شیرهایِ قصه های دیگر است که سلطانِ جنگل هستند و معمولا تعدادی از وحوش و حیوانات در پیش او در امان هستند، اما همین سلطانِ جنگل از صدایِ ناشناسی که صدایِ شنزبه است هراس پیدا می

کند و همین هراس اورا کمی از شیرهای قصه های دیگر متفاوت می کند ولی چون این هراس برایِ پیشبردِ قصه است (زیرا با دیدارِ گاو -به کمک دمنه - دوباره به قالبِ همیشگی سلطان جنگل بر میگردد). شنزبه در این قصه گاوی است که بنا به دلیلی که به نظر می رسد، تنها برایِ پیش بردِ قصه است در راه رها شده است، و با ترفند هایِ دمنه که در ادامه به تفصیل شرح می دهیم به نزدِ شیر می آید . بنا به گفته هایِ کلیله و دمنه متوجه می شویم خردمند است اما در مقابلِ زیرکی هایِ دمنه کاملاً منفعل است. کلیله در این قصه، شغالِ باهوش و قانع ای است، که در جاهایی ازین قصه برایِ منصرف کردنِ دمنه دست به قصه گویی می زند. اما همین قانع بودن، او را از اثر گذاری در روندِ این قصه برکناری می دارد. دمنه مانندِ کلیله زیرک است اما بلند پروازی اش باعث می شود که تنها شخصیت پویای این قصه باشد و با زیرکی هایش به همراه قصه گویی، دیگرشخصیت ها را حولِ محورِ خواسته ها و پیشبردِ هدفِ خود برمی انگیزاند.

همانطور که اشاره کردیم دمنه جاه طلب است و همین خصلتش اورا به فکرِ پیدا کردنِ جایگاهی در پیشگاه سلطانِ جنگل وا می دارد و این را هدفِ خودش قرار می دهد وبا وجود موانعی که -در روندِ داستان مشاهده خواهیم کرد – در راهش قرار می گیرد دست از تلاش بر نمی دارد و با قصه گویی همانطور که پیشتر اشاره کردیم تنها او به هدفش می رسد.

حال به متن بر می گردیم و از ابتدایِ حضورِ دمنه چگونگیِ روندِ پیشبردِ هدفش به کمکِ قصه گویی را بررسی می کنیم.

۳-۳- دمنه و فرایند پیشبردِ هدف به کمکِ قصه گویی

دمنه به دلیلِ زیرکی ای که دارد و داشتنِ این خصلت لازمه ی تبحر در قصه گویی هم است(به خاطرِ مفصل بودنِ این گزاره از تشریحش صرف نظر می کنیم)؛ متوجه ی تغییر رفتارِ شیر می شود و طبقِ گفته ی خودش به کلیله، می خواهد از این حالِ شیر استفاده کند تا به وسیله ی نصیحت و گره گشایی از کارش جایگاهی در کنارِ شیر به دست بیاورد.اولین جایی که دمنه دست به قصه گویی می زند ، زمانی است که شیر از صدایِ ناشناخته احساسِ ترس می کند و دمنه از این فرصت برایِ نزدیکی به شیر استفاده می کند و می خواهد با کشفِ مسبب این صدا و فراهم کردنِ آسایشِ شیر ، ارج و قربی در نزد شیر به دست بیاورد:

«دمنه گفت: جز بدین آواز ملک را از هیچ ریبیتی بوده است؟ گفت: نی گفت: نشاید که ملک بدین موجب مکان خویش خالی گذارد و از وطن مالوف خود هجرت کند؛چه، گفته اند که آفت عقل تصلف است و آفت مروت چربک و آفت دل ضعیف آواز قوی. و در بعضی امثال دلیل است که به هر آواز بلند و جثه ی قوی التفات نشاید نمود. شیر گفت: چگونه است آن؟ گفت:(کلیله ودمنه ص۸)

*آورده اند که روباهی در بیشه ای بود و در آنجا طبلی قرار داشت، طبل در کنارِ درختی بود و هرگاه بادی می آمد شاخه ی درخت به طبل می خورد و آ وازی سهمگین به گوشِ روباه می رسید.

روباه، وقتی بزرگی طبل را دید و صدایِ ترسناکش را شنید فکر رکد که حتما باید گوشت، آن هم به اندازه ی صدایش فراوان باشد پس آنقدر تلاش کرد تا طبل را پاره کرد و جز پوستِ طبل که فقط از چربی (پی) بود چیزی نیافت؛ در آن هنگام بود که روباه گفت: فهمیدم هرجا جثه ای بزرگ و صدایی ترسناک باشد، سودِ آن کمتر است *

دمنه با انتخابِ این قصه می خواهد به شیر بفهماند که هر صدایِ هولناکی که از موجودی بر می خیزد،، دلیل بر ترسناک بودنِ آن موجود نیست؛ تا بتواند اجازه ی کشفِ عاملِ صدا را از شیر بگیرد و با این کار در نزدِ شیر جایگاهی پیدا کند.

در مرحله ی بعد دمنه با ساختنِ قصه ای در ذهن(که در متن بیان نمی شود و مخاطب به صورتِ دروغی آن را می بیند- البته پرواضح است که دروغ گفتن، ساختِ روایتی است به شکلِ قصه که واقعیت نیست-)، گاو را مجاب می کند که به پیشِ شیر بیاید.

«دمنه به نزدیکِ گاو آمد و با دلِ قوی،بی تردد و تحیر، با وی سخن گفتن آغاز کرد و گفت: مرا شیر فرستاده و فرموده که تورا به نزدیکِ او برم، و مثال داده که اگر مسارعت نمایی، امانی دهم بر تقصیری که تا این غایت روا داشته ای و از خدمت و دیدارِ او تقاعد نموده؛ و اگر توقفی کنی، برفور بازگردم و آنچه رفته باشد، بازنمایم.

گاو گفت: کیست این شیر؟دمنه گفت: ملکِ سباع. گاو که ذکرِ ملکِ سباع شنود، بترسید، دمنه را گفت: اگر مرا قوی دل گردانی و از باسِ ایمن کنی، با تو بیایم»(کلیله و دمنه ص۱۰۱)

دمنه با قصه ای که در ذهن پرورانده است به گاو می گوید که شیر اورا فرستاده که اگر با او بیاید جانش در امان میماند و اگر نیاید به خاطرِ کوتاهی در دیدار شیر مجازات می شود؛ در حقیقت دمنه، با ترساندنِ شنزبه او را وادار به همراهی می کند.

اما بر خلافِ میلش بعد از مدتی جایگاهِ گاو روز به روز در پیشِ شیر والاتر می شود، و این موجبِ دور شدن از هدفش می شود و دوباره در پیِ تلاش برایِ رسیدن به هدفش می افتد، پس پیش کلیله می رودو با وجودِ اینکه کلیله با قصه گویی می خواهد او را مجاب کند اما او با آوردنِ دو قصه ی تو در تو به او می گوید: کاری که با خرد و اندیشه می توان انجام داد، با زورِ بازو نمی توان.

*آورده اند که زاغی در کوهی در بالای درختی خانه ای داشت. و در آن حوالی سوراخی بود که ماری در آن لانه داشت. هر وقت زاغ بچه ای به دنیا می آورد مار بچه اش را می خورد. وقتی مار به دفعات این کار را انجام داد. زاغ درمانده شد و به شغالی که دوستِ مار بود شکایتِ مار را کرد.

زاغ گفت: می خواهم فکری کنم تا خود را از دستِ این مارِ ظالم نجات دهم

شغال گفت: چگونه؟ زاغ گفت: می خواهم به محض اینکه مار خوابید چشمهایِ او را درآورم تا بچه هایِ من از شرِ او در امان بمانند. شغال گفت: این کارِ خردمندان نیست، هیچ خردمندی با دشمنش طوری نمی جنگد که برایش خطری داشته باشد. اما حواست را جمع کن که مانندِ ماهی خوار عمل نکنی که سعی به کشتنِ خرچنگی کرد و جانِ خود را به باد داد. زاغ گفت: چگونه؟ شغال گفت: **آورده اند که ماهی خواری بر لبِ آ بی برایِ خودش خانه ای ساخته بود و هر از گاهی به قدرِ نیازِ روزمره اش برایِ خودش ماهی می گرفت و می خورد و روزگارش را سپری می کرد. وقتی دچارِ ضعفِ پیری شد توانِ شکار را از دست داد و با خودش گفت: حیف از عمری که گذشت و از آن جز تجربه و تلاش چیزی بدست نیاوردم که در زمانِ پیری دست من را بگیرد. حالا که توانِ سیر کردنِ شکمم را ندارم باید به وسیله ی اندیشه و نقشه کشیدن شکمِ خود را سیر کنم. همینطورکه غمگین در کنارِ آب نشسته بود خرچنگی از دور او را دید و به کنارش آمد و گفت: چرا غمگین هستی؟ ماهی خوار گفت: چرا نباشم؟ که روزگار را اینگونه می گذراندم که روزی ده تا ماهی می گرفتم و شکمِ خود را سیر می کردم اما امروز دو صیاد از اینجا می گذشتند و با یکدیگر می گفتند که: (در این برکه ماهی زیاد است و باید فکری کرد)، یکی از آن دو گفت: (در جایِ دیگر بیشتر از این برکه اهی است.

وقتی ماهی های اینجا را گرفتیم به سراغِ آن برکه ی دیگر می رویم.)، و اگر اینگونه شود من باید اینج از گرسنگی بمیرم. خرچنگ رفت و ماهی ها را خبر کرد و همه پیشِ ماهی خوار آمدند و گفتند: آمده ایم با تو مشورت کنیم، هرچند دشمن ما هستی اما دراین کار نفع همه ما و تو در میان است زیرا شرطِ زنده ماندنِ تو به زنده ماندنِ ماست. حالا کارِ درست را چه می دانی؟

ماهی خوار گفت: جنگیدن با صیاد که کارِ عاقلانه ای نیست، اما من در کمی آنطرف تر برکه ای سراغ دارم که آبش بسیار زلال است، بهتر است به آنجا بروید تا از شرِ صیاد در امان باشید. گفتند: درست می گویی، اما به آنجا رفتن بدون کمکِ تو ممکن نیست. ماهی خوار گفت: باشد، اما زمان می گیرد. ماهی ها بسیار خواهش کردند و او قبول کرد.

ماهی خوار هربار تعدادی از آنها را در دهان می گرفت و به جایی دور میبرد و میخورد. هنگامی نوبت به خرچنگ رسید اورا بر پشتِ خود گذاشت، وقتی نزدیک شدند و خرچنگ از دور استخوان هایِ ماهی ها را دید، ماجرا را فهمید، با خود اندیشید که انسانِ عاقل اگر خودش را در خطرِ دشمن ببیند، اگر دست از تلاش بردارد انگار به دشمن در مرگش کمک کرده است، پس خودش را به گردنِ ماهی خوار انداخت و اورا خفه کرد و به زمین آمد و ماهی خوار مرد و خودش به سمت ماهی هایِ دیگر راه افتاد و جریان را تعریف کرد و همه خوشحال شدند**

این مثال را برایِ این آوردم که بدانی بسیاری بوده اند که با نقشه کشیدن خودشان را هلاک کرده اند اما من به تو چیزی می گویم که اگر در آن تلاش کنی می توانی به هدفت برسی. زاغ گفت: چه چیزی؟ شغال گفت: درست آن است در اوجِ هوا پرواز کنی و بر بام ها و صحرا ها نگاه کنی و هرجا جواهری پیدا کردی که برداشتنِ آن ممکن بود، آن را برداری و با آن پرواز کنی آنقدر که از نگاهِ مردمانی که رویِ زمین هستند غایب نشوی، آنوقت جواهر را بر رویِ مار بیندازی تا مردم به طلبِ آن بیایند و ابتدا مر را بکشند و بعد جواهر را بردارند. پس زاغ به طرفِ شهری رفت و جواهرِ پیرزنی که گوشه ای از بام قرار داشت را به منقار گرفت و بر رویِ مار انداخت، مردمانی که چشم به زاغ داشتند بر سر مار زدند و جواهر را برداشتند.*

کلیله با شنیدنِ این دو قصه به دمنه یادآوری می کند که گاو هم خرد دارد و هم قدرت و در جواب، دمنه برایِ توجیهِ اینکه می خواهد از اعتمادش سواستفاده کند، قصه ای می آورد.

دمنه گفت: اما به من اطمینان دارد و می توانم از اطمینانش سواستفاده کنم که این کار بهتر است. مانند خرگوش که به حیله شیر را هلاک کرد. کلیله گفت: چگونه؟ دمنه گفت:(کلیله و دمنه ص۱۱۰)

*آورده اند که در دشتی بسیار زیبا و پر گل حیوان هایِ بسیاری بود که همه در آنجا به خاطرِ آب و چراخورش در راحتی زندگی می کردند. اما به دلیلِ وجودِ شیر همه در عذاب بودند، روزی همگی نزدیکِ شیر جمع شدند و گفتند: همه ی ما هر روز در تکتپویِ این هستیک که نزدِ تو شکار نشویم اما فکری کرده ایم که هم تو در آسایش باشی هم ما ایمن باشیم؛ ما موظفیم هر روز یکی از حیوان ها را پیشِ تو برایِ خوراکت بفرستیم. شیر پذیرفت.

یک روز قرعه به خرگوش افتاد و به دوستانش گفت: اگر در فرستادنِ من اندکی صبر کنید، من چاره ای می اندیشم که که برایِ همیشه از دستِ شیر در امان باشیم. گفتند: باشه کمی صبر می کنیم. خرگوش کمی صبر کرد تا زمانِ غذایِ شیر گذشت، سپس آرام آرام به سویِ شیر رفت. آتشِ خشمِ گرسنگی را در شیر دید. شیر خرگوش را از دور دید و فریاد زد: از کجا میایی و غذایِ من کو؟ خرگوش گفت: خرگوشی به من داده بودند که برایِ غذایِ شما بیاورم، در راه شیری آن را از من ربود من به آن شیر گفتم که این غذایِ پادشاه است؛ توجهی نکرد و گفت: (این شکارگاه و شکار هایِ آن برایِ من است زیرا قدرت و شوکتِ من از همه بیشتر است)؛ من هم عجله کردم تا شما را با خبر کنم. شیر گفت اورا به من نشان بده. خرگوش ایستاد و شیر را به سمتِ چاهی که آبِ بسیار زلالی داشت برد و گفت: من از او می ترسم اگر تو را در آغوشت بگیری و به سرِ چاه بروی اورا به تو نشان می دهم. شیر اورا گرفت و به دمِ چاه رفت و به چاه نگاه کرد و شیر را با خرگوش دید، خرگوش را زمین گذاشت و از خشم به سمتِ چاه رفت و در همان چاه مرد. خرگوش به سمتِ بقیه حیوانات رفت و به آنها مژده داد و شرحِ حال را گفت.*

در مرحله ی بعد دمنه با ساختنِ قصه ای خیالی – دروغ – شیر را نسبت به گاو بدبین می کند.

«دمنه گفت: شنزبه بر مقدمانِ لشکر خلوت ها کرده است و هریک را به نوعی استمالت نموده و گفته که: (شیر را آزمودم و اندازه ی زور و قوت اورا معلوم کرد و رای و مکیدت او بدانست و در هر یک خللی تمام و ضغفی شایع دیدم.) و ملک در اکرام آن کافر نعمت غدار افراط نمود و در حرمت و نفاذ امر که ازخصایص ملک است اورا نظیر نفس خویش گردانید و دست او در امر و نهی و حل عقد گشاده و مطلق کرد تا دیو فتنه در دل او بیضه نهادو هوای عصیان از سر او بادخانه ای ساخت.(کلیله دمنه ص۱۱۲)

او با ساختنِ این قصه، شیر را نسبت به شنزبه بدبین می کند تا شیر، برای حفظِ قدرتش شنزبه را از بین ببرد.

دمنه برای مجاب کردن شیر برایِ چاره اندیشی (آنگونه که میل خودش است) قصه ای تعریف می کند که قهرمان آن، کسی است که قبل از رخ دادنِ حادثه چاره ای می اندیشد و این درست همان چیزی است که هدفِ دمنه است.

سه ماهی بودند که دو تا ازآنها حازم و یکی عاجز بود. روزی دو صیاد از آنجا می گذشتند و قرار گذاشته بودند بروند تور ماهی گیری بیاورند و هر سه را بگیرند.ماهی ها این حرف ها را شنیدند. آ نکه حزمِ بسیار داشت بدونِ معطلی از برکه رفت. اندکی بعد صیادان آمدند و هر دو طرفِ آبگیر را بستند. آنکه اندکی حزم داشت ، خودش را به مردن زد و رویِ آب شناور درآمد ، صیادان او را برداشتند و وقتی اطمینان پیدا کردند مرده است او را به داخل آب انداختند و جانش را با این کار نجات داد. آنکه عاجز بود آنقدر ترسید و به چپ و راست رفت تا بالاخره صید شد.

دمنه با انتخابِ این قصه می خواهد شیر به طورِ ناخودآگاه خود را به جایِ موفق ترین شخصیت قصه بگذارد، تا قبل از رخ دادنِ حادثه چاره ای بیندیشد(از بین بردنِ شنزبه)، زیرا در حقیقت شنزبه قصد توطئه علیه شیر را ندارد و قرار نیست حادثه ای رخ دهد و دمنه تنها با بدبین کردن شیر و برانگیختنش برای حفظ جایگاه می تواند به هدفش برسد.اما شیر به طورِ کامل مجاب نمی شود ولی دمنه دست از تلاش بر نمی دارد و شیر را آماده می کند برایِ قصه ای دیگر و اینگونه زمینه چینی می کند:

«دمنه گفت: ملک راست، اما هرگاه که این غدار مکار بیاید، آماده و ساخته باید بود تا فرصتی نیابد. و اگر بهتر نگریسته شود؛ خبث عقیدت اودر طلعت کژ و صورت

نا زیبایش مشاهدت افتد؛ که تفاوت میان ملاحظتِ دوستان و نظرت دشمنان ظاهر است و پوشانیدن آن بر اهل تمییز متعذر. و علامت کژی باطن او، آن است که متلون و متغیر پیش آید و چپ و راست می نگرد و پس و پیش سره می کند، جنگ را می بسیجد»(کلیله و دمنه ص ۱۱۹)

دمنه در این قسمت تنها حالتی از شنزبه را در آینده توصیف می کند که اگر شیر اورا با این حال دید به تردیدش به یقین برسد.سپس برای به ثمر نشستن قصه اش که نیازمند ایجادِ حالت توصیف شده از گاو نزدِ شیر است به پیش شنزبه می رود و در ابتدا قصه ای که در ذهنش آماده ساخته است- دروغ- به گاو می گوید:

« دمنه گفت که: از معتمدی شنودم که شیر بر لفظ رانده است که: ((شنزبه نیک فربه شده است، و بدو حاجتی و از او فراغتی نیست، وحوش را به گوشت او نیک داشتی کرد.))(کلیله دمنه ص۱۲۰)

دمنه در این قسمت مانندِ اولین باری که شنزبه را دید عمل می کند و او از بیمِ به خطر افتادنِ جانش به دفاع از خود وا می دارد.با وجود اینکه شنزبه، طریقِ دیگری را برای مواجهه با بدعهدیِ شیر می اندیشد، اما دمنه برای اینکه قصه ای راکه اندیشیده است به پایان برساند؛ با تعریف کردنِ دو قصه ی تو در تو به تصمیم گیریِ شنزبه آنگونه که قصه ی خود را پرداخته است جهت می دهد.

دمنه گفت: خردمند در جنگ شتاب و مسابقت و پیش دستی و مبادرت را روا ندارد،و مباشرت خطرهای بزرگ به اختیار صواب نبیند. و تا ممکن گردد اصحاب رای به مدارا و ملاطفت گرد خصم درآیند، و دفع مناقشات به مجاملت اولی تر شناسند. و دشمن ضعیف را خوار نشاید داشت؛ که اگراز قوت و زور در ماند، به حیلت و مکر فتنه انگیزد. و استیلا و اقتحام و تسلط و اقدام شیر مقرر استو از شرح و بسط مستغنی. و هرکه دشمن را خوار دارد و از غایلت محاربت غافل باشد، پشیمان گردد، چنان که وکیل دریا گشت از تحقیر طیطوی. شنزبه گفت: چگونه؟ گفت:

*آورده اند که یک جفت مرغ دریایی در ساحلی بودند، چون وقت جفت گیری شد ماده گفت: باید جایی را آماده کرد که برای تخم ها خوب باشد. نر گفت: این جا خوب است. ماده گفت: خیر اگر دریا مواج شود تخم ها را می برد، آن وقت چاره چیست؟ تر گفت: فکر نکنم دریا به فکر ما نباشد و اگر نباشد از انصاف به دور است و می توان تلافی

کرد. ماده گفت: خودشناسی خوب است اما به چه نیرویی کارگزار دریا را به انتقامِ خود تهدید می کنی؟؛ از خود رایی بگذر و جای، مطمءنی در نظر بگیر که هرکه سخن خوبان را ناشنیده بگیرد مانندِ باخه می شود.

نر گفت: چگونه بود آن ؟ ماده گفت:

**آورده اند که در آ بگیری دو مرغابی و یک لاک پشت ساکن بودند و باهم دوستی داشتند . نا گاه اٌ برکه بسیار کم شد و مرغابی ها پیش لاک پشت رفتند و گفتند: برایِ خداحافظی آ مده ایمِ موفق باشی دوستِ عزیز. لاک پشت از رنجِ دوری بسیار نالید و گفت: ضررِ کمبودِ آب برایِ من بیشتر است؛ زیرا زندگیِ من بدونِ آب ممکن نیست ، چاره ای برای بردنِ من کنید. گفتند: بدونِ تو زندگی برایِ ما هم خوش نیست، اما اگر تو می خوای که تورا با خود ببریم شرط دارد و آن اینست که اگر تورا بردیم و مردمان دیدند، هرچه گفتند، تو حرف نزنی. لاک پشت گفت: قبول.

مرغابی هی چوبی آوردند و لاک پشت وسطِ چوب را در دهان گرفت و آنها هم دوطرفِ چوب را به دهان گرفتند و پرواز کردند. هنگامی که به اوج رسیدند، مردم آ نها را که دیدند تعجب کردندو ار چپ و راست فریاد بلند شد که: ((مرغابی ها لاک پشت میبرند.)) لاک پشت مدتی زبان به دهان گرفت، در آ خر بی طاقت شد و گفت: ((تا کور شوید.)) دهانش را باز کرد و در آب افتاد. مرغابی ها یک صدا گفتند: ((نصیحت دوست را نگه داشتن خوب است.)) ** نر گفت: نترس و همین جا بمان، آنها ماندند و تخم ها بیرون آ مد. دریا حرفهایشان را شنید و از حرفهای مرغ دریاییِ نر، به خشم آمد وبه موج افتاد و بچه هایشان را برد. ماده گفت: دیدی دریا بازی نیست و بچه هایمان را برد. نر گفت: من بی جهت نگفتم، حالا سرِ قولم هستم. نر به نزدیکِ مرغانِ دیگر رفت و جریان را تعریف کرد و گفت که اگر همه با هم، هم پیمان نشویم، جراتِ دریا بیشتر می شود. پس همه به پیشِ سیمرغ رفتند و او هم دست به کار شد. دریا چون قوت و زورِ سیمرغ و درگر مرغان را می شناخت، به اجبار بچه هایِ آنها را بازگرداند.*

انتخابِ این قصه توسط دمنه اورا به سمتِ حالتِ توصیف شده سوق می دهد، زیرا خردمند در این قصه کسی است که در جنگ پیش قدم نشود و ابتدا دشمن را بسنجد.در انتها دمنه برای به پایان رساندنِ قصه ای که در ذهن دارد و آن را گام به گام تا به اینجا

پرورانده است، از شنزبه می خواهد، هنگام رسیدن به شیر در راستایِ به تحقق پیوستن حالتِ توصیف شده رفتار کند.

«دمنه گفت: چون به نزدیک او روی، علاماتِ شر بینی، که راست نشسته باشد و خویشتن را برافراشته و دم بر زمین می زند.شنزبه گفت: اگر این نشان ها دیده شودحقیقت غدر از غبار شبهت بیرون آید.»(کلیله و دمنه ص ۱۲۷»

در چند سطرِ بعدی مقاله، آنگونه که در ذیل مشاهده می کنیم، قصه ای که دمنه آن را در ذهن به طورِ کامل -برای رسیدن به هدفش که از بین بردنِ شنزبه بود- داشت و در سه صفحه ی گذشته همانطور که مشاهده کردیم آ نرا گام به گام به وسیله ی قصه گویی پیش برد، تحقق می بخشد و بخشِ آخرِآن قصه-که رسیدن به هدفِ دمنه است یعنی ؛ تقرب و یافتن جایگاهی ویژه نزد شیر - در سطورِ پایین به نمایش در می آید و مخاطبانِ این قصه به همرا کلیله و دمنه آن را به مشاهده می نشینند.

دمنه شادمان و تازه روی به نزدیک کلیله رفت. کلیله گفت: کار را کجا رساندی؟ گفت: فراغ هرچه شاهدتر و زیبا تر روی می نماید.پس هردو به نزدیکِ شیر رفتند. اتفاق را گاو با ایشان برابر رسید. چون شیر او را بدید راست ایستاده و می غرید و دم چون مار می پیچانید.شنزبه دانست که قصدِ او دارد و با خود گفت: خدمتگار سلطان در خوفو حیرت همچون هم خانه ی مارو هم خوابه ی شیر است؛ که اگر چه مار خفته و شیر نهفته باشد، آخر این سر برآرد و آن دهان بگشاید. این می اندیشید و جنگ می ساخت.چون شیر تشمر او مشاهدت کرد، برون جست و هردو جنگ آغازنهادند و خون از جانبین روان گشت.«کلیله و دمنه ص۱۲۸»

قابل ذکر است که این قصه در اینجا ختم نمی شود و در بابی که در ادامه ی آن می آید سرنوشتِ دمنه با مرگ رقم میخورد.اما بنا به عنوانِ مقاله ما تا انتهای این قسمت از این باب را انتخاب کردیم.

در ادامه مشاهده می کنیم در مرزبان نامه هم، مرزبان پسرِ شروین-پادشاهِ طبرستان- با توجه به هدفی که دارد به کمک قصه گویی برایِ وزیر و پادشاه روندی مشابه آنچه در کلیله و دمنه بررسی کردیم پیش می گیرد.

۴-۳- مرزبان و جایگاهش در مرزبان نامه:

مرزبان یکی از پسر هایِ شروین است که بسیار خردمند است و بر خلافِ دیگر برادرانش (والبته دمنه)جاه طلب نیست.اما هدفش او را وادار به قصه گویی می کند. در قصه ی اصلیِ این باب سه شخصیت وجود دارد. وزیر در این قصه نمونه ی بارزِ یک دسته از وزیران است که دست به آدم کشی می زنند و هدفشان نگه داشتنِ جایگاهشان در کنارِ پادشاه و تایید روندِ سلطنت پادشاه است. پادشاه برادرِ مرزبان است که مانندِ اکثرِ پادشاهان عدالت را برقرار نمی کند البته به واسطه ی وزیر. اما نکته ی قابل توجه دراین شخصیت آن است که بعد از روندِ قصه گویی هایِ مرزبان دچارِ تحولِ شخصیت می شود(که از تشریحش صرف نظر می کنیم). مرزبان دراین قصه بنا به آنچه در بالا توضیح داده شد شخصیت اصلیِ این باب است، و به دلیل خردمندی و انتخاب های به جایِ قصه هایش، دیگر شخصیت ها را دچارِ انفعال می کند. هدفِ مرزبان رفتن از سرزمینِ پدری اش برای نوشتن کتابِ مرزبان نامه است، که در ادامه دست یافتن به این هدف را به کمک قصه گویی ای مشاهده می کنیم.

۵-۳- مرزبان و فرایند پیشبردِ هدف به کمکِ قصه گویی

در این مقاله، از کتاب مرزبان نامه بابِ اول آن را انتخاب کرده ایم، همانطور که در ابتدایِ این باب نوشته شده است، با به پادشاهی رسیدنِ پسر ارشد شروین، بینِ دیگر پسرانش اختلاف به وجود می آید. مرزبان که نسبت به دیگر برادرانش فاضل تراست و ازامور دنیوی چشم برداشته، تصمیم می گیرد که از سرزمین پدری اش به سرزمین دیگری مهاجرت کند، عده ای از نزدیکان که از این تصمیمِ او با خبر می شوند از مرزبان می خواهند که در آنجا کتابی شاملِ دانایی ها و برتریِ ذاتش برایِ آیندگان بنویسد.

مرزبان با هدفِ سفر کردن به سرزمینی دیگر و نوشتنِ این کتاب، پیش پادشاه می رود.

پادشاه اما به دلیل اینکه نسبت به تصمیمش تردید دارد به او جواب نمی دهد و با وزیرش مشورت می کند. دستور- وزیر- پادشاه را نسبت به مرزبان بدبین تر می کند و از شاه می خواهد که، فرمانِ برگزاری مناظره ای بین او و مرزبان بدهد؛ تا میزانِ فضل و دانشش را در آن مناظره برای پادشاه نمایان کند. پادشاه پیشنهادِ دستور را می پذیرد.

اولین جایی که مرزبان دست به قصه گویی می زند، در ابتدایِ آن جلسه است وبا هدفِ اینکه اطمینانِ پادشاه را در راستایِ هدفِ اصلی اش جلب کند:

«گماشتگان تو در اضاعت مال رعیت دست باشاعات جور گشاده اند و پای از حد مقدار خویش بیرون نهاده، بازار خردمندان کاردان کساد یافته و کار زیر دستان بعیث و فساد زبر دستان زیرو زبر گشته، با خود گفتم:

زشت زشتست در ولایت شاه گرگ بر تخت و یوسف اندر چاه
بد شود تن، چو دل تباه شود ظلم لشکر زجور شاه شود

و این شیوه از نسقی که نیاکان تو نهادهاند، دورست و از اصل پاک و محتد شریف و منبت کریم تو به هیچ وجه سزاوار نیست. تا امروز خاموش می بوده ام که گفته اند: با ملوک سخن ناپرسیده مگو و کار ایشان نافرموده مکن. امروز که اشارت شاه بر آ ن جمله یافتم، آنچه دانم بگویم و از عهده ی حق خویش اعنی برادری که ورای همه حقوقست، بعضی تفصی نمودم، چه گفته اند: آنچه به شمشیر نتوان برید، عقده ی خویشیست و آنچه از زمانه بدل آن به هیچ علق نفیس نتوان یافت علقه ی برادریست، چنانک آن زن هنبوی نام گفت. شاه گفت: چون بود آن داستان؟(مرزبان نامه ص ۴۹-۵۰)

*مرزبان گفت: شنیده ام که در دوران ضحاک که از هر دوشش ماری بیرون آمده بود و هر روز جوانی را می کشت و مغزش را خوراک مارها می کرد. زنی بود به نام هنبوی. روزی قرعه به پسر وشوهر و برادر او فتاد، هرسه را بازداشت کردند تا آن شکنجه را عملی کنند. زت پیش ضحاک رفت و ناله و زاری کرد که همیشه رسم بر این بوده است که از هر خانه تنها یک مرد را می گرفتند، چرا از خانه ی من سه مرد را بازداشت کرده ای؟

ضحاک فرمود که ازین سه نفر تنها یک نفر را به دلخواهِ زن معاف کنند. هنوی را به بازداشتگاه بردند ، ابتدا چشمش به شوهرش افتاد و مهر و انسی که از او در دلش داشت جنبید، ناگهان پسرش را دید و می خواست جگرش را بیرون بیاورد تا او سالم بماند اما ناگهان برادرش را دید و در همان موقع جلوی آن سه نفر سرش را پایین انداخت و چهره اش پر از حسرت شد؛ با خود فکر کرد که هرچه نمی دانم چه کسی را انتخاب کنم و متحیرم، اما چه کنم که قطع پیوند برادری را ه هیچ وجه نمی توانم بپذیرم، بر چیزی که جایگزین ندارد چگونه جایگزین انتخاب کنم. من جوانم و می توانم دوباره ازدواج کنم و صاحب فرزند شوم، ولی امکان ندارد از پدر و مادرم که فوت شده اند دوباره صاحب برادر شوم. ضحاک این حرفها را که شنید دستور داد تا هرسه را ببخشند*

مرزبان با انتخابِ به جایِ این قصه می خواهد خیالِ شاه را آسوده کند که علقه ی برادری از بین رفتنی نیست.اما شاه بعد از شنیدن این قصه با اینکه به درستیِ حرفهای

مرزبان باور داشت اما از او می خواهد که به این مناظره تن بدهد تا مراتب فضل و دانشِ مرزبان برایش نمایان شود و مرزبان هم پذیرفت. در ابتدا وزیر با لحنی نرم در پیِ دفاع از شیوه ی سلطنت پادشاه برآمد و به این باور که پادشاهان را خداوند انتخاب می کند اشاره کرد. مرزبان در جوابِ او برای بیانِ شیوه ی درست سلطنت قصه ای می آورد. قصه ای که به طور تلویحی هم عدالت پادشاه و هم اصل انتخاب اواز سوی خداوند را زیر سوال می برد:

«ملک زاده گفت: پادشاه بافتاب رخشنده ماند و رعیت به چراغ های افروخته. آنجا که آفتاب تیغ زند سنان شعلهچراغ سرتیزی نکند و در مقابل انوار ذاتی او نور مستعار بازسپارد و همچنین چون پادشاه آثار سجاحت خلق خویش پیدا کند و نظر پادشاهی او بر رعیت تعلق گیرد ناچار تخلق ایشان بعادات او لازم آ ید و عموم خلل در طباع عوام صفت خصوص پذیرد و گفته اند: زمانه در دل پادشاه نگرد تا خود او را چگونه بیند، بهر آنچه اورا میل باشد، مایل گردد و گفته اند: ایزد تعالی دولت بخشیده از قومی بازنستاند، عنان عنایت پادشاه از ایشان برنگرداند، چنانک خره نما را با بهرام گور افتاد. ملک پرسید که چگونه بود آن؟»(مرزبان نامه ص ۵۸-۵۹)

*شنیده ام روزی بهرام گور به شکار رفته بود و در شکارگاه ابرِ بسیار تیره ای ظاهر شد و ناگهان طوفان به پا شد و همه جا تاریک گشت. همراهان پادشاه در تاریکی از هم جدا شدند؛ و پادشاه سر از دهی در آورد. در آنجا دهقان بسیار توانا و ثروتمندی بود. دهقان بیچاره که میزبان بود نفهمید مهمانش کیست، برای همین آنچنان که شایسته پادشاه بود از او پذیرایی نکرد. بهرام گور در طاهر چیزی نشان نداد اما در باطن از رفتار دهقان رنجید. هنگام شب وقتی چوپان از دشت پیش دهقان آمد به خره نما-دهقان- گفت: امروز گوسفندان به اندازه همیشه شیر ندادندو خره نما دختر دوشیزه ای داشت که بسیار زیبا و خوش اخلاق بود، خره نما به دخترش گفت: احتمال دارد که امروز نیت پادشاه نسبت به رعیت خوب و نیکو نباشد و حسن نظرش نسبت به ما قطع شده است که شیر گوسفندان ماده مان کم شده است. بهتر است از این سرزمین دور شویم و در جای دیگ منزل کنیم. دخترش گفت: اگر می خواهی این کار را انجام دهی پس بهتر است، که از شراب ها و غذاهایی که در خانه داریم به این مهمان بدهی. دهقان قبول کرد

و دستور داد از شراب های زلال و نقل های شیرین و غذاها و خوراک های خوش طعم برای بهرام گور آوردند. دهقان یک پیاله می خورد و یک پیاله به بهرام می داد. دهقان گفت: امشب هرچه پیش آید خوش آید و با آن میسازیم. وقتی شراب بر آن ها اثر کرد پرده ی شرم را برداشت و به پایکوپی برخاستند و راحت باهم حرف زدند. در میانِ شراب خوردن بهرام گفت: اگر کنیزی یا زیبا رویی داری بیار تا با او کمی بیارامیم. دهقان دید که دخترش بسیار با عفاف و خویشتن دارست و نیاز به نگهبان ندارد از او خواست تا ساعتی کنار مهمان بماند و خواسته اش را با دیدار چهره ی او برآورده کند. دختر پذیرفت و به کنار بهرام رفت و بهرام به چهره اش نگاه کرد اما دست به او نزد و دل به دختر باخت و به این فکر افتاد که دختر را از پدرش خواستگاری کنم و او را برای همیشه مال خود کنم .صبح که شد همان چوپان از دشت آمد و خبر از شیر بسیار گوسفندان آورد ؛ آنقدر که همه متعجب شدند. پدرو دختر بسیار متحیر بودند که چه طور بخت با آنها یار شده است و لطفِ پادشاه شامل حالشان شده است. دهقان این فکر ها را با خود می کرد و بی خبر بود که علت اصلی زیادی شیر گوسفندان در خانه اش است و قرار است در شب هایِ آینده با دخترش به بستر برود. بهرام هنگامی که به پایگاهش رسید دستور داد که به جبران آن مهمانی چند برابر آنچه دهقان برایش گذاشته بود به او بدهند و او را به فرمان روایی قسمتی در بیاورند و دخترش را با مهریه ی زیادی به عقدِ خودش درآورد *

آنطور که به نظر می رسد، دلیلِ انتخابِ این قصه توسط مرزبان این است که، به پادشاه بفهماند که اگر عادلانه سلطنت کند و همواره معاش رعیت را در نظر داشته باشد و آسایش آنها را فراهم کند، رضایت زیردستانش جلب می شود و سلطنتش دوام می یابد.

در ادامه مرزبان به پادشاه-برادرش- می گوید که پادشاه به منزله ی سر است و دیگر مردم تن، با اینکه سر، شریفترین عضو است اما محتاج دیگر اعضاست. و از پادشاه می خواهد به نرمی رفتار کند و برای اثباتِ ادعایش قصه ای می آورد.

«پادشاه را به همه حال سبیل رشاد و سنن اعتیاد پدران نگه باید داشت. و هر که از آن دست بازدارد بدو آن رسد که به گرگ خنایگر دوست رسید. ملک پرسید: چون بود آن داستان؟»(مرزبان نامه ص ۶۸)

*شنیدم در زمانی گرگی خانه ای در بیشه ای داشت. روزی در آن حوالی به دنبال شکار می گشت و به هر جا نگاه می کرد نا امید باز می گشت. در آن روز چوپانی نزدیک خانه اش گوسفندانش را می چراند. گرگ از دور نگاه می کرد و فکر می کرد که تا او

بخواهد گردن گوسفندی را بگیرد، اندوه نگهبانی چوپان از گوسفندان چنان گلوی گرگ را می گیرد که گرگ گلوی گوسفند را. در طلبش دندان نیاز بهم می فشرد. هنگام شب که چوپان گله را از دشت به سوی خانه اش می برد، بزغاله ای را جا گذاشت. گرگ بزغاله را دید و حس کرد به مقصودش رسیده است، قصد گرفتن بزغاله را کرد. بزغاله که خود را تنها دید، دانست که در بلا گرفتار آمده است و جز با چاره اندیشی نمی تواند جان سالم به در ببرد. به هر حال گرگ با جسارت قدم بر می داشت و بزغاله با چاره اندیشی اش از او استقبال کرد و گفت: امروز چوپان می گفت که از تو به ما رنجی نرسیده است و به خاطر این مرام و مروت و بردباری ات مرا برای تو گذاشته است و از من خواست تا قبل از اینکه مرا نوش جان کنی، برایت آوازی زیبا و رسا بخوانم که از خوردن بیشتر لذت ببری. گرگ که با حرفهای بزغاله فریفته شد، فرمود: بخوان. بزغاله ام از درد حادثه ای که برایش پیش آمده بود، ناله ی سینه اش را چنان بلند کرد که از کوه ها به گوش چوپان رسید و چوب دستی اش را گرفت و به سرعت به گرگ رسید و تمام خیالاتش نابود شد؛ به گوشه ای فرار کرد و به فکر فرو رفت که چرا فریفته شده است و به راهِ پدرش نرفته است که به هرچه می یافت دست می انداخت *.

مرزبان با بیانِ این قصه می خواهد به پادشاه بفهماند که باید شیوه ی سلطنت پدرش را پیش بگیرد(زیرا او به عدالت رفتار می کرده است) و اگر بخواهد خلافِ شیوه ی زندگی و سلطنتِ پدرش رفتار کند به سرنوشتِ گرگ مبتلا می شود.

دستور، متوجه پیروزی مرزبان با روند قصه گویی هایش مرزبان می شود و به او تهمت حیله گری می زند که تمام ان قصه ها را از قبل آماده کرده است. و درین قسمت بی پروا هردو باهم گفت و گو می کنند و وزیر سکوت های خود را به حساب ادب می گذارد تا در مرحله ی آخر که مرزبان تمام عیوب وزیر را با قصه ای به پادشاه نمایان می کند.

«ما چون راهِ تسامح و تصالح بربستیم، سخن گشاده تر بگوییم: کاردان پادشاه که شرفی دیگر صفاتی و ذاتی بیرون از سمت خدمت پادشاه ندارد، چون اورا به روز عطلت و عزلت بنشاند، بدان زن متجمل و متحکل مانند که چون پیرایه ی ازو فروگشایند، زشتی روی خویش پیدا کند، و بدان دیوار نگاریده که عکس تصاویر آن چشم خیره گرداند و چون باندک آبی فروشویی، جز گل تیره نبینی و پادشاه که از مقابح افعال کاردان و مخازی احوال ایشان رفاده ی تعامی بر دیده ی بصیرت

خویش بندد و خواهر که به تمحل و تعلل کار به سر برد، بدان شگال خر سوار ماند که به نادانی کشته شد. شهریار گفت: چون بود آن داستان؟(مرزبان نامه ص۸۱)

*شنیده ام شغالی در کنار باغی خانه داشت . هر روز از سوراخ دیوار باغ می رفت و میوه می خورد آنقدر که باغبان به ستوه آمد. یک روز که شغال در خواب بود سوراخ دیوار را بست و ضربه ای به شغال زد و شغال خود را به مردن زد. باغبان که فکر کرد شغال مرده است اورا از باغ به بیرون پرتاب کرد. وقتی به خودش آمد با فکر ستمِ باغبان، لنگان لنگان از آنجا دور شد. به سوی گرگی که در دشتی با او آشنایی و روستی داشت رفت. گرگ هنگامی که اورا دید دلیل بیماری و ضعفش را پرسید. شغال گفت: شنیدن حال و روز و سرگذشت من را دوستانم طاقت نمی آورند و اگر به دشمنانم گویند با من نرم می شوند و دلشان به حالم می سوزد. اما با این احوالِ سخت که بر من گذشت، همیشه آرزی دیدار تو را داشتم، تا بالاخره انگیزه ی دیدارت بعد از روزهای سخت جدایی که بر من گذشت مرا به سوی تو کشاند. گرگ گفت: هیچ چیز برای روست بهتر از دیدار دوست نیست. خوش آمدی و غم روزگار را با آمدنت ربودی. من به اندازه ی سه روز شکار کرده بودم اما همه را خورده ام باید به صحرا بروم تا شکاری برایت بیاورم. شغال گفت: در این حوالی خری هست من می روم و او را می فریبم و تو او را شکار کن تا چندین روز غذایمان آماده باشد. گرگ گفت: اگر به این کار اطمینان داری و سختی ای برایمان ندارد برو. شغال از آنجا رفت و به دهی رسید و خری را دید که نزدیک آسیابی ایستاده بود؛ بارِ سنگین را از دوشش گرفته بودند و بسیار هلاک بود. شغال نزدیک او رفت و حالش را پرسید وگفت: ای دوست تا کی می خواهی اسیرِ انسان ها باشی و جانت را در این راه بگذاری؟ خر گفت: چاره ای غیر از این ندارم. شغال گفت: من در این اطراف دشتِ بسیار زیبایی می شناسم که همانندش وجود ندارد و اطرافش خالی از درندگان است و می توانی آسایش داشته باشی. اگر بخواهی تورا آنجا ببرم و هر دو در راحتی و آسایش زندگی کنیم و تا آخر عمر هم نشین هم شویم. پیشنهادِ شغال برای خر خوشایند آ مد و با شغال به سمتِ دشتِ وعده داده شده راه افتاد. شغال گفت: من از راهِ دوری اینجا آمده ام اگر لطف کنی مرا ساعتی بر پشت سوار کنی تا کمی استراحت کنم و زودتر به مقصد برسیم. خر قبول کرد و شغال بر پشتش سوار شد تا نزدیک آن بیشه رسیدند. خر از دور نگاه کرد و

گرگ را دید و با خود گفت: امان از نفس طماعم که خودم با پای خودم به استقبال مرگ می روم. حالا که گیر افتاده ام بهتر است چاره ای بیندیشم. خر به شغال گفت: حالا می توانم از دور آنچه به من وعده دادی را ببینم اگر می دانستم همچین جایی وجود دارد زودتر می آمدم، اما امروز بر میگردم تا فردا تمام وسایلم را جمع می کنم و با آمادگی بیایم. شغال گفت: عجیب است که کسی نقد را ول کند و به دنبال نسیه باد. خر گفت: تو درست می گویی اما من وصیت نامه ی پدرم که مملو از فواید است را جا گذاشتم و باید همیشه همراهم باشد و حتی هنگام خواب در زیر بالشتم باشد و گرنه خواب های پریشان می بینم. بروم آن را بردارم و با خود بیارم؛ شغال با خود اندیشید که اگر خر برود دیگر باز نمی گردد، پس بهتر است با خر برود و با او موافقت کند. شغال به خر گفت: آفرین به تو که بی پند و نصیحت پدرت زندگی نمی کنی اگر چیزی از پندهایش را به یاد داری به من هم بگو. خر گفت: چهار پند است، اول اینکه هرگز بی آن پنر نامه مباش، سه تای دیگر را به خاطر نمی آورم وقتی برسم همان جا برایت می خوانم. شغال گفت: باشه برگردیم و فردا همین موقع بر می گردیم.

خر با سرعت هرچه تمام تر باز گشت و هنگامی که به ده رسید گفت: آن سه تای دیگر را به یاد آوردم. آگر می خواهی بشنوی بگویم. شغال گفت: بفرما می شنوم. خر گفت: پند دوم آن است که اگر برایت بدی ای پیش آمد از بد تر شدنِ اوضاع بترس و جلویش را بگیر، سوم آنکه دوستِ نادان بهتر از دشمنِ داناست و چهارم اینکه از همسایگی گرگ و دوستی با شغال بر حذر باش. شغال تا اینها را شنید حسابِ کار دستش آمد و از پشتِ خر جست و پا یه فرار گذاشت و سگانِ ده دنبالش کردند و خونش را ریختند*.

«پادشاه با شنیدن این قصه و حرفهای قبلیِ مرزبان به درستی و راستی حرفهایش اطمینان پیدا کرد و دستور را به خاطر کاستی هایش بازداشت می کند.

«پادشاه گفت: اگرچه امروز صدهزار در و مرجان معنی رایگان و مجان در جیب و دامن ما نهادی داد دانایی و سخن گستری دادیو عیار اخلاص خویش از مغشوق مغلول خصم پیدا کردی، اکنون می خواهم که قرعه ی اختیار بگردانی و از رقعه ی ممالک پدر ببقعه ی که معمورتر و بلطف آب و هوا مشهورتر دانی،آنجا متوطن گردی وآنرا مستقر خویش سازی و این کتاب که خواستی نهادن بنهی و بپردازی و آمچه در اندیشه داشتی، از طی امکان به حیز وجود رسانی تا غلیلِ حکمت را

شفایی باشد و علیل دانش را قانونی و من زمان زمان که زمانه سعادتِ مساعدت بخشد، بمطالعه ی آن مستانس و مستفید میباشم و سیاست پادشاهی از آنجا استکمال می کنم و مزاج ملک بر حال اعتدال می دارم و در حفظ صحت اندیشه ی من دستور کار شود و کارنامه ی اخلاقِ جهانیان. هیچ توقف مساز و بر هیچ مقدمه موقوف مدار و چرمِ اندیشه خام مگذار .

مرزبان سریع به یکی از ممالک پدری رفت و هر آنچه در دل و اندیشه اش تا به امروز نهان بود به قلم در آورد و نوشتن گرفت.»(مرزبان نامه ص۹۱-۹۲»

نتیجه گیری

ما در این مقاله کار خود را با پرسشی شروع کردیم که هدف از قصه گویی چیست؟ با این پرسش به سراغ دو متن کلاسیک کلیله و دمنه و مرزبان نامه رفتیم و از هر دوی آنها بابِ اولش را انتخاب کردیم . نگاهمان معطوف به نوع روایت پردازی و قصه گویی دو شخصیت اصلی کلیله و دمنه و مرزبان نامه یعنی دمنه و مرزبان استوار کردیم بدون در نظر گرفتن هدف نویسندگانش و هرگونه ارجاع برون متنی. در کلیله و دمنه، هدف دمنه پیدا کردن جایگاهی در پیشگاه شیر بود و با قصه گویی به این هدفش رسید. بعنوان مثال هنگامی که شیر صدای شنزبه را که تا به حال نشنیده بود و از آن وهم دارد که بشنود، دمنه برایش قصه ای می آورد که به او ثابت کند هر صدای وهمناکی که از جسمی بلند می شود دلیل بر قدرت و ترسناکیِ آن جسم نیست.و با این کار اجازه ی آوردنِ شنزبه را می گیرد. یا هنگامی که جایگاه دمنه نسبت به شنزبه در نزد شیر پایین تر می آید مشاهده می کنیم، در چند جا دروغ هایی را به شکل قصه ای ساختگی به شیر و شنزبه می گوید تا از قرب و شکوه شنزبه در نزد شیر بکاهد .در جایی دیگر با انتخاب به جای قصه ای برای شیر که قهرمانش کسی است که قبل از حادثه فکر چاره است شیر را به فکر چاره می وا می دارد که به محض دیدن علامات شر شنزبه را بکشد. و در نهایت با همان چند قصه ی ساختگی(دروغ) که نزد شیر و شنزبه باز می گوید به هدفش می رسد. در مرزبان نامه هم مرزبان به دنبال جایی آرام و به دور از سیاست بازی های آن زمان برای نوشتن کتابش بوده است. او هم در ابتدا با انتخابِ به جای قصه ی زن هنبوی نام کاری می کند که خیال برادرش –پادشاه- آسوده شود و بداند علقه ی برادری نا گسستنی است. و یا در جایی با آوردن قصه ای به او یاد آوری می کند که اگر بخواهد سلطنتش دوام داشته باشد

باید راه پدرش را پیش بگیرد و در جای دیگر با قصه ای به پادشاه می فهماند که شیوه ی صحیح سلطنت چگونه است. و در آخر با آوردن قصه ی شغالِ خر سوار که به غفلت و نادانی کشته شد، فتنه گری های وزیر را برایش نمایان می کند و در نهایت پادشاه وزیر را عزل می کند و مرزبان نیز دریکی از بهترین زمین های خوش آب و هوا را که عمارتی در آن قرار داشت به نوشتن کتاب مرزبان نامه همت می گمارد تا به برادرش مرزبان تقدیم کند. نظر می رسد که این موضوع قابل بسط برای دیگر متون روایی کلاسیک-نظم و نثر- در دوره های متفاوت هم باشد و این ایده می تواند برای دیگر متون هم مورد آزمون و تجربه قرار گیرد و ازظرفیت های روایی گذشته پرده بر دارد .

منابع و مآخذ

۱. براهنی،رضا.(۱۳۶۲).قصه نویسی.تهران:نو
۲. بنیامین،والتر.(۱۳۷۵).((قصه گو:تاملی بر آثار نیکلای لسکوف)).ترجمه ی پاکزاد،فضل الله وفرهادپور،مراد.مجله ی ارغنون.بهار و تابستان.شماره ۹و۱۰.ص ص:۰-۲۶
۳. پارسا،احمد.(۱۳۸۹).((ریخت شناسی حکایت های کلیله و دمنه نصرالله منشی)).مجله بوستان ادب دانشگاه شیراز.شماره۶،زمستان.ص ص:۴۷-۷۸
۴. پراپ،ولادمیر(۱۳۶۸).ریخت شناسی قصه های پریان:بررسی ساختاری و تاریخی قصه های پریان.ترجمه ی فریدون بدره ای،تهران:توس
۵. جمال زاده،سید محمد علی.(۱۳۷۸).قصه نویسی.تهران:سخن
۶. دهخدا،علی اکبر.(۱۳۷۷).((لغت نامه دهخدا))،تهران:دانشگاه تهران
۷. میرصادقی،جمال.(۱۳۸۵).عناصرداستان.تهران: سخن
۸. رضی،احمد و حاجتی،سمیه.(۱۳۹۱).((تحلیل رفتار متقابل شخصیت هادر داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه)).مجله پژوهش های زبان و ادبیات فارسی.شماره۱،بهار.ص ص:۳۹-۵۶
۹. رضی،احمد و حاجتی،سمیه.(۱۳۹۱).((تحلیل رفتار متقابل شخصیت هادر داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه)).مجله پژوهش های زبان و ادبیات فارسی.شماره۱،بهار.ص ص:۳۹-۵۶
۱۰. عمید،حسن.(۱۳۶۴).((فرهنگ عمید))،تهران:امیرکبیر
۱۱. مشهور،پروین دخت وشاهسونی،زهرا.((شیوه و سبک قصه گویی و شخصیت پردازی در کلیله و دمنه)).فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثرفارسی.شماره۴،زمستان.ص ص:۲۲۳-۲۳۴
۱۲. معین،محمد.(۱۳۶۳).((فرهنگ معین))،تهران:امیرکبیر
۱۳. منشی،نصرالله.(۱۳۷۷).کلیله و دمنه.تصحیح و توضیح مجتبی مینوی تهرانی . تهران:امیرکبیر
۱۴. وراوینی ، سعد الدین . (۱۳۹۲).مرزبان نامه .شرح خطیب رهبر.تهران : انتشارات صفی علیشاه، چ بیست و یکم

۱۵. یونسی،ابراهیم.(۱۳۸۲).هنرداستان نویسی.تهران:امیرکبیر

ویژگی های نحوی مفعول در کلیله و دمنه نصرالله منشی

جعفر رودسرابی دانشجوی[۱]
دکتر مهین‌ناز میردهقان[۲]

چکیده

هدف از نگارش این پژوهش آشنایی هرچه بیشتر با ویژگی های نحوی جمله های کلیله و دمنه است که در آن دانشجو و محقق بیشتر به خصوصیات نحوی و ساختاری این جمله ها پی می برد . در این مقاله از متد و شیوه ی کتابخانه ای و جمع آوری اطلاعات از طریق فیش برداری و نمونه برداری از جمله های کلیله و دمنه استفاده شده است. ابتدا مباحث اصلی تعیین شده و بر اساس آن ، مبحث فرعی و مثال ها مورد بررسی قرار گرفته است.اهمیت موضوع در آشنایی بیشتر پژوهشگر ، با ویژگی های نحوی جمله در این کتاب و همچنین در دوره ای خاص است که به هر حال از دیگر آثار آن دوره تاثیر پذیرفته یا اینکه بر دیگر نوشته ها تاثیر گذاشته است.مواد ومنابعی که از آن ها استفاده شده ، بیشتر در حوزه ی نحو زبان فارسی می باشد و البته پیش از همه این ها ، از کتاب کلیله و دمنه نصرالله منشی به تصحیح استاد گران قدر ، مجتبی مینوی ، به عنوان منبع اصلی پژوهش استفاده شده است. مهم ترین نتیجه که می توان از این مقاله گرفت نیز در انتها بیان شده که طبیعی بودن ساختار نحوی جمله ها وتنوع و گوناگونی کاربرد مفعول در کلیله و دمنه در زبان فارسی می باشد.

کلیدواژه‌ها: کلیله و دمنه ، دستور زبان، مفعول

۱-دکتری زبان‌شناسی، دانشگاه ملی تاجیکستان sorenaj53@yahoo.com
۲-دانشیار زبان‌شناسی، دانشگاه شهید بهشتی M_Mirdehghan@sbu.ac.ir

۱- مقدمه

مفعول از مهم ترین اجزای جمله می باشد که در این مقوله به ویژگی های آن می پردازیم. و آن را از دیدگاه های مختلف مانند: نوع ، جایگاه ، شمار ، مفعولی ، حذف مفعول مورد بررسی قرار می دهیم. در مقوله ی نحو و دستور ، کتاب های فراوانی نگاشته شده است و اساتید بسیاری در این مورد نظرات گرانقیمت خود را بیان نموده اند حتی در مورد جمله های ساده و ویژگی های آن به تفصیل در کتاب های مختلف دستوری ، توضیحات داده شده است اما درباره ویژگی های مفعول درجمله های کلیله و دمنه نصرالله منشی ، به صورت خاص ، پژوهشی انجام نشده است.

در مقاله به این سوال پاسخ داده می شود که : ویژگی های نحوی مفعول در جمله های کلیله و دمنه نصرالله منشی چیست؟

۲-تعریف مفعول

مفعول کلمه ای است که دلالت می مند بر کسی یا چیزی که فعل بر او واقع شده است. «دکتر خانلری»

مفعول در جمله هایی به کار می رود که فعل آن ها متعدی است و به آن نیاز دارد.

مثال۱- من اخلاق شیر را آزموده ام

در این جمله ها وجود مفعول الزامی است و به هیچ وجه نمی توان آن را از جمله حذف نمود.

مثال۲-خردمند دوربین را مدهوش حیران گرداند

۳-مفعول صریح و غیر صریح

گاه مفعول همراه با نشانه ی آن یعنی "را" به کار می رود که در این صورت به آن مفعول صریح گفته می شود و گاهی نیز بدون نشانه ی "را" در جمله می آید که مفعول غیر صریح نامیده می شود. به نظر می رسد مفعول صریح و غیر صریح علاوه بر تفاوت در کاربرد شکل ظاهری "را" از نظر مفهومی نیز متفاوت می شوند به گونه ای که مفعول هرزمان همراه با نشانه ی "را" می آید بیانگر تاکید بیشتر بر آن است که با نیامدن آن این تاکید و حتی تکیه و فشار از روی مفعول برداشته می شود نمونه های مفعول صریح و غیر صریح رااز کلیله و دمنه مشاهده می نماییم:

مثال۳- ماهیان را خبر کردند

در جمله فوق مفعول همراه با نشانه ی «را» آمده است اما در مثال زیر مفعول بدون این نشانه و بی واسطه آمده است

مثال۴- هرگز گاو ندیده بود

۳- مفعول از دیدگاه نوع واژه:

۳-۱- مفعول – اسم

گاهی مفعول در جمله به صورت اسم به کار می رود که در این صورت اسم ها نیز به شکل های متفاوت می آید. اسم هایی که ویژگی های مختلفی را به خود می گیرند از جمله اسم معرفه یا نکره ، اسم خاص یا عام ، مفرد یا جمع ، اسم ساده ، مشتق ، مرکب و مشتق مرکب و ... در کلیله و دمنه نام های زیادی به صورت مفعول به کار رفته اند که از آن جمله می توان به نمونه های زیر اشاره نمود:

در عبارت زیر مفعول اسم ساده و مفرد است

مثال۵- هر گاه که ماهی بدیدی گمان بردی که همان روشنایی است

مثال۶- ماهیان را خبر کردند

در جمله فوق اسم به صورت جمع ، مفعول قرار گرفته است

۳-۱-۱- افاده مفعول به شکل اسم مفرد: در بعضی از جمله های کلیله و دمنه مفعول به شکل اسم مفرد » به کار رفته است:

مثال۷- بوزنه را آواز داد (۲۴۲)

۳-۱-۲- افاده مفعول به شکل اسم جمع«غیر مفرد»: مفعول در بعضی از جمله های کلیله و دمنه به شکل اسم جمع«غیر مفرد»به کار رفته است:

مثال۸- از کوه ها علم ها را خواسته اند (۱۸)

۳-۱-۳- جمع با نشانه «ان»: گاهی در جمله های ساده کلیله و دمنه مفعول جمع با نشانه «ان»آمده است:

مثال۹- هم گنان را بنده ی درم و دینار می بینم (۲۲)

۳-۱-۴- جمع با نشانه «ات»: مفعول جمع در برخی از جمله های کلیله و دمنه با نشانه «ات»است:

مثال۱۰- ثمرات و فواید آن را بر صحیفه دل بنگاشتم(۴۷)

۳-۱-۵-جمع مکسر: جمله هایی در کلیله و دمنه وجود دارد که در آنها مفعول به شکل جمع مکسر به کار رفته است:

مثال۱۱- در آن دیار هم شرایط بحث و استقصا هرچه تمامتر تقدیم نمودم(۵۹)

۳-۱-۶- اسم جمع: در بعضی از جمله های کلیله و دمنه مفعول به شکل اسم جمع به کار رفته است:

مثال۱۲- آن جماعت بگرفتند (۲۱۱)

۳-۱-۷- افاده مفعول به شکل اسم معرفه: مفعول در بعضی از جمله های کلیله و دمنه به شکل اسم معرفه به کار رفته است:

مثال۱۳- این کتاب را پس از ترجمه ابن المقفع و نظم رودکی ترجمه ها کرده اند(۲۵)

مثال۱۴- کبوتران اشارت او را امام ساختند(۱۵۹)

۳-۱-۸- افاده مفعول به شکل اسم نکره: گاهی در جمله های ساده کلیله و دمنه مفعول به شکل اسم نکره آمده است:

مثال۱۵- زنی را دید پیرایه برگوشه بام نهاده (۸۵)

۳-۲- مفعول – ضمیر

گاه ضمیر در جمله به شکل ضمیر به کار می رود . در این صورت مفعول در انواع ضمیر استفاده می شود که ا ز آن جمله می توان به ضمایر شخصی ، ضمیر اشاره ، ضمیر مبهم و ضمیر مشترک و... اشاره نمود. در کلیله و دمنه نیز نمونه های زیادی از انواع مفعول به شکل ضمیر را می توان مشاهده نمود که در زیر به برخی از آن ها اشاره می نماییم:

در جمله زیر مفعول ضمیر شخصی مفرد است

مثال۱۶- مرا در خشم او افکنده اند

اما در جمله ی زیر این ضمیر شخصی جمع است که مفعول واقع شده است.

مثال۱۷- ایشان را بارها بیازموده است

گاهی نیز ضمیر به صورت مشترک آمده است

مثال۱۸- خود را بر ستون بست

و در جمله زیر نیز ضمیر مبهم به کار رفته است

مثال۱۹- همه را بر عداوت ملک تحزیض کرده ست

در جمله ی زیر ضمیر مشترک و ضمیر مبهم همراه یکدیگر آمده اند

مثال۲۰- این همه را زاهد می دید و می شنید

۳-۲-۱- افاده مفعول به شکل ضمیر اشاره: گاهی در جمله های ساده کلیله و دمنه مفعول به شکل ضمیر اشاره آمده است:

مثال۲۱- آن را بر دیگر اخلاط بیامیخت (۱۴۶)

مثال۲۲- من در ملک همان داشتم (۴۱۶)

۳-۲-۲- افاده مفعول به شکل ضمیر مبهم و ضمیر شمارشی: مفعول در بعضی از جمله های کلیله و دمنه به شکل ضمیر مبهم و ضمیر شمارشی به کار رفته است:

مثال۲۳- بیک حمله هر دو را بگرفت (۲۰۸)

۳-۳-۳- افاده مفعول به شکل ضمیر پرسشی: در بعضی از جمله های کلیله و دمنه مفعول ، ضمیر پرسشی است

مثال۲۴- در کار ما چه صواب بینی؟(۸۳)

۳-۳- مفعول-صفت

وقتی مفعول ، صفت باشد در حقیقت ویژگی اسمی که باید مفعول قرار بگیرد به صورت صفت به کار می رود . البته این شکل مفعول کمتر از انواع دیگر مفعول دیده می شود . در کلیله و دمنه نیز صفتی که مفعول باشد بسیار نیست که برخی از این نوع را معرفی می نماییم:

مثال۲۵- در گوش کر مادرزاد غم و شادی گوید.

در جمله ی فوق دوصفت که متضاد یکدیگر هستند مفعول واقع شده اند.

مثال۲۷- احمق غافل را زیرک متیقظ گرداند

در عبارت فوق نیز مفعول ، صفت است اما با صفتی دیگر ترکیب وصفی ساخته است.

گاهی نیز صفت جمع مفعول قرار گرفته است

مثال۲۸- همیشه خائنان را بوبال سخط ماخوذ (دارد)

۳-۳-۱-افاده مفعول به شکل صفت بیانی ساده: جمله هایی در کلیله و دمنه وجود دارد که در آنها مفعول صفت بیانی ساده است:

مثال۲۹- نشسته بود و چپ و راست می نگریست . (۱۵۸)

۳-۳-۲- افاده مفعول به شکل صفت مشتق: مفعول در بعضی از جمله های کلیله و دمنه به شکل صفت مشتق به کار رفته است:

مثال۲۰- بیچاره را بدمدمه در کوزه فقاع کردند (۱۰۸)

۳-۳-۳- افاده مفعول به شکل صفت مرکب: در بعضی از جمله های کلیله و دمنه مفعول ، صفت مرکب است

مثال۲۱- درودگر را اعلام کردند(۲۱۸)

۳-۳-۴- مفعول به شکل صفت مشتق - مرکب: در این جمله ها نهاد به شکل صفت مفعولی (بن ماضی+ه) به کار رفته است:

مثال۲۲- ملک زاده را از حبس بیرون آورد(۴۱۳)

۳-۳-۵- مفعول به شکل صفت مفرد:

مثال۲۳- کارایدون حکیم را حاضر خواست (۳۹۵)

۳-۳-۶- مفعول به شکل صفت جمع:

مثال۲۴- ایزد تعالی جملگی مومنان را شناسای مصالح حال و مآل و بینای مناظم دین و دنیا کناد(۳۰۳)

۳-۳-۷- مفعول به شکل صفت مفعولی:

مثال۲۵- در جمله شاه زاده را با بچه مرغ الفی تمام افتاد (۲۸۴)

۴- مفعول- گروه کلمه

بسیاری از جمله هایی که فعل آن ها متعدی است ، دارای مفعولی است که از گروهی کلمه تشکیل شده است که ترکیبی از مضاف و مضاف الیه یا موصوف و صفت و یا شکل های متفاوتی از ترکیب کلمات است در کلیله و دمنه نیز جمله های فراوانی دیده می شود که در آن ها مفعول به صورت گروهی از کلمات به کا ر رفته است که در زیر به نمونه هایی از آن اشاره می نماییم:

در جمله ی زیر مفعول ترکیب موصوف و صفت است.

مثال۲۶- اژدهایی سهمناک دید

اما گاهی نیز ترکیب مضاف و مضاف و مضاف الیه مفعول واقع شده است

مثال۲۷- هیچ خردمند تضییع عمر در طلب آن جایز نشمرد

در عبارت زیر نیز دو ترکیب مفعول شده اند

مثال۲۸- تو می دانی سوابق اتحاد و مقدمات دوستی من با خود

مفعول همراه با صفت اشاره:

مثال۲۹- آن غلام آن چادر را از دختر او عاریت خواست (۱۳۸)

۴-۱- مفعول همراه با صفت شمارشی:
مثال۳۰- از صیادی دو طوطی طلبید(۱۵۳)
۴-۲- مفعول همراه با صفت مبهم:
مثال۳۱- همه جوانب را بوعده های دروغ بدست آرند (۳۳۰)
۴-۳- مفعول همراه با ضمیر شخصی:
مثال۳۲- امروز حال من می بینی (۱۴۳)
مثال۳۳- کشتن او فروگذاشت(۱۵۴)
۴-۴- مفعول همراه با ضمیر اشاره:
مثال۳۴- اشارت و مواعظ آن را فهرست مصالح دین و دنیا و نمودار سیاست خواص و عوام شناخت. (۱۹)
۴-۵- مفعول همراه با ضمیر مشترک:
مثال۳۵- من باری ضمیر خود را هرچه صافی تر می بینم(۲۹۹)

۵- مفعول – جمله کامل

گاه فعل جمله به گونه ای است که مفعول آن یک جمله ی کامل است . این نوع مفعول در کلیله و دمنه به این علت که بیشتر داستان بر پایه ی گفتگوست فراوان به چشم می خورد .حتی در بسیاری از صفحات این کتاب ،یک بند کامل که شامل چندین جمله است مفعول یک فعل قرار می گیرند . نمونه هایی از این نوع مفعول را مشاهده می نماییم:
در عبارت های زیر مفعول یک جمله ی کامل است در این عبارت جمله ی پیرو برای فعل متعدی «خواست» و «آورده اند که» مفعول قرار گرفته است:
مثال۳۶- خواست که : گاو را ببیند
مثال۳۷- آورده اند که : زاغی و گرگی و شگالی در خدمت شیری بودند و...

۶- جایگاه مفعول (مقدم و موخر بودن)

مفعول نیز مانند اجزای دیگر جمله دارای جایگاه مشخصی است . معمولا مفعول پس از نهاد و پیش از فعل به کار می رود اما گاه در جمله ها به اقتضای معنا و کاربرد جمله جایگاه مفعول تغییر می کند مثلا در ابتدای جمله پیش از نهاد و یا پس از فعل به کار می رود . در کلیله و دمنه نیز جایگاه مفعول در جمله های متفاوت ، تغییر کرده است که به نمونه هایی از ایت کاربردها اشاره می نماییم:

مثال۳۸- مرا اجل اینجا آورد
در جمله ی فوق مفعول در ابتدای جمله و پیش از نهاد آمده است
مثال۳۹- می بینید در این نزدیکی صیدی تا من بیرون روم؟
در این جمله نیز مفعول پس از فع آمده است
۶-۱- مفعول پس از نهاد: در بعضی از جمله های کلیله و دمنه مفعول پس از نهاد است
مثال۴۰- برزویه شرط خدمت و زمین بوس بجای آورد(۳۶)
۶-۲- مفعول پس ازقید: گاهی در جمله های ساده کلیله و دمنه مفعول پس ازقید آمده است
مثال۴۱- پس از تامل و مشاورت و تدبر و استخارت او را مکان اعتماد و محرم اسرار خویش گردانید(۷۳)
۶-۳- مفعول پس از متمم: در تعدادی از جمله های کلیله و دمنه مفعول پس از متمم است
مثال۴۲- از کوه ها علم ها را خواسته اند (۱۸)
در بسیاری از جمله ها مفعول به دلیل حذف نهاد در ابتدای جمله به کار رفته است:
مثال۴۳- او را ملامت کردند(۷۸)

۷- مفعول از دیدگاه شمار (مفرد و جمع)

در برخی از جمله ها مفعول به صورت مفرد به کار برده می شود در این جمله ها مفعول فقط یکی است که گاه یک انسان به عنوان مفعول استفاده می شود و یا اینکه یک پدیده و شی مفعول قرار می گیرد. درصورتیکه جمع باشد نبز با نشانه های جمع متفاوتی به کار می رود مانند: "ها" ، "ان" ، "ات" ، "ین" ، ون" و... گاه نیز مفعول به شکل اسم جمع به کار برده می شود که در این صورت نشانه جمع در آن به کار برده نمی شود.نمونه های متفاوت مفعول را در مثال های زیر از نظر شمار مشاهده می نماییم:
مثال۴۴- بازرگان مردی را برای تعهد او بگذاشت.
در جمله ی فوق مرد مفعول مفرد می باشد
مثال۴۵- تو می دانی سوابق اتحاد و مقدمات دوستی من با خود .
در این جمله سوابق اتحاد و مقدمات دوستی که هر دو جمع می باشند مفعول قرار گرفته اند.

۸- چند مفعولی

در بسیاری از جمله ها بیش از یک مفعول به کار رفته است:

مثال۴۶- تو باری برهان جهل و تقلید خویش روشن گردانیدی (۱۴۸)

در جمله زیر دو مفعول به کار رفته است:

مثال۴۷- مصالح امروز و فردا و مناظم حال و مآل در فاتحت کارها می شناسد (۲۳۴)

در جمله زیر سه مفعول به کار رفته است:

ز مثال۴۸- اغ هر روزی برای ایشان حکایت دل گشای و مثل غریب و افسانه عجیب می آوردی(۲۲۶)

نتیجه‌گیری

در این پژوهش به ویژگی‌های دستوری و واژگانی مفعول در جمله‌های ساده کلیله و دمنه در ترجمه فارسی نصرالله منشی (قرن ششم هجری) پرداخته شد. در انجام این مهم ویژگی‌های مفعول از نظر:۱- نوع واژه به شکل: صفت ساده و مرکب، صفت مشتق و ساده، صفت مشتق و مرکب، صفت فاعلی و مفعولی، صفت مبهم و تفصیلی، ، اسم معرفه، اسم نکره، اسم جنس، اسم عام، اسم خاص، ضمیر مبهم، ۲- ساخت‌واژه (به شکل اسم ساده، اسم مشتق، اسم مشتق-مرکب)، ۳- جایگاه مفعول (پس از نهاد، متمم، قید، مسند، فعل؛ در ابتدای جمله؛ در آخر جمله)، ۴-شمار (مفرد و جمع)، ۵- چند نهادی، ۶- گروه مفعول (مفعول همراه با: صفت، صفت مبهم، صفت مبهم و صفت شمارشی، صفت اشاره، مضاف-الیه «اسم»، مضاف‌الیه «ضمیر شخصی»، مضاف‌الیه «ضمیر اختصاص»، مضاف‌الیه «ضمیر مشترک»، چند مضاف‌الیه، و همراه با متمم) با ارائه ۴۸ مثال استخراج و مورد تحلیل قرار گرفت.

در بیشتر جمله های ساده کلیله و دمنه مفعول به صورت طبیعی در میان جمله به کار رفته است هر چند که جملات زیادی در این اثر وجود دارد که به دلیل سبک نوشتار یا مفهوم مورد نظر نویسنده جایگاه مفعول تغییر کرده است. هر چه بیشتر در ساختمان جمله های ساده ی این کتاب تعمق می کنیم ، بیشتر به گوناگونی و تنوع ساختاری مفعول در این جمله ها پی می بریم. تقریبا هیچ ویژگی مهمی نیست که در مفعول جمله های کلیله و دمنه نتوان یافت.از ساده ترین و ابتدایی ترین کاربردها تا طولانی ترین و پیچیده ترین مفعول ها در ساختمان جمله های کلیله و دمنه پیدا می شود. مفعول در

جمله های ساده این اثر تمام خصوصیات امروزی را داراست. از دیدگاه نوع بسیار متنوع است و در انواع شکل های اسم و صفت و ضمیر به کار رفته است. از نظر شمار نیز در انواع مفرد ، جمع ، جمع مکسر و اسم جمع استفاده شده و از دیدگاه گروه مفعولی ، با اجزای مختلفی از کلام انواع ترکیب های اضافی و وصفی را ساخته است. در کل می توان به این نتیجه رسید که مفعول در جمله های ساده کلیله و دمنه سیر طبیعی زبان را دنبال کرده است.

منابع و مآخذ

۱. خیامپور،ع،دستور زبان فارسی،۱۳۸۱،دستور زبان فارسی،انتشارات تهران.
۲. دستور سودمند ، علی مرزبان راد ، تهران ، ۱۳۷۸ش.
۳. ناتل خانلری ، پرویز ، دستور زبان فارسی ،تهران ، انتشارات علمی ،۳ ج،۱۳۷۱، ش.
۴. کلیله و دمنه ، ابوالمعالی نصرالله منشی ، تصحیح مجتبی مینوی ، موسسه انتشارات امیر کبیر ، چاپ سی و سوم ، ۱۳۸۸ش.
۵. باطنی ، محمد رضا ، توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی ، امیر کبیر ، ۱۳۶۰ش.
۶. فرشیدورد ، دکتر خسرو ، دستور امروز ، تهران ، صفی علی شاه ، ۱۳۴۸ش.
۷. نجفی ، ابوالحسن ، مبانی زبانشناسی و کاربرد آن در زبان فارسی ، انتشارات نیلوفر ، تهران ، ۱۳۷۴ش.
۸. وحیدیان کامیار ، دکتر تقی ، دستور زبان فارسی ، تهران ، امیر کبیر ، ۱۳۴۳ش.
۹. ستوده ، دکتر غلامرضا ، مرجع شناسی و روش تحقیق در ادبیات فارسی ، تهران ، سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی (سمت) ، ۱۳۷۳ش.

نقش انوار سهیلی در بازآفرینی حکایت‌های کلیله و دمنه به اروپایی

مجاهد غلامی[1]

غرض از حکایت، معاملهٔ حکایت است نه ظاهر حکایت کـه دفع ملالت کنی به صورت حکایت، بلکه دفع جهل کنی.
«شمس تبریزی»

چکیده

در میان نثرهای فنّی و هنری، کلیله و دمنه این تشخّص را داشته‌است که از دیرباز، به واسطهٔ تحریرها و ترجمه‌های منظوم و منثوری که نو به نو از آن شده‌است، هماره در متن ادبیات ایران جاری باشد. در میان این ترجمه‌ها و تحریرها، خاصّه روایت‌های منثور نصرالله منشی و واعظ کاشفی از این کتاب، زبانزد واقع شده‌اند. اوّلی به دلیل وجوه ممتاز ادبی و دومی به دلیل نقشی که داشته‌است در پای بیرون گذاشتن کلیله و دمنه از محدودهٔ جغرافیای فرهنگی- ادبی ایران و آشنایی اروپاییان با آن؛ به نحوی که تقریباً همزمان با برگشتن انوار سهیلی از فارسی به فرانسوی، ژان دو لافونتن، یکی از چهره‌های نام‌آشنای کلاسیسم فرانسوی، به مقتضای علقه و علاقهٔ خود به تمثیل‌سازی و فابل‌پردازی، تحت تأثیر جاذبه‌های روایی و حکمی حکایت‌های انوار سهیلی، افسانه‌های خود را می‌آفریند و علاوه بر پیش چشم داشتن متون فارسی دیگری از قبیل گلستان سعدی، تعدادی از حکایت‌های انوار سهیلی را نیز بازآفرینی می‌کند. این جستار ضمن درنگی بر تأثیرپذیری-های لافونتن از انوار سهیلی، در صدد تبیین سهم این اثر در فرایند انتقال حکایت‌های کلیله و دمنه به اروپا، تأثیرپذیری از آن‌ها و بازآفرینی‌شان است.

واژه‌های کلیدی: قصه‌پردازی، کلیله و دمنه، انوار سهیلی.

---

[1] . استادیار زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان mojahed_gholami@yahoo.com.

۱. مقدّمه

دور می نماید که ملّتی را بتوان سراغ داد که افسانه‌ها و قصه‌های کهن خود را به مثابهٔ پارهٔ ارجمندی از گنجینهٔ ادبیات عامیانهٔ خود، قدر ننهد و به آن به چشم بی‌اعتنایی بنگرد. افزون بر آنکه ادبیات مکتوب هر ملّتی نیز بخشی از غنای خود را مدیون همین افسانه‌ها و قصه‌های عامیانه است. همچنین آرزوها، نیازها، دریغ‌ها و دغدغه‌های مشترک مردمان گذشته، وابسته به هر طبقه و نژاد و فرهنگ، می‌تواند در طیّ سده‌ها و سال‌ها به آفرینش افسانه‌های مشابهی انجامیده باشد. بسیاری از این افسانه‌ها همراه با بده بستان‌های اقتصادی و اجتماعی، بین فرهنگ‌های مختلف ردّ و بدل شده‌اند و عناصر و اجزای دیگرگونه‌ای به خود گرفته‌اند. از اینرو در بسیاری از موارد نمی‌شود دربارهٔ خاستگاه نخستینگی این افسانه‌ها و قصه‌ها به قطع سخن گفت. این داوری در مورد افسانه‌ها و قصه‌های هزار و یکشب، مثنوی معنوی، جوامع‌الحکایات، لطایف‌الطوائف و البته در مورد کلیله و دمنه و نیز در مورد آثار متعددی که با پیش چشم داشتن این آثار در محدودهٔ جغرافیای فرهنگی- ادبی ایران و بیرون از آن نوشته شده‌اند صادق است. با اینهمه بر بنیان پاره‌ای شواهد تاریخی و ادبی می‌توان از تأثیر پذیری‌های اروپاییان، از حکایت‌های شرقی و خاصّه ایرانی سخن گفت. به موازات این، جستار پیش رو در صدد بررسی نقش یکی از تحریرهای کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی موسوم به «انوار سهیلی» در بازآفرینی حکایت‌های این کتاب توسّط اروپاییان، خاصّه «ژان دو لافونتن»(Jean de La fontaine) است. گو اینکه انوار سهیلی واعظ کاشفی و گلستان سعدی، که اتّفاقاً هر دو نیز تقریباً در زمان لافونتن به فرانسوی برگردانده شده‌اند، بیشترین تأثیر را در نوشتن افسانه‌ها بر وی داشته‌اند.

این نکته نیز قابل یادکرد است که جز انوار سهیلی، ردّ پای برخی دیگر از آثار کلاسیک فارسی را نیز در افسانه‌های لافونتن می‌توان دید و با وجود آنکه برخی از این افسانه‌ها در مجموعهٔ افسانه‌های «ازوپ»، که جزو اصیل‌ترین منابع مورد استفادهٔ لافونتن بوده است، نیز گاه با اندک اختلافی دیده می‌شوند و این مسئله موجب آن است که در این قبیل موارد نتوان به آشکارگی مدّعی تأثیرپذیری لافونتن از این آثار شد، با اینهمه از سویی وجود یکرنگی‌ها و یکسانی‌ها و از سویی دیگر نگاه‌های دیگرگونه‌ای که به این افسانه‌ها شده‌است، از نظر پژوهش‌های تطبیقی کم فایده‌مند نیست.

۲. پیشینهٔ پژوهش

در میان کتاب‌هایی که از جهت بررسی تاریخی بازآفرینی‌ها و بازنویسی‌های کلیله و دمنه، به عنوان پیشینهٔ پژوهشی جستار پیش رو قابل یادکرد هستند، نخست از همه باید از پژوهش ممتّع محمّدجعفر محجوب با عنوان «دربارهٔ کلیله و دمنه»(۱۳۴۹) سخن گفت. بخش‌هایی از «تاریخ ادبیات عرب» نوشته حنّا فاخوری را نیز می‌توان در مراتب بعدی اهمّیت قرار داد. همچنین امیراسماعیل آذر در کتاب «ادبیات ایران در ادبیات جهان»(۱۳۸۷)، که کاری شبیه به «از سعدی تا آراگون» حدیدی است، فصولی در تأثیرپذیری اروپاییان از ادبیات ایران پرداخته که به قدر خود قابل توجّه است.

۳. بحث و بررسی

بدون شک شهرت و محبوبیّت کلیله و دمنه در عمر دیریازی که بر آن گذشته است، صرفاً به دلیل خصلت سرگرم‌کنندگی حکایت‌های آن نبوده و حکمت‌ها یا به گفتهٔ مولوی، دانه‌های معنوی‌ای که در پیمانهٔ قصه‌ها و حکایت‌های آن نهفته بوده است، باعث شده که کلیله و دمنه اینچنین نه تنها میان اهالی ادب، بلکه میان اهالی سیاست و حکمت و حتّی میان مردمان عادّی، ستاینده و دوستدار داشته باشد، بدان حد که تقریباً دوره‌ای از تاریخ ادبیات ایران را نمی‌شود سراغ داد که در آن تحریر یا ترجمهٔ تازه‌ای از این کتاب، منظوم یا منثور، صورت نگرفته باشد. در واقع در میدان عرض اندام خودستایی‌های جاهلانه، چنانکه «همه کس را عقل خود به کمال نماید»(سعدی، ۱۳۷۴: ۱۷۵)، این حکایت‌ها و حکایت‌های مشابه در متون دیگر، ابزارهایی بوده‌اند تا شگفتی و شکرینگی آن‌ها بر پندناشنوی و اندرز نیاموزی‌های بغض‌آلود چیره شوند و به وجهی پنهانی، زشتی‌ها و زیبایی‌های تا کنون به چشم نیامده را در اندیشه انسان‌ها جایگیر کنند. با چنین چشم-داشتی از این قبیل حکایت‌ها دور از انتظار نیست اگر ساختار دو بعدی روایی آن‌ها حرکت سیّالی میان یک رویهٔ هزل‌آمیز و یک درونهٔ حکمت‌آموز باشد و در آن ها به «حقیقت-مانندی» (Verisimilitude) هم چندان اعتنایی نشود(غلامی، ۱۳۸۶: ۵). باری، رسالت انتقال کلیله و دمنه به اروپای عصر لوئی چهاردهم و زمینه‌سازی شرایط بازآفرینی حکایت-های آن به زبانی دیگر را نیز یکی از تحریرهای کلیله و دمنه بر عهده گرفته است که در سدهٔ نهم هجری، توسّط یکی از وعّاظ صوفی‌مشرب صورت گرفته.

۳-۱. انوار سهیلی

سایهٔ هند بر سر فرهنگ و تمدّن جهان، سایهٔ کوتاهی نیست و چنانکه غلامحسین یوسفی نیز متذکّر شده‌است، «از جمله منّت‌هایی که هند بر فرهنگ و تمدّن جهان دارد هدیه‌ای است گران‌قدر به نام کتاب کلیله و دمنه»(یوسفی،۱۳۶۷: ج۱، ۱۴۵). به گونه‌ای که کمتر کتابی را می‌توان سراغ گرفت که بختْیاری آن را داشته‌است که همچنان در رگ زمان جاری باشد و نو به نو ترجمه‌ها و تحریرها و تقلیدهایی از آن شده باشد.

پر بیراه نیست اگر به گفته حنّا فاخوری اعتماد کنیم و بر آن باشیم که کتاب کلیله و دمنه حوالی سال پانصد و هفتاد میلادی از پهلوی به سریانی ترجمه شده، ولی این ترجمه ابن مقفّع است که مادر همه ترجمه‌هایی است که از این کتاب به زبان‌های دیگر شده‌است، حتّی زبان فارسی. زیرا اصل پهلوی آن از میان رفته است و ترجمهٔ سریانی قدیم آن مدّت‌ها مفقود بود(الفاخوری، ۱۳۸۷: ۴۵۰).

در ارج و ارز ترجمهٔ عربی ابن مقفّع از کلیله و دمنه گمانی نیست. امّا از سهم نصرالله منشی در رواج و روایی کلیله و دمنه و تأثیرپذیری دیگران از آن نیز نمی‌توان گذشت. کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی نه تنها سرآغاز یک نوع نثر و شیوهٔ نویسندگی در ادب فارسی است که شیوهٔ به افراط کشیده‌شده‌اش در نثر دوره‌های مغولی و تیموری دیده می‌شود، بلکه به دلیل مقبولیّتی که در جامعهٔ ادبی ایران نصیب آن شد، یک جنبش تحریر و تقلید از کلیله و دمنه را به وجود آورد که دامنهٔ آن به قرن نهم هجری و ملاحسین واعظ کاشفی و «انوار سهیلی» وی رسید.

با وجودی که ترجمه ابن مقفّع پیش از این با واسطه و بی‌واسطه به زبان‌های اسپانیایی قدیم، اسلاوی قدیم، لاتینی قدیم و جدید و میانه، سریانی جدید، ایتالیایی، یونانی و عبری در آمده بود و انوار سهیلی نیز «نه خود از لحاظ نثرنویسی ارزش ادبی چندانی دارد و نه کار مولانا حسین بر روی آن کاری تازه و با ارزش است»(کاشفی، مقدّمه، ۱۳۵۰: نود و پنج)، کلیله و دمنه با همین انوار سهیلی است که به اروپاییان معرّفی می‌شود.

انوار سهیلی تقریباً یک قرن پس از تألیف، در قرن دهم هجری برای سلطان سلیمان اوّل به ترکی در می‌آید و «همایون‌نامه» نامیده می‌شود و همین ترجمهٔ با واسطه از انوار سهیلی است که از طرف سلطان سلیمان به لوئی چهاردهم هدیه می‌شود و به دستور وی به فرانسوی در می‌آید. با درآمدن انوار سهیلی به فرانسوی، جامعهٔ ادبی اروپا با این کتاب آشنا شده و گروهی از حکایت‌های آن به‌عینه و گاه با تصرّف توسط برخی و در هیأت فابل‌های منظوم بازروایی می‌شود.

این حکایت‌ها و حکایت‌ها و قصّه‌های دیگری که بی‌شک خاستگاه شرقی دارند، نه در دورهٔ قبل از تاریخ، بلکه در دورهٔ تاریخی و با نام یک داستان‌پرداز موهوم که در قرون وسطی نزد اروپایی‌ها به «بید پای» یا «پیل پای» مشهور شده‌است به اروپا رفته و حکایت-هایی که آشنایی اروپایی‌ها با آن از طریق انوار سهیلی صورت گرفته، با نام بیدپای همراه شده است(زرّین کوب، ۱۳۵۳: ۴۹۲). جدا از اینکه داستان‌های بید پای نزدیک چهار صد سالی پیش از لوئی چهاردهم، توسط «ژان کاپو» به زبان لاتین ترجمه شده بود و شهرت و آوازهٔ آن سراسر اروپا را فرا گرفته بود(همان: ۵۱۳).

امّا پر بیراه نیست اگر با توجّه به اسناد و آثار موجود، خاصّه یکی از مشاهیر کلاسیسم فرانسوی، یعنی لافونتن را در شعاع جاذبهٔ تأثیر حکایت‌های انوار سهیلی، از جهت الهام-بخشی و ایجاد انگیزهٔ بازآفرینی حکایت‌های کلیله و دمنه، ببینیم.

۲-۳. ژان دو لافونتن

هشتم ژوئیه ۱۶۲۱ بود که لافونتن در خانواده‌ای آسوده‌حال، در «شاتو تیری»(Chatteau-Thierry) زاده شد. ادبیات و شعر، شور و شوق‌های نوجوانی وی را بر می‌افروخت و لافونتن با وجود درس‌آموزی‌های نامرتّب، زبان لاتین را در کودکی آموخته بود(لافونتن، مقدّمه، ۱۳۴۸: ۱۰) و به خوبی می‌توانست خواهش‌های طبع کتاب‌خوان خود را از طریق آثار شاعران لاتین و دیگر شاعران و نویسندگان دنیای قدیم برآورد.

پس از سفر به پاریس و در سال ۱۶۵۴ بود که لافونتن برای نخستین بار نوشتن را هم تجربه کرد؛ نمایشنامه‌ای به تقلید از «ترنس»، شاعر و کمدی‌نویس رومی، پرداخت که جز ناکامی نتیجه‌ای برای نویسنده‌اش نداشت.

در همین سال‌های اقامت در پاریس است که لافونتن، به «فوکه»، وزیر لوئی چهاردهم، معرّفی می‌شود و زیر سایهٔ حمایت‌های وی است که با دلگرمی بیشتری به قصرهای مجلّل پاریس و محفل‌های پر رونق ادبی راه می‌یابد و با «راسین»، «مولیر»، «بوالو» و «کرنی» آشنایی بیشتری پیدا می‌کند.

لافونتن که طبع شعر خویش را پیش از این با سرودن اشعار روستایی آزموده است، این بار به جبران محبّت‌های «فوکه»، منظومهٔ رزمی «آدونیس» را می‌سراید و آن را به وی تقدیم می‌کند و برای آنکه به خواهش‌های شاید بر زبان نیامدهٔ «فوکه» هم بی‌اعتنا نبوده باشد، تعدادی نمایشنامهٔ کوتاه و چند قطعه شعر نیز به شیوهٔ گذشتگان به قلم می‌برد. وی که وفاداری به هرکه و هر چه که در موفّقیت‌هایش نقشی داشته از جای جای

نوشته‌هایش برمی‌آید، با بازداشت «فوکه» به اتّهام اختلاس در ۱۶۶۱، همچنان به وی پایبند می‌ماند و خاطرات شادکامی‌های رفت و آمد به قصر «فوکه» را در «مرثیه به پریان قصر وو» (Elegie aux Nymphes de Vaux) دردمندانه بیان می‌کند. «شاعر در این منظومه که شامل شصت بیت است، با لحن غم‌انگیزی از سرنوشت قهرمان شعر که در واقع همان فوکه است، شکوه می‌کند و در ضمن آن اغماض و بخشایش شاه را خواستار می‌شود. این اثر لطیف که جنبه تغزّلی روح شاعر را آشکار می‌کند، حق‌شناسی کامل لافونتن را به حامی خود، فوکه، نشان می‌دهد که در ضمن هجوی ملایم از جاه‌طلبی‌های بشر را نیز در بر دارد و در واقع اشاره‌ای به بلندپروازی‌های فوکه است که موجب خشم لوئی چهارده گشته است»(خانلری، ۱۳۷۵: ۱۰۶۸).

انتشار مجموعه منظوم قصه‌ها(Contes et Nouvelles en Verse)، در ۱۶۶۴ سرآغازی بود برای شهرت قصه‌هایی که لافونتن پیش از ۱۶۶۳ به سرایش آن‌ها مشغول شده بود و همین مجموعه آثار است که به نام فابل‌ها، لافونتن را در ادبیات جهان ماندگار می‌کند. این مجموعه بر روی هم ۲۳۹ فابل است* که در دوازده کتاب گرد آمده‌اند:

کتاب نخست ۲۲ فابل، کتاب دوم ۲۰ فابل، کتاب سوم ۱۸ فابل، کتاب چهارم ۲۲ فابل، کتاب پنجم ۲۱ فابل، کتاب ششم ۲۱ فابل، کتاب هفتم ۱۸ فابل، کتاب هشتم ۲۷ فابل، کتاب نهم ۱۹ فابل، کتاب دهم ۱۵ فابل، کتاب یازدهم ۹ فابل و کتاب دوازدهم ۲۷ فابل را در بر می گیرد.

در سال ۱۶۶۸، «فابل‌های برگزیده منظوم» (Fables choisies mises en Verse) که شامل شش کتاب نخستین فابل‌هاست منتشر شد. مجموعهٔ دوم فابل‌های لافونتن شامل کتاب‌های هفتم و هشتم و نهم در ۱۶۷۸، کتاب‌های دهم و یازدهم در ۱۶۷۹ و کتاب دوازدهم در ۱۶۹۴ منتشر شد. در این فاصله لافونتن به عضویت آکادمی فرانسه هم در آمده‌است و اشعار، داستان‌ها و نمایشنامه‌هایی هم پرداخته‌است که حتّی شهرت نویسنده-شان نتوانسته موفّقیتی برایشان به دست آورد. در حالیکه پختگی، عمق و غنا در مجموعه فابل‌ها به تدریج افزایش یافته است و استمرار بیست و شش ساله آن‌ها به دل‌زدگی‌های منجر به بیمارنویسی نینجامیده است. هر چند بیماری سختی که در ۱۶۹۲ لافونتن هفتاد و یک ساله را گرفتار ساخت، وی را به توصیهٔ ارباب کلیسا به مذهب روی‌آور کرد و به محکوم کردن افسانه‌های کفر آمیز(!) خود و سرایش «سرودهای روحانی» (Hymnes) کشاند.

ژان دو لافونتن سرانجام در ۱۶۹۵ در خانه «موسیو دار وار»، یکی از حامیان صاحب اعتبار خود، از دنیا رفت.

۳-۳. منابع شرقی فابل‌های لافونتن

آشفتگی درس‌آموزی‌های سال‌های گریزپای کودکی در «شاتوتیری»، روی آوردن به الهیّات و حقوق در سال‌های جوانی پاریس و گریز ناگزیر از این‌ها به کتاب‌خوانی‌های بی تکلیف و تکلّف و رهایی در طبیعت و طبع، چیزی جز نبوغی مدرسه‌گریز به شمار نمی‌تواند آمد. برای چنین کسی داشتن پدری که رئیس امور آب‌ها و جنگل‌ها باشد و خود نیز با همه تن‌زدگی از انجام وظایف، پس از مرگ پدر در ۱۶۵۲ به همین شغل مأمور شود، فرصت مناسبی است تا در میان جنگل‌ها و دشت‌ها رها شود و ساعت‌ها چشم‌های جستجو گرش را به حیوانات بدوزد، با خلق و خوی مردم بیامیزد و این همه را در ذهن خود به امانت بسپارد تا مواد و مصالح افسانه‌هایی شوند که قرار است وی را از مشهورترین شاعران فرانسه کند. حتّی اختلاف‌های بیست و پنج ساله زندگی با همسرش نیز می‌تواند برای لافونتن در تأثیرپذیری‌های گاه به گاه خود از «ابستمیوس» (Abstemius)، در سرایش تمثیل‌های «زنان و اسرار»، »بیوه‌زن جوان»و «زنی دستخوش امواج» انگیزه خوبی بوده باشد.

چنانکه وقتی لافونتن با عنوان مهماندار عالی به خدمت «مادام دولا سابلیر» در می آید که خانه‌اش محل پذیرایی ارباب هنر و فیلسوفان و پزشکان و دانشمندان و مردم خوشگذران است، با دانشمندان آشنا می‌شود و علاقه‌ای به مسائل علمی و فلسفی می‌یابد و این دنیای جدید که در برابر چشمان این شاعر جوان گشوده شده است، اساس دومین دیوان فابل‌های وی می‌شود. فابل‌هایی با موضوعاتی عمیق‌تر از گذشته که در همه آن‌ها اشاره‌هایی به تجربه‌های علمی دیده می‌شود و مسائل فلسفی بیشتر با روح حیوان‌ها، با ستاره‌شناسی و با سیاست ارتباط می‌یابد(خانلری، ۱۳۷۵: ۱۰۶۹).

امّا از تأثیر فرهنگ و ادبیاتی که بر فرانسهٔ عصر لافونتن سایه انداخته است نیز بر بروز خلّاقیّت وی نمی‌توان بی‌اعتنا گذشت. کلاسیسم فرانسه که طبیعت را مستقیم و بی‌واسطه قابل تقلید نمی‌داند و بر آنست که تنها قدما توانسته‌اند از میان مظاهر طبیعت بهترین و مناسب‌ترین آن‌ها را انتخاب کنند و در آثارشان به طرز شایسته‌ای بیان نمایند و از اینرو باید زیبایی جاودانی را در آثار قدما جستجو کرد(سیّد حسینی، ۱۳۷۶: ج۱، ۱۰۰)، لافونتن

را به مطالعه افسانه و داستان‌های کهن، آثار «ویرژیل»، «هوراس»، «افلاطون» و... می‌کشاند و از این رهگذر وی را با آثار «فدروس» و پیشتر و بیشتر از وی با «ازوپ» آشنا می‌کند و بر آنش می‌دارد که به سنّت تقلید از گذشتگان، که در کلاسیسم نهادینه شده است از آن‌ها بهره ببرد. تا آنجا که تراویک بگوید که: «لافونتن مانند بوکاچو و مولیر، کمتر مضامین فابل‌ها را ابداع می‌کند. او موضوعاتش را از ازوپ، فدروس، و هر منبع شرقی، یونانی و فرانسوی دیگر، که ملائم ذوقش باشد اقتباس می‌کند»(تراویک، ۱۳۷۶: ج۱، ۴۳۲).

لافونتن، خود با همه ذوقی که در سرایش این تمثیل‌ها به خرج داده است ادّعایی جز این ندارد. ادّعایی که گاه با ناچیزانگاری فروتنانه نبوغ خود نیز همراه است. وی به کسانی که از آثار آن‌ها استفاده کرده، احترام می‌گذارد و از آن‌ها به نیکی یاد می‌کند؛ به خصوص «ازوپ» را، که بیشترین اقتباس‌های لافونتن از آثار اوست، بسیار می‌ستاید و خود را چیزی جز شاگرد وی تصوّر نمی‌کند.

لافونتن به خوبی می‌داند گیاهان و جمادات در تمثیل‌های سقراط راه نداشته‌اند؛ می‌داند که در زمان ازوپ تمثیل‌ها بسیار ساده نقل می‌شده است و پندها همیشه در آخر تمثیل‌ها می‌آمده‌است و فدروس، سنّت‌شکنی کرده و علاوه بر سلیقه و استعدادی که در آفرینش تمثیل‌ها به خرج داده، پند ها را گهگاه در ابتدای تمثیل‌ها آورده است.

با این همه لافونتن نمی‌تواند خود را از سرپیچی‌های گاه به گاه از این سنّت‌های کهن باز دارد. وی در هر آنچه از داستان‌های گذشتگان که نیاز بداند، تصرّف می‌کند؛ گاه چند داستان را به هم می‌آمیزد و گاه داستان‌هایی را از یکی با پندهایی از دیگری روایت می‌کند. لافونتن به رعایت طول ابیات و قافیه‌بندی تمثیل‌ها نیز چندان پایبند نمانده است.

۴-۳. بازآفرینی‌های لافونتن از حکایت‌های انوار سهیلی

بنا بر آنچه گفته شد، استبعادی ندارد اگر به تمامی برآن شویم که لافونتن در جوانی با افسانه‌ها و حکایت‌های شرقی و ایرانی آشنا شده است و در پردازش افسانه‌هایش از آن‌ها به فراوانی بهره گرفته. حتّی اگر افسانه‌های ازوپ و فدروس را منابع اصلی لافونتن دانسته باشند، باز در تأثیر ادبیات شرق بر افسانه‌های لافونتن، اگر چه به واسطهٔ ازوپ و فدروس، حرفی و حدیثی نیست. چون بسیاری از این افسانه‌ها ریشه شرقی دارند و سال‌هاست که بر سر یکی بودن دو شخصیّت ازوپ و لقمان حکیم نیز گفتگوهایی مطرح است(ازوپ، مقدّمه، ۱۳۷۳: ۱۴). پس هنگام برشمردن سرچشمه‌هایی که لافونتن شاعر را در به شهرت

و محبوبیت رساندن فابل‌هایش یاری کردند، بی‌هیچ گزافه‌ای باید منابع شرقی و به ویژه ایرانی را پیش چشم داشت و از آن میان، خاصّه انوار سهیلی را.

تأثیرپذیری لافونتن از انوار سهیلی، یا مستقیم است و یا به توسّط کسانی از قبیل ازوپ و فدروس. شیوهٔ کار وی نیز چنان است که گاه تصرّفی در طرح و نتیجه حکایت‌های انوار سهیلی شده است و گاه حکایت‌هایی از آن به هم آمیخته است و افسانهٔ مستقلی شده است. در جدول زیر به افسانه‌هایی از لافونتن که در انوار سهیلی نیز آمده‌اند، اشاره می‌گردد(نام‌گذاری حکایت‌ها برای سهولت در کار و با توجّه به موضوع آن‌ها صورت گرفته):

عنوان حکایت	انوار سهیلی	افسانه‌های لافونتن
مردی میانسال و دو معشوقه اش.	باب یازدهم: ۴۸۲	کتاب اوّل، افسانهٔ هفدهم: ۶۵
کلاغی که قصد تقلید عقاب داشت.	باب یازدهم: ۴۸۱	کتاب دوم، افسانه شانزدهم: ۱۲۲
زن شیر فروش و ظرف شیر.	باب ششم: ۳۶۶	کتاب هفتم، افسانه دهم: ۴۰۲
گربه و راسو و بچه خرگوش.	باب چهارم: ۲۸۷	کتاب هفتم، افسانه شانزدهم: ۴۲۶
خرس و باغ دوست	باب اول: ۱۵۹	کتاب هشتم، افسانه دهم: ۴۷۱
دو دوست.	باب سوم: ۲۵۸	کتاب هشتم؛ افسانه یازدهم: ۴۷۴
گربه و موش.	باب هفتم: ۳۷۵	کتاب هشتم، افسانه بیست و دوم: ۵۱۵
گرگ و صیّاد.	باب سوم: ۲۴۵	کتاب هشتم، افسانه بیست و هفتم: ۵۲۹
امانت‌دار نادرست.	باب اول: ۱۶۲	کتاب نهم، افسانه نخست: ۵۳۴
دو کبوتر.	باب اول: ۳۶	کتاب نهم، افسانه دوم: ۵۳۹
موشی که به دختری تبدیل شد.	باب چهارم: ۳۱۷	کتاب نهم، افسانه هفتم: ۵۵۶
شوهر، زن و دزد.	باب چهارم: ۳۰۰	کتاب نهم، افسانه پانزدهم: ۵۷۷
انسان و مار بی زهر.	باب سوم: ۲۳۴	کتاب دهم، افسانه نخست: ۶۱۴
سنگ‌پشت و دو مرغابی.	باب اول: ۱۴	کتاب دهم، افسانه دوم: ۶۲۰
ماهیان و مرغ ماهی‌خوار.	باب اول: ۱۰۴	کتاب دهم، افسانه سوم: ۶۲۳
شبان و شاه.	باب دوم: ۱۸۶	کتاب دهم، افسانه نهم: ۶۳۹

شباهت افسانه‌های مذکور به حکایت‌های انوار سهیلی آنگونه است که داوری در مورد تأثیرپذیری لافونتن از حکایت‌های این کتاب را چندان دشوار نمی‌کند. توجه لافونتن به راوی این داستان‌ها آنگاه بیشتر نمایان می‌شود که می‌بینیم گاه لافونتن افسانه‌هایی که خود ساخته است را نیز به بید پای نسبت می‌دهد؛ افسانهٔ «کورکوره و شاه و صیاد»(کتاب دوازدهم/ افسانه دوازدهم) از این گونه است. در میان افسانه‌های لافونتن، افسانه‌های دیگری را نیز می‌توان یافت که اگرچه از نظر طرح و روایت مختلف است، امّا از نظر محتوی، درونمایه و نتیجه‌ای که از آن‌ها گرفته تواند شد، به حکایت‌های انوار سهیلی مانند است. به عنوان نمونه، افسانهٔ «دزدان و خر»، از کتاب اول افسانه‌ها که در بیان مضرّات اختلاف پرداخته شده است، به حکایت نهم از باب چهارم انوار سهیلی بی‌شباهت نیست: حکایت اختلاف دزد و دیو بر سر گرفتن گاو میش و جان زاهد و رهایی زاهد از قصد ایشان.

در واقع اگر بخواهیم وحدت درونمایه و شباهت مضمون را ملاک ارزیابی‌های خود قرار دهیم ناگزیر باید سیاههٔ بلندبالایی از افسانه‌های لافونتن و روایت‌های شرقی ترتیب دهیم. مثلاً مگر می‌شود هنگام خواندن افسانهٔ «کلاغی که قصد تقلید عقاب داشت»، نتیجه‌ای که در نکوهش تقلید از آن بر می‌آید ما را به یاد حکایت آن زاغ نیندازد که می‌خواست راه رفتن کبک یا گنجشک را بیاموزد و راه رفتن خود را هم فراموش کرد. حکایتی که آنقدرها مشهور بوده که هم در انوار سهیلی واعظ کاشفی ایرانی آمده است(واعظ کاشفی، ۱۳۳۶ :۴۹۰) و هم در الحیوان جاحظ عربی(الجاحظ، ۱۹۶۸: ج۴، ۳۲۵). همین درونمایه و نتیجه اخلاقی را در افسانه «غوکی که خواهان جثه‌ای چون جثه گاو است»(کتاب اول/ افسانه سوم) نیز می‌بینیم.

۵-۳. بازآفرینی‌های لافونتن از حکایت‌های مرزبان‌نامه

وقتی صحبت از مشابهت داستان‌های کهن ایرانی با افسانه‌های اروپایی در میان باشد، یادکرد *مرزبان‌نامه* نیز به عنوان مجموعه‌ای از قصه‌های ایرانی و شرقی ناگزیر است. ماجرای آن روباه که برای فریب خروس از برقراری صلح و آشتی میان همه حیوانات می‌گفت و به شنیدن خبر آمدن سگ، از هراس اینکه مبادا وی نیز این خبر را تاکنون نشنیده باشد پا به فرار می‌گذارد، جز در افسانه‌های لافونتن(کتاب دوم/ افسانه پانزدهم) به تمامی در باب ششم مرزبان‌نامه وراوینی پیشینه دارد(وراوینی، ۱۳۶۷: ۳۳۰). از شباهت افسانه آن پیر مرد برزیگر که در کهنسالی نهالی می‌کاشت و جوان‌ها به طعن و تمسخر بر وی خرده

می‌گرفتند(کتاب یازدهم/ افسانه هشتم) هم البته با داستان «مرد باغبان با خسرو» در باب نهم مرزبان‌نامه(وراوینی، ۱۳۶۷: ۵۳۵) نمی‌توان غفلت کرد. اگرچه در روایت لافونتن جوان‌هایی که با پیر برزیگر به طعن و تمسخر سخن می‌گویند چنانکه پیر پیش‌بینی می‌کند پیش از وی از دنیا می‌روند و در روایت وراوینی، پیر آنقدر زنده می‌ماند تا آن نهال به برگ و بار بنشیند و سهمی از میوه‌های آن نصیب خسرو، که در این قصه جانشین جوان‌های افسانه لافونتن شده است، بشود. هر چه هست این حکایت آنقدرها مشهور و مورد اقبال بوده است که در «سیاست‌نامه» خواجه نظام الملک، و در «الهی نامه» (عطّار،۱۳۸۷: ۱۵۰) نیز با اندک اختلافی روایت شود.

۶-۳. افسانه‌های لافونتن در ایران

در جریان آشنایی ایرانیان با ادبیات فرانسه، افسانه‌های لافونتن نیز برکنار نماند و در جریان ترجمه آثار فاخر اروپایی‌ها، افسانه‌های لافونتن نیز به فارسی برگردانده شد. می-نماید که پیشینهٔ ترجمه افسانه‌های لافونتن به فارسی، به زمان قاجاریه برسد. در این دوره است که به فرمان ناصرالدّین شاه، «سلطان حسین» نامی که احتمالاً از صاحب منصبان نظامی بوده حدود دو سال، از جمادی الثانی ۱۲۶۴ تا ربیع الاوّل ۱۲۶۶، بسیاری از افسانه‌های لافونتن را به فارسی ترجمه می‌کند. برگردان فارسی این حکایت‌ها از «سلطان حسین»، همچنان چاپ نشده، به خطّی خوش در حواشی یک نسخه نفیس از افسانه‌های لافونتن به شماره ۷۱۰۲ در مخزن کتاب‌های فرانسه کتابخانه ملّی موجود است(طراوتی، ۱۳۷۲: ۲۴۳).

با وجودی که برگردان فارسی افسانه‌های لافونتن دیگر آن جاذبه‌ها و جنبه‌های شعری را نداشت، روح تعلیمی و درونمایه حکمی آن‌ها که آمیخته به قصّه‌هایی نغز و اغلب هم به شیوه فابل و از زبان حیوانات بیان می‌شد، کافی بود تا این افسانه‌ها را حتّی با وجود فراموش شدن و ناشناخته شدن نویسنده‌شان، تا امروز آمورد توجّه ایرانیان بدارد؛ به‌ویژه آن‌ها که سال‌های گریزپای نوجوانی‌شان را مخاطب این افسانه‌ها بوده اند. دست کم همه ما یک‌بار هم شده در دوران درس‌آموزی‌های نخستین، بازروایی منظوم «حبیب یغمایی» از یکی از افسانه‌های لافونتن به نام «کلاغ و روباه»(کتاب اول/ افسانه دوم) را خوانده و احیاناً به حافظه سپرده‌ایم. قصّه زاغکی که قالب پنیری را می‌یابد و به چرب‌زبانی روباه، و برای آنکه آواز خوش خود را به وی بنماید لب به قار قار می‌گشاید و قالب پنیر را از دست می‌دهد(فارسی دوم دبستان/ روباه و زاغ،۱۳۸۷: ۱۵۷).

افسانه‌های دیگری از لافونتن نیز هست که در ایران بار ها ترجمه و منتشر شده است، به قالب کتاب‌های مصوّر کودکان در آمده است، در خاطر ها و خاطره‌ها مانده است و هنوز هم بر سبیل تمثیل در لابلای گفتگو های روزمرّه گنجانده می‌شوند؛ افسانه‌هایی چون: روباه و لک‌لک(کتاب اول/ افسانه هجدهم)؛ انعقاد شورای موشان(کتاب دوم/ افسانه دوم)؛ گرگ و بز مادینه و بزغاله(کتاب چهارم/ افسانه پانزدهم)؛ هیزم‌شکن و پیک خدایان(کتاب پنجم/ افسانه نخست)؛ روباهی که دمش بریده شده بود(کتاب پنجم/ افسانه پنجم)؛ برزگر و فرزندانش(کتاب پنجم/ افسانه نهم)؛ مرغ زرّین‌تخم(کتاب پنجم/ افسانه سیزدهم)؛ خر در پوست شیر(کتاب پنجم/ افسانه بیست و یکم)؛ خورشید و شمال(کتاب ششم/ افسانه سوم)؛ خرگوش و سنگ‌پشت(کتاب ششم/ افسانه دهم)؛ گرگ و روباه(کتاب یازدهم/ افسانه ششم).

۷-۳. افسانه‌ها و تمثیل‌ها، میراث مشترک مردمان دنیای کهن

برای حکایت‌هایی که به عنوان تمثیل از جهت حکمت‌هایی به کار برده شده‌اند که احتیاط‌کاری‌های اجتماعی و سیاسی و یا دست کم روحیه پندناپذیر و نصیحت‌ناشنو ی مردمان، بیان صریح و بی‌پرده آن‌ها را دشوار می‌کرده است، نمی‌توان به آسانی شجره-نامه‌ای ساخت و به قوم و ملّتی خاص نسبتشان داد و در زمانی معیّن به بندشان کشید. اگر هم بر بنیان نشانه‌هایی چون درونمایه و محتوای این تمثیل‌ها، چند و چون نام‌ها، رسم و راه‌های بازآمده در آن‌ها، مکان رویداد حوادث و یا نوع حیوانات و شخصیّت‌هایی که ایفاگران نقش‌های اصلی حکایت‌هااند بشود به دشواری آن‌ها را از آنِ ملّتی خاص در دوره‌ای معیّن دانست، باز جای این درنگ هست که این تمثیل‌ها و قصه‌ها در سریانشان در تاریخ و در گذر از زمان و مکانی که اصالتاً بدان بازبسته بوده‌اند، ویژگی‌های بومی هر دوره و ناحیه‌ای که در آن بازروایی شده‌اند را به خود گرفته باشند.

از این رو پژوهشگری که برگ‌های انبوه و درهم قصه‌ها و تمثیل‌های گذشته را برای یافتن پیشینه اصیل آن‌ها ورق می‌زند و می‌خواهد خاستگاه این حکایت‌ها را که توسط دیگران بازروایی شده‌اند به دست دهد و می‌کوشد در حسب حال شاعر یا نویسنده‌ای که از این تمثیل‌ها و افسانه‌ها بهره برده است نشانی از برخورد با مآخذ پیش از وی پیدا کند، بی‌مبالغه خود را در دریایی بی‌پایاب انداخته است. مشابهت این تمثیل‌ها و قصه‌ها در میان مردمی که گاه هیچ برخورد فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند بعضی وقت‌ها تا به آن حد است که جز از چشم توارد نمی‌شود به آن نگریست. «شباهت بعضی از این داستان‌ها

بی‌شک از آنجاست که همه از سرچشمه حکمت‌ها و تجربت‌های عوام پدید آمده‌اند. تجربت‌های همانند در بین اقوام مختلف به عبرت‌های مشابه منتهی شده است و از این عبرت‌ها امثال واحد و داستان‌های واحد نشأت یافته‌است»(زرّین‌کوب، ۱۳۵۳: ۴۹۷).

با وجود این «قصه‌های سرگردان» که در بین همه مردم جهان و در آثار کسانی که هیچ آشنایی با کار یکدیگر نداشته‌اند آن‌ها را می‌توان یافت(همان: ۴۹۳)، باز نمی‌توان در تأثیرپذیری اروپایی‌ها از مآخذ اصالتاً شرقی و ایرانی شکّی داشت. به موازات این، همچنانکه نمی‌شود تقلید و تأثّر لافونتن از ادبیات و فرهنگ شرق را انکار کرد، امّا باز در مورد منابع مورد توجّه وی جز به احتیاط نباید گفتگو کرد. به‌ویژه آنکه بسیاری از بازروایی‌های لافونتن از انوار سهیلی و گلستان را در افسانه‌های ازوپ نیز می‌توان دید. منبعی که مسلّماً بسیار مورد توجّه و مطالعه لافونتن بوده است. آیا لافونتن هنگام روایت افسانه‌های خود، تمثیل-های ازوپ را پیش چشم داشته است یا روایت‌های دیگر آن‌ها را از انوار سهیلی، گلستان و یا حتّی مرزبان‌نامه و مثنوی؟ البته هیچ شگفتی هم ندارد اگر وی در این باب، وام‌دار دیگر اروپاییانی بوده باشد که پیش از وی این قصه‌ها را در ذهن و زبان خود بازآفرینی کرده‌اند. مگر نه اینکه «داستان بخشنده گناهان» از «قصه‌های کانتربوری» جفری چاسر نیز بازروایی قصه‌ای است که پیش از همه در مرزبان‌نامه آمده است و از آن پس در تفسیر سورآبادی و نصیحه‌الملوک غزّالی و مصیبت‌نامه عطّار تکرار شده است و قبل از این همه در الف لیل و لیله سراغ آن را می‌توان گرفت و با این حال، «کلاوستون» (W.A.Clouston) در هندی بودن اصل آن تردیدی ندارد(مینوی، ۱۳۶۷: ۹۰).

اگر وجود افسانه‌ای مثل «روستایی و مار» را، علی‌رغم اشاره صریحی که لافونتن در آن به ازوپ دارد، عجالتاً در مجموعه افسانه‌های ازوپ و فدروس نادیده بینگاریم، آشنایی لافونتن با انوار سهیلی و گلستان سعدی به حدّی بوده است که این افسانه را با همه شباهتی که به تمثیل‌های مثنوی دارند، از این دو مأخذ گرفته باشد: حکایت آن مارگیر که اژدهایی افسرده را مرده پنداشت و آن را برداشته و به بغداد برد(مولوی، ۱۳۷۸: ۳، ۳۷۶). به‌ویژه آنکه فرانسویان بختْیاری آشنایی با مولوی را دیرتر از دیگر اروپاییان و حدود دویست سالی پس از لافونتن یافتند. تا پیش از ۱۹۷۰ میلادی که «اوا دو ویترای میروویچ»(Eva de vitray meyerovich) تحت تأثیر آموزه‌ها و تشویق‌های اقبال لاهوری، با تحقیق‌ها، تألیف‌ها و ترجمه‌های خود، نظر فرانسوی‌ها را به مولوی جلب کند محققان و دوستداران شرق در فرانسه اطّلاعات دقیق و جذّابی از مولوی نداشتند و فقط اطّلاعات

آن‌ها پیرامون دراویش چرخزن و کم و بیش اصطلاحات صوفیه دور می‌زده است(آذر، ۱۳۸۷: ۳۳۱-۳۳۲). هر چند تمثیل‌های مولوی نسبت به روایت لافونتن که جای خود دارد، بلکه نسبت به روایت‌های واعظ کاشفی و سعدی نیز، نبوغ شکوهمندِ کسی را می-نمایاند که در نقب زدن در قصه‌های ساده و بیرون کشیدن عمیق‌ترین معناها از آن‌ها استادی تمام است.

امّا در مورد افسانه‌های «مرگ و بدبخت»(کتاب اول/ افسانه پانزدهم)، «مرگ و هیزم-شکن»(کتاب اول/ افسانه شانزدهم)، «زاغ کبود آراسته به پرهای طاوس»(کتاب چهارم/ افسانه نهم) و «شبان و شاه»(کتاب دهم/ افسانه نهم) چه باید گفت؟

دو افسانهٔ نخست، *ماجرای علاقهٔ فراوان جالینوس به زندگی*، در مثنوی را فرایاد می‌آورد (مولوی، ۱۳۷۸: ۳، ۵۰۵) و افسانه سوم، به ماجرای آن شغال که خود را در خم رنگ انداخته خویشتن را «طاووس علّیین شده» تصوّر کرد(مولوی، ۱۳۷۸: ۳، ۳۶۴) بی‌شباهت نیست. افسانه چهارم نیز به «قصه ایاز و حجره داشتن او جهت چارق و پوستین و گمان آمدن خواجه تاشانش را که او را در آن حجره دفینه است به سبب محکمی در و گرانی قفل»(مولوی، ۱۳۷۸: ۵، ۷۹۱) مانند است. برای این افسانه مأخذ جدیدتری نیز پرداخته اند؛ «ژی.ب.تاورنیه» در «Les six voyages» که با عنوان «سفرنامه تاورنیه» به فارسی برگردانده شده‌است، این افسانه را به شاه عبّاس صفوی و شبانی که به سبب کاردانی، مدیرِ سرای همایونی می‌شود نسبت داده‌است و مترجم افسانه‌های لافونتن نیز همین نقل را به عنوان مأخذ افسانه لافونتن به قلم آورده است(لافونتن،۱۳۸۰: ۶۴۳).

افسانه «گوساله و بزماده و میش و مصاحبت شیر»(کتاب اول/ افسانه ششم) هم بی آن که عمق و جذّابیّت حکایت مثنوی را داشته باشد، روایتی است از ماجرای گرگ و روباه که در خدمت شیر به شکار می‌روند و گرگ به بادافره بی‌ادبی در قسمت کردن صیدها، خود طعمه شیر می‌شود(مولوی، ۱۳۷۸: ۱، ۱۳۶).

میان افسانه آن موش که در بین عدسی‌های دوربین پنهان شده بود و کسانی که با این دوربین به ماه می‌نگریستند، هیأتی عجیب و غریب را در ماه تصوّر می‌کردند که خبر از حادثه‌ای بزرگ می‌دهد(کتاب هفتم/ افسانه هجدهم)، با روایت آن شخص که چون به آسمان می‌نگریست موی کژ شده ابروی خود را هلال ماه می‌انگاشت، از دفتر دوم مثنوی هم قائل به شباهتی می‌توان شد.

گذشته از مولوی، از عطّار نیز می‌توان سخن به میان آورد و ردّ پای ماجرای آن روباه را که با دلو به درون چاه رفته بود و برای رهایی خود و بر آمدن از چاه، گرگی را فریفت تا با دلو دیگر به درون چاه برود(کتاب یازدهم/ افسانه ششم) در مقاله شانزدهم اسرار نامه(عطّار،۱۳۸۶: ۲۱۱) دید.

افسانه «سگی که برای عکسی طعمه خویش وا داد»(کتاب ششم/ افسانه هفدهم) همچنانکه در مجموعه افسانه‌های ازوپ آمده است(ازوپ، ۱۳۷۳: ۱۱۸) در کلیله و دمنه هم بی‌اشارت نمانده است:

«همچون آن سگ که بر لب جوی استخوانی یافت، چندانکه در دهان گرفت عکس آن در آب بدید، پنداشت که دیگری است، بِشَره دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود باد داد»(نصرالله منشی، ۱۳۸۰: ۵۳).

ذهن پویای انسان کهن که در برخوردهای ژرف‌نگر با طبیعت بارها می‌توانسته به انعکاس تصویر خود در زلالی رودها خیره شود و ملالت روز را با گشت و گذار در جهان خلّاقیت‌های خیالی خود کوتاه کند، باری دیگر همین فریب‌خوردگی از تصویر بازتابیده در آب را در هیأت قصه آن خرگوش که با همین تدبیر شیر را به سر چاه می‌برد تا آنکسی که طعمه ملوکانه را به گستاخی از خرگوش ستانده است، به شیر بنمایاند و وی را به بادافره کرده‌هایش برساند، روایت کرده است.

افسانه «روباه و انگور»(کتاب سوم؛ افسانه دوازدهم) را علاوه بر مجموعه افسانه‌های ازوپ(ازوپ، ۱۳۷۳: ۳۲) در مجمع‌الامثال میدانی و در تفسیر مثل «أعجز مِن ثعاله عن العنقود» هم می‌توان دید:

اعراب نقل کرده‌اند روباه چشمش به دانه انگور افتاد. به هوس آمد، هرچه کوشش کرد به دستش نیامد. با نومیدی و خشم گفت: ترش است. و شاعر آن را به شعر درآورده می‌گوید:

أیها العائب سلمی أنت عندی کثعاله
رام عنقوداً فلمّاقال هذا حامض أبصر العنقود طاله
لمّا رأی ألّا یناله

(منتظمی، ۱۳۷۴: ۳۲۴)

آنچه سعدی در قطعه‌ای از مواعظ آورده است نیز باز آفریده‌ای دیگر از همین حکایت است:

چو خویشتن نتواند که می خورد قاضی ضرورتست که بر دیگران بگیرد سخت
که گفت پیرزن از میوه می کند پرهیز دروغ گفت که دستش نمی رسد به درخت
(سعدی، ۱۳۱۹: ۸۷۷)

افسانه «موش خانگی و موش صحرایی»(کتاب اول/ افسانه نهم) هم که از پیشینه‌اش در افسانه‌های ازوپ(ازوپ،۱۳۷۳: ۷۷) بر می‌آید که باید روایت لافونتن را مدیون آن بدانیم، در ادب عرب هم عیناً سابقه دارد و آن را در بین موعظه‌ها و حکایت‌های «العیون الیواقظ فی الحکم و الامثال و المواعظ» از محمّد عثمان جلال می‌توان دید.

آنچه نقل شد تنها نمونه‌ای است از یکرنگی‌هایی که در بسیاری از افسانه‌های لافونتن با روایت‌های شرقی و ایرانی دیده می‌شود، وگرنه اگر بنا باشد مشابهت‌هایی که میان حکایت‌های بازآفرینی شدهٔ جدید اروپایی با اشکال کهن قصّه‌های شرقی، که گاه نشانه‌های تأثیرپذیری در آن‌ها بسیار نیز هست، بیان شود سخن بسیار بیشتر از این‌ها به درازا می‌کشد. چرا که حتّی اگر در میان اروپاییان تنها لافونتن و افسانه‌های او را مدّ نظر قرار دهیم، باز از شباهت گروهی از افسانه‌های لافونتن با روایت‌های شرقی و ایرانی، خاصّه آنچه که جز در مآخذ مذکور، در قصّه‌های هزار و یکشب، سیاست‌نامه، قابوسنامه، تاریخ جهانگشای جوینی و... آمده است، سخن‌ها توان گفت و این جدا از تک بیت‌ها و قطعه‌های کوتاهی است که شاعران فارسی‌گوی، چون انوری و سنایی و عطّار و خاقانی و ناصر خسرو بر مدار همین قصّه‌ها پرداخته‌اند و در لابلای آثار خود بدان‌ها استشهاد کرده‌اند.

اگر بخواهیم بر این سیاهه، ضرب‌المثل های فارسی را نیز که ریشه در همین قصه‌ها و داستان‌های مشابه کهن دارند بیفزاییم، سخن به راستی به درازا خواهد کشید تا چه برسد به آنکه بازتاب این همه در نوشته‌های عربی، که گرفت و دادهای بسیاری با ادبیات فارسی داشته است، هم بدان افزوده شود.

گذشته از این‌ها برخی اشارات نیز در افسانه‌های لافونتن، مثل راه و رسم دربارها و حسب حال سعایت‌ها و بدکارگی‌ها، ناتوانی زنان از نگاهداشت اسرار، طبیبان راه‌نشین و... هست که در یکرنگی آن‌ها با جلوه‌های منظوم و منثورشان در ادبیات فارسی، جای گفتگوی بسیار هست. در یک کلام آنکه با وجود همه این دراز دامنی در شباهت و یکرنگی این قصه‌ها با یکدیگر، تأثیرپذیری لافونتن از روایت‌های شرقی و خاصّه ایرانی در افسانه‌ها بسیار آشکار است و آشکارگی این تأثیرپذیری آنچنان است که اگر لافونتن در برخی از

حکایت‌های خود نیز بی‌پرده از شرق، شاه ایران و ایرانی‌ها سخن نمی‌گفت(لافونتن، ۱۳۸۰: ۳۷۹،۴۰۴،۵۳۵)، باز از چشم‌ها پنهان نمی‌ماند.

نتیجه

معمولاً سخن به میان آمدن از متون کلاسیک فارسی‌ای که توانسته‌اند اروپاییان را در برابر عظمت خود به تحسین وابدارند، با احضار نام مثنوی معنوی، غزلیّات شمس، رباعیّات خیّام، گلستان سعدی و منطق الطیّر همراه است. امّا تأثیرپذیری اروپاییان از ادبیات فارسی سیاههٔ بلندبالایی است که جز این تعداد آثار، آثار برجستهٔ دیگری نیز در آن جای می‌تواند گرفت. کلیله و دمنه نیز از جملهٔ آثاری است که در برهه‌های مختلف تاریخی، مورد توجّه و تأثیرپذیری اروپاییان قرار گرفته است. از جمله همزمان با سلطنت لوئی چهاردهم در فرانسه است که از روی ترجمهٔ ترکی یکی از تحریرهای کلیله و دمنه، یعنی انوار سهیلی، ترجمه‌ای به زبان فرانسوی از حکایت‌های کلیله و دمنه صورت می‌گیرد. این ترجمه مخصوصاً از طرف ژان دو لافونتن، فابل‌پرداز شهیر فرانسوی، بسیار مورد استفاده قرار گرفته و نظر به شباهتی که شیوهٔ آفرینش‌های ادبی وی با نوع ادبی کلیله و دمنه و تحریر واعظ کاشفی از آن دارد، به عنوان یکی از مآخذ اصلی وی در سرودن افسانه‌ها درآمده است. اگرچه به دلیل ناشناخته ماندن مآخذ اصلی بسیاری از قصه‌های سرگردان در فرهنگ و ادبیات ملل مختلف و دشواری کشف آن‌ها از سویی و سابقه داشتن برخی حکایت‌های کلیله و دمنه و انوار سهیلی در مجموعه افسانه‌های ازوپ و فدروس نمی‌توان با قاطعیّت دربارهٔ مآخذ شرقی و خاصّه ایرانی افسانه‌های لافونتن داوری کرد، امّا در اینکه لافونتن تعدادی از افسانه‌های خود را با پیش چشم داشتن حکایت‌های انوار سهیلی سروده است نیز جای تردیدی نیست. وی گهگاه حکایت‌ها را به همان شیوه نقل کرده است، گاه در نتیجه‌گیری آن تصرّفی کرده و گاه از به هم آمیختن تعدادی از حکایت‌ها حکایت جدیدی آفریده است. اشارهٔ وی به بعضی شاهان ایرانی، آداب و رسوم ایرانی و همچنین اشارهٔ وی به «پیل پای» که مدّت ها به عنوان راوی حکایت‌های کلیله و دمنه در جهان غرب شناخته می‌شده است نیز خود حاکی از عنایت لافونتن به حکایت‌های کلیله و دمنه است. جز کلیله و دمنه، حکایت‌های مختلفی از متون کلاسیک فارسی نظیر گلستان سعدی، مثنوی معنوی، منظومه‌های عطّار و... است که شباهت‌هایی با برخی افسانه‌ها و فابل‌های لافونتن دارند و اگر هم نتوانیم به صراحت و قاطعیّت، این حکایت‌ها را مآخذ

اصلی لافونتن بدانیم، با اینهمه دقّت در نحوهٔ روایت و پرداخت داستانی آن‌ها و نیز نتیجه-گیری‌ها و عناصر فرهنگی مندرج در آن‌ها، از جهت مطالعات تطبیقی ادبیات بسیار سودآور است.

پانوشت

* آمار ها بر بنیان کتاب «افسانه‌های لافونتن» ترجمه عبد الله توکّل است. برخی پژوهندگان این آمارها را با اندکی تغییر نوشته‌اند. از جمله تراویک، در جلد نخست «تاریخ ادبیات جهان» برخی از افسانه‌های فرعی و مندرج در افسانه‌های اصلی را نیز به حساب آورده و تعداد افسانه ها را به ۲۴۱ افسانه رسانده است.

منابع

۱. آذر، امیر اسماعیل.(۱۳۸۷). ***ادبیات ایران در ادبیات جهان***. تهران: سخن.
۲. الجاحظ، ابوعثمان عمرو بن بحر.(۱۹۶۸). ***الحیوان***. بیروت.
۳. ازوپ. (۱۳۷۳). ***افسانه‌های ازوپ***. ترجمه علی‌اصغر حلبی. تهران: اساطیر.
۴. الفاخوری، حنّا.(۱۳۸۷). ***تاریخ الادب العربی***. تهران: توس.
۵. تراویک، باکنر.(۱۳۷۶). ***تاریخ ادبیات جهان***. ترجمه عربعلی رضایی. تهران: فرزان.
۶. خانلری، زهرا.(۱۳۷۵). ***فرهنگ ادبیات جهان***. تهران: خوارزمی.
۷. زرّین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۵۳). ***نه شرقی نه غربی انسانی***. تهران: امیر کبیر.
۸. سعدی، مشرف‌الدّین مصلح بن عبدالله.(۱۳۱۹). ***کلّیات***. مصحح محمّد علی فروغی. تهران: جاویدان علمی.
۹. ــــــــــــــــ .(۱۳۷۴). ***گلستان***. مصحح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.
۱۰. سیّد حسینی، رضا.(۱۳۷۶). ***مکتب‌های ادبی***. چاپ یازدهم. تهران: نگاه.
۱۱. عطّار، فریدالدّین محمّد.(۱۳۸۷). ***الهی‌نامه***. مصحح شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۱۲. ــــــــــــــــ .(۱۳۸۶). ***اسرار نامه***. مصحح شفیعی کدکنی. تهران: سخن.
۱۳. لافونتن، ژان دو.(۱۳۸۰). ***افسانه‌های لافونتن***. ترجمه عبدالله توکّل. تهران: مرکز.
۱۴. ــــــــــــــــ .(۱۳۴۸). ***قصه‌های لافونتن***. ترجمه منظوم نیّر سعیدی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
۱۵. محجوب، محمّد جعفر.(۱۳۴۹). ***درباره کلیله و دمنه***. تهران: خوارزمی.
۱۶. مولوی، جلال‌الدّین محمّد.(۱۳۷۸). ***مثنوی معنوی***. مصحح عبدالکریم سروش. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۷. مینوی، مجتبی.(۱۳۶۷). ***پانزده گفتار درباره چند تن از رجال ادب اروپا***. تهران: توس.
۱۸. نصرالله منشی.(۱۳۸۰). ***کلیله و دمنه***. مصحح مجتبی مینوی. تهران: امیرکبیر.
۱۹. واعظ کاشفی، مولانا حسین.(۱۳۵۰) . ***فتوّت نامه سلطانی***. مصحح محمّد جعفر محجوب. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۲۰. ـــــــــــــــــــــــ .(۱۳۳۶). ***انوار سهیلی***. تهران: امیرکبیر.
۲۱. وراوینی، سعدالدّین.(۱۳۶۷). ***مرزبان‌نامه***. مصحح محمّد روشن. تهران: نشر نو.
۲۲. یوسفی، غلامحسین.(۱۳۶۷). ***دیداری با اهل قلم***. تهران: علمی.

مقالات:

۲۳. طراوتی، شهره.(۱۳۷۲). «ترجمه‌ای منتشر نشده از حکایات لافونتن از عصر قاجار». ***فصلنامه کتاب***. دوره چهارم. شماره دوم: ۲۴۳- ۲۵۱.
۲۴. غلامی، مجاهد.(۱۳۸۶). «حقیقت‌مانندی در ساحت اندیشگی مولوی». ***ماهنامه ادبیات داستانی***. سال سیزدهم. شماره ۱۰۸: ۱۱۶- ۱۲۵.
۲۵. منتظمی، علی.(۱۳۷۴). «قصه‌های حیوانات در ادبیات عربی». ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***. سال بیست و هشتم. شماره سوم و چهارم: ۳۱۷- ۳۳۲.

بررسی و تحلیل روانشناختی شخصیت در حکایت « سیاح و زرگر» از کلیله و دمنهٔ عربی

دکتر حسن اسماعیل‌زاده[۱]
دکتر یدالله پشابادی[۲]

چکیده

بی‌گمان یکی از بنیادی‌ترین عناصر در انواع داستان، شخصیت است. این عنصر بنیادی در اشکال و گونه‌ها و سطوح گونه‌گون پدیدار می‌گردد. از وجوه مختلفی شایستهٔ مطالعه و کنکاش است. به ویژه جبنهٔ روانکاوی و روان‌شناسی شخصیت که مورد توجه شمار زیادی از پژوهشگران و روانکاوان و روانشناسان بوده است. دیدگاه روانکاوانه به شخصیت ویژگی‌ها و خصلت‌های ـ بیشتر ـ درونی آنها را وجههٔ همت خویش قرار می‌دهد. این پژوهش بر آن است تا ابعاد شخصیت‌های حکایت «السائح و الصائغ » کلیله و دمنهٔ ابن مقفع را از حیث اصول روانشناسی فردی، مورد بررسی و مطالعه قرار دهد و آثار و علایم آن را در شخصیت‌های این حکایت بازنماید. برای بررسی نظام‌مند شخصیت، روانشناسان شخصیت را در چند دسته طبقه‌بندی کرده‌اند و بر اساس چند اصل روانشناختی آنها را مورد تحلیل و مطالعه قرار داده‌اند. به نظر می‌رسد در این حکایت شخصیت زرگر با توجه به نشانه‌ها و علایم نهفته در آن مبتلا به عقدهٔ حقارت است.

واژگان کلیدی: بررسی روانشناختی، شخصیت، کلیله و دمنه، السائح و الصائغ، زرگر و سیاح.

---

[۱]- استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان h.esmailzade@gmail.com
[۲]-(نویسندهٔ مسؤول) استادیار دانشگاه شهید باهنر کرمان y_pashsbadi@yahoo.com

۱- مقدمه

حکایت‌های کلیله و دمنه را گرچه به ظاهر ساده‌اند، می‌توان در شمار حکایات ژرف و دارای لایه‌های عمیق در شناخت ابعاد وجودی انسان و دیگر موجودات آن که اغلب نماد بعد یا ابعادی از شخصیت انسان هستند، دانست. این متن با حکایات و داستان‌های متعددی که دارد، گوشه‌هایی از لایه‌های شخصیت انسان را نمودار ساخته است. به ویژه از منظر روانشناسی و روانکاوی صحنه‌هایی از آن حایز اهمیت فراوان است. روانشناسی که هدف بنیادی آن کشف انگیزه‌های اساسی رفتار انسان است، در کلیله و دمنه و حکایات آن بسیار پر مصداق است. رویکرد روانکاوی به عنوان یک نظریه در روانشناسی، بیشتر برای تحقیق و کنکاش پیرامون شخصیت و انگیزش به کار گرفته شده است و گاهی در مقام یک روش درمانی نیز مورد استفاده واقع شده است(میزیاک و استاوت سکستون، ۱۳۷۱: ۵۷۵). از این رویکرد برای تحلیل شخصیت بسیار استفاده شده است. شخصیت، موجودی پویا است که در قالب کنش‌های داستانی پدیدار می‌گردد و موجودیت می‌یابد(اخوت، ۱۳۷۱: ۱۲۵). تودوروف(Todorof Tzvetan) می‌نویسد: «در داستان استوار بر روان‌شناسی، هر کنش روشنگر شخصیت فاعل است و بیان علامتی به حساب می‌آید. اما داستان غیر روان‌شناسیک، برخلاف، راستای خود را با کنش‌ها نمی‌یابد. کنش‌ها در خود مهم هستند، اما به کار شناختن منش خاصی به عنوان علائم نمی‌آیند»(احمدی، ۱۳۸۵: ۲۸۲). برای شناخت دقیق واژهٔ شخصیت باید به ریشه و اشتقاق آن مراجعه کرد. واژه‌ی شخصیت که در زبان لاتین به آن «Personalite» و در زبان انگلوساکسون «Personality» می‌گویند، از واژهٔ یونانی «Persona» برآمده است و آن را بر نقاب یا صورتکی اطلاق می‌کردند که بازیگران تئاتر در یونان باستان به چهرهٔ خود می‌زدند. معنای این واژه رفته ـ رفته گسترده‌تر شد و نقشی را نیز که بازیگر ادا می‌کرد در برگرفت. بنابراین مفهوم اصلی و اولیهٔ شخصیت، تصویری صوری و اجتماعی است و متضمن نقش و کارکرد فرد در جامعه است(شاملو، ۱۳۷۲: ۱۱). به طور کلی شخصیت عمیق‌ترین و نوعی‌ترین خصوصیات فرد را در بر می‌گیرد(لاینون و گوداشتاین، ۱۳۸۵: ۴۹) و می‌توان گفت که مجموعه‌ای از ویژگی‌های بادوام و منحصربه‌فرد است که در موقعیت‌های گوناگون امکان تغییر یافتن دارد(شولتز و شولتز، ۱۳۸۳: ۱۱). اگر با دیدگاه بازتری به بحث بنگریم باید بگوییم «شخصیت عبارت است از الگوی نسبتاً پایدار صفات، گرایش‌ها، یا ویژگی‌هایی که

تا اندازه‌ای به رفتار افراد دوام می‌بخشد»(فیست، جس؛ فیست، جی.، ۱۳۸۷: ۱۲؛ نیز برای معلومات افزونتر بنگرید به: پشابادی، ۱۳۹۰: ۵۷-۶۲). بنابراین ملاحظه می‌شود که هریک از نظریه‌پردازان یک نسخهٔ بی‌همتا یا یک تصور شخصی را در بارهٔ ماهیت شخصیت ارایه می‌دهند و همین برداشت به تعریف این اصطلاح تبدیل شده است.

کانون اصلی رشتهٔ روانشناسی شخصیت، نظریه‌هایی است که شیوهٔ منحصر به فرد پاسخ‌دهی انسان‌ها را به محیط فیزیکی، اجتماعی و فرهنگی‌اشان توضیح می‌دهد(رایکمن، ۱۳۸۷: ۶). نظریهٔ روانشناسی فردی که بنیاد آن به دست آلفرد آدلر(Alfred Adler)(۱۸۷۰-۱۹۳۷) گذاشته شد، از جمله تأثیرگذارترین نظریه‌های روانشناسی شخصیت است. این مکتب روانشناسی «هر گونه نماد ظاهری مثل تغییرات چهره، طرز سخن گفتن و رفتار را نشانه‌ای از ساختمان عمقی منش فرد می‌داند»(آدلر، ۱۳۶۱: ۱۶۱).

۱-۱- بیان مسأله

این پژوهش می‌کوشد اصول مطرح در رویکرد روانشناسی شخصیت را بر شخصیت‌های حکایتی از کلیله و دمنه تطبیق دهد. برای این منظور حکایت «السائح و الصائغ» یا همان حکایت «گردشگر و زرگر» برگزیده شد. بنابراین در آغاز شخصیت‌های حاضر در این حکایت را از نظر می‌گذرانیم و آنگاه ابعاد روانشناختی آنها را به بوتهٔ نقد و تحلیل می‌گذاریم. تحلیل شخصیت‌ها مبتنی بر رفتارها و کنش‌هایشان در طول حکایت صورت می‌گیرد.

۱-۲- اهمیت و اهداف

کنکاش و تحقیق و تفحص در متون کهن امروزه شاید بیش از هر زمان دیگری پرارج‌تر و گرانسنگ‌تر دانسته می‌شود. کلیله و دمنه که از متون مهم و تأثیرگذار و ماندگار قرن دوم است، از حیث لغوی در زبان و ادبیات عربی در شمار پایه‌های نثر فنی گنجانیده می‌شود و از حیث مضمون و محتوی و سبک در نوع خود بدیع و بی‌نظیر است. با پیشرفت‌ها و دستیابی به فنون و تکنیک‌های بررسی و مطالعهٔ متون، و به کمک بهره‌گیری از ابزارها و روش‌های تحقیق و مطالهٔ نوین می‌توان بیشتر و بیشتر این متون را شناخت و ابعاد و ژرفنای آن به بوتهٔ تحقیق و نقد گذاشت. بنابراین با عنایت به این امور اهمیت و ارج پژوهش و مطالعه در این دست از متون نمایان می‌گردد. در نهایت دستیابی به دیدی

گسترده‌تر و شناخت بیشتر و بهتر و مبتنی بر ابزارهای تحقیق دقیق‌تر از جمله اهداف مدر نظر پژوهش‌های نوین در این باب است.

۳-۱- پیشینهٔ پژوهش

پژوهش و تحقیق در بارهٔ کلیله و دمنه تاکنون بسیار صورت گرفته است. این پژوهش‌ها در زمینه‌های گوناگون و از جوانب مختلفی این اثر را مورد تحقیق و کنکاش قرار داده‌اند. اما آنچه با موضوع این پژوهش همخوانی ارتباط دارد، مقالات و پایان‌نامه‌های چندی یافت شد که برخی از آن بدین شرح است: مقالهٔ «تحلیل شخصیت دمنه با تکیه بر نظریهٔ روانشناسی فردی آلفرد آدلر»(۱۳۹۳) از احمد سنچولی و زهرا کیچی. نویسندگان در این پژوهش با بحثی پیرامون کلیله و دمنه و حضور شخصیت دمنه در دو حکایت «گاو و شیر» و «بازجست کار دمنه»، پژوهش را آغاز کرده و آنگاه به تحلیل شخصیت دمنه بر مبنای اصول روانشناختی فردی آدلر پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که دمنه دارای حس حقارت بوده است. «دراسهٔ البنیهٔ القصصیهٔ فی کلیلهٔ و دمنهٔ(باب الأسد و ابن آوی الناسک نموذجاً)(۲۰۱۴) از مجید صالح بک و محسن خوش‌قامت. نویسندگان در این مقاله به طور کلی زیرساخت‌های داستانی در باب مورد نظر از کتاب را مد نظر داشته‌اند. «الوحدات السردیهٔ فی حکایات کلیلهٔ و دمنهٔ(دراسهٔ بنیویهٔ)» از ادریس کریم محمد(عمان: دارمجدلاوی، ۲۰۱۰)؛ این پژوهش بیشتر در بارهٔ زاویهٔ دید و شیوه‌های روایت است و به بحث شخصیت و بنیه‌های روانشناختی آن نپرداخته است. پایان‌نامهٔ «قصص الحیوان بین کلیلهٔ و دمنهٔ و حکایات إیسوب دراسهٔ أدبیهٔ»(۱۴۲۸) از وفاء بنت ابراهیم سبیل؛ پژوهشگر در این پژوهش بحثی(سبیل، ۱۴۲۸ق.: ۲۲۸-۲۵۱) به ابعاد شخصیات اختصاص داده و شخصیت‌ها را به سه دستهٔ مرجع، خیالی و عجیب تقسیم کرده است. «قصهٔ السائح و الصائغ القصیرهٔ فی کتاب کلیلهٔ و دمنهٔ لابن مقفع و عناصرها الداخلیهٔ»(۲۰۰۹) از ازورالدین؛ در این اثر نگارنده بسیار مختصر و در سطح عمومی عناصر قصه و از جمله شخصیت (أزورالدین، ۲۰۰۹: ۳۲-۳۵) را از نظر گذرانده است.

۲- بحث

حکایت سیاح و زرگر از حکایت‌های کوتاه کلیله و دمنه است. با این حال از حیث ابعاد شخصیتی عمیق و نغز است. شخصیت‌هایی که در آن آفریده شده است، هر یک دارای یک بعد برجسته که می‌تواند نمایندهٔ یک تیپ شخصیتی در جامعه باشد، هستند.

۲-۱- حکایت سیاح و زرگر

این حکایت به مانند دیگر حکایات کلیله و دمنه با پرسش و پاسخ پادشاه(دبشلیم) و فیلسوف (بیدپای)آغاز می‌شود(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۱-۳۰۷). پرسش پادشاه در بارهٔ شخصی است که کار نابجا انجام می‌دهد. بیدپای در مقدمهٔ پاسخش به جایگاه انسان در میان سایر جانداران و طبقات گونه‌گون آن می‌پردازد و اینکه گاهی برخی حیوانات دیگر در صفاتی گوی سبقت از انسان می‌ربایند. آنگاه در بارهٔ مثلی مرتبط با این موضوع به سخن می‌آغازد. حکایت در مورد گروهی است که چاهی بر سر راهی حفر می‌کنند و مردی زرگر و یک مار و میمون و ببر در آن می‌افتند. سپس یک گردشگر با آنها که به چاه افتاده‌اند، مواجه می‌شود. او کوشش می‌کند آن مرد را که در نظر او در میان عده‌ای دشمن به دام افتاده است، نجات دهد، اما وقتی طنابی پایین می‌انداز هر یک از حیوانات پیشتر خودشان را بالا می‌کشند. پس از نجات حیوانات از چاه همهٔ آنها به او سفارش می‌کنند که آن مرد را نجات ندهد؛ زیرا قدرناشناس و سفله است. اما او دلش به حال هم‌نوع خویش می‌سوزد و بیرونش می‌آورد. هر یک از آنها پس از تشکر لازم نشانی محل سکونت خویش را به آن مرد گردشگر می‌دهند و می‌گویند هر گاه کاری داشت آنها را خبر کند. اما پس از مدت مدیدی که گذارش به محل سکونت آنها می‌افتد و حیوانات خبردار می‌شوند، هر یک برای استبقال از او کاری می‌کند و فراخور حال خود هدیه‌ای برای او تهیه می‌کند. از جمله ببر می‌رود دختر پادشاه را می‌کشد و زیورش را تقدیم مرد گردشگر می‌کند. او هم با خود می‌اندیشد که می‌تواند این زیور را به مرد زرگر بدهد تا بفروشد و بدین وسیله هدیه‌ای برای او فراهم کند. وقتی به منزل مرد زرگر می‌رود، و زرگر زیور دختر پادشاه را با او می‌بیند، بنا به گمانی که به قاتل بودن او می‌کند، بدون اینکه تحقیق کند و از حقیقت مسأله مطلع گردد، به نیت تقرب خویش به دربار پادشاه او را متهم و تسلیم مأموران پادشاه می‌کند. اما حیوانات دیگر در موقع مناسب به دادش می‌رسند و نجاتش می‌دهند. پادشاه هم گردشگر را آزاد و او را مجازات می‌کند.

۲-۲- شخصیت‌های این حکایت

زرگر: وقتی گردشگر او را نجات داد، در برابرش به سجده افتاد. آنگاه گفت: «هر گاه گذارت به شهر «نوادرخت» افتاد، سراغ من بیا. من زرگر هستم. باشد که به خاطر کار نیکی که در حق من کرده‌ای، خدمتی به تو برسانم»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴).

وقتی گردشگر را در شهر خود دید خوشآمد گفت و او را به منزل خویش برد. اما زرگر همین که زیور را در دست او دید، آن را شناخت، چون او خود آن را برای دختر پادشاه ساخته بود. لذا به گردشگر گفت: کمی بیاسای، تا غذایی برایت تهیه کنم، چون چیز شایسته‌ای در منزل ندارم. بیرون رفت در حالی که با خود چنین می‌اندیشید: می‌خواهم نزد پادشاه بروم و او را از این مسأله آگاه کنم؛ تا جایگاهم نزد او بهتر شود(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵). زرگر به خاطر دروغ و قدرناشناسی و ناسپاسی‌اش و به خاطر پاسخ دادن کار نیک با کار بد به دستور پادشاه به دار آویخته شد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷).

گردشگر: نخستین اندیشه‌اش آن است که گمان می‌کند مرد زرگر میان تعدادی دشمن به دام افتاده است. به همین خاطر اقدام به نجات او می‌کند(اما در حقیقت حیوانات دیگر پس از او خود را از درون چاه بالا می‌کشند)(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۳). او نمی‌دانست که ببر دختر پادشاه را کشته و زیورش را برایش آورده است. در نتیجه با خود گفت: «این حیوانات چنین مرا پاداش دادند، حال اگر نزد آن مرد زرگر بروم، او می‌تواند ـ اگر فقیر باشد ـ این زیور را بگیرد و آن را برای خود بفروشد و مقداری از پولش را هم به من بدهد. او قیمتش را بهتر می‌داند»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵).

در آن هنگام که زیر شکنجهٔ پادشاه بود با خود اندیشید: «اگر گوش به حرف میمون و مار و ببر داده بودم، و به آنچه آنها در بارهٔ ناسپاسی و سفلگی انسان گفتند عمل می‌کردم امروز حالم این نبود.» پیوسته این سخن را تکرار می‌کرد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶).

او بنا به سفارش مار به پادشاه گفت «از آب برگ این درخت به پسرت می‌دهم که به اذن خدا شفا می‌یابد»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷).

مار: او که خودش را به طناب مرد گردشگر پیچیده و از چاه بالا آمد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۳)، هنگامی که گردشگر در شهر فریاد می‌کشید، صدایش را شنید و شناخت. وضعیت او بسیار نگرانش کرد. در نتیجه چاره‌ای بیاندیشید؛ رفت و پسر پادشاه را نیش زد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). مار نزد گردشگر در زندان رفت و به او گفت: «به این خاطر بود که تو را از نیکی کردن به آن مرد نهی کردم. اما تو گوش به حرفم ندادی»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). سپس برگی به او داد که برای دفع زهر خودش مفید بود. گفت: «اگر نزد تو آمدند تا برای نجات پسر پادشاه طلسمی بخوانی، از آب آغشته به این برگ بر آن پسر بپاش و

اگر پادشاه از حال تو پرسید، حقیقت امر را به او بگو. ان شاءالله نجات می‌یابی»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷).

میمون: وقتی مرد گردشگر به دیار او آمد، او اولین کسی بود که به استقبالش آمد و در برابرش کرنش کرد و بر پاهایش بوسه زد. اما گفت: «از دست میمون‌ها کاری بر نمی‌آید. اما بنیشین تا برمی‌گردم.» آنگاه رفت و میوه‌ای برایش آورد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴).

ببر: وقتی مرد گردشگر به دروازهٔ شهر نزدیک شد، ببر به استقبالش شتافت و در برابرش به سجده افتاد. گفت: «تو نیکی بزرگی در حق من کرده‌ای. اندکی بیاسای تا من بر می‌گردم.» آنگاه رفت و از روی دیواری وارد شهر شد. نزد دختر پادشاه رفت. او را کشت و زیورهایش را برداشت و به مرد گردشگر تقدیم کرد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵).

همهٔ این حیوانات اجماعاً به گردشگر توصیه می‌کنند که زرگر را از چاه بیرون نیاورد؛ زیرا آنها تا به حال ناسپاس‌تر از نوع انسان و به ویژه از این مرد ندیده‌اند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۳-۳۰۴) هر یک نشانی خود را گفتند و از او خواستند هر گاه گذارت به آنجا افتاد و به ما نیاز پیدا کردی، ما را صدا بزن تا بیاییم و به پاداش احسانی که در حق ما کرده‌ای، به تو کمک کنیم(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴).

پادشاه: پادشاه شهر «نوادرخت». وقتی زرگر به او خبر داد که قاتل دخترش را یافته است، کس بفرستاد تا آن گردشگر را نزد او بیاورند. چون زیور را با او بدید، مهلتش نداد و دستور داد شکنجه‌اش کنند و در شهر بگردانندش و سپس به دار بیاویزند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). پس از اقدامات مار پادشاه دستور داد گردشگر را بیاورند و دستور داد که کاری برای نجات پسرش بکند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷). با شفا یافتن پسرش بسیار شادمان گشت. از گردشگر پرسید حکایت خویش را برایش بازگوید. سپس از او تشکر کرد و پاداش ارزشمندی به او داد و چون حقیقت امر بر او روشن گشت، دستور داد زرگر را به دار بیاویزند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷).

دختر پادشاه: ببر او را کشت تا زیورش را برای گردشگر به عنوان هدیه ببرد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴).

پسر پادشاه: مار برای نجات مرد گردشگر تصمیم گرفت او را نیش بزند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). او ندایی را شنید که می‌گفت: «تو شفا نمی‌یابی مگر اینکه آن مرد گردشگر که به ناروا زندانی شده، طلسمی برایت بخواند»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷).

اهل دانش: پادشاه از آنها خواست برای نجات پسرش دعایی، طلسمی به کار بگیرند. اما سودی نبخشید(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶).

خواهر جنی مار: مار برای چاره‌جویی پیش او رفت ووضعیت را برایش توضیح داد. او هم ناراحت شد. برای نجات گردشگر نزد پسر پادشاه رفت و خود را وارد خیال او کرد و به او گفت: «تو شفا نمی‌یابی مگر این که آن مرد که به ناروا مجازاتش کرده‌اید، طلسمی برایت بخواند»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶).

۲-۳- تحلیل شخصیت‌ها بر اساس اصول روانشناختی

برای درک بهتر و فراهم نمودن راه نفوذ به درون شخصیت‌های این حکایت به تحلیل اصول روانشناسی فردی آلفرد آدلر و چگونگی نمود یافتن آن در شخصیت‌ها می‌پردازیم. بر اساس این مکتب روانشناسی، شخصیت را می‌توان در پرتو اصولی مشخص که برخی از آن و از جمله برتری‌جوئی، خودآگاهی، سبک زندگی، حقارت، علاقهٔ اجتماعی، غایت‌نگری، و خویشتن خلاق(سنچوقی و کیچی، ۱۳۹۰: ۷۳) در این حکایت مصداقیت دارد، بررسی و تحلیل کرد.

یادآوری این نکته خالی از لطف نمی‌باشد که شخصیت‌پردازی در کلیله و دمنه به معنای امروزی نیست؛ در حقیقت شخصیت‌های این اثر همانند آدمهایی هستند که پوست حیوانات کوچک و بزرگ جنگل را پوشیده‌اند و در عین حال اندیشه‌ها و رفتارها و گفتارهایشان مانند آدمیان است(مشهور و شاهسونی، ۱۳۹۰: ۲۲۷).

۱-۳-۲- اصل حقارت

این اصل را پایه و اساس نظریهٔ روانشناسی فردی دانسته‌اند. بر اساس دیدگاه آدلر طبیعت در حق انسان بی‌مهری‌هایی دارد که در عوض آن نیرویی مبتنی بر احساس حقارت به او می‌بخشد تا جوانب مثبت زندگی را دریابد و بر دشواری‌ها غالب آید(آدلر، ۱۳۶۱: ۵۶). اجتماع یکی از بزرگترین عوامل ایجاد حس حقارت است(قبادی و هوشنگی، ۱۳۸۸: ۹۸). در این حکایت رفتارها و منش‌های مرد زرگر حاکی از حس حقارت دارد که برای پوشاندن آن ترفندهای مختلفی را در پیش می‌گیرد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵). از سخنان او پیداست که در گذشته و تا کنون هم با تحقیر و بی‌اعتنایی و کم‌توجهی رویاروی بوده است؛ چراکه با دیدن زیور در دست گردشگر بی‌درنگ به فکر بالا بردن منزلت و جایگاه خود نزد پادشاه

افتاد و گفت: «بلاخره فرصت مناسب را پیدا کردم. پیش پادشاه می‌روم و او را از این مسأله آگاه می‌کنم تا جایگاهم نزد او بالا برود»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵).

از آنجا که عدم موفقیت فرد در رفع احساس حقارت منجر به پدید آمدن عقدهٔ حقارت می‌گردد، و با توجه به این که زرگر در نهایت در برنامه‌های خود کامیاب نمی‌شود، می‌توان نتیجه گرفت که احساس حقارت در او اوج گرفته و به سطح عقدهٔ حقارت رسیده است.

فرد برای جبران احساس حقارت ممکن است عکس العمل‌های متفاوتی داشته باشد و شیوه‌های گوناگونی را برای پاسخ‌گویی و جبران در پیش بگیرد. حسد، تنگ‌نظری، بدگویی،حیله‌گری، تنفر و مانند آن از شیوه‌های جبران است. هر یک از این رفتارها می‌تواند پیامدهای مختلفی داشته باشد. از جمله حیله‌گری می‌تواند به رفتارهای دیگری مانند دروغ‌گویی، چرب‌زبانی و ظاهرسازی منجر شود(سنچوقی و کیچی، ۱۳۹۰: ۸۱). از آنچه در رفتارها و کارهای زرگر مشاهده می‌شود، پیداست که طمع و حرص در دستیابی به مقام و منصب او را وادار می‌کند، با ظاهرسازی و دروغ‌پردازی گردشگر را قاتل دختر پادشاه جلوه بدهد، تنها به منظور اینکه شأن و منزلتی فراتر نزد پادشاه بیابد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴). به همین خاطر خود شخصاً به دربار رفت و به پادشاه اعلام کرد: «آن کسی که دخترت را کشته و زیورش را دزدیده است، پیش من است»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). او که گردشگر را در منزل خود در انتظار گذاشت و خود با نیات پلید دنبال خواسته‌هایش رفت، در حقیقت خصلت «خیانت» را در سطحی گسترده در وجود خود پرورش داده و به نمایش گذاشته است(أزورالدین، ۲۰۰۹: ۴۴). در نهایت مرد زرگر به خاطر همین رفتارهایش و دروغ‌پردازی و انحراف اخلاقی و رویگردانی از اصل قدرشناسی و پاسخ دادن کار نیک با کار بد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷)، به سزای عمال خود می‌رسد.

۲-۳-۲- اصل خودآگاهی

از دیدگاه برخی روانشناسان و از جمله از دید آدلر انسان خود آفرینندهٔ شخصیت خویش است و آگاهانه رفتارها و منش خود را می‌سازد. بنابراین خودآگاهی مرکز شخصیت است. از این منظر انسان با نگرش به خود و اندیشیدن به رفتارهایش می‌تواند علل و عوامل رفتار خود را دریابد و بفهمد که چه می‌کند و چرا و برای چه اهدافی دست به اقداماتی می‌زند(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۵). در این حکایت هنگامی که به دستور پادشاه گردشگر را دستگیر می‌کنند و تحت شکنجه قرار می‌دهند، به اندیشیدن و فکر کردن در بارهٔ کارهای خود

می‌پردازد و با خود می‌گوید که اگر به حرف میمون و مار و ببر گوش داده بود، اینک در این وضع گرفتار نمی‌شد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). آنگاه موقعیت و گرفتاری خود را در می‌یابد و به منظور رساندن صدای خود به گوش آن حیوانات سخن خود را بارها و بارها تکرار می‌کند. تا اینکه مار صدایش را می‌شنود و می‌شناسد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). بنابراین رفتارهای گردشگر نشان می‌دهد که او در خودآگاهی کامل به سرمی‌برد و موقعیت و وضع خویشتن را به خوبی درک می‌کند و در هر موقعیتی متناسب با شرایط و وضعیت پیش‌آمده تدبیر لازم و اندیشهٔ مؤثری به کار می‌گیرد.

۳-۳-۲- اصل برتری‌جوئی

انسان همیشه خودآگاه یا ناخودآگاه گرایشی به سوی اولویت دادن به خویشتن دارد و می‌کوشد در هر موقعیتی خود را برتر جلوه دهد. این احساس البته با نوسان شدید که مابین شدت و ضعف دارد، در برخی اشخاص کنترل شده و در برخی دیگر سرکشی می‌نماید. از دیدگاه برخی روانشناسان برتری‌جوئی اصیل‌ترین انگیزهٔ زندگی است(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۳). برتری‌جوئی از آنجا که برآیند احساس حقارت است، بخشی از نهاد و سرشت آدمی است که او را در مسیر خاصی سوق می‌دهد و بعد اجتماعی‌اش را تقویت می‌کند(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۴). در این حکایت مظاهری از این احساس در منش و رفتارهای مرد زرگر دیده می‌شود که سخت به دنبال فراهم کردن زمینهٔ کسب منصب و مقام و دست یافتن به جایگاهی بهتر و بالاتر است(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴). همچنین در رفتار حیوانات و گفتارشان با مرد گردشگر در مورد زرگر، آثاری از برتری‌جوئی دیده می‌شود. آنها وقتی از چاه بیرون می‌آیند، همه به گردشگر توصیه می‌کنند که مرد زرگر را نجات ندهد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۳). این سخن و این درخواست آنها به نوعی اظهار برتری خودشان در مقایسه با زرگر است؛ گرچه در ادامهٔ داستان به حقیقت می‌پیوندد.

۴-۳-۲- اصل سبک زندگی

شولتز در تعریف سبک زندگی آورده است: «الگوی منحصر به فردی از ویژگی‌ها، رفتارها و عادات است که آدلر آن را منش متمایز سبک زندگی نامید»(شولتز، ۱۳۷۵: ۱۹۳). نظر به اینکه احساس حقارت در هر شخصی بر مبنای دلایل مختص به آن شخص پدید می‌آید، بنابراین شخص برای جبران آن و دستیابی به برتری دست به اقداماتی می‌زند. از مجموع این اقدامات که به منظور رفع احساس حقارت و کمبودها صورت می‌پذیرد، سبک

مخصوص هر فرد در زندگی شکل می‌گیرد(سنچولی و کیچی، ۱۳۹۳: ۷۷). از دیدگاه آدلر چهار دسته سبک زندگی در اشخاص می‌توان تشخیص داد: تیپ حکمران، تیپ وابسته، تیپ انزواگرا، و تیپ مفید(رایکمن، ۱۳۸۷: ۱۳۴). چنان که ملاحظه می‌شود هر یک از این تیپ‌های شخصیتی دارای یک ویژگی برجسته هستند که کلیت وجود و شخصیت آنها را تحت شعاع قرار داده است. تیپ نخست سلطه‌گر و ریاست‌طلب هستند و منش هنجارگریزی در جامعه دارند. بارزترین خصوصیت آنها عدم اعتنا به آسایش دیگران است. افراد این تیپ در نهایت معمولاً به سمت بزهکاری و ستمگری سوق داده می‌شوند(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۴). تیپ وابسته را شبیه به طفیلی جامعه و دیگران می‌توان به شمار آورد. این دسته برای دستیابی به نیازهای خود سربار دیگران می‌شوند. اما تیپ انزواگرا گرایشی به درافتادن با مشکلات و دشواری‌های زندگی ندارند و بیشتر سعی می‌کنند از جدال و ستیز کناره بگیرند(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۴). تیپ مفید را دارای شایسته‌ترین سبک زندگی دانسته‌اند. اینان افراد سالم و اجتماعی جامعه هستند(سنچولی و کیچی، ۱۳۹۳: ۷۷).

در این حکایت، هر سه حیوان در دستهٔ تیپ شخصیتی مفید قرار می‌گیرند؛ زیرا آنها از مرد گردشگر به خاطر نجات دادنشان تشکر صمیمانه و مخلصانه کردند و از او خواستند که هر گاه کاری داشت، آنها را خبر کند(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۴). بنابراین آنها زندگانی مستقل و مبتنی بر فایده‌رسانی را در پیش گرفته‌اند و قدرشناس و وفادار به عهد و پیمان بوده‌اند. اما از مطالعه و دقت در رفتارها و اندیشه‌های شخص زرگر و به دلیل اینکه قصد دارد خود را به پادشاه نزدیک کند و مقام و مرتبه‌ای به دست بیاورد، می‌توان او را در ردیف تیپ شخصیتی وابسته قرار داد.

۵-۳-۲- اصل علاقهٔ اجتماعی

طبق نظریات روانشناسی، فرد انسان از همان زمان تولد اندک اندک از محیط پیرامون خود احساسات اجتماعی را کسب می‌کند و شیوه‌های ورود به اجتماع را که در عین حال نشانی از سلامت روانی و رشد شخصیت اوست، فرامی‌گیرد(سنچولی و کیچی، ۱۳۹۳: ۷۹). سه حیوان حاضر در این حکایت قدرت برقراری ارتباط با دیگران را در سطح مناسب و صحیح فراگرفته و در عمل نشان داده‌اند. به ویژه مار در مسألهٔ نجات مرد گردشگر نقش بسیار مهم و تعیین‌کننده‌ای داشته است(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۷). او در این مسأله هماهنگی‌های لازم را فراهم کرد و ترفندهای مؤثر به کار گرفت که همه نشان از توفیق

او در روابط و مناسبات دارد. میمون هم در آداب پذیرایی از میهمان در حد خود سنگ تمام گذاشت و چابکانه میوه‌ای برایش تهیه کرد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵). مرد زرگر هم ـ صرف نظر از اقدمات پسین او ـ در حد خود آداب استقبال از میهمان را رعایت کرده و تعارفات لازم را به اجرا درآورده است(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۵).

در مجموعه اقدامات و فرایندهایی که مار برای نجات مرد گردشگر به انجام می‌رساند، قدرت ارتباط و ایجاد هماهنگی در کارها در سطح عالی قابل مشاهده است. از نیش زدنش پسر پادشاه، تا رفتن نزد خواهر جنی، و بازآمدن نزد گردشگر(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶)، هر یک از این مراحل نشان از قدرت مار در درک وضعیت و موقعیت پیرامون خود و پی بردن به احساسات حاکم بر جامعه‌ای که در آن قرار گرفته است و مدیریت روابط اجتماعی خویش دارد.

۶-۳-۲- اصل غایت‌نگری

غایت‌نگری ناظر است بر بنیادهای فکری و منطقی رفتارهای فرد در طول زندگی. اهداف و مقاصد همیشه در شکل دادن و پدید آوردن رفتار انسان دخیل است. بدین معنا که هر رفتاری یک هدف منطقی در پشت خود دارد. در حقیقت این اهداف هستند که رفتارها را شکل می‌دهند(سنچولی و کیچی، ۱۳۹۳: ۷۹). بنابراین انسان غالباً در رفتار و منش روزمره و طولانی مدت خویش نگاهی به آینده و مقصودی که مد نظر اوست، دارد. این اصل پیوند تنگاتنگی با برترجودی دارد؛ چراکه اهداف انسان در راستای برتری‌جوئی شکل می‌گیرد. آدلر اهمیت مضاعفی برای این اصل قایل است و بر آن است که شخصیت انسان را تنها زمانی می‌توان درک کنیم که به اهدافش پی ببریم(رایکمن، ۱۳۸۷: ۱۱۸). نخستین نشانه‌های این اصل در اولین برخورد مرد گردشگر با زرگر و مار و میمون و ببر که در چاه افتاده بودند، مشاهده می‌شود. او در این صحنه چنین با خود اندیشید: «هیچ کاری برای آخرت و عاقبت خودم، بهتر از نجات این مرد از میان این دشمنان نیست»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۳). بدین سان او در این موقعیت به فکر آیندهٔ خود و اندوختن توشه‌هایی برای آن بوده است.

در صحنه‌ای از این حکایت اصل غایت‌نگری را به شکلی اصیل و متدبرانه در رفتار مار می‌توان مشاهده کرد. او وقتی مطلع می‌شود که گردشگر دستگیر شده و تحت شکنجه قرار گرفته است، «بسیار نگران می‌شود و به فکر چاره‌جویی می‌افتد. بدین منظور می‌رود

و پسر پادشاه را نیش می‌زند»(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). او در این کار و اقدام به عاقبتش نظر دارد که عبارت است اقدام بعدی او در رفتن پیش گردشگر در زندان و نشان دادن طلسمی به او که در شفای پسر پادشاه مؤثر باشد(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). مجموع اقدامات مار چنان مبتنی بر اصل غایت‌نگری بود که درعین سالم ماندن پسر پادشاه، در نهایت زمینهٔ نجات گردشگر را فراهم نمود.

۷-۳-۲- اصل خویشتن خلاق

در مکتب روانشناسی فردی هر انسانی ـ چنان که پیشتر هم گذشت ـ شخصیت خویش را می‌سازد. خود خلاق عامل صدور پاسخ‌های مناسب از جانب فرد در موقعیت‌های گوناگون به محرک‌های بیرونی است. بنابراین همیشه با خلاقیت و ابتکار همراه است(کریمی، ۱۳۸۹: ۹۷). این اصل در شکل‌گیری و تطور شیوهٔ زندگی فرد بسیار مؤثر و دخیل است و همین امر یکی از علل و اسباب تفاوت شیوه‌های زندگی افراد است.

این اصل در تدابیر استوار و عاقبت‌اندیشانهٔ مار به خوبی و در سطحی عالی مشهود است. او برای نجات گردشگر اقدام به انجام یک سلسله کارها و هماهنگی‌ها می‌کند. از جمله نیش زدن پسر پادشاه، رفتن نزد خواهر جنی خود با کمک خواستن، و بازآمدن پیش گردشگر در زندان و القا کردن نقشهٔ خویش برای نجاتش(ابن مقفع، ۱۹۳۷: ۳۰۶). مار همهٔ این کارها را بسیار با دقت و استواری و در موقع مناسب و بدون هیچ مشورتی با دیگر همراهانش (میمون و ببر) انجام می‌دهد. اصل خلاقیت و ابتکار عمل به خوبی در این رفتارها مشهود است. همچنین خود گردشگر هم آنگاه که به دستور پادشاه در شهر گردانده می‌شود، وقتی به منظور رساندن صدای خویش به گوش مار و ببر میمون، با صدای بلند مطلبی را تکرار می‌کند، در حقیقت از اصل خلاقیت و ابتکار هوشمندانه بهره برده است.

۳- نتیجه

در این حکایت از کلیله و دمنه شخصیت‌های گوناگونی با ویژگی‌ها و خصوصیات متفاوت به نمایش گذاشته شده‌اند. ویژگی غالب این شخصیت‌ها تیپ‌مدار بودن است، بدین گونه که هر یک را می‌توان مظهری از مظاهر اجتماع وقشرهای گوناگون افراد جامعه قلمداد کرد. در دانش روانشناسی شخصیت را از روی رفتار و گفتار و منش خاص هر کس ارزیابی و طبقه‌بندی می‌کنند و می‌سنجند.

بنا بر اصولی که بر شخصیت‌های این حکایت تطبیق داده و تحلیل شد، می‌توان اظهار داشته که حس حقارت و عقدهٔ ناشی از آن تا حدودی در شخصیت مرد زرگر مشاهده می‌شود. خودآگاهی را در رفتارها و واکنش‌های گردشگر به ویژه درکی واقع‌بینانه که نسبت به وضعیت خویش در هنگام شکنجه شدند داشته است، می‌توان مشاهده کرد. افکار و اقدامات مرد زرگر برای بالا بردن منزلت خویش منطبق بر اصل برتری‌جوئی است. هر سه حیوان حاضر در این حکایت به ویژه مار در زمینهٔ درک متقابل محیط پیرامون و قدرت بهره‌گیری از احساس و روابط اجتماعی در سطحی متوسط قرار می‌گیرند. اصل غایت‌نگری را در همان آغاز حکایت در اندیشهٔ توشه اندوختن گردشگر در قبال نجات زرگر می‌توان به خوبی حس کرد. در رفتارهای مار هم عاقبت‌اندیشی و تدابیر مؤثری نهفته است. در ابتکار و خلاقیت نشان دادن در موقعیت‌های مختلف مار در رأس قرار می‌گیرد و گردشگر را به ویژه در صحنهٔ شکنجه شدنش در مرتبهٔ بعدی می‌توان گنجاند.

منابع

۱. آدلر، آلفرد(۱۳۶۱). ***روانشناسی فردی***. ترجمهٔ حسن زمانی شرفشاهی. تهران: پیشگام.

۲. ابن مقفع، عبدالله(روزبه) (۱۹۳۷). ***کلیلهٔ و دمنهٔ***. القاهرة: مطبعة الأمیریة ببولاق.

۳. احمدی، بابک(۱۳۸۵). ***ساختار و تأویل متن***. چاپ هشتم. تهران: نشر مرکز.

۴. اخوت، احمد(۱۳۷۱). ***دستور زبان داستان***. چاپ اول. اصفهان: نشر فردا.

۵. أزورالدین(۲۰۰۹). قصة السائح و الصائغ القصیرة فی کتاب کلیلة و دمنة لابن مقفع و عناصرها الداخلیة. رسالة الدرجة الجامعة الأولی(.S.S). کلیة الآداب و العلوم الإنسانیة. ***جامعة شریف هدایة الله الإسلامیة: جاکرتا***.

۶. پشابادی، یدالله(۱۳۹۰). بررسی تطبیقی و تحلیل شخصیت در آثار داستانی ثروت اباظه و شیرزاد حسن از دیدگاه روانشناسی و نقد ادبی. پایان‌نامهٔ دکتری. اهواز: ***دانشگاه شهید چمران اهواز***.

۷. رایکمن، ریچارد.ام(۱۳۸۷). ***نظریه‌های شخصیت***. ترجمهٔ مهرداد فیروزبخت. تهران: ارسباران.

۸. سبیل، وفاء بنت إبراهیم(۱۴۲۸ق.). قصص الحیوان بین «کلیلة و دمنة» و «حکایات إیسوب» دراسة أدبیة. رسالة دوکتوراه. ***جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامیة***.

۹. سنچولی، احمد؛ کیچی، زهرا(۱۳۹۳). «تحلیل شخصیت دمنه با تکیه بر نظریهٔ روانشناسی فردی آلفرد آدلر». ***نشریهٔ زبان و ادب***. سال ۶۷. بهار و تابستان ۹۳. شمارهٔ مسلسل ۲۲۹. صص ۶۹-۸۷.

۱۰.شولتز، دوان.پی؛ و سیدنی اِلن شولتز(۱۳۸۸). ***نظریه‌های شخصیت***(ویراست هشتم). ترجمهٔ یحیی سید محمدی. چاپ پانزدهم. تهران: ویرایش.

۱۱. فیست، جس؛ فیست، گریگوری جی.(۲۰۰۲/۱۳۸۷). ***نظریه‌های شخصیت***. مترجم یحیی سید محمدی. چاپ سوم. تهران: نشر روان.

۱۲. قبادی، حسینعلی؛ هوشنگی، مجید(۱۳۸۸). «نقد و بررسی روان‌کاوانهٔ شخصیت زال از نگاه آلفرد آدلر». ***فصلنامهٔ نقد ادبی***. سال دوم. شمارهٔ ۷. صص ۹۱-۱۱۹.

۱۳. کریمی، یوسف(۱۳۸۹). ***روانشناسی شخصیت***. چاپ چهاردهم. تهران: ویرایش.

۱۴. مشهور، پروین‌دخت؛ شاهسونی، زهرا(۱۳۹۰). «شیوه و سبک قصه‌گویی و شخصیت-پردازی در کلیله و دمنه». ***فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***. سال چهارم. شمارهٔ چهارم. زمستان ۹۰. شمارهٔ پیاپی ۱۴. صص ۲۲۳-۲۳۴.

۱۵. میزیاک، هنریک؛ استاوت سکستون، ویرجینیا(۱۳۷۱). ***تاریخچه و مکاتب روانشناسی***. ترجمهٔ احمد رضوانی. مشهد: آستان قدرس رضوی.

بررسی و تحلیل انسجام در داستان‌های مشترک *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* بر اساس نظریه هالیدی و حسن

زهرا رجبی[۱]

چکیده

نظریهٔ انسجام هالیدی و حسن یکی از کامل‌ترین و بهترین روش‌های زبان‌شناسی تحلیل گفتمان با رویکرد متن‌محور است که در سه مقولهٔ واژه، نحو و معنا به بررسی و تحلیل روابط مؤلفه‌های درون‌متنی و تأثیر آن در میزان و چگونگی ایجاد انسجام در یک متن می‌پردازد. در این پژوهش سه داستان با محتوا و مضمون مشترک از دو اثر *کلیله و دمنه* و *مرزبان نامه* بر اساس نظریهٔ هالیدی و حسن به روش توصیفی- تحلیلی بررسی شده است تا مشخص شود، علی‌رغم شباهت‌های محتوایی، سبکی و موفقیت هر دو اثر در این زمینه‌ها، آیا اصول انسجام متن در نگارش این متون رعایت شده است؟ و آیا از حیث کاربرد اصول انسجامی تفاوت معناداری دارند یا نه؟ نتایج به دست آمده از پژوهش گویای آن است که هر او اثر از نظر انسجام دستوری، واژگانی و معنایی در استفاده از مؤلفه‌های اصلی ارجاع، حذف و جانشینی، تکرار واژگانی و ارتباط سببی و اضافی توضیحی تقریباً یکسان هستند؛ اما در سایر مؤلفه‌های مد نظر هالیدی و حسن، اثر وراوینی انسجام متنی بهتر و کامل‌تری دارد.

واژگان کلیدی: تحلیل گفتمان، هالیدی و حسن، انسجام، مرزبان نامه، کلیله و دمنه.

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک Z- rajabi@araku.ac.ir

۱- مقدمه:

تحلیل گفتمان از حوزه‌های مطالعاتی بین رشته‌ای است که در سالهای اخیر پدید آمده و به بررسی و تحلیل روند چگونگی تولید، درک و تحلیل زبان، کلام و متن می‌پردازد. در واقع، رویکرد زبان شناسی تحلیل گفتمان روشی در برابر روش جمله محور زبان شناسی ساختگرای چامسکی و موافقان او است که در آن« مطالعهٔ زبان در سطحی بالاتر از جمله را گفتمان یا کلام می‌گویند»(fasold, 65:1990). از آنجا که در این روش، کارکرد ارتباطی زبان در سطحی فراتر از نظام نشانه‌ای در نظر گرفته می‌شود، واحد تحلیل از سطح جمله فراتر می‌رود و به متن می‌رسد. بدین ترتیب، برخلاف روش مطالعاتی سنتی دستور زبان که به ساز و کار عبارت و جمله می‌پردازد، زبان شناسی تحلیل گفتمان در سدد است دریابد که چگونه در تداولهای گفتاری و نوشتاری زبان، عبارتها و جمله‌ها واحدهای بزرگتری چون بند، مکالمه و نهایتاً متن را ایجاد می‌کنند. همین امر سبب شده است که زبان شناسی تحلیل گفتمان به یکی از روشهای بسیار مطرح متن پژوهشی در سالهای اخیر تبدیل شود.

یکی از محورهای اصلی مطالعاتی در این رویکرد، بررسی و تحلیل میزان انسجام (Cohesion) یک متن نوشتاری و عوامل مؤثر در آن است. چنانکه به گفتهٔ پنی کوک« گفتمان کاربرد زبان برای برقراری ارتباط است و تحلیل گفتمان جستجو برای یافتن آن چیزی است که به گفتمان انسجام می‌دهد»(Penny Cook, 6:1994). همانطور که بروان و یول و دیوید کریستال هم در اهمیت آن می‌گویند:« متن عبارت است از ضبط کلامی یک رویداد ارتباطی؛ و متنوارگی را روابط انسجامی یا همان انسجام ساختاری موجود در داخل جمله‌ها و در بین جمله‌ها تعریف کرده‌اند... و این همان چیزی است که متن را از غیر متن جدا می‌کند»(آقاگل زاده، ۱۰:۱۳۸۵). از این رو، این پژوهش بر آن است که با روش توصیفی- تحلیلی و بر اساس نظریهٔ انسجام متن هالیدی و حسن که از معتبرترین و جامع‌ترین نظریه‌های تحلیل گفتمان در این زمینه است، سه داستان با محتوا و شخصیتهای مشابه «روباه و خر»،« زاغ و مار» و «ماهی خوار و پنج پایک» از کلیله و دمنه و« روباه و بط»،« موش و مار» و« ماهی خوار و ماهی» از مرزبان نامه را بررسی و تحلیل کند؛ تا دریابد که با وجود یکسان بودن محتوا و درونمایهٔ دو متن، میزان انسجام متنی در هر یک از این متون چقدر است؟ کدامیک از روشها و اصول انسجام متن بیشتر در این

سبک از آثار ادبی کاربرد دارد؟ و اینکه آیا از این نظر تفاوت قابل ملاحظه‌ای در این دو اثر دیده می‌شود یا نه؟ بدین منظور ابتدا نظریه انسجام هالیدی و حسن با ذکر شواهدی از هر دو متن توضیح داده و سپس نتایج به دست آمده از پژوهش بررسی و تحلیل خواهد شد.

۲- پیشینه پژوهش:

از نظر قدمت و تقدم، پژوهشهایی که در قالب مقاله و پایان نامه دربارۀ انسجام متن بر اساس نظریه هالیدی انجام شده بیشتر متأثر از ترجمه آثار زبان شناسان قرآن پژوه عرب بوده که در آنها بررسی انسجام متنی قرآن مبنای کار است؛ از جمله آنها است:«پیوستگی و همبستگی متن در زبان فارسی»(تاکی،۱۳۷۸: ۱۲۵-۱۴۶)،« بررسی عوامل انسجامی در قرآن: سوره یوسف»(فصیحی هرندی، ۱۳۸۰)،« مطالعه مفهوم انسجام زبانی در قرآن» (آذر نژاد،۱۳۸۵)،« شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه»(معین الدینی،۱۳۸۶: ۳۰۳-۳۲۶)،« ضرورت شناخت و کاربرد انسجام و پیوستگی در ترجمه انگلیسی قرآن کریم» (جلالی،۱۳۸۸: ۱۵-۵۱)،« مطاله زبان شناختی روابط متنی در قرآن»(محمد العوی،۱۳۸۹: ۲۲۰-۲۴۲)،« نگره‌ای جدید دربارۀ انسجام متنی سوره‌های قرآن کریم»(ذوقی،۱۳۹۲: ۱۵۱-۱۷۵). دربارۀ متون زبان و ادبیات فارسی نیز تا به حال چند پژوهش با موضوع بررسی انسجام متنی انجام شده است؛ از جمله مقاله‌های« بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف المحجوب هجویری»(دهقانی،۱۳۸۸: ۹۹-۱۲۰)،« انسجام متنی ابزاری زبان شناسی برای شناخت سبک‌های ادبی»(احمدی و استواری،۱۳۸۸: ۷-۲۱)،« نقش ارجاع مقایسه‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی»(غلامحسین زاده و نوروزی،۱۳۸۸: ۹۱-۱۱۴)،« تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل از حافظ و سعدی و تأثیر آن در انسجام متن»(ایشانی،۱۳۹۳: ۹-۳۶)،« بررسی عناصر انسجام متن در نقثه المصدور بر اساس نظریه هالیدی و حسن»(امیری خراسانی و علی نژاد، ۱۳۹۴: ۷-۳۲) که در آنها یک متن ادبی یا یکی از عناصر ساختاری شعر فارسی بر اساس یک یا چند مؤلفه از نظریۀ هالیدی و حسن بررسی و تحلیل شده است. از آنجا که در پژوهشهای انجام شده تنها به توضیح نظریۀ هلیدی و سپس به آوردن چند شاهد مثال پراکنده از سراسر متون و اشعار مورد بررسی اکتفا شده است، گویای هیچ نتیجۀ قطعی نیستند؛ زیرا می‌توان این نمونه‌ها را که تقریباً در تمام موارد بدون هیچ

تحلیل و توضیحی دربارهٔ نقش آنها در انسجام متن آمده است، در هر مجموعه شعر یا متنی یافت. البته مقالهٔ« امیری خراسانی و علی نژاد» که تمام متن نفثه المصدور را بررسی کرده از این حیث استثناء است و با بررسی کل اثر از نظر انسجام متنی دست کم به نتایج قطعی و جامعی دست یافته است. از این رو، در این پژوهش برای قطعی و مستدل شدن نتایج، انسجام متنی سه داستان مشترک در کتابهای کلیله و دمنه و مرزبان نامه که هر دو از بهترین و اصیل‌ترین آثار کلاسیک مزین و منشیانه فارسی و با محتوای یکسان و تقریباً همعصر هستند مبنا قرار داده شده است، تا با بررسی و مقایسهٔ آنها نتایج دقیق‌تر و جامع‌تری از چگونگی انسجام متنی این سبک آثار به دست آید؛ چرا که به گفته بهار،« مرزبان نامه وکلیله و دمنه دو گوهر جنابه‌اند که تؤاماً بر دیهیم کلام فارسی قرار دارند و نور دیگر جواهر هم از این دو مستعار است و تا کسی در نثر فارسی غور و تأمل و تحقیق و تتبع نکرده باشد حقیقت این سخن نداند»(بهار،ج۳، ۱۳۸۶:۳۰).

۳- بحث:

تلاشهای زبان شناسان متن پژوه برای پاسخگویی به این پرسشهایی مانند اینکه« متن یا کلام چیست؟»،« چگونه یک متن تولید و تحلیل می‌شود؟»و« چه چیزی متن را از غیر متن جدا می‌کند؟»، به شکل گیری رویکردی از تحلیل گفتمان انجامید که به زبان شناسی متن شهرت دارد و مطالعات آن بیشتر با انسجام متن نوشتاری سر و کار دارد. بسیاری از آنها از جمله دوبگراند و درلسر بر این عقیده‌اند که یک متن« دارای هفت ویژگی است: ۱) انسجام، ۲)پیوستگی معنایی، ۳)هدفمند بودن، ۴)پذیرفتنی بودن، ۵) حاوی اطلاعات بودن، ۶)ویژگی موقعیتی، ۷)ویژگی درون متن. از ویژگی‌های متنی فوق، ویژگی‌های (۱) و (۲) متن محور هستند و سایر ویژگی‌ها... کاربر (خواننده یا شنونده) محور هستند»(آقاگل زاده، ۱۳۸۵:۱۰۹). در بحث انسجام، کامل‌ترین و تأثیرگذارترین نظریه از آن مایکل هالیدی و رقیه حسن است که در ادامه توضیح داده می‌شود.

۳-۱ تعریف انسجام از نظر هالیدی و حسن

پیش از پرداختن به نظریهٔ انسجام لازم است ابتدا انسجام (Cohesion) را از دیدگاه زبان شناسی نقش‌گرا و از جمله هالیدی و حسن تعریف کرد. با اینکه ظاهراً تشخیص وجود یا عدم انسجام در جمله‌های یک متن آسان است، چنانچه قرار باشد آن را برای دیگران تبیین کنیم و ملاک‌های دقیقی برای تشخیص آن ارائه دهیم، کار دشوار می‌شود؛ این همان کاری است که مایکل هالیدی و رقیه حسن با ارائه نظریهٔ انسجام انجام دادند. آنها« در سال ۱۹۷۶ عوامل انسجام در زبان انگلیسی را معرفی

کردند. در سال ۱۹۸۴ رقیه حسن در مقاله‌ای به نام «پیوستگی و هماهنگی انسجامی» نظریهٔ قبلی خود و هالیدی را بسط داد و تکمیل کرد. یک سال بعد، او و مایکل هالیدی در اثر مشترک بعدی‌شان با عنوان« زبان، بافت و متن: جنبه‌هایی از زبان را در یک چشم‌انداز نشانه‌شناسی اجتماعی» منتشر کردند»(سارلی و ایشانی،۵۲:۱۳۹۰). از آن هنگام این نظریه در بسیاری از زبانهای دنیا برای تحلیل و سنجش انسجام در متون به کار رفته است. به نظر هالیدی و حسن« انسجام عبارت است از ابزارهای زبان شناختی گوناگون اعم از دستوری، واژگانی و معنایی که باعث پیوند جمله‌ها با یکدیگر می‌شوند و در قالبهای بزرگتری چون بند به هم متصل می‌شوند»(4:1976, Halliday & Hassan). انسجام یکی از ساز وکارهای دورن متنی زبان برای ایجاد پیوستگی در یک جمله یا بین جملات یک متن است که توانش متنی‌ای را به وجود می‌آورد که « به موجب آن وحدت متن از رهگذر پیوند پژواکها و برابریهای موجود در واحدهای زبانی به مراتب بزرگتر از جمله حاصل می‌شود» (داد،۵۶:۱۳۸۳). بنابراین، انسجام از مؤلفه‌های مهم متن ساز نظام زبانی است که« به وسیلهٔ آن عناصری که به لحاظ ساختاری با یکدیگر نامرتب‌اند، به واسطهٔ اینکه برای تفسیرشان به یکدیگر وابسته‌اند، به هم پیوند می‌خورند»(Halliday & Hassan ,1976:27-28)؛ و به این ترتیب با توسعه دادن روابط داخلی بخش‌های مختلف ساختار جمله و روشن کردن رابطه بیرونی یک جمله با جملات دیگر، بخشی از توان معنایی زبان را به وجود می‌آورد که سبب می‌شود به خواننده القا شود که با جمله یا سلسله‌ای از جملات معنا دار و پیوسته مواجه است. از این رو، می‌توان گفت:« متون ممکن است دارای انسجام ضعیف‌تر یا قوی‌تری باشند ولی هیچ متنی خالی از انسجام نیست»(33:1978,Gutwinski).

۳-۲ نظریه انسجام هالیدی و حسن

هالیدی و حسن عناصر ایجاد کنندهٔ انسجام در متن را به سه دستهٔ اصلی« دستوری»،« واژگانی» و« معنایی» یا «پیوندی» تقسیم می‌کنند که در ادامه بدانها پرداخته می‌شود.

۳-۲-۱ انسجام دستوری (Grammatical Cohesion)

از نظر هالیدی انسجام جزئی از نظام زبان است و بنابراین به عنوان یک ارتباط معنایی به وسیلهٔ عواملی ساخته و شناخته می‌شود که واژگانی یا دستوری هستند. هنگام خواندن یک متن، مخاطب علاوه بر کاربرد زبان برای برقراری ارتباط از دانش ساختاری- دستوری خود استفاده می‌کند تا با پر کردن خلأهای احتمالی موجود در متن، سازه‌های زبانی تولید

شده را درک و به هم مرتبط کند تا انسجام موجود در متن را دریابد. این انسجام دستوری از سه طریق ایجاد می‌شود: ارجاع، جانشینی و حذف.

۱-۱-۲-۳ ارجاع (Reference)

منظور از ارجاع،« ویژگی پاره‌ای از کلمات است که درک و تفسیر معنای آنها بدون رجوع به عناصر دیگر ممکن نیست»(لطفی پور ساعدی،۱۱۱:۱۳۷۵). اما در دیدگاه هالیدی و حسن،« منظور از ارجاع، کاربرد انواع مختلف عناصر ضمیری در متن است که با ایجاد ارتباط بین جمله‌های یک متن باعث انسجام متنی آنها می‌گردد»(آقاگل زاده،۱۰۷:۱۳۸۵). بیشتر ارجاعات در متن به وسیلهٔ ضمایر شخصی، ملکی و اشاره‌ای صورت می‌گیرد و بدیهی است که درک معنای آنها تنها با مراجعه به عناصر و بخشهای دیگر متن و درک و تفسیر مرجع آنها ممکن است. هالیدی و حسن عناصر ارجاعی را در رابطه با بافت موقعیت و بافت متن یعنی با توجه به اینکه مرجع ارجاع در متن وجود داشته یا نداشته باشد، به دو نوع تقسیم می‌کنند: الف) ارجاع برون متنی، ب) ارجاع درون متنی.

الف) ارجاع برون متنی (Exophonic Reference)

همیشه مرجع ارجاع‌ها یا دو سوی روابط انسجام بخش متن، درون خود متن نمی‌آید؛ بلکه ممکن است بسته به گزینش‌های مختلفی که در گسترهٔ متن انجام می‌گیرد، یکی از طرفین ارجاع بیرون از متن و در موقیت مکانی- زمانی پیرامون متن قرار بگیرد. از این رو، این نوع از ارجاع را ارجاع موقعیتی هم می‌نامند؛ زیرا عناصر ارجاع برون متنی عناصری هستند که مرجع آنها در خارج از متن و در بافت موقعیت قرار دارد. در ارجاع برون متنی مخاطب برای درک و تفسیر معنای جمله یا مرجع ضمیر به اطلاعاتی خارج از متن نیازمند است. در داستانهای مورد بررسی تنها یک مورد ارجاع برون متنی در داستان « موش و مار» مرزبان نامه دیده می‌شود:

«[موش] گفت: یا رب، دود دل کدام خصم در من رسیدکه خان و مان من چنین سیاه کرد؟ مگر آن سیاهیهاست که من در خیانت با خلق خدای کرده‌ام یا دود آتشی که در دل همسایگان افروخته‌ام»(وراوینی،۲۳۷:۱۳۷۵). در این مثال، ذکر خیانتها و شرارتهای موش در حق دیگران ارجاع برون متنی است؛ زیرا مطلبی است که در خلال متن ذکر نشده است و مخاطب با خواندن این ارجاع، ضمن ایجاد ابهام و سؤال در ذهنش، به جنبه‌ها

و لایه‌های دیگر شخصیت اصلی داستان پی می‌برد و دیگر او را فردی کاملاً وارسته و مظلوم نمی‌انگارد.

ب) ارجاع درون متنی (Endophoric Reference)

در ارجاع درون متنی مرجع ضمیر یا کلمهٔ مورد ارجاع، در خود متن وجود دارد و با توجه به اینکه مرجع قبل از ضمیر یا کلمه مورد ارجاع در متن ذکر شود یا بعد از آن در متن بیاید، به دو نوع «پیش مرجع»(Anaphoric Reference) یا « پس مرجع»(Cataphoric Reference) تقسیم می‌شود. در نوع پیش مرجع یا ارجاع به ما بعد، برای درک منظور نویسنده باید در متن به جلو حرکت کرد و در ارجاع پس مرجع یا ارجاع به ماقبل برای یافتن منظور و مرجع ضمیر باید به قبل برگشت(Halliday & Hassan ,1976:33-31). نمونه‌های ارجاع به ما قبل در ادامه مطلب خواهد آمد؛ اما مهمترین نمود ارجاع به ما بعد در هر دو کتاب در آغاز تمام داستانها دیده می‌شود که استفاده از آن به عنوان شگردی برای ایجاد انسجام و پیوند دادن داستانهای سراسر متن و دلیلی برای ادامه دادن گفتگوها و آوردن داستانهای پیاپی در دل کلان روایت اصلی به کار رفته است. مانند این موارد:

«و نیز گمان مبر که من همچون آن خرم که روباه گفته بود که دل و گوش نداشت» (منشی،۱۳۸۱:۲۵۳). برای فهم ماجرای «آن خر»، باید ادامه داستان را پی گرفت و خواند.

«گاو پای گفت:... بمهارت هنر و غزارت دانش و یاری خرد و حصافت بر خصم چیرگی توان یافت، چنانک موش بر مار یافت. دستور پرسید چگونه بود آن داستان» (وراوینی، ۱۳۷۵:۲۳۴). در اینجا نیز ضمیر« چنانکه» عامل پیوند دهنده جملات گاو پای به داستان موش و مار و نقطه چرخش و حرکت متن از موضوعی به موضع دیگر است؛ زیرا برای فهمیدن چگونگی ادعای شباهتی که بین گفته گاو پای و ماجرای موش و مار وجود دارد و در ضمیر «چنانکه» نهفته است، باید ادامه مطلب را خواند. بنابراین، همانند مثال اول، مرجع این ضمیر نیز پس از آن ذکر شده و از نوع ارجاع پس مرجع یا ارجاع به مابعد است.

علاوه بر نوع ذکر شده، نمونه‌هایی از ارجاع به ما بعد در درون خود داستانها هم دیده می‌شود. مانند:«[روباه گفت:] و اگر ضبط ممکن نگشت کدام بدبختی از این فراتر که مخدوم من خری لاغر را نتوانست گرفت؟»(منشی،۱۳۸۱،۲۵۴). در این عبارت نیز، ضمیر

« این» به بدبختی و موقعیت بد فعلی که روباه در آن قرار دارد، تأکید می‌کند؛ که برای دریافتن این موقعیت خاص و روشن شدن مرجع ضمیر « این»، باید ادامه مطلب را خواند. ارجاع درون متنی خود به سه دسته تقسیم می‌شود:

الف) ارجاع شخصی (Personal Reference)

ارجاع شخصی یا ضمیری، نوعی ارجاع با استفاده از مقوله شخصی یا همان ضمیر است و در نظریهٔ هالیدی سه زیر مقوله دارد: ضمایر شخصی، صفات ملکی و ضمایر ملکی (غلامحسین زاده و نوروزی،۱۳۸۷: ۱۲۵). از نمونه‌های این ارجاع چنین است:

در عبارت« شنیدم که جفتی بط بکنار جویباری خانه داشتند. روباهی در مجاورت ایشان نشمین گرفت»(وراوینی،۱۵۱:۱۳۷۵)، ضمیر شخصی«ایشان»، ارجاع درون متنی شخصی پیش مرجع (ارجاع به ماقبل) است؛ زیرا مرجع آن پیش از ضمیر ذکر شده است. از کارکردهای این نوع ارجاع امتناع از تکرار پیاپی نام اشخاص به قرینه لفظی است.

ب) ارجاع اشاره‌ای (Demonstrative Reference)

این نوع از ارجاع با استفاده از مکان و از منظر موقعیت مکانی و فاصله ایجاد می‌شود و مصداق آن با مشخص شدن مکانش مشخص می‌شود. ارجاع اشاره‌ای در نظریهٔ هالیدی شامل عوامل اشاره به دوری و نزدیکی یعنی ضمایر این، آن، این‌ها، آن‌ها، اینجا، آنجا، حالا و آن‌گاه است (همان،۱۳۸۷: ۱۲۵). مانند این دو نمونه از مرزبان نامه و کلیله و دمنه:

«شنیدم که وقتی موشی در خانه توانگری خانه گرفت و از آنجا دری در انبار برد و راهی بباغ کرد»(وراوینی،۲۳۴:۱۳۷۵). ضمیر اشارهٔ« آنجا» ارجاع درون متنی پیش مرجع اشاره‌ای است که به موقعیت مکانی لانه موش در خانه توانگر و فاصلهٔ آن تا انبار و باغ اشاره می‌کند.

«[ماهی خوار گفت:] امروز دو صیاد از اینجا می‌گذشتند و با یکدیگر می‌گفت که:« در این آبگیر ماهی بسیار است، تدبیر ایشان بباید کرد». یکی از ایشان گفت:« فلان جای بیشتر است چون از ایشان بپردازیم روی بدینها آریم»(منشی،۸۳:۱۳۸۱). در این عبارتها نیز، دو ضمیر اشاره «اینجا» و «این» به موقعیت مکانی یعنی برکه‌ای که ماهی خوار و پنج پایک قرار دارند تأکید و اشاره می‌کند؛ ضمن اینکه، سه بار کاربرد ضمیر شخصی «ایشان» با دو مرجع متفاوت «ماهی» و «صیاد»، علاوه بر ارجاع اشاره‌ای، ارجاع‌های شخصی پیش مرجعی را ساخته است که مخاطب را وادار می‌کند برای یافتن مرجع ضمایر

دوباره به جملات قبل بازگردد و برای برقرار کردن ارتباط منطقی بین ضمایر و عبارتهای متن، آنها را با تأمل و دقتی بیشتر بخواند تا با پیوند دادن آنها با یکدیگر معنای درست جملات را تشخیص دهد. بدین ترتیب، چنانکه از مثال فوق برمی‌آید، ضمایر اشاره‌ای و شخصی عامل اصلی پیوند عبارتهای این بخش از متن هستند.

ج) ارجاع مقایسه‌ای (Comparative Reference)

ارجاع درون متنی مقایسه‌ای از طریق شباهت و همانندی در یک متن ایجاد انسجام می‌کند. اساس این نوع ارجاع بر وجود ویژگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌ها است که در طرفین مقایسه وجود دارد و آن‌ها را از طریق تقابل به هم می‌پیوندد (Halliday, 1976:39 & Hassan). از نمونه‌های این نوع ارجاع در داستان «موش و مار» مرزبان نامه چنین است:

« و آنکه در پناه سایهٔ حصن امن با کفایت نعمت نشستن، در چار بالش خرسندی میسر دارد و بر سر این فضلهٔ طمع جوید سزاوار هیچ نیکی نباشد»(واروینی،۱۳۷۵: ۲۳۵و۲۳۴). در اینجا نویسنده، به وسیلهٔ ضمیر « آنکه» و عامل پیوندی « بر سر این»، دو گروه افراد قانع و حریص را مقایسه کرده است. بدین ترتیب که در ابتدا در قالب ضمیر« آنکه»، ویژگی مشترک دو گروه بیان شده است؛ که هر دو در سایهٔ قناعت می‌توانند در امن و راحتی زندگی کنند. آنگاه در ادامه مطلب و با بیان عامل پیوندی «بر سر این» که در آن ضمیر « این» به کل عبارت قبل نیز ارجاع دارد، وجه تمایز و تقابل دو گروه مطرح شده است؛ یعنی اینکه افراد حریص در واقع افراد قانعی هستند که علاوه بر امکان داشتن امن و راحتی حاصل از قناعت خواهان چیزهای بیشتری می‌شوند و بنابراین، دیگر مانند افراد قانع و خرسند شایستهٔ ستایش و احترام نیستند.

۲-۱-۲-۳ جانشینی(Substitution)

یکی دیگر از عوامل انسجام دستوری جانشینی است که« جایگزینی یکی از عناصر جمله با کلمات جانشین شونده است»(آقاگل زاده،۱۳۸۵:۱۰۸). جانشینی در چهار سطح اسمی، فعلی، جمله‌ای و بندی رخ می‌دهد که در آن یک کلمه یا عبارت، جانشین کلمه، عبارت یا بند دیگری می‌شود. باید توجه داشت که کاربرد جانشینی یعنی قرار گرفتن یک عنصر زبانی به جای عنصر زبانی دیگر، عموماً با هدف اقتصاد کلامی و کاهش واژگانی- نحوی و

برای ایجاد انسجام بیشتر در متن صورت می‌گیرد. از نمونه‌های انواع جانشینی این موارد است:

-**جانشینی اسمی**:«[کشَف] گفت: جگر بط در مداوات این درد مفید است. اگرپاره‌ای از آن حاصل توان کرد، ازالت این علت را سخت نافع آید»(وراوینی،۱۳۷۵:۱۵۱).

«[شیر گفت:] چنین می‌گویند که جز بگوش و دل خر علاج نپذیرد، و طلب آن میسر نیست.» (منشی،۱۳۸۱:۲۵۳). در این مثالها از هر دو کتاب کلیله و دمنه و مرزبان نامه، ضمیر «آن» با شکل ساختاری و محتوایی یکسان به عنوان جانشین اسم به کار رفته است.

-**جانشین فعلی**: در داستانهای بررسی شده تنها در دو جمله از داستان « ماهی خوار و پنج پایک» کلیله و دمنه ضمیر در نقش جانشین فعل آمده است. مانند:

«[ماهی خوار] اندیشید که خردمند چون دشمن را در مقام خطر بدید و قصد او در جان خود مشاهده کرد... چون بکوشید اگر پیروز آید نام گیرد، و اگر بخلاف آن کاری اتفاق افتد باری کرم و حمیت و مردانگی و شهامت او مطعون نگردد»(منشی،۱۳۸۱: ۸۵و۸۴).

در اینجا ضمیر «آن» جانشین فعل « پیروز شدن» شده است.

-**جانشینی جمله‌ای**:« موش بر سینهٔ باغبان جست، از خواب درآمد. موش پنهان شد، دیگر باره در خواب رفت. موش همان عمل کرد»(وراوینی،۱۳۷۵: ۲۴۴و۲۴۳). در این نمونه، ضمیر « همان» جانشین دو جملهٔ «بر سینه جستن» و « پنهان شدن» شده است.

« آخر فرمود که... حیلتی ساز که خر باز آید و خلوص اعتقاد و فرط اخلاص تو بدان روشن‌تر شود»(منشی،۱۳۸۱:۲۵۶). در این جملات نیز، ضمیر «آن» جانشین جمله و عمل « حیله کردن برای بازگشتن خر»، شده است.

-**جانشینی بندی**:«[بط گفت:] اکنون بفرمای تا رهائی من ازو بچه وجه میسّر میشود. روباه گفت: از نباتهای هندوستان نباتی بمن آورده‌اند که آن را مرگ بطان خوانند؛ اگر بدو دهی، مقصود تو برآید. بط منت دار گشت و عشوهٔ آن نبات چون شکر بخورد. روباه رفت تا آنچ وعده کرده بود بانجاز رساند»(واروینی،۱۳۷۵:۱۵۷). چنانکه ملاحظه می‌شود، ضمیر «آنچه» به عنوان جانشینی برای تمام گفتگو و قول و قرار بط و روباه در این بند آمده است.

«تا بران قرار دادند که هر روز چند ماهی ببردی و بر بالائی که در آن حوالی بود بخوردی و دیگران در آن تحویل تعجیل و مسارعت می‌نمودند و... چون روزها بران گذشت

پنج پایک هم خواست که تحویل کند»(منشی،۱۳۸۱:۸۴). در اینجا نیز ضمیر «آن» جانشین کل اعمال عجله و شتاب ماهی‌ها، برده شدن و خورده شدن آنها توسط ماهی خوار شده است.

علاوه بر مثالهای فوق، نوع دیگری از ارجاع جانشینی در داستانهای هر دو اثر دیده می‌شود که بین گفتگوها و استدلالهای شخصیتهای داستانها نمود دارد. مانند مثال ذیل: « مادر گفت:... برو و مسکنی دیگر گیر و با مسکنت خویش بساز... مرد آنست که... محمل عزم بر غوارب اغتراب بندد... تا آنگاه که مقرّی و آرامگاهی دیگر مهیا کند و حق تلافی آنچه تلف شده باشد، از گردش روزگار بتوافی رساند. موش گفت: این فصل اگرچ مشبع گفتی، اما مرا سیری نمیکند چه...»(وراوینی،۱۳۷۵:۲۴۰). در این موارد، یکی از طرفین گفتگو استدلال یا مبحثی را بیان می‌کند و سپس طرف دیگر با گفتن عباراتی چون « این فصل»،« این فصول» و «آنچه گفتی» و مانند آن، به طور ضمنی می‌گوید که اگرچه گوینده بسیار جامع و دقیق موضوع را بررسی کرده و شنونده نیز آن را پذیرفته است؛ اما دلیلی برای نقض و نقص این استدلال یا گفته‌ها دارد. در این مواقع، ضمیر « این» جانشین تمام گفته‌های گوینده اول است و مانند دیگر انواع جانشینی اسمی، فعلی و جمله‌ای، با جلوگیری از تکرار گفته‌های قبل سبب انسجام بیشتر متن می‌شود.

۳-۱-۲-۳ حذف (Ellipsis)

حذف نیاوردن بخشی از کلام به قرینهٔ لفظی یا معنوی موجود در متن است؛ بنابراین،« حذف زمانی صورت می‌گیرد که یک عنصر پیش انگاشت در متن وجود دارد. یعنی چیزی قبلاً بیان و شناسانده شده است. حذف یک پیوند درون متنی... و معمولاً پس‌رونده است؛ یعنی مرجع آن پیش از خودش آمده است»(144:1976, Halliday & Hassan). هر دو نوع « حذف به قرینهٔ لفظی» و« حذف به قرینهٔ معنوی» مانند «جانشینی» در سطح کلمه (اسم یا فعل)، جمله، عبارت و بند رخ می‌دهد؛ و با استفاده از آن علاوه بر اقتصاد کلامی و پرهیز از حشو، می‌توان حس کنکاش، انگیزش و تفکر را نیز در مخاطب متن القا کرد.

تفاوت حذف و جانشینی را در این می‌دانند که« جانشینی رابطه‌ای است میان عناصر زبانی مانند واژه‌ها یا گروه‌ها در حالی که حذف رابطه‌ای است میان معنی‌ها. از نظر زبانی، ارجاع حذفی رابطه‌ای در سطح معنا شناختی است ولی جانشینی رابطه‌ای در سطح دستور و واژگان یا صورت زبانی است»(همان، 89:1376). به بیان ساده‌تر، در جانشینی، یک جزء دستوری

یا واژگانی جایگزین جزء دیگری می‌شود، حال آنکه در حذف، جایگزین جزء حذف شده در جمله ذکر نمی‌شود و به طور ذهنی دریافت می‌شود. موارد زیر از شواهد حذف است:

-**حذف کلمه**:« بط گفت: هرچ میگویی قضیهٔ وفاق و نتیجهٔ کرم و اشفاقست»(وراوینی،۱۵۴: ۱۳۷۵). در این مثال، مضاف الیه «تو» که اسم از نوع ضمیر است، به قرینه وجود آن در فعل «میگویی» حذف شده است. منظور جمله این است:« نتیجهٔ کرم و اشفاق **تو** است».

«موش بر سینهٔ باغبان جست، از خواب درآمد، موش پنهان شد، دیگر باره در خواب رفت»(وراوینی،۲۲۴:۱۳۷۵). در اینجا، دو بار حذف به قرینهٔ «باغبان» که اسم و در نقش فاعل است، نوعی ایجاز متناسب با سرعت و حرکت موجود در متن، ایجاد کرده است. به طوری که تکرار چند بارهٔ لفظ « باغبان» سرعت خواندن متن و وقوع کنشها را کند می‌کرد و تا حد زیادی از القای حالت تند پریدن و پنهان شدن موش در نظر مخاطب می‌کاست.

«روباه گفت: مخلص و مهرب نزدیک و مهیا، بچه ضرورت این محنت اختیار کرده‌ای؟» (منشی،۲۵۴:۱۳۸۱). در جملهٔ اول فعل «است» به قرینهٔ معنوی حذف شده است.

«چشمش بر آن آرام جای افتاد، دری چنان در بستان سرای گشاده که در امن و نزهت از روضهٔ ارم و عرصهٔ حرم نشان داشت»(وراوینی،۲۳۵:۱۳۷۵). در اینجا هم فعل «دید» به قرینهٔ معنوی حذف شده است که با توجه به فعل جملهٔ اول می‌توان به طور ذهنی پی برد که فعل در جملهٔ پس از «چشمش بر ... افتاد»، باید «دری گشاده دید» باشد.

علاوه بر موارد فوق، اقسام دیگری از حذف اسم در نقش نهاد شناسه فعل، قید و مفعول در هر دو متن وجود دارد که ذکر نمونه‌های آن در این مقال نمی‌گنجد.

-**حذف جمله**: مهمترین نمود حذف جمله در هر دو اثر، حذف جمله به قرینهٔ لفظی در جملات معطوف است. مانند:« و اگرچ از موطن و مألف خویش دور شدن و از مرکز استقرار باضطرار مهاجرت کردن و تمتع دیگران از ساخته و پرداختهٔ خود دیدن مجاهدهٔ عظیم باشد و مکابدتی الیم»(وراوینی،۲۴۱:۱۳۷۵). در این دست موارد که تمام جملات معطوف شده در یک حکم مشترکند، مشخص است که جملهٔ« مجاهدهٔ عظیم باشد و مکابدتی الیم» باید در پایان تمام جملات تکرار می‌شد؛ اما برای پرهیز از حشو فقط در جملهٔ آخر آمده است.

مهمترین موارد حذف جمله به قرینهٔ معنوی، در جملات پرسشی و شبه جمله است. مانند:

« زینهار تا چون ماهی‌خوار نکنی که در هلاک پنج پایک سعی پیوست، جان عزیز بباد داد. زاغ گفت: چگونه؟»(منشی،۱۳۸۱:۸۱). در این نمونه، در کلمهٔ پرسشی «چگونه؟» به طور ذهنی و بدون قرینه جملهٔ « چنین امری رخ داده است» حذف شده است. همچنین است در مثال:« آری، هر کرا پای به گنج سعادت فرو رود، حلقهٔ این در زند»(وراوینی،۱۳۷۶۵:۲۳۶)؛ که در آن جملهٔ « این امر درست است»، در مفهوم شبه جملهٔ «آری» وجود دارد که به قرینهٔ معنوی حذف شده است.

-**حذف عبارت**:« روباه گفت: نیکو می‌گویی اما چون او بر تو کسی دیگر را گزیند، اگر تو هم بگزینی، عیبی ندارد»(وراوینی،۱۳۷۵:۱۵۲). در اینجا صورت کامل جملهٔ مشخص شده چنین بوده است:« اگر تو هم بر او کسی دیگر را بگزینی »؛ که در آن عبارت« بر او کسی دیگر را» برای پرهیز از حشو و به قرینهٔ مفهوم موجود در جمله اول حذف شده است.

« تو از دقایق مکر و خدیعت هیچ باقی نگذاشتی و من به رای و خرد خویش دریافتم» (منشی،۱۳۸۱:۲۵۷). در این مثال از کلیله نیز، عبارت « تمام دقایق مکر و خدیعت تو را» به قرینهٔ لفظی و برای دوری از اطالهٔ کلام و تکرار از جملهٔ دوم حذف شده است.

-**حذف بند**: تنها مورد حذف بند در داستان « ماهی خوار و ماهی» مرزبان نامه دیده شد:

«ماهی گفت:... ترا از خوردن من چه سیری بود؟ لیکن اگر مرا بجان امان دهی هر روز ده ماهی شیم از سیم ده دهی و برف دی مهی سپیدتر و پاکیزه‌تر بر همین جایگاه و همین ممر بگذرانم تا یکایک می‌گیری و بمراد دل بکار می‌بری و اگر واثق نمی‌شوی مرا سوگندی مغلّظ ده که آنچ گفتم در عمل آرم. زغن گفت: بگو بخدا. منقار از هم باز رفتن و ماهی... در آب افتادن یکی بود»(وراوینی،۱۳۷۵:۳۶۳). در این بند، در جملهٔ « بگو بخدا» تمام عبارتهای پیش به قرینهٔ لفظی و برای امتناع از حشو و تکرار حذف شده است. در واقع، جمله چنین بوده است:« بگو بخدا سوگند می‌خورم به هر آنچه گفتم عمل کنم و هر روز ده ماهی...».

۲-۲-۳ انسجام واژگانی (Lexical Cohesion)

دومین نوع ابزارهای انسجام آفرین در متن، انسجام واژگانی است که مخاطب را در درک و فهم واژه و گروه واژگان در زبان یاری می‌دهد. به این آگاهی که از طریق برقراری ارتباط بین واژه‌ها ایجاد می‌شود، انسجام واژگانی می‌گویند که نقش اصلی آن پیوند میان عناصر درون زبانی است؛ به گونه‌ای که شنونده یا خواننده نقص و کمبودی در متن احساس نکند و مطالب را پیوسته دریابد. انسجام واژگانی به دو دسته تقسیم می‌شود:الف) تکرار؛ ب) همآیی.

۱-۲-۲-۳ تکرار (Reiteration):

به گفتهٔ لارسن« تجلی معنی سازمانی بیشتر از طریق تکرار در ساختار متن امکان پذیر می‌شود»(9:1984,Larson). در تکرار« عناصری از جمله‌های قبلی متن، در جمله‌های بعد تکرار می‌شود»(آقاگل زاده، ۱۰۸:۱۳۸۵)؛ و پدید آورندهٔ متن با تکرارهای واژگانی به صورت تلویحی بر نگرش خاصی تأکید می‌کند. از این رو در دیدگاه هالیدی عمده‌ترین عامل تکرار، تکرار واژگانی است که به چند صورت انجام می‌شود:

۱- تکرار یکسان(Same-item): تکرار آوایی کامل یا تکرار خود واژه در متن است؛
۲- ترادف (Synonym): آوردن واژگان هم معنی با هدف تنوع بخشی و ایجاد ارتباط با بیان همان معنا به نوع دیگری؛
۳- شمول معنایی (Super-ordination): آمدن واژه‌ای که از حیث معنا و مفهوم چند واژه یا واژگان دیگری را در حوزه معنایی خود دربرگیرد؛
۴- جزء- کل (Part-whole): آوردن کلماتی که با یکدیگر رابطه جزء و کل دارند.

۲-۲-۲-۳ همآیی (Collocation):

منظور از همآیی « به هم مربوط بودن عناصر واژگانی معینی در چارچوب موضوع یک متن است که موجب ایجاد ارتباط بین جمله‌های آن متن می‌شود»(همان،۱۰۸:۱۳۸۵). تفاوت همآیی و ترادف در آن است که همآیی ارتباط تمام کلماتی است که در دایرهٔ محتوایی کلی متن با هم متناسب و مرتبط هستند و ممکن است لزوماً هم معنی نباشند.

به علت محدودیت حجم مقاله و برای بهتر نشان دادن چگونگی تأثیر این مؤلفه‌ها در انسجام نهایی پاره‌های متن، تمام نمونه‌های انسجام واژگانی در قالب یک مثال نشان داده می‌شود:

«روباه گفت:... چون عیار جانب او با تو مغشوش گشت و میزان رغبت از تو بجانب دیگر مایل گردانید و بچشم دل ملاحظت آن جانب میکند و محافظت حقوق تو از پس پشت می‌اندازد، اگر تو روی از موافقت او بگردانی و سلک آن الفت و مزاوجت گسسته کنی، ترا در جفتی پیوندم که زیر این طاق لاجوردی بنیک مردی او دیگری نشان ندهند»(وراوینی، ۱۵۳:۱۳۷۵). نمود انسجام واژگانی در این بند چنین است:

سه مرتبه تکرار یکسان کلمهٔ «جانب» تکرار آوایی است؛

دو کلمهٔ « مزاوجت» و «پیوند» مترادف و هم معنی هستند؛

بین دو کلمهٔ « جفت» و« مرد»رابطهٔ شمول معنایی وجود دارد؛ زیرا کلمهٔ «جفت» شامل انسان و حیوان و اعم از مرد و زن است و از حیث معنایی واژهٔ « مرد» را در بر دارد و شامل می‌شود.

بین کلمات «عیار، مغشوش، میزان، مایل و حقوق» و کلمات «جانب، پس پشت، روی گرداندن» و کلمات« موافقت، الفت، مزاوجت، جفت و پیوند» و کلمات « سلک و گسسته» و «طاق و جفت» همآیی وجود دارد. بدین ترتیب که تمام این مجموعهٔ کلمات با توجه به بافت کلی و موضوع و پیام موجود در متن، در یک دایره معنایی قرار می‌گیرند.

در مثال قبل نمونهٔ رابطهٔ جزء و کل وجود نداشت که در این مثال از کلیله و دمنه دیده می‌شود:« مادر گفت: برو و مسکنی دیگر گیر و با مسکنت خویش بساز... اگرچ تو از سر سرتیزی بسر دندان تیز مغروری هم دندانی مار را نشایی که پیل مست را از دندان او سنگ در دندان آید و شیر شرزه را زهر او زهره بریزد.

صد کاسهٔ انگبین را یک قطره بس بود زان چاشنی که در بن دندان ارقم است»

(منشی،۲۳۷ :۱۳۸۱). در این عبارتها، پنج مرتبه تکرار آوایی واژهٔ «دندان»، سه مرتبه تکرار واژهٔ « سر» و دو بار تکرار واژهٔ « تیز» چشمگیر است؛ که به اشکال مختلف تکرار شده و ضمن اذعان و تأکید بر ترس و وحشت گوینده از زهر دندانهای مار، با ساختن جناس و کنایه به زیبایی متن افزوده است. البته جناس و شباهت‌های آوایی و نوشتاری واژگان « مسکن و مسکنت»، «شیر و شرزه» و «زهر و زهره» نیز در این راستا بسیار تأثیر گذار است.

بین دو واژهٔ « دندان» و « زهر» رابطهٔ جزء و کل وجود دارد، زیرا زهر جزئی از دندان مار و عامل اصلی ترس از او است و نه خود دندان مار.

بین دو واژۀ « مغرور» و «سر تیز» رابطۀ ترادف وجود دارد.

دو واژۀ « مار» و« ارقم» رابطۀ شمول معنایی دارند؛ بدین ترتیب که مار اعم از ارقم است.

بین گروه واژگان «مار، پیل، شیر»،« مار، ارقم، زهر، دندان، بن» و « سنگ و دندان» همآیی و ارتباط معنایی وجود دارد.

چنانکه از مثالهای ذکر شده برمی‌آید، در واقع کارکرد اصلی انواع تکرار یعنی تکرار واژگانی و همآیی ایجاد انسجام در متن و در نتیجه انتقال معنا در سطح جمله و بند و نهایتاً در سراسر متن است. زیرا در این تکرارها نوع خاصی از گزینش و چینش گروه‌های مختلف واژه‌ها در کنار همدیگر ایجاد می‌شود که با هم نسبت‌های ترادف، جزء و کل، شمول و تناسب دارند؛ و با ساختن ارتباط‌های زیبایی شناسانه‌ای چون جناس، کنایه، ایهام، تضاد و تناسب تعیین کنندۀ این هستند که چگونه و با چه میزان پیچیدگی هنری و زبانی معنای کلی متن ساخته و به خواننده منتقل شود. از این منظر می‌توان تکرار را یکی از عوامل اصلی در شکل گیری میزان توانایی‌های زبانی و زیبایی‌شناسانۀ یک متن دانست.

۳-۲-۳ انسجام پیوندی(معنایی/منطقی)(Semantical/Logical Cohesion)

علاوه بر عناصر واژگانی و دستوری، برقراری روابط معنایی و منطقی بین جملات یک متن نیز از عوامل مهم در ایجاد انسجام درون متنی است؛ چنانکه به گفتۀ براون و یول:« در هر پاره‌ای از گفتمان، تفسیر هر جمله‌ای جز نخستین جمله، به اجبار با متن پیشین محدود می‌شود»(Brown & Yule,1983:46). از این رو،« انسجام پیوندی عبارت است از وجود ارتباط معنایی بین جمله‌های یک متن که به چهار نوع اضافی، سببی، تقابلی و زمانی تقسیم می‌شود»(آقاگل زاده،۱۳۸۵:۱۰۸).

برقراری ارتباط معنایی و منطقی در هر جمله و بین جملات مختلف معمولاً از طریق یکی از شیوه‌های« طرح مسئله و حل آن»،« بیان علت و معلول»،« شرط و جزای شرط» و« عمل و نتیجۀ عمل» و مانند آن، صورت می‌گیرد. ایجاد ارتباط بین قسمتهای شرط و جزا و علت و معلول و غیره، به وسیلۀ کلماتی خاص به وجود می‌آید که آنها را نمادهای متنی یا عوامل پیوندی می‌نامند؛ که نمونه‌ها و مصادیق آن در ادامه مطلب خواهد آمد.

۱-۳-۲-۳ ارتباط اضافی (Additive Relation)

ارتباطی است که در آن« جمله‌ای در متن دربارهٔ محتوا و معنای جملهٔ پیش از خود مطلبی اضافه کند»(لطفی پور ساعدی،۱۳۷۱: ۱۱۵-۱۱۴). این ارتباط به سه صورت است:

الف) توضیحی: در ارتباط توضیحی جمله یا جملاتی توضیح یا شرحی دربارهٔ جمله قبل از خود به متن اضافه کند. به این ارتباط افزایشی هم می‌گویند و نمادهای متنی آن عبارتند از: و، به علاوه، همچنین، نیز، زیرا، در ضمن، از این گذشته، یعنی، به عبارت دیگر و غیره.

ب) تمثیلی: در این نوع از ارتباط ابتدا یک مطلب بیان می‌شود سپس برای توضیح دادن و عینی شدن آن، نمونه و داستانی مشابه همان مطلب آورده می‌شود. نمادهای متنی این ارتباط عبارتند از: برای نمونه، برای مثال، مانند و غیره.

ج) مقایسه‌ای: چیزی با یک یا چند چیز دیگر مقایسه می‌شود؛ نمادهای این ارتباط عبارتند از: در مقابل، ولی، در حالی که، با وجود اینکه، اگر چه، در عوض و غیره.

لازم به ذکر است که گاه ارتباطهای توضیحی، تمثیلی و مقایسه‌ای بدون نمادهای متنی ایجاد می‌شود؛ و از روی معنا و مفهوم دو جمله می‌توان نوع آنها را دریافت. نمونه‌های انواع سه گانهٔ ارتباط اضافی چنین است:

ارتباط اضافی مقایسه‌ای:« [مادر گفت:] اگرچ تو از سر سر تیزی بسر دندان تیز مغروری هم دندانی مار را نشایی که پیل مست را از دندان او سنگ در دندان آید و شیر شرزه را زهر او زهره بریزد»(وراوینی،۱۳۷۵:۲۳۸). در این جملات، مادر موش میزان و نوع قدرت موش یعنی دندان تیز آن را با خشم و قدرت پیل مست و شیر عصبانی مقایسه کرده است تا ناتوانی و ضعف موش در برابر مار را به او یاد آور شود. نماد پیوند دهندهٔ جملات در این ارتباط « اگر چه» است و شیوهٔ و نوع ارتباط منطقی و معنایی بین جملات از نوع « علت و معلول» و « شرط و جزا» است. بدین شرح که در این مقایسه مادر ضمن توضیحاتی به موش می‌گوید که اگر چه تو دندان تیز داری ولی به علت اینکه حتی شیر و پیل هم توان مقابله با زهر و نیش مار را ندارند، پس در نتیجه و بنابراین، تو نیز توان شکست دادن مار را نداری.

ارتباط اضافی توضیحی و تمثیلی:« شگال گفت: این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که در آن خطر نباشد. و زینهار تا چون ماهی خوار نکنی که در هلاک پنج پایک سعی پیوست، جان عزیز به باد داد. زاغ گفت: چگونه؟ گفت:

آورده‌اند که...»(منشی،۱۳۸۱:۸۱). در اینجا ارتباط بین جملات اول و دوم از نوع اضافی توضیحی است. بدین ترتیب که گوینده در جملهٔ « چه خردمند...» توضیح و شرحی دربارهٔ جملهٔ قبل و سبب خردمندانه نبودن راه حل زاغ می‌دهد؛ و آنها را با نماد متنی «چه/ زیرا» به یکدیگر پیوند داده است. از طرفی، ارتباط بین همین جمله و جملات بعد، از نوع ارتباط اضافی تمثیلی است؛ زیرا از جملهٔ « زینهار تا چون...» به بعد، تمثیل و نمونه‌ای است که گوینده آن را برای عینی شدن توضیح و گفتهٔ خود آورده است؛ و آن را با نماد متنی «چون/مانند» به جملهٔ قبل پیوند زده است. در این مثال، شیوهٔ ارتباط معنایی بین جملات از نوع « طرح مسئله و حل آن» است. بدین ترتیب که گوینده با بیان« زینهار تا چون ماهی خوار نکنی که در هلاک پنج پایک سعی پیوست، جان عزیز به باد داد»، سؤال و ابهامی را در ذهن مخاطب خود (زاغ) و خواننده متن ایجاد می‌کند که در ادامه مطلب و با شرح دادن ماجرا آن را حل می‌کند. از همین نمونه کوتاه مشخص می‌شود انسجام معنایی و منطقی که هنگام خواندن این متن بین جملات وجود دارد و درک آن را برای ما ممکن می‌سازد، زیر ساخت‌های در هم پیچیده‌ای دارد که حاصل برقرار کردن ارتباطهای توضیحی و تمثیلی و پیوند دادن آنها با نمادهای متنی مناسب است؛ هر چند ما در حالت عادی متوجه عمق این روابط نیستیم.

۲-۳-۲-۳ ارتباط سببی (Causative Relation)

در ارتباط سببی، رویداد یک جمله با رویداد جمله یا جملات دیگر رابطهٔ علی و معلولی یا شرط و جزا دارد. نمادهای متنی این ارتباط عبارتند از: بنابراین، در این صورت، چنانچه، زیرا، به این منظور، در نتیجه، به علت و غیره. نمونه‌های این ارتباط چنین است:

«[پنج پایک] اندیشید که خردمند چون دشمن را در مقام خطر بدید و قصد او در جان خود مشاهده کرد اگر کوشش فرو گذارد در خون خویش سعی کرده باشد؛ و چون بکوشید اگر پیروز آید نام گیرد، و اگر بخلاف آن کار اتفاق اوفتد باری کرم و حمیت و شهامت او مطعون نگردد.... پس خویشتن بر گردن ماهی خوار افکند و حلق او محکم بفشرد»(منشی، ۱۳۸۱:۸۴). در این جملات، پنج پایک جنبه‌های مختلف ارتباط یک رویداد (مشاهده کردن خطر دشمن) را با رویداد دیگر (تسلیم یا تلاش در برابر دشمن) و نتایج هر یک از آنها را به صورت جملات شرط و جزا بیان کرده و بدین ترتیب بین آنها

ارتباط معنایی برقرار می‌کند. نمادهای متنی اگر (چنانچه) و پس (بنابراین) عوامل پیوند دهندهٔ این ارتباط سببی هستند.

از نمونه‌های ارتباط سببی با رابطهٔ علت و معلولی نیز چنین است:

«[روباه گفت:] موی ملک بریخته است و فرّ و جمال و شکوه و بهای او اندک مایه نقصان گرفته و بدان سبب از بیشه بیرون نمی‌تواند رفت که حشمت ملک و مهابت پادشاهی را زیان دارد»(وراوینی،۱۳۷۵:۲۵۴). در اینجا ارتباط یک رویداد (ریختن موی شیر) با رویداد دیگر (کم شدن فرّ و زیبایی شیر) و نتیجهٔ آن (از بین رفتن هیبت پادشاهی)، به صورت جملات علت و معلولی و با عوامل پیوندی «بدان سبب» و «که» به وجود آمده است.

۳-۳-۲-۳ ارتباط زمانی (Temporal Relation)

ارتباط زمانی برای بیان توالی زمانی بین دو یا چند رویداد که ممکن است به دنبال هم، همزمان با هم یا مدتها قبل یا بعد از وقایع فعلی رخ دهد، به کار می‌رود. نمادهای متنی این ارتباط عبارتند از: نخست، سپس، بعد، قبل از آن، در این لحظه، سرانجام و غیره. مانند:

«موش برفت و چند روزی ملازم کار می‌بود و مترقب و مترصد می‌نشست... روزی مشاهده میکرد که مار از سوراخ در باغ آمد و زیر گلبنی که هر وقت آنجا آسایش دادی، پشت بر آفتاب کرد و بخفت... و همان ساعت اتفاقاً باغبانرا نیز باستراحت جای خود خفته یافت» (منشی،۱۳۸۱: ۲۴۳و۲۴۲). در این عبارتها، انواع کاربردهای ارتباط زمانی وجود دارد. بدین ترتیب که جملهٔ همراه با نماد متنی« چند روزی» و « هر وقت» اشاره به رخدادی دارد که مدتی قبل از زمان وقوع فعل اتفاق افتاده است؛ جملهٔ همراه با نماد متنی «روزی» اشاره به زمان وقوع فعل دارد؛ و جملهٔ همراه با نماد متنی «همان ساعت» نیز اشاره به وقوع دو رویداد همزمان دارد. چنانکه ملاحظه می‌شود، نقش عوامل پیوندی زمانی مشخص شده در وضوح و تعیین ترتیب منطقی زمان وقوع وقایع و ربط معنایی آنها در ذهن خوانندهٔ متن بسیار مهم است؛ و تأثیری اساسی در ایجاد انسجام معنایی و منطقی جملات این بند دارد.

۴-۳-۲-۳ ارتباط تقابلی (Adversative Relation)

وقتی محتوای یک جمله محتوای جملهٔ قبل یا بعد از خود را نقض کند؛ یا عملی خلاف انتظار را بیان کند، به آن ارتباط تقابلی یا خلاف انتظار می‌گویند. نمادهای متنی این ارتباط عبارتند از: ولی، هر چند که، اگر چه، علی رغم، مع هذا و غیره. مانند این موارد:
« روباه را علت داع الثعلب برسید، زار و نزار شد، گوشت و موی ریخته و جان بموئی که نداشت آویخته»(وراوینی،۱۵۱:۱۳۷۵). در اینجا نویسنده با طنزی ظریف و زیرکانه ساختار کنایهٔ معمول « بموئی آویخته بودن» را تغییر داده و آشنایی زدایی کرده است؛ و با گفتن« جان بموئی که نداشت آویخته» در عین حال که به زیبایی و زیرکانه طنز و کنایه را با هم جمع کرده است، ارتباطی خلاف انتظار نیز بین معنا و مفهوم این کنایهٔ متداول-بیان شدت ضعف و زبونی روباه- با معنای جملات قبل- بیماری گری روباه- برقرار کرده است. همین غافل گیری و آشنایی زدایی مفهومی که در معنای این جمله وجود دارد، سبب افزایش لذت هنری و زیبایی شناختی آن شده است.
در جملهٔ زیر نمونهٔ دیگری از کاربرد ارتباط تقابلی وجود دارد:
«موش گفت: این فصل اگرچ مشبع گفتی، اما مرا سیری نمیکند چه...»(همان،۲۴۰:۱۳۷۵). چنانکه مشخص است، در جملهٔ اول موش مفهومی را بیان کرده که در جملهٔ دوم به بعد با استفاده از نمادهای متنی «اگرچه» و« اما» سخنانی در برابر و تقابل با آن می‌آورد تا گفته‌های قبل را نقض کند. این نوع از کاربرد تقابلی جملات در گفتگوهای استدلالی بین دو طرف گفتگو بسیار کاربرد دارد.

۴- نتیجه گیری:

در قسمت بحث، ضمن توضیح نظریهٔ انسجام هالیدی و حسن برای نشان دادن نحوهٔ تأثیر گذاری عناصر واژگانی، دستوری و معنایی در انسجام لغوی، منطقی و معنایی متن مرزبان نامه و کلیله و دمنه، در هر مورد مثالهایی از شش داستان بررسی شده آورده شد. اما از آنجا که شرح تمام نمونه‌ها در مقاله ممکن نیست، نتایج آن در جدول‌های زیر ارائه شده است؛ ضمن اینکه خود این جدول‌ها نموداری ساده و کلی از نظریهٔ انسجام هالیدی و حسن است:

انسجام واژگانی	*مرزبان نامه*	*کلیله و دمنه*
تکرار کلمه	۱۶(۴۸)	۷ (۲۲)
ترادف واژگانی	۱۵	۵

شمول معنایی	۵	۲
جزء و کل	۶	----

انسجام معنایی		*مرزبان نامه*	*کلیله و دمنه*
سببی		۱۲	۱۱
زمانی		۷	۲
تقابلی		۴	۲
اضافی	توضیحی	۸	۷
	تمثیلی	۹	۴
	مقایسه‌ای	۴	----

انسجام دستوری		*مرزبان نامه*	*کلیله و دمنه*
ارجاع	شخصی	۷	۴
	اشاره‌ای	۲۵	۱۴
	مقایسه‌ای	۵	۲
جانشینی	اسمی	۵	۸
	فعلی	---	۲
	جمله‌ای	۵	۳
	بندی	۱۰	۶
حذف	کلمه	۳۲	۲۶
	جمله	۵	۳
	عبارت	۶	۵
	بند	۱	---

چنانکه از مقایسه نتایج جدول‌ها برمی‌آید، با نگاهی کلی و با توجه به اینکه پیرنگ اصلی، درونمایه و مضمون داستان‌های بررسی شده در هر دو اثر یکسان هستند، می‌توان به تفاوتهای سبکی هر دو مؤلف در نحوهٔ ارائه و بیان داستانها پی برد. بر همین اساس باید گفت، در داستانهای مرزبان نامه بسامد و تنوع کاربرد انواع مؤلفه‌های انسجام دستوری، واژگانی و معنایی بیشتر از کلیله و دمنه است. به عبارت دیگر، وراوینی بهتر و بیشتر از منشی توانسته انواع شگردهای زبانی را در نگارش اثرش به کار ببرد. اما صرف نظر از این

تفاوت کمی، از حیث میزان کاربرد و اهمیت استفاده از عوامل انسجام، در هر دو اثر اساس انسجام متن به ترتیب مبتنی بر انسجام دستوری، انسجام معنایی و در نهایت انسجام واژگانی است.

در انسجام دستوری، بسامد نسبتاً بالای کاربرد ارجاع اشاره‌ای، جانشینی جمله‌ای و بندی و حذف کلمه‌ای و جمله‌ای نشان دهندهٔ تلاش هر دو مؤلف در پرهیز از تکرار و حشو است.

در انسجام واژگانی، تکرار آوایی به صورت تکرار عین واژه مهمترین مؤلفه انسجام متن در هر دو اثر است. در مرزبان نامه ۱۶ کلمه ۴۸ مرتبه و در کلیله و دمنه ۷ کلمه ۲۲ مرتبه تکرار شده است؛ بدین ترتیب با بسامد تکرار ۳ بار در هر کلمه، از این نظر هر دو اثر برابر هستند. از این رو، می‌توان گفت تکرار آوایی از اصلی‌ترین عوامل شکل گیری لحن موسیقایی متن و القای حس تأکید در محتوای متن و ذهن مخاطب است. اما استفاده بهتر وراوینی از سایر مؤلفه‌های انسجام واژگانی یعنی ترادف، شمول معنایی و جزء و کل، سبب شده مرزبان نامه از حیث موسیقی لفظی و ارتباط معنایی کلمات و در مجموع از نظر پیوستگی و انسجام متنی غنی‌تر از کلیله و دمنه باشد. ضمن اینکه همین نحوهٔ ارتباطات واژگانی گویای آن است که اثر وراوینی از حیث ارتباط تناسبی واژگان در چارچوب کلی متن و همآیی برتر از کلیله و دمنه است.

در انسجام معنایی نیز وجود تشابه و نزدیکی در میزان استفاده از انسجام سببی و اضافی توضیحی گویای آن است که هر دو اثر از نظر برقراری روابط منطقی بین جملات در قالب روابط علی و معلولی (۵ مورد در مرزبان نامه و ۳ مورد در کلیله و دمنه) و شرط و جزا (۷ مورد در مرزبان نامه و ۸ مورد در کلیله و دمنه) و دادن اطلاعات مکمل و توضیحی در یک سطح هستند. اما استفاده بهتر و بیشتر وراوینی از سایر مؤلفه‌های انسجام معنایی خصوصاً آوردن شاهد مثال و تمثیل، تقابل و مقایسه گویای آن است که در مرزبان نامه دیالکتیک و گفتگوهای منطقی و استدلالی بین شخصیتها بیشتر بوده و همین امر سبب شده است داستانهای وراوینی تنوع و دقت بیشتری در انسجام معنایی و منطقی، القای معنا و محتوای متن به مخاطب و اغنای او داشته باشد. به بیان دیگر، می‌توان گفت از آنجا که اساس هر سه داستان در هر دو اثر بر گفتگو و مناظره است، در مجموع اثر وراوینی در این زمینه موفق‌تر است.

منابع:

۱- آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. چ۱. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲- آذرنژاد، شکوه(۱۳۸۵).«مطالعه مفهوم انسجام زبانی در قرآن». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. رشته زبان شناسی. ***دانشگاه پیام نور تهران***.

۳- احمدی، علی رضا و استواری، اصلان(۱۳۹۰). «انسجام متنی ابزاری زبان شناسی برای شناخت سبک‌های ادبی». ***مطالعات زبانی بلاغی***. بهار و تابستان ۱۳۹۰. شماره ۳. صص۷-۲۰.

۴- امیری خراسانی، احمد و علی نژاد، حلیمه (۱۳۹۴).« بررسی عناصر انسجام متن در نقثه المصدور بر اساس نظریه هالیدی و حسن». ***متن پژوهی ادبی***. سال نوزدهم/ شماره ۶۳. صص ۷-۳۲.

۵- ایشانی، طاهره.(۱۳۹۳). «تحلیل مقایسه‌ای عوامل انسجام در دو غزل از حافظ و سعدی و تأثیر آن بر انسجام متنی». ***زبان پژوهی***. بهار۹۳. شماره ۱۰.صص ۹-۳۶.

۶- بهار، ملک الشعرا (۱۳۸۶). ***سبک شناسی*** نثر. ج۳. چ۱۲. تهران: انتشارت زوار.

۷- تاکی، گیتی(۱۳۷۸).« پیوستگی و همبستگی متن در زبان فارسی». ***مجله علوم انسانی دانشگاه سیستان و بلوچستان***. سال پنجم/ شماره۱. صص۱۲۵-۱۴۶.

۸- جلالی، جلال الدین (۱۳۸۸).« ضرورت شناخت و کاربرد انسجام و پیوستگی در ترجمه انگلیسی قرآن». ***ترجمان وحی***. بهار و تابستان ۱۳۸۸. شماره ۲۵. صص۱۵-۵۱.

۹- داد، سیما (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصلاحات ادبی***. چ۲. تهران: مروارید.

۱۰-دهقانی، ناهید (۱۳۸۸). «بررسی عناصر ایجاد انسجام متن در کشف المحجوب هجویری». ***آینه میراث***. پاییز و زمستان ۱۳۸۸. شماره ۴۵. صص۹۹-۱۲۰.

۱۱-ذوقی، امیر (۱۳۹۲).«نگره‌ای جدید دربارهٔ انسجام سوره‌های قرآن کریم». ***مطالعات قرآن و حدیث***. بهار و تابستان ۱۳۹۲/ شماره ۱۲. صص۱۵۱-۱۷۵.

۱۲-سارلی، ناصرقلی و طاهره، ایشانی (۱۳۹۰).«نظریهٔ انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان کمینهٔ فارسی (قصهٔ نردبان)». ***دو فصلنامهٔ علمی ـ پژوهشی زبان پژوهی***. دانشگاه الزهرا (س).دوره دوم. ش ۴.صص۵۱-۷۷.

۱۳-فصیحی هرندی، مجید (۱۳۸۰). «بررسی عوامل انسجامی در قرآن: سوره یوسف». پایان نامه کارشناسی ارشد. رشته زبان شناسی. ***دانشگاه علامه طباطبایی***.

۱۴-غلامحسین زاده، غلامحسین و نوروزی، حامد (۱۳۸۸).«نقش ارجاع مقایسه‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی». ***پژوهشهای ادبی***. شماره ۲۵. صص۹۱-۱۱۴.

۱۵-لطفی پور ساعدی، کاظم (۱۳۷۱).«درآمدی بر سخن کاوی». ***مجلهٔ زبان شناسی***. ش ۱۷. صص ۹-۳۹.

۱۶-محمد العوی، سلوی(۱۳۸۹). ***مطالعهٔ زبان شناختی روابط متنی در قرآن***. ترجمه ابوالفضل حری. پژوهش‌های قرآنی. سال شانزده/ شماره۶۴. صص۲۲۰-۲۴۲.

۱۷-معین الدینی، فاطمه(۱۳۸۶).«شگردهای ایجاد انسجام متن در کلیله و دمنه». ***فرهنگ***. شماره ۴۷و۴۶. صص ۳۰۳-۳۲۶.

۱۸-منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۱). ***کلیله و دمنه***. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چ۲۱. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۱۹-وراوینی، سعدالدین(۱۳۷۵). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چ۶. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

20- Fasold, Ralph. 1990, ***The Sociolinguistics of Language***, Cambridge.

21- Halliday, Micheal. A. K., and Hassan, Ruqaiya., 1976, ***Cohesion in English***, Londen: Longman. P428-27.

22- Larson, M. L., ***Meaning based Translasion.*** 1984, New York: University Press of America. P9.

23- Peeny Cook, A., 1994, "***Incommensurable Discourse***?" In: Applied Linguistics, Vol. 15 No. 2.p:115-138.

24- Brown, G., and Yule, G. 1983. ***Discourse Analysis***. Cambridge: Cambridge University Press. P46.

تأثیرپذیری داستان‌های مرزبان‌نامه از شاهنامهٔ فردوسی بر اساس نظریهٔ بینامتنیت

محمد معین صفاری[۱]

چکیده

بینامتنیت به معنی شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی بواسطهٔ آن‌ها به طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل‌قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت اجتناب‌ناپذیر در ذخیرهٔ مشترک سنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبی تداخل می‌یابد. پس بر اساس نظریهٔ بینامتنیت، متن‌ها هیچ گاه نمی توانند یک باره خلق شوند و همواره در خلق متن جدید, متن‌های دیگری شراکت دارند. در این دیدگاه هر متن متأثر از متن‌های پیشین شکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های قبلی را در آن مشاهده کرد. بنابراین شاهنامهٔ فردوسی که یکی از مهم‌ترین متون ادب فارسی است، توانسته است بنیادی برای متون بعد از خود باشد. در این میان، مرزبان‌نامه از متون ادبی قرن هفتم است که متأثر از شاهنامهٔ فردوسی می‌باشد. پژوهش حاضر، بر اساس نظریهٔ بینامتنیت و به روش توصیفی- تحلیلی شاخص‌های تاثیرپذیری مرزبان‌نامهٔ وراوینی را از شاهنامهٔ فردوسی در زمینهٔ داستان‌ها مورد تحلیل قرار داده‌است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که مرزبان‌نامه در زمینهٔ داستان و شیوهٔ داستان‌پردازی تحت تأثیر شاهنامهٔ فردوسی قرار گرفته‌است، بدین معنا که برخی از داستان‌های مرزبان‌نامه و کاراکترهای داستانی آن از شاهنامهٔ فردوسی به عاریت گرفته‌شده‌است و زاویهٔ دید اغلب داستان‌های دو اثر نیز سوم شخص یا همان دانای کل است.

واژگان کلیدی: داستان، نظریهٔ بینامتنیت، شاهنامهٔ فردوسی، مرزبان‌نامهٔ وراوینی.

۱-عضو هیئت علمی دانشگاه پیام نور واحد مرودشت Saffari2020@gmail.com

۱.بیان مسأله

بر مبنای نظریهٔ بینامتنیت که ژولیاکریستوا مطرح کرده هیچ اثری نیست که بر ما بعدش اثر نگذارد. بینامتنیت، به معنی «شیوه‌های متعددی است که هر متن ادبی بواسطهٔ آنها به طور تفکیک‌ناپذیری با سایر متن‌ها از رهگذر نقل‌قول‌های آشکار و پنهان یا تلمیحات یا جذب مؤلفه‌های صوری و ملموس از متن‌های پیش از خود و یا به لحاظ مشارکت اجتناب‌ناپذیر در ذخیرهٔ مشترک سنن و شیوه‌های زبان‌شناسیک و ادبی تداخل می‌یابد. و هر متنی در حقیقتِ یک بینامتن، جایگاهی است از تلاقی متن‌های بی‌شمار دیگر، حتی متن‌هایی که در آینده نوشته خواهندشد»(داد، ۱۳۸۲: ۴۲۳).

شاهنامهٔ فردوسی افزون بر آنکه ارزشمندترین دفتر شعر فارسی و مهم‌ترین سند عظمت و فصاحت فرهنگ و زبان فارسی می‌باشد، توانسته‌است به عنوان یک زیر متن، مورد توجه اغلب آثار بعد از خود قرار بگیرد و مخاطب به روشنی دامنهٔ این تأثیرگذاری را می‌تواند در جنبه‌های سیاست مدن در آثاری چون سیاست‌نامه، تاریخ جهانگشای جوینی، راحةالصّدور راوندی و...مشاهده کند. ازاین‌رو تأثیر زیاد شاهنامه بر آثار پس از خود، آن را تبدیل به یک اسطوره متن کرد:«یک اسطوره‌متن همانند اسطوره، با الگوشدگی متولّد می‌شود، با تکرارپذیری زندگی می‌کند و دامنه و قدرت آن با توجّه به میزان تکرارش کم یا زیاد می‌شود و در صورت تکثیر نشدن می‌میرد» (نامورمطلق، ۱۳۸۷: ۷). پس با توجه به این مختصر که گفته شده، بازتاب سرایش شاهنامامهٔ فردوسی بر آثار بعد از خود، قابل بررسی است و می‌توان جنبه‌های گوناگون این تأثیرگذاری را در آثاری که بعد از شاهنامه خلق شده‌اند، به دقت مورد نقد و بررسی قرار دارد. امّا نظریه‌ایی که برای این بررسی و نقد برگزیده شده‌است نظریهٔ بینامتنیت می‌باشد، در این نظریه، هر متن بر روی متن های پیشین شکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های پیشین را در آن مشاهده کرد(حسن نیا، ۱۳۸۹: ۷). از این‌رو پژوهش حاضر نیز در همین راستا کوشیده‌است تا تأثیرپذیری مرزبان‌نامهٔ سعدالدین وراوینی را از شاهنامهٔ فردوسی در زمینهٔ داستان‌سرایی، مورد بررسی و تحلیل قرار دهد. مرزبان‌نامه وراوینی از متون ادبی قرن هفتم است که به نظر می‌رسد از جنبه‌های گوناگون به شاهنامهٔ فردوسی نظر داشته‌است.

۱-۱.پیشینهٔ موضوع

به علت نو بودن پژوهش حاضر ،تاکنون در مورد تاثیرپذیری مرزبان‌نامه از شاهنامه پژوهشی صورت نپذیرفته است امّا با توجه به جایگاه شاهنامه و مرزبان‌نامه در ادب فارسی پژوهش‌های فراوانی پیرامون این دو اثر انجام گرفته است که اشاره کردن به تمام این پژوهش‌ها در این مجال نمی‌گنجد بنابراین فقط به تعداد معدودی از آنها به صورت مختصر اشاره می‌شود:.

- خسروی و فاطمه عزیز محمدی و حسین علی قبادی (۱۳۹۱) در مقاله ای با نام«بینامتنیت دو متن، نقد تطبیقی در شاهنامه و شاه لیر شکسپیر» به شیوه ی بینامتنیت به بررسی شخصیت پردازی و پیرنگ داستان در دو داستان شاه لیر وفریدون پرداخته اند.

-رضایی دشت ارژنه(۱۳۸۷) در مقاله‌ای«نقد و تحلیل قصه‌ای از مرزبان‌نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت» تنها به یکی از داستان‌های مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت پرداخته است و تاثیرپذیری مرزبان نامه را از متون کهن به ویژه شاهنامه نشان می‌دهد.

-نامور مطلق(۱۳۸۸) در مقاله‌ای با عنوان«از تحلیل بینامتنی تا تحلیل گفتمانی» با رویکرد تحلیلی به بررسی مرزهای بینامتنیت و بیناگفتمانی در هنر متون هنری پرداخته است.

-یاحقی(۱۳۸۸) در کتابی با عنوان«از پاژ تا دروازۀ رزان» با گردآوری مجموعه‌ای از مقالات که تعدادی از آنها در دهه‌های گذشته نوشته شده اند کوشیده است به نقد و بررسی زندگی فردوسی و اندیشه‌های او بپردازد ضمناً نویسنده در این کتاب بر آن است از زاویه های دیگر به شاهنامه فردوسی و تأملات او بنگرد و بر نکته‌های مثبت و معنادار شاهنامه تأکید دارد و سعی داشته که با هیأت و لباسی نو به ارائه تازه‌های این کتاب بپردازد و نهایتاً برای خوانندگانی که مقالات تازه به چاپ رسیده و قدیمی دسترسی ندارند امکان مطالعه آنها در این کتاب فراهم آورد.

یاحقی (۱۳۶۸) در کتابی با نام «سوگنامۀ سهراب»به بررسی شخصیت سهراب و نیز دیگر شخصیت‌ها در داستان رستم و سهراب پرداخته است همچنین نقد و نگاهی به شعر قرن چهارم داشته است.

موضوع این پژوهش (بررسی تأثیر شاهنامه بر مرزبان نامه) از زاویه ذکر شده موضوعی جدید است که از این نظر تا کنون بدان پرداخته نشده است این پژوهش می‌کوشد بر تأثیر

شاهنامه بر مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت بپردازد که از این منظر تا کنون مورد توجه قرار نگرفته است.

۱-۲.پرسش‌های پژوهش

۱.تأثیر شاهنامه بر داستان‌های مرزبان‌نامه چگونه‌است؟

۲. محتوا و پیرنگ‌های داستان‌های شاهنامه چگونه در مرزبان‌نامه بازتاب داشته‌است؟

۳.بسامد کدام یک از عناصر داستان‌های شاهنامه در مرزبان‌نامه برجسته است؟

۲.تعریف بینامتنیت

اصطلاح بینامتنیت را برای اولین بار «ژولیا کریستوا» در سال ۱۹۶۶ در مقاله‌ای با عنوان «کلمه, گفتگو، رمان» مورد استفاده قرار داد. از نظر کریستوا و بینامتنیت کریستوایی«متن‌ها هیچ گاه نمی توانند یکباره خلق شوند و همواره در خلق متن جدید, متن های دیگری شراکت دارند. در این معنا هر متن بر روی متن های پیشین شکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های پیشین را در آن مشاهده کرد»(حسن نیا، ۱۳۸۹: ۷). به طور مثال شاهنامه فردوسی بدون متن‌های پیشین که فردوسی مدت زیادی را صرف گردآوری آنها کرد, نمی‌توانست شکل بگیرد. همین طور بهارستان جامی بدون متن هایی همچون گلستان سعدی خلق نمی شد.

چنانچه اشاره شد واژۀ بینامتنیت از ابداعات ژولیا کریستوا بود. این واژه در نتیجۀ مطالعات او درباره نظریات «میخاییل باختین است»(نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۰) وی با مطالعه و دنبال کردنِ نظریه‌های میخاییل باختین به ویژه نظریۀ گفتگومندی، برای اولین بار واژۀ بینامتنیت را جایگزین گفتگومندی کرد. از مهم‌ترین نظریه‌های باختین با توجه به موضوع مورد نظر(نظریۀ بینامتنیت)، گفتگومندی یا دیالوژیسم و یا چند صدایی بود. بدین معنا که چند صدا در یک متن بازتاب پیدا کنند و یا به تعبیر ساموئل:« این چند صدایی در متن که در آن همۀ صداها به شیوه‌ای مساوی بازتاب پیدا کنند، موجب گفتگومندی می‌شود»(ر.ک.نامور مطلق، ۱۳۸۹: ۳۹۹).

پس بنابراین سخن، توزیع مساوی صداها در متن، بدین معناست که همۀ صداها حق حضور در متن را پیدا کنند بدون اینکه بر دیگری مسلط شوند. در واقع طبق این نظریه(گفتگومندی)، میخاییل باختین متن را به مولفش و دیگر مولفانی که پیش از وی بوده‌اند، مرتبط می‌کند و معتقد به گفتگوی متن‌ها می‌شود(همان).

بعد از طرح نظریهٔ بینامتنیت توسط کریستوا ، وی مخالف کاربردی کردن بینامتن به ویژه جستجو برای یافتن منابع آنها بود, زیرا این کار را هم غیرممکن می دانست و هم نتیجه آن را شبیه *«نقد منابع»*که نقدی سنتی بود, قلمداد می‌کرد. همین امر موجب شد تا بینامتنیت کریستوایی بینامتنیتی صرفا نظری باشد و وارد حوزه کاربرد و به خصوص نقد آثار ادبی یا هنری نشود.

امّا برخلاف نظریه کریستوا و طرفداران او, برخی از محققان و نظریه پردازان بینامتنیت کوشیدند تا از بینامتنیت به عنوان یک ابزار و شیوه برای مطالعه روابط متن ها بهره ببرند. یکی از این افراد که توانست نظریهٔ بینامتنیت را اصلاح و در نهایت کاربردی کند، «ژرار ژنت» است. وی به نظریهٔ بینامتنیت کریستوا نگرشی عمل‌گرایانه داشت و توانست آن را به سوی کاربردی شدن سوق دهد.

از این‌رو بینامتنیّت نزد ژرار ژنت با بینامتنیّت نزد یولیا کریستوا که واضع این واژه است، هم از لحاظ موضوع و هم از حیث گستردگی تفاوت‌های اساسی دارد. ژنت نه تنها بینامتنیّت را یکی از اقسام پنجگانهٔ ترامتنیّت می‌داند و حوزهٔ آن را محدود می‌کند، بلکه نگرش ساختارگرایانهٔ او موجب می‌شود تا بینامتنیّت بر روابط ساختاری دو متن متمرکز شود. ژنت در کتاب الواح بازنوشتی با تقسیم ترامتنیّت(Transtextualite) به پنج دسته، بر آن است که رابطهٔ یک اثر را با غیر خود شناسایی و دسته‌بندی کند. این پنج دسته عبارتند از: بینامتنیّت(Intertextualite)،پیرامتنیّت(Paratextualite)، فرامتنیّت(Metatextualite)، سرمتنیّت(Arcitextualite) و زِبَرمتنیّت(Hypertextualite). این پنج دسته، انواع روابطی را که یک اثر با غیر خود برقرار می‌کند، ارائه می‌نمایند» (نامورمطلق، ۱۳۸۸: ۹۸).

پس طبق این سخن، ترامتنیّت به پنج دسته تقسیم می‌شود که عبارتند از:۱ـ بینامتنیّت. ۲ـ فرامتنیّت. ۳ـ سرمتنیّت.۴ـ پیرامتنیّت. ۵ـ زبرمتنیّت:

دستهٔ نخست همان است که یولیا کریستوا آن را بینامتنیّت خوانده است. کاربرد آگاهانهٔ متنی در متن دیگر؛ خواه به گونه‌ای کامل یا چونان پاره‌هایی» (احمدی،۱۳۹۰: ۳۲۰). همچنین، «ژنت، بینامتنیّت خود را به سه دستهٔ بزرگ تقسیم می‌کند: ۱ـ بینامتنیّت صریح و اعلام شده. ۲ـ بینامتنیّت غیرصریح و پنهان شده. ۳ـ بینامتنیّت ضمنی. بینامتنیّت صریح بیانگر حضور آشکار یک متن در متن دیگر است، از این منظر،

نقل قول، گونه‌ای بینامتنی محسوب می‌شود و بینامتنیّت غیرصریح بیانگر حضور پنهان یک متن در متن دیگر است، و سرقت ادبی ـ هنری یکی از مهم‌ترین انواع بینامتنیّت غیرصریح تلقّی می‌شود. گاهی نیز مؤلّف متن دوم قصد پنهان‌کاری بینامتن خود را ندارد و به همین دلیل، نشانه‌هایی را به کار می‌برد که با این نشانه‌ها می‌توان بینامتن را تشخیص داد یا حتّی مرجع آن را نیز شناخت، امّا این عمل هیچ گاه به صورت صریح انجام نمی‌گیرد و به دلایلی و بیشتر به دلایل ادبی، به اشارات ضمنی بسنده می‌شود، مهم‌ترین اشکال این نوع بینامتن کنایات، اشارات، تلمیحات و ... است» ((نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۸۹ـ۸۸). دستهٔ اوّل بینامتنیّت آشکار، دستهٔ دوم بینامتنیّت پنهان و دستهٔ سوم بینامتنیّت ضمنی را به کار می‌برند، چون واژه‌های بینامتنیّت صریح و بینامتنیّت غیرصریح زیاد واضح نیستند.

دستهٔ دوم روابط ترامتنیّتی، سَرمتنیّت نامیده می‌شود، همچنان‌که «ژنت روابط طولی میان یک اثر و گونه‌ای را که اثر به آن تعلّق دارد، سَرمتنیّت می‌نامد» (همان: ۹۴ـ۹۳). در واقع، «سرمتنیّت رابطهٔ شمول است؛ به عبارت دیگر، مرتبط کردن یک متن با ژانر، نوع هنری یا گفتمانی که معرّف آن است، مناسبتی سرمتنی است (نجومیان، ۱۳۸۸: ۲۶۱).

دستهٔ سوم روابط ترامتنیّتی، پیرامتنیّت نامیده می‌شود. «پیرامتن، چنان‌که ژنت مطرح می‌کند، نشانگر آن عناصری است که در آستانهٔ متن قرار گرفته است و دریافت یک متن از سوی خوانندگان را جهت‌دهی و کنترل می‌کند. این آستانه شامل یک درون‌متن است که عناصری چون عناوین اصلی، عناوین فصل‌ها، درآمدها و پی‌نوشت‌ها را در بر می‌گیرد و نیز یک برون‌متن که عناصر بیرون از متن مورد نظر، نظیر مصاحبه‌ها، آگهی‌های تبلیغاتی، نقد و نظرهای منتقدان و جوابیّه‌های خطاب به آنان، نامه‌های خصوصی و دیگر موضوعات مربوط به مؤلّف یا مدوّن‌کنندهٔ اثر را در بر می‌گیرد. پیرامتن حاصل جمع درون‌متن و برون‌متن است» (آلن، ۱۳۸۵: ۱۵۰).

دستهٔ چهارم روابط ترامتنیّتی، فرامتنیّت نامیده می‌شود و «فرامتنیّت بر اساس روابط تفسیری و تأویلی بنا شده است (مثلاً) هرگاه متن ۱ به نقد و تفسیر متن ۲ اقدام کند، رابطهٔ آنها رابطهٔ فرامتنی خواهد بود، رابطهٔ فرامتنی در تشریح، انکار یا تأیید متن عمل می‌کند» (نامورمطلق، ۱۳۸۶: ۹۳ـ۹۲).

دستهٔ پنجم روابط ترامتنیّتی، زِبَرمتنیّت نامیده می‌شود. «در زبرمتنیّت تأثیرگذاری و الهام‌بخشی کلّی مورد نظر است. ژنت در تعریف زِبَرمتنیّت می‌نویسد: «هر رابطه‌ای که موجب پیوند میان یک متن B (Hypertext) با یک متن پیشین A (Hypotext) باشد، چنان‌که این پیوند تفسیری نباشد» (همان: ۹۵ـ۹۴). به بیان دیگر، «حضور یک متن در شکل‌گیری متن دیگر را به گونه‌ای که بدون این حضور، خلق متن دوم غیرممکن باشد، زِبَرمتنیّت می‌نامند» (همان: ۹۵). در واقع، این قسمت از نظریّهٔ ترامتنیّت دو بخش دارد: زِبَرمتنیّت (Hypertext) و زیرمتنیّت (Hypotext) که به رابطهٔ دو متن با هم پرداخته می‌شود. «از جمله مثال‌هایی که ژنت می‌آورد، می‌توان به اِنه‌اید اثر ویرژیل و رمان اولیسس اثر جیمز جویس اشاره کرد که هر دو زِبَرمتن برای یک زیرمتن مشترک، یعنی اودیسه اثر هومر هستند» (اشمیتس، ۱۳۸۹: ۱۰۸).

بنابر تعاریفی که ارایه شد، نگارنده بر این باور است که رابطهٔ شاهنامه و مرزبان‌نامه از نوع پنجمِ روابط ترامتنیت است چرا که شاهنامه به عنوان یک زیرمتن مشترک در شکل‌گیری بسیاری از آثار بعد از خود به ویژه مرزبان‌نامه، تاثیرگذار بوده‌است و پیوندهای متنی مشترکی با آنها دارد. این پیوندهای مشترک هم در زمینهٔ ساختار داستان‌هاست و هم در زمینهٔ محتوای داستان‌هاست.

۳. اثرپذیری مرزبان‌نامه از شاهنامه در زمینهٔ عناصر داستان و شکل داستان

هر چند که قالب اصلی کتاب مرزبان‌نامه فابل یا افسانهٔ تمثیلی است و از این نظر از لحاظ ساختار با داستان‌های شاهنامه متفاوت است امّا معدود داستان‌هایی در مرزبان‌نامه وجود دارد که از لحاظ ساختار و محتوا به طور کامل متأثر از شاهنامه فردوسی است و نگارنده بر این باور است که در این معدود داستان‌ها، شاهنامهٔ فردوسی یکی از منابع «زیرمتن» مرزبان‌نامه می‌باشد که در ادامهٔ این بخش به تحلیل و بررسی آنها پرداخته می‌شود

۳-۱.داستان خرّه نماه و بهرام گور

داستان «خره نما و بهرام گور» که در باب اول(در تعریف کتاب و ذکر واضع و بیان اسباب وضع مرزبان‌نامه) جای داده‌شده‌است، یکی از داستان‌های مرزبان‌نامه می‌باشد که اصل این حکایت در شاهنامه با اندکی تغییر آمده است و به نظر می‌رسد طبق نظریهٔ بینامتنی ژنت، در این داستانِ مرزبان‌نامه، شاهنامه زیر متن قرار گرفته‌است چرا که نویسندهٔ مرزبان‌نامه، آگاهانه در این داستان از شاهنامه بهره گرفته است. قابل ذکر است که واژهٔ

خرّه {خُ رِه} در فرهنگ دهخدا به معنی نور می‌باشد(دهخدا، ۱۳۳۹، ذیل واژۀ خره اردشیر، ج۱۹، ۴۹۸). امّا در برهان قاطع افزون بر این معنی به معناهای مختلفی چون؛ نام سرزمینی از پارس، بخش یا قسمتی از یک چیز، نام جانوری، به کار رفته است(خلف تبریزی، ۱۳۷۶: ۷۴۳).

فردوسی نیز این حکایت را در قسمت تاریخی شاهنامه، پادشاهی بهرام گور، با اندکی تفاوت در شاهنامه آورده است:

خلاصه داستان در شاهنامه:

بهرام گور در فصل بهار تصمیم می‌گیرد که به همراه خدم و حشم خود برای شکار گور به سرزمین تور برود. بهرام در سرزمین تور، اژدهایی را می‌کشد و بعد از سی روز شکار و استراحت، تصمیم می‌گیرد که به صورت ناشناس به دهی در تور برود و ببیند که آیا با مردم به عدل و داد رفتار می‌شود. بهرام در بدو ورود به ده با زنی روبرو می‌شود و زن او را به خانه دعوت می‌کند و با وجود فقر و نداری برخلاف میل شوهرش از او پذیرایی می‌کند و بره‌ای را برای او کباب می‌کند. بهرام بعد از خوردن غذا به شادخواری نشست از زن خواست که برای او سخنی بگوید و آیا از بهرام‌شاه راضی است و یا گله‌ای از او دارد. زن در جوابش گفت:

زن کم سخن گفت آری نکوست — هم آغاز کار و هم فرجام ز اوست
بدو گفت بهرام کاین است و بس — ازو دادجویی نبیند کس
زن برمنش گفت کای پاک رای — برین ده فراوان کس است و سرای
همیشه گذار سواران بود — ز دیوان و از کارداران بود
یکی نام دزدی نهد بر کسی — که فرجام زان رنج یابد بسی
ز بهر درم گرددش کینه‌کش — که ناخوش کند بر دلش روز خوش
زن پاک را بآلودگی — برد نام و آرد بیهودگی
زیانی بود کان نیاید بگنج — زشاه جهاندار اینست رنج
(فردوسی، ج۷، ۱۳۸۶: ۲۸۷)

بهرام از سخن زن بسیار ناراحت می‌شود و تصمیم می‌گیرد برای مدتی بیدادگری را پیشه کند تا مردمان فرق بین مهر و بیدادگری پادشاه را تشخیص دهند. بهرام شب را با ناراحتی و دلتنگی در خانۀ آن زن روستایی سپری می‌کند. فردای آن روز زن برای

دوشیدن گاوش می‌رود امّا متوجه می‌شود که پستان گاو تهی از شیر است زن علت آن را اینگونه به شوی می‌گوید:

چنین گفت با شوی کای کدخدای — دل شاه گیتی دگر شد برای
ستمکاره شد شهریار جهان — دلش دوش پیچان شد اندر جهان
چو بیدادگر شد جهاندار شاه — ز گردون نتابد ببایست ماه
بپستانها شود شیر خشک — نبوید بنافه درون نیز مشک
(همان:۲۹۳)

هنگامی که بهرامشاه گفتگوی زن و مرد صاحبخانه را می‌شنود از فکر و اندیشهٔ دیشب خود پشیمان می‌شود:

بیزدان چنین گفت کای کردگار — توانا و دانندهٔ روزگار
اگر تاب گیرد دل من ز داد — از این پس مرا تخت شاهی مباد

(همان)

بلافاصله بعد از اینکه بهرام نیتش را تغییر داد، کثرت شیر در پستان‌های گاو نمایان شد:

ز پستان گاوش ببارید شیر — زن میزبان گفت کای دستگیر
تو بیداد را کرده‌ای دادگر — وگرنه نبودی ورا این هنر
(همان: ۲۹۵)

بهرام بعد از خوردن شیر با صاحبخانه به آنها تازیانه‌ای می‌دهد تا بر در خانه آویزان کنند تا سپاهیانش به آنجا بیایند و او را بیابند. بعد از رفتن مهمان، صاحب خانه متوجه شدند که مهمان آنها بهرام شاه بوده است و شتابان به دنبال او می‌روند و بابت پذیرایی از او عذرخواهی می‌کنند. بهرام هم در عوض مهمان‌نوازی آن دو، قبالهٔ ده را به نام آنها می‌نویسد.

خلاصهٔ حکایت در مرزبان‌نامه:

روزی بهرام گور به شکار می‌رود و ابری تیره بر می‌آید و آسمان را تاریک می‌کند و به تبع آن طوفان شروع به وزیدن می‌کند، اطرافیان پادشاه همه متفرق می‌شوند و بهرام هم به صورت ناشناس به خانهٔ دهقانی پناه می‌برد. اهل خانه که بهرام را نمی‌شناسند چندان که شایستهٔ پادشاه است به پذیرایی او برنمی‌خیزند و شبانگاه که دهقان از دشت به خانه می‌آید به او خبر می‌دهند که گوسفندان کمتر از هر روز شیر داده‌اند. دختر دهقان که

نیکوخوی و پاکیزه‌روی است دلیل آن را اینگونه به پدر می‌گوید: شاید امروز نیت پادشاه با رعیت بد شده‌است و حسن نظر وی از ما بریده، بصواب آن نزدیکتر که از اینجا دور شویم و مقامگاه دیگر طلبیم. دختر گفت: اگر چنین خواهی کرد، تو از الوان شراب و انواع طعام و لذایذ بسیاری داری باید جهت تخفیف مقداری از آن بازنهیم. پس چه بهتر که هر چه مقدور است برای مهمان صرف کنیم(وراوینی، ۱۳۹۲: ۶۱).

دهقان حرف دخترش را گوش کرد و سفره‌ای در نهایت آراستگی در برابر مهمان خود قرار داد، بهرام دل خوش و شادمان پیاله برگرفته و به شادخواری و خوردن نشست و در اثنای خوشگذرانی از دهقان کنیزکی طلبید. دهقان که به خویشتن داری دختر خویش اطمینان داشت از وی خواست ساعتی پیش مهمان بنشیند و آرزوی او را با چهرهٔ زیبای خود که مشاهدهٔ جمال است، برآورد. دختر نزدیک شاه رفت: چنان که گویی خورشید در ایوان جمشید آمد یا نظر بهرام در ناهید(همان: ۶۳). بهرام با دیدن دختر عاشق او می‌شود و با خود نظر می‌کند چون به قصر بازگردد او را به همسری خود بخواهم. همان شب از کثرت شیر گوسفندان به دهقان خبر رسید و پدر و دختر گفتند: مگر اختر سعد عنان عاطفت پادشاه سوی ما منعطف کرد و قضیهٔ سوء العنایه منعکس گردانید(همان: ۶۴). بهرام بعد از بازگشت به قصر، دستور داد که قبالهٔ آن روستا را به نام دهقان بنویسند و دخترش را با اکرام به قصر بیاورند.

تحلیل داستان:

در این دو داستان همسان‌گویی دو ادیب بسیار پررنگ است به گونه‌ای که در تاثیرپذیری متن مرزبان‌نامه از شاهنامه نمی‌توان کوچکترین تردیدی کرد؛ در هر دو داستان، بهرام به صورت اتفاقی به خانهٔ دهقانی می‌رود، در هر دو داستان، از پادشاه در حد توان پذیرایی می‌کنند، در هر دو داستان، تغییر نیت پادشاه در بودن خیر و برکت تاثیرگذار است. در هر دو داستان نیت خوب پادشاه موجب کثرت شیر در چارپایان دهقان می‌شود. در هر دو داستان بهرام به خاطر تشکر از مهمان‌نوازی میزبان، قبالهٔ روستا را به آنان می‌بخشد.

چنانکه مشاهد شد، اندیشهٔ شاهی آرمانی بر روح هر دو داستان حاکم است. به عبارت دیگر؛ پیام و مفهوم هر دو حکایت در این است که نظم امور و همهٔ هستی منوط و وابسته به رضایت پادشاهست و اگر پادشاه بیدادگری پیشه کند و نیت بدی نسبت به رعایا داشته باشد خیر و برکت نیز از میان مردمان می‌رود.

شخصیت‌های دو داستان با اندکی تفاوت مشترک است. در داستان مرزبان‌نامه سه شخصیت اصلی؛«بهرام» پادشاهی اهل شکار، خوشگذران و البته باانصاف و عادل که رعایت کنندهٔ حال زیردستانش نیز می‌باشد، «دهقان» مردی ثروتمند، مطیع و فرمانبدار پادشاه و «دختر دهقان» زیباروی، خوش خلق، پاکدامن و مطیع پدر و فرمانروا هستند. در شاهنامه همان تعداد کارکتر با اندک جابجایی قرار دارند؛«بهرام» پادشاهی اهل شکار، عادل و رعایت کنندهٔ حال زیردستان، «دهقان» مردی فقیر و ندار، مطیع پادشاه و «زن دهقان» زنی مهمان‌نواز، شجاع، پاکدامن و در عین حال مطیع فرمانروا و معتقد به اینکه شاه از تایید الهی برخوردار است.

زوایهٔ دید داستان هم در هر دو حکایت«دانای کل»یا همان «سوم شخص مفرد» است که ناظر و خالق حوادث و شخصیت‌های داستان هستند که البته گفتگوهای کاراکترهای اصلی داستان هم تا حدود فراوانی در پیشبرد داستان نقش دارند. افزون براین داستان در هر دو کتاب با لحنی جدی ارائه شده‌است.

حوادث داستان مرزبان‌نامه: رفتن بهرام به شکار،ابری شدن آسمان و طوفانی شدن هوا، پراکنده شدن اطرافیان پادشاه، رفتن بهرام به خانهٔ دهقان، نشناختن بهرام و پذیرایی نامناسب از او، کم شدن شیر گوسفندان، پذیرایی مناسب از بهرام، زیاد شدن شیر گوسفندان، عاشق شدن بهرام بر دختر دهقان.

حوادث شاهنامه: رفتن بهرام به شکار، تصمیم بهرام در تحقیق و تفحص از رعایا، رفتن بهرام به خانهٔ زن، سخن گفتن زن از بیدادگری پادشاه، دلتنگ شدن بهرام و تصمیم به بیدادگری، خشک شدن شیر گاو، پشیمانی بهرام از تصمیم خود، کثرت شیرگاو.

هر چند که حوادث داستان اندکی با هم تفاوت دارد امّا چنانکه مشاهده شد حوادث و پیرنگ داستان از نظم و توالی خاصی برخوردار است و بدون هیچ دلیلی حادثه‌ای در طول داستان روی نمی‌دهد.

۳-۲. ایراجسته با خسرو

داستان«ایراجسته و خسرو» در باب هشتم مرزبان‌نامه(در شتر و شیر پرهیزگار)، نقل شده است. فردوسی هم این داستان را در بخش تاریخی شاهنامه، پادشاهی اردشیر، آورده‌است:

خلاصهٔ داستان در شاهنامه:

اردشیر بر اردوان چیره‌می‌شود و بعد از کشتن اردوان ، به پادشاهی می‌رسد و برای اینکه از محل گنج اردوان اطلاع یابد با دختر او ازدواج می‌کند. دو فرزند اردوان که زندانی اردشیر بودند توسط یکی از فرستادگان خود، نامه‌ایی برای خواهرشان می‌فرستند و او را تحریض می‌کنند که به خونخواهی پدر، اردشیر را مسموم کند. اسارت برادران و مرگ پدر موجب می‌شود که او تن به این کار بدهد:

بیاورد جامی ز یاقوت زرد — پر از شکر و پست با آب سرد
بیامیخت با شکر و پست زهر — که بهمن مگر یابد از کام بهر
چو بگرفت شاه اردشیر آن بدست — ز دستش بیفتاد و بشکست پست
شد آن پادشابچه لرزان ز بیم — هم اندر زمان شد دلش بدو نیم
جهاندار زآن لرزه شد بدگمان — پر اندیشه از گردش آسمان
بفرمود تا خانگی مرغ چار — پرستنده آرد بر شهریار
هم آنگاه مرغ آن بخورد و بمرد — گمان بردن از راه نیکی ببرد
(همان، ج۷، ۱۳۸۶: ۳۸۷)

بعد از این ماجرا، اردشیر موبدان و دستوران خودش را فرا می‌خواند تا در مورد زن خیانت‌کار تصمیم‌گیری کنند. همگی به کشتن او رأی می‌دهند. دختر اردوان به نزد موبد می‌رود و خبر حامله بودنش را به او می‌گوید. موبد هم بلافاصله این خبر را به اردشیر منتقل می‌کند امّا اردشیر به آن وقعی نمی‌نهد و دستور کشتن را می‌دهد. موبد به عاقبت کار و جانشینی پادشاه فکر می‌کند و تصمیم می‌گیرد که زن را نکشد و بعد از وضع حمل، دستور پادشاه را مبنی بر کشتن زن، اجرا کند. موبد برای اینکه خود را از مظان اتهام بدگویان برهاند در آن تاریخ خودش را اخته می‌کند و شرمگاهش را در قوطی پنهان می‌کند. بعد از گذشت زمان، فرزند به دنیا می‌آید و نام او را شاپور می‌گذارند تا اینکه به سن هفت سالگی می‌رسد. و در تمام این مدت، موبد او را از اردشیر پنهان کرده بود. روزی پادشاه بسیار ناراحت بود و موبد دلیل ناراحتی او را پرسید. اردشیر در جوابش گفت:

زمانه به شمشیر ما راست گشت — غم و رنج و ناخوبی اندر گذشت
مرا سال بر پنجه و یک رسید — ز کافور شد مشک و گل ناپدید
پسر بایدی پیشم اکنون بپای — دلارای و نیروده و رهنمای
پدر بی‌پسر چون پسر بی‌پدر — که بیگانه او را نگیرد ببر
مرا خاک سود آید و درد و رنج

پس از من بدشمن رسد تاج و گنج **(همان: ۳۸۸)**

موبد چون شرایط را مهیا دید به شرط تضمین جانش، ماجرا را برای پادشاه تعریف کرد و قوطی که شرمگاهش را در آن نهاده‌بود به پادشاه نشان می‌دهد. اردشیر با دیدن پسر بسیار شاد می‌شود و موبد را بسیار می‌نوازد و دختر اردوان را نیز می‌بخشد.

خلاصهٔ داستان در مرزبان‌نامه:

خسرو زنی نیکو رو داشت که برادر و پدر او را در جنگ کشته بود بنابراین همیشه نگران این بود که مبادا روزی مهر پدر و برادر او را به کینه‌جویی وادارد. بنابراین روزی زن خسرو با حرکتی ناخواسته او را از روی تخت بر زمین می‌اندازد. خسرو احساس کرد این حرکت زن، به خاطر کین پدر و برادر است و به همین خاطر به دستور خود، ایراجسته، فرمان داد که زن را بکشد. در این حال زن پادشاه از طریق خادمی به ایراجسته اطلاع داد که او نطفه‌ایی از خسرو در شکم دارد. دستور نزد خسرو آن زن را تا زادن فرزند امان خواست امّا خسرو او را به کشتن زن فرمان داد. ایراجسته که از عشق مفرط پادشاه به زن خبر داشت و اندیشید که به فرمان پادشاه در حالتی چنان خشمگین اعتماد نتوان کرد، صواب آن دید که آنها را در جایگاهی که پنهان از خلق باشد، مخفی کند. این ماجرا گذشت تا اینکه زن وضع حمل کرد و فرزند به سن هفت سالگی رسید. روزی که خسرو در به شکار رفت، میش و نرمیش و بره‌ای دید. یاسیجی برکشید و بر پهلوی بچه راست کرد، مادرش در پیش آمد تا سپر آفت شود. چون تیر بر ماده راست کرد، نرمیش پیش آمد تا مگر قضاگردان ماده شود. خسرو کمان از دست بینداخت(همان: ۶۲۹). این پیش‌آمد، خسرو را به فکر فرو می‌برد و از فرمانی که در مورد زنِ حامله‌اش داده بود اظهار تأسف کرد. خسرو با ایراجسته در این مورد صحبت کرد و بسیار ابراز دلتنگی نمود. ایراجسته چون شرایط را مهیا دید، حکایت را برای خسرو تعریف کرد و زن و شاهزاده را لباس‌های گرانبها پوشاند و نزد پادشاه آورد.

تحلیل داستان:

در این داستان، متن مرزبان‌نامه واگویه‌ای از متن شاهنامه است البته با اندکی تغییر. و همین می‌تواند دلیلی بر تاثیرپذیری یک پیش متن(مرزبان‌نامه) از پس متن یا زیر متن(شاهنامه) است. در هر دو داستان پادشاه با زنی ازدواج می‌کند که پدرش را کشته است. در هر دو داستان پادشاه بر زن خشم می‌گیرد و به وزیر یا موبد دستور می‌دهد که

او را بکشد. در هر دو داستان، زن پادشاه بار دار هستند و وزیر را واسطه قرار می‌دهند که تا وضع حمل در کشتن آنها درنگ شود. در هر دو داستان پادشاه از دستور خود مبنی بر کشتن زنها درنگ روا نمی‌دارند. در هر دو داستان، وزیران از کشتن زنها سرباز می‌زنند و آنها را تحت حمایت خود قرار می‌دهند. در هر دو داستان، زن‌ها پسری به دنیا می‌آورند که تا سن هفت سالگی از چشم پدر پنهان می‌ماند. پیام و مفهوم هر دو داستان، در خدمت خالصانه نمودن پادشاه است.

شخصیت‌های دو داستان مشترک است. در داستان مرزبان‌نامه سه شخصیت اصلی؛ «خسرو» پادشاهی عادل و در عین حال سخت‌گیر نسبت به اشتباهات اطرافیانش«ایراجسته» وزیر و دستوری زیرک و وفادار، مطیع و فرمانبدار پادشاه و «همسر پادشاه» زیباروی، با شرم وحیا، پاکدامن و مطیع پادشاه. در شاهنامه تعداد کاراکترها نسبت به مرزبان‌نامه بیشتر است؛«اردشیر» پادشاهی جنگجو، وسخت‌گیر نسبت به خیانت اطرافیانش، «موبد» مشاور و وزیر پادشاه، مطیع پادشاه و نسبت به او بسیار وفادار «همسر اردشیر» دختر اردوان، دلسوز نسبت به پدر و برادرانش، خائن نسبت به پادشاه«بهمن» پسر اردوان، زندانی اردشیر و محرک همسر پادشاه در خیانت به او.«شاپور» پسر پادشاه، نوجوانی رشید و زیبا و که بعد از هفت سالگی به پدر نمایانده می‌شود و به عنوان یکی از کاراکترهای داستان معرفی می‌شود.

زوایهٔ دید داستان هم در هر دو حکایت«دانای کل»یا همان «سوم شخص مفرد» است که ناظر و خالق حوادث و شخصیت‌های داستان هستند که البته گفتگوهای کاراکترهای اصلی داستان به ویژه گفتگوی وزیر با پادشاه، هم تا حدود فراوانی در پیشبرد داستان نقش دارند. افزون براین داستان در هر دو کتاب با لحنی جدی ارائه شده‌است.

حوادث داستان مرزبان‌نامه: دست یازیدن خسرو به همسرش در برابر ملازمان کاخ، آستین برافشاندن زن خسرو و افتادن از روی تخت، بدگمان شدن خسرو ودستور دادن او مبنی بر کشتن زن، باردار بودن زن، سرباز زدن وزیر از کشتن زن و در کنف حمایت خود قرار دادن آنها، نخجیر پادشاه و یاد آمدن زن و فرزندش به واسطهٔ شکار میش و بره‌اش، پشیمان شدن پادشاه از فرمان کشتن زن باردارش، بازگو کردن ماجرا توسط وزیرپادشاه، خوشحالی پادشاه و نواختن وزیر.

حوادث شاهنامه: جنگ با اردوان، کشتن اردوان، به زنی درآوردن دختر اردوان به خاطر دست یافتن به گنج اردوان، زندانی کردن دو فرزند اردوان در هندوستان، تحریض دختر

اردوان توسط برادرش، بهمن، مبنی بر مسموم کردن اردشیر، زهرآلود کردن جام اردشیر، شکسته شدن جام زهر بر حسب تصادف، ترس و لرز دختر اردوان از شکسته شدن جام اردشیر، بدگمان شدن اردشیر نسبت به همسرش، آگاه شدن اردشیر از خیانت همسرش، ودستور دادن او مبنی بر کشتن همسرش، باردار بودن زن، سرباز زدن موبد از کشتن زن و در کنف حمایت خو قرار دادن آنها برای حفظ نژاد و تخمهٔ پادشاهی، تصمیم موبد مبنی بر اخته کردن خود جهت جلوگیری از تهمت بدخواهان، دلتنگی اردسیر از نداشتن پسر، بازگو کردن ماجرا توسط موبد، نواختن موبد توسط پادشاه، آوردن شاپور به کاخ.

هر چند که حوادث داستان اندکی با هم تفاوت دارد امّا چنانکه مشاهده شد حوادث و پیرنگ داستان از نظم و توالی خاصی برخوردار است و بدون هیچ دلیلی حادثه‌ای در طول داستان روی نمی‌دهد. در مرزبان‌نامه وجود نخجیر و شفقت و مهربانی ماده میش و نره میش نسبت به برهٔ خود، دلیل قانع کننده‌ای نسبت به افسوس خوردن پادشاه در صدور فرمان کشتن زن باردارش است. در شاهنامه هم نبود تخمه و نژاد پادشاهی دلیل افسوس خوردن اردشیر بر گذشته است.

۳-۳.داستان بزورجمهر با خسرو

«داستان بزورجمهر با خسرو» در باب پنجم مرزبان‌نامه(در دادمه و داستان) نقل شده است. فردوسی هم این حکایت را در بخش تاریخی شاهنامه، پادشاهی انوشیروان، سروده‌است. قابل ذکر است که در مرزبان نامه از واژهٔ «بزورجمهر» استفاده شده است، در شاهنامه از واژهٔ «بوزرجمهر» استفاده شده است. پایان‌بندی این داستان، بر خلاف دو داستان قبلی با هم متفاوت است که در تحلیل و خلاصهٔ داستان به آن اشاره می‌شود.

خلاصه داستان در شاهنامه

در یکی از روزها انوشیروان و بوزرجمهر به همراه خدم و حشم خود به شکار می‌رود. بعد از مدتی تاخت و تاز به دنبال شکار، خسته می‌شود ودر مرغزار به خواب می‌رود:

بغلتید چندی بران مرغزار — نهاده سرش مهربان بر کنار
همیشه ببازوی آن شاه بر — یکی بند بازو بدی پرگهر
برهنه شد از جامه بازوی او — یکی مرغ رفت از هوا سوی او
(فردوسی، ج۸، ۱۳۸۶: ۳۱۰)

هنگامی که انوشیروان در خواب است، مرغی سیاه از آسمان به سوی او می‌آید و مرواریدهای بازوبند را می‌بلعد و پرواز می‌کند:

چو مرغ سیه بند بازوی بدید — سر درز آن گوهران بردرید
چو بدرید گوهر یکایک بخورد — همان درّ خوشاب و یاقوت زرد

(همان: ۳۱)

بوزرجمهر از این حادثه بسیار ناراحت و متحیر شد. و احساس کرد که به واسطهٔ این اتفاق، زندگیش دچار سختی و عذاب خواهد شد. وقتی که انوشیروان بیدار می‌شود و مرواریدها را از دست رفته می‌بیند به بوزرجمهر بدگمان می‌شود و با رکیک‌ترین کلمات او را مورد عتاب و سرزنش قرار می‌دهد و دستور زندانی کردنش را صادر می‌کند. بوزجمهر هم در برابر عتاب انوشیروان چیزی نمی‌گوید و ساکت است چون گفتن واقعیت در ان شرایط هیچ اثری ندارد:

جهاندار چندی زبان رنجه کرد — ندید ایچ پاسخ جز از باد سرد
بپژمرد بر جای بوزرجمهر — ز شاه و ز کردار گردان سپهر
نشست از بر اسب کسری بخشم — ز ره تا در کاخ نگشاد چشم
بفرمود تا روی سندان کنند — بداننده بر کاخ زندان کنند

(همان: ۳۱۳)

خلاصه داستان در مرزبان‌نامه:

در یکی از روزها بزورجمهر و خسرو به بوستان‌سرایی در کنار حوضی به دیدن مرغابی‌ها مشغول می‌شوند. در آن هنگام خسرو گوهری باارزش در دست داشت: مرواریدی که روزگار بنوک مژگان هیچ عاشق مانند آن نسفت، چشم هیچ نرگس چنان ژاله ندیده بود و رحم هیچ صدفی چنان سلاله نپروریده، در استغراق آن حالت از دستش در افتاد، بطی به منقار در گرفت و فروخورد. بزورجمهر مشاهدت می‌کرد و پوشیده می‌داشت(وراوینی، ۱۳۹۲: ۳۱۷).

هنگامی که خسرو به کاخ آمد،گوهر را طلب کرد و همه جا را به دنبال آن جستجو نمود امّا آنرا نیافت. بزورجمهر را فراخواند و موضوع را با او در میان گذاشت ولی چون بزورجمهر شرایط را مساعد ندید و بخت و طالع را در آن روز موافق خود ندید، چیزی به

پادشاه نگفت: می‌ترسم که تأثیر طالع نامساعد اصابت حکم را در تأخیر دارد تا بطان بسیار کشته شوند و چون گوهر نیابند، خسرو خشم گیرد و مرا بجهل منسوب کند یا بخیانت پس هیچ نگفت. چندانک اختر اقبال از وبال بیرون آمد، بزورجمهر به خدمت خسرو شتافت و گفت: امروز بپرتو فرّ پادشاهی در آیینهٔ فراست خویش چنان بینم که آن گوهر در بطن یکی از این بطانست(همان: ۳۱۸).

پس از کشتن چند مرغابی، گوهر را یافتند. خسرو دلیل اینکه چرا بزورجمهر، روز قبلش به این نکته اشاره نکرد را از وی پرسید او هم در جواب گفت: سعادت طالع را بر سبیل مساعدت نمیدیدم.

تحلیل داستان

در این داستان هم، شاهنامه زیرمتن مرزبان‌نامه قرار گرفته‌است و می‌توان گفت که داستان مرزبان‌نامه خوانشی نو از داستان شاهنامه است با این تفاوت که در مرزبان‌نامه نسبت به انوشیروان دیدی آرمانی وجود دارد(آرمان‌شاهی) وجود دارد و همین در پایان‌بندی داستان بسیار تاثیرگذار بوده و باعث شده‌است که خالق مرزبان‌نامه انوشیروان را بدور از هر گونه تصمیم‌گیری نادرست به مخاطب معرفی می‌کند.

در هردو داستان، شخصیت‌های اصلی انوشیروان و بوزرجمهر(بزورجمهر) هستند، در هر دو داستان مرواریدها توسط پرنده‌ایی بلعیده می‌شود، در هر دو داستان بوزرجمهر در آن لحظه موضوع را پنهان می‌کنند.

امّا پیام و برداشت از حکایت‌ها متفاوت است در حکایت مرزبان‌نامه این است که در خدمت پادشاه هر سخنی را به موقع و زمانی معین باید گفت تا در مظان اتهام و خیانت قرار نگیرد . اما پیام حکایت شاهنامه علاوه بر پیام مرزبان‌نامه، در این است که گرد و غبار قدرت در برخی موارد موجب می‌شود که پادشاه تصمیمات نادرست بگیرد.

هر چند که حوادث داستان اندکی با هم تفاوت دارد امّا حوادث و پیرنگ داستان از نظم و توالی خاصی برخوردار است و بدون هیچ دلیلی حادثه‌ای در طول داستان روی نمی‌دهد. فقط دلیل عصبانیت انوشیروان و زندانی کردن بوزرجمهر، مخاطب را به تعلل و اندیشه وادارد و او را قانع نکند.

حوادث داستان مرزبان‌نامه: رفتن بزورجمهر و بهرام به بوستان‌سرا و دید بطان، بلعیده شدن گوهر توسط یکی از بطان، جستجو کردن گوهر و فراخواندن بزورجمهر توسط

پادشاه، پنهان کردن اتفاق در روز واقعه به دلیل موافق ندیدن طالع، گفتن واقعیت در روز بعد از ماجرا به دلیل موافق دید بخت و اقبال.

حوادث داستان شاهنامه: رفتن بوزرجمهر و انوشیروان به شکار، خوابیدن انوشیروان در مرغزار و در آوردن جامه توسط وی، پایین آمدن مرغ سیاهی از آسمان، بلعیدن مروواریدهای بازوبند توسط پرندهٔ سیاه، بیدار شدن انوشیروان و پرخاش او به بوزرجمهر، سکوت بوزرجمهر، زندانی شدن بوزرجمهر.

شخصیت‌های داستان مرزبان نامه و شاهنامه مشترک است و داستان توسط دو شخصیت پیش می‌رود: «خسرو» یا «انوشیروان» پادشاهی با ابهت، باتدبیر و در عین حال خشمگین و عصبانی«بزورجمهر» یا «بوزرجمهر» وزیری دانا، زیرک و مطیع و فرمانبردار پادشاه.

چنانکه اشاره شد در داستان مرزبان‌نامه چون دیدی آرمانی نسبت به انوشیروان وجود دارد، نویسنده او را از خشم و عصبانیت و به تبع آن تصمیم‌گیری نادرست دور می‌دارد. به همین خاطر انوشیروان به بزورجمهر بدبین نمی‌شود و به او زمان و فرصت می‌دهد تا در موقعیت مناسب واقعیت را بگوید امّا با این وجود در این داستان هم ترس از خشونت و عصبانیت انوشیروان وجود دارد.

در داستان شاهنامه وضع به گونه‌ایی دیگر است، خشم و قدرت همچون غباری در برابر دیدگان انوشیروان پرده‌ای می‌کشد و بدون هیچ تحقیق و پرس و جویی به بوزرجمهر بد و بیراه می‌گوید و دستور زندانی کردن او را می‌دهد.

زوایهٔ دید داستان هم در هر دو حکایت«دانای کل» راوی یا همان «سوم شخص مفرد» است که ناظر و خالق حوادث و شخصیت‌های داستان هستند که البته گفتگوهای کاراکترهای اصلی داستان به ویژه گفتگوی بزورجمهر و انوشیروان در مرزبان‌نامه،هم تا حدود فراوانی در پیشبرد داستان مرزبان‌نامه نقش دارند. افزون براین داستان در هر دو کتاب با لحنی جدی ارائه شده‌است.

۳-۴.حضور دیوان در شاهنامه و مرزبان‌نامه

یکی دیگر از وجوه اشتراک مرزبان‌نامه و شاهنامه حضور دیوان در داستان‌های آنان می‌باشد، باب چهارم مرزبان‌نامه موسوم به «دیو گاوپای و دانای دینی» است. و به زعم نگارنده، خالق مرزبان‌نامه در این بخش هم متأثر از شاهنامه و دیگر متون قدیمی ایران

بوده‌است و این متن از مرزبان‌نامه زبرمتن آنها محسوب می‌شود چرا که واژهٔ دیو در متون باستانی ایران کاربرد داشته‌است. دیو در متون باستانی ایران به ویژه اوستا چنین استنباط می‌شود که:«مقصود از دیو خداوندگاران آریایی پیش از زرتشت بوده که با پدیدار شدن زرتشت و گسترش آیین یگانه‌پرستی، از درجهٔ اعتبار ساقط می‌شوند»(دوست‌خواه، ۱۳۴۳: ۳۱۴).

کریستین سن هم در مورد کلمهٔ«دیو» می‌نویسد:«زردشتیان باختر و خاور کلمهٔ دیو را در آغاز برای نشان دادن ایزدان دشمن به کار می‌بردند. بعدها مفهوم این واژه دگرگون شد و انحصاراً بر موجودات خارق‌العاد و بدسرشتی که با آیین راستین مخالفت می‌ورزیدند، اطلاق گردید»(کریستین سن، ۱۳۵۵: ۵۳).

دیوان در متون قدیمی به ویژه متون حماسی از جمله شاهنامه اگرچه از نژادی غیر از آدمیان شمرده می‌شدند امّا از صفات آدمیان بی‌بهره نبودند، چنانکه مانند آدمیان گرد هم جمع می‌شدند و سردار و شاه داشتند. در شاهنامهٔ فردوسی، هنگامی که «تهمورث» در میان تودهٔ مردم، پایه‌های دادگری بنیان نهاد و جانوران سودمند را رام و اهلی کرد و بدی‌های و پلیدی‌ها را ازبین برد، دیوان و افسونگران با وی به ستیز برخاستند، تهمورث آنها را شکست داد و آنها در قبال زینهاری که از تهمورث می‌یابند، به او خواندن و نوشتن را می‌آموزند:

چو تهمورث آگه شد از کارشان — برآشفت و بشکست بازارشان
به فرّ جهاندار بستش میان — بگردن برآورد گرز گران
همه نرّه دیوان و افسونگران — برفتند جادو سپاهیگران
دمنده سیه‌دیوشان پیش‌رو — همی بآسمان برکشیدند غو
یکایک بیاراست با دیو جنگ — نبد جنگشان را فراوان درنگ
ازیشان دو بهره به افسون ببست — دگرشان به گرز گران کرد پست
کشیدندشان خسته و بسته خوار — به جان خواستند آن زمان زنهار
که ما را مکش تا یکی نوهنر — بیاموزی از ما کت آید ببر
نبشتن به خسرو بیاموختند — دلش را به دانش برافروختند

(فردوسی، ج۱، ۱۳۸۶: ۳۷)

همچنین در شاهنامه، راه و روش زرتشت، پیامبر ایرانی، این است که برای به دست آوردن رستگاری باید با جادوان و دیوان که پدیدآورندهٔ پلیدی‌ها و ناپاکی‌ها و دشمنان

سرسخت آدمیانند به پیکار برخاست و همچنین آرمان شهریاران ایران، پاک کردن جهان از وجود دیوان و جادوگران اهریمنی بود. افزون بر این، در بخش‌های مختلفی از شاهنامه، دیوان به عنوان موجودات اهریمنی ظاهر می‌شوند و با شاهان و سپاهیان ایرانی درگیر می‌شوند و به نوعی این ستیزها نمادی از نبرد خیر و شر می‌شود؛ دیو سپید موجبات طوفان و سرما را فراهم می‌آورد بسیاری از سپاهیان ایرانی و کاوس را نابینا می‌کند، مبارزه رستم با اکوان‌دیو، هلاک کردن گنده پیرجادو، اسیرکردن دولا(اولاد دیو)، کشتن ارژنگ دیو، هلاک کردن دیو سپید، نمونه‌هایی از حضور دیوان در شاهنامه هستند که اشارهٔ کامل و مفصّل به این ماجراها و نبردها مجال دیگری می‌طلبد.

امّا چنانکه اشاره شد؛ باب دوم مرزبان‌نامه، موسوم به «دیو گاوپای و دانای دینی» است. در این باب از مرزبان‌نامه، مردی دینی در سرزمین بابل در کوهستانی صومعه‌ایی می‌سازد و مردمان را به سوی خودش دعوت می‌کند. دیوان به مهتر خویش، دیوگاوپای شکایت می‌کنند. گاوپای آنها را به خویشتن‌داری دعوت می‌کند و با سه دیو که وزیر او بودند، مشورت می‌کند. وزیر اعظم می‌گوید که باید صبر کنیم تا بخت از مرد دینی رویگردان شود. وزیر دوم می‌گوید: اگر هیچ کوششی علیه او نکنییم او هر روز قوی‌تر می‌شود و ما هر روز ضعیف‌تر. وزیر سوم می‌گوید که کشتن بدون دلیل او به صلاح نیست زیرا در این صورت کسی دیگر به جای او می‌نشیند. بهتر آن است که او را به امور دنیوی مشغول سازیم تا مردم از وی روی برگردانند. عاقبت بعد از چند دور مشورت و ذکر داستان‌های پی‌درپی راجع به این موضوع، گاوپای تصمیم گرفت مجمعی از هزاران دیو را در جایی گرد آورد و مرد دینی را در آنجا به مناظره فرابخواند و جهل او را بر عموم آشکار کند. مرد دینی دعوت به مناظره را پذیرفت و قرار بر این نهاده شد که اگر مرد دینی در مناظره برنده شود، دیوان«معمورهٔ عالم» بازگذارند و به نشیب و گودها بروند و در غارهای زمین‌های پست و گود ساکن شوند و دیگر با آدمیان رفت و آمد نداشته‌باشند و اگر مرد دینی شکست یافت، کشته شود. مناظره آغاز شد و دیو در این مناظره متوجه معلومات شگفت مرد دینی شد و از آن مناظره پشیمان شد، بنابراین سرشکسته و شرمسار در زیر زمین و زمین‌های پست ساکن شدند و دیگر با آدمیان نیامیختند.

تفاوت داستان دیوان در شاهنامه و متون باستانی با مرزبان‌نامه در این است که معمولاً دیوان در شاهنامه و متون باستانی با پادشاهان و سپاهیان ایرانی، درگیر نظامی و زد و خورد فیزیکی داشته‌اند و شکست آنها از ایرانیان، شکست نظامی بوده‌است در حالی که

در مرزبان‌نامه اصلاً درگیری نظامی وجود ندارد و شکست نظامی تبدیل به شکست معنوی شده‌است و بنابه گفتهٔ شمیسا: اشاره‌هایی چون ترس گاوپای، مشورت با وزیران، اجتماع هزار دیو، آغاز مناظره در صبح، پراکنده شدن در شب، برطبق معاهده عمل کردن و غیره در اصل توصیف نبردهای قدیمی است که نظیر آن در شاهنامه فراوان است(شمیسا، ۱۳۶۱: ۱۲۸۱).

در داستان مرزبان‌نامه، دیو به معنی خدا با مفهوم شاه در اساطیر در آمیخته است و پادشاهان غیرآریایی طبرستان بر طبق سنت بین‌النهرینی، خود را خدا می‌دانسته‌اند، آریایی‌ها بسیار دیر به مازندران رخنه کرده‌اند همان طور که بعدها هم دین زردشتی بسی دیرتر از نقاط دیگر به آنجا رسید(همان).

علاوه بر این وجود کاراکتری به نام«دانای دینی» تا حدود فراوانی اندیشهٔ نگارنده را به زیرمتن بودن متون باستانی و شاهنامه در این داستان، تایید می‌کند. زیرا به باور شمیسا دین و دینی به معنای دانایی و دانا می‌باشد،daena در اوستا از ریشهٔ da به معنای شناختن و اندیشیدن است. اینجا مراد از دانای دینی، مغان زرتشتی می‌باشد که به دانایی معروف بوده‌اند(همان: ۱۲۸۲).

در متن داستان دیوان مرزبان‌نامه همانند دیوان شاهنامه به ویژهٔ دورهٔ طهمورث، آشکارا در آمد و شد بودند و با آدمیان آمیزش داشتند و سپس بعد از شکست از انسان‌ها، مخفی می‌شوند و پنهانی زندگی می‌کنند.

نتیجه

براساس نظریهٔ بینامنتنیت، متن‌ها هیچ گاه نمی توانند یکباره خلق شوند و همواره در خلق متن جدید، متن‌های دیگری شراکت دارند. پس از نظرگاه بینامتنیت، هر متن بر روی متن های پیشین شکل می‌گیرد و می‌توان حضور متن‌های پیشین را در آن مشاهده کرد. هر چند شاهنامه فردوسی نیز بر روی متن‌های پیشین، شکل گرفته‌است امّا نمی‌توان منکر شدکه شاهنامهٔ فردوسی به عنوان یکی از آثار ارزندهٔ حماسی جهان و ایران از زیرمتن‌های اسطوره‌ای زبان و ادب فارسی است که در طول تاریخ فرهنگ و زبان ادب ایران زمین مورد توجه متون ادبی بعد از خود قرار گرفته‌است. مرزبان‌نامه از متون ادبی قرن هفتم است که با وجود اینکه در حوزهٔ ادبیات تعلیمی جای می‌گیرد و اغلب شخصیت‌های آن حیوانات هستند ، نتوانسته‌است از تأثیر شاهنامه به دور باشد. نخستین

تأثیری که شاهنامه بر مرزبان‌نامه گذاشته‌است در زمینهٔ محتواست چرا که شاهنامه و مرزبان‌نامه از جمله آثار ادبی ایران در زمینهٔ تعلیمی محسوب می‌شوند و خالقان این دو اثر با برجسته کردن جنبه‌های اخلاقی و سیاسی در داستان‌های شاهنامه و مرزبان‌نامه درپی تعلیم و تربیت جامعهٔ ایرانی بوده‌اند.

امّا تاثیر دیگری که شاهنامه بر مرزبان‌نامه گذاشته‌است از نظر داستان و شکل داستان می‌باشد؛ در شاهنامه داستان‌هایی وجود دارد که یا مشابه آنها در مرزبان‌نامه نقل شده و یا اینکه با کمی تغییر در مرزبان‌نامه، توسط وراوینی ذکر شده‌است. محتوای این داستان‌های مشترک نیز همانند هم می‌باشد بدین معنا که مفاهیمی چون؛ خردوزری، عدالت، آرمان‌شهری، شاهی آرمانی و.. بازتاب داشته‌است. همچنین اسامی شخصیت‌های انسانی داستان‌های مرزبان‌نامه همانند شاهنامهٔ فردوسی برگرفته از تیپ‌های ایرانی قبل از اسلام هستند و زوایهٔ دید تمام داستان‌ها «دانای کل» راوی یا همان «سوم شخص مفرد»است که ناظر و خالق حوادث و شخصیت‌های داستان می‌باشد که البّته گاهی اوقات،گفتگوهای کاراکترهای اصلی نیز در پیشبرد حوادث داستان‌ها دخالت می‌کنند. یکی دیگر از وجوه اشتراک مرزبان‌نامه و شاهنامه حضور دیوان در داستان‌های آنان می‌باشد، وراوینی در باب چهارم مرزبان‌نامه موسوم به «دیو گاوپای و دانای دینی» متأثر از شاهنامه و دیگر متون قدیمی ایران بوده‌است چرا که واژهٔ دیو در متون باستانی ایران و شاهنامهٔ فردوسی کاربرد فراوان داشته‌است.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

۱. آلن، گراهام (۱۳۸۵). ***بینامتنیت***. تهران: نشر مرکز.

۲. احمدی، بابک(۱۳۹۰). ***ساختار و تأویل متن***. تهران: مرکز.

۳. اشمیتس، توماس(۱۳۸۹). ***درآمدی بر نظریّهٔ ادبی جدید و ادبیات کلاسیک***. ترجمهٔ حسین صبوری و صمد علّیون. تبریز: دانشگاه تبریز

۴. خلف تبریزی، محمدحسین(۱۳۷۶) ***برهان قاطع***. جلد دوم. تهران: موسسهٔ انتشارات امیرکبیر.

۵. داد، سیما (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ سوم. تهران: نشر مروارید،

۶. دهخدا، علی اکبر(۱۳۳۹). ***لغت‌نامه***. جلد۱۹. تهران: چاپخانهٔ دانشگاه تهران.

۷. دوستخواه، جلیل(۱۳۸۰).(۱۳۴۳). ***اوستا(نامهٔ مینوی آیین زرتشت***. از گزارش استاد ابراهیم پورداود. تهران: مروارید.

۸. شمیسا، سیروس(۱۳۶۱). ***مرزبان نامه و خاطره شکست دیوان***، ادبیات و زبان ها، خرداد، شماره ۱۰، ۱۲۷۶ تا ۱۲۸۳.

۹. فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). ***شاهنامهٔ فردوسی***، به کوشش جلال خالقی مطلق. ۸ ج. تهران: بنیاد دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.

۱۰. کریستن‌سن، آرتور(۱۳۵۵). ***آفرینش زیانکار***، ترجمهٔ احمد طباطبایی، تبریز: موسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران، چاپ اول.

۱۱. وراوینی، سعدالدین(۱۳۹۲). ***مرزبان نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ هیجدهم. تهران: نشر قطره.

۱۲. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۸۸). ***از پاژ تا دروازه رزان: جستارهایی در زندگی و اندیشه ی فردوسی***. تهران: انتشارات سخن.

۱۳. یاحقی، محمد جعفر(۱۳۶۸). ***سوگنامه سهراب***. تهران: انتشارات توس.

مقالات:

۱۴. خسروی، شکیب؛ عزیزمحمدی، فاطمه؛ قبادی، حسین علی(۱۳۹۱). «بینامتنیت دو متن: نقد تطبیقی داستان فریدون در شاهنامه و شاه لیر شکسپیر». ***ادبیات و زبان‌ها***، تابستان. شماره۱۰: از ۶۳ تا ۸۴.
۱۵. رضایی دشت ارژنه، محمود(۱۳۸۷). «نقد و تحلیل قصه ای از مرزبان نامه بر اساس رویکرد بینامتنیت». ***ادبیات و زبان ها***، زمستان. شماره ۴: از ۳۱ تا۵۲.
۱۶. نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶). «ترامتنیّت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی تهران***. شمارهٔ۵۶: صص۴۵-۵۳.
۱۷. ---------- (۱۳۸۷). ***اسطوره متن هویّت‌ساز: حضور شاهنامه در ادب و فرهنگ ایرانی***. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۸. ----------(۱۳۸۸). «از تحلیل بینامتنیتی تا تحلیل بیناگفتمانی». ***پژوهشنامهٔ فرهنگستان هنر***. شمارهٔ ۱۲: صص ۷۳ - ۹۴.
۱۹. ----------(۱۳۸۹). «باختین، گفتگومندی و چندصدایی: مطالعهٔ پیشابینامتنیت باختین». ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***. شمارهٔ ۵۷: صص۲۹۷-۳۱۳.
۲۰. نجومیان، امیرعلی (۱۳۸۸). «ترامتنیّت و نشانه‌شناسی عنوان‌بندی آغازین فیلم»، ***مجموعه مقالات چهارمین هم‌اندیشی هنر به انضمام مقالات هم‌اندیشی سینما***. به کوشش منیژه کنگرانی. تهران: متن.

سایت اینترنتی

۲۱. حسین نیا، میلاد، روابط بینامتنی میان داستان مسخ اثر کافکا و رمان بوف کور اثر هدایت، مجله انسان شناسی و
۲۲. فرهنگ،www.anthropology.ir

تامّلی در کاربرد فعل در کلیله و دمنه

صمد نجفقلی زاده [۱]

رسول بهنام[۲]

چکیده :

ابوالمعالی نصراّلله بن محمد بن عبدالحمید منشی از نویسندگان فصیح و بلیغ پارسی است که شیوهٔ او در آثار بسیاری از فصحای پارسی نویس بعد از وی مؤثر افتاده است. اثر مشهور او که از روزگار قدیم میان مترسّلان معروف شد و از جمله کتب درسی ادب گردید ، ترجمه ای است که از کلیله و دمنهٔ عبدالله بن مقفع کرده است. این کتاب را از نخستین آثار نثر مصنوع فارسی می توان شمرد. با توجّه به جایگاه ادبی این اثر گرانقدر زبان فارسی در این مقاله سعی کرده ایم کاربرد فعل را از جنبه های گوناگون مورد بررسی قرار داده و به تحلیل نمونه های آن بپردازیم. فعل در کلیله و دمنه به اشکال مختلفی به کار رفته است . بنابراین ابتدا به نمونه هایی که به صورت هنری به کار رفته است، اشاره می کنیم سپس به افعال وجهی یا غیر شخصی ، کاربرد های تاریخی و نیز به افعال جمله های چهار جزئی که به مسند نیاز دارند و دیگر کاربرد های فعل خواهیم پرداخت.

کلیدواژه‌ها : کلیله و دمنه،افعال وجهی، استعارهٔ تبعیه .

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید رجایی ارومیه samad.n.1181@gmail.com

۲ . استادیار گروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید رجایی ارومیه r.3450306@gmail.com

مقدمه

ابوالمعالی نصرالّله بن محمد بن عبدالحمید منشی از نویسندگان فصیح و بلیغ پارسی است که شیوهٔ او در آثار بسیاری از فصحای پارسی نویس بعد از وی مؤثر افتاده است.
وی در زمان دولت خسرو شاه (۵۴۷-۵۵۵ ه) جانشین بهرامشاه ، با آن که هنوز جوان بود به سبب کثرت دانش سمت دبیری یافته بود. در دورهٔ خسروملک به منصب وزارت رسید و ظاهراً بر اثر سعایت حاسدان ، مغضوب سلطان شد و به حبس افتاد و کشته شد. اثر مشهور او که از روزگار قدیم میان مترسّلان معروف شد و از جمله کتب درسی ادب گردید ، ترجمه ای است که از کلیله و دمنهٔ عبدالله بن مقفع کرده است. تاریخ قطعی آن معلوم نیست لیکن چون کتاب را به نام ابوالمظفر بهرام شاه بن مسعود بن ابراهیم نوشته ، بنابر این تاریخ تألیف آن بعد از سال ۵۱۱ و پیش از سال ۵۴۷ هجری است و چون بعضی از اشعار مسعود سعد را در ترجمهٔ خود به عنوان استشهاد و تمثیل آورده است ، پس این ترجمه پیش از حدود ۵۱۵ هجری یا اواخر عمر مسعود سعد صورت نگرفته است. پس تاریخ تألیف کتاب بین سنسن ۵۱۵ تا ۵۴۷ هجری و به ظنّ غالب حدود سال ۵۳۶ است.

این کتاب را از نخستین آثار نثر مصنوع فارسی می توان شمرد. ابوالمعالی در عین آن که ، جز در چند مورد معدود ، به ایراد سجع های کامل نپرداخته ، باز بر اثر پای بند شدن به برخی از قیود مانند موازنه در اجزاء جمله ها و عبارات و ایراد سجع های ناقص و آوردن کلمات مترادف متوازن و استشهاد به آیات و امثال و اشعار تازی و پارسی ، کتاب خود را در شمار اوّلین نمونه های نثر مصنوع فارسی در آورده است. (صفا ،۱۳۹۱: ۵۴۴-۵۴۲)

با توجّه به جایگاه ادبی این اثر گرانقدر زبان فارسی در این مقاله سعی کرده ایم کاربرد فعل را از جنبه های گوناگون مورد بررسی قرار داده و به تحلیل نمونه های آن بپردازیم.

بیان مسأله و تبیین اهداف

با توجّه به اهمیّت کتاب کلیله و دمنه به عنوان یکی از گرانقدر ترین آثار منثور زبان فارسی و این که از اوّلین نمونه های نثر مصنوع فارسی نیز هست و تازگی موضوع، سعی شد تا کار برد فعل از زاویای مختلف در بخش هایی از این کتاب مورد بررسی قرار گیرد.

پرسش های تحقیق

سوال اصلی این مطالعه عبارت است از:

*کاربرد فعل در کلیله و دمنه چگونه است؟

سوالات فرعی که می تواند قابل طرح باشد:

* فعل های پر کار برد در کلیله و دمنه کدامند؟

* آیا در کلیله و دمنه به کاربرد هنری فعل نیز توجّه شده است ؟

پیشینه ی پژوهش :

بررسی های انجام یافته نشان داد که در خصوصِ کاربرد فعل در کلیله و دمنه مطالعه ی خاصی صورت نگرفته است. البته تلاش های قابل ستایشی هم در این عرصه، در آثار سایر شاعران از جمله سعدی می توان یافت .

روش شناسی ، ابزار و جامعه ی پژوهش :

این بررسی یک مطالعه ی کیفی است که به روش توصیفی و تحلیلی با استفاده از کتابخانه و فیش برداری و ... داده ها ی آن جمع آوری گردیده و جامعه آماری آن هم کلیله و دمنه می باشد.

یافته ها :

فعل در کلیله و دمنه به اشکال مختلفی به کار رفته است . ابتدا به نمونه هایی اشاره خواهیم کرد که بیانگر کاربرد هنری فعل است، سپس به افعال وجهی یا غیر شخصی و بعد هم به افعالی که جملهٔ چهار جزئی با مسند می سازد و کاربرد های دیگر فعل خواهیم پرداخت:

الف) استعاره ی تبعیه:

استعاره یعنی عاریه خواستن لغتی را به جای لغتی دیگر به علاقه ی مشابهت .استعارهٔ تبعیه در زبان فارسی استعاره در صفت و فعل است استعاره اساساً در اسم است از این رو در استعاره در فعل ، فعل را هم به مصدر تأویل می کنند تا جنبه ی اسمی پیدا کند پس اطلاق استعاره بر فعل از باب تبعیّت آن از اسم است و خود فی نفسه اصالت ندارد.به هر حال در غالب موارد بهتر و صحیح تر این است که به جای استعارهٔ مکنیهٔ تخییلیه از استعارهٔتبعیه استفاده کنیم. (شمیسا،۱۳۷۶: ۱۸۵-۱۸۴)

* و روزگار در آن مستغرق گردانید. مینوی ،۱۳۷۵: ۴۷

«مستغرق گردانیدن » استعارهٔتبعیه به معنای «سپری کردن» است.

* درجمله بدین استکشاف صورت یقین جمال ننمود. همان ،۱۳۷۵: ۵۰
«جمال ننمودن » استعارۀ تبعیه از «حاصل نشدن» است ، همچنین تناسبی هم جمال با صورت دارد.
* اگر در حیرت روزگار گذارم فرصت فایت گردد. همان ،۱۳۷۵: ۵۰
«گذارم» و« فایت گردد» هردو استعارۀ تبعیه هستند اوّلی به معنای «سپری کردن» و دومی« از دست رفتن» است.
* او را فرزندان در رسیدند. همان ،۱۳۷۵: ۵۹
« در رسیدن» استعارۀ تبعیه از« بالغ شدن» است.
* وتیزی آتشِ خشم به صفایِ آبِ حلم بنشاند. همان ،۱۳۷۵: ۶۵
« نشاندن» استعارۀ تبعیه است که به معنی «خاموش کردن» به کار رفته است.
* چه مرد چرب زبان اگر خواهد حقی را در لباس باطل بیرون آرد و ... همان ،۱۳۷۵: ۶۶
«بیرون آرد » استعارۀتبعیه از « جلوه دادن » است.
* دریغا عمر که عنان گشاده رفت. همان ،۱۳۷۵: ۸۲
«رفت» استعاره تبعیه به معنی « سپری شد» است.
* چون شاه سیّارگان به افق مغربی خرامید و ... همان ،۱۳۷۵: ۱۱۶
«خرامید» استعاره تبعیه از« غروب کردن» است.

ب) سجع فعل ها

سجع در فعل ها بر موسیقی کلام می افزاید. در کلیله و دمنه نیز سجع فعل ها مشهود است که در زیر نمونه های آن را می آوریم.
* نه اسباب معیشت خویش تواند ساخت و نه دیگران را در تعهّد خویش تواند داشت . همان ،۱۳۷۵: ۶۰
* از رشک او رضوان انگشت غیرت گزیده و در نظارۀ او آسمان چشم حیرت گشاده. همان ،۱۳۷۵: ۶۰
* هرگز گاو ندیده بود و آواز او نا شنوده. همان ،۱۳۷۵: ۶۱
* من همان می جویم و از آن جهت می کوشم. همان ،۱۳۷۵: ۶۵
* ناگاه خیانتی اندیشد و فتنه ای انگیزد. همان ،۱۳۷۵: ۷۲

* مدّتی بر آن برآمد، یک روز قرعه بر خرگوش آمد. همان ،۱۳۷۵: ۸۶
* چه دشمن به مهلت قوّت گیرد و به مدّت عدّت یابد. همان ،۱۳۷۵: ۹۶

پ) تقابل فعل ها

تقابل افعال نیز در پاره ای از جملات کلیله و دمنه به چشم می خورد، به نمونه هایی از کار برد آن می پردازیم.

* و از بدان ببریدم و به نیکان پیوستم. همان ،۱۳۷۵: ۵۱

« بریدن » و «پیوستن» مقابل هم هستند و معنای کنایی نیز دارند.

* هر که یاقوت با خویشتن دارد گران بار نگردد و بدان هر غرض حاصل آید و آن که سنگ در کیسه کند، رنجور گردد و روز حاجت بدان چیزی نیابد. همان ،۱۳۷۵: ۶۹

چهار فعل «نگردد» با «گردد» و «حاصل آید» با «نیابد » در تقابل هستند. همچنین تقابل « یاقوت » و «سنگ» نیز زیبایی آن را دو چندان کرده است.

* می خاست و می نشست و چشم به راه می داشت. همان ،۱۳۷۵: ۷۲

« می خاست » و «می نشست» تقابل معنایی دارند.

* از آن جانب که آب درآمدی بر فور بیرون رفت. همان ،۱۳۷۵: ۹۳

بین فعل پیشوندی « درآمدی » و فعل « رفت » تقابل معناست.

* روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۳

«باشد» و «نیست»تقابل معنایی دارند.

* پسر بازده و آهن باز ستان. همان ،۱۳۷۵: ۱۲۲

« بازده » و «باز ستان» مقابل هم هستند .

ت) افعال مترادف:

از دیگر کاربرد های هنری فعل در کلیله و دمنه ، بکار گیری افعال مترادف است.

* چون مهلت برسید و وقت فراز آمد. همان ،۱۳۷۵: ۴۲

« برسید» با « فرازآمد » مترادف هست.

* نشاید که ملک بدین موجب مکان خویش خالی گذارد و از وطن مآلوف خود هجرت کند. همان ،۱۳۷۵: ۷۰

« مکان خویش خالی گذارد » با « هجرت کند » مترادف هست.

* مرا دل ازجان برباید داشت و بر رنج گرسنگی بل تلخی مرگ دل بنهاد . همان ،۱۳۷۵: ۸۳

« دل ازجان برباید داشت » و« بر تلخی مرگ دل بنهاد » کنایه از «پذیرفتن مرگ»

* دوستان دشمنی بیند و از خدمتگاران نخوت مهتری مشاهده کند در حال اطراف کار خود فراهم گیرد و دامن ایشان درچیند. همان ،۱۳۷۵: ۹۵

« بیند » با « مشاهده کند » و« اطراف کار خود فراهم گیرد » با « دامن ایشان درچیند » مترادف هست در ضمن کنایه موجود نیز بر بلاغت جمله افزوده است.

* هرگاه که حادثهٔ بزرگ افتد و کار دشوار پیش آید. همان ،۱۳۷۵: ۹۶

« افتد » با « پیش آید » مترادف هست ، البتّه « افتد» در معنی یا به جای « اتّفاق افتد » به کار رفته است.

* با این همه هرگز این کار را به دیگران نیفگند و جز به ذات خویش تکفل ننماید. همان ،۱۳۷۵: ۹۸

« کار را به دیگران نیفگند » با « جز به ذات خویش تکفل ننماید » مترادف هست.

* هر چیز گویند راه جدل بربندی و البته لب نگشایی. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۱

« راه جدل بربندی » با « لب نگشایی » مترادف هست و هر دو فعل مفهوم کنایی دارند.

* من هم می پذیرم که دم طرقم و دل در سنگ شکنم. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۲

« دم طرقم » با « دل در سنگ شکنم » مترادف هست در ضمن هردو کنایی اند.

* هرگز پند نپذیری و عظت ناصحان درگوش نگذاری. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۷

« نپذیری» با «درگوش نگذاری» مترادف هست و«درگوش نگذاری» مفهوم کنایی دارد.

*گفت:« ای پدر کوتاه کن و دراز کشی در توقف دار،که این اندک مؤونت بسیار منفعت است.» همان ،۱۳۷۵: ۱۱۹

« کوتاه کن » با « دراز کشی در توقف دار» مترادف هست و« دراز کشی در توقف دار » مفهوم کنایی دارد.

* چه پادشاه که تو را گرامی کرد و عزیز و محترم وسرور و محتشم گردانید. همان ،۱۳۷۵: ۱۲۱

« کرد » با « گردانید » مترادف هست .

* بدین ظفری که روی نمود و نصرتی که دست داد شادمانگی و ارتیاح و اعتداد افزاید. همان ،۱۳۷۵: ۱۲۴

« روی نمود » با « دست داد » مترادف و هر دو فعل مرکب اند.

ث) فعل در معنی کنایی :

* آن خسرو عادل همت بر آن مقصور گردانید. همان ،۱۳۷۵: ۳۰

« همت مقصور گردانیدن»کنایه از« توان و اراده خود را منحصر کردن»

* و بیش انکار آن صورت نبندد. همان ،۱۳۷۵: ۳۳

«صورت نبستن »کنایه از« ممکن نبودن »

* اثر اصطناع پادشاه بدین کرامت هر چه شایع تر شده ، من بنده بدان سرور و سرخ روی گشتم. همان ،۱۳۷۵: ۳۷

«سرخ رو گشتن » کنایه از« شاداب و با طراوت شدن »

*نزدیک آمد که پای از جای بشود . همان ،۱۳۷۵: ۴۵

«پای از جای بشود » کنایه از« لغزیدن و منحرف شدن »

* روشن شد که پای سخن ایشان بر هوا بود . همان ،۱۳۷۵: ۴۸

« پا بر هوا بودن » کنایه از« بی اساس بودن»

* همه عمر بر و بازو زدم . همان ،۱۳۷۵: ۴۹

« بر و بازو زدن » کنایه از« تلاش و کوشش کردن»

* دم گرم تو مرا بر باد نشاند . همان ،۱۳۷۵: ۵۰

« بر باد نشاندن » کنایه از« نابود کردن »

* اکنون مشتی خاک پس من انداز تا گرانی ببرم . همان ،۱۳۷۵: ۵۰

« گرانی بردن» کنایه از « رفع زحمت کردن»

* چه مشقّت طاعت در جنب نجات آخرت وزنی نیارد . همان ،۱۳۷۵: ۵۳

« وزن نیاوردن » کنایه از ارزش نداشتن»

* وی را دست بردی سره بنمود تا در آن هلاک شد. همان ،۱۳۷۵: ۶۲

« دست بردی سره بنمود » کنایه از« تنبیه مفصّل کردن» است.

* نشایدکه ملک بدین موجب مکان خویش خالی گذارد. همان ،۱۳۷۵: ۷۰

« مکان خویش خالی گذارد » کنایه از« هجرت کردن»

* مرکب زبان در جولان کشید . همان ،۱۳۷۵: ۷۱ « مرکب زبان در جَوَلان کشیدن » کنایه از« سخن گفتن » ، مرکب زبان نیز اضافهٔ تشبیهی است.

* ملک کار او را چندین وزن ننهد . همان ،۱۳۷۵: ۷۳

« وزن ننهد » کنایه از «ارزش ندهد»

* کمر خدمت به طوع و رغبت ببست . همان ،۱۳۷۵: ۷۳

« کمر خدمت بستن » کنایه از «آماده شدن برای خدمت گزاری» است.

* گاو او را گرم بپرسید . همان ،۱۳۷۵: ۷۳

« گرم پرسیدن » کنایه از «احوال پرسی »

* جایی جست که پای افزار بگشاید . همان ،۱۳۷۵: ۷۵

« پای افزار گشادن » کنایه از «استراحت کردن»

* زن حجّام به گشادن او و بستن خود تن در داد. همان ،۱۳۷۵: ۷۶

« تن در دادن » کنایه از « راضی شدن»

طریق آن است که به حیلت در پی گاو ایستم تا پشت زمین را وداع کند. همان ،۱۳۷۵: ۸۱

« تا پشت زمین را وداع کند» کنایه از« نابود شود»

* به زور و قوت دست ندهد . همان ،۱۳۷۵: ۸۱

« دست ندهد » کنایه از« ممکن نباشد»

* مرا دل ازجان برباید داشت و بر رنج گرسنگی بل تلخی مرگ دل بنهاد . همان ،۱۳۷۵: ۸۳

« دل ازجان برباید داشت » و « دل بنهاد » کنایه از «پذیرفتن مرگ»

* پنج پایک سرخویش گرفت . همان ،۱۳۷۵: ۸۵

« سرخویش گرفت » کنایه از« دنبال خود رفتن»

* چون بلا بدو رسید دل از جای نبَرد و دهشت و حیرت را به خود راه ندهد . همان ،۱۳۷۵: ۹۱

« دل از جای نبَرد » کنایه از« نترسد، خونسردی خود را حفظ کند»

* و به زرق و مکر و شعوذه دست به کار کند . همان ،۱۳۷۵: ۹۷ « دست به کار کردن » کنایه از« شروع کردن»

* باز آوردن آن تیر بیش دست ندهد . همان ،۱۳۷۵: ۹۹
« دست ندهد » کنایه از« ممکن نباشد»
* بر بسته میان و درزده ناوک بگشاده عنان و در چده دامن همان ،۱۳۷۵: ۱۰۰
« بر بسته میان » ، « درزده ناوک » و «در چده دامن »کنایه از« آماده شدن برای جنگ»
* خواست گاو را ببیند و تو را هم بر باد نشاند . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۰
« بر باد نشاندن » کنایه از« نابود کردن»
* شیر سر در پیش افکند . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۸
« سر در پیش افکند ن» در این جمله کنایه از« به فکر فرو رفتن» است.
* بیچاره را به دمدمه در کوزه ی فقاع کردند . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۸
« در کوزه ی فقاع کردن » کنایه از« در تنگنا قرار دادن »
* جایی که کارد به استخوان رسد و کار به جان افتد. همان ،۱۳۷۵: ۱۰۹
« کارد به استخوان رسیدن» و« کار به جان افتادن »کنایه از« مشرف به مرگ شدن»
*هر چیز گویند راه جدل بر بندی و البتّه لب نگشایی. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۱
« لب نگشایی »کنایه از« چیزی نگویی»
*من هم می پذیرم که دم طرقم و دل در سنگ شکنم. همان،۱۳۷۵: ۱۱۲
« دم طرقم » و« دل در سنگ شکنم »کنایه از« چیزی نگفتن»
* لکن مترس و جای نگاه دار. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۳
« جای نگاه دار »کنایه از« حرکتی نکن»
* شمشیر دو اسپه در گرد آن نرسد. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۵
« شمشیر دو اسپه در گرد آن نرسد »کنایه از« سریع بودن»
* همچنان است که کسی شمشیر بر سنگ آزماید و شکر زیر آب پنهان کند. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۷
« شمشیر بر سنگ آزماید » و« شکر زیر آب پنهان کند. »کنایه از« کار بیهوده کردن»
* عظت ناصحان در گوش نگذاری. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۷
« در گوش نگذاری »کنایه از« نپذیری، گوش ندهی»

* لختی پشت دست خایی و رویِ سینه خراشی. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۷

« پشت دست خاییدن » کنایه از« پشیمان شدن» و« رویِ سینه خراشیدن »کنایه از« ناراحت بودن» است

* هر که در آن قدمی گزارد و بدان دستی دراز کند آخر رنج آن به روی او رسد و پشت او به زمین آورد . همان ،۱۳۷۵: ۱۲۶

« قدمی گزارد » و« بدان دستی دراز کند »کنایه از« اقدام کردن» و « پشت او به زمین آوردن »کنایه از«باعث شکست او شود» است

ج) عبارت های فعلی :

به دسته ای از کلمه ها گفته می شود که از مجموع آن ها یک معنی به دست می آید و اغلب با یک فعل ساده یا مرکب هم معنی می شود . عبارت های فعلی بیش از دو کلمه اند و معمولا یکی از آنها حرف اضافه است که در آغاز ترکیب می آید. (احمدی گیوی و انوری،۱۳۹۱ :۱۷)

* تا اغلب ممالک دنیا در ضبط خویش آورد . همان ،۱۳۷۵: ۲۹

« در ضبط خوشی در آورد» به معنی تصرّف کردن است.

* اثنای آن به سمع او رسانیدند . همان ،۱۳۷۵: ۲۹

«به سمع او رسانیدند» یعنی؛ آگاه کردند.

* تلافی آن به مال و متاع در امکان نیاید . همان ،۱۳۷۵: ۳۴

« در امکان نیاید» به معنی« ممکن نباشد » است.

* حرص و شَره این عالم فانی به سر آید . همان ،۱۳۷۵: ۴۵

«به سر آید » یعنی؛ تمام شود.

* این اجتهاد هم به جای آوردم . همان ،۱۳۷۵: ۴۸

« به جای آوردم » به معنی« انجام دادن ، ادا کردن » است.

* با من در سخن گفتن آی . همان ،۱۳۷۵: ۴۹

« در سخن گفتن آی » به معنی« سخن بگو » است.

* زن مراجعت کرد و الحاح در میان آورد. همان ،۱۳۷۵: ۴۹

« در میان آورد » یعنی؛ کرد ، نمود

* در لجاج در آمد. همان ،۱۳۷۵: ۵۱

« در لجاج در آمد » یعنی؛ خیره سری کرد.

* لکن عاقبت به هلاک کشد. همان ،۱۳۷۵: ۵۳

« به هلاک کشد » یعنی؛ بکُشد.

* آن چه در دهان بود باد داد. همان ،۱۳۷۵: ۵۳

« به باد داد » یعنی؛ از دست داد.

* و صیانت نفس از حوادث آفات آن قدر که در امکان آید. همان ،۱۳۷۵: ۵۹

« در امکان آید» به معنی« ممکن باشد » است.

* و آن چوب خشک که به راه افگنده اند آخر به کار آید .

همان ،۱۳۷۵: ۶۸

« به کار آید » به معنی« مفید باشد » است.

* و احکام اندر آن به جای آورد. همان ،۱۳۷۵: ۷۳

« به جای آوردن » به معنی« انجام دادن» است.

* زن خویشتن از پای در افگند. همان ،۱۳۷۵: ۷۸

« از پای در افگند » به معنی« انداخت ، ناتوان ساخت» است.

* جان عزیز به باد داد . همان ،۱۳۷۵: ۸۱

« به باد داد » یعنی؛ از دست داد.

* چون از حد بگذشت. همان ،۱۳۷۵: ۸۱

« از حد بگذشت » به معنی« زیاد شد، غیر قابل تحمّل شد» است.

* از جای بشد . همان ،۱۳۷۵: ۸۸

« از جای بشد » در این جا یعنی؛ رفتارش تغییر کرد.

* چون پادشاه یکی از خدمتکاران را در حرمت و جاه و تبع و مال در مقابله و موازنهٔ خویش دید زود از دست بر باید داشت و الّا خود از پای در آید. همان ،۱۳۷۵: ۹۰ « از دست بر باید داشت » به معنی« باید نابود کرد» و « از پای در آید » به معنی« نابود شود» است.

* هنرمندان به حسد بی هنران در معرض تلف آیند . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۴

« در معرض تلف آیند » به معنی« تلف شوند» است.

* یکبارگی در وی افتادند و پاره پاره کردند . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۹

« در وی افتادند » یعنی؛« حمله ور شدند»

*آن چه بر شما از روی مروّت واجب بود به جای آورید. همان،۱۳۷۵: ۱۱۲

« به جای آورید» یعنی؛« انجام دهید»

* پیر را شره مال و دوستی فرزند در کار آورد . همان ،۱۳۷۵: ۱۱۹

« در کار آورد » یعنی؛« وادار کرد»

چ) آوردن فعل مرکب با فاصله اجزا :

* روی به نزدیکان خویش آورد . همان ،۱۳۷۵: ۶۸

* و بنای آن بر مکر و خدیعت نهاده ای. همان ،۱۳۷۵: ۳۱

* و کسری را به مشاهدت اثر رنج که در بشرهٔ برزویه بود رقّتی هر چه تمام تر آورد. همان ،۱۳۷۵: ۳۵ *

وهمّت در آن نبندد. همان ،۱۳۷۵: ۳۲

* پای سخن ایشان بر هوا بود . همان ،۱۳۷۵: ۴۸

* خاصّه در این روزگار تیره که خیرات بر اطلاق روی بتراجع آورده است . همان ،۱۳۷۵: ۵۵ *

و هر که همّت در آن بست . همان ،۱۳۷۵: ۵۶

* و دست در دو شاخ زد . همان ،۱۳۷۵: ۵۶

* و برادر مهتر ایشان روی به تجارت آورد . همان ،۱۳۷۵: ۶۰

*روی به گور آرد . همان ،۱۳۷۵: ۶۲

* عنقا ندیده صورت عنقا کند همی. همان ،۱۳۷۵: ۶۶

* هر دو روی به جانب شیر نهادند. همان ،۱۳۷۵: ۷۳

* و روی به تفحّص حال و استکشاف کار او آورد. همان ،۱۳۷۵: ۷۳ *

قاضی روی به زاهد آورد . همان ،۱۳۷۵: ۷۸

* وکمر خدمت به طوع و رغبت ببست . همان ،۱۳۷۵: ۷۳

* در طلب او روی به شهر نهاده بود. همان ،۱۳۷۵: ۷۴

* به چه طریق قدم در این کار خواهی نهاد . همان ،۱۳۷۵: ۸۱

* چون از ایشان بپردازیم روی بدین ها آریم . همان ،۱۳۷۵: ۸۳

* و روی بدان بالا نهاد. همان ،۱۳۷۵: ۸۴

* پای در راه نهاد. همان ،۱۳۷۵: ۸۵
* پس آهسته ، نرم نرم روی به سوی شیر نهاد . همان ،۱۳۷۵: ۸۶
* سبک ، روی بکار آورد . همان ،۱۳۷۵: ۹۲
* اقتدا به آداب ایزدی کند . همان ،۱۳۷۵: ۹۳
* بر وجه مسارعت روی به حیلت آری . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۱
* هیچ عاقل دل در دفع آن نبندد. همان ،۱۳۷۵: ۱۱۲
* قاضی روی به درخت آورد . همان ،۱۳۷۵: ۱۲۰
* پای بر فرق آسمان نهاد. همان ،۱۳۷۵: ۱۲۱
* کلیله آن بدید و روی به دمنه آورد . همان ،۱۳۷۵: ۱۱۴

ح) کاربرد افعال وجهی و غیر شخصی :

در نمونه های « باید بخواند » ، « می شود بخواند » ، « می تواند بخواند » واژه های فعل « باید » ،« می شود »،« می تواند »به همراه پایهٔ فعل به کار رفته است و به تنهایی به کار نمی رود ؛ چون جمله بی معنی می شود به این دسته از واژه های فعل ، « فعل وجهی » گفته می شود. [1]

مشکوه الدّینی ، ۱۳۹۱ :۵۲ و ۹۵

فعل های شبه معینِ توانستن ، شایستن و بایستن گاهی فعلی می سازند که بر شخص معیّنی دلالت نمی کند ؛ مانند: نتوان رفت ، نباید گفت و نشاید رفت. این گونه فعل ها را فعل های غیر شخصی می گویند.

احمدی گیوی و انوری ،۱۳۷۹ : ۷۰

* پس از وی آن مقام را در نتوانست یافت و آن درجت شریف و رتبت عالی را سزاوار و مرّشح نتوانست گشت . همان ،۱۳۷۵: ۲۹ * اشارت کرد که مضمون این کتاب را بر اسماع حاضران باید گذرانید . همان ،۱۳۷۵: ۳۵
* برزویه را مثال داد مؤکّد به سوگند که بی احتزاز در باید رفت . همان ،۱۳۷۵: ۳۵ * و به حقیقت بباید دانست . همان ،۱۳۷۵: ۳۹ *
هیچ علاجی در وهم نیامد که موجب صحت اصلی تواند بود و بدان از یک علت مثلاً أمنی کلّی حاصل تواند آمد . همان ،۱۳۷۵: ۴۷

*روزی چند در رنج عبادت و بند شریعت صبر باید کرد. همان ،۱۳۷۵: ۵۴
* چه سنگ گران را به تحمّل مشقّت فراوان از زمین بر کتف توان نهاد . همان ،۱۳۷۵: ۶۴
* باری نیک بر حذر باید بود. همان ،۱۳۷۵: ۶۶
* در سه کار خوض نتوان کرد مگر به رفعت همّت و قوّت طبع. همان ،۱۳۷۵: ۶۷
* حیوانی که در او نفع و ضرّ و از او خیر و شرّ باشد چگونه بی انتفاع شاید گذاشت ؟ همان ،۱۳۷۵: ۶۸
*
پس از امتحان و اختبار تعجیل نشاید فرمود پادشاه را در فرستادن او به جانب خصم ... همان ،۱۳۷۵: ۷۲
*
آن را بر ضعف حمل نتوان کرد و بدان فریفته نشاید گشت . همان ،۱۳۷۵: ۷۲
*
بدین معانی نشاید نگریست. همان ،۱۳۷۵: ۸۱
* مکر با او چگونه دست توان یافت. همان ،۱۳۷۵: ۸۶
* این ساعت وقت است زودتر باز باید نمود. همان ،۱۳۷۵: ۸۸
* کیست که با قضای آسمانی مقاومت یارد پیوست . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۰
* حکما گویند که « یک نفس را فدای اهل بیتی باید کرد.» همان ،۱۳۷۵: ۱۰۷
*
روزی از این مبارک تر چگونه تواند بود ؟ همان ،۱۳۷۵: ۱۲۶
* بجان بر وی ایمن نتوان بود . همان ،۱۳۷۵: ۱۲۵

خ) کاربرد فعلی به جای فعلی دیگر

۱. استفاده از « آمد » به جای « شد »

* ونزدیک آمد پای از جای بشود . همان ،۱۳۷۵: ۴۵
* در جمله نزدیک آمد که ایمنی هراس خنجرت بر من... همان ،۱۳۷۵: ۵۳
*
و قوّت حرکت در فرزند پیدا آمد . همان ،۱۳۷۵: ۵۴
* شنزبه را بمدّت انتعاش حاصل آمد . همان ،۱۳۷۵: ۶۰

* دانست که افسون او در گوش شیر مؤثر آمد . همان ،۱۳۷۵: ۶۸
* و آن گاه به درگاه حاضر آمد . همان ،۱۳۷۵: ۳۵
* چند فایده ایشان را دران حاصل آمد . همان ،۱۳۷۵: ۳۸
* بد گمانی و شبهت را در حوالی آن مجال داده نیاید. همان ،۱۳۷۵: ۸۹
* چون نقش واقعه و صورت حادثه پیدا آمد . همان ،۱۳۷۵: ۹۰
* مادام که گفته نیامده است محل خیار باقی است . همان ،۱۳۷۵: ۹۸ ۲. استفاده از « آید » به جای « شود » * اگر مدت مقام دراز شود و به زیادتی حاجت افتد باز نمایی تا دیگر فرستاده آید . همان ،۱۳۷۵: ۳۰
* اگر در همه ی ابواب رضای او جسته آید . همان ،۱۳۷۵: ۳۲
* در این کتاب به نام او بابی مفرد وضع کرده آید . همان ،۱۳۷۵: ۳۷
* تا در هر باب که افتتاح کرده آید به نهایت اشباع برسانیدند . همان ،۱۳۷۵: ۳۸ * فرحی بدو راه یابد و در باقی عمر از کسب فارغ آید . همان ،۱۳۷۵: ۳۹
* که از آب او همه کس را منفعت حاصل می آید. همان ،۱۳۷۵ : ۴۰
* در کتب طب اشارتی هم دیده نیامد . همان ،۱۳۷۵: ۴۸
* و ضربت بو یحیی صلوات اللّه علیه پذیرفته آید. همان ،۱۳۷۵: ۵۷ * و او را به نصیحت من تفرّجی حاصل آید . همان ،۱۳۷۵: ۶۴
* مرد هنرمندِ با مروّت اگرچه خامل منزلت و بسیار خصم باشد به عقل و مروّت خویش پیدا آید . همان ،۱۳۷۵: ۶۸ *
و با سعادت شهادت او را ثواب مجاهدت فراهم آید. همان ،۱۳۷۵: ۸۵
* و تدبیر کارها بر قضیّت سیاست فرموده آید . همان ،۱۳۷۵: ۹۶ ۳. استفاده از « شد » به جای « رفت » و بالعکس . *
از هوش بشد. همان ،۱۳۷۵: ۶۲
* در تقریب او مبالغتی رفت . همان ،۱۳۷۵: ۸۰ ۴. بکاربردن « بود » به جای « شد » *
چون روز هفتم بود بفرمود تا علی و اشراف حضرت را حاضر آوردند. همان ،۱۳۷۵: ۳۵

۵. استفاده از « آوردند » به جای « کردند » *
چون روز هفتم بود بفرمود تا علی و اشراف حضرت را حاضر آوردند. همان ،۱۳۷۵: ۳۵
* بزرجمهر را حاضر آوردند . همان ،۱۳۷۵: ۳۶ ۶ . به کار
بردن « کرده اند » به جای « نوشته اند » *
و کتاب کلیله و دمنه پانزده بابست ، ازآن اصل کتاب که هندوان کرده اند ده باب است.
همان ،۱۳۷۵: ۳۷ ۷
. به کار بردن « راندن » به جای « گفتن »
* از معتمدی شنودم که شیر بر لفظ رانده است . همان ،۱۳۷۵: ۱۰۱

د)بکار گیری گروه فعلی با مسند مفعول

ممکن است در گروه فعلی با فعل گذرا ، در جایگاه پس از مفعول صریح ، گروه اسمی، صفتی یا حرف اضافه ای با رابطهٔ دستوری مسندِ مربوط به گروه اسمی مفعول صریح ، به کار رود.[۲] مشکوه الدّینی ، ۱۳۹۱ :۲۰۳

گروه فعلی با مسند مفعول در مفتَتَح کتاب بر ترتیب ابن المقفع ، باب برزویهٔ طبیب و شیر و گاو شصت و چهار بار به کار رفته که نمونه هایی از آن را می آوریم.

* و آن را کتاب کلیله و دمنه خوانند. همان ،۱۳۷۵: ۳۰
* جمال خورشید روی زمین را منوّر گرداند. همان ،۱۳۷۵: ۴۰
* به حال خردمند آن لایق تر که همیشه طلب آخرت را بر دنیا مقدّم شمرد.
همان ،۱۳۷۵: ۴۰
* طایفه ای را از امثال خود در مال و جاه بر خویشتن سابق دیدم.
همان ،۱۳۷۵: ۴۵ *
و الحق راه آن دراز و بی پایان یافتم. همان ،۱۳۷۵: ۴۸
* و سخاوت را با خود آشنا گرداند. همان ،۱۳۷۵: ۵۲
* عقلا آن را عمر دراز شمرند به حسن آثار و طیب ذکر. همان ،۱۳۷۵: ۶۳
* در ضمیر خویش هم او را مهابتی نیافتم. همان ،۱۳۷۵: ۷۲
* شیر او را به خویشتن نزدیک گردانید. همان ،۱۳۷۵: ۷۳
* شیر را دل تنگ یافت. همان ،۱۳۷۵: ۸۶

ذ) پر کاربرد ترین و کم کار بردترین فعل ها

پر کاربرد ترین فعل در کلیله و دمنه در مفتَتَح کتاب بر ترتیب ابن المقفع ، باب برزویهٔ طبیب و شیر و گاو فعل «گردد» و شکل منفی آن است که هشتاد بار و کم کار بردترین « آغالیده باشند[۳] » و « ناپسوده[۴]» یکبار به کار رفته است.

ر) نتیجه گیری و پیشنهاد

ابوالمعالی نصرالّله بن محمد بن عبدالحمید منشی از نویسندگان فصیح و بلیغ پارسی ، در به کار گیری افعال هم به بار معنایی واژگان و هم به کاربرد هنری فعل توجّه وافری نموده و با استفاده از سجع فعل ها ، تقابل ، ترادف، افعال کنایی و فعل های وجهی و ...که نمونه های آن را آوردیم این اثر گرانقدر را جزو نخستین آثار نثر مصنوع فارسی قرار داده است. پیشنهاد می شود کاربر شکل قدیمی فعل ها مورد بررسی واقع شود.

پی نوشت ها:

۱. ویژگی های فعل وجهی : الف)

فعل وجهی همواره با فعل پایه به کار می رود ؛ مگر در مواردی که فعل پایه به قرینه حذف شده باشد.

ب) فعل وجهی همواره در آغاز جمله ، آغاز گروه فعلی یا میان گروه های حاضر در گروه فعلی و الزاماً پیش از فعل پایه به کار می رود.

پ) فعل های وجهی به غیر از فعل « توانست» به صورت ثابت (غیر صرفی) به کار می رود.

ت) از لحاظ ساخت واژی ، فعل های وجهی به غیر از فعل «توانستن» به صورت ثابت (غیر صرفی) به کار می روند.

ث) از لحاظ نحوی ، صورت های ثابت فعل وجهی ممکن است به همراه پایه مصدر به کار رود ؛ در این حالت شناسهٔ شخص فعل ظاهر نمی شود ؛ به این گونه جمله ها جملهٔ بی شخص گفته می شود.

(مشکوه الدّینی ، ۱۳۹۱ : ۹۵، ۹۶و ۹۷)

۲. گاهی اسم یا کلمه ای در جمله می آید که نه فاعل است و نه مفعول و نه متمّم ، بلکه نسبت مبهمی را در جمله روشن می سازد؛ چنین کلمه ای را در دستور زبان فارسی تمییز می نامند.

احمدی گیوی و انوری ،۱۳۷۹ : ۱۲۱

خیّامپور این افعال را افعال ناقص خوانده و گروه اسمی بعد از مفعول صریح را ، از آن جهت که معنی فعل ناقص را کامل می کند متمّم نامیده است.

خیّامپور، ۱۳۷۳ : ۷۰

۳. « آغالیده باشند » : تحریک کرده باشند همان ،۱۳۷۵: ۱۰۱

۴. « ناپسوده» : لمس نکرده همان ،۱۳۷۵: ۱۱۹

منابع و مآخذ

۱. انوری، حسن (۱۳۸۳). ***فرهنگ کنایات سخن*** . تهران : انتشارات سخن

۲. انوری / احمدی گیوی ، حسن (۱۳۷۹) . ***دستور زبان فارسی ۲*** . تهران : مؤسسهٔ انتشارات فاطمی

۳. خطیب رهبر، خلیل (۱۳۷۴) . ***گزینهٔ کلیله و دمنه*** . ناشر مهتاب

۴. صفا ، ذبیح الله (۱۳۹۱) . ***تاریخ ادبیات ایران*** ج۱ .تهران : انتشارات فردوس

۵. مشکوة الدّینی ، مهدی (۱۳۹۱) . ***دستور زبان فارسی واژگان و پیوندهای ساختی***. تهران : انتشارات سمت

۶. مینوی طهرانی، مجتبی (۱۳۷۵) . ***ترجمهٔ کلیله و دمنه*** .تهران: انتشارات امیر کبیر

جستاری در کارکرد های اقسام انشا در باب « شیر و گاو» به عنوان یکی از ویژگی های متنی کلیله و دمنه

رسول بهنام[۱]
بهرام رضائی تمر[۲]

چکیده

بررسی معانی ثانوی جملات در آثار ادبی، به عنوان یکی از شاخصه های سنجش ارزش ادبی هر اثر، در اغلب کتب بلاغی، مخصوصاً در کتاب های معاصر مورد تاکید و تایید فراوان قرار گرفته است. از طرفی مطالعات انجام یافته، نشان می دهد که بیشتر تلاش های صورت پذیرفته در علوم بلاغی، در متون نظم بوده و در خصوص متون نثر حداقل با رویکرد علم معانی، اقدامی بلاغی خاصی انجام نپذیرفته است. بدیهی است در این میان کتاب کلیله و دمنه به عنوان یکی از آثار مشهورِ منثورِ فارسی که نام و آوازه آن، با گوش و هوش هر ایرانی یا هر فارس زبان و فارسی دانی، آشناست؛ هنوز تحقیقات بلاغی محدودی در زمینه ی علم معانی به خود دیده است. از این رو در این مطالعه که به روش توصیفی – تحلیلی و با ابزار کتابخانه ای انجام یافته، ضمن رعایت تحدید مساله، نگارندگان به بررسی یکی از مباحث علم معانی، یعنی؛ « انشا و اغراض مجازی آن»، فقط در باب « الأسد و الثَّور» کلیله و دمنه پرداختند تا نشان داده شود که نویسنده یا مترجم مشهور آن، چگونه ضمن به کارگیری ظرایف ادبی در زمینه های علم بیان و بدیع، به زیبایی های علم معانی و مقاصد ثانوی جملات نیز توجه کرده و توانسته اغراض خویش را به شیوه های معمول و متداول بلاغی بپروراند.

کلید واژه : علم معانی، انشا، اغراض مجازی، کلیله و دمنه

---

[۱] . استادیار گروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید رجایی ارومیه r.3450306@gmail.com
[۲] . دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید رجایی ارومیه
b.4391063@gmail.com

مقدمه

کلیله و دمنه یا همان « کلیلگ و دمنگ» به زبان پهلوی، تألیفی است مبتنی بر چند اثر هندی که مهم‌ترین آن ها «پنجه تنتره» (पञ्चतन्त्र Panchatantra) یعنی پنج فصل می باشد. آنچه که از روایات سنتی بر می آید این است که برزویـــــه « مهتر اطبّای پارس» در زمان خسروِ انوشیروان مؤلف این اثر بوده است.

پس از اسلام، می بینیم که « روزبه پور دادوَیه» یا همان «ابن مقفع»، کلیله و دمنه را به عربی ترجمه می کند و به دلیل مقبول افتادن ترجمه ی این عالم وقت خویش، ترجمه‌های دیگر زیادی از ترجمه ی او به زبان های فارسی، یونانی، ترکی، اسپانیایی، روسی و آلمانی انجام می پذیرد. به همین جهت است که کلیله و دمنه چندین بار از عربی به فارسی دری برگردانده می شودکه از جمله ی آن ها ترجمه ی « ابوالفضل بلعمی»، به دستور نصر بن احمد سامانی و نظم فارسی رودکی از آن، می باشد. در قرن ششم است که « نصرالله» منشی بهرامشاه آن را با ترجمه ای آزاد به فارسی، همانی که ما امروز با تصحیح استاد مینوی و ... دردست داریم، برمی گرداند. به دلیل آزاد بودن ترجمه نصرالله، او هرجا که لازم دانسته، ابیات و امثال بسیاری از خود و دیگران را به کلیله و دمنه وارد نموده و به نوعی هنرمایی کرده است که برای کسانی که می خواهند از نظر زیبایی شناسی آن را بررسی نمایند نکته ها وجود دارد.

علم معانی که که در این مطالعه کاربرد و کارکرد های جملات انشایی آن در کتاب کلیله و دمنه مورد بررسی قرار خواهد گرفت دارای مباحث متعددی است که یکی ازآن مباحث، انواع جمله و اغراض ثانویه آن است. لذا ناچار به ذکر انواع جمله از نظر علم معانی در مقدمه بحث هستیم.

در یک تقسیم بندی کلّی از نظر علم معانی، جمله ها، به دو دسته ی اصلی تقسیم می شوند:

۱- خبری : که احتمال درستی و نادرستی در آن ها وجود دارد و به اصطلاح محتمل صدق و کذب هستند. مثلاً در جمله ی « هواسرد است»؛ می توان ادعا نمود که سرد نیست و...

۲- انشایی : که احتمال تعیین صدق و کذب در آن ها امکان پذیر نبوده و خود به دو قسم « انشای طلبی و غیر طلبی» تقسیم می گردند. مثلاً وقتی می پرسیم «

حالتان چطور است؟» کسی نمی تواند در مورد این جمله ی پرسشی، ادای دروغ و راست بودن بکند.

بیان مساله و تبیین اهداف

در هر زبانی سبک شناسان و نقادان ادبی، به علم بلاغت توجه ویژه ای داشته وآثار ادبی را با در نظر گرفتن نحوه ی کاربرد قواعد بلاغی در آن آثار سنجیده اند. از این رو می بینیم لزوم توجه به کارکرد های علم بلاغت اعم از معانی، بیان و بدیع، در آثار شاعران و نویسندگان ضروری به نظر رسیده و لازم است جهت ترسیم توانایی های یک نویسنده و نمایاندن ارزش های هنری هر اثر ادبی، به کاربردهای فنی و بلاغی نویسنده اثر توجه گردد.

یکی از کتب مشهور ادب منثور فارسی که در عرب و عجم آوازه خاصی دارد، کتاب وزین کلیله و دمنه بهرامشاهی است. بحث و بررسی در مورد ارزش و اعتبار این کتاب از جهات گوناگون تربیتی و کشور داری و ... تقریباً به شکل لازم هر چند ناکافی صورت پذیرفته و نگارندگان در این مطالعه صرفاً در صدد نمایان کردن بیشتر توانمندی های نویسنده کلیله و دمنه از دیدگاه علم معانی و « تعیین کارکردهای جملات انشایی در این کتاب» است.

پرسش های تحقیق

سوال اصلی این مطالعه عبارت است از این که :

اغراض ثانوی جمله های انشایی در باب « شیر و گاو» کتاب کلیله و دمنه، چگونه است؟

سوالات فرعی که می تواند قابل طرح باشد این است که:

- آیا در این باب کلیله و دمنه، به اندازۀ جمله های خبری، جمله های انشایی هم تنوع دارند؟
- کدام یک از اقسام انشا، در باب « شیر و گاو» بیشتر انعکاس یافته است؟
- به کدام جنبه از اغراض ثانوی « امر و نهی» بیشتر تأکید شده است؟
- از میان اغراض مجازی استفهام، کدام یک در این باب، بیشترین کاربرد را دارد؟

پیشینه ی پژوهش

هر چند در زمینه ی کلیله و دمنه پژوهش ها، پایان نامه ها و مقالات زیادی به رشته ی تحریر درآمده امّا طبق بررسی هایی که انجام گرفت، می توان ادعا نمود که در باب اقسام انشا و اغراض مجازی آن، بررسی خاصّی انجام نگرفته است.

روش شناسی، ابزار و جامعه ی پژوهش

این مطالعه، یک تحقیقِ کیفی با روش توصیفی- تحلیلی می باشد که با استفاده از ابزار کتابخانه ای انجام گرفته است؛ شروح و توضیحات کتاب کلیله و دمنه به همراه مقالات مربوط به آن، جامعه آماری این مطالعه بوده و جامعه نمونه ی آن باب « شیر و گاو» می باشد.

یافته ها

با توجه به موضوع پژوهش که بررسی اغراض ثانویه ی جملات انشایی در باب شیر و گاو کتاب کلیله و دمنه می باشد، پس از توضیح مختصری در خصوص این نوع جملات و ویژگی ها و اقسام آن، به ذکر شاهد مثال هایی از جامعه ی نمونه ی تحقیق و تحلیل آن ها خواهیم پرداخت.

انشاء

انشا در لغت به معنی آفریدن، پدید آوردن و ایجاد کردن بوده و در اصطلاح علم معانی، جمله هایی می باشند که محتمل صدق وکذب بوده و به عالم واقع مربـــــوط نمی شوند (شمیسا، ۱۳۷۵: ص۱۴۵) این جملات در مقابل خبر قرار می گیرند که محتمل صدق و کذب هستند.

در انشا از مسائل بیرونی خبر نمی دهیم بلکه احساسات و عواطف درونـــــی را بیان می کنیم. سخنی است که با ایراد آن، اندیشه و طرح کاری به صورت امر یا نهی، آرزو و حسرت، سوگند و ستایش، ذم و نکوهش، استفهام یا ندا و نفرین ایجاد و مطـــــــرح می شود. (تجلیل ،۱۳۷۰:ص ۲۱)

اگر مقصود از سخن، صرفاً رساندن مضمون جمله به مخاطب نبوده و گوینده غرض یا اغراض دیگری را در نظر داشته باشد، به آن اغراض ثانوی، معانیِ ثانوی یا مجازی جمله می گویند که موضوع علم معانی می باشد.

تنوع و تعدد معانی مجازی جمله های انشایی زیاد بوده و در کتب بلاغی به اکثـــــر آن ها اشاره شده است، اما شاید بتوان ادعا نمود که باز همه ی آن ها ذکر نگردیده است و این مربوط به نظر مخاطب و شنونده ی جمله می باشد.

جملات انشایی در یک تقسیم بندی، به دو قسم انشای طلبی و انشای غیر طلبی تقسیم می شوند و چون انشای طلبی در منابع بلاغی از اهمیت بیشتری برخوردار است در این مطالعه هم، صرفاً به بحث انشای طلبی بسنده خواهیم کرد.

انشای طلبی و انواع آن

انشای طلبی، خواستن چیزی است به ایجاب یا سلب که به عقیده ی گوینده، در وقت طلب، حاصل نیست. (شمیسا، ۱۳۷۵: ص۲۰۳) این نوع جملات انشایی انواعی دارد، از جمله: امر ، نهی ، استفهام ، تمنی و ندا

در ذیل به بررسی هر یک با دکر بسامد هریک در موضوع این مطالعه می پردازیم:

الف)استفهام:

یکی از رایج ترین پدیده های انشا، پرسش است که آگاهی خواستن شخص از چیزی است که آن را نمی داند و مخاطبش را آگاه فرض می کند. (تجلیل ،۱۳۷۰:ص ۲۹) و هدف اصلی از آن، طلبِ اخبار خواهد بود. استفهام در اغراض گوناگونی به کار می رود که در ذیل به آن ها اشاره می شود:

الف. ۱. استفهام انکاری: یعنی این که با سخن خود مخاطب را وادار به انکار کسی یا چیزی یا خبری بنماییم. نصرالله منشی در باب شیر و گاو کتاب خود ۲۷ بار از این نوع جمله ی انشایی برای تاکید سخن خویش از زبان حیوانات استفاده کرده که در ذیل به چند نمونه از آن ها با ذکر اغراض اشاره می شود:

- این سخن چه باب توست؟ و تو را با این سؤال چه کار؟ ص۶۱ ، س۱۳
یعنی لازم نیست در این زمینه حرفی بزنی.

- چگونه قربت و مکانت جوئی نزدیک شیر؟ که تو خدمت ملوک نکرده ای و رسوم آن ندانی. ص۶۴، س۱۵ منظور قربت و مکانت مجو .....

- حیوانی که درو نفع و ضرّ و ازو خیر و شرّ باشد چگونه بی انتفاع شاید گذاشت ؟
ص ۶۸، س۱ یعنی بی انتفاع نشاید گذاشت.

-چشمی که ترا دیده بود ای دلبر پس چون نگرد به روی معشوق دگر ؟
ص۷۵، س ۱۴ منظور نمی نگرد به روی دگر

- گاو را که با قوت و زور خرد و عقل، جمع است به مکر با او چگونه دست توان یافت ؟
ص۸۶ ، س۳ یعنی دست نمی توان یافت .....

- کجا تواند دیدن گوزن، طلعت شیر چگونه یارد دیدن تذرو چهرهٔ باز منظور نمی تواند. ص۹۷،س۸

- من چه مانم به صحبت شیر؟ ص۱۰۵،س۸

- اشتر را امان داده ام ، به چه تأویل جفا جایز شمرم ؟ ص۱۰۷،س۱۸

- در خوردن تو چه فایده و از گوشت تو چه سیری ؟ ص۱۰۹،س۳

- وقتی از این خرم تر و روزی از این مبارک تر چگونه تواند بود؟ ص۱۲۴، س۵

الف.۲. امر: این که گوینده با یک جمله ی پرسشی به مخاطب دستور بدهد. ۱۸ مورد از این نوع جملات را می توان در باب شیر و گاو کلیله و دمنه مشاهده نمود که در ذیل به ذکر چند نمونه می پردازیم:

- چه می بینی در کار ملک که بر جای قرار کرده و حرکت و نشاط فرو گذاشته است ؟
یعنی : نظرت را بگو ص۶۱، س۱۲

-کلیله گفت: چیست این رأی که اندیشیده ای ؟ ص۶۴، س۸
یعنی : فکر و نقشه ات را بیان کن

- چه می دانی که شیر در مقام حیرت است ؟ ص۶۴ ، س۱۲

- مدتی است تا ملک را بر یک جای مقیم می بینم نشاط شکار و حرکت فرو گذاشته است، موجب چیست ؟ یعنی: علت را بگو ص۷۰ ، س۳

- اکنون تدبیر خلاص من چگونه می بینی ؟ ص۷۹ ، س۷
یعنی: برای رهایی من تدبیری بیندیش.

- دمنه گفت: عاقبت وخیم کدام است؟ ص۱۱۴، س۱۲
یعنی : آن عاقبت بد و ناگوار را به من هم بگو.

-گفت : چیست آنچه به من راست می شود ؟ ص ۱۱۸ ، س۱۴
یعنی : آنچه که با وجود من درست می شود بیان کن.

الف.۳. نهی: نهی به معنی برحذر داشتن بوده که برای درخواست ترک موردی به کار می رود. بعضاً می بینیم که نویسنده و گوینده با جمله پرسشی این معنی را قصد نموده است. از این نوع جملات پرسشی در باب شیر و گاو ۵ مورد شناسایی شد که در ذیل نمونه هایی از آن را می بینیم:

- گفت مرا چندین منتظر چرا می داری ؟ ص۷۶ ، س۱۴
یعنی : مرا منتظر مدار

- کلیله گفت: چگونه در هلاک گاو سعی توانی پیوست، او را قوّت از تو زیادت است و یار و معین بیش دارد؟ ص۸۱ ، س۴ یعنی : در هلاک گاو سعی نکن.
- امین فریاد برآورد که: محال چرا می گویی؟ یعنی: محال نگو ص۱۲۲ ، س۱۴
- دل تنگ چرا می کنی ؟ یعنی دل تنگ نکن . ص۱۲۲ ، س ۱۴

الف. ۴. توبیخ و ملامت: منظور از جمله ی پرسشی توبیخ و ملامت مخاطب باشد. نصرالله از این نوع استفهام ۳ بار در باب اسد و ثور استفاده کرده که آن ها را در ذیل می بینیم:

- از دنائت شمر قناعت را همّتت را که نام کردست آز؟ ص۶۲ ، س ۱۷
- ای نابکار جادو این چه سخن است ؟ ص ۷۷ ، س۸
- قاضی پرسید که : بی گناه ظاهر و جرم معلوم مثله کردن این عورت چرا روا داشتی ؟ ص ۷۸ ، س ۶

الف. ۵. استیناس: بعضاً نویسنده و مخاطب، با جملات پرسشی یک نوع دلجویی و درخواست انس و الفت همراه را منظور می کند. نصر الله منشی هم در باب شیر گاو از این نوع جملات استفاده کرده است که در ذیل ۴ مورد از آن را می بینیم:

- گفت بدین نواحی کی آمده ای و موجب آمدن چه بوده است ؟ ص ۷۳ ، س ۱۲
- آواز داد که: از کجا می آیی و حال وحوش چیست ؟ ص۸۷ ، س ۳
- روز هاست که ندیده امت، خیر هست ؟ ص۸۸ ، س۱۰
- سلامت بوده ای ؟ ص۱۰۰ ، س۹

الف. ۶. اظهار ندامت: اگر گوینده با جمله ی پرسشی اظهار ندامت را منظور کند، این معنی ثانویه را به کار گرفته است. به یک نمونه از این کاربرد در باب اسد و ثور توجه کنیم:

- نزدیک کلیله رفت و گفت : ای بذاذر، ضعف رأی و عجز من می بینی ؟ ص۷۴ ، س۹ یعنی ببین که من چقدر ناتوان و ضعیف شده ام و ....

الف. ۷. بیان منافات و استبعاد :

- در احکام مروّت، غدر به چه تأویل جایز توان داشت ؟ ص۹۷ ، س۱۱ منظور از غدر دوری کن که از مروت نیست.

الف. ۸.تنبّه و عبرت: این که با جمله ی پرسشی کاری که برای کسی اتفاق افتاده به عنوان عبرت برای فردی بیان گردد:

- و به تو نرسیده است که زاغی به حیلت، مار را هلاک کرد ؟ ص۸۱ ، س۸

یعنی نشنیده ای که یک زاغ با حیله مار را نابود کرد؟ منظور عبرت بگیر و به نیرو و قدرت خود مغرور نباش و ...

الف.۹. تقاضا و کسب اجازه :

- یکی شنزبه را بینم و از مضمون ضمیر او تنسّمی کنم ؟ ص۱۰۰ ، س۷

منظور اگر اجازه فرمایید ببینیم و ...

الف.۱۰. بیان عجز :

- شنزبه گفت: چه تدبیر دانم کرد ؟ ص۱۰۶ ، س ۴

منظور عاجزم و نمی توانم.

- دمنه گفت: وجه دفع چه می اندیشی ؟ ص۱۰۹ ، س۱۱

منظور من نمی توانم کاری کنم تو کاری بکن.

الف. ۱۱.استفهام تقریری: تقریر یعنی کسی را به اقرار واداشتن. «استفهام تقریری» از اقسام استفهام مجازی برای واداشتن مخاطب به اقرار و اعتراف به حقّی است که نزد خودش آشکار است و به علّتی از اقرار به آن طفره می‌رود.

جمله در استفهام تقریری برخلاف انکاری، مثبت است؛ به همین دلیل، جمله ایجابیه به آن عطف می‌شود؛ مانند: (الم یَجِدکَ یَتیماً فَآوی وَ وَجَدَکَ ضَالا فَهَدی)؛ "مگر نه تو را یتیم یافت پس پناه داد و تو را سرگشته یافت پس هدایت کرد".

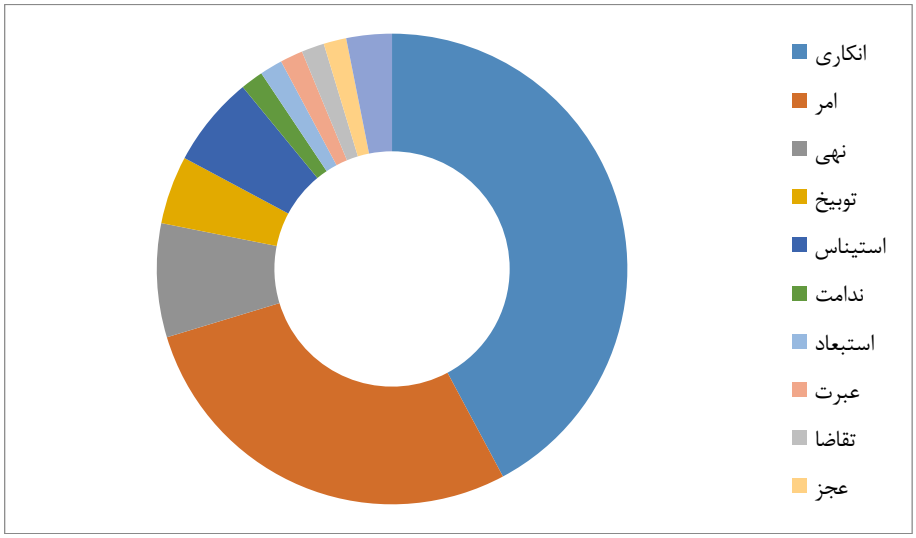
به یک نمونه از این کار برد در باب اسد و ثور توجه کنیم:

- جز بدین او، مَلِک را از وی، هیچ ریبتی دیگر بوده است ؟ ص۷۰ ، س۹

می خواهد از مخاطب اعتراف بگیرد که نبوده است.

برای سایر اغراض مجازی استفهام نظیر اخبار به طریق غیر مستقیم، تمنّی و آرزو، طنز و تحقیر، تعظیم، بیان تعجب، بیان کثرت، اظهار یأس، اظهار امیدواری، بیان تردید و تهدید نمونه ای در باب شیر و گاو یافت نشد.

نمودار مقایسه ای کاربرد معانی ثانویه جملات استفهامی



بالا بودن تعداد معانی ثانوی استفهام انکاری و امری در این نمودار می تواند موید این نکته باشد که درباری بودن نویسنده کتاب تاثیر مضاعفی در وجود شخصیت «شیر» در باب « شیر و گاو» و سخن گفتن او از ناحیه ی قدرت داشته است.

ب) امر

امر عبارت از درخواست کردن حصول کار است از شنونده یا خواننده به گونۀ استعلا و برتری به طوری که انجام آن را الزامی کند. (تجلیل ،۱۳۷۰:ص ۲۱) غرض اصلی از امر تقاضا یا دستور است. برخی از مقاصد مجازی امر با ذکر نمونه هایی از باب« شیر و گاو» کلیله و دمنه را در ذیل می بینیم:

ب.۱. ارشاد و ترغیب: این که جمله ی امری برای ارشاد و ترغیب کردن به کاری به کار رود؛ با هم نمونه هایی از این کاربرد را در کلیله و دمنه ببینیم:

- با همّت باز باش و با رای پلنگ زیبا به گه شکار، پیروز به جنگ
ص۶۳ ، س۳
- لکن به عقل خود رجوع کن و بدان که هر طایفه ای را منزلتی است. ص ۶ ، س۷
- مخالفان تو موران بدند مار شدند بر آور از سر موران گشته دمار
ص۹۶ ، س۲
- چنان از سخن در دلت دار راز که گر دل بجوید نیابدش باز

ص۹۹ ، س۵

- تدبیر کار خود کن و .... ص۱۰۶ ، س۴
- از این استبداد درگذر و برای بیضه، جای حصین گزین ص۱۱۰ ، س۱۱
- شنودم این مثل ، ولکن مترس و جای نگه دار ص۱۱۳ ، س۲
- بنگر ای نادان در وخامت عواقب حیلت خویش ص۱۱۴ ، س۱۲

ب.۲. عبرت : این که منظور و مقصود از جمله ی امری عبرت گرفتن مخاطب باشد:

- بیان کن از جهت من، مثل دو تن که با یکدیگر دوستی دارند و به تضریب نمّام خائن بنای آن خلل پذیرد و به عداوت و مفارقت کشد. ص۵۹ ، س۲

ب.۳. نهی: یعنی با جمله امری مخاطب را از انجام فعلی ناپسند نهی کنند:

- از این حدیث درگذر که ..... ص۶۲ ، س۲
- از دنائت شمر قناعت را همّتت را که نام کرده ست آز؟ ص۶۲ ، س۱۷
- برخیز ای ظالم و بنگر تا عدل و رحمت آفریدگار عزَّ اسمه ببینی ص۷۷ ، س۹

ب.۴. استرحام : طلب رحمت از مخاطب است که با جمله ای امری بیان می شود:

- گفت : ای خواهر اگر شفقتی خواهی کرد زودتر مرا بگشای و دستوری ده تا ترا بدل خویش ببندم . ص۷۶ ، س ۱۶

ب.۵. دعا : بعضی مواقع با جمله ی امری از مخاطب چیزی در خواست می گردد که یقیناً در این مواقع مخاطب باید موجودی برتر و بزرگ باشد. از این روست که در تمام جملات امری خطاب به باری تعالی، با جمله ی امری در خواستی را طرح می کنیم:

- ای خداوند، اگر می دانی که شوی با من ظلم کرده است و تهمت نهاده است تو به فضل خویش ببخشای و بینی به من باز ده . ص۷۷ ، س ۷

ب.۷. اذن و اجازه : اگر با جمله ی امری در خواست اجازه برای انجام کاری انجام بپذیرد این معنی ثانویه مورد نظر بوده است:

- فرمودکه : باز گوی . اجازه داری بگویی .... ص ۸۸ ، س۱۲
- آنچه تازه شده است باز نمای . اجازه داری طرح کنی ... ص۸۹ ، س ۸
- بیار ای دوست مشفق و یار کریم عهد . ص۱۰۱، س۴
- شیر گفت: اگر رغبت نمایی در صحبت من مرفّه و ایمن بباش. ص۱۰۷ ، س۱

ب. ۸. تقاضا و تمنّی: با جمله ی امری تقاضا و درخواستی از روی خواهش و تمنی طرح می شود:

- بردن مرا وجهی اندیشید و حیلتی سازید. یعنی خواهش می کنم که .... ص۱۱۱، س۹
- بیا از آن دفینه چیزی بر گیریم که من محتاجم. تقاضا می کنم که ... ص۱۱۸ ، س۳
- گفت ای پدر کوتاه کن و درازکشی در توقّف دارکه این کار اندک مؤونت بسیار منفعت است. تقاضا و تمنی می کنم که ص۱۱۹ ، س۹

ب. ۹. تعجیز: منظور درخواست برای عاجز کردن است به دو نمونه در ذیل توجه کنیم:

- ای خاکسار، باری تدبیری اندیش . ص۱۱۳ ، س ۵
- گفت ای بذاذر : کار مرا تدبیری اندیش که مرا خصم قوی و دشمن مستولی پیدا آمده است. ص۱۱۸ ، س۱۹

ب.۱۰. تهدید: منظور ترساندن طرف مقابل با جمله ی امری است:

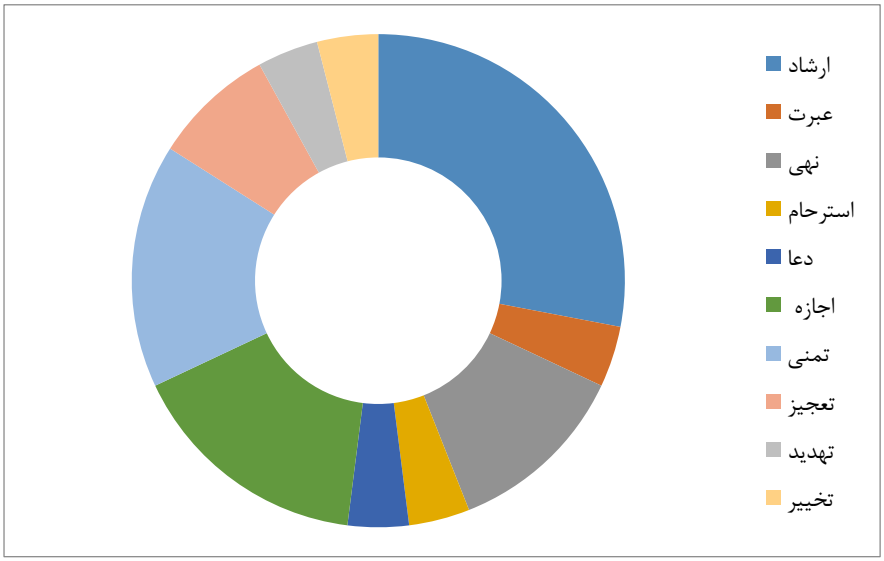
- طیطوی نرجواب داد که: سخن به جهت گوی ص۱۱۳ ، س ۵

ب. ۱۱. تخییر: مخیر کردن مخاطب به انجام دادن و ندادن کاری با جمله ی امری، یکی دیگر از مقاصد ثانوی کاربرد جملات امری می باشد :

- اگر بیرون خواهی رفت زودتر باش و اگرنه خبر کن تا باز گردد. ص ۷۶ ، س۱۵

موارد دیگری از اغراض مجازی امر نظیر تعریض، تعجّب، استهزا و تحقیر، دوام ، التماس و... وجود دارد که موردی برای آن ها در باب شیر و گاو یافت نشد.

نمودار مقایسه ای کاربرد معانی ثانویه جملات امری



پ) نهی:

نهی در اصل برای طلبِ « نکردن» و تحریم است. (شمیسا، ۱۳۷۵: ص۱۹۶) به عبارتی نهی همان امر است اما امر معکوس، یعنی باز داشتن و طلب ترک کار. اغراض مجازی آن عبارتند از :

پ.۱. ارشاد: این که با یک جمله ی نهی، مخاطب ارشاد و راهنمایی شود:

- در کار خصم خفته نباش به هیچ حال زیرا چراغ دزد بود خواب پاسبان

ص۹۱،س۲

- مده زمانشان، زین بیش روزگار مبُر که اژدها شود ار روزگار یابد مار

ص۹۶، س۳

- رنج مبر در معالجت چیزی که علاج نپذیرد . ص۱۱۶ ، س۱۳

- مرغ را گفت: رنج مبر که به گفتار تو یار نباشد و تو رنجور گردی ص۱۱۷ ، س۳

پ.۲. تحذیر: برحذر داشتن مخاطب از امری ناپسند مورد نظر گوینده جمله نهی باشد:

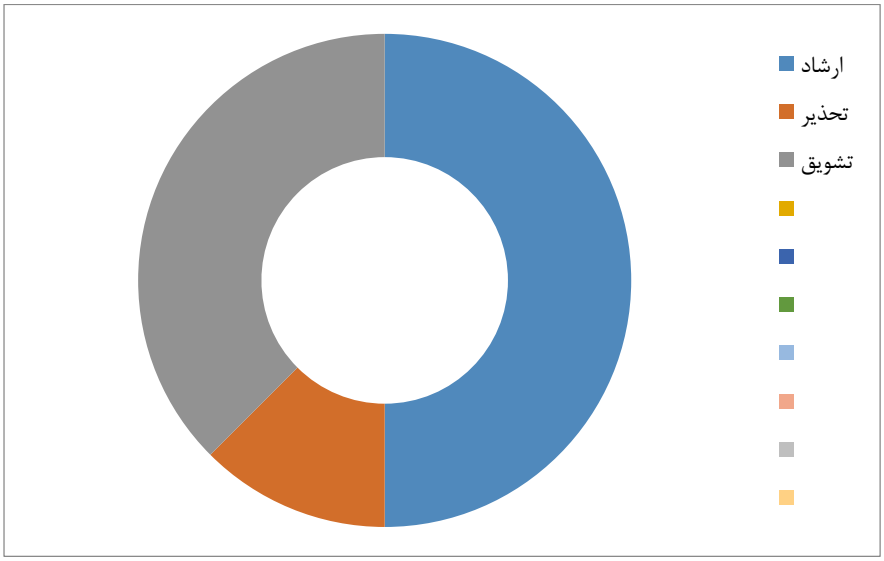
- زینهار تا آسیب بران نزنی ص۸۸ ، س۷

پ.۳. تشویق و امید دادن: اگر با یک جمله ی نهی، مخاطب به کاری تشویق گردد این معنی ثانویه طرح شده است:

- طیطوی نر گفت: شنودم این مثل و لکن مترس ص۱۱۳ ، س۲

از اغراض مجازی دیگر نهی می توان به تمنّی و آرزو، دعا، توبیخ، امر، دوام، تقاضا و... اشاره کرد که موردی برای آن ها در این باب پیدا نشد.

نمودار مقایسه ای کاربرد معانی ثانویه جملات نهی



ت) ندا

ندا در لغت خواندن و صدا کردن کسی یا چیزی است. با حرف ندا طلب توجه مخاطب را به خود می کنیم و معمولاً در جملات پرسشی و امری است. معانی مجازی هر سه نوع جمله را می توان در مورد جملاتی که مشتمل بر حرف نداست ذکـــر کرد. (شمیسا، ۱۳۷۵: ص۲۰۴). مقاصدی و اغراضی که از ندا استنباط می شود متعدد است از جمله آن ها می توان به موراد ذیل اشاره نمود:

ت.۱. دعا:

- ای خداوند، اگر میدانی که شوی با من ظلم کرده است و تهمت نهاده است تو به فضل خویش ببخشای و بینی به من باز ده. ص۷۷ ، س ۷

- پدرود باش ای دوست گرامی و رفیق موافق . ص۱۱۱ ، س۳

ت.۲. ملامت :

- ای خاکسار، باری تدبیری اندیش . ص۱۱۳ ، س۵
- باران دو صد ساله فرو ننشاند این گرد بلا را که تو انگیخته ای
ص۱۱۴ ، س۱۱
- بنگر ای نادان در وخامت عواقب حیلت خویش . ص۱۱۴ ، س۱۲

ت.۳. توبیخ و تحقیر:

- تو سایه ای نشوی هرگز آسمان افروز تو که گلی نشوی هرگز آفتاب اندای
(بدون نشانهٔ ندا ست) ص۶۳،س۱۱
- و تو ای دمنه در عجز رأی و خبث ضمیر و غلبهٔ حرص و ضعف تدبیر بدان منزلتی که زبان از تقریر آن قاصر است . ص۱۲۰ ، س۱۳
- ای نابکار جادو، این چه سخن است ؟ ص ۷۷ ، س۸

ت.۴. خواهش و التماس و استمداد:

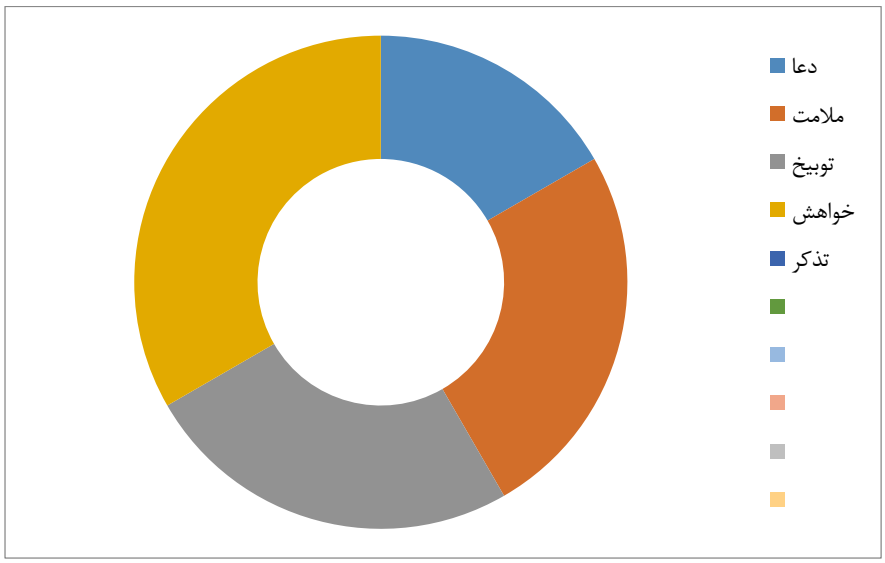
- بیار ای دوست مشفق و یار کریم عهد . ص۱۰۱ ، س ۴
- گفت: ای دوستان و یاران، مضرّت نقصان آب در حق من زیادت است که معیشت من بی از آن ممکن نگردد. ص۱۱۱ ، س۷
- گفت: ای بذاذر، کار مرا تدبیری اندیش . ص ۱۱۸ ، س ۱۹
- گفت: ای پدر کوتاه کن و دراز کشی در توقف دار . ص۱۱۹ ، س۹

ت.۵. تذکر:

- ای فرزندان، اهل دنیا جویان سه رتبت اند و بدان نرسند مگر به چهار خصلت ص۵۹،س۸
- پیر گفت: ای پسر ، بسا حیلتا که بر محتال وبال گردد. ص۱۱۸، س۱۶

از سایر اغراض مجازی ندا نظیر اغرا، تحسّر، تواضع، تعجب، تهدید، بشارت و ... نمونه در باب اسد و ثور مشاهده نگردید.

نمودار مقایسه ای کاربرد معانی ثانویه ندا



ث) تمنّی و ترجّی:

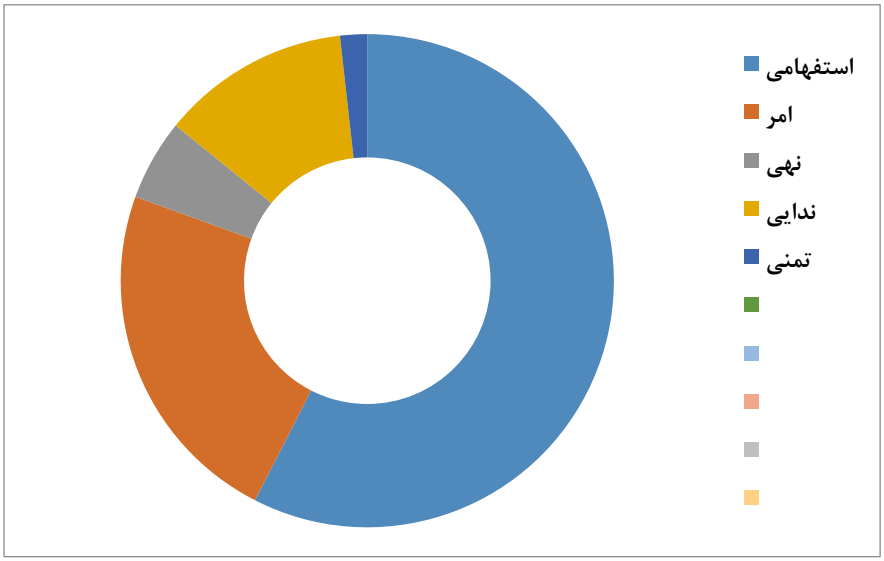
تمنّی از اقسام انشای طلبی است. « تمنّی در حقیقت خواستن مطلوبی است که به دست آوردنش دشوار و محال باشد؛ لفظ مخصوصش در عربی لیت است » (همایی، ۱۳۷۰: ۱۰۷) .

تمنّی و ترجّی در علم معانی فارسی بحث مستقل از هم نیست امّا در معانی عربی بین آن ها فرق است. آرزوی محال تمنّی است، در عربی با لیت بیان می شود و در فارسی با کاش کاشکی، بودآیا، آیا شود، چه بودی، باشد که و... بیان می شود. آرزوی ممکن ترجّی است و در عربی با لعلّ بیان می شود. در زیر به دو عبارت از باب شیر و گاو اشاره می شود که می توان آن ها را تمنّی و ترجّی به شمار آورد:

- حالی به صلاح آن لایق تر که تدبیری اندیشی و بر وجه مسارعت روی به حیلت آری **مگر**دفعی دست دهد و خلاصی روی نماید. ص۱۰۱ ، س۱۱

- آخر بی طاقت گشت و گفت: **تا** کور شوید . ص۱۱۲ ، س۶

نمودار مقایسه ای کاربرد معانی ثانویه جملات انشایی



نتیجه گیری و پیشنهاد

این مطالعه مشخص کرد که نویسنده یا مترجم کلیله و دمنه مضاف بر سایر توانایی های هنری و بلاغی که دارد، در علم معانی هم توانسته حق مطلب را به خوبی ادا کرده و از شیوه های بیان معنی به طرق مختلف بهره ببرد.

همان طور که از نمودارها برمی آید روح دربار و رفتار های درباری در ایشان که منشی دربار بوده اند نیز تاثیر داشته و ما این را به سادگی از تعداد جملات انشایی که به شکل استفهامی به کار رفته اند؛ می توانیم تشخیص دهیم؛ کمترین تعداد کاربرد جملات انشایی، مربوط به تمنّی و ترجّی است که این نیز خود موید همان ادعای قبلی می باشد.

پیشنهاد می گردد، محققین دیگر نسبت به بررسی سایر مقاصد علم معانی در این کتاب پرداخته تا فتح باب باشد برای معرفی بهتر این کتاب ارزشمند و توانایی های هنری نویسنده آن.

منابع :

الف :کتاب ها

۱. انزابی نژاد، رضا (۱۳۷۲) ***گزیدهٔ کلیله و دمنه***، دیبا، انتشارات جامی

۲. تجلیل، جلیل (۱۳۷۰) ***معانی و بیان***، مرکز نشر دانشگاهی، تهران

۳. جرجانی عبدالقادر(۱۳۶) ***اسرارالبلاغه***، ترجمه جلیل تجلیل، انتشارات دانشگاه تهران

۴. رضا نژاد، غلامحسین (۱۳۶۷) ***اصول علم بلاغت***، تهران، انتشارات الزهرا

۵. شمیسا،سیروس(۱۳۷۵) ***بیان و معانی***، انتشارات فردوس،انتشارات تهران

۶. منشی، نصرالله (۱۳۷۴) ***ترجمهٔ کلیله ودمنه***، تصحیح مینوی مجتبی، شابک، تهران

۷. هاشمی احمد (۱۹۶۰) ***جواهرالبلاغه فی المعانی والبیان و البدیع***، لبنان، دارالاحیا

۸. همایی جلال الدین (۱۳۷۳) ***معانی و بیان***، تهران، نشر هما، چ ۲

۹. همایی جلا الدین (۱۳۷۰) ***یادداشت های علامه جلال الدین همایی دربارهٔ معانی و بیان***، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران، مؤسسه نشر هما

ب- نشریات:

۱۰. آقا حسینی حسین ، محمدی معصومه (۱۳۹۲)، «مقایسه و بررسی انشای غیر طلبی در بلاغت فارسی و عربی»، ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی، دانشگاه شهید باهنر کرمان***

۱۱. زاهدی مطلق، ابراهیم(۱۳۷۵) «گوشه ای از زیبایی های کلیله و دمنه»***ابرار***

۱۲. صالحی فاطمه، ذاکری احمد (۱۳۹۴) «بررسی اغراض ثانوی خبر و انشا در حکایت تمثیلی پادشاه و کنیزک مولانا و مقایسه آن با دستور نقش گرای هلیدی»، ***فصل نامهٔ تحقیقات تعلیمی و غنایی زبان و ادب فارسی*** ، دانشگاه آزاد واحد بوشهر

۱۳. قربان خانی مرضیه (۱۳۹۰) «بررسی رویکرد بلاغت پژوهان زبان عربی و زبان شناسان به مقوله معانی اصلی و فرعی انشای طلبی و مقایسه آن با یکدیگر»، ***دانشگاه اصفهان***

کاوشی در ترغیب و تحذیرهای نصر الله منشی
در کتاب کلیله و دمنه بهرامشاهی

رحیم خلیلی[۱]
رسول بهنام[۲]

چکیده:

کتاب کلیله و دمنه و داستان های آن، یکی از تاثیر گذارترین آثار ادب فارسی در زمینه های اجتماعی،تربیتی، سیاسی، اخلاقی و ... می باشد. استقبال چشمگیر از داستان ها ی این کتاب و بحث و بررسی در مورد آن ها از زوایای گوناگون که در مراکز آموزشی و حتی غیر آموزشی انجام می پذیرد خود دلیلی واضح بر ارزش و اهمیت آن می باشد. نیم نگاهی به تشویق ها و تنبیه های طرح شده در داستان های کلیله و دمنه، و توجه و اهمیت دادن نویسنده ی آن به این مهم اخلاقی، دلیلی است بر این که لازم است اگر شده برای چندمین بار، با دیدی اخلاقی این کتاب مورد کنکاش قرار گیرد. بدیهی است امر به نیکی ها و نهی از بدی ها یکی از مسائل مهم علم اخلاق است که نویسنده کلیله و دمنه با مهارت تمام در این مورد از زبان حیوانات سخن گفته است. با این باور در این مطالعه که با روش توصیفی و تحلیـــــل انجام گشت؛ با ابزار کتابخانه ای اطلاعات لازم گردآوری و تحلیل شد تا میزان تشویق نصرالله منشی به کارهای نیک و نیز نهی از کارهای ناروا، نشان داده شود. نتایج تحقیق نشان می دهد که ایشان در ۱۱۱ مورد به ترغیب و تشویق پرداخته و در شصت وشش مورد از بدی ها و زشتی ها بر حذر داشته است.

کلید واژه‌ها: کلیله و دمنه ، نصرالله منشی ، ترغیب ، تحذیر

---

۱ . دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید رجایی ارومیه
r.4628593@gmail.com
۱. استادیارگروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان ، پردیس شهید رجایی ارومیه r.3450306@gmail.com

مقدمه

یکی ازنیازهای اساسی جامعه بشری اخلاق مداری و پرداختن به مسائل اخلاقی بوده است و دور بودن از بدی ها و پلیدی ها نیز نقطه مقابل آن به شمار می رود. در بسیاری از آثار ادبی جهان خصوصا آثار ادبی زبان فارسی به مساله امر به معروف ونهی از منکر تاکید شده است. « افلاطون نخستین کسی است که برارزش اخلاق در ادبیات تکیـــه می کند». (شفیعی کدکنی ، ۱۳۸۳: ۲۲۶)

در داستان های متعدد کتاب کلیله و دمنه نیز توجه به مسائل اخلاقی و پرداختن به کارهای نیک و بازداشت از ناروا مورد توجه بوده است. مطالب این کتاب اگرچه از زبان حیوانات بیان شده ولی توصیه های موجوددرآن خطاب به انسان های جامعه بوده و در یک کلام هدف آن ارتقاء شاخص های اخلاقی در ابعاد گوناگون می باشد. استقبال فراوان دانشمندان، ادبا وعالمان دینی از این موضوع، شاهدی بر این ادعا می تواند باشد. پیوند هنرمندان و ادیبان با اخلاق از قدیم الایام بسیار استوار بوده است و به همین سبب است که محتوای بیشتر متون ادبی جهان به ویژه متون نظم و نثر زبان فارسی را مسائل اخلاقی به خود اختصاص داده است .

کوتاه سخن این که نویسنده کلیله و دمنه به عنوان یک معلم اخلاق، بسیاری از بحث ها و نظریات خود را به مسالهٔترغیب و تحذیر اختصاص داده است. نویسنده کتاب در فراخواندن مخاطبان به زیبایی ها و نیکویی ها و بازداشت آن ها از زشتی ها و ناپسندها، چنان مهارت و استادی به کار برده که امر و نهی یا ترغیب و تحذیر وی بر جان مخاطبان می نشیند .

بر همین اساس بیان نوع و شیوه هایی که نویسنده در ترغیب و تحذیر در کتاب کلیله و دمنه به کار گرفته، می تواند برای مخاطبان این اثر، مفید واقع شود و هدف اساسی در این مقاله هم بررسی همین شیوه هاست. لازم به ذکر است که برای دست یابی به این موضوع، کتاب کلیله و دمنه بادقت بررسی شده و بسامدشیوه ها به صورت آماری ارائه شده است .

بیان مساله و تبیین اهداف

توجه به نکات اخلاقی در آثار ادبی زبان فارسی یکی از نکات مهم و اساسی است که ادبا و نویسنگان قدیم و جدید از آن غافل نبوده و در جای جای آثار خود به آن اشاره داشته

اند. همچنین اهمیت این موضوع در دین اسلام و نزد ایرانیان چیزی نیست که کسی منکر آن باشد.

از این رو لزوم بررسی نحوه و کاربرد این موارد در آثار تدوین شدهٔ زبان فارسی ضروری می باشدودرهمین راستا نگارندگان در این مطالعه، به بررسی یک مورد از ده ها مورد اخلاقی در کتاب کلیله و دمنه با عنوان «ترغیب و تحذیـــــــــر» می پردازند تا تعیین کنند که نویسنده یا مترجم این اثر مهم، چقدر در این خصوص تلاش کرده است؟

پرسش های تحقیق

سوال اصلی این مطالعه عبارت است از این که:

امر و نهی در کتاب کلیله و دمنه چگونه به کار رفته است ؟

سوالات فرعی که می تواند قابل طرح باشد این است که:

۱. نحوه به کار رفت ترغیب در کتاب کلیله و دمنه چگونه است ؟

۲. نحوه به کار رفت تحذیر در کتاب کلیله و دمنه چگونه است ؟

۳. کدامیک بیشتر به کار گرفته شده است؟

پیشینه پژوهش :

با توجه به بررسی های به عمل آمده تاکنون مطالعه ای با این مضمون در کتاب کلیله و دمنه صورت نگرفته است . هرچند در مورد ترغیب و تحذیر در سایر آثار زبان فارسی خصوصا آثار سعدی شیرازی مطالعاتی وجود دارد.

روش شناسی، ابزار و جامعهٔ پژوهش

این مطالعه یک تحقیق توصیفی _ تحلیلی می باشد که با روش کتابخانه ای و سند کاوی نسبت به جمع آوری داده ها اقدام شده است. جامعه آماری مطالعهٔ کتاب کلیله و دمنه نصرالله منشی، توضیح و شرح لغات عبارات و ... می باشد و برای این منظور تمامی باب های پانزده گانهٔ آن و داستان های موجود، مورد بررسی قرار گرفته است .

یافته ها:

الف. ترغیب

الف.۱. ترغیب به دور اندیشی

ترغیب به دور اندیشی دارای بیشترین بسامد در بین موضوعات تشویقی کلیله و دمنه است، در دوازده داستان، نویسنده به این موضوع اشاره داشته است از جمله :

-حکایت سه ماهی در آبگیر ص۹۷ به فواید دور اندیشی اشاره شده است .
- فایده حذق و کیاست آنست که عواقب کارها دیده آید . ص ۴۶۸ س ۶
-اَوّلُ الفِکرِ آخِرُ العَمَل (اول تدبیر و فکر بعد عمل) ص ۹۵ س ۱۱

الف.۲. ترغیب به حلم و وقار :

نویسنده در هشت مورد مخاطبین خود را به صبر و بردباری سفارش می کند و از آن به عنوان یکی از فضایل اخلاقی یاد می کند از جمله :
- خدمتکار باید که به زیور وقار و حزم متحلی باشد تا استخدام او متضمن فایده گردد . ص ۴۸۴ س۱-۲
- و ستوده تر خصلتی که ایزد تعالی آدمیان را بدان آراسته گردانیده است جمال حلم و فضیلت وقار است .ص ۳۱۵ س ۹-۱۰
- اینست داستان فضیلت حلم و ترجیح آن بر دیگراخلاق ملوک وعادات پادشاهان. ص ۴۸۷ س ۱۱

الف.۳. ترغیب به فکر و اندیشه :

ترغیب به اندیشه در کارها و داشتن فکر صحیح درامورات،از جمله سفارشاتی است که درشش موردنویسنده کتاب به آن اشاره کرده است از جمله :
-و آنچه به رای و حیلت توان کرد به زور و قوّت دست ندهد .ص ۸۴ س ۱۲
- و هر که بی اشارت ناصحان و مشاورت خردمندان در کارها شرع کند در زمره شرّیران معدود گردد . ص ۲۵۸ سس ۱-۲
- خرد به که مردی . ص ۲۷۸ س ۷

الف.۴. ترغیب به مجاهدت و تلاش :

مجاهدت و تلاش از جمله فضایل اخلاقی است که در این کتاب نیز شش مورد به آن اشاره شده است از جمله :

- ... و با سعادت شهادت او را ثواب مجاهدت فراهم آید . ص ۸۸ س ۹
- مَن قُتِلَ دُونَ مالِهِ فَهُوَ شهیدٌ ومَن قُتِلَ دُونَ نَفسِه فَهُوَ شَهید . (هر کس که به خاطر مال و جانش کشته شود ، شهید است) ص ۱۲۲ س ۹
- و هر که در دوستی کسی نفس بذل کند درجه او عالی تر از آن باشد که مال فدادارد . ص ۱۹۹ س ۱۵

الف.۵. دل نبستن به مال دنیا :

در پنج داستان کتاب، نویسنده به این موضوع اشاره کرده است ازجمله :

- آدمی را در کسب آن چون کرم پیله دان که هرچند بیش تند بند سخت تر گردد و خلاص متعذر تر شود . ص ۴۲ س ۱۱
- حکایت دنیا و چاه در ص ۴۸ نیز به موضوع دل نبستن به مال دنیا اشاره دارد .
- کلبه ای کاندرو نخواهی ماند سال عمرت چه ده چه صد چه هزار ص ۲۵۴ س ۶-۷

الف.۶. ترغیب به درستکاری و راستگویی:

از جمله فضایل اخلاقی که نویسنده در پنج مورد به آن اشاره کرده است از جمله :

- حکایت دو شریک دانا و نادان در ص ۱۳۳ به این موضوع اشاره دارد .
- خرد مند و حلال زاده را چاره نباشد از گزارد حق و تقریر صدق. ص۹۴ س ۳
- که همیشه حق منصور بوده است و باطل مقهور . ص ۴۰۳ س ۱۱

الف.۷. ترغیب به قناعت:

قناعت از صفات ستوده انسانی است و با توجه به اهمیت موضوع از دیدگاه نویسنده، درپنج مورد به آن اشاره شده است :

- و به تجربت می توان دانست که رضا به قضا و حسن مصابرت در قناعت اصل توانگری و عمده سروری است . ص ۲۱۳ سس ۲-۳
- گرت نزهت همی باید به صحرای قناعت شو / که آنجاباغ درباغ است وخوان درخوان و با در با ص ۲۱۴ س ۲
- وهیچ توانگری چون قناعت نیست. ص ۲۱۴ س ۶

الف.۸. ترغیب به ارج نهادن به ارزش وقت :

ارزش دادن به وقت و فرصت در چهار مورد به مخاطب سفارش شده است .

- گفته اند که: « هرکه فرصتی فایت گرداند بار دیگر بر آن قادر نشود .» ص ۲۶۲ س ۱
- فان الفُرَصَ تَمُرُّ مَرَّ السَّحاب (زیرا فرصت ها مانند ابر به سرعت می گذرند .) ص ۴۳۹ س ۶
- و به حقیقت بباید شناخت که دی را باز نتوان آورد و ثقت به دریافتن فردا مستحکم نیست . ص ۳۷۷ س ۱۳

الف.۹. ترغیب به اعتقاد داشتن به قضا و قدر :

در چهار مورد به آن اشاره شده است :

- از مرگ حذر کردن دو وقت روا نیست / روزی که قضا باشد و روزی که قضا نیست . ص ۱۲۶ سس ۵-۶
- کیست که با قضای آسمانی مقاومت یا رد پیوست ؟ ص ۱۰۹ س ۹
- که تقدیر آسمانی شیر شرزه را اسیر صندوق گرداند . ص ۱۱۶ س ۴

الف.۱۰. ترغیب به وفاداری :

به این فضیلت اخلاقی نیز در کتاب کلیله و دمنه چهار مورد اشاره شده است :

- از عهده عهد اگر برون آید مرد/ از هرچه گمان بری فزون آید مرد . ص ۱۱۱ س ۱
- شیر در خشم شد و گفت : این اشارت از وفا و حریّت دور است و با کرم و مروّت نزدیکی و مناسبت ندارد . ص ۱۲۰ سس ۴ تا ۶
- اگر آن را خلافی روا دارم به تناقض قول و رکّت رای منسوب گردم و عهد من در دل ها بی قدر شود . ص ۱۰۵ س ۱۰

الف.۱۱. تشویق به ذخیرت آخرت :

به این موضوع درچهار مورداشاره شده از جمله :

- فاضل تر اطبّا آنست که بر معالجت از جهت ذخیرت آخرت مواظبت نماید . ص ۳۰ س ۴
- و باز اعمال و ساختن توشه آخرت از علّت گناه از آن گونه شفا می دهد که معاودت صورت نبندد . ص ۳۴ س۱
- چه بزرگ جنونی و عظیم غبنی باشد باقی را به فاینی و دائمی را به زایلی فروختن و جان پاک را فدای تن نجس داشتن . ص ۴۵ س ۹

الف.۱۲. توصیه به انفاق :

انفاق و بخشش یکی دیگر از فضایل اخلاقی است که در مورد آن در بسیاری از کتاب ها سفارش شده است در این کتاب نیز با بسامد ۴ مورد نویسنده مخاطب را به آن سفارش کرده است :

- و انفاق در آنچه به صلاح معیشت و رضای اهل و توشه آخرت پیوندد . ص ۵۴ س ۶

- اگر توفیق احسان و مجال انفاقی باشد بدان ندامت شرط نیست . ص ۲۰۵ س۱۱

- زابتدای کون عالم تا به وقت پادشاه / از بزرگان عفو بوده است از فرو دستان گناه . ص ۳۷۴ سس ۱-۲

الف.۱۳. ترغیب به تعاون و همکاری :

به این فضیلت اخلاقی نیز با بسامد چهار مورد در کتاب اشاره شده است :

- و حالی ثواب آن باشد که جمله به طریق تعاون قوّتی کنید تا دام از جای بر گیریم که رهایش ما در آنست . ص ۱۹۰ س ۱
- از نیل و فرات و دجله جویی زاید / پس موج زند که پیل را برباید . ص ۳۹۶ س ۱۷

- گیاه تر چون بیشتر فراهم می آرند از آن رسن ها می تابند که پیل آن را نمی تواند گسست و از پاره کردن آن عاجز می آید . ص ۳۹۷ س ۱-۲

الف.۱۴. تشویق به علم اندوزی :

در مورد آموختن علم ودانش و کسب فضیلت ها در متون تعلیمی و اندرزی بسیار سفارش شده است در این کتاب نیز ترغیب به علم اندوزی از مواردی است که نویسنده در سه مورد به آن اشاره کرده است :

- چنین گوید برزویه طبیب ،... مرا بر خواندن علم طب تحریض نمودند. ص ۲۹ س ۶
- و هیچ اهلیّت جهان داری را چون علم و حکمت نیست. ص ۵۱۷ س ۲
- دمنه گفت : چون مرد ، دانا و توانا باشد مباشرت کار بزرگ و حمل بار گران او را رنجور نگرداند . ص ۶۱ س ۳

الف.۱۵. تشویق به اعمال خیر و نیکوکاری :

در بیشتر کتاب های دینی و تعلیمی به این موضوع تاکیدات زیادی صورت گرفته است در این کتاب نیز در سه مورد مخاطبان خود را به آن دعوت کرده است :

- و صواب من آنست که بر ملازمت اعمال خیر که زبده همه ادیان است اقتصار نمایم . ص ۳۸ س ۵
- نهمت به احراز مثوبات و امضای خیرات مصروف دارید . ص ۳۷۸ س ۱۶
- همت بر اکتساب ثواب مقصورگردان. ص ۳۱ س ۴

الف.۱۶.ترغیب به مرّوّت :

به این موضوع اخلاقی نیز در سه مورد اشاره است از جمله :

- و صاحب مروت اگر چه اندک بضاعت باشد همیشه گرامی و عزیز روزگار گذارد ص ۲۱۷ س ۷
- ودرحکم مروّت اهمال حقوق محظور. ص ۳۷۳ س ۱
- و هر کجا کرمی شامل و مروّتی شایع است طبع از اهمال حقوق نفور و همّت بر گزارد مواجب آن مقصور . ص ۳۳۳ س ۳

الف.۱۷. ترغیب به داشتن تقوی :

یکی دیگر از فضایل اخلاقی مورد تاکید علما و بزرگان دینی و همچنین آثار تعلیمی داشتن تقوی و پرهیزگاری است که در این کتاب نیز در سه مورد به آن تاکید شده است :

- که مایه خدمت ملوک سداد است و عمده سداد خدای ترسی و دیانت و آدمی را هیچ فضیلت از آن فراتر نیست . ص ۴۹۲ س ۳
- امّا عاقلان دانند که خاندان مرد خرد و دانش است و شرف او کوتاه دستی و پرهیزگاری . ص ۴۹۵ س ۲
- و پسندیده تر سیرت ها آنست که به تقوی و عفاف کشد . ص ۱۰۲ س ۶

الف.۱۸. ترغیب به همنشینی با عاقل :

در سه داستان مختلف مخاطبان خود را به آن سفارش داده است :

- و صحبت عاقل راملازم باید گرفت. ص ۱۳۹ س ۱

- و مخالطت اخیار چون کیمیای سعادت است . ص ۱۴۱ س ۱۰

- و دوستان گزیده و معینان شایسته را به دست آوردن نافع تر ذخیرتی و مربح تر تجارتی باید پنداشت . ص ۲۸۵ س ۳

الف.۱۹. تشویق به رازداری :

با بسامد ۳ مورد مخاطبان کتاب به آن توصیه شده اند :

- چنان از سخن در دلت دار راز / که گر دل بجوید نیابدش باز . ص ۱۰۷ س ۵

- لکن کشف اسرار دو عیب ظاهر دارد : اول دشمنایگی آن کس که این اعتماد کرده باشد و دوم بدگمانی دیگران . ص ۱۵۲ س ۱۴

- گر زبان تو راز دارستی / تیغ را بر سرت چه کارستی ؟ ص ۱۶۵ س ۱

الف.۲۰. ترغیب به دشمن ستیزی :

در سه داستان مختلف از جمله داستان زاغ و مار به آن تاکید شده است و در این داستان، مار که نماد دشمن غاصب است، چگونه با راهنمایی شگال و با حیله های مختلف از بین می رود :

- چون کسی از مقاومت دشمن عاجز آمد به ترک اهل و مال و منشا و مولد بباید گفت . ص ۲۳۳ س ۱۰

- دمنه گفت : این مثل بدان آوردم تا بدانی که آنچه به حیلت توان کرد به قوت ممکن نباشد . ص ۸۹ س ۱۶

- داستان زاغ و مار در ص ۸۴ نیز به این موضوع اشاره دارد .

الف.۲۱. ترغیب به ظلم ستیزی :

ایستادگی در برابر ظلم و ظالم در طول تاریخ به عنوان یک فضیلت نیک بوده و در آثار مختلف زبان فارسی نیز به آن تاکید شده و در این کتاب نیز در دو داستان به آن اشاره شده است :

- .... و مالیدن جبّاران و تربیت خدمتکاران و قمع ظالمان و تقویت مظلومان حاصل است. ص ۴۶ س ۵

- هر کجا فریاد خیزد مقصد فریاد باش / سایه بر مظلوم گستر ، آفتاب داد باش . ص ۴۶۹ س ۱۰

الف.۲۲. ترغیب به اخلاق مداری :

ازاین بسامد دو مورد به آن تاکید شده است :

- و بباید دانست که ایزد تعالی بندگان خویش را مکارم اخلاق آموخته است . ص ۳۷۳س۴
- و قال النَّبیُّ عَلَیه السَّلم : مِن سَعاده المَرءِ حُسنُ الخُلقِ . حضرت رسول (ص) فرمود: خوش خلقی از سعادت مرد است . ص ۴۳۴ س ۱

الف.۲۳. ترغیب به رعایت اعتدال :

در مورد میانه روی و تعادل در کارها، با بسامد دو مورد مخاطبان خود را به آن تشویق کرده است :

- حیات را چه گوارنده تر زآب و لیک / کسی که بیشترش خورد بکشد استسقاش . ص ۳۶۴ س ۹

اول آنکه در عدل معونت کردن و حجت حق گفتن در دین مروت موفعی بزرگ دارد . ص ۱۶۸ س ۲

الف.۲۴. تشویق به سنجیده سخن گفتن:

دو چیز طیره عقل است: دم فرو بستن، به وقت گفتن و گفتن به وقت خاموشی . (گلستان سعدی، ۱۳۷۵، ۶) در بسیاری از آثار تعلیمی از جمله گلستان سعدی در این باب بسیار سخن رفته است و در کلیله و دمنه نیز در دو مورد به آن اشاره شده است از جمله :

- سخن تا نگویی توانیش گفت / ولی گفته را باز نتوان نهفت . ص ۱۰۶ س ۱۶
- هر سخن که از زندان دهان جست و هر تیر که از قبضه کمان پرید پوشانیدن آن سخن و باز آوردن آن تیر ، بیش دست ندهد . ص ۱۰۷ س ۱

الف.۲۵. ترغیب به صبر :

نویسنده در دو مورد ، مخاطب را به صبر و برد باری سفارش می کند و با آوردن حدیثی از پیامبر اسلام (ص) از آن به عنوان یکی از فضایل اخلاقی یاد می کند :

- و هیچ پیرایه در روز محنت چون زیور صبر نیست . ص ۲۱۷ س ۱۵

- قالَ النَّبیُ صلَّیَ اللهُ علیه : « خَیرُ ما اُعطِیَ الانسانُ لسانٌ شاکرٌ و بَدَنٌ صابرٌ و قلبٌ ذاکرٌ » (بهترین چیزی که به مردم عطا شده زبان شاکر و بدنی صبر کننده و قلبی ذکر گوینده است). ص ۲۱۷ س ۱۶

الف.۲۶. ترغیب به شرم و حیا :

در باب دهم در حکایت شیر و شگال به موضوع شرم و حیا اشارت رفته است :

- هشتم آن که به قلت حیا مذکور باشد و به شوخی و وقاحت مشهور . ص ۳۹۷ س ۱۵

الف.۲۷. ترغیب به نیک نامی:

در باب سوم کتاب در داستان طبیب حاذق به موضوع داشتن نام نیک و اهمیت آن در زندگی اشاره شده است :

- حقیقت بدان که وفات در نیک نامی بهتر از حیات ، در بد نامی . ص ۱۷۵ س ۱۷

الف.۲۸. ترغیب به داشتن اراده :

همت در لغت به معنای کوشش، اراده و بلند نظری است و از دیدگاه عرفا « داعیه ای است که طالب را تنها متوجه به مقصود واحد می کند و از توجه به جز آن منصرف می کند، دل بستن به طلب مقصود، چنان که صاحب آن، از این جستجو صبر نتواند کرد ». (زرین کوب ،۱۳۷۲ : ۱۹۹)

- عزیمت مردان درملازمت سیرت ثبات و محافظت سنت صبر تقدیم فرماید . ص ۴۵۰ س ۱۵ (اگر غمی پیش آید ، عزم و اراده مردانه همراه با روش صبر و استواری، در پیش گیرد.)

الف.۲۹. ترغیب به پند پذیری :

- نیک خواهان دهند پند ولیک / نیک بختان بوند پند پذیر. ص ۱۲۶ س ۱

الف.۳۰. ترغیب به داشتن سخاوت :

سخاوت و بخشندگی یکی از فضایل اخلاقی است که در مورد آن بسیار سفارش شده است . در این کتاب نیز در باب سیزدهم به شرح زیر به آن اشاره شده است :

- زیرا که به فواید سخاوت یک طایفه مخصوص توانند بود . ص ۴۳۴ س ۲

الف.۳۱. اطاعت از پدر و مادر :

- و بتر فرزندان آنست که از اطاعت مادر و پدر ابا نماید و همت برعقوق مقصوردارد. ص ۳۶۶ س ۹

الف.۳۲. ترغیب به تواضع :

تواضع و فروتنی و ترک تکبر در برابر خدا و خلق. واژه تواضع در قرآن مجید نیامده ولی خداوند با تعبیر های لطیف مردمان را به این فضیلت فرا خوانده است در کتاب کلیله یک بار به این موضوع اشاره شده است :

- بر یاد آخرت الف گیرد تا قانع و متواضع گردد . ص ۴۱ س ۸

الف.۳۳. ترغیب به مهربانی :

- گر برکنم دل از تو و بر دارم از تو مهر آن مهر بر که افکنم آن دل کجا برم ؟ ص ۱۴۹ س ۷

الف.۳۴. ترغیب به شکرگزاری:

شکر کردن در مقابل نعمت های خدادادی از جمله فضایلی است که با آموزه های قرآنی سنخیت و تناسب دارد و در کتاب کلیله هم به شرح زیربه آن اشاره شده است :

- و هر که در ادای شکر و شناخت قدر نعمت غفلت ورزد نام او در جریده عاصیان مثبت گردد و ذکر او از صحیفه شاکران محوشود . ص ۳۲۱ س ۱۰

الف.۳۵. ترغیب به مشورت :

- و در مستقبل بی تامل و مشاورت و تدبّر و استخارت مثالی ندهیم . ص ۴۸۶ س ۱۰

الف.۳۶. ترغیب به ریسک پذیری :

- و دمنه گفت: راست چنین است که تو می گویی هر که از خطر بپرهیزد خطیر نگردد . ص ۶۴ س ۱۰

ب) بازداشت ها یا تحذیرها :

ب.۱. دوری از غدر :

حیله ونیرنگ از جمله نهی شده های آموزه های دینی ماست و در این کتاب نیز با بیشترین بسامد به آن اشاره شده است نویسنده در مجموع شش بار در داستان های مختلف مخاطبانش را از آن برحذر داشته است :

- و بباید شناخت که عقوبت غادران زود نازل گردد . ص ۳۳۳ س ۱۱

- تا در حبس از گرسنگی و تشنگی بمرد . عاقبت مکر و فرجام بغی چنین باشد. ص ۱۸۳ س ۷
- و با خود گفت: سزاوارتر چیزی که خردمندان از آن تحرّز نموده اند بی وفایی و غدر است . ص ۳۰۰ س ۳

ب.۲. دوری از ظلم :

دوری از مردم آزاری با بیشترین بسامد (بعد از موضوع غدر) از جمله مواردی است که نویسنده به آن توجه کرده است. او در مجموع پنج بار مخاطب خود را از مردم آزاری و ظلم به دیگران حتی به جانوران بر حذر می دارد .

- و بر اطلاق عاقل آن کس را توان شناخت که از ظلم کردن و ایذای جانوران بپرهیزد . ص ۳۶۵ س ۵
- عاقل باید که از ایذا و ظلم بپرهیزد و اسباب مقام دنیا و توشه آخرت به صلاح و کم آزاری بسازد. ص ۵۰۳ س ۴
- وَ البَغیُ یَصرَعُ اَهلَهُ / وَ الظُلمُ مَرتَعُهُ وَخیم . ص ۱۴۴ س ۱۴ (ستم اهل خود را هلاک و نابود می کند و ظلم چراگاهی ناپسند است .)

ب.۳. دوری از حرص و شره :

دوری از طمع کاری از جمله مواردی است که در این کتاب پنج بار به آن اشاره شده و مخاطبان خود را به نوعی از آن بر حذر داشته است و دوری از آن را سودی برای آخرت می داند :

- و اگر در عاقبت کار و هجرت سوی گور فکرت شاخی واجب داری حرص و شره این عالم فانی بر تو به سر آید . ص ۳۱ س ۱
- داستان سگ لب جوی که استخوان در دهان داشت و به طمع عکس خود دهان باز کرد و استخوان در آب افتاد. ص ۴۱ س ۱۴
- و زنبور انگبین بر نیلوفر نشیند و به رایحت معطّر و نسیم معنبر آن مشغول و مشعوف گردد تا به وقت بر نخیزد و چون برگ های نیلوفر پیش آید در میان آن هلاک شود. ص ۱۱۷ س ۵

ب.۴. دوری از عجله در کارها :

او عجله کردن در انجام امورات را مورد سرزنش قرار می دهد و در چهار جای مختلف کتاب مخاطبان خود را از آن باز می دارد و عواقب آن را نوعی ندامت و حسرت مسلم قلمداد می کند :

- اما حاجت به بنده نوازی ملک آنست که پس از این در کارها تعجیل نفرماید تا عواقب آن ندامت و حسرت مسلم ماند . ص ۴۸۶ س ۷
- و در تواریخ و اخبار چنان خوانده ام که چون شیر از کار گاو بپرداخت از تعجیلی که در آن کرده بود بسی پشیمانی خورد و سرانگشت ندامت خائید . ص ۱۴۸ س ۳-۵
- و در همه ابواب به تثبّت و تانّی و تدبّر گراید و از تعجیل و خفّت بپرهیزد . ص ۳۲۲ س ۲

ب.۵. دوری از دروغ و بهتان و غیبت :

دروغ گویی از گناهان بزرگ است که تمام بزرگان دین،انسان ها راازآن برحذر داشته اند. در نهج البلاغه نیز آمده است که :« از دروغ دوری گزینید که از ایمان به دور است. راستگو بر گنگره های رستگاری وبزرگواری است ودروغ گو کناره مغاک وخواری »(نهج البلاغه ، ۱۳۷۵: ۶۸) در کتاب کلیله و دمنه نیز در پنج مورد به آن اشاره شده است :

- و زبان را از دروغ و نمّامی و سخنانی که ازو مضّرتی تواند زاد، چون فحش و بهتان و غیبت و تهمت، بسته گردانید . ص ۳۸ سس ۹-۱۰
- چه گفته اند که آفت عقل تصلّف است . و آفت مروّت چربک. ص ۷۰ س ۱
- و سوگند دروغ قواعد عمر و اساس زندگانی را زود با خلل کند . ص ۳۳۳ س ۱۲

ب.۶. دوری از کبر و غرور :

این موضوع ۴ بار در کتاب کلیله و دمنه به کار گرفته شده و نویسنده آن را موجب هلاک شخص می داند :

- گفت : بنای کار او بر قاعده خویشتن بینی و بطر و فخر و کبر نه در موضع دیدم . ص ۲۸۲ س ۱۱
- باد بیرون کن زسر تا جمع گردی ، بهر آنک / خاک را جز باد نتواند پریشان داشتن . ص ۲۱۵ س ۱
- هر که مغرور گشت هلاک شد . ص ۲۳۷ س ۱۴

ب.۷. دوری از غفلت :

نویسنده در داستان های مختلف کتاب کلیله و دمنه مخاطبان خود را از غفلت بر حذر داشته و با بسامد چهار مورد آن را به کارگرفته است و پادشاهان و سایر افراد توصیه نموده که در امورات غفلت نکنند :

- دمنه گفت: چنین است لکن به من مغرور است و از من ایمن به غفلت او را بتوانم افکند .
- و عاجز تر ملوک آنست که از عواقب کارها غافل باشد و مهّمات ملک را خوار دارد . ص ۱۰۳ س ۸
- و حالی به صواب آن لایق تر که در کارها غفلت کم رود . ص ۲۸۳ س ۱۵

ب.۸. دوری از فسق و فجور :

این موضوع با بسامد شش مورد در کتاب به کار رفته است و نویسنده مخاطبان خود را از دوستی با فاسقان به دور داشته و آن را مانند همنشینی با مار قلمداد می کند:

- از اهل فسق و فجور احتراز باید کرد اگرچه دوستی و قرابت دارند که مثل مواصلت فاسق چون تربیت مار است ، که ... ص ۱۳۸ س ۱۲
- و از مقاربت جاهل بر حذر باید بود . ص ۱۳۹ س ۴
- صحبت اشرار مایه شقاوت است . ص ۱۴۱ س ۹

ب.۹. دوری از کسب حرام :

در آموزه های دینی ما کسب مال حرام مذموم است و مردم در بسیاری از آیات و احادیث از آن منع شده اند در این کتاب نیز در سه جای مختلف مخاطبان از آن بر حذر شده اند :

- و مذلّت درویشی نیکوتر از عزّ توانگری از کسب حرام . ص ۲۱۲ س ۵
- آورده اند که در زمین کنّوج مردی مصلح و متعفّف بود ... از دوستی دنیا و کسب حرام معصوم . ص ۴۲۲ س ۱۱
- و دیگر آن که چشم را از نظر حرام و گوش را از سماع فحش و غیبت و فرج را از ناشایست و دل را از اندیشه حرص و حسد و ایذا باز نتواند داشت . ص ۴۷۰ س ۱۰

ب.۱۰. دوری از همنشین بد :

همان گونه که نویسنده مصاحبت با نیکان را توصیه می کند، از هم نشینی با افراد بد و فرومایه بر حذر می دارددر این باره صاحب نظـــــران تربیت نیز بسیار سفارش کرده اند. از جمله خواجه نصیرالدین می گوید: «اول چیزی از تادیب او آن بود که او را از مخالطت اضداد که مجالست و ملاعبت ایشان مقتضی فساد طبع او بوده نگاه دارند. چه نفس کودک ساده باشد و قبول صورت از اقران خود زود تر کند.» در کتاب کلیله و دمنه نیز این موضوع با بسامد سه مورد به کار رفته است :

- و باغبان استاد را رسم است که اگر در میان ریاحین گیاهی ناخوش بیند از بیخ بر آرد . ص ۲۰۱ س ۷
- آب را بین که چون همی نالد یک دم از هم نشین نا هموار . ص ۴۶۰ س ۱۴
- و لئیم را از دیدار کریم و نادان را از مجالست دانا و احمق را از مصاحبت زیرک ملالت افزاید . ص ۱۱۵ س ۸

ب.۱۱. دوری از خشم :

با بسامد دومورد در کتاب به کار رفته است :

- خشم نبوده است بر اعدام هیچ چشم ندیده است در ابروم چین. ص ۳۵۱ س ۱۰
- خشم حلم مرد را در لباس تهتّک عرضه دهد و علم او را در صیغت جهل فرا نماید . ص ۴۷۹ س ۵

ب.۱۲. دوری از هوی و هوس :

این موضوع نیز با بسامد دو مورد به کار رفته و به مخاطبان توصیه کرده که هوی و هوس تدبیر درست را از انسان می گیرد :

- از هوای زنان اعراض کلّی کردم .ص ۳۸ س ۹

ص ۱۶۳ س - که اتّباع نفس و طاعت هوا رای راست و تدبیر درست را بپوشاند . ۱۱

ب.۱۳. دوری از اندیشه نا صواب :

این موضوع در دو مورد به کار گرفته شده است از جمله :

- از این اندیشه ناصواب در گذر . ص ۳۱ س ۳

- و مرغ در اوج هوا و ماهی در قعر دریا و سباع در صحن دشت از قصد بدسگالان ایمن نتواند بود . ص ۳۹۳ س ۲

ب.۱۴. دوری از افراد بخیل :

با بسامد دو مورد به کار رفته و دست در دهان اژدها کردن را بهتر از نزدیک شدن به افراد بخیل می داند :

- چه دست در دهان اژدها کردن و از پوز شیر گرسنه لقمه ربودن بر کریم آسان تر از سوال لئیم و بخیل . ص ۲۱۱ س ۹

- بترک حسد بگوید تا دردل ها محبوب گردد . ص ۴۱ س ۵

ب.۱۵. دوری از ظاهر بینی :

در دو مورد به کار گرفته است :

- و اسباب ظاهر در چشم اصحاب بصیرت و دل ارباب بصارت وزنی نیارد . ص ۴۹۴ س ۱۰

- زن ، مرد نگردد به نکو بستن دستار / هر چند که ظاهر کند از اندک و بسیار. ص ۴۹۴ س ۱۱

ب.۱۶. دوری از جزع :

- المُصیبَهُ للصّابِر واحِدهٌ و للجازع اَثنانِ . ص ۴۵۱ س ۱ (مصیبت برای فرد صبور یکی و برای انسان بی صبر دو تاست)

ب.۱۷. دوری از بدزبانی :

- سمت کند زفانی اولی تر از فصاحت به فحش . ص ۲۱۲ س ۴

ب.۱۸. مذمت پر حرفی و کم عملی :

- و من آن راجح سخن قاصرفعلم. ص ۲۷۵ س ۹

ب.۱۹. دوری از عیب گرایی :

و خردمند هر چه برخود نپسندد در باب همچون خودی چگونه روا دارد ؟ قالَ النبیُ صَلَّی اللهُ عَلَیه : کَیفَ تُبصِرُ القَذاهَ فی عَینِ اَخیکَ و لا تُبصِرُ الحَدلَ فی عَینکَ ؟ ص ۴۱۲ س ۲-۴ (چگونه خاشاک را در چشمان برادرت می بینی ولی تنه درخت را در چشم خود نمی بینی ؟)

ب.۲۰. دوری از سخن چینی و نمّامی :

- ساعی پیش از اجل می میرد .

ب.۲۱. تحذیر از کوچک شمردن دشمن :

- مخالفان تو موران بدند مار شدند / برآور از سر موران مار گشته دمار .
مده زمان شان ، زین پیش روزگار مبر / که اژدها شود ار روزگار یابد مار. ص ۱۰۳ س ۴-۵

ب.۲۲. دوری از راحت طلبی :

- تا بود چنین بده ست کار عالم / شادی پس اندهست و راحت پس غم . ص ۴۱۴ س ۶

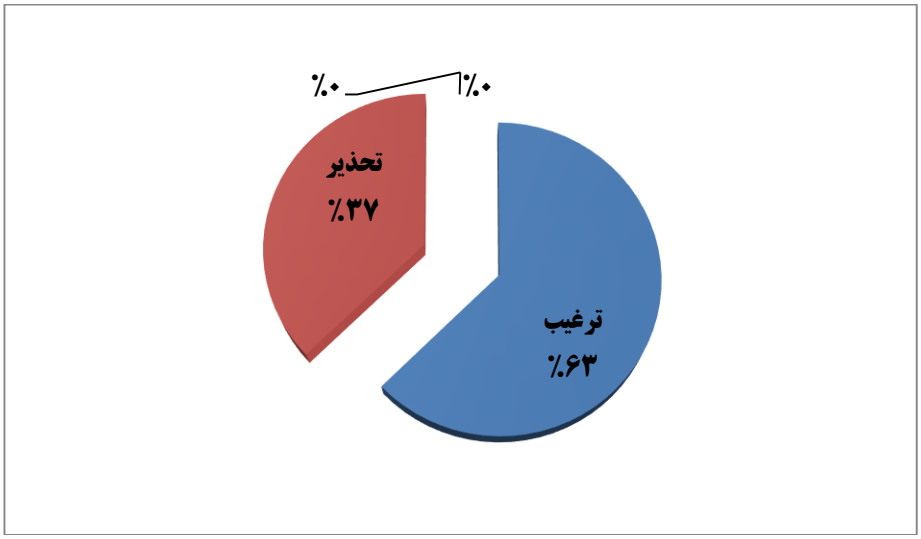
ب.۲۳. تقلید کورکورانه :

- زاغ ... یک چندی کوشید وبراثر کبک پویید ، آن را نیاموخت و رفتار خویش فراموش کرد . ص ۴۲۷ س۶-۷

ب.۲۴. پرهیز از اسراف :

- و از موضع تضییع و اسراف بر حذر باید بود ، که هر چه از دست بشد به هر تمنّی باز نیاید . ص ۳۱۲ س ۱۳

نمودار مقایسه ای کاربرد ترغیب و تحذیر در کلیله و دمنه



نتیجه گیری و پیشنهاد:

این مطالعه مشخص نمود که کتاب کلیله و دمنه، مخاطبان خود را در مجموع ۱۱۱ بار به فضایل اخلاقی فراخوانده که می توان آن ها را در ۳۶ موضوع دسته بندی کرد همچنین تحذیر های طرح شده در این کتاب در مجموع ۶۶ مورد بوده که می توان آن ها را در ۲۴ موضوع مختلف تقسیم بندی کرد .

بیشترین بسامد در ترغیب ها مربوط به موضوع دور اندیشی و در بحث تحذیر ها مربوط به دوری از ظلم است و این نشان می دهد که طرف خطاب همیشگی نویسنده کلیله و دمنه، پادشاهان بوده اند و چون دور اندیشی از لازمه های پادشاهی و بزرگی است او در اکثر داستان هایش به این نکته پرداخته است.

ضمنا این مطالعه نشان داد که ابزار بیان تحذیر و اغرا در کلیله بیشتر به نثر است تا نظم .

منابع:

- قرآن کریم
- نهج البلاغه
- دهخدا علی اکبر ،۱۳۴۵،
- سعدی مصلح الدین ،۱۳۷۵،گلستان سعدی ،تصحیح و توضیح جمشید غلامی نهاد، تهران، نشر نیایش
– معین محمد،۱۳۷۱، فرهنگ لغت معین، انتشارات امیر کبیر
– منشی نصرالله، ۱۳۸۷، کلیله و دمنه، توضیح و شرح حسین حداد، تهران، نشر قدیانی
– مقاله «بررسی تاثیر تعلیمی معنای ضمنی و صریح افعال در کلیله و دمنه و مقامات حمیدی» دکتر اشرف شیبانی اقدم، استاد یار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران
- مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی شماره ۱۱۵
- سایت: parsadab.dehaghan.ac.ir

جستاری در شیوه و میزان کاربرد آیات و احادیث در سه باب اول مرزبان نامه

خدیجه جعفرزاده[۱]

رسول بهنام[۲]

چکیده

یکی از سرمایه‌های افتخارآمیز ما ایرانیان، نوشته‌های دبیران و مترسلان و نویسندگان و اندیشه‌های حکیمان و فیلسوفان ایرانی مسلمان است. با نگاهی گذرا به آثار این بزرگان پیداست که بسیاری از عبارات و تعبیرات و اشارات و استدلال‌های آنان به اقتباس یا الهام از قرآن کریم یا احادیث ائمه معصومین (علیهم السلام) است. تاریخ ادبیات نشان می دهد که هر چه زمان گذشته است، نفوذ معنوی قرآن کریم، در ادبیات مردم مسلمان بیشتر شده و این تاثیر را در آثار و سروده های شاعران و نویسندگان به وضوح می بینیم. مرزبان نامه یکی از کتاب های پر تاثیر در زمینه ی آیات و احادیث می باشد که دارای حکایت های متعددی است. حکایت های کتاب مرزبان نامه یکی از تأثیرگذارترین آثار ادبی زبان فارسی است که آمیخته با آیات و احادیث و مثل های عربی است. بدیهی یکی از دلایل استقبال زیاد از این داستان ها چه در مراکز آموزشی چه در بین افراد تحصیل کرده همین کاربرد هاست. در این مطالعه بر آن شدیم تا میزان استفاده از آیات و احادیث و نیز طرق مختلف استفاده از آن در سه باب اوّل مرزبان نامه را نشان دهیم. برای این منظور با استفاده از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی از روش های تحقیق کیفی، ابتدا مقالات و کتاب های مربوط در مورد مرزبان نامه بررسی شده سپس این مهم در سه باب اول کتاب مرزبان نامه، با خواندن تحلیلی مورد کنکاش قرار گرفت. این مطالعه نشان داد که تعداد کل آیات و احادیث به کار رفته در سه باب اوّل مرزبان نامه ۴۴ مورد می باشد که ۲۶ مورد یعنی (۵۹ ٪) از آن ها از زبان راوی و ۱۸ موردش (۴۱ ٪) از زبان غیر راوی بوده است.

کلید واژه : مرزبان نامه، سعدالدّین وراوینی، آیات و احادیث

۱-دانشجوی کارشناسی ارشد آموزش زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید رجایی ارومیه

khadijeh.jafarzadeh@gmail.com

۲-استادیار گروه علوم انسانی دانشگاه فرهنگیان، پردیس شهید رجای ارومیه r.3450306@gmail.com

مقدمه

قرآن، کتاب دین، قانون و زندگی است. این کتاب حکمت و هدایت، نظر به تعالی انسان ها دارد و اساساً آدمی زادگان را از مغاک پست حیوانی به اوج افلاک می رساند. با نگاهی گذرا به آثار و سروده های شاعران بزرگ و تأمّلات و اندیشه های حکیمان و فیلسوفان ایرانی مسلمان که هر یک جزء سرمایه های افتخار آمیز ما هستنـــــــد در می یابیم که اکثر تعبیرات و اشارات و استدلال های آنان برگرفته از این کتاب مبین و یا احادیث و روایات معصومین بوده است و در کل می توان گفت که در حوزهٔ تاریخ ادبی ایران، اثری را نمی توان پیدا کرد که از قرآن و حدیث تأثیر نگرفته باشد .

این تأثیر قرآن و احادیث در آثار ادبی را بعضاً به طور مستقیم و گاهی به صورت غیر مستقیم می توان مشاهده نمود. نیم نگاهی به آثار بزرگانی همچون مولوی، سعدی، حافظ، فردوسی و ... سیمای این تاثیر پذیری بیشتر و بهتر مشاهده می شود.

یکی از آثار ارزندهٔ نثر فارسی، مرزبان نامه، باز نگاشتهٔ خامهٔ نویسنده و گوینده و ادیب توانا سعدالدّین وراوینی است و با توجه به این که این اثر ارزشمند در نیمه اوّل قرن هفتم (۶۱۷- ۶۲۲) به قلم تحریر در آمده لذا آراسته به انواع صنایع لفظی و معنوی و اشعار تازی و پارسی و امثال و اخبار می باشد. بررسی ها نشان می دهد که تضمین به آیات و احادیث در کتاب مرزبان نامه به طرق مختلف به کار گرفته شده است:

۱- گاهی آیه به نوعی در نثر تضمین می شود که گویی دنبالهٔ کلام است :

« اگر می خواهی که گفته من در نصاب قبول قرار گیرد ، قَد تَبَیَّن الرُّشدُ مِن الغَّیِ و اگر نمی خواهی که بر حسب آن کار کنی لا اِکراهَ فیِ الدین ». (ص ۵۴)

۲- گاهی آیه برای تأکید و تکمیل کلام آورده می شود :

« لوایم نصح ملایم طبع انسانی نیست، لَقَد اَبلَغتُکُم رِسالَةَ رَبی و نّصحتُ لَکُم و لکن لا تُحِبّونَ النّاصِحینَ ». (ص ۴۵)

۳- گاه آیه و حدیث را مضافٌ الیه یا مفعول یا مسندٌ الیه جمله قرار می دهد :

سرد و گرم روزگار دیدم و تلخ و شیرین او چشیدم و تنبیه « لاتَنسَ نَصیبَکَ مِنَ الدُّنیا » همیشه نصب عین خاطر داشتم . (ص ۹۶)

تأثیر آیات و احادیث و مثل ها در آثار ادبی زبان فارسی چشم گیر است و از طرفی با توجه به اهمیّت این موضوع بعید است که در کتاب های غنی زبان فارسی استفاده از این

مهم نادیده گرفته شود. از این رو لزوم بررسی نحوه و بسامد به کار رفته این موضوع در آثار تدوین شده زبان فارسی احساس می شود .

بر همین اساس این مطالعه به بررسی یک نوع از آن در کتاب مرزبان نامه پرداخته و نمونه های آن را مشخص، استخراج و طبقه بندی و مضمون یابی نموده است .

پرسش های تحقیق :

سؤال اصلی این مطالعه عبارت است از این که :

شیوه و میزان کاربرد آیات و احادیث در سه باب اوّل مرزبان نامه به چه صورت بوده است ؟

سؤالات فرعی که می تواند قابل طرح باشد این است که :

۱- میزان کاربرد آیات و احادیث از زبان راوی چه میزان است ؟

۲- میزان کاربرد آیات و احادیث از زبان غیر راوی چه میزان است ؟

پیشینه پژوهش :

با توجه به بررسی های به عمل آمده تاکنون هیچ مطالعه ای در خصوص میزان کاربرد آیات و احادیث در مرزبان نامه صورت نگرفته است، هر چند در مورد تأثیر قرآن و حدیث در مرزبان نامه مقاله ای توسط آقای فرهاد کاکه رش تنظیم و ارائه شده است .

روش شناسی ، ابزار و جامعه پژوهش :

این مطالعه یک تحقیق توصیفی- تحلیلی می باشد که با روش کتابخانه ای و سند کاوی نسبت به جمع آوری داده ها اقدام شده است. جامعهٔ آماری ما کتاب مرزبان نامه صدرالدّین وراوینی، توضیح و شرح لغات به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر می باشد و جامعه نمونه این مطالعه، فقط سه باب اول از کتاب و حکایت های موجود در آن می باشد.

یافته ها :

الف) آیات و احادیث از زبان راوی :

از تعداد ۴۴ مورد از آیات و احادیث به کار رفته در سه باب اول مرزبان نامه، ۲۶ مورد از آن ها به طور مستقیم، توسط خود نویسنده و به شکل های مختلف بیان شده است، به عبارتی ۵۹ درصد از موارد از زبان خود راوی طرح شده است. بدین صورت که نویسنده در حالی که در نقش راوی است گاهی در ادامهٔ سخنان شخصیّت های درون داستان برای تکمیل معنی و رسایی بهتر سخن، از جانب خود به آوردن کلامی در قالب شعر یا نثر مبادرت ورزید و بعضاً نیز آیه، حدیث و یا روایتی را از معصومین به کلام خود می افزاید.

لازم به یاد آوری است از آن جا که این سخنان در ادامه مکالمه های شخصیّت ها آورده می شوند، در جاری شدن آن ها بر زبان راوی در ادامهٔ سخنان او و آوردن مستقیم این سخن ها در ادامهٔ گفتگو های شخصیـــــــت ها، می توان آن ها را جزو گفته های راوی به حساب آورد. اکنون به نمونه هایی از این آیات و احادیث که در باب های اول تا سوم می باشد نگاه کنیم:

۱- **باب اوّل :** تعداد آیات و احادیث استفاده شده از زبان راوی در این باب کتاب، ۱۲ مورد می باشد که به ذکر ۵ شاهد اکتفا خواهیم کرد. لازم به ذکر است که در همهٔ این موارد نویسنده در جهت تکمیل و تأکید بر موضوع استفاده کرده است:

- در بحث خطاب ملک زاده با دستور نویسنده با ذکر آیهٔ «یَومَ لا یَنفَعُ مالُ و لایَنون[۱]: روزی که خواسته و فرزندان سود نکند و به کار نیاید» با ذکر این آیه مخاطبان خود را از دلبستگی به دنیا و متعلّقات آن بر حذر می دارد. (ص ۷۶ ، س ۱)
- در داستان «خرّه نماه با بهرام گور » نویسنده با ذکر آیهٔ «و لَو کُنتَ فَظّا غلیظَ القلبِ لا نفَسوُّا مِن حَولِکَ[۲] : اگر درشت خوی، سخت دل بودی از پیرامونت پراکنده می گشتند » در جهت کامل کردن معنی و محتوا از آن آیه استفاده نموده است. (همان ص ۷۶ س ۱)
- در حکایت معاوضه ملک زاده با دستور از حدیث « لاخَیرِ فی السَّرفِ : هیچ نیکویی در باد دستی نیست.» استفاده کرده که راوی در تکمیل معنای سفارشات خویش به ملک زاده، به او تأکید می کند که در بذل مال خود و دیگران اسراف نباید باشد. (همان ص ۴۷ س ۴) و نیز از آیهٔ شریفهٔ « و لا تُسرِفوا اِنَّ الله لا یُحِّبُ المُسرِفین[۳] اسراف نکنید همانا ایزد یکتا مسرفین را دوست ندارد». استفاده کرده که باز راوی در ذمّ اسراف شاهد قرآنی آورده است .

---

[۱] (آیه۸۸سوره بقره)

[۲] (آیه ۱۵۳ سوره آل عمران)

[۳] (آیه ۱۴۳ سوره انعام)

- در حکایت هنبوی با ضّحاک راوی جهت تأکید بر کلام خویش از آیهٔ قرآنی « کَما قالَ عَزَّ مِن قاتِلٍ ؛ فِقُطِعَ دابرُ القَومِ الذینَ ظَلموا[۴] : چنان که فرمود گوینده ای که چیره و تواناست؛ بریده شد بیخ گروهی که ستم کردند». (ص ۵۲ س ۸ – ۹)
- در حکایت « دستور با ملک زاده » راوی در جهت تکمیل کلام خود در خصوص قصاص فاسدان از آیهٔ شریفهٔ: « و لَکُم فیِ القِصاصِ حَیوةٌ [۵]»: شما را درکشتن کشنده، زندگانی است استفاده کرده است.

۲- **باب دوم :** تعداد آیات و احادیث و استفاده شده از زبان راوی در باب دوم کتاب ، ۱۱ مورد است که از این ده مورد دو مورد جهت تزیین مکرم و ۸ مورد دیگر در خصوص تکمیل معنی بکار گرفته شده است :

- در بحث وصایای ملک به فرزندان در وقت وفات، راوی از آیه « لا تَنسَ نَصیبَکَ مِنَ الدُّنیا [۶] : بهرهٔ خود را (از خوشی های حلال) این جهان فراموش نکن» استفاده می کند و آنان را به استفاده درست از خوشی های دنیـــوی سفارش می کند که استفاده از این آیه در جهت بهتر بیان کردن مطلب بوده است. (ص۹۶ س ۷)
- باز در همان حکایت وصایای ملک، راوی در جهت تأکید بر کلام خویش از آیهٔ « و لا تَجعَل یَدَکَ مَغلُولةً الی عُنقِکَ و لا تَبسُط ها کُلَّ البَسطِ[۷] : دست را بسته برگردان مدار و یکباره مگشای استفاده کرده است» . (ص ۹۹ س ۵)
- در حکایت « غلام بازرگان » راوی جهت زیبایی و زینت کلام خویش از آیهٔ مبارکهٔ « ثُمَ اَنشاناهُ خَلقاً آخَرَ[۸] : پس آفریدیم او را آفریدنی دیگر » .

---

[۴] (آیه ۴۶ سوره انعام)
[۵] (آیه ۱۷۹ سوره بقره)
[۶] (آیه ۷۷ سوره قصص)
[۷] (آیه ۷۷ سوره قصص)
[۸] (آیه ۲۱ سوره اسرا)

- در حکایت « غلام بازرگان » باز در جهت تأکید بر کلام، راوی از آیهٔ شریفهٔ « وَ اِذا رَأیتَ نَعیماً وَ مُلکاً کَبیراً[۹]: چون ببینی، آن جا بنگری نعمت و پادشاهی بزرگی استفاده می کند». (ص ۱۲۲ س ۴)
- در داستان « آهنگر با مسافر » آن جایی که مسافر در دستان مردم شهر گرفتار می شود از دیوی که قبلاً به او کمک کرده بود، استمداد می جوید و دیو به کمک او می شتابد راوی برای تأکید بر مطالب طرح شده از حدیث زیر کمک می گیرد: «اِنَّ الشَّیطانَ لِیجرِی مِنِ ابنِ آدَمَ مَجرَی الدَّمِ[۱۰] : همانان دیو در نفس آدمی چون خون در تن روان می گردد» . (ص ۱۴۷ . س ۷)

۳- **باب سوّم :** تعداد آیات و احادیث استفاده شده از زبان راوی در باب سوم کتاب مرزبان نامه ۷ مورد است که ۲ مورد در زینت کلام و بقیه جهت تکمیل معنی و یا تأکید برکلام استفاده شده است که در زیـــر به هر یک از آن ها اشاره می شود :

- در حکایت « در ملک اردشیر و دانای مهران به » دختر پادشاه اردشیر که به او توصیه می شود تا شوهری از فرزندان ملوک برگزیدند او در جواب از این آیهٔ مبارکهٔ زیر استفاده می کند: « فلا اَنسابَ بینهم یَومئذٍ[۱۱]: چون در صور دمیده شود پس هیچ نژاد و نسبی در میان آنان در آن روز نباشد و حال یکدیگر نپرسند» . (ص ۱۸۴ س اول)
- در داستان « سه انباز راهزن با یکدیگر » راوی در جهت تکمیل معنی کلام خود از آیهٔ شریفهٔ زیر استفاده می کند : « وَلَو تَریَ اِذَ المُجرمونَ ناکِسوُا رُووسِهِم[۱۲] : اگر ببینی یا محمد چون گناهکاران به نزدیک خدای سرها در پیش افکند ، از شرم گناهان کرده باشند» (ص ۲۰۳ س ۱)
- باز در حکایت « سه انباز راهزن با یکدیگر » راوی در تکمیل و تأکید بر سخن خود از آیهٔ « حَمّالَةُ الحَطب[۱۳]: (برنده هیزم) بهره می گیرد» که

---

[۹] (آیه ۱۵ سوره مومنون)
[۱۰] (آیه ۲۰ سوره انسان)
[۱۱] (جزئی از آیهٔ ۱۰۱ سوره مومنون)
[۱۲] (آیهٔ ۱۲ سوره سجده)
[۱۳] (آیهٔ ۵ سوره لهب)

نفس تو گویی هیزم کش دوزخ است که مال را چون توده هیمه فراهم می کند تا هم بدان سیم و زر پیشانی او را داغ آتشین برنهند . (ص ۲۰۷ س ۱)

- درخصوص بی ارزش بودن مال دنیا و این که سیم و زر حرام را در آخرت در آتش دوزخ داغ کنند و بر پیشانی صاحب مال بزنند از آیۀ شریفۀ زیر در جهت تکمیل معنی کلام خود استفاده می برد: «یَومَ یَحمَی عَلَیها فی نارِ جَهَنّمَ فَتکوی بِها جِباهُهُم وَ جُنُبُمُ و ظُهُورُهُم هذا ما کَنَزتُم لِاَنفُسِکُم فَذُوقوا ما کُنتُم تَکنِزون[۱۴] : بشارت ده ایشان را به عذاب در روزی که این سیم ها و زرهای ایشان بتابند در آتش دوزخ .... داغ کنند به آن پیشانی ایشان و پشت هاشان، این آن گنجی است که برای خود نهادی با بخشی از آن گنج که نهادی» (تفسیر ابوالفتوح تصحیح شهرانی ص ۲۰ ج ۶)
- ملک اردشیر پس از ملاقات با یکی از هنر پیشگان عالم، شیوۀ اجتهاد پیش گرفت و خود را از انقیاد « نفسِ اَمّارُه بِالسُوء[۱۵]) به یک سو کشید. (ص ۲۰۸ س ۷)

ب)آیات و احادیث از زبان غیر راوی:

از بین ۴۴ مورد از آیات و احادیث به کار رفته در سه باب اول مرزبان نامه، ۱۸ مورد از آن ها به زبان غیر راوی بیان شده است. به این ترتیب ۴۱ ٪ آیات و احادیث را شامل می شود، برخی از آیات و احادیث توسط شخصیّت های دیگری غیر از راوی، مورد استفاده قرار می گیرد. این افراد که منحصر به شخصیّت های خاص نیستند غالباً در سخنان خود و یا برای پاسخ گفتن به شخصیّت مقابل، به شکلی که بیشترین معنا را در کمترین کلام برساند، از آیات و احادیث استفاده می کنند.

طبیعتاً هر شخصی دارای سطحی از آگاهی و ایمان بوده و می تواند آیات و احادیث را در جایی که لازم باشد به کار گیرد. از طرف دیگر با توجه به این که نویسنده قادر به بیان هر سخنی به صورت واضح و روشن نیست با به کار گرفتن این آیات و احادیث بر زبان شخصیّت های دیگر، مقصود و مطلوب خود را به مخاطب می رساند و نهایتاً این که، نویسنده از این شکل بیان کردن آیات و احادیث به دنبال تفهیم موضوع به مخاطب بوده

---

[۱۴] (آیۀ ۳۵ سوره توبه)

[۱۵] (ایۀ ۵۳ سوره یوسف)

و به هر شکلی در توجیه هر عمل و رفتاری از آیات قرآنی استفاده می کند؛ یعنی بدین ترتیب می توان از زشتی و قبح یک مسأله کاست و یا حتی آن ها را خوب و قابل قبول جلوه دارد یا به عبارت دیگر، می توان در هر موقعیّتی و برای توجیه هر عملی، از آیات و احادیث استفاده کرد.

اکنون به ذکر چند نمونه (۵ شاهد از هر باب) از به کارگیری آیات و احادیث که شخصیّت های غیر از راوی در حین گفتگو به کار گرفته اند، اشاره می کنیم:

۱-**باب اوّل:** تعداد آیات و احادیثی که از زبان شخصیّت های غیر راوی در باب اوّل کتاب مرزبان نامه استفاده شده، ۴ مورد می باشد که ۲ مورد آن در جهت تکمیل معنی و ۲ مورد دیگر نیز، زینت بخشی به کلام استفاده شده است که به شرح زیر اشاره می گردد:

- در حکایت « معاوضه ملک زاده با دستور» مرزبان نامه در حضور ملک، جهت زینت بخشیدن به کلام خویش از آیهٔ شریفهٔ زیر استفاده می کند: « وَ اِنَّک لَعَلی خُلُقِ عَظیمِ : همانا تو را خوی نیک و منش بزرگ است[۱۶]».
- باز در جای دیگری از حکایت « معاوضه ملک زاده با دستور» مرزبان نامه جهت تأکید بر کلام خود را از آیهٔ شریفهٔ زیر کمک می گیرد:« لَقَد اَبلَغتُکُم رِسالهَ رَبّی و نَصَحتُ لَکُم و لکُن لا تُحِبُّونَ النّاصِحینَ: همانا پروردگار را به شما رساندم و خیرخواهی کردم ولی نیک اندیشان را دوست نمی دارید». (ص ۴۵ س دوم)
- در داستان « معاوضه ملک زاده با دستور» از آیهٔ شریفهٔ زیر جهت تأکید بر کلام استفاده شده است: « و لَو کنتُ اعلَمُ الغَیب لاستکثَرتُ مِنَ الخَیرِ و ما مَسَّنِیَ السُّوء[۱۷]» اگر غیب می دانستم در نیکی می افزودم و بـــــدی به من نمی رسید. (ص ۴۸ س ۲)
- در حکایت « خطاب دستور با ملک زاده » از مثل معروف زیر در جهت زینت بخشیدن به کلام از آن استفاده شده است: « عِندَالامتحانِ یُکرَمُ الرَّجُلُ اَو یُهانُ: در هنگام امتحان مرد گرامی داشته می شود یا خوار[۱۸]» (ص ۷۸ س اول)

۲-**باب دوم:** تعداد آیات و احادیث استفاده شده در باب دوم کتاب مرزبان نامه، توسط شخصیّت های غیر از راوی، ۱۱ مورد می باشد که ۹ مورد آن در خصوص تأکید بر کلام

---

[۱۶] (آیهٔ ۴ سوره قلم)

[۱۷] (آیه ۱۸۹ سوره اعراف)

[۱۸] (آیه ۷۷ سوره اعراف)

بوده و ۲ مورد دیگر در جهت زینت کلام استفاده شده است که در زیر به شرح ۵ شاهد اکتفا می کنیم:

- در حکایت « وصایای ملک به فرزندان» در جزای عمل بندگان آیۀ زیر را به عنوان شاهد و در جهت زینت کلام خود ذکر می کند: « اِن تُقرِضوا اللهَ قرضاً حسناً یُضاعِفهُ لُکُم و یَغفِر لَکُم و اللهُ شکورٌ حلیم: اگر وامی نیک (کار نیک و حسنات) به خدا دهید مزد و ثواب بسیار به شما بدهد و شما را بیامرزد و ایزد پاداش بخش و بردبار است[۱۹]». (ص ۹۸ س۱-۲)
- در داستان« غلام بازرگان» از آیۀ شریفۀ زیر در جهت تکمیل معنـــــی استفاده می کند: « ثُمَّ خُلُقنا النطفَهَ عَلقُه فَخَلَقنا العلَقَهَ مُضغه فَلَخقنا الُمضغَه عِظاماً فَکَسَونا العِظامَ لَحمدَ: پس نطفه را خون بسته ای گردانیدیم و پس خون بسته را پاره گوشتی ساختیم، پس پاره گوشت را استخوان کردیم (در پاره گوشت استخوان پدید آوردیم) پس آن استخوان را با گوشت پوشانیدیم[۲۰]». (ص ۱۲۰ س ۵-۶)
- در داستان « آهو و موش و عقاب» موش در جواب آهوی در دام گرفتار که از او کمک می خواهد، می گوید که: اگر بند تو را باز کنم، ممکن است مورد غضب صیاد قرار گیرم و خانه ام ویران گردد و این حرف خود آیۀ زیر را در جهت تکمیل و تأکید کلام می آورد: « یُخرِبونَ بُیوتَهُم بأیدیهِم: خانه هایشان را با دست خود ویران می کنند». (ص ۱۲۶ س ۷)
- در همان داستان « شهریار بابل با شهریار زاده» درمورد وصیّت پادشاه به برادرش در خصوص تربیت فرزند و خیانت نکردن به امانت آیه ای از قرآن را به عنوان شاهد می آورد که در زیر به آن اشاره می شود: « اِنَّ اللهَ یامُرُکُم اَن تَوَدُّوا الاَماناتِ اِلیَ اَهلِها: همانا ایزد به شما فرمان می دهد که امانت ها را به صاحبان آن ها برگردانید[۲۱]. (ص ۱۳۷ س ۴)
- در همان داستان « شهریار بابل با شهریارزاده» جایی که برادر پادشاه به امانت او (فرزند پادشاه) خیانت می کند و در بیابان چشمان او را کور می کند و فرزند

---

[۱۹] (آیه ۱۸ سوره تغابن)

[۲۰] (آیه ۱۵ سوره مومنون)

[۲۱] (آیه ۶۱ سوره نساء)

با دیده باطن اسرار قدر می خواند و آیهٔ زیر را به عنوان شاهد می آورد که او قادر است کور مادر زاد را شفا دهد و مردگان را زنده کند .« وَأبرِئُ الاَکمَهَ و الاَبرَصَ و اُحیِ المَوتَی: مور مادرزاد و پیسه دار را شفا می دهم و مردگان را زنده می کنم[۲۲]» (ص ۱۳۸ س ۹)

۳- باب سوم

تعداد آیات و احادیث به کار رفته در باب سوم مرزبان نامه ۵ مورد می باشد که از این تعداد همه آن ها در جهت تکمیل معنی و تاکید بر کلام به کار گرفته شده است .

- در حکایت « ملک اردشیر و دانای مهران به » در توصیف دختر شاه اردشیر که در پاکیزگی همتایی نداشت از آیهٔ شریفهٔ « ما هذا بشراً[۲۳] : این آدمی زاد نیست» استفاده می کند تا کلام خود را با این آیه تکمیل نماید. (ص ۱۷۹ س ۳)
- در همان حکایت باز در توصیف زیبایی دختر شاه اردشیر می گوید: اَفسِحرٌ هذا[۲۴] (آیا جادوی است این؟) جهت تکمیل سخن خود از آیهٔ قرآن کمک می گیرد جایی که او را چنین توصیف می کند: صورتی که مثلِ آن بر تخت مخّیله نقش نتوان کرد، جمالی که نظر در آیینه تصوّر نظیر آن نبیند. (ص ۱۸۰ س ۱ و۲)
- در حکایت « ملک اردشیر و دانای مهربان » ملک در تأیید ازدواج دخترش با داماد از مثل معروف زیر استفاده می کند: « وَاَفَقَ شَنٌّ طَبَقَهَ[۲۵] (شن با طبقه سازگار آمد) ». (همان ص ۱۸۶ س ۲)
- در داستان« شاه اردشیر با دانای مهربان » در خصوص حتمی بودن مرگ و این که همهٔ مخلوقات طعم آن را خواهند چشید در تکمیل سخن خود به قسمتی از آیهٔ شریفهٔ « اَینما تکوُنوا ... اشاره می کند: هر کجا باشی مرگ شما را در رباید و اگر همه در حصن های حصین باشید[۲۶]». (ص ۱۹۱ س۲).

---

[۲۲] (آیه ۲ سوره حشر)
[۲۳] (آیه ۴۴ سوره آل عمران)
[۲۴] (آیه ۳۱ سوره یوسف)
[۲۵] (آیه ۱۵ سوره طور)
[۲۶] (آیه ۸۱ سوره نسا)

نتیجه گیری :

این مطالعه نشان داد که به کارگیری آیات و احادیث چه از زبان راوی و چه از زبان سایر شخصیّت ها در کتاب مرزبان نامه در اثبات سخن نویسنده بوده و در تکمیل مطالب آورده شده است و همه ی آن ها نقش کلیدی دارند. باید توجه داشت که استفاده از این آیات و احادیث به صورت اتّفاقی نبوده بلکه نشان دهندهٔ واقع بینی نویسنده و شناخت اصولی او از اجتماع و مردم دوران خود می باشد.

نگاهی به بسامد به کارگیری آیات و احادیث در کتاب مرزبان نامه نشان می دهد که اغلب این کاربرد ها از زبان راوی بوده و این مورد بیشتر از زبان شخصیّت ها بیان شده است و این کاربرد با نا آگاهی صورت نپذیرفته بلکه نویسنده کاملاً آگاهانه گفتگوهای حاوی آیات قرآنی را بیان کرده است.

از نتایج دیگر تحقیق این است که بسامد استفاده از آیات قرآنی در سخنان راوی و غیر راوی بیشتر از احادیث و مثل ها می باشد.

منابع:

- قرآن کریم
- معین محمد،۱۳۷۱،فرهنگ لغت معین،انتشارات امیر کبیر
- وراوینی سعید الدّین،۱۳۹۳،مرزبان نامه،به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر،چاپ نوبهار
- مقالۀ« شیوه های کاربرد آیات و احادیث در مکالمه های حکایات گلستان» دکتر احمد امیری خراسانی و نجمه فعال- دانشگاه شهید باهنر کرمان
- مجلۀ رشد آموزش زبان و ادبیات فارسی شماره ۱۱۷
- سایت:parsadab.dehaghan.ac.ir

بررسی قابلیت‌های نمایشی حکایت‌های «کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه»

دکتر جلیل شاکری[۱]
فاطمه احمدی‌زاده کهن[۲]

چکیده

بهره‌گیری از زبان روایی در قالب قصّه، حکایت، داستان، رمانس و تمثیل برای بیان آموزه‌های اخلاقی وجه‌ی مشترک متون داستانی کهن و نمایش‌نامه و فیلم‌نامه است. بهره‌گیری از متون ادبی کهن در قالب انواع ادبی نمایشی و رسانه‌های جدید هم می‌تواند به تبیین آموزه‌های اخلاقی کمک کند و هم به تقویت و غنای محتوای رسانه‌ها بینجامد و هم گرد فراموشی را از متون ادبی کهن بزداید. از این رو، پژوهش حاضر در صدد است تا با بررسی قابلیت‌های نمایشی حکایت‌های دو کتاب کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه در قالب انواع ادبی نمایشی از جمله تئاتر صحنه‌ای، نمایشنامک، نمایش‌برش، نمایش تک پرده‌ای، نمایش چند پرده‌ای، نمایش عروسکی، سینما، تلویزیون و رادیو با رویکردی کاربردی این متون را مدنظر قرار دهد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که متون داستانی کهن می‌توانند راهنمای خوبی برای درام‌نویسان، فیلم‌نامه‌نویسان و تهیه‌کنندگان برنامه‌های رادیویی و تلویزیونی باشند تا فرهنگ اصیل ایرانی- اسلامی، تفکر و نوع نگاه گذشتگان این مرز و بوم از غبار کلمات مصنّوع زدوده و با تبدیل به انواع نمایشی جدید احیا شوند.

کلید واژه‌ها: ادبیات نمایشی، فیلم‌نامه، حکایت، کلیله ودمنه، مرزبان‌نامه.

۱-استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر رفسنجان jshakeri6@gmail.com
۲-دانشجوی دکتری ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی mf.ahmadizadeh1412@yahoo.com

۱. مقدمه

امروزه به دلیل ظهورِ رسانه‌های جمعی در ترویج فرهنگ و آموزه‌های اخلاقی و همچنین دگرگون شدن مقتضیات زمان، از گستره‌ی کارکردِ آثار ادبی کهن به دلیل داشتن سبک مصنّوع تا حدودی کاسته شده است. از این رو، به کارگیری بهترین ابزار روز در شکوفایی و حفظ و احیای محتوای این آثار گرانقدر یک ضرورت جدّی تلقی می‌شود. یکی از ابزارهای کارآمدی که در احیای این آثار می‌تواند مفید باشد، حوزه‌ی نمایش است که شامل تئاتر، تلویزیون، رادیو و سینماست؛ این رسانه‌ها علاوه بر جلب مخاطب، به محتوای مفید نیازمندند که با استفاده از درونمایه‌های متون داستانی کهن چون کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه به ویژه برای مخاطب نوجوان و کودک این امر محقق می‌شود. کتاب‌های روایی ادبیات کهن فارسی به دلیل این که در بر دارنده‌ی نکات تعلیمی و آموزه‌های اخلاقی‌اند، میراثی گرانبها و پشتوانه‌ای غنی برای عرصه‌ی نمایش محسوب می‌شوند. حکایت‌ها و داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه سرشار از پندها و اندرزها، توصیه‌های اخلاقی و تجربه‌های پیشینیان است و هدف از تألیف آن تبیین این آموزه‌ها به اقشار مختلف جامعه به ویژه قشر نوجوان و کودک است. وراوینی، نویسنده‌ی کتاب مرزبان‌نامه در این باره می‌گوید: «این افسانه‌ها و اسمار موضوع، از وضع خردمندان دانش‌پژوه که جمع آورده‌اند و در اسفار و کتب ثبت کرده‌اند، از آن روی که از زبان حیوانات عجم حکایت کرده‌اند، صورت هزل دارد و از آن وجه که سراسر اشارت است و حکمت‌های خفی در مضامین آن مندرج، جِدّ محض است تا خواننده را میل طبع به مطالعه‌ی ظاهر آن کشش کند پس بر اسرارِ باطن به طریقِ توصّل وقوف یابد» (وراوینی، ۱۳۸۹: ۲۷۲). و مؤلف کلیله‌ودمنه هدف از تألیف کتاب را این گونه بیان می‌کند : «اول آنکه در سخن مجال تصرف یافتند تا هر باب که افتتاح کرده آید به نهایت اشباع برسانیدند و دیگر آنکه پند و حکمت و لهو و هزل بهم پیوست تا حکما برای استفادت آن مطالعت کنند، و نادانان برای افسانه خوانند، أحداث متعلّمان بظنّ علم و موعظت نِگرند و حفظ آن بر ایشان سبک خیزد، و چون در حد کهولت رسند در آن محفوظ تأملی کنند صحیفه‌ی دل را پر فواید بینند»(منشی، ۱۳۸۸: ۳۸).

اما استفاده‌ی نویسندگان این آثار از سبک مصنّوع و متکلّف که سبک عصر این نویسندگان بوده سبب شده است این داستان‌ها مخاطبان عام خود را از دست بدهند و تنها قشر تحصیل کرده آن‌هم به اجبار گذراندن واحد درسی به مطالعه‌ی این آثار بپردازند.

در پژوهش حاضر بر آنیم با بررسی عناصر نمایشی این آثار، قابلیت‌های نمایشی آن‌ها را نشان دهیم. یکی از ویژگی‌هایی که این آثار را برای تبدیل به نمایش مهیا می‌سازد، استفاده‌ی از زبان روایی در قالب قصّه، حکایت، داستان، رمانس و تمثیل در تبیینِ مسائل اجتماعی و آموزه‌های اخلاقی است؛ به عبارت دیگر، وجه‌ی مشترک این متون داستانی کهن و رسانه‌های نمایشی، بهره‌گیری از عناصر داستان نظیرِ شخصّیت و شخصّیت‌پردازی، گفتگو، توصیف صحنه، پیرنگ یا پلات، مقدمه‌چینی، گره‌افکنی، کشمکش، بحران، تعلیق، نقطه‌ی اوج و گره‌گشایی است. اگرچه این حکایت‌ها از زبان شخصیّت‌های حیوانی چون گاو، شیر، خرس، پیل، شتر، موش و...عرضه می‌شوند اما نویسنده با کاربرد سبک مصنّوع جدّیتی خاص به اثر می‌دهد و استفاده‌ی از صحنه‌پردازی و شخصیّت‌پردازی همچنین توصیف لحظات حساس، به خواننده هیجان و اضطرابی منتقل می‌کند که گویی با شخصیّت‌های داستان همراه بوده و با آنان احساس هم‌ذات پنداری می‌کند که این مؤلفه‌ها همه نشان از شگردهایی دارد که یک نمایش‌نامه و فیلم‌نامه باید داشته باشد.

۲. پیشینه‌ی پژوهش

در باره‌ی ارتباط ادبیات و درام، پژوهش‌های متعددی صورت گرفته است از جمله، کتاب درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی، تألیف فرهاد ناظرزاده کرمانی، انتشارات سمت؛ کتاب ادبیات نمایشی در ایران، تألیف جمشید ملک‌پور در ۳ جلد، نشر توس؛ کتاب شناختِ عوامل نمایش تألیف ابراهیم مکّی، انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران و .... البته شایان ذکر است که در مورد پیوند ادبیات و سینما و نمایش‌نامه، پژوهش‌هایی به شکل مقاله نیز ارائه شده است از جمله: مقاله‌ای با عنوان «بررسی عناصر اساسی نمایش در بازآفرینی ادبیات داستانی به ادبیات نمایشی» تألیف زینب بنی اسدی و همکاران و مقاله‌ای با عنوان «شیوه‌ای نزدیک به روایت سینمایی در داستان جست و جو نوشتهٔ احمد محمود» تألیف مریم سیّدان، که هر دو مقاله در هشتمین همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، در بهمن ماه سال ۱۳۹۴ در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ارائه شده‌اند؛ مقاله‌ی «از ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی» تألیف فهیمه سهیلی راد، کتاب ماه هنر، شماره ۱۳۹؛ مقاله‌ی «از ادبیات تا سینما، از رمان تا فیلم» تألیف پیمان حمیدی فعال، کتاب ماه ادبیات، شماره ۳۰، همچنین می‌توان اشاره کرد به مقاله‌ی «بررسی جنبه‌های نمایشی در شماری از داستان‌های تذکره الاولیای عطار نیشابوری» تألیف فهیمه سهیلی راد، در دو فصل‌نامه‌ی هنر، دوره‌ی ۲، شماره‌ی۲، پاییز و زمستان

۱۳۸۲ و مقاله‌ی «قابلیت‌های روایی ادبیات عامیانه ایران در اقتباس نمایشی برای تلویزیون و سینما» تألیف اصغر فهیمی‌فر و محمد جعفر یوسفیان کناری، در دو فصل‌نامه‌ی فرهنگ و ادبیات عامه، دوره‌ی ۱، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱۳۹۲ و «بررسی ظرفیت‌های نمایشی حکایت زن پارسا در الهی نامه عطار برای اقتباس نمایشنامه» تألیف حسین آقاحسینی و همکاران، در مجله‌ی ادب فارسی، سال ۵، شماره‌ی ۱، بهار و تابستان ۱۳۹۴. اما در مورد قابلیت‌های نمایشی حکایت‌های کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه جزء پایان‌نامه‌ای که به قلم نگارنده است، مطلبی یافت نشد.

۳. بحث و بررسی

کلیه‌ی آثار داستانی مکتوب که برای اجرا و حرکت بخشیدن به عمل داستانی به‌وجود آمده‌اند، دو دسته‌ی اصلی نمایش‌نامه و فیلم‌نامه را در بر می‌گیرند و در واقع دستورالعمل‌هایی هستند که برای به اجرا درآوردن کلام داستانی در مقابل دیدگان تماشاگران تهیه می‌شود. ویژگی اساسی و اصلی که در ادبیات نمایشی، در هر دو دسته‌ی نمایش‌نامه و فیلم‌نامه باید منعکس شود، زبان تصویری و تبدیل کلام به حرکت در مقابل تماشاگران است. بنابراین هر نمایش دو کانون اصلی اعضای بینندگان یعنی چشم و گوش تماشاگران را هدف اصلی خود قرار می‌دهند و در نتیجه درام‌نویس باید در هر متن نمایش علاوه بر دستورالعمل‌ها، به عناصر دیداری و شنیداری به طور هم‌زمان توجه کند. از آن‌جایی که شناخت ویژگی‌های داستان در ساخت آن به انواع نمایش و فیلم کمک می‌کند ما را بر آن داشت تا در ابتدا به تفاوت دو نوع ادبی داستان و نمایش، سپس به ویژگی‌های حکایات دو کتاب کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه پرداخته تا بتوانیم عرصه‌های گوناگون نمایش را برای این حکایات محک بزنیم. اولین تفاوتی که در دو نوع ادبی داستان و درام به صورت آشکار نمایان می‌شود، تفاوت در نوع بیان این دو است؛ زیرا از نظر ظاهری هر دو به صورت مکتوب هستند با این تفاوت که داستان برای خواندن نوشته می‌شود و مخاطب او خواننده است و نمایش‌نامه برای به اجرا درآوردن بر روی صحنه نوشته می‌شود و مخاطب او تماشاگرانی هستند که به طور مستقیم با آن در ارتباط‌اند. واسطه‌ی این بیان، در داستان، واژه‌ها هستند که کمک می‌کنند تا ذهن مخاطب ابعاد گوناگون زمان، مکان، شخصیّت داستان را در برابر دیدگان خود ببیند اما در نمایش‌نامه و فیلم‌نامه این بازیگران هستند که با حضور در صحنه و با استفاده از قدرت گفتار و حرکات دست و سر، مفاهیم را به تماشاگر منتقل می‌کنند. در نمایش‌نامه تصویری از ظاهر شخصیّت‌ها داده نمی‌شود، در

حالی که نویسنده‌ی داستان برای ایجاد تصویرِ ذهنی خواننده‌ی اثرش، باید توضیحات کاملی از ظاهرِ شخصیّت‌ها ارائه دهد. در نمایش‌نامه تنها شخصیّت‌های نمایش حرف می‌زنند اما در داستان، نویسنده مطالب خود را مستقیم بیان نمی‌کند بلکه خود را در پشت شخصیّت‌هایی که خلق کرده است، پنهان می‌سازد و هر وقت لازم بداند مستقیما در اعمال و حرکات آنان دخالت دارد.(سهیلی راد،۱۳۸۹: ۶۴-۶۲). ارسطو بر این باور است که، داستان یا توسط راوی روایت می‌شود یا توسط یکی از شخصیّت‌های آن، در حالت اول متن روایی است؛ اما در حالت دوم متن نمایشی است؛ زیرا توسط شخصیّت‌ها به نمایش در آمده است. البّته در حالت اول عناصر نمایشی چون گفتگو و خودگویی وجود دارند. در واقع روایت، نوعی از کلام و سخن است که رویدادهایی را به صورت داستانی مثل داستان کوتاه، بلند، رمان و حتی اشکال قدیمی‌تر چون افسانه، حکایت و قصّه‌های جن و پری، حماسه و رمانس را در بر می‌گیرد. در این آثار از نقل، برای بیان هدف استفاده می‌شود. ارسطو در کتاب بوطیقا به مبحثِ نقل ذیل دو عنوان بازگویی یا خودگویی، که در آن به بیان فشرده، کنش، شخصیّت، رخداد، حالت یا گذشته‌ی شخصیّت‌ها می‌پردازد، در متن، خواننده از نزدیک رخداد و کنش شخصیّت‌ها را نمی‌بیند؛ بلکه به واسطه‌ی راویِ متن، این رویدادها را می‌بیند اگرچه تماس خواننده در نقل، با شخصیّت‌ها نزدیکی کمتری دارد؛ اما می‌تواند در شکلی موجزتر از نمایش و تصویر، چیزهایی را برای خواننده تعریف کند. نقل بر اساس زبانی که برای بیان به کار می‌گیرد ممکن است تصویری باشد؛ یعنی نویسنده بدون واردشدن به صحنه، عادت یا کنشی از شخصیّت‌ها را بازنمایی می‌کند (بی‌نیاز،۱۳۹۲: ۱۰۹-۱۰۳). چنان که اشاره شد، متون روایی مانند نمایش دارای عناصری هستند که داستان را به حرکت در می‌آورد با این تفاوت که در روایت، این عناصر از زبان نویسنده بیان می‌شوند اما در نمایش این عناصر به‌طور مستقیم از زبان شخص بازی به مخاطب منتقل می‌شود؛ پس وجود عناصر نمایشی در متون داستانی کهن به‌ویژه عناصر دیداری و شنیداری در تبدیل این متون به انواع نمایش از اهمیّت بسزایی برخوردار است. وجود عناصر دیداری چون شخصیّت، کنش، تعلیق، بحران و حرکات فیزیکی مثل درگیری و جنگ همچنین عناصر شنیداری چون صدای گفتگوها و صدای باد از جمله‌ی عناصری هستند که در کتاب مرزبان‌نامه و کلیله به وفور دیده می‌شوند. این عناصر در تبدیل شدنِ داستان به نمایش به درام‌نویس کمک می‌کند. بدین ترتیب در میان آثار کلاسیک ادب فارسی دسته‌ای از متون روایی که عناصر نمایشی، دیداری و شنیداری در آن‌ها نمودِ

برجسته‌ای دارد برای تبدیل به نمایش‌نامه مناسب‌ترند؛ اگرچه نویسندگان این متون در هنگام تصنیف این نوشته‌ها هرگز به فکر نمایش دادنِ آن بر روی صحنه نبوده‌اند اما امروزه می‌توانیم بر اساس وجود قابلیت‌های نمایشی و همچنین با اجرای آن‌ها بر روی صحنه، به کُنه نمایشی این آثار دست یابیم. ازین‌رو قبل از وارد شدن به مبحث اصلی به تعریف و توضیح چند اصطلاح می‌پردازیم.

۳-۱. حکایت(Fable)

در گذشته، اغلب نویسندگان و شاعران برای بیان اندیشه‌های تعلیمی، غنایی و حتی گاه عرفانی خود از قالب حکایت سود می‌جستند. در زبان فارسی در تعریف حکایت گفته‌اند: «حکایت به معنی نقل کردن، قصه گفتن، بیان حال کسی کردن و سرگذشت کسی را روایت کردن به کار می‌رود. همچنین از لحاظ ادبی به نوعی داستان ساده و غالباً مختصر، واقعی یا ساختگی گفته می‌شود که در میان مردم شهرت یافته و نویسندگان و شاعران از آن برای ایضاح مطالب و مقاصد خود یا به منظور زیبایی و قوّت بخشیدن به کلامشان سود می‌جویند. بنابراین حکایت یک شکل داستانی است که در آن، گاه واقعیت‌ها و گاه افسانه‌ها مطرح می‌شود و شخصیت‌های انسانی و غیر انسانی در آن شرکت دارند گاه شرح احوال واقعی اشخاص است و گاه تنها مبتنی بر خیال است»(تقوی،۱۳۷۶: ۸۲) حکایت از نظر محتوایی در آثار کلاسیک انواعی دارد برخی حکایت‌ها کوتاه هستند و شخصّیت‌های آن‌ها انسان‌هایی هستند که در جامعه زندگی می‌کنند این‌گونه حکایت‌ها معمولا با محتوای اخلاقی پی‌ریزی شده‌اند نظیر آنچه که ما در کتاب‌های بوستان و گلستان سعدی شاهد آنیم، نوع دیگر حکایت در این آثار فابل است که شخصیّت‌های آن حیوانند؛ هدف این نوع داستان‌ها تعلیم یک اصل و حقیقت اخلاقی و معنوی است.

در آثار کلاسیک فارسی مجموعه‌هایی به نظم و نثر فارسی مانند کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه، مثنوی و طوطی‌نامه، منطق‌الطیر عطار دارای فابل‌های بسیاری هستند. در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه روایت به دلیل گفتارهای بلند، حوادث و واکنش‌های متعدد، طولانی است و شخصیّت‌های داستان اصلی، حیوانات هستند که برای بیان سخن خود بیشتر به شکل داستان در داستان به گفتگو می‌پردازند؛ بدین ترتیب فابل‌ها یا حکایات حیوانات به جهت برخورداری از هر دو عنصر دیداری و شنیداری، قابلیت اجرای نوعی نمایش‌نامه‌ی عروسکی یا ساختن فیلم‌های انیمیشن را دارند.

۳-۲. قصه‌ها و افسانه‌های تمثیلی (parable)

تمثیل و مثل از لحاظ لغوی با حکایت هم ریشه و عنصر تشبیه در آن دو دخالت دارد؛ این دو واژه هم در متون عربی و هم در متون فارسی برای انواع داستان‌ها به خصوص داستان‌هایی که از زبان حیوانات نقل می‌شده است به کار می‌رفتند. در متون ترجمه شده از عربی به فارسی به جای این دو واژه، داستان و افسانه آمده است(پورنامداریان،۱۳۹۱: ۱۴۱). در کتاب کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه شاهد این هستیم که در اغلب موارد در بیان حکایت و داستان‌ها از واژه‌ی مثل یا افسانه استفاده کرده‌اند « بیان کند مثل آن که... این مثل بدان آوردم که... و این افسانه بدان آوردم تا بدانی... معلوم گشت داستان ساعی نمام...»

متون داستانی کهن فارسی که دارای ساختار روایی هستند؛ انواع داستان‌ها، حکایت‌ها، تمثیل‌ها و افسانه‌ی حیوانات را در خود جای داده‌اند. این‌گونه طرح‌های روایی که معمولا در آن داستان‌های شگفت‌انگیز و خارق‌العاده به صورت کوتاه و گاه طولانی دیده می‌شوند، دارای قابلیت‌های نمایشی دیداری ویژه‌ای هستند که نمی‌توان آن‌ها را به‌طور زنده بر روی صحنه‌ی نمایش به اجرا درآورد؛ بلکه باید با کمک دوربین و تکنیک‌های خاص تصویربرداری و ابزارهای پیشرفته در فن سینما آن‌ها را به اجرا در آورد؛ همچنین نقاشی متحرک (انیمیشن) زمینه‌ی بسیار خوبی برای این‌گونه طرح‌هاست. از آن‌جایی که دو کتاب کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه سرشار از حکایت‌ها، تمثیل‌ها و قصه‌های افسانه‌ای با ساختار روایت‌گونه هستند، می‌توان با بررسی عناصر نمایشی در هر طرح داستانی، به ساختار و نوع نمایش متناسب با مخاطب دست یافت.

۳-۳. تئاتر صحنه‌ای

آنچه امروزه با نام تئاتر در سالن و تالار از آن یاد می‌کنند از کلمه‌ی (theatre) در اصل مشتق از واژه‌ی تئاترون(theatron)که جزء اول آن تئا(tea) به معنای تماشا کردن یا محل تماشا یا مشاهده است، گرفته شده و این بدان دلیل است که در روزگار گذشته که هنوز تالار و سالن های بسته به‌وجود نیامده بودند مردم یونان برای تماشای نمایشی که برای بزرگداشت دیونیزوس (Dionysus) خداوندگار تاک انجام می‌شد در شیبِ تپه‌های وسیع و دشت‌ها می‌نشستند و این نمایش را نظاره می‌کردند.(مکی،۱۳۶۶: ۱۳) به این نمایشی که در جلو دیدگان تماشاگران به اجرا در می‌آمد تئاتر صحنه‌ای می‌گفتند اما با گذشت زمان، تئاتر صحنه‌ای از سادگی اولیه در آمد و صورتی کامل یافت؛ بدین ترتیب شکل‌ها، سبک‌ها و انواع قالب‌های نمایشی به وجود آمد. این دگرگونی سبب به وجود

آمدن اقسام بی‌شماری از تئاترهای اجرایی در عصر حاضر شده است که ما در این‌جا چند نوع آن را معرفی می‌کنیم:

۳-۳-۱. تک‌نمایش (Monodrama)

تک‌نمایش، نمایش‌نامه‌ای است که فقط یک شخصیّت دارد و این شخصّیتِ تنها همچون تک‌گویان و تنهاگویان، اندیشه‌ها، بیم‌ها، امیدها، دغدغه‌ها، وسواس‌ها، غم‌ها، شادی‌ها و رویدادهای زندگی گذشته‌ی خود را به نمایش در می‌آورد. «بالریک در این باره نوشته است: تک‌نمایش، نمایش‌نامه و یا صحنه‌ی نمایشی است که در آن، تنها یک شخصیّت سخن می‌گوید و یا تک‌گویی‌هایی که پیوسته از تنها شخصیّتِ نمایش سر می‌زند. تک نمایش از نظر اندازه و مدت زمان، کوتاه است که به ندرت به دو صحنه می‌رسد. تک‌نمایش‌ها نشان دهنده‌ی دنیای ذهنی تک شخصّیت یا تنها شخصّیت خود هستند و خاطره‌ها و تداعی‌ها و خیال‌پرداری‌های او را به نمایش در می‌آورد؛ در واقع تک‌نمایش، برون‌سازی ذهن و خیال شخصیّت بر روی صحنه است.(ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۴۴۵).

در میان حکایت‌های بررسی شده از دو کتابِ مورد بحث در این پژوهش، داستان‌های برزویه‌ی طبیب، داستان پارسا مرد و کوزه‌ی شهد و روغن از کتاب کلیله‌ودمنه و داستان رمه سالار و شبان از کتاب مرزبان‌نامه را می‌توان به نوعی تک‌نمایش یا مونودرام تلقی کرد؛ زیرا در این داستان‌ها با تک شخصیّت‌هایی مواجه می‌شویم که با مونولوگ‌ها و تک‌گویی‌های خود به بیان سرگذشت خویش می‌پردازند.

۳-۳-۲. نمایش‌برش(Dramatic sketch)

کوچک‌ترین و کم‌ترین اندازه‌ی نمایش‌نامه است که می‌تواند در ادبیات داستانی معادل لطیفه باشد. موبلی در باره‌ی این نوع نمایش گفته است: در نقشه‌ی داستانی نمایش‌برش، تحول چندانی روی نمی‌دهد. در سنجش‌گری نمایش‌برش با دیگر نمایش‌هایی که طول بیشتری دارند، شخصیّت‌پردازی ژرفای چندانی ندارد زیرا به راحتی نمی‌تواند نیاز این نوع نمایش را برطرف سازد. با این همه نمایش‌برش این گنجایش را دارد که نقطه‌ای را نمودار سازد و یا سرگرم ساز باشد.(همان:۶۴۸). همان‌طور که در تعریف و ویژگی‌های نمایش‌برش بیان کردیم این نوع نمایش از مدت زمان کوتاهی برخوردار است و شخصیّت‌پردازی در آن ژرفای چندانی ندارد و بسیاری از جزئیات و خصوصیات در آن نادیده گرفته می‌شود به همین دلیل می‌توان حکایت‌های کوتاه که به صورت فرعی در بین داستان اصلی از زبان شخصیّت اصلی برای تبیین عقیده‌ی خود بیان می‌شود و به نوعی شکل تمثیل یا

ضرب‌المثل را دارد، با این نوع نمایش یکسان دانست مثل داستان‌های زن و کنجد بخته کرده، زاهدی که گوسفندی خریده بود، مردی که یک خانه پُر عود داشت، سگی که بر لب جوی استخوان یافت، مردی که از پیش اُشتر مست سخت بگریخت، بوزینه‌ای که درودگری پیش گرفت، زاغی که آرزوی روش کبک داشت، از کتاب کلیله‌ودمنه و داستان‌های مار افسای و مار، ماهی و ماهیخوار، زغن ماهیخوار با ماهی، خسرو و خر آسیابان، از کتاب مرزبان‌نامه. در این نوع داستان‌ها تنها نکته‌یی که راوی قصد دارد آن را به مخاطب گوشزد کند حرص و طمع، ابلهی، عدالت و سایر آموزه‌های اخلاقی است. چنین طرح روایی می‌تواند عنوان نمایش‌برش در پایان یک صحنه یا پرده از یک برنامه‌ی نمایشی باشد.

۳-۳-۳. نمایش‌نامک (short short one-act play)

ناظرزاده‌کرمانی درباره‌ی این نوع نمایش می‌نویسد: این نوع نمایش معادل داستانک یا داستان کوتاه در ادبیات داستانی است که زمان آن از نمایش‌برش بلندتر است و یک یا دو اندیشه و درونمایه را برجسته می‌سازد؛ در این نوع نمایش‌نامه‌ی بسیار کوتاه و تک‌پرده‌ای، وضعیت‌ها و موقعیت‌ها و یا باورها و یا رفتارهایی به واسطه‌ی ساخت‌مایه‌های بیانی به نمایش و تماشا در آمده‌اند. نمایش‌نامک به راستی نخستین «نمایش‌نوشتار» تک‌پرده‌ای و کوتاهی است که در «نقشه‌ی داستانی» آن دست کم دو شخصّیت کانونی نمودار گردیده‌اند و نمایش آن حدود پانزده دقیقه زمان برده است» (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳: ۵۵۶).

همان‌طور که از تعریف این نوع نمایش از نگاه ناظرزاده کرمانی برآورد می‌شود، مدت زمان این نوع نمایش پانزده دقیقه، دارای دو شخصّیت و با داستانک مطابقت دارد. می‌توان گفت برخی از حکایت‌های کلیله مثل زاهدی که پادشاهی او را کسوتی داد، ماهی‌خوار و خرچنگ، زاغی که بر بالای درختی خانه داشت، خرگوشی که به حیلت شیر را شکار کرد، طَیطوی و وکیل دریا، دو بطّ و باخه، زاهد و راسو و از کتاب مرزبان‌نامه، داستان دهقان با پسر خود، مرد طامع با نوخره، گرگ خنیاگر دوست با شبان، بزرجمهر با خسرو، پسر احول و میزبان، قابلیت تبدیل شدن به این نوع نمایش را دارند.

۴-۳-۳. نمایش‌نامه‌ی تک‌پرده‌ای (one act play)

بسط و تفصیل یک واقعه‌ی مهّم است و نویسنده در این نمایش نمی‌تواند اشخاص بازی را تمام قد معرفی کند و فرصت پرداختن به جزئیات را ندارد و تنها به واقعه‌ی مهّمی که

در مرکز وجود دارد می‌پردازد؛ زمان اجرای آن بیست دقیقه تا کمی بیشتر در نوسان است(گربانیه،۱۳۸۳: ۲۴۰-۲۳۹). ناظرزاده کرمانی در این باره می‌گوید: «از ویژگی‌های مهّم نمایش تک‌پرده‌ای، می‌توان به فشردگی و بی‌شاخ و برگی داستان آن اشاره کرد. معادل این نوع نمایش در ادبیات داستانی «داستان کوتاه» است. یکی از ویژگی‌های نمایش تک‌پرده‌ای «یگانگی اثرگذاری» یا وحدت تأثیر است و همه‌ی ساخت‌مایه‌های آن در سراسر نمایش‌نامه، احساس و عاطفه‌ی یگانه‌ای را برمی‌انگیزاند؛ نمایش‌نامه‌ی تک‌پرده‌ای برای گریز زدن یا ریزه‌کاری و شاخ و برگ دادن، یا نمایش در نمایش آوردن، گنجایش و توان چندانی ندارند و از کاربرد این شگردها و شیوه‌ها، پرهیز شده‌است» (ناظرزاده کرمانی،۱۳۸۳ : ۶۷۶).

از تعریف‌های ارائه شده در بالا می‌توان گفت بسیاری از حکایت‌های کلیله و مرزبان‌نامه مثل زاهد و مهمان او، مار پیر و ملک غوکان، خسرو با ملک دانا از وحدت تأثیر برخوردارند و حوادث و تعلیق‌های به‌وجود آمده در این حکایت‌ها به گونه‌ای است که می‌توان هرکدام از این‌ها را در یک صحنه به نمایش درآورد.

۳-۳-۵. نمایش‌نامه‌ی چند پرده‌ای (tetralogy)

وقتی سخن از نمایش‌نامه به میان می‌آید؛ در واقع نمایش‌نامه‌ی چند پرده‌ای مورد نظر است. این نوع نمایش، نسبت به دیگر نمایش‌ها رواج بیشتری دارد و معمولا ساختار تراژدی‌ها و کمدی‌های یونان باستان دارای چند پرده بوده‌اند؛ نام دیگری که بر این نوع نمایش‌نامه نهاده شده، نمایش‌نامه‌ی بلند و کامل است. این نوع نمایش دارای دو تا هفت پرده است میانگین اجرای آن سه ساعت و شخصیّت و حوادث آن بالیده و متحول می‌شوند(همان: ۶۷۸).

با توجه به متن بلند این نوع نمایش، می‌توان داستان پادشاه و برهمنان، باب شیر و گاو، بازجست کار دمنه، بوف و زاغ، بوزینه و باخه، پادشاه و فنزه، زاغ و موش و آهو از کتاب کلیله‌ودمنه و داستان‌های شاه پیلان و شیر، زیرک و زروی، شتر و شیر پرهیزگار، ایرا و عقاب از مرزبان‌نامه را از این نوع نمایش دانست. زیرا این حکایات دارای طرح کامل‌اند که ارسطو آن را شامل آغاز، میانه و پایان می‌داند.

۳-۳-۶. نمایش سایه و عروسکی(shadow puppet theatre)

نمایش‌های عروسکی به دو شکل به اجرا در می‌آمدند، اول با ترفندهایی عروسک‌ها را به حرکت در می‌آوردند و در شکل دوم سایه‌های عروسک‌ها را به حرکت در می‌آوردند و آن به این شکل بود که سایه عروسک را روی یک پرده‌ی شفاف نشان می‌دادند، پشت این پرده چهره‌ها و شکل‌های تختی است که از جنس چرم یا پوست شفاف و ظریف و مانند این‌ها که نور از آن می‌گذرد و با سیم و چوب و یا نی حرکت داده می‌شوند نوری قوی سایه‌ی آن‌ها را بر پرده می‌اندازد و تماشاگران در سوی دیگر پرده می‌نشینند و با سایه‌ی عروسک‌ها موضوع نمایش را که توسط عروسک گردان‌ها به حرکت در می‌آمدند و به جای آن‌ها سخن می‌گفتند را دنبال می‌کردند؛ معمولا عروسک‌گردان‌ها با ریسمانی این عروسک‌ها را می‌گرداندند که انواعی چون نخی، سیمی و دستکشی داشتند(شهریاری،۱۳۶۵: ۳۴۹). از آن‌جایی که بسیاری از شخصّیت‌های داستان‌های دو کتاب مزبور حیوانند برای اجرای آن‌ها در تئاتر یا تئاتر تلویزیونی می‌توان از انواع عروسک استفاده کرد و نگاه مخاطبان خود را که بیشتر کودکان و نوجوانان هستند به سوی این قصّه و افسانه‌ها جلب کرد؛ در داستان‌هایی که از پرندگان به عنوان شخصّیت استفاده شده است و نمی‌توان عروسک آن را پرواز داد مثل لاک‌پشت و مرغابی‌ها و ماهیخوار و ماهی؛ همچنین کبوترها با زاغ و موش در کلیله و دمنه و باب عقاب آزاد چهره و ایرا، نیک مرد با هدهد در مرزبان‌نامه را می‌توان به صورت سایه‌ی این عروسک‌ها به نمایش گذاشت.

۳-۴. سینما و تلویزیون

سینما و تلویزیون از رسانه‌های جمعی‌اند که روزانه چشم بسیاری از انسان‌ها را در سراسر جهان به خود معطوف و با ارائه‌ی انواع فیلم توانسته‌اند بر فکر، ذهن و زندگی آن‌ها تأثیر بگذارند. فیلم‌نامه تقریبا مثل نمایش‌نامه است و تمام عناصری که در نمایش‌نامه وجود دارد در فیلم نیز موجود است با این تفاوت که در فیلم‌نامه روش قرار گرفتن دوربین و جهت تابش نور نیز شرح داده شده است. تئاتر وابسته به زمان و مکان خاصی است در صورتی که سینما چنین نیست و فیلم‌هایی که در آن پخش می‌شوند بلند مدت هستند و این سبب شده متون روایی که دارای روایت داستانی بلند هستند مورد توجه عرصه‌ی سینما قرار گیرند (جینکز،۱۴:۱۳۶۴). بابک احمدی به نقل از کرامول در مورد سینما نوشته است که «موثرترین شیوه‌ی تعریف کردن داستان بر پرده‌ی سینما به کار گرفتن دوربین در نقش داستان‌گوست» و نیز نام و عنوان بندی در آغاز فیلم‌ها را جزء عناصر مهّم روایت می‌داند و موسیقی همراه فیلم گاهی عناصر اصلی روایت را فاش

می‌کرد(احمدی،۱۳۸۸: ۲۵۵). حمیدی فعال، در مورد ارتباط سینما و ادبیات می‌گوید: «با وجود این‌که سینما هنری تصویری و از این حیث شبیه به نقاشی و عکاسی است، اما قطعا هیچ هنری به اندازه‌ی ادبیات در تکامل آن موثر نبوده است. سینما هم از شیوه‌های بیانی ادبیات، مثل مجاز، تشبیه، استعاره، انسان انگاری، سمبل و کنایه، استفاده کرده و هم به اقتباس از انواع ادبی داستانی شامل: داستان منظوم، قصه، رمانس، رمان و داستان کوتاه و بازآفرینی آن‌ها در فیلم داستانی پرداخته است. روایت که عنصر مشترک میان این انواع ادبی و فیلم است، زمینه‌ی مناسب برای تبدیل آن‌ها به فیلم را فراهم می‌کند»(حمیدی فعال،۱۳۸۸: ۶). تلویزیون خویشاوند مفلوک سینما نیست که نتوان به خودی خود مطالعه‌اش کرد؛ بلکه کاملا به عکس، مطالعات سینما و تلویزیون به طور موازی همچون دو رشته‌ی مجزا رشد کرده‌اند اگرچه در بسیاری از حوزه‌ها با هم پیوند دارند اما این دو در توانایی قصّه‌گویی به یاری تصاویر متحرک با بهره‌گیری از عکاسی، تدوین، صحنه‌پردازی، و امثال این‌ها سهم بسزایی دارند. (تامسون،۱۳۸۴: ۱۲).

حرکت و روایت وجه‌ی مشترک بین سینما و آثار ادبی است؛ «سینما حرکت را نمایان می‌کند و لحظه لحظه‌ی آن را به رخ می‌کشد و ادبیات در روایی‌ترین شکل آن یعنی داستان و رمان می‌کوشد تا حرکت را بازگو کند. بین «نشان دادن» و «بازگو» کردن همان چیزی قرار دارد که در نهایت به تفوق و برتری سینما در جلب و جذب «چشم‌ها » منجر می‌شود در حقیقت می‌توان گفت سینما و حرکت بر پرده از مطلوب‌ترین وسیله در دست انسان است که با آن می‌تواند شوق بازگویی و نمایش را که در سرشت او تعبیه شده، نشان دهد. ژان رنوار در مورد حرکت در سینما می‌گوید: «هرچه بر پرده حرکت کند، سینماست» و این وجه برتری سینما بر دیگر هنرهاست. در داستان نیز وجود طرح که حاوی سلسله حوادثی است که با هم رابطه‌ی علّی و معلولی دارند و هر حادثه در واقع به‌وجود آورنده‌ی حادثه‌ی دیگر است، متحرک‌ترین عنصر داستان محسوب می‌شود(حسینی، ۱۳۸۸: ۱۸-۱۷). جینکز در کتاب فیلم و ادبیات در باره‌ی رابطه‌ی فیلم و روایت می‌گوید: اگر بیاموزیم که فیلم را نه به عنوان یک پدیده‌ی منفرد قرن بیستم بلکه به عنوان ادامه‌ی هنرهای روایتی سنتی مطالعه کنیم، به سهولت در می‌یابیم که فیلم توانسته است به تمام عناصر اصلی سنت روایتی دست یابد و آن‌ها را زنده نگهدارد. (جینکز،۱۳۶۴:۹)

سینما و تلویزیون که به عنوان رسانه‌های جمعی شناخته می‌شوند، هنوز هم از سرچشمه‌ی غنی ادبیات تغذیه می‌کنند؛ زیرا منابع آن‌ها داستان، رمان، حکایت، قصه و ....است. تعدد رسانه‌های جمعی در تولید انواع فیلم‌های سینمایی، سریال‌های تلویزیونی و نمایش‌های رادیویی حاکی از سیری ناپذیری این رسانه‌ها برای استفاده از انواع داستان است. بخش اعظمی از برنامه‌های تلویزیون شامل روایت‌هایی است که در قالب تصویر متحرک و صدا عرضه می‌شوند و این سبب استفاده‌ی بی‌رویه از متون داستانی شده و کار از اقتباس نیز گذشته است؛ ازین‌رو به تدریج داستانی که بتواند بازار سینما و تلویزیون را گرم نگه‌دارد نوشته نشده در نتیجه کساد و بی‌رونقی رسانه‌ها را فرا گرفته است. «در طول قرن بیستم، فریاد معمول تهیه‌کنندگان سینما و تلویزیون این بوده است که داستان‌های خوب به اندازه کافی در دسترس نیست»(تامسون،۱۳۸۴: ۸۶). چنان‌که در تعریف ادبیات و سینمای اصیل می‌گویند: «یکی از ویژگی‌های ادبیات و سینمای اصیل، میل مخاطب برای خواندن و دیدن چندین و چندین باره‌ی آن است.» (حسینی،۱۳۸۸: ۵۴).

بر اساس مطالبی که در مورد فیلم و سینما ارائه شد می‌توان گفت در داستان‌های روایی به خصوص مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه، راوی خود به شرح و توصیف مکان و اعمال شخصیّت‌ها می‌پردازد و برای به صحنه کشیدن تمام شخصیّت‌ها و رویدادهای داستان، فضا و حجم بسیاری را به خود مشغول می‌کند در صورتی که در فیلم، راوی، دوربین فیلم‌برداری است که می‌تواند مسیر طولانی که نویسنده طی کرده را با نوع نگاه دوربین و استفاده از نورپردازی‌های خاص به زمانی کوتاه تبدیل کند. استفاده‌ی از این تکنیک‌ها می‌تواند در بازآفرینی و تبدیل داستان‌های روایی به فیلم مؤثر واقع شوند. زیرا داستان‌های روایی که سرشار از توصیف‌های پویا و زنده‌اند باید به این وسیله به حرکت در بیایند تا قابلیت نمایشی آن‌ها شکوفا شود و از روایتِ خالی از حرکت جدا شوند. از این‌رو تمام حکایت‌های اصلی و فرعی که دارای طرح کامل ارسطویی‌اند قابلیت اجرا بر روی پرده‌ی سینما را و همچنین قابلیت اجرا به عنوان سریال تلویزیونی با پخش قسمت به قسمت را دارند؛ به عنوان مثال از حکایات کلیله‌ودمنه می‌توان یک فیلم سینمایی یا یک سریال تلویزیونی ارائه کرد و داستان‌های دیگری چون بوم و زاغ، بوزینه و باخه، کبوتران و موش و زاغ و آهو، پادشاه و برهمنان، شاهزاده با یارانش، از کتاب کلیله‌ودمنه و شیر و شاه پیلان، دادمه و داستان، ایرا و عقاب، شغال خرسوار، زیرک و زروی و شتر و شیر پرهیزگار

از کتاب مرزبان‌نامه چنین قابلیتی دارند زیرا هم دارای طرح کامل ارسطویی‌اند و هم از ساختار روایی برخوردارند.

۳-۵. فیلم انیمیشن (پویا نمایی)

انیمیشن از مصدر(to animate) به معنای جان بخشیدن است که به این وسیله می‌توان هم سوژه‌های تخت یا دو بعدی و هم سوژه‌های تجسمی یا سه بعدی را به حرکت در آورد و به شکل جاندار ارائه داد. انیمیشن برخلاف فیلم‌های داستانی و مستند یک نوع از انواع فیلم‌ها یا ترکیبی از آن‌ها نیست؛ بلکه تکنیکی است برای ساختن یک فیلم یا بخشی از آن است. سوژه‌های تخت شامل طراحی‌ها، نقاشی‌ها، عکس‌ها و همچنین اندام‌های به هم پیوسته و متحرک که از بریده‌های کاغذها به دست می‌آید و سوژه‌های تجسمی شامل آدم‌ها و جانورانی که در حالت‌های خشک، گل‌رس، خمیر مجسمه‌سازی و همچنین ماده‌ای مصنوعی که از آن به عنوان جانشین گل‌رس استفاده می‌شود که با نشان دادنِ توالی سریعی از تصاویرِ متغییر یک سوژه سبب می‌شود چیزی که بی‌جان است جان بگیرد و به حرکت درآید. (فیلیپس،۱۳۸۸: ۳۵۷-۳۵۶) انیمیشن می‌تواند با ترکیب با فیلم واقعی، جهانی خیالی و واقعی را برای بینندگان به‌وجود آورد. از آن‌جایی که بسیاری از شخصیّت‌ها و رویدادهای داستان‌های مرزبان‌نامه و کلیله غیر واقعی‌اند، قابلیت اجرای بر روی صحنه‌ی نمایش را ندارند، می‌توان این نوع داستان‌ها و صحنه‌ها را به شکل انیمیشن ساخت؛ زیرا انیمیشن می‌تواند، ناممکن را ممکن سازد، مثل مردی که به یک هیولا تبدیل می‌شود و سپس دو باره به هیئت انسان درمی‌آید، دایناسورهایی که در شصت و پنج ملیون سال پیش در زمین بودند را می‌توان با انیمیشن دوباره واقعی جلوه داد؛ با انیمیشن می‌توان تمامی داستان‌ها را از منظری نشان داد که در شیوه‌های دیگر فیلم‌سازی ناممکن است.(همان:۳۶۱) از این رو داستان‌هایی از این دو کتاب که شخصیّت‌های آن حیوانند، قابلیت تبدیل شدن به انیمیشن را دارند. انیمیشن یا پویانمایی بهترین نوع نمایش برای این‌گونه داستان‌هاست؛ زیرا به راحتی می‌تواند عواطف و احساسات بیننده را چه خردسال و چه بزرگ‌سال برانگیزد.

۳-۶. رادیو

رادیو تنها رسانه‌ای است که عنوان رسانه‌ی جمعی را به طور کامل از آن خود کرده زیرا امکان دستیابی به این رسانه در دورترین مناطق با هزینه‌ی بسیار کم فراهم می‌شود؛ با وجود پیشرفت رسانه‌های تصویری، رادیو از بارزترین مدعیان رقابت با رسانه‌های دیگر

است، زیرا خصوصیاتی را در بر دارد که رسانه‌های تصویری فاقد آن هستند علاوه بر سهل‌الوصول بودن، می‌تواند به‌طور اختصاصی وارد خلوت فرد شود بدون این‌که مزاحمتی در کار فرد ایجاد کند؛ گواه این ادعا وجود رادیو در محل کار بدون ممانعت در کار از جمله: ماشین در حال رانندگی، کارخانه، آشپزی، عمل جراحی یک پزشک که بدون ایجاد خلل در کار آن‌ها موسیقی پخش می‌کند یا داستان و اخبار می‌گوید. رادیو بیشتر با صدا و کلام و موسیقی، کار خود را پیش می‌برد حسن و عیب آن در همین سه عنصر نهفته است. برای مثال بیشتر افراد به مطالب شنیدنی بیشتر توجه‌شان جلب می‌شود تا مطالب مکتوب و از طرف دیگر به دلیل شنیداری بودن و نبود تصویر، به آن رسانه‌ی کور نیز می‌گویند. ذهن مخاطب را درگیر می‌کند و اگر جایی را درست متوجه نشود دیگر قابل تکرار نخواهد بود و تنها صداست که به معرفی اشخاص و فضا می‌پردازد.(مخاطبی اردکانی، ۱۳۸۵: ۴۰-۳۸). همان‌طور که اشاره شد، رادیو رسانه‌ای است که تنها می‌تواند گوش مخاطب را تسخیر کند و این در حالی است که نمایش به معنای نشان دادن، کانون تمرکزش ابتدا چشم، سپس گوش مخاطب است پس چگونه می‌توان نمایش رادیویی اجرا کرد. از آن‌جایی که «تصویر سازی به وسیله دیالوگ یکی از مهّم‌ترین و از طرفی مشکل‌ترین کارهای یک نمایش‌نامه‌نویس رادیویی است، تجسم دیداری هم بخشی از جهان صدا محسوب می‌شود هم جزئی از جهان تصویر»(همان:۹۱) برای روشن‌تر شدن این بحث به بررسی نمایش رادیویی و عناصری که در آن به کار می‌رود می‌پردازیم.

۳-۶-۱. نمایش رادیویی

مدت زمان یک نمایش رادیویی در بهترین حالت به اندازه‌ی یک برنامه‌ی نیم ساعته است، بیان آن همیشه به نثر است و نباید بر روی یک سخن درنگ شود؛ همچنین در اجرای برنامه یا صحنه‌ی جدید، باید گفتگوها قابل تشخیص از هم ارایه شود و نباید از صداهای یکنواخت استفاده کرد زیرا سبب کسالت مخاطب می‌شود بلکه با استفاده از صداهای گوناگون و با استفاده از جلوه‌های صوتی گفتگوها باید متمایز از یکدیگر باشد تا شنونده از این طریق بتواند صدای پیرمرد را از یک کودک تشخیص دهد. (مولر،۱۳۸۵: ۱۹۷) نمایش رادیویی نیز مثل سایر نمایش‌ها دارای عناصری چون صحنه، زمان، مکان، گفتگو و زمینه‌چینی است با این تفاوت که در این نوع نمایش، صدا نقش اساسی را بر عهده دارد. در مورد زمان این نوع نمایش باید گفت زمان در نمایش رادیویی یعنی زمان حال است؛ هیرت در این باره می‌گوید: گذشته باید از زمان حال به عنوان انگیزه‌ی تجلی تبعیّت

کند(همان،۵۹). از آن‌جایی که در نمایش رادیویی مکان دیده نمی‌شود پس باید مکان از طریق کردار تشریح شود؛ در رادیو مکان دارای محدودیت نیست زیرا به هیچ مکانی وابسته نیست و می‌توان بی‌نهایت مکان را در یک پرده به نمایش گذاشت. صحنه‌ها در این نوع نمایش باید سریع و پی در پی به صورت کوتاه که مدت زمان اجرای آن بیش از سه تا چهار دقیقه طول نکشد به اجرا در آیند. صحنه‌ها باید شفاف و متمرکز کننده باشند و اجازه ندهند مسائل جانبی در کار آن دخالت کنند. در این نوع نمایش برای نشان دادن دکور، لباس و حرکت، از صدا که فاقد توانایی نشان دادن به تماشاگران است، بهره می‌گیرند؛ لذا محیط و موقعیتی که نمی‌توان با کلام روشن کرد باید توسط دستورهای صحنه شفاف شوند. در مورد شخصیّت‌پردازی در نمایش رادیویی، نویسنده باید مکرر بیانش را تکرار کند تا جایی که شخصیّت‌ها از یکدیگر قابل تفکیک شوند و هر شخصیّت با ویژگی‌های خودش ظاهر شود از کلام دو پهلو و اشاره و ایما در این نمایش باید خودداری شود زیرا این نوع، برای نمایش در سیما تأثیرگذار است. همان‌طور که در تئاتر، صحنه‌ی درگیری و حادثه مسیر داستان را به اوج می‌رساند در نمایش رادیویی نیز درگیری وجود دارد و این درگیری باید ساده ولی پر تضاد باشد تا بتواند کشمکش نمایشی را به نمایش بگذارد. از دیگر عناصری که در نمایش رادیویی مورد توجه است گفتگوست که باید کاملا کوتاه و عمیق باشد؛ یک سخن را نباید آن‌قدر بی‌احساس بیان کرد که مخاطب حس کند که گوینده از روی نوشته می‌خواند. گفتگوها نباید به صورت گزارشی باشند، سخن باید سر راست باشد تا بتواند کردار را به نمایش بگذارد، کلام باید رنگ‌آمیزی شنیداری داشته باشد تا بر شنونده تأثیر بگذارد. (همان، ۱۹۸-۲۰۸)

بنابراین برای تبدیل متون مکتوب به نمایش رادیویی باید سعی شود از داستان‌هایی که در آن‌ها گفتگو و صدای طبیعت یا بهم خوردن اشیاء وجود دارد استفاده شود . حکایت‌های دو کتاب مورد بحث دارای گفتگوهای بسیاری است و این قابلیت را دارند که در رسانه شنیداری رادیو به شکل نمایش رادیویی اجرا شوند. از نمونه‌ی این داستان‌ها در کلیله می‌توان به پادشاه برهمنان، بوف و زاغ و در مرزبان‌نامه به شاه پیلان، روباه و بط اشاره کرد.

۴. نتیجه‌گیری

بررسی عناصر و عرصه‌های گوناگون نمایشی در دو کتاب کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه، حاکی از آن است که بسیاری از متون داستانی کهن فارسی اگرچه برای اجرای نمایش روی

صحنه به نگارش در نیامده‌اند؛ اما با توانمندی‌هایی که نویسندگان این متون در کاربرد توصیف و تصویرگری، ابعاد گوناگون شخصیّت‌پردازی و صحنه‌پردازی، مقدمه‌چینی، گره‌افکنی و سایر عناصر داستان برای بیان روایت و روایت‌پردازی به کار می‌گیرند، سبب شده که این متون نزدیکی بسیاری با نمایش داشته باشند. از این رو، متون داستانی کهن فارسی قابلیت تبدیل شدن به انواع گوناگون نمایش از جمله تئاتر صحنه‌ای، نمایشنامک، نمایش‌برش، نمایش تک پرده‌ای، نمایش چند پرده‌ای، نمایش عروسکی، نمایش رادیویی و فیلم‌نامه را دارند به همین دلیل می‌توانند راهنمای خوبی برای درام‌نویسان در آفرینش درونمایه و طرح نمایش برای رده‌های سنی مختلف جهت جذب مخاطب باشند تا فرهنگ، آموزه‌های اخلاقی، ارزش‌های اجتماعی و نوع نگاه گذشتگان این مرز و بوم از غبار کلمات مصنّوع زدوده و به عنوان میراثی گرانبها به نسل امروز منتقل شوند.

منابع

۱. آقاعباسی،یدالله(۱۳۸۵). *نمایش خلاق (قصه‌گویی و تئاترهای کودکان و نوجوانان)*. تهران: نشر قطره.

۲. احمدی، بابک(۱۳۸۸). *از نشانه های تصویری تامتن*. چاپ هشتم. تهران: نشرمرکز.

۳. بی‌نیاز، فتح الله(۱۳۹۲). *درآمدی بر داستان‌نویسی و روایت‌شناسی*. چاپ چهارم. تهران: نشرافراز.

۴. پورنامداریان، تقی(۱۳۹۱). *رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی*. چاپ هشتم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۵. تامسون، کریستن(۱۳۸۴). *داستان‌گویی در سینما و تلویزیون*. ترجمه‌ی بابک تبرایی و بهرنگ رجبی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۶. تقوی، محمد(۱۳۷۶). *حکایت حیوانات در ادب فارسی*. تهران: انتشارات روزنه.

۷. جیکنز، ویلیام(۱۳۶۴). *ادبیات، فیلم، جایگاه سینما در علوم انسانی*. ترجمه‌ی محمد تقی احمدیان و شهلا حکیمیان. تهران: انتشارات سروش.

۸. حسینی، سیدحسن(۱۳۸۸). *مشت در نمای درشت(معانی و بیان در ادبیات و سینما)*. تهران: انتشارات سروش.

۹. حمیدی فعال، پیمان(۱۳۸۸). «از ادبیات تا سینما، از رمان تا فیلم»*کتاب ماه ادبیات*، مهرماه۱۳۸۸. شماره‌ی ۱۴۴. صص۳-۱۸.

۱۰. سهیلی‌راد، فهیمه(۱۳۸۹). «از ادبیات داستانی تا ادبیات نمایشی جنبه‌های نمایشی یک اثر روایی»، *کتاب ماه هنر*. فروردین ۱۳۸۹. شماره۱۳۹. صص ۶۲-۶۷.

۱۱. شهریاری، خسرو(۱۳۶۵). *کتاب نمایش*. دفتر اول. تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۲. فلیپس، ویلیام اچ(۱۳۸۸) *پیش درآمدی بر فیلم*. ترجمه‌ی فتاح محمدی. تهران: انتشارات بنیاد سینمایی فارابی.

۱۳. گربانیه،برنارد(۱۳۸۳). *هنر نمایش‌نامه‌نویسی*. ترجمه‌ی ابراهیم یونسی. تهران: نشر قطره.

۱۴. مخاطبی اردکانی، مژگان(۱۳۸۵). *نشانه‌شناسی نمایش رادیویی*. تهران: طرح آینده.

۱۵. مکی، ابراهیم(۱۳۶۶). *شناخت عوامل نمایش*. تهران: انتشارات صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.

۱۶. ملک‌پور،جمشید(۱۳۸۵). *ادبیات نمایشی در ایران*. ۳ جلد. چاپ دوم. تهران: نشر توس.

۱۷. مولر،گوتفرید(۱۳۸۴). *دراماتورژی تیاتر و نمایش رادیویی*. تهران: نشر قطره.
۱۸. ناظرزاده کرمانی، فرهاد(۱۳۸۳). *درآمدی بر نمایش‌نامه‌شناسی*. تهران: انتشارات سمت.
۱۹. منشی، نصرالله(۱۳۸۸)*کلیله و دمنه*. تصحیح مجتبی مینوی طهرانی. چاپ سی و سوم. تهران: امیرکبیر.
۲۰. وراوینی، سعدالدین(۱۳۸۹) *مرزبان‌نامه*. به کوشش دکتر خلیل خطیب رهبر. چاپ پانزدهم. تهران: انتشارات صفی علیشاه.

تحلیل ساختارگرایانه‌ی حکایات توبه‌ی برخی متون نثر صوفیه

دکتر سید حسن طباطبایی[۱]
علی ضیغمی[۲]

چکیده

این مقاله به تحلیل ساختارگرایانه‌ی حکایات توبه‌ای می‌پردازد که از درون متون کهن و ارزشمندی همچون کشف‌المحجوب هجویری و تذکرةالاولیای عطار پرداخته است و بررسی این نثرهای صوفیانه می‌تواند روشنگر بسیاری از ویژگی‌های ادبی باشد که در قرن‌های پنج تا هفت هجری نوشته شده است. در این پژوهش ابتدا پیشینه‌ی ساختارگرایی و اصول ایشان بیان گردیده تا مبانی اساسی این مکتب مهم و فراگیر درک شود، سپس حکایاتی که در مورد توبه‌ی صوفیانی سرشناس است از میان کتب مذکور استخراج شده و برطبق نظرات ساختارگرایان و البته از زوایای گوناگونی تحلیل شده است. بعد از این جست‌وجو نتایج ارزشمندی در حوزه‌های نقد ادبی، سبک‌شناسی، عرفان و فرهنگ عامه حاصل آمده که از آن جمله است: نمود ایده‌آل‌های مذهبی مردم در متون عامیانه و درنتیجه خارق‌العاده بودن مضامین حوادث حکایات، نثر ساده‌ی متون حکایات که از تعلیمی بودن و تبلیغی بودن مفاهیم این متون تأثیر پذیرفته است، حجم بالا و رواج فراوان قالب حکایت در متون ادبی ما، وارد شدن باورهای عامیانه در مضمون حکایات، تاثیر طبقه‌ی مخاطب بر ساختار حکایات.

کلید واژه :ساختارگرایی، حکایات، توبه، مخاطب، خارق‌العاده.

۱- استادیار دانشگاه سمنان shtabataba54@gmail.com
۲- فارغ التحصیل کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه سمنان zeyghamiali1@gmail.com

مقدمه

تمام پدیده‌های جهان از یک ساختار و چارچوب منحصربه‌فرد پیروی می‌کنند و آثار ادبی هم به‌عنوان جزوی از جهان، دارای ساختار ویژه‌ی خود است. رویکرد ساختارگرایانه، امروز یکی از مباحث مهم و فراگیر در حوزه‌ی ادبیات است، زیرا به تمام زوایای یک اثر ادبی می‌پردازد و همچنین دیدگاههای فرمالیست‌ها، زبانشناسان و سبک‌شناسان نوین را در پیشینه‌ی خود دارد. «ساختارگرایی معمولاً نام و نشان گروهی از متفکّران عمدتاً فرانسوی است که در ۱۹۵۰،۱۹۶۰ تحت تأثیر نظریهٔ فردیناند دوسوسور، مفاهیم زبانشناسی ساختاری را در مطالعهٔ پدیده‌های اجتماعی و فرهنگی به‌کار بستند.»(کالر،۱۳۸۲: ۱۶۶). ساختارگرایان هر متن ادبی را دارای ساختاری منحصربه‌فرد می‌دانند و از آنجایی که ساختارگرایان تمام ویژگی‌های یک اثر ادبی را از نظر می گذرانند، ثمره‌ی جستجوی ایشان دقایق و خصوصیّات ارزشمندی را در رابطه با صورت و معنای اثر دربر دارد. نتایجی که با دید ساختارگرایانه از یک متن ادبی به‌دست می‌آید درحوزه‌های گوناگون ادبی همچونصورتگرایی، سبک‌شناسی و ادب عرفانی مفید خواهد بود.در این پژوهش برای تفهیم اصول و مبانی ساختارگرایان از مکتوبات افرادی چون لیس تایسن، هانس برتنز، مارجری بولتن و اساتیدی چون شفیعی کدکنی، بابک احمدی، مهیار علوی‌مقدم، خدایی شریف و دیگر افرادی که در این عرصه دستی دارند، استفاده می شود.

از جمله متون ادبی ارزشمند فارسی، نثرهای صوفیانه است که ساختار ویژه‌ای دارد و با جستجو در نثرهای صوفیانه اطلاعات سودمندی در مورد صورت و محتوای این متون، که گستردگی خاصی در ادبیات ما دارد به‌دست می‌آید. حکایات توبه و تحول روحی حجم قابل توجهی از متون نثر صوفیه را دربر می‌گیرد و این حکایات به چگونگی توبه صوفیانی سرشناس چون، ابراهیم ادهم، ذوالنون، مالک دینار، شبلی و عطار می پردازد که بررسی ساختار این متون نکات بدیعی را در دل خود دارد. توبه به‌عنوان اولین مقام از مقامات صوفیان درخور تحقیق است و آنچه که صوفیان درباره‌ی توبه و حقیقت آن در کتب خود ثبت کرده‌اند، فراتر از آن چیزی است که ما می‌پنداریم و لازم است که این مفهوم فراگیر با دقّت بیشتری مورد بررسی قرار گیرد.« توبه، یعنی اراده دوری کردن از روشی ظاهری نسبت به شریعت و وقف کوشش خود به تکمیل صفات معنوی و جسمانی؛ توبه آغاز سلوک و نخستین مقام است. در شریعت، توبه به معنی درک معاصی، ندامت و تمایل به

عدم تکرار گناه است. ولی در تصوّف این مفهوم پیچیده‌تر می‌گردد، جهت‌گیری انسان تغییر می‌کند و همه‌ی اندیشه او متوجه خدا می‌شود» (برتلس، ۱۳۷۶: ۴۱).

همچنین بررسی پیشینه و مبانی ساختارگرایان و پیاده کردن این اصول به‌صورت عملی، بر روی بخشی از متون معتبر و پربسامد صوفیه، از ابعاد ارزشمند این پژوهش است و فرضیه‌هایی را به‌دنبال خود می‌آورد؛ مواردی چون، خارق العاده و دور از واقعیت بودن حوادث حکایات توبه، مبهم بودن زمان و مکان بیشتر حوادث حکایات، ورود باورهای عامیانه در مضمون حکایات، تاثیر اعتقادات طبقه‌ی مخاطب بر ساختار حکایات، سادگی نثر متون که متاثر از هدف‌گذاری نویسنده و سطح سواد مخاطبان بوده است، سستی و ضعف پیرنگ حوادث حکایات توبه. همچنینبعد از بیان تعاریف و پرداختن به اصولی که پژوهش بر آن استوار است، برگزیده‌ای از حکایات توبه به‌صورت عملی تحلیل ساختارگرایانه می‌گردد و نتیجه‌ی این بررسی طبقه‌بندی می‌شود و درنهایت مجموع آنها به‌عنوان چارچوب و ساختار حکایات توبه در نظر گرفته می‌شود.

پیشینه ی ساختارگرایی

صورتگرایی مکتبی است که نقش مهمی در پیدایش نظریه‌های گوناگون بعد از خود از جمله ساختارگرایی داشته است، بنابراین قبل از ورود به مباحث ساختارگرایی، بهتر است به معرفی و بیان اصول فرمالیسم پرداخته شود و بعداز آن مبانی ساختارگرایی شرح داده شود. «درپی دگرگونی‌های شگفت‌انگیزی که در آغاز سده‌ی بیستم در تمام عرصه‌های زندگی انسان و به تبع آن در گستره‌ی ادبیات روی داد، شیوه رویکرد انتقادی به متن ادبی نیز دستخوش تحول بنیادین و پیاپی شد. نقد ادبی که تا پیش از آن زمان، متأثر از پیش زمینه‌های تاریخی، فلسفی، جامعه شناختی، اخلاقی، زندگی نامه‌ای و ... بود و بیشتر گرایش های فرامتنی داشت، به «خودِ متن» و اجزا و عناصر درونی آن روی آورد و رنگ و هویتی عینی، بر پایهٔ متن گرفت.» (علوی مقدم، ۱۳۷۰: ۷). به دنبال این تغییرات گروهی از منتقدان ادبی به نام صورتگرایان در در روسیه شکل گرفتند. یکی از این صورتگرایان شکلوفسکی است که معتقد بود، «اهمیت تصویر مجازی یا هر عنصر دیگر شعری، در خود ساختار شعر است نه در مفهوم یا فکری که بیان می‌کند. دیگر اینکه تصویر در شعر عنصر محوری و اساسی نیست. بسیاری از اشعار، فاقد تصویرند و با وزن و آهنگ شعر پیش می روند، ولی ما باز به آنها می گوییم شعر.» (همان: ۱۵). رومن یاکوبسن زبانشناس برجسته و منتقد و نظریه‌پرداز ادبی نیز اعتقاد داشت که، «ادبیّت یا به‌عبارت

دیگر تبدیل گفتار به اثر ادبی و نظامی که بر این تبدیل اثر می‌گذارد دستمایه‌ی اصلی است که زبانشناسی در تحلیل خود از شعر تکامل می‌دهد.»(احمدی،۱۳۷۰: ۴۲). براین‌اساس صورت‌گرایی مرز مشترکی با ساختارگرایی دارد و از نقاط مشترک ساختارگرایی و صورتگرایی این است که در هر دو رویکرد، تمرکز بر روی متن است نه چیز دیگری خارج از متن. «ساختارگرایی همانند فرمالیسم، زندگی شاعر و مولّف را در حاشیه قرار می‌دهد و به ساختار ادبی توجه می‌کند.»(علوی مقدم،۱۳۷۷: ۱۷۴).ساختارگرایی در جاهایی هم با صورتگرایی اختلاف دارد. صورتگرایان اصالت را به صورت می‌دهند و در آن جستجو می‌کنند، ولی در رویکرد ساختارگرایانه علاوه بر فرم به معنا نیز توجه می‌شود. «ساختارگرایی به عنوان یک رویکرد ادبی ریشه در فرمالیسم روسی دارد. آنچه که برای فرمالیستها اهمیت داشت فرم و شکل اثر ادبی بود و ساختارگرایی وامدار اندیشه های فرم گرایانه بود، ولی ساختارگرایان تلاش کردند از صورت و فرم به معنا دست یابند. چیزی که در ساختارگرایی مهم است ارتباط اجزا در کل نظام است و همانطور که از نامش پیداست به ساختارها و قوانینی که بر این ساختارها حاکم است می‌پردازد و در پی جست‌وجوی واقعیّت در اشیای منفرد نیست». (پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱).

اصول ساختارگرایان

نظریات دوسوسور تاثیر فراوانی در روش و مضمون مبانی ساختارگرایان داشت. دوسوسور یک اثر هنری را دارای اجزایی منحصربه‌فرد می‌دانست که با در کنار هم گذاشتن این اجزا، می‌توان ساختار اثر را مشاهده کرد.«در آغاز سدهٔ بیستم، فردیناند دوسوسور (۱۹۱۳،۱۸۵۷م.)، زبانشناس سویسی، دیدگاههای علمی خود را در زمینهٔ زبانشناسی ارائه داد. او نخستین کسی است که نظریه ای منسجم و هماهنگ برای زبان تدوین کرد و زبان را به مثابهٔ نظامی ساختاری مورد بررسی قرار داد.» (علوی مقدم،۱۳۷۷ :۱۶۷). «فردیناند دوسوسور معتقد بود که زبان، نظام نشانه‌هاست و هر نظام زبانی، رشته‌ای از تمایزهای آوایی و معنایی است که با یکدیگر پیوند می‌یابد. از نظر او زبان نظامی از نشانه‌هاست که عقاید را بیان می‌کند.»(همان: ۱۷۴). «از نظر فردیناند دوسوسور زبان مجموعهٔ پراکنده‌ای از عناصر متجانس نیست، بلکه دستگاه منسجمی است که در آن هر جزء به جزء دیگر وابستگی دارد و ارزش هر واحد، تابع وضع ترکیبی آن است.»(همان: ۱۸۵).ساختارگرایان نظریه‌ی دوسوسور را به تمام پدیده های جهان، از جمله ادبیات تعمیم

دادند.«ساختارگرایی خود را در مقام دانشی انسانی می‌بیند که سعی در درک نظام‌مند ساختارهای بنیادینی دارد که تمامی تجربه‌ی بشری و در نتیجه تمام رفتار و تولید بشری، بر آنها استوار است. ساختارگرایی روشی است برای نظام‌مند ساختن تجربه بشری که در حوزه‌های مطالعاتی بسیاری از آن استفاده می‌شود از جمله مطالعات ادبی.»(تایسن،۱۳۸۷: ۳۳۶).این باور در میان ساختارگرایان بسیار استوار است که هر پدیده‌ای که در جهان وجود دارد یک ساختار ویژه‌ای را به‌واسطه‌ی اجزای خود به‌وجود می‌آورد که او را از دیگر پدیده‌ها و دیگر آثار مجزّا می‌کند. «ساختارگرایان تمام پدیده‌ها و رخدادهای عالم را دارای ساختارهای مشخص می‌دانند(شایگانفر،۱۳۸۴: ۸۴). آنها بر همین اساس به بررسی این ساختارها و اجزای تشکیل دهندهٔ آنها و ارتباط این اجزا با یکدیگر می‌پردازند»(فتحی،۱۳۹۱: ۲).ساختارگرایان در نقد یک اثر، بعد از یافتن خصوصیات صوری و محتوایی اثر، آنها را در کنار هم و در ارتباط با یکدیگر بررسی می‌کنند و آن را به‌عنوان ساختار اثر معرفی می‌نمایند. بنا به نظر ساختارگرایان:«ساختار، حاصل کلیهٔ روابط عناصر تشکیل‌دهنده‌ی اثر با یکدیگر است؛ یعنی ارتباط‌زایی میان همهٔ عناصر اثر ادبی و هنری که تمامیّت و کلیّت آن اثر را دربر می‌گیرد و به اثر انسجام و یکپاچگی می‌دهند، به‌عبارت دیگر، ساختار، پیوندی یکپارچه و منسجم میان همهٔ عناصر ادبی و هنری است که شاعر، نویسنده و هنرمند آن را با به‌کارگیری شگردهای ادبی و هنری به طوری هنرمندانه پدید می‌آورد. همهٔ اجزا و عناصری که در ارتباط متقابل با یکدیگر و با کلیت ساختی بزرگتر قرار دارند و بدون هیچ یک از این اجزا معنایی ندارند ساختار نامیده می‌شوند.» (علوی‌مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۶).این ارتباط اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی اثر است که ساختار یک پدیده‌ی ادبی را منجر می‌شود، نه بررسی جداگانه‌ی آنها؛ به‌عبارتی دیگر:«نگاه ساختارگرایانه، روایت را به یک زنجیره مانند می‌کند که با تجزیه و بررسی هر کدام از حلقه‌ها می‌توان به ساختار کلی دست یافت. هر روایتی در دل خود مجموعه‌ای از روایتها و زنجیره‌های کوچک است که یک پاره را تشکیل می‌دهد.»(پورنامداریان،۱۳۹۰: ۱۱).

چیستی توبه و مقامات آن و شرایط قبولی توبه

برای درک بهتر ساختار حکایات توبه لازم است تا توضیحاتی از پیچیدگی امر توبه نزد صوفیان بیان گردد و سپس وارد نقد ساختارگرایانه‌ی این متون سهل و ممتنع شویم. توبه به‌عنوان اولین مقام و نخستین سنگ بنای عمارت باقی عارفان، اهیت فراوانی را داراست وهمچنین حکایات مربوط به تحول روحی بزرگان تصوف، اطلاعات تاریخی، مذهبی و

ادبی شایان توجهی را در دل خود دارد.« توبه اندر لغت به معنی رجوع باشد، چنانکه گویند: تاب، ای رَجَعَ. پس بازگشتن از نهی خداوند تعالی بدانچه خوب است از امر خداوند تعالی، حقیقت توبه بود و پیغمبر گفت: النَّدمُ توبهٌ، پشیمانی توبه است.»(هجویری، ۱۳۸۳ :۴۲۰). توبه یعنی رفتن از رویه‌ای اشتباه به جانب افعالی نیک و این امر در در میان سالکان و حتی مردم عادی از این جهت ارزشمند است که می‌تواند شروعی باشد برای جریانی بزرگ. «بدان که اول مقام سالکان طریق حق توبه است؛ چناکه اول درجه طالبان خدمت طهارت، کما قال الله، تعالی: یا ایها الذّین امنوا توبوا الی الله توبهٔ نصوحاً و رسول(ص) گفت: ما من شیءٍ احبُّ الی الله من شابٍّ تائب. نیست چیزی بر خداوند تعالی دوست تر از جوانی توبه کرده. و نیز گفت(ص): التائب من الذنبً کَمن لا ذنب لهُ. تائب از گناه بی گناه شود.»(همان، ۴۲۹). و اما توبه را مقاماتی نیز هست، «یکی از سه تایب بود و یکی منیب و یکی اواب. و توبه را سه مقام است، یکی توبه، و دیگر انابت و سدیگر اَوبت. توبه خوف عقاب را، انابت طلب ثواب را، اوبت رعایت فرمان را.»(هجویری،۱۳۸۳: ۴۳۱).

اما توبه کردن یک امر صوری و یک عمل ظاهری نیست، بلکه آن را مقدماتی لازم است تا مفید معنایی خیر گردد. «یک شرط توبه را تاسف خوردن است بر مخالفت و دیگر اندر حال ترک زلّت، و سدیگر عزم ناکردن به معودت و به معصیت، و این هر سه شرط اندر ندامت بسته است، که چون ندامت به حاصل آمد اندر دل این دو شرط دیگر تبع آن باشد. و ندامت را سه سبب باشد، چنانکه توبه را، یکی خوف عقوبت بر دل سلطان شود و اندوه کرده ها بر دل صورت گیرد، ندامت حاصل آید، و دیگر آن که را ارادت نعمت بر دل مستولی شود و معلوم گردد که به فعل بد و نافرمانی آن نیاید و از آن پشیمان شود، و سدیگر شرم خداوند شاهد شود و از مخالفت پشیمان گردد.»(همان، ۴۳۰). «باید که توبتی نصوح کند از جملگی مخالفان شریعت، و این اساس، محکم نهد که بنای جمله اعمال بر این اصل خواهد بود.»(نجم دایه، ۱۳۵۲: ۲۵۷).

حکایت

قالب پیچیده‌ی حکایت در ادبیات فارسی بسامد بالایی دارد و در عین کوتاهی، دربرگیرنده‌ی نکات ارزشمندی است و لازم است که در اینجا توضیح مختصری داده شود در رابطه با این قالب جذاب و پرکاربرد ادبی که حجم قابل توجهی از متون ادب فارسی ما را داراست. «حکایت واژه‌ی عربی و از ریشه‌ی حَکَیَ است؛ یعنی مشابهت و همانندی در گفتار و کردار. چنانکه اکنون نیز می گوییم چیزی از چیزی حکایت می‌کند.»(فرهنگ

معین: ذیل واژه). «حکایت در زبان فارسی به معنی داستان، سرگذشت یا قصه ای معمولاً کوتاه، با موضوع بسیار مهم و عجیب، نیز به معنی افسانه، مطلب، ماجرا و به صورت اسم مصدر به معنای بازگو کردن موضوعی.»(فرهنگ سخن: ذیل واژه). «معنای لغوی حکایت سخن گفتن یا خبر دادن از چیزی است. صاحب مختصر الغات در تعریف حکایت کلمه‌ی «مانند شدن» را افزوده است. در فرهنگ آنندراج، حکایت نقل روایت خوانده شده است.» (خدایی شریف، ۱۳۸۹: ۴۳۵).حکایات در گذر زمان برای موضوعات مختلفی همچون حکمت، وعظ و اخلاق مورد استفاده قرار می‌گرفته است و در دوره های بعدی موضوعاتی دیگر به آن اضافه شد و حکایت قالبی شد برای طرح مسائل عرفانی، سیاسی، دینی، اجتماعی، اعتقادی و غیره. حکایات عرفانی که حکایات توبه و تحوّل روحی را در بر دارد با تعدد فراوان و با داشتن پشتوانه‌ی اعتقادی و دینی مردم آن روزگار، بنایی استوار و مستقل برای خود ساخته و به‌تدریج عرصه‌ای هم از این بنا به حکایات مربوط به چگونگی تحوّل روحی و چرایی توبه افراد معمولی و یا سرشناس تعلق گرفته است. به خاطر تأثیری که حکایت به‌عنوان مصداق و نمونه‌ای محسوس در القای معنی به ذهن خواننده داشته مورد توجه اقشار مختلف از جمله ادبا، خطبا و نویسندگان قرار گرفت. حکایت‌های عرفانی و اخلاقی بیشتر به عنوان نمونه برای مسأله‌ای انتزاعی و درونی بیان می‌گردیده است. با نظیر آوردن می‌توان مفاهیم درونی، انتزاعی و فرضی را محسوس کرد و به آن تجسّم و عینیّت بخشند.

یک حکایت می‌تواند از جوانب گوناگونی مورد بررسی قرار گیرد و به‌یقین از بررسی‌هایی که جزئیات یک مطلب استخراج می‌شود نتایج مفیدی حاصل می‌شود. برای مثال «نقد ساختاری حکایتِ « دری که نمی توانش بست»، از *کشف المحجوب هجویری* نتایج سودمندی را دربر داشته است: حکایت می‌آید که اندر بصره رئیسی بود، به باغی از آنِ خود رفته بود، چشمش به جمال زنِ برزگر افتاد. مرد را به شغلی بفرستاد و زن را گفت : درها دربند! گفتا! همه درها بستم الّا یک در، که آن نمی‌توانم بست. گفت: کدام در است آن؟ گفت: آن در که میان ما و خداوند است. مرد پشیمان شد و استغفار کرد.» (علوی مقدم،۱۳۷۰: ۲۵). در تحلیل ساختارگرایانه‌ی این حکایت ابتدا ساختار اجتماعی و سیاسی مورد بررسی قرار می‌گیرد که طی آن «در حکایت های عارفانه و صوفیانه، سلاطین مظهر ستمند؛ آنچه انجام می دهند خلاف است و آنچه می بخشند حرام. مردانی که سلاطین بر کارها می گمارند نیز سایه همانهایند و به کار گیرنده روش‌هایشان؛ از این

رو، رئیس بر اساس وظیفه خود به حق و ناموس مردم متجاوز است. رئیس، مردی محتشم و وجیه از خاندانی بزرگ که به فرمان سلاطین در هر شهر گمارده می‌شد، و میان مردم و عمال دیوان واسطه بود و دیوان ریاست تحت تدبیر وی قرار داشت. این موضوع بویژه با توجه به نظام ماکیّت زمین در سده‌های سوم و چهارم در ایران همسویی بسیار دارد.»(همان:۲۵). همچنین در این حکایت دیالوگها نقش مهمی دارند و مکالمه عاملی است برای بسط و گسترش حکایت و رونمایی از عالمی که حکایت در آن روی می‌دهد.«ارزش مکالمه در جهت گستره ساختار حکایت درخور توجه است. اگر حکایت را بازنویسی کنیم و عنصر مکالمه را از آن بگیریم موضوع کاملاً روشن می‌شود. مرد گفت: درها را دربند! گفتا: همه درها بستم الّا یک در، که آن نمی‌توانم بست. همان در که میان ما و خداوند است. در این صورت، ساختار حکایت به چند عبارت پندآمیز محدود می‌شد و جذابیّت کنونی را نداشت و در اصل دیگر حکایت نبود؛ به عبارت دیگر اگر زن دو جمله خود را به طور پیوسته به زبان می‌آورد، حکایت خاصیّت اصلی‌اش را که برانگیزی کنجکاوی خواننده یا شنونده حکایت است از کف می‌داد.»(همان: ۲۶). در این حکایات شخصیّت‌پردازی اگرچه مختصر است اما مفید و وافی نتایج لازم است. «در یک سوی این حکایت، فردی به نام رئیس قرار داد، با ویژگی‌های خاص خود به عنوان متجاوز به عرض و ناموس رعیّت، (با توجه به ضرورتِ کوتاهی حکایت‌های عارفانه، نویسنده نیازی ندیده است که ابتدا به توصیف شخصیت منفی رئیس بپردازد) و در سوی دیگر حکایت، شخصیت واقعی زن با ویژگی‌های خاص خود در این حکایت تصویر شده است؛ زیبایی زن یا پاکی زن، وسوسه گرایش‌های مشروع و نامشروع به زن، تمایلات شدید عاطفی و شهوانی نسبت به زنان، همه این ویژگی ها، یکی از اساسی‌ترین محورهای حادثه و اندیشه در حکایت‌های عارفانه است؛ اما این نوع برخورد و به تصویر کشاندنِ ویژگی های زن در حکایت‌های عارفانه، شکلی عارفانه می یابد، چنانکه یافته است.»(همان: ۲۶). پایان حکایات نیز دربردارنده‌ی پیامی است که نویسنده از ابتدای حکایت درصدد اثبات آن بوده است. «مقاله نویسان در پایان بسیاری از داستان‌های خود، فرد خطاکار و خطا اندیش را گرفتار عذاب روح یا وادار به توبه می‌کنند. این نوع پایان‌بندی جنبه ارشادی دارد. بیانگر هدف‌مندی اخلاقی، اجتماعی و سیاسی حکایت است: «مرد پشیمان شد و استغفار کرد.»(همان: ۲۶).

هدف از تحلیل ساختارگرایانه ی حکایات توبه، آشنایی با اصول ساختارگرایان و نحوه‌ی پرداختن ایشان به متون ادبی و به‌دست آوردن چارچوب اثر ادبی است.در حکایتی از

ابراهیم ادهم که عطار آن را در تذکره‌ی خود آورده به‌وضوح مشخص می‌شود که حوادث حکایت دور از واقعیّت و حتی در حد معجزه است و این خصوصیّت چیزی است با نام خارق‌العادگی که آن را از مطالعه در متون اسلامی اقتباس کرده‌اند و البته ریشه‌ای از این خرافه‌ها به باورهای مردم خیال‌پردازی برمی‌گردد که از سطح علم پایین‌تری نسبت به طبقه‌ی تحصیل کرده قرار داشته‌اند.ابراهیم ادهم:«گویند که روزی بار عام بود، ناگاه مردی با هیبت از در درآمد. ابراهیم گفت: چه می‌خواهی؟ گفت: در این رباط فرو می‌آیم. گفت: این رباط نیست، سرای من است. گفت: این سرای، پیش از این، از آن که بود؟ گفت: پدرم. گفت: پیش از او، از آن که بود؟ گفت: آن پدر فلان کس. گفت: همه کجا شدند؟ گفت: همه برفتند و بمردند. گفت: آیا این نه رباط و کاروانسرا باشد که یکی می‌آید و یکی می‌رود. این بگفت واز سرای بیرون رفت. ابراهیم در عقبش روان گشت و سوگند داد که بگو تو کیسی که آتشی در جانم زدی؟ گفت: نام من خضر است. ابراهیم گفت: اسب زین کنند که به شکار می روم تا این حال به کجا خواهد رسید؟ بر نشست و در آن حال از لشکر دور افتاد، آوازی شنید که: بیدار باش. او ناشنیده کرد. بار چهارم آوازی شنید که: بیدار شو پیش از آن که بیدارت کنند. چون این خطاب بشنید، به یکبار از دست برفت. ناگاه آهویی پدید آمد و گفت: مرا به صید تو فرستاده اند، نه تو را به صید من. آیا تو را از برای این آفریده اند که بیچاره یی را به تیر زنی و صید کنی؟ همان سخن که از آهو شنیده بود از زین بشنید. جزعی و خوفی در وی پدید آمد و کشف، زیادت گشت و توبهٔ نصوح کرد.(عطار، ۱۳۶۰: ۸۷).

خارق العاده بودن اتفاقات حکایات توبه به دلایلی، امروزه بسیار واضح است و آشکارا می‌توان شگفت‌انگیزی این حکایات را دید؛ ولی در زمان رواج این حکایات، با توجه به اعتقاد قوی مردم آن زمان به صحت انجام این رویدادها و اعتماد به سخن راویان، این حیرت و شگفت‌انگیزی کمتر بوده است. راویان این حکایات با اطمینان کامل از وقوع حقیقی این حوادث، به بیان آن می‌پرداخته‌اند. داستانی با حجم بالا باید با مقدمات و توصیفات ابتدائی خواننده را آماده قبول و درک وقایع داستان کند و رویدادها را به تدریج شکل دهد و به انجام برساند و کم‌کم از رهگذر فعل و انفعالات داستان گذر کند؛ بهتر است خواننده قبل از اتفاق افتاده حادثه‌ای عجیب، آماده شود و بتواند وقوع آن را تا حدی پیش‌بینی کند؛ بنابراین حیرت خواننده از وقوع آن حادثه –به‌ویژه واقعه اصلی حکایت– کمتر می‌شود. در حکایات عرفانی مخصوصاً حکایات توبه و تحول روحی که نویسنده

مسیری طولانی از زندگی شخصی فردی را مختصراً در جلوی چشمان خواننده قرار می دهد و خیلی سریع آن را به کلی تغییر می دهد، طبیعی است که این امر برای خواننده شگفت انگیز و حتی غیرواقعی بنماید؛ آن هم بدون زمینه‌سازی و ایجاد باور در خواننده و بدون به کارگیری حرفه‌ای عناصر داستانی؛ بویژه که زاویه‌ی دید دانای کل در این حکایات مزید بر علّت می‌شود تا خواننده نتواند ارتباط نزدیکتری برقرار کند. در این نوع حکایات عرفانی، حلاجی مطالب مربوط به علّت و معلول حوادث و آوردن دلیلی برای باور آن، با حجم کم حکایات و هدف نویسنده سازگار نیست و این امور همگی دلایلی برای شگفت انگیزی حوادث حکایات توبه از دید خواننده امروزی است.

تاثیر نوع مخاطب در ساختار حکایات

امااینکه حوادث باورنکردنی حکایات توبه، چگونه پیش چشم خوانندگان آن واقعی جلوه می‌کرده و می‌کند، دلایلی دارد که از آن جمله نوع مخاطب، اعتقادات مردم و نحوهٔ نگرش آنها به حوادث است. اینکه حکایت برای چه طبقه‌ای از مخاطبان نوشته می‌شود، در محتوا و ساختار متون نثر صوفیه قطعاً تأثیر می‌گذارد. زمانی که نویسندگانی با تمایلات صوفیانه دست به قلم می شدند، وقایعی را ثبت می کنند که قبول و باور آن از نظر یک خواننده عادی دشوار است، اما این متون برای طبقه ای از مخاطبان همچون صوفیان نوشته شده، که این کرامات و خرق عادات را باور داشته اند و با آن زندگی می کرده‌اند و نویسندگان صوفی با هدف تعلیم و تبلیغ، این حکایات را برای ایشان بیان می‌داشته اند. گذشته از این، عده‌ای دیگر از عوام مردم هستند که مفاهیم این حکایات را بدون اندیشه کردن در مورد چون و چرایی آن می پذیرفته اند. در کنار این دو گروه عده‌ای دیگر از دانشمندان و علمای روشنفکری بوده‌اند که با اهداف والای اخلاقی برای بیم و امید و عبرت مردم این حکایات را نقل می کرده‌اند.برای مثال در طبقات الصوفیه از قول بایزد بسطامی آمده است که: «بایزد گفت که الله تعالی را به خواب دیدم.» (عبداللهانصاری، ۱۳۶۳ :۹۱). می‌بینید که در این قول، بیان شده که خدا را عیناً در خواب دیدم. در متون صوفیه مکالماتی نادر میان انسان با فرشته و خداوند دیده می شود و طبقه مخاطب بر انگیزه‌ی نویسنده در نقل و بیان چنین مطالبی مأثر است؛ و یا بیان شده که: «باز دیدم که الله روح مرا هر ساعتی در چهار جوی بهشت غوطه می دهد در مِی و شیر و انگبین و آب، و هر ساعتی جام روح مرا در جوی خوش فرو می برد...» (سلطان ولد،۱۳۶۷: ۱۷). آیا این گونه متون با چنین محتوا و باورهایی که در قرون نخستین اسلام فراوان دیده می شود را می توان اکنون در

نوشته‌های طبقات مختلف اسلامی و عرفانی تا این حد دید؟ آیا دلیل اینکه چنین مفاهیمی امروزه کمتر دیده می شود این نیست که مخاطبی که این مفاهیم را باور کند کمتر پیدا می‌شود؟

زمان و مکان در حکایات توبه

زمان بسیاری از حکایات توبه و تحول روحی مبهم و فرضی‌اند و اگرچه یک حکایت همیشه احتیاج ندارد که زمان و مکان خاصی داشته باشد و اهدافی چون عبرت‌انگیزی و تعلیم سبب می‌شود که گاهی نیاز باشد که یک حکایت تخیِلی ساخته شود، اما حکایاتی که در آنها یک ایده‌ی فکری خاص و یا یک فرقه‌ی مذهبی تبلیغ می‌شود باید که برای ادّعای خود و اثبات حقانیّت خویش سندی واقعی ارائه کند؛ زیرا حکایاتی که مروّج نحله‌ای خاص و مکتبی ویژه هستند مانند حکایات اخلاقی فراگیر نیستند که نزد تمام اقشار جامعه محترم باشد و شاید افرادی لازم ببینند که در این فرقه وارد شوند، بنابراین احتیاج است که زمان و مکان و سندِبت وقایع حکایات به‌درستی بیان گردد. این در حالی است که تنها می‌توان دوره تقریبی بعضی از حکایات توبه را مشخص کرد، آن هم با استفاده از شواهد و جزئیاتی چون، افرادی که مربوط به آن دوره می‌شده‌اند، مانند عارفان، اُمرا، شعرا، حکّام و نویسندگان آن زمان. مکان هم عنصر دیگری است که در حکایت عرفانی مبهم و فرضی به نظر می‌آید. با توجه به مقصود نویسنده از بیان حکایت که عبرت و درس آموزی، هدایت به سمت خوبی و نیز توصیف بزرگیِ شخصیت مورد نظر است، عنصر مکان کمتر مورد توجه قرار می گیرد. برای درک بهتر این قضیه به زمان و مکان روی دادن توبه چند نفر از صوفیان می پردازیم.

امیری حسینی «روزی به شکار بیرون رفته بود». (جامی، ۱۳۷۰ :۶۰۳). مالک دینار «وی آن شب در میان گروهی از حریفان به طرب مشغول بود». (هجویری،۱۳۸۳: ۱۳۷).احمد حمادی سرخسی «وقتی من از سرخس برفتم و به بیابان فرو شدم و بر سر اشتران خود رفتم.» (هجویری،۱۳۸۳ :۳۹۲).شیخ ابوالحسن مغربی «با وی به مغازه ای جای گرفتم و طلب وصول خدای تعالی می کردیم ناگاه...». (جامی، ۱۳۷۰ :۵۶۶).ذوالنون مصری «پس از کوه برگشتم در راه می آمدم مرغکی نابینا دیدم بر درختی». (عطار، ۱۳۶۰ :۱۳۷). همچنین اگر زمان و مکان چندین حکایت دیگر بیان شود، باز هم خواهید دید که غالباً به همین جملات مختصر و مبهم اکتفا شده است.

توبه از کجا به کجا می‌برد؟

زیبایی یک حکایت آنجاست که حادثه‌ی دلخواه شما اتفاق افتد و این امر زیباتر می‌شود اگر این حادثه به‌طور ناگهانی و درلحظه روی دهد و این خصوصیّت در حکایات توبه وجود دارد. بیشتر صوفیانی که به هر دلیلی توبه کرده‌اند، قبل از تحول روحی هر کدام مشغول به خوشگذرانی بوده‌اند و در مسیری اشتباه سیر می‌کرده‌اند و یا لااقل در سکونی بی‌ثمر فرو رفته بوده‌اند، ولی ناگهان از زشتی بیرون می‌آیند و به جانب خوبی و پسندیده‌های الهی می‌روند. وضعیت قبل از تحول روحی تعدادی از صوفیان را با ذکر مثالهایی از نظر می گذرانیم.

ابراهیم ادهم «و او پادشاه بلخ بود»(عطار،۱۳۶۰ :۱۰۲).حبیب عجمی «در ابتدا مال دار و رباستاینده بود، در بصره» (عطار،۱۳۶۰ :۵۹).بشر حافی: «او مردی فاسق بود. روزی مست می رفت» (عطار،۱۳۶۰ :۱۲۸). ابوعلی فضیل بن عیاض: «در میان بیابان مرو و باورد، خیمه زده بود و یاران بسیار داشت، همه دزد و راهزن» (عطار،۱۳۶۰ :۸۹).ابوعلی شقیق: «وی توانگرزاده بود و به تجارت بیرون شد به ترکستان اندر حالت جوانی» (قشیری،۱۳۷۴ :۳۶).شیخ ابوبکر شبلی: «و ابتدا امیر دماوند بود» (عطار،۱۳۶۰ :۷۵).حسن بصری: «او گوهر فروش بود. اورا لوَلوً می گفتند» (عطار،۱۳۶۰ :۳۱).

عوامل آگاهی بخش در توبه

اما چه چیزی سبب شده که افراد راهی را که عمری در آن سفر می‌کرده و عادتی دیرینه با آن پیدا کرده‌اند را ترک کنند و تغییری اساسی را در رفتار خویش به‌وجود آورند.عواملی چون دیدن خواب، ملاقات با شیخ، پیر، خضر و یا شنیدن صدایی از غیب، به یاد آوردن نکته ای اخلاقی و ... ، که غالباً اعجاب انگیز و دور از باور است، از اسبابی است که یک انسان و یا چندین نفر را به جانب نیکی کشانده است.

«آهویی به پیش رسید. آهو به وی نگریست و گفت: **حسینی** تیر بر ما میزنی؟ خدای تعالی تو را از برای معرفت و بندگی آفریده است نه از برای این و غایب شد.» (جامی،۱۳۷۰ :۶۰۳).«درویش کاسه ای چوبین داشت زیر سر نهاد و در پیش **عطار** گفت: الله و جان بداد.» (جامی،۱۳۷۰ :۵۹۷).«زن در حال چشم برکند و بر طبقی نهاد پیش **عتبه** فرستاد.» (عطار،۱۳۶۰ :۶۹). «شیری گرسنه شتری از آن **احمد حمادی** شکست و بانگ برکرد تا هرچه اندر آن نزدیکی سباعی بود آمدند و شتر را بردریدند و خوردند و شیر هیچ نخورد.» (هجویری،۱۳۸۳: ۲۹۲).«سنگی بزرگ برداشت که از روزنه ی بالای بام بر

ابواحمد چشتی زند. آن روزنه فراهم آمد سنگ را بگرفت.» (جامی، ۱۳۷۰ :۳۲۹).«آوازی شنید که یا **ثور** ثوری مکن.» (عطار، ۱۳۶۰ :۲۲۲).«ناگاه آوازی سخت به گوش من رسید که:**احمد** این حیوان چرا رنجه می‌داری؟» (جامی، ۱۳۷۰ :۳۶۵).«زن **حبیب عجمی** چون بر سر دیگ رفت طعام در دیگ خون شده بود، ترسید.» (عطار، ۱۳۶۰ :۵۹).«**بشر حافی** به خواب دید که وی را گفت: نام مرا خوشبوی گردانیدی، به عزت من که نام تو را نشنود الا که راحتی به جان وی آید» (هجویری،۱۳۸۳: ۱۶۱).«آوازی بر آمد: یا **مالک**، تورا چه بوده است که توبه نمی‌کنی؟» (هجویری،۱۳۸۳: ۱۳۷).

بیشتر این حوادث شگفت انگیز دور از منطق و عادت است و بدون ایجاد پیش زمینه‌ی اعتقادی در خواننده، القای مفاهیمی این چنینی به مخاطب دشوار است. با مطالعه‌ی چندین حکایت توبه، تقسیم‌بندی مکرری را در قالب این حکایات مشاهده خواهیم کرد، که این ساختار عمومی در اکثر این نوع از حکایات رعایت شده است.

ساختار عمومی حکایات توبه

ساختار بیشتر حکایاتِ توبه‌ی متون نثر صوفیه، از یک تقسیم‌بندی کلی تبعیّت می‌کنند که با ذکر حکایتی از کشف المحجوب به عنوان مثال آن را بررسی می‌کنیم.

۱)حکایت با جملاتی چون «سبب توبهٔ وی آن بود که، ابتدای حال وی آن که »، شروع می‌شود .

۲)مقدمه چینی برای ورود به حادثهٔ اصلی داستان، بوسیلهٔ معرفی مختصری از زمان و مکان رخداد حوادث و معرفی اشخاص محوری داستان انجام می شود.

۳)وقوع حادثهٔ ابتدایی که بر قهرمان حکایت تاثیر می‌گذارد.

۴) گره گشایی، که سلسله حوادث حکایت را به هم مربوط می‌کند و دلیل توبه را به طور مستقیم بیان می‌دارد.

۵)کشمکش عنصری است که نمی‌توان جملات مشخصی از حکایت را برای آن برگزید و آن را باید در میان متن، از شروع حادثهٔ ابتدایی حکایت تا زمان وقوع توبه در نظر گرفت. کشمکش شخص اول که غالبا درونی است و در اثر حادثهٔ ابتدایی حکایت شکل می‌گیرد و در قالب کلماتی اندک بیان می‌شود و به همراه توبه پایان می یابد.

۶)فرود حکایت که بلافاصله در پی کشمکش و بحران می‌آید و عمل توبه درآن انجام می‌گیرد.

هر کدام از این بخش‌ها را می‌توان در بیشتر حکایات توبه مشاهده کرد؛ البته تعداد اندک حکایاتی از این قاعده مستثنی هستند. همچنین به دلیل کوتاهی و حجم اندک حکایات، نقطهٔ اوج کمتر مورد توجه قرار گرفته‌است. تقسیم‌بندی ساختاری حکایات توبه را که در بالا ذکر شد را می‌توانید در حکایت زیر و دیگر حکایات توبه مشاهده کنید.

برای اثبات ساختار فرضی حکایات توبه که در بالا آمد نمونه‌ای از کشف المحجوب هجویری در پایین آورده شده است.

۱)«و من از احمد حمادی سرخسی پرسیدم که: ابتدای توبه تو چگونه بود؟

۲)گفت: وقتی من از سرخس برفتم و به بیابان فروشدم بر سر اشتران خود و آنجا مدتی ببودم و پیوسته من دوست داشتمی که گرسنه بودمی و نصیب خود به دیگری دادمی، و قول خدای عزّوجل «و یؤثرون علی انفسهم» در پیش خاطر من تازه بودی، و بدین طایفه اعتقادی داشتم.

۳)روزی شیر گرسنه از بیابان برآمد و اشتری از آن من بکشت و برسر بالایی شد و بانگی بکرد تا هرچه اندر آن نزدیکی سباعی بود بانگ وی بشنیدند، بروِی جمع شدند. وی بیامد و اشتر را بردرید و هیچ نخورد و باز برسر بالا شد. آن سباع، از گرگ و شگال و روباه و مثلهم، همه از آن خوردن گرفتند و وی می بود تا همه بازگشتند. آنگاه قصد کرد تا لختی بخورد و روباهی لنگ از دور پدیدارشد. شیر بازگشت تا آن روباه لنگ چندان که بایست بخورد و بازگشت. آنگاه شیر بازآمد و لختی از آن بخورد، و من از دور نظاره می کردم.

۴) چون بازگشت به زبانی فصیح مرا گفت: یا احمد، ایثار بر لقمه کار سگان است، مردان جان و زندگانی ایثار کنند.

۵)چون این برهان دیدم، دست از کل اَشغال بداشتم.

۶)ابتدای توبهٔ من آن بود.» (هجویری،۱۳۸۳: ۱۱۹).

خصوصیات صوری ساختار حکایات توبه

«از نظر ساختارگرایی جهانی که ما می شناسیم از دو سطح بنیادی تشکیل می‌شود: یکی مرئی، دیگری نامرئی.»(تایسن،۱۳۸۷: ۳۶۹). اثر ادبی نیز از دو سطح صوری و محتوایی تشکیل شده است. ویژگی‌های صوری حکایات توبه را که کم و بیش در کتابهای دستور و سبک شناسی ذکر شده اند، بخشی از ساختار حکایات توبه را شکل می‌دهند. در این مورد باید بیان داشت که بیشتر مخاطبان کتب صوفیه از میان عوام مردم و اصناف کوچه و بازار بوده اند و نویسندگان به اجبار سعی کرده اند تا این حکایات را به نثر مرسل و زبان ساده

بیان کنند و از ایراد صناعات ادبی تا حد امکان پرهیز نمایند؛ در تبعیت از این روش، جملات به صورت کوتاه ادا شده‌اند و نحو و همنشینی جملات از زبان محاوره الگو گرفته است. البته نوع چینش اجزا جمله از زبان عربی نیز تأثیر پذیرفته است و افعال در ابتدای جمله و سپس قسمت‌های دیگر جمله می‌آیند. در سطح واژگان بیشتر کلمات از گفتار و اصطلاحات رایج در میان مردم کوچه و بازار و همچنین واژگان حوزه ی دینی و تصوف آمده است. در میان حکایات نام شهرها، محله ها، اثاث خانه، لوازم آشپزی، نام البسه، بازیهای گوناگون و ... ، نامهایی هستند از میان اسامی رایج در جامعه ی آن زمان دیده می‌شود. در کنار این نامها نیز آیات قرآنی، احادیث عربی، اصطلاحات خانقاه و آداب و رسوم صوفیه به مناسبت ارتباط مستقیم با موضوع توبه ذکر شده‌اند. لازم به یاد آوری است که در اثنای حکایات توبه اگرچه نویسنده تلاش کرده است تا زبان بیان حکایت ساده و فصیح باشد، اما به ندرت دیده می شود که کلمات و مصادر عربی و اصطلاحات و رموز صوفیه زبان این حکایات را دشوار کرده است. در بعضی جملات نویسنده -همچون عطار- عبارات موزون و مسجع به کار برده است.

نتیجه‌گیری

بعداز جستجو در ساختار حکایات توبه نتایج حاصل شده را می‌توان اینگونه بیان کرد که، حوادث حکایات توبه در کتب مورد تحقیق، خارق العاده و دور از باور هستند، زمان و مکان رخ دادن این حوادث مبهم است و کمتر سلسله سندی معتبر برای حکایات ذکر شده است، این حکایات دارای پیرنگ ضعیفی هستند، شخصیّت‌های آن دارای قدرت‌های برتر از انسان هستند و اعمال و گفتارشان همچون قهرمانان رمانس است، مبارزه ایشان غالباً درونی و در مقابله با رذایل نفسانی است، اغراق عنصر جدایی‌ناپذیر تمام این حکایات است. دلایلی را که به عنوان علل فرضیه‌های مذکور در مورد ساختار حکایات توبه بیان کردیم، مواردی بوده است همچون، اعتقادات و باورهای طبقه‌ی صوفی و مردم عامه ی آن زمان، اهداف نویسندگان که بر مبنای تعلیم و تبلیغ اصول و مبانی فرقه صوفیه بوده، تاثیر سبک نویسندگی شخصی بر ساختار حکایات و نیز محدودیتهایی که قالب حکایت برای بیان داستان ایجاد کرده است. البته این دلایل به صورت مجزا و مفصل در اثنای پژوهش بیان گردیده است. بیشتر مخاطبان این حکایات مردم عامه و اصناف کوچه و بازار بوده اند و این مسأله باعث نثر شبیه به مرسل و ساده ی این متون و همچنین راه یافتن خرافه ها در محتوای حکایات شده است. توبه در آیین صوفیان و عرفا بسیار دشوارتر و

گسترده تر از آنچه است که غالب مردم می اندیشیده اند. نتایجی دیگر از پژوهش در ساختار حکایات توبه بدست آمده که در ذیل به آنها مختصراً اشاره می کنیم.

عنایت و توجّه الهی در لایه های زیرین حکایت، به عنوان یکی از علل تعیین کننده ی حادثه ی توبه است و با تأمل می توان آن را دریافت. نویسنده به صورت غیرمستقیم می‌گوید افرادی هستند که خداوند به آنان لطف کرده و حادثه ای را بر سر راه آن ها قرار داده و این لطف و عنایت شامل همگان نمی شود.

تفاوتی میانِ نظر غالب مردم با نظرِ خداوند در مورد توبه و توبه کننده در مضمون حکایات وجود دارد. افرادی که سابقه انجام گناهانی کبیره چون قتل را دارند اگرچه از دید عموم، عفو الهی شامل آن ها نمی شود، امّا در نظر خداوند غفور این فرصت را دارند که توبه کنند و در ردیف مؤمنان حقیقی قرار گیرند.

توابین حقیقی، در راه راست و پایبندی به فرایض و مستحبات ثبات و مداومت دارند و تا پایان عمر خویش برآن روش باقی می مانند.

در این حکایات قهرمانان غالباً مرد هستند و این امرریشه در فرهنگ جامعه ی ایرانی دارد.

شعور و درک اجسام، اشیا، گیاهان و مخصوصاً حیوانات گنگ در این حکایت مشهود است.

گاهی برای بعضی از بزرگان صوفیه چند داستان متفاوت آمده، همچون حکایات ابراهیم ادهم؛ گاهی هم یک حکایت را برای دو شخصیّت متفاوت آورده‌اند.

سند تاریخی دقیقی برای تمامی حکایات وجود ندارد و در نیمی از این حکایات فردی که شاهدِ حادثه بوده است مشخّص نیست و حکایات با جملاتی شبیه به «آورده‌اند که» آغاز می‌شود.

منابع:

۱- احمدی، بابک، *(۱۳۷۰)، **ساختار تأویل متن**،* تهران، نشر مرکزی.

۲- انصاری، خواجه عبدالله، (۱۳۶۳)، ***طبقات الصوفیه***، به کوشش عبد الحی قندهاری و حسین آهی، تهران، فروغی.

۳- برتلس، یونگی ادوارد ویچ، (۱۳۷۶)، ***تصوف و ادبیات تصوف***، ترجمه سیروس ایزدی، تهران، امیر کبیر.

۴- برتنز، هانس، (۱۳۸۴)، ***مبانی نظریهٔ ادبی***، ترجمه محمد رضا ابوالقاسمی، تهران، ماهی.

۵- بهاء الدین جلال الدین محمد بلخی مشهور به سلطان ولد، (۱۳۶۷)، ***معارف***، به کوشش نجیب هروی، تهران، انتشارات مولی.

۶- بولتن، مارجری، (۱۳۷۴)، ***کالبدشناسی نثر***، ترجمه و تألیف از احمد ابو محبوب، تهران، زیتون.

۷- تایسن، لیس، (۱۳۸۷)، ***نظریه های نقد ادبی معاصر***، ترجمه مازیار حسن زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران، نگاه امروز.

۸- تقی پورنامداریان، رقیه هاشمی، (۱۳۹۰)، ***«تحلیل داستان ملکوت با تکیه بر رویکرد ساختارگرایانه»***، مجلهٔ ادب فارسی، دورهٔ۱، شمارهٔ۶.

۹- جامی، عبدالرحمن، (۱۳۷۰)، ***نفحات الانس***، محمود عابدی، تهران، اطلاعات.

۱۰-خدایی شریف، (۱۳۸۹)، ***نظریه ی نثر در ادب فارسی***، برگردان مرتضی رزم آرا، شیراز، داستان سرا.

۱۱-رازی، نجم الدین، (۱۳۵۲)، ***مرصاد العباد***، تصحیح محمد امین ریاحی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۱۲-عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۶۰)، ***تذکرةالاولیاء***، محمد استعلامی، تهران، زوار.

۱۳-علوی مقدم، مهیار، (۱۳۷۷)، ***نظریه های نقد ادبی معاصر (صورتگرایی و ساختارگرایی)***، تهران، سمت.

۱۴-فتحی، امیر، (۱۳۹۱)، ***«تحلیل ساختاری حکایتی از بوستان سعدی بر اساس نظریهٔ برمون»*** ، فصلنامه پژوهشهای ادبی، سال نهم، شمارهٔ ۳۸.

۱۵-فروزانفر، بدیع الزمان، (۱۳۶۱)، ***ترجمه رساله قشیریه***، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.

جستجوی عناصر داستانی در برخی از حکایات متون نثر صوفیه

دکتر سید حسن طباطبایی[۱]
علی ضیغمی[۲]

چکیده

حکایات توبه و تحول روحی متون نثر صوفیه جزوی از آثار ارزشمند ادب فارسی ماست که تحقیق و بررسی آن می‌تواند نتایج سودمندی را در حوزه‌های گوناگون ادبی برای متن‌پژوهان علاقه‌مند دربر داشته باشد. از آنجایی آثار به‌جا مانده از هر دوره شباهت‌هایی را با دیگر آثار همان بازه زمانی دارد، یک پژوهشگر می‌تواند با برخی از آثاری که متعلّق به آن دوره است، به زوایای دیگر متونی که مربوط به همان دوره است آگاه شود؛ بنابراین مطالعه و بررسی آثار گران‌مایه‌ای همچون کشف‌المحجوب و تذکره‌الولیاء عطار سبب شود که یک محقّق متن‌پزوه علاوه بر آشنایی با ویژگی‌های منحصر به فرد ادب عرفانی و آثار صوفیانه، به خصوصیّات سبکی متون دیگری که در این دوره نوشته شده است آگاه شود و همچنین از سیر تغییرات تدریجیِ دوره‌های سبکی گوناگون مطّلع گشت. حکایاتی که در فرهنگ ما خلق شده و رشد کرده بی‌شک منبعی غنی برای تحقیقات ارزشمند ادبی است و از آنجا که عناصر داستانی بخشی از کالبد جدایی‌ناپذیر این حکایات است، ضرورت دارد که این حوزه مورد بررسی قرار گیرد. در این مقاله نیز سعی‌شده تا حکایات توبه و تحوّل روحی افراد سرشناس صوفی مورد پژوهش قرار گیرد تا کمکی به حوزه‌ی نقد ادبی و متن‌پژوهی شود.

کلیدواژه: متون نثر، حکایت، عناصر داستانی.

۱-استادیار دانشگاه سمنان shtabataba54@gmail.com
۲-فارغ التحصیل کارشناسی ارشد ادبیات فارسی دانشگاه سمنان zeyghamiali1@gmail.com

مقدمه

پدیده‌های گوناگونی که در عرصه‌ی هستی پیش‌روی ما به‌وجود می‌آیند و رشد می‌کنند، بی‌شک معلول علّت و یا علل مختلفی است و آثار ادبی نیز از این مقوله مجزّا نیستند. یک اثر ادبی مخلوق دنیای اطراف خود است و هر بخشی از آن بیانگر تأثیراتی که که محیط پیرامونش بر او وارد کرده‌اند و باعث شکل‌گیری آن شده‌اند. حکایات ادبی نیز از این قاعده مستثنی نیستند و اجزای این حکایات ازچیزهای مختلفی تأثیر پذیرفته‌اند. یک حکایت دنیایی را در درون خود دارد که مجموعه‌ی آن بیانگر اثرات گوناگونی است که از جانب دنیای اطراف او به‌وجود آمده است. دنیای درون یک حکایات آنقدر بزرگ است که تمام فرهنگ، مذهب، اسطوره، ادب و در یک کلام تمام تفکّرات و اندیشه‌های یک ملّت را در درون وجود خود جای داده است و نویسنده‌ی حکایت به‌عنوان جزوی از این مردم نقش‌زننده‌ی این اثر جمعی است. پیامی که یک حکایت یا قصّه رساننده‌ی آن است تمدّنی کهن و تفکّری عمیق را در پشت خود پنهان دارد و خطی که آن متن به‌واسطه‌ی آن ظهور می‌یابد سرانجام سیری طولانی است و حاصل نشانه‌هایی است کهروزی ابزار بیان تفکّرات اجداد ایشان بوده است و روش ابراز این اندیشه‌ها و نحوه‌ی بیان آن تخیّلات ظریف نشانگر تکنیک و هنری است که زمانی خالی از هر زینتی بوده است و امروزه همان نهال ساده و بی‌پیرایه به جایی رسیده است که ثمراتی چون فنون بلاغت و صناعات ادبی را بر روی شاخه‌های خویش می‌بیند. حکایاتی چون توبه و تحول روحی که نویسندگان آنها ادیبانی گرانقدر بوده‌اند، آثاری هستند که نقد و بررسی آنها مفید بسیاری از نتایج سودمند ادبی است و حاصل تحقیق در این زمینه می‌تواند نقاط تاریکی را روشن سازد که دیگر حوزه‌های ادبی نیز از آن برخودار شوند و این امری طبیعی است، زیرا آثار ادبی به‌یکدیگر پیوسته و وابسته‌اند و تحقیقات مربوط به آثار یک دوره قادر است تا برای پژوهش‌های متون همان دوره مورد استفاده قرار گیرد. حکایاتی توبه و تحوّل روحی که حجم بالایی از متون نثر صوفیانه‌ی قرون پنجم تا هفتم ادب فارسی را به خود اختصاص داده شایستگی این را دارد که از زوایای گوناگون مورد بررسی قرار گیرد و در این بررسی عناصر داستانی درخور توجه است، زیرا با دقت در هریک از عناصر داستانی بسیاری از نکات مبهم درون این قالب جذاب مرتفع می‌شود و تعداد فراوانی از مواردی که کمتر به آن پرداخته شده است شرح و بسط داده می‌شود. برای مثال شخصیّت‌پردازی عنصری اساسی در تمام حکایات و قصّه‌هایی است که در ادب فارسی وجود دارد و شخصیّت‌های گوناگون درون هر حکایات

بیانگر تفکّرات متفاوتی هستند که بررسی آنها به شناخت ایده‌آل‌ها و اعتقادات مختلف یک جامعه کمک می‌کند. جایگاه هر شخصیّت حکایات یا قصّه می‌تواند یک باور را تقویّت و یا یک عقیده را تخریب کند، برای مثال هر آنچه که یک شخصیّت محبوب انجام دهد پذیرفته‌تر است و اگر همان عمل توسّط شخصیّتی منفور انجام شود مورد سرزنش و عتاب عمومی مخاطبان قرار می‌گیرد. دیگر عناصر داستانی که در یک حکایت پیاده شده‌اند نیز هرکدام به‌میزانی مشخص دارای فوایدی ارزشمند هستند و همین امر لزوم بررسی این عناصر را درحکایات گوناگون ادب فارسی ایجاب می‌کند.

حکایت در ادبیات داستانی

برای آشنایی با حکایت و شناخت نقش آن در ادب فارسی و همچنین بررسی عناصر داستانی حکایت بهتر است که در ابتدا قالب حکایت و جایگاه آن در ادب ما مشخص شود و بعد از آن بررسی‌های لازمه انجام گیرد. حکایتجزوی از ادبیات داستانی و منثور ما است که می‌تواند خبری از یک واقعه‌ی حقیقی را در خود داشته باشد و یا می‌تواند ساخته‌ی ذهن خلّاق نویسنده‌ی خود باشد و یا تلفیقی از هر دو باشد؛ یعنی حادثه‌ای واقعی با شاخ و برگی که دیگران به آن داده‌اند به یک حکایت خیالی تبدیل شده باشد. به‌هرحال حکایت جزوی از ادبیات داستانی است و این متون منثور ادبی ارزشمند شایستگی این را دارد که درکنار روایت دیگر منثور و خلّاقه‌ی ادبی جای گیرد و همچون قصّه و داستان مورد نقد و بررسی قرار گیرد. «ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبه‌ی تاریخی و واقعی‌اش غلبه کند، اطلاق می شود. این مطلب ظاهراً باید همه‌ی انواع خلاقه ادبی را در بر بگیرد، اما در عرف نقد امروز به آثار روایتی منثور، ادبیات داستانی می‌گویند. ادبیات داستانی بخشی از ادبیات یا ادبیات تخیّلی است و تفاوت عمده ی آنها با هم در این است که ادبیات داستانی همه‌ی انواع آثار داستانی منثور را در بر می‌گیرد، خواه این از خصوصیّت شکوهمندی ادبیات تخیّلی برخوردار باشد، خواه نباشد. یعنی هر اثر روایتی منثور خلاقه‌ای که با دنیای واقعی ارتباط معنی‌داری داشته باشد در حوزه ادبیات داستانی قرار می‌گیرد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۲۱).

داستان، قصه، حکایت، افسانه و امثال این اصطلاحات و لغات از گذشته تا کنون به‌عنوان مترادف‌هایی برای یکدیگر به کار می‌رفته‌اند در حالی که با مطالعه تخصصی هرکدام از این انواع ادبی می‌توان خصوصیّات مشخّصی برای آنها تعیین کرد و ویژگی‌های منحصربه‌فرد آنها را به‌دست آورد و آنها را طبقه‌بندی کرد؛ البته تعین حد و مرز کاملاً

مشخص برای آنها کاری سخت است و احتیاج به مطالعه، مهارت و تجربه‌ی فراوان در این زمینه دارد. حکایات ایرانی و قصّه‌ها از زمان‌های بسیار دور و قبل از اسلام هم وجود داشته‌اند و در کنار افسانه‌ها و اسطوره‌ها کم و بیش به‌صورت شفاهی و سینه به سینه میان مردم نقل می‌شده‌اند و رفته‌رفته در دوره‌ی ورود اسلام به ایران بوسیله‌ی رواج فرهنگ نوشتن زندگی‌نامه‌ها، حکایاتی در مورد اعمال و گفتار افراد سرشناس نوشته شد و با شکل گیری فرقه های مختلف ایرانی- اسلامی و جدا کردن حیطهٔ عرفان از حماسه، عشق، خرد، بزم و رزم، حکایاتی هم با موضوعات عرفانی از بزرگان این عرصه نقل و ثبت شد و در طبقه‌ای خاص برای اقشار صوفی، درویش، قلندر، عارف و سالک جا گرفت و بسط و گسترش یافت و با حمایت بعضی از حکما و امیران، ارزش‌های مورد نظر این طبقه و اعمال و گفتار پربهای ایشان و نحوه‌ی زندگی آنان به عنوان الگویی برای سالکان راه طریقت قرار گرفت. از میان حکایات عارفانه، حکایاتی هستند که رساننده‌ی چگونگی توبه افرادی سرشناس است و کیفیّت حادثه‌ای که منجر به تحوّل روحی بسیاری از این عارفان و مؤمنان زاهد شده را بیان می‌کندبود. البته این حکایات به خاطر در برداشتن مسائل اخلاقی جذاب و حکمت آمیز، خارج از جمع اقشاری چون عارف و صوفی هم بیان می گشت و گاهی این حکایات عارفانه در حوزه‌های دیگر اخلاقی و ادبی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفته‌اند.

ساختار حکایت و شباهتهای آن با قصه

شرح شباهت‌ها و تفاوتی که میان قصه و قالب کوتاه، منحصربه‌فرد و جذاب حکایت وجود دارد، در معرفی بهتر ساختار حکایت مفید است و شناخت صورت و محتوای حکایت از راه مقایسه روشی مناسب است که درک خصوصیّات این قالب فراگیر ادب فارسی را ممکن‌تر می‌کند.حکایت قالبی کوتاه است که علی‌رغم دارابودن ساختار جالب و مفاهیم جذاب کمتر به آن پرداخته شده است و در ادبیات داستانی ما حکایات همسان با قصّه دانسته شده است و اگرچه شباهت‌های فراوانی میان قصّه و حکایت است، اما باید بیان شود که حکایت قالبی مجزّا از قصّه است که به‌دلیل هم‌مرزی صوری و محتوایی که میان این دو نوع ادبی متفاوت است، بعضی به اشتباه این دو قالب را یکی دانسته‌اند. برای مشخص شدن مفهوم حکایت از راه مقایسه ابتدا لازم است که قصّه تعریف شود، البته به این دلیل که قصّه ساختاری شبیه به حکایت دارد، آشنایی با معنی قصّه می‌تواند ما را در درک بهتر حکایت یاری کند. در تعریف قصّه گفته‌اند که «قصه‌ها همان معنایی است که

توده‌ی مردم از این مفهوم در نظر دارند، و از قصه آن نوع ادبیات خلاقه را مورد نظر دارند که از دیرباز در این ملک و بوم رایج بوده است و بیشتر جنبه غیر واقعی و خیالی داشته است تا جنبه واقعی و محقق. هنوز هم وقتی بزرگان و پیران، برای بچّه ها، قصّه می‌گویند به این نوع اثر ادبی متوسل می شوند. ما دربزرگ‌ها و پدربزرگ‌ها، سال‌های سال برای نوه‌های خود قصّه گفته‌اند. وقتی بچه‌ای می‌خواهد قصه‌ای برای او نقل کنند نیز همین مفهوم قدیمی و سنتی را مد نظر دارد و نه آن نوع داستانی که در شکل و قالب داستان‌های غربی آورده می شود.از این رو اطلاق قصّه بر اصطلاح اِستوری(story) غربی صحیح نیست و موجب شلوغی ذهن و سردرگمی خواننده می شود. همان بهتر که قصّه را محدود به اصطلاح انگلیسی تیل(tale) کنیم که در ادبیات داستانی دنیا نیز مفهومی مترادفِ مفهوم قصه دارد و تاریخچه‌ای طولانی، و در عین حال در میان ملتها و کشورهای دنیا سابقه ای قدیمی داشته است و ایران نیز از جمله کشورهایی است که به داشتن قصه‌های کهن معروف شده و نامش در فرهنگ های ادبی و دایره‌المعارف‌ها در کنار چین، هند، مصر، سومر، بابل و یونان آمده است، کشورهایی که زادگاه قصه‌های کهن بوده‌اند.»(میرصادقی، ۱۳۶۶: ۵۵).

نحوه‌ی شکل‌گیری یک قصه و سبک بازگو کردنش در ادبیات منثور کلاسیک فارسی ما تقریباً به یک شیوه و روشی است که حکایت هم بر همان منوال استوار است و هر قصه و حکایتی با توجه به مضمون و درون مایه‌اش، طبقه شنوندگانش و لحن و سبک بیانش با دیگر قصه‌ها و حکایات زمینه‌هایِ دیگر متفاوت است؛ همچون قصه‌ها و حکایاتی که در فنون لشگرداری، بازرگانی، علوم زمان، فلسفه، دین، تاریخ، تعلیم و تربیت و غیره وجود دارد و حوزه‌ی آنها با هم متفاوت است؛ هرچند که همگی ساختاری نسبتاً یکسان در حجم، سبک، ساخت دستوری و نوع لغات به‌کار رفته را دارا هستند. حکایات توبه را می‌توان در محدوده‌ی قصه‌های تعلیمی و دینی قرار داد. حکایات عرفانی که کمتر انگیزه‌ای برای سرگرم کردن دارند، غالباً در تلاش برای بیان نکته‌ای اخلاقی و امری عرفانی و واردی قلبی و روحانی هستند و اگر امام قشیری بتواند جملات مقصود خود را در یک داستان عرفانی و در قالب کمترین کلمات بیان دارد، بی‌شک به همان مقدار کم اکتفا می‌کند و به ذکر مطلب بعدی می پردازد؛ مگر اینکه احتیاج به اطناب و توصیف بیشتر داشته باشد. هسته درونی قصه‌ها و حکایاتی عرفانی همچون حکایات توبه و تحول، در صورتی که نویسنده تمایل به گسترش آن داشته باشد قابل شرح و بسط است و چه بسا

انتقال شفاهی و نقل سینه به سینه حکایتی طولانی و قصه‌گونه‌یامروزی هنگام شکل‌گیری اولیّه‌ی خود، حکایاتی کوتاه بوده‌اند و این نویسنده است که به مقتضای شرایط آن را به شکل یک حکایت بلند و پرداخته در آورده است و آن را همراه با تقویّت عناصر داستانی ثبت کرده و در دسترس ما قرار داده است. به‌هرحال حکایاتی که در حوزهٔ عرفانی وجود دارند علایق، هدفها، آرمان‌ها و سبک خاص خود را دارند و جنبه سرگرمی که از دلایل طولانی‌تر شدن، زیبایی و جذابیّت قصه‌ها است را در خود ندارند و ضرورتاً بسیاری از عناصر داستانی حکایات کمرنگ‌تر می‌شود، از جمله صحنه‌پردازی. با توجه به اینکه اکثر نویسندگان این نوع حکایات عرفانی – توبه و تحول روحی – خودشان تحت تأثیر تفکّرات عرفانی بوده‌اند، انجام امور خارق‌العاده و دخل و تصّرف در قوانین طبیعت را امری عادی و جزو ارز ها بر می‌شمرده‌اند و این خصوصیّت جنبه‌ی جایگزین سرگرمی قصّه می‌شود، همچنین این خیال‌پردازی از شباهت‌های اساسی قصه و حکایت است و همین محدوده خیال و وهم است که بسیاری حکایت را با قصّه برابر دانسته‌اند.

مطلب دیگری که ما را بر آن می دارد که حکایات توبه و تحول روحی را با قصه مقایسه کنیم این است که قهرمان یا شخص اول حکایات عرفانی با قهرمان قصه شباهت بسیاری دارد، همچون فردی با نیروهای فراانسانی که توانایی انجام کارهای خارق العاده را دارد، اموری چون پرواز در آسمان و راه رفتن بر روی آب، صحبت با حیوانات و شنیدن صوت‌های غیبی و از این دست. قهرمانان حکایت توبه مانند قهرمانانی که در قصه ها وجود دارند کمتر اشتباه می کنند و خستگی ناپذیر و تسلیم نشدنی هستند.شخص اول حکایات توبه و تحول روحی نماینده تمام اشخاصی است که قدم در مسیر اشتباه گذاشته اند امّا به همراه عذاب وجدان، نیم نگاهی هم به خوبی دارند. حوادث خارق‌العاده و رویدادهای غیرمنتظره از خصوصیّاتی است که ساختار قصّه و حکایات را تاحد فراوانی بههم نزدیک می‌کند. قصّه یک نوع ادبی است که یکی از مشخصه‌های اصلی‌اش حوادث دور از واقعیّت و ناگهانی است. «معمولاً به آثاری که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحول و تکوین آدم‌ها و شخصیت‌ها است، قصه می‌گویند. در قصه محور ماجرا بر حوادث خلق الساعه می‌گردد. حوادث، قصه را به‌وجود می‌آورد و در واقع رکن اساسی و بنیادی آن را تشکیل می‌دهد بی‌آنکه در گسترش و بازسازی قهرمان و آدم‌های قصه نقشی داشته باشند. به عبارت دیگر، شخصیت‌ها و قهرمان‌ها، در قصه کمتر دگرگونی می یابند و بیشتر دستخوش حوادث و ماجراهای گوناگونند. قصه‌ها شکلی ساده و ابتدایی دارند و ساختمان

نقلی و روایتی زبان اغلب آن ها نزدیک به گفتار و محاوره عامه مردم و پر از اصطلاح و لغات و ضرب المثل‌های عامیانه است. در واقع نگارش قصه غالباً ادیبانه نیست و زبان معمول و رایج زمان در نوشتن قصه‌ها به کار گرفته شده است.» (میرصادقی، ۱۳۶۶: ۷۱). بسیاری از خصوصیّاتی که در این تعریف در مورد قصه بیان شد را می‌توان به حکایت نسبت داد و این شباهتی است که حکایت و قصّه با هم دارند. همچنین «اغلب قصه ها دارای پیرنگ ضعیف هستند و همین مسأله آن‌ها را از استحکام و انسجام داستانی امروزی باز می‌دارد و از طرف دیگر، از تأثیر و قدرت محتوا و مضامین آن می‌کاهد. به همین دلیل است که تعریف هایی که در دایرهٔ المعارف ها و فرهنگ اصطلاح های ادبی آمده به این نکته مهم اشاره دارد که قصه بافتی سست و پیرنگی ضعیف دارد و ماجراها و حوادث از استدلال منطقی و قابل قبول پیروی نمی کنند. تعریفی که برای قصه(tale) در فرهنگ اصطلاحات ادبی جهان آمده چنین است : قصه به هر حکایت یا داستان منقول گفته می شود که از نظر شکل، ساختی روایتی و غالباً شل و وِل دارد و برای سرگرم کردن نقل می شود.گاهی وقایع منطقی در قصه بر حوادث استثنایی می چرخند و قصه به واقعیت نزدیک و از پیرنگی بدوی و خام برخوردار می‌شود و گاه در قصه، وقایع اتفاقی و تصادفی بر واقعیت غلبه دارد و زمانی قصه صرفاً اثری وهمی و خیالی (فانتزی) است و از حقایق امور و تظاهرات زندگی فاصله می‌گیرد.»(میرصادقی، ۱۳۶۶: ۷۷). در تعاریف بالا که در مورد قصه بود بسیاری از خصوصیات حکایات توبه را مشاهده می‌شود که در ادامه به آن برمی‌خوریم. غیر از خارق‌العادگی، زبان محاوره و سبک بیان حکایات عرفانی نیز بسیار شبیه به قصّه‌هاست.

حکایات توبه و تحول روحی از جمله حکایاتی است که آنها را با قصّه‌های عرفانی یکی دانسته‌اند و این امر حاکی از شباهت فراوان حکایت و قصّه است. «قصه‌هایی هستند که بازگوکننده‌ی شرح احوال و ذکر کرامات عارفان و بزرگان دینی و مذهبی است، چون حکایت‌های اسرار التوحید و تذکرهٔ الاولیاء. مثلاً این قصه گونه را در شرح احوال و ذکر کرامات منصور بن عمار است، به عنوان نمونه با حذف گفتار آخر آن از تذکرهٔ الاولیاء نقل می‌کنیم: آن سابق راه معنی، آن ناقد نقد تقوی، آن نگین خاتم هدایت، آن امین عالم ولایت، آن گنجور اسرار، منصور بن عمار -رحمه الله علیه- از حکمای مشایخ و از سادات این طایفه بود و در موعظه کلماتی عالی داشت و در انواع علوم کامل و در معاملت و معرفت تمام. و بعض متصوفه در کار او مبالغت کنند و از اصحاب عراقیان بود و مقبول

اهل خراسان و از مرو بود و بعضی گویند از پوشنگ، و در بصره مقیم شد. سبب توبه او آن بود که در راه کاغذی یافت بسم الله الرحمن الرحیم بر وی نبشته، برداشت. جای نیافت که آن را بنهادی پس بخورد. در خواب دید که به حرمتی که داشتی آن رقعه را، درِ حکمت بر تو گشاده کردیم. پس از مدتی ریاضت کشید و مجلس آغاز کرد.»(میرصادقی، ۱۳۶۶: ۲۷).

درحکایات به‌مانند قصّه جنبهٔ تاریخی-واقعی با جنبه غیر واقعی آمیخته شده است. البته حکایات توبه از لحاظی با قصّه‌های عرفانی تفاوت دارد و آن تفاوت در آنجاست که در حکایات توبه مبالغه و خیال‌پردازی از تفکّر شخصی جانبدارانه نسبت به یک فرقه و یا از بیان ارادت نسبت به شیخی نشأت می‌گیرد و درنهایت باعث فراهم آوردن داستانی شگفت‌انگیز در بزرگداشت ایشان می‌شود. البته در تعدادی از این حکایات امانت داریِ بهتری انجام شده و در بعضی این امر کمتر رعایت شده است.

از دیگر شباهت‌های حکایت با قصه سه خصوصیّت عمده است که آن را برای قصه برشمرده‌اند. «سه خصوصیت بنیادی قصه عبارتند از: ۱) خرق عادت، معجزات، کرامت‌ها، حرف‌زدن با حیوانات و اشیاء و ... . ۲)پیرنگ ضعیف : خرق عادت‌ها، شبکه استدلالی قصه ها را سست می کنند، روابط علی و معلولی ندارد و از نظم معقول و منطقی برخوردار نیستند.۳)کلی گرایی : به دلیل توجه به نمونه های کلی و جزئی، به روانشناسی فردی و گروهی و تجزیه و تحلیل های خُلقی و روانی شخصیت ها توجه نمی شود.»(میرصادقی،۱۳۶۶: ۱۰۱).

تحلیل عناصر داستانی در حکایات توبه

کیفیّت قالب حکایت توبه بنابر آنچه که بیان شد تاحدی روشن شد، اما برای شناخت بهتر این حکایات لازم است که صورت و محتوای آن به‌کمک روش‌های گوناگون مورد نقد و بررسی قرار گیرد. یکی از مواردی که می‌تواند در بررسی یک متن روایتی باعث شناخت بهتر شود، تحلیل جداگانه‌ی عناصر داستانی است و جست‌وجوی مفصّل هر عنصر داستانی در یک حکایت می‌تواند پژوهشگر را با جزئیات بیشتری در رابطه با آن متن آشنا کند و سبب شناخت مفیدتر آن متن شود.

توبه‌ی ابراهیم ادهم: «گویند که روزی بار عام بود، ناگاه مردی با هیبت از در درآمد. ابراهیم گفت: چه می‌خواهی؟ گفت: در این رباط فرو می‌آیم. گفت: این رباط نیست، سرای من است. گفت: این سرای، پیش از این از آن که بود؟ گفت: پدرم. گفت: پیش از او از آن

که بود؟ گفت :آنِ پدر فلان کس. گفت: همه کجا شدند؟ گفت: همه برفتند و بمردند. گفت: این نه رباط باشد؟ که یکی می‌آید و یکی می‌رود؟ این بگفت و به تعجیل از سرای بیرون رفت. ابراهیم در عقبش روان گشت و آواز داد و سوگند داد که: بگو تو کیستی و از کجا می‌آیی که آتشی در جانم زدی؟ گفت : نام معروف من خضر است. ابراهیم گفت: اسب زین کنند که به شکار می‌روم تا این حال به کجا خواهد رسید؟ بر نشست و در آن حال از لشکر جدا شد و دور افتاد، آوازی شنید که: بیدار باش. او ناشنیده کرد. بار چهارم آوازی شنید که : بیدار شو پیش از آن که بیدارت کنند. چون این خطاب بشنید، به یکبار از دست برفت. ناگاه آهویی پدید آمد. خویشتن را بدو مشغول گردانید. آهو به سخن آمد و گفت: مرا به صید تو فرستاده‌اند، نه تو را به صید من. تو مرا صید نتوانی کرد. آیا تو را از برای این آفریده اند که بیچاره‌ای را به تیر زنی و صید کنی؟ هیچ کار دیگری نداری؟ همان سخن که از آهو شنیده بود از قربوس زین بشنید. جزعی و خوفی در وی پدید آمد و کشف زیادت گشت و توبهٔ نصوح کرد.»(عطار، ۱۳۶۰: ۸۷).

شخصیت پردازی

«عامل شخصیت محوری است که تمامیّت قصه بر مدار آن می‌چرخد. کلیّه‌ی عوامل دیگر، عینیّت، کمال، معنا و مفهوم و حتی علّت وجودی خود را از عامل شخصیّت کسب می‌کنند. و مگر می‌توان قصه‌ای یافت که در آن دگرگون شدن شخصیّت موجبات دگرگونی حوادث، جدال‌ها، طرح و توطئه و سایر عوامل دیگر را فراهم نیاورد؟ و آیا قصه می‌تواند چیزی جز رشد و تکامل شخصیت قهرمان در طول زمان باشد؟ و آیا می‌توان قصه‌ای پیدا کرد که در آن شخصیت واقعی، مستعار و یا تمثیلی خبری نباشد؟ » (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۳). با بررسی و موشکافی شخصیت حکایات توبه و تحول روحی می بینیم که دیگر عناصر حکایات از شخصیت ها تأثیر می پذیرند و نیز برآن تأثیر می گذارند. علل حوادث در چگونگی رفتار این شخصیت نهفته است. رفتار و گفتار قهرمان ریشه در فرهنگ و اعتقادات مردم آن زمان و مکان دارد، کارهای خوبی که انجام می دهد ارزش های آن جامعه است، آزادی و نیکوکاری او آرمان مردم آن مکان و زمان است، امور خارق‌العاده‌اش برای مردم آن دیار واقعی است و این که شخصیت، آشکار کننده بسیاری از مواردی است که در یک حکایت باید به نقد و بررسی آن پرداخت. تفکر و اندیشه شخص اول داستان در قالب حکایات توبه و تحول روحی است و حوادث حکایت نمایان‌گر ابعاد فکری، باورها، حالات درونی و تحولات روحی نویسنده و مخاطبان هستند و با توجه به خواست نویسنده، اشخاص در

حکایات گام برمی‌دارند و اتفاقات روی می‌دهند و البته در این میان نباید از حکایاتی که در واقعیت رخ داده است غافل شد. افکار و تجربیات نویسنده یا راوی که آمیخته با احساساتِ وی است از طریق شخص اول داستان که غالباً هویتی خارجی و واقعی دارد بعد از نقل و تحریر به صورت حکایتی عرفانی به دست ما می‌رسد.

«نویسنده ممکن است برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه استفاده کند: اول، ارائه صریح شخصیت‌ها با یاری گرفتن از شرح و توضیح مستقیم. به عبارت دیگر نویسنده با شرح و تحلیل رفتار و اعمال و افکار شخصیت ها، آدم‌های داستانش را به خواننده معرفی می‌کند یا با زاویه دید فردی در داستان، خصوصیت ها و خصلت های شخصیت های دیگر داستان توضیح داده می شود و اعمال آنها مورد تفسیر و تعبیر قرار می گیرد. موقعیت در ارائه صریح شخصیت ها بسته به خصوصیات شخص راوی یا ویژگی های نویسنده دانای کل است.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۸۷). مشکل این روش این است که حکایت داستان جنبه رسمی و خبری پیدا می‌کنند و صمیمیت کمتری بین خواننده و حکایت برقرار می شود و اندیشه‌های نویسنده و برداشت های ثبت شده بر خواننده تحمیل می شود. بیشتر حکایات رسالهٔ قشیریه که گزارش گونه است با این شیوه بیان می‌گردد.«دوم، ارائه شخصیت ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن. این روش عرضه کردن شخصیت ها جزو جدایی ناپذیر روش نمایشی است زیرا از طریق اعمال و رفتار شخصیت هاست که آنها را می شناسیم.» (میرصادقی، ۱۳۷۶ :۸۹). این روش قسمت کمی از حکایات توبه و تحول را در بر گرفته است زیرا حجم کم حکایات و اهداف نویسندگانش اجازه چنین کاری را نمی‌دهد.«سوم، ارائه درون شخصیت، بی تعبیر و تفسیر. به این ترتیب که به کمک نمایش عمل ها و کشمکش های ذهنی و عواطف درونی شخصیت، خواننده به صورت غیر مستقیم شخصیت را می شناسد.»(میرصادقی،۱۳۷۶ :۹۱). این روش در بیشتر حکایات عرفانی، فقط در قسمتی از داستان اجرا می‌شود؛ آنجایی که سیر درونی افکار فرد توبه کننده در مواجهه با حادثه ای که منجر به توبه می شود، بیان می‌گردد. در بسیاری از حکایات نویسنده اعمال و افکار اشخاص مهم حکایات را نقل می‌کند و خواننده برای لحظه‌ای خود به تجزیه و تحلیل شخصیت ها مشغول می شود، نویسنده کم یا زیاد، خودش به شرح و تفسیر کارها و صحبت‌های میان اشخاص می‌پردازد.

شخصیت پردازی در حکایات توبه و تحول روحی جایی است که نویسنده با گسترش نسبی ابعاد شخصیت اول داستان در قسمت اعمال (اَکسیوِن) و گفتار (دیالوگ)، این عنصر

داستانی را تا حدی نمایان می‌کند و به اجرا می‌گذارد؛ امّا در مورد اشخاص فرعی و حاشیه ای فقط نامی از آنها در داستان بیان می شود و اطرافیان شخص اول تا حد چند جمله ای معرفی و خود قهرمان داستان به صورت مختصری در چند سطری نمایانده می‌شود. باید به این مسأله مهم توجه داشت که هدف نویسنده بیشتر آشکار کردن شخصیت قهرمان داستان در موقعیت خاص و در برخورد با حادثه مرکزی است نه بیان شخصیت او در طول تمام حکایات.

تعداد اشخاصی که در حکایات توبه و تحول ایفای نقش می کنند بسیار اندک هستند. شخص اول داستان و اکثر اوقات یک یا گاهاً دو نفرند که جزو اشخاص دارای نقش‌های پررنگ‌تر هستند. فردی که توبه می‌کند با نفر دومی که لطیفه‌ای روحانی را برای او یادآوری می‌کند روبرو می شود و یا اینکه حتی نفر دومی هم وجود ندارد و شخص اول داستان فقط درون خود سیر حوادث را مرور می کند و نهایتاً منجر به تحول روحی او می شود؛ و یا در حلتی دیگر شخص اول با دیدن صحنه‌ای از دنیای مادی و فرامادی به توبه روی می آورد و یا اینکه جایگزین نفر دوم حیوان، گیاه، شیء و یا هاتفی از غیب می شود. پس اشخاص دارای نقش در این نوع حکایات بسیار محدودند و دیالوگهای کمی میان آنها رد و بدل می شود.حکایات توبه و تحول روحی غالباً دارای یک قهرمان هستند، هر چند در تعداد اندکی از حکایات شخص دومی با عناوین مختلف مرشد، هاتف، فرشته، فرستاده غیبی، خضر یا انسان کامل ناشناسی به کمک قهرمان داستان می آید و از نظر خواننده فردی محبوب است و رفتار و گفتار این شخص دوم مورد تحسین قرار می‌گیرد.

شخصیت ایستا یا شخصیت پویا؟

«شخصیت ایستا، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیردو به عبارت دیگر، در پایان داستان همان باشد که در آغاز بوده است و حوادث داستان بر او تأثیر نکند یا اگر تأثیر بکند، تأثیرش کم باشد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶ :۹۳). این شخصیت در حکایات توبه و تحول قطعاً دیده نمی شود زیرا کارآیی ندارد، مضمون حکایات توبه و تحول بر این است که شخصی پشیمان و نادم در مواجه با حادثه‌ای، زندگی تیره و آلوده به گناه یا گناهانی را ترک می‌کند و یا به خاطر دریافتی روحانی و خوابی ماورائی، رفتاری ناپسند را به دور می اندازد. پس شخصیت ایستا در این نوع حکایات یا حداقل در شخص اول داستان جایی ندارد. اما «شخصیت پویا، شخصیتی است که یکریز و مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد و جنبه‌ای از شخصیت او، عقاید و جهان بینی او یا خصلت

و خصوصیت شخصی او دگرگون شود. این دگرگونی ممکن است عمیق باشد یا سطحی، پر دامنه باشد یا محدود. ممکن است در جهت سازندگی شخصیت ها عمل کند یا در ویرانگری آن ها، یعنی در جهت متعالی کردن او پیش برود یا در زمینه تباهی او.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۹۴). حکایات توبه و تحول روحی مشخصاً از شخصیت پویا پیروی می‌کند؛ عارفی که در فعل و انفعالی عمیق و ناگهانی به تغییر و تحول درونی دست می‌زند و آداب و رسومی دیگرگونه را که در مذهب و عقیده او ارزش است را بر می‌گزیند.

شخصیّت نفر اول یک داستان چکیده‌ای است از باورهای مردم آن روزگار و در حکایات ایرانی تا حدی اثراتی از اسطوره‌ها و قهرمانان ایران باستان را در خود دارد. برای انسان ایرانی تمام متن یک حکایت همچون قانونی بوده است که از آن تبعیت می‌کرده است؛ هر حرکت و کار نیک و یا ناپسند در هر حکایت، چهارچوب حرکت او را در مسیر زندگی مشخص می‌کرده و مقرراتی را برای او وضع می‌کرده است؛ جاهایی که قهرمان حکایت از کاری پرهیز می کند، خواننده ایرانی هم از آن کار دوری می کند و در مقابل برای نیکی کردن حتی از جان خویش هم می گذرد. با توجه به تعداد فراوان این نوع حکایات اخلاقی، کتاب قانون بزرگی در اختیار مردم آن روزگاران بوده است که مورد توجه اکثریت قرار داشته و به تدریج جزوی از فرهنگ ایرانی شده است، به ویژه در دوره بعد از ظهور اسلام و آمیخته شدن مفاهیم و ارزش های ایران و اسلام. همچنین با راهیابی نظرات فرقه های مختلف به فرهنگ ایرانی، نقش خرد کمرنگ تر و عوامل فرا انسانی قدرتمند تر و در نتیجه تفکراتی تقریباً آزاد و رها از بند هرگونه عوامل واقعی و طبیعی بوجود آمد و قهرمانان حکایت به افرادی تبدیل شدند که به انواع کرامات منطقی و غیر منطقی، ساختگی و واقعی، عجیب و غریب مسلح شدند و شاید دلیل جذابیت نسبی حکایات توبه و تحول روحی در عین کوتاهی، همین غیر منتظره بودن و نیز سلسله حوادث نامعقول است که با بر هم زدن نظم تفکّر روزمره‌ی خواننده، حکایت را برای او جذاب و خواندنی می‌کند و اگر در این تعداد کلمات اندکی که حکایات توبه و تحول روحی در آن بیان می‌شوند، حکایتی واقعی با رخدادهای منطقی که مسلماً برای خواننده قابل پیش‌بینی و تکراری است را مطرح کنیم بعد از خواندن چند حکایت رغبتی برای ادامه خواندن در اکثر خوانندگان وجود نخواهد داشت. پاسخگویی به نیاز روانی انسان مبنی بر توانایی برتر او برای انجام کارهای دشوار و دلخواه خود که با تشویق و تأیید دیگران همراه است، می‌تواند از دلایل رواج و استقبال از حوادث خارق العاده حکایات عرفانی و توبه و تحول روحی باشد. لذّتی

که خواننده از اتفاقاتی که دوست دارد به انجام رسد و می‌رسد همواره این تمایل را برای خواننده ایجاد می‌کند که من هم انسانی هستم و قادرم چنین اموری را انجام دهم. این امر ذهنی بدون اینکه به چگونگی به وقوع پیوستن این حوادث و میزان اعتبار اسناد آن فکر شود به‌وجود می‌آید.

توبه امیر حسینی: «گویند که سبب توبهٔ وی آن بود که روزی به شکار بیرون رفته بود، آهویی پیش رسید. خواست تا تیری بر وی افکند، آهو به وی نگریست و گفت : حسینی! تیر بر ما میزنی؟ خدای تعالی تو را از برای معرفت و بندگی آفریده است نه از برای این و غایب شد. آتش طلب از نهاد وی شعله برآورد. از هر چه داشت بیرون آمد و توبه کرد.» (جامی، ۱۳۷۰: ۶۰۳).

زاویه دید

«زاویه دید ممکن است درونی باشد یا بیرونی. در زاویه دید درونی گوینده داستان یکی از شخصیت‌های (شخصیت اصلی یا شخصیت فرعی)داستان است و داستان از زاویه‌ی دید اول شخص گفته می‌شود و زاویه‌ی دید سوم شخص یعنی فردی که در داستان هیچ گونه نقشی ندارد؛ در واقع نویسنده، راوی داستان است و داستان از زاویه دید سوم شخص نقل می شود.»(میرصادقی۱۳۷۶: ۳۸۷). حکایات توبه و تحول دارای زاویه دید بیرونی است، اگر چه گاهی نویسنده احساسات و روحیات، تحولات و تفکرات اشخاص داستان را از زبان خود آنها نقل می‌کند، اما منظور ما کلیّت امر است که در آن نویسنده به عنوان راوی از زاویه دید سوم شخص و دانای کل -و گاهی دانای کل محدود- حوادث را توصیف می‌کند.اگر حکایات توبه و تحول تا حد ممکن از زاویه‌ی دید درونی نقل می‌شدند و اعمال شخص اول از دید خود او نشان داده می‌شد و گفتار وی از زبان خود او بیان می‌شد، باور کردن حوادث خارق العاده حکایات سهل و آسان تر بود؛ زیرا که شخص اول یا توبه کننده دلایل خود را برای این امور شگفت انگیز را با خواننده در میان می‌گذارد و همچنین در این زاویه‌ی دید احساس صمیمیت بیشتری با او می‌کند و احساسات و تفکّرات خواننده را با خود همراه می‌سازد. زاویه دید بیرونی که بهترین زاویه برای گزارش حوادث و اتفاقات است، برای بیان بیشتر حکایات توبه و تحول روحی به کار گرفته شده است، زیرا نویسنده یا راوی فرض را بر این گرفته‌اند که این حوادث، رویدادهای تاریخی و واقعی هستند و وظیفه ایشان روایت این رویدادهای تاریخی است و نیازی به ایجاد صمیمیّت و القای معانی آن نیست. همانطور که در بعضی از این حکایات– همچون حکایات رسالهٔ قشیریه-

دیده می‌شود که نویسنده بدون ایجاد هیچ انگیزه و ترغیبی برای قبولاندنِ حقیقی بودن حوادث، فقط خیلی کوتاه آن را نقل می کند، انگار که گزارشی در یک مدت زمان کوتاه از زندگی یک فرد را بیان می کند و در این انتقال معنی هیچ تلاشی برای ایجاد رغبت در خواننده برای باور کردن حوادث دور از واقعیّت نمی‌کند و شاید داشتن اطمینان کامل نویسنده از صحت آن حادثه است که در سبک و لحن بیان او تأثیر می‌گذارد.

شاید یکی از دلایلی که حکایات توبه و تحول در تلقین مقصود خود و باوراندن وقایع درون حکایات به خواننده ضعیف است و خواننده رابطه‌ای قوی با متن بر قرار نمی‌کند این است که خواننده احساسات و تجربیات خود را درون حکایات کمتر می‌بیند؛ این امر تا حدی پیامد زاویه‌ی دید بیرونی است که جزئیات را توصیف نمی‌کند و حالات و تحوّلات درونی را با شرح و اطناب روشن نمی‌کند و صحنه ها و دیالوگ‌های آن از صحنه ی فراخ منظر و نمایشی دور است. البته پیاده کردن این روش در حکایات توبه و تحول با توجه به ساختار این متون بسیار دشوار می‌نماید. به‌هرحال زاویه دید سوم شخص(بیرونی) برای نقل این حکایات عرفانی که گزارش گونه و کوتاه است نسبت به زوایای دید دیگر بهتر است؛ از این لحاظ که هدف از طرح این حکایات علاوه‌بر بیان اعمال شگفت‌انگیز برخی عارفان درجهت تبلیغ و تعلیم فرقه‌ی صوفیه موارد دیگری هم است از جمله: نحوه‌ی توبه و تحول روحی افراد، روشن کردن قسمتی از زندگی فردی سرشناس و عارفی بزرگ،دادن بیم و امید و پند و عبرت؛ بنابراین نویسنده از زاویه دید بیرونی که مسلّط بر تمام زوایای داستان است استفاده می کند و به هر گوشه ای سرمی‌کشد و گاهی از درون افراد سخن می‌گوید. در این زاویه راوی می‌تواند در هر مکان و زمانی از داستان دست ببرد و به توضیح و تفسیر حوادث داستان بپردازد و به‌طور خلاصه دلایل روی‌دادن آنها را روایت کند و نظر خود را بیان و حتی نتیجه‌گیری همبکند. با توجه به قالب و حجم کلمات حکایات توبه، با این زاویه دید دیگر لازم نیست که با توصیف فراوان سعی شود تا هر مطلب جزئی برای خواننده روشن گردد، بلکه در چند جمله علّت و معلول را بیان می کند و تصمیم نهایی را می‌گیرد و آن را بیان می‌دارد. در بعضی مواقع نویسنده از زاویه‌ی دیدی متشکّل از دو زاویه دید مجزّا استفاده می‌کند؛ البته یکی از زوایای دید در حاشیه و دیگری مسلط و غالب است و این امر گاهی اجتناب ناپذیر است؛ زیرا که در لحظاتی از حکایت نویسنده باید تصمیم درونی عارف یا توبه کننده را در رویارویی با حادثه ای بیان دارد و از سوی دیگر عکس العمل درونی و اندیشه و احساس فرد را که در ضمیر و ذهن او صورت می‌گیرد

را بازگو کند. بنابراین بهتر است لحظه‌ای از زبان شخص توبه کننده سخن گوید و از زاویهٔ دید اول شخص استفاده کند و سپس برای شرح و تفسیر و اقناع خواننده‌ی خود، از زاویه دید سوم شخص و دانای کل محدود یا نا محدود استفاده کند. از پیامدهای استفاده از زاویه دید بیرونی در حکایات توبه و تحول این است که نویسنده صحنه ها و حوادث درون آن را با جزییات کمتری بیان می کند و عناصر داستانی در آن کمرنگ می شوند و از دلایل بهره گیری از این نوع زاویه دید این است که حکایات توبه و تحول روحی اینطور در نظر گرفته شده که حوادثی هستند تاریخی و برای بیان آن باید از روشی استفاده کرد که بتوان تمام اعمال و گفتار حادثه را به اختصار بیان کرد؛ همچون خبر یا گزارشی از یک واقعه.

توبه ابوعلی فضیل بن عیاض: « و اندر ابتدا وی عیاری بود و راه داشتی میان مرو و باوَرد و همه میل به صلاح داشتی و پیوسته همتی و فتوتی اندر طبع وی بودی؛ چنانکه اگر اندر قافله زنی بودی گرد آن نگشتی، و کسی را که سرمایه اندک بودی کالای وی نستدی و با هر کسی به مقدار سرمایه وی چیزی بماندی. تا وقتی بازرگانی از مرو برفت. وی را گفتند: «بدرقه ای بگیر،که فضیل بر راه است.» گفت: «شنیدم که وی مردی خدای ترس و آگاه است. باکی نبود.» قاری با خود برد و بر سر اشتر نشاند تا شب و روز قرآن می‌خواند. تا قافله به جایی رسید که فضیل رحمه الله کمین داشت. باتفاق قاری برخواند، قوله،تعالی: «أَلَم یأنِ لِلّذین آمنوا اَن تخشعَ قلوبهم لذکر الله» وی را رقّتی اندر دل پدید آمد و عنایت ازلی سلطان الطاف خود بر جای وی ظاهر گردانید از آن شغل توبه کرد و خصمان را نام نبشته بود خشنودشان گردانید و به مکه رفت.» (هجویری، ۱۳۸۳ :۸۹).

پیرنگ

«طرح و نقشه داستان یا پیرنگ شبک استدلالی داستان را تشکیل می‌دهد. پیرنگ، الگوی حادثه داستان است و از رشته‌ای از حوادث و رویدادهای به هم پیوسته ساخته می‌شود که داستان را از کشمکش (conflict) به نتیجه می‌رساند. حوادث پیرنگ باید با معنی باشد و موجب شود که شخصیت اصلی نسبت به آنها از خود واکنش نشان بدهد، یا شخصیت باید موجب وقوع حوادث شود. از این نظر میان پیرنگ و شخصیت رابطه متقابلی برقرار می‌شود و همین رابطه کشمکش داستان را بوجود می آورد.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۲۲۹). پیرنگ حکایات عرفانی در دوره شکل گیری و نقل و ثبت آنها قوی و استوار به نظر می‌رسیده است، زیرا که رشته روابط میان حوادث و چگونگی سیر جریان حکایت از

ابتدا تا پایان با توجه به اعتقادات و باورهای عامیانهٔ ایرانی_اسلامی آن زمان منطقی و تا حد زیادی قابل باور بوده است. حکایاتی که در آن عرفا از عوالم غیب با خبر بوده اند، از ضمیر انسان های دیگر آگاهی می داده‌اند، یک فرد با جمله ای دگرگون می‌شده است، زاهدان و بزرگان طی الارض می‌کرده‌اند، بر روی آب و بر روی هوا راه می‌رفته‌اند و اینکه یک خواب یا یک تلنگر جزئی و نامحسوسِ، وجدان آنها را طوری مورد تأثیر خود قرار می‌داده است که تمامِ عمر باقی مانده‌ی خود را صرف هدف و باور دینی خویش می کرده‌اند؛ ولی امروزه با تغییر فرهنگ و جایگزینی ارزش‌ها و دگرگونی باورها و گذر زمان، قبول انجام و اتفاق افتادن اکثر جریانات این حکایات نه تنها شگفت انگیز است بلکه باورنکردنی و شاید ساختگی می نمایاند و اگر این حکایات را اکنون از لحاظ پیرنگ بخواهیم بررسی کنیم، باید پیرنگی ضعیف را به آنها نسبت دهیم؛ به علاوه اینکه واقعه‌ی اصلی داستان که در ادامه سیر حوادث خارق العاده داستان شکل می‌گیرد به صورتی غیر قابل باور، مخصوصاً برای جامعه امروزی در می آید و کمتر کسی خواهد پذیرفت که در تبعیت از اتفاق افتادن حوادث تخیلّی و فرضی داستان، واقعه‌ای خارق‌العاده‌تر یعنی توبه‌ی ابدی رخ دهد.البته باید در نظر داشت که تحول روحی فرد به صورتاتفاقی و تصادفی رخ نمی دهد، بلکه نتیجه رفتار، گفتار، نوع نگرش و پندار مستمر فرد است که در مواجهه با حادثه ای روی می دهد؛ بنابراین حادثه این حکایات و اتفاقات شگفت انگیز و دور از باورش، در عین حال برای خود قوانینی دارد. «پیرنگ فقط ترتیب و توالی وقایع نیست بلکه مجموعه سازمان یافته وقایع است. این مجموعه وقایع و حوادث با رابطه علت و معلولی به هم پیوند خورده و با الگو و نقشه‌ای مرتب شده است.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۶۴). «الگوی قصه، بسیج کننده‌یتمام عناصر قصه و برای ایجاد یکپارچگی است. بوسیله الگوست که قصه‌نویس، وهمی از زندگی را طوری می آفریند که با واقعیت طبیعی، خانوادگی و اجتماعی منطبق باشد و یا گاهی حتی با آن اشتباه شود.الگو، برش اجزاء بصورت قطعات و بعد سرهم دوختن آنها برای ایجاد جامه‌ای مناسب برای تمامیت محتوای قصه است. الگو، قد و قامت تراش خورده، متناسب و متعادل محتوا است. الگو آن جلد ظاهری هیکلِ تک تک عناصر نه گانه و ابعاد چهارگانه و در عین حال استحاله متوازن آنها در یکدیگر و در کل قصه بعنوان توهمی از زندگی در برابر ماست.»(براهنی، ۱۳۶۸: ۳۵۷). الگو در حکایات توبه و تحول روحی سیر حادثه‌هایی است که در آن امور ماوراء الطبیعی و درونی قابل رخ دادن هستند و شخصیت‌ها توانایی انجام کارهای فراانسانی را دارند و زمان و

مکان حکایات مبهم است. اتفاقات حقیقی و ساختگی، اعمال و گفتار اشخاص از الگو تبعیت می‌کنند. این الگو است که به کمک عناصرش حکایات توبه و تحول را سازمان می بخشد تا تفکرات نویسندگان و گفته‌های راویان در مورد حادثه‌ای نظم و ترتیب یابند و رشته‌ای است پیوسته از دلایلی که نویسنده برای انجام حوادثی شگفت بیان می‌کند و حکایات را بوسیله حوادث و اسباب آن به سمت نتیجه گیری سوق می‌دهد. الگو تمام اعمال و گفتار و حوادث لازم و ضروری را در سر جای خود قرار می‌دهد. توبه‌ای که طبق الگو در اثر حادثه‌ای غالباً درونی و غیر منتظره و خارق‌العاده باید روی دهد و تغییر مسیر زندگی نتیجه آن باشد.

مضمون

«درونمایه، فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می‌شود و وضعیت و موقعیت‌های داستان را به هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، درونمایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده‌اند که نویسنده در داستان اعمال می کند، به همین جهت است که می‌گویند درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده‌اش را نشان می دهد.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۱۷۴). با بررسی حکایات توبه و تحول روحی می توان درونمایه و مضمون کلی را این طور در نظر گرفت : گاهی حوادثی غیرمنتظره و خارق العاده در زندگی بعضی افراد رویمی دهد که مسیر زندگی شان را به سمت خوبی سوق می دهد؛ و یا اینکه: انسان‌هایی که بعضی از آنها مورد عنایت هستند با تفکر در حوادث زندگی‌شان به سمت تغییری نیکو و خیر می روند. مضمون را می توان در شخصیت قهرمان داستان نیز جستجو کرد. قهرمان قصه ها به سمت معشوق خود پیش می رود، معشوقی که می‌تواند یک انسان دیگر باشد و یا ثروت، قدرت، مقام و شهوت باشد. قهرمان حکایت توبه و تحول برای برتری خیر بر شر، انجام نیکی و دوری از بدی، ترجیح فرمان حق بر باطل و از ین قبیل می جنگد؛ این مبارزه او برای رسیدن به مقصودش، می‌تواند درونی و یا بیرونی باشد.یکنواختی درونمایه حکایات توبه و تحول روحی از خصوصیاتی است که با مطالعه صدها حکایت متنوع می‌توان باز هم آن را، آشکارا دید. نویسنده در حکایت، قسمتی حقیقی یا فرضی از زندگی شخصی را برش می‌زند و شروع به نقل آن می کند، سیر حوادث نسبتاً منطقی و عقلانی پیش می رود تا اینکه واقعه‌ای محرّک، نادر و غیر قابل انتظار رخ می دهد و سپس عکس العمل شخص در قالب توبه و تغییرِ مسیر

در رفتار، گفتار و پندار پدیدار می شود و نیز قدم در راه انجام امور ارزشمند از نظر آن شخص و جامعه می‌گذارد.

«به نظر می رسد که متصوّفه در تصنیف کتابهای خود دست کم چهار هدف عمده را دنبال می کرده‌اند: یکی تعلیم اصول و مبانی اعتقادات دینی و عرفانی؛ دیگر تبلیغ تصوف در میان عوام مردم. سدیگر دفاع ار تصوف در برابر مخالفان؛ از آنجا که متصوفه مخالفانی سرسخت چون فقیهان و اهل شریعت داشته‌اند و متکلمان و فلاسفه نیز با آنان موافق نبوده‌اند. چهارم ارضای خاطر نویسنده با بیان کردن حالات و تجربیات عرفانی و درد درونی خویش.» (غلامرضایی، ۱۳۸۸: ۶۲). حکایات عرفانی و زیر مجموعه ی آن یعنی حکایات توبه علاوه بر توضیح وتفصیل مرحله ای از مراحل سیر و سلوک عرفانی و تعلیم اصول تصوّف، بر آن است تا از طریق بیان حکایات جذاب، همراه با خرق عادت، تبلیغ و رواجی از این فرقه را داشته باشد.

«محتوای هر اثر داستانی – یا به‌طورکلی هر اثر هنری – اندیشه و معنای بنیادی و پایدار جاری در تمامی اجزاء آن اثر است. محتوا، تکیه گاه و انگیزه‌ی اصلی عمل ها و عکس العمل ها و جهت دهنده‌ی مجموع حرکت هاست. محتوا، خمیرمایه یا بن مایه یا فکر اصلی داستان است که از خواست و اعتقادِ خالق اثر سرچشمه می گیرد. محتوا، یک مقوله‌ی کلی مطلقاً معنایی است که موضوع، ماجرا، فضا، حرکت، زبان، نتیجه و هدف، و مجموع عناصر تابع و جزئیات اثر بر محور آن تنیده می شود. محتوا، هسته ی مرکزی و معنوی اثر است. محتوای هر اثر، تنها عامل معنایی وحدت بخشیده به کل اثر است.(ابراهیمی، ۱۳۷۸ :۱۷۵). درون‌مایه این حکایات روشن و واضح است و در پشت پرده رموز، تمثیلات و شخصیت افراد نهفته نیست و خواننده به راحتی آن را در می یابد. البته انعکاس عقاید و باورها و تا حدی خرافه های موجود در فرهنگ عامه مردم زمان در بطن حکایات عرفانی و توبه و تحول دیده می شود ودرون مایه و مضمون گاهی به صورت مستقیم و گاهی از طریق دیالوگ و حوادث حکایت بیان می‌شود.

نماد

«نماد، شیوه ای غیر صریح که نویسنده با استفاده از آن، موضوعی را تحت پوشش موضوع دیگر، چیزی را بر حسب چیز دیگر عنوان می‌کند و صحنه ها و مفاهیمی را با توسل به نشانه و نمونه پیش می‌کشد.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۵۴۴). در حکایات توبه و تحول نماد کم و بیش دیده می شود؛ با توجه به اینکه در این نوع حکایات توصیف بعضی حالات

درونی و نامحسوس، دشوار است، بنابراین نمادها گاهی وارد صحنه می‌شوند و نیز به دلیل ناگزیری از کوتاهی این حکایات، نمادها به تفهیم حکایت کمک می کنند؛ لباس کهنه و کاسه‌ی چوبین شخصی در داستان نمادی است جایگزین تمام توضیحاتی که باید در مورد فقر، درویشی و آوارگی او داده شود.حیواناتی که صحبت می کنند هر کدام می توانند نمادی از یکی از خصوصیات نفسانی باشند.

حقیقت‌مانندی

حقیقت مانندی یکی دیگر از موضوعاتی است که می‌توان آن را در حکایات توبه و تحول روحی مورد بررسی قرار داد. این مطلب بیان می‌دارد که امری که امکان وقوع دارد مانند حقیقت است و در هنگام بیان آن باید طوری عمل شود که مانند حقیقت جلوه داده شود. «در فرهنگ اصطلاحات ادبی، تألیف کارل بکسون و آرتور گانز حقیقت مانندی چنین تعریف شده است: کیفیّتی که در عمل داستانی شخصیت‌های اثری وجود دارد و احتمال ساختی قابل قبول از واقعیت را در نظر خواننده فراهم می آورد. حقیقت‌مانندی کیفیتی است که داستان را پیش چشم خواننده مستدل و محتمل جلوه می دهد و موجب پذیرش آن می‌شود.»(میرصادقی، ۱۳۷۶ :۱۴۳).با توجه به اینکه حکایات توبه و تحول در ابتدا به صورت شفاهی نقل می‌شده و دارای شاخ و برگ شده و سپس به نگارش درآمده‌اند، بنابراین می‌توان چنین گفت که در آن تعداد از حکایاتی که جنبه ماورائی و خارق‌العاده دارند حقیقت مانندی از اهمیت بالایی برخوردار است، زیرا که حوادث با هنر نویسنده باید واقعی جلوه داده شوند. ولی در بسیاری از این حکایات حقیقت مانندی به طور کامل توسط نویسندگان انجام نگرفته است؛ بلکه راویان آن و نیز مردمی که آن را در بازارها نقل می‌کرده‌اند و عارفان و سالکان که در خانقاه ها و مجالس وعظ آن را گوشزد می‌کرده‌اند، آنچنان توجهی به این موضوع نداشته‌اند و فقط برای ایجاد زمینه‌ای که شنونده آن را قبول و باور کند، اضافاتی با کیفیت و کمیّت پایین بر آن پیوسته اند؛ همچون جملاتی کوتاه و به ظاهر عقلانی برای قبول حوادث خارق‌العاده به عنوان علّت حادثه، ذکر زمان و تاریخی که مبهم است، آوردن نام نقل کننده آن به صورت «فلانی گفت» یا «فلانی گفت از فلانی شنیدم». تعدادی از حکایاتی هم که نویسنده سندی برای تأیید درستی آن ندارد را به صورت «گویند که، هم وی گفت، و شنیدم که، اندر حکایات یافتم که»، ذکر می‌کند.

اغراق یکی دیگر از خصوصیات حکایات توبه و تحول روحی.

تحمّل ریاضت‌های جان‌فرسا، زهد و مسائل فراوان دیگر از این دست کاملاً واضح است که در حین مطالعه این نوع حکایات به آنها برمی‌خوریم. عکس‌العمل و واکنش قهرمان داستان یعنی توبه که در برابر حادثه مرکزی به‌وجود می‌آید به سختی قابل قبول است؛ حاثه‌ای که شاید بسیاری از ما به‌راحتی از کنار آن بگذریم و شاید بارها برای ما اتفاق افتاده و واکنش ما نسبت به آن حادثه در نهایتش لحظه‌ای توقف و تفکر سطحی بوده است و یا اصلاً با بی‌توجهی تمام از کنار آن گذر کرده‌ایم؛ البته اگر این مسأله را از منظر عارفان و بزرگان زاهد و عابدان کوشا در رسیدن به حقیقت بررسی کنیم، هر کدام از آن حوادث برای ایشان واقعه‌ای حقیقی و عظیم است که تمام وجود آنها را در بر می‌گرفته و با توجه به حساسیّت این قشر به این دقیقه‌ها و دید ایشان به نحوه‌ی زندگی و نوع اعتقادشان، می‌توان درجه واکنش آنها را تا حدی منطقی دانست.

نتیجه‌گیری

از بررسی عناصر حکایات توبه در برخی از متون نثر صوفیه نتایجی به‌دست آمده که می‌توان آن‌ها را به حوزه‌های دیگر ادبی تعمیم داد و این نتایج را در آن عرصه‌ها نیز جست‌وجو کرد. **۱)** سه مرحله اصلی وضعیت روحی و جسمانی قهرمان حکایات توبه و تحول روحی: ۱) قبل از توبه و تحول روحی ۲) اعمال و گفتار در حین تحول ۳) بعد از توبه. در حکایات توبه صورتی از یکنواختی چندین ساله در سبک زندگی توبه کننده در قبل از تحول روحی دیده می‌شود. زندگی این فرد در حکایات تلفیقی از سردرگمی، عیش و نوش، خوشی حاصل از لذات نفسانی و بی توجّهی به نحوه رفتار و گفتار اشتباه خویش است، که در حین توبه این گمراهی و آشفتگی با حادثه‌ای خارق العاده و غیر منتظره همراه می‌شود و امید را به ارمغان می‌آورد و بعد از توبه این احساسات به آرامش و شادی حاصل از انجام کار درست تبدیل می‌گردد. یک مفهوم در نزدیک به تمام حکایات توبه و تحول روحی مشترک است، به این صورت که شخص اول داستان بعد از توبه قدم در راه خوبی ها می گذارد و باقی عمر خود را صرف انجام وظایف انسانی و دینی خود می‌کند. قهرمان داستان بعد از توبه که به دلایل مختلف صورت می‌پذیرد درستکاری را بر می‌گزیند و به ریاضت و عبادت می‌پردازد و مؤلف، دوران بعد از آن را تا آخر عمر شخص اول حکایت بیان نمی‌دارد و این می‌تواند دلایلی داشته باشد؛ یکی اینکه اطلاعاتی از چگونگی گذراندن باقی عمر وی ندارد و یا اینکه اگر سالک خطایی در ادامه انجام داده نویسنده مایل نیست تا آن را بیان دارد، زیرا قهرمان او دیگر قهرمان نیست و خواننده هم در نتیجه سرمشقی

ضعیف را انتخاب نمی کند؛ قهرمانی که در گذر زمان مرتکب اشتباه شود برای خواننده‌ی راغب به مقوله عرفان، فردی عادی است نه عارفی دست یافته به حقایق آسمانی و صوفیی مستثناء و برتر از طبقه‌ی معمولی جامعه؛ پس دیگر نمی‌تواند الگویی برتر برای خواننده و یا شنونده باشد؛ در نهایت این امر منجر به این می‌شود که توبه کننده ضرورتاً انسانی خوب باشد و این انسان خوب نمونه ای از تیپ محبوب و جدا از اقشار عمومی است و دارای حکایتی است شگفت انگیز برای خواننده‌ی متمایل به این حوزه عرفانی. **۲)**تفاوت نظر مردمِ عامه با نظر حق در مورد توبه و توبه کننده؛ مردم در حکایات فردی خاطی و بسیار گناهکار را هرگز شایسته بخشش و توبه نمی‌داند در حالی که خداوند آن فرد را بخشیده است. **۳)**تفکّری غالب مبنی بر اینکه قهرمان حکایت نمی تواند زن باشد و یا اینکه زن بسیار کمتر به تعالی روحی و جسمی می رسد. این نوع تفکّر و ایدئولوژی کلاسیک و ریشه دار در فرهنگ و اعتقادات ایرانی- اسلامی باعث شده است که فقط چند حکایت کوتاه و یا چند جمله مختصر در مورد تعالی شخصیت زنان در این کتب صوفیهثبت شود. **۴)**مکتوب شدن اضافاتی بر حکایات مبنی بر قهرمان بودن فرد بعد از مرگ او. بیشتر این حکایات بعد از شخص مورد نظر نوشته می شده است و در فاصله ی زمانی فوت شخص تا مکتوب شدن آن، مردم عام و خاص به مبالغه و پر و بال دادن در مورد نیکی های آن شخص می‌پرداخته‌اند و این امر در فرهنگ ما ایرانیان بسیار تکرار شده و امری تقریباً طبیعی است. ابراز ارادت به شخصی و یا قهرمان سازی و شاید مرده پرستی از طریق نسبت دادن جملات و امور خارق العاده به کسی که او را دوستش داریم، بعد از مرگ او، در فرهنگ ما مشهود است. **۵)** شعور و درک اجسام و همیاری و هم دلی اشیاء، گیاهان و مخصوصاً حیوانات گنگ با عرفا، مقوله‌ای است که در اثنای حکایات توبه و تحول روحی به چشم می خورد.

منابع

۱. ابراهیمی، نادر، (۱۳۷۸)، ***ساختار و مبانی ادبیات داستانی***، تهران، حوزه هنری.
۲. احمدی، بابک، (۱۳۷۰)، ***ساختار تأویل متن***، تهران، نشر مرکزی.
۳. انصاری، خواجه عبدالله، (۱۳۶۳)، ***طبقات الصوفیه***، به کوشش عبد الحی قندهاری و حسین آهی، تهران، فروغی.
۴. انصاریان، حسین، (۱۳۷۸)، ***توبه آغوش رحمت***، تهران، نشر دارالصادقین.
۵. براهنی، رضا،(۱۳۶۸). ***قصّه نویسی***، تهران، البرز.
۶. برتلس، یونگی ادوارد ویچ، (۱۳۷۶)، ***تصوف و ادبیات تصوف***، ترجمه سیروس ایزدی، تهران، امیر کبیر.
۷. تایسن، لیس، (۱۳۸۷)، ***نظریه های نقد ادبی معاصر***، ترجمه مازیار حسن زاده و فاطمه حسینی، ویراستار حسین پاینده، تهران، نگاه امروز.
۸. جامی، عبدالرحمن، (۱۳۷۰)، ***نفحات الانس***، محمود عابدی، تهران، اطلاعات
۹. عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۶۰)، ***تذکرةالاولیاء***، محمد استعلامی، تهران، زوار.
۱۰. غلامرضایی، محمد،(۱۳۸۸)، ***سبک شناسی نثرهای صوفیانه***، تهران، مرکز چاپ و نتشارات شهید بهشتی.
۱۱. قشیری، ابولقاسم، (۱۳۶۱)، ***رساله قشیریه***، بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۲. میرصادقی، جمال،(۱۳۶۶)،***ادبیات داستانی***، تهران، شفا.
۱۳. میرصادقی، جمال،(۱۳۷۶)، ***عناصر داستان***، تهران، سخن.
۱۴. میرصادقی، جمال،(۱۳۹۱)، ***زاویه دید در داستان***، تهران، سخن.
۱۵. هجویری، علی بن عثمان،(۱۳۸۳)، ***کشف المحجوب***، محمود عابدی، تهران، سروش.

صنعت "تشابه" مضمر و شناسایی مواضع آن در نثر فنی با بررسی *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه*

زهره احمدی پور اناری[1]

چکیده

تشبیه آن است که چیزی را به چیزی مانند سازند، اما تشابه آن است که دو چیز به یکدیگر مانند شود. *کلیله و دمنه* و *مرزبان* دو اثر از گران‌بهاترین آثار منثور ادبیات فارسی هستند که به نثر فنّی نوشته‌شده‌اند. از آنجا که نثر فنی با اطناب همراه است و آرایه‌های بیانی فراوان دارد، در این دو کتاب و به‌ویژه در *کلیله و دمنه* نمونه‌های فراوانی از تقسیم و تشبیه و تمثیل‌های پی‌درپی در یک عبارت دیده می‌شود. تشبیه‌ها و تمثیل‌هایی که گاه چند مشبّه یا چند مشبّه‌به دارند. نگارنده با روش تجزیه و تحلیل لایه‌های معنایی متن و نیز با توجه به ساختار تقسیم‌ها و تشبیه‌ها و تمثیل‌های متواتر در عبارات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه به این نتیجه رسید که برخی از تقسیم‌ها و جمع‌ها و تشبیه‌ها و تمثیل‌هایی که چند مشبّه‌به دارند، در شرایط خاصّی، آرایهٔ "تشابه" به صورت مضمر در کنارشان دیده می‌شود. با توجه به این‌که در بلاغت تشبیه مضمر مطرح شده‌است، در این مقاله تشابه مضمر شناسایی و معرفی می‌شود که می‌توان علاوه بر فایده بلاغی در بیان معنای عمیق‌تر و دقیق‌تر متن از آن بهره گرفت.

واژه‌های کلیدی: تشابه، تشبیه، کلیله‌ودمنه، مرزبان‌نامه.

۱-استادیار دانشگاه فرهنگیان ahmadypoor@yahoo.com

۱-مقدمه

تشابه "نوعی برقراری ارتباط و تساوی یا تشابه میان دو چیز است بی آنکه قصد گوینده از آن، نشان دادن برتری یا قوت یکی از آن‌ها بر دیگری باشد و در این نوع هرکدام ازدو سوی می‌تواند مشبه باشد و می‌تواند مشبه‌به"(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۷۲)، مانند ابیات زیر:

از صفای می و لطافت جام — به هم آمیختند جام و مدام
همه جام است و نیست گویی می — یا مدام است و نیست گویی جام
(عراقی، ۱۳۶۸ :۱۶۹)

تشابه با تشبیه معکوس از این جهت که دو طرف تشبیه به یکدیگر مانند می‌شوند، شبیه است، اما یک تفاوت اصلی دارد؛ تشابه یک وجه‌شبه دارد و تشبیه معکوس دو وجه‌شبه دارد (کزازی، ۱۳۶۸: ۸۴)، چنان‌که در ابیات اخیر "شراب" به "جام" و "جام" به "شراب" مانند شده‌است و وجه‌شبه در هر دو تشبیه، شفافیت است، اما در تشبیه معکوس، مانند بیت زیر:

پشت زمین چو روی فلک گشته از سلاح — روی فلک چو پشت زمین گشته از غبار
(رشید وطواط، به نقل از واعظ کاشفی،۱۳۶۹ :۱۰۸)

دو وجه‌شبه وجود دارد؛ در مصراع اول که پشت زمین به روی فلک تشبیه شده، وجه‌شبه روشنی است و در مصراع دوم که روی فلک به پشت زمین تشبیه شده، وجه‌شبه تاریکی است.

کلیله و دمنه از حیث سلامت انشا و قوّت ترکیب عبارات و حسن اسلوب و آراستگی کلام، یکی از عالی‌ترین نمونه‌های نثر پارسی است. این کتاب را از نخستین آثار نثر مصنوع فارسی شمرده‌اند. نویسندهٔ کلیله‌ودمنه به خاطر پای‌بند بودن به برخی از قیود مانند موازنه در اجزاء جمله و عبارات و ایراد سجع‌های ناقص و آوردن کلمات مترادف و متوازن و استشهاد به آیات و امثال و اشعار تازی و پارسی و امثال این امور، کتاب خود را در شمار اولین نمونه‌های نثر مصنوع پارسی در آورده است، اما هیچ‌گاه مغلوب صنعت نشده و در هیچ موردی از کتاب خود، لوازم فصاحت و بلاغت را مورد غفلت قرار نداده‌است. به همین سبب انشای او از قرن ششم، سرمشقی برای مترسّلان بوده‌است.(صفا،۱۳۷۹: ۹۵۰ و ۹۵۱) مرزبان‌نامه نیز از شاهکارهای نثر مصنوع فارسی است. نثر این کتاب در بسیاری از موارد،

صورت شعری دل‌انگیز دارد و نویسنده تشبیهات و اوصافی آورده که پیش از آن تنها در شعر دیده می‌شد.(همان: ۱۰۰۷)

دربارهٔ *کلیله‌ودمنه* و *مرزبان‌نامه* پژوهش‌های فراوانی انجام شده‌است، اما آنچه به موضوع مقاله مربوط است محدود به دو مقاله است: مقالهٔ "تشبیه برجسته‌ترین ویژگی سبکی *کلیله‌ودمنه*" (محمودی، ۱۳۹۳) که نویسنده انواع و اقسام تشبیهات را در *کلیله‌ودمنه* بررسی کرده‌است، اما به تشابه نپرداخته‌است و دیگر مقاله "ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در *کلیله‌ودمنه*"(عمران‌پور، ۱۳۸۴) در مقاله اخیر نقش‌ساخت‌های همپایه در صور خیال و به‌ویژه در تشبیه بررسی شده‌است، اما به تشابه اشاره نشده‌است.

۲-بحث و استدلال

تشابه در کتب بلاغت کمتر مورد بررسی قرار گرفته‌است، بدین سبب که در آثار ادبی، کاربرد زیادی نیافته‌است. این‌که تشبیهی پیدا شود که مشبه و مشبه‌به آن قابلیّت جابه‌جایی را داشته‌باشند- مثل جام و شراب که ذکر شد- و یک وجه‌شبه داشته‌باشد، بسیار نادر است. اما نگارنده بر این باور است که تشابه به صورت مضمر در کنار برخی از تشبیه‌ها و تمثیل‌ها و به‌ویژه در کنار تقسیم وجود دارد و قابل شناسایی است که در این‌جا به شرح آن می‌پردازیم:

۲-۱ تشابه مضمر و تقسیم

با توجه به این تعریف‌ها دربارهٔ تقسیم در کتب بلاغت :" تقسیم، بخش کردن بود. چون شاعر دو چیز را یا بیش‌تر را بر دو چیز بخش کند آن عمل را تقسیم خوانند"(رادویانی، ۱۳۸۶ :۶۷) و یا "تقسیم آن چنان باشد که شاعر معنیی بگوید و تفاصیل آن را بیان کند، چنان که هیچ قسم از اقسام آن مهمل نگذارد"(شمس قیس، ۱۳۸۷: ۳۷۲) به نظر می‌رسد که تقسیم در کتب بلاغت مختصّ شاعران است نه نویسندگان، همچنین تقسیم به شرط شعر بودن و خیال‌انگیز بودن صنعت شمرده می‌شود ، چنان‌که در این نمونه دیده‌می‌شود:

رخان و عارض و زلفین آن دلبر — یکی گل است و دوّم سوسن و سوم عنبر

مثال دیگر:

درازی عمر مردم شصت سال است — شب است نیمی و شب خفتن حلال است
بماند سی و زان سی پانزده نیز — حساب طفلی و حدّ کمال است
بماند پانزده زان پانزده، ده — غم دنیا و فرزند و عیال است

بماند پنج و آن پنج است عمرت تو را ای شصت ساله پنج سال است
(همان: ۳۷۳)

مثال دوم نیز خیال انگیز است؛ زیرا آنچه در ذیل تقسیم عمر آمده است با حساب و کتاب به دست نیامده‌است بلکه بر اساس تخیلِ آمیخته به حقیقت است. برخی از علمای بلاغت تقسیم را در زمینهٔ شعر محدود کرده‌اند، اما تقسیم بدین معنی که " اقسام یک چیز کاملا شمرده شود"(احمد الهاشمی، ۱۳۸۳: ۲۸۱) نیز به کار رفته‌است. در همین منبع مثالی از قرآن کریم آمده‌است. در این مقاله نیز معنای اخیر از تقسیم؛ یعنی برشمردن اقسام یک چیز، مدّ نظر است.

در نثر تعلیمی-اخلاقی *کلیله‌ودمنه* و نیز *مرزبان‌نامه* بسیار دیده می‌شود که یک مساله یا نکته تقسیم‌بندی می‌شود و انواع و اقسام آن ذکر می‌گردد. دقت در این تقسیم‌بندی‌ها نشان می‌دهد که در برخی موارد اقسامی در ذیل یک تقسیم‌بندی ذکر شده که بسیار حساب‌شده بوده‌است، چه از جهت معنایی و چه از جهت بلاغی، چنان‌که می‌توانند به یکدیگر مانند شوند مثل نمونهٔ زیر:

در سه کار خوض نتوان کرد مگر به رفعت همّت و قوّت طبع: عمل سلطان و بازارگانی دریا و مغالبت دشمن (نصرالله منشی،۱۳۷۰: ۶۷)

در این عبارت، تشبیهی وجود ندارد، حتی تشبیه مضمر در این مورد و موارد مشابه مطرح نمی‌شود، اما در ژرفای معنا و مفهوم عبارت این نکته نهفته‌است که عمل سلطان و بازرگانی دریا و مغالبت دشمن، وجه‌شبه‌های دقیق و بسیاری دارند، پس می‌شود آن‌ها را به یکدیگر تشبیه کرد بدین ترتیب:

عمل سلطان مانند بازارگانی دریا تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

عمل سلطان مانند مغالبت دشمن تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

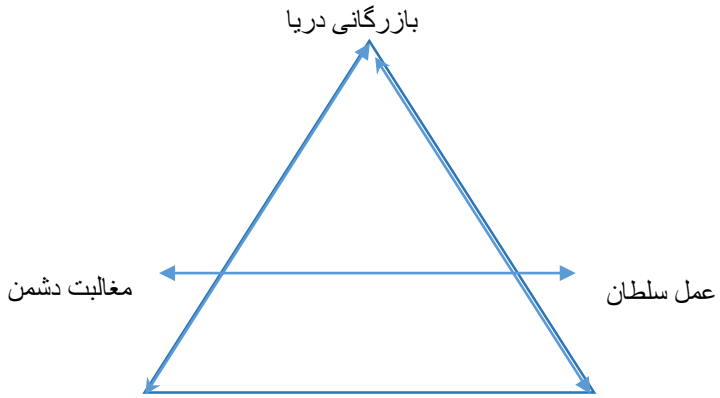
مغالبت دشمن مانند بازارگانی دریا تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

مغالبت دشمن مانند عمل سلطان تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

بازرگانی دریا مانند عمل سلطان تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

بازرگانی دریا مانند مغالبت دشمن تنها با رفعت همّت و قوّت طبع و قبول خطر امکان پذیر است؛

شکل زیر رابطهٔ تشابه را نشان می‌دهد:



دو پرسش اساسی در این‌جا مطرح است که:

آیا تشبیه مورد بحث تشبیه مضمر نیست؟

آیا تشبیه مورد بحث تشبیه تسویه نیست؟

در تشبیه مضمر "ظاهرا با ساختار تشبیهی مواجه نیستیم ولی مقصود گوینده، تشبیه است"(شمیسا، ۱۳۸۱: ۴۹)تشبیه مضمر در فضای خیال انگیز جمله ادبی می‌آید و هرگاه جمله معنی شود، تشبیه پنهان، در معنا آشکار می‌گردد؛ اما تشابه‌های مضمر در معنی پیدا نمی‌شود، بلکه در معنیِ معنی آشکار می‌گردد و دیگر آن‌که در تشبیه مضمر، مشبه، به مشبه‌به مانند می‌شود، اما در تشابه، مشبه و مشبه‌به به یکدیگر تشبیه می‌شوند، اما در پاسخ پرسش دوم باید گفت که تشبیه تسویه آن است که "چند مشبّه را به یک مشبّه‌به تشبیه کنند"(آقاحسینی و همتیان، ۱۳۹۴ :۱۵۸). در این عبارت چنانچه تشبیهی به ذهن آید، دو فرض وجود دارد: ۱- عمل سلطان و مغالبت دشمن مانند بازرگانی دریاست ۲- عمل سلطان و بازرگانی دریا و مغالبت دشمن متشابه هستند و می‌توانند به یکدیگر مانند شوند. فرض اول به دلیل حسی بودن بازرگانی دریا در برابر دو جزء غیر حسی قابل قبول به نظر می‌رسد و فرض دوم به این دلیل قابل قبول‌تر است که وجه‌شبه در بازرگانی دریا

قوی‌تر نیست و یک تاجر دریانورد می‌تواند بگوید: بازرگانی دریا مثل عمل سلطان و مغالبت دشمن، امکان منزلت و امکان نابودی در آن متصوّر است و دیگر آنکه در ابتدای عبارت آمده "در سه کار خوض نتوان کرد مگر..."، بنابراین از نظر نویسنده این سه، یک درجه دارند و وجه‌شبه یکی قوی‌تر نیست، بنابراین می‌توانند به یکدیگر مانند شوند . در مثال زیر نیز میان سه جزء تقسیم، تشابه وجود دارد:

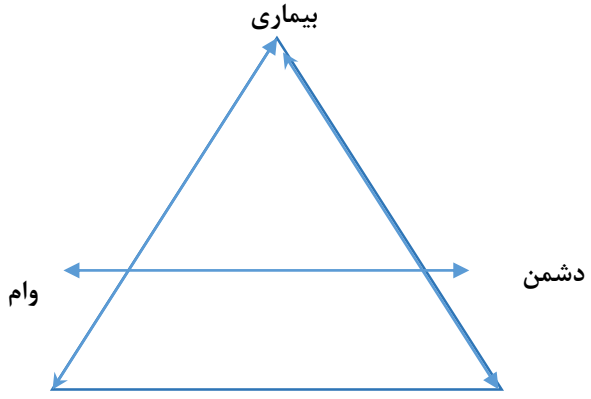
"سه چیز است که اگر چه حقیر باشد آن را استحقار نشاید کرد: بیماری و وام و دشمن" (وراوینی، ۱۳۷۵: ۵۲۵) بیماری و وام و دشمن، وجه‌شبه مشترک و برجسته‌ای دارند:

بیماری (اگر غفلت شود) بزرگ و خطرناک می‌شود؛

وام (اگر غفلت شود) غیر قابل پرداخت و خطرناک می‌شود؛

دشمن (اگر غفلت شود) قوی و خطرناک می‌شود؛

شاید در وهله اول به نظر آید اگر رابطه و تشبیهی میان این سه وجود داشته‌باشد، تشبیه تسویه است، تشبیه وام و دشمن به بیماری، اما در این مثال دیگر هیچ کدام از اجزای تقسیم حسی نیستند و وجه‌شبه میان هر سه مشترک است و در یکی قوی‌تر نیست، بنابراین رابطه تشابه، این سه واژه را کنار هم نشانده‌است. شکل زیر نشان می‌دهد که بیماری و دشمن و وام، هر یک نسبت به دو مورد دیگر هم مشبه است هم مشبه‌به، از این رو میانشان رابطهٔ تشابه برقرار است:



حکما گویند بر سه کار اقدام ننماید مگر نادان: صحبت سلطان و چشیدن زهر به گمان و سرّ گفتن با زنان(نصرالله منشی، ۱۳۷۰: ۶۷) در این عبارت بی آنکه به بررسی صحّت و سقم باور نویسنده بپردازیم، تنها به ساختار آن توجه می‌کنیم؛ نویسنده چند چیز را نام می‌برد

و همهٔ آنها را دارای یک خاصیت می‌داند، در این موارد نیز بی آنکه تشبیه آشکاری دیده‌شود، عبارت حامل ژرف‌ساخت یک تشابه است. تشابهی که در معنیِ معنی عبارت فوق وجود دارد:

صحبت سلطان مانند زهر به گمان نوشیدن، عاقبتش هلاک‌کننده است؛

صحبت سلطان مانند سرّ گفتن با زنان، عاقبتش هلاک‌کننده است؛

سرّ گفتن با زنان مانند زهر به گمان نوشیدن عاقبتش هلاک‌کننده است؛

سرّ گفتن با زنان مانند صحبت سلطان، عاقبتش هلاک‌کننده است؛

زهر به گمان نوشیدن مانند صحبت سلطان، عاقبتش هلاک‌کننده است؛

زهر به گمان نوشیدن مانند سرّ گفتن به زنان ، عاقبتش هلاک‌کننده است؛

در این عبارت دو جزء عقلی (صحبت سلطان و سرّ گفتن با زنان) با توجه به جزء حسی (زهر به گمان نوشیدن)، ملموس‌تر و عینی‌تر می‌گردد و به نظر می‌رسد، وجود تشابه در این‌جا منتفی است؛ زیرا دو جزء عقلی به جزء حسی تشبیه شده‌است و دو تشبیه آخر منطقی و کاربردی به نظر نمی‌رسد و سبب آن است که وجه‌شبه در زهر به گمان نوشیدن بسیار قوی‌تر است.

در مواردی همچون عبارتِ **"کار از این هر سه قسم که گفتند بیرون نیست صلح، امّا جنگ، امّا حیلت"** (**سعدالدین وراوینی، ۱۳۷۵: ۴۹۶**)، نیز میان این سه جزء تقسیم، آرایهٔ تشابه وجود ندارد؛ زیرا صلح و جنگ و حیلت، هر سه از یک مقوله هستند؛ هر سه از اشکال مقابله با دشمن هستند، اما در مثال قبل، وام و بیماری و دشمن هر یک از مقولهٔ جداگانه‌ای هستند؛ وام از مقوله اقتصاد، بیماری از مقوله بهداشت و سلامتی و دشمن از مقوله فرهنگی یا سیاسی و می‌توان وجه‌شبهی میان آن‌ها یافت.

"سه کار است که در مباشرت آن اندیشه نباید کرد و جز به تبادر و تجاسر به جایی نرسد و الّا به شرط مثابرت و مصابرت در پیش نتوان گرفت: یکی تجارت دریا، دوم با دشمن آویختن به وقت کار، سیوم طلب مهتری و سروری کردن "(همان: ۴۷۰) به نظر می‌رسد در این عبارت نیز میان سه مصداق اخیر، رابطهٔ تشابه وجود دارد؛ زیرا همه اجزا می‌توانند به یکدیگر تشبیه شوند و وجه‌شبه‌شان یکی است، بدین ترتیب:

طلب سروری مانند تجارت دریا پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛

طلب سروری مانند آویختن با دشمن در جنگ، پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛

تجارت دریا مانند آویختن با دشمن در جنگ پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛
تجارت دریا مانند طلب سروری پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛
آویختن با دشمن در جنگ مانند تجارت دریا پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛
آویختن با دشمن در جنگ مانند طلب سروری پر خطر است، اما در صورت پیروزی سود فراوان دارد؛

مثال‌های فوق نمایانگر آن است که گاهی بعد از تقسیم، مواردی ذکر شده که از مقوله‌های مختلف هستند و وجه‌شبه محکمی میانشان وجود دارد که می‌توانند به یکدیگر تشبیه شوند و رابطهٔ تشابه دارند.

۲-۲تشابه مضمر و جمع

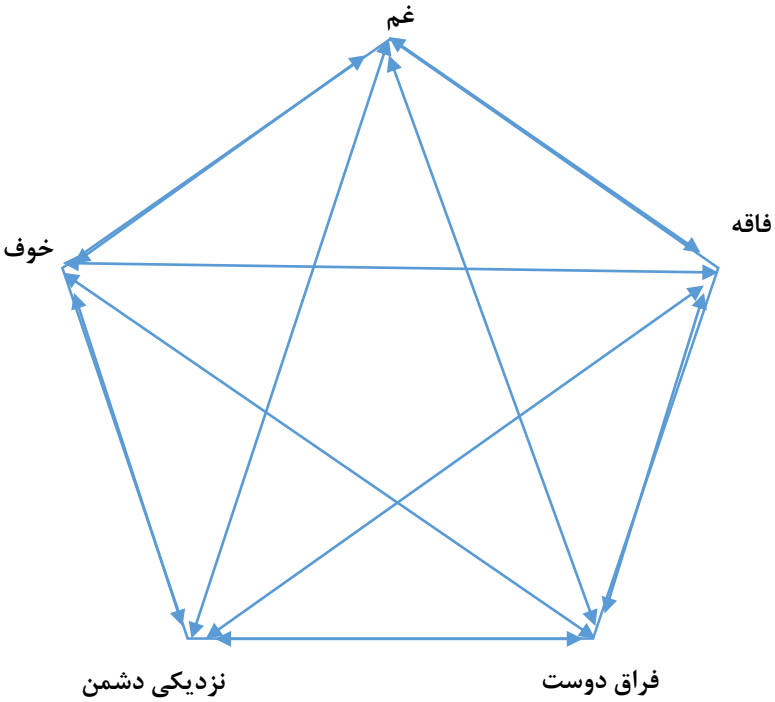
جمع "آن است که چند چیز را در یک صفت جمع کنند "(همایی، ۱۳۸۸: ۲۸۱)، چنان‌که در مثال زیر دیده‌می‌شود:

غم بلاست و فاقه بلاست و نزدیکی دشمن بلا و فراق دوست بلا و خوف بلا و عنوان همه بلاها مرگست (نصرالله منشی،۱۳۷۰: ۲۹۸)

در عبارت فوق پنج نهاد با گزارهٔ "بلاست" آمده‌است، اما در ورای این پنج جمله، یک تشبیه در ذهن خواننده دریافت می‌شود که دلیل تداعی آن، وجه‌شبه میان پنج نهادی است که در کنار هم آمده‌اند، غم و فاقه و نزدیکی به دشمن و فراق دوست و خوف بلا هستند و رابطه تشابه میانشان آشکار می‌گردد:

غم مانند فاقه، نابودکننده و آزاردهنده است؛
فاقه مانند نزدیکی به دشمن، نابودکننده و آزاردهنده است؛
خوف مانند فاقه، نابودکننده و آزاردهنده است؛
فراق دوست مانند نزدیکی دشمن، نابودکننده و آزار دهنده است و...

در عبارت فوق نمی‌توان وجه‌شبه میان پنج مفهوم را انکار کرد و به سبب همین وجه‌شبه مشترک، نویسنده این پنج را در کنار یکدیگر آورده‌است و نیز نمی‌توان یکی را به عنوان مشبه‌به و چهار مورد دیگر را به عنوان مشبه پذیرفت، بلکه هر مفهوم می‌تواند مشبه و مشبه‌به قرار گیرد، به‌ویژه آن‌که هر پنج مورد، مفهومی غیر حسی هستند، بنابراین رابطه تشابه میان آن‌ها ثابت می‌گردد.



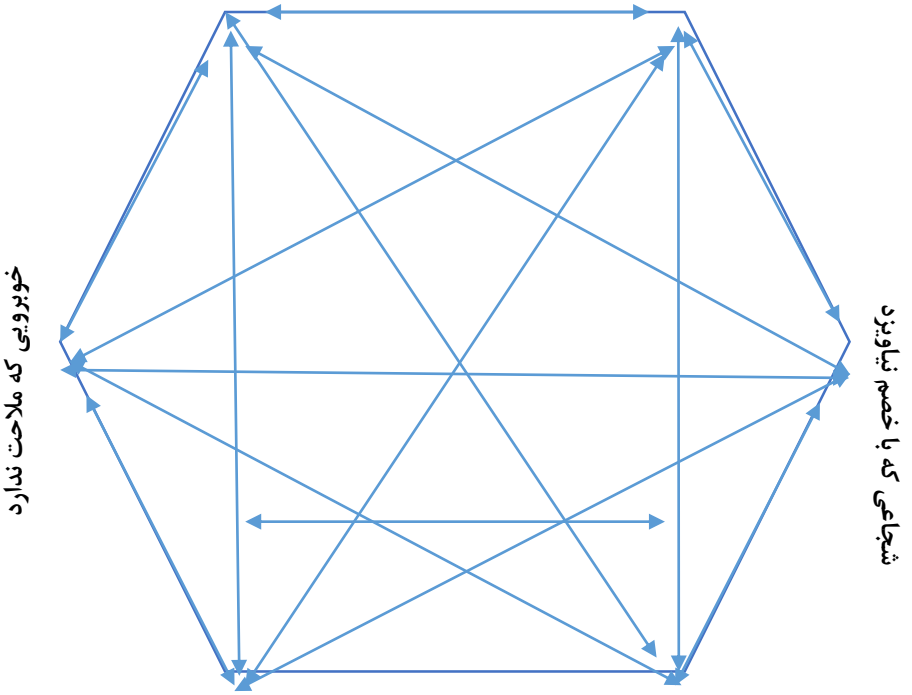
در عبارت زیر شش جملهٔ وابسته، پی در پی نقل شده‌است و یک جمله هسته که نتیجه و وصفِ آن شش وابسته است در پایان آمده‌است. این شش جمله ساخت‌های هم‌پایه هستند؛ "همپایگی، رابطه‌ای است بین دو یا چند عنصر دستوری هم‌نوع که با ادات هم‌پایه‌ساز به وجود می‌آید و آن عناصر را از نظر نحوی، هم‌پایه و هم‌نقش می‌سازد. ساختی را که در اثر هم‌پایگی ایجاد می‌شود، ساخت‌های هم‌پایه می‌نامند".(عمران‌پور، ۱۳۸۴: ۱۲۳) در عبارت زیر شش ساخت هم‌پایه دیده می‌شود که با صفت شروع شده-است؛ صفت یک انسان موفق و برجسته (قوی حال، خوب‌رو، شجاع، توانگر، دانا، صاحب نسب)، اما سپس یک ویژگی برای آن شش نفر برای کامل شدن و سودمند بودن به عنوان شرط لازم اعلام شده است:

قوی حالی که جراتش نیست؛
و خوب‌رویی که ملاحت ندارد؛
و شجاعی که با خصم نیاویزد ؛
و توانگری که جود نورزد؛
و دانایی که مقام تحرّز نشناسد؛

و صاحب نسبی که به حسب فرهنگ آراسته نباشد؛

به هیچ کار نیاید(سعدالدین وراوینی، ۱۳۷۵: ۷۹) تصویر زیر ارتباط مشبه و مشبه‌به را میان شش جمله نشان می‌دهد:

قوی حالی که جراتش نیست **توانگری که جود نورزد**



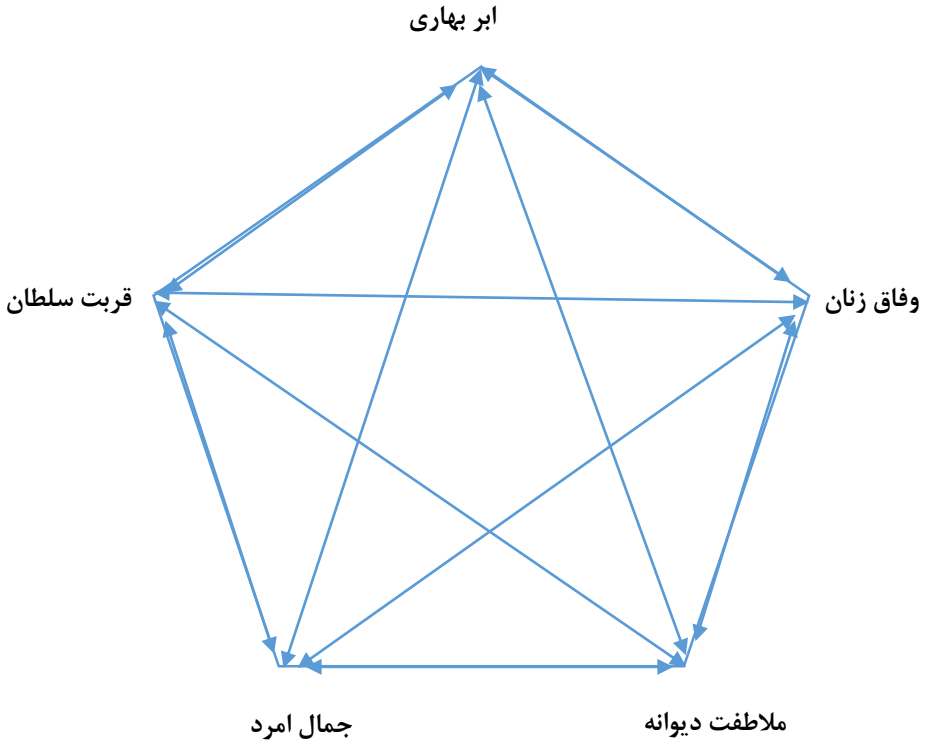
دانایی که مقام تحرّز نشناسد **صاحب نسبی که فرهنگ ندارد**

در عبارت فوق تشبیه یا تمثیلی دیده نمی‌شود، اما ساختار دستوری جمله‌ها و معنا و مصداق آن‌ها چنان قرینه قرار گرفته‌است که تشبیهی در معنا و مفهوم عبارت برای خوانندهٔ عام و نیز خوانندهٔ بلاغت شناس تداعی می‌شود؛ زیرا وجه شبهی میان شش جمله وجود دارد " کسی که صفتی نیک دارد، اما شرط تامه و لازمِ آن را ندارد صفتش به کار نیاید". در عبارت اخیر جمله آخر؛ یعنی " به هیچ کار نیاید"، وجه‌شبه است. هر یک از این شش ساخت همپایه، برای پنج مورد دیگر مشبه و مشبه‌به است و هر شش مشبه و مشبه‌به از نوع عقلی هستند. مشبه عقلی و مشبه‌به عقلی "قاعدتا نباید وجود داشته‌باشد؛ زیرا از مشبّه‌به عقلی، وجه‌شبه روشن و صریحی اخذ نمی‌شود تا حال مشبه

را به کمک آن دریابیم. پس درین گونه تشبیه هم باید وجه‌شبه ذکر شود و اگر احیانا وجه‌شبه را ذکر نکنند، مشبه‌به عقلی باید در صفتی بسیار معروف باشد."(شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۸) چنان‌که گفته‌شد وجه‌شبه در شش جمله زیر روشن است، به‌ویژه که شش جملهٔ هم‌پایه در مجاورت یکدیگر، پیداکردن وجه‌شبه را آسان می‌کند. ضمن این‌که باید توجه داشت که احوال متکلم، احوال کلام، احوال مخاطب و شرایط بافت موقعیتی در انتخاب حسی یا عقلی بودن تشبیه موثر است.(آقاحسینی و همتیان، ۱۳۹۴: ۱۲۴) نویسندهٔ کلیله‌ودمنه که در بافتی تعلیمی –اخلاقی با مخاطب خود سخن می‌گفته‌است مشبه‌ها و مشبه‌به‌هایی عقلی در زمینه‌ای اخلاقی و تربیتی را برگزیده است که شامل مصداق‌هایی اجتماعی است.

هرگاه مشبّه‌به متعدد باشد، میان آن‌ها وجه‌شبه مشترکی وجود دارد که رابطه تشابه میان آن‌ها به وجود می‌آید. در عبارت زیر این مورد دیده می‌شود:

"و مثال آن (دوستی و دشمنایگی) چون ابر بهاری است که گاه می‌بارد و گاه آفتاب می‌تابد و آن را دوامی و ثباتی بیش‌تر صورت نبندد سحابه صیف لیس یرجی دوامها وفاق زنان و قربت سلطان و ملاطفت دیوانه و جمال امرد همین مزاج دارد"(نصرالله منشی، ۱۳۷۰: ۲۶۶) ابر بهاری و وفاق زنان و قربت سلطان و ملاطفت دیوانه و جمال امرد، مشبه‌به قرار گرفته‌اند، اما از آنجا که این پنج مشبه‌به در صفتِ "دوام نداشتن" مشترک هستند، میان آن‌ها رابطه تشابه وجود دارد. نویسنده نیز از همین رابطه تشابه و وجه‌شبهی که میان این موارد وجود دارد استفاده کرده تا بتواند سخن خود را به خواننده تلقین کند که البته به درست یا نادرست بودن مصداق آن در این جا توجه نمی‌شود.



۲-۳تشابه مضمر و تعدّد تمثیل

در نثر کلیله‌ودمنه گاه دو یا چند تمثیل پی در پی آمده‌است، عبارت زیر از آن جمله است:

"و گفته‌اند که :
بر کمال عیار زر به عون و انصاف آتش وقوف توان یافت؛
و بر قوّت ستور به حمل بار گران دلیل توان گرفت؛
و سداد و امانت مردان به داد و ستد بتوان شناخت؛
و هرگز علم به نهایت کارهای زنان و کیفیت بدعهدی ایشان محیط نگردد"(همان: ۲۴۸)

در این عبارت سه تمثیل آمده و در آن سه چیز، مورد آزمون قرار می‌گیرد (عیار زر، قوّت ستور، سداد و امانت مردان)، پس این سه در آزمایش برای مشخّص شدن اصالتشان اشتراک دارند و می‌توانند به یکدیگر تشبیه شوند. در این عبارت نیز نویسنده از قدرت تشابه استفاده کرده‌است تا سخن خود را درباره بدعهدی زنان تلقین کند، از این رو سه تمثیل متشابه ذکر کرده‌است. شاید گفته شود رابطهٔ این سه ترادف است نه تشابه. در

پاسخ به این سخن باید گفت رابطه این سه از نظر معنا و مفهوم، ترادف است، اما از نظر بلاغی تشابه است؛ زیرا وجه‌شبه دقیقی میانشان وجود دارد.

همچنین در عبارت زیر تشبیه غیر مفردی دیده می‌شود که مشبه آن در ابتدا آمده-است و بر ای آن پنج مشبه‌به ذکر شده‌است. آیا تعدد مشبه‌به‌ها، می‌تواند تشابهی در ذهن خواننده پدید آورد؟

هر که نصیحت و خدمت کسی را کند که قدر آن نداند چنان است که بر اومید ریع در شوره‌ستان تخم پراگند و با مرده مشاورت پیوندد و در گوش کر مادرزاد غم و شادی گوید و بر روی آب روان معمّا نویسد و بر صورت گرمابه به هوس تناسل عشق بازد.(همان: ۱۰۶)

در عبارت فوق پنج تمثیل کنایی آمده‌است که مفهوم یکسانی دارد و آن عبارت است از "کار بیهوده انجام دادن"، اما میان آن‌ها تشابه وجود ندارد؛ زیرا از نظر بلاغی وجه‌شبه دقیق و کاملا متناظری ندارند.

۲-۴ تشابه مضمر و تعدّد حکمت

تمثیل چه از نوع تشبیه تمثیلی باشد و چه از نوع استعاره تمثیلی باشد، بر اساس تشبیه ساخته می‌شود و مشبه‌به آن ذکر می‌شود و نکته‌ای و معنایی را نمایان می‌سازد. تمثیل همانندی دو تصدیق را نشان می‌دهد، در حالی‌که از کلی به جزئی حکم می‌کند و همیشه کلّیت با ممثّل‌به (مشبه‌به) همراه است(ثروتیان، ۱۳۶۹: ۵۵) در نثر فنی کلیله‌ودمنه گاه نمونه‌هایی از زندگی آمده‌است که حکمتی را در بر دارد و مشبه‌بهی ندارد، اما ظرفیت مشبه‌به قرار گرفتن را دارد، بدین ترتیب:

چون مرد دانا و توانا باشد مباشرت کار بزرگ و حمل بار گران او را رنجور نگرداند؛
و صاحب همّتِ روشن رای را کسب کم نیاید؛
و عاقل را تنهایی و غربت زیان ندارد (نصرالله منشی، ۱۳۷۰: ۶۴)

قبل از آنکه به ساختار معنایی عبارت فوق پرداخته‌شود، باید این پرسش مطرح گردد که چه ارتباطی میان جمله آخر با جملات پیش از آن وجود دارد که نویسنده آن سه را با یکدیگر آورده است؟ چرا یک‌باره نویسنده از مضمون کسب و کار به مضمون تنهایی و غربت می‌رسد؟ آیا جز این است که نویسنده سه مصداق را، معادل و متشابه هم دانسته-است؟

در سه جمله فوق، یک انسان هوشیار و موفق (دانا و توانا، صاحب همت روشن رای، عاقل)، یک امر بزرگ و دشوار(مباشرت کار بزرگ، کسب، تنهایی و غربت) را با موفقیت

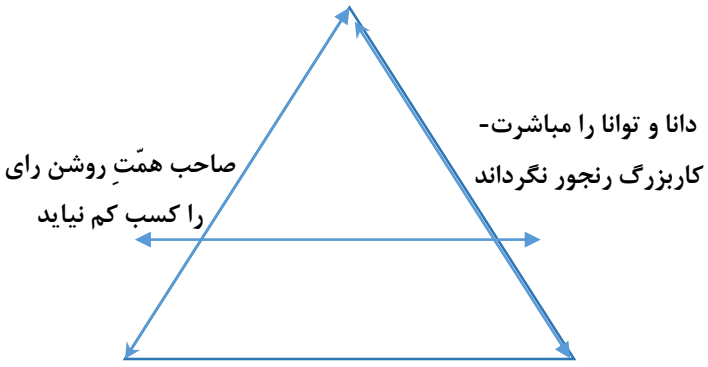
به سر می‌برد. شباهت و اشتراکی که در انجام‌دهندگان کار و امر انجام شده وجود دارد، سبب آن می‌شود که از عبارت فوق، این تشبیه‌ها در ذهن تداعی و دریافت شود و از متن برآید:

مباشرت کار بزرگ برای انسان دانا و توانا دشوار نیست؛ همان‌طور که تحمل غربت برای انسان عاقل دشوار نیست؛

انسان صاحب همّت در کسب، کم نمی‌آورد، همان‌طور که انسان عاقل در تحمل تنهایی کم نمی‌آورد؛

انسان عاقل می‌تواند غربت را تحمل کند همان‌طور که انسان دانا و توانا می‌تواند کار بزرگی را تحمل کند؛

عاقل را تنهایی و غربت زیان ندارد



نتیجه

"تشابه" یعنی تشبیه دو (یا چند) چیز به یکدیگر در آثار ادبی کاربرد بسیار محدودی دارد و علمای بلاغت نیز به سبب کاربرد محدود آن بدان نپرداخته‌اند، اما نگارنده بر این باور است که "تشابه" به صورت مضمر کمابیش در آثار ادبی به کار رفته‌است و باید شناسایی شود، همان طور که تشبیه مضمر شناسایی می‌شود.

فواید شناسایی تشابه مضمر در نثر عبارت است از: ۱-شناسایی تشابه مضمر در بیان مفهوم و معنای متن موثر و مفید خواهد بود ۲- از نظر بلاغی شناسایی تشابه مضمر، سبب شناسایی دقت نویسنده در گزینش واژه‌ها و عبارات و در نهایت شناسایی قوّت علم معانی نویسنده می‌شود.

"تشابه" به صورت مضمر در مواضع زیر در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه دیده شد:

۱-هرگاه اقسام یک چیز تقسیم‌بندی و برشمرده شده‌است، احتمال وجود تشابه مضمر می‌رود، به این شرط که وجه‌شبه دقیقی میان آن‌ها وجود داشته‌باشد؛ مثلا "سه چیز است که اگر چه حقیر باشد آن را استحقار نشاید کرد: بیماری و وام و دشمن" (وراوینی، ۱۳۷۵: ۵۲۵) در این عبارت میان بیماری و وام و دشمن، تشابه وجود دارد. در این موارد بیان رابطه تشابه بدین دلیل سودمند خواهد بود که وجه‌شبه‌های مشترک میان آن‌ها روشن خواهد گشت و نیز معلوم می‌گردد که وجه‌شبه در هر سه مورد قوی و محکم است. وجود تشابه در برخی از اقسام تقسیم‌بندی‌ها، مهم‌ترین و قابل پذیرش‌ترین نوع تشابه مضمر است. قابل ذکر است که نویسنده ادبی در برخی از این تقسیم‌بندی‌ها اصولا تشابه میان آن‌ها را ملاک قرار داده‌است تا توانسته‌است مواردی چون بیماری و وام و دشمن را ذیل یک تقسیم‌بندی قرار دهد.

۲- در کنار آرایهٔ جمع نیز "تشابه" به صورت مضمر دیده می‌شود؛ مثلا وقتی گفته‌شود: "غم بلاست و فاقه بلاست و نزدیکی دشمن بلا و فراق دوست بلا و خوف بلا و عنوان همه بلاها مرگست"(نصرالله منشی،۱۳۷۰: ۲۹۸) زیبایی و مفهوم متن در صورتی آشکار می‌شود که معلوم گردد غم و فاقه و نزدیکی به دشمن و فراق دوست و خوف با یکدیگر رابطه تشابه دارند و قابل تشبیه به یکدیگرند. در این موارد نیز ملاک جمع‌شدنشان ذیل یک جمع، رابطه تشابه میان آن‌ها بوده‌است.

۳- اگر یک تشبیه، چند مشبه‌به داشته‌باشد گاهی به‌ندرت میان چند مشبه‌به، تشابه وجود دارد، البته با این شرط که وجه‌شبه میان آن‌ها روشن و دقیق باشد و وجه‌شبه در یکی قوی‌تر نباشد.

۴-همچنین اگر چند تمثیل یا چند حکمت به صورت متوالی ذکر شود، احتمال دارد که میان آن دو یا چند تمثیل، تشابه وجود داشته‌باشد.

قابل ذکر است که اطناب در نثر فنی، نویسنده را مهیّای به کاربردن ساخت‌های هم‌پایه کرده است، ساخت‌هایی که هم از نظر ساخت دستوری و هم از نظر معنایی قرینهٔ یکدیگر قرار داده‌است و همین تقارن‌ها، زمینه پیدایش تشابه مضمر را فراهم می‌نماید؛ قرینه‌هایی که وجه‌شبه مشترک دارند و می‌توانند به یکدیگر تشبیه شوند.

منابع

۱. آقاحسینی، حسین، همتیان، محبوبه(۱۳۹۴). ***نگاهی تحلیلی به علم بیان***. تهران: انتشارات سمت.

۲. احمد الهاشمی(۱۳۸۳). ***جواهر البلاغه***. ترجمه حسن عرفان. چاپ چهارم. قم: بلاغت.

۳. رادویانی، محمدبن عمر(۱۳۸۶). ***ترجمان البلاغه***. به اهتمام محمدجواد شریعت. تهران: انتشارات دژنپشت.

۴. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۰). ***صور خیال در شعر فارسی***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات آگاه.

۵. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۸). ***شاعر آینه‌ها***. چاپ دوم. تهران: انتشارات آگاه.

۶. شمیسا، سیروس(۱۳۸۷). ***سبک‌شناسی نثر***. چاپ دوازدهم. تهران: نشر میترا.

۷. شمیسا، سیروس(۱۳۸۱). ***بیان و معانی***. چاپ هفتم.تهران: انتشارات فردوس.

۸. صفا، ذبیح‌الله(۱۳۷۹). ***تاریخ ادبیات در ایران***. جلد دوم. تهران: فردوس.

۹. عراقی، فخرالدّین(۱۳۶۸). ***دیوان اشعار***. چاپ پنجم.تهران: انتشارات جاویدان.

۱۰. عمران‌پور، محمدرضا،(۱۳۸۴)، «ساخت‌های همپایه و نقش زیباشناختی آن در کلیله‌ودمنه». ***دو فصلنامه پژوهش زبان و ادبیات فارسی***. دوره جدید. شماره پنجم: ۱۴۶-۱۲۱.

۱۱. قیس رازی، شمس الدین(۱۳۸۷). ***المعجم فی معایی اشعارالعجم***. تصحیح محمد قزوینی و مدرس رضوی. تهران: انتشارات زوّار.

۱۲. کزّازی، میرجلال‌الدّین.(۱۳۶۸). ***زیباشناسی سخن پارسی(۱)***. تهران: مرکز.

۱۳. نصرالله منشی(۱۳۷۰). ***ترجمه کلیله و دمنه***. با تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چاپ نهم. تهران: امیرکبیر.

۱۴. واعظ کاشفی(۱۳۶۹). ***بدایع الافکار فی صنایع الاشعار***. ویراستهٔ میر جلال‌الدّین کزّازی. تهران: نشر مرکز.

۱۵. وراوینی،سعدالدین(۱۳۷۵) ***مرزبان‌نامه***. به کوشش خلیل خطیب رهبر. چاپ ششم. تهران: انتشارات صفی علی‌شاه،

۱۶. همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۸). ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***. تهران: موسسه نشر هما.

بررسی چند حکایت کلیله و دمنه از منظر مینی‌مالیسم

دکتر احمد محمدی[۱]
سونیا بهرو بنمار[۲]

چکیده

کلیله و دمنه جزو آثار مصنوع نثر فارسی است که در اصل متعلق به ملوک هندی بوده و در زمان انوشیروان، پادشاه ساسانی به ایران آورده شده است. این اثر که از نوع ادبی فابل است در لابلای حکایت‌های بلند آن، حکایت‌های کوتاهی به صورت اپیزود، موجز و ساده بیان شده است. این حکایت‌ها به خاطر حجم کم و سادگی در روایت و در عین حال تمام و کمال بودن عناصر داستانی‌شان به مرز داستان‌های مینی‌مال که موطن اصلی‌شان غرب است و در قرن بیستم با توجه به شرایط سیاسی و فرهنگی به وجود آمده‌اند نزدیک شده و قرابت بسیاری با آن‌ها دارد. تلاش نگارندگان این مقاله بر آن است تا با بررسی برخی حکایت‌های کلیله ودمنه و تحلیل و مقایسه آن‌ها با ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مال، وجوه شباهت و برتری آن‌ها را نسبت به هم بیان کنند.

کلیدواژه: کلیله ودمنه، حکایت، اپیزود، مینی‌مال.

---

[۱]- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام نور a_mohammadi56@yahoo.com
[۲]-کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی Soniyabehro@yahoo.com

مقدمه

کلیله ودمنه از نخستین آثار نثر مصنوع فارسی به سبک نثر فنی عصر سلجوقی است. «این کتاب از کتب خزینگی ملوک هند بوده است و در زمان انوشیروان، طبیب دانایی «برزویه» نام به امر شاهنشاه آن کتاب را از هند به ایران آورد و به زبان پهلوی ترجمه کرد. نام اصلی کتاب به زبان سنسکریت «کرکتا دمنکا» بوده است و در زبان پهلوی «کلیلگ و دمنگ» می‌گفتند و در زبان دری که گاه‌های اواخر کلمات به هاء غیر ملفوظ بدل می‌شود «کلیله و دمنه» شده است».(بهار، ۱۳۸۹: ۲۵۰) بنا به گفته استاد مجتبی مینُوی «اصل کتاب کلیله ودمنه که مجموعه‌ای است از دانش و حکمت عملی و آداب زندگی، به هندی بود به نام پَنْجچه تَنْتْره Panchatantra در پنج باب. بُرزویه طبیب مَرْوزی در عصر انوشروان خسرو پسر قباد پادشاه ساسانی آن را به پارسی ترجمه کرد و ابواب و حکایات دیگر به آن افزود که اغلب آن‌ها از مآخذ هندی بود. در مبادی دوران فرهنگ اسلامی ابن‌المقفع آن‌را از پارسی به تازی نقل کرد و کتاب کلیله و دمنه نام نهاد.در عصر سامانیان، ابوعبدالله رودکی کتاب ابن‌المقفّع را به نظم فارسی امروز درآورد. باز در عهد بهرامشاه غزنوی اَبوالمعالی نظام الملک معین‌الدّین نصرالله بن محمد بن عبدالحمید بن احمد بن عبدالصّمد که منشی دیوان بود، کلیله‌ودمنه پسر مقفّع را بار دیگر به نثر فارسی ترجمه کرد».(مینوی ،۱۳۸۷: ح) «شیوه نویسنده این کتاب (کلیله) مبتنی بر ایراد صنایع لفظی از سجع و موازنه و جناس و تشبیه و تمثیل و استعاره است و اشعار پارسی و تازی و آیات و احادیث و عبارات عربی در سراسر کتاب او فراوان دیده می‌شود ولی وی هیچ گاه بیان معنی و مقصود را فدای صنعت‌های لفظی نمی‌کند».(مجتبایی، ۱۳۷۴: ۳۲) «از ویژگی‌های سبکی ابن‌المقفع کوتاه نویسی، و احتراز از به کار بردن ترادفات و حشو و اضافات است و در عین حال ساده است و سبک وی را سهل و ممتنع خوانده-اند».(غفرانی،بی‌تا: ۴۵) کلیله و دمنه به لحاظ نوع ادبی اثری است تمثیلی از نوع فابل **fable** که این« شیوه آریاییان در داستان پردازی بوده است و از مقوله ادب تعلیمی محسوب می‌شود و جزو کتب نثر فنی در عهد سلجوقی است».(شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۰۸) «فابل نوعی تمثیل داستانی است؛ روایتی تخیلی از رویدادهای فوق طبیعی به نظم یا نثر که شخصیت‌های آن حیواناتی با سرشت و رفتار انسانی‌اند و مثل انسانها سخن می‌گویند. در تالیف فابل‌ها همواره طرح اصول اخلاقی مورد نظر بوده است».(رضایی ، ۱۳۸۹: ۱۱۳)

در خلال روایت‌های بلند این کتاب، روایت‌های کوتاهی هم آورده شده است که در اصطلاح به آن اپیزود گویند. در فرهنگ اصطلاحات ادبی **Episode** این گونه تعریف شده است:«حادثه یا رویدادی مستقل است که در متن یک روایت بلند جای دارد؛ گاه این حادثه مستقل به روند پیرنگ داستان مربوط می‌شود و گاه ربطی با پیرنگ داستان ندارد».(داد،۱۳۸۳: ذیل حادثه مستقل) اپیزود داستان‌های فرعی مستقلی هستند که در میان داستان اصلی برای تاکید و تائید اندیشه مطرح شده در آن قسمت می‌آیند. اپیزودها می‌توانند به تنهایی، داستان کاملی محسوب گردند بی‌آنکه لطمه‌ای به کل داستان وارد کنند و حذف یا جابجایی شوند. اپیزودها اغلب به جایگیر شدن اندیشه مطروحه در اثر در ذهن خواننده و ایجاد تنوع و تعلیق در داستان کمک می‌کنند و با درونمایه داستان رابطه معنوی کاملی دارند. میرصادقی معتقد است:«این نحوه قصه‌گویی از یک سنت کهن آریایی سرچشمه گرفته است». (میرصادقی ،۱۳۷۶: ۱۱۵) حمیدیان در بیان ویژگی داستانهای اپیزودیک می‌گوید: «ساختار عمومی داستان‌های سنتی را می‌توان بدین گونه تبیین کرد که آنها دارای روساخت گسسته‌نما و ژرف‌ساخت دوری یا دایره‌ای هستند و سپس اضافه می‌کند که در سنت داستان‌پردازی ما، تمامی داستانها به صورت اپیزودیک بود هر کدام مرکب از داستانهای مستقل و یا مجموعه‌ای از حکایات گوناگون بود که به سبب اشتراکی با یکدیگر در کنار هم قرار می‌گرفتند». (حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۶) کوتاه نویسی و روایت اپیزود وار این کتاب ما را بر آن داشت که حکایت‌های کوتاه (اپیزود) آن‌را از منظر مینی‌مالیسیم بررسی کنیم.

مینی‌مالیسم

داستان مینی‌مال یا داستان کوتاهِ کوتاه به نوعی از قالب داستانی گفته می‌شود که موطن اصلی آن مغرب زمین و موجد اصلی پیدایش آن جنبش فرمالیسم بوده است.«در واقع مینی‌مالیسم تجلی تلاش فرمالیسم، برای ایجاد شکل‌های نوین بود».(سبز علی‌پور ، ۱۳۹۱: ۱۶۲) به بیانی دیگر مینی‌مالیسم «یک قالب دقیق داستانی است که بیشترین جلوه و رواج آن در آمریکا بوده است به طوری که فرانک اوُکنر frank o conner آن را هنر ملی آمریکا خوانده است اما ایرانیان از طریق نویسندگان فرانسوی با داستان کوتاه آشنا شدند. جمال‌زاده با کتاب یکی بود یکی نبود، آن را در ایران معرفی کرد و صادق هدایت و صادق چوبک و بزرگ علوی آن را رواج دادند».(غلامی مایانی، ۱۳۸۸ :۴۰) «خُرد

گراییminimalism یا موجزنویسی ،شیوه‌ای است روایتی یا نمایشی که با کمترین عناصر ضروری معمولا در شکلی کوتاه مثل لطیفه،طرح کوتاه نمایشی،تک گویی، داستانک،افسانه تمثیلی، حکایت اخلاقی ارائه می‌شود». (میرصادقی، ۱۳۸۸: ۲۱۳).اصطلاح مینی‌مال « نخستین بار در سال۱۹۲۹ توسط فردی به نام دیوید برلیوک (David Burliuk) در حین بازدید از نمایشگاه به کار گرفته شد برای توصیف نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی که از نظر شکل و محتوا فاقد تجمل بودند و در عین حال رشد قابل توجهی را نشان می‌دادند».(علیزاده، ۱۳۹۲: ۹) به بیانی دیگر، «مینی‌مالیسم جنبشی است که با مبنای فکری و فلسفی آغاز شد و متاثر از فلسفه‌ی پدیدار شناسی(phenomenology) به رابطه میان انسان، فضا و حجم توجه بسیاری نشان داد».(حریریان، ۱۳۸۹: ۸۴) هر چند که این مکتب بعدها به دنیای داستان نیز راه پیدا کرد اما در ابتدا مربوط به نقاشی، موسیقی، معماری و دیگر هنرها می‌شد. «در حقیقت نقاشی، نقشی پیشگام در هنر مینی-مال با رویکردی انتزاعی و در حوزه‌ی اشیای سه بعدی ایفا کرد. پایه و اساس ظهور هنر مینی‌مال نه در قلمرو مجسمه سازی بلکه در حوزه نقاشی گسترش پیدا کرد».(همان: ۸۶-۸۵) «ادگار آلن پو در سال ۱۸۴۲ نوع داستان کوتاه و رمان را در تقابل با قصه سنتی بیان می‌کند که اولین بیانیه مینی‌مالیسم داستان مدرن است».(امین اسلام ،۱۳۸۱: ۵۱) این شکل داستانی که فشرده است از اشخاص داستانی و صحنه‌های معدودی استفاده می‌کند و تا آنجا که ممکن باشد، از لحظه نزدیک به آخر داستان شروع می‌کند. در نشان دادن موضوع به جای پرداختن به جزئیات، از دل موقعیت بیرون می‌جهد و با لحظه سر وکار دارد. فرد در این باره می‌گوید:«اشخاص داستانی آن باید درخشان و سرزنده باشند.داستان کوتاهِ کوتاه ممکن است مبهوت نماید، شوکه کند، بخنداند، آگاهی دهد و سرگرم نماید، اما هرگز نباید خسته کننده باشد و از این شاخه به آن شاخه بپرد. داستان کوتاهِ کوتاه می‌داند که به کجا می‌رود و به سرعت خود را به آنجا می‌رساند».(فرد، ۱۳۷۷: صص ۲۰۸-۲۰۷) به تعبیری «اعتقاد مینی‌مالیست‌ها بر این است که می‌توان با حفظ اصول فنی و ساختار یک قصه، با کمترین دیالوگ و حذف لفاظی‌های رایج، با زبانی ساده و عاری از پرگویی، داستانی شگرف آفرید».(گوهرین، ۱۳۸۸: ۱۰)«داستان کوتاه باید کوتاه باشد اما این کوتاهی حدَ مشخصَی ندارد . ممکن است خیلی کوتاه باشد و مثلا حدود ۵۰۰ کلمه بیشتر نداشته باشد، در این صورت به آن short story یعنی داستان کوتاه می‌گویند».(غلامی مایانی، ۱۳۸۸: ۴۰) «مینی‌مالیست‌ها در حقیقت می‌گویند: کلمات

اضافی موقوف! توصیف‌های طولانی موقوف! صحنه پردازی‌های ریز و دقیق موقوف! بیان عناصر و اجزای فرعی و اضافی موقوف! و گاه توصیه می‌کنند که یک داستان مینی‌مال از صد کلمه بیشتر نباشد».(همان: ۶۰) «خُرد گرایی عقیده‌ای است در هنر، مبنی بر این که «کم ، زیاد است» در آثار خُردگرایان، ایجاز در کار هنری امری است طبیعی تا تاثیر هنر را بیشتر و نیرومندتر کند».(رستگار فسائی ، ۱۳۹۲: ۳۰۹) نویسندگان مینی‌مالیستی به دو گروه معتدل و افراطی تقسیم می‌شوند« نویسندگان افراطی تنها با انتخاب چند واژه که در ظاهر هیچ ارتباطی با هم ندارند، اقدام به خلق داستان مینی‌مال می‌کنند. در صورتی که نویسندگان میانه‌رو، در قالب یک پاراگراف و چندین سطر یک احساس و یا یک صحنه قابل فهم را به تصویر در می‌آورند»(پارسا، ۱۳۸۵ :۵۹) « بارت (Roland Barthes) جنگ و مسائل مربوط به آن، بحران سال‌های ۷۳ تا ۷۶ واکنش جهانی نسبت به بی‌هدفی و افزون‌طلبی آمریکایی‌ها را عامل محدود کردن قالب داستان و کاهش میزان مطالعه و به تبع آن کاهش میزان تولید نویسندگان معرفی می‌کند.».(بارت، ۱۳۸۱: ۶۱) برخی از منتقدان برای این نوع داستان ایراداتی وارد کرده‌اند که عبارت انداز:

۱- حذف ایده‌های فلسفی بزرگ
۲- مطرح نکردن مفاهیم تاریخی
۳- عدم موضع‌گیری سیاسی
۴- عمیق نبودن شخصیت‌ها به اندازه کافی
۵- توصیف‌های ساده و پیش پا افتاده
۶- یک نواخت بودن سبک
۷- بی‌توجهی به جنبه‌های اخلاقی. داستان کوتاهِ کوتاه یک قالب دقیق داستانی است که به حادثه‌ای مهم می‌پردازد. (امین‌السلام، ۱۳۸۱: ۵۶)

ویژگی‌های داستان‌های مینیمال

به خاطر حجم کم داستان‌های مینی‌مال، این نوع ادبی هم از نظر ظاهر و هم از نظر محتوا دارای ویژگی‌هایی است که در آن مورد تعریف‌هایی ارائه دادند که در زیر به آن‌ها اشاره می‌کنیم امّا به طور کل در خصوص این نوع ادبی می‌توان گفت:« کاهش مفرط محتوای اثر به حداقل عناصر ضروری است که نتیجه آن بالطبع محدودیت دایره واژگان یا صحنه

نمایش و سادگی و خشکی آن و امساک از گفتار تا حد سکوت است».(شریفی، ۱۳۸۷: ۲۰)

۱) طرح خطی روایت

داستان‌های مینی‌مال به دلیل کوتاه بودنشان طرح بسیار ساده‌ای دارند، از این رو طرح آن‌ها خطی است.به تعبیری« نویسنده مینی‌مال بهتر است بدون پس و پیش کردن زمان(فلاش بک یا فلاش فوروارد) و به دور از پیچیدگی‌های متعدد در طرح، عمل روایت را به انجام برساند.»(علیزاده،۱۳۹۲: ۱۵) این داستان‌ها به دلیل کوتاهی‌شان فاقد طرح پیچیده هستند به گونه‌ای که موام(Maugham William Somerset)در این باره گفته است:« اگر سعی کنید یکی از داستان‌های چخوف را تعریف کنید ، می‌بینید چیزی برای تعریف کردن وجود ندارد.»(موام،۱۳۷۰ :۲۸)

۲) سادگی روایت

این داستان‌ها آن‌قدر کوتاه هستند که نویسنده مجبور است همه چیز را به سادگی بازگو کند و ساده بودن روایت، جزو ویژگی‌های مهم این نوع از داستان‌ها به شمار می‌رود.« نویسنده مینی‌مال باید بدون کمترین قضاوت، تفسیر و تحلیل، بدون پیچیدگی زبان تنها به شرح رخدادها و حوادث داستانی بپردازد.»(علیزاده، ۱۳۹۲ :۱۴)

۳) درون‌مایه داستان‌های مینی‌مال

نویسنده داستان مینی‌مالیسم چون فرصت زیادی ندارد، نمی‌تواند به مسائل سیاسی، اعتقادی و مذهبی بپردازد و بیشتر به دغدغه‌های کلی بشر مثل؛ عشق، مرگ و تنهایی توجه دارد.از این‌رو «نویسنده اغلب به بیان انسان گرفتار در جهان تکنولوژی زده و تنهایی او اشاره دارد.»(همان: ۱۹)

۴) حذف دانای کل و پرهیز از لحن قطعی در روایت

تاکید بر موجز بودن بیش از حد داستان، باعث می‌شود راوی در روایت داستان به قناعت اکتفا کند طوری که «در داستان‌های مینی‌مال روایت‌گر باید با پرهیز از هرگونه قضاوت، بدون کمترین احساسات و دخالت عاطفی، ماجرا را بیان کند.»(همان)

۵) سادگی زبان

چون این نوع داستان، کوتاهِ کوتاه است به همین دلیل نویسنده فرصت هنرنمایی و استفاده از آرایه‌های ادبی را از دست می‌دهد و زبان آن به سادگی گرایش دارد. اما نکته

قابل توجه در این مقاله این است که حکایت‌های کلیله و دمنه که ما آن‌ها را شاهد مثال در مقایسه با ویژگی‌های داستان‌های مینی‌مال آورده‌ایم سرشار از نکات ادبی و سبک شناسی است و نه تنها زبان آن‌ها ساده نیست بلکه با تشبیهات و آرایه‌های ادبی ترکیب شده‌اند.

۶) ایجاز بیش از حد

داستان‌های مینی‌مال آن‌قدر کوتاه هستند که نویسنده نمی‌تواند با اطناب سخن بگوید به همین دلیل مجبور است از ایجاز استفاده کند.« داستان مینی‌مال باید از هرگونه حشو و زوائد پیراسته گردد. هر واژه‌ای که حذف آن خللی به متن وارد نکند بایستی از متن داستان کنار گذاشته شود.».(پارسا،۱۳۸۵: ۳۲) « مینی‌مالیست‌ها معتقدند داستان مینی-مال مانند یک عکس از یک موقعیت است».(علیزاده،۱۳۹۲: ۱۸)

۷) برجستگی برخی از عناصر

چون در داستان مینی‌مال فرصت نویسنده برای روایت داستان کم است به همین خاطر تمام عناصر داستان در آن به کار نمی‌رود بلکه داستان مینی‌مال با چند عنصر ساخته می‌شود« عناصری چون گفتگو ، تلخیص و روایت، بیشترین کاربرد را دارد.»(پارسا،۱۳۸۵: ۳۴) « دیالوگ‌نویسی در این شیوه ادبی معمولا بار زیادی را به دوش می‌کشد و بار معنایی داستان‌های مینی‌مال بر عنصر گفتگو متکی است.»(علیزاده،۱۳۹۲: ۱۵)

۸) شخصیت‌پردازی ساده

از آن‌جا که نویسنده در داستان مینی‌مال فرصت زیادی ندارد به همین خاطر نمی‌تواند به عمق شخصیت‌ها وارد شده، آن‌ها را به خواننده نشان بدهد.از این‌رو شخصیت‌ها در داستان‌های مینی‌مال، بسیار ساده و عادی هستند.« شخصیت‌های محدود داستان‌های مینی‌مال اغلب افراد عادی اجتماع هستند.»(محمدی، بی‌تا :۳۰۶) و چون موضوع این نوع داستان‌ها انسان‌های امروزی هستند « حتی در بسیاری از موارد، انسان‌های تنها، مایوس و زخم خورده هستند.»(جزینی،۱۳۷۸: ۳۸) به عبارتی «در داستان‌های مینی‌مال خواننده با لایه‌ی اول شخصیت روبروست و کم‌تر با گذشته شخصیت، سروکار دارد.»(علیزاده،۱۳۹۲ :۱۸)

۹) واقع‌گرایی

به دلیل کوتاهی بیش‌از حد داستان، نویسنده هیچ‌گونه فرصتی برای خیال‌پردازی ندارد به همین خاطر « این نوع داستان‌ها جزو داستان‌های رئالیستی محسوب می-شود.»(پارسا،۱۳۸۵: ۳۳) امّا در حکایت‌های کلیله و دمنه واقعیت رنگ باخته و کل حکایت‌ها بر مبنای تخیّل بنا شده است.

۱۰) برخورداری از تم جذاب

این نوع داستان، آن‌قدر کوتاه است که نویسنده مجال زیادی برای پرداخت داستان ندارد از این‌رو باید تم بسیار جذابی را انتخاب کند تا بتواند در داستان کوتاهی که نوشته است خواننده را به راحتی جذب کند.« منظور از قصه جذاب، روایت یا ماجرایی جالب توجه است که ذهن خواننده را برای شنیدن تحریک کند.» (همان)

۱۱) ایجاد پارادوکس

نویسنده مینی‌مالیستی چون فرصت زیادی برای جذاب کردن داستان ندارد به همین خاطر از مواردی مثل تضاد و پارادوکس استفاده می‌کند.« نویسنده مینی‌مال به دلیل کوتاهی و فشردگی در روایت، از اصل تقابل، تضاد و پارادوکس سود می‌برد تا بانی ایجاد بار معنایی اثر شود.»(علیزاده، ۱۳۹۲: ۱۷) در بررسی حکایت‌هایی که ما شاهد مثال آورده‌ایم این ویژگی بسیار دیده می‌شود و منظور ما از عنصر پارادوکس در تحلیل آن‌ها، تفاوت سیر و روند شروع و پایان حادثه است به عبارت دیگر، حادثه حکایت‌ها اغلب غیر قابل پیش‌بینی و دور از ذهن خواننده به پایان می‌رسند.

۱۲) تاثیر آنی و عنصر غافلگیری اثر

« غافلگیری پایان داستان مینی‌مال و قرار دادن خواننده در شک معمولا بانی ایجاد اندیشه در ذهن اندیشه‌مدار او می‌شود تا قدرت استنتاج و تفکر خواننده را بالا ببرد.»(همان:۱۹) در حکایت‌های کلیله‌و دمنه این ویژگی بسیار نمود پیدا کرده است.

۱۳) معنای نهفته در پس کلمات

« در این نوع داستان‌ها خواننده با پایان غافلگیر کننده روبرو است. یک ضربه، یک نکته سنجی با ظرافت خاص، یک چرخش هنرمندانه،یک شوک که باعث تلنگر ذهنی در خواننده شده و او را به مکاشفه و تفکر وا می‌دارد.» (همان:۱۷) این ویژگی نیز در حکایت-های کلیله و دمنه بسیار دیده می‌شود و می‌توان گفت که تمام حکایت‌های ایرانی که جزو ادبیات تعلیمی هستند از این ویژگی برخوردار هستند.

۱۴) محدودیت زمان و مکان

«اغلب داستان‌های مینی‌مال در زمانی کمتر از یک روز ، چند ساعت و گاه چند لحظه اتفاق می‌افتند». (جزینی،۱۳۷۸: ۱۳) «در داستان‌های مینی‌مال زمان و مکان تغییر نمی‌کند. داستان تنها برشی از یک موقعیت است و به بیان یک رخداد با تعداد شخصیت اندک می‌پردازد».(علیزاده،۱۳۹۲: ۱۶)

۱۵) تمامیت و کمال

«چون این داستان‌ها فاقد حوادث و گره گشایی‌های داستان کوتاه هستند بنابراین نمای کلی و کمال داستان را می‌توان در همان نگاه اول دریافت.» (پارسا،۱۳۸۵: ۳۴)

پیشینه پژوهش

کلیله ودمنه جزو آثارمشهوری است که تا کنون مورد توجه برخی از پژوهشگران واقع شده است و مقاله‌ها وکتاب‌های متعددی در مورد آن نوشته شده است که بخشی از آنها بدین قرار می‌باشد: دکتر مختار کمیلی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان (رد پای اساطیر در داستان شیر و گاو از کلیله‌ودمنه) به بررسی داستان شیر وگاو با اسطوره‌ی هندی «سوما و میترا» پرداخته و به وجود مشابهت‌های این داستان با اسطوره‌ی زردشتی«گاو و اهریمن» اشاره کرده است.دکتر تقی وحیدیان کامیار و همکاران در مقاله‌ای با عنوان (آیا رودکی سراینده تمام کلیله‌ودمنه است؟) با بیان دلایلی، نشان داده است که رودکی نمی-توانسته سراینده کلیله ودمنه باشد. لیلا عدل پرور در مقاله‌ای با عنوان (نوای همدلی در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه)، اساس همدلی و رفاقت بر پایه دوستی‌های بی‌غرض در این دو اثر را بررسی کرده است. سادانا نایتانی در مقاله‌ای با عنوان (معلم و شاگرد:ساختار و مفهوم در هزارویکشب و کلیله‌ودمنه با ترجمه حمید قربانی) به بررسی ریشه‌های داستان‌های هزارویکشب و کلیله‌ودمنه ونیز بررسی نسخه‌های اصیل و ساختگی از این دو اثر پرداخته است. محمد عزیزی در مقاله‌ای با عنوان (قصه‌گویی در کلیله‌ودمنه)، عناصر قصه و داستان را در کلیله ودمنه بررسی کرده است. دکتر ابراهیم قیصری در مقاله (یک ماخذ بودایی برای تمثیلی از کلیله‌ودمنه)، شباهت‌های پایان باب برزویه طبیب که در موضوع دانستن قدر ایام زندگی و بسیجیدن برای آخرت ، کوشیدن در نجات نفس و ترک لذات ظاهری است را با کتاب چنین گفت بودا بیان کرده‌اند. خدیجه اطمینان در مقاله (التزام و مشابهت‌های مندرج در کلیله‌ودمنه و مرزبان‌نامه)، به بررسی نخبه‌گرایی در این دو اثر

پرداخته و بیان کرده است که کلیله و دمنه به عنوان اثری که بازتاب اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی حاکم بر جو جامعه ساسانی در آن مشهود است و مرزبان‌نامه که به شدت از تفکر اسلامی تاثیر پذیرفته، چگونه نخبه‌گرایی در آن‌ها به کار رفته است.نفیسه میرزا امیری در مقاله‌ای با عنوان (مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه)، به بررسی و مقایسه اجمالی دو حکایت با مضمون مشترک از این دو کتاب- حکایت بط و روباه از مرزبان‌نامه و باب بوزینه و باخه از کلیله ودمنه- پرداخته و نحوه پرداخت و شخصیت‌پردازی و نقل حکایت‌های این دو اثر را مقایسه کرده است. دکتر مهدی دامغانی در مقاله (یادداشت‌هایی درباره ابیات عربی کلیله‌ودمنه بهرام شاهی وماخذ و گویندگان آن)، ابیات عربی کلیله‌ودمنه را بر اساس گویندگان آن‌ها بررسی کرده است. دکتر فرانک جهانگرد و همکاران در مقاله (نمادشناسی حکایت بوف و زاغ کلیله‌ودمنه بر پایه اساطیر ایران وهند)، به بیان تقابل روز و شب در باب بوف و زاغ کلیله‌ودمنه و بیان تفاوت‌ها و تشابه‌های عناصر متن بوف و زاغ با اساطیر ایران و هند پرداخته است. علی اکبر سام خانیانی در مقاله (تحلیل اساطیری حکایت شیر و گاو در کلیله ودمنه بر پایه نظریه یونگ و نورتروپ فرای)، حکایت شیروگاو را با نظرات یونگ درباره کهن الگوها و تطبیق آن با نظریه نورتروپ فرای مورد بررسی قرار داده است. دکتر وحید سبزیان‌پور و همکاران در مقاله (مقدمه کلیله‌ودمنه و باب برزویه طبیب دریچه‌ای بر فرهنگ و تربیت در ایران باستان)، بیان کرده‌اند که باب برزویه و مقدمه کلیله افزوده هندی نیست و دریچه‌ای به فرهنگ و ادب ایرانیان باستان است و موضوع خرد ورزی، عشق به دانش و کتاب، اعتقادات دینی و... شامل این دو بخش است. مریم محمودی در مقاله (تشبیه برجسته‌ترین ویژگی های سبکی کلیله‌ودمنه)، با بیان این نکته که تشبیه به عنوان موثرترین ابزار تخیل، نقش مهمی در تصویرسازی این کتاب دارد به بررسی تشبیه و انواع آن در این کتاب پرداخته است.دکتر علی دهقان و همکاران در مقاله (مقایسه درون‌مایه اخلاقی حکایات کلیله و دمنه و داستان‌های هانس‌کرستین اندرسن)، به بررسی پیام‌های اخلاقی این دو اثر پرداخته است.دکتر محمد صادق بصیری و همکاران در مقاله (بررسی روشمند ترجمه ابوالمعالی نصرالله منشی از کلیله ودمنه) ، اسلوبی روشمند برای بررسی همه جانبه ترجمه نصرالله منشی از کلیله و دمنه ارائه کرده‌اند .احمد سنچولی و همکاران در مقاله (تحلیل شخصیت دمنه با تکیه بر روانشناسی فردی آلفردآدلر) به بررسی شخصیت دمنه در قالب اصل حقارت، اصل برتری جویی و ... پرداخته است. فرانک جهانگرد و همکاران در مقاله (نقد کهن الگویی حکایت پادشاه و برهمنان در

کلیله و دمنه)، کهن الگوهای آنیمای مثبت و منفی و پیرخردمند در چهره‌های ایراندخت، زن دیگر پادشاه و کارایدون را نشان داده‌اند. دکتر محمد غفرانی در مقاله (پژوهشی درباره سبک ابن‌المقفع و ابوالمعالی در کلیله‌ودمنه) به بیان سبک این دو نویسنده و شیوه‌ها، تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها پرداخته است. نیز دکتر عفرانی در مقاله خود به ذکر کتاب‌ها و مقدمه‌هایی که در مورد کلیله‌ودمنه نوشته شده اشاره کرده‌است که بدین شرح می‌باشد: مقدمه مستشرق فرانسوی سیلوستردوساسی بر کلیله‌ودمنه. مقدمه الاب لویس شیخور بر کلیله‌ودمنه به زبان فرانسه. مقدمه محمدحسن نائل مرصفی بر کلیله‌ودمنه. مقدمه عالمانه دکتر عبدالوهاب عزام بر کلیله‌ودمنه. مقدمه استاد عبدالعظیم قریب بر کلیله و دمنه بهرامشاهی. مقدمه استاد مجتبی مینوی بر کلیله ودمنه بهرامشاهی. ابن المقفع نگارش استاد عباس اقبال آشتیانی. ابن المقفع نگارش خلیل مردم. عبدالله بن المقفع نگارش محمد سلیم جندی.ابن المقفع نگارش دکتر عبداللطیف حمزه. درباره کلیله ودمنه نگارش دکتر محمد محجوب. ذیل ترجمه فارسی کتاب پنجاتنترا نگارش دکتر محمد جواد مشکور. عبدالله بن المقفع تالیف محمد غفرانی به زبان عربی. شرح احوال و آثار ابن المقفع از دکتر عباسعلی عظیمی. ایران فی عهد الساسانین نگارش مستشرق دانمارکی کریستین سن و ترجمه دکتر یحیی الخشاب. تاریخ الادب العربی نگارش مستشرق آلمانی بروکلمن ترجمه دکتر عبدالحلیم نجار. سبک شناسی نگارش استاد ملک الشعرای بهار (جلد ۲). منحی الاسلام نگارش استاد احمد امین. الادب المقارن دکتر محمد غنیمی هلال. التراث الیونانی فی الحضاره الاسلامیه نگارش عبدالرحمن بدوی. با توجه به پژوهش‌هایی که در مورد کلیله‌و دمنه انجام شده است به نظر می رسد تاکنون این اثر از بُعد مینی‌مالیسم بررسی نگردیده است البته با وجود اینکه مینی‌مالیسم نیز از حوزه‌های جدید در پژوهش است مقالاتی چند در این زمینه به نگارش درآمده است که برخی از عناوین آنها بدین شرح می باشد:کامران پارسی‌نژاد در مقاله داستان مینی‌مالیسم کوتاه کوتاه یا داستان کارت پستال به بررسی پیدایش این نوع ادبی و بیان ویژگی‌های آن پرداخته است. ریموند کارور در مقاله مینی‌مالیسم در ادبیات کهن ایران به بیان ویژگی‌های داستان مینی‌مال پرداخته و برخی از اشعار ایرانی به خصوص با کمی تسامح رباعیات خیام را جزو داستان های مینی‌مال محسوب کرده‌است. احمد رضا صیادی و همکاران در مقاله مینی‌مالیسم ادبی به بیان بررسی پیشینه مینی‌مال در غرب و ویژگی‌های آن پرداخته و حکایات گلستان

را از این منظر مورد بررسی قرار داده است.برات محمدی در مقاله مقالات شمس و مینی-مالیسم به بیان ویژگی‌های مینی‌مال پرداخته و مقالات شمس را از این منظر بررسی کرده‌اند. فرحناز علیزاده در کتاب مکاشفه داستان به بیان پیشینه مینی‌مالیسم در غرب و ویژگی‌های آن پرداخته وچندین داستان مینی‌مال از نویسندگان مشهور را نقد کرده است. جواد جزینی نیز در مقاله ریخت شناسی داستان‌های مینی‌مال به بیان ویژگی‌های داستان مینی‌مال و نقد آن‌ها پرداخته است.

بحث و بررسی

در ادامه عناصر داستانی ۲۲ حکایت از کلیله و دمنه را از منظر ویژگی داستان‌های مینی‌مال تحلیل و بررسی می‌کنیم تا وجوه شباهت، تفاوت و برتری آن‌ها را نسبت به هم نمایان سازیم.

مـــــردی کـــه گـــنـــج یـــافـــت

«مردی در بیابان گنجی یافت، با خود گفت اگر نقل آن به ذات خویش تکفّل کنم عمری در آن شود و اندک چیزی تحویل افتد، به صواب آن نزدیک‌تر که مزدوری چند حاضر آرم و ستور بسیار کِرا گیرم و جمله به خانه برم. هم براین سیاقت برفت و بارها پیش از خویشتن گسیل کرد. مُکاریان را سوی خانه خویش بردن به مصلحت نزدیک‌تر نمود؛ چون آن خردمند دور اندیشه بخانه رسید در دست خویش از آن گنج جز حسرت و ندامت ندید».(کلیله ودمنه، ۳۹)

حادثه حکایت که دزدیده شدن گنج‌های مردی است توسط کارگران،با تکیه بر عنصر گفت‌وگوی درونی (حدیث نفس) شخصیت، صحنه‌پردازی و توصیف با روایت ساده و زاویه دید سوم شخص بیان شده است.تم جذاب آن(ساده لوحی مرد و عدم رعایت جانب احتیاط در فرستادن گنج‌ها) که نشانگر شخصیت مرد است باعث ایجاد پارادوکس شده، تاثیر آنی بر روی خواننده می‌گذارد.

مردی که می‌خواست تازی گوید

«مردی می‌خواست که تازی گوید، دوستی فاضل ازآن وی تخته‌ای زرد در دست داشت؛ گفت: از لغت تازی چیزی از جهت من بر آن بنویس. چون پرداخته شد به خانه برد و گاه‌گاه درآن می‌نگریست و گمان بُرد که کمال فصاحت حاصل آمد. روزی در محفلی

سخنی تازی خطا گفت، یکی از حاضران تبسّمی واجب دید. بخندید و گفت: بر زُبان من خطا رود و تخته زرد در خانه من است؟»(همان)

حادثه حکایت(به زبان تازی حرف زدن مرد) در مدت طولانی ولی با نهایت ایجاز و سادگی با زاویه دید سوم شخص روایت شده است و این مسئله یکی از شگردهای داستان-های مینی‌مال است که نویسنده حادثه ، حکایتی مانند حکایت فوق را در طول زمان طولانی که دقیقا هم مشخص نیست تا چه زمانی حادثه پرورده و ایجاد می‌شود در کمترین روایت ممکن بیان می‌کند. گفت‌وگو عنصر غالب این حکایت است که منجر به شخصیت‌پردازی شده است. شخصیت حکایت که می‌خواهد خودنمایی و اظهار فصاحت کند با یک اشتباه، تم جذابی به داستان بخشیده است.

مردی که با یاران خود به دزدی رفت

«مردی شبی با یاران خود به دزدی رفت، خداوند خانه به حسّ حرکت ایشان بیدار شد و بشناخت که بربام دزدانند، قوم را آهسته بیدار کرد و حال معلوم گردانید، آنگه فرمود که: من خود را در خواب سازم و تو چنان که ایشان آواز تو می‌شنوند با من در سخن گفتن آی و پس از من بپرس بِالحاح هرچه تمامتر که این چندین مال از کجا بدست آوردی.زن فرمان بُرداری نمود و بر آن ترتیب پرسیدن گرفت. مرد گفت: از این سوال درگذر که اگر راستی حال با تو بگویم کسی بشنود و مردمان را پدید آید. زن مراجعت کرد و الحاح در میان آورد. مرد گفت: این مال من از دزدی جمع شده است که در آن کار استاد بودم، و افسونی دانستم که شبهای مُقْمِر پیش دیوارهای توانگران بیستادمی و هفت بار بگفتمی که شَوْلَم شَوْلَم ، و دست در روشنائی مهتاب زدمی و به یک حرکت به بام رسیدمی، و بر سر روزنی بیستادمی و هفت بار دیگر بگفتمی شولم و از ماهتاب به خانه در شدمی و هفت بار دیگر بگفتمی شولم. همه نقود خانه پیش چشم من ظاهر گشتی، به قدر طاقت برداشتمی و هفت بار دیگر بگفتمی شولم و بر مهتاب از روزن خانه برآمدمی. به برکت این افسون نه کسی مرا بتوانستی دید و نه در من بدگمانی صورت بستی. به تدریج این نعمت که می‌بینی به دست آمد. امّا زینهار تا این لفظ کسی را نیاموزی که از آن خلل‌ها زاید. دزدان بشنودند و از آموختن آن افسون شادی‌ها نمودند، و ساعتی توقّف کردند، چون ظنّ افتاد که اهل خانه در خواب شدند مقدّم دزدان هفت‌بار بگفت شولم، و پای در روزن کرد. همان بود و سرنگون فروافتاد. خداوند خانه چوب‌دستی

برداشت و شانه‌اش بکوفت و گفت: همه عمر بَرو بازو زدم و مال بدست آوردم تا تو کافر دل پشتواره بندی و ببری؟ باری بگو تو کیستی : من آن غافل نادانم که دم گرم تو مرا بر باد نشاند تا هوس سجّاده بر روی آب افگندن پیش خاطر آوردم و چون سوخته نِمْ داشت آتش در من افتاد و قفای آن بخوردم. اکنون مشتی خاک پس من انداز تا گرانی ببرم».(همان: ۵۰-۴۹) چون این حکایت،

کوتاهِ کوتاه نیست و تعداد واژه‌هایش زیاد است می‌توان آن را با توجه به نظر میانه‌روهای مینی‌مالیستی بررسی کرد، حادثه مبنی‌بر ساده‌لوحی دزدان و زیرکی صاحب‌خانه، با طرحی ساده بیان شده است. گفت‌وگوی صاحب‌خانه با زنش علاوه بر نشان دادن شخصیت آن‌ها که با آرامش و خودداری و عاقبت‌نگری، دزدان را دستگیر می‌کند منجر به این می‌شود که دزدان صدای زن و مرد را بشنوند و با ساده‌لوحی فریفته سخنان آن‌ها شوند و در دام صاحبخانه گرفتار شوند و گره حکایت(دزدیده شدن خانه توسط دزدان) باز شود. چون حادثه حکایت (دزدیده شدن خانه) غافلگیرانه حل می‌شود و به بحران نمی‌رسد تم جذابی به حکایت داده است.

بازرگانی که جواهر بسیار داشت

«بازرگانی جواهر بسیار داشت و مردی را به صد دینار در روزی مزدور گرفت برای سفته کردن آن. مزدور چندان‌که در خانه بازرگان بنشست چنگی دید. بهتر سوی آن نگریست. بازرگان پرسید که : دانی زد؟ گفت : دانم؛ و در آن مهارتی داشت. فرمود که : بسرای. برگرفت و سماع خوش آغاز کرد . بازرگان در آن نشاط مشغول شد و سَفَطِ جواهر گشاده بگذاشت. چون روز بآخر رسید اجرت بخواست. هر چند بازرگان گفت که: جواهر برقرار است،کار ناکرده مزد نیاید، مفید نبود. در لجاج آمد و گفت: مزدور تو بودم و تا آخر روز آنچه فرمودی بکردم. بازرگان بضرورت از عهده بیرون آمد و متحیّر بماند: روزگار ضایع و مال هدر و جواهر پریشان و مؤونت باقی».(همان:۵۲-۵۱)

این حکایت به زبان سوم شخص با روایت خطی و طرح ساده و عنصر گفت‌وگو و صحنه پردازی بیان شده است. صحنه چنگ نواختن مرد مزدور فضای شاد به داستان داده اما در پایان حکایت صحنه جدال دو شخصیت حکایت، علاوه بر این که تم جذابی به آن بخشیده، باعث ایجاد پارادوکس شده است. عنصر گفت‌وگو، صحنه‌پردازی، جدال و روایت همگی با ایجاز و سادگی بیان شده است و نکته آموزنده حکایت که با دخالت نویسنده بیان شده

است از ویژگی‌های سبکی ادبیات کلاسیک ایرانی است که تقریباً در بیشتر حکایت‌ها شاهد نتیجه‌گیری نویسنده و بیان نکته اخلاقی به صورت مستقیم از زبان نویسنده می-شویم.

سگی که بر لب جوی استخوانی یافت

«سگی بر لب جوی استخوانی یافت، چندان که در دهان گرفت عکس آن در آب دید، پنداشت که دیگری است. به شَرَه دهان باز کرد تا آن را نیز از روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود باد داد».(همان:۵۳)

تنها عنصر به کار رفته در این حکایت علاوه بر روایت و طرح ساده و خطی با زاویه دید سوم شخص ، صحنه‌پردازی است.سگی که عکس خود را در آب می‌بیند و به خاطر حرص،طمع و فزون خواهی خود ، روزی خود را از دست می‌دهد.این صحنه علاوه بر عنصر غافلگیری، با ایجاد پاردوکس، تم جذابی به داستان می‌دهد و شخصیت حکایت (حرص و طمع سگ) را نمایان می‌سازد. ذکر این نکته حایز اهمیت است که چون در داستان‌های مینی‌مال غربی فرصت و فضا کم است خالی از نکته‌های آموزنده، فلسفی و... است اما حکایت‌های ایرانی که به خاطر ایجاز و سادگی قرابت نزدیکی با داستان‌های مینی‌مال پیدا کرده‌اند با وجود سادگی و فضای کم، خالی از نکته‌های آموزشی نیستند و این مسئله باعث برتری حکایت‌های ایرانی با داستان‌های مینی‌مال از نظر محتوا می‌شود.

بوزینه‌ای که درودگری پیش گرفت

«بوزینه‌ای درودگری را دید که بر چوبی نشسته بود و آن را می‌برید و دو میخ پیش او، هرگاه که یکی را بکوفتی دیگری که پیشتر کوفته بودی برآوردی. در این میان درودگر به حاجتی برخاست ، بوزینه بر چوب نشست از آن جانب که بریده بود، اُنْثَیَیْنِ او در شکاف چوب آویخته شد و آن میخ که در کار بود پیش از آنکه دیگری بکوفتی برآورد، هر دو شقّ چوب بهم پیوست ، اُنْثَیَیْنِ او محکم در میان بماند، از هوش بشد. درودگر باز رسید وی را دست بُردی سَرَه بنمود تا درآن هلاک شد. و ازاین‌جا گفته‌اند درودگری کار بوزینه نیست».(همان:۶۲)

صحنه‌پردازی این حکایت با روایت ساده و خطی و با زاویه دید سوم شخص بیان شده است. صحنه درودگری بوزینه علاوه بر ایجاد پارادوکس، تضاد، تم جذاب، فضای خنده-آوری به داستان داده است و باعث ایجاد شخصیت‌پردازی شده است، بوزینه‌ای که طبق

عادت و خصلت خود از کار درودگر تقلید می‌کند و درودگری که با تنبیه نابجای او باعث هلاک شدن بوزینه شده است، حیوانات هر قدر هم برای انسان مزاحمت ایجاد کنند انسان‌ها نباید آن‌ها را مجازات کنند اما درودگر با مجازات بوزینه، شخصیت خود را نشان داده است که حاکی از عصبانیت و کج فهمی اوست. جمله آخر حکایت که حاصل و نتیجه آموزندگی حکایت است با دخالت مستقیم نویسنده بیان شده است همان‌طور که در حکایت قبلی هم اشاره کردیم جزو ویژگی‌های سبکی حکایت است.

روباهی که در بیشه‌ای طبلی دید

«روباهی در بیشه‌ای رفت آنجا طبلی دید پهلوی درختی افگنده و هرگاه که باد جَستی شاخ درخت بر طبل رسیدی، آوازی سهمناک به گوش روباه آمدی، چون روباه ضخامت جثه بدید و مهابت آواز بشنید طمع دربست که گوشت و پوست فراخور آواز باشد، می-کوشید تا آن را بدرید الحقّ چربُوی بیشتر نیافت. مرکب زیان در جَوَلان کشید و گفت: بدانستم که هر کجا جُثّه ضَخْمتر و آواز آن هایل‌تر منفعت آن کمتر».(همان: ۷۱-۷۰)

توصیف شنیدن صدای سهمگین روباه با روایت ساده، خطی و زاویه دید سوم شخص بیان شده است این صدا منجر به ایجاد کشمکش روباه با طبیعت شده است چرا که وزیدن باد و برخورد شاخه درخت با طبل موجب ایجاد صدای سهمگین شده است و این امر، روباه حریص را تحریک می‌کند که برای یافتن غذای بهتر با تلاش بسیار طبل را بدرد صحنه دریده شدن طبل باعث غافلگیر شدن خواننده شده و تم جذابی به حکایت داده است.حدیث نفس یا خود گویی (soliloquy) روباه، بیانگر نکته آموزشی حکایت است که علاوه بر ایجاد پارادوکس، فضای عبرت برانگیزی را به حکایت داده است.

زاغی در کوه بربالای درختی خانه داشت

«زاغی در کوه بر بالای درختی خانه داشت، و در آن حوالی سوراخ ماری بود، هرگاه که زاغ بچّه بیرون آوردی مار بخوردی. چون از حدّ بگذشت و زاغ درمانْد شکایت آن بر شگال که دوست وی بود بکرد و گفت می‌اندیشم که خود را از بلای این ظالم جانْ شِکَرْ باز رهانم.شگال پرسید که : به چه طریق قدم در این کار خواهی نهاد؟ گفت: می‌خواهم که چون مار در خواب شود ناگاه چشم‌های جهان بینش برکَنَم، تا در مستقبل نوردیده و میوه دل من از قصد او ایمن گردد. شگال گفت: این تدبیر بابت خردمندان نیست، چه خردمند قصد دشمن بر وجهی کند که درآن خطر نباشد. شگال گفت: صواب آن می‌نماید

که در اوج هوا پرواز کنی و در بامها و صحرا چشم می‌اندازی تا نظر بر پیرایه‌ای گشاده افگنی که ربودنِ آن میسّر باشد. فرود آئی و آن را برداری و هموارتر می‌روی چنان‌که از چشم مردمان غایب نگردی. چون نزدیک مار رسی بر وَیْ اندازی تا مردمان که در طلب پیرایه آمده باشند نخست ترا باز رهانند آنگاه پیرایه بردارند. زاغ روی بآبادانی نهاد زنی را دید پیرایه بر گوشه بام نهاده و خود به طهارت مشغول گشته؛ در ربود و بر آن ترتیب که شگال گفته بود بر مار انداخت. مردمان که در پی زاغ بودند در حال سرِ مار بکوفتند و زاغ باز رست.»(همان:۸۱)

در این حکایت کشمکش زاغ با مار با روایت ساده اما با طرحی پیچیده که منجر به ایجاد تعلیق(انتظار) در آن شده بیان گردیده است. گفتگوی زاغ با شگال از بحران داستان کاسته و با پیشنهادی که شگال به زاغ می‌دهد تعلیق خواننده رشد پیدا کرده است. زاغ با ربودن پیرایه، باعث ایجاد صحنه کشته شدن مار به دست مردم شده است که این خود منجر به فاجعه حکایت شده است و با این فاجعه کشمکش زاغ با مار به پایان رسیده است.در این حکایت تقریبا تمام عناصر داستانی(روایت، کشمکش، تعلیق، صحنه، شخصیت‌پردازی و فاجعه) با نهایت ایجاز و با انعکاس نکات آموزنده، مثل؛ مشورت کردن با دیگران و رعایت کردن جانب احتیاط بیان شده است.

خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد

«در مرغزاری که نسیم آن بوی بهشت را معطّر کرده بود و عکس آن روی فلک را منوّر گردانیده، از هر شاخی هزار ستاره تابان و در هر ستاره هزار سپهر حیران، وحوش بسیار بود که همه به سبب چراخور و آب در خصب و راحت بودند، لکن به مجاورت شیر آن همه منغّض بود. روزی فراهم آمدند و جمله نزدیک شیر رفتند و گفتند: تو هر روز پس از رنج بسیار و مشقّت فراوان از ما یکی شکار می‌توانی شکست و ما پیوسته در بلا و تو در تگاپوی و طلب. اکنون چیزی اندیشیده‌ام که ترا درآن فراغت و ما را امن و راحت باشد. اگر تعرّض خویش از ما زایل کنی هر روز موَظَّف یکی شکاری پیش ملک فرستیم. شیر بدان رضا داد و مدّتی برآن برآمد. یک روز قرعه بر خرگوش آمد. یاران را گفت: مضایقتی نیست. او ساعتی توقّف کرد تا وقت چاشت شیر بگذشت، پس آهسته نرم نرم روی به سوی شیر نهاد. شیر را دل تنگ یافت آتش گرسنگی او را بر باد تند نشانده بود و فروغ خشم در حرکات و سکنات وی پدید آمده، چنانکه آب دهان او خشک ایستاده بود و نقض

عهد را در خاک می‌جست. خرگوش را بدید، آواز داد که : از کجا می‌آئی و حال وحوش چیست؟ گفت: در صحبت من خرگوشی فرستاده بودند، در راه شیری از من بستد، من گفتم« این چاشت ملک است»، التفات ننمود و جفاها راند و گفت« این شکارگاه و صید آن بمن اَولی‌تر، که قوت و شوکت من زیادت است». من بشتافتم تا ملک را خبر کنم. شیر بخاست و گفت: او را بمن نمای. خرگوش پیش ایستاد و او را به سر چاهی بزرگ برد که صفای آن چون آینه‌ای شکّ و یقین صورتها بنمودی و اوصاف چهره هر یک برشمردی و گفت: در این چاهست و من از وی می‌ترسم، اگر ملک مرا در برگیرد او را نمایم. شیر او را در برگرفت و به چاه فرو نگریست، خیال خود و از آن خرگوش بدید، او را بگذاشت و خود را در چاه افگند و غَوطی خورد و نفس خون‌خوار و جان مردار به مالک سپرد».(همان:۸۷-۸۶)

این حکایت با توصیف مرغزاری به صورت ساده روایت شده است که فضای بزم به حکایت می‌دهد اما با ایجاد گره(شکار کردن شیر حیوانات را) حکایت یک‌باره به قلب حادثه وارد می‌شود. وقتی که حیوانات جلسه تشکیل می‌دهند و با شیر به توافق می‌رسند کمی از تنش حکایت کاسته می‌شود اما با رسیدن نوبت شکار خرگوش، حادثه حکایت باز تغییر می‌کند و این امر، به حکایت طرح پیچیده‌ای می‌دهد. با درنگ کردن خرگوش، تعلیق حکایت بیشتر شده، کشمکش حیوانات با یکدیگر پر رنگ‌تر می‌شود و با خشمگین شدن شیر فضای ترس و وحشت در حکایت حاکم می‌شود اما با چاره‌اندیشی خرگوش، از تنش حکایت کاسته می‌شود و از این‌که شیر به دنبال حریف خود می‌گردد تعلیق حکایت بیش‌تر می‌شود و در نهایت با به چاه افتادن شیر گره حکایت، باز شده و حادثه به پایان می‌رسد.

سه ماهی که در آبگیری بودند

«در آبگیری[از راه دور و از تعرّض گذریان مصون] سه ماهی بود، دو حازم و یکی عاجز. از قضا روزی دو صیّاد بران گذشتند با یک دیگر میعاد نهادند که جال بیارند و هر سه را بگیرند. ماهیان این سخن بشنودند. آنکه حزم زیادت داشت و بارها دستبرد زمانه جافی دیده بود و شوخ چشمی سپهر غدّار معاینه کرده و بر بساط خرد و تجربت ثابت قدم شده، سبک، روی به کار آورد و از آن‌جانب که آب در آمدی بر فور بیرون رفت. در این میان صیّادان برسیدند و هر دو جانب آب‌گیر محکم ببستند. دیگری هم غوری داشت،

نه از پیرایه خرد عاطل بود و نه از ذخیرت تجربت بی‌بهر. با خود گفت: غفلت کردم و فرجام کار غافلان چنین باشد. و اکنون وقت حیلت است هر چند تدبیر در هنگام بلا فایده بیشتر ندهد، و از ثمرات رای در وقت آفت تمتّع زیادت نتوان یافت. و با این همه عاقل از منافع دانش هرگز نومید نگردد و ، در دفع مکاید دشمن تاخیر صواب نبیند. وقت ثبات مردان و روز مکر خردمندان است. پس خویشتن مرده ساخت و بر روی آب سِتان می‌رفت. صیّاد او را برداشت و چون صورت شد که مرده است بینداخت. به حیلت خویشتن در جوی افگند و جان سلامت ببرد. و آنکه غفلت بر احوال وی ظاهر بود حیران و سرگردان و مدهوش و پای‌کشان ، چپ و راست می‌رفت و در فراز و نشیب می‌دوید تا گرفتار شد.»(همان:۹۲-۹۱)

روایت ساده این حکایت، با کشمکش ماهی‌ها با صیادان شروع شده است. عکس‌العمل ماهی‌ها در مقابل حادثه روی‌داده علاوه بر نشان دادن شخصیت آن‌ها ، باعث پیشبرد حادثه شده است. با نجات یافتن ماهی اول، تعلیق داستان شروع شده و با نجات یافتن ماهی دوم به اوج می‌رسد اما با گرفتار شدن ماهی سوم حادثه به فاجعه منجر می‌شود. عنصر اصلی در این حکایت روایت کشمکش ماهی‌ها است که منجر به طرح پیچیده شده و تم جذابی به حکایت داده است.

بطی که در آب روشنایی ستاره می‌دید

«بطی در آبْ روشنائی ستاره می‌دید، پنداشت که ماهی است، قصد می‌کرد تا بگیرد و هیچ نمی‌یافت. چون بارها بیازمود و حاصلی ندید فرو گذاشت. دیگر روز هرگاه که ماهی بدیدی گمان بُردی که همان روشنائی است قصدی نپیوستی. و ثمرت این تجربت آن بُود که همه روز گرسنه بماند.»(همان:۱۰۲)

توصیف نویسنده از نگاه کردن بط به روشنایی ستاره و ماهی در آب با روایت ساده ، با زاویه دید سوم شخص و طرح خطی بیان شده است و باعث ایجاد پارادوکس و تم جذاب شده که حاکی از نکته آموزنده حکایت است . در این حکایت، روایت و توصیف سهم عمده عناصر داستانی را به خود اختصاص داده‌اند.

غوکی که در جوار ماری می‌زیست

«غوکی در جوار ماری وطن داشت، هرگاه که بچه کردی مار بخوردی. و او بر پنج‌پایکی دوستی داشت. به نزدیک او رفت و گفت: ای بذاذر؛ کار مرا تدبیری اندیش که مرا خصم

قوی و دشمن مستولی پیدا آمده‌ست، نه با او مقاومت می‌توانم کردن و نه از اینجا تحویل، که موضع خوش و بقعت نَزِه است، صحن آن مرصّع به زمرد و مینا و مکَلَّل به بسَّد و کهربا ، پنج‌پایک گفت: با دشمن غالب توانا جز به مکر دست نتوان یافت، و فلان جای یکی راسوست، یکی ماهیی چند بگیر و بکش و سوراخ راسو تا جایگاه مار می‌افکن، تا راسو یگان یگان می‌خورد، چون بمار رسید ترا از جور او باز رهاند. غوک بدین حیلت مار را هلاک کرد. روزی چند بران گذشت. راسو را عادت باز خواست، که خوکردگی بتر از عاشقی است. بار دیگر هم بطلب ماهی برآن سمت می‌رفت، ماهی نیافت، غوک را با بچگان جمله بخورد».(همان:۱۱۹-۱۱۸)

کشمکش‌های حکایت با روایت ساده و غیر خطی(پیچیده) بیان شده است.غوکی که با مار در کشمکش است و مار بچه‌های او را می‌خورد برای خلاصی از دست او با پنج‌پایک مشورت می‌کند و با پیشنهاد او چند ماهی می‌کشد و به سوراخ راسو می‌برد این صحنه‌ها علاوه بر ایجاد تعلیق(انتظار) باعث ایجاد کشمکش راسو با مار هم می‌شود با هلاک شدن مار توسط راسو کشمکش غوک با مار تمام می‌شود و تعلیق به فرود خود می‌رسد اما با هلاک شدن خوک توسط راسو حکایت با فاجعه روبرو می‌شود. عادت کردن راسو به خوردن ماهی و آمدن او به نزد غوک علاوه بر ایجاد کشمکش باز ایجاد تعلیق می‌کند و با خوردن آن‌ها باعث ایجاد فاجعه در حکایت می‌شود که نکات آموزنده و معناهای نهفته در حکایت را نشان می‌دهد.در این حکایت بیشترین عناصر داستانی با نهایت ایجاز به کاربرده شده است.

بوزنگان و کرم شبتاب

«جماعتی از بوزنگان در کوهی بودند، چون شاه سیّارگان بافق مغربی خرامید و جمال جهان آرایْ را به نقاب ظَلام بپوشانید سپاه زنگ به غیبتِ او بر لشکر روم چیره گشت و شبی چون کار عاصی روز محشر درآمد. باد شَمالْ عنانْ گشاده و رکاب‌گران کرده بر بوزنگان شبیخون آورد. بیچارگان از سرما رنجور شدند. پناهی می‌جستند، ناگاه یراعه‌ای دیدند در طرفی افگنده، گمان بردند که آتش است، هیزم برآن نهادند و می‌دمیدند. برابر ایشان مرغی بود بر درختْ بانگ می‌کرد که : آن آتش نیست. البته بدو التفات نمی‌نمودند. در این میان مردی آنجا رسید، مرغ را گفت: رنج مبر که بگفتار تو یار نباشند و تو رنجور گردی، و در تقویم و تهذیب چنین کسان سعی پیوستن هم‌چنانست که کسی شمشیر

برسنگ آزماید و شکر در زیر آب پنهان کند. مرغْ سخن وی نشنود و از درخت فروآمد تا بوزنگان را حدیث یراعه بهتر معلوم کند، بگرفتند و سرش جدا کردند.»(همان:۱۱۷-۱۱۶)

توصیف شب علاوه بر رویکرد زیبایی شناسی از منظر معانی و بیان_ که قطعا فقط در حکایت‌های ایرانی به این اندازه می‌توان یافت چرا که نویسندگان مینی‌مالیسم به خاطر فضای کم فرصت پرداختن به رویکردهای زیبایی شناسی با این وسعت را ندارند و این مساله از ایرادهایی است که منتقدین بر آن‌ها گرفته‌اند_ فضای ترس و وحشت را در حکایت ایجاد کرده است و وزیدن باد این فضا را بیشتر کرده و باعث ایجاد کشمکش بوزنگان با طبیعت شده است. دیدن ناگهانی بوزنگان یراعه را(کرم شبتاب) باعث ایجاد کشمکش یراعه با آن‌ها شده است و به اشتباه پنداشتن آن‌را با آتش، نشان از شخصیت-پردازی در داستان است که خصلت نادانی و کج فهمی بوزنگان را نشان می‌دهد. گفت-وگوی مرغی با آنان نیز شخصیت‌پردازی حکایت را پررنگ‌تر می‌کند. مرغ که شخصیت نصیحت کننده دارد و سعی در ارشاد و راهنمایی بوزنگان را دارد نمی‌تواند آن‌ها را قانع کند که از کرم شبتاب دست بردارند و برای این که کرم را از دست بوزنگان نجات دهد دست به کار می‌شود هر چند خود او نیز نصیحت دوست خود را مبنی بر این که بوزنگان را به حال خود بگذارد قبول نمی‌کند وسر خود را در این راه به باد می‌دهد.خورده شدن مرغ توسط بوزنگان علاوه بر ایجاد فاجعه در حکایت باز نشان از حرص و طمع و خودخواهی بوزنگان است .این حکایت نیز بیشترین عناصر داستانی(توصیف از شب، فضاسازی، گفت‌وگو و شخصیت‌پردازی) را دارد که همگی با نهایت ایجاز و تلخیص با زاویه دید سوم شخص روایت شده است.

بازرگانی که صدمن آهن داشت

«بازرگانی اندک مال بود و می‌خواست که سفری رود. صدمن آهن داشت، در خانه دوستی بر وجه امانت بنهاد و برفت. چون باز آمد امین ودیعت فروخته بود و بها خرج کرده. بازرگان روزی به طلب آهن به نزدیک او رفت. مرد گفت: آهن در پیغوله خانه بنهاده بودم و دران احتیاطی نکرده، تا من واقف شدم موش آن را تمام خورده بود. بازرگان گفت: آری، موش آهن را نیک دوست دارد و دندان او بر خائیدن آن قادر باشد. امین راست کار شاد گشت، یعنی « بازرگان نرم شد و دل از آهن برداشت»، گفت : امروز مهمان من باش.

گفت: فردا باز آیم. بیرون رفت و پسری را ازآن او ببرد. چون بطلبیدند و ندا در شهر افتاد بازرگان گفت: من بازی را دیدم کودکی را می‌برد. امین فریاد برآورد که : مُحال چرا می‌گویی؟ باز کودک را چگونه برگیرد؟ بازرگان بخندید و گفت: دلْ تنگ چرا می‌کنی؟ در شهری که موش آن صد من آهن بتواند خورد آخر باز کودکی را هم برتواند داشت. امین دانست که حال چیست، گفت: آهن موش نخورد، من دارم، پسر باز ده و آهن بستان.»(همان:۱۲۲)

کشمکش مرد بازرگان با دوستش بیشترین عنصر این حکایت را به خود اختصاص داده است. روایت ساده این ماجرا مبنی بر به امانت گذاشتن صد من آهن در خانه دوستی با زاویه دید سوم شخص با ایجاز و تلخیص بیان شده است.گفت‌وگوی مرد برای گرفتن آهن خود از دوستش و دروغ گفتن دوست مبنی بر خورده شدن آهن توسط موش، علاوه بر ایجاد تعلیق، فضای خنده‌آوری را ایجاد کرده است و درایت مرد برای گرفتن آهن و دزدیدن پسر دوستش و جواب او این که بازی پسر را ربوده است نشان از شخصیت‌پردازی در داستان دارد که خواننده با درایت و تیز فهمی مرد و ریا کاری و دروغ گویی دوست مرد آشنا می‌شود.اما کشمکش این حکایت با قبول دوست برای برگرداندن آهن به مرد حل شده و حکایت به فاجعه منجر نمی‌شود.

طبیب حاذق ومدّعی جاهل

«به شهری از شهرهای عراق طبیبی بود حاذق، و مذکور به یمین معالجتْ، مشهور به معرفت دارو و غلّت ، رفق شامل و نُصْحِ کامل، مایه بسیار و تجربت فراوان ،دستی چون دَمِ مسیح و قدمی چون قدم خضر صَلَّی اللهُ عَلَیه. روزگار، چنان‌که عادت اوست در بازخواستن مواهب و ربودن نفایس، او را دستبردی نمود تا قوت ذات و نور بصرْ در تراجُع افتاد، و بتدریج چشم جهان‌بینش بخوابانید. و آن نادان {طبیب مدعی} وَقِح عرصه خالی یافت و دعوی علم طبّ آغاز نهاد، و ذکر آن در افواه افتاد.و ملک آن شهر دختری داشت و به بذاذر زاده خویش داده بود، و او را در حال نهادن حَمْل رنجی حادث گشت. طبیب پیر دانا را حاضر آوردند. از کیفیّت رنجْ نیکو بپرسید. چون جواب بشنود و بر علّتْ تمام وقوف یافت بدارُوِی اشارت کرد که آن را زامَهْران خوانند. گفتند: بباید ساخت. گفت: چشم من ضعیف است، شما بسازید. در این میان آن مدّعی بیامد و گفت: کار منست و ترکیب آن من دانم. ملک او را پیش خواند و فرمود که در خزانه رَوَد و اخلاط دارو بیرون آرد. در

رفت و بی‌علم و معرفت کاری پیش گرفت. از قضا صُرّه زهر هلاهل بدست او افتاد، آن‌را بر دیگرْ اخلاط بیامیخت و به دختر داد. خوردن همان بود و جان شیرین تسلیم کردن. ملک از سوز دخترش شربتی از آن دارو بدان نادان داد، بخورد و در حال سرد گشت».(همان: ۱۴۷-۱۴۶)

در این حکایت عنصر شخصیت‌پردازی بیشتر نمود پیدا کرده است و حتی شخصیت حریص، نادان، فرصت طلب و خیانت‌کار طبیب مدعی باعث ایجاد حادثه داستان و در نهایت فاجعه حکایت شده است. کشمکش دختر پادشاه با سرنوشت (وضع حمل سخت) که منجر به رنجی عظیم شده است و پیر شدن طبیب دانا هر دو شرایط را برای پیشرفت طبیب مدعی که جزوشخصیت مخالف حکایت محسوب می‌شود ،فراهم آورده است.درست کردن زهر هلاهل که منجر به هلاک شدن دختر پادشاه و رخ دادن فاجعه حکایت شده است باعث از بین رفتن آن طبیب مدعی نیز شده است که خالی از نکته عبرت انگیز نیست.حادثه این حکایت در فاصله زمانی زیاد اتفاق افتاده است اما بیان آن حادثه در این مدت طولانی به صورت ایجاز وخلاصه یکی از ویژگی‌های بارز داستان‌های مینی‌مال است.

صیّاد آهو و خوگ و گرگ

«صیّادی روزی شکار رفت و آهُوِی بیفگند و برگرفت و سوی خانه رفت. در راهْ خوگی با او دو چهار شد و حمله‌ای آورد، و مردْ تیر بگشاد و بر مقتل خوگ زد، و خوگ هم در آن گرمی زخمی انداخت، و هر دو برجای سرد شدند. گرگی گرسنه آنجا رسید، مرد و آهو و خوگ بدید، شاد شد و به خصب و نعمتْ ثِقَت افزود، و با خود گفت: هنگام مراقبتِ فرصت و روز جمع و ذخیرتست، چه اگر اهمال نمایم از حزم و احتیاط دور باشد و به نادانی و غفلتْ منسوب گردم، و به مصلحت حالی و مآلی آن نزدیک‌تر است که امروز بازِهِ کمان بگذارنم، و این گوشتهای تازه را در کُنجی برم و برای ایّام محنت و روزگار مشقّت گنجی سازم. و چندان‌که آغاز خوردنِ زه کرد گوشَهایِ کمان بجست، در گردن گرگ افتاد، و بر جای سرد شد.»(همان: ۱۷۲)

این حکایت بر پایه کشمکش صیاد، آهو، خوگ و گرگ با یکدیگر، به صورت طرحی ساده و با روایت موجز سوم شخص و با زاویه دید دانای کل بیان شده است. حرص وطمع مرد صیاد از شکار کردن آهو و خوک باعث تحریک شخصیت خون‌خوار، فرصت طلب، حریص و طمّاع گرگ شده است و گرگ نیز با وجود شخصیت پلید خود به سزای عمل

خود می‌رسد. بیشترین عنصر این حکایت کشمکش و شخصیت‌پردازی است که با ایجاز و تلخیص روایت شده است.

زاهدی که گوسفندی خریده بود

« زاهدی از جهت قربان گوسپندی خرید. در راه طایفه‌ای طرّاران بدیدند، طمع در بستند و با یکدیگر قرار دادند که او را بفریبند و گوسپند بستانند. پس یک تن به پیش او در آمد و گفت: ای شیخ، این سگ کجا می‌بری؟ دیگری گفت: شیخ عزیمت شکار می‌دارد که سگ در دست گرفته‌است. سُوَم بدو پیوست و گفت: این مرد در کِسوَتِ اهل صلاح است، امّا زاهد نمی‌نماید، که زاهدان با سگ بازی نکنند و دست و جامه خود را از آسیب او صیانت واجب بینند. از این نسق هر چیز می‌گفتند تا شکّی در دل زاهد افتاد و خود را درآن متّهم گردانید و گفت که: شاید بود که فروشنده این جادو بوده‌ست و چشم‌بندی کرده. در جمله گوسپند را بگذاشت و برفت و آن جماعت بگرفتند و ببرد.»(همان:۲۱۱)

روایت ساده این حکایت که مبتنی بر طرح ساده و خطی است بیشتر، نشان‌دهنده شخصیت ساده لوح زاهد است. گفت‌وگوی دزدان که نشان از شخصیت پلید و زشت آن‌ها است حادثه داستان را مبنی بر دزدیده شدن گوسفند توسط دزدان ایجاد کرده است. حادثه بدون ایجاد درگیری و کشمکش و منجر شدن بر فاجعه ادامه پیدا کرده و پایان یافته است و تمام این موارد با تلخیص و سادگی روایت شده است.

بازرگان دشمن روی و زن او

«بازرگانی بود بسیارْ مال امّا به غایت دشمن روی و گران‌جان. و زنی داشت روی چون حاصل نیکو کاران و زلف چون نامه گنه‌کاران. شوی بر او به بلاهای جهان عاشق و او نَفور و گریزان. که به هیچ تاویل تمکین نکردی و ساعتی مثلاً به مراد او نزیستی و مرد هر روز مفتون‌تر می‌گشت تا یک شب دزد در خانه ایشان رفت. بازرگان در خواب بود. زن از دزد بترسید. او را محکم در کنار گرفت. از خواب در آمد و گفت: این چه شفقتست و به کدام وسیلتْ سزاوار این نعمت گشتم؟ چون دزد را بدید آواز داد که: ای شیرْمردِ مبارک قدم. آنچه خواهی حلال پاک ببر که به یُمن قدم تو این زن بر من مهربان شد.»(همان:۲۱۴)

در این حکایت کشمکش و درگیری خاصی رخ نداده است بلکه حادثه داستان با روایت ساده از صحنه دزدی در خانه بیان شده است. زن خانه از دیدن دزد می‌ترسد و باعث می‌شود از ترس دزد، شوهرش را که همیشه از او گریزان بود در آغوش بگیرد. و این کار باعث خوشحالی مرد شده و منجر به اجازه دادن او به دزد برای بردن وسایل خانه شده است . عنصر غافلگیر کننده و پارادوکس باعث ایجاد تم جذاب شده و فضای خنده آوری به حکایت داده است.

زاهدی که از مریدی گاوی دوشا ستد

«زاهدی از مریدی گاوی دوشا ستد و سوی خانه می‌برد. دزدی آن بدید در عَقِبِ او نشست تا گاو ببَرد.دیوی در صورت آدمی با او همراه شد. دزد ازو پرسید که : تو کیستی؟ گفت: دیو. بر اَثَرِ این زاهد می‌روم تا فرصتی یابم و او را بکُشم. تو هم حال خود بازگوی. گفت: من مرد عیّارْ پیشه‌ام، می‌اندیشم که گاو زاهد بدزدم . پس هر دو به مرافقت یک‌دیگر در عَقِب زاهد به زاویه او رفتند. شبانگاهی آنجا رسیدند. زاهد در خانه رفت و گاو را ببست و تیمار علف بداشت و باستراحتی پَرداخت. دزد اندیشید که: اگر دیو پیش از بردن گاو دست به کشتن او کند باشد که بیدار شود و آوازی دهد. مردمان درآیند و گاو بُردن ممکن نگردد. و دیو گفت: اگر دزد گاو بیرون برد و درها باز شود زاهد از خواب درآید ، کشتن صورت نبندد. دزد را گفت: مُهلَـتی ده تا من نخست گاو بیرون برم، پس او را هلک کنی. این خلافْ میان ایشان قایم گشت و به مُجادله کشید. و دزد زاهد را آواز داد که: اینجا دیوی است و تُرا بخواهد کشت. و دیو هم بانگ کرد که : دزد گاو می‌ببَرد. زاهد بیدار شد و مردمان درآمدند و ایشان هردو بگریختند و نَفْس و مال زاهد به سببِ خلافِ دشمنان مسلّم ماند.»(همان:۲۱)

حادثه این حکایت بر پایه عنصر شخصیت‌پردازی شکل گرفته است. شخصیت بدجنس وشرور دزد و دیو باعث ایجاد کشمکش حکایت، مبنی‌بر دزدیده شدن گاو زاهد توسط دزد و کشته شدن زاهد توسط دیو شده است جدال آن دو بر سر اهدافشان باعث بیداری زاهد و خنثی شدن فاجعه و حل شدن کشمکش‌حکایت شده است. در این میان اندیشیدن دزد و دیو و پیدا کردن راه چاره باعث ایجاد تعلیق در داستان شده است و حل شدن کشمکش باعث ایجاد فضای آرام و بی‌تنش شده است. نکته آموزشی حکایت با روایت ساده همراه با تلخیص از پس کلمات مشخص می‌شود.

پارسا مرد و کوزه شهد و روغن

«پارسا مردی بود و در جَوار او بازرگانی بود که شهد و روغن فُروختی، و هر روز بامداد قَدَری از بِضاعتِ خویش برای قُوتِ او بفرستادی؛ چیزی ازآن بکار بردی و باقی در سَبُوئی می‌کردی و در طرَفی از خانه می‌آویخت. بآهستگی سَبُوی پُر شد. یک روزی درآن می-نگریست، اندیشید که: اگر این شهد و روغن به دَه درم بتوانم فروخت، ازآن پنج سر گوسپَند خرم، هر ماهی پنج بزایند و از نتایج ایشان رَمَها سازم و مرا بدان استظهاری تمام باشد؛ اسباب خویش ساخته گردانم و زنی از خاندانْ بخواهم؛ لاشکّ پسری آید، نام نیکوش نهم و علم و ادب در آموزم ؛ چون یال برکشد اگر تمرّدی نماید بدین عصا ادب فرمایم. این فکرت چنان قوی شد و این اندیشه چنان مستولی گشت که ناگاه عصا برگرفت و از سر غَفلَت بر سَبُوی زد، در حال بشکست و شهد و روغن تمام برُویِ او فرو دوید.»(همان: ۲۶۳)

شخصیت ساده لوح، طماع، حریص و مالیخولیایی پارسا در این حکایت با روایت ساده و طرح خطی با صحنه شکسته شدن سبوی شَهد به صورت ایجاز و تلخیص بیان شده است و حادثه حکایت(شکسته شدن سبو) بدون ایجاد کشمکش و فاجعه رخ داده است و باعث ایجاد فضای خنده‌آور شده و با ایجاد پارادوکس باعث غافلگیری خواننده شده است که از ویژگی‌های بارز داستان‌های مینی‌مال است.

زاغی که آرزوی رَوِش کبک داشت

«آورده‌اند که زاغی کبگی را دید که می‌رفت. خرامیدن او در چشم او خوش آمد و از تناسب حرکات و چُستی اطراف او آرزو بُرد، چه طباع را بأبواب محاسن التفاتی تمام باشد و هر آینه آن را جویان باشند در جمله خواست که آن‌را بیاموزد، یک چندی کوشید و بر اثر کبگ پوئید، آن را نیاموخت و رفتار خویش فراموش کرد چنان‌که به‌هیچ تاویل بدان رجوع ممکن نگشت.»(همان:۳۴۵-۳۴۴)

روایت این حکایت که بیان حادثه‌ای بدون ایجاد درگیری و بحران است با تکیه بر کشمکش زاغ با خودش مبنی‌بر آرزوی او (راه رفتن به روش کبک) به صورت ساده، موجز و با تلخیص بیان شده است. برجسته‌ترین مساله این حکایت، نکته اخلاقی آن است.

جفتی کبوتر که دانه ذخیره کردند

«جفتی کبوتر دانه فراهم آوردند تا خانه پر کنند. نر گفت: تابستان است و در دشتْ علفْ فراخ، این دانه نگاه داریم تا زمستان که در صحراها بیش چیزی نیابیم بدین روزگار گذاریم. ماده هم برین اتّفاق کرد و بپراگندند. و دانه آنگاه که بنهاده بودند نَم داشت، آوند پُر شد. چون تابستان آمد و گرمی درآن اثر کرد دانه خشک شد و آوند تهی نمود؛ و نر غایب بود، چون باز رسید و دانه اندک‌تر دید گفت: این در وجه نفقه زمستانی بود، چرا خوردی؟ ماده هرچند گفت« نخورده‌ام» سُود نداشت. می‌زدش تا سپری شد. در فصل زمستان که باران‌ها متواتر شد دانه نم کشید و به قرار اصل باز رفت. نر وقوف یافت که موجب نقصان چیست، جَزَع و زاری بر دست گرفت و می‌نالید و می‌گفت: دشوارتر آنکه پشیمانی سود نخواهد داشت».(همان:۳۷۸-۳۷۷)

روایت ساده حادثه این حکایت بر مبنای کشمکش جفتی کبوتر باهم، بر اثر نادانی کبوتر نر به صورت خلاصه و موجز اما در فاصله زمانی زیاد (چند فصل) بیان شده است. گفت‌وگو، و روایت ساده از برجسته‌ترین عناصر این حکایت است.

نتیجه‌گیری

کلیله‌ودمنه از آثار نثر مصنوع فارسی است. در میان حکایت‌های بلند و آموزنده این اثر، حکایت‌های کوتاهی نیز به صورت اپیزود آمده است این حکایت‌ها بیشتر به خاطر کوتاه بودنشان شبیه داستان‌های مینی مال که خاستگاه غربی دارند هستند.ایجاز و کوتاهی، سادگی روایت، طرح ساده،تم جذاب، تمامیت و کمال از نظر محتوا و عناصر داستانی و به کار رفتن گفتگو و توصیف صحنه، به صورت خلاصه از ویژگی‌های بارز داستان های مینی مال است که در مقاله حاضر، ۲۲ حکایت از حکایات کلیله و دمنه بر اساس این ویژگی‌ها تحلیل شده اند. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد حکایت‌های کلیله و دمنه اغلب ویژگی‌های داستان های مینی مال را دارا هستند و این موضوع باعث قرابت خصوصیات ظاهری و بعضا معنایی آنها با یکدیگر می‌شود در حالی که حکایت‌های کلیله‌ودمنه و داستان‌های مینی مال هر کدام خاستگاه متفاوت دارند و در بُعد زمانی متفاوت روایت شده‌اند. از نکات بارز و قابل ذکر در این پژوهش می توان به این موضوع اشاره کرد که در داستان‌های مینی مال به خاطر حجم کم داستان و کم بودن فرصت، نویسنده نمی‌تواند از نظر فکری نکات فلسفی، تاریخی، سیاسی و.... را بیان کند تا جایی که این مساله باعث شده است منتقدین از این بابت به این نوع ادبی ایراد وارد کنند در حالی که حکایت‌های ایرانی به

خصوص حکایت‌های کلیله‌ودمنه که شاهد مثال ما در این نوشتار بودند سرشار از نکات فلسفی، رویکردهای زیباشناسی ، سیاسی و... هستند که تمام این موارد در نهایت ایجاز و در معنای نهفته در پس کلمات دیده می‌شود و این امر، از نکات متمایز حکایت‌های کلیله ودمنه با داستان‌های مینی مال به شمار می رود.

فهرست منابع

۱- امین‌السلام،فرید(۱۳۸۱).***نگرشی بر داستان‌های مینی‌مالیستی***. چاپ اول. تهران: همداد.

۲- بارت،جان(۱۳۸۱).«درباره مینی‌مالیسم». ترجمه کامران پارسی‌نژاد .***ادبیات داستانی***. شماره ۶.

۳- بهار،محمد تقی ملک الشعرا(۱۳۸۹). ***سبک شناسی*** .ج۲. چاپ دهم. تهران: انتشارات امیر کبیر.

۴- پارسا، سید احمد(۱۳۸۵).«مینی‌مالیسم و ادب پارسی(بررسی تطبیقی حکایت‌های گلستان با داستان‌های مینی‌مالیستی)». ***نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***. شماره بیستم.

۵- جزینی، جواد(۱۳۷۸).«ریخت شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی». ***ماه نامه کارنامه***. شماره ششم.

۶- حریریان، نرگس(۱۳۸۹).« نشریه هنرهای زیبا،هنرهای تجسمی». شماره ۴۱ .

۷- حمیدیان،سعید(۱۳۷۲). ***درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی***. چاپ اول. نشر مرکز: تهران.

۸- داد، سیما(۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. تهران: مروارید.

۹- رستگار فسایی، منصور(۱۳۹۲). ***انواع نثر فارسی***. چاپ چهارم. تهران: انتشارات سمت.

۱۰-رضایی، مهدی (۱۳۸۹). «مرزبان نامه یادگاری از ایران عهد ساسانی». ***پژوهشنامه زبان و ادب فارسی.گوهر گویا***. سال ۴ . ش ۱(پیاپی ۱۳) .

۱۱-سبزعلی‌پور، جهاندوست و فرزانه عبداللهی (۱۳۹۱).« داستانک در حکایت‌های قابوس‌نامه وتطبیق آن با مینیمالیسم». ***فصل‌نامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب***. سال پنجم. شماره اول. شماره پیاپی۱۵.

۱۲-شریفی، محمد(۱۳۸۷).***فرهنگ ادبیات فارسی***. ویراستار محمدرضا جعفری. فرهنگ نشر نو. انتشارات معین: تهران.

۱۳-شمیسا، سیروس(۱۳۹۰). ***سبک شناسی نثر***. چاپ اول. تهران: نشر میترا.

۱۴-علیزاده، فرحناز(۱۳۹۲). ***داستان مکاشفه(تحلیل و بررسی داستان‌های مینی-مال)***.تهران: نشر قطره.

۱۵-غفرانی ، محمد(بی‌تا).« پژوهشی درباره سبک ابن‌المقفع و ابوالمعالی در کلیله و دمنه».***دانشکده الهیات***- نشریه گروه تحقیقاتی.

۱۶-غلامیانی مایانی، ابوالقاسم(۱۳۸۸). ***از رمان‌نویسی تا مینی‌مالیسم***. چاپ اول. کرج: انتشارات چشمه آدینه.

۱۷-فرد، رضا(۱۳۷۷). ***فنون آموزشی داستان کوتاه***. چاپ اول. تهران : امیرکبیر.

۱۸-گوهرین، کاوه(۱۳۸۸). ***آینده رمان و شتاب زمان***. آدینه

۱۹-مجتبایی، فتح‌الله(۱۳۷۴). ***رای و برهمن (گزیده کلیله و دمنه)***. تهران: سخن.

۲۰-محمدی، برات(بی تا) .« مقالات شمس و مینی‌مالیسم». ***همایش بین‌المللی اندیشه‌های جهانی مولانا جلال الدین محمد بلخی.***

۲۱- منشی، نصرالله (۱۳۸۷) .***ترجمه کلیله و دمنه***. مجتبی مینوی. چاپ اول. تهران: نشر جامی.

۲۲-موام، سامرست(۱۳۷۰). ***در باره رمان و داستان کوتا***. ترجمه کاوه دهقان. چاپ پنجم. تهران: انتشارات شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

۲۳-میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). **عناصر داستان**. تهران: سخن.

۲۴- ــــــــــــــ (۱۳۸۸).***عرق ریزان روح***. چاپ اول. تهران: انتشارات نیلوفر.

تقسیم‌بندی قصه‌های ایرانی بر اساس طبقه‌بندی آرنه- تومپسون

دکتر علی رمضانی[1]
قهرمان صفری[2]

چکیده

تاکنون روش‌های بسیاری برای تعریف و طبقه‌بندی قصه‌های عامیانه ارائه و اعمال شده است. معروف‌ترین آن‌ها شیوهٔ تاریخی- جغرافیایی(مکتب فنلاندی) است. نخستین فهرست از این دست را آنتی آرن در سال ۱۹۱۰ میلادی منتشر ساخت. بعدها محقّق آمریکایی استیت تومپسون در سال های ۱۹۲۸ و ۱۹۶۱ میلادی ویرایش گسترش یافته‌ای از این کتاب چاپ کرد که همهٔ گونه‌های موجود در فهرست‌ها و بایگانی‌های ملّی سایر کشورهای جهان را در برداشت. این فهرست که بعدها با نام فهرست آرنه- تومپسون شهرت یافت و مورد قبول بین‌المللی قرار گرفت تمام قصه‌ها را ذیل چهار طبقه بررسی و برای هریک تیپ یا شماره‌ای در نظر گرفته است. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی برای آشنایی با شیوهٔ طبقه‌بندی آرنه- تومپسون ده قصه از متون مختلف ادب پارسی را که مضامین آن‌ها با تیپ‌ها و کدهای بین‌المللی سازگاری و مناسبت داشت انتخاب و مورد بحث و طبقه‌بندی قرار گرفته است. در این حکایات از ۲۰ کد بین‌المللی استفاده شده و در انتخاب آن‌ها کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» تألیف مارزلف اولریش اساس بوده گرفته است.

کلید واژه: قصه، طبقه‌بندی قصه‌ها، طبقه‌بندی آرنه- تومپسون.

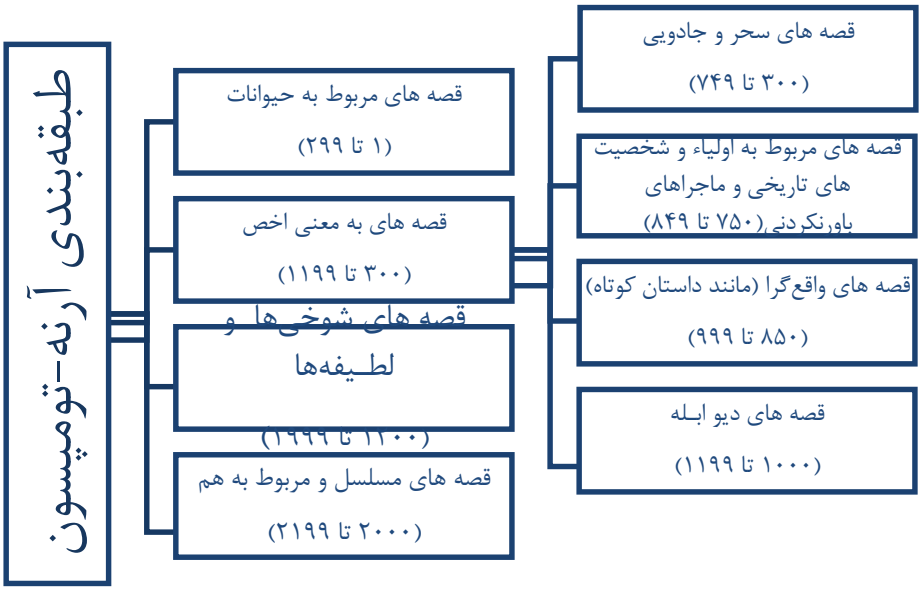
۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد اهر، دانشگاه آزاد اسلامی، اهر (نویسندهٔ مسئول)
a-ramazani@iau-ahar.ac.ir
۲- دبیر آموزش و پرورش شهرستان اهر. www.xps.18 gmail.com

۱- مقدمه

اصطلاح تحقیق در قصه به وسیع‌ترین مفهوم آن عبارت است از اشتغال علمی به آنچه از طرف آدمیان حکایت می‌شود: از اسطوره و افسانه گرفته تا روایات قدیمی پهلوانی، قصه-های مربوط به جانوران، نکاتی از زندگی مقدسین و شخصیت‌های تاریخی، لطیفه و شوخی و حتی گزارش‌هایی از ماجراهای زندگی روزانه. سرآغاز این رشتهٔ علمی باز می گردد به قرن نوزدهم و از تاریخ انتشار مجموعهٔ عظیم برادران گریم به نام یاکب و ویلهلم(۱۸۱۲-۱۸۱۵م) فراتر نمی رود. این دو تن بودند که آگاهی را در ذهن جهانیان در مورد ارزش و اهمیت قصه بیدار کردند و از برکت ابتکار آنان است که در جوار علاقهٔ عمومی که همواره تاکنون به قصه ها و حکایات امم و ملل معطوف بوده است یک رشتهٔ عمومی نیز به وجود آمده که از تمام جوانب و جهات به این قصه ها و حکایات عنایت می کند. در این فاصلهٔ زمانی بسیاری از مسایل مختلف نیز به اصل مطلب افزوده شده است. در ابتدا توجه ها موقوف به گردآوری مدارکی در زمینهٔ فقه اللغه بود ولی خیلی زود منشأ و مبدأ مضمون قصه ها و سیر و سفر آنها توجه ها را به خود جلب کرد. تنها هنگامی که ما معلومات و آگاهی خود را در این باره توسعه دهیم که مضامین قصه در کجا- یعنی در چه مقتضیات فرهنگی و اجتماعی- به وجود آمده و به عبارت دیگر چه عوامل و وسایل و رسانه هایی آنها را در طول ازمنه به پهنه های جغرافیایی انتقال داده، آن گاه می توانیم امیدوار باشیم که به کاربرد و سیر تدریجی تکامل آن دست یافته ایم و این خود زمینهٔ لازم گریزناپذیری است برای هر تفسیر و تحلیل بیشتری که کلیهٔ نتایج به دست آمده از تحقیق سنتی قصه ها را می تواند در متن عمومی تر تاریخ فرهنگ جای دهد.

آنتی آرنه در ابتدای این قرن اثر خود را با عنوان «فهرست تیپ‌های قصه» منتشر کرد که ما را قادر می ساخت مقادیر هنگفتی از متون حکایی را در زمینهٔ فرهنگ هند و اروپایی که در بایگانی‌های ملی گرد آمده بود به صورتی منظم و با شیوه‌ای علمی مورد تحقیق و طبقه بندی قرار دهیم. این طبقه بندی توسط استیث تومپسون ترجمه و گسترش یافت و در اثر نقد و بررسی مدامی که از جانب محققین غیراروپایی نسبت به این اثر می‌شد قبول بین المللی یافت به نحوی که این اثر امروز وسیله و ابزاری است غیرقابل اجتناب در عرصهٔ تحقیق تطبیقی قصه. فهرست تیپ ها در دومین تحریر معتبر امروزی خود که توسط استیث تومپسون صورت گرفته می کوشد که کلیهٔ متن های

حکایی مهم را از انواع مختلف قصه های مربوط به حیوانات، افسانه ها و شوخیها را دربر بگیرد. این امر در سه مقولهٔ بزرگ صورت می گیرد و به هر کدام از آنها شمارهٔ تیپ های معینی به صورت پیوسته و مسلسل به قرار زیر اختصاص یافته است:



شمارهٔ تیپ های ۲۴۰۰ تا ۲۴۹۹ برای قصه های طبقه بندی نشده پیش بینی شده است.

مقوله های فوق بازهم به تقسیمات فرعی دیگری نیز تقسیم می شوند تا این امکان به وجود بیاید که متن خاصی را بتوانیم در مقولهٔ معینی جای دهیم. همین مقوله های فرعی نیز به سهم خود تقسیمات جزئی دیگری پیدا می کنند تا سرانجام گروهها چنان کوچک می شوند که فقط شمار معدودی را شامل می گردند. چنان که داستان گرگ و بزغاله شماره **۱۲۳** دارد؛ یعنی در گروه حیوانات است، از گروه فرعی حیوانات وحشی و خانگی و یا قصهٔ سنگ صبور با شمارهٔ **۸۹۴** در گروه اصلی قصه به معنی اخص و گروه فرعی قصه های مانند داستان کوتاه و گروه کوچکتر وفاداری و بی گناهی می آید. (مارزلف، ۱۳۹۱: ۹- ۱۲)

فلسفه کار آرنه و تومپسون نیز به سدهٔ پیش از خود بر می‌گردد. در سده هجده و نوزدهم پس از اینکه کم‌کم کار گردآوری افسانه‌های عامیانه رونق گرفت، موضوع طبقه بندی آنها پیش آمد. این موضوع نیز خود برگرفته از کار کسانی همچون لینه گیاه شناس سوئدی بود که در حوزهٔ علوم طبیعی دست به طبقه بندی می زدند. از نخستین کسانی

که به طبقه بندی افسانه‌ها پرداختند. یوهانس بولت و گئورگ پولیوکا بودند که در ابتدای سدهٔ نوزدهم پس از اینکه مجموعه داستان‌های برادران گریم منتشر شد، طرح طبقه بندی این افسانه‌ها را پیش کشیدند کار این دو محقق چون مبنای علمی نداشت به جایی نرسید. تا اینکه در آغاز سدهٔ بیستم مکتب فنلاندی طبقه بندی قصه‌ها از سوی کارل کروهن و شاگردش آنتی آرنه پایه‌گذاری شد. روش این دو کمبودهای خاص خود را داشت تا اینکه تومپسون امریکایی روش آرنه را کامل کرد و با نام مشترک روش آرنه- تامپسون شیوهٔ خود را برای کدگذاری یا شناسنامه دار کردن قصه‌ها به انجام رساند. این شیوه که اکنون یکی از روشهای شناخت افسانه‌های عامیانه است در کنار روشهای دیگر در اختیار مردم شناسان و قصه شناسان قرار دارد. در این مقاله به روش توصیفی- تحلیلی برای آشنایی با شیوهٔ طبقه بندی آرنه- تومپسون ده قصه از متون مختلف ادب پارسی را که مضامین آنها با تیپ ها و کدهای بین‌المللی سازگاری و مناسبت داشت انتخاب و مورد بحث و طبقه بندی قرار گرفته است. در این حکایات از ۲۰ کد بین المللی استفاده شده و در انتخاب آنها کتاب «طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی» تألیف مارزلف اولریش اساس بوده گرفته است.

۱-۱ پیشینهٔ تحقیق

اولین تلاش برای حلاجی و فهم و ادراک قصه‌های ایرانی به صورت جامع و با اسلوب منظم از طرف آدرین بولون به عمل آمده است. وی به تحلیل یک‌صد و سه متن از استان خراسان طبق روش طبقه بندی آرنه-تومپسون دست زده و تعداد قابل توجهی از شواهد مندرج در مجموعه‌های مکتوب را ذکر کرده است. ولی این تحقیق تعداد قلیلی از متون را در بر می گیرد(همان: ۲۳) مهمترین کار را در این زمینه اولریش مارزلف محقق آلمانی انجام داده؛ وی در تحقیق خود، مضامین ۱۳۰۰ قصهٔ عامیانهٔ ایرانی را به صورت جدول ذیل تقسیم‌بندی کرده است. (همان: ۴۸)

شماره‌های تیپ آرنه / تومپسون	گروه	تیپها		شواهد		معدل
		تعداد	درصد	تعداد	درصد	
۱-۲۹۹	قصه‌های حیوانات	۵۰	۱۴/۲	۲۵۰	۱۶/۴	۵
۳۰۰-۷۴۹	قصه‌های سحر و جادویی	۸۱	۲۳/۱	۴۹۵	۳۲/۵	۶
۷۵۰-۹۴۹	قصه‌های مقدسین و قصه‌های تاریخی	۱۹	۵/۴	۴۹	۳/۲	۲
۹۵۰-۹۹۹	قصه‌هایی با جنبهٔ داستان کوتاه	۵۰	۱۴/۲	۱۷۷	۱۱/۶	۳
۱۰۰۰-۱۱۹۹	قصه‌های مربوط به دیو ابله	۱۶	۴/۶	۷۵	۵/۰	۵
۱۲۰۰-۱۹۹۹	قصه‌های خنده‌دار و لطیفه‌ها	۱۲۶	۳۵/۹	۴۲۲	۲۷/۸	۳
۲۰۰۰-۲۱۹۹	قصه‌های مسلسل و مربوط به هم	۹	۲/۶	۵۳	۳/۵	۶
		۳۵۱	۱۰۰	۱۵۲۱	۱۰۰	۴

تألیفات سید احمد وکیلیان از جمله کتاب‌های «قصه‌های مردم»(وکیلیان: ۱۳۷۹) و «مثنوی و مردم»(جعفری و همکاران: ۱۳۹۳) در زمینهٔ آشنایی مردم و قصه شناسان با این نوع طبقه بندی بسیار مؤثر بوده است. از جمله کارهای جدید دربارهٔ طبقه بندی آرنه- تومپسون در ایران، گردآوری و انتشار کتاب «نمونه هایی از قصه های مردم ایران»(نادری: ۱۳۸۳) است که با مشارکت پژوهشکدهٔ مردم شناسی سازمان میراث فرهنگی و گردشگری و نشر قصه منتشر شده است. قصه های این کتاب- مجموعاً ۱۰۳ قصه- که بر پایهٔ اسناد موجود در پژوهشکدهٔ مردم شناسی تالیف و تدوین است.

۲- بحث و طبقه بندی

۲-۱- قصه های مربوط به حیوانات (۱-۲۹۹)

حکایت «پیدا کردن آفات طمع و حرص و فایدهٔ قناعت» از کیمیای سعادت:

«شعبی رحمه الله همی گوید که صیادی گنجشکی بگرفت. گفت: مرا چه خواهی کرد؟ گفت بکشم و بخورم. گفت: از خوردن من چیزی نیاید. اگر مرا رها کنی سه سخن به تو آموزم که تو را بهتر از خوردن من. گفت: بگوی. مرغ گفت: یک سخن در دست تو بگویم و یکی آن وقت که مرا رها کنی و یکی آن وقت که بر کوه شوم. گفت: اول بگوی. گفت: هر چه از دست تو بشد بدان حسرت مخور. صیاد گنجشک را رها کرد و بر درخت نشست. گفت: دیگری بگوی. گفت: محال هرگز باور مکن و پرید بر سر کوه نشست و گفت ای بدبخت اگر مرا بکشتی اندر شکم من دو دانه مروارید بود هر یکی بیست مثقال. توانگر شدی که هرگز درویشی به تو راه نیافتی. مرد انگشت به دندان گرفت و دریغ و حسرت همی خورد. گفت باری سیوم را بگوی. گفت: تو آن دو سخن فراموش کردی. سیوم چه کنی؟ تو را گفتم بر گذشته اندوه مخور و گفتم محال باور مکن. بدان که پر و بال و گوشت

من ده مثقال نباشد. اندر شکم من دو مروارید چهل مثقال چگونه صورت بندد؟ و اگر بودی چون از دست تو بشد غم خوردن چه فایده دارد؟ این بگفت و پرید.» (غزالی، ۱۳۳۵: ۵۴۱- ۵۴۲)

این حکایت با کد ۱۵۰ در تیپ‌شناسی قصه‌های جهانی آمده که خلاصهٔ آن چنین است: «پرنده(روباه)ای به منظور رهایی به مردی سه نصیحت آموخت: اول: آن که هرگز برای چیز دور از دسترس تلاش مکن. دوم: بر آنچه از دست داده ای افسوس مخور. سوم: هرگز سخن محال باور مکن. پرنده پس از آزادی دروغی به مرد می گوید. مرد از آزادی پرنده افسوس می خورد. پرنده می گوید: ای مرد پندهای مرا نیاموختی.» (جعفری، ۱۳۹۳: ۲۱۶) در برخی از روایت ها روباهی قول می دهد پس از گذشتن از رودخانه به مردی که به او کمک می کند سه پند بیاموزد. روباه هنگام عبور از رودخانه دو پند ناچیز به مرد هدیه می کند. وقتی به ساحل رودخانه می رسند روباه می‌گوید: اما پند سوم هرگز مسافری را به این ارزانی به مقصد مرسان. (رک: همان) این داستان در بسیاری از آثار ادب فارسی آمده است. در اینجا فقط به دو مورد اشاره می شود: الف- از دفتر چهارم مثنوی تحت عنوان «قصه آن مرغ گرفته کی وصیت کرد کی بر گذشته پشیمانی مخور، تدارک وقت اندیش و روزگار مبر در پشیمانی»:

آن یکی مرغی گرفت از مکر و دام — مرغ او را گفت ای خواجه همام
تو بسی گاوان و میشان خورده ایتو — تو بسی اشتر به قربان کرده ای
نگشتی سیر زان ها در زمن — هم نگردی سیر از اجزای من
هل مرا تا که سه پندت بر دهم — تا بدانی زیرکم یا ابلهم . . .
(مولوی، ۱۳۸۱ب: ۶۲۲)

ب- از الهی نامهٔ عطارتحت عنوان «حکایت مرغ و صیاد»:

چنین گفته ست شعبی مرد درگاه — که شخصی صعوه ای بگرفت در راه
بدو آن صعوه گفت: از من چه خواهی؟ — وزین ساق و ازین گردن چه خواهی
گرم آزاد گردانی ز بندت — درآموزم سه پند سودمندت . . .
(عطار، ۱۳۸۷: ۲۷۸)

«استاد ریتر گفته است که این حکایت یک قصهٔ بودایی است و منشأ آن کتاب بلوهر و بوداسف است.» (همان: ۶۳۲) بنابراین در ذیل این کد بین‌المللی می توان موارد زیادی از این قصه های ایرانی را جای داد.

۲-۲- قصه های به معنی اخص (۳۰۰- ۱۱۹۹)

این قسمت در «طبقه بندی قصه های جهانی» به چهار شاخه تقسیم شده است.

۲-۲-۱- قصه های سحر و جادویی(۳۰۰- ۷۴۹)

حکایت مردی که سنگ شد

میبدی در تفسیر «انّا سَخّرنا الجبال» می گوید: جوانمردی در صحرایی می گذشت. سنگی را دید که به سان قطرات باران پیوسته از او همی چکید. ساعتی در آن نظر می کرد. . . رب العالمین کرامت آن دوست را سنگ به آواز آورد تا گفت: یا ولی الله هزاران سال است تا مرا بیافرید و از بیم قهر او و سیاست خشم او چنین می ترسم و اشک حسرت همی ریزم . . . آن ولی خدا گفت: بار خدایا این سنگ را ایمن گردان. ولی برفت. چون بازآمد همچنان قطره ها می ریخت. در دل وی افتاد که مگر ایمن نگشت از قهر او. سنگ به آواز آمد که: یا ولی الله مرا ایمن کرد. اما به اول اشک همی ریختم از حیرت و بیم عقوبت و اکنون همی ریزم از ناز و رحمت.» (میبدی، ۱۳۷۱: ۳۴۰- ۳۴۱)

این حکایت در تیپ شناسی قصه های جهانی با شمارهٔ ۳۰۳ و عنوان «برادران تؤام و نشانهٔ سرنوشت» کدگذاری شده است که خلاصه آن چنین است: «جوانی با دیدن تصویری عاشق شاهزاده خانمی می شود که در جایی دوردست زندگی می کند. بعد در قمار می بازد و سنگ می شود. سپس برادر درویش بدطینت را می کشد و برادر خودش را پیدا و آزاد می کند و با شاهزاده خانم ازدواج می کند.» (مارزلف، ۱۳۹۱: ۷۹- ۸۰) البته به ماجرای سنگ شدن در چندین جا غیر از شمارهٔ فوق اشارت رفته است. از جمله: در کد B ۳۰۲ در قسمت هشتم با عنوان «حرز جان»: «. . . جوان دختر دزدیده شده را دوباره به چنگ می آورد. + جوان که در اتاقی زیرزمینی بزرگ شده توسط پیرزن عاشق شاهزاده خانم می شود. + شاهزاده خانم را قسم می دهند که او را سنگ نکند.» (همان: ۷۸) در کد B ۵۱۶ با عنوان «عاشق شدن با دیدم مویی در آب»: «. . . برخلاف وصیت پادشاه که در حال احتضار بود دو تن از بزرگترین برادران از دروازهٔ معینی می گذرند و به شکار می روند. شاهزاده خانمی آنها را سنگ می کند. کوچکترین برادر ضمن گفتگوی سه کبوتر با

هم در می یابد که او چگونه می تواند سحر را باطل کند. شاهزاده خانم را رام و با وی عروسی می کند.» (همان: ۱۲۳) در منطق الطیر عطار آمده است:

بود مردی سنگ شد در کـوه چین — اشک می بارد ز چشمش بر زمین
بر زمین چون اشک ریـــزد زارزار — سنگ گردد اشک آن مرد آشکار ...
(عطار، ۱۳۹۳: ۳۹۳)

«استاد ریتر حدس زده است که احتمالاً مجسمهٔ گریان عطار اقتباسی است از گرشاسپ نامهٔ اسدی:

سـر از پیش چون غمگنی داشته — دوتا پشت و انگشـتی افـراشته
چـو خـور برکشد تیـغ هر بامداد — زند بانگی آن بت، کشد سرد باد...
(همان: ۷۲۵)

۲-۲-۲- قصه‌های مربوط به اولیاء و شخصیتهای تاریخی و ماجراهای باور نکردنی (۷۵۰- ۸۴۹)

راز گفتن علی (ع) در چاه

این ماجرا در مناقب العارفین به صورت ذیل آمده است که بطور خلاصه بدان اشاره می شود: «روزی حضرت مصطفی(ص) اسرار اخوان صفا را به خدمت علی مرتضی(ع) در خلوت بیان می کرد و وصیت کرد که این اسرار عظیم به نامحرمی مگوی و افشا مکن و متابعت نگاه دار. تا چهل روز تمام تحمل فرمود و بی قرار گشته بود . . . عاقبه الامر بی خودوار به صحرایی بیرون آمد و در آنجا چاهی یافت. سر را فرو چاه کرد آن رازها را یک به یک گفتن گرفت. بعد از چند روز در آن چاه یکتا نی برست و روز به روز بزرگ تر شد و قد کشید. مگر که چوپانی روشن دل بر آن وقوف یافت و آن نی را برید و هر روز آن را می نواخت و مردم بدان رغبت می کردند . . . به تواتر این خبر و این حکایت به سمع مبارک رسول رسیده فرمود که چوپان را حاضر کردند. چون سرآغاز نواختن گرفت. تمامت اصحاب ذوقی گشته شورها می کردند و بی خود می شدند. فرمود که این نواها شرح آن اسرارست که من با علی در خلوت گفته بودم:

آه دردت را نـــدارم محـــــرمی — چون علـی آه می کنـم در قعر چاه
چون بجـــوشد نـــی بروید از لبش — نی بنـــالد راز من گـــردد تبـاه
بس کـن ای نی زانک مـــا نامحرمیم — زآن شکر مـا را و نـی را عذرخواه
(افلاکی، ۱۳۶۲: ۴۸۳)

«بن مایه راز گفتن در چاه و افشای این راز توسط نی در تعدادی از افسانه ها و قصه های ایرانی وجود دارد که در طبقه بندی قصه های جهانی با تیپ شماره ۷۸۰ مشخص شده است.» (جعفری، ۱۳۹۳: ۳۹۶) در منطق الطیر عطار آمده است:

مصطفی جایی فـرود آمد به راه — گفت آب آرنـــد لشکر را ز چـاه
رفت مـــردی بازآمد پر شتاب — گفت پرخون است چاه و نیست آب
گفت پنداری ز درد کار خویش — مرتضی در چاه گفت اسرار خـویش
چاه چون بشنید آن تابش نبود — لاجرم چون تو شـــدی آبش نبود
(عطار، ۱۳۹۳: ۲۵۶)

در جایی دیگر تحت همان عنوان گوید:

گاه در جوش آمدی از کار خویش — گـه فرو گفتی به چاه اسرار خویش
در همـــه آفاق همـدم می نیافت — در درون می‌گشت و محرم می‌نیافت
(همان: ۲۵۳)

داستان «راز گفتن حضرت علی(ع) با چاه» در مثنوی نیز آمده است:

نیست وقت مشورت هین راه کن — چـــون علی تـــو آه اندر چاه کن
(مولوی، ۱۳۸۱ب: ۴۲۰)

قدیم ترین جایی که بدان اشارت رفته حدیقۀ سنایی است:

علم او را کـــه صخـــره کـردی موم — بـــود چـه محرم و عرب محـــروم
بحـــــر علم انـــدرو بجـــوشیده — چـــــاه را بـــه ز مستمـــع دیده
(سنایی، ۱۳۸۷: ۳۰۰)

«پس از سنایی در شعر خاقانی اشاره بدین ماجرا دیده می شود:

خـــاقانیـــا به چاه فرو گوی راز دل — کـــز دوست رازدارتر آن چاه زیر آب

مسألۀ راز به چاه گفتن ریشه ای بسیار کهن داشته است و در حدیقۀ سنایی داستان مردی آمده است که رازدار ملوک بود و بیمار روحی شد. طبیب بدو گفت به صحرا رو و اسرار دلت را به چاهی بگوی تا از این رنج برهی.» (عطار، ۱۳۹۳: ۵۱۶)

۲-۲-۳- قصه های واقع گرا مانند داستان کوتاه (۸۵۰- ۹۹۹)

حکایت زن صالحه که شوهرش به سفر رفته بود

زنی پارسا بود که شوهرش به حج رفت. برادر نابکار دل به جمال زن پاک دامن بست چون به مراد خود نرسید زر داد و چهار «شاهد عادل» گرفت که این زن زنا کرده است.

قاضی شهر حکم داد که سنگسارش کنند. زن را به صحرا برده سنگسارش کردند. بامداد روز بعد هنوز رمقی در تن داشت و از درد می نالید. عربی رهگذر ناله اش را شنید و به خانه برد و شیفتهٔ جمال زن گشت و خواست او را نکاح کند. اما چون دریافت که شوهر دارد از قصد خود پشیمان شد و او را به خواهرخواندگی پذیرفت و در خانهٔ این اعرابی غلامی سیه دل بود که چشم طمع در جمال زن پارسا بست و چون از این خیال طرفی نبست شبی برخاست و کودک مرد اعرابی را در گهواره گشت و قداره خون آلود را در زیر بالش زن گذاشت. زن پاک دامن توانست اعرابی را قانع کند که دستی در این قتل نداشته است. عرب سیصد درم هزینه بدو داد و روانه راهش کرد در راه دید که جوانی را به دار می آویزند. . . وی سیصد درم داد و جان جوان را خرید و جوان حق ناشناس به دنبال او به راه افتاد با این آرزو که از او کام دل برگیرد و چون تیر امیدش به سنگ خورد درصدد آزار او برآمد و وقتی به کنار دریا رسیدند. جوان وی را کنیز نافرمان خویش معرفی کرد و به تاجری فروخت. این بار بازرگان بود که در کشتی قصد تعدی به وی را داشت ولی دیگر مسافران به فریادش رسیدند و او را از چنگ بازرگان برهانیدند. اما خودشان شیفتهٔ او شدند و قصد تعدی به او کردند این بار دیگر همهٔ درهای امید بسته شد الا درگاه خداوند و زن پارسا بدان آستان پناه برد و آب دریا شعله ور گشت و کشتی نشینان را بسوخت. باد کشتی را به کنار شهری رسانید. زن جامهٔ مردان پوشید و خواستار دیدار پادشاه شد. شاه به دیدار او رفت. زن ماجرای کشتی را بدو بازگفت جز آن که راز زن بودن خود را فاش نکرد و خواهش کرد که شاه تمام کالا و جواهر را بگیرد و در ازای آن برای وی معبدی بسازد . . . . زن پارسا گناه کاران را بخشید و شوی خود را به شاهی نشاند و اعرابی را وزارت داد و خود به عبادت و پرستش پرداخت.

این حکایت در تیپ شناسی قصه های جهانی با شمارهٔ ۸۸۱ و عنوان «نجابتی که مکرراً به اثبات رسید» کدگذاری شده است که خلاصه آن چنین است: «به زن نجیب از طرف یکی از خواستارن سرخورده نزد شوهرش تهمتی زده می شود که در نتیجه شوهر او را طرد می کند. زن به درخواستهای یکی از پادشاهان هم که می خواهد او را از راه در ببرد جواب رد می دهد و چهل زن او را می گریزاند. بعدها شوهرش به سرزمینی می آید که حالا زن در آن دارد سلطنت می کند با دیدن تصویری او را باز می شناسد و آشتی صورت می گیرد و زن تاج سلطنت را بر شوهرش می گذارد.» (مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۶۷)

این حکایت در الهی نامهٔ عطار به صورت گسترده و با شاخ و برگ کامل آمده است:

زنـــی بوده ست با حسن و جمـالی — شب و روز از رخ و زلفـــش مثـالی
خـــــوشی و خـــــوبیِ بسیار بودش — صـلاح و زهـد با آن یـار بـــودش
بـه خوبی در همـــــه عالـم علم بود — ملاحـت داشت و شیرینیش هم بود...

و به گونه ای خاص مورد توجه اهل ادب و نقد قرار گرفته است: «خانم دکتر صنعتی نیا مأخذ آن را در طوطی نامه عماد بن محمد ثغری(قرن هشتم) نشان داده است و استاد ریتر در کتاب دریای جان به هزار و یک شب ارجاع داده است و استادان عبدالحسین زرین کوب و غلامحسین یوسفی در روانهای روشن و استاد حشمت مؤید در مقالهٔ «سرگذشت زن پارسای عطار» دربارهٔ این داستان بحث ها کرده اند.» (عطار، ۱۳۸۷: ۵۱۱) داستان زن پارسا در چند اثر متأخر بر الهی نامه عطار آمده است. قدیمی ترین این آثار ظاهراً طوطی نامهٔ ضیاءالدین نخشبی است که نزدیک به یکصد و سی سال پس از الهی نامه عطار به پایان رسیده است. دومین کتاب جواهرالاسمار است به قلم عماد بن محمد ثغری که حدود ۱۵ سال قبل از تحریر طوطی نامه نگاشته شده است. چون الهی نامه عطار قبل از اینها سروده شده است طبعاً باید مأخذ دیگری داشته باشد و آن منبع کتاب فروغ من الکافی است که توسط ثقه الاسلام کلینی در سال ۳۲۸ هجری تألیف شده است. این حکایت در منبع بسیار معتبر هزار و یکشب نیز آمده است. همچنین این داستان در کتاب نزهه المجالس و منتخب الانفائس که ۱۷۰ سال دیرتر از اثر نخشبی نگاشته شده است دیده می شود. آخرین خبری که از این زن مرحومه نام و سرگذشت او در ادبیات فارسی داریم این است که تراب اصفهانی شاعر قرن دوازدهم هجری شیفتهٔ این داستان گشته و ماجرایش را موضوع یک مثنوی به نام دستورالعفاف قرار داده است. برای اطلاعات کامل تر در این باره رجوع کنید به دو مقالهٔ: (مؤید، ۱۳۷۶: ۴۲۷- ۴۴۲ ؛ امامی، ۱۳۸۹: ۳۴۴- ۳۷۲)

پیشگویی مرگ اسکندر

«به اسکندر گفته بودند که مرگ تو در سرزمین بابل خواهد بود بر زمینی از آهن و زیر آسمانی زرین. آن گاه که کارها بر او یکرویه شد و زمام امور به دست او افتاد خواست با عبور از راه خشکی به اسکندریه برود و از رفتن به بابل به خاطر همان پیشگویی هراس داشت تا از سرنوشت بگریزد. چون به ناحیهٔ سواد رسید. خواب او را در ربود و کنیزک در زیر او زرهی افکند و او بر روی آن زره به خواب رفت و با محفه ای زرین هم بر او سایبان ساخت. وقتی بیدار شد به حالت خویشتن نگریست و مرگ خود را مسلم دید. پس وصیت

کرد که پیکرش را در تابوتی از بلور بگذارند و به اسکندریه ببرند.» (عطار، ۱۳۷۸: ۵۶۲) موضوع مرگ اسکندر و پیشگویی دربارهٔ آن در ادبیات فارسی بازتاب گسترده ای دارد و بر این عقیده هستند که وی در سی و دو سالگی در گذشته است:

مصطفی در شصت و سه، اسکندر اندر سی و دو دشمنان را مسخ کردند و مسخر ساختند.
(خاقانی، ۱۳۷۳: ۱۱۳)

برای پیشگویی در مورد مرگ و نشانه های آن در طبقه بندی قصه های جهانی دو تا کد اختصاص داده شده است: الف- کد A^1 ۹۳۴ با عنوان «پیشگویی سه نوع مرگ» که خلاصهٔ آن چنین است: برای شاهزاده در چهاردهمین سالگرد تولدش سه نوع مرگ پیشگویی می کنند که هر سه عملی می شود و آن پیشگویی ها عبارتند از:

۱- ماری او را می گزد؛
۲- از بلندی سقوط می کند ؛
۳- در آب غرق می شود. (مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۸۱)

ب- کد ۱۲۴۰ با عنوان «مرد احمق و پیشگو» که در آن:

۱- مرد احمق از پیشگو یا فالگیر تقاضا می کند که بگوید در چه زمانی خواهد مرد؟
۲- مرد می گوید: زمان مرگت موقعی خواهد بود که:

رشته ای قرمز یا چیزی شبیه آن از بدنت بیرون بیاید، موقعی که دست ها و پاهایت سرد شوند، موقعی که قطرهٔ آبی بر سرت بچکد و نشانه های دیگر. (وکیلیان، ۱۳۷۹: ۳۳۴)

البته این ماجرا می تواند با کدهای ذیل نیز در ارتباط باشد:

- کد ۹۳۰ که در تیپ شناسی قصه های جهانی با عنوان «پیشگویی» شماره گذاری شده است.(مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۸۰)

- کد ۱۶۴۶(۷) که در تیپ شناسی قصه های جهانی با عنوان «اقبال بیش از عقل» شماره گذاری شده است و در مورد بافنده ای است که پیشگویی می کند قریباً سقف حمام فر خواهد ریخت و . . . . (همان: ۲۴۱) در طبقه بندی قصه های جهانی برای تقدیر و سرنوشت کدهای زیادی اختصاص داده شده است که می تواند با این ماجرا مناسبت داشته باشد. از جمله: کد بین المللی ۷۴۵ با عنوان «بخت و اقبالی که از پیش مقرر است لا یتغیر می ماند.» (همان: ۱۵۲)

حکایت همای سعادت

در افسانه ها رمزِ سعادت و دولت و پادشاهی شناخته شده است. در کتب جانورشناسی از قبیل حیاه الحیوان و عجایب المخلوقات و نیز الحیوان جاحظ و نزهت نامۀ علایی سخنی دربارۀ این پرنده وجود ندارد. ولی در شعر و ادب فارسی وجود آن امری مسلم تلقی شده و سعادت بخشی سایۀ او جزء بدیهیات به شمار می رفته است. فرّ همای و پرّ همای بر سر هر کس سایه می افکنده است. عقیده داشته اند که او به پادشاهی می رسد. در افسانه ها غذای این مرغ استخوان یاد شده است. از متون کهن فارسی، عجایب المخلوقات تألیف محمد بن محمود طوسی بدین گونه از همای یاد کرده است: «هما مرغی خجسته است در ولایت بلاساغون بود و در هر مدتی ظاهر گردد و گرد شهر می گردد و آن گه بر سر شخصی نشیند آن سال فراخی بُوَد. پس اتفاق کردند که بر سر هرکس نشیند او را ملک کنند و او را پادشاهی دهند. . . . » (عطار، ۱۳۹۳: ۱۷۸) عطار در منطق الطیر می فرماید:

پیش جمع آمد همای سایه‌بخش — خسروان را ظل او سرمایه بخش...
گفت ای پـــرّندگان بحـــر و بر — من نیم مــرغی چو مرغان دگر ...
پادشاهـــان سایه پرورد من اند — هـــر گدای طبع نی مرد من اند
نفس سگ را استخوانی می‌دهم — روح را زین سگ امانی می دهم
(همان: ۲۷۳)

حکایاتِ وابسته به مرغ سعادت در تیپ شناسی قصه های جهانی با شمارۀ ۹۳۸ و عنوان «گرفتاریهای شاه» کدگذاری شده است که خلاصۀ آن چنین است: پادشاهی برای چهل روز جای خود را به درویشی می دهد. همین که می خواهد دوباره تاج و تخت خود را بگیرد او را می رانند. او به هنگام فرار خانوادۀ خود را از دست می دهد. یکی از پسران را گرگ می خورد و دیگری در آب می افتد و زنش را می ربایند. او در سرزمینی دیگر با قرعۀ بخت از طریق پرواز دادن پرنده(همای) به سلطنت می رسد. سرانجام خانوادۀ خود را باز می یابد. در یک ضیافت پسران از طریق قصه گفتن یکدیگر را پیدا می کنند. زن هم به صورت مخفیانه به سرگذشت ها گوش می دهد و دوباره دور هم جمع می شوند. (مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۸۳) همچنین در کد ۵۶۷ با عنوان «مرغ سعادت و دو برادر» این گونه آمده است: «خارکن فقیری پرنده ای پیدا می کند که تخم طلا می گذارد. تاجر یهودی که خارکن تخم مرغها را به او می فروشد از خواص سحرآمیز دل و جگر و اعضای مرغ خبر دارد. هرکه سر آن را بخورد شاه می شود و هرکس جگر و دل را بخورد هر شب در زیر بالش خود طلا پیدا می کند. تاجر آن قدر در جلد زن خارکن می رود تا او مرغ را می

کشد اما دل و جگر آن را دو پسر می خورند. بعد پسران می گریزند و سر چهارراهی طبق تفألی که زده بودند از هم جدا می شوند. پسر اولی ضمن قرعهٔ بخت با پرواز دادن مرغ به پادشاهی می رسد و پسر دومی با دختری به سر می برد و با پولی که هر شب به چنگ می آورد او را خرسند می کند. دختر از راز او خبردار می شود و او را به استفراغ وا می دارد خودش جگر سحرآمیز را می خورد و جوان را بیرون می اندازد . . . . » (همان: ۱۸۳) غیر از موارد فوق در جاهای دیگری نیز به ماجرای مرغ سعادت و به سلطنت رسیدن به واسطهٔ پرنده اشاره شده است. از جمله: کد ۱۶۴۲ با عنوان «فروش به حیوانات». (همان: ۲۳۹)

حکایت اسکندر با جامهٔ مبدل

این حکایت در بسیاری از آثار ادب فارسی آمده است. فاطمه صنعتی نیا در کتاب مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی های عطار نشان داده است که در آوردن اسکندر خود را به جامهٔ رسولان در اسکندرنامهٔ منثور و شرفنامهٔ نظامی به کرات آمده است. (صنعتی نیا، ۱۳۶۹: ۱۳۶- ۱۳۷) عطار می فرماید:

گفت چــون اسکندر آن صاحب قبول — خـــواستی جایی فــرستادن رسول
چــون رسول آخر خود آن شاه جهان — جــامه پوشیدی و خود رفتی نهــان
پس بگفتی آنچــه کس نشنوده است — گفتی اسکنــدر چنین فرموده است
در همـــه عالـــــم نمــی‌دانست کس — کین رسول اسکندر است آنجا و بس
هیچ کس چون چشم اسکندر نداشت — گرچــه گفت اسکندرم باور نداشت.
(عطار، ۱۳۹۳: ۲۸۳)

حکایتی نزدیک به این ماجرا در تیپ شناسی قصه های جهانی با شمارهٔ c ۹۵۱ و عنوان «شاه و دزدان» کدگذاری شده است (مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۸۶) در قسمت دوم کد بین المللی A ۹۴۷ با عنوان «تقدیر تغییرپذیر نیست» آمده است: سه بار شاه در لباس درویش بیهوده می کوشد سرنوشت مرد فقیر را اصلاح کند. به او مرغی می بخشد که پر است از طلا و فقیر آن را به کس دیگری می بخشد بدون این که بداند درون آن چیست. دوباره به فقیر پول می دهد که با وجود آن که آن را مخفی کرده است باز پول را از او می دزدند. (همان: ۱۸۵) در کد بین المللی ۹۴۵ بخش ۴ و ۵ با عنوان «شاهزاده خانم را به حرف آوردن» در آمده است: شاه عباس در لباس مبدل درویشی با سه درویش نقل می گویند پیش دختر می آید... و در نهایت با او ازدواج می کند. (همان: ۱۸۴) محور اصلی همهٔ

حکایات فوق «پادشاه در لباس مبدل» می باشد. برای این کد می توان داستانهای زیادی را از متون ادب فارسی پیدا نمود.

۲-۲-۴- قصه های دیو ابله (۱۰۰۰- ۱۱۹۹)

حکایت مرد حریص و ملک الموت

در نصیحه الملوک غزالی داستانی بدین مضمون آمده است: حریصی با هزاران رنج و زحمت بسیار کوشید تا این که سیصدهزار دینار جمع کرد . . . وقتی که مال و منالش را بیش از اندازه و خانه اش را آماده دید. به دلش گفت: راحت باش و تمام سال را به خوبی و خوشی بخور . . . وقتی که راحت نشست تا از دارای اش استفاده کند عزرائیل سریعاً حاضر شد. وقتی که عزرائیل را پیش خود دید حاضر شد تا تمام دارای اش را بدهد تا اندکی مهلت بدو بدهد. اما مقصودش حاصل نشد. بالاخره گفت: حداقل زمانی مهلت بده تا جمله ای بنویسم. عزرائیل پذیرفت و آن جمله این بود: آگاه باشید ای مردم روزگاری من سیصدهزار دینار می دادم تا یک ساعت به من فرصت بدهند اما به مقصودم نرسیدم. اگر شما می توانید مراقب این عمر باشید و قدر آن را بدانید. وقتی این عمر از دست رفت نه آن را می فروشند و نه امکان بازیابی آن وجود دارد.(غزالی، ۱۳۶۱: ۳۳۳۴- ۳۳۵)

داستانی نزدیک به این مضمون و درون مایه با کد ۱۱۹۹ و با عنوان «مرگ معوق» در تیپ شناسی قصه های جهانی آمده است. تنها تفاوت آن با این حکایت در این است که پیرمرد در این حکایت می تواند عزرائیل را چندین بار متقاعد کند که جان او را در فصل بعدی بگیرد. (مارزلف، ۱۳۹۱: ۱۹۷)

۲-۳- قصه های شوخی و لطیفه ها (۱۲۰۰- ۱۹۹۹)

استاد و شاگرد احول

در کتاب ریاض الحکایات آمده است: «لوچی که یکی را دو می دید مریض شد. طبیب لوچی آوردند که یکی را چهار می دید. گفت: می توانی مرا علاج کنی؟ گفت که هر چهار نفر شماها که یکی را دو می بینید به این بلا مبتلایید. مریض گفت: کل اگر طبیب بودی سر خود دوا نمودی.» (کاشانی، بی تا: ۱۲۳) شفیعی کدکنی در شرح اسرارنامه آورده اند: «در سفینهٔ تبریز داستانی از دیدار خواجه نصیرالدین طوسی با عطار آمده است که اجمال آن این است: خواجه نصیر در مسجد منیعی نیشابور به سخنان عطار گوش می داد و عطار می گفت: ممکنات را وجود نیست بل که به وجود حق است. شخصی برخاست و گفت:

پس این سر و ریش چیست؟ خواجه عطار گفت: این نقش دومین چشم احول است و بعد خواجه این رباعی را سرود:

مـــوجود به حــق واحد اول باشد باقی همه موهوم و مخیل باشد
هر چیز(جزو) کی آید اندر نظرت نقش دومین چشم احــول باشد

استاد فروزانفر یادآور شده اند که شبیه این داستان در مرزبان نامه باب چهارم نیز آمده است. همچنین می توان افزود که حکایتی شبیه به این در حدیقه سنایی نیز آمده است.» (عطار، ۱۳۹۲: ۳۸۸)

این حکایت که بنا به نظر قصه شناسان بیشتر ریشهٔ عربی دارد در تیپ شناسی قصه های جهانی با شماره ۱۲۲۱/۱ و «عنوان پسر احول و شیشه» کدگذاری شده است. (جعفری، ۱۳۹۳: ۳۴) علاوه بر مواردی که ذکر شد این داستان در بسیاری از متون کهن نیز آمده است. از جمله در مثنوی مولوی و اسرارنامهٔ عطار:

گفت استــاد احـــولی را کـــانـدر آ رو برون آر از وثـاق آن شیشــه را
گفت استاد زآن دو شیشه من کدام پیش تـــو آرم بکن شـــرح تمـام
گفت استا آن دو شیشــه نیست رو احـــولی بگذار و افزون بین مشو
گفت ای استـــا مـــرا طعنــه مزن گفت استا زآن دو یک را در شکن
شیشه یک بود و به چمش دو نمود چون شکست او شیشه را دیگر نبود
چون یکی بشکست هر دو شد زچشم مرد احــول گردد از میلان و خشم
(مولوی، ۱۳۸۱الف: ۱۴۷)

یکی شـــاگرد احــول داشت استاد که مگـــــر شـاگرد را جایی فرستاد
ما یک قــرابه روغن آن جاست بیــاور زود آن شـــاگرد برخاست
چو آنجا شد که گفت و دیده بگماشت قرابه چون دو دید احول عجب داشت
بــر استـــــاد آمـــد گفت ای پیـــر دو می بینم قرابه من چه تدبیر؟
زخشم استــاد گفتــش ای بــداختر یکی بشکن دگــر یک را بیـــــاور
چو او در دیدن خود شک نمی دید بشد این یک بشکست آن یک نمی‌دید
اگر چیزی همی بینی تو جز خویش تو هم آن احول خویشی بیندیش
تو هــر چیزی که می بینی تو آنی ولی چون در غلط ماندی چه دانی؟
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۵۸)

حکایت گم شدن انگشتری حضرت سلیمان(ع)

این حکایت در آثار ادب فارسی به صورت گسترده فراچشم می آید و در تیپ شناسی قصه های جهانی با شمارهٔ ۱۵۲۵ و عنوان «حیله گر انتقام می گیرد» کدگذاری شده است که در بخش دوم آن این عبارت ثبت شده است: «جواهر شاهزاده خانم و انگشتری حضرت سلیمان را می دزدند.» (مارزلف، ۱۳۹۱: ۲۲۲)

سلیمان بن داود(ع) از پیامبران بزرگ الهی بوده و ملک و حکومت گسترده داشته است. نام او در قرآن مجید هفده بار آمده است. طبق بیان قرآن مجید، خداوند نعمت ها و مواهب گوناگون به او عطا کرده بود، از جمله: علم و حکمت، آشنایی با زبان پرندگان، تسخیر باد و حرکت آن به فرمان او، سپاهی مرکب از جن و انس، دسترسی به معدن مس و ذوب آن، و ملک و حکومت گسترده بی نظیر. در اثر فزونی رویدادها و حوادث و قضایای دوران نبوت، حکومت حضرت سلیمان و نیز به علت گستردگی قلمروی ملک و حکومت و اقتدار فوق العاده ای که داشته، حکایت ها و داستان های فراوانی درباره او در کتاب های تفسیر و قصص انبیا نقل شده است که تعدادی از آنها به روشنی رنگ افسانه دارد. یکی از این قصه ها، داستان انگشتری اسرارآمیز سلیمان است که گویا نماد نبوت و حکومت او بوده و تمامی قدرت و سلطه او وابسته به آن، و برخاسته از آن بوده، به طوری که وقتی یکی از شیاطین، آن را از وی ربود، سلیمان تا مدتی از قدرت و حاکمیت معزول شد و شیطان به جای او بر سریر حکومت نشست. گرچه داستان های شامل انگشتری رمز آلود حضرت سلیمان، در منابع مختلف تفسیری، روایی و قصص انبیا، در جزئیات و تفاصیل، با هم اختلاف دارند، اما نقطه مشترک همه آنها این است که تمامی قدرت و حاکمیت حضرت سلیمان وابسته به یک انگشتری بوده است، به گونه ای که روزی یکی از شیاطین، آن را ربود و به صورت حضرت سلیمان درآمد و در تخت سلطنت او نشست، سلیمان که با این کار شیطان از قدرت عزل شده بود گمنام و ناشناخته دچار فقر و تنگ دستی و آوارگی شد. او که نمی توانست خود را به اطرافیان معرفی کرده و شیطان را طرد کند به ماهی گیری پرداخت و سرانجام پس از رویدادهایی، خاتم ربوده شده را از شکم یک ماهی به چنگ آورده و از آن روز مجدداً بر سریر حکومت نشست. گفتنی است که در آیه ۳۴ و ۳۵ سوره «ص» سخن از آزمایش الهی در مورد حضرت سلیمان به میان آمده است که به علت ایجاز و اختصار آیه، مفسران، آن را به گونه های مختلف تفسیر کرده اند.

قضیه این آزمایش، دستمایهٔ ورود افسانه انگشتری سلیمان به برخی از کتاب های تفسیری شده است. (پیشوایی، ۱۳۸۴: ۵۲- ۶۸)

۲-۴- قصه های زنجیره ای و مربوط به هم (۲۰۰۰- ۲۱۹۹)

برای این بخش موردی یافت نشد.

۲- نتیجه گیری

با روند رو به افزایش توجه به قصه‌های عامیانه در جهان از قرن نوزدهم میلادی، بحث‌های گوناگونی دربارهٔ چگونگی تقسیم‌بندی قصه‌ها و سنجش و تعیین معیارهای لازم برای انجام ایـن کار درگرفته و نظرات متفاوتی در این خصوص ارائه شده است. در این میان رده‌بندی موضوعی قصه‌های عامیانه، بیش از سایر موارد مورد مداقّه و عنایت محققان قرار گرفته است. چون فهرست موضوعی آرنه-تومپسون در سطح مطالعات جهانی قبول و مرجعیت عام دارد. لازم است قصه های ایرانی بر اساس این طبقه بندی تنظیم و کد بین المللی آنها مشخص شود تا به «سازمان طبقه بندی جهانی قصه» -که سهم قصه های ایرانی در آن تا به امروز صفر می باشد.- اضافه گردد. در این مقاله ده قصه مورد مطالعه قرار گرفت که با ۲۰ کد بین المللی بر اساس طبقه بندی آرنه- تومپسون مرتبط می باشد.

منابع و مآخذ

کتاب‌ها:

۱. افلاکی، شمس الدین احمد(۱۳۶۲). ***مناقب العارفین***. بـه کوشش تحسین یـازیچی. تهران: دنیای کتاب.

۲. جعفری، محمد و وکیلیان سید احمد(۱۳۹۳). ***مثنوی و مردم***. تهران: انتشارات سروش.

۳. خاقانی، افضل‌الدین بدیل بن علی نجار(۱۳۷۳). ***دیوان خاقانی شروانی***. به تصحیح ضیاء الدین سجادی. تهران: انتشارات زوار

۴. سنایی، مجدود بن آدم(۱۳۸۷). ***لطایف الحدایق***. جلد اول. شرح عبداللطیف عباسی. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا یوسفی و محسن محمدی. تهران: انتشارات آیین احمد.

۵. صنعتی نیا، فاطمه(۱۳۶۹). ***مآخذ قصص و تمثیلات مثنوی های عطا***. تهران: انتشارات زوار.

۶. عطار، فریدالدین محمدبن ابراهیم نیشابوری(۱۳۸۷). ***الهی نامه***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۷. ـــــــــــــــــــــــــــــــ(۱۳۹۲). ***اسرارنامه***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۸. ـــــــــــــــــــــــــــــــ(۱۳۹۳). ***منطق الطیر***. مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.

۹. غزالی، امام محمد، (۱۳۳۵). ***کیمیای سعادت***. تصحیح احمد آرام. تهران: کتابخانه مرکزی.

۱۰. ـــــــــــــــ(۱۳۶۱). ***نصیحه الملوک***. تصحیح جلال الدین همایی. تهران: بابک.

۱۱. کاشانی، ملاحبیب الله(بی تا). ***ریاض الحکایات***. تهران: کانون نشر کتاب.

۱۲. مارزلف، اولریش(۱۳۹۱). ***طبقه‌بندی قصه‌های ایرانی***. ترجمه کیکاووس جهانداری. تهران: انتشارات سروش.

۱۳. مولوی، جلال الدین محمد بن محمد(۱۳۸۱الف). ***شرح جامع مثنوی معنوی***، جلد اول. شرح کریم زمانی. تهران: انتشارات اطلاعات.
۱۴. ـــــــــــــــــــــــــــ(۱۳۸۱ب). ***شرح جامع مثنوی معنوی***. جلد چهارم. شرح کریم زمانی. تهران: انتشارات اطلاعات.
۱۵. میبدی، ابوالفضل رشیدالدین(۱۳۷۱). *کشف الاسرار و عده الابرار*. جلد هشتم. به اهتمام علی اصغر حکمت. تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۶. نـادری، افشین(۱۳۸۳). ***نمونه‌هایی از قصه‌های مردم ایران***. تهران: انتشارات قصه.
۱۷. وکیلیان، سید احمد(۱۳۷۹). ***قصه‌های مردم***. تهران: نشر مرکز.

مقالات:

۱. امامی، فاطمه(۱۳۸۹). «عناصر داستانی حکایت زن پارسا در الهی‌نامه عطار». ***پژوهشنامه فرهنگ و ادب***. سال ششم. شماره ۱۰: ۳۴۴- ۳۷۲.
۲. پیشوایی، مهدی(۱۳۸۴). «خاتم سلیمان نبی(ع) افسانه یا واقعیت». ***تاریخ در آیینه پژوهش***. شمارهٔ ۲۵: ۵۲- ۶۸.
۳. مؤید، حکمت(۱۳۷۶). «سرگذشت زن پارسا». ***مجله ایرانشناسی***. سال نهم. شماره ۳۵: ۴۲۷- ۴۴۲.

نظریه کنترل بیرونی و اندیشهٔ مرکزی کلیله و دمنه

دکتر محمدحسین سرداغی[۱]
محمدباقر شهرامی[۲]

چکیده:
کلیله و دمنه در بردارندهٔ نکات و مطالب برجسته‌ای دربارهٔ طرز سیاست و رفتار ملوک و مسئولان با مردم است به طوری که شکّی نیست که اندیشهٔ محوری و غالب کلیله و دمنه، نوع روابط ملوک و پادشاهان و مسئولان با رعایا و مردم خویش است؛ لذا بررسی این درونمایهٔ مرکزی از دیدگاه‌های مختلف، باعث کسب شناخت بهتر و بیشترِ محتوای این اثر و کاربرد آن در حوزهٔ سیاست و اخلاق اجتماعی می‌گردد. ویلیام گلاسر، روان‌شناس و سیاستمدار برجستهٔ معاصر، دیدگاه‌های ارزشمندی دربارهٔ چهار نوع اصلی روابط میان انسانها که رابطهٔ افراد بالادست و حاکم با افراد زیردست و کارگزار نیز یکی از این چهار مورد است، دارد که به کمک دیدگاه او که به «نظریهٔ انتخاب» شناخته شده است، می‌توان تحلیل و بررسی دقیقتری از درونمایهٔ مرکزی کلیله و دمنه ارائه کرد. گلاسر، نظریهٔ انتخاب را برمبنای دو مفهوم «کنترل بیرونی» و «کنترل درونی» تبیین و تشریح کرده است و حکومتهای خودکامه و استبدادی و ناکارآمد را واجد مصداقهای هفت گانهٔ «کنترل بیرونی» می‌داند. این مقاله با توجّه به نظریهٔ انتخاب و کنترل بیرونی ویلیام گلاسر، به تبیین و بررسی اندیشه‌های مرکزی و اساسی کلیله و دمنه درباب سیاست و رابطهٔ ملوک و کارگزاران و مردم پرداخته است.

واژگان کلیدی: کلیله و دمنه، ویلیام گلاسر، رابطهٔ ملوک و مردم، نظریهٔ انتخاب.

۱- استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره).
۲ - دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه بین المللی امام خمینی(ره).

۱- مقدّمه:

۱-۱. تعریف موضوع:

ویلیام گلاسر در سال ۱۹۲۵ در اوهایو امریکا متولّد شد. گلاسر، «در دوران نوجوانی، طعم فرزند طلاق بودن را چشید و پدر و مادرش در سالهای آغاز دوران نوجوانی او، از هم جداشدند و شاید یکی از دلایل اصلی علاقهٔ او به روانشناسی در همین مورد باشد»(smit, 2014: 90). گلاسر در ۱۹ سالگی وارد دانشگاه اوهایو می‌شود و در رشتهٔ مهندسی شیمی فارغ‌التحصیل می‌گردد. امّا «شوق او به مطالعات روانشناسی او را به سوی این رشته می‌کشاند تا از ۲۲ سالگی همزمان به تحصیل در رشته‌های روانشناس بالینی و روان‌پزشکی بپردازد و در ۳۰ سالگی موفّق به اخذ مدرک روانپزشکی می‌شود» (ibid: 91).

«گلاسر علاوه بر سالها اشتغال به درمان بیماران روانی و حسن شهرت در این زمینه، به علّت مطالعات بنیادینش در حوزهٔ روان‌نژندی نیز شهره است»(warner, 2010: 19). مهمترین دیدگاه‌های او در کتاب و چند مقاله با نام «نظریهٔ انتخاب» جمع‌شده که حاوی دیدگاه‌های مبدعانه و خاصّ او به روان انسان و رفتار او است. دیگر کار ارزشمند گلاسر، مطالعات دامنه‌دار و موفّق او در مورد نواقص سیستم آموزش و پرورش در جوامع مختلف است که مقالات فراوانی در این زمینه از او منتشر شده که اغلب این مقالات در مجلهٔ phi delta kappa مورد چاپ قرارگرفته است. گلاسر پس از سالها تدریس و پژوهش در حوزه‌های مختلف روانشناسی و سیاست و زبان‌شناسی در سنّ ۸۷ سالگی و سال ۲۰۱۳ فوت کرد.

نظریهٔ انتخاب، مهمترین نظریهٔ گلاسر محسوب می‌شود که مبنای تمام دیدگاه‌های روانشناسانه و سیاسی او است. مفهوم برجستهٔ این نظریه، «کنترل بیرونی و کنترل درونی» است که گلاسر با تبیین کامل و دقیق این دو مفهوم، به عرضهٔ دیدگاه‌های خود دربارهٔ ۴ نوع رابطهٔ اصلی و مهم در میان انسانها، یعنی رابطهٔ ولی-فرزندی، رابطهٔ همسری، رابطهٔ معلّم و شاگردی و رابطهٔ بالادست و زیردست می‌پردازد و علل اصلی موفقیت یا عدم موفقیت برخی سیستمها و جوامع و گروه‌ها را در برقراری این ۴ نوع رابطه شرح می‌دهد.

گلاسر، با توجّه به مفهوم «کنترل بیرونی» به بررسی ساختار حکومتهای مستبد و خودکامه و ناکارآمد می‌پردازد و در این مسیر، هفت مصداق و بُعد اصلی و پربسامد این

مفهوم را به عنوان معیاری برای سنجش اندیشه‌ها و ساختارهای سیاسی حکومتهای خودکامه و ناکارآمد، قرار می‌دهد. اگرچه بیشترِ این ابعاد، برای مخاطبان و خوانندگان، به علّت اشاره به آنها در متون تاریخی و ادبی کهن فارسی، آشنا هستند، امّا به علّت نزدیکی و تناسبی که نظریهٔ «کنترل بیرونی» گلاسر با اندیشه‌های اساسی و مرکزی کلیله و دمنه درباب سیاست دارد، می‌تواند به عنوان روشی ارزشمند برای تحلیل دیدگاه‌های سیاسی این اثر فاخر قرارگیرد.

نمی‌توان انکار کرد که محتوای کلیله و دمنه بیش از هرچیز بر نوع روابط ملوکان و شاهان با مردم و رعیّت خود دلالت دارد لذا این مقاله با توجّه به نظریهٔ انتخاب و کنترل بیرونی ویلیام گلاسر، به تبیین و بررسی اندیشه‌های مرکزی و اساسی کلیله و دمنه درباب سیاست و رابطهٔ ملوک و کارگزاران و مردم پرداخته است. از آنجا که نظریهٔ گلاسر، قابلیت ارزشمندی برای تفسیر نوع روابط حاکمان و مردم دارد، خوانندگان محترم پس از مطالعهٔ مقاله حاضر، تناسب و نزدیکی قابل‌ملاحظه‌ای میان اندیشه‌های سیاسی کلیله و دمنه و آراء گلاسر می‌یابند.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش:

کلیله و دمنه به عنوان اوّلین اثر نثر فنّی در ادبیات فارسی و نوع ادبی «فابل» آن، همواره موردتوجّه ادب‌دوستان و پژوهشگران بوده است. لذا در پیشینهٔ تحقیق دربارهٔ این اثر فاخر، می‌توان انواع آثار موجود دربارهٔ کلیله و دمنه را با توجّه به نظری‌های مختلف علوم انسانی، مشاهده کرد. کلیله و دمنه بارها از منظر سیاسی و علوم سیاسی مورد بررسی قرارگرفته است از جمله پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد «سیاست در کلیله و دمنه»(احمدی، ۱۳۸۶) و مقاله‌هایی مانند شریف «اندیشهٔ سیاسی در کلیله و دمنه»(شریف پور، ۱۳۸۷، ۵۳-۷۲) و «تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان سعدی»(ذبیح نیا، ۱۳۹۱: ۱۹۷-۲۳۶) که به بررسی دیدگاه‌های سیاسی کلیله و دمنه پرداخته‌اند.

همچنین درباب تبیین مفاهیم روانشناسانهٔ کلیله و دمنه نیز دو مقاله نگارش شده است که می‌توان به مقالهٔ «تحلیل نظریهٔ ناخودآگاه جمعی در کلیله و دمنه»(امینی، ۱۳۸۵: ۲۲-۴۰) اشاره کرد. امّا مقالهٔ حاضر، نخستین اثری است که به تبیین و بررسی اندیشهٔ سیاسی مرکزی کلیله و دمنه بر مبنای نظریهٔ ویلیام گلاسر پرداخته است.

از طرفی در مورد تبیین دیدگاه‌های سیاسی یک اثر فارسی-اعمّ از متقدّم و متأخّر- برمبنای نظریهٔ «کنترل بیرونی» ویلیام گلاسر، مقاله یا کتابی در ایران، نگارش نشده است لذا اثر حاضر نخستین اثری است که به این مقوله پرداخته است. البتّه در خارج از ایران به‌ویژه در امریکا و اروپا از نظریهٔ گلاسر در تبیین دیدگاه‌های سیاسی برخی حکومتها و حاکمان و نیز آثارسیاسی و تاریخی استفاده شده است که شاید معروفترین آنها، نقدی باشد که آنتونی فاوالی، اندیشمند ایتالیایی در حوزهٔ علوم سیاسی دربارهٔ «ساختار حکومتی اردوغان بر مبنای نظریهٔ کنترل بیرونی»(۲۰۱۲) نوشته باشد.

۲- تبیین نظریهٔ کنترل بیرونی در کلیله و دمنه

در قسمت پیش نیز بیان شد که مهمترین دیدگاه روانشناسانهٔ ویلیام گلاسر (William glasser)، «نظریهٔ انتخاب» نام دارد. این نظریه «بر مبنای چهار نوع رابطهٔ اساسی و برجسته میان انسانها، یعنی رابطهٔ والدین-فرزند، رابطهٔ زن و شوهر، رابطهٔ معلّم و شاگرد و رابطهٔ افراد بالادست با زیردستان خود، نهاده شده است»(گلاسر، ۱۳۸۲: ۴۶).

همچنین گلاسر، همهٔ این چهار نوع ارتباط را بر مبنای دو مفهوم «کنترل بیرونی و کنترل درونی»، تبیین و بررسی می‌کند. «تأکید نظریه گلاسر این است که می‌خواهد افراد را از کنترل‌های بیرونی رها کند و به کنترل درونی برساند. در واقع همان مفهومی که در نظریه یادگیری اجتماعی مبنی بر ارتباط میان رفتار و پیامدهایش وجود دارد، مورد نظر گلاسر نیز می‌باشد»(Onedera and greenwalt , 2007: 81).

بنابر این نظریه، «افرادی که ارتباط میان رفتار و پیامدهای آن را می‌فهمند از کنترل درونی برخوردارند. در واقع این افراد باور دارند که می‌توانند بر محیط خود تأثیر بگذارند»(Warner: 2010: 18). برای شناسایی مفهوم «کنترل بیرونی» باید گفت که «فرض عملیاتی ساده کنترل بیرونی آن است که اگر آدمهای خطاکار را تنبیه کنی کاری را انجام خواهند دارد که ما می‌گوئیم درست است و اگر به آنها پاداش بدهی کار موردنظر ما را ادامه خواهند داد. این فرض، اساس تفکّر آدمهای روی کرّهٔ زمین است»(Onedera and greenwalt , 2007: 83).

دلیل گسترش این تفکر آن است که «قدرتمندان به طور کامل از آن حمایت می‌کنند و آدمهایی که این افراد بر آنها کنترل دارند و در عین حال روی زندگی خویش کنترل ناچیزی دارند با قبول این کنترل احساس امنیت می‌کنند»(glasser, 1997: 601).

روانشناسی کنترل بیرونی به خوشبختی، سلامتی، زندگی مشترک، تربیت پذیری و تمایل به کار با کیفیت لطمه می‌زند. در دنیای کنترل بیرونی، سیستم ارتباط میان افراد، قهرآمیز است و «وقتی شکست می‌خورد به زور و جبر بیشتر و عزل و نصب و سر و سامان دادن به اوضاع برمی‌آید در حالیکه ضامن کار با کیفیت و سازنده این است که کارکنان و مدیران سازمانها با هم کنار بیایند.

با این تفاصیل، روشن شد که نظریهٔ انتخاب، نظریه کنترل درونی است و به ما نشان می دهد چطور انتخابهایمان مسیر زندگیمان را تعیین می‌کنند. «تا وقتی معتقدیم می-توانیم دیگران را کنترل‌کنیم یا دیگران ما را کنترل کنند احساس ناراحتی تمام نخواهد-شد»(smit, 2014: 92). نکته دیگری که در این خصوص حائز اهمیت است «مالکیت» است. به عنوان مثال، من صاحب یک شرکت هستم؛ پس به زیردستانم می‌گویم: شما یا کاری که گفته‌ام را می‌کنید یا دنبال کار دیگری بگردید. تا وقتی معتقدیم مالک مردم هستیم، از زورگفتن به آنها و مجبورکردن آنها به گردن نهادن به خواسته های خود ابایی نداریم.

گلاسر در کتاب نظریهٔ انتخاب، علّت عدم موفّقیّت برخی نظامهای حکومتی در اصرار آنها بر ارتباط بر مبنای کنترل بیرونی می‌داند(گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۳۶). در ادامه و در ضمن تبیین اندیشهٔ محوری کلیله و دمنه یعنی نوع ارتباط ملوک و شاهان با مردم خویش، به تشریح کاملتری از آراء گلاسر پرداخته می‌شود.

به زعم گلاسر، نوع ارتباط و رابطهٔ افراد مسئول و بالادست در یک جامعه با مردم و افراد زیردست خود را نیز، باید بر مبنای مفهوم «کنترل بیرونی و کنترل درونی» تبیین و تحلیل کرد و در واقع مهمترین نوع رابطه از میان چهار رابطه‌ای که گلاسر، اشاره می‌کند، همین رابطه است(smit, 2014: 96). گلاسر، مفهوم «کنترل بیرونی» را در نوع رابطهٔ میان افراد مسئول و زیردست در یک جامعه دارای هفت بُعد و مصداق اصلی می‌شمارد که در ادامه، به تبیین و تشریح این ابعاد و مصداقها و تحلیل دیدگاه‌های سیاسی کلیله و دمنه، برمبنای این ابعاد پرداخته مس‌شود.

الف- انتصاب ناهمگون به جای انتخاب همگون(the incongruous appointment (instead of the congruous choice

منظور از این اصل که از ابعاد «کنترل بیرونی» در نوع رابطهٔ بالادست و زیردست می‌باشد، این است که «افراد مسئول و حاکمان جامعه، افرادی را که صلاحیتِ کسب منصبی مهم ندارند، به‌زور و اجبار به آن منصب، منصوب نمایند»(Onedera and greenwalt , 2007: 84). در کلیله و دمنه، بارها، طیّ حکایاتی، شاهان از این اصل، برحذر داشته‌شده‌اند از جمله در حکایتی می‌خوانیم که شیری می‌خواهد شگال پرهیزکاری را با ابرام و به طوری که دلخواه شگال نیست، شغل درباری بخشد. در انتهای این داستان، این سخنان بیان‌شده است: «ملوک سزاوارند بدانچه برای کفایت مهمات، انصار و اعوان شایسته برگزینند و با این همه بر ایشان واجب است که هیچ کس را بر قبول عملی اکراه نکنند که چون کاری به جبر در گردن کسی شود او را ضبط آن میسّر نگردد و از عهده لوازم مناصحت به واجبی بیرون نتواند آمد(نصرالله منشی، ۱۳۷۵: ۳۱۲).

همچنین در قسمتی از کلیله و دمنه می‌خوانیم که آفتهای حکومت، شش مورد دانسته شده است و اوّلین نوع این آفتها، همین مورد فوق‌الذّکر است: «گویند که آفات ملک شش چیز است: حرمان و فتنه و هوا و خلاف روزگار و تنگخویی و نادانی. حرمان آن است که نیکخواهان را از خود محروم گرداند و اهل رای و تجربت را نومید فروگذارد. فتنه آنکه جنگهای نابیوسان و کارهای نااندیشیده حادث گردد و شمشیرهای مخالف از نیام برآید. هوا مولع بودن به زنان و شکار و سماع و شراب و امثال آن. خلاف روزگار وبا و قحط و غرق و حرق و آنچه بدین ماند. تنگخویی افراط خشم و کراهیت و غلوّ در عقوبت و سیاست. نادانی تقدیم نمودن ملاطفت در مواضع مخاصمت و به کار داشتن مناقشت به جای مجاملت»(منشی، ۱۳۷۵: ۸۱).

«...و طریق راست در این معنی معرفت محاسن و مقابح اتباع است و وقوف بر آنچه از هریک چه کارآید و کدام مهم را شاید»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۰۸).

ب- احسان و جزای ناشایست: (unmerited retaliation and boons)

دیگر بُعد «کنترل بیرونی» در نوع رابطهٔ حاکمان با رعایای خویش، اصل «احسان ناشایست» است. این اصل به این اشاره دارد که گاهی «حاکمان و مسئولان عمده، به جای اینکه احسان و پاداش خود را متوجّه افرادی که بیشتر زحمت کشیده و متعهّدتر بوده‌اند، نمایند به همتایان آنان که عملشان در مقایسه با آنها، بسیار ناچیزتر و حتّی شاید

ناصواب بوده، احسان کنند و نیز هرگاه که اشخاصی از یک دسته و گروه، دچار جرمی شوند، تنبیه و جریمهٔ آنان، یکسان نباشد»(glasser, 2010: 169).

در انتهای داستان شیر و گاو، «شیر» از صفاتی خبر می‌دهد که در صورتی که شخصی، دارندهٔ آن صفات باشد؛ باید از او بیمناک بود و او را برای امور مهم انتخاب نکرد و اسرار سیاسی را با او در میان نگذاشت. در میان صفتهایی که شیر برمی‌شمارد، مورد «احسان یا جزای ناشایست»، پررنگتر از دیگر صفات است: «...آن که بی‌ارتکاب جرمی، جفایی دیده باشد. آن که به دوام مضرّت و تنگی معیشت گرفتار بوده است...کسی که از منصب خود معزول گشته است...صاحب جرمی که یاران و همتایان وی عفو دیده‌اند اما او عقوبت چشیده یا اینکه جرمشان یکسان بوده اما در حق او زیادتی رفته است. کسی که در میان همتایان خدمتی بسزا کرده باشد اما آنان در احسان بر وی ترجیح داده شده اند... کسی که به دشمن پناهنده شده باشد»(منشی، ۱۳۷۵: ۷۲).

پ- ترس ناشناخته: (black fear)

«ترس ناشناخته» در اندیشهٔ گلاسر، به عنوان یکی از مهمترین ابعاد مفهوم «کنترل بیرونی» و عوامل دیکتاتوری برخی حکومتها، مطرح است. فرانتس نویمان در کتاب «آزادی و قدرت و قانون»، بحث جالبی دربارهٔ ترس مردم از حاکمان خود دارد که بی‌شک مورد نظر گلاسر نیز بوده است به‌ویژه که گلاسر در چند جای کتابش، نظریهٔ انتخاب، از برخی آراء نویمان در زمینهٔ نظامهای حکومتی، نام می‌برد.

به زعم نویمان، جامعه‌ای که ویژگیهای پست دارد، گرفتار ترس و عدم اعتماد به‌نفس است. ترس عامل اصلی سقوط فرهنگی جامعه است. آنچه مردم را به جماعت اوباش تبدیل می‌کند وجود ترس و بهره‌برداری از آن است. دموکراسی هنگامی به دیکتاتوری بدل می‌شود که نظام سیاسی بکوشد به زور مرامی را به افراد تحمیل کند و هرکسی را که از پذیرفتن آن سرباز زند، طرد کند. برای القای چنین ترسی، باید به مرحله‌ای از تحول رسیده باشیم که احساسی مبهم و اسرارآمیز از وحشتی ناشناخته گریبان مردم را بگیرد(نویمان، ۱۳۷۳: ۱۲۳). این اصطلاح نویمان یعنی «وحشت ناشناخته و احساس مبهم»، موردتوجّه گلاسر در تبیین و تشریح نظریه‌اش قرارگرفته است. البتّه گلاسر، پخته‌تر و روشنتر در این باره، صحبت می‌کند.

به نظر گلاسر، «ترس ناشناخته» زمانی در یک جامعه، شیوع می‌یابد که بر اثر دیکتاتوری و استبداد مفرَط، افراد بی‌گناه و طبقات متوسّط جامعه که سر در کار خود دارند، احساس عدم ایمنی و ترس از برخورد و مجازاتهای مسئولان و حاکمان خود، داشته باشند. این حالت زمانی رخ می‌دهد که قانون برای برخی، برّندگی نداشته‌باشد و به جای آنها، افراد بی‌گناه و خنثی در امور اقتصادی و سیاسی، مورد بازخواست قرار گیرند. مانند زمانی که به جای رسیدگی به اختلاس یک مسئول کلان و مجازات او، تقصیر را به گردن یکی از کارگزاران او بیندازیم»(warner, 2010: 26). همچنین گلاسر اشاره می‌کند، در چنین حالتی که مردم بی‌گناه از حکومت بترسند، دیگر در دل خود، حکومت را از آنِ خود نمی‌دانند و برای پیشرفت آن، تلاشی هم نمی‌کنند (گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۶۲).

جالب اینجاست در اثنای کلیله و دمنه، بارها از اینکه مردم عادی و بی‌گناه از حاکمان و برخورد آنان، در ترس و ناامنی باشند، صحبت شده است. از جمله موارد زیر:

«...غافل‌تر ملوک آن است که بی‌گناهان از او ترسان باشند و در حفظ ممالک و اهتمام رعایا نکوشند»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۰۲).

«... پادشاهان خردمند، از ترس بی‌گناهان بر حذر باشند و آفت مُلک را بگردانند...»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۱۸).

«...پادشاه را نشاید که مؤاخذت بر بی‌گناه را پیشه سازد...»(همان: ۲۰۹).

ت- عدم منزلت دادنِ تدریجی به مقامات رسمی: (the gradual conferring to officials**)**

در متون تاریخی و ادبی کهن فارسی، بارها از «پرورش تدریجی» افراد و کارگزاران حکومتی، سخن به میان آمده است. از جمله در کلیله و دمنه که در بیش از ده مورد-در قالب نظم یا نثر- مستقیماً به این اصل اشاره شده است. گلاسر نیز در تبیین نظریهٔ انتخاب و مفهوم «کنترل بیرونی»، اصل فوق را «از اصول مسلّم نظامهای استبدادی و خودکامه می‌داند که باعث کوتاه‌شدنِ عمر آن نظام و حکومت می‌گردد»(warner, 2010: 27).

گلاسر معتقد است که «در ساختار حکومتی یک نظام، حتّی اگر برخی کارگزاران و مقامات رسمی حکومت، شایستگی خود را در رفع بعضی مسائل و بحرانها، نشان داده-باشند، نباید به صورت «آنی» و «غیرتدریجی» مورد افزایش منزلت و رتبه قراربگیرند چرا که در این صورت، بسیاری دیگر از افراد به دنبال دستیابی به چنان مقامهای آنی، ممکن است در حلّ بحرانها و مسائل، احساسی و خودسرانه عمل نمایند و به رقابت ناسالم باهم

بپردازند و همهٔ اینها به جز این است که ممکن است، شخص داعیهٔ خودبرتری بیابد»(glasser, 2010: 139).

چنانکه بیان‌شد، در کلیله و دمنه، جملات و عبارات بسیاری در تأیید و تشریح این اصل وجود دارد:

«...و اگر تفاوت منزلتها از میان برخیزد و اراذل مردمان در موازنه اوساط آیند و اوساط در مقابله اکابر، حشمت ملک و هیبت جهانداری به جانبی ماند و خلل و اضطراب آن بسیار باشد. پس احتراز از اصطناع بدون ترتیب واجب است(منشی، ۱۳۷۵: ۳۴۲)

«...و چون کسی بدین اوصاف پسندیده متحلّی بود و از بوته امتحان بدین نسق که تقریر افتاد مخلص بیرون آمد...در تربیت ترتیب هم نگاه باید داشت و به آهستگی در مراتب ترشیح و مدارج تقریب برمی کشید تا در چشمها درآید و حرمت او به مدّت در دلها جای گیرد و به یک تگ به طوس نرود که بگسلد و طاعنان مجال وقیعت یابند(منشی، ۱۳۷۵: ۳۹۳).

ث- پاداش و انتصاب فراخور شایستگی: (conferring boons based on merits)

بی‌شک مهمترین و پربسامدترین دیدگاه سیاسی کلیله و دمنه و توصیه‌ای که به ملوک و جهانداران شده همین مورد یعنی «عنایت و اعطای پاداش و احسان برمبنای لیاقت و اهلیت کارگزاران و سپردنِ مشاغل مهم حکومتی به آنان بر مبنای توان و شایستگی آنان» است. در اندیشهٔ سیاسی گلاسر نیز، این اصل به عنوان مهمترین مصداق کنترل درونی معرّفی شده است(گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۱۷) و عدم رعایت آن، به عنوان بدترین و خطرناکترین بُعد از ابعاد «کنترل بیرونی» محسوب می‌شود(همان: ۱۱۸). دلیل آن نیز واضح است که «اگر مراتب و پاداشها و تعیین سِمتها و منصبها، به افراد بر مبنای شایستگی و خدمات ارزندهٔ آنان نباشد، اتلاف عمدهٔ نیروی انسانی را در جامعه در بردارد و جامعه را از پیشرفت و حرکت به کمال بازمی‌دارد»(glasser, 1990: 431).

چنانکه بیان‌شد، پربسامدترین و مهمترین اندیشهٔ سیاسی در کلیله و دمنه نیز، همین اصل می‌باشد و بیش از بیست مورد در کلیله و دمنه وجود دارد که این اندیشه، مطرح شده است(ر.ک: ذبیح‌نیا و سنگکی، ۱۳۹۱: ۲۰۰). در ادامه به برخی از این موارد اشاره می‌شود:

«...پادشاه باید که هریک را فراخور هنر و اهلیت و براندازهٔ رای و شجاعت و به مقدار عقل و کفایت کاری می فرماید»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۰۸)

«...بلکه تربیت پادشاه بر قدر منفعت باید که در صلاح ملک از هریک بیند...»(منشی، ۱۳۷۵: ۹۰)

«...هرگاه که لئیمی در معرض وجاهت افتاد نکبت کریمی توقّع باید کرد»(همان: ۹۹).

«...التفات رای پادشاهان آن نیکوتر که به محاسن ذات چاکران افتد نه به تجمّل و استظهار و تموّل بسیار چه تجمّل خدمتکار به نزدیک پادشاه عقل و کیاست است و استظهار، علم و کفایت»(منشی، ۱۳۷۵: ۴۰۰).

«...چون در این طریق که اصل و عمده است احتیاطی بلیغ رفت صدق خدمتکار و احتراز او از تحریف و تزویر و تفاوت و تناقض باید که هم تقریر پذیرد و راستی و امانت در قول و فعل به تحقیق پیوندد»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۹۸).

«..پادشاهان خردمند بسیار کس را که با ایشان الف بیشتر ندارند برای هنر و اخلاص نزدیک گردانند(منشی، ۱۳۷۵: ۱۴۱).

ج- عدم شناخت کامل حاکمان از کارگزاران خود: (lacking of governors' perception about the features of their officials)

گلاسر در نظریهٔ انتخاب، پس از اصل «عدم پاداش و انتصاب فراخور شایستگی»، اصل «عدم شناخت حاکمان از کارگزاران خود» را مهمترین اصل در ایجاد کنترل بیرونی در نظام یک حکومت می‌شمارد(گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۴۵). به زعم او، مسئولان عمده و حاکمان یک جامعه، در صورت عدم شناخت کافی از توانائیها و ویژگیهای کارگزاران خود، مانع باروری اقتصادی و سیاسی و فرهنگی جامعه و اتلاف شدید سرمایهٔ انسانی می‌گردند»(onedera and greenwalt , 2007: 84).

در کلیله و دمنه نیز، شواهد فراوانی در این باره وجود دارد که اهمّیت این دیدگاه را در این اثر نشان‌می‌دهد از جمله مبحث «انتخاب کارگزاران با شناخت کامل» در بابهای «شیر و شغال»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۱۲) و «شیر و گاو»(منشی، ۱۳۷۵: ۹۴) به خوبی مشهود است.

«...ملک تا اتباع خویش را نیکو نشناسد از خدمت ایشان انتفاعی نتواند گرفت»(منشی، ۱۳۷۵: ۹۰)

«...و لاشکّ، نیکو شناختنِ هواخواهان مخلص و خدمتکاران یک دل برای این کار باشد تا پیش قصد دشمن باز شوند و در دفع غدر خصمان سعی نمایند»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۶۴).

پادشاهان کامل و باصلابت در کلیله و دمنه، هیچ‌گاه، کارگزاری را بدون تدبّر و تأمّل و مشاورت دربارهٔ صفات و رفتار او، به خود نزدیک نمی‌کنند: «شیر او را به خویشتن نزدیک گردانید...و پس از تأمّل و مشاورت و تدبّر و استخارت او را مکان اعتماد و محرم اسرار خویش گردانید»(منشی، ۱۳۷۵: ۹۴).

یکی از موارد اصلی شناخت کامل و مناسب حاکم از مأموران خود، به قول گلاسر، «تشخیص گرگ در لباس میش»(wolf in appearance of ewe) و «لبخندهای زهرآگین» (poisonous smiles) است. طبق این اصل، همواره در هر دستگاه حکومتی، افرادی وجود دارند که اگرچه در ظاهر، خود را همراه و همدلِ نظام می‌دانند، در باطن مترصّد فرصتی برای عصیان هستند»(گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۹۶).

جالب اینجاست در کلیله و دمنه نیز، بارها از احتراز مصاحبت حاکمان با افراد لئیم، سخن به میان آمده است. در کلیله و دمنه، افراد لئیم، دقیقاً دارای خوی مهربان، ناصح و همدل با حکومت و پادشاهی، معرّفی شده‌اند که اعتماد بر آنان، تبعات جبران‌ناپذیری همراه دارد:

در باب بوزینه و باخه می خوانیم که بوزینه‌ای جوان که طبعی لئیم داشت و از نزدیکان شاه، گشته بود، با نواخت مردم ابتدا بر دل آنها و سپس بر جان و مالشان حاکم می‌شود. در واقع این شخصیت با حفظ ظاهر، موفّق به رخنه در کار مملکت و پادشاهی می‌شود: «...و نواخت و تألّف و مراعات رعیت پیشه کرد تا دوستی او در ضمایر قرارگرفت و دلهای همه بر طاعت و متابعت او بیارامید. پیر فرتوت را از میان کار بیرون آوردند و زمام ملک بدو سپرد»(منشی، ۱۳۷۵: ۲۴۷).

«..و بدگوهر لئیم ظفر همیشه ناصح و یک دل باشد تا به منزلتی که امیدوار است برسد» (منشی، ۱۳۷۵: ۱۱۲).

«... لئیم بدگوهر، در چشم همگنان، ناصح نماید تا دلها را بفریبد...»(منشی، ۱۳۷۵: ۱۰۶).

«...و ملک را این یاد می باید داشت که براهمه او را دوست ندارند اگرچه در علم خوضی پیوسته اند بدان دالت هرگز سزاوار امانت نگردند...که بدگوهر لئیم به هیچ پیرایه جمال نگیرد»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۶۱).

چ- بنای حکومت بر اساس بی‌دینان و بددینان: (establishing of the government on based on the infidel officials)

یکی از نظریات جالب گلاسر درباب «کنترل بیرونی» و حکومتهای مستبدی که دچار کنترل بیرونی هستند، عدم ارتباط مناسب و غیرریایی آنان با دین و افراد متدیّن است(گلاسر، ۱۳۸۲: ۱۶۴). گلاسر در این باره از واژۀ «infidel» استفاده کرده که هم به معنای شخص بدون دین و کافر است و هم به معنای شخصی که دینی ظاهری دارد و به اصطلاح بددین است. امّا در زبان فارسی، چنین واژه‌ای که دو مفهوم موردنظر را دربرداشته باشد، موجود نیست لذا در ترجمۀ عنوان این قسمت، دو ترکیب «بددین» و «بی‌دین» قرار داده شده است. جالب اینجاست بنای حکومت در کلیله و دمنه نیز، از مبانی اساسی و اوّلیّۀ حکومت، وجود افراد دیندار در رأس آن است و بارها، پادشاهان از اعتماد و مصاحبت با افراد بددین و بی‌دین، برحذر داشته‌شده‌اند. از جمله در باب «پادشاه و برهمنان» که شخصیت «حکیم» بارها «پادشاه» را از مصاحبت با برهمنان و اعتماد به انان به علّت بددینی آنها، برحذر می‌دارد:

«آن ملاعین را اهلیت نتواند بود که نه عقل رهنمای دارند و نه دینی دامن‌گیر»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۶۴).

حتّی از شرطهای اصلی برای پادشاه، لزوم دینداری او است:

«...اوّل آنکه در عدل معرفت کردن و حجّت حق گفتن در دین و مودّت موقعی بزرگ برای وی دارد»(منشی، ۱۳۷۵: ۱۵۹).

البتّه در کلیله و دمنه، علّل لزوم دینداری پادشاهان نیز تبیین و تشریح شده است:

«اگر اخلاق خود را به حلم و دیانت آراسته نگردانند، به سک درشتخویی جهانی خراب شود و خلقی آزرده و نفور گردند، و بسی جانها و مالها در معرض هلاکت و تفرقه افتد»(منشی، ۱۳۷۵: ۳۴۶).

۳- نتیجه:

در این مقاله، با توجّه به دیدگاه‌های ویلیام گلاسر، روان‌شناس و سیاستمدار برجستۀ معاصر، به تبیین و بررسی اندیشه‌های محوری سیاسی در کلیله و دمنه پرداخته‌شد. گلاسر

در نظریهٔ خود در باب رابطهٔ حکومت و مردم، به مفهومی به نام «کنترل بیرونی و کنترل درونی» قائل است و وجودِ حکومتهای مستبد و خودکامه را نتیجهٔ اصرار و الزام آنها به رعایت ابعاد «کنترل بیرونی» می‌داند. او برای «کنترل بیرونی»، هفت بُعد و مصداق اصلی قائل است که این ابعاد، از لحاظ اهمیّت و درجهٔ فراگیری، با همدیگر یکسان نیستند. چنانکه مهمترین و پربسامدترین بُعد کنترل بیرونی، اصل «عدم احسان و انتصاب بر مبنای شایستگی از سوی حاکمان و مسئولان اصلی» جامعه است. بر اساس همین نظریه، به تبیین و بررسی اندیشه‌های محوری و پربسامد سیاسی در کلیله و دمنه پرداخته شد و چنانکه در طول مقاله، نشان داده شد، در کلیله و دمنه نیز، هفت بُعد موردنظر گلاسر، از جمله مصادیق اصلی و پربسامد «آفت مُلک» و نقصان حکومت و ایجاد خودکامگی هستند که از آن میان، «اصل پاداش و انتصاب فراخور شایستگی» که در نظریهٔ گلاسر، بدترین و مخرّبترین مصداق کنترل بیرونی است، در کلیله و دمنه هم به عنوان پربسامدترین و مهمترین اندیشهٔ سیاسی مطرح می‌باشد.

منابع:

۱. ابوالمعالی، نصرالله منشی.(۱۳۷۵). ***کلیله و دمنه***، تصحیح مجتبی مینوی، چاپ چهاردهم، تهران: امیرکبیر.

۲. احمدی، مجید.(۱۳۸۶). ***سیاست در کلیله و دمنه***، پایان نامه کارشناسی ارشد، کرج: دانشگاه آزاد اسلامی.

۳. امینی، رضا.(۱۳۸۵). «تحلیل نظریهٔ ناخودآگاه جمعی در کلیله و دمنه»، ***فصلنامه دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج***، شماره ۴، صص ۲۲-۴۰.

۴. ذبیح‌نیا، آسیه و سمیه سنگکی.(۱۳۹۱). «تعلیم الگوی حکومت در کلیله و دمنه و گلستان سعدی»، ***پژوهشنامه ادبیات تعلیمی***، شماره سیزدهم، صص ۲۳۶-۱۹۷.

۵. شریف‌پور، عنایت‌الله.(۱۳۸۷). «اندیشهٔ سیاسی در کلیله و دمنه»، دانشگاه باهنر کرمان: ***نشریه ادبیات و علوم انسانی***، شماره ۲۴، صص ۷۲-۵۳.

۶. گلاسر، ویلیام.(۱۳۸۲). ***نظریهٔ انتخاب، قانون آزادی‌بخشی***، ترجمه مهرداد فیروزبخت، تهران: رسا.

۷. نویمان، فرانتس.(۱۳۷۳). ***آزادی و قدرت و قانون***، گردآوری از هربرت مارکوزه، ترجمه عزت‌الله فولادوند، تهران: خوارزمی.

8. Glasser, William.(2010). ***Reality Therapy***: A New Approach to Psychiatry.
9. ----------.(1997). "A new look at school failure and school success", ***phi delta kappa*** magazine, no 8, pp 597-605.
10. ----------.(1990). "The quality school", ***phi delta kappa magazine***, no 6, pp 424-436.
11. Onedera, Jill and bill greenwalt.(2007). "The choice theory, an interview with William glasser", the ***family journal***: counselling and therapy for couples and families, no 1, pp 79-86.
12. Smit, Paul.(2014). Glasser and reality therapy, **the *psychology journal of Toronto University***, no 34, pp 89-101.

13. Warner, brus.(2010). The Analysis of The choice theory, **the *psychological studies journal of Pecan University***, no 11, pp 16-29.

نقد و مقابله ترجمه متون عربی کلیله و دمنه

(حضرت آیت الله حسن زاده آملی و استادان مرحوم، عبد العظیم قریب و مجتبی مینوی طهرانی)

دکتر محمد حسن تقیه[1]

چکیده

نگارنده در این مقاله کوشش می کند در آغاز، به طور مختصر لزوم ترجمه متون ادبی به زبان روز را بحث و بررسی کند زیرا گاهی این سؤال مطرح می شود که آیا می توان متون ادبی ـ به ویژه شعر- را ترجمه کرد؟ دیگر اینکه آیا ترجمه باید به زبان عصر خویش باشد یا به زبان روز؟ آنگاه با ارائه ترجمۀ پیشنهادی، به نقد دو سویه برخی ترجمه های موجود متون عربی کلیله و دمنه می پردازد. از یک سوی به ویژگی های مثبت و از دیگر سوی به برخی ایرادات اشاره می کند. در نقد ترجمه ضمن برشماری نکات مثبت ترجمه باید اشاره شود که آیا مترجم از جهت واژگانی نتوانسته است به خوبی معادل یابی کند یا از جهت دستوری و غیره؟ زیرا نباید نقش ساختارهای دستوری، بلاغی و ... را در ترجمه نادیده گرفت. بنابراین می طلبد که مترجم، زبان و ادبیات عربی را به طور علمی یا آکادمیک فرا گیرد و ترجمه را به صورت روشمند و فنی بیاموزد. به نظر می رسد روشمند نبودن ترجمه ها یکی از معضلات اساسی جامعه ادبی کشور ماست که با بررسی ترجمه های موجود بنا نداریم فقط به واژگان و برخی نکات دستوری ایراد بگیریم بلکه به زبان ترجمه نیز اشاره خواهیم کرد.

کلیدواژه‌ها: ترجمه، نقد ترجمه، کلیله و دمنه، متون ادبی، حسن زاده آملی، قریب، مینوی طهرانی، تقیه

---

[1]-استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، تهران mhtaqiyeh@yahoo.com

۱ ـ مقدمه

هر مخاطب فارسی زبانی که اندکی آشنایی با ترجمه داشته باشد با خواندن متون ادبی بی درنگ در می یابد که متن پیش روی وی تألیف است یا ترجمه! در صورتی که یکی از شرایط ترجمه خوب، این است که متن به گونه ای ترجمه شود که مخاطب احساس کند، متن به زبان اصلی است و نه ترجمه. در اینجا سخن بر سر ترجمه هایی است که نه تنها مخاطب را به درک و فهم معانی، مفاهیم و مقاصد مؤلّف نزدیک تر نمی سازد بلکه وی را نیز سر در گم و از اهداف مؤلّف دور می گرداند.

پرسشی که گاهی ذهن مخاطبان متون ادبی را به خود مشغول می دارد، این است که آیا ترجمه متون کهن ادبی ـ به ویژه شعر ـ امکان پذیر است؟ در صورتی که جواب مثبت باشد پرسش دیگری مطرح می شود: آیا متون کهن باید به زبان دوره خویش ترجمه شود یا به زبان روز؟ این بحث دامنه ای گسترده و نامحدود دارد که باید جداگانه به آن پرداخت ولی به اختصار باید گفت که نظر برخی از مترجمان این است که متون کهن باید به زبان همان روز و عصر ترجمه شود و گر نه اصالت متن اصلی کم رنگ می گردد. (قانعی فرد، ۱۳۷۶: ص ۲۱۲) در مقابل برخی دیگر معتقدند که به زبان روز و معاصر ترجمه شوند زیرا باید به زبان مخاطب امروزی سخن گفت و نه پیشینیان.

به نظر می رسد نظریه گروه دوّم درست تر باشد. چرا که مشخصه یک ترجمه خوب، ارتباطی بودن آن است. به دیگر عبارت، لزوما ترجمه باید میان مؤلّف و مخاطب ارتباط بر قرار کند پس اگر بناست متون کهن ترجمه شود ضروری است که به زبان روز مقصد باشند. بر این اساس نگارنده بر آن شد در آغاز کلام در باب ترجمه متون و نقد آن بحث کند. سپس با تطبیق و مقایسه برخی ترجمه های موجود متون عربی کلیله و دمنه ترجمه خود را نیز ارائه نماید. هر چند ترجمه های پیشنهادی بدون اشکال نخواهند بود.

۲ ـ گذری بر شتاخت نقد

برخی ادب دوستان به ویژه همکاران و دانشجویان از ابهام و نارسایی بعضی ترجمه های متون ادبی کهن گله دارند. به نظر می رسد حق با آنان است زیرا برخی از مترجمان، بیشتر ترجمهٔ حرفی و معنایی را مدّ نظر قرار داده اند. البته این روش، پاسخگوی متون ادبی ـ به ویژه شعر ـ نیست، زیرا مترجم باید ضمن در نظر گرفتن معنا و مفهوم و رعایت اسلوب و سبک مؤلّف به ذوق و سلیقه مخاطب نیز توجه کند:

مُثْقَلٌ ٱسْتَعانَ بِذَقَنِهِ

قریب: گرانباری که از چانه خود کمک خواهد مانند شتری که بار آن سنگین باشد و نتواند بلند شود بیهوده چانه خود را بزمین می فشارد.

مینوی: گرانباری که از چانه خود یاری می طلبد ـ عاجزی که از عاجزتری یاری جوید.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: کوری، عصا کشِ کوری دیگر شود.

زاحِمْ بِعَوْدٍ أَوْ دَعْ

قریب: به شتر سالدار و مسنّ مزاحمت ده یعنی در تمام امور مهم از اشخاص آزموده یاری بجوی.

مینوی: مزاحمت به اشتر پیر و یا واگذار ـ یاری از اهل تجربه خواه، ورنه رها کن.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: از پیر جهان دیده، کمک بگیر.

نکتهٔ قابل توجه، این است که «زبان ادبیات با زبان علم فرق بسیار دارد و سرشار از ظرافت و ذوق و لطف است وبرگرداندن آن مشکل تر» (قانعی فرد، ۱۳۷۶: ص ۱۸) به دیگر عبارت، ترجمه شعر به سان بلبلی است که نباید به خاطر گوشت اندکش آن را شکار کرد. زیرا صدای زیبای بلبل مهم است نه گوشت آن. البته این سخن بدان معنا نیست که نباید آثار و شاهکارهای ادبی را ترجمه کرد بلکه علی رغم دشواری ها، کمبود ها و ... باید جهانیان با شاهکارهای ادبی یکدیگر آشنا شوند.

ترجمه، بهترین و اساسی ترین نقش را در انتقال فرهنگ و تمدن، متون علمی و مذهبی و شاهکارهای ادبی ایفا می کند. هر چند ترجمه، ذوق است، ترجمه، فنّ و دامنهٔ آن گسترده و نامحدود است و نمی توان آن را در چارچوبی بسته قرار داد ولی مبانی و اصولی دارد که مترجمان باید بدانها پای بند باشند. نگارنده در اینجا قصد بیان این اصول را ندارد ولی می خواهد به بررسی ترجمه ها بپردازد و ببیند که آیا معیارها و چارچوب ترجمه در آنها رعایت شده است یا نه؟ در ارزش و اعتبار نقد ترجمه نباید هیچگونه تردیدی به دل راه داد. نقد ترجمه اگر بدون غرض و کینه و با توجه به اصول و چارچوب های درست آن به خوبی انجام گیرد و مبتنی بر علم و آگاهی باشد موجب تحوّلی شگرف و اصلاحاتی چشمگیر در زمینـهٔ ترجمه می شود. البته برخی بر این نظرند که نقد، فقط

«إظهَارُ مَا بِهِ مِنَ الْعَیْب = عیب و اشکال موجود را بیان کردن» است در صورتی که در نقد باید به ویژگی های مثبت و منفی ـ هر دو - پرداخته شود.

نقد ترجمه از دیدگاه های مختلفی از جمله ساختارهای واژگانی و نحوی صورت می پذیرد. در نقد ترجمه باید نشان داده شود آیا مترجم از جهت ساختار واژگانی نتوانسته است به خوبی معادل یابی کند یا از جهت ساختار دستوری؟ زیرا نباید نقش ساختارهای دستوری، بلاغی و ... را در ترجمه نادیده گرفت بنا بر این می طلبد مترجمان، زبان و ادبیات عربی را به طور علمی و آکادمیک فرا گیرند.

یا بر عکس، نقطهٔ قوت ترجمه در چیست؟ منتقد باید ویژگی های مثبت و منفی ترجمه را ـ به دور از هر گونه حبّ و بغض ـ مورد بررسی دقیق قرار دهد. نقد ترجمه، باید به خواننده آگاهی بدهد و نکات پوشیده را برملا سازد. متأسفانه امروز نقد بیشتر معرّفی کتاب است و در پایان هم به چند عیب جزیی و تعریف و تمجید از مترجم پرداخته می شود. در حالی که جوهر کار در نظر گرفته نمی شود. و چون نقد ترجمه جدی گرفته نمی شود، تاکنون تأثیر بسزایی بر روی مترجمان نگذاشته است. بر این اساس نگارنده بر آن شد که برای اشاعه فرهنگ نقد ترجمه در جامعه به نقد ترجمه سه تن از بزرگان علم و ادب آیت الله حسن زاده آملی (حسن زاده آملی ، بی تا) و استادان مرحوم عبد العظیم قریب (قریب، ۱۳۵۹) و مجتبی مینوی طهرانی (مینوی طهرانی، ۱۳۶۲) بپردازد سپس در پایان هر متنی ترجمه ای از منتقد (تقیه، ۱۳۸۸) نیز آورده می شود. باید تأکید کرد وجود چنین ایرادهایی بدین معنا نیست که کار بزرگان ادب و ارزش ادبی شاهکارهای آنها نادیده گرفته شود.

۳ ـ نقد کلی ترجمه های موجود متون عربی کلیله و دمنه:

به نظر می رسد مهم ترین مشکل مترجمان این متون نبود روش ترجمه است زیرا بیشتر مترجمان کشور ترجمه را به طور تجربی فرا گرفته و اسلوب ترجمه را به طور علمی، دانشگاهی و تخصصی آموزش ندیده اند هر چند نگارنده هیچ گاه نقش تجربه را در ترجمه و ذوقی و فنی بودن آن نادیده نمی گیرد ولی رسیدن به اهداف ترجمه در صورتی میسّر است که مترجم امانتداری، معادل یابی، تسلط بر هر دو زبان مبدأ و مقصد، تخصص در موضوع و دیگر شرایط لازم را داشته باشد. به نظر می رسد ترجمه های موجود به جای آنکه ارتباطی باشد معنایی است. در صورتی که اگر مترجم ضمن رعایت شرایط ترجمه به

ذوق و سلیقه مخاطب پاسخ ندهد موجب ناکامی وی در ترجمه می گردد، شیوایی، زیبایی شناسی، سلاست و دل نشین بودن ترجمه ها در گرو ارائه یک اثر ترجمه شده خوب است. برخی از نکات مهم در باره ترجمه ها عبارتند از:

الف - ترجمه های تکراری همچنان در جامعه صورت می گیرد بدون اینکه به ترجمه های پیشین نظری بیافکننـــد

ب - بی تردید مخاطب با ترجمه های سست و غیر روشمند بسیاری روبرو شده است. ترجمه های نامناسب موجود مانع از ارائه ترجمه های خوب می شود زیرا این ترجمه ها، در میان عوام جامعه جای خود را باز کرده استس و مخاطب به ترجمه های بد عادت کرده است!

ج - واکنش مخاطب نسبت به ترجمه های موجود باید دقیقا بررسی شود. آیا مترجمان متون ادبی تاکنون درباره ترجمه های خود به ارزیابی و سنجش افکار عمومی جامعه ادبی ایران پرداخته اند؟ آیا می توانند به این سؤال پاسخ دهند که ترجمه های موجود اساسًا مورد پذیرش جامعهٔ ادبی قرار گرفته است یا نه؟ با نگاهی گذرا به ترجمه های موجود در می یابیم برخی مترجمان به نظرات و واکنش های مخاطبان بی توجه اند.

د - ترجمه برای چه کسانی است؟ آیا نه اینکه برای مخاطبان زبان مادری است. به نظر می رسد که مخاطبان زبان فارسی از ترجمه های موجود ناخوشنودند.

۴ ــ نقد ترجمه های برگزیده:

منتقد، نه تنها زحمات و تلاش های مترجمان بزرگ را نادیده نمی گیرد بلکه آنها را نیز می ستاید و بر آن است که بدون تردید، همه این اصحاب علم و معرفت، دارای هدفی والا بوده و قصد گسترش علوم ادبی را در جامعه داشته اند:

۱- معادل یابی ازجمله وظایف مترجم است که مترجمان مذکور در بسیاری موارد، آن را به خوبی انجام داده اند که مخاطب می تواند به ترجمه آنها مراجعه کند. البته گاهی به خوبی معادل یابی نشده است:

یَداکَ أَوْکَتا وَ فُوکَ نَفَخَ

قریب: دو دست مشک را بست و دهان تو در آن دمید.

مینوی: دو دست تو گره بستند و دهان تو دمید. باد در خیک تو در دمیده ای و سر آن تو بسته ا. خود را ملامت کن نه دیگری را.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: خودت کردی که لعنت بر خودت باد.

۲- امانتداری مترجمان چشمگیر است و شاید یکی از اشکالات ترجمه آنها، همین باشد که خواسته اند به ترجمه معنایی روی آورند لذا به ترجمه ارتباطی بی توجهی شده است و همین امر، مانع سلاست و شیوایی ترجمه ها شده است، مانند:

رَجُلٌ إذَا مَا ٱلنَّائِبَاتُ غَشَيْنَه أكْفَى لِمُعضِلَةٍ وَ إنْ هِيَ جَلَّتِ

قریب: او مردیست که چون حوادث ویرا فرو پوشد از برای کار مشکل با کفایت است اگر چه جلیل و بزرگ باشد.

مینوی: مردیست که چون بلاها و سختی ها او را فرو پوشند (گرد او را فرو گیرند) کار دشوار اگرچه بزرگ باشد کفایت کند.

آملی: مردیست که چون کارهای دشوار فرو پوشد او را، اکر چه کار دشوار بزرکی باشد با کفایت است.

تقیّه: او مردی است که هرگاه دچار گرفتاری ها و ناملایمات روزگار شود، آنها را ـ هر چند بزرگ و سخت باشند ـ چاره جویی کند.

يَا أعدلَ ٱلنَّاسِ إلَّا فِي مُعَامَلَتِي فِيكَ ٱلْخِصَامُ وَ أنتَ ٱلْخَصمُ وَ ٱلْحَكَمُ

قریب: ای عادل ترین مردم مگر در کار من خصومت و دشمنی در تو است و تو دشمن و حاکم و قاضی هستی.

مینوی: ای دادگرترین مردمان جز در معامله من، هست درباره تو دعوی من هم توئی خصم و هم توئی داور.

آملی: ای عادلترین مردم مگر در کار من (که عدل تو شامل من نمیشود مخاصمه در تو است و تو خصم و حاکمی (یعنی چون ملکی و همه در دست توست و همه کاره محاکمه با تو را نزد دیگری چگونه برم)

تقیّه: ای دادگر ترین مردم (در برخوردها)! ـ جز در برخورد با من ـ در تو (خصلت) دشمنی هست. پس (چگونه می توانی) تو، هم دشمن باشی و هم داور؟

فَمَا بِبِلَادٍ غَيرِ أرضِكَ حَاجَةٌ وَ لَا فِي وِدَادٍ غَـيرِ وُدِّكَ مَرْغَبُ

قریب: مرا بشهرهای غیر زمین تو حاجت نیست و نه در دوستی غیر دوستی تو میلی.

مینوی: نیست (مرا) بسرزمینی غیر تو نیازی، نه در محبتی بجز دوستی تو رغبتی.

آملی: نه بشهرهای غیر زمین تو حاجتی است و نه در دوستی غیر دوستی تو میلی.

تقیّه: به کشورها، فقط به سرزمین تو نیاز مندم و در دوستی ها، تنها به دوستی با تو علاقه دارم.

يَا عَاذِلِي إِنَّ بَعضَ ٱللَّوْمِ مَعْنَفَةٌ وَ هَـل مَتَـاعٌ وَ إِنْ بَقَّيتَـهُ بَاقِ

قریب: ای ملامتگر من همانا بعضی سرزنشها سخت و زور است آیا هیچ متاعی اگر چند آنرا باقی داری پایدار است.

مینوی: ای ملامت کننده من، همانا بعضی ملامت(ملامتها) درشتیی و خشونت (بی سبب) است.آیا هست هیچ متاعی که، هر چند آن را بجا بگذارم، باقی بماند و ماندنی باشد؟

آملی: ای نکوهش کننده من از نکوهش و سرزنش بدرشتی کشاند و آیا هیچ کالایی اگر چه آنرا نگاه بداری پایدار است.

تقیّه: ای سرزنشگر من! بی تردید برخی سرزنش ها، درشتی و زورگویی است. آیا کالایی ماندنی است، هر چند آن را مصرف نکنی؟!

..... . وَ كَـمْ آمِـرٍ بِٱلـرُّشدِ غَـيرُ مُطَاع

قریب: بسا امر کننده براه راست و هدایت که اطاعت کرده نمیشود.

مینوی: چه بسا فرمان دهنده به راه راست گرفتن که ازُو فرمان نپذیرند.

آملی: چه بسا امر کننده براه حق است که اطاعت کرده نمیشود و فرمان او نمیبرند.

تقیّه: چه بسیار امر به معروف کننده ای، که فرمانش نبرند.

۳- ضرب المثل های زبان مبدأ، باید دقیقا در زبان مقصد معادل یابی شوند که در این ترجمه ها، چنین امری صورت نگرفته است، مانند:

وَ كُلُّ إِنَاءٍ بِٱلَّذِي فِيهِ يَرشَحُ وَ يُنْبِئُ ٱلْفَتَى عَمَّا عَلَيهِ ٱنطِوَاؤُهُ

قریب: هر ظرف بآنچه در آنست تراوش میکند و جوان خبر میدهد از آنچه وی بر آنست.

مینوی: از هر خَنوری و هر آوندی (ظرفی)آنچه در انست تراوش کند.(مصراع دوم نیامده است.)

آملی: هر ظرفی بآنچه در آنست تراوش میکند. و جوان برآنچه که سرشت اوست، خبر میدهد.

تقیّه: از کوزه همان برون تراود که در اوست و جوان (ظاهر هر کس) به آنچه سرشت و ذات اوست، خبر دهد. (نیت ها و اندیشه های خویش را بروز دهد.)

فَذَاکَ قَرِیعُ ٱلدَّهرِ مَا عَاشَ حُوَّلٌ إِذَا سُدَّ مِنهُ مِنْـخَرٌ جَاشَ مِنْخَرُ

قریب: وی برگزیده روزگار و در زندگانی بصیر است چون رخنه و منخری از او بسته گردد منخر دیگری باز و جاری شود.

مینوی: پس آنست نادره روزگار، مادام که زنده باشد در کارها بسیار گردنده و پر حیلت باشد و هر گاه سوراخی بر وی بسته شود سوراخ دیگری بجوشد و گشاده گردد.

آملی: این کس برگزیده و مهتر اهل عصرش است و تا زندگی میکند در تدبیر امور چاره ساز و حیله گر است اگر از او (در کارهای او) راهی بسته شود راهی دیگر باز گردد.

تقیّه: تا زمان زنده بودن، برگزیده و نیک روزگارست. چرا که همیشه برای وی، یک راه نجات باز است. (خدا، گر زحکمت ببندد دری، ز رحمت، گشاید در دیگری.)

مَقْتَلُ ٱلرَّجُلِ بَینَ فَکَّیْهِ

قریب: کشتگاه مرد میان دو فک میباشد یعنی زبان ایشان.

مینوی: مایه هلاک آدمی در میان دو آرواره (زیر و بالای دهان) اوست (یعنی زبانش). زبان سرخ سر سبز را بباد دهد. آملی: کشتن مرد در میان دو فکّ او است که زبان او باشد.

تقیه: زبان سرخ سر سبز می دهد بر باد.

قَدِّرْ لِرِجْلِکَ قَبلَ ٱلْخَطوِ مَوضِعَهَا فَمَن عَلَا زَلَقًا عَن غِرَّةٍ زَلَـجَا

قریب: پیش از گام نهادن جای پای خود را اندازه گیر چه کسی غفلةً بر زمین لغزنده برآید بلغزد و درافتد.

مینوی: بسنج و بشناس از برای پای خویش جای آن را.چه هر کس بر بالائی لغزان بر آید بناگاه پایش بلغزد (و فرو افتد).

آملی: پیش از آنکه گام برداری (شروع بکاری خواهی نمائی) جای پای را اندازه بگیر و در آن اندیشه نما چه هر که به بیخبری غفلةً بر جای لغزانی برآید درافتد.

تقیّه: پایت را به اندازه گلیمت دراز کن. زیرا هر کس از روی بی خبری، لغزنده بالا رود از سر غرور و خودخواهی بلغزد. (و بر زمین افتد.)

۴- هرچند کوشش کرده اند که ترجمه ای خوب ارائه دهند ولی با زبانی سلیس، شیوا و مخاطب پسند ارائه نگردیده است، مانند:

قَادَ ٱلْجِيَادَ لِخَمسَ عَشْرَةَ حِجَّةً وَ لِدَاتُهُ إِذْ ذَاکَ فِی أَشغَالِ

قریب: در پانزده سالگی بلشکر کشی پرداخت و سواران قائد گردید در صورتیکه در آنوقت همسنان او ببازیها سرگرم بودند.

مینوی: او بپانزده سالگی به پیشروی اسپانِ نیک رَو مشغول بود و همسالان او در آن وقت در کارهایی بودند (مناسب بچگان)

آملی: در پانزده سالگی اسبهای نیکو را از جلو میکشانید (کنایه از اینکه پیشرو و قائد لشکر بود) در حالیکه همسالان او درآن هنگام سرگرم ببازیها بودند.

تقیّه: درپانزده سالگی فرمانده سواران لشکر بود، در حالی که همسالان وی سرگرم بازی های کودکانه خود بودند.

مُسْتَرِيحٌ أَوْ مُسْتَرَاحٌ مِنْهُ

قریب: خواستار راحتی، یا کسیکه مردم میخواهند از دست او راحت شوند.

مینوی: راحت یابنده یا راحت بخشنده

یا تو از مردمان بر آسایی یا ز تو دیگران بر آسایند

آملی: بدون ترجمه

تقیه: آرامش دهنده یا آرامش یابنده (مردم در پناه او آسایش گیرند یا او از آزار دیگران در آرامش باشد).

قَـالُوا وَ مَا فَـعَلُوا وَ أَينَ هُمُ مِن مَعـشَرٍ فَعَلُوا و مَا قَـالُوا

قریب: گفتند و بدان کار نکردند و فرق بسیار است میان ایشان و کسانیکه کار کردند و بر زبان نیاوردند.

مینوی: بگفتند و نکردند کجا أند از آن جمع که کردند و نگفتند.

آملی: گفتند و بگفته کار نکردند و آنها کجا (یعنی چه قدر دورند) از گروهی که کار کردند و چیزی نگفتند.

تقیّه: برخی که گفتند و عمل نکردند، کجا! و گروهی که کار کردند و نگفتند کجا!

إِنْ تَلْقَهُ حَدَثًا فِی ٱلسِّنِّ مُقتَبِلًا فَإِنّه نَصَفٌ فِـی ٱلـرَّأی مُكتهِلُ

قریب: اگر ویرا در سال جوان و در ابتدای جوانی یافتی پس او را رأی میانه و بحد کهولت و کمال رسیده است.

مینوی: اگر بینی او را برنا و نو رسیده در سال پس (بدان که) براستی او میانه سال است.

آملی: اگر او را در سن جوان یافتی پس او را رأی میانه و بپایان و کمال رسیده است.

تقیّه: اگر او را از لحاظ سنی، جوانی عاقل و تیز هوش یابی پس بی تردید، او در تدبیر و اندیشه دادگری، با تجربه است.

۵- چنین به نظر می رسد که علی رغم توانایی مترجمان مذکور، گاهی به نکات صرفی و نحوی توجه نشده است که به برخی از آنها ذیلًا اشاره می گردد، مانند:

مَا لِلرِّجَالِ وَ ٱلْـكيَادَ وَ إنّـمَا تَعـتَدُّه ٱلنِّسْوانُ مِن عَادَاتِـها

قریب: مردمان را با حیله ها چه کارست همانا زنان آنرا از عادات خود میشمارند.

مینوی: چه کار مردان را با کید و مکر و حیله و بد سگالی؟ که این را زنان از عادات و خصال خویش می شمارند.

آملی: مردان را با مکر چه کار زنان آنرا از خوهای خود میشمارند.

تقیّه: مردان را با فریب وحیله چه کار است؟ در حالی که زنان آن را (فریب و حیله) فقط از ویژگی های خویش به حساب می آورند. { إنّـمَا، ادات حصر و به معنای «فقط، تنها» است و پیش از محصور می آید.}

لِكُلِّ ٱمْرِئٍ شِعْبٌ مِنَ ٱلْقَلبِ فَارِغٌ وَ مَوضِعُ نَجوًى لَا يُرَامُ ٱطِّلَاعُهَا

قریب: برای هر مردی شکافی در دل خالی است آن جای نجوی و راز است که اطلاع بر آن قصد نمیشود.

مینوی: برای هر مردی (ازجوانان و دوستان راستین)در قلب خویش شکافی و بیغوله ای خالی دارم و جایگاه رازی که آهنگ دیده ور شدن بر آن نرود (هیچ کس نطلبد که بران واقف شود)

آملی: در دل هر مردی گوشه و شکاف فارغی جای راز است که آگاهی و کشف آن قصد نمیشود.

تقیّه: هر فردی، در دلش جای رازی (برای دوستان) دارد که آگاهی و اطلاع از آن ممکن نیست.

{ فَارِغٌ صفت شِعْبٌ است که مِنَ ٱلْقَلبِ میان آنها فاصله انداخته است.}

إذا عَظُمَ ٱلْمَطلوبُ قَلَّ ٱلْمُساعِدُ

قریب: چون مقصود بزرگ شد یاری دهنده کم خواهد بود.

مینوی: مطلوب چون بزرگ شد یاری دهنده کم باشد.

آملی: هرگاه مطلوب بزرگ شد یاری کننده کم شود.

تقیه: تنها شود آن کس که بزرگی جوید.

{ إذا، اسم شرط است که هر چند پس از آن فعل ماضی می آید ولی معنای فعل، مضارع خواهد بود.}

۶- به نظر می رسد مترجمان محترم نتوانسته اند به دلایل مختلف، پیام ابیات را به مخاطب منتقل کنند که موجب سردرگمی مخاطب شده اند، مانند:

فَسُحْقًا لِدَهرٍ سَاوَرتْنِی هُمُومُه وَ شُلَّــتْ یَــدُ ٱلْأَیَّــامِ کَمْ تَتَقَلَّبُ

قریب: مرده باد روزگار که غمهای آن بر من جست و چلاق شود ایام چه بسیار تغییر میکند.

مینوی: هلاکی باد روزگاری را که به پیگار من بر خاسته اند غمهای او و خشک بادا دست ایام و سپس زیان کار بادا.(البته، آخر بیت ‹ ثُمّت تَبّتِ › آمده است.)

آملی:دوری نابود باد روزگار را که اندوههای او بر من جست وحمله کرد و خشک و تباه باد دست ایام چه بسیار اندازنده در امور و گوناگون است.

تقیّه: روزگار و زمانه نابود باد که غم ها و اندوه هایش مرا در برگرفته اند و دست روزگار خشک شود که چقدر فراز و فرود دارد!

خِیارُکُمْ أحاسِنُکُمْ أخلاقًا ٱلْمُوَطَّؤُونَ أکْنافًا ٱلَّذِینَ یَأَلَفُونَ وَ یُؤْلَفُونَ

قریب: برگزیده ترین شما از لحاظ اخلاق کسی است که مهمان نواز باشد که الفت گیرند و الفت گرفته شوند یعنی مردم با آنها مأنوس باشند.

مینوی: برگزیدگان شما کسانی اند که خوش خوی ترین شما باشند، که بپا سپرده شده باشد کنار و پناهگاه ایشان و آن کسان اند که (با مردمان) انس گیرند و مردمان با ایشان انس گیرند.

آملی: برگزیده ترین شما نیکوخوی ترین شما است که نرم خوی و و جوانمرد است، کسانی که با مردم الفت می گیرند و و هم خود الفت گرفته می شوند.

تقیه: برگزیده ترین شما، خوش خوی ترین شماست. زمینه حمایت را هموار کنند که با مردم دوستی کنند و مردم با آنها نیز دوستی و انس گیرند.

رُبَّ قَوْلٍ أشَدُّ مِن صَوْلٍ

قریب: بسا گفتار که از حمله کردن سخت تر باشد.

مینوی: ای بسا گفته که از حمله گرانتر باشد.

آملی: بسا گفتار شدیدتر از حمله باشد.

تقیه: چه بسا زخم زبانی که از تیغ شمشیری بُرنده تر باشد!

قَد آلْنَا و إِیلَ عَلَیْنَا

قریب: -

مینوی: سیاست کردیم و ریاست کردیم و بر ما سیاست و ریاست کردند. تجارب روزگار را دیده ایم و کارها بسر ما رسیده است.

آملی: سیاست و تدبیر کردیم و بر ضرر و خلاف ما تدبیر کرده شد.

تقیه: کار زیر دستان را به خوبی راه انداختیم در نتیجه، کارمان به خوبی رو به راه شد.

سأرکبُ مِن أموری کلّ صَعْبٍ لِأَبْلُغَ مَا أؤمّل مِن حَیَاتِی

قریب: از امور خود بهر سخت و دشوار آن اقدام خواهم کرد تا بدانچه از زندگی آرزو دارم برسم و نائل شوم.

مینوی: بزودی بر می نشینم (مسلط می شوم) از کارهای خود بر هر دشواری(و توسن سرکشی) تا برسم بدانچه امید می دارم از زندگانی خویش.

آملی: از کارهای بر هر دشواری سوار میشوم(و بدان تن در میدهم و اقدام میکنم) تا بآنچه از حیات خود آرزو دارم برسم.

تقیّه: برای رسیدن به آرزوهای زندگی ام، بزودی دست به کارهای بزرگی خواهم زد.

۷- در ترجمه های مذکور، برخی اصطلاحات نیاز به توضیح بیشتری دارند، مانند:

قَعَدَتْ بِهِم هِمَّاتُهُم وَ سَمَتْ بِهِ هِمَمُ ٱلْمُلُوکِ وَ سَوْرَةُ ٱلْأَبطَالِ

قریب: همتهای ایشان آنانرا فرو نشانید و ویرا همتهای پادشاهان و سطوت و شدت دلیران بلند گردانید.

مینوی: ایشان را همتهای (پست) ایشان بنشاند و او را همت های پادشاهانه و سطوت و حمله دلیرانه اش بالا می برد.

آملی:همسالان را خواهشها و همتهای پست ایشان فرو نشانید و وی را همتهای ملوکانه و حمله دلیرانه او بلند گردانید.

تقیّه: کم همتی(کم توجهی) دوستان، آنان را زمین گیر کرد. در حالی که همت های پادشاهان و نشان بزرگی قهرمانان وی را بالا برد.

مَوسُومةٌ بِٱلْحُسنِ ذاتُ حَوَاسِدَ إن ٱلْحِسَانَ مَظِنَّةٌ لِلْحُسَّدِ

قریب: (این بیت نیامده است.)

مینوی: (مصراع اول نیامده است.)...نیکوان مورد تهمت و جای گمان حاسدان اند.

آملی: (این بیت نیامده است.)

تقیّه: نیکو روی حسد ورزانی دارد. چراکه به زیبا رویان بد گمان می شوند.

تحَرَّکْ بِنَا إمَّا لِوَاءٌ وَ مِنبَرٌ وَ إمَّا حُسَامٌ کَٱلْعَقِیقةِ قَاضِبُ

قریب: ما را حرکت بده یا باید دارای علم و منبر باشیم و یا سر و کار ما با شمشیری است که مانند برق برنده است.

مینوی: بجنبان و در حرکت آر ما را، (و راضی باش مگر بیکی از دو کار:) یا عَلَم و منبر (باشد) و یا شمشیری برّان (قاضب)مانند درخشندگی برق (از میان ابر).

آملی: حرکت بده ما را یا علم(پرچم) و منبر است یا شمشیری که مانند برق برنده است.

تقیّه: با ما حرکت کن: یا پرچم(دار) و (اهل) منبر باش.یا شمشیری برنده همچون سنگ عقیق (شکست نا پذیر).

۸- گنگ بودن، نامفهوم بودن، به زبان روز نبودن و مخاطب گریزی از جمله مشکلات ترجمه های موجود است، مانند:

جَمومٌ قَد تَنِمُّ عَلَی ٱلْقَذَاةِ وَ یُظهِرُ صَفْوُهَا سِرَّ ٱلْحَصَاةِ

قریب: چاه پر آبی که بخاشاک سخن چینی میکرد و صفای آن راز سنگریزه را آشکار میساخت.

مینوی: (چاه) بسیار آبی که بر خاشاک سخن چینی می کند و روشنی و پاکی آن راز نهان سنگریزه را آشکاار می سازد.

آملی: چاه بسیار آبی که (از زلال و روشنی) بر خاشاک سخن چینی می کرد، کنایه از اینکه نشان میداد، یا اگر کسی در او مینگریست خاشاک چشم او را نشان میداد و صفای آن راز نهان سنگریزه ها را آشکار می نمود.

تقیّه: (چاه) پرآبی است که گاهی بر خاشاک اثر می گذارد و روشنی و پاکی اش، راز سنگریزه را آشکار می سازد.

رَسَا أَصْلُه تَحتَ ٱلثَّرَى وَ سَمَا بِهِ إِلَى ٱلنَّجـمِ فَرعٌ لَا يُنَالُ طَوِيلُ

قریب: ریشه آن در زیر کره خاک استوار گردیده و شاخ بلند آن او بستاره ثریا رسانیده که دست کسی بدان نرسد.

مینوی: استوار شد بیخ آن (کوه) زیر خاک و بالا برد آن را سوی پروین شاخه ای (از کوه) بلند بالا که بدان دسترس نیست.

آملی: ریشه آن در زیر خاک (زمین) جای گرفت و ثابت و استوار است و شاخ بلند آن (بالای آن) به ستاره پروین رسید که بدان رسیده نمیشود (دست کسی بآن نمیرسد).

تقیّه: ریشه آن (کوه)، زیر خاک پا بر جا گردید و شاخه ای بلند و غیر قابل دسترس، آن را تا ستاره پروین بالا برد.

إِذَا بَاتَ فِی أمرٍ يُفَكِّرُ وَحدَهُ وَ هْـوَ مِن آرائِـهِ فِی كَتائِبِ

قریب: چون در کاری شب بروز آورد تنها فکر میکند صبح میکند در صورتیکه لشگرهای رای دارد.

مینوی: چون شب را بگذراند (که)در کاری اندیشه کند تنها از رایهای (صائب)خویش در گروه های لشکر باشد.

آملی: چون بشب درآید در کار بتنهایی فکر میکند که چون بروز رسید از رأیهای خود در لشگرهای گرد آمده است (از بینش خود شب در کاری بتنهایی چنان فکر میکند که بامدادش لشکرهای رأی دارد)

تقیّه: هرگاه در کاری که به تنهایی می اندیشد، شب را به صبح برساند.(این گونه) شود که اندیشه های بسیارش، همچون لشکری وی را در بر گیرند.

مَا يَزَعُ ٱلسُّلطانُ أكثرُ مِمَّا يَزَعُ ٱلْقُرآنُ

قریب: آنچه خدای متعال بواسطه شمشیر باز می دارد زیادتر از آنست که به سبب قرآن باز میدارد.

مینوی: آنچه سلطان (یعنی حگومت و قدرت دولتی) آدمیان را از آن باز می دارد (از قبایح و معاصی) بیش از آنست که از آن باز می دارد.

آملی: کسانی که از بیم سلطان خویش را از گناههای بزرگ باز می دارند بیشترند از کسانی که از بیم قرآن از ارتکاب آنها خوداری می کنند.

تقیه: موانع حکومتی بیش از موانع قرآنی است (آنچه که حکومت مانع می شود، بیش از آن است که قرآن از آن نهی می کند).

قَدِ ٱسْتَكْرَمْتَ فَٱرْتَبِطْ

قریب: چیز کریم و نفیس یافتی آنرا محکم نگاهدار.

مینوی: براستی چیزی کریم یافتی، پس بر بند. چیزی عزیز و نفیس یافته ای از کف مده.

آملی: اسب کریم و نجیب یافتی نیکو نگهداری نما آن را.

تقیه: شتر خوبی یافته ای پس آن را به خوبی نگه دار (کنایه از خوب و درست نگه داری چیزی است).

فَإِنْ تَجتَنِبْهَا كنُتَ سِلْمًا لِأَهلِهَا وَ إِنْ تَجتَـذِبْهَا نَازَعَـتْكَ كِـلَابُهَا

قریب: هر گاه از آن دوری گزینی اهل دنیا با تو مسالمت کنند و هر گاه آنرا بکشی سگان با تو ستیزه نمایند.

مینوی: این بیت نیامده است.

آملی: پس اگر اجتناب کنی ازو باشی صلح کننده مر اهل او را جنگ کنند با سگان او.

تقیّه: در نتیجه، تو اگر از دنیا دوری گزینی، جان سالم بدر بری. و اگر به آن، دل ببندی سگ ها ترا گاز خواهند گرفت.(با تو ستیزه کنند.)

۹- در مجموع مترجمان می توانستند، ترجمه ای بسیار شیواتر، دل نشین تر و جذّاب تر ارائه داده و کمتر به ترجمه تحت اللفظ روی آورند زیرا این نوع ترجمه نشانهٔ ضعف مترجم است، مانند:

أبشِر بِمَا تَهوَى فَجَدّكَ طَـائِـعُ وَ ٱلـدَّهرُ مُنقَادٌ لأمركَ خَاضِعُ

قریب: مژده باد ترا بآنچه میخواهی و میل داری و شادمان باش که بخت تو مطیع و روزگار نسبت بامر تو فرمانبردار و متواضع است.

مینوی: شاد شو (مژده باد ترا)بآنچه دوست می داری، که بخت تو فرمانبردار است و روزگار رام و فرمان ترا فروتنی کننده است.

آملی: شاد باش بآنچه خواهی و آرزو داری که بخت رام تواست و روزگار فرمانبردار و فروتن در برابر فرمان تو.

تقیّه: چقدر میل و خواسته ات، بشارت آور و خوشحال کننده است! شانس به تو روی آورده و روزگار در برابر دستورت، فرمانبردار و فروتن است.

أَنَا ٱبْنُ بَجْدَتِهَا

قریب: من دانا و اهل این کارم. یعنی وارد در این کارم.

مینوی: منم فرزند علم این خاک ـ یعنی در این باب استاد و دانا و همه کاره ام.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: من فرزند این آب و خاکم و آن را مانند کف دست می شناسم.

كَمَا تَدِينُ تُدانُ

قریب: همانطور که جزا میدهی جزا میکشی.

مینوی: همچنانکه سزا و پاداش می دهی بتو پاداش یا سزا داده می شود.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: از هر دست بدهی از همان دست می گیری.

لَايَسأَلُونَ أَخَاهُم حِينَ يَندُبُهُم فِی ٱلنَّائِبَـاتِ عَلَى مَا قَالَ بُرهَانَا

قریب: از برادر خود بر آنچه گفت نپرسند وقتی آنان را در حوادث بطلبند.

مینوی: نپرسند از برادر خویش، آنگاه که او ایشان را (بیاری)بخواند در بلاهائی که نازل می شود، بر آنچه گفته باشد برهان و حجتی (هر گاه دوستی در پیشامد بدی از ایشان یاری طلبد با او چون چرا نکنند.

آملی: اگر کسی در حادثه ای به بنی مازن پناه برد زود بدادش میرسند بی آنکه دلیل و برهان بخواهند).

تقیّه: (دوستان) از هم نوع خویش که در سختی ها به آنان پناه آورده است، به خاطر گفته اش، دلیل روشنی نمی خواهند. (به محض فراخوانی ـ بی چون و چرا ـ خواسته او را پاسخ گویند.)

ٱلْمُلكُ وَ ٱلدِّينُ تَؤأَمَانِ

قریب: دین و سلطان با یکدیگر تؤامند.

مینوی: پادشاهی و دین دو (برادر) همشکمند.

آملی: بدون ترجمه

تقیه: دین و سیاست جدایی ناپذیرند.

يَا قَوْمِ أُذُنِی لِبَعضِ ٱلْحَیِّ عَاشِقَةٌ وَ ٱلْأُذنُ تَعشِقُ قَبلَ ٱلْعَینِ أحیَانَا

قریب: ای قوم گوش من برای یکی از اهل قبیله عاشق است و گوش گاهگاهی پیش از چشم عاشق گردد.

مینوی: ای گروه من، گوش من بیکی از (اهل) قبیله عاشق است و گوش عاشق می شود پیشتر از چشم گاه گاهی.

آملی:ای گروه من گوش من به یک نفر از قبیله ای عاشق است و گاهی گوش پیش ازچشم عاشق میشود.

تقیّه: خویشاوندان! گوش من عاشق یکی از افراد محله (قبیله) است زیرا، گاهی گوش پیش از چشم عاشق می شود.(پیش از اینکه او را ببیند، به خاطر شنیدن وصفش، به او عشق می ورزد.)

وَ جَائِزَةٌ دَعوَی ٱلْمَحَبَّةِ وَ ٱلْهَوَی وَ إنْ کَـانَ لَا یَخفَی کَلَامُ ٱلْمُنَافِقِ

قریب: بدون ترجمه

مینوی: روا باشد دعوی محبت و دوستی کردن هرچند پوشیده نماند سخن مرد دو روی. یعنی با صدق محبت حاجت به دعوی کردن نیست، ولیکن دعوی کردن دلیل صدق نمیشود.

آملی: جائز است ادعای دوستی کند کسی که در واقع بدان اعتقاد ندارد اگر چه کلام منافق پوشیده نیست (یعنی از گفتارش پیدا است که بتظاهر ادعای دوستی میکند)

تقیّه: هرچند سخن ریا کار پنهان نمی ماند. ولی ادعای عشق و عاشقی اشکالی ندارد.

فرجام سخن

هدف یادآوری این نکته بود که گاهی برخی ترجمه ها، مانع فهم و درک شاهکارها و آثاری ادبی چون کتاب ارزشمند کلیله و دمنه شده و چه بسا فهم و دریافت آنها را مشکل نیز می کنند. بنا بر این قضاوت و داوری نهایی در مورد ترجمه های بالا به عهده مخاطب گذاشته می شود زیرا همان طور که پیش از این یاد آوری شد ترجمه، ذوقی و سلیقه ای است هر چند نباید با چیدن کلمات و واژگان سخت، غریب و نامأنوس، زمینه مخاطب

گریزی فراهم شود بلکه باید هر چه بیشتر با در نظر گرفتن واکنش و احساس مخاطب، بهتر و راحت تر با وی ارتباط برقرار شود.

منابع:

۱. آذرنوش، آذرتاش (۱۳۸۷)، ***چالش میان فارسی و عربی سده‌های نخست***، ویرایش ۲. تهران، نشر نی

۲. بدیع یعقوب، امیل (۱۹۸۸)، ***موسوعة النّحو الصّرف و الاعراب*** ، لبنان، بیروت دار العلم للملایین

۳. ترابی، سید محمد، (۱۳۸۲)، ***نگاهی به تاریخ و ادبیات ایران از روزگار پیش از اسلام تا اوایل قرن هفتم***، تهران: ققنوس

۴. تقیه، محمد حسن (۱۳۸۸)، ***متون عربی کلیله و دمنه (حرکت گذاری، ترجمه، ترکیب و معانی واژگان)***، تهران، انتشارات پیام نو

۵. تقیه، محمد حسن (۲۰۱۵)، ***نقد الترجمة***؛ معاییره و مؤهلات ناقدها، الجزائر، مجلة الأشعاع، رقم ۳

۶. حسن زاده آملی، حسن (بی تا)، ***کلیله و دمنه***، تهران، انتشارات مروی

۷. الشرتونی، رشید (۱۳۹۰)، ***مبادی العربیّة***. ج۴، شرح و ترجمه محمد حسن تقیه، شیراز، انتشارات نوید

۸. عباس، حسن (بی تا)، ***النّحو الوافی***، مصر، دار المعارف

۹. قانعی فرد، عرفان (۱۳۷۶)، ***دمی با قاضی و ترجمه***. سنندج، نشر ژیار

۱۰. قریب، عبد العظیم (۱۳۵۹)، ***کلیله و دمنه***، چاپ چهارم، تهران، چاپخانه مجلس

۱۱. مجتبی مینوی (۱۳۷۱)، ***کلیله و دمنه***، تهران، انتشارات امیرکبیر

داستانک در حکایت‌های کلیله ودمنه و تطبیق آن با مینی‌مالیسم

دکترعلی تسنیمی[۱]
عباس پارسا طلب[۲]
محمدرضا مقیسه[۳]

چکیده

کمینه‌گرایی یا مینی‌مالیسم، جنبش و سبکی هنری است که زمینه و خاستگاه آن مغرب زمین می‌باشد، این جنبش سعی دارد با استفاده از کمترین واژه‌ها و به کارگیری شگردها و عناصرگوناگون، که هر کدام بر ایجاز تکیه دارند، به خلق و آفرینش داستان‌هایی هنرمندانه بپردازد. در این مقاله کوشیده شده است پس از مقدمه‌ای اجمالی در باب جنبش مینی‌مالیسم و پیشینه و عوامل به وجود آورنده‌ی آن هم چنین ذکر ویژگی‌ها و مشخصه‌های داستان‌های مینی‌مالیستی، زمینه‌های این سبک را در *کلیله و دمنه‌ی* نصرالله منشی مورد بررسی قرار دهد؛ بدین منظور، با انتخاب شش حکایت از کتاب *کلیله و دمنه*، که بیشترین تشابه با ساختار و الگوریتم داستان‌های مینی‌مالیستی دارند، به بررسی این اثر از دیدگاه مزبور پرداخته شده است. نتیجه به دست آمده اثبات می‌کند که حکایت‌های *کلیله و دمنه* نصرالله منشی از ویژگی‌های سبک مینی‌مالیستی برخوردار می‌باشد.

واژه های کلیدی: داستان کوتاه، مینی مالیسم، ایجاز، کلیله و دمنه

۱-عضو هیأت علمی دانشگاه حکیم سبزواری
۲- دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه تهران abbas_parsatalab@yahoo.com
۳-دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه فردوسی

مقدمه

جایگاه اصلی روایت داستانی مینی مال، مغرب زمین و عامل اصلی پیدایی آن، جنبش فرمالیسم بوده است. در واقع تلاش های فرمالیست ها برای ایجاد شکل های داستانی نوین منجر به پیدایی سبک مینی مالیسم شد. نظریه پردازانی چون بوریس آیخن باوم و ویکتور شکلوفسکی و روایت شناسانی چون کلود برمون و تزوتان تودوروف از مهم ترین کسانی بودند که موفق به توسعه و گسترش این نهضت شدند.

اولین جستار تئوریک دربارهٔ داستان کوتاه به قلم ادگارآلن پو نوشته شد که مبنای مهمی درتکوین ساختار داستان های مینی مالیستی به حساب می آمد و مینی مالیست ها آن را اولین بیانیه غیر رسمی خود معرفی کردند. (جزینی، ۱۳۷۸ : ۳۶)

ادگارآلن پو در قرن نوزدهم با طرح ریزی اصول داستان نویسی، تمایز میان فرم های کوتاه و بلند را عرضه کرد. در واقع او می کوشید تا اسلوب نوین در داستان نویسی را به همگان معرفی نماید؛ اما داستان های کوتاه قرن نوزدهم برخلاف اصول ارائه شدهٔ ادگارآلن پو نوشته شدند و دارای ساختار منسجم و درستی نبودند؛ تا جایی که اکثر آن ها را می توان طرح، قصه، لطیفه و مقاله نامید. ادگار آلن پو و نیکلای واسلویچ گوگول از پایه گذاران داستان کوتاهند و گی دو موپاسان، آنتوان چخوف، جیمز جویس و دیگر داستان کوتاه نویسان، انواع آن را آفریده اند. (میرصادقی- میرصادقی، ۱۳۷۷ : ۱۸۰)این نوع ادبی در نیمه دوم قرن بیستم به تکامل رسید و از نظر ایجاز و فشردگی فرم های نوینی به خود گرفت.

پس از آن، نویسندگانی چون ولفگانگ بورشرت، ریموند کارور، وآن بیتس با بهره گرفتن از تجربیات پیش از خود، توانستند در فرم و شکل داستان کوتاه تحولی عظیم به وجود بیاورند. این نویسندگان، پایه گذار سبکی در ادبیات داستانی شدند که پیامد عصر فرا صنعتی در آمریکا بود و شتابی دو سویه با زندگی بشر داشت. این جنبش در تقابل آشکار با رمان و داستان کوتاه قرار گرفت و به پیدایی نوعی از روایت داستانی به نام مینی مالیسم انجامید. (پارسا، ۱۳۸۵ : ۲۹)

شعار اصلی مینی مالیست ها (کم زیاد است) را اولین بار رابرت براوینگ نویسندهٔ انگلیسی به کار برد و عنوان مینی مالیسم اولین بار برای آخرین اثر نمایشی ساموئل بکت،

نمایشنامه نویس ایرلندی، به کار برده شد. این نمایشنامهٔ سی ثانیه ای بدون شخصیت و بدون گفتگو بود. (میرصادقی- میرصادقی، ۱۳۷۷ : ۱۸۹)

از نمونه های برجسته و شاخص داستان های مینی مالیستی در ادبیات جهان می توان به این آثار اشاره کرد: « شمعدانی های غمگین»اثر ولفگانگ بورشرت،« آنچه واندال ها برجای می گذارند» اثر میتو آرنولد،« بی خوابی»اثر ویر خیلپوبینه،«در میان تاریکی» و« مجازات» اثر استفان لاکنر،« پایانی دیگر» اثر دایان ویلیامز،« قصهٔ شب» اثر جفری وایت مور و« کارمندان»اثر پتر بیکسل.

تعریف و تاریخچـــه مینی مالیسم

«مینی مالیسم یا کمینه گرایی جنبشی است که در دهه ۱۹۶۰ میلادی درآمریکا درعرصه هنرهای تجسمی، خاصه آثار سه بعدی، پدید آمد و سپس به مثابه یک سبک وارد عرصه ادبیات وهنرهای تجسمی شد. ویژگی این سبک درادبیات و هنرهای نمایشی، کاهش مفرط محتوی اثر به حداقل عناصر ضروری است که نتیجه آن بالطبع محدودیت دایره واژگان یا صحنه نمایش و سادگی و خشکی آن و امساک از گفتار تا حد سکوت است». (شریفی، ۱۳۸۷ : ۱۳۸۶)

در دانشنامه بریتانیا ذیل واژه مینی مالیسم آمده است: «مینی مالیسم در ادبیات سبک یا اصلی ادبی است که بر پایه فشردگی افراطی و ایجاز بیش از حد محتوی اثرادبی بنا شده است». (گوهرین، ۱۳۷۷ : ۳۵)

به عقیدهٔ مینی مالیست ها «می توان درعرصه ادبیات داستانی با حفظ اصول ساختاری و فنی یک قصه با کمترین میزان گفتگو، با زبانی ساده داستانی شگرف آفرید». (گوهرین، ۱۳۷۷ : ۱۸) به نظر آنان سادگی و کم حجمی اصیل ترین ویژگی این سبک است؛ زیرا بیان ساده هم زیباست و هم زمینهٔ عاطفی قویتری رابا مخاطبان فراهم می کند. درآثارادبی گذشته ایران، در کنار روایت داستان های بلندی چون «هزارو یک شب» نویسندگانی هم به اهمیت ایجاز پی برده بودند که کلام موجز و پرمغزآنان بعد از گذشت سالیان، مایهٔ استشهاد شده است. (گوهرین، ۱۳۷۷ :۱۹) در ایران اولین اثر بارزی که خصیصه های مینی مالیستی در آن آشکار است کتاب «در خانه اگر کس است»اثر مشترک فریدون هدایت پور و عبدالحسین نیری است. این کتاب با ده داستان کوتاه کوتاه در سال(۱۳۳۹) چاپ شده است و در این کتاب داستان های «دکان سنگکی »،«دختر

ناشناس »و «دختر همسایه»اثر هدایت پور و داستان های «دل آزار»، «مژدگانی» و دائم الخمر اثر نیری است.

علل گرایش به سبک مینی مالیسم

جان بارت نویسنده آمریکایی شرایط اجتماعیی را که علل اصلی شکل گیری جنبش مینی مالی را در ادبیات ملت آمریکا فراهم کرده است را این چنین آورده است:

۱- شرایط نامناسب روحی مردم بعد از جنگ با ویتنام، که موجب گرایش به کم گویی و سکوت شده است.

۲- بحران انرژی، که موجب واکنش مردم علیه اسراف و توجه به کمینه ها شد.

۳- رواج سینما و تلوزیون، که بارزترین پیامد آن، کاهش میزان مطالعه در میان عموم شد.

۴- رواج نشریاتی با ظرفیت چاپ مطالب و قطعات کوتاه و بسیار کوتاه.

۵- واکنش در برابر تبلیغات مبالغه آمیز آمریکائیها.

۶- مقابله با روشنفکرمآبانی که به سبک متکلف گرایش داشتند.(بارت، ۱۳۷۵ : ۴۵)

ویژگی داستان های مینی مالیستی

۱- کم حجمی

کم حجمی یکی از اصلی ترین ویژگی های داستان های مینی مالیستی است که برخی از محققان تعداد واژه های متن داستان را ملاک تعیین حجم کم می دانند. درواژه نامه هنرداستان نویسی ۵۰۰-۱۵۰۰ کلمه ملاک کم حجمی معرفی شده است. (میرصادقی- میر صادقی،۱۳۷۷ :۱۰۰) تعداد واژه های مینی مالیستی در کتاب « راهنمای ادبیات» هیوهلمن و ئیلیام هارض۵۰۰ - ۲۰۰۰ واژه ذکر گردیده است. (پاینده، ۱۳۸۵ : ۳۸)این گروه معتقدند اگر تمامی ویژگی های یک داستان مینی مال در یک اثر دیده شود، اما اگر تعداد واژه های بکار رفته در داستان مینی مال فراتر از میزان تعریف شده باشد دیگر با داستان مینی مال سرو کار نخواهیم داشت؛ اما باید دانست که کم حجمی و ایجاز تنها منحصر در تعداد واژه های داستان نمی شود؛ یا به تعبیر دیگر مینی مالیسم صرفاً از دیدگاه کمیّ مورد بررسی قرار نمی گیرد بلکه ایجاز کیفی نیز باید در یک اثر مینی مالیسم به خوبی نمود پیدا کند. این ایجاز کیفی می تواند در فشردگی بکارگیری عناصر داستانی، محدودیت حادثهٔ داستانی، محدودیت زمان حوادث و ژرف ساخت های داستان خلاصه

گردد. این موجز گویی تا آنجا حائز اهمیت است که بسیاری از مینی مال ها جنبه ضرب المثل و جملات قصار به خود گرفته اند.

۲- خونسرد روایت کردن رخداد متنی

مینی مالیست ها معتقدند یک کارهنری حتما نباید بازتابی ازاحساسات و اظهارات خالق خود باشد؛ ازاین روی نویسنده مینی مال باید بدون کمترین قضاوت، تفسیر و تحلیل و بدون پیچیدگی زبان تنها به شرح رخداد و حوادث داستانی بپردازد. دراین نوع ادبی به نویسنده تذکر داده می شود که برای بیان روایتش بهتراست از صفت یا قید استفاده نکند؛ به همین جهت دیدگاه نمایشی بهترین نظرگاه برای بیان داستان کوتاه کوتاه در نظرگرفته می شودتا با زبانی خویشتن دار و سرد به روایت داستان بپردازد. (علیزاده، ۱۳۹۲ : ۱۴)

۳- طرح ساده

طرح درداستان های مینی مال، برعکس رمان و داستان کوتاه است؛ زیرا عناصر طرح در این گونه داستان ها به دلیل کوتاهی و کم حجمی، مجال بروز نمی یابند وآغاز و پایان داستان ها به هم نزدیک اند. در این داستان ها با ارجاعات پیش متنی فهم داستان به توانایی خواننده سپرده می شود؛ یعنی خواننده خود در روایت اثر شرکت می کند و بدین ترتیب نویسنده از ذکر هر گونه توضیح اضافی که منجر به اطناب و درازی کلام شود خود داری می کند؛ از این رو ذکر روابط علت و معلولی حاکم بر داستان محدود می باشد. به همین جهت بعضی از مینی مالیست ها با حذف ابتدا و انتهای داستان کوشیده اند تا هرچه بیشتر اثر خود را به سادگی طرح نزدیک نمایند.ازنظرآنان هرگونه توضیح اضافی منجر به پیچیدگی اثر می شود و ازلحاظ اصول و قاعده مغایر با ویژگی های یک داستان مینی مال می باشد.

۴-استفاده از زبان شفاف و گفتگو نویسی

یکی ازمحاسن داستان های کوتاه کوتاه، پیدایش زبان و نثری شفاف و ملموس درادبیات است. دیالوگ نویسی در این شیوه ادبی معمولاً بار زیادی را به دوش می کشد. بار فضایی داستان های مینی مال بر عنصر دیالوگ و گفتگو متکی است. دیالوگ ها باید کوتاه، موجز و شاخص در نظر گرفته شوند.(علیزاده،۱۳۹۲ : ۱۵)

۵- محدودیت شخصیت ها و وقایع

در داستان های مینی مال تعدد شخصیت دیده نمی شود و بیشتر با یک شخصیت سروکار داریم. بر خلاف رمان و داستان های بلند که ویژگی های رفتاری، اخلاقی و احساسی شخصیت ها به طور کامل بیان می گردد؛ درمینی مال شخصیت ها تابع عنصر ایجاز قرارمی گیرند. شخصیت ها در داستان های مینی مال مجال بروز چندانی نمی یابند و تنها برشی از زندگی آن ها در موقعیت حال به نمایش درمی آید؛ ازاین رو در داستان های مینی مال بیشتر با شخصیت های نوعی و تیپّی سروکار داریم.

۶- محدودیت زمان و مکان

عمل داستانی، در زمان و مکان اتفاق می افتد. داستان های مینی مال زمان و مکانی ثابت و کلی دارند. مینی مالیست ها با گذشتهْ شخصیت کاری ندارند و چیزی که برای آن ها حائزاهمیت است تنها زمان حال می باشد. جا به جایی و تغییر مکان هم به ندرت دراین آثاردیده می شود. بدین ترتیب می توان گفت که نتیجه داستان حاصل یک لحظه است. نویسنده با محور قراردادن همین لحظه که به طورناگهانی اتفاق می افتد سعی دارد که اساس درستی از داستان به خواننده ارائه دهد.

۷- واقع گرایی

به دلیل کم حجمی داستان های مینی مالیستی، معمولاً مجالی برای خیال پردازی های اغراق آمیز باقی نمی ماند؛ از این رو داستان های مینی مالیستی رئالیستند. (پارسا، ۱۳۸۵ : ۳۹) در واقع یک مینی مالیست می کوشد که اثر خود راهمچون تابلوی هنری به نمایش بگذارد. در این تابلو همه چیز به دوراز توصیفات و واژه های اضافه با یک پی رنگ ساده به تصویرکشانیده می شود. واین خوانندهْ تیزبین و هوشیار است که با تعمق و تدبر دراین تابلو می کوشد که به برداشتی واقع گرایانه ازاین اثر دست یابد.

۸- درون مایهْ داستان های مینی مالیستی

دراین نوع ادبی نویسنده کم تر با مسائل سیاسی، اعتقادی و فلسفی به صورت آشکار سرکاردارد. نویسنده دراین نوع ادبی ازمطرح کردن مفاهیم تاریخی و موضع گیری صریح سیاسی دوری می- کند. نویسندهْ داستان های مینی مال معمولا ازبیان نماد و نکات اخلاقی در داستان خود داری کرده و بیشتر به دغدغه های کلی بشرچون عشق، مرگ و تنهایی به جای رویدادهای اقلیمی- محلی می پردازد.

مینی مالیسم در ادب فارسی

بسیاری مینی مالیسم را یک جریان فکری نوظهور در اروپا وغرب می دانند؛ اما با نگاهی به پیشینه آثارادبی در مشرق زمین، خاصّه آثار ادبی ایرانیان، مشهود می شود که بسیاری ازشاعران و نویسندگان، ایجاز و کمینه گرایی را سرلوحه کار خود قرارداده اند. عنصرالمعالی کیکاووس بن اسکندر دراثر معروف خود، قابوسنامه، در آداب دبیری چنین می نویسد: «اما هر سخن که گویی، عالی و مستعار و مختصر باید گفت.» (عنصرالمعالی،۱۳۸۷ :۲۰۸) نکته قابل توجه اینکه درقابوسنامه به حکایت های بی شماری بر می خوریم که ازویژگی های داستان های مینی مالیستی برخوردار می باشند. به عنوان نمونه حکایت زیر از قابوسنامه، مصداق این نظریه است :

«چنان شنودم که پیری صد ساله، گوژ پشت، سخت دوتاگشته، برعکازه ای تکیه کرده و همی رفت. جوانی به تماخره گفت: ای شیخ این کمانک به چند خریده ای تا من نیزیکی بخرم؟ پیر گفت: اگر صبر کنی عمر یابی، رایگان به تو بخشند، هرچند بپرهیزی». (عنصر المعالی،۱۳۸۷ : ۵۸) درحوزه نظم نیز، بسیاری از شاعران دغدغه های بشری و مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی را به طورموجز ومختصر درآثار خود گنجانیده اند.ازجمله می توان به رباعیات خیام و دو بیتی های باباطاهر همدانی اشاره کرد. کلیله و دمنه نصرالله منشی نیز از وجود حکایت های مینی مالیستی عاری نیست. بسیاری کلیله ودمنه را نمونه اعلای اطناب و درازگویی می شناسند؛ اما با نگاهی عمیق تر به این شاهکار ادب فارسی نمونه هایی از ایجاز را دراین اثرمی توان پیدا کرد. با بررسی کلیله و دمنه ازاین منظر که کم تر به آن توجه شده است؛ بیش از پیش به زیبایی این اثرپی می بریم.

کلیله و دمنه و مینی مالیسم

ابو المعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید منشی، کتاب کلیله و دمنه را درقرن ششم از روی متن عربی کلیله و دمنه عبدالله بن مقفّع به پارسی ترجمه کرد.این کتاب از نخستین آثار نثر مصنوع فارسی می توان ترجمه کرد. در تعدادی از حکایت های کلیله و دمنه به سبکی از نوشتار برمی خوریم که از ویژگی های مینی مالیستی برخوردار می باشد. وجود این ویژگی ها در اثری مانند کلیله و دمنهْ نصرالله منشی که در قرن ششم ــ سرآغازنثرفنی واطناب و دراز گویی ــ به نگارش درآمده است، بر ارزش ادبی و هنری این اثر می افزاید.

در شعر و نثرسبک خراسانی جملات کوتاه و روشن هستند و نوشته مبتنی بر ایجاز است. این مختصّه درسبک عراقی مخصوصا در نثر فنی برعکس است. (شمیسا، ۱۳۸۴ :

۳۴۷) دورهْ نثر فنی، دوره ای است که درآن لغات، اصطلاحات، ضرب المثل ها و اشعارعربی برای ورود به زبان فارسی احتیاج به روادید نداشتند؛ مرزها باز بود و نویسندگان نثرفنی برای خوش آمد گویی به آن ها بی تابانه انتظار می کشیدند. (شمیسا، ۱۳۸۹ : ۹۷) نصرالله منشی نیزاز زمره همین نویسندگان به شمار می رود. او با استفاده ازترجمه آزاد کوشیده است، متن ساده و بی پیرایه عبدالله بن مقفع را با استفاده از صنایع گوناگون به اثری بی بدیل و بی مانند مبدّل کند.

دکتر انزابی نژاد می نویسد: «ابوالمعالی دربازگردان این اثرارجمند، شیوهْ ترجمه آزاد را پیش گرفته. او علاوه بر اینکه جای جای، و به مناسبت،آیات قرآن و احادیث پیامبر را آرایه سخن خویش داشته، به عنوان شاهد مطلب از اشعار شاعران متقدّم و معاصر عرب و ایران بهره گرفته است». (انزابی نژاد،۱۳۷۵ : ۲۰)

این ترجمه را با ترجمه های دیگرفرق است؛ نصرالله منشی مقیّد به متابعت از اصل نبوده است و ترجمه و نگارشی آزاد ساخته و پرداخته است و آن را بهانه و وسیله ای کرده است از برای انشای کتابی به فارسی که معرّف هنر و قدرت او درنوشتن باشد.(مینوی،۱۳۸۶ : ح)

با نگاهی عمیق تر درمی یابیم که خود نصرالله منشی عامدانه و آگاهانه تعدادی ازحکایات کلیله ودمنه را به صورت موجز و مختصر به نمایش درآورده است. او در واقع کوشیده است که ایجاز را همراه با اطناب دراثر خود درهم بیامیزد تا شاهکاری جاویدان در ادب فارسی بیافریند. دراین حکایات نویسنده، با وجود اینکه می توانسته است، همانند سایرحکایات، کلام را به تفصیل بکشاند؛ اصل را بر کمینه گویی قرارداده است. این موضوع با مطالعه و بررسی داستان های بیدپای اثربخاری روشن تر می گردد.

«درهمان عصرابوالمعالی، شخصی به نام محمدبن عبدالله البخاری ترجمهْ ساده یی (داستان های بید پای) به نثر مرسل از کلیله کرده است. ترجمه نصرالله منشی درسال های (۵۴۰-۵۳۸ هـق) صورت گرفته است و ترجمه بخاری سه سال بیشتر با آن فاصله ندارد.ازآنجا که نصرالله منشی درهندوستان و بخاری درموصل بود، لذا مسلماً ازکارهم خبر نداشتند». (شمیسا،۱۳۸۹ : ۱۱۱)

در زیرتعدادی ازاین حکایات برای نمونه آورده می شود. با وجود ویژگی های مشترک دراین حکایات اندکی تفاوت هم میان آن ها دیده می شود که به این موارد اشاره خواهد شد:

حکایت اول (داستان بازرگان و مزدور)

«آن بازرگان که جواهر بسیار داشت و مردی را به صد دینار در روزی مزدور گرفت برای سفته کردن آن. مزدور چندانکه درخانه بازرگان بنشست چنگی دید، بهتر سوی آن نگریست. بازرگان پرسید که: دانی زد؟ گفت: دانم، و درآن مهارتی داشت. فرمود که: بسرای. برگرفت و سماع خوش آغاز کرد. بازرگان درآن نشاط مشغول شد و سَفَطِ جواهرگشاده بگذاشت. چون روز بآخر رسید اجرت بخواست. هرچند بازرگان گفت که: جواهر برقرار است کار ناکرده مزد نیاید، مفید نبود. درلجاج آمد و گفت: مزدورتوبودم و تا آخر روزآنچه فرمودی بکردم. بازرگان به ضرورت ازعهده بیرون آمد و متحیّربماند: روزگار ضایع و مال هدر و جواهر پریشان و مؤونت باقی». (کلیله و دمنه، باب۴)

حکایت دوم(داستان سگ و استخوان)

«همچون آن سگ که بر لب جوی استخوانی یافت، چندانکه دردهان گرفت عکس آن درآب بدید، پنداشت که دیگری است. بشَرَه دهان بازکرد تا آن را نیزاز روی آب برگیرد، آنچه در دهان بود باد داد». (کلیله ودمنه،باب۴)

حکایت سوم(داستان بوزنه و درودگری)

«بوزنه ای درودگری را دید که برچوبی نشسته بود وآن را می برید و دومیخ پیش او، هرگاه یکی را بکوفتی دیگری که پیشتر کوفته بودی برآوردی. دراین میان درودگر به حاجتی برخاست، بوزنه بر چوب نشست ازآن جانب که بریده بود، اُنثَیَین او درشکاف چوب آویخته شد و آن میخ که درکاربود پیش ازآنکه دیگری بکوفتی برآورد،هر دو شقّ چوب بهم پیوست،اُنثَیَین او محکم درمیان بماند، ازهوش بشد. درودگر بازرسید و وی را دست بردی سره بنمود تا درآن هلاک شد. وازاینجا گفته اند: درودگری کار بوزنه نیست». (کلیله ودمنه،باب۵)

حکایت چهارم(داستان روباه و طمع او)

«آورده اند که روباهی دربیشه ای رفت آنجا طبلی دید پهلوی درختی افکنده و هرگاه که باد بجستی شاخ درخت برطبل رسیدی، آوازی سهمناک به گوش روباه آمدی. چون روباه ضخامت جثّه بدید و مهابت آواز بشنید طمع در بست که گوشت و پوست فراخورآواز باشد، می کوشید تا آن را بدرید الحق چربوی بیشترنیافت. مرکب زیان در جولان کشید

و گفت: بدانستم که هر جای جثّه ضخمتر و آوازآن هایل تر منفعت آن کمتر». (کلیله ودمنه،باب۵)

حکایت پنجم(داستان زاهد و طایفهْ طرّاران)

«زاهدی از جهت قربان گوسپندی خرید. در راه طایفه ای طرّاران بدیدند، طمع در بستند و با یکدیگر قراردادند که او رابفریبند و گوسپند بستانند. پس یک تن پیش او درآمد و گفت: ای شیخ این سگ کجا می بری؟ دیگری گفت: شیخ عزیمت شکار می دارد که سگ در دست گرفته است. سوم بدو پیوست وگفت: این مرد در کسوت اهل صلاح است، اما زاهد نمی نماید، که زاهدان با سگ بازی نکنند و دست و جامه خود را از آسیب او صیانت واجب بینند. ازاین نسق هرچیز می گفتند تا شکی دردل زاهد افتاد و خودرا درآن متّهم گردانید و گفت که: شاید بود که فروشنده این جادو بوده است وچشم بندی کرده. در جمله گوسفند را بگذاشت و برفت و آن جماعت برگرفتند و ببرد». (کلیله ودمنه،باب۸)

حکایت ششم(زاغ و کبک)

آورده اند که زاغی کبکی را دید که می رفت. خرامیدن او درچشم او خوش آمد و از تناسب حرکات او و چستی اطراف او آرزو برد، چه طباع را بأبواب محاسن التفاتی تمام باشد وهرآینه آن را جویان باشند.

كَالعيْنِ مَنْهُومةً فِی الحُسْنِ تَتْبَعُهُ والأَنْفُ يَطْلُبُ أَقْصی مُنْتهیَ الطَّيب

درجمله خواست که آن را بیاموزد، یکچندی کوشید و بر اثر کبک پوئید، آن را نیاموخت و رفتار خویش فراموش کرد؛ چنانکه به هیچ تأویل بدان رجوع ممکن نگشت. (کلیله ودمنه،باب۱۵)

حکایت های مورد استناد دراین مقاله، تمامی ازموجزترین و کوتاهترین حکایات درکتاب کلیله و دمنه نصرالله منشی به شمارمی روند. در حکایت اول حدود(۱۱۰) واژه بکار رفته است. حکایت دوم تنها با بکار رفتن حدود (۴۰) واژه، موجزترین حکایت این کتاب به شمار می آید. در حکایت سوم حدود(۱۰۰) واژه، در حکایت چهارم حدود (۷۵) واژه، در حکایت پنجم حدود(۱۳۰) واژه و درحکایت ششم حدود(۵۰) واژه به کار رفته است.

عنصراصلی داستان های مینی مالی، که کم حجمی و ایجازمی باشد، به خوبی دراین حکایت ها دیده می شود.ایجاز تنها درتعداد واژه ها خلاصه نمی شود، بلکه نویسنده با به

کارگیری جملات کوتاهِ متوالی و استفاده ازحداقل صناعات، صفات و قیدهااز اطناب اجتناب کرده و درکنارایجاز کمّی به خوبی ازایجاز کیفی بهره برده است. تا جایی که بسیاری ازجملات این حکایات جنبه قصار به خود گرفته و بعضی نیز ضرب المثل شده اند. درحکایت اول در جمله «کار ناکرده مزد نیاید» با جمله قصار مواجه ایم. درحکایت سوم، جملات «دست بردی سره بنمود» و «درودگری کاربوزنه نیست» حکم ضرب المثل دارد و در حکایت چهارم نیز، جمله ای از زبان روباه گفته می شود(بدانستم که هرکجا جثّه ضخمتر وآوازآن هایل تر،منفعت آن کمتر است) که آن را می توان در زمره جملات قصاربه حساب آورد.

درحکایت چهارم با وجود این که مکان داستان بیشه می باشد و مجال هرگونه توصیف و پردازش وجود دارد ولی نویسنده تنها به روایت داستان می پردازد.

شیوه‌ی خاص نویسنگان نثر فنی، بر اصل رجحان وصف برخبراست؛ به این معنی که خبر را تقریباً به اختصار(البته نه به ایجاز) بیان می کنند تا به وصف برسند و سپس وصف را مفصّلاً شرح می دهند. ازاین رو نویسنده نثرفنی به دنبال فرصت و بهانه ایست که بتواند وصف کند. (شمیسا،۱۳۸۹ : ۹۳)

نویسنده در حکایت پنجم و ششم با استفاده ازواژه (درجمله) به آهنگ داستان سرعت بیشتری بخشیده است. هم چنین درهمین حکایت پنجم با آوردن جمله (ازاین نسق هرچیزمی گفتند)از درازی کلام پرهیز کرده است.

در حکایت اول آنجایی که مزدور در خانه بازرگان چنگی می بیند، نصرالله منشی با به کاربردن صنعت التفات داستان را سرعت می بخشد و توجه مخاطب را از مزدور و چنگ به بازرگان می کشاند؛ بدین ترتیب ایجاز بر اطناب کلام ترجیح داده می شود.

همانطورکه اشاره شد، یکی دیگراز مشخصه های داستان مینی مال، گفتگو است. در حکایت اول نصرالله منشی با استفاده ازگفتگوهای موجز، روایت داستان را پیش می برد.این گفتگوها گاهی آن قدر کوتاه می باشند که جملات یک جزئی می سازند. برای نمونه: «بازرگان پرسید که: دانی زد؟ گفت دانم. فرمود که: بسرای»

درحکایت پنجم نیز، روایت داستان به واسطه گفتگوانجام می گیرد. دراین حکایت، جمله راهزن دوم در واقع ادامه دهنده جمله راهزن اولی می باشد و راهزن سومی جمله

راهزن دومی را پیش می گیرد. این به کارگیری زبان، منجر به تسریع روایت داستان می شود و مخاطب را دچار خستگی و ملالت نمی کند.

نصرالله منشی با بهره گیری از تکنیک های متعدد، مکرراً دراین داستان ها به سرعت روایت افزوده است واین خود یکی ازویژگی های برجسته داستان های مینی مالی می باشد. درواقع انتخاب دقیق واژگان و افعال در جملات به دومنظورانجام می گیرد؛ هم انتقال بار معنایی داستان و هم سرعت بخشیدن به روایت داستان؛ نصرالله منشی به خوبی ازعهده این مهم برآمده است.

این داستان ها از لحاظ درون مایه، دارای مفاهیم بسیار عمیق و ژرفی می باشند که دغدغه های بشری و مسائل اخلاقی رابازگومی کند. موضوعات این داستان ها به گونه ای روایت شده است که نه تنها انسان زیست کرده درقرن ششم ، بلکه انسان گرفتار درعصر حاضر نیز، آن ها را می تواند وسیله ای برای رسیدن به سعادت در زندگی خود قرار دهد. ازاین حیث دقیقاً با داستان های مینی مالی، که تکیه بر رئالیسم و واقع گرایی دارند، برابری می کند. نویسنده با بکار گیری تمی جذّاب و گیرا در حکایت اول، به مخاطب خود می گوید: عیش و طرب برای رسیدن به کامیابی و لذت های آنی چیزی جز افسوس و پشیمانی به همراه نخواهد داشت. در حکایت دوم، موضوع داستان درپیامد های حرص و طمع نوشته شده است. موضوعات دیگر داستان ها تمامی برآموزه های اخلاقی تأکید می کند. موضوعاتی چون: پرهیزازتوجه به ظاهرامور، مداخله نکردن درامور دیگران، تقلید نکردن کورکورانه و دهان بین نبودن.

نصرالله منشی درتمامی این داستان ها، ساختار اصلی را بر روی نمایش بنا نهاده است. داستان های او عینی، ملموس و صرفاً روایی هستند. شخصیت های داستانی دراین حکایات بیشتر حیوانات می باشند.از آنجایی که در داستان های مینی مالی شخصیت ها از درون جامعه برمی خیزند، بیشتر نوعی و تیپ می باشند؛ دراین داستان ها حیوانات نیز بیانگر و معرّف جوامع انسانی و بشری قرار می گیرند؛ از این رو بیشتر شخصیت های داستانی کلیله ودمنه نصرالله منشی، نوعی و تیپّی هستند.

تعدد شخصیت دراین داستان ها دیده نمی شود؛ به جز حکایت پنجم که تعدد شخصیت ها کمی افزون می باشد؛ در باقی حکایات با یک و یا دو شخصیت سروکار داریم. درحکایت دوم و چهارم تکیه بر یک شخصیتی می باشد. شخصیت اصلی داستان در

برخورد با پدیده هایی که تا کنون با آن ها مواجه نشده است، درون مایه داستان را به مخاطب خود منتقل می کند.

شخصیت های داستانی دراین حکایات، تمامی در لحظه به سر می برند و کنش و واکنش آن ها تابع زمان حال می باشد. هیچ اشاره ای به گذشته آن ها نمی شود و داستان گاهی اوقات دریک لحظه حادث می شود. درحکایت دوم، حادثه اصلی تنها درچند ثانیه اتفاق می افتد. درحکایت چهارم و پنجم نیز روایات داستان مبتنی بر زمانی کوتاه هستند. با این وجود، حکایات اول، سوم وششم زمان حادث شدن داستان را چیزی فراتر از یک لحظه یا زمانی کوتاه نشان می دهد. درحکایت اول، عبارت «چون روز به آخر رسید» نشان دهنده یک خط ممتد در محور زمان می باشد و داستان را نمی توان حاصل یک لحظه دانست.

در حکایت ششم هم با این مسئله مواجه ایم؛ با این وجود، گرچه این سه حکایت ازمنظر زمانی به نظر می رسد که با سبک داستان های مینی مالی همخوانی ندارد، ولی سرعت روایت داستان به گونه ای است که مخاطب احساس می کند که این داستان ها نیز، تجربه ای دریک لحظه می باشند.

عامل مکان در تمامی این حکایات، مشابه داستان های مینی مالی، ثابت می باشد. درحکایت اول کانون اصلی داستان، خانه بازرگان می باشد. در حکایت دوم ماجرای داستان درکنار جوی آب رخ می دهد. در حکایت سوم کارگاه درودگری مکان اصلی روایت داستان می باشد. درحکایت چهارم، بیشه به عنوان مکان داستان معرفی شده است. در حکایت پنجم مشاهده می شود که نقطه ای ثابت از راه، مکان به وقوع پیوستن حوادث می باشد. با این حال درحکایت ششم مکان داستان به وضوح بیان نشده است؛ ولی می توان نتیجه گرفت که ماجرای این حکایت، درگستره مکانی محدود و به هم پیوسته رخ داده است.

انتخاب تم های جذّاب و پرکشش در تمامی این حکایات یاد شده، منجر به تعامل بیشتری میان نویسنده و مخاطب شده است.

درحکایت اول تقابل موقعیت بازرگان ثروتمند و مزدور چنگ زن به پایانی غیر قابل پیش بینی می انجامد. بازرگانی ثروتمند که طبق سنت حاکم بر جامعه، خودرا برتراز مزدور می پندارد و گمانمند است که (کارناکرده مزد نیاید) در پایان اسیرپاسخ منطقی مزدور می شود. این پایان غیره منتظره بر جذّابیت حکایت می افزاید. در حکایت دوم

رفتار حریصانه و نابخردانهْ سگ، که منجر به از دست دادن استخوانش می شود، تم پرکشش این داستان است.

در حکایت سوم، آوردن ضرب المثل درانتهای داستان، پایانی پرجاذبه به داستان بخشیده است. در حکایت چهارم رفتار روباه درون مایه طنز به حکایت داستان داده است. نویسنده با بیان عبارت (می کوشید تا آن را بدرید، الحق چربوی بیشتر نیافت) طنز تلخی به کار برده است که بر جذّابیت داستان افزوده است. در حکایت پنجم گفتگوی طنز دزدان، تم جذّاب این حکایت محسوب می شود. درحکایت ششم کار زاغ با بیان جمله (و رفتار خویش فراموش کرد) پایانی جالب را به همراه دارد.

نتیجه

ادبیات فارسی پراست ازآثاری که برکمینه گرایی و ایجاز تکیه دارند. کلیله ودمنه نصرالله منشی با وجود این که بیشتر ازحیث اطناب و درازگویی شناخته شده است؛ ولی مشخصاً می تواند ازحیث داستانی و حکایت یک اثر کمینه گرا و مینی مالی محسوب شود. با حذف کردن آیات واحادیث و توصیفات طولانی و غیرضروری و هم چنین زدودن اشعار عربی و فارسی درلا به لای دیگر داستان های کلیله ودمنه، می توان به حکایات مینی مالی بیشتری دست یافت.

حکایات مینی مالی در کلیله ودمنه، به صورت مستقل درفضای داستان اصلی گنجانده شده است. طرح این داستان ها برای جلوگیری از ملالت و خستگی مخاطب، و نیز برای ماندگاری بیشتر در ذهن او به صورت مینی مال انجام گرفته است.

در پایان می توان گفت که متون کهن ادب فارسی، خود می تواند خاستگاه اولیه جنبش مینی مالی محسوب شوند و نویسندگان نثر فنی با شناخت آگاهانه از کاربرد درست و مؤثّر داستان های مینی مالی، از آن درهنری کردن هرچه بیشتراثر خود بهره جسته اند.

منابع و مآخذ

۱- انزابی نژاد، رضا(۱۳۷۵). ***گزیده کلیله و دمنه***. تهران: انتشارات جامی

۲- بارت، جان(۱۳۷۵). ***چند کلمه دربارهٔ مینی مالیسم***. ترجمهٔ مریم نبوی نژاد.فصل نامهٔ زنده رود، اصفهان. شماره های ۱۴و۱۶، پاییز. صص ۳۹-۵۰

۳- پارسا، سید احمد(۱۳۸۵). «مینی مالیسم در ادب فارسی». ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنرکرمان***. شمارهٔ ۲۰، زمستان.صص ۲۶-۴۷

۴- پاینده، حسین(۱۳۸۵). «زانر ادبی داستانک و توانمندی آن برای نقد فرهنگ». ***پژوهش های ادبی***، شمارهٔ ۱۲و۱۳ تابستان و پاییز.صص۳۷-۴۸

۱- ۵-جزینی، جواد (۱۳۷۸). «ریخت شناسی داستان های مینی مال». ***کارنامه***، دورهٔ اول شماره ششم، مرداد.صص ۳۳-۴۱

۵- شریفی، محمد(۱۳۸۷). ***فرهنگ ادبیات فارسی***. ویراستارمحمدرضا جعفری. تهران: نشرنو

۶- شمیسا، سیروس(۱۳۸۹). ***سبک شناسی نثر***. تهران: انتشارات میترا

۷- شمیسا، سیروس(۱۳۸۴).***کلیات سبک شناسی***. تهران: انتشارات میترا

۲- ۸- علیزاده، فرحناز(۱۳۹۲). ***داستان مکاشفه: تحلیل و بررسی داستان های مینی مال***. تهران: نشره قطره

۳- ۹-عنصر المعالی، کیکاووس(۱۳۸۷). ***قابوسنامه***. تهران: انتشارات علمی فرهنگی

۴- ۱۰- گوهرین، کاوه(۱۳۷۷).«آیندهٔ رمان و شتاب زمان». ***آدینه***. مهرماه۱۳۷۷، صص۱۸-۲۰

۵- ۱۱- میر صادقی، جمال و میمنت میر صادقی(۱۳۷۷). ***واژه نامهٔ هنر داستان نویسی***. تهران: کتاب مهناز

۶- ۱۲- مینوی تهرانی، مجتبی(۱۳۸۶). ***ترجمهٔ کلیله ودمنه***. تهران: انتشارات امیرکبیر

تحلیل درون‌مایه‌های اخلاقی در *جوامع الحکایات و لوامع‌الروایات* عوفی و مقایسه‌ی آن با *بهارستان* جامی

سیّد برزو جمالیانزاده[۱]
ناهید حیدری دهنو[۲]

چکیده

جوامع الحکایات و لوامع‌الروایات یکی از مهم‌ترین کتب فارسی قرن ششم و هفتم هجری است که سدیدالدّین محمّد عوفی آن را به چهار قسم تقسیم نموده است؛ وی قسم دوّم جوامع الحکایات را در بیان اخلاق حمیده و سیر مرضیه و قسم سوّم را در بیان اخلاق مذموم اختصاص داده است. هم‌چنین یکی از مهم‌ترین آثار اخلاقی قرن نهم هجری، *بهارستان* جامی است که به تقلید از *گلستان* سعدی، با نثری آمیخته به نظم نگاشته شده است. در این مقاله به «تحلیل درون‌مایه‌های اخلاقی در *جوامع الحکایات* عوفی و مقایسه‌ی آن با *بهارستان* جامی» می‌پردازیم. روش این پژوهش تحلیلی ـ توصیفی است. نتایج به‌دست‌آمده در این تحقیق نشان می‌دهد که رویکرد عوفی و جامی در این آثار مبارزه با نفس و رذایلی چون دنیاپرستی و آزمندی است. آنان می‌کوشند آدمیان را به‌سوی فضایلی چون جود و کرم، جوانمردی، قناعت، عبادت و بندگی درگاه حق ترغیب کنند. عوفی و جامی، در بیان مباحث اخلاقی، هدف نهایی و غایی انسان را تزکیه‌ی نفس و دوری از فساد و تباهی برای نیل به کمالات عالی و سرانجام تقرّب به خدای یکتا می‌دانند.

کلیدواژه‌ها: *جوامع الحکایات*، عوفی، *بهارستان* جامی، اخلاق.

---

۱. دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز - گرایش غنایی- مدرس دانشگاه فرهنگیان
jamaliyanzade@gmail.com
۲.کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی- دبیر دبیرستان‌های بویراحمد

مقدمه

امروزه، بیش‌تر تحقیقاتی که در حوزه‌ی مسائل اخلاقی انجام می‌شود، یا بر اساس نظریه‌های اخلاقی در غرب است یا متأثر از کتاب‌های غربی به سبب آن‌که برای بررسی درون‌مایه‌های اخلاقی در جوامع الحکایات و لوامع‌الروایات عوفی و آثار منثور جامی به‌ویژه بهارستان، به‌جز کتاب‌هایی که در شرح و بیان آثار عوفی و جامی منتشرشده‌اند، پژوهش‌های مستقل دیگری نیست، بر آن شدیم تا مشخص کنیم عوفی و جامی در بررسی مضامین اخلاقی خود در جوامع الحکایات و بهارستان از چه شیوه‌هایی استفاده کرده و در طرح این مسائل از چه منابعی بهره برده‌اند. عوفی در کتاب خود سوای دیباچه‌ی جامع و کامل هر یک از فضایل و رذایل اخلاقی را در بابی جداگانه با مقدمه و نتیجه‌ای آورده است؛ اما جامی در بیان مباحث اخلاقی هیچ‌گونه تقسیم‌بندی خاصی قائل نشده، ولی نظریات او ریشه در فرهنگ و روایات فرهنگ ملی- اسلامی ما دارد وی در این کتاب کوشیده به‌اندازه‌ی توان، از بیان حکایات بپرهیزد و به ذکر اشعار بسنده کند؛ زیرا اشعار دربردارنده‌ی محتوای حکایات است. دیدگاه وی مانند عوفی برگرفته از قرآن و احادیث و روایات اسلامی است؛ که هر دو نویسنده طرح این مباحث را نیل به کمالات اخلاق عالی انسانی و سرانجام تقرّب به درگاه الهی می‌دانند، زیرا دارا بودن اخلاق شایسته، هنر زندگی کردن را به انسان می‌آموزد. برای روشن‌تر شدن موضوع از کتاب‌هایی همچون نهج‌الفصاحه، احیاءعلوم‌الدین، معراج غررالحکم و درر الکلم آمدی بهره بردیم.

این مقاله مقایسه‌ی درون‌مایه‌های اخلاقی جوامع الحکایات و بهارستان را حول دو محور فضایل و رذایل اخلاقی بررسی و تحلیل می‌کند. بدین ترتیب به‌طورکلی در این مقایسه سعی شده تا جنبه‌های مختلفی چون حجم مطلب در دو اثر، محتوای مطالب، دیدگاه این دو شاعر بزرگ، شخصیت‌های انتخاب‌شده برای حکایات، نحوه‌ی مطلب و میزان تأثیر و جذابیّت آن و... در حدّ توان نگارنده، موردبررسی و نقد قرار گیرد. بااینکه دامنه‌ی این موارد در جوامع الحکایات عوفی نسبت به موارد مشابه در بهارستان جامی بسیار گسترده‌تر است امّا به‌طورکلی هردو نویسنده حقّ مطلب را به‌خوبی ادا کرده‌اند.

تعریف اخلاق

«اخلاق جمع خلُق، خوی‌ها و جمع خَلَق به معنی خوی، طبع، مروّت، دین و جمع خَلِق به معنی خوش‌خوی آورده است» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج ۱: ۱۵۳۷). کلمه‌ی اخلاق، جمع «خُلق» و خُلُق» است و بیشتر به‌صورت جمع به کار می‌رود.

و نیز: «ازنظر فلسفی خُلق، ملکه‌ی راسخه‌ی نفسانی است که بدون تکلّف منشأ صدور افعال نیکو باشد.» (سجادی، ۱۳۳۸: ۱۲۳).

علم اخلاق علم چگونه زیستن است که بر مبنای قواعدی، رفتار انسان برای نیل به کمال و سعادت توجیه می‌گردد و نیک و بد و خیر و شرها و بایدونبایدها شناخته می‌شود.

ارزش و اهمّیّت اخلاق

بررسی موضوعات و مباحث اخلاقی و تبیین مواضع دیدگاه‌های صاحب‌نظران این علم از اهمّیّت خاصی برخوردار است؛ چراکه صفات حمیده و خلق‌وخوی پسندیده، عامل وظیفه‌شناسی و معیار زندگی انسانی است و جوامع بشری در پرتو اخلاق خوب می‌توانند پیوندهای دوستی بین خود را محکم کنند و از حسن روابط اجتماعی برخوردار گردند و به کامیابی و موفقیّتی که شایسته مقام انسان است، دست یابند.

زندگی بدون اخلاق و در چارچوب قانون، خشک و شکننده است. چنانچه در محیط‌های خانوادگی قرار باشد همه با مقررات و قوانین رفتار کنند، دیگر محیط زندگی سخت و دشوار خواهد بود؛ درحالی‌که اگر اخلاق ضمیمه‌ی قانون شود، زندگی آرام‌بخش و لذت‌بار خواهد بود. اخلاق بالاترین سرمایه و دارایی است که از همه‌ی دارایی‌های افراد باارزش‌تر و ارجمندتر است و خوشبختی عمومی و احترام انسانی را در پی دارد. فضل و دانش وقتی ارزش می‌یابد که بااخلاق‌ترین شود؛ پس باید علم و دانش همراه بااخلاق نیکو باشد.

عالمان اخلاق، این علم را به دوشاخه تقسیم کرده‌اند. اخلاق عملی که درباره‌ی افعال مورد اختیار و قدرت انسان گفت‌وگو می‌کند. اخلاق از بایدها و شایدها بحث می‌کند.

در اخلاق نظری انسان از تمام ابعاد، مادی و معنوی مورد ارزیابی قرار می‌گیرد و افعال او موردبررسی قرارگرفته، مشخّص می‌شود کدام‌یک از افعال و رفتار برای انسان خوب است و کدام بد.

بعـد از تحقیق و کنکـاش فراوان در مورد اخلاق نظری و اخلاق عملی این نتیجـه به دسـت می‌آید که درنهایت آن‌ها باهم ساز بوده و انسان را در راه رسیدن به سعادت یاری می‌دهند.

اخلاق از دیدگاه اسلام، قرآن و حدیث

محاسـن اخلاق، رمز محبوبیّت و راه نفوذ در دیگران است. محاسن اخلاق دل‌ها را به هم پیوند می‌دهد و روابط معنوی را محکم می‌سازد. افراد مؤدّب و با اخلاق همواره مورد مهر و علاقه‌ی مردم هستند.

مباحث اخلاقی از مهم‌ترین مباحث قرآنی و هدف اصـلی انبیای الهی نیز هسـت. در اسلام سفارش فراوانی برای انجام اعمال همسو با اخلاق شده است و برای چگونه زیستن اوامر و نواهی مختلفی ارائه‌شده است.

«اگر افراد بشـر به دستورات اخلاقی عمل نمایند و مضامین آن را به کاربندند، نه‌تنها بسـیاری از مسائل و مشکلات خانوادگی و اجتماعی آنان حل می‌شود و زندگی را در رفاه و آسایش به سر خواهند برد بلکه به سعادت و خیر ابدی خواهند رسید. در مقابل پای‌بند نبودن به اصـول اخلاقی نیز می‌تواند منشـاءِ بسیاری از نابسامانی و اضطراب‌ها باشد و به همین مناسبت پیامبران مبعوث شده‌اند تا انسان را از ظلمت، نادانی و پلیدی به‌سوی نور و حقیقـت هـدایـت نمـایند، آن‌ها را حکمت بیاموزند و از اخلاق زشـــت به دور دارند.» (حسین‌زاده، ۱۳۷۱: ۱۱۱-۱۱۰).

اخلاق در مکتب اسـلام نه‌فقط نیّت و اندیشـه‌ی درونی است و نه‌تنها عمل و فعّالیّت بدنی اسـت بلکه یک جریان متّصـل و ممتدی است که از اندیشه آغاز می‌شود و به عمل پایان می‌پذیرد و با تعبیری که در روایات آمده، به یک بیان می‌توان گفت، اخلاق، نیّت و عمل به‌هم‌پیوسته است و به‌بیان‌دیگر مجموعه اعمال درونی و برونی است.

مکتب انسـان‌ساز اسلام با کلّیّه‌ی قوانین غیراخلاقی و انحرافی مخالف است و اخلاقی را تأیید می‌کند که هدف اصـلی دین خداسـت، هدفی که رسـالت پیامبران به خاطر آن اســت؛ زیرا پیامبران مربّی بشـــرند و رســـالت آنان ایجاد ملکات و فضـــایل اخلاقی در انسان‌هاست.

در مکتب اسلام، اخلاق که خود یک سرمایه‌ی بزرگ زندگی است، بدون ایمان اساس و پایه‌ی درستی ندارد؛ زیرا بنای همه‌ی اصول اخلاقی و منطق همه‌ی آن‌ها سرسلسله‌ی معنویّات، ایمان مذهبی یعنی ایمان و اعتقاد به خداست.

آنچه در اخلاق شـرط است، رسوخ آن سجایای اخلاقی در دل‌وجان است در غیر این صورت اخلاق تصنّعی و زهد ساختگی هیچ ثمر و فایده‌ای ندارد.

فضایل اخلاقی مایه‌ی نجات و رستگاری انسان و رساننده‌ی او به سعادت جاوید است و رذایل اخلاقی، مایه‌ی بدبختی و شقاوت همیشگی وی است.

رابطه‌ی اخلاق و ادبیّات

یکی از مزایای معنوی شـعر و نثر گذشـته فارسـی، فراوانی نصایح اخلاقی و رهنمودهای ارزشـمندی اسـت که شـاعران و نویسـندگان درزمینه‌ی وظایف فردی و اجتماعی انسان ارائه کرده‌اند. شـاعر واقعی متعهد که ادب نفس در او پرورده شده است، همیشه در برابر خدا و خلق او، احسـاس مسـئولیّت می‌کند و رسالت او چیزی جز نشر فضایل و مبارزه با ناپاکی‌ها نخواهد بود (رزمجو، ۱۳۸۲، ج ۲:۳۴).

اگر یک منتقد ادبی در بررسـی یک اثر فقط فضایل و رذایل را مورد توجّه قرار دهد و به زیبایی‌های هنری آن توجّه نکند، کار او ناقص خواهد بود. ازاین‌رو، باید با دیدی باز به ادبیات نگاه کرد؛ زیرا «ممکن اسـت مفاهیم ظاهراً ضـدّاخلاقی در یک اثر به‌گونه‌ای در خدمت اخلاق قرارگرفته باشد» (امامی، ۱۳۷۸ :۱۲۰).

معمولاً در بسـیاری از آثار ادبی، همیشـه سـخن بر سر ارزش‌هاست و در آن‌ها تقابل حق و باطل، جوانمردی و خیانت مشـهود اسـت. پس غرض اصلی شعرا و نویسندگان در آثارشان، ترویج و اشاعه‌ی اصول اخلاقی و دینی و یادآوری آن‌هاست.

جایگاه جوامع الحکایات و بهارستان در ادب و اخلاق

کتاب جوامع الحکایات و لوامع الرّوایات یکی از مهم‌ترین کتب فارسی است. محمّد عوفی نویسـنده‌ی این کتاب از فضلایی است که منبر می‌رفته و مجلس تذکیر داشته و اجازه‌ی نشر احادیث از رجال علم دریافت می‌نموده و به وعظ و ترویج مذهب می‌پرداخته است و در ضمن چون مردی ادیب و شاعر و نویسنده نیز بوده، کتاب‌هایی در زمینه ادب و تاریخ تألیف کرده و شـعر هم می‌گفته اسـت. در جوامع الحکایات و لوامع‌الرّوایات مقصود اصلی نویسـنده از داسـتان‌پردازی و قصه‌نویسی، بیان مطالب اخلاقی، مذهبی و تاریخی، همراه

با پند و اندرز بوده است تا با این وسیله هنری و آفرینش خاصّ ادبی، از ابتذال و تلخی پند و نصیحت مستقیم کاسته شود.

از مهمّ‌ترین آثار منثور جامی کتاب بهارستان است که به‌عنوان یکی از برترین آفریده‌های ذهن شاعر، دربردارنده‌ی اعتقادات و افکار اوست. آنچه در این کتاب از همه بیشتر جلوه می‌کند، مضامین اخلاقی، حکم و اندرزهای آن است. جامی در میان شعرای فارسی‌زبان نهم، یگانه شاعر زمان خویش است که پی به ارزش شعر برد و آن را در وصف شاهان و امرا و شراب و زن و معشوقه به کار نبرد.

بنابراین، این دو نویسنده صفاتی اخلاقی چون صبر و بردباری، قناعت، خوش‌خلقی، مبارزه با هوای نفسانی، دوری از ریا و غرور، تلاش و کوشش، پاک‌دامنی و عفّت را می‌ستاید. عوفی و جامی دنیا را جای خوبی و بدی می‌دانند و به ما توصیه می‌کنند، اگر عامل خیر نیستیم، دست‌کم اقدام به شر ننماییم. چنان‌که عوفی در حکایت زیر می‌نویسد:

"فرعون" که ادعای خدایی می‌کرد، روزی با شیطان روبه‌رو شد. شیطان خوشه‌ای انگور به وی نشان داد و پرسید: آیا کسی می‌تواند این خوشه‌ی انگور را به خوشه‌ی مروارید گران‌بها تبدیل کند؟ و چون پاسخ منفی فرعون را شنید با سحر و جادوی خویش انگور را به مروارید تبدیل کرد. فرعون با حیرت بسیار زبان به تحسین گشود؛ اما شیطان به او ضربه‌ی شدیدی زد و گفت: ای بیچاره! من با این استادی و توانی که می‌بینی، از پیشگاه خدا رانده شدم و به بندگی قبولم نکردند. تو چگونه با این حماقت خود ادعای خدایی می‌کنی.

و جامی نیز از زبان عقیل بن ابی‌طالب می‌گوید: چون کریم از دوست برنجد باید که کُنج مفارقت گیرد و به کوی مهاجرت گراید نه آنکه به بدی میان بندد و به بدگویی زبان گشاید (جامی، ۱۳۹۱: ۴۸).

اکنون به بررسی مضامین اخلاقی جوامع الحکایات عوفی و بهارستان جامی اعم از فضیلت‌ها، بایدها و آنچه هر مسلمان و مؤمن باید انجام دهد و نیز نبایدها و رذایل که منجر به شقاوت ابدی می‌شود، ذیل دو عنوان فضایل و منجیات، رذایل و مهلکات اشاره می‌کنیم.

فضایل و منجیات

فضـایل و منجیات آن دسته صفاتی هستند که به انسان شخصیّت انسانی می‌بخشند و او را به کمال می‌رسـانند. از دیدگاه قرآن، انسـانی موجودی دوبعدی اسـت؛ بعدی فرشته و بعد دیگر شـیطان؛ هر یک از این دو بعد می‌تواند سـیر نزولی یا صـعودی داشـته باشـد. خداوند همراه پیامبران، عقل را پیامبر وجودی انسـان قرار داد تا راه درسـت و خطا را به او نشان دهند. خداوند از بشر تخلُق به اخلاق خود را می‌خواهد.

معیارهای اخلاقی که اسـلام در تشـخیص و تمایز نیکوکار از بدکار ارائه می‌کند، به فضـایل اخلاقی معروف است؛ بنابراین سعی می‌شود در این رساله برخی از این فضایل را بررسی کنیم.

بخشش، کرم، جود و سخا

ازجمله صـفاتی‌اند که قرآن کریم، ائمّه اطهار علیهم‌السـلام، عالمان دین، شـاعران و نویسندگان بسیار بدان پرداخته‌اند.

قرآن کریم می‌فرماید: «...ای کسـانی که ایمان آورده‌اید، ازآنچه به شما روزی داده‌ایم انفاق کنید، پیش از آن‌که روزی فرارسـد که در آن نه دادوستدی و نه دوستی و شفاعتی است» (بقره: ۲۵۲).

پیامبر اکرم صـلی‌الله علیه و آله می‌فرمایند: «بهشـت خانه‌ی سـخاوتمندان اسـت» (پاینده، ۱۳۶۶: ۲۰۵).

نقطه مقابل بخل، سـخاوت است و آن از ثمره‌ی زهد و بی‌توجهی به دنیا و از برترین امور اخلاقی است که صاحب آن نزد دیگران پسندیده است.

باب نهم و دهم جزء دوم از قسـم دوم جوامع الحکایات به فضیلت سخا و کرم و لطف و کرم اختصـاص داده‌شـده اسـت، عوفی برای هر یک مرتبه‌ای خاص قائل اسـت و برای هرکـدام مقـدّمه و چند حکایت ذکر می‌کند و می‌نویسـد: اکنون ما در این باب حکایت اسخیا بیاوریم تا هر که در بستان این کتاب طواف کند از لذت میوه‌های سخاوت بی‌بهره نماند. هم‌چنین معتقد است که شریف‌ترین نوع جود ایثار است و اهل جود و سخا تسلیم نفس و مال نمی‌گردد و دل به دنیا نبستن برای وی سهل است.

.... و علما این را معنی لطیف گفته‌اند که جوانمرد را چون جود و سخا و بذل و عطا با اهـل و نااهل طریق معهود و شـیوه‌ی معتاد بود باشـد تسـلیم نفس و مال و به آخر جان‌کندن به‌فرمان ذوالجلال بر وی دشوار نیاید.. (عوفی، ۱۳۸۶، قسم دوم: ۲۴۴).

«بباید دانست که شریف‌ترین نوع جود ایثار است، ازبهر آن‌که تقدیم دیگران بر خود در چیزی که مطلوب بود دلیل کمال میل و افراط عشق بر کرم کند، حق عزّ اسمه این نوع را در قرآن مدح فرموده است، قوله تعالی: وَ يُؤْثِرُونَ عَلَى أَنْفُسِهِمْ وَ لَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ. صفت جوانمردان می‌کند که یکی از عادت ایشان آن است که اگرچه درویش باشند بر دوستان خود ایثار کنند (همان: ۲۴۵).

وی حکایتی در تفسیر این موضوع بیان می‌دارد که:

در تفسیر چنین آورده‌اند که سبب نزول این آیت آن بود که دوستی از یاران پیغمبر علیه‌السّلام مر دوستی را خوشه‌ی خرما هدیه فرستاد. آن مرد آن را به خانه‌ی دوستی دیگر فرستاد و آن‌دیگر هم‌چنین به خانه‌ی دیگر فرستاد تا عاقبت به هفتاد خانه برسید و باز آخرین آن را به خانه‌ی همین دوست فرستاد و هریک با آن‌که در غایت گرسنگی و قلت و فاقه بودند بر دوستان خود ایثار می‌کردند. آفریدگار عالم جل‌جلاله مر ایشان را بستود و این آیت فرو فرستاد که وَ يُؤْثِرُونَ الآیه (همان: ۲۴۵).

امیر مؤمنان علی علیه‌السّلام در نهج‌البلاغه می‌فرمایند: «جود و بخشش آن است که بی درخواست باشد و اما آنچه از روی درخواست است شرمندگی و رهیدن از سرزنش است (از خواهنده یا از مردم)» (نهج‌البلاغه، ۱۳۷۱: ۱۱۱۲).

جامی نیز مانند عوفی در حکایات و حکمت‌های بسیاری در فضیلت سخاوت سخن رانده است. وی در روضه‌ی دوم بهارستان با تأکید بر بخشندگی و کرامت، معتقد است عاقلان افرادی‌اند که از بذل مال خویش به زیردستان دریغ نمی‌ورزند و چون بزرگان خوی بخشندگی دارند. پس کسانی که بخشش را پیشه‌ی خود نمی‌سازند اموالشان پس از مرگ باعث کدورت و دشمنی‌ها می‌شود. خردمندان کریم مال بر دوستان شمارند و بی‌خردان لئیم از برای دشمنان بگذارند.

هرچه آمده به دست مرد کریم — همه در پای دوستان افشاند
و آنچه اندوخت سفله طبع — بعد مرگ از برای دشمن ماند لئیم

(جامی، ۱۳۹۱: ۳۸)

جامی دستیابی به هرگونه سعادت و بزرگی را در سایه‌ی بخشندگی و کرم می‌داند. در نظر او کریم و بخشنده‌ی واقعی مانند درخت است که برای ثمره دادنش هیچ‌گونه توقعی ندارد؛ زیرا کرم و بخششی که برای ثناگویی و پاداش باشد، تجارت است.

در روضه‌ی چهارم در وصف میوه‌بخشی درختان باغستان جود و کرم و شکوفه ریزی‌شان به بذل دینار و درهم چنین آورده است: «جود، بخشیدن چیزی است بایستنی، بی‌ملاحظه‌ی غرضی و مطالبه‌ی عوضی؛ اگرچه آن غرض یا عوض ثنای جمیل یا ثواب جزیل باشد.»

کیست کریم آن‌که نه بهر جزاست　　هر کرمی کاید ازو در وجود
آن‌که بود بهر ثنا و ثواب　　بیع‌وشری گیر نه احسان و جود

(جامی، ۱۳۹۱: ۵۳).

راه صعود و عزّت و بزرگواری درگرو کرم و بخشش است؛ بخششی که در راه خدا باشد، همچون نردبانی برای رسیدن به درجات عالی است. جامی نیز عقیده دارد کرم و بخشش که برای کسب شهرت و آوازه باشد از محدوده‌ی انسانیت دور است. کرمی درخور ستایش است که ظاهری و برای کسب شهرت و آوازه نباشد.

هرکه مقصودش از کرم آن است　　که برآرد به عالم آوازه
باشد از مصر جود و شهر کرم　　خانه‌ی او برون دروازه

(همان: ۵۳)

جامی نوع و شیوه‌ی بخشش را مهم می‌داند. کسی که سرمایه‌ی فراوانی دارد و آن را می‌بخشد کار مهمی نکرده است، بلکه اگر تهیدست چیزی ببخشد، ارزش کارش بیشتر خواهد بود. او بخشش نیم‌نان فقیر را ارزنده‌تر از بخشش آن پادشاهی می‌داند که نصف خزانه‌اش را می‌بخشد.

چون گدایی که نیم‌نان دارد　　به‌تمامی دهد ز خانه‌ی خویش
بیشتر ز آن بود که شاه جهان　　بدهد نیمی از خزانه‌ی خویش

(همان: ۶۰).

جامی نیز عقیده دارد، یکی از وظایف افراد جامعه ترویج جود و کرم است و انسان باید به هر بهانه‌ای بذل و بخشش کند تا بدین‌وسیله گرفتاری و مشکلات افراد درمانده برطرف گردد.

کیســـت دانی کریم آن‌کـه ز بنـد نیســـت آگـه خزانـه‌ی درمش
هرچـه آیـد برو چـه جدّ و چه هزل هـمـه گـردد بـهـانـه‌ی کرمش
(جامی، ۱۳۹۱: ۷۷).

تواضع

ریشـه‌ی هر شـرافت ارزنده و بلندمرتبه‌ای اسـت. تواضـع آن اسـت که برای خدا باشـد. هرکس برای خدا تواضـع کند، خدا او را بر بندگانش برتری دهد. شرافت کامل و حقیقی جز به کسی که در برابر ذات حق تواضع کند، نخواهد رسید.

عزالدین کاشـانی می‌گوید: «تواضـع عبارت اسـت از وضـع نفس خود با حق در مقام عبودیت و با خلق در مقام انصاف» (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۶۲).

خداوند در آیه‌ای می‌فرمایند: «و در [روی] زمین به نخوت گام برمدار» (اسراء: ۳۷).

پیامبر اکرم صـلی‌الله علیه و آله می‌فرمایند: «تواضـع مایه‌ی رفعت است. تواضع کنید تا خدا شمارا رفعت بخشد» (پاینده، ۱۳۶۶: ۱۶۶).

تواضـع از موضـوعاتی است که عوفی و جامی در حکایات متعددی به آن پرداخته‌اند. عوفی با تلمیح به این‌که تواضع آدم را مشمول رحمت گردانید و ابلیس را طوق‌دار لعنت، با استفاده از حدیثی از پیامبر اکرم صلی‌الله علیه‌وآله در باب دوم از قسم دوم در ستایش تواضـع با این مقدّمه شـروع می‌کند که: «هیچ خلقی از اخلاق حمیده و سـیر مرضـیه خوب‌تر از تواضـع نیسـت و هیچ خصلتی بدتر از تکبر و ترفع نه. فایده تواضع آن بود که آدم تاج‌دار رحمت اسـت و ابلیس را طوق‌دار لعنت و سـیدالمرسـلین فرموده است: «مَنْ تَوَاضَـعَ لِلَّهِ رَفَعَهُ اللَّهُ» هرکه تواضـع و فروتنی پیشـه گیرد خدای عزوجل او را بزرگ گردانـد؛ و بزرگـان گفته‌اند: «أجلِس حیثُ یُؤخَذُ بِیَدکَ و لا تَجلِس حیثُ یُؤخذ برجلک» جایی نشـین که تو را دسـت‌گیرند و برآرند و جایی منشـین که پایت گیرند و فروآرند؛ و این خصـلت از عهد آدم صفی تا منقرض عالم جافی هیچ‌کس آن خط و بهره نداشت که سیدالمرسلین علیه‌السلام» (عوفی، ۱۳۸۶، باب ۲، قسم ۲: ۲۰-۱۹).

عوفی در ۱۶ حکایت تواضـع را سـتایش کرده و ازآنجاکه مضـمون حکایات تاریخی و مذهبی است، در چند حکایت پیامبر اکرم (ص) را الگوی تواضع و فروتنی مثال می‌زند و در تعدادی از حکایات اغلب پادشـاهان و وزرا را به‌عنوان کسانی که تواضع پیشه کردند و این تواضع، مایه‌ی ارجمندی و بقای حکومت و ملک آن‌ها گردیده، ذکر کرده است.

«آورده‌اند که امیر اسماعیل احمد سامانی پادشاه خراسان بود و برادر بزرگ‌تر او امیر اسحاق بود و پیوسته در خدمت او بودی. روزی یکی از علمای آنجا به نزدیک وی به مهمی آمد. او تبجیل نمود و به جایگاهی نیکو بنشاند و چون سخن خود بگفت و بازگشت امیر اسماعیل هفت گام دیگر به عقب او برفت. امیر اسحاق برادر را ملامت کرد و گفت: ترا خدمت هرکس نگاه باید داشت. امیر اسماعیل گفت: شرف علم بسیار است و عذری تمهید کرد. چون آن شب بخفت امیر اسماعیل مصطفی علیه‌السّلام را به خواب دید که او را می‌گوید که: چون یکی از علمای امت من عزیز داشتی و هفت‌گام پیش او آمدی ما از حضرت آفریدگار درخواستیم تا ملک ترا باقی دارد و هفت فرزند تو بر عقب تو به پادشاهی برساند» (همان: ۲۲-۲۱).

امیر مؤمنان علی علیه‌السّلام می‌فرمایند: «میوه‌ی تواضع، دوستی مردم است» (تمیمی‌آمدی، ۱۳۸۶: ۵۴۳).

در زمان جامی، پرهیزگاری و عدالت در جامعه کم‌رنگ شده بود. نادانی و بی‌خردی ارزش شمرده می‌شد و کبر و منیت رواج یافته بود. جامی از این‌که ضدّ ارزش‌ها جانشین ارزش‌ها شده‌اند، انتقاد می‌کرد. از دیدگاه او که برگرفته از تعالیم قرآن و عترت است، داشتن تواضع و فروتنی باعث محبوبیت فرد در میان مردم می‌گردد و به‌گونه‌ای که مردم به صدق و صفای او به‌واسطه‌ی تواضعش ایمان می‌آورند و همه‌ی نیکی‌ها و خیرها در خانه‌ی او جمع می‌شود، چنان‌که امیر مؤمنان علیه‌السّلام می‌فرمایند: «فروتنی باعث انتشار فضایل انسان متواضع در میان مردم می‌شود» (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۵: ۴۰۵).

«یوسف‌بن‌الحسین‌الرازی- قُدِسَ سِرُّه- گفته است که همه نیکویی‌ها در خانه‌ای است و کلید آن تواضع و فروتنی؛ و همه بدی‌ها در خانه‌ای است و کلید آن مائی و منی.

جمعیت خیرها همه در خانه‌ای و نیست — آن خانه را کلید به‌غیراز فروتنی
شرها بدین قیاسی به یک‌خانه است جمع — و آن را کلید نیست به‌جز مائی و منی

(جامی: ۱۳۹۱: ۳۴).

عبادت و بندگی درگاه حق

عبادت و بندگی درگاه حق یکی از برترین مقام‌های نیکان و از مهم‌ترین توشه‌ی مسافران به عالم نور است و سبب دفع بلا و باعث افزونی نعمت‌ها می‌شود؛ هدف اصلی از خلقت انسان طاعت خداوند است.

قرآن کریم می‌فرماید: «در حقیقت، در میان هر امتی فرستاده‌ای برانگیختیم [تا بگوید] خدا را بپرستید و از طاغوت بپرهیزید» (نحل: ۳۶).

پیامبر اکرم صلی‌الله علیه و آله می‌فرمایند: «بهترین عبادت‌ها آن است که پنهان باشد» (پاینده، ۱۳۶۶: ۱۴۸).

بندگان به اقتضای درک و شناخت خود، به گونه‌هایی متفاوت پروردگارشان را می‌پرستند. عبادت و بندگی خالصانه و خاشعانه در درگاه احدیت، انسان را از گرفتار شدن به دام‌های شیطانی و هواهای نفسانی که زمینه‌ی ظهور و رشد دورویی است، می‌رهاند.

محمّدعوفی در قسم اول از کتاب جوامع الحکایات در مقدّمه‌ای خواندنی و جذّاب در معرفت آفریدگار بیان می‌کند که خداوند بعد از آن‌که انسان را آفرید به او عقل سلیم داد و سپس انبیاء مرسلین را برای نشان دادن جاده‌ی معرفت و بندگی فرستاد که راه سعادت انسان‌ها درگرو متابعت همین انبیاء و مرسلین هست.

«بباید دانست که سر علوم معرفت آفریدگار است که خلعت خلقت دربر موجودات علوی و سفلی انداخته است و به کمال قدرت و جمال حکمت اسباب معاش و معاد خلایق ساخته و همه‌ی مکوّنات بالا و پستی بر هستی او گواه‌اند؛ و هر کس که از مصنوع بر صانع استدلال نمی‌گیرد از قصور عقل نیست، بلکه از تقصیر ناظراست. پس آفریدگار تعالی از برای الزام حجّت؛ بعد از آن‌که ایشان را عقل‌های سلیم داده بود انبیاء و مرسلین فرستاد و ایشان را به جاده‌ی معرفت نشان داد. پس هر که را سعادت ابدی دامن‌گیر آمد چنگ در فتراک متابعت انبیاء زدند و هر که را شقاوت دامن‌گیر شد دست از مطاوعت رسل بازکشیدند، لاجرم مستوجب عذاب الیم گشتند.» (عوفی، ۱۳۴۸: ۴۰-۳۹).

عوفی معتقد است که انسان معبودی جز خداوند را نپرستد و تنها بر خدای یگانه توکّل کند و به فضل و رحمت پروردگار اعتماد داشته باشد و سجود او جز خدای یکتا نباشد. «و از نظایر و امثال این آن است که در کتاب ادیان‌العرب آورده است که عمران‌بن‌الحصین پیش از آن‌که مسلمان شد رسول -علیه‌السلام- او را گفت: «و اگر در بلادیی افتی امید دفع آن از که داری» گفت: «از خدای آسمان» رسول -علیه‌السلام- گفت: «چون چنین است معبود تو و سجود تو باید که جز خدای تو نبود. «عمران در زمان ایمان آورد.» (همان: ۵۱).

جامی نیز در کتاب بهارستان بارها انسان‌ها را به عبادت و سپاسگزاری خداوند سفارش کرده است. او در ضمن مطلبی اظهار می‌کند که انسان باید تقدیر الهی را بپذیرد؛ در غیر این صورت، از بندگی خداوند سرپیچی کرده است. ضایع مگردان آنچه از تو طلب کفایت آن کرده‌اند و آن انقیاد احکام الهی است از اوامر و نواهی؛

قسمت رزقت ز ازل کرده‌اند — چند پی رزق پراکندگی
فایده‌ی زندگی‌ات بندگی است — سر مکش از قاعده‌ی بندگی
(جامی، ۱۳۹۱: ۳۵)

از دیدگاه جامی بنده‌ی واقعی کسی است که خدا را به طمع رسیدن به بهشت دوست نداشته باشد، بلکه از طاعت و بندگی سپری سازد تا آرزوها بر او چیره نشوند. چنان‌که شهید مطّهری در کتاب تعلیم و تربیت در اسلام دراین‌باره می‌گوید: رسول اکرم صلی‌الله علیه و آله در پاسخ عایشه که از او پرسید: آخر تو دیگر چرا این‌قدر عبادت می‌کنی؟ خداوند که به تو تأمین داده است، فرمود: آیا همه‌ی عبادت‌ها باید فقط برای ترس از جهنم و رسیدن به بهشت باشد؟ آیا من بنده‌ی سپاسگزار از خدا نباشم» (مطّهری، ۱۳۷۰: ۳۳۰).

در باور جامی تقرّب و نزدیکی به خدا ادعا نیست، بلکه طاعت حق باید با یقین و اطمینان خاطر صورت گیرد.

هر که گوید که به آن جانِ جهان نزدیکم — باشد آن دعوی نزدیکی او از دوری
آن‌که گوید که ازو دورم، آن دوری او — هست در پرده‌ی نزدیکی او مستوری
(همان: ۳۳).

دعوت پیام‌آوران الهی به عبودیت اللّه، از اساسی‌ترین اصلاحات است. تلاش اخلاقی برای این بود که با گشودن راه بندگی خدا و نفی هر معبودی جز او، انسان‌ها را به‌سوی تربیت اخلاق سوق دهند.

عوفی مخاطب خود را به کارساز داشتن خداوند و قطع‌نظر از غیر خدا دعوت می‌کند و از اعتماد و تکیه‌بر خداوند سخن می‌گوید. جامی نیز خالق جهان را کارساز امور جهان می‌داند و در ضمن حکایتش بیش‌تر به اطاعت و بندگی تأکید می‌کند و بیان می‌کند

این کار باید با یقین و اطمینان خاطر صـــورت گیرد و به نظر او این اطاعت و بندگی به ادّعا نیست.

مبارزه با نفس

انسـان در مقام «خلیفۀاللّهی» باید برای رسیدن به کمال در مسیر مستقیم حرکت کند. نَفسِ انسان در مسیر تزکیه و تعالی قرار نگیرد و در مرحله‌ی پست متوقف بماند، آرامش انسـان از میان خواهد رفت و وسـوسه‌ی شیطانی سدّ راه حیات مادی او خواهد بود. پس انسان باید با کوشش، اراده و اختیاری که خداوند به او بخشیده است، نفس خود را با دو عامل معنوی؛ یعنی ایمان به خدا و تزکیه نفس در مسیر تعالی قرار دهد.

خداوند در قرآن کریم می‌فرماید: «من نفس خود را تبرئه نمی‌کنم؛ چراکه نفس قطعاً به بدی امر می‌کند، مگر کســی را که خدا رحم کند؛ زیرا پروردگار من آمرزنده‌ی مهربان است» (یوسف: ۵۳)

در جوامع الحکایات عوفی موردی دال بر نفس و مبارزه با نفس یافت نشـد؛ اما جامی برای این‌که زشـتی و پستی آرزو و هوس را بهتر به خواننده‌اش منتقل کند، با استفاده از صـور خیال و خلق تصـاویر بدیع این آفت‌های ویرانگر انسانی را به افعی و اژدهایی که با صـفاتی چون کینه و دشـمنی و گمراهی همراه اسـت، یاری کند. او برای مبارزه با نفس توصـیه‌های حکیمانه‌ای دارد و خبث نفس را به افعی‌ای حلقه‌زده تشـبیه می‌کند که در لابه‌لای بوته‌های خاری پنهان اسـت و شـتر با دیدن او از خوردن خاربُن چشم می‌پوشد، مولوی دراین‌باره می‌گوید:

مادرِ بت‌ها بتِ نفس شماست　　زآن‌که بت مار و این بت اژدهاست

(مولوی، ۱۳۸۸، دفتر اول: ۳۳).

جامی نیز معتقد اسـت که انسان خردمند و عاقل هیچ‌گاه کاری موافق با هواهای نفسانی نمی‌کند:

گر ســفیهی بـه‌حکم نفس و هوا　　نـه بـه وفق خود کنـد کـاری.

بر تو نفس و هوا چو غالب نیســت　　جـز بـه راه خـرد مـرو بـاری

(جامی،۱۳۹۱: ۵۲).

انسان کامل پهلوانی مبارز است که همه‌ی توانایی خود را برای رویارویی با نفس امّاره به کار گرفته، با نور عشـق به خداوند بر نفس چیره می‌شود و با حکمت و دانایی خویش

گشـاینده‌ی زنجیر آرزو و هوس می‌گردد؛ بنابراین، در این جنگ کسـی پیروز است که از تعلقات مادی وارسته و به صفات باطن رسیده باشد.

جوانمردی

جوانمرد در اصـــطلاح عـارفـان ایثار اســـت که اول درجه‌ی آن، ایثار به جاه و بالاترین مرتبه‌ی آن ایثار به نفس اسـت. سلمی گوید ایثار آن است که: «خود را کوچک شمری و دیگران بزرگ داری و حرمت نهی؛ از لغزش برادران درگذری» (سجّادی، ۱۳۸۳: ۶۱۸).

عوفی در جوامع الحکایات درباره‌ی آزادگی و جوانمردی با این لفظ مطلبی ننوشته است؛ امـا در بـاب دهم جزء اول از قســـم دوم در بیـان لطف و کرم در مقـدمه و حکایاتی که می‌آورد بـه مفهوم جوانمردی و ایثار اشـــاره می‌کند و چند حکایت طولانی در این مورد ذکر می‌کند: وی در مقدمه می‌نویسد:

«لطف و کرم هر دو آب از منشـاءِ حسـن خلق می‌خورند و جمال کرم در لباس خلق زیباتر می‌نماید چه اگر هزار نیکویی کسـی در حق مستحقی به‌جای آورد چون لطف یار او نبود آن جمله چون طعامی بی‌نمک باشـــد که از ذوق معنی خالی باشـــد و آفریدگار جـل‌وعلا از این معنی خبر داد کـه چنـان‌کـه می‌فرمـایـد: یَـا أَیُّهَا الَّذِینَ آمَنُوا لاَ تُبْطِلُوا صَـدَقَاتِکُمْ بِالْمَنِّ وَ الْأَذَی، یعنی صدقات را در منّت نهادن و رنجانیدن باطل مگردانید که آن صـــواب صـــدقه را ناچیز کند؛ و آفریدگار جماعتی را بدین خصـــال حمیده مشـــرف گردانیده و نام نیک ایشـــان بدین وســـیلت در عالم باقی مانده تا چون جماعتی از اخبار ایشان چیزی بخوانند قدم بر موافقت ایشان نهند (عوفی، ۱۳۸۶، قسم ۲: ۲۶۰-۲۵۹).

عوفی بـه مخاطب خود توصـــیه می‌کند اگر کســـی در دنیا در حق مظلومی لطف و کرمی نمـایـد و او را از حبس و گرفتـاری نجـات دهـد این بزرگواری در دنیـا برای او به یادگار باقی می‌ماند و با استناد به آیه قرآن می‌گوید: این نیکویی ضایع‌شدنی نیست:

امیر مؤمنان علی علیه‌السّـــلام می‌فرمایند: «از برترین انتخاب‌ها آن اســـت که آدمی خود را به زیور ایثار بیاراید» (تمیمی‌آمدی، ۱۳۸۶: ۲۹).

بحث دیگر اخلاقی مطرح‌شـده از دیدگاه جامی گلایه از کمی تعداد انسان‌های خوب نسبت به انسان‌های بد می‌باشد. دگرگونی خوبی‌ها و رواج زشتی‌ها در مقابل آن و این‌که مردم جز مکر و حیله و نیرنگ نســـبت به همنوعان نمی‌اندیشـــند تا جایی که هر چیز

کم‌بها و بی‌ارزش در نظر عامه خطیر و ارزشمند گردیده در چنین شرایطی وی جوانمرد واقعی را کسی می‌داند که از خطا و اشتباه دیگران درگذرد.

جوانمردی دو چیز است ای جوانمرد — به سویم گوش نه تا گویمت راست
یکی آن کز رفیقان در گذاری — اگر هرلحظه بینی صد کم‌وکاست

(جامی، ۱۳۹۱: ۳۴).

جوانمرد واقعی کسی است که کینه‌جویی نمی‌کند؛ حتی با کسی که در حق او بدی کرده است، به نیکی رفتار کند.

جوانمردا جوانمردی بیاموز — ز مردان جهان مردی بیاموز
درون از کین کین‌جویان نگه‌دار — زبان از طعن بدگویان نگه‌دار

(همان: ۵۸).

جامی در حکایت زیر با عوفی هم‌عقیده است و نهایت جوانمردی را در این می‌داند که هنگام نیاز، شخص جان خود را در راه نجات دیگری از دست دهد و ایثار کند.

به سیم و زر جوانمردی توان کرد — خوشا آن‌کس کو جوانمردی به جان کرد
به جان چون احتیاج بشناخت — حیات خود فدای جان او ساخت

(همان: ۵۸).

رذایل اخلاقی

رذایل اخلاقی صفت‌هایی ناپسندی است که موجب سقوط انسان از بلندای انسانیّت به درّه‌ی شقاوت می‌گردد. هدف اصلی انبیای الهی هدایت و راهنمایی انسان به‌سوی فضایل و دوری از رذایل و تاریکی‌هاست. نکوهیده حجاب هایی‌اند که مانع درک انسان از معارف الهی می‌شوند و قلب را مأمن گناهان می‌سازند. این اخلاق زشت براثر نسیان و غفلت از خداوند باری‌تعالی پدید می‌آید.

جامی و عوفی از بزرگ‌ترین شاعرانی هستند که به پشتوانه‌ی اندیشه‌های مذهبی خود در سایه‌ی ایمان به خدای مهربان به نکوهش رذیلت‌های اخلاقی همچون طمع، حسد، دنیاپرستی می‌پردازند تا بدین‌وسیله گامی در جهت اصلاح جامعه برداشته باشند.

دنیاپرستی

دنیاپرستی و دنیاداری ریشه و اساس بیشتر زشتی‌ها و بدی‌هاست. دوستی دنیا منشأ بیشتر گناهان و معاصی است. اگر انسان با هر امری از امور عالم، چه مادی و چه معنوی، رابطه‌ای درست برقرار کند و زندگی این جهان، قدرت، ریاست و هرگونه امکانی را هدف بشمارد و آن را وسیله‌ی رشد و کمال بداند و زمینه‌ساز خدمت و سعادت قرار دهد، از دام دنیاپرستی رها می‌شود و برایش دنیای ستوده در برابر دنیای نکوهیده پدید می‌آید.

در مذمّت بی‌وفایی دنیا و سرزنش دوستداران آن در منابع اسلامی اعم از قرآن کریم و سخنان پیامبر صلی‌الله علیه و آله و اهل‌بیت علیهم السّلام آیات و روایات فراوانی هست که تأمّل و تدبر در این سخنان می‌تواند بی‌ارزش بودن و پستی دنیا و سفاهت دنیاپرستان را به ما گوشزد کند: «این زندگی دنیا جز سرگرمی و بازیچه نیست، وزندگی حقیقی همانا [در] سرای آخرت است؛ ای‌کاش می‌دانستند»(عنکبوت: ۶۴).

در زشتی دنیا و مذمّت آن بسیار شعرها سروده‌اند و بسیار سخن‌ها گفته‌اند. تعبیر و تمثیل‌های فراوانی نیز در اثبات این زشتی می‌توان از لابلای متون ادب فارسی استخراج کرد، مثلاً نگاه متفکر اسلامی، امام محمّد غزالی، به دنیا را می‌توان چنین خلاصه کرد:

دنیا همچو جادوگری است گریزپای که انسان سخت بدان چسبیده است. ساحری است به‌ظاهر دوست که یک‌باره از انسان به‌سوی دشمن می‌گریزد. زنی است مفسد که آدمی را عاشق می‌کند ولی پس از بردن به خانه می‌کُشدش. همچو مسافرخانه‌ای است که چند صباحی آدمیان را در خود مسکن می‌دهد.

شبیه غذایی است چرب و شیرین که در پایان موجب فساد معده می‌شود. همچنین مشابهتی به میزبان دارد که میهمان می‌تواند در مهمانی او خوردنی‌ها را بخورد، اما اگر قصد و هوس در تصاحب ظرف کند، از دستش می‌گیرد و مکدرش می‌کند. می‌توان گفت مذموم بودن دنیا به این سبب است که باعث غفلت انسان از خدا و آخرت می‌شود و چون انسان برای بندگی خدا و کسب سعادت اخروی خلق‌شده است، پس هر چیزی که در این مسیر مانع ایجاد کند، بد و نکوهیده است؛ اما بی‌توجّهی به دنیا و دشمنی با آن می‌تواند انسان را متوجّه خدا کند. کسی که به دشمنی دنیا مشغول است، از خداوند غافل است، درست مانند کسی که به دوستی دنیا اشتغال دارد؛ با این تفاوت که مشغول به دوستی دنیا در غفلت خود، سالک طریق دور است و مشغول به دشمنی دنیا در غفلت خود سالک طریق نزدیک است، زیرا امید است که غفلت او روزی زایل شود، زیرا دشمنی

دنیا انسان را به خدا می‌رساند. البته مجرد دشمنی دنیا مقصود نیست. بلکه دشمنی انسان با دنیا به خاطر این است که دنیا بازدارنده است از خدا و فقط با دفع بازدارنده می‌توان به خدا رسید (غزالی، ۱۳۷۶، ج ۴: ص ۳۳۰).

دنیا اقامتگاه موقت انسان است و کسی در این دنیا جاوید نمی‌ماند، بلکه از آن به سرای باقی (که دار مکافات است) خواهد رفت. پس سرای پایدار دنیا را آراستن و به آن دل بستن، کاری بیهوده است. عوفی با توجه به این مسئله، گذرا بودن عمر و ناپایداری زندگی دنیایی را به مخاطب خود یادآوری می‌کند و از دل بستن به دنیا که شایسته‌ی دل بستن نیست بر حذر می‌دارد:

وقتی یکی از علما مرمریدان خود را وصیتی می‌کرد و پندی می‌داد وی گفت: ای برادران و دوستان؛ زیادتی مطلبید که همه‌کس آن را می‌طلبند و حاجت خود را به نزدیک مخلوقان برمدارید که دوستی مال بر ایشان را مانع آید از روا کردن حاجتمندان و از دین خود ایمن مباشید که بدعت‌ها آشکارشده است و زبان خود را غلافی سازید از اخلاص چنان‌که مصحف را غلاف می‌سازید و دل بر دنیا مبندید که دنیا دل بستن را نشاید:

دل در جهان مبند که یاری است بی‌وفا جامی است بی شراب و شرابی است بی‌صفا

(عوفی، ۱۳۸۶: ۲۹).

دنیا برای انسان‌های آگاه همواره ناخوشایند بوده است و بشر همیشه در آرزوی بازگشت به بهشت بوده و برای رسیدن به آن تلاش کرده است. مانع رسیدن به این هدف نیز، دنیا و وابستگی به آن است؛ بنابراین آنان که در آرزوی بازگشت به بهشت بوده‌اند، همواره دنیا را نکوهش و دیگران را نیز به ترک دنیا دعوت کرده‌اند، جامی نیز در حکمتی از زبان حکما بیان می‌کند که به مال دنیا مغرور مشو اگرچه بسیار بود؛ زیرا که عاقبت پایمال حوادث روزگار شود.

مغرور مشو به مال چون بی‌خبران زیرا که بود مال چو ابر گذران
ابر گذران اگرچه گوهر بارد خاطر ننهد مرد خردمند بر آن

(جامی، ۱۳۹۱: ۳۹).

این مضمون را در حکایت عوفی نیز می‌بینیم:

آورده‌اند که مردی به نزدیک ابراهیم ادهم آمد و گفت: ای ابراهیم، مرا پندی بده. گفت: با خدای دوستی گیر و دنیا را بگذار، بخل مکن با دوستان به دنیا و سخاوت بکن با

دشـمنان به آخرت که نه بدان بخل تو را مغرور دارند و نه بدان سخاوت کس ترا بستاید. آن مرد گفت: یا ابراهیم، ترا پیوسـته غمگین می‌بینم. گفت: ما مردمانیم که در بهشـت بوده‌ایم، یعنی در صـلب آدم علیه السّـلام و باز به دنیا افتاده‌ایم و اسـیران ابلیس گشته، شادی اسیر غریب آنگاه بود که امین شود و به وطن خویش بازرسد (عوفی، ۱۳۸۶، قسم ۱: ۳۹).

گر چه هم عوفی و هم جامی درباره‌ی قدرت و مقام دنیایی سخن می‌گویند اما جامی حکایت‌ها و اشعار بیشتری را در ذمّ دنیاپرستی و فانی بودن دنیا نقل کرده و معتقد است انسـان عاقل باید به فکر آخرتش باشد؛ زیرا دوستی دنیا و آخرت در یکجا جمع نمی‌شود این سـخن او اشـاره دارد بـه فرموده‌ی امیر مؤمنان علی علیه‌السّـلام در نهج‌البلاغه می‌فرمایند:

«دنیا بس فریبنده است و هر آنچه در آن است فریبنده است، نابود شدنی است و هر که در آن می‌زید فانی می‌شود» (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۵: ۲۸).

خوش آن ترک حظّ فـانی بکنی تـدبیـر بـقـای جـاودانـی بـکنی
کوشـش بکنی و هر چـه بتوان دانی پس‌ازآن هر چـه توانی بکنی
دانسـت

(همان:۲۸)

طمع (آز، حرص)

حرص و آزمندی از رذایل اکتسـابی اسـت که در مقابل قناعت قرار دارد؛ حریص مانند تشنه‌ای است که هر چه بیشتر آب می‌نوشد، عطشش بیشتر می‌شود.

حرص در شـرایطی پسـندیده و ارزشمند است و در شرایطی ناپسند؛ مثلاً درزمینه‌ی فکر، نیـت خیر، ارشـاد مردم، رأفـت و علاقه‌مندی به افراد مؤمن و رسـیدن به دانش پسـندیده اسـت. خداوند در قرآن می‌فرماید: «ای رسـول ما! اگر [چه] بر هدایت آنان حرص ورزی، ولی خدا کسی را که فروگذاشته است هدایت نمی‌کند».(نحل: ۳۷).

طمع عبارت از توقع داشـتن در اموال مردم اسـت و آن نیز از صـفات مذموم و رذیله اسـت. برای شـخص طامع بندگی و خادمی، امری بدیهی اسـت، هم چنان‌که مشـاهده می‌شـود که صـاحبان همّت و افرادی که دارای مناعت طبع هسـتند، نه کوچکی سلطان می‌کند و نه تملق امیر و وزیر می‌گویند، اما صـاحبان طمع در رکاب ارباب جاه و دولت

می‌روند و در مقابل اهل دنیا دست بر سینه می‌نهند که شاید از اموال آن‌ها چیزی بربایند و این جز بندگی و خادمی نیست.

ارسطو نقل کرده است که: «کسی که بر کفاف قادر بود و به اقتصاد زندگی تواند کرد، شایسته نیست که در طلب زیادتی باشد، زیرا آن را در نهایتی نیست و طالب آن رنج‌هایی بیند که آن را نهایتی نیست» (طوسی، ۱۳۶۹: ۱۶۱).

امام محمّد غزالی نیز حرص و طمع را ازجمله‌ی اخلاق مذموم می‌داند که باعث مذلّت در حال و خجالت در آینده می‌شود؛ ضمن این‌که منشأ بسیاری از صفات رذیله‌ی دیگر نیز هست، به‌طوری‌که هرکس به دیگری طمع دارد، با او مداهنت می‌کند و در رفتارش نسبت به او نفاق و ریا دارد و بر ذلت و باطل او صبر می‌کند. وی با یادآوری این نکته که انسان را حریص آفریده‌اند، می‌گوید: فقط با قناعت می‌توان از حرص و طمع رهایی یافت (غزالی، ۱۳۸۷: ۶۳۷).

امام کاظم علیه السّلام در اندرزی به هشام می‌فرمایند» «از طمع بپرهیز و به آنچه مردم دارند، چشم‌داشتی نداشته باش، چشم‌داشت به مخلوق را در خود بمیران؛ زیرا طمع کلید هر خواری است و عقل را می دزد و انسانیّت‌ها را می‌زند و آبرو را می‌آلاید و دانش را از بین می‌برد» (محمّدی ری‌شهری، ۱۳۸۵، ۴۷۴).

بالاترین مذمّتی که بر انسان طمع‌کار وارد است، این است که اعتماد او به مردم بیش از اعتماد به خداست، زیرا اگر بر خدا اعتماد داشت، جز به او طمع نداشت (نراقی، ۱۳۷۵: ۴۰۴-۴۰۳).

باب چهارم از قسم سوم جوامع الحکایات عوفی، در مذمّت طمع و ردّ لئیمان اختصاص دارد. عوفی در مقدمه‌ی حکایات با تشبیه انسان حریص به رباب و تنبوری که با هر چنگی گوشمال می‌خورند و دست خواهش بیش هرکسی دراز می‌کنند انسانی که نفس شریفی دارد آبروی خود را پیش همانند خود بر باد نمی‌دهد، در نکوهش حرص و حریص و سفارش به ترک حرص و طمع می‌گوید:

هیچ خصلتی از خصال مذموم‌تر از طمع نیست که طمع مر آزادگان را بنده گرداند و عزیزان را خوار کند و جماعتی از گدایان که از مرکب کسب پیاده شده‌اند و بر اسب سؤال سوار گشته حقوق عصا و جواب می‌گزارند و به قلم طمع بر صفحات روی نقش مذلّت می‌نگارد. چون نای عراقی همه تن چشم شده و جمله‌ی روز نای گلوی می‌تراشند تا انبان معده تا نای پر شود. باآنکه چون رباب از هر چنگ گوشمال خورند چون زنبور

دست خواهش پیش هرکسی دراز کنند و هرگز خود را لباس غنایی نادیده. آتش افروزان طمع کـه از برای نـانی هزار بـار آبروی خود بر بـاد دهنـد و زبان نبوت مرین جماعت را تعریکی فرموده اسـت که «السـائلُ حموسُ او کروحٌ». و هر که را نفسـی شریف و عرضی عزیز باشد شرب احوال خود را به کدورت طمع تیره نگرداند و آبروی خویش پیش همچو خودی بر باد ندهد.» (عوفی، ۱۳۸۶، قسم ۳: ۷۹).

عوفی معتقد اسـت طمعی که در موضع نباشد، یعنی طمع به لئیمان موجب می‌شود که غبار مذلّت بر دیباچه‌ی روی شخص مشیند، اما طمع کردن به کریمان موجب مذلّت نتواند بود.

یکی از عالمی سؤال کرد که مصطفی صلی‌الله علیه و سَلَّم فرموده است که: أللّهُمَّ اِنّی اَعُوذُ بِـکَ مِن طَمَعٍ یَهـدی الی مِن طَمَعٍ وَین طَمَعٍ فی غَیرِ مَطـاَعٍ، معنی این لفظ کـه فرمود: فی غیر مطمع چیست؟ آن عالم گفت: معنی حدیث آن است که پناه می‌گیرم ای بار خدای به تو از طمع که زنگ غفلت بر آینه‌ی دل نشـــاند و از طمعی که در موضـــع نباشـد، یعنی از طمع به لئیمان که چون طمعی به ایشـان دارد غبار مذلّت بر دیباچه‌ی روی او نشیند، اما طمع کردن به کریمان موجب مذلّت نتواند بود.

طمع را گر چه دندان‌های کندست　　تمنی را زبان باری دراز است

(همان: ۸۴).

جامی نیز چون عوفی آدمیان را به پرهیز از حرص و طمع توصـیه می‌کند و ضـمن بازگو کردن مفاسـد این رذیلت اخلاقی، اجتناب از این صـفت را هشدار می‌دهد. طمع را مایه‌ی هلاکت و نابودی می‌داند و آن را چون دامی می‌پندارد که گرفتار خود را به‌سـوی مرگ و نابودی می‌کشاند. وی در روضه‌ی نخستین می‌گوید: «اگر طمع را پرسند که پدر تو کیسـت؟ گوید: شـک در مقدورات کردگاری و اگر گویند پیشـه‌ی تو چیسـت؟ گوید اکتساب مذلّت و خواری.

اگر پرسـی طمع راکت پدر کیسـت؟　　بگویـد شـک در اقتـدار الهی
و گر گویی که کارت چیسـت؟ گوید:　　بـه خواری از لئیمـان کـام خواهی

(جامی، ۱۳۹۱: ۳۴-۳۵).

خزاین خدای متعال پر از اشـیای گران‌بهاسـت؛ پس انسـان نباید به آنچه در دسـت مردم اسـت طمع ورزد؛ زیرا این کار جز خفت و خواری چیزی برایش نخواهد داشـت.

جامی نیز دراین‌باره می‌گوید انسان باید به داشته‌های خود قانع باشد و از طمع در مال دیگران بپرهیزد.

هر چه به خانه از تر و خشک — به کز آن تا حد شبع بخوری
تا طعام کسان هوس نکنی — وز عطای خسان طمع ببری
(همان: ۴۲).

جامی معتقد است اگر همه‌ی دنیا را به انسان حریص بدهی اظهار سیری نمی‌کند؛ مگر این‌که قناعت‌پیشه کند. وی در حکایت زیر انسان قانع را از حرص و طمع دور می‌داند و دوری از آن را موجب حفظ آبرو و زدوده شدن حرص و آز از درونش می‌شمرد. این سخن او اشاره‌ای است به این حدیث امیر مؤمنان علیه‌السّلام که می‌فرمایند: «بهترین مؤمنان قانع‌ترین آن‌هاست و بر کردارترین افراد طمع کارانند» (نهج‌البلاغه، ۱۳۷۱، ح ۲۲۹: ۶۷۷).

سگی را گفتند سبب چیست که در هر خانه‌ای که تو باشی گدا گرد آن نتواند گشت و بر هر آستانه‌ای که خسبی دزد ازآنجا نتواند گذشت؟ گفت: من از حرص و طمع دورم و به بی‌طمعی و قناعت مشهور از خوانی به لب نانی قانعم و از (بریانی به) خشک استخوانی خرسند، اما گدا سخره‌ی حرص و طمع است و مدعی جوع و منکر شبع، نان یک هفته‌اش در انبان و زبانش در طلب نان یکشبه جنبان؛ غذای ده‌روزه‌اش در پشت و عصای دریوزه‌اش در مشت، قناعت از حرص و طمع دور است و قانع از حریص طامع نفور.

در هر دلی که عزّ قناعت نهاد پای — ار هر چه بود حرص و طمع را ببست دست
هر جا که عرضه کرد قناعت متاع خویش — ازار حرص و معرکه‌ی آز را شکست
ب (همان، ۱۱۶).

نقطه‌ی مقابل حرص و طمع و زیاده‌خواهی، خرسندی و راضی بودن به داشته‌های خویش است انسان قانع و راضی هرگز پیش ازآنچه دارد، طلب نمی‌کند و چون فراغ بال دارد، خیلی بهتر به سایر امور خویش ازجمله امور دینی رسیدگی می‌کند، درنتیجه موجبات رضایت خالق خود را نیز می‌تواند فراهم آورد پس قناعت و خرسندی برای انسان بهتر است، همان‌گونه که عوفی طمع را بسیار مذموم و ناپسند می‌داند و آن را موجب هلاکت و نابودی انسان می‌پندارد جامی نیز با واژه‌های متاع، بازار و عرضه کردن صفت مراعات‌النظیری ساخته و طمع را صفت بسیار زشت و ناپسندی می‌داند.

کبر و خودبرتربینی

کبر یعنی بزرگ‌منشی و بهتر دانستن خود را گویند. کبر از نادانی انسانی به نفس خود و یکی از مهلکات است؛ تکبر در مقابل تکبر عبادت است، پس کبر یا ممدوح است و یا مذموم (سجّادی، ۱۳۴۱: ۳۸۴).

خداوند زندگی دنیا را متاعی فریبنده و سبب غرور می‌داند: «وزندگی دنیا جز مایه‌ی فریب نیست»(آل‌عمران: ۱۸۵).

تکبر سه قسمت است: درجه‌ی اوّل: تکبر به خداوند تعالی است، مانند نمرود و فرعون و ابلیس که از بندگی ننگ داشتند و دعوی خدایی کردند. درجه‌ی دوّم: تکبر نسبت به رسول خداست چنان‌که کفار قریش گفتند: ما انسانی چون خود را نمی‌پذیریم، چرا خداوند برای هدایت بشر فرشته‌ای نفرستاد و درجه‌ی سوم تکبر بر بندگان خداست که ایشان را حقیر شمرند و خود را برتر دانند (غزالی، ۱۳۸۷: ۷۰۷).

با اندکی دقّت در مفهوم کبر و عواقب آن درمی‌یابیم سرچشمه‌ی همه‌ی صفات رذیله و خوی‌های زشت حیوانی و شیطانی که در انسان پدیدار می‌شود کبر و نخوت است.

در جوامع الحکایات عوفی مبحثی دال بر کبر و خودپسندی و ترک آن یافت نشد، اما جامی در یک مورد در روضه‌ی نخستین بهارستان بر این نکته تأکید می‌کند که هیچ انسانی نمی‌تواند ادعای دوری از کبر کند؛ زیرا این صفت در درونش از ردپای مور در شب تاریک پنهان‌تر است و زدودن آن کاری بس سخت و دشوار است. وی از ابوهاشم صوفی نقل کرده است که «کوه را به نوک سوزن (از بیخ کندن) آسان‌تر از رذیلت کبر از دل بیفکندن»

لاف بی کبری مزن کان از نشان پای مور — در شب تاریک بر سنگ سیه پنهان‌تر ست
وز درون کردن برون آسان مگیر آن را کز آن — کوه را کندن به سوزن از زمین آسان‌تر ست
(جامی، ۱۳۹۱: ۳۰).

اسراف و تبذیر

راغب اصفهانی ذیل واژه «سرف» می‌نویسد: «اسراف از ریشه سرف یعنی تجاوز کردن و از حد گذشتن در هرکاری که انسان انجام می‌دهد» (راغب اصفهانی، ۲۰۰۲ م: ۴۰۷). تبذیر: ریخت‌وپاش نمودن و پراکنده ساختن ثروت، بسان افشاندن بذر در راه نادرست و ظالمانه، اما اگر در راه درست و عادلانه هزینه شود، تبذیر گفته نمی‌شود (نراقی، ۱۳۷۵:

۱۱۰). در قرآن کریم واژه اسراف و مشتقات آن مکرر به‌کاررفته است، قرآن در آیات فراوانی شدیداً مسرفان را محکوم کرده است:

« اسراف نکنید که خدا مسرفان را دوست ندارد.» (انعام: ۱۴۱؛ اعراف: ۳۱)، در مورد دیگر: «مسرفان را اصحاب دوزخ می‌شمرد» (غافر: ۴۳) و «از اطاعت فرمان مسرفان، نهی می‌کند»(شعراء: ۱۵۱) و «مجازات الهی را در انتظار مسرفان می‌شمرد» (ذاریات: ۳۴)؛ و «اسراف را یک برنامه فرعونی قلمداد می‌کند»(یونس:۸۳) «مسرفان دروغ‌گو را محروم از هدایت الهی می‌شمرد»(غافر: ۲۸.) آیه ۲۷ سوره اسراء که به‌منزله‌ی استدلال و تأکیدی برنهی از تبذیر است، می‌فرماید: «تبذیرکنندگان را برادران شیطان و قرین آن‌ها می‌شمرد» (اسراء:۲۷).

با توجه به آنچه در مورد اسراف و مشتقات آن در تفسیر آیات قرآن بیان‌شده: ولی در بیست‌وسه مورد لفظ «اسراف» استعمال شده که در هر مورد، مفهومی ویژه دارد. اغلب موارد مقصود از اسراف جنبه‌های اخلاقی، عقیدتی و تجاوز از حدود الهی است و تنها در چهار مورد جنبه مالی را شامل می‌شود با دو آیه «تبذیر» شش مورد می‌شود.

تفاوت اسراف و تبذیر و تقتیر و قوام، با در نظر گرفتن ریشه‌ی لغوی اسراف و تبذیر وقتی این دو کلمه در مقابل هم قرار گیرند " اسراف" به معنی خارج شدن از حدّ اعتدال است بدون آن‌که چیزی را ظاهراً ضایع کرده باشد، مثلاً کسی غذایی را چنان گران‌قیمت تهیه کنیم که با قیمت آن بتوان عده زیادی را آبرومندانه تغذیه کرد. در اینجا از حدّ اعتدال تجاوز شده ولی ظاهراً چیزی نابود و ضایع نشده است.

اما تبذیر آن است که آن‌چنان مصرف کنیم که به اتلاف و تضییع منجر شود مثل این‌که برای دو نفر میهمان غذای ده نفر را تهیه کنیم، آن‌گونه که بعضی به نادانی انجام می‌دهند و به آن افتخار می‌نمایند و باقی غذا را در زباله‌دان می‌ریزند و اتلاف می‌کنند ناگفته نماند که در بسیاری از موارد این دو کلمه در یک معنی به کار می‌رود و حتی به‌عنوان تأکید پشت سر یکدیگر قرار می‌گیرند (مکارم شیرازی، ۱۳۸۶، ج ۱۲: ۹۷).

امام علی علیه‌السّلام می‌فرمایند: «آگاه باشید مال را در غیر مورد استحقاق صرف کردن، تبذیر و اسراف است، ممکن است این عمل انسان را در دنیا بلندمرتبه کند اما مسلماً در آخرت پست و حقیر خواهد کرد، در نظر توده مردم ممکن است سبب اکرام گردد، اما در پیشگاه خدا موجب سقوط مقام انسان خواهد شد» (نهج‌البلاغه، ۱۳۷۱: ۱۸۳).

عوفی در جوامع الحکایات اغلب، مخاطب خود را به اسـراف نکردن در اموال توصـیه می‌کند و در باب پانزدهم از قسـم سـوم در مقدمه می‌نویسـد: «ننگ نیسـت که اسـراف مبذر کنوز اموال و مخرّب قصور اعمال است و مرد مسرف از فایده‌ی نعمت محروم بود و بـه وخـامـت عـاقبـت و نـدامـت گرفتار و نص قرآن مر فرزندان آدم را در تناول طعام و محافظت غذا می‌فرماید، قوله تعالی کُلُوا وَ اشْـرَبُوا وَ لاَ تُسْـرِفُوا إِنَّهُ لاَ یُحِبُّ الْمُسْـرِفِین و مصـطفی صلی‌الله علیه و آله فرموده است ألاقتِصادُ نِصفُ العَیش و گفته‌اند این حدیث در میانه گرفتن آن اسـت که دخل چنان گیری که شاید و نتیجه‌ی دیگر آن است که خرج چنان کنی که باید؛ و جماعتی که آفریدگار سـبحانه و تعالی مر ایشـان را نعمتی فاخر و مالی وافر کرامت فرموده اسـت ایشـان مر آن اموال را به اسراف و تبذیر بر باد دارند و به عاقبت جام مذلّت چشـیدند و از آن اسراف هیچ فایده ندیدند، در این باب حکایاتی چند ایراد خواهد افتاد تا برهان این معنی و صدق آن دعوی به حقیقت انجامد (عوفی، ۱۳۸۶: ۴۵۹).

آورده‌انـد که احیحه‌بن‌الجلاح مردی مسـرف متلف بود و اموالی که به طریق ارث به وی رسیده بود جمله را تلف کرد و هر تر و خشک که داشت همه با تردامنان صرف کرد و از افلاس با لب‌خشـک و دیده‌ی تر بماند. چون مال کم گشت و اشغال زیارت شد یاران روز دولت برگ بی‌برگی و طاقت تجرع جام محنت نداشـتند، ترک مصاحبت او گرفتند و او را بگذاشـتند و آنان که وجه صبوح از فتوح او طلبیدندی چون بدیدند که روز غنای او به شـفق الم رسید و جان و مال او به رمق آمد او را پیش خود نگذاشتند. مدتی مدید در آن محنت شـدید عمر می‌گذاشـت، دوسـتان دشمن شده و آشنایان بیگانه گشته تا آخر یکی از اقـارب و عشـایر او در بغداد وفات یافت و مالی خطیر از وی بماند و احیحه را از وی میراث رسـید و روی به تدارک خلل‌ها آورد و عمارت صـنایع پیش گرفت و کار او از سـر تازه شـد. حریفان پیاله چون طراوت حال مشـاهده کردند به نزدیک وی رقعه‌ها نوشتند و اعتذار نمودند، تمهید جمله را بدین یک قطعه جواب داد.

أنیّ مُکِبٌّ علی‌الزَّوراءِ اعمُرُها　　إنَّ الحبیبَ أِلیَ الاخوانِ ذوالمالِ

كُلُّ النَّداءِ إذا نادَيتَ يَخذُ لَنِی إلاّ ندائی إذا ناديتُ يا مالی[۲۷]

و ترک مصاحبت ایشان گرفت و بعد از آن با هیچ‌کس درنیامیخت (همان: ۴۷۲-۴۷۰).

عوفی در حکایتی دیگر نیز به درست مصرف نکردن مال و میراث اشاره می‌کند اسراف‌کار را ملامت می‌کند و عاقبت آن را زشت و ناپسند می‌شمرد: آورده‌اند که اوحدالدین پسر رئیس مهنه بود و پدر او مال بسیار داشت و نعمتی بی‌حد او را بود و اوحدالدّین در ایام حیات پدر به نشابور آمده بود و تحصیل بسیار کرده و در حکمت به سر آمده و در احکام نجوم تألیف‌ها دارد و چون پدر او به جوار رحمت پروردگار انتقال کرد به مهنه رفت و تمامت اموال پدر را در تصرف آورد و املاک و اسباب بفروخت و به نشابور آمد و دست به اسراف برگشاد و با حریفان قدح و یاران پیاله آن جمله را چنان خورد که از آن اثری نماند و پیوسته در مجلس‌های شراب که تربیت دادی به روز شمع‌ها افروختی و از بس اسراف که بکرد آن روزها نماند و تنگدست شد و کار به درجه‌ای رسید که در زمستان جامه‌ی زمستانی نداشت که در پوشیدی و تا آنگاه‌که آفتاب بلند برنیامدی و شدّت هوا و سرما در نشکستی از خانه برون نیامدی. روزی دوستی او را بر آن اسراف‌ها ملامت کرد و این سه بیت بگفت:

ای بس که جهان جبه‌ی درویش گرفتی کز فضله‌ی زنبور برو دوختمی جیب
اکنون همه‌شب منتظرم تا که برآید ماهی که بهر حجره چراغی نهد از غیب
آن روز فلک را چو بدان شکر نکردم امروز ز من زشت بود گر کنمش عیب

(همان:۴۷۹-۴۷۸)

در بهارستان جامی موردی درباره اسراف و تبذیر یافت نشد.

نتیجه‌گیری

مضامین اخلاقی در جوامع الحکایات و بهارستان موردبررسی قرارگرفته‌اند؛ در جوامع الحکایات ۲۵ باب در مورد فضایل اخلاقی و ۲۵ باب در مورد رذایل اخلاقی؛ در بهارستان فضایل اخلاقی ۶۰ مورد، رذایل اخلاقی ۲۳ مورد می‌باشد که در این مقاله به‌اختصار مواردی ذکرشده است. عوفی قسم دوم جوامع الحکایات را در بیان اخلاق حمیده و سیر

[۲۷]- من زوراء (نام زمینی است متعلق به شاعر) که خدا آبادش کناد علاقه‌ی فراوان دارم. دوست و محبوب برادران کسی است که صاحب‌مال باشد.

مرضیه و قسم سوّم را در بیان اخلاق مذموم اختصاص داده است؛ اما جامی در بیان مباحث اخلاقی هیچ‌گونه تقسیم‌بندی خاصی قائل نشده است، مباحث اخلاقی و حکمی جوامع الحکایات مفصّل تر و دامنه‌ی این موارد (بخشش و کرم، تواضع، اسراف و تبذیر، فظاظت و درشت‌خویی و...) نسبت به موارد مشابه بهارستان جامی بسیار گسترده‌تر است. عوفی در کتاب خود سوای دیباچه‌ی جامع و کامل برای هریک از ابواب صدگانه مقدمه و نتیجه‌ای دارد. مقدمه معمولاً مزّین به آیه‌ای از آیات قرآن کریم و یا حدیث و خبری از رسول اکرم صلی‌الله‌علیه‌وآله و سلم است و گاهی هم مصدر است به بیتی عربی یا فارسی اغلب با ذکر نام گوینده، روش انشای این مقدمه‌ها یکسان و توأم با سجع و موازنه و جناس و انواع صنایع لفظی است و ازنظر زیبایی و مطبوع بودن یکدست نیست، بعضی‌اوقات در اوج روانی و زیبایی و زمانی مصنوع و متکلّف است. اما جامی در آغاز هر روضه و گاه ذیل عنوان فایده –مقدمه‌ی کوتاهی می‌آورد؛ و در آن از محتوای موضوع سخن می‌گوید. وی معمولاً در پایان هر روضه فایده‌ها را جمع‌بندی و به‌صورت خلاصه به شعر بیان می‌کند.

جامی درباره‌ی فضیلت؛ «مبارزه با نفس» و رذیله‌ی؛ «کبر و خودبرتربینی»، مطالبی عنوان کرده که در جوامع الحکایات در این موارد سخنی گفته نشده است. اگرچه درزمینه‌ی فضایل و رذایل اخلاقی، گاه عوفی و جامی از زوایای متفاوت به موضوع پرداخته‌اند، اما در هیچ مورد، نظرات آن‌ها در تعارض مستقیم با یکدیگر قرار نمی‌گیرد. هر دو نویسنده به موضوعات اخلاقی توجّه خاص داشته‌اند؛ و شمشیر برنده‌ی شعر و نثر خود را با پشتوانه‌ی دریافت‌های دینی و فرهنگی در خدمت ترویج باورهای درست می‌نهند. در بسیاری از موارد قناعت را صفتی پسندیده و نیکو می‌دانند که انسان را از دنیا می‌رهاند، دوری از حرص و آزمندی، کرم و بخشش را بی ارجمندتر از حشمت و جاه و مقام می‌دانند. در مواردی به ذمّ دنیا و دل‌بستگی‌های آن می‌پردازند و بی‌اعتباری آن را گوشزد می‌کنند. همگان را به مبارزه با نفس و بیان فضایلی چون تواضع، جوانمردی، عبادت و بندگی درگاه حق فرامی‌خوانند و برای تفهیم بهتر این مطالب آن‌ها را در قالب حکایات، حکمت‌ها و مطایبات شیرین به روش پند و اندرز و داستان و امثال باظرافت و استادی خاص بیان می‌کنند که هر خواننده‌ای را تحت تأثیر قرار می‌دهند. آنان محور اخلاق را سیر روح و باطن انسان و تهذیب نفس و دوری از فساد برای نیل به

کمـالات اخلاق عالی انســـانی و ســـرانجام تقرّب به درگاه الهی می‌دانند، زیرا دارا بودن اخلاق شایسته، هنر زندگی کردن را به انسان می‌آموزد.

منابع و مآخذ

۱- ***قرآن کریم***

۲- امامی، نصرالله (۱۳۷۸). ***مبانی و روش‌های نقد ادبی***. تهران: جامی.

۳- تمیمی‌آمدی، عبدالواحدبن محمّد (۱۳۸۶). ***غررالحکم و درر الکلم***. ترجمه‌ی سید هاشم رسولی محلاتی. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.

۴- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۹۱). ***بهارستان***. تصحیح اسماعیل حاکمی. تهران: اطلاعات.

۵- جعفری، محمدتقی (۱۳۵۴). ***اخلاق و مذهب***. قم: انتشارات تشیع.

۶- حسین زاده، سیّد مهدی (۱۳۷۱). ***اخلاق از دیدگاه قرآن و سنّت***. تهران: انتشارات واحد فرهنگی بنیاد شهید.

۷- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***لغت‌نامه***. زیر نظر محمّدمعین و دکتر سید جعفر شهیدی.تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۸- راغب اصفهانی (۲۰۰۲) ***زبده المفردات الطّلاب و الطالبات، اعداد*** عبد اللطیف یوسف. بیروت: دارالمعرفه، طبعه الثانی.

۹- رزمجو، حسین (۱۳۸۲). ***نقد و نظری بر شعر گذشته‌ی فارسی*** (از دیدگاه اخلاق اسلامی). مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۰-سجادی، سید جعفر (۱۳۳۸). ***فرهنگ لغات و اصطلاحات فلسفی***. تهران: انتشارات کتاب‌فروشی بوزرجمهر.

۱۱- ـــــ (۱۳۴۱). ***فرهنگ علوم عقلی***.تهران: کتابخانه‌ی ابن‌سینا.

۱۲- ـــــ (۱۳۸۳). ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***. تهران: طهوری.

۱۳- طوسی، خواجه‌نصیرالدین (۱۳۶۹). ***اخلاق ناصری***. تصحیح مجتبی مینوی – علیرضا حیدری. تهران: خوارزمی.

۱۴-علوی مقدم، سیّد محمّد، اشرف زاده، رضا، (۱۳۷۳). ***برگزیده اخلاق ناصری***. تهران: انتشارات طوس.

۱۵-عوفی، محمّدبن‌محمّد (۱۳۴۸). ***جوامع الحکایات و لوامع‌الرّوایات***. تصحیح محمّدمعین. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۱۶-ـــــــ (۱۳۸۶). ***جوامع و الحکایات و لوامع‌الروّایات***. مقابله و تصحیح: امیر بانو مصفا (کریمی). تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۱۷-غزالی، امـام محمد (۱۳۷۶). ***احیاءعلوم‌الدین***، ترجمه مؤیدالدین محمد خوارزمی. به کوشش حسین خدیوجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸- ـــــــ امام محمد (۱۳۸۷). ***کیمیای سعادت***. تصحیح احمد آرام. تهران: گنجینه، چاپ پنجم.
۱۹-محمّدی ری‌شهری، محمّد (۱۳۸۵). ***برگزیده میزان‌الحکمه***. قم: دارالحدیث.
۲۰- مطّهری، مرتضی (۱۳۶۷). ***فلسفه‌ی اخلاق***. تهران: انتشارات صدرا، چاپ پنجم.
۲۱- مکارم‌شـیرازی، ناصـر(۱۳۸۶). ***تفسـیر نمونه***. با همکاری جمعی از نویسـندگان. تهران: دارالکتب السلامیه.
۲۲- مولوی، جلال‌الدین محمّد (۱۳۸۸). ***مثنوی معنوی***، بر اسـاس نسـخه‌ی رینولد نیلکسون. به کوشش و ویرایش کاظم عابدینی مطلق. تهران: اندیشه‌ی ماندگار.
۲۳- نراقی، احمد (۱۳۷۵). ***معراج‌السعاده***. با مقدمه و تعلیق. قم: هجرت.
۲۴-***نهج‌البلاغه*** (۱۳۷۱). ترجمه و شـرح حاج سـیّد علینقی فیض الاسـلام. تهران: انتشارات فیض الاسلام.
۲۵-***نهج‌الفصاحه*** (۱۳۶۶). ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: جاویدان.

تأمّلی در قصّه‌های عامیانه از منظر نقد کهن‌الگویی

افشار حسابی[1]

چکیده

قصّـه‌ها و داستان‌های عامیانه رگه‌هایی از اسطوره‌های کهن بازمانده در خود پرورانده‌اند. این رگه‌ها، بازتاب کهن‌الگوهای ناخودآگاهی جمعی اقوام، طوایف و ملل مختلفی هستند که در گذر هزاره‌ها دارای اســتعداها و ویژگی‌های مشــترک می‌باشــند. بر این اســاس می‌توان داستان‌های عامیانه را از نظرگاه‌های گوناگونی از جمله: نقد اساطیری، روانکاوی، کهن‌الگویی و... تحلیل و بررســی کرد. از آن جایی که کهن‌الگوها و نمادهای بازیافته در آن، در آثـاری ظهور می‌یـابند که برگرفته از تخیّل بشــر می‌باشــند و به اعتقاد یونگ، خاســتگاه این قبیل آثار، لایه‌های ژرف ناخودآگاهی اســت، در نتیجه می‌توان آن‌ها را از مناظر متعدد، خاصّــه از منظر نقد کهن‌الگویی، نگریســت. دیدگاه یونگ و کمپبل دربارهٔ نقد مذکور، از میان نظرات مختلف و در عین حال متفاوت روان‌کاوان و روان‌شـناسان، از اســتحکام بیشــتری برخوردار اســت؛ لذا رویکرد این پژوهش، تلفیق شــیوه های نقد اسـطوره‌ای و کهن‌الگویی در کنار یکدیگر است. سفر قهرمان که دیدگاه برجستهٔ کمپبل اسـت، از رایج‌ترین وضعیّت‌های کهن‌الگویی است که در قصّه‌های عامیانه ظهور بیشتری یافته‌اسـت. این وضعیّت، قابلیّت بروز چهره های کهن‌الگویی دیگر را مثل آنیما، آنیموس، سایه، پیر خرد و... با کارکردی دوگانه فراهم می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: نقد روان‌کاوی، ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگو، ســفر قهرمان، قصّــه‌های عامیانه.

۱- دانشجوی دکتری زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه رازی afs.hesabi@gmail.com

مقدمه

نگاهی به چشم‌انداز ادب هزارسالهٔ فارسی، مبیّن این واقعیّت است که از دورترین ازمنهٔ تاریخ، همواره در کنار آثار ادب رسمی، نوشته‌هایی از گونهٔ عامیانه، روستایی و محلی وجود داشته‌است که اگر چه نویسنده یا سرایندهٔ مشخص نداشته و در طول تاریخ از طریق نقل شفاهی از نسلی به نسل دیگر منتقل شده تا به ما رسیده‌است، امّا به دلیل انعکاس آمال و آرزوهای توده‌های مردم و همسویی و همنوایی با خواست‌های عاطفی انسان‌ها، حکم جاودانگی یافته‌است و اغلب آموزنده، زیبا و احساس‌برانگیز است و مآلاً درخور توجّه و شایستهٔ تأمّل و بررسی می‌باشد. بر این اساس، می‌توان آن‌ها را از مناظر گوناگونی نگریست که یکی از این مناظر، نقد بر پایهٔ کهن‌الگوها است.

نقد ادبی از دیدگاه کهن‌الگوها، از برجسته‌ترین رویکردهای نوین در نقدهای روان‌شناختی است. هر ملّتی عصارهٔ وجودی خود را در ناخودآگاهی جمعی به صورت اسطوره‌های کهن، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه نگهداری می‌کند. در واقع اسطوره‌ها، افسانه‌ها و حتّی قصّه‌ها، هویّت اجتماعی، قومی و ملّی را نشان می‌دهند که در بستر آن شکل گرفته و پرورش یافته‌اند. با بررسی افسانه‌ها و قصّه‌های هر قومی، می‌توان به اندیشه‌ها، آرمان‌ها و آرزوهای آن قوم در طول هزاره‌های دور تا به زمان کنونی دست یافت. این، همان پدیده‌ای است که در اشکال مختلف کهن‌الگو تولّد و تجلّی یافته‌است.

کهن‌الگوها مفاهیمی مشترک و جهانی‌اند که از گذشته‌های دور، نسل به نسل منتقل شده و در ژرفای ضمیر ناخودآگاه جای گرفته‌اند. آثاری چون اساطیر، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه که برخاسته از لایه‌های ژرف ناخودآگاه جمعی است، بستر ظهور کهن‌الگوها را فراهم می‌کند؛ از این روی، کهن‌الگوها در قصّه‌ها هم ظهور می‌یابد. قصّه روایتی است که در طی یک دورهٔ تاریخی آفریده شده‌است و خالق مشخصّی ندارد. با بررسی قصّه‌های عامیانه و شکافتن روساخت آن‌ها، می‌توان به ژرف‌ساختشان رسید. افزون بر اطّلاعات ارزشمندی که روساخت قصّه‌ها به ما می‌دهد، لایه‌های عمیق این قصّه‌ها، آیینه‌ای بی‌بدیل از فرهنگ، اندیشه و آرمان‌های مردمی است که در درازنای تاریخ کمتر نشانی در کتاب‌های تاریخ‌نگاران، اسناد و نوشته‌ها از خود به جای گذاشته‌اند؛ زیرا قصّه‌ها یکی از کهن‌ترین نموته‌های ظهور تفکّر و تخیّل بشر و نیز نشان‌دهندهٔ ماهیّت زندگی، شادی و اندوه آدمی به شمار می‌آیند.

قصّه‌های عامیانه چون: رؤیاها، اسطوره‌ها و افسانه‌ها، بستری مناسب برای ظهور انواع کهن‌الگوها هستند که سفر قهرمان یکی از رایج‌ترین آن‌هاست. بن‌مایهٔ اصلی و سرشت ادبیّات عامیانه، کهن‌الگوی نبرد خیر و شر است. این کهن‌الگو با محوریّت حضور قهرمانی است که درگیر این نبرد خواهد شد. قهرمان یکی از پرتکرارترین شخصیّت‌های کهن‌الگویی است و سفر، بخش جدایی‌ناپذیری از کنش‌های قهرمان و بنیان رخدادهای قصّه است. در واقع کهن‌الگوهای قهرمان و سایه‌اش، عوامل ایجاد این وضعیّت کهن‌الگویی هستند. هر قصّه، اغلب قهرمانی دارد؛ گاه این قهرمان در ادامهٔ حیات خود با چالشی روبرو می‌شود که او را ناگزیر از سفر می‌سازد. قهرمان، سفری پرمخاطره را آغاز می‌کند. با آغاز حرکت، وضعیّت کهن‌الگویی سفر شکل می‌گیرد. در بستر این سفر، کهن‌الگوهای دیگری چون: آنیما، پیر خرد، و سایه ظهور می‌یابند. یافته‌ها نشان می‌دهند، کهن‌الگوی سفر دارای ساختار مشترک سه مرحله‌ای است که در ساختار روایت داستان‌های عامیانه پدیدار می‌شوند. این کهن‌الگو دارای سه مرحلهٔ عزیمت، تشرّف و بازگشت است که در روند گذر از آن، قهرمان پس از روبرو شدن با چالشی ناگزیر، راهی سفر می‌شود. در جریان این روند قهرمان فرایند تکامل شخصیّت را طی می‌کند.

در این مقاله پس از آن که دریافتیم در پس روساخت قصّه‌های عامیانه، چندین لایهٔ پی‌درپی و ژرف وجود دارد، با الهام از شیوهٔ خویشکاری‌ها، الگوی جهانی کمپبل در سفر قهرمان و دیدگاه روان‌شناختی تحلیلی یونگ، در حدّ توان خود کوشیده‌ایم تا بخشی از لایه‌های ژرف این مردمی‌ترین هنر ارزشمند و دیرینه را واکاوی و بررسی نماییم.

فرهنگ عامیانه

فرهنگ یکی از مفاهیم پیچیده و در عین حال مشترک میان اقوام و ملل مختلف است که در زبان فارسی این گونه تعریف می‌شود: «فر، پیشوند + هنگ از ریشهٔ ثنگ اوستایی، به معنی کشیدن و فرهختن و فرهنگ هر دو مطابق است با ادوات و ادوره در لاتین که به معنی کشیدن و نیز به معنی تعلیم و تربیّت است. نیز به معنی فرهنج است که علم و دانش و ادب باشد» (دهخدا، ۱۳۷۷: ج ۲: ۱۷۱۳۲). با در نظر گرفتن مفهوم فرهنگ در لغت، می‌توان گفت که فرهنگ شیوه و راه زیستن یک قوم و ملّت است که در بر گیرندهٔ

هر گونه مهارتی از قبیل: دانستنی‌ها، باورها، قوانین، اخلاق و... است که انسان در جامعه کسب نموده است (ر.ک: بیهقی، ۱۳۶۸: ۱۱).

فرهنگ شامل دو بخش رسمی و غیررسمی است و «همان گونه که فرهنگ رسمی به دو رشتهٔ بزرگ دانش‌ها و هنرها تقسیم می‌شود، فرهنگ عوّام را نیز می‌توان به دانش‌های عوّامانه و هنرهای عوّامانه تقسیم کرد» (محجوب، ۱۳۸۷، ج۱: ۴۲). همانطور که ادب رسمی از زیرشاخه‌های فرهنگ رسمی است و به دو دستهٔ شعر و نثر تقسیم می‌شود، می‌توان این تقسیم‌بندی را نیز در ادبیّات عامیانه پذیرفت (ر.ک: همان: ۴۵). فرهنگ عوّام یا فرهنگ مردم ترجمهٔ کلمهٔ (folklor) است. این کلمه را نخستین بار ویلیام جی تامس، باستان‌شناس انگلیسی، وضع کرد و آن را در طیّ نامه‌ای با امضای مستعار آمبروز برتون، در نشریهٔ ادبی لندن در سال ۱۸۴۶، به چاپ رساند. (ر.ک: بیهقی، ۱۳۶۸: ۱۷) محجوب پیرامون این واژه می‌گوید: « مدّت‌ها گذشت تا تمام ملّت‌ها این کلمه را به همین صورت قبول کردند و ترکیب مذکور جنبهٔ بین‌المللی به خود گرفت» (محجوب، ۱۳۸۷، ج۱: ۳۵). با پذیرش این واژه در ایران، در مدخل فرهنگ‌های زبان فارسی نیز ضبط گردید. در واژه‌نامهٔ دهخدا نیز در بارهٔ واژهٔ فولکلور آمده‌است که «از دو کلمهٔ انگلیسی فولک، به معنی توده و لور، به معنی دانش، علم به آداب و رسوم تودهٔ مردم و افسانه‌ها و تصنیف‌های عامیانه است. فرهنگ عامّه، مجموعهٔ عقاید، اندیشه‌ها، قصّه‌ها، آداب، رسوم، ترانه‌ها و هنرهای ساده و ابتدایی یک ملّت را فولکلور گویند» (دهخدا، ۱۳۷۷، ج۲: ۱۷۲۴۱). موضوعات اساسی فولکلور یا فرهنگ عامّه را می‌توان به سه شاخهٔ اصلی و چندین زیر شاخهٔ فرعی تقسیم نمود:

۱- **عرف و عادات**: خرافات، اعتقادات و باورها پیرامون آسمان، زمین و...

۲- **آداب و رسوم اقشار مختلف جامعه**: مناسک، مشاغل، گاهشماری و تقویم جشن‌ها و...

۳- **ادبیّات عامّه**: داستان‌ها، مثل‌ها، متل‌ها، تصنیف‌ها، ترانه‌ها و... (ر.ک: بیهقی، ۱۳۶۸: ۲۱).

ریشهٔ فرهنگ عامّه، به گذشته‌های بسیار دور بشر می‌رسد. به اعتقاد الیاده «باورهای فولکلوری، مخزن عظیمی از اسناد مربوط به یک دوران از ذهنیّت بشر است» (الیاده، ۱۳۸۷: ۲۶۱). فرهنگ عامّه، مخزنی ناب و اصیل از ذهن بشری است؛ زیرا فرهنگ

عامیانه «ما را از برخوردها و گرفتاری‌های ناخوشایند سوابق بالینی فردی معاف می‌دارد و در آن، می‌توان گوناگونی نقش‌های روح را بدون اجبار به شرایطی کم و بیش منحصر به فرد، مشاهده کرد. روان در اساطیر و افسانه‌های پریان نیز چون در رؤیاها، تاریخچهٔ خود را نقل می‌کنند، اثر متقابل صور اساطیری را در وضع طبیعی خود به صورت شکل‌پذیری و دگرگونی در بازآفرینی جاودانهٔ ذهن جاویدان، ابراز می‌دارد» (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱۱).

ادبیّات عامیانه

فرهنگ عامّهٔ هر ملّتی، دارای ویژگی‌هایی است که عامل تفاوت آن جامعه از دیگر جوامع است. با این حال، چون اساس شکل‌گیری آن بر نیازهای بنیادین بشر نهاده شده‌است، عامل همبستگی‌های انسانی نیز به شمار می‌آید. همین موضوع است که موجب وجود شباهت‌های زیادی در موّاد فولکلور، به ویژه داستان‌ها در نواحی مختلف جهان شده‌است (ر.ک: بیهقی، ۱۳۶۸: ۳۶)؛ زیرا این فرهنگ، «به شخص یا گروهی وابسته نیست. نمی‌توان گفت آن را فرد یا شخص معیّنی پیدا کرده و به دیگران عرضه داشته‌است. اصالت آن در همین نکته است» (همان: ۲۱). همان گونه که ذکر شد، یکی از شاخه‌های اصلی فرهنگ عامّه، ادبیّات عامیانه است. ییری سپیک، این نوع ادبیّات را در ایران به چندین بخش دسته‌بندی کرده‌است؛ این بخش‌ها عبارتند از: ادبیّات فولکلور حماسی، ادبیّات فولکلور مذهبی، ادبیّات نمایشی فولکلور، شعر فولکلور، ادبیّات سرگرم‌کننده، کلمات قصار و دوبیتی‌های فولکلور، معمّا و ضرب‌المثل (ر.ک: سپیک، ۱۳۸۹: ۹-۱۲). در این بین، فولکلور و فرهنگ مردم در دل خود، ادبیّات شفاهی و به ویژه، ادبیّات کودکان را آفرید (ر.ک: هاشمی دهکردی، ۱۳۸۳: ۴۵۷). ادبیّاتی که خوش‌بینی، تساهل و امید از خصایل بارز آن است. در واقع «ادبیّات عامیانه به روایت‌های شفاهی تعلّق دارد و در جوامع از نسلی به نسل دیگر منتقل می‌شود» (شکوه، ۱۳۸۴: ۱۴۵). این نوع از ادبیّات را می‌توان نمایندهٔ اندیشه، تخیّل، و آیینهٔ تمام‌نمای زندگی مردم در زمان‌های مختلف تلقی کرد که در ضمن ارزشمندی در مطالعات فوق، حاوی ارزش‌های تاریخی و روان‌شناختی نیز هست (ر.ک: هاشمی دهکردی، ۱۳۸۳: ۴۵۵).

قصّه‌های عامیانه

قصّه را از توده‌ای‌ترین هنرها دانسته‌اند که اغلب در لغت با داستان یکی آمده‌است، چنان که داستان «در زبان فارسی به معنی قصّه، حکایت، افسانه و سرگذشت به کار رفته‌است و در ادبیّات، اصطلاحی عام به شمار می‌آید و از یک سو شامل صور متنوّع قصّه می‌شود و از سوی دیگر انشعابات مختلف ادبیّات داستانی از قبیل: داستان کوتاه، رمان، داستان بلند و دیگر اقسام این شاخه از ادبیّات خلّاق را در بر می‌گیرد» (داد، ۱۳۸۷: ۲۱۲). در بررسی یکی از انواع برجسته و محبوب ادبیّات عامیانه، می‌توان به داستان‌ها و قصّه‌های عامیانه اشاره کرد؛ هر چند گاهی در دسته‌بندی‌هایی که از این گونهٔ ادبی شده، آن را از حوزهٔ ادبیّات خارج می‌سازد، با این حال «اگر نخواهیم داستان‌های عامیانه را قسمتی از ادبیّات وسیع زبان فارسی به حساب آوریم، (و حال آن که مسلّماً بعضی از این داستان‌ها و خاصّه آن‌هایی که قدیم‌تر هستند، از نظر ادبی سخت گران‌بها می‌باشند) باری بدون شک می‌توان آن‌ها را بخش مهمّی از فرهنگ فولکلور در شمار آورد. امروزه مطالعه در فرهنگ توده، یکی از بهترین بخش‌های علومی نظیر مردم‌شناسی و جامعه‌شناسی تاریخی است» (محجوب، ۱۳۸۷، ج۱:۱۳۶). در هر صورت چیزی از ارزش داستان‌های عامیانه کاسته‌نمی‌شود؛ زیرا این داستان‌ها دو روی دارند: «یک رو در بین مردم کوچه و بازار دارند و یک رو هم در بین مردمی که اهل تحقیق و آکادمی هستند» (همان: ۱۸۵-۱۸۶). مازرلف بر این باور است که دو اصطلاح خاصّ فنی برای قصّه وجود دارد. یکی از این اصطلاحات «مقتبس از لفظ عربی قصّه به معنی حکایت و داستان، که در اصل، هم حکایات تاریخی و هم داستان‌های خیالی را در بر می‌گرفته‌است، امّا در ادوار جدید این کلمه بیشتر اصطلاحی شده‌است برای نوع ادبی داستان‌های کوتاه. اصطلاح مناسب‌تر و دقیق‌تری هست به صورت فسانه» (مازرلف، ۱۳۷۱: ۳۸). امّا میرصادقی خوارق عادت را رکن حوادث قصّه می‌داند و می‌گوید «قصّه در لغت به معنی حکایت و سرگذشت است و در اصطلاح، به آثاری گفته‌می‌شود که در آن‌ها تأکید بر حوادث خارق‌العاده بیشتر از تحوّل و تکوین آدم‌ها و شخصیّت‌هاست. در قصّه یا حکایت، محور ماجرا بر حوادث خلق‌السّاعه قرار دارد. حوادث، قصّه‌ها را به وجود می‌آورد و در واقع، رکن اساسی و بنیادین آن را تشکیل می‌دهد، بی‌آن که در گسترش و بازسازی قهرمان‌ها و آدم‌های قصّه، نقشی داشته‌باشد» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۴).

منشأ قصّه‌های عامیانه

تحقیقات پیرامون اصل و خاستگاه قصّه‌ها، به فولکلورشناسان قرن نوزده بازمی‌گردد. فرضیاتی که در این باب مطرح شده، امروزه همگی اعتبار اولیّهٔ خود را از دست داده، امّا در زمان خاصّ خود از ارج و ارزش ویژه‌ای برخوردار بوده؛ تا جایی که خود منشأ تحوّلاتی عظیم در رویکرد پژوهشی فرهنگ مردم به شمار آمده‌است. این فرضیه‌ها عبارتند از:

- **فرضیهٔ اوّل:** فرضیهٔ برادران آلمانی گریم که زبان‌شناس بودند. شهرت آنان در گردآوری قصّه‌های آلمانی است. آن‌ها فرضیهٔ هند و اروپایی را مطرح ساختند و بر این باور بودند که این قصّه‌ها از اساطیر پیش از تاریخ در هند پدید آمده‌اند.

- **فرضیهٔ دوم:** فرضیهٔ هندی تئودر بنفی که در سال ۱۸۵۹ مطرح شد. این فرضیه، همزمان و به موازات تحقیقات زبان‌شناسی در باب حکایت‌های قرون وسطی که منشأ آن را از شرق می‌دانستند، مطرح شد. در این فرضیه، منشأ قصّه‌های حیوانات پنجاتنتره را از غرب و به ویژه یونان دانسته‌اند و معتقدند که قصّه‌های شگرف جادویی از هند می‌آیند.

- **فرضیهٔ سوم:** بر اساس این فرضیه که بزرگ‌ترین نمایندهٔ آن آندرولانگ است، منشأ قصّه‌ها اسطوره نیست، امّا می‌توان آن را از ابتدایی‌ترین شکل اسطوره پنداشت.

- **فرضیهٔ چهارم:** فرضیهٔ آیین‌گرایی است که پل سن تیو آن را مطرح ساخت. این فرضیه، در واقع ادامهٔ نظریهٔ قوم‌نگاران بود. به باور او شخصیّت قصّه‌ها، بازماندهٔ برگزارگنندگان مناسک آیین‌های مردمی است که امروز فراموش شده‌اند.

- **فرضیهٔ پنجم:** فرضیهٔ مارکسیستی است که فولکلورشناس مشهور روسی، ولادیمیر پراپ، مطرح ساخت. وی با ساختارشناسی قصّه‌ها، روش ریخت‌شناسی را در پیش می‌گیرد.

- **فرضیهٔ ششم:** فرضیهٔ روانکاوی است که فروید آن را مطرح ساخت. وی قصّه‌ها را ساده و کاهیدهٔ اسطوره می‌دانست. به باور او، اساطیر، آرزوهای سرکوب‌شدهٔ اقوام و ملل مختلف است. به همین دلیل پرداختن به قصّه و اسطوره، عین پرداختن به رؤیا است و ساز و کارهایشان نیز مشترک است (ر.ک، دولاشو، ۱۳۶۴: ۴-۱۰). در این میان کارل گوستاو یونگ در میان روانکاوان سخن تازه‌ای گفته‌است که پژواک آن در تفسیرهای اساطیر و قصّه‌ها، طنین درازآهنگی دارد. به اعتقاد او، اشخاص و حوادث قصّه‌ها و اساطیر، نمودار خودآگاه صورت مثالی است؛ زیرا ناخودآگاه جمعی مخزن صورت‌های مثالی؛ یعنی مبانی مذاهب، اساطیر و قصّه‌هاست (همان: ۱۴).

محجوب نیز که از پژوهشگران برجستهٔ فرهنگ و ادبیّات مردمی است، پیرامون منشأ قصّه‌ها و داستان‌های عامیانه، آن‌ها را به دو دستهٔ ایرانی و غیرایرانی تقسیم کرده و معتقد است که «با آن که قسمت اعظم داستان‌های عامیانه، جنبهٔ حماسی و اصیل ایرانی دارد، امّا باز می‌توان آن‌ها را به قسمت‌های ذیل منقسم ساخت:
۱- قصّه‌های ایرانی که زادهٔ تخیّل قصّه‌گویان ایرانی است. ۲- داستان‌هایی که اصل و ریشهٔ هندی دارند و از سنسکریت ترجمه شده‌اند. ۳- قصّه‌هایی که منشأ آن ها حماسهٔ ملّی و داستان‌های دینی ایران باستان است. ۴- قصّه‌های دینی و مذهبی. ۵- قصّه‌های که منظور از آن‌ها، گرفتن نتیجهٔ اخلاقی و تربیتی و پند و اندرز است. ۶- علاوه بر این‌ها، گاه‌گاهی شرق‌شناسان نیز به منظور تفنن – یا به علل دیگر- قصّه‌هایی به سبک افسانه‌های مشرق‌زمین انتشار داده‌اند» (محجوب، ۱۳۸۷، ج۱: ۱۳۳).

ویژگی قصّه‌های عامیانه

با وجود آن که قصّه‌های عامیانه شکل یکسانی به خود نمی‌گیرند، امّا ویژگی‌های مشترکی دارند که در اغلب این قصّه‌ها دیده می‌شود: «قصّه‌ها بازتاب امیدها، بیم‌ها، شادی‌ها، غم‌ها، بدبختی‌ها، خوش‌بختی‌ها، خلق و خوی، باورها، معتقدات و به طور کلّی معنویات مردم ماست و در یک جمله می‌توان گفت که قصّه، تبلور فرهنگ معنوی ملّت ایران است» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج ۲: ۴۲۷). قصّه‌های عامیانه نسل به نسل در زمینه‌های مختلف میان تودهٔ مردم پدید آمده و با گذشت زمان با طبع مردم سازگار شده‌است. (ر.ک: محجوب، ۱۳۸۷، ج۱: ۲۰۴) از ویژگی‌های مشترک قصّه‌های عامیانه، برتری انکارناپذیر اصول اخلاقی است که قهرمان را پیروز می‌کند؛ چرا که هر گاه شخصیّتی اصول جوان‌مردی، شرافت و اخلاق را کنار نهد، پیروز نمی‌گردد. (همان: ۱۱۸) در این قصّه‌ها، دو عنصر زمان و مکان به معنای دقیق آن، مطرح نیست به نحوی که «در این گونه داستان‌ها، بهتر است از زمان و مکان صحبت نکنیم؛ زیرا این دو عامل، در هیچ کدام از داستان‌های ایرانی در نظر گرفته نشده‌است» (همان: ۱۵۴). درویشیان، گردآورندهٔ فرهنگ افسانه‌های عامّه، ویژگی این قصّه‌ها را این گونه برمی‌شمرد: ۱- اغلب نیروها فاقد پیرنگ و روابط علّی و معلولی است. ۲- نیروها مطلق‌اند؛ یا خوب یا بد. ۳- قهرمانان قصّه، آدم‌های معمولی نیستند؛ زیرا آن‌ها نمونه‌های کلّی از ویژگی‌های عمومی انسان را در خود ارائه می‌دهند. ۴- فاقد عنصر زمان و مکان هستند. ۵- تمام شخصیّت‌ها

بدون در نظر گرفتن طبقهٔ اجتماعی‌شان یک نوع سخن می‌گویند و اختلافی در گفتار و کلامشان نیست. ۶- محتوا و مضمون قصّه‌ها مربوط به گذشتهٔ دور است. (ر.ک: درویشیان و خندان، ۱۳۷۸، ج۱: ۲۶- ۲۷)

اهمیّت و ارزش قصّه‌های عامیانه

قصّه نه تنها ابزاری دیرینه برای انتقال اندیشه است، بلکه قابل آموزش بودن آن، این هنر را در میان خوّاص نیز حائز اهمیّت ساخته‌است. «از دورترین دوران، قصّه‌ها در حفظ مواریث فکری اقوام تأثیر فراوان داشته‌است، در فرهنگ خودِ ما، افسانه‌های پهلوی، شاهد زنده‌ای بر این مدّعا است. به همین قیاس در هر دوره‌ای، بزرگان قوم نیز برای آن که افکار بلند خود را به فهم عامّه نزدیک بسازند، از این قالب مستعد و مناسب کمک می‌گرفته‌اند. افرادی نظیر مولانا» (انجوی شیرازی، ۱۳۹۳، ج۱: ۲۳). گاه منشأ ادبیّات مکتوب را در این قصّه‌ها می‌دانند. عدّه‌ای از آن فراتر رفته‌اند و بر این باورند که ریشهٔ قصّه‌های عامّیانه در اساطیر قومی است. (ر.ک: درویشیان و خندان، ۱۳۷۸، ج۱: ۴۴- ۴۳)

عناصر قصّه‌های عامیانه

دولاشو، قصّه را با زبانی رمزی ترجمان حال مخاطب می‌داند که از او دفع ملال می‌کند. (ر.ک: دولاشو،۱۳۶۶: ۲) او بر این باور است که برای قصّه می‌توان دو لایه در نظر گرفت؛ یک لایهٔ ظاهری و یک معنای باطنی. لایهٔ ظاهری در بر دارندهٔ استعاره‌ای رمزی است که بطن پنهان و مستور قصّه به شمار می‌آید. (ر.ک: همان: ۱) وی قهرمانان قصّه را بازتابی از باطن و نفسیات آفریدگار آنان در خیال می‌داند و پیرامون خلق این چهره‌ها می‌گوید: «نویسندگان بی‌نام و نشان افسانه‌ای یا مؤلّف داستانی ادبی، همواره قهرمانان خویش را با نظری به درون خود می‌آفرینند و موجود خیالی‌ای که از ذهن و مغز آنان تراوش کرده، تجلّی سرکوفته‌ترین چیزی است که در سرشت آنان است» (همان، ۱۳۶۴: ۱۳۳).

عناصر سازندهٔ قصّه را می‌توان این گونه تعریف کرد که این قصّه‌ها با عنوان عمومی «یکی بود یکی نبود» آغاز می‌شوند. شایان ذکر است که این داستان‌ها عموماً دارای ساختاری دو قطبی می‌باشند؛ یعنی قهرمان در طیّ چالش خود، با ضد قهرمان روبرو می‌شود که در خلال این درگیری و برخورد، ضد قهرمان شکست می‌خورد. شخصیّت‌ها

نیز از دو حالت خیر یا شـر خارج نیستند. از طرفی این قصّه‌ها «بر حول محور کنش‌های قهرمانان می‌چرخند. همهٔ چهره‌های دیگر، اهمّیّت ثانویه داشته و برای تدارک گره‌افکنی و کمک به قهرمان در به سـامان رسـاندن تکلیفی که به عهده گرفته و جز این‌ها، به کار می‌روند. به طور کلّی قهرمانان افرادی جوان، ضـعیف و معمولی هسـتند و اغلب تنها نام کوچکشـان را می‌دانیم» (همان: ۹۸). با تمام این تفاسـیر و ویژگی‌ها که حتّی می‌توان برای قصّـه‌ها بیشـتر از این هم برشمرد، همهٔ آن‌ها از آن جایی که مشترک میان اقوام و ملل مختلف هسـتند و سینه به سینه نقل شده‌اند، در ژرف‌ساخت و در ناخودآگاه جمعی از یک اصل کلّی پیروی می‌کنند و آن همانا ساخت بستری برای ظهور کهن‌الگوها است.

ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو

کارل گوسـتاو یونگ اتریشـی (۱۸۷۵- ۱۹۶۱)، برجسـته‌ترین شـاگرد فروید، زندگی را پرمعنـاتر از معلّم و همکارش دانسـت. او مکتب زوریخ را بنیان نهاد و با طرح مفاهیم و صـورت‌های مثالی، انقلاب عمیقی را در حوزهٔ روان‌شناسی، هنر و نقد ادبی ایجاد کرد که بر لایه‌های عمیق‌تر روان انسـانی متّکی اسـت؛ نه فرد در اکتسـاب آن نقشـی دارد و نه حاصـل تجربهٔ شخصی است. وی این لایهٔ عمیق‌تر را ناخودآگاه جمعی می‌خواند و آن را جایگاه تجمّع کهن‌الگوها می‌داند. به عقیدهٔ وی، روان آدمی از دو بخش تشکیل می‌شود: ضـمیر خودآگاه و ضـمیر ناخودآگاه. بخش دوم، خود، به دو قسـمت تقسـیم می‌گردد: نـاخودآگـاه فردی و نـاخودآگـاه جمعی. در این بین «ضـمیر آگاه فقط می‌تواند مدّعی موقعیّت مرکزی نسـبی باشـد و باید این واقعیّـت را بپذیرد که ضـمیر ناخودآگاه فراتر می‌رود و از همه طرف احاطه‌اش می‌کند. محتویات ناخودآگاه، از طرفی ضـمیر آگاه را از سـمت عقب به مراحل روانی و از طرف دیگر، به اطّلاعات مثالی، مربوط می‌کند، لیکن از سـمت جلو به سـمتی پیش می‌رود که قسـمتی از آن به وسـیلهٔ صـور مثالی و قسـمتی توسط ادارکات نیمه‌آگاه وابسته به نسبیّت زمان و مکان در ناخودآگاه، تعیین شده‌است» (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۰۳). اسـتدلال یونگ پیرامون علّت انتخاب چنین نامی برای این لایه از روان آدمی، این اسـت که می‌گوید: «این قسـمت به ناخودآگاه فردی تعلّق ندارد، بلکه همگانی است و برخلاف روان شخصی، برخوردار از محتویات و یا رفتارهایی است که کم و بیش در همه جا و همه کس، یکسـان اسـت؛ به عبارت دیگر در همهٔ افراد یکی است و از این رو زمینهٔ روانی مشـترکی را تشـکیل می‌دهد که دارای ماهیّتی فوق‌فردی اسـت و

در هر یک از ما وجود دارد» (همان: ۱۲). کهن‌الگو نیز که امروزه در نقد ادبی کاربرد گسترده‌ای یافته‌است، برجسته‌ترین اصطلاح و بزرگ‌ترین ویژگی ناخودآگاه جمعی در روان‌شناسی یونگ است که با معادل‌های دیگری مثل: کهن‌نمونه، نمونهٔ ازلی، سرنمون، صور ازلی، صورت نوعی و صورت مثالی نیز از آن یاد می‌شود. این واژه، برگردان «واژهٔ آرکی‌تایپ به معنای نمونهٔ اصلی است که می‌توان واژهٔ پروتایپ به معنی شکل اولیّه و نمونهٔ ابتدایی را مترادف آن قلمداد کرد» (هال و نوردبای، ۱۳۷۵: ۵۶). در ریشه‌شناسی این واژه گفته می‌شود که «آرکتیپ، نمونهٔ کهن است ... که از واژهٔ یونانی آرکتوپوس به معنی نمونهٔ کهن گرفته شده‌است، در فرهنگ باختر زمین پیشینه‌ای داشته‌است. در فلسفهٔ فیلون اسکندرانی، صورت الهی خوانده‌شده‌است؛ در رسالهٔ هرمسی، خدا نور آرکتیپی نام گرفته‌است. با آن که این نام در نوشته‌های اوگوستین قدّیس آورده نشده‌است، او به گونه‌ای از آن یاد کرده‌است: «ایده‌های که خود صورت نگرفته‌اند؛ ولی در عقل الهی موجودند.» جان لاک، اندیشمند انگلیسی، نیز به گونه‌ای دیگر نمونه‌های کهن را بازنموده‌است و آن‌ها را مجموعه‌ای از نگاره‌های ذهنی (ایدهٔ) ساده، دانسته‌است که روح، خود آن‌ها را گرد می‌آورد و هر کدام از آن‌ها به درست همان چیزی را در بر دارد که روح بر آن است که نمونهٔ کهن در خود داشته‌باشد» (کزّازی، ۱۳۸۸: ۷۳). کمپبل نیز تعریفی از کهن‌الگوها این گونه ارائه داده‌است که: «[کهن‌الگوها] مثال‌های اولیّه‌اند که می‌توان آن‌ها را مثال زمینه نامید. یونگ این مثال‌ها را کهن‌الگو می‌نامد. از آن جا که مثال اولیّه نوعی کار مغز را تداعی می‌کند، کهن‌الگو اصطلاح بهتری است. کهن‌الگوی ناخودآگاه این اصطلاح را تبادر می‌کند که از لایه‌های زیرین می‌آید. فرق کهن‌الگوی یونگی با ناخودآگاه و عقده‌های فروید آن است که کهن‌الگوی ناخودآگاه، تجلّیات اندام‌های بدن و قدرت آن‌ها هستند. کهن‌الگوها به لحاظ زیست‌شناختی پایه‌ای‌اند، حال آن که ناخودآگاه فروید، مجموعه‌ای از تجارب شخصی و مربوط به گذشتهٔ فرد است. کهن‌الگوهای یونگی، ناخودآگاه زیست‌شناختی‌اند؛ سرگذشت شخصی فرع بر آن است» (کمپبل، ۱۳۹۱: ۸۵). در حقیقت «کهن‌الگوها، اشکال عهد عتیق و نسخ باستانی هستند که از دورترین دوران جوانی وجود داشته‌اند؛ بنابراین تجلّی قشر زیرین، همگانی و مشترک میان همهٔ انسان‌ها است که کنشی دائمی و پویا دارند» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۶۸). مفهوم کهن‌الگوها وابسته به بارزترین بخش نظریهٔ یونگ؛ یعنی

مفهوم «ضمیر ناخودآگاه جمعی» است. اسطوره، افسانه و قصّه‌های عامیانه، همگی از ناخودآگاه جمعی بشر سرچشمه گرفته‌اند و به تعبیری می‌توان آن‌ها را خروجی ناخودآگاه تعبیر کرد. بحث اسطوره و ارتباط آن با ناخودآگاه، علی‌رغم پیوندهای ژرفی که با قصّه دارد، در این مقال نمی‌گنجد؛ این پیوند آن چنان ژرف است که شاید بتوان گفت که قصّه شکل عامیانهٔ اسطوره است. «دگرگونی اسطوره‌ها به قصّه از آن جا شکل گرفت که با پیشرفت دانش و آگاهی بشر، اسطوره رفته‌رفته جنبه‌های اعتقادی خود را از دست داد و تنها به صورت قصّه درآمد» (درویشیان و خندان، ۱۳۷۸: ۲۴). بنابراین قصّه‌های عامیانه و افسانه‌ها را می‌توان با اندکی تساهل به معنای اسطوره دانست؛ زیرا این اشکال روایی، همگی ویژگی‌های مشترکی دارند. بهار، پژوهشگر برجستهٔ اساطیر، پیرامون منشأ و قدمت افسانه‌ها معتقد است که « افسانه‌ها که زمانی نامشخص در گذشته دارند، عمدتاً بازماندهٔ تباهی گرفتهٔ روایات اسطوره‌ای کهن‌اند که بر اثر تحوّلات مادّی و معنوی جامعه و پدید آمدن عصر دین، نقش مقدس اسطوره‌ای را از دست داده و به صورت روایاتی غیرمقدّس در جوامع بازمانده‌اند. بسیاری از این افسانه‌ها، همراه جدایی‌ناپذیر آیین‌های مقدّس بوده‌اند که به سبب فراموشی گرفتن آن آیین‌ها، به صورت روایات شفاهی به زندگی خود ادامه داده، به داستان‌های جادویی، روایاتی عامیانه و بچگانه و سروده‌های فولکلوریک تبدیل گشته‌اند» (بهار، ۱۳۷۶: ۳۷۵).

کهن‌الگوی سفر

از میان وضعیّت‌های متعدد کهن‌الگویی، می‌توان سفر قهرمان را بارزترین و پرتکرارترین وضعیّت دانست. سفر چه در موقعیّت کهن‌الگویی و چه خارج از آن، به دو دستهٔ آفاقی (بیرونی) و انفسی (درونی)، تقسیم می‌شود. سفرهای بیرونی در مواردی به شکل سفرهای روحانی است و یا در شکل حرکتی برای تغییر وضعیّت و به ویژه زمانی که شخصیّت قهرمان در فرایند تکاملی سفر، نمادینه شود. این سفرها، گاهی سفر به جهان دیگر سو است و گاه سفر برای دیدار با پیر خردمند. (ر.ک: حسینی، ۱۳۸۷: ۱۱۴) امّا سفر انفسی، سیر در اعماق وجود آدمی است که منجر به خداشناسی می‌شود. این سفر «به وسیلهٔ حرکت درونی از پایین‌ترین مراتب تا ملکوت آسمان‌هاست و برترین سفرها، سفر دل است» (ثواقب و رحمانی، ۱۳۸۵: ۲۸۵). این نوع سفر، سیر در ژرفای درون آدمی است که برای دیگران، همانطور که برای خود قایل است، درک نمی‌شود، امّا آثار و

نشـانه‌هایش را می‌توان در فرد مشاهده نمود. الیاده بنا بر اسرار آیین رازآموزی و مسلک آن، طبق یک پژوهش، معتقد اسـت که در مسلک رازآموزی، یک سفر آیینی وجود دارد و با بازگشـت قهرمان همراه می‌شـود. در آن آیین، «مرگ رازآموزانه، یک شـروع مجدّد اسـت و نه یک پایان. در هیچ آیین اسـطوره‌ای، نمی‌توان مرگ را به مثابهٔ چیزی نهانی یافت، بلکه همواره شـرایط مطلقاً ناگزیر، گذار به شـیوهٔ بودنی دیگر است، آیینی که جزء لاینفک نوزایی اسـت؛ یعنی آغاز یک زندگی جدید» (الیاده، ۱۳۷۵: ۲۳۳). نوآموزی با جدایی فرد از خانواده و رفتن به جنگل آغاز می‌شود که می‌توان آن را نمادی برای مرگ تلقی کرد؛ زیرا «جنگل، بیشـه و تاریکی، نمادپردازی فراسو و سایه‌هاست. در برخی جاها باور بر این اسـت که شـیری می‌آید و فرد مورد نظر را بر پشـت خود به جنگل می‌برد؛ جانور وحشـی تناسـخ نیاک اسـطوره‌ای، اسـتاد رازآموزی اسـت که نوجوان را به سـوی سایه‌ها هدایت می‌کند» (همان: ۲۰۵).

کمپبل در طی مطالعات خود، از گروهی سـرخپوسـت در شـمال غربی مکزیک یاد می‌کنـد کـه برای جمع‌آوری کـاکتوسـی وحشـی و توهم‌زا به نام «پیوت»، در اطراف سـکونت‌گاهشـان، اعمال ویژه‌ای انجام می‌دهند؛ این اقدامات، سـفرهایی عرفانی با کلیّهٔ جزئیات، یک سـفر نمونه اسـت. نخسـت آن که نوعی مفارقت از زندگی دنیوی است. هر کس که می‌خواهد به این سـفر برود، باید به تمام خطاهایی که اخیراً در زندگی مرتکب شـده‌اسـت، اعتراف کند. چنان چه این کار را نکند، جادو عمل نخواهد کرد. سـپس سفر آغاز خواهد شـد. آن‌ها حتّی به زبان خاصّـی سخن خواهند گفت که به نوعی زبان منفی اسـت؛ مثلاً بـه جـای بلـه می‌گویند نه؛ یا به جای می‌رویم، می‌گویند می‌آییم. آن‌ها در دنیای دیگر سفر می‌کنند. در حقیقت «همه چیز نسخه‌برداری کامل از نوعی تجربه است که سـیر و سلوک درونی را تداعی می‌کند، یعنی هنگامی که شخص جهان خارج را ترک می‌گوید و وارد قلمرو هسـتی معنوی می‌شود، هر مرحله از آن، نوعی تحوّل روحی تلقی می‌گردد و در سراسر مسیر در مکانی مقدّس هستند» (کمپبل، ۱۳۹۱: ۳۶).

در اغلب اسـطوره‌ها، افسانه‌ها و حتّی قصّه‌های عامیانه، قهرمان در طول سفر شناخته می‌شود. یونگ پیرامون تعریف قهرمان می‌گوید: «قهرمانان غالباً مسافرند. سفر نقش‌پرداز طلب و اشتیاق، آرزویی که هرگز برآورده نمی‌شود و به مطلوب خود نمی‌رسد، جستجوی مادر گمشده است. از این لحاظ قیاس با خورشید، به سهولت قابل فهم است. بدین جهت

قهرمان همواره به خورشـــید مانند اســـت تا آن جا که فرجام خود را مجاز می‌بینیم که اسـطورهٔ قهرمان را اسطوره‌ای خورشیدی بدانیم و به نظر چنین می نماید که آن اسطوره در وهلهٔ نخست، تصویری از شوق و طلب ناخودآگاهی جوینده و خواهان فروغ خودآگاهی اسـت؛ یعنی آرزویی برآورده‌نشده و به ندرت تشفّی‌یافته دارد. معهذا خودآگاهی چون در معرض این خطر است که شیفته و فریفتهٔ روشنایی خود شده و سرانجام شعله‌ای ناپایدار و بی‌بنیان و میرا می‌گردد، طالب قدرت سـلامت‌بخش طبیعت، سرچشمهٔ عمیق وجود و خواسـتار درآمیختن ناهشـیارانه با صـور بی‌شمار زندگی است» (یونگ، ۱۳۸۲، ب: ۸۰). سـفر به عنوان یک وضـعیّت کهن‌الگویی، زمانی نمود می‌یابد که شـخصـیّت کهن‌الگویی قهرمان تبلور یافته‌باشد و با قهرمان پیوندی ناگسستنی یابد، به گونه‌ای که نمی‌توان این چهرهٔ کهن‌الگویی را از وضـــعیّـت کهن‌الگویی ســـفر جـدا دانســـت. جوزف کمپبـل، اسطوره‌شناس برجستهٔ آمریکایی، نخستین کسی بود که الگوی مراحل سفر قهرمان را به گونه‌ای مطرح سـاخت که در سطحی گسترده قابلیّت انطباق با اغلب اسطوره‌های جهان را داشـــت. وی در کتاب مشـــهور قهرمان هزارچهره (۱۹۴۹)، برای ســـفر قهرمان هفده مرحله تعریف کرده و در ضـمن آن، با ذکر نمونه هایی به تحلیل و بررسی این مراحل در اسطوره‌های برجستهٔ جهانی پرداخته‌است. او در این کتاب، سیر و سفر درونی انسان را در قالب قهرمان اســـطوره‌ای پی گرفته و چگونگی تکرار این الگو را در قوالب جدید نشـــان داده اســـت. مراحل هفده‌گانه، خود در زیرســـاخت ســـه مرحلهٔ کلّی «جدایی، تشـــرّف و بازگشـــت» جای می‌گیرند که به قول کمپبل «هســـتهٔ اســـطورهٔ یگانه» (کمپبل، ۱۳۸۷: ۴۰)، هستند. این مراحل عبارتند از:

۱- جدایی یا عزیمت

در این مرحله که ابتدای سـفر اسـت، قهرمان از دنیای عادی به دنیای ناشـناخته‌ها سفر می‌کند. اشکال این سفر هم متفاوت است. «قهرمان ممکن است به میل یا ارادهٔ خود راه سـفر را در پیش بگیرد و یا ممکن اسـت مأموری مهربان و یا بدخواه، او را به سـرزمینی دور ببرد یا بفرسـتد. سـفر ممکن اسـت با یک اشـتباه سـاده آغاز شود و یا ممکن است هنگام قدم‌زدن، چشـم‌های سرگردان اتفاقاً به پدیده‌ای گذرا بیفتد که فردی را از راه‌های معمول بشـــری، منحرف کرده، همراه خود به دوردســـت‌ها برد» (کمپبل، ۱۳۸۷: ۶۶).

زیربخش‌های دعوت به سفر، ردّ دعوت، امدادهای غیبی، عبور از نخستین آستانه و شکم نهنگ، در این مرحله است.

۲- تشرّف یا استحاله

این مرحله با سفر قهرمان آغاز می‌گردد. جادهٔ آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو، زن به عنوان وسوسه‌گر، آشتی با پدر، خدایگون شدن و برکت نهایی، بخش‌ها یا مراحلی است که قهرمان در طول سفر لازم است از پیش رو بردارد.

۳- بازگشت

قهرمانی که پس از پشت سر نهادن مراحل قبل به نوعی به تولّد دوباره دست می یابد، با برکت نهایی روبرو می‌شود؛ وی در این مرحله مأموریتش پایان می‌یابد. این مرحله نیز دارای شش زیربخش است که عبارتند از: خودداری از بازگشت، پرواز جادویی، کمک خارجی، گذشتن از آستانهٔ بازگشت، ارباب دو جهان و زندگی آزاد.

البتّه خود کمپبل در مقدمهٔ کتاب مشهور «قهرمان هزار چهره» از نقدهای احتمالی وارد بر این الگوها آگاه بوده‌است و معتقد است که این الگوها دربارهٔ شباهت‌هاست و نه تفاوت‌ها، و همین گونه نیز شد که موجب بروز دیگر الگوهای جهانی سفر از جمله دیدگاه کی گوردن و... گردید که الگوهایی چون: طلب و تکلیف، کاوش و جستجو، پاگشایی و نوآموزی و... نظریهٔ وی را تقویت می‌کند که بحث و فرایند آن در این مقال مختصر نمی‌گنجد،

کهن‌الگوی سفر در قصّه‌های عامیانه

پیش از این نیز بحث شد که سفر در دو شکل درونی و بیرونی نمود می‌یابد. نمونه‌های برجستهٔ شکل درونی آن را در مراحل عرفانی سلوک می‌بینیم و در برخی موارد نیز همین سفر به زبانی نمادین، مانند سفرهای اسطوره‌ای، نمود بیرونی می‌یابد؛ نظیر داستان سفر سی مرغ برای یافتن سیمرغ در منطق‌الطّیر عطّار. امّا سفر در شکل بیرونی آن که قصّه‌های عامیانه را نیز در بر می‌گیرد، نمونهٔ برجستهٔ آن را در داستان‌های حماسی نظیر هفت خوان رستم و اسفندیار و ... می‌توان یافت. سفر اگر چه در یک بافت روایی نمود پیدا می‌کند و به قول لنگرانی «از یک چهارچوب کلّی و جهانی پیروی می‌کند» (لنگرانی، ۱۳۸۸: ۷۷)، امّا با وجود آن، این قابلیّت را دارد که «شکل‌های بی‌نهایت متنوّعی به خود بگیرد» (همان: ۷۷). در قصّه‌های عامیانه، سفر دو شیوه یا

نمود دارد؛ نخست آن که سفر حادثه‌ای اصلی است که بروز چالشی این وضعیّت را به وجود آورده‌است. در این حالت، سفر که از وضعیّت‌های رایج کهن‌الگویی است، در بستر خود زمینهٔ بروز سایر کهن‌الگوها به ویژه کهن‌نمونهٔ قهرمان را فراهم می‌سازد. دوم آن که سفر، یکی از حوادث فرعی قصّه است که نقش پیشبرد شخصیّت‌ها و حوادث اصلی دیگر را بر عهده دارد. در این حالت سفر نمی‌تواند وضعیّتی کهن‌الگویی باشد. بنابراین در این جستار نمونه‌هایی که به عنوان مراحل سفر بررسی شده، همگی قابلیّت نمود و تجلّی وضعیّت کهن‌الگویی سفر را داشته‌است. در واقع «سفر در این قصّه‌ها بار نمادین دارد. قهرمان قصّه از طریق جستجو در جهان خارج به هویّت، آگاهی و در نهایت به استقلال دست می‌یابد و جالب این جاست که اکثر این سفرها به بیابان یا جنگل می‌رسد که به تعبیر یونگ رمز ناخودآگاهی و درون است» (برفر، ۱۳۸۹: ۳۲).

برخی از قصّه‌ها نیز چند روایت متفاوت دارند و سعی بر آن است تا در برخورد با این نمونه‌ها، در میان روایت‌های مشابه، روایتی انتخاب شود که سفر در آن، برجستگی بیشتری داشته‌است؛ از این روی، از الگوی کلّی کمپبل؛ یعنی سفر قهرمان، در کنار مبانی نظری یونگ؛ یعنی کهن‌الگوهایی همچون: آنیما، آنیموس، سایه، پیر خرد و...، برای بررسی قصّه‌های عامیانهٔ ایرانی بهره برده‌ام. لازم به ذکر است که نام‌گذاری قصّه‌ها را راویان آن‌ها بر عهده داشته‌اند. این نوع نام‌گذاری، بی‌ارتباط با محتوای آن‌ها نیست؛ زیرا نام اغلب قصّه‌ها، یا نام قهرمان یا قهرمانان آن و یا نام محوری‌ترین اقدام آن‌ها است. عناصر اصلی کهن‌الگویی سفر نیز در این قصّه‌ها، در چند بخش و سه مرحله بررسی شده‌است که پیش از این ذکر شده‌است. بستر روایی قصّه‌ها نیز، می‌تواند خود به خود، زمینهٔ حضور شخصیّت‌های کهن‌الگویی دیگری را فراهم نماید.

۱- قصّهٔ سه عاشق

این قصّه سه قهرمان دارد و نوع طبقهٔ اجتماعی آن‌ها مشخص نیست. قهرمانان هر سه با هم برادرند، امّا در عین برادری هر کدام سایهٔ[1] دیگری هستند؛ از فحوای روایت این گونه برمی‌آید که از طبقهٔ عامه باشند؛ مقصد سفر آن‌ها نیز چه پیش از سفر و چه در حین سفر معلوم نشده‌است.

۱-۱. عزیمت: هر سه برادر به یک دختر عموی خود علاقمند هستند؛ عمو برای برقراری عدالت، مأموریتی به آن‌ها می‌دهد تا هر کدام که در این سفر تجارتی سود بیشتر به دست بیاورند، دختر از آنِ او باشد. هر سه، دیار خود را به قصد سفر ترک می‌کنند.

۱-۲. استحاله: همان گونه که گفته‌شد، هر برادر در عین برخورداری از نقش قهرمانی در بافت قصّه، سایهٔ دیگری نیز هست. آن‌ها در میانهٔ راه با فروشندگانی روبرو می‌شوند که ابزارهای جادویی می‌فروشند. از نوع فروش این ابزارها و راهنمایی آن‌ها، چنین می‌توان استنباط کرد که فروشندگان در تجلّی پیر خرد[۲] هستند؛ یکی از برادرها، کتاب «پیش‌گو» می‌خرد، دیگری «قالیچهٔ پرنده» و سومی نیز «طاسی که با آن مرده را زنده می‌کنند». هر سه، کتاب را می‌گشایند و در آن می‌بینند که دختر عمو؛ یعنی تجلّی آنیمای[۳] آن‌ها، درگذشته است.

۱-۳. بازگشت: برادران با ابزارهای خریداری شدهٔ خود برمی‌گردند و آن برادری که دارندهٔ طاس زندگی‌بخش بود، با ریختن آب بر روی دخترعمو، وی را زنده می‌کند. کار به قضاوت و قاضی می‌کشد، نهایتاً قاضی به سود دارندهٔ طاس رأی می‌دهد و وی به وصال آنیمایش می‌رسد. (ر.ک: انجوی شیرازی، ۱۳۵۲: ۱۲).

۲- قصّهٔ گربهٔ سبز نقاره‌زن

قهرمان این قصّه، مردی چوپان و بی‌نام از طبقهٔ عامه است و چگونگی مقصد سفر وی نیز مشخص نیست.

۲-۱. عزیمت: چوپان به دنبال خوابی که در آن یک ماه و یک خورشید دارد و از آن جایی که وی زندگی پرمشقّتی نیز دارد، برای یافتن بختش، ده خود را ترک می‌کند.

۲-۲. استحاله: آنیمای چوپان شاهدخت، دختر پادشاه، است. وی قهرمان قصّهٔ ما را در تاریکی با معشوق واقعی خویش، اشتباه می‌گیرد و با او همسفر می‌شود. سفر، آن‌ها را به غاری می‌کشاند که در آن غار، جلوه‌ای از پیر خرد که پری‌زاد باشد، زندگی می‌کند. او چوپان را از خطرات و حوادث سخت پیش رو و نیز چگونگی غلبه بر آن‌ها، آگاه می‌کند. چوپان و شاهدخت به آبادی‌ای می‌رسند و در آن جا ازدواج می‌کنند؛ زندگی آن‌ها در آبادی با جواهراتی که شاهدخت با خود آورده‌است، شروع می‌گردد. قهرمان در آبادی با تجلّی سایهٔ خود؛ یعنی حاکم این ولایت، که در پی به دست آوردن آنیمای وی است، روبرو می‌گردد؛ حاکم به راهنمایی وزیر خردمندش که تجلّی منفی چهرهٔ پیر دانا است،

قهرمان را با هدف نابودیش، برای آوردن «گربهٔ سبز نقاره‌زن» به مأموریت می‌فرستد. شاهدخت راه‌های غلبه بر این موانع را که از پریزاد در غار آموخته‌است، به قهرمان می‌گوید. وی با رفتن به قصر دیو برای آوردن گربه، در واقع با نوعی دیگر از سایه روبرو می‌شود. خواب و غفلت دیو، به چوپان این فرصت را می‌دهد که گربه را با خود بیاورد. او در ادامهٔ بهانه‌جویی‌های حاکم و وزیر، آن‌ها را با فریب در اتاقکی محصور زیر خاک مدفون می‌سازد.

۲-۳. بازگشت: در این نمونه، قهرمان به سرزمین اولیّهٔ خود بازنمی‌گردد؛ زیرا وی بخت خود را پس از غلبه بر موانع، در همان آبادی یافته‌است. غلبه بر تجلّی سایه‌اش که حاکم باشد، قهرمان و شاهدخت را به قصر حاکم و نهایتاً جانشینی وی و حکومتی با عدالت می‌رساند.

۳- قصّهٔ هفت برادر و یک خواهر

قهرمان این قصّه، فرزند آخر یک خانوادهٔ پرجمعیّت از طبقهٔ عامه است. وی دختری است که مانند سایر شخصیّت‌های قصّه نامی ندارد. او پیش از آن که سفرش را آغاز کند، به وسیلهٔ کلاغی تا حدودی از مسیر پیش رو آگاهی می‌یابد، امّا از جرئیات آن اطّلاعی ندارد.

۳-۱. عزیمت: داستان، ماجرای زنی است که صاحب هفت پسر است؛ زن همسایه از روی حسادت کاری می‌کند که پسران که منتظر به دنیا آمدن خواهرشان هستند، فکر می‌کنند مادرشان باز هم پسر می‌زاید؛ از این روی دیگر هیچ گاه به خانه بازنمی‌گردند. اتفاقاً خواهر به دنیا می‌آید؛ تا این که روزی پس از بزرگیش، کلاغی جای برادران را به وی نشان می‌دهد. این ابتدای سفر خواهر برای یافتن برادران است.

۳-۲. استحاله: خواهر برادران خود را بازمی‌یابد و خوشحال می‌گردند. برادران به خواهر می‌گویند که در این نزدیکی دیوی است و وی نباید از خانه بیرون رود. از آن جایی که در این داستان کارکرد هر هفت برادر یکسان است، می‌توان آن‌ها را در حکم یک پیر خرد دانست. امّا دختر ضمن بی‌اعتنایی به تذکّر آن‌ها برای گرفتن آتش به کلبه‌ای که مکان دیو است، می‌رود. در آن جا ابتدا با تجلّی مثبت پیر خردش که مادر دیو باشد، روبرو می‌گردد. وی به دختر هشدار می‌دهد که همین حالا دیو بیدار می‌شود، بنابراین بهتر است که وی هر چه زودتر از آن جا خارج شود، امّا با اصرار دختر پاره‌ای آتش به او

می‌دهد. در این حین، دیو بیدار می‌شود و به دنبال دختر می‌رود. سرانجام دیو به خانهٔ دختر می‌رسد. وی تجلّی سایهٔ دختر است. اگر چه دختر می‌کوشد تا در را باز نکند، امّا سرانجام فریب دیو می‌خورد و انگشت خود را از لای در بیرون می‌آورد. دیو با مکیدن خون وی، او را بیهوش می‌کند. برادران که از روی محبّت نمی‌توانند خواهر خود را دفن کنند، پیکر او را سوار بر شتری در بیابان رها می‌کنند؛ شتر، پیکر وی را به باغی می‌رساند. پسر صاحب باغ درمی‌یابد که وی هنوز زنده‌است؛ لذا در تجلّی عنصری یاریگر ظهور می‌کند و با مداوای دختر به وصال با او می‌رسد.

۳-۳. بازگشت: قهرمان پس از روبرو شدن با آنیموسش[۴] که همان پیر خرد نیز هست، به وصال او دست می‌یابد، امّا هنوز دلتنگ برادران و مادر خود است. او که موفّق می‌شود از طریق عبور کاروان‌ها، برادران را دوباره بیابد، همراه آنان برای دیدار با مادر، به سرزمین اولیّه‌اش بازمی‌گردد. (ر.ک: همان: ۱۲۵)

۴- قصّهٔ پسر پادشاه و پیرزن

قهرمان این قصّه، دختری از خانواده‌ای تنگ‌دست و عامّه است. وی به همراه برادرش مسیری کاملاً ناشناخته را پیش رو می‌گیرند.

۴-۱. عزیمت: خواهر و برادر که مدام از نامادری خود ستم می‌کشند، با هشدار کلاغی که آن‌ها را رفتن به خانه و کشته‌شدن توسط پدر و نامادری بازمی‌دارد، راه فرار را در پیش می‌گیرند. کلاغ در تجلّی پیر دانا (پیر خرد)، ظهور می‌یابد.

۴-۲. استحاله: در طول مسیر، خواهر به صورت تجلّی پیر خرد ظاهر می‌گردد و به برادر هشدار می‌دهد که اگر از آب چشمه بخورد، تبدیل به آهویی می‌شود؛ امّا برادر از فرط تشنگی از غفلت وی استفاده می‌کند و از آب چشمه می‌خورد و تبدیل به آهو می‌شود. دختر در کنار همین چشمه، با تجلّی آنیموسش که همانا شاهزاده باشد، روبرو می‌گردد. شاهزاده دختر را می‌بیند و برای پایین آوردن وی که پیش از این دیدار به بالای درختی رفته‌است، از پیرزنی کمک می‌گیرد. پیرزن با فریب، دختر را پایین می‌آورد و شاهزاده همگی را به قصر می‌برد. دختر به کمک پیرزن می‌تواند به وصال آنیموسش برسد. در ادامهٔ داستان نقش ویژهٔ پیرزن ثابت نیست، بلکه به صورت سایهٔ دختر تجلّی می‌کند . در غیاب شاهزاده دختر را به چاهی می‌اندازد. پیرزن که توانسته‌بود بر دختر غلبه کند، این بار می‌خواهد آهو، برادر دختر، را نیز نابود کند. پس از بازگشت شاهزاده،

خواهر و برادر هر کدام یاریگر دیگری می‌شوند. برادر که تبدیل به آهو شده‌است، چندین بـار بر ســـر چـاه می‌رود و با خواهرش ســـخن می‌گوید و از او کمک می‌خواهد. عاقبت شاهزاده در تجلّی پیر دانا دختر را از چاه بیرون می‌آورد. چاه نمادی از کهن‌نمونهٔ نوزایی است و می‌توان بیرون آمدن دختر از چاه را به تولّدی دوباره تعبیر کرد. در ادامه آنیموس قهرمان، پیرزن را نابود می‌کند.

۴-۳. بازگشـــت: ســرانجام شـاهزاده یا همان آنیموس دختر، می‌تواند بر سـایهٔ قهرمان غلبه کند. پیش از آن نیز دختر به وصـال با آنیموسـش رسـیده‌اسـت و چون حیات او و برادرش با بازگشـت به سـرزمین اوّلیه تهدید می‌شـود، بازنمی‌گردند. قهرمان و برادرش، باقی عمرشان را در کنار شاهزاده به خوشی سپری می‌کنند. (ر.ک: همان: ۱۴۵)

نمونه‌هایی متعدد دیگری از این گونه عزیمت‌ها، استحاله‌ها و در نهایت بازگشت‌ها را همراه با آنیما یا آنیموس خود به ســـرزمین خویش، به صـــور متفاوت در داســـتان‌های عامیانه از جمله: شـــاهزاده و دلارام (۸۰)، ملک خورشـــید (۱۷۸)، جانتیغ و چل گیس (۱۹۳)، و... می‌بینیم.

نتیجه‌گیری

اسـطوره‌ها، افسـانه‌ها و قصّـه‌های عامیانه در طی قرون سینه به سینه در میان اقوام بشر آفریده شـده‌اند بدون آن که خالق مشخصی داشته‌باشند. از منظر روان‌کاوی، کهن‌الگوها بازتابی از حضور ناخودآگاه قومی و بشری‌اند که نمود آن‌ها در آفرینش افسانه‌ها و قصّه‌ها هم پدیدار می‌شـود. نقد روان‌شـناختی زمینهٔ بررسـی این ناخودآگاهی را در آثار مختلف فراهم نموده‌اسـت. کهن‌الگوی سـفر از برجسته‌ترین وضعیّت‌های کهن‌الگویی در اساطیر، حماسـه‌ها، افسانه‌ها و قصّه‌های عامیانه است؛ بنابراین قصّه‌های عامیانه، می‌تواند بستری مناســـب را برای واکاوی کهن‌الگوها فراهم نماید. هر چند وضـــعیّت کهن‌الگویی در این قصّـــه‌ها نماد مسـتقل و ویژه‌ای ندارد، امّا در بیشـتر این قصّـه‌ها که نمونه‌هایی از آن به صـورت موجز بیان شـد، قهرمان در سـفر خویش با کارکرد دوگانهٔ سـازنده و یا مخرّب شـخصـیّت‌های کهن‌الگویی، همچون: سایه، پیر خرد، آنیما، آنیموس و .. روبرو می‌گردد. این شـخصـیّت‌ها، قهرمان را با چالش در طول مسـیر مواجه می‌سازند. وجه غالب سایه، مخرّب و منفی اسـت، در حالی که سـایر کهن‌الگوها در رسـیدن و رسـاندن قهرمان به وضـعیّت مطلوب، سـودمند و مؤثّر هستند و پیر خرد، مهم‌ترین کهن‌الگو در رفع موانع و

چالش‌هاست. وی راهنما و یاریگر قهرمان در مواجهه با سایه می باشد و نمونه هایی وجود دارد که قابلیّت هم‌پوشانی دارد؛ یعنی شخصیّت قصّه، مرد یا زنی است که به شکل آنیما یا آنیموس ظاهر می‌شود و در ادامهٔ روند داستان به شکل پیر خرد ظهور می‌یابد.در این شرایط غالباً وجهی مثبت و سازنده دارد. قهرمان در مجموع فرایند سفر، به رشد روانی می‌رسد و ادامهٔ زندگی دلپذیر، نتیجهٔ این تکامل است.

پی‌نوشت‌ها

۱- سایه، تمام آن ویژگی‌ها، صفات و احساساتی است که نمی‌توانیم وجودشان را در خود بپذیریم و اغلب آن‌ها را بر روی دیگران فرافکنی می‌کنیم. این ویژگی‌ها می‌توانند مثبت یا منفی باشند. در واقع به تعبیر «دبی فورد»، سایه دو چهرهٔ تاریک و روشن دارد.

۲- پیر خرد، کهن‌الگویی است که همواره باعث می‌شود مشتاق، تشنه و جستجوگر معنا، خرد و حکمت ناب باشیم.

۳- آنیما، کهن‌الگوی ویژگی‌ها و عناصر زنانهٔ نهفته در روان مرد است. یونگ این واژه را اوّلین بار برای توصیف زنانگی درون مرد به کار برد. این کهن‌الگو می‌تواند در روان مرد، معانی‌ای از قبیل: روح، معنا، حس ارزشمندی، احساس رضایتمندی، احساس سرخوشی، درد و... را به ارمغان آورد.

۴- آنیموس، یکی از شناخته‌شده‌ترین چهره‌های درونی روان است. این کهن‌الگو، نمایانگر جنبه‌های متفکر و منطقی روان زن است که او را به سوی کسب دانش و معنای واقعی در زندگی هدایت می‌کند و در صفاتی مانند شفافیت، ثبات و استحکام، فعّال‌بودن، تسلّط بر خود، عقل‌مداری و... آشکار می‌شود.

منابع و مآخذ

- الیاده، میرچا (۱۳۷۵). ***اســـطوره، راز، رؤیا***. ترجمهٔ رؤیا منجّم. چاپ دوم. تهران: فکر روز.
- -------- (۱۳۸۷). ***اســطوره و رمز در اندیشهٔ میرچا الیاده***. ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ سوم. تهران: نشر.
- انجوی شیرازی، سیّد ابوالقاسم (۱۳۵۲). ***قصّه‌های ایرانی***. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر.
- ---------- (۱۳۹۳). ***گل به صـــنوبر چه کرد؟***. چاپ دوم. جلد اوّل. تهران: امیرکبیر.
- برفر، محمّـد (۱۳۸۹). ***آینهٔ جادویی خیال «پژوهش در قصّـــه‌های پریان»***. چاپ اوّل. تهران: امیرکبیر.
- بهار، مهرداد (۱۳۷۶). ***پژوهشی در اساطیر ایران***. جلد اوّل و دوم. چاپ دوم. تهران: آگاه.
- بیهقی، حســـینعلی (۱۳۶۸). ***پژوهش و بررســـی فرهنـــگ عامهٔ ایران***. چاپ دوم. مشهد: آستان قدس رضوی.
- پالمر، مایکل (۱۳۸۵). ***فروید، یونگ و دین***. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. چاپ اوّل. تهران: رشد.
- ثواقب، جهانبخش و محمّدجواد رحمانی (۱۳۸۵)، سیر و سیاحت در قرآن مجید. چاپ اوّل: (؟)
- حســـینی، مریم (۱۳۸۷). «نقد کهن‌الگویی غزلی از مولانا». ***پژوهش زبان و ادبیّات فارسی***. سال ششم. شمارهٔ یازدهم: صص ۱۱۸- ۹۷.
- داد، سیما (۱۳۸۷). ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***. چاپ چهارم. تهران: مروارید.
- درویشـیان علی‌اشـرف، و رضا خندان (مهابادی) (۱۳۷۸). ***فرهنگ افسانه‌های مردم ایران***. جلد اوّل. تهران: کتاب و فرهنگ.
- دولاشو، لوفر (۱۳۶۴). ***زبان رمزی افسانه‌ها***. چاپ اوّل. تهران: توس.
- -------- (۱۳۶۶). ***زبان رمزی قصّه‌های پریوار***. چاپ اوّل. تهران: توس.

- دهخـدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). ***فرهنـگ لغت***. جلدهای دوم و چهارم. چاپ دوم. تهران: مؤسسهٔ لغت دهخدا.
- ســپیک، ییری (۱۳۸۹). ***ادبیّات فولکلور ایران***. ترجمهٔ محمّد اخگری. چاپ ســوم. تهران: سروش.
- شکوه، حاج نصرالله (۱۳۸۴). «ادبیّات عامیانه سرآغاز ادبیّات کودک». ***علوم اجتماعی: فرهنگ مردم***. شمارهٔ چهاردهم: صص ۱۵۴- ۱۳۹.
- کزّازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۸). ***رؤیا، حماســه، اســطوره***. چاپ پنجم. تهران: نشــر مرکز.
- کمپبل، جوزف (۱۳۸۷). ***قهرمان هزار چهره***. ترجمهٔ شـادی خسـروپناه. چاپ سـوم. مشهد: گل آفتاب.
- -------- (۱۳۹۱). ***قدرت اســطوره***. ترجمهٔ عبّاس مخبر. چاپ هفتم. تهران: نشــر مرکز.
- لنگرانی، منیژه (۱۳۸۸). «تحلیـل تـک اســطورهٔ کمپبـل با نگاهی به روایت یونس و ماهی». ***پژوهش‌نامهٔ فرهنگستان هنر***. سال سوم. شمارهٔ چهاردهم: صص ۹۱- ۷۴.
- مازلف، اولریش (۱۳۷۱). ***طبقه‌بندی قصّه‌های عامیانه***. ترجمهٔ کیکاووس جهانداری. چاپ اوّل. تهران: صدا و سیمای جمهوری اسلامی ایران.
- محجوب، محمـدجعفر (۱۳۸۷). ***ادبیّـات عامیانهٔ ایران: «مجموعه مقالات دربارهٔ افسـانه‌ها، آداب و رسـوم مردم ایران»***. به کوشش حسن ذوالفقاری. جلد اوّل. چاپ اوّل. تهران: چشمه.
- میرصادقی، جمال (۱۳۷۶). ***ادبیّات داستانی***. چاپ سوم. تهران: سخن.
- هاشـمی دهکردی، سـیّد جواد (۱۳۸۳). ***فرهنگ مردم و افسـانه‌های شـهر کرد، «مجموعه مقالات نخسـتین همایش ملّی ایران‌شـناسـی»***. جلد دوم. تهران: بنیاد ایران‌شناسی.
- هال، کالوین اس و ورنون جی نوردبای (۱۳۷۵). ***مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ***. ترجمهٔ محمّد حسین مقبل. چاپ اوّل: انتشارات جهاد دانشگاهی واحد تربیت معلّم.

- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۲). «ولادت قهرمان». ***نشریهٔ پل فیروزه***. شمارهٔ هفتم: صص ۸۳- ۵۰.
- ---------- (۱۳۹۰)، چهار صورت مثالی، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس رضوی.

تأثیر پذیری مثنوی از کلیله و دمنه

رضا جمشیدی[1]

چکیده

جلال الدین محمد مولوی یکی از بزرگترین وپرکارترین شاعران زبان فارسی می باشد که مثنوی معنوی او اثری جاودانه در ادبیات عرفانی جهان به شمار می رود اما او در این کتاب عظیم مطالب وماوردی را از شاعران ونویسندگان قبل از خود اخذ نموده وبا بیانی زیباتر وجذاب تر در خدمت اندیشه های عرفانی خود قرارداده است که یکی از عمده ترین این منابع کلیله ودمنه می باشد وبا توجه به شهرت جهانی این هر دو اثر ما در این مقاله به بررسی تاثیرپذیری مثنوی از کلیله ودمنه می پردازیم ومشخص می کنیم که مثنوی معنوی در موارد زیادی متاثر از کلیله ودمنه بوده است . از جمله این که مولانا شش داستان از کلیله را به طور کامل در مثنوی نقل کرده است که عبارتند از : قصه ی شیر و نخجیران ، روباه و طبل ، آبگیر و سه ماهی ، خرگوش و پیل ، روباه و خر و شیر ، و قصه ی درختی که هر کس از میوه ی آن بخورد نه پیر می شود و نه هرگز می میرد . همچنین به داستان های زیادی نیز در یک یا چند بیت اشاره نموده و در بخش دیگری از این تأثیر پذیری مفاهیم ومضامین متعددی را تحت تأثیر کلیله در مثنوی آورده است .

واژه های کلیدی: مثنوی معنوی ،کلیله ودمنه ،تاثیرپذیری، مولانا ، مضامین مشترک.

۱-دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک rezajamshidi5917@gmail.com

مقدمه

در جامعه بشری از ابتدای آفرینش جهان تا روز رستاخیز انسانی پیدا نمی‌شود که همه چیز را خود به تنهایی آموخته باشد یا بتواند بیاموزد بلکه در تعامل با انسانهای دیگر وبرقرار کردن رابطه‌های مختلف با آن‌ها به تدریج بر مهارت‌ها وتوانایی‌های خود می‌افزاید وگاهی نیز در این رابطه دو طرفه مهارت‌ها و هنرهایی را هم او به دیگران آموزش می‌دهد بنابراین انسان‌ها در تعامل بادیگران از یکدیگر تاثیر می‌پذیرند ونیز بر یکدیگر تاثیر می‌گذارند واین تاثیرپذیری به ابزارها وعواملی نیاز دارد که بتواند به راحتی وآسانی به درون انسان ها منتقل شود وجامعه بشری را به سوی یک هدف وآرمان مشترک به پیش ببرد. یکی از مهمترین وعمده ترین این ابزارها ادبیات است ادبیات به نوبه خود می‌تواند در انتقال مفاهیم اجتماعی،عاطفی،احساسی،اخلاقی،عرفانی،علمی،سیاسی و... نقش مهمی ایفا کند.

به همین دلیل است که ساختار گرایان روس نیز بر تاثیر آثار ادبی بر یکدیگر تاکید دارند تا جایی که «شکلوسکی عقیده منتقد کلاسیک وسلوسکی را که شکل تازه برای بیان محتوای تازه به وجود می‌آید یکسره رد می‌کند او می‌نویسد: اثر هنری در ارتباط با سایر آثار هنری وبا کمک تداعی‌هایی که در انسان ایجاد می‌کند ادراک می‌شود...تمام آثار هنری در توازی ودر تضاد با الگوی پیشین خلق می‌شود خلق شکل تازه به منظوربیان محتوایی جدید نیست بلکه برای آن‌است تا جای آن شکل قدیمی‌تری را بگیرد که ویژگی زیبایی شناختی خود را از دست داده‌است شکلوسکی همصدا با برونئتیر می‌افزاید از تمامی تأثیراتی که در تاریخ ادبیات یک کشور به عمل می‌آید مهمترین آن‌ها همانا تاثیر آثار ادبی بریکدیگر است.» (بالایی و همکاران ، ۱۳۷۸ :۲۶۹)

مولانا ومطالعه

نادر ابراهیمی در کتاب ساختار ومبانی ادبیات داستانی یکی از مهمترین لوازم نویسندگی را مطالعه می داند ومی‌نویسد «مهارت در نوشتن محصول بسیار خواندن، بسیار اندیدشیدن وبسیار نوشتن‌است نویسنده باید برای این کارها به موازات هم برنامه‌ایی دقیق، حساب شده، جدی وتا حدی نظامی داشته باشد.» (ابراهیمی ، ۱۳۷۷: ۳۲۱)

اما عبدالکریم سروش در قمار عاشقانه می نویسد: «یکی از مهمترین توصیه‌های شمس به مولوی همین بود که مطالعه را به طور کامل باید قطع کنی واین کار البته برای یک

عالم مفتی ومدرس بسیار دشوار بود مولوی به متنبی علاقه زیادی داشت واشعار او را بسیار می خواند.. اما شمس او را از این کار نیز منع کرد واجازه نداد هیچ یک از علائق پیشین مولوی برای او باقی بماند.» (سروش ، ۱۳۷۹ :۷)

به هرحال وبا وجود این فرض نیز مولانا قبل از دیدار با شمس«اهل مطالعهٔ آثار محققان از عرفا ودواوین اشعار صاحبدلان بوده است وبرتر از همه سیر او در آیات قرآنی واحادیث نبوی و ولوی وتفاسیر ارباب تحقیق واشعار شعرای بزرگ- ایرانی وعرب- تاریخ گذشتگان وبالخره انس او با کتاب سبب شده است تا آن بزرگوار با بسط یدواحاطه حیرت آور در دانش موفق به سیروسلوک در طریق ظاهر وباطن شود ومقامات ودرجات خاص عارفان بزرگ-

از مقامات تبتل تا فنا ایه پایه تا ملاقات خدا

ـ را طی کند ودریایی شود متموج ،مشتمل بر نفایس علم توحید وشئون آن وعلم به نبوت وولایت واصول وفروع این سه اصل.» (نیکلسن ، ۱۳۷۸ : ۹۱)

به همین دلیل وبا توجه به مطالعه فراوان ودقّت وتامّل مولانا در آثار ادبی دیگران است که استاد نیکلسن می نویسد: «من در این جا وام‌های گزارده نشده بسیاری را نسبت به سنایی، طار، غزالی، عرفی، کلیله ودمنه واز این قبیل توضیح داده‌ام. نتایج حاصل به هیچ روی کامل نیست امّا برای اثبات این موضوع بسنده است که مولوی اگرچه تور خود را فراخ می‌اندازد می توان یقین کرد که بر هر چه بپسندد نشان ومهرخاص خود را می‌نهد.» (همان : ۴)

همین‌سخن را آرتور جان آربری با محدودکردن تاثیر پذیرفتن مثنوی از کلیله ودمنه تکرار می‌کند ومعتقد است.« بسیاری از داستان‌های مربوط به حیواناتی که نقش‌های تمثیلی به آن‌ها واگذاشته شده‌است برگرفته از کلیله ودمنه روایت فارسی کتاب پنچتنترا به زبان سانسکریت است مولانا مطالب بسیاری وام می‌ستاند اما دین اندکی دارد: او هرچه را که بدست آورد از آن خود می‌کند.» (آربری ،۱۳۷۱ :۲۳۷) اما در مجموع می توان گفت که آنچه باعث شده که مولانا تا این حد متأثر از کلیله ودمنه باشد وبا وجود این که در بسیاری موارد به جز عطار وسنایی، در ابتدای حکایت به نام ماخذ اصلی قصه ها اشاره نمی کند اما در پنج مورد مستقیماً نام کلیله ودمنه را در مثنوی می‌آورد همان شهرت واقبال عمومی نسبت به کلیله ودمنه در قرن هفتم بوده‌است که زرین‌کوب نیز به آن اشاره می‌کند ومی‌نویسد:« آنچه امثال حیوانات خوانده می‌شود وسابقه آن در فرهنگ شرقی به

حکایات بید پای وبعضی اسفار تورات و درادب غربی به امثال ایسوپوس و بابریوس و برخی اخبار منقول از یونانیان باستان می‌رسد.درغالب صورت‌های قدیم‌تر شامل قصه‌هایی درباب گیاهان وجمادات نیز هست واین که پاره‌ای از این گونه امثال را مولانا از کلیله ودمنه اخذ می‌کند نیز غیر از سابقه انس با این کتاب که خود بی شک یادگاری از تربیت وتهذیب خراسانی اوست شاید تا حدی هم به سبب شهرت وقبولی باشد که کتاب کلیله ودمنه در محیط قونیه عصر وی داشته است چنان که قانعی طوسی،شاعر معاصروی،این کتاب را در همین ایام(حدود ۶۵۸) در قونیه به نظم درمی آورده است ودر اندک مدتی،ترجمه‌های ترکی آن نیز در قلمرو آل عثمانی انتشار یافته است.» (زرین کوب ، ۱۳۵۷ :۱۶۷)

همچنین مولانا در غزلیات شمس نیز مستقیما نام دمنه وکلیله را می آورد ودر غزلی با مطلع:

ای مبدعی که سگ را برشیر می‌فزایی سنگ سیه بگیری آموزیش سقایی

می‌گوید:

کو خـیمه وطویله کوکارو حال وحـیله کودمنه وکلیله کو کدّ کدخدایی

(مولوی ، ۱۳۸۱ : ۱۰۸۲)

بحث اصلی

مطالبی را که مولانا تحت تأثیر کلیله ودمنه در مثنوی آورده می توان به سه گروه عمده تقسیم‌بندی نمود:

گروه اول: قصه ها وحکایت‌های مشترک

گروه دوم:اشاره به حکایت‌های کلیله ودمنه در یک یا چند بیت

گروه سوم:اشاره به مضامین ومفاهیم کلیله ودمنه وتأثیرات ذهنی مولانا ازآن.

دربارۀ گروه اول وقصه‌هایی که به طور کامل در هر دو کتاب وجود دارد، در این‌جا بحث چندانی نمی‌کنیم وبه علت شهرت همۀ آن حکایت‌ها فقط نامشان را برمی‌شماریم که عبارتنداز: قصه شیرونخجیران،قصه روباه وطبل،قصه آبگیر وسه ماهی،قصه خرگوش وپیل،قصه روباه وخروشیر،وقصه درختی که هرکه از میوۀ آن بخورد،نه پیر می‌شود ونه هرگز می‌میرد.

اشاره به حکایت‌های کلیله‌ودمنه در یک یا چند بیت.

ذهن وقادوتیزبین مولانا همچون دریایی عمیق وبی‌پایان همیشه پراز قصه‌ها وحکایت‌های مختلف وتمثیلات گوناگون بوده است وهمیشه وبه راحتی برای بیان یک اندیشهٔ خاص، قصه وحکایتی در ذهن او وجود داشته و از آنها استفاده می‌کرده است

بنابراین«تراکم حکایت‌ها،روایت‌هاونتیجه‌های آن‌ها در ذهن مولانا گاه برای خواننده درک سخن او را دشوار می‌کند به قصه‌ای اشاره می‌کندکه پیش از آن درمثنوی نیامده واگر مریدان او با آن آشنا بوده‌اندخوانندگان مثنوی از آن بی‌خبرند وباید با جستجوی بسیار درکتاب های دیگر دریافت که اشاره مولانا به کجاست.» (استعلامی ، ۱۳۷۵ : ۶۸)

از جمله مولانا دردفتر ششم مثنوی می‌گوید:

سوی آهویی به صیدی تاختی　　خویش را توصید خوکی ساختی (ششم ۳۶۹۷)

که این بیت مثنوی اشاره به حکایتی در کلیله ودمنه دارد که صیادی به شکار می رود وآهویی شکار می‌کند در راه خوکی به او حمله می‌کند وصیاد تیری به سمت خوک می‌اندازد وهمزمان خوک نیز ضربه ای می‌زند وهر دو می‌میرند در این میان گرگ حریصی می‌رسد وصیاد وآهو وخوک را یک جا می‌یابد وخوشحال می‌گردد.پس از آن چشمش به زه کمان می‌افتد وبا خود می‌گوید امروز به زه این کمان قناعت کنم واین گوشت ها را در جایی برای آینده مخفی کنم وهمین که می خواهد زه را بخورد زه درگردن او می پیچد وخفه‌اش می‌کند! (ر. ک . منشی ، ۱۳۸۱ : ۱۷۲)

مورد دیگر در دفتر دوم مثنوی آمده است:

نقل اعراض است این بحث ومقال　　نقل اعراض است این شیروشگال (دوم ۹۷۵)

وکریم زمانی درشرح این بیت نوشته اند:« همه این بحث‌ها وسخنانی که میان شاه وغلام گذشت درحکم عرضی بود تا از خلال آن جوهرحقیقت درک شود. همین طور داستان شیروشغال(در کلیله ودمنه وجزآن) نیز صورت وعرضی بیش نیست تا ازخلال آن جوهر حقیقت نمایان گردد.» (زمانی ، ۱۳۸۳ : ۲۰۴)

مورددیگر دردفتر پنجم مثنوی آمده است بدین گونه:

هست صیاد ارکند دانه نثار　　نه ز رحم وجود بل بهر شکار
هست گربه روزه دار اندر صیام　　خفته کرده خویش بهر صید خام

کرده بدظن زین کژی صد قوم را کـرده بـدنام اهل جودوصـوم را
(پنجم ۱۹۵-۱۹۳)

و با توجه به تأکید مولانا برواژه های گربه روزه دار وصوم وصیام وصید خام بدون شک به حکایتی در کلیله ودمنه اشاره دارد که درآن بین کبک انجیری وخرگوشی برسرلانه ای منازعه درمی گیرد وسرانجام تصمیم می گیرند برای داوری پیش گربه روزه دار ومتعبدی بروند که با قضاوت صحیح خود تکلیف لانه را مشخص کند وهنگامی که نزد گربه می روند گربه در حال خواندن نماز وعبادت است صبر می کنند تا نماز گربه تمام می شود ودعوای خود را با او در میان می گذارند گربه می گوید گوش من سنگین شده است نزدیکتر بیابیدتا حرف‌های شما را خوب بشنوم نزدیک‌تر می روند وگربه پس مدتی پندونصیحت دادن واز بی وفایی دنیا ومال دنیا گفتن برای آن‌ها وخام کردنشان به یک حمله هردو را می‌گیرد و میخورد . (ر. ک . منشی ، ۱۳۸۱ : ۲۰۴)

«مورد دیگر که باز به احتمال قوی از تأثیر کلیله در اندیشهٔ مولانا حکایت دارد اشارت اجمالی به جنگ بین شیروگاومیش است در داستان هاروت وماروت که گوینده ضمن انتقاد از اعتمادی که آن دو فرشته بر«قدس خویش» داشتند می‌پرسد که با این حال چیست بر شیراعتماد گاومیش؟ وخاطر نشان می کند که هر چندگاو با شاخ خویش هر کاری می تواند کرد اما قوت شیرنر او را شاخ شاخ وپاره پاره می کند واگر تمام وجود گاو هم شاخ شود باز- شیر خواهد گاو را ناچار کشت درست است که تصویر جنگ بین شیروگاو در خارج از دنیای کلیله ودمنه هم قابل وقوع هست اما با توجه به استغراق مولانا درکلیله ودمنه در این جا هم به ظن غالب می باید اشارت وی به واقعه مذکور در آخر باب«الاسد والثور» کلیله، وجنگ اجتناب ناپذیری باشد که به تحریک وتفتین دمنه بین شنزبه«شنزبه» با شیر روی داد ومنجر به هلاک گاو گشت» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ :۲۶۲)

به ماجرای جنگ شیروگاو در کلیله ودمنه مولانا در یک جای دیگر مثنوی هم اشاره دارد:

همچو شیری در میان نقش گاو دور می بینش ولی اورامکاو
وربـکـاوی، تـرک گـاو تن بگو کـه بـدرد گاو را آن شیرخو
(پنجم ۹۳۰-۹۲۹)

مورد دیگر از اشاره به حکایات کلیله ودمنه در مثنوی اشاره به افتادن شیر در چاه توسط خرگوش است:

بی فروغت روز روشن چون شب است　　بی پناهت شیر اسیر ارنب است

(چهارم۱۴۵۸)

مورد دیگر که باز هم به همین حکایت شیروخرگوش اشاره دارد در حکایت مطرب وامیر ترک آمده است:

گرز برخود می زنی خود ای دنی　　عکس توست اندر فعالم این منی
عکس خود در صورت من دیده ای　　در قتال خویش برجوشیده‌ای
همچو آن شیری که در چه شد فرو　　عکس خود را خصم خود پنداشت او

(ششم ۷۴۰-۷۳۸)

مورد دیگر باز هم مولانا به ماجرای شیروخرگوش اشاره می کند:

در چه دنیا فتادند این قرون　　عکس خود را دید هر یک چه درون
عکس درچه دید واز بیرون ندید　　همچو شیر گول اندر چه دوید
از برون دان آنچه در چاهت نمود　　ورنه آن شیری که در چه شد فرود
برد خرگوشی ش از ره کای فلان　　در تگ چاه است آن شیر ژیان
در رواندر چاه کین از وی بکش　　چون از او غالب تری سر بر کنش
آن مقلد سخرهٔ خرگوش شد　　از خیال خویشتن پرجوش شد

(ششم ۳۱۵۸-۳۱۵۳)

ومورد دیگر نیز بیت زیر در دفتر سوم است که به باب بومان وزاغان در کلیله وخصومت آنان اشاره دارد:

این مثالت را چو زاغ وبوم دان　　که از ایشان پست شد صد خاندان(سوم۲۷۹۴)

اشاره به مضامین ومفاهیم کلیله ودمنه وتاثیرات ذهنی مولانا از آن.

در مثنوی معنوی بساری از موارد هست که اگر چه می تواند از باب توارد باشد اما با توجه به انس مولانا با کلیله ودمنه وتأثیر پذیرفتن او از آن می توان یقین کرد که این مضامین ومفاهیم از کلیله ودمنه در ذهن مولانا باقی مانده باشد ومولانا از آن ها برای بیان سخن خود سود جسته باشد از جمله«داستان منازعات چهارکس به جهت انگور که سرّ آن منازعات ارباب دیانات را هم از مقوله منازعات لفظی نشان میدهد در این موضع مثنوی

غیر از آنچه از اقتضای جرّ جرّام کلام در باب فرق بین معنی ونام ناشی است به غالب احتمال تا حدی نیز رسوب بازمانده یی از یک اشارت کلیله ودمنه در باب بروزیهٔ طبیب باید باشد که در آنجا برزویه بر سبیل حکایت وشکایت می گوید که در این عصر چون«میان اصحاب ملتها» خلاف هر چه ظاهرتر گشته است عاقل باید بر«ملازمت اعمال خیر که زبدهٔ همهٔ ادیان است» اقتصار کند این اعمال خیر که میان اصحاب ملت ها مشترک است در حکم همان زبان واحدی است که اختلاف اهل اهواء در آنجا از میان برمی خیزد وظاهراً توجه به همین فکر است که مولانا را با اعتمادی که به وحدت جوهری هفتاد ودو ملت مخصوصا با اعتقادی که در باب عدم تفرقه وتفاوت بین آحاد رسل از جای جای کلام او مستفاد می شود وا می دارد تا این گونه منازعات را لفظی وظاهری نشان دهد وبه نظر می آید که این قول وی از تاثیر کلام برزویه در مقدمه کلیله ودمنه خالی نباشد» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ :۱۷۸)

مورد دیگر که بر مهارت واستادی نقاش تکیه دارد در مثنوی این گونه آمده است:

کـرد نـقـاشی دوگـونـه نـقش ها — نقش های صـاف ونقش بی صفا
نقش یوسف کرد وحور خـوش سرشت — نقش عـفریتان وابلیسان زشت
هـردو گـونـــه نقش استـادی اوست — زشتی او نیست آن رادی اوست
زشت را در غایـت زشتی کند — جمله زشتی ها به گردش برتند
(۲۵۳۷ — (دوم ۲۵۴۰-

وعبارت کلیله ودمنه این است:« ونقاش چابک قلم صورت ها پردازد که در نظر انگیخته نماید ومسطح باشد ومسطح نماید وانگیخته باشد»

نقاش چیره دست است آن ناخدای ترس — عنقا ندیده صورت عنقا کند همی»
(منشی ، ۱۳۸۱ : ۶۶)

مورد دیگر از تأثیر پذیری از کلیله ودمنه بیت زیر است:

از وظیفه بعد از این اومید بر — حق همی گویم تو را والحق مُر (اول ۱۱۷۹)

وعبارت کلیله ودمنه این گونه است:« ومی توان شناخت که این سخن برتوگران می آید وسخن حق تلخ باشد واثر آن در مسامع مستبدان ناخوش» (همان : ۱۲۳)

مورد دیگر در داستان پادشاه وکنیزک در دفتر اول مثنوی آمده است:

خون دوید از چشم همچون جوی او — دشمـن جـان وی آمـد روی او
دشمـن طـاووس آمـد پـر او — ای بـسی شـه را بـکـشه فـر او

گفت: من آن آهوم کز ناف من ریخت آن صیاد خون صاف کن
ای من آن روباه صحرا کزکمین سربریدندش برای پوستین
ای من آن پیلی که زخم پیلبان ریخت خونم از برای استخوان
(اول ۲۱۱-۲۰۷)

وعبارت کلیله ودمنه این گونه است:« ونیز شاید بود که هنر من سبب این کراهیت گشته است چه اسب را قوت وتگ او موجب عناورنج گردد ودرخت نیکوی بارور را از خوشی میوه شاخه ها شکسته شود وجمال دم طاووس او را پرکنده وبال گسسته گذارد:

و بال من آمد همه دانش من چو روباه را موی وطاووس را پر
شد ناف معطر سبب کشتن آهو شد طبع موافق سبب بستن کفتار
(همان : ۱۰۳

(

باز مورد دیگر که نشان می دهد مولانا مضمون آن را از کلیله ودمنه گرفته بیت زیر است:

سوی مردن کس به رغبت کی رود؟ پیش اژدرها برهنه کی شود؟
(سوم ۳۴۳۰)

وعبارت کلیله ودمنه که از زبان دمنه در باب «باز جست کار دمنه» بیان می شود این است:

«اگر در خون خود بی موجبی سعی پیوندم به چه تاویل معذور باشم؟ که هیچ ذاتی را بر من آن حق نیست که ذات مرا، وآنچه در حق کمتر کسی از اجانب جایز شمرم واز روی مروت بدان رخصت نیابم در باب خود چگونه روا دارم؟» (همان : ۱۵۲)

مورد دیگر از این گونه مضامین ومفاهیم شبیه به هم درمثنوی وکلیله، مضمون «احساس لذت از شنیدن صدای چیزی که درآب انداخته می‌شود» می باشد که در کلیله ودمنه در باب بوزینه وباخه بدین صورت آمده است:« زیر آن درخت باخه ای نشستی وبه سایهٔ آن استراحت طلبیدی. روزی بوزنه انجیر می چید ناگاه یکی درآب افتاده آواز آن به گوش او رسید لذتی یافت وطربی ونشاطی در وی پیدا آمد، وهر ساعت بدان هوس دیگری بینداختی وبه آواز آن تلذّذی نمودی. سنگ پشت آن می خورد وصورت می کرد که برای او می اندازد واین دلجویی وشفقت در حق او واجب می دارد» (همان : ۲۴۲)

همین مضمون را مولانا با تغییراتی در ظاهر وعناصر قصه در حکایتی آورده است که با توجه به این که استاد فروزان فرو دیگران مأخذی برای آن ذکر نکرده اند می تواند برداشتی آزاد از مضمون ومحتوای حکایت کلیله ودمنه باشد (ر . ک . فروزانفر ، ۱۳۶۲ : ۴۲) بدین گونه:

در نـغـولی بـود آب آن تشنه راند — بر درخت جوز، جوزی می فشاند
می فتاد از جوزبن جوز اندر آب — بـانگ می آمد همی دید اوحباب
عاقلی گفتش که بگذار ای فتی — جـوزهـا خـود تشنگی آرد تو را
بـیشتـردرآب می افتد ثمر — آب در پستی ست،ازتـودور در
گفت قصدم زین فشاندن جزآب نیست — تـیـزتر بـنگر بر این ظاهر مایست
قصد من آن است کاید بانگ آب — هـم ببینم بـر سر آب ایـن حباب
(چهارم ۷۵۱-۷۴۵)

نتیجه گیری

مولانا جلال الدین محمد مولوی یکی از نوابغ تاریخ ادبیات ایران و زبان فارسی می باشد که یکی از رموز شهرت و اعتبار جهانی او مطالعه و تأثیر پذیری او از کتب و اشعار نویسندگان و شعرای گذشته می باشد که همان طور که در این مقاله دیدید به خاطر شهرت عمومی و اقبال عامه ی مردم به کتاب با ارزش کلیله و دمنه ، مولانا نیز در مثنوی بسیار تحت تأثیر کلیله و دمنه بوده به گونه ای که پنج بار مستقیماً نام کلیله و دمنه را می آورد و شش حکایت آن را به طور کامل نقل و باز آفرینی می کند و به چندین حکایت معروف و مشهور آن نیز در یک یا چند بیت اشاره می کند که این مسأله حکایت از شهرت کلیله و آشنا بودن ذهن شاگردان و مخاطبان مولانا با آن کتاب دارد . همچنین مفاهیم و مضامین مشترک زیادی بین مثنوی و کلیله وجود دارد که می توان حدس زد مولانا آن ها را نیز از کلیله و دمنه أخذ کرده باشد .

منابع

۱- ابراهیمی ،نادر (۱۳۷۷) ***ساختار ومبانی ادبیات داستانی***. تهران : انتشارات سوره .

۲- آربری ،آرتورجان (۱۳۷۱) ***ادبیات کلاسیک فارسی*** . ترجمه دکتر اسدالله آزاد . مشهد : آستان قدس رضوی .

۳- استعلامی، محمد (۱۳۷۵) . ***شرح ،مقدمه وتصحیح مثنوی*** . تهران : انتشارات زوار .

۴- بالایی ، کریستف ومیشل ،کویی پرس (۱۳۷۸) . ***سرچشمه های داستان کوتاه فارسی*** ،ترجمه احمد کریمی حکاک . تهران : انتشارات معین .

۵- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۵) . ***بحردر کوزه***. تهران : انتشارات علمی .

۶- زمانی، کریم: ***شرح جامع مثنوی*** . (۱۳۸۳) تهران : انتشارات اطلاعات .

۷- سروش، عبدالکریم .(۱۳۷۹) . ***قمار عاشقانه شمس ومولانا*** . تهران : انتشارات صراط .

۸- فروزان فر، بدیع الزمان (۱۳۶۲) . ***مأخذ قصص وتمثیلات مثنوی***. تهران : انتشارات امیر کبیر .

۹- منشی ، نصرالله (۱۳۸۱) .***کلیله ودمنه*** . تهران : انتشارات امیر کبیر

۱۰-مولوی ،جلال الدین (۱۳۸۱) .***کلیات شمس*** . تهران : انتشارات سنایی .

۱۱-نیکلسون، رینولدالین (۱۳۷۸) . ***شرح مثنوی معنوی مولوی*** ،ترجمه حسن لاهوتی . تهران : انتشارات علمی و فرهنگی .

نقد و بررسی ساختار داستانی یک حکایت مشترک در کلیله و مثنوی

رضا جمشیدی[1]

چکیده

کلیله و دمنه ی نصراله منشی و مثنوی معنوی مولانا جلال الدین بلخی هریک به نوبه ی خود و در شاخه ای خاص از ادبیات فارسی جزء شاهکار های کم نظیری محسوب می شوند که در دوره های بعد به فراوانی مورد تقلید و پیروی شعرا و نویسندگان قرار گرفته و منشأ تحولاتی در سبک و ساختار ادبیات بعد از خود شده اند .این دو کتاب عظیم همواره و در طول سالیان متمادی به خاطر داشتن قصه ها و حکایت های جذّاب و شنیدنی در بین عوام مایه ی سرگرمی خاطر و در بین فضلا و طلّاب و اهل علم منشأ فضل و حکمت واندیشه بوده است . اگرچه هدف غایی این دو کتاب ارزشمند قصه پردازی و داستان سرایی نبوده است ، امّا با نگاهی به داستان های موجود در این دو کتاب یکی دیگر از وجوه نبوغ و فضیلت این دو شاعر و نویسنده ی توانا بر همگان مشخص می گردد . همچنین با نقد و بررسی ساختار داستانی یکی از حکایت های مشترک کلیله و مثنوی و مقایسه ی آن دو مشخص گردید که مولانا به پیرنگ داستان توجّه بیشتری دارد و حقیقت مانندی در حکایت مولانا واقعی تر و قابل باورتر شده وگفت و گو های طولانی بین شخصیت های داستان که خود نوعی شخصیت پردازی غیر مستقیم نیز محسوب می گردد ، در مثنوی به پیشبرد داستان و جذّاب تر شدن آن کمک فراوانی نموده که این گفت و گو ها در کلیله بسیار کمتر دیده می شود .

کلیدواژه‌ها : کلیله و دمنه ، مثنوی ، نقد ، ساختار داستانی ، گفت و گو

۱-دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک rezajamshidi5917@gmail.com

مقدمه:

مولانا بیشتر داستان ها و حکایت هایی را که در مثنوی معنوی دست مایه ی بیان مفاهیم عرفانی و اخلاقی خود قرار داده ، از متون و کتاب های ادبی گذشته اخذ نموده و از جمله ی آن ها شش داستان از کلیله را به طور کامل در مثنوی نقل کرده است که عبارتند از : قصه ی شیر و نخجیران ، روباه و طبل ، آبگیر و سه ماهی ، خرگوش و پیل ، روباه و خر و شیر ، و قصه ی درختی که هر کس از میوه ی آن بخورد نه پیر می شود و نه هرگز می میرد . همچنین به داستان های زیادی نیز از کتاب مذکور در یک یا چند بیت اشاره نموده که ما در این مقاله به بررسی ساختار داستانی یکی از این حکایت ها بسنده می کنیم .

هرچند در طی هفت قرنی که از خلق اثر گران قدر مثنوی معنوی می‌گذرد پژوهش‌گران و اندیشمندان بسیاری به کار تفحّص و تحقیق آن پرداخته‌اند امّا کمتر کسی دست به تحلیل ساختاری این اثر یازیده و به نقد و بررسی قصّه‌ها در ارتباط با ریخت شناسی آن، توجّهی نشان داده است.

زرّین کوب در کتاب ارزشمند «بحر در کوزه» به نقد و بررسی تحلیلی قصّه‌های مثنوی می‌پردازد و اختلافات موجود میان قصّه‌های مثنوی و مآخذ آن‌ها را بیان می‌دارد و دربارهٔ اهمیّت این کار می‌نویسد: «تأمّل در تفاوت شکل و ساختار قصّه‌ها در شناخت مأخذداستان‌های مثنوی افق‌های تازه‌یی می‌گشاید و به لطایف و رموزی که در سرّ قصّه‌ها مضمر می‌نماید معنی‌های دیگری می‌بخشد و آن‌ها را غنی‌تر و سرشارتر می‌کند.» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ :۴۶۴)

امّا او نیز فقط به ذکر اختلافات موجود میان قصّه‌های مثنوی و مآخذ آن‌ها بسنده می‌کند و آن چنان که باید و شاید ساختار داستانی حکایت‌ها و قصّه‌ها را با توجّه به فنون داستان نویسی بررسی و نقد نمی‌کند.

«باری اگر شناخت مآخذ در قصّه‌های مثنوی خالی از اهمیّت نیست بحث در شکل و ساخت قصّه هم قدرت گوینده را در ایجاد هماهنگی بین اجزای آن نشان می‌دهد و قصّه را برای بیان مقصود بهتر وافی و جاندار می‌سازد، این‌جاست که تحلیل قصّه بدون توجّه به دقایق مربوط به ساخت و شکل آن متضمّن فایدهٔ کافی به نظر نمی‌رسد.»(همان : ۴۶۴)

سابقهٔ داستان‌های تمثیلی

به نظر می‌رسد کهن‌ترین شکل داستان، داستان‌های تمثیلی و افسانه‌ای بوده است که انسان‌ها با توجّه به سطح آگاهی و باورهای ابتدایی که داشته‌اند، سرودن و نوشتن این گونه داستان‌ها را متناسب با روحیّات و اعتقادات خود می‌دانسته‌اند چرا که خورشید را می‌دیدند که از جایی طلوع می‌کند و در جایی دیگر غروب می‌کند و درختان و گیاهان را می‌دیدند که بهار زنده می‌شوند و دوباره زمستان از بین می‌روند. به همین سبب همهٔ موجودات و اشیاء را زنده می‌پنداشته و به سرودن داستان‌های افسانه‌ای از زبان آن‌ها اقدام می‌کردند.

به همین ترتیب بود که «اوّلین شکل دیانت بشر قبل از هر نحوهٔ تفکّری برای انسان‌های ابتدایی پدید آمد یعنی آیین زنده پنداری یا آنی میسم که بنایش بر تصوّر زندگی و جان در کلّ هستی بود. این زنده‌پنداری هر موجود تا دیر زمانی دوام داشت و شاعران برای همیشه آن را به عنوان سنّتی خیال انگیز و لطیف و شاعرانه پذیرفتند. در روزگار زنده‌پنداری یا آنی میسم بود که اوّلین افسانه‌ها ساخته شد. افسانه‌هایی که اشخاص داستان در آن‌ها جانوران بودند یادرختان و کوه‌ها و درّه‌ها و صاعقه و یا خورشید و ماه و ابر و غیره که همچون انسان‌ها دارای زندگی و روح بودند و همانند انسان‌ها سخن می‌گفتند.

اعتقاد به توتم نیز منشأ دیگری برای آفرینش افسانه بود و چنان که محقّقی گفته است حکایات و امثال قدیمی مشرق که از زبان حیوانات و اشجار سخن می‌گویند و بعضی از آن‌ها را مظهر صفات خاصّی می‌شمارند ظاهراً ناشی از تو تمیسم باستانی ایشان است.» (وحیدیان کامیار ، ۱۳۷۰ : ۲۴۴)

بنابراین «سابقهٔ داستان‌های تمثیلی را خاصّه داستان‌هایی که در آن‌ها حیوانات نقش انسان را ایفا می‌کنند و انسان‌ها از زبان حیوانات سخن می‌گویند، در قدیم‌ترین شکل خود، در کتاب‌های دینی هند مانند سرودهای ودا (Veda) و اوپانیشادها (Upanishads) و برهمن‌ها (brāhmans) و نیز در کتاب عهد عتیق و اوستا و برخی گات‌ها (Gāthās) می‌توان یافت. در ادب یونان نیز داستان‌های منسوب به ایزوپ (Esope) که در حدود قرن پنجم قبل از میلاد جمع‌آوری شده و تاریخ قدیم‌ترین نسخهٔ آن در حدود ۳۰۰ پیش از میلاد است از کهن‌ترین نمونه‌های این گونه داستان‌ها به شمار می‌رود امّا منشأ داستان‌های تمثیلی فارسی را خاصّه داستان‌هایی که در آن‌ها جانوران

سهم مهمّی دارند باید در کتاب کلیله و دمنه جست چه از قدیم‌ترین شکل آن یعنی ترجمه‌های پهلوی و سریانی و چه از شکل‌های جدیدتر آن، یعنی ترجمه‌های عربی و فارسی. تأثیر این کتاب را نه تنها در خلق و آفرینش قهرمانان بلکه در شیوهٔ بیان و طرز داستان نویسی ـ شیوهٔ داستان در داستان ـ خاصه در کتاب‌هایی مانند هزار افسانه، سندباد نامه، مرزبان نامه، بختیار نامه... و حتّی در مثنوی کبیر مولانا جلال الدین رومی می‌توان مشاهده کرد.» (زرین کوب ، ح ، ۱۳۵۵ : ۴۱۵)

امّا دلیل توجّه و علاقه شدید ایرانیان به کلیله و دمنه که باعث کم و زیاد کردن و افزودن و کاستی‌ها و تهذیب‌های مختلف آن در طول تاریخ شده است، «گذشته از اهمیّت ادبی آن که یکی از برجسته‌ترین منابع مادر و شاید زاینده‌ترین کتاب در طول روزگاران باشد که زایش‌ها و منابع مهمّی از دامن این کتاب پروریده و به جامعهٔ ادبیات جهان عرضه شده است، اهمیّت اخلاقی و تعلیمی کتاب است. کمتر کتابی را خاصّه بدین قدمت و دیرینگی،سراغ داریم که این همه معانی در او جمع باشد.» (زارعی ، ۱۳۸۰ : ۴۸)

ارزش داستانی کلیله و دمنه بهرامشاهی

گذشته از ارزش‌های خاص ادبی و اخلاقی و اجتماعی و فراونی تشبیهات و کنایات و استعارات و توصیفات بی‌نظیر ادبی فارسی و عربی کلیله و دمنه، این کتاب به عنوان یک داستان جذّاب و تفریح بخش قابل توجّه می‌باشد. در این جا فقط یکی از این دلایل را که در خود کلیله و دمنه در وصف یکی از وزیران زیرک و دانا و با کیاست ملک بومان آورده شده، ذکر می‌کنیم که می‌گوید: «اگر در افعال وی خطایی دیدی تنبیه در عبارتی باز راندی که در خشم بر وی گشاده نگشتی، زیرا که سراسر بر بیان امثال و تعریضات شیرین مشتمل بودی، و معایب دیگران در اثنای حکایت مقرّر می‌گردانیدی.» (منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۱۴)

امّا کلیله و دمنه گنجینهٔ عظیمی از قصّه‌ها، افسانه‌ها و حکایت‌های تمثیلی است که تک تک آن‌ها برای بیان مقصد و منظور خاصّی اعم از اخلاقی، اجتماعی، سیاسی و انسانی ساخته و پرداخته شده‌اند و نصرالله منشی نیز که در ترجمهٔ خود، هویّت تاه‌ای به این کتاب بخشیده است، در پایان هر باب بارها به این منظورها اشاره می‌کند و می‌گوید که: «خردمند باید در این حکایات به نور عقل تأمّلی کند.»(همان : ۱۹۰) و بداند «غرض از وضع این حکایات و مراد از بیان و ایراد این امثال چه بوده است.»(همان : ۳۳۳)

این توجّه به سرّ و معنی درونی قصّه، نه تنها نزد نصرالله منشی، بلکه نزد بسیاری دیگر از نویسندگان و شاعران ایرانی از جمله مولانا و سنایی و عطّار نیز امری معتبر و قابل توجّه به شمار می‌رفته است.

امّا از ویژگی‌های عمدهٔ قصّه نویسی کلیله و دمنه، داستان در داستان آوردن و طولانی کردن حکایت اصلی می‌باشد که کلیله به عنوان اوّلین و مهم‌ترین و مؤثّرترین کتاب، این سبک را از ادبیات هندی وارد ادبیات فارسی و عربی نمود و پس از آن مورد توجّه و تقلیدبسیاری از نویسندگان و شاعران قرار گرفته و به زودی رواجی فوق‌العاده پیدا کرد که به دلیل واضح بودن این تأثیر نیازی به آوردن نمونه‌های متأثّر از آن نمی‌باشد.

از دیگر ویژگی‌های داستانی و جالب توجّه در کلیله و دمنه، وجود شخصیّت‌های فراوان در آن است که این تنوّع شخصیّت‌ها در قصّه‌های قدیمی کمتر دیده می‌شود و یکی از نکات مثبت مؤثّر درداستان نویسی به شمار می‌رود و می‌توان گفت که یکی از نقاط قوّت و محاسن کلیله و دمنه، «تنوّع و تعدّد حیوانات و جانوارن است در این قصّه‌ها، از این قبیل، شیر، گاو، شغال، پلنگ، ببر، بوزینه، روباه، زاغ، مار، ماهی‌خوار، پنج پایک، ماهی، خرگوش، خر،بط، گرگ، شتر، باخه، طیطوی، غوک، کبوتر، موش، گربه، آهو، بوم، پیل، کبک انجیر،راسو و کرم شبتاب. امّا قهرمان قصّه‌ها به جانوران منحصر نمی‌شوند بلکه برخی از حکایات مربوط است به اشخاص گوناگون از طبقات مختلف مانند: پادشاه، ملکه، شاهزاده، وزیر، بازرگان، طبیب، زاهد، برهمن، زرگر، کفش‌گر، حجّام، درودگر، صیّاد، دزد و طرّار، توان‌گر بچه، بازرگان بچه، برزیگر بچه، غلام شوهر، زن پاکدامن، زن بدکار، کنیزکان آن کاره.»(یوسفی ، ۱۳۶۷ : ۱۶۱)

همچنین از دیگر ویژگی‌های مثبت داستان نویسی کلیله و دمنه، توجّه به خصوصیّات درونی و افکار و ذهنیّات شخصیّت‌ها می‌باشد مثلاً در باب شیر و گاو، هنگامی که شیر دمنه را برای بررسی علّت و صدایی که باعث ترس آن شده بود، می‌فرستد حرکات و افکار درونی شیر این گونه توصیف می‌شود: «شیر تأمّلی کرد و از فرستادن دمنه پشیمان شد با خود گفت: در امضای این رای مصیب نبودم، چه هر که بر درگاه ملوک بی جرمی جفا دیده باشد و مدّت رنج و امتحان او دراز گشته، یا مبتلا بوده به دوام مضرّت و تنگی معیشت، و یا آنچه داشته باشد از مال و حرمت و به باد داده، و یا از عملی که مقلَّد آن بوده است معزول گشته، یا شرّیری معروف که به حرص و شره فتنه جوید و به اعمال خیر

کم گراید، یا صاحب جرمی که یاران او لذّت عفو دیده باشند و او تلخی عقوبت چشیده، یا در گوشمال شریک بوده باشند و در حقّ او زیادت مبالغتی رفته، یا در میان اکفا خدمتی پسندیده کرده و یاران در احسان و ثمرت بر وی ترجیح یافته، و یا دشمنی در منزلت بر وی سبقت جسته و بدان رسیده، یا از روی دین و مروّت اهلیّت اعتماد و امانت نداشته، یا در آن چه به مضرّت پادشاه پیوندد خود را منفعتی صورت کرده، یا به دشمن سلطان إلتجا ساخته و در آن قبول دیده، به حکم این مقدّمات پیش از امتحان و اختبار تعجیل نشاید فرمود پادشاه را در فرستادن او به جانب خصم و محرم داشتن در اسرار رسالت... شیر در این فکرت مضطرب گشت، می‌خاست و می‌نشست و چشم به راه می‌داشت.»(منشی ، ۱۳۷۷ : ۷۱)

و این توجّه به افکار و روحیّات درونی شخصیّت‌ها در حکایت شیر و نخجیران، هنگامی که شیر گرسنه است و طعمهٔ آن (خرگوش) دیر به وعده‌گاه می‌رود، و نیز در باب بوزینه و باخه، هنگامی که خر می‌خواهد بوزینه را بر دوش خود از دریا بگذراند آن را کشته و دلش را دوای درد همسر سازد، و نیز چندین حکایت دیگر هم دیده می‌شود که کمتر نظیری برای آن در دیگر کتاب‌های قصّه می‌توان یافت.

امّا از معایب داستان نویسی کلیله و دمنه، یکی پیرنگ ضعیف می‌باشد که در بیان حوادث قصّه کمتر به روابط علّت و معلولی آن‌ها توجّه می‌شود و حادثه‌های قصّه به نوعی خارق‌العاده و عجیب و باور نکردنی روی می‌دهند.

همچنین گاهی نقصها و اشکالات عمده‌ای در طرح قصّه‌های کلیله و دمنه به چشم می‌خورد مثلاً «اختصار ناگهانی مطلب در پایان باب برزویهٔ طبیب کمی بر خلاف انتظار است و تعلّق خاطر شیر به دمنه و نزدیک شدن نامنتظره دمنه به او بی مقدمه می‌نماید... به علاوه درازگویی برخی قهرمانان داستان چشم‌گیر است و گاه نادلپذیر. از این نوع است سخنان و نصایح دمنه به شیر در دیدار نخستین و باب پادشاه و فنزه که یکسر مباحثه میان دو فرد و کسل کننده است و برخی مطالب آن زائد و کم ارتباط یا بی ارتباط می‌نماید. و نیز گفت و گوی دراز و نابجای بلار وزیر با پادشاه بی آن که به مسأله ایران دخت مربوط باشد...» (یوسفی ، ۱۳۶۷ : ۱۶۹)

علت توجّه انسان به قصّه و داستان

«آدمیان، از روزگاران کهن، به شنیدن و خواندن قصّه‌ها و افسانه‌ها رغبت و دلبستگی بسیار داشته‌اند و به همین سبب است که در ادبیات بیشتر ملل جهان، این همه داستان پدید آمده و کمتر جامعهٔ متمدّنی می‌توان یافت که دارای داستان‌های متعدّد اجتماعی، پهلوانی، مذهبی، عشقی، حماسی و غیر اینها نباشد.

سبب این توجّه شدید به خواندن قصص و افسانه‌ها، به طوری که تحقیق شده علاقه‌ای است که انسان نسبت به سرنوشت قهرمان داستان‌ها دارد .و این دلبستگی بدان سبب است که آدمی می‌خواهد دریابد که آیا به نحوی می‌تواند وجه تشابهی در داستان‌ها با احوال خود باز یابد و آیا ممکن است که گوشه‌ای از وقایع قصص، به طور اتفّاقی، با زندگی خود او یکسان باشد؟ زیرا انسان در همه جا و در همه چیز، تنها خود را جست و جو می‌کند و می‌خواهد برای خود چیزی بیابد. به همین سبب آنگاه که در داستانی، سرنوشت قهرمانی را برابر حال و روز خویش می‌یابد، تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد و در پی آن شادی یا غمی بزرگ احساس می‌کند، خاصّه که زندگی، خود یک داستان واقعی است!» (وزین پور ، ۱۳۸۲ : ۱۲)

داستان و حکایت و قصّه یکی از بهترین و مؤثّرترین روش‌ها برای انتقال یک مفهوم و مضمون خاص می‌باشد و استفاده از آن‌ها، باعث می‌شود که مدّعای گوینده مستدل و قابل باور شود. به همین خاطر نویسندگان و شاعران در هر جای دنیا، به فراوانی از این ابزار سود جسته‌اند و هر کدام حکایت و داستان زیبا و جالب‌تری عرضه کرده‌اند، در انتقال سخنان خود به مخاطبینشان موفق‌تر بوده‌اند.

همچنین «تأثیری که داستانی خوب بر اذهان می‌گذارد، هیچ وعظ و خطابه یا مقالهٔ استادانه‌ای نمی‌گذارد. گوش دادن به موعظه ممکن است برای شنونده لذّت بخش نباشد و حتی گاهی نتیجهٔ معکوس بدهد و منظور واعظ را بر نیاورد، همین طور است رساله‌های تحقیقی و فلسفی و اخلاقی که ممکن است بهرهٔ چندان مطلوبی به دست ندهد. امّا داستان نویس میتواند منظور واعظ و محقّق و فیلسوف را با داستان‌هایش برآورد و فضیلت‌های اخلاقی و معنوی والایی را غیر مستقیم ترویج کند.» (میر صادقی ، ۱۳۸۰ : ۴۱)

به همین دلیل است که تأکید شده است که «داستان و حکایت و استفاده از وجه تمثیلی آن، هم جنبهٔ لذّت آفرینی را تقویت می‌کند و هم می‌تواند معانی و معارفی را که فهم آن اندکی پیچیده و دور از تجربهٔ عموم باشد، تا سطح ادراک عامّه ساده و قابل درک

کند. شاید به همین سبب است که شعر حکمی و تعلیمی عرفانی از همان آغاز، استفاده از داستان و حکایت را مدّ نظر قرار داد.» (پور نامداریان ، ۱۲۸۰ : ۲۷۵)

در قرآن مجید نیز دربارهٔ مقام والای داستان از باب تأثیری که در ارشاد مردم دارد، چنین آمده است: «لقد کان فی قصصهم عبره لاولی الالباب. همانا در قصّه‌گویی ایشان خردمندان را اندرزهاست. (سورهٔ یوسف، آیهٔ ۱۱۱)»

از همین رو است که مولانا نیز قصّهٔ و حکایت را «نقد حال» ما و «نقد وقت» ما و دیگر انسان‌ها می‌داند و معتقد است که:

خوشتر آن باشد که سرّ دلبران گفته آید در حدیث دیگران(مولوی: ۱/ ۱۳۶)

و همچنین ابوالمعالی نصرالله منشی نیز به این مسأله، در جایی که خصوصیّات نیک یکی از وزیران با کفایت ملک بومان را برمی‌شمارد، اذعان دارد: «و اگر در افعال وی خطایی دیدی تنبیه در عبارتی باز راندی که در خشم بر وی گشاده نگشتی، زیرا که سراسر بر بیان امثال و تعریضات شیرین مشتمل بودی، و معایب دیگران در اثنای حکایت مقرّر می‌گردانیدی» (منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۳۶)

امّا باید دانست که «مثنوی کتاب تعلیمی ـ تدریسی فوق العاده جدّی است. ظاهر آن شعر ساده‌ای است آمیخته با داستان و حکایت، امّا باطن آن بسیار عمیق است.» (سروش ، ۱۳۷۹ : ۳۰) و قصّه و حکایت در آن نقد حال و وصف حال است نه افسانه‌یی بی‌پایه و اساس:

ما چه خود را در سخن آغشته‌ایم؟ کز حکایت، ما حکایت گشته‌ایم
من عدم و افسانه گردم در حنین تا تقلب یابم اندر ساجدین
این حکایت نیست پیش مرد کار وصف حال است و، حضور یار غار
(۱۱۴۷-۱۱۴۹/۳)

«با وجود این، باید خاطر نشان کرد، که مولانا بیان رازهای روح خود را در قالب کلمات بسیار دشوار می‌یابد، به همین دلیل تمثیل‌ها، داستان‌ها، خیال و وهم و نمونه سازی را چون یک وسیلهٔ بیان به کار می‌گیرد.» (آراسته ، ۱۳۸۰ : ۴۸)

در پایان این بحث و با توجّه به اهمیّتی که مولانا به ساختار قصّه‌ها و داستان پردازی می‌دهد، باید دانست که «مولانا در بیان داستان‌ها مقاصد تربیّتی، علمی، عرفانی و دینی سودمند و مهمّی دارد و هدفش قصّه‌گویی نیست، و از همین جا محقّق می‌شود که چرا وی، قصّه پرداز مبتکر نیست بلکه داستان سرای بزرگ است که اندیشه‌های پر ارج خود

را در جامهٔ حکایت گنجانده است، آن هم از باب تأثیری که داستان در مردم روزگار دارد. او نمی‌خواهد قصّه گو باشد، بلکه سر آن دارد که معلّمی دلسوز و عارفی آگاه و مصلح به شمار آید تا راه تاریک زندگانی بشری را با سخنان دلاویزش روشن سازد و آدمیان را به خیر و سعادت و آرامش فکر و کمال روح راهبر شود، و به همین سبب است که در داستان‌های گذشتگان تصرّف می‌کند و تغییر روا می‌دارد؛ تغییر روا می‌دارد تا از حدّ قصّه‌های کوچه و بازار بگذرند و جاوید باقی بمانند.» (وزین پور ، ۱۳۸۲ : ۱۴۰)

نقد و بررسی ساختار داستانی یکی از حکایت های مشترک در کلیله و مثنوی

همان طور که پیش از این گفتیم مولانا شش حکایت را از کلیله اخذ کرده و آن ها را با تغییراتی در ساختار و درون مایه در مثنوی معنوی آورده است که در ادامه ی مقاله ساختار داستانی یکی از این حکایات مشترک را به عنوان نمونه نقد و بررسی می کنیم تا قدرت داستان سرایی هریک از این دو نابغه ی ادبیات فارسی و تفاوت های آن ها نیز بر مخاطبین مشخص گردد:

نقد طرح حکایت روباه و خر گازر و شیر

این حکایت در کلیله و دمنه این گونه آمده است که شیری ، بیماری گر می‌گیرد و قوّت و نیروی آن از بین می‌رود و دیگر نمی‌تواند به شکار بپردازد روباهی که از باقی ماندهٔ شکار شیر تغذیه می‌کرده است از شیر می‌خواهد تا این بیماری را علاج کند تا بتواند به شکار کردن خود ادامه دهد. شیر می‌گوید علاج این بیماری گوش و دل خر است و آن هم در این جنگل یافت نمی‌شود. روباه می‌گوید که اگر او اجازه دهد خر گازری را که در اطراف چشمه است، بفریبد و به جنگل بیاورد تا شیر آن را شکار کند و گوش و دل آن را بخورد و بقیه‌اش را هم به صدقه به دیگران بدهد.

روباه نزدیک خر می‌رود و از او علّت لاغری و نزاری‌اش را می‌پرسد. خر از رنج‌ها و عدم تیمار داشت که گازر بر او روا می‌دارد گله می‌کند. روباه می‌گوید محل و جای گریز و خلاص شدن، نزدیک است و من تو را به مرغزاری سرسبز راهنمایی می‌کنم که در آنجا در امن و فراغ می‌توانی زندگی کنی. و پیش از این نیز خری را به آن‌جا برده‌ام که هم اکنون در آسایش کامل قرار دارد. خام طمعی خر باعث می‌شود تا فریب روباه را بخورد و دنبال آن راه بیفتد. و قبل از آن که خر به نزدیکی شیر برسد، شیر حمله‌ای می‌کند امّا به علّت ضعف و کمی قوّت نمی‌تواند خر را شکار کند و می‌گریزد. روباه شیر را به خاطر این

عجله‌اش سرزنش می‌کند و شیر می‌گوید آن چه پادشاهان کنند، رعایا را از آن اطّلاع نیست. یک بار دیگر آن خر را این جا بیاور تا این بار دیگر آن را شکار کنم.

روباه دوباره سراغ خر می‌آید. خر عتابی و سرزنشی می‌کند که مرا کجا برده بودی؟ روباه می‌گوید تقدیر تو این است که در گرسنگی به سربری و گرنه نباید می‌ترسیدی. زیرا شیر به خاطر فرط شهوت و شبق به تو حمله کرد و اگر مقداری صبر می‌کردی انواع تملّق و چاپلوسی را می‌دیدی. به هر صورت خر که تا آن زمان شیر ندیده بود، پنداشت که آن هم خر است و دوباره فریفته شد و همراه روباه به نزد شیر باز آمد و طعمه و شکار شیر شد.

پس از آن شیر به روباه می‌گوید من غسلی می‌کنم و آنگاه گوش و دل خر را می‌خورم و همین که غسل می‌کند و بر می‌گردد، می‌بیند گوش و دل خر را روباه خورده، می‌پرسد پس گوش و دل کو؟ روباه جواب می‌دهد اگر خر گوش و دل داشت که «یکی مرکز عقل و دیگری مرکز سمع است»، پس از این که یک بار حمله و صولت تو را دیده بود دوباره فریفته نمی‌شد و به این جا نمی‌آمد. (ر . ک . منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۶۵)

امّا این حکایت در مثنوی با تغییرات عمده‌ای همراه شده است «از جمله در نقل مولانا آنچه شیر را دچار ضعف می‌سازد و از اقدام به شکار که باقی ماندهٔ آن به سایر جانوران بیشه می‌رسد باز می‌دارد بیماری «گر» نیست، جنگی است که با پیل نر کرده است و به سبب آن بود که ـ خسته شد آن شیر و ماند از اصطیاد. همچنین در این روایت گفت و شنودی که در کلیله و دمنه بین شیر و روباه هست و این که روباه پیشنهاد می‌کند که خری را به افسون و فریب به دام وی اندازد مطرح نیست، و چون شیر در روایت مولانا بیماری گر و حاجت به نذر و غسل ندارد اینکه در نوبت دوّم وقتی خر را به دام هلاک می‌اندازد و او را پاره پاره می‌کند و به درون آب می‌رود ، برای غسل و نذر نیست، به جهت خستگی و رفع تشنگی است. به علاوه در این روایت آنچه روباه را به جست و جوی خر وا می‌دارد چاره‌جویی خود او نیست، فرمان شیر است که از وی می‌خواهد تا خری یا گاوی را از حوالی بیشه با افسون و حیله به نزدیک وی آرد تا وی از گوشت او قوّتی حاصل کند و بعد از آن صیدهای دیگر گیرد و از باقیماندهٔ طعمهٔ خویش چیزی هم عاید وحوش بیشه سازد.» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ : ۱۷۴)

همچنین بار دوم که روباه برای فریفتن خر می‌آید، «برای آنکه وحشت خر را از حملهٔ نافرجام شیر که موجب رمیدن او گشته بود، دفع نماید به او اعتراض می‌کند که آنچه تو

دیدی شیر واقعی نبود، صورت طلسمی بود که برای این مرغزار ساخته بودند، و اگر آنجا طلسمی در کار نمی‌بود هر شکم خواره‌یی برآنجا می‌تاخت و برای هیچ‌کس مایهٔ عیشی نمی‌ماند. اشتباه از من بود که تو را از پیش از مسأله طلسم و صورت آن آگاه نساختم. خر البتّه آن قدر عقل دارد که بر این تسویل و وسوسهٔ روباه اعتراض کند، امّا استدلال خدعه آمیز روباه به او نشان می‌دهد که تخیّلات وهمی را نباید نادیده گرفت و هر چند خر بسی می‌کوشد و او را دفع می‌کند، باز جوع‌الکلب که از محنت و شقاء زندگی گازر بر جان وی مستولی است سرانجام مکر روباه را بر استعصام وی غالب می‌کند و گویی چون فضیلت جوع و پرهیز را نمی‌داند به طمع خام علف‌های موهوم بیشه طعمهٔ شیر می‌شود.» (همان ۱۷۶:)

بنابراین تغیراتی که مولانا در طرح این حکایت داده است شاید تا حدی به واقعی نمون شدن و حقیقت مانندی داستان کمک کرده باشد که این مسأله را در نقد حقیقت مانندی بررسی خواهیم کرد.

نقد درونمایه

این حکایت در کلیله و دمنه در باب «بوزینه و باخه» می‌آید و زمانی که باخه می‌خواهد برای معالجهٔ همسرش بوزینه را بر دوش خود از دریا بگذراند و در خانهٔ خود او را کشته و دل آن را داروی بیماری همسر گرداند، بوزینه در میان آب متوجّه این مسأله می شود و می‌گوید من دل خود را همراهم نیاورده‌ام، بازگرد تا آن را بردارم که از دوست مشفقی چون تو، دل محقّر من، دریغ نمی‌باشد.

و چون بوزینه به خشکی می‌رسد، فوراً روی درخت می‌دود و دیگر پائین نمی‌آید. و در جواب سؤال باخه که چرا نمی‌آیی، می‌گوید: «گمان مبر که من همچون آن خرم که روباه گفته بود که دل و گوش نداشت.» (منشی ، ۱۳۷۷ :۲۵۳)

بنابراین درون‌مایهٔ این حکایت در کلیله ودمنه این است که انسان عاقل و دانا، وقتی یک بار سختی و حادثه را دید، بار دوّم هرگز فریفته نمی‌شود و دوباره گرفتار آن نمی‌گردد.

امّا در مثنوی، «این تمثیل در دنبالهٔ داستان توبهٔ نصوح می‌آید و وقتی نصوح با توبهٔ بی بازگشت خویش از خطر رسوایی رهایی می‌یابد چون دوباره او را بدان کار که افشای آن مایهٔ رسواییش بود می‌خوانند، می‌گوید بعد از آن محنت که من دیدم دیگر کیست که او را پای به سوی خطر پیش رود ـ الّآ که خر؟ و این تعبیر که داستان خر گازر را به خاطر

مولانا می‌آورد در ضمن به او فرصت می‌دهد تا در بعضی جزئیات تصرّف کند و آن را برای طرح اندیشه‌هایی که با جریان سیّال ذهنی شاعر مناسب‌تر است آمّاده کند.» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ : ۱۷۴)

نقد پیرنگ

پیرنگ در هر دو روایت این حکایت، پیرنگ باز می‌باشد که در آن حوادث از نظمی طبیعی برخوردارند و رابطهٔ علّت و معلولی آن‌ها رعایت شده است بنابراین حوادثی را که در داستان مطرح می‌شود، خواننده می‌تواند قابل باور بداند و با توجّه به رعایت علّت حوادث، و با فرض این که حیوانات مثل انسان‌ها صحبت می‌کنند و اعمالی انجام می‌دهند، داستان را واقعی و قابل اتّفاق بداند. مثلاً این که چرا شیر در بار اوّل نتوانست خر را بگیرد، علّتش این است که بر اثر ضعف شیر و دور بودن فاصله با خر این امر طبیعی است.

نقد حقیقت مانندی

دربارهٔ اهمیّت حقیقت مانندی نوشته‌اند که: «در واقع، حقیقت مانندی همچمون محک و معیاری است برای تشخیص آثار خوب از بد. خواننده به داستانی که حقیقت مانند باشد می‌تواند اعتماد کند زیرا در چنین داستانی شخصیّت‌ها، صحنه‌ها، لحن و فضا و رنگ و رویدادها به صورتی تصویر شده‌اند که آن‌ها را می‌توان واقعی پنداشت.» (میر صادقی ، ۱۳۸۰ : ۱۵۲)

در این حکایت، در هر دو روایت، این حقیقت مانندی وجود دارد و خواننده می‌تواند آن را واقعی و انجام شدنی بپندارد. اگر چه باز هم به نظر می‌رسد که مولانا باریزه کاری‌های خاص خود سعی کرده داستان را حقیقت مانندتر کند از جمله این که در روایت کلیله شیر بر اثر بیماری «گر» ضعیف شده و دیگر نمی‌تواند شکار کند امّا همین قسمت در مثنوی این گونه است که شیر در اثر جنگ سختی که با پیل نر انجام داده، ضعیف شده است که این ضعیفی بر اثر جنگیدن واقعی‌تر و دلپذیرتر است از ضعیفی بر اثر بیماری گر که معمولاً فقط موی بدن را می‌ریزد و ربط چندانی به قوّت و نیرو ندارد.

همچنین مولانا با بیشتر کردن گفت‌گوها بین روباه و خر، فریفته شدن خر توسط روباه را طبیعی‌تر و واقعی‌تر جلوه داده است.

نقد تعلیق در داستان

در این حکایت، در هر دو روایت، یک «گره افکنی» وجود دارد و آن این است که خری که توسط روباه فریفته شده و به جنگل رفته است، از دست شیر می‌گریزد و این جا حالت پیچیده و تو در تو و هیجان انگیزی ایجاد می‌شود و خواننده به فکر فرو می‌رود که روباه چگونه می‌تواند برای بار دوم خر را بفریبد و طعمهٔ شیر سازد. و این قسمت داستان خود ایجاد تعلیق یا حالت هول و ولا می‌کند و انتظاری دوست داشتنی را در خواننده برمی‌انگیزاند تا زمانی که خر برمی‌گردد و شیر آن را شکار می‌کند.

به جز این قسمت، دیگر در روایت کلیله و دمنه هیچ تعلیقی وجود ندارد و حوادث پشت سر هم می‌آیند تا داستان به پایان خود و به تعبیری به نقطهٔ اوج می‌رسد.

امّا باید توجّه داشت که «داستانی که واقعاً داستان باشد باید واجد یک خصیصه باشد: شنونده را برآن دارد که بخواهد بداند بعد چه پیش خواهد آمد. و بر عکس ناقص است وقتی کاری کند که خواننده نخواهد بداند که بعد چه خواهد شد.» (همان : ۳۹)

اگر چه همان طور که قبلاً گفتیم این خصیصه در هر دو روایت این حکایت وجود دارد، امّا در مثنوی این حالت انتظار با تمهید شگردهایی چند، صورت می‌پذیرد که از جملهٔ آن‌ها افزایش گفت‌وگوها و توجّه به خصوصیّات روانی افراد و توصیف دقیق صحنه‌ها و نیز آوردن حکایت‌های متعدد فرعی در طی داستان است که باعث ایجاد تعلیق در آن می‌شود مثلاً در این حکایت، یعنی حکایت روباه و خر گازر و شیر، شش حکایت فرعی نیز آمده است که عبارتند از: دیدن خر هیزم فروش اسبان تازی بانوا را، حکایت آن زاهد که توکّل را امتحان می‌کرد، حکایت پرسیدن کسی شتر را که از کجا می‌آیی، حکایت مخنّث و لوطی، حکایت خرگیری و شخصی که از آن می‌ترسید، و حکایت شیخ محمد سررزی و گدایی کردن‌های او.

علاوه بر این حکایت‌ها، اندیشه‌های مختلفی را نیز مولانا در طول این داستان بیان کرده است که می‌توان به تشبیه کردن قطب عارف به شیر، و توکّل و کسب و جهد، و ایمان تقلیدی و ایمان یقینی و فرق میان دعوت شیخ کامل و اصل و میان سخنان ناقصان و .. اشاره کرد که باعث می شود مولانا حکایت روباه و خر گازر و شیر را در ۵۶۰ بیت به پایان برساند که خود در داستان نوعی تعلیق ایجاد می‌کند و خواننده را در حالت انتظار لذّت بخشی نگه می‌دارد تا به پایان داستان برسد.

بنابراین «توصیف و ترتیب احوال و گفت و گوی شخصیّت‌ها در خلال داستان‌ها و حکایت‌ها، مثنوی را از صورت یک کتاب عرفانی و فلسفی که تنها در پی بیان و شرح و تحلیل اندیشه‌ها وآراء نظری باشد بیرون آورده و جنبهٔ هنری اثر را هم به همان میزان جنبهٔ اندیشگی افزایش بخشیده است تا جایی که خواننده، مولوی را هنرمندی بسیار متفکّر یا مفتکّری بسیار هنرمند می بیند هنر و اندیشه در مثنوی لازم و ملزوم یکدیگرند و هر یک به تناوب زمینه ساز حضور دیگری می شود. اندیشه حکایت‌ها را می‌آورد وبه سرشت معنایی و کیفیّت طرح گفت و گوها و توصیف احوال شخصیّت‌ها جهت می‌دهد؛ و حمایت‌ها و گفت و گوها که ناشی از تجارب و دقّت نظر مولوی در احوال و عادات مردم و شناخت احوال روحی آنان در موقعیت‌های مختلف است به نوبهٔ خود اندیشه‌ها را به منصهٔ ظهور می‌رساند و بدین ترتیب می‌توان گفت که فقدان یکی از این دو بعد استعداد مولوی، بی‌تردید می‌توانست سبب فقدان کتاب بی‌نظیر و شگرفی همچون مثنوی شود.» (پور نامداریان ، ۱۳۸۰ : ۲۹۵)

نقد صحنه پردازی

در این حکایت و در هر دو کتاب به زمان وقوع قصّه اشاره‌ای نشده که البته امری طبیعی هم هست. امّا مکان قصّه در کلیله با لفظ «مرغزار» توصیف شده و در مثنوی بدین گونه :

در میان سنگلاخ بی‌گیاه — روز تا شب بی‌نوا و بی‌پناه
بهر خوردن جز که آب آن جا نبود — روز و شب بد خر در آن کور و کبود
(۵/ ۲۳۳۰ و ۲۳۲۹)

امّا از معدود صحنه‌پردازی‌های دیگر در این داستان، صحنه‌ای است که روباه از مرغزار موهوم و خیالی برای فریفتن خر تعریف می‌کند. این صحنه در کلیله و دمنه این گونه توصیف شده است: «تو را به مرغزاری برم که زمین او چون کلبهٔ گوهر فروش به الوان جواهر مزیّن است و هوای او چون طبل عطار به نسیم مشک و عنبر معطّر:

نه امتحان پسوده چنو موضعی بدست — نه آرزو سپرده چنو بقعتی به پای
وَ سُنَّ عَلیَ الغُدْرانِ فیها جواشنٌ — وَ سُلَّ مِنَ الأنْهارِ فیها قَواضِبُ
و یُبْدُو شَکیرُ النَّبْتِ فی جنَباتِها — کَما اخْضَرَّ لِلْمُرْد المِلاح الشواربُ
(منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۵۵)

مولانا نیز در توصیف این صحنه کم نمی‌آورد و این گونه می‌گوید:

نقل کن زاینجا به سوی مرغزار — می چرآنجا سبزه، گرد جویبار
مرغزاری سبز مانند جنان — سبزه اندر آنجا تا به میان
خرّم آن حیوان که او آنجا شود — اشتر اندر سبزه ناپیدا شود
هر طرف در وی یکی چشمه روان — اندر او حیوان مرفّه، در امان
(۵/ ۲۴۳۵ – ۲۴۳۲)

همان طور که قبلاً گفتیم «مولوی نه تنها در بسط گفت و گوها و احوال روانی شخصیّت‌ها و پیامبران بسیاری از مطالب را به منظور جذّابیت بر اصل می‌افزاید، بلکه در توصیف صحنه‌ها نیز ذوق خود را به منظور تقویت جنبهٔ تفریحی داستان دخالت می‌دهد.» (پور نامداریان ، ۱۳۸۰ : ۳۲۵)

نقد زاویه دید

در هر دو روایت این حکایت، زاویه دید، سوم شخص مفرد می‌باشد که راوی از بیرون داستان به روایت اثر می‌پردازد و فرصت مناسبی پیدا می‌کند که تا هر آنچه را که در اذهان و افکار شخصیّت‌ها می‌گذرد، به خوبی توصیف کند و احوال روانی آن‌ها را نیز توصیف نماید. مثلاً در روایت کلیله و دمنه وقتی روباه شیر را به خاطر فراری دادن خر سرزنش می‌کند و می‌پرسد چرا خویشتن‌داری نکردی تا خر به تو نزدیک‌تر گردد، می‌گوید: «این سخن بر شیر گران آمد، اندیشید که اگر گویم اهمال ورزیدم، به رکّت رای و تردّد و تحیّر منسوب گردم، و اگر به قصور قوّت اعتراف نمایم سمت عجز التزام باید نمود. آخر فرمود که هر چه پادشاهان کنند رعایا را به آن وقوف و استکشاف شرط نیست...» (منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۵۴)

« به همین دلیل داستان‌های روان شناختی به زاویه دید بیرونی که داستان به وسیلهٔ سوم شخص نقل می‌شود، نیازمند است، زیرا در این نوع داستان‌ها، نویسنده در زوایه دید دانای کل، به تجزیه و تحلیل یکی یکی شخصیّت‌های داستان می‌پردازد و خصلت‌ها و ویژگی‌های شخصیّتی آن‌ها را برمی شمرد.» (میر صادقی ، ۱۳۸۰ : ۳۹۰)

مولانا نیز با استفاده از همین زوایه دید سوم شخص، گاهی به توصیف آنچه که در ذهن و روان شخصیّت‌ها می‌گذرد می‌پردازد و به خوبی هر چه تمامتر و با دقّت بی‌نظیری روحیّات و سخنان آن‌ها را بیان می‌کند و به عنوان نمونه در ابیات زیر از زبان خر می‌گوید:

تـــا بـــدیـــدم روی عزرائیل را / بـــاز آوردی فـــن و تسویل را
گر چه من ننگ خرانم یا خـــرم / جانورم، جان دارم، این را کی خَرَم؟
آن چه من دیدم زهول بی امـــان / طفل دیـــدی، پیر گشتی در زمان
بی‌دل و جان، از نهیب آن شکـوه / سرنگون خـود را در افگندم زکوه
بسته شد پایم در آن دم از نهیب / چون بدیـدم آن عذاب بی‌حجاب
عهد کردم با خدا، کای ذوالمنـن / برگشا زین بستـــگی تـو پای من
تا ننوشم وسوسهٔ کس بعد از این / عهد کردم، نذر کردم ای معیـــن!
حق گشاده کرد آن دم پای مـن / زآن دعا و زاری و ایمـــای مـــن
(۵/ ۲۶۳۳-۲۶۲۶)

نقد شخصیّت پردازی

شخصیّت‌های اصلی این حکایت در هر دو کتاب عبارتند از: روباه، خر و شیر.

شخصیّت فرعی گازر است که فقط نامی از آن دیده می‌شود و خصوصیّات او این است که از خر کار بسیار می‌کشد و در تیمار داشت او کوتاهی می‌کند.

امّا شخصیّت پردازی در هر دو کتاب هم به صورت مستقیم صورت می‌گیرد و هم به صورت غیر مستقیم و از طریق اعمال و گفتار آن‌ها.

نمونهٔ شخصیّت پردازی مستقیم در کلیله و دمنه، در توصیف شیر این گونه است: «شیری را گر برآمد و قوّت او چنان ساقط شد که از حرکت فروماند و شکار متعذّر شد.» (منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۵۲)

و نمونهٔ شخصیّت پردازی مستقیم در مثنوی در توصیف خر این گونه است:

گازری بود و مـــراو را یـــک خری / پشت ریش اشکم تهـــــی و لاغری
در میان سنـــــگلاخ بـــی‌گیـــاه / روز تـــا شب بـــــی نواو بی پناه
بهر خوردن جـز که آب آن‌جـا نبود / روز و شب بد خر در آن کور و کبود
(۵/ ۲۳۳۰ ـ ۲۳۲۸)

امّا شخصیّت پردازی غیر مستقیم، بدین گونه است که از حرکات و اعمال و گفتار شخصیّت‌ها در طول داستان، خواننده خود پی به صفات شخصیّتی آن‌ها میبرد و خود در می‌یابد که مثلاً خر در این حکایت نمونه و تمثیل انسان‌های ساده و نادانی است که از حوادث درس عبرت نمی‌گیرند و در واقع از یک سوراخ، دوبار گزیده می شوند و روباه تمثیل انسان‌های مکّار و زیرکی است که همه چیز را به نفع خود به پایان می‌برند و

همچنین شیر نمونه شخصیّت‌هایی است که با همه قدرت خود، محتاج زیر دستان شان می‌باشند.

امّا این روش شخصیّت پردازی در مثنوی جاندارتر و جذّاب‌تر جلوه پیدا نموده است به گونه‌ای که مثلاً مولانا وقتی روباه برای اولین بار به سراغ خر می‌آید تا او را بفریبد، گفت و گوهای طولانی بین آن‌ها برقرار می‌کند که خر از توکّل به خدا سخن می‌گوید و روباه از کسب و جهد و تلاش می‌گوید و هر یک از این دو نمایندهٔ گروهای کلامی خاص خود می‌شوند.

همچنین مولانا گاهی خصوصیّات شخصیّت‌ها را از زبان خودشان توصیف می‌کند که این مساله کمک زیادی به پیشبرد عمل داستانی و توصیف شخصیّت‌ها می‌کند، مثلاً در توصیف روباه از زبان خود او می‌گوید:

گفت روبه شیر را: «خدمت کنم — حیله‌ها سازم، زعقلش برکنم
حیله و افسون‌گری کار من است — کار من دستان و از ره بردن است
(۵/ ۲۳۵۴ – ۲۳۵۳)

همچنین مولانا در توصیف احوال درونی و خلقیّات و ویژگی‌های روانی شخصیّت‌ها، توانایی‌های ویژه‌ای دارد که این مساله نیز سبک داستان پردازی او را به داستان نویسی نوین بسیار نزدیک گردانیده است مثلاً وقتی خر از چنگ شیر می‌گریزد و روباه برای بار دوم پیش خر می‌آید، برخورد خر با روباه در کلیله این گونه توصیف شده است که: «خر عتابی کرد که مرا کجا برده بودی؟» (منشی ، ۱۳۷۷ : ۲۵۴) امّا همین قسمت در مثنوی بسیار مناسب حال و مقام و موقعیت خر بیان شده است. بدین گونه:

پس بیامد زود رو به سوی خر — گفت خر: از چون تو یاری الحذر
ناجوانمردا! چه کردم من تو را — که به پیش اژدها بردی مرا؟
موجب کین تو با جانم چه بود؟ — غیر خبث جوهر تو ای عنود!
همچو کژدم کو گزد پای فتی — نا رسیده از وی او را زحمتی
(۵/ ۲۶۰۵ – ۲۶۰۲)

و در ادامهٔ همین سخنان خر در جای دیگر گوید:

گفت: رو رو ، هین زپیشم ای عدو! — تا نبینم روی تو ای زشت رو!
آن خدایی که تو را بدبخت کرد — روی زشتت را کریه و سخت کرد
با کدامین روی می‌آیی به من؟ — این چنین سغری ندارد کرگدن
رفته‌ای در خون جانم آشکار — که: تو را من ره برم تا مرغزار

تـا بـــــدیـــدم روی عزرائیل را　　بـــاز آوردی فن و تسـویل را...
(۵/ ۲۶۲۶ ـ ۲۶۲۲)

نقد گفت و گو

گفت و گو در هر دو روایت این حکایت دیده می‌شود و وجود دارد. همان‌طور که قبلاً گفتیم گفت و گو در قصّه و حکایت‌های قدیم جزو روایت قصّه است و از خود حدّ و مرزی ندارد و استقلالی برای آن قابل تصور نیست امّا در این حکایت در کتاب کلیله و دمنه تا اندازه‌ای گفت و گو به کار رفته است هر چند که گفت و گوها بسیار محدود و کوتاه می‌باشند و حتی می‌توان آن‌ها را نیز جز و روایت قصّه دانست، امّا به هر حال مقداری گفت و گو در داستان دیده می‌شود که خود می‌تواند نقطهٔ عطفی باشد.

یکی از نوین ترین شگردهای داستان نویسی و جذّاب کردن داستان استفاده از گفت و گو در داستان است که می‌تواند در صحنه پردازی، ایجاد تعلیق در داستان، حقیقت مانندی، شخصیّت پردازی و بسیاری دیگر از عوامل داستان پردازی موثّر و مورد استفاده واقع شود و کمک زیادی به جذّابیت داستان نماید. زیرا یکی از عمده‌ترین نقش مایه‌های آزاد در داستان همین گفت و گو می‌باشد.

به عبارت دیگر، «اگر طرح (plot) را مجموعهٔ حوادثی بدانیم که داستان را پدید می‌آورد، این طرح متشکل از نقش مایه‌هایی است که بخشی مقیّد و بخشی آزادند. نقش مایه‌های مقیّد وجودشان برای شکل گرفتن ساختار داستان ضروری است و هر طرح داستانی بالضروره می بایست واجد آن‌ها باشد، امّا نقش مایه‌های آزاد اگر هم نباشد چهار چوب اصلی طرح در هم نمی‌شکند مرکز طیف جلوه‌های هنری داستان همین نقش مایه‌های آزاد هستند که به صور گوناگون به وسیلهٔ نویسنده بر طرح اصلی افزوده می شود و آن را گیرا و جذّاب می‌کند.» (پورنامداریان ، ۱۳۸۰ :۳۰۵)

به همین سبب مولانا در بین شخصیّت‌ها گفت و گوهای طولانی برقرار می‌کند و هر یک از آن‌ها را نمایندهٔ یک نظر و عقیدهٔ خاص می‌سازد ومثلاً در همین حکایت، وقتی روباه برای فریفتن خر می‌رود، خر به آسانی پیشنهاد روباه را نمی‌پذیرد و اظهار می‌کند که از روزیی اندکی که خداوند نصیب او گردانیده است، راضی است و تسلیم تقدیر الهی و متوکّل برخداست ولی روباه از عقیدهٔ اصل کسب و تلاش و جهد سخن می‌گوید و سعی می‌کند خر را متقاعد کند که کسب و جهد بهتر از توکّل است و این بحث، به گفت و گویی طولانی تبدیل می‌گردد.

«امّا در مثنوی این سوال و جواب‌ها غالباً ماهرانه و حاکی از قریحه‌یی پرمایه است ولی مصنوعی و متکلفانه نیست، چرا که وحدت و تداوم اسلوب بیان و سازگاری با اوصاف و احوال اشخاص قصّه که در همهٔ آن‌ها پیدا است آن همه را از ابتذالی که در نظیر این گونه مکالمات در نزد گویندگان دیگر پیش می‌آید، باز می‌دارد و در عین حال اصحاب دعوی چنان شور و هیجانی در این سوال و جواب‌ها نشان می‌دهند که مکالمه‌شان ارتجالی به نظر می‌رسد.» (زرین کوب ، ۱۳۵۸ : ۲۴۵)

همچنین این گفت و گوها گاهی اندیشه‌ها و استدلال‌های مختلف کلامی و عرفانی را به ذهن مولانا وارد می‌سازد که معمولاً آن‌ها را از زبان شخصیّت‌های موجود در قصّه‌ها بیان می‌دارد به گونه‌ای که مشخّص نمی شود که خود مولانا طرفدار کدام یک از طرفین دعوی می‌باشد و نیز جریان سیّال ذهن و جّر جرّار کلام باعث می شود، «تداعی افکار و خواطر غالباً ذهن گوینده را به استطرادهای بدیع و احتجاج‌های لطیف سوق دهد و مکالکات دقیق و پرمعنی بین اشخاص قصّه طرح سازد و در برخی موارد به کلام رنگ برهانی دهد و جوانب مسأله را با چنان دقّتی در طی این مکالمات مورد بررسی سازد که محاورات افلاطونی را به خاطر می‌آورد.» (همان : ۴۲)

نتیجه گیری

کلیله و دمنه که یکی از شاهکار های ادبیات فارسی از جنبه های مختلف ادبی و در بر داشتن ترکیبات و استعارات و مضامین حکمی و تعلیمی و... می باشد ، از نظر آوردن و رواج دادن شیوه ای خاص در قصه گویی و داستان پردازی که همان داستان در داستان آوردن ، می باشد نیز منشأ تحوّلی در ادبیات بعد ازخود گردیده که مکررا از سوی نویسندگان و شاعران بعد از او مورد تقلید واقع شده است. یکی از شاعرانی که این نوع داستان پردازی را از کلیله و دمنه گرفته و با نبوغ و استعداد خود آن را تکمیل کرده و تغیرات فراوانی را در این شیوه داده است ، مولانا جلال الدین بلخی می باشد .

او که بسیار اهل مطالعه و استفاده از آثار قبل از خود می باشد ، هر حکایت و داستانی را که می تواند وسیله ای برای بیان مقاصد و مفاهیم بلند عرفانی باشد ، اخذ کرده و هر تغییری را نیز که مناسب بداند در ساختار و طرح اصلی داستان اعمال می کند تا قصه را « پیمانه » ای برای بیان « دانه ی معنی » قرار دهد .

با بررسی و نقد ساختار داستانی یک حکایت مشترک از کلیله و مثنوی مشخص گردید که مولانا تغییرات ظریفی را در طرح قصه ی کلیله داده است و به روانشناسی شخصیت ها و بیان ویژگی های شخصیت ها به وسیله ی نقل گفت و گو های طولانی در خلال داستان توجّه خاصّی نشان می دهد که این استفاده ی فراوان از گفت و گو کمک شایانی به پیشبرد منطقی داستان و جذّاب تر کردن آن می کند به گونه ای که حتّی می توان گفت و گو را سبک شخصی مولانا در داستان پردازی به شمار آورد . همچنین او با تغییرات جزیی در عناصر داستان سعی در حقیقت مانندی بیشتر داستان نموده است و در مجموع می توان گفت مولانا تا حدود زیادی به داستان پردازی نوین نزدیک شده و به تمامی عناصر جذّابیت قصه توجّه نموده است .

منابع و مأخذ:

۱. ***قران کریم***

۲. آراسته، رضا(۱۳۸۰) ***رومی ایرانی***، ترجمهٔ ف، مرتضوی برازجانی،تهران:انتشارات دانشگاه شهید بهشتی .

۳. پور نامداریان ، تقی (۱۳۸۰)***در سایهٔ آفتاب***، تهران : نشر سخن.

۴. زارعی، کاظم(۱۳۸۱)***جستاری در مشکلات کلیله و دمنه***، همدان : انتشارات مفتون همدانی.

۵. زرین‌کوب، حمید(۱۳۵۵) ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*** مشهد: سال دوازدهم، شمارهٔ سوم.

۶. زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۵۸) ***بحر در کوزه***، تهران : انتشارات علمی.

۷. سروش، عبدالکریم(۱۳۷۹) ***قمار عاشقانهٔ شمس و مولانا*** ، تهران : مؤسسه فرهنگی صراط.

۸. منشی ، نصراله(۱۳۷۷)***کلیله و دمنه***، به اهتمام محمد روشن ، تهران : انتشارات اشرفی .

۹. مولوی، جلال‌الدین(۱۳۵۵) ***مثنوی معنوی*** ، تصحیح رینولد الین نیکلسن ، تهران : امیر کبیر .

۱۰. میر صارقی، جمال(۱۳۸۰) ***عناصر داستان***، تهران : انتشارات سخن.

۱۱. وحیدیان کامیار، تقی(۱۳۷۰) ***حرف‌های تازه در ادب فارسی***، اهواز : انتشارات جهاد دانشگاهی.

۱۲. وزین پور، نادر(۱۳۸۲) ***آفتاب معنوی***، تهران : انتشارات امیرکبیر.

۱۳. یوسفی، غلامحسین(۱۳۶۷) ***دیداری با اهل قلم***، تهران : انتشارات علمی .

زبان گفت وگو به روایت حکایت های تمثیلی کلیله ودمنه

فاطمه شفیعی[1]

چکیده

دراین پژوهش مقوله گفت وگوبراساس حکایت های کلیله ودمنه –باذکر نمونه هایی چند- بررسی شده است.نگارنده اعتقاددارد دربیشتر حکایت های کلیله ودمنه، گفت وگو های شخصیت های داستانی،بیان کننده وزمینه سازصریح نظریه هاست. گفت وگو کنندگان حکایت های کلیله ودمنه علاوه بربیان مطلب ،بازگو کننده ی فرهنگ و عقاید وباورهای قشرها ی اجتماعی وگروه های متفاوت طبقاتی عصر نویسنده است .واژگان وعباراتی که هریک از شخصیت های حکایت برزبان می آورند، معرف فرهنگ .منزلت اجتماعی وطیقاتی آن هاست ؛هرچند دربیشتر این حکایت ها حیوانات جانشین شخصیت های انسانی شده باشندبازهم تفاوت موقعیت ها اجتماعی وفرهنگی به روشنی از جمله ها وشیوه بیان آن ها مشهود است. .دراین مقاله ابتدا برخی ازتعاریف آمده ،سپس باتأکید برعنصرگفت وگو عناصر داستان را بررسی می کندو درادامه گفت وگو های چند داستان به طور تصادفی تحلیل می شودبه این منظورکه نشان دهدگفت وگوتاچه حد می تواند خصوصیات روحی وجهان بینی شخصیت ها را آشکار سازد ونکات مهم ،اخلاقی ،اجتماعی ،دینی و...را زنده تر وگویاتر به خواننده القاکند وعلاوه براین حضورزنده ی شخصیت ها را به تصویر بکشد وسرعت نوشته راتغییر دهد.

کلید واژه ها:کلیله ودمنه ،عناصر داستان،گفت وگو

۱-دکترای زبان وادبیات فارسی استاد دانشگاه فرهنگیان fatemahshafiee2012@yahoo.com

مقدمه

حکایت وتمثیل از گذشه های دور مورد توجه انسان بوده است وگویا انسان اولیه شب هنگام که از شکار وکار روزانه فراغت می یافت ودرغار به کنار آتش می نشست ،اتفاقات روز را برای همنشینان تعریف می کرد.بنابراین ازهمان روزگارهرکس شنوده ای می یافت ازتجربیات خود قصه ها نقل می کرد.البته اکثر این داستان های حکایتی از واقعیت زندگی بود،اما کم کم داستان هایی مخلوق تخیل بوجودآمد وداستان سرایان وحکایت پردازان ،داستان ها ساختند وحکایت ها پرداختند.

«بدویان اعم از کودک وجوان وپیر،به زندگانی حیوانات با نظر اعجاب می نگریستند ومیان افراد همنوع و بین آحاد آن ها به روابطی قائل بودند.شاید درزمان های بسیار دور،پادشاهی شیر برجانوران دیگر مورد قبول بوده است وشاید مکر ودستان روباه وضعف وتملق گربه وحمله وبی باکی گرگ را می شناخته اند.اما هنگامی این گونه حوادث ووقایع وداستان های مبتنی برآن ها ازمرحله ی محاوره قدم به مرحله ی ادبیات گذاشته است ،که ادبا خواسته اند ،اوضاع زمان ومحیط خودرا مورد انتقاد قرار دهند وچون اظهار عقیده را آزاد نمی دیدند ونمی توانستند مستقیماً اشخاص وجماعات را موضوع سخن خود سازند ،معتقدات خودرا برزبان جانوران می نهادند وهرحیوانی را نمودار جامعه یا فردی خاص می انگاشتند.» (خزائلی،۱۳۶۳: شانزده)

«دردنیای واقعی انسان حاصل نهایی اجتماع خویش است ،اما درداستان انسان آینه تمام نمای جامعه واجتماع است ونویسنده به اشیا وانسان ازدیدگاه طبقاتی توجه می کند.»(میشل ،زرافا،۱۳۶۸: ۵۱)

«کتاب کلیله ودمنه ازجمله کتبی است که علاوه برمسایل ادبی به لحاظ مسایل اجتماعی وفکری نیز ازاهمیت تمام برخوردار است.ازجمله باب برزویه طبیب است که به قول ابوریحان ،عبدالله مقفع مانوی آن را از خود افزوده تادردین تشکیک کند؛اما جز دراین باب وباب های دیگر انتقادات اجتماعی وفرهنگی بسیاری مندرج است.»(شمیسا،۱۳۸۷ :۸۵)

دربیشتر حکایت های کلیله ودمنه،گفت وگو شخصیت های داستانی،بیان کننده وزمینه سازصریح نظریه هاست؛گرچه دراین حکایات گفت وگو منظوراصلی نیست ،اما این گفت وگو هاچنان ماهرانه وباهنرمندی درروایت داستان ها به کارگرفته شده ،که

دربسیاری ازموارد هدف تلقی می شود خصوصاً که دراین داستا ن ها جنبه ی پند واندرز ونصیحت مطالب از حوادث داستان جدا نیست.گفت وگو کنندگان حکایت های کلیله ودمنه علاوه بربیان مطلب ،بازگوکننده ی فرهنگ و عقاید وباورهای قشرها ی اجتماعی وگروه های متفاوت طبقاتی عصر نویسنده است .واژگان وعباراتی که هریک از شخصیت های حکایت برزیان می آورند، معرف فرهنگ .منزلت اجتماعی وطیقاتی آن هاست ؛هرچند دربیشتر این حکایت ها حیوانات جانشین شخصیت های انسانی شده باشندبازهم تفاوت موقعیت ها اجتماعی وفرهنگی به روشنی از جمله ها وشیوه بیان آن ها مشهود است. دراین پژوهش نگارنده سعی می کند باتأکید برعنصرگفت وگو به عنوان یکی ازمهم ترین عناصر داستان که موجب زنده وگویاترشدن ماجراهای داستان شده، ویژگی های گفت وگو بین شخصیت هارا بررسی کند وتعریفی ازتمثیل وادبیات داستانی عناصر داستان به دست دهد؛سپس گفت وگوهای برخی از حکایت هارا تحلیل وبررسی کند، به این منظورکه نقش مهم گفت وگورا در رویارویی شخصیت ها آشکار نماید و نشان دهدتا چه حد گفت وگوی میان شخصیت هامی تواند خصوصیات روحی وجهان بینی شخصیت ها راآشکارسازد و نکات مهم ،اخلاقی ،اجتماعی دینی و...رازنده تر وگویاتر به خواننده القاکند وعلاوه براین حضورزنده شخصیت هارا به تصویر بکشد وسرعت نوشته راتغییر دهد.

هدف

۱-بررسی چگونگی کاربرد گفت وگو به عنوان یکی ازعناصر داستان براساس اصول داستان نویسی امروز۲-بررسی تصادفی عنصر گفت وگو درچند داستان کلیله ودمنه

روش تحقیق:مطالعه ی درون متنی وکتاب خانه ای وبراساس بررسی تصادفی عنصر گفت وگو حکایت های درکتاب کلیله ودمنه

« بررسی گفت وگوهای میان کلیله ودمنه درباب شیر وگاو»« بررسی گفت وگوهای داستان«غوکی که درجوار ماری وطن داشت» «بررسی گفت وگوی پنج زاغ خردمندکه عنوان وزیر پادشاه زاغان را داشتند .درداستان «بوف وزاغ»

پیشینه

درباره ی کلیله ودمنه تحقیقات بی شمار انجام گرفته ومقالات وکتاب های متعدد نوشته شده اما درموردموضوع این پژوهش یعنی گفت وگو در داستان های کلیله ودمنه وجایگاه ونقش گفت وگودرساختارداستان های آن تحقیقی انجام نگرفته است.

کلیله ودمنه چگونه کتابی است

«ابوالمعالی نصرالله منشی ازنویسندگان فصیح وبلیغ پارسی وازمترسلانی است که شیوه ی اودر آثاربسیاری ازفصحای پارسی نویس بعدازاومؤثرافتاده است .اثرمشهور نصرالله بن محمد بن عبدالحمید،که هم ازروزگاران قدیم میان مترسلان معروف شد وازجمله کتب درسی ادب گردید،ترجمه ای است که او از کلیله ودمنه ی عبدالله مقفع کرده است.»(صفا،۱۳۷۸: ۳۵۴)

«منبع اصلی این کتاب ،دواثرمهم است به زبان سنسکریت دردرجه اول پنجه تنتره وتاحدودی مهابهاراتا،البته باتصرفاتی که به توسطایرانیان درآن ها روی داده وافزایش ها وکاهش هایی که صورت گرفته است.»(یوسفی،۱۳۵۶: ۱۴۵)

ترجمه ابوالمعالی ازکلیله ودمنه ابن مقفع ترجمه آزاد است ونصرالله منشی با توجه به ذوق خود واطلاعات از علوم مختلف وبهره گیری ازآیات واحادیث واشعار فارسی وعربی کتاب را به گونه ای آراسته است،که درمیان منشیان پارسی هیچ تألیفی مانند کلیله ودمنه مورد توجه واقع نشده است.

«درکتاب کلیله ودمنه قوّتی دربیان مقاصد وقدرتی درادای معانی هست که در کتب دیگر نیست.انواعی ازصنایع لفظی ومعنوی کلام درآن دیده می شود،ولیکن اهتمام نویسنده مصروف آوردن صنایع نشده است وبه قاعده ی سخن را چون آرایش می کنند مقصود فراموش می شود ،به حداقل آرایش اکتفا کرده است،وصتنایع چنان طبیعی افتاده است که خواننده غالباً متوجه آن نمی گردد،واگر در انشای اوالفاظی تازی دیده می شودکه در زبان ما کمتر جاری است گمان می کنم به اقتضای سبک عهد ومنشات متداول آن زمان بوده است،نه ازراه اصرار درآوردن غرایب لغات.»(مینوی طهرانی،۱۳۶۲: یج)

ازآن جا که اصل این کتاب به زبان پهلوی نیزدربردارنده بسیاری ازنکات ودقایق ظریف درباب کشورداری وسیاست مدن است ،مطالعه ی این کتاب گویا مخصوص پادشاهان بوده «واگر کسی ازسرداران آن را می خواند احتمال می دادند که ازجانب او خطری متوجه حکومت شود،چنان که به خسروپرویز خبر دادند که بهرام چوبینه سرکرده ی سرکش ویاغی درهنگام تنهایی کلیله ودمنه می خوانَد،به روایت فردوسی ،خسروفرمود اکنون کاردرازی با اودرپیش خواهیم داشت.شاید خلاصه ای هم که مأمون خلیفه ی عباسی

ازکلیله ودمنه فراهم آورده بوده ونسخه ی آن باقی است ،ازاین نظرگاه بوده است.»(یوسفی۱۳۵۶: ۱۴۶)

ترجمه نصرالله منشی ازکتاب کلیله ودمنه«ازحیث سلامت انشا وقوت ترکیب عبارات وحسن اسلوب وآراستگی کلام یکی از عالی ترین نمونه های نثر پارسی است.»(صفا،۱۳۷۸: ۳۵۵)

بحث

کلیله ودمنه کتابی سراسر قصه وحکایت است که منبع اصلی آن ازآثار هند باستان به شمار می آید .دراین کتاب پرقصه که حکمت عملی را می توان درجای جای آن مشاهده کرد. نصرالله منشی با زیرکی مجموعه ای ازدانش وحکمت فراهم آورده که آداب زندگی را هم شامل می شود.حکایت های تمثیلی کلیله ودمنه به وسیله ی گفت وگو هایی که اززبان شخصیت حیوانی داستان بیان می شود ،اعقادات وآرمان های طبقات اجتماعی وباورهای قشر های اجتماعی را بازگو می کند.

متن اصلی «کتاب کلیله ودمنه ازثمرات فرهنگ هند باستان است.ادبیات کهن هند به آثارتمثیلی وداستان های پرمغز وقصه های مربوط به حیوانات ممتاز است.حتی در وداها دراکثر داستان ها حیوانات نقش انسان را ایفا می کنند وانسان ها از زبان حیوان ها سخن می گویند.»(یوسفی،۱۳۵۶: ۱۴۷)

۱-تعریف تمثیل

«تمثیل ارائه ی شخصیت ،اندیشه،یا واقعه است به طریقه ای که هم خودش را نشان دهد وهم چیزدیگری را به عبارت دیگر تمثیل یک معنای آشکاردارد‌ویک ،یا چند معنای پنهان.درتمثیل ،نامحسوس یه شکل وکیفیت محسوس ارائه می شود»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۱۰۲ ب)

درادبیات تعلیمی مفاهیم اغلب درقالب تمثیلات وحکایات بیان شده ؛بنابراین داستان پردازی ازشیوه های مؤثر برای تبین اندیشه های حکمی وپند ونصیحت بوده است.

«درقصه های قدیمی تمثیل ها بسیار ساده ومشخص وقابل فهم هستند.کلیله ودمنه ،ازاین نظر نمونه ی ممتازی است از قصه های تمثیلی ،وهمچنین بعضی از قصه های هزارویکشب وطوطی نامه ،اصولاً گروه قصه هایی که برالگوی ساختاری هزار ویکشب

تنظیم شده واصل ومنشا آن ها ازهند است ،اغلب جنبه ی تمثیلی دارد.» (میرصادقی،۱۳۷۶: ۳۴۰ ب)

«جهان کلیله ودمنه ،عالم تمثیل هاست وهر پاره ای ازآن نمودار نکته ای وپندی.هریک ازجانوران درقصه ها ،درخورتوجه است وهرعمل ورفتاروگفتاری گوشه ای اززندگی را درآن اعصارنشان می دهد.ازاین رواگرگفته شود کلیله ودمنه ازجهتی حالتی مجازی واستعاری داشته ،سخنی ناروا نیست.»(یوسفی،۱۳۵۶: ۱۴۹)

قصه های تمثیلی با قصه نمادین تفاوت دارند؛زیرا «نماد به عنوان چیزی تعریف می شود که به جای چیز دیگری قرارگرفته باشد به عبارت دیگر،چیزی است که معنای خودرا بدهد وجانشین چیز دیگری نیزبشود یا چیز دیگری را القا کند.مثلا وقتی گل سرخی را با تأکید وتکرار توصیف می کنیم،گل همان گل سرخ است؛اما چیزی بیشتر ازخودشنشان می دهد که ذهن ما را به خود جلب می کند؛مثلا مارا به یاد جوانی وزیبایی وعشق می اندازد.»(میرصادقی،۱۳۷۶: ۵۴۴ ب)

۲-ادبیات داستانی

«ادبیات داستانی برآثارمنثوری دلالت می کند که ازماهیت تخیلی برخودارباشد،غالبا به قصه ،داستان کوتاه،رمان ورمانس وآثار وابسته به آن ها ادبیات داستانی می گویند.»(میرصادقی،۱۳۷۶ :۲۴و۲۵)

حکایت های اخلاقی مانند افسانه ها یکی ازانواع قصه ها محسوب می شوند،ودرتعریف این حکایت آمده است:«حکایت اخلاقی برای ترویج اصول مذهبی ودرس های اخلاقی نوشته شده؛قصه ی ساده وکوتاهی است که حقیقت های کلی وعام را تصویر می کندوساختارآن نه به متضیات عناصر درونی خودبلکه درجهت تحکیم وتأیید قصد وغرض های اخلاقی گسترش می یابدواین قصد وغرض معمولا صریح وآشکاراست.بیشترحکایت های قابوس نامه وگلستان سعدی و...ازاین نوع حکایت اخلاقی است.» (میرصادقی،الف۱۳۷۶ :۸۲)

۲-۱-تقسیم بندی داستان ها

درزبان فارسی ازانواع داستان نمونه هایی وجوددارد،اما نام وعناوینی که درباره آن ها به کارمی رود باعث تمایز آن هانشده است؛به طوری که کاربرد قصه ،داستان

،افسانه،اسطوره،حکایت و...یکسان است. بااین حال داستان های فارسی را با توجه به موضوع آن ها به انواع زیر تقسیم می کنند:

الف-داستان های اسطوره ای –حماسی

ب-داستان های دینی ومذهبی

ج-داستان های غنایی

د-داستان های سرگرم کننده

ه-داستان های رمزی

و-داستان های تعلیمی(تقوی،۱۳۶۷: ۱۳و۲۳)

براین تقسیم بندی می توان قصه های عرفانی را هم افزود.بیشتر این قصه ها تمثیلی ،رمزی،نمادگونه وبسیار متنوع هستند.این نوع داستان ها بسیارمهم هستند،زیراکه واقعیت های زندگی وروابط اجتماعی را بیان می کنند.(دستغیب،۱۳۷۶، : ۱۳و۲۳)

درتقسیم بندی قصه وحکایت یکی ازانواع حکایت ها «فابل »یا افسانه های تمثیلی هستندکه معمولاً اززبان حیوانات نقل می شوند..مؤلف ،کتاب حکایت های «حیوانات درادب فارسی»درتعریف فابل آورده است:

«فابل ازریشه لاتین «fibula»به معنی بازگفتن است وبرروایت کردن تأکید دارد.این اصطلاح دردوران قرون وسطی ورنسانس اغلب هنگام سخن گفتن از طرح یک روایت به کار می رفت.دراصطلاح ادبی ، فابل داستان ساده وکوتاهی است که معمولاًشخصیت های آن حیوان هستندوهدف آن آموختن وتعلیم یک اصل وحقیقت اخلاقی یا معنوی است.البته گاهی فابل برای داستان های مربوط به موجودات طبیعی ویا وقایع خارق العاده وافسانه هاواسطوره های جهانی .داستان های دروغین وساختگی به کار می رود. شخصیت ها درفابل اغلب حیواناتند،اما گاهی اشیای بی جان ،موجودات انسانی یا خدایان هم درآن حضوردارند.»(تقوی،۱۳۶۷: ۹۲)

آن چه درداستان وحکایت اهمیت داردکاربرد به جا ومناسب عناصر داستان ازقبیل موضوع،درونمایه، صحنه،زمان ومکان، طرح،یا پیرنگ،زوایه دید گفت وگوی شخصیت های داستان با یکدیگراست .درکلیله ودمنه این عناصر داستانی عاملی برای آفرینش حکایت هستند که دراینجا باارائه تعریفی ازاین عناصربه بررسی آن ها درحکایت های کلیله ودمنه

می پردازیم وبه عنصرگفت وگوبه عنوان عنصر ی که حضورزنده شخصیت را تصویرمی کند وسرعت نوشته تغییرمی دهد بیشتر توجه می کنیم.

۲-۲-زاویه ی دید

«زاویه ی دید،یا زاویه ی روایت ،نمایش دهنده ی شیوه ای است که نویسنده به وسیله ی آن مصالح ومواد داستان خودرابه خواننده ارائه می کند.نویسنده بایاری زاویه دیدموضوعی را نقل یا مطرح می کند.این نقل یا طرح موضوع ممکن است به شیوه ی اول شخص یا دوم شخص یاسوم شخص صورت بگیرد.» (میرصادقی الف،۱۳۷۶ :۳۰۲)

زوایه دید معمولاً درداستان های کلیله ودمنه سوم شخص است.مانند:«زاغ پس ازتقدیراین فصول وتقدیم این ملاطفات ،موش را گفت...»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۷۰)ویا«موش گفت:موالات ومؤاخات تورا به جان خریدارم واین مدافعت درابتدای سخن بان کردم ،تا اگر غدری اندیشی من باری به نزدیک خویش معذورباشم.»(ابوالمعانی،۱۳۶۲: ۱۶۶)

«شخصیت ،اشخاص ساخته شده ای راکه درداستان ،نمایشنامه، فیلم نامه ظاهر می شوندشخصیت می نامند. شخصیت بازیگر داستان است ودراثر روایتی یا نمایشی،فردی است که کیفیت روانی واخلاقی او،درعمل او وآن چه می گوید ومی کندوجود داشته است.»(میرصادقی،الف۱۳۷۶ :۲۹۹)

شخصیت ها درکلیله ودمنه غالباً حیوانات هستند ؛هرچند شخصیت انسانی ونباتی هم درکلیله ودمنه وجوددارد،اما باراصلی ماجراهای داستان بردوش شخصیت حیوانی است.مانند شیر،گاو،شغال بوم،زاغ،کبوتر،لاک پشت و...

۲-۳-پیرنگ یاطرح داستان

«پیرنگ درواقع وابستگی موجود میان حوادث داستان رابه طورعقلانی تنظیم می کند.بنابراین می تواند راهنمای مهمی باشد برای نویسنده ودرعین حال نظم وترتیب متشکلی باشد برای خواننده،زیرا پیرنگ برای نویسنده ضابطه ی عمده ای است برای انتخاب ومرتب کرده وقایع،ودرنظرخواننده نیز ساخت ووحدت داستان رافراهم می آورد.»(میرصادقی ب،۱۳۷۶ :۶۴)

قصه های کلیله ودمنه اگرچه مانند قصه ها قران وقصه های هزارویک شب تودرتودر ولایه درلایه است وبرای اثبات عقیده ای در یک قصه ی دیگری بیان می شود،اما میان حوادث داستان ارتباطی عقلانی وجود دارد،که باعث تنظیم اتفاقات داستان می شود.

برای مثال حکایت «خرگوشی که به حیلت شیر را هلاک کرد.»درکلیله ودمنه «کاملاً ازپیش سنجیده و دقیقاً مضمون آن در پیوند با اندیشه یا حکمی است که نویسنده قبلاً ایراد کرده واین داستان تمثیلی است که صحت آن حکم را با استدلال تمثیلی اثبات می کند.بنابراین ساختارداستان پیوندی دقیق واستوار وعقلانی باآن حکم دارد؛چنان گویی داستان دراصل برای اثبات همان حکم ساخته شده است .»(پونامداریان ،۱۳۸۴: ۲۶۴)

۲-۴-موضوع

«شامل مجموعه پدیده ها و حادثه هایی است که داستان را می آفریند و درونمایه، آن را تصویر می کند»(میر صادقی،ب ۱۳۷۶ :۲۱۷) ازجهت موضوع کلیله ودمنه دارای موضوعات متنوع ،اخلاقی،سیاسی دینی وفلسفی است وازنظرمضامین اجتماعی شامل همه عرصه های رئالیستی وواقع گرایانه است.

۲-۵-درون مایه

«درون مایه یامضمون :جوهراصلی اثرادبی است وفکر مرکزی وحاکم برداستان رادربرمی گیرد. درون مایه ،هماهنگ کننده ی موضوع باشخصیت،صحنه وعناصردیگرداستان است وجهت فکری وادراکی نویسنده را نشان می دهد،ازاین نظردرون مایه را به معنای کل داستان دانسته اند.»(میر صادقی،الف،۱۳۷۶ :۳۰۰)

«درونمایهٔ داستان که گاه از آن به فکر اصلی یا مضمون یا پیام تعبیر می شود، دیدگاه و جهت گیری نویسنده نسبت به موضوع داستان است.»(مستور،۱۳۷۹ :۳۰و۳۱)

برخی از ناقدان معتقدند که :«درونمایه ساحتِ معنایی اثر است که به واسطه عناصر صوریِ آن، در اثر پخش و منتشر شده است..از این نظر می توان درونمایه راچیزی تلقی کردکه میان خواننده و متن، یا میان خواننده و نویسندهٔ ضمنی مبادله می شود .» (مکاریک،۱۳۸۸ :۱۲۲)

مثلا درون مایه در **داستان حمامه ی مطوقه** درکلیله ودمنه همکاری وتعاون است.«چنان که می دانیم ،داستان کبوترانی است که به طمع دانه دردام می افتند سپس به کمک و معاونت یکدیگر دام را اززمین می کنند ودرهوا به پرواز می آیند وبعد دور از

چشم صیاد درزمینی فرود می آیند ودرآن جا موشی تیزدندان بندهای دام رامی برد وکبوتران آزاد می شوند. منظورازاین داستان ،چنان که ازتمامی باب دوستی کبوتر وزاغ وموش وباخه وآهو در کلیله ودمنه برمی آید،بیان فواید همکاری وتعاون درزندگی اجتماعی وپیروزی درمقابل زورگویان است.»(پورنامداریان ،۱۳۸۳: ۱۵۶-۱۵۵

۲-۶-گفت وگو

«گفت وگو یکی ازظریف ترین ومشهورترین ابزار نویسنده است وصحت گفته های وی را درباره ی اشخاص تأیید می کند.»(بیشاب،۱۳۷۸ :۱۵۹)خداوند درقرآن کریم با بندگان سخن گفته هرچند این گفت وگو با واسطه صورت گرفته ،اما چون هرنوشته ومکتوبی هم می تواند گفت وگوی محسوب شود ،وقتی که مخاطبانی دارد.«وحی نیزگفت وگویی است که با واسطه صورت می گیرد،اما دروحی فرستنده ی پیام خداست وواسطه پیامبر ؛ ومخاطب، هم پیامبر وهم همه ی مردم.شخصیت ومقام وموقع منحصر به فردی که واسطه درارتباط با فرستنده درفراینده وحی دارد، ومقام وموقع فراانسانی فرستنده ی پیام سبب می شود که کلام وحی وشیوه وساختار بیان آن وضعیتی خاص وکاملا استثنایی پیدا کند که بسیار دوراز عادت وانتظار ما درمقایسه با گفت وگوی با واسطه میان انسان هاست.»(پورنامداریان،۱۳۸۴ :۱۱۲و۱۱۳)

سخن گفتن ،درواقع گفت وگویی است که بین دوطرف انجام می شود وحتی زمانی هم که مخاطبی وجودنداشته باشد ،گفت وگومی تواند با نوشتاری به مخاطب منتقل گردد؛بنابراین گفت وگو دامنه ای وسیع داردکه منحصر به ارتباط گفتاری مستقیم بین گوینده وشنونده نیست،بلکه گفتار ونوشتاربه هرشکلی می تواند نوعی گفت وگو شمرده شود. «گفت وگو یا مکالمه یکی ازپایه های اساسی ساختار گفتار خواه نوشتاری وخواه گفتاری است.این اصل اساسی هم درگفتاری که با یک نفر ایراد می شود وهم درگفتاری که با حضور دونفر یا بیشتر تولید می شود ،اعتباردارد.به قول باختین(Bakhtin) سخن یاگفتار مانند جرقه ی الکتریکی است که تولیدآن مشروط به وجود دوقطب الکتریکی است.»(پورنامداریان،۱۳۸۴ :۱۰۹و۱۱۰)

اگرچه منظور ازگفت وگو اشخاص باهم ایجادارتباط است ،اما این ارتباط می تواند برای اهداف دیگری نیز داشته باشد.«نقش اصلی گفت وگو اطلاع رسانی وترکیب شخصیت با عمل است ؛بنابراین گفت وگو،اطلاعات می دهد،نوع نگرش راافشا می کند،واکنشی

رابیان می کند وسوالی راطرح می کند.» (بیشاپ،۱۳۷۸ :۳۹۰) گاهی گفت وگو ها برای سبک کردن تأثیر قطعات جدی یا توضیحی یا تفسیری به کار می رود تا خواننده ازخستگی وملال دربیاید.(میرصادقی ب،۱۳۷۶: ۳۳۰)

۲-۷-ملاحظاتی درباره گفت وگو

تجزیه وتحلیل گفت وگودرشاهکارهای ادبی ازارزش سبک شناسانه ای برخوردار است .این ارزش ها عبارت است از:

۲-۷-۱-گفت وگو به عنوان آرایش وزینت داستان نیست ،بلکه عمل داستان رادرجهت خاصی به پیش می برد .

۲-۷-۲-گفت وگو با ذهنیت شخصیت های داستان مناسب وهماهنگ است وباموقعیت های اجتماعی وعلاقه های شخصی متناقض نیست.

۲-۷-۳-با گفت وگو احساس طبیعی وواقعی بودن داستان به خواننده دست می دهد ،هرچند که طبیعی وواقعی نباشد.

۲-۷-۴-اختلافاتی میان صحبت های شخصیت ها ازجهت واژه ،وزن وآهنگ ،درازی وکوتاهی جملات وجود داردکه این اختلافات فرهنگی وتربیتی درگفت وگو داستان را پربار ودگرگون می کند.

۲-۷-۵-گاهی گفت وگو برای سبک کردن بارکردن تأثیر قطعات جدی یا توضیحی یا تفسیری به کار می رود؛تا خواننده ازخستگی وملال دربیاید.(میرصادقی،۱۳۶۷: ۳۳۰-۳۲۸ب)

۳- گفت وگو بین شخصیت هادرکلیله ودمنه

گفت وگو اگرچه برای ایجادارتباط بین شخصیت هاست ،اما درکلیله این گفت وگو نگرش وباورهای شخصیت ها را افشا می کند،اخلاق ومنش آن ها برملا می سازد وهمچنین طبقه ی اجتماعی وقشرهای گوناگون جامعه عصر خودرانشان می دهد.

۳-۱-بررسی گفت وگوهای میان کلیله ودمنه درباب شیر وگاو

در«**باب شیر وگاو**» دربیان گفت وگو های میان «کلیله » و «دمنه»درمجادله ای که برای نزدیکی شدن به درگاه شیر به عنوان ملک دارند،ویژگی های اخلاقی وبینش هریک نسبت به جامعه خود وطبقه اجتماعی که درآن قرارگرفته اند به خوبی نمایان است:«درمیان اتباع اودوشگال بودند یکی را کلیله نام بود ودیگر رادمنه وهردو دهای تمام

داشتند.»(ابوالمعالی نصرالله منشی،۱۳۶۲: ۶۱) ازگفت وگو های کلیله ودمنه می توان با افکار وعقاید شخصیت های نوعی روزگار مؤلف آشنا شد.مثلا آن درجا یی که دمنه می گوید:

«دمنه ...کلیله را گفت: چه می بینی در کار مَلک که برجای قرار کرده است وحرکت ونشاط فروگذاشته؟کلیله گفت :این سخن چه بابت توست وتورا با سوال چه کار؟وما بر درگاه این مَلِک آسایشی داریم طمعه ای می یابیم وازآن طبقه نیستم که به مفاوضت ملوک مشرّف توانند شد تا سخن ایشان به نزدیک پادشاهان محل استماع تواند یافت .ازاین حدیث در گذر ،که هرکه به تکلف کاری جوید که سزاوارآن نباشد بدو آن رسد که به بوزینه رسید»(ابوالمعالی نصرالله منشی،۱۳۶۲: ۶۲)ازاین دوگفت وگو اولیه که میان دمنه وکلیله رد وبدل می شود ،درمی یابیم که اولاً دمنه از هوش وذکا وتی برخورداراست برای این که توانسته حالت روحی شیر را بفهمد وتمایل به قرب شیر درجانش به وجودآید.اما سخنان کلیله علاوه برآن که اندرزگونه است ودمنه ازعواقب آن برحذر می دارد،بازگو کننده جایگاه طبقاتی وباورهای قشر های اجتماعی خاص اوست که اجازه ندارد پاازحریم وگلیم خود دراز تر کند.

اما دمنه برعقیده خودپافشاری می کند:«دمنه گفت:هرکه به ملوک نزدیکی جوید برای طمع قوت نباشد که شکم به هرجای وهرچیز پر شود...فایده تقرب به ملوک رفعت منزلت است واصطناع دوستان وقهر دشمنان ،وقناعت از دنائت همت وقلت مروت باشدوهرکه را همت او طمعه است درزمره بهایم معدودگردد.» »(ابوالمعالی نصرالله منشی،۱۳۶۲: ۶۲)سخنان ومنطق دمنه نشان دهنده ی بلند پروازی وقانه نبودن به جایگاه طبقاتی خویش است ونماینده انسان هایی است که درعصر نصرالله منشی ویا هرروزگاری دیگری که ممکن است چنین تمایلاتی داشته باشند.

۳-۲-بررسی گفت وگوهای داستان«غوکی که درجوار ماری وطن داشت»

این داستان که درضمن داستان دوشریک بازرگان آمده است ،ازاین قراراست که غوک ازهمسایه ستمکارخود ماربه ستوه آمده شکایت به دوست خود پنج پایک می برد.پنج پایک راهکارهایی به او می آموزدو اورا ازاین دشمن غالب وتوانا نجات می دهد.

غوک به پنج پایک گفت:«ای بذاذر ،مرا تدبیری اندیش که مرا خصم قوی ودشمن مستولی پیدا آمده است ،نه بااو مقاومت می توانم کردن ونه این جا تحویل،که موضع خوش وبقعت نزه است....»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۱۸)

پنج پایک گفت:«بادشمن غالب توانا جز به مکر دست نتوان یافت وفلان جای یکی راسوست ،یکی ماهی چند بگیر وبکش وپیش سوراخ راسو تا جایگاه ما ر می افگن ،تا راسو یگان یگان می خورَد،چون به ماررسید تورااز‌جوراوبازرهاند،غوک بدین حیلت مار را هلاک کرد.»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۱۹)

درگفت وگو اول که غوک سخن می گوید ،سخنانش شخصیت انسان هایی را هویدا می سازد که تا حدودی کم جرات وراحت طلب هستند،اما درعین ازمشورت با دیگران بهره می برد تا شاید راهی آسان برای حل مشکل خویش بیابند.

درگفت و گوی دوم که پنج پایک راه رهایی برای غوک بیان می کندهرچند ظاهراً ترفند جالب به نظر می رسد ،اما عاقبت ونتیجه آن کاملاً درنظر گرفته نشده ،زیرا راسو طبق عادت درغوک وبچه هایش را طمعه قرارمی دهد

وسخنان پنج پایک دراین گفت وگو بازگو شخصیت انسان هایی که هرچند راهی عاقلانه برای معضلات ارائه می دهند ،ولی به عواقب ونتیجه آن به خوبی نیندیشده اند ؛به همین جهت مشورت کننده بازیانی جریان ناپذیر که همانا نابودی مواجه می سازند.

۳-۳-بررسی گفت وگوی پنج زاغ خردمندکه عنوان وزیر پادشاه زاغان را داشتند .درداستان «بوف وزاغ»

خلاصه ای ازداستان:«شبی ملک بومان به سبب دشمنایگی که میان بوم وزاغ است بیرون آمد وبه طریق شبیخون برزاغان زد وکام تمام براند ومظفر ومنصور ومؤید ومسروربازگشت.دیگر روز ملک زاغان لشکر را جمله جمع کرد وگفت:دیدید شبیخون بوم ودلیری ایشان ؟...دراین کار تأمل کنید ووجه وصلحت بازبینید.»(ابوالمعالی ،۱۳۶۲: ۱۹۲)دراین جا گفت وگوی پادشاه که خطاب آن به زاغان درتحت فرمان او هست،آشکارکننده روحیه ی مشورت جویی وآزاداندیشی اوست .

اما«درمیان زاغان پنج زاغ بودبه فضیلت رای ومزیت عقل مذکوروبه یمن ناصیت واصابت تدبیر مشهور وزاغان درکارها اعتماد براشارت ومشاورت ایشان کردندی ودرحوادث به جانب ایشان مراجعت نمودندی وملک...یکی را ازایشان پرسید:رای تودراین حادثه چه

بیند؟گفت:چون کسی ازمقاومت دشمن عاجزآمدبه ترک اهل ومال ومنشا ومولد بباید‌گفت وروی بتافت که جنگ کردن خطر بزرگ است.»(ابوالمعالی ،۱۳۶۲،:۱۹۲)گفتار وزیر اول نماینده انسان های محتاط ومحافظه کار درعین حال ترسویی که درهمان ابتدای شکست، عرصه راخالی می کنند ومیدان ومی گذارند.

پادشاه نظروزیر دوم را جویا می شود.پرسید که :توچه اندیشیده ای؟گفت:آن چه اواشارت می کند ،ازگریختن ومرکز خالی کردن،من باری هرگز نگویم ؛ودر خرد چگونه درخورد درصدمت نخست این خواری به خویشتن راه دادن...؟به صواب آن نزدیک تر که اطراف فراهم گیریم و روی به جنگ آریم.» .»(ابوالمعالی ،۱۳۶۲،:۱۹۲)

سخنان وزیر دوم شخصیت انسان های را معرفی می کند که شاید بی تامل به عواقب امور وبلند پروازی تصمیماتی اتخاذ می کنند که هرچند دلالت برشجاعت وجنگاوری وبلند نظری آن ها دارد اما اقدام وعمل به آن به مصلحت حال وآینده افراد نیست.

«ملک وزیر سوم را گفت:رای توچیست؟گفت من ندانم که ایشان چه می گویند ،لکن آن نیکوتر که جاسوسان فرستیم ومنهیان متواتر گردانیم وتفحص حال دشمن به جای آریم ومعلوم کنیم که ایشان را به مصالحت میل هست وبه خراج ازما خشنود شوند .ملاطفت مارا به قبول استقبال نمایند.»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۹۳)

گفتار وزیر سوم نشانده ی دهنده ی شخصیت انسان هایی است که زیرک وسیاست پیشه واهل مدارا هستند،اما تا حدودی تن به ذلت دادن است که درهمان ضربه وحمله اول دشمن به باج وخراج دادن راضی می شود.

بعد ازمشاوره با وزیر سوم پادشاه می خواهد ازنظرات وتدابیر وزیر چهارم نیزآگاهی پیدا کند وبهترین راه را بردفع دشمن انتخاب نماید؛بنابراین:«ملک وزیر چهارم راگفت:توهم اشارتی بکن وآن چه فراز می آید بازنمای»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۹۴)

وزیر چهارم گفت:«وداع وطن ورنج غربت به نزدیک من ستوده تر ازآن که حسب ونسب درمن یزید کردن،ودشمنی را که همیشه ازما کم بوده تواضع نمودن.»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۹۵)

نقطه نظر وباوروزیر چهارم ازباورهای انسان هایی حکایت می کند که کرنش وتواضع درمقابل دشمن حقیر را نمی پذیرد وترک وطن را برآن ترجیح می دهد.دراعتقاد وزیر چهارم این نکته قابل تأمل است که ترک وطن هرچند خود عواقب ومضراتی دارد،ولی بازهم خفت وخواری باج وخراج به دشمنی حقیر راندارد.

پادشاه «پنجم را فرمود:بیار چه داری ،جنگ اولی تر ،یا صلح،یا جلا؟گفت:نزیبدمارا جنگ اختیارکنیم مادام که بیرون شد کارایشان را طریقی دیگر یابیم ،زیراکه ایشان درجنگ ازما جره ترند وقوت وشوکت زیادت دارند وعاقل ،دشمن را ضعیف نشمرد.» (ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۹۶-۱۹۵)بعدازاین گفت وگو بین وزیر وپادشاه جواب وزیر «ملک گفت:اگرجنگ کراهیت می داری پس چه می بینی؟گفت:دراین تأمل باید کرد وفراز ونشیب وچپ وراست آن نیکو بنگریست،که پادشاهان رابه رای ناصحان آن اغراض حاصل آید که به عُدّت بسیار ولشکرانبوه ممکن نباشد.»(ابوالمعالی،۱۳۶۲: ۱۹۷)

ازگفت وگو پادشاه با وزیر پنجم درمی یابیم ،که این وزیر پنجمی فکر همه جا وهمه چیز راکرده بسیار عاقبت اندیش وپیش بین است وبااحتباط وچاره گری اهداف خودرا پیش می یرد .همین وزیرپنجم است که جان خودرابه خطر می اندازد وجاسوسی می کند تا ازمواضع دشمن به خوبی اطلاع پیدا کندودرعین حال که ظاهراً مغضوب زاغان است خودرادوست بومان فرا می نماید وایشان رافریب می دهد وازمیان برمی دارد.سخنانی که درگفت وگوی با پادشاه بیان می کند شخصیت بسیار زیرک ومدبر وسیاست پیشه اوآشکار می شود.این گفت وگو هاکه درمیان شخصیت ها رد وبدل می شوند ،علاوه براین که بازگوکننده ی نوع تفکر شخصیت های داستان است ساختار داستان به وجودآورده ،داستان راازحالت روایی محض به درمی آورد وبه اضافه نظرات افراد اززبان خودآن ها شنیده می شود واین امرباعث شده تا داستان زنده وگویاترگردد وآسان تربه خواننده القاشود.

«داستان بوف وزاغ تصویری تواند بود ازدشمنی وستیز دیرپای درمیان ممالک وجوامع بشری برسراحراز قدرت. وزیران بومان نیز روحیات وافکار گوناگون دارند.دراین میان یکی قاطع است وهوشیار ونسبت به دشمن سخت گیر.اما سرکرده ی بومان نصیحت ناپذیراست،سخن اورا نمی شنود گول می خورد وبا همه ی قومش نابود می شود.»(یوسفی،۱۳۵۶: ۱۵۲)

نتیجه

نصرالله منشی درکلیله ودمنه برای بیان اندیشه ومعارف خود داستان وحکایات متعدد را به مناسبت گوناکون نقل می کند.هرچند تعدادی ازاین داستان ها درمتن هندی کلیله ودرکلیله عربی ابن مقفع وجوداشته ،اما مترجم فهیم کلیله به فارسی با استفاده ازاین

داستان هاوافزودن داستان هایی دیگربرآن به شرح وتفسیر عقاید ومعارف خودپرداخته است. اوبه جنبه های هنری داستان هم توجه دارد وشاید اگر بگویم اصول داستان نویسی با ذوق سلیم بهتر داستان نویسان امروز می دانسته ،اغراق نکرده باشیم .نصرالله منشی عناصر داستان به ویژه گفت وگو میان شخصیت ها رادرکلیله به بهترین شکل وهنرمندانه به کارگرفته است.تحلیل گفت وگو ها دربعضی حکایت های کلیله که به طورتصادفی انتخاب شده، بازگوکننده ی این موضوع است،که گفت وگو ی بین شخصیت های مختلف اعم ، انسان ،حیوان ،اشیا، یا نباتات قرن ها قبل ازآن که برای داستان نویسان جدید درغرب برجستگی وشکل خاص کلیدی پیدا کند،نصرالله منشی به خوبی ارزش آن را می شناخته وبه آن توجه داشته است،ازهمین رو اوگاه عنصر گفت وگو را برای بیان حالات روحی وروانی شخصیت ها به کارمی گیرد وگاهی ازآن به عنوان وسیله ای برای تفریح وسرگرمی خواننده استفاده می کند وگاهی هم اصولا گفت وگو ساختار داستان را تشکیل می دهد وداستان را شیرین ودلکش می کند.او همچنین برای دست یافتن به نتیجه ی داستان گفت وگوهایی جذاب بین شخصیت ها برقرارمی کندوباسخنان آنان واززبان آنان ،مباحث وموضوعات حکمی وعقلی را طرح می کند. دربیشتر حکایت های کلیله ودمنه،گفت وگو های شخصیت های داستانی،بیان کننده وزمینه سازصریح نظریه هاست؛گرچه دراین حکایات گفت وگو منظوراصلی نیست ،اما این گفت وگو هاچنان ماهرانه وباهنرمندی درروایت داستان ها به کارگرفته شده ،که دربسیاری ازموارد هدف تلقی می شود خصوصاً که دراین داستا ن ها جنبه ی پند واندرز ونصیحت مطالب از حوادث داستان جدا نیست.گفت وگو کنندگان حکایت های کلیله ودمنه علاوه بربیان مطلب ،بازگوکننده ی فرهنگ و عقاید وباورهای قشرها ی اجتماعی وگروه های متفاوت طبقاتی عصر نویسنده است .واژگان وعباراتی که هریک از شخصیت های حکایت برزبان می آورند، معرف فرهنگ .منزلت اجتماعی وطیقاتی آن هاست ؛هرچند دربیشتر این حکایت ها حیوانات جانشین شخصیت های انسانی شده باشندبازهم تفاوت موقعیت ها اجتماعی وفرهنگی به روشنی از جمله ها وشیوه بیان آن ها مشهود است.

منابع

۱-ابوالمعالی نصرالله منشی (۱۳۶۲) ***ترجمه کلیله ودمنه***،تصحیح مجتبی مینوی طهرانی، ،چ هفتم،تهران ،دانشگاه تهران

۲-بیشاپ،لئونارد،(۱۳۷۸)***درس هایی درباره داستان نویسی***،مترجم محسن سلیمانی،تهران،سوره

۳-پورنامداریان ،تقی(۱۳۸۴) ***درسایه آفتاب***،چ دوم،تهران ،سخن

۴-پورنامداریان ،تقی،(۱۳۸۳)***رمز وداستان های رمزی درادب فارسی***،چ پنجم،تهران،انتشارات علمی وفرهنگی

۵-تقوی،محمد،(۱۳۶۷)***حکایت های حیوانات***،چ اول،تهران ،روزنه

۶-خزائلی،محمد،(۱۳۶۳) ***شرح بوستان***،چ پنجم،بی جا ،جاویدان

۷-دستغیب،عبدالعلی،(۱۳۷۶)،***به سوی داستان نویسی بومی***،چ اول،تهران،حوزه هنری

۸-زرافا،میشل،۱۳۶۸)***ادبیات داستانی***،ترجمه نسرین پروینی،چ اول،تهران فروغی

۹-شمیسا،سیروس،۱۳۸۷)***سبک شناسی نثر***،چ دوازدهم،تهران،میترا

۱۰-صفا،ذبیح الله،۱۳۷۸)***تاریخ ادبیات ایران***،(خلاصه جلد اول ودوم)چ هفدهم،تهران ،ققنوس

۱۱-مستور،مصطفی،(۱۳۷۹)***مبانی داستان کوتاه***،چ۱،تهران،مرکزنشردانشگاهی

۱۲-مکاریک،ایرناریما،(۱۳۸۸)***دانش نامه نظریه های ادبی معاصر***،ترجمه مهران مهاجری ومحمد نبوی، تهران ،آگه

۱۳-میرصادقی،جمال،(۱۳۷۶)***ادبیات داستانی***،چ۳،تهران،علمی الف

۱۴- میرصادقی،جمال(۱۳۷۶)***عناصرداستان***،چ۳،تهران ،سخن،ب

۱۵-یوسفی،غلامحسین،(۱۳۵۶)***دیداری بااهل قلم***،ج اول،چ،دانشگاه فردوسی

نظریه انسجام هالیدی و حسن (۱۹۸۵م) و کاربست آن در داستانکی روایی از مثنوی معنوی

محمّدحسن امرایی[۱]
بهبود ناصری هرسینی[۲]

چکیده

یکی از مسائلی که همواره در زبان‌شناسی متن‌بنیاد، مورد توجه تحلیلگران متون مختلف قرار گرفته، انسجام (Cohesion) و هماهنگی انسجامی در متن است. در این مقاله براساس نظریه‌ی نظام‌مند و تکامل‌یافته‌ی زبانشناسان معاصر، هلیدی و حسن (۱۹۸۵م)، و مفهوم هماهنگی انسجامی که رقیه حسن در سال ۱۹۸۴ مطرح نمود، عوامل انسجام و هماهنگی انسجامی را در داستانکی دو بیتی از مثنوی معنوی به عنوان گزینشی و استقرائی و با روش تحلیلی - توصیفی و آماری مورد نقد و ارزیابی قرار می‌گیرد. نگارنده در این جستار بر آن است تا با نگاهی فراجمله‌ای و متن‌بنیاد، با اعتماد به نظریه مذکور، عوامل انسجام، هماهنگی انسجامی و نیز میزان این انسجام و تعامل زنجیره‌ای عناصر آن را، در متن داستانک روایی مذکور، اثر جلال‌الدین محمد بلخی معروف به مولوی، مشخص نموده و نشان دهد که این نظریه را می‌توان برای مشخص نمودن میزان انسجام متن و هماهنگی انسجامی و تعامل زنجیره‌ای عناصر متن در متون نظم روایی نیز به کار گرفت.

واژگان کلیدی: انسجام، پیوستگی، هماهنگی انسجامی، متون نظم روایی، مثنوی معنوی.

۱-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، amrayy77@yahoo.com
۲-دانشجوی دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی کرمانشاه، naseribehbood@gmail.com

۱- مقدمه:

یکی از نظریات مهم زبانشناسی، که می‌تواند تا حدی در تحلیل متون ادبی راهگشا باشد، نظریه مایکل هالیدی و رقیه حسن است. هر دو نفر در زمینه زبان‌شناسی نظام‌مند نقش‌گرا آثاری را به طور گسترده منتشر نموده‌اند. این دو با همکاری یکدیگر در سال ۱۹۷۶ کتاب "انسجام در زبان انگلیسی" را پدید آوردند. یک بخش از این نظریه عوامل انسجام (Coherence) نام دارد که انسجام یا پیوستگی جملات، محصول رابطه اجزای دو جمله با یکدیگر است. این ارتباط در سطح آوایی، معنایی، نحوی و منطقی زبان شکل می گیرد. اگر اجزای جمله های نوشته یا گفته‌ای با هم مربوط باشند یا به عبارت دیگر منسجم باشند، آن نوشته یا گفته، یک متن (text) را شکل می‌دهد. هلیدی و حسن در اثر معروف خود ساختمان متنی و روابط بین جمله‌ای را بررسی کرده‌اند. در این بررسی، آنها روابط بین جمله‌ای متن را انسجام متنی نامیده و آن را این گونه تعریف کرده‌اند : «انسجام، یک مفهوم معنایی است که به روابط معنایی موجود در متن اشاره دارد و آن را به عنوان یک متن از غیر متن متمایز و مشخص می نماید» (سارلی،۱۳۹۰:۵۵)

در چارچوب زبانشناسی سیستمی، همچون دیگر نگره‌های نقش‌گرا پدیده‌های زبانی با ارجاع به این مفهوم که زبان نقشی و کارکردی در جامعه و نظام اجتماعی دارد، تبیین و توصیف می‌شوند. این نگره با دست یازیدن به انگاره «فرثیِ» معنا که بنا بر آن معنای هر پاره گفتار همان نقشی است که آن پاره گفتار در بافت ایفا می‌کند، سر آن دارد که با تبیین نقش‌های زبان، «بخش‌های نقشی نظام معنایی زبان» را تعیین کند (هلیدی و حسن، 29:1989 به نقل از مهاجر و نبوی، ۱۳۷۶ :۲۶) برای آن که معنا به عنوان یک پیوستار فضایی در زنجیره کلام بازنمایی شود، به واحدهایی برش می‌خورد و روابطی میان این واحدها برقرار می‌شود. در این چارچوب می‌توان گفت که سازمان‌بندی معنا به واسطه عمل واژگان و دستور صورت می‌گیرد. به بیان دیگر «معناهای عام‌تر از رهگذر دستور زبان بیان می‌شوند و معناهای خاص تر از رهگذر واژگان» (همان:۳۶)

از نظر هلیدی و حسن متن کلام ضبط شده از یک رویداد ارتباطی است. از نظر آن‌ها آنچه که متن را از غیر متن تفکیک می‌کند وجود ویژگی‌های متنی یا متنیت است و این ویژگی‌ها چیزی جز «روابط انسجامی» (Cohesion Relation) نیست. آنها معتقدند «متن بودگی» (Textuality) یا آنچه که متن را می سازد حضور ابزارهای انسجامی است.

نگره‌های امروزین مربوط به بافت متن عمدتا تحت تاثیر برونیسلاو مالینوسکی مردم-شناس و زبان‌شناس لهستانی است (۱۹۲۳-۱۹۳۵) به ویژه نظریه او درباره‌ی بافت موقعیت است که بعدها در نظریه هلیدی تاثیر می‌گذارد مالینوسکی در جریان پژوهش-های خود که در جزایر اقیانوس آرام جنوبی انجام شده است متوجه شد که متن مصاحبه-های که با مردمان آن جزایر انجام داده، در ترجمه انگلیسی قابل فهم نیستند زیرا فرهنگی که بر روی آن مطالعه می‌کرد مسلماً متفاوت از فرهنگی بود که برای غربی‌ها آشنا باشد او نتیجه گرفت که زبان پدیده‌ای محصور به خود نیست؛ بلکه وابسته به جامعه‌ای است که در آن به کار می‌رود. پس از مالینوسکی، «فرث» نیز به همین موضوع پرداخت. وی معتقد بود که کار زبان‌شناسی یکسره مطالعه‌ی معنا است و معنای یک گفته، کاری است که آن گفته در بافت می‌کند (مهاجر و نبوی، ۲۴:۱۳۷۶)

بخش مهم تر نظریه «فرث» دست کم به لحاظ تاثیری که بر شکل‌گیری نگره هلیدی داشت مفهوم «سیستم» است که با «دوگانی» هم نشینی / جانشینیِ سوسور هم‌خوانی‌هایی دارد.

به نوشته «مالمکی یر» یکی از بزرگترین موفقیت‌های هلیدی این بود که توانست برداشتِ نظام مند و یکپارچه‌ای درباره این امر ارائه کند که چگونه جنبه‌های خاص موقعیت در گزینش‌های زبانی‌ای که مشارکین صورت می‌دهند، بازتاب می‌یابد» (مالکمی یر ۱۶۰:۱۹۹۱ به نقل از مهاجر و نبوی، ۲۵:۱۳۷۶)

۲- پیشینه تحقیق

براساس جست و جوهایی که انجام گرفته است، تاکنون پژوهشی در حوزه انسجام در قصه‌های مثنوی صورت نگرفته، امّا در حوزه انسجام زبان فارسی به شکل کلی پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نوشته شده که بیشتر در رشته زبان‌شناسی است. برخی از این پژوهش عبارتند از:

- انسجام واژگانی در قرآن، بررسی سوره نور بر پایه نظریه هلیدی و حسن پایان نامه کارشناسی ارشد، اثر حسین رجبی (۱۳۸۶) دانشگاه رازی کرمانشاه
- مقاله نظریه انسجام و هماهنگی انسجامی و کار بست آن در یک داستان (قصه نردبان) از ناصرقلی سارلی و طاهره ایشانی چاپ شده در فصلنامه علمی پژوهشی زبان پژوهی دانسگاه الزهرا (س) شماره ۴ بهار و تابستان ۱۳۹۰

نگارندگان این مقاله در نظر دارند که براساس نظریه زبانشناسی نقش گرای هلیدی عوامل انسجام متن را در داستانکی (روایتی دوبیتی) از مثنوی معنوی بررسی کنند و به سوالات زیر پاسخ دهند:

۱- چه عواملی باعث انسجام در این شعر مولوی شده است؟
۲- انسجام دستوری و واژگانی چگونه به دست می‌آید؟
۳- با توجه به عوامل انسجام آیا می‌توان ادعا کرد که شعر مولوی منسجم است؟
۴- برای یافتن پاسخ سوالات فوق، ابتدا به بررسی ماهیت انسجام و عوامل انسجامی از دیدگاه این دو زبان‌شناس می‌پردازیم سپس براساس داده‌های مورد نظر شعر مولوی تحلیل می‌شود و درپایان توزیع فراوانی عوامل انسجام را به صورت آماری نشان خواهیم داد.

۳- معرفی مختصر مایکل هلیدی

مایکل هلیدی در لیدز انگلستان در سال ۱۹۲۵ متولد شد و در سال ۱۹۵۵ از دانشگاه کمبریج مدرک دکترای خود را گرفت. وی در سال ۱۹۶۴ در کلاس‌های تابستانی که انجمن زبانشناسی امریکایی برگزار می‌کرد در ایندیانا به تدریس پرداخت. در سال ۱۹۷۳ در میشیگان تدریس می‌کرد و در زمینه‌های معناشناسی و دستور زبان انگلیسی نوین، پیشرفت زبان در اوان کودکی؛ زبان شناسی و هوش مصنوعی تالیفاتی داشته است. (منشی زاده و ایشانی، ۱۲:۱۳۹۳)

۴- معرفی مختصر رقیه حسن

رقیه حسن در هند به دنیا آمد مدرک کارشناسی خود را از دانشگاه الله آباد در ادبیات انگلیسی، تعلیم و تربیت و تاریخ دریافت کرد پس از مهاجرت به پاکستان فوق لیسانس خود را در ادبیات انگلیسی از دانشگاه پنجاب لاهور اخذ کرد به بریتانیا رفت و موفق به دریافت درجه دکتری خود در رشته زبان شناسی از دانشگاه ادینبرگ گردید. در سال ۱۹۶۴، در طرح پژوهشی نافیلد با عنوان «بررسی زبان کودک» در دانشاه لیدز شروع به کار کرد.

مایکل هلیدی و رقیه حسن، هر دو در زمینه زبان‌شناسی نظام‌مند آثاری را به طور گسترده منتشر نموده‌اند. این دو با همکاری یکدیگر سال ۱۹۷۶، کتاب «انسجام در زبان انگلسی» را در انتشارات لانگمن، لندن پدید آوردند (همان، ۱۴:۱۳۹۳)

۵-نظریه تکامل یافته هلیدی و حسن درباره انسجام و هماهنگی انسجامی

از دیدگاه زبان‌شناسی نظام‌مند نقش گرا ((system function linjuistics (SFL)، انسجام، ارتباط داخلی موجود میان بخش‌های گوناگون از ساختار جمله را توسعه می‌دهد و همچنین رابطه‌های بیرونی بین یک جمله و جمله دیگر از همان متن را روشن می‌کند گوت وینسکیف نیز معتقد است متون ممکن است دارای انسجام ضعیف تر و یا قوی‌تر باشد؛ امّا هیچ متن بدون انسجام نیست (گوت و وینسکیف، ۳۳:۱۹۷۸ به نقل از سارلی و ایشانی ۵۵:۱۳۹۰)

هلیدی رویکرد خود را نقش‌گرایی می‌خواند زیرا معتقد است که آراء او نسبت به زبان، بیشتر متکی بر نقش عناصر زبانی است تا صورت آنها، او این اتکا به نقش را در سه تفسیر به کار می‌برد: الف) در تفسیر متون ب) درتفسیر نظام زبانی ج) در تفسیر ساخت‌های عناصر زبانی. از نظر او دستور نقش‌گرا دستوری طبیعی است؛ زیرا بر اساس چگونگی کاربرد زبان طراحی شده است. هر متنی خواه گفتاری، خواه نوشتاری، در بافت کاربردی مفهوم خود را باز می‌یابد (آقا گل زاده، ۸۸:۱۳۹۴)

۵-۱ نظر هالیدی و حسن درباره بافت موقعیت تعامل زبانی

درباره بافت موقعیت تعامل زمانی هلیدی و حسن معتقدند که: مهم‌ترین پدیده در ارتباط انسانی این است؛ که ما چیزی را که شخص دیگر قصد گفتن آن را دارد می‌دانیم. – ما پیش‌بینی می‌کنیم - البته نه آگاهانه و عمداً بلکه به طور عادی، چیزی را که گوینده می‌گوید، می‌فهمیم زیرا موقعتی که تعامل زبانی در آن رخ می‌دهد، اطلاعات فراوانی درباره معانی‌ای که مبادله می‌شوند و معانی‌ای که احتمالاً باید مبادله شوند در اختیار شرکت‌کنندگان قرار می‌دهد و نوع توصیف یا تفسیر بافت موقعیت که قرار است برای زبان‌شناسی حداکثر کفایت را دارا باشد همانی است که در این اوضاع و احوال مشخص و معین می‌شود تا پیش بینی‌هایی درباره معانی داشته باشد. (منشی زاده و ایشانی، ۴۷:۱۳۹۳)

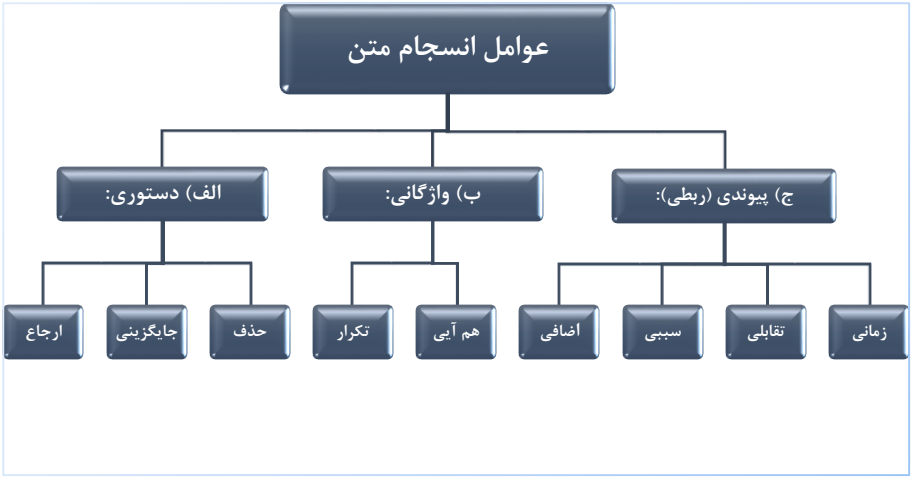
۵-۲ نظر هلیدی و حسن درباره چیستی متن

هر نمونه‌ای از زبان پویا که نقشی در بافت موقعیت متن بازی می‌کند، آن را متن می‌نامیم. حال ممکن است متن گفتاری یا نوشتاری یا در واقع در هر رمزگانی باشد که ما به آن می‌اندیشیم.

۶- ابزارهای انسجام (cohesion devices)

انسجام به مناسباتِ معنایی اشاره دارد که میان عناصر یک متن وجود دارند، و به‌واسطه عمل آن‌ها تعبیر برخی از عناصر متن امکان‌پذیر می‌گردد: یک عنصر عنصری دیگر را پیش‌انگاری می‌کند و بدون توسل به آن نمی‌تواند رمزگشایی شود. این مناسبات به کلام یکپارچگی و وحدت می‌بخشد. «پیش انگاشت» عبارت از موضوعی است که گوینده فرض می کند پیش از ادای پاره گفت حقیقت دارد. (یول،۱۳۹۱:۴۰). هلیدی در آثار متعدد خود از جلمه در کتاب «مقدمه‌ای بر دستور نقشی» (۱۹۸۵) سه نقش عمده برای زبان قایل است: ۱- عملکرد اندیشگانی(Presupposition) که ضمن آن شخص تجربه و احساس خویش از عالم خارج را بیان می‌کند ۲- عملکرد بینابینی(Interactional) که گوینده یا نویسنده از قضیه‌ای استفاده می‌کند تا با دیگران ارتباط برقرار کنند ۳- عملکرد متنی(Textual)که ضمن آن گوینده یا نویسنده پیامی را مبتنی بر دو عملکرد قبلی است به صورت گفته یا نوشته (یا صورت ممکن دیگر) سازمان می‌دهد و به دیگران منتقل می‌کند (یارمحمدی، ۱۳۸۳:۵۶)

نظریه انسجام هلیدی و حسن، نخستین بار برای تحلیل عوامل انسجامی در زبان انگلیسی به کار رفت؛ امّا این نظریه را می‌توان در زبان‌های مختلف به کار برد، هر چند ممکن است الگوهای انسجامی آن زبان‌ها با هم تفاوت داشته باشد (قوامی و آذرنوا، ۱۳۹۲:۷۶) این دو نظریه‌پرداز دستور نقش‌گرایی و تحلیل متن، ابزارها و عوامل انسجام متن را ابتدا به سه گروه کلی انسجام دستوری، انسجام واژگانی و انسجام پیوندی (ربطی) تقسیم می‌کنند و سپس برای هر کدام از آن عوامل انسجامی زیرمقوله‌هایی در نظر می‌گیرند:



چنان‌که جدول فوق نشان می‌دهد عوامل ابزارهای انسجام در متن را به‌طور جداگانه مورد بررسی قرار می‌دهیم.

۶-۱- ارجاع (Reference)

منظور از ارجاع انواع مختلف عناصر ضمیری در متن است که با ایجاد ارتباط بین جمله-های یک متن باعث انسجام متنی آن‌ها می گردد. برای مثال:

«آن سال که برف سنگینی آمد. آقای شفیعی، همسایه ما سُر خورد و پایش شکست. او را که درد بسیار می‌کشید همسایه‌ها به بیمارستان بردند» (سجودی، ۱۰۲:۱۳۹۳) «آقای شفیعی»، «ش» (در پایش) و «او» هم مرجع هستند و از طریق روابط هم مرجعی به شکل‌گیری بافتار متن کمک می‌کند.

۶-۲ جایگزینی (substitution)

جایگزینی یکی از عناصر جمله با کلمات جانشین‌شونده است؛ جایگزینی در زبان فارسی بسامد بالایی ندارد. مثال:

«این کفش را نمی‌خواهم آن یکی را می‌خواهم»

۶-۳ حذف (Ellipsis')

مقصود از حذف آن است که واژه یا عبارتی به کلی حذف شود و برخلاف جایگزینی ردی از خود در قالب واژه‌ای دیگر باقی نمی‌گذارد؛ اما کماکان قابل دریافت است و شامل حذف فعل، اسم و بند می‌شود. مثال:

«**برای جشن مدرسه، مریم شیرینی آورد و مهری میوه.**» بدیهی است که مهری میوه «آورد» اما فعل حذف شده است.

۶-۴- تکرار (Reiteration)

تکرار یکی از ابزارهای انسجام‌آفرینی متن است که طی آن عناصری از جمله‌های قبلی متن در جمله‌های بعدی تکرار می‌شود که به صورت‌های گوناگون مانند «هم‌معنایی یا ترادف» «تضاد»، «شمول معنایی» . «رابطه جزء و کل» انجام می‌گیرد.

۶-۵- هم آیی (collection)

هم آیی یکی دیگر از عناصر انسجام واژگانی است که منظور از آن «هم آیی» یا «به‌هم مربوط بودن» عناصر واژگانی معینی در چارچوب موضوع یک متن است که منجر به پیدایش ارتباط جمله‌های آن متن می‌شود.

مثلا اگر متنی درباره مسابقه فوتبال باشد وقوع کلماتی از قبیل: داور، بازیکن، دروازه، دروازه بان، خطا و ... در جمله‌های مختلف آن باعث به وجود آمدن نوعی انسجام واژگانی در آن می‌شود. (آقا گل زاده، ۱۰۸:۱۳۹۴)

۶-۶- پیوندها (عناصر ربطی) (Conjunctives)

پیوندها یا عناصر ربطی نیز از جمله عوامل انسجام آفرینی است که باید بین جمله‌ها برقرار شود. در هر زبان کلمات و عباراتی هست که نقش آنها انتقال خواننده یا شنونده از جمله‌ای به جمله بعد است (صلح‌جو، ۲۴:۱۳۹۱)

هلیدی و حسن (۱۹:۱۹۷۶ به نقل از رحمانی، ۲۳:۱۳۸۴) معتقدند که پیوند ذاتاً با دیگر روابط انسجامی از جمله حذف و جایگزینی تفاوت دارد عناصری باعث پیوند می‌شوند صرفا فقط وظیفه وصل جمله‌ای به جمله دیگر را انجام نمی‌دهند؛ بلکه دارای معنایی هستند که باعث می‌شود پی به وجود پیش‌فرض‌ها یا عناصر دیگری در متن نیز ببریم. این دو نخست پیوندها را به دو دسته کلان و خرد تقسیم می‌کنند. مقصودشان از پیوندهای کلان عباراتی است چون «روزی روزگاری» که شروع یا پایان یک موضوع را نشان می‌دهند پیوندهای خرد را به چهاردسته تقسیم می‌کنند که عبارتند از:

۶-۶-۱- پیوندهای افزایشی مانند «علاوه بر این» در جمله «پیرمرد افسرده و خسته بود؛ علاوه بر این انگیزه ای برای ادامه سفر نداشت».

۶-۶-۲- پیوندهای تباینی مانند «علی رغم ان که»، « با این وجود»، مثال «هوا خیلی سرد است، با این وجود، من به پارک می‌روم».

۶-۶-۳- پیوندهای علّی که به بیان روابط علت و معلولی بین وقایع می‌پردازد، عباراتی مانند «درنتیجه»، «زیرا»، «برای اینکه» و مشابه آن، برای مثال در جمله «او به مهمانی نرفت برای اینکه خسته بود».

۶-۶-۴- پیوندهای زمانی که توالی زمان را نشان می دهد مانند «سپس»، «پیش از آن»، «بعد» و مشابه آن، برای مثال در جمله «شما بروید،من بعد می‌آیم».

۷- گره (Tie)

آنچه مفهوم انسجام را در جمله مستقر می‌کند «گره» است، گره یک عنصر از یک جمله را به عنصری دیگر در جمله‌ای دیگر ربط می‌دهد. هالیدی و حسن (۳:۱۹۷۶ به نقل از قوامی و آذرنوا، ۷۶:۱۳۹۲) بر اهمیت «گره» - و به عبارتی «دو تا بودن و با هم آمدن یک جفت عنصر که از نظر انسجامی به هم مربوط اند»، بسیار تاکید کرده‌اند.

رقیه حسن، به سه نوع گره در رابطه معنایی متن اشاره می‌کند:

الف) هم‌مرجع بودن؛ (Co-references) در این حالت گره‌ها بیشتر با عناصر ارجاعی شناخته می‌شوند.

ب) هم‌طبقه بودن؛ (Co-Classification) در این حالت گره‌ها در مقوله جایگزینی و حذف قرار می‌گیرند.

ج) هم‌گستر بودن؛ (Co-extensions) عناصر واژگانی بیشتر در این نوع قرار می‌گیرند. هماهنگی انسجامی، عوامل انسجام واژگانی و دستوری را براساس زنجیره‌های یکسانی و یا شباهت در کنار هم قرار می‌دهد. پس هماهنگی انسجامی، دست‌یابی به چگونگی پیوستگی یک متن از طریق قرار گرفتن این زنجیره‌ها در کنار هم و ارتباط دوسویه آنها با یکدیگر است. رابطه عمودی زنجیره‌ها بر اساس قرار گرفتن عناصر انسجامی در زنجیره-های یکسانی و شباهت است.

۸- نقش اندیشگانی زبان

از آنجا که زبان وسیله باز نمایی جهان بیرون و درون آدمی است به تجربه‌ها و تصویرهایی که ما از پیوستار جهان پیرامون و جهان ذهنی و خیالین خود داریم به واسطه زبان مقوله‌بندی به صورت مفاهیم در می‌آیند. رمزگذاری و بیان می‌شوند. پدیدارها و نظام

جهان از رهگذر این ویژگی زبان که نقش‌اندیشگانی زبان است، وارد زبان می‌شوند و ما این امکان را می‌یابیم که بر پایه آن دست به کنش بزنیم.

پی آمد برشی که در زبان باز می‌تابد به صورت پدیده‌هایی متمایز و مرزمند در می‌آید به‌واسطه این عمل زبان پیوستار جهان به سه بخش عام تقسیم می‌شود. (مهاجر و نبوی، ۳۹:۱۳۷۶)

۸-۱- فرایند (Process)

که ناظر است بر یک رخداد، یک کنش، یک حالت، یک فرایند احساسی، گفتاری یا وجودی.

۸-۲- مشارکین فرایند (Participants in the process) که عناصر دست اندرکار فرایند را در بر می‌گیرند و حول محور فرایند عمل می‌کنند. این عناصر می‌توانند یا عامل فرایند باشند یا فرایند بر آن اعمال شود یا آن که از فرایند بهره‌مند شوند.

۸-۳- عناصر پیرامونی (Circumstantial elements) فرایند عناصری‌اند که زمان و مکان شیوه عمل و وسایل و اسباب و شرایط فرایند را رقم می‌زنند.

در این میان نقش کانونی را خودِ فرایند ایفا می‌کند و در نتیجه، تعداد و نوع مشارکین را هم تعیین می‌کند. در این چارچوب، فرایندها به تناسبِ نوع و معنایی که دارند می‌توانند یک یا دو یا سه مشارکت داشته باشند، که در بیان فنی معناشناختی، آن ها را فرایند یک ارزشی، دو ارزشی و سه ارزشی نام دارند برای نمونه، فرایند «مردن» فقط یک مشارک را به خود می‌پذیرد و فرایندی یک ارزشی است، اما فرایندِ «دادن» به طور بالقوه سه مشارک را به خود می‌گیرد و فرایندی سه ارزشی است. مثال:

الف) علی مُرد.

ب) من کتاب را به فرشته دادم.

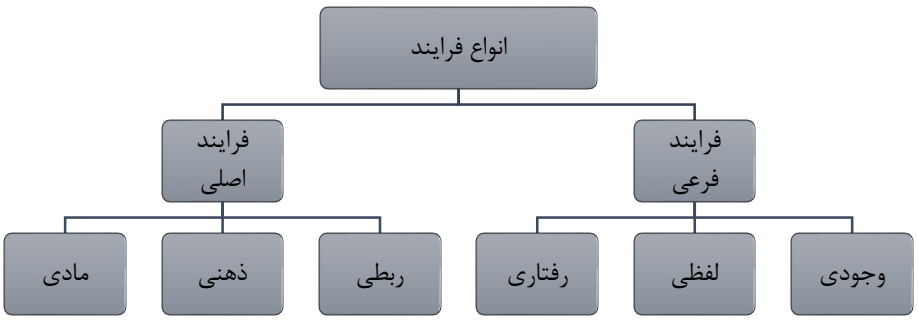
در (الف) «علی» و در (ب) «من»، «کتاب» و «فرشته» مشارکین فرایند هستند.

در ساختار تعدی زبان، عنصری که فرایند را بازنمایی می‌کند، نقش کانونی را ایفا می‌کند. این عنصر همان «فعل» است. در این راستا «فعل لازم» (ناگذر) بیانگر فرایندهای یک مشارکی یا یک ارزشی است و عمل آن بر هیچ عنصر دیگری در بند تسری پیدا نمی‌کند. مانند مثال (الف) اما فعل متعدی (گذرا) فعلی است که دو یا سه مشارک در وقوع آن دخالت دارند، مانند مثال (ب) این مشارکین در لایه دستور زبان در «گروه

اسمی» تحقق می‌یابند. هم چنین، عناصر پیرامونی فرایند معمولا در «گروه قیدی» و «گروه حرف اضافه‌ای» متجلی می‌شوند. مثال: «دیروز نیروهای دولتی ۱۸ دانشجوی مخالف را در دانشگاه دستگیر کردند» در این جا فعل «دستگیر کردند» نمایان‌گر خود فرایند است. گروه‌های اسمی «نیروهای دولتی» و «۱۸ دانشجوی مخالف» نمایان‌گر مشارکین در فرایند هستند، و گروه قیدی «دیروز» و گروه حرف اضافه‌ای «در دانشگاه» عناصر پیرامونی این بند را تشکیل می‌دهند.

۹- فرایندها ((Processes))

در حوزه‌ی گذرایی فعل، هلیدی (۱۰۷:۱۹۹۴ به نقل از سارلی و ایشانی، ۶۱:۱۳۹۰) سه نوع فرایند اصلی را با نام‌های «مادی»، «ذهنی» و «ربطی» و سه نوع فرآیند فرعی به نام‌های «رفتاری»، «لفظی» و «وجودی» معرفی می‌کند:



۹-۱- فرایندهای اصلی (The main processes)

۹-۱-۱- فرایند مادی (Physical process): این فرایند به فعالیت‌های کنشی‌ای مربوط است که بر انجام دادن کاری فیزیکی دلالت می‌کند؛ مانند خوردن، گرفتن و .... در این نوع فرایند ممکن است یک شرکت کننده (مشارک) اصلی با عنوان کنشگر داشته باشیم، مانند: «من خواهم آمد» در این جمله «من» کنشگر محسوب می‌شود.

۹-۱-۲- فرایند ذهنی (Mental process): این فرایند در اصل به امور ذهنی، حسی و فکری مربوط است؛ مانند دوست داشتن، فکر کردن، خوشایند بودن و ... . شرکت کننده‌ای که در این فرایند، فعالیت ذهنی و حسی و فکری انجام می‌دهد «حسگر»

(مُدرِک) نامیده می‌شود و آنچه در این فرایند احساس و ادراک می‌شود «پدیده» نام دارد. برای مثال « من راز فصل‌ها را می‌دانم و حرف لحظه‌ها را می‌فهمم» در اینجا «من» حسگر (مُدرِک) است و «راز فصل‌ها» و «حرف لحظه‌ها» پدیده‌های بند هستند. از آنجایی که زبان فارسی، زبانی ضمیر انداز و حذف ضمیر فاعلی را مجاز می‌داند اگر «حسگر» ضمیر جدای فاعلی باشد، می‌تواند حذف شود، ولی مستتر است؛ در نتیجه یک شرکت کننده بالقوه (حسگر) و یک شرکت کننده بالفعل (پدیده) در بندهای با فرایند ذهنی حضور خواهند داشت. (پهلوان نژاد و زمردیان، ۶۳:۱۳۸۳)

۹-۱-۳- فرایند ربطی (Related process): این فرایند با فعل‌های «شدن»، «داشتن»، «به نظر رسیدن»، «بودن» و ... در ارتباط است شرکت کننده‌ای که این نوع فرایند را انجام می‌دهد «حامل» نامیده می‌شود و آنچه «اسناد» داده می‌شود، ممکن است صفت باشد (مانند: «غمگین» در جمله «من غمگین هستم») و یا «یکسانی» (مانند: «عشق» در جمله «خدا عشق است») و یا ممکن است مالکیت باشد (مانند: «مدادهای زیادی» در جمله «من مدادهای زیادی ندارم»)

۹-۲- فرایندهای فرعی (Sub-processes)

۹-۲-۱- فرایندهای رفتاری (Behavioral processes): این فرایند دربرگیرنده رفتارهای گوناگون جسمی و روانی یک موجود جاندار یا جاندار پنداشته شده است. در این فرایند فقط یک شرکت‌کننده (مشارک) به نام «رفتارگر» وجود دارد (هلیدی ۱۲۹:۱۹۸۵ به نقل از مهاجر و نبوی، ۴۵:۱۳۷۶)

مانند مثال های زیر:

الف) دخترک چند ساعتی می‌گریست.

ب) او از ته دل خندید.

در این مثال‌ها «دخترک» و «او» رفتارگرند علاوه بر «گریستن» و «خندیدن»، فعل‌های فارسی «نفس کشیدن» و «خوابیدن» نیز بیان گر فرایندهای رفتاری هستند.

۹-۲-۲- فرایند لفظی (کلامی) (Verbal process): فعل‌های این فرایند همه از نوع «گفتن»اند و عمل گفتن را در بردارد؛ مشارکین این فرایند، عبارتند از: «گوینده» آن که چیزی می‌گوید و «دریافت کننده» (مخاطب)، آن که خطاب به او چیزی گفته می‌شود و

آنچه که گفته می‌شود؛ «گزارش» یا «نقل قول» و یا به طور کلی «سخن پردازی» نامیده می‌شود.

مثال:«کتاب راهنما جزئیات کار دستگاه را برای شما توضیح می‌دهد.»

«کتاب راهنما» گوینده بند، «جزئیات کار دستگاه» گفته، و «شما» مخاطب بند هستند. فرایندهایی مانند «یادآوری کردن» و «فرمودن» «اعلان کردن»، «فریادزدن» از فرایندهای لفظی محسوب می‌شوند.

۹-۲-۳- فرایند وجودی (Existential process): این فرایند از موجودیت یا هستی پدیده‌ای (و یا عدم آن) سخن می‌گوید، هر فعلی که معنای وجود داشتن را در بر داشته باشد، جزء این فرایند محسوب می‌گردد. شرکت کننده (مشارک) این فرایند را که از هستی (یا نیستی) آن سخن می‌رود «موجود» نامیده می‌شود مثال «او در خانه بود» در این جمله، «او» موجود و «خانه» عنصر محیطی و «بود» فرایند وجودی است.

معمولا فعل «بودن» در این فرایند بیشترین کاربرد را دارد.

۱۰- روش تحلیل انسجام و هماهنگی انسجامی در متن

پس از بررسی مبانی نظری این نظریه لازم است روش بررسی انسجام را در یک متن توضیح دهیم. برای نشان دادن انسجام و هماهنگی انسجامی، انجام مراحل زیر ضروری است:

۱. تقسیم متن به بندها جمله‌واره‌های (clause) تشکیل دهنده‌ی آن.

۲. نوشتن واژه‌های مربوط به هر بند، بدون در نظر گرفتن حروف ربط، اضافه و ... به صورت جداگانه و مشخص.

۳. یافتن عوامل انسجام واژگانی و دستوری در متن از میان واژگان نوشته‌شده (کل نمونه-ها).

۴. قرار دادن این عوامل در زنجیره‌هایی با عناوین یکسانی و شباهت و محاسبه‌ی نمونه‌های شرکت‌کننده در این زنجیره‌ها (نمونه‌های مرتبط).

۵. محاسبه‌ی درجه‌ی انسجام متن (محاسبه‌ی درصد نمونه‌های مرتبط نسبت به کلّ نمونه‌ها).

۱۱- تحلیل انسجام در داستانکی (روایتی دوبیتی) از مثنوی مولوی

گفت معشوقی به عاشق کِای فتی — تو به غربت دیده‌ای بس شهرها
پس کدامین شهر ز آنها خوشتر است؟ — گفت: آن شهری که در وی دلبر است

(مولوی، ۱۳۹۰: ۳/ ۹۷۶)

برای تحلیل این داستانک روایی لازم است مراحل زیر را به ترتیبی که می‌آید، انجام دهیم:

الف) متن را به بندهایی ساده و نه مرکب تقسیم می‌کنیم.

ب) واژگان مربوط در هر بند را بدون درنظرگرفتن حروف ربط، اضافه و ... به صورت جداگانه می‌نویسیم. این‌کار به ما در یافتن مجموع تعداد کلّ نمونه‌ها برای محاسبه درصد پیوستگی متن موردنظر کمک می‌کند. ما در این پژوهش، موارد الف و ب را به صورت زیر، جهت اختصار در هم آمیخته‌ایم:

۱- معشوقی – عاشق – گفت

۲- ای فتی

۳- تو – بس - شهرها – غربت - دیده‌ای

۴- (معشوق – عاشق – گفت)

۵ – (ای فتی – بگو)

۶- کدامین شهر – آنها - خوشتر است

۷- (عاشق) – گفت

۸- آن – شهری – (خوش‌تر است)

۹- وی – دلبر – است

ج) از این واژه‌ها، عوامل انسجامی واژگانی و دستوری را در متن می‌یابیم و در جدول می‌نویسیم.

جمله	جدول (۱۱ - ۱) عوامل انسجام واژگانی و دستوری									
۱	معشوق	عاشق	گفت							
۲		ای فتی								
۳		تو		شهرها	غربت	دیده‌ای		بس		
۴	(معشوق)	(عاشق)	(گفت)							
۵		(ای فتی)					(بگو)			
۶				آنها				خوش‌تر است		

۷		(عاشق)	(گفت)							
۸				آن شهری				(خوش‌تر است)		
۹	دلبر			وی					است	

برای درک بهتر جدول (۱۱ – ۱)، عوامل انسجامی را در جدول شماره (۱۱ – ۲) به صورت شفاف‌تر و با وضوح بیشتری به خوانندگان ارائه می‌دهیم:

عوامل انسجام دستوری	ارجاع	عاشق (۱) تو (۳)	شهرها (۳) آنها (۴)	عاشق (۱) ای فتی (۲)	شهری (۷) وی (۷)			
	جانشینی و حذف	بگو (۴)	ای فتی(۴-۲)	عاشق (۵-۱)	خوشتر است (۵-۷)			
عوامل انسجام واژگانی	تکرار	خوشتر است (۵-۷)	گفت (۱-۵)	عاشق (۱-۵)	شهر(۷-۳-)			
	هم‌معنایی	دلبر(۸) معشوق(۱)	عاشق (۱و۵) و ای فتی(۲و۴)					
	تضاد معنایی							
	جزء و کلّ	دلبر(۸) و عاشق(۱و۵)						
	برابری							
	نام‌گذاری							
	تشابه	معشوق(۱) و دلبر(۸)						

سپس این عوامل را بر این اساس که از نوع یکسانی و یا شباهت هستند، در زنجیره‌هایی از یکسانی و شباهت قرار می‌دهیم که در جدول زیر نشان داده شده است:

جمله	جدول (۱۱ - ۳) زنجیره‌های یکسانی و شباهت				
	ش	ی/ش	ش	ش	ی
۱	معشوقی	عاشق	گفت		
۲		ای فتی			
۳		تو		شهرها	
۴	(معشوق)	(عاشق)	(گفت)		
۵		(ای فتی)			
۶				آنها	خوش‌تر است
۷		(عاشق)	(گفت)		
۸				آن شهری	(خوش‌تر است)
۹	دلبر			وی	

تعداد کل نمونه‌های انسجامی در این داستانک روایی: ۲۳ مورد و تعداد نمونه‌های مرتبط: ۱۸ مورد و تعداد نمونه‌های جنبی که فاقد هم‌زنجیره بوده و ارتباطی با دیگر نمونه‌ها ندارند، ۵ مورد است که در جدول زیر نشان داده شده و درصد نمونه‌های مرتبط نسبت به کل نمونه‌ها نیز آورده شده است:

جدول شماره‌ی ۱۱ - ۴) توزیع فراوانی و درصد نمونه‌ها در داستانکی دوبیتی از مولوی

متن	کلّ نمونه‌ها	نمونه‌های مرتبط	نمونه‌های جنبی	نسبت نمونه‌های مرتبط به کلّ نمونه‌ها
داستانکی دوبیتی از مثنوی معنوی	۲۳	۱۵	۵	٪ ۶۵ / ۲۱

۱۱ – تحلیل عناصر انسجام و پیوستگی در داستانک روایی مثنوی معنوی

۱۱-۱- انسجام دستوری

۱۱-۱-۱- ارجاع

ضمیر شخصی «تو» در جمله‌های ۳ مرجع آن «عاشق» است و چون «عاشق» در متن شعر ذکر شده است در نتیجه «ارجاع درون مرجع» به شمار می‌آید. در جمله ۵ «آنها» ارجاع اشاره‌ای به «شهرها» دارد.

۱۱-۱-۲- حذف

فعل «گفت» در جمله ۴ و فعل «خوشتر است» در جمله ۸ حذف شده است. حذف فعل‌های «گفت» و «خوشتر است» به دلیل جلوگیری از تکرار نکردن آنها متناسب با بافت موقعیت متن صورت گرفته است و کل جمله شماره ۴ برای جلوگیری از تکرار جمله شماره ۱ حذف شده است.

۱۱-۱-۳- جایگزینی

«فتی» در جمله ۲ جانشین «عاشق» در جمله ۱، و «تو» در جمله ۳ جانشین «عاشق» و «فتی» در جملات ۲ و ۳ و «وی» در جمله ۹ جانشین «شهر» در جمله های ۳،۶،۸ شده است.

۱۱-۱-۴- عوامل ربطی

«که» در جمله ۹ عامل ربطی به شمار می‌آید که جمله ۸ و ۹ را به هم پیوند می‌دهد.

۱۱-۲- انسجام واژگانی

۱۱-۲-۱- تکرار

تمام تکرارها در این روایت دوبیتی از نوع اسم و فعل هستند.

«معشوق» در جمله‌های ۱ و ۴؛ «عاشق» در جمله‌های ۱،۴،۶؛ «شهر» در جمله‌های ۳،۶،۸، «خوشتر» در جمله‌های ۶و ۸؛ «است» در جمله‌های ۶، ۸ و ۹ تکرار شده است.

۱۱-۲-۲- ترادف معنایی

«دلبر» در جمله ۹ با «معشوق» در جمله‌های ۱ و ۴ ترادف معنایی دارد.

۱۱-۲-۳- شمول معنایی

روابطی از نظر «شمول معنایی» در این متن دیده نشد.

۱۱-۳- هماهنگی انسجامی

«عاشق» در جمله‌های ۱ ،۴ و ۷ با «تو» در جمله ۳ در یک زنجیره قرار می‌گیرند. چون هم مرجع هستند. جمله شماره ۴ «معشوق به عاشق گفت» برای جلوگیری از تکرار جمله شماره یک حذف شده است و از این رو در زنجیره شباهت قرار دارند. فعلهای «گفت» در جملات ۱ ،۴ و ۷ و همچنین فعل‌های «است» در جملات ۶، ۸و ۹ از لحاظ دستوری در یک زنجیره هستند.

جدول شماره‌ی ۱۱ - ۵) توزیع فراوانی و درصد عوامل انسجامی در داستانکی دوبیتی از مولوی

نام	فراوانی / درصد	عوامل دستوری		عوامل واژگانی						
		ارجاع	جانشینی و حذف	تکرار	جزء و کلّ	هم‌معنایی	برابری	تضاد	نام‌گذاری	تشابه
داستانک (دو بیتی)	فراوانی عوامل	۴	۴	۸	۳	۳	۰	۰	۰	۱
	درصد	٪ ۱۷/۳۹	٪ ۱۷/۳۹	٪ ۳۴/۷۸	٪ ۱۳/۰۴	٪ ۱۳/۰۴	-	-	-	٪۴/۳۴
	درصد کلی	٪ ۳۴/۷۸		٪ ۶۵/۰۲						

۱۲- نتیجه گیری

در تحلیل و بررسی انسجام و هماهنگی انسجامی داستانک منظوم (روایت دوبیتی) از مثنوی مولوی، به دلیل اینکه فعل «گفت» بیشتر تکرار شده است و شخصیت‌های معشوق

و عاشق همان گوینده و مخاطب هستند که در این فرایند کلامی مورد خطاب قرار می-گیرند. در سه مصرع اول شعر، گوینده (معشوق) است که با طرح «گفته» روایت را طوری به پایان می‌رساند که خواننده یا دریافت‌کننده متن را به ایجاد حادثه و کشمکش متفاوت در ذهن مجاب می‌کند.

با توجه به تحلیل‌های انجام شده در این دو بیت روایتی از مثنوی، همانطوری که «داستان مینی مال از دل داستان کوتاه برآمده» (خادمی و رحیمی، ۴۱:۱۳۹۳) این دو بیت در حقیقت داستان اصلی تحت عنوان «وکیل صدر جهان» در دفتر سوم را در خود نمایان ساخته است و بر اساس تحلیل انجام شده، به این نتیجه می‌رسیم که نظریه هماهنگی انسجامی در زبان فارسی قابل استفاده است و این الگو را می‌توان در متون ادبی و غیر ادبی به کار برد و حتی میزان انسجام و پیوستگی متن را از نظر کمی مشخص نمود که با بررسی و کاربست نظریه انسجام هالیدی و حسن (۱۹۸۵م) در داستانکی روایی از مثنوی معنوی سروده مولوی، این نتایج حاصل شدکه:

در این داستانک، از مجموع کلّ ۲۳ نمونه پژوهش شده، ۱۸ نمونه مرتبط و تنها ۵ نمونه جانبی دیده می‌شود که تعامل زنجیره‌ای ندارند. بر همین اساس، انسجام داستانک لیل ۷۸/۲۶ ٪ است. این رقم نشان می‌دهد که این داستانک دوبیتی علی‌رغم واژگان بسیار کم که تعداد آن فقط دو بیت است، از انسجام بسیار بالایی برخوردار بوده و کاملاً منسجم است.

اشعار مثنوی مولانا منسجم است، از کل ۲۳ نمونه مورد بررسی در این پژوهش، ۹ نمونه انسجام دستوری، ۷ نمونه انسجام واژگانی و ۱ نمونه انسجام پیوندی دیده می‌شود که غالب نمونه‌های انسجام دستوری مربوط به «حذف» است و درمیان عوامل انسجام متن واژگانی، بسامد تکرار، به ویژه تکرار فعل بیشتر به چشم می‌آید. با مقایسه عوامل انسجام دستوری قابل ملاحظه است که بسامد عامل جانشینی و حذف، در داستانک تقریباً دو برابر است و همین موضوع سبب انسجام بالای این دو بیتی است.

منابع و مآخذ:

- آقا گل زاده، فردوس.(۱۳۹۲). ***فرهنگ توصیفی تحلیل گفتمان و کاربرد شناسی***. تهران: انتشارات علمی.
- آقا گل زاده، فردوس.(۱۳۹۴). ***تحلیل گفتمان انتقادی***. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی
- پهلوان نژاد، محمدرضا و رضا زمردیان (۱۳۸۳). «تحلیل نحوی-معنایی ساختمان بند ساده در زبان فارسی بر پایه دستور نقش گرای نظام مند هلیدی». ***مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی مشهد***. شماره ۱۴۵: ۵۵-۷۴
- خادمی کولایی، مهدی و رحمت رحیمی ابوخیلی، (۱۳۹۳) ***ماهیت شناسی مینیمالیسم و بررسی داستان های مینیمال فارسی از آغاز تا امروز***. تهران: میترا
- رحمانی، فاطمه (۱۳۸۴). «بررسی عوامل انسجامی در آثار ادبی جلال آل احمد». پایان کارشناسی ارشد، تهران: ***دانشگاه پیام نور***. گروه زبان شناسی
- سارلی، ناصر قلی و ایشانی، طاهره.(۱۳۹۰). «نظریه انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان (قضه نردبان)». ***فصلنامه علمی- پژوهشی زبان پژوهی دانشگاه الزهرا (س)***. سال دوم. شماره ۴: ۵۱-۷۷
- سجودی، فرزان. (۱۳۹۳). ***نشانه شناسی کاربردی***. تهران: نشر علم
- صلح جو، علی. (۱۳۹۱). ***گفتمان و ترجمه***. تهران:نشر مرکز
- قوامی، بدریه و آذرنوا، لیدا.(۱۳۹۲) «تحلیل انسجام و هماهنگی در شعری کوتاه از شاملو». ***فصلنامه علمی – پژوهشی زبان و ادب فارسی – دانشکده ادبیات و زبان های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج***. سال پنجم. شماره ۱۵: ۸۴-۷۱
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۹۰). ***مثنوی معنوی***. شرح کریم زمانی. ج۳. تهران: اطلاعات
- مهاجر، مهران و نبوی، محمد (۱۳۷۶). ***زبانشناسی شعر***. تهران: نشر مرکز
- هالیدی و حسن (۱۳۹۳). ***زبان، بافت و متن***. ترجمه مجتبی منشی زاده و طاهره ایشانی. تهران: نشر علمی
- یارمحمدی، لطف الله (۱۳۸۳). ***گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی***. تهران : نشر هرمس
- یول، جورج (۱۳۸۵). ***بررسی زبان***. ترجمه علی بهرامی. تهران: نشر رهنما

- یول، جورج (۱۳۹۱) ***کاربرد شناسی زبان***. ترجمه محمد عمو زاده و منوچهر توانگر. تهران: انتشارات سمت

- Halliday, M. A. K. (1985). ***An introduction to functional grammar***. London: Edward Arnold.
- _____ .(1985). ***Language, Context and Text: Aspect of Language in a Social Semiotic Perspective.*** Oxford: University Press.
- Halliday, M. A. K. and Ruqaiya Hasan. (1976), ***Cohesion in English***. London: Longman.
- Hasan, R. (1984). "***Coherence and Cohesive Harmony***". J. Flood. (ed.). Understanding Reading Comprehension. I.R.A. Newark: Delaware.
- Salkie, Raphael. (1995) . ***Text and Discourse Analysis***. London & New York: Routledge.

داستان‌های مثنوی مولانا به عنوان راهنمای اصول و مبانی تربیت

زهرا قنبرپور [1]

چکیده

تربیت انسان و ویژگی‌های تربیتی یکی از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث، هم در منابع علمی و هم متون دینی و ادبی است. هدف از انجام این پژوهش، بررسی مقدماتی مجموعه‌ای از ویژگی‌های تربیتی انسان شامل مبانی، اصول و روش‌های تربیتی از زاویه‌ای تازه با استناد به کتاب مثنوی معنوی مولوی و راه‌کارهای تربیتی مناسب مربوط به انسان میباشد. پژوهش حاضر از لحاظ هدف، نظری و از لحاظ مطالعه کیفی و به نوعی تحلیل محتوای نظری است. با توجه به آن که از دیدگاه علوم تربیتی یک مربی بر اساس ویژگی‌های انسان، که آن را «مبنا» می گویند، برای تربیت او دستورالعملی کلی صادر می‌کند که به آن «اصل» می‌گویند و سپس برای اجرای دستورالعمل‌های کلی، روش‌های جزئی قابل اجرایی را با عنوان روش‌های تربیتی مطرح می‌کند، مولانا نیز در مقام مربی با توجه به موقعیت‌های مختلف و ویژگی‌های انسان و دستورالعمل تربیتی خویش، روش‌های تربیتی قابل اجرایش را در قالب داستان های تمثیلی بیان کرده است. در این مقاله، پنج مبنا به همراه اصول و شیوه‌های تربیتی او در نمونه‌هایی از مثنوی مطرح می‌شود.

کلیدواژه: تعلیم و تربیت، روش‌های تربیتی، مثنوی معنوی، اصول تعلیم و تربیت، مولوی

۱-دکتری فلسفه تعلیم و تربیت z_ghanbarpour@ymail.com

۱- مقدمه

با توجه به تخصصی شدن رشته های تحصیلی،ناخودآگاه اندیشهٔ انسان‌ها هم مرزبندی شده است. هر علمی تا جایی به تحلیل مسائل میپردازد؛ که درحد و مرز آن علم قرار دارد .در حالی که موضوع اصلی رشته های علوم انسانی «انسان» و «تربیت»است وجود انسان در جنبه های مختلف قابل محدودیت نیست و تمام جنبه های وجودی انسان با یکدیگر ارتباط دارند.اهداف تعلیم و تربیت در هر جامعه با توجه به نیازهای روانی،فردی،اجتماعی،سیاسی،فرهنگی و...کشف و وضع می‌شود و صاحبنظران تعلیم و تربیت با توجه به دیدگاه‌ها و جنبه‌های مختلف تعلیم و تربیت این مبانی را استخراج می‌نمایند.(شیروانی،۱۳۷۷،ص۶۹)یکی از متفکران و دانشمندانی که در باب تعلیم و تربیت قابل تامل بسیار است عارف و اندیشمند بزرگ مولانا جلال الدین رومی بلخی است که جنبه‌ی تربیتی و تعلیمی آثار وی مخصوصا در مثنوی معنوی کاملا مشهود است. جلال الدین محمد بلخی معروف به مولوی، مولانا و ملای روم، از صوفیان و عارفان برجسته و شاعران نام آور قرن هفتم است .وی در سال *604* در بلخ به دنیا آمد و در سال *672* ق در قونیه وفات یافت و آر امگاهش نیز در همانجاست.مولوی دارای دو گونه اثر است :اثر منظوم و اثر غیر منظوم .نامدارترین اثر منظوم مولوی، مثنوی معنوی است . مثنوی مجموعه ای است منظوم و لطیف از اندیشه های عرفانی، اخلاقی و تربیتی مولوی که پس از عمری تحصیل و تتبع و تحقیق و تدریس و سلوک و ریاضت سروده شده است. (کاوی،۱۳۷۷: ۷۵)

هدف از انجام این پژوهش، بررسی مجموعه‌ای از ویژگی های تربیتی انسان با استناد کتاب مثنوی معنوی مولوی و راهکارهای تربیتی مناسب مربوط به انسان میباشد.همچنین در این پژوهش ،اهداف تربیتی مولانا به عنوان پنج اصل،به شرح زیر استخراج و استنتاج گردید: تاثیر ظاهر بر باطن،باطن بر ظاهر،ظهور تدریجی شاکله،تاثیر شرایط بر انسان،مقاومت و تاثیرگذاری بر شرایط.این مقاله نشان می‌دهد که اگرچه دیدگاه تربیتی مولانا،نظام جامع تربیتی ایجاد نمی‌کند،بلکه نظام تربیتی افراد بالغ را سامان می‌دهد ولی وی تمام سطوح تربیتی را مد نظر داشته است و از این اهداف می‌توان در تبیین نظام تربیتی جامع ایرانی،اسلامی استفاده نمود.

۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر از لحاظ هدف،نظری و از لحاظ نوع مطالعه کیفی وبه نوعی تحلیل محتوای نظری است. این مقاله، مبتنی بر مطالعه‌ی دقیق ابیات مثنوی و گزینش ابیاتی می‌باشد که مولوی در آنها مفهوم تعلیم و تربیت را توصیف کرده است، و نتایجی در ارتباط با آنها گرفته است. از آنجا که حجم مقاله، اجازه‌ی نمایش تمامی ابیات را نمی‌دهد، در برخی از موارد، صرفاً به شماره‌ی بیت و دفتر ارجاع داده می‌شود.همچنین، کوشش شده است پس از روشن‌سازی مختصری از معنای نماد و تشبیه، و ارائه‌ی نمونه تشبیهات و استعارات مثنوی در راستای روشهای تربیتی انسان، به مطالعه‌ی رابطه‌ی هر یک از این موارد با یکدیگر، و باورهای مربوط به آنها پرداخته شود. در این مقاله پنج ویژگی ،به عنوان پنج مبنا ذکر میشود و اندیشه های کلی مربی به عنوان هر یک از این ویژگیهای انسانی به عنوان اصل و راههای جزیی قابل اجرا که مولانا در مقام مربی در قالب قصه ها برای تربیت انسان آورده است،به عنوان روش می آید.سان **و تربیت از دیدگاه مولانا** مرغ جان ا

نسان که در قفس تن گرفتار امده همو به سوی اصل خود دارد و بخاطر جدایی نیستان از خویش همواره شکوه ها دارد. (نصری، ۱۳۷۱، ص‌تربیت را در تعریفی می توان فراگردی جامع شامل تمام کوشش های زمینه ساز تحول اختیاری و اگاهانه آدمی دانست که بعنوان امری واحد و یکپارچه ودر هم تنیده (نظام مند) با تحول و تعالی تمامی ابعاد وجودی آدمی یه مثابه یک کل سرو کار دارد. (رهبر و رحیمیان، 1377،ص۱۷)

در این مقاله، پنج ویژگی، به عنوان پنج «مبنا» ذکرمیشود و اندیشه های کلی مربی در قبال هریک از این «ویژگیهای انسانی، به عنوان و راههای جزئی ،« اصل» قابل اجرا که مولانا در مقام مربی در قالب قصه ها برای تربیت انسان آورده است به عنوان «روش» می آید.

مبنای اول :تأثیر ظاهر بر باطن؛ اصل :تغییر ظاهر؛روش :تحمیل به نفس.

ظاهر انسان بر باطن او تأثیرگذار است .باید ظاهر را تغییر داد تا باطن تغییر کند.یکی از روشهای تغییر ظاهر تحمیل به نفس است.مولانا و به طور کلی عرفا،به تربیت انسان توجه داشته،ریاضتها و مشقتهای بسیاری را به نفس خود تحمیل کرده اند.آنها معتقدند انجام دادن این اعمال و عبادته و تحمل آنها وجود انسان را متحول میکند و این تخول

عمیقی است که بدون آن نیل به کمال غیرممکن است.چنانکه در حکایت "در و صدف خیال توان بست":

ای خنک آن را که ذات خود شناخت — در ریاض سر مدی قصری بساخت
ما ندانستیم ما نه این تنیم — از ورای تو صدایی میزنیم
ای درویش ظاهر انسان تیره نماست — اما باطن صفا اندر صفاست
(کاشفی،۱۳۶۲: ۳۶۲)

با داشتن چنین دیدگاهی، مولانا نسبت به امور ظاهری چون سلامت و ثروت بی توجه است و آن را مانع توجه انسان به خداوند می داند و می گوید: میان بنده و حق حجاب همین دوست و باقی حجب از این دو ظاهر می‌شود و آن صحت است و مال. آنکس که تندرست است می گوید:خدا کو؟من نمی‌دانم و نمی‌بینم. همین که رنجش پیدا می شود، آغاز می‌کند که یا الله یا الله و به حق همراز و هم سخن میگردد. (مولوی،۱۳۴۸: ۲۳۲)

برداشتن این مانع نیاز به تحول ظاهری و تربیت جسمانی دارد. مولانا برای ایجاد این تحول در دفتر اول مثنوی در داستانی تمثیلی می‌گوید که قزوینیان رسم داشتند که بدن خود را خالکوبی کنند. روزی مردی نزد خالکوبی رفت تا نقش شیری را بر بدنش خالکوبی کند. وقتی دلاک شروع به کار کرد و نوک سوزن به بدن قزوینی رسید از شدت درد فریاد می‌کشید و از دلاک می‌خواست آن قسمت از بدن شیر را که در حال کشیدن آن است رها کند و به قسمت دیگر بپردازد. مقصود مولانا از این داستان این است که عارف شدن و به معرفت الهی رسیدن کاری آسان نیست و هر مدعی ناتوانی قدرت رسیدن به کمال را ندارد.در تربیت عرفانی،وجود انسان با «ریاضت»و«تحمیل به نفس» قدرتمند میشود.(بهاء ولد،۱۳۳۶: ۱۰۵)

مولانا می‌گوید:

ای برادر صبرکن بر درد نیش — تا رهی از ریش نفس گبر خویش
کان گروهی که رهیدن از وجود — چرخ و مهر و ماهشان آرد سجود
هر که مرد اندر تن او نفس گبر — مر ورا فرمان برد خورشید و ابر
(دفتر اول،۳۰۰۷-۳۰۰۹)

یکی از نکـات درخور توجـه در تربیـت معنوی توجه به نیت انســـان در انجام اعمال ظاهری اســـت. در باب نیت صـــادقانه انســـان در انجام اعمال ظاهری و عبادی مثنوی حکایتی دارد: « آن اعرابی کی ســگ او از گرســنگی می‌مرد و انبار او پر نان و بر ســگ نوحه می‌کرد و شـعر می‌گفت و می‌گریسـت و سر و رو میزد و دریغش می‌آمد لقمه‌ای از انبان به سـگ دادن.» داستان چنین است که سگی از گرسنگی در حال جان دادن بود و صـــاحبش برایش بر ســـر و رو می‌زد و می‌گریســـت. مردی از او پرســـید که چرا گریه می‌کنی؟ گفت به خاطر سـگم. از همه دنیا این سـگ وفادار را دارم که هم نگهبان بود و هم برایم شـکار می‌کرد. عابد به کیسـه‌ای که در دست مرد بود اشاره کرد و گفت: در آن کیسـه چیسـت؟ پاسخ داد: نان و آذوقه ام است. مرد به گفت که چرا از آن نان نمی‌دهی که از گرسنگی نمیرد؟ پاسخ داد که آخر مرد... محبتم به آن سگ تا آن حد نیست که از نـانـی کـه بـرایـش پـول دادم بـه او بـدهم ولی اشـــک برایش می‌ریزم رایگـان است.(شیروانی،۱۳۷۷: ۸۹)

قصـد مولانا از این قصـه آن است که باید راز و نیاز انسان به درگاه خداوند از ته قلب باشـــد و گریه ظاهری و ریاکارانه نباشـــد و اینطور نباشـــد که انســـان در ظاهر زاهد و پرهیزکار ولی در باطن وابسته به مال دنیا و حریص باشد.

در شـرح این داستان آمده که باید برای دست یابی به عطایای الهی و مواهب ربانی از صـــمیم دل به درگاه الهی تضـــرع و انابت کرد تا بتوان از درون متحول شـــد؛ زیرا ریا و ظاهرسـازی و مردم‌فریبی حتی اگر در این دنیا کارساز گردد در محضر الهی باعث وبال و خسران میشود.مولانا خشوع و خلوص را از آداب دعا میداند.(زمانی،۱۳۷۶: ۱۴۸)

مبنای دوم: تأثیر باطن بر ظاهر: اصل: تحول باطن؛ روش: اعطای بینش

در تربیت باید به فکر تحول درونی بود. زیرا سـلامت باطنی، سـلامت ظاهر و نشـاط حقیقی انسان را به دنبال دارد(باقری،۱۳۶۸: ۷۴)

در «تحول باطنی» نربی با دادن بینش، دیدگاه متربی را نسـبت به دادن بسـیاری از حقایق روشـن می‌کند تا متربی هسـتی را بهتر بشناسد و جایگاه خود را به عنوتن انسان در هسـتی درک کند. در حقیقت معنای زندگی و مرگ برایش روشن شود؛ چنان که در تربیت دینی نیز چنین اســـت و یک مســـلک و یک تربیت زندگی خواه ناخواه، بر نوعی

اعتقـاد و بینش و ارزیـابی درباره هســـتی بر یک نوع تفســـیر و تحلیل از جهان مبتنی است.(مطهری،۱۳۵۷: ۷)

به همین سبب است که مشاهده می شود مربیان اندیشمندی چون مولانا در بسیاری از موارد تلاش می‌کنند تا بینش درســتی نسـبت به نظام هسـتی، دنیا، انسـان، انسـان و مرگ به انسـان بدهند تا بدین وسـیله بتوانند دید و نگرش انسـان را وسعت بخشند تا با حرص و طمع به این دنیای گذرا چنگ نزند و تنها نیازهای مادی و منافع جهانی خویش را نبینند. اما این حقاایف با اسـتدلال دریافت نمی‌شـود؛ بلکه محل دریافت آن قلب پاک انسان است.(کاشفی،۱۳۶۲: ۱۳۸)

مبنای سوم: ظهور تدریجی شاکله؛ اصل: مد اومت و: محافظت بر عمل: روش ۱ فریضه‌سازی؛ روش۲ محاسبه نفس

«شاکله» شکل و طرحی است که بر اثر مداومت برعمل، در باطن انسان پدیدار می‌شود. به تعبیری،میتوان گفت شـاکله رفتاری اسـت که انسـان به آن عادت کرده و جزو شـخصـیت و ماهیت او شـده اسـت؛زیرا علمای تربیت میگویند که ظاهر و لایه رویین باطن در تأثیر و تأثّر متقابلی که در بسـتر اسـتمراربرهم دارند، منجر به تشکّل لایه ای زیرین در باطن میشوند که آن را شاکله مینامند. ویژگیهای بارز شاکله،یکی استواری و پایداری آن و دیگری احاطه آن بر فکر، احسـاس، نیت و اراده و اعمال و رفتار آدمی است.(باقری،۱۳۶۸،ص۸۹)

هر علمی نام و تعبیری برای شـاکله دارد. علمای اخلاق آن را «ملکه» و روانشـناسان آن را «منش» Character یا «شـخصـیت» personality مینامند.(باقری،۱۳۶۸ص ۸۸)

روش‌های تربیتی برای اسـتمرار یک عمل «فرضـیه سـازی» و برای محافظت بر صـحت عمل «محاسبه نفس» است.با به کار گیری این دو روش میتوان شاکله و شخصیت انسان را سـاخت. هر دو روش مذکور در تعالی تربیت دینی حائز اهمیت اسـت، و به تبع، شرع در عرفان اسـلامی نیز این دو روش اهمیت فراوانی دارد.چنانکه مولانا به اهمیت فرایض دینی و انجام صحیح آن بسیار تاکید می‌کند:

این نماز و روزه و حج و جهاد هم گواهی دادن است از اعتقاد
این زکات و هدیه و ترک حسد هم گواهی دادن است از سر خود

(دفترپنجم،۱۸۴/۱۸۳)

مولانا در تعالیم تربیتی خویش بیان میکند که اســـتمرار و صـــحت انجام فرایض در رسـیدن به کمال انسـان تاثیر بسـزایی دارد و شـخصـیت انسـان با پایبندی به شـریعت سـاخته میشود. در مکتب عرفانی او و عارفان دیگر در سیر و سلوک عارفانه پایه و اساس بر شـــریعت بنا میشـــود. پس از آن طریقت اســـت که با تکیه بر این دو حقیقت معرفت حاصـل میشـود.نقطهٔ مقابل شـاکله و شخصیت پاک، شخصیت ناپاک و پلید است. این افراد همچون خود را به پلیدی عادت دادند، پلیدی، به مرور، در باطن آنان نفوذ کرده-اسـت .در نتیجه، وجود آنان بی پلیدی بیقرار اسـت؛ چنانکه مولانا در قصه «آن دباغ که در بازار عطاران از بوی عطر و مشک بیهوش و رنجور شد» می آورد:

آن یکی افتاد بیهوش و خمید — چونک در بازار عطاران رسید
بوی عطرش زد ز عطاران راد — تا بگردیدش سرو بر جا فتاد
همچو مردار اوفتاد او بی‌خبر — نیم روز اندر میان رهگذر
(دفتر چهارم،۲۵۸/۲۵۶)

مولانا در ادامه میگوید که چون مردم از به هوش آوردن او عاجز شدند،برادرش پنهانی کمی سرگین آورد و به بینی او نزدیک کرد.دباغ وقتی بوی سرگین را حس کرد به هوش آمد:

خلق را میراند از وی آن جوان — تا علاجش را نبینند آن کسان
سر به گوشش برد همچون رازگو — پس نهاد آن چیز بر بینی او
کو به کف سرگین سگ سائیده بود — داروی مغز پلید آن دیده بود
(دفتر چهارم،۲۹۰/۲۸۸)

در دفتر دوم مثنوی نیز مولانا در مورد شـکل گیری شـاکله داسـتان «کلوخ انداختن تشته از سر دیوار بر جوی آب» را می آورد تا اهمیت انجام فرایض دینی و اخلاق در آنها را در شـکل گیری شـخصـیت انسـان نشان دهد.داستان چنین است که تشنه ای بر سر دیواری بلند نشـســته بود و در پشت دیوار جوی آبی روان بود و دیوار مانع رسیدن تشنه به آب بود.به همین سبب تشنه خشتهای دیوار را یک یک میکند و در آب می افکند و از صدای آن لذت میبرد.آب از او پرسید که این کار تو چه فایده ای دارد؟ مرد پاسخ داد: «

فایده اول آنکه صدای دلنشین آب را میشنوم که برای من تشنه مانند نوای دلنشین رباب است و دوم آنکه با برداشتن هر خشتی از دیوار اندکی به آب نزدیکتر میشوم.»

در این داستان «آب» نماد معشوق یا خداوند است و فرد «تشنه» نماد عاشق یا عارف الهی است که بسیار مشتاق وصال محبوب است؛ ولی پایداری هواهای نفسانی و زیباییهای فریبنده دنیوی مانع رسیدن انسان به خداوند است و طالب خقیقی کسی است که از برداشتن این موانع احساس لذت کند.چنانچه در رساله قشیریه آمده است:« گفته اند مخالفت نفس شیرین تر از آن بود که نفس بد و مایل است.»(قشیری،۱۳۴۰: ۲۷۷)

مبنای چهارم: تأثیر شرایط بر انسان؛ اصل: اصلاح شرایط؛ روش: تغییر موقعیت

یکی از ویژگیهای انسان آن است که شرایط بر او تاثیرگذار است .پس اگر میتواند باید با تغییر موقعیت شرایط را اصلاح کند.مولانا در قصه «اعتماد کردن بر تملق وفای خرس»،انسان را از دوستی با جاهلان باز میدارد و عواقب آن را بیان میکند و انسان را به تغییر موقعیت فرا میخواند.در این داستان،خرس نماد جاهلان است که ناخواسته به انسان آسیب میرسانند و انسان باید از ارتیباط با آنها بپرهیزد و به این وسیله شرایط زندگی خود را اصلاح کند و با روش تغییر موقعیت اوضاع را مساعد سازد.چنانکه:

مهر ابله مهر خرس آمد یقین — کین او مهر است و مهر اوست کین
عهد او سست ست و ویران و ضعیف — گفت او زفت و وفای او نحیف
(دفتر دوم،۲۱۳۰/۲۱۲۹)

با آنکه مولانا در مثنوی در تعبیری «خرس» را نفس انسان میداند که چون دوستی نادان همراه انسان است و اگر انسان مطیع او شود در نهایت ،خود انسان را نابود میکند؛این برداشت تربیتی را که انسان توجه کند که دوست او کیست و با چه کسانی همنشین است در این داستان به وضوح میتوان دریافت.

بنابراین،ارتباط انسانی لازم است اما بسیار اهمیت دارد که انسان معاشران خوبی داشته باشد.نیاز انسان به اجتماع امری انکار ناپذیر است؛چنانکه در اخلاق ناصری آمده است:«نوع انسان را که اشرف موجودات عالم است به معونت دیگر انواع و معاونت نوع خود حاجت است،هم در بقای شخص،هم در بقای نوع.»(خواجه نصیرالدین طوسی،۱۳۲۰،ص۱۳۲)

مبنای پنجم: مقاومت و تأثیرگذاری بر شـــرایط؛ اصـــل: مســـئولیت؛ روش: ۱ مواجهه با نتایج عمل؛ روش: ۲ ابتلا

مهاتما گاندی معتقد بود که هفت اقدام ویرانگر است:

ثروت بـدون کار، لذت بردن بدون رعایت وجدان، دانش بدون منش، تجارت بدون رعایت اخلاقیات، علم بدون انسـانیت، مذهب بدون از خودگذشـتگی، سـیاسـت بدون توجه به اصول. (استفن کاوی، ۱۳۷۷: ۹۰-۹۶)

در کتاب نگاهی دوباره به تربیت اسـلامی آمده اصـل مسئولیت که مبتنی بر ویژگی مقاومت و اسـت تأثیرگذاری بر شرایط در انسان است، بیانگر آن است که باید مقاومت فرد را در قبال شـرایط افزایش داد و او را چنان گرداند که به جای پیروی از فشـارهای بیرونی، از الزامهـای درونی تبعیت کند .این پیروی از الزامهای درونی را احســـاس مسئولیت یا احساس تکلیف مینامیم.(باقری،۱۳۶۸: ۱۰۵)

وقتی در تربیت مربی مکلف به انجام کاری میشود،مربی باید به به گونه ای عمل کند که متربی ،با آگاهی از او پیروی کند.یکی از روشـهای آگاهی دادن آن است که سرنوشت کسانی که از تکلیف پیروی کردند و کسانی که از آن عمل نکردند برای آنها بازگو شود و آنها از آن سـرموشـت درس عبرت بگیرند.مولانا در قصـه:«رفتن گرگ و روباه در خدمت شـیر به شـکار» هم روش ابتلا و هم روش مواجهه به عمل را به کار میگیرد و به انسانها هشـــدار میدهد که از ســـرنوشـــت اقوام قبلی درس عبرت بگیرند و غرور و خودخواهی را کنار بگذارند و خود را در مقابل شـــرایط خوبی که در آن قرار دارند مســـئول بدانند و آن شـــرایط را با غرور خوش از بین نبرند و یا اگر شـــرایط نامطلوب است با گمراهان همراه و همنشین نشوند و از سرنوشت آنها درس عبرت بگیرند:

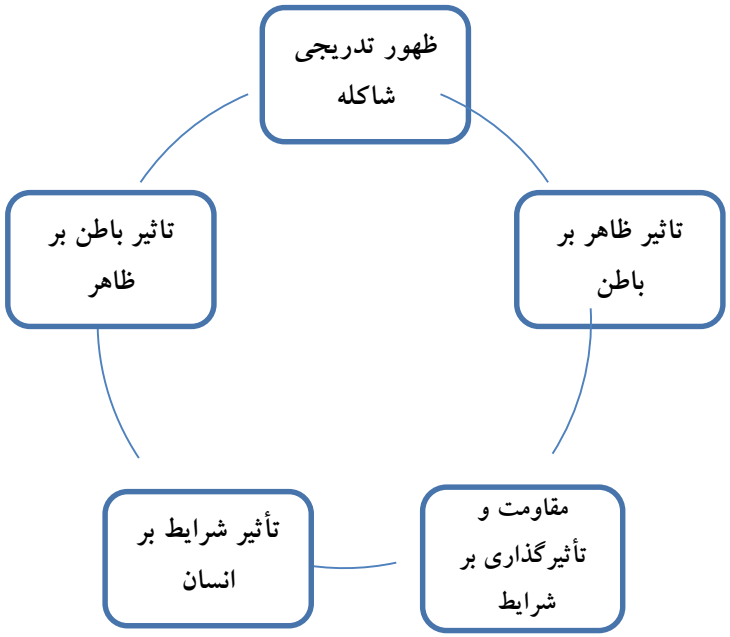
عاقل از سر بنهد این هستی و باد ور بننهد دیگران از حال او چون شنید انجام فرعونان و عاد عبرتی گیرند از اضلال او (دفتر اول،۳۱۲۸/۳۱۲۷)

داستان این است که شیر به همراه گرگ و روباه به شکار میروند .پس از شکار، شیر برای امتحان از گرگ میخواهد حیوانات شـکار شـده را تقسیم کند. گرگ طمع میکند . شـیر سـر از بدن او جدا می کند. روباه از سـرنوشـت گرگ عبرت گرفته، همهٔ حیوانات شـکار شـده را به شیر میسپارد و با تسلیم شدن در برابر امر او نجات پیدا میکند. و در

تفسیر این داستان، مؤلف کتاب بحر در کوزه میگوید:« بدین گونه مولانا نشان میدهد که انسان هم فقط وقتی خود را در وجود حق فانی میکند و از خودی خود بیرون آید مثل روباه به مقصود میرسد،اما سالک باید همواره شاکر باشد که حق وجود او را مایه عبرت دیگران نساخته است و به او فرصت امکان داده است تا مثل روباه از سرگذشت گرگ درس عبرت بیاموزد وسر از خود رهایی و نفی نفس را از تأمل در احوال دیگران دریابد؛ چنانکه سرگذشت امتهای گذشته هم به امت محمدی، که امت مرحومه است، درس عبرت داده است و رسول هم، به قول مولانا، در قیاس با ام تهای سلف امت مرحومه زین رو خواندنمان.»(زرین کوب،۱۳۶۶: ۱۸۸)

مولانا در بسیاری از داستانها، به انسان هشدار میدهد که دنیا، سرای آزمایش است و باید انسان اسیر نفس خویش نشود؛ زیرا این اسارت او را به نابودی میکشد .چنانکه فرعون دچار چنین سرنوشتی شد .انسان عاقل کسی است که از سرنوشت گمراهانی چون فرعون درس عبرت گیرد.

"مبانی و اصول تربیتی انسان از دیدگاه مولانا "



۳- نتیجه گیری

بسیاری از اصول و دیدگاه‌های تربیتی در افکار و کلام مولانا وجود دارد که با توجّه به محدودیت پژوهش در این مقاله نیامده است. لذا با توجّه به همین محدوده و ابعادی که به‌نظر رسیده است، می‌توان به نتایجی اشاره داشت که عبارت‌اند از:

انسان شناسی تربیتی مولانا که یکی از شاخه های ارزشمند معرفت بوده وکتاب مثنوی او نیز یکی از نوادر کتب در همه ی زبانهای عالم است و به حق چکیده ی تمامی معارف نظری و تجربه های ایمانی و عرفانی بشراست.

انسان از دیدگاه مولانا موجودی است دو بعدی ، یک بعد او جسم و دیگر روح اوست که هر یک از این دو نیز سیر و تربیتی مخصوص به خود را دارد. جنبه ی جسمانی انسان از حیوان است و حیوان نیز از نبات ونبات نیز از جماد. بنابراین جسم انسانی از جماد شروع شده تا به انسان رسیده است و باید در جهت تربیت صحیح هدایت شود. با توجه به تفاوت‌های فردی و به‌کارگیری اصول متعدّد تربیتی متناسب با شخصیت افراد مورد نظر و جامعهٔ محل پرورش آنها اقتضای چند بعدی نگاه کردن و جامعیّت مربّی ضرورت پیدا می‌کند.

از نظر مولانا تحوّل باطن نسبت به تغییر ظاهر رتبهٔ بالاتری دارد و هدف تربیت نیز باید تغییر و تحوّل درونی باشد نه بیرونی و ظاهری. به کارگیری این اصل در تربیت موجب می‌شود، که مربّی- یا خود فرد در جریان اصلاح خویش- به تغییرات ظاهری دل خوش ندارد و راهکارهایی برای دستیابی به باطن متربی بیابد و به تغییر بینش‌ها و نگرش‌ها توجّه کند. مولانا در تعالیم تربیتی خویش بیان میکند که استمرار و صحت انجام فرایض در رسیدن به کمال انسان تاثیر بسزایی دارد و شخصیت انسان با پایبندی به شریعت ساخته میشود. یکی دیگر از ویژگیهای تربیتی انسان آن است که شرایط بر او تاثیرگذار است. نیاز انسان به اجتماع امری انکار ناپذیر است. بنابراین،ارتباط انسانی لازم است و بسیار اهمیت دارد که انسان معاشران خوبی داشته باشد. مولانا در بسیاری از داستانها، به انسان هشدار میدهد که دنیا، سرای آزمایش است و باید انسان اسیر نفس خویش نشود؛ زیرا این اسارت او را به نابودی میکشد.در پایان میتوان اینگونه بیان کرد که:هدف مولانا در تربیت، همین است که انسان را به حواس باطنی خویش برساند تا

بتواند عالم زیبای ملکوت خود را ببیند و از زندان دنیای مادی نجات یابد وبه آزادی حقیقی و جاوید برسد.

منابع

- باقری، خسرو(۱۳۶۸). ***نگاهی دوباره به تربیت اسلامی***. چاپ اول. تهران: انتشارات موسسه فرهنگی مدرسه عرفان.
- بهاء ولد،سلطان العلما بهاالدین محمدبن حسین خطیبی بلخی (۱۳۳۶). ***(مجموعه مواعظ و سخنان سلطان العلما بهاء ولد،سلطان العلما بهاالدین محمدبن حسین خطیبی بلخی مشهور به بهاء ولد)***. به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر. چاپ سوم. تهران: انتشارات طهوری.
- خواجه نصیرالدین طوسی(۱۳۲۰). ***منتخب اخلاق ناصری***. به تصحیح جلال الدین همایی. تهران: موسسه نشر هما.
- رهبر، محمدتقی و رحیمیان، محمد حسن(۱۳۷۷). ***اخلاق و تربیت اسلامی***. تهران: انتشارات سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین(۱۳۶۶). ***بحر در کوزه***. (نقد و تفسیرقصه ها و تمثیلات مثنوی). تهران: انتشارات علمی.
- زمانی، کریم(۱۳۷۶). ***شرح جامع مثنوی معنوی***. دفتر پنجم. جلد ۵. تهران: انتشارات اطلاعات.
- شیروانی، علی(۱۳۷۷). ***آموزه‌های اخلاقی در مثنوی***. قم: انتشارات دارلعلم.
- صاحب زمانی، ناصرالدین(۱۳۷۸). ***آن سوی چهره ها***. تهران: انتشارات زریاب.
- غزالی طوسی، ابوحامد امام محمد(۱۳۵۴). ***کیمیای سعادت***. به کوشش خسین خدیو جم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- فاخوری، حنا و خلیل جر(۱۳۵۵). ***تاریخ فلسفه در جهان اسلامی***. ترجمه عبدالمحمد آیتی. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قشیری، عبدالکریم ابن هوازان(۱۳۴۰). ***رساله قشیریه***. ترجمه ابو علی حسن ابن احمد عثمانی. با تصحیحات و استدراکات بدیع الزمان فروزان فر. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- کاشفی، ملا حسین واعظ(۱۳۶۲). ***لب لباب مثنوی***. مقدمه به قلم استاد سعید نفیسی. چاپ دوم. تهران: بنگاه مطبوعاتی افشاری.

- کاوی، استف(۱۳۷۷). ***انسان‌های موثر در مدیریت و رهبری مبتنی بر اصول***. برگردان مهدی قراچه داغی. چاپ اول. تهران: نشر پیکان.
- مطهری، مرتضی(۱۳۵۷). ***مقدمه ای بر جهان بینی اسلامی، جهان بینی توحیدی***. تهران: انتشارات صدرا.
- مولوی، مولانا جلال الدین بلخی(۱۳۴۸). ***فیه مافیه***. با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران: انتشارات امیرکبیر.

تفاوت سبک روایی در چهار تحریر کلیله و دمنه

علیرضا فتاح‌امید[1]
رادمان رسولی مهربانی[2]

چکیده

اهمیت و تأثیر فرهنگی، تاریخی و ادبیِ کلیله و دمنه در فرهنگ و ادب ایران نیاز به توضیح ندارد. اما تدقیق و تحقیق در این اثر، هنوز دچار خلأهای بسیاری است. این پژوهش بر آن است که با بررسی روایت‌شناسانهٔ چهار بازنویسی منثور کلیله و دمنه، یعنی «کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی» از نصرالله منشی، «داستان‌های بیدپای» از محمد بخاری، «انوار سهیلی» از ملاحسین کاشفی و «عیار دانش» از ابوالفضل علامی، تفاوت‌های روایی آن‌ها را نمایان کند. در این پژوهش با بهره‌گیری از دانش روایت‌پژوهی معاصر و با تمرکز بر مفاهیمی چون گزاره‌های هسته و وابسته و پی‌رفت و نحوهٔ ترکیب آن‌ها، داستان‌های کلیله و دمنه در هر چهار کتاب تجزیه و تحلیل شده‌اند و نحوهٔ روایت‌پردازی هریک بررسی شده است. در نتیجه مشخص گشته است که هر متن، علاوه بر تفاوت‌هایی که در عرصهٔ زبانی و ادبی دارد، حائز سبک روایی مختص خود است که توجه به این سبک روایی دریچه‌های جدیدی را به روی تحقیقات ادبی ما می‌گشاید.

واژگان کلیدی: روایت‌شناسی، سبک روایی، کلیله و دمنه، داستان‌های بیدپای، انوار سهیلی

---

[1] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، alireza.fattahomid@gmail.com
[2] دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران r.rasooli.m@ut.ac.ir

مقدمه

بی‌شک کلیله و دمنه، از متون تأثیرگذار فرهنگی در تاریخ ادبیات ایران است و به همین دلیل هم بازنویسی‌های متفاوتی از آن به زبان فارسی صورت گرفته است، بازنویسی‌هایی که تفاوت‌های بسیاری از هر جهت با هم دارند و نویسندگان آن‌ها تغییراتی در متن اصلی پدید آورده‌اند. اما مسأله این است که چه‌طور می‌توان تفاوت کار نویسندگان را با دقت زیادی دریافت؟ و در نهایت با کدام روش علمی و به دور از تأثیرگذاری سلیقه‌های فردی، می‌توان پاسخ این پرسش‌ها را یافت؟

در نگاهی محققانه، مشخص است که این تفاوت‌ها از سطح مسائل زبانی و ادبی مرسوم فراتر هستند و باید به شیوه‌ای دیگر آن‌ها را بررسی کرد. در این پژوهش برای پاسخ‌گویی به این مسائل، ما از دانش روایت‌شناسی بهره بردیم. اما نخست باید دید که پیش از این چه تحقیقاتی درباره متن کلیله و دمنه انجام شده است تا به تحقیقات دربارهٔ جنبه‌های روایی کلیله و دمنه برسیم.[i]

پیشینهٔ پژوهش

در قریب به صد سالی که از شروع پژوهش‌های آکادمیک ادبیات در ایران می‌گذرد، پژوهش‌های متعددی دربارهٔ کلیله و دمنه انجام شده است، اما به اطمینان و تأکید می‌توان گفت که در برابر اهمیت بسیار کلیله و دمنه، در مقام یکی از برترین و مؤثرترین متون ادبی و فرهنگی ایران، هنوز کمیت و کیفیت این تحقیقات، بسیار اندک است.

گذشته از تصحیح‌ها و پژوهش‌های نسخه‌شناسانه در این باره، بهترین و جامع‌ترین پژوهشی که دربارهٔ کلیله و دمنه و تاریخ و تحولات آن نوشته شده است، کتابی است از مرحوم دکتر محمدجعفر محجوب با عنوان «*دربارهٔ کلیله و دمنه: تاریخچه، ترجمه‌ها، و دو باب ترجمه نشده از کلیله و دمنه*» که برای اولین بار در سال ۱۳۳۶ منتشر شد.

همچنین کتابی به نام *برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه*، از فرانسوا دوبلوا، به کوشش دکتر صادق سجادی در سال ۱۳۸۲ ترجمه و منتشر شد. این کتاب با روشی دقیق و علمی، از طریق مقایسهٔ متون نسخه‌ها و بازنویسی‌ها و استفاده از اطلاعات نسخه‌شناختی و تاریخی تلاش می‌کند ریشه و منشأ باب‌های مقدماتی کتاب، یعنی مقدمهٔ ابن مقفع و به خصوص باب‌های بعثت برزویه و زندگی برزویه را بیابد.

علاوه بر این، دربارهٔ کلیله و دمنه و بازنویسی‌هایش، مقالات زیادی نوشته شده است که البته چنان که گفته شد، کمتر از سزای حقیقیِ آن است و عموماً هم ارتباطی با موضوع مورد نظر این پژوهش ندارند. البته استفاده از این مقالات در هرجا که ممکن بوده کمکی به این پژوهش کند، بر نگارندگان فرض دانسته شده است.

شاید مرتبط‌ترین این مقالات با موضوع این پژوهش، مقالهٔ «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه» نوشتهٔ دکتر علی حیدری در فصلنامهٔ علوم انسانی دانشگاه الزهرا باشد. این مقاله به بررسی متنی ۱۱ مورد از اختلافات جزئی و البته جالب و قابل توجه تحریر نصرالله با سه روایت دیگر پرداخته است، که در نتیجهٔ آن بعضی لغزش‌های روایت نصرالله آشکار شده است (حیدری، ۱۳۸۷: ۶۰).

ضمناً می‌توان به مقالات متعددی در باب روایت‌شناسی کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی اشاره کرد، چون «ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه‌ی نصرالله منشی» نوشتهٔ احمد پارسا و لاله صلواتی، «روایت‌شناسی داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه» نوشتهٔ علیرضا نبی‌لو، «ساختار و ویژگی داستانهای اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه» نوشتهٔ فاطمه معین‌الدینی، «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله و دمنه» نوشتهٔ عباس جاهدجاه و لیلا رضایی و «تفاوت راوی قصه‌نویس و قصه‌گو در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه و داستان‌های بیدپای» نوشتهٔ محمد تقوی و مینا بهنام. چنان که مشاهده می‌شود اکثر قریب به اتفاق این دست پژوهش‌ها تنها به بررسی کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی می‌پردازند و چندان توجهی به سایر بازنویسی‌ها ندارند.

اما در میان پایان‌نامه‌ها، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد دکتر محمد راغب در دانشگاه تهران در سال ۱۳۸۵، با عنوان «کلیله و دمنه از منظر روایت‌شناسی» مرتبط‌ترین و یکی از بهترین پژوهش‌های انجام شده در این حیطه است. این پایان‌نامه موضوعی کاملاً مشابه با این پژوهش دارد، اما تفاوت اصلی در آن است که تنها به بررسی باب شیر و گاو پرداخته است و از سوی دیگر هم، در روشی ملتزم به روش بارت و البته با ایجاد تغییراتی در آن پژوهشش را انجام داده است. این پایان‌نامه با تقسیم داستان شیر و گاو به پی‌رفت‌هایش و مقایسهٔ چهار روایت از آن بر مبنای کارکرد گزاره‌ها، ساختار روایت در این داستان را بررسی کرده است. البته پس از *داستانهای بیدپای* و *کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی* و *انوار*

سهیلی، به جای عیار دانش، پنچاکیانه را روایت چهارم خود در نظر گرفته است که این نیز تفاوت دیگری میان این پایان‌نامه و پژوهش حاضر است. اما مجموعاً این پایان‌نامه بنا بر کیفیت مطلوب و تشابهات بسیارش با کار ما، یکی از مهم‌ترین منابع و الگوهای این کار قرار گرفته است.

همچنین یک پایان‌نامه در دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد، با عنوان «شکل‌شناسی داستانهای کلیله و دمنه و مقایسه‌ی آن با انوار سهیلی» نوشتهٔ آقای علی دنکوب در سال ۱۳۸۰، موضوعی تقریباً مشابه موضوع این پژوهش دارد که به دو دلیل زیر ما را از این پژوهش باز نمی‌دارد و بلکه به انجام آن بیشتر تشویق می‌کند: ۱. این پایان‌نامه صرفاً در مقایسهٔ کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی و انوار سهیلی انجام شده است، نه چون پژوهش مورد نظر ما، در مقایسهٔ چهار بازنویسیِ کلیله و دمنه. ۲.مقایسهٔ انجام شده میان این دو متن، در این پایان‌نامه، بر مبنای عناصر داستانی، چون پی‌رنگ و زاویهٔ دید و فضاسازی و... است که با این شکل امروزه چندان در روایت‌شناسی اعتبار علمی ندارند. ۳. مقایسهٔ انجام شده میان دو متن، چندان دقیق و ریزبین نیست و عموماً به بیان خلاصه‌ای از داستان و ذکر تفاوت‌هایی کلی پرداخته شده است.

نگاهی به تحریرهای کلیله و دمنه

این پژوهش به بررسی «بازنویسی‌های منثور کهن فارسی» منحصر شده است. افزودن قید «منثور» به این دلیل است که نظم و نثر، اصولاً دو وادی جداگانه اند و هر یک اقتضائات متفاوتی دارند. افزودن قید «کهن» نیز از آن رو بوده که بازنویسی‌های متأخر، اصولاً از لحاظ ادبی چندان اهمیت و جایگاهی ندارند. اما قید فارسی که در واقع، تنها موجب حذف «کلیله و دمنهٔ ابن مقفع» است، علاوه بر آن که بنا بوده این پژوهش در حیطهٔ ادبیات فارسی باشد، بیش از همه به سبب نبود نسخه‌ای متقن و کاملاً قابل اعتماد از کلیله و دمنهٔ عربی افزوده شده است. «پنچاکیانه» هم به این دلیل حذف شد که از سویی، گویا چندان در نظر فارسی‌زبانان مقبول نیفتاده است و مهم‌تر از آن، جدایی این کتاب از سلسله تبار کلیله و دمنه در تاریخ فرهنگی ایران و اسلام است که موجب حذفش شده است. اساساً پنچاکیانه، کلیله و دمنه نیست، بلکه ترجمهٔ تحریری از پنچه تنتره است.

فلذا از میان تحریرهای مختلفی که از کلیله و دمنه صورت گرفته است، ما «کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی» از نصرالله منشی، «داستان‌های بیدپای» از محمد بخاری، «انوار

سهیلی» از ملاحسین کاشفی و «عیار دانش» از ابوالفضل علامی را برای بررسی برگزیدیم. این تحریرها را معرفی و به باقی تحریرها اشاره‌ای گذرا می‌کنیم.

۱. کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی

این ترجمهٔ فارسی، مشهورترین تحریر فارسی کتاب است که اکثر قریب به اتفاق تحریرهای بعدی از روی آن نوشته شده اند. در حدود سال‌های ۵۳۸ تا ۵۴۰ هـ ابوالمعالی نصرالله بن محمد بن عبدالحمید، از منشیان دربار غزنوی، دست به ترجمهٔ کلیله و دمنهٔ عربی زد و در میانهٔ کار مورد تشویق بهرامشاه غزنوی قرار گرفت و از این رو بود که ترجمه‌اش، نام «کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی» به خود گرفت.

این کتاب، از آغازگران و هم از سرآمدان نثر فنی و منشیانهٔ فارسی است، چنان که «بعد ازو تا قرن نهم به انشای فنی مصنوع مطنطن کتابی بفارسی بخامهٔ ادبای عالی قدر بقلم نیامد که نویسندهٔ آن بقصد پیروی کردن از سبک و شیوهٔ نصرالله منشی نبوده باشد.» (مینوی، ۱۳۸۶: یب).

از کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، نسخ فراوانی به جا مانده است که کهن‌ترینشان، نسخه‌ای مورخ سال ۵۵۱ هـ است که اساس کار تصحیح استاد مینوی قرار گرفته است.

۲. کلیله و دمنهٔ محمد بخاری (داستانهای بیدپای)

در میان سال‌های ۵۴۱ تا ۵۴۴ هـ مترجمی به نام محمد بن عبدالله بخاری که برای ما ناشناخته است، به فرمان اتابک سیف‌الدین غازی بن زنگی بن آق‌سنقر از اتابکان سلجوقی، کلیله و دمنه را از عربی به فارسی ترجمه کرد.

او کتابش را با نثری ساده و روان نوشته است، هرچند که از لحنش در مقدمهٔ کتاب (بخاری، ۱۳۶۱: ۳۸)، به نظر می‌آید ترجیح می‌داده او نیز به سبکی منشیانه بنویسد و البته مقدمه‌اش بر کتاب، نشان می‌دهد که از این کار ناتوان نبوده است.

از این کتاب، تنها یک نسخه در کتابخانهٔ طوپقاسرای باقی مانده است که در سال ۱۹۶۱م. شناخته شد. این نسخه مورخ ۵۴۴ و بسیار نزدیک به زمان تحریر کتاب است. (خانلری، ۱۳۶۱: ۱۹-۲۱)

این کتاب را دکتر پرویز ناتل خانلری و محمد روشن، در سال ۱۳۶۱ تصحیح و منتشر کردند.

۳. انوار سهیلی

کمال‌الدین حسین بن علی واعظ کاشفی سبزواری بیهقی، از دانشمندان و نویسندگان و وعاظ مشهور قرن نهم هجری، به اشارهٔ امیر شیخ احمد سهیلی، وزیر سلطان حسین بایقرا، کلیله و دمنهٔ نصرالله منشی را تهذیب و بازنویسی کرد و نام «انوار سهیلی» بر آن گذاشت. سبب درخواست امیر سهیلی و هدف ملاحسین از این بازنویسی، دشواری و سنگینی نثر عربی‌مآب نصرالله برای مردم آن زمان بوده است.

تغییر اساسی‌ای که ملاحسین علاوه بر تغییر نام در کلیله و دمنه ایجاد کرده است، یکی حذف ابواب مقدماتی کتاب است که به جای آن‌ها خود مقدمه‌ای دربارهٔ پادشاهی به نام همایون‌فال و وزیری به نام خجسته‌رای آورده و دیگر این که بر شمار حکایات فرعی ابواب افزوده است.

از این کتاب، نسخه‌های متعددی موجود است که البته عموماً متأخر و کم‌اعتبار اند. دکتر محمد روشن، که این کتاب را در سال ۱۳۸۸ تصحیح و منتشر کرده، در تصحیح خود، از دو نسخه، یکی مورخ ۹۷۰ هـ و دیگری مورخ ۱۲۳۸ هـ، اما به قول ایشان معتبر و شایسته، استفاده کرده است.

۴. عیار دانش

شیخ ابوالفضل بن مبارک علامی دکنی (۹۵۸-۱۰۱۱هـ)، وزیر دانشمند جلال‌الدین اکبر، پادشاه گورکانی هند، یک قرن پس از ملاحسین کاشفی، در سال ۹۹۶ هـ به دستور آن پادشاه، مأمور شد تا انوار سهیلی را که متنی مغلق و پیچیده برای مردم زمان بود، به زبانی ساده بازنویسی کند.

علامی به کتاب ملاحسین وفادار بود و تنها سعی کرد عبارات آن را ساده کند تنها جایی که علامی از انوار سهیلی روی برگردانده، تصرف ملاحسین در مقدمه است. علامی این دخالت ملاحسین را نپذیرفت و به جای بازنویسی مقدمه‌های ملاحسین، مقدمه‌های نصرالله را بازنویسی کرد و در واقع، آن‌ها را به جای خود بازگرداند.

عیار دانش در سال ۱۹۸۸ م. با تحقیق و تصحیح امریزدان علیمردانف در آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان شوروی ذیل نشریات دانش چاپ شده است.

نگاهی به سایر تحریرها:

جز این چهار تحریر که این پژوهش بر اساس آن‌ها صورت پذیرفته است، تحریرهای متفاوت دیگری از کلیله و دمنه موجود است. از پنچه‌تنترهٔ سنسکریت، ترجمهٔ سریانی و ترجمهٔ مفقود پهلوی که بگذریم (زیرا هیچ کدام به دست ما نرسیده است)، به ترتیب تاریخی با ترجمهٔ ابن مقفع -که به شکلی مشوش و با نسخ بسیار متفاوت به دست ما رسیده است-، ترجمهٔ منظوم و مفقود رودکی، ترجمهٔ منظوم قانعی طوسی، پنچاکیانهٔ هندی و روایت‌های کاملا متاخر دویست سالهٔ اخیر مواجه می‌شویم.

***

تفاوت‌های کلی میان تحریرها از نظر گذشت. این تفاوت‌ها تنها به کاهش و افزایش یک یا چند باب و داستان محدود نمی‌شود، همان‌طور که به تفاوت‌های ادبی و سبکی هم منحصر نمی‌گردد، بلکه لایهٔ عمیق‌تر و پنهان‌تری از این تفاوت‌ها در بررسی داستان‌های آن‌ها آشکار می‌شود. چه بسا که داستانی در دو یا چند بازنویسی وجود داشته باشد، اما علاوه بر تفاوت زبانی و ادبی، در خود داستان و پی‌رنگ آن نیز تفاوتی باشد.

روش شناسی

هر متن داستانی یا تاریخی را، می‌توان چون هر کلام دیگری از ده‌ها جنبه بررسی کرد؛ می‌توان به زبان، جنبه‌های بلاغی، ارجاعات تاریخی، نشانه‌های فرهنگی، نشانه‌های روان-شناختی و جامعه‌شناختی و یا جنبه‌های فلسفی آن پرداخت و زیر و روی آن را کاوید. اما مسألهٔ روایت‌شناسی توجه به کلامی است که وقایعی در پی هم را تعریف می‌کند، کلامی که روایت‌گر واقعه‌ای در جهان بیرون یا جهان ذهن است، چیزی بیش از سایر کلام‌ها دارد و این چیز، دقیقاً همان است که در زبان روزمره به آن «تعریف کردن» می‌گوییم و ما در زبان علم، آن را «روایت کردن» می‌نامیم. برای روایت‌شناس، نحوهٔ روایت وقایع است که مهم است.

در پی همهٔ تعاریف ناقص، دوری یا پیچیدهٔ روایت‌پژوهان بزرگ، به نظر می‌رسد تعریف مایکل تولان، بهترین تعریف موجود از روایت باشد: «توالی ادراک‌شده‌ای از وقایع که به صورت غیراتفاقی با هم مرتبط‌اند» (تولان، ۱۳۸۶: ۱۶).

این توالی وقایع، خود نشان می‌دهد که روایت لزوما باید شامل مراحلی باشد. «تودوروف روایت را عبارت از گذر از یک مرحلهٔ معتدل به مرحلهٔ دیگر می‌داند... پس هر روایت دارای دو نوع حادثهٔ فرعی است: حوادثی که وضعیتی را توصیف می‌کنند (خواه متعادل و یا

غیرمتعادل) و آنهائی که بیان‌کنندهٔ گذر از یک وضعیت به وضعیت دیگر اند» (اخوت، ۱۳۹۲ :۲۳). روایت‌شناسان ساختارگرا، برای کشف و بررسی اجزای یک روایت، مفاهیمی را تدوین کرده‌اند. پس از پراپ، توماشفسکی، گریماس، برمون و بارت، تزوتان تودوروف به شکلی نظام‌مند سه نوع واحد روایی را مشخص کرده است: «ما سه نوع متفاوت واحدها را مشخص می‌کنیم، که از این میان، دو واحد نخست، سازه‌هایی تحلیلی‌اند، حال آن‌که نوع سوم به طور تجربی حاصل می‌شود. این سه نوع عبارت‌اند از **گزاره**[۲۸]، **پی‌رفت، متن**» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۸۶). اسکولز در شرح این دو واحد تحلیلی تودوروف می‌نویسد: «گزاره یک جمله‌ی روایی پایه است، و از لحاظ ساختاری هم‌ارز یک جمله یا بند مستقل در زبانی چون فرانسوی یا انگلیسی است» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۱۶۱) و «پی‌رفت نظام کاملی از گزاره-هاست، فی‌نفسه یک حکایت کوچک است؛ یک قصه ممکن است دست‌کم حاوی یک پی‌رفت باشد، اما ممکن است چندین پی‌رفت را در بر داشته باشد؛ تکرارِ تغییر یافته‌ی گزاره‌ی آغاز هر پی‌رفت موجب می‌شود که تشخیص دهیم یک پی‌رفت کامل شده است» (همان‌جا). پس از این دوره، گزاره و پی‌رفت، در حکم دو سطح بنیادین اجزای روایت، تقریباً مورد پذیرش همگانی واقع شدند و روایت‌پژوهان دوره‌های بعد، به انواع و انحاء ترکیب گزاره‌ها و پی‌رفت‌ها، یا به عناصر دیگری چون شخصیت‌ها، کنش‌ها و... و یا گسترده‌تر از آن به جنبه‌های دیگر روایت، چون راوی، روایت‌شنو و چیزهایی از این دست پرداختند.

بنابراین، ما نیز بنیاد این پژوهش را برای تطبیق دقیق و جزء به جزء چهار متن موجود، بر همین دو عنصر قرار داده ایم: گزاره و پی‌رفت.

اما باید توجه کرد که در یک روایت، همهٔ گزاره‌ها ارزش روایی یکسانی ندارند و این مسأله‌ای است که توماشفسکی نیز در مقالهٔ مشهور «بن‌مایه‌ها» به آن اشاره کرده است: «تحلیل ساده‌ای از حکایت بر ما آشکار می‌کند که برخی از بن‌مایه‌ها می‌توانند حذف شوند بدون آن‌که حذف آن‌ها به زنجیرهٔ روایت آسیبی وارد آورد، حال آن‌که حذف برخی دیگر از آن‌ها بدون آسیب زدن به رابطهٔ علّی‌ای که رخدادها را به هم پیوند می‌دهد، ممکن نیست» (نقل از تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۲). بارت نیز به این مسأله اشاره کرده و نوشته است:

---

[۲۸] Proposition.

برای اینکه یک کارکرد، کارکردی اصلی باشد کافی است کنشی که ارجاع می‌دهد، جایگزینی را بگشاید (یا ادامه دهد یا قطع کند) که پیامد مستقیمی برای گسترش بعدی داستان است. خلاصه اینکه یک ناپایداری را شروع کند یا پایان دهد. اگر در یک قطعه روایت، *تلفن زنگ می‌زند*، به طور مساوی امکان جواب دادن یا ندادن وجود دارد؛ دو کنشی که همواره روایت را به مسیرهای مختلفی می‌کشاند. به هرحال همیشه ممکن است علائم فرعی که اطراف یک هسته جمع می‌شود، بدون اینکه طبیعت جایگزینش را تغییر دهد، میان دو کارکرد اصلی قرار بگیرد: فضای «*تلفن زنگ زد*» و «*باند جواب داد*» می‌تواند با گروهی از حوادث ناچیز یا توصیفات پر شود: *باند به طرف میز حرکت کرد*، *یکی از گوشی‌ها را برداشت*، *سیگارش را خاموش کرد* و...، این کاتالیزورها تا آنجا که به ارتباط با یک هسته وارد می‌شوند، هنوز کارکردی‌اند اما کارکردشان ضعیف، یک جانبه و انگل‌وار می‌شود: موضوع، یک کارکرد کاملاً زمانمند است (آنچه توصیف شده چیزی است که دو لحظه داستان را جدا می‌کند) در حالی که گره میان دو کارکرد اصلی با کارکردی دوگانه، هم زمانمند و هم منطقی نهاده شده است. کاتالیزورها صرفاً واحدهای متوالی هستند اما کارکردهای اصلی، هم متوالی (consecutive) و هم علّی (consequential) هستند. (بارت، ۱۳۸۷: ۴۵)

ما در این پژوهش این دو گروه گزاره را گزاره‌های هسته و وابسته می‌خوانیم. گزاره‌های هسته استخوان‌بندی روایت را شکل می‌دهند و راوی با چینش و آرایش گزاره‌های وابسته بر آن استخوان‌بندی، پیکره‌ای را به شکلی که می‌خواهد می‌سازد. اگر همهٔ گزاره‌های وابسته را حذف کنیم و تنها گزاره‌های هسته را نقل کنیم، به «خلاصهٔ» داستان دست پیدا می‌کنیم و اگر همین گزاره‌های هسته را بتوانیم مطابق روابط علّی‌شان مرتب کنیم، به زنجیرهٔ علی داستان می‌رسیم، همان چیزی که به طرح یا پی‌رنگ[۲۹] مشهور است. باید توجه کرد که تفاوت خلاصه و طرح در ترتیب زمانی‌ـعلّی است. گزاره‌های وابسته چون اقماری در حاشیهٔ گزاره‌های هسته می‌آیند. این گزاره‌ها عموماً برای تأکید، تمهید، تشریح، تجزیه، تصریح، توجیه، بیان نتیجه یا چیزهایی از این قبیل ذکر می‌شوند و هر چه تعدادشان حول گزارهٔ هسته‌ای بیشتر شود، آن گزاره مهم‌تر جلوه می‌کند.

---

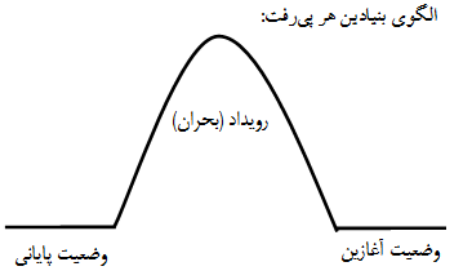
[۲۹] Plot.

مهمان بیدار بود،/ چوبی در دست گرفته بود./ برآورد/ و بر سر من زد،/ و من از آن جایگاه بازگشتم دردمند و غمناک و خسته به خانهٔ خود/ (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۶۶).

در عبارت بالا از کلیله و دمنهٔ محمد بخاری (داستانهای بیدپای)، گزاره‌ها با مفصل ممیز (/) از هم جدا شده‌اند. تنها گزارهٔ هستهٔ این پنج گزاره، جملهٔ «بر سر من زد» است و بقیه پیش یا پس از آن، وابسته به آن اند. البته تشخیص گزارهٔ هسته و وابسته لزوماً باید در بافت پی‌رفت صورت بگیرد.

پی‌رفت از ترکیب گزاره‌های هسته شکل می‌گیرد که می‌تواند تعداد نامحدودی گزارهٔ وابسته را هم در خود جا دهد. پی‌رفت را نخست کلود برمون مطرح کرد و سپس، دیگر روایت‌شناسان هم آن را پذیرفتند. بارت آن را توالی منطقی گزاره‌های هسته دانست که به وسیلهٔ رابطهٔ همبستگی به هم مربوط شده‌اند (بارت، ۱۳۸۷: ۵۳). تودوروف هم دربارهٔ آن نوشته است: «گزاره‌ها زنجیره‌های بی‌پایانی را پدید نمی‌آورند، بلکه به صورت چرخه-هایی سازمان می‌یابند که هر خواننده‌ای به طور شمّی آن‌ها را بازمی‌شناسد (و احساس یک کل تمام و کمال به وی دست می‌دهد)، و تجزیه و تحلیل برای بازشناسیِ آن‌ها چندان دشوار نیست. این واحد سطح بالاتر را پی‌رفت می‌نامیم» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۱).

برمون یک پی‌رفت بسیط را یک سه‌گانه می‌داند، که در آن وضعیتی برقرار است و سپس امکانی در آن به فعل درمی‌آید و این فعل موقعیت جدیدی را رقم می‌زند. بارت نیز موافق برمون است. از نظر او «هر روایت دارای ساختار زیر است: وضعیت اولیه + نقش‌های مختلف + وضعیت نهائی» (اخوت، ۱۳۹۲: ۲۳).



هرچند در این نمودار وضعیت آغازین و وضعیت پایانی در یک راستا و هم‌سطح قرار گرفته اند، اما این لزوماً به این معنا نیست که این دو وضعیت مشابه اند و هر دو متعادل، یا نامتعادل اند. مهم این است که ما در آغاز و پایان هر پی‌رفت، دو وضعیت ایستا داریم،

هر چند این ایستایی صرفاً در بازهٔ روایی همان پی‌رفت باشد که ممکن است در بازهٔ زمانی کل داستان، بسیار کوتاه به نظر بیاید. لذا هر پی‌رفت بر بنیاد سه گزارهٔ هسته شکل می‌گیرد. در پی‌رفتِ نوعیِ ایده‌آل، دو گزارهٔ هستهٔ آغاز و پایان، دو جملهٔ وصفی و ایستا هستند و گزارهٔ هستهٔ رویداد، جمله‌ای کنشی و پویا؛ هرچند چنین پی‌رفتِ ساده و سرراستی، بسیار نادر است.

یک قصه و حکایت، اصولا از ترکیب چندین پی‌رفت ایجاد می‌شود، اگرچه ممکن است حکایتی کوتاه تنها شامل یک پی‌رفت باشد. ترکیب پی‌رفت‌ها خود به سه شکل رخ می‌دهد:

۱. درونه‌گیری: در این حالت «یک پی‌رفتِ کامل جایگزین گزاره‌ای از پی‌رفتِ نخست می‌گردد» (تودوروف، ۱۳۹۲: ۹۴)، یعنی یک پی‌رفت در دلِ پی‌رفتی دیگر می‌آید.

۲. زنجیره‌سازی: در این حالت، پی‌رفت‌ها، یکی از پیِ دیگری می‌آیند. این گونه از ترکیب پی‌رفت‌ها ساده‌ترین حالت ترکیب آن‌هاست.

۳. در هم تنیدگی (یا گره‌چینی): در این حالت، پی‌رفت‌ها در هم تنیده می‌شوند و «گاه گزاره‌ای از پی‌رفتِ نخست، پس از گزاره‌ای از پی‌رفتِ دوم می‌آید، و گاه گزاره‌ای از پی‌رفتِ دوم پس از گزاره‌ای از پی‌رفتِ نخست واقع می‌شود» (همان: ۹۴-۹۵). این حالت در داستان‌های کهن بسیار نادر است.

مشخص است که ساختار روایی کلیله و دمنه، بر اساس ترکیب پی‌رفت‌ها به شکل زنجیره‌ای با درونه‌گیری پی‌رفت‌های حکایات است.

اما تفاوت دو روایت از یک داستان، از کجا ناشی می‌شود؟ این تفاوت می‌تواند ناشی از نحوهٔ ترکیب گزاره‌ها و پی‌رفت‌ها یا تفاوت گزاره‌ها و پی‌رفت‌ها باشد. در واقع، وقتی سخن از روایت می‌گوییم، عموماً دو چیز از آن برداشت می‌کنیم، نخست آن وقایعِ روایت شده، و دیگر این نحوهٔ روایت، این سخنان و کلماتی که آن را در حال گزارشِ مفهومِ اول، می‌شنویم یا می‌خوانیم. در تاریخ روایت‌شناسی، در پی کار شکلوفسکی و آیخن‌باوم، توماشفسکی تمایز میان این دو مفهوم را با دو واژهٔ fabula و sjuzhet[۳۰] به خوبی تبیین کرد. توماشفسکی در مقالهٔ مشهور مضمون‌شناسی یا درونمایگان در این باب نوشته است:

---

[۳۰] Fabula را عموما در انگلیسی به story، در فرانسه به histoire و در فارسی به داستان و گاه به قصه، ترجمه کرده اند. Sjuzhet را هم عموما در انگلیسی discours و plot و در فرانسه به همان

طرح [همان کلام] با داستان تفاوت دارد. هر دو دارای رویدادهایی یکسان هستند، اما در طرح رویدادها مطابق با همان توالی منظمی که در اثر عرضه شده بودند آرایش می‌یابند و به هم مرتبط می‌شوند (توماشفسکی، ۱۳۸۸: ۱۰۷).

تولان نیز در شرح این دو اصطلاح می‌نویسد که منظور از داستان «توصیف اساسی و وقایع مهم داستان است که با ترتیب زمانی واقعی‌شان ظاهر شده‌اند و همچنین فهرستی به همین اندازه کلی از نقش‌هایی است که شخصیت‌های داستان ایفا می‌کنند» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۳) و کلام هم «به معنی همهٔ روش‌هایی است که نویسندگان در روش‌های مختلف ارائهٔ داستان اصلی از آنها استفاده می‌کنند. برای کسانی که شمّ ادبی دارند، کلام، قابل‌توجه‌ترین حوزهٔ فنون روایت است» (تولان، ۱۳۸۶: ۲۴).

و راغب هم شاید این دوگانه را کوتاه و روان‌تر از توضیحات پیش، شرح کرده است: «داستان، مادهٔ اولیه است اما پیرنگ [کلام] چگونگی ارائهٔ آن را به خواننده نشان می‌دهد» (راغب، ۱۳۸۵: ۱۴). در باب چهار متنی که از کلیله در فارسی موجود است و ذکرشان گذشت، ما در واقع با یک داستان مواجهیم ـکه همهٔ داستان‌های *کلیله و دمنه* استـ و چهار کلام ـکه روایت بخاری، منشی، کاشفی و علامی استـ البته کاشفی و علامی، به تعداد قابل توجهی از داستان‌ها، صحنه‌هایی افزوده‌اند، اما در واقع داستان را تغییر نداده اند، بلکه گسترهٔ داستان را با افزودن صحنه‌هایی که پیش از آن‌ها در داستان نبوده، وسعت

---

discourse و recit و در فارسی به گفتمان، گفتار، کلام، طرح، پیرنگ و حتی قصه (ن.ک: اخوت، ۱۳۹۲: ۱۸۴) ترجمه کرده اند. حکایت ترجمهٔ این دو کلمه، به خصوص کلمهٔ دوم، خود نمودِ بسیار بارزی از بحران ترجمهٔ اصطلاحات تخصصی فرنگی در فارسی امروز است، و این بحران وقتی آشکارتر می‌شود که ترجمهٔ نافهمیدهٔ سیوژه (که آن را سوژه هم خوانده‌اند و عوام مخاطبین، آن را با subject در فلسفه اشتباه گرفته‌اند) بر مبنای ترجمهٔ انگلیسی‌اش، یعنی plot، قریب به چهل‌ـپنجاه سال است که مفهومی دیگر را از پیرنگ در مطالعات ادبیات داستانی ایران رقم زده است (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۱۲–۲۱۳، فاستر، ۱۳۵۲ :۱۱۲–۱۱۳) و این مفهوم روایی، با سلسلهٔ علّی وقایع داستان، که خود آن هم چه بسیار با خلاصهٔ داستان مشتبه شد، اشتباه گرفته شده است! در میان ترجمه‌ها شاید ترجمهٔ علوی و نعمتی (تولان، ۱۳۸۶) به داستان و کلام صحیح‌تر و گویاتر باشد، هرچند پیشنهاد ما برای فابیولا «ماجرا» و برای سیوژه «حکایت» یا همان «کلام» است.

داده‌اند. و البته به این نکته هم باید اشاره کرد که گاه با اختلافاتی در داستان چهار روایت مواجه می‌شویم، اما موارد قابل توجه و مؤثر این تفاوتِ داستان، نادر است.

مسألهٔ بنیادین این مقاله نیز شرح چگونگی تفاوت این چهار کلام از یک داستان است. با توضیحات گذشته واضح شد که منظور از این تفاوت کلام، تفاوت‌های زبانی و ادبی نیست، بلکه تفاوت در «آرایش و ارتباط وقایع داستان» در این روایت است. مسألهٔ ما این بوده است که چگونه یک داستان (یعنی همهٔ داستان‌های *کلیله و دمنه*) می‌تواند به چهار کلام متفاوت بیان شود؟ و این تفاوت‌ها را باید تحت چه مقوله‌ای در نظر گرفت؟

تفاوت‌های روایی تحریرهای کلیله و دمنه [ii]

برای مقایسه میان چهار تحریر مورد نظر از کلیله و دمنه، باید توجه داشت که دو متن *کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی* و *داستان‌های بیدپای* دو متن هم‌تراز هستند که هم‌زمان نوشته شده و احتمالاً از دو تحریر متفاوت عربی ترجمه شده‌اند. اما دو متن دیگر ما، یعنی *انوار سهیلی* و *عیار دانش*، دو تحریری هستند که تنها در نسبت با *کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی* قرار می‌گیرند. *انوار سهیلی* مستقیماً از روی آن نوشته شده است و *عیار دانش* هم بازنویسی *انوار سهیلی* است و تنها بخش‌های مقدماتی را مستقیماً از روی تحریر بهرامشاهی بازنویسی کرده است.

فلذا نخست باید دو متن نصرالله منشی و محمد بخاری با هم مقایسه گردد و پس از آن، تحریرهای کاشفی و علامی، در مقایسه با تحریر منشی و یکدیگر بررسی شوند. اینک بر این مبنا به بیان تفاوت‌های شیوه‌های داستان‌پردازی این چهار تحریر می‌پردازیم.

تفاوت‌های شیوهٔ داستان‌پردازی بخاری و منشی

از بررسی‌ها مشخص است که متن عربی مورد استناد بخاری و منشی متفاوت بوده است، زیرا که علاوه بر بعضی تفاوت‌ها در اسامی خاص، در عرصهٔ داستانی نیز در بعضی داستان‌ها بخاری تفاوت‌های جدیی با منشی دارد که جز تفاوت نسخهٔ عربی دلیلی برای آن به نظر نمی‌رسد، به خصوص که از مقایسهٔ بسیاری از جملات بخاری با نسخه‌های عربی نزدیک به آن، مثل عزام و شیخو، آشکار است که ترجمهٔ بخاری، ترجمهٔ وفادارتر و مقیدتری نسبت به ترجمهٔ منشی است و البته سبک فنی و صنعت‌پردازانهٔ منشی طبیعتاً اقتضا می‌کند که چندان به متن اصلی وفادار نماند. خود بخاری نیز در مقدمه‌اش به وفاداری به

متن عربی اشاره کرده است: «خاطر در زیادت بسی یاری می‌داد، اما بر موجب فرمان عالی اعلاه الله بر عین کتاب اختصار کرده آمد» (بخاری، ۱۳۶۱: ۳۸).

اما به هر حال، نشانهٔ تفاوت‌های بزرگ داستانی در میان این دو ترجمه آشکار است، مثلاً در داستان بازجست کار دمنه، پس از اعتراض دوبارهٔ مادر و فرمان شیر به برپایی دادگاه، این دو روایت تفاوت بسیاری با هم دارند و حتی در روایت بخاری شخصیت «مهتر نانبایان یا خبازان» به داستان افزوده و مجادله‌ای میان او و دمنه ایجاد شده است (بخاری،۱۳۶۱: ۱۴۱؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۰). مثال دیگر در داستان شیر و شغال است. در آنجا که مادر شیر، فرزندش را نصیحت می‌کند، روایت بخاری به شکلی ناگهانی از سه روایت دیگر متفاوت می‌شود. تفاوت در این است که در حین نصیحت‌های مادر، برخلاف آن سه روایت، ناگهان کسی به نزد شیر می‌آید و حقیقتِ ماجرا، یعنی خیانت و توطئهٔ درباریان را برای او آشکار می‌کند و ماجرا ختم به خیر می‌شود (بخاری، ۱۳۶۱: ۲۳۹؛ منشی، ۱۳۸۶: ۳۲۲). مثال دیگر در داستان فرعی طبیب حاذق و مدعی جاهل، درون داستان بازجست کار دمنه است. دو روایت کاشفی و علامی، در آغاز داستان، به معرفی پزشک نادان می‌پردازند. این قسمت در روایت منشی، به طرز ویژه‌ای در چکیدهٔ پیش از شروع داستان و در واقع خارج از آن آمده است. اما روایت بخاری اساساً این معرفی را به صحنهٔ آغاز حضور پزشک نادان منتقل کرده است. از تفاوت‌های اساسی روایت بخاری با سه روایت دیگر در این داستان، این است که در روایت بخاری پزشک دانایی که در آغاز معرفی شده است، در همان پی‌رفت نخست بر اثر پیری می‌میرد و در واقع، ما سپس با دو پزشک دیگر آشنا می‌شویم که اولی شاگرد دانای پزشک درگذشته است و دیگری نادان مدعی. اما در سه روایت دیگر، تنها با دو پزشک مواجهیم که یکی دانا و پیر است و دیگری همین نادان مدعی است. (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۳۹؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۴۶)

اما فارغ از این تفاوت‌های بزرگِ نادر، اساساً شیوهٔ داستان‌پردازی بخاری در بعضی نکات با شیوهٔ منشی متفاوت است. البته در همین آغاز باید توجه داشت که وقتی سخن از شیوهٔ داستان‌پردازی بخاری می‌گوییم، هیچ نمی‌دانیم این شیوه، شیوهٔ شخص محمد بخاری است و از دست‌کاری‌های پنهان او در ترجمه‌اش است، یا این که شیوهٔ داستان-پردازی روایت عربیِ در دستِ او بوده است که البته حدس دوم احتمال بیشتری دارد.

بارزترین خصوصیت روایت بخاری، به ویژه در داستان‌های فارسی، پرداخت او به جزئیاتی است که نه منشی و نه دو روایت دیگر به آن‌ها توجهی نکرده اند. بخاری در

بسیاری از مواقع عادت دارد یک رویداد را با جزئیاتش، که در گزاره‌های وابسته نمود پیدا می‌کنند، روایت کند. برای تقریب ذهن، مثالی از این شگرد بخاری در مقایسه با منشی می‌آوریم: در داستان مرزبان و زن و بازدار، رویدادی را که بازدار برای بدنام کردن زن، دو طوطی می‌خرد تا به آنان بیاموزد که سخنی علیه زن بگویند، منشی چنین نوشته است: «از صیادی دو طوطی طلبید و یکی را ازیشان بیاموخت که...» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۵۳)، اما بخاری در مقابل همین دو جمله، با بیان جزئیات بسیار نوشته است: «برفت به نزدیک نخچیرگانی و گفت می‌باید که از بهر من دو طوطی بگیری و بیاوری. صیاد برفت و بیاورد. بازدار بستد و در قفصی کرد و از همشان جدا کرد، و آن یکی را تلقین کرد که بگوید که...» (بخاری، ۱۳۶۸: ۱۴۹). این قبیل جزئی‌پردازی‌های بخاری کم نیست، اما برای مثال بیشتر، می‌توان به قسمتی که کفشگر بینی زن را می‌برد در داستان زاهد و دزد و روباه و... (بخاری، ۱۳۶۱: ۸۷؛ منشی،۱۳۸۶: ۷۷)، گفتگوی قاضی با زیرک و نادان در داستان دو شریک زیرک و نادان (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۲۳؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۱۸)، آغاز داستان زن و نقاش و غلام (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۳۷؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۸)، نبرد صیاد و گرگ در داستان صیاد و آهو و گراز و گرگ (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۶۲؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۷۲)، آغاز داستان پیر زاهد و دو پرنده (بخاری، ۱۳۶۱: ۲۷۹؛ منشی، ۱۳۸۶: ۴۱۶) و جزئیات تجارت بازرگان‌زاده در باب شاهزاده و یاران (بخاری، ۱۳۶۱: ۲۷۵؛ منشی، ۱۳۸۶: ۴۱۲) اشاره کرد. بخاری در پرداخت این جزئیات، بیشتر گزاره‌هایی را که بر رخ دادن فعلی دلالت می‌کنند به داستان افزوده است، نه گزاره‌های توصیفگر.

بخاری به این ترتیب روایتش را عینی‌تر و نمایشی‌تر کرده است. او البته برای این هدف، تنها به همین ابزار راضی نشده، بلکه از ابزار افزایش نقل‌قول و گفتگوپردازی هم استفاده کرده است. بخاری در بعضی مواقع، به‌جای گزارش یک رویداد، گفته‌ای را که سبب آن رویداد می‌شود، نقل می‌کند. برای مثال در حکایت دو شریک زیرک و نادان، پس از ادعای زیرک بر گواه بودن درخت، منشی نوشته است: «میعاد معین گشت که دیگر روز قاضی بیرون رود و زیر درخت دعوی بشنود» (منشی، ۱۳۸۶: ۱۱۸)، اما بخاری به‌جای آن، گفتهٔ زیرک را که منتج به همان نتیجه می‌شود، نقل کرده است تا صحنه را کاملاً نمایشی کند: «گفت فردا بامداد او را بگویم تا گواهی بدهد» (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۲۳).

بخاری بسیاری از مواقع هم، در گفتگوهایی که در همهٔ روایات نقل‌شده است، چند گفت‌وشنود می‌افزاید که البته بعد می‌بینیم که کاشفی و علامی هم همین کار را البته به شکلی دیگر انجام می‌دهند.

نهایتاً در مورد بخاری باید گفت که نکات مذکور باعث شده روایت بخاری، به خصوص در داستان‌های فرعی، روایتی مفصل‌تر از روایت منشی باشد. تعداد گزاره‌های روایت بخاری در اکثر داستان‌های فرعی بیشتر از روایت منشی است. فلذا باید توجه کرد که هرچند شاید متن منشی به نظر متنی مفصل‌تر به نظر برسد، اما تفصیل او، در واقع تطویلی است که ناشی از سبک ادبیِ اوست، وگرنه از جنبهٔ روایی، بخاری بسیار مفصل‌تر داستان‌پردازی کرده است. و اتفاقاً این تفصیل به نظر می‌آید برای مخاطب امروزی که عادت به روایات تصویری و عینی دارد، دل‌پسندتر باشد، حال آن که این مخاطب تطویل سبکی و انشای فنی نصرالله منشی را هم اصولاً نمی‌پسندد.

در مقابل ویژگی‌های مذکور برای روایت بخاری، باید ویژگی‌های روایت منشی را برشمرد. روایت منشی، روایتی است که بیش از تحریرهای دیگر، گزاره‌هایی در توصیف پدیده‌ها و موجودات دارد. هم‌چنین روایت منشی، بیشتر انتزاعی و گزارشگر رویدادهای ذهنی شخصیت‌هاست و کمتر از روایت بخاری گزاره‌هایی دارد که بر رخداد فعلی دلالت می‌کند (گزاره‌های کنشی). علاوه بر این روایت منشی در اکثر داستان‌های فرعی، کوتاه‌ترین روایت، یعنی کم‌ترین گزاره‌ها را دارد، که البته به خاطر اطناب زبانی‌اش در نگاه نخست چنین به نظر نمی‌رسد.

ب) شیوه‌های داستان‌پردازی انوار سهیلی و عیار دانش

برای استنتاج از وضعیت روایی انوار سهیلی و عیار دانش، باید متوجه بود که این دو را تنها باید با روایت منشی مقایسه کرد تا فهمید که چه تحولی در روایت خود ایجاد کرده اند، بلکه دقیق‌تر این است که روایت کاشفی را باید با منشی مقایسه کرد و پس از آن، روایت علامی را با روایت کاشفی.

نخستین تفاوت جدیی که در مقایسهٔ میان این دو روایت و دو روایت کهن‌تر به چشم می‌آید، این است که ملاحسین کاشفی در اکثر گفتگوهای موجود در داستان‌ها، دست برده و هر گفته را تبدیل به چند پاره‌گفته کرده است. مثلاً اگر کلیله در خطابه‌ای بلند نصیحت‌هایی به دمنه می‌کند و سپس دمنه نیز در خطابهٔ بلند دیگری پاسخ او را می‌دهد،

کاشفی هر یک از نصیحت‌های کلیله را تبدیل به گفته‌ای می‌کند که با پاسخ، اعتراض یا سؤال دمنه تمام می‌شود و سپس نصیحت دیگر گفته می‌شود و باز هم‌چنان پایان می‌یابد. این گفتگو پردازی یا چندپاره کردن گفته‌ها، در اکثر قریب به اتفاق داستان‌های اصلی ـکه گفتگومحورتر از داستان‌های فرعی اندـ و بسیاری از داستان‌های فرعی رخ داده است. علامی هم این شیوهٔ کاشفی را پسندیده و تقریباً همه‌جا از او تبعیت کرده و حتی در بعضی از داستان‌ها مثل داستان شولم‌شولم(علامی، ۱۹۸۸: ۲۱-۲۰) که آن‌ها را مستقیماً از روی روایت منشی نوشته است (چرا که کاشفی آن‌ها را از کتاب خود حذف کرده)، خود این شیوه را بر داستان منشی اعمال کرده است. البته باید این را هم متذکر شد که در بعضی گفتگوپردازی‌ها، علامی کمی در این دست‌بردِ کاشفی دخالت کرده و آن را تغییر داده و پاره‌گفته‌هایی کم یا زیاد کرده است. در مورد روایت بخاری هم سخن از گفتگو پردازی رفت، اما باید متوجه بود که بخاری بیشتر تک‌گفته‌هایی از شخصیت‌ها به داستان افزوده است، اما کاشفی و علامی گفتگوهایی به داستان افزوده اند یا بیشتر گفتگوهای موجود در روایت منشی را توسعه و بسط داده اند، ضمن این که بخاری تنها در بعضی موارد از این شیوه استفاده کرده است، اما گفتگوپردازی کاشفی و علامی تقریباً در همهٔ گفتگوهای داستان دیده می‌شود. برای مثال در گفتگوهای آغازین حکایت دو بط و سنگ-پشت تا قبل از آوردن چوب، در روایت منشی دو گفته از بطان و دو گفته از باخه نقل شده (منشی، ۱۳۸۶: ۱۱۱)، اما در روایت کاشفی چهار گفته از بطان و چهار گفته از سنگ‌پشت آمده است (کاشفی، ۱۳۸۸: ۱۸۱)؛ یا مثلا در داستان مطوقه و یارانش وقتی که موش سعی می‌کند زاغ را از خود براند، در دو روایت کهن (منشی، ۱۳۸۶: ۱۷۰-۱۶۲؛ بخاری، ۱۳۶۱: ۱۶۰-۱۵۶) مجموعا ۹ گفته از آن دو نقل شده، اما کاشفی و علامی با پاره کردن سخنان آنان و افزودن گفته‌هایی دیگر، به ترتیب ۱۵ و ۱۷ (کاشفی،۱۳۸۸: ۲۸۳-۲۶۹؛ علامی، ۱۹۸۸: ۱۹۹) گفته نقل کرده‌اند. چند نمونهٔ دیگر از گفتگوپردازی‌های این دو روایت را برای مثال در حکایت موش و زاهد و مهمان، در قسمتی که موش نزد یکی از ملازمان سابقش از بی‌وفایی یاران گلایه می‌کند (کاشفی، ۱۳۸۸: ۲۹۲؛ علامی، ۱۹۸۸: ۲۱۸-۲۱۰) (این پی‌رفت گفتگویی اساساً افزودهٔ کاشفی است و هیچ نشانی از آن در روایت بخاری و منشی نیست)، داستان شیر و گاو قسمتی که دمنه می‌خواهد شیر را فریب دهد (کاشفی، ۱۳۸۸: ۱۵۲-۱۵۱ و ۱۶۱-۱۵۸؛ علامی، ۱۹۸۸: ۱۰۳-۱۰۱ و ۱۰۹-

۱۰۸)، گفتگوی بوزینه و باخه در مورد دوستی در داستان بوزینه و باخه (کاشفی، ۱۳۸۸: ۳۸۹-۳۸۴؛ علامی، ۱۹۸۸: ۲۸۵) و داستان شیر و شغال قسمتِ متهم شدن شغال توسط بزرگان در نزد شیر(کاشفی، ۱۳۸۸: ۴۸۹-۴۸۷؛ علامی، ۱۹۸۸: ۳۴۹) می‌توان دید. البته تنها در یک موضع، یعنی در داستان پادشاه و برهمنان، جایی که صحنهٔ گفتگوی طولانی شاه با وزیر در غم ایراندخت است (منشی، ۱۳۸۶: ۳۸۹-۳۷۷؛ بخاری، ۱۳۶۱: ۲۶۹-۲۵۸؛ کاشفی، ۱۳۸۸: ۵۸۵-۵۸۰؛ علامی، ۱۹۸۸: ۴۰۵-۴۰۴)، بر خلاف معمول، کاشفی و علامی گفتگو را کوتاه کرده‌اند. این گفتگو به طرزی بسیار خسته‌کننده در دو روایت بخاری و منشی به درازا کشیده شده، اما کاشفی به زیرکی اطناب ممل این گفتگو را درک کرده و آن را تبدیل به یک گفتگوی کوتاه نموده و تنها توضیح داده است که این گفتگو زمانی دراز میان شاه و وزیر ادامه یافت. این صحنه، تنها موضعی است که گفتگویی در روایات کاشفی و علامی کوتاه‌تر از دو روایت دیگر آمده است. گفتگوپردازی‌های کاشفی و علامی را می‌توان ناشی از توجه و تعمق آن‌ها در بنیان و منطق گفتگویی کل کتاب دانست و شاید هم باید تنها آن را از سر توجه به ملال‌آور بودن خطابه‌های بلند نصیحت‌گو و سعی برای از بین بردن این ملال با افزایش «پرسید-پاسخ داد» و ایجاد تحرکی هرچند کوچک و کم‌اهمیت بدانیم.

گفته شد که روایت بخاری بسیار جزئی‌پرداز است، اما باید توجه کرد که کاشفی و به تبع او، علامی هم در موارد بسیاری روایت خود را خُردنگرانه و جزئی کرده‌اند. البته این پرداخت به جزئیات در نسبت با روایت بخاری بسیار کمتر است، اما به هر حال جای توجه دارد، زیرا که هم تغییری جدی در روایت منشی به حساب می‌آید و هم اگر بعضی گفتگوپردازی‌های کاشفی و علامی را جزئی‌تر کردن داستان بدانیم، علاوه بر این گزاره‌های جزئی به نتیجه‌ای محکم‌تر هم خواهیم رسید. تفاوت دیگری که میان بعضی از این گزاره-های جزئی این دو روایت با گزاره‌های جزئی روایت بخاری وجود دارد، این است که در روایت کاشفی و علامی، غالبا این گزاره‌ها بر فرآیندهای ذهنی و رفتاری (همچون فکر کردن، ترسیدن، دیدن، خندیدن، افسوس خوردن و...) دلالت می‌کنند، در حالی که در روایت بخاری، گزاره‌های جزئی عموماً بر رخداد فعلی دلالت می‌کردند و به نمایشی‌تر کردن داستان کمک می‌کردند، اما گزاره‌های جزئی کاشفی و علامی، نه تنها داستان را نمایشی‌تر نمی‌کند، بلکه آن را بیشتر شبیه داستان‌های ذهنی معاصر می‌کند.

بخشی هم از این گزاره‌های جزئی در این دو روایت، صرفاً جنبهٔ تصریحی دارند. این دست گزاره‌ها به نحوی تنها بازگویی گزارهٔ پیش از خود، به زبانی دیگر اند. البته این‌ها، غیر از گزاره‌هایی هستند که بعضاً در این دو روایت دیده می‌شود و دقیقاً تکرار گزاره‌ای پیش از خود هستند که میانشان تنها با چند گزارهٔ دیگر فاصله افتاده است. امثال این گزاره‌های تکراری را می‌شود در داستان شیر و شغال دید که در روایت کاشفی و علامی، غیبت شغال در محضر پادشاه در دو گزاره به فاصلهٔ شش گزاره تکرار شده است(کاشفی، ۱۳۸۸: ۴۸۷)، یا مثلاً در داستان مطوقه، تنها در روایت کاشفی حرکت هماهنگ کبوتران در دام افتاده و تعقیب آنان توسط صیاد، هر یک دو بار و تنها به فاصلهٔ یک گزاره روایت شده است که البته کاشفی سعی کرده گزاره‌های دوم حالتی وصفی بگیرند (کاشفی، ۱۳۸۸: ۲۶۵-۲۶۴).

هم‌چنین در بعضی داستان‌ها دو روایت کاشفی و علامی اهتمام ویژه‌ای به پایان‌بندی داستان‌ها و بعضاً پی‌رفت‌ها دارند. این دو روایت در این فرایند خود سعی کرده‌اند وضعیت ایستای پایانی داستان را با گزاره‌های هسته و یا وابسته تصریح کنند و توضیح دهند. البته بعضی از نمونه‌های این خصوصیت را شاید بتوان ذیل ویژگی جزئی‌پردازی آن‌ها در نظر گرفت، اما وقتی آن‌ها را در کنار نمونه‌های دیگر قرار می‌دهیم، می‌بینیم که چیزی بیش از پرداخت عادی به جزئیات است و باید آن‌ها را تلاشی برای تحکیم چارچوب داستان و تصریح پایان آن دانست. مثلاً در داستان خرگوش و پیلان روایت منشی با چنین گزاره‌ای پایان می‌یابد که: «[ملک پیلان] ازو فراپذیرفت که بیش آنجا نیاید و پیلان را نگذارد» (منشی، ۱۳۸۶: ۲۰۵) و روایت بخاری نیز شبیه به منشی با چنین گزاره‌ای: «پیل... عهد کرد که دیگر گرد آن چشمه نگردد و هیچ پیل را آن جایگاه نگذارد» (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۸۳)، اما کاشفی پس از نقل این گزاره، افزوده که: «بهروز خبر به شاه برد و خرگوشان ایمن شدند» (کاشفی، ۱۳۸۸: ۳۳۲) و علامی هم شبیه به او نوشته: «بهروز این مژده بشاه خرگوشان برد و از بلای سیاه ایمن ساخت» (علامی، ۱۹۸۸: :۲۴۳) تا این چنین روند اصلی داستان را که از وضعیت متعادل خرگوش‌ها شروع شده بود، دوباره صراحتاً با وضعیت متعادل همان‌ها پایان دهند. یا مثلاً در داستان زاهد و مهمان، منشی داستان را با سخن زاهد و حکایت زاغ و رفتار کبک پایان می‌دهد (منشی، ۱۳۶۸: ۳۴۵)، اما کاشفی و علامی سپس افزوده‌اند که مهمان نصیحت زاهد را نپذیرفت و زبان جدید را یاد نگرفته، زبان

خودش را نیز فراموش کرد (کاشفی، ۱۳۸۸: ۵۴۴؛ علامی، ۱۹۸۸: ۳۸۵)، نمونه‌های دیگر این خصوصیت کاشفی و علامی را مثلاً می‌توان در حکایت شولم‌شولم (علامی، ۱۹۸۸: ۲۱-۲۰)، زن بازرگان و نقاش و غلام (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۳۶-۱۳۷؛ منشی، ۱۳۸۶: ۱۳۷-۱۳۸؛ کاشفی، ۱۳۸۸: ۲۳۳-۲۳۵؛ علامی، ۱۹۸۸: ۱۶۸-۱۶۹) و زاهد و دزدان (بخاری، ۱۳۶۱: ۱۸۷-۱۸۸؛ منشی، ۱۳۸۶: ۲۱۱؛ کاشفی، ۱۳۸۸: ۳۴۱-۳۴۲؛ علامی، ۱۹۸۸: ۲۴۸-۲۴۹) دید.

تغییر جالب توجه دیگری که کاشفی در روایت منشی ایجاد کرده، این است که برای بعضی داستان‌های اصلی مقدمه‌ای در یک یا چند پی‌رفت اضافه کرده است تا پیشینهٔ ماجرای داستان را فراهم کند. کاشفی این تغییر را دربارهٔ چهار داستان «زاهد و راسو»، «تیرانداز و ماده‌شیر»، «زرگر و سیاح» و «شاهزاده و یاران» انجام داده و علامی هم در هر چهار مورد از او تبعیت کرده است. برای هر یک از این افزوده‌ها می‌توان سببی در نظر گرفت، اما در کل، همه برای تحکیم و توجیه وقایع بعدی داستان هستند.

مجموع ویژگی‌های مذکور برای دو روایت کاشفی و علامی، سبب شده است که اکثر قریب به اتفاق داستان‌ها در این دو متن، بسیار مفصل‌تر از دو متن کهن روایت شوند، به شکلی که مثلاً مجموع گزاره‌های داستان‌های اصلی این دو روایت، نزدیک به یک و نیم برابر مجموع همان گزاره‌ها در روایت منشی است. البته باید توجه کرد که علامی سعی در تلخیص و ساده‌سازی روایت کاشفی داشته است و همین امر، سبب شده که در کمتر داستانی تعداد گزاره‌های آن به تعداد گزاره‌های کاشفی برسد، اما در همین حال، باز هم بسیار بیشتر از روایت منشی است.

سبک روایی

در بررسی تفاوت‌های این چهار بازنویسی کلیله و دمنه، دیدیم که علاوه بر تفاوت در سبک زبانی و ادبی، اختلافاتی در روایت داستان نیز دارند، اگرچه همه قصد دارند یک داستان (فابیولا) را بازگو کنند، اما نهایتا ما با چهار روایت و چهار کلام (سیوژه) مواجهیم.

می‌بینیم که بعضی روایت‌ها، جزئی‌نگرتر هستند و بعضی نه. در این جزئی‌نگری بعضی به گزاره‌های کنشی توجه بیشتری می‌کنند و برخی به گزاره‌های ذهنی و عاطفی و دسته-ای هم به گزاره‌هایی توصیفگر موقعیت. بعضی روایت‌ها اهمیت بیشتری برای گفتگو و دیالوگ قائل اند و بعضی همان مطالب را در خطابه‌های بلند مطرح می‌کنند. بعضی

روایت‌ها به انسجام و چارچوب‌بندی داستان و بلکه هریک از پی‌رفت‌ها توجه بیشتری می‌کنند و بعضی روایت‌ها تمرکز بیشتری بر گزارهٔ هستهٔ بحرانی داستان و پی‌رفت‌ها دارند. این تفاوت‌ها، که عموما چنان بسامدی دارند که به عنوان ویژگی روایی یک متن باید در نظر گرفته شود، مشخص است که در ذیل ویژگی‌های سبکی زبانی و ادبی جای نمی‌گیرد.

فلذاست که در مقام پژوهشگر متن روایی، داستانی یا تاریخی، باید به مقولهٔ سبک روایی هر متن توجهی ویژه داشت و در نظر گرفت که تفاوت در سبک روایی است که علاوه بر ویژگی‌های زبانی یا ادبی، متون را از هم متفاوت، یا به هم مشابه می‌سازد. بنا بر سبک روایی یک متن، می‌توان آن را نمایشی، ذهنی، جزئی‌نگر، خلاصه‌گو و... خواند و توجه به این امر می‌تواند درهای جدیدی از بررسی متون داستانی باز کند.

پی‌نوشت:

[i]- این مقاله در پی پژوهشی است که بخش اول آن در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی تحول روایی داستان‌ها در بازنویسی‌های منثور فارسی کلیله و دمنه» نوشتهٔ علیرضا فتاح‌امید، با راهنمایی و مشاورهٔ اساتید ارجمند، دکتر زهرا پارساپور، دکتر شهرام آزادیان و دکتر محمد راغب در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات انسانی دفاع شده است.

ii - برای نگارش این قسمت، تک‌تک داستان‌های کلیله و دمنه در هر چهار روایت، با تفکیک گزاره‌ها و پی‌رفت‌ها بررسی، جدول‌نگاری و مقایسه شده‌اند که البته بدیهی است نقل آن‌ها در این مقاله متناسب نبود. برای دسترسی به جزئیات جداول مقایسه می‌توانید از طریق ایمیل با نگارندگان تماس بگیرید.

منابع و مآخذ

۱. اخوت، احمد (۱۳۹۲). *دستور زبان داستان*. چاپ دوم. اصفهان: نشر فردا.
۲. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳). *درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات*. ترجمهٔ فرزانه طاهری. چاپ دوم. تهران: آگاه.
۳. بارت، رولان (۱۳۸۷). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها*. ترجمهٔ محمد راغب. چاپ اول. تهران: فرهنگ صبا.
۴. بخاری، محمد بن عبدالله (۱۳۶۱). *داستانهای بیدپای*. به تصحیح پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
۵. براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. چاپ چهارم. تهران: البرز.
۶. پارسا، احمد و صلواتی، لاله (زمستان ۱۳۸۹). «ریخت‌شناسی حکایت‌های کلیله و دمنه‌ی نصرالله منشی». *مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال دوم. شماره‌ی چهارم. ۷۸-۴۷
۷. *پنچاتنترا* (۱۳۸۵). ترجمهٔ ایندوشیکهر. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
۸. تقوی، محمد و بهنام، مینا (زمستان ۱۳۹). «تفاوت راوی قصه‌نویس و قصه‌گو در داستان شیر و گاو از کلیله و دمنه و داستان‌های بیدپای». *جستارهای زبانی*. شمارهٔ ۱۲. ۸۴-۶۷
۹. تودوروف، تزوتان (۱۳۹۲). *بوطیقای ساختارگرا*. ترجمهٔ محمد نبوی. چاپ سوم. تهران: آگه.
۱۰. تولان، مایکل (۱۳۸۶). *روایت‌شناسی: درآمدی زبان‌شناختی-انتقادی*. ترجمهٔ سیده فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. چاپ اول. تهران: سمت.
۱۱. توماشفسکی، بوریس (۱۳۸۸). «مضمون‌شناسی». در *گزیده مقالات روایت*. تألیف مارتین مکوئیلان. ترجمهٔ فتاح محمدی. چاپ اول. تهران: مینوی خرد.
۱۲. جاهدجاه، عباس و رضایی، لیلا (پاییز ۱۳۹۰). «بررسی تداوم زمان روایت در حکایت‌های فرعی کلیله و دمنه». *مجله‌ی بوستان ادب دانشگاه شیراز*. سال سوم. شمارهٔ ۳. پیاپی ۹. ۴۸-۲۷
۱۳. حیدری، علی (۱۳۸۷). «بررسی بعضی اختلاف‌های کلیله و دمنه نصرالله منشی با ترجمهٔ عربی ابن مقفع و داستان‌های بیدپای و پنجاکیانه». فصلنامهٔ علمی-پژوهشی

علوم انسانی دانشگاه الزهرا. سال هفدهم و هجدهم. شمارهٔ ۶۸ و ۶۹. زمستان ۱۳۸۶ و بهار ۱۳۸۷. ۶۲-۴۵.
۱۴. خانلری، پرویز ناتل (۱۳۶۱). «سخنی دربارهٔ اصل کتاب» در *داستانهای بیدپای*. محمد بن عبدالله بخاری. به تصحیح دکتر پرویز ناتل خانلری و محمد روشن. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
۱۵. دنکوب، علی (۱۳۸۰). *شکل‌شناسی داستانهای کلیله و دمنه و مقایسه‌ی آن با انوار سهیلی*. پایان‌نامهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد مشهد.
۱۶. دوبلوا، فرانسوا (۱۳۸۲). *برزوی طبیب و منشأ کلیله و دمنه*. ترجمهٔ دکتر سید صادق سجادی. تهران: طهوری.
۱۷. راغب، محمد (۱۳۸۵). *کلیله و دمنه از منظر روایت‌شناسی*. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه تهران.
۱۸. علامی، ابوالفضل (۱۹۸۸). *عیار دانش*. تحقیق و تصحیح امریزدان علیمردانف. دوشنبه: آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان شوروی، انستیتوی شرقشناسی، نشریات دانش.
۱۹. فاستر، ادوارد مورگان (۱۳۵۲). *جنبه‌های رمان*. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. چاپ اول. تهران: امیرکبیر.
۲۰. کاشفی، کمال‌الدین حسین واعظ (۱۳۸۸). *انوار سهیلی*. با تصحیح و تحشیه محمد روشن. چاپ اول. تهران: صدای معاصر.
۲۱. محجوب، محمدجعفر (۱۳۴۹). *دربارهٔ کلیله و دمنه*. چاپ دوم. تهران: خوارزمی.
۲۲. معین‌الدینی، فاطمه (زمستان ۱۳۷۷ و بهار ۱۳۷۸): «ساختار و ویژگی داستانهای اپیزودیک بر اساس کلیله و دمنه». *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*. دورهٔ جدید. شمارهٔ ۴و۵. ۹۳-۸۲.
۲۳. منشی، ابوالمعالی نصرالله (۱۳۸۶). *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. تصحیح و توضیح مجتبی مینوی. چاپ سی و یکم. تهران: امیرکبیر.
۲۴. مینوی، مجتبی (۱۳۸۶). «مقدمهٔ مصحح» بر *ترجمهٔ کلیله و دمنه*. ابوالمعالی نصرالله منشی. چاپ سی و یکم. تهران: امیرکبیر.

۲۵. نبی‌لو، علیرضا (زمستان ۱۳۸۹). «روایت‌شناسیِ داستان بوم و زاغ در کلیله و دمنه». *ادب پژوهی*. شمارهٔ ۱۴. ۲۸-۷.
۲۶. هاشمی عباسی، مصطفی خالقداد (۱۳۶۳). پنچاکیانه. به تصحیح و توضیح و مقدمهٔ جلالی نائینی، عابدی و تاراچند. چاپ اول. تهران: اقبال.

سیمای سه گانه زن در حکایت های فارسی
رهیافتی به سرچشمه حکایت ها

علی نوری[1]

چکیده:

این پژوهش با بررسی سیمای زن در جامعه آماری خود(کلیله و دمنه، سندباد،طوطی نامه،مرزبان نامه،سمک عیار) نشان می دهد که زن در این حکایت ها چهره و حضوری یکسان ندارد و دارای سه سیما و سه جایگاه مجزاست. هر یک از این سیماهای سه‌گانه با آیین و سرزمینی معین منطبق است که می‌تواند خاستگاه آن حکایت‌ها باشد. سیمای نخستین زن متعلق به حضور زن در سندباد نامه و طوطی نامه و کلیله و دمنه است در این سه کتاب چهره‌ای سیاه از زن ارائه می‌شود.زن موجودی اهریمنی نمایانده می‌شود و نشانه‌های بسیار روشنی از خوارداشت زن در این حکایت‌ها وجود دارد که قابل تطبیق با نگرش آیین‌های هندی به زن است.سیمای دوم زن سیمایی خاکستری ست که در حکایتهای مرزبان نامه و برخی از حکایتهای الحاقی کلیله و دمنه قابل رویت است و آن سیمای زن عربی-اسلامی است.در این آیین و نگرش هرچند همچنان زن جنس ضعیف محسوب می شود اما شدت این خوارداشت نسبت به آیین هندو بسیار کمتر است و حتی در مواردی خاص زن در این آیین مورد احترام نیز شمرده می شود و در نهایت سیمای ایرانی زن در حکایت ها یا سیمای سفید از زن که در آن هر چند زن همچنان جنس دوم است و جامعه مرد سالار ولی نشانه‌های روشن فرا روی زن از جایگاه خود نسبت به دو آیین قبلی(هندی و عربی) قابل رویت است. در این آیین گاه زن در جایگاه مردانه قهرمان،پهلوان و حتی پادشاه قرار می گیرد.این چهره از زن در سمک عیار که رمانسی کاملا ایرانی است قابل رویت است.

کلید واژه ها: سیمای زن،سرچشمه حکایت ها،کلیله و دمنه، سندبادنامه، مرزبان نامه

۱-کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی Alinouripino@gmail.com

مقدمه:

زن عنصر درون متنی:

هدف این پژوهش آن نیست که وضعیت زن را در ادبیات فارسی از منظر نقد فمینیستی بررسی نماید یا با نگاه «زن خواننده» جایگاه زن را در متون ادبی بکاود، هرچند از این منظر نیز پژوهش حاضر می‌تواند قابل قرائت باشد ولی به هیچ روی به دنبال این قرائت نیست؛ بلکه می‌کوشد رهیافتی را مطرح کند که در پی بردن به سرچشمه‌های حکایت‌های فارسی کاربرد داشته باشد و بتواند پاسخی برای این سوال جستجو نماید که «سرچشمه‌های حکایت‌های فارسی کجاست؟»

قصه، حکایت، داستان:

در زبان فارسی، چند کلمه مترادف داستان وجود دارد: قصه، افسانه، حکایت، سرگذشت، حسب حال، نقل، اسطوره و ... امروزه به هیچ روی نمی توانیم، با توجه به میراث ادبی گذشته، حد و رسمی دقیق برای هر یک از این لغت‌ها تعیین کنیم. (محجوب، ۱۳۸۳: ۱۲۵) اما ویژگی اصلی همهٔ این اصطلاح‌ها این است که، در کل به آثاری گفته می‌شد که جنبه خلاقهٔ آن‌ها بر جنبه‌های دیگرشان می‌چربد. (میرصادقی، ۱۳۶۶:ص۲۴) در جامعهٔ آماری ما کتابهای *کلیله‌ودمنه*، *مرزبان نامه*، *سندبادنامه*، *طوطی‌نامه* را می‌توان با عناوین، داستان، حکایت یا قصه خواند و فقط *سمک عیار* است که از نظر نوع شناسی با کتب دیگر متفاوت است و می‌توان آن را «رمانس» نامید و حضور این کتاب در جامعهٔ آماری ما به خاطر داشتن نمونه‌ای از یک داستان ایرانی اصیل است که در آن از سیمای زن ایرانی سخن به میان آمده است.

هندویسم و جایگاه زن در آن:

آئین هندو در قدیم دین برهمایی خوانده می‌شد که به برهما خدای هندوان اشاره می‌کرد. این آئین گونه‌ای از فرهنگ و آداب و سنن اجتماعی است که با تهذیب و ریاضت همراه است و دارای سه دوره است. دورهٔ تاریخی ودایی، دورهٔ تاریخی برهمنی و دورهٔ هندو. کتابهای مقدس هندوها عبارت است از: ودا، برهمنا، اوپانیشاد و متون پورانا و خدایان آن‌ها «شیوا» و «ویشنو» است.

خانوادهٔ هندو نوعاً مبتنی بر اصل پدرشاهی بود و در آن پدر بر همسر، فرزندان و برده‌گانش سلطه کامل داشت. در خانواده‌های سنتی هندو و طبق آئین مقدس، زنی که

بیوه می‌شد باید موهایش را می‌تراشید و ساری سفید می‌پوشید و زیورآلاتش را، مثل گوشواره، النگو، حلقه، خلخال که نماد نیک بختی (شوبا) محسوب می‌شد از خود دور می‌کرد. زن پس از فوت شوهر به پسرانش سر سپرده می‌شد و حضور بیوه زن در مجلس و جشن‌ها نامبارکی تلقی می‌شد. *قانون‌نامهٔ مانو* با عباراتی از زن نام می‌برد که نشانگر نهایت خوارداشت زن در آئین هندوست: «سرچشمه ننگ زن است، سرچشمه ستیز زن است، سرچشمه دنیای زیرین زن است. پس باید از زن پرهیز کرد». همچنین زن در تمام عمر باید تحت قیومیت کسی باشد. نخست پدر، سپس شوهر و سرانجام هم پسرش. زن با فروتنی شوهرش را «آقا»، «سرور» و حتی «خدای من» خطاب می‌کند. در میان مردم چند قدم پشت سر شوهرش راه می‌رفت و پس از آن که دیگران غذایشان را می‌خوردند، او پس ماندهٔ غذای شوهر و پسرانش را می‌خورد. بر طبق قانون«نیوگا» که در اوائل قرن اخیر منسوخ شد، زن بیوه می‌توانست با برادر شوهر سابقش ازدواج کند.

قانون«ساتی» شاید منفورترین نکته‌ای بود که در آئین هندو دیده می‌شد. ساتی (زن پاکدامن) بدین معنی است که زن بعد از مرگ شوهر باید داوطلبانه خود را در آتش می‌انداخت. این امر در وداها نبوده و بعدها در دورهٔ هندو افزوده شده و بعد از مدتی سمبولیک شده است، به صورتی که زن کنار آتش شوهرش می‌خوابید و آرام بلند می‌شد و کسانی که این آئین را به جا می‌آوردند «قدیس» شمرده می‌شدند. در قانون «مانو» آمده است که زن در زندگی می‌تواند نه فقط «کانا» (انسان بی بهره از هوش) بلکه مرد دانا را هم از راه راست به در کند. (ر.ک توفیقی ۱۳۹۲: ۴۳) در یک کلام در آئین هندو زن موجودی اهریمنی، فریبکار و خائن و گناه آلود و غیر قابل اعتماد دانسته می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش:

دو نوع پژوهش عمده را می‌توان پیشینهٔ این پژوهش تلقی کرد. یکی پژوهش‌هایی که دغدغهٔ آن‌ها تحلیل و تصویر جایگاه زن در ادبیات فارسی است و موارد تضییع حقوق زن و خوارداشت او را در متون ادبی رصد می‌کنند، مانند مقالهٔ پژوهشی سیمای زن در کلیله‌ودمنه (نوشتهٔ ناهید سادات پزشکی و فریدون طهماسبی) و دیگری پژوهش هایی که در جستجوی یافتن سرچشمه‌های حکایت‌های فارسی جامعهٔ آماری مورد نظر ما بوده‌اند، نظیر کلیله‌ودمنه و ... مثلاً «سرچشمهٔ کلیله‌ودمنه»، تألیف بلوچ نبی بخش؛ سید امیر حسین عابدی استاد دانشگاه دهلی در مقاله‌ای تحت عنوان «برخی از منابع نادر و

نشناختهٔ فارسی برای مطالعهٔ تاریخ فرهنگ ایران و هند» می‌نویسد: «در مقدمهٔ ترجمهٔ خود مصطفی خالق داد عباسی از آنکه چطور شاهنشاه اکبر وی را به ترجمهٔ متن سانسکریت مأمور کرد حرفی به میان آورده است نامبرده می‌گوید که قبل از او هم چند نفر دست به ترجمه زده بودند. مثلاً برزویه به زبان پهلوی و ابن مقفع به زبان عربی و رودکی و نصرالله منشی و حسین واعظ کاشفی و ابوالفضل به زبان فارسی، همه این ترجمه‌ها موجود بودند. اما ترجمه‌های فارسی مورد پسند شاهنشاه نبود. چون در آن‌ها یا ترتیب داستان‌های متن سانسکریت را به هم زده بودند یا تصرفاتی کرده بودند و در نتیجه صورت اصل آن‌ها عوض شده بود و یا در استعمال لغات و اصطلاحات زبان عربی در آن‌ها راه افراط رفته بودند». (عابدی،۲۶:۱۳۸۲) همان گونه که از گفته مصطفی خالق داد هاشمی عباسی مترجم پنجاکیانه یا پنج داستان بر می‌آید مناقشه و مجادله بر سر رهیافت به صورت‌های اصلی حکایت‌های فارسی و شکل‌های اصیل آن، بحثی دیرینه است. این داستان‌ها که ریشه در اعماق تاریخ دارند غالباً به چندین زبان ترجمه شده‌اند و معضلات ترجمه و اعمال سلیقه و اغراضی ویژهٔ مترجمان در آن‌ها راه یافته و صورت‌های اصلی آن‌ها را دگرگون نموده است؛ دستیابی به صورت‌های اصلی این حکایت‌ها و یا سنجش میزان تغییرات و تحریفات راه یافته در آن‌ها از دو راه ممکن است: یکی دست یافتن به نسخ اولیه است و دیگر تحلیل عناصر درون داستانی. محجوب در کتاب *دربارهٔ کلیله‌ودمنه* به این امر اشاره می‌کند: «دلیلی محکم برای اثبات هندی بودن اصل این کتاب وجود دارد و آن این است که حتی از پس پردهٔ ترجمه‌های گوناگون و با وجود تغییر شکل‌هایی که این کتاب در برگشتن از زبان سانسکریت به پهلوی و از پهلوی به عربی و عربی به فارسی یافته است، هنوز خصوصیت‌های جالب توجه از ریشهٔ خویش در بر دارد». (محجوب، ۱۵:۱۳۹۵) وی در ادامه به عناصر درون این داستان‌ها اشاره کرده و می‌نویسد: «آثار مذاهب و سنت‌ها و رسم‌های هندوان گرچه در نتیجهٔ ترجمه به زبان پهلوی و برگشتن از آن به زبان‌های دیگر ضعیف شده، اما هرگز از بین نرفته و به فراوانی در این کتاب دیده می‌شود». (محجوب، ۱۵:۱۳۹۵) بنابر آنچه آمد از جمله راه‌های دسترسی به سرچشمهٔ حکایات فارسی بررسی عناصر درون متنی و کارکرد آن‌ها در این حکایت هاست ما می‌کوشیم با بررسی نشانه‌های حضور سه گانهٔ زن در این حکایت‌ها به صورت تطبیقی تمایز موجود میان این سیماهای سه‌گانه را نمایانده و حضور هر یک از سیماها را نشانه و

ملاکی برای تشخیص تعلق آن حکایت‌ها به فرهنگ و آئین هند یا آئین عربی یا آئین ایرانی محسوب نماییم.

بررسی حکایت‌ها در متون

۱-۱)*سندبادنامه*

برخلاف نظر استاد مجتبی مینوی دربارهٔ *سندبادنامه* که معتقداند:«تقریباً ثابت شده است این کتاب مانند *بلوهر و یوذاسف* در ایران تألیف و تحریر شده است» و حدس می‌زنند که: «منشی ایرانی آن همان بزویهٔ حکیم و طبیب بوده باشد که *کلیله‌ودمنه* را ترجمه و تألیف کرد، و هم او ظاهراً در حدود ۵۸۰ میلادی *نامهٔ تنسر* و کتاب *بلوهر و بوذاسف* را نوشت». (آتش، ۹:۱۳۶۲) بررسی سیمای زن در *سندبادنامه* چیز دیگری را نشان می‌دهد و نتایج این بررسی با نظر صفا و زرین‌کوب موافق تر است که معتقدند: «سندبادنامه از جمله قصص قدیم هند است که به زبان پهلوی نقل شده بود و در ادبیات قبل از اسلام ایران شهرت بسیار داشت. مسعودی این کتاب را به نام «*کتاب الوزاءالسبعه و امراه الملک*» از تألیفات سندباد حکیم از حکماء معاصر کوروش پادشاه هند دانسته است». (صفا، ۱۳۶۳:ج۲:۱۰۰۱) زرین کوب نیز از *سندبادنامه* در زمرهٔ قصه‌های مأخوذ از ادب هندی در نثر پهلوی ساسانی یاد می‌کند (رک: زرین کوب، ۵۲:۱۳۶۸) شاید اعتقاد مینوی به ایرانی بودن منشاء *سندبادنامه* بر مبنای نگرشی ساختارگرایانه باشد چون می‌نویسد: «*سندبادنامه* از حیث ترکیب و ساختمان شبیه است به *کلیله‌ودمنه*، یعنی داستانی اساسی است که در ضمن آن حکایات و قصص متعدد می‌آید؛ و آن داستان اساسی هم شبیه به داستان سیاوش و سودابه و قصه یوسف و زلیخا و نظایر آن‌هاست». (آتش، ۳:۱۳۶۲) ظهیری سمرقندی نویسندهٔ «*سندبادنامه*» به نثر مصنوع و فنی از نویسندگان اواخر قرن ششم و اوایل قرن هفتم است، کتاب او در طی قرن‌ها و دوره‌های گذشته، با نامهای مختلفی چون «*کتاب سندبادنامه*»، «*سندباد حکیم*»، «*حکایت وزاءسبعه*»، «*داستان هفت وزیر*»، «*هفت فرزانه*»، «*کتاب مکر النساء*»، «قصهٔ شاهزاده و هفت وزیر»و... نامیده شده است. (ظهیری سمرقندی، ۱۱:۱۳۸۱) مسعودی این کتاب را به نام «*کتاب الوزراءالسبعه و امراه الملک*» از تألیفات سندباد حکیم از معاصران کوروش پادشاه هند دانسته است (صفا، ۱۳۶۳:ج۲:۱۰۰۱) درباره اصل و منشأ *سندبادنامه* اختلاف نظر بسیار است: «ابن ندیم» در «*الفهرست*» در یک جا بدون تردید آن را از اسمار هندوان دانسته است»(صفا،

۱۰۰۱:۱۳۸۲) و در جای دیگر می‌نویسد که :«در انتساب آن به ایرانیان و هندوان، اختلاف نظر وجود دارد و خود، انتساب به هندوان را نزدیک تر به حقیقت می‌داند».(تفضلی،۲۹۹:۱۳۷۶) مسعودی، مولف «*مروج الذهب*» از پادشاهی به نام«کوروش» نام می‌برد که مذهب اسلاف را رها کرد و سندباد حکیم هم عصر او بود که کتاب *هفت وزیر و معلم و زن پادشاه* (*کتاب الوزراء السبعه و المعلم و امراءالملک*) را وی تنظیم کرد».(مسعوی، ۵:۱۳۸۱). حمدالله مستوفی تألیف کتاب را به ایرانیان نسبت می‌دهد «صاحب الذریعه» آن را جمع آوری شده از حکمای پارس می‌داند و ظهیری سمرقندی مؤلف کتاب به نثر مصنوع با صاحب «الذریعه» هم عقیده است و در این باره می‌نویسد:«این کتابی است ملقب به *سندبادنامه* فراهم آوردۀ حکمای عجم». (ظهیری سمرقندی، ۳:۱۳۶۲)

از میان مستشرقان و اندیشمندان غیر ایرانی، «لوزلردلانشان» فرانسوی اولین کسی است که به هندی بودن اصل «*سندبادنامه*» معتقد است و پس از آن«تئودور بنفی» نیز به این امر صحه گذارده است (کمال الدینی، ۶:۱۳۸۱) «ریپکا» صریحاً به اصل و خاستگاه داستان اشاره نمی‌کند وی می‌نویسد: «این کتاب‌ها (*طوطی‌نامه*، *سندبادنامه*...) در اصل از هند یا ایران زمان ساسانی مایه گرفته اند». (رییکا،۳۹:۱۳۷۰) اما ادوارد براون با قطعیت می‌نویسد:«سندبادنامه از داستان‌های هندی است که چندین ترجمه عربی و فارسی دارد». (براون،۲۷۹:۱۳۶۶) و هرمان اته در این اعتقاد با «براون» همراه است که سندبادنامه اصلاً از هندی به پهلوی و بعد به تازی ترجمه شده و سرانجام باید از تحقیقات دانشمند آمریکایی به نام «پری»(Perry) یاد کرد که بر خلاف مستشرقین یاد شده، اعتقاد دارد:« اصل کتاب سندبادنامه ایرانی است، هرچند شباهت‌هایی به داستان‌های هندی دارد». (ظهیری سمرقندی، ۱۷:۱۳۸۱) (رک: طالبیان، نوع شناسی سندبادنامه، ۱۳۸۵)

«پری» جزء کسانی است که کوشیده‌اند با به کارگیری عناصر درون متنی و استفاده از آن‌ها سرچشمۀ حکایت‌های سندبادنامه را آشکار سازند او برای اثبات نظر خود به نکاتی مانند وجود عدد هفت (هفت روز، هفت وزیر،...) شیوۀ مجازات مجرم، وجود نام‌های ایرانی و غیره اشاره می‌کند؛ روش او با روش ما در این پژوهش نزدیکی‌هایی دارد. ما در این پژوهش حضور و سیمای زن را به عنوان یک عنصر درون متنی و شاخص بررسی خواهیم کرد. اینک خلاصه‌ای از کل داستان:

پادشاهی صاحب فرزند نمی شد تا اینکه پس از نذر و نیاز خداوند به او فرزندی عطا کرد. پادشاه پسر را برای تربیت به حکیمی که «سندباد» نام داشت سپرد تا علم و حکمت بیاموزد، وقتی پسر بزرگ و صاحب علم و دانش شد و برای آزمون به پیش شاه رفت در دام زن پدر خود افتاد که به خاطر جمال و جوانی شیفتهٔ او بود، او به اظهار عشق این زن و درخواست وصال او اعتنا نکرد و همسر شاه از سویی دچار هراس و از سویی دچار خشم شد، در نتیجه توطئه‌ای علیه جوان چید و ادعا کرد که پسر پادشاه قصد خیانت به پدر خود را داشته است. شاه گفتار زن را قبول کرد و حکم بر مرگ فرزند داد. سندباد که پیشاپیش هفت روز لب فروبستن را به پسر پادشاه توصیه کرده است، این گرفتاری را در طالع او دیده بوده است. خبر این اتهام و افتراء به وزیران شاه می‌رسد و آن‌ها وارد صحنه می‌شوند. وزیران با تدبیر با وساطت و نقل داستان‌های تحزیرآمیز اجرای حکم را به تعویق می‌اندازند تا هفت روز سپری می‌شود و پسر لب به سخن می‌گشاید و موجبات تبرئه خود را فراهم می‌سازد. حکایت‌های طرح شده از سوی وزیران جملگی حاوی مضمون‌ها و پیام‌هایی است که پادشاه را به تأمل و عدم تعجیل در اجرای حکم وا می‌دارد و سوءظن شاه را نسبت به ادعای زن خود برمی‌انگیزد و دادخواهی‌های مکرر زن را خنثی می‌سازد، چهره‌ای که وزیران پادشاه از زن در حکایت‌های خود ترسیم می‌کنند زنی ست که: «متابعت وساوس شیطانی، و موافقت هوا حبس نفسانی نمود، و قدم بر طرق مجهول شهوات و نهمات زدی». (آتش، ۸۶:۱۳۶۲) موجودی که اعتمادی به گفته‌های او نیست و مکار و محتال و خیانت پیشه است اینک مروری خواهیم داشت به سیمای هندی زن در سندبادنامه؛ در این کتاب سیمای زن یکسان است اگرچه جایگاه و منزلت خانوادگی و اجتماعی او مرتب در داستان‌ها تغییر می‌کند و او را گاه با عنوان همسر مرد ثروتمند، ملکه، زن بازرگان، معشوقهٔ لشگری، دختر کدخدا، زن گرمابه بان، زن بقال... می‌بینیم.

داستان کدخدای با زن و طوطی:

در «آمدن دستور اول به حضرت شاه» این حکایت بیان می‌شود که در آن طوطی خیانت زن را برای مرد آشکار می‌سازد؛ زن به مخبری طوطی پی می‌برد و طوطی را به دسیسه دچار هراس از طوفان و بی توجهی به اعمال خود می‌سازد (و مرد بی اطلاعی طوطی از اوضاع خانه‌اش را به حساب خیانت و ساختن طوطی با زنش می‌گذارد و او را پر می‌کند و از خانه بیرون می‌اندازد دوست مرد پس از شنیدن ماجرا به ترفند زن و نقش او پی

می‌برد و می‌گوید:«زنان را در مکر و عذر تصنیف‌ها، و در خداع و حیلت تألیف‌هاست، بدان درجه که ابلیس با کمال مشعوذی و استادی، در معمی مکر زنان سر رشته کیاست گم کند». (آتش، ۸۶:۱۳۶۲) و نهایتاً از زبان وزیر به پادشاه یادآور می‌شود که:«بحقیقت داستان مکر زنان از اشراف فهم، و ادراک و هم زیادت است، و عاقل ترین مردمان در چوال محال ایشان رود...». (همان:۱۰)

داستان مرد لشکری و معشوقه و شاگرد

در این داستان زن به معشوقهٔ خود و نیز به مرد و شوهر خود خیانت می‌کند و قصد به دام کشیدن شاگرد مرد لشگری را دارد و شیفتهٔ او شده است که حامل پیغام مرد لشگری است، مرد لشگری در حالی که ظنین شده است شمشیر به دست به خانه می‌رود و زن شاگرد را در خانه مخفی می‌کند و در همین حال شوهر خود زن نیز از راه سر می‌رسد و مخمصه‌ای هولناک فراهم می‌شود زن با خدعه و طرح نقشه‌ای از این مخمصه خلاصی می‌یابد و وزیر اول ، پس از نقل این داستان، هدف خود را این گونه بیان می‌کند: « این داستان از بهر آن گفتم، و این فصل جزل، کی در صورت هزل بود، بر سمع شهریار گذرانیدم، تا زور و افترا، و زرق افتعال زنان، بر رای اعلی روشن گردد و با اقاویل تخییل و اباطیل و تسویل ایشان التفات نفرماید از بهر آنکه... زنان اگرچه ناقص العقل‌اند، بر کمال عقول رجل خندند، و عقلا را بحبابل گفتار، چون کفتار، در جوال محال خود کنند». (آتش، ۱۱:۱۳۶۲)

داستان زن صاحب جمال با مرد بقال

داستان از زبان وزیر دوم بیان می‌شود و در ابتدای داستان زن بقال این گونه توصیف می‌شود: «بقالی زنی داشت بر عادت ابنای روزگار، در متابعت شهوت و نهمت گام فراختر ندادی، و استتباع لهو و لعب از لوازم روزگار خود شمردی (آتش، ۲۱۹:۱۳۶۲) دهقان زن را برای خرید برنج روانه می‌کند و زن و بقال ماجرا آفرین می‌شوند و شاگرد بقال برنج و شکر از چادر زن باز می‌کند و خاک جای آن کالاها می‌بندد و زن به خانه رجوع می‌کند و بی خبر از ماجرا چادر را باز می‌کند و به جای برنج و شکر در جلو دیدگان مرد با خاک بسته شده به چادر مواجه می‌شود ولی خود را نمی بازد و مرد را به زبان خام می‌کند (رک: همان:۲۱۹) وزیر پس از بیان این داستان می‌گوید: این حکایت از بهر آن گفتم، تا رای عالی شاه بر مکر و غدر زن واقف شود، و بر خاطر عاطر او کی مرجع راد و دین است، مقرر گردد کی حیلت و مکر زنان را غایت و نهایت نیست(همان: ۲۱۹)

داستان زن بازرگان

زن بازرگان به قصد خودفروشی وارد مجلس مردی ناشناس می‌شود و به محض ورود شوهرش را می‌شناسد و بی آنکه خود را ببازد مرد را به باد اتهام می‌گیرد و خود را از معرکه می‌رهاند...(ر.ک:همان) و وزیر چهارم در پایان چون وزیران پیشین می‌گوید: «این افسانه از بهر آن گفتم، تا رای اعلی شاه از بدیهه فکر، و اندازه غدر زنان غافل نماند...». (آتش، ۶۰:۱۳۶۲)

عاشق و گنده پیر و سگ گریان

این داستان به صورت داستان فرعی پس از داستان گرمابه بان و در ادامه آن می‌آید «گرمابه بانی معروف و مذکور به آلت و ثروت» خود را در مخمصه‌ای حیثیتی می‌اندازد که جز خودکشی راهی برای خود نمی گذارد و وزیر چهارم پس از بیان آن داستان داستان«عاشق و گنده پیر» را پیش می‌کشد که در آن «گنده پیر» مکار حیلتی می‌بندد و دختر امیرزاده را به دام عاشق نومید می‌نشاند و سرانجام داستان وزیر چهارم خطاب به شاه می‌گوید:« این حکایت از بهر آن گفتم تا رای جهان آرای شاه را مقرر گردد، کی مکر زنان از حد و عد بیرون است و خیل و عمل ایشان از حصر و حد افزون». (آتش، ۱۹۷:۱۳۶۲)

داستان زن پسر با خسرو و معشوق

زن علی رغم آگهی از اطلاع پدر شوهر خود نسبت به خیانتش، با مکاری و بستن ترفندی از شوهر خود استفاده ابزاری می‌کند و پدر و پسر را وادار به عذرخواهی از خود می‌کند و پدر شوهر را شرمسار و سرافکنده می‌نماید و وزیر در پایان می‌گوید:«این داستان از دستان زنان از بهر آن گفتم، تا بر فکرت منیر و خاطر خطیر شاه روشن شود کی زنان بی دیانت و امانت باشند، و از خاطر معکوس، و ذهن منکوس، تخریجات و تصنیفات کنند و بر موجب هوا و مراد خود روند و به آمد خویش خواهند...». (آتش، ۲۱۵:۱۳۶۲)

داستان زاهد و پری و مشورت با زن:

دستور ششم حکایتی را پیش می‌کشد که در آن زاهدی خلوت نشین و با جنیان قرین به واسطهٔ مشورت با زن فرصت استفاده از اسماء اعظم را از دست می‌دهد و در پایان نتیجه می‌گیرد که «سزای آنکه به استصواب و استعلام زن رود، و به استشارات و استخارات ایشان کار کند، همین است» و در ادامه هدف خود از بیان داستان را می‌گوید:« تا پادشاه

داند کی تدبیرهای زنان بی فایده و مشورتهای ایشان بی منفعت بود، و اکاذیب اقوال، و اباطیل افعال ایشان، بی ضرر و زیان نباشد و هر که قدم در بادیه هوای ایشان نهد، هرگز به کعبه نجاح نرسد». (همان: ۲۳۵)

داستان گنده پیر و مرد جوان با زن بزار

جوانی دل باخته زن بزار می‌شود و دست به دامن گنده پیری می‌شود که وزیر شاه او را این گونه معرفی می‌نماید: «در جوار او پیرزنی بود، کی روز عمرش به شام رسیده بود، و صبح مدتش تمام برآمده، از این مکاری غداری، رابعه صورتی، زوبعه سیرتی کی به تلبیس دست ابلیس فرو بستی و به ترفند پای دیو در بند کردی...». (آتش،۱۳۶۲:۲۳۸)

داستان آن مرد کی حیلت‌های زنان جمع می‌کرد

وزیر هفتم پس از طرح داستان شهریار زن دوست و توصیهٔ شاه به پرهیز از تعجیل در قضاوت و مجازات داستان مردی از« ابنای دهر» و «دهات عصر» را پیش می‌کشد که تصمیم دارد گرد عالم بگردد و ترفندهای زنان و مکایدشان را مطالعه و جمع نماید تا به این طریق اگر روزی ازدواج کرد از مکر زن در امان بماند وی در برخورد با زنی به نادانی خود پی می‌برد: «دانست کی دریا را به پیمانه پیمودن و ریگ بیابان را بدانه شمردن، آسانتر از مکر زنان دانستن و در حد و حصر درآوردن آن، و در حال دفترها بیرون آورد، جمله بسوزانید». (آتش، ۱۳۶۲:۲۶۹) وزیر هفتم پس از پایان این داستان به پادشاه یادآور می‌شود که شاهزاده به فرمان استاد خود سندباد امروز می‌تواند مهر سکوت را بشکند و از خود دفاع کند. او زبان باز می‌کند و با پاسخ به سوالات و اتهامات دانش و پاک دامنی خود را اثبات می‌نماید و پادشاه تاج شاهی را بر سر او می‌نهد و زن را به جزای مکاید خود می‌رساند.

۲-۱) *طوطی‌نامه*

تا کنون دو کتاب با عنوان طوطی‌نامه با طرح یکسان تحریر و منتشر شده، که ماخذ و منبع آن دو یکی است. اصل این افسانه‌ها کتابی به زبان سانسکریت به نام *سوکه سپتانی* است که به معنی *هفتاد طوطی* است و مجموعه‌ای از داستان‌های مربوط به زنان زیرک و فریبکار است اصل کتاب شامل هفتاد داستان بوده و دانشمندی آن را به پارسی آورده است. (آل احمد، ۱۳۵۲: مقدمه ، بیست و چهار) «این کتاب به همراه کتاب‌هایی چون *سندبادنامه* و *الف لیل و لیله* در زمرهٔ قصه‌هایی بوده است که در عهد ساسانیان نجبا و دهقانان و اشراف و اهل بیوتات را که دارای حرمسراهای وسیع بوده‌اند با قصه‌های مربوط

به عشق یا مکر زنان سرگرم داشته است و آشکار است که عامهٔ ناس برای اشتغال به نقل و سماع اینگونه قصه‌ها فرصت و حوصلهٔ زیادی نداشته‌اند و این‌گونه قصه‌ها هم مثل بسیاری از کالاهای نفیس وارداتی از هند ظاهراً بیشتر در انحصار طبقات ممتاز و مایهٔ تفریح و التذاذ آن‌ها بوده است». (زرین کوب، ۵۳۱:۱۳۶۸)

طوطی‌نامه یا *جواهر الاسمار* نوشته عماد بن محمد الثغری در حدود سال‌های ۷۱۳ تا ۷۱۵ تألیف شده و مجموعه داستان‌های کوتاه و مرتبط با یکدیگر و موضوع تمامشان در فریبکاری زنان است داستان‌ها را طوطی‌ای سخندان در طی پنجاه و دو شب نقل می‌کند. قصد وی از آوردن این داستان‌ها منصرف کردن خاطر زن صاعد از پسر بیست سالهٔ بازرگان ثروتمندی است. زن ماه شکر نام دارد و جوان و زیبا و طناز است. شوهرش به سفر رفته و وی در غیاب او به جوانی دل می‌بازد. برای دیدار دلدار از طوطی نظر می‌خواهد. طوطی غیرتمند و حق شناس است. به چاره‌جویی، آن قدر ماه شکر را به افسانه سرگرم می‌کند تا صاعد از سفر باز می‌گردد. قالب کلی داستان شبیه چارچوب اصلی «چهل طوطی» یا طوطی‌نامه است. در هر دو داستان دو بازرگان، زنانشان را به طوطیان خود می‌سپارند و به سفر می‌روند و هر دو بازرگان پس از مدتی از سفر باز می‌گردند. زن هر دو بازرگان در پی خیانت به همسرانشان و آمیختن با غیر هستند. (حسینی، ۱۳۸۶: ۳۲)

طوطی‌نامه دوم یا *چهل طوطی* را ضیاء نخشبی در سال ۷۳۰ هجری نوشته است. «موضوع این کتاب سرگذشت زنی است خجسته نام که شویش طوطیِ گویا و رازدانی داشت، شوی به سفر رفته و زن شیفتهٔ جوانی از شاهزادگان شده و هر شب آهنگ رفتن به خانه او می‌کرد، لیکن طوطی او را تا بانگ خروس به افسانه سرگرم می‌داشت تا شوی از سفر باز آمد. طوطی حقیقت حال را بدو گفت و او زن را از زیور حیات عاری ساخت». (صفا، ۱۳۶۶،ج۲و۳: ۱۲۹۵) جالب اینکه این اثر آنقدر مورد توجه واقع شده که از آن چاپ‌های مختلفی در شهرها و کشورهای مختلف صورت گرفته است. با وجودی که اصل اثر هندی است، بارها نویسندگان ایرانی آن را ترجمه و کتابت کرده و به پادشاهان هند تقدیم کرده اند.کتاب نخست به علاالدین محمد از سلاطین خلجی هند تقدیم شده است. سلاطین خلجی دومین سلسلهٔ مسلمانان را در هندوستان تشکیل می‌دادند. (حسینی، ۱۳۸۶: ۳۲) ضیاء نخشبی هم که در روزگار جوانی به هندوستان رفته بود زبان سانسکریت را فرا گرفت و توانست بعضی از کتب را از آن زبان به زبان پارسی برگرداند. *طوطی‌نامه*

یکی از آن هاست. کتاب در سال ۷۳۰ هجری پایان یافت و نسخه‌های بسیاری از آن کتابت شد و چند بار به چاپ رسید. یکی از کسانی که به این کتاب توجه کرد و ملخصی از آن تهیه کرد، محمد داراشکوه متخلص به قادری بود. (صفا، ۱۳۶۶، ج۲و۳: ۱۲۹۵) در این داستان‌ها مردان هندی متعصب و انحصار طلب و با سوء ظن معرفی شده و زنان هندو بی قید و انحصار شکن و حیله‌گر ترسیم شده‌اند. همواره کوشش زن این است تا از سلطهٔ تملک انحصاری مرد هندی بگریزد و یا دست کم خود را از مظان تهمت بی عفتی مرد برهاند. به این جهت است که گاهی در حضور شوی خود با بیگانه ای می‌آمیزد و گاهی پس از مرگ شوی، خود را زنده به گور می‌خواهد. (آل احمد، ۱۳۵۲: مقدمه، ۴۸) با وجودی که اصل داستان‌ها بسیار قدیمی است و تاریخ نگارش آن‌ها را به پیش از میلاد مسیح می‌رسانند ولی مترجمین کتاب، جز ترجمه، اصلاح و تهذیبی هم نموده‌اند و آن را مناسب تقدیم به پادشاهی فراهم کرده‌اند. به همین جهت در فحوای آن از آیه و حدیث و امثال نقل می‌افتد و گاه اشاره‌های تاریخی خود را چون رسم ساتی و قوانین هندویسم در میان زنان هندو یادآور می‌شود. (حسینی، ۱۳۸۶: ۳۳)

در شب هشتم طوطی یک مجموعه داستان از خدعهٔ زنان را برای خجسته تعریف می‌کند. این مجموعه داستان‌ها در واقع خلاصهٔ *سندبادنامه* است و نخشبی در پایان هر داستان یک رباعی بر آن می‌افزاید که می‌توان آن را پیام و نتیجه گیری او تلقی کرد.

حکایت اول: وزیر پیش تخت عرش سایه کرسی پایه پادشاه رفت و گفت: بر رای عالم آرای روشن است که عاقبت شتاب وخیم است و آخر تعجیل ذمیم.کارها برخلاف تأنی نباید کرد، و به گفت ناقص العقل در تهور نباید شد. زنان را به هر عبارتی مکری بُوَد و در هر اشارتی غدری باشد. مگر به سمع پادشاه حکایت رنگرز و زن نرسیده است؟ (نخشبی، ۷۴:۱۳۷۲) و نخشبی قطعهٔ زیر را به این حکایت می‌افزاید: « نخشبی روزگار دیرینه است/ چه عجب‌ها که دیده باشد او/ رو به دهر هست گرگ کهن/ تا کیان را دریده باشد او»

حکایت دوم: وزیر به پادشاه می‌گوید:«زنان را زیر هر گامی دامی باشد، و متابعت ایشان نباید کرد و بر قول ایشان اعتماد نباید نمود. مگر به سمع اعلی حکایت آن تاجر و زن او نرسیده است؟(همان: ۷۶) و نخشبی قطعه زیر را در پایان حکایت می‌آورد: «نخشبی زن تمام حیله بود/ تا نداری تو قولشان باور /صد جگر از زبانشان شود خسته/ زشت باشد زن زبان آور»

حکایت سوم: وزیر به پادشاه توصیه می‌کند: «به زنان غره و فریفته نباید شد، که نوش زنان بی نیش نباشد و شهد ایشان بی شرنگ نبود» (همان:۷۷) و بعد حکایت آن «جفتران و زن» او را پیش می‌کشد که زنش به تعریف خوابی ساختگی شوی خود را می‌فریبد و نخشبی این قطعه را می‌آورد:

«نخشبی زن فریب‌ها دارد/ خویشتن را ز قید او بربای/ مار زهر است از لبش تا دم/ زن بد را فریب سر تا پای»

حکایت چهارم: وزیر به درگاه پادشاه و بارگاه شهنشاه رفت و گفت: مقرر رای اعلی باد که گوش بر سخن زنان داشتن محض خطاست و سمع بر قول ایشان گماشتن عین غطا. اگر صد کتاب در مکر زنان بنویسم گویی هنوز حرفی ننوشته‌ام، و اگر هزار دفتر در غدر ایشان وضع کنند گویی نقش از آن بر کاغذ ننهاده‌اند. مگر به سمع پادشاه حکایت آن مرد که مکر زنان می‌نوشت و آن زن مکاره نرسیده باشد؟(همان:۷۸) و نخشبی قطعه زیر را می‌آورد:

«نخشبی مکر زن بسی تبه است/ تا ندانی تو سهل غدر زنان/ گر نویسد کسی ز شعف درون/ صد سفینه شود ز مکر زنان»

حکایت پنجم: وزیر پنجم زنان را از ابلیس پر تلبیس تر معرفی می‌کند و می‌گوید: «مقرر رای اعلی باد که به یک لحظه از زنان چیزی مشاهده شود که از ابلیس واقع نشود.گفتِ زنان در گوش نباید کرد، و خود را در خواب خرگوش نباید افکند که ایشان از پای تا سر همه حیله و مکرند و از فرق تا قدم همه هندسه و غدر» (همان: ۸۰) و «حکایت دهقان و زن» او را پیش می‌گیرد و نخشبی قطعهٔ زیر را بر آن حکایت می‌افزاید: «نخشبی مکر از زنان زاده ست/ زن بد چون نهالهٔ مکر است/خلقت عورتان مکاره/ گوئیا از سلالهٔ مکر است».

حکایت ششم: در حکایت روز ششم وزیر می‌گوید:«که هیچ طبقه بی وفاتر از زنان نیست و هیچ فرقه کم صفاتر از نسا، نه. سخن این فرقه لایق سماع نیست و قول این طایفه قابل استماع نه. بیشتر از زنان محتاله بودند و اغلبی محیله. مگر به سمع اعلی حکایت آن زن و شکر فروش نرسیده است؟(همان:۸۲) و قطعه نخشبی در پی آن می‌آید: «نخشبی زن سررشته مکر است/ با کسان سال و ماه غدر کند/ گر بخواهد زن جفا کاره/ به بدیهه هزار مکر کند» (همان:۸۳).

این حکایت‌ها که در شب هشتم *طوطی‌نامه* آمده است و خلاصه حکایت‌های سندبادنامه است از نظر سیمای زن (موضوع پژوهش) با سایر حکایت‌های موجود در طوطی‌نامه نخشبی متفاوت است و سیمای هندی زن در این حکایت‌ها بسیار آشکارتر از حکایت‌های سایر شب هاست.

۳-۱) *کلیله‌ودمنه*

از جمله کتاب هایی که باید منشاء و خاستگاه آن را هند و آئین هندویسم دانست کتاب کلیله‌ودمنه است. «با قرائتی که در دست است به خوبی ثابت می‌شود که کتاب کلیله‌ودمنه از اصل و ریشه هندی ترجمه شده، منتهی پیش از اسلام هنگام ترجمه به زبان پهلوی یا بعد از اسلام و سپس، بعد از نقل به زبان عربی، ابوابی دیگر از اصل هندی یا ایرانی بر آن افزوده شده است».(خطیبی، ۴۳۸:۱۳۶۶) «اصل کتاب به هندی بود به نام پنچه تنتره[1] بود، در پنج باب فراهم آمده، برزویه طبیب مروزی در عصر انوشیروان خسرو پسر قباد پادشاه ساسانی آن را به پارسی درآورد و ابواب و حکایات چند بر آن افزود که اغلب آن‌ها از مآخذ دیگر هندی بود».(مینوی،۱۳۹۰: صفحه ح مقدمه) ما برای نیل به مقصود و جلوگیری از اطالۀ مطلب مستقیم به سراغ کتاب *پنچه تنتره* یا *پنج کیانه* می‌رویم. این پنج باب و سیمای زن در این پنج باب را در این کتاب دنبال می‌کنیم. پنج باب منطبق بر *پنچه تنتره* در *کلیله‌ودمنه* ابن المقفع عبارتند از: باب شیر و گاو، باب دوستی کبوتر و زاغ و موش و باخ و آهو، باب بوف و زاغ، باب بوزینه و خر، باب زاهد و راسو.

حکایت جولاه نادان و زن بدکار و دلالۀ روسیاه:

این حکایت به همراه دو حکایت کوتاه دیگر به نامهای «داستان جوگی و دغل» و «شغال و هدیال» در فصل اول کتاب *پنج کیانه* آمده است و در *کلیله‌ودمنه* با قرائت امروزی آن در باب الاسد و الثور یا شیر و گاو تحت عنوان حکایت «زاهد و پادشاه» در هم ادغام و با تغییر و تصرفی جزیی بیان شده است. زاهدی از پادشاه ردایی دریافت می‌کند و مورد طمع دزدی واقع می‌شود؛ ردا ربوده می‌شود و زاهد در روستایی غریب مهمان زن بدکاره ای می‌شود و شاهد اتفاقاتی که در آن زن سیمایی سیاه و شیطانی از خود بروز می‌دهد. راوی داستان در *پنج کیانه* جای، جای ویژگی‌های شخصیتی زن را برمی شمرد: «زنان سخن به یکی کنند، و به غمزه جانب دیگری نگرند، و در دل، دیگری را جای دهند و در یاد او باشند. زنان دوست هیچ کس نیستند؛ آتش از سوختن گنجه‌های چوب سیری ندارد. (خالقداد عباسی، ۳۶:۱۳۶۳) «دروغگویی و دلیری بی باکانه، و دغلبازی و بی

1-Panchatantra

دانشی، و شوخی بی آرامانه وپلید کاری و بی مهری ؛طبیعی زنان است، نه کسبی. با زنان همداستان نباید بود، و آن‌ها را قدر و غلبه نباید داد؛زیرا که هر که فریفته ایشان شود مانند مرغی پربریده باشد که با وی بازی کنند. سخن زنان همچو شهد شیرین است، و دل ایشان پر زهر هلاهل...، و از اینجاست که عالی نژاد نیکوکردار زن را مانند کوزه ای که به آن مرده را غسل داده باشند از نظر بیندازد و به آن توجه نکند...» (خالقداد عباسی، ۵۰:۱۳۶۳)

حکایت درودگر و زن بدکار:

این حکایت در فصل سوم *پنج کیانه* آمده است در باب بوف و زاغ (البوم و الغربان) *کلیله‌ودمنه*‌های فارسی نیز دیده می‌شود. در این حکایت سیمایی سیاه و حیله گر از زن ارائه می‌شود و صلاح پذیری و راست کرداری او غیر ممکن نماینده می‌شود: «اگر ممکن باشد که آتش سردی بخشد، و ماه گرمی آورد، و مرد بد اندیش نیک خواهی نماید، زن، پارسا تواند بود». (خالقداد عباسی، ۲۸۸:۱۳۶۳) مرد با توجه به اطلاع رسانی همسایه ها، در صحنهٔ خیانت زن به خود حضور دارد و زن متوجه حضور پنهانی او می‌شود و طرحی برمی‌انگیزد و سخنانی بر زبان می‌راند که مرد خیانت او را نشانه و دلیل کرامت و بزرگی زن تلقی می‌کند.

داستان زن برهمن و لنگ:

این داستان که در *کلیله‌ودمنه* غایب است یکی از سیاه ترین تصویرها را از زن ارائه می‌دهد: برهمنی زنی داشت که دایم با خویشان شوهر جنگ و جدل می‌کرد و چون برهمن برای آسوده زیستن با زن از قوم خود برید و ترک وطن کرد زن در راه بیابان از تشنگی هلاک شد و مرد از کمال علاقه یی که به زن داشت به ندای غیبی حاضر شد؛ نیم عمر خود را به زن دهد و به این طریق زن حیات مجدد یافت آن‌ها در مسیر به چاهی رسیدند و مرد زن را در پناه درختی گذاشت و برای کاری به شهر رفت مردی لنگ و بی پا که از هر دو پا ناقص است چرخ گردان چاه است و با خود زمزمه می‌کند و آواز می‌خواند. زن برهمن عاشق آواز او می‌شود و او را به خود می‌خواند. زن به مرد خویش خیانت می‌کند و ترفندی می‌چیند و مرد برهمن را در چاه می‌اندازد و مرد لنگ را در سبدی برداشته با خود به شهری می‌برد... (رک: خالقداد عباسی، ۲۳۷:۱۳۶۳)

داستان درودگر و زن زیبا:

این حکایت در باب بوف و زاغ (البوم و الغربان)*کلیله‌ودمنه* آمده است و با تصرفاتی اندک در *سندبادنامه* و *طوطی‌نامه* که قبلاً بدان پرداخت شد نیز ذکر شده است زن در ابتدای این داستان به این صورت تصویر می‌شود: «...زنی داشت به وعده، رو به بازی، به عشق، شیر شکاری، روی، چون تهمت اسلام در دل کافر و زلف، چون خیال شرک در دل مومن». (قریب، ۱۹۹:۱۳۶۸) زن علی‌رغم آنکه شوهرش عاشق اوست با همسایه معاشقتی دارد و نزدیکان این امر را به شویش گوشزد می‌کنند. شوهر زن خائن برای یافتن یقین به بهانه مسافرت چند روزه از خانه خارج می‌شود ولی مخفیانه به خانه برگشته و در کمین زن و معشوقش می‌ماند. زن متوجه حضور شوهرش می‌شود و ترفندی زبانی به کار می‌بندد که موجبات برائت خود از خیانت و ایقان و اطمینان مجدد شوهر به خودش را فراهم می‌آورد. و مرد« معاینه خویش را بزرق و شعوذه او» فرو می‌گذارد. (رک: قریب، ۱۹۹:۱۳۶۸)

با توجه به داستان‌ها و حکایت‌های مورد بررسی در *کلیله‌ودمنه* ؛ سیمای زن در این حکایت‌ها نظیر حکایت‌های *سندبادنامه* و طوطی‌نامه سیمایی کاملا هندی و متأثر از هندویسم است که در آن زن موجودی اهریمنی، خائن، بی وفا، و غیر قابل اعتماد تلقی می‌شود. حضور این تعریف از زن در هر حکایتی را می‌توان دلالتی بر خاستگاه هندی آن حکایت تلقی کرد. :

۱-۲) زن و سیمای عربی-اسلامی آن در حکایت‌ها

سیمای زن در متون مورد پژوهش یک دست نیست؛ گاهی در برخی از حکایت‌ها سیاه نمایی چهرهٔ زن کم رنگ‌تر می‌شود و زن ستیزی در آن‌ها رنگ می‌بازد و آن سیمایی که متعلق به هند و هندویسم بود و زن را با نهایت خوار داشت غیر قابل اصلاح می‌دانست، با لایه هایی از باور حضور زن و قائل بودن استعداد برای او در جذب قابلیت‌ها پوشانده می‌شود. در *کلیله‌ودمنه* و *طوطی‌نامه* و *سندبادنامه* (کمتر) این پدیده در برخی از حکایت‌ها ، قابل رؤیت‌اند. هر چند فرهنگ باستانی عربی خود نیز از زن ستیزی مبرّا نیست و اتهام زنده به گور کردن نوزادان دختر همچنان بر پیشانی اوست ولی با ظهور اسلام و فرق معتدل و انسان گرا در آن، خوارداشت زن روز به روز کمتر و چهره سیاه زن در آن رو به خاکستری می‌گذارد. در متون متأثر از این نگرش اشارت‌ها و بشارت‌های آسمانی و احادیث نبوی گاه دریچه‌ای به روی زن می‌گشاد و روزنه‌هایی از امید و امکان را برای او فراهم می‌سازد و ما سیمای زنانی را می‌بینیم که مخلوق اهریمن نیستند و گرایش به خیر و نیکی در آن‌ها به تحقق رسیده است، ولی انقیاد و التزام شدیدی برای

آن‌ها ترسیم شده است که مرز بین اهریمنی و انسانیت آن‌هاست؛ مطیع بودن یا دعوت به فرمانبرداری، پرهیز از سرشت اهریمنی و توصیه به تقوا و ... در این تصویر از زن، او موجودی مطیع و فرمانبردارست که خود را مصروف سعادت مرد می‌کند. اختیار خود را به دست مرد می‌سپارد و از وسوسه‌های شیطانی پرهیز می‌کند تا از مراتب پست اهریمنی به مراتب تعالی انسانی صعود کند مصداق صریح چنین سیمایی این بیت از سعدی است:

زن خوب فرمان بر پارسا /کند مرد درویش را پادشاه

مرزبان نامه

مرزبان‌نامه یکی از ارزشمندترین آثار ادبی این سرزمین و فرهنگ است که در برخی از حکایت‌های آن سیمای زنانی ترسیم شده که تحلیل موقعیت آن‌ها در حکایت‌ها، بیانگر تفکر حاکم بر اندیشه‌های اجتماعی دورهٔ تاریخی خلق اثر و نیز نماینده اندیشه نویسنده آن است. داستان‌های زن محور در مرزبان‌نامه به سه دسته عمده قابل تقسیم اند. در واقع مرزبان‌نامه مبین و تصویرگر هر سه سیمای ارائه شده از زن در حکایت‌های فارسی است. در شانزده حکایت از کل حکایت‌های مرزبان‌نامه (۴۶ حکایت) زن نیز حضور دارد. ولی از بین این حکایت‌ها حضور زن در چند حکایت رو به تعیین و تشخص است. پنج حضور از این حضورها حضور با سیمای هندی است و زن در آن کاملاً سیمای توصیف شده در کلیله‌ودمنه و سندبادنامه را با خود یدک می‌کشد.این حکایتها عبارتند از: ۱-داستان درودگر با زن خویش ۲-زن قصاب در حکایت«درزیرک» و «زروی» ۳-زن بافنده در حکایت «جولاهه با مار» ۴-داستان زن دیبافروش و کفشگر ۵-زن روسپی در داستان«دزد دانا»

اکنون به بررسی سیمای عربی-اسلامی زن در مرزبان‌نامه می‌پردازیم:

۱)داستان خره نماه با بهرام گور

بهرام گور روزی به شکار می‌رود و با طوفان مواجه می‌شود. بهرام از خدم و حشم خود جدا می‌افتد و به ناچار به دهی در همان حوالی می‌رود و به خانه دهقان توانگری به نام«خره نماه» پناه می‌برد. صاحب خانه او را نمی شناسد و چون مهمانی معمولی از او پذیرایی می‌کند. بهرام باطناً از نحوه پذیرایی او راضی نیست. چوپان دهقان با گله از صحرا بر می‌گردد و خبر می‌دهد که شیر گوسفندان به میزان قابل ملاحظه یی کم شده است. دهقان با دختر خود می‌گوید که دلیل کم شدن محصول باید مربوط به نارضایی سلطان

باشد و پیشنهاد می‌کند که تغییر مکان دهند و به جای دیگری کوچ کنند. دختر از اینجا وارد صحنه می‌شود و به پدر توصیه می‌کند که پذیرایی شایانی از مهمانان بکند. دو سه روز دیگر مهمانان که از پذیرایی دهقان راضی اند از دهقان درخواست کنیزی زیباروی می‌کنند تا تنها به دیدار او محظوظ شوند و از صحبت او بهره مند شوند دهقان که به عصمت و پاکدامنی دختر خود ایمان دارد و به او اعتماد دارد از دختر خود می‌خواهد به جمع مهمانان بپیوندد.دختر اطاعت می‌کند.شاه به نگاه و همصحبتی دختر قناعت می‌کند اما دل به مهر او می‌سپرد.چوپان از دشت برمی گردد و از پرشیر شدن گوسفندان خبر می‌دهد و تاویل دختر آن است که طالع نیک نظر پادشاه متوجه آنان شده. بهرام وقتی به مقر حکومت خود برمی‌گردد دهقان و دخترش را فرا می‌خواند و با دختر دهقان ازدواج می‌کند و پاداشی درخور به دهقان می‌دهد». (رک:خطیب رهبر:۱۳۶۶: ۶۱ الی۶۸)

آنچه در این حکایت مشهود است حضور مشخصات زن عربی-اسلامی است. دختر علی رغم فطانت ذهن و توانایی اندیشه کاملاً مطیع و منقاد دهقان است. زن در این حکایت مورد اعتماد مرد یا پدر خود است به گونه‌ای که می‌تواند عصمت خود را در میان مستان نیز حفظ کند. ویژگی او حفظ خود و پرهیزگاری و پاکدامنی ست که با انقیاد کامل به پدر از او سیمایی عربی-اسلامی می‌سازد که کاملاً با سیمای زن در *کلیله‌ودمنه* و *سندبادنامه* متفاوت و متمایز است.

۲)در ملک اردشیر و دانای مهران به:

ملک اردشیر دختری زیبا داشت. وقتی به مرحله بلوغ رسید از اطراف و اکناف دنیا دارای خواستگار بود. اما او هیچ کس را نپذیرفت تا زمانی دراز سپری شد. روزی اردشیر به دخترش گفت: «می‌دانی که شوهر زیور زن است، اگر چه مایهٔ افتخار همه ما هستی اما باز از شوهر کردن ناگزیری، ماندن بیش از اندازه دختر در خانه پدر درست نیست و مرگ برای این‌گونه دختران بهتر است. چنان که پیامبر می‌فرماید: چه داماد شایسته‌ای است قبرا! هر کس دختری در خانه دارد اگر شاه هم باشد بد طالع و بدبخت است. بهتر است که با ازدواج با فلان شاهزاده که از نظر حسب و نسب هم طراز خود ماست درآیی دختر گفت: دختران محنت‌اند و پسران نعمت و محنت ثواب است و مغفرت پدران را به دنبال دارد و نعمت سبب حساب و بازخواست از پدران است و دقت در انتخاب داماد و شوهر دانی دختر بر پدران فرض است؛ اما شوهر که سزاوار زن نباشد نکرده بهتر و فرزند که نیکبخت نباشد نابوده بهتر؛ اگر در مال و ملک هم شان من می‌جویی از کاردانی به دور

است کسی شایسته من است که چیزی زوال ناپذیر داشته باشد...» دختر پادشاه در ادامه کسی را لایق خود می‌داند که بر نفس خود پادشاه باشد، کسی که حرص و خشم را پایمال خود کرده باشد، و بر دیگران عیب جویی نکند. پادشاه به جستجوی چنان مردی می‌رود و او را می‌یابد و دختر را به عقد او درمی آورد. (رک: خطیب رهبر، ۱۳۶۳: ۱۱۸ - ۱۸۷) در این داستان نیز تمام عناصر مورد نیاز برای تشخیص سیمای زن عربی- اسلامی وجود دارد. زن(دختر اردشیر) نام و عنوان ندارد. بسیار باهوش صاحب فهم و قوهٔ تحلیل است؛ اما موقعیت خود را به عنوان جنس دوم و ضعیف پذیرفته و پذیرفته است که دختران محنت اند. مطیع و منقاد شوهر است و خواسته ساده و طبیعی خود را در مورد تقسیم و توزیع اساس در خانه، از طریق پدر به شوهر منتقل می‌کند و نشان می‌دهد که او در خانه قدرت اجرایی ندارد.

۱-۳)سیمای ایرانی زن در حکایت ها

برخلاف سیما و الگوی هندی زن و نیز برتر از سیمای عربی-اسلامی زن، سیمای زن ایرانی در حکایت‌ها است.هرچند زن ایرانی نیز چون دو سیمای دیگر زن در جامعه‌ای مرد سالار بالیده است ولی ویژگی‌های منحصر به فردی را داراست که می‌توان آن را در میان داستان‌ها و حکایت‌های اصیل ایرانی جست ما به ترسیم دو نمونه از این سیما در دو حکایت از دو کتاب بسنده خواهیم کرد:

۱)سیمای زن ایرانی در حکایتی از مرزبان نامه: همان گونه که پیشتر بیان شد مرزبان‌نامه حاوی هر سه سیمای زن است و سیمای زن ایرانی را در آغازین حکایت مرزبان‌نامه می‌توان یافت:

حکایت هنبوی با ضحاک:

«در روزگار ضحاک مار دوش هر روز از مغز جوانی غذای ماران او را فراهم می‌کردند. روزی از بد روزگار قرعه به نام پسر و شوهر و برادر زنی به نام «هنبوی» می‌خورد و هر سه را بازداشت می‌کنند و به حبس می‌برند. «هنبوی» به دادخواهی به درگاه ضحاک می‌رود و شکایت می‌کند که هر روز مردی را برای قربانی کردن می‌برند. امروز از خانه من چرا سه مرد را به قربانگاه برده‌اند. ضحاک متوجه شکایت او می‌شود و دستور تفحص می‌دهد سپس زن را در رهانیدن یکی از سه گرفتار مختار می‌کند. «هنبوی» را برای انتخاب یک از سه، به زندان می‌برند. او پس از گرفتار شدن در چالش و درگیری شدید درونی، از میان

سه گرفتار برادر را برای آزادی برمی گزیند و برای گزینش خود استدلالی می‌آورد که ضحاک را به تحسین وا می‌دارد و هر سه بندی او را آزاد می‌نماید». (رک: خطیب رهبر،۱۳۶۲: ۵۰ - ۵۱).

عناصر ایرانی بارز در این داستان عبارتند از:

۱. زن «هنبوی» بر خلاف داستان‌های هندی و اسلامی-عربی که غالباً در آن زن اسم ندارد و به اسم همسر خود شناخته می‌شود، صاحب اسم و عنوان است.

از میان پانزده شخصیت زن موجود در کل مرزبان‌نامه او جزء سه زنی است که دارای نام است و دو زن دیگر «ایراجسته و ایرا» نیز دارای ویژگی‌های ایرانی هستند.

۲. او خود را مطیع سرسپرده و بی اختیار نمی داند و در مقایسه با سیمای زن عربی در حکایت دختر اردشیر که حتی جرأت اعتراض به بی نظمی ابزار و اسباب خانه خود را ندارد و اعتراض خود را به درخواست غیرمستقیم به وسیلهٔ پدر تقلیل می‌دهد، «هنبوی» معترض به قوانین اجتماعی و مدنی است و به ستم جاری در اجتماع معترض است و در خود اعتماد به نفس اعتراض به سیستم قدرت حاکم را داراست.

۳. او به شدت با درایت و تدبیر است و به پیوند خونی اهمیت می‌دهد که یکی از نشانه‌های ایرانی ست او با تأکید بر همین امر و اصل می‌تواند جان هر سه گرفتار را نجات دهد.

۴. «هنبوی» در این حکایت از جایگاه پست زن هندی و جایگاه تسلیم محض و مطیع و سرسپرده بودن زن عربی-اسلامی فرا روی می‌کند و سیمای زن ایرانی را به شکوه می‌نمایاند.

۵. در این حکایت بر خلاف داستان‌های هندی و عربی-اسلامی، جنسیت تعیین کننده نیست و حرف اول را نمی زند و بسیار بی اهمیت و جزیی به نظر می‌رسد.

سمک عیار

شاید بیراه نباشد که بگوییم، بهترین جایی که می‌توان حضور زن ایرانی و سیمای او را به صورت روشن بتوان دید ادبیات عامیانه است. چون داستان‌های عامیانه، راویان حیات اجتماعی‌اند و داستان جاری زندگی در اجتماع را بیان می‌کنند، می‌توان با بررسی آن‌ها و تعمق در اعماق ماجراها و شخصیت‌های‌شان سیمای اجتماعی افراد را سنجید. زنان در طبقات فرودین جامعه، در فعالیت‌های روزمره، زندگی، نقش فعال‌تری از زنان اشراف دارند و مردانشان این حضور را بیشتر می‌بینند. مردان علاوه بر زیبایی و زنانگی به هنرها و

کاردانی زنان نیازمندند و شاید دلیل حضور زنان در داستان‌های عامیانه همین باشد. نمونه‌ای از داستان‌های عامیانه سمک عیار است. در حدود قرن ششم هجری تالیف شده نخستین نمونه بازمانده، از هنر داستان سرایی فارسی ست. گردآورندۀ آن فرامرز بن عبدالله کاتب ارجانی است. داستانی است دربارۀ زندگی خورشید شاه و فرزندش، فرخ روز و کمک‌ها و عیاری‌های سمک عیار و یارانش برای مقاصد شاه و فرزندش؛ زنان در این داستان‌ها نقش برجسته‌ای دارند؛ به گونه‌ای که می‌توان آنان را چرخ پویایی و عامل اصلی جدال داستان‌ها نامید. سیمای آنان در سیاست، اندیشه‌ورزی، پهلوانی، جنگاوری و عیاری قابل تشخیص است هرچند در مواردی نیز مورد تحقیر یا توهین قرار می‌گیرند. (کرمی و همکاران، ۱۳۸۴: ش۱) «زنان در این داستان عظیم، مقامی مناسب دارند. روح افزای رامشگر، چون زنان مرد کردار و جوان مردان پردل با عیاران پیمان می‌کنند و در دل شب به زندان شاه راه می‌گشایند و زندانیان را رهایی می‌بخشند. «سرخ ورد» دخترک چالاک عیار پیشه به شوق خدمت جوان مردان لباس مردانه بر تن می‌کند و به عیاری می‌رود و درین کار چنان مردانه گام می‌نهد که سمک با همه زیرکی او را از مردان باز نمی شناسد تا زمانی که جامه از تن چون گل برآورد». (محجوب، ۱۳۸۲:۶۰۸) قدرت اندیشه و تصمیم گیری زن ایرانی: در این داستان زنانی اندیشمند و با اراده هستند که مردان، آنان را به خاطر اندیشه و بیان نظرشان، اهریمن نمی‌دانند؛ برعکس به رای و نظر آنان احترام می‌گذارند و گاه حتی عقل آنان را برتر از خود می‌دانند. برای نمونه «وقتی شاه و پهلوانان نظر دختر شاه را در مورد مساله‌ای می‌شنوند، می‌گویند: «راست می‌گوید، که عقل وی بیشتر از ماست». (سمک عیار، ۱۳۶۳: ۲۳۸/۳) زنان افزون بر این که می‌اندیشند و نظر می‌دهند، گاه به خاطر کارهای نادرست مردان، به آنان اعتراض می‌کنند. برای نمونه، مه پری، معشوق خورشید شاه، از بی توجهی عاشق نسبت به خود خشمگین است در نامه ای به وی می‌نویسد: «چون به تو پیوستم، گفتم: مرا نگاه داری و وفادار باشی، چون نگاه کردم، در مردان وفا نیست خاصه پادشاهان». (همان: ۲۸۳/۱)

طلب احترام و حفظ شأن و جایگاه:

زنان در این داستان‌ها، برای شخصیت خود احترام قائل اند و می‌کوشند، حضور و هستی خود را بیشتر به مردان تفهیم کنند، یک جا، وقتی که خورشید شاه از مه پری می‌پرسد چه مقدار مال و ثروت برای شیر بها می‌خواهد، مه پری خردمندانه و زیرکانه از او

درخواست می‌کند به جای شیر بها، ضمانتی دهد که تا پایان عمر، همسرش با کس دیگر پیوند زناشویی نبندد(همان، ۲۲۳/۱).

توان حکومت و مدیریت:

در سیمای ایرانی زن در ادبیات عامیانه، زنانی هستند که پادشاهی می‌کنند؛ مانند، چگل ماه، پادشاه جزیره زعفران، که زنی دلاور و پهلوان است و در میدان نبرد با فرخ روز، مبارزه می‌کند آن‌ها در میدان جنگ عاشق هم می‌شوند. او به خاطر فرخ روز، دست از پادشاهی برمی‌دارد و در راه وصال سختی‌های زیادی را تحمل می‌کند. عشق این دو در این داستان شباهت زیادی به عشق بیژن و منیژه دارد. (کرمی و همکاران، ۱۳۸۴:)

پهلوانی و جنگاوری:

زنان پهلوانی مانند مردان دخت در سمک عیار، حتی پس از ازدواج در صحنه‌های نبرد حضور می‌یابند و در بسیاری از مواقع، خود، فرماندهی لشکر را به عهده می‌گیرند یک جا، وقتی، پهلوانی نزد پدر مردان دخت، به میدان رفتن دختر وی را مسخره می‌کند، پدر، با فراخواندن دختر خود موضوع را به وی می‌گوید؛ مردان دخت چنین پاسخ می‌دهد: «ای پدر! سخن پشت و روی دارد، هر کس مراد او باشد، چنان گوید، عاقل باید که داند و جواب آن باز تواند شنید. من در میدان روم و آنچه هست جواب وی باز دهم». (سمک عیار، ۱۳۶۳: ۵۵۹/۵) و وقتی که پهلوان مسخره کننده، دلاوری مردان دخت را می‌بیند، چنین اعتراف می‌کند: «رواست که میدان داری کند که پهلوان است و در میدانگی تمام» (همان ۵۶۰/۵) توصیف دلاوری وی از زبان مردان دشمن نیز شنیدنی است «در مرد و زن غلط نشاید شد/ پهلوان باید که باشد هر که خواهی گیر»

وفاداری به عهد:

مه‌پری، برای ضمانت وفاداری خورشید شاه هنگام ازدواج، از او می‌خواهد، به عوض شیر بها سوگند یاد کند که تا او زنده است، خورشید شاه با زن دیگری ازدواج نکند. متاسفانه، مه‌پری پس از مدت کوتاهی، در هنگام زایمان می‌میرد. خورشید شاه پس از مرگ او، عاشق آبان دخت می‌شود و آبان دخت سختی زیادی را در راه عشق تحمل می‌کند و وفادار می‌ماند. در سمک عیار بر خلاف وفاداری زنان این مردان هستند که گاه به گاه به خیانت متهم اند.

عدم تبعیض جنسیتی:

در موارد زیادی می‌توان جزئی بودن جنسیت و غیر مهم بودن آن را در سمک عیار باز جست به عنوان نمونه سمک عیار برای رسیدن به مقصود خود در داستان که به بند کشیدن بهزاد است خود لباس زنانه به تن می‌کند و آرایش زنانه می‌نماید گفت:«ای خمار! مرا از سرای زنان دستی جامه بخواه. خمار دستی جامه زنانه نیکو، چادر و موزه بیاورد، و آن چه را به کار بایست بیاورد و پیش سمک نهاد.دلارام را گفت: مرا به زنی، نکو برآرای. دلارام سمک را برآراست». سپس او در مواجهه با بهزاد حرکات و اطوار زنانه نیز انجام می‌دهد. تا بهزاد را به دام می‌آورد و این خود بی‌اهمیت بودن جنسیت را بیان می‌کند و اینکه چندان تفاوتی میان زن و مرد از دیدگاه شخصیت‌های داستان وجود ندارد و پوشش زنانه را برای خود ننگ محسوب نمی‌کنند.

نتیجه گیری:

زن در حکایت‌هایی که منشأ و خاستگاه آن‌ها هند و آئین هندو است فاقد حقوق فردی و اجتماعی و متهم به خیانت و فریب و دروغ است. تمام حقوق انسانی او تضییع می‌شود و او موجودی محکوم به گناه است در هیچ یک از حکایت هایی که مورد بررسی قرار گرفت او صاحب نام نبود و به نام شوهر یا پدر یا فرزند خود خوانده می‌شود. تنها کنش او بدکنشی و وسوسه و دسیسه و خیانت بود سرتاسر سندبادنامه و قسمتهای زیادی از کلیله‌ودمنه و طوطی‌نامه ترسیم کنندۀ این سیما از زن بودند. مرزبان‌نامه هر سه سیما از زن را به تصویر کشیده است، در این کتاب حکایت هایی از سه خاستگاه هندی و ایرانی و عربی اجتماع کرده‌اند، سیمای زن عربی-اسلامی با انفعال بارز در تمام شئون زندگی در مرزبان‌نامه و کلیله‌ودمنه قابل رؤیت است. تکامل یافته‌ترین سیمای حقوقی زن در حکایت‌های عامیانه ایرانی(سمک عیار) قابل جستجو و بازیافت است در این کتاب می‌توان مؤلفه هایی نظیر، خردورزی، مشارکت در حیات اجتماعی، همسری و توان اعاده حق و اعتراض را برای زن بازجست با این نگرش می‌توان به خاستگاه اصلی حکایت‌های رایج در زبان فارسی که غالباً به صورت التقاطی و در کنار هم، بدون تفکیک در لابه‌لای صفحات کتاب‌ها و متون ادبی آمده‌اند پی‌برد.

منابع

۱. ارجانی،فرامرزبن‌خداد،(۱۳۶۷)سمک‌عیار،تصحیح‌پرویزناتل‌خانلری،تهران، آگاه،پنج جلد
۲. تفضلی،احمد،(۱۳۷۶) تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام،تهران،سخن
۳. الثغری،عمادالدین‌محمد،(۱۳۵۲)،طوطی‌نامه‌تصحیح آل احمد،تهران،بنیاد فرهنگ ایران
۴. حسینی،مریم،(۱۳۸۶)،پژوهش زنان دوره۵،شماره۲،صفحه۳۴
۵. خالقدادهاشمی‌عباسی،مصطفی،(۱۳۶۳) پنچاکیانه، تصحیح جلالی نائینی و همکاران،تهران،اقبال
۶. خطیبی،حسین،(۱۳۶۶)،فن نثر در ادب فارسی،تهران،زوار
۷. زرین کوب،عبدالحسین،(۱۳۶۸)، نقش بر آب،تهران،معین
۸. زرین کوب،عبدالحسین،(۱۳۷۵)،از گذشته ادبی ایران،تهران
۹. صفا،ذبیح الله،(۱۳۶۳)،تاریخ ادبیات در ایران،تهران،فردوسی
۱۰. طلبیان،یحیی‌وهمکاران،(۱۳۸۵)،فصلنامه‌پژوهشهای‌ادبی،شماره ۱۴،صفحه۲۴
۱۱. ظهیری سمرقندی،(۱۳۶۲) سندبادنامه،تصحیح احمد آتش،تهران،فرزان
۱۲. ظهیری سمرقندی،(۱۳۸۱) سندبادنامه،تصحیح محمدباقر کمال الدینی، تهران، میراث مکتوب
۱۳. کرمی،محمد حسین و همکاران،(۱۳۸۴)،مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز،دوره ۲۲،شماره ۱
۱۴. محجوب،محمدجعفر،(۱۳۸۲)ادبیات‌عامیانه،به‌کوشش‌حسن‌ذوالفقاری، تهران،نشر چشمه
۱۵. محجوب،محمدجعفر،(۱۳۹۵) درباره کلیله و دمنه، تهران، خوارزمی
۱۶. میرصادقی،جمال،(۱۳۶۶) ادبیات داستانی،تهران،شفا
۱۷. مینوی،مجتبی،(۱۳۹۱) کلیله و دمنه، تهران،دانشگاه تهران
۱۸. نخشبی،ضیاء،(۱۳۷۲) طوطی‌نامه،تصحیح:دکتر فتح الله مجتبائی-دکتر غلامعلی آریا،تهران،انتشارات منوچهری

۱۹. وراوینی،سعدالدینی،(۱۳۶۳)مرزبان‌نامه،به‌کوشش‌خلیل‌خطیب‌رهبر،تهران،دانش گاه شهید بهشتی
۲۰. یزدی،عضد،(۱۳۸۱)سندبادنامه‌منظوم،تصحیح‌محمد جعفر محجوب،تهران توس
۲۱. یوسفی،غلامحسین،(۱۳۷۲)،دیداری با اهل قلم،تهران،انتشارات علمی

ویژگی و کارکرد امثال و تمثیل در"جامع التمثیل" حبله رودی؛ ادبیاتی برای مخاطب عام

ندا امین[1]

چکیده

جامع التمثیل در تاریخ ادبیات ایران به ویژه ادبیات عامیانه یکی از نخستین کوشش ها در زمینه جمع آوری، تدوین و ثبت مثل های فارسی ایران است که به جایگاه و ویژگی های سبکی و موضوعی آن در تاریخ ادبی ایران کمتر پرداخته شده است. در این پژوهش می کوشیم با اشاره ای مختصر به ارزش این کتاب، کیفیت وکارکرد تمثیل، امثال، حکایات...را در این اثر بررسی کنیم و دریابیم که این کارکرد در راستای چه اهدافی بوده است؟ مخاطب کتاب کیست؟ و جایگاه این کتاب در ادبیات تعلیمی و ادبیات عامیانه زبان فارسی،چیست؟ این مجموعه تا چه حد با عنوان خود مطابقت دارد و دقیقا تمثیل به چه معنا و مفهومی مورد توجه نویسنده آن بوده است؟ نتایج نشان می دهد این اثر مجموعه ای عام و متنوع و ترکیبی آمیخته از مثل، تمثیل و تمام حوزه های مربوط یا مشابه است که تقریبا بی هیچ ارتباط منطقی و روشنی بین عناوین و حکایات در پی هم آمده اند و با بررسی کیفیت و چگونگی این ترکیب آمیخته، توجه به ساختار نسخه های اولی و احتمالا اصلی کتاب، روش حبله رودی درحکایت آوری... به نظر می رسد این اثر علاوه بر"جمع آوری" و تهیه یک مجموعه جامع وکامل،ب سیار رو به ادبیات عامیانه و به عبارتی مخاطب عام دارد. آنچه در این کتاب ثبت وگردآوری شده است موجب فراهم آمدن مجموعه ای گسترده و متنوع از امثال و حکایات وکنایات زبان فارسی است که، انتقال آموزه های اخلاقی ساده و اقناع مخاطب عوام و حتی در ذات خود تمایل به سرگرمی و تفریح را در این گونه مخاطبان پاسخ می گوید.

کلیدواژه ها: جامع التمثیل، ادبیات عامه، امثال،حبله رودی.

۱- دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبایی.
مدرس گروه زبان فارسی دانشگاه علوم پزشکی شهید بهشتی و ایران n_amin 25@yahoo.com

مقدمه

تمثیل همواره از موثرترین شکل های ادبی برای تبلیغ آموزه های اخلاقی از قدیمی ترین نمونه های دینی در کتاب های آسمانی تا وعظ و خطابه های امروزی،بوده و هست.[1] در یونان باستان ،تمثیل در کانون توجه خطیبان و اهل بلاغت بود و مثال داستانی یکی از ابزارهای خطیب برای اقناع شمرده می شد.برخی معتقدند؛«وجود و فراوانی مثل در زبان هرملتی نشانه خردمندی عامه آن ملت است.زیرا توان مندی و ذوق و تجربه و حکمت یک ملت معمولا با زبده ترین کلام ها و موجز ترین عبارات و روشن ترین و زیبا ترین صورت ترکیبی ،بروز می یابد و همین شکل و تعبیرمی تواند عام ترین تعریف از مثل باشد[...]این عبارات زیبا و موثر به روزگاران به دل نشسته و به حافظه و باور جمعی سپرده شده اند و هویت فرهنگی یافته اند»(نصیری جامی،۱۳۹۱: ۱۱۴).تمثیل در کنار حوزه های مشابهی چون کنایه ها،استعاره ها،ضرب المثل ها و....حکایت از تلاشی است که ذهن بشر برای شناخت و تفهیم مفاهیم و معانی به کار می گیرد و به این ترتیب آیینه ای از نوع ومضمون اندیشه بشر در جوامع و اعصار مختلف است.«امثال و حکم بخشی از فولکلور هر جامعه را تشکیل می دهد و اندیشه ها،باورها و آداب و رسوم یک جامعه را نمایان می سازد.در واقع فرهنگ هر ملتی در دو بعد شفاهی و مکتوب متجلی می شود،"مثل" همان بعد شفاهی است که نسبت به ادبیات مکتوب سابقه ای دیرینه دارد.»(عبداللهی،۱۳۹۳: ۱۱۴). برهمین اساس تدوین و ثبت و ضبط این امثال و حکم و روایات و تمثیل ها و...خدمتی ارزنده به فرهنگ و تاریخ هر ملت است. تمثیل ومثل در ایران سابقه ای کهن دارد چنان که پروفسور آربری می نویسد:«ایران موطن مثل وکلمات قصار است»(به نقل از ذوالفقاری،۱۳۹۰: ۳).محمد علی حبله رودی،نویسنده کتاب"جامع التمثیل" یکی از کسانی است که درتاریخ ادبیات ایران به ویژه ادبیات عامیانه یکی ازآغازگران نخستین کوشش ها دراین زمینه بوده است و با وجود این که از اولین تدوین کنندگان امثال فارسی در عصر صفوی است،اما جایگاه کتاب و ویژگی های سبکی و موضوعی ممتاز آن درتاریخ ادبی ایران ناشناخته مانده وکمتر به آن پرداخته شده است.در این پژوهش می کوشیم با اشاره ای مختصر به ارزش این کتاب،کیفیت وکارکرد تمثیل،امثال،حکایات و...را در این اثر بررسی کنیم و دریابیم که این کارکرد در راستای چه هدف یا اهدافی بوده

است؟مخاطب کتاب کیست؟ و جایگاه این کتاب در ادبیات تعلیمی و ادبیات عامیانه زبان فارسی،چیست؟

۱-مباحث نظری

۱-۱-درباره کتاب و نویسنده

جامع التمثیل از آثار فارسی قرن یازدهم اثر محمد علی حبله رودی است.این کتاب « به سال ۱۰۵۴ق و در حیدرآباد هندوستان و به نام عبدالله قطب شاه (۱۰۳۶-۱۰۸۳)،ششمین پادشاه شیعی مذهب قطب شاهیان هند،در زمان وی تالیف شده است»(ذوالفقاری،۱۳۹۱: ۱۰۹).درحقیقت جامع التمثیل صورت تغییر یافته و تکمیل شده کتاب نخست نویسنده؛"مجمع الامثال" است.کتابی که حبله رودی درسال ۱۰۴۹ق ،به تشویق و خواستاری محمد بن خاتون عاملی (ف۱۰۵۹ ق)،وزیر دانشمند و دانش پرور قطب شاه،ضرب المثل های فارسی را درآن گرد آوری کرده است و چنان که خود نیز تایید می کند؛این کتاب نخست،یعنی مجمع الامثال،نخستین کتاب در موضوع امثال فارسی است(۱۳۴۴: ۳-۵).به عبارتی حبله رودی پس از مدتی یعنی حدود سال ۱۰۵۴ق،برای تقدیم کتاب به قطب شاه ،حکایات و مواعظی آمیخته با آیات و احادیث و اشعار،همراه با امثال جدید و نیز توضیحات و شواهدی برای برخی از آنها،به مجمع الامثال افزود که حاصل آن کتاب،جامع التمثیل شد. جامع التمثیل شامل دیباچه و مقدمه(که با مقدمه مجمع الامثال تقریبا یکسان است) و۲۸ باب (به ترتیب حروف الفبا)،کتابی در برگیرنده حکایات و امثال گوناگون است.

ماخذ حبله رودی در گردآوری امثال وحکم ؛به گفته خودش،دیوان شعرا و نیز شنیده های او از زبان مردم بوده است. «وی در بخش کنایات از مجمع الفرس سروری بهره فراوانی برده است»(آزادیان،۱۳۹۴: ۹۸).درنقل داستان ها و حکایات نیز،چنانکه دکتر حسن ذوالفقاری در پژوهش خود مفصل به آن پرداخته،حبله رودی علاوه بر مواردی که ماخذ حکایات خود را کتابهایی نظیر ربیع الابرار زمخشری ، بحرالسعاده کازرونی ومصباح الدعوات ...یاد می کند، به آثاری چون جوامع الحکایات عوفی،لطایف الطوایف،تفسیر روض الجنان وتفسیر گازر توجه دارد[۲].وحید سبزیان پور در نقد پژوهش ذوالفقاری مقاله ای دارد که درآن نشان می دهد ،اضافه بر منابعی که او ذکر کرده ،حبله رودی ازبسیاری از آثار ادبیات عرب نیز ،تاثیر پذیرفته است[۳].در مجموع افسانه ها و داستان هایی که در جامع

التمثیل آمده ،اغلب از معروف ترین داستان های ایرانی هستند که به روایت های گوناگون درآثار ادب کلاسیک و ادبیات شفاهی وجود دارد.مارزلف در پژوهش خود درباره این اثر،ضمن تایید شمار بسیاری از داستان های اخلاقی و حکمی بر گرفته از ادب فارسی و عربی دراین کتاب،زمینه چند داستان از داستان های جامع التمثیل را در طبقه بندی بین المللی قصه های عامیانه ،مشخص می کند[۴].

نکته دیگر که در معرفی این کتاب باید به آن توجه داشت،نام دقیق نویسنده است.اگر چه در برخی نسخه ها و چاپ ها؛نام نویسنده هبله رودی یا جبله رودی ثبت شده است؛اما چنان که افشاری استدلال می کند(۱۳۷۵: ۳۲۳/۹) و این استدلال نیز با توجه به سبک ادبی نویسنده صحیح به نظر می رسد،از آن جا که مولف درآغاز جامع التمثیل در معرفی خود می نویسد:«محمد حبله رودی که دست در حبل المتین عروۀ الوثقی زده»(حبله رودی،۱۳۷۱: ۲)و در واقع بنظر می رسد صنعت جناس بین نام خود و حبل المتین برقرار کرده ؛سایر املاها غلط و حبله رودی صحیح است.

براساس اندک پژوهش هایی که درباره این کتاب تا کنون صورت گرفته است،به نظرمی رسد که جامع التمثیل از کتاب های معروف و پرخواننده فارسی تا پیش از قرن حاضر بوده که چاپ های سربی و سنگی فراوانی داشته است.صادق کیا می گوید:«شاید شماره چاپ های آن بیش از هر متن فارسی دیگر باشد»(کیا،۱۳۴۴: پیش گفتار)و در فهرست مشار وکتابخانه ملی ایران بیش از ۵۰ نسخه چاپ سنگی وسربی جدید آن معرفی شده است(مشار،۱۳۳۵: ج ۲، ۱۴۸۸-۱۴۸۹).اما با وجود سخن صادق کیا،به تایید مارزولف(در زمان نگارش پژوهشش)«هیچ چاپ جدید یا منقحی ازآن در دسترس نیست.نسخه های خطی هردو اثر[جامع التمثیل و مجمع الامثال] بسیار و قدیمی ترین آنها از سده هفدهم باقی مانده است.معذلک هنوز نیز جامع التمثیل تنها در چاپ های ارزان و غیر علمی و بازاری در بساط دستفروشان دوره گرد وکتابفروشان پیاده رو ها دیده می شود»(۱۳۸۱: ۱۱۰).چنان که امروزه نیز چنین است و به جز چاپ معتبری که با شرح و تصحیح دکتر حسن ذوالفقاری از این کتاب در سالهای اخیر وارد بازار شده است(که آن هم این روزها نایاب شده و به چاپ مجدد نرسیده است)همچنان این اثر ارزشمند در چاپ های کپی گونه ارزان ،در بساط دستفروشان یافت می شود. با وجود این، مارزلف در فصل دوم کتاب *صورتگری داستان ها در کتب چاپ سنگی فارسی* خود،که کتابهای چاپی ایران را از نظر موضوعی بررسی کرده است،در ترتیب پرچاپ ترین کتاب های مصور در چاپ سنگی،جامع

التمثیل را در ردیف شاهنامه فردوسی،کلیات سعدی و خمسه نظامی،جز کتابهای پر چاپ آورده و تاکید می کند که؛«جامع التمثیل محمد علی حبله رودی تا ۱۹۰۳ دست کم به یازده طبع مصور رسیده بود»(برجیان،۱۳۸۱ :۸۸۴).

۱-۲-پیشینه تحقیق

با اینکه حبله رودی از اولین تدوین کنندگان امثال فارسی در عصر صفوی است،اما جایگاه کتاب و ویژگی های سبکی و موضوعی ممتاز آن درتاریخ ادبی ایران ناشناخته مانده است.از اندک پژوهش هایی که درباره این اثرصورت گرفته است به این موارد می توان اشاره نمود:اولریخ مارزلف ؛ نویسنده *صورتگری داستانها در کتب چاپ سنگی فارسی* و استاد مطالعات اسلامی دانشگاه گئورگ آوگوست در گوتینگن آلمان که از محققان نامدار فولکلور ایران است(برجیان،۱۳۸۱: ۸۸۴)، دراین کتاب و نیز در مقاله ای به صورت جداگانه، به جنبه های تصویری و ارزش های هنری چاپ سنگی این کتاب پرداخته است.مهران افشاری در *دانش نامه جهان اسلام* ذیل عنوان "جامع التمثیل" به اختصاراین کتاب را معرفی می کند.صادق کیا،مصحح *مجمع الامثال*؛اثر دیگر حبله رودی،در مقدمه این تصحیح درباره نویسنده،اطلاعات وتوضیحاتی ارائه می دهد(کیا،۱۳۴۴). تصحیحی از این کتاب ،از دکتر حسن ذوالفقاری با همکاری زهرا غلامی در سال ۱۳۹۰ از انتشارات معین،منتشر شد که گویا چاپ مجددی از آن هنوز منتشر نشده است.همچنین از این نویسنده پژوهشی با عنوان"ماخذ شناسی قصص وحکایات جامع التمثیل"(۱۳۹۱) منتشر شده است.دکتر حسن نصیری جام نیز در مقاله ای با عنوان"جامع التمثیل فرهنگ کهن امثال فارسی"(۱۳۹۱) به این اثر پرداخته و ذکر کرده اند که تصحیح از این کتاب به قلم ایشان به زودی نشر خواهد یافت.

۱-۳-جایگاه و ارزش این اثر در حوزه تمثیل و امثال وحکم

جامع التمثیل و اثر اول مولف یعنی مجمع الامثال را، می توان سرآغاز جمع آوری،تدوین و ثبت مثل های فارسی به شمار آورد و شاید بتوان حکم کرد که این کتاب جزء اولین آثار مکتوب فرهنگ عامه ایران باشد.«پس از وی امثال دو کتاب به سرعت رواج یافت .نسخه های خطی و چاپی فراوان کتاب نشان از شهرت آن دارد؛تعداد زیادی از کتاب های پس از حبله رودی مثل های دو کتاب وی را نقل کرده اند»(ذوالفقاری، ۱۳۹۱ :۱۱۱)[5].به عقیده مارزلف نیز،جامع التمثیل نه تنها یک اثر بی همتای ملی بلکه سند مهمی برای

افسانه های عامیانه در سطح بین المللی است(مارزلف،۱۳۸۱: ۱۱)اومی نویسد؛«این نویسنده اوایل سده هفدهم میلادی، که بسیاری از آثار پژوهشی در ادب فارسی، وی را نادیده گرفته اند،درخوربررسی بیشتری است[...]درواقع او با تالیف مجموعه کلاسیک مفصلی از امثال فارسی،آغازگر تحقیق منظم ضرب المثل شناسی در زبان فارسی و در دوره ای نسبتا قدیمی است»(همان).در عین حال حتی می توان جامع التمثیل را به اثر اول مولف هم برتری داد،چرا که «در واقع ،جامع التمثیل بیش از روایتی پیراسته از مجمع الامثال است و باید آن را اثری روی هم رفته متفاوت لحاظ کرد،هر چند فکر اولیه آن از پژوهش پیشین مایه گرفته است.برخلاف روش مجمع الامثال ،حبله رودی در جامع التمثیل داستان هارافقط در جاهایی که می توانسته به ضرب المثل ها نیفزوده است ،بلکه هر جا که ممکن بوده گلچینی از ضرب المثل ها ارائه می دهد»(مارزلف،۱۳۸۱: ۱۰).به اعتقاد صادق کیا فرق بزرگ دو کتاب حبله رودی در دو چیز است:«یکی آن که برخی از مثل ها در یکی از آن دو یاد شده و در دیگری نیامده،دیگر آن که مجمع الامثال شامل فقط مثل های فارسی است؛در صورتی که درجامع التمثیل حکایت هایی نیز بر مثل ها افزوده شده است.علت شهرت بیشتر جامع التمثیل نیز در همین نکته است که حکایت های داستان دار جامع التمثیل مورد پسند واقع گردید و به سرعت شهرت یافت»(کیا، ۱۳۴۴ :۲).

۱-۴-تعریف وتمایز تمثیل وحوزه های مشابه

براساس آنچه در عنوان این کتاب آمده است؛این اثر در صدد حفظ و ثبت تمثیل های زبان فارسی است .اما اینکه این مجموعه تا چه حد با عنوان خود مطابقت دارد و دقیقا تمثیل به چه معنا و مفهومی مورد توجه نویسنده آن بوده است؟ و نیز این که آیا این کتاب تنها حاوی مجموعه ای از "تمثیل"های فارسی است یا خیر، و در نهایت اینکه این مجموعه به چه هدفی و برای چه مخاطبی جمع آوری شده است،مباحثی است که این پژوهش در حد فرصت محدود خود به آن توجه دارد.در ابتدا به تعریف تمثیل و انواع آن و تمایزی که با حوزه های مشابه دارد می پردازیم. به نظر می رسد،دست کم در بلاغت فارسی؛اصطلاح تمثیل ،حوزه معنایی گسترده ای را دربر می گیرد که از تشبیه و استعاره مرکب،استدلال و اسلوب معادله گرفته تا حکایات اخلاقی،قصه های حیوانات ،قصه های رمزی و نیز معادل روایت داستانی(الیگوری) در ادبیات فرنگی[۶] را شامل می شود وحتی

می توان گفت ؛حوزه امثال و حکم و تمثیل و حتی حوزه های مشابه دیگری چون کنایه،ارسال المثل و...در یکدیگر تنیده شده اند .تمثیل ها ریشه و بن مایه ای در مثل و حکمت دارند و قصه های کوتاهی هستند که یا برای مثلی ساخته شده اند و یا از مثل و سخن حکمت آمیزی سرچشمه گرفته اند،و حتی گاه چنین می نماید که بعصی از مثل ها خود نتیجه و حاصل تمثیلی هستند.واژه مثل نیز گستره معنایی وسیعی را در بر می گیرد«مثل جمله ای است کوتاه ، مشهور و گاه آهنگین،حاوی اندرزها،مضامین حکیمانه و تجربیات قومی مشتمل بر تشبیه،استعاره یا کنایه که به دلیل روانی الفاظ،روشنی معنا،سادگی،شمول و کلیت در میان مردم شهرت و رواج یافته و با تغییر یا بدون تغییر آن را به کار می برند»(ذوالفقاری،۱۳۹۰: ۵).

کنایه

«لفظی است که لازم معنایش را اراده کنند در صورتی که اراده اصل معنی هم ممکن و جایز باشد[...]وبه عبارت دیگر در عبارت قرینه ای که اراده اصل معنی را مانع باشد وجود ندارد برخلاف مجاز لغوی که همیشه با چنین قرینه ای توام است و اراده معنی حقیقی اش ممکن نیست»(بهمنیار،۱۳۲۸ :۳۹۵)«علامت مخصوص کنایه که آن را از مثل ممتاز می دارد این است که کنایه لفظی مفرد یا مرکب است که در هر نوع جمله واقع می شود و آنچه هم قابل تصریف است تصریف می شود و به صورت های گوناگون در می آید مانند لفظ "خون گرم" کنایه از مهربان و زود آشنا که به صور مختلف در جمله های متنوع واقع می شود و می گویند "فلان خون گرم است" "خون گرمی صفت خوبی است"»...(همان)

ارسال المثل

«در ارسال المثل که اساس سبک هندی است،مشبه به جنبه ضرب المثل دارد و می توان آن را بدون مشبه خواند یا برای مشبه های دیگری در نظر گرفت. در ارسال المثل ادات تشبیه ذکر نمی شود»(شمیسا،۱۳۸۱الف :۲۳۳).

مثل(ضرب المثل،مثل سائره)

مثل قولی کوتاه و مشهور است که حالتی یا کاری را به آن تشبیه کنند و غالبا شکل نصیحت آمیزی از ادبیات عامیانه است که محصول ذهن عوام و مبتنی بر تجربه های عادی زندگی است.این شکل را ضرب المثل نیز گویند که صورت فشرده یک داستان

است.(پورنامداریان،۱۳۷۵: ۱۱۳-۱۱۵).مثل را فشرده ترین نوع تمثیل شمرده اند.بهمنیاردرباره تمثیل و ارتباط آن با مثل می نویسد؛«یکی از صنایع بدیع[...]است که سخنگوی سخنی حکیمانه و سودمند به نظم یا نثر بگوید که قابل برای مثل شدن باشد[...]دواوین شعرا و نوشته های ادبی فصحا و بلغای فارسی زبان از این قبیل اشعار و عبارات حکیمانه و پند آمیز مشحون و شماره آنها از حیز امکان بیرون است .سخن مشتمل بر صنعت تمثیل هرگاه بین عامه مردم و طبقاتی که اکثریت یک قوم و ملت را تشکیل می دهند شایع و رایج گردد جز امثال سائره محسوب می شود»(بهمنیار،۱۳۲۸: ۳۹۷) «و هرگاه مطلقا شهرت نیافته و یا آنکه بین معدودی از خواص ادبا و نویسندگان مشهور باشد جزء امثال عامه محسوب نمی شود و آنها را"حکم" یا "امثال خاصه" خوانند وکسی که در صدد جمع امثال فارسی بر می آید باید در تشخیص امثال عامه از امثال خاصه یا حکم دقت بسیار نماید و این دو نوع متمایز از سخن را با یکدیگر خلط نکند»(همان).

اسلوب معادله

بیتی است که دریک مصراع آن شاعر یک اندیشه یا مفهوم ذهنی را بیان می کند و در مصراع دوم ،مثالی (از طبیعت و اشیا)برای اثبات ادعای خود می آورد و آن را معادلی برای آن ادعای ذهنی قرار می دهد.«اسلوب معادله در واقع یک تشبیه مرکب عقلی به حسی است که به آن ارسال مثل یا بیت تمثیل گفته اند»(فتوحی،۱۳۸۳ -۸۴: ۱۶۴).

تمثیل

در فرهنگ اصطلاحات ادبی،ذیل واژه تمثیل آمده است:«درلغت به معنی مثال آوردن،تشبیه کردن،مانند کردن،صورت چیزی را مصور کردن،داستان یا حدیثی به عنوان مثال بیان کردن و داستان آوردن است و در اصطلاح آن است که عبارت را در نظم و نثر به جمله ای که مثل یا شبه مثل و در بر گیرنده مطلبی حکیمانه است،بیارایند.این صفت باعث آرایش و تقویت و قدرت بخشیدن به سخن می شود»(داد،۱۳۸۳: ذیل واژه).باید توجه داشت چنان که در ادامه نیز مختصر اشاره ای خواهد شد؛به طور کلی تمثیل را چه از جنبه محتوا و چه از جنبه ساختار و عناصر آن می توان به انواع مشخصی تقسیم کرد. دکتر فتوحی ضرب المثل ،اسلوب معادله ، فابل یا حکایات حیوانات،پارابل و اگزمپلوم (یا مثالک)را از اقسام تمثیل از حیث تقسیم بندی صوری و ساختاری می داند(فتوحی،۱۳۸۳-۸۴: ۱۶۴-۱۶۷).دکتر شمیسا درباره تمثیل می نویسد؛«تمثیل (

Allegory)هم حاصل ارتباط دوگانه بین مشبه و مشبه به (ممثل)است. در تمثیل هم اصل براین است که فقط مشبه به ذکر شود و از آن متوجه مشبه شویم(و بدین لحاظ فرنگیان به تمثیل Extended metaphor یعنی استعاره گسترده هم می گویند)،اما گاهی ممکن است مشبه هم ذکر شود(مثل تشبیه تمثیل)[...]تمثیل بیان حکایت و روایتی است که هرچند معنای ظاهری دارد اما مراد گوینده معنای کلی تر دیگری است»(شمیسا،۱۳۸۱الف: ۲۲۷).

درعین حال پور نامداریان تاکید می کندکه تمثیل در زبان فارسی گاهی به انواع گوناگون داستان یا حکایات نیز گفته می شود(۱۳۷۵: ۱۴۱). به طور کلی در منابع مرجع و قدیمی بلاغت سنتی درباره مفهوم تمثیل تعریف های متعدد و متنوع وگاه مختلف وجود دارد[۷].نزدیک ترین تعریف با برداشت امروز ما از تمثیل به استاد بلاغت جرجانی بر می گردد که در نظر او تشبیه اعم از تمثیل است به این معنی که هرتمثیلی تشبیه است اما هر تشبیهی تمثیل نیست.فتوحی معتقد است؛درمباحث بلاغی قارسی و عربی تمثیل از خانواده تشبیه و استعاره است،که از حد یک یا چند جمله فراتر نمی رود.اما درآثار ادبی فارسی اصطلاح "تمثیل" غالبا همراه با حکایت و قصه آمده است.در این معنی ،تمثیل به همان معنایی است که ارسطو در کتاب رتوریک از آن یاد کرده است .فتوحی از این تمثیل با اصطلاح"تمثیل داستانی"یاد می کند و معتقد است در منابع بلاغی قدیم به این نوع تمثیل التفاتی نکرده اند و تنها جرجانی تا حدودی به این مفهوم نزدیک شده است.(فتوحی،۱۳۸۳-۸۴ :۱۵۳).دراصطلاح ادبی معاصر،تمثیل داستانی «روایت گسترش یافته ای است که حداقل دو لایه معنایی دارد:لایه اول همان صورت قصه (اشخاص و حوادث) ولایه دوم معنای ثانوی و عمیق تری است که در ورای صورت می توان جست و به آن"روح تمثیل" می گویند.در تمثیل یک ایده ذهنی از خلال وسایط حسی بیان می شود.»(همان:۱۵۴)این تعریف بسیار به تعریف کادن از تمثیل نزدیک است(کادن،۱۳۷۴: ۲۴-۲۵ به نقل ازبهبهانی،۱۳۸۷).به این ترتیب می توان گفت؛ تمثیل یا شکل کوتاه دارد و یا به صورت گسترده است، از این رو به دو بخش کلی تقسیم می شود:تمثیل هایی که شکل داستانی دارند و به تمثیل روایی معروف اند و تمثیل هایی که چنین نیستند و توصیفی خوانده می شوند.تمثیل های روایی شامل:فابل،پارابل و تمثیلات رمزی است؛و تمثیل های توصیفی شامل تشبیه تمثیلی،اسلوب معادله،ارسال المثل و استعاره تمثیلیه

است که بیشتر تمثیل ها از نوع توصیفی هستند.(حمیدی،۱۳۸۴: ۷۶).« تمثیل به عنوان نوع ادبی،مفصل است و ممکن است تمام یک کتاب را در بر بگیرد. لذا اگرتشبیه یا استعاره تمثیلی مختصر وکوتاه بود تمثیل بیانی است و اگر مفصل بود و مشبه به حکایت یا داستانی بود به آن تمثیل در معنای یک نوع ادبی می گوییم»(شمیسا،۱۳۸۱الف: ۲۳۴).

تشبیه تمثیل

از نظرجرجانی ،تشبیه تمثیلی ،تشبیه مرکبی است که وجه شبه آن از یک یا چند جمله منتزع باشد به گونه ای که جملات را نتوان از هم جدا کرد.او برای تشبیه تمثیلی سه ویژگی آورده است:وجه شبه درآن آشکار نیست.وجه شبه صفتی عقلی و غیر حقیقی است برآمده از امور متعدد،درک آن نیاز به تاویل دارد. (جرجانی،۱۹۹۱: ۹۵-۱۱۳).[۸] این ویژگی دوم؛یعنی وجه شبهی که برآمده از امور متعدد است؛در منابع معاصر نیز به عنوان ویژگی بارز این تشبیه تاکید شده است؛ پورنامداریان درباره تشبیه تمثیل می نویسد؛«تشبیهی است که وجه شبه درآن امری منتزع از امور عدیده باشد»(پورنامداریان،۱۳۷۵: ۱۴۰).بهمنیار نیز درباره این نوع تشبیه می نویسد:«آن است که وجه شبهش هیئت یا حالتی باشد که از ترکیب چند چیز با هم حاصل می شود و انسان در تصور آن ناگزیر از تصور آن چند چیز است»(بهمنیار،۱۳۲۸: ۳۹۳).درنهایت به تعبیر منابع معاصر؛«تمثیل تشبیهی است که مشبه به آن جنبه مثل یا حکایت داشته باشد.در تشبیه تمثیل ،مشبه،امری معقول و مرکب است که برای تقریر و اثبات آن مشبهه بهی مرکب و محسوس ذکر می شود»(شمیسا،۱۳۷۸: ۱۱۰).شمیسا درباره آن دسته از داستان های مثنوی که مولانا هم مشبه را ذکر کرده و هم مشبه به را و هم خود آن را تفسیر کرده است؛می نویسد«هر چند مشبه ذکر شده اما نباید به آن تشبیه تمثیلی گفت زیرا مفصل است ،حال آن که تشبیه تمثیل کوتاه است.(۱۳۸۱الف: ۲۳۰).

استعاره تمثیلی

«درتشبیه تمثیل گاهی مشبه را ذکر نمی کنند و تنها مشبه به را در سخن می آورند و آن را به طور مجاز در معنی مشبه به کار می برند.[...]این گونه تشبیه را مجاز مرکب یا تمثیل به طور استعاره وگاهی هم تمثیل مطلق می نامند،و مجاز مرکب در صورتی که با همان الفاظ و همان ترکیب و ترتیب که دارد شایع و استعمالش رایج گردد از امثال محسوب می شود و اگر در مضمون امثال سایره دقت کنیم بیشتر آنها را از این قبیل

یعنی تمثیل به طریق استعاره یا تمثیل می یابیم»(بهمنیار،۱۳۲۸: ۳۹۴-۳۹۵).استعاره تمثیلی ،استعاره مرکبی است که جنبه ارسال المثل یا ضرب المثل داشته باشد،یعنی ماخوذ از تشبیه تمثیلی باشد.در استعاره تمثیلی فقط مشبه به ذکر می شود پس استعاره تمثیلی ،مشبه به مرکبی است که حکم مثال را داشته باشد.(شمیسا،۱۳۸۱الف: ۱۹۴-۱۹۵و ۲۳۴).

۱-۵-کارکرد تمثیل و مثل در ادبیات

تمثیل و مثل به جهت ایجاز لفظ و رسایی معنا درادبیات شفاهی وکتبی در همه ملتها مورد توجه است. تمثیل و مثل به طور غیر مستقیم ذهن مخاطب را هدف قرار داده و متاثر می کند که این خود موجب تشدید این تاثیر و ماندگاری بیشتر مفهوم درذهن می شود.«تمثیل با حسی کردن به آگاهی ذهنی شکل می دهد و آن را تثبیت می کند»(فتوحی،۱۳۸۳ -۸۴: ۱۷۱).این کارکرد تمثیل در دو مقوله اصلی قابل تحلیل است:

الف)توضیح وتبیین:«تمثیل برای توضیح و تبیین معنی به کار می رود و قالبی است در خدمت ادبیات تعلیمی.تمثیل با تجسم بخشیدن وتصویر کردن مفاهیم انتزاعی و عقاید دینی و اخلاقی، امر آموزش به عوام و ذهن های مبتدی را ساده می کند.»(فتوحی،۱۳۸۳-۸۴ :۱۷۱) «از کارکردهای تمثیل،به کارگیری ساختارهای روایتی عامیانه و مردمی،برای همسویی نشان دادن با موضوع احیای فرهنگ و هنر عامه است؛ساختارهایی که برای مردم نیز ملموس و مفهوم است و حتی در ذات خود تمایل به سرگرمی و تفریح را در مخاطب پاسخ می گوید»(شیری،۱۳۸۹: ۴۲).

ب)استدلال واقناع مخاطب:«یکی از اصلی ترین کارکردهای تمثیل که از دوره ارسطو تا به حال بر آن تاکید شده است،خصیصه استدلال گری و اقناع کنندگی برای مخاطب است.تمثیل همواره یکی از ایزارهای منطقی- البته از نوع ضعیف ترین آن-برای اثبات سخن در دست خطیبان و واعظان بوده است.متون دینی و روایی نیز به دلیل سروکار داشتن با عموم مردم و به خاطر بافت غیر تخصصی و بی تکلف خود و به دلیل استفاده از زبانی ساده و همه کس فهم و به خاطر ساده کردن حقیقت های سخت و دشوار فهم،اغلب از شیوه مثال آوری که سنت رایج در فرهنگ و زبان مردم است برای مجاب کردن مخاطب استفاده می کنند.»(شیری،۱۳۸۹: ۳۹)

علاوه بر این؛چنان که گفته شد امثال و تمثیل در ادب تعلیمی به ویژه ادب تعلیمی در حوزه ادبیات عامیانه،کارکردهای دیگری نیز دارد:افزایش میزان تاثیر گذاری کلام در مخاطب و بلاغت سخن، تاکید بر مطلب اندرزی و اخلاق مدارانه متن، تقریر و تثبیت مطلب در ذهن مخاطب،اشاعه تعلیمات گوینده در قالبی نرم تر و صریح تر برای مخاطبان خود، بیان مطلب تعلیمی(ترغیب و تشویق به کاری یا نهی از انجام کاری)به صورت غیر مستقیم و...ازجمله این موارد است.(وفایی وآقابابایی،۱۳۹۲: ۴۵). در یک اثر حماسی کاربرد اغراق یا مبالغه و غلو چشمگیر است به گونه ای که آنها را جزو ذات آثار حماسی دانسته اند و به عبارت دیگر از مختصات آثار حماسی محسوب می شود و استادان بدیع معتقدند که به این نوع از اغراق ها در ادب حماسی نباید عنوان "صنعت" اطلاق کرد.(شمیسا،۱۳۸۱ب: ۱۰۴)به این ترتیب «همانطور که ادب حماسی صنایع و ابزارهای خاصی را مختص خود ساخته است،ادب تعلیمی[و ادبیات عامیانه] نیز با صنایعی آمیخته است که جزء مختصات و ویژگی های ذاتی آن به شمار می آیند.از آن جا که مخاطبان شعر تعلیمی مردم عادی هستند،زبانی که برای این نوع ادبی انتخاب می شود باید ساده و تاحد امکان صریح باشد به همین دلیل گوینده ادب تعلیمی از ابزارهایی یاری می گیرد که این غرض را حاصل کنند»(وفایی و آقابابایی،۱۳۹۲: ۳۲).تمثیل خاصیت تعلیمی دارد که مطالب معقول(مطالب عقلانی تعلیم)رابه صورت محسوس در می آورد. در واقع وجود تمثیل در آثار تعلیمی ادبیات عامیانه مطابق با مقتضای حال متن تعلیمی و مخاطب آن که مردم عادی هستند،است.

تمثیل از لحاظ محتوا انواعی دارد[۹]که یکی از این انواع؛تمثیل اخلاقی است.« این نوع تمثیل قصه ای است که درآن[...]صورت قصه و اشخاص و وقایع صرفا ابزارهایی هستند که یک پیام عادی و از پیش دانسته را بیان می کنند.روایت داستانی این نوع تمثیل بسیار ساده و ادراک آن بسیار آسان است.درون مایه نیز یک نکته اخلاقی پیش پا افتاده و همگانی است به گونه ای که همگان این درون مایه را می دانند.»(فتوحی، ۱۳۸۳-۸۴ :۱۵۸). از لحاظ ساختار این نوع تمثیل می تواند دو نوع باشد:یا حکایات کوتاهی هستند که عناصر سازنده آن و نیز شخصیت ها درآن بسیار معدود است و معمولا یک حادثه ساده و معمولی را بیان می کند.این حکایت ها مستقل از اندیشه و معنایی که برای تفسیر آن آورده شده اند،ناقص و بی معنی به نظر می رسند به همین سبب آنها را باید تمثیل هایی شمردکه همیشه با یک پیام اخلاقی همراه است .دراین نوع تمثیل لزومی ندارد که به

تفسیر اجزای حکایت بپردازیم بلکه مقایسه میان فکر و تمثیل کافی است.این نوع تمثیل بیشتر برای اقناع مردم عادی و انتقال فکر بیان می شود.(عبداللهی، ۱۳۹۳ :۱۱۸)یا درحالت دوم؛حکایات و داستان هایی هستند که معمولا بلندتر از حکایات گروه اول هستند و شخصیت های موجود در آن و حوادث آن متنوع تر است.فکر و پیام به طور مختصر در آغاز ذکر و سپس کل داستان نقل می شود و در انتهای داستان اجزای آن تفسیر می شود تا با تفسیر اجزاء، فکر و پیام تجزیه و تحلیل گردد(پورنامداریان،۱۳۷۵: ۱۴۸-۱۴۹).

۲-ویژگی و کارکرد امثال و تمثیل در این اثر

۲-۱-جامع التمثیل؛ تمثیل های عالمانه یا عامیانه

برخی معتقدند؛«جامع التمثیل از جمله کتاب هایی است که برای مجلس گویان و اهل منبر مناسبت دارد[...]زیرا در مطاوی حکایات یا پس از آن ها مولف به تناسب مباحث خود به موعظه و اندرز گویی می پردازد و چون سخنوران از آیات و احادیث و امثال و اشعار فارسی و عربی ،به وفور استفاده می کند»(ذوالفقاری،۱۳۹۱ :۱۰۹).در عین حال دو وجه خیال پردازی و طنزآمیز بودن که آسا برگر(۱۳۸۰: ۱۴۴)،آن را از ویژگی های داستان های عامیانه بر می شمارد،در این داستان ها مشهود است.درفرهنگ اصطلاحات ادبی ،قصه عامیانه به «قصه های کهنی اطلاق می شودکه بصورت شفاهی یا مکتوب در میان یک قوم از نسلی به نسل دیگر منتقل شده وگونه های متنوعی از اساطیربدوی،قصه های پریان تا قصه های مکتوبی که موضوعات آن برگرفته از فرهنگ قومی است»(داد،۱۳۷۵: ۲۳۴)

در بحث از محتوای عالمانه یا عامیانه "جامع التمثیل"باید توجه داشت که در بررسی که بر روی نسخ این کتاب صورت گرفته است،بطور عمده دو گروه نسخه با اختلاف تحریر وجود دارد.به عبارتی هرچند اساس این دو تحریر یکسان است و هردو گروه در ۲۸ فصل تنظیم شده اند و در هر فصل ابتدا امثال و سپس حکایات و مواعظ مرتبط با آنها آمده است و نیز برخی از امثال وحکایت ها در دو تحریر مشترک اند،اما وجوه اختلافی که این دو تحریر با یکدیگر دارند،آنها را کاملا از یکدیگر متمایز کرده است.دریک گروه،«مضامین و سبک نگارش و لغات و اصطلاحات به کار رفته [...]در موارد متعدد ،به شیوه گفتار و نگارش و نیز سبک زبانی و فکری وعاظ و عالمان دینی وگاه عرفا شباهت فراوان دارد»و«درمجموع حجم مواعظ،نصایح،آیات،احادیث،ادعیه و مطالب دینی،مذهبی و عرفانی»دراین گروه بیشتر است.(آزادیان،۱۳۹۴: ۱۰۱).اما درنسخه های گروه دوم این

شباهت و این مطالب ،کمتر است.اما برعکس دراین گروه دوم؛«فصلی وجود دارد که در آن تعدادی از امثال فارسی ذکر شده اند که یادآور یکی از آیات قرآن هستند»که در گروه دیگراین قسمت وجود ندارد(آزادیان،۱۳۹۴: ۱۰۱).درنهایت محققان این پژوهش اصالت نسخه هایی را که زبان آنان از سبک و مضامین عالمانه ،خالی تر است،تایید می کنند و توضیح می دهند که در این نسخه ،بخش هایی که از روی ماخذ و منابع دیگر(مانند جوامع الحکایات) دراین نسخه آمده اند ،نسبت به گروه دوم،با تغییرات اندک و با صحت از روی این ماخذ نقل شده است؛درحالیکه همین بخش ها در نسخه های گروه دوم،یا کاملا تغییر کرده و یا اینکه مغشوش است و این نشان می دهد که نسخه های گروه اول کمتر دست خورده اند.حکایات و مواعظی که در این گروه آمده اند،نثری روان و ساده دارند،بخش های مشترک دوگروه نیز،همین گونه اند؛اما سبک نگارش بخش هایی از گروه دیگر به ویژه مطالب مربوط به مواعظ و تمثیل،از جهت ظاهر و محتوا با بقیه متن متفاوت است و به شیوه عالمان دینی و گاه عرفا شباهت دارد.دلیل مهم دیگر این است که؛ حبله رودی در مقدمه هر دو کتاب خود تصریح می کند که این دو کتاب را در مقایسه و رقابت با آنچه در زبان و ادبیات عربی و ترکی صورت گرفته است،بیشتر به قصد ایجاد اثری ادبی و خدمت به زبان فارسی تالیف کرده است.(حبله رودی،۱۳۷۱: ۳)نیز در ادامه این مقدمه آمده است که ؛ نویسنده پس از چند سال ،برای تکمیل "مجمع الامثال"،حکایات و مواعظی را به آن افزوده است تا کتاب جدید شامل فواید اخلاقی نیز باشد و برای خواننده عام نیز،دلپذیر تر و خواندنی تر شود و«امثال و حکایات وکنایات و اصطلاحات را یکجا جمع و بدلیل آیات قرآنی مزین گردانید و از آیات و احادیث وکلام اکابر و مشایخ بدان علاقه و ضم نمود تا عالم ، برای استفاده مطالعه و جاهل برای هزل و افسانه بخواند و هرکدام تمتعی بردارند»(حبله رودی،۱۳۷۱: ۷).

اضافه بر تمام این موارد،به نظر می رسد،بخش امثال فارسی منطبق با آیات قرآن که در نسخه های گروه اول آمده است،پیش درآمدی طبیعی و قابل انتظار برای ورود به کتابی با موضوع امثال است،که حذف آن در نسخه های گروه دوم معقول نمی نماید[۱۰]. مولف نه تنها در جامع التمثیل هیچ اشاره ای به این نکته ندارد که در ازای افزودن حکایات و مواعظ از امثال کاسته است؛بلکه به عکس از خوانندگان درخواست کرده تا امثال از قلم افتاده را به کتاب بیفزایند.(همان: ۴۳۶)بنابراین حذفی که در نسخه های گروه دوم آمده به نظر پذیرفتنی نمی آید.«چرا حبله رودی چندی پس از تالیف کتاب نخست خود؛مجمع

الامثال به جای تکمیل و افزودن امثال نویافته به آن درتالیف بعدی اش ؛جامع التمثیل از امثال (جنبه های ادبی اثرش)کاسته و بر مواعظ افزوده و به عبارت دیگر ،فرع را بر اصل ترجیح داده است؟»(آزادیان؛۱۳۹۴ :۱۰۵).

نکته مهم دراین پژوهش این است که؛درچاپ های مکرری که از این کتاب در ایران و هند صورت گرفته است(چاپ سنگی) عمده نسخه های گروه دوم که عامیانه تر هستند در هند کتابت شده است درحالیکه نسخه های گروه اول همه در ایران نگارش یافته و چاپ های متعدد این کتاب در ایران هم همگی از همین نسخه ها است.

این فرضیه که کتاب جامع التمثیل هدف وعظ و طرح مباحث دینی را نداشته و به مرور با تغییراتی صورت اخلاقی تر و حکمی تری یافته، همچنین، در پژوهش هایی که حاکی از وجود تصاویر و مطالب غیر اخلاقی در نسخه ها و چاپ های قدیمی تر آن است ،تایید می شود. مارزلف درفصل چهارم کتاب *صورتگری داستان ها در کتب چاپ سنگی فارسی* که درباره ویژگی های تصاویر این کتابها در نسخه های مختلف است؛ به سانسوری که از سوی ناشران بر تصاویر این کتابها اعمال شده اشاره می کند و از جمله از جامع التمثیل تصاویری برای نمونه چاپ کرده که نشان می دهد،چگونه در چاپ های نخست قلم رسام صحنه ها را بی پرده به تصویر کشیده ولی در چاپ های بعدی آثار جرم محو یا از نو پرده ای کشیده شده است.(به نقل از برجیان،۱۳۸۱: ۸۸۶).[۱۱]

درنهایت «سبب اختلاف این دو تحریر را می توان چنین حدس زد که چون یکی از فواید و اغراض جامع التمثیل موعظه و اخلاق شمرده می شده و دست مایه مناسبی برای واعظان و عالمان دینی بوده است،کسی احتمالا از سنخ همین وعاظ و علما به فکر افتاده است تا تغییراتی در تحریر نخست ایجاد و به پندار خود آن را کامل تر و مفیدتر کند؛از این رو،تعدادامثال آن را کاهش داده و بخش امثال منطبق برآیات قرآن را حذف کرده است؛چون هر دوی این بخش ها صرفا یک مبحث ادبی بوده اند و به کار موعظه نمی آمده اند.از طرفی ،حکایت هایی را به آن اضافه کرده یا ازآن کاسته است و بخش هایی را در موعظه و اخلاق یا خود نگاشته یا به احتمال زیاد از کتاب های دیگر انتخاب کرده و به آن افزوده است و حاصل این کار تحریر دوم کتاب "جامع التمثیل "شده است.از آن پس ،این تحریر دوم ،به سبب اقبال عامه ،درایران تکثیر شده و جای اصل کتاب را گرفته است[...]و طبع و ذوق خوانندگان ایرانی آن را پسندیده است»(آزادیان،۱۳۹۴: ۱۰۹).براین

اساس می توان نتیجه گرفت که نسخه اصلی کتاب بیشتر برای مخاطب عوام و بازبانی ساده تر و عامه پسند تر بوده است.

۲-۲-هدف و مخاطب براساس سخن مولف در مقدمه و پایان کتاب

در تاریخ ادبیات کهن فارسی،مقدمه و دیباچه کتاب همواره تمهیدی برای شرح علت نگارش و لزوم آن است.جامع التمثیل نیز از این نظر متفاوت نیست.«این دیباچه فاضلانه که به روش براعت استهلال ،حاوی ده ها مثل و درج هنرمندانه آن ها در خلال کلام مولف است، برارزش های این اثر مهم افزوده و در میان دیباچه های فارسی جایگاه ممتازی دارد»(ذوالفقاری، ۱۳۹۱ :۱۱۰)به عبارتی مولف تنها در دو صفحه نخست دیباچه ،ترکیبی از حدود ۹۰ مثل وکنایه را پی در پی در پس و پیش جملات اصلی خود آورده است که براعت استهلال واضحی است از اثری که می خواهد به امثال و کنایات فارسی بپردازد. درعین حال، نثر کتاب در مقدمه نسبت به متن اصلی کمی متکلف و ادیبانه می شود.حبله رودی این دیباچه را در آغاز مجمع الامثال هم آورده است. مقدمه با بحث امثال قرآنی آغاز می شود و شامل حکایت هایی است که با برخی آیات قرآن تطبیق می کند.مولف در این مقدمه هدف و ویژگی کار خود را چنین ذکر می کند:

-جمع آوری امثال فارسی ،که به تعبیر نویسنده«بنات النعش وار پراکنده و پریشان بودند»(حبله رودی،۱۳۷۱: ۴۹) و خدمت به اهالی این زبان(شبیه آنچه برای زبان ترکی به دستور شاه عباس صفوی صورت گرفته بود)(همان: ۳).

-ترکیبی آمیخته از «مثل و کنایه و اصطلاح زبان فرس»(همان: ۶) به اضافه آیات قرآنی و احادیث وکلام اکابر و مشایخ که نویسنده امیدوار است مخاطب عالم و جاهل هریک به فراخور خود برای استفاده یا برای هزل و افسانه بخوانند و هرکس موافق فهم نفعی بردارد.(همان: ۷ و۴۹).نویسنده در آخر و در پایان کتاب مجدد به این ترکیب آمیخته و مخاطب مورد نظر آن اشاره می کند:«اقتباس از آیات بینات و احادیث اشرف موجودات(ص) نموده از آثار و اخبار در باب تفکر از نظم و نثر و امثال و روایات و حکایات و پند و نصیحت و موعظه از بزرگان دین و اکابر اهل یقین که بمعرض بیان آورده و امثال فرس که بنات النعش پراکنده و پریشان بوده همه را پروین مثال بیکجا جمع آورده»(حبله رودی،۱۳۷۱: ۴۳۵)،که دراین گفته خود ،گستره آمیختگی تمثیل و امثال را با موارد غیر آن، بیشتر کرده است.

-استفاده از کتب اشعار شاعران بنام فارسی و نقل شعر آنان در این اثر و به تعبیر خودش:«بس سخنان دلفریب از میان آنها برچیده در این کتاب تالیفی افتاده و بیان نموده و بالاخره هرچه بدیگ بود بچمچه آمده و بر طبق اخلاص نهاده نقل مجلس یاران نموده» است(همان: ۴۳۶).

-همچنین نویسنده از خواننده می خواهد«هر مثلی که بخاطر روشندلان منصف برسد الحاق فرمایند که خیر و خوبی هر که کند بخود کند»(همان: ۷)و«التماس از خداوندان طبع سلیم که اگر سهوی دراین تمثیلات باشد و بنظر کیمیا اثر ایشان در آید بقلم اصلاح در رفع آن بکوشند تا به (ان الله لایضیع اجر المحسنین) برسند و بهره مند گردند»(همان: ۴۳۶)که این تاکید می کند غایت مقصود نویسنده، جامع وکامل بودن این مجموعه و ثبت و ضبط تمام موارد است،هرچند که نیل به این مقصود با یاری واهتمام خوانندگان وآیندگان صورت پذیرد.

۲-۳-ویژگی امثال وتمثیل در متن کتاب

دراین بخش کتاب ،زبان نثر در باب ها و هنگام بیان داستان ها ساده است، در عین حال روش حبله رودی درحکایت آوری ،تفضیل مطالب و شاخ و برگ دادن داستان ها با اندرزها،اشعار،احادیث و عبارت پردازی با آوردن جمله های مترادف است که گاه به اطناب می گراید که صاحب نظران حوزه ادبیات عامیانه معتقدند «انتخاب این شیوه به دلیل ماهیت سرگرم کنندگی و مجلس گویی کتاب و برای اثر گذاری برمخاطب است»(ذوالفقاری،۱۳۹۱ :۱۱۱).گفتیم که حوزه مثل و تمثیل در یکدیگر تنیده شده اند و به همین سبب هم "جامع التمثیل"به عنوان اولین کتابی که در ادب فارسی در حوزه امثال تدوین می شود؛مجموعه ای توامان از مثل و تمثیل و یا حتی گاه حوزه های مشابهی چون کنایه و حکایات و سخنان بزرگان است.به عبارتی باید توجه داشت که این کتاب هر چند با انگیزه و عنوان جمع آوری امثال فارسی شکل گرفته است،اما در اصل مجموعه ای عام و متنوع است ؛از آن روی که ،«بسیاری از مثل های این فرهنگ کهن امثال،اساسا مثل نیستند و بلکه در شمار کنایات و یا سخنان حکمت آمیز بزرگان قرار می گیرد و یا اشعار و مصراع های مشهور و مثل گونه است»(نصیری جامی،۱۳۹۱: ۱۱۴).در بخش تمثیل ها نیز همین گونه است.در واقع نویسنده در این بخش نیز از منظری کلی و عام

به این مقوله پرداخته و بسیاری از نقل ها و حکایت ها و حکمت ها و پندها-حتی روایات و احادیث- را درشمار تمثیل ها ذکر کرده است.

دراین بخش پژوهش به بررسی چگونگی و ویژگی این ترکیب آمیخته می پردازیم و به عنوان نمونه ای از کل کتاب؛ شواهدی از مقدمه، باب اول در حرف" الف" و باب دوم در حرف " با" و"پ" را ذکر می کنیم.مطالعه درامثال کتاب نشان می دهد،هنوز برخی از مثل ها دقیقا با همین شکل وجمله بندی ،امروزه همچنان رواج دارد :

"از کوزه همان برون تراود که دراوست"(حبله رودی،۱۳۷۱: ۵۵)،" چرا عاقل کند کاری که باز آرد پشیمانی"(همان:۵۶)،"کافر همه را به کیش خود پندارد"(همان: ۵۶)،"دروغ مصلحت آمیز به از راست فتنه انگیز است"(همان:۶۹)،"سالی که نکوست از بهارش پیداست"(همان:۷۱)...

برخی دیگر نیز منسوخ شده است:

"اللهم یک یک"،"الرحمن سربه سر"(همان: ۵۰)،"ظلم ظالم بر سر اولاد ظالم می رود"(همان: ۶۷)،"آخورش بلند است"(همان: ۷۷)،"انگشت را نیل کشید"(همان) ،و یا تغییر شکل داده اند:همچون "آنجا که عیان است چه حاجت به بیان است"(همان: ۴۹)،"آب که از سر گذشت چه یک نیزه چه صد نیزه "(همان: ۷۷) و یا صورت کهن مثال تغییر یافته امروزی "دیگ به دیگ می گوید روی تو سیاه"(همان:۲۵)...

برخی مثل های ادبی و شعری در کتاب است که اشعار مثل شده شاعران مشهور است؛مثل "از دوست یک اشارت از ما به سر دویدن"،"اگر رفیق شفیقی درست پیمان باش"،"نابرده رنج گنج میسر نمی شود/ مزد آن گرفت جان برادر که کار کرد"(همان:۶۲)،"انگشت مکن رنجه به در کوفتن کس/ تا کس نکند رنجه به در کوفتنت مشت"(همان: ۷۷)...

همچنین تعدادی ازمثل های عامیانه هستند که نشان می دهد،مولف به آن ها شکل ادبی داده است؛مثل"بخت چو برگشت پالوده دندان بشکند"(همان: ۵۹و ۷۹)...

همانطور که گفته شد؛در میان این امثال ،کنایاتی نیز به چشم می خورد که اغلب معانی و توضیحاتی برای آنها آمده است در بخش پایانی باب "الف" می خوانیم:

«"انگشت را نیل کشید"کنایه از فقر وپریشانی باشد»،«"آب بریش فلانی زده است" کنایه از تسکین خشم وغضب است»،«"آب خورش فلانی از اینجا برخاست"کنایه از مسافر

شدن واز جایی بجایی رفتن باشد»«"آب از دستش می چکد" کنایه از بخل است»(همان:۷۷)...

با کمی اغماض می توان گفت؛باب های جامع التمثیل تماما ساختاری مشترک و یکسان دارند.مولف در ابتدا براساس حرف آغازین هرمثل،به ذکر مثل ها پرداخته وگاه برای بعضی از مثل ها شاهد و توضیحی کوتاه ذکر کرده است سپس با ترجیح و تاکید برضرب المثلی که در بیشتر موارد آخرین مثل است به بیان داستان و تمثیل مربوط می پردازد. دربرخی حروف از جمله باب اول و حرف "الف" این ساختار معکوس است و باب با مثلی و حکایتی که به گفته نویسنده شان نزول آن است،آغاز می شود و پس از امثال و روایات و تمثیل های گوناگون ،در پایان باب به بخشی می رسد که به "بیان امثال متفرقه از حرف الف"به صورت فهرست وار می رسد.(همان: ۴۹-۷۸).به طور کلی در هر باب«پس از امثال ،چند داستان که با آیات و احادیث و مواعظ فراوانی همراه است،نقل شده که در آنها برخی از امثال آن حرف نیز به کار رفته است؛البته کمتر پیش می آید که این داستان ها حکایت و سبب پیدایش یک مثل را بیان کرده باشند،بلکه امثال و حکم به کار رفته در داستان ها عام هستند و فقط با هدف تاکید مطلب و بیان حکمت در میان داستان ها آمده اند»(آزادیان،۱۳۹۴: ۹۸).

نویسنده درآغاز هر باب تعدادی مثل،کنایه وگاه زبانزد را بی هیچ ترتیبی می آورد و به دنبال آن ،حکایت ها و داستان هایی را نقل می کند که متضمن مثلی است یا به مثلی منتهی می شود یا مثل مربوط به آن داستان است:مانند تمثیل"امیر اسمعیل سامانی وغلامش تیمور"(حبله رودی،۱۳۷۱: ۲۵)،" عروه بن قیس ودخترش"(همان: ۲۶)،"درویش و صاحب بریان پزی" (همان:۲۷)...

گاه علت حکایت های مندرج درلابه لای امثال اشاره به یکی از خصلت های اخلاقی مناسب با آن باب است:مانند تمثیل" عبدالرحمن اموی وکنیزش"(درباره حدت خاطر)(همان:۲۶)،"حکایت ابوالقاسم صفا"(درباره برگشت نتیجه اعمال فرد به خودش)(همان:۸۱)،"اعرابی و حاکم بغداد"(درباره ظهور خیر و شر باطن فرد در قول و فعل او)(همان: ۵۶)...

گاه نویسنده حکایاتی را با عنوان شأن نزول مثل ذکر می کند:مانند"حکایت چهار جوان در روزگار جمشید"(همان:۵۰)،"حکایت نجار و زرگر"(همان: ۶۲)،"پسر وزیر و والی

بلخ"(همان:۶۸)،"حکایت مرد نفت فروش گیلانی و غلامش"(همان: ۷۴)،"حکایت مردی ابوالعلی نام در غزنین"(همان: ۸۵)،"حکایت مردی از بنی سارخ"(همان: ۵۷)...

حکایت هایی هم هست که ارتباط با موضوع باب ندارد:همچون حکایت "هارون الرشید وکنیزش فایزه "در باب اول(همان: ۵۷). اصولا دراین اثر«حلقه پیوند میان داستان و ضرب المثل یا جمله قصار همیشه نزدیک نیست.اغلب و به طور فزاینده ای از نیمه دوم کتاب به بعد نویسنده داستان هایی را در ارتباط با تعداد معینی از ضرب المثل ها و یا پس زمینه ای خاص نقل می کند»(مارزلف،۱۳: ۱۱)

در باب های مختلف این کتاب و در آغاز بسیاری از داستان ها«کاربرد جمله و جمله واره هایی که در حکم گزاره های قالبی هستند؛مثل "آورده اندکه"،"ای عزیز"،"ای مومن"،"القصه" نیز به روال معمول قصه گویی بسیار دیده می شود»(ذوالفقاری،۱۳۹۱ :۱۱۱).همچنین در پایان برخی از حکایات نویسنده با افزودن خلاصه تفسیر گرایانه و همراه با عباراتی همچون"ای عزیز این مثل برای آن آوردم که بدانی..."، برکیفیت اخلاقی اثر تاکید می کند.در برخی موارد حبله رودی به جای عنوان تمثیل در صدر داستان،عنوان حکایت می نویسد،که به نظر می رسد بیشتر همان به کار بردن واژه ها به جای هم است؛ و «قدما گاهی به تمثیل ،مثل ومثال گفته اند،چنان که درمنطق الطیر عطار و مثنوی مولانا دیده می شود»(شمیسا،۱۳۸۱: ۲۳۰).در منطق الطیر هم عنوان حکایات "الحکایه و التمثیل" است و دکتر شمیسا معتقدند می توان این گونه گفت که؛«حکایت معنی ظاهری داستان و تمثیل معنای باطنی آن است یعنی مشبه بهی که باید در ذهن خود برای آن (با توجه به آموزه های عرفانی)مشبهی بیابیم»(همان: ۲۲۹).

نتیجه

چنان که بررسی شد و نویسنده نیز در مقدمه کتاب خود ،ذکر و تایید کرده بود، این کتاب هر چند با انگیزه و عنوان جمع آوری تمثیل و امثال فارسی شکل گرفته ،اما در اصل مجموعه ای عام و متنوع است. این کتاب ترکیبی آمیخته از تمثیل و حکایات و مثل و کنایه و اصطلاحات زبان فارسی به اضافه آیات قرآنی و احادیث وکلام بزرگان و مشایخ و اشعار شاعران بنام فارسی ....است که علیرغم ساختار به نسبت کلی و مشترک هر باب، در ذیل عنوان هر حرف بی هیچ ترتیبی در پی هم آمده اند.در بخش تمثیل ها نیز نویسنده از منظری کلی و عام به این مقوله پرداخته است؛از سویی بسیاری از نقل ها و حکایت ها

و حکمت ها و پندها-حتی روایات و احادیث- را درشمار تمثیل ها ذکر کرده است و از سوی دیگر ارتباط منطقی و روشنی بین عناوین مثل ها وکنایه ها با حکایات پس از آن به نظر نمی رسد.حکایات و داستان هایی که در هر باب آمده یا متضمن مثلی است یا به مثلی منتهی می شود یا مثل مربوط به آن داستان است، یا به تاکید نویسنده، شأن نزول آن ها است یا در برخی موارد حتی بی ربط با عنوان و موضوع و مثال های هر باب است.براین اساس می توان هدف و مخاطب نویسنده را چنین ارزیابی کرد:

که در درجه نخست "جمع آوری" و تهیه یک مجموعه جامع وکامل مورد نظر نویسنده بوده است، چنانکه علیرغم عنوان، تا سر حد امکان تمام انواع حوزه تمثیل و مثل و حتی حوزه های مشابهی چون کنایات و روایات و سخنان بزرگان وغیره...را نیز در مجموعه خود ثبت و ضبط کرده است و همچنین از خوانندگان و آیندگان خواسته است که درتکمیل این مجموعه بکوشند.

از سوی دیگر؛اگر بپذیریم تمثیل و مثل جزء ابزار، مختصات و ویژگی های ذاتی ادب تعلیمی[و ادبیات عامیانه] به شمار می آیند،با بررسی کیفیت و چگونگی مثل و تمثیل و حوزه های مربوط و مشابه آن ها در این اثر به نظر می رسد این ابزار وکاربرد آن در جامع التمثیل بسیار رو به ادبیات عامیانه و به عبارتی مخاطب عام دارد. بیشتر داستان های جامع التمثیل از معروف ترین داستان های ایرانی است که ده ها روایت از آن در ادب کلاسیک و روایات شفاهی وجود دارد و از نظر نوع محتوایی تمثیل نیز در تمام موارد تمثیل های ساده اخلاقی است(نه تمثیل های رمزی ،عرفانی،فلسفی یا سیاسی..)؛ قصه ای که درآن صورت قصه و اشخاص و وقایع صرفا ابزارهایی هستند که یک پیام عادی و از پیش دانسته را بیان می کنند.روایت داستانی بسیار ساده با درون مایه یک حادثه غیر پیچیده و یک نکته اخلاقی پیش پا افتاده و همگانی به گونه ای که همگان این درون مایه را می دانند.در بسیاری از موارد این حکایت ها مستقل از اندیشه و معنایی که برای تفسیر آن آورده شده اند،ناقص و بی معنی به نظر می رسند به همین سبب آنها را باید تمثیل هایی شمردکه همیشه با یک پیام اخلاقی همراه است و مقایسه میان فکر و تمثیل برای ادراک این پیام کافی است.براین اساس به نظر می رسد این نوع تمثیل بیشتر انتقال یک آموزه اخلاقی ساده و اقناع مردم عادی و حتی در ذات خود تمایل به سرگرمی و تفریح را در این گونه مخاطبان پاسخ می گوید.

بررسی چگونگی و ویژگی این ترکیب آمیخته، توجه به ساختار نسخه های اولی واحتمالا اصلی کتاب و روش حبله رودی درحکایت آوری ،تفضیل مطالب و شاخ و برگ دادن داستان ها با اندرزها،اشعار،احادیث و عبارت پردازی با آوردن جمله های مترادف است که گاه به اطناب می گراید،مضمون ومحتوای داستان ها،سبک نگارش و شکل ارائه، به کارگیری ساختارهای روایتی عامیانه و مردمی از جمله کاربرد گزاره های قالبی روایت گویی و قصه گویی در ابتدای داستان ها و افزودن خلاصه تفسیر گرایانه همراه با عباراتی همچون"ای عزیز این مثل برای آن آوردم که بدانی..."،وتاکید برکیفیت تعلیمی - اخلاقی اثر ؛ ماهیت سرگرم کنندگی و مجلس گویی کتاب جهت اثر گذاری برمخاطب عوام را بیشتر تایید می کند ودر نهایت می توان گفت که کتاب برای مخاطب عوام و با زبانی ساده و عامه پسند به رشته تحریر درآمده است.

نسخه نگارهٔ کلیله و دمنه ۲۱۹۸ محفوظ در کتابخانهٔ کاخ گلستان
ویژگی‌های بصری و سبک شناختی:
تشابهات و تمایزات با دو نسخهٔ کلیله‌ودمنهٔ کارگاه بایسنقری

گیتی نوروزیان[۱]

چکیده:

نسخه نگارهٔ کلیله‌ودمنهٔ شماره ۲۱۹۸ کتابخانهٔ کاخ گلستان، استنساخی است از برگردان پارسی نصرالله بن عبدالحمید بن ابی المعالی معروف به نصرالله منشی که کلیله‌ودمنهٔ بهرامشاهی نیز خوانده می‌شود. ابتدا و انجامهٔ این نسخه افتاده و هیچ اطلاعی راجع به زمان و مکان تهیهٔ اثر، نگارگر و یا نگارگران احتمالی آن وجود ندارد؛ هرچند می‌توان آن را با توجه به ویژگی‌های نگارگری و خوشنویسی که دارد منسوب به سدهٔ نهم هجری دانست. در پژوهش پیش‌رو یکی از چالش‌برانگیزترین این انتساب‌ها را که حاکی از پیوند این اثر با کارگاه هنری بایسنقر تیموری دارد، مورد بررسی قرار خواهیم داد. دو نسخهٔ مشهور از کلیله‌ودمنه در این کارگاه سلطنتی تهیه و اجرا شده‌اند؛ یکی معروف به کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری است به شماره R.1022 و دیگری کلیله‌ودمنه‌ای به قلم جعفر بایسنقری خطاط نامی دربار این شاهزاده تیموری به شماره H.362 که هر دو نسخه در کتابخانهٔ توپکاپی‌سرای استانبول نگهداری می‌شوند. در این مقاله مشخصه‌های بصری و سبک زیباشناسانهٔ نگاره‌های این دو اثر را با کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان مقایسه خواهیم کرد تا تشابهات و تمایزات این سه نسخه مشخص‌شده و پیوند تاریخی و هنری آن‌ها روشن گردد.

واژگان کلیدی: کلیله‌ودمنهٔ بهرامشاهی، کتابخانهٔ کاخ گلستان، بایسنقر تیموری، نگارگری سبک هرات.

[۱]- دکترای پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران gitinorouzian@yahoo.com.

مقدمه:

معروف‌ترین اثر هندی که در زمان خسرو انوشیروان به دست برزویه طبیب پسر آذرمهر به پهلوی ترجمه گردید، کتاب پنجه‌تَنتَره بود که برزویه آن را بر اساس نام شخصیت‌های اصلی داستان کلیله‌ودمنه نهاد (رضایی باغ‌بیدی، ۱۳۸۷: ۲۵). کلیله‌ودمنه اثری است ادبی با ریشه‌هایی کهن و به ساده‌ترین شکل می‌توان آن را شامل داستان‌ها و حکایاتی اخلاقی و آموزشی دانست که از زبان حیوانات نقل می‌شود. محمدتقی بهار معتقد است هیچ کتابی را در دنیای علم و ادب سراغ نداریم که در طی سده‌ها همچون کلیله‌ودمنه نزد ملل مختلف و صاحبان آداب و آیین گوناگون تا این اندازه دوام آورده باشد (بهار، ۱۳۶۹، ج ۲: ۲۵۳). شاید به همین دلیل است که امروزه صدها نسخهٔ مصور و غیر مصور از این اثر ادبی در موزه‌های جهان پراکنده‌اند. هرمان اِته شرق‌شناس آلمانی نیز معتقد است کلیله‌ودمنه در ادبیات جهان همچون گوهر گران‌بهایی است که در طول سده‌ها توانسته است گنجینهٔ معنویات ملل را چه در شرق و چه در غرب سرشار و غنی سازد (اِته، ۱۳۳۷: ۲۲۶).

بزرگ‌ترین قدم در راه گسترش کلیله‌ودمنه زمانی برداشته شد که ابن‌مقفع نسخهٔ پهلوی برزویه را به زبان عربی ترجمه کرد. گستردگی دانش وی در زبان پهلوی و همچنین در زبان عربی باعث گردید ترجمه‌اش با موفقیت فراوانی روبرو شود. ترجمه‌های زیادی از برگردان عربی ابن‌مقفع انجام شد که یکی از مشهورترین آن‌ها برگردان پارسی نصرالله منشی است. وی از فصحا و سخنوران دربار غزنوی بود و در سال‌های ۵۳۸-۵۴۰ ق کلیله‌ودمنه را به سلک تحریر کشید (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ۲: ۴۰۰). نصرالله منشی نسخهٔ پارسی را به نام بهرامشاه غزنوی اتحاف کرد و بدین سبب است که این اثر به کلیه و دمنه بهرامشاهی نیز معروف گشته است.

موضوع اصلی این مقاله نیز بر یکی از نسخ مصور این اثر ادبی متمرکز است که امروزه با شماره ۲۱۹۸ در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود.

پیشینه‌ی پژوهش:

کلیله‌ودمنهٔ ۲۱۹۸ کاخ گلستان، از سال ۱۹۳۱ میلادی که برای اولین بار در نمایشگاه هنر ایرانی در لندن به نمایش درآمد، مورد توجه قرار گرفت. اغلب پژوهشگران پس از دیدن این اثر آن را به‌واسطهٔ پرداخت عالی و جزییات نسبتاً ظریف به دورهٔ بهزاد یعنی اواخر سدهٔ نهم هجری منسوب داشتند، اما پس از مطالعات دقیق‌تر و مقایسه‌هایی که با

دیگر نسخ ارائه‌شده در همان نمایشگاه انجام شد، احتمال دادند که اجرای این نسخه در سال‌های نخست سدهٔ نهم هجری انجام شده‌باشد. تاریخ پیشنهادشده با سبک تذهیب و شیوهٔ طراحی پیکره‌ها که از الگوهای قدیمی پیروی می‌کرد، تطابق داشت. بدین سبب گفته شد اگر این نسخه به حدود سال ۸۱۳ ق یا اندکی پس‌ازآن نسبت داده شود، طبیعتاً با چنین کیفیتی می‌بایست متعلق به کارگاه شاهرخ[۱۲] در هرات باشد که در آن نقاشی به نام میرخلیل[۱۳] فعال بوده است (Binyon et al, 1971: 59).

پس از پیشنهاد تاریخ اوایل سدهٔ نهم هجری در هرات، اریک شرودر[۱۴] نظری متفاوت ابراز داشت و گفت محتملاً کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان متعلق به کتابخانه اسکندر سلطان (۸۱۸-۷۸۶ ق)[۱۵] در شیراز است. نخستین شخصی که با وی به مخالفت برخاست، آندره گدار بود بود که پیش‌تر این نسخه را برآمده از کارگاه هرات در حدود سال ۹۰۶ ق دانسته‌بود (Grube, 1991a: 386). هرچند وی در مقدمه‌ای که برای یونسکو دربارهٔ نقاشی‌های کتابخانهٔ سلطنتی (کتابخانهٔ کاخ گلستان) نوشت، تغییر عقیده داد و متذکر شد که نگاره‌های کلیه و دمنهٔ کاخ گلستان می‌بایست متعلق به پانزده سال پس از زمان تهیهٔ شاهنامهٔ بایسنقری[۱۶] یعنی حدود ۸۴۸ ق باشند. رابینسون پیشنهاد گدار را رد کرد و گفت این اثر متعلق به نیمهٔ دوم سدهٔ نهم هجری است؛ یعنی زمانی که سلطان حسین بایقرا[۱۷] در هرات فرمانروایی می‌کرد. این انتساب بر اساس تحلیل سبک شناسانه و مقایسه با نقاشی‌هایی انجام گرفت که یا دارای تاریخی مشابه بودند یا می‌توانستند به سال‌های ۸۷۵-۸۴۴ ق منسوب گردند. این نظریه در آن زمان مورد قبول اغلب پژوهشگران قرار گرفت (Ibid).

اما رابینسون در مطالعات بعدی خویش تغییر عقیده داد و ابراز داشت که محتملاً این اثر تحت حمایت پیربداق قره‌قویونلو شاهزادهٔ ترکمان (مقتول ذیقعده ۸۷۰ ق)[۱۸] تهیه شده‌است. به گمان وی تاریخ ۸۶۴ ق بیش‌تر با سبک نگاره‌ها دمساز و مطابق است. وی گفت اگرچه صفحهٔ آخر این نسخه افتاده اما سرلوح دوتایی آن شاهزادهٔ جوانی را در کنار درباریان نشان می‌دهد که با توجه به سبک و شکوه آن نمی‌تواند شاهزادهٔ دیگری غیر از پیربداق باشد. وی عقیده داشت هرچند اکثر نگاره‌های این نسخه رسماً جلوه و ظاهر سبک هرات را دارند ولی پیکره‌ها و منظره‌پردازی می‌رساند که می‌بایست از محصولات هنری ترکمانان باشد (رابینسون، ۱۳۷۶: ۳۰). وی در پژوهش‌های بعدی خود باز هم به نتیجهٔ

دیگری رسید و گفت این نسخه و بیشتر آن‌هایی که وی برای اولین بار در سال ۱۹۵۸ گرد آورده‌بود، نباید به شروع مکتب دوم هرات منسوب گردند، بلکه آن‌ها متعلق به کارگاه هنری ترکمانان هستند که تحت حمایت اوزون حسن آق‌قویونلو در سال‌های ۸۸۳-۸۵۷ ق فعال بوده است (Grube, 1991a: 386). در جدول زیر بیشتر این انتساب‌ها به‌صورت خلاصه ارائه شده‌است.

انتساب‌هایی که تابه‌حال توسط پژوهشگران جهان دربارهٔ کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان ابراز شده‌است[۱۹]

۱	---	سدهٔ نهم ق/ ۱۵ م	London Exh. 1931, Cat. 541B
۲	هرات	سدهٔ نهم ق/ ۱۵ م	Godard, GdBA, 6c per., V, 1931, p. 210
۳	شرق ایران	سدهٔ نهم ق	Sakisian, Syria, XII, 1931, p. 167
۴	هرات	اوایل سدهٔ نهم ق	NYExh. 1949, p. 26, no. 61
۵	---	دههٔ دوم سدهٔ نهم ق	Kühnel, "History" (1939), p. 1849
۶	هرات	۸۱۳-۸۲۳ ق	BWG (1933), pp. 59 and 66, no. 44
۷	کتابخانه اسکندرسلطان	۸۱۳-۸۲۳ ق	Schroeder, Fogg (1942), p. 60
۸	---	۸۱۳-۸۲۳ ق	Captions to Gray-Godard (1956)
۹	هرات (؟)	۸۱۳-۸۲۳ ق	Robinson, Bodl. (1958), p. 12
۱۰	تیموری	۸۱۳-۸۲۳ ق	Gray, PP (1962), p. 78
۱۱	هرات	۸۱۷ ق	Rice, IP (1971), p. 116
۱۲	---	حدود ۸۱۸ ق	Binyon, Art News, Dec. 1949, p. 29
۱۳	هرات	۸۲۳-۸۲۹ ق	Gray, Pers. Mins. (1962), p. 16
۱۴	هرات	۸۲۳-۸۳۳ ق	Ettinghausen-Schroeder (1941)
۱۵	هرات	۸۳۴ ق	Aga-Oglu, "Notes" (1934), p. 19
۱۶	هرات	۸۳۴ ق	Stchoukine, MT (1954), p. 54, MS XXXVI
۱۷	هرات	حدود ۸۴۹ ق	Godard, in Gray-Godard (1956), pp. 17 - 18
۱۸	هرات	۸۶۵-۷۰ ق	Robinson, "Tehran K&D" (1958)

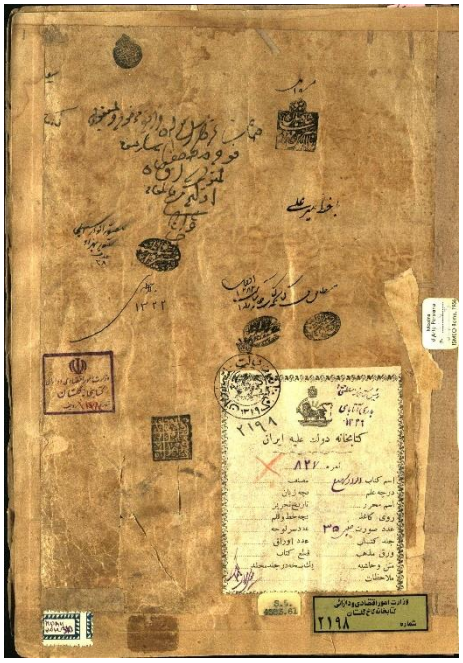
۱۹	---	احتمالاً ۸۶۵ ق	۸۷۵-	Gray, PP (1962), ibid., in note 1
۲۰	بغداد	۸۶۵-۸۷۰ ق		Robinson, "Turkman" (1979), p. 217
۲۱	تبریز- اوزون‌حسن	۸۷۲-۷۸ ق		Gray (1979), p.5

اما در میان این انتساب‌ها که از شرق تا غرب ایران را شامل می‌شد دو نسخه از کلیله‌ودمنه متعلق به کارگاه هنری بایسنقر[۲۰] فرزند شاهرخ و نوهٔ تیمور بحث‌ها و مناقشات زیادی را بین پژوهشگران به وجود آورد؛ یکی کلیله‌ودمنه‌ای با شماره R.1022 محفوظ در کتابخانه توپکاپی‌سرای استانبول که به "کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری" مشهور است و دیگری با شماره H.362 به قلم جعفر بایسنقری یکی از مشهورترین خوشنویسان عهد بایسنقر محفوظ در همان کتابخانه.

برای اینکه دریابیم این دو انتساب تا چه حد می‌توانند به واقعیت نزدیک باشند می‌بایست مطالعه‌ای تطبیقی را پیش بگیریم که ویژگی‌های بصری و سبک‌شناختی هر دو نسخه را در کنار کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان مورد بررسی قرار دهد. این ویژگی‌ها شامل ترکیب‌بندی هر نگاره در مضامین مشترک، نوع رنگ‌بندی، شیوهٔ رنگ‌گذاری، سبک طراحی و به‌کارگیری تزیینات و طبیعت‌پردازی است که می‌تواند برای تشخیص تشابهات و تمایزات در نگارگری دوره‌های مختلف تاریخی راهگشا باشد. نخست به معرفی این سه نسخه می‌پردازیم.

کلیله‌ودمنه کاخ گلستان (2198):

این اثر با شماره ثبت ۲۱۹۸ در کتابخانه کاخ گلستان نگهداری می‌شود. اندازهٔ نسخه ۲۱۰×۳۰۰ میلی‌متر است و ۱۰۷ برگه دارد که در هر برگه ۲۱ سطر نوشته شده‌است؛ متن و اشعار پارسی به خط نستعلیق خفی به رنگ مشکی، اشعار عربی و احادیث و امثال به خط رقاع به رنگ‌های طلایی، شنگرف و لاجوردی، آیات قرآنی با ثلث جلی با همان رنگ‌ها و عناوین باب‌ها با ثلث جلی و به رنگ طلایی خوشنویسی شده‌اند. ابتدا و انجامهٔ نسخه افتاده است درنتیجه نام هنرمندان دست‌اندرکار آن مشخص نیست. هرچند احتمال دارد خوشنویسی این نسخه توسط مولانا اظهر تبریزی[۲۱] یکی از خوشنویسان بنام کارگاه بایسنقر انجام شده باشد (نوروزیان، ۱۳۹۲: ۵۵).



در یک مُهر اناری شکل در برگهٔ ۱ چپ[۲۲] (f. ۱r) به خط ثلث نوشته شده‌است: «من کتَبَ الفقیر علی غَفَرَ لَهُ» که احتمالاً متعلق به سدهٔ ۹-۱۰ هجری است (تصویر ۱). ظاهراً به‌واسطهٔ وجود این مُهر است که در شناسنامهٔ این نسخه در کتابخانهٔ کاخ گلستان کاتب اثر را میرعلی ذکر کرده‌اند؛ اما می‌دانیم که خوشنویسان نام خود را نه در مُهرها بلکه در انجامه‌ها و درواقع در رقم‌های پایانی درج می‌کرده‌اند. بدین ترتیب چنین مُهری می‌تواند متعلق به مالک اثر باشد که برای نشان دادن مالکیت بر روی برگهٔ اول نسخه نقش شده‌است.[۲۳]

تصویر ۱- کلیله و دمنهٔ بهرامشاهی، برگه ۱ چپ (f. 1r)
کتابخانهٔ کاخ گلستان، تهران، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان

چند جابجایی در قرارگیری برگه‌های این نسخه صورت گرفته که نشان می‌دهد این اثر در زمانی نامشخص از هم جدا شده و دوباره صحافی شده‌است. تعداد نگاره‌های کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان با احتساب یک سرلوح دوبرگی ۳۴ عدد است. ترکیب‌بندی و طراحی خطی و رنگی در این نسخه حکایت از چیره‌دستی نگارگر آن دارد. از رنگ طلایی به‌وفور استفاده شده و تذهیب‌ها ظریف و قابل‌توجه هستند. منظره‌پردازی نیز جزء مواردی است که می‌بایست در کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان مورد بررسی ویژه قرار گیرد. مضامین زیادی در متن کلیله‌ودمنه وجود دارد که به هنرمند امکان می‌دهد مهارت خویش را در

منظره‌پردازی به منصهٔ ظهور برساند. برای مثال نگارهٔ ششم از کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان داستان «فریب خوردن پنج پایک و ماهیان توسط مرغ ماهی‌خوار» را به تصویر کشیده است. این نقاشی یکی از زیباترین نگاره‌های این نسخه است؛ ترکیب‌بندی مورب، ظرافت طراحی و رنگ گزینی در اجرای بدن این حیوانات بسیار ماهرانه و دقیق انجام شده‌است.

کلیله‌ودمنه بایسنقری (R. 1022):

وضعیت سیاسی نسبتاً پایدار، اقتصاد شکوفا و حمایت مالی و معنوی از هنرمندان توسط حاکمان تیموری باعث گردید که هنر در نیمهٔ نخست سدهٔ نهم هجری به بنیان‌های استواری دست یابد. بایسنقرمیرزا فرزند شاهرخ مرکزی فرهنگی و هنری در شهر هرات پایه‌گذاری کرد که بالاترین شاخص‌های آن زمان را دارا بود و توانست تأثیر چشمگیری بر جریان‌های هنری پس از خود بگذارد. هرچند پیچیدگی و کمال آثار آنچه امروزه به نام «مکتب نخست هرات» شناخته می‌شود، یک‌باره و ناگهانی به وجود نیامد. درواقع سنت هنری هرات برای رسیدن به ارزش‌های بصری جدید نیازی به ترک سنت پیشین ندید و توانست آن ارزش‌ها و معیارها را به‌گونه‌ای تغییر دهد که به ساختار بصری شفافی دست پیدا کند. این ساختار جدید هرچند عناصر زیادی را تغییر داد اما همچنان وجوه خاص و ویژه خود را حفظ کرد (Grube & Sims, 1979: 147).

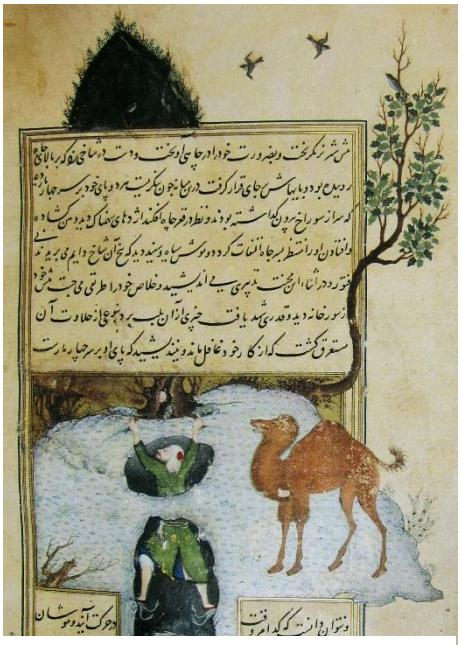
کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری یکی از نمودهای این جریان هنری پیشرفته در کارگاه هنری بایسنقر تیموری است. این اثر با شماره R.1022 در کتابخانه توپکاپی‌سرای در استانبول محفوظ است و یکی از نسخ مهم و قابل‌توجه کارگاه هنری بایسنقر به شمار می‌رود. تاریخ اجرای آن ۸۳۳ ق نوشته‌شده و خوشنویسی به قلم محمد بن حسام معروف به شمس‌الدین السلطانی انجام شده‌است. این نسخه ۲۵ نگاره دارد و

تصویر ۲- پرواز لاک‌پشت، کلیله و دمنهٔ بایسنقری، برگه ۴۵ چپ (f. 45r، ابعاد نگاره: ۱۵۷× ۱۷۲ م م، برگرفته از: Grube, 1991b: 38)

رنگ‌گزینی ویژه‌ای را همچون شاهنامهٔ بایسنقری دنبال می‌کند. رنگ‌های ارغوانی، بنفش روشن که با نقره‌ای، سبز فیروزه‌ای و آبی تند در آسمان همراه شده‌اند، بسیار تأثیرگذار هستند (تصویر ۲). این اثر همچون شاهنامهٔ بایسنقری که در همان سال پایان یافت، پیکره‌هایی از مردان را نشان می‌دهد که رنگ مو و محاسن آن‌ها حنایی‌رنگ است. اندازهٔ پیکره‌ها بزرگ گرفته‌شده، اما فضای کافی برای ایجاد تعادل بصری در ترکیب‌بندی‌ها وجود دارد. تمامی تصاویر به علت رنگ‌گزینی ویژهٔ این اثر تا حدودی یکنواخت به‌نظر می‌رسند ولی پرداخت نهایی عالی است (Grube & Sims: 156). برخی محققان ابراز داشتند که احتمالاً کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان سرمشق کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری بوده است، هرچند که نقاشی‌های این اثر برداشتی عینی از نسخهٔ کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان به نظر نمی‌رسد (Binyon et al, 59). این فرضیه را در قسمت بعدی مورد بررسی قرار خواهیم داد.

کلیله‌ودمنه به خط جعفر بایسنقری (H. 362):

آنچه در جریان تولید نسخ خطی در کارگاه‌های سلاطین تیموری حائز اهمیت است، گردآوری کتاب‌ها و آثار عهد ایلخانان، مظفریان و جلایریان بود که می‌توانستند به‌عنوان الگو مورد استفاده قرارگیرند. آثاری چون قطعات خوش‌نویسی، طرح‌های پراکنده و نقاشی‌های بازمانده می‌توانستند سرمشقی برای استفاده در نسخ و همچنین گسترش منابع زیباشناختی باشند. تنوع نمونه‌های موجود، در آن دسته از نسخه‌های خطی که شاهرخ در دوران سلطنتش دستور به تهیهٔ آن‌ها داد، ازجمله کتاب‌های تاریخی نوشتهٔ حافظ ابرو، نمایان است. لیزا گولومبک با اشاره به هنر کتاب‌آرایی در زمان شاهرخ می‌گوید، در آن زمان رویکردی به آثار گذشته در ادبیات و



تصویر ۳- حکایت مردی در چاه، کلیله‌ودمنه H.362، برگه ۲۷ راست (f. 27v)، ابعاد نگاره: ۱۰۲× ۱۶۵ م م
برگرفته از: O'Kane, 2003: 103

نقاشی وجود داشت که توسط پشتیبانان هنری تشویق می‌شد (Golombek, 1992: 9).
پیداست بسیاری از نقاشانی که در کتابخانهٔ سلطان احمد جلایر (۷۸۴-۸۱۳ ق)[۲۴] فعال بوده اند، پس از قتل او در سال ۸۱۳ ق به دست قرایوسف قره‌قویونلو به هرات برده شدند. آن‌طور که شواهد نشان می‌دهد کارگاه هنری بایسنقر حداقل چهل هنرمند فعال داشته است (Grube & Sims: 154)
شاید یک نمونهٔ جالب‌توجه از بهره‌برداری نقاشی‌های قدیمی در نسخ جدید کلیله‌ودمنهٔ H.362 باشد. این اثر در کتابخانه توپکاپی‌سرای در استانبول نگهداری می‌شود. تاریخ اجرای آن ۸۳۴ ق نوشته‌شده یعنی حداقل یک سال پس از کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری اجرا شده‌است؛ اما ویژگی‌های نگاره‌های این اثر کاملاً متفاوت از کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری است. تفاوتی چنین آشکار این ظن را در میان پژوهشگران به وجود آورد که نگاره‌های این اثر درزمانی پیش‌تر اجراشده و در اثری که جعفر بایسنقری کتابت کرده چسبانده شده‌اند (تصویر ۳).
اغلب نگاره‌های این نسخه برای فضای در نظر گرفته‌شده کوچک هستند و به همین دلیل هنرمند مسئول (نگارگر، خوشنویس یا مذهّب) قادر نبوده نگاره‌ها را در جدول موردنظر به‌خوبی جای‌گذاری کند. نتیجه آن‌که فضاهایی خالی بین نگاره‌ها و جدول‌ها ایجادشده با تذهیب پُر شده‌اند. قسمت‌هایی از نگاره‌ها نیز که از جدول فراتر رفته و به داخل حاشیه نفوذ کرده‌اند به شیوه‌ای بسیار حرفه‌ای و دقیق بریده‌شده و بر نسخهٔ جدید چسبانده شده‌اند. لبه‌های چسبانده شده بعدتر با رنگ پوشانده شده و این کار آن‌چنان بامهارت انجام شده‌است که امروزه تنها با یک معاینهٔ دقیق می‌توان آن را تشخیص داد. چنین مهارتی نشان از تبحر هنرمندان دست‌اندرکار این نسخه دارد. بدین ترتیب سؤال اینجاست که اگر این نگاره‌ها در اصل متعلق به نسخهٔ H.362 نیستند پس به چه زمانی تعلق دارند. شاید بتوان گفت که با توجه به سبک، رنگ گزینی ثابت و استفاده از ترکیب‌بندی‌های خاص، احتمال این‌که نگاره‌ها متعلق به مکتب جلایری بغداد باشند بسیار بیشتر از آن است که آن‌ها را متعلق به کارگاه هنری بایسنقر بدانیم. درواقع وابستگی این نسخهٔ کوچک کلیله‌ودمنه به الگوهای سدهٔ هشتمی بسیار جالب‌توجه است (Grube & Sims: 156-158).

مطالعهٔ تطبیقی:

- **مقایسهٔ کلیله‌ودمنه کاخ گلستان با کلیله‌ودمنه بایسنقری (R. 1022)**:

کلیله‌ودمنه بایسنقری همواره جزء نخستین نسخی است که برای مقایسه با کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان انتخاب می‌گردد. طبیعتاً وجود مضمون مشترک این امکان را در اختیار محققان قرار می‌دهد تا بتوانند عناصر به‌کاررفته در ترکیب‌بندی‌ها و موارد مشابه و متفاوت را با دقت بیشتری موردمطالعه قرار دهند. درضمن‌آنکه بعضی پژوهشگران همچون بازیل گری کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری را منسوب به میرخلیل دانسته‌اند و نسخهٔ کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان را نیز به دلیل بعضی تشابهات با اثر مذکور منسوب به همین نقاش ذکر کرده‌اند. اگر نگاهی دقیق به آثار میرخلیل داشته باشیم قطعاً می‌توانیم عناصری را بیابیم که در نسخهٔ کاخ گلستان نیز وجود دارند، ولی این‌که بخواهیم همین هنرمند را مسئول نگارگری نسخهٔ کاخ گلستان بدانیم احتیاج به بررسی‌های دقیق‌تری دارد. نمونه‌هایی از بکارگیری عناصر خاص در منظره‌پردازی همچون درختچه‌های کوتاه و خشک و یا شاخه‌های پَرمانند که با ضربه‌های مورب قلم‌مو ساخته شده‌اند مکرراً در نگاره‌های کلیله‌ودمنه کاخ گلستان دیده می‌شود. چنین مقایسه‌هایی ثابت می‌کند که نگارگر کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان آموزش‌هایی در این زمینه دیده و از این آثار به‌عنوان الگوهایی برای منظره‌پردازی بهره برده است. اما در این مقاله قصد آن است که دریابیم آیا تشابهات سبک نگارگری کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان و نسخهٔ بایسنقری آن‌چنان است که بتوان هر دو اثر را برآیند یک کارگاه هنری واحد دانست؟ مقایسه‌هایی که در پی می‌آید می‌تواند این فرضیه را دقیق‌تر مورد بررسی قرار دهد.

در تصویر نخست نگارهٔ دوبرگی ابتدای هر دو نسخه را در کنار یکدیگر می‌بینیم (تصویر ۴). در هر دو شاهزاده‌ای در فضای باز به همراه درباریان و خدمتکاران نشان داده شده‌است؛ اما این دو نگاره با موضوعی ظاهراً یکسان، در نوع ترکیب‌بندی، ساختار هندسی، تناسبات پیکره‌ها و همچنین طراحی چهره‌ها کاملاً متفاوت‌اند. حتی مضمون نیز کاملاً یکسان نیست؛ در نگارهٔ کلیله‌ودمنه کاخ گلستان صحنه‌ای از جمعی درباری نشان داده شده‌است و در نگارهٔ بایسنقری شاهزاده‌ای در تفرجگاه. در نسخهٔ کاخ گلستان فرمانروایی جوان در

تصویر ۴- سرلوح‌ها، تصویر راست: برگه ۱ راست (f. 1v) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۱ راست (f. 1v) از کلیله‌ودمنه بایسنقری R.1022، برگرفته

مرکز بصری و هندسی تصویر جای گرفته که بیشتر به یک اتفاق رسمی می‌ماند. صورت او گرد، با ابروان کمانی است و دستش را برای دریافت کتابی به‌پیش آورده است. این شخص بی‌تردید می‌بایست حامی نسخه باشد. در سمت چپ و پایین تخت او، شخصی با جامه‌ای آبی‌رنگ نشسته و کتابی در دست دارد که به‌سوی شاهزاده بلند کرده است. کتاب

ظاهراً از جلد خود بیرون آمده و به‌صورت بازشده به پادشاه اهدا می‌شود، چراکه قاب چرمی آن بر روی زمین دیده می‌شود. چهرهٔ این شخص کشیده‌تر و با محاسن مشکی طراحی‌شده که فردی مسن‌تر از شاهزاده را به ذهن متبادر می‌کند.

تنها موردی که در هر دو نگاره تا حدی شبیه به نظر می‌رسند سبک نگارگر در شیوهٔ منظره‌پردازی است. پس‌زمینه‌ها در هر دو اثر بسیار ظریف و زیبا طراحی شده‌اند؛ آسمان یکدست طلایی در نظر گرفته‌شده و هرچند نوع درختان و سطح اِشغال‌شده توسط آن‌ها متفاوت به نظر می‌رسد اما شیوهٔ یکسانی برای بیان طبیعت اتخاذ شده‌است. این امر ثابت می‌کند که نگارگر کلیله‌ودمنهٔ ۲۱۹۸ کاخ گلستان نه‌تنها از شیوهٔ منظره‌پردازی زمان بایسنقر بی‌اطلاع نبوده بلکه گوشهٔ چشمی نیز به آن داشته است. ظرافت در بیان درختان سرو و درختان شکوفه‌دار که رنگ‌های سپید و صورتی دارند، ابرهای پیچان خاکستری با حواشی سپید و دیگر جزییات تبحراین نگارگر را در منظره‌سازی نشان می‌دهد.

در مقایسهٔ دوم (تصویر ۵) اما نکتهٔ جالبی وجود دارد. مضمون جنگ شیر و گاو موضوعی است کهن که از زمان پیشااسلامی مورد توجه بوده و در تاریخ، فرهنگ و هنر ایران به شکلی نمادین تبدیل شده‌است. این گرفت و گیر در اغلب نسخه‌های کلیله‌ودمنه تصویر شده، اما در نسخهٔ کاخ گلستان وجود ندارد. دلیل این امر که چرا نگارگر چنین مضمون رایجی را انتخاب نکرده، مشخص نیست و در حال حاضر تنها تصویری که از شنزبه (نام شخصیت گاو در باب شیر و گاو) وجود دارد در برگهٔ ۱۸ چپ این نسخه است، آن‌هم

تصویر ۵- تصویر راست: برگه ۱۸ چپ (f. 18r) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۴۶ راست (f. 46v) از کلیله‌ودمنه بایسنقری R.1022، برگرفته از: Sims, 2002: 287

درحالی‌که در مرغزار از سرمستی بانگ برمی‌آورد. اگر برخورد نقاش را با طراحی بدن گاو در هر دو نگاره مورد توجه قرار دهیم درمی‌یابیم که رویکردها کاملاً متفاوت است؛ بدن گاو در کلیله و دمنهٔ بایسنقری سیاه، استخوانی با کوهانی کاملاً برآمده تصویر شده و تزییناتی بر دور گردن و شاخ‌ها دارد، سم‌ها و شاخ‌های هلالی شکل گاو با طلایی رنگ‌آمیزی شده و یک لکهٔ سپید بلند بر روی پیشانی او دیده می‌شود؛ اما تصویر گاو در نسخهٔ کاخ گلستان ساده، بدون تزیینات و هرگونه پیچیدگی است، گویی نقاش قصد داشته است تا حدی به ساختار طبیعت‌گرایانهٔ بدن حیوان نزدیک شود. حتی نوع بیان نقاش در کلیله و دمنهٔ بایسنقری از شیوه‌ای پیروی می‌کند که در نسخهٔ کاخ گلستان از آن نشانی نمی‌بینیم: خون از جراحت‌های شنزبه بر روی چنگال‌های شیر و زیر شکم او جاری است. شکل بدن شیر به‌صورت جالبی مانند شیر تصویر شده در پارسه است؛ حرکت او به‌صورت افقی، یک پا کاملاً جلوتر از پای دیگر، سر تقریباً به جلو چرخیده به‌طوری‌که پوزه و چشم‌ها به‌طور کامل دیده می‌شوند. به نظر می‌رسد که نگارگر کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان به‌هیچ‌عنوان تمایل نداشته -حتی اندکی- به شکل نمادینی که در نسخهٔ بایسنقری به زیبایی و در اوج بیانگری[۲۵] ارائه شده، نزدیک شود.

در مقایسهٔ سوم (تصویر ۶) مجدداً از دو مضمون متفاوت برای مقایسه بهره گرفتیم، زیرا در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان حکایت «بریده شدن بینی زن کفش‌گر» تصویر نشده‌است. در هر دو نگاره فضای داخلی همراه با پنجره‌ای گشوده به باغ، دیوارهای سپید و اِزاره‌هایی کاشی‌کاری شده به رنگ آبی دیده می‌شود. زمین با کاشی‌هایی مستطیل شکل به رنگ

تصویر ۶- تصویر راست: برگه ۱۵ چپ (f. 15r) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۳۱ راست (f. 31v)از کلیله‌ودمنه بایسنقری R.1022، برگرفته از:

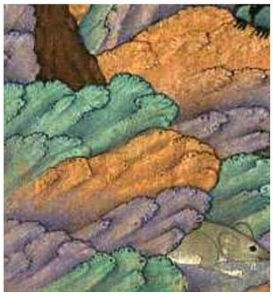
سبز فیروزه‌ای پوشانده شده‌اند و در سمت راست ترکیب‌بندی یک دیوار آجری با کاشی های هشت‌گوش سبز دیده می‌شود. باید توجه داشته باشیم که جزییات بناهای معماری همچون دیوارهای آجری مزین به کاشی‌های پیش‌بُرِ چندپَر در اغلب نگاره‌های نسخ مصور تکرار شده‌اند و قطعاً مختص به این دو نسخه نیست؛ اما موارد مشابهی که مکرراً دیده می شوند درنهایت ثابت می‌کنند که نگارگر کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان می‌بایست نسخهٔ بایسنقری را دیده و از ساختار کلی فضاهای داخلی آن نهایت بهره را برده باشد. خانهٔ کفشگر نمونهٔ خوبی از به‌کارگیری فضای کلاسیک در هنر تیموری است؛ کف‌پوش سنگی، ازاره‌هایی کاشی‌کاری شده، دیوارهای سپید با حواشی مزین طلایی و قرمز، پنجره‌ای بلند که در قسمت پایین دارای تزیینات مشبک چوبی است، درخت میوه‌ای در یک باغ با آسمانی طلایی در پس‌زمینه، همگی عناصری هستند که کمابیش در نگارهٔ نسخهٔ کاخ گلستان نیز مطرح‌شده‌اند. در نسخهٔ بایسنقری یک بنای آجری در سمت راست نمایش داده‌شده که منطق وجودی‌اش از لحاظ معماری مشخص نیست ولی لزوم آن در داستان واضح است چراکه در چوبی منبت‌کاری شده راه به طبقهٔ فوقانی می‌برد که در پشت پنجرهٔ مشبک و نیمه‌باز آن مرد زاهد شاهد اتفاقات جاری است. در بالای آن پنجره‌ای است با قطعات مدور در یک قاب گچ کاری شده و تاجی در حاشیهٔ بنا (فریز) که تزیینات تذهیب شده دارد. در پایین و سمت چپ این بنا، یک صندوق چوبی قرار دارد که به دلیل وجود یک جفت کفش در بالای آن به اضافهٔ یک درفش، یک مُشته (ابزاری برای کوبیدن چرم)، یک گزَن (ابزار آهنی دم تیز برای بریدن چرم) و دَمی (ابزاری مانند سندان که چرم را روی آن می‌کوبند) مشخصاً میز کار کفشگر به‌حساب می‌آید. در نگارهٔ نسخهٔ کاخ گلستان، اما بنای سمت راست تبدیل به یک نمای روبرو با پشت‌بام شده‌است که آن نیز بی‌تردید مرتبط با روایت داستانی است: دزدی از پشت‌بام به پایین سقوط کرده و توسط صاحب‌خانه به باد کتک گرفته شده‌است. درواقع شاید بهتر باشد بگوییم هر دو نگارگر به مضامین داستانی خویش وفادار بوده و نهایت سعی خود را برای بیان بهتر آن انجام داده‌اند، هرچند نباید فراموش کنیم که علیرغم مشابهت‌های فراوان در عناصر به‌کاررفته، سبک و قلم یکسانی در طراحی دیده نمی‌شود.

در مقایسهٔ بعد (تصاویر ۷ و ۸) بازهم با موضوعی در نسخهٔ بایسنقری روبرو می‌شویم که عیناً در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان به تصویر نیامده است، ولی در اینجا از مضامین دیگر که عناصر منظره‌پردازی در آن‌ها نقش اساسی ایفا می‌کنند یاری گرفتیم. در این دو نگاره

به‌خوبی می‌توان دو برخورد متفاوت را در منظره‌پردازی مشاهده کرد. پیچیدگی صخره‌ها به یکدیگر که همچون امواج خروشان دریا در هم تابیده‌اند، به شکلی که در نسخهٔ بایسنقری ارائه شده‌است در هیچ‌کدام از نگاره‌های نسخهٔ کاخ گلستان دیده نمی‌شود. در تصویر بعد جزییات منظره‌پردازی را بهتر می‌توان مشاهده کرد (تصویر ۹). نباید فراموش کنیم که شیوهٔ منظره‌پردازی نقاش کاخ گلستان همراه با پرداخت‌های عالی او به‌خودی‌خود نشان از مهارت وی دارد که شاید فرضیهٔ آموزش دیدن وی در هرات را توجیه کند اما سبک یکسانی در پرداخت جزییات منظره دیده نمی‌شود. بی تردید نگارگری که بتواند کوه، درختان و اجزای گیاهی را با چنان ظرافتی تصویر کند در یک فضای حرفه‌ای آموزش دیده است و چنین مکانی در مقطع زمانی نیمهٔ اول سدهٔ نهم هجری، به‌جز دربار بایسنقر جای دیگری نبوده است.

تصویر ۷- تصویر راست: برگه ۸۲ چپ (f. 82r) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۵۶ چپ (f. 56r) از کلیله‌ودمنه بایسنقری R.1022، برگرفته از:

تصویر ۸- تصویر راست: برگه ۸۰ راست (f. 80v) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۵۶ چپ (f. 56r) از کلیله‌ودمنه پاریس‌نقوی R.1022



- **مقایسهٔ کلیله‌ودمنه کاخ گلستان با کلیله‌ودمنه به خط جعفر بایسنقری (H. 362):**

دیوید راکسبرا می‌گوید هرچند که کارگاه هنری بایسنقر به دنبال زبان هنری جدیدی بود اما این کار را با نگاهی به گذشته انجام داد؛ کتابخانهٔ این شاهزاده به همان میزان که مکانی برای تولید آثار هنری بود محلی برای نگهداری و ایجاد مجموعه نیز بوده است (Roxburgh, 2005: 141). درواقع کارگاه هنری بایسنقرمیرزا در هرات یکی از مراکز هنری بود که قطعاً در آن از آثار هنری پیشینیان نگهداری می‌گردید و محتملاً به‌عنوان الگوهای زیباشناسانه از آن‌ها بهره‌برداری می‌شد. این ادعای راکسبرا باوجود کلیله‌ودمنهٔ H.362 کاملاً قابل‌باور به نظر می‌رسد.

کلیله و دمنهٔ H.362 محفوظ در توپکاپی‌سرای استانبول از چند نظر قابل‌توجه است؛ یکی آن‌که نگاره‌های آن با سبک کلاسیک بایسنقری اجرا نشده‌است؛ رنگ‌ها درخشان‌تر و طراحی زنده‌تر است. دوم آن‌که نگاره‌های آن اساساً متعلق به این نسخه نیست و گمان می‌رود از نسخه‌ای قدیمی‌تر – شاید آل‌جلایر- برداشته و در بستر جدید قرار داده‌شده باشند. اگر چنین فرضیه‌ای صحیح باشد پس باید بپذیریم که در کارگاه هنری بایسنقر دسترسی به نسخه‌های سدهٔ هشتم هجری نه‌تنها امکان‌پذیر بوده بلکه بعضاً از آن‌ها برای اجرای نسخه‌های جدیدتر استفاده می‌شده و خوشنویسان طراز اولی همچون جعفر بایسنقری آن‌ها را کتابت می‌کرده‌اند. نگاره‌های این نسخه فرصت مناسبی را برای ما به وجود می‌آورد تا ترکیب‌بندی‌های رایج در کارگاه هنری آل‌جلایر را با کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان که جایگاهی نامشخص در تاریخ نگارگری ایرانی دارد، مقایسه کنیم. شناخت اصول زیباشناسانهٔ این سبک در مقایسه‌های بعدی کمک زیادی به تفکیک نسخه‌ها خواهد کرد.

در مقایسهٔ اول (تصویر ۱۰) دو نگاره را در کنار یکدیگر می‌بینیم که هر دو مضمون آشنای «دزد در اتاق‌خواب» را به تصویر کشیده‌اند. البته برای درک بهتر شباهت‌های ساختاری این دو اثر، برگهٔ کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان معکوس شده‌است. تشابه نه‌تنها در ترکیب بندی و ساختار هندسی این دو نگاره بلکه در گزینش رنگی و جزییات عناصر به‌کاررفته شگفت‌انگیز است. تقسیم‌بندی نقاشی به بخش‌های هندسی مشابه، همچون پیش‌زمینه که به نشان دادن فضای داخلی اتاق‌خواب اختصاص پیداکرده و پس‌زمینه که پشت‌بام را با حضور دو نفر در حال گفتگو نشان می‌دهد، جالب‌توجه است. صاحب‌خانه با یک شیوهٔ

تصویر ۱۰- تصویر راست: برگه ۱۵ چپ (f. 15r) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸ (به‌صورت برعکس)، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر چپ: برگه ۲۴ چپ (f. 24r) از کلیله‌ودمنه H.362، برگرفته

کاملاً مشابه تصویر شده‌است؛ لباس‌خوابی سپید بر تن دارد، با دو دست چوبی را بالابرده تا دزد را بکوبد و دزد نیز باحالتی یکسان بر زمین افتاده گویی با وحشت در انتظار ضربت چوب صاحب‌خانه است. همسر وی در رختخوابی با روکشی نارنجی خوابیده، در حالتی که نیم‌خیز شده و صحنهٔ کتک خوردن دزد را نظاره می‌کند. در هر دو نگاره لباس‌های صاحب‌خانه بر روی میزی در پشت رختخواب قرار داده‌شده‌اند. در هر دو نگاره دیوار کاشی کاری لاجوردی، پنجره‌ای گشوده به باغ، تزیینات چوبی مشبک در پایین پنجره، در چوبی در سمت چپ، پنجرهٔ تزیینی بالای در چوبی، دیوار آجرکاری با کاشی‌های هشت‌پر و جزییات مشابه دیگر دیده می‌شود. درواقع به نظر می‌رسد نگارگر کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان الگوی طراحی نگارهٔ جلایری را به‌صورت برعکس استفاده کرده و تنها تغییرات جزئی در جای‌گیری بعضی عناصر مانند فضای خوشنویسی، جهت قرارگیری دیوار آجری

از افقی به عمودی و یا اجرای دو نقش گلدانی شکل بر روی دیوار سپید گچی اعمال کرده است.

تصویر ۱۱- تصویر بالا: برگه ۳۵ چپ (f. 35r) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر پایین: برگه ۳۲

در مقایسهٔ دوم (تصویر ۱۱) دو نگارهٔ دیگر را بررسی می‌کنیم که یکی حکایت «آوردن دمنه به نزد شیر» را در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان به تصویر کشیده و دیگری حکایت «اولین ملاقات دمنه با شیر و معرفی کردن خود به سلطان جنگل» در کلیله و دمنهٔ H.362 است. شباهت در ترکیب‌بندی و قرارگیری حیوانات، جزییات بدن آن‌ها و عناصر منظره‌پردازی به‌قدری چشمگیر است که علیرغم یکسان نبودن مضمون داستانی، هیچ شکی در فرضیهٔ استفاده از الگوی واحد توسط دو نگارگر باقی نمی‌گذارد. در هر دو نگاره افق بلند و آسمان لاجوردی است. در پس‌زمینه تپه‌هایی که به‌صورت توده‌های اسفنجی شکل طراحی‌شده‌اند، چشم را به خود جلب می‌کند. در هر دو نگاره شش تنهٔ درخت دیده می‌شود که از نیمه توسط کادر

بریده‌شده و جزییات طراحی تنه‌های درختان کاملاً شبیه هستند. در پیش‌زمینه دو خرس در سمت چپ و دو پلنگ در سمت راست دیده می‌شوند. دمنه با یک زاویهٔ یکسان در حال نزدیک شدن به شیر است و شیر نیز در نقطهٔ مشابهی در هر دو ترکیب‌بندی قرارگرفته است. تنها تفاوتی که در این دو اثر وجود دارد انتخاب کادر ترکیب‌بندی است که در نسخهٔ H.362 به‌صورت مربع و در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان به‌صورت مستطیل افقی است. نگارگر نسخهٔ کاخ گلستان از الگوی جلایری برای بیان مضمون موردنظر خود استفاده کرده و تنها مادر شیر را که در داستان «محاکمهٔ دمنه» نقشی اساسی بازی می کند، در بالا قرار داده است. در ضمن برای پر کردن فضاهای خالی ایجادشده و برای آسیب نخوردن به ساختار هندسی، گل‌بوته‌های مختلفی را به‌پیش زمینه افزوده است. به‌جز این تغییرات کوچک بقیهٔ ترکیب‌بندی عیناً تکرار نسخه H.362 است.

تصویر ۱۲- تصویر بالا: برگه ۳۰ راست (f. 30v) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر پایین: برگه ۵۰ چپ (f. 50 r) از کلیله‌ودمنه H.362، برگرفته

در مقایسهٔ سوم (تصویر ۱۲) مضمون آشنا و معروف «پرواز لاک‌پشت» را در هر دو نسخه می‌بینیم که جزییات مشابه آن در مقایسه‌های بعدی به‌خوبی نشان داده شده‌است (تصویر ۱۳)؛ نحوهٔ ایستادن افراد، اشاره کردن آن‌ها به آسمان و حتی رنگ جامه‌هایشان مانند یکدیگر است. شخصی که یک دستش را بالابرده و کودکی در کنار او دیده می‌شود. شخص دیگری هر دو دستش را بالابرده و به پرواز لاک‌پشت اشاره می‌کند. در نسخهٔ کاخ گلستان این تصویر به‌صورت برعکس ارائه‌شده و غیرازآن باقی جزییات مشابه است. مردی دیگر در مرکز تصویر انگشت حیرت به دندان گزیده است که بازهم عیناً ولی برعکس در نسخهٔ کاخ گلستان دیده می‌شود. همین شباهت در عناصر منظره‌پردازی همچون تپه‌های اسفنجی، درختان بُریده‌شده توسط کادر و ساختار گل بوتهٔ نارنجی‌رنگ دیده می‌شود

(تصاویر ۱۴ و ۱۵).

تصویر ۱۳- مقایسه جزییاتی از نگاره پرواز لاک‌پشت

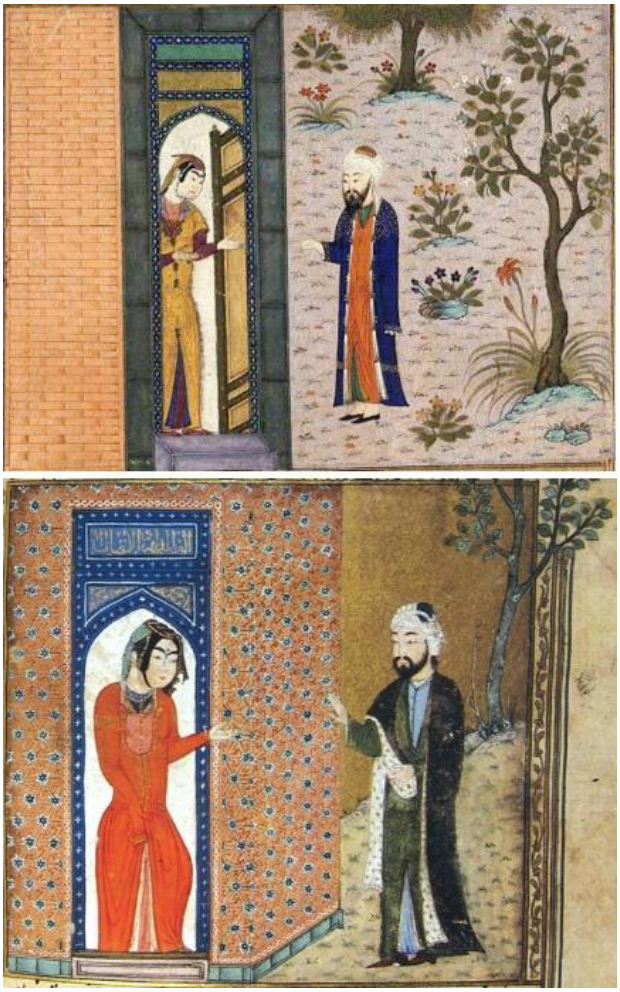
تصویر ۱۴- مقایسه منظره‌پردازی در نگاره پرواز لاک‌پشت

تصویر ۱۵- مقایسه منظره‌پردازی در نگاره پرواز لاک‌پشت

در مقایسهٔ چهارم (تصویر ۱۶) نگارهٔ «معاشقت میان زن بازرگان و نقاش چهره‌گشای» را در هر دو نسخهٔ کلیله‌ودمنه می‌بینیم. با یک نگاه مشخص می‌شود که ساختار هندسی در هر دو اثر تقریباً یکسان است. فقط در نگارهٔ کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان بخش بیشتری از فضای نقاشی به منظره اختصاص پیداکرده ولی در نسخهٔ H.362 فضای بزرگ‌تر در اختیار بنای معماری است. درختی پیچان با برگ‌های درشت در نگارهٔ بالا دیده می شود که در نگارهٔ نسخهٔ توپکاپی‌سرای از جدول طلایی بیرون زده و به حاشیهٔ بالای کاغذ کشیده شده‌است. به نظر می‌رسد نگارگر کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان جزییات بیشتری را در طراحی و رنگ‌آمیزی درگاهی که دختر در آن ایستاده، قائل شده است. برای مثال دری که بازشده‌است در نسخهٔ H.362

وجود ندارد و یا حاشیهٔ درگاهی و پلهٔ جلوی آن‌که به نظر می‌رسد همگی از سنگ هستند و با سایه‌روشن کارشده‌اند در نسخهٔ H.362 دیده نمی‌شود.

باید در نظر داشته باشیم تعدادی از مضامینی که در نسخهٔ H.362 تصویر شده‌اند، اساساً در کلیله و دمنهٔ کاخ گلستان موردتوجه نگارگر نبوده است. ولیکن با در نظر گرفتن تمامی وجوهی که در این دو اثر دیده می‌شود باید اذعان داشت که محتملاً نگارگر کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان به الگوهای جلایری دسترسی داشته است؛ حال این دسترسی به این دلیل بوده که وی در زمان‌های بعدتر همچنان در هرات و در کارگاه هنری بایسنقر که فعالیتش بی‌وقفه ادامه داشت، مشغول بوده و یا اینکه این الگوها پس از مرگ شاهرخ به کارگاه دیگری که این نقاش به آنجا نقل‌مکان کرده بوده، انتقال داده شده‌بودند.



تصویر ۱۶- تصویر بالا: برگه ۳۷ راست (f. 37v) از کلیله‌ودمنه کاخ گلستان ۲۱۹۸، برگرفته از: بخش نسخ خطی کاخ گلستان. تصویر پایین: برگه ۶۱ راست (f. 61v) از کلیله‌ودمنه H.362،

نتیجه‌گیری:

در این مقاله به بررسی نسخه‌ای پرداختیم که از ابتدای به صحنه آمدنش در دنیای هنر اسلامی پرسش‌های فراوانی را در برابر پژوهشگران قرارداد. این پرسش‌ها حدس و گمان‌های فراوانی را رقم زدند که برای دهه‌ها تداوم داشت و به دیدگاه واحدی نیز نرسید. هنرمندان نیمهٔ نخست سدهٔ نهم هجری توانستند آرام‌آرام به سبک پالوده‌ای دست یابند که در دربار شاهزادگان تیموری مخصوصاً بایسنقرمیرزا به اوج شکوفایی رسید. این هنرمندان حلقهٔ اتصال و یا پلی مابین سبک آل‌جلایر و سبک هرات را به وجود آوردند. دو نسخهٔ کلیله‌ودمنهٔ R.1022 و H.362 که هر دو دارای ویژگی‌های ممتازی هستند، این گذار را به‌خوبی نشان می‌دهند؛ اولی اوج شکوفایی سبک پالودهٔ کارگاه بایسنقر را و دومی تأثیر سبک آل‌جلایر بر سبک‌های پس از خود و الگو گرفتن هنرمندان از اسلوب و شیوه‌های قدیم.

بامطالعهٔ تطبیقی که بر اساس اصول سبک‌شناختی این سه نسخه انجام شد می‌توان انتساب کلیله‌ودمنهٔ ۲۱۹۸ کاخ گلستان را به سبک پالودهٔ حاکم بر کلیله‌ودمنهٔ بایسنقری غیرمحتمل دانست. در کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان نشانه‌های اشرافی سبک کلاسیک و یکپارچه هرات ردیده نمی‌شود درحالی‌که پیروی از الگوهای جلایری در آن چشمگیر است. درعین‌حال ویژگی‌های دیگری همچون خوشنویسی، جزییات چهره‌پردازی و تناسبات عناصر در ترکیب‌بندی‌ها این نسخه را از سبک آل‌جلایر در اواخر سدهٔ هشتم و اوایل سدهٔ نهم هجری دور می‌سازد. درواقع هنرمند نسخهٔ کاخ گلستان هرچند که محتملاً در کارگاه هنری بایسنقر به الگوهای جلایری دسترسی داشته است اما در چهره‌پردازی از آن سبک گذر کرده و شالوده‌های سبک پس از خود را می‌سازد. به همین دلیل است که کلیله‌ودمنهٔ کاخ گلستان درعین‌حال که نفیس است و چه‌بسا برای یک مالک ثروتمند تهیه شده ولی نمی‌تواند محصول کارگاه سلطنتی بایسنقر تیموری باشد. به گمان نگارنده این نسخه پیشروی سبکی است که در میانهٔ سدهٔ نهم هجری و در تاریخ پرفرازونشیب پس از مرگ شاهرخ شکل می‌گیرد. این سبک پایه‌گذار شیوه‌ای خواهد بود که در دهه‌های پس از آن در نسخ سلطنتی ترکمانان دیده می‌شود.

منابع:

- اِته، هرمان (۱۳۳۷). *تاریخ ادبیات فارسی*. ترجمه با حواشی صادق رضازاده شفق. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- بهار، محمدتقی (۱۳۶۹)، سبک‌شناسی، ج ۲، تهران: امیرکبیر.
- خواندمیر (۱۳۸۰). *حبیب‌السیر*. زیر نظر دکتر محمد دبیرسیاقی. ج ۲. تهران: خیام.
- رابینسون، ب، و (۱۳۷۶)، *هنر نگارگری ایران*، ترجمه دکتر یعقوب آژند، تهران: مولی.
- رضایی باغ‌بیدی، حسن (۱۳۸۷). «ترجمه از سنسکریت و پهلوی به عربی». *دایرةالمعارف بزرگ اسلامی*. ج ۱۵. تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی. صص ۲۴-۳۳.
- نوروزیان، گیتی (۱۳۹۲). «بررسی تطبیقی خوشنویسی نسخه نگارهٔ کلیله‌ودمنهٔ ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان با شیوهٔ خوشنویسی اظهر تبریزی». نشریه *هنرهای زیبا-هنرهای تجسمی*. دوره ۱۸. ش ۴. صص ۵۵-۶۶.
- Binyon, L., Wilkinson, J., & Gray, B. (1971). *"Persian Miniature Painting"* Including A Critical and Descriptive Catalogue of the Miniatures Exhibited at Burlington House January-March 1931. New York: Dover.
- Golombek, L. (1992). Discourses of an Imaginary Arts Council in Fifteenth-Century Iran. *Muqarnas*, VI, 1-17.
- Grube, E. & Sims, E. (1979). The School of Herat from 1400 to 1450. In B. Gray (Ed.). *The Arts of The Book in Central Asia*. London: Unesco. 146-178.
- Grube, E. (1991a). Prolegomena for a Corpus publication of Illustrated Kalila wa Dimnah Manuscripts. *Islamic Art*, IV, 301-481.
- Roxburgh, D. J. (2005). *The Persian Album 1400-1600" From Dispersal to Collections*. London: Yale University Press.

منابع تصاویر:

- بخش نسخ خطی کاخ گلستان
- Grube, E. (1991b). *A Mirror for Princes from India*. Bombay: Marg.
- http://www.ee.bilkent.edu.tr
- O'kane, B. (2003). *Early Persian Panting "Kalila and Dimna Manuscripts of the Late Fourteenth Century*. New York: I. B. Tauris.
- Sims, E. J. (2002). *Peerless Images: Persian Paintings and its Sources*. New Haven And London: Yale University Press.

پی‌نوشت‌ها:

۱-برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛محمود فتوحی.(۱۳۸۳).«تمثیل(ماهیت،اقسام،کارکرد)».زبان و ادبیات فارسی.زمستان ۱۳۸۳ و بهار و تابستان۱۳۸۹.شماره ۲۰:ص ۱۴۴-۱۴۵.

۲- برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛حسن ذوالفقاری.(۱۳۹۱).«ماخذ شناسی قصص و حکایات جامع التمثیل».فنون ادبی،سال چهارم،شماره۱،پیاپی۶.بهار و تابستان ۱۳۹۱:صص ۱۰۷-۱۳۰.

۳-برای اطلاع بیشتر،ر.ک:وحید سبزیان پور و حدیث دارابی.«نقد و بررسی منابع حکایات کتاب جامع التمثیل(نقدی بر ماخذ شناسی قصص و حکایات جامع التمثیل تصحیح حسن ذوالفقاری)»،کتاب ماه ادبیات،شماره ۷۰.بهمن ۱۳۹۱:صص۴۶-۵۴.

۴-مارزلف،اولریش.(۱۳۸۱).«داستان های عبرت آموز مصور روایت سده نوزدهمی از مجموعه ضرب المثل های فارسی قدیمی(جامع التمثیل)».ترجمه افسانه منفرد.کتابداری،آرشیو و نسخه پژوهی: جهان کتاب.بهمن ۱۳۸۱، شماره۱۶۳-۱۶۴:ص۱۱.

۵- برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛حسن ذوالفقاری.(۱۳۹۱).«ماخذ شناسی قصص وحکایات جامع التمثیل».فنون ادبی،سال چهارم،شماره۱،پیاپی۶.بهار و تابستان ۱۳۹۱:ص۱۱۱.

۶-برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛محمد رضا شفیعی کدکنی.(۱۳۶۶).*صور خیال در شعر فارسی*.تهران.نشر آگاه: چاپ سوم.ص۸۵.

۷- برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛محمود فتوحی.(۱۳۸۳).«تمثیل(ماهیت،اقسام،کارکرد)».زبان وادبیات فارسی.زمستان ۱۳۸۳ وبهار وتابستان۱۳۸۹.شماره ۲۰:ص ۱۵۰-۱۵۳ و نیز؛مرضیه بهبهانی.(۱۳۸۷).«تمثیل آیینه اجتماع (سیری در تمثیل های ادبیات عرفانی در آثار عطار و مولانا)».ادبیات عرفانی واسطوره شناختی.زمستان ۱۳۸۷،شماره ۱۳: ۴۴-۴۶.

۸- برای اطلاع بیشتر از این ۳ ویژگی، ر.ک به توضیح دکتر شفیعی کدکنی.(۱۳۶۶) .*صور خیال در شعر فارسی*. تهران.نشر آگاه: چاپ سوم ۶۶-۶۷.

۹- برای اطلاع بیشتر،ر.ک؛محمود فتوحی.(۱۳۸۳).«تمثیل(ماهیت،اقسام،کارکرد)».زبان وادبیات فارسی.زمستان ۱۳۸۳ وبهار وتابستان۱۳۸۹.شماره ۲۰:صص ۱۵۹-۱۶۳.

۱۰-برای اطلاع بیشتر،ر. ک: شهرام آزادیان ومحمد علی اجتهادیان.(۱۳۹۴).«دو تحریر متفاوت از جامع التمثیل».ادب فارسی.سال پنجم.شماره دوم.پاییز و زمستان.شماره پیاپی ۱۶:صص۹۷-۱۱۱.

۱۱- در روزنامه ارشاد(چاپ شده در سالهای ۱۳۳۱تا۱۳۳۶)نیز به انتشار و خرید و فروش کتابی با عنوان *جامع التمثیل* به دلیل تصرف میرزا علی اکبر عشقی نامی در طبع آن و جای دادن الفاظ مخالف قانون و رکیک درآن اشاره شده که در صورتی که منظور کتاب مورد نظر ما باشد،باز موید این مطلب خواهد بود.

۱۲- برای اطلاع بیشتر؛ر.ک:احمدشعبانی.(۱۳۷۹).«اخبار کتاب وکتابخانه در اوراق روزنامه ارشاد از مرتضی قلی خان موید الممالک»در نشریه تحقیقات کتابداری واطلاع رسانی دانشگاهی،شماره ۳۴: ص ۱۲۴.

منابع

۱- آزادیان،شهرام ودیگران.(۱۳۹۴).«دوتحریر متفاوت از جامع التمثیل».ادب فارسی،سال ۵،شماره ۲،پاییزوزمستان ۱۳۹۴،شماره پیا پی ۱۶:ص۹۷-۱۱۱.

۲- آسا برگر،آرتور.(۱۳۸۰).*روایت در فرهنگ عامیانه،رسانه وزندگی*.ترجمه محمد رضا لیراوی.تهران:سروش.

۳- افشار،ایرج.(۱۳۵۸).«چاپ های قدیم:بحرالفوائد وجامع التمثیل»آینده،سال پنجم،فروردین-خرداد۱۳۵۸؛شماره ۱و۲و۳، ۱۳۳.

۴- افشاری،مهران.(۱۳۷۵).«جامع التمثیل»مدخل *دانش نامه جهان اسلام*،تهران:بنیاد دانش نامه،۱۳۷۵.

۵- برجیان،حبیب.(۱۳۸۱).«ایران شناسی در غرب(صورتگری داستان ها درکتب چاپ سنگی فارسی)».مجله ایران شناسی،زمستان ۱۳۸۱:شماره ۵۶:ص ۸۸۳-۸۹۰.

۶- بهبهانی،مرضیه.(۱۳۸۷).«تمثیل آیینه اجتماع (سیری در تمثیل های ادبیات عرفانی در آثار عطار و مولانا)».ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی.زمستان ۱۳۸۷،شماره ۱۳: ۴۴-۴۶.

۷- بهمن یار،احمد(۱۳۲۸).«تشبیه،تشبیه تمثیل،تمثیل یا مجاز مرکب»،ادبیات و زبانها:یغما،آذر :شماره ۱۹: ۳۹۳-۳۹۸.

۸- پورنامداریان،تقی.(۱۳۷۵).رمز وداستان های رمزی.تهران: انتشارات علمی فرهنگی.

۹- حبله رودی،محمد علی.(۱۳۴۴).مجمع الامثال. تصحیح صادق کیا.تهران:؟

۱۰-حمیدی،سید جعفر و شامیان، اکبر.(۱۳۸۴).«سرچشمه تکوین و توسعه انواع تمثیل».نشریه دانشکده ادبیات وعلوم انسانی دانشگاه تبریز.صص ۷۵- ۱۰۳.

۱۱-ذوالفقاری،حسن.(۱۳۹۱).«ماخذ شناسی قصص وحکایات جامع التمثیل».فنون ادبی،سال چهارم،شماره۱،پیاپی۶.بهار و تابستان ۱۳۹۱:صص ۱۰۷-۱۳۰.

۱۲-.....(۱۳۹۰). *جامع التمثیل*. تصحیح حسن ذوالفقاری و زهرا غلامی.تهران:انتشارات معین.چاپ اول.

۱۳- جرجانی، عبدالقاهربن عبدالرحمن بن محمد.(۱۹۹۱م=۱۴۱۲ه).*اسرار البلاغه*.محمود محمد شاکر. قاهره: نشر دارالمدنی بجده.چاپ اول.

۱۴- داد،سیما.(۱۳۷۵).*فرهنگ اصطلاحات ادبی*.تهران: نشر مروارید.چاپ دوم.

۱۵-سبزیان پور ،وحید و دارابی،حدیث.(۱۳۹۱).«نقد وبررسی منابع حکایات کتاب جامع التمثیل(نقدی بر ماخذ شناسی قصص وحکایات جامع التمثیل تصحیح حسن ذوالفقاری)»،کتاب ماه ادبیات،شماره ۷۰.بهمن ۱۳۹۱:صص۴۶-۵۴

۱۶-شفیعی کدکنی،محمدرضا.*صور خیال در شعر فارسی*.تهران: آگاه.

۱۷-شعبانی،احمد.(۱۳۷۹).«اخبار کتاب وکتابخانه در اوراق روزنامه ارشاد از مرتصی قلی خان موید الممالک».نشریه تحقیقات کتابداری واطلاع رسانی دانشگاهی،شماره ۳۴:صص ۱۱۷-۱۲۸.

۱۸-شمیسا،سیروس.(۱۳۸۱)الف. *بیان*.تهران:نشر فردوس.چاپ نهم.

۱۹----------.(۱۳۸۱)ب.*نگاهی تازه به بدیع*.تهران: نشرفردوس.چاپ چهاردهم.

۲۰-شیری،قهرمان.(۱۳۸۹).«تمثیل وتصویری نو از کارکردها و انواع آن».کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی.بهار و تابستان ۱۳۸۹.شماره ۲۰:صص۳۳-۵۴

۲۱-فتوحی،محمود.(۱۳۸۳و۱۳۸۴).«تمثیل(ماهیت،اقسام،کارکرد)».زبان و ادبیات فارسی،زمستان ۱۳۸۳و بهار و تابستان ۱۳۸۴: شماره ۴۷و۴۸و۴۹: ۱۴۱-۱۷۸.

۲۲–عبداللهی،محبوبه.(۱۳۹۳).«تمثیل روایی وانواع آن».پژوهش های ادبی وبلاغی.بهار ۱۳۹۳.شماره ۶.از ۱۱۳-۱۲۹.

۲۳-مارزلف،اولریش.«داستان های عبرت آموزمصور روایت سده نوزدهمی از مجموعه ضرب المثل های فارسی قدیمی(جامع التمثیل)»مترجم افسانه منفرد،جهان کتاب،بهمن ۱۳۸۱،ش۱۶۳ و۱۶۴،ص ۱۰-۱۵.

۲۴----------.(۱۳۷۱).*طبقه بندی قصه های ایرانی*،ترجمه کی کاووس جهانداری،تهران:سروش.

۲۶-مشار،خان بابا.(۱۳۳۵-۱۳۴۲).*فهرست کتاب های چاپی فارسی*.تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

۲۶-نصیری جامی،حسن.(۱۳۹۱).«جامع التمثیل فرهنگ کهن امثال فارسی».نشریه ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد،شماره ۳۳(بهار ۱۳۹۱):صص۱۱۳-۱۳۰.

۲۷-وفایی، عباسعلی و آقابابایی،سمیه.(۱۳۹۲).«بررسی کارکرد تمثیل درآثار ادبی تعلیمی».پژوهشنامه ادبیات تعلیمی.سال پنجم،شماره هیجدهم،تابستان ۱۳۹۲:صص ۴۶-۲۳.

[۱۲]. شاهرخ فرزند تیمور گورکانی (۷۷۹-۸۵۰ ق) به مدت ۴۳ سال حکمرانی شرق ایران را در دست داشت. چیرگی تدریجی شاهرخ بر تمامی قلمروی پدرش دورانی از ثبات و امنیت را به ارمغان آورد که با پیشرفت علم و هنر همراه شد.

[۱۳]. دولتشاه سمرقندی راجع به میرخلیل می‌نویسد: «... و مولانا خلیل مصوّر که ثانی مانی بوده ...»: دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲). *تذکرهٔ الشعراء*، تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر. ص ۳۴۰. مولانا خلیل‌الله معروف به خلیل میرزا شاهرخی نقاش برجستهٔ مکتب دورهٔ نخست هرات است. نام وی در عرضه داشت مولانا جعفر بایسنقری آمده که در زمرهٔ کارکنان و هنرمندان کتابخانهٔ سلطنتی به کار مشغول بوده است: Thackston, W. M. (2001). *Album Prefaces And Documents on The History of Calligraphers And Painters*. Leiden: Brill. p. 43.

[۱۴]. Eric Schroeder، تاریخ هنرشناس انگلیسی (۱۹۰۴-۱۹۷۱) نخستین مسئول بخش هنر اسلامی موزهٔ فاگ در دانشگاه هاروارد از ۱۹۳۸ تا ۱۹۷۰. وی در پژوهش‌های معماری آرتور اپهام پوپ که در دهه ۱۹۳۰ در ایران انجام می‌داد، همکار او بوده است.

[۱۵]. اسکندر سلطان پسر عمر شیخ پسر تیمور که در میان سال‌های ۸۰۵ تا ۸۱۷ ق بر نواحی غربی ایران حکومت کرد و به‌واسطهٔ حمایتش از هنر معروف است.

[۱۶]. شاهنامه بایسنقری یکی از چشمگیرترین آثار کارگاه هنری بایسنقرمیرزا در هرات است. این اثر در سال ۸۳۳ ق اجرا شد و دارای ۲۲ نگاره است. خوشنویسی آن به قلم جعفر بایسنقری است و امروزه در کتابخانه کاخ گلستان در تهران نگهداری می‌شود.

[۱۷]. سلطان حسین بایقرا (۸۴۲- ۹۱۱ ق) پسر منصور پسر بایقرا پسر عمرشیخ پسر تیمور گورکانی از امرای هنردوست و ادب‌پرور تیموری بود. وزیر وی امیرعلی شیر نوایی و جامی از بزرگان این دوره هستند. کمال‌الدین بهزاد نیز در دربار این پادشاه پرورده شد.

[۱۸]. پیربداق، ابوالفتح میرزا (مقتول ذیقعده ۸۷۰ ق)، ملقب به عضدالدوله و الدین، پسر ارشد جهانشاه قراقویونلو، حاکم فارس و بغداد بود. وی نیز به واسطهٔ حمایت از هنر معروف است.

[۱۹]. برای اطلاع از جزییات منابع لاتین در این جدول ر. ک: نوروزیان، گیتی (۱۳۹۲)، پژوهشی در نسخه نگارهٔ کلیله‌ودمنه ۲۱۹۸ محفوظ در کاخ گلستان و جایگاه آن در بستر تاریخی نقاشی ایران در سدهٔ نهم هجری/پانزدهم میلادی، رسالهٔ دکترا، رشته پژوهش هنر، پردیس هنرهای زیبا، دانشگاه تهران.

[۲۰]. بایسنقرمیرزا در روز پنجشنبه ۲۱ ذی‌الحجه ۷۹۹ به دنیا آمد: واله اصفهانی قزوینی، محمد یوسف (۱۳۷۹)، *خلد برین: تاریخ تیموریان و ترکمانان*، به کوشش میر هاشم محدث، تهران: میراث مکتوب. ص ۵۲۴. دولتشاه سمرقندی می‌گوید جمالی داشت باکمال و اقبال و دولت با او یار شد و در

هنرمندی و هنرپروری شهره گشت و خط و شعر و نقاشی در روزگار او رواج کامل یافت: دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲)، *تذکرهٔ الشعراء*، ص ۲۶۴.

[۲۱]. آثار بجا مانده از مولانا اظهر تبریزی نشان می‌دهد که وی در حدود ۵۰ سال در دربارهای مختلف فعالیت هنری داشته است. برای اطلاعات بیشتر ر. ک: نوروزیان، ۱۳۹۲. بررسی تطبیقی خوشنویسی ... ص ۵۵.

[۲۲]. واژهٔ ورسو (verso) و رکتو (recto) به معنی «پشت» و «رو» صفحات نسخ خطی است. در نسخ فارسی یا عربی، ورسو در سمت راست (صفحات زوج) و رکتو در سمت چپ (صفحات فرد) قرار می‌گیرد.

[۲۳]. در خوانش این برگه از یادداشت‌های خانم منیژه بیانی بهره‌مند شدم. بدین‌وسیله از ایشان سپاسگزاری می‌کنم.

[۲۴] . دولتشاه سمرقندی می نویسد سلطان احمد جلایر پادشاهی هنرمند و هنرپرور و خوش طبع بوده و در انواع هنر چون تصویر، تذهیب و قوّاسی و سهّامی و خاتم بندی استاد بوده و خطوط شش گانه را نیز می نوشته است: دولتشاه سمرقندی (۱۳۸۲). *تذکرهٔ الشعراء*، تصحیح ادوارد براون، تهران: اساطیر. ص ۳۰۶.

[۲۵]. Expressive